

W „Małym Buddzie”, całkiem udanym filmie Bertolucciego, jednym z lepiej oddających filozofię Wschodu, jest pewna scena wywodząca się z licznych legend dotyczących Buddy. U progu swej filozoficznej drogi królewicz Gautama, zamknięty w złotej klatce przez ojca, słyszy nagle przepiękny śpiew. Szukając jego źródła, trafia w końcu na śpiewaczkę, która przycupnięta pod jednym z filarów pałacu snuje balladę o śmierci i miłości, tematach dotąd Gautamie nie znanych. Głos wokalistki osnuty jest charakterystycznymi gardłowymi alikwotami, zaś w jej przyozdobionych bransoletkami dłoniach spoczywa tamera, wydająca srebrzysty i wieczny dźwięk są zmieszany z dominującym dźwiękiem skali. Prawie każdemu europejskiemu miłośnikowi kina scena ta musiała się skojarzyć z indyjskim antykiem, który to, u podnóża niebosiężnych Himalajów zrodził szukającego nirwany młodego kszatriję (czyli szlachcica).

Trudno tymczasem o bardziej anachroniczny obrazek! Przekładając na „nasze” mamy w tej scenie pieśń Szuberta zwabiającą do podnóżka fortepianu młodego Juliusza Cezara. Może, aby uniknąć jakiegokolwiek przesady, niech pieśń Szuberta będzie po łacinie, nie zaś po niemiecku, niech będzie to „Ave Maria”, dajmy na to. Tamera, na której gra budząca w przyszłym Buddzie filozoficzną tęsknotę dama jest co najmniej o dwa tysiące i trzysta lat młodsza od czasów, w których żył królewicz Gautama. To samo dotyczy stylu w którym odśpiewana zostaje „duchowa pobudka”. Rzeczywiście, khayal jest mniej lub bardziej współczesny Szubertowi (pierwsza połowa XIX wieku) niż postaciom z antycznych Indii.



Czy możemy jednak winić ustada Zakira Hussaina za owo nieporozumienie? Trochę na pewno tak, gdyż kompozytor muzyki do „Małego Buddy” okazał się jak większość Hindusów obojętny na choć trochę obiektywny obraz dziejów. Na marginesie wspomnę, że ustad Zakir Hussain należy do grona największych indyjskich wirtuozów i kompozytorów tabli – klasycznej perkusji stosowanej w khayalu i muzyce instrumentalnej. Będzie o nim jeszcze mowa w wielu esejach. Skąd jednakże bierze się owa obojętność, szczególnie rażąca dla Europejczyka, który wyrasta z przeświadczenia o tym, że historia jest niejako latarnią morską dla wszystkich okrętów nauk humanistycznych? Najczęstszym wyjaśnieniem jest ambiwalentność Hindusów wobec „doczesności” i ich wiara w cykliczność czasu, która przeciwstawiana jest naszej linearnej definicji czasu, wyrażonej już przez Antycznych Greków. Nie jest to moim zdaniem zadawalające wyjaśnienie. Po pierwsze, nikt kto kocha muzykę nie powinien używać słowa „doczesność”, którego „duchowa” pejoratywność jest obca i wroga sztuce dźwięku.

Muzyka jest jak najbardziej doczesna i głęboko filozoficzna, muzyka jest panteistką, wrogą ascezie i pogardzie dla naszej Matki Ziemi, z której jesteśmy i w którą powrócimy. Jakkolwiek nie byłby pobożny i antydoczesny kompozytor, jego muzyka nie podzieli jego wiary, gdyż jest „jego” o tyle, o ile. Jak mawiali Grecy, żaden człowiek nie jest panem swojego natchnienia. Pozostaje więc cykliczność czasu. Po co opisywać dokładnie miejsce jakiegoś wydarzenia w czasie, skoro i tak ten czas kiedyś powróci, może trochę tylko, nieznacznie odmieniony. Wszechświat ginie i się odradza, po zimie jest wiosna, a po wiosnie zima. Czy warto przez całe lato konserwować zimowy śnieg, skoro wiemy, że po upalnych dniach nastąpi zima i znów będziemy mieć dostatek białego puchu? Z pewnością cykliczność czasu to lepsze wyjaśnienie ahistoryczności Hindusów niż owa nieszczęsna „doczesność”.

