

Z ogromną przyjemnością wracam teraz do stylistyki dhrupad, o której co nieco wspomniałem w pierwszych esejach. Następnie, jak zauważyłeś Czytelniku, oderwałem się od tego tematu, by odbyć z Tobą długą i jeszcze bynajmniej nie zakończoną podróż przez wokalny świat khayalu. Teraz, gdy pomimo mojej chaotyczności zapoznałeś się co nieco z bogactwem form, terminów, zjawisk stylistycznych etc. muzyki hindustańskiej, pora ponownie przyjrzeć się arcyciekawemu zagadnieniu dhrupadu, będącego bazą dla wszelkich innych estetyk muzyki klasycznej Północnych Indii. Obecnie w dhrupadzie istnieją trzy rody i wielkie tradycje – Khandarbani, Darbhanga i Dagarbani. Samotną Khandarbani reprezentuje wielki binkar Asad Ali Khan, którego umieściłem u wrót całego mojego przedsięwzięcia. Darbhanga jest związana z rodem Malików, o którym będę jeszcze mówił. Dagarbani natomiast, reprezentowana przez ród Dagarów, jest główną bazą wykonawczą i teoretyczną współczesnego dhrupadu. Wielkiego Rahima Fahimuddina Dagara mieliśmy okazję poznać, teraz nadeszła wreszcie kolej na przedstawienie innych wielkich muzyków z jego rodu, wśród których znajdziemy artystów wybitnych, należących do ponadczasowego grona największych indyjskich (i nie tylko indyjskich) kompozytorów i wykonawców.

https://www.youtube.com/watch?v=1fepI_xpUrk

Dhrupad jest ostoją nie tylko najstarszych form muzycznych, lecz również dawnych, sanskryckich jeszcze utworów literackich i technik ich śpiewania. Jedność dźwięku, rytmu i słowa jest istotą dhrupadu, istnieją w nim też specjalne elementy techniki łączące dźwięk silniej ze słowem niż ma to miejsce w khayalu. W Indiach istnieje zwyczaj, że wszystkie przedsięwzięcia rozpoczyna się od hymnu do Ganesi, słoniogłowego boga wykreowanego przez Sziwę i Parwati. Ganapathi (czyli Ganeśa) był wedle indyjskich mitów strażnikiem, którego Sziwa sporządził na prośbę swej małżonki, aby mogła ona bez przeszkód oddawać się kąpieli. Dzieło boga

zniszczenia przerosło jednakże wszelkie oczekiwania! Gdy Sziwa zapragnął zjednoczyć się miłościwie z Durgą (inne imię Parwati), strażnik stanął na jego drodze i dzielnie podjął trud swej daremnej walki, w wyniku której stracił głowę. Boska para zadumała się nad ciałem poległego i aby nagrodzić jego sumienność i poświęcenie przyprawiła umarłemu głowę przechodzącego słonia i tak oto stworzyła jedno z najbardziej lubianych przez hindusów bóstw. Od dawna wizerunki Ganesi stoją u wrót większości świątyń, a także na początku ksiąg, czy nawet szkolnych zeszytów. Nie może ich też zabraknąć na koncertach Dagarów, którzy często śpiewają dhrupad w radze Malkauns z takim oto przypisanym jej tekstem:

„O czcigodny Ganesio, wielkość i chwała są Twoje/

O synu Shankara z potężnym tułowiem/

O Ganadhiszu, wielkość i chwała są Twoje/

Władco dziesięciu kierunków/

Sławiony przez bogów, riszich i ludzi!.”

