

Starożytne miasto Agadir stało się u schyłku XV wieku jedną ze stolic Mogołów. Przemianowane na Agrę, wypełniło się arcydziełami architektury, z których wiele przetrwało do dzisiejszych czasów. Ich ogromne, obwiedzione murami kompleksy piętrzą się nadal nad malowniczymi brzegami Jamuny. Najsławniejszy ze wszystkich Taj Mahal bez trudu broni swojej legendy. Trudno wyobrazić sobie bardziej monumentalny poemat, który mimo cesarskiego rozmachu nie traci nic ze swojego widmowego, szepczącego liryzmu. Z tytanicznej rampy na której został osadzony widać drugie arcydzieło – Fort w Agrze, właściwą rezydencję cesarza, miasto w mieście. Tam kilka generacji władców pozostawiło po sobie wspomnienia w postaci pałaców z dziedzińcami, wybiegających nad urwisko wysokich murów, za którym, wśród środkowoindyjskich równin piętrzą się kopuły i dachy innych, nie mniej zachwycających budowli. Niecałe osiem kilometrów od tych miejsc jest Aleksandria, czyli Sikandra, którą cesarz Akbar podniósł z niebytu i w której umieścił swój grobowiec, opleciony panteistyczną melodią arabskich liści. Trochę dalej, na wschód wciąż kołysze się na napływających falach świtu inne miasto Akbara – Fatehpur Sikri, które było trzecią obok Agry i Delhi stolicą przez 16 lat.

<https://www.youtube.com/watch?v=dSHuWmWCK4I>

Piękno kamiennych budowli osadzonych wśród ciągnących się w bezkres ogrodów było inspiracją dla jednej z najwspanialszych tradycji khayalu, zwanej Agra Gharaną. Nie była ona kontynuacją rodów, które napełniały muzyką sale stołecznej Agry Mogołów, mimo to, jej przedstawiciele, oczarowani przez genius loci byli w estetyce śpiewu najbliżsi stylowi dhrupad. Dlatego zaczynam od nich, choć najstarszą znaną dziś gharaną khayalu jest Gwalior Gharana.

Na poły mityczni założyciele Agry Gharany byli śpiewakami dhrupad i nazywali się Shamrang i Sasrang. Styl śpiewu khayal,

czyli khayal gayaki został zaadoptowany przez ich następców w XIX wieku. Adopcję tę przypisuje się głównie Ghagge Khuda Bakshowi, który studiował u nestora Gwalior Gharany – Natthana Pir Baksha. Związki Agry Gharany i Gwalior Gharany były bardzo silne, odzwierciedlały się nie tylko w estetyce muzycznej, ale również w polityce matrymonialnej rodów. Ustalił się bowiem zwyczaj, że najlepiej widziane są małżeństwa między ich przedstawicielami. Od razu warto podkreślić, że praktycznie do dzisiejszych czasów wykształcenie muzyczne w Indiach było dziedziczone na drodze ojciec – syn, niekiedy córka. W XIX wieku i w pierwszej połowie XX wieku niezwykle rzadko przyjmowano na nauki kogoś spoza rodziny. Z estetyki Gwalioru wzięła Agra przede wszystkim layakari, czyli wyjątkową precyzję rytmiczno – melodyczną. Aby to ocenić, posłużmy się przykładem. Bardzo ważnym ozdobnikiem w khayalu i dhrupadzie jest gamak. Polega on na bardzo szybkim, niejako jodłującym śpiewaniu pospiesznych pochodów przez skalę ragi. Może się on kojarzyć z rozmnożeniem kształtów i form, na podobieństwo wielorękich i wielogłowych przedstawień indyjskich bogiń i bogów. Przypuszczam, że w dawnych czasach był on silnie związany z ekstatycznym wirowaniem stanowiącym kulminację tańca kathak, a zwanym pyr (patrz esej o kathaku). Na bazie gamaku doskonale można ocenić niezwykłą precyzję rytmiczną agryjskich wokalistów. Nawet uwielbiająca rytm Jaipur Gharana wydaje się w gamaku dużo bardziej rozchwiana.

