

Sitar Concert

Rotterdam – De Doelen  
zondag 18 juni 1972 – 20.15 uur

Amsterdam – Doopsgezinde Kerk  
woensdag 21 juni 1972 – 20.15 uur

Amsterdam – Doopsgezinde Kerk  
zaterdag 24 juni 1972 – 20.15 uur

Den Haag – Lutherse Kerk  
dinsdag 27 juni 1972 – 20.15 uur

## Ustad Vilayat Khan

Ustad Vilayat Khan werd in 1928 te Gauripur in Oost-Bengalen, het tegenwoordige Bangla-Desh, geboren in een familie met een rijke muzikale traditie. Zijn vader, Ustad Inayat Khan, was de beroemdste sitarist van zijn tijd en ontwikkelde een heel eigen stijl voor de sitar. Van hem kreeg Vilayat Khan zijn eerste lessen. Toen zijn vader na een aantal jaren overleed nam zijn oom, Ustad Wahid Khan, de verdere scholing van de jonge Vilayat op zich. Maar ook leerde hij de vocale muziek van zijn grootvader van moederszijde, Ustad Bande Hassan Khan.

In 1944, op 16-jarige leeftijd, kreeg hij zijn eerste grote kans met een optreden tijdens een belangrijk muziekfestival in Bombay. Oorspronkelijk waren hem slechts twintig minuten toebedeeld om te spelen. Hij speelde echter met zoveel vuur en verve, dat hij 17 keer werd teruggeroepen en de organisator gaf hem toen geheel de vrije hand, zeggende: voor zulk een speler is 20 uur nog te kort!

Sindsdien zijn de met enthousiasme ontvangen concerten van Vilayat Khan niet meer te tellen. Behalve in vele oosterse landen trad hij ook herhaaldelijk op in Europa, de Sowjet-Unie en Oost-Afrika.

Het is zijn bijzondere verdienste dat hij de rijke vocale en instrumentale tradities die in zijn familie aanwezig waren, op een zo sublieme wijze heeft weten te verenigen in zijn stijl van spelen.

N.B. 'Ustad' is te vergelijken met de term 'maestro', met de bijbetekenis van 'guru' – geestelijk leidsman.



*Ustad Vilayat Khan*

## Ustad Vilayat Khan

*Ustad Vilayat Khan was born in 1928 in Gauripur in East Bengal (present-day Bangla Desh) into a family with a rich musical tradition. His father, Ustad Inayat Khan, was the most famous sitarist of his time and worked out a completely original style for the sitar. From him Vilayat Khan received his first lessons, and then, when his father died a few years later, his uncle, Ustad Wahid Khan, undertook the further training of the young Vilayat. He also learnt vocal music from his maternal grandfather, Ustad Bande Hassan Khan. In 1944, aged 16, Vilayat received his first important chance by an appearance during an important music festival in Bombay. Originally, only 20 minutes playing time was allotted to him. However, he played with such fire and spirit that he was called back 17 times and the organiser then gave him a completely free hand, saying that for such a player even 20 hours was too short. Since then, the number of Vilayat Khan's enthusiastically received concerts are countless. Apart from his many concerts in Eastern countries, he has performed time and again in Europe, the Soviet Union, and East Africa.*

*His greatest merit is that he has been able to unite, in such a sublime way, the rich vocal and instrumental traditions of his family with his own style of playing.*

