

Dhrupad jest najstarszym stylem klasycznej muzyki hindustańskiej i również przy współczesnych formach klasycznej muzyki karnatyckiej jawi nam się jako starzec. Obecnie wykonanie dhrupadu można podzielić na dwie zasadnicze części, do których nawiązują też inne style klasycznej muzyki Północnych Indii. Pierwsza z nich zwana jest *alapem*, druga zaś, o ustalonym zakomponowanym charakterze można objąć definicją *bandishu*. Niektórzy indyjscy badacze dzielą dhrupad na dwa główne nurty: *darbari dhrupad*, który ewoluował na *darbarach*, czyli dworach cesarzy, króli i książąt, oraz *haveli dhrupad*, związany ściśle ze świątyniami.

Sandeep Bagchee w swojej książce „*Naad. Understanding Raga Music*” zauważa, iż dhrupad jakiego słuchamy w salach koncertowych i na płytach, jest to tylko i wyłącznie *darbari dhrupad*. Nie jest to jednak pogląd powszechnie przyjęty. W rodzie Dagarów, jak już wiemy, ciężko jest oddzielić dhrupad dworski od świątynnego, jeśli zaś chodzi o tematykę najpopularniejszych wierszy ragowych, wypadałoby stwierdzić, że to raczej *darbari dhrupad* wyszedł dziś z użycia. Wielu muzyków, takich jak Dalchand Sharma, czy badający dhrupad *khayalija* Pandit Jasraj jest skłonnych uważać *haveli dhrupad* za formę na poły ludową, która przyczyniła się do powstania stylu klasycznego. Dlatego nie mówią o *haveli dhrupad*, lecz o *haveli sangeet*.

<https://www.youtube.com/watch?v=YXXfUM6YD80>

Dhrupad najpewniej wyewoluował z formy zwanej *prabandha*, która była ustaloną, w dużym stopniu nie improwowaną kompozycją, opartą na konkretnej radze i talu, posiadającą określony początek i koniec. Całkiem możliwe, że nikt dziś nie wie, jak dokładnie *prabandha* była wykonywana. Powszechnie znane są jedynie nazwy jej czterech części – początkowej (*udagraha*), drugiej zawierającej ekspozycję skali (*melapaka*), ściśle określonej trzeciej zwanej *dhruvapada* i zamykającej

(*abhoga*). Z *dhrupady* najpewniej wywodzi się współczesny *dhrupad*, choć całkiem możliwe, że doszło do syntezy wszystkich czterech części. Muzykolog S.K. Sen Chib w swojej „*Companion to North Indian Classical Music*” zwraca uwagę na podobieństwo czterech części *prabandhy* do czterech sekcji europejskiej fugi. Najpewniej przejście z *prabandhy* do dwuczęściowego *dhrupadu* nie odbyło się wcale dawno, Dagarowie wskazują na odpowiedzialnych za nie przodków. Nazwa *dhrupad* dla całego stylu wiązała się z owym uproszczeniem, zatem w złotym wieku *dhrupadu*, w wiekach XVI i XVII określano go inną nazwą, być może brzmiała ona właśnie *prabandha*.

Sandeep Bagchee przypisuje powstanie *prabandhy* okresowi między XII i XIV wiekiem. Sugeruje, że swoją dworską twarz zyskała w XV wiecznym Gwaliorze, na dworze radży Mana Singha Tomara (1486-1518). Za mało niestety znamy kształt muzyki przed XII wiekiem, choć wiemy, że była wykonywana, oraz że istniała też już wtedy rozwinięta koncepcja *rag*, a także ogromna ilość wyrafinowanych, nie ludowych instrumentów. Całkiem możliwe, że nie daje się obecnie oddzielić formy muzyki dawnej od jej literackich odniesień. Jeśli zwrócimy uwagę na silnie wajsznawickie elementy zawarte we współczesnej klasycznej muzyce hindustańskiej, z pewnością dotrzemy tym tropem do okolic XII wieku, kiedy najpewniej ukształtował się zrab literatury nowożytnych wisznuitów. Lecz w okresie wcześniejszym natykamy się na silny tantryczny kult bogiń i towarzyszące mu *ragi*, które po dziś dzień zachowały w swoich nazwach echa terminologii tantryckiej. Można więc wysnuć teorie o pewnym zaniku stylistyk muzycznych w okresie poprzedzającym przybycie Mogołów i zwycięstwie jednej z nich, która znajdowała się po prostu najbliżej stolic młodego cesarstwa i była w stanie sprostać oczekiwaniom mecenasów, którzy nie byli hinduistami. Dla pewnej dekadencji kulturalnej poprzedzającej czasy Babura i Akbara łatwo znajdziemy uzasadnienie w historii. Na okres od XII wieku do XV przypadało szczególne nasilenie obcych najazdów, tak częstych, że dawni najeźdźcy, nim zdołali się zadomowić, byli zmiotani

