Mirza Valér

RÁGA ÉS RÁGINÍ

Játék az idővel

A jelen tanulmány visszaemlékezés a *rága* zenei rendszerének hagyományos világára. Annak mai, felszíni megnyilvánulása mögötti struktúrájára kérdez rá. Megkülönböztetett módon teszi vizsgálat tárgyává, mint hagyományos *jóga*-irányzatot. E rendszer lényegi vonásait igyekszik hangsúlyozni, valamint néhány példával illusztrálni a gyakorlatát.

A „klasszikus indiai zene" megnevezés nem fejezi ki megfelelően azt a zenei rendszert melyre utal. A nyugati klasszikus zene fogalmaival magyarázni a *rága* rendszerét félrevezető lehet. Ilyen például a zenei hangok (*szvará*k) „árnyalatainak" negyedhangokként való értelmezése vagy a *rágá*nak a *rága* hangsorával való azonosítása. A „hindusztáni zene" az aktuális Hindusztán határait messze túlszárnyalja, hatásai, dallamai különböző népek zenéiben is felbukkannak.

A valaha komplex, a lét minden területét átölelő gazdag hagyomány a mai világban sokak számára elsősorban előadóművészetként vált ismertté, lényegi irányultsága azonban újra és újra feltárásra vár. A *jóga* és a zene mint jóga célja azonos, a megközelítés módja sokféle lehet. Ma, a nyugati világban is hallható *rága*-irányzatok közül leginkább a *dhrupad* éneklés őrzi ezt az irányultságot, ahogy a hangok árnyalatainak hagyományát is. A fiatalabb *khjál* stílusok *dhrupad*ból való származása nyilvánvaló. A *dhrupad* és a belőle származó irányzatok a mai korban egyidejűleg léteznek. A *Számavéda*-éneklésben *(számagána)* és a jógában gyökerező *dhrupad*-éneklés *(dhruva-pada)* ma is élő hagyomány, melyet *náda-jógá*nak is neveznek. A *dhruva-pada* kifejezés meghatározott zenei kompozíciókra vonatkozik. Szimbolikus jelentése szerint Dhruva a Sarkcsillag, maga a Közép *(madhja)*, a változásban lévő változatlan, a szimbólum, melyre a *rága* áramlatában, mint állandó jelenvalóra *in continuum* emlékezni kell.

A *rága* szó a *randzs* nyelvi gyökből származik, a zenében a színezettséget, a zenei hangok és a dallam szépségét jelöli. A *ráginí* a *rága* női megfelelője. Változatos dallamviláguk az egyetlen lényeget *(ékátman)* rejti magában, bármily sokféleképpen is jelenjen meg. Áramló hangjaikban való elmélyülés az idő és a tudat mélyebb megértését teszi lehetővé.

A védikus-árja világ, a védikus szemléleti rendszer egyben a templomi zene, tánc és irodalom aranykora. Az ebben és a tantrikus jógában gyökerező *rága-szangíta*, mely jelenti mind *dhrupad*ot, a *khjál*t, valamint azok régebbi formáit (*udgíta, szamudgíta, gándharva, márga*), ma az egyetlen olyan Indiában élő szakrális zenei nyelv, mely mester–tanítványi láncon *(parampará)* keresztül minden korszakban képes volt megújulni. A védikus kor templomaiban, majd az indiai mahárádzsák, rádzsput és mogul uralkodóinak udvarában *(darbár)* virágzott, de az is előfordult, hogy egy zenész *jógí* visszavonultságban csak a zenének szentelődve élt, mint a *dhrupad* hagyomány

nagy alakja, Haridas *szvámí*, énekes, komponista, költő, aki számos *dhrupad* kompozíciót szerzett.

A *rága-szangíta* hagyománya a mogul uralom alatt északi és déli rendszerre válik szét, önálló stílusok alakulnak ki. A „*rága-ráginí* rendszer" megnevezés ebben az időszakban kezd feledésbe merülni, a könnyedebb *khjál* stílusok elterjedésével. A dél indiai stílust, melyben vallási szemlélet szerint értik a *rága* rendszerét, nem befolyásolta a mogul uralom. Hindusztán ebben a korban számtalan új dallammal gazdagodott, azonban a 22 hangból álló rendszer a perzsa zene hatására, a *khjál* stílus kialakulásával 12 hangra redukálódott.

Melyek azok a vonások, amelyek alapstruktúrájában határozzák meg ezt a zenét, megkülönböztetve a népzenétől és más komolyzenei vagy populáris műfajoktól?

Az óm mindent átható rezgése a *náda*. Az *anáhata náda* minden dallamot alkotó zenei hang *(szvara)* valamint *mantra* forrása a *rágá*ban személyesül meg. Megnyilvánuló formája az *áhata náda*, a hallható zenei hang, dallam, himnusz vagy *mantra*. A tiszta zenei hangok olyan rezgések, melyek dallamokká formálhatók, így különböznek a szétszóródó nem zenei hangoktól. A megnyilvánuló zenei hangok dallamokba rendezve *rága*ként szólalnak meg, majd egyre szubtilisabbá válva beleolvadnak a megnyilvánulás előtti időfeletti állapotukba, az *anáhata nádá*ba. Ez a *náda-jóga* folyamata. A tapasztalt világot a Hang rezgése teremti, a Hang rezgése tartja fenn és a Hang rezgése oldja fel. A szakrális dallamok eredete és célja azonos, az azonosság az alap, amelyben a *rága* az osztatlan időben bontakozik ki *(álap)*, majd egy körkörös időmértékben megszólaló kompozíció és annak variációi egy adott időmérték *(tála)* első ütemére érkeznek meg *(szam)*. Az *anáhata csakra* határtalansága a szívből nyílik, melyet egy egyesült feminin és maszkulin háromszög szimbolizál.

