

W Indiach wychodzi wiele gazet w wielu językach. W samej stolicy kraju najczęściej natkniemy się na tytuły angielskojęzyczne, dopiero na drugim miejscu znajdą się serwisy posługujące się językiem hindi i antyczną czcionką devanagari, na trzecim zaś ujrzymy pokryte charakterystycznymi smugami arabskiego pisma magazyny pisane w urdu. W rozwijającym się kraju angielski jest synonimem powodzenia, zaś języki lokalne są dla wielu jedynie świadectwem tradycyjnej kultury, porzucanej niekiedy bez zbytniego sentymentu przez ludzi żądnych sukcesu. Brakuje obecnie Indiom dostatecznie poważanego poety, który mógłby zakrzyknąć: „wszak Hindusi nie gęsi, też swój język mają!” i zostać usłyszonym. Trudniej zresztą porzucić gęsią postać obywatelom Indii, niż nam swego czasu. Wiele bowiem ptactwa mieszka w kraju Bharatów – jedni gęgają w hindi, inni w malajalam, jeszcze inni po tamilsku, pendżabsku, nepalsku, gudżaracku... Nikt nawet nie wie, który sposób komunikacji jest tylko dialektem, a który już całym, odrębnym językiem. Jakiś odważny gęsior zakrzyknął, by mówić w sanskrycie, lecz kto zdołałby nauczyć sanskrytu wszystkich obywateli poza dwudziestoma tysiącami, który język ten znają też dla potrzeb pogawędki, a nie tylko dla wzniosłych świątynnych hymnów? Dlatego, na drodze niepisanej umowy, ogół mieszkańców Indii wybrał status drobiu i co najwyżej naśladuje gulganie amerykańskich indyków (Wielka Brytania nie jest już synonimem sukcesu).

<https://www.youtube.com/watch?v=aZ1Hx69h1Sk>

Dla licznych przybyszów z Europy, USA i wielu innych miejsc planety Ziemi ta językowa zapaść Hindusów jest oczywiście korzystna. Nie trzeba bowiem wcale rozszyfrowywać zrodzonych najpewniej przez alfabet aramejski ozdobnych pism Indii, gdyż wszędzie w stolicy i w innych dużych miastach powita nas poczciwa czcionka, wynaleziona i wdrożona przez synów rzymskiej wilczycy. Lecz to, co i w jaki sposób jest nią zapisane nie zawsze spełnia wszelkie nasze oczekiwania. Oto, w

informatorze kulturalnym miasta Delhi przeczytałem swego czasu wzmiankę poczynioną za pomocą lapidarnego szyfru – „Habitat, koncert LS Pandit”. Jako miłośnik Arthura Conana Doyle’a zmarszczyłem czoło i zacząłem dedukować. Wpierw odczytałem myśli przechodzącej obok mały, lecz szybko moja wyćwiczona na Baker Street myśl wpadła we właściwe koleiny. Po pierwsze – Habitat. Czyli złożone z wielu wysokich, ciekawie zaprojektowanych budynków centrum, gdzie w środku, przykryty ażurowym sklepieniem, rozpościera się piękny ogród. Centrum posiada dwie sale koncertowe, dużą i kameralną, do tego jest położone obok ogrodów Lodi, zatem, gdyby dedukcja nie wyszła, zawsze możemy przejść się z Kają po tym parku, jednym z najpiękniejszych na świecie. Po drugie – LS Pandit. Brzmi jak nazwa okrętu, ale to jest błędny trop. „Pandit” to tytuł mistrza dla hinduistów, u muzułmanów jego dokładnym odpowiednikiem jest określenie „ustad”. Dlaczego jednak następuje w zagadkowej inskrypcji po literach LS, stanowiących zapewne inicjał nazwiska? Powinno być przed, tak jak u nas – „dr Jan Kowalski”. Zaniepokojony tą niezgodnością zapaliłem fajkę i zacząłem wodzić smyczkiem po strunie skrzypiec. Po chwili wybiegłem wraz z żoną na zewnątrz budynku i pospiesznie zaczęliśmy wzywać autoriksę. Tylko mistrzowie z Gwalior mają nazwiska „1 imię 2 imię pandit”, a nie „pandit 1 imię 2 imię”... Pandit było częścią nazwiska nie zaś określeniem wykształcenia.