Ghagge Khuda Baksh żył w latach 1800 – 1860, lub 1790 – 1880. Był on guru swojego syna, Ghulama Abbasa (1825 – 1934), który był matczynym dziadkiem legendarnego Faiyaza Khana (1886-1950). Faiyaz Khan był pogrobowcem i swój talim zawdzięczał genialnemu dziadkowi, oraz Natthanowi Khanowi (1840 – 1910), który był jego dalszym krewnym. Po osiągnięciu muzycznej dojrzałości związał się Faiyaz Khan z dworem w Barodzie. Przy opisywaniu Agry Gharany wypada o nim mówić jak najwięcej, gdyż to właśnie jego działalność przydała najwięcej charakterystycznych i cenionych cech estetyce gharany. Drugą wielką indywidualnością Agry był Vilayat Hussain Khan

„Agrawale”, który żył w latach 1895 – 1962. Jemu również poświęcę sporo uwagi.

Już przy omawianiu pierwszej gharany, stykasz się Czytelniku z dwoma zjawiskami, które mnie przynajmniej utrudniały trochę zapamiętanie wielu ważnych informacji. Po pierwsze mamy tu do czynienia z płaczącymi się bezlitośnie genealogiami stosunkowo płodnych rodów. Nigdy nie byłem zbyt dobry w pojęciach typu cioteczny brat dziadka prababki teścia. Nadal też nie jestem... Niekiedy jednak wiedza o dziadkach i prababkach muzyków w Indiach może powiedzieć nam bardzo wiele na temat ich muzycznej wyobraźni, a także pozwolić nam lepiej zrozumieć ich sposób prezentacji rag. Drugi problem to oczywiście podobieństwo do siebie muzułmańskich nazwisk. Tak naprawdę są one znacznie dłuższe i choć nadal złożone z kilkunastu powtarzających się elementów, to jednak bardziej zróżnicowane. Na szczęście dla nas, nikt z badaczy muzyki indyjskiej nie przytacza pełnego ich brzmienia. Jesteśmy za to skazani na to bardziej skrócone i przez to częściej mylące jednym muzyków z innymi z uwagi na imiona o tym samym brzmieniu. Wielu, bardzo wielu spotkamy jeszcze Vilayatów Khanów, czy Natthanów Khanów. Trzeba zatem zawsze pamiętać z jakiej są gharany i z jakich czasów. Wtedy można jakoś przezwyciężyć tę trudność. Trzecim, ponadplanowym problemem jest chronologia – ludzie w Indiach często nie wiedzą, kiedy się urodzili (mam na myśli niedokładności rzędu 10 lat), zaś ich bliscy nie mają pojęcia, kiedy umarli. Zważywszy na to, że żałoba po ojcu, czy guru powinna trwać wiele lat i być pełna surowych wyrzeczeń, ciężko wyjaśnić tę ostatnią niedokładność. Być może starzy ludzie przed śmiercią udają się do leśnej pustelni, jak miało to miejsce w czasach antycznych, a być może pojawiają się trudności w przekładaniu, na przykład, kalendarza muzułmańskiego na europejski.

Ustad Faiyaz Khan był też poetą, pisał dwu i czterowersze do rag, przeważnie na temat mitycznej miłości boga Kriszny i pasterki Radhy. Jak każdy indyjski literat miał swój pseudonim

i brzmiał on „Prem Piya”. Śloki tej poezji są niemożliwe do przetłumaczenia na język obcy. Ich podstawowe znaczenie jest proste, zaś głębia tkwi w grze znaczeń i umiejętnym doborze słów. Oto przykład czterowiersza do ragi Gauri:

„Moje serce niepokoi się chcąc ciebie spotkać,

Sprawia, że zapomniałem już swoją postać

Gdy mój ukochany przyjdzie mnie zobaczyć,

Tylko wtedy noc ciemna radość mi sprawi.”

