

# North India

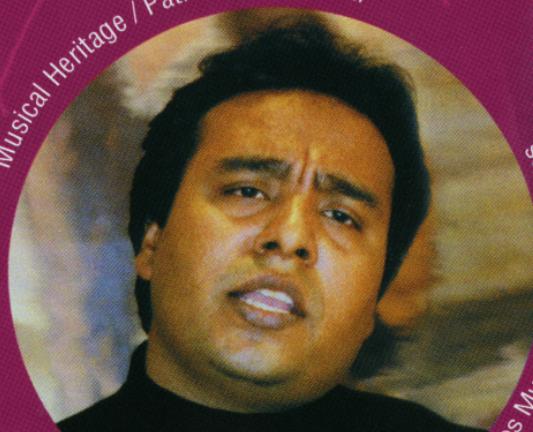
Dhrupad singing

by Ustad F. Wasifuddin Dagar

*Ustad F. Wasifuddin Dagar :*

*Chant Dhrupad*

Musical Heritage / Patrimoine Musical



Anthology of Traditional Musics / Anthologie des Musiques Traditionnelles



# North India

## Dhrupad Singing by Ustad F. Wasifuddin Dagar

by PROFESSOR S. K. SAXENA

Very few families of musicians in India can claim to have such a long and illustrious lineage as the Dagars. Faiyaz Wasifuddin Dagar represents the 20th generation of an unbroken chain of *dhrupad* singers and veena players. The family has preserved and promoted its distinctive cultural heritage at great personal sacrifice.

*Dhrupad* is the most ancient and rigorous form of the classical vocal music in India. The word *dhrupad* characterises both the music form as a whole and one of its parts rendered with percussion accompaniment.

The Dagar family has repeatedly produced performers of the highest quality. In the last thirty years, six of its members have won the highest national honour, namely, the Sangeet Natak Akademi Award for Excellence in Classical Music. The senior pair of Dagar Brothers, Ustads Nasir Moinuddin and Aminuddin Dagar, did pioneering work in making *dhrupad* singing widely known and acclaimed in the Western world; and, after them, their younger brothers - the Zahiruddin-Faiyazuddin pair - have won laurels for keeping up the good work with undimmed vigour.

But now that three of them have already become

a part of *dhrupad* history, Wasif, it appears, is destined to keep the Dagar variety of *dhrupad* alive in the 21st century, all by himself. He carries out his activities simultaneously as a performer, a fine teacher and the core organiser of the *dhrupad* festivals launched by his father and uncle in Jaipur and Delhi. Over the years, these festivals have put forth all the various schools of *dhrupad* and opened up the stage to those artists who are for various reasons attracted by *dhrupad*. He still has four elders who are an ever-ready source of further knowledge in the true gharana tradition. They have bestowed upon him the title of maestro and are depending on him as the scion of the family to keep the *dhrupad* torch aglow for long. Nor is the expectation unwarranted. Even before turning thirty, Wasif had already won unconditional praise from discriminating listeners. A very discerning critic has even regarded his singing as being perfectly in tune with "the best tradition of the ancient and illustrious Dagar family" (The Hindu: 28.2.97). And this need not surprise anyone for Wasif had the privilege of a long and exacting training under two very methodical teachers : Ustad N. Zahiruddin Dagar and Ustad N. Faiyazuddin Dagar, his uncle and father respectively.

Wasif is therefore good at all three forms of singing. The Dagar family has all along specialised in, namely, *alap*, *dhrupad* and *dhamar* - a triplet with which every *dhrupad* singer is supposed to be conversant. But all *dhrupad* artists are not equally fond of the three forms, which are quite dissimilar, except for their equal regard for accordance with the basic character of the *raga* chosen for treatment. *Raga* is essential for the whole of India's classical music- and it may be given a little higher status than *tala* (or beat-measured rhythm), for in *alap* there is only *raga* and no *tala* as such.

### RAGA

A *raga* is an organised whole of some specific *swaras* (notes). In theory, it is a melodic type - a type because it allows any number of compositions, and a specific type because, to the discerning ear, one *raga* sounds differently from the others. But, in practice, a *raga* is also the material of the music, which is produced out of it. The music builds upon *swaras*, and these *swaras* are provided by the *raga*. So it would be better to speak of a *raga* as a melodic matrix rather than a mere type.

A good Indian vocalist does not slavishly follow a pre-fixed plan. The requirements of *raga* and *tala* have of course to be met all along- but, apart from this overall conformity, the details of the total recital are largely determined by one's own sensitiveness as an artist. As he goes on singing, he savours the sensations of his *swaras* quietly,

converses with them to determine how they require the subsequent course of music to run and so proceeds through a kind of dialogue with his material, that is, *swaras* and melodic phrases. This is manifestly so in the *alap* of a good *dhrupad* singer.

What lends a living look to a *raga*, specially as sung in the way of *alap*, is also the fact that a good vocalist can invest the individual *swaras* or their flowing linkages with a touch of feeling, making them appear lively or sad, serene or even yearning for something far-off or transcendent.

### TALA

*Tala* is the Indian word for rhythm in music. It stands for a specific number of beats, which occur at equal intervals, or mark an even flow of pace. These beats are also organised into a rhythmic whole by means of inner segments (*vibhags*) and emphases, the focal one being the *sam*. The *sam* is the beat from which the rhythmic flow starts and to which it returns completing an *avrti* (or round). If the performing artist fails to mark the *sam-beat*



© Laurence Bastit

with split-second accuracy "when he sets out to do so", the failure is regarded as a very serious error by the trained listener. On the other hand, if the artist is able to attain the *sam* on the dot of this beat, "and in a well designed way", that act is acclaimed as an index of artistry.

