

Hortobāgyi Lāszlō (Hortator):

Acid-Hindusthān 1985

His Highness MādhawRao Scindia, Mahārāja of Gwālior 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 mahārāja hazájában ismert klasszikus énekes, zeneértő és pártoló volt.

Gwāliori udvarában zenészhírességek, mint pld. *Ustād Hāfiz Ali Khān*, éltek. Az uralkodó *Gounod* kiadós operájának első felvonását fa arccal ülte végig páholyában, majd a szünetben a fehér barátok - ismerve a *mahārāja* rendkívüli zeneszeretétét - élénken érdeklődtek az uralkodó első nyugati zenei benyomásairól.

Igen, igen - válaszolt a *rāja* - számára a kezdés egésze, az 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 élvezhetlenné vált számára.

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

A jelenkori ipari társadalmak elsöprő 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 európaiaktól eltérő bár közös görögzenei alapon - kikristályosodott formája, melyben egyaránt megtalálható az ezredeforduló óta Indiát ért környező kultúrák katonai hódításainak nyoma /északon/, és egy ősi, autentikusabb *dravida* zenekultúra is /délen/ amely egyébként jelentős befolyást gyakorolt *Indonézia* 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 felhang-fok (*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 *rāga* („dallam”, de az „*elme színe*” is), mely az ázsiai alapdallam kultúrák (*maqam, nomos*, etc.) indiai megfelelője.

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

E lineárisan gondolkodó-építkező zene ilyen módon monodikus-modális, ugyanakkor az idővel (a ritmussal) kapcsolatos felfogása gyökeresen különbözik a világ egyéb részein honos *zene-ritmus-idő* felfogástól. Ahogy a *rāga*-k száma és hangkészlete kötött, azonképpen a kanonizált időtartamok, ritmikai periodusok (*tāla*-k) 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 *Bombay*-ben (ma *Mumbai*) elgázolt *Ustād Amīr Khān of Indore* volt az egyik utolsó indiai énekes aki 56/4-es *tāla*-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 *Sikharīni tāla* vagy az érdekes 6,5/4-es *Ardha Jai tāla* -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 *Kāma-sūtra* 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 kultúrák lélekmentő "igazságait" kezdve a *Vedák* bölcsességénél.

Nos, ekkor jött *Pandit Ravi Shankar*, aki - ki merem jelteni - a XX. századi zenetörténet sorsfordulóinak egyik sajátos és legnagyobb tehetsége.

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

Az 1920-ban *Benares*-ben (ma *Varanasi*), *brāhman*, 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 Európánkívülit 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.

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

Az 1930-as évek közepétől *Maihar*-ban (U.P) *Ustād Allāuddin Khān* tanítványaként egy olyan az akkori Indián belül speciális zenei stílus - a *Bīnkāri Bāj* - beavatottjává válik, 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 nagymúltu *hindusthāni* zenére egyáltalán nem jellemző absztrakt instrumentális stílust képvisel.

A stílus jellemzője 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.

Eredete a *mogul* udvari zene azon fénykorából származik, amikor is az első instrumentális kompozíciók a korabeli vokális műformák sokaságait másolták hangszereiken (*Rūdra-bīn*, *Surshringār*, *Sarod*, *Rebāb*, etc).

Így történt, hogy az eredetileg hangszerszerűen énekelt klasszikus zene mint

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

És így történt a fehér ember utolsó találkozása az észak-indiai zenével, amikor 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 Menuhinon át egésze Beatlesig.