Nie dajmy się jednak zwieść. Mówimy póki co o muzyce Północnych Indii, o muzyce Hindustańskiej. Hindustan to nazwa perska nadana przez muzułmanów. Kulturę Hindustanu tworzyli w dużej mierze muzułmanie, albo ludzie odcinający się od panujących religii, tacy jak cesarz Akbar, faktyczny fundator muzyki Hindustanu. Bez niego nic nie byłoby w niej takie, jakim to znamy. Jego mecenat, jego gust i jego wybory nadały hindustańskiej sangicie większość cech, które są dla nas dziś rozpoznawalne. To on zachwycał się śpiewem wielkiego Haridasy, dhrupadiji z Vrindavanu, którego dom zamieniono później w świątynię obrosłą obecnie przepięknymi, starymi figowcami, których nie wolno okaleczać, podobnie jak nie wolno było zrywać gałęzi ze świętych dębów Jowisza w starożytnym Rzymie. To cesarz meloman zaprosił do pracy na swoich dworach w Delhi, Agrze i Fatehpur Sikri najzdolniejszych uczniów Haridasy, między nimi zaś wielkiego Miyana Tansena, czyli Jana Sebastiana Bacha muzyki hindustańskiej. Tansen przeszedł na dworze cesarskim na Islam, więc nie dzielił już zapewne cyklicznej wizji czasu obowiązującej w Hinduizmie. Wielu uczniów Tansena było muzułmanami. Zarówno Akbar, jak i Tansen nie byli więc bynajmniej zwolennikami owej karuzeli dziejów.

Wręcz przeciwnie, uwiecznianie przemijających chwil było dla wielu ważnym zajęciem. Cesarze Mogolscy oddani byli sporządzaniu kronik historycznych ich rządów, zwyczaj ten zapoczątkował swoimi pięknymi pamiątkami po turecku fundator dynastii – Babur.

Dlaczego więc nie wiemy, kiedy i gdzie powstał khayal? Jest to pytanie jak najbardziej zasadne, gdyż większość wybitnych północnoindyjskich muzyków są to khayalija, czyli śpiewacy posługujący się stylem wokalnym khayal. Jedynie poza granicą Indii może się czasem wydawać, że górują nad nimi ilościowo instrumentalisci. Moim zdaniem są dwie podstawowe przyczyny tej niewiedzy. Pierwsza z nich to przesadny kult guru, druga to polityka. Każda gharana, każda szkoła muzyczna, każdy ród ma swoją mityczną historię. Niestety, nie jest ona wolna od samochwalstwa. O ile hinduscy artyści są na tyle wrażliwi, by nie wychwalać samych siebie, nic nie stoi im na przeszkodzie, by słać swoich mistrzów niby herosów, lub bogów. A jednym z największych komplementów w Indiach jest dawność. Dlatego niemal wszyscy mistrzowie hinduiści wywodzą się od Tansena (ze starannym pominięciem jego przejścia na Islam), zaś niemal wszyscy muzulmańscy wirtuozi wywodzą się od wielkiego tureckiego sufiego Amira Chusru (Khusro), z pominięciem tego, że był on stuprocentowym Turkiem, który pozostawił po sobie wiele wierszy w tym pięknym, nie docenianym dziś przez większość muzulmanów języku. Ani jednych, ani drugich przeważnie nie obchodzą obszerne archiwa napisane po irańsku, czyli w urzędowym języku Imperium Mogolskiego. W nich, o ile nie uległy zniszczeniu, znaleźć można zapewne cały ocean informacji opisujących rozwój muzyki klasycznej w Hindustanie. Cóż z tego, skoro znajomość języka tureckiego, czy irańskiego nie ma żadnego znaczenia w polityce rodów, czy też w wielkiej polityce?