Nie pomyliłem się, jak zwykle, kiedy palę fajkę i improwizuję na rozstrojonych skrzypcach (co drażni Watsona). Oto przed naszymi oczami znalazł się jeden z największych żyjących khayalija, prawie zupełnie nieznan w Europie (piszę to pod koniec 2008 roku) Pandit Lakshman Shankar Pandit, urodzony w 1934 roku, syn wielkiego Pandita Krishnarao Pandita (1893 – 1989) i wnuk legendarnego Pandita Shankarrao Pandita (1862 – 1917). W ten sposób znalazłem się w samym sercu czystej estetyki khayalu, przy głównym nurcie wciąż wartko płynących pokoleń Gwalior Gharany. Koncert przewyższył wszelkie moje oczekiwania. Moim oczom ukazała się wpływająca

z muzyki harmonia, na podobieństwo greckiej świątyni, przy której twórczość wielu innych szkół khayalu wydaje się być mniej lub bardziej ryzykownymi eksperymentami manierystów wykorzystujących podobne architektoniczne detale. Głos LS Pandita był słoneczny, przesycony światłem, a jednak nigdy nie krzykliwy, nigdy nie porzucający proporcji muzycznej formy. Tempa nie istniały, zbyt transparentne wobec muzycznej narracji, która jednakże nie opowiadała żadnej historii, która była piękną jak błękit pogodnego nieba o świcie abstrakcją barw. Jakiś czas później usłyszałem też wnuczkę LS Pandita i poczułem się w pełni szczęśliwy. Bijące dla muzyki serce dziadka odnalazło w niej swoją następczynię.

