हिंदुस्तानी संगीत

गायन एवं वादन

कक्षा 12 के लिए संगीत की पाठ्यपुस्तक

© NCERT not to be republished

12152

विद्यया ऽमृतमश्नुते

एन सी ई आर टी
NCERT

राष्ट्रीय शैक्षिक अनुसंधान और प्रशिक्षण परिषद्
NATIONAL COUNCIL OF EDUCATIONAL RESEARCH AND TRAINING

Reprint 2025-26

12152 – हिंदुस्तानी संगीत— गायन एवं वादन
कक्षा 12 के लिए संगीत की पाठ्यपुस्तक

ISBN 978-93-5292-611-4

प्रथम संस्करण
सितंबर 2023 भाद्रपद 1945
पुनर्मुद्रण
अगस्त 2024 भाद्रपद 1946

PD 2.5T BS

© राष्ट्रीय शैक्षिक अनुसंधान और प्रशिक्षण परिषद्, 2023

₹ 285.00

एन.सी.ई.आर.टी. वाटरमार्क 80 जी.एस.एम. पेपर पर मुद्रित।

सचिव, राष्ट्रीय शैक्षिक अनुसंधान और प्रशिक्षण परिषद्, श्री अरविंद मार्ग, नई दिल्ली 110 016 द्वारा प्रकाशन प्रभाग में प्रकाशित तथा एजुकेशनल स्टोर, एस–5, बुलंदशहर रोड, इंडस्ट्रियल एरिया, साइट–I गाज़ियाबाद (उ.प्र.) द्वारा मुद्रित।

सर्वाधिकार सुरक्षित

- प्रकाशक की पूर्व अनुमति के बिना इस प्रकाशन के किसी भी भाग को छापना तथा इलैक्ट्रॉनिकी, मशीनी, फ़ोटोप्रतिलिपि, रिकॉर्डिंग अथवा किसी अन्य विधि से पुन: प्रयोग पद्धति द्वारा उसका संग्रहण अथवा प्रचारण वर्जित है।
- इस पुस्तक की बिक्री इस शर्त के साथ की गई है कि प्रकाशन की पूर्व अनुमति के बिना यह पुस्तक अपने मूल आवरण अथवा जिल्द के अलावा किसी अन्य प्रकार से व्यापार द्वारा उधारी पर, पुनर्विक्रय या किराए पर न दी जाएगी, न बेची जाएगी।
- इस प्रकाशन का सही मूल्य इस पृष्ठ पर मुद्रित है। रबड़ की मुहर अथवा चिपकाई गई पर्ची (स्टिकर) या किसी अन्य विधि द्वारा अंकित कोई भी संशोधित मूल्य गलत है तथा मान्य नहीं होगा।

एन. सी. ई. आर. टी. केप्रकाशन प्रभाग के कार्यालय

एन.सी.ई.आर.टी. कैंपस
श्री अरविंद मार्ग
नई दिल्ली 110 016 फ़ोन : 011-26562708

108, 100 फ़ीट रोड
हेली एक्सटेंशन, होस्डेकेरे
बनाशंकरी III स्टेज
बेंगलुरु 560 085 फ़ोन : 080-26725740

नवजीवन ट्रस्ट भवन
डाकघर नवजीवन
अहमदाबाद 380 014 फ़ोन :079-27541446

सी.डब्ल्यू.सी. कैंपस
निकट: धनकल बस स्टॉप पानीहटी
कोलकाता 700 114 फ़ोन : 033-25530454

सी.डब्ल्यू.सी. कॉम्प्लेक्स
मालीगाँव
गुवाहाटी 781 021 फ़ोन :0361-2676869

प्रकाशन सहयोग

अध्यक्ष, प्रकाशन प्रभाग	:	*अनूप कुमार राजपूत*
मुख्य उत्पादन अधिकारी	:	*अरुण चितकारा*
मुख्य संपादक	:	*बिज्ञान सुतार*
मुख्य व्यापार प्रबंधक	:	*अमिताभ कुमार*
संपादन सहायक	:	*ऋषिपाल सिंह*
सहायक उत्पादन अधिकारी	:	*सुनील कुमार*

© NCERT not to be republished

आमुख

प्यारे बच्चो,

ललित कलाओ में संगीत का एक महत्वपूर्ण स्थान है। भारतीय संगीत ने न केवल भारत में बल्कि सम्पूर्ण विश्व में अपनी एक उत्कृष्ट पहचान बनाई है। भौगोलिक परिस्थितियाँ, वेशभूषा, दिनचर्या, रीति-रिवाज, इतिहास, भाषा, विज्ञान, आध्यात्म इत्यादि सभी को समावेशित करते हुए भारतीय संगीत को विश्वव्यापी लोकप्रियता और सम्मान मिला है। दुनिया भर के संगीतकारों ने इसकी महत्ता और श्रेष्ठता को स्वीकार किया है।

यह पाठ्यपुस्तक उच्चतर माध्यमिक स्तर पर आप सभी बच्चों की दक्षताओं को बढ़ाने के लिए है, जो हिंदुस्तानी संगीत में गायन एवं वादन सीख रहे हैं। इस पुस्तक में भारतीय संगीत की उत्पत्ति एवं विकास, हिंदुस्तानी संगीत के महत्वपूर्ण आधार ग्रंथ एवं उनमें वर्णित विषयवस्तु की विस्तृत जानकारी, समकालीन समय में प्रचलित राग प्रणाली का महत्व इत्यादि का विवरण है। आप सभी बच्चे हिंदुस्तानी संगीत की इस पाठ्यपुस्तक के अध्यायों को पढ़कर अनुभूति करेंगे की भारतभूमि कितनी समृद्ध है। इसकी माटी के कण-कण में वह मधुर ध्वनि समाहित है जिसे 'संगीत' का नाम दिया जाता है। प्रकृति के पहलुओं को समझने के लिए भी संगीत बना है। शिशु की चपलता को समझने के लिए संगीत द्वारा अभिव्यक्ति है। वेद पाठ, भक्ति जन-जन तक संगीत के सहारे व्याप्त है। ये तो बहुत थोड़े उदाहरण हैं। किसी भी विषय को परखें तो आप समझेंगे संगीत द्वारा हर बात कही जा सकती है। ऐसा क्यों? गुणीजन कहते हैं, "संगीत अर्थात कानों को प्रिय लगने वाली कर्णप्रिय ध्वनि। इसी कारण संगीत सभी जीवात्माओं को भाता है।

इसी कारण *राष्ट्रीय शिक्षा नीति 2020* में भी प्रारंभिक बाल्यावस्था देखभाल और शिक्षा (ई.सी.सी.ई.) से माध्यमिक शिक्षा और शिक्षक शिक्षा के विभिन्न चरणों में विस्तार से वर्णित है कि संगीत, कला एवं शिल्प कला विषयों पर विशेष बल दिया जाए। विद्यार्थियों के सर्वांगीण संतुलित विकास के लिए तथा उम्र के प्रत्येक पड़ाव पर विद्यार्थियों के लिए यह महत्वपूर्ण है। *राष्ट्रीय शिक्षा नीति 2020* आगे इस बात पर प्रकाश डालती है कि विद्यार्थियों को, विशेष रूप से माध्यमिक विद्यालय में अध्ययन करने के लिए, अधिक लचीलापन और विषयों के चुनाव के विकल्प दिए जाएँगे — इनमें कला और शिल्पकला भी शामिल होंगे।

राष्ट्रीय शिक्षा नीति 2020 ने बहुभाषावाद और संस्कृत सहित प्राचीन भारतीय भाषाओं को सीखने पर भी विशेष बल दिया है। संस्कृत ग्रंथों में संगीत का अगाध भंडार सन्निहित है। इस भंडार में छिपे संगीत के विभिन्न तत्वों का शोध द्वारा उद्धार करना भी सबके लिए आवश्यक है। संगीत और भाषा दोनों परस्पर जुड़े हैं और इसीलिए संगीत के माध्यम से भाषा और भाषा के माध्यम से संगीत को समझने के मार्ग को प्रशस्त करना आवश्यक है। इन सभी बातों को अंतर्निहित कर संगीत की परंपरा को आगे बढ़ाने हेतु शिक्षा आवश्यक है।

© NCERT not to be republished

राष्ट्रीय शिक्षा नीति 2020 स्पष्ट करती है कि कला शिक्षा को अंतरराष्ट्रीय स्तर पर लाने के लिए उच्च शिक्षा संस्थानों एवं शिक्षक शिक्षा संस्थानों में संगीत के पाठ्यक्रम को बढ़ावा दिया जाना चाहिए। गायन एवं वादन की विविध विधाओं का प्रस्तुतीकरण आज शिक्षार्थियों, कलाकारों व संगीत मर्मज्ञों के जीविकोपार्जन का भी एक उत्तम साधन है। भारतीय शास्त्रीय संगीत की विश्व स्तर पर एक अनूठी पहचान है। इसी संस्कृति का भविष्य में संरक्षण एवं उन्नयन का दायित्व भी हमारे कंधों पर है। इन सभी मार्मिक बातों को आधार मानकर इस पाठ्यपुस्तक की रचना की गई है। भारतभूमि को अनन्य बनाने के लिए इसमें पनपी सभी कलाओं को महत्व प्रदान करना हमारा दायित्व है। आइए, सब मिलकर इस धरोहर को संभालें।

पाठ्यपुस्तक की गुणवत्ता और सुधार के लिए रा.शै.अ.प्र.प. वचनबद्ध है तथा सुझावों व टिप्पणियों का स्वागत करती है जो भविष्य में इसके संशोधन और परिष्करण में हमारी सहायता करेंगे। आशा करता हूँ कि विद्यार्थी इस पाठ्यपुस्तक में उपलब्ध विषयवस्तु एवं पाठ्यसामग्री का भरपूर लाभ उठाएँगे।

प्रोफेसर दिनेश प्रसाद सकलानी
निदेशक
राष्ट्रीय शैक्षिक अनुसंधान और प्रशिक्षण परिषद्

नई दिल्ली
05 जुलाई 2022

© NCERT not to be republished

प्राक्कथन

प्यारे बच्चो,

ललित कलाओं में संगीत का एक महत्वपूर्ण स्थान है। भारतीय संगीत ने न केवल भारत में बल्कि विश्व में अपनी उत्कृष्ट पहचान बनाई है। मानव जीवन के विभिन्न क्रियाकलापों से जुड़े होने और अपनी आध्यात्मिक ऊँचाइयों के कारण भारतीय संगीत को विश्वव्यापी लोकप्रियता और सम्मान प्राप्त हुआ है। दुनिया भर के संगीतकारों ने इसकी श्रेष्ठता को स्वीकार किया है। मौसम तथा अवसर चाहे कोई भी हो, संगीत ने अपने सुरों से हमेशा सामाजिक व सांस्कृतिक समारोहों के आकर्षण को बढ़ाया है। भगवदोपासना की सभी पद्धतियों में अपने देवता की आराधना के लिए संगीत के स्वर और लय का प्रयोग किया जाता है। संगीत से मन को एकाग्रचित करने में सहायता मिलती है। इसी कारण प्रात:काल में संगीत के माध्यम से दिन की शुरुआत करने पर मन शांत, आनंदमय एवं ओजमय रहता है। किसी शिशु के जन्म से लेकर किसी वृद्ध की मृत्यु तक हमारे समाज में हर्ष, शोक, करुणा आदि उद्‌गारों की अभिव्यक्ति में भी संगीत की विशिष्ट भूमिका रहती है। संगीत की इन्हीं विहंसते, मचलते और भावनाओं के असीम आकाश में अठखेलियाँ करते स्वरों को अनुशासित और लयबद्ध करने के उद्देश्य से विभिन्न प्रकार की गायन विधाएँ और वाद्यों का आविष्कार एवं निर्माण प्राचीन काल से होता रहा है।

स्वर लय एवं पद के समावेश से संगीत का सृजन होता है। भली-भाँति जाँच करने से समझ में आता है कि हमारे जीवन के बहुत से क्रियाकलाप संगीत से जुड़े हुए हैं और संगीत हमारे जीवन का एक अभिन्न अंग है। आकाश में सूर्य किरणों के आगमन के साथ ही जहाँ एक ओर मंदिरों में आरती के स्वर गूँजने लगते हैं, वहीं गुरुद्वारों में कीर्तन, चर्च में ईसा मसीह के गीत तथा मस्जिदों में अज़ान के स्वर गूँजने लगते हैं। कुछ वाद्य यंत्र, जैसे— घंटा, मंजीरा, पिआनो, ढोलक, हारमोनियम इत्यादि की ध्वनियाँ भी प्रात: काल की सौम्यता को उत्कृष्ट बनाती हैं।

जब आप साँस लेते हैं तो क्या उसमें कुछ संगीतमय होता है? सोचिए और विचार कीजिए कि हमारे दैनिक जीवन में बात करना, अपने हाथ-पैर को हिलाना, कोई भी वाहन चलाना, एक पक्षी का आकाश में उड़ना, रेलगाड़ी का चलना, सूर्य का अपनी धुरी पर घूमना एवं पृथ्वी का उसके चारों तरफ चक्कर लगाना, पेड़-पौधों का झूमना और भी ना जाने कितने क्रियाकलाप हमारे चारों तरफ होते रहते हैं। क्या आप इन क्रियाओं में स्वाभाविक रूप से व्याप्त सांगीतिक ध्वनि (स्वर और लय युक्त) को महसूस कर सकते हैं? अगर इन सभी क्रियाओं पर सोच-विचार करें, तो पता चलता है कि संगीत के तत्व सर्वव्यापित हैं।

हमारे देश का संगीत विभिन्नताओं का भंडार है। प्रत्येक प्रांत अपनी प्रांतीय विशेषताओं में समृद्ध होने के कारण हमारे देश में संगीत का अथाह सागर है जिसमें वहाँ के पर्व, ऋतुओं, प्रकृति आदि का मनोरम चित्रण होता है। संगीत हमसे और हम संगीत से कितनी गहराई, मज़बूती और सुदृढ़ता से जुड़े हुए हैं, यह बात आसानी से तब समझी जा सकती है जब हमारे जीवन के हर क्षण,

© NCERT not to be republished

हर मांगलिक अवसर, हर रीति-रिवाज के साथ हम संगीत को जोड़ पाते हैं। कई सदियों से भारतीय संगीत के विभिन्न पक्षों पर संगीतज्ञों द्वारा शोध एवं विकास की परंपरा चली आ रही है। संगीत के मनीषियों द्वारा किए गए इस विशाल शोध के सागर से प्राप्त इन तथ्य रूपी मोतियों को आप जैसे बुद्धिमान, विकासशील एवं सृजनात्मक बच्चों तक यह पाठ्यपुस्तक *हिंदुस्तानी संगीत— गायन एवं वादन* के माध्यम से प्रस्तुत करते हुए अत्यंत हर्ष हो रहा है। यह पाठ्यपुस्तक हिंदुस्तानी संगीत के अंतर्गत गायन एवं वादन के विषयों पर विचार-विमर्श हेतु तैयार की गई है।

बच्चों, आप अपने परिवेश में किसी-न-किसी प्रकार का संगीत अवश्य सुनते होंगे। वह संगीत की कोई भी विधा हो सकती है— लोक संगीत, सुगम संगीत, शास्त्रीय व उपशास्त्रीय। इन सभी विधाओं की अपनी एक विशिष्ट पहचान है। शास्त्रीय संगीत जहाँ एक ओर शास्त्रबद्ध व नियमबद्ध होने के कारण हमें दैनिक जीवन व क्रियाकलापों में अनुशासित होने के लिए प्रेरित करता है वहीं दूसरी ओर लोकसंगीत जन-साधारण की भावनाओं को व्यक्त करने का सबसे सरल माध्यम माना जाता है। इससे हम सामाजिक परिवेश, व्यक्ति विशेष, भौगोलिक परिवेश, ऐतिहासिक गाथाओं विभिन्न परंपराओं इत्यादि के बारे में जान सकते हैं।

ऐसी मान्यता है कि जब मानव ने अपने भावों को व्यक्त करना चाहा, तब श्रुतियाँ सहायक बनीं। अ, ओ, आ, इ ऐसी ध्वनियाँ सुनाई दीं, जो कानों को मधुर लगीं और तभी से संगीत इस धरती पर जीवनदायी मान लिया गया। इन सांगीतिक ध्वनियों का प्रयोग करके पूर्व शताब्दियों के अनेक विद्वानों ने कठिन परिश्रम से इन्हें सजाया, सँवारा और इन पर शोध किए। उपरोक्त सभी बातों को आप जैसे बच्चों तक पहुँचाना हमारा कर्तव्य है। अत: संगीत शोध के भण्डार से पाठ्यक्रमानुसार कुछ विशेष प्रसंगों को चुनकर हम आपके समक्ष प्रस्तुत कर रहे हैं।

इस पाठ्यपुस्तक में हिंदुस्तानी संगीत के प्राचीनतम इतिहास का व्याख्यान है। भारतीय संगीत के इतिहास पर प्रकाश डालते हुए संगीत की उत्पत्ति एवं विकास का वृहद वर्णन, वैदिक काल से तेरहवीं शताब्दी, चौदहवीं शताब्दी से आधुनिक काल तक संगीत के विकास, घरानों के उद्गम एवं विकास, संगीत शिक्षा में शिक्षण संस्थानों के विकास, हिंदुस्तानी संगीत के विभिन्न महत्वपूर्ण आधार ग्रंथ एवं उनमें वर्णित विषयवस्तु की विस्तृत जानकारी, समकालीन समय में प्रचलित राग प्रणाली का महत्व, विशिष्ट सांगीतिक परिभाषाएँ जो शास्त्रीय संगीत के आधार तत्व हैं इत्यादि का परिचय दिया गया है। हिंदुस्तानी संगीत के प्रयोगात्मक पक्ष पर प्रकाश डालते हुए पाठ्यक्रम में दिए गए रागों का विवरण एवं उनमें गाई-बजाई जाने वाली कुछ बंदिशें दी गई हैं।

इस पाठ्यपुस्तक में विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी द्वारा निर्मित हिंदुस्तानी संगीत में प्रचलित स्वर, ताल, लिपि, पद्धति, अर्वाचीन एवं वर्तमान गायन शैलियों के रूप में जाति एवं प्रबंध गान, ध्रुपद इत्यादि का सविस्तार वर्णन, वाद्यों का वर्गीकरण, प्रचलित वाद्यों का सचित्र वर्णन, प्रमुख तालों के ठेके एवं लयकारी, गायन एवं सितार वादन के कतिपय घरानों का उल्लेख, संगीत के महान कलाकारों एवं संगीतज्ञों का योगदान आदि विषयों का सविस्तार वर्णन किया गया है। इस पाठ्यपुस्तक को रोचक तथा ज्ञानवर्द्धक बनाने के लिए पाठ्यपुस्तक में लघु तथा मनोरंजक

© NCERT not to be republished

परियोजनाओं को भी सम्मिलित करने का प्रयास किया गया है। आप सभी हिंदुस्तानी संगीत की इस पाठ्यपुस्तक के अध्यायों को पढ़कर अपना ज्ञानवर्धन करें। यह पाठ्यपुस्तक उच्चतर माध्यमिक स्तर पर उन बच्चों की दक्षताओं को बढ़ाने के लिए है, जो हिंदुस्तानी संगीत में गायन एवं वादन सीख रहे हैं।

इस पाठ्यपुस्तक का अध्ययन करने के प्रतिफल—

- भारतीय संगीत की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि एवं विकास का ज्ञान।
- हिंदुस्तानी संगीत के सैद्धांतिक एवं प्रयोगात्मक पक्ष की समझ।
- वैदिक काल से आधुनिक काल तक संगीत में लिखे गए प्राचीन ग्रंथों का परिचय।
- गायन एवं वादन की मुख्य विशेषताओं पर मनन-चिंतन।
- हिंदुस्तानी संगीत की प्रचलित स्वर-ताल लिपि पद्धतियों को जानना।
- नानाविध बंदिशों की रूपरेखा।
- गायन के साथ संगत के लिए प्रयुक्त किए जाने वाले वाद्य यंत्र तथा अन्य वाद्यों की संरचना एवं वादन-विधि का ज्ञान।
- हिंदुस्तानी संगीत के विकास में सहायक प्रसिद्ध कलाकारों एवं उनके घरानों का योगदान।
- संगीत जगत के कतिपय मुख्य कलाकारों का परिचय, जिनके योगदान से संगीत विश्व में मुखरित हुआ।

राष्ट्रीय शैक्षिक अनुसंधान और प्रशिक्षण परिषद द्वारा पहली बार *हिंदुस्तानी संगीत— गायन एवं वादन* पाठ्यपुस्तक विकसित की गई है। *राष्ट्रीय शिक्षा नीति 2020* के दिशा निर्देशानुसार यह पाठ्यपुस्तक बनाई गई है। *राष्ट्रीय शिक्षा नीति 2020* में शिक्षा में संगीत का महत्वपूर्ण स्थान, स्वदेशी संस्कृति एवं विश्वविद्यालय या उच्च शिक्षा में कलाओं की शिक्षा जैसे कई बिंदुओं पर बल दिया गया है। उसी संदर्भ में इस पाठ्यपुस्तक की संरचना की जा रही है। हम आशा करते हैं कि यह पाठ्यपुस्तक आपके लिए अत्यंत लाभदायक सिद्ध होगी। आप पाठ्यपुस्तक में सुधार हेतु अपने सुझाव हमें अवश्य भेजें ताकि द्वितीय संस्करण में इस पाठ्यपुस्तक को और भी समृद्ध बनाया जा सके।

शर्बरी बनर्जी
असिस्टेंट प्रोफेसर
कला एवं सौंदर्यबोध शिक्षा विभाग
राष्ट्रीय शैक्षिक अनुसंधान और प्रशिक्षण परिषद

© NCERT not to be republished

आभार

इस पुस्तक के निर्माण में सहयोग के लिए राष्ट्रीय शैक्षिक अनुसंधान और प्रशिक्षण परिषद (रा.शै.अ.प्र.प.) विभिन्न संस्थाओं, विषय-विशेषज्ञों, शिक्षकों एवं विभागीय सदस्यों के प्रति कृतज्ञता ज्ञापित करती है।

परिषद कला एवं सौंदर्यबोध शिक्षा विभाग की पवन सुधीर, *विभागाध्यक्ष* एवं ज्योत्सना तिवारी, *प्रोफेसर* के प्रति कृतज्ञ है, जिन्होंने अपना मूल्यवान समय और सहयोग प्रदान कर इस पुस्तक को उपयोगी बनाने हेतु महत्वपूर्ण सुझाव दिए। इस पुस्तक के निर्माण में श्वेता उप्पल, *मुख्य संपादक* का योगदान भी सराहनीय है।

परिषद स्वर्गीय लक्ष्मीनारायण गर्ग, संगीत कार्यालय, हाथरस के संपादक के प्रति अपना आभार प्रकट करती है, जिन्होंने क्रमिक पुस्तक मालिका से रागों की बंदिशें छापने की अनुमति प्रदान की।

परिषद, इस पुस्तक की रचना के लिए बनाई गई पाठ्यपुस्तक निर्माण समिति के परिश्रम के लिए कृतज्ञता व्यक्त करती है। पाठ्यपुस्तक परामर्श समिति के सदस्यों के अतिरिक्त इस पुस्तक को अंतिम रूप प्रदान करने के लिए परिषद नीरा चौधरी, *विभागाध्यक्ष* (संगीत विभाग), मगध महिला कॉलेज, पटना विश्वविद्यालय; दीनानाथ मिश्र, *अध्यापक* (संगीत) केन्द्रीय विद्यालय, मोतीहारी, बिहार; मल्लिका बैनर्जी, *सहायक प्रोफेसर*, स्कूल ऑफ परफॉर्मिंग एंड विजुअल आर्ट्स, इन्दिरा गाँधी राष्ट्रीय मुक्त विश्वविद्यालय, दिल्ली; एवं प्रज्ञा वर्मा (सी.बी.एस.ई.) नई दिल्ली के सहयोग के प्रति सहृदय आभार प्रकट करती है।

परिषद संगीत नाटक अकादमी के सदस्यों, रीता स्वामी, *सचिव*, जयन्त चौधरी एवं प्रीत पाल (फोटो सेक्शन) के प्रति आभारी है जिन्होंने अपने संसाधनों, सामग्री तथा सहयोगियों की मदद लेने में उदारतापूर्वक सहयोग प्रदान किया।

पुस्तक के विकास के विभिन्न चरणों में सहयोग के लिए कला एवं सौंदर्यबोध शिक्षा विभाग की शिखा श्रीवास्तव, *जे.पी.एफ.* (संविदा); संजू शर्मा एवं मोहम्मद आतिर, *ग्राफिक डिजाइनर* (संविदा); संजीद अहमद, *डी.टी.पी. ऑपरेटर* (संविदा); काजल कुमारी एवं इन्द्र जीत, *कप्यूंटर टाइपिस्ट* (संविदा) के प्रति भी परिषद आभार प्रकट करती है। इस पुस्तक के संपादन के लिए कहकशा, *सहायक संपादक* (संविदा), प्रकाशन प्रभाग, रा.शै.अ.प्र.प., पाठ्यपुस्तक डिजाइनर श्वेता राव एवं पुस्तक में उपयोग किए गए रेखांकन के लिए मौसमी चौधरी के प्रति भी परिषद सहृदय आभार व्यक्त करती है।

इस पाठ्यपुस्तक के निर्माण में कई शिक्षकों ने योगदान दिया, परिषद उन सभी के प्रति अपना आभार प्रकट करती है।

परिषद, प्रकाशन कार्य में सक्रिय सहयोग के लिए प्रकाशन प्रभाग, रा.शै.अ.प्र.प. का भी आभार व्यक्त करती है।

© NCERT not to be republished

पाठ्यपुस्तक निर्माण समिति

मुख्य सलाहकार

अनुपम महाजन, *प्रोफेसर*, *भूतपूर्व अधिष्ठात्री* एवं *विभागाध्यक्ष*, संगीत एवं ललित कला संकाय, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

मधु बाला सक्सेना, *प्रोफेसर* (सेवानिवृत्त) संगीत एवं ललित कला संकाय, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली; *पूर्व विभागाध्यक्षा*, संगीत एवं नृत्य विभाग, अधिष्ठात्री, प्राच्य विद्या संकाय, *कार्यकारी कुलपति*, कुरुक्षेत्र विश्वविद्यालय, कुरुक्षेत्र, हरियाणा

सदस्य

अरूणा कुमारी, *अध्यापिका* (संगीत), केंद्रीय विद्यालय, मशरक, बिहार

दीप्ती बंसल, *एसोसिएट प्रोफेसर*, संगीत विभाग, दौलत राम महाविद्यालय, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

प्रेरणा अरोड़ा, *एसोसिएट प्रोफेसर*, संगीत विभाग, जानकी देवी महाविद्यालय, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

वासिफुद्दीन डागर (पद्मश्री), *ध्रुपद गायक*, *अध्यक्ष*, एन.जी.ओ, ध्रुपद सोसाइटी

विजय शंकर मिश्र, *संगीत लेखक*, *निदेशक*, सोसाइटी फॉर एक्शन थ्रू म्यूजिक, नई दिल्ली

सचिन सागर, *संगीत लेखक,* उत्तर प्रदेश

सुनंदा पाठक, *एसोसिएट प्रोफेसर*, (सेवानिवृत्त), श्यामा प्रसाद मुखर्जी महाविद्यालय, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

सदस्य समन्वयक

शर्बरी बैनर्जी, *असिस्टेंट प्रोफेसर*, कला एवं सौंदर्यबोध शिक्षा विभाग, राष्ट्रीय शैक्षिक अनुसंधान और प्रशिक्षण परिषद, नई दिल्ली

© NCERT not to be republished

भारत का संविधान

उद्देशिका

हम, भारत के लोग, भारत को एक [1][**संपूर्ण प्रभुत्व-संपन्न समाजवादी पंथनिरपेक्ष लोकतंत्रात्मक गणराज्य**] बनाने के लिए, तथा उसके समस्त नागरिकों को :

सामाजिक, आर्थिक और राजनैतिक **न्याय,**

विचार, अभिव्यक्ति, विश्वास, धर्म

और उपासना की **स्वतंत्रता,**

प्रतिष्ठा और अवसर की **समता**

प्राप्त कराने के लिए,

तथा उन **सब में**

व्यक्ति की गरिमा और [2][**राष्ट्र की एकता और अखंडता**] सुनिश्चित करने वाली **बंधुता**

बढ़ाने के लिए

दृढ़संकल्प होकर **अपनी इस संविधान सभा में** आज तारीख 26 नवंबर, 1949 ई. को **एतद्द्वारा इस संविधान को अंगीकृत, अधिनियमित और आत्मार्पित करते हैं।**

---

1. संविधान (बयालीसवां संशोधन) अधिनियम, 1976 की धारा 2 द्वारा (3.1.1977 से) "प्रभुत्व-संपन्न लोकतंत्रात्मक गणराज्य" के स्थान पर प्रतिस्थापित।
2. संविधान (बयालीसवां संशोधन) अधिनियम, 1976 की धारा 2 द्वारा (3.1.1977 से) "राष्ट्र की एकता" के स्थान पर प्रतिस्थापित।

© NCERT not to be republished

भूमिका— भारतीय संगीत का ऐतिहासिक अवलोकन

संगीत यानी सर्वश्रेष्ठ ललित कला, जो मानवीय भावनाओं एवं ईश्वरीय आराधना की अभिव्यक्ति का सर्वश्रेष्ठ माध्यम है। इसकी उत्पत्ति के विषय में भारत में जो पौराणिक मत प्रचलित हैं जिनमें से दो अधिक प्रसिद्ध हैं— पहले मत के अनुसार, जगत के रचयिता ब्रह्माजी ने धरती पर मनुष्यों को विभिन्न प्रकार के कष्टों से ग्रसित देखकर उनके आत्मिक और बौद्धिक आनंद के लिए संगीत को रचा। ब्रह्माजी से इसे भगवान शंकर ने सीखा। शंकर जी से यह कला माता सरस्वती तक पहुँची। माता सरस्वती से इसे सीखकर गंधर्व नारद ने इसे अन्य गंधर्वों और किन्नरों सहित महर्षि भरत और हनुमान आदि को भी सिखाया, जिनके माध्यम से यह कला धरती वासियों तक पहुँची। दूसरे मत के अनुसार— संगीत की उत्पत्ति 'ॐ' शब्द से हुई है। ॐ शब्द के तीन अक्षर अ, उ और म् क्रमश: ब्रह्मा, विष्णु और महेश के प्रतीक हैं। ॐ से ही क्रमश: नाद, नाद से श्रुति और श्रुति से स्वरों की उत्पत्ति मानी गई है।

सामान्यत: संगीत की उत्पत्ति धर्म से मानी गई है। भारत में इसे विभिन्न देवी-देवताओं से जोड़कर देखा जाता है, साथ ही भक्ति एवं आनंद का माध्यम भी माना जाता है। भगवान शंकर को नटराज कहकर ताडंव नृत्य का प्रणेता एवं भैरव, हिंडोल, मेघ, दीपक और श्री जैसे रागों का सर्जक माना गया है। पार्वती जी की शयन मुद्रा देखकर रूद्र वीणा का निर्माण एवं स्वयं पार्वती को लास्य नृत्य का सर्जक माना जाता है। ऐसा माना गया है कि तांडव और लास्य नृत्य के संयोग से ही अन्य शास्त्रीय नृत्यों का आविष्कार हुआ है। माँ सरस्वती को वीणा के साथ, श्री कृष्ण को वंशी और नृत्य के साथ, गणेश को मृदंग के साथ और नारद को इकतारे के साथ जोड़कर भारतीय संगीत के महत्व को प्रतिपादित करना हमारी संस्कृति का अभिन्न अंग है।

दुनिया भर का संगीत धर्म से जुड़ा हुआ है। यूनानी भाषा में संगीत के लिए मौसिकि (*Mousike*), लैटिन और पुर्तगाली भाषा में मुसिका (*Musica*), जर्मन भाषा में मूसिक (*Musik*) और अंग्रेजी भाषा में म्यूज़िक (*Music*) जैसे शब्दों का प्रयोग होता है। अरबी और फ़ारसी आदि भाषाओं में इसे मौसीकी कहा जाता है। इन सभी शब्दों का आधार यूनानी भाषा का म्यूज (*Muse*) शब्द है, जिसका अर्थ है— गान की प्रेरक देवी ("The Inspiring Goddess of Songs")।

चित्र अ— लोक संगीत प्रस्तुत करते हुए महाराष्ट्र के कलाकार

भारत में प्रचलित सभी धर्मों, जैसे— हिन्दू, इस्लाम, ईसाई, सिख, बौद्ध और जैन आदि में संगीत को तो महत्व

© NCERT not to be republished

चित्र आ— हिमाचल प्रदेश का लोक वाद्य प्रस्तुत करते हुए कलाकार

मिला ही, इनके संदेशों, उपदेशों और विचारों को जन-जन तक पहुँचाने के लिए भी संगीत का ही सहारा लिया गया। ऐसा माना जाता है कि संगीत के माध्यम से कही गई बात सीधे हृदय तक पहुँचती है और फिर वहीं बस जाती है।