Polityczna choroba indyjskiej historii przejawia się jeszcze silniej, lecz dzięki swoim widocznym z dużej nawet odległości objawom jest mniej myląca dla każdego życzliwego

melomana, który zadaje szczere pytanie o jakąś dziejową prawdę. Widzimy, że hinduiści hinduizują historię, zaś muzułmanie ją islamizują. Do tej niezbyt ładnej gry włączają się też inne mniejszości wyznaniowe, jak choćby sikhowie, potrafiący przypisać starożytną ragę Gujri inwencji guru Nanaka, nowożytnemu założycielowi tej religii. Spierają się również prowincje, będące niegdyś zupełnie niezależnymi państwami. Dowiadujemy się choćby o bengalskich korzeniach wielu antycznych zjawisk, choć sam Bengal stał się centrum kulturalnym Indii w czasach najnowszych, dzięki umieszczeniu w Kalkucie stolicy brytyjskiego Wicecesarstwa Indii. W owym przeciąganiu historycznego sznura nieobecni nie mają oczywiście żadnych praw. Bardzo rzadko wspomina się o arabskim, tureckim i irańskim pochodzeniu wielu skal, które stały się bazami dla rag. Złego losu unika zazwyczaj raga Yaman, zbyt ewidentnie analogiczna do znanej perskiej i tureckiej makamowej skali Yamani. Mało kto jednak zajmuje się tantrycznymi korzeniami wielu najstarszych rag, poświęconych boginiom – Kali, Lakszmi, Durdze i Saraswati (najdawniejsze źródła dotyczące wykonywania rag na ceremoniach tantrystów przytacza O.C. Gongoly w „Ragas and Raginis”). Choć jogę dźwięku, będącą istotną bazą dla koncepcji ragi, śmiało można wywodzić z tantryzmu, który uczynił medytacją najbardziej różnorodne przejawy życia i tworzenia, autorzy książek z zakresu historii muzyki indyjskiej nie wspominają o tym. Wyjaśnienie jest proste – tantryści byli zawsze w antagonizmie z wajsznawami, a to ci ostatni właśnie za okupacji brytyjskiej otworzyli się na kulturę najeźdźcy publikując książki po angielsku. Również dynastie Rajputów wyszły najmniej zdziesiątkowane z licznych, przegranych przez hinduistów walk o niepodległość. Wpierw z muzułmanami, później z anglikańskimi chrześcijanami. Na dworach Rajputów rozkwitał wajsznawizm, tam też najprawdopodobniej wykształciły się współczesne formy kultu Wisznu i Kriszny.

<https://www.youtube.com/watch?v=NGOFI5MqMPo>

Ważną, być może najważniejszą przyczyną kryzysu indyjskiej świadomości historycznej była okupacja brytyjska. Przez większość czasu najeźdźcy nie byli w żaden sposób zainteresowani muzyką Indii. Powoli zaczęli doceniać sztuki plastyczne i filozofię największej ze swych kolonii, lecz muzyczny konserwatyzm odcinał skutecznie synów Albionu od indyjskiej muzyki klasycznej. Nie łożyli zatem pieniędzy na badania tego fenomenu, zaś mieszkańcy Indii, którzy zdecydowali się na kolaborację z Brytyjczykami, wiedzieli, że nie zabłyszczą w ich oczach wypowiadając się na tak niemodny temat. Jednym z nielicznych wyjątków był Bhakthande, który mimo swej dość jednostronnej, wisznuistycznej wizji źródła indyjskiej muzyki zasłużył się dla opisanie i skodyfikowanie jej praw i szkół bardziej niż ktokolwiek inny. Do dziś przeważająca grupa badaczy indyjskich i zagranicznych przytacza zupełnie bezkrytycznie jego poglądy, lecz z pewnością, gdyby nie on, nie byłoby zbyt wiele poglądów do przytaczania. Powtórzę raz jeszcze moją tezę – najważniejszą przyczyną chaosu i płytkości jednostronnych spostrzeżeń dotyczących historii indyjskiej muzyki jest XIX wiek, który w Europie rozwinął nauki historyczne do monumentalnych rozmiarów, Indie zaś trzymał pod kolonialnym butem. Ani „doczesność” wgardzona przez „wędrowców ducha”, ani indyjska cykliczność czasu nie są tutaj, moim zdaniem, zjawiskami reprezentatywnymi.

