

Lāszlō Hortobāgyi (Hortator):

Sitār Ang

(1982-2013)

The *Sitār Ang* cover image is based on the cover of the first *Sitār* lecture book of *eL-Hortobāgyi*, published by *Sangeet Karyalaya* in 1949.

The small book was written by *Krishna Rao Shankar Pandit* (1893-1989)

https://en.wikipedia.org/wiki/Krishnarao_Shankar_Pandit#Biography

and which, of course, could only be used with the knowledge of a few specific 'secrets' of *sitār* technique that could only be learned through practical instruction.

Despite northern India's population of hundreds of millions and its centuries-old classical music culture, *Hindusthān's* ONLY classical music publisher was the *Sangeet Karyalaya* of *Hathras*, founded by *Prabhulal Garg* (*Kaka Hathrasi*) in 1935 and publishing the long-established *Sangeet* magazine.

Lakshmīnārāyan Garg, *Kaka's* son and the chief editor of the magazine, (passed away at age 88.) and the leader of *Sangeet Karyalaya*, known as *Garg and Co.* in its early life, has done more than just publish *Sangeet*.

Next door was the *KCCCO* instrument manufacture.(Temple Road). My first *sitār* was made there and in the sixties I managed to order all the issues and books of the *Sangeet* periodicals that were published up to that time (and later too).

The following extract illustrates the spirit of *Sangeet*:

In 1937, '*Sangeet Bhushan*' *Lakshmīprasād Mishra* wrote of his chance encounter in *Varanasi* (*Benares*) with *Vishnu Digambar Paluskār*, the grand old man of *Hindusthāni* music tradition.

On why *rāga-s* no longer work miracles as legends claims, *V.D. Paluskār* harrumphs about making money out of music:

" in an epoch when music is no longer a purely spiritual pursuit, what hope is there of it wresting a miracle? " - he retorts.

More on:

<https://scroll.in/magazine/1008254/after-an-unbroken-run-of-87-years-indias-oldest-classical-music-magazine-is-facing-a-bleak-future>

*

Here reable an extremely symplified outline of the history of the traditional practice of the *sitār* instrument. Two historical trends (*bāj*) , the *Gāyaki* and the *Tantrakari*, can be highlighted to depict the musical background of the *Sitār Ang* on this two

CDs.

In contrast to Western classical music practice, where the participating musical heroes neutralise and robotise as much of their individual personalities as possible in order to achieve harmony, in Indian society, which appears homogeneous, musical styles can be described in terms of the musical schools and trends founded by great personalities, and yet this is how they have become a unified musical vernacular on a continental scale, transcending caste boundaries.

It is therefore necessary, for example, to present the certain instrumental musical movements through their outstanding representatives.

The Indian continental network of *guru-shishyā-shagīrd* elite (inbreeding) relations of representatives without caste preferences is similar to the network of European ruling families covering the whole of Europe in the 19th century.

Gāyaki Ang and the Merukhand system

The Progenitor:

Ustād Amīr Ali Khān (1912-1974) was born at *Akole (Mahārashtra)*, and brought up in *Indore*, where his father, *Shahmīr Khān* served the princely court as a *sārangi* player. Young *Amīr Ali* began his training in vocalism and the *sārangi* at an early age.

For young *Amīr Ali's* training, his father once sought the documentation of the *merukhand* discipline from a colleague at the *Indore* court, *Ustād Nasīruddīn Dāgar*. The *Ustād* refused on the grounds that such knowledge was not available to “the son of a mere *sārangi* player”. The remark stung *Shahmīr Khān*, and he developed his own method for training *Amīr Ali* in the *merukhand* system.

The *merukhand* discipline (*meru* = mountain, *khand* = fragment) is a logically sequenced compendium of all the 5040 ($7 \times 6 \times 5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1$) melodic patterns that can be generated from seven notes. The patterns are sequenced according to a particular logic, and required to be practiced endlessly until they get “programmed” into the ideation process of the musician. The mastery of these patterns also, obviously, developed the musician’s technical ability to execute the most complicated melodic passages. When performing a *rāga*, the musician chooses the patterns compatible with *rāga* grammar for exploring the melodic personality of the *rāga*.
(*Dīpak Rāja*)

Performances in the *Indore gharānā* are noted by the style of *Abdul Wahid Khān*, and the *tāna*-s reminiscent of *Rājāb Ali Khān*. The *merukhand* structure is similar to that practiced by *Aman Ali Khān* of the *Bhendibazār*. The *khyāl gāyaki* in the *Indore gharānā* retains the slow development and restraint from frills as in the *dhrūpad* *Amīr Khān's* music was an introverted, dignified '*darbār*' style.

