

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Historyczny
Instytut Muzykologii

KATARZYNA PALUCH
MUZYKA W BUDDYZMIE TYBETAŃSKIM

PRACA LICENCJACKA WYKONANA POD KIERUNKIEM
DR BOŻENY LEWANDOWSKIEJ

KRAKÓW 2008

Spis treści:

WSTĘP	1
1. ROZDZIAŁ I - Historia buddyzmu tybetańskiego	
1.1 Droga buddyzmu z Indii do Tybetu	8
1.2 Rozwój buddyzmu w Tybecie	12
1.3 Różnice między buddyzmem tybetańskim a buddyzmem z innych krajów	13
1.4 Rytuały buddyzmu tybetańskiego	17
2. ROZDZIAŁ II – Muzyka w buddyzmie tybetańskim	
2.1 Recytacja i śpiew	19
2.2 Muzyka instrumentalna	21
2.3 Rytualny taniec	27
2.4 Notacja	28
3. ROZDZIAŁ III – Wykorzystanie muzyki w buddyzmie tybetańskim	
3.1 Muzyka rytualna, dźwięki <i>dun chen</i>, muzyka procesjonalna i rytualne tańce oraz publiczne ceremonie.	30
3.2 Muzyka w rytuałach	31
3.3 Dźwięki długich trąb – <i>dun chen</i>	36
3.4 Muzyka procesjonalna	38
3.5 Rytualne tańce	39
3.6 Muzyka towarzysząca dorocznym festiwalom klasztorным	43
ZAKOŃCZENIE	45
BIBLIOGRAFIA:	48

WSTĘP

Moje zainteresowanie muzyką ludową, a więc i etnomuzykologią narodziło się w miejscu, w którym żyję – Zakopanem. Tu folklor nieustannie miesza się z życiem codziennym, nie sposób nie natknąć się na muzykę i góralskie rzemiosło. Także w Zakopanem po raz pierwszy – przy okazji Festiwalu Folkloru Ziemi Górskich – usłyszałam muzykę z Turcji i Indii. Zainteresowanie przekształciło się w wieloletnią fascynację, która w połączeniu z zainteresowaniami filozoficznymi i religioznawczymi dała mi bazę wiedzy do głębszego poznawania kultury Dalekiego Wschodu.

Opisywanie muzyki wykorzystywanej w jakiegokolwiek religii jest zadaniem bardzo trudnym, pracochłonnym, a i tak z góry skazanym na pewne uogólnienia i nieścisłości. Szczególnie jeśli jest to muzyka wykonywana w obrzędach religii Dalekiego Wschodu – które same w sobie są bardzo zróżnicowane. To dlatego, że łączą się one z filozofią, mieszają z dawnymi, pogańskimi wierzeniami czerpiąc z nich wpływy i wcielając w siebie tak, że trudno już odróżnić jedno od drugiego.

Muzyczny system Dalekiego Wschodu – najstarszy na świecie – przez tysiące lat rozwijał się dynamicznie, wprowadzane były coraz to nowsze instrumenty, a techniki gry były rozbudowywane. Muzyka chińska wpływała na indyjską i *vice versa*, a wraz z buddyzmem do poszczególnych krajów przyjmujących ten religijno-filozoficzny system, docierały naleciałości muzyczne z innych miejsc świata, które automatycznie wchłaniane były przez istniejące lokalnie systemy muzyczne. Każdy z wędrujących mnichów, filozofów czy kupców, niósł ze sobą kulturę swojego ludu, którą przekazywał innym – dostając to samo w zamian.

Muzyką w buddyzmie zajmowałam się już kilka lat temu, przygotowując pracę roczną z przedmiotu fakultatywnego *Filozofia kultury* w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego. W swojej pracy spróbowałam naszkicować cechy i zasady dominujące w muzyce buddyjskich rytuałów. Zadanie okazało się trudniejsze, niż początkowo myślałam – próba skomasowania cech muzycznych krajów buddyjskich – jak Indie, Chiny, Japonia czy Tybet – okazało się przedsięwzięciem kolosalnym. Każde z tych miejsc na świecie miało przecież swój własny system muzyczny i choć generalne reguły rządzące odprawianiem buddyjskich rytuałów były podobne, to próba znalezienia podobieństw w warstwie instrumentalnej, wykonawczej czy choćby skalach muzycznych była bardzo trudna. Mimo tego zadanie okazało się niezwykle fascynujące. Zagłębiając się bowiem w kulturę poszczególnych krajów buddyjskich, nie sposób było nie zauważyć ścisłego związku każdego elementu życia z religią. Konieczność opisywania cech muzyki poprzez styl życia buddystów była szalenie intrygująca i zachęcająca do głębszych badań.

To było jednym z powodów, dla którego na temat swojej pracy licencjackiej wybrałam muzykę w buddyzmie tybetańskim. Obierając sobie za cel zbadanie cech muzycznych tylko jednej z głównych odmian buddyzmu dało możliwość poświęcenia większej uwagi szczegółom decydującym o specyfice tego systemu.

Był jeszcze inny powód, który zaważył na mojej decyzji. Poszukując informacji do wcześniejszej pracy, znalazłam wiele materiałów dotyczących sztuki, rzemiosła, geografii i polityki Tybetu – kraju, w którym nie tylko narodził się buddyzm tybetański, ale który także, a może przede wszystkim, obronił buddyjskie idee w czasach, gdy w innych krajach spychane były one na margines. Moim oczom ukazał się obraz świata, który swoje tradycje kultywował w postaci niezmięnionej od czasów starożytnych. Sztuki niezwykle bogatej i tworzonej przez ludzi, dla których buddyjskie ideały miały wartość nadrzędną. Dziś dokumenty tej wielowiekowej historii – jak świątynie, klasztory, stupy, pałace – niszczone

są konsekwentnie, na oczach całego świata. By opisać muzykę buddyzmu tybetańskiego trzeba udać się do Bhutanu, gdzie odprawianie tych rytuałów nie jest karane śmiercią. Aby poznać niezwykle mistyczne malarstwo tybetańskie, które w oryginalny sposób łączyło cechy chińskie, indyjskie i tybetańskie trzeba próbować odczytywać to, co cudem uchowało się przed niszczącą siłą chińskiego reżimu. Sztuka, która w stanie nieskazitelnym zachowała się do połowy XX wieku, nie mogła być dokładnie zbadana przez zamknięte wrota Tybetu, do którego tak długo nie wpuszczano obcokrajowców. Teraz, kiedy drzwi Raju na Ziemi – jak zwali Tybet podróżnicy – są otwarte, nie ma już wiele do zbadania, poza gruzami świątyń i zastraszonymi umysłami Tybetańczyków. Utrwalenie informacji na temat historii, religii, kultury i języka tego kraju, całe środowisko akademickie powinno traktować jako swój moralny obowiązek. Ja tworząc pierwszy taki materiał w języku polskim chcę przedstawić czytelnikom swojej pracy nie tylko charakterystykę muzyki tybetańskiej, ale także przybliżyć znaczenie tego kraju. Obudzić świadomość ogromu strat, jakich doświadczy kultura i nauka Zachodu, gdy ten pozwoli na dalszą anihilację Tybetu.

Rozbudowany opis historii buddyzmu w Tybecie i tamtejszej kultury może wydawać się bezcelowy. Nie jest tak jednak – jak pisałam wcześniej, w tamtej części świata cała ludzka egzystencja, a więc i twórczość, jest nierozzerwalnie złączona z religią. Bez wiedzy na jej temat trudno zrozumieć specyfikę sztuki tybetańskiej.

W chwili obecnej nie mamy do dyspozycji zbyt wiele literatury obszernie opisującej muzykę wykorzystywaną w rytuałach buddyzmu tybetańskiego – co było zresztą jednym z bodźców do zapelnienia tej luki - przynajmniej częściowo - przez moją pracę. Posługiwałam się więc hasłami encyklopedycznymi *The Garland Encyclopedia of World Music*¹, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*² i *Die Musik in Geschichte und*

¹Mao Jizeng *The Traditional Music of Tibet* [w:] *The Garland Encyclopedia of World Music. East Asia: China, Japan and Korea*; s. 480; t. 25; Routledge 2001

² Carole Pegg, Ricardo Canzio, Mireille Helfer, Mona Schremp *Tibetan music: Monastic music* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; s. 443-448; Macmillan Publishers 2001

Gegenwart³ (MGG) przy czym hasło „tibetan music” z MGG okazało się najobszerniejszym w podstawowe informacje i najlepiej usystematyzowanym artykułem na ten temat. Hasło MGG opracowane przez Mireille Helfer i Wolfganga Hauptfleischcha charakteryzuje poszczególne aspekty muzyki tybetańskiej: od muzyki klasztornej po świecką. W rozdziale poświęconym muzyce klasztornej autorzy artykułu zajmują się recytacją i śpiewem, instrumentami (krótka charakterystyka, a przede wszystkim – systematyka), instrumentalnymi interludiami oraz notacją. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, autorzy hasła „Tibetan music: Monastic music” Carole Pegg, Ricardo Canzio, Mireille Helfer oraz Mona Schremp poza działami, które opisane zostały w MGG, opisują także szerzej buddyjskie szkoły i notację. W *The Garland Encyclopedia of World Music*, na hasło „The Traditional Music of Tibet” przeznaczono zaledwie dziesięć stron, z czego muzyce religijnej poświęcono tylko jedną z nich (i to nie całą). Muzyka tybetańska jest zresztą ujęta w kontekście większego artykułu o Chinach, co nie dziwi – jeśli zważymy na fakt, iż autorem notki jest chiński etnomuzykolog Mao Jizeng.

Cennym źródłem informacji był dla mnie także opis płyty, z której nagraniami posługuję się przy analizach poszczególnych utworów, John Levy *Tibetan Buddhist rites from the monasteries of Bhutan*⁴. Zamieszczona tam skondensowana charakterystyka rytuałów, technik grania i samych wykonawców była dla mnie podstawą do głębszej analizy.