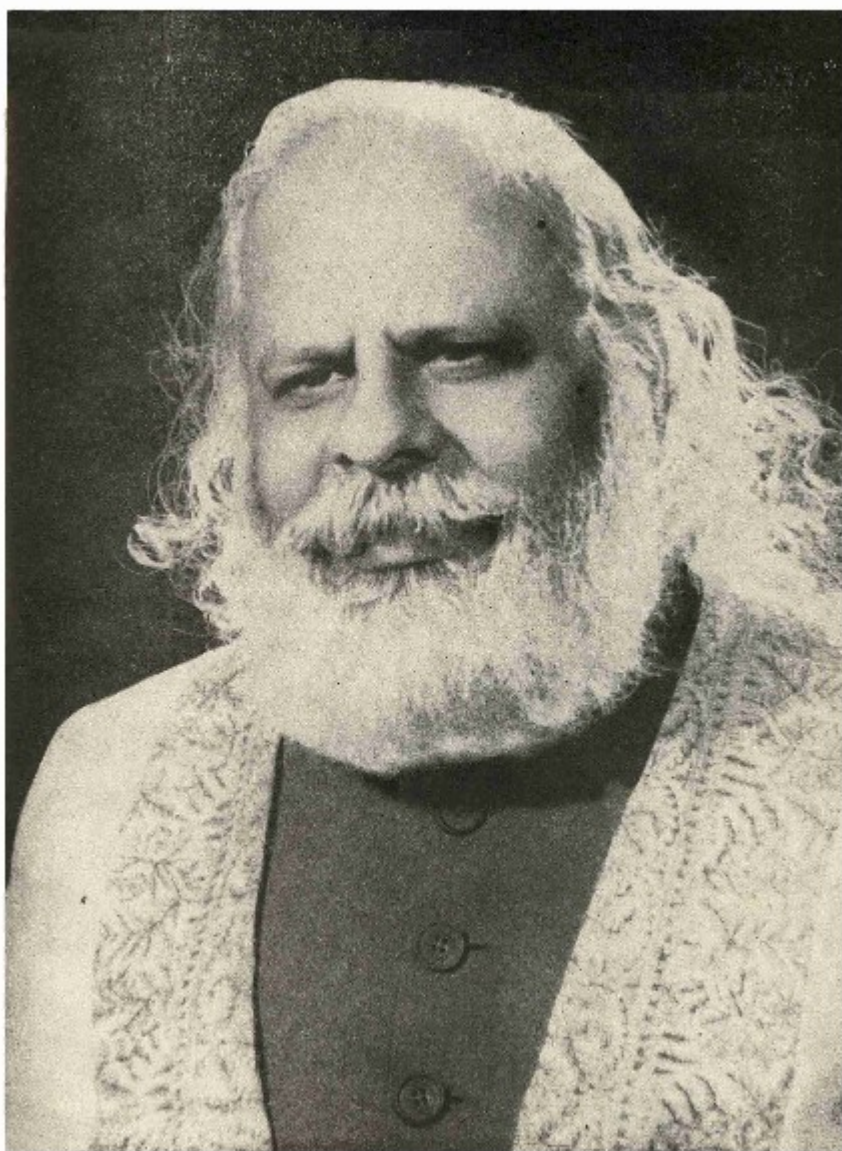
Tę najstarszą z khayalowych gharan założyli Natthan Khan i Peer Baksh osiedlając się w położonym trzysta kilometrów na południe od Delhi Gwaliorze. Źródła nie są zgodne co do imion założycieli. Pojawiają się też formy Nathan Peer Baksh, jak i Nathu, bądź Nathe Khan. Wielu badaczy w ostatecznym rozrachunku przyjmuje, iż Nathan Peer Baksh, syn Makkana Khana udał się z Lucknow do Gwalioru, by szukać schronienia, po tym jak jego syn, bądź zięć Kadir Baksh został zabity przez członków rywalizującej z protoplastami Gwalioru rodziny muzyków Shakkara Khana. Nathan Peer Baksh nie uciekał sam, towarzyszyli mu dwaj wnukowie – Haddu Khan (zm. 1875) i Hassu Khan (zm. 1895), synowie wspomnianej ofiary wojny muzycznych gangów. Nathan Peer Baksh był również guru Ghagge Khuda Baksha, założyciela Agra Gharany, o czym opowiadam w poprzednim eseju. Haddu i Hassu Khanowie stali się pierwszymi wielkimi gwiazdami Gwalior Gayaki, typowym dla indyjskiej wokalistyki duetem braci. Co ciekawe innym wybitnym gwaliorczykiem stał się w tych czasach Bade Mohammed Khan, syn Shakkara Khana z Lucknow, czyli przywódca zabójców Kadira Baksha. W ten sposób u zarania Gwalior Gayaki wyodrębniły się dwa rody tworzących ją muzyków. Jak zauważa w swoim „Nad etc..” Sandeep Bagchee, obydwie rody parały się pierwotnie wykonywaniem qawwali, czyli opartych na muzyce ludowej pieśni sufickich, związanych najczęściej ze świętymi szyickimi i

wykonywanymi u wejścia do ich mauzoleów. Qawwali bacche pochodzili często z niskich warstw społecznych, co, jak sugeruje dalej Bagchee, może wyjaśniać przemoc na jaką natykamy się na wstępie historii tej gharany.