The Indore Gharānā's ramifications

01= *Indore Bīnkārī Bāj*

Bande Ali Khān Indore Bīnkār (1830 - 1896) was the son of *Ghulām Zakīr Khān of the Saharānpur*, contemporary of *Sādiq Ali Khān of Jaipur* (1893 -1964) . His sister was married to *Behrām Khān Dāgar*.

His disciple was *Abdul Wahid Khān of Kirānā*.

02= *Mewāti Gharana*

Ghagge Nazīr Khān and *Wahid Khān* are regarded as fountainheads of the *Mewāti gharānā*. They were descendants of the *Qawwal Bacchon gharānā*.

Raīs Khān (1939 - 2017) belonged to the *Mewāti gharānā* (classical music lineage) which is connected to *Indore gharānā* and the "*bīnkār bāj gāyaki ang*" combined with *rūdra vīnā* approaches carried out by *Raīs Khān's* father *Mohammed Khān*, a *rūdra vīnā* player and a *sitār-is*. Belonging to the *Mewāti gharānā* which goes back to the *Mughal* period, it produced famous singers *Hassu Khān* (died 1859) and *Haddu Khān* (died 1875) from the school of *Bāde Ināyat Hussain Khān* (1837-1923)" (He was the first person who introduce *bol-bant* technic in *Khyāl Gāyaki*.

03 = *Etawah Gāyaki Ang*

Sarojān Singh of this *gharānā* was an invited singer of *Mughal darbār* in Delhi. His son *Turab Khān* (previously known as *Baddu Singh*) and grand-son *Sahabdād Khān* (previously known as *Saheb Singh*) were also *shagird* of *Nirmāl Shah Bīnkār* of *Seniā*, *Sahabdād Khān* was brother in law of great vocalist *Ustād Haddu Khān* of *Gwālior gharānā* and also learnt vocal music from him. He applied his music on vocal music and *sārangi*. Afterwards he started to play *sitār* and he was the inventor of the instrument *surbahār*.

He lived in Etawah, near *Agra* (hence the name of his *gharānā* as *Etawah*) where he was a musician in *Naugaon Darbār*. He had two sons, the elder *Imdād Khān* (1858-1920) and the younger *Karimdād Khān*.

Imdād Khān lineage: *Enayat Khān* (1894-1938), *Vilāyat Khān* (1927-2004) and their family: *Wahid Khān* (?), and disciples : *Shāhid Parvez* (1954-), *Budhaditya Mukherjī* (1955), etc.

Seniā - Maihar Gharānā

The musicians belonging to the *gharānā* follow the strictest performance of the basic *ālāp-jhōr-jhalla* parts of a traditional *dhrūpad rāga*. These movements are always performed without rhythm accompaniment. During the performance of the *jhōr*, tempo changes are used to separate the movements and a short rhythmic figure marks

the end of the section, so the rhythmic figures within the *jhōr* have structural significance. This phrase-closing motif also appears in all non-*Seniā jhōr* performances. Sometimes, the basic jhor movements are usually followed by a *khyāl* style *vilambit gat* with *tāna* improvisations, and the performance concludes with a *jhāllā* structure performed in a *tāla* period.

From the mid-1930s in *Maihar* (U. P), the emergence of a special style of music - *Bīnkāri Bāj* - represented by *Ustād Allāuddin Khān* and within India at that time, which, although it has its source in the *Mughal* court music of the 1400s, *Seniā gharānā*, represents a so kind abstract small instrumental style within the inherently vocal Indian musical ocean, not at all characteristic of the music of the great *Hindusthāni* past.