Praca nad tekstem opisującym muzykę buddyjską nie byłaby możliwa bez znajomości szeregu faktów na temat samej religii i sposobu myślenia tybetańskich buddystów. Ogromną pomocą w usystematyzowaniu mojej zdobywanej w tym zakresie przez lata wiedzy oraz źródłem istotnych dat, nazwisk oraz faktów związanych z kulturą tybetańską, była książka Hajime Nakamura *Systemy myślenia ludów Wschodu. Indie, Chiny,*

³ Mireille Helfer, Wolfgang Hauptfleisch Tibet, Bhutan, Ladakh; Musiktraditionen der Klöster [w:] Die Musik In Geschichte und Gegenwart (MGG); s. 574-586, t. IX, Bärenreiter and Metzler 1994

⁴ John Levy, *Tibetan Buddhist rites from the monasteries of Bhutan*, Sub Rosa SR222, 2005

*Tybet, Japonia*⁵. W utrwaleniu wiedzy i jej lepszemu przyswojeniu, które pozwoliło na łatwiejsze rozumienie pewnych specyficznych cech kultury tybetańskiej przydatne okazały się pozycje literackie autorstwa podróżników – Patricka Frencha⁶ oraz Gonodżaba Cybikowa⁷. Książka *Tybet – zarys historii kultury* Davida Snellgrove’a i Hugh Richardsona⁸ jest dobrze przygotowanym opisem kulturalno-politycznych dziejów Tybetu i także kulturowych napływów z innych krajów, niestety – podobnie, jak w innych dziełach przedstawionych w literaturze przedmiotu – wzmianki na temat samej muzyki są bardzo lakoniczne i były jedynie sygnałami-bodźcami, które musiałam sprawdzić przez samodzielną obserwację oraz słuchanie nagrań z klasztorów buddyzmu tybetańskiego⁹. Tu, poza wymienionym wyżej albumem Johna Levy’ego, istotne okazało się poznanie dzieła filmowego „Tibet - A Buddhist Trilogy” w reżyserii Grahama Colemana.

Mam nadzieję, że moja praca przyczyni się do rozbudzenia świadomości etnomuzykologów w temacie jeszcze nie zbadanym, a szalenie istotnym i posłuży jako inspiracja do osób chcących jeszcze dokładniej zająć się tematyką muzyki w buddyzmie tybetańskim.

Katarzyna Paluch, Zakopane 2008

⁵ Hajime Nakamura, *Systemy myślenia ludów Wschodu. Indie, Chiny, Tybet, Japonia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005

⁶ Patrick French *Tybet, Tybet*, Ushuaia 2007

⁷ Gonodżab Cybikow, *Buddyjski pielgrzym w świątyniach Tybetu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975

⁸ David Snellgrove, Hugh Richardson *Tybet – zarys historii kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978

⁹ John Levy, op. cit. s. 4

ROZDZIAŁ I

Historia buddyzmu tybetańskiego

Droga buddyzmu z Indii do Tybetu

Tybet – jeszcze do niedawna najbardziej odosobniony i niedostępny kraj świata, od południa otoczony łańcuchami górskimi o kilkutyściennej wysokości – Himalajami, Karakorum, K'unlun, sąsiaduje z Indiami i Birmą. Nazywany *Dachem Świata*, bo położony na wysokości niemal 5000 metrów n.p.m. Podróż z Pekinu do tego kraju większego od Wielkiej Brytanii, Francji, Niemiec, Hiszpanii i Włoch razem wziętych (zajmuje płaskowyż o powierzchni ok. 2,5 miliona km²) jeszcze do połowy XX wieku trwała osiem miesięcy i często kończyła się niepowodzeniem. Trudne warunki mieszkalne, chłodny klimat i ogromne przestrzenie zdeterminowały tryb życia Tybetańczyków, a co za tym idzie – także ich wierzenia i religie.

Pierwotnie wyznawaną w Tybecie religią była *bon* o której niejednokrotnie będę jeszcze w swojej pracy wspominać. Bon w swojej formie przypominała szamanizm Azji Centralnej¹⁰. Informacje na temat dawnych praktyk Tybetańczyków wyciągamy przez obserwację i porównania buddyzmu tybetańskiego. Buddyzm wchłonął bowiem bon tak bardzo, iż trudno przy pobieżnym oglądzie stwierdzić, co jeszcze jest bon, a co już buddyzmem. Dokładne określenie cech religii bon nie jest jednak dla niniejszej pracy istotne – najważniejszą dla nas informacją są pozostałości w istocie bogatych rytuałów – szamańskich tudzież magicznych (tu dodatkowo wymieszanych jeszcze z praktykami ezoterycznymi, o których szerzej napiszę w dalszych podrozdziałach), których nie spotkamy w innych krajach buddyjskich, a w Tybecie mających ogromną rolę (także przez wzgląd na muzykę).

¹⁰ John Powers, *Wprowadzenie do buddyzmu tybetańskiego*, Wydawnictwo A, 2008

Buddyzm to religia, a raczej system filozoficzno-etyczny, którego założycielem i twórcą podstawowych reguł był żyjący od około 560 do 480 roku p.n.e. Siddhārtha Gautama (pāli. Siddhattha Gotama), syn księcia z rodu Śākyaów, władcy jednego z państw-miast w północnych Indiach. W najkrótszej charakterystyce idea buddyzmu sprowadza się do osiągnięcia *przebudzenia* (słowo *buddha* oznacza właśnie *przebudzony*) na tzw. Ośmiorakiej ścieżce, czyli fundamentalnych założeniach buddyzmu – nakazach i poleceniach, warunkujących życie buddysty. Owo przebudzenie oznacza wyzwolenie się od cierpienia¹¹.

Między I a XII wiekiem naszej ery buddyzm przeszedł długą drogę. Z Indii szlakami środkowoazjatyckimi dotarł do Chin, a stamtąd do Korei i Japonii. Rozszerzył się też na Birnę, Syjam i Indochiny oraz wyspy Azji Południowo-Wschodniej. Tam przyjęto wczesną formę buddyzmu (Małą Drogę). W Indiach środkowych i północnych ekspansję przeżywały nauki Wielkiego Wozu. Nepal znalazł się pod wpływem zmian zachodzących w buddyzmie indyjskim, a te w konsekwencji w całości odziedziczył Tybet.

Według legendy, do Tybetu buddyzm dotarł ok. VII w. n.e., za czasów panowania króla Srong-bcan-sgam-po. Za przyczyną kolejnych królów stopniowo stawał się dominującą religią w kraju, wypierając (a dokładniej: wchłaniając) bon. Jednym z czynników świadczących o wyjątkowości i specyfice buddyzmu tybetańskiego jest właśnie fakt, iż wchłonął on w siebie elementy bon w równym stopniu, co cechy buddyzmu z Nepalu, Buthanu, Indii czy z terenów północnego Pakistanu, Mongolii a nawet Rosji oraz – oczywiście – Chin. Można więc stwierdzić, że buddyzm tybetański jest najbardziej eklektyczną z odmian nauki Buddy. Choć sami Tybetańczycy o swojej religii mówią *religia Buddy* (Sang rgjas kji cz'os) czy *ortodoksja* (nang cz'os – dosłownie „doktryna wewnętrzna”) – co odzwierciedla swoistą izolację od „typowego buddyzmu” – potoczne

¹¹ John Powers, op. cit. s. 6

nazywanie buddyzmu tybetańskiego „lamaizmem” (co także wskazuje na jego odrębność) jest Tybetańczykom obce, a nawet postrzegane w świetle pejoratywnym.

Religia, która dotarła do Tybetu była już nieco zmodyfikowaną formą buddyzmu niż jego pierwotne założenie. Wczesnobuddyjskie nauki określane były mianem Hinajany, tzw. „mniejszej drogi” – myśli związanej z oświeceniem jako jako Savakabuddha (Oświecony Uczeń) lub Paccekabuddha (Milczący Oświecony) czyli oświeceniem osobistym. Zwolennicy nowej nauki – Mahajany (tzw. „wielkiej drogi”) nazwali oświecenie Hinajany „egoistycznym”, ich nauka prowadziła więc do Doskonałego Oświecenia dla pożytku wszystkich czujących istot. Właśnie Mahajanę, jako pierwszą poznali Tybetańczycy¹².

Teksty głoszące nowe doktryny Tybetańczycy umieścili – uprzednio je przetłumaczywszy – w swoim wielotomowym *Kanonie buddyjskim*, zestawionym w XIII wieku, który stał się jednym z największych tego typu zbiorów na świecie.¹³ Ta forma buddyzmu stała się czynną siłą religijną, gotową na przyjęcie nowych praktyk, które służyć miały służyć jej wyznawcom.

Wspomniane wyżej nowe praktyki leżały w gestii wyznawców, którzy dobierali je w sposób najbardziej im pomocny w poznawaniu nauki Buddy. Stosowano więc ćwiczenia samokontroli fizycznej i psychicznej, a podstawowym sposobem nawiązania kontaktu osobistego z bóstwem było transowe powtarzanie *zaklęcia* – *mantry* – podczas wielogodzinnych medytacji¹⁴.

Klasztory Nalanda, Bodhgaja, Odantapuri i Wikramaśiła w środkowych Indiach, zamieszkałe przez setki mnichów i ludzi po ślubach zakonnych, przyciągały uczonych z krajów azjatyckich - w tym pielgrzymów tybetańskich - spragnionych wiedzy o buddyzmie, szukających tekstów, pouczeń i wtajemniczenia. Poza wiedzą religijną, zdobywali także

¹² John Powers, op. cit. s. 6

¹³ David Snellgrove, Hugh Richardson, op. cit. s. 5

¹⁴ j.w.

informacje o kulturze i sztuce odwiedzanych krajów, którą później wszczepiali w malarstwo, architekturę i muzykę swojego kraju.