Oczywiście ukazaną w wierszu tęsknotę można postrzegać w kontekście erotycznym, bądź mistycznym, odnosząc się do podmiotu lirycznego poety, słuchacza, lub samej ragini (gdyż Gauri jest ragą kobiecą). To ostatnie odniesienie jest najbardziej prawomocne. Dodam, że utwór ten ma również przypisany rytm i jest to popularny teentaal (patrz – esej o kathaku). Problem z wierszami do rag tkwi w tym, że z uwagi na swoją lapidarną formę i ściśle określoną tematykę wydają się one tworzyć kilka typów, które powtarzają się u wszystkich twórców i w tłumaczeniu są nie do odróżnienia. Tym nie mniej, poruszanie się na tak wąskiej poetyckiej drodze zmusza twórców do niezwyklej subtelności, którą pojąć może jedynie ktoś wyjątkowo biegły w hindi, lub urdu, czy raczej hindustani, gdyż wielu poetów nie uznaje tego niedawnego, religijnego rozdziału głównego języka Północnych Indii.



Wpływ Faiyaza Khana na Agrę Gharanę był tak silny, że niektórzy badacze wyodrębniają w obrębie jej stylistyki Rangile Gayaki związane wprost z wielkim artystą. W ogólnym, najbardziej podstawowym oglądzie styl Faiyaza cechował się prostotą i przejrzystością. W jego głosie dominowały niskie, potężne rejestry, kojarzące się wielu z kamiennym charakterem miasta, gdzie osiągnął artystyczną dojrzałość. Brzmienie to stało wówczas w opozycji ze śpiewakami innych wielkich gharan, takimi jak choćby sławny Karim Khan z Kirany Gharany (zostanie on zaprezentowany w przyszłych esejach). Bardzo mocno ciążył Faiyaz w stronę dhrupadu, co objawiało się między innymi w ogromnej wierności wobec muzycznych nastrojów, czyli ras, oraz w osadzeniu dźwięku na frazie nom-tom charakterystycznej dla dhrupadu. Gdy śpiewał tekst literacki ragi, którego nieraz,

jak już wiemy, sam był autorem, wchodził w styl retoryczny, łagodnie teatralny. Można się tu dopatrzeć wpływu mistrzów Gwalior Gharany. Faiyaz nie szczędził nawet tak zwanego pukaru, czyli nagłego, muzycznego wezwania, dopuszczalnego zarówno w khayalu, jak i w dhrupadzie. Dziś z pukarem wiąże się wiele problemów, gdyż duża liczba młodych adeptów hindustańskiej sangity krzyczy go werystycznie, bez muzycznej stylizacji. Oczywiście Faiyaz, będąc pod silnym wpływem dhrupadu, śpiewał wyjątkowo rozbudowane alapchari, czyli alapy, i używał w nich przede wszystkim podstawowych zdobień, dopuszczalnych również w dhrupadzie, takich jak gamaki i midhsy. Gdy narastało tempo ragi, mnożył równomiernie ilość swar czyli dźwięków w obrębie figury rytmicznej, którą w przełożeniu na nasz język muzyczny można w tym kontekście nazwać taktem. Polegało to przede wszystkim na podwajaniu, lub potrajaniu ich ilości. Taka skromna równomierność jest również cechą charakterystyczną dhrupadu. W khayalu innych artystów bardzo często muzyczny takt dzieli się na odcinki o różnym stopniu dźwiękowego zagęszczenia. Faiyaz był wielkim mistrzem rytmu, znanym z tego, że w muzycznych pojedynkach doprowadzał do klęski najlepszych nawet tablistów. Tym niemniej, wierny dhrupadowym inspiracjom, starał się stosować średnie tempa.

Jego interpretacje rag miały w sobie również charakter dydaktyczny. Wszystkie cechy utworu wyłożone były w nich w sposób kompletny i staranny. Faiyaz zawsze dawał pierwszeństwo czytelności przed wirtuozerią, aczkolwiek, już jako genialne dziecko potrafił oszołomić swoją biegłością nawet bardzo doświadczonych muzyków. Całkiem możliwe, że to on wprowadził zwyczaj śpiewania „sa” jako otwierającej swary ragi i on był głównym rzecznikiem „sa” jako filozoficznej osi ragi, wobec której mierzy się wszystkie dystanse i do której trzeba wracać co jakiś czas. Tę informację podaje głównie Sandeep Bagchee, wielu autorów model ragi z „sa” jako osią traktuje jako starożytne dziedzictwo. Jest to nader istotny problem. Wiadomo bowiem, że tampura jest stosunkowo nowym instrumentem, zaś dawniej rolę bazy dla głosu śpiewaka spełniała vina, będąca

