

eL-Hortobágyi 1976
India klasszikus zenéje
Muzsika 1976. XIX. 5.-11. 1976.

http://www.matarka.hu/cikk_list.php?fusz=76133

http://www.matarka.hu/cikk_list.php?fusz=76155

http://www.matarka.hu/cikk_list.php?fusz=76159

http://www.matarka.hu/cikk_list.php?fusz=76163

http://www.matarka.hu/cikk_list.php?fusz=76167

download:

http://www.guo.hu/WORDPRESS/Laszlo-Hortobagyi_Gayan-Uttejak-Orchestra/Thoughts_Hortopaedia/1976_eL_Horto_India%20Klasszikus%20Zeneje_Muzsika_1976_XIX.5.-11.pdf

*

http://guo.hu/?page_id=782



muzsika

1976. május

XIX. évf. 5. szám



(Ezért részesíti előnyben Otto Erich Deutsch jegyzékét és dokumentumgyűjteményét.) Értelmezése teljesen szuverén, az önkényesség minden ízében távol áll tőle. Éppen azzal teremti meg egy új Schubert-értelmezés alapjait, hogy nem tudatosan törekszik az „újatmondásra”, így azután a valóban új teljes természetességgel, mintegy automatikusan jön létre.

Vegyünk egy példát, az ismert és közkedvelt *Eriköniget*. Ha valaki felüti a könyvet a 64. oldalon és elolvassa a dalról szóló lapokat, mintegy sűrítetten ragadhatja meg Dieskau szemléleti módszerét. Ahogyan Goethe sem átalotta saját verse lényegét egy gyermektől megtanulni — ugyanúgy Dieskau is egy Carl Eckert nevű gyermektől tanulta meg e dal valóságos értelmét. Lényege abban áll, hogy a Rémkirály első két megszólalása nem háborzongató, nem kizárólag rémítő, hanem csábos, behízelgő — csupán beágyazásában, a cselekmény egészének tükrében válik félelmetessé. Ezzel itt Dieskau a valóságos realizmus leglényegének felismeréséig

jut el, addig a szemléletmódig, amely szerint a mű nem elsősorban attól kelt félelmetes és megrázó hatást, hogy minden része ilyenfajta mozzanatokból áll össze, hanem a végső értelem éppen az esetleg hangulatilag vele ellentétes mozzanatok együttes hatásának eredménye.

Ez azonban csak egyetlen kiragadott példa, amelyet számtalan hasonlóval szaporíthatnánk még.

Dieskau könyve úgynevezett kézikönyv. Ezért azt szeretném ajánlani az olvasónak, hogy ne egyvégtében olvassa, hiszen ez a módszer csak akkor lehet célravezető, ha minden dalt alaposan ismer. Inkább úgy használja, hogy egy-egy adott dal vagy dalciklus meghallgatásakor a kitűnően összeállított tárgymutatóban keresse vissza a reá vonatkozó lapokat és azokat olvassa el *nagy figyelemmel*.

A könyv különös értéke a prózai szöveg kitűnő magyar fordítása, valamint számos — magyar nyelven nehezen hozzáférhető — verses dalfordítás. *Tandori Dezső* nagyszerű munkát végzett.

Pernye András

Hortobágyi László:

India klasszikus zenéje (1.)

A nyugati világ kultúrtörténete az utóbbi évtizedben a korábbinál sokkal inkább és erőteljesebben mélyed el önmaga vizsgálatában és evvel egyidőben — vagy éppen ezért — szélesebb vizsgálódási körrel közeledik az Európán kívüli népek világa és műveltsége felé. Korunkban elfogulatlanul közeledhetnek egymáshoz egymástól távol élő népek, így módunkban áll azt is vizsgálni, vajon különböző kultúrák találkozásaira ugyanúgy a vonzás, taszítás, fejlődés, esetleg visszafejlődés törvényei érvényesek-e, mint az egyének esetében. Ezekben az évtizedekben az emberiség elemi gondjai, belső kötöttségei némileg csökkenni látszanak, s így az Európán kívüli népek zenéjének ismerete nem tűnik teljesen ezoterikus időtöltésnek.

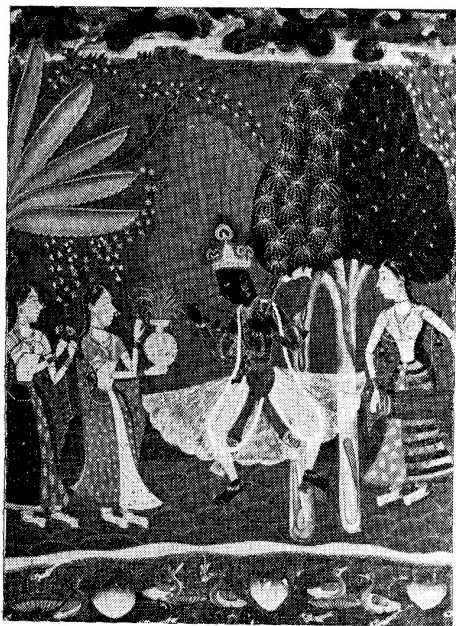
E zenekultúrák némelyike évezredek óta kiépített rendszereket alkalmaz, s e rendszerekben számos olyan, az európai zenei által újra felfedezett elem található, melyek — rendszerint nem tudatos törekvések formájában — a mai modern, komoly és szórakoztató zenei irányzatokban is kimutathatóak.

Az egyik legrégebbi ilyen kiépített zeneelméleti rendszer a közel négyezer éves múltra visszatekintő indiai.

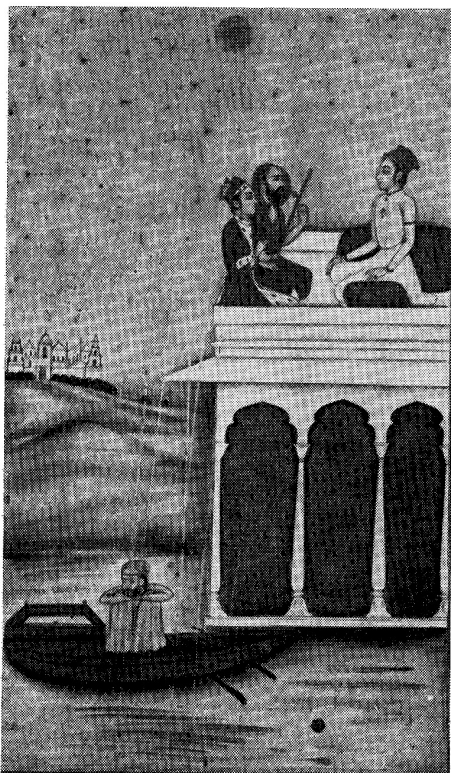
Az indiai kultúra Európába először az 1600-as évben alapított Brit Kelet-Indiai Társaság által finanszírozott angol katonai és kereskedelmi expedíciók révén szivárgott be. E jeles társaság nem a kulturális kapcsolatok előmozdításán fáradozott, működése alapján tűnik teljesen ezoterikus időtöltésnek.

39

FÉRFI ÉS NŐI DALLAMTÍPUSOK KÜLÖNBÖZŐ KORSZAKOKBAN MEGFESTETT KÉPI VÁLTOZATAI



VASANTA RAGA (Boundi, 1660): A TAVASZ ELENK HANGULATA



40

KEDARA RAGINI (Deccan, XVIII. század): A KORAESTI ÓRÁK BORONGÓS HANGULATA

vált ismertté Európában. Ez az első találkozás általában felületes és töredékes volt. Ennek ellenére az indiai irodalom és képzőművészet néhány alkotása aránylag gyors ütemben bevonult a művelt nagyközönség tudatába és a *Vedák*-tól a *Kāma-Sūtráig* elfoglalta ott a megfelelő helyét. Feltűnő azonban, hogy az irodalomnál és a képzőművészetnél nem szegényebb, sőt, azokkal szorosan egybeépülő, és az indiai kultúra összességében jelentős szerepet vállaló hindumohamedán zene milyen hosszú ideig nem került a kulturális import cikkei közé. Még a romantika minden iránt fogékony, sok, korábban idegennek tekintett folklóranyagot feldolgozó zenéje sem vesz különösebben tudomást a klasszikus indiai zene létezéséről, bár — gyakran közvetítéssel — a közel-keleti és elszórtan az észak-afrikai motívumok már meg-megjelennek a romantikában. Később találunk példát: így Puccininél (távol-keleti töredékek), de Fallánál, Granadosnál (arab és szemita motívumok); Rimszkij-Korszakov, Debussy, Ravel műveiben egészen általános a keleti elem. Az indiai zene hatása e korszak európai zenéjében azonban egyáltalán nem mutatható ki.

N. A. Willard és W. Jones 1793-ban kiadják a hindu zenéről szóló könyveiket¹ és példájukat később hozzáértőbb, alaposabb, gyakran német nyelven publikáló szerzők követik², azonban ez a muzsika a szakmai érdeklődés középpontjába csak a századfordulót követő években kerül.

A hindu zenéről író európai szerzők nagy része a vedai prozódia, a szanszkrit költői metrumok és azok zenei kapcsolatai iránt mutattak elmélyült figyelmet, és hozzáértésük olykor valóban tiszteletre méltó, de az élő klasszikus indiai zene nem kelti érdeklődésüket.

Dokumentumok bizonyítják, hogy a XX. század első felében megjelennek, sőt hosszabb ideig élnek Európában³ indiai zene- és táncegyüttesek, azonban úgy tűnik, hogy koncertjeik a zenei közvéleményre nem tesznek különösebb hatást. Csak az indiai szellemiség iránti fogékonyosság harmadik hulláma — mely 1957-től kezdve fut végig Észak-Amerikán és Nyugat-Európán — készíti elő a talajt, hogy az indiai klasszikus zenét a tudós szakkörökön túl, a nagyobb, szélesebb közönség is megismerje.⁴

A sort a londoni Royal Festival Hall-ban rendezett 1961-es zenei fesztivál⁵

nyitja meg és ettől kezdve lemezen, rádió- és tv-adásokban — bár elszórtan — megjelenik a klasszikus indiai zene, s olykor jelentős létszámú közönség előtt is sikert arat. Jogosan merül fel ezek után a kérdés, mi közünk van a nyugat-európai zenei (és egyéb kulturális) divatok váltakozásaihoz, miben és miért lehet érdekes és fontos számunkra a klasszikus indiai zene? Az eddig idegen, elzárt világok vonzása napjainkban ismételten újra éledő folyamat, és éppen ezért szeretnénk elhatárolni magunkat a fenti divathullámokban székszerűen jelentkező, a kultúrák eredeti gondolati világát olykor meghamisító és rendszerint átértelmező szemléletektől. Az átélés és beleérzés módszere — egymástól annyira különböző társadalmak esetén, mint a mai Európa dinamikus ipari társadalmi és a közelmúltig alapjaiban statikus, az elmaradott ázsiai termelési módra alapozott indiai társadalom — szinte automatikusan alapvető félreértelmezésekhez vezet. Nyilvánvaló tehát, hogy az indiai kultúra teljes mélységű értelmezéséhez és ezzel végső soron valódi átéléséhez csak egy történelmi szemlélet ad lehetőséget. A hagyományos kultúrtörténet — de egyébként az egész történelemírás is — polgári indíttatású és Európa-centrikus; formálisan megteremti ugyan az általános művészettörténetet és ezen belül a zenetörténetet, de lényegében megmarad az európai (vagy legfeljebb az ahhoz közvetlenül kapcsolódó) kultúrák történetén belül. Így a zene területén is olyan esztétikai mércéket állít fel magának, mellyel más, ősbibb népek zenekultúrája nem mérhető és szemléletmódjából következően ezt a két kultúrát soha nem emlegeti egy szinten. Ezzel — önmagát megcsonkítva — az emberi művelődés széles területeit kizárja világtképéből vagy olyan epizód-szerepekre szorítja vissza, melyekben az európaiaktól eltérő kulturális háttér rendszerint a szervesen csatlakozó függelék szerepét tölti be.