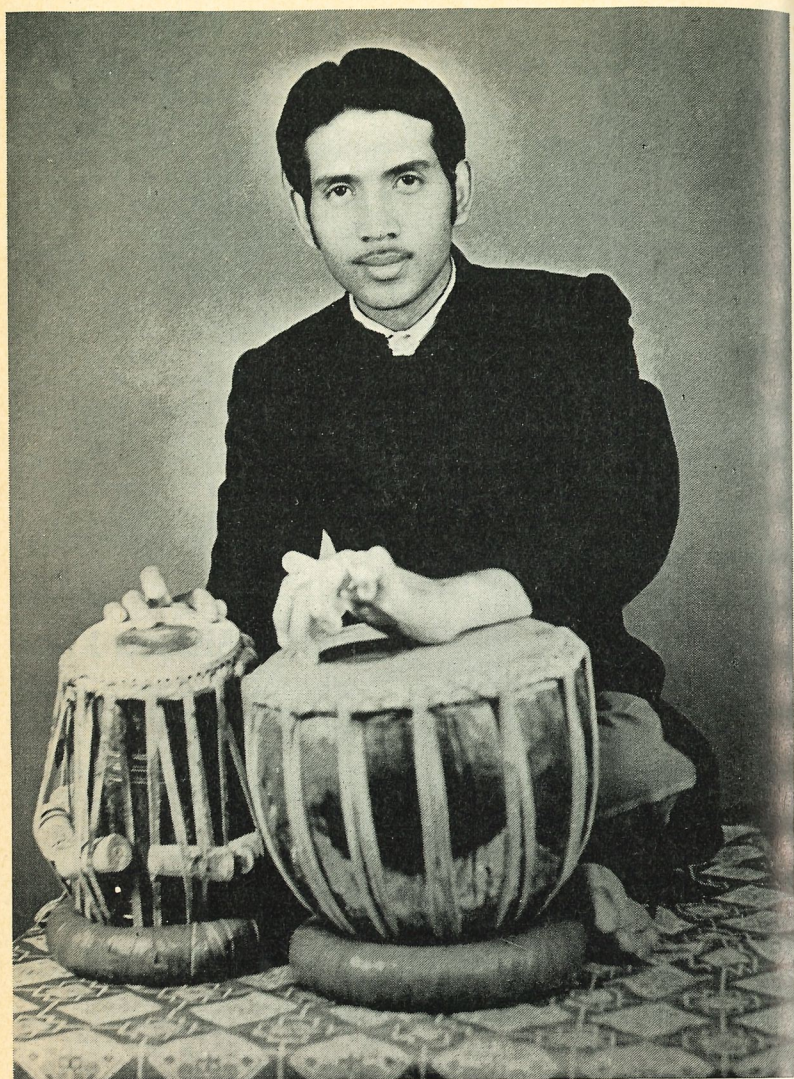
*N.B. 'Ustad' is comparable to the term 'maestro', with the subsidiary meaning of 'guru' — a spiritual guide.*

## Zamir Ahmed Khan

Deze jonge tabla-speler stamt eveneens uit een familie met een eerbiedwaardige muzikale traditie. Al heel jong begon hij te spelen onder de leiding van zijn ooms Faiyaz Khan en Ustad Hidayat Khan, beiden bekende tabla-spelers in India.

Zamir Ahmed Khan treedt regelmatig op voor de Indiase radio en televisie, en maakte tournees door enkele oosterse landen. Dit is zijn eerste bezoek aan het Westen.

*This young tabla player also belongs to a family with a long musical tradition. He began playing at an early age under the guidance of his uncles, Faiyaz Khan and Ustad Hidayat Khan, both well known tabla players of India. He has played with most of the notable musicians of India. He is a regular performer on Indian radio and television and has played in concerts in other Eastern countries. This is his first visit to the West.*



*Zamir Ahmed Khan*

## Klassieke muziek uit Noord-India op sitar en tabla

### Raga en tala

Fundamenteel voor de Indiase klassieke muziek zijn de begrippen raga en tala. Het is moeilijk om in de westerse muziekleer termen te vinden die als equivalent van deze begrippen zouden kunnen gelden. Bovendien zou dit tot verwarring kunnen leiden. Het is daarom beter om ze als zelfstandige termen te handhaven en ze te beschouwen als de grondpatronen voor resp. de melodische en ritmische variatie- en improvisatie-technieken.

Een raga is een door de traditie overgeleverd geheel van melodische voorschriften en kenmerken, waarin niet alleen wordt aangegeven welke tonen gebruikt mogen en moeten worden, maar ook welke stemming daaraan is verbonden, behorende bij een bepaald uur van de dag of nacht, of bij een bepaald seizoen. Wat het notenmateriaal betreft: een raga kan per octaaf vijf tot zeven basisnoten hebben, waarbij vaak een of meer van deze noten zowel in hun normale als in verhoogde of verlaagde positie kunnen voorkomen. Meestal mogen sommige van deze noten alleen in opgaande, andere alleen in neergaande lijn gebruikt worden. Ook moeten bepaalde noten benadrukt worden, of van speciale, voor de raga karakteristieke versieringen worden voorzien.

Van de duizenden raga's, bekend uit oude geschriften en theoretische werken, zijn er heden ten dage enkele honderden in gebruik.

De ritme-patronen, de tala's, worden niet alleen bepaald door het aantal tel-eenheden en de verdeling van de zware en lichte accenten, maar ook door de bijbehorende aanslagwijzen op de trommen. Bovendien zal hetzelfde basispatroon anders gerealiseerd worden al naar gelang het tempo hoger of lager ligt. In theorie zijn er meer dan honderd tala's bekend, maar in de praktijk gebruikt men er slechts een zeer beperkt aantal van.

Het meest populair is tintala, een cyclus van 16 tellen, onderverdeeld in vier maal vier tellen. Andere veel voorkomende tala's zijn jhaptala (10 tellen: 2 + 3 + 2 + 3), rupaka (7 tellen: 3 + 2 + 2), ektala (12: 6 × 2), keherwa (8: 4 + 4) en dadra (6: 3 + 3).