Tak więc od VII wieku trudno już opisywać kulturę tybetańską bez odwołań do form literackich, praktyk religijnych, medycyny, stylów w malarstwie i architekturze w Indiach, Chinach czy innych krajach, w których panował buddyzm.¹⁵

¹⁵ David Snellgrove, Hugh Richardson, op. cit, s. 5

Rozwój buddyzmu w Tybecie

Jak już wspomniałam wcześniej, buddyzm do Tybetu dotarł za czasów panowania króla Srong-bcan-sgam-po. Za czasów panowania jego następcy - K'ri-srong-lde-brcana – do Tybetu dotarł trzeci wielki kierunek w buddyzmie – Wadžrajana („diamentowa droga”), zwany też buddyzmem tantrycznym. Rytuały buddyjskie łączy on z praktykowaniem specyficznej formy jogi, co ma służyć przemianie istoty „zwykłej” w „diamentowe ciało” (oświecone). Dla osiągnięcia tego celu praktykuje się mandale (motyw artystyczny, którego tworzenie i niszczenie jest uważane za rodzaj medytacji), mantrę (święte dźwięki, sylaby zawierające w sobie moc bóstwa, śpiewane bądź recytowane) i mudry (lub asany, symboliczne gesty dłoni bądź ciała) – wszystko to miało na celu przyspieszyć drogę do *przebudzenia*, a więc wyzwolenia.¹⁶

Około 1038 roku w Tybecie nastąpił podział szkół buddyjskich na dwie główne szkoły: bardziej ortodoksyjną - dGe-lugs-pa, nazywaną też sektą *Żółtych Czapek* dla odróżnienia od sekty *Czerwonych Czapek* – czyli określenia szkoły rÑing-ma bądź wszystkich szkół buddyjskich z wyjątkiem dGe-lugs-pa. W chwili obecnej wyróżnia się jeszcze dodatkowo dwie szkoły – Kagyupa i Sakjapa. V Dalajlama uczynił z *Żółtych Czapek* ortodoksyjną szkołę buddyzmu tybetańskiego i wybudował pałac Potala w Lhasie. Podział na szkoły ustanowił też podział w rytuałach tam stosowanych¹⁷. W swojej pracy skupię się właśnie na muzyce z klasztorów *Żółtych Czapek*.

¹⁶ John Powers, op. cit. s. 6

¹⁷ j.w.

Różnice między buddyzmem tybetańskim a buddyzmem z innych krajów

Na wspomnianym parę akapitów wcześniej *Kanonie* – zawierającym 3522 teksty – opiera się buddyzm tybetański. W przeważającej części są to tłumaczenia buddyjskich tekstów indyjskich, choć zdarzają się też przekłady tekstów chińskich (będących *de facto* tłumaczeniami z indyjskiego). Są to przekłady dość osobliwe, bo zdeterminowane różnicami w sposobach myślenia Tybetańczyków i wyznawców buddyzmu z Indii.

Abstrahując od mniej lub bardziej wyraźnych różnic w przekładach tekstów, rozumieniu praktyki, naleciałości buddyzmu z rozmaitych części Azji, należy zaznaczyć, iż Tybetańczycy przyjęli buddyzm w formie odpowiadającej im najbardziej. Do życia w trudnych warunkach nie pasowała surowa moralność chińskiego buddyzmu, czy nakazy i zakazy buddyzmu indyjskiego. Tybetańczycy wyznawali buddyzm radujący się światem, pozwalali więc sobie na wiele „licencji” w kwestii chociażby wegetariańskiej diety.

Jednak nie tylko to odróżnia wierzenia tybetańskie od buddyzmu z pozostałych części świata. Tybetańscy buddyści poddali się bowiem całkowicie autorytetowi religijnemu – lamom czyli nauczycielom religijnym. Uwarunkowane było to m.in. brakiem świadomości narodowej czy rasowej, a także rodzinnej (również pojmowanie pojęcia rodziny jest – z europejskiego punktu widzenia – dość zaskakujące). Był to więc sposób na utrzymywanie kontaktu z systemem społecznym. Nie spotykany dotąd w żadnym innym kraju. Buddyzm uczynił z Tybetu jednolity byt polityczny, choć – jak państwie wyznaniowym – zrobienie czegokolwiek dla kraju równało się z działaniem dla własnej religii. Państwo *sensu stricto*, nigdy nie było dla Tybetańczyków tak ważne, jak ich religia¹⁸.

Podporządkowanie lamom nie było powszechne od samego początku. Tak, jak i w innych krajach starożytnych królowie traktowani byli jako synowie bogów (lha sras) – ta zasada przywędrowała do Tybetu z Chin albo Chotanu. Jednak w późniejszym okresie coraz

¹⁸ Hajime Nakamura, op. cit. s.4

bardziej zaczęto polegać na autorytecie nauczyciela – ta myśl przeniknęła do Tybetu za sprawą średniowiecznego hinduizmu. Taki pogląd doskonale wyrażają słowa przytoczone przez Hajime Nakamura w książce *Systemy myślenia ludów Wschodu. Indie, Chiny, Tybet, Japonia*¹⁹:

Ten, który upadł ze szczytu góry Meru, spadnie na dół, nawet jeśli nie będzie chciał spaść. Ten, który zyskał dobroczynną ustną tradycję dzięki lasce lamy, zyska wyzwolenie, nawet jeśli nie chce.

Oznaczało to, że z istnieniem i nauką Buddy można było zetknąć się wyłącznie dzięki nauczaniu lamy. Ten sam autor we wspomnianej książce przytacza też wypowiedź Lama Tady, japońskiego kapłana:

Uczniowie powinni najpierw oddać cześć lamie, dopiero potem Buddzie, dharmie i sandze, i to nie tylko duchowo, ale również praktycznie. Dlatego w buddyzmie tybetańskim obiektem czci są Cztery Klejnoty, zamiast zwyczajowych trzech. Jest to podstawowa doktryna lamaizmu.

Tak więc prominentna pozycja buddyzmu ezoterycznego w praktyce tybetańskiej, oraz całkowite poddanie się autorytetowi religijnemu są dwoma charakterystycznymi cechami buddyzmu tybetańskiego, świadczące o jego specyfice.

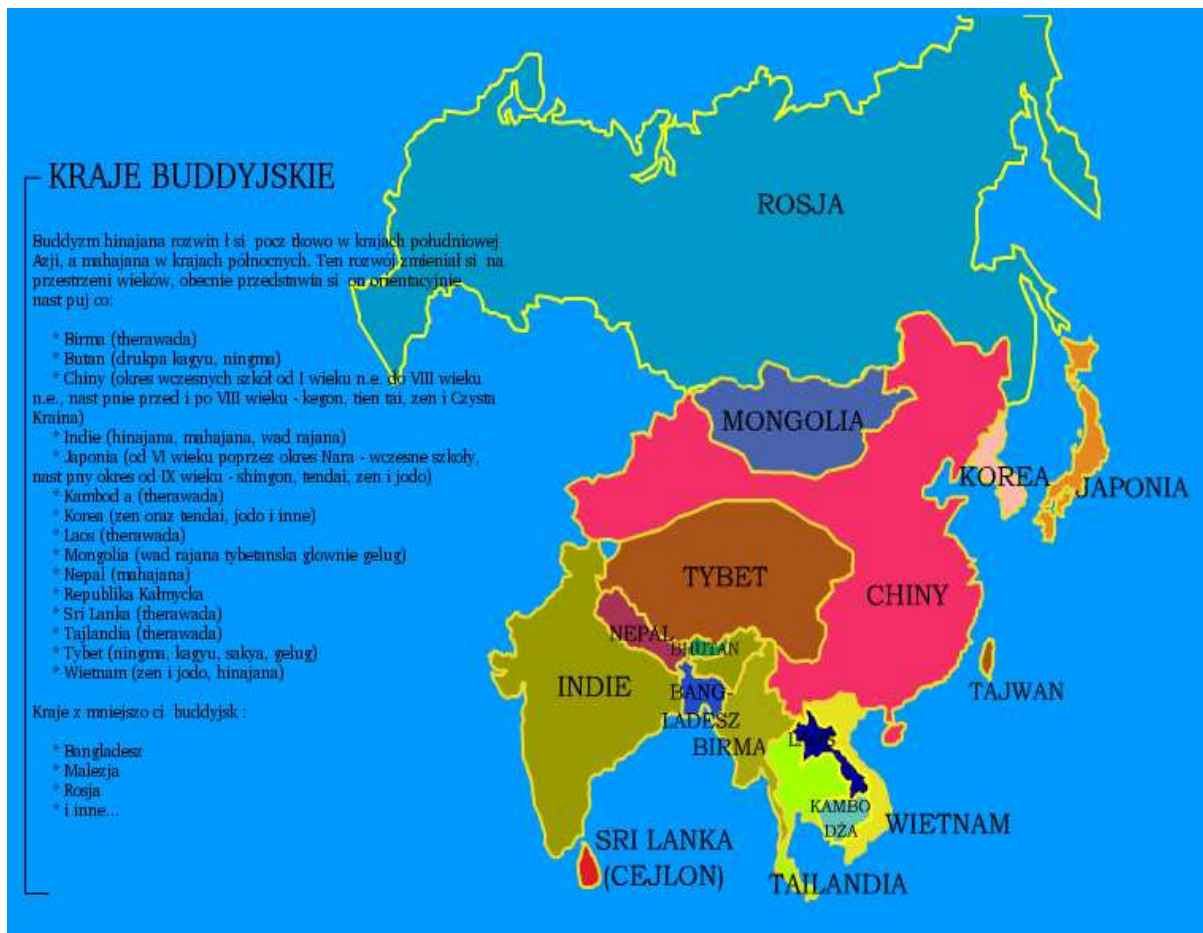
Lamowie podzieleni są na kapłanów zwykłych i szlachetnych – czyli tych, którzy stali się członkami zakonu po rozpoznaniu w nich inkarnacji lamów. Tak więc status *szlachetny* odnosi się nie do tego lamy, który pochodzi z rodziny arystokratycznej, ale do

¹⁹ Hajime Nakamura, op. cit. s. 4; str. 315, ustęp II.

człowieka wymagającego największego szacunku. Lama – wcielenie trzech cnót: mądrości, współczucia i mocy – uważany jest w Tybecie za Absolut. Najwyższa władza w Tybecie należy do Dalajlamy zamieszkującego pałac Potala. Według Tybetańczyków jest on wcieleniem Awalokiteśwary, wierzący też w odradzanie się (czterdzieści dziewięć dni po śmierci) inkarnacji Dalajlamy w nowonarodzone dziecko – którego miejsce urodzenia prorokował sam Dalajlama przed swoją śmiercią. Jednak jeden z Dalajlamów zmarł nie pozostawiając takiego testamentu i jego podwładni zmuszeni byli do poszukiwania inkarnacji z pomocą wyroczni – co od tego czasu stało się już tradycją.