The style is thus characterised by a code system of (matrix) sets derived from centuries of standardisation of rhythmic-mathematical constructions - more easily monkeyed with by white men -, by the poverty of melodic variations and their modal polyrhythms, and by the cool - sometimes bleak in the performances of successors - distance from the human-ecstatic factor of singability.

In contrast with the *merukhandi* concept, where the elaborate (*aroha-avāroha*) pyramidal matrix constructions of separate *rāga* scales and the improvisational *tāna-sargam-bol-bant* sets of associations that have become blood concentrate on the most characteristic character (*rasa*) that follows from the sound sequence of the respective *rāga*-s, untill then the *Seniā-Maihar* system superimposes the hundreds of the accumulated and rehearsed rhythmic patterns upon the *rāga* sound sequences.

Abdul Wahid Khān practiced *Todī* and *Darbāri* day in and day out. When asked why he limited himself to only two *rāga*-s, his response was that he would have dropped the second one also if morning time could last forever. One lifetime, according to him, was not enough to do justice to any *rāga*. He was forced to change from *Todī* to something else only because of the setting sun and the gathering darkness. The *Seniā gharānā* dates back to the golden age of *Akbār Emperor Mughal* court music, when the first instrumental compositions would try to reproduce multitude of vocal pieces of that time, on their instruments (*rūdra-bīn*, *surshringār*, *sarod*, *rebāb*, etc.).

This is how classical music, originally sung like an instrument, appears as an unsingable abstract instrumental style in the sea of medieval *Hindusthāni* vocal music.

The best known representative of *Seniā gharānā* is *Pt. Ravi Shankar* (1920-2012), this is how the 'white man's last encounter with North Indian music came about, when from the second half of the 1950s onwards, this minority, albeit genius trend of Indian music, was identified from *John Cage* to *Yehudi Menuhin* to the *Beatles* as the whole Indian music culture in the West.

Nowadays:

Amazing homogeneity, all incoming pigment-rich trends are quickly reduced to the jazzoid-*Gershwinian* soundscape of the major-minor system, including most of the repetitive (minimal) school. The self-serving onanism of jazz, which leads nowhere, has been confused with the centuries-old improvisational practice of the high cultured Eastern music, even though the two are heaven and earth. This horrific and distorted practice continues today, with ever more horrifying amounts of kitsch. This astonishing contemporary music-historical bankruptcy can be clearly seen in the hyped to death *Whiplash* (2014), where the humanism of the fist of the American brutal "aesthetic" dictatorship is radiated on to the adust cerebellum of mortals, where the quantity of sounds masturbated per second legitimizes the musical talent.

*

Since being a part of a tradition is possible only by being born into it, this also means that it is never possible to leave it. A disintegrating social fabric loses its cultural cohesiveness and therefore the jealously guarded intellectual vaults, technical secrets and legacies of family genealogies born into previously closed schools live on as family heraldic shield. However, their importance in the transmission of musical heritage is diminishing and homogenising into the genre standards of the so-called music industry market.

It is very pity to see how, in this final *Sonderangebot*, the great *Ustād-s* and *Pandit-s* who could afford to cling to their unique but fading family traditions become the knights of the saliva and the servants of the manipulated tastes of the global music industry.

*

With this in mind, it did not even occur to me to ape these traditions as an external person, but I tried to combine the colloquial practices of that baroque music, which had died out in Europe, with the practices of the local musical colloquial that still existed in the so-called Eastern hemisphere of the world.

All of this requires the knowledge to combine the European system, once a minority in the world's musical culture and globalising the world standard of welltempered scales, with the unique traditions of Asian musical thought, which is in the process of disappearing.

The last living (but dying) colloquial-vernacular musical language now can only be found in the *Arabian-Indian* World on this planet.

Though the extinction of the traditional Indian schools (*gharānā*) had already commenced in parallel with the disappearance of the *mahārāja* courts (after 1947) and the general misunderstanding of the classical Indian music by "white man's" consumption could also lead to the development of a consumable Indian music that

was comparable with the global “conform-idiomatism” of the awful pop-*New Age* industry and finally died out about on the symbolical day of *Ustād Vilāyat Khān's* death (March 13, 2004).