Omdat bij een Indiaas concert de musicus pas op het laatste moment beslist op welke melodiepatronen hij zijn improvisaties zal gaan baseren, is het niet mogelijk om een programma te geven. Daarom in dit programma een toelichting op de klassieke muziek van India zoals die tot klinken wordt gebracht op sitar en tabla.

## De opbouw van een uitvoering op de sitar

Meestal begint men met de 'alapa', een langzame inleiding in vrij ritme, uitgevoerd zonder begeleiding van de trommen. Hierin moeten de kenmerken van de raga zo duidelijk mogelijk naar voren komen.

In de alapa zijn nog verschillende fasen te onderscheiden. In het eerste gedeelte wordt, uitgaande van de grondtoon, de toonsomvang stap voor stap uitgebreid, waarbij elk onderdeel afgesloten wordt met een karakteristieke muzikale frase. In de 'jor' wordt een ritmisch element geïntroduceerd – een soort hartslag – welke echter nog niet gebaseerd is op een bepaald maatschema, een tala. Het tempo wordt hierbij geleidelijk aan opgevoerd en meestal volgt tot slot de 'jhala', een fase die gekenmerkt wordt door een zeer intensief ritmisch gebruik van de hoge open bourdonsnaren van de sitar.

Een alapa, als boven omschreven kan een uitvoering op zich zijn, maar meestal wordt hierna een 'gat' ingezet, gebaseerd op dezelfde raga. Dit is ook het moment waarop de tromspeler inzet. Een gat is een beknopte compositie in een bepaalde raga en tala.

Deze compositie kan ofwel door de uitvoerder zelf van tevoren zijn uitgedacht, ofwel uit zijn familie-traditie stammen. Een dergelijke compositie vormt de kern van het nu volgende deel van de uitvoering.

Als de gat wordt ingezet, begint de tabla-speler zijn spel met enig vertoon van zijn kunnen. Hij speelt een aantal ritmische variaties, die met een kleine climax uitkomen op het hoofdaccent van de gekozen maatsoort. Pas daarna speelt hij het grondpatroon van de tala, de zogenaamde 'theka'. Dan is het de beurt aan de sitar-speler om variaties en improvisaties te gaan maken op de compositie en de raga. Als hij weer terugkeert naar de compositie zelf, kan de tablaspeeler op zijn beurt weer gaan variëren – vaak geïnspireerd door de ritmische aspecten van het sitar-spel, dat hij zojuist gehoord heeft. En zo wisselt men elkaar af. Voor een ingewijde toehoorder is het boeiend om te ervaren hoe sitar- en tabla-speler na allerlei melodische en ritmische escapades toch weer uitkomen op het hoofdaccent van het maatschema, de 'sam'. Er zijn composities die speciaal zijn bedoeld voor een vertolking in een langzaam (vilambit) tempo en andere voor een snel

*Ustad Vilayat Khan.*



(drut) tempo en in een concert kunnen deze achtereenvolgens de twee hoofdbestanddelen vormen van het samenspel tussen sitar en tabla. Gewoonlijk wordt een uitvoering afgerond met een meeslepende slotclimax in de eerder omschreven jhala techniek.

Behalve zuiver instrumentale vormen, kan een sitar-speler ook bepaalde vocale genres vertolken, zoals een 'khayal' en een 'thumri'. Vilayat Khan staat bekend om de wijze waarop hij in zijn spel de zangstem navolgt. Dit wordt in India de 'gayaki ang' genoemd.

Een weergave van een compositie in een langzaam tempo in de khayal stijl wordt voorafgegaan door een zeer summiere alapa, die in dat geval 'aochar' wordt genoemd. Het geleidelijk exploreren van de toonschaal van de raga (barhat) wordt echter verwerkt in het langzame gedeelte van het samenspel met de tabla. Ook andere kenmerken van de vocale muziek, zoals bepaalde versieringen, worden dan in dit en in het snelle deel gebruikt.

Thumri's zijn meestal gebaseerd op bepaalde 'lichtere' raga's, die de vertolker een grotere vrijheid geven in het gebruik van de verschillende toontrappen. In de tekst van een thumri wordt het verlangen van de geliefde naar haar minnaar bezongen. Dit heeft tegelijk een religieuze betekenis: het is symbolisch voor het verlangen van de ziel naar de vereniging met God.

Een concert wordt vaak besloten met een thumri in de ochtend-raga 'bhairavi'. Hierin is Vilayat Khan ongeëvenaard.

