

Hortobágyi László

Acid-Hindusthan

(A transrational (trancerational) zene eredete)

(1985)

His Highness *MádhawRao Scindia, Mahárája of Gwálor* élete első nyugati utazása során - előkelő barátai unszolásának eleget téve - meglátogatta a Metropolitan Opera House 1883,október 22.-én, Gounod; Faust című operájának nyitóelőadását. A mahárája hazájában ismert klasszikus énekes, zeneértő és pártoló volt.

Gwálori udvarában zenészhiresek, mint pld. *Ustád Háfiz Ali Khán*, éltek. Az uralkodó Gounod kiadós operájának első felvonását fa arccal ülte végig páholyában, majd a szünetben a fehér barátok - ismerve a *mahárája* rendkívüli zeneszeretetét - élénken érdeklődtek az uralkodó első nyugati zenei benyomásairól. Igen, igen - válaszolt a *rája* - számára a kezdés egésze~a lenyűgöző volt, az a sok zenész, a sok ismeretlen hangszer, a hangszínek és hangerő, de sajna később bejött egy ember, elkezdett egy pálcával hadonászni és - bár nagyon sajnálja - de attól fogva az egész élvezhetetlenné vált számára.

A történet jól példázza a századfordulón a világrészek kölcsönös idegenségét egymástól mely azonban az évtizedek múlásával rohamosan olvadt semmivé.

A jelenkori ipari társadalmak elsőprő technikai fölényükkel és terjeszkedési dinamizmusukkal iparilag globálisan átszervezik a földgolyót ugyanakkor a kihalás útjára terelik mindazon tradicionális kultúrákat amelyek idegenek e technológiailag „homogén” társadalmak számára.

A klasszikus hindu-mohamedán zene az ázsiai zenetörténeti sajátosságok - az európaiától eltérő bár közös görögzenei alapon - kikristályosodott formája, melyben egyaránt megtalálható az ezredforduló óta Indiát ért környező kultúrák katonai hódításainak nyoma /északon/ és egy ősbibb, autentikusabb *dravida* zenekultúra is /délen/ amely egyébként jelentős befolyást gyakorolt Indonezia zenéjére is.

Ahogy Európában az 1200-as évek végétől kezdve kialakul a dallamban többszólamú - a zenei világkultúra egészét figyelembe véve kifejezetten egyedi európai- zenei élet, azonképpen nagyjából azonos években Indiában a zenei gyakorlat részévé válik az időben / azaz ritmikailag/ többszólamú gondolkodás melynek gyökerei a védai prozódia és mnemo-technikák korába nyúlik vissza.

Az északindiai zene kb. az 1200-as évektől napjainkig változatlan műformák sokasága létezik, ahol a zene napi gyakorlatát nagyon gondosan mérlegelt és szisztematikusan átgondolt zeneelméleti törvények szabályozzák, ezek precíz elsajátítása valóban évtizedeket igényel. Ilyen például a hangrendszere melyben az oktáv 12 egyenlő azaz temperált részre való bontása ismeretlen, helyette egy felhangfok (*shruti*) rendszer él, itt az oktáv 22 részre osztható, következésképpen a

hangközök nem lehetnek egyformák és szimmetrikusak, azaz összhangzattani értelemben nem alkalmas többszólamú szerkezetek kialakítására. Ezzel szemben minden hang minden másiknak felhangrendszerbeli származéka, egymás közti viszonyuk az egyes hangsorok vonatkozásában mindig tudatosan kialakított arányt alkot.

Alkalmas műformája egy ilyen rendszernek a **rága** („dallam” de az „elme színe” is), mely az ázsiai alapdallam kultúrák (**maqam, nomos**, etc.) indiai megfelelője.

A **rága** egy bizonyos hangsor-hangkészletből (**jati**) áll és az e hangkészletből építkező tradicionális dallamfordulatok-szerkezetek (**gat**), a melodikus figurák (**tána**) a hagyomány és az élő zenei gyakorlat (**riyaz**) - azaz az ismétlés - által szentesített sorozat-sorrendeket jelenti, lehetőségeiben kimeríthetetlenül. A **rága** egy önálló hangnem és hangköz arány mely alaphoz a hindu zenekultúrában önálló névvel jegyzett műzenei témák, dallamok, kompozíciók értendők. Az 1/22 - es oktávfelosztásos hangrendszerben ilymódon 64.753 hangsor kombináció található - ezek mindegyike lehet **rága** is bár a zenei gyakorlat Északon és Délen összesen kb. 250-300-at használ.