Mivel a *rága-szangíta* hagyományos irányzatai körkörös időszemléleten alapulnak, csak így érthetők meg, máshogy, mint a lineáris időben elgondolt vagy gyakorolt zenei irányzatok, ezért a *rága* hallgatása egy lehetőség arra, hogy ne csak szokványos időben tapasztaljuk meg a változó világot.

A *rágá*kat nem írják le, a himnuszokat, kompozíciókat és szövegeiket viszont igen. Mégis, például a *Bhairaví ráginí* bármely kor zenésze számára ugyanaz marad, ám mint ugyanazon folyó fodrozódásai, mindig másképp. Nincs két olyan zenész, aki ugyanúgy improvizálná és egyetlen zenész sem ismétli önmagát. Az improvizáció itt mást jelent, mint Nyugaton, egy adott hangkészlettel rendelkező dallamon belül értendő, az éppen játszott *rágá*ra jellemző módon.

A *rága* szó különböző jógarendszerekben mást jelent, van, ahol vágyat az időbeli jelenségek iránt, melyeket éppen időbeli voltuk miatt nem lehet tartósan megragadni. „*Randzsajati iti rágaha*" (Ami színez, az a *rága*) – ez Sárangadéva (Sárngadéva), a *rága-szangítá*val foglalkozó *Szangítaratnákara* szerzőjének *rága*-definíciója. A zenei játék elképzelhetetlen tiszta zenei színek nélkül. A szenves cselekvés a *szanszárá*i világhoz köt, a játék nem.

Minden védikus himnusz óm hanggal kezdődik és végződik. Az óm hang lényege mindig jelen van a *rágá*ban. Az a-u-m hármassága megnyilvánuló, formálódó és felbomló, mint maga a *rága*. A *Számavéda*-éneklés három hangot alkalmaz. Az *udátta* hang magas, az *anudátta* mély, a *szvarita* a középső. A három hang magában rejti az alaphangsor hét hangját *(szaptaka)*, melyek középső, *madhjama* hangja a hangsort három magas és három mély hangra osztja, melyek nevei: *saddzsa, risabha, gándhára, madhjama, pancsama, dhaivata* és *nisáda*, azaz *szá, ré, gá, má, pá, dhá, ni* (S, R, G, M, P, D, N).

A *madhjama* a fordulópont, maga a közép, melyet a *számagána* és az abból eredő *gándharva* zene sosem hagy ki.

A középső hangsor középső hangja ma is a *madhjama*, viszont sok az olyan *rága*, melyben nem fordul elő vagy nem hangsúlyos. A jelen korban a *szá* hang, a középső hangsor első hangja az, amely nem hagyható ki egyik *rágá*ból sem.

A *rága-szangíta* ma megnyilvánuló formáiban az alaphangsor bármelyik hangja lehet a közép, amely köré a hangok és improvizált zenei frázisok rendeződnek. A hét hang közül az első *(szá)* és az ötödik *(pá)* nem változik, a többi öt háromféleképpen módosulhat, így az alaphangsor hét hang és azok árnyalataiból áll, összesen 22 *sruti*ból. A *sruti* a legkisebb olyan egység, mely egy jó hallású ember számára még meghallható. A *dagarvani dhrupad*, a négy ma is élő *dhrupad* stílus közül az egyik, a 22 *sruti*nál nagyobb felbontást használ. Ott a hangok intonációját hosszú évekig gyakorolják, úgy az énekes, mint a hangszeres zenében. Egy hangszer hangolása önmagában is elmélyülés. A nagy fesztávolságú húrokat a nagy igénybevételű gyors és lassú hajlítások *(gamaka, mínd)* miatt egy *rága* időtartama alatt többször is hangolni kell.

Rága olyan dallam lehet, melyet játékszabályai megkülönböztetnek más zenei stílusok dallamaitól. Minden *rága* egy személyiség, melynek neve a benne megszemélyesülő istenséget *(rágadévatá)* jelöli.

A *rága-ráginí* rendszer valójában egy folyton terebélyesedő családfa. Az óm-ból hat maszkulin *rága* áradt ki: Bhairava, Malkaunsz, Hindólam, Dípaka, Srí, Mégha. Mindegyikhez öt *ráginí* társul. A 36 *rága* kombinációiból számtalan melódia születik. A *ráginí*k tehát valamely *rágá*hoz tartozó dallamok. A *rágá*k szoláris, a *ráginí*k lunáris természetűek. Az erő két pólusa, ha a középpontban egyensúlyba kerül jóga gyakorlása által, visszatér annak dualizmus feletti állapotába.

A *rága* hangsorának legalább öt hangból kell állnia (a hangsor azonban még nem a *rága*), melynek emelkedő és ereszkedő hangsora *(áróha–avaróha)* a legtöbb esetben nem szimmetrikus.

Egyik hangja domináns egy hozzárendelt komplementer hanggal együtt *(vádí–szamvádí)*. Ez alkotja a *rága* fókuszpontját, „életét" *(rágadzsíva)*, a kompozícióban és improvizációban e köré rendeződik a *rágá*t alkotó többi hang *(anuvádí)*. Az adott *rágá*ban nem szereplő hangok neve *vivádí*.