Idea reinkarnacji sprawiła, że podejście Tybetańczyków do ludzkiego ciała było zgoła odmienne od zachodniego kultu ciał zmarłych. Dla sprawy muzyki tybetańskiej ma to ważne znaczenie – w końcu większość instrumentów wykorzystywanych w Tybecie, tworzono z ludzkich kości i czaszek.

Skoro już udało się nakreślić zarysy historii i ogólnych praktyk buddyzmu tybetańskiego, czas zbliżyć się do muzyki, co nie będzie możliwe bez opisu rytuałów religijnych Tybetu, czym zajmę się w następnym rozdziale.



Fot. 1

Mapa krajów buddyjskich, źródło: Mahajana.net

Rytuały buddyzmu tybetańskiego

Jak już wspomniałam, przed wprowadzeniem buddyzmu, dominującą religią w Tybecie była bon – przed jednych naukowców uważana za formę szamanizmu, przez drugich (i to będzie nasza obowiązująca wersja) religią z rozbudowaną hierarchią kapłanów i ze sprawowaniem kultu władców uważanych za bogów. Buddyzm wchłonął bon tak bardzo, iż współcześnie trudno zrekonstruować typowe postaci pierwotnej religii. Pod pewnymi względami buddyzm tybetański – a jak wspomniałam, jego główna cecha to ezoteryka – jest niejednokrotnie bardziej „szamanistyczny” niż bon. Rozwinięta forma tantryzmu obfitowała przecież w ceremonie związane z pićm alkoholu, magią i rozkoszą seksualną.

Konserwatywny buddyzm zabrania odprawiania magicznych rytuałów – zakaz ten nie był jednak respektowany przez Tybetańczyków przyzwyczajonych do takich praktyk ze swojej wcześniejszej religii. Świadczyć może o tym także fakt, iż buddyści tybetańscy wybrali z tekstów palijskich (wczesny buddyzm) jedynie fragmenty o charakterze magicznym – np. zbiory pism i zwrotów pomocnych w wyrzucaniu zła i sprowadzaniu dobrego losu. W Tybecie została także wprowadzona praktyka medytacji – *dhjany* – choć przestrzegali jej jedynie żarliwi mnisi. Mieli oni podczas medytowania wnikać w bóstwa, udoskonaląć umysł i zbliżyć się do wyzwolenia od cierpień świata. Większość ludności faworyzowała jednak ceremonie ezoteryczne.

Tybetańczycy wierzą w istnienie duchów chorób i nieszczęść. Gdy więc zachorują, najpierw proszą kapłana o przepowiedzenie przyszłości, a później oddając cześć bogom i buddom ofiarowują modlitwę o uzdrowienie – czyli usunięcie ducha choroby. Obiektem kultu są wtedy Budda Śakjamuni i Amithaba, Mahawairocana, Mahabhaiszadzjaguru, bogowie ziemscy, niebiańscy, demony i duchy wężowe, które buddyzm przyswoił z bon.

Wnikają oni w wybranych ludzi – media i czarowników. Ludzie ci proszeni są o pomoc i rady we wszystkich sprawach – od zdrowotnych po małżeńskie.

Jest to świadectwo na fakt, że buddyzm w Tybecie został przyjęty na tyle, na ile pozwalał sposób myślenia Tybetańczyków. Konsekwencją tego była niechęć lamów do nauczania buddyzmu *zwykłych ludzi*, którzy zresztą nie byli szczególnie zainteresowani słuchaniem kazań (wygłaszanych publicznie około dwóch razy w roku). Wyjątkiem były bardziej zamożne rodziny, które zapraszały lamów na prywatne audyencje. Częstsza praktyka to recytowanie świętych pism w tybetańskich domach lub przyklasztorne procesje.

W przekonaniu Tybetańczyków kapłani odznaczali się nadnaturalnymi mocami i nieśmiertelnością (dzięki reinkarnacji). Gdy buddyzm zawitał do Tybetu, królowie decydowali o losach państwa posilując się wróżbami i snami. Tak rozwiązywano większość spraw politycznych kraju. Tak też zapadły decyzje, które w 1904 roku doprowadziły do klęski podczas inwazji wojsk brytyjskich.

Rytualizm stał się znakiem rozpoznawczym buddyzmu tybetańskiego i jest główną z pozostałością po religii bon – z czego większość Tybetańczyków mogła nawet nie zdawać sobie sprawy. Do tego typu rytuałów zalicza się np. wieszanie flag modlitewnych, przywoływanie duchów czy wykorzystywanie ludzkich szczątków (głównie kości), a także poleganie na wyroczni, astrologia i panteizm.

ROZDZIAŁ II

Muzyka w buddyzmie tybetańskim

Recytacja i śpiew

Każda szkoła religijna czy często nawet pojedyncze klasztory wytworzyły swoje regionalne formy rytuałów modlitewnych. Mimo tego można wyodrębnić podstawowe, wspólne dla wszystkich szkół cechy²⁰. Należy do nich ogólny schemat rytuałów, na który składają się następujące po sobie recytacje tekstów, towarzyszących im instrumentalnych przygrywek, taniec oraz powtarzanie *mantr*. Intonacją tekstów zawsze zajmują się postawieni wysoko w wewnętrznej hierarchii klasztoru mistrzowie tybetańskiego buddyzmu. Wierzy się, iż są oni inspirowani przez same bóstwa. Podczas recytacji mnich imaginuje sobie obraz bóstwa, który jest zgodny z treścią recytowanego tekstu i identyfikuje się z nim, odbierając jego świadomość. Jeśli więc odprawiany jest rytuał do bóstwa współczucia, mnich próbuje urzeczywistnić w sobie boddhisatwę (bóstwa, opiekuna) współczucia. Towarzyszą temu często *mudry*. W dalszej recytacji tekstu biorą udział wszyscy obecni, dorośli mnisi.

Intonowanie tekstów sutry określa się przy pomocy *da* – tempa i rytmu oraz *yang* – wskazującego na melodię. Jedno i drugie śpiewający lamowie wykorzystywali do wyśpiewywania sutr w sposób jak najlepiej obrazujący ich teksty. Terminem *Kha-don* określa się recytację w normalnym tempie, a *chas-klog-pa* - szybką recytację niskim głosem. W zależności od treści sutry, mogła być ona śpiewana *a capella* bądź z akompaniamentem instrumentalnym.²¹

²⁰ Mireille Helfer, Wolfgang Hauptfleisch, op. cit. s. 3

²¹ j.w.

Jak podaje MGG, recytowane teksty składają się najczęściej z 7- albo 9-sylabowych wersów. Można wyodrębnić trzy rodzaje recytacji:

1. Czytanie
2. Śpiew sylabiczny oparty na formułach melodycznych
3. Śpiew kształtowany przez modulowanie barwy dźwięku²²

Wydobywanie określonych tonów techniką śpiewu gardłowego jest przykładem traktowania barwy dźwięku w sposób dosłowny – poszczególne bóstwa identyfikowane są z konkretnymi kolorami, a więc także i konkretnymi barwami głosu. Najczęściej jednak ton recytacji odpowiada naturalnemu niskiemu głosowi – w zakresie $F_1 - D$. Z moich obserwacji wynika, że zwykle jest to wykorzystywanie jednego tonu centralnego z rzadkimi odchyleniami w górę lub dół, nie większymi niż odległość seksty.

W XIII w. n. e. Sa-skya Pandita wyodrębnił cztery rodzaje intonacji:

1. 'dren-pa – zmiany pomiędzy dwoma tonami bez przejścia
2. Bkug-pa – nagła zmiana głośności, wysokości tonu i barwy dźwięku
3. Gyur-pa – podobna do Bkug-pa lecz z zastosowaniem szeptu i szmeru
4. Iden-pa – wzrastanie i opadanie wysokości tonu²³

W praktyce sposobów intonacji występuje o wiele więcej (w zależności od indywidualnego podejścia mnicha), trudna jest też ich muzyczna interpretacja. Jeśli po intonacji następuje śpiewna recytacja tekstu (nie czytanie) może to być krótka pieśń bądź dłuższa – *dbyang* – śpiew stosowany najczęściej w rytuałach modlitewnych poświęconych *Chos-skyan* – opiekunowi naukowemu. Jak zauważyłam w nagraniu dokumentującym naukę Dalajlamy dla najwyższych rangą mnichów, w szkole Sera, w miejscowości Bylakupe (południowe

²² Mireille Helfer, Wolfgang Hauptfleisch, op. cit. s. 3

²³ j.w.

Indie), w osadzie tybetańskiej²⁴ recytacja tekstu może mieć na tyle indywidualny charakter, że ten sam tekst, różni mnisi w jednym czasie recytują inaczej. Prawdopodobnie mogą sobie na to pozwolić tylko wysoko postawieni w lokalnej hierarchii kapłani. W innych przypadkach muszą się oni dostosować do stylu narzuconego przez intonującego pieśń lamę.

Muzyka instrumentalna

Podczas rytuałów modlitewnych recytacja tekstu oddzielana jest przez instrumentalne interludia. Wykorzystywane instrumenty mają swoje symboliczne znaczenie nie tylko ze względu na ich barwę brzmienia, ale także surowce wykorzystane w ich budowie.

W Encyklopedii MGG instrumenty te podzielone zostały na trzy grupy: instrumenty perkusyjne (*brdung-ba*), instrumenty dęte (*bud-pa*) i instrumenty echoiczne (*khral-ba*). W Grove Music Dictionary mówi się o podziale na idiofony (dzwonki, różnego rodzaju cymbały, drewniane semantrony), membrafony (bębny w kształcie klepsydry, bębny ramowe) oraz aerofony (krótkie i długie trąby, rogi muszlowe i szałamaje). Sami Tybetańczycy dzielą instrumenty na te, które wytwarzają echo (*'krol-ba*), instrumenty uderzane (*brdung-ba*) i instrumenty, w których dźwięk osiąga się przez zadęcie (*'bud-pa*)²⁵. W swojej pracy wykorzystam podział Encyklopedii MGG, gdyż jest on najbardziej zbliżony do podziału instrumentów, jakim posługują się sami Tybetańczycy.

