

Vol. XXXIV

Regd. No. ISSN 0975-7872

VAGEESHWARI

*A UGC-CARE listed, Peer-reviewed
Research Journal*

December 2020



DEPARTMENT OF MUSIC
Faculty of Music & Fine Arts
University of Delhi

Regd. No. ISSN 0975-7872

VAGEESHWARI

*A UGC-CARE listed, Peer-reviewed
Research Journal of the
Department of Music
Faculty of Music & Fine Arts
University of Delhi
Delhi*

VOL. XXXIV

December 2020

Editor

Prof. Deepti Omchery Bhalla

Editorial Board

Prof. T.V. Manikandan

Prof. Shailendra Goswami

Dr. Ananya Kumar Dey

Dr. Vineet Goswami

Ms. Rindana Rahasya

Dr. Prasanth G. Pai

SUBSCRIPTION RATES

Price:

India: Rs. 100.00 per annum

Abroad: \$ 3.50 per annum

For enquiry, payment, subscription etc. please write to:

The Editor
Vageeshwari
Department of Music
Faculty of Music and Fine Arts
University of Delhi
Delhi-110007
India

Email: vageeshwari.du.musicdept@gmail.com

Website: ejournal.music.du.ac.in

© Vageeshwari

From the Editor's desk...

Dear readers,

I am pleased to place before you, Vol. No. 34, Dec. 2020 issue of Vageeshwari, an ISSN certified, Peer-reviewed, bilingual annual research journal of the Department of Music, University of Delhi.

Vageeshwari is a prestigious research journal of India, that was started in 1986. It has been publishing research papers with a new analytical approach to several musical concepts, by musicians, musicologists and research scholars from all over the world. The papers with diverse approach to music and valuable research findings has been widely appreciated and benefited many. Undeterred by the Covid-19 pandemic and in-tune with the ideology behind its publication, we continue our mission of publication of this year's volume of Vageeshwari.

The Covid-19 pandemic has had a profound impact on all corners of the world and on every aspect of life on earth. Millions have been affected, either directly afflicted by the disease, or indirectly through its unimaginable economic impact. The enormity of the pandemic has had its own strong impact on the field of performance in music, with all live concerts in auditoriums coming to a standstill. There have been several online concerts, lecture-cum-demonstrations and talks, but none that has satisfied the performer or the audience. The livelihoods of several freelance artistes have been drastically hit, who have been financially supported by art lovers and artiste communities.

The pandemic has also brought about monumental changes in the teaching-learning process in the Department of Music, University of Delhi. The unprecedented and sudden change from classroom teaching to a virtual mode, had its own limitations and posing many hurdles, for which none were fully prepared. This was both challenging and a tedious task for teachers, especially in conducting classes for students, many of who came from rural background with poor connectivity, and were ill equipped with lack of digital knowledge and technical support for online learning. Other factors such as the speed of the internet, often irregular and erratic, hampered the quality of the online classes. For better audible quality, microphones and cameras were switched off, which gave an impersonal touch to an otherwise human bonding in the teaching-learning process.

The inability of the teacher and his/her students to sing simultaneously, due to a time lag with variable speeds in network connections has been another detractor. The technical limitation has also adversely impacted upon the Tabla/Mridangam and Harmonium/Sarangi/Violin accompaniment required in vocal and instrumental classes. Conducting of online exams, both in Theory and Practical, too has posed challenges of several kinds.

However, all these hurdles were overcome with a dedicated team of teachers and office staff, who worked round the clock to not only conduct classes and exams, but also continue with organising cultural events that added to the prestige of the Department, keeping the flame aglow. These included the annual Malhar Utsav, workshops, lecture-cum-

demonstrations, and interactive sessions by eminent musicians, both national and international. These cultural events, coupled with the online classes and meetings through various virtual platforms, brought about major adjustments and adaptations to new modes of teaching methodology.

Though the fieldwork for research scholars got severely restricted, they got several opportunities to join numerous online national and international webinars, talks and lecture-cum-demonstrations, enriching their knowledge, by simply connecting to the online platforms, most of which were unrestricted.

The publication of the current issue of Vageeshwari has also been a tough and arduous task with proofreading and the corrections done online. All the members of the Editorial Board, without exception, have put in the hard yards, burnt the midnight oil and strained their eyes in front of their computer screens for long hours. I wish to sincerely thank them for their untiring efforts.

Lastly, but not in the least, I wish to thank our printer - Mr. Dhaneshwar Sharma - for working round the clock and helping us to bring out this issue of Vageeshwari in the shortest possible time.

I pray for the safety of all, and wish you a safe and a Happy New Year.

Happy reading !!!

Prof. Deepti Omchery Bhalla

Editor, Vageeshwari

Dean & Head

Faculty of Music & Fine Arts

University of Delhi

Delhi

Contents

Research Papers

1. “Swayambhu Gandhar” –
Gaan Saraswati Smt. Kishori Amonkar Dr. Gurinder Kaur 1
2. *Manifestation of Nagaswara in the Images
and Rituals of South Indian Temples* Dr. Sriraman T V 10
3. *Understanding Music with Respect to Mind* Dr. Purna Arora 20
4. भारतीय संगीत में निरर्थक शब्द— एक अर्थपूर्ण सिद्धांत डॉ. रेनु गुप्ता 28
5. शास्त्रीय संगीत के परिप्रेक्ष्य में ब्रेल लिपि का महत्व डॉ. शालिनी ठाकुर 38
6. ग्वालियर घराने की ख्याल शैली का तकनीकी पक्ष डॉ. सुरेन्द्र नाथ सोरेन 45
7. पंजाब के लोकप्रिय वाद्य एवं प्रस्तुतिकरण डॉ. गुरशरन कौर 53
8. प्राचीन ताल पद्धति डॉ. अजय कुमार 62
9. *Discovery of Songs with the mudrâ of
'Abhinava Purandara Viṭṭhala' in Thanjavur
Manuscripts* K. Srilatha 71
10. *Regulation of Laya on Râga: Aesthetical Analysis* Sanjana Kaushik 78
11. *Gharana Tradition in Kashmiri Sufiana Mausiqui* Waseem Ahmad Bhat 86
12. *Kalaimamani D. Pattammal (1929-2004):
A pronounced composer to a momentous
contributor to the field of Carnatic music* G. Sowmya 95

13.	हिन्दुस्तानी संगीत में संधिप्रकाश रागों के सिद्धांत एवं महत्व	अंजली अग्रवाल	107
14.	बनारस घराने की सांगीतिक परंपरा: एक संक्षिप्त अवलोकन	गरुण मिश्र	121
15.	<i>Tabla and Tombak, The Instrument and its Playing Techniques</i>	Fakhroddin Ghaffari	129

“*Swayambhu Gandhar*” – *Gaan Saraswati*
Smt. Kishori Amonkar

“Music may thrive on and be enriched by the depth and expanse of *Karuna Rasa* or *Shringar Rasa*, but when it leads to *Shanta Rasa*, that is, ultimate bliss.”

-Kishori Amonkar

Dr. Gurinder Kaur

Department of Music
Janki Devi Memorial College
University of Delhi, New Delhi

ABSTRACT

An extraordinary genius, Kishori Amonkar was a leading exponent of Jaipur Atrauli *gayaki*, and daughter of an illustrious mother, *Padma Bhushan*, *Gaan Tapaswini*, Mogubai Kurdikar, the widely respected and renowned disciple of *Ustad Alladiya Khan*.

What made her music divine were the incredible shades in between two swaras, giving wings and spurs to the raags she sang, skilfully veiling the Avirbhav and Tirobhav, thus contributing a highly distinctive element to the raagas she sang.

She would emphasize ‘that’ *raag* specific *shruti* in a phrase with such remarkable dexterity, gliding through it with astonishing finesse, that the innate *bhava* of the *raag* would be hypnotic.

She was unconventional, abstract and yet deeply systematic. A seeker, in quest of the divine swara, seeking the absolute formless truth that pulsed behind *Naad Swar Shruti* and *Laya*, and believing in music as a channel for a dialogue with the Supreme, through dedicated *sadhana*

A reflective scholar, who diligently studied the ancient *granthas*, As a staunch classicist, she maintained the purity and discipline of the format, and as a romanticist she surged with the *bhava* of the *raag*.

Her music is a rare amalgamation of technique, spirituality, and aesthetics with highest form of content. Kishori Amonkar did not constrain herself to any *gharana*, Her resolute belief in the *swara* as an embodiment of the Supreme further gave multiple dimensions to



her music that, bringing in universal charm. She was like the “*Swyambhu Gandhar*,” which emanated between the two *Shadajs*.

KEY WORDS

Concept, Tradition, Technique, Aesthetics, Spirituality

A legend like Kishori Amonkar was born to create paradise. Her celestial music transcended the obvious, transformed traditions and manifested truth in every emotion.

I shared a profound bond with her during my long association as a disciple. Over the years, I have experienced incredible moments when I caught glimpses of the mysteries of her music and various aspects of her complex personality. She was an artiste with many layers; layers that were seamlessly woven into the magical world of *surs* and *taals*. She was unconventional, abstract and yet deeply systematic. She found rhythm in the chaos and aesthetics between the many tones of thought and approach. Her ability to decipher and fathom the abstruse philosophy of music was uncanny and yet so relatable. Her renderings of *raagas* were therapeutic and her musical vision, a perfect blend of antiquity and modernity.

What made her music divine were the incredible shades in between two swaras, giving wings and spurs to the raags she sang. She also transformed many existing *bandishes* with unsurpassed innovative and spell binding nuances, and renewed expressions.

She skilfully veiled the Avirbhav and Tirobhav which gave a highly distinctive element to the raagas she sang. Consequently, the evolution and delineation of her *raagas* always sounded interestingly different. She would emphasize ‘that’ *raag* specific *shruti* in a phrase with such remarkable dexterity, gliding through it with such astonishing finesse, that the innate *bhava* of the *raag* would be hypnotic.

I have often closely heard her render a particular raaga for several days without repeating a phrase. Each time the raga took on a new altitude, each time a new slant and a whole new heaven! ‘When I sing, I imagine and feel the notes with their colours, their rasas and their bhavas; then I urge the raga to appear with in me and pray to my lord to sing it for me’¹

She was a seeker, in quest of the divine swara, seeking the absolute formless truth that pulsated behind *Naad Swar Shruti* and *Laya*. A reflective scholar who not only diligently studied the ancient *granthas* but also brought into her music the teachings of the great sages of this art “I have merely gone back to the roots; I follow the old seers like Bharata, Narada and Sharangdeva. They were all realized souls. What they wrote in the Shastra’s was what they had experienced”.²

Therefore her introspection –*chintan* and learning through the works of the prehistoric sagacious added an insightful depth to her expression;

As a staunch classicist, she maintained the purity and discipline of the format and as a romanticist she flowed with the *bhava* of the *raag*. She was convinced that in order to illuminate the innate essence of the *raag*, one would have to delve into the past to attain that knowledge which was eternal and absolute.

“When, *Gandhar-Nishad* was symbolic of *karuna rasa*, according to Bharata, and then the effect or the power of these notes alone would give that effect of *karuna rasa*? In *Raag Yaman* for instance, when its two *swaras* ‘*Ga*’ and ‘*Ni*’ as the *vadi* and *samvadi* were symbolic of the *karuna rasa*, then the entire *bhava* of the *raag* would be that of surrender. Music deals with the heart; the intellect should feature only to reason how best to manifest that desired feeling in a *raag*, and with which appropriate embellishment or *alankar*.”³

She intensely believed that a note was a manifestation of a feeling and various notes were manifestations of various feelings; and a feeling was continuous like a flow and that flow could be achieved only when the notes were sung in continuity along with their nuances and resonance. She always reiterated that a note should never be applied raw; as it was a point which had a resonating area, and that every note and every *shruti* had a mind and a body. She held that the *swaras* were living entities because they all had their own individual personalities and one had got to treat them such. “She often wondered how must be the home of these notes. How would they behave with each other? She wished she could see them and talk to them”⁴

“I think I was born to think. When I used to learn from my mother I used to keep on thinking, why a *raag* was like this? Why was a phrase being repeated? I couldn’t get any answers then. Of course, I was blessed with the strength to delve into this realm of music, to think deep, and when I researched I realized that music was not merely entertainment; it was a mode to attain the ultimate peace. That was the reason why music existed!

During my musical journey, I learnt that every *raag* could not have the same format. Because as expressions change, so do the formats; I also felt that I had the right to see and believe whatever was true and beautiful in music, so I did!”⁵

Perhaps that is what makes Kishori Amonkar a concept and an institution in herself, and that is why she is a legend who has left a legacy where several aspiring and established artistes have been either inspired or influenced by her style.

Her contribution cannot just be evaluated only by the many *ragas* she has created or the many *bandishes* she composed as a *vaygakaar* or the many disciples she mentored, it is the musical perception which she gave to the world and posterity that will be remembered

in centuries ahead.

Her music is a rare amalgamation of technique, spirituality, aesthetics and emotions married to the highest form of content. She believed that music was a channel for a dialogue with the Supreme, and attainment of sublime heights was possible only through dedicated *sadhana*.

A *guru* and an extraordinary genius, she was a leading exponent of Jaipur Atrauli *gayaki*. and the daughter of an illustrious mother, *Padma Bhushan* and *Gaan Tapaswini*, Mogubai Kurdikar, the widely respected and renowned disciple of *Ustad Alladiya Khan*.

Born on April 10, 1931 Kishori Amonkar hailed from Kurdi, a small village in Goa, she was married to Ravindra Amonkar on May 11, 1955, in a marriage arranged by her mother. Ravindra Amonkar was a teacher and came from a middle class family. He had an excellent command of the English language and Kishori Amonkar credited her fluency in this language to her husband and also to her closest friend Vibha Purandre who was a scholar in English.

During her numerous conversations, Kishori ji said that her mother Mogu Bai, not only gave her children education, she also gave them *sanskaars* (values). Mogu Bai made her children realize what it was to be a woman and what poise was all about, in deeds, in thoughts, and in treating people. The greatest lesson she taught was how to maintain the dignity and divinity of music. They had to compulsorily read *Dhyaneshwari* since all the books in their house were of the same nature. Later in the evenings, they would have to sit in the *mandir* in the house and chant *shlokas*. These values went a long way in her life as later Sant Dnyaneshwar, Tukaram, Surdas and Meera became her companions while singing and thinking, along with Bharat Muni, Sarangdev, Narad and Anandvardhan- the great ancient literary sages⁶.

In Mogu Bai, Kishori Amonkar had a combination of a mother and a strict guru, who was uncompromising in both in *sur* and *taal*. She wanted every facet of the performance to be perfect - the *bandish*, *alaap*, *bolalaap*, *boltaan* - and made her daughter practice to brutal perfection the most exquisite *gamak* of Alladiya Khan Saheb, which came only with systematic and rigorous practice.

Kishori ji recollected Alladiya Khan as a towering personality but learnt his music from her mother as she was too young to learn directly from him. She would often say with pride that all those lessons were permanently imbedded in her memory, but she remembered him as a towering personality.

Kishori ji often said that “Learning from Mai was a terrifying experience as she he would not repeat a phrase more than three times. I either got it or she would get up and leave

the room. Mai never stopped me from learning anything. She wanted me to learn from all schools of music, as she wanted my voice to get as fluid as water. She had already equipped me well with the aesthetic values of a performance. I only took these lessons further and explored the world of pure notes minutely.”⁷ Mogubai ji would ask her the difference between the *Rishabh* of Raag Shuddh Kalyan and the *Rishabh* of Raag Bhoop for which Kishori ji said she had to dwell deep to decipher. Developing such an attitude towards reasoning, along with study of music literature and ancient granthas gave her an edge over her contemporary artistes.

“Alladiya Khan made my mother practice to perfection the most exquisite *gamak* of Khansaheb which could be learnt only with systematic and rigorous practice. Whatever I learnt from my mother had been registered permanently in my conscious and subconscious state of being. I can replicate it with exactness”⁸

Quoted from the many discussions during classes and other occasions over several years

Kishori Amonkar also learnt from Pt. Mohanrao Palyekar, the famous Pt. Husanlal from the Bombay film industry from whom she got the finer aspects of playback singing, including *ghazals* and *bhajans* and *thumris*. She credited her excellent enunciation in Urdu to Pt. Husanlal. She also had a teacher who taught her Marathi *bhavgeet*. She had a one song stint in the Hindi film industry where her title song for the film ‘*Geet Gaya Pathharon Ne*’ gained her tremendous stardom. She later composed and sang the score for Govind Nihalani’s *Drishiti*.

Since her passion for music was intense and she felt powerfully drawn towards the pure classical form, she decided to train under the renowned Khan Saheb Anwar Hussain Khan of the Agra *gharana*, who taught her a single *cheez Mahadeva*, in *Bahaduri Todi* for several months. Another of her *gurus* was the illustrious Anjanibai Malpekar with whom she shared a very special bond. Though Kishori Amonkar had developed a captivating tonal dexterity, she acclaims her enchanting *meend* and enduring *alaapchari* to Anjanibai.

Sometime around early 1960’s and 1970’s an unforeseen catastrophe struck Kishoriji. Just as her performances were gaining ground she faced voice impairment and suffered a total voice loss. This silence lasted nine long years. No medication worked until Saint Sardeshmukh Maharaj from Pune miraculously restored it through Ayurveda. Although it took two years to do so. This interruption and solitude turned a blessing in disguise as this gave Kishori Amonkar an opportunity to deliberate and dwell deeper into the realm of swaras emerging with a style which had a tremendous universal appeal.

Kishori Amonkar did not constrain herself to any *gharana* because, in her opinion, music was universal. Confining herself to a restricted range would never let her see the

entire horizon she felt. Consequently, while she belonged to the Jaipur Atrauli *gharana*, she had no uncertainties in adapting the nuances of other traditions. But, after studying all the other styles, she concluded that the basic structure of the Jaipur Atrauli *gharana* was the most suited to her as the stylistic equilibrium between a note and a beat would not permit the singer to fade away or get off balance. Therefore, while the Jaipur Gharana's technique and methods formed the foundations of her style, several variations on it, including an adoption of *alapachaari* added a refreshing zest to it. Her resolute belief in the *swara* as an embodiment of the Supreme further added multiple dimensions to her music that, while retaining the essentials of the *gharana*, it brought in a universal charm.

Kishori ji would often say that she was her own worst critic and never excused herself when she did not meet up to her own high standards. Often the criticism from the music critics would leave her anguished but she remained true to her belief and her inner call and made a place for herself in the edifice of Hindustani classical music. She reiterated that whenever her music surpassed sublime heights and whenever the abstract acquired a form then it did not matter what the critics had to say!

Her opinion on today's music generation was that they wished to be overnight stars and lacked the genuine desire to seek perfection. "You know that vocal music is the finest of all fine arts and that unless one goes into the realm of subtleties and accuracy of the nuances of each note, the consequence can only be mundane. In the earlier days, there were great masters who sang and brought about changes in nature. Their music was sublime because they were true to the musical notes"⁹

In the context of changing times, she remained a supporter of the *guru-shishya parampara*, and did not believe in learning from notebooks, notations or recordings and ardently felt that students these days learnt dead music. Learning from a *guru* was live learning. It was learning with a soul. It was a give and take of the souls. Kishori ji would say that our music was the fifth Veda. The Vedas taught *Brahma Vidhya*, which could not be learnt from a machine. If a seeker contemplated and meditated upon this divine art, then surely one would reach the ultimate destination.

She fervently advocated that music was more than just cryptographs or compositions or styles, it was *athaaha sagar*, and was also of the view that education in music should empower students to move beyond repetitive techniques by mastering the tools that allow them to improvise on their own

She believed that playing the *tanpura* well was of utmost importance. Just as important as tuning it, playing it was an art. "Of course it inspires me to sing, but at times I am afraid to mingle my own vocal notes into that divine sound, that divine sound of the "*Swayambhu Gandhar*," which emanates from between the two *Shadajs*. However, one thing I must state

that the scientific rendering of a *tanpura* is different from its aesthetical rendering, in the case of the latter, the emphasis is significant”¹⁰

Kishori ji, published a book in Marathi, in 2010 titled *Swarartha Ramani*, in which she elaborated her views on *Rasa*, *Bhava*, musical theory and practice. She was a well-known speaker at national and international seminars. Several of her students are now classical musicians in their own right.

As a person, she was extremely intuitive, loving and caring, erratic, demanding and temperamental, benevolent, deeply religious and an ardent devotee of Swami Raghavendra; Early mornings were spent passionately twining colourful floral garlands for her morning prayer offerings and always slept well past 3am; after writing in red ink her Deity’s name a 108 times.

Known to speak her mind, she accepted concerts on her own terms and came down heavily upon organisers who did not conform to her conditions. She was known for her legendary temper and had deep rooted resentment over how the women artistes were treated, as she had seen her mother’s struggle. She had also seen the inferior treatment meted out to established artiste like her mother and this had hurt her deeply. “This was the Brahmanical tactics of usurping the valuable contributions made by lower caste groups to keep the dominance of Brahmanism intact”¹¹ Therefore she vowed to change this perception in the male dominated arena and decided never to allow this to happen to her once she made a niche for herself in the field. She always demanded a suite in five star hotels with appropriate local hospitality during her stay along with opportune payments.

Kishori Amonkar received several of India’s national awards and civilian honours. She was awarded the *Padma Vibhushan* in 2002; *Padma /Bhushan* in 1987; The *Sangeet Natak Akademi Award* in 1985; The *Sangeet Natak Akademi Fellowship* for 2009; *M.S. Subbulakshmi Award* in 2016; *Bharat Gaan Ratna-2001* by Sri Raghavendra Swami Mutt; *Gaan Saraswati*, *Kala Shiromani*, *Gaan Samradhini*, and *Ashtang Vidushi*. Some of the other prestigious awards that came her way are the Goa Today Person of the Year in 1993, Sangeet Samradhini Award in 1997, Sanatan Sangeet Samman in 1997, Giants International and the Godavari Gaurav Awards in 1998. She has also been the recipient of several citations like that of the Indian Medical Foundation, First Annual TV Award, Gomantak Maratha Samaj, Gomantak Vidya Niketan, FICCI Millennium Award, and Hafiz Ali Award.

Needless to say, she had received tremendous acclaim, respect and adulation in general from both the public, and the government. “However, the biggest award for me is the appreciation which I get from the spectators. Seeing the presence of a huge audience for a concert of mine is my biggest reward and my award. What can be greater than that?”¹² When she sang, her swaras were divine and her music sacred, the concert hall a temple and

the listeners her deity *Guru Raghavendra Swami!* Therefore, after a concert, she would humbly bow down her head to the listeners, which was indeed an extremely endearing gesture winning the hearts of many connoisseurs.

Kishori Amonkar took Samadhi at her Prabhadevi residence in Bombay on 3rd April 2017, a week shy of her 85th birthday. A large gathering that revered her was present at the Ravindra Natya Mandir to bid her adieu with full state honours.

For the audience, she was a high point of musical pilgrimage, to those who know her only distantly, she was temperamental, to her critics she was inconsistent, but, to her students, she was a *guru* to venerate.

Indubitably, her passing away created an immense void in the world of Hindustani classical music. But her soul-stirring music lives on, transcending precincts of age and time. The magic and the mystique of which will continue to enthrall; her music's content will be studied and researched; its beauty appreciated, loved and meditated upon for all times to come.

Note: - This article has been written mainly from the understanding I gathered over several years from my personal interaction and experiences with my Guru, Gaan Saraswati Smt. Kishori Amonkar ji, during my stay with her at her residence in Bombay as her disciple. Her best friend Vibha Purandare, (an English Literature scholar) used to visit her almost every day in the evenings after the evening music session. The only subject that was ever discussed between them was about the mysticism of swaras, their rasa-bhava their colour, their effect on nature and about realization of ultimate bliss through the divine medium of Swaras.

REFERENCES:

- Purandre Vibha. *April- May1988, Kishori Amonkar, A perfectionist and a Dreamer*, Sangeet Kala Vihar, Akhil Bharatiya Gandharva Mahavidhyalaya Prakashan.
- *Sony Music, 2001, Sampradaya- Carrying Forward a Tradition*,
- Arthur Rohan, 12 April 2017, *Kishori Amonkar: Assertion, Erasure, Reclamation*, Article, URL Round Table India.co.in
- Misra, Sushila, 2001, *Among Contemporary Musicians*, N. Delhi, Delhi, Harman Publishing House,
- Nadkarni, Mohan, 1999 *The Great Masters*, Noida, Uttar Pradesh, Harper Collins Publishers India Pvt. Ltd.
- Deodhar, BR. 1993, *Pillars of Hindustani Music*, New Delhi, Delhi, Popular Prakashan Pvt .Ltd.

- Deshpande, VH, 1973, *Gharanedar Gayaki*, New Delhi, Delhi, Orient Longman Ltd,
- Deshpande, VH. 1974, *Gaan Tapaswani -Smt. Mogubai Kurdikar*, Sangeet Kala Vihar,
- Sangoram Dr. *Gaan Saraswati Pandita Kishori Amonkar ka Sangeetko Abhutpurva Yogdaan*,
- Kishori Amonkar, *Swarartha Ramani*, (Marathi) 2010
- H.Singh Dr. Gurinder,, (31 March 2018), *Voice as Fluid as Water*, The Hindu.
- H.Singh Dr. Gurinder, (2002) *The Tradition of Jaipur Gharana with special reference to Alladiya Khan- Ph.DThesis*.
- H.Singh Dr. Gurinder, 2012, January –March, Ustad Alladiya Khan, The Seeker and His Search, Indian Horizons, Vol 59 No-1 Pages-48-57.

(Endnotes)

¹ Quoted from the many discussions during classes and other occasions.

² Purandre Vibha- *Kishori Amonkar, A perfectionist and a Dreamer, 1988*

³ Quoted from the many discussions during classes and other occasions over several years

⁴ Purrandre Vibha- *Kishori Amonkar, A perfectionist and a Dreamer, 1988*

⁵ Quoted from the many discussions during classes and other occasions over several years

⁶ Purrandre Vibha - *Kishori Amonkar, A perfectionist and a Dreamer, 1988*

⁷ Quoted from the many discussions during classes and other occasions over several years

⁸ Quoted from the many discussions during classes and other occasions over several years

⁹ Quoted from the many discussions during classes and other occasions over several years

¹⁰ Purrandre Vibha- *Kishori Amonkar, A perfectionist and a Dreamer, 1988*

¹¹ Arthur Rohan, 12 April 2017, Kishori Amonkar: Assertion, Erasure, Reclamation, Article Round Table India.co.in

¹² Quoted from the many discussions during classes and other occasions over several years

MANIFESTATION OF NAGASWARA IN THE IMAGES AND RITUALS OF SOUTH INDIAN TEMPLES

Dr. Sriraman T V

Lecturer In Veena

Chembai Memorial Govt. Music College, Palakkad, Kerala

ABSTRACT

The concept of “*Kshethra*” in ancient India was that of a place for education and development of intellectual and cultural faculties of man in addition to worship of god. True to this idea, even today, temples in India especially the ones in southern part of this country are considered as the seat of culture and knowledge. The creation of temple was the result of man’s desire to present God in a human form. The materials with which temple is built are rock, sand, stone and human efforts. Sculptures, icons, etc., plays the role of anatomical representation of human form as an image or symbol. Students of art and culture in general and those of music and dance in particular, will find the role of temples in preserving various arts and science and also their role in propagating various art forms worth studying. Music is also a necessary ingredient in many of the services in the temples. In addition, the art and artefacts of temple’s iconography and painting in temples carry valuable information on music. Many of the inscriptions on stone and metals available in temples carry abundant information about various art forms, especially music and musicology.

Musical instruments are galore and dance postures held in open – air classes conveying inspiration and lessons to the delight of the viewers, connoisseurs and the devotees. These sculptures are the living testimony to the spirit of the age and clearly show the development of these fine arts as time progressed. They bear testimony to the traditions and culture and reflect the character and interests of the people. It also shows the dedication of the rulers of those periods in promoting music and their devotion to the deities. The performance of music and dance in the temple rituals had special significances. The present paper titled “*MANIFESTATION OF NAGASWARA IN THE IMAGES AND RITUALS OF SOUTH INDIAN TEMPLES*” explores, the *Nagaswara* in ritualistic as well as sculptural aspects preserved in South Indian Temples. The study is confined to the contribution in the states Kerala and Tamil Nadu of South India.

KEY WORDS

Nagaswara, Mantapa, Garbhagriha, Divyasesam, Mallari

INTRODUCTION

Temples of South India have played an important role in the preservation and development of music. The arts of music and dance have been illustrated on stone and in the structure of the temple Gopuras and *Prakaras*, Walls, and *mantapas* by sculptures and paintings is a proof beyond doubt of the sacredness of the art. The sculptural richness of the temple reflects the musical spirit of the age, the wide popularity of the arts and dance and its advanced stage of development. The ancient temples following the *Agamic* rituals over thousands of years have developed particular traditions and special offerings peculiar to each. The *sthala keerthanas* are musical composition in praise of the presiding deities of the various shrine composed by great *Vaggeyakaras* who were devout *Bhakthas* of God.

South Indian temples served the purpose of educational institutions in the old days is supported by inscriptions engraved on the walls of several temples and annual reports of epigraphy department. According to these reports, which contain abundant information on the subject, these institutions not only fulfilled social and religious needs, but also that of education. The daily and festival rituals in the temples in South India resonate with the sound of the *Nagaswaram*. There are many conventions and traditions relating to the playing of the *Nagaswaram* on various occasions in temples. The inscriptions belonging to the *Vijayanagara* dynasty are important from the point view of the history of Indian Music. A record incised in the reign of *Sadasivadeva Maharaja* of the *Vijayanagara* dynasty refers to the *Nagaswaram* players. The inscription is dated *Saka-Samvat* 1474 corresponding to A.D. 1552. The record registers the gift of a village to a piper, for playing on two *Nagaswaras* and two drums (*Tavil or Dolak*) in the Temple of *Vasantha Mallikarjuna* at *Devalpura*. From the foregoing reference to the *Nagaswaram* in epigraphy and literature, it is clear that the instrument had its birth sometime in 15th century A.D.¹

REPRESENTATION OF NAGASWARA IN IMAGES AND IDOLS

The sculptures and paintings offer important visual information on the morphology of musical instruments as well as on the performance practice and context. These Temples prove to be an indispensable repository of the iconographic representations of music culture, with literally thousands of specimens containing a wealth of information. The study of artistic representation, by understanding individual characteristics of an image or icon, is called Iconography. In the aspects of musical iconographies, the depiction of musical instruments or the sculptures of musicians were parts seen in the temple precincts. South Indian temples have a vast number of musical instruments depicted in its sculptures and paintings. There are two types of sculptures of musicians and musical instruments in the temples. The musical instrument held as an attribute to the sculpture is the first category. The sculptures of musicians with or without musical instruments are the second category. The sculptures of music and musical instruments are mostly carved as part of temple architecture. The sculptures are mainly on pillars, ceilings of the pillared halls, *Gopuras*, basement of the pillared hall and

so on. Murals are mainly seen on the walls of *GarbhaGriha*, ceilings of pillared halls. Individual sculptures form part of bronze figures, wooden bracket figures, and monolithic images. In some temples, processional deity is decorated with some musical instrument like *Vina* and flute. Most of the pillars of the Temples have depiction of dance and musical sculptures. The various episodes from *Puranas* and also the ruling dynasties images were also seen on the pillars. When the Temple is dedicated to Lord Vishnu, *Dasavataras* are carved in its pillars. In Siva Temple, various episodes from *Siva Purana* like, *Nataraja* Forms, *Tripurantaka* forms, *Vinadhara Dakshinamurthi*, *Kiratarjuneeyam* etc. are mostly carved. Images of wind instruments are very common in South Indian Temples. Most prominent one is Flute; mostly flute is associated with Lord *Krishna*. We can see Lord *VenuGopala* in the form of two, six, and eight hands in Temple's pillars. Monolithic *Venugopala* sculpture with eight hands holding a flute is depicted in AzhakarKoyil in Madurai District of Tamil Nadu. *Nagaswara* images are installed in *Kailasanatha* Temple and *PavizhaVannar* Temples in *Kancheepuram*. One of the pillars of *Darasuram* Temple its *Mantapa* has a depiction of Lord *Siva* playing a *Nagaswara* with legs crossed. Although much weatherworn, one can see the deity holding the antelope and axe in the upper left and right hands respectively with the lower hands holding *Nagaswara*, and two *Sivaganas* dancing joyously on either side. Images of *Nagaswara* depicted as murals were seen in Omallur Temple – Kerala.

Different types of *Nagaswaras* preserved in temples

There are two well-known varieties of *Nagaswaram*. One is the hallowed *Tiruvarur Bari*. The pitch is correspondingly lower and somewhat near two *Kattai*. The conventional variety is the *Timiri*, much shorter and thinner in size and capable of shrill notes near five *Kattai* to catch the ears of distant devotees. The *Timri Nagaswaram* can be found in most famous *Vaishnava* temples like Srirangam and Tiruvananthapuram. The *Mukha Vina* is a diminutive *Nagaswaram* whose range is limited to a few octaves. The *Mukha Vina* was an important religious item in *Vaishnavite* as well as Siva temples. This instrument is still used in Kapaleeswara Temple in its festivals. One of the *Mukha Vina* is exhibited in the Tiruvarur Temple Museum. The big pipe *Tutti* drones the *Sruti*. It is heartening to note that the *Mukha Vina* continues to be in active service in Kerala even if in a subordinate role of an accompaniment. The stone *Nagaswaram* would seem to be the common ancestors of all. It is still used in the *Sreevaikuntam* and *Alwar Tirunagari* (both are in Tirunelveli District) in Tamil Nadu. And from Kerala we can see stone *Nagaswaram* in Omallur Shasthan Kotta, Ettumanur – Mahadeva Temple, Vaikkom – Mahadeva Temple in Kottayam District and Sri Ananthapadmanabha Swami Temple in Thiruvananthapuram. The remarkable specimen of musical pipe scooped out of granite stone is seen in the temple at Shanbaharamanallur in Thirunelveli district. This pipe is situated in the southwest corner of the Sanctum Sanctorum. The pipe is conical in shape and is in the center of the pillar. The pipe is slightly inclined to

the horizontal. The interior of the pipe is smooth and polished. The two ends of the pipe are circular in shape. When blown from one end, the tone of a conch is heard. The length of the pipe is one foot. The pipe has two small folds inside and this probably accounts for the difference in tone when blown from the two ends. The frequencies of the notes heard from the two ends bear the *Samvadi* relationship. When two people blow the pipe from either end alternately, the effect is pleasant.

Role of *Nagaswara* In Temple rituals

From the time the temple opens early in the morning till it closes at mid-night, *Nagaswaram* is played at every ritual. *Nagaswaram* is very loud and it can be heard from a long distance. So, though one may not be listening particularly to the music, it falls on one's ears and reminds one that a particular activity is going on in the temple. The schedule of systematic organized way of playing *Raga* alerts the people that some deities are taken in procession along the streets and the particular *Ragas* remind the people what they are expected to do. Finally when the deity goes to *Palli-arai* (bed Chamber) *Neelambari* (corresponds *Pann* is *Megha raga Kurunchi*) is played. *Isai Vellalars* is the caste or community of people who have devoted themselves to the art of dancing and also in use of *Nagaswara* and *tavil*, particularly in temples in Tamil Nadu. The term *Isai Vellalar* means a cultivator of music. The music of *Thiruppalliezhuchi* in *Bhupalam Raga* is played in all *Vaishnava Divyadesams* in early morning. *Bhupalam* is *Puraniramai Pann* of the Tamil music. Generally in the morning rituals *Bilahari*, *Dhanyasi*, *Malayamarutham* and at midday, the most soothing *Ragas Madyamavathi* (*Sendurutti Pann*), *Surutti*, in the evening, *Purvi Kalyani* and *Kedara Guala* are played. When the deity is taken out in procession, in the temple inner corridors or its main streets, '*Mallari*' is played while lifting the deity or placing the deity. *Mallari* is not common in Kerala temples. It is only *Panchavadyam* that accompanies the procession. The brief version of *Mallari* is practiced in local temples of Palakkad District in Kerala.

Mallari and Rakthi Music in Temples

There are fields of *Nagaswaram* music for exclusive use in temples. There are two repertoires, one for daily rituals and the other for festivals. This music is never meant for the voice or instruments other than the *Nagaswaram*. The two exclusive areas of *Nagaswaram* music in temple traditions included certain compositions that were unique such as *Mallari* and *Rakthi*. These two sophisticated exercises integrate rhythm, ritual and entertainment. It mainly includes *Mallari*, *Raga Alapana*, *Rakthi* and *Pallavi*. Playing *Kirtanas* during the deity's procession was prohibited in ancient times. *Malla* means 'wrestler' or 'the palanquin-bearer' and '*ri*' means the 'loud sound'. Perhaps because of the choral loud sound produced by those, who carry the deity either on the shoulders or on a palanquin, the usage came to be 'Malla+ri, which later colloquially became *Mallari*, when a special musical item was first composed for the purpose. '*Mal*' again means fight or conquer and subdue the enemies; the

item might have been named 'Mallari'. It is a type of *Prabhanda*.

Mallari is a musical composition with no lyric (*Sahitya*) at all. The *Vidwans* of the earlier generations, the tradition-setters, were strict that no *Mallari* should have any *Sahitya*. *Mallari* has to be played only in the *Raga*, *Ghambeera Nata*, on a pentatonic scale, again a nuncupative rule. The deity is considered to set out in procession with *Vira rasa* to ward off the evil forces, this *Raga*, which has the same *rasa* is verily suitable for *Mallari*. According to many *Agamas* anything with God should begin with five letters etc. Saint Tirumular in his *Tirumandiram*, says, "Aindezutte anaittukkum Adiyam", "Aindile todanga aindum kittume". In the *Bhajana* tradition, the every first item, the *Todaya Mangalam* sung by Sambandar, "Todudaya Seviyam" is also in *Khanda Chappu*. So in *Khanda gati*, each phrase has five syllables. This is called *Alarippu*. Since both *Nagaswaram* music and *Bharatanatyam* were fostered within the temple precincts, the common terminology for some items might have come into vogue. Number of *Swaras* in *Ghambira Natta Raga* is five and *Khanda* also has five counts. The *Tavil* accompanist has his pride of place for he has the right to draw first beat by playing the *Alarippu* on the *Tavil* always in *Khanda Nadai*. *Mallari* can be composed in any of the conventional thirty-five *Talas* or even in unusual measures.

During festivals, from the time the procession of deities leaves and returns, special patterns are made for playing *Mallari* and is associated with only the deity's procession. On some other occasions also, even in daily rituals, the *Mallari* has a part. At the time when the food (*Naivedya*) is brought to the shrine from the temple chariot (the car festival), a *Mallari* called, *Ter Mallari* in *Khanda gati* is to be played. Such traditions may vary from temple to temple but the part played by *Mallari* is the same. Usually the *Mallari* music is played to mark the different stages of worship in temples. At the beginning of the procession called 'Purappadu', these tunes are played regularly by the *Nagaswaram* players. The *Tripata Tala Mallari* is played when the deity comes to *Gopura vassal*, while the *Mallari* in different *Talas* are played after the procession starts. The *Ter Mallari* in *Khanda nadai* is played when the chariot starts moving with deity. The *Talikai Mallari* is played when the *Neivedyam* is taken to the deity. When water from a river or tank is brought to the temple, for bathing the idols, the water pot would follow the *Nagaswaram* troupe playing only a *Mallari*. Similarly, when the pots containing holy waters are taken out from the *Yagasala*, for the consecration of any temple, they will be preceded by *Mallari* music. This is called *Theertha Mallari*. *Theertha Mallari* in *Misra nadai* is played during 'Teertha vari'. The *Kumbha mallari* is played to welcome religious leaders and important people at the temple entrance. At the cross roads of the west main street, it is sometimes common to repeat the *Tripata tala Mallari* in double quick time before switching over to 'Hetcharikka' in *Yadukula Kambhoji* signaling the return to the base (*Yatha sthanam*). The car festival has its distinct signature tune called the *Ther Mallari* (Temple car *Mallari* in *Varali Raga*). In many temples, during the *BrahmOtsava*, the last ritual every night is removing the ornaments and taking it to the

bed chamber. If the festival continues the next day also, a short *Mallari* is played at the end of all rituals. It is said that playing the *Mallari* then is to proclaim that the deity will go around in procession².

In Saivite temples, the deity is taken out from the *Alankara mandapa* and circumambulates (if there is a *Prakara* in that particular temple) with a small *Mallari* (called *Chinna Mallari*). When it comes in the arcade (called '*Nadai' vana pandal*') another *Mallari* (or many *Mallar*is depending upon the number of *Prakaras*) has to be played. When the deity reaches the place, where the temple chariot is stationed, another *Mallari* in *Triputa Tala* has to be necessarily played. If the *Nagaswara* artiste is very eminent, it will take at least one hour to complete this *Triputa tala Mallari*. Only on the day, the deity on *Bhiksatana*, starts its procession, (generally on the eighth day of *BrahmOtsava*), there will be no *Mallari* at all, right from the beginning. There is no difference in the kind of *Mallari* for Saivite or Vaishnavite temples. But the type may change depending upon the situation. Generally when *Mallari* is sounded, anyone at a distance can easily understand that the deity of some temple has set out in procession. For that manner, it may even be called a signature tune.

The *Rakthi* is yet another feature of *Nagaswaram* limited to the temple. No vocalist or other instrumentalist has so far dared to encroach on this sacred ground. The *Rakthi* is not exactly associated with any rituals as the *Mallari* is, but like the *Mallari*, it is in *Nata Raga*. The *Rakthi Melam* is a rare *Raga*, a highly competitive exercise integrating intellectual, emotional and spiritual experience. *Rakthi* is a kind of *Tatakaram*, i.e. it has no *Sahityam*. It is a treat to the listener to listen to the invariable prelude of *Kiravani* or *Kambhoji* or *Natta Kurunchi*. On entering the arena, the *Nagaswara Vidwan* will announce as a conventional courtesy that the repertoire for the night would be a severe test for the *Tavil* accompanist. The *Nagaswara* artiste comes prepared with the *Rakthi* whose beginnings (*Eduppu*) and finale (*arudi*) are the accompanist's blind spots. The *Rakthi* has no lyrics but there is a fixed formula "*Dheem takka tadhi thom*" in *Misra Ghati*, then varied to *Tisra gati* and played in third *Kalam*, *Chaturasra gati*. The *Rakthi* used to be highlighted, particularly on the day of the *Rishaba Vahanam* (the bull). The sol-fa syllables of rhythm are spun round, thus confounding even veterans, soaked and nurtured in rhythm. Traditions connect the *Rakthi* with Nataraja's dance³.

Unique *Nagaswara* traditions of some prominent temples

The tradition of playing *Nagaswara* particularly during festivals in Nataraja Temple Chidambaram follows some unique features. On the first day of any festival only *Arabhi* or *Dhanyasi Raga* has to be played. In the night, *Shankarabharanam Raga* is played. On the second day, *Ritiguala Raga* is played, on the third *Mayamalavagowla*, on the fourth *Chakravakam* are played. On the fifth day till the deity reaches the *Vahana* called as '*Teruvadaithan*' *Nagaswaram* followed by *Nattu* and *Muttu*. On the sixth day

Shanmughapriya or *Todi* should be followed. On the seventh day *Kambhoji* or *Varali*, on the eighth day the *Odakuru* song in *Nadanamakriya Raga* will have to be played. On the ninth day the temple car is brought out to take the deity out, the *Ther Mallari* should be played. When the deity reaches the *Ayiramkal Mantapa*, *Hechharika* songs set in *Ahiri* and *Nllambari* are played. These songs have to be followed by any one *Padam* on the presiding deity especially of Muthu Tandavar's composition on *Nagaswara*. On the eleventh day *Huseni Raga* has to be played. These are the music traditions that were formatted for the Chidambaram Temple and are followed to this day⁴.

Bari Nayanam is the *Nagaswaram* used in Tiruvarur Tyagaraja Temple and is about two and a half feet long and has a lower pitch. It is used daily in the evening *Puja*. The *Tiruvarur* temple repertoire had a few more items for ritual worship such as *Nadupatti*, *Vattam*, *Padavarnam* of *Ramaswami Pillai*, *Papanasam Mudaliar's Padam*, *Kattalai Padams*, *Keerthanams*, *TeVarams*, *Kocchakams* and others. The *Mallari* was a must when the deity (*Utsavar*) is taken out in procession. During the float festival, a *Nagaswara* concert is conducted in the *Teppom*.

Another tradition concerns the performance on the *Timiri Nagaswaram* of specific *Varnas* and *Keerthanams* that accompany the regular *Pujas* and *Sri Bali* procession during the annual festivals at the *Sri Padmanabhaswami* Temple in Kerala. The *Timiri* is capable of producing certain *Swaras* of high pitch having a long range and was selected by Swathi Tirunal for special '*Nagaswara Seva*'. This *Seva* was transported to the secular stage of the birthday festival and featured during the inaugural function. There was a three-hour *Nagaswara* recital later by *Nataraja Kambhar* and *Muruga Kambhar*, *vidwans* attached to the temple, who used *Timiri* to play *Varnas* and *Keerthanams* of the Maharaja in the unique style usually heard only inside the temple⁵. The daily practice includes *Palliyunarthal* – '*Jaya jaya ramaramana* in *Devagandhari*, and *Sadhu Vibhatam*, in *Bhupalam*, in *Sree bali ezunallathu 'Pankajalochana'* in *Kalyani*, *Badradiyam* and *Prabhata Sreebali - Danyasi*, *PunnagavaraAli*, *saveri* to be played on *Nagaswara*.

Mahadeva Temple at Vaikom in Kerala also follows a specific tradition of *Nagaswara* in its festival. The *Ashtami* festival end with a procession witnesses a unique feature in *Nagaswara* music. There is a belief that Lord *Mahadeva* would not like to miss his son *Subramania*, at Udayanapuram Temple. When the procession concludes at Udayanapuram Temple, a unique musical rendering of '*Dukha Ghantaram*', a *Raga* mentioned in *Kathakali* music is performed. Its *Rasa* is pathos. The two hour rendering of this *Raga* is in *Nagaswara*. The temple has preserved a stone *Nagaswara* in its *Bhantarapura* (a store room) and though not in use, but is kept in good condition.

Conclusion

In India, religion is a way of life. It is an integral part of the Indian tradition. For majority of Indian religion permeates every aspect of life, from common-place daily chores to education and even politics. *Tamilakam* (Kerala and Tamil Nadu) is considered as the cradle and treasure land of temples. Apart from a place of worship, the temples of this land have played a vital role in enhancing the cultural activities and influenced the daily lives of the people. It is clear that the roots of South Indian Music are in the temples. The slabs engraved with compositions and musical sculptures, musical instrument like *Nagaswara* and musician within the temple enclosures show the heredity of the music. The temples here stand as the pillars of South Indian Classical Music and give inspiration for generations to come, especially to those who choose music as a career. This offers a promising and fertile area for further research as well.

References

- ¹ Premalatha. V - Music Through The Ages- 1985 – P. 321
- ² B.M. Sundaram “Mallari” *The journal of Music academy* Vol 82, Madras, 2011 p. 157.
- ³ Geetha Raja Gopal, (2009), Music Rituals in the the Temples of South India – Vol 1, New Delhi, D.K. Print (P) Ltd.Ibid,p.p.137 – 151.
- ⁴ Geetha Rajagopal - Ibid.
- ⁵ S.Natarajan, “Swati Tirunal Festival In Trivandrum - Interesting new features” *Sruti* Issue 18 August 1, 1985, p.p. 6 – 7.

List of Plates

1. Images of *Nagaswara* in Kalasanatha Temple – Kanchipuram – Tamil Nadu
2. *Nagaswara* player from Darasuram Temple – Kumbakonam – TamilNadu
3. Lord Siva Playing *Nagaswara* – Darsuram – Kumbakonam – Tamil Nadu
4. Mural painting of *Nagaswara* – Omallir Sastha Temple – Kerala
5. Stone *Nagaswara* from Ettumanur Temple – Kerala
6. Stone *Nagaswara* from Omallur Temple – Kerala
7. Stone *Nagaswara* from Alwartirunagari – Tamil Nadu
8. *Mukhavina* exhibited in Tiruvarur temple Museum – Tamil Nadu
9. *Bari Nayanam* played in Tiruvarur Temple – Tamil Nadu



1



2



3



4



5



6



7



8



9

Books

Aswathi Tirunal Lakshmi Bayi, (2000), Sree Padmanabha Swami Temple, Mumbai, Bharateeya Vidya Bhavan.

Madhavan Chithra, (2007), History and culture of Tamil Nadu – Vol ii, New Delhi, D.K.Printworld (P) Ltd,

Deepthi OmcheryBhalla, (2000), Vanishing Temple Arts, Temples Of Kerala And Kanyakumari District, New Delhi, Shubi Publications.

R.K.Das (1964), Temples of Tamil Nadu, Bharatheeya Vidya Bhavan, 1964, Bombay

S.P Gupta, Shashi Prabha Asthana, (2002), Elements of Indian Art, New Delhi, Indraprastha museum of Art and Archeaology.

P.V. Jagadisa Ayyar, (1999), South Indian Shrine, New Delhi, Asian Educational Service.

V. Premalatha (1985), Music Through Ages, New Delhi, Sundeep Prakashan.

S. Seetha, (2001) Tanjore As A Seat Of Music, University of Madras, Chennai.

H. Sarkar, (1978), Architectural Survey of Temples of Kerala, New Delhi, Archaeological Survey of India.

Rajagopal Geetha, (2009), Music Rituals in the the Temples of South India – Vol 1, New Delhi, D.K. Print (P) Ltd.

Journals

S.Natarajan, (August 1985) Swati Tirunal Festival In Trivandrum - Interesting new features” *Sruti*, Issue 18, Pg. 6 – 7

B.M. Sundaram, (2011) Mallari, The journal of Music academy, Vol 82, Pg. 157

Understanding Music with Respect to Mind

Dr. Prerna Arora

Department of Music
Janki Devi Memorial College
University of Delhi, New Delhi

ABSTRACT

The musicians are endowed with the unique faculty of learning, practicing and performing. Such performances require ordinarily less voluntary neuromuscular vocal control to be learnt by regular practice. All this is possible with the musician's genetic predisposition and environmental factors. Use of the brain (the physical structure), the mind (non-physical entity), the vocal chords, hands and feet (in case of instrumental music and dance) and the amygdala (the seat of emotions) together results into the sublime experience called MUSIC. Functioning of the mind is studied in the branch of science called Psychology. It opens new vistas for understanding how various functions of human being (along with music) are dependent upon and also governed by the mind. In this paper various school of thoughts on the mind have been interpreted in relation to the music.

KEYWORDS

Mind, Music, Psychology, Performance, Learning

Anyone attending a music (vocal, instrumental or dance) performance cannot fail to observe that there is a particular expression on the face of the performer accompanied by changing closure of the eyes, rhythmic movements of head, neck and other body parts as if musicality is being drawn from some deeper personality - constitution levels of the performer than the gross body. Similarly, the sensitive audience is also absorbed to the extent of exhibiting empathicity suggesting that the event (music perception) does not stop merely at the gross body level, but is going to the depths of the audience's personality constitution. The store from where the performer draws and into which the audience receive the music, is mind. In fact, the words '*Manushya*' or man, are derived from '*Manas*' or mind. The body and the mind are so intimately interrelated that if the mind is quiet, the person is quiet, if mind is agitated, the person is agitated (Shankara, 1978). What are the laws of liking music. Music theories given are not only about music, but about how people process it (Minsky, 1982). All creativity and/or destruction of human beings is a reflection of the type or state of

mind within. But what is this stuff called mind? Is it matter, its product or its projector?