przez nowych agresorów. Burzono świątynie, zaś sam hinduizm też ulegał uproszczeniu i egalitaryzacji, gdyż jego starsza, bardziej złożona i rytualna wersja nie trafiała do serc prostego ludu, który miał teraz okazję wyrwać się z kastowych ograniczeń przechodząc na demokratyczny w swych założeniach islam (podobnie działo się 1800 lat wcześniej z buddyzmem). Uproszczenia rytuałów i upadek większości hinduistycznych dynastii w Północnych Indiach musiały oczywiście odbić się negatywnie na kulturze muzycznej. Być może rzeczywiście dwór Gwaliorski był takim wąskim gardłem, przez które dawne morze sztuki przebyło feralne stulecie, bądź dwa, by rozlać się w nowy ocean rozciągający się u stóp cesarza Jalaluddina Mohammada Akbara. Wtedy to niektóre z Gwaliorskich regionalizmów stałyby się wzorcem dla sztuki muzycznej całych Północnych Indii.

https://www.youtube.com/watch?v=__nC7nFEPyM

Kolejnym wąskim gardłem dla dhrupadu było wspomniane już wymieranie *vani* (alias *bani*). Dziś rytm tej sztuce nadają Dagarowie, aczkolwiek niestety i ich *vani*, poprzez splot tragicznych wydarzeń, zdaje się wymierać. W ich stylu kompozycja następująca po *alapie* składa się z czterech części, bądź *dhatu* (czyli komponentów melodycznych) – *sthayi*, *antary*, *sanchari* i *abhogi*. *Sthayi* oznacza dosłownie „bazę”. Jest tak zwana nie tylko z uwagi na swoją początkową pozycję, ale też dlatego, że śpiewak bądź binkar po każdej następnej części do niej powraca. *Antara* oznacza dosłownie „część odmienną, bądź pośrednią”. Jest to więc podkreślenie roli łącznika między *sthayi* a *sanchari*. Jednakże ten termin zaczął być też używany ogólnie dla określenia sekcji zawierającej nuty z górnego tetrachordu środkowej oktawy i z górnej oktawy. Pierwotnie *sanchari* nie istniało i *antara* łączyła *sthayi* z *abhogą*. Na przestrzeni XIX wieku okazało się jednak, że *abhoga* jest za długa w świetle istniejącej praktyki koncertowej i rozdzielono ją na dwie części – *sanchari* i *abhogę*. Termin *sanchari* oznacza muzykę „płynącą swobodnie” i jest to część dhrupadu, gdzie

śpiewak bądź binkar ma możliwość swobodnego poruszania się pomiędzy trzema oktawami klasycznej muzyki indyjskiej. Abhoga znaczy zwieńczenie, dopełnienie i jest to część, która zawiera imię kompozytora bądź jego patrona. Podobnie jak sanchari, abhoga pozwala na poruszanie się we wszystkich trzech rejestrach. Niestety, wiele współczesnych wykonań dhrupadu jest skróconych jedynie do postaci sthayi i antary, choć na najnowszych płytach Wasifuddina Dagara można znaleźć powrót do pełniej XIX wiecznej wersji. Do tego też zmierza Rahim Fahimuddin Dagar, choć często, z uwagi na chorobę zatok, pozostaje przy skróconej wersji. Jednakże, nawet jeśli nie może śpiewać całości, stara się on wydobyć z mgły zapomnienia dawne abhogi i przygotowuje je dla innych śpiewaków z rodu i spoza rodu. Powrót do dłuższej wersji jest zainspirowany rosnącym zainteresowaniem dla dhrupadu publiczności, głównie spoza Indii.