²⁴ *Tibet: A Buddhist Trilogy*, reż. Graham Coleman, 1979

²⁵ Mireille Helfer, Wolfgang Hauptfleisch, op. cit. s. 3

Do instrumentów perkusyjnych zaliczamy:

- a) *Rol-ma* bądź *sbug-chal* (fot. 2) – wykonane z brązu, ciężkie talerze o średnicy 30 cm, z których dźwięk wydobywa się poprzez uderzenie wertykalne (z góry do dołu) jednego talerza o drugi.

Posiadają skórzane uchwyty, umiejscowione na wybrzuszeniach talerzy. Najczęściej wykorzystywane do rytmicznej artykulacji śpiewu.



Fot. 2, talerze *rol-ma*²⁶

- b) *sil-snan* – lekkie talerze, o średnicy mniejszej niż *rol-ma*, z których dźwięk wydobywa się przez uderzenia horyzontalne.

²⁶ Zdjęcia instrumentów pochodzą ze strony internetowej National Music Museum, The University of South Dakota- www.usd.edu/smm; z wyjątkiem Fot. 4 ze stron Humboldt State University, www.humboldt.edu

- c) *Tin-sags* (fot. 3) – dwa małe, wykonane ze srebra, talerze, połączone ze sobą sznurkiem. Na każdym wygrawerowana jest treść mantry *Om mani padme hum*²⁷. Wykorzystywane do samotnej modlitwy.

Dźwięk na nich osiągnąć jest poprzez delikatne uderzenia jednym talerzykiem o drugi, ustawionymi w pozycji horyzontalnej.



Fot. 3, talerzyki *Tin-sags* od strony wewnętrznej (z widoczną wygrawerowaną mantrą)

- d) *Rna* – duże bębny, o średnicy ok. 1 m, umieszczone na drewnianych stojakach.
- e) *Lag-rna*, *rna-chun* – duże bębny ręczne z długim drewnianym uchwytem i skórzaną membraną. Dźwięk wydobywany jest za pomocą pałeczki.
- f) *Gandi* – drewniany „gong”, którego dźwięk wzywał mnichów na modlitwy. Dziś zastępuje go metalowy instrument tego samego typu, zwany *mkhar-rnga*.

²⁷ Sześciosylabowa mantra bodhisattwy współczucia, Awalokiteśwary, z którym utożsamiana jest postać Dalajlamy.

Do instrumentów dętych zaliczamy:

- a) *Dun-chen* – bardzo długi (od 1,5m – 4m) mosiężny róg teleskopowy. Z moich obserwacji wynika, że dźwięk osiągnąć jest silnym zadęciem i długotrwałym utrzymaniem brzmienia na spokojniejszym oddechu.



Fot. 4 – Dun-chen

- b) *Dung-dkar* [fot. 4] – róg w kształcie muszli, z którego wydobywane są bardzo niskie dźwięki.



Fot. 4 – rogi muszlowe

- c) *Rgya-glin* [fot. 5] – szalamaje, prototypy dzisiejszych obojów. Ich długość wynosi ok. 60 cm, do wygrywania melodii grający używa siedmiu otworów. Dźwięk *rgya-*

glin jest bardzo przenikliwy i ostry, jak zauważyłam w grze na nich często wykorzystywana jest technika oddechu permanentnego.²⁸



Fot. 5 – Rgya-glin

d) *mi-rkan-glin-bu* [Fot. 6] – krótkie trąbki, dziś budowane z metalu, ale w przeszłości robione z ludzkiej kości udowej. Czasem wykorzystywana także poza rytuałami religijnymi.



Fot. 6

Do instrumentów echoicznych²⁹ zaliczamy:

²⁸ Technika pozwalająca instrumentalście na braniu oddechu bez przerywania wydobywania dźwięku.

²⁹ Określenie “echoiczny” odnosi się do instrumentów, których dźwięk rezonuje jak echo i jest dłuższy niż w przypadku instrumentu perkusyjnego (np. bębna).

- a) Damaru [Fot. 7] – bębenki utworzone ze sklepień ludzkich czaszek, najczęściej zmarłych duchowych przywódców. Dziś robi się je z drewna. Grają na nich mnisi wyższej rangi.



Fot. 7 – Damaru

- b) *Gcod-dar* – małe, drewniane bębenki.
- c) *Dril-bu* – mały miedziany dzwoneczek, stały element rytualnej muzyki buddyzmu tybetańskiego. Umiejscowiony jest na uchwycie z berłem zwanym *rd-rje-zu* – symbolizującym kobiecość. Sam dzwoneczek symbolizuje męskość. Trzymanie go w lewej ręce oznacza mądrość. Gra na nim polega na selektywnych, pojedynczych machnięciach, wydobywających wysoki dźwięk instrumentu.



Rytualny taniec

Inną formą modlitwy w buddyzmie tybetańskim jest rytualny, tantryczny taniec masek – *'cham*. Tak, jak w przypadku muzyki, *'cham* ma różne formy w zależności od szkoły, w której jest wykonywany.

Podczas *'cham* mnisi-tancerze, których twarze skrywają maski, mają połączyć się duchowo z bóstwami. W tym celu, podczas tańca, wprowadzają się w trans. Towarzyszy im akompaniament zespołu instrumentalnego, złożonego z bębnów *Rna*, talerzy *sbug-chal* wyznaczających rytmicznie kroki tańca, szałamai *rgya-gling* oraz długich trąb *dun-chen* które tworzą melodyczne pasażę. Czasem mnisi grający na *rgya-gling* dołączają do grona tancerzy.

'Cham zwykle składa się z trzech faz. Na początku mnisi medytują w świątyni, identyfikując się z różnymi bóstwami, często układając przy tym mandalę. Następnie prezentują w tańcu postaci bóstw, z którymi zidentyfikowali się podczas medytacji – to odbywa się już poza klasztorem. Ostatnią fazą jest rytualne pozbycie się swojej roli przez mnichów, po powrocie do klasztoru³⁰.

³⁰ Mireille Helfer, Wolfgang Hauptfleisch, op. cit. s. 3

Notacja

Większość tradycji, także muzycznych, w klasztorach buddyzmu tybetańskiego przekazywana była ustnie z pokolenia na pokolenie. Jednak mnisi na swoje potrzeby utworzyli też sposoby zapisywania muzyki, które graficznie różniły się nieznacznie w poszczególnych klasztorach. Zapiski te dotyczyły sposobu śpiewania, a także użycia instrumentów oraz choreografii tanecznej. Pojęcie *dbyangs* (dosł. *samogłoska*) – generalnie służyło określeniu bezznaczeniowych sylab (*tschig-lhad*) wprowadzających do właściwego tekstu (*tschig-rdzogs*). Owe *dbyangs* były tylko punktem odniesienia, ich zapis stanowił więc kontur całej melodii³¹.

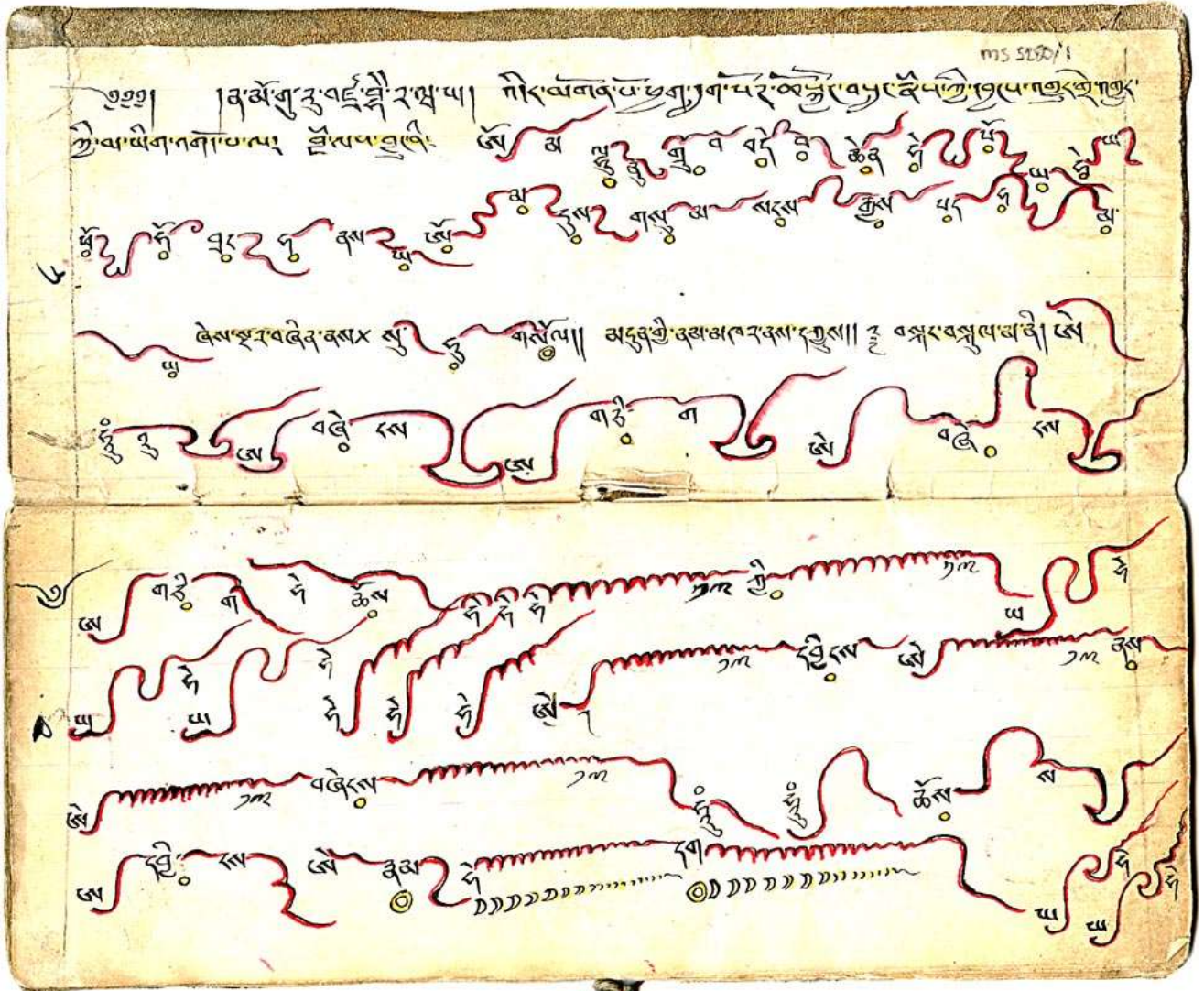
Notacja ta oraz towarzyszący jej komentarz odnośnie użycia instrumentów, nie są wskazówką do praktycznego wykorzystania bez znajomości tradycji przekazywanej ustnie. Dzięki niej niepotrzebne są precyzyjne informacje odnośnie, na przykład, barwy głosu, które są przez mnichów po prostu pamiętane. Przypomina to w pewnym stopniu notację cheironomiczną w dawnej muzyce zachodniej.