EARLY BEGINNING : Formal ideas about mind (and based on that the behaviour) in western culture began with the classical Greek philosophers (Schultz, 1975; Havens, 1973) and have continued to this day as part of the fabrics partly, of philosophy. psychology (*Psyche* = mind and *logos* = discourse) as an empirical science splitted away from philosophy about 12-13 decades ago. The success of the experimental method in the physical sciences encouraged some philosophers to think that mind and behaviour could be studied by scientific methods. In 1879, the first psychological study laboratory was established at the University of Leipzig by the German philosopher - psychologist Wilhelm Wundt (1832-1920); in USA by his students, at John Hopkins University in 1883. Within a few years, most of the major Universities had psychology laboratories to study the mind. These empirical psychologists did experiments to find the laws relating events in the physical world to a person's 'in-mind' (mental) experience of those events. They studied attention (a major factor involved in performance and enjoyment of music), or the process through which we become aware of some external event (like music) and not others. They did many experiments on imagery, memory, thinking and feeling - all indispensable in music. Until recently, cognitive science looked primarily to language as a window into human mind; it is only in last thirty years or so, and especially in the last decade, that the comparative case of music has received substantial attention (Margulis, 2014).

In the first decades of the twentieth century, the new empirical psychologists came to hold different views concerning the nature of mind and the best ways to study it. About the same time, fundamental questions were raised about what should be studied in the science of mind or psychology. Should empirical psychologists study mind, should they study the behaviour (a function emanating from the mind), or should they study both? Influential psychologists of the time held different views on the nature of mind. Schools of thought formed around these leaders as their students adopted their ideas. These schools set the direction for much of the empirical research on mind and behaviour in the early years of this century. One early school of psychology was called 'structuralism'.

STRUCTURALISM: This school grew around the ideas of Wilhelm Wundt (in Germany) whose student, Edvard B. Titchener (1867-1927) carried it to Cornell University. Structuralists attempted to find the units, or elements, which make up mind our immediate CONSCIOUS EXPERIENCE. They thought that just as matter is constituted by 'particles', similarly, the first step in the study of mind should be a description of the basic or elementary, units of sensation, image and feeling which comprise it (the mind). For instance, they conducted experiments to take observations to find the elementary sensations such as fragrant, cold, red, sweet which provide the basis of more complex experience. Although this yielded information about the kind of sensations people have, yet, it was soon realised that the

IMMEDIATE EXPERIENCE or mind, could be understood by finding its elements and the rules for combining them. This encouraged some psychologists to turn away from describing the structure of the mind to, how it functioned. One such view is the GESTALTISM.

GESTALTISM: Some psychologists like Max Wertheimer (1880-1943) and his colleagues Kurt Koffka (1886-1941) and Wolfgang Kohler (1887-1967) opined that structuralism had been erroneous way of thinking mind as made up of elements or units because our immediate experience is not compounded from simple addition of elements, but, instead, it is the total perceptual configuration and the interrelation of its parts. To give a sample (.....,.....,.....)16 dots, 8 pairs, 4 quartets are not the same. These very 16 dots may be arranged in a way to be perceived by mind as a square, or a rectangle or even a circle.

Similarly, in music, the 'ragas' *Darbari* and *Adaana* have same notes ('Swaras'). Both are from 'Aasāviri *Thaat*', have ga, dha, ni (komal), are kinds of *Kaanada*, have Pa *samvadi*, Ga Dha *vakra*, the note-assemblages Ga Ma Re Sa, Ni Pa Ma Pa and Sa dha Ni Pa. Still the overall nature (*prakriti*) or 'Gestalt' differs to the extent/that *Darbaari* is *Gambheer* while *Adaana* is *Chanchalaa*. Similarly, *Bhoopali* and *Deshkaar* have Sa Re Ga Pa Dha-5 notes each, are *Audava-Audava* type, have Sa Dha Pa, Ga Pa Dha Pa Ga Re Sa and Ga Pa Dha Sa note assemblages and yet the overall effect of Gestalt differs to the extent of their being different *Ragas*, each carrying a tinge of its 'Thaata'- *Bhoopaali* of the *Thaata Kalyaana* and *Deshkara* of *Bilaawala*.

Thus, according to this theory, the "whole" is not just the total of its components because these units or elements may combine and orientate differently to give different 'wholenesses' on which the mental experience depends. Patterning and organisation as well as the relation among elements are important and sensory experience is not just the sum of the parts of its elements. A *saptaka* having seven *swaras* gives an array of 'Raagas' and tunes because of different patterns of combinations. Even the same 'Raaga' sung by different musicians differs minutely in 'microgestalt' and hence conditioning quality. The mind experiences the same *raga* as being rendered by different 'gharanas'.

Thus, the Gestalt psychology not only emphasized the study of mind, but it also applied the principles of organisation and patterns that make a particular wholeness. A tune, song or *Raaga* is identifiable wholeness irrespective of the *saptaka* (*madhya*, *mandra* or *tara*) in which it is rendered in spite of the differences in *swaras* (keys).

FUNCTIONALISM: While structuralism dealt with the 'units' and gestalt with the 'patterning' of these units, both, more so the former emphasized the 'what' of the mind. Psychologists like Dewey (1859-1952), James R. Angell (1869-1949) and their followers however felt that how mind functions is of more value than of what it is made. Hence more

emphasis should be laid on what mind and behaviour (the functioning of mind) DO rather than WHAT is mind. They recognised the fact that IMMEDIATE EXPERIENCE or MIND functions in a particular manner because of the adaptive value to the organism to more and more complex situations. Instead of limiting themselves to the description and analysis of sensory experience and mental context, the functionalists made empirical observations on how learning, motivation and problem-solving help people and animals adapt to their environments. In brief, as the name of the school implies, they studied the functions (or behaviour) of the mind. A musician according to this theory, takes to music because of the adaptive value of music - in making him fit for existence (survival and reproduction) in the situations he is.

Apparently, the musician has to learn how to perform with the maximal effectiveness to satisfy his motivational urge. He has to start with Sa, the fundamental *swara*; learning the art of the simplest *swara*, then gradually moving to more complex *Swaras* by way of associational relation to 'Sa'; thence to each other; next, their diverse combinations and finally other intricacies to take his music to the pinnacles of refinements. This takes us to what psychologists call 'associationism'.

ASSOCIATIONISM: Association means 'relation between ideas, events and feelings'. This is the main inner content of 'mind' which is studied in terms of learning, memory and behaviour, particularly the former two as exemplified by Thorndike's law of effect, Pavlov's law of reinforcement and Skinner's studies through specifically designed box. The definition of learning always assumes a permanent change of behaviour, excluding changes resulting from such factors as maturation, sensory adaptation and fatigue.

The central question has always been that of differentiating learning from performance. The organism may acquire capabilities to perform some act through learning, but the act itself may not occur. The learning refers to long term changes of the organism produced by practice (in music, learning to some extent is proportional to practice) whereas PERFORMANCE refers to translation of learning into behaviour (in music, the act of singing before a gathering). Practice alone does not produce learning; it is necessary for some maintaining event to occur. It is necessary to add REINFORCEMENT, which is any event contingent upon the response of the organism, that alters the future likelihood of this response. Waah. Waah. by audience over a piece of performed music

Learning then, may be defined as a change in behaviour potential, resulting from reinforced practice. Reinforcement as so considered becomes an example of empirical law of effect (in psychology) that is basic to much of contemporary learning theory. The law of effect as stated by Thorndike, says that acts followed by a situation which the individual does not avoid, and which he often tries to preserve or attain, are selected and fixated, while acts followed by situations which the individual avoids or attempts to change are eliminated.

Rewarded responses are always strengthened, but punished responses do not always diminish in strength. There is thus, an emphasis on reward as a primary determinant of behaviour. The reward may be associated with the immediate response indirectly (via associating it with unreal stimulus) when the result is Pavlovian-, or directly (without tagging it with unreal stimulus) when it is instrumental or operant **CONDITIONING**. In the former case the bell becomes **CONDITIONED** stimulus because of its pairing with the unconditioned one (food) and results in response (salivation) in **POSTCONDITIONED** situation. However, when a freely moving organism emits behaviour that is instrumental in producing a reward, it is operant conditioning. For instance, a cat in a Thorndike puzzle box must **LEARN** to lift a latch in order to escape from the box; a monkey in an experimental chair must **LEARN** to press a lever to affect the presentation of food.

Pavlov (1927) noted that animals would respond to stimuli similar to the stimulus to which they were conditioned. This event, noted by other experimenters, was called by Thorndike “response by analogy” and by Pavlov, generalization. Through stimulus generalisation, it is possible to learn similarities. A child calls every quadruped as “doggie” but soon learns to **DISCRIMINATE** the quadrupeds to differentiate a dog, cow, or cat - all having 4 legs. Thus, stimulus generalisation and discrimination are the bases of ‘higher learning’ - an indispensability in music.

Initially ‘*raagas*’ in a ‘*Thaat*’ are all ‘doggies’ for the beginner. But soon he may learn to differentiate these ‘*raagas*’ analogous to differentiate the quadruped doggies into dog, cow, cat etc. With more understanding, minute variations of the same *raaga*, become discernible just as different breeds of cows become distinctly recognisable. Thus, learning becomes a balance of generalization and discrimination, with conditioning leading to generalization of similar stimuli to the one conditioned and with discrimination leading to an extinction of responses to those stimuli, similar to the original, but not the actual conditioned stimulus.

While the functionalists emphasized the ‘function’ instead of the ‘structure’ of mind; behaviourism emphasizes behaviour.

BEHAVIOURISM: Tracing its origin to John B Watson (1879-1958), emphasized the study of ‘mind’ in terms of behaviour - the act of activities of people and animals. Other important characteristics of this school included emphasis on conditioned responses as the elements or building blocks of behaviour. Behaviourism in fact, was like structuralism in the sense that it holds that the complex processes are compounds of more elementary ones. Its element however, was the conditioned response, rather than a sensation, image or feeling. Watson maintained that the complex human and animal behaviour is made up almost entirely of **CONDITIONED RESPONSES**, unrewarded music will undergo senility and decay. The second closely related characteristic was its emphasis on learned rather than unlearned

behaviour. It denied the existence of inborn behaviour tendencies. According to this, learning can make a musician irrespective of heredity. Thirdly, it emphasized on animal behaviour suggesting that there are no differences between human and animal behaviour and that we can learn much about our own behaviour from a study of animal behaviour. Behaviourism unlike structuralism and functionalism, though modified from Watson's original formulation, continues to be a modern-day school of psychological thought, though musical evidence is not in absolute conformity with this. *Raaga* a musical piece or *alaap* or *taan* that is applauded by audience is likely to make the musician, repeat that particular piece and 'record' it in his memory for retrieval in a suitable future concert. Similarly, an appropriate and suitably timed encouraging words from a teacher may help a student learn intricacies of the music. Weiss (1972) stressed the person or animal as a 'psychosomatic' unit in which uncontrollable condition leading to stress may lead to unusually 'high' internal body secretions. In his experiment, rats 'yoked' to another set of rats that could avoid an electric shock by turning the wheel, showed higher hydrochloric acid secretion and stomach ulceration than the latter, though both received the same number of shocks and were matched for age and weight. Perhaps, the avoidance of such restrictive 'stress' from familial conditions tends to evoke 'run-away' response in the music loving children so that they can freely satisfy themselves by acting in accordance to their innate (inherited) likings or propensities. Emotional effect of music has been utilized to reduce loss of interest and a lack of or blunted emotional responses in people suffering from dementia (Massaia *et al.*, 2018)

PURPOSIVISM OR HORMICISM : Purposive or Hormic view of mind is apparent from McDougall's (1950) view. This suggests that instinct is the driving force and behaviour results from genetic factors alone: because of the role of environmental factors in the development and modification of these behaviours. The term 'instinct' is often used to refer to behaviours which are the result of genetic heritage. This serves as the primary drive for the goal seeking behaviour.

Although triggering effect of some environmental factors (releasers) is also not denied, but the motivational role is attributed to the instinct that determines the activity of striving to fulfil the innate urge for goal seeking, the success or failure being influenced by the foresight which is also the manifestation of hereditary endowment. According to this view, musicality is mainly the external expression of the innate musical propensities that come as heritage. But many couples having musical aptitude in one or both the partners are observed having non-musical children, and *vice versa*. The role played by *social facilitation* cannot be denied. The same child winds the fishing (or kite flying) reel faster in presence of other children than when alone as is true when the activity under consideration is cycling. However, in 1930s, Dasniell found that while subjects would respond at a higher rate when others were present, their errors also increased. The different results of social facilitation experiments were finally reconciled by Zajonc (1965). He proposed that the presence of Others increases

an individual's general arousal level which in turn enhances performance of dominant-meaning strong and well learned-responses. If dominant responses are required, performance will improve in presence of others. But if weak, poorly learned responses are required, performance will suffer. For example, a well-trained musician will, in accordance to this idea, be expected to perform better when others are present, but a beginner student would be expected to make more mistakes while performing before audience than when practicing at home. Further analysis of the social facilitation effect indicates, however, that it is not the mere presence of other people that improved performance of a dominant response. Social facilitation is most likely when the people in the group are involved in the same task. The performance of the trained musician would probably not be enhanced if the people in the audience were not listening to the performance and evaluating it. In these examples, 'purpose' serves as the 'drive' for improving performance by developing the mind in desired direction.

It is evident from the foregoing discussion, that the specialists in the field of psychology (the study of mind) have used the expressions like psyche, attention, awareness, feeling, memory, consciousness, experience, learning, problem-solving, imagery, behaviour, conditioning, physical-neurological-genetical social, psychobiological and psychosomatic in one context or the other to point out the nature of mind and/or its function. Although the task to define 'mind' is stupendous, the job becomes the easiest since everyone has a mind which he/she knows well. The terms money-minded, business-minded and music-minded persons the used in day to day language suggest that 'as the mind, so the man'. A music minded person will value music above everything else.

REFERENCES

- Dashiell J. F. (1930). An experimental analysis of some group effects. *Journal of Abnormal Social Psychology* Vol. 25, pg. 190–199.
- Havens, L.L. (1973). *Approaches to the mind: Movement of the psychiatric science from sects to science*. Boston, MA: Little Brown.
- Massaia M., Reano A., Luppi C., Santagata F., Marchetti M., Isaia G. C. (2018). Receptive music interventions improve apathy and depression in elderly patients with dementia. *Geriatric Care*, Vol.4, pg. 8–15.
- Margulis E. H. (2014) *On Repeat: How Music Plays the Mind*. Oxford, England: Oxford University Press. 209pp.
- McDougall William (1950). The Hormic Psychology. In: *An Introduction to Social Psychology*. London: Methuen & Co. pp 444-494.
- Minsky, M. (1982) Music, mind and meaning. In: *Music, Mind, and Brain: The*

Neuropsychology of Music (Clynes Manfred ed.), New York : Springer Science & Business Media, Pg 1-20.

Pavlov, I.P. (1927). Conditioned reflexes: An investigation of the physiological activity of the cerebral cortex. doi: 10.5214/ans.0972-7531.1017309

Schultz, Duane P. (1975). *A History of Modern Psychology*. Cambridge, Massachusetts: Academic Press, 395 pages

Skinner, B. F. (1974). *About behaviorism*. Alfred A. Knopf.

Swami Shankara (1978) *Shankara's Crest-jewel of Discrimination : Viveka-Chudamani* (Isherwood Christopher, Translator). Hollywood, California: Vedanta Press 139 pages .

Skinner, B. F. (1974). *About behaviorism*. New York, New York : Alfred A. Knopf.

Watson, John B. 1914. *Behavior: An Introduction to Comparative Psychology*. Theclassics US Publisher 148pp.

Weiss, J.M. (1972). Psychological factors in stress and disease *Scientific American*, Vol. 226, pg 104-113.

Zajonc, R. B. (1965). Social facilitation. *Science*, Vol.149, pg 269-274.

भारतीय संगीत में निरर्थक शब्द—एक अर्थपूर्ण सिद्धांत

रेनु गुप्ता

सहायक प्रोफेसर, कालिंदी कॉलेज
दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

सार

प्रस्तुत शोधपत्र में, शुष्काक्षरों का सौन्दर्य एवं अर्थ का एक संक्षिप्त आधार हमने समझने का प्रयत्न किया है। इस स्थल पर हम यह मान कर चले हैं कि निरर्थक अथवा सार्थक, इन शब्दांशों का उद्गम भाषा के उद्गम के साथ ही आदि काल से हुआ है। विश्वभर में, संगीत या काव्य, किसी भी विधा में किसी न किसी रूप से ये विद्यमान हैं। वैदिक संगीत में स्तोभाक्षर नाम से संबोधित, नाट्य शास्त्र में निर्गीत एवं बहिर्गीत के अर्थ में वर्णित, संगीत रत्नाकर में तेनक एवं पाटाक्षरों के अंतर्गत आने वाले इन शब्दांशों का इतिहास अत्यन्त महत्वपूर्ण है। अमीर खुसरो का संदर्भ एवं प्राचीन समय से वर्तमान तक का बदलता स्वरूप और फलतः एक समूची गायकी के रूप में शुष्काक्षरों का रूप इस शोध पत्र में वर्णित किया गया है। अमरीका, चीन, ग्रीस इत्यादि देशों में निरर्थक शब्दांशों अथवा शब्दों को किस रूप में ग्राह्य किया गया है, यह भी जानने की चेष्टा इस शोध में की गई है। उत्तर भारतीय एवं दक्षिण भारतीय शास्त्रीय संगीत में प्रचलित तराना तथा तिल्लाना गायन विधाओं तथा नृत्य के साथ इनकी परस्परता पर भी विचार किया गया है।

संकेत शब्द

शुष्काक्षर, स्तोभाक्षर, निरर्थक, अर्थपूर्ण, शब्दांश

संगीत शास्त्र, संगीत व साहित्य का दर्शन तथा विज्ञान है। यह संगीत कृतियों के चिंतन, मनन व विश्लेषण के आधार पर समयानुसार उद्भावित सिद्धांतों की ज्ञान—राशि है। युगानुरूप परिस्थितियों के अनुसार विभिन्न प्रकार से संगीत व साहित्य के कथ्य और शिल्प में बदलाव आता रहा है। भारत में वैदिक काल, भरत तथा शारंगदेव के सिद्धांतों से लेकर आज तक के सिद्धांतों के ऐतिहासिक अनुशीलन से यह बात स्पष्ट हो जाती है।

शब्द एवं शास्त्र की परस्परता पारंपरिक है। शब्द का सागर अथाह है और यदि अर्थ की चर्चा करें तो उससे भी असीम। शब्द के निर्माण और उससे निकलने वाली ध्वनि में अर्थ की क्या भूमिका है, यह विचारणीय है। शब्द और अर्थ का स्वाभाविक एवं सहज संबंध प्रत्यक्ष नज़र नहीं आता। भाषा, ध्वनि प्रतीकों की वह व्यवस्था है जिसे अलग—अलग समाज ने अपने—अपने ढंग से विकसित किया है। पानी

कहते ही किसी तरल पदार्थ का बोध होता है और शेर कहने पर किसी विशेष पशु का बोध क्योंकि एक विशेष समाज इन शब्दों को एक विशेष अर्थ में लेता है। वहीं किसी दूसरे समाज के लिए तरल पदार्थ का द्योतक कोई दूसरा शब्द है, तथा 'शेर' शब्द पशु का बोध न कराकर, कविता की ओर इंगित करता है। भारतीय वाङ्मय में शब्द और अर्थ के संबंध को विशेष महत्त्व दिया गया है।

रामचरितमानस में गोस्वामी तुलसीदास ने शब्द और अर्थ के संबंध में कहा है—

“गिरा अरथ जल बीचि सम कहियत भिन्न न भिन्न।” तुलसी कहते हैं कि शब्द और अर्थ का संबंध उसी प्रकार है जैसे जल और लहरों का जिन्हें एक दूसरे से भिन्न नहीं कहा जा सकता। लहरों से ही प्रतीत होता है कि जल में कितना प्रवाह या हलचल है। अर्थ भी सीमाओं की परिधि से परे हैं। अर्थ की अभिव्यक्ति हर बार नई होती है। एक नया रूप धारण करती है।

आचार्य ठाकुर जयदेव सिंह अपनी पुस्तक भारतीय संगीत का इतिहास में संगीत एवं भाषा के उद्भव में भाव—व्यंजक ध्वनि (Interjectional Cry) को मान्यता देते हुए कहते हैं कि भाव व्यंजक ध्वनि ही भाषा और संगीत दोनों का मूल है। भावाभिव्यक्ति की अभिलाषा दोनों के उद्गम एवं विकास का कारण रही है। पशु—पक्षी भी अपने भाव को व्यक्त करने के लिए विशेष काकु (भावव्यंजक ध्वनिविकार) का उपयोग करते हैं। बिल्ली जब भूखी होती है तब एक विशेष 'काकु' से ध्वनि करती है: जब वह अपने बच्चे की मृत्यु के समय 'म्याऊँ' करती है तब उसका रूदन हमें सुनाई देता है। इसी प्रकार सभी पशु—पक्षी भिन्न परिस्थितियों में अलग—अलग ध्वनियों के द्वारा अपने भावों को प्रदर्शित करते हैं। जब प्रकृति के ये जीव ध्वनि विविधताओं से भिन्न—भिन्न भावों को व्यक्त करने का सामर्थ्य रख सकते हैं तो मनुष्य के सामर्थ्य का तो कहना ही क्या! अतः यह कहा जा सकता है कि भाषा और संगीत, दोनों का उद्भव भावव्यंजक ध्वनि से ही हुआ है।

भाव के घनीभूत होने की अवस्था में तथा उपयुक्त कण्ठ मिलने पर, भावाभिव्यक्ति के लिए जो ध्वनि निकलती है वह स्थिरता और नियमितता को धारण कर लेती है अर्थात् स्वर का प्रस्फुटन होता है। आदिकाल में मनुष्य जब शब्द या भाषा का निर्माण नहीं कर पाया था तब भी वह ध्वनि या ध्वनि—विकार से अपने भावों को व्यक्त करता रहा। इस ध्वनि—भंगी को अति प्राचीन काल में 'स्तोभ' (Interjectional Cry) के नाम से जाना जाता था। 'स्तोभ' की ध्वनि समान रूप से अहा, हो, हाउ, ओहा, हे, ल, ल, य, ल, हुम्, हाँ, हाँ इत्यादि है। अर्थात् यह कहा जा सकता है कि शब्दों के अभाव में पहले, इन्हीं स्तोभों के माध्यम से मनुष्य गान जगत् में प्रतिध्वनित हुआ।

वैदिक संगीत में सामगान के लिए ऋग्वेद के मंत्रों का प्रयोग किया गया, यह सर्वविदित है। परंतु ऋग्वेद के मंत्रों को यथावत् उपयोग न करके, उनमें समुचित विकार अर्थात् परिवर्तन कर उनका गान किया जाता था। छः प्रकार के ये विकार हैं—विकार, विश्लेषण, विकर्षण, अभ्यास, विराम एवं स्तोभ। 'स्तोभ' के विषय में कहा गया है कि "अधिकत्वे सति ऋग्विलक्षणवर्णः" अर्थात् ऋचा के जो अक्षर हैं उनसे भिन्न विलक्षण अक्षरों का प्रयोग स्तोभ कहलाता है। ये अक्षर उद्गारवाचक होते हैं अर्थात् किसी

अभिव्यक्ति या मनोभाव को इंगित करते हैं। यथा ऋचा गाते समय अपनी ओर से 'औहोवा, हाउ हाउ' इत्यादि अक्षरों को मिला देना 'स्तोभ' विकार के अंतर्गत आता है। ऐसा माना जाता है कि सामवेद के ये ही उद्गार वाचक शब्द लोक संगीत में आ गए हैं। लोक संगीत में पाए जाने वाले शब्द हाँ हाँ, अरे हाँ, भला, हे, ओहो, अररर, लललल, हे नोनि इत्यादि भावव्यंजक शब्द, वैदिक स्तोभाक्षरों के ही रूपांतरण मात्र हैं। कुछ भाषाकारों ने इन्हें निरर्थक कहा है, क्योंकि ये कोई जाति-वाचक संज्ञा या शब्द का बोध नहीं कराते अपितु भावोद्गार एवं उद्बोधन प्रतीत होते हैं। ठाकुर जयदेव सिंह के अनुसार यदि भाषा के ही आदि का ज्ञान हो जाए तो कदापि यह नहीं कहा जा सकता कि स्तोभाक्षर निरर्थक हैं।²

आचार्य भरत ने अपने ग्रंथ नाट्यशास्त्र (पाँचवीं शताब्दी) में निरर्थक वर्णों की योजना से गाए जाने वाले इन गीत प्रकारों को निर्गीत की संज्ञा प्रदान की है। उनके अनुसार जिनमें सार्थक शब्दों के स्थान पर निरर्थक शुष्काक्षरों या स्तोभाक्षरों का प्रयोग हो, वे निर्गीत या बहिर्गीत कहलाते हैं। निर्गीत का अर्थ निरर्थक गीत है। जिसके आविष्कारक नारद हैं। जब यह असुरों द्वारा अपनाया गया तब देवताओं ने इसे बहिर्गीत कहना आरम्भ कर दिया। भरत मत के अनुसार स्तोभाक्षरों या शुष्काक्षरों का उपदेश ब्रह्मा ने किया है। ये दस स्तोभाक्षर कुछ इस प्रकार हैं—

**झण्टुं, जगतिप, वलितक, कुचझल, गितिकल, पशुपति, दिगिनगि, दिग्रे, गणपति, तिचा।³
धातुभिश्चित्रवीणायां गुरुलघ्वक्षरान्वितम्। वर्णालंकारसंयुक्तं प्रयोक्तव्यं बुधैरथ॥**

अर्थात् इस निर्गीत का धातु तन्तुओं से युक्त 'चित्रवीणा पर निपुण वादकों द्वारा वर्ण-अलंकारों तथा गुरु एवं लघु वर्णों से युक्त प्रयोग किया जाता है।

निर्गीतं गीयते यस्मादपदं वर्णयोजनात्। असूयया च देवानां बहिर्गीतमिदं स्मृतम्॥⁴

अर्थात् यह शब्द या पद रहित केवल निरर्थक वर्णों की योजना से गाए जाने के कारण निर्गीत कहलाता है और यही देवगणों की असन्तुष्टि के कारण बहिर्गीत भी कहलाता है।

दत्तिल मुनि द्वारा रचित ग्रंथ 'दत्तिलम' के अनुसार—

वाद्यं यद्गीत वृत्तिस्थमगीतं सम्प्रयुज्यते। वैचित्र्यार्थं प्रयोगज्ञैः शुष्कं तदभिधीयते।⁵(द.48)

अर्थात् वाद्य का गीत में स्थित अगीत (स्वर रहित) में मिल जाता है और पृथक अर्थ को दर्शाता है। इसे शुष्क कहते हैं।

आचार्य शारंगदेव के अनुसार प्राचीन शुष्काक्षर कुछ इस प्रकार हैं—

झण्टुं जगतिप, बलिकित कुचझल तितिझल, पशुपति दिगिदिगि वादिगोंग गणपति तितिधा।

झण्टुं के स्थान पर ऋटुं, दिगिदिगि के स्थान पर 'दिग्ले', 'तितिधा' के स्थान पर 'तेचाम्' या 'तेन्नाम्' पाठ भी मिलते हैं। ओंकार और स्वर-व्यंजनयुक्त 'हकार' की गणना भी स्तोभाक्षरों में है।

ये स्तोभाक्षर पादपूर्ति के लिए भी उपयोगी हैं और ये सार्थक शब्दों की भांति छन्दोबद्ध भी हो सकते हैं।

शुष्काक्षरयुक्त एक विशिष्ट छंद का रूप नौ गुरु, छः लघु और तीन गुरु है। उदाहरण इस प्रकार है—

S	S	S	S	S	S	S	S	S
1	2	3	4	5	6	7	8	9,
दि	ग्ले	दि	ग्ले	झं	टुं	झं	टुं	उं
1	1	1	1	1	1	S	S	S
1	2	3	4	5	6,	1	2	3
बु	क	व	लि	त	क,	ते	ते	न्नाम्

इस छंद में सार्थक पदों की योजना भी सम्भव है और प्रत्येक छंद में शुष्काक्षरों की भी योजना सम्भव है। इसी प्रकार अवनद्ध वाद्यों के पाटाक्षरों (बोलों) से भी छंद का निर्माण सम्भव है।

मध्ययुग के शास्त्रीय संगीत में इन शुष्काक्षरों को प्रबंध के छः अंगों में से, तेनक एवं पाट के समान रूप में भी देखा गया।

तेन — 'तत्' शब्द ब्रह्म का वाचक माना गया है। तत् का तृतीया विभक्ति में एकवचन रूप 'तेन' है जिसका अर्थ है 'उस कारण से'। इसी तेन से प्रबंध में तेन या तेनक का ग्रहण हुआ है जिसका अर्थ है "मंगल अर्थ का प्रकाशक"। जैसे, 'ओं तत् सत्' या 'तत्त्वमसि' में तत् ब्रह्म का वाचक है। तत् के तृतीया रूप तेन में प्रबंध के उन सभी शब्दों का ग्रहण हो जाता है जो मंगल अर्थ के वाचक हैं। संगीत रत्नाकर के अनुसार—

तेनेतिशब्दस्तेनः स्यान्मंगलार्थप्रकाशकः ।

ओं तत्सदिति निर्देशात्तत्त्वमस्यादिवाक्यतः ।।

तदिति ब्रह्म तेनायं ब्रह्मणा मंगलात्मना ।⁶

पाट — वाद्यों के अक्षरों के समूह को पाट कहा गया है—'पाटो वाद्याक्षरोत्करः।' पाटाक्षर सामान्यतः, हाथ से बजाए जाने वाले अवनद्ध वाद्यों द्वारा उत्पन्न 0 माने गए हैं।

तेरहवीं सदी के हजरत अमीर खुसरो, जो कि एक शायर, गायक व संगीतकार माने जाते थे, उन्हें प्रचलित तराना गायकी के आविष्कार का श्रेय दिया जाता है। इस संबंध में कुछ किंवदंतियाँ भी प्रचलित हैं। इन्होंने अपनी कल्पना शक्ति से फ़ारसी के शब्दों से तराना की रचना की। तराना में प्रयुक्त होने वाले बोल या शब्द फ़ारसी के हैं या आदि काल से चले आ रहे स्तोभाक्षरों, तेनक अथवा पाटाक्षरों का अपभ्रंश है यह सदा से चर्चा का विषय रहा है।

कहा जाता है कि सबसे पहले उन्होंने फारसी भाषा के नरम व्यंजनों (soft consonants) को लिया और दूसरा उनको इस तरह सजाया कि उनका सुन्दर अर्थ निकल सके। इसमें जरूरत के अनुसार थोड़े हिन्दी के शब्द भी डाले। आधुनिक तराना के कुछ शब्दों के अर्थ इस प्रकार हैं—

- 1) दानी — Thou Knowest / तुम जानते हो
- 2) यालाला — Ya Allah/ या अल्लाह
- 3) जानतनम् — Indicative of anger
- 4) देरेना — फारसी शब्द देशीनाह से लिया जिसका अर्थ है पुराना या अनुभवी
- 5) दिया — अर्थात् हिन्दी में देना
- 6) नादिर — फारसी शब्द जिसका अर्थ है अनुपम
- 7) यालाली — या अली

पंडित कृष्ण नारायण तैलंग के अनुसार तराना, जिसका प्राचीन नाम निर्गीत या बहिर्गीत था, अमीर खुसरो की रचना नहीं हैं। उसके कर्ता नारद हैं। समयानुसार उसके रूप में परिवर्तन होता रहा। प्रबंध काल में प्रबंध के समान, ध्रुपद काल में ध्रुपद के साथ और ख्याल काल में ख्याल के समान तरानों और त्रिवट को गाने की परिपाटी चली। अमीर खुसरो फारसी, अरबी और तुर्की के विद्वान थे व ईरानी संगीत के सैद्धांतिक व व्यवहारिक रूप से परिचित थे। संभव है, निर्गीत से मिलते-जुलते किसी गीत का गान ईरानी या फारसी संगीत में होता रहा हो, इसलिए खुसरो के साथ भारतीय निर्गीतों को भी फारसी भाषा के तराना शब्द से सम्बोधित किया जाने लगा। संस्कृत भाषा के अप्रचार के साथ संस्कृत नाम भी अप्रचलित हो गया और तराना अधिक प्रचार में आ गया। वास्तव में तराना का निर्माण लोकगीतों, प्रबंध के पाट, तेनक अवयव और वैदिक स्तोत्राक्षरों के प्रयोग के आधार पर किया गया है।⁷

संगीत की सभी विधाओं में, विशेषकर प्राचीन समय से चलती आ रही विधाओं में, गीत के शब्द अथवा शब्दांशों का महत्वपूर्ण स्थान रहा है। कई बार अपनी-अपनी भाषाओं में इन शब्दों का अनुवाद भी किया गया है। परंतु जब भी ऐसे शब्दों का रूपांतरण संभव न हो सका तब-तब उन्हें पुरातन की श्रेणी में रखकर छोड़ा गया है। ऐसा मुख्यतः उन गान विधाओं या गीतों में पाया गया है जहाँ ये गीत या शैली मौखिक रूप से पीढ़ी दर पीढ़ी पहुँचाई गई। और जहाँ समय के साथ, भाषा ज्ञान में बदलाव आया या वो लुप्त हो गई।

निरर्थक शब्दों की इस अर्थपूर्ण यात्रा में यदि सुदूर प्रशांत पश्चिमी तट की ओर देखें तो वहाँ रहने वाले लोग, जो 'इंडियन' (Pacific North-West Indians) कहलाते हैं, एक गीत गाते हैं जिसका नाम 'हमत्सा' (Hamatsa) है, जिसके आधार शब्दांश कहलाते हैं 'हमा हैम' (Hama Hem)। हमत्सा एक पुरुष प्रधान समाज है जिसकी रक्षा नरभक्षी आत्माएँ (Cannibal Spirits) करती हैं। इन पुरुषों को 'जंगल के जंगली पुरुष' यह संज्ञा भी दी जाती है।

देशीय संगीत में कुछ शब्दांश ऐसे होते हैं जो बार-बार दोहराए जाते हैं और जिनके विषय में ऐसी धारणा बन जाती है कि उनका कोई अर्थ नहीं है। Ida Halpern अपने लेख में लिखती हैं कि निरर्थक शब्दों के विषय में मेरी भी यही धारणा थी परंतु लगता था कि इनके भीतर कुछ महत्वपूर्ण है जो अनदेखा हो रहा है। उनकी बात को पुष्टि मिली 1947 में जब उन्होंने क्वाक्यूटल (Kwakuitl) के मुखिया बिली आसू (Billy Assu) से एक हमत्सा गीत सुना।

किसी की मष्पु के अवसर पर गाए जाने वाले गीत के शब्दांश हैं—A na nai (I am hurt)

प्रतिच्छाया गीत (Ghost songs) के बोल हैं—

Ja ha mai

Ja ha ha ma

Ja ha ha

Hai tsonoqa

Ja ha mai.⁸

एक नवजात शिशु के मुख से निकलने वाले पहले शब्द या निश्चित रूप से कहें तो ध्वनि कुछ इसी प्रकार के ला, ना ता जैसी होती है। यह ध्वनि इतनी सहज और प्राथमिक होती है कि बड़ी सरलता से इसे निरर्थक व असंगत समझ कर छोड़ दिया जाता है। हालांकि यह गैर शाब्दिक ध्वनि अफ्रीकी, देशी अमरीकी (Native American) और यहाँ तक कि आधुनिक अमरीकी (Modern American) संगीत में पाए जाते हैं जिन्हें वे 'वोकेबल्स' (vocables) कहते हैं। ये किसी अनभिज्ञ सुनने वाले को अर्थहीन लगेंगे परंतु गीत के लय व ताल को उभारने व सम-स्वरीय (Homophonic sound) आभास देने में सक्षम होते हैं।

देशी अमरीकी (Native American) जन-जातियों में 'ऐरापहो' नामक जाति के पारंपरिक गीतों में धार्मिक एवं लौकिक गीत पाए जाते हैं। ब्रूनो नैटल (Bruno Nettl) अपने लेख में इनके विषय में बताते हैं कि इन गीतों के दो प्रकार दिखाई देते हैं—

1) निरर्थक शब्दों वाले गीत

2) अर्थपूर्ण शब्दों वाले गीत

इन गीतों में अर्थपूर्ण शब्दों की अपेक्षा निरर्थक शब्दों वाले गीतों का बाहुल्य है। इन गीतों की विस्तृत जानकारी इस शोध में दी गई है।⁹

कुछ इसी प्रकार चीनी सभ्यता के पारंपरिक गान "कैन्टोनीस ओपेरा (Contonese Opera) में गायक कुछ अतिरिक्त शब्दांशों का प्रयोग करते हैं। इन शब्दांशों (extra syllables) को वे "Ch'entzu" या "पैडिड सिलेबल" (padded syllables) का नाम देते हैं। उनका मानना है कि बेस सिलेबल (Base syllables) (Cheng tzu) जहाँ गीत में सार बताते हैं वहीं, पैडिड सिलेबल, उसे स्पष्ट और विस्तृत करने

का कार्य करते हैं। ये या तो कवि द्वारा लिखे जाते हैं या गायक द्वारा समयस्फूर्त (extempore) भी लिए जाते हैं।¹⁰

यूनानी सभ्यता भी निरर्थक शब्दों के उद्गम के विषय में अस्पष्ट है। यूनानी दार्शनिकों एवं ज्ञानात्मक चिकित्सकों (Gnostic Papyri) के लेखों से पता चलता है कि यूनानी वर्णाक्षरों से बने ये निरर्थक शब्द पुरातन समय से चले आ रहे सरगम के एक विशेष सिद्धांत (solmization) को इंगित करते हैं।

कई विद्वानों ने इस विषय में अनिर्णायक तथ्य प्रस्तुत किए हैं कि इन निरर्थक शब्दों की उत्पत्ति यूनानी वर्णमाला से पहले हुई या ये सीरिया अथवा चेल्डिया (10वीं शताब्दी के अंत या 6वीं शताब्दी के पूर्व ईसा पूर्व के बीच अस्तित्व में था) से लिए गए। निरर्थक शब्दों की उपस्थिति प्राचीन ग्रीस और बाइज़ैन्टियम (Byzantium) के संगीत में देखी जाती है जहाँ सात ग्रीक स्वर वर्णों को ज्ञानात्मक संगीत के लिए प्रयोग किया जाता है। इस संबंध में जो पहला आलेख मिलता है वह है—Handbook of Harmonics by Nichomachus of Gerasa. जो दूसरी शताब्दी ईसा पूर्व का है।¹¹

कुछ भारतीय प्राचीन विधाओं—यथा चारों वेद, ज्योतिष एवं संगीत का स्वाध्याय एवं अध्ययन, पोषण एवं संवर्द्धन गुरुमुख शिक्षण—प्रणाली से ही सम्भव हो सका है। आज हमें इनका जो भी स्वरूप उपलब्ध है, उसमें गुरु—शिष्य परम्परा का महत्वपूर्ण योगदान रहा है। कठोर अनुशासन एवं कठिन अभ्यास द्वारा एक—एक राग में कई चीजें सिखाना तथा विश्लेषण करना शिक्षण प्रणाली का मूल सिद्धांत रहा है जिसके कारण भारत में समृद्ध गायन—परंपरा आज तक विद्यमान है।

इसी परम्परा के अंतर्गत ध्रुवपद व ख्याल के अतिरिक्त, हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत में गायन की अन्य विधाएँ—तराना, टप्पा, ठुमरी, चतुरंग, त्रिवट, राग मालिका आदि भी आती हैं। इनमें तराना चमत्कार युक्त आकर्षक गान—शैली के रूप में प्रसिद्ध है। गायकी व तंत्रकारी का समन्वित रूप इस शैली में दृष्टिगोचर होता है। अपनी वैचित्र्यपूर्ण, चंचल और उत्साहवर्धक प्रकृति के कारण यह शैली शीघ्र ही सुनने वालों को अपनी ओर आकर्षित करती है। ख्याल की भांति तराना गायकी में भी तानें व बोल तानें ली जाती हैं; अंतर केवल यही है कि ख्याल में प्रयुक्त गीतों का एक अर्थ होता है जबकि तराना अपनी निरर्थक शब्द रचना के ही कारण सुप्रसिद्ध है। तराना गान, भाव—प्रधान गायन न होकर वैचित्र्य प्रधान है। भारत की दोनों मुख्य संगीत—प्रणालियों (उत्तरी तथा दक्षिणी) में इसका प्रयोग होता है।

वाद्यों की भांति तराना गायकी की चार श्रेणियाँ बनाई जा सकती हैं—

- 1) केवल—शुष्काक्षर समन्वित
- 2) गीतानुगत अर्थात् गीत का अनुसरण करने वाला
- 3) नष्टानुगत अर्थात् नष्ट्य का अनुसरण करने वाला
- 4) गीत—नष्ट्यानुगत अर्थात् गीत और नष्ट्य का सम्मिलित रूप से अनुसरण करने वाला।¹²

सर्वप्रथम शुष्काक्षर युक्त तरानों को वाद्यानुगत भी कह सकते हैं, क्योंकि इसे किसी भी वाद्य के साथ अनुकूल पाटाक्षरों से युक्त होकर प्रदर्शित कर सकते हैं। त्रिवट में यह रूप दृष्टिगोचर होता है। त्रिवट का प्राचीन रूप कैवाड़ प्रबंध भी कहा जाता है। प्राचीन काल में वाद्यजन्य आनन्द प्राप्ति के लिए इस प्रबंध का प्रयोग किया जाता था। गीतानुगत तराना वह है, जिसमें सार्थक गेय रचना के बीच-बीच में छंद पूर्ति, ताल पूर्ति एवं पद-सौंदर्य की अभिवृद्धि के लिए उसका प्रयोग किया जाता है। 'नृतानुगत तराना' उसे कहते हैं, जो नृत्य के साथ ताल और लय से युक्त होकर गाया जाए। इसमें ताल, वाद्य तथा घुँघरूओं के पाटाक्षरों का समन्वय रहता है; जैसे-तकधिलांग, तिगदादिगदिग, छोम छननन इत्यादि। 'गीतनृत्यानुगत तराना' में नृत्य-गीत के साथ शुष्काक्षरों का प्रयोग किया जाता है जो भरतनाट्यम नृत्य प्रणाली में तिल्लाना रूप में प्रचलित है। मआदनुलमौसीकी ग्रंथ में तराने के बोलों के संबंध में कहा है कि इसकी भाषा आठ वर्णों से बनती है—(1) त (2) द (3) न (4) आ (5) य (6) म (7) र (8) ओ।

रूबाई

**"आरोज के रूहे पाक के आदम बबदन
हर चन्द दरॉनमी सुदस्तर्सबदन
ख्वानन्द पलाएकां बलहने दाऊद
दरा-दरा दरतन दराद दरतन-दरतन"**

उस्ताद अमीर खाँ तराने की शुरुआत को अमीर खुसरो की इस रूबाई से जोड़ते हैं। वे कहते हैं कि ना दिर दानी तो दानी – एक किस्म का जप है, जिसे सूफी लोग 'हाल' की अवस्था में दुहराते थे। हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत में कई गायकों ने तराना गायकी को बहुत ही सुन्दर ढंग से प्रस्तुत किया है। तराने के रचयिताओं में बहादुर हुसैन खाँ, तानरस खाँ, नत्थू खाँ इत्यादि प्रसिद्ध हैं। उस्ताद अमीर खाँ, निसार हुसैन खाँ, पं. विनायक राव पटवर्धन, उ. चाँद खाँ, पं. श्री कृष्णराव पंडित, उ. अब्दुल करीम खाँ आदि अनेक विभूतियों का नाम तराना गायकी से जुड़ा है। तराने विभिन्न तालों में, विभिन्न लयों में बाँधे गए हैं।

कर्नाटक शास्त्रीय संगीत में गाई जाने वाली अनेक शैलियों में तिल्लाना एक रोचक, चमत्कारपूर्ण एवं मधुर शैली है जो गायन एवं नृत्य दोनों में दिखाई देती है। कुछ पुरानी पुस्तकों में इसे तिरि तिल्लाना के नाम से भी पाया गया है।¹³ किसी भी प्रदर्शन के अंत में यह प्रस्तुत की जाती है। इसे अधिकतर नृत्य के साथ जोड़ा गया है तथा 'ति-ला-ना', इन शब्दांशों को ताल बद्ध रूप में प्रस्तुत करना इसका आधार माना गया है। कहा जाता है कि उत्तर भारतीय संगीत में इसका उद्गम हुआ तत्पश्चात् दक्षिण भारत में भी इसका प्रचलन बढ़ गया। वहाँ भी पहले यह एक गायन शैली थी और बाद में नृत्य के साथ इसका समन्वय हुआ। इसकी प्रसिद्धि का कारण है इसमें प्रयोग किए जाने वाले (1) शब्दांश त क त रि कि ट न क (2) साधारण शब्दांश (3) अल्प मात्रा में साहित्य।

एक अन्य मत में तिल्लाना का उद्गम तराना से हुआ जो तंजावूर में मराठा शासकों के समय

प्रचलित था। परंतु तिल्लाना के तत्व मध्यकालीन कर्नाटक संगीत के गीतों में भी पाए गए हैं। तिल्लाना में संगीत तुलनात्मक रूप से धीमी गति का होता है जो नृत्य प्रयोजनार्थ होता है। पल्लवी, अनुपल्लवी तथा चरन से संयोजित अनेक तिल्लाना पाए जाते हैं।

कौन से शब्द अर्थपूर्ण हैं और कौन से निरर्थक, इसका कोई मापदण्ड नहीं बना है। कुछ शब्द किसी के लिए महत्वपूर्ण हैं तो कुछ किसी और के लिए। जो व्याकरण के नियमानुसार कहा गया, जिसने भाषा का कोई नियम, रीति उल्लंघन न किया हो, क्या वे ही सार्थक शब्द हैं। प्रेम व भावनाओं के उद्गार इन नियमों से परे हैं। सतही स्तर पर भले ही वे खरे न उतरें परंतु गहराई में अवश्य कुछ है जो निरर्थक नहीं है।

पाद टिप्पणी

- 1 सिंह, ठाकुर जयदेव (1994) भारतीय संगीत का इतिहास. कलकत्ता : संगीत रिसर्च अकादमी. पृ. सं.-2
- 2 सिंह, ठाकुर जयदेव (1994) भारतीय संगीत का इतिहास. कलकत्ता : संगीत रिसर्च अकादमी. पृ. सं.-
- 3 बृहस्पति, आचार्य (2010) भरत का संगीत सिद्धांत. बृहस्पति पब्लिकेशन. पृ.सं.-251
- 4 शर्मा, प्रेमलता, मुकुंद लाठ (1999) गीत-वाद्य-शास्त्रसंग्रह. साहित्य अकादमी. पृ.सं.-112-113
- 5 शर्मा, प्रेमलता, मुकुंद लाठ (1999) गीत-वाद्य-शास्त्रसंग्रह. साहित्य अकादमी. पृ.सं.-112-113
- 6 चौधरी, सुभद्रा (2004) भारतीय संगीत में निबद्ध. दिल्ली : राधा पब्लिकेशंस. पृ.सं.-231
- 7 तैलंग, कृष्ण नारायण (1998) अपनी बात. तराना संग्रह, उ.प्र. : संगीत नाटक अकादमी.
- 8 Halpern, Ida (1976) On the interpretation of
'Meaningless non sensical syllables
' In the music of the pacific North West Indians. Ethnomusicology, Vol. 20 No2.
URL : <https://www.jstor.org/stable/851018>
- 9 Nettl, Bruno (Summer 1954) Text-Music Relationships in ARAPAHO Songs. South Western Journal of Anthropology Vo. 10 No. 2. Published by The University of Chicago Press.
URL : <http://www.jstor.org/stable/3628825>
- 10 Yung, Bell (Setp. 1983) Creative Process in Cantonese Opera III; The Role of Padding Syllables. Ethnomusicology. Vol 27, No. 3. Published by University of III. Press.
<http://www.jstore.org/stable/3628825>

- 11 Toulitos, Diane (Spring 1989) Non Sense Syllables in the Music of the Ancient Greek and Byzantine Traditions. *The Journal of Musicology*. Vol.7, No.-2. Published by University of California Press. <http://www.jstor.org/stable/763769>
- 12 तैलंग, कृष्ण नारायण (1998) अपनी बात. तराना संग्रह, उ.प्र. : संगीत नाटक अकादमी.
- 13 Pattabhisman, Sulochana The Tillana and some of its well known composers. *The Journal of the Madras Music Academy*. Vol. LV. Pg.-149-1500

शास्त्रीय संगीत के परिप्रेक्ष्य में ब्रेल लिपि का महत्व

डॉ. शालिनी ठाकुर

असिस्टेंट प्रोफेसर

संगीत विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

सार

‘स्वरलिपि पद्धति’ सांगीतिक बंदिशों को समझने का एक ऐसा माध्यम है, जिनसे हम किसी भी बंदिश को बिना सुने, मात्र पढ़कर भली भाँति समझ सकते हैं। इस पद्धति के निर्माण का श्रेय पं. विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी तथा पं. विष्णु नारायण भातखण्डे जी को जाता है। आज के समय में हर्ष का विषय यह भी है कि इस पद्धति का प्रयोग दृष्टिबाधित वर्ग भी भली भाँति कर पा रहे हैं। जिसके लिए हमें उन सभी विद्वानों का भी आभारी रहना चाहिए जिनके माध्यम से इस पद्धति का लाभ हमारे संगीत जगत के दृष्टिबाधित वर्ग तक भी पहुँच सके। ब्रेल लिपि का आविष्कार करने में लुई ब्रेल का बहुत बड़ा योगदान है। वे स्वयं एक दृष्टि बाधित व्यक्ति थे।

ब्रेल स्वर लिपि के निर्माण से दृष्टिबाधित वर्ग का शैक्षिक और व्यावसायिक उत्थान कुछ हद तक संभव हो पाया है। किन्तु अभी भी इसमें बहुत अधिक प्रयास और कुछ संशोधन की आवश्यकता है। संगीत के कुछ दृष्टि बाधित कलाकार इन स्वरलिपियों को लेकर एक मत नहीं हो पाये हैं। ब्रेल स्वरलिपि को एकरूपता प्रदान करने में बहुत से संगीतज्ञ अथक परिश्रम कर रहे हैं तथा इसमें उन्हें काफी हद तक सफलता भी मिली है।

हिन्दुस्तानी संगीत के साथ-साथ कर्नाटक संगीत की भी ब्रेल में स्वरलिपि पद्धति तैयार की जा रही है। वर्तमान समय में ब्रेल की ऐसी बहुत सी पुस्तकें उपलब्ध हैं जिनमें ब्रेल स्वरलिपि पद्धति का भरपूर प्रयोग किया गया है। ब्रेल पुस्तकों को छापने के लिए ब्रेल प्रैस तो उपलब्ध है ही किन्तु कुछ समय से दृष्टिगत पुस्तकों को एम्बॉजर के द्वारा ब्रेल में परिवर्तित किया जा रहा है।

संकेत शब्द

शास्त्रीय संगीत, ब्रेल स्वर लिपि, ऑर्बिट रीडर, ब्रेलर, स्टाइलस

हिन्दुस्तानी संगीत सदैव से ही अत्यंत समृद्ध रहा है। सबसे विशेष बात तो इसमें यह है कि समय की निरंतरता के बावजूद भी इसकी प्राचीन छवि कभी भी धूमिल या फिर लुप्त नहीं हुई है। इसका श्रेय मुख्य रूप से उन महान संगीतज्ञों को जाता है जिन्होंने इनके संरक्षण, संकलन, प्रचार-प्रसार का

कार्य किया जिसमें मुख्य रूप से संगीत की स्वर लिपि पद्धति के निर्माण का कार्य अद्वितीय रहा है। इसके ही माध्यम से हम प्राचीन समय के संगीत का अनुभव आज के समय में भी कर पा रहे हैं। स्वरलिपि पद्धति सांगीतिक बंदिशों को समझने का ऐसा माध्यम है जिससे हम उन्हें मात्र पढ़कर सांगीतिक रचनाओं को उसी रूप में भली भाँति समझ सकते हैं।

संगीत की दो महान विभूतियाँ पं. विष्णु नारायण भातखण्डे और पं.विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी ने संगीत की स्वरलिपियों की रचना करके भारत में ही नहीं अपितु समस्त विश्व में विशेष स्थान प्राप्त किया और संगीत का प्रचार-प्रसार किया।