Minden *rágá*ra jellemző egy vagy több olyan zenei frázis, melyben a hangok meghatározott sorrendben, díszítve követik egymást *(pakad)*. Igaz, hogy egy *rága* sajátos motívumait szokványos időben mérve három perc alatt is ábrázolni lehet, a motívumok és a kompozíció improvizálása azonban több, akár három órán át is tarthat. A sokféle zenei motívum alkalmazása egy adott *rága* lelkületét ébreszti fel és terjeszti ki.

Minden *rága* egy adott napszakhoz vagy évszakhoz kapcsolódik *(szamaja)*.

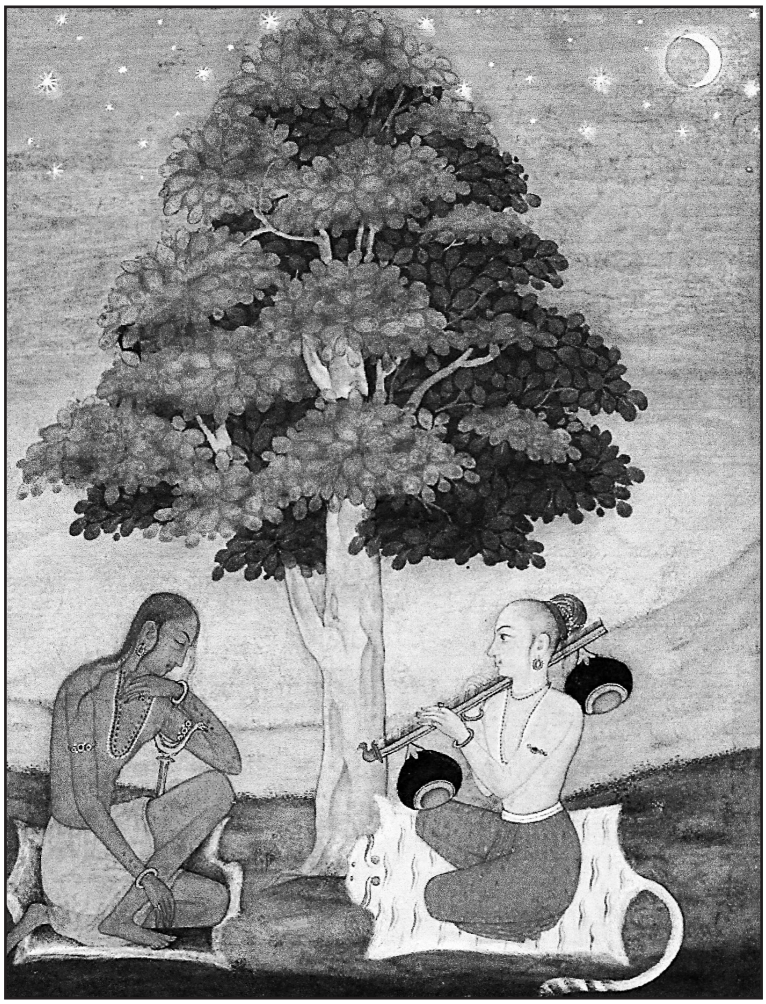
A nap nyolc egymást követő napszakból *(prahara)* áll. Közülük négy a nap négy fordulópontja *(szandhjá)*: napkelte, dél, napnyugta, éjfél – ezek a változó idő fordulatai. Nehéz lenne azonban megjelölni a kora délután késő délutánba való fordulatának pillanatát. Vajon a *rágá*k igazodnak a napszakokhoz, vagy inkább a hangjai harmonizálják a napszakokat?

A zenei játék a tudat formálódó potenciáit egybeolvasztva változatos zenei motívumokban ábrázolja azt. Hogy mit jelent a tudat kiterjesztése, leginkább egy *dhrupad* stílusban énekelt *rága* képes szemléltetni.

A 22 hangból álló spektrum a napszakok változásával harmonizál, közülük öt, hat vagy hét hang és ezek kombinációja alkotja egy *rága* hangkészletét. Az azonos hangokkal rendelkező *rágá*k hangsorai az eltérő fókuszpontok alkalmazásában különböznek egymástól. Hasonló a helyzet

az évszakok változásaival, itt is érvényes a napszakokra való felosztás. A *Vaszantamukhári* (A tavasz arculata) *rága* a tavasz egyik *rágája*, egy délelőtti melódia.