The Indian and the World Music today it has become a *Tāntric* rectum cleaning and the silly 4/4 groove loop music of entertainment industry characterized by kitschyworld and wellness-ambient facility that will operate as one of the *Wellness-Neuronetics* subdivisions of *Wychi-Exonybm Corporation*.

(*Lāszlō Hortobāgyi-Hortator*, 2013)

*

Hortobāgyi Lāszlō (Hortator):

Sitār Ang

(1982-2013)

A *Sitār Ang* Cover képe a *Sangeet Karyalaya* által 1949-ben kiadott *eL-Hortobāgyi* első *Sitār* tankönyv borítójának a felhasználásával készült.

A kisméretű könyvet *Krishna Rao Shankar Pandit* (1893–1989) írta https://en.wikipedia.org/wiki/Krishnarao_Shankar_Pandit#Biography

s amely természetesen csak a néhány speciális, kizárólag gyakorlati útmutatás révén elsajátítható *sitār*-technikai 'titkok' ismeretének a birtokában volt használható.

Észak-India többszáz milliós népessége és a többszáz éves klasszikus zenei kultúrája ellenére is, *Hindusthān*-ban EGYETLEN klasszikus zeneműkiadó létezett a *hathras-i Sangeet Karyalaya*, amelyet *Prabhulal Garg (Kaka Hathrasi)* alapította 1935-ben és a nagymúltú *Sangeet* folyóiratot adta ki.

Lakshminārāyan Garg, *Kaka* fia, a folyóirat főszerkesztője volt, (88 éves korában hunyt el.) Korai életében *Garg és Társa* néven ismert *Sangeet Karyalaya* intézmény vezetője azonban többet tett a *Sangeet* zene magazin kiadásánál. Mellette működött a *KCCCO* hangszer manufaktúra (Templom Road.). Első *sitār*-omat is itt készítették és a hatvanas években még sikerült megrendelnem az addig kiadott *Sangeet* periodika addig (majd később is) elérhető összes számait és könyveit.

A *Sangeet* szellemiségét az alábbi részlet ábrázolja:

1937-ben a "*Sangeet Bhushan*" *Lakshmiprasād Mishra* arról írt, hogy *Varanasi*-ban (*Benares*) véletlenül találkozott *Vishnu Digambar Paluskār*-ral, a *hindusthān*-i zenei hagyomány nagy öregjével.

Arra a kérdésre, hogy a *rāga*-k miért nem tesznek többé csodát, ahogy azt a legendák állítják, *V.D. Paluskār* a zenéből való pénzcsinálással kapcsolatban morgolódik:

"egy olyan korban, amikor a zene már nem tisztán spirituális tevékenység, milyen remény van arra, hogy csodát csikarjunk ki belőle " - vág vissza.

<https://scroll.in/magazine/1008254/after-an-unbroken-run-of-87-years-indias-oldest-classical-music-magazine-is-facing-a-bleak-future>

*

Itt rendkívül szimplifikáltan jelezve a *Sitār Ang* két CD-jének zenei háttérét ábrázolva, két történelmi irányzat, (*bāj*), a *Gāyaki* és a *Tantrakari*, emelhető ki a *sitār-surbahār* hangszerek tradicionális gyakorlatának históriájából. Szemben a nyugati klasszikus zenei gyakorlattal, ahol a részvevő zenészhéroszok individuális személyiségük minél nagyobb részét semlegesítik és robotizálják az összhang érdekében, úgy a homogénnek tűnő indiai társadalomban a zenei stílusok a nagy egyéniségek által alapított zenei iskolák és stílusok révén írhatók le, és mégis ezáltal váltak kontinens méretű, a kaszthatárokat felülíró egységes zenei köznyelvvé. Ezért szükségeszerű például az egyes hangszeres zenei irányzatokat a kiemelkedő képviselőiken keresztül bemutatni.

A kasztpreferenciáktól mentes képviselők tanítvány-mester elit (beltenyészeti) kapcsolati hálózata hasonlatos az európai uralkodócsaládok teljes Európát lefedő hálózatához a 19.századra kialakulóban.