साथ ही हमें उन सभी विद्वानों का भी सदैव आभारी रहना चाहिए जिनके माध्यम से इस पद्धति का लाभ हमारे संगीत जगत के दृष्टिबाधित वर्ग तक भी पहुँच सका। ब्रेल लिपि दृष्टिबाधित वर्ग के लिए बहुत महत्वपूर्ण है। इस लिपि के माध्यम से वे लोग हर क्षेत्र तथा हर विषय में सफल हुए हैं। आज समस्त विश्व में इसका इतना अधिक प्रचार-प्रसार हो चुका है जिस कारण सामान्य लोगों की तरह दृष्टिबाधित वर्ग के लिए भी पढ़ना-लिखना संभव हो गया है।

ब्रेल में संगीत की स्वरलिपियों की रचना करने वाले उन सभी विद्वानों ने बहुत महत्वपूर्ण भूमिका निभाई है तथा सभी दृष्टिबाधित वर्गों के मन में इनका सर्वोत्तम स्थान सदैव ही रहेगा। किन्तु फिर भी इस लिपि में कुछ और संशोधन की आवश्यकता है। जैसे कि मीड, खटका, मुर्की, कण, गमक आदि चिन्हों को दर्शाने के लिए कुछ ऐसे प्रावधान किए जायें जिससे वे लोग सरलता से पढ़ और लिख सकें। संशोधन करने के बाद भी थोड़ी बहुत चुनौतियाँ तो रहेंगी ही और चुनौतियाँ ही हमें जीवन में आगे बढ़ने की प्रेरणा देती हैं और हमारा मार्गदर्शन भी करती हैं। ब्रेल स्वरलिपि को लेकर जहाँ लोगों में मतभेद है अगर यह मतभेद समाप्त हो जाये तो पूर्ण रूप से सभी दृष्टि बाधित वर्ग इस लिपि का लाभ प्राप्त कर सकेंगे।

लुई ब्रेल ने ब्रेल का आविष्कार सन् 1821 में किया था। किन्तु सन् 1829 में इसे पूर्ण रूप से स्वीकृति मिली। इसी तरह यदि ब्रेल संगीत स्वर लिपि को पूर्ण रूप से स्वीकृति मिल जाए तो ब्रेल पढ़ने वाले संगीत साधक सहजता से इसका लाभ प्राप्त कर सकेंगे। तथा इन स्वरलिपियों के आधार पर ही नयी-नयी रचनाएँ कर सकेंगे। लुई ने जब ब्रेल लिपि का आविष्कार किया उस समय वह केवल 15 वर्ष के थे।

ब्रेल लिपि का आविष्कार करने में लुई ब्रेल का बहुत बड़ा योगदान है। वे स्वयं एक दृष्टिबाधित व्यक्ति थे। लुई ब्रेल का जन्म 4 जनवरी 1809 में फ्रांस के एक छोटे से गाँव कुप्रे में हुआ था। उनके पिता साइमन चमड़ा सिलने का कारोबार करते थे। बचपन में लुई उनके चमड़ा सिलने वाले सुए को बड़ी ध्यान से देखा करते थे। एक दिन वे अपने पिता की अनुपस्थिति में उसी सुए से चमड़ा सिलने का प्रयास कर रहे थे। तभी वह सुआ उनकी आँख में चुभ गया। इस दुर्घटना के दौरान उनकी आयु केवल तीन वर्ष थी।¹ धीरे-धीरे इस दुर्घटना का असर उनकी दूसरी आँख पर भी होने लगा। लगभग पाँच वर्ष की आयु

तक लुई की दोनों आँखों की रोशनी जा चुकी थी और उनके लिए शिक्षा प्राप्त करना मानो असंभव सा हो गया था। किन्तु फिर भी लुई ने अपनी इस कठिनाई से हार नहीं मानी। उम्र बढ़ने के साथ-साथ उनकी सृजनात्मक शक्ति भी बढ़ने लगी और तभी से उन्होंने इस क्षेत्र में कुछ नये प्रयास करने प्रारंभ कर दिए। ब्रेल लिपि के लिए सबसे पहले उन्होंने 12 बिन्दुओं का आविष्कार किया। किन्तु कुछ समय पश्चात् उनको ऐसा लगने लगा कि इस लिपि में संशोधन करने की आवश्यकता है। और तब उन्होंने 12 बिन्दुओं से 6 बिन्दुओं में इस लिपि को परिवर्तित किया। आज सम्पूर्ण विश्व में 6 बिन्दुओं वाली लिपि प्रचलित है। ब्रेल लिपि में प्रत्येक आयताकार सेल में 6 बिन्दु यानि डॉट्स होते हैं, जो थोड़े-थोड़े उभरे हाते हैं। यह दो पंक्तियों में बने होते हैं। इस आकार में अलग-अलग 64 अक्षरों को बनाया जा सकता है।²

ब्रेल लिपि की वर्णमालाओं को विश्व की किसी भी भाषा में पढ़ा व लिखा जा सकता है। ब्रेल लिपि को उंगलियों के स्पर्श मात्र से पढ़ा जा सकता है। ब्रेल लिखने के लिए एक खास तरह की स्लेट और कलम जिसे 'स्टाइलस' कहा जाता है। ब्रेल में लिखने के लिए मोटे कागज़ की आवश्यकता होती है। मोटे कागज़ पर लिखने से ब्रेल के अक्षरों को भली-भाँति पढ़ा जा सकता है। ब्रेल सीखने के लिए सर्वप्रथम उसकी वर्णमालाओं को याद किया जाता है। हिन्दी और इंग्लिश की वर्णमालाओं में बहुत अधिक अंतर नहीं होता, किन्तु फिर भी दोनों का ज्ञान पूर्ण रूप से होना चाहिए। ब्रेल लिखने के लिए स्लेट के अतिरिक्त ब्रेलर का भी विशेष रूप से प्रयोग किया जाता है। इसके बाएँ और दाहिने ओर तीन-तीन अर्थात् छः बटन होते हैं। और इन दोनों के बीच में एक स्पेस का बटन होता है।

ब्रेल लिपि के आविष्कार को लगभग 150 वर्ष से भी अधिक हो चुके हैं तथा इतने वर्षों में इसका प्रचार-प्रसार और अधिक बढ़ गया है। एक वैज्ञानिक मान्यता के आधार पर यह कहा जाता है कि ब्रेल में लिखने से हमारी मांसपेशियों में खिंचाव पड़ता है तथा उससे ब्लड सर्कुलेशन बढ़ जाता है। आज के युग में इलैक्ट्रॉनिक उपकरणों के अत्यधिक उपयोग के कारण ब्रेल का प्रयोग कुछ कम हो गया है। इसके बावजूद भी ऐसा नहीं कहा जा सकता कि इस समय इसकी आवश्यकता नहीं है। कुछ ऐसे उदाहरण हैं जिनसे यह स्पष्ट होता है कि आज के युग में इसकी अधिक आवश्यकता है। आज कुछ ऐसे इलैक्ट्रॉनिक उपकरणों का निर्माण हो चुका है जिनके माध्यम से ब्रेल लिपि को पढ़ व लिख भी सकते हैं। इनमें ब्रेल नोट 'ऑरबिट रीडर' और 'ब्रेल रिफ्रेशेबल डिसप्ले' इत्यादि है। इनकी अपनी मैमोरी कार्ड होती है जिसमें दृष्टिगत पुस्तकों को स्कैन किया जाता है। इतना ही नहीं बल्कि इंटरनेट पर उपलब्ध जानकारियों को भी इन उपकरणों के माध्यम से प्राप्त किया जा सकता है। इनके अतिरिक्त एक और उपकरण है और वह है ब्रेल घड़ी। देखने में यह बाकी घड़ियों की तरह ही होती है। फर्क केवल इतना है कि इसके ऊपर का ढक्कन खोलकर हाँथ की उंगलियों के स्पर्श के द्वारा समय देख सकते हैं।

वर्तमान समय में इलैक्ट्रॉनिक उपकरणों और कम्प्यूटर की मात्रा कितनी ही अधिक क्यों न बढ़ गयी हो फिर भी ब्रेल लिपि की तुलना इलैक्ट्रॉनिक उपकरण से नहीं की जा सकती। इतना अवश्य है कि कम्प्यूटर के माध्यम से किसी भी तरह की जानकारी या अध्ययन हेतु सामग्री शीघ्र उपलब्ध हो जाती है। और ब्रेल में सामग्री उपलब्ध करने में कुछ अधिक समय लगता है। किन्तु बहुत अधिक कम्प्यूटर के

सामने बैठना कई बार स्वास्थ्य के लिए हानिकारक होता है। इसीलिए ऐसा प्रयास किया जा रहा है कि ब्रेल की उपयोगिता अधिक से अधिक बढ़े और इसकी आवश्यकताओं को समझा जाये।

तनिक विचार करके देखें, यदि ब्रेल लिपि का आविष्कार न हुआ होता तो दृष्टि बाधित वर्ग के लिए कितना कठिन होता। किन्तु कम्प्यूटर और इलैक्ट्रॉनिक उपकरणों को भी नकारा नहीं जा सकता क्योंकि कम्प्यूटर के माध्यम से विश्व के किसी भी देश और उसकी संस्कृति के विषय की पूर्ण जानकारी सरलता से प्राप्त की जा सकती है। आज दृष्टि बाधित वर्ग भी कम्प्यूटर में जॉज (स्क्रीन रीडिंग सॉटवेयर) इन्स्टॉल करके उसके माध्यम से हर तरह की जानकारियाँ प्राप्त कर सकता है। जॉज एक ऐसा सॉटवेयर है जिसके माध्यम से स्क्रीन पर आई हुई प्रत्येक जानकारी को सुनकर पता लगा सकते हैं।³ इसके अतिरिक्त ई-मेल भेजना और कहीं से आये ई-मेल को पढ़ना, ऑनलाईन शॉपिंग, बिलों का भुगतान आदि जॉज के माध्यम से कर सकते हैं। यह सॉटवेयर इंग्लिश, हिन्दी तथा अन्य भाषाओं में भी उपलब्ध है। हिन्दी में इस सॉटवेयर को 'साफा' या 'लेखा' के नाम से जाना जाता है।

ब्रेल लिपि के विषय में एक और ऐसी वैज्ञानिक मान्यता है कि उंगलियों और मस्तिष्क के बीच एक गहरा संबंध होता है। जैसे कि ब्रेल में लिखी हुई कोई भी चीज़ या किसी भी विषय की जानकारी को यदि हम उंगलियों के स्पर्श के द्वारा पढ़ते हैं तो वह हमें बहुत अधिक समय तक याद रहती है। ब्रेल लिखने के लिए एक और साधन उपलब्ध है जिसे 'पॉकेट फ्रेम' के नाम से जाना जाता है और यह लोहे का बना होता है। इसका प्रयोग हम तब करते हैं जब हम कहीं अपने शहर से बाहर जा रहे हों और किसी भी विषय में यदि कोई महत्वपूर्ण जानकारी प्राप्त करनी हो और उस समय किसी कारणवश हमारे आसपास सहायता के लिए कोई उपस्थित न हो पाए। पॉकेट फ्रेम में एकसाथ चार या छः लाइनें बनी होती हैं। यह देखने में चौकोर होता है। पॉकेट फ्रेम को एक जगह से दूसरी जगह ले जाने में कोई कठिनाई नहीं होती। तथा इसे अपने पर्स या कैरी बैग में भी ले जा सकते हैं। वैसे आजकल इसकी इतनी अधिक आवश्यकता नहीं पड़ती क्योंकि अब लोगों के पास विविध प्रकार के उपकरण उपलब्ध हैं। जिनके माध्यम से ब्रेल लिपि की उपयोगिता को भली-भाँति प्रदर्शित किया जाता है। बहुत सी ऐसी संस्थाएँ हैं जहाँ पर ब्रेल पुस्तकों के अतिरिक्त ब्रेल में कैलेण्डर भी प्रकाशित होते हैं। इनके अतिरिक्त ब्रेल शब्दकोष भी उपलब्ध हैं। ब्रेल में उपलब्ध सामग्री के संबंध में एक विशेष बात पर ध्यान दिया जाना चाहिए कि इन सामग्रियों के ऊपर कोई भी भारी वस्तु नहीं रखी जानी चाहिए। भारी वस्तुओं को रख देने से इनके अक्षर बहुत जल्दी मिट जाते हैं।

ब्रेल में लगभग हर विषय की पुस्तकें अथवा अन्य सामग्री तो उपलब्ध है ही, अन्य विषयों के साथ-साथ संगीत विषय पर भी बहुत सी पुस्तकें उपलब्ध हैं। विभिन्न संगीतज्ञों या विभिन्न कलाकारों की जीवनियाँ हों या कोई और जानकारी। संगीत के शास्त्र पक्ष के साथ-साथ क्रियात्मक पक्ष की जानकारी भी ब्रेल लिपि के माध्यम से प्राप्त की जा सकती है। परन्तु इसमें एक कठिनाई यह सामने आ रही है कि संगीत के कुछ दृष्टि बाधित कलाकार इन स्वरलिपियों को लेकर एक मत नहीं हो पाये हैं।

ब्रेल स्वरलिपि को एकरूपता प्रदान करने में बहुत से संगीतज्ञ अथक परिश्रम कर रहे हैं तथा इसमें उन्हें काफी हद तक सफलता भी मिली है। हिन्दुस्तानी संगीत के साथ-साथ कर्नाटक संगीत की भी ब्रेल में स्वरलिपि पद्धति तैयार की जा रही है। पुनर्वासीय सेवाओं की आधुनिक विचारधारा के जन्म से पूर्व भी संगीत को दृष्टि बाधित वर्ग के लिए एक महत्वपूर्ण कार्यकलाप समझा जाता था। अनेक दृष्टिहीन कवियों तथा संगीतज्ञों ने अपनी-अपनी संस्कृति पर अमित छाप छोड़ी है। इनमें से कुछ लोगों ने केवल अपने देश में ही ख्याति प्राप्त नहीं की वरन इनका नाम दूर-दूर तक फैला है। जिनमें से देहरादून में स्थित प्रख्यात संगीतज्ञ श्री वासुदेव देशपाण्डे का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। ब्रेल के आविर्भाव ने इन लोगों के लिए एक ऐसा साधन उपलब्ध करवाया जिसके द्वारा वे लोग अपनी कृतियों को सुरक्षित रख सकें।

ब्रेल स्वर लिपि के निर्माण से दृष्टिबाधित वर्ग का शैक्षिक और व्यावसायिक उत्थान कुछ हद तक संभव हो पाया है। किन्तु अभी भी इसमें बहुत अधिक प्रयास और कुछ संशोधन की आवश्यकता है। पाश्चात्य संगीत की स्वरलिपि तो एक शताब्दी से भी अधिक समय से अस्तित्व में है। सन् 1950 में यूनेस्को द्वारा आयोजित एक गोष्ठी में विभिन्न स्वर-लिपियों में एकरूपता लाने की ओर एक महत्वपूर्ण उन्नति दृष्टिगत हुई। दुर्भाग्यवश इस सम्मेलन के दौरान पूर्वी देशों में प्रचलित अनेक संगीत प्रणालियों में एकरूपता नहीं लायी जा सकी। सन् 1954 में भारतीय ब्रेल के आविर्भाव के उपरांत हिन्दुस्तानी एवं कर्नाटक संगीत की स्वरलिपि पद्धतियों में समानता लाने के लिए बहुत से प्रयत्न किये गये। सत्तर के दशक में दृष्टिबाधितार्थ राष्ट्रीय केन्द्र ने एक समान स्वरलिपि को जन्म दिया। किन्तु यह लिपि विस्तृत रूप में प्रयोग में न लायी जा सकी। अनेक संगीतज्ञों एवं विद्यालयों ने अपनी व्यक्तिगत स्वरलिपि का निर्माण किया था। परन्तु इन लिपियों के सीमित प्रयोग के कारण यह विशेष उपयोगी सिद्ध नहीं हो पायी। फलस्वरूप एक व्यक्ति द्वारा लिखी गयी पुस्तकें आदि दूसरा व्यक्ति नहीं पढ़ सकता था। सन् 1979 में दृष्टिबाधितार्थ राष्ट्रीय संस्थान में कुछ ख्याति प्राप्त संगीतज्ञों और ब्रेल विशेषज्ञों को एकत्र कर उन्हें एक समान प्रणाली निर्मित करने हेतु कार्य सौंपा गया। इस समिति के मार्गदर्शक श्री रमेशचन्द्र निझावन के निर्देशन में समान लिपि का जन्म हुआ। सितम्बर 1981 में अहमदाबाद में आयोजित एक कार्यशाला में इस प्रणाली को विचारार्थ प्रस्तुत किया गया। इस कार्यशाला में देश के विभिन्न भागों से आये अनेक संगीतज्ञों ने भाग लिया। यद्यपि उक्त कार्यशालाओं ने सैद्धांतिक रूप में इस लिपि को स्वीकृति प्रदान की गयी है। तथापि बहुत कुछ कार्य किया जाना बाकी था। हर्ष का विषय यह है कि इस कार्य के प्रथम चरण के रूप में हिन्दुस्तानी संगीत हेतु ब्रेल स्वरलिपि पद्धति को एक नयी दिशा प्रदान की गयी।⁴ आशा है कि इस कार्य के दूसरे चरण में आगामी कुछ ही वर्षों में कर्नाटक संगीत के लिए एक नयी प्रणाली के निर्माण किये जाने की संभावना है। और इस कार्य में सफलता अवश्य मिलेगी। तथा ऐसा विश्वास भी है कि आने वाले कुछ ही समय में इस लिपि को परिष्कृत रूप प्रदान किया जा सके, एवं दृष्टिहीन व्यक्ति संगीत को ब्रेल बद्ध करने के क्षेत्र में स्वयं को पूर्ण रूप से स्वतंत्र अनुभव कर सकें।

आज हिन्दुस्तानी संगीत के लिए दो मुख्य स्वरलिपियाँ भातखण्डे तथा विष्णु दिगम्बर पद्धतियाँ प्रचलित हैं। इन दोनों स्वरलिपियों के न केवल संकेत विधान भिन्न हैं अपितु इनकी प्रस्तुतीकरण और

अभिन्यास में भी अंतर है। उदाहरणार्थ विष्णु दिगम्बर पद्धति में स्वरों का समय—मान प्रत्येक स्वर के नीचे अंकित किया जाता है। किन्तु भातखण्डे पद्धति में स्वर अर्धवृत्त में दर्शाये जाते हैं और प्रत्येक स्वर का समय—मान एक मात्रा में दर्शाये हुए स्वरों तथा अवग्रहों के आधार पर निश्चित किया जाता है। परन्तु प्रस्तुत संगीत संहिता एक समान स्वर लिपि है। जिसके अंतर्गत समान नियमों द्वारा हिन्दुस्तानी संगीत के विभिन्न पक्षों का समावेश किया गया है। यदि किसी कारणवश जब कभी एकीकृत नियमों का पालन संभव न हो पाये तो ऐसी दशा में आवश्यकतानुसार वैकल्पिक नियमों का प्रावधान किया गया है। जिनके द्वारा किसी एक लिपि में संगीत को ब्रेल बद्ध किया गया है। किन्तु इस प्रावधान का प्रयोग यदा—कदा अनिवार्य दशा में ही किया जाता है। ब्रेल की आवश्यकताओं को ध्यान में रखते हुए समय—मान यानि कि मात्राओं को समान रीति से इस स्वरलिपि में अपनाया गया है। ब्रेल लिपि में भी चिन्हों को ठीक उसी तरह लिखा जाता है जिस तरह दृष्टिगत पुस्तकों में। अंतर केवल इतना है कि ब्रेल में स्वरों को लिखने का ढंग कुछ अलग है। उदाहरण के लिए मध्य सप्तक के लिए किसी भी चिन्ह की आवश्यकता नहीं होती। मन्द्र अथवा तार सप्तकों के लिए स्वरों से पूर्व चिन्ह लिखे जाते हैं। कण स्वर का चिन्ह स्वर से पूर्व लिखा जाता है। तार अथवा मन्द्र सप्तक में आये कण स्वरों के लिए भी यही नियम प्रयुक्त होते हैं। मीड का चिन्ह उस स्वर के पश्चात् अंकित किया जाता है। जिस स्वर से मीड आरम्भ होती है उस स्वर से पूर्व चिन्ह लगाया जाता है। किन्तु यदि मीड वाले स्वरों के मध्य कोई कण स्वर न हो तो इस दशा में दोनों स्वरों के मध्य च यानि ब्रेल की संख्यानुसार एक चार बिन्दु अंकित किये जाते हैं। एक मात्रा में आये हुए स्वरों के लिए बिन्दु एक का प्रयोग किया जाता है। दो मात्रा, तीन मात्रा अथवा चार मात्रा के लिए अलग से कोई चिन्ह नहीं होते हैं। इन्हें दर्शाने के लिए दृष्टिगत लिपि का अनुसरण किया जाता है और इन्हें अवग्रहों द्वारा अंकित किया जाता है। अवग्रह स्वरों के पश्चात् अंकित किया जाता है। और प्रत्येक स्वरों का समयमान प्रत्येक अवग्रह के समयमान के चिन्ह के आधार पर निर्धारित किया जाता है। इसके अतिरिक्त दो मात्रा, चार मात्रा, छः मात्रा आदि को दर्शाने के लिए प्रत्येक ऐसी संख्या के उपर्युक्त स्वर को उसके ब्रेल समतुल्य निम्न चिन्ह द्वारा अंकित किया जाता है। ऐसी संख्याएँ जैसे पौने मात्रा, सवा मात्रा, डेढ़ मात्रा तथा पौने दो मात्राओं के लिए दृष्टिगत लिपियों का ही अनुसरण किया जाता है।

भातखण्डे प्रणाली में खटके के स्वर गोलाभिवार के मध्य दर्शाये जाते हैं। किन्तु ब्रेल स्वरलिपि में ऐसा नहीं हो सकता। खटके में आये निहित स्वरों को पूर्वरूपेण लिखा जाता है। उनके पूर्व समय—मान का चिन्ह अंकित किया जाता है। जैसे (प) ब्रैकिट की संख्या ब्रेल में दो, तीन, पाँच, छः है। ब्रेल स्वरलिपि में ताली की संख्याओं को अंग्रेजी भाषा की वर्णमाला के छब्बीस अक्षरों द्वारा अंकित किया जाता है। ब्रेल स्वरलिपि में स्वरों के लिए चिन्हों को लिखने का ढंग कुछ इस प्रकार है—

- 1) शुद्ध स्वरों के लिए कोई चिन्ह नहीं होता।
- 2) कोमल रे के लिए इंग्लिश का डब्ल्यू या हिन्दी का ठ लिखा जाता है जिसकी संख्या दो, चार, पाँच, छः है।
- 3) कोमल ग के लिए ज़ लिखा जाता है जिसकी संख्या एक, पाँच, छः है।

- 4) तीव्र मध्यम के लिए हिन्दी का तालव्य श जिसकी ब्रेल में संख्या एक, चार, छः है।
- 5) कोमल धैवत के लिए इंग्लिश का Z जिसकी संख्या एक, तीन, पाँच, छः है।
- 6) कोमल नि के लिए हिन्दी के उ का प्रयोग किया जाता है। जिसकी संख्या एक, दो, चार, छः है।

जिस प्रकार स्वरों के चिन्हों को दर्शाने के लिए दृष्टिगत लिपियों का सहारा लिया जाता है ठीक उसी प्रकार ब्रेल स्वरलिपि के माध्यम से स्वरों या स्वरों के चिन्हों को काफी हद तक दर्शाना संभव हो गया है।

वर्तमान समय में ब्रेल की ऐसी बहुत सी पुस्तकें उपलब्ध हैं जिनमें ब्रेल स्वरलिपि पद्धति का भरपूर प्रयोग किया गया है। या यूँ कह सकते हैं कि ब्रेल की पुस्तकों में शास्त्रीय पक्ष के साथ-साथ क्रियात्मक पक्ष का भी लाभ उठाया जा सकता है। ब्रेल पुस्तकों को छापने के लिए ब्रेल प्रैस तो उपलब्ध है ही किन्तु कुछ समय से दृष्टिगत पुस्तकों को एम्बॉजर के द्वारा ब्रेल में परिवर्तित किया जा रहा है। किन्तु इस उपकरण में संगीत की स्वरलिपियों को दर्शाने में कई बाधाएँ सामने आ रही हैं। परन्तु ऐसी आशा की जा रही है कि भविष्य में इस समस्या का भी समाधान सम्भव हो पायेगा।

आजकल लगभग सभी लोग स्मार्ट फोन का प्रयोग करते हैं। सामान्य लोगों की भाँति दृष्टिबाधित वर्ग भी इसका प्रयोग प्रचुर मात्रा में कर रहा है। फर्क बस इतना है कि वे लोग टॉकबैंक की सहायता से स्मार्ट फोन का प्रयोग करते हैं और समय की भी यही माँग है क्योंकि स्मार्ट फोन में बहुत सारी ऐसी सुविधाएँ उपलब्ध हैं जिनका प्रयोग बड़ी ही आसानी से किया जा सकता है। यह सुविधाएँ आई फोन और ऐनड्रॉइड दोनों में है। आई फोन में वॉइस ओवर की सुविधा है और ऐनड्रॉइड में टॉकबैंक की सुविधा उपलब्ध है। भविष्य में एक ऐसे मोबाईल के आविष्कार की संभावना की जा रही है जिसके बटनों पर ब्रेल की संख्याएँ या अक्षर लिखे होंगे। इतना ही नहीं अपितु इंटरनेट पर उपलब्ध जानकारियों को भी ब्रेल में पढ़कर प्राप्त कर सकते हैं। इस मोबाईल को बी-टच के नाम से जाना जायेगा परन्तु अभी तक यह भारत में नहीं आया है। कहा जाता है कि कोरिया में इसका आविष्कार हो चुका है। इस इलैक्ट्रॉनिक उपकरण के कारण ब्रेल की उपयोगिता को कम नहीं आँका जा सकता। बल्कि इसमें और भी संशोधन करके इसकी आवश्यकताओं को बढ़ाया जा रहा है ताकि दृष्टिबाधित वर्ग अधिक से अधिक लाभान्वित हो सके एवं हर विषय एवं हर संस्कृति की जानकारी प्राप्त कर सकें। इसके लिए बहुत से नये-नये उपकरणों का आविष्कार किया जा रहा है ताकि ब्रेल को भी अन्य इलैक्ट्रॉनिक उपकरणों के समान ऊँचा दर्जा प्राप्त हो। ब्रेललिपि की उपयोगिता इतनी अधिक बढ़े कि इसकी आवश्यकता ही नहीं बल्कि यह लोगों के लिए अनिवार्य ही हो जाये।

संदर्भ

1. hindi.webdunia.com/inspiring-personality/louis-braille-120010300030-1html
2. bharatdiscovery.org/India/ब्रेल लिपि
3. AFB American Foundation for the Blind, afb.org.braille
4. ब्रेल संगीत स्वरलिपि, भाग-I, लेखक- श्री रमेशचन्द्र निझावन, पृ. सं. 6

ग्वालियर घराने की ख्याल शैली का तकनीकी पक्ष

डॉ. सुरेन्द्र नाथ सोरेन

सहायक प्रध्यापक

संगीत विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय

सार

भारतीय संगीत में गायन, वादन और नृत्य इन तीनों विधाओं की परम्पराएँ अलग-अलग समय पर विविध रूपों में प्रस्तुति होती है और कालान्तर परम्परा ही पुरातन संगीत को वर्तमान संगीत से जोड़ती है, अलग करती है तथा विभाजक रेखा की भूमिका भी निभाती है। अतः परम्परा को हिन्दुस्तानी संगीत का अभिन्न अंग कह सकते हैं। घराने परम्परा के संकेत अथवा प्रतीक है और परम्परागत संगीत के प्रतिनिधि भी है।

गायन के लक्षण बताते हुए पं. शारंगदेव ने संगीत रत्नाकर में इसी अर्थ में "सुसम्प्रदाय" शब्द का व्यवहार किया है जिसका अर्थ होता है उत्तम गुरु परम्परा से शिक्षा लिया हुआ। सम्प्रदाय शब्द का अर्थ किसी वस्तु को विधिवत् व विशेषता पूर्वक देने की प्रक्रिया। आगे चलकर यही सम्प्रदाय शब्द रूढार्थ में गुरु द्वारा शिष्य को विधिवत् ज्ञान दिए जाने की परम्परा का घोटक हो गया। सम्प्रदाय, वर्ग, शैली, समुदाय, शाखा, वाणी आदि घरानों की प्राचीनता के ही घोटक है। घराना परम्परा भारतीय संगीत में अपना एक अद्वितीय स्थान रखता है। गायन शैली की मौलिकता एवं विशिष्टता के आधार पर ही घराने अस्तित्व में आए। घरानेदार संगीत हमारे संगीत की नींव है।

हमारी प्राचीन संस्कृति को सुरक्षित रखने का श्रेय घरानों को ही जाता है। संगीत गुरुमुखी कला है। संगीत में घराना अपना एक विशेष स्थान रखता है। ख्याल गायन शैली के घरानों में से ग्वालियर घराना, आगरा घराना, किराना घराना, पटियाला घराना, दिल्ली घराना, प्रमुख हैं।

संगीत के क्षेत्र में ग्वालियर और वहाँ के राजदरबार का महत्वपूर्ण स्थान रहा है। ग्वालियर घराने की गायकी प्रणाली अष्टांग है, अष्टांग का अर्थ है आठ अंग अर्थात् आठ अंग से युक्त गायकी अष्टांग गायकी कहलाती है। अष्टांग गायकी की बढ़त अत्यन्त कलात्मक, रसपूर्ण और हृदयस्पर्शी है। बहलावा, मींड और गमक तथा उसके प्रकार इस गायकी के प्राणतत्व हैं। ग्वालियर घराने में आठ अंगों का समावेश इस प्रकार है—

1. आलाप — बहलावा
2. बोलालाप
3. तान
4. बोलतान
5. गमक
6. लयकारी
7. मींड और सूत
8. खटका, मुर्की, ज़मज़मा

अष्टांग गायकी ग्वालियर घराने की क्लिष्ट गायकी मानी जाती है। इसलिए जो भी कलाकार इस घराने से संबंध रखता है उसे इन आठ अंगों का पूर्ण अभ्यास करना चाहिए तथा राग का विस्तार

इन आठ अंगों को ध्यान में रखकर ही करना चाहिए।

संकेत शब्द

सुसम्प्रदाय, ग्वालियर घराना, बहलावा, बोलालाप, बोलतान

भारतीय संगीत में गायन, वादन और नृत्य

भारतीय संगीत में गायन, वादन और नृत्य इन तीनों विधाओं की परम्पराएँ अलग-अलग समय पर विविध रूपों में प्रस्फुटित होती रही है और कालान्तर में यही परम्पराएँ संगीत के विभिन्न घरानों के रूप में विकसित हुई है। इस तरह परम्परा ही पुरातन संगीत को वर्तमान संगीत से जोड़ती है, अलग करती है तथा विभाजक रेखा की भूमिका भी निभाती है। अतः परम्परा को हिन्दुस्तानी संगीत का अभिन्न अंग हम कह सकते हैं। घराने परम्परा के संकेत अथवा प्रतीक है और परम्परागत संगीत के प्रतिनिधि भी है।

गायन के लक्षण बताते हुए पं. शारंगदेव ने संगीत रत्नाकर में इसी अर्थ में “सुसम्प्रदाय” शब्द का व्यवहार किया है जिसका अर्थ होता है उत्तम गुरु परम्परा से शिक्षा लिया हुआ।

सम्प्रदाय शब्द का अर्थ किसी वस्तु को विधिवत् व विशेषता पूर्वक देने की प्रक्रिया। आगे चलकर यही सम्प्रदाय शब्द रूढ़ार्थ में गुरु द्वारा शिष्य को विधिवत् ज्ञान दिए जाने की परम्परा का द्योतक हो गया।¹

गुणीजनों के मतों से जब एक गायक अपनी गायकी में कुछ स्वतंत्र प्रतिभा, विशेषता या अन्य गायकों से भिन्नता रखता है और जब वही गायकी अपने शिष्यों को सिखाने लगता है तो शिष्यगण भी उसी प्रकार की गायकी को गाने लगते हैं। कुछ पीढ़ियों तक गायकी की यह परम्परा चलने पर वह एक घराने के नाम से जानी जाने लगती है। इस प्रकार जब एक ही गायकी शिष्य पर शिष्य अनेक पीढ़ियों तक चलती रहे तब वह एक घराना बन जाता है।

सम्प्रदाय, वर्ग, शैली, समुदाय, शाखा, वाणी आदि घरानों की प्राचीनता के ही द्योतक हैं। रूप भेद का परित्याग करके ‘घराना’ की आत्मा इन सभी में प्रतिबिम्बित होती है। घराना परम्परा की उपयोगिता इसके प्रादुर्भाव से ही रही है। गायन शैली की मौलिकता एवं विशिष्टता के आधार पर ही घराने अस्तित्व में आए। घराना परम्परा भारतीय संगीत में अपना एक अद्वितीय स्थान रखता है। घराना ने क्रियात्मक संगीत को पल्लवित, पुष्पित तथा प्रतिफलित करने में पूर्ण योगदान दिया। इसलिए ‘घराना’ भारतीय संगीत की अमूल्य निधि व निजी संकल्पना है।²

घरानेदार संगीत हमारे संगीत की नींव है। संगीत को विकसित कर उसे उत्कृष्ट बनाने में घरानों ने महत्वपूर्ण भूमिका निभाई है। एक विद्वान के अनुसार जिस प्रकार ईंट, गारा, लोहा, मिट्टी, लकड़ी

आदि सामग्री एक समान होते हुए भी उनसे निर्मित प्रत्येक भवन की रूप रेखा तथा आकृति अलग होती है ठीक उसी प्रकार ताल, लय, स्वर, संगीतोपयोगी अलंकरण आदि एक समान होते हुए भी उनके संयोजन एवं सूक्ष्म स्वर लगाव से गायकी के भिन्न-भिन्न रूप तैयार हो जाते हैं।³

प्रत्येक घराने में राग नियमों का प्राचीन आधार एक होते हुए भी गायकी में किन्हीं विशेषताओं के कारण दूसरे घराने से कुछ अंतर अवश्य रहता है। राग विस्तार के नियमों में आलाप, बोल आलाप, तान, बोलतान, गमक, मींड, खटका, कण, मुर्की आदि अंगों का प्रयोग कर ख्याल गायकी को सरस एवं अभिजात बनाते हैं। इन्हीं नियमों के न्यूनाधिक प्रयोग से विविध घराने बनते हैं।

हमारी प्राचीन संस्कृति को सुरक्षित रखने का श्रेय घरानों को ही जाता है। घरानों ने ही प्राचीन संगीत को सुरक्षित रखा है। हिन्दुस्तानी संगीत को जीवित रखने का श्रेय उन परम्पराओं को ही प्राप्त है जो वर्षों से गुरु-शिष्य की परम्परा के रूप में चली आ रही है। यह ज़रूर है कि प्राचीन गायकी को अब तक जीवित रखने के प्रयत्न में काफी परिवर्तन आ चुके हैं लेकिन आधार के रूप में उस गायकी को जीवित रखा जा सकता है, जिसका श्रेय निश्चित रूप से उन्हें जाता है जिन्होंने अथक परिश्रम से अपने गुरुजनों की सेवा करके संगीत विधा को प्राप्त किया तथा आगे अपने शिष्यों को सिखाकर संगीत के प्राचीन रूप को, कला को, सामान्य सिद्धांतों को एवं पुरानी बंदिशों को जीवित रखने का प्रयत्न किया।

भारत में गुरुकुल प्रणाली वैदिक काल से ही चली आ रही है। इस परम्परा के अंतर्गत ही गेय प्रणाली गायकी जीती जागती रही अर्थात् परम्परा ने गायकी को नष्ट होने से बचाया।

संगीत गुरुमुखी कला है। इसका प्रशिक्षण गुरु शिष्य परम्परा के अंतर्गत होता है। इस परम्परा के प्रयोग में गुरु सदैव केन्द्र बिन्दु होता है। घराने पद्धति प्राचीन गुरुकुल पद्धति का ही एक परिवर्तित रूप है। इस प्रणाली के अन्तर्गत गुरु या उस्ताद के पास रहकर अथवा नियमित रूप से उनके पास जाकर शिष्य उनसे संगीत की शिक्षा ग्रहण करता है। प्राचीन समय से आज तक गुरु और शिष्य परम्परा ऐसे ही चली आ रही है।

संगीत में घराना अपना एक विशेष स्थान रखता है। घराना संयम एवं अनुशासन का ही परिणाम है। घरानों में शिक्षा लेने से पूर्व कायदे और कानूनों का पालन करना अनिवार्य है। क्योंकि घराना कड़े एवं कठोर नियमों तथा अनुशासन की जंजीरों में जकड़ा है। अतः घराने की विद्या का अध्ययन करने से शिष्य में संयम एवं अनुशासन आदि गुण पैदा होता है। एक दृष्टिकोण से घराना हिन्दुस्तानी कलाकार का प्रमाण-पत्र माना जाता है। किसी गायक कलाकार का घराना से संबंधित होना उसकी गायकी को प्रमाणित करता है।⁴

ख्याल गायन शैली के घराने में से ग्वालियर घराना, आगरा घराना, किराना-घराना, पटियाला घराना, दिल्ली घराना, प्रमुख घराने हैं।

संगीत के क्षेत्र में ग्वालियर और वहाँ के राजदरबार का महत्वपूर्ण स्थान रहा है। ग्वालियर की

संगीत कला भारत वर्ष के संगीत में स्वर्णाक्षरों में अंकित करने योग्य है। भारतीय संगीत के संरक्षण, संवर्द्धन एवं प्रचार में ग्वालियर का प्रमुख स्थान रहा है। अनेक अलौकिक गायक, अद्वितीय वादक तथा संगीत शास्त्र के प्रकाण्ड पण्डित इसी ग्वालियर की पुण्य-भूमि से समस्त भारत-भू को अपनी अनुपम कला से मुग्ध कर चुके हैं।⁵ संगीत कला को श्रेष्ठता के पद तक पहुँचाने में ग्वालियर घराने के गायकों का बहुत बड़ा योगदान रहा है। इतिहास की दृष्टि से इस घराने की स्थापना के सुत्रों का अन्वेषण करते समय बहुत दूर तक दृष्टिक्षेप करना पड़ता है।⁶ संगीत की अनेक शैलियों का संवर्द्धन तथा संरक्षण का श्रेय ग्वालियर घराने को ही जाता है। राजा मानसिंह तोमर राज्यकाल (1486—1516 ई.) ने भारतीय संगीत के इतिहास में ग्वालियर का नाम अमर कर दिया।⁷ ग्वालियर के राजा मानसिंह तोमर के राज्यकाल में ही ध्रुपद जैसी विशिष्ट संगीत शैली का आविष्कार हुआ। वह स्वयं ही बहुत अच्छे ध्रुपद गायक थे। बाद में सिंधिया राजाओं के शासनकाल में ध्रुपद का स्थान ख्याल ने ले लिया।⁸ राजा मानसिंह तोमर को ध्रुपद गायकी का पिता माना जाता है।⁹ राजा मानसिंह तोमर ने एक संगीत विद्यालय की स्थापना की थी जिसके अग्रगण्य थे तानसेन। राजा मानसिंह तोमर के बाद कुछ ही वर्षों में तोमर वंश का सौभाग्य सूर्य सदा के लिए अस्त हो गया। सौभाग्यवश सिंधिया राज्य वंश जो कि महाराष्ट्र से ग्वालियर में बस गया था, उनकी छत्रछाया में संगीत की मशाल और जोरों से जलने लग गई। परन्तु इस समय तक ध्रुपद पीछे छूटता चला गया और ख्याल का उद्भव हो चुका था। चाहे ध्रुपद हो या ख्याल ग्वालियर ने दोनों को उच्चतम शिखर पर पहुँचाया।¹⁰

16वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में हिन्दुस्तान पर मुसलमानों ने आक्रमण किए जिससे संगीत की स्थिति को बहुत क्षति पहुँची। भारत के संगीतज्ञ अलग-अलग रियासतों रजवाड़ों के संरक्षण में रहने लगे। अतः यही से घरानों का निर्माण हुआ और ख्याल शैली का विकास होने लगा। ग्वालियर घराने की उत्पत्ति के संबंध में संगीत विद्वानों के भिन्न-भिन्न मत हैं। एक मत के अनुसार इस घराने के मूल-पुरुष लखनऊ के उस्ताद गुलाम रसूल थे। नत्थन-पीरबक्श इन्हीं के प्रपौत्र थे, जो लखनऊ से ग्वालियर आकर बस गए थे। इस मत के अनुसार नत्थन-पीरबक्श की दो संतान हुई — कादिरबक्श और पीरबक्श। हद्दू खाँ और हस्सू खाँ उस्ताद कादिरबक्श के पुत्र थे तथा नत्थू खाँ उस्ताद पीरबक्श के पुत्र थे। एक अन्य मतानुसार नत्थू खाँ भी कादिरबक्श के ही पुत्र थे, जिन्हें पीरबक्श ने गोद लिया था।¹²

उस्ताद हस्सू खाँ के शिष्यों में वासुदेव बुवा जोशी, बाबा दीक्षित और देवजी बुआ परंजपे शामिल हैं। वासुदेव बुवा जोशी के सुयोग्य एवं प्रमाणिक शिष्यों में मसूरकर वामन बुवा चापेकर, पन्ना साहब गुरु जी तथा बालकृष्ण बुवा इचलकरंजीकर। बालकृष्ण बुवा इचलकरंजीकर के तीन शिष्य हुए— विष्णु दिगंबर पलुस्कर, मिराशी बुआ और अनंत मनोहर जोशी। मिराशी बुआ का कोई नामी शिष्य नहीं हुआ। अनंत मनोहर जोशी के शिष्य गजानन राव जोशी के बाद वह परम्परा वहीं खत्म हो गई।

महाराष्ट्र में ख्याल को लोकप्रिय बनाने का श्रेय पंडित बालकृष्ण बुवा इचलकरंजीकर को जाता है। उनके प्रमुख शिष्यों में पंडित विष्णु दिगम्बर पलुस्कर, मिराशी बुआ, अनंत मनोहर जोशी, इंगले बुवा,

दत्तो पंत, वामन बुवा चाफेकर आदि उल्लेखनीय हैं जिन्होंने हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत का देश में प्रचार किया और उसे उचित मान-सम्मान मिला। पं. विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी की शिष्य परम्परा में खासतौर पर तीन सबसे ज्यादा उल्लेखनीय हैं— पं. ओंकारनाथ ठाकुर, पं. विनायक राव पटवर्धन और पं. नारायण राव व्यास।

स्वर, राग और रस के एकनिष्ठ साधक, संगीत के अनेक ग्रंथों के रचयिता, उच्चकोटि के संगीत शिक्षक और देश विदेश में अपने गायन से श्रोताओं को मुग्ध करने वाले पं. ओंकारनाथ ठाकुर बहुमुखी प्रतिभा के धनी थे। उन्हें संगीत मार्तंड (1940), संगीत सम्राट (1943), संगीत नाटक अकादमी पुरस्कार और पद्मश्री (1955) से अलंकृत किया गया था।¹³ उनके शिष्यों में पं. बलवंत राय भट्ट, एन. राजम, प्रेमलता शर्मा, राजा भाऊ सनटकके आदि उल्लेखनीय हैं।

ग्वालियर घराने की विशेषताएँ – ग्वालियर घराना सब घरानों की गंगोत्री माना जाता है। आज सम्पूर्ण देश में अधिकांश घराने इसी घराने से अपना सम्बन्ध जोड़ते हैं। उत्तर भारतीय संगीत को वैभवता के शिखर पर पहुँचाने में जिन घरानों को श्रेय दिया जा सकता है उनमें ग्वालियर घराना अतिप्राचीन तथा असाधारण कहा जाता है। इसी प्रकार ख्याल शैली को लोकप्रिय बनाकर उसके व्यापक प्रचार एवं प्रसार में जिन घरानों की गायकी ने महत्वपूर्ण योगदान दिया है उनमें ग्वालियर घराने की गायकी सर्वाधिक प्रमाणिक, शक्तिशाली, प्रभावशाली, संयमशील एवं सर्वांगपूर्ण मानी जाती है। यहाँ तक जहाँ भी ख्याल गायकी की चर्चा होती है वहाँ ग्वालियर गायकी को ही सर्वश्रेष्ठ माना जाता है। रागों की शुद्धता, गायकी में मीड और गमक का प्रामुख्य तथा गाने में शुद्ध-मुद्रा, शुद्ध-वाणी का पालन ये मुख्य तत्व ग्वालियर गायकी के माने जाते हैं। ग्वालियर घराने की गायकी की अन्य विशेषताओं में जोरदार तथा खुली आवाज़ का गायन, ध्रुपद अंग के ख्याल, सीधी सपाट एवं दानेदार तानें, बोलतानों में लयकारी गमक का सुन्दर और अधिक प्रयोग शामिल है। गायन में सादगी और बोधगम्यता इस घराने की विशेषता रही है। इसके अतिरिक्त गंभीरता और अनुशासन की सात्विकता के लिए भी यह घराना प्रसिद्ध रहा है।¹⁴ ध्रुपद गायन की मौलिकता को लेकर ख्याल गायन ग्वालियर की गायकी का मूलभूत स्वरूप बना। ग्वालियर घराने की विशेषताओं की चर्चा करते हुए पं. लक्ष्मण कृष्णराव पंडित जी के अनुसार खुले गले में शुद्ध आकार में मंजा हुआ गला, बंदिश का कलात्मक प्रस्तुतिकरण तथा उसके अनुसार राग का विस्तार करना इस घराने की विशेषता है।

ग्वालियर घराने की गायकी अष्टांग है। अष्टांग का अर्थ है— आठ अंग। अर्थात् आठ अंगों से युक्त गायकी अष्टांग गायकी कहलाती है। अष्टांग गायकी युक्त राग की बढत अत्यंत कलात्मक, रसपूर्ण और हृदयस्पर्शी है। बहलावा, मीड और गमक तथा उसके प्रकार इस गायकी के प्राणतत्व हैं। ग्वालियर घराने में आठ अंगों का समावेश इस प्रकार है—

1. **आलाप-बहलावा-** ग्वालियर घराने में आलाप का विशेष महत्त्व है। आकार में आलाप करना ग्वालियर घराने की मुख्य विशेषता है। ख्याल गायन आरम्भ करते समय नोम तोम का प्रयोग नहीं करते।

राग गायन में हर एक आलाप आरम्भ व समाप्ति भिन्न स्वरों से तथा भिन्न-भिन्न प्रकार से ली जाती है जिससे पुनर्वाचिता न दिख सके।

बहलावा ग्वालियर परंपरा की गायकी का एक प्रमुख अंग माना जाता है। बहलावा का शाब्दिक अर्थ है बहलाना अर्थात् स्वरों को बहलाकर प्रयोग करना। ख्याल के स्थायी अन्तरे को गाने के पश्चात् दो-दो, चार-चार स्वरसंगतियों का मिलान करते हुए ठेके की लय न बढ़ाते हुए केवल आलापों की ही लय बढ़ाकर स्थायी अंतरे में उन्हें लाते हैं। बहलावे में बंदिश के बोल को लेकर ही भिन्न-भिन्न लय में आलाप करते हैं। आलापों की यह क्रिया ग्वालियर घराने की गायकी में एक वैशिष्ट्य रखती है।¹⁵ बहलावे में स्वर-समुदाय को लय में लेकर गाते हैं परंतु 'स्वर ठहराव' नहीं होता।

2. **बोलालाप-** बंदिश के शब्द और आलाप इन दोनों के स्वरों की संयुक्त रचना बोल आलाप कहलाती है। बोलआलाप में ख्याल के शब्दों का अर्थ प्रकट कर वाक्य रचना स्वरबद्ध की जाती है। इसमें बंदिश में सौंदर्यात्मकता आती है परंतु बंदिश में शब्दों की निरर्थक हत्या से बचना होता है। ख्याल गाते समय बोलालाप का प्रयोग प्रायः स्थायी और अंतरे के बीच में करते हैं।¹⁶

3. **तान-** वस्तुतः आलाप के समान तान को भी गायन को अलंकृत करने की एक युक्ति मानी गई है। ख्याल गायन शैली में स्वरों के उच्चारण स्थान, स्वर विन्यास, अलंकार तथा लय और गति के आधार पर तानों की विभिन्न प्रकार की रचना की गई है। जैसे- शुद्धतान, कूट तान, मिश्र तान, सरल एवं सपाट तान, फिरत तान, गमक तान, रागांग तान, अलंकारिक तान, एक डाल तान, हलक की तान, जबड़े की तान, पेंचदार तान, फिरकी तान, टप्पे की तान आदि का विशेष रूप से प्रचलन है।

4. **बोलतान-** ग्वालियर परंपरा के गायक उपर्युक्त सभी महत्वपूर्ण बातों का ध्यान रखते हुए बोलतानों का प्रयोग अत्यंत कुशलता पूर्वक करते हैं। ग्वालियर घराने की बोलतानें जोरदार एवं वैचित्र्यपूर्ण हैं। ग्वालियर परम्परा के गायक प्रायः दुगुन, तिगुन, चौगुन, छःगुन आदि लयों में कुछ उपजें लेते हैं जिनको बोलतान कहा जाता है। इस क्रिया में शब्दों को विभिन्न स्वर समुदायों में बाँधकर भिन्न-भिन्न लयकारियों में गाते हैं एवं सम पर इस प्रकार से आते हैं कि गायन में बहुत ही वैचित्र्यता निर्माण हो जाती है। एक ही आवर्तन में बंदिश के शब्द क्रमानुसार एक के बाद एक लेकर आखिर में मुखड़े को पकड़ना भी ग्वालियर घराने की बोलतान का एक विशिष्ट अंग है। गमकयुक्त विशेष बोलतान के लिए पदम्भूषण कृष्णराव पंडित प्रसिद्ध हुए।¹⁷

5. **गमक-** आलाप गायन में गमक का कलात्मक प्रयोग किया जाता है। ग्वालियर प्रारंभ से ही ध्रुपद शैली का प्रमुख स्थान रहा है। इसलिए यहाँ ख्याल गायन शैली की परम्परा में ध्रुपद के आकर्षक तत्वों एवं ध्रुपद अंग के ख्यालों को सहजता से अपनाया है जिसमें गमक का विशेष रूप से प्रयोग किया गया है। इस परम्परा में तानों में गमक का प्रयोग विशेष रूप से देखा जाता है। इस घराने की गायकी की कुछ विशिष्ट गमक निम्नानुसार हैं-

सारेसासा, रेरेसासा, निसारेरेसानिसा, रेरेसानिसा, सारेरेसानिसा, धधपमप आदि।

6. **लयकारी**— ध्रुपद गायन की मौलिकता (शब्दों का स्पष्ट उच्चारण राग की शुद्धता, बोलतानों में लयकारी, मींड और गमक का प्रयोग) को लेकर ख्याल गायन ग्वालियर घराने की गायकी का मूलभूत स्वरूप बना। इसमें लयकारी का विशेष महत्त्व है। ख्याल गाते समय जब हम बहलावा, बोलबाँट करते हैं तो दो-दो, चार-चार, स्वर संगतियों का मिलान करते हुए ठेके की लय न बढ़कर आलाप की लय बढ़ाते हैं और भिन्न लय में आलाप करते हैं। ख्याल गायन में गायक बोलतानों को भिन्न-भिन्न लय में गाते हैं जिसे बोलतानों में लयकारी कहा जाता है।

7. **मींड और सूत**— ग्वालियर परम्परा में आलाप गायन में मींड का कलात्मकता प्रयोग किया जाता है। इसे इस शैली का प्राण समझा जाता है। मींड अन्तस्थल को स्पर्श करती है। मींड का प्रयोग ख्याल में ध्रुपद से ही आया है। एक स्वर से दूसरे स्वर तक घसीटते हुए जाने को मींड कहते हैं। सूत और मींड के प्रयोग का तरीका बिल्कुल समान है। सूत और मींड में केवल इतना ही अंतर है कि मींड का प्रयोग गाने में या सितार इत्यादि मिज़राब वाले साज़ों में होता है और सूत का प्रयोग गज़ से बजने वाले साज़ों जैसे— सांरगी, दिलरूबा, वायलिन इत्यादि में होता है। तरीका वही है जो मींड का है।