A rhythm (-cycle) as drummed is called a *theka*, and attached to every beat is a mnemonic syllable. The *theka* is the anchor of all rhythmic work in music, and so it has to be played with unflagging steadiness and clarity all along. Quite a few different *talas* are used in Hindustani music. Most commonly the *dhrupad* form avails of *chausal* (of 12 beats). But there is no dearth of *dhrupad* compositions in cycles of seven, ten, or even more than twelve beats.

#### ALAP

*Alap*, as sung by a *dhrupad* artist, is "pure vocal" music. It is pure in the sense that it is free from both language and rhythm as commonly understood. *Swaras* (or the notes) and aesthetic pace are the only materials of music here. Yet the *alap* of a good *dhrupad* singer can be very fascinating. At places, it can wear a semblance of feeling. But, far more commonly, it appears tranquil in the beginning and lively as it gathers speed. In a master's hands it can evoke suggestions of depth and heights and of power and majesty, by using formal graces like *gamak*. There are many other artistic devices, which can be made to lend colour

and variety to *alap*. A supplement of *lahak* makes *gamak* look a little finer than it is by itself. The use of *dagar* makes the flow of a vocal passage somewhat zigzag. *Hudak* is a kind of upward twist, which makes for a clear, yet gentle look of buoyancy in *alap*. The use of *meends* (or glides) adds to the liquidity of vocal passages. As opposed to this commonly used device, that *anuranatamaka* way of singing is a rare excellence of *alap*; but if it is properly availed of, it can conjure up a very fascinating effect, namely, the semblance of swaying temple-bells, advancing and receding in turn. But, quite apart from these superadditions, where the singer's very utterance is quintessentially fine, even a solitary *swara* in *alap* can bewitch us with its ethereal look.

#### DAGAR VANI

All this, however, is not everything about the Dagar Vani *alap*, or *alap* as done by the Dagars, thus, some additional points have to be made. The vocalist, here, begins by quietly contemplating an invocatory text on the sacred syllable AUM. The letters of this text, it is said, are used as pegs to hang *swaras* on in the course of the *alap*. Be that as it may, it is very probable that the singer's devotional attitude at the very outset makes for reverential access, as if with unshod feet, to the full form of the *raga*, and that this is one clear reason why the Dagars set out to raise *alap*'s total edifice step by step.

Further, they look upon a *raga* as "beejrupa", that is, as having the character of a seed. The meaning is that a *raga* is a potentiality for infinite flowering and never a finally finished entity. This is why the maestros of the Dagar family have been all along meticulous in unfolding the full canvas of the *raga* in *alap*.

#### RAGAS SUNG

I. *Alap* and two *dhrupad* compositions in *raga Malkaush* (originally Malakosh)

II. *Alap* and one *dhrupad* composition in *raga Durga*

#### I. Malkaush

Malkaush is a pentatonic (*audava*) *raga*. Its melodic structure is as follows:

*Aroha* (ascent): *sa, ga, ma, dha, ni, sâ*

*Avaroha* (descent): *sâ, ni, dha, ma, ga, sa*

The *vadi* (or sonant) of this *raga* is *ma*, and the *Samvadi* (consonant) *sa*. Prohibited notes for this *raga* are *re* and *pa*. The proper time to play or sing this *raga* is midnight or even a little thereafter. Some ancient musical texts visualise this *raga* as a very brave person imbued with the martial spirit, and even as "garlanded with the skulls of vanquished heroes". Both these images go well with a part of the text of the second *dhrupad* song (in *Malkaush*) chosen by the artist.

#### II. Durga

The presentation of *raga Durga* chosen by Wasifuddin opens thus:

*pa, ma pa dha, ma re, ma re, pa*

The notes it builds upon are:

*Aroha* (ascent): *sa, re, ma, pa, dha, sâ*

*Avaroha* (descent): *sâ, dha, pa, dha, ma, re, sa*

The two notes that are to be kept out, here, are *ga* and *ni*. The *swara* to be taken to be *vadi* (sonant) is *ma*, which is occasionally projected all by itself.



© Laurent Stine

## RHYTHM-CYCLES USED

### CHAUTAL

| 1   | 2   | 3    | 4  | 5   | 6   | 7    | 8  | 9   | 10  | 11   | 12  |
|-----|-----|------|----|-----|-----|------|----|-----|-----|------|-----|
| dha | dha | dhin | ta | kit | dha | dhin | ta | tit | kat | gadi | gin |
| X   |     | 0    |    | 2   |     | 0    |    | 3   |     | 4    |     |

### SULTAL

| 1   | 2   | 3    | 4  | 5   | 6   | 7   | 8   | 9    | 10  |
|-----|-----|------|----|-----|-----|-----|-----|------|-----|
| dha | dha | dhin | ta | kit | dha | tit | kit | gadi | gin |
| X   |     |      | 2  |     | 3   |     | 0   |      |     |

X = sam      0 = khali (empty)

2; 3; 4: tali (struck)

### THE RECITAL

Even though it is formatted for a CD, this recording follows the usual pattern of a recital whereby the first *raga* chosen allows a long unfolding of the *alap* and two compositions and the second concluding item is a shorter one, chosen on the spur of the moment amongst *ragas* having more limited scope for development but deep emotional appeal and density. As a matter of fact, in this case, the Durga Festival reaching its climax in Delhi on October 1st, 1998 just at the time of recording inspired it.