Gāyaki Ang és a Merukhand rendszer

Az alapító:

Ustād Amir Ali Khān (1912-1974) *Akole*-ban (*Mahārashtra*) született, és *Indore*-ban nevelkedett, ahol apja, *Shahmir Khān* a hercegi udvart szolgálta *sārangi* játékosként. A fiatal *Amir Ali* már korán elkezdte az éneklést és a *sārangi* gyakorlását.

Az ifjú *Amir Ali* képzéséhez apja egyszer a *merukhand* szisztéma dokumentációját kérte az *indore*-i udvar egyik kollégájától, *Ustād Nasiruddin Dāgar*-tól. Az *Ustād* ezt azzal az indokkal utasította el, hogy "egy egyszerű *sārangi* játékos fia" számára ilyen tudás nem áll rendelkezésre. Ez a megjegyzés megbotránkoztatta *Shahmir Khān*-t, és saját módszert dolgozott ki *Amir Ali merukhand*-oktatására.

A *merukhand* diszciplína (*Meru* = hegy, *Khand* = töredék) a hét hangból létrehozható 5040 (7 x 6 x 5 x 4 x 3 x 2 x 1) dallamminta logikusan egymásra épülő kompendiuma. A minták egy bizonyos logika szerint vannak szekvenálva, és végtelenül sokat kell gyakorolni őket, amíg "be nem programozódnak" a zenész gondolkodási folyamatába. E minták elsajátítása nyilvánvalóan a zenész technikai képességeit is fejlesztette, hogy a legbonyolultabb dallamszakaszokat is képes legyen végrehajtani. Egy *rāga* előadásakor a zenész a *rāga* nyelvtanával összeegyeztethető mintákat választ a *rāga* dallami személyiségének felfedezéséhez. (*Dipak Rāja*) Az *Indore gharānā* előadásai *Abdul Wahid Khan* stílusával és a *Rajab Ali Khan*-ra emlékeztető *tāna*-akkal tűnnek ki. A *Merukhand* struktúra hasonló a *Bhendibazār*

gharānā Aman Ali Khān által gyakorolt szerkezetéhez. A *khayal gayaki* az *Indore gharana*-ban megtartja azt a lassú fejlődését és a sallangoktól való tartózkodását, mint a későbbi *Amir Khān* zenéje amely introvertált, méltóságteljes "*darbār*" *dhrupad* stílus volt.

01= Indore Binkāri bāj

Alapító:

Bande Ali Khān Indore Binkār Gharānā (1830 - 1896) a *saharānpur-i Ghulām Zakir Khān* fia, a *Sādiq Ali Khān of Jaipur* kortársa (1893 -1964).

Nővére *Behrām Khān Dāgar* felesége volt.

Tanítványa *Abdul Wahid Khān of Kirānā* volt.

02= Mewāti Gharānā

Ghagge Nazir Khān és *Wahid Khān* a *Mewāti gharānā* kútfőinek számítanak. Eredetileg *Qawwal Bacchon gharānā* leszármazottai.

Rais Khān (1939 - 2017) eredetileg a *Mewāti gharānā*-ba született, amely azonban az *Indore gharānā*-hoz és a *rudra-vinā* technikával kombinált "*binkār bāj gāyaki ang*"-hoz kapcsolódik, amelyet *Rais Khān* apja, *Mohammed Khān*, *rudra-vinā* és *sitār* játékos fejlesztett ki. A *Mewāti gharānā*-hoz tartozik, amely a *Mogul* korszakra nyúlik vissza, és híres énekeseket hozott létre mit pld, *Hassu Khān* (meghalt 1859-ben) és *Haddu Khān* (meghalt 1875-ben) mindketten a *Bāde Inyat Hussain Khān* (1837-1923) iskolájából." (Ő volt az első, aki bevezette a később elterjedt *bol-bant* technikát a *Khyāl Gāyaki*-ban.

03 = Etawah Gāyaki Ang

Sarojān Singh ebből a *gharānā*-ból a *Delhiben* lévő *Mughal Darbār* alkalmazott énekes volt. Fia, *Turab Khān* (korábbi nevén *Baddu Singh*) és nagyfia, *Sahabdād Khān* (korábbi nevén *Saheb Singh*) szintén a *seniai Nirmāl Shah Binkār shagird*-je volt, egyben *Sahabdād Khān*, a *Gwālīor gharānā* nagy énekesének, *Ustād Haddu Khān*-nak a sógora volt, és tőle tanult éneket is. Kezdetben mint énekes és *sārangi* játékosként működött. De később elkezdett *sitār*-on is játszani, és ő lett a *surbahār* nevű hangszer kialakítója is.