8(i) **खटका**— ग्वालियर घराने में खटका का प्रयोग ख्याल गायन शैली के साथ-साथ टप्पा गायन में भी सहजता से होता है। एक समय में चार स्वर निकलते हैं जैसे— रेसानिसा, धपमप लिखते समय (सा) (प) अर्थात् षड्ज या पंचम को थोड़ा जोर देकर गाने से गले से खटका निकल जाता है।

(ii) **मुर्की**— ग्वालियर घराने में ख्याल गायन शैली में राग का विस्तार करते समय आलाप या बोल-आलाप में कभी कभी मुर्की का प्रयोग किया जाता है। मुरक या मुर्की का शाब्दिक अर्थ मुड़ना या घूम जाना या चलते-चलते घूम जाना है। गायन में यह क्रिया मुर्की के नाम से जानी जाती है। कम स्वरों में ही मुर्की बन जाती है। मुर्की का स्वरूप गमपगम, रेगमपगम, अर्थात् स्वरों का खूबसूरत घुमाव की मुर्की कहलाता है। कम स्वरों का इस खूबसूरत घुमाव के प्रयोग से गायकी में विविधता आती है।

(iii) **जमज़मा**— यह उर्दू भाषा का शब्द है जिसका अर्थ है स्वर-योजना। संगीत में व्यवहारिक अर्थ में दो स्वरों के पर्यायक्रम में एक से अधिक बार के प्रयोग विशेष को जमज़मा कहते हैं। जैसे— सामगम, पपपप, मममम, गगगग। यह टप्पा गायकी में जमज़मा का प्रयोग होता है परंतु उसकी क्रिया तेज़ होती है। तेज़ गति होने से सूक्ष्म स्वर परोक्ष में चला जाता है अर्थात् सुनाई नहीं देता। इसके प्रयोग से गायकी में विविधता आती है।

इन आठ अंगों का समावेश ग्वालियर घराने की ख्याल गायन शैली में विद्यमान है। ख्याल गायकी की आत्मा इन्हीं आठ अंगों में समाई है। यह अष्टांग गायकी संगीत की आत्मा है। संगीत के गहन अध्ययन, भावाभिव्यक्ति, चिंतन मनन का जड़ इन्हीं अष्ट-अंगों में छिपा है। इस अष्टांग गायकी का गोमुख ग्वालियर रहा है। जिसकी धारा अन्य घरानों में भी जाकर मिली। बीजरूप से समस्त घरानों में अष्टांग गायकी की विचारधारा विद्यमान है।

अष्टांग गायकी ग्वालियर घराने की क्लिष्ट गायकी मानी जाती है। इसलिए जो भी कलाकार इस घराने से संबंध रखता है उसे इन आठ अंगों का पूर्ण अभ्यास करना चाहिए तथा राग का विस्तार इन आठ अंगों को ध्यान में रखकर ही करना चाहिए।

संदर्भ

1. शब्द कल्पद्रुम, कोष भाग 5, पृ. 26
2. गोस्वामी, डॉ. हरिकृष्ण, भारतीय संगीत की परम्परा: वंशानुक्रम एवं वातावरण, पृ. 23
3. माल्लनकर, डॉ. न.र., संगीत घराना अंग जनवरी-फरवरी, 1982, संगीतांजलि धारणी, पृ. 31
4. गोस्वामी, डॉ. हरिकृष्ण, भारतीय संगीत का परम्परा : वंशानुक्रम एवं वातावरण, पृ. 23
5. बांगरे, डॉ. अरुण, ग्वालियर की संगीत परम्परा, पृ. 1
6. बांगरे, डॉ. अरुण, ग्वालियर घराना, पृ. 15
7. बांगरे, डॉ. अरुण, ग्वालियर घराना, पृ. 12
8. बांगरे, डॉ. अरुण, हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत में घराना परम्परा, पृ. 7
9. पंडित, पं. कृष्णराव लक्ष्मण, भारतीय संगीत के अमर साधक, पृ. 3
10. पंडित, पं. कृष्णराव लक्ष्मण, भारतीय संगीत के अमर साधक, पृ. 2
11. मिश्र, शम्भुनाथ, हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत की घराना परम्परा, पृ. 2
12. मिश्र, शम्भुनाथ, हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत की घराना परम्परा, पृ. 7
13. मिश्र, शम्भुनाथ, हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत की घराना परम्परा, पृ. 14, 22
14. मिश्र, शम्भुनाथ, हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत की घराना परम्परा, पृ. 7
15. बांगरे, अरुण, ग्वालियर घराना, पृ. 36
16. बांगरे, अरुण, ग्वालियर घराना, पृ. 35
17. पंडित, पं. शंकर – पंडित तुषार, भारतीय संगीत के महान संगीतकार, पृ. 45

पंजाब के लोकप्रिय वाद्य एवं प्रस्तुतिकरण

डॉ. गुरशरन कौर

सीनियर एसिसटेंट प्रोफेसर

माता सुन्दरी कालेज फार वुमैन दिल्ली युनिवर्सिटी, नई दिल्ली

सार

पंजाब के कलाकारों ने गायकी में ही नहीं अपितु वादन के क्षेत्र में भी बहुत ख्याती प्राप्त की है। पंजाब की धरती गुरुओं, शूरवीरों, परिश्रमी किसानों की भूमि है जहां अनेक लोक वाद्य, शास्त्रीय वाद्यों ने जन्म लिया। पंजाब में प्रायः वही वाद्य प्रयोग में आते रहे हैं जो सारे भारत में प्रचलित हैं लेकिन इस छोटे से लेख में मेरा प्रयास उन कुछ वाद्यों के सन्दर्भ में है जो पंजाब में विशेष महत्व रखते हैं। ताउस, रबाब, सारिन्दा, दिलरुबा, विचित्र वीणा यह सभी वाद्य विशेष रूप से पंजाब में प्रतिष्ठित रहे हैं और कुछ वाद्यों के आविष्कार का श्रेय भी पंजाब को दिया जाता है। लोक संगीत के क्षेत्र में ढड्ड, अलगोज़ा आदि पंजाब के अपने वाद्य हैं और आज भी इनका वादन बहुत ही लोकप्रिय है। इन सभी वाद्यों का संक्षिप्त विवरण प्रस्तुत किया गया है एवं इस बात की भी चर्चा की गई है कि प्रस्तुतिकरण में क्या परिवर्तन आए एवं गुरु नानक देव जी ने शास्त्रीय गायन शैलियों में किस प्रकार वादन को प्रमुख रख कर हरि कीर्तन का प्रचार किया।

संकेत शब्द

लोकवाद्य, सारिन्दा, रबाब, पखावज, भक्ति संगीत

जब भी हम संगीत की बात करते हैं तो सर्वप्रथम हमारा ध्यान गायन विधा की ओर जाता है। आरंभ से हमें यह भी ज्ञान है कि गायन, वादन और नृत्य इन तीन कलाओं के समावेश को संगीत कहा जाता है और यह अनादि काल से चला आ रहा है। शिव का डमरू, कृष्ण की बन्सी, सरस्वती और नारद की वीणा का अनेक संगीत ग्रन्थों में विवरण होता है। उससे यह बात स्पष्ट है कि केवल गायन ही नहीं अपितु वादन का भी संगीत में महत्वपूर्ण स्थान है। अगर हम ध्यान से देखें तो पंजाब में अधिकतर वाद्यों का प्रयोग संगति के रूप में अधिक दिखाई देता है, एकल (solo) रूप में अर्थात् स्वतंत्र वादन के रूप में इसका प्रयोग कम हुआ है। जब हम संगति के रूप के बारे में बात करें तो पंजाब के वाद्यों का प्रयोग लोक संगीत, अर्द्ध शास्त्रीय संगीत एवं शास्त्रीय संगीत तीनों ही क्षेत्रों में होता है।

आधुनिक काल तथा कथित उन्नति एवं परिस्थिति से दूर रहने वाला पारम्परिक जनसाधारण जब अपने मनोभावों को कुछ गाकर व्यक्त करता है, तो उसके यही स्वतः स्फुरित गान लोक गीत कहलाते

तथा अपने इन गीतों को मुखरित करने के लिए वह लय, ताल और स्वर को पुष्ट करने के लिए जिन सामान्यतम उपकरणों का उपयोग करता है वे ही लोक वाद्य कहलाते हैं। हमारा अपना प्रान्त पंजाब जहां अपनी पारम्परिक स्वरावलियों के आधार पर शास्त्रीय संगीत को भैरवी, मधमाद सारंग एवं तिलंग जैसे अनेक चिरंजीवी राग प्रदान किये, वहीं शास्त्रीय संगीत के अनेक वाद्यों के पुरातन रूप हमें पंजाब के प्रदेश के लोक वाद्यों के रूप में दिखाई देते हैं।

पंजाब परिश्रमी किसानों की भूमि है, सीमा पर स्थित हमारे जवान, हमेशा ही शत्रुओं से लोहा लेने वाले वीरों की भूमि है, अपने घरों में पशु पालन एवं उद्योग व्यवसाय करने वाले परिश्रमी लोगों की भूमि है पंजाब। जब लोग कोई भी काम करते तो स्वतः ही लोक गीत स्फुरित हो जाते जैसे गेहूँ बीजते समय, चावल बीजते समय, फिर कटाई के समय लोक गीत स्वयं ही उच्चरते रहे। भार उठाते समय, मक्खन निकालते समय, शस्त्रों को चमकाते समय, लड़ाई के मैदान में जाते समय कई लोक गीतों ने स्वतः ही जन्म लिया। यह अन्दाज़ा लगाना बिलकुल भी मुश्किल नहीं कि मेहनती किसान को बैठने का समय ही नहीं था कि अपने हाथों को थोड़ा विश्राम दे सकती किसी भी वाद्य को सीखने, बजाने की कला के लिये एकान्त स्थान पर बैठना बहुत जरूरी है, अपने आसपास के वातावरण से अपने आप को बिलकुल अलग रखने पर ही आप अपने आप को स्वर में केन्द्रित कर सकते हैं। लेकिन उस समय कर्मवीरों को, किसान को, ग्रहणियों को ये सुविधा कम प्राप्त होती थी। इसीलिए एक विशेष बात उभर कर आती है कि ऐसे वाद्य प्रचार में अधिक आये जिस में कम समय में अभ्यास कर के लोक गीतों में प्रभूर प्रयोग किया जा सके। आवश्यक बात यह है कि इतनी पूंजी उपलब्ध नहीं थी इसलिए वाद्य यदि टूटे फूटे भी हों तो आसानी से उनकी मरम्मत हो सके। ऐसे वाद्यों में से ढांड अथवा ढड, जिसे कि किन्हीं अंशों तक ढोलक का लघु रूप भी माना जाता है। इसका ढांचा लगभग 7 ईंच लम्बा और बीच में से कुछ पिचका हुआ होता है तथा दोनों मुखों पर लगभग 5 ईंच व्यास के खाल के पुड़े चड़े रहते हैं। इनको पतली रस्सियों की सहायता से कसा जाता है तथा उसी रस्सी का कुछ भाग बीच में लपेट कर वादक अपने बाएँ हाथ की अंगुलियों पर लपेटे रहता है। दाएं हाथ से इसे बजाते हुए जब वह बाएं हाथ से इन रस्सियों को दबा कर और छेड़ कर विशेष प्रकार की गमक युक्त ध्वनि उत्पन्न करता है, तो उसकी ताल का स्वरूप निराला ही प्रतीत होता है। भारतीय वाद्यों के सुप्रतिष्ठित शोधकर्ता विद्वान स्वर्गीय लालमणि मिश्र ने इसे प्राचीन अवनद्ध वाद्य हुड्डका का पारंपरिक स्वरूप कहा है। इसी तरह लोक अवनद्ध वाद्य ढोल, ढोलक पर भी कहरवा, दादरा, खेमटा और दीपचन्दी के कुछ पारम्परिक ठेकों के अतिरिक्त कुछ विचित्र लोक ताल भी बजाये जाते हैं, इन के अनेक वादकों ने अपने वाद्यों पर आशातीत उन्नति करते हुए तबले और पखावज का पूरा बोल भी प्रस्तुत किया है। घुंघरू, एक तारा, काटो, चिमटा इस बात के उदाहारण हैं कि ऐसे वाद्यों का प्रयोग होता था जिन्हें एक स्थान से दूसरे स्थान तक आसानी से ले जाया जा सकता था। इस प्रकार डफ, डमरू, किंगरी, अलगोजा, काठ, घड़ा, बांसुरी इत्यादि हैं।

प्राचीन तंत्री वीणा का एक आदिल रूप अनेक सदियों तक पंजाब में तूंबे के नाम से प्रचलित रहा। इसका संक्षिप्त आकार आज भी यहां तूंबी के नाम से प्रख्यात है। इस वाद्य की प्रमुख विशेषता यह

है कि लय एवं तीन चार स्वरों का सहयोग गायक को एक ही वाद्य से मिलता रहता है। तूंबी पर गाये जाने वाले पंजाब के प्रसिद्ध लोक गायकों में स्वर्गीय श्री लालचन्द जमला जट का नाम जगत विख्यात है, जो कि एक उत्तम लोक गायक होने के साथ साथ उच्च कोटी के कवि भी थे। लोक संगीत की परम्परा उनके वंश में आज भी जारी है। तूंबी में भी नये नये प्रयोग किए गए, संशोधन किये गए। इस में भी पर्दे लगाने के अतिरिक्त इसमें इलैक्ट्रॉनिक पिक-अप लगाना भी शुरू किया गया। उन्होंने तूंबों के इस संशोधित स्वरूप का नाम सुरीली रखा, इस पर वे मध्य सप्तक के अतिरिक्त तार सप्तक के एक दो स्वरों का वादन करते हुए पंजाबी लोक धुनों का मनमोहक वादन करते थे।

इसी तरह सारंगी के अनेकों आदिल रूपों से पंजाब की सारंगी भी एक है, जिस में तांत के कुछ मुख्य तारों के अतिरिक्त धातू के 12 से लेकर 25 तक तरब के तार भी प्रयुक्त होते हैं। इसके कुछ अलंकारों की भी जानकारी होती है। इसे बजाते समय झूम झूम कर स्वर और लय का आनन्द लेते हैं और अपने साथ श्रोताओं को झूमने पर विवश कर देते हैं।

घन वाद्यों के अन्तर्गत दूसरे अनेक प्रांतों की भांति पंजाबी लोक संगीत में भी घड़ा अपना विशेष स्थान रखता है। यहां इसके वादन की प्रमुख विशेषता यह है कि अच्छी तरह पकाये और रंगे गये घड़ों को वादक दाएं हाथ में पहले छल्लों से और बाएं हाथ से घड़ों के मुख पर प्रहार करते हुए पंजाबी लोक तालों के विविध ठेके तथा अनेक मनमोहक लयकारियां प्रस्तुत करते हैं। इस बात की चर्चा जरूरी है कि चिमटा, घूंघरू, काटो आदि वाद्यों का वर्तमान में और भी अच्छे से प्रयोग किया गया है जैसे सईद जुहूर जैसे गायकों ने केवल चिमटा एवं घूंघरू पहन कर इस तरह से गाया हो मानो किसी और वाद्य कि आवश्यकता ही नहीं।

लोक संगीत के बाद अगर हम शास्त्रीय क्षेत्र की बात करें तो सबसे पहले पंजाब में प्रचलित वाद्य 'रबाब का जिक्र होता है, उस समय रबाब को बजाने वालों को मीरासियों का घराना माना जाता था। भाई मर्दाना मुख्यता रबाब ही बजाते थे। आश्चर्य की बात है कि पूरी दुनिया में केवल दो या तीन प्रतिशत लोग हैं जिन्होंने रबाब को देखा या सुना। पंजाब में भी रबाब बजाने वाले कलाकारों की गिनती बहुत कम है। गुरु नानक देव जी ने बाणी की सफल प्रस्तुती के लिए संगीत का संग करने के लिए भाई मर्दाना को अपना संगी साथी चुना। भाई मर्दाना जी उस समय के उच्च कोटी के रबाब वादक थे जिनके रबाब वादक के विषय में भाई गुरदास जी ने कहा है :-

भला रबाब बजाईदा, मजलस मरासी मरदाना।। 1

ईकि बाबा अकाल रूप दूजा रबाबी मरदाना।।

दिति बांग निमाज कर सुन समानि होआ जहाना 2।।

श्री गुरु नानक देव जी जब भी शब्द का गायन करते तो भाई मरदाना जी रबाब द्वारा उनकी संगत करते। भाई मरदाना के पश्चात रबाब वादन की परम्परा उनके वंशज मीरासियों में काफी वर्षों तक चलती रही। भाई मरदाना बहुत ही बड़े वादक थे, इसलिये कल्पना की जा सकती है कि इन्हें परम्परागत

रूप में ही अपने पूर्वजों से ज्ञान प्राप्त हुआ होगा लेकिन सिख धर्म के अनुयायियों में यह मत प्रचलित है कि रबाब का आविष्कार गुरुनानक देव जी ने किया³ और उन्होंने ही भाई मरदाना को इसके वादन की शिक्षा प्रदान की। लेकिन यह मानना ज्यादा उचित होगा कि गुरु नानक देव जी ने हरि कीर्तन एवं अपने विचारों के प्रचार के लिए आरंभ से ही संगीत का आधार लिया, तो संभव है कि गुरु नानक देव जी ने विदेशी रबाब में कुछ परिवर्तन कर उसे भारतीय राग के विशेष अनुकूल बना दिया हो लेकिन पूर्ण रूप से उसे भारतीय आविष्कार मान लेना न्याय संगत न होगा। जबकी रबाब नाम के वाद्य का उल्लेख गुरु जी से पूर्व लिखित फारसी ग्रंथों में देखने को मिलता है। रबाब गुरु नानक देव जी का प्रिय वाद्य था। उनके पश्चात् सभी गुरुओं के काल में यह कीर्तन का प्रधान संगत वाद्य रहा। प्रायः गुरबाणी में अन्य वाद्यों की अपेक्षा रबाब का अधिक उल्लेख मिलता है। गुरु अर्जुन देव जी की शब्द रचना इस प्रकार है:

बिन बाजे कैसे निरतकारी।।

बिन कंठै कैसे गावनहारी

जील बीना कैसे बजे रबाबा।⁴

इस शब्द में 'जील' का अर्थ तार लिया जाता है। पंजाब का यह वाद्य लुप्त हो गया था लेकिन अब सिख संस्थाओं ने रबाब को दुबारा जीवित रखने के लिए बहुत प्रयास किए हैं। हरमन्दिर साहिब में नित्यप्रति कीर्तन में रबाब, सरिन्दा, दिलरुबा आदि का वादन सुनने को मिलता है। यहां इस बात पर गौर करना पड़ेगा कि वर्तमान पीढ़ी में रबाब का भले ही प्रयोग बहुत कम किया, लेकिन उसके साथ पंजाबी हृदय का भावात्मक सम्बन्ध है, इस बात को नकारा नहीं जा सकता। रबाब भारतीय वाद्य नहीं है, इस में कोई संदेह नहीं। इस वाद्य का नाम प्राचीन फारसी के ग्रन्थों में आया है और विद्वानों के अनुसार यह वाद्य पूर्व से प्रवेश करने वाले विदेशियों द्वारा लाया गया है।⁵ गुरु नानक देव जी के हरी कीर्तन के साथ रबाब का सम्बन्ध जुड़ जाने से रबाब स्वयं और इस के वादक मरदाना दोनों ही अमर हो गए।

शास्त्रीय संगीत के क्षेत्र में कुछ समय बाद रबाब का स्थान सरोद वाद्य ने ले लिया। हारमोनियम का प्रचार और प्रसार बढ़ता चला गया क्योंकि अधिकतर रागीयों को हारमोनियम के साथ कीर्तन करने में अधिक सुविधा महसूस होने लगी। उसका परिणाम यह हुआ कि पारम्परिक वाद्य प्रायः लुप्त ही होते चले गए। रबाब के पश्चात् तारुस और दिलरुबा या इसराज के साथ सिक्ख कीर्तन करते थे। इन वाद्यों को बजाने के लिए बहुत परिश्रम करना पड़ता था, धीरे धीरे इन वाद्यों के वादक भी कम ही होते चले गए।

पखावज पंजाब में काफी लोकप्रिय रहा। पंजाब में ध्रुपद गाने वाले एवम् ध्रुपद के घराने और दूसरे प्रांतों की अपेक्षा ज्यादा थे। इसीलिए हम मान सकते हैं कि पखावज ने इन्हीं घरानों के साथ पंजाब में ख्याती प्राप्त की होगी। सिक्ख गुरुद्वारों में भी पहले कीर्तन में पखावज और मृदंग के साथ ही संगति की जाती थी। धीरे धीरे तबले ने पखावज की जगह ले ली। प्राचीन कीर्तन परम्परा की बन्दिशें आज भी

कुछ रागी पखावज की संगत के साथ गाते हैं और यही नहीं लयकारियों का भी प्रचलन है। विद्वानों के अनुसार एक ही वाद्य को उत्तर में पखावज की संज्ञा दी है और दक्षिण में मृदंग।⁶ डा. लालमणि मिश्र इस बात से सहमत नहीं हैं कि उत्तर भारत में पखावज को मृदंग कहने का भी रिवाज़ है। उत्तर भारतीय संगीत में प्रयुक्त होने वाली मृदंग दक्षिण भारत के 'मृदंगम' से आकार प्रकार तथा ध्वनि में भिन्न है।⁷ गुरु ग्रन्थ साहिब में पखावज वाद्य के लिए निम्नलिखित पंक्तियां मिलती हैं जो गुरुनानक देव द्वारा रचित हैं:—

वाजा मति पखावज भाउ।।

होई अनंदु सदा मन चाउ।।⁸

भक्ति काल यानि मध्यकाल में पखावज एक प्रसिद्ध वाद्य था और यह कंठ संगीत, बीन, रबाब, वीणा तथा सुर सिंगार की संगत में प्रयोग होता है। कीर्तन परम्परा में 'शब्द रीतें बहुत प्रचलन में थीं। इन रीतों के साथ प्रायः पखावज या मृदंग की संगत से सिक्ख भाव प्रधान भक्ति संगीत के प्रभावोत्पादकता में वृद्धि हो जाती थी।⁹

पखावज के प्रचलन के बाद तबले का विकास, उत्पत्ति कब हुई यह कहना बहुत मुश्किल है लेकिन वर्तमान युग में तबला वाद्य सारे उत्तर भारतीय संगीत में छा गया। सभी शिक्षा संस्थानों में, विद्यालयों, महाविद्यालयों में तबला शिक्षा की कक्षाएं चलती हैं और पखावज की कक्षाएं केवल एक प्रतिशत देखने में आती हैं। इस प्रकार पंजाब में सिक्ख कीर्तन प्रेमियों ने भी तबले को ज्यादा अपनाया और फल स्वरूप तबले के अनेक घराने अस्तित्व में आए। सिक्ख कीर्तन में विशेषकर काष्ठ की जोड़ी का प्रयोग 'बायां' 'धम्मा' और 'दायां' 'मदीन' नाम से जाना जाता था। आज भी कई वादक आटे का प्रयोग करते हैं ताकि गम्भीर कंपन युक्त आवाज़ आए।

पंजाब के प्रसिद्ध वाद्यों में ताउस बहुत ही सुन्दर वाद्य है। ताउस अरबी भाषा का शब्द है और अरबी एवं फारसी दोनों में ही मोर के अर्थ में प्रयुक्त होता है। इस वाद्य का आधा भाग मोर की आकृति का होता है और उसके साथ मोर के पंख भी लगे होते हैं। 'भारतीय संगीत वाद्य' नामक ग्रन्थ के लेखक ने ताउस को 'मयूरी इसराज' संज्ञा के अर्न्तगत विवेचन किया है।¹⁰ सिक्ख कीर्तन में विशेषकर संगत वाद्य के रूप में भी ताउस का प्रयोग होता है और कई रागी एकल रूप वाद्य के रूप में भी प्रस्तुती देते दिखाई देते हैं। आजकल भाई शिरिपाल ताउस बजा कर कीर्तन गायन करते हैं और देश विदेशों में ताउस की शिक्षा भी देते हैं। भारत के अन्य भागों के अपेक्षा पंजाब में यह अधिक लोकप्रिय था। ताउस वाद्य में मुख्य चार तार और अठारह तरबें होती थी जो राग के स्वरों के हिसाब से मिलाई जाती थीं। इसकी डांड पर आधुनिक दिलरूबा अथवा इसराज की भांति परदे बंधे होते थे और बाएं हाथ की उंगली से तार दबा कर, दाहिने हाथ से गज का परिचालन कर ध्वनि उत्पन्न की जाती थी। एक ध्यान देने की बात है कि आज कल गुरुबाणी कीर्तन में इसका प्रचार एवं प्रसार काफी बढ़ रहा है। जवददी कलां लुधियाना में शास्त्रीय क्षेत्र में प्रयोग किए जाने वाले वाद्यों पर काफी काम किया जा रहा है। एवं आज कल सभी टीवी, ईन्टरनेट, प्रतियोगिता में जब गुरुबाणी संगीत का गायन सुनते हैं तो सभी गायकों के साथ दिलरूबा, सरोद या ताउस आदि वाद्यों का वादन अवश्य ही सुनाई देता है।

ताउस के समान दिलरूबा भी पंजाब प्रचलित वाद्यों में से एक है। इसमें ऊपर वाला भाग सितार की भांती डांड युक्त और नीचे वाला भाग सारंगी की तरह होता है। इस वाद्य में परदे लगे होते हैं और सारंगी की भांती गज के घर्षण से ध्वनि उत्पन्न की जाती है। सितार की आकृति का होने से इसमें भारतीयता का पूरा प्रमाण मिलता है। यद्यपि नाम के आधार पर 'दिलरूबा' विदेशी, विशेषकर फारसी वाद्य होने का संकेत करता है।

पंजाब के प्रमुख वाद्यों में सारिन्दा एक अन्य प्रकार है। कीर्तन के आरंभिक काल में संगत के लिए सारंगी का अधिक प्रयोग होता था। अगर हम थोड़ा पीछे जाते हैं तो देखते हैं कि सारंगी का वैश्याओं के साथ वादन का प्रचलन था इसलिए समाज में घृणा की दृष्टि से देखा जाता था। गुरु अर्जुन देव जी ने इस तथ्य की ओर ध्यान दिया और उन्होंने उसी से मिलते जुलते वाद्य का आविष्कार किया और इसका नाम सारिन्दा रखा। ए.एस. गोसल के अनुसार गुरु अर्जुन देव जी ने सारिन्दा हाथ में लेकर कीर्तन करने का आदेश दिया।¹¹ भाई काहन सिंह नाभा, गुरु शब्द रतनाकर महान कोश में लिखते हैं कि सारिन्दा का आविष्कार गुरु अर्जुन देव जी ने ही किया।¹² जहां सारिन्दा का प्रयोग कीर्तन के लिए हुआ ढाढ़ियों ने भी सारंगी को छोड़ कर सारिन्दे की ही संगत के साथ गाना शुरू कर दिया। सारंगी और सारिन्दे में आकार में थोड़ा अन्तर है। सारंगी का आधा भाग चौखूटा होता है और सारिन्दे का अण्डे के सामान गोलाई लिए हुए होता है। इसके नीचे के भाग का थोड़ा अंश झिल्ली से ढका होता है। यह दो फुट लम्बा होता है और इसमें तांत की तीन तारें लगी होती हैं। सारंगी की भांति चार नहीं होती। कुछ विद्वानों के अनुसार सारिन्दा उच्चस्तर का वाद्य नहीं है लेकिन यह निम्नश्रेणी वालों के साथ अत्यन्त लोकप्रिय है। *The Sarinda is not very high class instrument but its very popular with the lower classes. The chief peculiarity of the Sarinda consists in the way that the belly, which is of parchment is put on. It is made to cover only the lower part of body; leaving the upper half quite open.*¹³

सिक्ख कीर्तन में सारिन्दा का बिल्कुल लोप हो चुका है। दरबार साहिब में इस वाद्य के साथ कीर्तन करने वाले अन्तिम सिक्ख रागी महन्त शाम थे जिन्होंने 70 वर्ष तक कीर्तन किया।¹⁴ आजकल वाद्य का प्रयोग प्रायः योगियों और फकीरों द्वारा लोक-कथाओं और भक्ति गीत सुनाते समय ही किया जाता है। पंजाब के मंडी शहर के गुरुद्वारों में गुरु गोबिंद सिंह द्वारा वादित सारिन्दा वाद्य आज भी मौजूद है। कैप्टन डे के अनुसार कि ये मुख्यतः निम्नश्रेणी का साज है, कुछ ठीक नहीं लगता। यह बात दूसरी है कि इस समय यह वाद्य दीन हीन अवस्था में है। लेकिन यह भी स्मरण करने योग्य है कि किसी समय सिक्ख गुरुओं के हाथों के स्पर्श से इसने अत्यधिक प्रतिष्ठा प्राप्त की थी।

विचित्र वीणा नामक वाद्य का भी पंजाब के साथ अत्यंत घनिष्ठ सम्बन्ध है विशेषकर पटियाला। पटियाला दरबार के ही प्रसिद्ध वीणा वादक अब्दुल अजीज खां को 'विचित्र वीणा' के आविष्कारक होने का गौरव प्रदान किया जाता है।¹⁵ वस्तुतः यह तथ्य विवादग्रस्त है कि विचित्र वीणा वाद्य अथवा इसके आकार प्रकार से मिलता हुआ अन्य वाद्य इससे पूर्व भी भारतीय भूमि पर प्रचलित था या नहीं। लेकिन

इसमें संदेह नहीं कि वर्तमान युग में इसको प्रकाश में लाने वाले कलाकार उस्ताद अब्दुल अज़ीज़ खां ही हैं। उस्ताद अब्दुल अज़ीज़ खां का सम्बन्ध पटियाला दरबार से ही था। आपको सारे भारत में आमंत्रित किया जाता था। इस वाद्य को पंजाब की ही देन माना जाना ज़्यादा उचित होगा।

विचित्र वीणा में दो तूम्बे होते हैं जिसकी डांड पर चार मुख्य तार चड़े होते हैं और नीचे तरब के तार होते हैं। विचित्र वीणा की अगर कल्पना करनी है तो जैसे दो घड़ों पर एक डांड रखी हो। इसी डांड पर परदे बंधे होते हैं और तारों पर कांच बटटे के घर्षण से स्वर उत्पन्न किए जाते हैं। बाएं हाथ पर बटटा होता है और दाहिने हाथ की अंगुलियों में दो तीन मिज़राबें पहन कर तारों पर आघात किया जाता है।

इस लेख में वाद्यों की चर्चा करना इसलिए आवश्यक समझा कि आजकल गायन के साथ हारमोनियम का भी प्रयोग होने लगा है। बड़े दुख से कहना पड़ता है की जहां शास्त्रीय संगीत के क्षेत्र में पंजाब ने अनेक वाद्यों को जन्म दिया तो आज हम जिन्दगी की दौड़ में इतने व्यस्त हैं कि परम्परागत वाद्यों को भूलते जा रहे हैं। इस पर दुबारा से चयन करने की आवश्यकता है। मेरा ऐसा कहना बिलकुल नहीं है कि इस क्षेत्र में कार्य नहीं हो रहा, परन्तु उसकी गति को बढ़ाना होगा। शास्त्रीय संगीत के गायक अपने गायन में तानपुरे का ही आधार लेते थे लेकिन पंजाब में लोगों का आकर्षण हारमोनियम के प्रति अधिक हो जाने के कारण मध्यम श्रेणी के कलाकर हारमोनियम को ही मुख्य आधार लेने लगे हैं। उच्च श्रेणी के कलाकार अभी भी तानपुरे के अभाव में गायन नहीं करते। शास्त्रीय संगीत और सिक्ख कीर्तन के क्षेत्र में किसी तंती वाद्य का वादन एकल या संगत वाद्य के रूप में किया जा सकता है लेकिन विशेष प्रांतों में विशेष वाद्यों के प्रति ही लोगों का आकर्षण होता है।

अब अगर हम लोक वाद्य एवम् शास्त्रीय वाद्यों की बात करें तो प्रश्न यह उठता है कि इन वाद्यों में आये नवीन परिवर्तन क्या हैं उनका प्रस्तुतीकरण में क्या योगदान है?

इस नवीनिकरण के परिणाम मिले जुले कहे जा सकते हैं जहां इससे कलाकारों को आधुनिक तकनीक से जुड़ने की संतुष्टि मिलती है वहीं पारम्परिक लोक एवं शास्त्रीय वाद्यों की मौलिक ध्वनि कहीं गुम सी हो गई प्रतीत होती है, जिसे सुनते ही ऐसा आभास होने लगता था मानों हम शहर से किसी गांव के शांत साधारण एवं सुगन्धित वातावरण में आ गए हैं, जहां होने मात्र से मन में एक दैवीय और स्वर्ग जैसी अनुभूति हिलोरे लेने लगती है। उसका एक कारण यह है कि इन वाद्यकारों को बेरोज़गारी का सामना करना पड़ा। रोटी कपड़ा और मकान की ज़रूरत पूरी न होने के कारण कोई और व्यवसाय करना पड़ा। केवल शादियों में जा कर लोगो का मनोरंजन करना एक कलाकार के लिए असहनीय है। दूसरा कारण जब कलाकार अपने आसपास देशों, विदेशों में लोगों को आगे बढ़ता देखता है तो अपनी कला में कुछ परिवर्तन ला कर प्रगति करना स्वभाविक है। आज भी कुछ ऐसे उदाहरण हैं जो पंजाबी लोक संगीत वाद्यों की समृद्धि एवं विस्तृत परम्परा का संक्षिप्त परिचय देते हैं। परन्तु आजकल के भूमंडलीकरण के युग में जहां विज्ञान के नवीन आविष्कारों एवं निरन्तर गति से परिवर्तित होती हुई जीवन शैली में पंजाबी ग्रामीण जीवन को काफी अंशों तक बदल दिया है। आजकल लोक संगीत के कार्यक्रमों में

आधुनिक तकनीक पर आधारित विभिन्न प्रकार के की बोर्ड, ओक्टोपेड, सिन्थेसाईज़र का प्रयोग होने लगा है, जिनके द्वारा अनेक वाद्यों की कृत्रिम ध्वनि एक ही वाद्य से निकाली जा सकती है। चाहे वे लोक वाद्य हो या शास्त्रीय वाद्य। साथ ही नवीनतम प्रकार के ध्वनि प्रसारित यंत्र प्रयुक्त होने लगे। इनमें अनेक नये उपकरण वाद्यों की ध्वनि की तारता, तीव्रता, और जातिगुण आदि सम्बन्धित विशेषताओं का समन्वय करके एवं परिवर्तित करके प्रसारित करते हैं तो इस तरह प्रस्तुतिकरण में संगीत के हर क्षेत्र में नित्यप्रति नये प्रयोग हुए हैं और हो रहे हैं, तो पंजाब के लोक एवं शास्त्रीय वाद्य संगीत में प्रस्तुतिकरण क्यों अधूरा रहता। आज प्रस्तुतिकरण में जहाँ एक ओर कलाकार की कला का योगदान रहता है, वहाँ दूसरी ओर तकनीक का भी बड़ा हाथ है। यहाँ तकनीक का ही फल है कि आज 'माइक्रोफोन' की मदद से प्रस्तुतिकरण देना सहज सम्भव हो सका है। जैसे उदाहरण के लिये 'अलगौज़ा' जैसा साज़ बजाने के लिए वादक गले से विशेष प्रकार से फूंक देता है, जिससे श्रोताओं को उसके सांस लेने का बिल्कुल भी आभास नहीं हो पाता और उन्हें लगता है मानों वादक एक ही सांस में लंबे समय तक वादन कर रहा हो। अगर हम कलाकार की दृष्टि से माईक के महत्व को देखें तो हम पाते हैं कि जब माइक्रोफोन का आविष्कार नहीं हुआ था, यह आम लोगों की पहुंच से दूर था। पहले लोगों को माईक न होने की वजह से वाद्ययंत्र जोर से बजाना पड़ता था, जिससे उनके वोकल कोर्ड्स पर असर पड़ता था। आज माईक होने से ज्यादा जोर लगाने की आवश्यकता नहीं है। इसी तरह जब वादक मंद्र सप्तक का विस्तार करता है तो वह अपना वाद्य माईक के बिल्कुल पास ले जाता है, आघात बहुत ही साफ सुनाई देता है।

इसी तरह पहले इन वाद्यों का प्रस्तुतिकरण केवल गीतों के लिए ही होता था, लेकिन आज निपवद के युग में अगर हिन्दी गीत गाया जा रहा है तो वहीं बीच में पंजाबी लोक भाषा का भी प्रयोग करके और लोक वाद्यों की प्रस्तुति और श्रोताओं के आनन्द की अनुभूति और बढ़ जाती है। आजकल के नये प्रयोगों में सबसे ज्यादा ढोलक का प्रस्तुतिकरण अंग्रेज़ी संगीत के साथ अक्सर सुनने को मिलता है। ढोलक की ध्वनि की सुन्दरता के कारण लय के लिए वे इसका प्रयोग करते हैं।

आजकल विशेष प्रस्तुतियों के लिए वादक सुन्दर वेशभूषा, आभूषण आदि पहनते हैं। इसके अतिरिक्त आजकल पारंपरिक लोकवाद्यों को इतने सुन्दर तरीके से सजाकर प्रस्तुति की जाती है कि श्रोता पहले साजोसज्जा देखकर ही चकित हो जाते हैं। इस प्रकार प्रस्तुति करते समय वेशभूषा का खास ध्यान रखा जाता है। यह कहना उचित होगा की लोक संगीत कला अपने संरचना में कम से कम साधन सामग्री की सहायता से अधिक भाव व्यक्त कर पाने की क्षमता के कारण ही ललित कलाओं सर्वश्रेष्ठ स्थान लिये हुए हैं। सुंदर प्रस्तुतिकरण के कारण ही पंजाबी लोक वाद्य संगीत का समृद्ध भंडार आज भी अपनी विविधता और मनोहारिता के कारण भारत में ही नहीं, बल्कि सम्पूर्ण विश्व में स्थायी एवं सम्मान प्राप्त कर रहा है। वैश्वीकरण के इस दौर में अगर हम देखें तो इन्टरनेट, फेसबुक, मीडिया, टीवी, रेडियो, व्हाट्सएप आदि से सभी प्रकार की सूचनाएँ उपलब्ध हैं। आपसी आदान प्रदान करने के लिए सरल साधन हैं। भारत में बैठे सात समुन्दर पार से अन्य देशों के कलाकारों से सम्पर्क करके अपनी कला को श्रोताओं के सम्मुख प्रस्तुत करता है। इसके अतिरिक्त आज की युवा पीढ़ी ने बैंड के द्वारा वैश्वीकरण के इस दौर में अपनी

परम्पराओं को जीवित रखने की कोशिश की है। भले ही कई बार लोक गीतों में पश्चिमी ताल का प्रयोग करके कुछ अलग दिखाकर प्रस्तुत किया जाता है, उसका यह अर्थ कदापि नहीं कि बदलाव केवल हानि ही करता है, क्योंकि पश्चिमी सभ्यता का प्रभाव आना स्वाभाविक है। संगीत क्रियात्मशील कला है। आज की पीढ़ी प्रगतिशील स्वभाव की है। अपनी परम्पराओं, नवीन प्रयोगों को साथ लेते हुए भी वे अपने लोक वादन एवं शास्त्रीय वाद्य संगीत की परम्परा को समेटे हुए है।

आज भी जब हम टीवी चैनल खोलते हैं तो वादक कुर्ता, चादरा, तिले की जूती, लुंगी, गले में साफा पहनकर तुंबी, चिमटा, अलगोज़े, ढोल, ढोलक, वंजली, सारंगी आदि साजों के साथ अपनी कला कुशलता का प्रदर्शन करते हैं। भक्ति संगीत के क्षेत्र में भी हरमन्दिर साहिब में भी जब कीर्तन का संचार होता है तो सभी रागी एक तरह की वेशभूषा पहनते हैं ताकि प्रस्तुतिकरण प्रभावशाली हो। सारांशतया हम यही कह सकते हैं कि वाद्य ही एक मात्र साधन है जो गायन तथा वाद्यों को अधिक प्रभावशाली बनाने में समर्थ है। वाद्यों के महत्व को लोक संगीत, भक्ति संगीत, शास्त्रीय संगीत से नकारा नहीं जा सकता, इन्हीं तथ्यों के आधार पर हम कह सकते हैं कि भविष्य में पंजाब ही नहीं अपितु सम्पूर्ण विश्व में वाद्यों का महत्व और अधिक बढ़ेगा और प्रतिफलित होगा।

पाद-टिप्पणियाँ

1. भाई गुरदास दीयां वारां, वार 11 पउड़ी 13
2. भाई गुरदास दीयां वारां, वार पहिली पउड़ी 35
3. प्रोफेसर तारा सिंह, वादन कला, पृष्ठ 270
4. गुरु ग्रन्थ साहिब, भैरव महला 5, चौपदे घर 2, पृष्ठ 1140
5. Sripada Bandopadhyaya, Musical Instruments of India, Page 49
6. HA Poply - The Music of India, Page-125
7. डा. लालमणि मिश्र भारतीय संगीत वाद्य, पृष्ठ 95
8. गुरु ग्रन्थ साहिब आसा महला 1, चौपदे घर 2, पृष्ठ 350
9. Dr. A.S. Paintal, the nature and place of Music, page 330.
10. डा. लालमणि मिश्र भारतीय संगीत वाद्य, पृष्ठ 17
11. ए.एस. गोसल, सिक्ख धर्म अतः संगीत, पृष्ठ 64
12. भाई काहन सिंह नाभा, गुरु शब्द रत्नाकर महान कोश, पृष्ठ 128
13. Captain day, The music and musical instruments of Southern India and the Decan, Page 126
14. ए.एस. गोसल, सिक्ख धर्म अतः संगीत, पृष्ठ 62
15. डा. सुशील कुमार चौबे, हिन्दुस्तानी संगीत के रत्न, पृष्ठ 255

प्राचीन ताल पद्धति

डॉ. अजय कुमार

सहायक प्रोफेसर, संगीत विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय

सार

भारतीय ताल पद्धति के मूल सिद्धांतों का निरूपण संगीत के अन्य विषयों की तरह 'नाट्यशास्त्र' में ही उपलब्ध होता है, इसलिये ताल की दृष्टि से भी इसे आधार ग्रंथ माना गया है। तत्कालीन ताल पद्धति का इस ग्रंथ में सूक्ष्म एवं पूर्ण विवेचन किया गया है। जिसे समझने के लिये एकमात्र सहायक एवं प्राप्य ग्रंथ अभिनवगुप्त कृत 'अभिनवभारती' टीका एवं बाबूलाल शुक्ल शास्त्री द्वारा अनुवादित हिन्दी नाट्य शास्त्र है तथा नाट्यशास्त्र में स्थापित सिद्धांतों का सूत्र शैली में स्पष्टीकरण 'संगीतरत्नाकर' से प्राप्त होता है। नाट्यशास्त्र के 31वें अध्याय में, मानसोल्लास के 16 वें अध्याय में, संगीतरत्नाकर के 5वें अध्याय में एवं अभिनवभारती में मूलग्रंथ के अनुसार ताल का विशद् विवेचन किया गया है।

ताल पद्धति : प्राचीन काल में ताल की दो प्रमुख पद्धतियाँ प्रचलित थी—

- (i) मार्गी ताल पद्धति (ii) देशी ताल पद्धति

मार्गी ताल पद्धति के अन्तर्गत आचार्य भरत ने पाँच तालों की विशद् चर्चा की है, जो इस प्रकार हैं। चच्चत्पुट, चाचपुट, षट्पितापुत्रक, सम्पकवेष्टाक और उदघट्ट। इनमें से प्रथम दो प्रमुख हैं और यही दोनों चतुरश्र और त्रस्य के प्रतिनिधि ताल माने जाते हैं यद्यपि षट्पितापुत्रक का सर्वाधिक प्रयोग होता है। नाट्यशास्त्र में मात्राओं के तीन स्वरूप बताये गये हैं। लघु, गुरु और प्लुत। 1 मात्रा काल को लघु, 2 मात्रा काल को गुरु एवं 3 मात्रा काल को प्लुत माना गया।

शारंगदेव ने देशी की व्याख्या करते हुये कहा है कि देश अथवा प्रांत के जन जन में प्रयुक्त रुचिपूर्ण एवं मन को भाने वाले लोक प्रिय गायन, वादन एवं नृत्य देशी कहे गये। विभिन्न जाति संप्रदाय आदि में व्याप्त देशी संगीत, कहे गये। संगीतरत्नाकर में तालों की रचना के लिये चिन्हों का विशेष रूप से वर्णन किया गया है। शारंगदेव ने द्रुत के लिये ½ मात्राकाल, लघु के लिये 1 मात्राकाल, गुरु के लिये 2 मात्राकाल एवं प्लुत के लिये 3 मात्राकाल बताये है तथा इनके चिन्ह द्रुत—0, लघु—L, गुरु—S, प्लुत S, एवं विराम के लिए — बताये गये है। द्रुतादि अवयवों के विभिन्न प्रकार के सन्निवेशों के आधार पर देशीताल के अनेक प्रकार हैं। संगीतरत्नाकर में दिये गये 120 देशी तालों के सम्पूर्ण लक्षण विस्तारपूर्वक इस शोध पत्र में बताये गये हैं।

संकेत शब्द

ताल, मार्गी, देशी, लघु, गुरु

काल अदृश्य, अनन्त एवं समस्त ब्रह्माण्ड में व्याप्त है। यह गतिमान है इसलिये सदा आगे की ओर बढ़ता रहता है। काल के इस आगे की बढ़ने की प्रक्रिया से मनुष्य को काल के व्यतीत होने की अनुभूति हुई। इस अनन्त, असीम काल को समझने के लिये मानव ने उसे वर्ष, मास, दिन, घंटा, मिनिट एवं सैकेण्ड आदि में विभाजित किया, क्योंकि बिना विभाजन किये काल को समझना असम्भव था। इसी प्रकार संगीत में प्रयुक्त होने वाले समय को समझने के लिए 'काल प्रमाण' अर्थात् 'ताल' की उत्पत्ति हुई। सर्वप्रथम गति व लय का बोध हुआ फिर उससे ताल का सृजन कर संगीतोपयोगी बनाया गया। संगीतशास्त्र में 'लय' ताल की जननी कहलाती है। लय अपने आप को एक चक्र में बांधकर मापक यंत्र के रूप में धारण कर लेती है, जिसे हम ताल कहते हैं। लय से मात्रा एवं मात्रा से ताल का निर्माण होता है। लय अपने को एक चक्र में बांध कर प्रबल और अवल ध्वनियों के रूप में गति खंड बन जाते हैं। प्रबल तथा अवल ध्वनियों से युक्त लय खंडों का समूह ही भारतीय संगीत में ताल के रूप में प्रस्फुटित हुआ और यह ताल ही संगीत में लगने वाले समय को मापने का साधन बना। वस्तुतः गति से ही 'ताल' का उद्भव हुआ। लय की काल तथा क्रिया को नियंत्रित करने पर 'ताल' का उद्भव होता है। लय स्वयं एक व्यापक एवं अखंडित क्रिया है। इसको वांछित अंतराल से बांधकर 'क्रिया' से दर्शाना ही 'ताल' कहलाता है। ताल चक्र में एक ध्वनि प्रबल एवं दुसरा अवल सुनाई देती है, क्योंकि मानव के कानों को एक ही ध्वनि ग्राह्य नहीं होती। ध्वनि का प्रबलत्व तथा अवलत्व ही गति की एकरसता का निराकरण करता है।

भरतयुग के पश्चात् संगीत का जन-जन में प्रचार-प्रसार होने लगा था। यद्यपि भरत के पश्चात् शारंगदेव के समय के सभी ग्रंथकारों ने भरत मत का पालन किया परन्तु वह देशी के रूप में परिवर्तन होने लगा। 'नन्दिकेश्वर' ने भरतमत से हटकर द्रुत, लघु, प्लुत एवं काकपद इन मात्रिक काल प्रमाणों को अपने ग्रंथ 'भरतावर्ण' में ताल अंग के रूप में उद्धृत किया है तथा कुछ तालों के बोल भी दिये गये हैं। नारदकृत 'संगीत मकरंद' में मार्गी एवं देशी के 101 तालों की परिभाषा दी गई है। दत्तिल, मतंग, कोहल, अभिनवगुप्त, नान्यदेव आदि ग्रंथकारों ने ग्रंथ लिखे थे, ऐसा अन्य ग्रंथकारों के ग्रंथों में उनके मत का प्रतिपादन किये जाने से सिद्ध होता है। इनमें कुछ ग्रंथकारों के ग्रंथ पूर्ण स्वरूप में तथा कुछ के अपूर्ण स्वरूप में उपलब्ध होते हैं। उस समय की राजनीतिक स्थिति, सांस्कृतिक वातावरण, लोकरूचि कारणों ने संगीत को भी प्रभावित किया जो कि स्वाभाविक ही था। ऐसा प्रतीत होता है कि मार्गी के साथ देशी तालों का प्रभाव बढ़ता गया। तालों का निर्माण, पाटाक्षर की निकास विधि का विकास, तालों के बोलों का वादन, लोक अवनद्ध वाद्यों का महत्व एवं उनके वादन से यह स्पष्ट होता है कि यह जन-मानस के द्वारा प्रशंसनीय होता जा रहा था।

ताल की व्युत्पत्ति

नाट्यशास्त्र में ताल की व्याख्या इस प्रकार से की गई है—

तालौं घन इति प्रोक्तः कला पात लयान्वितः।
कलास्तस्य प्रमाणं वै विज्ञेयं तालयोक्तृभिः।¹

कला पात और लय से युक्त जो काल का विभाग या परिमाणात्मक प्रमाण, जो घन वाद्य के द्वारा आता है— ताल कहलाता है। संगीत में जब ताल का व्यवहार होता है तब उसे समय के परिमापक कला शब्द से संबोधित किया जाता है और तब उसका अर्थ भी ताल का प्रमाणनिदर्शक काल होता है।

साधारण व्यवहार के काष्ठा, निमेष या पल के परिमाण को ताल प्रसंग में कला नहीं कहा जाता। निमेष काल को मात्रा कहा गया है तथा एक मात्रा से या मात्राओं के योग से बने गान समय को कला कहा गया। नाट्यशास्त्र में 1 मात्रा काल को लघु 2 मात्रा काल को गुरु एवं 3 मात्रा काल को प्लुत माना गया है।

संगीतरत्नाकर में 'ताल' शब्द की व्युत्पत्ति इस प्रकार से बताई गई है—

**तालस्तलप्रतिष्ठायामिति धातोर्घञि स्मृतः
गीतं वाद्यं तथा नृत्तं यतस्ताले प्रतिष्ठितम्।२।²**

प्रतिष्ठा अर्थ वाली 'तल' धातु में 'घञ्' प्रत्यय के लगने से ताल शब्द की उत्पत्ति हुई है। गीत, वाद्य एवं नृत्त इसमें प्रतिष्ठित होते हैं, इसलिये इन्हें 'ताल' कहा जाता है। प्रतिष्ठा का अर्थ है एक सूत्र में बाँधना, व्यवस्थित करना, आधार प्रदान करना, स्थिरता लाना आदि। गीत, वाद्य और नृत्त के विभिन्न तत्वों को एक अवस्था प्रदान करके स्थिर बनाने वाला और आधार प्रदान करने वाला तत्व ही 'ताल' है। 'प्रतिष्ठानविशेष' यानी व्यवस्था करने का विशेष ढंग। संगीतशास्त्र में प्रतिष्ठान यानी व्यवस्था का संपादन 'ताल' के द्वारा ही होता है।