Pod linią konturową znajdują się określenia słowne – w zależności od wysokości graficznej tekstu i jego wielkości, oznaczały one albo wyrazy łączone, albo mantry, po których następuje recytacja tekstu, albo sylaby, które celowo wymawiane miały być niewyraźnie.

W notacji muzyki instrumentalnej nad tekstem zaznaczane były miejsca uderzeń w bęben, intensywność i głośność gry. Z kolei notacja dla instrumentów dętych w dużej mierze została przejęta z notacji głosu. Zaznaczone jest na niej mocne zadęcie i utrzymywanie dźwięku przez dłuższy czas, a punkt centralny – gdzie grający wydobywa z

³¹ Mireille Helfer, Wolfgang Hauptfleisch, op. cit. s. 3

instrumentu chropowaty, głośny i agresywny ton – oznaczony jest dziewięcioma trójkątami umiejscowionymi na krzywej linii.



MS 5280/1
Yang chants with Tibetan Yang-Yig graphic music notation. Tibet, 19th c.

Zapis śpiewu z komentarzem instrumentalnym (dla instrumentów perkusyjnych).

Tybet, XIX wiek³².

³² The Schøyen Collection, www.schoyencollection.com

ROZDZIAŁ III

Wykorzystanie muzyki w buddyzmie tybetańskim

- muzyka rytualna, dźwięki *dun chen*, muzyka procesjonalna i rytualne tańce oraz publiczne ceremonie.

Swój opis wykorzystywania muzyki w rytuałach buddyzmu tybetańskiego oparłam na nagraniu wykonanym przez Johna Levy'ego w klasztorach buddyjskich w Bhutanie, z roku 1971. Wszystkie nagrania zostały wydane na dwupłytowym albumie „Tibetan Buddhist rites from the monasteries of Bhutan”. John Levy udał się w celu nagrania rytuałów na zaproszenie bhutańskiego króla. Bhutan jest obecnie jednym z niewielu miejsc, w których tradycje buddyzmu tybetańskiego kultywowane są bez przeszkód. W samym Tybecie dokonanie takich zapisów jest niemożliwe – od czasu chińskiej okupacji w tym miejscu, wolność buddystów do wyznawania swojej religii została drastycznie ograniczona.

Nagrania pochodzą z rytuałów Drukpa i Nyingmapa. Wszystkie zapisy nutowe dokonane zostały przeze mnie, ze słuchu. Nie jest to jednak absolutnie wierne odzwierciedlenie rytmiki i melodii poszczególnych śpiewów. Wynika to z ograniczeń notacji klasycznej (np. trudności z zapisaniem specyficznej barwy głosu obniżającej tony czy zapis mikrotonów) oraz pewnej dowolności i nieregularności w samym wykonaniu śpiewów, co utrudnia jego słuchową analizę.

Muzyka w rytuałach

Genyen Gi Topa – Ku chwale Ge-Nyen³³

To partia codziennego obrządku błagalnego, rozpoczynanego o godz. 7 rano. Uporczywie powtarzane dźwięki na tych samych instrumentach mają przywołać (zwrócić uwagę) Genyena – bóstwa głuchego na jedno ucho. Każdy z instrumentów gra tylko jeden dźwięk – trąbki Kang-dung zawsze o pół tonu niżej od Dung-kar. W ceremonii udział bierze także siedemnastu mnichów, których recytacji na jednym tonie towarzyszy talerz uderzany kawałkiem drewna, dwie trąby dung-chen oraz duże bębny lag-rna. Treść modlitwy odnosi się do opiekuna buddyzmu, jakim jest Genyen - w błaganiu o mądrość i opiekę nad wiernymi.

Chham Gi Serkyem Gi Yang – Modlitwa przy ofiarowaniu napoju konsekrowanego³⁴

Śpiew bez akompaniamentu instrumentalnego, część świętego tańca strażników bóstwa. Towarzyszy ofiarowaniu złotego napoju, którym jest piwo z granulkami kukurydzy. Śpiew opiera się na powtarzonym schemacie pochodów sekundowych i skoków tercjowych, jest homorytmiczny, niektóre dźwięki osiągnane są swoistymi glissandami. Całość mieści się w skali wąsko zakresowej. Rytm nie jest regularny, warunkuje go tekst i długość oddechu, o którym decyduje inicjujący recytację tekstu mnich. Generalnie można go jednak określić w relacjach półnutowo-ćwierćnutowych (por. przykład nutowy nr 1).

³³ CD1, ścieżka 1

³⁴ CD1, ścieżka 2

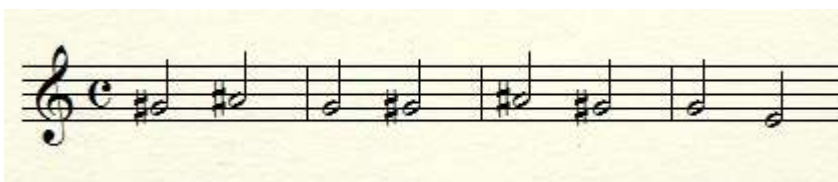


Przykład nutowy 1

Chham Gi Serkyem Gi Yang – melodia chóru mnichów a capella.³⁵

Tashi Tseringmai Dzabkul – Nawoływanie bóstwa opiekuńczego³⁶

Jest to rytuał odprawiany codziennie. Przeznaczony na chór siedemnastu mnichów, dwie szalamaje, dwie długie trąby i instrumenty perkusyjne. Rozpoczyna się przenikliwą melodią szalamai, z bardzo dużą ilością ornamentów i tryli, której kontur można zapisać w ten sposób:



Przykład nutowy 2

Tashi Tseringmai Dzabkul – schemat linii melodycznej granej przez dwie szalamaje uniosono.

Melodia ta jest więc oparta na mocno zawężonej skali e-g-gis-ais – z moich obserwacji wynika, że skale wąskozakresowe są charakterystycznym elementem muzyki w rytuałach buddyzmu tybetańskiego.

Towarzyszą im miarowe uderzenia na bębnach oraz burdonowy dźwięk na *dun-chen* – początkowo na jednym niskim dźwięku, później przenoszony o oktawę wyżej. Po partii

³⁵ Wszystkich zapisów nutowych dokonałam osobiście ze słuchu.

³⁶ CD1, ścieżka 3

instrumentów dętych, śpiewną recytację z akompaniamentem instrumentów perkusyjnych rozpoczyna grupa mnichów. Kontur melodii z rytmicznym towarzyszeniem perkusji można zapisać w taki sposób:



Przykład nutowy 3

Po recytacji ponownie wchodzi instrumenty dęte, z tą samą melodią. Ich partia rozpoczyna się wejściem *dun chen* nachodzącym jeszcze na końcówkę recytacji mnichów. Podobna wymiana (dialog) między chórem a zespołem instrumentów zachodzi jeszcze kilka razy, aż do wyczerpania treści modlitwy.

Duchong Gongpoi Chendren – inwokacja do Gongpo³⁷.

Gongpo – bóstwo czasu - w tradycji buddyzmu tantrycznego przedstawiany jest jako męskie wcielenie bogini Kali. Opisywane nagranie to część rytuału do Gongpo, obchodzonego przez trzy dni każdego miesiąca.

Instrumentarium jest tu takie samo jak w rytuale *Genyen Gi Topa* opisywanym tu na początku, z dodatkowymi dwoma szałamajami. Jak w większości przypadków, także i tu do recytacji treści modlitwy wprowadza wstęp instrumentalny. Sylabiczna recytacja ma

³⁷ CD 1, ścieżka 6

szybkie, regularne tempo, wyznaczone przez perkusję (bębny lag-rna). Między poszczególnymi wersami odzywają się pojedyncze instrumenty – głównie trąba *dun chen* – powtarzające jeden dźwięk.

Modlitwa do Chakchen, wielkiego symbolu duchowego oświecenia³⁸

Nagranie to jest znakomitym przykładem śpiewu gardłowego, zwanego także alikwotowym. Jest to rodzaj śpiewu wywodzący się z tuwiańskiej i mongolskiej muzyki ludowej – można przypuszczać więc Tybetańczycy poznali tę technikę dzięki Mongołom odwiedzającym ich kraj³⁹. Polega na wydobywaniu z gardła kilku niezależnych od siebie dźwięków, najczęściej bardzo niskich. Pozwala na wprowadzenie się w medytacyjny trans modlitwy. Z poziomu niskich tonów śpiewu gardłowego chór mnichów powoli przechodzi na melodyjną recytację, której zarys podobny jest do tego podanego w przykładzie nutowym nr 1.

Dewachen Gi Monglam – Dążenie do reinkarnacji⁴⁰

Bardzo typowy, często spotykany rodzaj recytacji tekstu. Wykonywany jest przez chór mnichów z akompaniamentem jedynie miedzianego dzwoneczka *dril bu*. Modlitwę o pomyślną reinkarnację odprawia się codziennie około godziny ósmej rano.