Úgy tűnik fel, hogy csak a legutóbbi néhány évtized igyekszik komolyabb részt ütni ezen az előkelő elzárkózottságon és a baráti leereszkedést lassan lényegesen termékenyebb folyamat váltja fel: a közeledés az egyenrangúság elve alapján. A XX. század európai zenéje századunk élményvilágának kifejezésére láthatóan maga is szűknek érezte a korábbi századok által reághagyományozott eszközöket. A kutató szellemű európai szerzők először a régi formai

elemek, a hangszerek és hanghatások merőben új kombinációit hozták létre, majd megjelennek az olyan szerkesztési technikák (dodekafónia) és olyan hangképzési módok (elektronika), melyeket nem ismert a régi európai zene. A kritikusoknak és hallgatóknak állandóan visszatérő véleménye viszont, hogy ezeket a valóban új és sokrétű lehetőségeket a zeneszerzők ma távolról sem használják ki.

Mindezt figyelembe véve már most — megelőzve az indiai zene részletesebb vizsgálatát — szeretnénk megemlíteni azokat a technikai és szemléletbeli lehetőségeket, amelyekkel ez a kultúra az európai zene mai fejlődését talán befolyásolhatja és előre mozdíthatja. Ezek:

1. a hangsor hajlíthatósága;
2. a kromatikus skálánál kisebb hangközökkel dolgozó mikrotonalitás óvatos felhasználása, aminek különösen a díszítő hangoknál és effektusoknál van lehetősége;
3. a melodikus szabadság és az invenció szabadabbá tétele;
4. a mikrotonalitás esetleges felhasználása a díszítmény és ritmus egyeztetésében;
5. a modern zenében újrafelfedezett és használt poliritmikus törekvések kibővítése az indiai *tála*-elmélet figyelembevételével;
6. az indiai ritmusvilág többszólamú ritmusai automatikusan az ütemnél nagyobb poliritmikus egységeket jelölnek ki, ezek egy esetleges új zenetípusnak szélesebb ritmikai bázist szolgáltathatnak, mint a hagyományos európai metrumok;
7. új elvek alapján történő improvizációs rendszer kiépítése, sémáinak kialakítása. Az ilyen zene előadójának meg kellene teremteni az improvizációhoz szükséges anyagot, figyelembe véve, hogy az európai zenétől örökölt polifonikus szerkesztés lehetőségei így beszűkülnek. Az eképpen kialakuló kompozíciós típus a zeneszerző-előadótól nagyobb technikai felkészültséget kíván.

A közeledés az indiai klasszikus zenéhez feltételezhetően inkább esztétikai és szellemi természetű lesz, s többet jelenthet, mint formai elemeinek pusztán átvétele: a megismerkedést egy tőlünk különböző világgal és annak szemléletével. A kultúra korszerű európai szemlélete feltétlenül nyitott más világok felé, és bízik e különböző kultúrák egymáshatásának termékenyítő voltában, ezért tartjuk fontosnak, hogy korunk

ASAVARI RÁGINÍ (1675): KORAREGGELI DAL-
LAMTÍPUS, A SZELID BÖLCSESÉG ÉS HA-
TÁROZOTTSÁG ÉRZELMI TARTALMA AZ EB-
REDES SORÁN



embere, szűkebben, muzikusvilága, megismerkedjék a hagyományos indiai zenével.

Észak

Mint erre már utaltunk, a hagyományos indiai társadalom a közelmúltig statikus jellegű volt, és ez tükröződik zenei hagyományainak hihetetlen szilárdságában: zeneelméletük az első mohamedán népek és kultúrák betörésétől kezdve (a X. századtól) szinte változatlanak tekinthető. Megnyilvánul ez az állandóság a ma még élő (elsősorban) *Sâma Veda* hagyományokban, illetve a hagyományoktól az idegen hatások el- lenére csak részleteiben eltérő zeneelmélet folytonosságában. A XIII. századi *Deccânban* élő *Shâraṅga-Deva* (1217—1247) műve „A zene tengere”⁶ és északon röviddel később elterjedt kommentárjai⁷, melyek e zeneelmélet legátfo- góbb összefoglalását tartalmazzák, lé-

nyegében a jelenkori klasszikus zene állapotát is tükrözik.

Klasszikus zenén a *Veda*tól kezdve az ideológiai megfontolások alapján mesterségesen kialakított, a mindenkori népzenei irodalmában és történelmi- leg élesen elhatárolt, a hivatásos zenészek által továbbfejlesztett és játszott indiai műzenét értjük. Ez nem jelenti azonban azt, hogy ez a zene születése- kor és gyakorlatában nem az indiai népek zenéjéből sarjadt volna; az általunk tárgyalt északi klasszikus zenében fel- lelhető dallamtípusok (*râgák*), illetve azok témái (a *rûpák*) jelentős hányadá- ról még ma is kimutatható a népzenei eredet.

Az indiai zene megismerését megne- hezíti számunkra, hogy zeneelméleté- nek néhány alapfogalma eltér az euró- páitól. E kultúra alapvető kategóriái- nak a következőket tekinthetjük:

1. a *shruti* elmélet (hangközrendszer)
2. a *râga* fogalma (dallamtípusok)
3. a *tûla* szerkezete (ütemsor-típusok).

E fogalmak ismeretében értelmezhetők további sajátosságai, így a melodikus figurációk kánona (a *tânak*), az egyes hangok ornamentális lehetőségei (a *ga- makak*), az énekes⁸ és hangszeres⁹ stí- lusok és iskolák¹⁰ sokasága.

Először a hangközrendszert próbáljuk részletesebben megvizsgálni, erre kerül sor tanulmányunk folytatásában.

(folytatjuk)

Jegyzetek:

A hindu zenei műszavak közlésekor a hivatalos indiai átírást vettük figyelembe, mely terminus technicus jellegénél fogva eltér a magyar nyelvű indiai irodalomban használatos fonetikus írásmódtól. A hindu nyelvben csak néhány hang van, melyre nincs jelünk, így:

â = hangsúlyos á, ugyanígy az î (i), az
û (ú),
j = dzs,
s = sz,
ś vagy sh = s,
c = cs,
ch = csh,
jh = dzsh,
(lásd: Kós Péter: Magyar—Hindi Szótár,
Akadémiai Kiadó; 1973.).

(Nyomdatechnikai okokból a jelzett magán- hangzókat francia ékezzel különböztettük meg.)

1. Music and Musical Modes of Hindus, Calcutta; 1973, illetve Music of India, Calcutta, 1973.

2. A korábbiak közül néhányat megemlítve: H. T. Coelbrooke — 1837, A. Weber — 1863, M. Haug — 1874, A. C. Brunell — 1876, H. Jacobi — 1884, F. Chrysander — 1885, J. Grosset — 1888, H. Oldenberg — 1888, C. R. Day — 1891 és A. O. Hornbostel 1901-ben elkészíti az első hangfelvételt.

3. 1926—34, Uday Shankar társulata, London, Párizs stb., 1932-ben Ustád Alláuddin Khán, *saród*-zenész.

4. Úgy tűnik, hogy az indiai kultúra korántsem egyenletesen nyert teret Európában, s talán megkockáztatható az a feltevés, hogy elterjedésének e periodikus-sága nem kizárólag kulturális hatások következménye. A XIX. század a 48-as polgári forradalmak elültével válik érzékenyebbé e kultúra némely vonása iránt, terjedésének következő periódusa pedig többé-kevésbé egybeesik a 29-es gazdasági válságot követő évekkel; az ötvenes évek végén az atom-fenyegettetés szolgáltatta az alapot és úgy véljük, hogy Nyugat-Európa jelenleg a negyedik ilyen szakaszt éli át.

5. A fellépő ismertebb zenészek közül: Ustád Bismillah Khán (*shahnâi*), Ustád Ali Akbâr Khán (*saród*), Ustád Vilâyat H. Khán (*sitâr*), Pt. Shamtâ Prasâd (*tablâ*) stb.

6. Sangita-ratnâkara, szanszkrit nyelvű kiadvány: Ânandashram, Pûna; 1897 és Adyar Library, Madras; 1943.

7. Simhabhûpâla, XIV. század és Kalinâtha, XV. század.

8. Dhrûpad, khyjâl, tarâna, tappâ, thumrî stb.

9. Binkar, rezakhâni, masitkhâni, darbâri stb.

10. Agrâ, gwâilor, rangile, seniâ, kairâna, patiala.

A SZÉKELY MIHÁLY EMLÉKPLAKETTET IDÉN Sass Szilvia, Operaházunk fiatal magánénekesnője kapta meg.

HELYREIGAZÍTÁS. Márciusi számunk 22. oldalán téves képaláírás jelent meg, amiért olvasóink elnézését kérjük. A helyes szöveg: Dobszay László vezényelte a Scola Hungarica együttes január 9-i koncertjét.



A Sámson teljes lemezfelvétele

SZOKOLAY: SÁMSON
Opera két felvonásban

Melis György (*Sámson*), Házy Erzsébet (*Delila*), Palcsó Sándor (*Thimneus*), Nagy János (*Jefte*), Faragó András (*Király*), Kovács Kolos (*Főpap*), Karizs Béla (*Molnár*), Kelen Péter (*Eskon*), Ötvös Csaba (*Kodron*), Várhelyi Endre (*Efton*), Szirmay Márta (*Vénasszony*)
Magyar Állami Operaház Ének- és Zenekara, vezényel Kórodi András
Hungaroton, SLPX 11 738—39

Magyar opera első teljes hanglemezfelvételének megszületése mindenkor a hazai kulturális élet jelentős művészi tette és eredménye. A *Sámson* immár két és fél éve szerepel biztos és megingathatatlan sikerrel az Operaház repertoárjában; jogos, hogy ilyen formában is kövesse a szerző világhírnevét megalapozó *Vérnász* útját.

Az esemény erkölcsi súlyát az a nagyszerű tény támasztja alá, hogy az új magyar operának tökéletesen kialakult, megalapozott, igaz szándékkal és művészettel felépített *előadói stílusa* van. Imponáló biztonsággal, értő zeneiséggel, szép deklamációval és nagy drámaisággal anyanyelvi fokon tolmácsolják az előadók Szokolay operáját. A hanglemez megszólalásakor ez még szembe tűnőbb, hiszen a reprodukálás nélkülözi az operai összhatás 50 százalékát, a színpadot. Igaz, hogy a technikai kivitelezés mindent megtett az illúzió átmentéséért. *Mátyás János* zenei rendező és *Lukács Judit* hangmérnök kitűnő munkát végzett a felvétel akusztikai beállításával, mert a hangzás valóban sokdimenziójú, és színházi atmoszférát sugall.

Az énekes-szólisták közül nehéz bárkit is külön kiemelni, olyan szerencsésen egységes a színvonal, és mindenki testreszabott szólamot kapott. Sok a karakterfigura a *Sámsonban*, és mind-egyik megfelelő gazdára talált: *Palcsó*

muzsika

1976. július

XIX. évf. 7. szám.



Hortobágyi László:

India klasszikus zenéje (2.)

Észak-indiai zenei utazásunkat azzal kezdjük, hogy megismerkedünk a területre jellemző hangrendszerrel, vagy *shruti* elmélettel.¹ E hangközrendszer — az összes későbbi alrendszer nyomával együtt — hosszas és viharos vajúdás eredményeként, a mai állapotokat is tükröző formában a XII. és XIII. századi szerzők² munkáiban lát először napvilágot. A kor legtöbb szerzője egy átfogó irodalommal rendelkező, de korántsem pontos meghatározásokat használó esztétikai-zenei műnyelven tolmácsolja a hangközök tulajdonságairól nyert tapasztalatait. E virágnyelv — a hagyomány erejénél fogva — az iszlám hódítás után írott forrásmunkákban megannyi zavaró félreértés alapjává válik, s az elméleti irodalom fokozatosan elkülönül a zenei gyakorlattól. Az indiai társadalom sejtyszerű szerkezete nem ad lehetőséget egy európaihoz hasonló, egységes zenei nyelv kialakítására, ezért sokféle hangrendszer létezik és él, és ezek számos változata épült be a klasszikus zenébe.

E rendszerek önálló élete — a századfordulót követő években megindult összehasonlító kutatások eredményeképpen — a témával foglalkozó európai és hindu szerzők munkáiban egyaránt nyomon követhető.

Vishnu Náráyaana Bhátkhânde (1863—1936) az ősi és korabeli források leírásával és rendszerezésével³, az angol A. H. Fox Strangways európai szemléletű feltáró munkájával⁴ alapozza meg az elméletek összehasonlítását. Néhány modernebb kutató⁵ is igyekszik az indiai, de általában a keleti zenéről kialakult tévhitek és meghatározások homályát (negyedhangrendszer, szabad improvizáció stb.) eloszlatni. Ezzel Európa számára megkezdődött a klasszikus indiai zene alaposabb feltárásának a folyamata.