Wspomniałem już, że najstarsze w pełni udokumentowane ślady dhrupadu wiodą do XV wiecznego Gwalioru. Jednakże Dagarowie, których życzliwości zawdzięczam większość materiałów, jakich będę teraz używał, lubią myśleć, że to, co jest w dhrupadzie najważniejsze sięga Sama Vedy, jednej z najstarszych ksiąg wedyjskich powstałych najpewniej w okresie 1500 p.n.e. – 1000 p.n.e., choć istnieje kilku badaczy datujących najstarsze poematy tego zbioru nawet na 2500 p.n.e., co oznaczałoby, że nie powstały one w Indiach, lecz podczas wędrówki Ariów na wschód przez Mezopotamię i obecne ziemie Iranu. Jakkolwiek by nie było, Sama Veda, czyli „Księga Pieśni” jest jednym z najstarszych dzieł w historii ludzkości ewidentnie związanym z

muzyką i metodami jej wykonania. Sama Wedę wypełniają przeznaczone do śpiewania hymny wybrane ze starszej jeszcze Rig Vedy i ułożone dla tego zadania metrycznie.

Nauczanie dhrupadu jest ściśle związane z systemem *guru – shishya parampara*, lecz pogląd na temat tego systemu, jaki mogliśmy sobie wyrobić w przypadku omawiania khayalowych gharan nie ma pełnego odniesienia do jego obecności w rozpowszechnianiu wiedzy wśród dhrupadija. Dagarowie są w tym względzie dużo bardziej ortodoksyjni i starodawni od khayalija. Guru w ich wypadku przekazuje bowiem swoim uczniom nie tyle informacje, wskazówki, czy zalecenia ćwiczeń, ile niewyrażalną ideę dźwięku traktowanego jako równorzędny z uczącym się i nauczonym obiekt. Dźwięk w tej tradycji jest namacalnym przedmiotem, czy też żywą istotą. W myśl upaniszadowej zasady *taat twam asi*, czyli „ja jestem tym”, śpiewak jest także śpiewaniem i samą muzyką. Tak jak w przypadku mantry Kali, mantra nie jest modlitwą, lecz samą Kali, tak w przypadku muzyki, muzykowania i muzyki zachodzi jedność. Jest to zatem idealistyczny pogląd filozoficzny, którego analogie można znaleźć w naukowych odkryciach dotyczących rzeczywistości, o czym wspominam szerzej w eseju o Kishori Amonkar i wielu innych. Z tego powodu oralna tradycja przekazywania muzyki od guru do ucznia ma w rodzie Dagarów ogromne i większe niż w przypadku khayalija znaczenie. Dziedziczona w ten sposób muzyka jest traktowana jako coś żywego, nie należy jej dzielić na formuły, dokonywać na niej sekcji, po czym znów jej zlepić i ożywić (jak to choćby ma miejsce w przypadku zapisu nutowego). Taki brak analizy ma swoje mocne i słabe strony. Słabością jest nie tak rzadka dekadencja tego systemu pod wpływem słabo wykształconych guru. Wtedy nauczanie staje się bezmyślnym, ćwiczeniem na pamięć rzemiosłem. Na szczęście w przypadku Dagarbani tak się nie dzieje – stosunkowo jeszcze młody Wasifuddin Dagar jest znakomitym przykładem twórczego i w pełni dojrzałego artysty. Ogromnie potrzebną towarzyszką tego przekazywania muzyki „taką, jaką jest”, nie okaleczonej, jest znakomita wiedza na

temat poezji, dramatu, historii i starożytnych języków. Doskonałym przykładem takiego wszechstronnego uczonego, człowieka renesansu jest Fahimuddin Dagar, prawdziwy poeta muzyki.

O ile zatem poznawanie estetyki artystycznej jest u Dagarów procesem interdyscyplinarnym i silnie teoretycznym, o tyle szkolenie umiejętności muzycznych odbywa się drogą żmudnych i niezwykle monotonnych ćwiczeń. Pomocą do nich jest muzułmański tekbir, przy którym zazwyczaj sufi przekładając kolejne koraliki wymawiają wiele razy 99 imion Allacha. W przypadku Dagarów ów naszyjnik służy powtarzanym latami ćwiczeniom, polegającym na szkoleniu intonacji, poszczególnych interwałów, kształtów śrut. Dopiero na bazie tych doskonale wyszlifowanych elementów artysta, gdy już osiągnie dojrzałość, będzie mógł wykonywać i komponować ragi. Oczywiście ten proces, sam w sobie, zabiłby twórczą wyobraźnię w każdym młodym muzyku, jednakże w przypadku Dagarbani potrzeba nowości, tworzenia i odkrywania rozładowuje się w poznawaniu innych sztuk, w czym ogromną rolę pełni też zgłębianie metaforycznych hymnów starożytnych Indii i dwóch wielkich eposów, czyli Mahabharaty i Ramajany. Studenci spoza rodu Dagarów źle znoszą takie zasady nauczania i nie są zdolni, póki co, osiągnąć poziomu właściwych członków Dagarbani. Można przypuszczać, że choć Fahimuddin Dagar położył nacisk na studia sanskryckie w kalkuckiej wszechnicy Dagarów, to jednak większość studentów chce przede wszystkim muzykować i nie wyobraża sobie przy tym, że muzyka jest nierozzerwalnie związana z poezją, mitologią, rzeźbą i malarstwem.