### I. MALKAUSH

#### ALAP

Following the traditional practice of *dhrupad* singers, Wasifuddin opens his recital with *alap* in

the *raga* chosen, Malkaush. Covering about 30 minutes, this essay in projecting the aesthetical potential of the *raga* is shorter than it usually is in a full-length concert. Yet it does full justice to the basic requirements of *alap*, *swara*, *raga*, and the graded progression of the melodic flow, all are duly taken care of.

According to time-honoured Indian definition, a note is required to reign or be winsome by itself, that is, quite independently. Yet, it is obvious, if it is to avoid appearing off-key, it has to keep rightly related to its melodic neighbours. These two elements - namely, the individual charm of *swaras*, and the dynamics they permit in the run of singing - are two key sources of the melodic beauty in *alap*, which does not use any words, and is also quite without the aid of drumming. As a regulated use of pace in traversing different *swaras*, and in duration in dwelling upon individual *swaras*, *laya* (or musical time) also helps, but what it does, in effect, is only to make *swaras* and tonal passages more striking.

Wasif's opening articulation of the tonic is sweet and steady. A passage arising from **ma** in the lower octave and gaining access to the basic **sa** projects the *raga* readily and correctly. So does the descending passage, **ma-ga-sa**, about five minutes later. This phrase is, in fact, sung freely, which goes well with the set character of the *raga*. Wasif is duly mindful of the fundamental

value of **sa**, the first note of the scale, and, therefore, even as it caps the middle octave, this *swara* is projected more than once; and always sweetly, steadily.

After about 20 minutes of reposeful *alap* the pace quickens gently. What has so far struck the listener as an unfolding of the range of the *raga* is now replaced by a semblance of the melody's self-gathering. The change is essential. Without it, the *raga* would run the risk of appearing merely diffuse and lacking cohesion. However, what strikes the listener in the quicker stages of *alap* is something different. It is the vocalist's competent resort to some *gamak-ang* passages which suggest depth and power, and which are warranted by the traditional view that *raga* Malkaush is a valorous melody-mode. Quite soon after his switchover to quicker singing, Wasifuddin alternates a passage of powerful musical utterance, happily, with a touch of dainty singing. Another striking detail here, is an effective use of a kind of *gamak* which evokes the suggestion of a sonant depth that is clearly emphatic, but is yet quite gathered unto itself. A little before the close of *alap* Wasifuddin gives a sustained display of powerful *gamak* to which the gentle closing notes provide a happy finale. Even by itself, the vigour of singing nowhere detracts from tonal correctness.

### DHRUPAD COMPOSITIONS

A. The first composition (*dhrupad* song) in *raga* Malkaush speaks of goddess Parvati as she steps out daintily to worship her Lord, Mahadeva (Shiva). Therefore, in accordance with the meaning of the text, the *sthayi*, or the first line of the song, is sung in a way that is not only sweet and steady, but looks reverent. It is duly repeated, which is only proper, for, as the ground of the entire singing of this piece, the *sthayi* has to look "established". The rhythm chosen is *chaatal*, and the steady, resonant way it is drummed by the *pakhawaj* player adds to the charm of singing. Interestingly, some rhythmic variety is introduced by the vocalist before the second half of the composition - or the *antara*, which builds upon notes of higher octave-, is begun. This is clearly a constraint due to the brevity of time at his disposal for a CD format.

B. The second composition (in the same *raga*, Malkaush) is understandably livelier. Here devotion takes the form of an effusive singing of the glories of Lord Shiva. Here the mood is fervent, and, therefore, the piece is set to *sultal* of 10 beats. This rhythm not only comprises a lesser number of beats than *chaatal* of 12 beats, but has to be played, as a rule, at a quicker pace than the latter. Further, the text of this piece speaks of the surpassing power and majesty of Lord Shiva. So the emphasis that the vocalist here puts on the

*layakari* or varying manipulation of rhythm, and on regulated power and fluency of singing, are all quite warranted. Further, because the management of the details of rhythmic flow is not quite prefixed, but is expected to be done in part extemporaneously, even single words, like *Jata*, have to be repeated to meet the exigencies of rhythm.

### RAGA MALKAUSH

Dhrupad composition set in 12 beats: *chaatal*

*Poojan Chali Mahadev Chandra Badani*

Parvati is going to offer prayers to Mahadev, her body shining like the moon,

*Mrigya Nayani Hans Gamani Parvati*  
eyes like a deer, walking with the grace of a swan.

*Kar Liye Agrye Thal Pushpan Ke Goondhe*

She is holding a large tray with incense, flower garlands,

*Haar Mukh Diya Jaraye Devan Dev Mahadev*  
a nine-mouthed oil lamp burning for the Lord of Lords, none other than the Supreme Lord.

### RAGA MALKAUSH

Dhrupad composition set in 10 beats: *sultal*

*Shankar Girijapati Parvati Patishwar*

Lord Shiva, King of the Mountain, divine Husband of Parvati

*Gale Mundh Mala Maha Maye Maheshwar*  
wears a garland of skulls, the great, great supreme God,

*Jata Mai Ganga Trilochan Trishuldhhar*

Ganga is locked in his matted hair, he is three-eyed, wielding the trident.

*Namoh Kailashpati Satiwar Bhuvaneshwar*

Salute to the King of Mount Kailash, Husband of Sati, Creator of the Universe.