E lineárisan gondolkodó-építkező zene ilymódon monodikus-modális ugyanakkor az idővel (a ritmussal) kapcsolatos felfogása gyökeresen különbözik a világ egyéb részein honos zene-ritmus-idő felfogástól. Ahogy a **rága**-k száma és hangkészlete kötött azonképpen a kanonizált időtartamok, ritmikai periodusok (**tála**) is egy bonyolult osztályozáson mennek keresztül. A klasszikus elmélet szerint 108 önálló zenei ritmus-periodus létezik de a gyakorlat ma már nem használ ilyen magas mérőütés számú periodusokat. (1973-ban Bombayben elgázolt **Ustád Amir Khán of Indore** volt az egyik utolsó indiai énekes aki 56/4-es **tála**-ban tudott énekelni)

Az indiai zenei gondolkodás alapvetően periodikus, ebben tökéletesen különbözik a mindig változni akaró, ütemenként új hangnemet és ritmust váltó nyugati zenéktől és az időnek olyan speciális asszimmetrikus tartamát is alkalmazza szigorú szabályai szerint mint például a 17/4-es **Sikharíni tála** vagy az érdekes -es 6,5 negyedes **Ardha Jai tála** -t.

A nyugati világ érdeklődése a hindu kultúra iránt kifejezetten periodikusnak mondható, a XIX. századtól több ilyen hullám figyelhető meg és állítható párhuzamba a nyugati világot intellektuálisan vagy éppen gazdaságilag sanyargató problémák grafikonjával. Korábban ezek a heves érdeklődések a Káma-sútra pontos fordításaira irányultak majd néhány elmélyült német olykor angol filológus munkássága nyomán a Veda szövegek értelmezésére is kiterjedtek, de a hindu zenét illetően a tökéletes értetlenség uralta a homályt.

Több ilyen időszakot követően az 50-es években az első, nyugaton is koncertező - hindu-mohamedán zenészek előadásain ismerkedett meg a fehér világ a kontinens ősi zenéjével, egy kultúrából azonban pontosan annyi marad meg amennyit a fehér ember megért belőle.

Ahogy a II.Világháború utáni időszak egy újabb fellendülést mutat a nyugati társadalmak történetében s ahogy a multinacionális óriásvállalatokról kiderül, hogy otthon vannak vagy szép csöndben felbukkannak a világ legeldugottabb részein is, ennek megfelelően a világ tradicionális kulturájának "termékei" is szép lassan

bekerülnek egy hatalmas fogyasztói tégelybe ahonnan bárki kedve, hajlama és elidegenedettsége arányában kicsipegetheti az ősi kulturák lélekmentő "igazságait" kezdve a Vedák bölcsességénél.

Nos ekkor jött **Pandit Ravi Shankar** aki - ki merem jelenteni - a XX. századi zenetörténet egyik legnagyobb tehetsége.

Története kultúránk és az emberi közösségek hamis tudatának egy gyöngyszeme egy a lehetséges millióból.

Az 1920-ban Benaresben, **brahman**, tehát magas, lehetőségeiben gazdag családba született **Ravindra Shankar**. Bátyja **Uday Shankar** társulatának táncos tagjaként a 20-30-as években rendszeresen eljut Európába. Ez a találkozás a „művészet”-nek - ma sem változott - romantikus ethosza, a schuberti pátosz, a szenvedő művész hamis romantikájának jegyében történik, amely az egyébként a korabeli angol gyarmati kultúra kretén és érzéketlen világából érkező europán kívülit tökéletesen megakadályozza hogy megtalálja az egyetlen lehetséges kulturális kapcsolódást az indiai és európai zene között a gregorián vokális gyakorlat, a középkori instrumentális stílusok és a barokk zene improvizációs köznyelve vonatkozásában.