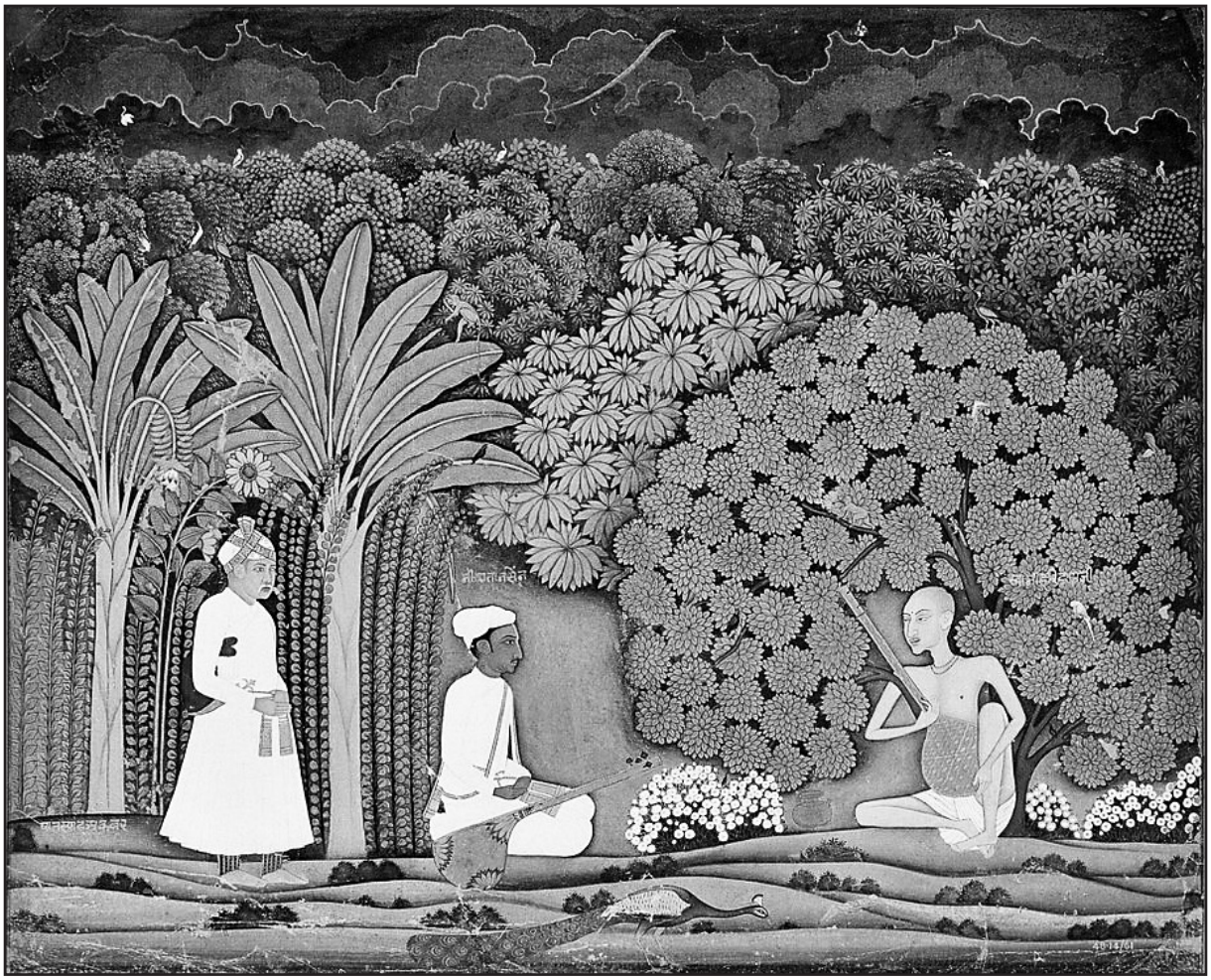
A *rágák* és a *ráginík* szubtilis rezgései a napszakokat az élőlény *(dzsíva)* funkcióköreivel harmonizálják, a hangok áramlatában fodrozódásaik egymáshoz kapcsolódnak, folytonos mintázatokat alkotnak valamely díszítő motívum által. Az énekelt vagy játszott zenei motívumok mintegy „színezik" az adott napszakot. Mi történik azonban akkor, ha kora délután játszunk egy késő éjszakai *rágát*? Ilyenkor módosítani kell a *rága* hangjait. Legendák szólnak egy Mijan Tanszen nevű *dhrupad* énekesről, akit Akbar uralkodó megkért, hogy fényes nappal énekeljen egy éjszakai *rágát*. Ahogy énekelt, elsötétült az ég, majd énekével meggyújtotta a palota mécseseit. Azt mondják, ha húros hangszerek mellett haladt el, azok megszólaltak. Akbar, az uralkodó így szólt: „Te vagy a legnagyobb zenész!" „Van nálam is nagyobb." „Mondd, ki az?" „Én Felséged udvarában énekelek, míg mesterem Isten udvarában." Lehetne folytatni a csodák felsorolását, ma azonban már az is csodának számít, ha tiszta hangok szólalnak meg vagy hosszú lélegzetvételű *rágát* hallhatunk élőben.



A náda-jógában minden zenei hang forrása és célja a náda (Ruknuddin, 7. század, Kédár ráginí)

Akbar a zene és minden művészetek kedvelője volt, patronálta mindazokat, akik ezeket gyakorolták. Udvarában számos zenész vette körül, hindúk, irániak, turániak, kasmíriak, férfiak és nők egyaránt. Egy új monoteista vallást alapított Din-i-llahi néven (Isten vallása), mely egyesítette a hindú, muszlim és zoroasztriánus vallást, de tartalmazott keresztény és buddhista eszméket is. Akbar a maga idejében visszahozta a művészetek, a *rágák* és *ráginík* aranykorát.

A szanszkrit *rasza* szó szerint ízt jelent. Itt azonban ennél lényegesen többet, az adott dallam „lelkületét", mely esztétikai élményként *(száttvika bháva)* bontakozik ki a zenészben és a hallgatóban egyaránt. Ez egy szétszórtságtól mentes jelenlétet feltételez, egy ráhagyatkozást



Mijan Tanszen guruját, Szvámí Haridast hallgatja, hátul Akbar, az uralkodó (ismeretlen festő, mogul miniatúra)

a zene áramlatára. Hagyni kell, hogy a tudat felvegye a *rága* hangjainak formáját, folyamának fodrozódásai így rajzolódhatnak ki a tudatban.