również instrumentem melodycznym. Zatem stały dziś obecnie burdon, stanowiący dźwięk sa z nałożonym nań głównym dźwiękiem danej ragi, czyli vadi, nie był stały. Tampury nie było, wina równie dobrze mogła wspierać każdy śpiewany dźwięk, jak ma to często miejsce w muzyce karnatyckiej, która jednakże obecnie przejęła z północy tampurę i inne adekwatne do niej wynalazki. Za niedawnym panowaniem dogmatu o osi „sa” przemawia też dawna estetyka Kirany Gharany, gdzie każdy dźwięk powinien zjawiać się w pewien niezależny sposób, jako smuga lub kształt, co bardzo przypomina koncepcje artystyczne punktualistów francuskich.

O Faiyazie można również rzec, iż był on muzycznym architektem pełnym uczuć poety. Słuchając go nieomal odczuwało się obecność wyczarowanej z dźwięków architektury. Piękne budowle miał okazję podziwiać Faiyaz nie tylko w Agrze. Jego dziadek i guru bardzo szybko zaczął zabierać go z sobą na koncerty. Gdy uczeń towarzyszy mistrzowi, zwykle siada z tyłu za nim i trzymając w rękach tampurę śpiewa wskazane przez guru frazy ragi. Bardzo starym artystom uczniowie pomagają też w oczywistych dla podeszłego wieku chwilach braku wokalne kondycji. Nie jest bowiem łatwo śpiewać przez godzinę, lub wiele godzin prawie bez przerw. Od najmłodszych lat miał zatem Faiyaz okazję oglądać piękne pałace coraz bardziej podupadających radżów i nawabów. To niezwykle, jesienne piękno dawnych władców i ich rezydencji ukazał wielki bengalski reżyser Satyajit Ray w czarnobiałym filmie „Salon muzyczny” do którego muzykę przygotował sitarzysta Vilayat Khan z Imdadkhani Gharany (pojawi się w następnych esejach). Obejrzenie tego filmu pozwala, między innymi, wyobrazić sobie społeczną rolę i życie muzyków indyjskich w czasach międzywojennych. Pierwsze wielkie trofeum zdobył Faiyaz na dworze w Mysore w wieku 26 lat. Późniejsze zdjęcia pokazują bardzo eleganckiego gentelmana, którego kaszmirowy płaszcz obwieszony jest całą plejadą orderów.

Ostateczny upadek mecenatu władców nastąpił w trakcie II

wojny światowej. Faiyaz miał to szczęście, że już w 1940 roku stał się ważną postacią indyjskiego radia, która, co nie było zasadą radia wobec artystów, miała w studiu swój własny fotel i prawo do otwartego wstępu. Na nieszczęście jednak nie zachowało się wiele nagrań Faiyaza Khana, zaś te które istnieją są jedynie marnym cieniem jego wielkości. Jak wspomina w jego biografii uczennica Depali Nag, na najdłuższą sesję nagraniową zdecydowało się All India Radio zbyt późno. Był rok 1950 i konający już w zasadzie artysta niemal nie był w stanie nawiązać kontaktu z otoczeniem. Jego potężny głos i oddech były już zniszczone przez śmierć. Mimo to, nawet w tych tragicznych dokumentach dźwiękowych słychać wielkiego muzyka. Bardziej łaskawe dla Faiyaza rejestracje dźwiękowe są wydawane przez wspaniałą kalkucką firmę Saregama, najważniejszą dla klasycznej muzyki indyjskiej. W czasach kolonialnych była ona filią brytyjskiej HMV, do której notabene należała większość firm płytowych na całym świecie. To co słychać na tych płytach jest bez wątpienia jednym z absolutnych szczytów klasycznej muzyki indyjskiej. Oczywiście wszystkie nagrania pochodzące z płyt szybkoobrotowych są ograniczone archaiczną technologią. Ich dźwięk bywa bardzo dobry, choć oczywiście jest mono. Głównym problemem jest długość płyty, ograniczona do trzech, lub sześciu minut (jedno, lub dwustronnie). Sprowadza to wielogodzinną sztukę rozwijania i budowania ragi jaką dysponował Faiyaz do krótkiego jak byle piosenka skrótu. Jest to wielka strata i będziemy na nią skazani jeszcze nie raz, mówiąc o dawnych, legendarnych muzykach Indii. Oczywiście, limit technologiczny udawało się niekiedy przełamywać gotowym do poświęceń melomanom. W Europie, na szybkoobrotowych krążkach wydano na przykład całą Tetralogię Wagnera. Zajmowała około 300 płyt. Nieco tylko mniejszą ilość szelakowych płyt zajmował komplet wszystkich sonat Beethovena nagrany w Londynie przez wielkiego pianistę Artura Schnabla. Szkoda, że wielcy muzycy indyjscy nie mieli tyle szczęścia, zwłaszcza, że mimo wszystko żaden z nich nie potrzebowałby do nagrania jednej ragi aż 300 płyt. Starczyłoby ich zaledwie dziesięć, lub dwadzieścia. Wszystko jednak łatwo zrozumieć, pamiętając,