Az *Agra* melletti *Etawah*-ban élt (innen kapta a *gharānā* a nevét), ahol a *Naugaon Darbār* zenésze volt. Két fia született, az idősebb *Imdād Khān* (1858-1920) és a fiatalabb *Karimdād Khān*.

Imdād Khān vérségi és tanítványi láncolata: *Enayat Khān* (1894-1938), *Vilāyat Khan* (1927-2004) és családjuk, *Wahid Khān* (?), *Shāhid Parvez* (1954-), *Budhaditya Mukherji* (1955), stb.

Seniā - Maihar Gharānā

A gharanához tartozó zenészek követik a legszigorúbban egy *tradicionális dhrupad rāga ālāp-jhor-jhāllā* részeinek előadását. Ezek a tételek mindig ritmuskiséret nélkül vannak előadva. A *jhor* előadása során a tempóváltozásokat használják a tételek elválasztására, és egy rövid ritmikus figura jelzi a szakasz lezárását, tehát a *jhor*-on belüli ritmusfigurák szerkezeti jelentőséggel bírnak. Ez a frázis-záró motívum minden nem *Seniā jhor* előadásban is felbukkan. Előfordul, hogy az *ālāp-jhor* tételeket általában egy *khyāl* stílusú *vilambit gat* követi *tāna* improvizációkkal, és az előadás egy *tāla* periodusban előadott *jhāllā* struktúrával zárul.

Az 1930-as évek közepétől *Maihar*-ban (U.P) történik meg az *Ustād Allāuddin Khān* által képviselt és az akkori Indián belül egy speciális zenei stílus - a *Bīnkāri Bāj* - kialakulása, amely - bár az 1400-as évek mogul udvari zenéje, a *Seniā gharānā* a forrása - az eredendően vokális indiai zenei óceánon belül, egy kicsiny és a nagymúltú *hindusthāni* zenére egyáltalán nem jellemző absztrakt instrumentális stílust képvisel.

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

Szemben a *merukhand*-i koncepcióval, ahol a az elkülönült *rāga* skálák kidolgozott (*aroha* - *avaroha*) piramisszerű matrix építkezései és a vérré vált improvizációs *tāna-sargam-bol-bant* asszociációs készletek a mindenkori *rāga*-k hangsorából következő legjellemzőbb karakterre (*rasa*) koncentrálnak, addig a *Seniā-Maihar* szisztéma akár több száz felhalmozott és kigyakorolt ritmikai patternek ráültetését végzi a *rāga*-k hangsoraira.

Ustād Abdul Wahid Khān (1871–1949) ezért gyakorolt életében mindösszesen két db *rāga*-n, míg például *Pt. Ravi Shankar* közel 100 darabot vett lemezre.

(*Abdul Wahid Khān* nap mint nap a *Todi*-t és *Darbāri*-t gyakorolta. Amikor megkérdezték tőle, miért korlátozta magát csak két *rāga* -ra, azt válaszolta, hogy a másodikat is elhagyta volna, ha a reggeli idő örökké tartana. Szerinte egy élet nem volt elég ahhoz, hogy igazságot tegyen bármelyik *rāga* között. Csak a lenyugvó nap és a gyülekező sötétség miatt volt kénytelen a *Todi*-ről valami másra váltani.)

A *Seniā gharānā* eredete a mogul udvari zene azon *Akbār* Császár fénykorából származik, amikor is az első instrumentális kompozíciók a korabeli vokális műformák sokaságait másolták hangszereiken (*rūdra-bīn*, *surshringār*, *Sarod*, *Rebāb*, etc).

Így történik meg, hogy az eredetileg hangszerszerűen énekelt klasszikus zene mint

énekelhetetlen absztrakt instrumentális stílus jelenik meg a középkori *hindusthāni* vokális zene tengerében.