Felix van Lamsweerde

## Raga and Tala

*Fundamental to Indian classical music is the understanding of the concepts raga and tala. It is difficult to find terms in the language of Western music which could be used as equivalents for them; in fact this could lead to confusion. It is better, therefore, to maintain them as independent terms and to consider them as the basic patterns for the melodic and rhythmic variation and improvisation techniques respectively.*

*A raga is a traditionally defined framework of melodic prescriptions and characteristics which not only indicates which tones may and should be used, but also which mood is attached to it, depending on a particular hour of the day or night or on one of the seasons.*

*As far as tonal organisation is concerned, a raga can have five to seven basic notes per octave. Often one or more of these notes may be used both in their normal as well as accidental position. Usually some of these notes can only be used in ascending, and others in descending order. Also certain notes must be emphasised, or rendered with a special intonation characteristic of that particular raga. Of the thousands of ragas known from old documents and theoretical works, several hundred are still in use today.*

*The rhythmic patterns, the talas, not only indicate the total number of beats and the division of strong and weak accents, but also prescribe the related ways of playing the drums.*

*Moreover, the same basic pattern will be performed differently, according to whether the tempo is slow or fast. In theory more than a hundred talas are known, but in practice only a very limited number are used.*

*The most popular is tintala, a cycle of 16 beats, subdivided into four groups of four beats. Other talas frequently used are jhaptala (10 beats: 2+3+2+3), rupaka (7 beats: 3+2+2), ektala (12 beats: 6×2), keherwa (8 beats: 4+4), and dadra (6 beats: 3+3).*

*Since at an Indian concert, the musicians do not decide until the last moment on which melodic pattern their improvisations will be based, a programme cannot be drawn up beforehand. Therefore, these notes give an explanation of how Indian classical music is brought to life on the sitar and the tabla.*

## The elements in a performance on the sitar

Generally one begins with the *alapa*, a slow introduction in free rhythm performed without the accompaniment of the drums. During this section the characteristics of the *raga* must be brought out as clearly as possible.

Several other phases may be distinguished in the *alapa*. In the first part, taking the tonic as the starting point, the tonal range is increased step by step and each subdivision is terminated by a characteristic musical phrase.

In the *gor* a rhythmic element is introduced – a sort of pulse – which is not based on a special time structure, the *tala*. The tempo is gradually increased, and this is generally concluded by the *jhala*, a section which can be recognised by a very intense rhythmic use of the high open sympathetic strings of the sitar. An *alapa*, such as described above, can be a performance in itself, but on most occasions a *gat*, based on the same *raga*, is introduced after it. This is also the moment when the drummer joins in. The *gat* is a short composition based on a particular *raga* and *tala*. This composition may have been composed previously by the performer himself, or may stem from the family tradition. Such a composition is the core of the part of the performance which then follows.

With the introduction of the *gat*, the *tabla* player begins with a display of his abilities. He plays a number of rhythmic variations which lead, with a minor climax, to the main accent of the chosen time structure. After this he plays the basic form of the *tala*, known as the *theka*. Then it is the turn of the sitar player to improvise variations on the composition and on the *raga*. If he returns to the original composition, the *tabla* player in his turn can improvise further variations – often inspired by the rhythms he has just heard on the sitar. And so they each take their turn. For the initiated listener, it is fascinating to experience how, after many rhythmic and melodic escapades, the musicians manage to come together again on the main accent of the time structure, the *sam*.

There are some compositions which are especially meant to be interpreted in a slow (*vilambit*) tempo, and others in a fast (*drut*) tempo, and successively these items can be the main parts in a performance on sitar and *tabla*.

A performance is generally brought to an end by an exhilarating final climax in the *jhala* technique described above.

Apart from the purely instrumental forms, a sitar player can also interpret certain vocal forms, such as a *khayal* or a *thumri*. *Vilayat Khan* is well known for the way in which he imitates the voice in his playing. In India this is called *gayaki ang*. The performance of a composition in a slow tempo in the *khayal* style is preceded by a very brief *alapa*, which in this case is called an *aochar*. The gradual exploration of the tones of the *raga* (*barhat*) is worked out in the slow section of the duet with the *tabla*. Other characteristics of vocal music, such as certain ornamentations, will also be used in this and the fast section.

*Thumri*'s are usually based on certain 'lighter' ragas, which give the interpreter a greater freedom in the use of the different notes. In the text of the *thumri* the beloved sings of her desire for her lover. This actually has a religious meaning: it is symbolic of the soul's longing for union with God. A concert is often concluded with a *thumri* based on the morning *raga bhairavi*. In this *Vilayat Khan* is unequalled.

Felix van Lamsweerde