(Így válik érthetővé, hogy egy ilyen tehetségnek mint **Pt.Ravi Shankar** későbbi Y.Menuhin, P.Rampal majd Ph.Glass közreműködésével készült ún. orkesztrális darabjainak zeneietlen és érdektelen jellege).

Az 1930-as évek közepétől **Maihar**-ban (U.P) **Ustád Alláuddin Khán** tanítványaként egy olyan az akkori Indián belül speciális zenei stílus - a **Bínkári Báj** - beavatottjává válik amely -bár az 1400-as évek mogul udvari zenéje, a **Senia Gharáná** a forrása - az eredendően vokális indiai zenei óceánon belül egy kicsiny és a nagymúltu **hindusztháni** zenére egyáltalán nem jellemző absztrakt instrumentális stílust képvisel.

A stílus jellemzője a ritmikai-matematikai konstrukciók évszázados szabványosításából származó készletek - fehér ember által könnyebben majmolható - kódrendszere, a dallamvariációk és azok modális poliritmiáinak szegényessége és hüvös - az utódok előadásáiban olykor sivár - távolsága az énekelhetőség humán-eksztatikus faktorától.

Eredete a mogul udvari zene azon fénykorából származik amikor is az első instrumentális kompozíciók a korabeli vokális műformák sokaságait másolták hangszereiken (**Rúdra-been, Surshringár, Sarod, Rebáb**, etc)

Így történt, hogy a hangszerszerűen énekelt klasszikus zene mint énekelhetetlen absztrakt instrumentális stílus jelenik meg a középkori hindusztani vokális zene tengerében.

És így történt a fehér ember utolsó találkozása az északindiai zenével amikor az 50-es évek második felétől az indiai zene egészét és eredetét illetően egy kisebbségi, bár előadójában zseniális szeletével azonosították a történelmi és a létező indiai zenét, kezdve John Cage-től Yehudi Menuhinon át egésze Beatlesig.

S bár a **mahárája** udvarok eltűnésével párhuzamosan a tradicionális indiai iskolák (**gharana**) kihalása már a századfordulón megindult, a klasszikus zene eme - a fehér ember fogyasztása által történő - félreértése is elvezetett a rettenetes popipar globális „konform-köznyelviségéhez” hasonlítható konzum indiai zene kialakulásához .

A továbbiakban mint ahogy a tradicionális néger vagy **hawaii** zene példája mutatja

úgy lassan sor kerül az egyéb "titokzatos" ázsiai magaskultúrák zenéjére is, melyeknek fogyasztása - a 60-as évektől kezdve kötelezően - koncertszerűen zajlik napjainkban is bár kulturálisan mindössze inycsiklandozó zárványként vannak jelen egy-egy nagyváros koncertmenüjén illetve az Internet server listáin.

Az információknak ez a határok nélkülsége azonban komoly lehetőséget nyújt a tudásra, tehát arra, hogy e kiháló magaskultúrák a történelem részéről soha meg nem ismételt módon kialakított természetrajza mit is takar valójában: hiszen a nagy "misztikus" ázsiai kultúrák vonzereje és "titokzatossága" ismeretlenségükben, azaz a rájuk vonatkozó pontos információk hiányában keresendő.

Europa mozgékony társadalmá a városállamokkal, gyarmatokkal, székesegyházakkal, őrlőmalmaival és munkamegosztásával az emberi együttélés-viszony egy egészen másik útjára lép mint India mozdulatlan faluközösségekkel (*grama*) átszótt világa ahol a legnagyobb intellektuális erénynek a közösségből - olykor megfelelő életkorhoz kötött - *sadhu, yoga*, és remeteként történő távozás számított, s ahol a társadalom szellemi krémje a kollektív- emberi cselekvések perifériájára centrifugálódik.

Európában a tulajdon nem más mint döntésszféra s a döntésszféra - *ecce homo*- nem más mint személyiség(építés), tehát a birtoklás: azaz a személyes isten, a polifonikus zene, a páncélos lovag, heraldika, a katedrális és az atomtengeralattjáró; addig Indiában az ezer arctalan *buddha* és hindu isten és *bodhiszattva* pantheisztikus és személyes tulajdon nélküli világában az egyén számára egyetlen szabadság létezik; *a képzelt belső szabadság*.