S bár a *mahārāja* udvarok eltűnésével párhuzamosan a tradicionális indiai iskolák (*gharānā*) 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 egyébb "titokzatos" ázsiai magaskultúrák zenéjére is, melyek elfogyasztása - a 60-as évektől kezdve kötelezően - koncertszerűen zajlik napjainkban is, bár kulturálisan mindössze ínycsiklandozó zárványként vannak jelen egy-egy nagyváros koncertmenüjén, illetve az *Internet* szerver 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 társadalma a városállamokkal, gyarmatokkal, székesegyházakkal, őrlőmalmaival és munkamegosztásával az emberi együttélés-viszony egy egészen másik útjára lép mint India mozdulatlan faluközösségekkel (*grāma*) átszőtt világa ahol a legnagyobb intellektuális erénynek a közösségből - olykor megfelelő életkorhoz kötött - *sādhu*, *yōga*, 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 *bōdhisattva* pantheisztikus és személyes tulajdon nélküli világában az egyén számára egyetlen szabadság létezik; *a képzelt belső szabadság*.

E szabadság elérésének egyik technikája a *yōga*, 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 individum, a bebábozott

Én, napi-történelmi gyakorlataként.

Így az emberi együttélési módok egyik legszörnyűbbikében a korabeli indiai értelmiségnek a *yōga* egy fantasztikus eszköz volt arra, hogy az újjászületések borzalmas láncolatát (*samsāra*) 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 "üvöltés", 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 bizonnyal 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 *exodus*-nak a világon legkifinomultabb transzracionális (*transrational vagy trance-rational*) rendszerét valósította meg. Ezért szólhatnak a Poklokban "*hindusthān*" típusú zenék.

(zárójelben: az igazán "köznyelvi struktúrájú", kanonikus és ezért kevésbé elpusztítható, de a személyiséget erősen korlátozó dravida *Karnātik*-us zenei rendszer erre, egy még egyetemesebb zenei-mitologikus magaskultúra-ösvényt épített ki. Ugyanakkor a *Legyőzhetetlen Nyugat* hatására már itt is megjelennek a *saraswati-vinā*-kon 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, hangszínek és hang és dinamikai struktúrák és melyek leképezik agyad bioritmikái feszültségeit és semmilyen más érzékszerven keresztül nem settenkednek beléd. Olyan érzések forrása, mely az emberi percepció és extraszenzorális határterületeit is magába foglalja s egyben stimulálja.

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

zenéihez.

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-érzelmi-matematikai arányaival és évezredes kultúrális *mēm*-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 masszázsaival a test és a lélek hétvégi szabadulásának és elidegenedésének a kívülről stimulált fogyasztói praxisává válik, azaz a valóság legyőzésének egy újabbkori (primitív) 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 *pigmentgazdag* tradicionális kultúrák maradványainak elfogyasztása a jövőben: *indivirtuális* műhold csatornák (*Indivision*), kódolt - *VirtualCrypt Card*, intravénás fúzióval hosszabb merülésre, személyi kádák: *Personal (g)Rave* - konyhasó, légzőálarc, *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 fogorú, 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 "kultúrája" szürkészöld, csillószőrös penészgombával borította el.

Ez a mosolygós "*individum*" 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, hanem ennél lényegesen érdekesebbek a fül mögötti *slot*-ba csúsztatható *flash* által permanensen újrajátszható „*a Mókusok-Delfinek-Százlábúak Szexuális élete*”, „*A Hullaeövő 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 *gamelān* zene szól hozzánk.

Korunk eme "személyisége" valóságos életet vesz videokazetta-szerű szilárd félvezetős memórián 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 illuzióiba 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 kultúránkban, hogy az *aszték* android hölgszírén a krétai *Minotaurusz*-on lovagolva, szalagos burgundiai páncélban, nyakában aranyláncon *Johnson & Johnson* hüvelyspray, ránevet a vatikáni kék-arany repülő csészealj japán kereszties lovagjára, halk középkori indiai zeneszó mellett, biztatva őt arra, hogy elhízás ellen a legjobb a vékonybélbe ültetett *Anubis* típusú perisztaltikus szalagféreg. Gyártja az *Exsonybm Inc*, kérünk 28 nap teleportálási időt.

*

(*Hortobágyinak Lātszō* 1984, <http://www.guo.hu> és a "*Budavāri Kutyāk & Cicāk*" honlap levelező tagja.)

*

http://guo.hu/?page_id=5466

*