

NATALIA WOJNAKOWSKA

(Uniwersytet Jagielloński)

Rytm w klasycznych tradycjach muzycznych Europy i Indii – rys teoretyczny i historyczny

STRESZCZENIE

Myślenie Europejczyków o kulturach muzycznych świata naznaczone jest szczególnym rodzajem etnocentryzmu, powstrzymującym od przyznania pozaeuropejskim tradycjom takiej samej rangi, jaką przyznaje się własnej tradycji. Autorka podjęła próbę przełamania tej tendencji, przedstawiając porównawczy opis sposobów traktowania rytmu (definiowanego jako czasowa organizacja muzyki) w dwóch klasycznych systemach – zachodnim (europejskim) i indyjskim. Koncepcje teoretyczne zostały przeanalizowane w porządku chronologicznym (przy zachowaniu periodyzacji właściwej każdej cywilizacji), od starożytnych po nowożytne, wykluczając jednak współczesność. Następnie przedstawiono historyczny rozwój obu systemów, od źródeł, którymi w obydwu przypadkach są starożytne reguły prozodyczne poezji, po późniejsze komplikacje, sprowadzające się odpowiednio do wynajdywania skomplikowanych wzorów (Indie) lub dodawania kolejnych wartości rytmicznych i ustanawiania reguł rządzących ich zestawianiem (Europa). Różnica między tymi tradycjami jest widoczna nie tylko na poziomie teoretycznym i strukturalnym, ale również funkcjonalnym, czego udowodnienie wymagałoby również przeanalizowania innych aspektów organizacji rytmu, takich jak praktyka wykonawcza, zapis czy relacje z innymi elementami muzyki.

SŁOWA KLUCZOWE

muzyka klasyczna, rytm, tala, Indie

E-mail autorki: natalia.wojnakowska@uj.edu.pl

WSTĘP

„Muzyka w żadnym wypadku nie jest językiem uniwersalnym, lecz jest językiem. Ciężko pracując, można się go nauczyć”¹. Ta wypowiedź etnomuzykologa z jednej strony podważa obiegową wizję muzyki jako powszechnie zrozumiałego systemu komunikacyjno-symbolicznego, z drugiej – skłania do refleksji nad tym, jak daleko sięga paralela między językiem a muzyką. Oba te wytwory człowieka obecne są pod każdą szerokością geograficzną, ale niezwykle zróżnicowane w swoich konkretnych przejawach. Różnorodność ludzkich języków została już – jak się wydaje – zaakceptowana i „oswojona”; nie trzeba daleko szukać, by natknąć się na mapę świata pokrytą kolorami symbolizującymi różne języki. Nikt też raczej nie będzie poważnie twierdził, że któryś z języków – tak samo jak kolorów – jest lepszy lub mądrzej skonstruowany od innych. Z muzyką jednak jest inaczej. Gdybyśmy chcieli zrekonstruować mapę świata taką, jak przedstawia się ona w świadomości przeciętnego Europejczyka, okazałoby się, że o ile jego kontynent pokryty jest wieloma kolorami, symbolizującymi, powiedzmy, muzykę klasyczną, ludową, popową, rockową i jazzową (każdy z nich, oczywiście, w kilku odcieniach), to dla reszty świata został jeden kolor – muzyka tradycyjna. Powyższy opis był zapewne przesadzony, lecz hasło klucz – „muzyka tradycyjna” – zdaje się mówić coś istotnego o szczególnym rodzaju etnocentryzmu, od którego Europejczykom wciąż nie udało się uwolnić. W obiegowej opinii „my”, mieszkańcy Starego Kontynentu, mamy muzykę klasyczną (poważną), „oni”, pozostali – tradycyjną². Ciekawą, godną uwagi, ale nie na takich prawach, jak dzieła Mozarta i Beethovena³. Egzotyczną. Nic dziwnego, że profesjonalnie zajmujący się sztuką dźwięków przedstawiciele innych kultur – i ich rzecznicy wśród europejskich naukowców – starają się wywalczyć dla swojego dziedzictwa wyższy status, „klasycyzm” zamiast „tradycji”. Ta sztuka udała się Indusom. Czy to jednak znaczy, że rozumieją „klasycyzm” i „muzykę” tak samo jak Europejczycy?

¹ D. P. McAllester, *Whither ethnomusicology?*, „Ethnomusicology” 1959, Vol. 3, No. 2, s. 99, cyt. za: S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995, s. 103.

² Por. np. podkategorie hasła *Traditional music* w angielskiej Wikipedii, [online] http://en.wikipedia.org/wiki/Category:Traditional_music_by_country [dostęp: 31.01.2014].

³ Angielski słownik Longmana (*Longman Active Study Dictionary*, Harlow 1998) następująco definiuje muzykę klasyczną (*classical music*): „music by people such as Beethoven and Mozart that is considered to be serious and important” (muzyka pisana przez takich ludzi, jak Beethoven i Mozart, którą uważa się za poważną i istotną).

Na Zachodzie⁴ to, co „klasyczne”, często bywa utożsamiane z „odnoszącym się do starożytnej Grecji i Rzymu”. Ta równoważność dotyczy jednak raczej sztuk wizualnych i poezji niż muzyki. Wciąż jednak pozostaje jeszcze kilka frapujących opcji: klasyczne – w myśl słownikowych definicji – może być to, co „typowe”, „wzorcowe”, „doskonałe”, „tradycyjne”, „stanowiące normę dla innych rzeczy z tej samej dziedziny” czy też „odnoszące się do tradycyjnego zbioru pojęć/poglądów”⁵. Można zatem zapytać, co skłania nas do różnicowania muzyki „klasycznej” i „tradycyjnej”? Uściślijmy jednak najpierw, co należy rozumieć przez „muzykę”. *Inny słownik języka polskiego* podaje, że jest to „następstwo odpowiednio dobranych dźwięków o różnej wysokości i czasie trwania, tworzących pewną całość, śpiewanych lub granych na instrumentach”⁶ lub sztuka komponowania tychże, zwracając tym samym uwagę na to, że muzyka powinna mieć charakter planowy, nieprzypadkowy, być zbudowana w oparciu o określone zasady oraz składać się z dźwięków o niejednolitej charakterystyce wysokości (częstotliwości) i długości (czasu trwania), a zatem posiadać melodię i rytm. Nieco inną definicję podaje etnomuzykolog John Blacking, który podkreśla obecność tworzywa (dźwięku), czynności jego formowania oraz podmiotu tej czynności (człowieka). Według niego muzyka to „dźwięk zorganizowany przez człowieka”⁷. To szerokie i uniwersalne sformułowanie posłuży nam jako punkt orientacyjny w dalszych rozważaniach.

Tymczasem jednak wróćmy do obiegowego dyskursu. „Muzyka klasyczna” – inaczej „poważna” lub „artystyczna” – może w nim oznaczać, w odróżnieniu od popularnej czy ludowej, utwory tworzone przez profesjonalnych artystów dla świadomych słuchaczy. W takim ujęciu kryterium podziału ma charakter socjologiczny i teoretycznie nic nie przeszkadza w interpretowaniu przy jego pomocy zjawisk występujących na całym świecie, ponieważ w wielu miejscach istnieją muzycy zawodowi i amatorzy, występujący na wielkich scenach i podśpiewujący przy rodzinnym obiedzie. Jednak w potocznym europejskim rozumieniu muzyka klasyczna to muzyka tworzona

⁴ Dla uproszczenia, choć niezbyt precyzyjnie, będę traktować „Zachód” i „Europę” jako synonimy; w ramy tego pierwszego pojęcia wchodzi też współczesna kultura Stanów Zjednoczonych, w której – znów upraszczając – możemy znaleźć podobne przekonania na temat muzyki, co na Starym Kontynencie.

⁵ Por. *Inny słownik języka polskiego*, red. M. Bańko, Warszawa 2000; *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa 1988; *Cambridge Learner's Dictionary*, Cambridge 2004; *Longman Active Study Dictionary*, op. cit.

⁶ Por. ibidem.

⁷ W oryginale *humanly organised sound*; tak zatytułowany jest pierwszy rozdział książki Blackinga pt. *How musical is man* (Seattle–London 2000).

na naszym kontynencie, od V wieku n.e. (albo nawet – jeśli jednak zdecydujemy się włączyć sztukę starożytnej Grecji i Rzymu – V wieku p.n.e.) do chwili obecnej. Nieco inne wyniki da przyjęcie kryterium historyczno-stylistycznego. Wtedy jako klasyczne (czyli powstałe w okresie klasycyzmu) będziemy rozumieć utwory komponowane w XVIII i XIX wieku, w stylu, za wyznaczniki którego możemy przyjąć dominację izometrii⁸ w rytmice, okresowości w budowie formalnej i tonalności w harmonice. Co istotne, utwory z tego okresu są dla przeciętnego słuchacza w kulturze Zachodu „wzorcowymi” czy „prototypowymi” przykładami muzyki artystycznej – w pewien sposób mieszczą się zatem również w pierwszym, słownikowym rozumieniu klasyczności. Podobnie wygląda to we współczesnej edukacji muzycznej – tu także korzysta się przede wszystkim z osiągnięć systemu klasycznego.