### II. DURGA

The second *raga*, Durga, is presented in terms of a brief *alap*, followed by a composition (*dhrupad* song) in *sultal*. Here, again, the *alap* had to be brief, taking less than ten minutes. Tonal sweetness is, however, consistent. This excellence is specially manifest in the vocalist's singing of *taar shadj* (the upper tonic). The *dhrupad* composition which follows is a paean in honour of Durga, the goddess who is visualised as a surpassing blend of destructive power and compassion, and as a redeemer of her devotees from every possible suffering. The whole piece aims at imbuing the (Indian) listener with religious fervour, and it is therefore sung with an emphasis on vigorous *layakari* or varying treatment of rhythm without any loss of melody. Here, again, because of the pressure of the lively rhythm, words like *Mata* and *Bhawani* are repeated freely.

### RAGA DURGA

*Dhrupad* composition set in 10 beats: *sultal*

*Jai Mata Bhavani, Chandhi Kalika Jai*

Glory to you Mother, Giver of existence, Glory to you fierce black-faced goddess,

*Mahashakti Bhagatwati Durg Vinashini Kalyani*

Goddess endowed with the supreme power of Lord Shiva, great Devotee who can destroy forts and at the same time who is auspicious and merciful,

*Jai Jai Dukh Harani Asht Siddhi Data*

Glory to you the Goddess who dispels the sorrow, you Master of the eight powers.

*Daya Karo Mata Chamundha Kripani*

Have mercy on us, Mother, who condescended to kill the demon to protect your devotee.

This recording is the result of the collaboration between the Indian Delegation to UNESCO, UNESCO and the Dhrupad Society of Paris. The Dhrupad Society of Paris is a non profit Association.

It has been produced after the four memorable recitals that Ustad Wasifuddin Dagar gave at UNESCO in November 1998. Following a proposal made by His Excellency Mr Chiranjiv Singh, Ambassador, Permanent Delegate of India to UNESCO, to Mr J.-C. Léonard, President of the Dhupad Society in Paris, these concerts were organised with the help of the Intangible Heritage Section of UNESCO.

The authors of this recording would like to express their deep gratitude and appreciation to the above-mentioned persons who made it possible to hold the concert series as well as to edit this CD.

They are also very grateful to Danièle Diguet, Marie-Claudette Kirpalani and Lilium Léonard for their selfless contribution.

# Inde du Nord

## Ustad F. Wasifuddin Dagar : Chant Dhrupad

par le PROF. S. K. SAXENA, traduit de l'anglais par Laurence Bastit

Rares sont les familles de musiciens en Inde qui peuvent se réclamer d'un aussi long lignage que les DAGAR. Faiyaz Wasifuddin Dagar représente la vingtième génération d'une chaîne ininterrompue de chanteurs de *dhrupad* et de joueurs de *vina*. Cette famille a préservé et diffusé cet héritage culturel unique au prix de grands sacrifices personnels.

Le *dhrupad* est la forme la plus ancienne et la plus exigeante de musique vocale classique indienne. Le mot *dhrupad* désigne à la fois le style musical dans son ensemble et l'une de ses parties présentée avec l'accompagnement de la percussion.

La famille Dagar a toujours produit des musiciens de la plus haute qualité. Ainsi, au cours de ces trente dernières années, six Dagar ont reçu la plus haute distinction nationale pour l'excellence en musique classique, Sangeet Natak Akademi Award. Les deux frères aînés, Ustad Nasir Moinuddin et Ustad Nasir Aminuddin Dagar, ont fait œuvre de pionniers en faisant découvrir et vivement apprécier le *dhrupad* par le monde occidental. A leur suite, leurs frères cadets Zahiruddin et Faiyazuddin Dagar, ont été couronnés de lauriers pour avoir poursuivi cette mission avec la même inébranlable énergie.

Maintenant que trois des frères sont déjà entrés dans le panthéon du *dhrupad*, il semble que Wasif soit destiné à maintenir vivant, à lui seul, au XXI<sup>e</sup> siècle, le style de *dhrupad* propre aux Dagar. Il poursuit simultanément ses activités de concertiste, de fin pédagogue et d'organisateur principal des festivals de *dhrupad* fondés par son père et par son oncle à Jaipur et à Delhi. Au fil des années, ces festivals ont présenté toutes les différentes écoles de *dhrupad* et ont ouvert un public aux artistes attirés pour diverses raisons par le *dhrupad*. Wasifuddin a encore quatre aînés, source permanente pour lui de savoir musical dans la vraie tradition des grandes familles de musiciens, les *gharanas*. Ses aînés lui ont conféré le titre de maestro, *Ustad*, et comptent sur lui, le jeune héritier de la famille, pour entretenir pendant de longues années encore la flamme du *dhrupad*.

Et cette attente n'est pas injustifiée. Avant même d'avoir atteint la trentaine, Wasif avait déjà reçu les félicitations sans réserve d'auditeurs avertis. D'après un critique éminent, sa manière de chanter s'inscrit parfaitement dans «la meilleure tradition de l'ancienne et illustre famille Dagar» (*The Hindu*, 28 février 1997). Cela ne surprendra guère quand on sait que Wasif a eu le privilège de suivre une

formation poussée et rigoureuse sous la houlette de deux maîtres exigeants et systématiques : Ustad N. Zahiruddin Dagar et Ustad N. Faiyazuddin Dagar, son oncle et son père respectivement. C'est ainsi que Wasif a acquis la maîtrise des trois facettes du chant *dhrupad* dont la famille Dagar a toujours été spécialiste: l'*alap*, le *dhrupad* et le *dhamar*, un triplet que tout musicien de *dhrupad* digne de ce nom est censé posséder parfaitement. En fait, tous ne sont pas également attirés par ces trois formes sensiblement différentes l'une de l'autre, même si elles accordent toutes la même importance au respect de la grammaire et de l'esprit du *raga* choisi. Le concept de *raga* est l'élément pivot de toute la musique classique indienne et mérite un statut légèrement plus élevé que le *tala* (mesure rythmique), en ce sens que pendant l'*alap*, il n'y a que du *raga* et pas de *tala* en tant que tel.