संगीत की उत्पत्ति के विषय में एक मनोवैज्ञानिक मत है जो अत्यंत महत्वपूर्ण है। आदिम मानव, जो जंगलों में रहता था, जब भाषा और बोली का जन्म नहीं हुआ था तब वह अपनी बात, अपनी भावनाएँ लोगों तक कैसे पहुँचाता था? जंगल में अचानक आग लग जाने, किसी हिंसक पशु के आ जाने, किसी की मृत्यु होने अथवा कोई हर्षदायक घटना घटित होने पर वह अपने मनोभावों को आखिर कैसे व्यक्त करता होगा? इन प्रश्नों के यदि उत्तर खोजे जाएँ तो स्पष्ट रूप से सिद्ध होता है कि वाणी के उतार-चढ़ाव और हस्तमुद्राओं के माध्यम से ही तो भावनाओं की अभिव्यक्ति होती थी। वाणी का यह उतार-चढ़ाव ही आगे चलकर नाद कहलाया। यह ध्वनि अर्थात नाद अग्नि और वायु के संयोग यानी दो वस्तुओं के घर्षण से उत्पन्न होती है। लेकिन सामान्य ध्वनि और नाद में एक अत्यंत महत्वपूर्ण अंतर होता है। नाद सिर्फ़ उस मधुर और कर्णप्रिय ध्वनि को कहा जाता है जो संगीतोपयोगी हो। शोरगुल, चीखपुकार, गाड़ी के भोंपू (हॉर्न) आदि जैसी ध्वनियों को नाद के अंतर्गत नहीं रखा जा सकता है। इस संगीतोपयोगी नाद को आहत नाद कहा जाता है और इसे मुक्तिदायक माना जाता है। श्रुतियाँ, स्वर तथा गायन, वादन एवं नृत्य की समस्त रचनाएँ आहत नाद के ही अंतर्गत आती हैं।

नाद का एक अन्य प्रकार है, जिसे सुना नहीं सिर्फ़ अनुभव किया जा सकता है। यह किसी घर्षण अथवा प्रहार किए बिना ही उत्पन्न होती है। इसलिए इसे अनाहत नाद कहते हैं। इस नाद को ऋषि-मुनियों, योगियों और श्रेष्ठ संगीतज्ञों ने अपनी आध्यात्मिक गहराइयों के कारण बार-बार अनुभव किया है और इसका गुणगान किया है। जब भी कोई साधक अपनी साधना की गहराई में जाकर समाधि की अवस्था में पहुँचता है, तो वहाँ उसके शरीर में स्थित सात योगिक चक्रों से सात स्वरों की गुंजार हृदय की गहराइयों में स्पष्ट सुनाई देती है। अंतरात्मा की इसी आवाज़ से प्रेरणा पाकर भिन्न-भिन्न स्वर लहरियों का जन्म हुआ है।

ऐतिहासिक पृष्ठभूमि के अनुसार संगीत की दो भिन्न धाराएँ प्रवाहित होती रही हैं— मार्गी संगीत और देशी संगीत। मार्गी संगीत के विषय में विद्वानों का मानना है कि यह पूरी तरह से नियमबद्ध था और पूजा तथा यज्ञ आदि के अवसर पर पूरे विधि-विधान के साथ इसका गान होता था। इसके अंतर्गत मूलत: वैदिक ऋचाओं का ही गायन होता था। ऐसा माना जाता है कि इसके गायन से मोक्ष का मार्ग प्रशस्त होता था, अतः इसे मार्गी संगीत कहा गया। इसमें किसी भी प्रकार के परिवर्तन की अनुमति नहीं होती थी।

© NCERT not to be republished

सभा समारोहों में आमोद-प्रमोद के लिए, आम लोगों द्वारा लोक रंजन के लिए जिस संगीत की प्रस्तुति हुई वह देशी संगीत कहलाया। हृदय रंजन इसका मुख्य उद्देश्य था। इस संगीत में स्थानीय वातावरण, उच्चारण भेद, शैलीगत भिन्नता आदि के कारण स्थान-स्थान पर परिवर्तन होते रहे। मूलत: स्थान विशेष से जुड़े होने के कारण ही इसे देशी संगीत कहा गया। जन-समाज में लोक रंजन के लिए प्रस्तुत सभी प्रकार के संगीत को देशी संगीत के अंतर्गत रखा जा सकता है, चाहे वह लोक संगीत हो अथवा शास्त्रीय संगीत।

विभिन्न जिलों और प्रदेशों के लोक संगीत अपनी सुर, लय, बोली और भाषा आदि के आधार पर एक-दूसरे से बिल्कुल भिन्न होते हैं। यही लोक संगीत क्रमश: सांगीतिक गुणवत्ता से विकसित होता रहा। इसी कारणवश हमें दिखता है कि शास्त्रीय और उपशास्त्रीय संगीत की अनेक धाराएँ भी लोक संगीत की कोख से ही जन्मीं हैं। इसके अंतर्गत ध्रुवपद, धमार, ख्याल, ठुमरी आदि जैसी गायन विधाओं को रखा जा सकता है और स्थान-भेद के कारण इनकी प्रस्तुतियों में भी अंतर दिखते रहे हैं। इसी अंतर के कारण ध्रुवपद की अलग-अलग वाणियाँ बनीं तो ख्याल के अलग-अलग घराने और ठुमरी की अलग-अलग शैलियाँ।

देशी संगीत का उल्लेख सर्वप्रथम सातवीं शताब्दी के मतंग मुनि ने किया था। तेरहवीं शताब्दी के शार्ङ्गदेव के मतानुसार, मार्गी संगीत वह है जिसके कर्ता-अविष्कर्ता, ब्रह्मा, शंकर आदि देवता हैं और जिसका स्वरूप पूर्णत: शास्त्रोक्त है। जबकि देशी संगीत जनरुचि पर आधारित है। यही कारण है कि मार्गी संगीत कुछ ही लोगों यानी विद्वत वर्ग तक ही सीमित रहा, जबकि देशी संगीत जन-जन में समाहित होकर अग्रसर हुआ।

गायन का आधार 'नाद' यानी ध्वनि होता है। इनकी तारता अर्थात ऊँचाई और नीचाई के आधार पर विद्वानों ने 22 श्रुतियों और 7 मुख्य तथा 12 विकृत स्वरों का निर्धारण किया है जिन्हें क्रमश: षड्ज, ऋषभ, गांधार, मध्यम, पंचम, धैवत और निषाद कहा गया। सुविधा की दृष्टि से इन्हें सा रे ग म प ध और नि कहते हैं। इनमें सा और प अचल स्वर हैं। रे, ग, ध और नि के क्रमश: शुद्ध और कोमल दो तरह के स्वर तथा मध्यम का शुद्ध और तीव्र रूप प्रचलन में है। इस तरह आज कुल 12 स्वर प्रचलित हैं, लेकिन वैदिक काल में सिर्फ़ तीन स्वरों के आधार पर संगीत की प्रस्तुतियों का प्रचलन था। सात स्वरों के एक समूह को सप्तक कहा जाता है।

वैदिक काल में उदात्त, अनुदात्त, स्वरित— ये तीन स्वर सर्वप्रथम प्रचलन में थे; इसके बाद क्रमश: तीन से पाँच व पाँच से सात स्वरों का विकास हुआ।

स्वरों की उत्पत्ति के विषय में भी विद्वानों के कई मत प्रचलित हैं, एक संक्षिप्त दृष्टि उन पर भी डालते हैं। एक बार पर्वत मालाओं में सफ़र के दौरान हज़रत मूसा को आकाशवाणी सुनाई दी कि, 'मूसा अपना असा (हथियार) पत्थर पर मार'। हज़रत मूसा ने जब अपना असा पत्थर पर मारा तो उस पत्थर के सात टुकड़े हो गए और उनसे सात अलग-अलग ध्वनियाँ उत्पन्न हुईं जिन्हें सा रे ग म प ध और नि कहा गया। नारद कृत नारदीय शिक्षा के अनुसार मयूर की बोली से सा, गाय की

© NCERT not to be republished

चित्र इ— खोल के साथ बाँसुरी

आवाज़ से रे, बकरे से ग, कौवे से म, कोयल से प, घोड़े से ध और हाथी से नि स्वरों की उत्पत्ति हुई है।

जैन आचार्य पार्श्व देव ने अपने ग्रंथ *संगीत समय सार* में लिखा है कि सिर, कंठ, उर, तालु, जिह्वा और दाँत इन छह स्थानों से उत्पन्न स्वर षड्ज कहलाया। इसी षड्ज पर शेष छह स्वर आश्रित होते हैं। नाभि से उठकर कंठ तथा सिर से होते हुए जो ध्वनि वृषभ के समान नाद उत्पन्न करती है, वह ऋषभ कहलाती है। नाभि से उत्पन्न तथा कंठ एवं सिर से संबद्ध वह ध्वनि जो गंधर्वों को सुख प्रदान करती है, गांधार नाम से जानी जाती है। नाभि से उठकर हृदय से समाहित मध्यम स्थान में स्थिर होकर स्वर उत्पत्ति करने वाला स्वर मध्यम कहलाता है। होंठ, तालु, सिर और हृदय — इन पाँच स्थानों से उत्पन्न स्वर को पंचम कहा गया। वायु जब हृदय, कंठ, होठ, तालु और सिर से होते हुए नाद उत्पन्न करता है तो उसे धैवत कहा जाता है। इसी प्रकार वायु के द्वारा कंठ, तालु और सिर का समर्थन न होने पर जिस स्वर से सभी स्तरों पर विराम लगता है, वह निषाद कहलाता है। जैन धर्म के लगभग सभी तीर्थंकरों ने अपने धर्म के प्रचार-प्रसार के लिए संगीत को माध्यम बनाया।

जब मानव कंठ से सृजित स्वर लहरियों ने लोगों को आनंदित करना आरंभ किया होगा, तब लोगों ने ऐसी ही अन्य स्वर लहरियों के लिए सोचना और प्रयास करना आरंभ किया होगा। परिणामस्वरूप विभिन्न प्रकार के वाद्य यंत्र संगीत की दुनिया से जुड़ते चले गए। वाद्य उन्हें कहते हैं, जिनका वादन किया जा सके, जिन्हें बजाया जा सके। तेरहवीं शताब्दी के महान ग्रंथकार आचार्य शार्ङ्गदेव ने अपने ग्रंथ *संगीत रत्नाकर* में इन वाद्यों का चार भागों में वर्गीकरण, इनकी वादन विधि आदि को ध्यान में रखते हुए किया जो इस प्रकार है—

तत् अर्थात तंत्री वाद्य— इस श्रेणी के वाद्य स्वर प्रधान होते हैं। इसमें स्वरोत्पत्ति तंतु अथवा तार के आंदोलन द्वारा होती है। इन वाद्यों में लगे तारों को मिजराब अथवा जवा से आंदोलित करके स्वरोत्पत्ति की जाती है, जैसे— वीणा के कई प्रकार, सुरबहार, सितार, सरोद, तानपूरा गिटार, मैंडोलिन आदि। कुछ वाद्यों को बजाने के लिए गज या छड़ी (Bow) का भी प्रयोग किया जाता है, जैसे— सारंगी, इसराज, दिलरूबा वॉयलिन, चेलो, तार, शहनाई आदि।

सुषिर वाद्य— सुषिर वाद्य भी स्वर वाद्यों का ही प्रकार है, किंतु इसमें वायु के आंदोलन द्वारा स्वरोत्पत्ति की जाती है, जैसे— बाँसुरी, शहनाई, हारमोनियम, आर्गन तथा एकार्डियन आदि।

घन वाद्य— घन वाद्य मूलत: लय प्रधान होते हैं। इनका निर्माण कांस्य, ताँबा, पीतल अथवा लौह आदि धातुओं द्वारा होता है। घटम्, मंजीरा, झांझ करताल, घंटे, घुँघरू आदि घन वाद्यों की ही श्रेणी में आते हैं। इनके माध्यम से लय का निर्वहन किया जाता है।

© NCERT not to be republished

अवनद्ध वाद्य— अवनद्ध वाद्य मुख्यत: लय और ताल प्रधान होते हैं। इसमें किसी धातु, लकड़ी या मिट्टी से निर्मित ढाँचे पर चर्म आच्छादित करके किसी लकड़ी या हाथ से प्रहार करके आवाज़ उत्पन्न की जाती है। पखावज, मृदंगम्, घटम्, ढोलक, नक्कारा, नाल, खोल, पुंग, ड्रम आदि अवनद्ध श्रेणी के ही वाद्य हैं।

भारतीय वाद्यों के वर्गीकरण की चर्चा करते समय हमें इस बात का भी ध्यान रखना होगा कि संगीत एक सृजनात्मक कला है, अत: इसमें समय-समय पर परिवर्तन भी होते रहते हैं। आज हमारे संगीत में जलतरंग, नलतरंग, काष्ठतरंग जैसे नवनिर्मित वाद्यों सहित संतूर आदि भी शामिल हो गए हैं, जो वास्तव में मूलत: स्वर वाद्य हैं, लेकिन इनकी वादन विधि घन वाद्यों जैसी है। अत: संभव है कि निकट भविष्य में वाद्यों का कोई पाँचवाँ प्रकार भी शामिल हो जाए। इस बात का उल्लेख करना भी आवश्यक है कि पहले घन वाद्यों द्वारा ही संगीत की पूरी संगति की जाती थी और अवनद्ध वाद्य सिर्फ़ लय और ताल का निर्वहन करते थे जबकि आज घन वाद्य सिर्फ़ ग्रामीण अंचल के लोक संगीत और भजन-कीर्तन तक सिमटकर रह गए हैं। आज शास्त्रीय, उपशास्त्रीय तथा सुगम संगीत की संगति के लिए कलाकारों की पहली पसंद अवनद्ध वाद्य ही होते हैं।

आइए, एक संक्षिप्त दृष्टि अवनद्ध वाद्यों की विकास यात्रा पर भी डालते हैं। प्राचीन काल में अवनद्ध वाद्य के रूप में भू-दुंदुभि नामक वाद्य का उल्लेख प्राप्त होता है। ज़मीन पर फैले चमड़े की परतों पर वृक्ष से गिरते पत्तों और टहनियों के कारण एक विशेष प्रकार की ध्वनि ने मानव को एक वाद्य के निर्माण की प्रेरणा दी। अत: उसने ज़मीन में गड्डा खोदकर उसके मुख पर चर्म आच्छादित कर भू-दुंदुभि नामक वाद्य का निर्माण किया और उसे किसी मृत पशु की पूंछ या लकड़ी से बजाकर दूर-दूर तक बसे लोगों तक उसकी आवाज़ पहुँचाने लगा। बाद में छोटे आकार के मिट्टी के ढाँचे पर चर्म आच्छादित करके मनुष्य उसे भी बजाने लगा। इस वाद्य को दुंदुभि कहा गया। बाद में दुंदुभि का ढाँचा लकड़ी का बना और उसका मुख परिपक्व चर्म से बना तथा इसके मुख को चारों ओर से चर्म की बद्धियों से बद्ध किया गया। बद्धियों को मुलायम रखने के लिए उस पर तेल लगाया जाता था।

उल्लेखनीय है कि तब अवनद्ध वाद्यों से एक ही तरह की ध्वनि निकलती थी और वे एक ही स्वर में बोलते थे। इस स्थिति में क्रांतिकारी परिवर्तन पुष्कर नामक वाद्य के आविष्कार के बाद हुआ, जिसका वर्णन आचार्य भरत मुनि ने अपने ग्रंथ *नाट्यशास्त्र* में किया है। पुष्कर, तीन वाद्यों का समूह होने के कारण त्रिपुष्कर और पुष्करत्रयी भी कहलाता था। वह प्रथम वाद्य था जिसमें नदी किनारे की

चित्र ई— कला उत्सव में लोक वाद्य बजाते हुए कलाकार

© NCERT not to be republished

श्यामा मिट्टी लगाकर उसकी गूँज को कम और अधिक करने तथा इच्छित स्वर में मिलाने की व्यवस्था की गई थी और उँगलियों से वादन के कारण जिसमें विभिन्न प्रकार के वर्णों का वादन संभव हो पाया था। भरत के अनुसार लगभग सौ प्रचलित अवनद्ध वाद्यों में से मात्र त्रिपुष्कर को ही मुख्य वाद्य माना जाता था। प्रस्तर शिल्पों में त्रिपुष्कर वादन का चित्रण ईसा की दूसरी शताब्दी पूर्व से बाद की नौवीं शताब्दी तक मिलता है। आज के लोकप्रिय अवनद्ध वाद्य पखावज और तबला, उसी त्रिपुष्कर के दो भिन्न रूप हैं। त्रिपुष्कर का एक भाग आंकिक आज मृदंग और पखावज के नाम से लोकप्रिय है, तो दूसरा भाग ऊध्वर्क जो सव्यक और वामक नामक दो वाद्यों का समूह था, आज तबला और बायाँ नाम से जाना जाता है। चूँकि तब ऐसे वाद्य मिट्टी के बनते थे, अत: उन्हें मृदंग भी कहा जाता था।

चित्र उ— ओडिशा का लोक कलाकार

वाद्य वादन की परंपरा भारत में आरंभ से ही अत्यंत उन्नत अवस्था में रही। वाल्मिकी रामायण में तालयुक्त रामचरित गान के पाठ को संस्कृत लक्षण संपन्न कहा गया। राम के वन गमन और दशरथ के निधन से अनभिज्ञ भरत जब अपने मामा के यहाँ से अयोध्या लौट रहे थे तब मृदंग एवं अन्य वाद्यों को मौन देखकर एक निश्चित अमंगल की आशंका उनके हृदय में उत्पन्न हुई थी। *मार्कंडेय पुराण* में ताल क्रियाओं के विवेचन के साथ-साथ वाद्यों और उनके प्रकारों पर भी प्रकाश डाला गया है।

छांदोग्य उपनिषद में गीत, वाद्य एवं नृत्य तीनों का उल्लेख हुआ है। मौर्यकाल में भी संगीत अत्यंत उन्नत अवस्था में था। वात्स्यायन मुनि ने 64 कलाओं में वादन को दूसरा स्थान दिया है। उनके समय में नारियों को भी संगीत अध्ययन की पूर्ण स्वाधीनता थी। बौद्ध धर्म में भी संगीत को महत्वपूर्ण स्थान मिला है। वेपुल्य सूत्र के अनुसार— 'कुमार सिद्धार्थ (गौतम बुद्ध) के मनोरंजन हेतु उनके पिता राजा शुद्धोदन ने सहस्त्र वाद्य यंत्रों की व्यवस्था की थी, जिनमें एक हज़ार छोटे मृदंग, एक हज़ार करताल और हज़ारों दूसरे वाद्य थे जिनका दिन, रात विविध वृंद-वादनों एवं गायन की संगति हेतु प्रयोग करके सिद्धार्थ के उदास मन को बहलाने का प्रयास किया जाता था।' आम्रपाली जैसी अद्वितीय नृत्यांगना इसी समय हुई थी। महाकवि कालिदास के समय में मार्ग संगीत का प्रचार कम होने लगा था और देशी संगीत का अध्ययन तथा प्रचार-प्रसार बढ़ने लगा। जाति राग एवं ग्राम रागों के अवशेष उस काल में केवल वैदिक अनुष्ठानों तक ही सीमित रह गए थे। मृदंग जैसे चर्म अवनद्ध वाद्यों का लय निर्वहन हेतु प्रयोग होता था। इस काल की महिलाएँ भी मृदंग वादन में निपुण होती थीं।

© NCERT not to be republished

मार्गी और देशी संगीत की चर्चा करते हुए मार्ग और देशी तालों पर भी एक दृष्टि डाल लेते हैं। भरत मुनि ने अपने ग्रंथ *नाट्यशास्त्र* में पाँच मार्ग तालों का उल्लेख किया है— 1. चच्चत्पुट, 2. चाचपुट, 3. षट्पिता पुत्रक, 4. संपेक्वेष्टिका और 5. उद्घट।

तेरहवीं शताब्दी के महान ग्रंथकार आचार्य शार्ङ्गदेव ने अपनी पुस्तक *संगीत रत्नाकर* में 120 देशी तालों का विवरण दिया है। लेकिन तेरहवीं शताब्दी से आज की इक्कीसवीं शताब्दी तक न केवल समय बहुत बदल गया है, बल्कि संगीत और संगीतशास्त्र में भी काफी बदलाव आ चुके हैं। *संगीत रत्नाकर* में 1 मात्रा, 2 मात्रा, 2½ मात्रा के तालों से लेकर 21 मात्रा तक के 120 देशी तालों का उल्लेख हुआ है। वर्तमान में इनके नाम बदल गए हैं। कुछ ताल तो प्रचलन में भी नहीं हैं। शार्ङ्गदेव ने भारत भ्रमण करके अलग-अलग तरह के संगीत के साथ प्रचलित तालों का संग्रह करके अपनी पुस्तक में लिखा है। लेकिन अगर आज उत्तर भारतीय संगीत के संदर्भ में देखें तो 1 मात्रा, 2 मात्रा और 2½ मात्रा के तालों का कोई औचित्य नहीं प्रतीत होता है। आज के संदर्भ में तो इन्हें लय प्रकार कहना ही उचित होगा। उत्तर भारतीय संगीत में प्रचलित तालों पर दृष्टि डालते हैं तो सबसे छोटी ताल के रूप में 6 मात्रा की दादरा और सबसे बड़ी ताल के रूप में 28 मात्रा की ब्रह्म ताल प्रचलित है। जिस तरह से सिर्फ़ दो या तीन स्वरों के प्रयोग से धुनें बनती हैं, राग नहीं, उसी तरह से सिर्फ़ दो या तीन मात्राओं के प्रयोग से लयाकृति बनती है, ताल नहीं। चूँकि उत्तर भारतीय संगीत में तालों पर काफी सूक्ष्म दृष्टि से और विस्तारपूर्वक काम हुआ है, इसलिए इस संगीत शैली में अलग-अलग गीत प्रकारों के लिए भी और अलग-अलग लय में बजाने के लिए भी तालों की रचना हुई है। इसलिए यहाँ समान मात्राओं की कई तालें भी प्रचलित हैं, जैसे— 14 मात्रा में दीपचंदी, झूमरा, आड़ा चारताल और धमार तथा 16 मात्रा में त्रिताल, तिलवाड़ा, जत और अद्धापंजाबी आदि। उत्तर भारतीय संगीत में प्रचलित तालों के ठेकों में कश्मीर से कन्याकुमारी तक एकरूपता पाई जाती है, जबकि अन्य संगीत शैलियों में ऐसा नहीं है। ठेका उत्तर भारतीय संगीत की विशेषता है।

भारतीय संगीत के इतिहास का अध्ययन करने पर ज्ञात होता है कि प्राग्वैदिक काल में जब भाषा, बोली और शब्द का जन्म नहीं हुआ था, तब भी आदिमानव अपने कंठ से अहा, हाहा, हूहू, ओह, हाउ, हे आदि ध्वनियों को निकालकर अपना अभिप्राय प्रकट करता था। इन ध्वनियों को बाद में स्तोभ और इंटरजेक्शनल क्राई (Interjectional Cry) कहा गया। ऐसा विश्वास है कि आदिमानव ने अपना पहला गान शब्दों के अभाव में इन्हीं स्तोभों के माध्यम से गाया होगा। प्राग्वैदिक युग की खुदाई में बाँसुरी, तंत्रवाद्य वीणा तथा चमड़े से बने वाद्य यंत्रों का प्रयोग होता था। जानवरों के सींग से बने फूँक से बजने वाले श्रृंग जैसे सुषिर वाद्य भी उस

चित्र ऊ— गीत वाद्य की प्रस्तुति

© NCERT not to be republished

चित्र ए— राजस्थान का लोक संगीत प्रस्तुत करते हुए कलाकार

समय प्रचलित थे। जबकि वैदिक काल में संगीत उन्नत अवस्था में था। यद्यपि इस काल में संगीत के स्वतंत्र ग्रंथ नहीं लिखे गए, तथापि गीत, वाद्य और नृत्य के यथेष्ट उल्लेख मिलते हैं। *ऋग्वेद*, *यजुर्वेद*, *सामवेद* और *अथर्ववेद* के साथ-साथ चारों वेदों की चार संहिताओं में, वेदों की व्याख्या करने वाले ब्राह्मण, आरण्यक और उपनिषद आदि ग्रंथों सहित शिक्षा ग्रंथ तथा प्रतिशाख्य जैसे ग्रंथों में संगीत के विषय में प्रचुर सामग्री उपलब्ध है। वैदिक काल में ही संगीतोपयोगी ध्वनि के लिए नाद शब्द का प्रयोग शुरू हुआ और उदात्त, अनुदात्त तथा स्वरित स्वरों के आधार पर क्रुष्ट, प्रथम, द्वितीय, तृतीय, चतुर्थ, मंद्र और अतिस्वार्य नामक सात स्वर स्थापित हुए जिन्हें बाद में षड्ज, ऋषभ गांधार, मध्यम, पंचम, धैवत और निषाद कहा गया। उदात्त से गांधार और निषाद, अनुदात्त से ऋषभ और धैवत तथा स्वरित से षड्ज, मध्यम और पंचम स्वर विकसित हुए। सर्वप्रथम नारदीय शिक्षा में सा रे ग म प ध और नि नामों का उल्लेख हुआ है। वीणा के लिए वाण और बाण संज्ञा का प्रयोग होता था। वीणा शब्द का प्रथम प्रयोग *यजुर्वेद* में हुआ। भूमि दुंदुभि और गर्गर जैसे अवनद्ध वाद्यों का वादन हिरण के सींग से होता था। तूणव, बाकर और नाली नामक सुषिर वाद्य भी उस समय प्रचलित थे।

अठारह पुराणों में से *वायु पुराण, मार्कंडेय पुराण* और *विष्णु पुराण* में संगीत का उल्लेख मिलता है। विष्णु पुराण में ही भगवान विष्णु का यह मशहूर कथन है— "नाहं वसामि बैकुंठे योगिनां हृदये न च। मद्भक्ता यत्र गायंति तंत्र तिष्ठामि: नारद:।"

इन पुराणों में 'स्वरमंडल' नामक एक शब्द का उल्लेख मिलता है, जिसका अभिप्राय सातों स्वर, षड्ज ग्राम, गांधार ग्राम और मध्यम ग्राम जैसे तीनों ग्राम और 49 तानों का समावेश होता था। निबद्ध, अनिबद्ध, अताल और सताल जैसे चार प्रकार के पदों का उल्लेख मिलता है। तब वाद्यों को आतोद्य कहा जाता था और तत्, अवनद्ध, घन तथा सुषिर जैसे इनके चार प्रकार प्रचलित थे। चतस्त्र, तिस्त्र मिश्र और खंड जैसे चार प्रकार के ताल और विलंबित, मध्य तथा द्रुत जैसे तीन प्रकार के लय मान्य थे।

रामायण के प्रमुख पात्र राम और रावण दोनों ही संगीत अनुरागी थे, इसलिए अयोध्या और लंका दोनों में ही संगीत का अनवरत प्रयोग होता रहता था। आदि कवि वाल्मीकि तथा गोस्वामी तुलसीदास दोनों की ही कृतियों में संगीत का प्रचुर उल्लेख हुआ है। रामायण काल में द्वितंत्री नकुली वीणा, त्रितंत्री वीणा, सप्ततंत्री चित्र वीणा और नौतंत्री विपंची वीणा, जैसे तंत्र वाद्य, वेणु,

© NCERT not to be republished

शंख और वंश, जैसे सुषिर वाद्य, दुंदुभि, भेरी, पणव, डिंडिम, मुरज, मृदंग और आडम्बर जैसे अवनद्ध वाद्य तथा कांस्य निर्मित जैसे घन वाद्य प्रचलित थे। राक्षसराज रावण संगीत का ज्ञाता था, उसके राज्य की महिलाएँ भी संगीत नृत्य प्रवीण थीं। इस काल में संगीत मानव जीवन का एक अभिन्न अंग था और राम की अयोध्या, रावण की लंका तथा सुग्रीव के किष्किंधा पर्वत सहित महर्षि वाल्मीकि के आश्रम तक इसकी लोकप्रियता यथावत थी। इस काल में शुद्ध जातियों का ही प्रयोग होता था। कोई स्वर कम नहीं किया जाता था। राम के पुत्र द्वय कुश और लव के द्वारा, रामायण गान का उल्लेख मिलता है।

महाभारत काल में भी संगीत की लोकप्रियता चरम सीमा पर थी। कृष्ण जैसे अद्वितीय बाँसुरी वादक और महान नर्तक इसी काल खंड में हुए थे। इस काल में संगीत के लिए गांधर्व शब्द का प्रयोग होता था। तुम्बरू जैसे श्रेष्ठ ऋषि गंधर्व इसी समय हुए थे। कहा जाता है कि तंबूरा का निर्माण उन्होंने ही किया था, जिसके आधार पर आधुनिक तानपूरा भी विकसित हुआ है। महाभारत के आदिपर्व में कंबल, अश्वतर और नारद जैसे गंधर्वों का भी उल्लेख हुआ है, जो कच्छपी वीणा बजाते थे। धनुर्धर अर्जुन ने चित्रसेन से गायन, वादन और नर्तन की शिक्षा प्राप्त करके, अज्ञातवास के समय बृहन्नला के रूप में विराट नरेश की सुपुत्री उत्तरा को इसकी शिक्षा दी थी। वे वीणा पर गायन करते थे। अभिजात्य वर्ग के संगीतकारों को गंधर्व कहा जाता था। इनके अलावा मंगलगाथा और स्तुति आदि गाने वाले व्यवसायी गायकों को नट, सूत, बंदी, मागध और वैतालिक कहा जाता था। समाज में संगीत और संगीतकारों का सम्मान था और बालिकाओं को संगीत सिखाने के लिए संगीतशालाएँ भी थीं। वाद्य के चारों प्रकार प्रचलित थे जिनमें शंख, भेरी, तूर्य, वारिज और कांस्य के घन वाद्य अधिक लोकप्रिय थे।

मौर्य काल में संगीत में मनोरंजन का स्थान काफी बढ़ गया था। इसलिए इसके नैतिक और मर्यादित रूप में कुछ-कुछ गिरावट आने लगी थी। धनाड्य व्यक्तियों द्वारा मनोरंजन के लिए निजी संगीत गोष्टियों का प्रचलन शुरू हो गया था। महिलाओं के लिए संगीत-नृत्य का आरंभिक ज्ञान आवश्यक माना जाने लगा था। संध्याकालीन मनोरंजन के लिए गणिकाओं के यहाँ जाने और उन्हें अपने यहाँ बुलाने का सिलसिला बढ़ने लगा था। इस काल में संगीत प्रशिक्षण केंद्र भी थे। सैल्यूकस की संगीतज्ञा पुत्री का विवाह चंद्रगुप्त मौर्य से हो जाने के कारण यूनानी संगीत पहली बार भारत आया तो भारतीय संगीत भी यूनान जा पहुँचा। सम्राट अशोक की पत्नी तिष्यरक्षिता की प्रमुख परिचारिका चारूमित्रा प्रवीण वीणा वादिका थी। अशोक ने जब बौद्ध धर्म का विश्वव्यापी प्रचार-प्रसार आरंभ किया तो बौद्ध धर्म के साथ-साथ भारतीय संगीत का भी तिब्बत, चीन, मिस्र, यूनान, जावा, सुमात्रा, कम्बोडिया, बर्मा और श्रीलंका आदि देशों के साथ आदान-प्रदान शुरू हो गया था।

इसी समय के आस-पास ईसा पूर्व दूसरी शताब्दी से ईसा की चौथी शताब्दी के मध्य आचार्य भरत मुनि ने *नाट्यशास्त्र* जैसी एक अनुपम ग्रंथ की रचना की जो आज लगभग दो हज़ार वर्षों बाद भी भारतीय नाट्य, गायन, वादन और नृत्य का आधार ग्रंथ बना हुआ है। यद्यपि भरत मुनि

© NCERT not to be republished

ने नाट्य के संदर्भ में गायन, वादन और नृत्य की चर्चा की है, तथापि यह ग्रंथ आज भी अपनी प्रामाणिकता सिद्ध करते हुए कला का मार्गदर्शन कर रहा है। कनिष्क और गुप्तकाल में यूँ तो संगीत के क्षेत्र में कोई उल्लेखनीय कार्य नहीं हुआ, किंतु दत्तिल मुनि का ग्रंथ *दत्तिलम* इसी काल की विशेष देन है। समुद्र गुप्त प्रवीण वीणा वादक थे। उस काल के सिक्कों पर उनका वीणा वादन करता हुआ चित्र अंकित है। राजा के संगीतानुरागी होने का स्वाभाविक लाभ संगीत को मिला और वह खूब फला-फूला। समुद्रगुप्त के बाद उनके सुपुत्र चंद्रगुप्त द्वितीय सिंहासन पर बैठे जो बाद में विक्रमादित्य के नाम से विख्यात हुए और जिनके दरबार के नौ रत्नों में महाकवि कालिदास जैसे अमूल्य रत्न भी थे। कालिदास कृत काव्य रचनाओं में संगीत का उल्लेख प्रचुर मात्रा में हुआ है। कुछ लोगों का मत है कि उस समय भारतीय संगीत का प्रचार-प्रसार रोम, फ्रांस, इंग्लैंड, आयरलैंड और हंगरी आदि देशों तक हो चुका था। हर्षवर्धन और उनकी बहन राजश्री ने भी संगीत के प्रचार-प्रसार में योगदान दिया था। सातवीं शताब्दी में मतंग मुनि रचित *बृहद्देशी* नामक एक महत्वपूर्ण ग्रंथ संगीत जगत को मिला।

इसके बाद मंथर गति से संगीत की यात्रा आगे बढ़ती तो रही, किंतु सोने की चिड़िया कहे जाने वाले इस शांति प्रिय देश की समृद्धि भी विदेशियों की आँखों में खटकती रही, अत: भारत पर विदेशियों के आक्रमणों का सिलसिला शुरू हो गया। महमूद गजनवी, मोहम्मद ग़ौरी, अलाउद्दीन खिलजी, नादिर शाह और तैमूर लंग जैसे विदेशी आक्रांता भारत पर आक्रमण करते रहे। यहाँ की धन-संपदा को लूटने के साथ-साथ यहाँ के महत्वपूर्ण ग्रंथों और शिक्षण संस्थाओं को नुकसान पहुँचाते रहे।