E zene hangrendszerének az európai irodalomban található leírásai csak némi fenntartással hasznosíthatók, tekintettel arra, hogy a *shruti*-értékeket sokféleképpen értelmezik, az átírásokban különböző módszereket használnak, ezenkívül a relatív szolmizáció hiánya

további félreértéseket szül. Ahhoz, hogy az ismert, eddig egyaránt érvényesnek vélt különféle rendszereket valamelyest is általánosíthassuk a hangrendszer jelenlegi — és talán újszerű — vizsgálatá során, le kell szögeznünk néhány alapelvet⁶:

1. A hangrendszer az oktáv felosztásán alapszik.

A zenei gyakorlat alapja egy 7 fokú sor, mely az egyes fokok emelt, illetve leszállított magasságú változataival egy összesen 22 fokú, nem egyenlő hangközű sort eredményez. E 22 fokot vagy *shrutit* egy elméleti 66 fokú distanciaskálából származtatják le.

2. A klasszikus észak-indiai zene hangrendszere tiszta felhangkapcsolatokból álló sorokat alkalmaz, melyekben a hangfokok egymással felhangviszonyban állnak. Valamennyi hang a sor alaphangjának a felhangja, de ebben a zenében olyan magas sorszámú felhangok is szerepet kapnak, melyek az európaiban már nem használatosak. E rendszerek kizárják az európai értelemben vett modulációt, ugyanakkor a skálahangok nem töltenek be szimmetrikus szerepet vagyis a hangközök nem fordíthatók meg.

3. Az európai zenei irodalom a *shruti* fogalmát a hangközzel azonosítja, illetve hangköznek fordítja, holott a *shruti* a hangfekvésfokokat jelöli ki a felhangsorokban, ezért a *shruti* fogalmát a továbbiakban így kell értelmeznünk.

4. Az érzéki monodikus-modális elgondoláson alapuló hangzás elsődleges, a szerkezet értelmessége másodlagos. A modális sorok vagy *murch'hanák* lényegét a *Sának* nevezett alaphang helyzete és az ahhoz viszonyított hang- vagy hangközkapcsolatok adják, ahol minden hangköznek tiszta felhangnak kell lennie.

5. A klasszikus zenében uralkodó 22 fokú skálabelosztás elméletileg önkényes, a gyakorlat eredménye. Mint később látni fogjuk, a zenei gyakorlat variálja a *shrutik* számát, így az egyes *rágakban* egy *shrutinak* kétféle változata is alkalmazható.

6. A *shrutik* nagyságértéke és sor-

rendje változó attól függően, hogy az adott dallamtípusban hány fokú skálát alkalmazunk. Az észak-indiai klasszikus zenében használatos 22 fokú sorban 3 *shruti* típus variálódik. Az $\frac{1}{22}$ oktáv-értékeket megközelítő hangtávolság három különböző felhangviszonyból származik, nagyságukat a szokásos relatív rezgésszámviszonnyal, illetve az abszolút cent értékkel adjuk meg. Ezek:

a) *pramāna shruti* vagy comma, 81/80 aránykülönbség, 22 cent,

b) *nyāna shruti* $\frac{25}{24}$ aránykülönbség, 70 cent,

c) *purāna shruti* vagy limma, $\frac{256}{243}$ aránykülönbség, 90 cent.

7. E három *shruti* típus, mely ebben az esetben valóban a hangközzel azonosítható, különböző egymásutánjaiban kétféle 22 fokú sort jelölhet ki. A később közölt táblázatban rendszerezett 22 *shruti* a zenei gyakorlatban leginkább használatos felhangfokokat mutatja be, amelyeket meghatározott emocionális tartalmuk miatt hangközcsaládba vagy osztályba — *shruti-jāti* — sorolhat az elmélet.

8. Minden *shruti* önálló névvel rendelkezik, tehát a többitől független, értéke és önálló jelentősége az alaphanghoz fűződő viszonya alapján tárgyalható (lásd a táblázatot).

9. A 22 fok alapja egy központi szerepet betöltő hétfokú relatív szolmizációs sor, ez egyben a régi hindu kottírás alapja is.

Mielőtt tehát belemélyednénk a 22 fok vizsgálatába, ennek a hétfokú szolmizációs sornak a lényeges tulajdonságait kell megfigyelnünk. (Egyelőre ne társítsunk az egyes fokokhoz európai hangmegfelelőket, a hasonlóságok így nyilvánvalóbbak lesznek.)

Az alapsor (rövidített jelzésekkel) a következő:

Sā Ri Gā Ma Pa Dha Ni (Śā)

A legrégebb hindú zenei írásokban kapcsolatba hozzák az egyes hangokat a színekkel és hangulatokkal és ez az összefüggés a mai napig is él.⁷ A hangsornak ez a jellemző szemlélete különben India egyéb művészeiben is nagyon erős.

HANG (<i>svara</i>)	SZÍN (<i>varna</i>)	ÁLLAPOT (<i>bhāva</i>)	ÉRZELMI MODUS ⁸ (<i>rasa</i>)
Sā Shādja	fehér	csodálkozás	<i>abdhuta</i>
Ri, Rishābha	zöld-kék	határozottság	<i>vīra</i>
Gā Gāndhara	arany	harag	<i>raudri</i>
Ma Madhyama	jázmin	béke	<i>shānti</i>
Pa Panchama	szürke	szerelmes, vidám	<i>shringāra, hāsya</i>
Dha Dhaivata	sárga	félelem, undor	<i>bhayānaka, vibhātsa</i>
Ni Nishāda	összes szín	melankólia	<i>karunā</i>

E fenti jellemzők egy kiépített, egyedi dallamtípusokra lebontott rendszerben kapnak gyakorlati értelmezést, ahol a mindenkor *rāga shruti*jainak szerkezetéből fakadóan alakíthatók ki az e tulajdonságokat hordozó hangcsoportok (lásd a táblázatban: *shruti-jāti*).

A hétfokú sor hangjait két típusba osztja az elmélet:

tiszta vagy *shuddha* hangokra
módosított vagy *vikrita* hangokra

Az első kategóriába tartozik a *Sā* és a *Pa*; mindkettő „tisztá” vagy „mozdíthatatlan” (*shuddha* vagy *achal*) hang. Ezek minden indiai rendszerben egymásnak tiszta kvintjei.

A második kategóriát a *Ri*, *Gā*, *Ma*, *Dha*, *Ni* alkotja, a „módosított” vagy „mozdítható” (*vikrita* vagy *achal*) hangok, melyeknek magassága többféleképpen is módosítható (hasonlóan az európai *b* illetve kereszt jel használatához).

A módosítás lehet:

a) *leszállítás*: ez a *Ri*, *Gā*, *Dha* és *Ni* hangoknál fordulhat elő. A *leszállítás* neve: *komala* („lágý”), rövidítése: K. (például: NiK.) Nagyobb fokú *leszállítás*: *komalatāra*, még nagyobb: *āti-komala*.

b) *emelés*: csak a *Ma* hangnál fordul elő. Az emelés neve: *tivra* („éles”), rövidítése: T. (például: MaT.). Nagyobb fokú emelés: *tivratāra*, még nagyobb: *tivratama*.

Mint látható, a *vikrita* hangoknak az egy *Ma* kivételével nincs emelt értékű változatuk. Azonban a *komala* és *tivra* jelölések egy a kromatikához hasonló sort adhatnak — a jelenkori „könnyű klasszikus” (light classical) indiai zene hangrendszere ilyen használ —, jöllehet e jelölések a huszonkettes sorban nem jelennek meg ilyen tisztán.

A szolmizációs sorban a *Gā* és a *Ni* hangok két különböző formája létezik. E két hanggal kapcsolatban a hangsű-

lyozottan klasszikus beállítottságú jelenlegi rendszer a következőket állapítja meg: a *Gá* és a *Ni* hangoknak közbeékelte (*sádhârana*) változata az *antarâ Gâ* (közvetítő *Gâ*) illetve a *kâkali Ni* (kellemes *Ni*) melyek az eredeti hangnál megközelítőleg egy kisszekundddal magasabbak. A *Gâ* és a *Ni* illetve az *antarâ Gâ* és a *kâkali Ni* hangok használata határozza meg a 22 fokú sorból kiemelhető 7 fokú sor módusát.

A XIII. századi zeneelmélet ugyan al-

Sâ	Ri	Gâ	Ma
c	d	esz	f

tehat egy moll-színezetű diatonikus módust, mégpedig egy dór sort.

Sâ	Ri	antarâ	Gâ	Ma
c	d	e	f	

vagyis egy tiszta dúr-sor; a mindenkori *Sâ* alaphang abszolút magassága c. Ez utóbbi sort tekintik jelenleg a hangszer hangolási alapjának (európai hatás-

JEGYZETEK

1) *shru* = „hallás” szóból, itt: „még hallható.”

2) *Shâranga Deva* (1210—1247): *Sangitaratnâkara* (Pûna, 1897); *Jagadekamalla* (1138—1150): *Sangita-chûdâmani* (Baroda, 1958); *Shâradâtanaya* (XII.); *Bhâva-prakâsha* (Baroda, 1940); *Shudhâkalasa* (1350—?): *Sangitopanishad-saroddhâra* (Baroda, évszám nélkül).

3) Jelentősebbek:

Comparative Study of Some of the Leading Music System of the 15th, 16th, 17th Centuries (Lucknow, 1930; Bombay, 1940); *Hindusthani Sangit-paddhati* (7 kötet, Bombay, 1937);

Kramika Pustak-mâlîkâ (6 kötet, Hathras, 1920—30).

4) „The Music of Hindusthan”, at the Clarendon Press, Oxford, 1914 (utánnymás 1967).

5) Dr. Alain Danielou (*Shiva Sharan*), N. A. Jairazbhoy, Amiyâ Nâth Sanyal, Vivek Datta, Manfred M. Junius etc.

6) Köszönettel tartozom Balogh Zoltán egyetemi matematikatanárnak rendkívül értékes segítségéért, a hangközrendszer pythagorászi elveken alapuló (húrarány, rezgés, logaritmus) értékeinek pontos, és a temperált hangsorhoz viszonyított arányok újszerű kiszámításaiban.

7) Például időszámításunk előtti *Purâna* irodalomban, így a *Vishnu-darmottâta Purâna* című könyvben (kiadva: Bombay, 1912), vagy a *Râmâyanâban* is említett bölcs *Matanga* könyvében, a *Brihaddehi*-ben (kiadva, Trivandrum, Sanskrit Series, 1928).

kalmazza e *sádhârana* hangokat 22 fokú rendszerében, azonban ellentétben a mai szolmizációs rendszerrel, nem tekintik őket a 7 fokú skála tagjainak. Ezért a táblázatban bemutatott 22 *shru-ti* sorozatában a két szolmizációs sor együttélése egy „középkori” illetve egy modernebb szemléletet egyaránt tükröz.

Ha a szolmizációs sor nem alkalmazza a *sádhârana Gâ* és *Ni* hangokat, akkor (immár az európai hangmegfelelőket is jelezve) a következő skálát kapjuk:

Pa	Dha	Ni	(Sâ)
g	a	b	(c')

Ha a hétfokú sor tagjai közt szerepel az *antarâ Gâ* és a *kâkali Ni*:

Pa	Dha	kâkali	Ni	(Sâ)
g	a	h		(c')

ra), és ez megegyezik a *râga Bilâwal* dallam- és módustípus skálájával⁹.

(folytatjuk)

8) Ez a „kilenc érzelm” (*Nava-Rasa*) koncepciója. Némely iskola tizedikként a *Bhakti rasât*, az Isten iránti, nem földi természetű szerelem módusát is ide sorolja. Az eredeti nevek természetesen szanszkrit nyelvűek, itt a jelenleg használt hindi neveket írjuk.

9) A *râga Bilâwal* dallamtípus 1760—1800 között alakul ki az akkori Oudh államban.

KRSNA (RAJASTHAN, XVIII. sz.)



muzsika

1982. szeptember

XXV évf. 9. szám



a tablā

Egyébként is kevés a hangszer — a minőségükről most ne is beszéljünk —, ha valahová meghívnának játszani bennünket, nagyon komoly problémát okozna, hogy honnan szerezzük meg a hangszereket. A kottaellátás is jóval mostohább, mint más hangszerek esetében, és sajnos, nem jutnak el hozzánk a világszínvonalat képviselő ütősök felvételei sem.

