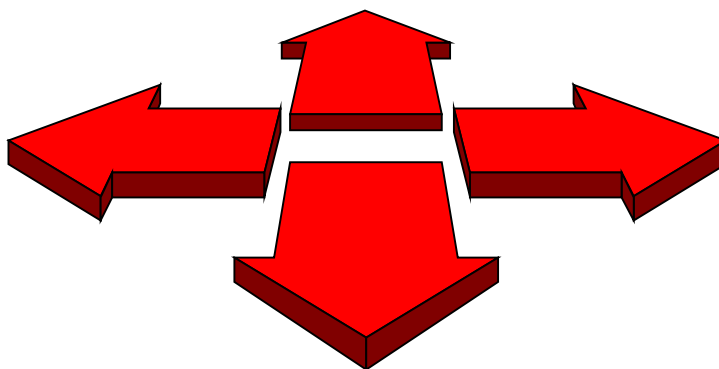


**DASANUDASA VANACARI
MATHURA DAS**

POSITIVE VIBRATION

czyli

**TWÓRCZA MOC WIBRACJI
DŹWIĘKOWEJ**



Publikacja

Mayapur Bhaktivedanta Gurukula Music Department Faculty

Dedykujemy tę książkę Jego Boskiej Miłości A.C. Bhaktivedantie Swamiemu Prabhupadzie, który dzięki Swemu miłosierdziu przeniósł oryginalną wiedzę wedyjską do świata Zachodniego, oraz Jego zaufanym uczniom uczącym teraz na całym świecie zasady sankirtana – zbiorowego intonowania transcendentalnego dźwięku, a w szczególności Jego Świątobliwości Indradjumnie Swamiemu, który specjalną łaską kirtana-rasy, od szeregu lat, obdarza Polaków.

Dziękujemy Mu za to serdecznie!

RANCHOR SYSTEM - LESZNO WIOSNA 1999
TŁUMACZENIE - R. ŁUKASIEWICZ

SPIS TREŚCI

Przedmowa do wydania polskiego.....	4
Wstęp.....	6
CZĘŚĆ PIERWSZA	
Manifest duchowej muzyki.....	7
Zjednoczone pole teorii muzyki.....	7
Założenia strukturalne.....	8
Energia – wibracja – świadomość.....	9
Serie harmoniczne.....	10

CZEŚĆ DRUGA

Intonacja w muzyce vaisznawa (svara saptha).....	12
Wstęp.....	12
Doskonałość muzyki.....	13
Czym jest teoria muzyki vaisznawa?.....	14
Pochodzenie muzyki vaisznawa.....	16
Definicja wibracji dźwiękowej.....	19
Wedyjska nauka o wibracji dźwiękowej.....	19
Twórcza siła wibracji dźwiękowej.....	20
Fizyka subtelnego dźwięku.....	21
Prawo oktawy (saptak dharma).....	23
Serie harmoniczne.....	25
Wyprowadzanie svaras.....	26
Harmonia i tembr.....	27
Podziały - harmoniczne interwały.....	28
Harmonia, dysonans i asonans.....	29
Interwały i ich tony kombinacyjne.....	32

CZEŚĆ TRZECIA

Historyczne korzenie kirtanu.....	36
„Gita-Govinda” – poprzedniczka Padavali kirtan.....	37
Sankirtan Pana Ćaitanyi Mahaprabhu.....	38

CZEŚĆ CZWARTA

Wibracja dźwiękowa – autoryzowane fragmenty z pism świętych.....	45
--	----

DODATEK

Nastroje i smaki w ragach – zgodnie z astha-kalia-lila.....	75
---	----

PRZEDMOWA DO WYDANIA POLSKIEGO

Kiedy wczesną wiosną 1991 roku przybyłem do Śridham Mayapur – świętego miasta Vaisznawów – aby uczestniczyć w festiwalu Gaura-Purnima, zorganizowanego z okazji 505 rocznicy pojawienia się Śri Ćaitanyi Mahaprabhu, jedną z pierwszych rzeczy, które wzbudziły moje szczególne zainteresowanie, był biuletyn informacyjny – program wykładów, seminariów i pielgrzymek, wydany przez organizatorów z tej okazji. Zacząłem go wnikliwie przeglądać, aby zorientować się w jakich niezwykłych wydarzeniach będę mógł wziąć udział. Propozycji było tak dużo, że jak stwierdziłem z niepokojem, można było wybrać zaledwie dwie lub trzy propozycje cyklicznych zajęć dla siebie, gdyż duża ich liczba powodowała, że odbywały się one równocześnie w różnych miejscach.

No cóż, nie było rady, trzeba się było zdecydować. Przejrzałem biuletyn jeszcze kilka razy i wybrałem – po pierwsze: seminarium o naturze wibracji dźwiękowej. Zawsze pasjonowałem się słuchaniem muzyki, a także starałem się grać i śpiewać osobiście. Poza tym, jest to szalenie ważny temat dla yoginów Gaudiya Vaisznawa. Intonowanie świętego, wyzwalającego dźwięku zawsze było podstawą ich praktyk duchowych.

Jak zdecydowałem tak też zrobiłem. Przez prawie tydzień uczestniczyłem w zajęciach poświęconych teoretycznym i praktycznym aspektom tworzenia dźwięków, które mają na celu wzniesienie naszej ludzkiej świadomości z powrotem do poziomu duchowego. Dzięki temu wszedłem w posiadanie materiałów, które w zupełnie nowym świetle ukazują czym jest muzyka obecnie, czym była kiedyś i czym powinna być zawsze. To było fascynujące odkrycie! Niewiele osób na świecie zdaje sobie sprawę z wagi spraw, które zostały omówione na tamtym seminarium, i których skrótową prezentacją jest ta publikacja.

Tematy przedstawione w tej książce są w stanie zainteresować każdego kto lubi słuchać muzyki i wszystkich którzy ją tworzą – dla nich jest ona szczególnie ważna. Także Ci z Państwa, którym „słoń nadepnał na ucho” z zainteresowaniem dowiedzą się o mocy jaką posiada dźwięk – jak wpływa on na świat w którym żyjemy.

Tę publikację, którą trzymacie Państwo w rękach, nie należy traktować jako pełnego wykładu o naturze wibracji dźwiękowej. Autorom chodziło jedynie o zasygnalizowanie pewnych istotnych problemów i zawsze podkreślali, że jest to zaledwie pierwszy krok (jakże istotny) w stronę odkrycia całej starożytnej wiedzy związanej z prawdziwą naturą muzyki. Jest to inspiracja dla naukowców – fizyków, technologów dźwięku, muzyków i praktyków na ścieżkach samorealizacji, aby podjęli stosowne kroki w odpowiednim kierunku.

Mimo, iż ta publikacja to zaledwie początek w odkrywaniu tajemnic wibracji dźwiękowych, to i tak zawiera tak duży zasób wiedzy, że wystarcza ona, aby uzmysłwić każdemu – czy będzie to profesor, czy zwykły odbiorca muzyki radiowej – że wibracja dźwiękowa może zmienić świat materialny wewnątrz i na zewnątrz nas, gdyż ten świat to właśnie wibracja ! Jeśli chcemy, aby nasz świat zmienił się w jakiś sensowny sposób, żeby zmniejszyła się ilość agresji, ignorancji, oszustw czy nieszczęść, które nas dotykają co krok, to musimy poważnie rozważyć informacje podane poniżej.

Autorzy i wydawcy tej książki, będący z pewnością wysoko wykształconymi ludźmi w zachodnich, renomowanych uczelniach, związali swoje losy z tradycyjną i w pełni autoryzowaną ścieżką przekazu wedyjskiej wiedzy duchowej – Gaudiya Vaisznawa Sampradaya. W pewnym momencie naszego życia stwierdziliśmy, że ten przekaz wiedzy jest obecnie najpełniejszy, jest świeży i wysoce aktywny – dlaczego więc z niego nie skorzystać dla swego własnego dobra. Miliony ludzi na świecie zwraca swe umysły w stronę tej wschodniej linii przekazu, korzystając pełnymi garściami z jej nieprzebranej skarbnicy, szczególnie teraz, gdy święci mędrzy – strażnicy tej wiedzy – zdecydowali się udostępnić ją każdemu, kto szczerze poszukuje prawdy.

Kończy się wreszcie czas, w którym demoniczna, materialna cywilizacja technokratów może doprowadzać do ruiny dorobek wielu setek pokoleń pobożnych istot. Cywilizacja nieograniczonej eksploatacji, przesadnej konsumpcji zmysłowej, tudzież mafijny system korporacji przemysłowo – walutowych doprowadził nas nie gdzie indziej, niż nad bezkresne bagno psychicznej i fizycznej zgnilizny.

Przełamanie się tego okresu dziejów jest możliwe dzięki nieustannej służbie wielu świętych osób, których celem istnienia jest radosna wymiana uczuć z

Najwyższą Osobą - Przyczyną Wszystkich Przyczyn - Źródłem Wszelkiej Przyjemności i praca na rzecz wszystkich innych istot.

Tak, czy inaczej - zachęcamy do przeczytania tej książki. Będziecie inaczej słuchali muzyki. Staniecie się wybredni i łatwo odróżnicie prawdziwych artystów od oszustów, których jedynym celem jest pozbawienie nas ciężko zarobionych pieniędzy. Będziecie w stanie odrzucić cały muzyczny bełkot, który szatkuje wasze umysły na drobne cząsteczki pełne obaw i lęków. W najlepszym razie zaś, zostaniecie zainspirowani, aby podjąć wiarygodne procesy rozwoju swojej świadomości, których nieodłączną częścią są Pozytywne Wibracje Dźwiękowe.

Wnikliwi czytelnicy, w celu lepszego zrozumienia podstaw filozoficznych omawianych tutaj kwestii, mogą sięgnąć po polskie przekłady (autoryzowane przez Bhaktivedanta Book Trust - BBT - nie nastawioną na zysk instytucję wydawniczą) klejnotów kultury światowej: „Bhagavad-gitę Taką Jaka Jest”, „Śrimad-Bhagavatam”, czy „Ācāyānā-caritamrita”.

Zapis sanskryckich terminów używanych w tej publikacji jest fonetycznie dostosowany do polskiej wymowy.

Życzymy Państwu, aby od tej pory muzyka zawsze wznosiła was duchowo
- bo przecież do tego została powołana !

WSTĘP

Muzyka zawsze była ważną częścią praktyk duchowych i religijnej tradycji. Każda kultura ma swój muzyczny wyraz. Współczesna muzyka, zwana popularnie świecką, bierze swój początek w religii lub w etnicznym, obrzędowym dziedzictwie. Wielcy poeci i mędracy chwalili duchowy wymiar muzyki w żarliwych strofach dramatów, czy naukowych dysputach.

Niestety, dotychczas zaledwie parę naukowych przedsięwzięć miało na celu zbadanie natury muzyki, nie tylko przez pryzmat fizyki dźwięku, czy fizjologii słuchania.

Moje badania nad duchowymi i psychologicznymi skutkami słuchania muzyki są naturalnym efektem długiej pracy zawodowego muzyka i kompozytora. W moim życiu zawodowym zawsze zajmowałem się studiami nad podstawami sztuki

muzycznej i jej wpływem na psychikę ludzi. Rezultaty mojej pracy były głęboko oświecające i prowadziły do zrozumienia jak głęboko duchowe są źródła muzyki, i jak dalece związane z otaczającym nas wszechświatem. Poznałem sposoby leczenia muzyką i jej wpływ na psychikę żywych organizmów. Połączenie muzyki z technikami psychologii klinicznej dało wspaniałe efekty, potwierdzone naukowymi pracami laboratoryjnymi.

Jednakże, stosowanie muzyki jako czynnika wznoszącego inteligencję, świadomie używanego w celu rozwoju duchowego, nie natrafiło na zainteresowanie w kręgach konwencjonalnych psychoterapeutów i naukowców.

W tej publikacji chcę pokazać, że jeśli problem rozważymy poważnie i bez uprzedzeń, to doprowadzimy do muzycznego odrodzenia, rewolucji w sztuce, a co najważniejsze do korzystnych zmian w ludzkiej świadomości. Zaskoczeniem dla czytelnika będzie fakt, iż podstaw do owych nowatorskich zmian poszukamy w wielowiekowej, oryginalnej, wedyjskiej teorii muzyki.

Dasanudasa Vanacari

CZĘŚĆ PIERWSZA

MANIFEST DUCHOWEJ MUZYKI

DASANUDASA VANACARI



ZJEDNOCZONE POLE TEORII MUZYKI

W tradycyjnych, duchowych kulturach uważa się, że muzyka i inne sztuki stanowią jedną zintegrowaną całość służącą nadrzędnej celowi. Tym celem jest oświecenie i rozwój duchowy. Muzyka reprezentuje, czy też jest oparta na zbiorze uniwersalnych praw dotyczących wibracji dźwiękowych. Istnieją one w całym znanym nam wszechświecie w doskonałej zgodzie i harmonii z nim.

W materialistycznej kulturze Zachodu, takie założenie zostało zdyskredytowane przez intelektualny sceptycyzm, występujący przeciwko autorytetowi religii. W zamian za to przedstawiono filozofię muzyki, a także sztuki jako całości, kładącą główny nacisk na indywidualną ekspresję. W ten sposób umotywowano etyczne i duchowe powołanie artystów w służbie dla ludzkości.

Już we wczesnych latach mojej kariery czułem się niezbyt wygodnie ograniczony tą ontologiczną zasadą, widząc jednocześnie jak wielka jest siła oddziaływania muzyki na ludzką psychikę. Muzyka sprawia, że cieszymy się lub płaczemy, jesteśmy pobudzeni lub popadamy w przygnębienie. Jednocześnie, wzniosła i dobrze zaprezentowana muzyka jest w stanie niesłyszalnie powiększyć nasze samo zrozumienie, podobnie jak czynią to inne, prawdziwie wielkie rodzaje sztuki - choćby literatura czy malarstwo. Jednakże, muzyka sięga głębiej niż inne dyscypliny sztuki. Dźwięk przenosi nas ponad semantyką i wizualnymi symbolami racjonalnego umysłu działając w czystym kanale wibracji energetycznych, które bezpośrednio uaktywniają nasze emocje. Mówiąc w skrócie, muzyka jest literaturą serc.

Czysto intelektualne podejście do teorii muzyki ignoruje tę różnicę - pomiędzy muzyką a innymi artystycznymi środkami przekazu. Zachodnia teoria muzyki została powołana do życia w atmosferze duchowego wyobcowania, stając się poddana służką racjonalizmu. Uległa wartościom indywidualnym, oraz co najgorsze wystąpiła przeciwko Naturze, istniejąc jedynie na poziomie konceptualnym, w oderwaniu od jakichkolwiek relacji z czymkolwiek innym w kosmosie. Ta epistemologiczna cecha filozofii Arystotelesa jest poniekąd wielką wygodą ale także fatalnym nieporozumieniem.

Potęga specjalizacji polega na tym, że ogranicza ona kontekst do tego stopnia, iż następuje szybki rozwój na wysoce ograniczonym polu. Postawmy po jednej stronie muzyczną polifonię, która potrzebowała „zaledwie” kilku stuleci aby rozwinąć się z początkowej diatoniki, a po drugiej radosną twórczość szlagierów dla lokalnych stacji radiowych. Oto zasada specjalizacji.

Fatalność całej sytuacji polega na tym, że bez odniesienia się do naturalnej, kosmicznej siły życia mogą powstać jedynie tak absurdalne muzyczne twory jak radiowe hity, które pretendują do artystycznych wydarzeń pomimo, iż ich autorzy wyrażają w nich niewiele więcej niż pewien artystyczny rodzaj bezsilności i dezorientacji.

Organiczna (niemechanistyczna), całościowa teoria muzyki wymaga z absolutną koniecznością, by każdy artysta był połączony, poprzez swoją pracę, z rzeczywistym źródłem życia.

Fakt, że zmuszeni zostaniemy do zmiany myślenia o sztuce ma bardzo małe znaczenie w porównaniu z duchowymi korzyściami jakie możemy odnieść stosując starożytne koncepcje wedyjskie.

¥ ZAŁOŻENIA STRUKTURALNE

Żadna teoria nie może istnieć bez zbioru zasadniczych, aksjomatycznych założeń strukturalnych. Taki zbiór jest kontekstem opisującym wszechświat, w którym teoria działa. Słabością współczesnej teorii muzyki jest to, że jej strukturalne założenia nie są stałe. Dlatego też, jej związek z wszechświatem uzależniony jest od różnych opinii i konwencji. Rezultat tego jest taki, że współczesna muzyka istnieje w zaledwie kilku pojęciowych obszarach.

Odkąd ludzki umysł jest w stanie ustalić samo pojęcie (abstrakt) w oderwaniu od jakiegokolwiek realnej sytuacji - jako kontekstu, większość ludzi odbiera muzykę współczesną jako pozbawioną większego znaczenia.

Destrukcja ograniczeń i zasad w sztuce, a także w życiu, prowadzi do wzrostu uczucia nienormalności i trywialności. W ten sposób artystyczne trendy w zachodniej muzyce ewoluowały od modalności (zanik nastroju) poprzez polirytmie (zanik tempa) do arbitralnie przyjmowanych skal (zanik tonacji) i dalej do syntetyzatorów kontrolowanych przez komputer (zanik osobowości), wszystko to na przestrzeni zaledwie dwustu lat. Czy może wobec tego dziwić rozpacz wielu współczesnych muzyków nad tym co się dzieje? Wraz ze wzrostem wyobcowania z kulturowych kontekstów muzyka traci swój pozytywny wpływ na ludzi i związek z życiem. Nieograniczona wolność prowadzi do miernoty - braku znaczenia.

Jeżeli sztuka, tak jak prezentuje się ona w nowoczesnym społeczeństwie, nie chce mieć innego znaczenia poza samo - ekspresją jej twórcy, to staje się miernym odbiciem rzeczywistej sztuki i powinno się ją zreformować. Otóż to! Jeśli sztuka ma odzyskać swoje znaczenie to musi powrócić do swojej relacji ze środowiskiem.

Aby kreować sztukę pełną znaczenia musimy ustalić jej związek z całym żywym wszechświatem, w którym ona istnieje.

Przyjmijmy kilka założeń:

- Wszechświat istnieje aby umożliwić nieograniczoną ewolucję świadomości.
- Ludzka istota potrafi wpłynąć na ewolucję swojej świadomości.
- Sztuka, a szczególnie muzyka, potrafi stać się narzędziem pomocnym w przyspieszaniu tej ewolucji.
- Działania każdego jednostkowego systemu w kosmosie, także świadomych żywych istot, mogą zostać opisane jako suma pewnej ilości dyskretnych funkcji.

E UNIWERSALNA ZASADA

Wszystkie bona fide religie i systemy filozoficzne akceptują jako swoje podstawowe założenie fakt, że celem istnienia wszechświata jest stwarzanie możliwości do nieskończonego rozwoju świadomości żywych istot w nim przebywających.

Wielkie, starożytne społeczeństwa integrowały z tym założeniem wysiłki w budowie swoich cywilizacji. Obserwując rozrost naszej cywilizacji industrialnej rzuca się w oczy brak takiej integracji. To właśnie jest powodem ogromnego zainteresowania inteligentnych ludzi na całym świecie wczesnymi cywilizacjami i praktykowanymi tam systemami rozwoju świadomości. Cokolwiek jest sprzeczne z wolą Boga lub nie służy uniwersalnej zasadzie ewolucji świadomości ma znikome znaczenie i niewielką trwałość.

E EWOLUCJA ŚWIADOMOŚCI

W cywilizacji Zachodu czynione jest rozróżnienie pomiędzy ludzkimi istotami a innymi formami życia. Podstawą takiego poglądu jest fakt, że ludzka inteligencja daje możliwość wyboru sposobu myślenia i działania, a tym samym pomaga nam w szybszym rozwoju. Z pewnością tak jest. Wyższej świadomości towarzyszy wzrost umiejętności i potęgi.

Wszelkie ludzkie wysiłki mogą być rozpatrywane jako część wiecznej walki o wejście na wyższy poziom świadomości i osiągnięcie korzyści stąd płynących.

E MUZYKA I EWOLUCJA

Aby być prawdziwie wielką, sztuka (zatem i muzyka) musi odzwierciedlać uniwersalną zasadę. Czy to poprzez inspirację, czy kalkulację, wszystkie wielkie, ponadczasowe dzieła mają duchowe znaczenia. Muzyka może wskazywać i wyjaśniać duchowe wartości, może wychowywać. Jako taka jest narzędziem dla duchowego rozwoju każdego kto jej słucha.

E KWANTOWA RZECZYWISTOŚĆ

Współczesne badania naukowe (szczególnie z zakresu fizyki) zgadzają się z tradycyjnym przekonaniem panującym na Wschodzie, że wszechświat jest integralną całością - zjednoczonym polem energii. Wszelką aktywność, począwszy od ruchu atomowych cząstek, życie biologiczne, procesy psychiczne, aż do ewolucji świadomości, można rozpatrywać jako kolejne stadia - zwane kwantami. Kwant każdej transformacji jest także naturalną jednostką pomiaru danego zjawiska.

Każda znacząca teoria muzyki musi wziąć pod uwagę ten fakt i ustalić kwantowo - mechanistyczne funkcje dla procesów muzycznych. Rozpoczynając od fizycznych i metafizycznych charakterystyk dźwięku, aż do ostatecznego celu, którym jest świadomość słuchacza.

¥ ENERGIA - WIBRACJA - ŚWIADOMOŚĆ

Pierwsze wzmianki o zasadach tworzenia duchowej muzyki można znaleźć w Wedach, najstarszej literaturze świata. Rig-weda i Atharwa-weda zawierają kompletną wiedzę o tworzeniu zaawansowanej kultury i transformacjach świadomości.

Te starożytne pisma traktują modlitwy, medytację, obrzędy magiczne, muzykę, taniec, malarstwo, sztukę zdobniczą, architekturę, literaturę a nawet politykę, jako części jednej integralnej duchowej dyscypliny.

Ludzkie uczucia (rasa) i starożytna nauka o twórczej mocy wibracji dźwiękowej są kluczem do zrozumienia systemu sztuki, który posiada tendencję do korzystnego wpływu na odbiorców - jednocześnie rozwijając w nich (poprzez wieloaspektową prezentację) wyższą świadomość. W wedyjskich, świątynnych ceremoniałach (nadal praktykowanych w Indiach) łączy się elementy wszystkich sztuk, aby osiągnąć jak najlepszy duchowy efekt.

W systemie wedyjskim, uczucie jest rozumiane jako zbiór dyskretnych interakcji pomiędzy dwoma żywymi i świadomymi systemami energetycznymi. Te systemy z kolei pojmują się jako zbiory określonych wibracji. Każda istota będąc mikrokosmosem odzwierciedla strukturę całego makrokosmosu. Energia, będąc z natury dynamiczną, tworzy systemy wibracji, które oddziałują na siebie nawzajem i na każdą cząstkę we wszechświecie. Zarówno ludzkie istoty jak i systemy muzycznych dźwięków są w swojej istocie zbiorami energii, które w naturalny sposób współdziałają z każdym innym zbiorem, poprzez medium wibracji.

Wibracje dźwiękowe są rozważane jako wzajemnie harmonijne lub nie, w zależności od stopnia zgodności z absolutnym układem odniesienia, jakim są serie harmoniczne - uniwersalne prawo wibracji (saptak dharm).

¥ SERIE HARMONICZNE

Każda wibracja w kosmosie (a także kosmos jako taki) jest zbudowana z podstawowej, bazowej częstotliwości i ze zbioru wyższych, zgodnych z podstawową, częstotliwości - ustanowionych w określonym stosunku.

Ten zbiór wzajemnie zgodnych częstotliwości (interwały - svaras) zawiera wszystkie częstotliwości, które są całkowitymi (całymi liczbami) wielokrotnościami częstotliwości podstawowej (sa). Amplitudę i fazę harmonii można zmieniać. Zjawisko to w praktyce rozpoznajemy jako tembr - charakterystyczny odcień (barwę) głosu, czy dźwięku powstającego w instrumencie. Związki wzajemnych częstotliwości, w harmonii do częstotliwości fundamentalnej, są uniwersalnymi stałymi fizycznymi wpływającymi na wszelkie systemy energetyczne - począwszy od subatomowych cząstek aż do zbiorów galaktyk.

Aby czytelnik praktycznie doświadczył czym są serie harmoniczne powinien zaśpiewać nutę o częstotliwości 100 Hz (Hertz - wibracja na sekundę), a następnie nuty o kolejnych harmonijnych częstotliwościach czyli: 200 Hz, 300 Hz itd. Możemy zmieniać kształt ust śpiewając (wydając dźwięki: a,e,o,u itd.), względnie zmieniać natężenie dźwięku (dając siłę mowie), ale częstotliwości w tej harmonii pozostają stałe.

Każda wibracja dźwiękowa, na przykład muzyka wedyjska, oparta na harmonicznym częstotliwościach jest odbierana jako emocja. Może być ona uznana jako przyjemna lub drażniąca, w zależności od tego, czy pozostaje w zgodzie z takimi samymi wibracjami u odbiorcy, czy też nie. Jeżeli interakcja dwóch ludzkich systemów energetycznych powoduje związek częstotliwości (interwał) i jest to w przybliżeniu jeden z podstawowych interwałów serii harmonicznej, to rezultat tego związku (emocja) zostanie oceniony jako zgodny - czyli przyjemny. Warto dodać, że aby taki związek został zaakceptowany, stopień zgodności wytworzonych wibracji powinien oscylować w obrębie jednej-dziesięciotysięcznej Hz. Większe odchylenia od harmonicznym interwałów dają poczucie dyskomfortu.

Muzyka wedyjska używa interwałów powstałych ze ścisłego związku częstotliwości harmonicznym do fundamentalnej wibracji (sa). Mówiąc językiem matematyki - zarówno harmonia jak i rytm istniejące w tej muzyce mogą zostać wyrażone jedynie poprzez liczby całkowite. Jest to podstawowa zasada, dzięki której wedyjskie wibracje dźwiękowe powodują tak niezwykle efekty. Matematycznie czyste, harmoniczne interwały indukują określone efekty wśród słuchaczy, powodując u nich doświadczenie czystych, przyjemnych emocji, zwanych w sanskrycie rasa.

Praktyka psychologiczna dowodzi, że powtarzalność przyjemnych doznań umacnia poczucie wartości u ludzi, prowadząc dalej do lepszego uświadomienia sobie swoich ukrytych twórczym potencjałów rozwoju. Jednakże, powyższy rozwój nie nastąpi dopóki jednostka będzie tkwiła w emocjonalnie zanieczyszczonym środowisku. Natychmiastowy efekt muzyki opartej na harmonicznym interwałach to duchowy rozwój - bez względu na to, czy taka prosta muzyka jest estetycznie „smaczna” dla słuchacza. Taka muzyka jest w sile dobroci. Jeżeli jednak słuchacz czuje się nie swojo, czy też drażni go muzyka harmoniczna, to prawdopodobnie jest on silnie uwarunkowany na poziomie dysonansu, o wiele poniżej doskonałości takiej muzyki. Istotnie, osoba taka może odczuwać subiektywny brak komfortu w takim przyjemnym i wolnym od stresu środowisku.

CZĘŚĆ DRUGA

INTONACJA W MUZYCE VAISZNAWA (svara saptha)

DASANUDASA VANACARI

₹

WSTĘP

svarah sapta viharena bhavanti sma prajapateh - czynności zmysłowe Brahmy objawiły się jako siedem znaków muzycznych (svaras)

Znaczenie napisane przez Śrila Prabhupadę:

„...Znakami muzycznymi (svaras) są: sa, ri, ga, ma, pa, da, ni. Te wszystkie wibracje dźwiękowe są oryginalnie nazywane śabda - brahma, czyli dźwiękiem duchowym. Dlatego mówi się, że w Maha - kalpie Brahma został stworzony jako inkarnacja duchowego dźwięku. Wedy są duchowym dźwiękiem i dlatego nie ma potrzeby interpretowania ich w sposób materialny...Ostatecznie nie ma nic materialnego, ponieważ wszystko pochodzi ze świata duchowego. Zatem, manifestacja materialna jest nazywana iluzją, ale trzeba dobrze rozumieć co to oznacza. Dla dusz zrealizowanych istnieje jedynie duch”.

[Śrīmad Bhagavatam canto 3, rozdz. 12, wers 47 i znaczenie. BBT]

Techniczne określenia: svarah sapta i sa, ri, ga, ma, pa, da, ni, zamieszczone w wersecie i znaczeniu cytowanym powyżej, są czymś o wiele ważniejszym niż

tylko sanskryckimi nazwami dla nut w muzycznej skali. Odzwierciedlają one bowiem wedyjską kosmologię i duchowy punkt widzenia na świat. Zawierają w sobie obszerne przedstawienie psychologii i akustyki. Dostarczają także użytecznej wiedzy dla studentów muzyki o twórczej mocy duchowej wibracji dźwiękowej. Tych samych siedem dźwięków oferuje poważnie praktykującemu yoginowi, wycofanie duszy z materialnego uwikłania. Ostatecznie, są one kluczem do stwarzania i unicestwiania wszechświata.

Moja publikacja jest przeznaczona dla tych, którzy nie są zaznajomieni z tradycyjną muzyką Vaisznawa. Wyjaśnia ona prawdziwe znaczenie większości zawitych zasad i jest niezwykle użyteczna dla ludzi zaangażowanych w pomyślną czynność intonowania mantr wedyjskich.

Zanim zostałem przyciągnięty do Świadomości Kryszny i stałem się inicjowanym bhaktą, byłem zawodowym pisarzem, muzykiem i kompozytorem. Moje początkowe studia nad yoga sprawiły, iż zacząłem się zastanawiać nad karmicznymi efektami moich muzycznych dokonań. Czy moja praca przyniesie dobre czy złe skutki w przyszłości? Aby się o tym przekonać, musiałem dowiedzieć się, jaki jest obiektywny wpływ mojej muzyki na słuchaczy. Szczególnie skoncentrowałem się na współczesnej muzyce poważnej i jazzie. Brałem pod uwagę także inne style muzyczne.

W latach 1968 do 1972 zaprojektowałem i wykonałem serię poważnych eksperymentów mających określić wpływ różnej muzyki na zachowania żywych istot.

Eksperymenty były prowadzone w górach Nowego Meksyku, w środowisku naturalnej ciszy i spokoju. Badałem tam wpływ różnego rodzaju stylów muzycznych na fizjologię i psychologię roślin, zwierząt i ludzi. Rezultaty moich badań stały się załącznikiem burzliwej dyskusji w kręgach zaprzyjaźnionych ze mną naukowców.

Jak wykazała bezstronna analiza zróżnicowanych form i stylów muzycznych użytych w eksperymencie, najbardziej korzystny wpływ na żywe istoty wywarły oryginalne wedyjskie wibracje dźwiękowe. Z testowanych rodzajów muzyki zachodniej jedynie wczesna, klasyczna muzyka europejska (madrygały i śpiewy gregoriańskie) miały jakiś pozytywny wpływ na badane żywe istoty. Wszystkie inne formy muzyczne były wręcz szkodliwe.

Dodatkowa seria eksperymentów wykazała, że główną przyczyną dobrych terapeutycznie własności muzyki wedyjskiej jest jej precyzyjna harmonia, różna od tej uzyskiwanej przez muzyków prezentujących współczesne podejście do muzyki. Zainteresowany tym zjawiskiem dowiedziałem się, że harmonia muzyki wedyjskiej wraz z systemem strojenia instrumentów (nazywany w zachodnim systemie muzycznym - intonacją) jest jasno i klarownie opisany w Wedach jako svarah sapta - posiadając głęboko filozoficzne i duchowe znaczenie.