Oto przykład abhogi z pełnej kompozycji w radze Shankara, autorstwa Enayata Khana Dagara, wykonanej przez Rahima Fahimuddina Dagara w roku 1988 w Delhi:

„Keyoon Hai Inayat Kumkum Kapooran Pe

Bimb Vaar Daaroon Adhar Chhalkan Pe”

Każdy łatwo zauważy w tym trudnym do przetłumaczenia dwuwierszu sygnaturę twórcy – Inayata, czyli Enayata (transkrypcja samogłosek w zapisywanym arabskim alfabecie urdu ma marginalne i wielce dla nas mylące znaczenie).

Większość współczesnych indyjskich wykonań dhrupadu (a jest ich mimo wszystko setki razy więcej niż zagranicznych) zawiera alap i następującą po nim określoną kompozycję – dhrupad. Kompozycja składa się z sthayi i antary. Często sthayi powtarzana jest raz jeszcze, w formie urozmaiconej improwizacjami na bazie słów ragowej śloki. Pozwala to na

pevien rodzaj gry słów, zwany *bol – banth*, który jest silnie związany z figuracjami rytmicznymi. Zostaje on zamknięty kadencją, która zatrzymuje zagęszczenie muzycznego ruchu i jest odbiciem pierwszej frazy *sthayi*. Wykonaniem rządzą dwa narastające zjawiska – od braku pulsacji rytmicznej po ustalenie dominującego rytmu i od aliterackości po eksponowanie słów na tle muzyki.

Sekcja *alapu* jest w *dhrupadzie* bardzo rozbudowana i zajmuje dwie trzecie całego wykonania *ragi* (chyba, że jest śpiewana również *abhoga*, co wciąż nie jest częste). *Vilambit alap* w przypadku *dhrupadu* nie przestrzega następstwa rejestrów i stara się przede wszystkim zapowiadać rodzący się rytm poprzez zagęszczanie aspektów melodycznych. Nie zawiera słów prócz tych, które są syntetycznymi zapowiedziami zmagających się melodii. Wyszczególnienie czterech części *alapu* jest w przypadku *dhrupadu* szczególnie trudne, z uwagi na dowolność rejestrów, dlatego też towarzyszący *dhrupadij* lub *binkarowi* *pakhaładzista* zaznacza przejście do następnej sekcji pojedynczym uderzeniem w swój instrument. Te cztery części korespondują obecnie z muzyką instrumentalną i *khayalem*, które oparły się na *dhrupadzie*. Można więc je nazwać w zależności od przyspieszania narracji muzycznej – *vilambit*, *madhya* i *drut alapami*, czyli *alapem* wolnym, umiarkowanym i szybkim. Mniej uniwersalna jest czwarta część, zwana *nom-tom alap*.

Mówiąc w uproszczeniu, śpiewak lub *winista* zaczyna każdą część *alapu* śpiewając nutę „*sa*” alias „*shadja*” ze środkowego rejestru. Następnie dodaje do niej nuty związane z daną *ragą*, budując jej *rasę*. Następnie udaje się do dolnego rejestru i podtrzymuje zarysowane uprzednio figury „od spodu”. Pogłębia to ciągłe konstruowanie *ragi*, podstawą dla dźwięków stają się zaś sylaby takie jak: *na, ne, ri, re, di, de* etc. Wszystkie razem zwane są *nom – tom* i istnieje wiele teorii na temat tego, co niegdyś znaczyły, o ile w ogóle są rzeczywiście odbiciem jakichś niezrozumiałych obecnie wersji. W każdym bądź razie mają one obecnie znaczenie aliterackie, podobnie jak

poprzedzający je *akar*. W drugiej i trzeciej części alapu generalnie unika się dolnego rejestru i operuje się na środkowym, oraz górnym, choć jest to zależne od natury ragi. Wiele rag zawiera w swojej esencji górne tony dolnego rejestru. Aby je odróżnić od innych, mówi się o *uttaranga* i *purvanga pradhan*.