'तले भवस्तालः'³

अर्थ है 'तल' में होने वाला 'ताल' है। बोलचाल की भाषा में 'तल' शब्द का अर्थ नीचे रहने वाला और धारण करने वाला होता है। किसी वस्तु को हाथ पर रखने के लिये 'हस्ततल' शब्द का प्रयोग किया जाता है। उस स्थिति में हाथ का वह भाग जो हस्ततल कहलाता है वस्तु के नीचे रहता है। पूरे शरीर के नीचे का भाग 'पदतल' कहलाता है। पृथ्वी के लिये पृथ्वीतल, अवनितल, भूतल का प्रयोग इसलिये किया जाता है कि वह हर वस्तु को अपने उपर धारण करती है। इसी तरह काल का आवृत्त होने वाला क्रियात्मक खंड, गीत, वाद्य और नृत्त को अपने उपर धारण करता है, वह 'ताल' है। 'अभिवनगुप्त' ने ताल में हाथ कि क्रियाओं के द्वारा परिच्छेद के उपाय की सुलभता और हस्ततल में 'तल' के द्वारा ताल के ग्रहण को स्पष्ट रूप में व्यक्त किया है।

तत्र हस्तकियेति परिच्छेदसुलभ उपायः।

तयोर्हस्तयोः कियैव ताल इति सामान्यलक्षणं तले भव इति कृत्वा।⁴

प्रायः सभी मध्ययुगीन ग्रंथों में 'ताल' का 'त' और 'ल' इन दो अक्षरों को क्रम से 'शिव' और 'शक्ति' का सूचक मानकर 'तल' शब्द की निरुक्ति दी गई है और ताल को 'शिवशक्त्यात्मक' कहा गया है।

संगीतरत्नाकर में तालों की रचना के लिये चिन्हों का विशेष रूप से वर्णन किया गया है। शारंगदेव ने द्रुत के लिये ½, लघु के लिये 1, गुरु के लिये 2 एवं प्लुत के लिये 3 मात्राकाल बताये हैं तथा इनके चिन्ह इस प्रकार से हैं— द्रुत—0, लघु—I, गुरु—S, प्लुत—Ś, विराम—

मार्गी ताल— चच्चत्पुट इस शब्द की व्याकरण सम्मत व्युत्पत्ति नहीं है। संस्कृत में श्रव्य ध्वनियों के आधार पर भी शब्द रचना कर ली जाती है। संभव है कि टूटना या विखरना अर्थ वाली 'चट्' धातु से यह अनुकरण शब्द बनाया गया हो। इससे होने वाली क्रियाओं के कालमान SSIS में अधुरेपन का, बिखने का भाव लगता है। अभिनवभारती में तथा अन्यत्र कुछ ग्रंथों में 'चञ्चत्पुट' नाम भी मिलता है, जो आगम परम्परा के समान सही नहीं है क्योंकि इस परम्परा में 4 ही अक्षरों के मेल से इस ताल का नामाकरण हुआ है और चञ्चत्पुट में अ् अक्षर बढ़ जाता है।

अभिनवगुप्त ने भरत के चच्चत्पुट और चाचपुट संबंधी श्लोक टीका में देने से पहले दो श्लोक और दिये हैं, जिनमें शिव के चार मुखों से इन तालों के 4 अक्षरों की उत्पत्ति बताई गई है। ये सारे श्लोक एक साथ एक क्रम में दिये गये हैं, जिससे यह प्रतीत होता है कि ये दो श्लोक भी नाट्यशास्त्र के मूलपाठ में होने चाहिये। श्लोक इस प्रकार हैं—

**देवश्चतुर्भिवश्वासैरक्षराणां चतुष्टयम्। उदीर्य तस्यातीते तु विश्रान्तो गिरिजापतिः॥
प्लुतान्तन्यासतो नाह्यमुतमानां विधीयते। द्वितीयो न तथा तेन ह्यधमानां प्रतीयते।⁵**

सार यह है कि अपने चार मुखों से चार निश्वासों में 4 अक्षरों का उच्चारण करके शिव विश्राम करने लगे। प्लुतान्त होने से चच्चत्पुट का विधान उत्तम प्रकृति में होता है और चाचपुट का अधम में। ये चार अक्षर च, त, प और ट है। अभिनवगुप्त के अनुसार इसके आवर्तन से अभ्युदय होता है, इसलिये आचार्यों ने 'चच्चत्पुट' एवं 'चाचपुट' शब्द बनाये।

**पुराणे चागमादौ भगवतो महेश्वरस्य
वक्त्रचतुष्कोद्भूतमेतदक्षरचतुष्कमेतदावत्यंमानमभ्युदयदायीत्युक्तम्।
तदभिप्रायेण चच्चत्पुटश्चाचपुट इत्याचार्यैर्निर्दिष्टम्⁶**

चच्चत्पुटः इसमें चार अक्षर हैं, इसलिये इसे श्रेष्ठ माना गया और चाचपुट में 'त' को छोड़कर शेष तीन अक्षर होने से आगम परम्परा में इन्हे कमशः चतुरश्र एवं त्रस्य का प्रतीक माना गया।

चच्चत्पुट का यथाक्षर रूप इस प्रकार है—

च	च्च	त्पु	ट	शब्द
S	S	I	Ś	चिन्ह
गुरु	गुरु	लघु	प्लुत	अंग
2	2	1	3	मात्रा
सन्निपात	शम्या	ताल	शम्या	क्रियाएँ

अन्तिम अक्षर गुरु होते हुये भी भरत के विधान से प्लुत होता है।

चाचपुटः चच्चतपुट की तरह ही यह शब्द भी व्याकरण के अनुसार सिद्ध नहीं किया जा सकता। पूर्वोक्त आगम परम्परा के अनुसार इसका प्रयोग अधम प्रकृति में होता है। इसका यथाक्षर रूप इस प्रकार से है—

चा	च	पु	ट	शब्द
S	I	I	S	चिन्ह
गुरु	लघु	लघु	गुरु	अंग
2	1	1	2	मात्रा
शम्या	ताल	शम्या	ताल	कियाएँ

षट्पितापुत्रकः अभिनवगुप्त ने इस संज्ञा को अन्यर्थ कहा है लेकिन अन्यवर्थता सिद्ध नहीं की है। इसकी अन्यवर्थता को इस प्रकार से समझा जा सकता है इसके नाम में तीन शब्द है— 'षट्' 'पिता' और 'पुत्रकः' इससे ऐसा लगता है कि इस ताल का 6 संख्या और पितापुत्र से कुछ संबंध होने चाहिये। इसे समझने के लिये इसके यथाक्षर रूप को इस प्रकार से समझा जा सकता है—

षट्	पि	ता	पु	त्र	क	शब्द
Ś	I	S	S	I	Ś	चिन्ह
प्लुत	लघु	गुरु	गुरु	लघु	प्लुत	अंग
3	1	2	2	1	3	मात्रा
सन्निपात	ताल	शम्या	ताल	शम्या	ताल	कियाएँ

इसमें कुल 6 अक्षर हैं 6 कियाएँ है एवं 6 पदभाग है। ताल में दो खंड दिखाई देते हैं— ŚIS और SIS पहले खंड का ही प्रतिबिम्ब दुसरे खंड में है जैसे पिता का प्रतिबिम्ब पुत्र माना जाता है। सम्भवतः इसीलिये इस ताल का नाम षट्पितापुत्रक रखा गया। इस ताल की अन्य संज्ञायें पंचपाणि और उत्तर भी है लेकिन ये अन्यवर्थ नहीं है। भरत ने केवल पंचपाणि का एवं शारंगदेव ने दोनों का नाम लिया है। यह त्रस्य जाति का ताल है।

सम्पक्वेष्टाक— इसे षट्पितापुत्रक से उत्पन्न माना गया है क्योंकि इसमें भी आदि और अंत की कलाएँ प्लुत है। इसके यथाक्षर स्वरूप इस प्रकार हैं—

स	म्प	क्वे	ष्ट	क	शब्द
Ś	S	S	S	Ś	चिन्ह
प्लुत	गुरु	गुरु	गुरु	प्लुत	अंग
3	2	2	2	3	मात्रा
ताल	शम्या	ताल	शम्या	ताल	कियाएँ

इस ताल का नाम 'सम्पक्व' और 'इष्टिका' शब्दों से मिलकर बना है। व्याकरण की दृष्टि से यह नाम शुद्ध नहीं है, क्योंकि यहाँ 'इष्टिका' के स्थान पर 'इष्टाक' है। सम्पक्व का अर्थ है अच्छी तरह पकाई हुई और 'इष्टिका' का अर्थ है 'ईट'। इस प्रकार सम्पक्वेष्टाक का अर्थ हुआ 'अच्छी तरह पकाई हुई ईट वाला'।

लघु का अभाव व अंत में प्लुत, मध्य में गुरु की योजना इन कारणों से इस ताल में भारीपन एवं गम्भीरता की कल्पना होती है, इसका प्रयोग पूर्व रंग में गीतकों में होता था। इन गीतकों का प्रयोजन सामाजिकों की चित्त को नाट्य की ओर एकाग्र करके नाट्य के रसास्वादन के लिये नीव तैयार करना था। संभव है सभी गुरुओं के कारण इस ताल को नीव तैयार करने में सहायक समझकर यह संज्ञा दी गई है।

उद्घट्टः यह त्रस्य जाति की ताल है, जिसमें 3 गुरु हैं। इसके यथाक्षर रूप इस प्रकार से हैं—

उद्	घट्ट	ट	शब्द
S	S	S	चिन्ह
गुरु	गुरु	गुरु	अंग
2	2	2	मात्रा
निष्क्राम	शम्या	शम्या	क्रियाएँ

वास्तव में यह त्रस्य को प्रतिनिधित्व करता है फिर भी इसके स्थान पर चाचपुट को ही प्रधानता दी गई है। क्योंकि इसका प्रयोग पूरे गीतक में न हो कर उल्लोप्यक और ओवेणक के अंग के भी छोटे से खंड में ही होता है।

'उत्' और 'घट्ट' के मेल से यह शब्द बना है। जिसका अर्थ है रगड़ा हुआ या घीसा हुआ। संभव है क्रियाओं की संख्या कम होने और सब गुरु होने के कारण इसमें घर्षण की अनुभूति हुई हो और इसी कारण यह संज्ञा दी गई है।

देशी तालः नाट्यशास्त्र में देशी संज्ञा या इससे संबद्ध कोई भी विषय प्राप्त नहीं होता है। देशी तालों के बारे में भी वही स्थिति है। लेकिन इसका यह अर्थ नहीं है कि पाँच मार्गी ताल के अतिरिक्त अन्य ताल नहीं थे या उनका प्रयोग नहीं था।

शारंगदेव ने देशी की व्याख्या करते हुये कहा है कि देश अथवा प्रांत के जन जन में प्रयुक्त रुचिपूर्ण एवं मन को भाने वाले लोकप्रिय गायन, वादन एवं नृत्य देशी कहे गये। विभिन्न जाति संप्रदाय आदि में व्याप्त संगीत देशी संगीत कहे गये।

देशी तालों में किस प्रकार की क्रियाओं का प्रयोग किया जाता था, इसका कोई उल्लेख प्राप्त नहीं होता। सशब्द या निःशब्द के प्रयोग का निर्देश इसमें न होने के कारण यह तो निश्चित है कि मार्ग

की तरह इन क्रियाओं का नियत प्रयोग नहीं होता था। 'संगीतरत्नाकर' में देशी तालों के नाम व लक्षण देखने से पता चलता है कि 'सिंहनंदन' और 'मंठ' तालों में अशब्द क्रियाएँ कही गई हैं। इनके अतिरिक्त अन्य किसी ताल में अशब्द क्रिया का प्रयोग नहीं है। इससे यह संकेत मिलता है कि शेष सभी क्रियाएँ सशब्द होंगी और 4 अशब्द होंगी। इनका रूप क्या था स्पष्ट नहीं है। वैसे भी सशब्द क्रिया के बिना काल का विभाजन संभव नहीं है। और देशी तालों में समान मात्रा या आकार वाले अनेक तालों में लघु गुरु के विभिन्न सन्निवेशों के आधार पर अंतर होता है। यह भेद प्रमाण विशेष से की जाने वाली क्रियाओं से ही स्पष्ट हो सकता है।

अपरान्तक नाम गीतक पर टीका करते हुये कल्लिनाथ ने देशीताल में सशब्द क्रियाओं के विषय में एक संकेत दिया, जो इस प्रकार से है:-

षट्पितापुत्रकस्य निजाः पाताः संताशताशताः तैर्विनेति देशीतालवत् शम्ययैव इत्येकः पक्षः⁷

उपर्युक्त श्लोक के अंतिम अंश में यह कहा गया है कि देशी तालों के समान केवल शम्या का ही प्रयोग करना चाहिये। इसका अर्थ यह है कि देशी तालों में केवल शम्या का ही प्रयोग हुआ करता था। शम्या में दाहिने हाथ से बायें हाथ पर ताल दिया जाता है, जो सशब्द क्रिया का सरलतम और मूल रूप कहा जा सकता है।

इन उल्लेखों के आधार पर यह अनुमान लगाया जा सकता है कि देशी तालों में प्रत्येक अव्यव के साथ हाथ में कांस्यताल से एवं घनवाद्यों द्वारा प्रदर्शित की जाती रही होगी और कहीं कहीं अवयव पर निःशब्द क्रिया भी रहती होगी। यह निश्चित है कि एक अवयव से दूसरे अवयव को भिन्न रखने के लिये अर्थात् एक निश्चित नाप के द्वारा काल का भंजन करने के लिये सशब्द क्रिया अनिवार्य है तथा काल भंजन किसी भी क्रिया के द्वारा संभव है। देशी तालों के प्रयोजन को देखते हुये शम्या जैसी किसी भी क्रिया के द्वारा उपर्युक्त कार्य आसानी से हो सकता है। संभवतः इसीलिये किन्हीं क्रियाओं के प्रयोग का कोई निश्चित विधान देशी ताल में नहीं किया गया।

मुगलों के आक्रमण तथा भारत के छोटे-छोटे राज्यों के आपसी मतभेदों के कारण प्राचीन संगीत बिखर गया था। इसी कारण प्रत्येक राज्यों में लोगों के रुचिनुसार गायन, वादन एवं नृत्य का प्रचार प्रसार होता गया। यह कहा जा सकता है कि शास्त्रीय संगीत के स्थान पर लोक संगीत लोक नृत्य तथा लोक वाद्यों का प्रचलन एवं छोटे तालों का प्रचलन बढ़ता गया। शांरगदेव ने अलग-अलग राज्यों में भ्रमण कर वहाँ के गुणीजनों से अलग-अलग प्रकार के गायन, वादन, नृत्य एवं तालों का अध्ययन किया तथा उसी के आधार पर 120 तालों की रचना की।

द्रुतादि अवयवों के विभिन्न प्रकार के सन्निवेशों के आधार पर देशीताल के अनेक प्रकार हैं। संगीतरत्नाकर में दिये गये 120 देशी तालों के सम्पूर्ण लक्षण यहाँ दिये जा रहे हैं, जिनके क्रम संख्या, तालों के नाम एवं लक्षण इस प्रकार से हैं-

1. आदि ताल (रास)	I	2. द्वितीय	00I	3. तृतीय	000
4. चतुर्थ	IIO	5. पंचम	00	6. निःशंकलील	SSSSI
7. दर्पण	00S	8. सिंहविक्रम	SSSISS	9. रतिलील	IIS
10. सिंहलील	000I	11. कंदर्प	00ISS	12. वीरविक्रम	IOOS
13. रंग	0000S	14. श्रीरंग	IISI		
15. चंचरी	0000000000000000			16. प्रत्यंग	SSSI
17. यतिलग्न	OI	18. गजलील	III	19. हसंलील	I
20. वर्णभिन्न	00IS	21. त्रिभिन्न	ISS	22. राजचूडामणि	00III00IS
23. रंगोद्योत	SSSI	24. रंगप्रदीप	SSIS	25. राजताल	SS00SIS
26. त्र्यश्रवण	IIOOII	27. सिंहविकीडित	ISSSSSISS	28. जय	SIIOOS
29. वनमाली	0000I00S	30. हंसनाद	I000S	31. सिंहनाद	ISSIS
32. कुडुक्क	00II	33. तुरंगलील	0000	34. शरभलील	IIO000II
35. सिंहनन्दन	SSSIS00SSIISSII+++			36. त्रिभंगी	IIS
37. रंगाभरण	SSII	38. मण्ड	IIS++++	39. कोकिलाप्रिय	SIS
40. निःसारुक	I	41. राजविद्याधर	IS00	42. जयमंगल	IISIS
43. मल्लिकामोद	IIOO	44. विजयानन्द	ISSS	45. क्रीडा	00
46. जयश्री	SISIS	47. मकन्द	00III	48. कीर्तिताल	SSIS
49. श्रीकीर्ति	SSII	50. प्रतिताल	IIOO	51. विजय	SSSI
52. विन्दुमाली	S0000S	53. सम	I000	54. नन्दन	I00S
55. मण्डिका	S0S	56. दीपक	00IIS	57. उदीक्षण	IIS
58. डेङ्की	SIS	59. विषम	00000000	60. वर्णमण्डिका	IIOOI00
61. अभिनन्दन	IIOOS	62. अनंग	ISII	63. नान्दी	I00IIS
64. मल्लताल	III00	65. कंकाल, पूर्णकंकाल	0000SI	खंडकंकाल	00SS
66. कंदुक	IIIS	67. एकताली0		68. कुमुद	I00IIS
69. चतुस्ताल	S000	70. डोम्बुली	I	71. अभंग	IS
72. रायवंकोल	SIS00	73. वसंत	IISSS	74. लघुशेखर	I
75. प्रतापशेखर	000	76. झंपाताल	00I	77. गजझम्प	S000
78. चतुर्मुख	ISIS	79. मदन	00S	80. प्रतिकंड	IISII
81. पार्वतीलोचन	SSSISS00			82. रतिलाल	IS

83. लीलाताल	OIS	84. कारणयति	0000	85. ललित	00IS
86. गारुगी	0000	87. राजनारायण	00ISIS	88. लक्ष्मीश	00IS
89. ललितप्रिय	IISIS	90. श्रीनन्दन	SIIS	91. जनक	IIISSIIS
92. वर्धन	00IS	93. रागवर्धन	0000	94. षट्ताल	000000
95. अंतरक्रीडा	000	96. हंस	II	97. उत्सव	IS
98. विलोकित	S00S	99. गज	III	100. वर्णअति	II00
101. सिंह	IOIII	102. करण	S	103. सारस	I000II
104. चण्डताल	000II	105. चन्द्रकला	SSSSSSSI	106. लय	SISSSSS000
107. स्कन्द	SIS00SS	108. अड्डताली	OII	109. धत्ता	II00IS
110. द्वन्द्व	IISSSIIS	111. मुकुन्द	I0000S	112. कुविन्दक	I00SS
113. कलध्वनि	IISIS	114. गौरी	IIII	115. सरस्वतीकण्ठाभरण	SSII00
116. भग्नताल	0000III	117. राजमृगांक	00IS	118. राजमार्तण्ड	SIO
119. निःशंक	ISSSSSI	120. शारंगदेव	00SSSI		

विभिन्न ग्रंथकारों ने देशी ताल की चर्चा अपने ग्रंथों में की है जिनमें तालों की संख्या में समानता नहीं है। मानसोल्लास में 30, संगीतचूडामणि में 96, संगीतरत्नाकर में 120 एवं संगीतराज में 138 बताये गये हैं। संगीतराज के 138 में 119 संगीतरत्नाकर के ही हैं। इनके ताल लक्षण भी कहीं कहीं भिन्न दिखाई पड़ते हैं।

संदर्भ

1. शास्त्री, बाबूलाल शुक्ल (1985), हिन्दी नाट्यशास्त्र (पृ.सं. 109), वाराणसी : चौखम्बा संस्कृत संस्थान
2. चौधरी, सुभद्रा (2006), शारंगदेव कृत संगीतरत्नाकर (सरस्वती व्याख्या अनुवाद सहित) (पृ.सं. 2), नई दिल्ली : राधा पब्लिकेशन
3. चौधरी, सुभद्रा (1984), भारतीय संगीत ताल और रूप-विधान (पृ.सं. 7), अजमेर : कृष्णा ब्रदर्स
4. चौधरी, सुभद्रा (1984), भारतीय संगीत ताल और रूप-विधान (पृ.सं. 8), अजमेर : कृष्णा ब्रदर्स
5. चौधरी, सुभद्रा (1984), भारतीय संगीत ताल और रूप-विधान (पृ.सं. 34), अजमेर : कृष्णा ब्रदर्स
6. वही
7. चौधरी, सुभद्रा (1984), भारतीय संगीत ताल और रूप-विधान (पृ.सं. 69), अजमेर : कृष्णा ब्रदर्स

* मिश्रा, पं. छोले लाल (2006), ताल प्रबन्ध (पृ.सं. 108-113), दिल्ली : कनिष्का पब्लिकेशन

Discovery of Songs with the mudrā of 'Abhinava Purandara Viṭṭhala' in Thanjavur Manuscripts

K. Srilatha

Ph.D. Scholar

Jain (Deemed-to-be) University, Bangalore

ABSTRACT

Among the music manuscripts in the Thaṅjāvur Mahārāja Serfoji's Sarasvatī Mahal Library (TMSSML), three hitherto unpublished songs with the mudrā of 'Abhinava Purandara Viṭṭhala' have been found. These are i) a Kaivāḍa prabandha in the rāga sālaEganāma ii) a gīta in rāga sālaṅga nāma and iii) lyrics of a sulādi in rāga Bauli. The paper briefly discusses the features of these and what they say about 'Abhinava Purandara Viṭṭhala' as a composer. This discovery is significant for the following reasons: a) To date, 'Padumanābha parama puruṣa' in rāga Malahari, a popular beginner's lesson for students of Carnatic music, is the only known song to carry this mudrā. b) The lyrics of the Kaivāḍa prabandha suggest that the composer had allegiance to the Mādhva sect, as the names Braḥmaṇya Tīrtha and Vyāsa Tīrtha, the paramaguru and guru of Purandaradasa have been mentioned. c) In addition, the choice of Kannada language, composing in the sulādi form, a consistently Vaiṣṇavaite theme, make it likely that the composer was a Haridāsa himself. If so, this Kaivāḍa prabandha might be the first evidence of a notated Prabandha of a Haridāsa that has come to light.

KEYWORDS

Kaivāḍa Prabandha, Sulādi, Abhinava Purandara Viṭṭhala, Haridasa, Thanjavur Manuscripts

Among the music manuscripts at the TMSSM Library (Taṅjāvur Maharāja Serfoji's Sarasvatī Mahal Library, Thanjavur), many notations of ālāpa, ṭhāya, gīta and prabandha are found. These offer valuable insights into the music, the musical forms, and composers from the 16th century onwards. From among these, hitherto unpublished manuscripts of a Kaivāḍa Prabandha, a gīta, and a sulādi with the mudrā of 'Abhinava Purandara Viṭṭhala' have been found. The paper briefly analyses the structural features of these compositions, presents evidence of the composer belonging to the Haridāsa tradition and discusses the significance of this discovery. The songs for this study were obtained from the microfilms of the palm leaf manuscripts of TMSSML, which are available at the IGNCA RC¹, Bengaluru (Referred to as 'Thanjavur Manuscripts' in this paper) a Prabandha, a gīta, and a sulādi with the mudrā of 'Abhinava Purandara Viṭṭhala' have been found. The paper briefly analyses the structural features of these compositions, presents evidence of the composer

belonging to the Haridāsa tradition and discusses the significance of this discovery. The songs for this study were obtained from the microfilms of the palm leaf manuscripts of TMSSML, which are available at the IGNCA RC¹, Bengaluru (Referred to as ‘Thanjavur Manuscripts’ in this paper).

Manuscripts of the songs of ‘Abhinava Purandara Viṭṭhala’

The only known song with the *mudrā* (signature or nom de plume) of ‘Abhinava Purandara Viṭṭhala’ (APV, hereon) is ‘Padumanābha paramapuruca’, a popular *gīta* set to the *rāga* Malahari and *tāla* ‘Tripuma’ (Dīkṣtulu, 1905, pp. 17-8). This is taught as a beginner’s lesson to students of Carnatic music. Dīkṣōitulu has documented this song as a *gīta* by ‘Purandara Viṭṭhala Dāsa’. But Satyanarayana, while discussing the pedagogy of the Haridāsa-s, opines that this song is not a composition of Purandaradāsa at all (Sathyanarayana, n.d.). However, the lack of compositions with this *mudrā* in published sources has meant that nothing substantive is known about the composer behind this signature. It is in this context that the discovery of three songs with this signature is significant.

Kaivāḍa Prabandha

The lyrics of the Kaivāḍa Prabandha (*dgi dgi dgi dgi dham dham*) with the *vāggeyakāra mudrā* of APV as seen in the manuscripts² is as follows:

Kaivāḍa prabandha, Rāga: sālāṅga nāma, Tāla: eka 3

dgi dgi dgi dgi dham dham taha dhimi dhimiki tā dhimi dhimikima tom tomgi Gamgi |ide reGu māmlu pāa valenu|

|jāvada| jaga jaga jhēmtari jhētari jhakakiGa jhēm jhēm kiṇṇa...kiṭ tōdgidgi dham dham

|mudra ālāpacāri| madhva matōdadhi candra | aparagājamrgēndra hari parāmbuja bhrṅga | śubhagaṇōttuṅga

|jāvada ēka tālam| brahmaṇya tīritha suta vyāsa muni manohara kaivāḍa prabandhēśa abhinava purandara viṭṭhalla jaya jaya (dgi dgi dgi dgi dham dham)

It is important to note that the notations in the Thanjavur manuscripts need to be studied carefully, as they often have critical gaps in information (Rao & Srilatha, 2019). Some of these gaps may be filled by studying the *lakṣaṇa* texts. But others, such as the interpretation of the non-*lakṣaṇa* terms *jāvada* and *ālāpacāri* above, require a deeper study and a nuanced approach. With this background, only a brief structural analysis of the songs is undertaken in this paper.

The ‘Kaivāḍa Prabandha’ is classified as an ‘āli’ prabandha in the *Saṅgītaratnakara* (SR, circa 13th cent. CE). In the chapter on prabandha-s, SR describes the Kaivāḍa prabandha as follows:

kaivāḍaḥ pāṭaiḥ syātām dhruvōdgrāhau kaivāḍe nyasanam grahe |

sārthakairarthahīnaiśca pāṭaiḥ sa dvividho mataḥ ||

sa śuddhairmiśritaiḥ pāṭaiḥ śuddho miśra iti dvidhā (4: 199-200) (Chaudhary, 2000)

Meaning: The udgrāha and dhruva in kaivāda are composed with pāma-s (instrumental syllabic sounds), while the nyāsa (ending) is done in udgrāha. It is of two types, based on if the pāma-s are meaningful or meaningless. This is again of two types, œuddha and miœera based on whether unmixed or mixed pāma-s are used.

Comparing with lakṣaṇa, the sections of the prabandha in the manuscript appear to be as follows:

- *Udgrāha*, the starting section: According to the manuscript this is to be sung twice: dgi dgi dgi dgi dham...tom tomgi Gamgi
- *Dhruva*: The section titled ‘*jāvada*’, starting ‘jaga jaga jhem tari...’
- The section, titled ‘*mudrā ālāpacāri*’, which contains the mudrā-s of the composer (Abhinava Purandara Viṭṭhala), the patron (Vyāsamuni) and the prabandha (Kaivāḍa) seems to play the role of the *ābhoga* (the concluding section of a prabandha, which usually contains the mudrā of the composer)
- The song ends on ‘dgi dgi dgi dgi dham dham’ (the udgrāha)

It is observed that the structure of this prabandha is similar to that of the Kaivāḍa prabandha in rāga Nārāyanagaula attributed to Venkatamakhin (Dīksōitulu, 1904, pp. 754-5). While Saṅgītasampradāyapradarśinī uses the term ‘*ālāpakhāṇḍa*’, the manuscript uses the term ‘*ālāpacāri*’⁴. Based on the similarity with the published Nārāyanagaula prabandha, it may be inferred that the section marked ‘*mudrā ālāpacāri*’ in the manuscript is likely sung without a tāla. The phrase ‘*jāvada eka tālam*’ in the manuscript may indicate the resumption of the eka tāla. Though this term needs to be studied further, from the standpoint of construction, it appears that the Prabandha conforms to the lakṣaṇa outlined in SR.

Gīta

The gīta with the mudrā of APV, ‘*suramuni vanditam*’, in the rāga ‘Sālaṅganāṭa’ and the tāla ‘maṭhya’ is structured as follows:

Suramuni vanditam dina... matige garuḍārūḍantāgi sati sahita ...ruṣa
dharaddharamnāgi hari eni nam oratikaidi |Antari| surattaru vanagāhi sukannikara verasi gaja
veri dhurakebham arindale tarana mucī haraṇa paricalisivure...de iya iya...
|ālāpacāri| satyānamalāta sarasiruha daḷa nayana sārūjam ... saubhāgā taraṅga indirā
manōmurāga jaya |maṭhyam| dvarakāvatiṭṭhala varādīyēṣa abhinava purandara n(v)ṭṭhalane

‘Gīta’ and ‘*Trikhaṇḍam*’ are terms used in the Thanjavur manuscripts to denote a simple song, which is usually made up of two or three sections. The gīta given above contains sections titled ‘*antari*’ and ‘*ālāpacāri*’. As in the Kaivāḍa Prabandha, here too, the term ‘*ālāpacāri*’ seems to indicate suspension of the maṭhya tāla for the passage starting ‘*satyānamalāta*’ and the resumption

of the *tāla* for the passage starting ‘*dvāarakāvatipura*’ seems to be indicated by the mention of the name of the *tāla* before it.

Though portions of the lyrics are corrupt, some of the words, such as ‘*matige*’, ‘*garuḍārūdantāgi*’, ‘*oratikaidi*’ appear to be in Kannada. The song seems to address Lord Viṣṇu, based on references to ‘*garuḍārūda*’, ‘*hari*’, and ‘*dvāarakāvatipura varādiyēśa*’.

Sulāḍi

The third song (*gajamu*⁵) carrying the mudrā of APV contains only the lyrics and does not have a notation⁶. The lyrics of the song are corrupted and are discernible only in places. Only the first and last words are transliterated below.

/bauli rāgam |

/maṭhya tālam| Gajamu...abhinauva purandara viṭṭhala vimala carita vinōdireya |

durulābhutani...abhinava purandara viṭṭhala

/rūpakam| Yindirā dēvi...abhinava purandara viṭṭhala

/tripuṭa tālam| vāraṇapuriya...abhinava purandara viṭṭhala

/āṭa tālam| bhakatavaccala...abhinava purandara viṭṭhalanā ... deva

/yēka tālam| sadamala caritra viccitra mahima| madhukaiṭabha kamsasura hara |

sudaruśanaddara aja bhara sura vāma kula raṅḡita ...abhinava purandara

viṭṭhala(sadamala)

There are some structural details that can be studied. There are five passages appearing in succession, all set to the *rāga* Bauli. Each passage is set to a different ‘*sulāḍi*’ *tāla*⁷ and each carries the composer’s mudrā. The last passage alone shows a return to its first line ‘*sadamala*’. Though the type of the composition is not mentioned in the manuscript, it is observed that this closely resembles the structure of a *sulāḍi*, a musical form popularized by the Haridāsa-s. A typical *sulāḍi* is a single song of multiple stanzas, all set to a single *rāga*, but with each stanza set to a different ‘*sulāḍi*’ *tāla*. Each stanza rests on its own first or second line and the whole song concludes on a passage called the ‘*jate*’, that thematically sums up the song (Rao A. , 2018).

Though the manuscript shows minor differences from the structure of a typical *sulāḍi* song, the stanzas seem to be bound by a similarity of theme and language, making them highly likely to be part of a single *sulāḍi*. For example, the rhyming phrases *janiśide*, *oraśide*, *salahide* appear in different stanzas, and the last stanza refers to the exploits of Lord Kṛṣṇa. The language of the lyrics is Kannada (*janiśide*, *oraśideyalla*, *durulābha*, *salahideyalla*). The likelihood of this being a *sulāḍi* is also strengthened by the presence of another *sulāḍi* immediately preceding this, the well-known

'*acyutānanda gōvinda*', which is written in a similar fashion, without a notation. The minor structural differences and deficiency in lyrics may well be resolved if a better copy of the song were to be found in TMSSML or some other repository.

Identity of the composer

There is no information available about the composer. The only song known to use this mudrā, '*Padumanābha paramapuruṣa*', is bereft of any autobiographical information. But when the lyrics of the three newly uncovered songs are analysed, they show many stylistic similarities with the compositions of Haridāsa-s, while also offering some clues on the composer himself. These are noted below:

- The effulgent praise of Vyāsa Tīrtha through the lines of the Kaivāḍa Prabandha '*madhva matōdadhi candra, aparagājamṛgēndra hari parāmbuja bhṛṅga, śubhaguṇōttuṅga, brahmaṇya tīritha suta vyāsa muni*' suggest the composer's allegiance to Vyāsatīrtha, the guru of Purandara Dāsa.
- The use of 'Viṭṭhala' in the signature suggest he is a Haridāsa. Many Haridāsa-s took the name of 'Viṭṭhala' as part of their signature and '*Dīkṣanāma*'⁸.
- The presence of a composition of the sulādi form, which is almost exclusive to the Haridāsa-s⁹
- The use of Kannada language in the gīta and sulādi
- Lord Viṣṇu being extolled in both the gīta and the sulādi. Haridāsa-s being Vaiṣṇavaite, composed mainly on Viṣṇu, often in the form of Kṛṣṇa.

The three new songs, all having the unambiguous prefix '*Abhinava*', indicate that the mudrā belongs to a Haridāsa who is distinct from Purandaradāsa. But what might have been the era of this composer? The dedication of the Kaivāḍa prabandha to Vyāsa Tīrtha, the guru of Purandaradāsa might mean that the composer lived at a time close to that of Vyāsa Tīrtha. Vyāsa Tīrtha passed away in 1539 (Sitaramaiah, p. 128). So, the prabandha was likely composed in the 1500's.

As to the identity of the composer, a couple of possibilities may be considered. The prefix '*Abhinava*', when added to the name of 'Purandara Viṭṭhala', may be a biruda (title) given to a composer of a later period, who was considered as illustrious as Purandaradāsa himself, perhaps in his skills as a vāggeyakāra¹⁰. In this case, the signature '*Abhinava Purandara Viṭṭhala*' would be a biruda (title) of a Haridāsa. However, it is not known if any Haridāsa was given such a title.

Another distinct likelihood is that the mudrā was adopted by '*Abhinava*', who, according to a popular devaranāma '*śaraṇu śrī vyāsa muni*' (Rao M. S., p. 121), was one of the four sons of Purandaradāsa¹¹. According to the song, Vyāsa Tīrtha had also blessed *Abhinava*. Though the composer's identity cannot be ascertained with the available evidence, the finding of three more songs with the APV mudrā lend credence to Satyanarayana's

assertion that ‘Abhinava Purandara Viṭṭhala’ is not a mudrā of Purandaradāsa.

Significance of the findings

The three compositions with the mudrā of APV discovered among the Thanjavur manuscripts give us new clues about the composer. His allegiance to the Madhva sect, the use of Kannada language, the choice of the sulādi as a musical form, and the mudrā ‘Abhinava Purandara Viṭṭhala’ are strong indicators that the composer was a Haridāsa. Though more evidence is needed to ascertain the identity of the composer, the reference to Vyāsa Tīrtha in the lyrics of the Kaivāḍa Prabandha allows us to surmise that the composer lived close to the time of Vyāsa Tīrtha, in the 16th cent. C.E. The prefix ‘abhinava’ in all these songs also indicates that the composer was not Purandaradāsa.

The findings are significant from the standpoint of the history of music of the Haridāsa-s as well. It is known that the Haridāsa-s have composed in prabandha forms such as the gadya, cūrṇikā, daṇḍaka, śukasārīta, umātilaka and sudarśana and innovated with vṛttanāma-s (Sathyanarayana). While past research into the manuscripts at TMSSML have uncovered notated examples of ugābhoga-s, sulādi-s, and gīta-s, no examples of notated Prabandha-s by the Haridāsa-s have been found till now. The newly uncovered Kaivāḍa prabandha is the first evidence of a notated ‘prabandha’ composed by an early Haridāsa, one who might have lived close to the time of Vyāsa Tīrtha and Purandaradāsa. The choice of the musical form of ‘Kaivāḍa Prabandha’ is further proof that the Haridāsa-s not only spread Bhakti through their songs, but also contributed to the development of music.

Acknowledgement

Dr. Arati N. Rao for pointing out that the mudrā under discussion may be that of one of Purandaradāsa’s sons and for providing the reference to the song.

Bibliography

- Chaudhary, S. (2000). *Śārṅgadēvakṛta Saṅgītaratnākara* (‘Sarasvati’ vyākhyā aur anuvād sahit). New Delhi: Radha Publications.
- Dīkṣitulu, S. (1904). *Sangīta Sampradāya Pradarśini*. Ettayapuram.
- Dīkṣitulu, S. (1905). *Prathamābhyāsapustakamu*. Ettayapuram: Ettayapuram Samasthanam.
- Rao, A. (2018). *Kannada Sulādi-s*. Retrieved September 30, 2020, from Academia.edu: https://www.academia.edu/37585064/Kannada_Suladi_s_pdf
- Rao, A. (In Press). *Haridāsa Sulādi in Thanjavur manuscript notations*. Bengaluru: IGNSA Regional Centre.
- Rao, A. N., & Srilatha, K. (2019, October). Musical notations of ‘Chaturdandi musical forms’ and suladi-s in Telugu Script in Thanjavur manuscripts. *Vageeshwari*, XXXIII, 67-73.
- Rao, M. S. (n.d.). *BkKn-SubodhaMRamarao-SriVijayaDasaraKritigalu-0017*. Retrieved September 30, 2020, from MusicResearchLibrary: <http://musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/1148>

Sathyanaarayana, R. (n.d.). *AE-SathyanaarayanaR-Haridasas-and-Karnataka-Music-0414*. Retrieved Sep 27, 2020, from Music Research Library: <http://musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/2392>

Sitaramaiah, V. (1971). *Purandaradasa*. New Delhi: National Book Trust, India.

Microfilms

dgi dgi dgi dgi dam dam, Roll No. 414, Record No. 4850, Folio 195b-6, TMSSML collection, Microfilm, IGNCAR, Bengaluru

suramuni vanditam, Roll No. 416, Record No. 4858, Folio 5b-6, TMSSML collection, Microfilm, IGNCAR, Bengaluru

gajamu, Roll No. 416, Record No. 4859, Folio 16-7, TMSSML collection, Microfilm, IGNCAR, Bengaluru

(Footnotes)

- 1 Indira Gandhi National Centre for the Arts, Regional Centre, Bengaluru
- 2 Another copy is found in 11582, Folio 12 with errors of copying. For example, the title incorrectly calls this a 'kollāpura kaivdā a prabandha', while it is seen that the 'kollāpura' is the last word of the previous song which is dedicated to the goddess of kollāpura.
- 3 The name of the tāla is not mentioned at the beginning of the song. It is inferred from its mention inside the song, at the end of the section titled ālapacāri
- 4 In fact, the term ālapacāriā/āpacāri is noticed in many manuscripts of gīta-s and prabandha-s at TMSSML.
- 5 The manuscript is damaged – only 'gajamu..ne' is discernible
- 6 The presence of this sulādi manuscript is documented by Rao in Appendix I (Rao A., Haridāsa sulādis in Thanjavur manuscript notations, In Press)
- 7 A set of the seven tāla-s - the dhruva, maṭhya, jhampa, rūpaka, tripu ma, a ma and eka
- 8 A name given when one is ordained a Haridāsa
- 9 The Tallapakka composers have composed sulādi-s, but the language used is not Kannada
- 10 Traditionally, the prefix of 'abhinava' is added to the name of a legendary predecessor and conferred as a title to someone who exhibits similar traits. Some examples are: 'Abhinava Bharata' (for an expert in the fields of dance and music), 'Abhinava Bhoja' (for a king)
- 11 An inscription describing land and property donations to the sons of Purandara Viṭṭhala does not mention Abhinava. Only Lakshmanadāsa, HebaGadāsa and Madhvapadāsa are mentioned (Sitaramaiah, p. 10)

Regulation of Laya on Rāga: Aesthetical Analysis

Sanjana Kaushik

Ph.D. Scholar

Department of Music, S.N.D.T. Women's University, Pune

ABSTRACT

The music-based research paper aims at unveiling 'laya' as the subtlest and the most abstract imperishable energy that governs all the happenings in the music. This formless all-pervading omnipotent energy is vibrant always independently, flowing in the uniform fashion continuously. However when it combines with the pañcabhūta-s, it 'manifests' in the world in different 'tangible forms' such as nāda, music, life-forms, regulation of all pañcabhūta-s, regulation of the cosmic order, etc. Many thinkers, writers and music-scholars have discussed about laya in length so far as the 'time-interval', 'regulated time' and 'supportive medium in music'. Nevertheless the research paper - concerned for the students, devotees, professionals, connoisseurs and audience of Indian art music (khayāl gāyana specifically) - explores laya conceptually, practically and aesthetically as the 'determinant imperishable energy' rather than as the 'regulated time'; and examines its emotional and intellectual properties through its regulation on rāga, its unique character (rāga-tatva), distinctive nature (rāga-prakriti) and specific temperament (rāga-bhāva) in khayāl gāyana. It thereby helps the concerned community in better aesthetic understanding and appreciation of rāga and khayāl gāyana through the deeper cognizance of laya.

KEYWORDS

laya, rāga-tatva, rāga-prakriti, rāga-bhāva, khayāl-gāyana

[As enumerated by the Publishers of Central Chinmaya Mission Trust (2015), the Devanāgarī characters are transliterated in the English according to the scheme adopted by the International Congress of Orientalists at Athens in 1912, whose tabular figure-1 is given at the appendix.]

Objectives of the Research Article

- Seeking laya as the determinant energy rather than the regulated time;
- Comprehending emotional and intellectual properties of laya in the rāga in khayāl gāyana;
- Understanding the regulation of laya on rāga-tatva (rāga's character), rāga-prakriti (rāga's nature), and rāga-bhāva (rāga's temperament).
- Helping the community of students, devotees, professionals, connoisseurs and audience of khayāl gāyana in better aesthetic understanding and appreciation of rāga and art-music-form through the deeper cognizance of laya.

Old Concepts in New Lenses - Introduction to Laya and Rāga

Indian music is said to be originated from Lord Śiva through Sāmavedā, according to many theories. Since then, the music is constantly changing in its form with time viz. sāmāgāna, jāti gāyana, mārgī-desī saṁgīta, prabandha gāyana, dhruvada and khayāl gāyana. Also, it is so deep that its concepts are constantly researchable and subject to further inquiries in every century and era with newer ideas, thoughts and views. Prior to the discussion on the relationship between laya and rāga are these terms thus explained and re-interpreted in the following with different lenses at the onset prefatorily -

Laya

A word in the Saṁskṛita can acquire different meanings in the different contexts, so is the term 'laya' too. "Laya is born from the [Saṁskṛita] root Lī. Lī means to cling, stick to, adhere, recline on, settle on, lie, disappear, dissolve".¹ These meanings should not be generalized for all the contexts universally. Sometimes it happens such that a word in the Saṁskṛita (like 'aśva-gaṁdha') may differ in its literal meaning (smell of the horse) from its conventional usage (a medicinal herb). So the meaning of laya also differs from the perspective of music. Laya is defined by different thinkers differently in the context of music, as in the following.

Amarasiṁha in Amarakośa (6th century A0D) defines laya as given below:

"tālaḥ kāla kriyāmānām layaḥ sāmyamathāstriyām |" (Nāṭyavargaḥ 1.7.9.2.3)²
[Uniformity in the time and action of tāla is 'laya'.]

Śārṅgadeva in Tālādhyāya, Saṁgīta Ratnākara (13th century AD) defines laya as -

"kriyānantara viśrāntir layaḥ |" (Tālādhyāya, sloka 44).³
[The intervals between the actions make 'laya'.]

The doyen of Agara Gharana Pt. Babanarāo Haladaṅkara discusses of "Vikāsa Laya" or "Developmental Rhythm" - the important entity in contributing for Aesthetics of Khāyāl gāyana, "When a lotus which closes at night, gradually opens in the morning, there is an imperceptible and subtle rhythm which governs this natural process. Let us call this developmental rhythm... Similarly, this developmental rhythm in khayāl music is the abstract laya at a high aesthetic level which remains imperceptible to most of the listeners due to its very own abstract nature".⁴

Other modern thinkers like Prof. S. K. Saxena say, "Laya is the musical duration as actively regulated for the sake of effect or expression, or for explicating some artistic form".⁵

Music is the interplay of svara and laya. In the field of music (especially in khayāl gāyana), many research scholars, writers and musicologists have delved in the aesthetics of such practical aspects as rāga, tāla, sāth, saṁgata, baṁdiś, gharānā etc. However, least aesthetical notice is taken so far of laya especially as the 'determinant energy' and 'source of music'; whereas it is more discussed in length as the 'time-interval', 'regulated time' and 'supportive medium in music' by many thinkers and writers. However it should be noted that the man gives the confined concrete spiral forms of cyclic time and tāla, to the free abstract linear laya, to understand the latter better. But this does not

imply that laya is spiral in nature, it neither implies the regulated man-made time. On its contrary, laya is the 'energy' which propagates in linear fashion with no beginning and no terminal points absolutely.

All happenings in the universe are governed by the subtlest and most abstract energy, 'laya'. Laya as the ungraspable imperishable energy is vibrant always independently. It becomes sought to us only when it combines with the pañcabhūta-s (physical elements). Then, it 'manifests' in the world in different 'tangible forms' such as nāda (pure sound), music (āhata nāda or musical / melodic pure sound), life-forms (as in heartbeat), regulation of all pañcabhūta-s (as in cycle of seasons, swash and backwash of sea-waves), regulation of the cosmic order (as in rotation and revolutions of planets around the sun), etc.

From the scientific point-of-view, the ubiquitous energy of laya causes the uniform and continuous vibrations to occur in all the states of matter (including atoms and molecules / cells and tissues); it thereby results in dynamicity and brings life to everything, it so produces nāda, śruti and svara, or music altogether too. From the aesthetical point-of-view in music (in khayāl gāyana particularly), the aesthetic intonation of every svara in the making of the rāga, its prakriti and bhāva; and the well-structured baṁdiś weaved in aesthetic integration of śabda, rāga, ṭhekā, tāla and bhāva - are essentially regulated as well as treated by the 'determinant laya' of svara, rāga, bhāva, ṭhekā and tāla cohesively. Therefore, it is neither the supportive medium of music nor the time interval / regulated time, but it is the source of music, nature and everything in the cosmos.

'Laya can be thus largely thought as the all-pervading imperishable determinant energy flowing in the uniform fashion continuously.'

Rāga

Indian music in its primitive forms comprised of songs (like jāti) based on tunes governed by certain norms and characteristics, which can be found in Sage Bharata's Nāṭyaśāstra (200 BC) in his explanation of jāti gāyana and its ten characteristic features. However the concept of rāga was much later established, coined, introduced and conceptualised for the first time by Sage Mātanga in his Brihaddeśī, through whom the 'rāga-saṁgīta' is prevalent for several aeons, and has become the synonym of Indian music globally. He defines it as -

"svara varṇa viśeṣeṇa dhvanibhedena vā punaḥ
rañjyate yena yaḥ kaścit sa rāgaḥ sammataḥ satām ||" (śloka 280)⁶

[That, which is composed of variant combinations of musical notes in unique, stationary, ascending, descending, and moving values - in the diverse melodic sounds - to please and delight the people and color their hearts - is Rāga.]

Mahārāṇa Kumbhā (15th century AD) further elaborates its definition in Saṁgīta Rāja as given in Pāṭhyaratnakośa III Parikṣaṇa -

"vicitra varṇālaṁkāro viśeṣe (ṣo) yo dhvaneriha |
grahādi svarasaṁdarbho rañjako rāga ucyate ||" (p. 24)⁷

[The composition of unique melodic embellishments adorned on the contextual basis of Graha and other svara-s, to please and delight the people - is Rāga.]

However for a rāga to be capable of pleasing and delighting us, there should be a faculty of its own specific musical character, nature and temperament that makes it able to share its deepest emotions with us, thereby draw everyone of us towards itself. The exponent of Agarr Gāyakī Kaikiṇī explains, "A rāga is the arrangement of notes into a defined form. It is like a personality, having likes and dislikes, salient characteristics and features... Musicianship lies in the ability to capture and maintain the essential spirit of the rāga while creatively varying the approach to avoid monotony".⁸

Also, a rāga with same or different scales can be differentiated based on - not only the unique melodic combinations of notes and their embellishments - but also based on the unique aesthetic touch and pronunciation of every inclusive svara in the rāga which speak of its character. Thus, in much deeper sense, rāga can be described today as follows -

'Rāga in Indian music refers to the creative revelation of the specific musical character, its temperament and nature through the unity of diverse syntactical melodies and motifs adorned and produced with apt aesthetic touch and pronunciation of every inclusive svara.'

On Laya and Rāga-Prakriti

In Indian music, every rāga has independent aesthetic status because of the distinct character (tatva), nature (prakriti) and temperament (bhāva) involved in itself. Rāgas are like the different streams of water-bodies such as brooklets and rivers joining the sea in 'oneness'. Though the characteristic temperament or rāga-bhāva involved in every rāga is different, all finally lead to the evocation of bhakti-bhāva and form one music, rāga-saṁgīta in India.

Musicianship lives in understanding these concepts and merging them with one's own personal character, emotions and feelings in 'aesthetic balance', 'sensitivity', 'sensibility' and 'harmony' with each other. The rāga-prakriti can be classified broadly into 'gaṁbhīra prakriti', 'ardha-gaṁbhīra prakriti' and 'caṁcala prakriti'.

Rāga-s of Gaṁbhīra Prakriti

In the rāga-s of gaṁbhīra prakriti as in rāgas Darabārī Kānaḍā, Bhairava, Miyān ki Toḍī, etc., following salient features can be observed -

- The distribution of the energy of laya in the rāga-s occurs in relatively slower fashion;
- The rāga-s are more voluminous, royal and majestic in their character;
- Heavy embellishments like gamaka, āṁdolana, mīmḍa, ghasīṭa and pukāra are employed to adorn the rāga's character;
- The constituents like ālapa / nom-tom, bol-bāṁta (more than bol-layakārī) in khayāl gāyana are rendered in relatively slower pace that aid in producing vibrant grandeur colors of the rāga.

Rāga Darabārī Kānaḍā. In the pūrvārdha (fore-sect) of the rāga Darabārī Kānaḍā of majestic grandeur character, the ārohī āṁdolana of 'lower' komala gāṁdhāra (which is often called 'utarā huā komala gāṁdhāra' in the Hīṁḍī) with the apt aesthetic touch of śuddha rishabha and other microtones or śruti-s that come along the way from śuddha rishabha to komala gāṁdhāra marks the characteristic feature of the rāga. In its uttarārdha (aft-sect), the avarohī āṁdolana of 'higher' komala dhaivata (which is called 'chaḍhā huā komala dhaivata') with the proper aesthetic touch of śuddha niṣada and śruti-s that come along the way from śuddha niṣada to komala dhaivata denote another important characteristic feature of the rāga.

The distribution of the energy of laya occurs in slow pace in this rāga in order to maintain its 'dignity' (which is often called 'bojha' in the Hīṁḍī) and treat it accordingly. Here, slow pace does 'not' mean that every svāra assumes longer pronunciation individually. It should be noted that a svāra can be pronounced musically in diverse ways attune with different musical contexts, which mean different melodic phrases and motifs within a rāga. This is why every svāra embodies different laya in such different contexts. Thus accordingly, the melodic phrases also carry certain laya in them, which need to be produced in apt aesthetic proportions through whose flow, other aesthetically melodic patterns are woven and united to form one whole called 'rāga'. In Darabārī Kānaḍā, every āṁdolana, gamaka, mīmḍa (viz. mīmḍa from āṁdolita gāṁdhāra to āṁdolita dhaivata) and every melodic phrase has its own emotion, expression and laya in respect of its energy-flow, uniformity, continuousness, imperishability, etc. which not only contribute to the science or syntax of the rāga, but contribute more in enhancing its aesthetic value and conveying its emotions or rāga-bhāva (viz. eliciting bhakti bhāva through karuṇa and viraha śrīṅgāra bhāva). However, laya spreads itself in the rāga in little slower pace relatively to express the rāga's character efficiently. This is why it is ideal to sing those elements with deployment of specific embellishments in the khayāl, that suit the character of the rāga. For instance, in this rāga, singing ālāpa / nom-tom, bol-baṁta and gamaka-based tāna in relatively slower vilāmbita / druta ṭhekā / tāla with heavy embellishments like gamaka, āṁdolana, mīmḍa, ghaṣṭa, pukāra, are 'more appropriate and ideal' than singing layakārī, tāna of lightning speed, etc. in faster vilāmbita / ati-druta ṭhekā / tāla with lighter embellishments like khaṭkā, murkī, firat, etc.