### Raga

Un *raga* est un ensemble structuré comprenant un certain nombre de notes spécifiques, *svaras*. Théoriquement, c'est un « type » de mélodie (un « type », parce qu'il peut engendrer un nombre illimité de compositions), mais aussi un type « spécifique », car pour un connaisseur, il n'y a pas deux *ragas* qui « sonnent » pareils. Cela dit, concrètement, le *raga* est également le matériau musical à partir duquel le *raga* est construit. La musique s'érigé sur les *svaras*, elles-mêmes déterminées par le *raga*. Il serait donc plus juste de parler pour le *raga* d'une matrice mélodique plutôt que d'un simple « type ».

Un bon chanteur indien ne suit pas servilement un

schéma musical pré-établi. Certes, il doit respecter les principes fondamentaux du *raga* et du *tala* tout au long de son récital, mais en dehors de cela c'est sa sensibilité d'artiste qui lui dicte les modalités d'exécution du morceau. Au fur et à mesure qu'il chante, il savoure tranquillement le « goût » de chacune des *svaras*, et, en « conversant » avec elles, le cours de son improvisation musicale se dessine ; ainsi il entretient une sorte de dialogue avec son matériel musical : les *svaras* et les phrasés mélodiques. Chez un grand chanteur, cela est particulièrement patent durant l'*alap*.



© Laurence Bastit

Un chanteur émérite insuffle une véritable vie au *raga*, spécialement pendant l'*alap*, par l'art consommé avec lequel il investit chaque note individuelle ou l'enchaînement fluide de tout un phrasé d'une telle charge affective que ces *svaras* expriment tristesse ou joie, sérénité ou ardente aspiration à atteindre un « état », soit fort éloigné, soit de l'ordre du transcendant.

#### *Tala*

Dans le langage musical indien, la mesure est appelée *tala*. Par *tala*, on entend donc un certain nombre de battements à intervalles égaux, ponctuant le flux régulier du rythme. Ces battements sont eux-mêmes structurés en un ensemble rythmique constitué de segments internes ou *vibhags*, de battements marqués, le plus essentiel étant le *sam*. Le *sam* est le battement à partir duquel démarre le cycle rythmique et auquel il revient après avoir accompli un cycle complet, *avrti*. Si un chanteur cherchant à marquer le battement du *sam* n'y réussit pas avec une précision absolue, ce manquement est considéré comme une faute grave par tout auditeur averti. Par contre, si l'artiste arrive sur le *sam* impeccablement, et surtout si c'est après une succession de phrasés imaginatifs, cela est perçu comme la preuve de son excellence.

Le cycle rythmique exécuté à la percussion, et ce sans recherche d'effets, est appelé *theka*, et chaque coup frappé correspond à une syllabe mnémonique. Le *theka* constitue le point d'ancrage

de tout le système rythmique. De ce fait, il doit être joué de manière immédiatement identifiable, et avec une régularité absolument constante tout au long du récital. Diverses mesures, *talas*, sont utilisées en musique hindoustanî ; le *tala* le plus récurrent pour les compositions en *dhrupad* est celui à douze temps, *chautal*. Néanmoins, on trouve aussi beaucoup de compositions sur des mesures à sept temps, dix temps et même à plus de douze temps.

#### *Alap*

L'*alap*, tel que le chantent les interprètes de *dhrupad*, est de la musique vocale « pure ». « Pure », car elle ne fait appel ni au langage ni au rythme dans le sens habituel de ces termes. Les *svaras* et le pouls esthétique sont les seuls matériaux musicaux mis en œuvre pendant cette partie. Et pourtant, l'*alap* d'un chanteur de qualité peut être absolument fascinant. Par moments, il semble tout chargé d'émotions. Généralement, l'*alap* se déploie paisiblement au début, puis s'anime au fur et à mesure que le tempo s'accélère. Interprété par un grand maître, l'*alap*, enrichi d'embellissements ornementaux, *gamaks*, peut susciter une impression de profondeur et d'élancement, de puissance et de majesté. Maintes autres techniques musicales permettent de donner couleur et variété à l'*alap*. Par exemple, l'usage en surimpression de *lahak* donne au *gamak* une subtilité accrue. L'application d'une autre technique encore, *dagar*, imprime un mouvement

de zigzag au flux vocal d'un phrasé donné; alors que *hudak* est une sorte de brusque piqué, suivie d'une remontée en flèche partant en spirale vers le haut, ce qui confère une allure vive, animée et plaisante à l'*alap*. Les glissandos, *meends*, ajoutent à la fluidité des phrasés. *Anuranatamaka*, est une manière de chanter, qui peut atteindre au sublime. Cette technique fort rare, appliquée par un maestro, peut créer des effets tout à fait hallucinants, par exemple l'impression de sons de cloches provenant d'un temple éloigné, tintements qui tantôt se rapprochent et tantôt s'éloignent. En fait, hormis ces effets additionnels, si vraiment le chanteur émet le son dans toute sa quintessence subtile, alors, il peut suffire d'une note et d'une seule, au cours de l'*alap*, pour que l'auditeur se sente pris sous le charme d'une présence éthérée.

#### *Dagarvani*

Cela posé, il reste encore beaucoup à dire sur l'*alap* de la *Dagarvani*, l'*alap* tel qu'interprété par les Dagar.