तेरहवीं शताब्दी में संगीत के क्षेत्र में कई महत्वपूर्ण कार्य हुए। एक ओर तो आचार्य शार्ङ्गदेव ने *संगीत रत्नाकर* जैसे अत्यंत महत्वपूर्ण ग्रंथ की रचना की तो दूसरी ओर अलाउद्दीन खिलजी के दरबारी कवि और हज़रत निज़ामुद्दीन के शिष्य हज़रत अमीर खुसरो ने कव्वाली और तराना जैसी गीत शैली की शानदार शुरुआत की, तो गोपाल नायक ने प्रबंध गायन के क्षेत्र में अपनी दक्षता सिद्ध की।

आचार्य शार्ङ्गदेव ने अपने ग्रंथ में मार्गी संगीत के साथ-साथ देशी संगीत के विषय में भी विस्तार से लिखा है। भरत मुनि कृत *नाट्यशास्त्र* और शार्ङ्गदेव कृत *संगीत रत्नाकर* ही दो ऐसे ग्रंथ हैं जो उत्तर और दक्षिण दोनों के ही संगीतकारों द्वारा आज भी सर्वाधिक प्रामाणिक माने जाते हैं। 'गीत वाद्य' तथा 'नृत्यं त्रयम संगीत मुच्यते' लिखकर संगीत को परिभाषित करने वाले शार्ङ्गदेव ने अपने इस ग्रंथ के सात अध्यायों में गुण धर्म के आधार पर नाद के पाँच प्रकारों— पुष्ट, अपुष्ट, सूक्ष्म, अतिसूक्ष्म और कृत्रिम पर प्रकाश डाला है। आज पाश्चात्य संगीत में नाद के जो पाँच प्रकार वाल्त्ज़, बास्स टेनर, आल्टो, सोप्रेनो और फाल्सेटो बताए जाते हैं, उनका संपूर्ण विवरण शार्ङ्गदेव ने तेरहवीं शताब्दी में ही दे दिया था। इसके अतिरिक्त सारणा चतुष्टयी, ग्राम, मूर्च्छना, तान निरूपण, वर्ण, अलंकार, शुद्ध और विकृत स्वरों का भी निरूपण किया गया है। उन्होंने सात शुद्ध और 12 विकृत यानी कुल 19 स्वरों को मान्यता दी थी। वादी, संवादी, अनुवादी और विवादी

© NCERT not to be republished

चार प्रकार के स्वरों को मान्यता देकर 22 श्रुतियों और सारणा चतुष्टयी की भी व्याख्या की है। 264 रागों का उल्लेख करते हुए उन्होंने ग्राम राग, राग, उप राग, भाषा राग, अंतरभाषा राग, विभाषा राग, रागांग राग, भाषांग राग, क्रियांग राग तथा उपांग रागों के रूप में वर्गीकृत करते हुए 'दशविध राग वर्गीकरण' को परिभाषित किया है। प्रबंध अध्याय में अनिबद्ध और निबद्ध गान तथा 75 प्रकार के प्रबंधों का उल्लेख हुआ है। तालाध्याय में मार्गी और देशी तालों का विस्तृत विवरण है। वाद्य अध्याय में वाद्यों के चार प्रकारों पर प्रकाश डाला गया है तो अंतिम अध्याय में नृत्त, नृत्य और नाट्य के विषय में विस्तार से लिखा गया है।

चौदहवीं शताब्दी में भारत में प्रचलित लोक शैली के गायन 'ख्याल' को अभिजात्य संगीत का स्पर्श देकर शास्त्रीय संगीत में ढालने का प्रयास जौनपुर के सुल्तान हुसैन शर्की ने जौनपुर (उत्तर प्रदेश) में शुरू किया। इन्हें ही जौनपुरी राग का सर्जक कहा जाता है। एक ओर यह हो रहा था, तो दूसरी ओर संत संगीतज्ञ स्वामी हरिदास प्रबंध और विष्णुपद के गायन के आधार पर ब्रजभाषा में रचित ध्रुवपद गायन की नींव डाल रहे थे, जिन्हें बाद में उनके सुशिष्य नायक बैजनाथ उर्फ बैजू बावरा ने ग्वालियर के राजा मानसिंह तोमर के संरक्षण में आगे बढ़ाया। मानसिंह तोमर के समय में संगीत का पर्याप्त विकास हुआ। ध्रुवपद जैसी गायकी को शास्त्रीयता से सुसज्जित करके राज दरबारों में प्रतिष्ठित करने का प्रथम श्रेय इनके राज गायक नायक बैजनाथ उर्फ बैजू बावरा को है। ग्वालियर में मानसिंह तोमर के संरक्षण में एक संगीत विद्यालय भी चलता था। उनकी गूर्जरी रानी (मृगनैनी) के नाम पर राग गूर्जरी तोड़ी का आविष्कार भी इसी समय हुआ और इसी समय *मान कुतूहल* जैसा महत्वपूर्ण सांगीतिक ग्रंथ भी लिखा गया। तेरहवीं शताब्दी से भारत में मुगलों की सत्ता स्थापित होने लगी थी। उनके आक्रमणों का मुख्य केंद्र उत्तर भारत ही था। अत: उनके संपर्क में आने के कारण उत्तर भारतीय संगीत में परिवर्तनों का सिलसिला आरंभ हो गया था, जबकि दक्षिण भारतीय संगीत इससे अस्पर्शित रहा। अत: उत्तर भारतीय संगीत और दक्षिण भारतीय संगीत के बीच एक विभाजक रेखा खींचने लगी थी जिसे आज हम स्पष्ट तौर पर देख पा रहे हैं।

तेरहवीं से अठारहवीं शताब्दी तक के काल को मध्यकाल के नाम से जाना जाता है। इसमें पंद्रहवीं से सोलहवीं शताब्दी में भक्तकवियों व भक्तसंगीतज्ञों की बहुलता के कारण इसे भक्तिकाल भी कहा जाता है। उन्नीसवीं से बीसवीं शताब्दी के साथ ही आधुनिक काल आरंभ हो जाता है। आज इक्कीसवीं शताब्दी में जो संगीत प्रचलित है, चाहे वह ख्याल हो, तराना हो, कव्वाली और गज़ल हो या ठुमरी और टप्पा, वे सब इसी काल खंड में शनै:शनै: विकसित हुए हैं और इनके आविष्कार का श्रेय किसी एक व्यक्ति को नहीं दिया जा सकता है, क्योंकि इनकी जड़ें इसी भारत की धरती में काफी पहले से समाई हुई थीं। उस्ताद गुलाम रसूल से नवाब वाज़िद अली शाह तक ने

चित्र ऐ— गिरिजा देवी– हिंदुस्तानी शास्त्रीय गायन प्रस्तुत करते हुए

© NCERT not to be republished

चित्र ओ— नाट्य संगीत प्रस्तुत करते हुए कलाकार

ठुमरी के प्रचार-प्रसार में महत्वपूर्ण भूमिका निभाई थी तो उस्ताद गुलाम नबी शोरी ने टप्पा के प्रचार-प्रसार में। इसी तरह सुल्तान हुसैन शर्की से लेकर सदारंग-अदारंग तक ने ख्याल गायन के विकास में महत्वपूर्ण योगदान दिया था और इन सबको अपनी विकास यात्रा तय करने में लगभग 400 वर्षों का (चौदहवीं से अठारहवीं शताब्दी तक का) समय लगा था।

भक्तिकाल में जितने भी भक्त कवि हुए वे सभी संगीत के भी बहुत अच्छे ज्ञाता थे और उनकी उस समय की लिखी हुई रचनाओं के आधार पर आज भी संगीत की प्रामाणिकता सिद्ध की जा रही है। इनमें स्वामी हरिदास, वल्लभाचार्य, सूरदास, तुलसीदास, चैतन्य महाप्रभू, कुम्भनदास, नरसिंह दास, छीतस्वामी, परमानंद दास, गोविंद स्वामी, मीरा बाई, गुरूनानक देव और निम्बार्काचार्य आदि जैसे कई नाम विशेष उल्लेखनीय हैं।

लगभग सभी मुगल बादशाह संगीत प्रेमी थे, अत: उनके प्रोत्साहन से संगीत की विकास यात्रा निरंतर चलती रही। बाबर के दरबार में शैखी नाई, कुले मुहम्मद ऊदी, गुलाम सादी और शाह कुली जैसे संगीतज्ञ थे तो हुमायूँ के दरबार में मीर कलंद, कासिम, कोचक, मुखालिस, हाफिज़ सुल्तान रख्ता, ख्वाजा कमालुद्दीन हुसैन एवं हाफिर मुहैरी आदि जैसे संगीतज्ञ थे। कुछ इतिहासकारों के मतानुसार 1535 में बहादुर शाह गुजराती को परास्त करने के लिए हुमायूँ को काफी नुकसान उठाना पड़ा था, अत: उसने क्रोधावेश में एक लाख बंदियों को कत्ल करने का आदेश दे दिया था। उन्हीं बंदियों में बहादुर शाह गुजराती के राज गायक नायक बैजू भी थे। उन्होंने एक फ़ारसी गज़ल सुनाकर हुमायूँ का दिल जीता था और ईनाम में सभी बंदियों को जीवन दान दिलवाया था। मुगल सम्राट अकबर के दरबार के नौ रत्नों में तानसेन जैसे महान गायक थे। इसी समय ध्रुवपद की गायकी चार भागों में विभक्त हुई और गौड़हार वाणी, डागुर वाणी, खंडार वाणी और नौहार वाणी जैसी इसकी चार शाखाएँ बन गईं। तानसेन, रामदास, सुब्हान खाँ, सुरजन (सुरज्ञान) खाँ, मियाँ चाँद, विचित्र खाँ, मुहम्मद खाँ ढारी, वीरमंडल खाँ, बाज़ बहादुर, सरोद खाँ, मियाँ लाल, शाहाब अथवा शिहाप खाँ, दाउद खाँ ढारी, तानतरंग खाँ, मुल्ला इस्हाक, नायक चरजू, प्रवीन खाँ, सूरदास (गायक), चाँद खाँ, रंगसेन, शेख दावन ढारी, रहमतुल्लाह, उस्ताद मुहम्मद, मीर सैयद अली, उस्ताद यूसूफ, कासिम, ताशबेग, सुलतान हाफ़िज़ हुसैन, बहराम कुली खाँ, सुलतान हाशिम, उस्ताद शाह मुहम्मद, मुहम्मद अमीन, हाफ़िज़ ख्वाजा अली, मीर अब्दुल्लाह, पीरज़ाद, मुहम्मद हुसैन, सूरज खाँ, नायक भगवान, विलास खाँ, मदन खाँ, नबात खाँ, हसन खाँ, सूरत सेन, लाल देवी, ब्रम्ही और आकिल जैसे संगीतज्ञ अकबर के दरबार में थे। अकबर के विषय में कहा जाता है कि उन्हें संगीत के शास्त्र और क्रिया दोनों पक्षों का अच्छा ज्ञान था। तानसेन और

© NCERT not to be republished

बैजू बावरा की ऐतिहासिक संगीत प्रतियोगिता भी अकबर के ही दरबार में हुई थी जिसमें तानसेन पराजित हुए थे। तानसेन द्वारा प्रचारित दरबारी कान्हड़ा, मियाँ की तोड़ी और मियां मल्हार, चरजू उर्फ पंडित चरण दास रचित चरजू की मल्हार, पंडित रामदास द्वारा रचित रामदासी मल्हार तथा पंडित सूरदास रचित सूरदासी मल्हार आज भी लोकप्रिय हैं।

रागमाला में संकलित एक ध्रुवपद के अनुसार अकबर का बेटा जहाँगीर भी संगीत का ज्ञाता होने के कारण भरत के मत पर विचार करने वाला, सप्ताध्यायी अर्थात *संगीत रत्नाकर* से सुपरिचित, संगीत के अंग-अंग में सयाना और गुणग्राहक था। इन्हें ध्रुवपद, गज़ल और कव्वाली समान रूप से प्रिय थे। इनके दरबारी संगीतज्ञों में विलास खाँ, छतर खाँ, खुर्रमदाद, मक्खू ,परवेज़दाद, इमज़ान, शौकी, हमज़ान और उस्ताद मोहम्मद खाँ के नाम उल्लेखनीय हैं। गज़ल और कव्वाल गायक 'शौकी' को जहाँगीर ने आनंद खाँ की उपाधि से सम्मानित किया था। उस्ताद मोहम्मद ने जहाँगीर की मुद्रा से अंकित कुछ गज़लों की रचना की थी, जिससे खुश होकर जहाँगीर ने उन्हें रुपयों से तुलवाया था और हौदा सहित एक हाथी देकर सम्मानित किया था। बख्तर खाँ कलावंत को भी दस हज़ार रुपये और एक मुक्तामाला देकर जहाँगीर ने पुरस्कृत किया था। जहाँगीर की पत्नी नूरजहाँ भी कला, काव्य और संगीत अनुरागी थी। शाहजहाँ के काल में संगीत में महत्वपूर्ण परिवर्तन हुए। इस काल में यद्यपि संगीत का प्रचार-प्रसार होता रहा, लेकिन संगीत मनोरंजन का मुख्य उद्देश्य बनने लगा था। शास्त्र पक्ष गौण पड़ने लगा था और चमत्कारों पर विशेष ज़ोर दिया जाने लगा था। संगीत में व्यावसायिकता की भावना ज़ोर पकड़ने लगी थी। शाहजहाँ के दरबारी संगीतकारों में तानसेन के पुत्र विलास खाँ के दामाद लाल खाँ, खुशहाल खाँ, बहराम खाँ, रंग खाँ कलावंत, किशन खाँ कलावंत और जगन्नाथ कविराय आदि प्रमुख थे। शाहजहाँ के समय में विभिन्न स्तरीय संगीत प्रतियोगिताएँ भी होती थीं और शाहजहाँ— हिंदू और मुसलमान दोनों धर्मों के संगीतकारों को समान सम्मान देते थे। माना जाता है कि शाहजहाँ के दरबारी संगीतज्ञ नायक बख्शु ने *सहसरस* नामक एक पुस्तक लिखी थी जिसमें एक हज़ार ध्रुवपद संकलित हैं। कई लेखकों ने औरंगज़ेब को संगीत का शत्रु लिखा है, जबकि सच्चाई यह है कि औरंगज़ेब ने राजनैतिक कारणों से सिर्फ़ राज दरबार में संगीत पर प्रतिबंध लगाया था। उनके महल में संगीत की स्वर लहरियाँ गूँजा करती थीं। गायक खुशहाल खाँ को औरंगज़ेब ने गुण समुद्र खाँ की उपाधि से और कृपा राम पखावजी को मृदंग राय की उपाधि से सम्मानित किया था। *संगीत पारिजात* ग्रंथ के फ़ारसी अनुवादक रौशन ज़मीर और *मान कुतूहल* के फ़ारसी अनुवादक फकीरूल्लाह औरंगज़ेब के वेतन भोगी थे। औरंगज़ेब की शहज़ादी ज़ेब-उन-निसा को भी साहित्य और संगीत से प्रेम था।

सत्रहवीं शताब्दी में ही पंडित अहोबल की कृति *संगीत पारिजात* और पंडित व्यंकटमुखी की कृति *चतुर्दण्डिप्रकाशिका* का प्रकाशन हुआ था। औरंगज़ेब की मृत्यु 1707 में हुई और 1707 से 1718 तक कोई विशेष सांगीतिक घटना नहीं घटी। इस बीच बहादुर शाह प्रथम, ज़हाँदर शाह और फर्रूखसियर दिल्ली के तख्त पर रहे। 1719 में मुहम्मद शाह रंगीला गद्दी पर बैठे। सदारंग और अदारंग जैसे ध्रुवपद गायक इनके दरबार में थे, जिन्होंने हज़ारों ख्यालों की रचना करके उन्हें

© NCERT not to be republished

मुहम्मद शाह की मुद्रा से अंकित करके लोकप्रियता के शिखर तक पहुँचाया। इसी समय खुसरो खाँ ने अपने अस्तित्व के लिए संघर्ष कर रहे तब्ल अथवा तबल नामक अवनद्ध वाद्य में समयानुकूल और संगीतोचित सुधार कर तबला नाम से संगीत जगत में स्थापित किया। फलस्वरूप उन्हें उस्ताद सिद्धार खाँ का खिताब प्रदान किया गया। यहीं से तबले के दिल्ली घराने की तो शुरुआत हुई ही, संगीत के अन्य घरानों की भी नींव पड़ी। सितार का आविष्कार भी इसी समय माना जाता है। चौदहवीं-पंद्रहवीं शताब्दी से अपने अस्तित्व के लिए संघर्ष कर रही ठुमरी का प्रथम उल्लेख फकीरूल्लाह कृत *राग दर्पण* में और मिर्जा खान कृत *तोहफतुल हिंद* ग्रंथ में हुआ है, जो सत्रहवीं शताब्दी में लिखे गए थे। बाद में जयपुर नरेश सवाई प्रताप सिंह कृत *श्रीराधा गोविंद संगीतसार* ग्रंथ में भी इसका उल्लेख हुआ है, जो अठारहवीं शताब्दी में लिखी गई थी। 1819 के आसपास पंडित राम सहाय ने लखनऊ के नवाब गाज़ीउद्दीन हैदर के दरबार में सात दिनों तक स्वतंत्र तबला वादन करके संगति वाद्य तबले की एक और विशेषता को साधिकार रेखांकित किया था।

इस तरह एक ओर संगीत की यात्रा चलती रही तो दूसरी ओर राजनैतिक उथल-पुथल भी मची रही। मुहम्मद शाह रंगीले के शासन काल में ही नादिर शाह का भीषण आक्रमण भारत पर हुआ, जिससे काफी नुकसान पहुँचा। इसके बहुत पहले मुगल सम्राट जहाँगीर के शासन काल में ही ईस्ट इंडिया कंपनी व्यापार करने के उद्देश्य से 1603 में ही भारत आकर धीरे-धीरे अपने पाँव पसारने लगी थी। भारत की राजनीतिक अस्थिरता देखकर अंग्रेजों ने यहाँ शासन करने का निर्णय लिया और 1773 में कोलकाता में अपनी राजधानी बनाते हुए वॉरेन हेस्टिंग्स को गवर्नर जनरल नियुक्त किया। अठारहवीं शताब्दी के इस काल खंड में छोटी-छोटी रियासतों और राजाओं, नवाबों के दरबारों में संगीत फलता-फूलता रहा।

उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्ध में संगीत के क्षेत्र में दो महान विभूतियों के रूप में विष्णु द्वय का जन्म हुआ। 10 अगस्त 1860 में चतुर पंडित विष्णु नारायण भातखंडे और 18 अगस्त (श्रावण पूर्णिमा) 1872 में पंडित विष्णु दिगंबर पलुस्कर का जन्म हुआ और संगीत के क्षेत्र में क्रांतिकारी बदलाव का सिलसिला शुरू हुआ। इन दोनों महान संगीतकारों ने घरानेदार संगीतकारों तक सिमटी कला को जन-जन तक पहुँचाने का प्रयास आरंभ किया और सार्वजनिक संगीत सभाओं का सिलसिला शुरू किया। इन्होंने संगीत विद्यालयों की स्थापना शुरू की और संगीत पुस्तकों का लेखन आरंभ किया। इन सुप्रयासों के कारण समाज के बुद्धिजीवी व संभ्रांत वर्ग के लोग भी संगीत में रुचि लेने लगे। यहाँ यह संकेत करना भी आवश्यक है कि मुस्लिम बादशाहों के साम्राज्य में भारतीय संगीत को दरबारी मनोरंजन का माध्यम माना जाने लगा था जिसके कारण उसका आध्यात्मिक प्रभाव लुप्त होता जा रहा था, परंतु विष्णु द्वय के सुप्रयासों से संगीत के प्रति सामाजिक दृष्टिकोण में परिवर्तन आया और संगीत के कलात्मक पक्ष की गरिमा को पुन: सम्मान प्राप्त होने लगा।

भातखंडे जी उच्च शिक्षा प्राप्त बैरिस्टर थे। उन्होंने विभिन्न भाषाओं के सांगीतिक ग्रंथों का अध्ययन करके हिंदी और अंग्रेजी भाषा में उनका सहज-सरल रूपांतरण प्रकाशित करके आम

© NCERT not to be republished

लोगों को उपलब्ध कराया। भातखंडे जी ने एक अत्यंत सरल स्वरलिपि और ताल लिपि पद्धति का निर्माण करके वाचिक परंपरा से दी जा रही संगीत शिक्षा को लिखने की सुव्यवस्था की।

भातखंडे जी की पुस्तकों में लक्ष्य संगीत, हिंदुस्तानी संगीत पद्धति के 6 भाग, ए *शॉर्ट हिस्टॉरिकल सर्वे ऑफ द म्यूजिक ऑफ अपर इंडिया* ने लोगों के लिए चिंतन का नया द्वार खोला। भातखंडे जी ने *संगीत रत्नाकर*, *संगीत दर्पण*, *राग विबोध* एवं *संगीत पारिजात* जैसे ग्रंथों का संपादन और पुनर्प्रकाशन कराया। साथ ही, *अभिनव राग मंजरी*, *हृदय कौतुक* और *हृदय प्रकाश* जैसे अप्राप्य ग्रंथों का भी प्रकाशन कराया।

बचपन में ही अपनी नेत्र ज्योति खो चुके संगीतकार महर्षि पंडित विष्णु दिगंबर पलुस्कर ने भी एक सूक्ष्म और वैज्ञानिक ताल लिपि और स्वरलिपि पद्धति का आविष्कार किया। पलुस्कर जी ने ख्याल गायन में प्रयुक्त अति शृंगारिक और अश्लील शब्दों के स्थान पर शालीन शब्दों के प्रयोग पर बल देते हुए *संगीत बाल बोध*, *राग प्रवेश*, *संगीत बाल प्रकाश*, *स्वल्पालाप गायन*, *संगीत तत्व दर्शक* और *भजनामृत लहरी* जैसी महत्वपूर्ण पुस्तकों का लेखन भी किया। ग्वालियर घराने के प्रतिष्ठित गायक पलुस्कर जी आज़ादी के पूर्व कांग्रेस के अधिवेशनों में जाकर वन्दे मातरम का गायन करते थे।

भारत में संगीत प्रशिक्षण केंद्रों का सिलसिला सैकड़ों वर्ष प्राचीन है, लेकिन प्राचीनकाल में प्रशिक्षण केंद्र आश्रमों व गुरूकुलों के रूप में होते थे जबकि पलुस्कर जी और भातखंडे जी ने इसे विद्यालयीन स्वरूप दिया। पलुस्कर जी ने वर्ष 1901 में अविभाजित भारत के लाहौर में आधुनिक युग के प्रथम संगीत विद्यालय— गांधर्व महाविद्यालय की स्थापना की, जहाँ पंडित विनायक राव पटवर्धन, पंडित ओंकारनाथ ठाकुर, पंडित नारायण राव व्यास, प्रो.बी.आर. देवधर और पंडित विनयचंद्र मौद्रगल्य जैसे यशस्वी संगीतकारों ने उनसे शिक्षा प्राप्त की थी। पलुस्कर जी ने अपने सभी शिष्यों से कहा कि वे अपने-अपने गृह नगरों में जाकर गंधर्व महाविद्यालय की स्थापना करें और इस तरह से यह सिलसिला आगे बढ़ता रहा। 1905 में पलुस्कर जी ने नवी मुंबई के वाशी शहर में गांधर्व महाविद्यालय की स्थापना की। 1906 में उत्तर प्रदेश का प्रथम संगीत विद्यालय बनारस में काशी संगीत समाज संगीत नायक पंडित दरगाही मिश्र के प्रयासों से स्थापित हुआ, जिसके वे संस्थापक प्राचार्य थे। 1914 में पंडित कृष्णराव शंकर पंडित ने अपने पिता शंकर पंडित के नाम पर ग्वालियर में शंकर गांधर्व महाविद्यालय की स्थापना की। 1926 में प्रयागराज में प्रयाग संगीत समिति की स्थापना हुई। ग्वालियर नरेश और भातखंडे जी के प्रयासों से 1918 में ग्वालियर में माधव संगीत महाविद्यालय स्थापित हुआ। 1926 में ही राय उमानाथ बली, राजेश्वर बली, पंडित भातखंडे जी और उत्तर प्रदेश के तत्कालीन राज्यपाल सर विलियम मैरिस के प्रयासों से

चित्र औ— उस्ताद नासीर हुसैन खान – रामपुर सेहवासन घराना

© NCERT not to be republished

चित्र अं— लोक कलाकारों द्वारा पारंपरिक लोक वाद्य – वादन

लखनऊ में मैरिस कॉलेज ऑफ हिंदुस्तानी म्यूजिक की स्थापना हुई। देश को आज़ादी मिलने पर मैरिस कॉलेज के तत्कालीन प्राचार्य और भातखंडे जी के शिष्य पंडित श्रीकृष्ण नारायण रतनजानकर जी के प्रयासों से इसका नामकरण भातखंडे हिंदुस्तानी संगीत महाविद्यालय हुआ, फिर यह भातखंडे संगीत संस्थान अभिमत विश्वविद्यालय के नाम से गतिशील हुआ। बड़ौदा नरेश और पंडित भातखंडे की कोशिशों से बड़ौदा में भी एक संगीत महाविद्यालय स्थापित हुआ जो इस समय महाराजा सयाजीराव यूनिवर्सिटी वड़ोदरा का एक भाग है। सौरिंद्र मोहन टैगोर, कैप्टन डे, कैप्टन विलियर्ड, डॉ. कर्नल टायड जैसे प्रबुद्ध लेखकों की शोधपरक पुस्तकों ने भारतीय संगीत के भंडार को समृद्ध किया।

देश को स्वतंत्रता मिलने के पश्चात कलाओं के विषय में नीतिगत निर्णय लेने के लिए विभिन्न राज्यों सहित देश की राजधानी दिल्ली में भी केंद्रीय संगीत नाटक अकादमी की स्थापना हुई। 1956 में चंडीगढ़ में प्राचीन कलाकेंद्र की स्थापना हुई, तो इंदिरा कला संगीत विश्वविद्यालय जैसी प्रथम कलासंगीत विश्वविद्यालय की भी खैरागढ़ (छत्तीसगढ़) के राजा के सौजन्य से स्थापना हुई। लाखों ऐसे लोग जिन्हें संगीत विरासत में नहीं मिला है और जो संगीत से प्रेम करते हैं, वे इन संस्थाओं के माध्यम से संगीत में प्रशिक्षित और पारंगत हो रहे हैं। विभिन्न विद्यालयों, महाविद्यालयों और विश्वविद्यालयों में संगीत प्रशिक्षण की उच्च स्तरीय व्यवस्था हुई है और संगीत के क्षेत्र में महत्वपूर्ण योगदान देने वालों को 1955 से प्रतिवर्ष पद्मश्री, पद्मभूषण, पद्मविभूषण सहित भारत रत्न जैसे अलंकरण मिल रहे हैं तो प्रतिभाशाली संगीतार्थियों को उच्च शिक्षा और शोध कार्य के लिए छात्रवृत्तियाँ और अध्येतावृत्ति भी सरकार की ओर से प्रदान की जाती है। रेडियो का प्रसारण भारत में 1927 से शुरू हो गया था। तब इसका नाम 'इंडियन ब्रॉडकास्टिंग कंपनी लिमिटेड' था। 1936 में यह भारत सरकार के अधीन आई और इसका नामकरण 'ऑल इंडिया रेडियो' हुआ। आकाशवाणी का आगमन संगीत जगत के लिए एक क्रांतिकारी कदम था। जिस समय दिल्ली से मुंबई जाने में एक सप्ताह लग जाता था उस समय दिल्ली में गाते हुए किसी संगीतकार को पूरे देश में एक साथ सुन पाना, किसी आश्चर्य से कम नहीं था। रेडियो और सभागारों के ध्वनि विस्तारक यंत्रों (माइक्रोफोन) ने संगीतकारों को अपने संगीत का स्वरूप बदलने के लिए भी प्रेरित किया। बुलंद और दबंग आवाज़ की जगह कर्णप्रिय, मधुर और मर्मस्पर्शी गायकी को वरीयता मिलने लगी और सांगीतिक प्रस्तुतियों में सौंदर्यात्मक तत्वों का विशेष रूप से समावेश होने लगा। 1970 में दूरदर्शन के आगमन ने श्रवणीय संगीत कला को दर्शनीय भी बना दिया है। अब संगीतकार अपने संगीत के साथ-साथ वेशभूषा, रूप सज्जा, हाव-भाव और मुख मुद्रा पर भी विशेष ध्यान देने लगे हैं।

© NCERT not to be republished

तत्कालीन शिक्षा मंत्री मौलाना अबुल कलाम आज़ाद के सत्यप्रयासों से 9 अप्रैल 1950 से दिल्ली में भारतीय सांस्कृतिक संबंध परिषद (Indian Council of Cultural Relations) की स्थापना हुई, जिसके माध्यम से भारत के संगीतकारों को भारतीय संगीत-नृत्य की शिक्षा देने के लिए दुनिया के कई देशों में एक से तीन वर्ष तक के लिए भेजा जाता है और वहाँ के संगीतकारों को भारत में आमंत्रित करके उनके कार्यक्रम आयोजित किए जाते हैं। इस तरह संगीत और संस्कृति के आदान-प्रदान का सिलसिला आरंभ हुआ। परिषद की शाखाएँ दुनिया के कई देशों में हैं। दुनिया के अनेक देश के युवक-युवतियाँ भारतीय संगीत से आकृष्ट होकर प्रतिवर्ष बड़ी संख्या में भारतीय संगीत नृत्य सीखने के लिए भारत आते हैं। यह भारतीय संगीत की महानता का प्रमाण है कि अनेक देशों के विश्वविद्यालयों में भारतीय सांगीतिक कलाओं के प्रशिक्षण की उच्चस्तरीय व्यवस्था है और यह भी भारतीय संगीत की महानता का ही परिचायक है कि पंडित रविशंकर के साथ युगल वादन करने वाले बीटल्स प्रमुख जॉन हैरिसन न केवल पंडित रविशंकर के शिष्य बन गए थे, बल्कि सीखते समय भारतीय परंपरा के अनुसार पंडित रविशंकर का चरण स्पर्श कर खुद नीचे बैठते थे। भारतीय सांस्कृतिक संबंध परिषद की दो उच्च स्तरीय पत्रिकाएँ भी प्रकाशित होती हैं— हिंदी में *गगनांचल* और अंग्रेज़ी में *होराइज़िन*।

वर्ष 1952 में अखिल भारतीय स्तर पर केंद्रीय संगीत नाटक अकादमी की स्थापना का निर्णय लिया गया। तत्कालीन शिक्षा मंत्री मौलाना अबुल कलाम आज़ाद ने हिंदी में अकादमी और अंग्रेज़ी में AKADEMI लिखने की सिफ़ारिश की, जिसे सर्वसम्मति से मान लिया गया। 28 जनवरी 1953 को भारत के राष्ट्रपति डा. राजेंद्र प्रसाद ने इसका उद्घाटन किया था और उद्घाटन स्वागत भाषण अबुल कलाम आज़ाद ने दिया था। अकादमी संगीत, नृत्य और नाटक के प्रचार-प्रसार के विभिन्न स्तरीय प्रयास करती है। इन विधाओं के प्रतिष्ठित कलाकारों को प्रतिवर्ष अकादमी पुरस्कार स्वरूप एक लाख रूपये और रत्न सदस्यता स्वरूप तीन लाख रूपये प्रदान किया जाता है। अकादमी द्वारा अंग्रेज़ी में *संगीत नाटक*, हिंदी में *संगना*, *योग पर्व* और *राजभाषा रूपाम्बरा* जैसी स्तरीय पत्रिकाएँ भी प्रकाशित होती हैं। अकादमी द्वारा संगीत और नृत्य विषयक उच्चस्तरीय पुस्तकें भी प्रकाशित होती हैं। इसके अलावा *संगीत* (हाथरस), *संगीत कला विहार* (मिरज), *नाद रंग एवं छायानट* (लखनऊ), *स्वर सरिता* (जयपुर), *कला समय* (भोपाल), *स्तोम* (दरभंगा), *अनहद लोक* (प्रयागराज) तथा *आजकल* (दिल्ली) जैसी पत्रिकाएँ भी संगीत-नृत्य के विकास में जुटी हैं।

बीसवीं शताब्दी के आरंभ में जब राजाओं और नवाबों के साथ-साथ अंग्रेज़ों की पकड़ भी सत्ता पर कमज़ोर पड़ने लगी थी, तब संगीत का एक नया श्रोता-दर्शक वर्ग उभरने लगा था और पलुस्कर जी तथा भातखंडे जी सहित कई अन्य लोग भी संगीत समारोहों का आयोजन करने लगे थे। पलुस्कर जी उस समय अपने कार्यक्रमों के लिए 50 पैसे का टिकट लगाते थे। देश को स्वतंत्रता मिलने के बाद कई अन्य संस्थाओं ने इस तरह का आयोजन करना शुरू किया था। दिल्ली में संगीत नाटक अकादमी और भारतीय सांस्कृतिक संबंध परिषद के कार्यक्रमों सहित, विष्णु दिगंबर

© NCERT not to be republished

जयंती, शंकरलाल फेस्टिवल, स्वामी हरिदास संगीत समारोहों की काफी ख्याति है। आकाशवाणी द्वारा आयोजित 'आकाशवाणी संगीत सम्मेलन' अलग-अलग संगीतकारों के साथ देश के अलग-अलग भागों में संपन्न होता है। मुंबई के 'सुर सिंगार संसद' के कार्यक्रमों की और कोलकाता के 'डोबर लेन संगीत समारोहों' की भी विशेष ख्याति रही है। इनके अलावा दिल्ली का 'साहित्य कला परिषद संगीत समारोह', कथक केंद्र (दिल्ली) का 'कथक महोत्सव', मुंबई के नेशनल सेंटर फॉर परफॉर्मिंग आर्ट्स और म्यूजिक फोरम द्वारा आयोजित 'संगीत समारोह', खुजराहो का 'नृत्य समारोह', ओडिशा का 'राजा-रानी संगीत समारोह', ग्वालियर का 'तानसेन संगीत समारोह' और जालंधर के 'हरबल्लभ संगीत समारोह' सहित वाराणसी के 'संकट मोचन संगीत समारोहों' की भी विशेष ख्याति है। विभिन्न विश्वविद्यालयों द्वारा आयोजित संगीत समारोह तथा स्थानीय स्तर पर कार्य कर रही कई संस्थाएँ भी समय-समय पर इस तरह के आयोजन करती रहती हैं, जिनमें जयपुर के 'श्रुति मंडल संगीत समारोह', कोलकाता के 'आई.टी.सी. संगीत समारोह', मुंबई के 'गुणिदास संगीत समारोह', पुणे के 'सवाई गंधर्व संगीत समारोह' आदि विशेष उल्लेखनीय हैं।