że przed drugą wojną światową indyjska warstwa średnia była bardzo nieliczna, zaś wśród tych nielicznych mniejszością były osoby przywiązane do muzyki klasycznej Indii.

Faiyaz miał dużą ilość uczniów, ale podobnie jak wielu wybitnych twórców był bardzo słabym nauczycielem. Mimo to następne generacje Agryjczyków przejmowały wiele elementów jego stylu. Podobnie jak wielu indyjskich artystów borykał się Faiyaz z alkoholizmem, który bez wątpienia skrócił jego życie. Częste uzależnienia u indyjskich muzyków były i są niestety nadal spowodowane ich niskim statusem w oczach wielu członków społeczeństwa. Być może obecnie ta negatywna ocena artystów stała się już na Subkontynencie przeszłością, lecz zastąpiła ją nowa choroba – obojętność. Indie, kraj liczący miliard dwieście milionów mieszkańców, lub więcej, ma żałośnie niską ilość melomanów. Okolicznością łagodzącą dla niewrażliwości współczesnych Bharatów jest XIX wiek, który dał Europie silną klasę średnią, oraz wielkie filharmonie i rozbudowane opery służące do masowego słuchania muzyki klasycznej. W Indiach zamiast tego byli nieliczni, kolaborujący z Brytyjczykami radżowie i nawabowie. Gdy minął ich czas, muzycy zbudzili się zamurovani w ich grobowcach. Tylko nielicznym udało się przetrwać... Na koniec muszę koniecznie dodać, że pomimo licznych osobistych problemów, pozostał Faiyaz w pamięci potomnych człowiekiem wesołym, bardzo inteligentnym i hojnym. Do ostatka też walczył na powojennym pustkowiu kulturalnym swojego kraju o sztukę i gdyby nie on, indyjskich melomanów byłoby jeszcze mniej.

Dużo więcej szczęścia do nagrań miał jego rówieśnik Vilayat Hussain Khan (1892 – 1962). Stanowił on drugi filar wspinającej gharany agryjskiej i firmowane przez niego płyty, zrealizowane dla firmy T-Series wydającej archiwa All India Radio, są bez wątpienia największymi skarbami muzycznymi Agry. Ojcem Vilayata był związany z dworem w Mysore Natthan Khan, jeden z głównych nauczycieli Faiyaza Khana. Natthan, wybitny nauczyciel, osierocił swojego potomka, gdy ten miał sześć lat.