Dans la tradition de la *Dagarvani*, le chanteur commence par contempler posément un texte qui est une invocation fondée sur la syllabe sacrée AUM. Les voyelles et consonnes de ce texte, dit-on, servent en quelque sorte de point d'accrochage pour les *svaras* au cours de l'*alap*. Quoiqu'il en soit, indéniablement, dès le début, l'attitude de révérence du chanteur imprègne d'une déférence religieuse sa manière d'aborder, puis de développer

le *raga*. Cela éclaire pourquoi les Dagar construisent toujours le *raga* par progression systématique, pas à pas.

De surcroît, les Dagar considèrent un *raga* comme étant par essence une *beejrupa*, une « graine ». En conséquence, un *raga* représente un potentiel d'arborescences illimité, et jamais un ensemble fini immuable. Ceci explique comment les Dagar se sont toujours singularisés par leur exposition rigoureuse et détaillée de tout le champ du *raga* pendant l'*alap*.



© Laurence Bastit

## *Les Ragas de cet enregistrement*

I. *Raga Malkaush*: *alap* et deux compositions en *dhrupad*

II. *Raga Durga*: *alap* et une composition en *dhrupad*

### **I. Malkaush**

Malkaush est un *raga* pentatonique, *audava*. Sa structure musicale est la suivante:

*Aroha* (ordre ascendant): **sa ga ma dha ni sa**

*Avaroha* (ordre descendant): **sa ni dha ma ga sa**

Dans la notation des *svaras* ci-dessus, les « bémols » sont indiqués d'un trait en-dessous du nom de la note. Par ex.: **ga-komal**, « bémol ». La distinction des octaves est indiquée par un point au-dessus du nom de la note pour l'octave supérieure (**sa**).

La note *vadi* (sonnante) de ce *raga* est **ma**, et la note *samvadi* (consonante) est **sa**. Les notes interdites sont **re** et **pa**. Ce *raga* doit traditionnellement être chanté aux alentours de minuit. Dans certains anciens traités de musicologie, ce *raga* est décrit comme un personnage valeureux, au tempérament martial, parfois même « arborant un collier fait des crânes des héros vaincus ». Ces deux évocations sont en parfaite harmonie avec une partie du texte de la seconde composition du *dhrupad* choisi par l'artiste.

### **II. Durga**

L'ouverture choisie par Wasifuddin pour le *raga Durga* se présente comme suit:

**Pa, ma pa dha, ma re, ma re, pa**

Les notes sur lesquelles le *raga* se construit sont:

*Aroha* (ordre ascendant): **sa, re, ma, pa, dha, sa**

*Avaroha* (ordre descendant): **sa, dha, pa, dha, ma, re, sa**

Les deux notes à éviter à tout prix sont ici **ga** et **ni**.

La *svara* faisant office de *vadi* (sonnante) est **ma**, qui est à plusieurs reprises présentée seule, comme en exergue.

### **Mesures utilisées**

#### *Chautal*

|     |     |      |    |     |     |      |    |     |     |      |     |
|-----|-----|------|----|-----|-----|------|----|-----|-----|------|-----|
| 1   | 2   | 3    | 4  | 5   | 6   | 7    | 8  | 9   | 10  | 11   | 12  |
| dha | dha | dhin | ta | kit | dha | dhin | ta | tit | kat | gadi | gin |
| X   | 0   | 2    |    | 0   |     | 3    |    |     | 4   |      |     |

#### *Sultal*

|     |     |      |    |     |     |     |     |      |     |
|-----|-----|------|----|-----|-----|-----|-----|------|-----|
| 1   | 2   | 3    | 4  | 5   | 6   | 7   | 8   | 9    | 10  |
| dha | dha | dhin | ta | kit | dha | tit | kit | gadi | gin |
| X   |     | 2    |    | 3   |     |     | 0   |      |     |

X = sam

O = khali (vide)

2, 3, 4, :

tali (marqué)

## **LE RÉCITAL**

Cet enregistrement a été conçu pour un format de disque compact, néanmoins il reflète fidèlement le déroulement usuel d'un récital, avec un premier *raga* se prêtant à un long développement de l'*alap*, suivi de deux compositions. Ensuite, pour conclure, un second *raga*, habituellement de plus courte durée et choisi selon l'inspiration du moment parmi des *ragas* au potentiel d'improvisation plus limité, mais pourtant de texture dense et très chargé émotionnellement. En l'occurrence, la source d'inspiration pour le deuxième *raga*, Durga, fut le Festival de Durga battant son plein à Delhi, le 1<sup>er</sup> octobre 1998, juste au moment de l'enregistrement.

### **I. Malkaush**

#### *Alap*

Suivant la tradition des chanteurs de *dhrupad*, Wasifuddin ouvre son récital avec l'*alap* dans le *raga* choisi, Malkaush. Cette partie révélant le potentiel esthétique du *raga* ne dure que 30 minutes environ, ce qui est plus court que lors d'un concert « habituel ». Néanmoins, il fait entièrement justice aux principes fondamentaux de l'*alap*, tout est présenté dans les règles de l'art : les *svaras*, le *raga* et l'exposé progressif de la ligne mélodique.

Conformément à la définition savante acceptée de tout temps en Inde, une note se doit de régner ou de s'imposer par elle-même, en toute indépendance.