भारत सरकार स्वयं भी विदेशी सरकारों के साथ मिलकर समय-समय पर भारत महोत्सव का आयोजन बृहद स्तर पर करती है, जिसमें शास्त्रीय, उपशास्त्रीय, सुगम तथा लोक संगीत और नृत्य के अनेक संगीतकारों को भाग लेने के अवसर मिलते रहते हैं। जब भारतीय संगीतकारों का विदेशी संगीतकारों के साथ तालमेल बढ़ा तो भारतीय और पाश्चात्य संगीतकारों ने साथ मिलकर काम करना शुरू किया। पंडित रविशंकर, उस्ताद अली अकबर, पंडित वी.जी. जोग, पंडित भजन सोपोरी, पंडित विश्वमोहन भट्ट, उस्ताद ज़ाकिर हुसैन, पंडित रोनू मजूमदार और पंडित अमय रुस्तुम सोपोरी तथा अनुष्का शंकर जैसे अनेक भारतीय संगतीकारों ने लार्ड यहूदी मेन्यूहीन, जॉर्ज हैरिसन, जुबीन मेहता, आर. वाई. कूडर, जूलियन ब्रीम, आंद्रे, बेला फ्रैंक और जॉन हैजल आदि के साथ मिलकर एलबम बनाते हुए अपने संगीत को विश्वस्तरीय बनाया तो भारतीय नृत्यकारों ने फ्लैमिंगो और स्पेनिश क्लासिकल डांस के साथ अपनी प्रस्तुतियाँ दीं। नतीजा यह हुआ कि मैगसैसे अवार्ड, सोवियतलैंड नेहरू पुरस्कार, ग्रैमी अवार्ड और ऑस्कर सम्मानों से भारतीय संगीतकार भी सम्मानित होने लगे। चूँकि विदेशों में आर्थिक सुदृढ़ता अधिक है, इसलिए कई भारतीय संगीतकार-नृत्यकार तो स्थायी रूप से वहाँ की नागरिकता लेकर वहीं बस गए हैं।

बीसवीं शताब्दी में संगीत के अनेक स्वनामधन्य क्रांतिकारी संगीतकारों के अवतरण के कारण यह युग संगीत का स्वर्ण युग बन गया। इस युग के शिक्षित और चिंतनशील संगीतकारों ने आँखें बंद करके सिर्फ़ घनघोर रियाज़ ही नहीं किया, संगीत पर शोधपूर्ण चिंतन और मनन भी किया और जब मन-मस्तिष्क की खिड़कियाँ खुलीं तो सुखद ठंडे बयार ने सबको प्रफुल्लित कर दिया। हंसध्वनि, चारुकेशी, कलावती जैसे दक्षिण भारतीय रागों का गायन-वादन उत्तर भारतीय संगीतकारों ने आरंभ किया तो दोनों शैलियों के संगीतकारों ने एक साथ प्रस्तुतियाँ देनी भी शुरू की। उत्तर भारतीय वाद्य तानपूरा, सितार और वॉयलिन आदि की बनावट में परिवर्तन करके इन्हें और समृद्ध किया गया। सितार में तुम्बा, चिकारी और तरब के तारों को जोड़ा गया। मुख्य तारों

© NCERT not to be republished

के क्रम में भी परिवर्तन किया गया। 4 तार वाले तानपूरा और वॉयलिन में भी क्रमश: 5 और 6 तारें लगाई जाने लगीं। इसके साथ ही बाँसुरी, सारंगी, शहनाई और संतूर जैसे भारतीय वाद्यों ने तो वॉयलिन, हारमोनियम और गिटार जैसे पाश्चात्य वाद्यों ने भी स्वतंत्र शास्त्रीय वाद्यों के रूप में अपने अस्तित्व का परिचय देना शुरू कर दिया था और आज इक्कीसवीं शताब्दी में तो सिंथेसाइजर, मेंडोलिन और बैंजों जैसे साजों पर भी भारतीय शास्त्रीय संगीत की सुंदर प्रस्तुतियाँ होने लगी हैं।

संगीत के विषय में इस देश में सदियों तक सामंतवादी मानसिकता हावी रही। इस सच्चाई के बावजूद कि शास्त्रीय संगीत की आज की अनेक विधाएँ लोक संगीत की कोख से जन्मी हैं, लोग शास्त्रीय संगीत को तो अभिजात्य और उच्चस्तरीय संगीत मानते रहे, जबकि लोक संगीत को अनपढ़, ग्रामीण किसानों से जोड़कर देखते हुए गौण ही मानते रहे, लेकिन देश को स्वतंत्रता मिलने के बाद इस सोच में बदलाव आया और लोक संगीत तथा नृत्य के कलाकारों को भी एक ओर आकाशवाणी तथा दूरदर्शन द्वारा सर्वोच्च श्रेणी तक के कलाकार के रूप में मान्यता प्रदान की गई, दूसरी ओर देश के प्रतिष्ठित संगीत समारोहों के साथ-साथ अंतरराष्ट्रीय संगीत नृत्य समारोहों और भारत महोत्सव आदि में भी उन्हें सम्मान आमंत्रित किया जाने लगा है। आज लोक और आदिवासी संगीत नृत्य के संरक्षण और संवर्धन के लिए शोध कार्य और परिसंवादों के साथ-साथ अनेक ठोस कदम भी उठाए जाने लगे हैं और अनेक संगीतकारों को क्षेत्रीय स्तर पर चुनकर उन्हें राज्य और केंद्रीय संगीत नाटक अकादमी पुरस्कारों सहित न केवल पद्म सम्मानों से बल्कि भारत रत्न जैसे अलंकरण से भी विभूषित किया जा रहा है। हमें स्मरण रखना चाहिए कि जहाँ भारतीय शास्त्रीय संगीत के पुरोधा पंडित रविशंकर और पंडित भीमसेन जोशी को देश का सर्वोच्च नागरिक सम्मान भारत रत्न का अलंकरण मिला है, वहीं शहनाई को लोकप्रिय बनाने वाले उस्ताद बिसिम्मलाह खाँ को, असम के लोक गायक डा. भूपेन हजारिका और अद्वितीय पार्श्व गायिका विदुषी लता मंगेशकर को भी इस सम्मान से विभूषित किया गया है। इस आधार पर हम कह सकते हैं कि आज संगीत की सभी विधाओं का प्रचार-प्रसार और चतुर्दिक विस्तार हो रहा है।

चित्र अ:— पंडित भीमसेन जोशी (गायक) – भारत रत्न

चौसठ कलाओं और पाँच ललित कलाओं में संगीत को सर्वोच्च स्थान प्राप्त है। मानव आरंभ से ही अपने कंठ स्वरों और हाव-भाव के माध्यम से अपनी भावनाओं को अभिव्यक्त करता रहा है। सभ्यता के विकास के बाद संगीत इसका सर्वश्रेष्ठ माध्यम बना। विभिन्न स्वरों, रागों, वाद्यों, लय और तालों के साथ-साथ भाव-भंगिमाओं का भी प्रयोग मनुष्य अपनी भावनाओं को अभिव्यक्त करने के लिए करता रहा है। आरंभिक चरण में संगीत के सिर्फ़ दो मुख्य उद्देश्य थे— ईश्वर की आराधना और अपनी भावनाओं को व्यक्त करना। यह आनंद का भी माध्यम बना—

© NCERT not to be republished

चित्र क— भारत के अभूतपूर्व कलाकार – बड़े गुलाम अली

मानसिक, आत्मिक और बौद्धिक आनंद का माध्यम। लेकिन बदलते समय के साथ संगीत में कई नए आयाम जुड़ते चले गए और यह मानव के सर्वांगीण विकास में सक्षम सिद्ध हो रहा है। संगीत का चिकित्सा के रूप में प्रयोग पहले भी होता था। *चरक संहिता* में इसका उल्लेख है। हमारी 80 प्रतिशत से अधिक बीमारियाँ मानसिक कारणों से होती हैं और मानसिक स्थिति को ठीक करने में संगीत से अधिक कारगर कुछ भी नहीं है। इसे भारत सहित दूसरे देशों ने समझा और म्यूजिक थेरेपी दुनिया के कई देशों में शुरू हो गई। संगीत का यह बहुत बड़ा गुण है कि यह व्यक्ति को मानसिक तनाव, निराशा, हताशा और अवसाद से मुक्त करता है। दिव्यांगता की चुनौतियों को भी संगीतकारों ने बहादुरी से स्वीकारा है। संगीतर्षि पंडित विष्णु दिगंबर पलुस्कर और बनारस घराने के प्रतिष्ठित ताबलिक पंडित दुर्गा सहाय, दोनों ही बचपन में अपनी नेत्र ज्योति खो चुके थे। इसीलिए पंडित दुर्गासहाय को लोग सूरदास नन्हू जी के नाम से अधिक जानते हैं। लेकिन, इन दोनों के पास संगीत जैसी कला की ज्योति थी, अत: संगीत के इतिहास में इनका नाम स्वर्णाक्षरों में अंकित है। सूरदास नन्हू जी के लिए लोग कहते थे कि ईश्वर ने इनकी दो आँखें लेकर इनके हाथ की दसों उँगलियों में रोशनी दे दी है। इसी तरह से पंडित बलवंत राय भट्ट, संत सरवन सिंह गंधर्व, श्री बलेदव कृष्ण शर्मा और डा. अनिल ब्याहार जैसे प्रज्ञा चक्षु संगीतकारों ने संगीत के क्षेत्र में भी महत्वपूर्ण योगदान दिया। मशहूर संगीतकार जोड़ी सोनिक-ओमी के सोनिक जी जिनका पूरा नाम मनोहर लाल सोनिक था, उन्होंने भी दृष्टिहीनता के आगे हार मानने से इनकार कर दिया और चित्रपट के सदाबहार गीतों को रचा। सुप्रसिद्ध संगीत निर्देशक, गायक, गीतकार स्वर्गीय रवींद्र जैन ने फिल्म संगीत के इतिहास में अपना नाम स्वर्णाक्षरों से अंकित करते हुए स्पष्ट कर दिया है कि मन की आँखों से वह सब कुछ भी देखा जा सकता है जिसे शरीर की आँखों से नहीं देखा जा सकता है। पंडित ज्ञान प्रकाश घोष ने भी अपनी एक आँख खोने के बावजूद संगीत के क्षेत्र में महत्वपूर्ण स्थान बनाया।

इसलिए आज संगीत सीखने का अर्थ सिर्फ़ मंचीय संगीतकार बनना मात्र नहीं रह गया है। आज संगीत की शिक्षा प्राप्त करके व्यावसायिक संभावनाओं में भी वृद्धि हुई है। इस दृष्टि से आज संगीत शिक्षा प्राप्त करके संगीत चिकित्सक भी बना जा सकता है और विद्यालयों, महाविद्यालयों तथा विश्वविद्यालयों में संगीत अध्यापक; आकाशवाणी और दूरदर्शन में संगीत अधिकारी और संगीत स्टूडियों में रिकार्डिस्ट भी बना जा सकता है। परिकल्पनाशील संगीतकारों की तलाश में

© NCERT not to be republished

विज्ञापन कंपनियाँ भी रहती हैं और फिल्म उद्योग भी। संगीत सीखकर लेखक, समीक्षक भी बना जा सकता है और एक अच्छा व्यक्ति भी, अच्छा संगीतकार बनने के लिए अच्छा इनसान होना आवश्यक है और अच्छा इनसान होने के लिए किसी न किसी कला में अभिरूचि होना आवश्यक है। विशेषकर संगीत हमें सहृदय और संवदेनशील बनाता है। यह हमारे मन में भावुकता का भी विकास करता है और आंतरिक शक्ति का परिवर्धन भी करता है। इसलिए सद्भावना के विकास के लिए भी संगीत और संगीतकारों को ही चुना जाता है। अपने पड़ोसी देशों से हमारे राजनैतिक संबंध चाहे जितने भी कटु हों— सांगीतिक संबंध सदैव मधुर रहते हैं। भैरव, भैरवी शंकरा यमन, बिलावल और दरबारी जैसे राग चाहे विदेशों में गाए जाएँ या भारत में, उनकी स्वरलहरियों द्वारा अभिव्यक्त संवेदनाएँ हर रसिक व्यक्ति को आनन्दित करती हैं और उनके हृदय में अनुकूल भावनाओं से संबंधित रस का संचार करती हैं इसीलिए संगीत को वैश्विक (अंतरराष्ट्रीय) भाषा (यूनिवर्सल लैंग्वेज) कहा जाता है।

राष्ट्रपिता महात्मा गाँधी ने एक बार विद्यालयों में संगीत शिक्षा को अनिवार्य बनाने का सुझाव देते हुए कहा था— *'सामवेद* की ऋचाएँ संगीत की खदान हैं। कुरान शरीफ की आयतें भी मधुर ध्वनि से उच्चरित होती हैं और ईसाई धर्म में डेविड के साम सुने तो ये सभी प्रार्थनाएँ ऐसा लगता है मानों हम *सामवेद* ही सुन रहे हैं जो प्रकृति एवं मनुष्य के जीवन ज्ञापन के लिए मंत्रों द्वारा समाज के लोगों को सुनाई जाती थी। इसलिए मैं इस मत का प्रबल समर्थक हूँ कि योग और संगीत की शिक्षा बच्चों को प्राथमिक कक्षा से ही अनिवार्य रूप से दी जानी चाहिए।' व्यावसायिक रूप से संगीत को न अपनाने की इच्छा के बावजूद सभी को संगीत इसलिए भी सीखना चाहिए कि यह हमें बौद्धिक, मानसिक और आत्मिक रूप से मज़बूत करता है। भारत धर्म और आदर्श प्रधान देश है। भारतीय विचारधारा आरंभ से ही आदर्श की भावभूमि पर प्रवाहित होती रही है जिसका प्रयोजन लोक कल्याण रहा है। इसके कण-कण में राम, कृष्ण, बुद्ध, महावीर और नानक आदि की आत्मा समाई हुई है। इस आदर्श देश के निवासी शुरू से ही सत्य, अहिंसा, ब्रह्मचर्य, अस्तेय और अपरिग्रह के पंच महाव्रतों को मानते आ रहे हैं। ऐसे उच्च आदर्श रूप में पृथ्वी, जल, वायु, अग्नि व आकाश से नि:सृत 'नाद' पर प्रतिष्ठित संगीत निश्चित रूप से संपूर्ण जगत के लिए कल्याणकारी व सर्वोत्कृष्ट कला है।

© NCERT not to be republished

MANODARPAN
Empowering Minds, Enriching Lives
An Initiative of the Ministry of Education

अगर आप ...

पढ़ाई एवं परीक्षा

निजी संबंधों

करियर

साथियों के दबाव

को लेकर किसी भी तरह के तनाव, चिंता, परेशानी, उदासी या उलझन में हैं, तो काउंसलर की मदद लें

कॉल करें
8448440632

राष्ट्रीय टोल-फ्री काउंसलिंग टेली-हेल्पलाइन
सुबह 8 बजे से रात 8 बजे तक
सप्ताह के प्रत्येक दिन

मनोदर्पण

कोविड-19 के प्रकोप के दौरान और उसके बाद विद्यार्थियों के मानसिक स्वास्थ्य एवं कल्याण हेतु मनो-सामाजिक सहायता
(आत्मनिर्भर भारत अभियान के तहत शिक्षा मंत्रालय, भारत सरकार की एक पहल)

www.https://manodarpan.education.gov.in

© NCERT not to be republished

विषयवस्तु

आमुख *iii*

प्राक्कथन *v*

भूमिका— भारतीय संगीत का ऐतिहासिक अवलोकन *xi*

क. शास्त्र

1. भारतीय संगीत का इतिहास 3
2. हमारे प्राचीन ग्रंथ 25
3. हिंदुस्तानी संगीत के पारिभाषिक शब्द 35
4. प्राचीन एवं आधुनिक गायन शैलियाँ 49
5. राग वर्गीकरण 67

ख. क्रियात्मक

6. राग परिचय एवं बंदिशें 77
7. हिंदुस्तानी संगीत में वाद्य यंत्र 124
8. प्रमुख तालों के ठेके एवं लयकारी 140
9. संगीत के प्रमुख कलाकारों का परिचय व योगदान 152

परिशिष्ट *167*

चित्र आभार *170*

© NCERT not to be republished

हिंदुस्तानी एवं कर्नाटक संगीत पद्धतियों के क्रमिक विकास को दर्शाता कलात्मक वृक्ष

© NCERT not to be republished

क

शास्त्र

1. भारतीय संगीत का इतिहास
2. हमारे प्राचीन ग्रंथ
3. हिंदुस्तानी संगीत के पारिभाषिक शब्द
4. प्राचीन एवं आधुनिक गायन शैलियाँ
5. राग वर्गीकरण

© NCERT not to be republished

© NCERT
not to be republished

1 भारतीय संगीत का इतिहास

1. वैदिक काल से तेरहवीं शताब्दी

QRickit

12152CH01

भारतीय संगीत के ऐतिहासिक अवलोकन के लिए सर्वप्रथम मानव की उत्पत्ति और इस सृष्टि में व्याप्त उन तत्वों पर ध्यान देना होगा जिनके कारण यह सृष्टि गतिमान है, जैसे— ध्वनि, स्वर, लय आदि। मानव को ध्वनि एवं लय का एहसास सर्वप्रथम दिल की धड़कन सुनकर एवं इसके पश्चात पत्तों की सरसराहट, मेघों की गर्जना, वर्षा की बूँदों की टिप-टिप, झरनों से गिरते पानी का निनाद, पक्षियों के कलरव, पशु-पक्षियों की आवाज़ आदि से हुआ होगा। मानव ने विभिन्न कालखंडों में अपनी सभ्यता, संस्कृति भाँति-भाँति की कलाओं, विज्ञान एवं तकनीक में अपने विकास क्रम को बनाए रखा। संगीत भी अपनी प्रारंभिक अवस्था से उत्तरोत्तर विकास पथ पर अग्रसर रहा। भारतीय संगीत के इतिहास का अध्ययन हम तीन काल खंडों में कर सकते हैं—

(1) प्राचीन युग— वैदिक काल से प्रारंभ होकर 1200 ई. तक, (2) मध्य युग— 1201 से सन 1800 ई. तक तथा (3) आधुनिक युग— सन 1801 से वर्तमान समय तक चल रहा है। भारतीय सभ्यता में प्राचीनतम उपलब्ध ग्रंथ 'वेद' हैं जिनमें हमें लगभग सभी विधाओं, शिक्षा एवं कर्मकाण्ड का स्रोत प्राप्त होता है। वेदों का रचनाकाल इतिहासकार ईसा पूर्व लगभग 500 वर्ष अनुमान लगाते हैं।

वैदिक काल में भारत-भूमि पर प्रचलित संगीत का स्तर विश्व के अन्य किसी भी भूखंड के संगीत से श्रेष्ठ माना गया है। वेदों की संख्या चार है— *ऋग्वेद*, *यजुर्वेद*, *अथर्ववेद* तथा *सामवेद*। *ऋग्वेद* को मुख्य वेद माना गया है। 'ऋक' अर्थात स्तुति मंत्र। अत: *ऋग्वेद* में देवों की स्तुति एवं प्रशंसात्मक ऋचाओं का संग्रह है। इन ऋचाओं की विशेषता यह है कि ये छन्द में बंधी हैं। *ऋग्वेद* के अंतर्गत 'गीत' के लिए गीति, गाथा, साम, गीर, गात तथा गायत्र आदि नामों का उल्लेख पाया जाता है। *ऋग्वेद* काल में विभिन्न वाद्यों का भी प्रयोग किया जाता था। तत् वाद्यों में 'वाण' (शत तंत्री युक्त), कर्करि, क्षौणी, गर्गर आदि अवनद्ध वाद्य यथा भूमि दुंदुभि, दुंदुभि तथा सुषिर वाद्य जैसे 'नाड़ी' इत्यादि का प्रयोग उस काल में किया जाता था।

यजुर्वेद में मुख्यत: उन्हीं मंत्रों को संकलित किया गया है जो कि यज्ञ-याग आदि के अवसर पर प्रयोग में लाए जाते थे। अध्वर्यु नामक ऋत्विज यज्ञ कार्य का संपादन किया करते थे। यजु को अत्यंत धीमी आवाज़ में उच्चारित किया जाता था।

© NCERT not to be republished

हम वर्तमान में देखते हैं कि पूजा-पावन इत्यादि में पुरोहित या पंडित, गेरूआ या सफेद स्वच्छ वस्त्र धारण कर मंत्र पढ़ते हैं। कुछ नियमानुसार ईश्वर की आराधना करते हैं। यह प्रथा वैदिक काल से प्रचलित है। आइए, आगे पढ़ते हैं।

यजुर्वेद के मंत्रों की अक्षर संख्या नियत नहीं थी तथा ये गद्यात्मक हुआ करते थे। इन्हीं सामों को *यजुर्वेद* में ऋतु विशेष से संबंधित बताया गया है, उदाहरणार्थ— रथन्तर साम वसंत में, वृहत्साम ग्रीष्म में, वैरूप वर्षा ऋतु में, रैवत तथा शाक्वर को हेमंत ऋतु में गाया जाता था। (आज के समय में भी राग वसंत, बहार आदि वसंत ऋतु में तथा राग मेघ तथा मल्हार के प्रकार वर्षा ऋतु में गाए व बजाए जाते हैं।) सर्वप्रथम, 'वीणा' शब्द का प्रयोग *यजुर्वेद* में ही प्राप्त होता है। *यजुर्वेद* में भूमि दुंदुभि, दुंदुभि, आडम्बर आदि अवनद्ध वाद्य, शंख तथा तूणव नामक फूँककर बजाए जाने वाले सुषिर वाद्य एवं पाणिघ्न (हाथ का प्रयोग कर ताल देने वाला) और 'तलव' (मंजीरा बजाने वाला) आदि वाद्यों का वर्णन किया गया है। *अथर्ववेद* में मंगलदायक सुखकारी मंत्रों के लिए अथर्व संज्ञा का प्रयोग किया गया है। कल्याणकारी मंत्र संग्रह के साथ-साथ इसमें तांत्रिक मंत्र भी है। अथर्व में गाथा, रैभी तथा नाराशंसी आदि लोक-लौकिक गीत के प्रकारों का भी वर्णन है। इसके अतिरिक्त मरूद्गणों के समूह गान का कथन भी है। अथर्व में 'कर्करी' तथा 'आघाट' वाद्यों की ध्वनि का निनाद उल्लिखित है। इसके अतिरिक्त लकड़ी से बनी दुंदुभि का मुख हिरण के चर्म से मढ़ा होना, दुंदुभि के घोष से शत्रुदल के हृदय बिदीर्ण हो जाने का संकेत तथा वाद्यों की ध्वनियों से वीरों का हृदय बल तथा पौरूष से भर उठने का भी संदर्भ है।

सामवेद में संगीत — भारतीय संगीत का मूल आधार होने से *सामवेद* को संगीत का प्राचीनतम ग्रंथ माना जाता है। चारों वेदों में से *सामवेद* संगीत की दृष्टि से सर्वाधिक महत्वपूर्ण वेद है। *ऋग्वेद* में गाए मंत्रों को *सामवेद* में संग्रहित किया गया है। स्वर ही साम का मुख्य अंग है—

साम्नों गतिरिति। स्वर इति होवाच।

सामवेद में ऋक की जितनी ऋचाएँ हैं वे 'आर्चिक' कहलाती हैं तथा दूसरा भाग 'गान' है जिसमें ऋचाओं को गाए जाने का उल्लेख है। आर्चिक ग्रंथों की तुलना आज के समय में ऐसे ग्रंथों से की जा सकती है जो कि विभिन्न रागों की केवल बंदिशों का संग्रह हो जबकि गान ग्रंथ वे कहे जा सकते हैं जिनमें उन बंदिशों की स्वरलिपि भी दी गई हो।

अर्थात स्वर से ही साम की गति निर्दिष्ट होती है। 'साम' शब्द का मूलार्थ विशिष्ट स्वरों का सन्निवेश ही है। *सामवेद* के दो मुख्य भाग हैं— 'आर्चिक' तथा 'गान'।

© NCERT not to be republished

आर्चिक की ऋचाएँ ही गान का आधार अथवा जन्मस्थान हैं। आर्चिक दो भागों में विभक्त हैं— पूर्वार्चिक और उत्तरार्चिक। पूर्वार्चिक में 585 ऋचाएँ हैं तथा उत्तरार्चिक में ऋचाओं की संख्या 1225 है। गान भी चार प्रकार के थे— ग्रामगेय गान, अण्यगेय गान, ऊह गान एवं उह्य गान।

ग्रामगेय गान को प्रकृति गान या ग्रामगान भी कहा जाता था। गाँवों और कस्बों आदि में यह साधारण जन द्वारा गाए जाते थे। क्या आप समझ पा रहे हैं ये वर्तमान युग के लोकगीत हैं!

आइए, समझें कि वेदों के समय सात स्वरों का विकास किस तरह से हुआ। यज्ञ के समय ऋचाओं का गान जब एक स्वर से किया जाता था तो उसे 'आर्चिक' कहा जाता था, जैसे— सा सा सा। दो स्वरों से किया गया गान 'गाथिक' तथा तीन स्वरों से युक्त गान को 'सामिक' संज्ञा दी जाती थी। अधिकांशत: सामगान में तीन या कभी-कभी चार स्वरों का प्रयोग होता था। एक, दो या तीन स्वरों के गान को ऋक, गाथा या साम कहा गया। सामगान के तीन स्वर उदात्त, अनुदात्त और स्वरित हैं। पाणिनी के व्याकरण के अनुसार वे संगीतज्ञ भी थे।

ऋग्वेद की ऋचाओं को उदात्त, अनुदात्त तथा स्वरित के अनुसार सस्वर पाठ करने से मधुरता का आभास होता है। इन तीनों स्वरों की स्वरलिपि भी *ऋग्वेद* तथा *सामवेद* में दी गई है। उदात्त के लिए *ऋग्वेद* में कोई चिह्न नहीं, अनुदात्त के लिए नीचे पड़ी रेखा तथा स्वरित के लिए ऊपर खड़ी रेखा दर्शाई जाती है। *सामवेद* में इन्हें चिह्नित करने के लिए क्रमश: उदात्त, स्वरित एवं अनुदात्त को 1, 2 तथा 3 संख्या द्वारा स्वरांकन किया जाता है। कालांतर में तीन स्वर युक्त साम के पश्चात एक अन्य स्वर और जुड़ा जिसे 'स्वरांतर' नाम दिया गया। उसी समय से स्वरलिपि लिखने की प्रथा आरंभ हो गई थी।

नारदीय शिक्षा में साम के स्वरों के नाम इस प्रकार दिए गए हैं—

प्रथमश्च, द्वितीयश्च तृतीयोंऽय चतुर्थकः।
मन्द्रः क्रुष्टो ह्यातिस्वार एतान्कुर्वन्ति सामगाः।

(ना. शि. 1.1.12 मैसूर संस्कृत)

अर्थात 'प्रथम, द्वितीय, तृतीय, चतुर्थ' ये चार स्वरनाम संख्यात्मक हैं। तत्पश्चात मन्द्र, अतिस्वार्य तथा उसके बाद क्रुष्ट— ये तीन स्वर और जुड़ गए जिससे स्वर संख्या सात परिपूर्ण हुई। क्रुष्ट आदि स्वर ही 'यम' कहलाते थे। क्रुष्ट शब्द क्रुश धातु से बना है जिसका अर्थ है ज़ोर से गाना या ठहराव। अत: सामग्राम का संपूर्ण सप्तक इस प्रकार बना— क्रुष्ट, प्रथम, द्वितीय, तृतीय, चतुर्थ, मन्द्र, अतिस्वार्य। यह अवरोही क्रम में था जिसका पहला यम (स्वर) सबसे अधिक ऊँचा 'क्रुष्ट' था। इस समूह को 'ग्राम' कहा जाने लगा।

सामगान को पाँच या सात खंडों में भी बाँटा गया जिन्हें पंच भक्ति संज्ञा दी गई; तथा उनमें से प्रत्येक खंड के गाने का दायित्व विशिष्ट गायक वर्ग को सौंपा जाता था।

© NCERT not to be republished

रामायण

भारतीय परंपरानुसार *रामायण* की रचना त्रेता युग में हुई। पाश्चात्य विद्वान इसका समय ईसा से लगभग 500 वर्ष पूर्व मानते हैं। महर्षि वाल्मीकि ने *रामायण* की रचना संस्कृत भाषा में की जिसमें 24,000 श्लोक हैं। *रामायण* में पाठ्य (काव्य छन्द युक्त) तथा गेय (तीनों प्रमाणों यथा द्रुत, मध्य, विलम्बित; सप्त ग्राम जाति, वीणा के साथ लय युक्त गायन) का अत्यंत मंजुल समन्वय है। ग्राम को क्रमश: जाति कहा जाने लगा। यही जातियाँ आगे चलकर रागों के निर्माण का आधार बनीं। *रामायण* काल में वैदिक संगीत के साथ गांधर्व संगीत का भी प्रयोग होता था। संगीतशास्त्र एवं परंपरागत लोक संगीत (लौकिक) ही 'गांधर्व' कहलाता था। लव और कुश 'गांधर्व' तत्व के ज्ञाता थे। महर्षि वाल्मीकि द्वारा शिक्षित लव-कुश ने मार्गी संगीत अर्थात शास्त्रीय संगीत के नियमानुसार भी रामचरित का गायन किया। सूत, मागध आदि व्यवसायी गायक वर्ग वीरगाथाएँ एवं राजा की स्तुति द्वारा जन-मन रंजन और उत्साहवर्धन का कार्य करते थे। धार्मिक उत्सव एवं लौकिक अवसरों पर गायन, वादन तथा नृत्य का आयोजन किया जाता था। सभी प्रकार के वाद्यों की सामान्य संज्ञा 'आतोद्य' थी। राज-अतिथियों के आगमन एवं विदाई के समय गायन, वादन व नृत्य किया जाता था। युद्ध के समय सेनाओं के उत्साहवर्धन हेतु दुंदुभि, भूमि दुंदुभि, भेरी, पटह, पणव, शंख आदि का प्रयोग किया जाता था। विपंची वीणा के प्रयोग का उल्लेख सुंदर कांड में पाया जाता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि रामायण के समय में संगीत का महत्वपूर्ण स्थान था।

महाभारत

द्वापर युग में भारत (भरत की संतान) के महासंग्राम का वृहद आख्यान— *महाभारत ग्रंथ* के रूप में कृष्ण द्वैपायन व्यास द्वारा लिखा गया। यद्यपि *महाभारत* संगीत का ग्रंथ नहीं तथापि इसमें तत्कालीन संगीत की विशेष बातों की चर्चा मिलती है। उस काल में साम संगीत के साथ-साथ गांधर्व गान भी प्रचार में था। यज्ञ, जन्म-मृत्यु तथा धार्मिक उत्सवों पर सामगान किया जाता था। 'संगीत' शब्द के स्थान पर 'गांधर्व' शब्द का प्रयोग होता था। अत: संगीतशास्त्र को 'गांधर्व शास्त्रम' कहा गया। गांधर्व को गाने वाले अतिवाहु, हूहू, हाहा तथा तुंबरू आदि गांधर्वों में श्रेष्ठ थे। 'गांधर्व', गायन में तो अद्वितीय थे ही, उसके साथ-साथ वादन और नृत्य में भी पारंगत थे। समापर्व के सातवें अध्याय के 24वें श्लोक में अप्सराओं व गंधर्वों का उल्लेख आया है। गायन, वादन व नृत्य को सुसंस्कृत जन समुदाय में भी आदर प्राप्त था। राजाओं, गंधर्वों व किन्नरों के निवास स्थान सदा गीत एवं वाद्यों के निनाद से गुञ्जायमान रहते थे। युद्ध के समय भी रणवाद्यों का प्रयोग किया जाता था। महापुरुषों के आदर सम्मान के लिए विशेष रूप से गीत, नृत्य आयोजित किए जाते थे। यज्ञ के समय सामगान के अतिरिक्त स्तुति, स्तोम और गाथा गान का उल्लेख प्राप्त होता है। बहुत सारे अवसरों पर संगीत प्रयोग में लाया जाता था,

© NCERT not to be republished

जैसे— राजसूय यज्ञ के समय ब्राह्मणों का मनोरंजन, संगीत नृत्यादि से किया गया था। अश्वमेधिक यज्ञ के समय भी ब्राह्मणों का मनोरंजन गायन में पारंगत नारद, तुंबरू, विश्ववसु, चित्रसेन आदि गंधर्वों ने किया। राजा आदि महान व्यक्तियों के सवेरे जागने व रात्रि शयन के समय मंगल गान या वादन किया जाता था। अर्जुन द्वारा लक्ष्यभेद करने पर सूत व मागधों द्वारा स्तुतिगान किया गया।