Rozpoczyna się intonacją jednego z mnichów:



Przykład nutowy 4

³⁸ CD 1, ścieżka 7

³⁹ David Snellgrove, Hugh Richardson, op. cit, s. 5

⁴⁰ CD 1, ścieżka 10

Następnie dołączają pozostali uczestniczący w modlitwie. Recytacja jest sylabiczna, w równych wartościach o tempie zbliżonym do ósemkowego, wyznaczonym rytmem dzwoneczka i melodii wąskozakresowej.

Dźwięki długich trąb – *dun chen*.⁴¹

Dzień mnichów wyznacza modlitwa. Krótkie przerwy w niej przeznaczone są na tradycyjne picie typowego napoju tybetańskiego – herbaty z masłem i solą. Wezwanie na taką przerwę (oraz powrót z niej) ogłasza się dźwiękiem *dun chen*. Dźwięk długich, potężnych trąb roznosi się zawsze z wysokiego punktu klasztoru. Dźwięk nagrany na pierwszej płycie omawianego albumu, opisany *Fung Chen, Gulgyen „Throat ornament”* to jeden z jedenastu sposobów wydobywania muzyki na tym instrumencie. Używa się go przez cały rok, podczas gdy pozostałe dziesięć wykorzystywane jest tylko na specjalne okazje (np. do rytualnych tańców). Według legendy, skomponował go Dharma Raja, dostojnik Bhutanu, który przybył tu w 1616 roku i pozostał do końca swojego życia⁴².

Gra polega na wydobywaniu jednostajnego tonu przez długi okres czasu (dzięki oddechowi permanentnemu). Początkowo dźwięk utrzymywany jest w bardzo niskich rejestrach (stąd określenie „throat” czyli „gardłowy” – bo przypomina ludzki śpiew gardłowy), później przenoszony jest wyżej i wciąż utrzymywany. Zmiany zachodzą tylko na poziomie głośności.

Drugie nagranie tego typu, na płycie opisane jako *Dun Chen, Nyithu Panglep, Two notes prolonged to medium length* to piąty z jedenastu wspomnianych sposobów grania na *dun chen*. Tak używane są trąby w trakcie przerw między rytualnymi tańcami ofiarnymi, zwanymi *chopa*. W przeciwieństwie do pierwszego opisanego sposobu tu zmiany są częstsze – zarówno pod względem wysokości dźwięku, jak i głośności, która zmienia się nagle i bardzo intensywnie.

Ścieżka numer 19 na pierwszej płycie omawianego albumu przedstawia jedenasty, ostatni ze sposobów wykorzystywania *dun chen*. Różnice między nim, a pierwszym są –

⁴¹ CD 1, ścieżka 4, 5, 19

⁴² Opis muzyki dołączony do płyty *Tibetan Buddhist rites from the monasteries of Bhutan* – John Levy

paradoksalnie – dość kosmetyczne. Podobnie jak w poprzednio omawianych przypadkach, mamy tu do czynienia z nagłymi zmianami głośności i wysokości dźwięku – choć rzadszymi. Różnice leżą także w rytmice wygrywanych nut – przechodzą one od dłuższych wartości do coraz krótszych, przypominają rytm wybijany przez piłkę opadającą na ziemię. W języku tybetańskim ten rodzaj gry zwany jest *Tashi* i oznacza *pozytywną konkluzję*. Wykorzystywany jest bowiem na zakończenie modlitw⁴³.

⁴³ John Levy, op. cit. s. 33

Muzyka procesjonalna⁴⁴

Bardzo ważnym elementem rytuałów buddyzmu tybetańskiego, zwłaszcza dla osób świeckich, które nie spędzają dnia na modlitwie w klasztorze, są procesje. Zawsze towarzyszy im głośna, wyraźna muzyka. Ścieżka 18 na pierwszej płycie albumu daje przykład muzyki procesjonalnej wykonywanej na dwóch szałamajach z towarzyszeniem bębna i gongu.

Partia szałamaji grających równocześnie utrzymana jest w wysokim, donośnym i przenikliwym rejestrze, cechuje ją też znaczna ornamentyka. Gong i bęben uderzane są równocześnie, w równych odstępach czasu.

Ten rodzaj muzyki grany jest zazwyczaj dla najwyższych dostojników.

Ciekawym przykładem muzyki procesjonalnej jest też nagranie ze ścieżki 17 na płycie. Wykonywana jest ona przez dwie szałamaje bez akompaniamentu. Muzycy grają tu antyfonicznie, imitując nawzajem wygrywane przez siebie partie. Autor nagrania zauważa, iż od trzydziestu lat muzycy wykonywujący tego typu muzykę w czasie procesji nie są Tybetańczykami, a byłymi indyjskimi niewolnikami, bądź Indusami. Sądzę, że dlatego właśnie melodia tej partii jest rozbudowana bardziej niż te wykonywane przez tybetańskich mnichów, pełna ornamentów i mikrotonów, co przypomina tradycyjną muzykę indyjską. Świadczy o tym większa ruchliwość rytmiczna melodii i większy jej ambitus. Podczas, gdy w typowej tybetańskiej muzyce klasztornej nie przekracza on zwykle kwinty, tu wychodzi nawet poza oktawę.

⁴⁴ CD 1, ścieżka 17, 18

Rytualne tańce

Peling Shacham – taniec jelenia⁴⁵

Tancerze wkładają maski jeleni. Ich występowi towarzyszy dźwięk trąb z ludzkiej (najczęściej wysoko postawionego lamy) kości udowej - *mi-rkan-glin-bu* – które grają tylko na początku, unisono, na jednym dźwięku. Później dźwięk zostaje przerywany krótkimi oddechami i lekko podwyższany. Podczas gry trąbek, reszta mnichów gwizdże – ma to odsunąć złe duchy. Pozostałe instrumenty to dwa duże bębny, które towarzyszą tańcom mnichów do końca – zwiększając lub zmniejszając tempo uderzeń, w zależności od układu choreograficznego.



Fot. 9 Mnich w masce jelenia⁴⁶

⁴⁵ CD 1, ścieżka 20

Dramitze Ngachham⁴⁷

To rozbudowany taniec przeznaczony na wielkie wydarzenia, jak na przykład konsekracja świątyni. Wykonuje go grupa szesnastu mnichów w maskach różnych zwierząt.

Taniec ten składa się z czterech części, połączonych introdukcją (*Toncham*), dwóch części środkowych (*Dzuchham*) i finału (*Buchham*).

Każdy z tancerzy trzyma w ręku bęben *rna-chun* poza jednym. Bębny te uderzane są w membranę kawałkiem drewna, ale w części środkowej rytm wystukiwany jest o ramę tychże bębnów. Najwyższy rangą mnich jako jedyny nie gra na *rna-chun* lecz trzyma w rękach talerze, na których wystukuje rytm na samym początku bez akompaniamentu innych instrumentów, a także podczas pozostałych części tańca.

Pozostali mnisi, ci którzy siedzą obok tańczących, grają na dwóch trąbach *dun-chen* i dużych bębnach.

Lama Norbu Gyamtseo⁴⁸

Podczas tego rytuału, mnisi przywdziewają maski tak zwanych dziewięciu aspektów Guru Rinpocze – jak nazywa się bóstwo Padmasambhava w Tybecie.

Rozpoczyna się chórem mnichów a capella, którzy recytują tekst modlitwy w bardzo wąskim ambitusie i niskim rejestrze. Potem następuje instrumentalne intermezzo – szalamai, długiej trąby i instrumentu perkusyjnego. Taki dialog powtarza się przez cały taniec. Po kilku minutach recytacji mnichów, opartej zasadniczo na dźwiękach C D F C, zaczynają towarzyszyć miarowe uderzenia bębnów.

⁴⁶ Fot. Oksana Perkins, www.pbase.com/oksana_p - zdjęcie umieszczone za zgodą autorki.

⁴⁷ CD 1, ścieżka 21

⁴⁸ CD 1, ścieżka 22-24

Zainteresować może pstryknięcie palcami, słyszalne w pewnym momencie rytuału. Jak wyjaśnia autor nagrania, jest to efekt specjalnej mudry, którą w tym momencie wykonują mnisi. Jest o tyle specyficzna, że pozostałe gesty rąk – wykonywane we wszystkich rytuałach buddyzmu tybetańskiego – odbywają się w ciszy.

Sondeb Leu Dunma – Siedmiokrotna prośba do Guru (Padmasambhava)⁴⁹

Na drugiej płycie znajduje się zapis kolejnego rytuału, w którym wykorzystywane są tańce mnichów. Udział w nim bierze chór mnichów, dwie szalamaje trzymane horyzontalnie (ma to wpływ na ich brzmienie), dwie długie trąby *dun chen*, para talerzy, dwa duże bębny, dzwoneczek ręczny i bębenek *damaru*.

W instrumentalnym wstępie udział biorą wszystkie instrumenty. *Dun chen* nastrojone są wysoko, nad ich jednostajnym dźwiękiem unosi się przenikliwa, utrzymana w wysokich rejestrach melodia szalamai o początku:



Przykład nutowy 5

W dalszej części utworu melodia ta stale się rozwija – motyw z taktów 4-5 jest kilkakrotnie powtarzany, w różnych rejestrach i różnych wysokościach nutowych, zdaje się być jednak najbardziej charakterystycznym elementem tej dość rozbudowanej, jak na wcześniej badane linie melodyczne partii. Skala jest zróżnicowana, obfitująca w duże, przekraczające oktawę, skoki interwałowe w górę i w dół. Szalamaje pełnią tu rolę wiodącą

⁴⁹ CD 2, ścieżka 1-3

– instrumenty perkusyjne wybijają regularny rytm o jednolitym natężeniu głośności, a *dun chen* pełni rolę burdonu.

Po instrumentalnym wstępie następuje część wykonywana przez chór mnichów, śpiewających techniką śpiewu alikwotowego, w niskim rejestrze. Ich głos przypomina kolejny instrument, wyszczególnienie słów jest bardzo trudne. Towarzyszy im akompaniament bębna *damaru*.

Po kilku wersach modlitwy ponownie włącza się reszta instrumentów – tym razem jednak bez długich trąb *dun chen*, które ponownie pojawiają się dopiero pod koniec introdukcji. Przy kolejnym wejściu chóru mnichów ich śpiew jest już utrzymany w wyższym rejestrze i bardziej zrozumiały. Taki dialog między instrumentami i głosami nie ustępuje do końca wstępu, który jest tzw. *zakłębem w trzy ciała Buddy*.