Jakkolwiek by nie było, to właśnie na dworze maharadży Gwalioru rozwinął się ostatecznie khayal, jakim go znamy obecnie i który możemy rzeczywiście udokumentować historycznie. Liczne, choć niedokładne wzmianki wskazują na uprzednią migrację tego stylu z Lucknow, gdzie z kolei znalazł się on być może pod wpływem reform estetycznych w muzyce, jakie miały miejsce na dworze cesarza Mohammada Shaha w Delhi pod koniec XVIII wieku (patrz: „Dhrupad i khayal etc.”). O tym, co zastali w Gwaliorze przybysze z Lucknow w drugiej połowie XIX wieku nie wiemy zbyt wiele. Źródła wskazują na to, że co najmniej od XV wieku miasto to było ważnym ośrodkiem muzycznym (patrz: „Dhrupad i khayal etc.”). Gwalior Gharana urosła niezwykle szybko do ogromnych rozmiarów, tak że Mohan Nadkarni sugeruje wręcz określanie jej bardziej mianem parampara (czyli „tradycja”), niż gharana. Autor „Profiles etc.” zwraca też uwagę na przynależność do stylistyki Gwalior nie tylko śpiewaków i śpiewaczek, ale też licznych perkusistów i instrumentalistów, takich jak grający na pakhawaju Kudau Singh, binkar Bande Ali Khan i sitarzysta Babu Khan. Może to wskazywać na istnienie na dworze w Gwalior bogatych tradycji muzycznych, związanych najpewniej z dhrupadem, w czasach przed przybyciem khayalija z Lucknow i ostateczne wyparcie starej stylistyki przez nową, bądź też częściowe ich połączenie. Być może w ten sposób doszło do pogłębienia używanego pierwotnie w domach kurtyzan stylu.

Bade Mohammedowi Khanowi przypisuje się wprowadzenie do khayalu ozdobnika o nazwie tan, który jest jednym z głównych elementów, które odróżniają nowy styl od starszego dhrupadu. Tan polega na muzycznej frazie, opartej na samogłosce, sylabie, lub zdaniu, rozciągniętej lub naciągniętej w szybkich i ekspresyjnych pasażach. Konkurenci Bade Mohammeda Khana,

duet braci Haddu i Hassu Khanów naśladowali jego styl i zmieniali go, wyodrębniając go do tego stopnia, iż po raz pierwszy zaczęto używać określenia Gwalior Gayaki. Syn Haddu Khana, Rehmet Khan (1852(?) – 1922) był głównym mistrzem kolejnego pokolenia. Wywarł on silny wpływ na wielu sobie współczesnych muzyków. Choć trenował głównie u swojego ojca, to jednak tankari, czyli sposób egzekucji tanów przejął od brata rodzica. Ze wspomnień wiadomo, że miał Rehmet wspaniałą głębię odznaczającą się wyjątkowo czystą intonacją. Dało mu to śmiałość pozwalającą uwolnić styl gwaliorski od nadmiaru suchej metodyki.



"ज्ञानवृद्ध, अनुभव वृद्ध, योगीश्वर"
१९५३

Styl Gwaliorczyków charakteryzuje już w pierwszym kontakcie świetlistość i pewnego rodzaju prostota. Wiara w nią jest podstawą estetyki Gwalior, broniącej się przed zbytnim przeintelektualizowaniem procesu urzeczywistniania ragi. To ostatnie potrafi być bardzo manieryczne u niektórych indyjskich artystów i ostatecznie doprowadza do zatarcia estetycznej esencji ragi. Wszystko staje się wtedy niewiarygodnie skomplikowane, ale przestaje być sztuką muzyczną. Ta sama choroba trawi niekiedy współczesną klasyczną muzykę europejską, choć przede wszystkim to my, Europejczycy, nie doceniamy jej tak jak należy. Tak czy siak pewne wołanie o umiar przy teoretyzowaniu w sztuce, zarówno w Indiach, jak i na naszym podwórku jest jak najbardziej aktualne i potrzebne. Obok szlachetnej wstrzemięźliwości w konstruowaniu rag, odznacza się Gwalior Gharana też umiarem w samej liczbie prezentowanych rag i oporami przy tworzeniu nowych. Kreowanie nowych „funkcji improwizacyjnych” jak można też określić ragi, jest bowiem kolejną z chorób zagrażających klasyczności muzyki indyjskiej. Ze znanych muzyków najsilniej tą gorączką opiany był Pandit Kumar Gandharva, będący mimo to wielkim artystą. Najprostszą drogą do narodzin nowej ragi jest bowiem podobny do filmowego montaż elementów wziętych ze starszych rag. W ten sposób powstają ragi hybrydowe, z których nie wszystkie są w stanie artystycznie uzasadnić sens swej muzycznej egzystencji. O tym zjawisku będę mówił jeszcze nie raz, również przy okazji eseju poświęconego Kumarowi Gandharvie. Przeciwna do praktyk Kumara oszczędność Gwaliorczyków wyraża się w używaniu przez nich skromnej kolekcji dobrze znanych, „rodzinnych” rag, takich jak: Alahya – Bilawal, Yaman, Bhairav, Sarang, Multani, Shri, Bhupali, Kamod, Hamir, Basant, Paraj, Gaud – Malhar, Miyan – ki – Malhar, Shankara etc.