चित्र 1.1 – कुरुक्षेत्र की लड़ाई

सभापर्व के चौथे सर्ग के 38, 39 श्लोकों में यह वर्णन है कि जब सभा के निर्माण के पश्चात युधिष्ठिर ने उसमें प्रवेश किया तो गान वादन द्वारा उत्सव मनाया गया। उस समय तत्, अवनद्ध, सुषिर, घन आदि सभी प्रकार के वाद्यों का प्रयोग किया जाता था। श्री कृष्ण के जागने पर गायकों ने मंगलगान किया, पाणिध्वनिकों (हाथ से वाद्य बजाने वालों) ने तथा वादकों ने मृदंग, शंख, पणव तथा वेणु का उल्लासयुक्त वादन किया।

अर्जुन गायन, वादन तथा नृत्य तीनों के ज्ञाता थे। उन्होंने इंद्र के आदेशानुसार चित्रसेन गंधर्व से संगीत सीखा था। राजा विराट की कन्या उत्तरा को इन सबकी शिक्षा अर्जुन ने प्रदान की।

महाभारत में वीणा तथा वल्लकी का स्वतंत्र रूप से वर्णन है। उस काल में चारों वर्गों में प्रयुक्त वाद्य, जैसे— भेरी, तुरही, वारिज (शंख), पणव, मुरज, दुंदुभि, आनक, मृदंग, वीणा, वेणु, आडंबर, झर-झरी, कांसे से बने झांझ, मंजीरा आदि का प्रचुर प्रयोग किया जाता था। युद्ध के समय सैनिकों का उत्साहवर्धन करने हेतु चमड़े से मढ़ा हुआ भारी वाद्य 'आनक' तथा तुरही जैसे गोमुख वाद्य द्वारा निर्घोष किया जाता था। इस प्रकार हम देखते हैं कि महाभारत काल में संगीत सामाजिक जीवन का एक अभिन्न अंग था।

नाट्यशास्त्र

नाट्यशास्त्र की रचना ईसा से दो शताब्दी पूर्व से चौथी शताब्दी पश्चात तक के मध्य मानी जाती है। यह भरतमुनि कृत *भारतीय साहित्य*, काव्य, नृत्य, नाट्य, संगीत एवं अन्य कलाओं का बृहद विश्वकोश है। महर्षि भरत के वंशज दत्तिल, कोहल व शांडिल्य का इस ग्रंथ के संकलन एवं परंपरा निर्वहन में विशेष योगदान है। गुरु-शिष्य परंपरा की अनूठी कहानी यहीं से शुरू होती है। यद्यपि यह ग्रंथ नाट्य के संदर्भ में लिखा गया है, लेकिन 36 अध्यायों में से 28वें से 33वें अध्याय तक इसमें संगीत विषयक सामग्री है।

वाद्यों को सर्वप्रथम भरत ने ही चार वर्गों में विभाजित किया— तत्, अवनद्ध, घन तथा सुषिर। संपूर्ण संसार के सभी वाद्य इन्हीं चार वर्गों के अंतर्गत आते हैं। भरत के अनुसार इन वाद्यों के एक

© NCERT not to be republished

चित्र 1.2 — नाट्यशास्त्र ने प्राचीन और मध्यकालीन भारत की अन्य कलाओं को भी प्रभावित किया। उदाहरण के लिए, बादामी गुफा मंदिरों (छठी-सातवीं शताब्दी) में नृत्य करती यह शिव की मूर्ति, इसके नृत्य और मुद्रा को दर्शाती है।

साथ प्रयोग से 'कुतप' बनते हैं जो कि 'वाद्यवृन्द' का परिचायक है। तत् वर्ग में भरत की मुख्य वीणा मत्तकोकिला थी जिसे, वैणिक बजाता था। विपंची वीणा वादक 'वैपंचिक' और बाँसुरी बजाने वाला 'वैणिक' कहलाता था। अवनद्ध कुतप के अंतर्गत मृदंग वादक मार्दंगिक, पणव वादक पाणविक तथा दर्दुर वादक को दार्दरिक कहा जाता था। ग्रंथ के 28वें अध्याय में स्वर, श्रुति, ग्राम, मूच्छर्ना, जाति, वाद्यों के भेद आदि का वर्णन किया गया है। भरत काल में षड्ज ग्राम एवं मध्यम ग्राम का प्रचलन था। षड्ज ग्राम में सप्त जातियों षाड्जी, आर्षभी, धैवत, नैषादी, षड्जोदीच्यवती, षड्जकैशिकी तथा षड्जमध्यमा एवं मध्यम ग्राम में एकादश जातियों यथा— गांधारी, मध्यमा, पंचमी, रक्तगांधारी, गांधारोदीच्यवा, गांधारपंचमी, मध्यमोदीच्यवा, आंध्री, नन्दयंती, कार्मारवी और कैशिकी का अंतर्भाव है।

नाट्यशास्त्र में जाति के दशविध लक्षणों का निरूपण किया गया है— ग्रह, अंश, तार, मन्द्र, न्यास, अपन्यास, अल्पत्व, बहुत्व, षाडवत्व एवं औडवत्व। *नाट्यशास्त्र* के अनुसार वर्ण एवं अलंकारों का प्रयोग पाठ्य एवं गेय दोनों में महत्वपूर्ण है। 'वर्ण' गानक्रिया का द्योतक है जो कि भरतानुसार चार प्रकार के हैं— आरोही, अवरोही, स्थायी तथा संचारी। इन्हीं चतुर्दिक वर्णों पर अलंकारों का निर्माण आधारित किया जाता है।

ग्रहाशौ तारमन्द्रौ च न्यासोपन्यास एवं च।
अल्पत्वं च बहुत्वं च षाडवौडवितें तथा।।

(28, 70)

© NCERT not to be republished

बृहद्देशी

मतंग मुनि द्वारा रचित *बृहद्देशी* ग्रंथ का रचना काल सातवीं-आठवीं शताब्दी के लगभग माना जाता है। यह ग्रंथ खण्डित रूप से ही प्राप्त है। इसमें आठ अध्याय हैं जिनमें से रागाध्याय और प्रबन्धाध्याय ही प्राप्त हैं। मतंग ने मार्गी एवं देशी संगीत का उल्लेख किया है। मार्गी संगीत कड़े नियमों द्वारा बंधा था और देशी संगीत जन-मन रंजक था। मतंग ने जाति गायन के दस लक्षणों को ही स्वीकारा है। *बृहद्देशी* में 'गीति' का तात्पर्य है 'स्वरों का विशेष चलन'। सात स्वराश्रित गीतियों के नाम इस प्रकार दिए गए हैं— शुद्धा, भिन्ना, गौड़ी, रागगीति, साधारणी, भाषा गीति तथा विभाषा गीति। शुद्धा गीति में स्वरों का चलन अत्यंत सरल एवं माधुर्य युक्त होता था। भिन्ना गीति में वक्र प्रयोग गौड़ी गीति में गमकयुक्त, राग गीति में चार वर्णों अर्थात स्थायी, आरोही, अवरोही तथा संचारी में स्वरों का चलन और भाषा व विभाषा गीतियों के अंतर्गत विभिन्न भाषाओं व विभाषाओं का प्रयोग मान्य होता था। साधारणी गीति में उपरोक्त चारों गीतियों का मिश्रण होता था। मतंग कृत *बृहद्देशी* में 'मूर्च्छना' सप्त स्वर से विस्तृत कर द्वादश स्वर युक्त उल्लेख की गई है। द्वादश स्वरों में सात स्वर एक सप्तक के तथा पाँच अन्य सप्तकों के स्वर सम्मिलित किए गए हैं यथा— नि सा रे ग म प ध नि सं रें गं मं। राग को परिभाषित करते हुए *बृहद्देशी* में कहा गया है कि वह विशेष ध्वनि जो स्वरों एवं वर्णों से विभूषित हो तथा श्रोताओं के चित्त का रञ्जन करे, 'राग' कहलाती है। यहाँ वर्ण से तात्पर्य है 'गायन की प्रत्यक्ष क्रिया'।

1. भारतीय संस्कृति में वेदों की संख्या कितनी है?
2. संगीत की दृष्टि से सबसे महत्वपूर्ण ग्रंथ किसे माना जाता है? उस ग्रंथ की विशेषताएँ लिखिए।
3. *नाट्यशास्त्र* के लेखक कौन है? *नाट्यशास्त्र* में संगीत का वर्णन किन अध्यायों में है?
4. *बृहद्देशी* के लेखक कौन हैं? इस ग्रंथ के बारे में लिखिए।
5. महाभारत काल में संगीत शब्द के स्थान पर किस शब्द का प्रयोग किया जाता था?

2. चौदहवीं शताब्दी से वर्तमान काल (मध्य युग एवं आधुनिक युग)

संगीत रत्नाकर

शार्ङ्गदेव कृत ग्रंथ *संगीत रत्नाकर* का रचना काल 1210 ई. से 1247 ई. के मध्य माना गया है। यह उत्तर भारतीय संगीत एवं दक्षिणी संगीत दोनों का आधार ग्रंथ है। *संगीत रत्नाकर* की अनेक

© NCERT not to be republished

'गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते ।'

टीकाओं में संस्कृत की सिंह भूपाल कृत टीका एवं कल्लिनाथ कृत टीका अत्यंत महत्वपूर्ण हैं। *संगीत रत्नाकर* के आरंभ में ही संगीत की परिभाषा दी गई है— अर्थात गायन, वादन तथा नृत्य तीनों को संगीत कहा जाता है। इस ग्रंथ में इन तीनों को ही संगीत में सम्मिलित किया गया है। इस ग्रंथ में सात अध्याय हैं, अत: कुछ लोग इसे 'सप्ताध्यायी' के नाम से भी संबोधित करते हैं। सात अध्यायों के नाम क्रमश: इस प्रकार हैं— स्वरगताध्याय, रागविवेकाध्याय, प्रकीर्णकाध्याय, प्रबंधाध्याय, तालाध्याय, वाद्याध्याय तथा नर्तनाध्याय।

स्वरमेलकलानिधि

स्वरमेलकलानिधि रामामात्य द्वारा 1550 ई. में रचित कर्नाटक संगीत पद्धति का अत्यंत महत्वपूर्ण ग्रंथ है। इस ग्रंथ में पाँच प्रकरण हैं। प्रथम 'उपोदघात प्रकरण', द्वितीय 'स्वर प्रकरण', तृतीय 'वीणा प्रकरण', चतुर्थ 'मेल प्रकरण', पंचम 'राग प्रकरण' में नाद तीन प्रकार का है— मन्द्र, मध्य तथा तार जो क्रमश: हृदय, कंठ तथा मस्तक से उद्भूत है। रामामात्य ने नाद के पाँच प्रकार माने हैं। *स्वरमेलकलानिधि* वर्तमान समय के लिए अपने पूर्ववर्ती ग्रंथों की अपेक्षा एक महत्वपूर्ण एवं उपयोगी ग्रंथ है।

राग तरंगिणी

राग तरंगिणी के रचयिता पंडित लोचन हैं। कुछ विद्वानों का मत है कि *तरंगिणी* का रचना काल चौदहवीं शताब्दी के आस-पास है जबकि अन्य मत के अनुसार इस ग्रंथ की रचना सोलहवीं-सत्रहवीं शताब्दी के आस-पास हुई। थाट राग वर्गीकरण सर्वप्रथम *राग तरंगिणी* ग्रंथ में दृष्टिगोचर होता है। इससे पहले *राग-रागिणी* पद्धति प्रचार में थी। सर्वप्रथम इस ग्रंथ में निबद्ध एवं अनिबद्ध गान का भी वर्णन है। लोचन के समय तक षड्ज ग्राम संगीत का आधार हो चुका था। *राग तरंगिणी* का शुद्ध थाट, आधुनिक हिंदुस्तानी काफी थाट के समान है। पंडित लोचन ने 12 थाट बताए हैं जिनमें 75 अन्य रागों का वर्गीकरण किया गया है। स्वरों एवं रागों के नाम अधिकांशत: उत्तरी हैं जो कि आज भी हिंदुस्तानी संगीत में प्रचार में हैं। इस कारण भी इस ग्रंथ को अत्यंत महत्वपूर्ण माना जाता है। इसमें रागों का समय भी वर्णित किया गया है।

चतुर्दण्डिप्रकाशिका

व्यंकटमुखी रचित ग्रंथ *चतुर्दण्डिप्रकाशिका* का रचना काल 1640–1650 ई. के लगभग माना जाता है। चतुर्दण्डि का तात्पर्य संगीत के चार तत्वों से है— गीत, ठाय, आलप्ति तथा प्रबंध।

© NCERT not to be republished

यह दक्षिणी संगीत पद्धति का आधार ग्रंथ माना जाता है। दक्षिण में 12 स्वर-पद्धति अंतिम रूप से उन्होंने ही निश्चित की थी। ग्रंथकार ने प्रत्येक स्वर अपनी अंतिम श्रुति पर स्थित माना है। इन्होंने अपना शुद्ध स्वर-सप्तक 'मुखारी' माना है। 12 स्वरों में सात शुद्ध के अतिरिक्त पाँच विकृत स्वर साधारण गंधार, अंतर गंधार, वराली मध्यम, कैशिक निषाद तथा काकली निषाद बताए हैं। व्यंकटमुखी 72 मेलकर्ताओं के आविष्कारक हैं। पंडित भातखंडे द्वारा इन 72 मेलों में से केवल 10 मेल ही उत्तर भारतीय रागों को वर्गीकृत करने हेतु चयनित किए गए हैं।

चित्र 1.3 — मिज़ोरम के लोक वाद्य प्रस्तुत करते छात्र

संगीत पारिजात

अहोबल कृत *संगीत पारिजात* की रचना सत्रहवीं शताब्दी के मध्य लगभग 1650 ई. में हुई। हिंदुस्तानी संगीत पद्धति का यह एक प्रामाणिक ग्रंथ है। संस्कृत में लिखे इस ग्रंथ में पाँच प्रकरण (अध्याय) हैं—

(1) स्वर प्रकरण
(2) ग्राममूर्च्छना प्रकरण
(3) स्वर विस्तार प्रकरण
(4) गमक प्रकरण
(5) समय प्रकरण

अहोबल भी पूर्व ग्रंथकारों की तरह एक सप्तक में 22 श्रुतियाँ मानते हैं। 22 श्रुतियों पर सात स्वरों की स्थापना करते हुए उन्होंने प्रत्येक स्वर को अपनी अंतिम श्रुति पर 4, 3, 2, 4, 4, 3, 2 के अनुसार ही स्थापित किया। *संगीत पारिजात* का शुद्ध स्वरसप्तक, आधुनिक समय के हिंदुस्तानी 'काफी' मेल के सदृश है। पंडित भावभट्ट ने संगीत विषयक तीन ग्रंथ— *अनूप विलास, अनूप संगीत रत्नाकर* एवं *संगीत अनूपांकुश* सन 1674 से 1709 के मध्य में रचे।

चित्र 1.4 — संगीत से मिली खुशी – श्वेता और पलक

अनूप विलास — इस ग्रंथ में नाद उत्पत्ति, 22 श्रुतियों पर स्वर-स्थापना, श्रुतियों के दो प्रकार गात्रक तथा पंत्रज, शुद्ध स्वरों के चित्र तथा देवता, ग्राम, मूर्च्छना, जाति, वर्ण, अलंकार शुद्ध तान, कूट तान आदि का वर्णन *संगीत रत्नाकर* और *संगीत पारिजात* के समान किया है। रागाध्याय में *संगीत रत्नाकर* में वर्णित 234 रागों के नाम तथा 70 रागों का परिचय भी दिया गया है जिसमें अड़ाना, आसावरी, कामोद तथा कल्याण आदि राग भी सम्मिलित हैं।

© NCERT not to be republished

अनूप संगीत रत्नाकर — इसमें पुन: श्रुति, स्वर, ग्राम, मूर्च्छना, तान, वर्ण, अलंकार आदि का वर्णन *संगीत रत्नाकार* के समान ही किया गया है। भावभट्ट ने इसमें ध्रुपद की परिभाषा एवं बंदिशों का उल्लेख किया है, परंतु उनकी स्वरलिपि नहीं दी है।

अनूपांकुश — इस लघु ग्रंथ में श्रुति की परिभाषा देने के पश्चात राग अध्याय में राग वर्गीकरण संगीत दर्पण के अनुसार ही दिया गया है परंतु रागों के वर्णन में *संगीत पारिजात*, *राग-मंजरी* आदि के मतों का ही उल्लेख किया है।

राधा गोविंद संगीत सार

राधा गोविंद संगीत सार ग्रंथ की रचना जयपुर नरेश सवाई प्रताप सिंह के राज्यकाल में सन 1779–1804 में चार विद्वान संगीत मर्मज्ञ कवियों— श्री कृष्णभट्ट तैलंग, चुनीलाल भट्ट, इंदोरिया मिश्रा तथा रामराय द्वारा हुई। यह ग्रंथ सात अध्यायों में विभक्त है— स्वर, वाद्य, नृत्य, प्रकीर्ण, प्रबंध, ताल तथा राग।

स्वराध्याय में श्रुति, स्वर, ग्राम, मूर्च्छना, जाति, अलंकार का विस्तृत विवेचन तथा स्वर-ध्यान दिए गए हैं। रागाध्याय में ग्रंथकार ने 208 रागों का परिचय देते हुए रागों की शुद्ध, छायालंग और संकीर्ण जातियों का वर्णन किया है। तालाध्याय में ताल के दश प्राण, मृदंगम के बोलों में गुरु, लघु, प्लुत संज्ञा, पाँच प्रकार के मार्ग ताल, 208 देशी ताल तथा 14 गीतकों का वर्णन है। प्रबंधाध्याय में प्रबंध के छह अंगों में 'तन ना रा नि री' शब्दों का प्रयोग ध्रुपद के नोम-तोम एवं तराना के बोलों के सदृश हैं। वाद्याध्याय में चार प्रकार के वाद्य, तत्, अवनद्ध, घन और सुषिर का वर्णन है। तत् वाद्यों में वीणा के आठ प्रकार बताए गए हैं। इस ग्रंथ में तंबूरे के दो प्रकार निबद्ध तथा अनिबद्ध बताए गए हैं। सुषिर वाद्यों के अंतर्गत कई प्रकार के लोकवाद्यों का वर्णन है जिसमें 'सुनारि' नामक वाद्य आजकल की शहनाई से मिलता-जुलता था। ग्रंथ के अध्ययन से एक रोचक तथ्य यह भी स्पष्ट हुआ कि उस समय भी उत्तर भारतीय तथा दक्षिण भारतीय संगीत में कुछ एकसमान राग-ताल एवं वाद्यों का प्रचलन था।

1. *संगीत रत्नाकर* एक महत्वपूर्ण ग्रंथ है। इस ग्रंथ में पाए गए अध्यायों के नाम बताएँ?
2. व्यंकटमुखी ने कितने मेल बताएँ हैं?
3. *संगीत पारिजात* का काल बताएँ?
4. *चतुर्दण्डिप्रकाशिका* का तात्पर्य किससे है?
5. *राग तरंगिणी* में आधुनिक समय के संगीत में प्रयोग किए जाने वाले किन शास्त्रों का वर्णन है?

आधुनिक युग

संगीत का आधुनिक युग सन 1801 से वर्तमान समय तक माना जाता है। अभी तक हमने देखा कि प्राचीन समय में भरत द्वारा जाति वर्गीकरण, मतंगमुनी द्वारा ग्रामराग वर्गीकरण तथा पंडित

© NCERT not to be republished

शार्ङ्गदेव द्वारा दशविध राग वर्गीकरण, ग्रामराग, राग, उपराग, भाषा, विभाषा, अंतर्भाषा, रागांग, भाषांग, क्रियांग, उपांग का उल्लेख मिलता है।

मध्यकाल में राग-रागिनी पद्धति तथा मेल राग पद्धति प्रचलन में आई। उत्तर भारत के साथ-साथ दक्षिण भारत में भी राग-रागिनी पद्धति प्रचलित हुई। कई ग्रंथों में राग-रागिनी तथा मेल राग वर्गीकरण एक साथ दिए गए हैं यथा पंडित पुण्डरीक विट्ठल द्वारा रचित *सद्रांग चंद्रोदय*, *रागमाला* तथा *राग मंजरी*। शुभंकर कृत *संगीत दामोदर* तथा दामोदर पंडित कृत *संगीत दर्पण* ग्रंथ में *राग-रागिनी* वर्गीकरण दिया गया है। *संगीत दर्पण* में *राग रागिनी* वर्गीकरण के चार मत दिए गए हैं— शिवमत, हनुमंमत, कृष्ण मत एवं भरत मत। इन चारों मतों में 6–6 राग और क्रमश: 36, 30, 36 तथा 30 रागिनियाँ हैं।

आधुनिक काल भी सांगीतिक विकास की दृष्टि से अत्यंत समृद्ध है। आधुनिक काल में अनेक ग्रंथ भी लिखे गए, स्वरलिपि का विकास हुआ, राग वर्गीकरण की रागांग पद्धति की रचना हुई, अनेक घराने विकसित हुए और संगीत शिक्षण संस्थानों के माध्यम से संगीत शिक्षा तथा संगीत के प्रचार-प्रसार का क्षेत्र भी व्यापक हो गया। आधुनिक युग के कुछ प्रमुख ग्रंथों से संबंधित जानकारी इस प्रकार है—

नग़माते आसफ़ी— सन 1813 में मोहम्मद रज़ा ने उस समय के राग-रागिनी और पुत्र रागों को असंगत ठहराया तथा भरत मत आदि चारों मतों को अनुपयोगी कहते हुए छह राग और 36 रागिनियों की पद्धति दर्शाई। छह रागों के नाम इस प्रकार हैं— भैरव, मालकोंस, हिंडोल, श्री, मेघ, नट सर्वप्रथम मोहम्मद रज़ा ने ही थाट काफी के स्थान पर शुद्ध सप्तक के रूप में बिलावत को प्रतिष्ठित किया।

चित्र 1.5 — श्रीमती गंगू बाई हंगल — किराना घराना की महान गायिका

संगीत राग कल्पद्रुम— कृष्णानंद व्यास द्वारा यह ग्रंथ 1842 ई. में लिखा गया। इसमें हज़ारों की संख्या में ध्रुपद, ख्याल तथा अन्य गीत संकलित हैं, परंतु उनमें से किसी की भी स्वरलिपि नहीं दी गई।

मआदुनुलमुसीकी— हकीम मोहम्मद करम इमाम द्वारा यह ग्रंथ 1854 ई. में लिखा गया। इस ग्रंथ में उस समय के संगीत तथा प्रचलित घरानों के विषय में सविस्तार लिखा गया है। इस ग्रंथ में उस काल के समस्त कलाकारों तथा उनके आश्रयदाता नरेशों के विषय में भी लिखा गया है।

अभिनव राग मंजरी, श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम्— पंडित भातखंडे द्वारा बीसवीं शताब्दी के आरंभ में इन ग्रंथों की रचना की गई। यह दोनों ग्रंथ संस्कृत भाषा में लिखे गए हैं। इन ग्रंथों के माध्यम से प्राचीन संगीत की विशेषताओं के साथ-साथ उसमें फैली हुई भ्रान्तियों पर भी प्रकाश

© NCERT not to be republished

डाला गया। आधुनिक युग में अनेक अन्य ग्रंथ भी लिखे गए जिनमें पंडित भातखंडे द्वारा क्रमिक पुस्तक मालिका के छह भाग, संगीत शास्त्र के चार भाग, *ए शार्ट हिस्टॉरिकल सर्वे ऑफ द म्यूजिक ऑफ अपर इंडिया* आदि पुस्तकें सम्मिलित हैं।

भातखंडे जी ने इन पुस्तकों में की गई चर्चा के अनुसार 22 श्रुतियों पर चात स्वरों की स्थापना करते हुए विशिष्ट स्वर के लिए निर्धारित श्रुतियों में से प्रथम श्रुति पर स्वर को स्थापित किया जबकि पूर्व समय में स्वर को अंतिम श्रुति पर स्थापित किया जाता था, जिसके कारण सप्तक में गंधार व निषाद कोमल सुनाई देते थे और शुद्ध थाट (scale) काफी थाट के समान हो जाता था। भातखंडे जी ने स्वर का श्रुति स्थान जब बदला तो गंधार व निषाद अपने शुद्ध स्वर रूप में सुनाई देने लगा जिसके कारण संगीत का शुद्ध थाट बिलावल थाट माना जाने लगा।

इसके अतिरिक्त पंडित भातखंडे ने 200 रागों को 10 थाटों बिलावल, कल्याण, भैरव, काफी, आसावरी, मारवा, खमाज, पूर्वी, तोड़ी, भैरवी में वर्गीकृत किया। पंडित भातखंडे ने नवीन स्वरलिपि भी दी। पंडित विष्णु दिगंबर पलुस्कर ने बीसवीं शताबदी के आरंभ में नई स्वरलिपि का निर्माण किया और अनेक पुस्तकें लिखीं— *संगीत बाल प्रकाश*, *बाल बोध*, *महिला संगीत*, *व्यायाम के साथ संगीत*, *टप्पा गायन*, *भक्त प्रेम लहरी* आदि। आधुनिक युग में रागों के चलन के आधार पर विकसित रागांग पद्धति भी अत्यंत महत्वपूर्ण है। बंबई के मोरेश्वर खरे ने सभी रागों का वर्गीकरण 30 रागांगों के अंतर्गत कर दिया। इन्होंने 30 स्वर समुदाय चुने और उन्हें राग के प्रमुख अंग अर्थात 'रागांग' नाम से संबोधित किया। मुख्य रागांग थे— भैरव, कल्याण, बिलावल, खमाज, काफी, पूर्वी, तोड़ी, आसावरी, भैरवी, सारंग, भीमपलासी, मल्हार, कान्हड़ा, गौरी, नट आदि। इस प्रकार हमने देखा कि भारतवर्ष में वैदिक काल से वर्तमान समय तक संगीत का विकास एवं प्रचार-प्रसार सतत रूप से प्रवाहमान है।

चित्र 1.6 — सुषिर वाद्य बाँसुरी के साथ तबला संगत

घरानों का उद्भव एवं विकास

भारतीय शास्त्रीय संगीत में घराना, गायकी की विशेष पद्धति से संबंध रखता है। इस शब्द का 'मूल' संस्कृत के 'गृह' शब्द अथवा हिंदी के 'घर' शब्द में है। विभिन्न घरानों के कलाकार एक ही राग का प्रस्तुतीकरण शास्त्रोक्त नियमों की सीमाओं में रखते हुए भिन्न प्रकार से करते हैं। राग-गायन के आलाप, बोल आलाप, तान, बोलतान तथा विभिन्न सौंदर्य-तत्वों, जैसे— कण, मींड़, गमक आदि के शास्त्रानुसार तथापि स्वतंत्र प्रयोग से विशिष्ट गायकी प्रादर्भूत होती है।

© NCERT not to be republished

जब कोई सुप्रसिद्ध कलाकार अपनी वैचित्र्यपूर्ण गायकी की छाप श्रोताओं के हृदय पर अंकित करता है और उसके शिष्यगण उस गायकी का तीन पीढ़ियों तक अनुसरण कर प्रतिष्ठित करते हैं तो वह विशेष गायकी एक 'घराना' के रूप में प्रसिद्ध हो जाती है। अधिकांशत: घराना का नामकरण स्थान विशेष या कलाकार विशेष के नाम पर किया जाता है। यातायात की असुविधा एवं अन्य प्रचार-प्रसार की सेवा ना होने के कारण घरानों की उपज हुई। मध्यकाल में जब ध्रुपद गायकी चरम पर थी तब उसमें गौड़हार, खंडार, नौहार तथा डागुर वाणी भी एक प्रकार से घरानों का ही प्रतिरूप थीं। अठारहवीं-उन्नीसवीं शताब्दी में ध्रुपद गायन शैली से भी अधिक ख्याल शैली के प्रचलन ने संगीत धरातल पर पाँव जमाने प्रारंभ कर दिए। इस प्रकार ख्याल गायकी में भी कई घराने अस्तित्व में आए।

नियामत खाँ (उपनाम सदारंग) बीनकार एवं ध्रुवपद गायक थे। उन्होंने सैकड़ों बंदिशों का निर्माण कर अपने शिष्यों को सिखाया और इस प्रकार यह परंपरा निर्मित हो गई। ख्याल शैली के अत्यधिक प्रचलित होने पर अनेक गायकों यथा हस्सू खाँ, हद्दू खाँ, नत्थन पीर बख्श, बड़े मुहम्मद खाँ आदि ने बहुत प्रसिद्धि प्राप्त की। इन सब गायकों की वंश एवं शिष्य परंपरा से कई घराने अस्तित्व में आए। उदाहरणार्थ— ग्वालियर, आगरा, किराना, पटियाला, जयपुर-अत्रौली, रामपुर-सहसवान, भिंडी बाज़ार, दिल्ली, इंदौर, मेवाती तथा बनारस आदि।

चित्र 1.7 — हारमोनियम वाद्य के साथ तबला संगत

ग्वालियर घराना— यह सभी घरानों का मूल माना जाता है। ग्वालियर घराने की ही शाखाओं के रूप आगरा घराना, आगरा से सहारनपुर और खुर्जा घराना आदि अस्तित्व में आए। आगरा के ही निकट अत्रौली भी था। किराना घराने पर भी ग्वालियर का कुछ प्रभाव हुआ। ध्रुपद अंग के ख्याल, खुली ज़ोरदार आवाज़, बलपेच की तानें, टप्पा अंग की तानें, सपाट दानेदार तानें, बोल तानों में लयकारी इसकी विशेषताएँ हैं। इस घराने के मूल पुरुष लखनऊ के उस्ताद गुलाम रसूल थे। इनके प्रपौत्र नत्थन पीर बख्श ग्वालियर आ बसे जिनके पुत्र कादिर बख्श और पीर बख्श तथा पौत्र हद्दू खाँ व हस्सू खाँ थे। इसी घराने में बड़े मुहम्मद खाँ, छोटे मुहम्मद खाँ, रहमत खाँ, बालकृष्ण बुआ इचलकरंजीकर, शंकर राव पंडित, गणपत राव पंडित, एकनाथ पंडित, विष्णु दिगंबर पलुस्कर, राजा भैया पुंछवाले, ओंकार नाथ ठाकुर, विनायक राव पटवर्धन, अनंत मनोहर जोशी, लक्ष्मण कृष्ण राव पंडित, विद्याधर व्यास, सुनंदा पटनायक, कुमार गंधर्व, नारायण राव व्यास, जितेंद्र अभिषेकी, मालिनी राजुरकर, डी.वी. पलुस्कर आदि सुप्रसिद्ध कलाकार बने।

© NCERT not to be republished

आगरा घराना— इस घराने का प्रारंभ अकबर के दरबारी गायक हाजी सुजान खाँ से माना जाता है जो कि ध्रुपद धमार गायक थे। इनके प्रपौत्र घग्गे खुदाबख्श ने ग्वालियर के नत्थन पीर बख्श से शिक्षा ली और अपने पुत्रों— गुलाम अब्बास खाँ व कल्लन खाँ को यह ज्ञान प्रदान किया। अन्य मतानुसार अलखदास-मलूकदास द्वारा इस घराने की नींव पड़ी, परंतु उस्ताद विलायत हुसैन खाँ के अनुसार सुजान खाँ के वंशज कायम खाँ 'श्यामरंग' और दायम खाँ 'सरस रंग' नामक दो भाइयों द्वारा सन 1780 के आस-पास यह घराना स्थापित हुआ। आगरा घराने की गायकी में आवाज़ खोलकर गाने की विशेषता है। ध्रुपद गायकी का प्रभाव इस गायकी में स्पष्ट दृष्टिगोचर होता है। बंदिश प्रारंभ करने से पहले 'नोम-तोम' का आलाप लेते हुए अलग-अलग लय और राग का स्वरूप श्रोताओं के सम्मुख प्रदर्शित किया जाता है। बंदिश के बोलों के सहारे बहलावा ध्रुपद के ढंग से किया जाता है। बोलतानें भी स्वरों की बांट के साथ गाई जाती हैं। दमदार गमक युक्त सरल और खड़ी तानों का प्रयोग किया जाता है। बंदिश की रचना भी राग के स्वरूप के अनुसार ही की जाती है। आगरा घराने में विलंबित तीनताल में अनेक बंदिशों का प्रर्दशन दिखता है।

आगरा घराने के उल्लेखनीय गायकों के कुछ नाम हैं— फैयाज़ खाँ (प्रेमपिया), विलायत हुसैन खाँ (प्राण पिया), भास्कर बुआ बाखले, यूनुस हुसैन खां, जगन्नाथ बुआ पुरोहित (गुणीदास), पंडित दिलीप चन्द्र बेदी, एम. आर. गौतम, मानिक वर्मा, गजाननराव जोशी, सी.आर. व्यास, जितेन्द्र अभिषेकी, श्रीकृष्ण नारायण रातनजंकर, सुमति मुटाकर, चंद्रशेखर पंत, चिन्मय लाहिड़ी, दिनकर कैंकिणी और दीपाली नाग आदि।

फैयाज़ खाँ की राग जयजवंती की बंदिश 'मोरे मंदिर अब लों नहीं आए', विलायत हुसैन खाँ की राग आनंदी में 'अजहूँ न आए श्याम' और राग यमन को 'मैं वारि-वारि जाऊँ' अति प्रसिद्ध रचनाएँ हैं।

कैराना (किराना) घराना— ख्याल गायकी में कैराना घराने का अपना एक विशेष स्थान है। इसका प्रारंभ सुविख्यात ध्रुपद गायक एवं बीनकार उस्ताद बंदे अली खाँ से माना जाता है जो कि गुलाम तकी के पोते थे तथा ग्वालियर घराने के उस्ताद हद्दू खाँ के दामाद थे। एक अन्य मतानुसार इस घराने के मूलपुरुष घोंडू और नायक मन्नू थे जो कि राजा मानसिंह के दरबार में थे। इन्हीं के वंश में बंदे अली भी थे। अठारहवीं शताब्दी के उत्तरार्ध में रहमान बख्श व काले खाँ ने इस शैली को एक नवीन रंग प्रदान किया जिसके परिणामस्वरूप यह घराना अति लोकप्रिय हो गया। अब्दुल करीम खाँ ने पाँच वर्ष की आयु से ही अपने पिता काले खाँ से सीखना प्रारंभ किया। रहमान बख्श ने भी अपने भतीजे अब्दुल करीम खाँ को संगीत कला की विद्या प्रदान की। अब्दुल वहीद खाँ ने संगीत शिक्षा अपने चाचा कोल्हापुर के सारंगी वादक उस्ताद हैदर खाँ से पाई जिन्होंने बंदे अली खाँ से अनेक बंदिशें सीखी थीं।