— Ha nincs saját hangszer-készleted — ami az ütősöknél természetes —, és ahogy elmondtad, nincs módod eleget gyakorolni, hogyan készülsz, hogyan foglalkozol a darabokkal?

— Amikor megtehetem, hanglemezeiről hallgatom a darabot, és közben megtanulom a saját szólamomat. Egy bizonyos technikai szinten a fejben begyakorolt műveket általában el tudja játszani az ember, ha végre hangszerhez jut. De szükség van kondicionáló gyakorlatra is, ehhez pedig némi ötletre és leleményre. Én például deszkára feszített gumilapon gyakorolom a kisdob-technikát...

— Milyen a lelkiállapotod szereplés előtt, szereplés közben?

— Borzasztóan lámpalázias vagyok, ha azonban észreveszem, hogy valamelyik partnerem koncert közben nagyon ideges, csodálatosképpen azonnal megnyugszom.

— Szükséged van társakra, barátokra?

— Nagyon. A Tanárképzőben azt éreztem a legszörnyűbbnek, hogy azonos korú, azonos érdeklődésű és azonos hivatásra készülő fiatalok idegenek maradnak egymásnak. Számomra az Ifjú Zenebarátok Kórusa, ahol hat éve énekelek, elsősorban a közösség élményét adja.

— Szerencsés embernek tartod magad?

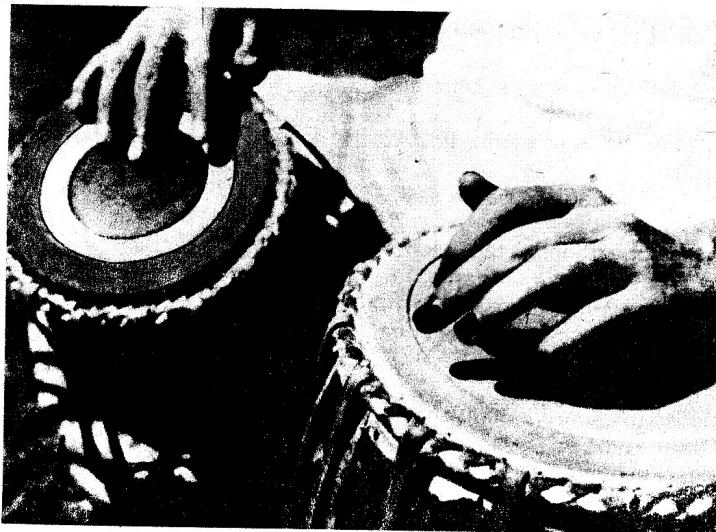
— Nem panaszkodhatom.

— Nem vagy babonás?

— Néha. Idén, az Akadémián, a felvételi teremben furcsa módon két 13-as szék is volt. Én mind a kettőt gyorsan eldugtam, nehogy véletlenül valamelyikre rá kelljen ülnöm...

Tari Emőke főiskolai hallgató (zongora III. évf.)

TABLĀ-JÁTÉK



IV

Merész állításnak tűnhet, hogy az indiai kontinens zenekultúrája és azon belül ritmusvilága a zenetörténet leg-sajátosabb és egyben legérdekesebb jelenségei közé tartozik. E ritmusvilág könnyen beilleszthető a Közel-Keletől Indonéziáig terjedő műzenei köznyelvet beszélő kultúrák sorába.

A mai észak-indiai zenei gyakorlat alapelvei a maguk hihetetlenül gazdag formáiban és előadásmódjukban a 13. században formálódnak ki. A 10. századtól ismétlődő mohamedán megszállások után a történelem vihara Észak-Indiában nagyjából a 10. és 13. század között üledik le a jellegzetesen ázsiai-mogul közigazgatási rendszerekben, lehetőséget kínálva a társadalmat ért idegen kulturális hatások feldolgozásához. Mint a világon sokfelé, a zenei gyakorlat és annak elmélete — nemcsak finom mozzanataiban — gyakran eltér egymástól: az indiai ritmusrendszer bemutatását legcélszerűbb az aktuális gyakorlat oldaláról megközelíteni, ezáltal lehetőséget kapunk rá, hogy bemutassuk az ütőhangszerek egyik legérdekesebbjét, a *tablā*t, amely India igen nagyszámú ütőhangszere közül a legkedveltebb, mind az országon belül, mind a határokon túl.

A *tablā* az arab eredetű *tabl-naqara* és a mogul udvarokban használatos *tabl-al-markab* üstdobtípusokból fejlődik és alakul ki. Különleges jellemzője a többrétegű bőr és a bőrből „hegesztett” szintén többrétegű „szem”, amelynek összetétele — rizsnyak, acélpor, korom, a *tamarindus indica* nevű hüvelyes növényből főzött gyanta stb. — a hangszerkészítő mesterek sajátos receptjén alapszik. A „szem” — mely a bal oldali dobőrön excentrikusan



KE VAGY KAT



TĀ VAGY NĀ



GE

A tablán a következő bolok használatosak:

balkéz	jobbkez	együtt (kombinációk):
GHE	TĀ vagy NĀ	TĀ+GHE = DHĀ
GE	TŪ vagy TI	TŪ +GHE = THŪN vagy DHINĀ
KE vagy KAT	TIN	TIN+GE = DHIN
	TAK vagy TIK	GE+RE+NĀ+GHE = GRNG
	TET	TET+GHE = DHET
	TE vagy THE	TE+RE+KE+THE = TRKT
	RE	GE+RE = DHAT
	RAN	
	DHE	DHE+RE = DR

(ahogy a hagyomány tartja: kissé észak-nyugati irányba eltolva) helyezkedik el — teszi lehetővé, hogy egy sajátos ujjrend-technika elsajátításával egyazon ütőfelületen többféle hangszín és hangmagasság legyen képezhető. Ily módon 4 különböző — hallhatóan elkülönülő — hangmagasság és számtalan hangszín kombinációja alakítja ki a tablā egyéni hangját, és teszi alkalmassá az indiai poliritmia megszólaltatására. Szintén a „szem” összetételéből következik, hogy ez a hangszer nagyon pontosan hangolható; a jobb és bal dob között általában egy oktáv a távolság. A jobb oldali speciális keményfából (sishyam) készül, neve: *dāyān*, a bal oldalt bronzból kovácsolják, neve: *bāyān*. A megszólaltatás egyedülálló dobtechnikai ujjrend segítségével történik: az ujjrend egyes ütésnevei szolmizációs elnevezéseket kapnak, gyűjtőnevük a *bol* (bolnā = beszélni igéből). Minden egyes bol kijelöli a jobb vagy bal oldalon végzett ütések helyének és kivitelezé-

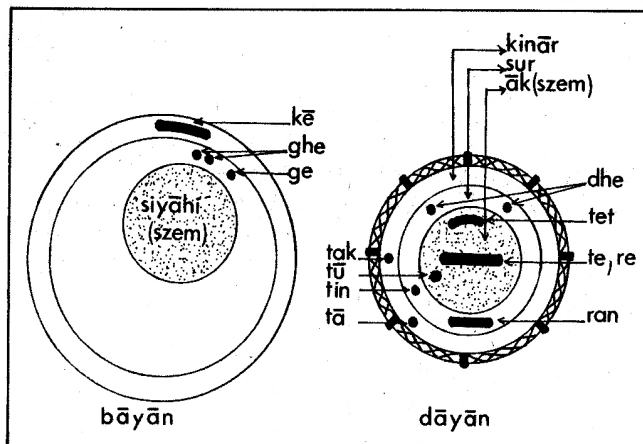
si módjának a technikáját, egyazon szolmizációs szótagjelölésbe sűrítve a hangképzési módot, a hang- és hangszinkülönbségeket, a hangsúlyos és hangsúlytalan jelleget. A bol egyben annak a kottarendszernek az alapja is, melynek segítségével a ritmuskompozíciókat lejegyzik, komponálják és megtanulják.

Ezen az Indián belül alkalmazott „nemzetközi” ritmus-

szolmizáción kívül még további énekes, hangszeres, táncos stb. bolok léteznek. Ismeretük az érdeklődő számára jelentősen megkönnyíti az észak-indiai ritmusrendszer, azaz a tāla-szisztéma felépítésének és a gyakorlatban használatos ritmikai struktúráinak megértését, adott esetben elsajátítását.

Hortobágyi László

A KÜLÖNBÖZŐ BOLOK MEGÜTÉSI PONTJAI

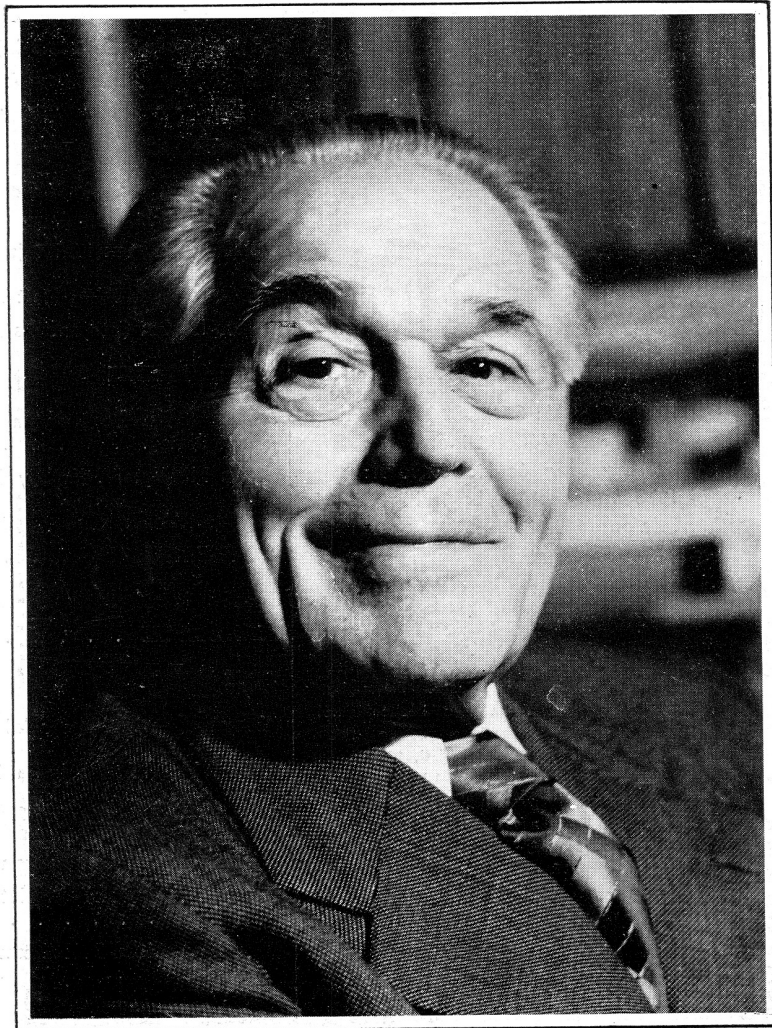


V

muzsika

1976. október

XIX. évf. 10. szám



Hortobágyi László:

India klasszikus zenéje (4.)

Ez alkalommal a hindu-mohamedán zene Indián belül elterjedt dallamtípus-készletével és annak szerkezetével, a *râga*-val foglalkozunk. A *râga* a valódi alapidallamtípusok közé tartozik, úgy, mint az arab *maqam* vagy a görög *nomos*.

A név a szanszkrit *rañj* vagy *raj* (színezní — emocionális árnyalat) gyökből képzett szó, mely az évszázados zenei gyakorlat során az alapidallam hindi megfelelőjén kívül az *elme színei* — *szellemi élvezet* jelentést is nyerte. Maga a *râga*-elmélet — bár más megköttöttségekkel és elnevezésekkel — a vedai hagyományokat és zenét (*gândhârva sangî*) ért, erős népi és törzsi zenei (*deshi sangî*) behatás eredményeképpen az i. u. V. század körül kristályosodott ki. A *râga* strukturális előzményeit e századokban a *gândhârva veda*-tradíció egyik kimagasló szellemi képviselője, *Matanga* foglalja össze *Brihaddeshi* című munkájában.¹

Észak-India zenéjére irányuló vizsgálódásainkban nem térhetünk ki az előzmények érdekes rendszerére és a vedák szellemét tükröző elgondolásaira; e korai rendszer a jelenlegi dél-indiai (*karnâtaka*) zene sajátossága. Tény azonban, hogy az ősi hindu zenében világosan megkülönböztethető 3 olyan — az ősi hárfák hangolásának megfelelő — alapmodus,² melyekből az V. század után a mai *râgák*nak nevezett plagális hangnemek (*mûrch'hanák*) származtathatók le.