Cependant, il est évident que pour éviter d'avoir l'air de sonner faux, elle doit respecter sa relation juste par rapport à ses voisines dans l'archétype mélodique. Le charme individuel de chacune des notes et la dynamique qu'elles ouvrent au cours de l'exposition et des variations vocales, sont les deux éléments-clefs de l'esthétique mélodique durant l'*alap*, rendu sans aucun support, ni de texte, ni de rythme extérieur. Un élément caractérisant le temps musical, *laya*, entre en jeu. Il s'agit de l'utilisation modulée d'un pouls interne au cours de l'évolution à travers différentes *svaras*, et lors du choix de la durée du temps de pause sur chaque note individuelle. Le *laya* contribue aussi à rehausser la beauté mélodique, en faisant chatoyer le lustre des notes et des phrasés musicaux.

Wasif ouvre son récital avec une projection de la tonique à la fois douce et tenue. L'enchaînement montant à partir du **ma** de l'octave inférieure pour venir toucher la tonique **sa**, établit d'emblée le *raga* dans la perspective juste et correcte. Cela est réitéré environ cinq minutes plus tard, avec l'enchaînement en ordre descendant **ma-ga-sa**.

Cette signature musicale est reprise plusieurs fois, ce qui est parfaitement en harmonie avec le mode du *raga*. Wasif est très conscient de l'importance fondamentale du **sa**, la première note de la gamme ; aussi, même après avoir traversé l'octave médiane, il ne manque pas de revenir un certain nombre de fois au **sa**, toujours avec douceur et une longue tenue.

Après environ 20 minutes d'*alap* sur tempo lent et posé, le pouls s'accélère doucement. Ce qui avait frappé le mélomane jusqu'à présent, cette exploration progressive du champ du *raga*, cède maintenant le pas à une sorte de retour sur soi-même de la mélodie. Cette transformation est tout à fait essentielle. Autrement, le *raga* risquerait d'apparaître comme un ensemble flou manquant de cohésion interne. Pourtant, ce qui marque l'auditeur au cours des temps plus rapides de l'*alap*, c'est autre chose. C'est l'art consommé avec lequel l'artiste use dans ses phrasés des *gamaks* pour évoquer profondeur et puissance. Cela est justifié par la représentation traditionnelle de *Malkaush* sous forme de mode valeureux. Assez vite, après être passé au tempo rapide, Wasifuddin chante en alternance, avec beaucoup de bonheur, des passages musicaux en puissance et des phrasés plutôt allègres. On remarque également ici l'emploi d'un type de *gamak* qui crée l'impression d'une profondeur sonore énergiquement affirmée, tout en respectant ce «retour sur soi-même». Alors que l'*alap* touche à sa fin, Wasifuddin projette un déferlement puissant de *gamaks* auquel les dernières notes, toutes de douceur, apportent une conclusion paisible. Même dans les moments ponctuels où il chante le plus en puissance, jamais la justesse des tons n'en est affectée.

### **COMPOSITIONS EN DHRUPAD**

**A.** La première composition en *dhrupad* dans le *raga Malkaush* décrit la déesse Parvati sortant d'un pas allègre pour aller présenter ses offrandes à son Seigneur, Shiva, le Dieu des Dieux, Mahadeva. Par conséquent, conformément au sens du texte, le *sthayi*, premier vers du poème, est chanté non seulement avec douceur et tenue, mais avec une sorte de révérence. Ce premier vers est repris plusieurs fois, ce qui est parfaitement correct, car le *sthayi* a pour fonction d'installer le mode de toute la composition, donc il faut qu'il ait l'air bien campé. La mesure choisie est le *chaatal* (mesure à douze temps). La manière tenue et enlevée dont elle est marquée par le percussionniste au *pakhawaj* ne manque pas d'ajouter un charme supplémentaire à l'ensemble. Il est intéressant de noter que des improvisations rythmiques sont introduites par le chanteur avant qu'ait débuté la seconde partie de la composition, *antara*, qui s'érige par l'édition des notes de l'octave supérieure. Visiblement, il s'agit d'une contrainte liée à la durée de temps limitée imposée à l'artiste par le format de CD.

**B.** La deuxième composition, dans le même *raga Malkaush*, est naturellement plus enlevée. L'expression dévotionnelle prend ici la forme d'une effusion à la gloire de Shiva sous tous ses aspects. Le mode dominant est la ferveur. Ainsi, ce poème est composé en *sultal*, mesure rapide à dix temps. Non seulement

le *sultal* compte moins de battements que le *chaatal* qui a douze temps, mais en outre, cette mesure est normalement exécutée sur un rythme nettement plus rapide que le *chaatal*. De plus, ce poème étant un hymne à la majesté et la toute-puissance de Shiva, l'accent est mis, à très bon escient, sur les variations improvisées au sein du rythme, *layakari*, et sur les modulations de volume et de puissance du flux vocal. Enfin, sachant que le détail de la présentation du flux rythmique est pour une bonne part improvisé, sans véritable trame pré-établie, il peut y avoir, sous le feu de l'inspiration du moment, un mot comme par exemple *Jata*, qui doit être répété pour respecter la structure rythmique.

### **RAGA MALKAUSH**

Composition en *dhrupad* à douze temps : *chaatal*

*Poojan Chali Mahadev Chandra Badani*

Elle va offrir ses prières au Dieu des Dieux,  
Parvati, au corps lustré comme la lune,

*Mrigya Nayani Hans Gamani Parvati*

aux yeux doux comme la biche, au pas gracieux  
comme le cygne.

*Kar Liye Agrye Thal Pushpan Ke Goondhe*

Elle porte un grand plateau avec de l'encens, des  
guirlandes de fleurs,

*Haar Mukh Diya Jaraye Devan Dev Mahadev*

Une lampe à huile à neuf becs brûlant pour le  
Seigneur des Seigneurs,  
pour le Seigneur Suprême lui-même.