Abhinavagupta a kasmíri *trika* saivizmus mestere, misztikus jógí, esztéta, a *Tantrálóka* és más terjedelmes ezoterikus művek szerzője, kommentátor, zenész, olyan személy, aki a tantrikus szemlélet és az esztétika szintézisét az *Abhinavabhárati*ban (a *Bháratanátjasásztra* kommentárja) fogalmazta meg.

Az esztétikai élmény, a *száttvika bháva* potenciális formában *(szanszkára)* már jelen van a zenész és a hallgató tudatában. A *rága* hallgatásával együtt bontakozik ki. A cél azonban ebben a kontextusban is az, hogy a zene hallgatása közben a *bhávát* szublimáljuk *(laja)*. A *rágá*ban minden megszólaltatott hang, frázis és a teljes *rága* ezt az utat járja be.

A *Nátjasásztra* nyolc alapvető *raszát* említ: romantikus, humoros, kegyes, dühös, heroikus, rettenetes, visszataszító, csodálatos, melyekhez később a kilencedik, a békés társul. Ezeknek számtalan kombinációi lehetségesek, egy *rágán* belül akár több variáció is megnyilvánulhat.

A különböző népcsoportok zenéiben az adott kultúra érzületei, értékrendjei, szokásai tükröződnek, azonban aligha találkozhatunk ma olyan népi ornamentikával, melyre ne hatottak volna más népek motívumai. Ahogyan a *rágát* éneklő egy esztétikai tapasztalatot bontakoztat ki, a középpontban *(madhja)* marad. Ez az a fő „motívum", amely megkülönbözteti a népzenei szférától (*dési* zene). A színek mestere „csak játszik" a színekkel. Más népek zenéiben is megjelenhetnek *rága* motívumok.

A *szangíta* szóban a *szam* annyit jelent, hogy össze; itt a tudat erőinek „összeszedését" jelenti, zenészét és a hallgatóét egyaránt. A *gíta* éneklést jelent. Egy másik kifejezés, a *szamudgíta* pontosítja a jelentést, „össz-fel-éneklést" jelent, irányt adva így az éneknek. Ahogyan egy zenész az alaphangra hangolja a hangszerét, úgy tesz a hallgató is, figyelmét az alap Hangra hangolja. A hallgató a jelen korban is hallhat magas kvalitásokkal rendelkező énekest vagy zenészt, aki akár egy röpke pillanatra feloldhatja benne a szokványos észlelés korlátait.

Az eddig elmondottak mellett meg kell még említeni a *rágá*k ábrázolásának másik specifikus módját, a *rágamálá* festészetet, mely a *rága* színeit egy tájban megjelenő személlyel kívánja megjeleníteni. A személy lehet egy istenség, istennő (*déva, dévi*), zenész vagy *jógí*, hős vagy hősnő (*nájaka, nájiká*).

A *rága* mindenkori kísérő hangszere a *tanpúrá* (nem keverendő össze a népzenében használt tamburával), amely rendszerint tík- vagy tunfából készült hosszú nyakú, belül üres hangszer, tökhéj testtel, melyet tíkfa rezonáns zár le. A zenész a maga alaphangjára hangolja, dallamot nem játszanak rajta, négy hosszú húrját a *rága* alatt a mester vagy előadó tanítványai ujjaikkal folyamatosan pengetik. A húrok nagy fesztávolsága miatt a megszólaltatott hangok rezgései átfedik egymást, folytonos alapot adva a szólistának. Minden zenei hang teljességét, azoknak összes lehetséges relációival együtt a *tanpúrá* folyamatos zengetése jeleníti meg, innen áradnak ki az énekelt dallam hangjai, egyszerű és összetett frázisai minden belégzéssel ide térnek vissza, így minden improvizált egység, minden lélegzetvétel egy folyamatos ráemlékezés a *náda* határtalan óceánjára. A tudat természete itt: jelenlét a zene folyamatában. Az óm jelében a *náda* egy hold, benne egy pont, a *bindu*, a jelenlét minden változásban.

A kezdeti lassú kibontakozásban *(álap)* a zenész valójában személyként jeleníti meg a *rágát*, a zene nyelvén. Az *álap* egy hosszú lélegzetű, lassan áramló folyam, belőle egy személyiség bontakozik ki, hogy aztán időbeliként mutatkozzon meg az, ami nem időbeli… Az *álap* a *rága* születése, formálódása a még nem számlált, áramló időben. A kibontakozás kezdeti folyamatában előbb az alaphang, a középső hangsor *szá* hangja szólal meg, majd a *rágát* alkotó tiszta vagy módosult hosszan kitartott hangok ereszkedő, majd emelkedő improvizált frázisokkal az alaphangsor hangjainak szépségét mutatják meg sorra, más hangokkal való viszonyaikban, a fókuszpont, a *vádí* és *szamvádí* hangsúlyozásával, az egymást követő frázisok egyszerűbb, majd egyre összetettebb formáiban, a mély hangoktól a felső *szá* hangig, majd ereszkedő frázisokkal tér vissza a középső alaphangra. A *dhrupad* alapszótagokat alkalmaz tetszőleges variációkban, például: *á ré né ná, té té ré né ná, ri ré ré né ná, té né túm né*. Ez utóbbi csoport egy ereszkedő frázis, mely a *rága* alaphangjára tér vissza. Az alaphang a különböző *rágá*k esetében csak ritkán egyezik meg a fókusz hangjával. A *rága* első szívdobbanásának lassú pulzálása *(dzsod)* három fokozatban gyorsul *(dzshálá)*, míg egy lezáró frázisban zárul. Ez az a pillanat, amikor a *rága* belép a számlált időbe, egy *tálá*ba kompozíció formájában, amely egyfajta kontúrt ad a *rágá*nak. Ezt a *dhrupad*ban a *pakhávadzs*, a *khjál*ban a *tablá* (ritmus kísérő hangszerek) megszólalá-