E *mûrch'hanâ*-fogalom használata sokrétű; mi két fő zenei értelmezésével foglalkozunk:³

1. A korábban *grâma*ként ismert alapskálákból származó mellékmodusok csoportja egy emelkedő és egy ereszkedő skálatagból áll. Egy-egy tag legalább hét hangot tartalmaz. Ez a görög eredetű osztályozási forma a modern modustípus vagy *thâta*-rendszerben éled újjá.
2. Az általunk is ismert, a hangfokok mennyisége szerint csoportosított skálatípusok.

A klasszikus elmélet tehát a skálákat az európaihoz hasonlóan osztályozza. E skálaosztályok vagy *jâtik* általában a következők:

audava — ötfokú, mely azonos a félhang nélküli ötfokúsággal (ennél kevesebb hangszámú skálát nem tekint klasszikusnak a rendszer)

shâdava — hatfokú (hexaton)

sampûrna — hétfokú (heptaton)

A *râga* hangkészletét egy emelkedő (*ârohânâ*) és egy süllyedő (*avârohânâ*) sorral definiálják, melyek nem szükségszerűen azonosak.⁴

A kétirányú skálák csoportosításával kialakulnak a kevert skálaosztályok (*mishra-jâtik*), ezeken az emelkedő és ereszkedő ágak egymástól eltérő plagális modulusokat (*mûrch'hanâ*) tartalmazhatnak. Ily módon több tízezres nagyságrendű változat (34 848) származtatható le, és ezek mindegyike egy-egy *râga* alapsorának felelhet meg. Valójában a déli *râgam*okkal együtt a zenei gyakorlatban használtak száma mindössze 250—300 körül mozog.

A *râga* emelkedő és leszálló skálájának hangkészletén alapszik a tradíciók által kialakított, de a skála kötött sorrendjét figyelmen kívül hagyó téma, a *rûpâ*. Ugyanakkor a *râga* skálájához kötött, de e tradicionális témától eltérő kompozíciós lehetőség szabad teret enged az előadónak.

A *râga* tehát egy megkülönböztetett nevet viselő skála és e skála hangkészletére támaszkodó tradicionális téma együttese: kompozíciós séma, zenei keret, a zenei lehetőségek típusa.

V. N. *Bhâtkhânde* kezdeményezésére a XX. század első felében kialakítottak egy olyan nem hagyományos rendszert, mely 10 modustípusba (*thâta*) igyekszik tömöríteni a használt nagy számú skálát és *râgát*. A *thâták* emelkedő és ereszkedő sorait úgy állították össze, hogy belőlük meghatározott jellegű és kifejezősű *râgák*at lehessen leszármaztatni. A *thâta*rendszer magában foglalja a gyakorlatban élő *râgák* nagy részét, de használatuk nem túl szerencsés, mert a

rāga-skálák hangnem-dzsungelében csak hozzávetőleges támpontot nyújtanak. (Egy pontos hangolású *sitar* hídjainak vagy „bundjainak” alappozíciója megfelel az északi *thātāk* sorainak.)⁵

A nagyszámú alpdallam összehasonlítása során felfedezhetünk néhány közös alapelvet, melyeket a következő sémben vázolhatunk röviden:

— az alaphang (*kharaj*) mindig meg-egyezik a skálaindító (és rendszerint a témakezdő) hanggal, a *Sával* (*do*).

— a skálakezdő hang és a *vādi* (ösi *amsha*) nevű domináns hang közötti távolság az esetek túlnyomó többségében tiszta kvint; értéke 12 *shruti*⁶

— az alaphang és a *samvādi* jelzésű hang közötti távolság rendszerint tiszta kvart; értéke 8 *shruti*

— a hangszerek hangolása mindig a *rāga*-skála ereszkedő (*avārahānā*) modusa alapján történik

— a teljes *rāga*-tételsor kifejtése mindig alaphangon zár, míg a résztételek ritkábban

— hangszeres előadáskor a *rāga* megszólaltatása előtt skálásorszerűen bemutatják a hangkészlet lemenő ágát a *taraf* vagy „együttérző” rezonáns hurokkal (a *Surbahār*, *Sitrā*, *Sarod*, *Vichitrā-Vīnā* nevű hangszereken)

— az énekes előadásához mindig (de a hangszereshez is gyakran) állandó hangnemi háttérrel szolgáltató a *tānpūrā* nevű hangszer zümmögése (*dronika*), mely az előadás egész időtartama alatt orgonapontot, valamint annak akusztikus felső kvintjét, felső és alsó oktávját szólaltatja meg.

A klasszikus előadás kétféle tételrendben folyik; a tételek általában a következők:

1. *Alā pa*; formailag ez a tétel a leg-szigorúbb szerkezetű. Általában lassú tempóban, a mély regiszterekben építkezik: a téma vagy *rūpā* 4 tételrészét (*sthāyi*, *antarā*, *sanchāri*, *ābhogi*) tartalmazza. Az első tételrész (*sthāyi*) bemutat egy témát, az *antarā* egy jellegében ezzel szemben állót, a *sanchāri* szabadon variálja őket, s végül az *ābhogi* a mi kódánknak felel meg. (Ha mind a négy tételrész bemutatják, akkor az előadás némileg az európai szonátatételek építkezésére emlékeztet. Az analógia valamelyest kiterjeszthető a *rāga*-tételek sorozatára is, mert az utolsó tétel (*jhālā* vagy *gat*) az európai szonáták befejező tételéhez hasonlóan igen gyors.

2. *Jhor* vagy *jōda* (énekes előadásában: *num-tum*); főleg a középkotáv terjedelmében mozog, és lüktetése körülbelül kétszer gyorsabb az első résznél.

Formailag kevésbé kötött rész, az *alāpā*-nál lényegesen díszítettebb, rendszerint itt lép be a ritmuskíséret. Előterbe kerülnek az improvizációs sémák.

3. *Jhālā*; csak hangszeres előadásban hallható, szerkezetileg az előzőnél is lazább, az előírt minimális 3 oktáv terjedelemben mozog. A ritmuskíséret általános, tempója befolyásolja (és fordítva) e tétel menetét és időtartamát.

Végül, de nem minden esetben következik a

4. *Gat* („kompozíció”); az előadó önálló alkotásának minősül, s rendszerint az előző tételeken és mindig a *rāga*-skála hangkészletén alapszik. A hagyományos témától független (de egybe is épülhet vele), alapjában véve rögtönzött formarész.

A fenti tételsor alapséma; nagyszámú változata és variációja ismert és használatos. Szabályait a különféle városok és kultúrcentrumok köré csoportosult irányzatok (*gāyaki*) és iskolák (*gharāna*) tradíciói határozzák meg. Döntő jelentőségű azonban, hogy az előadó milyen énekes vagy hangszeres stílusban adja elő választott *rāgáját*.⁷

Egy *rāga* fejlődése tehát az előadásban az objektívtól a szubjektív felé halad, és egyre inkább az individuumból teremődik meg.⁸ Annak ellenére, hogy a klasszikus zene történelmileg statikus, a *gat* vagy kompozíciós rész és forma elég rugalmas ahhoz, hogy tükrözze a történeti változásokat. Ahogy a jelenkori indiai társadalom és ezen belül a helyi közösségek mozgása megélné, a hagyományos formán belül a *gat*-rész súlya is megnő, sőt ma némely *rāga* már csak egyetlen önálló *gatból* áll.

A ritmuskíséret a hagyományos előadásban általában csak a *jhor* vagy *jōda*, illetve a *jhālā* tételben, tehát az indító tételnél gyorsabb lüktetésű részeknél lép be. Egy tételben belüli többféle ritmussor (*tāla*) váltakozása nem szokásos, csak az önálló kompozíciónak tekinthető *gat*-tételben (olykor a *jhālā*ban is), ahol a hagyományos 16/4-es *tintāla* ütemsorra vált az előadó.

A *rāgák* mindegyike önálló, tradicionális nevet visel, sok esetben valamikori szerzőjük nevét (*Bilāskhāni Todī*, *Miyān ki Malhār*, *Husseini-Kānharā* stb.), olykor városokét vagy településeket (*Rewā*, *Jaunpuri*, *Surāt*, *Multāni* stb.), de elnevezésükben népzenei hatásra olykor népek és törzsek nevei is előfordul (*Gondkiri*, *Bangāla*, *Kālangra*, *Bhairavī* stb.).

A nevek sok esetben utalnak a dallamtípus által képviselt hagyományos



DIPAKA RAGA, VAGYIS A NAPFELKELTE ÉS A TŰZ DALLAMA (Mewar-iskola, 1605)

érzelmi tartalomra, sőt egyben az előadási időt vagy helyet is meghatározzák (például *Megha* = monszun, *Vasanta* = tavasz, *Darbâri-Kânadâ* = udvari *Kânadâ*). Nem szabad azonban arra gondolnunk, hogy az előadó például a monszun képzetéhez valamiféle romantikus értelemben felfogott zenei illusztrációt kíván csak kapcsolni: egy-egy ilyen név által meghatározott *râga* szigorú formai kötöttségek láncolatát jelöli ki.

Az egyik ilyen jelentős kötöttség a *râgák* klasszikus értelemben vett időrendje. Léteznek évi és évszaki beosztások, de általános a napnak 8×3 órás játékidő-beosztása is. A vedai filozófiai irányzatok (*darsanák*) időelmélete szerint az ember fiziológiai állapota 3 óránként változik. E háromórás időszakot (*prahart*) választja a klasszikus elmélet a teljes napszaki „dallamkerék” (*râga-chakra*) felosztásához, amelyben az időrend szerint változó *râgák* által kifejezett érzelmi tartalom és absztrakt

emocionális állapot (*rasa*) a *shruti*-rendszer alkalmazásában érvényesül. A *râgák* 3 órás periódushoz tartozó kötöttségét annak ereszkedő (*avârohânâ*) skálájában szereplő leszállított (*komala*) hangok jelenléte, illetve helyzete dönti el.⁹ Emlékeztetünk arra, hogy *komala*-értéke csak a *Ri*, *Gâ*, *Dha*, *Ni* hangoknak lehet, ezért a *prahar* sorozat a következőképpen alakul:

1. Hajnali *pratama-sandhi râgák* 4^h -tól 7^h -ig tartó játékidővel és esti *sayam-sandhi râgák* 16^h -tól 19^h -ig tartó játékidővel; skáláikban a *Ri* és a *Dha* hangok *komalák*.

2. Napfelkelte és naplemente ideji vagy szürkületi *sandhiprakâsh râgák* 7^h -tól 10^h -ig, illetve 19^h -tól 22^h -ig tartó játékidővel; skáláikban a *Ri*, *Gâ* és a *Dha* hangok tiszták (*shuddhák*).

3. Délelőtti, illetve délutáni *dinâgeyâ râgák* 10^h -tól 13^h -ig, illetve 13^h -tól 16^h -ig tartó játékidővel; skáláikban a *Gâ* és a *Ni* hangok *komalák*.

4. Éjjeli *rât râgák*, melyeknek játékidője 1^h -tól 4^h -ig tart; skáláikban a *Gâ* és *Ni* *komala*-hangok, ugyanúgy, mint ahogy azt a 3. csoportnál láttuk.

Egy *râga* skálájának ereszkedő tagja a napszaki és fiziológiai besoroláson kívül meghatározza a *râga* nemét is: az *audava* vagy pentaton skálájú alapdalombok egyszerűbb szerkezetük miatt férfias jellegűek, míg a *shâdava* (hexaton) vagy *sampûrna* (heptaton) *râgák*, mivel szerkezetük szövevényesebb, a női dallamtípusok közé sorolhatók; nevük *râgini*¹⁰.

A *râga* témája vagy szövege (*matu*) rendszerint utal arra az érzelmi tartalomra, melynek kifejezésére az illető dallamsor a legalkalmasabbnak látszik. A *nava-rasa* (kilenc érzelem) elmélete a modul korszakban (1526—1876) újabb megerősítést nyer, hogy ebben az egyedi dallamtípusokra lebontott rendszerben gyakorlati alkalmazást kapjon. A mindenkor *râga* szerkezetéből fakadó hangcsoportok hordozzák a különféle emocionális tartalmak fajtáit, s különösen a kevert *rasák* kifejezése csak rendkívüli zenei gyakorlat technikai fogásaival lehetséges.