W języku hindi odpowiednikiem przymiotnika „klasyczny” jest *śāstrīy*. Źródłosłów wyrazu odsyła nas do sanskryckiego *śāstra*, w węższym rozumieniu oznaczającego księgę, traktat, a w szerszym – korpus wiedzy dotyczącej jakiejś dziedziny⁹. A zatem – klasyczne może być tylko to, co posiada ustalony zbiór zasad, do czego odnosi się przekazywana od pokoleń wiedza. Jedną z najczęstszych strategii legitymizowania autorytetu w indyjskim kręgu cywilizacyjnym jest powołanie się na źródło znajdujące się w Wedach (skrt. *veda* – ‘wiedza’) – najstarszych sanskryckich tekstach, których powstanie datuje się orientacyjnie na drugie tysiąclecie p.n.e., a spisanie – około tysiąc lat później. Dotyczy to również *śāstrīy sangīt*, czyli muzyki klasycznej. Początkowo *saṃgīta*, dosłownie ‘połączony śpiew’, oznaczała jedność śpiewu, gry na instrumentach i tańca¹⁰. Dopiero w okresie średniowiecznym (przyjmuje się, że w Indiach trwał on od XIII do XVI wieku¹¹) termin ten przestał obejmować taniec, zbliżając się tym samym do europejskiego pojęcia „muzyki”¹².

⁸ Jak podaje M. Demska-Trębacz, istotą izometrii jest „obecność stałych toków metrycznych opartych na niezmienniej jednostce metrycznej”. M. Demska-Trębacz, *Czas – przestrzeń – rytm. Wykłady lubelskie*, Lublin 2005, s. 59.

⁹ Por. hasło *śāstra* w internetowym słowniku sanskrytu, [online], <http://www.sanskritdictionary.com/?q=%C5%9B%C4%81stra&iencoding=&lang=en> [dostęp: 31.01.2014]. Wszystkie terminy oryginalne podaję w transkrypcji naukowej.

¹⁰ „Śpiew, gra, taniec – te trzy łącznie nazywają się *sangitq*”. Śarṅgadeva, *Saṃgīta-ratnākara*, [za:] W. Mond-Kozłowska, *O istocie rytmu. Na pograniczach tańca, muzyki i poezji w antyku greckim, perskim i hinduskim*, Kraków 2011, s. 180.

¹¹ Por. *India*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, London 2001, s. 155.

¹² Por. L. Rowell, *Theoretical Treatises*, [w:] *The Garland Encyclopaedia of World Music, Vol. 5: South Asia: the Indian sub-continent*, ed. A. Arnold, New York 2000, s. 33.

Współcześnie współistnieją dwie jej tradycje, odpowiadające dwóm indyjskim makroregionom – Karnatak (*Karnāṭak*), czyli południowa, obejmująca stany Karnataka, Andhra Pradesh, Tamil Nadu i Kerala, oraz Hindustani (*Hindustānī*), czyli północna, dominująca w pozostałej części kraju. Ich rozłam związany jest z początkami panowania muzułmańskiego w północnej części Indii, jego początki datowane na XIII wiek, a faktyczna odrębność systemów – od XVI wieku. Obie tradycje określane są jako klasyczne, w przeciwieństwie do muzyki ludowej albo popularnej, jednak pewna nieprzystawalność zachodniej kategorii wyraża się w nieścisłościach terminologicznych – na przykład niektóre gatunki są charakteryzowane w anglojęzycznych opracowaniach jako *light classical*, tak jakby autorzy wątpili, czy lekki charakter da się pogodzić z „klasyczością”.

Postulatem słusznym, ale niemożliwym do zrealizowania, byłoby spojrzenie na oba rozważane systemy – europejski i indyjski – z takiego samego dystansu. Standardy współczesnych nauk społecznych nakazują jednak przynajmniej zdać sprawę z tego, z jakiej pozycji formułuje się opinie. W tym przypadku źródła wiedzy na temat muzyki europejskiej obejmują doświadczenia praktyczne i oryginalne teksty teoretyczne, na temat muzyki indyjskiej – opracowania w języku angielskim, a zatem zapośredniczone, a w dodatku często operujące terminologią odmienną zarówno od oryginalnej, jak i od polskiej. Taka asymetria stwarza ryzyko rzutowania kategorii właściwych systemowi lepiej znanemu (europejskiemu) na zjawiska należące do słabiej znanego (indyjskiego). Aby je zminimalizować, przyjęto zasadę opisywania systemów rytmicznych Europy i Indii od podstaw, tak, jakby Czytelnik(czy)kom nie był znany żaden z nich. Celem niniejszego opracowania jest próba zrozumienia, w jaki sposób teorie i praktyki rytmiczne wypracowane w Indiach i Europie odpowiadają sobie lub nie, a także skąd wynikają różnice między nimi – czy będzie to kwestia odmiennych podstaw filozoficznych, funkcji, czy też jeszcze innych czynników.

Kończąc to wprowadzenie, chciałabym przytoczyć trzy cytaty, na które natknęłam się w poszukiwaniu materiałów do niniejszej pracy. Dwa z nich zdradzają charakter etnocentryczny, jeden być może ksenofilny. Mogą one stanowić przestrożę przed – nieuchronnie jałowymi – próbami wartościowania sposobów organizacji muzycznego czasu czy to w kategoriach złożoności, czy racjonalności, czy jeszcze innych.

[Klasyczny europejski system rytmiczny] to najbardziej zracjonalizowana koncepcja rytmu muzycznego, która dopracowała się systematycznej teorii, zasad, norm, reguł porządkowania materii dźwiękowej¹³.

¹³ M. Demska-Trębacz, op. cit., s. 6.

Koncepty rytmiczne w muzyce Karnatak są zdecydowanie najbardziej rozwinięte i wysublimowane spośród obecnych w jakiegokolwiek tradycji muzycznej¹⁴.

Rytmika hinduska, która zawiera w sobie hinduskie doświadczenie sacrum i odwieczne ludzkie dążenie do wyrażania go w sztuce, jest w stanie zaspokoić intelektualnie potrzeby rytmologów wszystkich czasów¹⁵.

TEORIE RYTMU

Niektórzy rytmolodzy skłonni są sądzić, że różnice w organizacji rytmicznej stosowanej w różnych kulturach i epokach wynikają z odmienności „poczucia czasu”, a nawet że konkretne postaci tej organizacji można interpretować jako „symbol dla «czasu» i «wieczności»”¹⁶. Przyjęcie takiej koncepcji prowadzi niekiedy do ewidentnych nadużyć interpretacyjnych, nieugruntowanych w praktyce muzycznej¹⁷. Ludwik Bielawski, antropolog muzyki i badacz bardzo szeroko (od milisekund do tysiącleci) rozumianego czasu, twierdzi jednak – powołując się między innymi na wyniki badań psychologicznych – że u podstaw uderzająco różnorodnych sposobów organizacji rytmicznej leży jedno, wspólne całemu gatunkowi ludzkiemu poczucie czasu, ufundowane na fizjologicznym nastrojeniu na określone granice częstotliwości, poniżej ani powyżej których nie jesteśmy w stanie odbierać danych dźwiękowych, na rytmach ciała, a także na obserwacji tych samych, periodycznych zjawisk przyrody¹⁸. Warto przyjrzeć się temu, w jaki sposób na to wspólne poczucie czasu nakładane były i są terminy, ich definicje oraz całe złożone koncepcje i jak zmieniało się to od czasów starożytnych¹⁹ po

¹⁴ L. Subramaniam, V. Subramaniam, *Euphony. Indian classical music*, Madras 1999, s. 55. Tu i w całym tekście, jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia pochodzą od autorki tekstu.

¹⁵ O. Messiaen, [za:] W. Mond-Kozłowska, op. cit., s. 219.

¹⁶ W. Wiora, *Musik als Zeitkunst*, „Die Musikforschung” 1957, X, z. 1, [za:] W. Rudziński, *Nauka o rytmie muzycznym*, cz. 1, Kraków 1987, s. 52.

¹⁷ Przykładem interpretacji nieugruntowanej w praktyce muzycznej jest dla mnie opis różnicy między europejskim a indyjskim przeżywaniem czasu (czy też „walczeniem z czasem”) pióra W. Rudzińskiego (ibidem, s. 126 i n.) jako różnicy między postawą aktywną, dążącą do maksymalnego wypełnienia czasu dźwiękami i zdarzeniami, a postawą pasywną, dążącą do maksymalnego wypełnienia dźwięku czasem i rozszerzenia momentu teraźniejszości do granic wieczności.

¹⁸ L. Bielawski, *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej*, Kraków 1976, s. 60–64.

¹⁹ Granicą europejskiej starożytności jest V w. n.e., indyjskiej – XIII w. n.e.

nowożytne (złożoność teorii współczesnych uniemożliwia uwzględnienie ich w niniejszym tekście).

W pierwszej kolejności należałoby omówić etymologię i zakres znaczeniowy kluczowych terminów, którymi będą dla nas rytm oraz *tāla*. Polskie słowo „rytm”, podobnie jak jego blisko brzmiące odpowiedniki w wielu językach europejskich, wywodzi się w prostej linii od starogreckiego *rhythmós*. Co do źródłowego znaczenia tego ostatniego panuje zasadnicza niezgodność. Niektórzy²⁰ skłonni byłiby przyjmować, że jest to wyraz pochodny od *rheo* – ‘płynę’. W takim ujęciu podkreśla się implikowany przez pojęcie rytmu obraz płynnego, ciągłego ruchu. Druga grupa interpretacji odwołuje się do źródłowego wyrazu *rysmos* – ‘prawidło, zasada’, i wizji rozgraniczania ruchu, ujmowania go w karby; jaskrawą ilustracją może być wypowiedź Prometeusza w tragedii Ajschylosa: „Jestem tutaj zakuty w ten rytm”²¹. Werner Jaeger twierdzi, że „podstawowe [...] wyobrażenie, które ich [starożytnych Greków] doprowadziło do odkrycia rytmu w muzyce i tańcu, również nie będzie wyobrażeniem płynności. Ale wręcz przeciwnie, stałości i wyraźnego ograniczenia ruchu”²². Można ostrożnie założyć, że ta różnica między „rytmem jako ciągle ‘płynącym’ a rytmem jako okresowo przerywanym ruchem”²³ ma związek z przyjęciem za wzór innego typu ruchu – czy to swobodnego, ciągłego, jak w falowaniu wody, czy też podzielonego na wyraźnie od siebie oddzielone części, jak w marszu. Już tu jawi nam się kilka haseł, które wyraźnie wiążą się ze zjawiskiem rytmu: energia i ruch z jednej strony, porządek i periodyczność z drugiej.