Po tym następuje część *Chendren* - *zaproszenie Padmasambhavy*. Bez akompaniamentu instrumentalnego mnisi recytują modlitwę, w której zapraszają bóstwo. Po ich modlitwie włączają się szałamaje, bębny i długie trąby – które teraz grają dużo głośniej. Gdy kończy się ich partia, następuje wyciszenie – odzywa się niski głos mnicha, do którego dołączają pozostali śpiewając w tej samej technice śpiewu gardłowego. Po chwili dołącza do nich *damaru* i talerze, aż w końcu znów włącza się reszta instrumentów, a na pierwszy plan wysuwa się dźwięk dzwoneczka ręcznego.

Wreszcie nadchodzi część, w której wykonywany jest rytualny taniec. Tańczący mnisi trzymają w rękach bębny *damaru*, pozostali akompaniują im siedząc. W trakcie tańca tempo się zwiększa, a bębny grają w dwóch grupach rytmicznych:



Przykład nutowy 6

Muzyka towarzysząca dorocznym festiwalom klasztornym⁵⁰

Jednym z elementów życia klasztornego są festiwale religijne⁵¹, dedykowane konkretnym bóstwom. Nagrany na drugim krążku albumu rytuał, poświęcony został bogowi gniewu, Pelchen Dupa. Opiszę teraz jeden z rytuałów, które odprawia się na tego typu dorocznym festiwalu, którego nagrania John Levy dokonał w małym klasztorze Nyuingmapa w Kyichu (Dolina Paro, Bhutan).

Nyule Derwa – Zniszczenie Nyule

Początkowo mnisi recytują mantrę przy akompaniamencie małych dzwoneczków ręcznych. Można tu w chórze męskich głosów dosłyszeć głos małego chłopca – reinkarnację najwyższego w hierarchii klasztoru lamy, przywódcy duchownego danego opactwa. Tak rozpoczyna się rytuał *Nyule Drelwa*, wezwanie bóstwa do zniszczenia Nyule – złego ducha zakłócającego medytację. Jego kukła – z wyglądu przypominająca połączenie ciała człowieka i ptaka – ustawiona jest wśród mnichów podczas rytuału.

Po recytacji mnichów, która odbywa się na jednym dźwięku z lekkimi odchyleniami (interwału sekundy wielkiej) w górę lub w dół, odzywa się agresywna muzyka *Kulwa* – wezwania do zniszczenia. Przenikliwy głos trąb i bębnow ma być przerażający i „pobudzający”. Przez cały rytuał obie te partie – chóralne i instrumentalne – stale się wymieniają. Przy trzecim powtórzeniu partii mnichów, akompaniuje im już nie tylko dzwoneczek, ale także bębenek. Podczas wykonywania muzyki mnich, który odgrywa rolę

⁵⁰ CD 2, ścieżka 6 i 8

⁵¹ W tradycji tybetańskiej określenie „festiwal” ma wydźwięk święta klasztornego i nie jest kojarzone z pojęciem „festiwalu” czyli imprezy w kulturze zachodniej.

Sha-nag obchodzi mandalę wzniesioną na środku klasztoru trzy razy, po czym dźga kukłę złego ducha rytualnym pugińalem zwanym *phurpa*.

Festiwale kończą się procesją mnichów wewnątrz klasztoru wokół ołtarza, którzy grają na instrumentach, z którymi mogą się przemieszczać. Za nimi podążają pozostali mnisi, śpiewający melodię *Nyingthik Gi Monlam* (w wolnym tłumaczeniu – aspirację nauczania).

Tego typu festiwale mają przeważnie wartość edukacyjną. Poprzez swoją widowiskowość i wymowność, zbliża prostych ludzi do zrozumienia swojej religii. Dziś mnisi potrafiący wykonać rytuał podobny, do wyżej opisanego, występują także dla publiczności na scenach.

ZAKOŃCZENIE

Choć muzyka buddyźmu tybetańskiego – a więc powstała i skryształizowana w Tybecie – jest pełna wpływów z innych regionów świata, a instrumentarium i jej ogólna forma mogą wydawać się prymitywne, prosty wniosek w kwestii jej wyjątkowości można wyciągnąć już na podstawie pierwszego wrażenia audytywnego. Specyficzne instrumentarium i technika jego użycia warunkuje charakterystyczne brzmienie zespołu grającego podczas rytuałów buddyźmu tybetańskiego – na tyle charakterystyczne, że momentalnie rozpoznawalne. I nie spotykane w żadnym innym miejscu na świecie. Jeśli przyjrzymy się temu zjawisku bliżej – co starałam się uczynić w swojej pracy – zauważymy pewne cechy, które tę specyfikę warunkują.

Wszelkie melodie i współbrzmienia jakie zachodzą w pieśniach tudzież muzyce instrumentalnej buddyźmu tybetańskiego, mają pochodzić od samego Buddy i wynikać z natchnienia modlącego się lamy. Nie są one komponowane w żaden sposób, nie są także respektowane żadne zasady harmonii. Dobierane do rytuałów instrumenty nie mają też spełniać funkcji brzmieniowej – w takim sensie, w jakim rozumiemy na przykład łączenie grup instrumentów w muzyce europejskiej – ale symboliczną i wyrazową, jak dzwoneczek *dril-bu* symbolizujący element męski i żeński mający wyrazić harmonię wszechświata.

Brzmienie instrumentów ważne jest w ich funkcji ilustracyjnej. Świadczy o tym choćby wyszczególnienie jedenastu sposobów gry na trąbach *dun chen* czy kilku stylów gry na szałamajach. Instrumenty perkusyjne uderzane są mocniej lub lżej dla zaznaczenia konkretnych słów czy całych wersów. Ich rytmika warunkowana jest utrzymaniem medytacyjnego tempa recytacji, wyznaczenia kroków procesji bądź tańca.

Jak można wywnioskować z zapisów nutowych, linie melodyczne, na których opierają się śpiewy czy gra instrumentów melodycznych nie są bardzo zróżnicowane.

Utrzymane w raczej wąskich ambitusach i równomiernym tempie mają zbliżać grę i śpiew do ludzkiej mowy, dla jak najlepszego zaznaczenia tekstu, któremu towarzyszą. Trzeba bowiem pamiętać, że dla buddystów muzyka pełni funkcję wyłącznie użytkową. Języki orientalne posiadają nawet odrębne słowa odróżniające muzykę świecką (rozrywkową) i rytualną. Podobnie rzecz się ma z tańcem. Używanie słów „taniec” i „muzyka” w kontekście rytuałów buddyjskich uzasadnione jest tylko tym, że w języku polskim nie ma odpowiedników do określenia tego właściwie.

Także dlatego, w klasztorach tybetańskich nie spotkamy fletów i instrumentów strunowych, które obecne są na tybetańskich ulicach czy innych miejscach gdzie wykonuje się muzykę ludową. Nie mają one bowiem liturgicznego uzasadnienia – po prostu nie są potrzebne. Tak więc tekst, treść modlitwy, mają tu wartość nadrzędną i niedopuszczalne jest by zbyt rozwinięte partie instrumentalne przysłaniały jego istotę – zamiast ją podkreślać. Z drugiej strony o użytkowości muzyki w klasztorach buddyzmu tybetańskiego świadczy też fakt, że często służy ona jako sygnał – wezwanie na modlitwę, na przerwę w niej czy choćby pobudkę dla mnichów.

Pewnym wyjątkiem od tej reguły może być muzyka wykonywana podczas procesji czy poza klasztorem. W tych sytuacjach – co również starałam się wykazać w swojej pracy – pozwala się na większą rolę muzyki instrumentalnej, bardziej ornamentальной i rozwiniętej melodycznie. Nie służy to jednak rozrywce, a lepszemu przykuciu uwagi osób biorących udział w rytuale, nadania mu bardziej szczególnego charakteru, ze względu na wyjątkowość i rzadkość tych wydarzeń.

Muzyka w buddyzmie tybetańskim jest więc wyjątkowa ze względu na swoje brzmienie i funkcję. Taniec nie jest zbiorem przypadkowych ruchów pobudzonych melodią czy rytmem, a nawet jeśli posiada on ustaloną choreografię, ma wyrażać nie emocje tańczącego, lecz jego modlitwę natchnioną przez wcielenie Buddy. Muzyka budzi trwogę,

koi, wprowadza w medytacyjny trans, ilustruje słowo. Zawsze jest wyrazem natchnienia, połączenia z Buddą i żarliwej modlitwy.

I jak każdy element życia buddysty, jest kolejnym etapem do przejścia w stan oświecenia.

BIBLIOGRAFIA:

Literatura muzykologiczna:

1. Mireille Helfer, Wolfgang Hauptfleisch *Tibet, Bhutan, Ladakh; Musiktraditionen der Klöster* [w:] *Die Musik In Geschichte und Gegenwart (MGG)*; s. 574-586, t. IX, Bärenreiter and Metzler 1994
2. Mao Jizeng *The Traditional Music of Tibet* [w:] *The Garland Encyclopedia of World Music. East Asia: China, Japan and Korea*; s. 480; t. 25; Routledge 2001
3. John Levy, opis muzyki dołączony do płyty *Tibetan Buddhist rites from the monasteries of Bhutan*, Sub Rosa SR222, 2005
4. Carole Pegg, Ricardo Canzio, Mireille Helfer, Mona Schremp *Tibetan music: Monastic music* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; s. 443-448; Macmillan Publishers 2001

Literatura religioznawcza:

1. John Powers *Wprowadzenie do buddyzmu tybetańskiego*, Wydawnictwo A, 2008
2. Hajime Nakamura *Systemy myślenia ludów Wschodu. Indie, Chiny, Tybet, Japonia*; Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005

Inne:

1. Patrick French *Tybet, Tybet*, Ushuaia 2007
2. Gonodżab Cybikow *Buddyjski pielgrzym w świątyniach Tybetu*; Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975
3. Snellgrove David & Richardson Hugh, *Tybet – zarys historii kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978