Na szczęście chłopiec miał starszych braci, również wybitnych muzyków, którzy kontynuowali zadanie rozpoczęte przez rodzica. Nazywali się Mohammad Khan i Abdullah Khan. Będąc już młodzieńcem, otrzymał też Vilayat Hussain talim od wielkich muzyków z Jaipuru, od Karamata Khana w dhrupadzie i od Kallana Khana w khayalu. Dzięki tak wnikliwym studiom opanował młody artysta setki rag w dhrupadzie, w khayalu i ogromne ilości romantycznych pieśni thumri (będziemy mówić o nich więcej, gdy nadejdzie odpowiedni moment). Tu muszę wspomnieć, że w systemie klasycznej muzyki indyjskiej każda raga jest odrębnym światem. Każdą z nich można też studiować i pogłębiać przez całe życie. Nie brakowało w Indiach wybitnych muzyków, którzy skupili się na kilku jedynie, ulubionych ragach, by na wszystkich swoich koncertach i płytach drążyć od nowa ich strukturę, nastrojowość i poetyckość. Zdarzali się też i zdarzają wirtuozi, którzy wchłaniają ragi z prędkością lektury porannych gazet, nie dbając o związane z nimi subtelności i zwłaszcza o rasy. Ich wykonawstwo jest przez to niezwykle powierzchowne. Rzadkością są mistrzowie, u których ilość i jakość wykonywanych utworów idą w parze. Agra Gharana, która zawsze mogła się poszczycić wyjątkowo wysokim poziomem wykształcenia swoich członków, zaoferowała melomanom całą plejadę wszechstronnych muzyków.

Vilayat Hussain Khan, podobnie jak Faiyaz Khan, był również poetą i posługiwał się pseudonimem „Pran Piya”. Napisał też książkę o swojej gharanie – Sangeetayon Ke Sansmaran, niedostępną obecnie na rynku i wymagającą znajomości języka urdu. Obok przemyśleń natury estetycznej wypełniają dzieło ghazale, czyli wiersze w stylu wywodzącym się od arabskich kasyd, a będące poetyckimi portretami wielkich muzyków. Poznał ich wielu, gdyż podobnie jak wielki Bhimsen Joshi miał zwyczaj czerpać inspirację i wiedzę od wszystkich posiadających rzetelną wiedzę mistrzów. Mimo to nie stał się eklektyczny i jego interpretacje uważane są za szczególnie czyste odzwierciedlenie stylistyki Agry Gharany. W archiwach Saregamy zachowała się wielka ilość szybkoobrotowych płyt mistrza,

które powstały w czasach jego muzyczno – estetycznych łowów. Można śmiało przypuścić, że owe trzyminutowe odbłaski twórczego żywiołu są jednym z najcenniejszych źródeł dla zrozumienia estetyki i głębi muzyki hindustańskiej. Niestety, kalkucka firma nie udostępniła na razie tych realizacji na CD, wypada mieć nadzieję, że niebawem to nastąpi istnieje już bowiem specjalna seria Saregamy „Vintage 78 Recording” czerpiąca z szelakowych źródeł, a pakowana w niezwykle, sklepane ręcznie pudełeczka. Wraz z szanownym Czytelnikiem czekam również na tłumaczenie Sangeetagon Ke Sansmaran na język polski. Ciekawe, czy dożyjemy?

W przeciwieństwie do Faiyaza był Vilayat Hussain znakomitym nauczycielem. Jak pisze ze zdumieniem Mohan Nadkarni wykształcił on „legion muzyków”. Niestety, prawie wszyscy z nich nie poświęcili się muzyce zawodowo, nie koncertowali i nie nagrywali płyt. Było to bardzo smutne i częste w Indiach zjawisko. Muzycy nie mogli liczyć na wielką karierę, duże pieniądze, ani na społeczne poważanie na szerszą skalę. Jako dobry przykład, przypomina mi się historia zaczerpnięta z książki o Chandrasekharze, wielkim hinduskim fizyku teoretycznym, odkrywcy niezwyklej zasady funkcjonowania czarnych dziur, laureacie nagrody Nobla. Jako jeden z pierwszych niebiałych naukowców na Oksfordzie borykał się Chandrasekhar z licznymi objawami rasizmu, które wpłynęły choćby na to, że porzucił nad wyraz obiecujące tematy badań, a także otrzymał szwedzkie wyróżnienie z ogromnym opóźnieniem. Walcząc o przychyłność swoich kolegów i równe traktowanie, nie ucieszył się Chandrasekhar z nagłej wizyty ojca. Obecność tradycyjnego bramina, Subramanyana Iyera, mogła jedynie pobudzić wyobraźnię i ciche okrucieństwo uczelnianych rasistów (oczywiście, było też kilku sprawiedliwych i wielu obojętnych). Chandra martwił się też o to, coż ojciec będzie robił w trakcie stosunkowo długiego pobytu w Anglii. Gdy ojciec, jeden z największych południowoindyjskich skrzypków, wyjął z uśmiechem swój instrument, syn załamał się jeszcze bardziej. Nawet on nie wierzył już, że klasyczna muzyka jego