W dyskursie teoretycznym pojęcie rytmu, rozumiane szeroko, oznacza ogół zjawisk odnoszących się do czasowego uporządkowania muzycznych dźwięków, jednakże na przestrzeni trwania uchwytne w „percepcyjnej teraźniejszości”²⁴, w przeciwieństwie do formy, odnoszącej się do dłuższych okresów czasu, oraz melodii, zajmującej się wysokościami dźwięków (które z kolei można również postrzegać w kategoriach czasowych, jako iż wynikają z drgań powracających w określonych odstępach czasu – zbyt krótkich,

²⁰ Zob. M. Demśka-Trębacz, op. cit., s. 15; C. Sachs, *Rhythm and Tempo. A Study in Music History*, New York 1988, s. 13.

²¹ Ajschylos, *Prometeusz w okowach*, tłum. S. Srebrny, [za:] W. Mond-Kozłowska, op. cit., s. 86.

²² W. Jaeger, *Paideia*, tłum. M. Plezia, H. Bednarek, [za:] W. Mond-Kozłowska, op. cit., s. 86. Por. C. Sachs, op. cit., s. 13.

²³ *Rhythm*, [w:] *The New Grove...*, op. cit., s. 277.

²⁴ *Ibidem*, s. 278.

aby można je było postrzegać w kategoriach rytmu²⁵). W węższym znaczeniu natomiast oznaczać może któreś z konkretnych upostaciowań rytmicznych, na przykład rytm bułgarski, rytm punktowany itd.

Mimo iż sanskryt należy do tej samej rodziny, co większość języków europejskich²⁶, interesujący nas termin – *tāla* (a także wywodzące się od niego hindi *tāl*, tamilskie *tālam* i Telugu *tālam*²⁷) – nie wykazuje fonologicznego podobieństwa do naszego „rytmu”. Ma też zupełnie inną etymologię; jako możliwe wyrazy źródłowe podawane są: poziom, płaszczyzna, płaska powierzchnia, podstawa, grunt, powierzchnia dłoni, podeszwa stopy i wreszcie: klaskanie²⁸. Odsyłają nas one do czynności będącej zaprzeczeniem swobodnego przepływu, specyficznie ludzkiej (w przeciwieństwie do rytmów i ruchów przyrody, takich jak falowanie), a także nierozzerwalnie związanej z praktyką muzyczną, zwłaszcza indyjską. Śarṅgadeva, autor XIII-wiecznego traktatu o muzyce, pisze, że „wiarygodne traktaty wywodzą słowo *tāla* od pierwiastka [*tal*] z przyrostkiem *-a* (*yañ*) w znaczeniu równej podstawy (*tāla*) i mocnego utwierdzenia [...]. Przeto pieśń, gra instrumentalna i taniec [czyli trzy komponenty *saṃgīta*] są mocno utwierdzone w rytmie”²⁹. Znaczenie słowa „rytm” jest zatem – inaczej niż w refleksji europejskiej – nierozzerwalnie związane z praktyką i strukturą muzyczną, jakkolwiek muzyka – powtórzmy – rozumiana jest szerzej niż w tradycji zachodniej; etymologia odsyła nas ponadto do konkretnych czynności (uderzanie, klaskanie), co może sugerować ich pierwotność względem teoretyzowania³⁰. Podobnie jak jego zachodni odpowiednik, słowo *tāla* używane jest zarówno na określenie ogółu zjawisk, które określiliśmy jako rytmiczne, jak i konkretnych upostaciowań, na przykład *Ādi tāla*, *rūpak tāl*.

Mimo iż klasyczna indyjska teoria muzyki powołuje się na teksty wedyjskie, nie napotykamy w nich ustępów traktujących *explicite* o rytmie.

²⁵ Por. strefową teorię czasu Ludwika Bielawskiego (L. Bielawski, op. cit.).

²⁶ Sanskryt należy do grupy indoirańskiej w rodzinie języków indoeuropejskich.

²⁷ Hindi to język północnoindyjski, a zatem używany w makroregionie – i kulturze muzycznej – Hindustani, tamilski i Telugu – języki południowe, przynależne do tradycji Karnatak; te ostatnie nie należą do grupy indoeuropejskiej, a mimo to również w nich znajdujemy zapożyczenia.

²⁸ Zob. *India*, op. cit., s. 195; W. Mond-Kozłowska, op. cit., s. 172 i n.

²⁹ Śarṅgadeva, op. cit., [za:] W. Mond-Kozłowska, op. cit., s. 172.

³⁰ Na marginesie warto porównać etymologię terminu „perkusja”, oznaczającego ogół instrumentów służących do wykonywania rytmów. W wielu językach europejskich pochodzi ono od łacińskiego *percussio* – uderzam, w hindi natomiast brzmi *tālvadya* i wywodzi się od rozważanego powyżej *tāla* – a zatem rytmu lub klaskania.

Wielu ciekawych informacji dostarcza nam jednak nieco późniejsze (przy datowaniu najbezpieczniej przyjąć najszersze granice, obejmujące aż tysiąc lat: między V wiekiem p.n.e. a V wiekiem n.e.³¹) dzieło, podające się za piątą Wedę³² i cieszące się wśród późniejszych naukowców porównywalnym autorytetem, a mianowicie *Nāṭya-śāstra* (Traktat o teatrze), „najstarsze – jak pisze L. Subramaniam – świadectwo indyjskiej teorii muzyki”³³. Według tradycji, jego autorem jest wieszcz Bharata, współcześnie jednak przyjmuje się, iż tekst stanowi raczej kompilację wysiłków wielu osób. Dwa rozdziały traktatu poświęcone są interesującym nas zagadnieniom – rozdział trzydziesty pierwszy, o rytmie (*tāla*), oraz trzydziesty trzeci, o bębnach. W tym pierwszym znajdujemy przede wszystkim stwierdzenia ogólne, dotyczące systemu, a wśród nich definicję, w myśl której *tāla* składa się z jednostki czasu (*kalā*), gestów (*kriyā*)³⁴ oraz tempa (*laya*)³⁵. (Nie wiemy niestety, czy chodzi tu o rytm rozumiany szeroko, czy o konkretną jego postać). Ukształtowanie rytmiczne ma stanowić czynnik, dzięki któremu postrzegany jest czas w muzyce³⁶. Za *prakṛti*, przyczynę (czy też naturę albo materię) rytmu (ukształtowania rytmicznego), Bharata uważa *guru* – podstawową wartości rytmiczną, równoważną jednostce czasu (*kalā*)³⁷. Środkiem symbolizacji i komunikacji strukturalnych rytmów były ustalone gesty (*kriyā*). Rozdział o bębnach zawiera praktyczne instrukcje dla wykonawców, dotyczące między innymi takich kwestii, jak technika, tempo i akompaniament. Jak zauważa Lewis Rowell, „fakt, że abstrakcyjne zasady rytmu i metrum i praktyczne instrukcje bębnienia pojawiają się w dwóch oddzielnych rozdziałach”³⁸ dowodzi tego, że organizacja rytmiczna nie dotyczyła jedynie instrumentów perkusyjnych,

³¹ Węższe propozycje datowania to: między II w. p.n.e. a II w. n.e. (<http://ccrtindia.gov.in/hindustaniclassicalmusic.htm>), ok. III w. n.e. (Cezary Galewicz), V w. n.e. (W. P. Malm, *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia*, Englewood Cliffs 1967, s. 68), pierwsza połowa pierwszego tysiąclecia n.e. (M. Humble, *The Development of Rhythmic Organization in Indian Classical Music*, London 2002, s. 6).

³² Zob. *Nāṭya-śāstra* 1.12.

³³ L. Subramaniam, V. Subramaniam, op. cit., s. 169.

³⁴ W innym miejscu W. Mond-Kozłowska podaje, że uderzeń (*pāta*). W. Mond-Kozłowska, op. cit., s. 172.

³⁵ Ibidem, s. 173.

³⁶ „Czas jest tym, co on [rytm] wymierza – znać o nim, gdy łączy się z wzorcem rytmicznym” (ibidem, s. 172).

³⁷ Zob. S. Chaudhary, *Time Measure and Compositional Types in Indian Music*, Delhi 1997, [za:] M. Humble, op. cit., s. 11.

³⁸ L. Rowell, op. cit., s. 29.

lecz była środkiem, który „spośród wszystkich wymiarów muzycznych w największym stopniu był odpowiedzialny za koordynację, integrację i kontrolę wszystkich aspektów przedstawienia teatralnego”³⁹.

Tak jak indyjscy do *Nāṭya-śāstra*, tak niemal wszyscy klasyczni teoretycy europejscy odwołują się do starożytnych Greków (nie zawsze uwzględniając różnice między opisywanymi systemami, co budzi słuszną krytykę⁴⁰). Najbardziej wpływowi okazali się trzej filozofowie: Platon, Arystoteles i uważany za pierwszego rytmologa Arystoksenos z Tarentu (IV wiek p.n.e.).