Laya therefore plays crucial role in the making of music; construction of the rāga; expression of emotions and temperament; and maintaining the dignity of the rāga, its character and nature.'

Rāga-s of Caṁcala Prakriti

In the rāga-s of caṁcala prakriti as in rāgas Alhaiyā Bilāvala, Aḍānā, Sohīnī, etc., following salient features can be observed -

- The distribution of the energy of laya in the rāga-s occurs relatively in faster fashion;
- The rāga-s are more agile and light in their character;
- Lighter embellishments like bahalāvā, khaṭkā, murkī, firat, etc. are employed to adorn the rāga's character;
- The constituents like ālāpa / nom-tom, different kinds of layakārī, tāna, etc. in khayāl gāyana are rendered in relatively faster pace that aid in the agile flow of the rāga.

Rāga Alhaiyā Bilāvala. This rāga, being a rāgāṅga rāga, is multi-dimensional though it is a vakra rāga. However, its characteristic gait is agile with madhura-śrṅgāra bhāva (ultimately leading to bhakti bhāva), therefore the distribution of the energy of laya occurs in faster pace. Since the mīmḍa, ghasīṭa, gamaka, and āṅdolana such heavy embellishments suit the rāgas with majestic character, they do not suit the rāgas with completely agile character like Alhaiyā Bilāvala. Thus, the lighter embellishments like bahalāvā, khaākā, murkī, firat, etc., with more of fast-paced ālāpa, layakārī and tāna - which accelerate the distribution of the energy of laya - are deployed in the rāgas of caṅcala prakriti. So they are rendered in relatively faster vilāmbita / druta ṭhekā / tāla.

One of the reasons for rāga Alhaiyā Bilāvala to be so caṅcala in its prakriti or agile could be because: the slower we render some of the melodic phrases and motifs of this rāga, the more it could create a platform for confusions with the homoscalar rāga-s like Gauḍa Malhāra, Bihāga, Devagiri Bilāvala, etc. Also, another reason is definitely the 'uniqueness' of every rāga and its character that makes its gait, pronunciation and touch of every svāra 'specifically unique'. For instance, the phrase like Ṇ S R G P M G is sung in both Gauḍa Malhāra and Alhaiyā Bilāvala, however the gait of these svāra-s and each of their pronunciation and touch in the phrase differ. Similarly, the more we stretch śuddha niṣada in Alhaiyā Bilāvala, it may sound like śuddha niṣada of Bihāga portraying serious sombre property. Thus, in the former rāga, it should be rendered short and crisp along-with the touch of śuddha dhaivata - this marks it distinct from Bihāga in accordance to the rāga's temperament. So, it can be said that,

'Laya of every svāra, and its emotional and intellectual properties differ with different musical contexts.'

Rāga-s of Ardha-Gāmbhāra Prakriti

In the rāga-s of ardha-gāmbhāra prakriti, which are of ardha-caṅcala prakriti also, as in rāgas Śyāma Kalyāṇa, Yamana, Multānī, etc., following salient features can be observed -

- The distribution of the energy of laya in the rāga-s occurs relatively in steadfast fashion;
- The rāga-s carry both heavy and light features in their character;
- All kinds of embellishments are used to adorn the rāga;
- All the constituents of khayāl gāyana are rendered uniformly, as such rāga-s are expressive of both heavy and agile traits.

Rāga Śyāma Kalyāṇa. In this rāga, which is made in the combination of Kāmoda and Kalyāṇa rāgāṅga-s, the gāmbhāra prakriti is reflected in the melodic phrases in the rāga's pūrvārdha like R m P—^mM G, G M R S. Here, the avarohī mīmḍa from pañcama to śuddha gāmbhāra with aesthetic touch of both tīvra madhyama and śuddha madhyama in the first phrase, as well as the return from śuddha madhyama to śuddha rishabha in the second phrase with the distribution of the energy of laya in slower pace mark the rāga's gāmbhāra prakriti. Faster P G M R S sung without deploying mīmḍa, more it inclines towards rāga Kāmoda and does not remain as Śyāma Kalyāṇa anymore. This is why, while singing it in vilāmbita laya, one must be careful in understanding the aesthetic proportions of every svāra that laya regulates, to express the rāga's aesthetic character appropriately. And while singing tāna, one must be aware of using the melodic prefixes and suffixes

to certain phrases that may give rise to confusions. For instance, instead of singing DPGMRS in tāna which may sound like a tāna of rāga Kāmōḍa, one can sing RmPDPPGMRS or RDmPGMRS, etc. in rāga Śyāma Kalyāṇa.

Its caṁcala prakṛiti is reflected in the melodic phrases in rāga's uttarārdha like R m P N \curvearrowright ^ND P, wherein the ārohī portion of this phrase as well as the avarohī mīmṇḍa from tāra ṣadja to śudhha dhaivata with aesthetic touch of śuddha niṣāda are sung with the distribution of laya in the faster pace. More the niṣāda is stretched, more it creates a platform for confusion with the homoscalar rāga Śuddha Sāraṁga as niṣāda is bahutva in the latter, while it is alpatva in the former.

Rāga Śyāma Kalyāṇa, being the rāga of ardha-gaṁbhīra prakṛiti, both heavy and lighter embellishments are used to adorn the rāga with close attention towards the laya of every svāra and melodic phrase, and their emotional and intellectual properties in speaking of or expressing the rāga's character. The usage of mīmṇḍa is observed in the above paragraphs. The lighter embellishments in the phrases like: R m P \curvearrowright G (M) R S, bahalāvā can be employed, and murki can be sung in the place of śuddha madhyama. The rāga carrying both gaṁbhīra and caṁcala prakṛiti can therefore be rendered with uniform emphasis to all the constituents of khayāl gāyana, albeit it cannot be sung in relatively slower vilāmbita ṭhekā / tāla but it ought to be sung in the relatively faster pace as it is ardha-caṁcala also in its nature, besides being ardha-gaṁbhīra. We can therefore infer that -

'The melodic embellishments to adorn the rāga depend on the rāga's character, nature and temperament, which in-turn depend on the regulation of laya on every svāra, melodic phrase and motifs.'

On Rāga-Tatva and Rāga-Bhāva

Rāga-bhāva depends on many factors such as baṁḍiś and its meaning, musician's involvement and persona, laya of baṁḍiś, gharānā and its aesthetics, etc., besides depending on the rāga's character or rāga-tatva originally - because music becomes expressive through a musician. There could be multiple rāga-bhāva-s elicited in a rāga by the musician. Still, every rāga carries its own original characteristic emotion and personality. It is similar to our personalities in daily lives. We do express every emotion, but a particular emotion(s) may strongly spread within us so much that it becomes the carrier of our specific personality. For instance, we may become angry, worried or sad at times, but above all, if we face everything patiently 'most of the times' being self-composed with courage and confidence, then 'strength' becomes our personality. On the contrary, if we are expressive of 'every emotion' 'equally', then it would definitely mean that we are psychologically ill, and we need to be properly treated by a well-trained and experienced psychologist. Similarly, a rāga too has its own characteristic rāga-bhāva. For example, rāga Lalita 'originally' elicits karuāa bhāva; rāga Bhūpa originally produces śrīṁgāra bhāva; rāga Durgā originally evokes vīra bhāva; and so on. The musician, being creative, rational and emotional social being, may employ some more of his personal emotions in addition to the characteristic rāga-bhāva. Nonetheless it should be always remembered that the musician should be subservient to music, therefore, he must concentrate on the actual rāga-bhāva at first, hence 'harmonize' his emotions in such a way that they do not disturb the rāga's original character, nature and temperament. And, as noted above, rāga-bhāva is

evoked through the apt aesthetic intonation of every svara, melodic phrase and motif in accordance to the musical context within the rāga - which is regulated by laya and its imperishable energy.

Understanding laya, its regulation on the rāga and its construction, its character, nature and temperament is therefore necessary for absorbing and appreciating the aesthetics of the rāga-saṁgīta better.

Conclusion

After having sought the pivotal role of laya, it can be thus averred that laya is the determinant imperishable energy, and source of music and everything in the universe - rather than the regulated time. It regulates the rāga, its character, nature and temperament: therefore, it is the most contributing factor for music-making through its emotional, intellectual and regulative properties.

The research paper therefore hopes in being instrumental for the community of students, devotees, professionals, connoisseurs and audience of khayāl gāyana in better aesthetic understanding and appreciation of rāga through laya's deeper cognizance.

REFERENCES

- (1) Natarajan, Sarada (2015). From the Ramana Way – The doctor’s prescription: Leaving laya behind. *Reflections: July August September 2015*, 23-26. Retrieved from https://reflections.satramana.org/Reflections_JulAugSep2015.pdf p. 24
- (2) Bhatnagar, Madhur Lata (2019). *Aesthetics of Indian music*. New Delhi, Delhi: Jai Bharat Publishers. p. 113
- (3) Ibid., p. 112
- (4) Haldankar, Shrikrishnarao (2001). *Aesthetics of Agra and Jaipur traditions*. Mumbai, Maharashtra: Popular Prakashan Pvt. Ltd. p. 14
- (5) Saxena, S. K. (2012). *The winged form: Aesthetical essays on Hindustani rhythm* (2nd ed.). New Delhi, Delhi: Sangeet Natak Akademi, & D. K. Printworld (P) Ltd. p. 130
- (6) Bhatnagar, Madhur Lata (2019). *Aesthetics of Indian music*. New Delhi, Delhi: Jai Bharat Publishers. p. 31
- (7) Ibid., p. 32
- (8) Purushothaman, Priya (2012). *Living Music: Conversations with Pandit Dinkar Kaikini*. Mumbai, Maharashtra: Popular Prakashan Pvt. Ltd. p. 19

Devanagari	Transliteration	Source Like	Devanagari	Transliteration	Source Like
अ	a	open	आ	ā	affricate
इ	i	father	ई	ī	mother*
उ	u	different	ऊ	ū	table
ए	e	had	ऐ	ai	thirst
ओ	o	full	औ	au	his
ऋ	rī	boat	ॠ	rī	Carroll
ॠ	rī	rhythm*	ॡ	rī	name
ऌ	lī	**	ॡ	lī	pen
ॢ	lī	**	ॢ	lī	phantom*
ॣ	e	evade	ॣ	b	boat
।	ai	delight	।	lā	other
॥	o	eggs	॥	m	man
०	au	now	०	y	yes
क	k	calm	ख	r	right
ख	kh	khan	ग	l	love
ग	g	gate	घ	v	very
घ	gh	ghost	ङ	s	stout
ङ	ṅ	ankle*	च	s	sugar
च	c	chuckle	छ	s	simple
छ	ch	witch*	ज	h	happy
ज	j	justice	झ	m	improve
झ	jh	Jhansi	ञ	h	**
ञ	ṅ	banyan	ट	ko	action
ट	t	tank	ठ	tr	three*
ठ	th	**	ड	jh	gnosis
ड	d	dog	ढ	ʔ	a silent 'd'

* These letters don't have an exact English equivalent. An approximation is given here.
 ** These sounds cannot be approximated in English words.

Gharana Tradition in Kashmiri Sufiana Mausiqui

Waseem Ahmad Bhat

Ph.D. Scholar

Department of Music, University of Delhi

ABSTRACT

Kashmir has been called ‘paradise on earth’ by poets and rulers. Through the ages it has been praised equally by many scholars and visitors for its beauty, history and culture. The present day Union Territory of Jammu & Kashmir is rich with distinct elements of culture in its two distinct regions Jammu and Kashmir. Based on the review of primary as well as secondary historical texts and discussions with leading Sufiana artists, the paper attempts to explore the Sufiana Mausiqui and its Gharanas.

KEYWORDS

Kashmir, Sufiana Mausiqui, Sufiana Gharanas, Ramzan Joo Gharana

INTRODUCTION

Before the beginning of human settlement in what is now the Valley of Kashmir, it is believed that there used to be a huge lake, an inland sea, called the Kashyap Sar¹. Since ancient times in Kashmir lived Buddhists and Hindus with their marvelous cultures that evolved over hundreds of years. But later a substantial change was brought in the society with the coming of Muslim educationalists and thinkers during medieval times, particularly from central Asia and Persia. These people brought with them new cultures and new styles of life that fascinated the locals². Kashmir has a historical tradition which is unique in South Asia with few parallels in the world. The present day culture of Kashmir is a syncretic one containing both Indic and Islamic traditions. The pre-medieval period was dominated by the Hindustani culture rooted in India, and the medieval period by the Islamic culture of Central Asian countries.

The Valley of Kashmir is culturally rich in terms of oral histories, native crafts, music, written words, science and philosophy. Thus Kashmir has been able to make great contributions to the world of culture. In everyday life the subtle traditions and culture of Kashmir can be discerned. One of the most important cultural aspects of Kashmir is the Kashmiri language. It is spoken only in the Valley of Kashmir by the Kashmir irrespective of religious faith and creed. The language is an Indo-Aryan (Dardic subgroup) language, of

the Indo-European language family. The script of the Kashmiri language was Sharada which was the writing system of Brahminical family script and was used till 8th century. After that some changes took place in the script with changing times and streams of cultures. Presently, Kashmiri language is written in Perso-Arabic script by Kashmiri Muslims and in Devanagari script by Kashmiri Pandits.

Now to come to music, the culture of Kashmir is defined by Kashmiri Music to a large extent and the following paragraphs will attempt to historicize the development and the current state of Kashmiri music.

The earliest references to the art of the music in Kashmir are found in *Nilamatpurana*, a historical chronicle of Kashmir written by Pandit Kalhan. The book is one of the sources of ancient history of Kashmir which dates back to 6th or 8th century A.D. There are a number of verses in *Nilamatpurana* mentioning the state of music in Ancient Kashmir. According to *Nilamatpurana*, the religious music was attached with the temples and it played an important role in the cultural life of Kashmir. The *Nilamatapurana* lays down that singing, dancing, and recitals of instrumental music used to take place in some of the religious festivals. It is held that, similar to the rest of the Indian sub-continent, classical dance in Kashmir had a religious background³. There were temple dancers known as *Nartakis*⁴. They were associated with the temples from the very early times, visibly represented in the tiles and sculptures found in archeological sites like Harwan in the district of Srinagar. The tiles and sculptures show dancers, singers and ladies playing various musical instruments. Thus the historical facts reveal enough evidences that music and dance has been part of Kashmiri culture since time immemorial.

A lot of information on music and dance from ancient Kashmir available till this day, comes from Kalhana's *Rajatarangini*. Especially the first Taranga of *Rajatarangini* mentions about music that in *Viharas* during the reign of King Jaluka, the son of Ashoka, some kind of wind instruments were played. In *Rajatarangini* a dance concert has been mentioned in which a hundred female performers had danced in the presence of King Jaluka in Jyestha Rudra, a Buddhist temple. Dancers who were professional and associated with temples were allowed to dance⁵.

Later in the medieval times, Islam and Sufism came into existence in Kashmir as a result of which almost every aspect of life and culture in Kashmir underwent changes. Islam flowed in Kashmir from Turkestan and Persia through the activities of Islamic missionaries and *sufi* mystics⁶. It was at that time that Persian began to replace Sanskrit and gradually became the official language. Music and fine arts were influenced by this foreign culture. Due to the synthesis of folk music of Kashmir and the music of India, Persia, Central Asia, and Arabia (Turkey) a new musical form appeared and came to be called as *Sufiana Mausiqui*, the high-culture or classical music of Kashmir.

Noted scholar Avatar Krishna Raazdan mentions that Shamsuddin Shahmiri was the first Sultan who patronized the music in Kashmir. He encouraged the artists to perform their art and in his time many books were written on music. The names of the books were *Sammy Matrika* and *Cutnih Mahatma*. They contained information about the Kashmiri music and drama prevalent at that time and were written in Sanskrit. Both these books are now unavailable.

On Kashmiri culture, especially on poetry and music, Sufism has had a great impact. Elements of Sufi philosophy were included in mostly all Kashmiri poetry written by the Islamic poets either in Kashmiri or in Persian language. This poetry was also associated with music and dance. Kashmiri poets contributed to Persian literature by following Persian literary models in their poetry. The introduction of Islam did not negatively affect the development of music, rather it helped music and dance as essential elements in ritualistic ceremonies through Sufi orders. The information available on music during the Islamic period comes from various sources. Till the reign of the Sultan Zain-ul-Abidin cultural life was covered by the chronicles of Abul Fazal, Jonaraja and particularly of Srivara. Abul Fazal mentioned in his 16th century document *Ain-i-Akbari* that during the reign of Zain-ul-Abidin a school of music was found in Kashmir with the musicians from Iran and Turan. "These musicians were responsible for introducing many elements of Persian and Central Asiatic music to Kashmir and that many features of today's Sufiana Mausiqui could have been the result of the influence". Srivara wrote in his text *Zaina-Rag Tarangini* (c. 1486) that musical festivals used to be held in Kashmir during the period of Zain-ul-Abidin, and during this time Raja of Gwalior had sent him all standard books on Indian music which, as it is believed, influenced Kashmiri music. The king Hasan Shah, a son of Zain-ul-Abidin introduced Rabab, an Afghani musical instrument to Kashmiri music. During this Islamic era, there were eminent and talented musicians like Sooni Bhat, Shridhar Bhat, Ajodhya Bhat and Kshakara who hugely contributed in developing Kashmiri music⁷.

In the beginning of the Afghan rule and before the end of the Mughal period in the 18th century concrete written sources, concerned specifically with music, were available. These sources include treatises on music theory, such as the anonymously written *Karamat-e-Majra* (The marvel of the courses), and Daya Ram Khushdil's *Tarana-e-Suroor* (The song of the joy) and anthologies of the poetry associated with music. There is sufficient reason to believe that the treatises, and particularly the anthologies, refer specifically to Sufiana Mausiqui. Thus it is possible, with a certain degree of certainty, to state that Sufiana Mausiqui existed in Kashmir at least as early as the decline of the Mughal period.

Sufiana Mausiqui-the classical music of Kashmir:

Sufiana Mausiqui was formed during the medieval period when Islam and Sufism arrived at Kashmir, and this musical form is influenced by Iranian & Central Asian music. It

is known as the classical music of Kashmir. This musical genre has an important part of Kashmiri society and culture. Sufiana Mausiqui is referred to as Sufiana Kalaam by some people and it is incorrect. Sufiana Kalaam means texts of Sufi poetry where as Sufiana Mausiqui is a type of spiritual music. It is practiced by professional musicians of four Sufiana Gharanas of Kashmir. Sufiana Mausiqui is also known as Saazandar Gyawun. It is vocal ensemble music-five to twelve musicians sing together to the accompaniment of Santoor, Sehtar, Saz-e-Kashmir and Wasul. Sufiana Mausiqui is similar to the Classical music of India as both follow the time theory system for performing. But instead of Raga, Persian Maqams are sung in Sufiana Mausiqui. The text of the songs are Sufi poems which are generally in Persian and Kashmiri by poets such as Maulana Rumi, Hafiz Shirazi, Omar Khayyam, Allamma Iqbal and Memood Ghami. Earlier there was a dance form called Hafiza Nagma which was part of Sufiana Mausiqui. In this a female dancer expresses the meaning of a poem through elaborate hand gestures, which is in style similar to the Mudras of Indian classical dance Kathak.

Sufiana Mausiqui starts with Shakal which is similar to Raga Alaap or Chalan (prelude) in Hindustani Classical music. It shows the identity of a Maqam. It is played on instruments, generally on Santoor by the leader of the ensemble. And then we start Maqam which is having two parts. The first line of the first part is called Zamin, and the second line is Nimwoj. These two lines are repeated again and again as refrain which is called Baazghasht. Second part of the Maqam is called Bathe (Antara). Sufiana Mausiqui is also sung in slow tempo called Nimdor (Vilambit). Nimdor is sung in various talas like Mukhamas similar to 32 matra tala. After this the composition is sung in fast tempo in various talas like chapandas, doyekas, etc. In this musical form Tarana is also sung, it is called as Tilana in Sufiana mausiqui. Earlier it was popular in local public spheres and later it was popularized throughout Kashmir by the media- Radio Kashmir Srinagar.

History of Sufiana Gharanas of Kashmir:

In Kashmiri Sufiana Mausiqui there is Gharana system as in the Hindustani Classical Music tradition. As per the accounts of Cultural Historians, this musical form has been in practice in Kashmir since the medieval period. Since its inception, Sufiana Mausiqui blossomed in the courts of kings and sultans belonging to different dynasties. During the time of Sultan Zain-ul-Abidin (1420-70) there were many Sufiana musicians belonging to Iran and performing in his court. It is believed that gradually this art form came to be practiced by many Kashmiri families specializing in Sufiana Mausiqui. After that Haider Shah, Son of Zain-ul-Abidin came into power. Scholars believe that he was generous and cultured, and a patron of art and learning. He was a poet himself and wrote a book of songs in Persian. He was fond of the society of Mulla Daud, a great musician whose pupil Khwaja Abdul Qadir taught the Sultan how to play the flute. He acquired such proficiency in it that, according to

Srivara, he also learned to play well on other instruments from persons who were attached to his court. After the death his son, Hassan Shah the great lover of art, ruled Kashmir. He was not only a great patron of music, but was himself well versed in it. He possessed a sweet voice and sang Persian, Kashmiri, and Sanskrit songs. His court was adorned with skilful musicians some of whom had come from far off places, attracted by the Sultan's love for music. In total, there were about 1,200 musicians in his court. Hassan Shah was succeeded by the Chak dynasty and they were not only music lovers but also contributors towards the promotion of this art. In Chak dynasty there was a prominent king named Yousuf Shah Chak who was known to be an accomplished musician himself. There are many historians who mentioned that Yousuf Shah Chak was the inventor of Maqam Raast-e-Kashmir. During his reign, as historians note, Sufiana music flourished in every corner of Kashmir and the musicians were earning money and respect alike⁸.

It has been unanimously noted by some Sufiana musicians that during the Mughal period in Kashmir the concept of Gharana system was introduced in Sufiana Mausiqui. However there is not any written proof to bear testimony to this fact. Meanwhile, during Afghan rule in and around 1753 A. D. Sufiana Mausiqui reached its nadir as it lost state patronage due to the more conservative outlook of the then rulers and began on the verge of decline. However, it was protected by Sufi saints and some culturally inclined elite families. In 1846 Kashmir valley came under the Dogra ruler. It was the time when Sufiana Mausiqui was able to carve a distinct niche in the court of Maharaja Pratap Singh. During this time many gharanas of Sufiana Mausiqui came into existence.

Apart from this, there were the Sufi preachers namely Qadiri Parampara who were promoting Sufiana Mausiqui and led to the emergence of many Sufiana musicians. If we talk about the gharanas in Kashmiri Sufiana Mausiqui before 18th century there was not any systematic development of the gharanas. Musicians were associated with various princely courts and Sufi shrines as a precursor to the gharana system that, historically speaking, came into existence around late 18th century.

According to some Sufiana musicians and musicologists, it was the Ustad Ramzan Joo who initiated the gharana for the first time in Kashmiri Sufiana Mausiqui. In the late 18th century he began his own gharana after his name Ramzan Joo Gharana which is called Gwalior gharana of Kashmir. Many prominent musicians from other gharanas trace their ancestry to this gharana. Interview with Ustad Shabir Ahmad Saaznawaz the present Khalifa of Ramzan Joo Gharana says that there were some gharanas with their ancestors migrating from Iran as well accomplished Sufiana musicians. Presently, they are not in touch with this music system because they are not interested and have given business an edge over the passion for music. He also says that the lesser popularity of Sufiana Mausiqui account for the decline of the gharanas. However, the history of the gharanas in Kashmiri Sufiana

Gharana is quite intriguing and must be engaged with to understand the nature of Kashmiri music in general.

Earlier there were a number of Sufiana Gharanas throughout the Kashmir valley. Nowadays this tradition is alive only in three districts of Kashmir region which include Srinagar, Budgam and Anantnag. Even some 50 years ago, there were many peculiar Sufiana musicians belonging to other districts of Kashmir, Baramulla, Kupwara, Shopian, and Pulwama etc. But unfortunately in these districts this tradition is extinct at present.

Although Sufiana music of Kashmir was mainly practiced by Muslim musicians, in the past, when Sufiana music was on its peak, there were some Kashmiri Pandit families who were pioneers in this art form. For example, one of the familiar gharanas of Sufiana Mausiqui was in North Kashmir Sopore which was represented by Pandit Shankar Pandit. Pandit Shankar Pandit was an exponent of Sufiana Mausiqui as well as Santoor and Sehtar maestro. His son Pandit Samsar Chand Sopori was also great master of Santoor and Wasul-a percussion instrument. Along with them, their descendant, renowned Santoor maestro Pt. Bhajan Sopori also has a vast knowledge of Sufiana Mausiqui. He is the grandson of Pandit Samsar Chand Sopori. The other eminent Sufiana artist among the Kashmiri Pandits was Pandit Khera Kak Munshi. He was one of the leading Sufiana musicians of Kashmir. Pandit Khera Kak Munshi was well known for organizing Sufiana Mehfiles at his home regularly.

At present, there are only four Gharanas of Sufiana Mausiqui existing in Kashmir. Among these four, Ramzan Joo Gharana, like the Gwalior Gharana of Hindustani Music, is one of the oldest and main Sufiana gharana as a progenitor. Many musicians from other gharanas trace their ancestry to this gharana. The other three existing gharanas of Kashmir are Qaleenbafat Gharana, Kamal Bhat Gharana and Setari Gharana.

Contemporary Gharanas of Sufiana Mausiqui:

In Sufiana Mausiqui of Kashmir there is also Gharana system. The Gharanas are Ramzan Joo, Kamal Bhat, Qaleenbaft, and Sitari. Earlier, in every district there was one Gharana or the other⁹. Currently it is surviving only in three districts of Kashmir region. They are Srinagar, Budgam and Anantnag-Bijbhera. Every Gharana has its own specialty and has contributed a lot to the music of Kashmir. Because of the Gharanas, Sufiana Mausiqui is still alive. Ramzan Joo Gharana is called Gwalior Gharana of Kashmir; being one of the oldest surviving Gharanas of Sufiana Mausiqui. There are prominent musicians related to this Gharana. Ustad Shabir Ahmad Saznawaz, the son of Padma Shri awardee Ustad Ghulam Mohammad Saznawaz, says that his ancestors had come from Iran. The founder of Ramzan Joo Gharana is Ustad Mohammad Ramzan Joo. From this Gharana came into being Qaleenbaft Gharana by Ustad Ghulam Mohammad Qaleenbaft.

Ramzan Joo Gharana:

This is widely accepted that it is one of the oldest and main Sufiana Gharana of Kashmir. It originated from reputed artists Ustad Sultan Joo and his son Ustad Hadi Joo. Their descendents got patronage from Shah Mir Dynasty of Iran. The gharana is known by the name of its leading musician, Ustad Ramzan Joo who was born in 1881 and died in 1971. The last famous music practitioner of this *gharana* was Ustad Ghulam Mohammad Saaznawaz who passed away recently in February 2014. At present, Shabir Ahmad Saaznawaz, son of the late Ustad Ghulam Mohammad Saaznawaz acts as the Khalifa of this *gharana*

Kamal Bhat Gharana:

The Kamal Bhat *Gharana* is one of the most prominent *gharanas* of the Budgam district of Kashmir. Ustad Kamal Bhat was the founder of Kamal Bhat Gharana. This gharana demonstrates a synthesis of two differing performance styles - the Sufiana and the Bhand Pather style which is a folk theatre form from Kashmir. Theatre activity was primarily associated with social-religious ceremonies before the establishment of the Muslim Sultanate in Kashmir which is evident from the archaeological and literary theatre performances seen in festivals and during the birth celebrations of Lord Buddha, Lord Krishna and other deities.

Qaleebafat Gharana:

Qaleenbaft is one of the most prominent *gharanas* of the Budgam district and is named after the most renowned musician of the *gharana*, Ustad Ghulam Mohammad Bhat Qaleenbaft. It is an offshoot *gharana* of the Ramzan Joo *Gharana* as the founder of this *Gharana*, Ustad Qaleenbaft, had initially learnt the basics of Sufiana Mausiqi from Ustad Sultan Joo and Ustad Siddiq Joo, the brother of Ustad Ramzan Joo. Besides this, he had also learnt the Tabla from Ustad Ramzan Joo. However he had learnt most of the art of Sufiana Mausiqi mainly from Mohammad Khaleel, who was also known as Khalla Sahib Anderwari, who in turn had learnt the Sufiana Mausiqi from Ustad Abdullah Shah who also belonged to Ramzan Joo *Gharana*.

Setari Gharana:

Setari *Gharana* is the only surviving *gharana* of South Kashmir and this *gharana* is well known for Sehtar players. The most distinguished musician of this *gharana* was Ustad Abdul Khaliq Shah Setari. It is generally believed that Ustad Abdul Khaliq Shah was so skilled in playing the Sehtar that he earned the name Setari, the name by which his family is still recognized. This *Gharana* is presently represented by Ustad Mohammad Abdullah Shah Setari. While interviewing him at his home, I found that not only his family but the entire community in his locality uses the surname 'Setari' and the entire Mohalla is known as Setari Mohalla.

Decline of Sufiana Mausiqui and Its Gharanas:

The musical tradition in Kashmir is declining day by day. According to the present scholar, there are many reasons responsible for this. In the last 30 years, the Kashmir conflict remained very counter-productive affecting culture and choking musicality-as long months of lockdowns shut avenues for the growth of culture and the arts. Music is not taught in universities, colleges and schools due to which Kashmir music is suffering. Also the people of Kashmir do not seem to take interest in learning this art because they cannot foresee any promising future with it. Kashmiri musicians are economically poor and facing problems. Again some musicians themselves are responsible for the decline of music: there were some Ustads earlier who hid this art from common people in the fear of losing this to them. Another major reason for the decline of appreciation for Kashmir music is globalization and, as a result, the influence of popular music especially rock and pop music.

Pt. Sopori, eminent Santoor maestro and music composer, states that the musical concerts are not organized by government or any private organization, which is one of the reasons of declining the music tradition in Kashmir. According to him, the decline of music is due to the loss of patronage and low economic incentive. Another reason is people do not want to take the risk by letting their children learn an art form that doesn't provide economic security. Pt. Sopori also claims that the Kashmir conflict is the biggest example for declining Kashmiris cultural identity, let alone music.

Dr. Usha Bhagati, a retired music professor, says that the Sufiana music is declining due to globalization. She says further that there was a time when Sufiana music was played in all the functions and festivals, but now unfortunately pop and rock music is played in celebrations, which is a biggest loss to Kashmir music. Kashmiri musical instruments are suffering the domination of western musical instruments. Bhagati suggests that the government of Jammu & Kashmir has to take initiative in including music as a subject in educational institutions.

Dr. Shabir Ahmad Mir, an assistant professor in music at Sumbal College mentions that the music of Kashmir is declining badly day by day due to the impact of western culture. He opines that there are very talented students who are interested to learn this art form but there is shortage of Gurus (Ustad), due to which music of Kashmir is near extinction. One more major reason is that people are criticizing the musicians without any rhyme or reason. Thus, once a huge cultural capital, the music of Kashmir is at its dusk with the dark night approaching slowly and surely.

CONCLUSION

In the state of conclusion Sufiana Mausiqui was formed during the medieval period

when Islam and Sufism arrived at Kashmir, and this musical form is influenced by Iranian & Central Asian music. It is known as the classical music of Kashmir. The gharana system in Sufiana Mausiqui was formed in the late 18th century. From the concluded study it is clear that due to the decline of Sufiana Mausiqui and its gharanas over the last fifty years, many gharanas are lost and at present only about three gharanas are there. The Setari gharana of south Kashmir is almost over. Precisely we can say that the Sufiana Mausiqui of Kashmir without gharanas is a body without soul and spirit.

(Endnotes)

- ¹ Dewan, P. (2008). A History Of Kashmir, Manas Publication, New Delhi, Pg. 12
- ² Sheikh, T. A. (2017). Composite Culture of Kashmir: A Reflection of Social Customs and. *INTERNATIONAL JOURNAL FOR INNOVATIVE RESEARCH IN MULTIDISCIPLINARY FIELD* ISSN – 2455-0620 Volume - 3, Issue - 7, Pg. 01
- ³ Dhar, S. (2003). The Traditional Music of Kashmir In Relation To Indian Classical Music, Kanishka Publisher Distributors, Daryaganj, New Delhi, Pg. 119
- ⁴ Pacholczyk, J. M. (1979). “Traditional Music of Kashmir. *The World Of Music*, Pg. 23-24
- ⁵ Mir, S. A. (2015). Sufiana Mausiqui Kashmiri Classical Music, B. R. Rhythms, New Delhi, Pg. 10-15
- ⁶ Pacholczyk, J. M. (1996). Sufyana Musiqi The Classical Music Of Kashmir, Berlin: Verlagfur Wissenchaft und Building, Pg. 25-42
- ⁷ Languages, J. A. (1985). Sufiana Mausiqui. *Shiraza*, Pg. 455
- ⁸ <https://www.researchgate.net/publication/310621259>
Mystical_music_Safeguarding_Sufiana_Mausiqi
- A_vanishing_art_form_of_Kashmir
- ⁹ <http://rupkatha.com/sufiana-mausiqi/>

Kalaimamani D. Pattammal (1929-2004): A Pronounced Composer to a Momentous Contributor to the Field of Carnatic Music

G. Sowmya

Ph.D. Scholar

Department of Music, University of Delhi

ABSTRACT

Human civilization post Vedic period had been a witness to the gender inequality in all prevailing art forms and this phenomena is still rife for reasons best known to the society. However, the fabric of the societal framework could not stop the female cognoscenti from unfurling their intellectual prowess and the history witnessed a few gifted women composers like Karaikkal Ammaiyar, Avvaiyar, Aandal, Meera, Akka Mahadevi etc. The 20th century gave a companionable milieu to the new age composers and a place in the sampradaya for their works. The Carnatic music field then was enriched with the works of illustrious composers like Ambujam Krishna, Ananthlakshmi Sadagopan, Neela Ramamurthy, Kalyani Varadarajan and D. Pattammal primarily contributing to the vastness of Tamizh compositions. A principal vaggeyakara, D. Pattammal's works formed to be a landmark in terms of adding to the cenote of kritis in unsung and unheard ragas, creation of novel pedagogy, developing a synergy between classical music and Bharathiya sanskaras and invigorating the practitioners' minds to make them tread a profound kalpana sangeeta, through her remarkable compositions and thus, the works stand to be noteworthy.

KEYWORDS

Vaggeyakara, Tamizh kritis, Notation, Raga, Pedagogy

A brief about D. Pattammal

"Isaiyai isaipathan moolam, isaivaha isanai adaiyalam"

-D. Pattammal

Meaning: the abode of the Almighty can be easily attained through music.

D. Pattammal, a vaggeyakara (composer), a musician and a musicologist was a 20th century composer, born in Lalgudi and brought up in Tanjore. She had her early tutelage in

Carnatic music from her mother, Smt. Varalambal Ramarattinam and later from Smt. Sethu Bai, a disciple of Tiger Varadachariar, Veena Vidwan Sri Varadhaiyya, Pozhakudi Sri. P.V. Ganesa Iyer, Sri Kalakkad Ramanarayana Iyer and Smt. D.K. Pattammal. She had won many prizes and awards and accolades. She was a graded artist in AIR for over thirty years before she took to composing. She was well versed in the knowledge of both lakshana and lakshaya aspects of the sangeetam. She received Kalaimamani award from the Government of Tamil Nadu in the year 1994 for her excellence in the field of art. She had composed over 650 songs in her lifetime many of which were published under different titles. Her compositions include Arul Keerthanangal, MadhavaGeetham, Sri Harisaram, Kumara Sambhavam, 63 Nayanmars, Isai Thuvakka Padalgal, Janya Raga Kritimala and Mela Raga Kritimala. These musical compositions encompass inspirations drawn from some of the great Hindu Scriptures, literary works of great poets of the past and also of great composers of Carnatic music, which make D. Pattammal to be one among the luminous composers of her time.

Uttamottama Vaggeyakara

Sarangadeva in his lakshanagrantha 'SangeetaRatnakara' says,

"Vangmaturuchyategeyam dhaturityabhidhiyate Vachamgeyam
cha kurute yah savaggeyakarakah"¹

Meaning - He who creates dhatu (song) and matu (speech) is a vaggeyakara. Sarangadeva also categorises vaggeyakaras into uttama (superior), madhyama (mediocre) and adhama (inferior) based on the proficiency of the dhatukaras and matukaras and also gives more than twenty prerequisites to be a vaggeyakara. To name a few: a. knowledge of shabda, b. knowledge of the science of rasa and bhava, c. complete consciousness of music, d. the strength of originality in composition, e. the knowledge of the art and science of the language, f. cognizance of the time, place, situation aspect etc.

The term 'vaggeyakara' is a compound noun signifying 'vak' meaning shabda shuddhi and 'geyam' meaning nada shuddhi. To be called as a vaggeyakara one should be an uttama dhatukara and uttama matukara. However, the divisions like uttama, madhyama and adhama can be accorded in isolation to dhatukaras and matukaras for their specific domain of work. We find similar definitions of the term 'vaggeyakara' in the lakshanagrantha, 'Ragatarangini' too, written by Lochanakavi. The Carnatic music sampradaya is indubitably the most sophisticated art form in the world, the factors being complex systems of raga and tala, scientific pedagogy and the vastness in literature. D. Pattammal, a musician herself, emerged as an uttama vaggeyakara on all accounts. Her works stand tall as a testament which shall be discussed in the following sections.

Musical compositions absorbed in technicalities and aesthetics

Isai Thuvakka Padalgal:

Her work titled 'Karnataka Isai Thuvakka Padalgal' aims at understanding the need for the reach of Carnatic music among the young. Isai Thuvakka Padalgal is a Tamizh title which means songs for the beginners. This work comprises of kritis woven in comprehensible Tamizh, that can be nimbly learnt and grasped by the students and thereby foster interest and motivation in the minds of the young towards classical music, which is still not so popular among on a broader perspective. The work holds compositions on prime deities and also moralities and values, for children to get wider ethical learning and knowledge about the prevailing deities and also the boons and blessings they bestow on us. The most creative composition of this work are the 'Navagraha Keertanaigal': a set of nine kritis, all composed in 21st Melakartha Keeravani, set to the talas of the 35 tala scheme. The 35 talas are the products of pancha jati bhedas namely Chatusra, Tisra, Khanda, Misra and Sankeerna on the lagu applied to the seven principal talas called the Suladi SapthaTalas². The swarams sa, ri, ga, ma, pa, da, ni, sa, and ri, in the arohana krama, individually form the graham swara of the respective grahas in order, the Sun, Moon, Mars, Mercury, Jupiter, Venus, Saturn, Uranus and Neptune. In it that, the pallavi (the first anga or division in the musical composition) of each kriti starts with the respective graha swara assigned to the grahas. Also, the dhatu of all the nine kritis has been structured in arohana- avarohana krama so as to give the learners the experience of practicing alankaara in each tala in raga Keeravani while learning a defined musical composition too.

To support, cited below is the pallavi of the first kriti of the Navagraha keertanaigal.³

Nyayiru

Kriti: 'Simharasikkadipati'

Tala: Tisra Eka

Pallavi: sa r ga m | m p m g ri | sa r r m g | ri ; ; |

Sim ra si | ka di pa ti ya | di tya nai tu | di ; ; |

r g m pa d | d n s n d p | g r m g p m | d p m g ri |

si ran da ye zhu | pu ra vi tte ril | cha yai yu da n | ba va ni va rum | (simha)

where 'sa' is the graham swaram.

These kritis also document the mythological sayings, instances from the epics and traditional practices referring to the Grahas in order to give to the younger generation knowledge about the past and culture. For example: Story from the Mahabharata, that says Surya had bestowed Kunti with His son, Karna, is presented in the kriti composed in praise of the Surya Graha i.e. The Sun God. The uniqueness of the kritis much lies in the structural

approach adopted to frame the compositions the way they are presented to be: a) The chronology of the kritis corresponds to the sequence of the days in a week starting from Sunday to Saturday and the other two Grahas namely Rahu and Ketu composed separately, b) The detailing in sahitya (lyrics) is such that the young learner comes to know the presiding deity of each day in a week (Grahas are worshipped as Demi Gods in the Hindu culture). The nuance that made this plausible was by using the same synonym of the Grahas that are used colloquially in Tamizh as the title of the kritis. These synonyms are used to refer the days in a week too in Tamizh. 'Nyayiru' refers Sun, 'Tingal' refers Moon, 'Sevvai' refers Mars- 'Budan' refers Mercury, 'Vyazhan' refers Jupiter, 'Velli' refers Venus and 'Sani' refers Saturn which correspond to Sunday, Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday and Saturday respectively, c) The chronology of the 'Navagraha keerthanaigal' has also been mapped with the consecutive ascent in the tala time cycle starting from the least count of 3 to a maximum of 11. The kritis have been set to Tisra Ekam, Chatusra Ekam, Tisra Rupakam, Tisra Jhampai, Tisra Triputa, Tisra Matya, Sankeerna Ekam, Tisra Ata and Tisra Dhruva respectively. The compositions are set in simple tisra and chatusram to engage the learners into a qualified learning process where the simple mathematical concepts of Tala are simultaneously applied.

Now, given the foundational stage of learning, yet she, consciously introducing many old traditional ragas like Keeravani, Punnagavarali, Huseni, Shuddha Dhanyasi, Saranga etc that are seldom taught to students at this tender stage, had a larger perspective. Her pristine confidence and conviction that radiated through this work, in which basal framework of swara permutations and combinations and patterns are used with lucid Tamizh forming the sahitya, shows the Music system, a new pathway to teach the learners not just the model lessons entailing Saralivarisais and Jantaivarisais in raga Mayamalavagowla but forms of compositions like kritis in various ragas, to make the learner au fait with the vastness of Carnatic Music and to educe the curiosity and wonderment for the art form in students. In this work, one of her compositions (focusing on moral education for the children laying emphasis on good values and manners to be practised), 'Anbudane pesi' in Raga Saranga , a janya of 65th Mela, set to Adi tala is quoted :

Arohanam: s r g m p d n s

Avarohana: s n d p m r g m r s

Pallavi: sa, r sa sa pa pa; | ; m pa g ma | pa;;||

An bu dan pe si | ; a nai va rai| yum||

m pa d n s s n da pa; | ; p p m r g m | ri; sa; ||

a . nan dam . da ya | ; sei . . di . du | vai . || (anbudan)⁴

This when compared to the pallavi of kriti 'Ehi Trijagadeesha' in raga Saranga, set to Triputa tala composed by Saint Tyagarja

Pallavi: ; ; sa | ri sa - ni sa || $\overline{pa, d}$ m pa m | p d n \acute{s} - \acute{r} \acute{r} \acute{s} n ||
 E | hi . tri . || ja . ga . . | di... ||
 \acute{s} n \acute{sa} ; ; ; - ; d n || $\overline{sa, r}$ d \acute{s} da | p m $\overline{pa d}$ - p m r ||
 Sha . . ; | ; ; - ; sham || bho . . . | mam ||
 Ga ma ri $\overline{sa, ri}$ |
 E, . . |⁵

gives a pellucid difference between the construction of the dhatu framework in both the kritis and hence comes as, the former to be designed specifically for beginners and the latter for practitioners. A formative pedagogy, learning essentials and subtle introduction to the basics that form the backbone of sangeetam are seen in all the kritis of this work. They find significance in the art of teaching music and are also a prompt to the gurus to not to overlook the aspect of learners' psychology.

Having extolled her creative intelligence behind composing specific kind of kritis, an irrefutable fact that comes to the fore is that, notations are indispensable tools used in the process of lesson transactions to communicate music in its desired form. Vidya Shankar says, "Notation should be basically simple. It should not be loaded with complexities making it clumsy and cumbersome. It should be scientifically reasonable and reachable to students as well as the teachers"⁶. Upon analyzing the work of D. Pattamal, Padmabhushan awardee Late Shri S. Balachander, an unparalleled Veena vidwan had commented and it is quoted, "Some books lead to what is termed as "confusion confounded". I believe and promote the correct style of notation as found in her work".

D. Pattamal's unconvoluted style of notation answers the easy accessibility of the composition to the learners in the foundational stage and as well as to the skilful practitioners. Above all it gives space for bedecking the composition with artistic ingenuity. She has mentioned in the Foreword of one of her works, titled 'Mela Raga Kriti Mala' in detail about her concept of notation. An excerpt says ' In this format of notation, for Oru (one) Kalai kritis , one beat has four swaras and for Rendu(two) kalai kritis, one beat has two swaras and in many books this style of notation is not commonly seen'.⁷ Kalai or Kala is one of the Tala Dasa Pranas that represents the repetition of a beat in any Tala which yields to a proportionate change in the units of Aksharas in the Tala.⁸ Further, to denote the Madhyama

kala the swaras have been underlined so as to help the learner maintain the nuances of the Kala Pramana.

This format of notating kritis can be seen her compositions in Janya ragas and Mela ragas.

Janya Raga Kriti Mala:

This work houses over 80 kritis composed in many different Janya ragas, that the vaggeyakara categorises into three factions: i. Popular ragas , ii. rare ragas, iii. ragas in which no musical composition has been made. D. Pattammal has to her credit to be the first vaggeyakara to compose a Tamizh kriti in Panchama Varja Dvimadhyama ragas namely ShankaraLalit, Maya- lalit and Suryalalit. They are ragas with two madhyama swaras namely Pratimadhyama and Shudha Madhyama, without panchama in its Arohana and Avarohana. Some of these are seen to be in practice in the Indian classical music of the north i.e. Hindustani Music, yet not in much vogue in the Carnatic sangeetham.

The illustrious musician of his time, Late Shri Tanjore S. Kalyaraman in his foreword written for one of Pattammal's works reads, "Composing in Panchama varja dvimadhyama raga is not an easy task".⁹ A raga in general, communicates itself to us with its main functional component, the raga vyakarana, the grammar, which includes its scale with defined swaras, the identity of the family to which it belongs to and the predominant rasa that it exudes. As it is known, the main property of a raga is its "ranjakatvam".

Matanga Muni in his treatise, Brihaddesi explains,

"yosaudhwanivisheshastu swaravarnavibhushitah ranjakojanachittanam sa ragahkathaubudhaihi".

This means a raga has the power to influence the mind and evoke a particular kind of emotion.¹⁰ It is important to know that a vaggeyakara exercises in this domain to elicit the much needed bhava from the one who learns, sings and listens to his/her composition. Pallavi and anupallavi of the her kriti 'Vendum pozhudu' in Raga Maya Lalit, a Janya of 15th Mela, set to Adi Tala is elucidated for understanding the raga as it is.

Arohana: s r g m m d n s

Avarohana: s n d m m g r s: (here, m denotes prati madhyama)

Pallavi: ga ; ri sa sa ni sa ri | ga ma ma ma | ma , m ma ;||

Ven dum po zhu du in gu| nec . va ra | ven , .dum||

ma da d m da ; ; ni s'a| ni ; da da | ma d m m ma ||

Ve .da nai . . ; ; tan nai| tirta; . rul| pu ri n di . da || (vendum)

Anupallavi: $\bar{m}a$ da $\bar{m}a$ da ni $\acute{s}a$ $\acute{s}a$ $\acute{s}a$ | ; \acute{s} ri \acute{g} $\bar{m}a$ | $\bar{m}a$, \bar{g} $\bar{m}a$ $\bar{m}a$ ||

Ven . dum va ra ma nai ttum| ;viru. m biya| lit , . ti da ||

$\bar{m}a$; \acute{g} a ri ; \acute{s} ni \acute{r} $\acute{s}a$ | ni; \bar{n} \bar{s} \bar{n} \bar{d} da | d \bar{m} $\bar{m}a$ $\bar{m}a$ ma||

Ve ; la ne ; ni nai . yandri | ve; re va . | r . . umi llai || (vendum)¹¹

The sahitya translates into a Bhakta prostrating before his Lord to bestow upon him His grace. While the 'Why' of the specificity of a particular matu with the dhatu is communicated stage by stage through the very infrastructure of the kriti, the learner gradually gathers the karunya or the karuna rasa that naturally flows from the raga and is able to identify with the bhava or the mood the composer envisages. The vaggeyakara has given a limpid insight into the marga or the flow of the raga with the grammar of arohana avarohana prayogas of the dvimadhyamas: shuddha and prati. When the notation is analysed and assessed, the learner is able to appreciate the significance of the vilamba gati of the kriti and the obvious consequent raga rasa perceived by the human mind emanating from it. If one understands a raga to be a psycho material entity then rasa stands to be its emotionality or emotional quotient. Just as in any literary work, language gives life to a thought or an idea, in a musical composition the sahitya justifies and embellishes the emotionality of the raga, i.e raga rasa. Bharata in his treatise 'Natyashastra' gives an account of eight rasas such as Sringara , Hasya, Karuna, Raudra, Veera, Bhayanaka, Adbhuta etc, states,

"Sringarahasyakarunaraudraveerabhayanakah bibhatsadbhuta sangyau chaityashtau natyo rasah smrimtah".¹²

Many lakshanagranthakaras who came in succession to Bharata have accounted for few more rasas too. However, the vivid human mind is habile to mark a voyage of immersing into the sphere of bhava and rasa rising beyond the textual and traditional indices of the same.

Simple prayogas in the mentioned kriti like $\bar{m}a$ da $\bar{m}a$ da ni sa| sa ri ga ma ma ga | $\bar{m}a$ ga ri sa| ma ga ri sa ni ri sa |are transparently relatable to the arohana- avarohana karma. The virama , karvai or the pause given following the prati madhyama usages, for example: $\bar{m}a$., ma | $\bar{m}a$., da ni sa| da $\bar{m}a$., ma ma| etc with other swaras denote the importance of emphasis on prati madhyama, how concordance and discordance between two swaras function, that the madhyama can as well be treated as a nyasa swara can be seen in how she has structured specific words with such swaras, for example: in the first line of the pallavi, in the uttarangam or the second half , the words are 'Nee varavendum' which means You have to come. These words reflect a wish arousing from a prayer. This has been synchronized

with the prati madhyama and shuddha madhyama:

ma ma | $\overline{m\bar{a}}$; ma ma ||

Va ra | Ven . Dum || .

In the anupallavi, the second half contains words say 'Verevarumillai' which means none but You. The structure of these words in the notation is:

ri, n da da | $\overline{dm\bar{a}m\bar{a}ma}$ ||

Ve . re va | rum .ill ai ||

The tara sthayi nishada ((ni) ?) descending to prati madhyama well establishes the expression of unwavering belief of the Bhakta in his Lord with much needed emphasis given by the octave chosen too. A similar expression of meaningful ascents and descents in the framework of swara-sahitya to engender the desired rasa and bhava can be observed in the kriti 'Brihaspate Tarapate' in raga Atana set to Tripata tala, one of the Navagrahakritis composed by Muthuswami Deekshitar: the pallavi of the kriti reads as:

$\dot{r}i\dot{s}\dot{a}\dot{s}$ n $\dot{r}\dot{s}\dot{s}$ n $\dot{r}\dot{s}$ | da d n pa n n |

Bri has pa . . te . . | . ta . ra . |

pa p m p d n \dot{s} ||

. pa . te . . . ||¹³

Herein the importance of the usage of swarams in tara sthayi can be acknowledged by the learner while he/ she understands the conceptualization of Brihaspati, the Devaguru as he is referred to in the scriptures. The tara sthayi conveys the picturisation of varied facets of Devaguru such as the wisdom, righteousness, strength and prosperity to the human mind while listening to the kriti. Many such analogies can be traced in various kritis of the Trinity and our comprehension of any new raga can be propelled to a near right direction with constructive interpretation. Such observations collectively help a learner form the basics of the raga lakshana for the same.