Jak podkreślają z dumą Dagarowie i miłośnicy ich sztuki, ród może pochwalić się nieprzerwanym od 19 generacji drzewem genealogicznym, na którego konarach wszyscy z ojca na syna byli muzykami dworskimi wywodzącymi się z warny braminów, która w pobliżu korzeni drzewa przeszła na islam. Do dziś wszyscy Dagarowie kultywują zarówno hinduistyczne, jak i muzułmańskie tradycje. W Indiach muzyka jest związana

bezpośrednio z jednym z bogów politeistycznej trimurti – Brahmą. Podobnie jak mantra Kali jest tożsama z Kali, tak i muzyka jest tożsama z Saraswati, czyli małżonką i mocą (szakti) Brahmy. Taką definicję muzyki przekazują nam Dagarowie na początku swoich koncertów i w opisach przygotowanych przez uczniów płyt. Brahma, czyli bóg stworzyciel (tak jak Sziwa jest niszczycielem, a Wisznu wraz z podległymi mu awatarami opiekunem), jest pojmowany jako kosmiczne tchnienie, albo dźwięk. Z tego przekonania, popularnego nie tylko u Dagarów wywodzi się Nada Yoga, czyli joga kosmicznego dźwięku, która jest esencją wszelkich możliwych typów medytacji i może być osiągnięta dopiero po przejściu wszystkich pozostałych ośmiu stadiów jogi, od *Yama* po *Samadhi*. Samadhi jest rozumiane jako zjednoczenie się z kosmiczną symfonią Rzeczywistości, jest odpowiednikiem mokszy, jak i nirwany w tych szkołach buddyzmu, gdzie zorganizowana i artystyczna muzyka ma znaczenie (czyli nie gongi tybetańskie, lecz tradycja zen i jej szakuchaczi na przykład). Nada, czyli kosmiczny, uniwersalny dźwięk ma, zdaniem Dagarów i pokrewnych im szkół, dwie manifestacje – *anahata* i *ahata*. Anahata Nada to dźwięk subtelny, mogący być dostrzeżony jedynie przez szczególnie zaawansowanych artystów joginów. Brzmienie to nie powstaje w wyniku zetknięcia się ze sobą obiektów takich jak struna winy, czy podobne do niej w swej istocie struny głosowe. To prawdziwie pitagorejska muzyka kosmosu, którą zazwyczaj zagłusza aktywność oderwanych od niej istot. Jest to coś, co wciąż nas otacza, lecz czego nie dostrzegamy, gdyż patrzymy jedynie tam, gdzie każą nam spoglądać nasze pragnienia. Jogin szukający tej „nieaktywnej” muzyki nie zerka tam, gdzie wskażą jego żądze, lecz jest nieporuszony i słyszy to, co jest wszędzie, lecz i nigdzie dla tych, którzy są spragnieni doraźnych, czy też religijnych celów (podobnie jak buddyzm zen, joga nie jest religią, nie ma w niej bowiem celu, ani pojęcia zbawienia). Oczywiście dźwięk ahata jest przełożeniem anahaty na to, co każdy może usłyszeć, lecz sztuką jest poprzez ahata dojść do anahata. Na tym polega dhrupad, a także działalność wielu khayalija i

instrumentalistów inspirowanych się dhrupadem.