Według Platona „porządek w ruchach nazywa się rytmem”⁴¹; w połączeniu z tym, co starożytni Grecy nazywali harmonią, a współcześni Europejczycy określiliby jako melodię, czyli „ładem w dźwiękach przy przeplataniu ze sobą tonów wysokich i niskich”⁴², tworzy on choreę, „taniec chóralny”, sztukę złożoną z elementów tańca, muzyki i poezji⁴³. Rytm przypisywał Platon przede wszystkim sztuce ruchu, *órchesis*⁴⁴. W muzyce natomiast rytm miał być podległy słowu, lecz ważniejszy od melodii⁴⁵. Sposób „porządkowania ruchu” słowa, gestu i dźwięku w czasach Platona stanowiły stopy metryczne, oparte na iloczynowych stosunkach sylab.

Arystoteles bardziej zajmowały moralne i emocjonalne implikacje rytmu, czyli – zgodnie z terminologią antyczną – jego *ethos*. Poszczególne stopy miały mieć moc budzenia w wykonawcach i słuchaczach gniewu, łagodności, odwagi itd.⁴⁶ Kluczowa dla filozofii Arystotelesesa koncepcja formy i materii wywarła natomiast wpływ na jego ucznia, Arystoksenosa. Rozdzielił on *rhythmizomenon*, czyli tworzywo czy też materię rytmu (słowo, dźwięk muzyczny i ruch ciała), od samego rytmu, nadającego temu tworzywu kształt albo formę⁴⁷; innymi słowy, porządkowane od porządkującego, bowiem dla Arystoksenosa, podobnie jak dla Platona, istotę rytmu stanowił porządek.

³⁹ Idem, *Music and Musical Thought in Early India*, Chicago 1992, s. 188, [za:] M. Humble, op. cit., s. 16.

⁴⁰ Por. W. Rudziński, op. cit., s. 14.

⁴¹ Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, [za:] M. Demska-Trębacz, op. cit., s. 16.

⁴² Idem, *Prawa*, tłum. M. Mayakowska, [za:] ibidem, s. 16.

⁴³ M. Demska-Trębacz, op. cit., s. 16.

⁴⁴ C. Sachs, op. cit., s. 37.

⁴⁵ „Rytm i harmonia [czytaj: melodia] są regulowane przez słowa, nie słowa przez nie” (Platon, *Respublica*, [za:] C. Sachs, op. cit., s. 116, tłum. własne); „[...] muzyka jest przede wszystkim mową i rytmem, a dopiero na ostatnim miejscu tonem [wysokością dźwięku]” (ibidem, s. 84).

⁴⁶ Ibidem, s. 124 i n.

⁴⁷ W. Rudziński, op. cit., s. 143.

Nie był to jednak porządek ruchu, lecz czasu (czy też czasów⁴⁸). Arystoksenosowi przypisuje się także koncepcję *chronos protos*, ‘pierwszego czasu’, czyli podstawowej jednostki czasu⁴⁹; od indyjskiego *kalā* różni się ona tym, że jest niepodzielna, a zatem stanowi najmniejszą wartość, która może pojawić się w strukturze rytmicznej. Filozof z Tarentu miał także ustalić stosunek długiej do krótkiej wartości w stopie na 2:1 – rozwiązanie wcale nie oczywiste w kontekście żywej mowy, z której stopy się wywodzą, bowiem naturalny iloczasy języka nie poddaje się tak prostym stosunkom matematycznym⁵⁰.

Warto na marginesie zasygnalizować próby sakralnej interpretacji rytmu, które pojawiały się tak w dawnych Indiach, jak i w Europie. Co ciekawe, w obu przypadkach dotyczyły one „boskiej” cyfry 3 – w europejskim średniowieczu odwołanie do Trójcy Świętej wyjaśniało „doskonałość” (*perfectio*) podziału trójdzielnego, w indyjskiej starożytności *pluta*, jedyna trójdzielną wartość rytmiczna, symbolizowała Trimurti – trójcę hinduistycznych bóstw⁵¹.

Ostatnim dziełem teoretycznym, do którego na równi przynaję się współczesne systemy indyjskie, jest XIII-wieczny traktat *Samgītaratnākara* (lub *Sanḡītaratnākara*, „Ocean muzyki” albo „Kopalnia klejnotów muzyki”) autorstwa Śarṅgadevy. Stanowi on świadectwo rozluźnienia klasycznych (*mārga*) wzorów z czasów *Nāṭya-sāstra* i zastąpienia ich wielością różnorodnych rozwiązań (Śarṅgadeva przytacza listę stu dwudziestu *deśī tāla*, czyli rytmów ludowych albo prowincjonalnych⁵²) oraz praktyką improwizacyjną, która – jak się wydaje – właśnie w tym okresie zaczęła stopniowo zyskiwać na znaczeniu. W traktacie znajdujemy ciekawy przykład metaforyki przyrodniczej – wiele *tāla* nosi nazwy przywołujące ruchy zwierząt (na przykład *Gajajhampa* – skok słonia albo *Turaṅgalila* – zabawa konia)⁵³.

⁴⁸ M. Demśka-Trębacz, op. cit., s. 16; C. Sachs, op. cit., s. 15. U późniejszych komentatorów możemy odnaleźć następujące warianty tej definicji: „zauważalny dla słuchacza podział czasu” (R. Westphal); „sposobowanie przez słuchacza podziału czasu trwania, jaki realizuje się przy wykonywaniu utworu muzycznego” (M. Lussy); „porządkowanie [...] jednostek czasowych” (E. A. Sonnenschein); podział, „organizacja czasu w częściach uchwytnych zmysłami” (A. Heusler). W. Rudziński, op. cit., s. 30, 35, 44; C. Sachs, op. cit., s. 15.

⁴⁹ C. Sachs, op. cit., s. 120.

⁵⁰ Ibidem, s. 121.

⁵¹ *Ancient and oriental music*, ed. E. Wellesz, London 1957, s. 218. W skład Trimurti wchodzą bogowie Brahma, Wisznu i Śiwa.

⁵² W innych traktatach podawane są inne liczby *tāla*, wahające się od 30 do 138 (por. M. Humble, op. cit., s. 21).

⁵³ W. Mond-Kozłowska, op. cit., s. 63. Podobnie kolejne stopnie skali interpretowane są jako odgłosy zwierząt.

Fundament południowindyjskiej teorii stanowi sięgająca korzeniami starożytności koncepcja *tāla-daśaprāṇa* (*daśa* – ‘dziesięć’, *prāṇa* – ‘oddech, życie’), czyli dziesięciu oddechów rytmu czy też elementów dających mu życie. Trzy z nich odpowiadają komponentom definicji Bharaty (por. wyżej). „Oddechy rytmu” to: (i) *aṅga*, czyli człon cyklu (poszczególne człony, czy też wartości, różniące się długością, to *anudruta*, *druta*, *laghu*, *guru*, *pluta* i *kākapada*); (ii) *kalā*, czyli ustalona długość każdego *aṅga* w relacji do pozostałych; (iii) *jati*, czyli typ *laghu* – jedyne *aṅga* o zmiennej długości; (iv) *kriyā*, czyli gesty odpowiadające poszczególnym jednostkom; (v) *mārga*, czyli czas trwania *kriyā* wyrażony w jednostkach czasu (*akṣara*); (vi) *laya*, czyli interwał czasowy między dwoma kolejnymi *kriyā* lub *akṣara*; (vii) *kalāi*, czyli dalszy podział *kriyā* na jeden, dwa lub cztery dźwięki; (viii) *prastara*, czyli możliwe zastąpienie *aṅga* równoważną kombinacją (na przykład dwoma jednostkami krótszymi o połowę); (ix) *yati*, kształt rytmiczny, czyli rozpatrywany geometrycznie układ *aṅga* w obrębie cyklu (na przykład według wzrastającej długości); (x) *graha*, czyli punkt cyklu, w którym zaczyna się utwór⁵⁴.

Teoretycy europejscy XVIII i XIX wieku przejęli wiele koncepcji i terminów z antyku oraz z teorii języka, interpretując je w sposób właściwy swoim czasom. I tak para *arsis-thesis*, która w starożytnej Grecji opisywała początkowo ruch stopy w tańcu w górę i dół, następnie ruchy, którymi koryfeusz chóru sygnalizował puls, i wreszcie dwie części stopy metrycznej, słabą i mocną⁵⁵, stała się – po raz pierwszy u Momigny’ego – modelową komórką rytmiczną, której pierwszy człon oznacza początek ruchu, a drugi jego koniec⁵⁶. Czynnikiem powstawania rytmu – w teorii Kimbergera, kontynuowanej przez Lussy’ego – miały być rozumiane w kategoriach dynamicznych akcenty, które budowały kilka poziomów jego organizacji i dzieliły się na ekspresywne (związane z uczuciami), rytmiczne (związane z inteligencją) oraz metryczne (związane z instynktem)⁵⁷ – rytm zatem miał być wyrazem różnych sił w człowieku. Za główne siły sprawcze organizacji rytmicznej uważano agogikę (prędkość następstwa dźwięków) i dynamikę (siła

⁵⁴ Por. D. P. Nelson, *Karnatak tāla*, [w:] *The Garland...*, op. cit., s. 139; L. Subramaniam, V. Subramaniam, op. cit., s. 69–75. Źródła te podają „oddechy rytmu” w różnej kolejności, uznałam zatem, że nie jest ona istotna.

⁵⁵ C. Sachs, op. cit., s. 128.

⁵⁶ W. Rudziński, op. cit., s. 26.