It is learnt from the vaggeyakara's work that she has also formed new ragas viz. Sukhapriya, a janya of 52nd Melakartha Ramapriya, the pièce de résistance of the raga is that it only takes four swaras. The arohana and avarohana are as follows: s g m d s | s d m g s |. She has composed a kriti named 'Sadasivanai sadanainandal' in Rupaka tala. The intellectuality of the vaggeyakara is exhibited thus in choosing a tala with the lowest minimum time cycle balancing it with the crispness of sahitya and the dexterity of the raga being kept

alive. An excerpt from the kriti is quoted:

Anupallavi: *sā da ; ma ga ma || da ; sā ; ; ; ||*
U da ; ra gu na|| shee; la ; ; ;||
da sā sā 'ga ḡa ḡa || ś ḡ ṁ ḡ mā ḡa sā ;||
u mai ma ghu zhndi dum|| ee . . . swa . ran ;||
da sā sā sā ḡa sā || da ; sā da ; ma ||
u la gam u . yya|| aa ; la ka ; la ||
ga ga ma ga ga sa|| ga; ma da ma da ||
vida ttai un . da . || neela kan . tan || (sada)¹⁴

Another Raga Sukhapavani was formed by her, framing the 41st Melakarta Pavani into vakra (not in proper order) swara pattern. The arohana and avarohana flows as: s r s p m p d s | s n s d p m r g r s | She has composed a kriti named 'Unakkendan meedu' in Adi tala.

She has also penned the Jeeva Charitram or the life history of the Trinity: Saint Tyagaraja, Muthuswami Deekshitar and Syama Shastri in the form of Ragamalika compositions entailing traditional ragas like Shankarabharanam, Anandabhyravi, Sahana, Dhanyasi, Vasanta, Saveri, Mukhari, Suruti, Shanmukhapriya, Mohanam, Revagupti, Bageshri, Mayamalavagowla, Hindolam, Karnataka Devagandhari, Kanada, Purvikalyani to rare and unheard ragas like Neela, Adbhuta, Vara, Taka etc. The compositions are titled as 'Sri Tyagaraja Navaraga Malika', 'Sri Muthuswami Ashtaragamalika' and 'Sri Syamakrishna Krama Audava Saptaragamalika' which form a milestone work to have been done in the field of Carnatic music. The composition on Syama Shastri's life history necessitates a mention as it delivers the living embodiment of intellectual mastery in a Vaggeyakara, D. Pattammal is. The composition has been composed in seven rarely heard krama Audava ragas (the ragas that take five notes in Arohana and Avarohana in proper order) all taking the same structure of arohana- avarohana viz. s g m d n s | s n d m g s | but belonging to different parent ragas. The ragas are: Adbhuta, janya of Natabhyravi, Neela, janya of Harikamboji, Sunadavinodini, janya of Mechakalyani, Karava, janya of Mayamalavagowla, Vara, janya of Kharaharapriya, Taka, janya of Dheerashankarabharana and Kadara, janya of Keeravani. The composition comes as an able guide to minutely learn the flow of the ragas as for each raga a Chittai Swaram (an anga of a musical composition that consists of swara patterns alone) has been included in the composition structure.

It is internalised so, that a musical composition in its entirety aids a learner and the rasika to explore the dimensions of a raga rasa and experience the ambrosial bliss. In the vaggeyakara's own words, "Any raga sung repeatedly will be easy to handle in due course. Further kritis sung in akaaram paves way for better understanding of the raga lakshana and bhava".

Mela Raga Kriti Mala:

D.Pattammal has composed kritis in all the 72 Melakartha scales. A similar pattern of work known had been done earlier only by Kotteswara Iyer who composed Tamizh kritis in praise of Lord Muruga and titled the work as 'Kandaganamudam'. Pattammal's compositions are in praise of different deities in Tamizh. Her kritis in this work come with in-depth acknowledgement of sangeetha sampradaya as its core. The usage of prosodic beauties of language incorporating the prasa, the complex tala for example: The Kriti "Mayilmeedu" in Raga Shanmukhapriya, a 56thmela belonging to 10th chakra -Disi, the mnemonic name Disi-Sri, has been set to Panchanadai Adi talam having Chatusra, Khanda, Tisra, Mishra and sankeerna nadai (Pancha means 5 and Nadai is a term that refers to micro-beats in any Tala cycle) is a key mention from her work. With this, an observed property in her kritis in Janya raga Kriti Mala and Mela Raga Kriti Mala of a scholarly ratio also manifest the traits and peculiarities found in compositions of the Trinity and also adaptations from the predecessors of the vaggeyakara clan.

The works that possess compositions in all the 72 Melakartha scale allow a learner and a practitioner to explore ragas with Vivadi swaras(that which sung with adjacent swara produce discordant effect) with much adroitness as he or she would while attempting ragas with Vadi and samvadi swaras, since the constitution of any form of a musical composition, whether kriti or varnam, would provide one with the identity of the raga as it uncovers to be.

Literary works of Greats weaved into a musical construct

Her works have stretched across the length and breadth of creativity in the art form and in restoring our celebrated culture into musical texts with compositions entailing Bhakthi and spiritualism to technicalities in abundance drenched in aesthetics. The Madhava Geetham accounts to the Tamizh translation of the Gita Govinda that she structured it in the form of a dance drama. This work comprised of the complete constitution of Jayadeva's interpretation of the Shringara rasa as flown in the verses of his work. D. Pattammal possessed an unsurpassed knowledge in language, literary works and puranas and hence was able to restore the bhava and also the peculiarities of the Gita Govinda in her translated work. D. Pattammal had crafted the history of 63 Nayanmars (the worshippers of Lord Shiva) into songs that contain the nuances and factual occurrences of the life history of the Nayanmars. This attempt has brought the Periya Puranam of Sekkizhar to life among the musicians. Her two

other works are the Kumara Sambhavam (one of the gems of Sanskrit literature written by the great poet Kalidasa) which compiles the poems into songs encapsulating the completeness of the original work and the Sri Harisaram that contains the complete episodes of Sri Bhagavatham, in the form of songs in intelligible Tamizh so as to make it feasible for the young children to understand and access the greatness of the Bhagavatham and also to be able to learn the morals and values hence. Another set of compositions springing in bhakthi is the Arul Keerthanaigal that has been composed in praise of Ramakrishna Paramahansa, Sarada Devi, and Swami Vivekananda for the section of their Tamizh bhaktas to congregate and sing in praise.

These works not alone register a vaggeyakara's conscientiousness but also the sense of responsibility as an artist to spread the art form across all the cross sections looking beyond the even the intangible contours.

CONCLUSION:

Kalaimamani D .Pattammal, a phenomenal Vaggeyakara, whose compositions provide an intense base for the learners to pave way for the individual intelligence of the sangeeta abhyasakaras or practitioners and gurus to produce decorative angas or aspects and also to foment and enkindle the process of creativity towards refinement of their sangeetham, has also compiled over 5000 ragas with their corresponding arohana and avarohana in her work Raga Pravaham along with the collective efforts of her husband Dr. M.N. Dandapani, a scholar himself. Her contribution as a vaggeyakara, as a musician has been immensely valued by great music practitioners and as well as her contemporaries and musicians of today. D.Pattammal is a perspicacious composer whose works effectuate the scope of research and development in the art of composing and as well as rendering. The Carnatic music field as a whole is privy to constant paradigm shifts that mark the gradual and purposeful drifts from the old rigid postulates that existed many years ago, in becoming more democratic in creating space for new age composers, musicologists and musicians to accommodate constructive works and contribute to the expanse in the tradition. There were time periods when staunch beliefs of considering the very act of composing profane, prevailed among the orthodox practitioners of Carnatic sangeetha sampradaya, as their belief stated that there can be no composition above those of the Trinity. No sooner the 19th and 20th centuries gave birth to many Vaggeyakar's and today, Pattammal's masterly compositions have gradually impelled many practioners and performers to render her kritis in concerts that proves to be a reservoir of knowledge which will live long in the years to come. The present generation of musicians well appreciate the need of evolution in the learning process and her works prove the universal fact that says- Nothing but change is permanent, where the change here, is a proactive verb between the factors like knowledge of practice and knowledge by practise ,that assures a deeper frame of reference of the sampradaya and yet

novel in nature. Her works are a treasure trove that are fanning their reach wider steadily while her contributions have been immense and towering in assisting the students and learners stage by stage, by giving an enlightenment into both pedagogical and andragogical approaches to learning the art form. Kalaimamani D. Pattammal is incontrovertibly a Vaggeyakara of eminence in the Carnatic music field.

References

1. Subrahmanya Shastri, S (1959) Sangita Ratnakara of Sarngadeva.Madras, Tamil Nadu: Adayar Library and Research Centre. Pg.149
2. Sambamoorthy, P. (2013) South Indian Music Book II. Chennai, Tamil Nadu: The Indian Music Publishing House. Pg. 20
3. Pattammal, D (1983) Karnataka Isai Thuvakka Paadalgal. Madras, Tamil Nadu: D.Pattammal. Pg. 46
4. Pattammal, D (1983) Karnataka Isai Thuvakka Paadalgal. Madras, Tamil Nadu: D.Pattammal. Pg. 26
5. Rangaramanuja Aiyengar, R (1976) Sri Kriti Manimalai 2. Bombay, Maharashtra: India Publishing House. Pg.666
6. Shankar, Vidya (1984-1). Notation and Teaching of Gamaka-s. The Journal of The Music Academy, Vol.55, Pg. 182
7. Pattammal, D (1983) Mela Raga Kriti Mala.Madras, Tamil Nadu: D.Pattammal. Pg. 1
8. Sambamoorthy, P (2013) South Indian Music Book IV. Chennai, Tamil Nadu: The Indian Music Publishing House. Pg. 176
9. Pattammal, D (1983) Janya Raga Kriti Mala.Madras, Tamil Nadu: D.Pattammal. Pg. 1
10. Bhagyalekshmy,S (2011) Lakshanagranthas in Music. Nagercoil. Tamil Nadu: CBH Publications. Pg. 56
11. Pattammal, D (1983) Janya Raga Kriti Mala. Madras, Tamil Nadu: D. Pattammal. Pg. 154
12. Bhagyalekshmy,S (2011) Lakshanagranthas in Music.Nagercoil, Tamil Nadu: CBH Publications. Pg. 37
13. Sundaram Iyer, A (1996) Sri Dikshita Kirtanamala. Madras, Tamil Nadu: Music Books Publishers. Pg. 26
14. Pattammal, D (1983) Janya Raga Kriti Mala. Madras, Tamil Nadu: D. Pattammal. Pg. 176

हिन्दुस्तानी संगीत में संधिप्रकाश रागों के सिद्धांत एवं महत्व

अंजली अग्रवाल

एम.फिल. शोधार्थी

संगीत विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

सार

हिन्दुस्तानी संगीत में रागों के कुछ निश्चित सिद्धांत होते हैं। कलाकार द्वारा राग—प्रस्तुतीकरण में राग के विभिन्न सिद्धांतों का अनुसरण किया जाता है। जिनमें से “रागों का समय सिद्धांत” अत्यंत महत्वपूर्ण है। इसमें प्रत्येक राग को गाने—बजाने का एक निर्धारित समय होता है। रागों का समय सिद्धांत हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत की एक निजी विशेषता है। भारतीय शास्त्रकारों एवं संगीतकारों ने अपने अनुभव और मनोविज्ञान के आधार पर समय निर्धारण को स्वीकार किया और इसे मान्यता दी। उन्होंने निश्चित राग को निर्धारित समय पर गाये—बजाये जाने का विधान बनाकर उसे प्रचलित किया। मानव हृदय रागों को समयानुसार सुनकर आत्मिक आनंद का अनुभव करता है।

रागों के समय सिद्धांत में संधिप्रकाश रागों का महत्वपूर्ण स्थान है। ‘संधिप्रकाश’ उस समय को कहा जाता है जब प्रकाश एवं अंधकार का मिलन होता है। संधिप्रकाश, एक विशेष काल माना गया है। इसी समय सभी सर्वसाधारण कलाकार एवं जोगी अपनी साधना के लिये प्रेरित होते हैं तथा अपने—अपने कार्यों की सिद्धि के लिये ध्यान केन्द्रित करना प्रारंभ करते हैं। प्रस्तुत शोध—पत्र में, प्रातःकालीन एवं सायंकालीन संधिप्रकाश रागों के सिद्धांतों पर प्रकाश डाला गया है। उदाहरण के लिये—प्रातःकालीन संधिप्रकाश राग अधिकतर भैरव थाट के राग हैं परंतु मारवा एवं पूर्वी थाट के भी कुछ रागों को प्रातःकालीन संधिप्रकाश रागों की श्रेणी में रखा गया है जबकि पूर्वी एवं मारवा थाट के राग सायंकालीन संधिप्रकाश राग कहलाते हैं। इसके क्या कारण हैं? इसके अतिरिक्त संधिप्रकाश रागों में मध्यम स्वर की महत्ता बताते हुये उसमें रस, सौन्दर्य एवं महत्व इत्यादि विषयों पर चर्चा की गई है।

संकेत शब्द

समय सिद्धांत, संधिप्रकाश, प्रातःकालीन, सायंकालीन, सौन्दर्य

रागों का समय सिद्धांत

हिन्दुस्तानी संगीत में प्रत्येक राग को गाने का एक निश्चित समय निर्धारित होता है। प्राचीन काल से आधुनिक काल तक सभी ग्रंथकारों एवं शास्त्रकारों ने राग के महत्व का प्रतिपादन करते हुये राग

से संबंधित अनेक रीतियों एवं सिद्धांतों को प्रस्तुत किया है। भारतीय संगीत के विद्वानों के अनुसार रागों को यदि उनके निर्धारित समय पर गाया-बजाया जाये तो वह अत्यधिक शोभनीय होता है। इससे यह विदित होता है कि भारतीय संस्कृति में रागों का गायन-वादन करते हुये समय निर्धारण की जो परम्परा रही है, वह राग के सौन्दर्यात्मक पक्ष को प्रदर्शित करती है। रागों के समय निर्धारित करने के नियमों पर आधारित इसी सिद्धांत को 'समय सिद्धांत' कहा गया है।

नारद द्वारा रचित संगीत मकरंद में इसका वर्णन मिलता है। नारद ने तीन वर्गों में रागों को समयानुसार विभाजित किया। (1) सूर्याश (2) मध्याह्न (3) चंद्रांश। सूर्याश राग प्रातःकालीन, मध्याह्न राग दिन के समय तथा चंद्राश राग सायंकालीन राग कहलाते हैं। यह परम्परा धीरे-धीरे बढ़ती गई और आगे इसमें कुछ परिवर्तन हुये। अब यही परम्परा उत्तरांगवादी राग व पूर्वांगवादी राग के रूप में देखने को मिलती हैं। मध्याह्न के 12 बजे से मध्यरात्रि 12 बजे तक के राग पूर्व राग तथा मध्यरात्रि के 12 बजे से मध्याह्न के 12 बजे तक के राग उत्तर राग कहलाते हैं। राग एवं रस सिद्धांत के अतिरिक्त हिन्दुस्तानी संगीत में 'समय सिद्धांत' का अत्यधिक महत्व है। रागों की संख्या सीमित एवं पाठ्यक्रम की सुविधा की दृष्टि से रागों को उनके समय पर गाया-बजाया जाना उचित समझा जाता है।

आधुनिक काल में हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत का जो रूप प्रस्तुत है, वह पं. विष्णु नारायण भातखंडे, पं. विष्णु दिगम्बर पलुस्कर, पं. ओंकारनाथ ठाकुर एवं पं. रातंजनकर इत्यादि विद्वानों के योगदान का परिणाम है जिन्होंने हिन्दुस्तानी संगीत में रागदारी प्रणाली को स्थिर रूप प्रदान करने में विशेष योगदान दिया। विशेष रूप से पं. भातखंडे द्वारा किये गये रागों का समय-सिद्धांत के महत्व को स्पष्ट करते हुये रागों के समय से संबंधित प्राचीन, मध्यकाल तथा आधुनिक कालीन क्रियात्मक संगीत के बीच सामंजस्य स्थापित करने का प्रयत्न किया गया है। पं. भातखंडे जी ने रागों के समय पर चर्चा करते हुये गायकों, वादकों एवं श्रोताओं को इसका महत्व बताया।

क्रमिक पुस्तक मालिका के 5वें भाग में पं. भातखंडे जी ने राग निर्माण के नियमों की व्याख्या की है जिनमें से कुछ सिद्धांत संधिप्रकाश रागों से संबंधित हैं। जो इस प्रकार हैं—

1. "(अनु. 7) हिन्दुस्तानी पद्धति के सभी रागों के, उनके स्वरों के अनुसार, तीन वर्ग होते हैं—

(i) कोमल रे-ध वाले संधिप्रकाश राग

(ii) तीव्र (शुद्ध) रे, ग और ध वाले राग

(iii) कोमल ग, नि वाले राग। रागों के गायन समय से इस वर्गीकरण का निकट संबंध है।

2. (अनु. 8) संधिप्रकाश रागों को सूर्योदय और सूर्यास्त के समय गाने का नियम है, अतः ये संधिप्रकाश राग कहलाते हैं। इन्हें गाने के बाद शुद्ध रे, ग, ध वाले राग गाये जाते हैं। संधिप्रकाश काल प्रतिदिन दो बार आता है। अतः यह क्रम दिन व रात्रि में एक का चलता है।

3. (अनु. 9) हिन्दुस्तानी संगीत में मध्यम स्वर बहुत ही वैचित्र्य माना जाता है। इसकी सहायता से राग का गायन-समय निश्चित किया जाता है, परन्तु इसके द्वारा राग की प्रकृति तक बदली जा सकती है। गुण के कारण इसे कहीं-कहीं 'अध्वदर्शक' कहा गया है।
4. (अनु. 10) हिन्दुस्तानी संगीत में तीव्र म के प्रयोग वाले राग अधिकतर रात्रि में ही गाये जाते हैं। इस स्वर से संयुक्त राग दिन में बहुत ही कम सुनाई देते हैं।
5. (अनु. 19) संधिप्रकाश रागों द्वारा करुण एवं शांत रस तथा इनके अंतर्गत रसों का पोषण होता है। शुद्ध रे, ग और ध वाले राग श्रृंगार, हास्य और इनके अंतर्गत रसों के पोषक और कोमल ग और नि वाले राग वीर, रौद्र तथा भयानक रसों के पोषक होते हैं।¹

पं. भातखंडे द्वारा स्वर तथा समय की दृष्टि से भी रागों को तीन भागों में विभाजित कर उन्हें दिन व रात्रि के विभिन्न प्रहरों में गाने का निर्देश दिया, जो इस प्रकार हैं—

- 1) **कोमल रे – ध स्वर युक्त राग**, इन रागों का गायन-वादन प्रातःकाल 4 बजे से 7 बजे के बीच में किया जाता है। यह संधिप्रकाश राग कहलाते हैं।
- 2) **शुद्ध रे, ग तथा ध स्वर युक्त राग**, इन रागों को दिन व रात्रि के प्रथम प्रहर 7 से 10 बजे तक गाने-बजाने का निर्देश है।
- 3) **कोमल ग तथा कोमल नि स्वर युक्त राग**, इन रागों का गायन समय दिन व रात्रि के द्वितीय तथा तृतीय प्रहर, अर्थात् 10 से 1 बजे तक तथा 1 बजे से 4 बजे तक निर्धारित किया गया है।

संधिप्रकाश रागों के सिद्धांत

संधिप्रकाश रागों के सिद्धांत को दो वर्गों में वर्गीकृत किया जा सकता है—

1. प्रातःकालीन संधिप्रकाश रागों के सिद्धांत
2. सायंकालीन संधिप्रकाश रागों के सिद्धांत

प्रातःकालीन संधिप्रकाश रागों के सिद्धांत – प्रातःकालीन संधिप्रकाश राग भैरव थाट के रागों के अंतर्गत आते हैं। भैरव थाट में कोमल ऋषभ तथा कोमल धैवत स्वरों का प्रयोग किया जाता है। पं. भातखंडे जी के अनुसार—

“(अनु. 7) हिन्दुस्तानी पद्धति के सभी रागों के, उनके स्वरों के अनुसार, तीन वर्ग होते हैं—(1) कोमल रे – ध वाले संधिप्रकाश राग (2) तीव्र (शुद्ध) रे, ग और ध वाले राग (3) कोमल ग, नि वाले राग। रागों के गायन समय से इस वर्गीकरण का निकट संबंध है।”¹

“(अनु. 24) प्रातःकालीन रागों में कोमल रे और ध की प्रबलता दिखाई पड़ती है।”²

हम सभी भैरव राग से भलि-भाँति परिचित हैं। यह एक सामान्य, सुंदर तथा लोकप्रिय राग है। इसका सार्वभौमिक रूप से समय भोर से शुरू होता है अर्थात् सूर्योदय के दौरान और किसी अन्य समय अवधि के दौरान इस राग का गायन-वादन नहीं किया जा सकता। पं. भातखंडे जी द्वारा समय सिद्धांत से संबंधित जिन मुख्य विशेषताओं का उल्लेख किया गया है, जो प्रत्यक्ष एवं अप्रत्यक्ष रूप से संधिप्रकाश रागों से संबंधित हैं, इसका संक्षिप्त में विश्लेषण कुछ इस प्रकार है—

रागों के समय सिद्धांत के तीन वर्गों में से प्रथम वर्ग, जिसमें कोमल रे-ध स्वरों की प्रधानता है, प्रातःकालीन संधिप्रकाश रागों से संबंधित हैं। लेकिन कैसे? यदि हम प्रातःकालीन संधिप्रकाश रागों की बात करें तो यह नियम सत्य साबित होता है। जिनमें कोमल ऋषभ तथा कोमल धैवत दोनों स्वरों का प्रयोग होता है।

रागों का समय सिद्धांत का राग-वर्गीकरण में रागों की प्रस्तुति के समय पर आधारित है। कोमल ऋषभ एवं कोमल धैवत स्वर की उपस्थिति एवं अनुपस्थिति के आधार पर कुछ प्रचलित प्रातःकालीन संधिप्रकाश रागों को इस प्रकार वर्गीकृत किया जा सकता है—

- (i) कोमल ऋषभ एवं कोमल धैवत युक्त राग, जैसे—राग भैरव, रामकली, जोगिया, ललित इत्यादि।
- (ii) केवल कोमल ऋषभ युक्त राग, जैसे—राग अहीर भैरव, भटियार इत्यादि।
- (iii) केवल कोमल धैवत युक्त राग, जैसे—राग नट भैरव।

उपर्युक्त वर्गीकरण में यह बात ध्यान देने योग्य है कि अधिकांश प्रचलित व प्रमुख प्रातःकालीन संधिप्रकाश राग भैरव थाट के राग हैं जिनमें अधिकतर रागों में कोमल ऋषभ एवं कोमल धैवत दोनों स्वरों का प्रयोग किया गया है।

उपर्युक्त वर्गीकरण में हमने देखा कि भैरव के अतिरिक्त राग भटियार एवं ललित भी संधिप्रकाश रागों की श्रेणी में आते हैं। राग भटियार, मारवा थाट का राग है जिसमें केवल कोमल ऋषभ का प्रयोग किया जाता है। इस आधार पर यह कहा जा सकता है कि कोमल ऋषभ स्वर, कोमल धैवत स्वर की तुलना में अधिक महत्वपूर्ण है। अब इस तथ्य द्वारा 'रे - ध' नियम से संबंधित दो प्रश्न उठते हैं?

(1) यदि कोमल रे - ध स्वर वाले रागों को संधिप्रकाश रागों की श्रेणी में रखा गया है तो तोड़ी, आसावरी एवं भैरवी थाट के रागों को संधिप्रकाश रागों की श्रेणी में क्यों नहीं रखा गया? तोड़ी एवं भैरवी थाट के राग कोमल ऋषभ एवं कोमल धैवत स्वरों से युक्त राग हैं जबकि आसावरी थाट के रागों में इन दोनों में से केवल कोमल धैवत स्वर का प्रयोग किया गया है।

(2) जब पं. भातखंडे जी द्वारा 'रे - ध' स्वरों से युक्त रागों को संधिप्रकाश रागों की संज्ञा दी गई है तो मारवा थाट इस वर्गीकरण के अंतर्गत किस प्रकार उचित है?

उपर्युक्त प्रश्नों के उत्तर इस प्रकार हैं—

(i) **कोमल ऋषभ के साथ गंधार स्वर का प्रयोग** – कोमल ऋषभ एवं गंधार स्वर युक्त राग संधिप्रकाश राग कहलाते हैं³ भैरव, पूर्वी एवं मारवा थाट के राग इस नियम का पालन करते हुये यह भी बतलाते हैं कि मारवा थाट के रागों में धैवत स्वर कोमल ना होने के बावजूद भी ये राग इस समूह से किस प्रकार संबंधित हैं।

इससे यह तो समझ में आता है कि तोड़ी थाट का आश्रय राग (रे, गु, मं, ध) स्वरों से युक्त, आसावरी थाट का आश्रय राग (गु, ध नि) स्वरों से युक्त तथा भैरवी थाट का आश्रय राग (रे, गु, ध, नि) स्वरों से युक्त तथा इनके जन्य राग जो कोमल ऋषभ तथा कोमल धैवत के साथ-साथ कोमल गंधार स्वर से युक्त हैं, उनको संधिप्रकाश रागों की श्रेणी में क्यों नहीं रखा गया।

(ii) आसावरी और भैरवी थाटों के रागों को संधिप्रकाश रागों की श्रेणी में ना रखने का एक अन्य कारण यह भी है कि इन रागों में कोमल गंधार एवं कोमल निषाद स्वर का प्रयोग होता है, जबकि ऐसे रागों का गायन-वादन दिन एवं रात्रि के दूसरे प्रहर में निर्धारित किया गया है। उदाहरणस्वरूप, आसावरी थाट का राग जौनपुरी एवं भैरवी थाट का राग बिलासखानी तोड़ी भी दिन के दूसरे प्रहर में गाये-बजाये जाते हैं।

(iii) प्रातःकालीन संधिप्रकाश रागों में शुद्ध मध्यम स्वर की प्रधानता अधिक है। जैसे राग भैरव, अहीर भैरव, नट भैरव, जोगिया इत्यादि। इसके अतिरिक्त, राग ललित एवं रामकली की बात करें तो इनमें दोनों मध्यमों का प्रयोग किया जाता है, परंतु दोनों ही रागों में शुद्ध मध्यम की प्रबलता अधिक रहती है। जबकि तोड़ी थाट के राग जैसे-मियां की तोड़ी, गुर्जरी तोड़ी, जिसमें तीव्र मध्यम की प्रधानता है, को दिन के दूसरे प्रहर के रागों की श्रेणी में रखा गया है।

प्रातःकालीन संधिप्रकाश रागों के अंतर्गत तोड़ी राग को ना रखने के संदर्भ में पं. भातखंडे जी ने इस प्रकार व्याख्या की है—

“राग तोड़ी जिसे अपने गायक आज गाते हैं, वह उत्तरांग वादी जरूर है, परंतु उसका गायन समय प्रातःकालीन नहीं है। यह राग सवेरे 8 बजे से 10 बजे तक गाया जाता है। इसमें संदेह है कि राग तोड़ी उषाकाल में गाना अपने आज के गायकों को मान्य होगा, पद्धति की दृष्टि से राग तोड़ी सरीखा तीव्र म, नि स्वर ग्रहण करने वाले प्रकार, सुबह 10 बजे के समय में थोड़ा विसंत ही मालूम देगा, परंतु समाज में प्रचलित भावना को मान देकर चलने से अपना हित ही होगा। अब कोमल रे ग ध और तीव्र म नि स्वर लगने वाले तोड़ी का प्रश्न रहेगा, परंतु हम व्यवहार के साथ चलें वही अच्छा है।”⁴

प्रातःकालीन रागों के सन्दर्भ में एक विशेष तथ्य यह है कि इन रागों का प्रारम्भ अधिकांशतः ‘सा रे ग’ अथवा ‘स रे ग’ स्वरावली से होता है। जबकि सायंकालीन रागों में साधारणतः ऐसा देखने में नहीं मिलता है। जैसे—

भैरव – सा रे ग म प ध नि सां ।

नट भैरव – सा रे ग म प ध नि सां ।

सायंकालीन संधिप्रकाश रागों के सिद्धांत

सायंकालीन संधिप्रकाश राग पूर्वी एवं मारवा थाट के रागों के अंतर्गत आते हैं। पूर्वी एवं मारवा, दोनों ही थाटों में कोमल ऋषभ का प्रयोग किया जाता है जो कि संधिप्रकाश रागों की विशेष पहचान है।

प्रातःकालीन एवं सायंकालीन संधिप्रकाश रागों में मुख्य अंतर मध्यम स्वर का है क्योंकि प्रातःकालीन रागों में शुद्ध मध्यम का प्रयोग प्रबल होता है, जबकि सायंकालीन रागों में तीव्र मध्यम का प्रयोग प्रबल रूप से किया जाता है। पूर्वी एवं मारवा दोनों ही थाटों के राग तीव्र मध्यम युक्त हैं जो कि सायंकालीन संधिप्रकाश रागों की विशेषता है। पूर्वी एवं मारवा थाटों में भी एक मतभेद धैवत स्वर का है, क्योंकि पूर्वी थाट में कोमल धैवत का प्रयोग किया जाता है जबकि मारवा थाट में शुद्ध धैवत का प्रयोग किया जाता है। सायंकालीन संधिप्रकाश के कुछ प्रचलित राग इस प्रकार हैं—

(i) कोमल ऋषभ एवं कोमल धैवत युक्त राग, जैसे—पूर्वी, पूरियाधनाश्री, श्री इत्यादि।

(ii) केवल कोमल ऋषभ युक्त राग, जैसे—मारवा, पूरिया एवं पूरिया कल्याण इत्यादि।

पूर्वी एवं मारवा, दोनों थाटों में कोमल ऋषभ स्वर का प्रयोग किया जाता है जबकि कोमल धैवत स्वर का प्रयोग केवल पूर्वी थाट में किया जाता है। इसलिये भैरव, पूर्वी तथा मारवा थाट के रागों को मिलाकर यहाँ सामान्य तौर पर यह निष्कर्ष निकलता है कि संधिप्रकाश रागों में कोमल ऋषभ स्वर की प्रधानता धैवत स्वर की तुलना में कुछ अधिक है।

एक महत्वपूर्ण बात यहाँ पर यह है कि प्रातःकालीन रागों के विपरीत सायंकालीन रागों का आरम्भ अधिकतर 'नि रे ग कृकृ' स्वरावली से होता है। जैसे—राग पूरियाधनाश्री, राग पूरिया।

पूरियाधनाश्री – नि रे ग म प ध नि सां ।

पूरिया – नि रे ग म ध नि सां

इससे यह विदित होता है कि सायंकालीन रागों के आरोह में षड्ज स्वर का लंघन अल्पत्व होता है।

राग पूरिया, अगले थाट यानि कल्याण थाट के रागों की विशेषताओं को दर्शाता है। राग पूरिया में कोमल (रे) व तीव्र मध्यम का प्रयोग किया जाता है, तथा शेष स्वर शुद्ध है। जबकि राग कल्याण में शुद्ध ऋषभ के साथ पंचम का प्रयोग भी किया जाता है।

कल्याण और पूरिया की समानतायें इस प्रकार हैं—

1. दोनों में गंधार—निषाद, वादी—सम्वादी हैं।
2. दोनों में तीव्र मध्यम तथा शुद्ध धैवत का प्रयोग।
3. दोनों में समान स्वर समूह 'ग म ध नि' का प्रयोग।
4. दोनों राग निषाद से प्रारम्भ किये जाते हैं।
5. दोनों पूर्वांग प्रधान राग हैं।
6. दोनों में षड्ज को आरोह में नियमित रूप से छोड़ दिया जाता है और इसलिये आरोह में षड्ज एक लंघन अल्पत्व स्वर है। हाँलाकि अवरोह में षड्ज का प्रयोग आलाप—तान के समापन के लिये एक सामान्य स्वर के रूप में किया जाता है।

इन रागों में ऐसी समानतायें हैं, जो कि एक नये राग पूरिया—कल्याण में इनका समावेश करती हैं। यह राग पूरिया के बाद तथा अगले समय अवधि में कल्याण शुरू होने से ठीक पहले संध्या में गाया जाता है। अतः यह मिश्रण अत्यंत स्वाभाविक प्रतीत होता है। मानो इसके रचनाकार का उद्देश्य, पूरिया के स्वरों में कल्याण के पंचम को समाविष्ट करना था।

उपरोक्त चर्चा से मोटे तौर पर दो निष्कर्ष निकाले जा सकते हैं—

(1) शाम के संधिप्रकाश रागों में व्याकरणिक शुद्धता के लिये, पूर्वी थाट के रागों को पहले गाया जाना उपयुक्त लगता है। उसके बाद मारवा थाट के रागों को गाया जा सकता है। इसका कारण यह है कि पूर्वी थाट की तुलना में मारवा थाट के रागों में स्वरों का सामंजस्य कल्याण थाट रागों के स्वरों से अधिक दिखाई पड़ता है।

(2) यहाँ तक कि मारवा थाट और पूरिया के बीच भी, जिनमें समान स्वरों का प्रयोग किया जाता है, यदि अगले प्रहर के कल्याण थाट के रागों के आधार पर एक विकल्प दिया जाये तो, मारवा के बाद पूरिया रखना होगा क्योंकि मारवा की तुलना में राग पूरिया, कल्याण के अधिक निकट है। इसलिये 'पूरिया कल्याण' एक 'परमेल प्रवेशक' राग है जो राग पूरिया का अनुसरण करेगा।

संधिप्रकाश रागों में मध्यम स्वर का महत्व

हिन्दुस्तानी संगीत में मध्यम स्वर काफी चमत्कारिक माना जाता है क्योंकि यह ना केवल राग के गायन समय को निर्धारित करने में मदद करता है बल्कि राग की प्रकृति को भी बदल सकता है। इस गुण के कारण, मध्यम स्वर को 'अध्वदर्शक' स्वर की संज्ञा दी गई है।

हिन्दुस्तानी संगीत में शुद्ध मध्यम वाले राग अधिकतर दिन में तथा तीव्र मध्यम वाले राग अधिकतर रात्रि के समय गाये—बजाये जाते हैं। तीव्र मध्यम युक्त कुछ ही राग दिन के दौरान सुनने को

मिलते हैं।

उपरोक्त बिन्दुओं पर आपस में चर्चा करने पर मध्यम स्वर वास्तव में एक चमत्कारिक स्वर है। जिसमें राग की गतिशीलता को बदलने की क्षमता है। हिन्दुस्तानी संगीत में निम्नलिखित कारणों के लिये मध्यम एक अद्वितीय स्वर है—

- यह सप्तक के केन्द्र में स्थित है, जिसके पहले तीन स्वर हैं तथा उसके बाद तीन स्वर हैं।
- अपनी शुद्ध या आधारभूत स्थिति की तुलना में इसका विकृत या वैकल्पिक स्थान होना ही चल स्वर है। जबकि रे, ग, ध, नि स्वर कोमल कहलाते जो शुद्ध स्वरों से पहले स्थित हैं तथा शुद्ध मध्यम के बाद वाला स्वर तीव्र कहलाता है।
- मध्यम स्वर रागों में एक महत्वपूर्ण स्वर है जैसे कि वादी, संवादी या बहुत्व स्वर। अन्य शब्दों में अधिकतर रागों में यह 'न्यास का स्वर' भी है।

“रागों का गायन समय सुनिश्चित करने के लिये मध्यम स्वर को भी अत्यधिक महत्वपूर्ण माना गया है और पं. भातखंडे जी द्वारा इसे अध्वदर्शक स्वर की संज्ञा दी गयी है।”⁵

उपर्युक्त तथ्यों के आधार पर मध्यम स्वर की स्थिति को देखकर यह पता लगाया जा सकता है कि अमुक राग प्रातःकालीन राग है या सायंकालीन राग है। प्रातःकालीन संधिप्रकाश रागों का अध्ययन करने से यह ज्ञात होता है कि इस वर्ग के अधिकतर रागों में शुद्ध मध्यम की प्रधानता होती है। दूसरे, यदि किसी राग में दोनों मध्यम स्वरों का प्रयोग किया जाये, जैसे ललित, भटियार, तब भी इन रागों में शुद्ध मध्यम स्वर प्रबल रहता है।

इसके विपरीत यदि सायंकालीन रागों का विश्लेषण करें तो, इन रागों में तीव्र मध्यम की प्रधानता रहती है। उदाहरण के लिये राग श्री एवं मारवा। यदि सायंकालीन संधिप्रकाश रागों में कोई ऐसा राग लिया जाये जिसमें दोनों मध्यमों का प्रयोग हो जैसे राग पूर्वी तब भी इसमें तीव्र मध्यम का प्रयोग प्रबल रहता है। इस प्रकार हम कह सकते हैं कि संधिप्रकाश रागों में मध्यम स्वर अत्यधिक महत्वपूर्ण है। उदाहरण के लिये—

सा सा, रे सा, नि ध प, प, ध नि ध सा।

अब प्रत्येक राग के चलन के साथ जुड़े हुये व्याकरणिक संज्ञाओं को अगर हम छोड़ दे, तो उपर्युक्त स्वर समूह एक तरफ भैरव राग के हो सकते हैं तथा दूसरी तरफ राग पूरियाधनाश्री के भी हो सकते हैं। उपर्युक्त स्वरावली में राग की पहचान स्पष्ट नहीं हैं, ना ही यह स्पष्ट हो रहा है कि अमुक राग प्रातःकालीन है या सायंकालीन। उपर्युक्त स्वरावलियों में मध्यम के दोनों प्रकारों के प्रयोग से यह स्पष्ट हो जाता है, जो इस प्रकार हैं—

1. सा सा, रे सा, सा नि ध प, म ध नि ध सा।

2. सा S सा, रे S सा, सा नि ध प, म ध नि ध सा।

यहाँ पहला स्वर समूह राग भैरव का है क्योंकि स्वरों में शुद्ध मध्यम का प्रयोग किया गया है। इसी स्वर समूह में जब शुद्ध मध्यम के स्थान पर तीव्र मध्यम का प्रयोग किया जायेगा तो यह पूरियाधनाश्री बन जायेगा, जो कि दूसरे स्वर समूह से विदित होता है। इस प्रकार मध्यम स्वर के परिवर्तन से प्रातःकालीन राग, सायंकालीन राग बन सकता है।

तीव्र मध्यम में एक स्पष्ट रूप से दिखाई देने वाली उपस्थिति है, जो शाम के रागों में दिखाई देती है, हाँलाकि यह किसी भी राग में ना तो वादी है और ना बहुत्व स्वर है। तब भी अनुवादी स्वर के रूप में इसकी उपस्थिति को नजरअंदाज नहीं किया जा सकता है, क्योंकि पूर्व-रागों में तीव्र मध्यम का प्रयोग सायंकाल संधिप्रकाश समूह से शुरू होता है और इसलिये इसकी विशिष्ट पहचान है।

इस प्रकार हम देखते हैं संधिप्रकाश रागों में मध्यम अत्यधिक महत्वपूर्ण स्वर है जो प्रातःकालीन एवं सायंकालीन रागों को एक-दूसरे से भिन्न कराता है।

संधिप्रकाश परमेल प्रवेशक राग

हिन्दुस्तानी संगीत में 'परमेल-प्रवेशक राग' नामक एक अवधारणा है। मेल, कर्नाटक संगीत में मूल पैमाने लिये हैं, जो हिन्दुस्तानी संगीत में थाट के समान हैं। 'पर' शब्द का अर्थ है-'अन्य'। परमेल-प्रवेशक राग का अर्थ उस राग से है जिसमें अन्य थाट के रागों से मिलती-जुलती विशेषतायें पाई जायें। अर्थात् उस राग के प्रदर्शन की समय-अवधि के बाद आने वाला दूसरा मेल या थाट। परमेल प्रवेशक रागों के संबंध में पं. भातखंडे जी का कहना है कि—

"(अनु. 21) अगले प्रहर के रागों में जाते हुये पिछले प्रहर के अंतिम भाग में आने वाले रागों में धीरे-धीरे द्विस्वरूपी स्वर दिखाई देने लगते हैं। जैसे-मध्य रात्रि के कोमल ग और नि वाले राग शुरू करने से पहले खमाज थाट के अंतिम रागों में दोनों गंधार और दोनों निषाद प्रयुक्त होने वाले राग गाये जाते हैं। ऐसे मध्यवर्ती रागों को 'परमेल प्रवेशक' कहा जाता है।"⁶

उदाहरण के लिये-राग जयजयवंती, जो खमाज थाट से उत्पन्न राग है, जिसमें शुद्ध के साथ कोमल गंधार का प्रयोग भी किया जाता है। उत्तरांग के आरोह में शुद्ध निषाद के साथ-साथ अवरोह में कोमल निषाद का प्रयोग है और आरोह में एक विशेष स्वर समूह है— 'धनिरे'। इसलिये यह राग रात्रि के प्रथम प्रहर के अंतिम भाग में प्रस्तुत किया जाता है। हालाँकि कोमल गंधार का इस राग में अल्प प्रयोग किया जाता है। जैसे- रे ग रे सा। यह इस राग की एक मुख्य विशेषता है। इस प्रकार, आज की बात करें तो जयजयवंती अगले थाट, यानी काफी थाट के स्वरों को दर्शाता है अर्थात् ग - नि। इसलिये राग जयजयवंती एक 'परमेल-प्रवेशक' राग है।

‘क्रमिक पुस्तक मालिका’ के पांचवे भाग का एक खण्ड है जिसका शीर्षक है—‘संधिप्रकाश राग’। वह इसमें ‘परमेल प्रवेशक संधिप्रकाश’ रागों के बारे में बात करते हैं। इन रागों के बारे में उनका कहना है कि शाम के संधिप्रकाश समूह की शुरुआत से ठीक पहले वे दिन के तीसरे प्रहर में होते हैं। वह राग मुल्तानी का उदाहरण देते हुये बताते हैं कि राग मुल्तानी का आरोह—अवरोह इस प्रकार है—

आरोह — नि सा ग म प नि सां
अवरोह — सां नि ध प म ग रे सा।

गंधार के अतिरिक्त अन्य सभी स्वर पूर्वी थाट के समान हैं। हालाँकि उनके अनुसार अभी भी पूर्वी थाट के रागों का आना शेष है, परंतु मुल्तानी पहले ही पूर्वी थाट की विशेषताओं को प्रदर्शित करना शुरू कर देता है।

उन्होंने ‘भातखंडे संगीत शास्त्र’ में भी इस अवधारणा की व्याख्या इस प्रकार की है—

“दोपहर बीतने के बाद—पीलू, बरवा, धानी, धनाश्री, भीमपलासी, पटमंजरी, प्रदीपकी, हंसकिंकणी के रागों को गाने के लिये एक या दो परमेल प्रवेशक रागों की जरूरत पड़ती है। जो संधिप्रकाश रागों की शुरुआत में सहायक होते हैं। ऐसी परिस्थितियों में राग मुल्तानी, इस आवश्यकता को काफी हद तक पूरा करता है। एक महत्वपूर्ण विशेषता जिस पर ध्यान आकर्षित करने की आवश्यकता है, वह है गंधार का अपवाद क्योंकि शेष स्वर पूर्वी थाट के समान हैं।”⁷ इसलिये पं. भातखंडे जी ने ‘मुल्तानी’ को ‘परमेल प्रवेशक राग’ कहा है।

यहाँ मुल्तानी—पूर्वी के संबंध में ध्यान देने योग्य एक महत्वपूर्ण तत्व है। मुल्तानी के रूप में यह शाम के संधिप्रकाश समय की अवधि में प्रवेश करता है, दूसरी तरफ प्रस्तुतीकरण में पूर्वी पहला संधिप्रकाश राग है, अब यह तथ्य दो कारणों से बहुत ही विशेष है—

(1) पूर्वी में दोनों मध्यमों का प्रयोग किया जाता है, जबकि शाम को पूर्वी थाट के इस आश्रय राग के विपरीत राग पूरियाधनाश्री और राग श्री में केवल तीव्र मध्यम का प्रयोग किया जाता है। इसलिये एक तरह से पूर्वी राग शुद्ध मध्यम का प्रयोग कर पिछले वर्ग के काफी थाट के रागों के प्रभावों को प्रदर्शित कर रहा है।

(2) दोनों रागों के स्वरों की शुद्धता या विकृतता को क्षण भर के लिये अगर हम अनदेखा कर दें, तो दोनों के स्वरों का क्रम अवरोह के समान है। उदाहरण के लिये—

मुल्तानी — सां नि ध प, म ग, म ग — — —
पूर्वी — सां नि ध प, म ग म ग — — —

यहाँ हम देख सकते हैं कि रागों के स्वरों का प्रयोग करते हुये, दोनों रागों के मध्यम और गंधार के युगल को दोहराया गया है। उपरोक्त बिन्दु साबित करते हैं कि दो क्रमिक प्रहरों के रागों की विशेषतायें एक-दूसरे को आपस में कभी-कभी अन्तरव्याप्त करती हैं, हमेशा नहीं।

यह माना जाता है कि संधिप्रकाश रागों में परमेल प्रवेशक रागों की विशेषतायें प्रदर्शित होती हैं। यहाँ दोनों प्रातः व सायंकालीन, इस तरह के रागों के बारे में बात करते हैं। प्रातःकालीन संधिप्रकाश में राग आनन्द भैरव है जो भैरव में पूर्वांग तथा बिलावल में उत्तरांग के मिश्रण से बनता है। इस प्रकार, आनन्द भैरव में, भैरव तथा बिलावल दोनों अंगों का प्रयोग होता है तथा इसकी निर्धारित समय अवधि को आगे जाने के लिये कुछ स्वतंत्रता प्राप्त होती है जो रागों के बिलावल समूह से संबंधित है। आइये हम इसका विश्लेषण करें—

सभी रागों में सबसे पहला राग भैरव है, जिसे भोर के आगमन के साथ गाया जाता है। 'रे - ध' और शुद्ध 'मध्यम' की प्रबलता के साथ इसमें सुबह के संधिप्रकाश रागों की सभी मुख्य विशेषतायें हैं। भले ही सुबह के संधिप्रकाश रागों की समय अवधि 4 बजे से 7 बजे तक है, लेकिन यह सम्भव है कि उस समूह के सभी रागों को तीन घण्टे की समय अवधि में कभी भी गाया जा सकता है। यही कारण है कि व्याकरणिक दृष्टिकोण से भैरव को सुबह 4 बजे और उसके कुछ समय बाद गाया जाता है, लेकिन राग आनन्द भैरव को नहीं, क्योंकि यह बिलावल की विशेषताओं को भी प्रदर्शित करता है।

आनन्द भैरव का निर्दिष्ट समय उपरोक्त अवधि के अंत में आता है। हम कह सकते हैं कि प्रातः 6 बजे से 7 बजे की समय अवधि के अलावा बिलावल थाट के रागों के गायन समय में भी प्रवेश करते हैं। इस तर्क के साथ आनन्द भैरव को सुबह 7 बजे के बाद कुछ समय के लिये गाया जा सकता है। यह सिद्धांत दोपहर को गाये जाने वाले मुल्तानी पर भी लागू होता है।

हिन्दुस्तानी संगीत में संधिप्रकाश रागों का महत्व

हिन्दुस्तानी संगीत में संधिप्रकाश रागों का विशेष महत्व है। क्योंकि संधिप्रकाश रागों की अपनी कुछ निजी विशेषतायें होती हैं जो इन्हें अन्य रागों से भिन्न करती है। संधिप्रकाश राग अपने अंदर अध्यात्मपूर्ण भाव लिये हुये हैं क्योंकि इस समय के रागों का ऐसा प्रभाव होता है, जो कि अपने अंदर आसीम गांभीर्य और शांति लिये हुये होते हैं।

भारतीय संगीत में स्वर, समय-सिद्धांत, रस, सौन्दर्य इत्यादि की दृष्टि से संधिप्रकाश रागों का महत्व अधिक है। जो इस प्रकार है—

- स्वर की दृष्टि से देखें तो संधिप्रकाश राग कोमल स्वरों से युक्त होते हैं जिनका श्रोता के हृदय पर गहरा प्रभाव पड़ता है। दूसरा संधिप्रकाश रागों में मध्यम स्वर का भी विशेष महत्व है जो संधिप्रकाश रागों को पहचानने में भी सहायक होता है।

- समय सिद्धांत के दृष्टिकोण से एक विशेष समय गायन—वादन करने पर इन रागों का महत्व अधिक है। उदाहरण के लिये—राग भैरव एक गंभीर प्रकृति का राग है। जिसको प्रातःकाल 4 बजे से 7 बजे के अंतर्गत गाया—बजाया जाता है। शांति के इस वातावरण में भैरव स्वरों का लगाव अत्यंत आकर्षक होता है। जो श्रोताओं को प्रत्यक्ष रूप से प्रभावित करता है।
- सौन्दर्य की दृष्टि से, संधिप्रकाश राग अत्यंत सुंदर एवं कर्णप्रिय होते हैं। उदाहरण स्वरूप, राग भैरव प्रभातबेला का सर्वप्रसिद्ध राग है। इसका वातावरण भक्ति रस युक्त गांभीर्य से भरा हुआ है। इस राग में रे — ध (कोमल) स्वरों को आंदोलित करके लगाया जाता है जो सुनने में बहुत ही कर्णप्रिय लगते हैं। जैसे—ग म रे ऽ रे ऽ सा। कभी—कभी आरोह में पंचम को लांघकर मध्यम से धैवत पर जाते हैं, जिससे राग भैरव का सौन्दर्य पक्ष और अधिक निखर जाता है।
- संधिप्रकाश रागों द्वारा शांत, करुण तथा भक्तिरस की निष्पत्ति होती है। जैसे राग भैरव द्वारा करुण रस तथा भक्ति रस की निष्पत्ति होती है। रागों की विभिन्न स्वरावलियों के साथ उनकी बंदिशों के बोल भी राग की भावनायें या रस को व्यक्त करने में अत्यंत सहायक होते हैं। संधिप्रकाश रागों में ध्यान, चिंतन, एकांत, वैराग्य, अकेलापन, उदासी, निराशा, संकट इत्यादि की भावनायें व्यक्त होती हैं। उदाहरण के लिये उस्ताद राशीद खाँ द्वारा प्रस्तुत राग भैरव (द्रुतख्याल) की बंदिश—

**जग करतार तू ही आनंद बंधावत दीजे।
नैया मोरी मझधार भँवर में, तुम ही करोगे बेड़ा पार।⁸**

उपर्युक्त बंदिश की शब्दावली में हम देख सकते हैं कि, बंदिश के बोलों द्वारा भक्ति रस की निष्पत्ति होती है।

यहाँ एक महत्वपूर्ण बात यह है कि, कभी—कभी हम पाते हैं कि बंदिशों के बोलों से विकसित होने वाले मनोभाव, राग के भाव या रस के विपरीत होते हैं। जब भी इस प्रकार की स्थिति देखने को मिलती है तो इस स्थिति में राग का मूल रस, बंदिश के बोलों से उत्पन्न होने वाले रस या भावों पर भारी पड़ता है, जिससे सम्पूर्ण राग के रस को कोई हानि नहीं पहुँचती है। उदाहरण के लिये पं. अजोय चक्रवर्ती द्वारा प्रस्तुत अहीर भैरव की (द्रुत ख्याल) बंदिश—

“सांवरी सलोनी अलबेली नवेली नार....”⁹

यहाँ बंदिश के बोलों द्वारा शृंगार रस की निष्पत्ति होती है। लेकिन हिन्दुस्तानी संगीत में इस प्रकार की द्वंदात्मकता असामान्य नहीं है, अतः इस तथ्य को उचित ठहराया जा सकता है कि इस सिद्धांत का अनुप्रयोग केवल तभी तक प्रभावी होता है जब तक कि बंदिश विलम्बित लय में होती है। राग के आधार के रूप में बंदिश की उठान के विशिष्ट संबंध के साथ राग का रस धीरे—धीरे करुण रस से वीर रस की ओर अग्रसर होता जाता है; जहाँ सम्पूर्ण प्रदर्शन सरगम, तान, बोल बाँट के तेज संयोजन के साथ रचना की गति के माध्यम से सक्रिय होता है। इस तरह के एक त्वरित पुनरावृत्ति के तहत राग अहीर