U podstaw dhrupadu stoi śpiewanie boskiej sylaby „aum”, będącej zwieńczeniem powstałych koło VIII wieku p.n.e. Upaniszad, filozoficznych poematów ukazujących monistyczny obraz Rzeczywistości. W Upaniszadach bezosobowa jednia jest celem pouczeń i malowniczych przykładów. W pewnym stopniu monizm Upaniszad zyskał dziś naukowe analogie. Nauka, podobnie jak Upaniszady zakłada, że wszystko jest jednią i podobnie jak one nie skupia się na naszej tożsamości, czy losach jednostki. Upaniszady, jakbyśmy dziś powiedzieli, są bardziej „naukowe” niż „humanistyczne”. Ich istotą jest osiągnięcie jedności z kosmosem poprzez jego zrozumienie. W nauce narzędziem tego zrozumienia jest matematyka, w Nada Jodze jest to muzyka, nie będąca wcale tak daleka od matematyki, jak zwrócił na to uwagę Pitagoras i Galileusz, kontynuujący po ojcu swe badania nad naturą strun i podziału oktawowego (jak wiemy, kościół chrześcijański w brutalny sposób ingerował w badania tego wielkiego geniusza). „Aum” jest zatem podstawą dla śpiewaka szukającego boskiego dźwięku. „A” symbolizuje w nim Brahme i stworzenie, „U” symbolizuje Wisznu (wraz z Ramą, Kriszną i innymi awatarami) i trwanie, zaś „M” odnosi się do Sziwy i zniszczenia. Te trzy odrębne siły entropii mają w trakcie ich śpiewania zlać się w jedną, bo i rzeczywiście, gdy tylko się wokół siebie rozejrzemy, wszystko wokół nas zarazem rodzi się, trwa, jak i umiera. W nas samych, w każdej chwili obumierają, trwają i rodzą się dziesiątki tysięcy komórek i symbiotycznych mikroorganizmów i to jesteśmy właśnie jesteśmy my, każdy z nas osobna. By trwać pożeramy innych, po śmierci zaś stajemy się pokarmem i wracamy do obiegu natury. Jest to zatem w powyższym sensie rzeczywiście „aum”. Owo „aum” (nie „om”, które nic nie znaczy i nie odnosi się do zapisu w devanagari) jest też obecne w muzyce wykonywanej na scenie i w trakcie samotnej medytacji. Każdy dźwięk rodzi się trwa i gaśnie, nie ma też żadnej ważniejszej podstawy dla piękna muzyki.

Początkowo do „aum” recytowano, zdaniem Dagarów, wedy.

Później pojawiła się w tym rytmiczność i metryka, czyli *chhanda* i *prabandha*. Dhruwad był śpiewany w świątyniach, śpiewak siedział naprzeciwko posągu bóstwa, podobnie jak mantra tożsamego z bóstwem. Obecność, czy nie obecność ludzkich słuchaczy nie miała dla niego żadnego znaczenia. Sam dhruwad również był tożsamy z obecnością bóstwa, dhruwad, czyli ta część utworu, gdzie przy wtórze pakhaładzu rytm, melodia i słowo mają współistnieć w doskonałej jedności. Melodia rzecz jasna symbolizowała Brahme, słowo Wisznu (który, jako opiekun trwania, zsyłał większość hymnów), zaś rytm Sziwę. Właściwy dhruwad poprzedzała alapana, odrywająca się od „aum” i kreśląca zaczątki figur melodycznych, rytmicznych i poetyckich. Pojawiający się w alapanie ruch muzyczny miał też odniesienia do rytuału przygotowywania posągu na wstąpienie weń bóstwa. W formie kształtów – dźwięków składano ofiarę, odziewano i czyszczono posąg, bito w dzwony etc. Do dziś gesty Dagarów przy śpiewaniu owych figur w alapanie odnoszą się do tych rytuałów, co ułatwia też słuchaczom zrozumienie tej nader abstrakcyjnej muzyki.