Jelenleg ugyan nem beszélhetünk a hindu-mohamedán zenei kultúra hanyatlásáról, de művelői szemében bizonyos tradíciói elvesztették jelentőségüket. Az időelmélet, a *râgák* neme s a *rasák* korábban ortodox építménye ma már nagyrészt fényüket veszített terminológiák. A népzene befolyásának erősödése azonban újabb, „félklasszikus” előadási módokat hozott és hoz létre,

mint például a *dhun* és a *jhil* műfaja. E stílusok ismert népzenei dallamokat *rāga*-témaként dolgoznak fel, illetve *rāga*-ként merevítenek meg, és a klasszikus zenei szabályok szerint adják elő.

A technikák és zenei szabályok reflex-szinten történő elsajátítása lehetővé teszi, hogy az előadó ugyanazt a *rāgát* minden alkalommal más és más kivitelben és formában mutassa be. Ezért a *rāga* egyik sajátossága annak megismételhetetlenségében is rejlik.¹¹ Az improvizáció — ellentétben a jazz-zel — itt nem képvisel teljes spontaneitást, hanem a létező legmerevebb zenei szabályok ösztönös alkalmazását.

Ez a kötött és a felsorolt tulajdonságokon kívül még többszáz zenei törvényt magában foglaló *rāga*-szerkezet azonban a legteljesebb szigorúsága mellett is eljut a legteljesebb véletlen és zenei szabadság uralmához. Olyan kompozíciós sémát nyújt, melynek zenei bőrsége, kimeríthetetlen dallamvilága a ritmusnak is egyenrangú szerepet és feltételeket enged.

JEGYZETEK

1. Kiadása: Trivandrum, Sanskrit Series, 1928. A *Brihaddeshi* alapmű, a hozzákapcsolódó magyarázó kommentárok özönét a XII. századig folyamatosan írják.

2. Ezek a *grāmák* szanszkrit nyelven a *falut* jelentik, ugyanúgy, ahogy a görög *nomos* a melódia-típuson kívül szintén nagyobb közigazgatási egységet is jelöl: *Gāndhāra* (Gā)-*grāma*, *Madhyama* (Ma)-*grāma*, *Shādja* (Sā)-*grāma*.

3. A *mūrch'hanā* jelzi az európai kromatikus skála 12 hangját is, de a mohamedán zenészek modern típusú díszítő hangjait is (mint a *tiripa*, *hillola* vagy *gitkiri*).

4. Hasonlatképpen: mint az európai zene harmonikus mollja, mely a lefelé és a felfelé haladó skálán is másként hangzik, jóllehet itt a két ág azonos.

5. A tíz *thāta* a következő: *Bilāwal*, *Kalyāni*, *Khammāj*, *Bhairava*, *Āsāvāri* (néha *Yāvanapuri*), *Bhairavi*, *Todi*, *Shri* (néha *Pūrvī*), *Mārawā* és a *Kāfi*. Ezek egyben *rāgák* is.

6. Korábbi értelmezések szerint a *vādi* nem mindig jelentette az alaphangra emelt tiszta kvintet, hanem azt a *király*-hangot, mely a dallamtípus leggyakrabban használt, központi szerepű foka volt.

7. A bizánci zenében a zenedarabok elé tömör, intonációs formulát énekelték értelmetlen szavakra, melyeknek célja a hangnem jellegének érzékeltetése volt. Ebben az indiaihoz hasonlóan megmerevedett állapotú zenében azonban csak 8féle ilyen *epikhema* volt használatos.

8. Ismét. közelebbi példával: a c-moll

passacaglia utolsó befejező részében a kötött passacaglia-keret szétfeszül és új felépítésű fűgává bomlik.

9. Egyes iskolák véleménye szerint a *rāga* előadási idejét vagy *praharba* tartozását a *vādi*-hang valamely tetrachordban elfoglalt helyzete is meghatározza.

10. Zenei hangulatok képi ábrázolása (*rāga-mālā*-dallamfűzér) az 1400-as évek táján megjelenő és a XVIII. század második felében kiteljesedő *rājput* festészeti stílus, különösen a *kāngra* iskola kedvelt témaköre. A *rāgák* és *rāginik* napszakok meghatározta embert befolyásoló hatásainak ábrázolása később a szomorú életű háremhölgyek kedvtelése lett; uralkodó elemük a *Shringāra rasa*.

11. Lásd Keszi Imre: *Zene századunk végén* című, korszerű szemléletű és gondolatébresztő tanulmányát (Új Írás 1974/10., 89. p.).

(folytatjuk)

ROBERT PONSOBY, a BBC Zenei Osztályának egyik vezető munkatársa a Zeneműkiadó Vállalat meghívására nemrégiben Magyarországon járt, és a *The Listener* olvasóinak elragadtatót hangú, elemző cikkben számol be a magyar zenei élettel kapcsolatos benyomásairól.

Részt vett azon a hangversenyen, melyet a Rádió — a tavalyi nagy sikerű londoni magyar est viszonzásaképpen — mai britt zeneszerzők műveiből állított össze, s beszámolójában külön kiemeli, milyen sok fiatal látott a közönség sorában. A *B á b s z í n h á z* Stravinsky—Ravel—Ligeti—Prokofjev előadásáról szólva a vállalkozás különlegességét, a megvalósítás rendkívüli színvonalát dicséri. Budapesti tapasztalatai alapján elismerően ír a Magyar Rádió zenei tevékenységéről, majd részletesen is foglalkozik a *K i n y e r m a ?* sorozattal, az adás óriási népszerűségével. A kecskeméti Kodály Intézetbe *B a l a s s a S á n d o r* társaságában látogatott, s cikkében meleg szavakkal mutatja be a — kompozícióiról már Angliában is ismert — zeneszerzőt a lap olvasóinak. Végül ismerteti a *K o d á l y I n t é z e t* célkitűzéseit, a zenei nevelés terén végzett munkájának szinte egyedülálló jelentőségét hangsúlyozva.

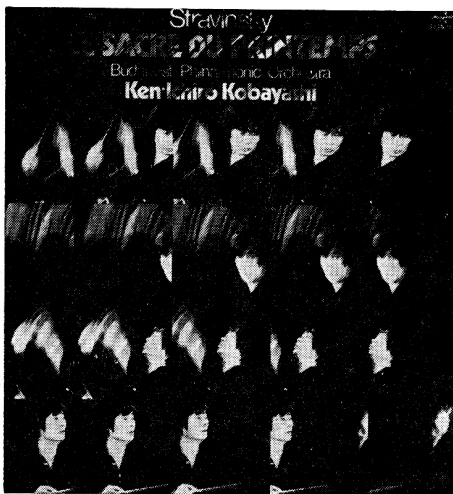
PÁSZTI MIKLÓS *Terra tremuit* című kórusműve nyerte az arezzói nemzetközi kórusmű-zeneszerzői verseny 1976. évi díját.

muzsika

1976. november

XIX. évf. 11. szám





óhatatlanul a forma meglazulását eredményezi. (Kobayashi személyes varázsa és jelenléte valószínűleg feledteti ezeket a hiányosságokat az élő előadás légkörében; a hangfelvétel szikárabb realizmusa azonban más fajta mércével osztályozza a produkciót.) A zene elementáris ereje és hatása természetesen így sem marad el, a megvalósítás azonban nem emelkedik a közepszerű fölé. A *Budapesti Filharmoniai Társaság Zenekara* derekasan helytáll az erőit ugyancsak igénybevevő feladat ellátásában.

A felvétel Dolby „A” rendszerű zajcsökkentő berendezéssel készült; újabb öröndetes bizonyítéka ez a magyar hanglemezek egyre tökéletesedő technikájának.

Komlós Katalin

Hortobágyi László:

India klasszikus zenéje (5.)

Északindia tradicionális zenéje számtalan énekes és hangszeres formára, stílusra bontható. E stílusok vagy *gharanák* mindegyike a többnyire kiemelt társadalmi helyzetű zenészek családi tradícióiban gyökerezik. A jegyeiket viselő kompozíciók, a *rágák* autentikus formája és gyakorlati rendszere a zenészcsaládok féltékenyen őrzött szellemi tulajdona. Az ezredfordulón berendezkedő új típusú mogul közigazgatási rendszer által életre hívott városok, kultúrcentrumok és a zenészcsaládok kialakulása között szoros összefüggés mutatható ki. A korai zenészek majd mindegyike udvari ember, s jóllehet nagyrészüket falun élt, megélhetésük az őket támogató és alkalmazó *mahârâjak*-tól, gyakran a mogul császártól függött.

A zenészek nagyrésze a *brahmîn* kaszt sarja, ennek ellenére a mogul uralom megszilárdulásakor és az iszlám terjedésével egyre többen térnek át Allah hitére, hogy társadalmi helyzetükben kevesebb kötöttséggel kelljen számolniuk. A klasszikus zenei hagyományok kevesek birtokában voltak, továbbélésük úgy valósult meg, hogy egy-egy zenészcsalád apáról fiúra hagyományozta. E zenészcsaládokban nem ritkák az

adoptálások, a vallási kérdések nem elsődlegesek; a hindu-mohamedán zenészházasságok gyakoriak.

A tanítók — *guruk* — tanítványaikat szigorú életelvek alapján nevelik. Az öreg mesterek elméleti felkészültsége nem a szövegekön alapult, mégis ők képviselik a gyakorlati tudást. A zene tanítását ma is tisztán és erős kézzel vezetik; birodalmukba nem könnyű belépni. Jelenleg számos zenei kollégium — *goshala* — és iskola működik Indiában, de a meglévő tanítási szisztémák sokasága, ugyanakkor egy kategorikus oktatásmélet hiánya igen megnehezíti a zene széles körű átadását.

Az eredendően vokális jellegű hindu-mohamedán zenében az első önálló zenei formák a XII. század körül tűnnek fel. A hangszeres zene egészen a XVI. század végéig a vokális énektípusokat másolja és körülbelül az angol uralom kiterjedésekor kezd önálló hangszeres kompozíció-típusokat kialakítani.

E zenei formák mindegyike a tradicionális *râga*-rendszeren alapul, egyes műfajok azonban csak meghatározott módusú *râgák*ban adhatók elő. E kompozíciós formákban az illető *râga* min-

41



USTÂD ALLÂUDDIN KHÂN, HÍRES SAROD-JÁTÉKOS

den zenei és ideológiai kötöttsége érvényesül (modusa, hangkészlete, témája, előadási ideje stb.) E zenei formák és stílusok egy része a mai napig is él, a korabeli művelők hagyománya ma is nagy tiszteletnek örvend.

Ezúttal nem áll módunkban áttekintést nyújtani a XII. század óta szinte töretlenül bővülő, ám alapjaiban változatlan formák sokaságáról, ki kell térnünk azonban a napjainkban élő kompozíciós típusokra és művelőikre.

A legkorábbi — és jelenleg is hallható — valóban klasszikus énekstílus a *dhrupad*.¹ Kialakulásának kezdete *Sultân Allâud'dîn Khiljî* uralma (1296—1316) idejére tehető és *Râjâ Mâna Simha* (1486—1525) gwailori udvari zenész művészetében nyeri el végső formáját. Szerkezete a korábbi, X. század előtti, úgynevezett *prabandha* énekek formai továbbfejlesztése.