kraju ma jakąś wartość. Subramanyan, widząc ambiwalentne odczucia targające jego potomkiem opuścił na jakiś czas Oksford i ruszył w trasę koncertową. Bez trudu utarł nosa młodemu naukowcowi – jego tourne odbiło się na Wyspach szerokim echem, wzbudzając oczywiście zazdrość w Paryżu, z którego natychmiast nadeszło kurierem zaproszenie dla wybitnego artysty. Po pierwsze, jak widać, muzyka klasyczna ma potężną siłę oddziaływania, trudną jednakże do zauważenia dla ignorantów pracujących we współczesnych mediach, po drugie, nie dziwny się, że prawie nikt z uczniów Vilayata Hussaina Khana nie został zawodowym muzykiem. Skoro indyjski syn mógł tak krzywo patrzeć na ojca z uwagi na „nic nie wartą” muzykę, nie sposób sobie wręcz wyobrazić, jak działało to w drugą stronę. Na sam koniec opowieści o Vilayacie warto przypomnieć, że największy wśród znanych fonografii tablistów, Jan Ahmed Tirakwa uznał się oficjalnie za pokonanego przez rytmiczną precyzję i wiedzę śpiewaka. Dla Jana (czyt. Dżana), który bynajmniej nie należał do osób skromnych i niepewnych swojej wartości, było to zupełnie wyjątkowe wyznanie.

Spośród innych wielkich Agryjczyków, których nagrania można, przynajmniej teoretycznie zdobyć, wymieńmy dwóch bratanków Vilayata Hussaina Khana – Sharafata Hussaina Khana i Latafata Hussaina Khana. Ich wspaniałe nagrania od dawna już nie są wznawiane, co wreszcie wywołało bunt małych, efemerycznych wydawnictw, dzięki którym możemy ponownie podziwiać wyjątkowy artyzm wybitnych khayalija. Należąc do pokolenia 1920 nie doczekali oni sędziwych lat, nie przekraczając granic sześćdziesiątki. To przedwczesne odejście głównych po pokoleniu Faiyaza i Vilayata przedstawicieli gharany agryjskiej niemalże ją zniszczyło, a przynajmniej osłabiło w ogromnym stopniu. Słuchając nagrań Sharafata, można tylko rozpaczać nad opadłą już w niebyt niezwykłą klasycznością architektury rag, nad dyscypliną rytmiczną i wyjątkową precyzją kamiennego śpiewu Agryjczyków (gdyż nawet w tym pokoleniu pozostał on niski, chropowaty jak głązy i nieco nosowy w wysokich rejestrach). Wśród żyjących khayalija,

jedynie mistrzowie z Gwalioru mogą z tym klasycznym pięknem proporcji rywalizować i w związku z tym udamy się do nich w następnym eseju.

Na zakończenie przeczytajmy kolejny wiersz Prem Piya, poświęcony radze Jaijaiwanti.

„Klękam do twych stóp kochana, nie proś bym się wspiąć,

Lecz sławiąc cię będę szedł wokół twego leża.

Gdzie idziesz? Czy zawsze tylko siebie dostrzegasz?

Takim cię widząc nie wzruszę się w chęciach serca.”

To tłumaczenie okazało się bardziej fortunne. Przede wszystkim zaś warto zwrócić uwagę na określenia dotyczące ruchu, tego fizycznego i emocjonalnego. „Iść wokół leża”, „wzruszać się w chęciach serca”. Ruch fizyczny oznacza tu bezruch emocjonalny i wice wersa. Taką poezję można różnie oceniać, lecz jej istota tkwi w odniesieniu się do trzeciego ruchu – tego, jaki tworzy rozwijająca się raga.