sa jelzi. A kompozíció a *dhrupad*ban leginkább négysoros szanszkrit vagy *bradzs bhásá* nyelvű himnusz vagy vers: *szthájí, antará, szancsárí* és *ábhóga*. A kompozíció improvizálása úgy történik, hogy szótagokra bontja azt, majd különböző variációkban jeleníti meg. A *dhrupad* ének vizuális ábrázolása egy késő éjszakai *rágá*ban: https://autrimncpa.wordpress.com/darbari-kanada. Figyeljük meg a lassan kibontakozó *álápá*t, a hosszú lélegzetvételű hangok szépségét, a fordulatos, improvizált zenei frázisokat, az ívelő hajlításokat,



Abdul Karim Khan, khjál énekes tanpúrá és tablá kísérettel

a mély G és D hangok oszcillációját *(ándólan)*, a mélységeket és magasságokat, majd az időmértékes, 12 *mátrá*nként ismétlődő *csautálá*ban megszólaló szanszkrit nyelvű *dhrupad* kompozíciót, melynek témája a *darbári rága* hangjainak megnevezése. Az énekes a kompozícióhoz többször visszatér, majd szótagokra bontva, a *rágá*ra jellemző módon improvizált frázisokban terjeszti ki.

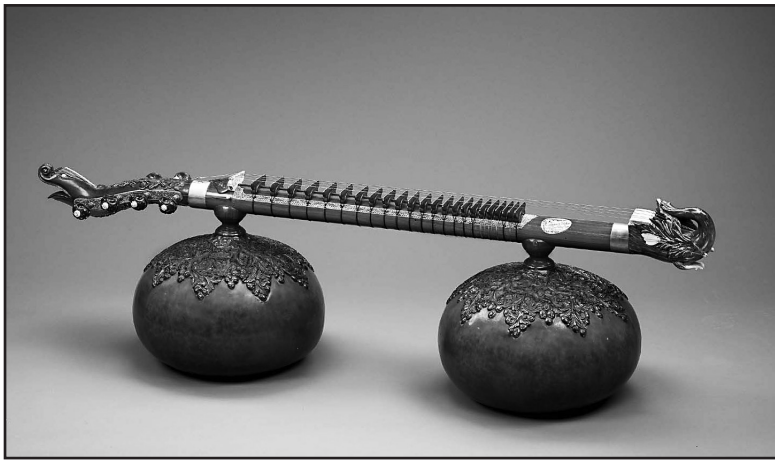
A mért zenei időben a ritmikus fordulat *(ávartanam)* egy *tála*kör, mely mindig a következő *tála*kör első ütemére *(mátra)* érkezik. A zenei időmérték, a *tála* tehát nem egy végtelen felé tartó lineáris folyamat, hanem egy meghatározott számú *mátrá*ból álló *tála* első ütemére való ismételt visszatérés, ami ritmikai szempontból a leglényegesebb szabály. Maga a kompozíció, a dallam és annak variációi egy vagy több *tála*körön át az első *mátrá*ra érkeznek *(szam)*. Az adott *tála* bármelyik üteméről *(mátra)* indított háromszor ismétlődő, egyre érkező frázisok neve *tihái*. Egy példával illusztrálva, a gyakori 16 *mátrá*nként ismétlődő *tintála* nyolcadik *mátrá*járól indított háromszor három *mátra* hosszúságú frázis az egyre érkezik *(szam)*. A kompozíció szövege a régi védahimnuszokhoz hasonlóan vallási, metafizikai vagy később lírai tartalommal bír. Mivel a *rága* rendszerében minden hangszeres stílus a vokális hagyományon alapszik, ezért a vokális zene a *rága* rendszerének lelke. Hallhatunk hangszerén „éneklő" zenészt is, ez azonban csak olyan hangszereken lehetséges, melyek erre a célra alkalmasak. Az olyan hangszerek, melyeken nem lehet hangokat hajlítani, mint a temperált hangolású billentyűs hangszerek, legfeljebb csak kíséretként jelennek meg a vokális *khjál*ban. A megfelelő hangszerek képesek a *rága* finom hajlításait, rezgéseit, fodrozódásait leképezni annak minden árnyalatában. A *rága* hangszereinek hosszan zengőknek kell lenniük, az ének mellett leginkább ilyen a *víná* és a *bánszurí*.

A *víná* két nagy rezonátora és üreges, csőszerű nyaka hosszú hangzást ad, így egyetlen pengetés dallamok lejátszását teszi lehetővé. A hangszer „lelke" a húrokat felfogó, ívesen megmunkált híd *(dzsavárí)*, mely a pengetett rezgő húrok számára hosszú és szubtilis rezgést biztosít. A *víná* már a mitológiában megjelenik, de mára nagyon kevés autentikus mestere van.