Oczywiście, wielu z moich Czytelników nasunie się zapewne pytanie o to, czy narzucanie indyjskiej muzykologii historycznej poprawności nie jest po prostu kalką kulturową, narzucaną przez Europejczyka zupełnie przeciw odrębnej cywilizacji Indii? Wydaje mi się, że skrupulatne badania historyczne są muzykologii indyjskiej potrzebne bardziej jeszcze niż naszej. Klasyczna muzyka europejska ma bowiem sojusznika w postaci zapisu nutowego, tymczasem jej indyjska siostra istnieje tylko w pamięci guru różnych jej szkół. Przekaz informacji z mistrza na ucznia przypomina niekiedy głuchy telefon, zwłaszcza, gdy przekąźnikiem tradycji staje

się człowiek ograniczony i niezbyt inteligentny. Takich guru oczywiście nie brakowało, zaś ich spadkobiercom rzadko wypadało cokolwiek zakwestionować. Tymczasem istotą klasycznej muzyki indyjskiej jest abstrakcyjny twór, który można by nazwać „estetyką ragi”. Gdy odchodzi się od tej wysoce iluzorycznej idei, bardzo szybko przekracza się granice sztuki i dociera się do pustej wirtuozerii, lub zwykłej nieudolności. Jak niebawem się przekonamy, różne gharany i szkoły prezentacji ragi można umieścić na różnych orbitach tej estetycznej grawitacji. Wyrobiony meloman klasycznej muzyki indyjskiej odczuwa dość mocno, że, dajmy na to, Agra Gharana jest blisko estetycznego Słońca, zaś dziedzictwo Patiali Gharany osuwa się czasem niestety w dalekie i zimne obszary, gdzie nikły blask Słońca nie czyni już świtu. Istnieją też muzycy, których orbita jest silnie wydłużoną parabolą, raz są blisko dnia, innym razem pogrążają się w mrokach nocy. To zjawisko dotyczy również bardzo znanych mistrzów, jak choćby pandita Jasraja, czy pandita Kumara Gandharvy. W swojej książce „Nad. Understanding Raga Music” Sandeep Bagchee stawia Kumara Gandharwę na najwyższym muzycznym piedestale, choć był to mistrz wysoce kontrowersyjny, dopuszczający się mocnego naruszenia klasycznej tkanki ragi. Poza tym, i paroma innymi nadużyciami książka „Nad. Etc...” jawi się mimo wszystko jako praca wzorcowa na tle innych, będę więc z niej często korzystał. Czy mam zatem prawo pisać o „naruszeniu klasyczności ragi”? Skąd o tym wiem, a nawet jeśli coś tam wiem, to czy nie jest to wysoce relatywne? Może jest relatywne, ale nie powinno takim być. Winny zaś temu zamieszaniu jest brak podstaw historycznych, z których, śledząc różne szkoły, ich genezę i wzajemne wpływy winno się destylować ów wzorzec czystości ragi, absolutnie konieczny w tradycji oralnej.

Obok pracy Bagchee moim głównym źródłem w przypadku khayalu będzie też książka „The Great Masters. Profiles in Hindustani Classical Vocal Music” Mohana Nadkarni. Ma ona wiele wad, lecz jest stosunkowo pionierską pozycją, dzięki której można

zapoznać się z krótkimi biogramami wielkich muzyków przeszłości, niezbyt obecnie znanych. Najważniejszą dla mnie bazą do dalszych rozważań wciąż jednak pozostaje praktyka, polegająca na wnikliwym studiowaniu płyt i wrażeń z koncertów, a także przyswajaniu ustnych opinii wielkich muzyków, wygłaszanych w trakcie prelekcji i prywatnych rozmów. Takie źródła wciąż potrafią być dużo bardziej obiektywne od słowa pisanego.