Ma ismert típusa kéttételes; egy szövegnélküli *dhruva*, mely egy választott *râga* szabályai szerint építkezik, és egy *pâda* vagy *dhrupad-gat*, melynek szö-

vege vallásos tartalmú szanszkrit nyelvű vers. Időtartama órákra is kiterjedhet. Formailag a legszigorúbb énektípus, előadása speciálisan kialakított, nagy hangerejű énektechnikát feltételez (mint például legalább 3 oktávot átfogó hangterjedelem, teljesen lebegésmentes, orgonaszerű hangzás, kevés díszítmény — *gamaka* — és melódikus figura — *tâna* — mikrotonális alkalmazása). Duett-formájú bemutatása gyakori, ez azonban nem egyenlő a többszólamúsággal. Kizárólag a második tételben szerepel ritmuskíséret, melyet a *pakhâwaj* nevű két ütőfelületű dob szolgál. Négy előadói stílusa (*vânî*) csak a *dhrupad* változataira vonatkozik; a *Gaudi-vânî*, *Khandâr-vânî*, *Nauhâri-vânî* és *Dâgar-vânî* közül azonban csak a legutóbbi rendelkezik előadóművészekkel a Dâgar-testvérek személyében. (Aminuddin, Moinuddin, Faiyazuddin, Rahimuddin, Zahiruddin). E stílus mai mesterei még: *Ustâd Altaf Hussain Khân*, *Dhiren Bhattâchârya*, *Dabîr Khân*.²

A jelenlegi klasszikus vokális zene legnépszerűbb formája a *khyâl*, az indiai „bel canto”.³ Időrendben a *dhrupad* után alakul ki, bár a krónikák szerint a *jaunpuri Sultân Hussain Shirkî* (XIII. század) udvarában már létezett egy énekforma, mely a *khyâl* nevet viselte. Ma ismert formáját azonban *Mohammad Shâh*, delhi-i uralkodó (1719—1748) két udvari zenésze, *Sadârang Nyamat Khân* és *Adârang* alakítja ki. Kifejezetten az indiai mohamedán kultúra hajtása. Jelenleg élő két típusa a *chhotâ* és a *barâ* (rövid és nagy) *khyâl*, melyek elnevezésüket tételszámaik (2 illetve 4) alapján nyerték. Szerkezetileg a *dhrupad*-nál lényegesen szabadabbak a *khyâl*-formában előadott *râgák*, *âlâpa*-vagy bevezető részük azonban nagyon rövid. Speciális díszítmény-sémáik iskolánként eltérőek; a tételsor általában egyre díszítettebbé válik és gyorsuló tempójú. A tradicionális melódikus menetek (*tâna*) nagyon kedveltek, előadásuk képzett énektechnikát követel. Időtartama általában nem haladja meg a félórát. Kíséretként a *sârangi* nevű vonóhangszer az énekest ismétlő futamai, a *tablâ* nevű páros dob „többszólamú” ritmusai szolgálnak. Az előadó egyéni megoldásai tágas lehetőséget kapnak. Jelentős tradíciói (*gharanâ*), iskolái *Gwailor*, *Agra*, *Jaipur*, *Kairana* stb. városokhoz kötődnek. A *khyâl*-nak számtalan, szinte az egyes előadók stílusára lebontható irányzata és változata létezik. Szöveggként általában a legváltozatosabb tartalmú hindi nyelvű versek szerepelnek. Történelme rengeteg zenei egyéniséget ismer, ezek közül a kiemelkedőbbek: *Natthan Khân* (1840—1900, *Agrâ-gharanâ*), *Faiyaz Khân* (1886—1950, *Agrâ-Rangile-gharanâ*), *Allâ-diyâ Khân* (1855—1945, *Jaipur-gharanâ*), *Balakrisna Bua Ichalkaranjikâr* (1849—1926, *Gwailor-gharanâ*), *Bhaskar Bua Bakhale* (1869—1922, *Agrâ-Jaipur-gharanâ*), *Abdul Karim Khân* (1872—1937, *Kairana-gharanâ*) stb. Ma élő képviselői közül *Ustâd Amîr Khân* (1912, *Indore-gharanâ*), *Smt. Hirabai Barodekar* (1929, *Kairana-gharanâ*), *Mushtâq Ali Khân* (1920, *Banaras-gharanâ*) nevét említhetjük, de a teljes névsor többszáz énekest sorol fel.⁴

A *tarânâ* egyidős a *khyâl* formával, de eredete szintén visszavezethető a XIII. századig. Szerkezete csak két tételből áll — *sthâyi* és *antarâ* — építkezik. Szövege (ellentétben a *dhrupad*-dal vagy a *khyâl*-dal) nem versalapú; kizárólag a *nadîr*, *tome*, *yalali*, *taom*, *ta-*

redani stb. értelmetlen szavakat alkalmazza, s olykor arab, perzsa szótöredéket is. Ritmusa kötött, bonyolult időmérték-rendszere szigorú összhangban áll a kísérő *tablâ*-dob és *sitâr* szolmizációs meneteivel. Önálló vokális műfaj, gyakran hallani azonban a klasszikus táncok kísérő énekeként is. A *khyâl*-énekesek többsége *râgait* a *tarânâ* formájában is előadja. Kiemelkedő élő képviselője a bombayi *Nissâr Hussain Khân* és *Pandit Krisnan Rao Shankar*.⁵

A *tappâ*-énekstílus⁶ kialakulása az 1810-es évekre tehető. Az indiai moslim kultúra egyik központjából, Lucknow városából terjed el *Shori Miyân* első interpretációi nyomán; a művész *Nawab Assafuddaula*, Oudh állam uralkodójának udvari zenésze volt. A *tappâ* nyelvezete a punjabi dialektusokat követi a korai kereskedelmi karavánok tevehajcsár-énekeinek emlékeként. Az énekszövegek leggyakoribb témája a punjabi moslim kultúra népi hőseinek (*Hîr* és *Rânjhâ*) tragikus szerelmi története. Olykor lassú recitálások formájában hallható; a *tappâ* műfajában általában minden *râga* énekelhető. Kéttételes szerkezete gazdagon díszített: a klasszikus zenében ismert összes díszítményt (*gamaka*) és ornamentikus típust variálja. Egyik legnehezebben megszóltatható énektípus; gyakorta nók adják elő. Tolmácsolásának mai kitűnő képviselője *Smt. Siddeshwari Devi* (1908 — *Banaras gharanâ*).⁷

A mogul császárok hanyatlásának idején terjed el a *thumrî* nevű énektípus.⁸ Kialakulása a hindu-mohamedán szellemiség egymásrahatásából származtatható. Nyelvezete kezdetben *Agra* és *Mathura* városok környékén használt dialektus; pantomim és táncelőadások alkalmával igen kedvelt műsorszám. Nem kötődik szigorúan a *râga*-rendszerhez, tehát nem meghatározott szerkezetű énektípus. Szövegében gyakoriak a népzenei beütések. Újabban nagyon felszínes változatai is előfordulnak (különösen a már új műfajt képviselő filmzene területén), tradicionális előadása azonban magasrendű zenei élmény. A *thumrî*-énekek bemutatása nagyon gyakran a *Darbâri*, *Bhairavî*, *Todî*, *Shrî*, *râgák* módusát követi. Szövegeik a (*Kâma-sûtra* szellemében) többnyire erotikusak. A műfaj kiemelkedő képviselői: *Smt. Begum Akhtar* (1907 — *Patiala-Kairana-gharanâ*), *Bhimshen Joshî* (1914 — *Kairana-gharanâ*), *Smt. Dipâlî Nâg* (1922 — *Agrâ-gharanâ*).⁹

Krsna isten irodalmára specializáló-

dott a bengáli eredetű *bhajana*¹⁰. Kialakulása a XIV. századra időzíthető. Vallásos, misztikus énekforma, előadása a vallásos recitálásoktól kezdve a közösségi, sőt népi változatokig terjed. Szerkezete gyakran valamely *râga* módusán alapszik. India nagy költői (*Raidâsa, Tulsi-dâsa, Sur-dâsa, Mira-bai*) számtalan koncerteken ma is hallható *bhajanát* alkottak. Témájuk általában *Râdhâ* és *Krsna* szerelme. Az énekestípus legismertebb előadója *Smt. Lakshmi Shankar* (1926—)¹¹

Perzsa eredetű szerelmi-lírai ének a *gazal*. A *thumri*-vel egyidőben a XIX. század elején jelenik meg. Egyszerű melódiája csak egy *râga-tételt*, az *antarât* tartalmazza. Szövegei urdu nyelvűek (az urdu irodalom reprezentációs formájának tekinthetők!). A négyszakaszos versek többsége reménytelen szerelemről szól. A *gazal*-énekeket általában a *Bhairavî, Pilû, Des, Bhimpalâsi, Dhanâshri râgák* módusaiban szólaltatják meg; a műfaj kiváló interpretátora *Hemanta Mukherjî* és *Pankaj Mullick*.¹²

Északindia hangszeres zenéje egészen a XVII. század elejéig a meglévő énekes formákat adaptálja, szinte hangról hangra másolva. A tradicionális zene hangszerének szerkezeti kiképzése speciális; minden hangszeres formát az illető hangszer technikája határoz meg. E hangszeren csak indiai zenét lehet játszani.

Északindiában az első önálló hangszeres műfaj megjelenése a védai eredetű *bin* (a délindiai *vinâ*) nevű húros (*tata*) hangszerhez kapcsolódik. A hangszer mai északindiai változata két nagy rezonátor-testre szerelt bambusz- vagy teakfa-nyakból áll, melyeken 21—24 stabil híd (bund) található. Hét húrjából négy dallamhúr, három pedig burdon. Kvinthangolású (dallamhúrok: c' — g — c — G; burdon — *tâlattandi* — húrok: c' — g' — c''), hangterjedelme négy és fél oktáv.

A mutató-, középső és kisujjra húzott drótból kialakított plectrumokkal pengetik. Nehéz technikájának egyik alapelve a húrok oldalsó feszítésével előidézett folyamatos hangmagasság-változtatás. Akbar császár udvarában *Miyân Tânsen (Ata Mohammad Khân)* udvari zenész alkot először önálló *bin*-kompozíciókat. Az általa kialakított stílus, a nem helyhez kötődő *Binkâr-gharanâ* a mai napig is él, sőt egyéb hangszeres műfajokban is kimutatható. A *bin*-kompozíciók jellegzetességei: a *râ-*

gak bevezető részének, az *âlâpân* hangsúlyos bemutatása, a nagy hangmagasság-különbségek (kvint-távolságok) folyamatos átívelése, a shruti-szisztéma rendkívül pontos alkalmazása. A XIX. század zenészei közül a *rampuri Wazîr Khân, Sadiq Ali Khân, Yusuf Ali Khân, Imdâd Khân* nevét kell kiragadnunk. Általános és kimerítő oktatás híján a műfaj előadói technikája lassan feledésbe merül. Mai jeles képviselői: *Dattareya Parvatikâr, Asad Ali Khân* (1937— *Jaipur-gharana*)¹³.

A legelterjedtebb és legismertebb indiai hangszer, a *sitar* tulajdonképpen a *bin* hangszer továbbfejlesztése. Eredetileg perzsa hangszer, iránban *seh-târ* néven ismert, mai formáját *Amîr Khûshrû* (1253—1319) költő, zenész, politikus alakítja ki, meghatározva húrrendjét, hangolását és játéktechnikáját. A hosszú és széles nyakon elhelyezkedő 19—23 mozgatható híd alkalmassá teszi a hangszert bármely indiai módus skálásorszerű lejátszására. Elefántcsontból századmilliméter pontossággal kiképzett húr-lába (*jowari*) gondoskodik a felhangokban gazdag hangzásról. Négy dallamhúrja részben bronzból készül: nevük és hangolásuk a következő:

1. *nâyaki* vagy *aggal* — f
2. *jod* — c
3. *jodi* — G
4. *mandra Sâ* — C.

- Burdon vagy *chikari* húrjainak száma három:
5. *laraz* — g
 6. *chikari* — c
 7. *chikari* — c'.

11—13 rezonáns vagy „együttérző” (*taraf*) húrja a mindenkori *râga*-skálára hangolt; hangterjedelme négy-négy és fél oktáv. A mutatóujjra húzott kemény drótból kiképzett plectrummal (*mizrâb*) pengetik. Játéktechnikája a *bin*-hangszeréhez hasonló; nagyon alkalmas a *râga*-kifejtések gyorsabb tempójú (*joda* és *jhâllâ*) részeinek tolmácsolására.

A *sitar-râgák* általában két formai megoldásban mutathatók be.

A *Masitkhâni-gâyaki* a jaipuri *Masit Khân* nevéhez (1700 utáni évek) fűződik. Stílusa az énekes-műfajokat adaptálja, elsősorban a *dhrupad* szerkezetét, mégpedig egy lassú tempóban előadott 16/4-es (*Tintâla*) ritmussor kíséretében. Mai változata az *Ustâd Vilâyat Hussain Khân* (1928—)¹⁴ által alapított *gâyaki-ang* („énekes stílus”) irányzatban él tovább, tulajdonképpen visszafordulást



USTAD BISMILLAH KHÂN. HÍRES SHAHNAI-JÁTEKOS

képvisel a korábbi formai megoldások felé.