Choć dziś w świątyniach wykonuje się przeważnie prymitywne ludowe bhajany, to dhruwad Dagarbani nie zmienił się w swojej abstrakcyjnej religijności. Ową banicję spowodowało, zdaniem Fahimuddina Dagara, odejście społeczeństwa od sanskrytu w XII wieku, czyli w okresie powstawania puran niosących już silne cechy dekadencji klasycznej mowy Bharatów (przypomina to średniowieczną łacinę w odniesieniu do łaciny Owidiusza). W XVI wieku radża Gwalioru Man Singh Tomar zachęcił poetów do pisania w języku *brij bhasa*, który był jednym z pierwotnych wariantów hindi i jest używany po dziś dzień w okolicach Gwalioru i Madhury, gdzie szczególnie czci się ósmego awatara boga Wisznu – Krisznę. Wedle tej koncepcji, następnym, dziewiątym awatarem jest najczęściej Budda, zaś dziesiąty awatar to zwiastun końca świata, będący jeźdźcem o nazwie Kalkin. Krisznę poprzedza ogromnie czczony Rama, bohater najpiękniejszego indyjskiego eposu i arcydzieła literatury światowej – Ramajany. Język *brij bhasa*, wraz z opartą na

kulcie Kriszny tematyką, w czasach nowożytnych zdominował stopniowo klasyczną muzykę hindustańską i nie oparł mu się nawet dhrupad, choć obecnie ród Dagarów stara się przywrócić większą ilość starszych, sanskryckich hymnów. Niestety, język irański (lingua franca Mogołów), w którym stworzono najwięcej nowożytnych dhrupadów nie doczekał się w naszych czasach swoich adwokatów.

Irfan Zuberi, uczeń Fahimuddina Dagara, uważa za początek rozwiniętego już w pełni dhrupadu wiek XIII. Był on wtedy zwany *chhanda – prabandha gayaki*. W jego skład wchodziły elementy artystyczne – *kalaatmak* i filozoficzne – *aadhyaatmik*. Jako, że jego kontekst był w dużym stopniu religijny, gdyż rozwijali go w owych czasach głównie święci muzycy, miał on charakter edukacyjny – *vidyaatmak* i kultowy – *aaradhanaatmak*. Był on uważany za rodzaj muzycznego składania czci i precyzowała to poniższa mantra:

Pooja Koti Gunam Stotram/

Stotraat Koti Gunam Jaapam/

Japaat Koti Gunam Gaanam/

Podobnie jak klasyczna łacina i greka, sanskryt posiada długie i krótkie samogłoski, są one też obecne we współczesnych aryjskich językach wyrosłych z sanskrytu, stąd „Gaanam”, gdzie wpiery jest długie „a”, po czym krótkie. Powyższa mantra mówi, iż nie ma wspanialszej drogi oddania religijnej czci, niż poprzez muzyczny dźwięk (*naad upaasana*). Owa różnica w pojmowaniu Naad pomiędzy „w” a „poprzez” różni przeważnie uczniów spoza rodu Dagarów od samych Dagarów, lecz przytaczam też taki pogląd, z którym często można się zetknąć, gdyż na przykład Fahimuddina Dagar nie zna angielskiego i zleca

zadania edytorskie uczniom wyrażającym swoje własne, odrębne i niekiedy przeciwstawne poglądy.

Nayak Baiju, legendarny dhrupadija i autor kompozycji w radze Shankara, zdaniem Irfana Zuberi, przytacza podobny do poprzedniego pogląd:

Naad Sakal Srishti Naad Om Roop/

Naad Roop Parameshwara Aanand Aadhara/

Aahat Anaahat Naad Se Raag Roop/

Sur Muni Bakhaane Param Aanand Aadhara/

W tej koncepcji, jak uważa Zuberi, *naad* jest rozumiany jako droga do osiągnięcia mokszy. Logika ta bierze się stąd, iż Brahman (*parameshwara*) jest *niraakar*, czyli pozbawiony formy. *Naad* jest również *niraakar*. Dlatego jedyną drogą do osiągnięcia brahmana jest *brahma marg*, czyli tylko *naad*, dźwięk. Tą drogą, jak zauważa Zuberi, podążali święci od niepamiętnych wieków.