Każdy człowiek próbujący praktykować wedyjski system rozwoju duchowego powinien posiadać chociaż generalne zrozumienie teorii muzyki prezentowanej w literaturze wedyjskiej. Wychodząc na przeciw tej potrzebie, postaram się, dostarczając niezbędnych przykładów i definicji, wyjaśnić na czym polega wedyjski system muzyczny, włączając w to: metodę strojenia instrumentów, zasady intonacji i emisji dźwięku, dostarczając wszelkich niezbędnych terminów technicznych.

¥

DOSKONAŁOŚĆ MUZYKI

mahaprabhoh kirtana - nritya - gita
vaditya - madyan manaso rasena
romanca - kampaśru - taranga - bhadžo

vande guroh śri caranaravindam

Intonując święte imię, tańcząc w ekstazie, śpiewając i grając na instrumentach, mistrz duchowy jest zawsze zaangażowany w ruch sankirtana Pana Ćaitanyi Mahaprabhu. Ponieważ smakuje on owoc czystego oddania w swoim umyśle, czasami jego włosy jeżą się, czuje on drżenie ciała, a łzy falami wypływają z jego oczu. Ofiarowuję mu swoje pełne szacunku pokłony.

[Śrila Visvanatha Czakravarti Thakura - Śri Śri Gurvastaka wers 2]

Pogłębiając moje studia nad autentyczną muzyką wedyjską wzrastało moje zrozumienie i podziw dla Śrila Prabhupady. Był on ekspertem w prezentacji cudownych kirtanów (wspólny śpiew medytacyjny wielu osób w ruchu) i bhadzanów (śpiew medytacyjny), zgodnie z najwyższym standardem Vaisznawa. Zawsze wyrażał swój duchowy sentyment w prostym stylu, gruntownie rozumiejąc najbardziej ezoteryczne zasady muzyki.

Swoje intonowanie utrzymywał w doskonałej tonacji i idealnym rytmie. Śrila Prabhupada doskonale wiedział, że w naszej Gaudiya Vaisznawa sampradayi, muzyka jest niezwykle ważnym elementem służby oddania. Śpiewanie i granie na instrumentach, zgodnie z zasadami Wed, jest integralną częścią obowiązków mistrza duchowego i jego uczniów.

Być może, dla nie wytrenowanych bhaktów dobre jest po prostu imitowanie gry na mridandze (bengalski dwustronny bęben gliniany), czy też próby śpiewania Maha - mantry na dowolną nutę. Jednakże, jest to bardzo dalekie od doskonałości muzycznej sztuki vaisznawa. W społeczeństwie Gaudiya Vaisznawa, początkujący gracz na mridandze trenuje wiele miesięcy zanim nauczy się najbardziej podstawowych mantr czy uderzeń kirtanowych. Aby stać się ekspertem w prowadzeniu kirtanów, czy grze na mridandze, potrzeba wielu lat ścisłego treningu. Książki muzyczne akceptowane w Gaudiya Vaisznawa sampradayi (wszystkie bardzo techniczne), w języku sanskryckim lub bengalskim, poukładane jedna na drugiej, zajęły by średniej wielkości pokoik. Tak rozległą dziedziną wiedzy jest muzyka Gaudiya Vaisznawa.

Problem z nie wytrenowanymi muzykami polega na tym, że faktycznie nie słyszą oni jak dalece fatalni są w swoich prezentacjach. Jak daleko odbiegają od rzeczywistych standardów. Na przykład, jeśli nie znasz języka hindi, to mogę mówić do ciebie jakieś wymyślone nonsensy - na ji katwa de matwar gobi he - dla ciebie będzie to brzmiało jak hindi. Ale każdy kto zna hindi od razu rozpozna żart. Podobnie, każdy kto chociaż w małym stopniu zna zasady muzyki wedyjskiej od razu zrozumie, że przeciętny wielbiciel z ISKCON`u (International Society Of Krishna Consciousness) nie ma odpowiednich kwalifikacji. Jest wiele rzeczy, których nie da się ukryć. Brak treningu muzycznego jest na pewno jedną z nich.

Pierwszym krokiem w wedyjskiej edukacji muzycznej to poznanie siedmiu nut (svaras): sa, ri, ga, ma, pa, da, ni. Jest to wymagane na samym początku. Jeśli nie potrafisz nastroić właściwie swego instrumentu, to w jaki sposób chcesz stać się ekspertem w graniu? Większość z nas jest tak amatorska, że nie potrafimy nawet usłyszeć naszych straszliwych śpiewów, całkowicie poza tonacją, a co gorsze, nie mamy zamiaru tego zmienić. Możemy się łatwo wygłupić imitując

jedynie wedyjską muzykę. Ryzykujemy, iż osoby o rozwiniętym słuchu od razu zorientują się w czym rzecz i wijąc się z nieukontentowania, z bolącymi uszami taktownie opuszczają pomieszczenie. Jeśli będą mogli !

W takich muzycznych filistynów obfituje nasze społeczeństwo. Jest ich wystarczająco dużo, aby narzucić naszym uszom swoje kocie śpiewanie nawet wtedy, gdy znajdują się pośród nich daleko lepsi muzycy. W takim jednak przypadku jest to po prostu niewybaczalne.

¥ CZYM JEST TEORIA MUZYKI VAISZNAWA ?

Ogólnie rzecz biorąc, teoria muzyki jest nauką o sztuce muzycznej. Jest to dyscyplina wielowymiarowa, ponieważ muzyka sama w sobie jest wielowymiarowa.

Teoria muzyki zawiera w sobie pewne poddyscypliny: psychologię, fizykę, kosmologię, historię muzyki, elementy filozofii, itp., oraz dyscypliny opisujące praktykę muzyczną: akustykę, anatomie, fizjologię. Muzyka vaisznawa posiada dodatkowo wymiar duchowy, który jest bardzo głęboki, doskonały wymiar wymiarów. Dlatego też, teoria muzyki Vaisznawa jest nadzbiorem zwykłej teorii muzycznej. Istnieje ona po to, aby zadowolić Najwyższą Osobę Boga.

Słownictwo, którym posługuje się teoria muzyki obfituje w pewne techniczne zwroty ustanowione po to, aby w jakiś sposób można było rozmawiać o muzyce, szczególnie jeśli chodzi o problemy bardzo szczegółowe. Przy studiowaniu języka angielskiego również używamy technicznych zwrotów, np. przy analizie gramatycznej. Określamy często: podmiot, przedmiot, frazę, czas, czy liczbę. Podobnie, teoria muzyki także zawiera pewne znaki i wiele technicznych określeń dla zanotowania, w sposób symboliczny, samej muzyki oraz aby umożliwić rozważenie różnych elementów języka muzyki. Muzyczne terminy to np. ton, nazwy nut, legato, unisono, nazwy stylów muzycznych. Symbole ułatwiające zapis muzyki to, między innymi: pięciolinia, bemol, klucz wiolinowy, określenie tempa.

Teoria muzyki, podobnie jak gramatyka, czy składnia w obszarze języka, ma coś do powiedzenia o właściwym użyciu elementów muzycznych. Właściwe brzmienie określonych dźwięków, dobre zastosowanie rytmu i melodii, odpowiednia technika śpiewu i grania na instrumentach - to wszystko są części teorii muzyki oraz zasad muzycznej kompozycji. Gwarantuje to, że muzyk użyje możliwie najlepszych jakościowo materiałów w swoim artystycznym wysiłku. Obraz będzie lepszy i przetrwa dłużej jeżeli malarz użyje pierwszej klasy pigmentów. Podobnie, muzyk - wielbiciel, który gruntownie opanował podstawowe zasady dotyczące jego przedmiotu - wedyjskich wibracji dźwiękowych - wytworzy lepszy produkt końcowy.

Głównym celem teorii muzyki Vaisznawa jest wytwarzanie muzyki, która będzie w stanie zadowolić Śri Kryszeń. Kolejny cel to pomaganie wielbicielom tak, aby mogli czynić stały postęp w kierunku duchowej doskonałości, jaką jest czysta miłość do Boga. Nie chodzi tutaj o uprawianie sztuki dla sztuki, ale sztuki dla Boga. Dlatego też, aby zrozumieć i praktykować muzykę Vaisznawa, trzeba być mocno osadzonym w duchowych zasadach Świadomości Krysny. Jakiegokolwiek działania muzyczne, których celem jest zadowalanie zmysłów i materialnej świadomości, lub które są zabronione przez Wedy, są odrzucone jako niezgodne z teorią muzyki vaisznawa.

Muzyka vaisznawa powinna być na tyle dobra, aby ofiarować ją Bóstwom w świątyni. Na tyle zrozumiała dla słuchaczy, aby pomagała im w pamiętaniu Śri Krysny. Musi być ona oparta na autentycznej poezji czystych Vaisznawów i aczaryów (nauczycieli duchowych). Powinna zawierać esencję filozofii Gaudiya Vaisznawa, a także narracje o rozrywkach Śri Krysny i Jego wielbicieli. Melodie muszą być słodkie i pełne duchowych emocji, stosownie do słów, pory roku i okresu dnia. Wymagany jest stosowny rytm, wyrazisty i dający oparcie słowom oraz melodii. Muzycy powinni używać tradycyjnych instrumentów takich jak: tambura, mridanga, kartale, sarangi, vina itp. Harmonium nie jest wedyjskim instrumentem ze względu na inny niż tradycyjny system strojenia.

Doskonali muzycy unikają ostentacyjnego manifestowania swojej wirtuozerii, koncentrując się raczej na wzmacnianiu nastroju Pana i Jego wielbicieli w ich romantycznych rozrywkach.

Muzyk vaisznawa nie jest osobą egocentryczną - kapryśnym artystą - zaangażowanym w zwiększanie zadowalania swoich i cudzych zmysłów. Wprost przeciwnie. Jest on wysoce zdyscyplinowanym i duchowo zaawansowanym wedyjskim bhakti-yoginem, który rozumie znaczenie pism świętych, takich jak: Bhagavad-gita, Śrimad Bhagavatam, Ćaitanya-caritamrita itd. Bez takich oto kwalifikacji nikt nie może zostać zaakceptowany jako pierwszej klasy muzyk vaisznawa. Poza wszystkim, teoria muzyki vaisznawa przyznaje, że wykwalifikowany muzyk ma cechy bramińskie. Jego celem życia jest zadowolenie Śri Krysny i Jego wielbicieli, poprzez swoją sztukę, a ostatecznie powrót do domu, z powrotem do Boga, aby służyć Mu wiecznie na swojej konstytucjonalnej pozycji.

¥ POCHODZENIE MUZYKI VAISZNAWA

Muzyka wedyjska bierze swój początek w tańcu rasa wykonywanym przez Śri Krysne na Goloka Vrindavan. Wiele pism wedyjskich opisuje ten taniec wraz z fragmentami dotyczącymi instrumentów i pieśni tam używanych, zarówno przez Pana Krysne jak i pasterki (gopi).

„Govinda Lilamrita” - napisana przez Krysнадasa Kaviradę Goswamiego - wzmiankuje o następujących instrumentach:

Muraja, Damaru, Dampha, Mandu, Mamak, Murali, Pabika, Svava Mandalika, Rudra Vina, Vamsi, Bipanchi, Mahati, Vina, Kacchapi, Kavinasiika.

Są tam także wyszczególnione bardziej znaczące ragi i ragini (żeńskie odmiany ragi):

Śri, Gudźari, Ramakiri, Gauri, Asabari, Ghandakiri, Todi, Belabali, Mangal, Boratika, Magdha, Kaushiki, Shali, Lalita, Pala Mangari, Subhanga, Sindhura, Mallar, Karnatak, Natta, Sama Kedar, Kamod, Bhairav, Gandar, Deshag, Vasant, Malab.

W innym jeszcze miejscu Krysнадasa Kaviradza opisuje użycie: „22 śruti, 149 tonas, 21 murchana, 3 rodzaje gramas plus gandha grama, które jest nie do porównania z niczym innym”. Dalej: „Są dwa rodzaje śpiewania - nibada i anibada (mierzałne i nie mierzałne)”.

[Krysнадasa Kaviradza Goswami - „Govinda Lilamrita” - Nisha Lila rozdz. 22].

„Śruti stały się dla nas znane, gdy Śri Krysna zaśpiewał pieśni, które je zawierały, dla przyjemności Swoich ukochanych - podczas tańca rasa. O Śrinivaso, na obszarze rasa - mandala wszystkie rodzaje muzyki są uosobione. Krysna w bardzo zabawny sposób zmanifestował śruti z nada. Nada przekształciło się w 22 śruti za pomocą powietrza. Te 22 śruti znalazły schronienie w sercu.

Manifestują się one stopniowo za pomocą viny i innych instrumentów, ponieważ nie mogą pojawić się w głosie, który ciągle atakowany jest przez choroby i łatwo się męczy. O Śrinivaso, któż zna prawdziwą naturę śruti? Można je wyrazić tylko w pieśniach śpiewanych podczas tańca rasa. Krysna daje impuls, a Śri Radhika doskonale je wykonuje. Lalita i inne gopi czerpią wielką przyjemność ze słuchania tych dźwięków. Śruti wraz ze svara są w stanie zadowolić każdego. To co daje przyjemność sercu nazywane jest svara i dlatego jest w stanie zadowolić każdego słuchacza. Jest siedem rodzajów svara: sadaja, rishaba, gadhara, madhyama, panczama, dhaivata i nisada (sa, ri, ga ma, pa da, ni)”.

„Wszystkie instrumenty były uosobione na rasa-mandala. O Śrinivaso, słuchając dźwięków wydobywających się z instrumentów w czasie tańca rasa, Brahma i inni półbogowie byli całkowicie zahipnotyzowani. Ekspert w grze na wszelkiego rodzaju instrumentach, syn króla Vradży - Krysna, wraz ze Swoimi ukochanymi gopi, oczarował miliony bogów miłości - Kandarpów. Sposób w jaki grał On na swym flecie jest nie do porównania w żadnym z trzech światów. Jego flet grając w mandara, madhya i tara svara zwykł hipnotyzować Maheśvarę (Śiva). Śri Radha - uosobienie rasy, która pokonała Govindę swym wdziękiem, zaczęła w doskonały sposób grać na instrumencie alavani. Trzy gramas: sadaj, madhyam i gandham zostały perfekcyjnie użyte zarówno w pieśniach jak i muzyce. Lalita, będąc mistrzynią w używaniu śruti grając na instrumentach, wielce figlarnie i w wesołym nastroju zagrała na Brahma-vina. Vishaka, uosobienie dziewczęcego piękna, zaczęła niedościgle grać na kacchapa-vina. Bardzo piękna Sucitra zagrała na Rudra-vinie, używając svara, jati, itd., prawdziwie bosko. Czampakalatika zaczęła grać na vipanchi z murchana i tala. Rangadevi grała na yantric vilas z gomakas. Sudevi-sundari zaczęła grać na sarangi, wykonując przeróżne ragi, w których wszelkie parvandhas stały się doskonale wyraźne. Tungavidya mistrzowsko używała kinnari, którego dźwięk niczym nektar zalał arenę rasa-mandali, a Indulekha z łatwością zagrała svara-mandale. Niektóre z pozostałych gopi grały na mardalach, muraja, mridangach, damaru - ulubionym instrumencie Pana Śivy, czy kartalach. Wszystkie towarzyszkę Śri Radhiki były ekspertami w grze na wszelkiego rodzaju instrumentach. Dźwięczna muzyka, którą zaprezentowały przenikała na wskroś całą przestrzeń rasa-mandali. Śri Radhika i jej towarzyszkę wyglądały bardzo pięknie ze swoimi instrumentami. Cudowny dźwięk zatapiał arenę tańca w nektarze szczęścia. Śri Vrinda-devi była w tak ekstatycznym nastroju, że zaczęła grać na instrumentach, które nawet nie zostały wymienione w Pismach. Raya i Kanu, będąc całkowicie zaabsorbowane muzyką płynącą z instrumentów, zaczęły tańczyć w wielkim szczęściu”.

[Narahari Czakravarti - „Bhakti-ratnakara” - Fala Piąta - w edycji Gaudiya Math].

Jest także wiele innych fragmentów opisujących muzykę z Goloka Vrindavan, jako źródła całej muzyki. Na przykład, jeden z wersów opisuje, że poruszające się dzwoneczki na stopach Śrimati Radharani są źródłem tysiąca rag i talas. Gdzie indziej, Radharani jest opisana jako niepokonana mistrzyni w śpiewie i sztuce tańczenia. Uważa się, że jest ona szczytem doskonałości i pierwotnym źródłem

artystycznych dokonań w sprawach śpiewu, tańca i gry na instrumentach muzycznych. Są to niektóre z jej niezwykłych cech, którymi urzeka Krysznę i trzyma Go w swej władzy. Chociaż Kryszna jest znany jako Natabara, twierdzi On w pewnym wersie cytowanym w Śri Caitanya-caritamrita: „Radharani jest moją nauczycielką tańca. Sprawia ona, że tańczę, ponieważ ma setki i tysiące cech, których ja nie posiadam”.

Jednym z celów tej publikacji jest wykształcenie muzyków, którzy będą potrafili zadowolić Bóstwa w świątyniach na całym świecie, swoją miłą muzyczną prezentacją. Oznacza to, że staramy się osiągnąć niektóre z cech Śrimati Radharani i przyciągnąć uwagę Śri Krysny. W świecie duchowym, kiedy Radha i Kryszna wraz z przyjaciółmi bawią się, istnieje zawsze odpowiedni rodzaj muzyki (wokalnej czy instrumentalnej) towarzyszący Ich rozrywkom. Spośród ośmiu najważniejszych gopi, które są uważane za zasadnicze ekspansje Śrimati Radharani, Tungavidya jest bezpośrednio odpowiedzialna za tworzenie muzycznego tła. Oczywiście posiada ona setki i tysiące śakhis i mandżaris do asysty. Zachęcanie Radhy i Krysny do zabawy i wzmacnianie Ich ekstatycznych nastrojów jest obowiązkiem mandżaris.

Szczególnie Rupanuga Vaisznawa są zainteresowani w mandżaris bhava, jako swej svarupa (oryginalnej formie). W naszej sukcesji, wielcy vaisznawa aczaryowie propagują właśnie mandżari svarupa, której nastrojem jest: „asystujemy Radha-Krysznie i gopi w Ich rozrywkach. Nie mamy ochoty do cieszenia się Kryszną bezpośrednio. Naszym największym szczęściem jest, aby byli Oni razem i obcowali w swoim poufnym związku małżeńskim”.

Z powyższych medytacji wynika jasno, że odpowiednia muzyka ofiarowywana Bóstwom Radha-Kryszna jest ściśle związana w czasie z Ich astha - kalia - lila, czyli z codziennymi rozrywkami na ośmiu obszarach działania. Czym jest tych osiem obszarów? W taki czy inny sposób jesteśmy już z nimi zaznajomieni, poprzez codzienne obowiązki związane z czczeniem Bóstw w świątyniach. Ale cóż znaczą te czynności - kapanie Bóstw, ofiarowywanie bhoga, ubieranie, wykonywanie arati - w związku z życiem i rozrywkami na Goloka Vrindavan? Wyjaśnia to wspaniały werset napisany przez Rupę Gosvamię: „Codzienne rozrywki Najwyższego Pana są podzielone na osiem okresów - jak następuje :

- 1 Nisanta - lila ostatnia część nocy
- 2 Prata - lila poranne rozrywki
- 3 Purvahna - lila przedpołudniowe rozrywki
- 4 Madhyana - lila południowe rozrywki
- 5 Aparahna - lila popołudniowe rozrywki
- 6 Sayam - lila rozrywki o zmierzchu
- 7 Pradosha - lila wieczorne rozrywki
- 8 Naisha lub Madhyaratri - lila rozrywki w nocy

Madhyana - lila i Naisha - lila trwają przez sześć muhurt ($48 \times 6 = 288$ minut lub 4 godziny 48 minut). Pozostałe rozrywki trwają przez trzy muhurt (2 godziny 24 minuty) każda.

Śri Sadaśiva opisuje dokładnie te Astha - kalia - lila Pana Krysny w Sanatkumara Samhita. Dzięki tej narracji możemy uświadomić sobie te wzniosłe czynności.

Podobny cykl ośmioczłonowych, codziennych rozrywek odnajdujemy także w Gour-lila. Nie są to te same rozrywki, ale zasada jest ta sama. Pan Caitanya zawsze pamięta Radha-Krysznę i Ich astha - kalia - lila. Rozkoszuje się tymi wspomnieniami, a Jego towarzysze np. Ramananda Raya czy Svarupa

Damodara Goswami śpiewają właściwe pieśni, aby wzmocnić Jego nastrój oddania. Jest to omawiane w Śri Ćaitanya-caritamrita.

Sztuka śpiewania pieśni jest integralną częścią oddania dla Śri Ćaitanyi Mahaprabhu i wszyscy aczaryowie w naszej sukcesji uczniów, szczególnie Śrila Prabhupada, są ekspertami w pełnieniu takiej służby.

Muzyka na Goloka Vrindavan jest intymna, słodka, prosta, spontaniczna i przepełniona miłością do Śri Śri Radhy i Kryszny. Słowo spontaniczna oznacza, że mieszkańcy Goloki są usytuowani na platformie wiecznie wyzwolonej, duchowej służby (nitya - siddha), ponad regulującymi zasadami vaidi - bhakti. Będąc utwierdzonymi w doskonałej duchowej inteligencji nie potrzebują żadnej oddzielnej teorii muzycznej. Ich spontaniczna, ekstatyczna miłość dla Kryszny jest wystarczająca. Wszyscy wielbiciele na Goloce są usytuowani w swoich wiecznych tożsamościach (svarupa), w różnych związkach z Kryszną. Swoje duchowe emocje wyrażają za pomocą pięknej, nie zanieczyszczonej sztuki. „...Na Goloce każdy krok jest tańcem, a każde słowo pieśnią”. (Brahma - samhita 5. 56).

Ponieważ mieszkańcy Goloki są doskonali i nigdy nie upadają, nie potrzebują muzycznej teorii w naszym rozumieniu. My natomiast, w przeciwieństwie do nich, mamy niedoskonałą inteligencję i materialne zmysły, dlatego potrzebujemy nauki o muzyce. Prezentując muzykę po swojemu, na pewno popełnimy wiele błędów. Jedynie spekulując, a co za tym idzie, improwizując ciągle z naszą muzyką, nie osiągniemy nigdy kwalifikacji wymaganych do prezentacji przed Bóstwami. Dlatego też, Śrila Prabhupada zachęcał muzyków do nauki i ćwiczeń w zakresie klasycznej muzyki vaisznawa. Dzięki temu, będziemy w stanie ofiarować Bóstwom ładną muzykę, a nie popełniać wobec Nich obraz, prezentując Im (w rzeczy samej, bez złej intencji ,ale jednak) swoje mierne twórcze wysiłki.

≠ DEFINICJA WIBRACJI DŹWIĘKOWEJ

Wibracja jest rodzajem oscylacji (okresowo naprzemiennych, ilościowych zmian) w medium, wywołanej poprzez oddziaływanie i przejście energii przez to medium.

Na przykład, kiedy wrzucimy kamień do spokojnej wody w jeziorze, to wprowadzimy do niej pewną energię. Woda (medium) zostanie wprowadzona w falowanie, czyli zacznie wibrować. Energia przechodzi przez medium i rozprzestrzenia się w nim jako falowanie (oscylacja), które rozszerza się począwszy od miejsca uderzenia kamienia w wodę. Powstałe fale są naprzemiennymi (w górę i w dół) zmianami w mierzalnym aspekcie wody jakim jest jej głębokość. Przekrój poprzeczny tych fal, czyli koncentrycznych kół wytworzonych w wodzie, jest pewnym wzorem, rodzajem oscylacji. Dodatkowo, każda fala podąża za poprzednią w tej samej odległości. Zjawisko jest więc okresowe. Każdy cykl w górę i w dół zabiera tyle samo czasu.

Terminy - oscylacja i wibracja są prawie synonimami - różnica polega na tym, że wibracja jest złożona z więcej niż jednej oscylacji.

Literatura wedyjska podaje, że istnieją dwa rodzaje wibracji dźwiękowej : anahata nada (subtelny dźwięk w eterze), oraz nada (dźwięk w powietrzu). Przykładem anahata nada jest dźwięk słyszalny niejako w głowie, gdy powtarzamy sobie jakieś słowa w umyśle. Te same słowa wypowiedziane głośno, z użyciem strun głosowych, stają się nada. Jedyną różnicą pomiędzy anahata nada a nada jest medium. Nada jest dźwiękiem podróżującym w powietrzu, podczas gdy anahata nada podróżuje w eterze. W naszej cywilizacji istnieją techniczne urządzenia, które potrafią zamienić nada w anahata nada i odwrotnie. Jest to na

przykład radio czy telefon. Aby przesłać głos na odległość zostaje on zamieniony ze słyszalnego w powietrzu na niesłyszalny w eterze. U odbiorcy ten proces odwraca się.

Jeśli chodzi o nada, to jego medium jest zazwyczaj powietrze i to właśnie na tym dźwięku koncentruje się zazwyczaj praktyka muzyczna. Nada może także przechodzić przez obiekty stałe, takie jak struny i drewno muzycznych instrumentów.

Impulsem wzbudzającym nada jest często energia ludzkich mięśni. Poprzez struny głosowe lub używając instrumentu muzycznego można wzbudzić dźwięk w powietrzu. Naprzemiennymi ilościowo zmianami medium są oscylacje atmosferycznego ciśnienia. Innymi słowy, fala dźwiękowa jest ścisaniem (kompensacją) powietrza i natychmiastowym jego rozprężaniem. Wzór fali zależy zatem zarówno od stopnia i sposobu kompresji i dekompresji. Wobec tego, wibrację dźwiękową (nada) możemy zdefiniować jako okresowe, naprzemienne zmiany w ciśnieniu atmosferycznym powietrza, powstałe na skutek oddziaływania energii mechanicznej na to powietrze.

¥ WEDYJSKA NAUKA O WIBRACJI DŹWIĘKOWEJ

Historia powstania wedyjskiej nauki o dźwięku jest nierozdzielnie związana ze stworzeniem materialnego wszechświata przez Brahmę. Naukowe zasady dotyczące tworzenia wedyjskich wibracji dźwiękowych i te dotyczące stwarzania materialnego wszechświata są identyczne.

Kiedy Najwyższa Osoba Boga pragnie stworzyć świat materialny, kładzie się na Oceanie Przyczyn w Swojej formie Maha Visznu. Spogląda On Swymi lotosowymi oczyma na totalną energię materialną (mahat-tattva), która pomimo, iż jest wieczna, pozostaje bierna. Spojrzenie Pana jest katalizatorem wszystkich przemian materialnych, gdyż jest ono tożsame z potencją materialnego czasu. Poprzez ten wpływ, materialne elementy stopniowo ewoluują od subtelných do ciężkich. Wszystko to zostało wspaniale opisane w trzecim canto „Śrimad Bhagavatam”.

Materialna energia pojawia się jako nieskończona ilość podobnych nasionom wszechświatów (brahmandas), które ekspandują z porów skóry Maha Visznu. On Sam wchodzi osobiście do każdego z nich w Swojej ekspansji jako Garbhodakasayi Visznu, kładąc się tam na wężowym łożu Ananta-Seszy. Z Jego pępka kiełkuje i wyrasta lotos, na którego kwiecie pojawia się pierwsza żywa istota w danym wszechświecie - Brahma.

Początkowo jest on oszołomiony energią materialną, ale posiada silne pragnienie stwarzania. Brakuje mu jednak wiedzy i możliwości, aby to robić. Dlatego też, podejmuje on poważne pokuty (tapah) poprzez intonowanie mantry (kama gayatri). Praktykuje ten proces, aż do momentu uzyskania duchowej realizacji - dzięki łasce Pana. Widzi on wtedy Krysznę twarzą w twarz, a także jest oświecony wizją Goloka Vrindavany. Słyszy także wypowiedziane przez Krysznę cztery oryginalne wersy (śłoki) „Śrimad Bhagavatam”.

Pan Brahma uzbrojony w realizację transcendentálną i nasiona wiedzy - w formie czterech śłok, jest w stanie podjąć się obowiązku stwórcy, upoważnionego przez Pana. Jedynie intonując Wedy, Brahma stwarza 14 systemów planetarnych, zgrupowanych wokół łodygi kwiatu lotosu, na którym mieszka. Właśnie w ten sposób, dzięki wibracji dźwiękowej, Brahma zmienia niezamanifestowaną energię w formy wygodne dla istot chcących zamieszkać na planetach materialnych. Stwarza on także ciała przeróżnych gatunków dla żywych istot, poczynając od Narady i Kumarów, swoich synów. Warto sobie uzmysłwić, że Brahma nie posiadał żadnych narzędzi do pracy poza wibracją

dźwiękową. Została ona użyta tak wspaniale, że wytworzyła wszystko - począwszy od systemów planetarnych, aż do nowego ciała dla samego konstruktora.

¥ TWÓRCZA SIŁA WIBRACJI DŹWIĘKOWEJ

W swoim normalnym stanie, dusza przebywa w towarzystwie Najwyższego Pana, w świecie duchowym. Ogólnie rzecz biorąc 75% żywych istot żyje właśnie w taki sposób. Doświadczają one w pełni miłości Boga, którego oryginalna forma jest jak ocean szczęścia (ananda). Dusza jednoczy się z Bogiem poprzez intensywne, wzajemne uczucie i w ten sposób cieszy się Jego wiecznymi rozrywkami.

Kiedy żywa istota (dżiva) poddaje się fałszywemu pragnieniu niezależnego (od Boga) cieszenia się stworzeniem, własności, osobistego prestiżu, własnej adoracji i uznania - przychodzi do świata materialnego, który stwarza pozornie takie możliwości. Przyjmując ciała z materialnych form, udostępnionych przez Pana Brahmę, spełnia swoje osobiste pragnienia. Gdy energia duszy, w formie pragnień, kontaktuje się z energią materialną, traci swoją pierwotną czystość i niepodzielność. W świecie przyczyn i skutków, zaczyna wikłać się w nieskończony łańcuch pragnień, w siedmiu podstawowych kategoriach: seksu, percepcji zmysłowej, ruchu, uczuć, komunikacji, intelektu i oświecenia.

Zjawisko to można porównać do doświadczenia fizycznego, w którym białe, pierwotne światło przechodzi przez pryzmat. Pojawia się wtedy siedem kolorów spektrum. Te siedem kolorów (pragnień) staje się bazą materialnego ciała, jego subtelną anatomią, przemieszczając się wraz z jednostkową duszą od jednego wcielenia do kolejnego. Zgodnie z literaturą wedyjską, te siedem subtelnych energii pozostaje w ciągłym ruchu, wiruje i są nazywane czakrami.

W świecie duchowym energia duszy jest nierozdzielnie skoncentrowana na wszechatrakcyjnej formie Pana. W świecie materialnym zaś, dusza dąży do niezależnych przyjemności, za pomocą swych zmysłów. W tym nienaturalnym stanie egzystencji energia duszy jest projektowana na świat poprzez fałszywą identyfikację z materialnym ego (ahankara).

To fałszywe ego manifestuje między innymi materialny umysł, który zapełnia się iluzorycznymi myślami, jak np. - jestem ciałem - mam takie i takie nazwisko - to jest moja ziemia - jestem chory - zaraz umrę z głodu - itd. Dusza smakuje te podobne do snu iluzje, w tymczasowych warunkach panujących w zawsze zmiennej naturze materialnej. Dlatego też, czasami uważa, że jest szczęśliwa, a kiedy indziej, że okropnie cierpi. W rzeczywistości wszystko to jest iluzją, podobnie jak nierzeczywisty jest obraz widoczny na kinowym ekranie.