Jak już wspomnieliśmy kolejność używania rejestrów nie jest tak ścisła w dhrupadzie jak w innych stylach. Tak samo część ragi niemal pozbawiona czasu muzycznego jest nader istotna. Dlatego w dhrupadowym vilambit alapie mamy do czynienia ze swego rodzaju obiektami dźwiękowymi, samoistnymi, nie będącymi jedynie konwencjonalnymi płaszczyznami większej całości. Z uwagi na to dhrupadija używają specyficznej muzyczno – sylabicznej struktury, aby zamknąć każdą z takich figuracji. Może to być na przykład „*tana to om*”.

Madhya alap jest mniej subtelny od pierwszej części – vilambit alapu. Różni się też melodyką. Narasta w nim jednak pulsacja rytmiczna, co przykuwa uwagę publiczności, częstokroć zmęczonej bardzo trudną częścią pierwszą. Również dla dhrupadija madhya alap, który niewtajemniczonym wydaje się bardziej efektowny i wirtuozerski, jest tak naprawdę odpoczynkiem po trudnym vilambicie. Ciężko nie odnieść wrażenia, że w wielu wypadkach vilambit alap nie jest muzyką dla publiczności, lecz raczej jogą dźwięku, która musiała się znaleźć na muzycznej scenie, gdyż inaczej raga jako całość nie zaistniałaby.

<https://www.youtube.com/watch?v=JeDvXGzP8Vg>

Rytm w radze zaczyna narastać od tempa pojedynczego, podstawowego, które jest zwane *tha laya*. Następnie się je podwaja i jest to *dugun*, potraja – *tigun*, mnoży przez cztery – *chaugun*. Oczywiście nie jest to proste mnożenie, lecz rzeczywiste dodawanie temp. Gdy jest *dugun*, *tha* nadal istnieje. Gdy *tigun*, *tha* i *dugun* wciąż są obecne. Maestria layakari polega na matematycznym przenikaniu śpiewaka i

później pakhaładżysty przez owe tempa. Można by rzec, że dhrupad, podobnie jak muzyka karnatycka i w dużo mniejszym stopniu khayal, jest polirytmiczny. Dlatego też w khayalu istnieje możliwość zmian zagęszczenia temp w obrębie frazy, gdyż jest to niejako rytmiczna „monodia”. W rytmicznej „polifonii” dhrupadu nie wolno sklejać frazy z różnych przyspieszeń, można natomiast przedzierać się przez nakładające się pulsacje rytmiczne. Podobnie jak w muzyce karnatyckiej, istnieją też w dhrupadzie rytmy nieparzyste, zazębiające się w przechodzeniu przez końcówki fraz innych pulsacji. Są to na przykład przyspieszenia o jeden i pół, zwane *ad* i nawet o jeden i ćwierć, zwane *kuad*. Obecność nakładających się przyspieszeń każe mówić adeptom sztuki dhrupadu o jego matematyce.

Przy poruszaniu się od vilambitu po madhya alap wolna artykulacja samodzielnych dźwięków przeradza się w struktury bardziej melodyczne. Pojawia się też dookreślenie rytmiczne owych fraz. Często artyści używają sposobów analogicznych do synkop i rubata dla zasłonięcia pulsacji rytmicznej i pozostawienia czystej melodii, co też integruje madhya alap z vilambitem. Zdaniem Dalchanda Sharmy, owe „rubato” jest jednym z najistotniejszych komponentów kreowania ras. Rubato dotyczy wszystkich płaszczyzn rytmicznych, dlatego liczone jest w ćwierciach i połówkach, zaś wprowadzanie go w życie nie jest ani intuicyjne, ani też łatwe. Dhrupad to sztuka ciągłej koncentracji, która jest ważniejsza od powierzchownie pięknego głosu, czy efektywności muzycznych gestów.

Aby z madhya alapu nie wpaść od razu w silniej rytmiczny drut alap artysta musi posiadać szczególnie uczoną dyscyplinę rytmiczną. W nom – tam alapie elementy rytmu i treść literacka zaczynają przypływać z porwanych i skrytych fragmentów. Pojawiają się powtórzenia i intensywność rytmicznych zagęszczeń. Słuchacz ma wrażenie podróży do niezwykłej krainy, której wrażenie jest nieodparte, o ile słuchał mądrze i uważnie poprzednich części. Pojawiają się pierwsze gamaki,

aczkolwiek nie w najszybszych tempach. Równoważą je szybkie powtórzenia konstrukcyjnych sylab, co nadaje im życie i kontrastowość, których niekiedy na przykład brak w wystrzeliwanych z perfekcyjnego karabinu wirtuozerii gamakach Gharany Dżajpurskiej. Raz jeszcze wolna kadencyjna część, mohra, jest śpiewana na zakończenie tej części.