Wielu indyjskich muzyków i melomanów przypisuje stworzenie khayalu Amirowi Chusru, tureckiemu kompozytorowi, sufiemu i poecie, który żył w XIII wieku w Indiach Północnych. Zdarzało mu się pisać o muzyce i on jako pierwszy stosuje termin khayal. Termin ten oznacza po persku „wyobraźnię”, „fantazję”. Dlatego, podobnie jak termin kathak jest mylący. W książce „The Evolution of Khyal” M.V. Dhond odkrywa jednak, że Amir Chusru (Khusro, decyduję się jednak na polską pisownię) w swoich notatkach odróżnia zjawisko, które określa mianem khayalu od sztywnych form dhrupadu. Być może więc rzeczywiście chodzi tu o odrębny styl śpiewu, który urzekł obdarzonego wielkim talentem poetę i kompozytora. Tym nie mniej trudno się zgodzić na tezę o istnieniu khayalu w tak dawnych czasach, gdyż po Amirze Chusru „styl fantazyjny” nie pojawia się nigdzie przez następne sześć wieków. Inną poszlaką, budzącą najwyższą nieufność, jest ogromny zbiór rzeczy, których stworzenie przypisuje się średniowiecznemu Turkowi (poza, rzecz jasna, jego udokumentowaną przez poezję tureckością). Stworzył zatem Amir Efendi quawwalę, czyli suficki styl indyjskiej muzyki, oparty na istniejącej powszechnie formie muzyki ludowej, stworzył tharanę, czyli odrębną formę tektoniki ragi powiązaną ze specjalnym tekstem, który nie znaczy nic, albo znaczy bardzo wiele, używaną w formie niezależnego, krótkiego utworu, lub dodawaną do ragi jako rozbudowane pasmo ozdobników, z Amirem wiąże się też wiele rag, jak także wprowadzenie do muzyki indyjskiej wielu instrumentów, w tym sarodu i sitaru. Starając się odnieść do tych wszystkich atrybucji można stwierdzić, że Amir Chusru



mógł mieć jakiś wpływ na tharanę i quawwalę, jako formy silnie nacechowane sufizmem. Sitar wraz z tampurą zostały skonstruowane na bazie tureckiej lutni o nazwie tamera, do dziś bardzo ważnej dla klasycznej muzyki otomańskiej (polecam nagrania legendarnego tureckiego mistrza tego instrumentu Tamburi Cemil Beya pochodzące z początku XX wieku). Do włączenia pochodnych tampusy do głównego nurtu muzyki hindustańskiej doszło najpewniej pod koniec XVIII wieku, lub na początku wieku XIX. Sarod pojawił się pod wpływem kultury afgańskiej po najeździe Afganów na Północne Indie w pierwszej połowie XVIII wieku, a wyewoluował z afgańskiego rebabu, który też był używany powszechnie w klasycznej muzyce indyjskiej i dopiero w połowie XX wieku ustąpił ostatecznie miejsca swojemu ulepszonemu odpowiednikowi.

<https://www.youtube.com/watch?v=0SVSiZCUwng>

Z Amirem Chusru wiąże się najpewniej cudowna raga Saazgiri, co znaczy po turecku „na instrument”, którą wspaniale grał wielki sitarzysta Vilayat Khan, uwieczniła zaś to amerykańska firma IAM. Z pewnością sam Amir nie grał jej na sitarze, lecz na jakimś nieznanym dziś w Indiach instrumencie, być może również z rodziny lutni. Malowidła z dworów mogolskich często przedstawiają muzyków grających na lutniach irańskich i arabskich, zatem któraś z nich mogła być w użyciu przez żyjącego dwa wieki wcześniej Amira Chusru.