W każdym razie, energia duchowa - rozproszona poprzez projekcję na energię materialną - formuje siedem czakr, które stają się centrami różnych materialnych transformacji. Zupełnie jak siedem kolorów spektrum. W odpowiednich warunkach - w łonie materii - transformująca energia czakr powoduje, że rozproszone otoczenie kondensuje się w materialne ciało i jego wytwory, odpowiednio do pragnień duszy, która chce mieć przygody w materialnym świecie.

Wszystko to dzieje się jednak za pośrednictwem katalizującej akcji Paramatmy - ekspansji Pana - który zawsze towarzyszy żywej istocie jako jej Wieczny Przyjaciel i Obrońca. Jednocześnie, Paramatma ocenia czy realizacja pragnień duszy nie stoi w sprzeczności z prawem karma, czyli jej własnymi przeszłymi czynnościami i czynnościami innych istot w materialnym świecie. Tak więc, może Ona wpłynąć na sposób realizacji pragnień uwarunkowanej duszy i zazwyczaj robi to.

¥ FIZYKA SUBTELNEGO DŹWIĘKU

W jaki sposób działanie czakr stwarza materialne ciało? Energia jest wibracją. Dlatego też, życiowa energia duszy (prana) jest także wibracją, ale bardzo subtelną i o ekstremalnie wysokiej częstotliwości. Kiedy energia ta koncentruje się na materii, zostaje podzielona na składowe częstotliwości, tak jak białe światło jest dzielone na swoje składowe kolory przez pryzmat. Energia duszy nie może bezpośrednio wpływać na energię materialną, która porusza się bezustannie, zgodnie z oddziaływaniem materialnego czasu. Kiedy pragnienia duszy skupiają się na materii, za pośrednictwem fałszywego ego - Paramatma, która asystuje Swemu przyjacielowi (duszy indywidualnej) - moduluje materię poprzez Swoją potencję zwaną czasem. W pismach objawionych bywa ona zwana także - łaskawym spojrzeniem Pana. Dusza jednostkowa jest zbyt mała, aby bezpośrednio wpłynąć na materię. Jej energia jest tak subtelna, że przenika ona materię tak jak zapach przenika powietrze. Związek pomiędzy energią duszy i formowaniem materialnego świata polega i jest uzależniony od łaskawego przyzwolenia Paramatmy - w formie potencji materialnego czasu. Dzięki łasce Nadduszy, dusza indywidualna (dživa) może wpłynąć na materialny czas i w ten sposób jest zdolna modulować materię.

Modulacja jest nałożeniem jednej wibracji na inną. Postarajmy się zrozumieć następujący przykład. Ocean jest już pełen fal (wibracji), ale kamień wrzucony do niego generuje nową porcję fal, które zostają nałożone na już istniejące. Już istniejący i daleko bardziej potężny zbiór wibracji można nazwać - nośnikiem. Natomiast wibracja modulująca jest zwana -sygnałem. Modulację nośnika przez sygnał można opisać następująco.

Tak jak poprzez aranżację inżyniera elektronika wibracja piosenki może modulować fale radiowe, które są nośnikiem (i w ten sposób odbiornik radiowy w jakimś miejscu może odebrać sygnał), tak samo poprzez przyzwolenie Nadduszy wibracja pragnień duszy może modulować materialny czas i pobudzać przeróżne transformacje w materialnej energii. W ten sposób energia duszy może oddziaływać na energię materialną. Jednakże podczas tego procesu zostaje zagubiona oryginalna jedność energii duszy i jej czysta świadomość znika.

Energia duszy kontaktuje się z materią poprzez siedem wirujących centrów, czyli czakr. Emanują one wibracje - tak jak miejsce gdzie wrzucono kamień do oceanu emanuje fale. Te wibracje wpływają na otaczającą materię wzbudzając w niej analogiczne częstotliwości, poruszając ją i powodując powstawanie struktur oraz wewnętrznych systemów materialnego ciała.

Naturalna częstotliwość jakiegoś ciała materialnego to ilość wibracji wyemanowana z niego w ciągu określonej jednostki czasu. Na przykład, większość orkiestr na Zachodzie stroi się do standartowej częstotliwości A 440. Oznacza to, że struna A w skrzypcach jest tak strojona aby uzyskać 440 wibracji na sekundę. Inne struny i instrumenty stroi się odpowiednio, w stosunku do podstawowego dźwięku A. Ludzkie ucho może usłyszeć dźwięki o częstotliwości w zakresie od 20 - 20000 wibracji na sekundę.

Każdy obiekt ma swoją naturalną lub rezonansową częstotliwość wibracji. Na przykład, kiedy struna skrzypiec jest nastrojona do A 440 ma naturalną tendencję do emitowania 440 wibracji na sekundę i całkowitych wielokrotności tejże (A 880, E 1320, itd.) Są to związane częstotliwości zwane inaczej harmonicznymi.

Kiedy dwa obiekty połączone tym samym medium posiadają tę samą naturalną częstotliwość wibracji - wibracja jednego obiektu będzie pobudzała wibracje drugiego w tym samym stopniu. To jest zwane rezonansem lub wibracją sympatyczną. Jeśli mam skrzypce nastrojone według A 440 leżące na stole i głośno zaśpiewam dźwięk A 440, to skrzypce wpadną w rezonans w tej samej

częstotliwości. To samo zjawisko można zaobserwować, jednak w mniejszym stopniu, jeśli zagram dźwięk A 880 lub E 1320 na flecie. Nazywa się to rezonansem pokrewnych częstotliwości lub rezonansem harmonicznym. Właśnie poprzez proces rezonansu i rezonansu harmonicznego wibracje czakr pobudzają podobne im wibracje w otaczającej materii. To stopniowo doprowadza do formowania się materialnego ciała w łonie. Ten bardzo interesujący proces służy także Panu Brahmie do stwarzania systemów planetarnych w materialnym wszechświecie. Jest to również zasada materialnego stwarzania w ogólności.

Brahma - po otrzymaniu duchowego przekazu od swojego ojca Garbhodakasayi Visznu wibruje tę wiedzę w formie czterech Wed i wiedzy naturalnie wypływającej z nich. Poprzez tę kompleksową wibrację dźwiękową, w asyście Najwyższej Inteligencji (Paramatmy) działającej z wewnątrz, Brahma - mimo, że zasadniczo jest podobną do nas żywą istotą, jest w stanie stwarzać wszelkie materialne formy - począwszy od 14 systemów planetarnych, aż do przeróżnych gatunków organicznych ciał dla żywych istot.

W tym stworzeniu „z drugiej ręki” - dziele Brahmy, my sami stwarzamy ciała materialne, poprzez ten sam proces rozprzestrzeniania wibracji. Na sztucznym ekranie materii, nasze pragnienia tworzą projekcje, przez pryzmat fałszywego ego. Pragnienia formują mentalne obrazy (samskary) symbolizujące działania i sytuacje przez nas pożądane. Obrazy te są jak gdyby zamrożą energią, skryształizowaną wibracją - czymś na kształt fotografii. W takim pojedynczym, mentalnym obrazie nie ma czasu ani prawdziwej transformacji. Te statyczne projekcje, modulowane przez Paramatmę (w formie czasu) zaczynają formować energetyczne, ruchome drgania w materialnym czasie. Podobnie, dzięki obecności projektora filmowego statyczne zbiory klatek filmowych przekształcają się w iluzoryczny, ruchomy obraz na ekranie kinowym.

Subtelne wibracje organizują otaczającą materię w ciała przystosowane do działania w określonej sytuacji (biosferze), zgodnie z prawem karmy. W obu przypadkach - Brahmy i innych żywych istot - energia jest zamieniana na materię przez inteligentną modulację energetycznych drgań. Dlatego też, najpotężniejszym atrybutem wibracji jest to, że wpływa ona na materię, zgodnie ze swoimi specyficznymi własnościami twórczymi.

Jakikolwiek stan umysłu wymodelujemy naszą muzyką u siebie, będzie on indukował podobne stany u innych ludzi słuchających tej muzyki - bezpośrednio lub pośrednio. W związku z tym, możemy wpływać na nasze środowisko w wysoce pomyślny sposób, jeśli tylko znamy naukę o wibracji dźwiękowej. Tworząc muzykę we właściwy sposób możemy uzyskać atmosferę niebiańskiego szczęścia. Może także być odwrotnie. Wykonując muzykę, która nie jest zgodna z wedyjskimi wskazówkami stwarzamy dysharmonię i atmosferę chaosu.

Tak jak zostaliśmy złapani w pułapkę iluzji poprzez działanie wibracji opartych na materialnych pragnieniach, możemy się od tego uwolnić poprzez wibracje oparte na zasadach śabda - brahman, które kulminują w regularnym, wspólnym intonowaniu świętych imion Pana: Hare Kryszna Hare Kryszna Kryszna Kryszna Hare Hare Hare Rama Hare Rama Rama Hare Hare. Oto doskonałość wedyjskiej nauki o wibracji dźwiękowej.



PRAWO OKTAWY - SAPTAK DHARMA

Każda energia jest wibracją. Te wibracje nigdy nie pozostają w spoczynku. Przeciwnie - ruch jest ich podstawową charakterystyką. Wibracje energii egzystują w pakietach, lub inaczej w wiązках - zwanych kwantami. Każdy kwant jest minimalną ilością drgań jakiejś określonej energii, posiadając

jednocześnie wszystkie właściwości tej energii. Na przykład, pojedyncze drganie A 440 jest zbyt krótkie, aby przeciętny człowiek mógł je usłyszeć. Gdyby jednak komuś się to udało, to efekt ten byłby podobny do delikatnego trzasku, nie tonu.

Kwanty mogą być zespolone w bardziej kompleksowe struktury, które posiadają, co jest zadziwiające, więcej cech niż prosta ich suma, jako części - jest to zwane synergią. Kawałek płótna, kilka tubek farb i pędzel, kiedy zostają zaangażowane w malowanie, przez biegłego artystę, mogą przekazać wiele znaczeń, które nie są obecne pierwotnie, w surowych materiałach. Podobnie, kiedy wiele osób współpracuje ze sobą, tak jak w naszym Towarzystwie Świadomości Kryszny, mogą osiągnąć takie efekty, jak skonstruowanie miasta Mayapur, co jest niemożliwe do uzyskania dla jednego człowieka.

Z drugiej strony, kwanty mogą być podzielone na bardziej fundamentalne części składowe - ad infinitum. Jest to zwane dekompozycją. Białe światło słońca jest pozornie rozdzielane na siedem głównych kolorów przez pryzmat. Jednakże, jeśli zbadamy otrzymane spektrum bardzo skrupulatnie, to stwierdzimy ponad wszelką wątpliwość, że faktycznie białe światło składa się z nieskończonej ilości barw. W przypadku atomu jest podobnie. Naukowcy akademicy odkryli, nie tak dawno temu, że atom nie jest najmniejszą cząsteczką materii. Może być on dzielony na elektrony, protony, neutrony, pozytrony, miony, kwarki itd. Prawdopodobnie, te maleńkie cząsteczki mogą być rozbijane na jeszcze mniejsze i mniejsze, w nieskończoność.

Czakra jest zbiorem żywej energii. Posiada ona różne stany energetyczne, które zmieniają jej właściwości, inteligencję i zakresy działania. Może ona emitować kwanty energii - zmniejszając swój stan energetyczny i odwrotnie, może absorbować kwanty odpowiedniej energii, wznosząc swój poziom energii, świadomość i stopień wpływu. Emisja i absorpcja kwantów energii pomiędzy czakrami jest nazywana kwantową wymianą transakcyjną. Może ona zachodzić pomiędzy czakrami w tym samym ciele, w różnych ciałach, lub pomiędzy czakrą a innymi zbiornikami energii, takimi jak wewnętrzne i zewnętrzne obiekty zmysłowe.

Stworzenie, utrzymanie i unicestwienie każdej cząsteczki w kosmosie jest niczym innym jak tylko seriami ciągłych wymian transakcyjnych wokół centralnego punktu jakim jest „lokus”. W żywych organizmach locusem jest dusza. W obiektach nieożywionych locus jest determinowany poprzez, właściwe danemu obiektowi, strukturalne właściwości. Jak widać synergia, dekompozycja i wymiana transakcyjna są fundamentalnymi procesami we wszechświecie.

Ludzkie ciało jest mikrokosmiczną kopią oryginalnych siedmiu czakr (svaras, czyli kosmicznych wibracji) istniejących w zmysłowej aktywności Pana Brahmy. Inne ciała: zwierząt czy roślin, są niekompletnymi odbiciami podstawowych siedmiu czakr i dlatego zawierają ich mniej. Każda kompletna jednostka żywej energii, jak np. ludzkie ciało - składa się z siedmiu czakr. Te wibracje istnieją nieustannie przez całe życie jednostki.

W ten sposób, mikrokosmiczny stopień wibracji ludzkiego ciała dokładnie odzwierciedla makrokosmiczną wibrację całego kosmosu. Oba systemy wibrują z częstotliwością 2 do 1. W teorii muzyki nazwano to zjawisko oktawą (saptaka). Innymi słowy, częstotliwość wibracji najwyższej svary w saptaka jest dokładnie dwukrotnie wyższa w stosunku do najniższej.

W oktawie (saptaka) jest siedem wibrujących nut czy czakr - zwanych svaras. Kiedy oktawa białego światła rozbijana jest przez pryzmat, na spektrum (tęcza), pojawia się ona jako wiązka siedmiu kolorów. Jednakże, przy bliższym badaniu można stwierdzić, że spektrum jest właściwie zespołem ciągle zmieniających się kolorów, bez jakichkolwiek przerw. Dlatego też, wiązka kolorów, widoczna w spektrum światła, nie jest czymś naturalnym i pierwotnym, ale jest

odzwierciedleniem struktury naszych aparatów do percepcji. Jest to zwane złudzeniem percepcji. W saptaka naszego ciała wibracja pojawia się także jako podzielona na siedem svaras. Te svaras są zwane czakrami. W związku z tym, mamy tendencję do postrzegania wszystkiego w kategoriach tych siedmiu svaras, czyli podziałów. W skali muzycznej svaras są siedmioma nutami. Dlatego też, muzyka została zbudowana w taki sam sposób jak oktawa makrokosmosu i jej mikrokosmiczne odbicie w ludzkim ciele. Według tej zasady można tworzyć modele różnych efektów wibracyjnych, czy też próbować zrozumieć te z manifestacji kosmicznej.

Prawo Oktawy - podsumowane zwięźle powyżej - ma tak znaczące implikacje, że może zostać spisana na ten temat cała książka. Zasada ta jest tak fundamentalna (siedmiu svaras), że może służyć jako absolutny wyznacznik, niezmienny wobec wszelkich okoliczności byłych i tych które następują, a które transformują wszelkie jednostki w stworzeniu. Jest tak, gdyż odwołujemy się do pomiaru procesu (analiza transakcyjna), a nie do pomiaru substancji (ilościowego). Prawo Oktawy (saptaka) jest odpowiednie zarówno w subiektywnym świecie psychologii i życia duchowego, ale także dla obiektywnych fenomenów fizycznych.

Wszelkie zjawiska mogą być mierzone względem oktaw, ponieważ dzięki synergii zawierają one więcej niż tylko sumę możliwych konstytuujących je wibracji. Na poziomie kosmicznym, saptaka jest symbolem transcendentального związku pomiędzy Visznu i Brahmą - twórczym Ojcem i Synem, którzy razem tworzą coś więcej niż sumę wszystkich możliwości tego wszechświata. Istotny jest transfer wiedzy i potencji twórczej od Visznu, który emanuje z Siebie substancję materialnego wszechświata i porusza ją poprzez czynnik materialnego czasu, do Brahmy - który rozpoczyna proces manifestacji, przez swoją transcendentalną wibrację dźwiękową. Oktawa zawiera rezultat takich transformacji i dlatego stanowi odniesienie do pomiaru wszelkich materialnych form.

Jeśli Oktawa jest synonimem absolutnej transcendentальной transformacji - jest także absolutna i doskonale rozumiana we wszechświecie zbudowanym zgodnie z taką samą zasadą. Jeśli zasada Oktawy zostanie dobrze zrozumiana, objawi się jako plan kosmiczny. Mikrokosmos doskonale odzwierciedla makrokosmos, w którym znajduje swój początek. Jest to Logos - twórcze słowo znane jako OM. Jest to ostateczny funkcjonalny symbol wszechświatowej manifestacji Absolutnej Prawdy.

Widzimy, że wszystkie manifestacje kosmiczne są wibracjami materialnej energii - mikrokosmiczną podobizną siedmiu czakr (svaras), oryginalnej kosmicznej Oktawy (saptaka). Właśnie dlatego, wielcy święci wedyjscy przypisywali tak cudowne rezultaty kontemplacji wibracji w Oktawie, a także właściwemu strojeniu instrumentów, właściwemu intonowaniu mantr wedyjskich i modlitw. Należy to robić tak dobrze jak to tylko możliwe.

¥

SERIE HARMONICZNE

W tej części wyjaśnimy w jaki sposób śrutis i svaras łączą się z uniwersalnym prawem wibracji dźwiękowej. Jak już wyjaśnialiśmy, każdy fizyczny obiekt posiada naturalną bądź rezonansową częstotliwość, zgodnie z którą wibruje. Każdy obiekt ma kilka dodatkowych sposobów wibrowania w harmonii z naturalną czy rezonansową częstotliwością.

Sposób wibrowania zależy od liczby segmentów, w których dany obiekt drga. Na przykład, jeśli przywiążę jeden koniec linki do drzewa, a drugim będę poruszał w górę i w dół, to linka będzie drgać w swojej fundamentalnej, pierwszej harmonii.

Jednakże, wiążąc oba końce linki do dwóch różnych drzew, pociągając i puszczając ją dokładnie w połowie jej długości spowodujemy, iż będzie ona drgać w dwóch równych częściach, z których każda stanowi połowę długości całej linki. W ten sposób uzyskamy drugą wibrację harmoniczną.

Jeśli zrobimy to samo ze stalową struną - na przykład gitarową i spowodujemy, aby drgała w dwóch równych częściach, zorientujemy się, że częstotliwość drugiej harmonii jest wyższa niż podstawowej. Faktycznie jest ona dwa razy wyższa. Ta częstotliwość 2/1 jest zwana oktawą. Innymi słowy, jeśli podstawowy stopień wibracji ustalimy na 100 drgań na sekundę, to druga wibracja harmoniczna wyniesie 200 drgań na sekundę. Jeśli struna będzie drgała w trzeciej, czwartej i wyższych harmoniach, to częstotliwość tych drgań będzie ciągle wzrastała - jako iloczyn liczby segmentów.

DRGANIA	SEG - MENTY	CZĘSTO - TLIWOŚĆ	PODZIAŁ	NUTA	SVARA
podstawowe	1	100	1/1	niskie C	niskie SA
druga harmonia	2	200	2/1	wysokie C	SA
trzecia harmonia	3	300	3/1	wysokie G	PA
czwarta harmonia	4	400	4/1	wysokie C/2	SA
piąta harmonia	5	500	5/1	wysokie E	GA
szósta harmonia	6	600	6/1	wysokie G/2	PA

Tabela : SERIE HARMONICZNE

W tabeli powyżej, punkt początkowy - 100 wibracji na sekundę i użycie niskiego C, jako początkowej nuty, zostały wybrane dla łatwego zrozumienia zasady. Faktycznie, punkt początkowy może być przyjęty dla dowolnej częstotliwości czy nuty. Ważne są jedynie stosunki częstotliwości i tonalne zależności pomiędzy harmoniami.

Takie właśnie, harmoniczne zależności mogą być odnalezione w każdej wibracji wszechświata. Począwszy od ekstremalnie niskiej wibracji wstrząsu ziemskiego do maksymalnie wysokich drgań promieni kosmicznych - wszystkie one pozostają w zgodzie z tym samym prawem harmonii - tak jak opisaliśmy to powyżej. Wszelkie harmonie, czy to dźwięku, koloru czy form, podążają zgodnie z prostym, integralnym (całonumerowym) podziałem w systemie serii harmonicznym.

Można stwierdzić, że im bliżej dana harmonia jest tej fundamentalnej, tym bardziej jest melodyjna - czyli pozostaje w konsonansie. Natomiast im dalej znajduje się ona od wibracji podstawowej, w sekwencji serii harmonicznym, tym mniej staje się harmonijna, czyli bardziej dysonansowa. Ostatecznie, jeśli wibracja nie została ustalona zgodnie z seriami harmonicznymi jest zwana asonansem lub kompletnym dysonansem, nie ma ona integralnego związku z podstawą.

Harmonie są niesłychanie ważne w muzyce. Określony tembr, czyli charakterystyczna barwa i koloryt dźwięku uzyskiwanego z jakiegoś instrumentu

lub głosu jest wynikiem odpowiednich proporcji harmonii tam występujących. Lecz jeszcze ważniejszą rolę pełnią serie harmoniczne w określaniu skali muzycznej - bowiem śrutis i svaras są wyprowadzane właśnie z serii harmonicznych.

¥

WYPROWADZANIE SVARAS

Skąd wzięło się tych siedem nut? Każdy słyszy dźwięki: sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, ale w jaki sposób ułożyły się one w takim porządku?

Dla człowieka wychowanego na Zachodzie muzyka np. turecka wydaje się bardzo dziwna. Tamtejsi muzycy grają jakąś nutę, szarpiąc strunę, która wydaje się być w ogóle nie nastrojona. Jest to spowodowane tym, że taki rodzaj specyficznego szarpania struny generuje inne częstotliwości - inne interwały (svara) niż ten, do którego jesteśmy przyzwyczajeni w tym miejscu.

Dlaczego siedem nut jest ułożonych w taki sposób, a nie w jakiś inny? Jak się zorientujemy w dalszej części, jest to niezwykle ważne pytanie, które prowadzi w fizykę i matematykę kosmicznego prawa i dalej, do tego jak kosmos został zbudowany przez Pana Brahme.

Jest to wyjaśnione w znaczeniu podanym przez Śrila Prabhupadę do wersetu ze „Śrimad Bhagavatam”, przytoczonego na wstępie tej publikacji.

Siedmioma svaras są: sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni. „Wszystkie one mają transcendentalną naturę” - oznajmia Śrila Prabhupada. Zagłębiając się w znaczenie tego wersetu, po pierwsze - musimy zapoznać się z długą listą definicji. Spędziliśmy już wiele czasu poznając potrzebne określenia: czym jest wibracja, co to jest teoria muzyki, czym jest teoria muzyki Vaisznawa, czym jest źródło muzyki, co to jest wibracja dźwiękowa, czym jest twórcza potencja wibracji dźwiękowej, na czym polega zasada fizyki dźwięku subtelnego, czym jest częstotliwość rezonansowa i rezonans harmoniczny, oraz ostatecznie - co to jest teoria oktaw, w sanskrycie zwana saptak dharma.

Ta teoria oktaw opisuje, jak różne svaras są podobne do czakr wraz z ich różnymi energiami, a także jak wymieniają energię między sobą. Jest tu ścisła analogia. W yodze opisujemy siedem czakr, w sztuce - siedem podstawowych kolorów tęczy itd. Na poziomie materialnym siedem svaras symbolizuje kosmiczny proces tworzenia, utrzymania i zniszczenia. Na poziomie duchowym - wyrażają one boskie „smaki” w miłości pomiędzy Panem a Jego wielbicielami.

Jak to jest, że patrząc na tęczę widzimy w oczywisty sposób siedem kolorów? Dlaczego, kiedy dociera do nas muzyka, mamy tendencję do myślenia o niej w kategoriach siedmio stopniowej skali sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni? Dlaczego w systemie yogi uznaje się istnienie siedmiu podstawowych czakr? Można wyliczyć około czterdziestu zjawisk, w których siódemka odgrywa znaczącą rolę. Siedem i trzy to bardzo ważne cyfry w wedyjskiej filozofii. A więc, dlaczego siedem? Czemu nie cztery albo trzynaście? Ponieważ takie jest powszechne prawo, które wiąże wszystkie zjawiska razem. Wszystkie muzyczne zjawiska muszą mieć związek z wibracjami. Jeśli zrozumiemy prawa wibracji - pojmimy także wszystko inne.

¥

HARMONIA I TEMBR

Każda nuta posiada faktycznie więcej niż jedną częstotliwość w sobie. Jeśli A 440 w harmonium byłoby tylko czystym A 440, nie brzmiałoby charakterystycznie dla tego instrumentu. Dźwięk byłby czysty, bez żadnych „smaczków” - zupełnie elektroniczny, bez tembru, płaski, nudny i tępy. Jednakże, kiedy słyszymy konkretny dźwięk natychmiast rozróżniamy - „to jest harmonium”. Jeśli zagram tę samą nutę na flecie, to będzie ona brzmiała trochę inaczej. A czyż nie jest to ta

sama A 440? Odpowiedź brzmi: tak i nie. Dzieje się tak dlatego, że w tym samym A 440, granym na różnych instrumentach, pojawiają się także dodatkowe wibracje zwane harmonicznymi lub nadtonami.

Na czym polega różnica pomiędzy tą samą nutą zagrana na harmonium, flecie, trąbce, gitarze, czy podaną przez ludzki głos? Jak odróżniamy jeden głos ludzki od innego? Istnieje więcej niż jedna jakość w wibracji dźwiękowej, ponieważ w innym wypadku byłoby niemożliwością rozróżnienie pomiędzy instrumentami, czy ludzkimi głosami, podającymi tę samą nutę. Istnieje więcej niż jeden dźwięk w każdym tonie.

Nuta grana bezpośrednio, na dowolnym instrumencie, czy śpiewana głosem, jest zwana tonem (dźwiękiem) fundamentalnym. Harmonia tworzy się w bardzo specyficznym związku częstotliwości do głównej wibracji, czyli fundamentalnej nuty. Przykładowo, utwórzmy serię harmoniczną od niskiego C. Pierwszym nadtonem jest środkowe C. Dalej następuje G, później wysokie C, E i G. Złożenie tych nut obejmuje główną triadę i rozciąga się na dwie oktawy.

Jeśli ustalimy częstotliwość fundamentalną tonu na 100 cykli na sekundę, to druga częstotliwość harmoniczna będzie wynosiła 200 cykli na sekundę, następnie 300, 400, 500 cykli na sekundę i tak dalej. Każdy nadton (harmonia) jest całkowitym mnożnikiem częstotliwości podstawowej. Zaczynając od A 440 uzyskamy następną harmonię przy A 880, następnie pojawi się E 1360 i tak dalej.

Te harmonie są obecne, z różnym natężeniem, w każdej nucie. Przykładowo, w głosie oboju harmonie o numerach 2, 4, 6, itd. - praktycznie nie istnieją. Dlatego dźwięk tego instrumentu jest nosowy i świszczący - pojawia się tam tylko połowa harmonii. Najbogatsza różnorodność harmonii jest obecna w ludzkim głosie. Flet posiada stosunkowo mało harmonii, o słabej intensywności. Fortepian ma bardzo złożony układ harmonii, które dodatkowo mogą się zmieniać. Każdy instrument ma swój unikalny układ harmonii i dlatego możemy je odróżnić. Fachowo zjawisko to zwane jest tembrem (francuskie słowo określające barwę dźwięku).

Harmonie pojawiają się w bardzo ścisłym porządku w stosunku do dźwięku podstawowego. Częstotliwość każdego tonu harmonicznego, w serii harmonicznnej jest wynikiem pomnożenia częstotliwości podstawowej o liczbę całkowitą. To prawo daje się zastosować do wszystkich wibracji we wszechświecie. Czy będą to fale w oceanie, drżenie ziemi, promieniowanie kosmiczne, światło słoneczne, muzyka, czy cokolwiek innego. Jest to prawo łączące wszystkie zjawiska, których podstawą są wibracje - czyli wszystkie zjawiska. Każda pojedyncza wibracja, a także ich zespoły, istnieją zgonie z tym prawem.

Te prawa odnoszą się także do naszej filozofii, ponieważ Gaudiya Vaisznawizm przyjmuje teorię emanacji co oznacza, że Pan jest energetycznym źródłem i wszelkie energie emanują z Niego. Gdy tylko spotykamy się z jakąś energią, to zrozumiałe jest, że ma ona swoje źródło. To źródło jest zwane punktem emanacji. Wibracje energetyczne wypływają z takiego właśnie źródła. Możesz zidentyfikować źródło znając prawo harmonii, tak jak można zidentyfikować instrument słuchając jego harmonicznego dźwięku.

¥ PODZIAŁY - HARMONICZNE INTERWAŁY

Wyjaśnijmy teraz do końca czym są Serie Harmoniczne i jak wyznaczyć tony harmoniczne, mając podany ton podstawowy. W interesujący sposób można to przedstawić w formie stosunku częstotliwości, w formie ułamka. Dzielnik reprezentuje częstotliwość niższego tonu w harmonicznym interwale, zaś dzielna jest częstotliwością wyższego harmonicznego tonu. Pierwsza harmonia, czyli fundamentalna ma częstotliwość f (1 razy 1). Druga harmonia jest

podwojeniem podstawowej 2 razy f , czyli $2/1$. Trzecia harmonia wynosi 3 razy f , czyli $3/1$, itd. Innymi słowy częstotliwość drugiego tonu harmonicznego jest 2 razy większa niż pierwotnego dźwięku i wyraża ją stosunek $2/1$. Trzeci ton harmoniczny ma częstotliwość 3 razy większą od podstawowej, czyli $3/1$ itd.

Interwał jest to stosunek częstotliwości dwóch wibracji. Interwały harmoniczne mają zawsze podziały z liczb całkowitych. Częstotliwości w serii harmonicznej są reprezentowane przez liczby całkowite 1, 2, 3, ... Dlatego też, interwały harmoniczne powstają poprzez podział liczb całkowitych: $2/1$, $3/1$, $4/3$, $5/4$, $6/5$ itd. W taki sposób łatwo wyrazić interwały w seriach harmonicznych.

Ułamek $3/1$ wyraża harmoniczny interwał z podstawowym dźwiękiem. Ale co się dzieje, gdy chcemy porównać interwały pomiędzy różnymi tonami harmonicznymi. Aby otrzymać taki stosunek, weźmy ułamek wyższego tonu harmonicznego i podzielmy go przez niższy. Przykładowo, mamy obliczyć ułamek pomiędzy trzecim tonem harmonicznym a drugim. Zgodnie z powyższym, trzeba $3/1$ podzielić przez $2/1$ - otrzymamy $3/2$. Podobnie podział między 3 i 4 tonem harmonicznym wynosi $3/4$.

Takie harmoniczne interwały składają się na dwanaście podstawowych svaras w literaturze wedyjskiej. Każdy harmoniczny interwał jest svarą. Takie svaras posiadają różne nazwy. W dzisiejszej praktyce muzycznej, generalnie przyjmuje się 12 nut w oktawie. Oktawa jest definiowana jako interwał pomiędzy dźwiękiem fundamentalnym, a jego drugim tonem harmonicznym. Ogólnie rzecz biorąc, w każdym systemie muzycznym, który rozwinął się na świecie, istnieje 12 nut w oktawie. Indyjski system Karnatik, czy system zachodni są właśnie takie.

Dlaczego te 12 nut jest właśnie tak ułożone? Dlaczego nie jest ich dziewięć na typowej skali? Dlaczego systemy muzyczne tak się ułożyły, a nie w jakiś inny sposób? No cóż, to wszystko jest wynikiem tego jak układasz nuty na skali. W jakiś sposób musimy poukładać dźwięki pomiędzy dwoma ekstremami w oktawie. Musimy zapełnić pustkę. Oktawa jest ramą obrazu, więc gdzie jest płótno?

¥ HARMONIA - DYSONANS I ASONANS

Wszystkie te zawikłane pytania o pochodzenie i strukturę skali muzycznej nie sprowadzają się jedynie do pytania czym dokładnie jest harmonia. Przecież wszyscy znamy to słowo i uważamy, że wiemy co oznacza. Jednak jaka jest naukowa jego definicja? Harmonia jest definiowana w terminach dwóch wibracji, a ostatecznie sprowadza się to do pytania o mnie i o ciebie. Czy nasze wibracje są w harmonii, czy nie? Ten problem można zrozumieć bez żadnych pojęć matematycznych.