⁵⁷ W. E. Caplin, *Theories of musical rhythm in the 18th and 19th century*, [w:] *The Cambridge history of Western music theory*, ed. T. Christensen, Cambridge 2006, s. 657–694. Sam Kimberger dzielił akcenty na gramatyczne, retoryczne i ekspresyjne.

dźwięku)⁵⁸, zatem inaczej niż w antyku, kiedy to uznawano tylko tę pierwszą. Organizację taktową, opartą na powtarzanych schematach metrycznych dwu- lub trójdzielnych, uważano za porządek pochodzący wprost z natury (por. związane z instynktem akcenty metryczne u Lussy'ego), o czym miało świadczyć czerpane z niego poczucie przyjemności⁵⁹; podobnie traktowano imperatyw symetrycznej budowy na każdym poziomie⁶⁰. Budowę taktów próbowano uzasadniać stosunkami liczbowymi, tak jak relacje interwałowe między wysokościami dźwięków, a więc np. 1:2 (oktawa) dla metrum dwudzielnego; pojawił się też pomysł adaptacji heglowskiej dialektyki do organizacji taktowej – Hauptmann interpretował 2/4 jako tezę, 3/4 jako antytezę i 4/4 jako syntezę⁶¹.

Spośród licznych XX-wiecznych prób syntezy dotychczasowego europejskiego dorobku rytmologicznego warto przywołać definicję sformułowaną przez Witolda Rudzińskiego, stanowiącą zawężenie czy też sprecyzowanie koncepcji Platona: „rytm muzyczny to zorganizowany przez człowieka porządek ruchu dźwięków muzycznych w czasie”⁶². Koresponduje ona z przyjętą w niniejszej pracy koncepcją muzyki Blackinga („dźwięk zorganizowany przez człowieka”⁶³), ma też tę zaletę, że jest na tyle szeroka, by obejmować różne poziomy porządku (zarówno „powierzchniowe”, jak i „głębokie”, strukturalne), i to na odcinkach czasu o różnej długości (nie wyklucza zatem porządku formalnego, czyli makroritmicznego, którym jednak nie będziemy się w tej pracy zajmować), i rodzaje organizacji właściwe różnym kulturom muzycznym. Przydatne będzie też odwołanie do kilku teoretycznych typologii. Pierwsza z nich polega na zestawieniu rytmu i metrum; zjawiska te bywały traktowane jako opozycyjne⁶⁴, współcześnie jednak przyjmuje się – za św. Augustynem – że „każde metrum jest rytmem, ale nie każdy rytm jest metrum”⁶⁵. Metra w starożytnej grece i sanskrycie, językach posiadają-

⁵⁸ Streszczenie poglądów H. Riemanna w: W. Rudziński, op. cit., s. 37.

⁵⁹ J. Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, Frankfurt 1752, [za:] W. Rudziński, op. cit., s. 24 i n.

⁶⁰ G. Weber twierdził *explicite*, że struktury asymetryczne są niemuzyczne. Zob. M. Demska-Trębacz, op. cit., s. 55.

⁶¹ M. Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und Metrik*, Leipzig 1853, [za:] W. Rudziński, op. cit., s. 28 i n.

⁶² W. Rudziński, op. cit., s. 145.

⁶³ Por. przypis 7.

⁶⁴ Na przykład jako odnoszące się odpowiednio do poezji i tańca. Por. wyżej, omówienie poglądów Platona oraz C. Sachs, op. cit., s. 197.

⁶⁵ Augustyn, *De musica*, III, 2, [za:] M. Demska-Trębacz, op. cit., s. 37.

cych iloczasa, stanowiły ustalony ciąg sylab długich i krótkich (rytm kwalitatywny, ilościowy); w językach nieposiadających iloczasa (jak język polski) opierają się na następstwie sylab akcentowanych i nieakcentowanych (rytm kwantytatywny, jakościowy). Analogiczne sposoby organizacji spotykamy w muzyce⁶⁶. W obu przypadkach jest to specyficzne „porządkowania ruchu dźwięków”, niewyczerpujące wyżej podanej definicji. Przykładem rytmu niemetrycznego może być tok swobodny, w którym następstwa akcentów powtarzają się w nieregularnych odstępach. Organizacja metryczna bywa utożsamiana ze strukturyzującym działaniem ludzkiego umysłu (na przykład F. Neumann łączy ją z „racjonalnym Logosem”⁶⁷). Ma ono skutkować jakby „wyższym” stopniem porządku niż ten, który zaprowadzamy w ruchach i dźwiękach, posługując się jedynie intuicją. Metra w klasycznej muzyce europejskiej nie są jednak identyczne z metrami w podanym powyżej rozumieniu, czyli ustalonymi wzorami kwalitatywnymi lub kwantytatywnymi, bowiem układ wartości w takcie nie jest stały, a przy dopuszczalnych skądinąd przesunięciach akcentów jedynym wyznacznikiem tożsamości taktu może być liczba jednostek, co zbliża go bardziej do rodzaju rytmu nazywanego przez Curta Sachsa numerycznym⁶⁸. Na gruncie indyjskim najbliższym odpowiednikiem pojęcia „metrum” jest sanskryckie *chandas* (i jego pochodne, na przykład hindi *chand*), którego pochodzenie również wiąże się z antyczną wersyfikacją poetycką, zaś we współczesnej praktyce muzycznej oznacza ono powtarzalny wzór akcentów⁶⁹, który może – ale nie musi – odpowiadać

⁶⁶ Zdaniem C. Sachsa rytm o charakterze kwalitatywnym „wywodzi się z kroku i chodu”, a rytm o charakterze kwantytatywnym z poezji. Podkreśla on także, że w praktyce muzycznej „obie te formy rytmu ciągle na siebie zachodzą”. C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, tłum. Z. Chechlińska, Kraków 1988, s. 197.

⁶⁷ Z kolei zachwianie metrum ma się wiązać z „irracjonalnym Erosem”. F. Neumann, *Die Zeitgestalt. Eine Lehre vom musikalischen Rhythmus in zwei Bänden*, Wien 1959, [za:] W. Rudziński, op. cit., s. 211.

⁶⁸ Zob. C. Sachs, *Rhythm and tempo*, op. cit., s. 31. Z kolei N. A. Willard odróżnia „rytm” – „muzykę związaną z ustalonym kwalitatywnym lub kwantytatywnym wzorem rytmicznym”, czyli to, co określiliśmy jako wyznacznik klasycznego metrum – od „współczesnego taktu”, charakterystycznego dla zachodniej muzyki artystycznej XVIII i XIX wieku, która „jest raczej luźno związana z danym metrum”. N. A. Willard, *A Treatise on the Music of Hindoostan*, Calcutta 1834, [za:] D. R. Widdess, *Rhythm and Time-Measurement in South Asian Art-Music: Some Observations on 'tāla'*, „Proceedings of the Royal Musical Association” 1980–1981, Vol. 107, s. 138.

⁶⁹ J. R. Kippen, *Hindustani tāla*, [w:] *The Garland...*, op. cit., s. 113. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* podaje, że jest to „metrum poetyckie i wynikający z niego wzór akcentów” (*India*, op. cit., s. 195), a w *Introduction to the classical music*

strukturze *tāla*; opozycja *tāla* – *chandas* nie odgrywa jednak w teorii indyjskiej istotnej roli.

Na powyższe podziały (rytm – metrum, kwalitatywny – kwantytatywny) nakłada się jeszcze jeden, dzielący postaci rytmu według sposobu ich budowania na addytywne, multiplikatywne i dywizywne. W rytmie addytywnym poszczególne elementy są dodawane do siebie, jak na przykład w układzie 2 + 1 (długa-krótką). Rytm multiplikatywny składa się z wielokrotności jednostek lub grup, na przykład dwukrotne powtórzenie taktu 2/4 daje 4/4. Wreszcie rytm dywizywny rozstrzyga, w jaki sposób większe całości mają być dzielone na części – na przykład wyżej wymienione metrum 2/4 powinno składać się z dwóch jednostek o jednakowej długości⁷⁰.

HISTORIA RYTMU

Historię rytmu możemy zacząć na dwa sposoby. Oto pierwszy z nich: świat powstał i wypełnił się dźwiękiem, kiedy Śiwa Pan Tańca (*Śiva Naṭarāja*) wykonał swój taniec, rytmicznie uderzając w klepsydrowaty bębenek *ḍamaru*⁷¹. I drugi: „Na początku był rytm”⁷².

Rytm jest elementem pierwotnym. Należy go traktować jako czynnik poprzedzający inne elementy muzyki. Ludy prymitywne nie znają, można by powiedzieć, innego sposobu uprawiania muzyki. Wiele ludów nie zna harmonii, niektóre mogą nawet nie znać melodii, ale każdy zna rytm⁷³.

Obu tym sposobom brakuje naukowej precyzji i zakotwiczenia w faktach, wyrażają jednak poprzedzające naukę przekonanie o bardzo dawnym

of North India czytamy, iż jest to „synkopowany wzór akcentowania, będący skutkiem grupowania rytmicznego pulsu” (*Introduction to the classical music of North India*, op. cit., s. 134). Użycie pojęcia synkopacji w odniesieniu do rytmu indyjskiego jest mocno dyskusyjne.

⁷⁰ Trzy powyższe typy rytmu: M. Hauptmann, *Die Natur der harmonik und Metrik*, Leipzig 1853, [za:] W. Rudziński, op. cit., s. 68. C. Sachs wymienia tylko rytm dywizywny i addytywny (ang. *divisive* i *additive*), traktując pierwszy z nich jako regulatywny, a więc dotyczący postulowanego rozmieszczenia elementów, a drugi jako konfiguracywny, a więc ukazujący faktyczny ich porządek. C. Sachs, *Rhythm and tempo*, op. cit., s. 24 i n.