Nie brak głosów wywodzących „na pozór” irańskie słowo khayal z sanskrytu i przenoszących muzyczny styl khayal do bliżej nieodgadnionych głębi antyku. Silne pokrewieństwo staroirańskiego i średnioirańskiego z sanskrytem jest niestety powodem licznych fałszywych atrybucji, podyktowanych przez politykę grup religijnych i społecznych. Stare formy języka irańskiego były dużo bliższe językowi Kalidasy i Mahabharaty niż współczesny hindi, czy bengali, zatem w dziedzinie wywodzenia starych słów w jedną, bądź drugą stronę możliwości jest nieskończenie wiele.

Jeśli, co wydaje się mało prawdopodobne, khayal był starszy od dhrupadu, to wpłynął na ten ostatni na dworze radży Maana w Gwaliorze, który władał tym miastem w latach 1486 – 1526. Niekiedy radżę Maana uważa się za twórcę dhrupadu. Informacje te przytacza głównie Bhakthande, który miał silne związki z Gwalior Gharaną i zapewne bliska mu była jej wersja historii muzyki. Tym razem Amir Chusru może nas wspomóc, zamiast nieumyślnie wprowadzać w błąd, gdyż w przytaczanych przez Dhonda fragmentach wymienia styl muzyczny, który wypada nam uznać za dhrupad. Dzieje się to na długo przed rządami radży Maana.

Bardziej prawdopodobnym twórcą khayalu jest nadworny muzyk cesarza Mohamada Shaha (panującego w latach 1719 – 1748) Niyamat Khan, zwany „Sadarang”. Pod koniec rządów swojego mecenasa, lub też za jego następcy został Niyamat wygnany i przeniósł się do Lucknow. Z tym okresem mogolskiego panowania wiąże się piękne architektoniczne świadectwo, w postaci grobowca Shafdarjunga w Delhi. Tonąca w ciszy ogrodów budowla nawiązuje do majestatycznych wzorców z czasów świetności dynastii. Jest zakomponowana centralnie, zwieńczona wyniosłą kopułą, łączy też plan kwadratu z kolistym, pojawiającym się w wyższych kondygnacjach. Jednakże proporcje grobowca są już inne, niż w klasycznym stylu. Od razu rzuca się w oczy ich niepokojące wydłużenie i związany z nim nagły ruch płaszczyzn ścian, kojarzący się z wybujałym przed ostatecznym wygaśnięciem płomieniem. Wymowny świadectwem jesieni Mogołów jest też fakt, że ten wspaniały monument jest fundacją wezyra, nie zaś cesarza.

Jak świadczą o tym źródła, jak i też liczne mniej lub bardziej prawdopodobne opowiastki, w dobie swojego upadku tracący władzę Mogołowie popadli w silny hedonizm. Nurzając się w coraz bardziej wyrafinowanych rozkoszach i paląc w wodnych fajkach opium, oczekiwali oni od swoich muzyków odpowiednio epikurejskiej muzyki. Erotyczno – dekadenski pierwiastek jest silnie obecny w wielu dwuwierszach rag, można

go również odczuć w rokokowych i kapryśnych ornamentacjach khayalu. Być może dopiero czasy, które nadeszły po drugiej wojnie światowej oczyściły klasyczną muzykę indyjską z owego nadmiaru perwersyjnych namiętności, na który pomstował też Bhakthande. Zauważył on, że miłosne przygody par kochanków, będące osnową literacką rag, trudno raczej przełożyć na mistyczną raslilę (czyli „grę nastrojów”) Radhy i Kriszny, czy Sziwy i Parwati. Nie dajmy się jednak ponieść purytańskiej surowości! Jak wskazują tantryczne korzenie znanej nam muzyki hindustańskiej, silny hedonizm mógł ją cechować na długo przed rządami Mogołów, zarówno tych pierwszych, jak i ostatnich. Nawet wielcy Mogołowie, tacy jak Jahangir i Shahjahan nie byli wolni od nałogów, o czym świadczą wspomnienia europejskich podróżników i szpiegów odwiedzających ich dwory. Zarządzanie gigantycznym imperium, obok Chin najludniejszym w XVII wieku, musiało odciskać swoje piętno na psychice władców, podobnie jak miało to na przykład miejsce w przypadku wielu cesarzy Imperium Rzymskiego. Słuchając muzyki hindustańskiej nie powinniśmy zatem zapominać o jej narkotycznym, findesieclowym biegunie. Jest ona w jakiś sposób bliska arcydziełom Ryszarda Straussa, Mahlera, Debussyego, czy Schoenberga.