Miarą wartości harmonii dwóch interwałów, czy svaras, jest odwrotność sumy dzielnika i dzielnej, w całkowitych podziałach opisujących stosunek częstotliwości dwóch wybranych drgań. Im niższa jest ta suma, tym większa jest harmonia. Im wyższa suma, tym niższa harmonia. Przykładowo, jeśli zagram dwie nuty o takiej samej częstotliwości, będzie to unisono. Ta svara może zostać przedstawiona jako stosunek $1/1$. Jeśli te nuty to dwa A 440, to 440 dzielone na 440 sprowadza się do stosunku $1/1$. $1 + 1 = 2$, a odwrotność 2 to 0.5. Jest to najdoskonalsza harmonia ze wszystkich możliwych - unisono (pierwsze ekstremum).

Oto inny ułamek, obrazujący svarę tivra-ma (będącą drugim ekstremum), wynosi on $45/32$. Ten iloraz jest nieredukowalny, a suma dzielnika i dzielnej wynosi 77. Jej odwrotność jest bliska 0.01. Ta svara jest daleko mniej harmoniczna niż unisono. Kombinacja tonów $45/32$ jest w wielkim dysonansie do poprzednio opisanej $1/1$. Pomiedzy tymi ekstremami - harmonią i dysonansem

- istnieje 11 innych interwałów wyprowadzanych z serii harmoniczej i są to harmoniczne svaras oktawy.

Jeśli jedna nuta w interwale jest podana nieprawidłowo (np. na skutek rozstrojenia instrumentu), wtedy nie ma całkowitego ułamka w tonice. Jest to nawet większy dysonans, mniejsza harmonia, mniej przyjemne dla ucha niż tivrama. Harmonijne oznacza przyjemne. Jeśli każda osoba w grupie jest w harmonii ze wszystkimi innymi, to każdy jest zadowolony ze swoich towarzyszy. Jednakże, jeśli ktoś nie jest w harmonii z innymi, lub używając języka muzyki - jest w dysonansie, następuje rozbieżność, dyskomfort, walka. W przypadku totalnego rozstrojenia powstaje bezharmoniczna relacja asonansu i nie można znaleźć harmonijnego ułamka pomiędzy nutami.

Na nieszczęście, istnieje w muzyce zachodniej pewien system strojenia oparty na zasadzie atonalności - stworzony dla zobrazowania pewnego typu temperamentu. Nie ma tam organicznych związków harmoniczych - nuty są po prostu odcięte od podstawowej. Taka muzyka jest najmniej przyjemna ze wszystkich.

Ogólnie rzecz ujmując, mamy trzy rodzaje interwałów: asonanse, dysonanse i konsonanse - czyli bezharmonia, dysharmonia i harmonia pomiędzy nutą i tonem fundamentalnym. Muzyka wedyjska jest najbardziej harmoniczną i dlatego też bardzo przyjemną. Bazuje ona zawsze na interwałach posiadających związek z dźwiękiem podstawowym.

Takim bogatym, wielowymiarowym, harmonijnym związkiem wibracji jest svara. Jest ona wyrażana jako stosunek liczb całkowitych. Jednak pewne podziały są bardziej złożone niż inne. Wsłuchując się w coraz bardziej złożone podziały harmoniczne odczuwamy brak prostej harmonii, która daje nam największą przyjemność, kiedy ją słyszymy. Innymi słowy, harmonia i muzyczna przyjemność są synonimami.

Wiemy już, że wartość harmonii jakiegokolwiek interwału, czyli svara, jest wprost proporcjonalna do sumy dzielnej i dzielnika w takim podziale. Jest to ułamek zwany związkiem częstotliwości. Prosty związek częstotliwości powoduje, że nasza muzyka będzie przyjemna w słuchaniu. Czy nie będzie ona nudna? Jeśli coś co robię daje przyjemność, nawet jeśli jest to bardzo prosta rzecz, to nie będzie to nudne. Śri Kryszna nigdy nie staje się nudny dla gopi. Znudzenie oznacza, że dostrzegamy doskonałość w czymś, ale stan obecny jest daleki od naszych oczekiwań. W takim razie, dlaczego nie istnieje muzyka kiedy ktoś gra tylko jeden dźwięk? Ponieważ, różnorodność jest dodatkową cechą przyjemności. Muzyka na jednym dźwięku to monotonia, nie znużenie. Ktoś, kto mówi płaskim głosem jest monotonnym mówcą. Muzyka wedyjska jest bardzo bogata i różnorodna. Pomyślmy tylko o tych wszystkich ornamentach: zróżnicowane szarpnięcia, ataki, vibrato, gamakas, alankaras, portamento itd.

Problem leży także w jakości używanych materiałów do tworzenia dzieła sztuki. Jeśli byłbym malarzem i chciał namalować obraz, to może udałbym się do jakiegoś drugorzędnego sklepu i za parę centów kupił wymięte tuby z farbą, sprzed 30 - 40 lat, przeterminowaną terpentynę i jakiś kawałek sklejki. Od razu powiecie, że mój sposób malowania nie jest zbyt wysokiej klasy. Mogę zrobić inaczej. W sklepie pierwszej klasy kupię świeże farby Grumbachera, odpowiednie płótno i lniany olej, najlepsze gatunkowo pędzle, czyli wystartuję z najlepszymi materiałami jakie są możliwe. Mogę mieć talent, albo nie, ale sam fakt używania wysokiej klasy materiałów spowoduje ostatecznie lepszy rezultat. Będąc tym samym artystą, ale używając lepszego instrumentu lub lepszych materiałów do pracy, wykonam lepszą pracę.

W związku z tym, czystsze, bardziej naturalne i słodkie wibracje, których częstotliwości są opisane w prostych liczbach całkowitych, dadzą miłą dla ucha i

duszy muzykę. Im prostsze liczby tym lepiej. Wszelkie wibracje wedyjskie bazują na tej zasadzie i wszystkie svara - interwały i nuty powinny być tak proste jak to tylko możliwe.

Być może, odrobina obserwacji fizycznych pomoże nam w odpowiednim zrozumieniu tej zasady. Kiedy wytwarzamy wibrację dźwiękową, to tak jak gdybyśmy wrzucili kawałek skały do wody. Fale rozejdą się we wszystkich kierunkach. Jeśli wrzucimy dwa kawałki do wody - powstaną dwa zbiory fal. W pewnym punkcie te zbiory spotkają się. Co się wtedy stanie? Utworzą one pewien rodzaj matrycy (wzoru) wibracji. Nie ma znaczenia, czy częstotliwości tych zbiorów będą takie same czy nie. W pewnych obszarach wody wibracje te będą wzmacniały się, a w innych przeciwnie - osłabiały. Fizyka nazywa to zjawisko interferencją.

Spotkanie dwóch wibracji tworzy wzór interferencyjny, czyli „sieć” wysokich i niskich punktów ośrodka, w którym wibracje te rozchodzą się. Jeśli częstotliwości są harmonijne w związkach ze sobą, utworzą stabilny wzór. Będąc natomiast w dysonansie, czy asonansie, wzór będzie niestabilny, chwiejny.

Wyobraźmy sobie, że znajdujemy się w małej łódce na wielkim oceanie. Nagle pojawiają się dwa niezależne od siebie wiatry i co za tym idzie, powstają dwa różne zbiory fal zbliżające się do siebie - z przeciwnych stron. Chcąc bezpiecznie płynąć dalej musisz sprawić, że łódka będzie uderzana przez fale, z dwóch stron, w tym samym czasie. W innym przypadku rozpocznie się niemiła podróż, w której łódka będzie rzucana niebezpiecznie na boki. Innymi słowy, musisz dbać, aby łódź była ustawiona właściwie co do wzoru interferencyjnego fal. Inaczej będziesz niestabilny i może dojść do wywrotki.

Posiadając stabilny wzór wibracji dźwiękowej czujemy się komfortowo. Na taki schemacie można polegać - jest regularny i dający się przewidzieć. W schemacie niestabilnym pojawi się szereg niezrozumiałych dźwięków, które nasze ucho zinterpretuje jako hałas, czy inne nieprzyjemne doznania. Przecież, nie chcemy, aby fale rozbiły naszą łódź.

Wibracje, które są tworzone przez całkowite stosunki częstotliwości tworzą stabilny, regularny schemat wibracji - podobnie do łuków w klasycznej architekturze. Łuki w samadhi (mauzoleum) Śrila Prabhupady w Śridham Mayapur są wszystkie bardzo regularne. Jak byśmy się czuli widząc, że każdy z łuków jest inny? Regularność i odpowiednie proporcje są atrybutami piękna. Jeśli interferencyjny wzór stworzony przez dwa źródła drgań jest regularny i geometrycznie proporcjonalny, to automatycznie pojmujemy, że jest on piękny.

Istnieje także inna weryfikacja powyższej prawdy. Naukowcy odkryli, chociaż nie potrafią wytłumaczyć tego zjawiska, że u ludzi, a może nie tylko, występuje zadziwiający fenomen psychologiczny podczas słuchania dwóch różnych wibracji w tym samym czasie. Weźmy pod uwagę serie harmoniczne. Częstotliwości dwóch pierwszych dźwięków w tej serii dzielą się w stosunku 2/1. Jeśli podstawa wynosi 200, to kolejny ton harmoniczny musi mieć 400 drgań na sekundę. Kiedy takie dwa dźwięki wchodzi równocześnie do naszych uszu, umysł rozpoczyna analizę ich częstotliwości. Odejmuje on jedną częstotliwość od drugiej i porównuje rezultat do oryginalnych tonów. W omawianym przez nas przypadku mamy: $400 - 200 = 200$. Rezultat jest identyczny z jednym z oryginalnych tonów. Wobec tego umysł rozpoznaje, że ten interwał jest oktawą, gdyż jest to jedyny interwał w takiej szczególnej kombinacji tonów. W taki sam sposób rozpoznajemy wszelkie interwały - poprzez analizę tonów składających się na całą strukturę melodii. Jednakże, ludzie „głusi tonalnie” nie potrafią „usłyszeć” tych subtelnych wibracji.

W terminologii wedyjskiej połączenia tonów są zwane - sananana. Jest to termin określający wibrację wytworzoną przez nasz system słuchowy. Nie jest

ona obecna w powietrzu jako energia akustyczna, istnieje jedynie w uchu wewnętrznym. Słuchając doskonałego interwału można usłyszeć sananana. Dźwięk ten jest - jak gdyby - słabym tłem basowym, na którym manifestują się inne dźwięki. Wymagany jest jednakże określony rodzaj słuchania, ponieważ omawiane połączenia tonów pochodzą ze środka twojej własnej głowy. Naukowcy nie są zgodni, czy dźwięk ten pochodzi z ucha wewnętrznego, czy też z samego mózgu. W obecnej chwili nie można tego fenomenu wyjaśnić na gruncie nauki materialnej. Uważa się to za rodzaj programu cybernetycznego umieszczonego w mózgu i przeznaczonego specjalnie do słuchania muzyki. Wydaje się, że istnieje on po to, aby analizować muzyczne interwały.

¥ INTERWAŁY I ICH TONY KOMBINACYJNE

Aby „zrozumieć” połączenia tonów mózg oblicza różnicę pomiędzy dwoma bezpośrednio napływającymi dźwiękami interwału i w rezultacie podaje ton trzeci. Nie tylko to - oblicza on także różnicę pomiędzy połączonymi dźwiękami i jednym z oryginalnych tonów. Dalej, zaobserwowano więcej niż 15 poziomów, czy porządków, w połączeniach dźwięków, gdzie następuje podobny proces. Wydaje się, że ich liczba może być nieskończona.

Tony kombinacyjne pozwalają naszemu umysłowi określić, czy interwał jest faktycznie czysty - stroi, czy nie. Jeśli interwał stroi, tony kombinacyjne uformują harmoniczne interwały do początkowych, oryginalnych tonów. W 12 podstawowych harmonicznym interwałach (z wyjątkiem tivra - ma) jeden z tonów kombinacyjnych będzie dokładnie oktawę poniżej któregoś z oryginalnych tonów. Wszystkie kombinowane tony interwałów naturalnie usytuowanych w serii harmonicznym są tonami tej samej serii harmonicznym.

Jeśli nie potrafimy usłyszeć tych rzeczy, nie ma sposobu aby zaśpiewać coś czysto. Można próbować, ale nigdy nie chwycimy nuty dokładnie.

Zanotujmy, że oktawa jest najbardziej harmonijnym, stabilnym interwałem. Po niej następuje piąty (pa), czwarty (ma), trzeci (ga i komal ga), później szósty (dha i komal dha). Fakt, że te interwały pojawiają się w niższych harmoniach serii wskazuje na ich istotność. Są to najbardziej harmonicznym, najprzyjemniejsze i najczystsze (satviczne) interwały. Następnie wyprowadza się interwały począwszy od major i minor siedem (ni i komal ni), major i minor dwa (ri i komal ri), a na końcu wzrastające cztery (tivra - ma). Te interwały muszą zostać ustanowione zarówno przez matematyczne jak i geometryczne zasady. Innym sposobem jest użycie specjalnego instrumentu strunowego, który pozwala wydobyć doskonale harmonicznym interwały, wspomniane w Wedach.

Mówiliśmy o harmoniach w terminach częstotliwości i podziałów, ale można to zrobić inaczej. Literatura wedyjska podaje taką wersję: „Oto nasza podstawa - otwarta (cała) struna. Uzyskamy pierwszą harmonię po prostu naciskając ją dokładnie w środku”. Co pokazuje taka demonstracja? W normalnym stanie struna wibruje w całości. Tak jak sznur przywiązany do drzewa i poruszony. Harmonie powstają poprzez dotknięcie struny w specjalnym punkcie, zwanym nodes. Nie dociskamy struny do progu na gryfie, ale dotykamy ją bardzo delikatnie. Dzięki dotknięciu palca struna wibruje teraz w dwóch członach zamiast w jednym. To tak samo jak po przywiązaniu sznura do drzewa podchodzi druga osoba i łapie go w środku.

Struna dotknięta w środku swej długości drga z dwa razy większą częstotliwością. Podobnie, jeśli położę palec dokładnie w 1/3 długości struny otrzymam trzecią harmonię. Czwarta harmonia jest w 1/4 długości struny.

Musimy oprzeć naszą skalę tylko na czystych interwałach. W innym przypadku wkradną się dysonanse, a nawet asonanse. Oczywiście, mogą istnieć jakieś dysonanse w muzyce, lecz niech to będą przynajmniej dysonanse oparte na czystych harmonicznym interwałach, takich jak drugi. Niewskazane jest tworzenie dysonansów pomiędzy interwałami utworzonymi z nieczystych związków wibracji.

Nie twórzmy interwałów wyższych niż szósta harmonia w serii harmonicznym do jakichkolwiek fundamentalnym. Nawet szósta harmonia jest w pewnym stopniu dysonansem. Kiedy przejdziemy do siódmej, to na prawdę trudno jest usłyszeć w jakim związku pozostaje ona do podstawy. Jest to już prawie asonans. Dlatego nie używamy niczego powyżej szóstej harmonii dla interwałów, czy tworzenia skal muzycznych.

Aby w satysfakcjonujący sposób przedstawić tworzenie się harmonii, w sposób wedyjski, aby dostroić interwały właściwie, musimy słyszeć dwa oddzielne instrumenty jednocześnie. Konieczne są dwa niezależne źródła dźwięku, aby uzyskać kombinację tonów (sanananas). Mając do dyspozycji radio z jednym głośnikiem i słuchając jakichś dwóch dźwięków na raz, nie usłyszymy żadnej kombinacji tonów. W telewizorze, czy radiu o jednym głośniku nie powstaną nigdy kombinacje dźwięków. Dlatego stworzono stereo, aby uzyskać bardziej naturalne zjawiska dźwiękowe. Nasz słuch wymaga dwóch oddzielnych źródeł dźwięku, aby wytworzyć zjawisko sanananas.

Oznacza to więc, że jakikolwiek rodzaj monofonicznym, sztucznych nagrań dźwiękowych, amplifikacji i systemów P.A., jest oszukańczy dla naszego słuchu. Natomiast, jeśli ktoś potrafi usłyszeć sanananas, to tylko jeden ton zawiera wszystkie kolory tęczy, cały ocean muzyki - tworzy symfonię. Jeśli wsłuchasz się w doskonale podaną piątą harmonię, to z pewnością wpadniesz w trans. Ludzie potrafili kiedyś słyszeć te rzeczy. Te sprawy są opisane w dawnych księgach takich jak Śrimad - Bhagavatam.

Śruti jest najmniejszym interwałem, który ludzkie ucho może usłyszeć bezpośrednio, bez pomocy sanananas. W zachodniej terminologii muzycznej jest to około 2 cents - $1/200$ semitonu (półtonu). Można to usłyszeć jako minimalne odchylenie w strojeniu. Zmiana strojenia w wąskim zakresie vibrato - to jest właśnie śruti. Innymi słowy, jest to najmniejsza ilość różnicy w strojeniu, którą jeszcze można usłyszeć.

...”Śruti stała się znana w tym świecie dzięki Krysznie, kiedy śpiewał piosenki ze Swoją ukochaną, podczas tańca rasa. O, Śrinivaso - w Rasa Mandali wszystkie typy muzyki są uosobione. Śri Kryszna bardzo wesoło manifestuje śruti z nada (dźwięk w powietrzu). Nada przeistacza się w śruti za pomocą powietrza. Te dwadzieścia dwie nadis biorą schronienie w sercu”.

Wedyjska skala muzyczna jest opracowana zgodnie z bardzo surowymi wskazaniem. Posiada 22 interwały w każdej oktawie. Dźwięki zaczynają się od sa i pa - są to brzęczące tony, które zawsze pozostają takie same. Następnie pojawia się pięć innych: ri, ga, ma, dha i ni. Każdy z tych pięciu posiada cztery różne wysokości strojenia - więc 4 razy 5 = 20 plus sa i pa - daje 22.

Kiedy omawiana jest zmysłowa działalność Brahmy, w wersach „Śrimad Bhagavatam”, dowiadujemy się, że ludzkie ciało wzięło początek z nadis. Słowo nadi oznacza kanał dźwiękowy, podobny do żyły. Takim kanałem jest susumna, poprzez którą yogini mistycy opuszczają swoje ciała. Słowo nadi pochodzi od nada, które oznacz dźwięk - materialną wibrację dźwiękową. Nada tworzy 22 śruti . Te z kolei stają się pierwotnymi nadis. Faktycznie istnieją tysiące śruti. Pan Brahma stwarza wszechświat poprzez wibrację dźwiękową.

„Śruti stopniowo manifestują się w vinach i innych instrumentach, ponieważ nie mogą pojawić się w głosach ludzkich, które podatne są na zimno i cierpią z

powodu chorób. O, Śrinivaso ! Któż zna prawdziwą naturę śruti? One wyrażają się w doskonały sposób jedynie podczas śpiewu, w trakcie tańca rasa. Kiedy Krysznacandra śpiewa, śruti naturalnie pojawiają się. Śri Radhika doskonale wyraża je w tańcu. Lalita i inne gopi zwykły czerpać wielką przyjemność w słuchaniu tego”.

„Śruti są tak pomyślne, że bogowie natychmiast rozsypują deszcz kwiatów, kiedy ich słuchają. Śruti wraz ze svara są w stanie zadowolić każdego. Svara jest opisana, jako to co daje przyjemność sercu, dlatego też, jest to pomyślne i wspaniałe dla wszystkich słuchaczy. Istnieje siedem rodzajów svara: sataja, risabha, gandhara, madyama, panchama, dhaivata i nishada (sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni). Wszystkie instrumenty są uosobione w Rasa Mandala”.

„ O, Śrinivaso ! Wsłuchując się w instrumenty grające podczas tańca rasa - Brahma i inni półbogowie stali jak zahipnotyzowani. Syn króla Vradży, ekspert w grze na wszelkiego rodzaju instrumentach, wraz ze Swoją ukochaną, oczarowali miliony Kupidynów. Sposób w jaki Kryszna gra na flecie jest nie do porównania we wszystkich trzech światach. Jego flet gra w mandar, madyar i taresvara (w niskich, średnich i wysokich oktavach) i hipnotyzuje nawet Maheśvarę (Pana Śive)”.

„Radha, ukochana Govindy, ucieleśnienie rasy, zaczęła grać na alamarni (strunowy instrument smyczkowy) w doskonały sposób. Wszystkie trzy gramas: sata grama, madahan grama i gandha grama (co oznacza tonacje zaczynające się od sa, pa, i ga) zostały perfekcyjnie użyte zarówno w śpiewie jak i w grze instrumentalnej. Lalita z rozkoszą grała na brahma vina. Ona także była ekspertem w używaniu śrutis, w grze na instrumentach. Jakimi znawczyniami w muzykowaniu są wszystkie gopi !”.

Wszystkie te cytowane fragmenty potwierdzają to, że esencja rasy jest zawarta właśnie w svaras i śruti. Svaras są dostrojone do śruti. Te zaś, są integralnymi podziałami wibracji w obrębie oktawy. Istnieją tysiące śruti, lecz główne z nich, te które są najczęściej używane, zaliczają się do tych o najmniejszej liczbie podziałów. Składają się one na podstawowe 12 kombinacji wibracji zwanych Interwałami Harmonicznymi. Jak to już omówiliśmy, są one najbardziej sattviczne, harmonijne i ostatecznie przyjemne.

Svara oznacza coś, co jest najbardziej przyjemne dla serca wszystkich żywych istot. Ponieważ śruti chronią się w sercu, to kiedy ich słuchamy, w naturalny sposób, wzbudzają one nadis i zadowolają duszę. To właśnie one tworzą rasę w sercu. Istnieje nieskończony nektar zawarty w każdej svara. Każda nuta, która jest dostrojona do śruti, posiada specyficzną rasę.

Innymi słowy, każdy interwał dwóch nut (doskonale dostrojonych) posiada specyficzną duchową potencję - rasę. Różne ragi są tworzone zgodnie z tym, w jaki sposób wyrażają określoną kombinację ras. Ragi mogą być określane jako męskie i żeńskie. Te pierwsze są w większości pentatoniczne. Zbudowane są na pięciu nutach, pomiędzy którymi nie ma konfliktu. Raginis - ragi żeńskie, mają siedem nut w swoich skalach - ponieważ zawierają nuty dysonansowe, takie jak druga i siódma. Jest ich trzydzieści - po sześć dla każdej ragi męskiej.

Cały wielki, wedyjski system muzyczny jest utworzony zgodnie z uniwersalnymi prawami dźwięku, które biorą swój początek z tańca rasa na Goloka Vrindavan. Dlatego też, kiedy wykonujemy muzykę zgodnie tymi prawami, bardziej zadowolimy Śri Kryszeń, niż w przypadku przeciwnym - gdy nie stosujemy tych praw. Jednak pojawia się tutaj poważna trudność. Dotyczy ona instrumentów używanych w naszych czasach, szczególnie tych typowo zachodnich. Strojenie takich instrumentów jest kompletnie inne, w porównaniu do instrukcji wedyjskich.

Zachodni system strojenia jest oparty na zasadzie „równych temperamentów”. Jest to pewnego rodzaju kompromis oparty na zasadach matematyki. Polega on na równomiernym podziale oktawy na 12 części - tj. półtonów. Ich kolejne ilości drgań tworzą postęp geometryczny, o stałym mnożniku ~ 1.059 . Oznacza to, że ilość drgań każdego dźwięku położonego o pół tonu wyżej w stosunku do niższego zwiększa się o ten właśnie czynnik.

„Korzyść” z tego jest taka, że każdy z dwunastu dźwięków jest w takim samym stopniu nieczysty (źle brzmiący), więc nie ma uchwytniej różnicy przy przechodzeniu z jednego dźwięku do innego. Ale pozostaje problem, że w ten sposób nie uzyskamy czystego dźwięku dla sanananas i oczywiście nie odczujemy rasy !

Prawdopodobnie dlatego, muzycy zachodni grają głośno. Starają się uzyskać nektar, ale z ich muzyki nie można go wycisnąć. Interesujące rzeczy dzieją się przy wysokim poziomie dźwięków (głośności). Z powodów czysto fizycznych (fizyka dźwięku) interwały mają wtedy tendencję do dobrego strojenia. To zjawisko nosi nazwę feedback (powracanie do źródła dźwięku). Można to zaobserwować grając głośno na zwykłym pianinie. Grając piatkę - brzmienie nuty „nagina” się nieco, aby być bardziej w tonacji.

Kosmiczne prawa dźwięku są tak silne, że nawet gdy starasz się je pogwałcić, to i tak nie można się od nich uwolnić. Z drugiej strony są one bardzo subtelne, szczególnie dla naszych zdegradowanych zmysłów w Kali -yudze. Wedy informują nas, że mantry muszą być intonowane w zgodzie ze svaras - w przeciwnym razie nie przyniosą one pożądanego efektu.

Widzimy więc wyraźnie, że są powody, dla których powinniśmy uczyć się o svaras. Poza wszystkim innym, naszym interesem jest intonowanie mantr i pieśni dla zadowolenia Śri Krysny i utrzymanie poprzez to właściwej służby oddania.

CZĘŚĆ TRZECIA
HISTORYCZNE KORZENIE KIRTAN U
MATHURA DAS

Wspólny taniec i śpiew dla chwały Boga - sankirtan, w swojej pełnej formie, został zapoczątkowany przez Śri Ćaitanyę Mahaprabhu, jako yuga - dharma (proces wyzwolenia) dla wieku Kali (obecny okres trwania wszechświata - pocz. ok. 5000 lat temu). Jednakże, w pewnych formach istniał on już przed zstąpieniem Pana Ćaitanyi. Proces bhakti - yogi jest nierozdzielnie związany z adoracją. Jeśli kiedykolwiek pojawia się wielki wielbiciel - vaisznawa, to jego wewnętrzne uczucia w pełni manifestują się poprzez poezję i muzykę, jako naturalny efekt ekstatycznej miłości do Boga.

Naturą bhakti jest to, iż przesiąknięta jest ona rasą i bhavą (duchowymi smakami i emocjami). Aby wzmocnić i przesłać te uczucia pojawiło się artystyczne medium, które jednocześnie opisuje rozrywki Pana i Jego związki z bhaktami. To właśnie w bhadžana (religijnym intonowaniu) - wielbiciel odnajduje transcendentalną platformę dla swojego ekstatycznego nastroju oddania i poprzez poezję komunikuje swoje objawienie.

Pewne muzyczne style harmonizują doskonale z poezją. Wpływają one bezpośrednio z serc wielbicieli, natchnionych przez Pana. Takie pieśni są uważane za święte i traktowane na równi z wedyjskimi wibracjami duchowymi. Faktycznie jest to sam Krysna - najwyższy Bóg, poznawalny jedynie przez Wedy. Bierzemy to wszystko pod uwagę śledząc muzyczną tradycję we wszystkich sampradayach (sukcesjach) vaisznawa, na przykładach wielkich świętych, którzy pojawili się w ich łonach. Na południu Indii, czysta i ekstatyczna bhakti zmanifestowała się w formie Alwarów - legendarnych poetów. Natomiast, z takich źródeł jak Ćaitanya-Caritamita można dowiedzieć się, że Svarupa Damodara i Ramananda Raya zwykli śpiewać pieśni Dżayadevy, Kandidasa i Vidyapatiego, aby wzmocnić ekstatyczny nastrój miłości Ćaitanyi Mahaprabhu.

Gdy Pan odczuwał dotkliwie męki rozdzielenia z Kryszną, tylko rozmowy Śri Ramanandy Rayi o Nim i słodkie pieśni Svarupy Damodary utrzymywały Go przy życiu.

Dwie osoby - Ramananda Raya i Svarupa Damodara Goswami przebywały z Panem, by Go uspokoić recytowaniem różnych wersetów o rozrywkach Kryszny i intonowaniem dla Jego zadowolenia stosownych pieśni.

Nagle Śri Ćaitanya Mahaprabhu odzyskał Swą zewnętrzną świadomość i powiedział do Svarupy Damodary Goswamiego: „Mój drogi Svarupo, proszę, zaśpiewaj jakieś słodkie pieśni”. Gdy Pan słuchał jak Svarupa Damodara śpiewa pieśni z Gita-govindy i pieśni poety Vidyapatiego, Jego uszy były zadowolone.

Zgodnie z uświęconym zwyczajem, każdy kto skomponował pieśń, werset, utwór literacki, czy poemat o Śri Ćaitanyi Mahaprabhu, musiał wpierw dać swoje dzieło Svarupie Damodarze Goswamiemu, by go wysłuchał.

I jeśli Svarupa Damodara zaaprobował ten utwór, można go było przedstawić do wysłuchania Śri Ćaitanyi Mahaprabhu.

Dlatego, Śri Ćaitanya Mahaprabhu nie słuchał niczego, zanim tego nie wysłuchał Svarupa Damodara. Pan uczynił z tej etykiety zasadę regulującą.

Z powyższych fragmentów możemy wnioskować, że padakartas (poeci vaisznawowie) tacy jak: Dżayadeva, Kandidas i Vidyapati komponowali poezję i muzykę, która odzwierciedlała transcendentalną realność. Jeśli byłoby inaczej, jakże Svarupa Damodara mógłby wybrać je, aby zostały, jako autentyczne, zaprezentowane przed Śri Ćaitanyą Mahaprabhu?

Poprzedni aczaryowie vaisznawa - Visznuswami, Nimbarka, Ramanudża i Madhva - poprzez nauczanie swoich systemów filozoficznych, utworowali drogę dla Ćaitanyi Mahaprabhu, który głosił filozofię acintya-abheda-tattva. W ten sam sposób poezja i muzyka tworzone przez Alwarów, Dżayadewę, Kandidasa i Vidyapatiego wywołały korzystną, twórczą atmosferę, która w pełni zmanifestowała się poprzez Padavali Kirtan w Gaudiya Sampradai. Prabandhas (poezja) Alwarów dała podwaliny późniejszej poezji vaisznawa, tak samo jak to co uczynił Ramanudża, poprzez zbudowanie systemu filozoficznego visistha-dvaitya. To było fundamentem dla filozofii Śri Ćaitanyi. Smak madhurya-rasy wyrażony przez wczesnych padakartas (poetów) skonsolidował się później w systemie rasa-śastra, zaprezentowanym przez Mahaprabhu, Jego towarzyszy i naśladowców. Podczas, gdy związek Mahaprabhu z Ramanudżą był filozoficzny, to związki Mahaprabhu i wczesnych padakartas - Dżayadevy, Vidyapatiego i Kandidasa były duchowe, zgodnie z rasa-tattva, którą Mahaprabhu smakował w tych wczesnych utworach poetyckich.

Studia nad historią Vaisnawizmu pokazują paralelę pomiędzy rozwojem bhakti, wielbiącą poezją i muzyką. W pewnym sensie te trzy dyscypliny są synonimami i nie ma potrzeby traktowania ich oddzielnie. Poprzez zrozumienie rozwoju duchowej muzyki, każdy może sięgnąć głęboko do serca Vaisnawizmu. Muzyka i poezja Mahadżanów (wielkie osobistości) umożliwia duchowemu aspirantowi osiągnięcie wglądu w dynamizm psychiczny tych wielkich dusz.