⁷¹ Zob. np. M. K. Byrski, *The "Seen" Word in Dance*, [w:] *Na jedwabnym szlaku gestu*, red. W. Mond-Kozłowska, Kraków 2012, s. 119–128.

⁷² H. von Bülow, [za:] M. Demska-Trębacz, op. cit., s. 11. Wypowiedź niemieckiego pianisty i dyrygenta zrobiła niesamowitą karierę w świecie muzycznym.

⁷³ V. d'Indy, *Course de Composition Musicale*, Paris 1902, [za:] W. Rudziński, op. cit., s. 15.

rodowodzie organizacji rytmicznej. Jej pierwowzory człowiek odnajdywał w funkcjonowaniu otaczającego świata (falowanie wody, regularność wschodów i zachodów słońca) oraz własnego organizmu (bicie serca, obieg krwi, skurcze mięśni, oddech, chód)⁷⁴. Przekonanie, iż rytmy muzyczne stanowią bezpośrednią kontynuację fizjologicznych, było i jest szeroko rozpowszechnione. Arystoteles twierdził, że człowiek w naturalny sposób wypowiada się jambami; przeszło dwadzieścia wieków po nim Matthew Lussy uważał oddech za prototyp jambu⁷⁵; XX-wieczny kompozytor Olivier Messiaen utrzymywał, że trochej odpowiada biciu serca⁷⁶. Oskar Kolberg zwraca uwagę na ludzką „potrzebę związania dłuższych i jednorodnych ruchów podług pewnych czasu cząstek w mniej lub więcej regularny szereg następstw, wyrażającą się chociażby w codziennych czynnościach mechanicznych, np. wioślarzy, brukarzy i kowali”⁷⁷ oraz w skłonności do poddawania się miarowym krokom marsza lub tańca⁷⁸. Podobnie pieśni śpiewane przy pracy dzięki „odpowiednio dobranym modelom rytmicznym” mają zmniejszać odczuwany wysiłek⁷⁹, a regularnie zbudowane kołysanki – uspokajać⁸⁰.

Pogląd przeciwny głosi, że mimo pewnego podobieństwa rytmy muzyczne kształtowane są w odmienny sposób niż przyrodnicze i fizjologiczne. Już Platon uważał, że „odczucie porządku w głosach i skokach” właściwe jest tylko naturze ludzkiej⁸¹. Jak pisze historyk sztuki Heinrich Wölfflin:

[...] chociaż serce nasze bije rytmicznie, chodzimy i oddychamy rytmicznie, ale budując rytmy nie naśladujemy bicia serca ani rytmu oddychania, działamy jedynie we-

⁷⁴ Por. W. Rudziński, op. cit., s. 89.

⁷⁵ Zob. M. Demska-Trębacz, op. cit., s. 35; W. Rudziński, op. cit., s. 36. Jamb to stopa metryczna o budowie krótka-długa.

⁷⁶ W. Mond-Kozłowska, op. cit., s. 102. Trochej to odwrotność jambu, stopa o budowie długa-krótką.

⁷⁷ O. Kolberg, *Pisma muzyczne*, cz. 1, Kraków 1975, [za:] W. Rudziński, op. cit., s. 57.

⁷⁸ „W pochodzie i marszu mimowolnie nogi idą za odgłosem miarowym bębna; w tańcu posłuszne są brzmieniu instrumentu lub śpiewki” (ibidem).

⁷⁹ „Wiele pieśni, i w związku z tym rytmów muzycznych, wywodzi się z muzyki, która może towarzyszyć człowiekowi przy pracy. Odpowiednio dobrane modele rytmiczne sprzyjają wtedy zmniejszeniu wysiłku przy pracy”. K. Bücher, [za:] W. Rudziński, op. cit., s. 71.

⁸⁰ C. Sachs przytacza ustalenia R. Lachmanna, dotyczące symetrycznej budowy rytmiczno-formalnej kołysanek i pieśni kobiecych, która to prawidłowość potwierdza się w wielu badanych kulturach muzycznych. C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, op. cit., s. 34.

⁸¹ M. Demska-Trębacz, op. cit., s. 16.

dług tych samych nakazów, zgodnie z którymi np. ziemia obiega regularnie dookoła słońca, a my chodzimy i oddychamy rytmicznie⁸².

Takie ujęcie kładzie nacisk na odmienność – czy wręcz opozycyjność – porządków natury i kultury, której również systemy rytmiczne mają być wyrazem.

Dowodów na pierwotność „porządku w ruchu” względem innych typów organizacji dźwięków muzycznych mogą dostarczyć znaleziska archeologiczne. Najstarsze spośród odnajdywanych instrumentów istotnie należą do grupy perkusyjnych, nie melodycznych. Sachs zauważa jednak, że starszą od gry na instrumentach formę stanowi muzyka wokalna, a w tej, jak pisze niemiecki muzykolog, „organizacja rytmiczna przysła długo, długo po tym, jak ludzie – podobnie jak ptaki – nadali melodyczny kształt radości i lamentom”⁸³. Wśród badaczy kultur muzycznych znajdujących się w różnych stadiach rozwoju panuje jednak zgoda co do tego, że historycznie swoboda rytmiczna poprzedza strukturę. Przejście od jednej do drugiej dobrze prześledzić na przykładzie analogicznej drogi, jaką język przeszedł od mowy naturalnej, swobodnej do związanej (poezji). Jak pisze Curt Sachs:

[...] poezja, w najszerszym znaczeniu tego słowa, odsuwa zarówno melodię, jak i słowa od języka mówionego. [...] Zastępują oni [poeci] swobodny, pełen wyrazu rytm zdań mówionych stereotypowymi wzorami, złożonymi z jednostek długich i krótkich, mocnych i słabych. [...] Sztuka pozbawia naturę jej naturalności, aby podnieść ją na wyższy lub co najmniej inny poziom⁸⁴.

Konkretnego przykładu dostarcza najstarsza wciąż kultywowana w Indiach od ponad trzech tysięcy lat forma liturgiczno-muzyczna – melorecytacje hymnów Samawedy (*Sāmaveda*, „Wiedza melodii”). Początkowo wykonywane były one prawdopodobnie w sposób podążający za „naturalnym metrum słów”. W nowszym stylu swobodna rytmika została jednak zastąpiona przez „jednolite metrum i zasadę regularnego rozczłonkowania”⁸⁵.

Jakkolwiek teza o odpowiedności systemów metrycznych starożytnej Grecji i starożytnych Indii⁸⁶ jest mocno dyskusyjna⁸⁷, w obu kulturach organi-

⁸² Cytuje go M. Demska-Trębacz, konkludując: „[zatem] to nie rytm naturalny, lecz sztuczny jest podstawą kształtowania tego, co przez człowieka wykreowane – dzieła artystycznego”. M. Demska-Trębacz, op. cit., s. 165.

⁸³ C. Sachs, *Rhythm and tempo*, op. cit., s. 35.

⁸⁴ Idem, *Muzyka w świecie starożytnym*, op. cit., s. 24.

⁸⁵ Ibidem, s. 168 i n.

⁸⁶ Zob. np. *Ancient and oriental music*, op. cit., s. 195.

⁸⁷ Zob. C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, op. cit., s. 208.

zacja rytmiczna muzyki początkowo była identyczna z organizacją rytmiczną poezji, czyli stopami i metrami. Stopy zasadniczo składały się z kombinacji kilku (najczęściej dwóch, trzech lub czterech) sylab, zróżnicowanych pod względem długości, a metra – z kombinacji kilku takich samych lub różnych stóp. W metryce greckiej sylaby dzieliły się na krótkie i długie (stąd pierwsze wartości rytmiczne stosowane w muzyce to *brevis* i *longa*⁸⁸), ze stosunkiem wynoszącym 1:2, w sanskryckiej natomiast – na lekkie (*laghu*), ciężkie (*guru*) lub przedłużone (*pluta*), w stosunku 1:2:3, i takie też nazwy i proporcje dotyczą wartości rytmicznych przejętych do teorii muzyki⁸⁹.

W Europie późnej starożytności i wczesnego średniowiecza greckie stopy przekształciły się w *modi*, już nie o charakterze kwantytatywnym, lecz kwalitatywnym, to jest oparte na stosunkach mocna – słaba⁹⁰. Stopniowo do dwóch podstawowych wartości – *longa* i *brevis* – dochodziły kolejne, coraz krótsze (*semibrevis*, *minima*, *semiminima*, *fusa* i *semifusa*), a prosty stosunek długości 1:2 został zastąpiony skomplikowanymi regułami dzielenia poszczególnych wartości na trzy (podział doskonały, *perfectio*) lub dwie (podział niedoskonały, *imperfectio*) części. Te czynniki doprowadziły do upadku rytmiki modalnej⁹¹ i zastąpienia jej w XVII wieku systemem taktowym, opartym na regularnym powtarzaniu akcentów przy dowolnej kombinacji wartości wypełniających takt, przy zachowaniu jego długości wyrażonej w jednostkach metrycznych. Najdłuższe wartości rytmiczne – *longa* i *brevis* – zostały wyparte, a łacińskie nazwy pozostałych zastąpiono używanymi współcześnie: cała nuta, półnuta, ćwierćnuta, ósemka, szesnastka. Dwudzielnosc uznano za podział obowiązujący, jakkolwiek dopuszczalne – i sklasyfikowane – były wyjątki od tej reguły. O ile w średniowieczu i renesansie tempo było wynikiem zastosowania dłuższych lub krótszych wartości, o tyle w późniejszych epokach zaczęto stosować konkretne określenia tempa – słowne (względne), a później nawet metronomiczne (bezwzględne). Organizacja taktowa panowała w muzyce europejskiej do końca XIX wieku,

⁸⁸ *Brevis* – łac. ‘krótka’, *longa* – łac. ‘długa’.