Można oczywiście na bazie tego fragmentu zauważyć, że droga jest zarazem celem, zatem powiedzenie iż muzyka jest drogą jest mylące. Moją uwagę w powyższym fragmencie zwróciła przede wszystkim łatwo zauważalna koncepcja *namarupa*. Kształt jest imieniem, dźwiękiem, zaś dźwięk jest kształtem. Nie można zatem w pełni powiedzieć, że kształt został odrzucony. Działa raczej zasada znana z Upaniszad, a wyrażająca się w stwierdzeniu „*ne ti, ne ti*”, czyli „*nie to, nie to*”. Nie chodzi ani o kształt, ani o brak kształtu. Podobne paradoksy stanowią też istotę klasycznego buddyzmu. Bardzo często w Indiach tłumaczy się słowo *riszi* na „święty”, co może być mylące, gdyż *riszi* byli filozofami, nie zaś chrześcijańskimi

świętymi. W pierwotnym tego słowa znaczeniu, riszi nie byli nawet ludźmi, lecz synami mentalnymi Brahmy, czyli w jakimś sensie muzyką, co stawia różne zagadnienia w innym jeszcze świetle. Mogę jednak śmiało powiedzieć, że „święty” w myśl Nada Jogi staje się dźwiękiem. Czy zaś użytkownicy języka angielskiego, bądź polskiego utożsamiają świętego z dźwiękiem i niczym innym? Nie sędzę. Dlatego warto zawsze brać pod uwagę trudności z tłumaczeniem słów sanskryckich na języki europejskie. Na podobnej zasadzie atman wcale nie jest jednoznaczny z duszą. Różnice między religijnym światopoglądem chrześcijańskim, a tym Hinduistów związanych z jogą są kolosalne i wszelkie terminy należy tłumaczyć opisowo, nie zaś dosłownie. Uczulam Cię Czytelniku, byś niezależnie od własnego światopoglądu na to uważał, inaczej bowiem każde wytłumaczenie stanie się tylko i wyłącznie drogą na manowce.

Pierwszą częścią wykonania dhrupadu jest *prakaran aadhyaaya* (gramatyka), czyli w bardziej potocznym rozumieniu alap. Przykładem kolejnej kompozycji Nayaka Baiji dla *sthaayi* w alapie ragi Bhavani Todi jest następująca śloka:

“Prakaran Aadhyaaya Aayen To Boojhat Hoon Saj Aadik/

Karma Gaan Jaaki Guniyan Karen Bakhaan Waaki Gati”

W tych liniijkach Nayak Baiju żąda od praktykujących alap wyjaśnienia drogi w jakiej ornament nut styka się z pulsem rytmicznym (który, jak już wiemy, po antarze pojawia się w sthayi). Główną podstawą dla każdej antary Dagarbani jest inna mantra, nie związana z konkretną ragą, lecz występująca w prawie każdej radze obok, lub zamiast akaru (czyli śpiewania na bazie zgłoski „a”). Brzmi ona: „om antaran twam taran tarani twam anant hari narayan om”. Wedle innej wersji: „om antaram tom taran tarani tom”.

Samo słowo dhrupad wyrosło z określeń: *dhrupada*, bądź *dhruva*, odnoszących się do gotowych części kompozycji, do czegoś całego. Dhruva w świątyni było tożsame z czczonym bóstwem. Przeglądając treść *dhrupadów* używanych w Dagarbani znajdujemy hymny do Sziwy, Wisznu, Brahmy, Ganesi, Durgi, Kartikeji, Ramy, Kriszny, Lakszmi, Saraswati etc., zdarzają się też dhrupady historyczne, opisujące czyny władców Mogolskich, jeden zawiera też późniejszą zapewne krytykę ortodoksyjnych poczynań twardogłowego cesarza Aughranzeba. Wszystkie te utwory historyczne są w brij bhasa, nie zaś po persku, co raczej podważa pewność ich autentyzmu.