कैराना घराने में स्वर उच्चार भावुकतापूर्ण किया जाता है। बढ़त एक-एक स्वर को लेकर की जाती है। इस घराने में बीनकार एवं सारंगी वादक बहुत थे, अत: इनकी गायकी में जोड़ अंग

© NCERT not to be republished

के आलाप प्रयोग किए जाते हैं। ख्याल अति विलम्बित लय में ही गाया जाता है। स्वर गोलाई में प्रयुक्त होते हैं जो कि गहरे और एक-दूसरे के आश्रय से लगाए जाते हैं जिससे एक शृंखला सी बन जाती है। मींड, सूत और मुलायम खटके का प्रयोग अधिक होता है और इस घराने की गायकी रस प्रधान होती है। रस प्रधान लय का चमत्कार नहीं दिखाया जाता, तानें सहज एवं चक्रदार ली जाती हैं।

कैराना घराने के उच्चकोटि के संगीतज्ञों के नाम इस प्रकार हैं— रामाभाऊ कुंदगोलकर उर्फ सवाई गंधर्व, सुरेश बाबू माने, हीराबाई बड़ोदेकर, गंगूबाई हंगल, सरस्वती राणे, फिरोज़ दस्तूर, बसवराज राजगुरू, भीमसेन जोशी, प्रभा अत्रे, संगमेश्वर गुरव, कैवल्य कुमार गुरव आदि।

एक रोचक सत्य घटना यह है कि उस्ताद अब्दुल करीम खाँ के गायन में इतनी मिठास थी कि मानव तो क्या पशु-पक्षी भी आकर्षित हो जाते थे। एक कुत्ता उनके गायन से खिंचा चला आता था। खाँ साहब ने उसे स्वर लगाना भी सिखाया। इस घटना से प्रभावित होकर ग्रामोफोन कंपनी ने अपना नामकरण 'हिज़ मैटर्स वॉइस' (His Mater's Voice— HMV) तथा प्रतीक चिह्न भी संगीत प्रिय कुत्ता ही चित्रित किया।

पटियाला घराना— पटियाला घराने के प्रवर्तक के विषय में भी भिन्न मत प्रचलित हैं। एक मतानुसार तानरस खाँ से इस घराने की शुरुआत हुई तथा एक अन्य मत बहराम खाँ को इसका जन्मदाता मानता है। बहराम खाँ के साथ एक सारंगी वादक थे कालू खाँ, जिनके दो पुत्र थे— अली बख्श (अलिया) और फत्ते अली (फत्तू)। बहराम खाँ ने अलिया-फत्तू को ध्रुपद गायन शिक्षा दी तथा ख्याल गायन की शिक्षा इन्हें गोकी बाई और तानरस खाँ से प्राप्त हुई। तानरस खाँ ने हद्दू-हस्सू खाँ व अचपल की स्थाइयों का ज्ञान अलिया-फत्तू को दिया। टोंक के राजा इब्राहिम खाँ ने अलिया-फत्तू को 'जनरल' तथा 'कर्नल' की उपाधि दी जिसे पंजाबी भाषा में जरनैल और करनैल कहा जाने लगा। पटियाला घराने की गायकी को अलिया-फत्तू ने बहुत प्रसिद्ध किया। अलिया नि:संतान थे। फत्ते अली के तीन पुत्र थे— अली बख्श, आशिक अली तथा काले खाँ। अली बख्श के बेटे मशहूर गायक बड़े गुलाम अली खाँ थे, जिनका गायन आज तक रसिको के हृदय पर अंकित है।

पटियाला घराने की गायकी का अंदाज़ अन्य घरानों से अलग ही पहचान में आता है। बंदिश का कलापूर्ण प्रदर्शन, गले की तैयारी, टप्पा अंग के मुखड़े, अलंकारिक, वक्र, फिरत की तानें, गमक अंग, तराने की गायकी, ख्याल के साथ पंजाब अंग की ठुमरी गाने में प्रवीणता इसकी विशिष्टता है।

पटियाला घराने के अन्य सुप्रसिद्ध गायकों के नाम इस प्रकार हैं— मुबारक अली, बरकल अली, अमान अली, बड़े गुलाम अली के पुत्र मुनव्वर अली, ताराप्रसाद घोष, शैलेंद्र नाथ बंदोपाध्याय, प्रसून बैनर्जी, मीरा बैनर्जी, संध्या मुखर्जी, अजय चक्रवर्ती व उनकी पुत्री कौशिकी चक्रवर्ती आदि।

© NCERT not to be republished

जयपुर-अत्रौली घराना— अलीगढ़ जिले के अत्रौली कस्बे के अनेक संगीतज्ञ परिवार थे जो ध्रुपद के साथ-साथ ख्याल गायन में भी प्रसिद्ध थे। अत्रौली घराने को अलग-अलग नामों से भी पुकारा जाता रहा यथा— उनियारा घराना, जयपुर घराना, अल्लादिया खाँ घराना। अल्लादिया खाँ साहब के पूर्वज मानतोल खाँ अत्रौली में रहते थे जिनके गायन सुन अलवर नरेश बनेसिंह अत्यंत प्रभावित हुए। अत्रौली के पश्चात खाँ साहब के पूर्वज 'उनियारा' गाँव में जा बसे जहाँ अल्लादिया खाँ साहब का जन्म हुआ। जयपुर के नवाब कल्लन खाँ ने अल्लादिया खाँ के पिता ख्वाजा अहमद खाँ को राज्यश्रय प्रदान किया और तब से यह जयपुर घराना कहलाने लगा। अत्रौली घराने में दो शाखाएँ थीं— मुहल्ला काजिया तथा मुहल्ला चौधरी जो कि क्रमश: लाल खाँ और हुसैन बख्श से आरंभ मानी जाती हैं। लाल खाँ के चचेरे भाई राजा जी के प्रपौत्र महबूब खाँ ने अनेक ख्याल 'दरस पिया' उपनाम से रचे। अल्लादिया खाँ के पुत्र मंजी खाँ एवं भूरजी खाँ ने अपने घराने का नाम प्रसिद्ध किया।

इस गायकी में विलंबित ख्याल की लय अति-विलंबित नहीं रखी जाती। अधिकांशत: विलंबित ख्याल भी तीनताल में गाया जाता है और बंदिश लयकारी में बंधी होती है। बंदिश की स्वर रचना ऐसी विशिष्ट होती है कि उसे सुनते ही घराने की गायकी स्पष्ट दृष्टिगोचर होने लगती है। राग विस्तार भी बंदिश की रचना अनुसार होता है। मुखड़े के बोल जिस प्रकार तय होते हैं वे सदा वैसे ही गाए जाते हैं। अन्य घरानों की भांति मुखड़े को छोटा-बड़ा या अलग-अलग अंदाज़ से प्रस्तुत नहीं किया जाता। तानों में वक्रता के साथ-साथ लय के अंश भी होते हैं अर्थात पहले सवाई, फिर डेढ़ी, चार मात्रा और तत्पश्चात आठ इस प्रकार ली जाती हैं। इस घराने में ध्रुपद गायकी का ख्याल गायकी में बहुत सुंदर सम्मिश्रण है। ठुमरी गायन इस घराने में नहीं किया जाता।

जयपुर अत्रौली घराने के मुख्य कलाकारों के नाम इस प्रकार हैं— अल्लादिया खाँ, मंजी खाँ, भूरजी खाँ, केसरबाई केरकर, मोंगूबाई कुर्डीकर, मल्लिकार्जुन मंसूर, निवृत्ति बुवा सरनाइक, ढोंढूताई कुलकर्णी, पद्मावती शालिग्राम गोखले, किशोरी अमोनकर।

रामपुर-सहसवान घराना— रामपुर और सहसवान यद्यपि दो अलग घराने हैं फिर भी दोनों का एक साथ उल्लेख किया जाता है, क्योंकि रामपुर के नवाब संगीत प्रेमी होने के नाते कई अन्य स्थानों तथा ग्वालियर, लखनऊ आदि के संगीतज्ञों को भी सहायता देते थे, अत: सहसवान घराने के भी अधिकांश संगीतज्ञ वहीं आकर बस गए थे। रामपुर तथा सहसवान दोनों ही घराने ग्वालियर की गायकी से बहुत सीमा तक प्रभावित रहे।

रामपुर घराने की शुरुआत के विषय में भी कई मत हैं। आचार्य बृहस्पति के अनुसार इसकी स्थापना नेमल खाँ 'सदारंग' और उनके शिष्यों द्वारा हुई। एक अन्य मतानुसार मिया तानसेन के वंशज वज़ीर खाँ ने इस घराने का प्रारंभ किया। एक और मत यह भी है कि ग्वालियर के हस्सू-हद्दू से प्रारंभ होकर उस्ताद कुतुबुद्दीन, साहिबुद्दौला, इनायत खाँ ने इसे अलंकृत किया और मुश्ताक हुसैन खाँ, फिदा हुसैन, हैदर खाँ, निसार हुसैन खाँ ने इस शैली को और आगे संवारा।

© NCERT not to be republished

रामपुर-सहसवान घराने की ख्याल गायकी में आठ अंग हैं। सर्वप्रथम राग में पलटे फिर बंदिश तत्पश्चात उसी बंदिश को आकार में गाना ताकि राग का स्वरूप मस्तिष्क में अंकित हो जाए। इसके बाद बहलावे, बोल आलाप, आकार में तानें, बोल तानें, पहले छोटी तानें और फिर बहुत लंबी जो तीनों सप्तकों में गाई जाएँ। इस घराने में तराना गायन का भी अलग अंदाज़ है जिसमें तराना-रचना को विभिन्न लयकारियों में प्रस्तुत किया जाता है। टप्पा शैली का भी प्राधान्य इसमें पाया जाता है।

इस घराने के सुप्रसिद्ध कलाकारों के नाम इस प्रकार हैं— मुश्ताक हुसैन खाँ एवं उनके शिष्य इश्त्याक हुसैन खाँ, गुलाम तकी, गुलाम हुसैन, शन्नों खुराना, निसार हुसैन खाँ व उनके शिष्य सरफ़राज हुसैन, रशीद, हफ़ीज़ अहमद खाँ, गुलाम मुस्तफ़ा खाँ, अनीता राय इत्यादि हैं।

भिंडी बाज़ार घराना— इस घराने के प्रवर्तक मूलत: बिजनौर निवासी थे जो कि बंबई के भिंडी बाज़ार इलाके में आ बसे। उस्ताद दिलावर खाँ के पुत्र छज्जू खाँ, नज़ीर खाँ, हाजी विलायत हुसैन और ख़ादिम हुसैन थे। छज्जू खाँ के पुत्र फिदा अली खाँ और अमान अली खाँ थे तथा खादिम हुसैन के पुत्र लायक अली खाँ (उर्फ चुन्नू खाँ) थे। सभी सुप्रसिद्ध गायक कलाकार थे। अमान अली खाँ ने भिंडी बाज़ार घराने को ऊँचाइयों तक पहुँचाया। उन्होंने दक्षिण भारत में रहकर कर्नाटक संगीत के सौंदर्यात्मक तत्वों को उत्तरी हिंदुस्तानी संगीत में सम्मिलित कर प्रस्तुत किया। वे अपने पिता छज्जू खाँ (उपनाम 'अमर शाह') के नाम से बंदिशों की रचना करते थे। राग हंसध्वनि की रचना 'लागी लगन सखी पति संग' अति प्रसिद्ध है।

इस घराने की गायकी विलक्षण है जिसमें बढ़त करते समय प्रत्येक स्वर को दूसरे स्वर से मींड लेते हुए जोड़ते जाने का अंदाज़ और तत्पश्चात 'सम' पर पहुँचने की पद्धति (आमद) अति चित्ताकर्षक बनती है। आलाप और तानों में भी एक प्रकार का जुड़ाव-सा महसूस होता है जो कि आलाप के पश्चात सरगम को कुछ बढ़ी लय में प्रस्तुत करने से बनता है। बोलों को विविध लयों में बांधकर प्रस्तुत करना, बंदिश में बोल बनाव और तानों में बल, पेंच, खटके और गमक कर्णप्रिय लगते हैं।

भिंडी बाज़ार घराने के प्रमुख गायकों के नाम इस प्रकार हैं— अंजनी बाई मालपेकर, मियाँ जान खाँ, दिल्ली के मम्मन खाँ, इंदौर के शाहमीर खाँ, पंजाब के छेंडे खाँ, शिवकुमार शुक्ल, रमेश नादकर्णी, खानअली अहमत खाँ, पार्श्व गायिका लता मंगेशकर।

दिल्ली घराना— बारहवीं शताब्दी में दिल्ली के राजा जलालुद्दीन फिरोज़शाह के दरबारी गायक नसीर खाँ, फन्तू खाँ और शाहजंगी अति प्रसिद्ध थे। समय-समय पर दिल्ली में जितने भी बादशाह आए उनके दरबार में उल्लेखनीय संगीतज्ञ रहे। सन 1719 ई. में मोहम्मद शाह के दरबारी गायक नियामत खाँ (सदारंग) की प्रसिद्धि दूर-दूर तक फैली। यदि वास्तव में देखा जाए तो कुतुब बक्ष (उपनाम तानरस खाँ) ने वर्तमान दिल्ली घराने को स्थापित किया। तानरस खाँ के गुरू मियां अचपल थे। दिल्ली घराने की अनेक पारंपरिक बंदिशों में तानरस खाँ एवं अचपल का नाम आता है। ख्याल शैली का प्रचार करने वाले 'सदारंग' भी यहीं के थे— अचपल के

© NCERT not to be republished

दामाद गुलाम हुसैन खाँ, उनके दामाद संगी खाँ, संगी खाँ के पुत्र मम्मन खाँ और पौत्र चांद खाँ सभी दक्ष गायक थे।

इस घराने की गायकी में राग की सुंदरता एवं सच्चाई का विशेष ध्यान रखा जाता है। विलंबित ख्याल, तिलवाड़ा, झूमरा, सवारी, जनानी तालों में निबद्ध होते हैं। मध्य लय ख्याल आड़ा चारताल फिरदोस्त तथा द्रुत ख्याल एकताल, सूलफाक, तीनताल, रूपक इत्यादि में गाए जाते हैं। दिल्ली घराने का वैशिष्टय बंदिश के स्वरों की बातों से समानता, शुद्ध उच्चारण, वजन का पालन तथा लय की विविधता में अंतर्निहित है। इस घराने में तानों का वैचित्र्य विभिन्न प्रकार की तानों यथा 'सवाल जवाब की तान', 'झूले की तान', 'बहाव की तान' इत्यादि में स्पष्ट परिलक्षित होता है।

ख्याल गायन के अतिरिक्त ध्रुपद, धमार, होरी, ठुमरी, गज़ल व कव्वाली गायन में भी दिल्ली घराना सुप्रसिद्ध है। इस घराने के उल्लेखनीय गायकों के नाम इस प्रकार हैं— सरदार खाँ, मोहम्मद अली, अली बख्श, फतह अली, इकबाल अहमद खाँ, कृष्णा बिष्ट इत्यादि। तानरस खाँ द्वारा रचित राग तोड़ी की बंदिश 'अब मोरी नैया पार करो तुम' तथा मियाँ अचपल द्वारा रचित राग यमन की 'गुरू बिन कैसे गुन गाए' जग प्रसिद्ध हैं।

इंदौर घराना— इंदौर घराने के प्रवर्तक उस्ताद अमीर खाँ माने जाते हैं। उनके पिता एवं प्रारंभिक गुरू शाहमीर खाँ हरियाणा में कलानौर के त्रिदाती थे। अमीर खाँ ने देवास के रजब अली खाँ, दिल्ली के अब्दुल वहीद खाँ तथा भिंडी बाज़ार के अमान अली खाँ से संगीत की कला सीखी और उन सबका मंथन कर अपनी एक नवीन गायकी का आविष्कार किया जिसे 'इंदौर गायकी' का नाम दिया। उन्होंने 'तराना' गायकी पर खोज की और इस निष्कर्ष पर पहुँचे कि तराना एक सार्थक संरचना होती है। अमीर खाँ ने अमीर खुसरो के अरबी-फ़ारसी के शेर तराने में सम्मिलित किए।

इंदौर गायकी में झूमरा ताल में अति विलंबित लय का ख्याल गाया जाता है। आलाप में चैनदारी, सिलसिलेवार बढ़त, उच्चारण की शुद्धता, मुलायम खटके, गमक, लहक, मींड, कण और सूत का प्रयोग, आलाप के पश्चात कुछ बढ़ी लय में क्लिष्ट सरगम तानें और तत्पश्चात मेरूखण्ड का प्रयोग कर जटिल तानें इस गायकी की विशेषताएँ हैं। इस गायकी में तबले की बहुत ज़्यादा लयकारी बिलकुल नहीं की जाती और बोलबांट का प्रयोग भी कम किया जाता है।

अमीर खाँ के शिष्यों में पंडित अमरनाथ, सिंह बंधु तेजपाल सिंह, सुरिन्दर सिंह, श्रीकान्त बाखरे, कंकणा बैनर्जी, ए. कानन, पूर्वी मुखर्जी, प्रद्युम्न मुखर्जी, अजीत सिंह पैंटल, गजेन्द्र बक्शी, शंकर मजूमदार आदि सम्मिलित हैं।

बनारस घराना— बनारस घराने के अधिकांश संगीतज्ञों ने पहले कहीं अन्यत्र संगीत शिक्षा ली और तत्पश्चात वे बनारस आकर बस गए। पन्द्रहवीं-सोलहवीं शताब्दी में दिलाराम मिश्र,

© NCERT not to be republished

वृंदावन से ध्रुपद गायन शिक्षा लेकर बनारस आए। पंडित शिवदास प्रयाग जी, बख्तावर मिश्र, मनोहर मिश्र, शिवसहाय मिश्र, लक्ष्मीदास मिश्र, पशुपति सेवक मिश्र, सिद्धेश्वरी देवी, गिरिजा देवी, अमरनाथ-पशुपति नाथ मिश्र इस घराने के संगीतज्ञ थे। आज के समय में बनारस घराने को प्रसिद्ध करने का श्रेय पंडित राजन मिश्र एवं पंडित साजन मिश्र को जाता है यद्यपि इनसे पूर्व सिद्धेश्वरी देवी व गिरिजा देवी ने भी संगीत रसिकों के हृदय पर दशकों तक राज किया।

बनारस घराने में ख्याल के साथ-साथ ध्रुपद-धमार, ठुमरी-टप्पा, कजरी-चैती तथा गज़ल भजन में विख्यात गायक रहे हैं। राग की शुद्धता बनाए रखने में विशेष ध्यान दिया जाता है। बनारस की 'बंदिशें' और 'चलन' अनोखा है। बनारस घराने के कलाकार अनंतलाल, पूर्णिमा चौधरी, रमा शंकर, सुरेन्द्र मोहन मिश्र आदि हैं।

इस प्रकर हमने देखा कि प्रत्येक घराने की अपनी ही कुछ विशेषताएँ हैं। किसी घराने ने स्वर लगाव पर अधिक ध्यान दिया, किसी ने लय ताल पर, किसी ने आलाप पर तो किसी ने पेचीदा तानों पर। आज के समय में जब यूट्यूब व प्रसार भारती के विभिन्न चैनलों से सभी गायकों तक सबकी पहुँच बनी है तो सभी घरानों के गायन को आसानी से सुना जा सकता है।

1. घराना पद्धति के उद्गम एवं उद्भव पर प्रकाश डालिए।
2. किस घराने की गायकी को अष्टांग 'गायकी' कहा जाता है? विस्तार से समझाइए।
3. आगरा घराने की गायकी की विशेषताओं पर प्रकाश डालिए।
4. किराना घराने के कुछ मुख्य कलाकारों का नाम बताइए।
5. दिल्ली घराने का सविस्तार वर्णन कीजिए।

संगीत में शिक्षण संस्थाओं का विकास

भारतीय संस्कृति में वैदिक काल से ही गुरूकुल परंपरा के अंतर्गत सभी प्रकार की विद्याओं के शिक्षण-प्रशिक्षण की व्यवस्था होती थी। रामायण में लव-कुश को मुनि वाल्मीकि के द्वारा लय, ताल, पद, स्वर, मूर्च्छना एवं प्रमाण आदि की शिक्षा दिए जाने का उल्लेख है। महाभारत काल में अर्जुन को गायन, वादन तथा नर्तन की विद्या प्राप्त होने पर 'गांधर्व विशारद' कहा गया। प्राचीन काल में गुरु के द्वारा गुरुकुल में ही संगीत शिक्षा शिष्यों को प्रदान की जाती रही। समय चक्र के आगे बढ़ने पर मध्यकाल में राजनैतिक कारणों, विदेशी आक्रमणों तथा संस्कृतियों के बाह्य प्रभाव के कारण संगीत की शिक्षण प्रणाली में भी अंतर आना स्वाभाविक था।

चित्र 1.8 — समूह गान प्रस्तुत करते स्कूली छात्र

© NCERT not to be republished

जो संगीत केवल ईश पूजन एवं आत्मोन्नति का साधन था, वह राज-दरबारों में सिमटने लगा। उत्तर भारत में विशेष रूप से मुस्लिम संगीत का भी प्रभाव हमारे संगीत पर पड़ने लगा। संगीत को दरबारी संरक्षण प्राप्त हुआ। मध्यकाल के पश्चात जब रियासतें टूटने लगीं तो अपने निवास स्थान पर ही संगीतज्ञ अपने पुत्रों एवं खास शिष्यों को संगीत शिक्षण देने लगे जिससे सबकी अपनी-अपनी विशिष्ट गायकी उन्हीं गायकों या स्थानों के नाम से प्रसिद्ध होकर 'घरानों' के रूप में सामने आई।

कालांतर में अंग्रेजों के राज्य में सामान्य शिक्षा को संस्थाओं में पढ़ाए जाने की प्रणाली प्रारंभ हुई जिसमें संगीत भी एक विषय था। इस समय भारत के विभिन्न स्थानों में संगीतज्ञों ने अपने निजी संगीत विद्यालय भी स्थापित करने प्रारंभ कर दिए।

सन 1871 में कलकत्ता में क्षेत्र मोहन गोस्वामी ने संगीत विद्यालय की स्थापना की। सन 1874 में भास्कर बुआ बाखले ने पुणे में 'भारत गायन समाज' की स्थापना की। सन 1875 में पन्नालाल गोसाई ने 'सितार संस्था' प्रारंभ की। बड़ौदा नरेश सयाजी राव ने 1886 में 'बालक गायन समाज' की स्थापना की। सन 1887 में 'गायन उत्तेजक मंडली' की स्थापना हुई। सन 1901 में विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी ने लाहौर में 'गांधर्व महाविद्यालय' की स्थापना की। सन 1908 में बंबई में 'गांधर्व महाविद्यालय' की शाखा खोली गई। पंडित विष्णु नारायण भातखंडे ने 'माधव संगीत विद्यालय' की स्थापना की।

सन 1913 में अब्दुल करीम खाँ ने पुणे में 'आर्य संगीत विद्यालय' की स्थापना की। सन 1914 में ग्वालियर में कृष्णराव शंकर पंडित ने 'गांधर्व संगीत महाविद्यालय' खोला और उसका नाम 1917 में 'शंकर गांधर्व संगीत महाविद्यालय' रख दिया। अब्दुल करीम खाँ ने सन 1917 में बंबई में 'आर्य संगीत महाविद्यालय' खोला यद्यपि वह 1920 में बंद करना पड़ा। इन संस्थाओं का उद्देश्य संगीत का विशारद, अलंकार एवं प्रवीण की उपाधियाँ देना और प्रचार-प्रसार करना था। दूसरी ओर बीसबीं शताब्दी में संगीत की शिक्षा अन्य विषयों के समान सरकारी विद्यालयों और विश्वविद्यालयों में भी दी जाने लगी जहाँ घरानेदार गायकों को भी संगीत की शिक्षा का दायित्व सौंपा गया। इन महाविद्यालयों व विश्वविद्यालयों के माध्यम से संगीत विषय में बी. ए, एम. ए., तथा पीएच. डी. उपाधियाँ दी जाती थीं।

आज भी देश में प्रयाग संगीत समिति; गांधर्व महाविद्यालय, पूना; भातखंडे संगीत कॉलेज, लखनऊ; स्कूल ऑफ इंडियन म्यूजिक, बड़ौदा; स्कूल ऑफ इंडियन म्यूजिक, मुंबई; तथा शंकर संगीत विद्यालय, ग्वालियर आदि कई संस्थाओं एवं लगभग सभी राज्यों के विश्वविद्यालयों में संगीत का शिक्षण विधिवत चल रहा है। व्यावसायिक दृष्टिकोण से संगीत विषय में ज्ञानार्जन कर शिक्षार्थी संगीत के क्षेत्र में मंच प्रदर्शक कलाकार, संगीत शिक्षक, फिल्मों में पार्श्व गायक निर्देशक, संगीत-आलोचक, संगीत समीक्षक आदि के रूप में व्यवसाय प्राप्त कर सकते हैं। साथ ही संगीत एक स्वांत: सुखाय विद्या के रूप में आत्मोन्नति का साधन भी बन सकती है।

अत: समाज की सांस्कृतिक धरोहर संगीत को सर्वजन हिताय सर्वजन सुखाय बनाने में संगीत विद्यालयों का योगदान अमूल्य है।

© NCERT not to be republished

अभ्यास

नीचे दिए गए प्रश्नों के उत्तर दीजिए–

1. संगीत शिक्षण प्रणाली के महत्व एवं उद्देश्य पर प्रकाश डालिए।
2. संगीत के कुछ प्रमुख संगीत शिक्षण संस्थानों की सूची बनाइए।
3. साम संगीत में स्वरों का विकास क्रम बताते हुए लौकिक स्वरों से तुलना कीजिए।
4. *नाट्यशास्त्र* ग्रंथ में कुल कितने अध्याय हैं और संगीत विषयक अध्याय कौन से हैं?
5. *बृहद्देशी* ग्रंथ में 'राग' की परिभाषा क्या है?
6. 'आतोद्य' से आप क्या समझते हैं? चतुर्विध वाद्य वर्गीकरण के विषय में बताइए।
7. प्रबंध के धातु एवं अंगों के विषय में लिखिए।
8. वैदिक काल में संगीत विषय की विस्तृत जानकारी दीजिए।
9. *बृहद्देशी* ग्रंथ की विषयवस्तु पर प्रकाश डालिए।
10. रामायण कालीन वाद्यों के विषय में चर्चा कीजिए।
11. *महाभारत* के सांगीतिक संदर्भों की व्याख्या कीजिए।
12. *नाट्यशास्त्र* में वर्णित वाद्यों के विषय में लिखिए।
13. शार्ङ्गदेव कृत *संगीत रत्नाकर* के सप्त अध्यायों के विषय में बताइए।
14. *संगीत पारिजात* के श्रुति-स्वर विभाजन को समझाइए।
15. *चतुर्दण्डिप्रकाशिका ग्रंथ* के विषय में आप क्या जानते हैं?

सुमेलित कीजिए–

अ	आ
1. *नाट्यशास्त्र*	(क) वाल्मीकि
2. *बृहद्देशी*	(ख) भरत
3. *चतुर्दण्डिप्रकाशिका*	(ग) व्यंकटमुखी
4. *संगीत रत्नाकर*	(घ) अहोबल
5. *संगीत पारिजात*	(ङ) शार्ङ्गदेव
6. *रामायण*	(च) मतंग

© NCERT not to be republished

एक शब्द में उत्तर दीजिए–

1. वेद कितने हैं?
2. गथिक में कितने स्वर होते हैं?
3. *राग तरंगिणी* के रचयिता कौन हैं?
4. श्रुतियाँ कितनी मानी गई हैं?
5. मेल कितने हैं?
6. *संगीत पारिजात* के लेखक का नाम बताइए।

सही या गलत बताइए–

1. *सामवेद* की रचना भरत ने की थी। (सही/गलत)
2. व्यंकटमुखी 72 मेलकर्ताओं के आविष्कारक हैं। (सही/गलत)
3. राग की सर्वप्रथम परिभाषा नान्यदेव ने दी थी। (सही/गलत)
4. सभी घरानों का मूल इंदौर घराना है। (सही/गलत)
5. श्रुतियों की संख्या 23 है। (सही/गलत)
6. साम पंच भक्तिक तथा सप्त भक्तिक थे। (सही/गलत)
7. ग्रामों की संख्या 10 थीं। (सही/गलत)

रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए–

1. *स्वरमेलकलानिधि* ग्रंथ के रचयिता ..... हैं।
2. ..... ग्रंथ को नाट्यवेद अथवा पंचमवेद नाम से भी पुकारा जाता है।
3. भरत कालीन वाद्यवृंद को ..... कहते थे।
4. *संगीत रत्नाकार* का रचनाकाल ..... है।
5. भातखंडे ने 72 मेलकर्ताओं में से ..... मेल उत्तर भारतीय राग वर्गीकरण हेतु चयनित किए।
6. *हृदय कौतुक* ग्रंथ के रचयिता ..... हैं।
7. 'रावण हस्त वीणा' का वर्णन ..... ग्रंथ में मिलता है।
8. उस्ताद बड़े गुलाम अली खाँ का घराना ..... था।
9. गांधर्व संगीत महाविद्यालय की स्थापना ..... ने की।

© NCERT not to be republished

2 हमारे प्राचीन ग्रंथ

संगीत रत्नाकर

QRickit

12152CH02

पंडित शार्ङ्गदेव द्वारा रचित ग्रंथ *संगीत रत्नाकर* को हिंदुस्तानी व कर्नाटक दोनों संगीत पद्धतियों में विशेष महत्व प्राप्त है। तेरहवीं शताब्दी में रचित इस ग्रंथ में न केवल संगीत के क्रियात्मक स्वरूप में किए जाने वाले तकनीकी प्रयोगों पर प्रकाश डाला गया है वरन सैद्धांतिक रूप से भी विभिन्न तकनीकों व अवधारणाओं की परिभाषाओं के साथ-साथ उन्हें विस्तृत रूप से वर्णित किया गया है। ध्यानाकर्षक बात यह है कि उन्होंने अपने सैद्धांतिक विवेचन में 'पूर्वाचार्यस्मरणम्' कहकर अपने पूर्वाचार्यों व मनीषियों, जैसे— सदाशिव, भरत, कश्यप, मतंग आदि विद्वानों के मतों के साथ-साथ उस समय के सांगीतिक विकास के कारण संगीत में हो रहे परिवर्तनों को भी विचाराधीन रखा।

पंडित शार्ङ्गदेव के दादा 'भास्कर' तथा पिता 'सोढल' की वंश परंपरा भारत के कश्मीर प्रांत से संबंधित थी। पश्चातवर्ती समय में यह लोग कश्मीर से देवगिरी (आधुनिक दौलताबाद) आ गए और तत्पश्चात किन्हीं कारणों से दक्षिण भारत की ओर प्रस्थान कर गए। इस प्रकार इस वंश के विद्वान भारत के उत्तर व दक्षिण दोनों भागों की कला विज्ञान व सामाजिक परंपराओं को भली-भाँति जानते थे। श्रीभास्कर 'आयुर्वेद' के ज्ञाता थे और देवगिरी के शासक के यहाँ नियुक्त थे। उनके पुत्र 'सोढल' यहीं पर कोषाधिकारी के रूप में कार्यरत हुए और उनके पश्चात शार्ङ्गदेव को भी उसी पद पर नियुक्त कर दिया गया। शार्ङ्गदेव संस्कृत व तमिल भाषा के भी ज्ञाता थे और आयुर्वेद का ज्ञान उन्हें अपने पूर्वजों से मिला था जिसका प्रमाण *संगीत रत्नाकर* के प्रथम अध्याय से मिलता है। प्रथम अध्याय के 'पिण्डोत्पत्ति प्रकरण' में शार्ङ्गदेव ने मानव शरीर की संपूर्ण रचनात्मक प्रक्रिया तथा शरीर में आध्यात्मिक दृष्टि से रचित दस चक्रों के महत्व का वर्णन किया है जिससे यह सिद्ध होता है कि पंडित शार्ङ्गदेव एक महान संगीतज्ञ होने के साथ-साथ विज्ञान, दर्शन तथा अन्य कलाओं के ज्ञाता भी थे। पंडित शार्ङ्गदेव शिव भक्त थे। अपने ग्रंथ के प्रथम श्लोक में ही इन्होंने नाद के रूप में शिव को उपास्य माना है। उनके मतानुसार 'नाद' संपूर्ण जगत में व्याप्त है और मानव शरीर में नाभि से प्राण व अग्नि (ऊर्जा) के संयोग से नाद, कंठध्वनि से उत्पत्ति का कारण होता है। ये ध्वनि धीरे-धीरे क्रमिक रूप से 22 श्रुतियों, विकृत व शुद्ध स्वरों, विभिन्न तकनीकों व अवधारणाओं के रूप में पहचानी जाती है।

© NCERT not to be republished

'सामवेदादिगीतं' कहते हुए शार्ङ्गदेव ने *सामवेद* की शाखा के रूप में गीत को विशेष महत्व दिया है। गीत वाद्य व नृत्य में निपुण कलाविद को 'तौर्यत्रिक' नाम से पुकारा गया।