Na nom-tom alapie kończy się alap i zaczyna się dhrupad właściwy, czyli część zakomponowana. Tutaj dołącza się do muzyki pakhaładżysta. Rytm, melodia i tekst są tutaj ściśle powiązane, zaś jakość tego związku przesądza o wielkości dhrupadiji. Tak jak trimurti indyjskich bogów, tak rytm (Sziwa), melodia (Brahma) i tekst (Wisnu) mają zjednoczyć się w brahmanie muzyki, w nadabrahmanie. Istotą szkolenia śpiewaka jest uczenie go rzeczywistego śpiewania słów, bez oddzielania artykulacji zgłosek od ustalania wysokości tonu. Jednocześnie dźwięk ma następować wraz z rytmem. Pakhaładż musi być perfekcyjnie nastrojony, co jest bardzo trudne w zmiennych warunkach atmosfery sal koncertowych. Dlatego też dhrupadijom zdarza się przerywać koncert dla nastrojenia pakhaładżu, który rozstraja się, niestety, całkiem łatwo.

Sthayi zawiera główne linie melodyczne i wprowadza kompletny obraz ragi. Z kolei antara przybliża oś górnego „sa”, które jest traktowane jako nuta zwieńczająca i ostatecznie zatrzymuje rozwój każdej muzycznej myśli. Artysta zaczyna wykonując sthayi w dolnym rejestrze i dolnym tetrachordzie środkowego. Opiera się na wciąż powtarzanych fragmentach śloki, przywołując ją w licznych improwizacjach. O ile zatem całość dhrupadu jest zakomponowana, o tyle istnieje możliwość twórczych przetworzeń swoistego *da capo*. Zazwyczaj pierwsza linia melodyczna sthayi jest śpiewana powtórnie na końcu. Pierwsza część tekstu jest powtarzana wielokrotnie i pełni rolę swoistego refrenu, zawierającego charakterystyczną frazę ragi.

W trakcie koncertu jedność słowa, dźwięku i rytmu jest oczywiście „zagrożona” przez wirtuozerię wykonawców.

Improwizacje rytmiczne i melodyczne łączy zatem *mukhda*, fraza melodyczna kończąca się zazwyczaj „sam”. Wariacje rytmiczne w dhrupadzie mają odmienny charakter od swoich khayalowych odpowiedników. Do tego nawet używane w starszym stylu tale są odmienne. W dawnych czasach tali były ogromne ilości, lecz większość z nich została zapomniana. Dziś mamy okazję słyszeć najczęściej takie rytmy jak: *chautaal*, *jhaptaal*, *shultaal* (lub *sultaal*), *suraphaaktataal* i *gajajhaptaal*. Jednakże większość kompozycji jest w *chautaal*u i *shultaal*u, które są wykonywane w tempach wolnych i umiarkowanym. Szybkie tempo wspiera *suraphaaktataal*, zwany też czasem *asul-faakta taal*, składający się z dziesięciu *matr* (maatras), czyli uderzeń, pauz i „półuderzeń”. Istnieją też kompozycje w *jhaptaalu* i *ruupaktaalu*, choć są rzadziej wykonywane. W rzadkich wypadkach może być używany *tiivrataal*, będący szybszą wersją *ruupaktaalu*. Wydaje się jednak, że sytuacja się zmienia i z uwagi na coraz większą rolę improwizacji pakhaładzistów *tiivrataal* przeżywa swój renesans. Jakkolwiek by nie było, króluje niepodzielnie *chautaal*, związany najsilniej z rasami heroiczną i miłosną. Muzykolog Shrivastava spostrzegł, że w wielu zapisach dhrupadu z przeszłości rytm nie jest wyszczególniany, co może tym bardziej przyczyniło się do zaniku dziesiątek, jeśli nie setek pozostałych rytmów. Niezależnie od tego, te które pozostały są bardzo trudne i nie czynią bynajmniej życia muzyków monotonnym. Wyobraźmy sobie zdanie mające 10 sylab, na przykład „teraz piszę o muzyce Indii”. Niech to będzie rytm w swej podstawowej formie. Jeśli go zdwoimy, nie anulujemy tym samym pojedynczej prędkości. Zdanie „teraz piszę o muzyce Indii” nadal istnieje, lecz zyskujemy miejsce, mamy więc na przykład „tedin, razdin, pidin, szedin, odin, mudin, zydin, cedin, indin, didin”. Jednakże znaczenie i brzmienie „teraz” pozostaje, podobnie jak znaczenie i brzmienie „Indii”. Możemy zdwoić nasze zdanie inaczej, pakując tekst w gęstszych skupieniach: „teraz, piszę, odin, dindin, dindin, dindin, dindin, dinmu, zyce, Indii”. Oczywiście w rzeczywistości nie dodajemy wcale ciągu „din, din, din”, lecz teki na pakhaładź, które są wyrafinowanymi