Na płytach i w innych artykułach zetkniesz się Czytelniku z bardzo różną pisownią, lub wymową nazw rag. Nie ma na to rady

i jest to nieuniknione. Po pierwsze, nazwy najstarszych rag wywodzą się z sanskrytu. Dzisiejsi muzycy i melomani indyjscy znają przeważnie sanskryt niewiele lepiej niż przeciętny europejski meloman, bądź muzyk zna łacinę. Słowa sanskryckie zaczynają więc funkcjonować w obrębie współczesnych języków Indii i są przez nie zmieniane. Gdy w grę wchodzi imię boga, lub bogini, nie jest jeszcze tak trudno się domyślić sanskryckiego pierwowzoru. Ucinane są jedynie końcówki, na przykład Bhairava, emanacja boga Sziwy, przechodzi w Bhairav. Gdy słowo jest mniej nacechowane religijnie, podlega oczywiście silniejszym przeobrażeniom. W nazwach rag pojawiają się też niekiedy imiona ich twórców, zwłaszcza zaś legendarnego Miyana Tansena, który działał na dworze cesarza Jalaluddina Mohammada Akbara. Stąd mamy raga Miyan – ki – Malhar, czy Miyan – ki – Todi. Co znaczy: raga Todi i raga Malhar opracowane przez Miyana Tansena. Nieraz jednak ujrzymy wersje typu: Miyaki Todi, Miyak Todi, Mian ki Todi etc. W całym zamieszaniu znaczną rolę odgrywa też wielojęzyczność Subkontynentu. Główne ośrodki muzyki hindustańskiej obejmują nie tylko strefy hindi – , czy urdujęzyczne. Spotkamy się jeszcze nie raz z artystami i szkołami posługującymi się na co dzień językami marati, bengali, czy pendżabskim. Będzie to też odczuwalne w transkrypcji nazw na alfabet łaciński. Perskie, arabskie i tureckie nazwy rag podlegają rzecz jasna rozleglejszym jeszcze metamorfozom, jako, że te języki nie są już używane we współczesnych Indiach. Szczyt owych fonetycznych wariacji osiągają oczywiście raga łączone, na przykład o nazwach wywodzących się po części z sanskrytu i perskiego.

Skupienie się na ograniczonym wokabularzu rag pozwala śpiewakom i śpiewaczkom z Gwalioru skoncentrować się bardziej na stylu wokalnym i sposobie ukazania raga. Rzadkie są zatem u Gwaliorczyków gry w muzyczne zagadki, w których przez długi czas słuchacz nie jest pewien, jaka raga jest śpiewana, zaś wokalista stara się go w finezyjny sposób wprowadzać na fałszywe tropy. Owe błędne ścieżki uzyskiwane są najczęściej