भैरव के करुण रस को प्रभावी ढंग से नहीं दिखाया जा सकता क्योंकि छोटा ख्याल में बंदिश मध्य से द्रुत लय की ओर बढ़ रही है। इसलिये, उपर्युक्त इस तरह की बंदिशों से राग के सौन्दर्य-भाव के समग्र रस को हानि नहीं पहुँचती है।

उपर्युक्त तथ्यों के आधार पर हम कह सकते हैं कि हिन्दुस्तानी संगीत में संधिप्रकाश रागों का अत्यधिक महत्व है।

संधिप्रकाश रागों का महत्व केवल हिन्दुस्तानी संगीत तक ही सीमित नहीं है बल्कि फिल्मी संगीत (Bollywood Music) में भी संधिप्रकाश रागों की महत्वपूर्ण भूमिका है। हिन्दी फिल्मी संगीत में अनेकानेक धुने संधिप्रकाश रागों पर आधारित है। जिसके कुछ उदाहरण इस प्रकार हैं—

- (1) सन् 1952 में 'बैजू बावरा' फिल्म का गाना 'मोहे भूल गये सांवरिया' राग भैरव पर आधारित है। जिसके निर्देशक नौशाद खाँ तथा गायिका लता मंगेशकर जी हैं।
- (2) सन् 1984 में 'सारांश' फिल्म का गाना 'अंधियारा गहराया सूनापन घिर आया' अहीर भैरव, बिलावल तथा पूरियाधनाश्री राग पर आधारित है। इसके निर्देशक अजीत वर्मा तथा गायक भूपिंदर सिंह हैं।
- (3) सन् 1963 में फिल्म 'मेरी सूरत तेरी आँखें' का गाना, जो अद्धा तीनताल में बाधित है— 'पूछो ना कैसे मैंने रैन बिताई' राग अहीर भैरव पर आधारित है। इसके निर्देशक एस.डी. बर्मन तथा गायक मन्ना डे है।

अतः निष्कर्ष के आधार पर यह कहा जा सकता है कि संधिप्रकाश रागों का हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत एवं फिल्मी संगीत दोनों में महत्वपूर्ण स्थान है। जो श्रोताओं को विशेष रूप से अपनी ओर आकर्षित कर उन्हें असीम आनन्द की अनुभूति कराते हैं।

संदर्भ ग्रंथ सूची

1. भातखंडे, विष्णु नारायण, क्रमिक पुस्तक मालिका, भाग-5, संगीत कार्यालय, हाथरस (उ. प्र.)
2. भातखंडे, विष्णु नारायण (1956), भातखंडे संगीत शास्त्र, हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति, भाग-3 एवं 4, प्रथम संस्करण, संगीत कार्यालय, हाथरस (उ. प्र.)
3. श्रीवास्तव, हरिशचन्द्र, राग परिचय, भाग-2 एवं 3, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहबाद
4. Dey, Ananya Kumar (2008), Nyasa in Raga : The Pleasant Pause in Hindustani Music, Kanishka Publishers, Distributors, Delhi
5. Khan, Rashid, youtube recording-<http://www.youtube.com/watch?Y=Um/PqWjY07A>
6. Chakroborty, Ajoy, youtube recording-<http://www.youtube.com/watch?Y=Um/PqWjY07A>

पाद टिप्पणी

1. भातखंडे, पं. विष्णु नारायण, क्रमिक पुस्तक मालिका, भाग-5, पृ.सं.-31
2. वही
3. Dey, Ananya Kumar (2008), Nyasa in Raga : The Pleasant Pause in Hindustani Music, page no.-165
4. भातखंडे, पं. विष्णु नारायण, भातखंडे संगीत शास्त्र, भाग-3, पृ.सं.-5
5. भातखंडे, पं. विष्णु नारायण, भातखंडे संगीत शास्त्र, भाग-4, पृ.सं.-22
6. भातखंडे, पं. विष्णु नारायण, क्रमिक पुस्तक मालिका, भाग-5, पृ.सं.-33
7. भातखंडे, पं. विष्णु नारायण, भातखंडे संगीत शास्त्र, पृ.सं.-4
8. Khan, Rashid, youtube recording-[http://www.youtube.com watch? Y=UM/PgwjYo7A](http://www.youtube.com/watch?Y=UM/PgwjYo7A)
9. Chakarborty, Ajoy. Youtube recording-[http://www.youtube.com watch? Y=UM/PqwjYo7A](http://www.youtube.com/watch?Y=UM/PqwjYo7A)

बनारस घराने की सांगीतिक परंपरा: एक संक्षिप्त अवलोकन

गरुण मिश्र

पीएच. डी. शोधछात्र

संगीत विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

सार

भारतवर्ष के प्राचीनतम नगरों में से एक काशी, अपनी महान आध्यात्मिक पृष्ठभूमि एवं विशाल सांगीतिक परंपरा के कारण हमेशा से ही आकर्षण का केंद्र रहा है। यहाँ का सांगीत अनेक सौंदर्यात्मक पहलुओं को अपने आंचल में समेटे हुए है, न केवल गायन अपितु वादन एवं नृत्य के क्षेत्र में भी भारतीय संस्कृति के विभिन्न रंग, बनारस घराने की सांगीतिक परंपरा में परिलक्षित होते हैं।

उद्देश्य: बचपन से ही मेरी सांगीतिक शिक्षा बनारस घराने की खयाल शैली के अंतर्गत निरंतर रूप में हो रही है। यहां की उत्कृष्ट साहित्यिक एवं सांगीतिक रचनाएं और उनके कहन की विधि हमेशा से ही मुझे आकर्षित करती रही है। इसके अतिरिक्त बनारस घराने की खयाल गायकी की बारीकियों का अध्ययन कर अपने सांगीतिक ज्ञान कोष में वृद्धि करने एवं उसे सांगीत जगत के समक्ष प्रस्तुत करने के उद्देश्य से ही मैंने उक्त विषय का चयन अपने शोध प्रपत्र हेतु किया है।

शोध सामग्री: प्रस्तुत शोध-प्रपत्र में प्रस्तुत जानकारी को विभिन्न विद्वानों से साक्षात्कार, विभिन्न पुस्तकों के अध्ययन एवं अवलोकन विधि के आधार पर एकत्रित किया गया है।

सांगीत की तीनों विधाओं में समानाधिकार रखने वाले इस घराने को सम्वृद्ध करने के लिये यहाँ के महान सांगीतज्ञों ने अपना अमूल्य योगदान दिया है। भविष्य में भी हमें प्रत्येक स्तर पर इस घराने की परम्परा को आगे बढ़ाने का समुचित प्रयास करना चाहिये।

संकेत शब्द

बनारस घराना, शैली, परम्परा, खयाल गायकी, प्रस्तुतिकरण

साहित्य, कला, संस्कृति, धर्म, दर्शन एवं सांगीत इत्यादि अनेक क्षेत्रों में काशी का महत्त्वपूर्ण स्थान है। काशी जिसे हम बनारस, वाराणसी इत्यादि नामों से भी जानते हैं। यह भारत वर्ष के प्राचीनतम नगरों में से एक है। विश्व के अन्य प्राचीनतम नगरों जेरुसलम, एथेंस तथा पीकिंग से इसकी तुलना की जाती है। काशी की महिमा का वर्णन अनेक पुराणों, उपनिषदों, वेदों एवं महाकाव्यों में प्राप्त होता है। बनारस शहर गंगा नदी के बाएँ तट पर अर्धचन्द्राकार अवस्थित है।

संगीत के सदंर्भ में यदि हम बनारस की बात करें तो यहाँ भारतीय शास्त्रीय संगीत की लगभग समस्त विधाओं के अनेक सिद्धहस्त कलाकारों का जन्म हुआ, तथा उन्होंने अपने संगीत साधना से इस धरा को अभिसिंचित कर विश्व पटल पर ख्याति अर्जित की। बनारस घराने की संगीत परम्परा लगभग तीन-चार सौ वर्ष प्राचीन मानी जाती है। बनारस घराने की गायन शैलियों में ध्रुपद, धमार, खयाल, तराना, त्रिवट, चतुरंग से लेकर तुमरी, दादरा, टप्पा, टपख्याल, टप्प तराना के साथ ही साथ होली, कजरी, चैती, घाटो, पूर्वी तथा बारहमासा इत्यादि अनेक लोक शैलियों के सरस गायन-वादन की समृद्ध परम्परा रही है। गायन के अतिरिक्त वादन जैसे- वीणा, सितार, सारंगी, वायलिन, सन्तूर, सरोद इत्यादि तंत्री वाद्यों तथा मृदंग, पखावज, तबला इत्यादि अवनद्य वाद्यों तथा शहनाई, बाँसुरी, हारमोनियम इत्यादि सुषिर वाद्यों तथा जलतरंग, काष्ठतरंग इत्यादि घन वाद्यों का भी दक्षतापूर्वक वादन हमें देखने को मिलता है। गायन-वादन की ही भाँति बनारस घराने की कथक नृत्य परम्परा भी लोकप्रिय एवं प्रतिष्ठा के शीर्ष पर विराजमान है। इस प्रकार बनारस घराने के संगीत की व्यापकता एवं अनूठेपन का अनुमान लगाया जा सकता है। गायन, वादन तथा नृत्य तीनों विधाओं में बनारस घराने के अनगिनत संगीतज्ञों ने अपने-अपने जीवन काल में संगीत जगत में अपना महत्त्वपूर्ण योगदान दिया है तथा इस परम्परा के संवाहक आज भी इस सांगीतिक यात्रा को आगे बढ़ा रहे हैं। इलाहाबाद विश्वविद्यालय के संगीत विभाग के प्रोफेसर पद पर कार्यरत पं. विद्याधर मिश्र जी के अनुसार बनारस के कुछ श्रेष्ठ कलाकारों के नाम इस प्रकार हैं- "पं. शिवदास- प्रयाग जी, पं. जगदीप मिश्र जी, पं. प्रसिद्ध- मनोहर जी, पं. प्रताप महाराज जी, पं. मिठाई लाल मिश्र जी, पं. राम सहाय जी, पं. जयकरन मिश्र जी, पं. राम सराय जी, पं. शिव सहाय-रामसेवक मिश्र जी, पं. भैरो सहाय जी, पं. बड़े गणेश मिश्र जी, पं. शम्भू नाथ मिश्र जी, पं. दरगाही मिश्र जी, पं. ठाकुर प्रसाद मिश्र जी, पं. सुमेरु मिश्र जी, पं. शिवा-पशुपति मिश्र जी, पं. बिहारी मिश्र जी, पं. ननकू लाल मिश्र जी, पं. छोटे रामदास जी, उ. मौजूद्दीन खाँ, पं. बीरु मिश्र जी, पं. बाचा मिश्र जी, पं. कंठे महाराज, पं. हरिशंकर मिश्र जी, पं. दाऊजी मिश्र जी, पं. अनोखे लाल मिश्र जी, पं. श्रीचन्द्र मिश्र जी, पं. गोपाल मिश्र जी, पं. हनुमान मिश्र जी, पं. बैजनाथ मिश्र जी, सितारा देवी जी, पं. किशन महाराज जी, रसूलन बेगम जी, पं. शारदा सहाय जी, पं. रंगनाथ मिश्र जी, सिद्धेश्वरी देवी जी, बागेश्वरी देवी जी, पं. जालपा मिश्र जी, पं. अमरनाथ-पशुपति नाथ जी, उस्ताद बिस्मिल्ला खाँ जी, पं. गणेश प्रसाद मिश्र जी, गिरिजा देवी जी, पं. छन्नूलाल मिश्र जी एवं पं. राजन-साजन मिश्र जी इत्यादि।"⁴

बनारस घराने के अंतर्गत सम्मिलित परम्पराएँ

बनारस घराने में गायन की अनेक परम्पराएँ हमें देखने को मिलती हैं। जिनका संक्षिप्त परिचय इस प्रकार है-

- **पियरी परम्परा-** पं. दिलाराम मिश्र जी इस घराने के प्रवर्तक माने जाते हैं। 16वीं सदी के पूर्वार्द्ध में आपका समय माना जा सकता है। आपने राधावल्लभ संप्रदाय के विद्वान संगीतज्ञ श्री हित हरिवंश जी से लगभग पैंतीस वर्षों तक वृंदावन में रहकर छंद, प्रबन्ध, ध्रुपद, विष्णुपद आदि गायन शैलियों की उत्कृष्ट शिक्षा प्राप्त की तथा 'सेवक' उपनाम से ध्रुपद की अनगिनत रचनाएँ

की। पं. दिलाराम मिश्र जी के वंशजों में प्रसिद्ध—मनोहर जी, पं. ठाकुर दयाल मिश्र जी ने इस घराने को खयाल, टप्पा, होरी इत्यादि शैलियों से भी समृद्ध किया।

- **तेलियाना परम्परा—** बनारस के तेलियाना नामक स्थान को वर्तमान में 'शिवाला' के नाम से जानते हैं। उस्ताद सादिक अली जो कि मुगल शासक बहादुर शाह ज़फर के दरबारी कलावन्त थे, ब्रिटिश साम्राज्य स्थापित होने के बाद अपने परिवार समेत बनारस आ बसे तथा बाद में काशी नरेश के दरबार में कलावन्त नियुक्त किये गये। इस घराने के उस्ताद आशिक अली खाँ तक ध्रुपद, खयाल, टप्पा आदि की गायकी एवं बीन वादन की कला विद्यमान थी।
- **पं. जगदीप मिश्र जी की परम्परा—** बनारस टुमरी गायन शैली के अग्रणी गायक के रूप में आपका नाम आता है। पं. जगदीप मिश्र जी मूलतः आजमगढ़ जिले के हरिहरपुर ग्राम के निवासी थे। आज भी इस हरिहरपुर गाँव में संगीत की समृद्ध परम्परा विद्यमान है। कालान्तर में पं. जगदीप मिश्र जी बनारस के कबीर चौरा मुहल्ले में आ बसे। गायन की अनेक शैलियों के ज्ञाता होने के साथ-साथ नृत्य कला के भी विद्वान थे। टुमरी गायन शैली में आपको विशेषाधिकार प्राप्त था।
- **पं. शिवदास—प्रयाग जी की परम्परा —** आप दोनों भाइयों ने सांगीतिक शिक्षा अपने मामा पं. राम प्रसाद मिश्र जी से प्राप्त की। बाद में आपको काशी नरेश के दरबारी कलावन्त उस्ताद मुहम्मद अली से भी संगीत शिक्षण प्राप्त हुआ। शिवदास जी गायन के साथ-साथ बीन, सितार, सुरसिंगार, सरोद इत्यादि वाद्यों के कुशल वादक भी थे। इस घराने के अनुपम गायक के रूप में पं. मिठाई लाल मिश्र जी का नाम आता है। पं. मिठाई लाल जी, पं. प्रयाग मिश्र जी के सुयोग्य शिष्य एवं पुत्र थे। इस घराने की वंश परम्परा एवं शिष्य परम्परा में सारंगी, बीन तथा गायन आदि के अनेक उत्कृष्ट कलाकार हुए।
- **पं. जयकरन मिश्र जी की परम्परा —** बेतिया दरबार के ध्रुपदाचार्य श्री जयकरन मिश्र, मूलतः बेतिया के निवासी थे। बाद में बेतिया से काशी आ बसे। इनके शिष्यों में प्रसिद्ध वाग्गेयकार पं. बड़े रामदास जी, सुप्रसिद्ध ध्रुपद गायक पं. वेणीमाधव भट्ट तथा पं. भोलानाथ भट्ट आदि महान संगीतज्ञों का नाम आता है। पं. बड़े रामदास जी रिश्ते में आपके दामाद थे।
- **पं. ठाकुर प्रसाद मिश्र जी की परम्परा —** सन् 1848 ई. में जन्में पं. ठाकुर प्रसाद जी को संगीत शिक्षा पियरी घराने के गायक पं. प्रसिद्ध मिश्र जी के सुपुत्र शिव सहाय मिश्र से प्राप्त हुई। ठाकुर प्रसाद मिश्र जी टप्पा गायन शैली के विलक्षण गायक होने के साथ-साथ वीणा एवं सारंगी वादक भी थे। पं. छोटे रामदास जी, हुस्नाबाई इत्यादि गायकों को आपने गायन की शिक्षा दी एवं पं. बैजनाथ प्रसाद मिश्र को आपने सारंगी सिखाया। इस घराने के उत्तराधिकारी पं. छोटे रामदास जी ने खयाल एवं टप्पा गायन शैली में अपना कीर्तिमान स्थापित किया।

- **पं. धन्नु-सँवरु मिश्र जी की परम्परा** – प्राख्यात् ध्रुपद गायक धन्नुजी-सँवरु जी मूलतः बेतिया के निवासी थे तथा संभवतः जयकरन जी के समकालीन थे। पं. छोटे रामदास जी को आप लोगों से ध्रुपद गायन शैली की भी शिक्षा प्राप्त हुई।
- **पं. बख्तावर मिश्र जी की परम्परा** – बख्तावर मिश्र जी मूलतः बेतिया के निवासी थे तथा काशी नरेश के दरबारी गायक के रूप में संगीत सेवारत रहे। आप ध्रुपद गायक होने के साथ ही साथ उत्कृष्ट जलतरंग वादक भी थे।
- **पं. दरगाही मिश्र जी की परम्परा** – आपको गायन की शिक्षा पं. शिव सहाय मिश्र जी से प्राप्त हुई तथा तबले की शिक्षा आपने अपने पिताजी से प्राप्त की। दरगाही जी के पूर्वज श्री रामशरण मिश्र बनारस बाज के प्रवर्तक पं. रामसहाय जी के शिष्य थे। पं. दरगाही मिश्र जी गायन एवं तबले के साथ-साथ बीन, सितार, सारंगी आदि वाद्यों के भी अच्छे वादक थे।
- **पं. मथुरा जी मिश्र जी की परम्परा** – आप ध्रुपद, धमार, खयाल, टप्पा, ठुमरी आदि शैलियों के प्रसिद्ध गायक थे तथा काशी के विजय नगर राजदरबार में कलावन्त पद पर नियुक्त थे। आपने अपने पौत्र रामप्रसाद मिश्र (रामू जी) को संगीत की प्रारम्भिक शिक्षा दी। रामू जी अप्रतिम टप्पा-ठुमरी गायक के रूप में प्रसिद्ध हुए। मथुरा जी की वंश परम्परा एवं शिष्य परम्परा में अनेक गायक, सारंगी वादक एवं तबला वादक हुए।

उपर्युक्त परम्पराओं में से अधुना कुछ परम्पराएँ लुप्तप्राय हो चुकी हैं तथा अनेक घरानों के वंशज एवं शिष्य आज भी इस घराने की गायकी को आगे बढ़ा रहे हैं। बनारस घराने के संगीत का आंकलन करने के फलस्वरूप हमें कुछ रोचक तथ्य इस प्रकार प्राप्त होते हैं—

- बनारस के अनेक संगीतज्ञ संगीत की एक से अधिक विधाओं में भी पारंगत रहे हैं। कुछ गायक—सरोद, सितार, सारंगी, वीणा तथा तबला वादन में तो कुछ वाद्य-वादक गायन में भी कुशलता रखते हैं।
- यहाँ युगल गायन की भी परम्परा पुराने समय से पीढ़ी-दर-पीढ़ी चली आ रही है। शिवा-पशुपति जी, प्रसिद्ध-मनोहर जी, शिवदास-प्रयाग मिश्र से लेकर पं. अमरनाथ-पशुपति नाथ जी तथा वर्तमान में सुविख्यात गायक पद्मभूषण पं. राजन-साजन मिश्र जी तथा उनके सुपुत्र पं. रितेश-रजनीश मिश्र जी इत्यादि अनेक युगल गायक संगीत सेवारत हैं। समय एवं जनरुचि के कारण यहाँ प्रयोगवादी दृष्टिकोण का भी विकास होने लगा है। गायन की वादन के साथ, एक वाद्य की दूसरे वाद्यों के साथ जुगलबंदी भी देखी जा सकती है। यहाँ के कलाकारों की बहुमुखी प्रतिभा के कारण इस प्रकार के अनेक प्रयोग संगीत जगत में देखने को मिलते रहे हैं।

हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत की खयाल गायन शैली में बनारस प्रमुख घरानों में से एक है। वैसे तो सभी घरानों में रागों के आधारभूत तत्त्व जैसे— रागों का शास्त्र पक्ष, ताल इत्यादि एक जैसा ही होता

है। ज्यादातर आवाज लगाने के ढंग, बंदिशों के रख-रखाव इत्यादि गायिकी के तत्वों से ही घराने एक-दूसरे से पृथक होते हैं। इस दृष्टि से बनारस घराने की भी कुछ विशेष विशिष्टताएँ हैं जो इसे अन्य घरानों से अलग करती हैं। जिनमें से कुछ प्रमुख इस प्रकार हैं—

- बनारस घराने की बंदिशों में साहित्य पर विशेष ध्यान दिया जाता है, तदानुरूप ही गायन-वादन किया जाता है। बंदिश के शब्दों को स्वरों के साथ इस प्रकार सजाया जाता है कि साहित्य का पूरा भाव संगीत रसिक श्रोताओं तक पहुँच सके।
- इस घराने में छूट के तानों की अपनी अलग विशेषता है। गंभीरता पूर्वक गमक की तानों के साथ अतिद्रुत की तानें बहुतायत प्रयोग की जाती हैं। ये अतिद्रुत की तानें अधिकतर तीनों सप्तकों में होती हैं।
- बनारस घराने की खयाल गायिकी में स्थायी के सिलसिलेवार बढ़त के साथ ही अंतरे का भी विस्तार किया जाता है।
- इस घराने के खयाल में टप्पा अंग के तानों का भी प्रयोग किया जाता है। यहाँ के अनेक संगीतज्ञ जैसे— पं. बड़े रामदास जी, पं. छोटे रामदास जी, पं. श्री चन्द्र मिश्र जी, पं. गणेश प्रसाद मिश्र जी, श्रीमती गिरिजा देवी जी से लेकर पं. राजन-साजन मिश्र जी इत्यादि अनगिनत संगीतकारों ने टप्पा गायन शैली की विधिवत तालीम ली एवं उसमें महारथ हासिल की। जिसके फलस्वरूप यहाँ खयाल में टप्पे को समाविष्ट करके टप खयाल तथा तराने में टप्पे अंग का प्रयोग कर टप तराने की अनेक बंदिशों की रचना की गई। इन विशिष्ट रचनाओं की प्रस्तुति भी यहाँ विशेष ढंग से की जाती है।
- बनारस घराने की खयाल गायन शैली में ध्रुपद, धमार इत्यादि जैसी गंभीरता युक्त स्वर प्रयोग के साथ ही साथ पूर्वी अंग की ठुमरी की नज़ाकत एवं उसकी सरसता का रागानुसार समुचित प्रयोग हमें देखने को मिलता है।
- धैर्यपूर्वक रागों की बढ़त, धीरे-धीरे राग के स्वरों को खोलना, पंचयुक्त सरगम तानों का प्रयोग तथा कण, खटका, मुर्की इत्यादि का समुचित प्रयोग इस घराने की विशेषता है।
- राग एवं बंदिशों में आवश्यकतानुसार सौंदर्यपूर्ण नरम आवाज लगाव से लेकर खुले एवं जोरदार आवाज़ का प्रयोग इस गायिकी में प्रदर्शित होता है।
- यहाँ की खयाल गायिकी में तिहाइयों का भी प्रयोग किया जाता है। विलम्बित तथा अतिविलम्बित खयाल में भी सरगमों एवं बोलों की तिहाई ली जाती है। ऐसी तिहाइयों के लिए कलाकारों को लय-ताल का पूर्णज्ञान होना अति आवश्यक है। विलम्बित के साथ-साथ मध्य लय एवं द्रुत खयाल में भी तिहाइयाँ करने का अपना एक अलग महत्त्व है। किसी भी ताल के किसी भी मात्रे से तिहाइयों की उपज की जाती है जो कि सुनने में अत्यंत रोचक एवं आकर्षक लगती है।

- रागों के प्रस्तुतीकरण में समय एवं अवसर पर भी विशेष ध्यान दिया जाता है। वर्षा ऋतु में मल्हार के रागों के साथ कजरी का गायन होता है। इसी प्रकार प्रत्येक अवसरों पर आधारित खयाल की बंदिशों को गाने के पश्चात लोकशैलियों (होली, चैती, बारहमासा, घाटो, पूर्वी) का गायन-वादन प्रचलित है।

बनारस घराने के गायकी की विशेषताएँ

पं. राजन मिश्र जी से साक्षात्कार के आधार पर प्राप्त जानकारी के अनुसार बनारस घराने की गायकी की विशेषताएँ –

- बनारस घराने के खयाल में बंदिशों के कहन का विशेष महत्त्व है। सर्वप्रथम साहित्य को जीने की कला बनारस घराने में सिखाई जाती है। तत्पश्चात् उस साहित्य के भावानुरूप ही रागों को सौन्दर्यपूर्ण ढंग से प्रस्तुत किया जाता है।
- जिस लय की जो रचना है उसी लय में उसका गायन किया जाता है। मध्य लय की बंदिश को मध्य लय में इसी प्रकार द्रुत लय की बंदिश को द्रुत लय में गाया जाता है। उदाहरण स्वरूप राग भीमपलासी में निबद्ध एक रचना है, जिसके बोल इस प्रकार है—

स्थायी— प्रीतम की पाँती बाँचरे।
ए हो मोरे बीर बभनवा।।

अंतरा— जब से गये मोरी सुधहु न लीन्ही।
किन सौतन विरमाए पियरवा।।

उक्त रचना की प्रस्तुति यदि हम द्रुत लय में करते हैं तो साहित्य में जो भाव हमें परिलक्षित हो रहा है उसके अनुरूप गायन संभव नहीं है। अतः इस रचना को मध्य लय में ही प्रस्तुत किया जाता है। बनारस घराने में खयाल की कुछ रचनाओं को विलम्बित एवं द्रुत दोनों लयों में गाया जाता है।

- रचनाओं के भावानुरूप ही बनारस में तबले की प्रस्तुति की जाती है। जैसा कि हम सभी जानते हैं कि बनारस घराने का तबला वादन के क्षेत्र में भी महत्त्वपूर्ण योगदान है। गायक अपने रागों से जिस रस की अभिव्यक्ति करता है, उसी रस में तबला संगत की जाती है। यदि रचना वीर रस में है तो उसके साथ खुले एवं जोरदार बोलों का प्रयोग तथा यदि रचना शृंगार रस में है तो उसके साथ तदानुरूप ही तबला संगत अपेक्षित है। इन सभी बातों पर इस घराने में विशेष ध्यान दिया जाता है।
- जिस प्रकार राग में आलाप का विस्तार एवं बढ़त किया जाता है उसी प्रकार सरगम एवं तानों का भी विस्तार बनारस घराने की खयाल गायकी में किया जाता है। जैसा कि हम तंत्री वाद्यों (सितार, सरोद आदि) में जोड़ सुनते हैं उसी प्रकार सिलसिलेवार तरीके से अलग-अलग लय

में सरगम का विस्तार किया जाता है। तानों को विस्तार पूर्वक गाने के लिये कुछ स्वर समूहों को मुकाम बनाकर तान किया जाता है। इस प्रकार तान करने से न केवल संपूर्ण एवं विस्तृत रागों की परिधि बढ़ती है बल्कि संकुचित एवं क्लिष्ट रागों की भी व्यापकता बढ़ जाती है। इस घराने में छन्दयुक्त तानों का प्रचुर मात्रा में प्रयोग दृष्टिगोचर होता है।

बनारस घराने की खयाल गायकी में प्रचलित बंदिशों की विशेषताएँ—

- मुख्य रूप से बंदिशों के माध्यम से इस घराने की पहचान होती है। बनारस घराने में बंदिशों की रचनाओं का क्षेत्र अत्यन्त व्यापक है। रचनाओं में प्रयुक्त विभिन्न विषयों के आधार पर यदि हम देखें तो हमें ज्ञात होता है कि यहाँ भक्तिपरक उद्गार से परिपूरित काव्य बहुतायत मिलता है। चूँकि काशी प्राचीनकाल से ही धार्मिक नगरी मानी गई है। भारत वर्ष के सप्त धार्मिक नगरों में काशी को अनेक पुराणों में मान्यता प्राप्त है। अतः यहाँ मंदिरों में गायन—वादन की अतिप्राचीन परम्परा रही है। बंदिश रचनाओं में राम स्तुति, कृष्ण स्तुति, दुर्गा स्तुति, शिव स्तुति तथा सरस्वती स्तुति इत्यादि हमें देखने को मिलते हैं। साथ ही साथ यहाँ भजन गायकी का भी अपना वैशिष्ट्य है।
- विभिन्न उत्सवों, धार्मिक त्योहारों एवं पौराणिक प्रसंगों पर आधारित काव्य रचनाएँ हमें प्राप्त होती हैं। विभिन्न ऋतुओं में गाये जाने वाली राग की बंदिशों के साथ ही प्रत्येक ऋतुओं में गाये जाने वाली लोक शैलियाँ (कजरी, चैती, होरी, पूर्वी, घाटो इत्यादि) खूब प्रचलित हैं।
- इस घराने की बंदिशों में अधिकतर ब्रज, अवधी एवं संस्कृत भाषाओं का समावेश मिलता है। विभिन्न रस, छन्द एवं अलंकारों का भी प्रयोग हमें यहाँ की रचनाओं में देखने को मिलता है।
- इस घराने में प्रचलित रागों के साथ अप्रचलित रागों में भी अनेक रचनाएँ अलग—अलग तालों में की गई हैं जो इस घराने के वाग्गेयकारों की उत्तम काव्यकुशलता को प्रदर्शित करता है। बंदिश रचनाकारों में पं. बड़े रामदास जी, पं. छोटे रामदास जी, पं. नानक मिश्र जी, पं. श्री चन्द्र मिश्र जी, पं. गणेश प्रसाद मिश्र जी पं. हरिशंकर मिश्र जी तथा पं. राजन—साजन मिश्र जी आदि प्रमुख वाग्गेयकारों का नाम सम्मिलित है।
- बनारस घराने की बंदिशों में अनेक विशिष्ट एवं चमत्कारिक प्रयोग हमें देखने को मिलते हैं। विषम स्थान से उठने वाली बंदिशों जैसे— एकताल में तीसरी, सातवीं, आठवीं, नौवीं, दसवीं, तथा बारहवीं इत्यादि मात्रे से उठान एवं तीन ताल में पहली, दूसरी, तीसरी, चौथी, पाँचवीं, आठवीं, तेरहवीं, सोलहवीं, इत्यादि सभी सम—विषम मात्राओं से उठने वाली बंदिशें इसी प्रकार रूपक, झपताल, सूलफाकता, आड़ा चौताल, पंद्रह मात्रे की सवारी इत्यादि तालों में अनेक विशिष्ट रचनाएँ हमें देखने को मिलती हैं।
- इस घराने की बंदिशों में कई बंदिशें हमें ऐसी मिलती हैं, जिनमें एक से अधिक अंतरे हैं। इसके साथ ही साथ चतुरंग, त्रिवट की भी कई रचनाएँ हमें प्राप्त होती हैं।

- इसके अतिरिक्त बनारस घराने में तरानों की भी अनेक विशिष्ट रचनाएँ की गई हैं। अर्थदार तराने, त्रिवट, फारसी के बोलों से सम्मिलित अनेक तरानों की रचनाएँ इस घराने की गायकी में सुनी जाती है। तीनताल, एकताल के अतिरिक्त रूपक, झपताल, आड़ा चौताल इत्यादि अनेक तालों में तराना गायकी का प्रचलन है।

निष्कर्ष के रूप में यह कहा जा सकता है कि बनारस, जहाँ की सभ्यता, संस्कृति, धर्म, दर्शन, साहित्य एवं संगीत इतनी प्राचीन एवं समृद्ध परंपरा है, उसका उल्लेख शब्दों में नहीं किया जा सकता है। कुछ ऐसा ही अनुभव यहाँ के संगीत को भी देखने से होता है। तीनों विधाओं की विविधता विभिन्न शास्त्रीय, उपशास्त्रीय तथा लोक शैलियों में व्याप्त है। बनारस घराने की यह विशेषता संगीत जगत में अत्यन्त अनूठी मानी जाती है। इस समृद्ध परम्परा को जीवित रखने में बनारस के अनेक महान संगीतज्ञों का महत्त्वपूर्ण योगदान रहा है तथा वर्तमान में भी इस घराने की धरोहर को विभिन्न गायकों एवं वादकों द्वारा संजोया एवं संवर्धित किया जा रहा है। यह विकास की यात्रा भविष्य में भी इसी प्रकार चलती रहे, इसके लिये बनारस घराने के गुरुजनों के साथ-साथ उनके शिष्य-प्रशिष्यों का भी अत्यधिक महत्त्वपूर्ण योगदान अपेक्षित है।

संदर्भ ग्रंथ सूची-

1. चंद्र, डॉ. मोती, (1962) काशी का इतिहास, बम्बई, महाराष्ट्र; हिंदी ग्रंथ रत्नाकर प्राइवेट लिमिटेड
2. जौहरी, डॉ. रेनु (2004) भारतीय संगीतिक जगत में वाराणसी का योगदान, नई दिल्ली, दिल्ली; क्लासिकल पब्लिशिंग कंपनी
3. मिश्र, पं. कामेश्वर नाथ, (1997) काशी की संगीत परम्परा, लखनऊ, उ.प्र., भारत बुक सेंटर
4. सिंह, डॉ. अशोक कुमार, (1988) उत्तर प्रदेश के प्राचीनतम नगर, नई दिल्ली, दिल्ली; वाणी प्रकाशन

साक्षात्कार-

1. पं. राजन मिश्र एवं पं. साजन मिश्र, नई दिल्ली, 28.09.2020
2. पं. विद्याधर मिश्र, प्रयागराज, उ.प्र., 24.09.2020

Tabla and Tombak, The Instrument and its Playing Techniques

Fakhroddin Ghaffari

Ph.D. Scholar

Department of Music, University of Delhi, Delhi

ABSTRACT

The paper you are reading is written for the purpose of highlighting the similarities in playing technique and organology between tabla and tombak. It begins with outlining some of the common important aspects and concepts within both India and Persian classical music and then focuses on the rhythmic aspect of the music and the instruments tabla and tombak.

I have begun with the importance of tabla and tombak as accompanying instruments and continued with their solo repertoire. A section is about the material used for making the instruments and also different segments that the membrane of tabla and tombak are divided into, such as kinar, meiydan and siahi on the dayan.

I have also spoken about the playing techniques of both tabla and tombak. I have done this by dividing the techniques of tabla in two groups of bayan techniques and dayan techniques. For tombak this division is techniques of lower hand and upper hand. There are other ways to classify the techniques of the instruments, for example James Kippen in his book *The Tabla of Lucknow* divides the techniques to two categories and two sub-categories:

- Dayan Techniques
 - dayan resonating strokes
 - dayan non-resonating strokes
- Bayan Techniques
 - bayan resonating strokes
 - bayan non-resonating strokes

But since I am dealing with tombak and tala both, I found it more appropriate to divided the techniques in two bayan and dayan for tabla and lower and upper hand for tombak, because this makes the most sense for a comparative study of the techniques.

I must mention that, for both the instruments, I have only dealt with basic techniques and have not delved into finer techniques such as gaseet and meend (on the bayan) and other intricate techniques which are used for embellishment and nikaas in compositions. For a better

understanding of the similarities in the nature of the individual techniques of tabla and tombak and the utilization of the strokes/bols in combination for rhythmic phrases and compositional forms, I have provided a transcription of a similar tabla and tombak phrase in notation at the end of the paper.

KEYWORDS

Tabla, Tombak, Accompaniment, Gharana, Technique

Indian and Iranian music are two of the oldest and most sophisticated art forms in the global music scenario. Through out many centuries both Indian and Iranian music have evolved and developed into their current shape and form, this development still continues in performance, pedagogy and also instruments making. Because of the close geographical proximity of India and Iran, they also share a vast amount of similarities in concept, philosophy and performance of music.

Both Indian and Iranian music are vocal oriented music, which means that the essence of the music is best presented with human voice but, through time instrumental music of both these two countries have developed to a very high level in presenting the refinements of the music. Development of instrumental music through ages in different segments of the music such as Dhrupad and Khayal in Indian music and Mugham and Dastgah in Iranian music have gained the instrumental music some qualities that sets it apart from vocal music. These qualities can collectively be called "tantrakari ang".

Besides the melodic aspects, the rhythmic aspects of these two musical cultures are as rich and as important. The nature of the music is such that without rhythm and percussion instruments a huge part of the melodic presentations cannot be achieved and this applies to both classical and folk forms of Iran and India. This highlights the importance of rhythm and rhythmic cycles and how crucial is the accompaniment of percussion instrument. Principal percussion instruments of Indian and Iranian classical music are tabla and tombak. By maintaining a rhythmic cycle via repeating its main theme known as "theka", these percussion instruments lay the foundation for the creation of melodic compositions and provide a suitable environment for a healthy and organic growth of improvisation within the melodic forms, which is the essence of performance in these cultures.

Apart from the role of accompaniment, tombak and tabla have an extensive solo repertoire which forms the rhythmic body of Indian and Iranian classical music. These rhythmic repertoires have formed gradually over many decades of hard work of past stalwarts of these instruments. The development of the repertoire has happened as a result of development in the playing technique of both the instruments. Development and evolution

in the playing technique has also led to the creation of different playing styles known as *baaj* in India and *sabk* in Iran. It must be however mentioned that some of the compositional forms of tabla and tombak are inspired by rhythmic patterns in melodic forms, some have their root in other percussion instruments such as *pakhavaj* in India and *daf* in Iran, some have been inspired by exchange between dance art forms such as *kathak* and *vis a versa* and finally, some of these compositions are inspired by the elements of nature such as thunder, lightning, sounds of animals and so on. Other sources of rhythmic patterns in both tabla and tombak is driven from the rhythms which exist in both Indian and Persian poetry. These similarities in the origins of rhythmic patterns, phrases, compositions and cycles show the depth of similarities in both these musical cultures.

As mentioned earlier the most important key in development of compositional forms and playing styles in tabla and tombak is the development and advancement in the playing techniques. One may say that development of compositional forms in tabla and tombak are intertwined and go hand in hand with the playing techniques. As an example when tabla travelled from Delhi to Lucknow, in order for the tabla players to be able to accompany the *kathak* dance existing in Lucknow Nawab courts and cope with the *pakhavaj*, they had to develop new techniques in which they could use the full palm "tapi" as oppose to the two finger style prevalent in Delhi. This not only gave the tabla players of Lucknow the ability to -for a lack of better word- compete with *pakhavaj* players, but it also provided the tabla players with a tool which widened the spectrum of the tabla as an instrument, having the ability to create many new compositions utilizing *bols*¹ from *pakhavaj*, hence going in the direction of developing a new style.



Ustad Allah Rakha (1919-2000) and Ustad Zakir Hussain

Similar process has happened in Iran with tombak where a bol from another instrument has been picked up by the players and it has been incorporated in the compositions of tombak. As an example in many folk traditions of Iran such as the music of Lorestan and Kurdistan the tombak is played differently, not using much of the refined finger movements but more of full palm movements which tends to be very strong and powerful in sound but lacks the refinement of classical tombak playing. Some of these techniques have been taken from instruments such as the daf, the Kurdish frame drum. The transition of techniques from one instrument to another has led to evolvement of new playing styles in classical tombak².

Tombak and Tabla are both percussion instruments, belong to the membranophone category, however there are many differences between them in terms of the physics and shape of the instrument. Tombak is a single body percussion whereas tabla is a double-percussion, comprising two drums, the bayan and the dayan. Similarities in the physics of the instruments are very narrow and can be the following points:

1. Both instruments are membranophones, which means they both produce sound via the vibration of a membrane. Tabla uses goat skin and sometimes buffalo and in Tombak, calf, goat, and Camel skin is used.
2. Dayan of the Tabla and the Tombak are both carved out of wood. For Tabla woods such as vijaysar, teak wood, Indian rose wood (sheesham) and Ebony wood (kala sheesham) is used. Tombak is mainly made of mulberry (toot) or walnut (gerdoo) wood.
3. If we compare Tombak with Bayan in material, we can conclude that the only similarity is the transition of build material. Tombak used to be made of clay and metal before and still in folk versions it can be found in those materials but classical tombak is made only of wood. Bayan also used to be made of clay and in some cases even made of wood but now it is only made of metals such as brass or copper. This transition in material can be seen in both, bayan starting from clay and wood and finally ending up being made only from metal and Tombak being made of metal or clay before and now made only of wood.

The above mentioned three points sums up the physical similarities of tabla and tombak and all three are related to the build material.

Another aspect which could be used to draw a parallel between tabla and tombak is between different segments dividing the pudi of the dayan and also the bayan with that of the tombak skin. On the pudi of the dayan we have three segments viz; kinar, maydan, and siahi, each of these segments are designated their own set of bols which are different in resonance and tonal quality. The bayan pudi, could be also divided into three segments like

that of the dayan as the pudis are made in the exact same process but have different diameters. However it is not divided and it only accommodates two bols, of Ge and Ke.

We can say that overall tabla can have four segments, one segment for the entire bayan pudi³ and 3 segments (kinar, maydan, siahi) for the dayan pudi. The tombak skin is also divided into three segments. The first one is the center, called vasat or markaz which accommodates bols that are of bass and low frequency in nature such as the bol tom, which is similar to ge on the bayan. The second segment on the tombak skin is the middle section which is the area between the edge of the skin and the center of the skin, it is called meiyaneh and it is very similar in tonal nature and position to the meydan on the dayan pudi. The last skin segment on the tombak is the edge of the skin which is called kenareh and as the name suggests it is similar in tonal quality to the kinar of the dayan⁴. The final segment for Tombak is not on the skin but on the body of the instrument, around the rim of the Tombak, called roo-ye-choob meaning over the wood. We can possibly compare this playing segment in terms of pitch and timbre to the center of the siahi of the dayan and also some certain bols of the kinar, in that, it produces very sharp sounds but it is not used as often as the skin segments.

Except the playing segment of the tombak on the wood, it is interesting to know that the rest of the playing segments which have been compared to different segments of the dayan and bayan pudis, also produce bols that are of similar nature in tonal quality and also in their use in compositions to the tabla bols. These playing techniques are classified into two main categories. For tabla we have the bayan and the dayan techniques and for tombak we have the upper hand and the lower hand techniques.

As mentioned earlier the playing techniques of both the drums have evolved and developed vastly in the last century and a half, leading to the creation of different playing styles. Each of these playing styles utilizes these techniques differently according to the inner intricacies of their compositions and also their approach to rhythm and execution of compositions and kaydas. Today in Tabla we have 6 gharanas⁵:

- | | | |
|------------|------------|---------------|
| 1. Delhi | 2. Ajrada | 3. Farukhabad |
| 4. Lucknow | 5. Benaras | 6. Punjab |

In Tombak, different styles of playing are named after the person who created the style. Following are the main styles of Tombak:

- | | | |
|---------------------|------------------|------------------|
| 1. Hossein Tehrani | 2. Naser Eftetaf | 3. Bahman Rajabi |
| 4. Naser Farhangfar | | |

There are other styles of tombak such as that of Pedram Khavarzamini and Navid Afghah but those are offshoots of the four main styles, mentioned above. In tabla also Ajrada

is an offshoot of Delhi and one could say that, Benaras is an offshoot of Lucknow style.

Both tabla and tombak have a basic vocabulary which is used by all the different styles of playing and these basic strokes or bols are taught to the students⁶ at the beginning of their journey into these instruments. However, each school has its own intricacies and approach to certain bols, and their way of execution known as nikaas which come into teaching later on once the student has passed the beginner level.

As mentioned earlier, tabla and tombak divide the skin surface into different segments and each segment accommodates certain bols. Now we shall list the bols of bayan and dayan. Bayan being the bass drum has only two techniques or bols on it. Sometimes these bols may have different names depending on what is before and after them in a rhythmic phrase but, basically there are only two bols which are:

1. Ge (played by the index finger/and ring and middle finger together in an open manner)
2. Ke - ka (played by the full palm and fingers in a close manner)

On the dayan the number of bols are more than the bayan. Similarly, some of those bols can have two different names for different situations. The following are the main bols of the dayan:

1. Na - Ta (played on the kinar)
2. Tin - Ta (Played on the meydan)
3. Tun - Tin (Played on the siahi but in an open manner so that the resonance of the sound can continue)
4. Ti (Played on the siahi with the middle finger, such as DhaTi Dhage Nadha Terekita⁷, and also such as DhaDha TiTa)
5. Ta - Re (played on the siahi with the index finger in a closed manner, such as DhaDha TiTa and in the phrase TeRe Kita)



Otsad Hossein Tehrani (1911-1974)

6. Ne (Played by the ring finger on the meydan but in an open manner, such as the phrase TinNe GeNe)

As you can see the first three bols have two names. Some bols of tabla are a combination of two bols, one on the bayan and one on the dayan played at the same time, following are the main bols:

1. Dha (Ta/Na + Ge)
2. Dhin (Tin + Ge) and (Tun + Ge)⁸
3. Dhit (Te + Ge)
4. Dhere (Te + Ge, followed by Re) this bol is played by the full palm on the entire pudi of the dayan and the Re section of it is also different than Re of teReketa)

From all the above mentioned bols, endless number of phrases and compositions are created which can be in the form of peshkar, kayda, kayda-rela, rela, rau, gat, gat paran, thukda, mohra, tihai, chakardar and many more forms. The entirety of all these movements and compositions creates the body of the tabla repertoire. Some of this form such as kayda, peshkar and rela have space for improvisation and extemporal approach and some are fixed such as Gats and Gat Parans.

As the tombak is a single drum and not a two-piece drum like tabla, the techniques are spread between the two hands and in different segments of the skin.

The lower hand techniques:

1. Tom (played using the tip of all the fingers except the thumb, in the center or markaz segment of the skin)
2. Bak - Kenareh (played using the tip of the ring finger on the edge or the kenareh segment of the skin)
3. Miyaneh (played using the first two digits of the ring finger on the middle or miyaneh segment of the skin)
4. Rast⁹ (played using the tip of all the fingers in a successive manner, starting from the thumb, then pinky, ring, middle and finally index finger. This is five strokes in one, so they sound like one stroke but in reality, it is a total of five strokes played fast one after the other in succession.)

The upper hand techniques:

1. Miyaneh (played using the first two digits of the ring finger on the middle or miyaneh segment of the skin)

2. Kenareh (played using the first digit of the ring finger on the edge or the kenareh segment of the skin)
3. Pelang - Beshkan (played by the first digit of the finger on the edge of the tombak, in the segment called Kenareh. This stroke is played in a snap manner and can be played with all the fingers except the thumb. The designated finger is put on the thumb and then snapped onto the edge of the Tombak very similar to how one would snap their fingers.
4. Chap (Very similar to the Rast movement mentioned above, but the thumb is not used here, and only pinky to index finger are used.)

As we can see, some of the techniques of the upper and lower hand are the same such as kenareh , miyaneh, and chap/rast. The other two techniques viz; pelang is mostly played by the upper hand and the tom is mostly played by lower hand. Tombak is a symmetrical instrument, which means all these techniques can be played with both the hands. The reason why they are divided into two hands is for the purpose of compositional forms¹⁰ and in order to have one hand (the lower hand) as an anchor.

It is now possible to look at a phrase from tabla which is used in many compositions with its corresponding phrase in tombak which is also very popular and used often in the repertoire.

*T = Tom	R= Rast	C= Chap	B= Bak
Divisions (6+6+4=16)	6	6	4
Tabla	dha terekita taka terekita	dha terekita taka terekita	dha terekita taka
Tombak ¹¹	TC RC RC	BC RC RC	TC RC

Conclusion:

As we can see, the intricacies of playing techniques and sound production in tombak and tabla are very vast, and refined and one can observe similarities in the evolvement of these techniques and styles as well as in their organology. This paper is written for the purpose of highlighting these similarities. If we were to delve into the grammar of compositional forms, improvisational approach and phraseology in both solo and accompaniment scenario we shall observe a vast amount of similarities between tabla and tombak. This requires a deep research and it has been dealt with in one of the chapters of my Ph.D. thesis.

Recourses:

1. Naimpalli, Sadanand (2005) Theory and Practice of Tabla, Mumbai, Maharashtra, Popular Prakashan Pvt.Ltd. Pg. 42-49, 56-58, 62, 82-88.
2. Saxena, Sudhir Kumar (2006) The Art of Tabl? Rhythm, Essentials, Tradition and Creativity, New Delhi, NCR, Sangeet Natak Academy and D.K. Printworld (P) Ltd. Pg. 45-52, 80-82, 89-91, 97,98,103, 109, 116, 132-135,.
3. Deva, B.Chaitanya (2000) Musical Instruments of India Their History and Development, New Delhi, NCR, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd. Pg. 68-71.
4. Darvishi, Mohammad-Rezâ (2005) Encyclopaedia of the Musical Instruments of Iran, Volume.2, Tehran, Tehran, Mahoor Institute of Culture and Art. Pg 373-377, 385.
5. Atraie, Afrae / Darvishi, Mohammad-Rezâ (2013) Iranian Organology (Saaz Shenasi E Irani), Tehran, Tehran, Mahoor Institute of Culture and Art. Pg 61-64.
6. Rajabi, Bahman (2010) Tombak and a Sruvey into different dimensions of Rhythm (Tombak va Negareshi be Ritm az Zavayaye Mokhtalef), Tehran, Tehran, Soroud Publications. Pg. 71-99, 135-156.
7. Bidarian, Amir (1990) Rhythm Upon the Language of Notation (Ritm bar Zaban E Not) Tehran, Tehran, Iran Seda Publications. Pg 10.
8. Tin and Tun both signify the same bol which is played by the index finger on or at the edge of the sihâi section, such as in the case of Dha Dha Tete – Dha Dha **Tin** Na or in the phrase Dage **Tin**Na Kena. There is however another Tin (also called ta) which is played on the *lau* or *sur* of the dayan which is on the meydân segment of the pudi. This bol brings out the tone and key to which the tabla is tuned, hence called sur. It is used in many Thekas such as Teen Taal , cycle of sixteen beats – 4 + 4 + 4 + 4 - (Dha **Dhin Dhin** Dha, Dha **Dhin Dhin** Dha, Dha **Tin Tin** Ta, Ta **Dhin Dhin** Dha), Roopak Taal, cycle of seven – 3 + 4- (**Tin Tin** Na, **Dhin** Na **Dhin** Na) and Jhap Taal, cycle of ten beats – 2+3+2+3 - (**Dhin** Na, **Dhin Dhin** Na , **Tin** Na , **Dhin Dhin** Na). Sometimes to accentuate the arrival of the khali part of the Theka the bol **Tin** is replaced by the bol *tun*.
9. In Tombak if the player is right-handed then his lower hand will be his right hand and his upper and will be the left hand and if the player is left-handed then the opposite. The word *rast* means right in Persian, so in the case of a left-handed player this stroke will be called chap, meaning left, because the lower hand will be the left

hand of the player. The information in this paper is written for a right-handed player.

10. Nowadays many Tombak players are breaking this boundary and utilizing all the techniques in both the hands equally, essentially being able to play any composition as a left-handed and right-handed person. This ability opens up a huge spectrum in creativity and bringing about new compositions, one such piece is “*goft-o-goye-e chap-o-rast*” by Bahman Rajabi. In some cases however, these new approaches do not necessarily carry with them the essence of classical art of Tombak playing.
11. Here I have used letters T, C, R and B to denote Tom, Chap, Rst and Bak strokes respectively. This not a representation of tombak notation which uses single-line and three-line staff notation with different symbols for different strokes.



DEPARTMENT OF MUSIC
Faculty of Music & Fine Arts
University of Delhi