⁸⁹ W artykule *Hindustani classical music* (<http://ccrtindia.gov.in/hindustaniclassical-music.htm>) znajdujemy informację, że podstawowe jednostki podziału czasu – *laghu*, *guru* i *pluta* – zostały wzięte z prozodii poetyckiej, a ich wyjściowy czas trwania wynosił odpowiednio jedną, dwie i trzy sylaby. Z kolei S. Chaudhary podaje, że *laghu* i *guru* to jednostki zaczerpnięte z metryki, natomiast *pluta* – z *Sāmavedy*, i że w muzyce *laghu* nie musiało zawsze odpowiadać jednej sylabie. S. Chaudhary, op. cit., s. 7.

⁹⁰ Zob. C. Sachs, *Rhythm and tempo*, op. cit., s. 145. Podstawowych *modi* było sześć, a zatem mniej niż greckich stóp.

⁹¹ Por. W. E. Caplin, op. cit.

po którym – między innymi pod wpływem kontaktu z rytmiką ludową oraz innych kręgów kulturowych – wielu kompozytorów zrezygnowało z tego systemu na rzecz bardziej swobodnego lub też opartego na zupełnie innych zasadach. Dalsze komplikacje wynikały między innymi ze stosowania zaawansowanych polirytmii i polimetrii, czyli łączenia toków rytmicznych opartych na różnych zasadach, o mniejszym lub większym stopniu regularności. Ciekawy system organizacji czasu, inspirowany muzyką indyjską, wprowadził w swoich utworach przywoływany już w tej pracy francuski kompozytor Olivier Messiaen.

Historia rytmiki indyjskiej, mimo że podobnie rozpoczęta, potoczyła się zupełnie inaczej. O ile zasady strukturalne wzorowane były na stopach i metrach poetyckich, o tyle powierzchniowe przebiegi rytmiczne pochodziły w dużej mierze z sekwencji (wzorów) wykonywanych na bębnach. Instrumenty te już od starożytności pełniły nieporównywalnie istotną rolę w klasycznej tradycji indyjskiej, co potwierdzają źródła ikonograficzne⁹² oraz literackie⁹³. Curt Sachs, między innymi na podstawie analogii z postaciami obecnymi na Bliskim Wschodzie i całym obszarze kultury arabsko-muzułmańskiej, sugeruje, że źródłem stałych układów rytmicznych artykułowanych przez membranofony mogła być kultura muzyczna starożytnej Mezopotamii⁹⁴. Dualizm rytmu strukturalnego i powierzchniowego – niekiedy tak silny, że na przykład konkretna realizacja melorytmiczna mogła sprawiać wrażenie nieprzystającej do struktury⁹⁵ – obecny był już w starożytnym systemie *mārga* (dosłownie ‘droga, ścieżka’, w domyśle: duchowa), muzyki wykonywanej w kontekście rytualnym i pojmowanej jako jedna z możliwych dróg do wyzwolenia⁹⁶, oraz prawdopodobnie w funkcjonującym równoległe z nim systemie muzyki ludowej *deśī*⁹⁷, obejmującym zbiór praktyk z różnych regionów Indii, niezwiązanych wspólnym systemem teoretycznym.

⁹² C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, op. cit., s. 172.

⁹³ Jak podają L. i V. Subramaniam, jednym z dwóch instrumentów wymienionych w eposie *Ramajana* jest bęben *mridaṅgam* (drugi to instrument strunowy szarpany *vina*). L. Subramaniam, V. Subramaniam, op. cit., s. 11.

⁹⁴ C. Sachs, *Rhythm and tempo*, op. cit., s. 107.

⁹⁵ Por. następujące stwierdzenie M. Humble’a: „Struktury melodyczne są często niezależne i w istocie nieprzystające do wzorów *tāla*”. M. Humble, op. cit., s. 15.

⁹⁶ Zob. ibidem, s. 6; *Introduction to the classical music of North India*, op. cit., s. 347.

⁹⁷ Jakkolwiek pierwsze pisemne świadectwa tradycji *deśī* są późniejsze od świadectw tradycji *mārga*, nie ma dowodów na to, że któraś z nich była wcześniejsza (por. M. Humble, op. cit., s. 17). Zasadniczo do grupy *deśī tāla* należy 108 klasycznych *tāla* muzyki Karnatak (zob. L. Subramaniam, V. Subramaniam, op. cit., s. 56 i n.).

Strukturę wyznaczały wzorce metryczne (*tāla*), konstruowane początkowo (*mārga*) z trzech wziętych z poezji – *laghu*, *guru* i *pluta* – a później nawet sześciu wartości rytmicznych (w terminologii południowej *aṅga*; w porządku od najkrótszej do najdłuższej były to: *anudruta*, *druta*, *laghu*, *guru*, *pluta*, *kākapada*), ich kombinacji i pauz (*deśī*)⁹⁸, wreszcie (Karnatak) tylko z trzech najkrótszych wartości (to jest *anudruta*, *druta*, *laghu*) lub z zupełnie innych komponentów (Hindustani). *Tāla* dzieliły się na *tryaśra* ('trójstronne') – posiadające trzy lub sześć jednostek (*kalā* – dosłownie 'częstka, ułamek') w cyklu – i *caturaśra* ('czterostronne') – o długości czterech jednostek – oraz rzadziej używane *miśra* i *saṅkīrṇa* ('mieszane'), powstające z połączenia tamtych i zawierające pięć, siedem, dziewięć, dziesięć lub jedenaście *kalā*⁹⁹. Już w systemie *mārga* pojawiło się zróżnicowanie temp, początkowo obejmujące *vilambita laya* ('wolne tempo') z ośmioma *mātrā* ('miarami', tu: jednostkami długości mierzonej bezwzględnie, w przeciwieństwie do względnych *kalā*, w których wyrażano stosunki wartości rytmicznych) na jednostkę (*kalā*), *madhya laya* ('średnie tempo') ze stosunkiem cztery *mātrā*/*kalā* i *druta laya* ('szybkie tempo') ze stosunkiem dwa *mātrā*/*kalā*. Z czasem zaczęły się pojawiać szybsze tempa (jedna *mātrā*/jeden *kalā*, a nawet pół *mātrā*/*kalā*), jakkolwiek podstawowy trójpodział – wolne, średnie, szybkie – funkcjonuje do dziś¹⁰⁰. Długości cykli *deśī* wykazywały większą różnorodność niż klasycznych – od trwającego zaledwie jedno *laghu* cyklu *Āditāla* po dwadzieścia dwa razy dłuższy *Simhanandana tāla*¹⁰¹.

W praktyce wykonawczej, zwłaszcza na południu, stopniowo odchodzono od skomponowanych utworów i relegowania odpowiedzialności za *tāla* na perkusistę grającego na idiofonie – tak jak jest to opisane w *Nāṭya-śāstra* – w stronę wyrafinowanej rytmicznie improwizacji zespołowej, w której rytmy strukturalne sygnalizowane są gestami (*kriyā*). Te ostatnie ulegały stopniowemu uproszczeniu – od czterech głośnych (*saśabda*) i czterech niemych (*niśabda*) z systemu *mārga* do jednego głośnego i dwóch niemych w muzyce Karnatak oraz jednego głośnego i jednego niemego w muzyce

⁹⁸ L. Subramaniam, V. Subramaniam, op. cit., s. 71 i n.

⁹⁹ Jak twierdzi M. Humble, takie rozróżnienie występuje już w *Nāṭya-śāstra*. M. Humble, op. cit., s. 10.

¹⁰⁰ Por. ibidem, s. 11. Znajdujemy tam termin *mārga* na określenie wariantów stosunków *mātrā* do *kalā*, jakkolwiek miały one nie występować w oderwaniu od temp.

¹⁰¹ Taką długość *Simhanandana tāla* podaje L. Rowell (*Theoretical Treatises*, op. cit., s. 37), L. i V. Subramaniam podają, że wynosiła ona równowartość 32 *laghu* (L. Subramaniam, V. Subramaniam, op. cit., s. 56 i n.), natomiast struktura podana przez M. Humble'a wskazuje na 31 *laghu* (M. Humble'a, op. cit., s. 21).

Hindustani¹⁰². Już u Bharaty znajdujemy przykłady polirytmicznych wzorów bębnienia, a w traktacie Abhinawagupy z X–XI wieku pojawia się wzmianka o *bol*¹⁰³ – sylabach reprezentujących typy uderzeń, stanowiących centrum obu klasycznych systemów.