Trzeci wreszcie popularny trop dotyczący powstania khayalu mówi o czasach bardzo nam bliskich, bo o połowie XIX wieku, wskazując na dwa możliwe ośrodki – Maharasztrę i (lub) Lucknow. Byłby to więc czas ostatecznego upadku władzy Mogołów i, wraz z nimi, ośrodków artystycznych w Delhi i Agrze i idącej za tym nowej epoki dominacji mecenatu małych, na wespół niezależnych księstw takich jak Lucknow, Gwalior, Rampur etc. Wtedy to też istotna dla indyjskiej muzyki klasycznej i tańca kathak okazała się działalność kurtyzan z Lucknow. Za tak późną genezę khayalu przemawia wiele przesłanek. Przede wszystkim żadna z indyjskich gharan khayalu nie sięga swoją niemityczną genealogią poza ten okres. Wiele z nich wskazuje też Lucknow jako punkt wyjścia, źródło stylu. Swego czasu, zupełnie przypadkiem wpadł mi w ręce reprint książki o muzyce indyjskiej napisanej przez śpiewaczkę Atiyę Begum Fyze –

Rahamin noszącej tytuł „The Music of India”, wydanej po raz pierwszy w 1925 roku. Autorka wykazała w niej trudne do uwierzenia braki w wykształceniu ogólnym i wiedzy o współczesnym jej świecie, tym niemniej khayal i wszechobecne w naszych czasach instrumenty takie jak tabla, czy sitar były dla niej jedynie nowinkami dobywającymi się z jakichś lokalnych, na poły wiejskich ośrodków. Jeśli wierzyć jej relacjom, na większych dworach radżów i nawabów panował niepodzielnie dhrupad, oraz związana z nim sztuka pakhaładżystów i binkarów. Również Dipali Nag, w swojej książce o Faiyazie Khanie, legendzie Agry Gharany, opisuje, że w czasach dzieciństwa mistrza, przypadających na koniec XIX wieku, khayal kojarzył się ze sztuką kurtyzan i od poważnego śpiewaka oczekiwano raczej śpiewu w stylu dhrupad.

Jak nietrudno zauważyć, odpowiedź na pytanie o początki khayalu, stylu stanowiącego główny żywioł klasycznej muzyki Północnych Indii, wydaje się trudna, jeśli nie niemożliwa. Można jednak przyjąć, że khayal jaki dziś znamy, nie sięga głęboko swym korzeniem w bezkresne piaski czasu. To co uczyniło go stylem w pełni klasycznym, dokonało się najpewniej na naszych oczach. W połowie XIX wieku, lub nawet wiek wcześniej pojawił się styl o gardłowej, niepodobnej do dhrupadu emisji głosu. Był on przez wiele dziesięcioleci uznawany za styl lekki, w odróżnieniu do poważnego dhrupadu. Być może związany był przede wszystkim z działalnością dwórek, lub (i) kurtyzan. Powoli jednak zaczął wzbudzać zainteresowanie szerszych kręgów melomanów i muzyków, którzy zaczęli rozwijać ten styl w oparciu o elementy dhrupadu. Zwieńczeniem tego procesu była, obok kilku innych analogicznych zjawisk, działalność ustada Amira Khana w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Rozwinął on między innymi wstęp khayalu upodobniając go do alapani w dhrupadzie, gdzie poszczególne swary, czyli nuty pojawiają się w myśl wyrafinowanej, filozoficznej koncepcji. To stopniowe narastanie kompozycji jest dziś najbardziej lubianym pierwiastkiem khayalu. Warto dodać, że współczesny