संगीत रत्नाकर को 'सप्ताध्यायी' के नाम से भी जाना जाता है। इस ग्रंथ के सात अध्याय हैं जिनमें निहित महत्वपूर्ण संगीत संबंधी सामग्री को ही यहाँ रेखांकित किया जा रहा है।
इन सात अध्यायों के नाम इस प्रकार हैं—

1. स्वरगताध्याय
2. रागविवेकाध्याय
3. प्रकीर्णकाध्याय
4. प्रबंधाध्याय
5. तालाध्याय
6. वाद्याध्याय
7. नर्तनाध्याय

पंडित शार्ङ्गदेव ने संगीत को 'मार्ग संगीत' व 'देशी संगीत' के रूप में विभाजित किया है। जिस संगीत को ब्रह्मा आदि देवों द्वारा खोजा गया व भरत आदि मुनियों द्वारा जिसका प्रयोग किया गया, उस मार्ग व लोकरुचि के अनुरूप विकसित संगीत को 'देशी' कहा जाता है।

1. **स्वरगताध्याय—** प्रथम अध्याय के द्वितीय व तृतीय प्रकरणों में नाद, श्रुति, स्वर, स्वरों के देवता व रस, ग्राम, वर्ण, अलंकार, जाति, सप्तक आदि सांगीतिक तकनीकों का वर्णन किया गया है जिनके उचित प्रयोगों से असंख्य गीत रचनाएँ, धुनें, विधाएँ व सांगीतिक क्रियाएँ अपना विशिष्ट स्वरूप ग्रहण करती हैं। इसी अध्याय के चौथे व पाँचवें प्रकरण में ग्राम, मूर्च्छना, तान आदि का वर्णन करते हुए षड्ज ग्राम व मध्यम ग्राम पर विशेष बल दिया गया है और उनसे उत्पन्न होने वाली मूर्च्छना तानों का विवेचन भी किया गया है। सातवें व आठवें प्रकरण में वर्ण, अलंकार, जाति तथा गीति आदि की चर्चा की गई है।
2. **रागविवेकाध्याय—** इस अध्याय में राग की परिभाषा, उद्देश्य व महत्व का संकेत देने के साथ-साथ रागों को मार्ग व देशी रागों के रूप में वर्गीकृत किया गया है। मार्ग रागों को छह तथा देशी रागों को चार प्रमुख वर्गों में वर्गीकृत किया गया है। इस वर्गीकरण को ही 'दशविधरागवर्गीकरण' के नाम से जाना जाता है। इसके अतिरिक्त 264 रागों के वर्णन भी किए गए हैं। गीतियों (शुद्ध, भिन्ना गौड़ी, वेसरा, साधारणी) के आधार पर पाँच प्रकार के ग्रामरागों का निर्देश भी दिया गया है।
3. **प्रकीर्णकाध्याय—** इस अध्याय में मनोधर्म संगीत के रूप में रागालप्ति, रूपकालप्ति आदि की चर्चा समाविष्ट है जिसमें कलाकार को नियमों का पालन करने के साथ-साथ अपनी कलात्मक प्रतिभा से संगीत को विस्तरित करने का अवसर भी प्राप्त होता है। कुशल संगीतकार होने के साथ-साथ श्रेष्ठ रचनाकार व्यक्ति को वाग्गेयकार की संज्ञा

© NCERT not to be republished

देकर उसके लक्षणों का वर्णन करने के साथ-साथ गायक के गुण-दोषों को भी चिह्नित किया गया है। इस अध्याय में कंठध्वनि के उचित प्रयोगों से संबंधित तकनीक के रूप का भी वर्णन किया गया है।

4. **प्रबंधाध्याय—** इस अध्याय में गान को दो भागों 'निबद्ध और अनिबद्ध' के रूप में विभाजित किया गया है। अनिबद्ध गान वह है जो धातु व अंगों से आबद्ध नहीं है और आलाप व आलप्ति के रूप में राग के स्वरूप व उसके विस्तार से संबंधित है। जबकि निबद्ध गान अपनी कुछ आंशिक भिन्नताओं के कारण प्रबंध, वस्तु व रूपक नामों से नामांकित किया जाता है। प्रबंध का शाब्दिक अर्थ है 'बँधा हुआ या व्यवस्थित'।

5. **तालाध्याय—** इस अध्याय में रागाध्याय में वर्णित मार्ग व देशी रागों की भाँति ही तालों को भी मार्ग व देशी तालों के रूप में वर्गीकृत किया गया है। ताल की परिभाषा व उसका संगीत में महत्व दर्शाने के साथ-साथ प्रमुख रूप से पाँच मार्ग तालों व 120 देशी तालों को निर्धारित किया गया है। ताल प्रक्रिया को व्यवस्थित करने की दृष्टि से दस प्राणों अर्थात प्रक्रियाओं का भी विस्तृत वर्णन किया गया है जिसे 'तालदशप्राण' की संज्ञा दी गई है।

6. **वाद्याध्याय—** इस अध्याय में ग्रंथकार ने भरत या भारत के प्राचीन व अधुना अर्थात तेरहवीं शताब्दी तक प्रचलित संगीत वाद्यों का वर्णन करते हुए उन्हें चार वर्गों में वर्गीकृत किया है। उनके पूर्वाचार्यों ने भी इसी 'चतुर्विध' वर्गीकरण को वाद्यों के वर्गीकरण का आधार बनाया था (आज भी कुछ इलेक्ट्रॉनिक यंत्रों को छोड़कर अन्य वाद्यों को वर्गीकृत करते हुए इसी वर्गीकरण को अपनाया जा रहा है।) ग्रंथ में चार वर्ग के वाद्यों की बनावट का विस्तृत वर्णन किया गया है। यह चार वर्ग हैं—
   (क) तत् या तंत्री वाद्य
   (ख) सुषिर या फूँक से बजाए जाने वाले वाद्य
   (ग) अवनद्ध या चर्म मढ़े हुए वाद्य
   (घ) घन या धातु से बनने वाले वाद्य

7. **नर्तनाध्याय—** इस अध्याय में तेरहवीं शताब्दी तक भारत में प्रचलित नृत्य विधाओं, नृत्य शैलियों, नृत्य की अंग भंगिमाओं, आंगिक भाव प्रदर्शन, रस सिद्धांत आदि का विस्तृत वर्णन किया गया है। विभिन्न नृत्य मुद्राओं एवं हस्त मुद्राओं पर भी प्रकाश डाला गया है।

इस प्रकार *संगीत रत्नाकर* भारत में मुस्लिम साम्राज्य स्थापित होने से पूर्व काल का वह अंतिम ग्रंथ है जिसमें वर्णित सामग्री उत्तर व दक्षिण भारतीय दोनों संगीत पद्धतियों के लिए महत्वपूर्ण है। इसका कारण यह है कि दो भिन्न पद्धतियों के अस्तित्व में आने से पूर्व *सामवेद*

© NCERT not to be republished

से चली आ रही एक ही संगीत पद्धति जिसे 'भारतीय संगीत पद्धति' के नाम से जाना जाता था। संपूर्ण भारत में संगीतविदों द्वारा अपनाई जाती थी। उत्तर भारत में मुस्लिम शासन काल में मुस्लिम संस्कृति के प्रभाव के कारण आए परिवर्तनों के फलस्वरूप तेरहवीं शताब्दी के बाद से उत्तर भारत में पंजाब, दिल्ली व अन्य प्रदेशों के संगीत में कुछ अंतर परिलक्षित होने लगे। धीरे-धीरे यह परिवर्तन या अंतर दो पद्धतियों के स्वरूप के रूप में चिह्नित किए जाने लगे। परंतु फिर भी संगीत के परंपरागत सिद्धांत, तकनीकी प्रयोग तथा आकार-प्रकार में संबंधित शास्त्रों में वर्णित सामग्री संगीत सरिता का संरक्षण करने में महत्वपूर्ण भूमिका निभा रहे हैं।

?

1. पिण्डोत्पत्ति प्रकरण से आप क्या समझते हैं?
2. तौर्यत्रिक शब्द से क्या तात्पर्य है?
3. दशविधरागवर्गीकरण क्या है?
4. 'वाग्गेयकार' किसे कहा जाता था?
5. *संगीत रत्नाकर* के अध्यायों में लिखित विषयवस्तु को पढ़ने के बाद क्या हम आज के शास्त्रीय संगीत से इसकी समानता को जाँच सकते हैं?

संगीत पारिजात

सत्रहवीं शताब्दी में पंडित अहोबल द्वारा संस्कृत भाषा में *संगीत पारिजात* नामक ग्रंथ की रचना की गई। उत्तर भारतीय व दक्षिणी भारतीय संगीत जिन्हें हिंदुस्तानी संगीत पद्धति व कर्नाटक संगीत पद्धति के नाम से जाना जाता है, दोनों के लिए यह अत्यंत महत्वपूर्ण ग्रंथ माना गया है।

पंडित अहोबल का जन्म सत्रहवीं शताब्दी के प्रारंभ में दक्षिण भारत में हुआ था। उनके पिता श्री कृष्ण पंडित संस्कृत भाषा के विद्वान थे। अत: संस्कृत भाषा की शिक्षा उन्हें अपने पिता से ही मिली। उसके साथ-साथ उन्होंने कर्नाटक संगीत का भी गहन अध्ययन किया। तत्पश्चात उत्तर भारत में आकर उन्होंने उत्तर भारतीय संगीत के नियमों का अध्ययन भी किया और उत्तर भारत में ही धनबढ़ नामक स्थान पर रहकर 1650 ई. में *संगीत पारिजात* ग्रंथ की रचना की, जिसका फ़ारसी अनुवाद 1724 ई. में किया गया। यह अनुवाद उत्तर प्रदेश के रामपुर शहर में रज़ा पुस्तकालय में उपलब्ध है। *संगीत पारिजात* में कुल 708 श्लोक हैं और इसे दो खण्डों में विभाजित किया गया है—

1. रागगीत विचार खण्ड
2. वाद्यताल खण्ड

1. **रागगीत विचार खण्ड**— इस खण्ड में स्वर प्रकरण, ग्राम लक्षण, मूर्च्छना व स्वर प्रस्तार, वर्ण लक्षण, जाति निरूपण, राग प्रकरण, प्रबंध विवरण, वाग्गेयकार लक्षण तथा

© NCERT not to be republished

गायक के गुण-दोषों का विवेचन किया गया है। इस खण्ड में पंडित अहोबल ने मंगलाचार के उपरांत संगीत को यज्ञ, तप, दान से भी महान बताया है, उन्होंने अपने पूर्व ग्रंथकार पंडित शार्ङ्गदेव द्वारा रचित संगीत के विचारों को ही अपनाया है, जैसे— गीत, वाद्य और नृत्य के सम्मिलित स्वरूप को संगीत कहा गया है।

श्रुति व स्वर के अंतर को स्पष्ट करते हुए उन्होंने कहा कि श्रुति का अर्थ है 'सुनना' परंतु वह स्वर से पृथक नहीं है। जिस प्रकार सर्प और उसकी कुण्डली परस्पर संबंधित होते हैं उसी प्रकार श्रुति व स्वर का संबंध होता है।

बाइस श्रुतियों का वर्णन करने के उपरांत अहोबल ने सात शुद्ध व 22 विकृत स्वरों को स्पष्ट किया है और 22 श्रुतियों पर सात शुद्ध स्वरों की स्थापना की है। इस स्थापना में—

- सा, म, प की 4–4 श्रुतियाँ
- रे, सा की 3–3 श्रुतियाँ
- म, नी की 2–2 श्रुतियाँ मानी गई हैं।

उनतीस स्वरों की स्थिति स्पष्ट करने के लिए पंडित अहोबल ने तीव्र, तीव्रतर, तीव्रतम, कोमल, पूर्व, साधारण, काकली व कैशिक संज्ञाएँ दी हैं। प्रायोगिक रूप से उन्होंने वादी, संवादी, अनुवादी व विवादी के रूप में स्वरों के चार प्रकार माने हैं तथा विभिन्न स्वरों के देवता, कुल, जाति, रंग, रस और ऋषि आदि का भी वर्णन अपने पूर्व विद्वानों की भाँति ही किया है। स्वरों को उनकी दी गई श्रुतियों में से अंतिम श्रुति पर स्थापित किया गया जिससे उनके शुद्ध सप्तक का स्वरूप आधुनिक 'काफी' के समान हो गया। मार्ग व देशी संगीत के रूप में संगीत के दो भेद मानते हुए पंडित अहोबल ने भी नाद की उत्पत्ति 'नाभि' से उत्पन्न होने वाली प्राण वायु अर्थात प्राण व अग्नि (ऊर्जा) के संयोग से ही मानी है। मंद्र, मध्य व तार ध्वनियों की उत्पत्ति का आधार कंठ में स्थित विशुद्धि चक्र को तथा मस्तिष्क में स्थित सहस्त्रहार चक्र को माना है। 'ग्राम' की तुलना पंडित अहोबल ने उसके शाब्दिक अर्थ के अनुसार 'ग्राम' अथवा गाँव से करते हुए माना है कि जिस प्रकार बहुत से व्यक्ति एक स्थान पर संगठित होकर एक साथ रहते हैं, उसी प्रकार स्वर जब पारस्परिक संबंध स्थापित करते हुए आपस में संवाद रखते हुए स्थापित होते हैं तो वह स्वर समूह 'ग्राम' कहलाता है। इस प्रकार उन्होंने ग्राम में षड्ज ग्राम, मध्यम ग्राम एवं गंधार ग्राम को माना। परंतु रागों की उत्पत्ति व उस प्रयोजन के लिए उन्होंने षड्ज ग्राम व मध्यम ग्राम को ही मान्यता दी। अहोबल ने तानों का भी उल्लेख किया है जिसमें स्वर प्रस्तार के लिए 'खंडमेरू' पद्धति को अपनाया है। कुछ विशिष्ट स्वरों को लेकर गणितीय पद्धति से बनाए गए उनके संभावित स्वर समुदाय जिनमें समानता व विभिन्नता दोनों विद्यमान रहती हैं 'खंडमेरू' पद्धति कहलाती है। आजकल इसे कुछ लोग 'मेरूखंड' भी कहने लगे हैं।

उदाहरणस्वरूप— सा रे ऩी सा, रे सा ऩी सा, ऩी रे ऩी सा सा, सा सा रे ऩी, रे ऩी सा रे, म रे सा ऩी आदि।

© NCERT not to be republished

'वर्ण' लक्षणों में अहोबल ने अपने पूर्व विद्वानों की भाँति ही चार वर्ण— स्थायी, आरोही, अवरोही व संचारी माने हैं। 'अलंकार' की परिभाषा वर्णित करते हुए उन्होंने अलंकारों की संख्या कुल 69 मानी है जो संख्या निम्न रूप में दर्शाई गई है—

- स्थायी वर्ण – 7 अलंकार
- आरोही वर्ण – 12 अलंकार
- अवरोही वर्ण – 12 अलंकार
- संचारी वर्ण – 38 अलंकार

जाति निरूपण में उन्होंने सात शुद्ध जातियों का उल्लेख किया है— षाड्जी, आर्षभी, गंधारी, मध्यमा, पंचमी, धैवती व नैषादी। तत्पश्चात विभिन्न प्रकार के गमकों का वर्णन करने के उपरांत उन्होंने वीणा के तार पर स्वरों की स्थापना का वर्णन किया है। साथ ही पाँच गीतियों के रूप में शुद्धा, भिन्ना, गौड़ी, वेसरा व साधारणी गीतियों के लक्षण दिए हैं। गीतियों की चर्चा के उपरांत 125 रागों के वर्णन, उनके प्रमुख स्वर समुदाय व गायन समय आदि से संबंधित वर्णन किया है। राग प्रकरण पर प्रकाश डालने के पश्चात प्रबंध की चर्चा भी की गई है। वाग्गेयकार के लक्षण के साथ-साथ गायन के लक्षणों का भी उल्लेख किया है।

2. **वाद्यताल खण्ड** — *संगीत पारिजात* के द्वितीय खण्ड 'वाद्यताल खण्ड' के अंतर्गत पंडित अहोबल ने वाद्यों के चार प्रकारों— तत्, सुषिर, अवनद्ध व घन का वर्णन किया है। तत् वाद्यों में आठ प्रकार की वीणा, आठ प्रकार के अवनद्ध वाद्य, 10 प्रकार के सुषिर वाद्य और 12 प्रकार के घन वाद्यों की चर्चा करने के पश्चात उन्होंने ताल के दश प्राणों— काल, मार्ग, क्रिया, अंग, ग्रह, जाति, कला, लय, यति और प्रस्तार का वर्णन भी किया है।

इस प्रकार *संगीत पारिजात* ग्रंथ हिंदुस्तानी व कर्नाटक दोनों संगीत पद्धति की दृष्टि से महत्वपूर्ण माना जाता है। तेरहवीं शताब्दी के लगभग 400 वर्षों के पश्चात सत्रहवीं शताब्दी में जब भारत में मुस्लिम साम्राज्य के स्थापित हो जाने के कारण भारतीय संस्कृति व कलाओं पर विदेशी सभ्यता संस्कृति तथा कलाओं का प्रभाव पड़ने लगा था और भारतीय संस्कृति को नष्ट-भ्रष्ट करने के प्रयास किए जाने लगे थे तब ऐसे समय में भी पंडित अहोबल द्वारा रचित '*संगीत पारिजात*' भारतीय संगीत के शास्त्रोक्त जानकारी को संरक्षित करने की दृष्टि से महत्वपूर्ण ग्रंथ के रूप में स्वीकार किया जाता है।

?

1. वाद्यों के चार प्रकारों के नाम लिखिए।
2. पंडित अहोबल द्वारा कितने तत् व अवनद्ध वाद्यों का उल्लेख किया गया है?
3. *संगीत पारिजात* में दिए गए प्रबंध के धातु व अंगों के नाम लिखिए।
4. *संगीत पारिजात* के वाद्यताल खण्ड की विषयवस्तु का वर्णन कीजिए।
5. पंडित अहोबल का जन्म कब और कहाँ हुआ था?

© NCERT not to be republished

संगीत मकरंद

भारतीय संगीत के इतिहास में *संगीत मकरंद* नामक ग्रंथ का उल्लेख मिलता है जिसकी रचना का श्रेय 'नारद' को दिया जाता है। वास्तव में देवगंधर्वों में वीणा हाथ में लिए हुए जिन 'देवर्षि नारद' का उल्लेख पुराणों में किया गया है, '*संगीत मकरंद*' के रचयिता के रूप में भूगंधर्व 'नारद' उनसे भिन्न हैं। ऐतिहासिक ग्रंथों में 'नारद' नामक रचनाकार द्वारा नारदीय शिक्षा, *संगीत मकरंद* तथा *पंचमसारसंहिता* नामक ग्रंथों की रचना करने की चर्चा उपलब्ध होती है, परंतु इन तीनों ही ग्रंथों के रचना काल के संदर्भ में विद्वानों में मतभेद हैं। नारदीय शिक्षा का सीधा संबंध वैदिक कालीन संगीत से होने के कारण उसका रचना काल ईसा पूर्व माना जाता है। *संगीत मकरंद* का रचना काल कुछ विद्वानों द्वारा सातवीं या आठवीं शताब्दी माना गया है, जबकि कुछ विद्वानों द्वारा उसका समय तेरहवीं शताब्दी में रचित *संगीत रत्नाकर* के भी पश्चात का माना गया है।

चित्र 2.1— पाँच आकाश संगीतकार, स्वात घाटी, गांधार क्षेत्र, चौथी-पाँचवीं शताब्दी

संगीत मकरंद में प्रथम बार रागों को पुरुष राग, स्त्री राग व नपुंसक रागों के रूप में वर्गीकृत किया गया है। विशेष बात यह भी है कि इस ग्रंथ में 'रागिनी' शब्द का प्रयोग नहीं किया गया है। रागों को रसों के आधार पर वर्गीकृत किया गया है। रौद्र, अद्भुत तथा वीर रस से संबंधित रागों को पुरुष राग, शृंगार तथा करूण रस से संबंधित रागों को स्त्री राग तथा भयानक, हास्य व शांत रसों से संबंधित रागों को नपुंसक रागों के रूप में वर्गीकृत किया गया है। 20 पुरुष राग, 24 स्त्री राग तथा 13 नपुंसक रागों को निर्धारित करने के साथ-साथ स्वर, मूर्च्छना, राग व ताल आदि विषयों से संबंधित तथ्य भी इस ग्रंथ में उपलब्ध होते हैं।

इस ग्रंथ में नारद द्वारा औडव, षाड्व व संपूर्ण जातियों का उल्लेख भी उपलब्ध होता है। रागों में स्वरों की संख्या के आधार पर रागों का प्रभाव मन व शरीर पर किस प्रकार पड़ता है इसका संकेत भी किया गया है। उदाहरणस्वरूप—

"आयुधर्मयशोवृद्धिः धनधान्य फलम् लभेत।
रागाभिवृद्धिः सन्तानं पूर्णरागा प्रगीयते"

© NCERT not to be republished

अर्थात आयु, धर्म, यश, वृद्धि, संतान की अभिवद्धि, धन धान्य, फल, लाभ आदि के लिए 'पूर्ण' (संपूर्ण) रागों का गान करना चाहिए। संगीताध्याय प्रकरण में समन्वित इस श्लोक से यह स्पष्ट होता है कि रागों में निर्धारित स्वरों की संख्या कहीं न कहीं उनकी प्रकृति व रस को भी प्रभावित करती है।

नाद के पाँच भेदों के रूप में नखज (नाखून से उत्पन्न की गई ध्वनि), चर्मज (चर्म से किए गए प्रहार से उत्पन्न ध्वनि), लौहज (लोहे अर्थात धातु के माध्यम से उत्पन्न की गई ध्वनि), एवं शरीरज (कंठ तन्त्रियों से उत्पन्न की गई ध्वनि) का उल्लेख किया गया है। इस प्रकार कहा जा सकता है कि *संगीत मकरंद* नामक ग्रंथ में रागों को सर्वप्रथम स्त्री, पुरुष तथा नपुंसक रागों के रूप में वर्गीकृत करने के साथ-साथ औडव, षाड्व व संपूर्ण जातियों के आधार पर वर्गीकृत किए जाने के कारण इस ग्रंथ को ऐतिहासिक ग्रंथों में विशेष महत्व प्राप्त है।

?

1. *संगीत मकरंद* में रागों का वर्णन किस प्रकार किया गया है?
2. इस ग्रंथ में रागों की संख्याओं का निर्धारण/वर्गीकरण कीजिए?
3. इस ग्रंथ में नाद के किन पाँच भेदों का उल्लेख है?

अभ्यास

रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए–

1. *संगीत मकरंद* में ..... तथा संपूर्ण जातियों का उल्लेख प्राप्त है।
2. *संगीत मकरंद* ग्रंथ के रचनाकार ..... हैं।
3. ..... धन्धान्य फलम लभेत रागाभिवृद्धि ..... पूर्णरागा प्रगीयते, उपरोक्त श्लोक को पूर्ण करें।
4. *पंचमसारसंहिता* ..... द्वारा रचित है।
5. *संगीत रत्नाकर* ग्रंथ में ..... अध्याय हैं।
6. 'प्रबंध' का शाब्दिक अर्थ ..... है।
7. ..... ताल प्रक्रिया का व्यवस्थित स्वरूप है।
8. ..... शताब्दी में *संगीत रत्नाकर* ग्रंथ की रचना हुई।

© NCERT not to be republished

नीचे दिए गए प्रश्नों के उत्तर दीजिए–

1. *संगीत रत्नाकर* में शार्ङ्गदेव ने किन विद्वानों का उल्लेख किया है?
2. खंडमेरू से आप क्या समझते हैं?
3. *संगीत पारिजात* में चार वर्णों के अलंकारों की संख्या क्या है?
4. पंडित अहोबल द्वारा शुद्ध व विकृत कुल कितने स्वरों का उल्लेख किया गया है।
5. *संगीत पारिजात* में वर्णित पाँच गीतियाँ कौन-सी हैं?
6. *संगीत रत्नाकर* के निम्न अध्यायों पर प्रकाश डालिए—
   (क) स्वरगताध्याय और (ख) वाद्याध्याय
7. *संगीत रत्नाकर* में किन गीतियों के आधार पर पाँच प्रकार के ग्राम रागों का निर्देश दिया गया है?
8. *संगीत रत्नाकर* के 'रागविवेकाध्याय' का वर्णन कीजिए?
9. *संगीत पारिजात* में ग्राम को किस प्रकार परिभाषित किया गया है?
10. 'तालदशप्राण' किसे कहा गया है?
11. श्रुति व स्वर के अंतर का वर्णन कीजिए।
12. निबद्ध और अनिबद्ध में क्या भिन्नता पाई जाती है?
13. *संगीत पारिजात* के वाद्यताल खण्ड के अंतर्गत कितने प्रकार की वीणा/अवनद्ध वाद्यों का उल्लेख किया गया है?
14. नारदकृत ग्रंथ *संगीत मकरंद* में वर्णित विषयवस्तु का विस्तृत वर्णन कीजिए।
15. पंडित अहोबल द्वारा श्रुतियों को स्वरों में किस प्रकार विभाजित किया गया है?

बहुविकल्पीय प्रश्न–

1. *संगीत पारिजात* में दिए गए अलंकारों की कुल संख्या क्या है?
   (क) 22 (ख) 12 (ग) 69 (घ) 67
2. पंडित अहोबल द्वारा सामान्य रूप से स्वीकृत किए गए ग्रामों की संख्या कितनी है?
   (क) 10 (ख) 3 (ग) 2 (घ) 8
3. *संगीत पारिजात* में कितने श्लोक हैं?
   (क) 708 (ख) 125 (ग) 700 (घ) 245

© NCERT not to be republished

4. *संगीत पारिजात* में कितने रागों का वर्णन किया गया है?
   (क) 123 (ख) 125 (ग) 127 (घ) 129
5. पंडित अहोबल ने किस ग्रंथ की रचना की थी?
   (क) *संगीत सार* (ख) *गीत गोविंद*
   (ग) *संगीत मकरंद* (घ) *संगीत पारिजात*

सुमेलित कीजिए–

अ	आ
1. रागविवेकाध्याय	(क) *संगीत पारिजात*
2. देशी ताल	(ख) काल-मार्ग
3. रज़ा पुस्तकालय	(ग) *संगीत रत्नाकर*
4. वर्ण	(घ) 120
5. दशप्राण	(ङ) आरोही
6. अहोबल	(च) रामपुर

विद्यार्थियों हेतु गतिविधि–

1. वर्तमान परिप्रेक्ष्य में ग्रंथों की उपादेयता पर प्रकाश डालते हुए एक परियोजना तैयार कीजिए।
2. वर्तमान काल में यदि आपको संगीत जैसे रोचक एवं गंभीर विषय पर ग्रंथ लिखना हो, तो आपकी विषयवस्तु क्या होगी तथा आप किन बिंदुओं और पक्षों को अपने ग्रंथ में संकलित करेंगे? परियोजना बनाइए।
3. कक्षा में अपने सहपाठियों से किसी ग्रंथ पर चर्चा कर उस ग्रंथ एवं ग्रंथकार का छायाचित्र संकलित कीजिए।

© NCERT not to be republished

3 हिंदुस्तानी संगीत के पारिभाषिक शब्द

संगीत के क्षेत्र में हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत का विशिष्ट स्थान है। इसका अध्ययन करते समय विद्यार्थी को कुछ विशिष्ट पारिभाषिक शब्दों का सामान्य ज्ञान होना आवश्यक है। प्रत्येक पारिभाषिक शब्द की अपनी विशेषताएँ हैं जिन्हें यहाँ वर्णित किया गया है।

QRickit

12152CH03

वर्ण

भारतीय शास्त्रीय संगीत में स्वरों के प्रयोग की विभिन्न क्रियाओं को वर्ण कहते हैं। वर्ण की परिभाषा 'अभिनव राग मंजरी' में निम्न प्रकार से दी गई है — "गानक्रियोच्यते" वर्ण: स चतुर्धा निरूपित: स्थाय्यारोह्यवरोही च संचारीत्यथ लक्षणम्।

अर्थात— गाने की क्रिया को वर्ण कहते हैं। वर्ण चार प्रकार के होते हैं— स्थायी, आरोही, अवरोही और संचारी।

1. **स्थायी वर्ण** — स्थायी का अर्थ है ठहरा हुआ। एक ही स्वर को बार-बार गाने या उच्चारण करने को स्थायी वर्ण कहते हैं, जैसे — स स सस, रे रे, म म म इत्यादि।
2. **आरोही वर्ण** — स्वरों के चढ़ते हुए क्रम को आरोही वर्ण कहते हैं, जैसे — स रे ग म प ध नि। उदाहरणस्वरूप राग भैरव के स रे ग म प ध नि स्वरों के क्रमानुसार उच्चारण को आरोही वर्ण कहा जाएगा।
3. **अवरोही वर्ण** — स्वरों के उतरते हुए या अवरोहण करते हुए क्रम को अवरोही वर्ण कहते हैं, जैसे — सं नि ध प म ग रे स। उदाहरणस्वरूप राग यमन का अवरोही वर्ण होगा सं नि ध प म ग रे स।
4. **संचारी वर्ण** — स्थायी, आरोही और अवरोही इन तीनों वर्णों के संयोग से जब स्वरों को उलट-पलट कर गाया जाता है तो इस क्रिया को संचारी वर्ण कहते हैं, जैसे — स स रे ग म प ध प प ग रे स। राग भूपाली में संचारी वर्ण इस प्रकार से होगा — स रे ग प ध ध सं ध प ग प ग ग रे स। विभिन्न रागों का गायन करते समय इन सभी वर्णों का प्रयोग किया जाता है। आलाप में स्वर विस्तार करते हुए विभिन्न वर्णों के प्रयोग से राग के स्वरूप को दर्शाया जाता है। तानों में स्वरों को द्रुत गति में गाकर राग को स्पष्ट किया जाता है, ये सभी संचारी वर्ण के उदाहरण हैं।

© NCERT not to be republished

अलंकार

प्राचीन ग्रंथों में 'अलंकार' के लिए निम्नलिखित परिभाषा दी गई है—

'विशिष्ट वर्ण संदर्भमअलंकार प्रचक्षते'

अर्थात— विशेष वर्ण समुदायों को अलंकार कहते हैं। अलंकार का शाब्दिक अर्थ है 'आभूषण'। अलंकारों द्वारा राग को विस्तार देकर सजाया व सँवारा जाता है। इन्हें 'पलटा' भी कहा जाता है, क्योंकि अलंकार में स्वरों को उलट-पलट कर गाया जाता है। उदाहरणस्वरूप— सा रे ग म, रे ग म प...।

अलंकार शास्त्रीय संगीत शिक्षा का आधार है। गायन हो या वादन, विद्यार्थियों को प्रारंभ में अलंकारों का ही अभ्यास कराया जाता है। स्वर-ज्ञान और गले की तैयारी में अलंकार सहायक सिद्ध होते हैं। अलंकारों में वर्णों का ही प्रयोग होता है, लेकिन उनके आरोह-अवरोह में स्वर समुदायों के विशेष प्रकार के नियम का पालन किया जाता है। उदाहरणस्वरूप निम्नलिखित अलंकार को देखिए—

आरोह– स रे ग, रे ग म, ग म प, म प ध, प ध नि, ध नि सं

अवरोह– सं नि ध, नि ध प, ध प म, प म ग, म ग रे, ग रे स

इसी प्रकार बहुत से अलंकार तैयार किए जा सकते हैं। भिन्न-भिन्न रागों में उसमें लगने वाले स्वरों के अनुसार अलंकार बनाए जा सकते हैं। उदाहरणस्वरूप राग भैरव के स्वरों में अलंकार—

आरोह– स रे ग ग, रे ग म म, ग म प प, म प ध ध, प ध नि नि, ध नि सं सं

अवरोह– सं नि ध ध, नि ध प प, ध प म म, प म ग ग, म ग रे रे, ग रे स स

शुद्ध स्वरों के अलंकार का एक और उदाहरण है—

आरोह—	अवरोह—
स रे ग स रे ग म,	सं नि ध सं नि ध प,
रे ग म रे ग म प,	नि ध प नि ध प म,
ग म प ग म प ध,	ध प म ध प म ग,
म प ध म प ध नि,	प म ग प म ग रे,
प ध नि प ध नि सं,	म ग रे म ग रे स,

© NCERT not to be republished

अलंकारों का अभ्यास शास्त्रीय संगीत की नींव है। इनके नियमित अभ्यास द्वारा शास्त्रीय संगीत की साधना सरल बन जाती है। आप भी अलंकार बना सकते हैं।

निम्न अलंकार के आरोह में रिक्त स्थान भरिए—				इस अलंकार का अवरोह स्वयं बनाइए
1. स	रे	स	ग	
2. रे	ग	रे	म	
3. ग	–	–	–	
4. –	–	–	–	
5. प	–	–	–	
6. ध	–	–	सं	

आलाप

किसी भी राग की प्रस्तुति से पूर्व उस राग के स्वरूप का परिचय देने के लिए जो स्वर विस्तार किया जाता है, उसे आलाप कहते हैं। हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत में ध्रुपद तथा ख्याल गायन का विशिष्ट स्थान रहा है। इन दोनों गायन शैलियों के आरंभ में राग के स्वरूप को प्रतिष्ठित करने के लिए आलाप किया जाता है। आलाप में ताल तथा गीत के शब्दों की आवश्यकता नहीं होती है। आलाप में राग का संपूर्ण चलन दिखाई देता है। उदाहरणस्वरूप— राग बागेश्री का आलाप—

स –, नि़ ध़ –, ध़ नि़ स म – म ग रे स, ध नि़ स म – – ग म ध म –, ग म ध नि ध म –, म प ध म ग, म ग रे सा।

ग म ध नि सं – –, रें नि सं –, ध नि सं मं, गं रें सं – – नि सं नि ध – –, म ध नि ध म, म प ध म ग, म ग रे सा