za pomocą małych motywów melodycznych, zwanych tirobhava. Do takich gier bardziej nadają się mniej znane, lub łączone ragi. W Gwalior Gayaki identyfikacja ragi dokonuje się natychmiast i koncert polega na podziwianiu jej niczym nie zakrytej architektury, na zachwycie nad dokładnością, zwartością i logiką jej muzycznych kształtów. Koncerty Gwaliorczyków są zatem w miarę możliwości długie, odbywa się w nich vistar, czyli powolna, idąca krok po kroku, penetracja wszystkich cech ragi, wszystkich jej tonalnych dróg, pasaży, etc. Odbywa się to drogą spokojnego sumowania kolejnych elementów, choć oczywiście, gdy pojawia się ich już naprawdę wiele, wirtuozeria śpiewaków i śpiewaczek z Gwalioru nie ma sobie równych.

Wyjątkowo dużą rolę pełnią w Gwalior Gayaki bandishe, czyli gotowe kompozycje, będące dziedzictwem poprzednich pokoleń kompozytorów, bądź wcześniejszymi niż moment koncertu twórcami samego wykonawcy. Bandishe są cenione dla ich melodycznej i formalnej równowagi, trudnej do uzyskania w trakcie kompozytorskiej improwizacji przed publicznością. Oczywiście wielcy muzycy nigdy nie sprowadzają całej ragi do zapamiętanej uprzednio kompozycji. Bandishe mniejsze, lub większe stosowane są jako dodatkowe elementy wykonywanego utworu, są wkomponowywane w całość z umiarem. To tak, jakby przy wznoszeniu wielkiej świątyni boga Brahmy (ojca rag) posłużyć się przygotowanym uprzednio eleganckim gzymsem, łukiem, lub wykrojem niszy. Przypuszczam, że takie łączenie elementów gotowych i niegotowych jest dużo trudniejsze od czystej kreatywności, czy wiernego odtworzenia. Od adeptów szkoły gwaliorskiej wymaga się znajomości około 20 bandishów do każdej przyswojonej ragi.

Bandishe zdaniem guru z Gwalioru są gwarantem poczucia pełni ragi u studentów. Brak przywiązania do całościowej formy ragi zdarzał się i zdarza u wielu wybitnych muzyków z innych gharan, podam tu za czołowy przykład genialnego Bade Ghulama Ali Khana z Patiali Gharany. W estetyce gwaliorskiej muzyk nie

może od razu unieść się na falach natchnionej improwizacji. Musi wpierw odśpiewać wstępne sthayi i idącą z nim antarę. Te dwa pierwsze schodki alapu muszą być zgodne pod względem rasy i muszą ją wspierać. Gwaliorczycy bardzo często określają bliski sobie raga vistar mianem „odczuwania nastroju sthayi”. Po dwóch pierwszych częściach dokładniej tu przed Tobą Czytelniku rozłożonej na elementy składowe ragi, następuje swara vistar, czyli „rozszerzanie w obrębie dźwięków”. Nuty są osadzone na śpiewanej głosce „a”, czyli jest to tak zwany akar. Przypisanym tu rytmem jest vilambit laya. W tradycji gwaliorskiej ta część zwana jest behlava. Jest ona śpiewana zgodnie ze skalą opadającą arohi i wznoszącą się avarohi. Każda bowiem raga jest rozpatrywana pod kątem wznoszenia się w górę i opadania w dół po liniach określonej skali. Bardzo wiele rag ma inną skalę wznoszącą się, inną zaś opadającą. Najbardziej znaną ragą tego typu jest perskiego pochodzenia Yaman.