E szabadság elérésének egyik technikája a *yoga*, tehát az amikor az ember, az elidegenedés möbius „tudatú társadalmi” lényé átbucskázik a fején.

A szertartások és a hiedelmek az emberi agy és képzelet szimbólumteremtő ektoplazmáiként egy értelemmel belakható világ helyett léteznek: valamennyi holt nemzedék hagyománya lidércnyomásként nehezedik az élők agyára a legnagyobb közös emberi-társadalmi rossz szociális tömbje alá begyűrt individuum, a bebábozott Én, napi-történelmi gyakorlataként.

Így az emberi együttélési módok egyik legszörnyűbbikében a korabeli indiai értelmiségnek a *yoga* egy fantasztikus eszköz volt arra, hogy az újjászületések borzalmas láncolatát (*samsára*) legyőzze és az alávetettség és a test legyőzésének a "helyes" életmódjával elérje-kiérdemelje, hogy erre a világra soha többet ne kelljen újjászületnie.

Ez az indiai zene lényege - és nem más - ez a fantasztikusan kifinomult, ősi és eksztatikus emberi úvöltés amely maga a matematikai tisztaság és mennyország, s amely nem más mint az emberi nyomorúság évezredes párlata ahol az abból való szabadulás megvalósult évezredes művészet technikája Ariadné fonalaként köti össze a látszólag idegen-ismerős, emberlakta pokol-világokat.

Mindenhol és mindenkor.

Nyilvánvaló tehát hogy ha van Pokol akkor ott minden bizonyonnyal indiai zene szól amelynek, mint a gótikus katedrálisnak minden összetevő eleme racionális és mérhető, csak az egész felépítmény tökéletesen másvilági és irracionális.

S miután az észak-indiai zene "nem szabad" (zeneköznyelvileg korlátozott), de előadói praxisában alapvetően improvizációs előadása végtelen teret enged a

(tévesen vélt) személyiség nélküli ázsiai ember individuális önmegvalósításához - (a való világban történő kibontakozás helyett) -, így a valóság legyőzésének és az abból történő szellemi-művészeti exodusnak a világon legkifinomultabb transzracionális (*transrational* vagy *trance-rational*) rendszerét valósította meg. Ezért szólhatnak a Poklokban *hindusthani* zenék.

(zárójelben: az igazán "köznyelvi struktúrájú", kanonikus és ezért kevésbé elpusztítható de a személyiséget erősen korlátozó dravida Karnatikus zenei rendszerre, egy még egyetemesebb zenei-mitologikus magaskultúra- ösvényt épített ki. Ugyanakkor a Legyőzhetetlen Nyugat hatására már itt is megjelennek a *saraswati-vinákon* előadott globális operett és rockzenei sablonok)

Ebben a világban a zene - úgy tűnik - az emberiség édes mérge, egyben a társadalom életérzéseinek minden más művészetnél és tudománynál érzékenyebb lakmuszpapírja.

Az igazán jó zenék soha nem az egészségről, az igenről, s a haladásról szólnak, hanem mindig a fájdalom valamilyen esszenciájából jönnek létre.

A zene olyan fizikai kábítószer amelyet semmi más nem tud helyettesíteni, arányokat kapsz a füleiden keresztül, konstrukciók szállnak agyadba, hangszinek és hangés dinamikai struktúrák és melyek leképezik agyad bioritmikai feszültségeit és semmilyen más érzékszerven keresztül nem settenkednek beléd. Olyan érzések forrása mely az emberi percepció és extraszenzorális határterületeit is magába foglalja egyben stimulálja.

Így jutunk el napjainkban az *Acid*-hoz a *Techno*-hoz és a pszichedelikus *Dub* zenéhez.

S amíg az indiai zene egy évezredes fejlődésű szellemi exodus ebből s lakhatatlan világból úgy az *Acid* zene hasonló attitűdje elvezet egy zenetörténeti tényhez: míg korábban a zene a fentebb leírt és a maga kibogozhatatlan akusztikai-érzelmimatematikai arányaival és évezredes kulturális *mém*-jeivel a szellem gyönyöre és "eksztázisa" volt úgy ma a világi *Acid* kommercializált változata a maga 60 Hz-es lábdobjaival és monoton, vesére ható az adrenalin termelést serkentő akusztikai masszázssal a test és a lélek hétvégi szabadulásának és elidegenedésének a kívülről stimulált fogyasztói praxisává válik, azaz a valóság legyőzésének egy újabbkori technikája valósul meg általa.