A *Seniā gharānā* legismertebb képviselője *Pt. Ravi Shankar* (1920-2012) révén történik meg a fehér ember utolsó találkozása az észak-indiai zenével, amikor is az 50-es évek második felétől az indiai zene egészét és eredetét illetően eme kisebbségi, bár előadójában zseniális szeletével azonosították a történelmi és a létező indiai zenét, kezdve *John Cage*-től *Yehudi Menuhin*-on át egésze *Beatles*-ig.

Napjainkban:

Elképesztő homogenitás, minden beérkező pigmentgazdag irányzat villámgyorsan lehülyül a dūr-moll szisztéma jazzoid-gershwin-i hangzásvilágára, beleértve a repetitív (minimal) school nagyrészét is. A jazz öncélú, sehova nem vezető onániáját összekeverték a keleti zenék évszázados improvizációs gyakorlatával, holott ég és föld a kettő. Ez a borzalmas és torz gyakorlat ma tovább terjed, egyre rémisztőbb mennyiségű giccshekatombákkal.

Ez a jelenkori elképesztő zenetörténeti csőd jól látható az agyonhypolt *Whiplash* (2014) című, kultúra, zene és ember ellenes filmben, ahol az amerikai brutalitású „esztétikai” diktatúra öklének humanizmusa ráradializál a halandók kiszikkadt nyúltagyára, tehát ahol a másodpercenként onanizált hangok mennyisége legitimálja a zenei tehetséget.

*

Miután egy tradíció részeseként létezni csak beleszületéssel lehet ez egyben azt is jelenti, hogy onnan kilépni soha nem is lehetséges. A felbomló társadalmi szövet elveszíti kulturális kohéziós erejét és ezért a korábban zárt iskolákba beleszületett családi genealógiák féltékenyen őrzött intellektuális trezorjai, technikai titkai és öröksége mint családi cimerpajzsok élnek tovább. Jelentőségük azonban a zenei örökség továbbadásában csökken és az úgynevezett zeneipari piac genre szabványaiába homogenizálódik.

Nagyon szomorú látni, hogy ebben a végső *Sonderangebot* során a nagy *Ustād*-ok és *Pandit*-ok, akik megengedhették volna maguknak, hogy ragaszkodjanak egyedülálló, de halványuló családi hagyományaikhoz, a nyál lovagjaivá és a globális zeneipar manipulált ízlésének kiszolgálóivá válnak.

*

Ennek tudatában fel sem merült bennem, hogy kívülállóként majmoljam ezeket a hagyományokat, hanem megpróbáltam annak a barokk zenének az Európában kihalt köznyelvi gyakorlatát ötvözni a világ úgynevezett Keleti hemiszféráján még nyomokban létező lokális zenei köznyelvek gyakorlatával egyesíteni. Mindezek feltétele azon ismeretek birtoklása amely lehetővé teszi a Föld

zenekultúrájában egykor kisebbségben lévő és temperált öszhangzatai világszabványát globalizáló európai rendszer ötvözését az eltűnőfélben lévő ázsiai zenei gondolkodás egyedülálló hagyományaival. Az utolsó élő (ámde haldokló) köznyelvi zenei nyelv már csak az arab-indiai világban található meg ezen a bolygón. A *mahārāja* udvarok eltűnésével (1947 után) párhuzamosan már megkezdődött a hagyományos indiai iskolák (*gharānā*-k) kihalása és a klasszikus indiai zene általános félreértése a "fehér ember" fogyasztása révén, egy olyan konzum indiai zene kialakulásához is vezetett, amely csak a szörnyűséges *pop-new age* ipar globális "konform-idiomatizmusával" volt összemérhető és végül kimondható, hogy az eredeti forrása a klasszikus zenének körülbelül *Ustād Vilāyat Khān* szimbolikus halálának napján (2004. március 13.) kihalt. Ma már a *tāntrikus* végbéltisztítás és a 4/4-es minta *loop*-okra hülyített szórakoztatóipar zenéje jellemzi a világzene giccsvilág és a *wellness-ambient* műfaját, amely globálisan a *Wychi-Exonybm Corporation* egyik *Wellness-Neuronetics* alosztályaként fog működni.

(Hortobágyi László-Hortator, 2013)

*