Behlava musi być rozwijana od dźwięku Ma w dolnej oktawie do dźwięku Pa w górnej oktawie. Indyjska oktawa podzielona jest na tony: „sa, re, ga, ma, pa, dha, ni, sa” , dzieląc ją dalej natrafimy obok półtonów na ćwierćtony, dalej zaś na śruti funkcjonujące między wąskimi przestrzeniami ćwierćtonów. Behlava jest również podzielona na własne sthayi (od Ma do Sa) i antarę (od Ma, Pa, lub Dha do Pa w wysokim rejestrze) i musi być śpiewana w tej dokładnie kolejności. Następnie śpiewane są przeróżne kombinacje nut tworzących ragę, w zagęszczonych grupach po dwie, lub cztery, lecz bez zwiększania zasadniczego tempa muzycznej prezentacji. Ta część nazywa się dugun-ka-alap i jest ścisłym powtórzeniem materiału melodycznego behlavy, za wyjątkiem jego dwu- i czterokrotnego zagęszczenia, co notabene przypomina praktykę rodem z dhrupadu.

Następną częścią ragi jest bol-alap, w którym zgodnie z nazwą pojawiają się słowa ragowej śloki („bol” znaczy słowo w hindi). Dźwięki i słowa są łączone z sobą w różne, synestetyczne kombinacje, a w wyobrażeniu sobie tego dość

abstrakcyjnego zjawiska mogą pomóc wiersze Prem Piya z poprzedniego eseju o Agrze Gharanie. Po bol-alapie nuty są śpiewane w formie ozdobników murki, utrzymanych przeważnie w skaczącym, pochodzącym najpewniej z Radżasthanu stylu tappa. Styl tappa istnieje też w niezależnej postaci, o czym będzie mowa w kolejnych esejach. Po tym następują bol-tany, czyli szczególnie charakterystyczne dla khayalu ozdobne rozciągnięcia muzycznej materii oparte na zgłoskach śpiewanych słów. W tej części mogą się też pojawić tihai, czyli ozdobniki opadające trójwarstwowo do dźwięku sa. Ma to wzmocnić rytmiczność śpiewu i znajduje silną analogię estetyczną w tańcu kathak, gdzie tancerz również posługuje się trójstopniowymi ruchami, aby powiązać wciąż jeszcze wolną choreografię tańca z narastającym pierwiastkiem rytmicznym. Następnie zgęszczenia dźwięków zaczynają się jeszcze bardziej różnicować, wywołując nowe typy tan-ów i wreszcie pojawiają się wyjątkowe zagęszczenia nut objawiając się wybuchem wielogłowych i wielorękich gamaków (patrz poprzednie eseje).

Gwaliorczyków charakteryzuje archaiczne użycie tan-ów. Są one ułożone w proste, postępujące po kolei pasaże związane ze skalą wznoszącą się i opadającą (arohi, avarohi). Nazywa się je wtedy sapat-tan lub dholi-tan. Użycie ich jest trudne w pentatonicznych ragach, takich jak na przykład Durga, czy Malkauns. Wykorzystanie bowiem pięciu tonów wybranych z oktawy zostawia dwie nieuniknione „dziury”, które przerywają łańcuch sapat-tan-u. Gwaliorczycy odzyskują spójność pasażów zdwajając dźwięk następujący przed taką „dziurą”. Na przykład sa, re, re, ma zamiast sa, re, ma. Dodajmy, że następujące po sobie tan-y tworzą swoiste legato, i zachowanie jego wartkości ma wyrazisty sens estetyczny. Hinduscy melomani bardzo lubią tę cechę stylistyki gwaliorskiej i chętnie ją podkreślają westchnieniami (gdy są kulturalni), lub oklaskami oraz okrzykami „va! Kya bate!” (gdy nie są). „Va! Kya bate!” są jak najbardziej na miejscu w lżejszej muzyce klasycznej, takiej jak thumri, lecz przy wykonywaniu filozoficznej ragi, wymagającej uwagi i koncentracji, są nie do przyjęcia.