Poprzez łaskę aczaryów, każdy może zrozumieć duchowy wymiar rzeczywistości. Możliwość uczestniczenia w kirtana-rasie jest jednym z najcenniejszych darów, które spłynęły na tych szczęśliwców, którzy nawiązali

kontakt z autentyczną, wedyjską, duchową linią przekazu wiedzy (parampara, sampradaya). Takie chwalebne dusze zaczynają doceniać rasę (smaki) oddania, wyrażoną poprzez transcendentalne wibracje dźwiękowe

¥ „GITA - GOVINDA” - POPRZEDNICZKA PADAVALI KIRTANU

Pod patronatem króla Bengalu Maharadży Lakszmana Seny - Vaisznawizm rozkwitł na pewien czas. To właśnie dzięki jego królewskiej opiece powstała „Gita-Govinda”, skomponowana przez Dżayadewę, który był nadwornym muzykiem tego władcy. Miało to miejsce w XII stuleciu. Dżayadeva postanowił przyjąć schronienie Pana Dżagannatha (główne bóstwo słynnej świątyni) w Puri. Podczas pobytu tam, uzyskał opiekę króla. „Gita-Govinda” została skomponowana w tym czasie. To wielkie dzieło zostało następnie przedstawione w Kasi (Varanasi), aby otrzymać akceptację zebranych tam panditów (uczonych).

W czasach Maharadży Prataparudry - rezydującego w Puri, „Gita-Govinda” była jedyną pieśnią prezentowaną przed Panem Dżagannathem w świątyni. Jako, że została skomponowana w sanskrycie - języku wykształconych braminów - a nie w jakimś szczególnym języku regionalnym, szybko rozprzestrzeniła się w całych Indiach. Szczególnie znana i akceptowana była pomiędzy królami Karnataka, w ich królestwach. Była tam znana jako Astapadi. Z powodu swojej literackiej prostoty dawała się łatwo zrozumieć i można było zilustrować ją różnymi rodzajami muzyki. „Gita-Govinda” poprzez taniec, muzykę, śpiew i malarstwo przygotowywała ludzi do zaakceptowania Śri Ćaitanyi Mahaprabhu i Jego ruchu sankirtana. Faktem jest, że słuchając „Gita-Govindy” ludzie mogli poznać i docenić miłość pomiędzy Radhą i Kryszną. Jednak, dopiero łaska Śri Ćaitanyi Mahaprabhu pozwoliła ustalić ludziom ich ostateczny związek z Radhą - Govindą oraz, po duchowym oczyszczeniu, przyłączyć się do Ich lila (rozrywki).

„Gita-Govinda” jest objawieniem boskiej lila Radhy i Kryszny. W tej rozrywce zostało przejawionych tak wiele bhavas i rasas (duchowych emocji)! Późniejsi vaisznawowie jak: Rupa Goswami i Kavi Karnapura analizowali te rasy i systematyzowali je w swoich kompozycjach: „Udźwala-nilamani”, „Bhakti-rasamrita-sindhu” itp. Czyniąc to, ułatwili późniejszym poetom vaisznawa - takim jak Narottama dasa - skomponowanie pieśni i innych dzieł wyjaśniających wszystkie 64 główne rasy, które istnieją w świecie duchowym.

Od tamtych czasów, kultura indyjska oddaliła się znacznie od swoich pierwotnych, wedyjskich korzeni. Została zdominowana przez takie wpływy kulturowe jak np. perski. Okupacja mogulska także zmieniła i wypaczyła pierwotny kształt kultury wedyjskiej. Kultura Indii została tak wymieszana z innymi, że niedorzecznością jest żądać, aby choć jeden styl artystyczny był prawdziwie wedyjski.

W czasie zstąpienia Śri Ćaitanyi Mahaprabhu (w 1486 roku) najbardziej klasycznym stylem w Północnych Indiach był system znany jako Dhruwapad lub Dhrupada. Był on bardzo popularny w tamtych dniach i wielu kompozytorów vaisznawa używało go, jako bazy dla swoich religijnych pieśni. Kilku artystów z tamtych stron, stało się sławnymi w całych Indiach. Swami Hari das Vrindavana, który czcił Bankibihari, był związany z sampradaya Nimbarka. Surdas natomiast należał do Vallabha sampradayi. Obaj opierali swą poezję na stylu Dhrupada. Wspominano w pewnych tekstach, że guru Swamiego Hari dasa Vrindavany - Swami Kryszna das, był studentem Ramanandy Raya. Jak powszechnie wiadomo, Swami Hari das był guru Tansena, ulubionego muzyka

wielkiego Akbara i dlatego zajmuje on poczesne miejsce w historii klasycznej Dhrupad. Jednakże musimy przyznać, że najwyższy poziom muzycznej ekspresji został przejawiony przez Śri Mahaprabhu i Jego towarzyszy podczas kirtanów.

¥ SANKIRTAN PANA ĆAITANYI MAHAPRABHU

Pierwszy ekstatyczny kirtan z udziałem Pana Ćaitanyi miał miejsce w domu Śrivasa Thakury w Mayapur. Jednakże, zwykli ludzie nie brali w nim udziału. Pobliscy mieszkańcy byli zupełnie zdezorientowani myśląc, że dźwięki w sąsiednim domostwie pochodzą z hulanki oszołomionych i zatoksykowanych ludzi. Nocą, w rezydencji Śrivasa, vaisznavowie połączyli się w ekstatycznym szczęściu obserwując jak Mahaprabhu tańczy do śpiewanego kirtanu przy akompaniamencie mridangi i kartali. Odurzeni miłością do Boga (prema), doświadczając mahabhavy Gaurangi, wielbiciele kontynuowali kirtan przez wiele godzin.

Po pewnym czasie, kontynuowanie ekstatycznych kirtanów w ukryciu domu Śrivasa było już nie możliwe i rzeka boskiej miłości wypłynęła na ulice Navadvipy. Kiedy Pan Ćaitanya śpiewał i tańczył pomiędzy akompaniującymi Mu muzykami, setki, a później tysiące ludzi, z entuzjazmem przyłączali się do Niego. W ten sposób narodził się Nagara - kirtan Gaurangi Mahaprabhu. Dla korzyści ogółu ludzi, Pan Ćaitanya kładł nacisk na Harinama sankirtan, dlatego że był on najbardziej przydatny i najłatwiejszy do kontynuowania pośrodku wielkich zgromadzeń. Jednakże, będąc w odosobnieniu, otoczony jedynie przez najbliższych towarzyszy, preferował kirtany zawierające poezję rozrywek Radhy i Kryszny.

Pan Ćaitanya przyjął sanyasę (status wyrzeczonego yogina) w wieku 24 lat, kiedy Jego ruch sankirtana w pełni rozkwitł. Następnie udał się do Puri, gdzie przebywał aż do Swego odejścia z tego świata. W międzyczasie odbył trwającą 6 lat pielgrzymkę (padayatra) dookoła Indii. Każdego roku vaisznavowie z Bengalu zwykli odwiedzać Puri, aby towarzyszyć Ćaitanyi Mahaprabhu podczas festiwalu Pana Dżagannatha (Radhayatra). W jego trakcie Mahaprabhu organizował wiele grup kirtanowych, które śpiewały i tańczyły przed wozami podczas procesji. Festiwale stwarzane przez Mahaprabhu i Jego wielbicieli trafiały wprost do serc zebranych tam żywych istot. Nikt nigdy nie widział tak fantastycznej manifestacji duchowej ekstazy. Śriman Mahaprabhu posiadał tak wielki wpływ na ludzi w tamtych czasach, że Maharadża Prataparudra oświadczył, że musi być On samym Bogiem.

W „Śri Ćaitanya-caritamrita” znajdują się cudowne opisy codziennych kirtanów organizowanych przez Pana w Dżagannatha Puri.

„Następnie, potężna Osoba Boga, Śri Ćaitanya Mahaprabhu, zabrał ich wszystkich do świątyni i rozpoczął zbiorowe intonowanie świętego imienia.

Po obejrzeniu dhupa-arati Pana, wszyscy rozpoczęli zbiorowe intonowanie. Wówczas przyszedł pandita, nadzorca świątyni i każdemu ofiarował girlandy z kwiatów oraz papkę sandałową.

Po ceremonii, cztery grupy wielbicieli rozmieszczono w czterech kierunkach, by robiły sankirtan. Pośrodku nich zaczął tańczyć Sam Pan, znany jako syn matki Śaci.

W czterech grupach było osiem mridang i trzydzieści dwa czynele. Wszyscy razem zaczęli wibrować transcendentálny dźwięk i każdy śpiewał: „Bardzo dobrze! Bardzo dobrze!”

Gdy rozległa się hałaśliwa wibracja sankirtanu natychmiast obudziła się cała pomyślność, a dźwięk przez czternaście systemów planetarnych przenikną cały wszechświat.

Gdy rozpoczęto zbiorowe intonowanie, wszystko zalała ekstatyczna miłość i szybko przybiegli mieszkańcy całego Dżagannatha Puri.

Widząc co się dzieje, wszyscy byli zdumieni i zgodzili się, że nigdy przedtem nie było takiego kirtanu i nie przejawiono tak ekstatycznej miłości do Boga.

Wówczas, Śri Ćaitanya Mahaprabhu okrążył świątynię Dżagannatha i bezustannie tańczył po całym terenie.

Podczas okrążania świątyni, z przodu i z tyłu śpiewały cztery grupy sankirtanu. Kiedy nagle Śri Ćaitanya Mahaprabhu upadł na ziemię, Śri Nityananda Raya Prabhu podniósł Go.

W czasie kirtanu, na skutek ekstatycznej miłości, w ciele Śri Ćaitanyi Mahaprabhu nastąpiła przemiana i pojawiło się dużo łez, drżenie, pocenie się oraz głębokie odbicie dźwięku. Widok tych zmian wprowadził wszystkich obecnych w zdumienie.

Łzy z wielką siłą tryskały z oczu Pana, niczym woda ze strzykawki. W rzeczywistości wszyscy otaczający Go ludzie byli wilgotni od Jego łez.

Po okrążeniu świątyni, Śri Ćaitanya Mahaprabhu pozostał przez pewien czas na jej tyłach i kontynuował Swój sankirtan.

We wszystkich czterech stronach śpiewały bardzo głośno cztery grupy sankirtanu, a w środku, wysoko skacząc, tańczył Śri Ćaitanya Mahaprabhu.

Śri Ćaitanya Mahaprabhu tańczył przez długi czas, a potem uspokoił się i polecił czterem wielkim osobistościom, by one zaczęły tańczyć.

W jednej grupie zaczął tańczyć Nityananda Prabhu, a w drugiej Advaita Aczarya.

W następnej grupie zaczął tańczyć Vakreśvara Pandita, w jeszcze innej - Śrivasa Thakura.

Podczas tego tańca Śri Ćaitanya Mahaprabhu obserwował ich i dokonał pewnego cudu.

Śri Ćaitanya Mahaprabhu stanął pośrodku tancerzy i wszyscy oni, uświadomili sobie, że Śri Ćaitanya Mahaprabhu patrzy na nich ze wszystkich stron.

Chcąc widzieć jak tańczą te cztery wielkie osobistości, Śri Ćaitanya Mahaprabhu pokazał Siebie w taki sposób i stworzył wrażenie, jak gdyby obserwował każdego.

Wszyscy, którzy widzieli Śri Ćaitanyę Mahaprabhu rozumieli, że dokonywał On cudu, ale nie rozumieli, w jaki sposób mógł widzieć ze wszystkich czterech stron.

Gdy, w Swoich rozrywkach we Vrindavan, Krysna jadał na brzegu Yamuny i siedział pośrodku przyjaciół, każdy z chłopców pasterzy czuł, że Krysna patrzy na niego. W ten sam sposób, gdy Śri Ćaitanya Mahaprabhu tańczył, każdy widział, że twarzą jest On zwrócony do niego.

Gdy ktoś podczas tańca znalazł się w pobliżu Śri Ćaitanyi, Pan Mahaprabhu mocno go obejmował.

Ujrawszy ten wspaniały taniec, wielkie oddanie i potężny sankirtan, wszyscy ludzie z Dżagannatha Puri pływali w ekstatycznym oceanie miłości.

Słyszac jak wspaniały jest ten sankirtan, król Prataparudra wszedł na szczyt swego pałacu i wraz ze swymi towarzyszami obserwował jego wykonanie.

Widząc kirtan Śri Ćaitanyi Mahaprabhu, król był bardzo zdumiony i jego pragnienie spotkania się z Panem wzrosło bezgranicznie.

Gdy sankirtan dobiegł końca, Śri Ćaitanya Mahaprabhu przyglądał się ofiarowaniu kwiatów Bóstwu Pana Dżagannatha. Następnie On i wszyscy vaisznawowie wrócili do Jego rezydencji.

Wówczas nadzorca świątyni przyniósł duże ilości prasadam (uświęconego jedzenia), które Śri Ćaitanya Mahaprabhu osobiście rozdał wszystkim bhaktom.

W końcu wszyscy odeszli, by położyć się do łóżek. W ten sposób Śri Ćaitanya Mahaprabhu, syn Śacimaty, spełniał Swoje rozrywki.

Tak długo, jak bhaktowie pozostawali w Dżagannatha Puri ze Śri Ćaitanyą Mahaprabhu, każdego dnia z wielką radością oddawali się tej rozrywce sankirtanu”.

[Śri Ćaitanya-caritamrita Madhya-lila rozdz. 11 teksty 213 do 242. BBT]

Podczas Swego długiego pobytu w Fambhita (Puri) Mahaprabhu wznosił się na coraz wyższe poziomy niepojętej ekstazy. W tym czasie, Ramananda Raya i Svarupa Damodara zwykli śpiewać pieśni Dżayadevy, Kandidasa i Vidyapatiego, aby wzmocnić nastrój Mahaprabhu.

Około 35 lat po odejściu Mahaprabhu (miało to miejsce w Puri w 1534), trzech wielkich vaisznawów przybyło do Vrindavany z Bengalu i Orissy. Czując wielką separację z Mahaprabhu - Narottama dasa Thakura, Śrinivas Aczarya i Śyamananda Prabhu zdecydowali przyjąć schronienie Świętego Miejsca (Vrindavana) i wielkich osobistości, tam rezydujących. Wysłuchali instrukcji od Śri Dżivy Goswamiego, krewnego Rupy i Sanatany Goswamich, którzy także odeszli już z tego świata. Vrindavana była niebem kultury Vaisznawa dla wszystkich sampradayi. W tym czasie miało miejsce wielkie odrodzenie bhakti - rozwijało się ono i rosło w siłę.

Narottama das Thakura był synem Zamindara Gopalpury Kryschnanandy Dutty i jego żony Narayani devi. Rodzina żyła w Kethuri, leżącej w Gaderhacie w poddystryckie Radzsaki (Wschodni Bengal - obecnie Bangladesz). Ćaitanya Mahaprabhu domyślał się, że czysty rasa kirtan może zostać zatracony po Jego odejściu z tego świata. Aby zabezpieczyć się przed taką okolicznością zdecydował On umieścić Swoją kirtan śakti (moc) w rzece Padmie (obecnie Bangladesz). Wiedział, że w przyszłości pojawi się osoba, która będzie zdolna rozszerzać dalej ruch sankirtana. Osoba ta wykąpie się w Padmie i zaabsorbuje kirtan śakti Pana, a później rozdzieli ją wszystkim innym. Tą błogosławioną osobą był Narottama Thakura.

Pewnego dnia, brał on kąpiel w Padmie i nagle pojawiła się przed nim uosobiona kirtana śakti - obdarzając go boską potencją. Otrzymałszy ten niezwykły dar od Mahaprabhu - Narottama przepełnił się duchową energią i zaczął manifestować najwyższą formę kirtana-rasy. Jego zdolności rozwinęły się i pogłębiły pod miłosnym nadzorem Goswamich, podczas pobytu we Vrindavan. Po raz pierwszy jego umiejętności zostały publicznie zademonstrowane w sławnej Mahatsava w Kheturi. Po dziewięciu latach przebywania we Vrindavan - Narottama i jego przyjaciele: Śyamananda Prabhu i Śrinivasa Aczarya powrócili do Bengalu, aby nauczać przesłania Ćaitanyi Mahaprabhu. Przywieźli ze sobą wielki kufer manuskryptów napisanych przez różnych Goswamich Vrindavany, przedstawiających filozofię Gaudiya Vaisznawizmu, tak jak była ona nauczana przez Mahaprabhu.

Przez jakiś czas Narottama intensywnie nauczał i pielgrzymował dookoła Bengalu i Orissy. Następnie zaaranżował wielkie święto w Kheturi z okazji dnia pojawienia się Ćaitanyi Mahaprabhu (pierwotny festiwal Gaura Purnima). Z tej okazji zgromadzili się tam vaisznawowie z całego Bengalu, Biharu i Orissy. Przewodziła im Śrimati Dźahnavi devi (małżonka Nityanandy Prabhu), gotując jednocześnie dla całego, szacownego zgromadzenia. Był tam także syn Advaity Aczaryi - Acyutananda i wielu innych dostojnych vaisznawów. Ta uroczystość, oraz wiele innych rozrywek Narottamy dasa Thakura są opisane szczegółowo w Bhakti Ratnakara przez Narahari Czakravartiego, którego ojciec był uczniem Viśvanatha Czakravartiego Thakura.

Jedną z najważniejszych jakości Gaudiya Padavali kirtanu było to, że zapoczątkował go sam Gaura-czandrika. Jednocześnie stało się to wprowadzeniem do Radha-Kryszna lila, poprzez rozrywki i jakości Mahaprabhu. Widać stąd jasno, że jedynie poprzez łaskę Mahaprabhu ktoś dostaje pozwolenie przyłączenia się do poufnych rozrywek Śri Śri Radhy i Kryszny.

Styl kirtanów, które wprowadził Narottama w Kheturii Mahotsava był pieczołowicie wypracowany, pełen wdzięku i manifestował się przez niego najwyższy duchowy estetyzm. Podczas tej boskiej ceremonii Adivas w Kheturi, Narottama ofiarował swoje pokłony całemu wielkiemu zgromadzeniu egzaltowanych vaisznawów i błagał ich o łaskę z całą pokorą. Wielką uwagę poświęcono ofiarowaniu mala (girland) i czandan (papki sandałowej) grającym na mridangach (khols) i kartalach - wykonawcom, a także instrumentom.

Kirtan rozwijał się począwszy od alap (nierytmicznego wstępu) do powolnego, przejrzystego tempa (vilambit), w nastroju klasycznego stylu Dhrupada. Gauranga das i Devi das akompaniowali Narottamie na mridangach, a Śri das i Gokul das na innych instrumentach. Kiedy nektariański dźwięk wydobył się z ust Narottamy i jego towarzyszy, wzmocniony przez doskonale zrównoważoną ragę (melodię), tal (rytm) i abhinaya (ekspresję) i dotarł do słuchających, cudownie wzruszył ich serca. Nikt nigdy nie słyszał tak boskich pieśni i muzyki, wyrażonych z tak intensywnym, czystym oddaniem w separacji z Mahaprabhu. Vaisznawowie stracili całe swoje opanowanie. Kiedy nastrój ekstazy doszedł do

punktu kulminacyjnego - Mahaprabhu i Jego wieczni towarzysze - nagle zmanifestowali wszystkim wizję nitya kirtan-lila (wiecznej rozrywki kirtanu).

Widząc swojego ukochanego Pana Gaurangę, wielbiciele upadli na ziemię obejmując się wzajemnie i turlając w prochu. Łzy wytrysnęły z ich oczu i symptomy ekstazy takie jak dreszcze i zmiany koloru ciała pojawiły się u wszystkich obecnych.

Tak wyglądała inauguracja Padavali kirtanu Narottamy Thakury. Ten oryginalny styl jest znany jako Garanahati, jako że rozwinął się na obszarze Gaderhata (Pargana). Jego specyficzną cechą było wolne tempo, długie tala (rytmiczne cykle) i kulturalny język pieśni. Narottama, będąc wielkim nauczycielem, intensywnie podróżował po Bengalu i Assamie, wszędzie urządzając kirtany. Jego uczeń Ganga Narayana Czakravarti podążał jego śladami odwiedzając m.in. także Manipur. W ten sposób styl Garanahati dostał się pod wpływ stylów assamskich i manipurskich - jeśli chodzi o kirtan (śpiew) i taniec, co można zaobserwować bardzo wyraźnie także i dzisiaj.

Mówi się, że w stylu Garanahati używa się 108 talas, podobnie jak i ragas. Narahari Czakravarti wspomina w swoim „Bhakti-ratnakara”, że nikt nie odważył się naruszyć zasad i instrukcji podanych w starych muzycznych podręcznikach takich jak: „Gita-Prahasa”, „Sangita Paridžata”, „Sangita-Siromani”, „Sangita-ratnamala”, „Vachaspati”, „Sangita-Damodara”, „Sangita-Narayana” itp. Przestrzega się także zasad muzycznych wspomnianych przez Bharatę w jego „Natya-śastra”.

W różnych regionach Bengalu odmiennie interpretowano styl Padavali. Vipra dasa Ghosh propagował odmianę Manoharsahi w Manoharsahi Pargana. Thakur Gokulanandana propagował odmianę Ranihat Reneti w Ranihati Pargana, a Veni dasa odmianę Mandarini w Sarkara Mandarana. Istniał także styl Džhadakhandi zapoczątkowany w Midnapura przez Kavindra Gokula. Specjalne cechy tych czterech szkół polegają na tym, że nikt (obecnie) nie może rozpoznać ich właściwego zastosowania.

Od końca XVI wieku, aż do XIX wieku wpływ Gaudiya Vaisznawizmu osłabł i został zdominowany przez wiele innych trendów kulturowych. Śri Ćaitanya Mahaprabhu z powodu Swego potężnego wpływu zdominował całą średniowieczną kulturę Bengalu. Jednakże, po Jego odejściu wiele różnych nie autoryzowanych i rozwodnionych wersji Ćaitanizmu żądało wyłączności do Jego ruchu sankirtana. Używanie imienia Mahaprabhu było bardzo wygodne dla tych sekt, aby autoryzować swoje nieortodoksyjne i niemoralne czynności. Z powodu swoich odchyień od ścieżki czystej bhakti zyskały one miano apasampradaji.

Już w XIX wieku ludzie pomniejszali doniosłość Vaisznawizmu. Czyste źródło sankirtanu Pana Mahaprabhu zostało prawie całkowicie zakryte. Jasna doktryna pozostawała jedynie w pojedynczych izolowanych „kieszeniach”. Wiele osób, pozbawionych skrupułów, zamieniło kirtan w zawodowy interes. Z procesu ukierunkowanego na zadowolenie Kryszny powstał system, który zaspokajał zmysłowe preferencje publiczności. W ten sposób, kirtan został dopasowany do gustów, mody i muzycznych trendów tamtych czasów. Religijny kirtan zamienił się w dziwną, sentymentalnie teatralną formę przedstawienia.

Duchowa i muzyczna sadhana (praktyka) wymaga dla wykonania kirtanu, w oryginalnym stylu, wielkiego zaawansowania, które nie było dostępne dla zawodowych wykonawców. Kirtany odrywały się ciągle i ciągle od ścisłych zasad podanych w pismach świętych - duchowej czystości i estetyzmu.

W połowie XIX wieku, oryginalne style kirtanu egzystowały praktycznie tylko z imienia. Najbardziej popularny był styl Manoharsahi, szczególnie na tym obszarze, gdzie Kedaranath Dutt (później Bhaktivinoda Thakura) odnalazł miejsce narodzin Mahaprabhu. Bhaktivinoda Thakura odniósł się do tego stylu

w swojej autobiografii, w związku z dniem sabha, kiedy to dał wykład z Bhagavatam w Dinajpura: „Przed tym spotkaniem nigdy nie słyszałem śpiewu w stylu Manoharsahi. Byłem pod wielkim wrażeniem kiedy po raz pierwszy usłyszałem Siromani Mahasaye, a później Madana Simbę Mahasaye. Ten kto potrafi śpiewać kirtan Mahaprabhu Ćaitanyadevy w stylu Manoharsahi - tylko tej osoby będę słuchał”.

W związku z instalacją Bóstw w Yoga-pitha Mandir w Mayapur, pisał: „Ósmego dnia miesiąca Caitra odbyła się wielka ceremonia instalacji Bóstw, która zgromadziła nieskończoną liczbę uczestników. Prezentowano tam Manoharsahi kirtan i Harinama sankirtan. Wszystko to odbywało się w wielkim szczęściu”. [*Bhaktivinoda Thakura , Savalikhita Jivani 1896*]

Właśnie Bhaktivinoda ponownie odkrył miejsce narodzin Ćaitanyi Mahaprabhu. Dzięki jego wielkiemu wysiłkowi i oddaniu literatura Goswamich została wydobyta z ciemności. Gaudiya Vaisznawizm został przededefiniowany zgodnie z kulturalnym kontekstem tamtego okresu - zachowując jednocześnie swoją oryginalną czystość. Bhaktivinoda był płodnym autorem i ma wielki udział w wielu tomach tłumaczeń, komentarzy i wyjaśnień do teologii i filozofii vaisznawa. Dodatkowo, skomponował wiele znakomitych pieśni, kirtanów i poezji takich jak: „Kalyana Kalpataru” (1881) i cudowne „Sarangati”, „Gitamala” i „Gitavali” wszystkie skomponowane w 1893. Poprzez jego wysiłek misja Mahaprabhu odzyskała szacunek. Ustalił także fundację, która później stała się Międzynarodowym Towarzystwem Świadomości Kryszny.

Przewidział także, że pojawi się wielka osoba, aby nauczać na poziomie międzynarodowym, spełniając jednocześnie przepowiednię Ćaitanyi. Przewidział także, że zostanie skonstruowana wielka świątynia w Mayapur, gdzie ludzie z całego świata będą wspólnie intonowali Harinam Sankirtan.

Aż do czasu, gdy Jego Boska Miłość A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada przybył na Zachód, w 1965 r. sankirtan nie był znany w wymiarze międzynarodowym. Śrila Prabhupada spełnił przepowiednię Ćaitanyi Mahaprabhu, że Jego imię będzie słyszane w każdym mieście i wiosce. Po ustanowieniu misji na Zachodzie, Prabhupada powrócił do Indii, aby ustanowić międzynarodowy zarząd w Śri Dhama Mayapur spełniając wizję Bhaktivinody Thakury.

CZĘŚĆ CZWARTA

WIBRACJA DŹWIĘKOWA – AUTORYZOWANE FRAGMENTY Z PISM ŚWIĘTYCH



„Jestem bardzo zadowolony widząc tę kolekcję pieśni skomponowanych przez Thakura Bhaktivinoda, Narottama dasa i innych wielkich aczaryów społeczności Gaudiya Vaisznawa. Pieśni komponowane przez aczaryów nie są zwykłe. Kiedy są intonowane przez czystych vaisznawów, którzy podążają zgodnie z zasadami regulującymi, obowiązującymi w społeczności Vaisznawa, są w stanie obudzić świadomość Kryszny w każdej żywej istocie.

Polecilem Śriman Acyutananda Swamiemu, aby śpiewał więcej pieśni Vaisznawa Padavali, oraz by zebrał je w książce, tak by moi uczniowie i inni ludzie w zachodnich krajach mogli uzyskać korzyść słuchając tych pieśni. W ten sposób wzniosą się w świadomości Kryszny.

Przyznaję moje błogosławieństwo Acyutananda Swamiemu dla jego szczerych wysiłków w realizacji świadomości Kryszny. Mam nadzieję, że będzie on coraz bardziej zaawansowany i maya nigdy go nie powstrzyma. Powinniśmy zawsze pamiętać o niebezpieczeństwie wpływu mayi i czynić wysiłki, aby ocalić siebie przed jej ogromną siłą. Dlatego też, zawsze powinniśmy szukać schronienia w transcendentálním nastroju kirtana-rasa. To schronienie jest najbezpieczniejszą sytuacją w tym materialnym świecie. Hare Kryszna”.

[A.C. Bhaktivedanta Swami - Wstęp do „Pieśni Vaisznawa Aczaryas”. BBT]



Intonując święte imię, tańcząc w ekstazie, śpiewając i grając na instrumentach muzycznych, mistrz duchowy zawsze zadowolony jest z ruchu sankirtana Pana Ćaitanyi Mahaprabhu. Ponieważ w swoim umyśle delektuje się on smakiem czystej służby oddania, czasami jego włosy jeżą się, czuje drżenie swojego ciała, a łzy płyną falami z jego oczu. Ofiaruję moje pełne szacunku pokłony lotosowym stopom takiego mistrza duchowego.

Mistrz duchowy zawsze chętnie słucha i śpiewa o niekończących się małżeńskich rozrywkach Radhiki i Madhavy, Ich cechach, imionach i formach. Mistrz duchowy pragnie rozkoszować się nimi w każdej chwili. Ofiaruję moje pełne szacunku pokłony lotosowym stopom takiego mistrza duchowego.

Mistrz duchowy jest nie zastąpiony, ponieważ jest ekspertem w asystowaniu gopi, które za każdym razem stwarzają w gajach Vrindavany

różnorodne, radosne przygotowania, aby udoskonalać miłość małżeńską Radhy i Kryszny. Ofiarowuję moje pełne szacunku pokłony lotosowym stopom takiego mistrza duchowego.

[Śrila Viśvanatha Czakravarti Thakura - Śrī Śrī Gurvastaka, wersety 2,5,6]

ॐ

Kiedy horyzont rozjaśnił się promieniami wschodzącego słońca, klejnot pośród podwójnie urodzonych - Pan Gauranga - obudził się i wyruszył przez pola, wioski i miasta zabierając ze sobą Swoich wielbicieli.

Mridangi dudniły „tathai, tathai”, a dźhajas (duże metalowe czynele) grały rytmicznie. Złocisty Pan Gaurasundara tańczył w ekstatycznej prema, a dzwoneczki u Jego stóp dźwięczały delikatnie.

[Bhaktivinoda Thakura - Gitavali - Arunodaya kirtan, wersety 1,2]

ॐ

Pan Gaurasundara śpiewa bardzo słodkim głosem: Hare Kryszna Hare Kryszna Kryszna Kryszna Hare Hare Hare Rama Hare Rama Rama Rama Hare Hare.

[Bhaktivinoda Thakura - Gitavali - Śrī Nama, wers 1]

ॐ

Potem Lalita devi i inne gopi otrzymują resztki pożywienia i wewnątrz swoich serc opiewają z radością chwały Radharani i Kryszny.

[Bhaktivinoda Thakura - Gitavali - Bhoga Arati, wers 16]

ॐ

Kiedy słyszę dźwięk mridangi w moim sercu, zawsze pragnę przyłączyć się do kirtanu. A gdy słyszę autentyczne pieśni opisujące rozrywki Pana Ćaitanyi, moje serce tańczy w ekstazie.

[Bhaktivinoda Thakura - Gitavali - Suddha-bhakata, wers 4]

ॐ

Rozbrzmiewają konchy, dzwonki i kartale. Mridangi grają bardzo słodko. Melodia kirtanu jest niezwykle ujmująca i słuchanie jej sprawia nadzwyczajną rozkosz.

[Bhaktivinoda Thakura - Gitavali - Gaura - arati, wers 5]

ॐ

Usiadłszy w taki właśnie sposób należy nakłonić umysł do pamiętania trzech transcendentalnych liter (A-U-M) i poprzez regulowanie procesu oddychania kontrolować umysł, by nie zapomniał on tego transcendentalnego nasienia.

ZNACZENIE

Omkara, czy też pranava, jest nasieniem realizacji duchowej i składa ona się z trzech transcendentalnych liter: A-U-M. Poprzez powtarzanie jej w umyśle, w połączeniu z procesem oddechowym (transcendentalnym, ale mechanicznym sposobem wprawiania się w trans, wypracowanym dzięki doświadczeniu wielkich mistyków), można opanować pochłonięty sprawami materialnymi umysł. W ten właśnie sposób zmienia się nawyki umysłu.