A *bánszurí* hat- vagy hétlyukú haránt bambuszfuvola. Olyan különleges ízek nélküli, vékony falú bambuszból készül, mely csak Ásszámban honos és a bambuszok között a legjobb rezonanciával bír. A vokális technikához hasonlóan hosszú lélegzetvételű hangzást, valamint a hangok árnyalt hajlításainak számtalan lehetőségét adja, így egy mester kezeiben a vokális zene finom hajlításaira is képes. A hinduizmusban Krisna nevéhez fűződik. A régi időkben még jelen volt a *rága* hangszerei között, majd hosszú ideig csak a népzenében fordult elő a kisebb méretű, magas hangú *murli* formájában. Csak a múlt században találta meg helyét újra a *rága-szangíta*ban egy legendás bengáli fuvolistának, Pannalal Goshnak köszönhetően, aki egy mélyebb hangú nagyobb hangszerrel kísérletezett és énektechnikákat szólaltatott meg a *bánszurí*n. Mély hangjait csodálták a kor zenészei. Csupán szétterpesztett ujjakkal lehet lefogni és sok év gyakorlat kell hozzá, hogy könnyen lehessen rajta játszani. Hangja nagyon érzékeny az időjárás változásaira, ezért figyelmes intonációval mindig „hangolni" kell. Pannalal járatos volt a különböző népzenei stílusokban is, valamint több olyan *rága* szerzője, melyek mára feledésbe merültek. Ő volt, aki „visszahozta" a hangszert a jelen kor zenei világába.

Az alig hatszázéves *khjál* neve perzsa eredetű, imaginációt jelent, az indiai uralkodók udvari zenészei fejlesztették ki a mogul uralom alatt, olyan mesterek által, mint a szúfi énekes és költő Amir Khusrau. Ez a stílus vált ismertté először a múlt század nyugati világában, Allauddin Khan, a Maihar iskola *(gharáná)* alapítója, valamint tanítványai, Ravi Shankar, Ali Akbar Khan, Nikhil Banerji és mások által. A *khjál* iskolák zenészei tudnak a *dhrupad*ból való származásukról, de a perzsa zene hatásai is felismerhetők. A perzsa melódiák az indiai rendszerbe áramolva *rágá*vá alakultak, a régi zenei rendszer azonban a 12 hangból álló skálára redukálódott. A *dhrupad* gyakorlata és szellemisége a *khjál* irányzatainak ma is az alapját képezi, főleg a kezdeti kibontakoztatás játékában *(álap)*. A *dhrupad* ének jelenléte a mai világban minden *khjál*, *thumri* vagy *kavali* (szúfi zenei stílus) zenészt inspirál, valamint ezen stílusok hallgatóit, hiszen ősi és mindig jelenvaló erőt képvisel.

A *gharána* kifejezés azt a házat, közösséget jelenti, ahol a mester él családjával és tanítványaival. Az ilyen „házakat" a helyi maharádzsa patronálta, a *gharaná*k ezért egymástól elszigetelődve fejlesztették ki saját stílusaikat. A tanítványok család-



Rudravína

tagoknak számítottak, akik hosszú éveken vagy évtizedeken át a nap nagy részét a zene gyakorlásával töltötték a mester jelenlétében.

A *szádhana* a jógában, így a zenében is egy állandó szellemi törekvést fejez ki. A *rágá*k zenei hangok konstellációi, ezért a hangokat hosszú évekig tanulják, majd a lehető legváltozatosabb kombinációkban gyakorolják a minél tisztább hangzás érdekében, csak ez után következhet a *rága* tanulása. Vannak irányzatok, ahol évtizedekig tanulnak egy vagy két *rágá*t, máshol sok *rágá*t tanulnak. Magát a zenei rendszert egyetlen *rága* hosszú évekig történő gyakorlásával lehet a leginkább megérteni. Ez azonban még mindig csak



Pannalal Gosh, aki a népzenéből „visszaemelte" a bánszurít a rága rendszerébe

a kezdet. A feladat az, hogy egy gyakorló zenész a saját játékstílusát kifejlessze anélkül, hogy utánozná a mesterét, úgy játssza a *rágá*t, ahogyan rajta kívül senki más *(szvabháva)*. Rendkívüli önfegyelemre van szükség, hiszen a tanítvány a tanulás küzdelmes éveiben a mester jelenlétében él, sokáig ő a zenei inspiráció forrása, az ő stílusát ismeri legjobban, fokozatosan azonban rá kell ébrednie a zene mindent átható jelenlétére.

A hangszeres *khjál* irányzatok közül a *Maihar gharáná* hűen őrzi a *dhrupad* szellemét, alapítója, Allauddin Khan *ácsárja* az akkori idők egyik legnagyobb *dhrupad* mestere, Wazir Khan tanítványa volt.

Allauddin aszkétikus életmódot folytatott, napi három-négy óra alvás mellett minden idejét a zenének, a tanításnak és az imának szentelte. A zenét az életénél is többre tartotta. Naponta alkotott kompozícióit sokszor maga kreálta *rágá*kban és *tálá*kban szerezte. Bábá, ahogyan India szerte ismerték, Maihar mahárádzsájának, a *rága-szangíta* nagy patrónusának, Brijnath Singhnek volt udvari zenésze és egyben mestere. Allauddin olyan zenész, komponista és multiinstrumentalista volt, aki hosszú élete során hatalmas zenészeket nevelt a világnak, mindegyiküket személyiségüknek megfelelően tanította. Jól megfigyelhető ez Ravi Shankar, Nikhil Banerji és Ali Akbar Khan játékában. Mindhárman Allauddin Khan tanítványai. Rendszeresen érkeztek zarándokok az indiai Maiharba, hogy zenét tanulhassanak tőle. Napkelte előtt keltek és a napot a zene gyakorlásával töltötték. Minden érdeklődőt szívesen fogadott, akik azonban a tanulás során hamarosan szembesültek szigorával. Tanítványa, Ravi Shankar elmondása szerint ezen érdeklődők nagy része néhány nap múlva elment, mert nem bírta a képzést. *„Aki kibírt egy hónapot és maradt, abból nagy zenész vált."* Az olyan mester, mint ő, ma már ritka.