Gwalior Gharana chętnie stosuje dhrupadowe ozdobniki takie jak midh, czy gamak. Bardzo często fizyczny sposób ich uzyskiwania jest tożsamy jak w dhrupadzie, to znaczy nie jest to już wtedy śpiew gardłowy, charakterystyczny dla khayalu, lecz śpiew dobywający się bardziej z przepony, przy języku śpiewaka ściśle dotykającym górnego podniebienia. W zapożyczonych z dhrupadu elementach Gwalior jest podobny do gharany agryjskiej i do znakomitego Pandita Jasraja z Mewati Gharany, o którym będziemy mówić w przyszłości.

Po opisanej powyżej części bez akompaniamentu tabli zwanej w myślowym skrócie alapem, następuje gat. Jego tempo jest umiarkowane, najczęściej jest więc to madhya laya. Nie spiesząc się jak ich koledzy z wielu innych gharan dbają Gwaliorczycy o wyrafinowaną i pełną równowagę trzech podstawowych elementów – ragi (tu w sensie „melodii”), layi (rytmu i tempa), oraz sahityi (czyli ragowej liryki). W uzyskaniu wyważenia tych trzech żywiołów ragi znów pomagają Gwaliorczykom liczne bandishe. Spokojne allegro, nigdy zaś presto w drugiej części ragi ponownie oznacza zagęszczanie dźwięków bez przyspieszania ogólnej pulsacji rytmu. Deshpande, jeden z największych teoretyków muzyki indyjskiej, krytykuje tę metodę, zauważając, iż jego zdaniem, brakuje przez to dźwiękom charakterystycznego dla innych khayalija błysku. Tale, czyli struktury rytmiczne używane w estetyce gwaliorskiej należą do najstarszych przyjętych w khayalu i poza tintalem są również dopuszczalne w dhrupadzie.

W ten sposób udało nam się omówić bliżej sposób budowania ragi, a także niektóre elementy ją konstruujące. Warto było czekać na ten moment aż do teraz, gdyż architektura ragi w Gwalior Gayaki należy do najstarszych, jeśli chodzi o khayal. Inne gharany często do niej nawiązują, a zwłaszcza, jak już wiemy, Agra Gharana. Niemal całą analizę ragi w ujęciu gwaliorskim zawdzięczam Sandeepowi Bagchee. Jednakże dopiero osłuchanie się z przedstawicielami Gwalior Gharany na koncertach i na płytach pozwoliło mi zrozumieć do pewnego

stopnia hinduski sposób widzenia utworu muzycznego, jaki został przytoczony powyżej. Najlepszym sposobem do poznania estetyki muzyki hindustańskiej jest oczywiście analiza porównawcza. Dopiero osłuchanie się z tradycją różnych gharan pozwala dostrzec różnice i podobieństwa, a także to, co w radze jest uniwersalne dla wszystkich szkół, czyli jej estetyczny szkielet.

Celowo nie poruszyłem jeszcze dokładniej tematyki struktury ragi w obrębie stylu dhrupad. Nastąpi to w przyszłości, lecz wpierw czeka nas podróż przez inne muzyczne zagadnienia, abyśmy mogli uczyć się stopniowo, krok po kroku. Na razie wiemy już trochę o tym, jak śpiewają Gwaliorczycy, lecz nie wiemy kim są, jeśli nie liczyć zmarłych przed erą fonografii protoplastów gharany. Pora zatem przejść do galerii muzycznych portretów, do której wejście znajdziesz Czytelniku w następnym eseju. Na zakończenie zaś chciałbym dodać, że o ile wiodący nieco rozbójniczy tryb życia pra-Gwaliorczycy pochodzili być może od zebrzących qawwali, o tyle Dagarowie wiodą się z rodu braminów, zaś na przykład Girija Devi jest autentyczną indyjską rani, czyli królową. Można zatem założyć śmiało, że wybitni indyjscy muzycy i melomani wywodzili się i wywodzą ze wszystkich niemal kast indyjskiego społeczeństwa i, że w ten sposób, sztuka przełamuje już od dawna uprzedzenia kastowe i rasowe od których nie jest jeszcze wolne społeczeństwo Bharatów.