A *Razakhâni-gâyaki* a jaunpuri *Raza Khân* (1750 után) nevéhez fűződik. A napjainkban elterjedt gyors elemekből álló, bármely ritmussorral kísérhető stílust képviseli. Mai neve *tant* vagy *tarang* („húros ének”) és számtalan iskolára — *gharanâra* — bomlik. Ezek közül a legrégebbi a *Seniâ-gharanâ* és ma élő *sitâr*-művészek többsége ennek az irányzatnak az elkötelezettje: így a mélyen intellektuális zenét játszó *Pandit Nikhul Banerji* (1914—), a fiatal *Kartick Kumâr* (1945—), *Shamim Ahmed*, a benaresi *Devabrata Choudhury*, *Smt. Kalyâni Roy* vagy a jólismert *Pandit Ravi Shankar* (1920—) is. Kiemelkedő művésze hangszerének *Ustâd Gulâm Hussain Khân* — akinek stílusa *Binkari-baj* néven ismeretes — és az egyéni utakon járó *Ustâd Abdul Halim Jaffar Khân* (1918—).¹⁵

Tipikusan indiai hangszer a *surbahâr*, mely szerkezetileg a *sitâr*hoz hasonló (eltérés köztük a méretkülönbségekben jelentkezik). Húrjainak hangolása egy oktávval mélyebb, mint a *sitâr*é, rezonáns (*taraf*) húrjainak száma 13—16. A

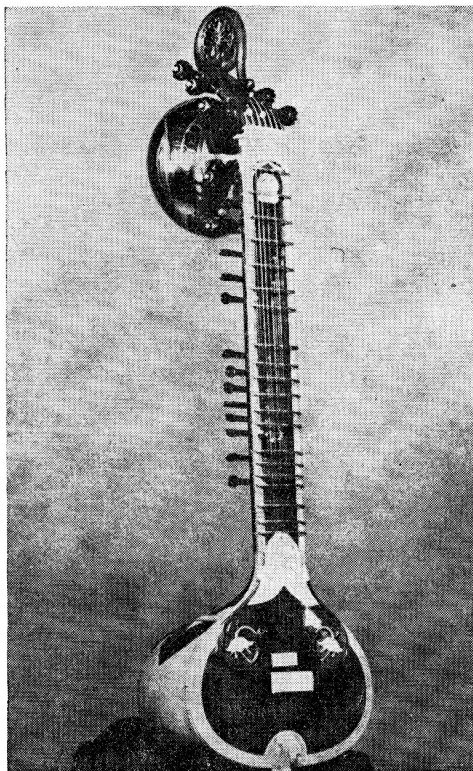
bin és a *sitâr* technikáját ötvözi; nagyon alkalmas a *râgák âlâpa*-részeinek tolmácsolására. Indián belül is ritka hangszer. Ismert előadóművésze: *Ustâd Imrât Hussain Khân* (1936— *gharana of Imdâd Khân*).¹⁶

Afgán közvetítéssel vált indiaivá az arab eredetű húros hangszer, a *sarod*, melynek már a XVII. században is híres előadói voltak. Felépítésében a *rebâb* nevű arab hangszerrel rokon; az európai lanthoz hasonlítható. Dallamhúrjainak száma 10 (anyaguk szén-acél, bronz és bél), közülük 3—4 burdon. Hangolásuk mindig az adott *râga* skálájának domináns fokaihoz igazodik a 25 rezonánshúréval együtt. Pengetési módja azonos a gitáréval (a plectrum általában kagyló vagy elefántcsont). Játékmódja egészen sajátos; fogólap-nélküli fémlapnyakán a hangmagasságok és felhangfokok (vagy húrosztások) csúszó technikával változtathatók, amit csak hosszas tanulás eredményeképpen lehet megvalósítani.

A *sarod* minden *râga*-tétel és stílus bemutatására alkalmas, mégsem számít különösebben elterjedt hangszernek. Mai előadóművészei közül a legjelentő-

sebbek: *Radhika Mohan Moitra* (1930—), *Ustâd Amjad Ali Khân* (1939—, *gâyaki-ang* követő), *Smt. Sharan Rani Mâthur* (1909— *Seniâ-gharanâ*), *Ustâd Ali Akbâr Khân* (1914—, *Seniâ-gharanâ*).¹⁷

A vonóhangszerek közül a hegedű-hangzású és nagyon elterjedt *sârangit* kell kiemelnünk az instrumentumok sokaságából. A XVII. században tűnik fel mai alakjában, de csak a XX. század elején használatos először szőlisztikus

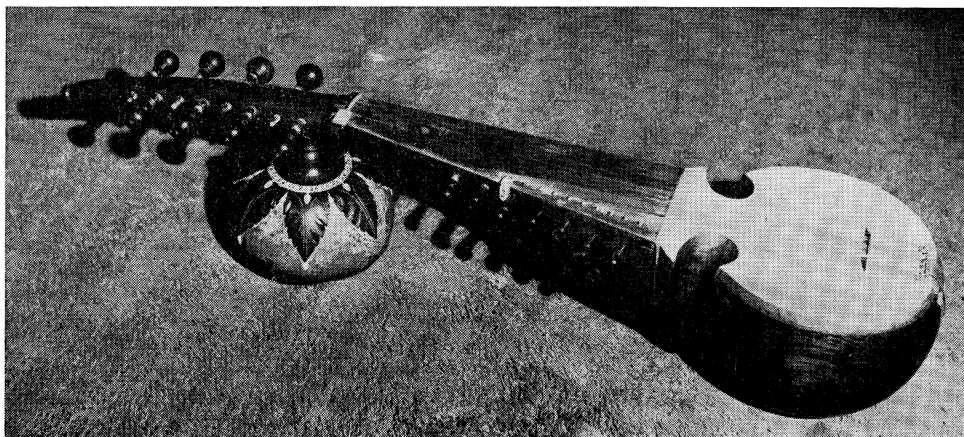


SURBAHAR

râga-bemutatók. Szerkezetének jellegzetessége, hogy nincs fogólapja; állati bélből készült négy dallamhúrján az érintett és csúsztatott hangok további 18—35 rezonánshúrt szólaltatnak meg. A négy dallamhúr kvinthangolású: c—g — C — G (olykor F). Játéktechnikájának bonyolultsága a hangképzés módjában rejlik; a rezonáns húrok nagyon finom hangolást követelnek. A vonó használta a csellón ismert technikának felel meg, a vonókra olykor finoman hangolt harangocskákat illesztnek. A hangszer kizárólag lassú tempójú muzsika előadására alkalmas, gyakran táncok kíséretét játsszák rajta. Élő mesterei: *Pandit Râm Nârâyan* (1928—, *Gwalior-gharanâ*), *Ustâd Nazîr Ahmad Khân* (*Allahabad*).¹⁸

A klasszikus zenében hallható fúvós (*shushîra*) hangszerek egyik előkelő tagja a *shahnâi*, mely a közel-Keleten elterjedt *Naï* indiai változata. Hangzása azonos az európai oboáéval. Kettős belső csőből és széles, trombitaszerűen kitüremlő záródásból álló testén 8—9 fúvólyuk található. Játéktechnikája nagyon nehéz; a hangképzés a nyelv, az ajak és a szájüreg belső nyomásának összjátékán alapul. Hangolása változtatható; hangterjedelme típusonként más és más, átlagban 3 oktáv. A húros hangszerek technikájának megfelelő, folyamatosan egymásba ívelő, lebegésmentes játékmód és a nagyon gyors tempójú előadás jellemzi. *Râgák* előadásában a *thumrî*-formát szólaltatja meg leggyakrabban. Újabban duettszerű (*jugalbandhî*) megoldásban *sitârral* vagy hegedűvel párosítják; a népi és a tradicionális zenében egyaránt otthonos hangszer. Előadóművészei közül a legismer-

SAROD



tebbek: *Sharad Kumâr* és *Ustâd Bismillah Khân* (1921—).¹⁹

Az indiai zenében kifejlesztett és használt hangszerek száma kétszázra tehető. Felsorolásunkban csak a leggyakrabban hallható instrumentumokat említettük meg. A ritmushangszerek áttekintése — sajátos felépítésük és az ütemrendszerrel szorosan egybefonódó kiképzésük miatt — csak az ütemrendszer ismertetésével együtt volna lehetséges.

A mai Indiában a hangszeres és vokális zene oktatása nagyjából egyetemes, rendszerint idős mesterek elfoglaltsága, noha számos állami zeneoktató intézmény is működik. Az északi klasszikus zenei rendszer homogenitása és az alapelvek azonossága következtében a mesterek hangszeres és vokális zenét egyaránt taníthatnak, amire az előadóművészek, ha az interpretációban mégoly tehetségesek is, nem mindig képesek.

India felszabadulásával a tradicionális, legtöbbször udvari zenészek szociális körülményei megváltoztak; a muzsikuskok egy része társadalmilag háttérbe szorult, többségük a meglévő és az azóta alapított állami és részben magán intézmények keretében tovább működhet. Igen sok zenészt foglalkoztat az All India Radio, melynek évenként megrendezett zenei fesztiváljai (*sangît-sammelan*) bemutatkozási lehetőséget nyújt a fiatal pályakezdők számára. A városiasodás, az iparosodás különböző kísérőjelenségei, a rádió sugárzott nyugati zene ellenére is tovább él Indiában a tradicionális zene, sőt jelenleg új zenei nyelvezete és formája is kialakulóban van.

JEGYZETEK

1. *dhruva* = „tömörség”, *pâda* = vers

2. Lásd:

Bärenreiter M. BM (*Dâgar Brothers*)
HMV EALP 1291 (*Rahimuddin Dâgar*)
HMV 7 EPE 1206 (*Rahimuddin Dâgar*)

3. *khyal* = „képzelet” (perzsa)

4. Lásd például:

HMV EASD 1331 (*U. Amîr Khân*)
HMV ECLP 2275 (*H. Barodekar*)

5. Felvételeik védett anyagok a *Sangît Natak Akadmi* (Delhi) tulajdonában.

6. Tap szóból — „rövid”

7. Lásd például:

Bärenreiter M. BM (*Smt. Sh. Devi*)
Columbia SEDE 3308 (*Smt. Sh. Devi*)

8. A *thumuk* szóból = „kedves lányom”

9. Lásd például:

HMV ECSD 2436 (*Smt. B. Akhtar*)
HMV ECLP 2264 (*B. Joshî*)
Bärenreiter M. BM 30 SL 2051
(*Smt. Dipâli Nâg*)

10. „imádat”

11. Lásd például:

Liberty LBS 83-226/27 X
(*Smt. L. Shankar*)

12. Lásd például:

HMV AEX 3/4003 (*H. Mukherji*)
HMV EALP 1349 (*P. Mullick*)

13. Lásd például:

HMV ECLP 2301 (*D. Parvatikâr*)
Bärenreiter M. BM 30 SL 2052
(*U. Asad A. Khân*)

14. Lásd például:

HMV ALP 1988 (*U. Vilâyat H. Khân*)
HMV ALP 1946 (*U. Vilâyat H. Khân*)

15. Lásd például:

BASF 20—29101—4 (*Pt. N. Banerji*)
Deutsche Gr. ST 272601(*K. Kumâr*)
Deutsche Gr. ST—89843(*K. Kumâr*)
Monitor 489 (*Sh. Ahmed*)
HMV 7 EPE 1853 (*D. Choudhury*)
HMV 7 EPE 1015 (*Smt. K. Roy*)
World Pacific Series (*Pt. Ravi Shankar*)
HMV EASD 1519 (*Pt. Ravi Shankar*)
VOGUE CLVLX 260

(*U. Gulâm H. Khân*)

Philips 6586—009

(*U. Gulâm H. Khân*)

HMV EASD 2351

(*U. A. H. Jaffar Khân*)

Columbia ECSD 2385

(*U. A. H. Jaffar Khân*)

16. Lásd például:

HMV EASD 1358 (*U. Imrât H. Khân*)

17. Lásd például:

HMV ECLP 2301 (*R. Mohan Moitra*)
HMV EASD 1316 (*U. Amjad A. Khân*)
World Pacific ST—1418

(*Smt. Sharan Rani M.*)

HMV ECLP 2283 (*Smt. Sharan Rani M.*)
HMV EASD 1319 (*U. A. Akbâr Khân*)
HMV 7 EPE 1201 (*U. A. Akbâr Khân*)

18. Lásd például:

Nonesuch H—72062 (*Pt. R. Nârâyan*)
Philips 6586 009 (*U. N. Ahmad Khân*)

19. Lásd például:

Liberty LBS 83226/27 X (*Sh. Kumâr*)
HMV EALP 1289 (*U. Bismillah Khân*)
HMV = His Master's Voice of India
Columbia = Gramophone Co. of India