Od XVI wieku kultury muzyczne Hindustani i Karnatak rozwijały się niezależnie od siebie. Na północy wcześniejsza, bardziej elastyczna, choć również oparta na sylabach (*bol*) tradycja bębna *pakhavaj* od XVIII wieku była stopniowo usuwana w cień przez styl *tabla*, z przypisanymi do każdego *tāla* schematycznymi wzorami rytmicznymi (*theke*). Zróżnicowanie *tāla* nie opierało się na klasyfikacjach teoretycznych, lecz raczej na różnicach regionalnych; nawet drobna różnica w charakterystyce sylabowej dwóch *tāla*, identycznych pod względem liczby jednostek i głębokiej struktury, mogła przyczynić się do zaklasyfikowania ich jako odrębnych. Na południu natomiast do dziś w użyciu jest systematyka trzydziestu pięciu podstawowych *tāla*, dokonana przez Purandarę Dasa, żyjącego na przełomie XV i XVI wieku, do których dołączyły przejęte z muzyki ludowej *cāpu tāla*. W XX wieku dwa klasyczne systemy zaczęły z powrotem zbliżać się do siebie. *Karṇāṭak tāla* wykonywane są na koncertach muzyki Hindustani i *vice versa*; można nawet usłyszeć duet (*jugalbandi*) wykonawców pochodzących z dwóch tradycji. Instrumentaliści północni zaadaptowali z południa pomysły zespołów perkusyjnych (*tāla vadya*), a także recytowania sylab (*bol*, *konnakkol*, *śol-kattu*) jako części występu¹⁰⁴. Wreszcie pod wpływem tradycji południowych tabliści coraz częściej odchodzą od schematyzmu *theke* na rzecz skomplikowanych improwizacji, luźno opartych na *tāla*; wprowadzili także nowinkę, niespotykaną do tej pory w żadnej z tradycji, a mianowicie *tāla* ułamkowe, w których długość cyklu nie sumuje się do całkowitej liczby *mātrā*¹⁰⁵.

PODSUMOWANIE

Powyżej podjęto próbę porównawczego spojrzenia na rytm w dwóch klasycznych systemach muzycznych, w aspekcie teoretycznym i historycznym. Różnica między nimi ujawniła się już na poziomie definicji podstawowych pojęć. O ile w historycznych ujęciach europejskich zdają się dominować tendencje esencjalistyczne, dążące do uchwycenia istoty rytmu, o tyle autorzy

¹⁰² Ich funkcja w obu systemach jest jednak odmienna.

¹⁰³ M. Humble, op. cit., s. 22.

¹⁰⁴ L. Subramaniam, V. Subramaniam, op. cit., s. 16 i n.

¹⁰⁵ J. R. Kippen, op. cit., s. 136.

indyjscy koncentrowali się raczej na wyliczaniu konstytutywnych elementów (patrz stosowny ustęp *Nāṭya-śāstra* i „10 oddechów rytmu”), tworząc definicje – by użyć terminu odnoszonego do samego rytmu – addytywne. Dla celów porównawczych konieczne zatem było przyjęcie bardziej ogólnej definicji zachodniej, ponieważ postępowanie przeciwne zmusiłoby nas do poszukiwania w muzyce europejskiej elementów, które w niej nie występują. Co ciekawe, w obu kulturach na nowożytnych systemach zaciążyły koncepcje starożytne (oparte – jak pamiętamy – na teorii i praktyce poetyckiej), których trzymano się nawet wtedy, gdy odniesienie ich do współczesnej praktyki stało się naprawdę trudne.

Można ostrożnie zaryzykować tezę, że różnica podobna do tej w definicjach zachodzi na poziomie samej organizacji rytmicznej (tak, jak przedstawia się ona w teoriach) – na Zachodzie próbowano wtłoczyć faktyczną różnorodność rozwiązań w ramy jak najmniejszej liczby usystematyzowanych struktur o podobnej budowie (dotyczy to zwłaszcza rytmiki okresu klasycznego, kiedy to *de facto* wszystkie utwory pisane były bądź w metrum 2/4, bądź 3/4, bądź 4/4), podczas gdy teoretycy indyjscy chętnie wyliczali w traktatach nawet większą liczbę *tāla*, niż stosowano w praktyce.

Rzecz jasna, samo omówienie aspektów historycznego i teoretycznego nie wyczerpuje tematu systemów rytmicznych i różnic między nimi. W celu uzyskania pełniejszego obrazu należałoby jeszcze rozważyć takie kwestie, jak szczegółowa organizacja rytmiczna, ujęcie rytmu w procesie edukacji, jego graficzne reprezentacje, konwencje i determinanty wykonawcze, problemy percepcyjne, relacje rytmu z innymi elementami dzieła muzycznego. Pewne badania w tym zakresie zostały już przez autorkę przeprowadzone, jednak objętość niniejszego tekstu nie pozwoliła na zaprezentowanie ich wyników. Warto jednak wskazać tu na pewien istotny aspekt, który w powyższych rozważaniach został zaledwie zasygnalizowany, a mianowicie na funkcjonalną różnicę w podejściu do struktury rytmicznej w systemach europejskim i indyjskim. W tym pierwszym jest ona zasadniczo tożsama z rytmem faktycznie zapisywanym i wykonywanym (choć może on w mniejszym lub większym stopniu ją podkreślać, na przykład poprzez (nie)zgodność akcentów rytmicznych z metrycznymi), w drugim stanowi zaledwie ramę dla improwizowanego wykonania, percypowaną raczej wzrokowo (gesty *kriyā*) niż słuchowo, w odniesieniu do której można podziwiać sprawność intelektualno-warsztatową konkretnego(-ych) muzyka(-ów). Reasumując, w porównywanych kulturach różne są funkcje struktury w organizacji rytmicznej dzieła, a także funkcje rytmu w całościowej organizacji muzycznej. Warto może zakończyć szeroko zakrojonym porównaniem przeprowadzonym przez

Curta Sachs, które nie tyle zamyka, ile otwiera drogę do dalszych komparatystycznych rozważań w przyszłości:

To, co harmonia oznacza na Zachodzie, podobne oddechowi przejście między napięciem a rozluźnieniem, na Wschodzie jest zapewnione poprzez rytm. Unikając zabójczej inercji równomierności, rytm pomaga autonomicznej poza tym melodii oddychać – dokładnie tak, jak harmonia na Zachodzie¹⁰⁶.

RHYTHM IN CLASSICAL MUSIC TRADITIONS OF EUROPE AND INDIA – THEORETICAL AND HISTORICAL OUTLINE

Europeans' thinking about music of the world is seriously affected by a certain kind of ethnocentrism, which prevents them from respecting different traditions in the same way as one's own. The author tries to escape from this tendency attempting a comparative description of the ways in which two classical systems, Western (European) and Indian treat rhythm, namely: the temporal organization of music. The theoretical concepts are analyzed step by step, from the ancient, proceeding to medieval, and eventually to modern (excluding contemporary), within the frameworks peculiar for each civilization. Then, the historical development of both rhythmical systems is concerned, which in both cases begins with ancient poetical prosody rules, but then becomes complicated in different ways, be it inventing sophisticated patterns (India) or adding more rhythmical values and principles of juxtaposing them (Europe). The difference between the systems is seen not only on the definitional and structural levels, but also on the functional one, which, however, needs more feedback from the investigation of different aspects of rhythm (e.g. performance practice, relationship to other musical elements).

KEY WORDS

classical music, rhythm, tala, India

BIBLIOGRAFIA

1. *Ancient and oriental music*, ed. E. Wellesz, London 1957.
2. Bielawski L., *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej*, Kraków 1976.
3. Blacking J., *How musical is man*, Seattle and London 2000.
4. Byrski K. M., *The "Seen" Word in Dance*, [w:] *Na jedwabnym szlaku gestu*, red. W. Mond-Kozłowska, Kraków 2012.
5. Caplin W. E., *Theories of musical rhythm in the 18th and 19th century*, [w:] *The Cambridge history of Western music theory*, ed. T. Christensen, Cambridge 2006.

¹⁰⁶ C. Sachs, *Rhythm and tempo*, op. cit., s. 92.

6. Demska-Trębacz M., *Czas – przestrzeń – rytm. Wykłady lubelskie*, Lublin 2005.
7. *Hindustani classical music*, [online], <http://ccrtindia.gov.in/hindustanicclassicalmusic.htm> [dostęp: 22.09.2013].
8. Humble M., *The Development of Rhythmic Organization in Indian Classical Music*, London 2002, [online], <http://www.slideshare.net/jezhumble/the-development-of-rhythmicorganisationinindianclassicalmusic> [dostęp: 22.09.2013].
9. *India*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, London 2001.
10. *Introduction to the classical music of North India, Vol. 1: The first years' study*, ed. A. A. Khan, Berkeley 1991.
11. Kippen J. R., *Hindustani tāla*, [w:] *The Garland Encyclopaedia of World Music, Vol. 5: South Asia: the Indian sub-continent*, ed. A. Arnold, New York 2000.
12. Malm W. P., *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia*, Englewood Cliffs 1967.
13. Mond-Kozłowska W., *O istocie rytmu. Na pograniczach tańca, muzyki i poezji w antyku greckim, perskim i hinduskim*, Kraków 2011.
14. Nelson D. P., *Karnatak tāla*, [w:] *The Garland Encyclopaedia of World Music, Vol. 5: South Asia: the Indian sub-continent*, ed. A. Arnold, New York 2000.
15. *Rhythm*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, London 2001, ss. 277-301.
16. Rowell L., *Theoretical Treatises*, [w:] *The Garland Encyclopaedia of World Music, Vol. 5: South Asia: the Indian sub-continent*, ed. A. Arnold, New York 2000.
17. Rudziński W., *Nauka o rytmie muzycznym*, cz. 1, Kraków 1987.
18. Sachs C., *Muzyka w świecie starożytnym*, tłum. Z. Chechlińska, Kraków 1988.
19. Sachs C., *Rhythm and tempo. A study in music history*, New York 1988.
20. Subramaniam L., Subramaniam V., *Euphony. Indian classical music*, Madras 1999.
21. *The Garland Encyclopaedia of World Music, Vol. 5: South Asia: the Indian sub-continent*, ed. A. Arnold, New York 2000.
22. Widdess D. R., *Rhythm and Time-Measurement in South Asian Art-Music: Some Observations on 'tāla'*, „Proceedings of the Royal Musical Association” 1980–1981, Vol. 107.
23. Żerańska-Kominek S., *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995.