estetycznie złożonymi fakturami, stworzonymi specjalnie w tym celu. Lecz sprawnym dhrupadja to nie wystarcza, dlatego używają ćwiartek i połówek przyspieszenia, co przesuwa warstwy strukturalne i znaczeniowe nakładanych na siebie rytmów. Nie sądzę, abym wyjaśnił to w przejrzysty sposób (pocieszam się tym, że być może nikomu się to jeszcze nie udało, dlatego tak ważna w Indiach jest praktyka), ale mam nadzieję, że udało mi się choć pokazać, że ograniczenie ilości rytmów dhrupadu do kilkunastu wcale nie oznacza prymitywizacji tej muzyki. Dawniej najprawdopodobniej różne Vani specjalizowały się w różnych rytmach (podobnie jak w różnych ragach).

Antara pod wieloma względami jest strukturalnym odbiciem sthayi. Powinna powielić manierę przeobrażania tekstu poetyckiego, a z pierwszej jej frazy winna powstać powtarzalna kadencja. W odróżnieniu od sthayi gra słowami jeszcze bardziej narasta, coraz trudniej ich nie zauważyć, mają bowiem wpłynąć w serce słuchacza w formie ostatecznej rasy, katharsis. Stanie się tak, jeśli koncentracja odbiorcy była nieprzerwana od samego alapu. Nieprzyjemna maniera przerywania koncertu dla odchrząknięcia, czy nastrojenia instrumentów psuje niekiedy ten efekt bez winy słuchacza. Przypuszczam, że jeszcze na XIX wiecznych dworach obowiązywała wykonawców surowsza dyscyplina – instrumenty miały być sprawne cały czas, podobnie głosy. Jednakże, wraz z mniej wyrafinowanym mecenatem, również niedostatecznie doceniani muzycy traktują sytuację koncertową bez szczególnego wewnętrznego napięcia. Nie jest to dziwne, skoro wiedzą, że prawie nikt z publiczności nie ma pojęcia o tym, co robią. Na koncertach w Delhi zauważałem, że sytuacja się zmieniała, gdy na sali byli obecni potomkowie Radżputów – nagle instrumenty przestawały się rozstrajać, a gardła śpiewaków zdrowiały. W antarze najsilniejszy udział mają bol – banth (czyli przełamania słów), oraz midhy i gamaki. To w tej części pojawia się unaocznienie ragi i jej rasa, zaś powrót do sthayi jest ukojeniem po filozoficznych trudach i silnym emocjonalnym napięciu. Jeśli wykonywana jest abhoga, wtedy po antarze następuje lekcja na temat ragi, jej twórcy i mecenasa.

Twórca przedstawia się za pomocą poetyckiej gry słów, odnoszącej się do obrazów natury, scen z udziałem kochanków, lub atrybutów bogów trimurti i (lub) Allacha. Tłumaczenie abhog jest wielkim wyzwaniem, co zresztą dotyczy wszystkich udanych, z założenia wieloznacznych, ragowych śłok.

Zobacz inne rodziały przewodnika po muzyce Indii – [kliknij tutaj](#)