Umysłu nie trzeba zabijać. Nie można pohamować umysłu, ani pragnień. Jednakże, aby rozwinąć w sobie pragnienie działania w celu realizacji duchowej, należy zmienić rodzaj zaangażowania umysłu. Umysł jest osią aktywności organów zmysłowych, dlatego też, jeśli zmienia się rodzaj myślenia, czucia i pragnienia, to w naturalny sposób zmienia się też rodzaj działania zmysłów - instrumentów. Omkara jest nasieniem wszelkiego transcendentalnego dźwięku, a jedynie taki dźwięk może przynieść nam upragnioną zmianę umysłu i zmysłów. Lekarstwo duchowego dźwięku może uleczyć nawet osobę chorą umysłowo.

W „Bhagavad-gicie” - pranava (omkara) została zaakceptowana jako dźwiękowa reprezentacja Najwyższej Prawdy Absolutnej. Kto nie jest w stanie bezpośrednio powtarzać świętych imion Pana, tak jak to polecono powyżej, ten z łatwością może powtarzać pranawę (omkara). Jest ona formą zwrócenia się do Pana, coś w rodzaju: „O mój Panie”. Na przykład: om hari om znaczy: „O mój Panie, Najwyższa Osoba Boga”. Tak jak wyjaśniliśmy to już wcześniej, święte imię Boga jest tożsame z Samym Panem. Podobnie, tożsamą z Najwyższym jest i omkara. Osoby, które z powodu swoich niedoskonałych zmysłów nie potrafią uświadomić sobie transcendentalnej, osobowej formy Pana, ani też Jego imienia (innymi słowy - neofici), praktykują samorealizację poprzez mechaniczny proces regulowania oddechu i jednoczesnego powtarzania w umyśle pranawy (omkara).

Tak jak to już kilkakrotnie wyjaśnialiśmy, transcendentalne imię, forma, atrybuty, rozrywki, itp. Osoby Boga, nie mogą zostać zrozumiane naszymi obecnymi, materialnymi zmysłami. W celu osiągnięcia takiego zrozumienia musimy, przy pomocy umysłu - będącego centralnym punktem czynności zmysłowych, wprawić w ruch realizację duchową. Bhaktowie skupiają swoje umysły bezpośrednio na Osobie Prawdy Absolutnej. Kto nie jest jednak w stanie zaakceptować osobowych cech Absolutu, ten kształci się na gruncie impersonalizmu, ćwicząc umysł w celu uczynienia dalszych postępów.

[Śrīmad-Bhagavatam canto 2, rozdz. 2, werset 17 i znaczenie. BBT]

✽

Śrīla Śrīdhara Swami pisze, że część natury materialnej, po wzbudzeniu jej przez Pana, określana jest mianem mahat-tattva. Jej część nazywana jest fałszywym ego. Częścią ego jest wibracja dźwiękowa, a częścią dźwięku powietrze atmosferyczne.

[Śrīmad-Bhagavatam canto 2, rozdz. 2, wers 28 - znaczenie. BBT]

✽

Brahma jest bez wątpienia głośicielem wiedzy wedyjskiej. Jednakże, Najwyższy Pan zainspirował go do zdobycia tej transcendentalnej wiedzy w takiej formie, w jakiej pochodzi ona bezpośrednio od Pana.. Dlatego też, Wedy określane są jako - apauruszeya, czyli „nie przekazane przez żadną ze stworzonych istot”. Pan istniał przed stworzeniem (narayanah paro vyaktat) i dlatego słowa wypowiedziane przez Niego są wibracjami transcendentalnego dźwięku.

Istnieje olbrzymia różnica pomiędzy dźwiękami - prakrita i aprakrita. Fizycy mają do czynienia jedynie z dźwiękiem prakrita, czyli dźwiękiem wibrowanym w przestrzeni materialnej. Powinniśmy więc wiedzieć, że dźwięki wedyjskie, zawarte w symbolicznych środkach wyrazu, nie mogą być zrozumiane przez nikogo, kto nie został zainspirowany wibracją dźwięku nadprzyrodzonego (aprakrita), który dociera do nas poprzez łańcuch sukcesji uczniów - od Najwyższego Pana do Brahmy, od Brahmy do Narady, od Narady do Vyasy itd. Żaden zwykły naukowiec nie jest w stanie przetłumaczyć lub objaśnić prawdziwego sensu wedyjskich mantr (hymnów).

[Śrimad-Bhagavatam canto 2, rozdz.4, wers 22 – znaczenie. BBT]



Z ciemności fałszywego ego powstaje pierwszy z pięciu elementów - przestrzeń. Jego subtelną formą jest dźwięk. Zupełnie tak jak postrzegający związany jest z postrzeganym.

ZNACZENIE

Pięć elementów (przestrzeń, powietrze, ogień, woda, ziemia) są jedynie różnymi cechami ciemności fałszywego ego. Oznacza to, że fałszywe ego w postaci kompletnej mahat-tattvy powstaje z granicznej energii Pana. Ta fałszywa świadomość panowania nad kosmicznym stworzeniem sprawia, że powstają materialne elementy, mające służyć złudnym przyjemnościom żywej istoty. Mimo, iż podstawą wszystkiego jest Najwyższy Pan, w sensie praktycznym, żywa istota jako podmiot radości jest czynnikiem dominującym nad tymi elementami. W rzeczywistości, jedynie Najwyższy Pan jest podmiotem radości. Żywa istota pragnie jednak mieć złudzenie bycia odbiorcą przyjemności. Tak właśnie powstaje fałszywe ego. Na skutek pragnienia zdeorientowanej żywej istoty, z woli Pana, powstają elementy - cienie i żywa istota otrzymuje pozwolenie na bieganie za nimi, tak jak goni się za widziadłem.

Powiedziane jest, że najpierw stwarzany jest dźwięk (tan-matra), a dopiero później przestrzeń. Werset ten potwierdza to i dodaje, że dźwięk jest subtelną formą przestrzeni, a różnica pomiędzy nimi jest taka, jak różnica pomiędzy postrzegającym a postrzeganym. Dźwięk reprezentuje rzeczywisty obiekt, tak jak dźwięk wytwarzany podczas mówienia o jakimś przedmiocie daje nam pewną wiedzę o tym przedmiocie. Wibracja dźwiękowa jest więc subtelną cechą obiektów.

Podobnie, dźwiękowa reprezentacja Pana jest Jego pełną formą. Vasudeva i Maharaja Daśaratha - ojcowie Pana Kryszny i Pana Ramy - mieli okazję przekonać się o tym. Dźwiękowa reprezentacja Pana jest tożsama z Nim Samym - ponieważ zarówno Pan jak i Jego dźwiękowa reprezentacja są wiedzą absolutną. Pan Ćaitanya wyjaśnił nam, że święte imię Pana, jako Jego dźwiękowa reprezentacja, niesie w sobie wszelką moc Pana. Dzięki temu, można od razu cieszyć się towarzystwem Pana poprzez Jego święte imię, które jest duchową wibracją. W takiej sytuacji, Osoba Pana natychmiast pojawia się przed oczami czystego bhakty. Taki bhakta nie jest rozdzielony z Panem ani na chwilę.

Ci, którzy pragną mieć ciągły kontakt z Panem powinni, zgodnie z zaleceniami pism świętych, nieustannie powtarzać Jego święte imiona: Hare Krysna Hare Krysna Krysna Krysna Hare Hare Hare Rama Hare Rama Rama Rama Hare Hare. Osoba przebywająca tym sposobem w towarzystwie Pana może mieć pewność, że zostanie wyzwolona z ciemności tego stwarzanego świata, będącego produktem fałszywego ego (tamasi ma dzyotir gama).

[Śrimad-Bhagavatam canto 2, rozdz. 5, werset 25 i znaczenie. BBT]

₹

TEKST 24

Do wykonywania ceremonii ofiarnych potrzebne są takie składniki jak: liście, kwiaty, trawa oraz ołtarz ofiarny i odpowiedni czas (wiosna).

TEKST 25

Konieczne są również naczynia, ziarna zbóż, oczyszczone masło, miód, złoto, ziemia, woda, Rig-weda, Yadžur-weda, Sama-weda oraz czterej kapłani dokonujący ofiary.

ZNACZENIE

Do pomyślnego wykonania ofiary potrzebni są przynajmniej czterej kapłani potrafiący: ofiarować (hota), śpiewać mantry (udgata), zapalić ogień ofiarny bez użycia innego ognia (athvaryu), oraz potrafiący sprawować nadzór (brahma).

Ofiary takie składane były od chwili narodzin pierwszej żywej istoty - Brahmy, do czasów panowania Maharaja Yudhisthiry. W naszej epoce, korupcji i niezgody, biegli kapłani - bramini są jednakże wielką rzadkością. Pisma święte polecają więc, dla tej epoki tylko jeden rodzaj jajna - powtarzanie świętego imienia Pana:

harer nama harer nama harer namaiva kevalam kalau nasty eva nasty eva nasty eva gatih anyatha.

TEKST 26

Istnieje także konieczność przywoływania różnych półbogów poprzez określone hymny i przyrzeczenia zapłaty. Proces ten musi być zgodny z zasadami określonego pisma świętego, oraz wykonywany w ściśle określonym celu i przy użyciu właściwych metod.

ZNACZENIE

Proces składania ofiar należy do kategorii pracy dla rezultatów i jest czynnością niezwykle naukową. Polega on głównie na wibrowaniu dźwięku z określonym akcentem. Jest to wielka nauka. Ze względu na brak kwalifikowanych braminów, proces ten od ponad czterech tysięcy lat nie jest wykonywany właściwie i w chwili obecnej, takie spełnianie ofiar nie jest już dłużej efektywne. Pisma święte wcale nie polecają wykonywania tego procesu w naszych upadłych czasach. Tego rodzaju ofiary na pokaz bywają zazwyczaj oszustwem sprytnych kapłanów. Są one bezskuteczne w każdej swojej fazie.

W dzisiejszych czasach, praca dla rezultatu wykonywana jest przy użyciu nauki materialnej i w pewnym stopniu, przy pomocy fizycznej materii. Ale materialistów oczekuje jeszcze subtelniejszy postęp w wiedzy - proces wibrowania dźwięków, na których oparte są hymny wedyjskie. Prosta wiedza materialna nie może wskazać prawdziwego celu ludzkiego życia. Może ona jedynie powiększyć sztuczne jego potrzeby, nie przynosząc przy tym żadnego rozwiązania istniejących problemów. Materialistyczna ścieżka życia prowadzi więc, do uformowania się w niewłaściwej cywilizacji. Ponieważ ostatecznym celem życia jest realizacja duchowa Pan Ćaitanya wyraźnie poleca przywoływanie świętego imienia Pana, jako bezpośrednią metodę osiągnięcia tego celu. Ludzie dzisiejszej epoki mogą z łatwością skorzystać z tego prostego procesu, ponieważ jest on możliwy do zastosowania nawet w warunkach skomplikowanej struktury społecznej obecnych czasów.

[Śrimad-Bhagavatam canto 2, rozdz. 6, wersety 24 - 26 i znaczenia. BBT]

¥

TEKST 22

Boski lotos, który wyrasta z otchłani pępka Visznu jest zawsze duchowo powiązany ze wszystkimi duszami i jest źródłem Brahmy o czterech twarzach - opisywanego w czterech Wedach.

ZNACZENIE

Ten lotos, mający swój początek w boskiej Osobie, pojawia się z ukrytego miejsca i jest wyższą płaszczyzną dla sumy wszystkich indywidualnych dusz. Brahma o czterech twarzach - wizerunek zadowolonego w sobie - znajduje swoje początki w pierwotnym Brahma-Hiranyagarbha. Zgodnie z materialną zasadą rozwoju odnosi się on do sumy wszystkich żywych istot jak i do swego własnego ciała. Kompetencje boskości Brahmy, także jego istnienie, są przemieszczoną porcją Krysny. One także zostają ustalone.

TEKST 23

Pojawiając się na lotosie Brahma jest strzeżony przez boską potencję. Skłania swój umysł do aktu stworzenia pod wpływem poprzednich doświadczeń. Nie widzi jednak nic oprócz ciemności, gdziekolwiek spojry.

ZNACZENIE

Impuls Brahmy, dotyczący stwarzania, powstaje tylko z jego poprzedniego doświadczenia (impresji). Wszystkie dźivas posiadają i są naturalnie posłuszne swoim przeszłym wrażeniom, z poprzednich narodzin. Dlatego ich odpowiednie działania mogą się rozpocząć. To jest nazywane „światem subtelnym, niewidzialnym”, lub rezultatem czyjejs poprzedniej aktywności.

Naturalna chęć działania, u istoty pojawiającej się w świecie materialnym, jest formowana zgodnie z cechami uczynków zrobionych przez nią w poprzedniej kalpie. W ten sposób, niektóre z dźivas, posiadające odpowiednie kwalifikacje, zdobywają pozycję Brahmy.

Purva-samskara-samskritah zostało przetłumaczone jako: pod wpływem poprzedniego doświadczenia (wrażenia).

TEKST 24

Następnie, bogini nauki Sarasvati, boska małżonka Najwyższego Pana, przemówiła do Brahmy, który nie widział nic oprócz ciemności, gdziekolwiek spojrzeł: O Brahmo, ta mantra (viz., klim Krysznaya govindaya gopi-džana-vallabhaya svaha) z pewnością spełni pragnienie twego serca.

ZNACZENIE

Ta mantra złożona z osiemnastu boskich liter i poprzedzona poprzez kama-bidža jest zupełnie wspaniała. Ma ona dwa aspekty. Po pierwsze, sprawia, że czysta dusza osiąga towarzystwo wszechatrakcyjnego Śri Krysny, Pana Gokuli i boskich pasterek. Jest to szczyt perfekcji w duchowej realizacji dla dživasa. Kiedy wielbiciel jest wolny od wszelkiego rodzaju światowego pożądania i wyraża ochotę służenia Panu, osiąga owoc swoich pragnień duchowych, viz., miłość do Krysny.

Po drugie, w przypadku wielbiciela, który nie jest na ustalonej, czystej pozycji, ta wspaniała mantra spełnia jego pragnienia także. Transcendentalne nasienie kama-bidža tkwi wiecznie w boskim logos usytuowanym w Goloka. W zniekształconej formie kama-bidža odbija się w światowych przedsięwzięciach, zadowolając wszystkie rodzaje pragnień tego zwykłego świata.

TEKST 25

O, Brahmo! Czy praktykujesz duchowe związki? Jeśli zrozumiesz znaczenie tej mantry, wszelkie twoje pragnienia zostaną spełnione.

ZNACZENIE

Znaczenie tego wersu jest jasne.

TEKST 26

Chcąc usatysfakcjonować Govindę, Pana Śvetadvipy, Brahma praktykował duchowe czynności dla Niego na Goloka, przez długi okres czasu. Jego medytacja przebiegała w ten sposób:

„Istnieje boski lotos o tysiącu płatkach. Oświetlony jest milionami słońc w transcendentalnym świetle Goloki. Znajduje się tam cudowny tron na którym usadowiony jest Śri Krysna, forma ciągle wzbierającego duchowego szczęścia. Dzięki Swoim ustom, wzbudza boski dźwięk, grając na ukochanym flecie. Jest On czczony przez Swoje najdroższe pasterki, wraz z ich odpowiednimi niższymi częściami i ekspansjami, a także przez Swoją zewnętrzną energię (która przebywa w oddaleniu) uosabiającą wszelkie materialne cechy”.

ZNACZENIE

Obiekt medytacji jest w pełni transcendentalny. Powodowana swoją naturą, która jest przesiąknięta cechami światowego pożądania, Maya - materialna potencja Krysny, w formie Durgi, i inne nie duchowe siły, medytują o Najwyższym Panu Śri Krysnie, jako o obiekcie swej czci. Mayadevi jest uosobieniem zmieszanych zasad: dobroci, pasji i ignorancji.

Dopóki istnieje jakikolwiek ślad ziemskich pragnień w czyimś sercu, staje się to domeną Myadevi (Durga), która musi być czczona przez taką osobę. Niemniej jednak, uzyskanie rezultatów, w wyniku pragnień czyjegoś serca, nie zależy od czczenia Myadevi - czczenia Mayadevi dla niej samej. Następujący wers potwierdza to :

akamah sarva-kamo va miksa-kama udara-dhih
tivrena bhakti - yogena yajeta puruszam param

Znaczenie tego wersu z Bhagavatam jest takie, że intencją innych bogów, jako oddzielonych manifestacji Najwyższego Pana, jest ofiarowywanie różnych specyficznych udogodnień. Wiedząc o tym, rozsądna osoba powinna czcić, z nieprzerwanym oddaniem, wszechpotężnego Najwyższego Pana - Tego, który rozdaje wszelkie dobra, z pominięciem półbogów, dawców zwykłych udogodnień.

Dlatego też, Brahma medytował na Goloka o Krysźnie, centralnym obiekcie czci, oddalonym od Mayadevi. Prawdziwe oddanie jest nieprzerwaną aktywnością, wolną od wszelkich trywialnych pragnień. Oddanie Brahmy nie jest czyste. W jego oddaniu znajdują się elementy (chęć) uzyskania samosatisfakcji. Jest to w pełni opisane w końcowych pięciu wersach tej pracy. Służba oddania jest najłatwiejszą metodą uzyskania samorealizacji przez upadłe dusze.

TEKST 27

Następnie Gayatri - matka Wed, została zmanifestowana i przekazana przez boski dźwięk fletu Śri Kryszny. Rodząc się z sama z siebie, weszła poprzez prawy otwór w uchu Brahmy i wyszła przez jego lotosowe usta. Zrodzony z lotosu, Brahma otrzymał Gayatri poprzez melodię fletu Śri Krysny. Przyjął wówczas status podwójnie narodzonego, będąc inicjowanym przez najwyższego duchowego nauczyciela - Osobę Boga - osobiście.

ZNACZENIE

Dźwięk fletu Krysny jest pełen transcendentalnego szczęścia. Jest w nim obecna esencja wszystkich Wed. Gayatri jest wedyjskim rytmem. Zawiera ona streszczenie wszystkich medytacji i modlitw. Kama-gayatri jest najwyższą spośród wszystkich Gayatri, ponieważ medytacje i modlitwy zawarte w niej pełne są opisów wszystkich, doskonałych i radosnych czynności Osoby Boga. Podobnych opisów nie można znaleźć w żadnej innej Gayatri. Mantra ta została przedstawiona jako ciąg osiemnastu liter duchowych (sanskryt). Kama-gayatri brzmi następująco:

klim kama-devaya vidmahe puspa - banaya dhimahi
tan no nanagah pracodayat

Z tej Gayatri wynika realizacja transcendentalnych rozrywek Śri Gopidżanavallabha, transcendentalnego bóstwa miłości, która jest możliwa, oprócz powyższej mantry, jedynie po doskonałej medytacji i modlitwach. W świecie duchowym nie ma lepszej aktywności niż wysiłek w celu uzyskania najwspanialszego związku, przesiąkniętego miłością, z Osobą Boga.

Kiedy tylko Gayatri weszła do otworu usznego Brahmy, stał się on podwójnie urodzonym i rozpoczął intonowanie tej mantry. Ktokolwiek dostaje tę samą Gayatri, poprzez medium mistrza duchowego, otrzymuje jednocześnie swoje duchowe narodziny. Status podwójnie urodzonego uzyskany, z powodu jakichś ziemskich cech - np. pochodzenia, przez uwarunkowaną duszę w tym materialnym świecie jest daleko niższy, niż status tych podwójnie urodzonych, którzy otrzymują pozwolenie dostępu do świata duchowego. Posiadanie

transcendentalnych narodzin jako rezultatu inicjacji bona-fide mistrza duchowego jest najwyższą chwałą. Dzięki temu dźiva jest upoważniona do wejścia w transcendentalną realność.

[Śri Brahma - samhita rozdz.5. wersy 22 - 27 i znaczenia]



Wielbię Govindę, pierwotnego Pana, który jest niepoznawalny poprzez Wedy, ale osiągalny przez czyste oddanie duszy. Jest On jednym bez wtórego i nie podlega zniszczeniu. Nie posiada On początku i Jego forma nie ma końca. Jest on pierwotnym purusza, a pomimo tego Jego Osoba istnieje w formie wiecznie rozkwitającej młodości.

ZNACZENIE

Advaita oznacza - niepodzielna prawda, znana także jako absolutna wiedza. Brahman - nieskończoność - emanuje z Niego jako Jego blask, niemniej jednak, pozostaje On niepodzielną jednością. Acyuta oznacza, że pomimo, iż miliony avatarów wyłaniają się z Niego, jako podporządkowane części, a także miliardy indywidualnych żywych istot - oddzielonych duchowych cząsteczek, nadal pozostaje On nietknięty, jako niepodzielna całość pełna absolutnej doskonałości. Mimo, że pozwala On Sobie na ukazanie rozrywek Swoich narodzin, ciągle nie posiada początku. Pomimo, iż znika On po zrealizowaniu rozrywek Swego pojawienia się, nadal jest wieczny. Nie ma On źródła, a jednak pokazuje Swoje początki w rozrywkach narodzin. Chociaż Jego esencją jest wieczność, zawsze jest Osobą w kwiecie młodości. Jest On sumą i substancją stworzenia. Faktyczne posiadanie rozmaitych cech, pozornie ze sobą sprzecznych przeciwieństw nie wyklucza, iż zawsze pozostaje On w całkowitej harmonii dzięki Swojej niezrozumiałej potencji. To właśnie mamy na myśli mówiąc cit-dharma (natura transcendentalna, w odróżnieniu od materii). Pełna wdzięku, trzykrotnie zgięta postać z fletem w Swoich rękach posiada cechę wiecznie rozkwitającej młodości i jest ponad fragmentaryczną zdolnością widzenia w czasie i przestrzeni. W rzeczywistości transcendentalnej nie ma przeszłości, ani przyszłości, ale jest jedynie czysta i niezmienna terażniejszość. W sferze duchowej nie ma podziału na obiekt i jego cechy, tak jak obserwujemy to w materialnym regionie. Stąd też, te cechy, które wydają się w oczywisty sposób sprzeczne, w świetle światowych koncepcji - ograniczonych przez czas i przestrzeń, współistnieją zgodnie w świecie duchowym.

W jaki sposób żywa istota może zrealizować taką bezprecedensową, absolutną egzystencję? Ograniczone intelektualne funkcje zmysłowe dźivy są zawsze zanieczyszczone przez wpływ czasu i przestrzeni. W stanie uwarunkowanym nie można uniknąć wszystkich tych ograniczeń. Jeśli możliwości poznawcze rozumu nie mogą się rozszerzyć w wystarczającym stopniu, do poziomu realizacji transcendentalnej, cóż można zrobić? W odpowiedzi Brahma potwierdza, że Absolut jest ponad zrozumieniem pism wedyjskich. Wedy powstają z dźwięku i dźwięk jest przyczyną materialnego eteru. Tak więc, Wedy nie mogą objawić przed nami bezpośredniej wizji świata duchowego (Goloka). Tylko wtedy, gdy Wedy nasączone zostaną potencją cit umożliwią dotknięcie transcendencji. Jednakże, Goloka objawia się każdej dźivie, kiedy ta znajduje się pod wpływem ekstazy duchowej potencji. Ekstatyczne funkcje oddania są wyzwalające i wypełnione czystą transcendentalną wiedzą. Ta wiedza odsłania goloka-tattvę (zasadę najwyższej duchowości) w jedność z czystym oddaniem, służy pomocą bez oddzielnego dowodzenia.

[Śri Brahma-samhita rozdz. 5, wers 33 i znaczenie]

¥

Sześćdziesiąt cztery aktywności w sztukach artystycznych i rękodziele to:
1) gita - sztuka śpiewu, 2) vadya - sztuka grania na instrumentach muzycznych,
3) nritya - sztuka tańca, 4) natya - sztuka teatralna....itd.

Wszystkie te sztuki manifestują swoje wieczne formy i są zawsze widoczne w regionie Goloka - jako składniki rasy. W formie zanieczyszczonej obecne są także w sferze materialnej. Są one ciągle manifestowane w trakcie rozrywek we Władzy przez duchową potencję (cit) Yogamaya.

[Śri Brahma-samhita rozdz. 5, wers 37 - znaczenie]

¥

Na Goloka - najwyższej planecie świata duchowego - każdy krok jest tańcem, każde słowo śpiewem, a stałym towarzyszem - dźwięk boskiego fletu Kryszny.

[Śri Brahma-samhita rozdz. 5, wers 56 - fragment]

¥

Kiedy w sile ignorancji zostaje wzbudzony egoizm, przez energię seksualną Najwyższej Osoby Boga, pojawia się element subtelny - dźwięk, z którego wyłania się następnie przestrzeń eteryczna, oraz zmysł słuchu.

ZNACZENIE

Z wersetu tego wynika, że wszystkie przedmioty naszego zadowalania zmysłów są produktami egoizmu ignorancji. Werset ten pozwala zrozumieć nam, że przez wzbudzenie egoizmu w ignorancji, jako pierwszy powstał dźwięk, będący subtelną formą eteru. W Vedanta-sutra jest powiedziane, że dźwięk jest źródłem wszelkich obiektów materialnego posiadania, i że poprzez dźwięk można także doprowadzić do zaniku tej materialnej egzystencji. Anavritih śabdat - użyte w tym werście, znaczy - wyzwolenie poprzez dźwięk. Cała materialna manifestacja wzięła swój początek z dźwięku i dzięki niemu można również zakończyć uwikłanie materialne, pod warunkiem, że będzie miał on określoną moc. Takim właśnie dźwiękiem jest transcendentalna vibracja Hare Kryszna.

Nasze uwikłanie w sprawy materialne rozpoczęło się od materialnego dźwięku. Teraz musimy oczyścić ten dźwięk w duchowym rozumieniu. W świecie duchowym również istnieje dźwięk. Kiedy przyjmiemy go, rozpocznie się nasze życie duchowe i będziemy mogli otrzymać inne rzeczy potrzebne do rozwoju duchowego. Musimy bardzo dobrze zrozumieć, że dźwięk jest początkiem stworzenia wszystkich materialnych przedmiotów naszego zadowalania zmysłów. Podobnie, jeśli dźwięk jest oczyszczony budzi nasze potrzeby duchowe. Jest tu powiedziane, że z dźwięku pojawił się eter, a z niego powietrze. Pojawienie się przestrzeni eterycznej z dźwięku, oraz pojawienie się powietrza z przestrzeni i ognia z powietrza, zostanie wyjaśnione później. Dźwięk jest przyczyną przestrzeni, a przestrzeń przyczyną śrotram czyli - ucha. Ucho jest pierwszym zmysłem

służącym do otrzymywania wiedzy. Każdą wiedzę - czy to materialną, czy duchową - musimy zdobyć przez recepcję słuchową. Śrotem jest więc niezwykle istotne.

Wiedza wedyjska jest nazywana śruti. Tę wiedzę należy otrzymać przez słuchanie. Jedynie przez słuchanie mamy dostęp do przyjemności materialnej, bądź duchowej. W świecie materialnym, przez słuchanie wytwarzamy wiele rzeczy służących naszej materialnej wygodzie. Rzeczy te już istnieją, ale przez słuchanie można je przekształcić. Jeśli chcemy zbudować bardzo wysoki drapacz chmur, to wcale nie musimy go stwarzać w jakiś cudowny sposób. Budulec do tego wieżowca - drewno, metal, ziemia, itp. - już istnieje, my jedynie nawiązujemy bliski kontakt z tymi stworzonymi już materialnymi elementami przez słuchanie o tym, w jaki sposób należy ich użyć. Obecne zaawansowanie ekonomiczne w dziedzinie wytwarzania również jest produktem słuchania. Podobnie, przez słuchanie z właściwego źródła możemy wytworzyć korzystne pole działań duchowych. Ardzuna był zupełnym materialistą, o cielesnej koncepcji życia, cierpiącym z tego powodu bardzo intensywnie. Dzięki słuchaniu stał się jednak uduchowioną, świadomą Krysny osobą. Słuchanie jest bardzo ważne. Powstaje ono z przestrzeni. Jedynie dzięki niemu możemy zrobić właściwy użytek z tego, co już istnieje. Zasada słuchania, w celu właściwego wykorzystania istniejących już materiałów, odnosi się również do przedmiotów duchowych. Musimy słuchać z właściwego, duchowego źródła.

Uczeni, posiadający prawdziwą wiedzę, definiują dźwięk jako - to co komunikuje ideę obiektu, wskazuje na obecność niewidocznego dla nas mówcy i jest subtelną formą eteru.

ZNACZENIE

Z wersetu tego jasno wynika, że kiedy mówimy o słuchaniu musi istnieć mówca. Bez mówcy nie ma mowy o słuchaniu. Z tego względu wiedza wedyjska (znana jako śruti, czyli - to, co otrzymuje się przez słuchanie) jest również nazywana apaurusza. Oznacza to - niewypowiedziane przez żadną z osób stworzonych materialnie. Na początku Śrimad-Bhagavatam jest oznajmione: tene brahma hrida. Dźwięk Brahmana, czyli Weda, został początkowo wprowadzony do serca Brahmy, pierwotnego uczonego (adi-kavaye). W jaki sposób Brahma stworzył wiedzę? Tam, gdzie ma miejsce zdobywanie wiedzy musi być mówca i proces słuchania. Brahma był jednak pierwszą ze stworzonych istot. Kto mówił do niego? Przecież oprócz niego nie było jeszcze nikogo, kto byłby mistrzem duchowym przekazującym wiedzę. Brahma był jedyną żywą istotą i dlatego wiedza wedyjska została mu przekazana z wnętrza serca przez Najwyższą Osobę Boga, który przebywa wewnątrz każdego jako Paramatma. Uznaje się, że wiedza wedyjska została wypowiedziana przez Najwyższego Pana, i dlatego też jest ona wolna od defektów zrozumienia materialnego.

Materialne zrozumienie nie jest doskonałe. Jeśli słuchamy czegoś od duszy uwarunkowanej, to w przekazie tym występuje wiele defektów. Wszystkie materialne informacje są skażone przez złudzenie, omyłność, oszustwo i niedoskonałość zmysłów. Ze względu na to, że wiedza wedyjska została przekazana przez Najwyższego Pana, który jest transcendentalny do materialnego stworzenia, jest ona wiedzą doskonałą. Jeśli otrzymamy tę wiedzę od Brahmy, przez sukcesje uczniów, to znaczy, że uzyskamy wiedzę doskonałą.

Każde słowo, które słyszymy, powinno mieć określone znaczenie. Za słowem - woda - kryje się określona substancja - woda. Podobnie jest ze słowem - Bóg.

Słowo to ma określone znaczenie. Jeśli uzyskamy znaczenie i objaśnienie tego słowa od kogoś uwarunkowanego, to będzie to niedoskonałe. Bhagavad-gita, będąca wiedzą o Bogu, została wypowiedziana bezpośrednio przez Osobę Boga. To jest właśnie wiedza doskonała. Spekulantci umysłowi lub tak zwani filozofowie, badający czym jest Bóg, nigdy nie rozumieją Jego natury. Wiedza o Bogu musi zostać przekazana w duchowej sukcesji uczniów od Brahmy, który jako pierwszy otrzymał tę wiedzę od samego Boga. My możemy zrozumieć ją przez słuchanie „Bhagavad-gity” od osoby autoryzowanej w sukcesji uczniów.

Kiedy mówimy o widzeniu musi występować forma. Zgodnie z naszym odbiorem zmysłowym pierwszym doświadczeniem jest przestrzeń. Przestrzeń jest początkiem formy. Z przestrzeni pojawiają się inne formy. Przedmioty wiedzy i percepcja zmysłowa zaczynają się więc od przestrzeni.

[Śrimad-Bhagavatam canto 3, rozdz. 26, wersy 32 – 33 i znaczenia. BBT]

¥

Brahma stworzył również naukę medyczną, sztukę militarną i muzykę, oraz naukę o architekturze, a wszystkie pochodziły z Wed. Pojawiły się one jedna po drugiej - poczynając od jego przedniej twarzy.