### **RAGA MALKAUSH**

Composition en *dhrupad* à dix temps : *sultal*

*Shankar Girijapati Parvati Patishwar*

Le Seigneur, Shiva, Seigneur de la Montagne, Epoux  
Divin de Parvati

*Gale Mundh Mala Maha Maye Maheshwar*

Porte un collier de crânes. Lui, le Grand, le Suprême  
Dieu

*Jata Mai Ganga Trilochan Trushuldhara*

A emprisonné la déesse Gange dans sa chevelure.  
Il est doté du troisième œil et brandit le trident.

*Namoh Kailashpati Satiwar Bhuvaneshwar*

Hommage à Toi, Seigneur du Mont Kailash, Epoux  
de Sati, Créateur de l'Univers.

### **II. Durga**

Le second *raga*, Durga, est présenté en commençant par un court *alap* suivi d'une composition en *dhrupad* à dix temps, *sultal*. De nouveau, ici, l'*alap* a été délibérément raccourci, il dure moins de dix minutes. Toutefois, la douceur des tonalités demeure inaltérée tout du long. L'excellence du rendu est particulièrement éclatante dans l'énonciation de la tonique de l'octave supérieure, *taar shadj*. La composition en *dhrupad* qui vient ensuite est un hymne en l'honneur de Durga. Cette déesse est l'incarnation de la miséricorde en même temps que de la puissance destructrice, c'est elle aussi qui ôte toutes souffrances à ses fidèles. Tout le poème vise à imprégner l'auditeur

de ferveur religieuse. Par conséquent, il est chanté en mettant l'accent sur un *layakari* puissant, le tout sans aucune déperdition mélodique. De nouveau, du fait des contraintes liées au rythme enlevé, des mots tels *Mata* et *Bhawani* sont répétés plusieurs fois.

### Raga Durga

Composition en *dhrupad* à dix temps : *sutal*

Jai Mata Bhavani, Chandhi Kalika Jai

*Gloire à Toi, Mère Divine, Origine de toute existence,*

*Gloire à Toi, Déesse redoutable au visage sombre,*

*Mahashakti Bhagatwati Durg Vinashini Kalyani*

*Déesse dotée du pouvoir suprême du Seigneur*

*Shiva,*

*son adoratrice capable de détruire les forts, mais aussi de se montrer bienveillante et miséricordieuse,*

Jai Jai Dukh Harani Asht Siddhi Data

*Gloire à Toi, Déesse qui écarte toute douleur,*

*à Toi douée des huit pouvoirs*

Daya Karo Mata Chamundha Kripansi

*Aies pitié de nous, Mère Divine, Toi qui as bien*

*voulu tuer le démon pour protéger ton dévot.*

Cet enregistrement est le fruit de la collaboration entre la Délégation de l'Inde auprès de l'UNESCO, la Dhrupad Society de Paris et l'UNESCO.

Il a été réalisé à la suite des quatre mémorables récitals donnés par Ustad Wasifuddin Dagar à la Maison de l'UNESCO en novembre 1998. C'est à la suite d'une proposition de S. Exc. M. Chiranjiv Singh, Ambassadeur, Délégué permanent de l'Inde auprès de l'UNESCO, faite à M. J.-C. Léonard, Président de la Dhrupad Society (Paris), que ces concerts ont été organisés avec l'aide de la Section du patrimoine immatériel de l'UNESCO.

Les auteurs de l'enregistrement tiennent à adresser l'expression de leur profonde gratitude et leurs sincères remerciements aux personnes susmentionnées, sans qui ces concerts n'auraient pas eu lieu et le présent CD n'aurait pu voir le jour.

Ils sont également très reconnaissants envers Danièle Diguet, Marie-Claudette Kirpalani et Lilium Léonard pour leur généreux soutien.



© Laurence Bastit



© Charlotte Bastit  
Cover photo: © Zakir Siddiqui



[www.unesco.org/culture/cdmusic](http://www.unesco.org/culture/cdmusic)  
Visitez notre catalogue  
Visit our catalog

D8283 AD 065

naïve  
DISTRIBUTION

3 298490 082836

Recordings / Enregistrements : 1998  
English commentary inside.  
Commentaire en français à l'intérieur

## DHRUPAD SINGING BY USTAD F. WASIFUDDIN DAGAR USTAD F. WASIFUDDIN DAGAR : CHANT DHRUPAD

Ustad Faiyaz Wasifuddin Dagar accompanied on pakhawaj by Pandit Dal Chand Sharma

Recordings: Laurence Bastit at Neelam studio, Delhi. Editing and Mastering: Ramuncho Matta at Paris

### I RAGA MALKAUSH

1 ALAP ..... 30'24      3 RAGA DURGA ..... 20'11

VILAMBIT .....

ALAP .....

MADHYA .....

DHRUPAD (Sultal) .....

DRUT .....

2 DHRUPAD COMPOSITIONS ..... 17'02

DHRUPAD (Chautal) .....

DHRUPAD (Sultal) .....

DHRUPAD (Sultal) .....

68'05

FIRST RELEASE ■ PREMIÈRE ÉDITION

UNESCO Collection founded by Alain Daniélou for the International Music Council (IMC). Published by UNESCO and AUVIDIS in collaboration with International Council for Traditional Music

Collection UNESCO fondée par Alain Daniélou pour le Conseil International de la Musique (CIM). Édité par UNESCO et AUVIDIS en collaboration scientifique avec le Conseil International de Musique Traditionnelle



MADE IN FRANCE © 2003 AUVIDIS / UNESCO © 2003 AUVIDIS / UNESCO