W XVI wieku, za rządów światłego cesarza Akbara dhrupad przeżywał swój złoty wiek. W tym okresie można było wyróżnić cztery główne szkoły dhrupadu. Brij Chand Rajput była to ta, z której wywodzili się Dagarowie i w tym sensie nosi obecnie nazwę Dagarbani, czyli dawniejsze Dagar Vani („v” przeszło w „b”, tak jak w wypadku Varanasi i Benaresu). Inne Vani dhrupadu były to: Khandar, Nauvahar i Gobarhar. Wszystkie trzy istnieją jedynie w stanie szczątkowym, lub wcale. Jak wiemy, jedynym, choć genialnym przedstawicielem Khandarbani jest Asad Ali Khan. Dagarowie do XVIII wieku byli braminami, aż do czasu, gdy jeden z ich przodków – Baba Gopał Das Pandey przyjął islam. Po konwersji nosił imię Baba Imam Khan Dagar. Istnieją dwie wersje tego wydarzenia. Pierwsza z nich mówi o wpływie wielkiego sufiego, druga zaś o presji sąsiadów Hinduistów, którzy nie mogli wybaczyć Pandeyom, że pracują u muzułmańskich dynastii. Druga wersja świadczyłaby o tym, że nie wszyscy Dagarowie w tych czasach byli związani z Radżputami i Radżasthanem. Słowo Pandey oznaczało bramina pracującego w świątyni, jak objaśnili mi Dagarowie.

W dzisiejszych czasach filozofia i estetyka dhrupadu słabo przemawiają do indyjskich słuchaczy. Jak zapewnił mnie Salim Khan Dagar, zajmujący się promocją rodu, w latach 60 i 70 było naprawdę źle, zdarzało się, że Dagarowie śpiewali dla pustej

sali. Obecnie jest dużo lepiej, aule koncertowe są zapełnione, aczkolwiek koncerty odbywają się dużo rzadziej niżby chcieli i mogli sami muzycy. Niejednokrotnie ponad połowę zgromadzonych słuchaczy stanowią osoby spoza Indii, głównie Europejczycy, Amerykanie i Japończycy. Wiernie towarzyszą Dagarom radżowie Radżasthanu, będący ich tradycyjnymi mecenasami. Oczywiście współcześnie ich możliwości są dużo mniejsze, niż w choćby w XIX wieku. Dzięki Alainowi Danielou, wieloletniemu pracownikowi Francuskiego Radia, Dagarowie mają swoją wierną publiczność w Paryżu i wydano też we Francji trochę ich płyt, choć niezbyt wiele dla samego radia, czyli Ocory, jak zwie się wydawnictwo radiowe. Jeśli chodzi o samo nauczanie, Dagarowie szczególnie chwalą uczniów japońskich, sam zresztą widziałem ich podczas pobytu w Indiach, jak też i japońskiego dziennikarza zbierającego materiały o dhrupadzie. Ogólnie można odnieść wrażenie, że dhrupad obecnie swoich głównych mecenasów znajduje poza granicami Indii. Istnieje w związku z tym poważne zagrożenie zmiany estetyki dhrupadu w niepożądanym kierunku, z czego zdają sobie sprawę starsi rodu. Związany z oralną tradycją dhrupad jest niczym drzewo, mające się dobrze na swojej ziemi i w swoim klimacie. Choć Europejczycy, Amerykanie i Japończycy oczekują od dhrupadija starodawnego autentyzmu, istnieje zawsze obawa, że młodzi członkowie rodu dadzą się ponieść żądzy sławy i pozmienią w trudnym klasycznym stylu te elementy, które są szczególnie trudne dla nieosłuchanych jeszcze obcokrajowców. Możemy mieć tylko nadzieję, że indyjscy melomani zechcą oderwać się na dłuższą chwilę od khayalu i thumri, by wesprzeć ich źródło, bez którego uschnie natychmiast cała klasyczna muzyka hindustańska. Tymczasem ja nie zamierzam jeszcze opuszczać Dagarów. W następnym eseju przedstawię pokrótce wielkich muzyków noszących to zaszczytne nazwisko.

[Zobacz pozostałe artykuły przewodnika po muzyce indyjskiej](#)