ZNACZENIE

Wedy zawierają, wszelkiego rodzaju, doskonałą wiedzę, która niezbędna jest dla ludzkiego społeczeństwa i to nie tylko na naszej planecie, lecz również na innych. Zrozumiałe jest, że tak jak konieczna jest sztuka muzyczna, tak również niezbędna jest sztuka militarna - dla utrzymania porządku społecznego. Te wszystkie dziedziny wiedzy są nazywane - upapurana, czyli uzupełnieniem Wed.

Głównym tematem Wed jest wiedza duchowa, lecz wszystkie inne rodzaje wiedzy, tak jak te wymienione wyżej, również są potrzebne i mają umożliwić ludzkiej istocie osiągnięcie wiedzy duchowej.

[Śrimad-Bhagavatam canto 3, rozdz. 12, wers 38 i znaczenie. BBT]

¥

Dusza Brahmy objawiła się jako alfabetu sparśa, jego ciało jako samogłoski, zmysły jako syczący alfabet, siła jako środkowy alfabet, a jego czynności zmysłowe jako siedem znaków muzycznych.

ZNACZENIE

W sanskrycie jest trzynaście samogłosek i trzydzieści pięć spółgłosek. Samogłoskami są: a, aa, i, ii, u, uu, r, rr, l, e, ai, o, au - a spółgłoskami: ka, kha, ga, gha, itd. Dwadzieścia pięć (spośród spółgłosek) pierwszych liter (od ka do ma) nazwano sparśa. Są także cztery antah-stha (ya, ra, la i va). Wśród usma są trzy s's zwane talavya, murdhanya i dantya. Znakami muzycznymi są: sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni. Te wszystkie wibracje dźwiękowe są w oryginale nazywane śabda-brahma, czyli dźwiękiem duchowym. Dlatego mówi się, że w Maha-kalpie Brahma został stworzony jako inkarnacja dźwięku duchowego.

Wedy są dźwiękiem duchowym i dlatego nie ma potrzeby interpretowania ich w sposób materialny. Powinniśmy wibrować je takimi jakimi są, chociaż symbolicznie, dźwięki te wyrażone są przy pomocy liter, które są nam materialnie znane. W ostatecznym rezultacie nie ma nic materialnego, ponieważ wszystko pochodzi ze świata duchowego. Zatem manifestacja materialna jest nazywana iluzją, we właściwym znaczeniu tego słowa. Dla dusz zrealizowanych istnieje jedynie duch.

Brahma, jako źródło transcendentalnego dźwięku, jest reprezentantem Najwyższej Osoby Boga. Jest zatem ponad koncepcją zmanifestowania i nie zmanifestowania. Jest pełną formą Prawdy Absolutnej i obdarzony jest wielorakimi energiami.

ZNACZENIE

Pozycja, którą zajmuje Brahma, jest najbardziej odpowiedzialną we wszechświecie i powierzana jest ona najdoskonalszej osobie. Kiedy zdarza się, że nie ma odpowiedniej osoby, która mogła by przyjąć tę pozycję, wówczas Najwyższa Osoba Boga musi pojawić się jako Brahma osobiście. W świecie materialnym Brahma jest pełną reprezentacją Najwyższego Boga i od niego pochodzi transcendentalny dźwięk - pranava. Zatem, jest on obdarzony wielorakimi energiami, z których zostają zmanifestowani różni półbogowie, tacy jak: Indra, Czandra, Varuna.

Nawet wtedy, gdy Brahma ujawnił tendencję seksualnego cieszenia się własną córką nie umniejszył swej transcendentalnej wartości. Ukazanie takiej tendencji przez Brahmę ma pewien cel i dlatego nie został on potępiony, jak miałyby to miejsce w przypadku zwykłej żywej istoty.

[Śrīmad-Bhagavatam canto 3, rozdz. 12, wersety 47-48 i znaczenia.. BBT]



Niebiańskie gatunki istot ludzkich, takie jak Gandharwowie i Vidyadharowie, Czaranie i anioły, reprezentują Jego muzyczny rytm. Potrafią oni śpiewać bardzo pięknie. Ich śpiew zachwyca nawet półbogów. Rytm muzyczny tych istot reprezentuje muzyczny zmysł Pana. Jak więc może być On bezosobowy ?

[Śrīmad-Bhagavatam canto 2, rozdz. 1, wers 36 - fragment znaczenia.. BBT]



...Nektar z ust. Pana Krysny przekazywany jest Jego różnym małżonkom, które dzięki temu uczą się sztuki muzycznej, tańca, ubierania, ozdabiania i innych umiejętności, którymi później rozkoszuje się Pan. Rzeczy takie jak muzyka, taniec, i sztuka ozdabiania, których przeznaczeniem jest sprawienie przyjemności Panu, nie są oczywiście niczym pospolitym, gdyż już na samym początku Pan został określony jako para - czyli transcendentalny. Ta duchowa wiedza nie jest znana uwarunkowanym, pogrążonym w zapomnieniu duszom. Śrīla Vyasadeva - będąc inkarnacją Najwyższego Pana - skompilował pisma wedyjskie z myślą o przywróceniu uwarunkowanym duszom wiedzy o ich wiecznym związku z Panem. Zatem pisma wedyjskie, czyli nektar przekazywany przez Pana swoim towarzyszkom, mającym z Nim związek małżeński, należy

próbować zrozumieć, słuchając go z lotosowych ust Vyasadevy lub Śukadevy Goswamiego.

Stopniowy rozwój wiedzy transcendentalnej umożliwi nam wzniesienie się do poziomu transcendentalnej sztuki tańca i muzyki, demonstrowanej przez Pana w Jego rasa-lila. Zrozumienie transcendentalnej natury tańca i muzyki rasa jest bardzo trudne bez posiadania wiedzy wedyjskiej. Jednak, czyści bhaktowie Pana zawsze rozkoszują się tym nektarem, niezależnie od tego, jak jest on manifestowany. Bez względu na to, czy są to głębokie dyskusje filozoficzne, czy też pocałunki Pana w tańcu rasa - przynoszą one bhaktom jednakową radość, gdyż pomiędzy tymi dwoma formami nektaru nie ma żadnej różnicy.

[Śrimad-Bhagavatam canto 2, rozdz.4, werset 24 - fragment znaczenia. BBT]

¥

Ze względu na transformację przestrzeni powstaje powietrze, posiadające cechy dotyku i zgodnie z zasadą następstwa jest ono również pełne dźwięku, oraz podstawowych elementów długości życia: percepcji zmysłowej, mocy umysłu i siły ciała. Z biegiem czasu i natury, powietrze także ulega transformacji, a w jej wyniku powstaje ogień, który przyjmuje formę posiadającą dotyk i dźwięk. Z transformacji ognia powstaje woda - pełna soku i smaku. Zgodnie z zasadą następstwa, posiada ona także formę, dotyk, oraz jest pełna dźwięku. Ulegając transformacji, woda wykształca wszelką różnorodność ziemi - nabiera zapachu i zgodnie z zasadą następstwa staje się pełna soczystości, dotyku, dźwięku i formy.

[Śrimad-Bhagavatam canto 2, rozdz. 5, wersety 26-29. BBT]

¥

Kiedy zostały zmanifestowane uszy gigantycznej formy - weszli w nie wszyscy półbogowie kontrolujący strony świata, razem z zasadami słuchu, dzięki którym zwykle żywe istoty mogą słuchać i korzystać z dobrodziejstw dźwięku.

ZNACZENIE

Najważniejszym organem w ciele żywej istoty jest ucho, a dźwięk jest najważniejszym medium dla przekazu wiedzy o odległych i nieznanymi rzeczach. Do ucha przenika doskonałość wszelkiego dźwięku i wiedzy, co czyni nasze życie doskonałym. Cały system przekazu wiedzy wedyjskiej jest oparty jedynie na recepcji słuchowej i dlatego też, dźwięk jest najważniejszym źródłem wiedzy.

[Śrimad-Bhagavatam canto 3, rozdz. 6, wers 17 i znaczenie. BBT]

¥

Kiedy ofiarujemy Panu modlitwy nie możemy używać pospolitych słów. Należy być duchowo zaawansowanym poprzez kontrolowanie umysłu i zmysłów. Wówczas, można znaleźć odpowiednie słowa, aby ofiarować Panu modlitwy. Śrila Sanatana Goswami, cytując werset z Padma Purany, zabronił nam słuchać i śpiewać pieśni, które nie są uznane przez autoryzowanych bhaktów:

avaisnava - mukhodgirnam putam hari - kathamritam

śravanam naiva kartavyam sarvocchishtam yatha payah

Czyści bhaktowie nie powinni przyjmować słów ani pieśni od osoby, która nie jest utwierdzona w zachowaniu Vaisznawa, nie przestrzega ściśle zasad i przepisów, i nie intonuje mantry Hare Krysna. Słowa satvata-śastra-vigraham wskazują na to, że nigdy nie należy uważać, iż sat-cit-ananda ciało Pana jest zbudowane z mayi. Bhaktowie nie ofiarowują modlitw Panu w jakiejś wyobrażonej formie. Istnienie formy Pana potwierdza cała literatura wedyjska.

[Śrimad-Bhagavatam canto 6, rozdz. 16, wers 33 - znaczenie. BBT]

₹

Gdy Kakudmi przybył tam, Pan Brahma słuchał koncertu muzycznego w wykonaniu Gandharvów i nie miał nawet wolnej chwili, by z nim porozmawiać. Tak więc, Kakudmi czekał, a po zakończeniu koncertu złożył Panu Brahmie pokłony i przedstawił swoje długo pielęgnowane pragnienie.

[Śrimad-Bhagavatam canto 9, rozdz.3, wers 30. BBT]

₹

Pojawiając się jako Pan Vyasadeva - Śri Krysna podzielił Wedy na trzy części (trisama). Pan Vyasadeva czerpał niezwykłą przyjemność intonując wedyjskie hymny (samaga). Nauczył tych hymnów swoich uczniów, uwalniając ich od ignorancji i wyzwalając z materialnej niewoli (nirvana). W ten sposób stał się lekarzem (bhisak) wydającym lekarstwo służby oddania - dla Pana Krysny, które chroni od choroby materialnej ignorancji (bhesajam).

W Swoich rozrywkach jako Pan Ćaitanya - Śri Krysna przyjął wyrzeczony porządek życia (sannyasa-drit). Dlatego też, jest On zrównoważony (sama) i spokojny (santa). Jest On najwyższą siedzibą pokoju i oddania, milczeniem zaś dla impersonalistycznych niewielbicieli (nisztha-santi-parayana).

Nota: Pan Ćaitanya przyjął sannyasę porzucając Swoje życie rodzinne, aby nauczać Swojej misji. Posiadał On spokój umysłu. Można to zrozumieć w różny sposób. Po pierwsze - opisał On poufną prawdę Osobowego Boga, a po drugie - usatysfakcjonował każdego poprzez wiedzę i atrakcję do Krysny. Jest On spokojny ponieważ porzucił wszelkie tematy nie związane ze służbą dla Krysny.

Śrila Baladeva Vidyabhuszana wyjaśnia, że słowo nisztha wskazuje na to, iż Śri Ćaitanya był dokładnie skoncentrowany na intonowaniu świętych imion Śri Krysny. Śri Ćaitanya pokonał wszystkich, wprowadzających zamieszanie, przeciwników służby oddania, szczególnie monistów, którzy faktycznie mają awersję do osobowych cech Najwyższego Pana.

Śrila Baladeva Vidyabhuszana cytuje także przepowiednię dotyczącą pojawienia się Pana Ćaitanyi, znajdującą się w Śrimad-Bhagavatam canto 11, rozdz. 5, wers 32.

W wieku Kali, inteligentne osoby będą praktykowały wspólne intonowanie, aby uczcić inkarnację Boga, która nieustannie śpiewała imiona Krysny. Mimo iż, Jego karnacja nie jest czarna - jest On samym Krysna. Nieustannie towarzyszą Mu Jego bliscy, słudzy, bronie i zaufani towarzysze.

TEKST 2

Co według ciebie jest najlepszym procesem religijnym ? Jaką mantrę ktoś powinien wymówić, aby stać się wolnym od niewoli powtarzających się narodzin i śmierci ?

TEKST 3

Bhiszma odrzekł: Najwyższa Osoba Boga jest kontrolerem wszelkich ruchomych i nieruchomych istot w tym wszechświecie i jest godnym czci mistrzem dla wszystkich półbogów. Jego transcendentalne formy i cechy są nieograniczone i jest najlepszą z osób. Każdy powinien zawsze entuzjastycznie chwalić Go poprzez wypowiedanie Visznu-sahasra-nama (tysiąca imion Visznu).

TEKST 4

Wielbiciel powinien czcić Najwyższą Osobę Boga - Pana Krysznę, którego formy, cechy, bogactwa i rozrywki są wieczne i transcendentalne - z wielką wiarą. Wielbiciel powinien gloryfikować Go, ciągle medytować nad Jego transcendentalną formą i ofiarowywać Mu pokłony.

TEKST 5

Nie było nigdy takiej chwili, kiedy by Pan Visznu zaczął istnieć i nie będzie takiej chwili w przyszłości, kiedy przestanie istnieć. Jest On najwyższym mistrzem wszystkich planet, wszystkich istot i wszystkich półbogów, którzy kontrolują wszechświat. Jest on wszechprzenikającym, wszechwiedzącym świadkiem, który wszystko widzi. Osoba, która regularnie Go czci, staje się wolna od wszelkich materialnych cierpień i w tym wyzwolonym stanie doświadcza pełni duchowego szczęścia.

TEKST 6

Uważam, że najlepszą ze wszystkich duchowych czynności jest nieustanne wielbienie lotosookiego Pana Kryszny z oddaniem, poprzez recytację modlitw gloryfikujących Go i opisywanie Jego świętych imion.

TEKST 8

Proszę słuchajcie ode mnie tysiąca świętych imion Pana Visznu - najwyższego mistrza i kontrolera wszechświata. Te święte imiona Pana zniszczą bolesne reakcje naszych grzesznych czynów.

TEKST 12

W celu uzyskania najwyższego celu życia, będę teraz celebrował święte imiona Pana Visznu. Wielcy święci czcili te imiona, opisują one bowiem Pana.

TEKST 13

Bhiszma kontynuował: O ! Najwyższa Osobo Boga pozwól, że rozpocznę tę pomyślną czynność poprzez złożenie Ci moich pełnych szacunku pokłonów. Będę teraz intonował tysiąc transcendentalnych imion, godnego czci, Najwyższej Osoby Boga - Visznu, który znany jest jako Keśava - zabójca demona Kesi.

TEKST 121

Ten kto słucha i śpiewa te tysiąc imion Pana Visznu, nie będzie cierpiał w niepomyślnych warunkach egzystencji, ani w tym życiu, ani w następnych.

TEKST 122

Poprzez intonowanie tysiąca imion Pana Visznu, bramin stanie się wykształcony we wszelkiej wiedzy wedyjskiej, wojownik będzie zawsze zwycięski, kupiec czy rolnik będzie bogaty, a robotnik szczęśliwy.

TEKST 123

Poprzez śpiewanie tysiąca imion Pana Visznu, ten kto pragnie osiągnąć wielkie religijne zasługi, zbierze ogromny pomyślny kredyt. Kto chce być bogaty, będzie nim. Jeśli ktoś pragnie wspaniałych aranżacji do swego zmysłowego zaangażowania - osiągnie to. Kto chce być ojcem ogromnej dynastii - stanie się wedle jego życzenia.

TEKST 124

Osoba, która jest pełnym wiary zwolennikiem bona-fide mistrza duchowego vaisznawa, powinien wstawiać wcześniej każdego dnia. Po oczyszczeniu się poprzez wzięcie kąpieli powinien skoncentrować swój umysł na Najwyższej Osobie Boga - synu Vasudevy i śpiewać serię tysiąca Jego świętych imion.

TEKST 125

Osoba, która w ten sposób intonuje te tysiąc świętych imion Pana Visznu, zyska nieskończoną sławę i stanie się najbardziej znaczącą ze wszystkich swoich krewnych. Uzyska wieczne bogactwo, a także osiągnie najwyższą pomyślność.

TEKST 126

Będzie on odważny i wolny od strachu, stanie się liderem przewodzącym innym. Będzie zdrowy, urodziwy i majestatyczny w swojej postawie. Uzyska fizyczną siłę i wszelkie dobre cechy.

TEKST 127

Ktokolwiek cierpi z powodu choroby - wyzdrowieje. Osoba w więzieniu lub w inny sposób zniewolona - stanie się wolna. Kto obawia się nikczemnych wrogów, przestanie się ich bać. Znikną wszelkie tragiczne sytuacje

TEKST 128

Kto regularnie i z oddaniem czci Najwyższą Osobę Boga - Pana Visznu, poprzez intonowanie Jego tysiąca świętych imion, szybko uwolni się od wielu przerażających grzechów.

TEKST 129

Znajdzie on schronienie u Pana Vasudevy i będzie bardzo do Niego przywiązany. Będzie wolny od wszystkich grzechów i uzyska towarzystwo Pana Kryszny - Najwyższej Osoby Boga.

TEKST 130

Faktycznie, nie istnieją żadne niepomyślne sytuacje warunkujące wielbiciela Pana Vasudevy i dlatego nie obawia się on przyjąć ponownych

narodzin w tym świecie, i znowu przechodzić przez opłakane stany starości, chorób i śmierci.

TEKST 131

Jeśli ktoś ostrożnie studiuje te modlitwy, z wielką wiarą i oddaniem dla Pana Krysny, stanie się pełen szczęścia powodowanego przez duchową realizację. Będzie on z łatwością tolerował tymczasowe szczęście i nieszczęście materialnej egzystencji. Osiągnie bogactwo wyrzeczenia i będzie cierpliwie kontrolował zmysły, ciągle medytując o Krysny. Z powodu wszystkich tych bogactw osiągnie nadzwyczajną sławę.

TEKST 132

Wielbiciel Najwyższej Osoby Boga - Pana Krysny, który pokornie angażuje się w śpiewanie tysiąca świętych imion Pana, uwolni się od złości, zawiści, pożądania i wszelkich nikczemnych myśli.

TEKST 133

Pan Visznu jest przyczyną wszystkich przyczyn. Jest dowodzącą żywą istotą, wiecznie różną od innych żywych istot. Jest On obecny wszędzie, we wszystkich trzech systemach planetarnych. Nie posiada początku i jest w pełni doskonały. Przyjmuje ofiarowania z miłości i oddania, i jest obrońcą kosmosu. Jest niezmienny i zawsze taki sam.

Nota: Śrila Baladeva Vidyabhuszana wyjaśnia, że fakt przyjmowania przez Pana Krysny ofiarowań czynionych przez Jego wielbicieli jest potwierdzony przez Niego osobiście w „*Bhagavad-gicie*” (rozdz.9, wers 26):

Jeśli ktoś ofiaruje Mi z miłością liść, kwiat, owoc czy wodę - przyjmę to.

TEKST 140

Osoba, która chce rzeczywistego szczęścia i pomyślności, powinna czytać tę modlitwę, gloryfikującą Najwyższą Osobę Boga, która jest śpiewana przez świętego Vyase.

TEKST 141

Ci, którzy czczą lotosookiego Najwyższą Osobę Boga - nienarodzonego stwórcę - nie zostają zmiążdżeni przez koło powtarzających się narodzin i śmierci, lecz zostają wyzwoleni z materialnej egzystencji i wracają z powrotem do domu - z powrotem do Boga.

Nota: Śrila Baladeva Vidyabhuszana cytuje opis transcendentálnych potencji świętych imion Pana Krysny podany przez Prabhasakhandę:

Święte imię Pana Krysny jest najbardziej pomyślną rzeczą ze wszystkich pomyślnych rzeczy. Jest najśłodsze ze wszystkich słodczy. Jest ono kompletnie duchowe - bez jakiegokolwiek śladu materii i jest duchowym owocem drzewa wedyjskiej literatury. Jeśli ktoś zaśpiewa święte imię Pana Krysny choćby raz, nieważne czy z wiarą, czy żartując sobie z Niego, to i tak moc świętego imienia wydobędzie tego niezwykłego śpiewaka z niewoli materialnej egzystencji.

Szczery śpiewak świętego imienia może czasami popełniać obrazy w trakcie intonowania. Środek zaradczy - lek, usuwający reakcje takich obraz jest opisany

w Padma Puranie: „Jeśli ktoś czasami, z powodu głupoty, czy niedojrzałości, popełni obrazę wobec świętego imienia, to sposobem na neutralizację tej obrazę jest kontynuowanie regularnego śpiewania świętych imion i przyjęcie Jego schronienia ponownie, z wielką powagą”.

Jeśli ktoś jest zdeterminowany i kontynuuje śpiewanie świętego imienia, nie odrzucając procesu śpiewania, to święte imię - osobiście, usunie wszelkie grzechy popełniane podczas tego procesu i przyzna takiej osobie najbardziej wartościową, duchową korzyść.

Śrila Baladeva Vidyabhuszana - Namartha-sudha-bhasya - komentarz do Visznu-sahasra-nama-stotra, części Mahabharaty autorstwa Śrila Vyasadevy - fragmenty.

¥

Codziennie lila (rozrywki) Najwyższego Pana są podzielone na osiem okresów. Madhyana - lila i Naisha - lila trwają przez sześć muhurtas każda (jedna muhurta = 48 minut, 48 razy 6 = 288 minut, czyli 4 godziny 48 minut), pozostałe lilas trwają tylko 3 muhurtas każda (2 godziny 24 minuty). W Sanatkumara Samhita - Śri Sadasiva opisuje te Aszta-kalia-lila Pana Kryszny - Najwyższego Pana par excellence. Poprzez tę narrację możemy poznać te poufne zagadnienia.

Nisanta-lila - ostatnia część nocy (4.30 do 7.00).

Radha i Krysna leżą razem, złączeni gorącym miłosnym uściskiem, w sekretnym domku, w sercu lasku Nikundża - miejscu nocnych, małżeńskich rozrywek. Mimo, że zbliża się już wschód słońca i ptaki zaczynają śpiewać, Boska Para nie jest w stanie znieść nieuniknionego rozdzielania. Nie chcą, aby została przerwana Ich ekstaza najwyższego, czystego, małżeńskiego szczęścia. Zgodnie z instrukcjami Vrinda-devi - Shuka i Sarika (samczyk i samiczka - papużki) zaczynają wysławiać Ich rozrywki wyborną poezją.

Kiedy Boska Para jest już przebudzona siada na Swoim łóżku, ozdobionym klejnotami. Stopniowo zbliżają się do Nich sakhis (bliskie służki) i zaczynają pełnić odpowiednią służbę. Ostatecznie, nie bojąc się już, że zostaną odkryci - Radha i Krysna rozdzielają się i wracają do Swoich domów - rozmyślając jak by tu spotkać się znowu. Po powrocie, wślizgują się niepostrzeżenie do Swoich domowych łóżek, na krótko przed obudzeniem się Ich rodziców.

Prata-lila - poranne rozrywki (7.00 do 9.30).

Na wołanie Matki Yasiody - Krysna budzi się i przystępuje do Swoich porannych obowiązków. Razem z Baladevą (starszy brat) idą do pomieszczeń dla krów i przystępują do porannego dojenia. W tym samym czasie wstaje także Radha. Jest kąpana i ubierana przez najbliższe Jej sakhis. Następnie udaje się do domu Kryszny, aby przygotować dla Niego śniadanie. Po powrocie, Krysna jest także kąpany i ubierany przez Swoich najbliższych. Kiedy śniadanie jest już gotowe Krysna - razem z całą rodziną i przyjaciółmi - udaje się do jadalni.

Purvahna-lila - przedpołudniowe rozrywki (9.30 do 12.00).

Krysna i inni pastuszkowie idą na pastwiska prowadząc krowy. Wszyscy mieszkańcy Vrindavany idą razem z nimi, powodowani ekstatyczną miłością i ogromnym przywiązaniem, aż do granicy zabudowań. Po dojściu w odpowiednie

miejsce Krysna bawi się wspaniale ze Swoimi przyjaciółmi. W pewnej chwili stwarza duchową iluzję dla większości Swoich kompanów i idzie z dwoma lub trzema najbliższymi kolegami szukać Radharani w lasku Sanketa.

Madhyana-lila - południowe rozrywki (12.00 do 16.45).

Radharani i Jej zaufane przyjaciółki idą do lasku Sanketa planując w jaki sposób będą mogły zabawić Krysne. Radharani zwozi Swoich bliskich - mówiąc, że idzie zbierać kwiaty potrzebne do Surya-pudży. Radha i Krysna zaczynają przeróżne, zachwycające zabawy - powodując silny przyływ szczęścia w sercach towarzyszących Im przyjaciół. Zmęczony się nieco siadają pod drzewem i piją pewien wyborny nektar. Napój ten powoduje Ich wyraźne oszołomienie, co manifestuje się tym, iż w ekstazie zaczynają mówić do Siebie „połamanymi słowami”. Biorą Się za ręce i idą do pięknego lasku, aby spełnić Swoje pragnienie cieszenia się Soba. Sakhis - po skosztowaniu owego „mocnego” nektaru, kładą się na trawie i pełne niezwykłego szczęścia czują, że chce im się spać. Krysna rozprzestrzenia się jednak w wiele form, aby cieszyć się także nimi. Po tej boskiej lila - Radha i Krysna udają się nad Radha-kunda, aby dalej bawić się, tym razem organizując sporty wodne. Radha ofiarowuje Krysnie wybrane przez Siebie wyborne owoce, zebrane przez Vrinda-devi w pobliskich lasach Vrindavany. Przychodzi czas na odpoczynek i Boska Para jest obsługiwana przez Swoich odpowiednich przyjaciół. Jednak nadal są zaabsorbowani w myślach Swoim intymnym związkiem. Po jakimś czasie Radha odchodzi, aby wykonać Surya-pudżę, zaś Krysna twierdzi, że wraca do pasterzy. Jednak, zamiast tego, przebiera się sprytnie za bramina i idzie do świątyni Suryi odgrywać rolę kapłana. W ten sposób, sprawia bezgraniczną radość Radharani i innym gopi, tak że praktycznie tracą One zupełnie głowę. Ostatecznie gopi idą do domów, a Krysna wraca, aby zająć się stadem krów.

Aparahna-lila - popołudniowe rozrywki (16.45 do 19.15).

Krysna zbiera wszystkie krówki razem i wraca do domu, grając po drodze na Swoim cudownym, wszechatrakcyjnym flecie. Wszyscy mieszkańcy Vraja wychodzą Mu na przeciw, do granic wioski, aby ujrzeć Swego ukochanego chłopca. Tymczasem, Radha jest w domu, gdzie kończy kapać Się. Przebiera Swoje szaty i przygotowuje różnorodność cudownych dań dla Swego ukochanego. Po powrocie do domu, Krysna odświeża Się biorąc kąpiel i nieco wypoczywa w cudownych apartamentach, po czym wychodzi, aby zająć się popołudniowym udojem mleka.

Sayam-lila - rozrywki o zmierzchu (19.15 do 21.45).

Krysna Osobiście doi niektóre krówki i wraca do domu razem ze Swoim ojcem i setkami Vradzabasich, niosąc pełne bańki mleka. Następnie, razem z Baladevą przyjmuje obiad, podawany przez Swą matkę Yasiodę i Rohinidevi.

Pradosha-lila - wieczorne rozrywki (21.45 do 0.15).

Kiedy Krysna je Swoj posiłek, zdaje Sobie sprawę, że wiele dań zostało przyrządzonych przez Radhę. Zaczyna więc, dowcipkować na temat ich smaku. Po jedzeniu wyrusza, wraz ze swym ojcem, do domu zgromadzeń, gdzie muzycy śpiewają słodkie pieśni dla radości wszystkich zebranych. W tym czasie sakhis niosą pozostałości jedzenia Krysny do Radhy, która z wielkim oddaniem rozdziela to prasadam wszystkim, honorując je w wyjątkowy sposób. Później, Krysna

zaprasza Radharani - przesyłając informację przez sakhis, aby towarzyszyła Mu i przysłała na spotkanie w wyznaczonym miejscu.

Naisha-lila - nocne rozrywki (0.15 do 4.30).

Radha ubiera Się stosownie do fazy księżyca (na ciemno lub jasno) i w sekrecie udaje się do lasku Nikundża. W międzyczasie, Krysna - po wysłuchaniu melodyjnych pieśni bardów i nagrodzeniu ich odpowiednio, idzie z matką Yasiodą do sypialni. Kiedy myśli ona, że jej słodki Krysna zasnął, wychodzi z pokoju i także kładzie się odpocząć. Wtedy Krysna cichutko wychodzi z domu i idzie do lasku Nikundża na spotkanie z ukochaną. Radha, Krysna i wszystkie sakhis biorą się za ręce i w pełnym szczęściu tańczą, aż do 1.30 nad ranem. Po tej wspaniałej lila Boska Para udaje się na spoczynek, do najbardziej ukrytej części lasku. Z powodu nadnaturalnej mocy Krysny żadna z sakhis nie może zorientować się gdzie ukryli się kochankowie. Jedynie Mandżaris (małe dziewczynki - służki) mogą wejść do sekretnego domku, aby służyć Boskiej Parze podczas Ich najbardziej intymnych chwil.

[Bhaktivinoda Thakura - Dźaiva Dharma, rozdz.38, str. 549-557]

¥

Tutaj jest także Govinda Ghosh, Madhava Ghosh i Vasudeva Ghosh. Są oni braćmi i ich sankirtan, zbiorowe intonowanie, sprawia Panu dużą przyjemność.

ZNACZENIE

Govinda Ghosh należał do dynastii Kayastha z sekcji Uttara-radhiya i był znany jako Ghosh Thakura. Nawet do dnia dzisiejszego istnieje w pobliżu Katwy miejsce o nazwie Agradvipa, gdzie odbywa się jarmark, którego nazwa wywodzi się od imienia Ghosha Thakury. Jeśli chodzi o Vasudevę Ghosha to skomponował on wiele pięknych pieśni o Panu Ćaitanyi Mahaprabhu. Wszystkie one są autoryzowanymi pieśniami vaisznawa, tak jak utwory Narottamy dasa Thakury, Bhaktivinody Thakury, Locana dasa Thakury, Govindy dasa Thakury i innych wielkich vaisznawów.

[Śri Ćaitanya-caritamrita Madhya-lila - rozdz.11, tekst 88]

¥

Król rzekł: Ujrzawszy tych wszystkich bhaktów jestem bardzo zdumiony, gdyż nigdy nie widziałem takiego blasku.

Doprawdy, blask ich ciał jest niczym milion słońc. Nigdy też nie słyszałem, aby imiona Pana były intonowane tak melodyjnie.

ZNACZENIE

Takie symptomy okazują czyści bhaktowie podczas intonowania. Wszyscy czyści bhaktowie błyszczą jak słońca i blask ich ciał jest bardzo promienny. Sankirtan w ich wykonaniu jest niezrównany. Istnieje wielu zawodowych śpiewaków, którzy w artystyczny i muzyczny sposób potrafią zespołowo intonować przy dźwiękach różnych instrumentów muzycznych, ale ich śpiew nie może być tak atrakcyjny jak zbiorowe intonowanie czystych bhaktów. Jeśli bhakta trzyma się ściśle zasad kierujących zachowaniem vaisznawy, blask jego

ciała będzie w naturalny sposób przyciągający, a jego śpiewanie świętych imion Pana będzie skuteczne. Ludzie bez wahania docenią taki kirtan. Bhaktowie powinni także wystawiać sztuki o rozrywkach Pana Ćaitanyi, czy Śri Kryszny. Takie sztuki wywołają zainteresowanie publiczności i będą pełne mocy. Studenci Międzynarodowego Towarzystwa Świadomości Kryszny powinni wziąć to pod uwagę i starać się wprowadzać te zasady, gdy głoszą chwały Pana.