Így következik be a korszerű technika és az Európán kívüli zenei elemek együttes felbukkanása a jelenlegi világ zenei gyakorlatában, illetve az elidegenedés és a mesterséges hamis tudat digitális hordozóiban.

A mogul udvari zene és általában a pigment-gazdag tradicionális kulturák maradványainak elfogyasztása a jövőben: Individuális műhold csatornák (*Indivision*), kódolt - *VirtualCrypt Card* , intravénás fúzióval hosszabb merülésre, személyi kádák -*Personal (g)Rave* - konyhasó, légzőálc, heterodyn sugárzás, "szleg", melegvíz.

Programok: *Life-Takes, MacLife, Paraclete-Games, Virtual-Walk, MacRave, Compaq de Sade, Nihi-Liason, Cocalia, Acider, Nirvanam-Bull, Lysergames, Somnipotensor, Induality, Hybernaculum, Virtualiser, Cyborgia'sm*, etc.

A mai átlagos nyugati állampolgár egy mosolygós, szabadidővel rendelkező, jó

emésztésű és fogsorú, hamburgert falatozó, gördeszkás és a széles látókört biztosító szemellenzős műanyag sapkát viselő, mozgékony, ropogós húsú tiszta ruhába öltözött, enyhén krémezett hajú de kicsit borostás, **Unix** hálózati szoftvert és rádiótelefont használó, de lehetőleg karcsú egyén, kinek agyát "kulturája" szürkészöld csillószőrös penészgombával borította el.

Ez a mosolygós "individuum" azonban nagyon távol áll attól a lehetséges színes személyiségtől mely egy valódi kultúra alkotó résztvevője lehet.

Ez a személy a hajszárítóhoz hasonló sisakban -ez lesz majd a **Consociator** - inkább átéli az éppen divatos zenész-színész digitálisan rögzített (**bio-scanner**) habkölteményeit de soha nem, például egy mogul udvari zenész életét, ennél lényegesen érdekesebb a fül mögötti **slot**-ba csúsztatható **flash** által permanensen újrajátszható „ a Mókusok-Delfinek-Százlábúak Szexuális élete”, „ A Hullaező Csíra”, „Én Himmler”, „Kermofág Játékok” és „ Az Alien G pontja” című remekművek sorozatai.

Ha akarja elrepül a szépséges színésznővel az Andokba s nincs kizárva, hogy közben - még a kényszerleszállás- előtt megtekint egy másik lehetőleg szőke és kékszemű ropogós szépséget, aki éppen - nagyorgona kíséret mellett - egzaltáltan mered egy köteg ániszillatú reciklikált klozettpapírra, mely pillanat után persze halk, misztikus **gamelán** zene szól hozzánk.

Korunk eme "személyisége" valóságos életet vesz videokazetta-szerű szilárd félvezető memóriát, tárolt szagmintákkal egyetemben s ezen a sisakon keresztül - noha közben köztetek van - éli azt a másik, lehet, hogy a valóságosnál jobb - életét.

VHS jövő. Milliárdnyi ember sisakokba és vegyszerek illúzióiba süppedve - a nem túl távoli jövőben a társadalmak normális működését veszélyeztető statisztikai arányban - távozik ebből az általa lakhatatlanná tett világból és éli majd a nagyvállalatok által mintavételezett lehetséges ámde hitelkártyával az Interneten megrendelt másik életét.

Így válik lehetségessé kulturánkban, hogy az azték android hölgyszirén a krétai Minotauruszon lovagolva, szalagos burgandiai páncélban, nyakában aranyláncon Johnson § Johnson hüvelyspray, ránevet a vatikáni kék-arany repülő csészealj japán keresztes lovagjára, halk középkori indiai zeneszó mellett, biztatva őt arra, hogy elhízás ellen a legjobb a vékonybélbe ültetett **Anubis** típusú perisztaltikus szalagféreg.

Gyártja az **Exsonibm Inc**, kérünk 28 nap teleportálási időt.

(Hortobágyinak Látszó 1985)