Amirowi Khanowi Bade Ghulam Ali Khan nie uznawał jego innowacji i przeważnie uprawiał starszy Chhota Khayał polegający na rozpoczynaniu ragi od wpisanej w rytm melodii, podobniejszej do idiomu gatunków muzycznych thumri i dadry, związanych bez większych wątpliwości z kurtyzanami z Lucknow. Być może dopiero po czasach kurtyzan zaistniała w khayalu pełna niezależność emocjonalna od poetyckiego tekstu. Ta niezależność była już w dhrupadzie – emocji ragi nigdy nie wyrażano werystycznie, zawsze uzyskiwano ją przez konstrukcję rządzącą obiektywnym, niezmiennym tonem głosu. Dziś ta niechęć do aktorskiego weryzmu odróżnia khayal od thumri i dadry, lecz wiele wskazuje, że nie zawsze tak było.

Zarówno Sandeep Bagchee, jak i Mohan Nadkarni uznają khayal za szczytową formę klasycznej muzyki Północnych Indii. Nadkarni jednakże z ogromnym szacunkiem umieszcza wielkich dhrupadija na czele swojej galerii portretów muzycznych, podczas gdy Bagchee konsekwentnie odcina się od starego stylu, opisując go jednak nie bez staranności. Na koncertach khayal wzbudza dużo żywsze reakcje publiczności niż dhrupad. Nie brak też ataków na dhrupad ze strony khayalija. Uznają oni ten styl za zbyt prosty, może nawet prymitywny. Uważają, że publiczność do dhrupadu przyciągają względy pozamuzyczne, przede wszystkim szukanie dawności i mistyki. Nieliczni dhrupadija nie pozostają dłużni zarzucając luminarzom młodszego stylu brak wyczucia formy i nieklasyczną realizację rag. Oczywiście najwięksi muzycy przeważnie darzą się nawzajem szacunkiem.

Czytelnik, szukający w Indiach atmosfery antyku i słyszący w wykonywanych dziś ragach cienie dawnych, antycznych idei, może się poczuć rozczarowany. Jednakże niesłusznie. Sama koncepcja ragi jest rzeczywiście starożytna i wiele elementów sposobu jej realizacji również. Dhrupad jest rzeczywiście dużo mniej wirtuozerski od khayalu i mniej daje możliwości improwizacji i zdobienia. Mimo to zadziwia wspaniałą konstrukcją i niezwykle precyzyjną intonacją. Tylko dhrupadija zachowali wiedzę o tym, że skale indyjskie są nietemperowane i

ton dha, lub ni może być zupełnie specyficzny i indywidualny dla konkretnej ragi. Ich sposób realizacji ragi w doskonały sposób udowadnia tę tezę, przeczącą jakiegokolwiek uniformizacji indyjskiej tonalności.

W przypadku khayalu tonalność jest dopasowana do ogólnych standardów. Tylko nieliczni khayalija drążą dźwięk z taką precyzją i głębią jak mistrzowie dhrupadu. Khayal jest przez to przeważnie mniej poważny i filozoficzny. Jednakże obok tych oczywistych wad khayal pozwala w niewiarygodny sposób wlatywać na skrzydłach artystycznej wyobraźni wielkim muzykom. Najbardziej udane koncerty khayalu są niepowstrzymanym wulkanem twórczej siły, której niepohamowanego pędu unikają niekiedy dhrupadija. Można zatem zrozumieć melomana rozkochanego w khayalu i niezbyt przywiązanego do dhrupadu. Tym niemniej należy pamiętać, że to dhrupad jest strażnikiem owej estetycznej miary, bez której nie może być mowy o indyjskiej muzyce klasycznej.