India „felszabadulását" követően a mahárádzsák elszegényedtek, a környezetükben élő *khjál* zenészek egy része India nagyvárosaiban telepedett le, ahol a nép körében is előadták művészetüket, a *dhrupad* zenészei viszont újabb nehéz időszakon mentek keresztül.

A *rága-szangíta* ősi művészete, India határait túlszárnyalva, a nyugati világban indiai klaszszikus zeneként vált ismertté, melynek nyugati követői is akadnak szép számmal. Azonban sok minden megváltozott. A *rága* más, populáris, szórakoztató zenékkel való keverése felszínes és felesleges. Egyes mesterek látszólag könnyen elérhetővé teszik szinte bárki számára a tanulást. Nityanand Haldipur neves fuvolista mester szerint *„a zene nem olyasvalami, ami a bárki számára elérhető"*, és ha néha visszatekintünk a *rága* hagyományos rendszerére vagy régi mesterek felvételeit hallgatjuk, akkor nagyon is megértjük ezt. A védák himnuszainak éneklése mind a mai napig a *bráhmaná*k privilégiuma, míg a *rága-szangíta* művelői vegyes kaszthoz tartoznak. A tanulásra való alkalmasság töb-

bet feltételez, mint tehetséget és tanulásvágyat. A *rágá*kat hallgató minden bizonnyal egyre jobb hallgatóvá válik, felismeri a *rágá*kat vagy a háromszorosan egyre megérkező improvizált frázisokat, a nemszokványos időt, ami az észlelés sokak számára elfeledett módját nyitja meg: a Játékot. A *rága* megtalálja majd az utat a hallgatóhoz, vagy ha mégsem, eltűnik mindörökre eredetében, a *náda* teljességében.

A jelen korban felszabadító erejű lehet a tudat számára harmonizáló zenei ívek felbukkanása, melyekben a *rágá*k és *ráginí*k bővelkednek, amennyiben van, aki észreveszi őket a világ zsongásában. Így a hallgató felfedezheti és megismerheti ezt az áramló gazdag zenei világot a saját lelkében.

Az alábbi tantrikus szövegből idézett vers (*Vidzsnyánabhairava-tantra*, 41. vers [18. *dhárá-ná*]) minden itt elhangzott gondolatnál jobban és egyszerűbben fejezi ki a *náda-jóga* lényegét:

„Húros és más hangszerek hosszan zengő hangjainak folyamatos elhalkulásában elmélyülve (megvalósul) a legfelső égbolt szépsége."

Felhasznált irodalom

Arthur Avalon: *The serpent power. Being the Ṣaṭ-cakra-nirūpaṇa and Pādukā-pañcaka. Two works on Laya-yoga, translated from the Sanskrit, with introduction and commentary*. New York, 1974, Dover. (Először 1919-ben jelent meg)

Abul Fazl 'Allami: *The Ain-i-Akbari*. I–III köt. Perzsából angolra ford. Heinrich Blochmann és Henry Sullivan Jarrett. Calcutta, 1873–1891, The Asiatic Society of Bengal /Bibliotheca Indica/.

Huszka József: *A magyar turáni ornamentika története*. Onga, 2018, Nemzeti Örökség. (Először 1930-ban jelent meg)

Swami Lakshmanjoo: *The mystery of vibrationless-vibration in Kashmir Shaivism. Vasugupta's Spanda Kārikā & Kṣemarāja's Spanda Sandoha*. H. n., 2016, Lakshmanjoo Academy.

Anupa Pande: *Abhinavabhāratī. Abhinavagupta's commentary on Bharata's Natyansastra chapter-XXVIII. English translation with historical critical explanations*. Allahabad, 1997, Raka Prakashan.

Patañjali: *Yogasūtra*.

Ram Avatar 'Vir': *Theory of Indian Ragas*. New Delhi, 1980, Pankaj.

Jaideva Singh: Abhinavagupta's contribution to the solution of some problems in Indian musicology. https://www.svabhinava.org/abhinava/JaidevSingh/Musicology.php

Jaideva Singh: *Vijñānabhairava or divine consciousness. A treasury of 112 types of yoga. Sanskrit text with English translation, Epository notes, introduction and glossary of technical terms*. Delhi, 2014, Motilal Banarsidass. (Első kiadása 1979-ben jelent meg)

Vyāsa: *Bhagavadgītā*.

Ajánlott zenei felvételek

Cím, előadó (angolos átírásokban), stílus

Raga Darbari – Zia Mohiuddin Dagar *(dhrupad)*
Solo Darbari Kanada – Wasifuddin Dagar *(dhrupad)*
Raga Bhairavi – Bahauddin Dagar *(dhrupad)*
Raga Bhupali – Sayeeduddin Dagar *(dhrupad)*
Komal Rishabh Asavari – Shamsuddin Faridi Desai *(dhrupad)*
Raga Kaushi Bhairav – Aashish Khan *(khjál)*
Raga Darbari Kanada alap-jor – Hariprasad Chaurasia *(khjál)*
Raga Yaman – Nityanand Haldipur *(khjál)*
Raga Shankara – Pandit Jasraj *(khjál)*
Raga Jhinjyoti – Abdul Karim Khan *(khjál)*