Nigdy wcześniej nie widziałem tak ekstatycznej miłości, ani nie słyszałem wibracji świętego imienia intonowanego w taki sposób. Nigdy nie widziałem takiego tańczenia podczas sankirtanu.

ZNACZENIE

Ponieważ w Dżagannatha Puri jest świątynia Pana Dżagannatha przybywało tam wielu bhaktów ze wszystkich stron świata, aby przeprowadzać sankirtan wychwalający Pana. Maharadża Prataparudra z pewnością widział i słyszał wszystkich tych bhaktów, ale tutaj przyznaje on, że kirtan w wykonaniu towarzyszy Pana był unikalny. Nigdy wcześniej nie widział takiego sankirtanu, w którym bhaktowie manifestowali by tak atrakcyjne cechy. Członkowie Międzynarodowego Towarzystwa Świadomości Kryszny powinni jeździć do Indii, na obchody urodzin Pana Ćaitanyi w Mayapur, i tam zbiorowo spełniać sankirtan. To przyciągnie uwagę wszystkich ważnych osobistości w Indiach, tak jak piękno, blask cielesny i sankirtan wykonywany przez towarzyszy Pana Ćaitanyi przyciągnął uwagę Maharadży Prataparudry. Gdy Pan był obecny na tej planecie, liczba Jego towarzyszy była nieograniczona. Jednak nawet dzisiaj, każdego kto prowadzi czyste życie i oddany jest misji Śri Ćaitanyi Mahaprabhu należy uważać za nitya-siddha (wiecznego) towarzysza Pana.

Sarvabhauma Bhattaczarya odrzekł: Ten słodki, transcendentalny dźwięk jest specjalnym dziełem Pana, znanym jako prema-sankirtana, zbiorowym intonowaniem w miłości do Boga.

[Śri Ćaitanya-caritamrita Madhya-lila, rozdz. 11, wersy 94 do 97 wraz ze znaczeniami. BBT]

¥

Bhattaczarya odpowiedział: To, że Pan Śri Ćaitanya Mahaprabhu jest Kryszną, może zrozumieć tylko osoba, która otrzymała od Pana choćby odrobinę łaski. Nikt inny nie może tego pojąć.

ZNACZENIE

Ruch sankirtana może szerzyć osoba, która cieszy się szczególną życzliwością Pana Kryszny (Kryszna-śakti vina nahe tara pravartana). Nie można głosić świętego imienia Pana, nie uzyskawszy wcześniej Jego łaski. Osobę, która głosi święte imię Pana, nazywa się - używając słów Bhaktisiddhanty Sarasvatiego - labdha-ćaitanya. Jest to osoba, która rzeczywiście rozbudziła swą oryginalną świadomość - świadomość Kryszny. Czyści bhaktowie wywierają wpływ, który może obudzić innych do stania się świadomymi Kryszny i zaangażowania w transcendentalną miłosną służbę dla Niego. W ten sposób, powiększa się grono potomków czystych bhaktów, a Pan Ćaitanya Mahaprabhu z przyjemnością patrzy, jak wrasta liczba Jego bhaktów. Słowo su-medhasah znaczy - o bystrej

inteligencji. Gdy ktoś posiada bystrą inteligencję, może zwiększyć u zwykłych ludzi zainteresowanie miłością do Ćaitanyi Mahaprabhu - a przez Niego - miłością do Radha-Kryszny. Próby zawodowego śpiewania i tańczenia dla pieniędzy, podejmowane przez osoby nie zainteresowane zrozumieniem Śri Ćaitanyi Mahaprabhu, są po prostu materialne, pomimo rzekomego mistrzostwa wykonawców. Jeśli ktoś nie ma całkowitej wiary w Śri Ćaitanyę Mahaprabhu nie może we właściwy sposób śpiewać i tańczyć w ruchu sankirtana. Trywialne śpiewanie i tańczenie może być wywołane sentymentem, czy materialnym wzruszeniem, ale nie pomaga to czynić postępu w świadomości Kryszny.

[Śri Ćaitanya-caritamrita Madhya-lila, rozdz.11, tekst 102 i znaczenie. BBT]

≠

Pan podarował również girlandy i papkę sandałową osobom robiącym sankirtan. Dwoma głównymi pośród nich byli Svarupa Damodara i Śrivas Thakura.

Ogółem, były cztery grupy osób robiących sankirtan, każda licząca 24 intonujących. W każdej grupie byli także dwaj mridangiści - co dawało osiem dodatkowych osób.

Kiedy uformowano cztery grupy, po chwili namysłu, Śri Ćaitanya Mahaprabhu rozdzielił śpiewaków.

Śri Ćaitanya Mahaprabhu polecił Nityanandzie Prabhu, Advaicie Aczaryi, Haridasowi Thakura i Vakreśvara Pandicie aby tańczyli w każdej z tych grup.

Svarupa Damodara został wybrany liderem pierwszej grupy i otrzymał pięciu pomocników, którzy mieli za nim powtarzać.

Tymi pięcioma osobami, które powtarzały za Svarupą Damodarem byli: Damodara Pandita, Narayana, Govinda Datta, Raghava Pandita i Śri Govindanandana.

Advaita Aczarya Prabhu otrzymał polecenie, by tańczył w pierwszej grupie. Następnie Pan uformował grupę ze Śrivasą Thakura na czele.

Pięcioma śpiewakami, którzy odpowiadali na śpiew Śrivasy Thakura byli: Gangadasa, Haridas, Śriman, Śubhananda i Śri Rama Pandita. Na tancerza został wyznaczony Nityananda Prabhu.

Kolejna grupa składała się z Vasudevy, Gopinathy i Murari. Odpowiadali oni na śpiew Mukundy, który był głównym śpiewakiem.

Do grupy tej dołączyli dwaj inni powtarzający śpiewacy - Śrikanta i Vallabha Sena. Tancerzem był Haridas Thakura (starszy).

Pan uformował następną grupę, wyznaczając na lidera Govindę Ghosha. W grupie tej powtarzającymi śpiewakami byli: młodszy Haridas, Visznudasa i Raghava.

Do grupy tej, jako powtarzający śpiewacy, dołączyli również dwaj bracia o imionach Madhava Ghosh i Vasudeva Ghosh. Tancerzem był Vakreśvara Pandita.

Była tam także grupa sankirtanu z wioski znanej jako Kulina-grama i na tancerzy w tej grupie wyznaczono Ramanandę i Satyaraję.

Inna grupa pochodziła z Śāntipur i została uformowana przez Advaitę Aczaryę. Tancerzem był Acyutananda - pozostałe osoby były śpiewakami.

Kolejną grupę tworzyli mieszkańcy Khandy. Śpiewali oni w innym miejscu. W grupie tej tańczył Narahari Prabhu i Raghunandana.

Cztery grupy intonowały i tańczyły przed Panem Dźagannathem, a po obu Jego stronach były dwie inne grupy. Jeszcze inna grupa była z tyłu.

Razem było siedem grup sankirtanu i w każdej grupie dwóch ludzi biło w bębny. Tak więc, jednocześnie uderzano w czternaście bębnów. Tumult był niezmierny i wszyscy bhaktowie oszaleli.

Wszyscy vaisznavowie zeszli się razem jak chmury gromadzące się na niebie. Kiedy intonowali święte imiona z ich oczu - na skutek wielkiej ekstazy - łzy płynęły jak potoki deszczu.

Sankirtan wypełnił trzy światy swym dźwiękiem. W istocie, rozbrzmiewał tylko sankirtan i nie było słychać żadnych pospolitych dźwięków, czy instrumentów.

Pan Ćaitanya Mahaprabhu chodził do wszystkich siedmiu grup intonując święte imię - Hari, Hari ! Wznosząc Swe ramiona, krzyczał: Wszelka chwała Panu Dźagannathowi !

Następnie Pan Ćaitanya Mahaprabhu przejawiał inną moc mistyczną, spełniając rozrywki jednocześnie we wszystkich siedmiu grupach.

Każdy mówił: Pan Ćaitanya Mahaprabhu obecny jest w mojej grupie. Ani na chwilę stąd nie odchodzi. Nas obdarza Swoją łaską.

W rzeczywistości, nikt nie mógł ujrzeć niepojętej mocy Pana. Zrozumieć mogli to tylko najbardziej zaufani bhaktowie, ci w czystej, nieskazitelnej służbie oddania.

Sankirtan sprawił wielką przyjemność Panu Dźagannathowi, więc zatrzymał Swoją wóz, aby na niego popatrzeć.

Król Prataparudra również był zdumiony widokiem sankirtanu. Znieruchomiał i został przepełniony ekstatyczną miłością do Kryśny. Kiedy król poinformował Kasi Miśrę o chwałach Pana, ten rzekł: O królu, twoje szczęście nie zna granic !

Król i Sarvabhauma Bhataczarya byli świadomi czynów Pana, lecz nikt inny nie mógł zorientować się w sztuczkach Pana Ćaitanyi Mahaprabhu.

Zrozumieć to może jedynie osoba, która otrzymała łaskę Pana. Nie mając tej łaski nawet półbogowie, na czele z Brahmą, nie mogą tego zrozumieć.

Śri Ćaitanya Mahaprabhu był bardzo zadowolony, że król podjął nieznaczną służbę, polegającą na zmiataniu ulicy i z powodu tej pokornej postawy obdarzył go Swoją łaską. Dlatego też, król mógł obserwować misterium czynów Śri Ćaitanyi Mahaprabhu.

Chociaż król nie uzyskał pozwolenia na bezpośrednie spotkanie z Panem Ćaitanyą - pośrednio został obdarzony Jego bezprzyczynową łaską. Któż może zrozumieć wewnętrzną moc Śri Ćaitanyi Mahaprabhu?

Gdy Sarvabhauma Bhattaczarya i Kasi Miśra - dwie wielkie osobistości, ujrzeni bezprzyczynową łaskę, którą Ćaitanya Mahaprabhu obdarzył króla, byli zdumieni.

W ten sposób, przez pewien czas, Pan Ćaitanya Mahaprabhu oddawał się Swym rozrywkom. Sam śpiewał i nakłaniał Swych bliskich towarzyszy, by tańczyli.

Odpowiednio do Swych potrzeb, Pan przejawiał czasami jedną formę, a czasami wiele. Dokonywała tego Jego wewnętrzna moc.

W istocie, Osoba Boga zapomniał Się w trakcie Swych transcendentálnych rozrywek, lecz Jego wewnętrzna moc (lila-śakti) - znając intencje Pana - poczyniła wszelkie aranżacje.

Tak jak Pan Śri Krysna poprzednio odbył taniec rasa-lila i inne rozrywki we Vrindavanie, tak również Pan Śri Ćaitanya Mahaprabhu spełniał niezwykle rozrywki w każdej chwili.

Jedynie czyści bhaktowie mogli ujrzeć Śri Ćaitanyę Mahaprabhu tańczącego przed wozem Radha-yatry. Inni nie byli w stanie tego zrozumieć. Opisy niezwykłego tańca Pana Krysny można znaleźć w Śrimad-Bhagavatam, piśmie objawionym.

Tak oto, Śri Ćaitanya Mahaprabhu tańczył w wielkiej radości i zalał wszystkich ludzi falami ekstatycznej miłości.

Pan Dżagannatha wsiadł na Swój wóz, a Pan Śri Ćaitanya Mahaprabhu zainspirował wszystkich Swoich bhaktów, by tańczyli przed Nim.

Teraz proszę posłuchajcie o przejażdżce Pana Dżagannatha do świątyni Gundika, podczas której Śri Ćaitanya Mahaprabhu tańczył przed wozem Ratha.

Przez pewien czas Pan robił kirtan i własnym staraniem zainspirował wszystkich bhaktów do tańca.

Kiedy Pan osobiście zapragnął tańczyć, wszystkie siedem grup połączyło się razem.

Wszyscy bhaktowie Pana połączyli się razem - włącznie ze Śrivasą, Ramai, Raghu, Govindą, Mukundą, Haridasem, Govindanandą, Madhavą i Govindą.

Kiedy Śri Ćaitanya Mahaprabhu zapragnął skakać wysoko podczas tańca, oddał tych dziewięć osób pod opiekę Svarupie Damodarze.

Bhaktowie ci śpiewali razem z Panem i również biegli obok Niego. Śpiewały również wszystkie pozostałe grupy ludzi.

Ze złożonymi dłońmi, składając Panu pokłony, Śri Ćaitanya Mahaprabhu wznosił Swą twarz ku Panu Dżagannathowi i modlił się w ten sposób:

„Pragnę ofiarować pełne szacunku pokłony Panu Krysźnie, który jest uwielbionym Bóstwem wszystkich zwolenników kultury bramińskiej, który jest dobroczyńcą krów i braminów, i który zawsze przynosi korzyść całemu światu. Ofiarowuję wielokrotne pokłony Osobie Boga, znanemu jako Kryszna i Govinda.

Wszelka chwała Najwyższej Osobie Boga, który znany jest jako syn Devaki. Wszelka chwała Najwyższej Osobie Boga, który znany jest także jako światło dynastii Vriszni. Wszelka chwała Najwyższej Osobie Boga, którego ciało posiada połysk świeżej chmury i jest tak miękkie jak kwiat lotosu. Wszelka chwała Najwyższej Osobie Boga, który pojawił się na tej planecie, aby uwolnić świat od brzemienia demonów, i który każdego może obdarzyć wyzwoleniem.

Pan Śri Kryszna to ten, który znany jest jako džana-nivasa - ostateczne schronienie wszystkich żywych istot, oraz jako Devaki-nandana, czy Yaśoda-nandana - syn Devaki i Yaśody. Jest On przewodnikiem dynastii Yadu i Swymi mocnymi ramionami zabija wszelką niepomyślność, jak również wszystkich niepobożnych. Swą obecnością niszczy wszystko, co jest niepomyślne dla żywych istot - ruchomych i nieruchomych. Jego radosna, uśmiechnięta twarz zawsze zwiększa pożądlive pragnienia gopi Vrindavany. Niechaj cieszy się On wszelką chwałą i szczęściem.

Nie jestem ani braminem, ani kszatrią, ani vaiśya, ani śudrą. Nie jestem też brahmaczarinem, grichasthą, vanapraśthą czy sanyasinem. Uważam się jedynie za służbę służy służy losowych stóp Pana Śri Kryszny, który utrzymuje gopi. Jest On niczym ocean nektaru i jest źródłem powszechnego transcendentalnego szczęścia. Zawsze towarzyszy Mu świetność”.

Kiedy Pan wyrecytował te wszystkie wersety z pism, ponownie złożył pokłony i wszyscy bhaktowie, ze złożonymi rękami ofiarowali modlitwy Najwyższej Osobie Boga.

Kiedy Śri Ćaitanya Mahaprabhu tańczył i wysoko skakał, grzmiąc niczym piorun i zataczając koła, wyglądał jak wirująca płonąca głownia.

Gdziekolwiek Śri Ćaitanya Mahaprabhu stąpił podczas tańca, cała ziemia, ze wzgórzami i morzami zdawała się przechylać.

Tańcząc, Śri Ćaitanya Mahaprabhu przejawiał różne radosne, transcendentalne zmiany cielesne. Czasami wyglądał na oszołomionego.

Czasami jeżyły się włosy na Jego ciele. Czasami pocił się, płakał, drżał i zmieniał kolor, a czasami przejawiał symptomy bezradności, dumy, wylewności i pokory.

Kiedy Śri Ćaitanya Mahaprabhu padał z hukiem podczas tańca, zaczynał tarzać się po ziemi. Wydawało się wtedy, że złota góra toczy się po ziemi.

Nityananda Prabhu wyciągał swoje ręce i usiłował złapać Pana, kiedy Ten biegał tu i tam.

Advaita Aczarya chodził za Panem i bezustannie głośno intonował: „Hari bol! Hari bol!”

Pragnąc powstrzymać tłumy, by nie podchodziły zbyt blisko do Pana, uformowali trzy koła. Pierwszemu przewodził Nityananda Prabhu, który jest samym Balaramą – posiadaczem wielkiej mocy.

Wszyscy bhaktowie na czele z Kaśiśvarą i Govindą splekli ręce i uformowali wokoło Pana drugie koło.

Maharadża Prataparudra i Jego towarzysze uformowali trzecie koło wokoło dwóch kół wewnętrznych, pragnąc w ten sposób powstrzymać tłum, by się za bardzo nie zbliżał.

Taniec Pana Ćaitanyi Mahaprabhu zdumiał wszystkich i nawet Pan Dżagannatha był niezwykle szczęśliwy widząc go.

Kiedy Ćaitanya Mahaprabhu tańczył i wysoko skakał, w Jego ciele widocznych było osiem wspaniałych przemian świadczących o boskiej ekstazie. Wszystkie te symptomy widoczne były jednocześnie.

Na Jego skórze pojawiła się gęsia skórka a włosy na ciele zjeżyły się. Jego ciało przypominało śimuli (jedwabnika) całkowicie pokrytego cierniami.

Ludzie przestraszyli się widząc Jego zgrzytające zęby i nawet myśleli, że wypadną.

Całe ciało Śri Ćaitanyi Mahaprabhu oblało się potem i jednocześnie sączyła się z niego krew. Głosem zdławionym z ekstazy wydawał dźwięki „jaja gaga, jaja gaga”.

Z oczu Pana – jak gdyby ze strzykawki wodnej – popłynął potężny potok łez, tak że wszyscy otaczający Go ludzie zmokli.

Czasami wyglądał na oszołomionego, a czasami tarzał się po ziemi. Czasem Jego ręce i nogi stawały się sztywne jak suche drewno i nie poruszały się.

Kiedy Pan padał na ziemię, niemalże zatrzymywał się Jego oddech. Kiedy bhaktowie to widzieli w nich także słabło życie.

Z Jego oczu, a czasami również z nozdrzy, płynęła woda, a z Jego ust spadała piana. Te strumienie wydawały się być potokami nektaru spadającymi z księżyca.

Śri Ćaitanya wykonywał ten dewastujący taniec przez pewien czas a potem nastrój ekstatycznej miłości ogarnął Jego umysł.

Pan przestał tańczyć i polecił Svarupie Damodarze, by śpiewał. Rozumiejąc Jego umysł Svarupa Damodara zaczął śpiewać w ten sposób.

„Teraz pozyskałam Pana mego życia. W czasie Jego nieobecności palił Mnie Kupidy i wiedłam”.

Kiedy Svarupa Damodara głośno śpiewał ten refren, Śri Ćaitanya Mahaprabhu znowu zaczął rytmicznie tańczyć w transcendentalnym szczęściu.

Wóz Pana Dżagannatha zaczął powoli posuwać się naprzód, podczas gdy syn matki Śaci tańczył przed nim.

Tańcząc i śpiewając, wszyscy bhaktowie znajdujący się przed Panem Dżagannathem wpatrywali się w Niego. Później Ćaitanya Mahaprabhu razem z osobami wykonującymi sankirtan udał się na koniec procesji.

Oczy i umysł Ćaitanyi Mahaprabhu był całkowicie zaabsorbowane Panem Dżagannathem i Swoimi dwoma ramionami zaczął przedstawiać dramatyczną pieśń.

Kiedy Ćaitanya Mahaprabhu odgrywał dramat pieśni, czasami pozostawał w tyle procesji. W takich momentach Pan Dżagannatha zatrzymywał się. Kiedy Ćaitanya Mahaprabhu ponownie wychodził do przodu, wóz Pana Dżagannatha znowu powoli ruszał.

W ten sposób pomiędzy Ćaitanyą Mahaprabhu i Panem Dżagannathem doszło do pewnego rodzaju współzawodnictwa, lecz Swą mocą Ćaitanya Mahaprabhu sprawił, że Pan Dżagannath czekał w Swym wozie.

[Śri Ćaitanya-caritamrita Madhya-lila, rozdz.13, wersy od 32 do 119]

¥

Gdy Pan odczuwał dotkliwą mękę rozdzielenia z Kryszną tylko rozmowy z Śri Ramanandą Rayą o Krysznie i słodkie pieśni Svarupy Damodary utrzymywały Go przy życiu.

Ponieważ podczas dnia Pan przebywał w towarzystwie różnych bhaktów, Jego umysł był nieco oderwany. Lecz nocą męki rozdzielenia z Kryszną bardzo gwałtownie się wzmagaly.

Dwie osoby - Ramananda Raya i Svarupa Damodara Goswami - przebywały z Panem, by Go uspokoić recytowaniem różnych wersetów o

rozrywkach Kryszny i intonowaniem dla Jego zadowolenia stosownych pieśni.

[Śri Ćaitanya-caritamrita Antya-lila, rozdz.6, wersy od 6 do 8]

¥

„Och! Gdzie jest Kryszna – skarb Mego życia? Gdzie jest Lotosooki? Och! Gdzie jest ten boski ocean transcendentalnych cech? Och! Gdzie jest piękny, czarniawy młodzieniec ubrany w żółte szaty? Och! Gdzie jest bohater tańca rasa?”

„ Gdzie mam się udać? Gdzie mogę Cię znaleźć? Proszę, powiedz Mi, pójdę tam”. Mówiąc w ten sposób Śri Ćaitanya Mahaprabhu zaczął biec, jednak Svarupa Damodara wstał, chwycił Go i wziął na kolana. Potem Svarupa Damodara zaniósł Pana z powrotem do Jego pokoju i posadził.

Nagle Śri Ćaitanya Mahaprabhu odzyskał Swą zewnętrzną świadomość i powiedział do Svarupy Damodary Goswamiego: „Mój drogi Svarupo, proszę zaśpiewaj jakieś słodkie pieśni”. Gdy Pan słuchał jak Svarupa Damodara śpiewa pieśni z Gita-govindy i pieśni poety Vidyapatiego wydawał się całkiem zadowolony.

[Śri Ćaitanya-caritamrita Antya-lila, Rozdz.17, wersy od 60 do 62]

¥

Oto co mówiły gopi z Vrindavany: „Kiedy Mukunda zaczyna wibrować na swoim flecie, umieszcza go na swoich ustach i przebiera po jego otworach Swymi delikatnymi palcami. Wspiera swój lewy policzek na lewym ramieniu i zaczyna poruszać brwiami tak, że wydają się tańczyć. Półboginie podróżujące w tym czasie poprzez niebo nad Vrindavaną, wraz ze swymi mężami, stają się kompletnie zdumione. Kiedy damy te słuchają tej muzyki dalej, z zakłopotaniem stwierdzają, że w ich umysłach pojawiają się pożądliwe pragnienia i na nieszczęście, w zupełnie tajemniczy sposób, paski przy ich sukniach stają się zupełnie luźne, a włosy rozplatają się natychmiast”.

„Piękny Kryszna gra na Swym flecie aby ożywić serca bhaktów. Kiedy tylko zaczyna grać, wszystkie krowy i zwierzęta Vrindavany, chociaż zajęte jedzeniem, przestają żuć i zastygają w bezruchu z kesem pożywienia w pyskach. Uszy ich podnoszą się i nieruchomieją. Nie wyglądają już dłużej jak żywe – ale jak narysowane. Flet Kryszny jest tak urzekający, że nawet zwierzęta zostają zauroczone – cóż dopiero mówić o nas”.

„Moje drogie przyjaciółki, nie tylko zwierzęta, ale nawet rzeczy nieożywione – takie jak rzeki i jeziora Vrindavany – również zostają urzeczone kiedy Kryszna gra na swoim flecie i razem z Balaramą nawołuje krowy. Rzeka Yamuna przestaje płynąć i czeka, aż wiatr przyniesie jej kurz z lotosowych stóp Kryszny”.

„Zadowolony z brzęczenia pszczoł, Kryszna gra na Swym flecie i te połączone dźwięki są tak słodkie, że zwierzęta wodne, żurawie, łabędzie, kaczki i inne ptaki

stają się oczarowane. Zamiast pływać albo fruwać – zamierają w bezruchu, zamykają oczy i popadają w trans medytacji i uwielbienia dla Kryszny”.

„Moje drogie przyjaciółki, czy zauważyłyście, że gdy Kryszna gra na Swoim flecie, urzekając całą manifestację kosmiczną, wszystko pogrąża się w transcendentalnym szczęściu. Kiedy zaczyna On grać, chmury nie grzmia już głośno jak gdyby ze strachu przed Nim. Raczej, aby nie zakłócać wibracji Jego fletu, odpowiadają łagodnymi pomrukami, w ten sposób gratulując Krysznie”.

„Kryszna zna różnego rodzaju sztuczki, wie jak opiekować się krowami i grać na flecie. Komponuje On Swe melodie i aby je zagrać przykłada flet do Swoich ust. Kiedy zaczyna grać – czy to rano, czy wieczorem – wszyscy półbogowie, tacy jak Pan Śiva, Brahma, Indra i Czandra skłaniają swoje głowy i słuchają w milczeniu. Chociaż są oni bardzo wykształceni i posiadają duże doświadczenie w rozpoznawaniu wszelkiej sztuki, nie mogą pojąć melodii fletu Kryszny. Słuchają uważnie, ale zostają jedynie oszołomieni – nic więcej”.

„Moja droga matko Yasiado, kiedy twój syn powraca do domu dekoruje Swoje ciało pączkami kwiatów kunda. Aby zadowolić i oświecić Swoich przyjaciół dmie w Swój transcendentalny flet”.

[Źródło Wiecznej Przyjemności, rozdz.34 - fragmenty. BBT]

DODATEK

W systemie wedyjskim, każda część dnia i nocy ma swoją określoną nazwę i posiada stosowne charakterystyki. W związku z tym, grając i komponując utwory muzyczne przestrzega się zasad, tak aby muzyka wzmacniała nastrój danej chwili. W sytuacji absolutnej, podział i cechy określonych pór dnia i nocy odzwierciedlają to, co dzieje się na Goloka Vrindavan – najwyższej planecie nieba duchowego. Muzyka pełni tam rolę służebną, towarzysząc duchowej wymianie uczuć pomiędzy Śrimati Radharani i Jej ukochanym Sri Kryszną. Skrótowy opis dnia na Goloka Vrindavan został przedstawiony w tej publikacji w rozdziale: „Wibracja dźwiękowa - autoryzowane fragmenty...” i fachowo nazywany jest *astha-kalia-lila*.

Muzycy przestrzegający wedyjskich zasad tworzenia i wykonywania muzyki biorą te zależności mocno po uwagę i tak aranżują swoje muzyczne przedstawienia, by pozostawały w zgodzie z całym cyklem rozrywek Boskiej Pary.

Nieodpowiednie mieszanie dźwięków muzycznych, bądź to z powodu braku wiedzy, bądź braku duchowej intuicji jest wysoce niesmaczne, a wibracja dźwiękowa powstała w trakcie gry nie jest zgodna z ogólną wibracją wszechświata w danym momencie czasu. Nawet muzyczny laik nie będzie specjalnie zadowolony słysząc pod swoim oknem, dobrze po północy szybkie, pobudzające rytmy.

Przedstawimy teraz, w pobieżny sposób, charakterystyki ośmiu głównych okresów aktywności Śri Śri Radhy i Kryszny w niebie duchowym, a co za tym idzie, całego przejawionego wszechświata. Podpowiemy jakiego rodzaju ragi mogą być stosowane w zależności od czasu i jak dany okres doby można scharakteryzować, nie popełniając błędu złego mieszania smaków muzycznych (*rasabhasa*). Stosując się do tych podpowiedzi mamy szansę, że nie wprowadzimy zakłóceń do naturalnego biegu wydarzeń we wszechświecie.

E Niszanta-lila (od 3:30 rano do wschodu słońca-nominalnie do 6:00 rano)

W tym czasie odpowiednie są ragi: Lalita, Śri, Vibhasa, Marava, Bangala Bhairava.

Jesteśmy świadkami przedświtu. Nie widać jeszcze słońca. Daje się wyczuć krytyczny moment zmiany. Coś się w naturze przełamuje. Stopniowo noc rozjaśnia się i zaczynają świergotać ptaki. Muzyka może stawać się wyzywająca i pełna energii. Jednakże świadomość żywych istot jest jeszcze w półśnie. Marzymy jeszcze półświadomie. Pojawia się nadzieja i zwiększa aktywność.

E Prata-lila (od wschodu słońca do 8:30 rano)

Polecane ragi: Bhairava Bhairava, Ramakali Bhairava, Marava Marava.

Jest to okres porannych modlitw, które powinny być wypowiedane miękko i czule, melancholijnie, w zadumie. Jesteśmy już całkiem obudzeni. Patrzymy na świat wesoło i radujemy się życiem. Aktywność.

E Purvahna-lila (od 8:30 rano do 11:45 przedpołudniem)

Odpowiednie ragi: Shat Bhairavi, Bhairavi Bhairavi, Bhupala Bhairavi.

Zgodnie z opisem wedyjskim jest to okres, w którym dominuje smutek, uczucia bezradności i nieszczęścia. Jest to tak jak z odrzuconą miłością. Smutek przepełniony oddaniem, trochę płaczliwy. Nieusatisfakcjonowanie. Wszystko to jednak znosimy w spokoju, kochająco, czule, trochę bezradnie. Pojawiają się pewne elementy pasji i szczęścia, które wyłaniają się z rozpacz.

E Madyana-lila (czas od 11:45 przed południem do 3:30 po południu)

Polecane ragi: Bilaval Bilaval, Alhaiya Khamaj. Popołudniowe ragi: Saranga Khamaj, Gauda Kalyana.

Czułość i uczuciowość. Zaczyna się to radosną ciekawością, aktywnie ale miękko i delikatnie. Jesteśmy zadowoleni i modlimy się ze złożonymi rękoma. Głowę trzymamy na stopach mistrza – wszystko zależy od Jego woli i łaski. Jesteśmy ulegli i czuli. Śpiewamy łagodnie i z oddaniem, z wiarą. Spokojnie. Opuszczają nas niepokoje. Tak jak matka wyraża swą miłość poprzez miękkość i czułość. Radość miesza się z wrażliwością.

E Aparahna-lila (od 3:30 po południu do zachodu słońca – nominalnie do 6:00 wieczorem)

Odpowiednie ragi: Shri Puravi, Bhimapala Kafi, Multani Todi.

Jest to czas wieczornych modlitw. Melancholijnie. Czule. Kochająco. Jesteśmy jak gdyby na wpół obudzeni, w letargu. Spokojnie i ambitnie. Czysto, mężnie. Bez smutku.

E Sayam-lila (od 6:00 wieczorem do 8:30 wieczorem)

Ragi: Puravi Marava, Marava Marava – używamy nut dramatycznych.

Nastroje są zmienne. Czasami jest smutno, czasami wesoło. Nie wiadomo czego chcemy. Zachodzące słońce skłania do modlitwy. Prosimy z mocą, energetycznie, z ekspresją – jednak bardzo czule. Później pojawia się oczekiwanie, zaduma. Czekamy co się wydarzy. Kontemplujemy wieczność. Mało aktywnie, z trudem.

E Pradosha-lila (od 8:30 wieczorem do 10:45 w nocy)

Ragi: Yamuna Kalyana, Kamoda Kalyana, Kedara Kedara, Bhupali Bhilaval (raga kosmicznego ruchu), Chanyanata Khamnaya, Khamnaya Khamnaya.

Panuje nastrój wesołości i ukontentowania. Przyjemność. Harmonia. Radość świętego nie przywiązania. Poufnie i odpowiedzialnie. Modlitwa i radość z czułością. Wczesna noc – czułe wspomnienia. Radość, zadowolenie, nadzieja i pragnienie.

E Naisha-lila (od 10:45 w nocy do 3:30 nad ranem)

Odpowiednie ragi: Kanada Yavanapuri, Bageshri Kafi, Jayajayanti Kafi, Bahar Kafi.

Głębokie uczucie i miłość – satysfakcja, szczęście i odrobina pasji. Nadchodzi cicha i głęboka noc. Śpiewajmy pełną miłości, czarującą pieśń. Szczęście. Zadowolenie. Bardzo delikatnie, w pełnej harmonii, bez lęku.

KONIEC