चित्र 3.1— कर्नाटक शास्त्रीय गायन के सुप्रसिद्ध कलाकार— लालगुडी जयरामन

संगीत रत्नाकर ग्रंथ में आलाप की व्याख्या निम्न प्रकार से दी गई है—

ग्रहांशतारमंद्राणां न्यासापन्यासयोस्तथा।
अल्पत्वस्य बहुत्वस्य षाडवौडुवयोरपि।।
अभिव्यक्तिर्यत्र दृष्टा स रागालाप उच्यते।।

अर्थात राग के आलाप में ग्रह, अंश, न्यास, अपन्यास, तारस्थान, मंद्र स्थान, राग का अल्पत्व, बहुत्व और औडवत्व तथा षाड्वत्व इत्यादि सभी दृष्टिगोचर होने चाहिए। प्राचीन

© NCERT not to be republished

काल में उपरोक्त लक्षण उस समय में प्रचलित जातिगान के लक्षण माने जाते थे जिन्हें आगे चलकर राग के लक्षणों के रूप में स्वीकार किया गया। जातिगान से संबंधित 'रागालाप' में जिन लक्षणों का पालन किया गया, उसी आधार पर आगे चलकर 'राग' के आलाप में भी राग में समस्त लक्षणों का पालन करना अनिवार्य माना गया।

वर्तमान में आलाप के कई प्रकार प्रचलित हैं— नोम्-तोम् का आलाप तथा स्वर या आकार में आलाप। ध्रुपद-धमार गायन तथा सितार वादन में बंदिश की प्रस्तुति से पूर्व नोम्-तोम् का आलाप किया जाता है। इसमें त न न, नोम् दे रे ना, दीं, तोम् आदि शब्दों का प्रयोग कर राग का आलाप किया जाता है। जिसके साथ ताल की संगत नहीं की जाती परंतु बंदिश प्रारंभ करने के पश्चात जब बोल व लयकारी आदि से युक्त राग विस्तार किया जाता है उसमें आलाप को ताल का आश्रय प्राप्त होता है। इसी प्रकार ख्याल गायन या सितार वादन में भी बंदिश या गत प्रारंभ होने के पश्चात आलाप को ताल का आधार प्राप्त होता रहता है। इसीलिए प्राचीन काल में भी 'अताल' व 'सताल' के रूप में ताल को परिभाषित किया गया। ख्याल गायन शैली में स्वर, आकार तथा बोल आलाप का प्रयोग दिखाई पड़ता है। इसी प्रकार सितार वादन में गत प्रारंभ करने से पहले 'रा रा', 'दा दा' इत्यादि बोलों का प्रयोग करके मींड व गमक युक्त जो राग का विस्तार किया जाता है, उसे आलाप कहते हैं।

आलाप गायन को चार भागों में बाँटा जाता है— स्थायी, अंतरा, संचारी व आभोग। ध्रुपद में इन चारों भागों का प्रयोग किया जाता है। ख्याल गायन में केवल स्थायी-अंतरा भागों में आलाप गायन किया जाता है। गायक-वादक कलाकार अपनी कल्पना द्वारा राग के स्वरों को संजोकर कलात्मक, भावपूर्ण व आकर्षक आलाप की प्रस्तुति दे सकते हैं।

तान

राग के स्वरों का जब द्रुत गति से विशेष क्रमानुसार विस्तार किया जाता है तो उसे तान कहते हैं। तान शब्द संस्कृत के 'तन्' धातु से बना है जिसका अर्थ है— तानना या विस्तार करना। तान का मुख्य कार्य गायन में सौंदर्य और वैचित्र्य उत्पन्न करना है। तानों का प्रयोग अधिकतर ख्याल गायन शैली में किया जाता है। इसके अतिरिक्त टप्पा गायन शैली में भी तानों का प्रयोग किया जाता है। लय तान का आधार है। तानें सामान्यत: ठाह, दुगुन, चौगुन, अठगुन आदि लय में होती हैं। अत्यधिक तैयार तानों की प्रस्तुति से गायन में चमत्कार पैदा किया जा सकता है। वाद्यों में प्रयोग की जाने वाली तानों में जब मिजराब के बोलों की प्रबलता रहती है तो उन्हें तोड़ा कहा जाता है। राग के नियमों का पालन करते हुए तानों के प्रयोग द्वारा बंदिश का विस्तार किया जाता है और उसमें वैचित्र्य उत्पन्न किया जाता है। ये कहा जा सकता है कि तानें बंदिश को अलंकृत करने में सहायक सिद्ध होती हैं।

© NCERT not to be republished

तानों के कई प्रकार प्रचलन में हैं जिनमें से प्रमुख हैं—

1. **शुद्ध तान अथवा सपाट तान**— जब हम राग के स्वरों को आरोह-अवरोह के क्रमानुसार तान के रूप में प्रस्तुत करते हैं तो उसे शुद्ध तान या सपाट तान कहते हैं, जैसे राग भूपाली में—
   सरे गप धसं रेंगं रेंसं धप गरे स
2. **कूट तान**—कूट तान में स्वरों का क्रम टेढ़ा-मेढ़ा होता है, जैसे राग केदार में—
   स रे स स मम रेस म1प धनि सं रें सांनी
   संनि धप म1प धप मम रेस
3. **मिश्र तान**— शुद्ध तान और कूट तान के मिश्रण को मिश्र तान कहते हैं, जैसे राग वृन्दावनी सारंग में—
   नि़स रेम पनि संनि पम पनि पम रेस
4. **वक्र तान**— वक्र का शाब्दिक अर्थ होता है 'टेढ़ा' अर्थात ऐसी तान जिसमें स्वरों का वक्र रूप से प्रयोग किया जाए उसे वक्र तान कहते हैं, जैसे राग गौड़ सारंग में —
   नि़ सगरेम गपम1 धप निध संनि धप म1पमग मगरेसा
5. **बोल तान**— गीत के बोलों को जब तान के स्वरों में पिरोकर प्रस्तुत किया जाता है तो उसे बोल तान कहते हैं। उदाहरणस्वरूप राग यमन के द्रुत ख्याल 'ए री आली पिया बिन' के कुछ शब्दों को तान में पिरोकर निम्न प्रकार से बोल तान बनाई जा सकती है।
   नि़रे गरे गम1 गम1 पम1 गरे गरे स–
   पिऽ ऽया ऽऽ बिऽ ऽऽ नऽ ऽऽ ऽऽ
6. **गमक की तान**— जिन तानों में गमक का प्रयोग किया जाए अर्थात स्वरों को गमक द्वारा हिलाकर गाया जाए, उसे गमक की तान कहते हैं, जैसे —
   ससससस रेरेरेरे गगगग मममम
   तानों का प्रयोग गाने में रंजकता को बढ़ाता है।

गमक

प्राचीन ग्रंथ *संगीत रत्नाकर* में गमक की परिभाषा इस प्रकार से दी गई है—

'स्वरस्य कंपो गमक: श्रोतृचित्त सुखावह:'

अर्थात स्वरों का ऐसा कंपन जो सुनने वालों के चित्त को सुखदायी हो, वह 'गमक' कहलाता है। आधुनिक संगीतज्ञों के अनुसार जब हृदय से ज़ोर लगाकर गंभीरतापूर्वक कुछ कंपन के साथ स्वरों का प्रयोग किया जाता है तो उसे गमक कहते हैं। ध्रुपद-धमार गायन में

© NCERT not to be republished

और नोम्-तोम् के आलाप गायन में गमक का भरपूर प्रयोग किया जाता है। कोई-कोई गायक कलाकार ख्याल गायन में भी गमक की तानें लेते हैं।

संगीत रत्नाकर में गमक के 15 प्रकार बताए गए हैं—

1. **तिरिप**— यह कंपन 1/8 मात्रा काल का होता है और इसमें स्वरों को वेग से कंपित करते हैं, जैसे— सा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ
2. **स्फुरित**— गमक के इस प्रकार में कंपन का काल 1/6 मात्रा का होता है। वर्तमान में इसे गिटकरी कहा जाता है, जैसे— रें सं
3. **कंपित**— यह कंपन ¼ मात्रा काल का होता है। इसे आजकल खटका कहते हैं, जैसे— सरे सा
4. **लीन**— ½ मात्रा काल के वेग से होने वाले कंपन को लीन कहते हैं। इसमें कोई स्वर ½ मात्रा काल में अपने आगे अथवा पीछे के स्वर में लीन हो जाता है।
5. **आंदोलित**— गमक के इस प्रकार में कंपन 1 मात्रा काल के वेग से होता है, जैसे— स - - - , रे - - -, ग - - -
6. **प्लावित**— इस गमक प्रकार में स्वर को ¾ मात्रा काल में आंदोलित किया जाता है।
7. **वली**— वेग और वक्रत्व के साथ कंपन करने को वली कहते हैं। इसे आजकल मींड़ कहते है।
   ध़--- स----
8. **कुरूला**— वली में ही स्वरों को घनता के साथ उच्चारित किया जाए तो वह कुरूला गमक कहलाएगा। इसे वर्तमान में घसीट कहते हैं।
9. **मुद्रित**— जब मुँह बंद करके गमक ली जाए तो वह मुद्रित कहलाती है।
10. **गुम्फित**— जब हृदय में हुंकार की ध्वनि से गमक उत्पन्न की जाती है तो उसे गुम्फित गमक कहते हैं।
11. **त्रिभिन्न**— जब तीन स्थानों को जल्दी से छूकर चौथे पर पहुँचा जाए तो उसे त्रिभिन्न गमक कहते हैं, जैसे— रें सं नि सं।
12. **आहत**— जब किसी स्वर से अगले स्वर को छूकर मूल स्वर पर लौट जाए तो उसे आहत गमक कहते हैं, जैसे— रे स स।
13. **उल्लासित**— जब शीघ्रता से स्वरों को आरोह क्रम में गाया और बजाया जाता है तो उसे उल्लासित गमक कहते हैं।

© NCERT not to be republished

14. **नामित**— जब स्वर मींड़ की भाँति चलकर अपने स्थान से नीचा हो जाए तो उसे नामित गमक कहते हैं, जैसे— गं रे। इसी तरह जब नामित की उल्टी गमक ली जाए, जैसे— रें गं तो उसे नामित गमक कहते हैं।

15. **मिश्रित**— उपरोक्त गमकों में से जब दो या अधिक गमकों का मिश्रित प्रयोग किया जाए तो उसे मिश्रित गमक कहते हैं।

यद्यपि वर्तमान समय में गमक का प्रयोग प्राचीन ढंग से नहीं किया जाता तथापि खटका, मुर्की, जमजमा, सूत, मींड़ आदि रूप में गमक का प्रयोग कंठ तथा वाद्य संगीत में किया जाता है।

कण

किसी स्वर को गाते समय जब हम किसी अन्य स्वर का स्पर्श उसमें करते हैं तो उस अन्य स्वर को स्पर्श स्वर अथवा कण कहते हैं। यह स्पर्श गाए जाने वाले स्वर के आगे या पीछे के किसी स्वर से किया जाता है, जैसे— धप यहाँ पंचम पर धैवत का कण है। कण स्वर को मूल स्वर की बायीं ओर ऊपर लिखा जाता है। इसी प्रकार 'निसं' यदि ऐसे लिखा हो तो यहाँ निषाद का स्पर्श करते हुए तार सप्तक के सं पर आना होगा। अत: इसे 'सं' पर निषाद का कण कहेंगे। राग यमन की निम्नलिखित बंदिश की स्थायी में आप अनेक कण स्वरों का प्रयोग देख सकते हैं।

राग यमन (द्रुत ख्याल)
(तीनताल)
स्थायी

प	ध		ग							प	ग				
निनि	(प)	–	रे	–	स	ग	रे	ग	–	–	म1	–	म1	प	प
पिऽ	या	ऽ	की	ऽ	न	ज	रि	या	ऽ	ऽ	जा	ऽ	दू	भ	री
म1प	–	प	प	धम1	–	ग	रे	ऩिरे	गम1	प	रे	ग	रे	ऩिरे	स
मो	ऽ	ह	लि	यो	ऽ	म	न	प्रेऽ	ऽऽ	ऽ	ऽ	ऽ	म	भऽ	री
०				3				×				2			

© NCERT not to be republished

खटका

खटका एक प्रकार का अलंकरण है जिसका प्रयोग राग में सुंदरता बढ़ाने के लिए किया जाता है। रागदारी संगीत, उपशास्त्रीय संगीत, सुगम संगीत आदि सभी में खटके का प्रयोग दिखाई देता है। राग के किसी स्वर पर ठहराव से पहले किसी दूसरे स्वर अथवा एक निश्चित स्वर समूह को छूकर वापस आने को खटका कहते हैं। इसमें मुख्य स्वर प्रमुख रहता है और बाकी आस-पास के स्वरों को गमक से छुआ जाता है। इसे लिखने के लिए स्वर को कोष्ठक में लिखा जाता है, जैसे— (प) इसे पधमप इस प्रकार झटके से गाया जाएगा। खटका व मुर्की समीपवर्ती प्रयोग है, अंतर केवल इतना है कि खटका में ध्वनि का प्रयोग कुछ झटके के साथ ज़ोरदार तरीके से किया जाता है जबकि मुर्की में ध्वनि का प्रयोग मृदुल व कोमल रहता है। यहाँ हम पंचम के आगे-पीछे के स्वरों को छू रहे हैं।, शुद्ध स्वरों में खटके का अभ्यास निम्नलिखित आधार पर किया जा सकता है, जैसे— स रेस, रे गरे, ग मग, म पम आदि।

राग भैरवी में खटके का प्रयोग देखें तो इस प्रकार नज़र आएगा। (ग) इसे ग म ग इस प्रकार गाया जाएगा। (नि) को नि सं नि इस प्रकार झटके से गाया जाएगा। खटके के अंतर्गत चार स्वरों की एक गोलाई बनाते हुए उसका द्रुत गति से प्रयोग करें तो वह खटका कहलाएगा, जैसे— रेसनिस, सरेनिस इत्यादि। खटके के प्रयोग द्वारा गायक कलाकार अथवा वादक अपने संगीत को सजाता है।

मुर्की

हिंदी में 'मुरक' का अर्थ है— घूमना। उसी अर्थ को सम्मुख रखते हुए 3–4 समीपवर्ती स्वरों का चक्र बनाते हुए कोमलता से गाने या बजाने को 'मुर्की' कहा जाता है, जैसे— स रे नी स या प ध म प अथवा प म ध प मुर्की दर्शाने के लिए। जिस स्वर से मुर्की गाना होता है उसे कोष्ठक में लिखा जाता है, जैसे— (म) या (प)।

संगीत गायन तथा वादन में मुर्की एक अलंकरण है। इसमें तीन स्वरों के द्रुत प्रयोग द्वारा अर्धव्रती बनाते हैं, जैसे— रें नि सं अथवा धमप आदि। इसे लिखने के लिए मूल स्वर की बायीं ओर ऊपर दो स्वर कण लगाया जाता है, उदाहरण के लिए, रे ग रे, निपध। सितार वादन में जब एक ही मिज़राब के ठोकर में बिना मींड के तीन खरे स्वर बजाए जाएँ तो इस क्रिया को मुर्की कहते हैं, जैसे— रें सं नि। इस क्रिया में रे पर मिज़राब से आघात देते समय तर्जनी 'सा' और मध्यमा 'रे' के परदे पर रहेगी।

© NCERT not to be republished

मींड

किसी एक स्वर से दूसरे स्वर तक बीच के स्वर को छूते हुए जाने को मींड कहते हैं। इस क्रिया में छूने वाले स्वर का पृथक पता नहीं चलता। उदाहरणार्थ राग बिहाग में जब हम निषाद से पंचम तक मींड से जाते हैं तो बीच में धैवत को स्पर्श तो करते हैं किंतु वह अलग से सुनाई नहीं देता। मींड को दर्शाने के लिए स्वरों के ऊपर उल्टा चाँद लगा दिया जाता है, जैसे— नि प मींड, दो से पाँच स्वरों तक होती है। राग बिहाग में ग स के अंतर्गत तीन स्वरों की मींड है। इसमें 'रे' को स्पर्श करते हुए जाते हैं। राग केदार में स म ('सा' से 'म' की मींड) में चार स्वरों की मींड है। मींड में दो स्वर होते हैं— एक स्वर जिससे मींड प्रारंभ होती है और दूसरा स्वर जिस पर मींड समाप्त होती है। यदि आरंभिक स्वर नीचा है और आखिरी स्वर ऊँचा है तो उसे अनुलोम मींड कहते हैं, जैसे— म ध, प सं आदि, अगर प्रारंभिक स्वर ऊँचा है और अंतिम स्वर नीचा है तो इसे विलोम मींड कहते हैं, जैसे— प ग, सं ध आदि। मींड का प्रयोग गायन शैलियों में खूबसूरती पैदा करता है। इनके प्रयोग से राग का सौंदर्य निखर जाता है।

कृन्तन

कृन्तन का प्रयोग मुख्यत: सितार में होता है। सितार में मिज़राब को एक ही आघात में दो, तीन अथवा चार स्वरों को बिना मींड के केवल उँगलियों की सहायता से निकालने की क्रिया को कृन्तन कहते हैं। किसी भी स्वर से उसके नीचे के स्वर पर मिज़राब से 'बाज के तार' पर आघात किया जाता है। एक ही आघात में जल्दी से आने को कृन्तन कहते हैं, जैसे— सऩि या रेसऩि, रेसऩिस।

ज़मज़मा

दो स्वरों को एक-दूसरे के बाद शीघ्रता से बजाने को ज़मज़मा कहते हैं। इसका उपयोग ततवाद्य में अत्यधिक पाया जाता है। यह भी कहा जा सकता है कि मिज़राब के एक आघात द्वारा एक के बाद दूसरा स्वर शीघ्रता से बजाने को ज़मज़मा कहते हैं। उदाहरणस्वरूप सितार में 'ज़मज़मा' दो उँगलियों की सहायता से निकलता है। पहली उँगली परदे पर स्थिर रहती है और दूसरी उँगली हरकत करती है जिससे ज़मज़मा पैदा होता है।

जैसे—	रे–	गरे	गरे	गरे
	राऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ

ज़मज़मा बजाने का नियम यह है कि बाएँ हाथ की तर्जनी को 'सा' के परदे पर और मध्यमा को 'रे' के परदे पर रखें और दाहिने हाथ की तर्जनी से दा या रा बजाते रहें और साथ ही साथ

© NCERT not to be republished

बाएँ हाथ की मध्यमा उँगली से 'रे' के परदे पर तार को दबाते हुए छोड़ दें। ऐसा करने से जो शब्द पैदा होता है, उसे ज़मज़मा कहते हैं।

घसीट

घसीट सितार पर बजाई जाती है। सितार के परदों पर दो, तीन अथवा चार स्वरों को एक साथ जल्दी से और कोमलता सहित घसीट कर बजाने को 'घसीट' कहते हैं। यदि प ध नि सं इन चारों स्वरों को घसीट में बजाना हो तो 'पधनि' इन तीन स्वरों को एक साथ जल्दी से कोमलता सहित घसीट में बजाकर 'सं' पर जाएँगे। इस प्रकार बजाने से केवल पंचम और तार षड्ज स्पष्ट सुनाई देंगे। बाकी स्वरों का केवल स्पर्श होगा।

सूत

किसी एक स्वर से दूसरे स्वर तक अटूट ध्वनि में जाने को मींड या सूत कहते हैं। यह क्रिया गायन में मींड और सितार, सरोद आदि वाद्यों में सूत कहलाती है। घसीट का दूसरा नाम सूत है। सूत का काम अधिकतर सारंगी, सरोद, वॉयलिन, दिलरूबा इत्यादि वाद्यों में अधिक होता है। सूत लगभग मींड के समान होता है। सूत का काम बिना परदे के वाद्य पर किया जाता है। यदि हम 'ग म प नि' इन चार स्वरों को सूत द्वारा दिखाना चाहते हैं तो 'ग म प' इन तीन स्वरों को कोमलता सहित घसीटते हुए 'नि' पर जाएँगे।

ग्राम

सात स्वरों की मूल व्यवस्था के लिए 'ग्राम' संज्ञा है। इसे पाश्चात्य भाषा में 'स्केल' कहा जाता है। ग्राम का सामान्य अर्थ है 'गाँव'। जिस प्रकार मनुष्यों की एक बस्ती ग्राम कहलाती है, उसी प्रकार सात स्वरों के निवास स्थान को 'ग्राम' कहते हैं। पंडित अहोबल ने *संगीत पारिजात* में लिखा है—

''अथ ग्रामास्त्रयः प्रोक्तकाः स्वरसंदोहरूपिणाः।
षड्जमध्यमगांधारसंज्ञामिते समन्विताः।।

उपरोक्त श्लोक के अनुसार ग्राम कुल तीन हैं—

1. षड्ज ग्राम
2. मध्यम ग्राम
3. गंधार ग्राम

© NCERT not to be republished

इन ग्रामों में स्थित 22 श्रुतियों पर स्वरों की स्थापना से सप्तक का जो स्वरूप बनता था उसे ही संगीत का मूल सप्तक (Scale) माना जाता था। *संगीत पारिजात* में कहा गया है—

"चतुश्चतुश्चतुश्चैव षड्ज मध्यम पंचमाः।
द्वे द्वे निषाद गांधारौ त्रिस्त्री ऋषभ धैवतोः।।"

इस नियम के अनुसार ग्राम में सात स्वरों के लिए निम्न श्रुतियाँ निर्धारित थीं। स, म, प इन स्वरों को 4–4 श्रुतियाँ, रे और ध स्वरों को 3–3 श्रुतियाँ और ग, नि इन स्वरों को 2–2 श्रुतियाँ प्रदान की गई हैं।

षड्ज ग्राम— षड्ज ग्राम का प्रारंभ षड्ज स्वर से ही होता है। इसका प्रधान स्वर षड्ज होने के कारण इसे षड्ज ग्राम कहा गया। प्राचीन ग्रंथकारों द्वारा निर्धारित स्वर स्थान निम्न रूप में है—

श्रुति	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
स्थान																						
स्वर				ग			म			प			ध				नि			स		रे

मध्यम ग्राम— मध्यम ग्राम में 'म' स्वर प्रमुख होता था। इस ग्राम में स्वरों की स्थिति इस प्रकार होगी। मध्यम ग्राम में पंचम एक श्रुति कम हो जाती है।

श्रुति	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
स्थान																						
स्वर				म			प				ध		नि				स			रे		ग

गांधार ग्राम— गांधार ग्राम की स्वरावली निम्नानुसार है। इसका प्रारंभ गांधार स्वर से होता है।

श्रुति	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
स्थान																						
स्वर				ग			म			प			ध				नि			स		रे

उपरोक्त तीन प्रकार की स्वर व्यवस्था में से केवल षड्ज और मध्यम ग्राम ही मुख्यत: प्रचार में है। ईसवी की प्रारंभिक शताब्दियों में ही गंधार ग्राम अनुपयोगी माना जाने लगा था।

© NCERT not to be republished

षड्ज ग्राम की मूर्च्छनाएँ—

1. उत्तरमंद्रा	स रे ग म प ध नि	आरोह
	नि ध प म ग रे स	अवरोह
2. रंजनी	नि स रे ग म प ध	आरोह
	ध प म ग रे स नि़	अवरोह
3. उत्तरायता	ध नि स रे ग म प	आरोह
	प म ग रे सनि ध	अवरोह
4. शुद्ध षड्जा	प ध नि स रे ग म	आरोह
	म ग रे स नि ध प	अवरोह
5. मत्सरीकृता	म प ध नि स रे ग	आरोह
	ग रे स नि ध प म	अवरोह
6. अश्वक्रांता	ग म प ध नि स रे	आरोह
	रे सनि ध प म ग	आरोह
7. अभिरूद्गता	रे ग म प ध नि स	आरोह
	स नि ध प म ग रे	अवरोह

इसी प्रकार मध्यम ग्राम की भी सात मूर्च्छनाएँ हैं।

मध्यम ग्राम की मूर्च्छनाएँ—

1. सौवीरी	म प ध नि सं रें गं	आरोह
	गं रें सं नि ध प म	अवरोह
2. हरिणाश्वा	ग म प ध नि सं रें	आरोह
	रें सं नि ध प म ग	अवरोह
3. कलोपनता	रे ग म प ध नि सं	आरोह
	सं नि ध प म ग रे	अवरोह
4. शुद्धमध्या	स रे गम प धनि	आरोह
	नि ध प म ग रे स	अवरोह
5. मार्गी	नि स रे ग म प ध	आरोह
	ध प म ग रे स नि	आरोह
6. पौरवी	ध नि स रे ग म प	आरोह
	प म ग रे स नि ध	अवरोह
7. हृष्यका	प ध नि स रे ग म	आरोह
	म ग रे स नि ध प	अवरोह

© NCERT not to be republished

वर्तमान युग में गायक-वादक मूर्च्छना का प्रयोग वैचित्र्य उत्पन्न करने के लिए करते हैं। मान लीजिए आप राग यमन गा रहे हैं। अब यदि थोड़ी देर के लिए 'निषाद' को आरंभिक स्वर मानकर अकार से नि स रे ग म1 प ध नि गाएँगे और निषाद पर ठहरते रहेंगे तो यहाँ से सारे स्वर भैरवी के हो जाएँगे। इस प्रकार यमन में भैरवी की छाया आ जाएगी। इसी प्रकार मूर्च्छना पद्धति का प्रयोग कर भिन्न-भिन्न रागों की छाया उत्पन्न की जा सकती है।

चित्र 3.2— हिंदुस्तानी शास्त्री संगीत के सुप्रसिद्ध गायक पंडित जसराजी

मूर्च्छना

ग्राम से मूर्च्छना की उत्पत्ति हुई है। *संगीत रत्नाकर* ग्रंथ में पंडित शार्ङ्गदेव ने मूर्च्छना की परिभाषा देते हुए लिखा है—

क्रमात् स्वराणां सप्तानामारोच्चावरोहणम्।
मूर्च्छनेत्युच्यते ग्रामद्वेय ताः सप्त सप्त च।।

अर्थात सात स्वरों के क्रमानुसार आरोह तथा अवरोह करने को मूर्च्छना कहते हैं। षड्ज ग्राम तथा मध्यम ग्राम दोनों की सात-सात मूर्च्छनाएँ मानी गई हैं।

मूर्च्छना शब्द की उत्पत्ति 'मूच्छर ' धातु से हुई है जिसका अर्थ है 'फैलाना'। यदि हम क्रम युक्त, सात स्वर 'स रे ग म प ध नि' लें तो ये षड्ज ग्राम में 'स' स्वर की मूर्च्छनाएँ हुईं। अब यदि हम 'नि' को आरंभिक स्वर मानें तो 'नि स रे ग म प ध' ये षड्ज ग्राम में निषाद की मूर्च्छना हुई। प्राचीन काल में मूर्च्छना द्वारा राग का विस्तार या निर्माण किया जाता है। आधुनिक काल में थाटों से राग निर्मित होते हैं। अतः प्राचीन मूर्च्छना लगभग थाट अथवा मेल के समान थी।

अभ्यास

नीचे दिए गए प्रश्नों के उत्तर दीजिए–

1. वर्ण की परिभाषा देते हुए उसके प्रकारों का वर्णन कीजिए।
2. आलाप के विषय में आप क्या जानते हैं, विस्तारपूर्वक वर्णन कीजिए।
3. संगीत में अलंकार का क्या महत्व है? सोदाहरण समझाइए।
4. तान किसे कहते हैं? तानों के प्रकार का वर्णन कीजिए।
5. संगीत में प्रयुक्त कण, खटका, मुर्की तथा मींड की परिभाषा दीजिए।
6. गमक तथा उसके प्रकारों का उल्लेख कीजिए।
7. कृन्तन, ज़मज़मा, घसीट और सूत पर संक्षिप्त टिप्पणी लिखिए।

© NCERT not to be republished

रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए–

1. अलंकारों में ..... समुदायों का ही प्रयोग होता है।
2. वाद्यों में प्रयोग की जाने वाली तानों को ..... कहा जाता है।
3. सितार में एक आघात द्वारा एक के बाद दूसरा स्वर शीघ्रता से बजाने को ..... कहते हैं।
4. किसी एक स्वर से दूसरे स्वर तक बीच के स्वर को छूते हुए जाने को ..... कहते हैं।
5. ..... का सामान्य अर्थ है 'गाँव'।
6. षड्ज ग्राम तथा मध्यम ग्राम दोनों की सात-सात ..... मानी गई हैं।

सही या गलत बताइए–

1. राग के स्वरों को आरोह-अवरोह के क्रमानुसार तान के रूप में प्रस्तुत करने को वक्र तान कहते हैं। (सही/गलत)
2. एक ही स्वर को बार-बार गाने को स्थायी वर्ण कहते हैं। (सही/गलत)
3. ध्रुपद गायन में नोम्-तोम् का आलाप किया जाता है। (सही/गलत)
4. मींड को दर्शाने के लिए स्वरों को कोष्ठक में रखा जाता है। (सही/गलत)
5. स्फुरित गमक में कंपन का काल 1/6 मात्रा का होता है। (सही/गलत)
6. तान केवल दुगुन की लय में होती हैं। (सही/गलत)
7. कृन्तन का प्रयोग गायन में किया जाता है। (सही/गलत)
8. सूत का काम अधिकतर सारंगी, सरोद, वॉयलिन इत्यादि वाद्यों में अधिक होता है। (सही/गलत)

सुमेलित कीजिए–

अ	आ
1. आलाप	(क) गमक
2. रंजनी	(ख) स्पर्श
3. तिरिप	(ग) ख्याल
4. कण	(घ) बिना परदे का वाद्य
5. सूत	(ङ) मूर्च्छना

© NCERT not to be republished

4 प्राचीन एवं आधुनिक गायन शैलियाँ

जाति गान

संगीत के संदर्भ में जाति शब्द का महत्वपूर्ण स्थान है। वर्तमान काल में रागों में प्रयुक्त स्वरों की संख्या को इंगित करने के लिए औड्व-षाड्व तथा संपूर्ण आदि नामों को भी रागों की जाति कहा जाता है। परंतु प्राचीन काल में आधुनिक राग गायन के समान जाति गायन शास्त्रीय संगीत का वह स्वरूप था जो अनेक शास्त्रोक्त लक्षणों पर आधारित था। राग गायन के अनेक लक्षणों में पूर्व प्रचलित जाति गायन के अनेक लक्षण भी समन्वित हैं। यहाँ 'जाति' का अर्थ श्रेणी, समूह, वर्ग अथवा सांगीतिक प्रकार से है। जातियों का निर्देश रामायण से होता है। रामायण के समय में गायन सप्त जातियों में निबद्ध था। रामायण के पश्चात जाति के रूप का विस्तृत विवरण भरत कृत *नाट्यशास्त्र* में उपलब्ध है, जिससे जाति के स्वरूप को जाना जा सकता है। जाति क्या है, इसका उल्लेख मतंग की *बृहद्देशी* से होता है।

"श्रुति ग्रह स्वरादि समूहाद्जायन्ते इति जातयः"

अर्थात श्रुति, ग्रह आदि स्वरों के समूह को जाति कहते हैं। श्रुति से तात्पर्य सुनने योग्य सूक्ष्म ध्वनि, जो संगीत में प्रयुक्त होती है तथा ग्रहादि स्वरों से तात्पर्य जाति में प्रयुक्त होने वाले मुख्य स्वर से है, अतः इस प्रकार जब स्वरों की योजना होती है, तब इसे 'जाति' की संज्ञा दी जाती है। अभिनव गुप्त के अनुसार स्वरों के विशेष सन्निवेश, जिसमें जाति के दस लक्षण ग्रह, अंश, तार, मंद्र, न्यास, अपन्यास, अल्पत्व, बहुत्व, षाड्व, औड्व आदि नियमों का पालन हो, वह जाति गायन कहलाता है। इससे प्रतीत होता है कि जाति गायन का विकास संगीत की बहुत विकसित अवस्था में हुआ।

पंडित शार्ङ्गदेव के अनुसार 'जाति' की उत्पत्ति *सामवेद* से अथवा साम-गान से हुई है। साम का गायन पहले तीन या चार स्वरों में किया जाता था, लेकिन धीरे-धीरे सात स्वरों का विकास होता गया और साम-गान भी सात स्वरों में किया जाने लगा। इन साम-गान की स्वरावलियों से ही जाति की उत्पत्ति हुई है। जाति गान में स्वर व पद के प्रयोग को निर्धारित करने के लिए गीतियों का आविर्भाव हुआ जो दो प्रकार की थी—

© NCERT not to be republished

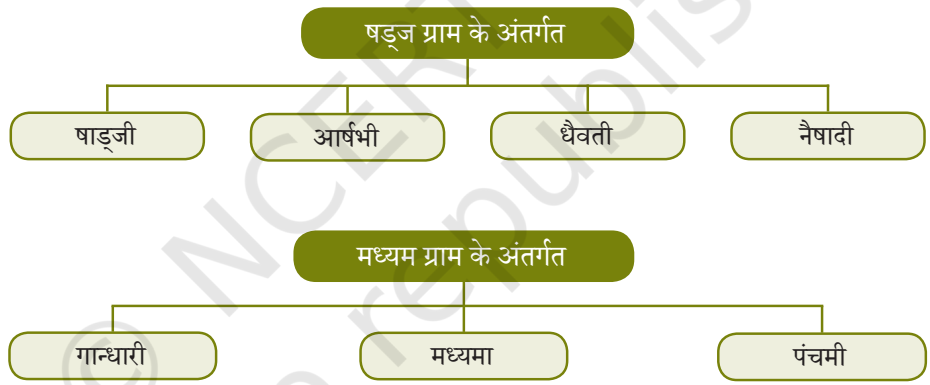
स्वराश्रिता व पदाश्रिता। भरत ने गंधर्व के अंतर्गत स्वराश्रिता तथा पदाश्रिता दोनों का विवेचन किया है।

स्वर गत जातियों का संबंध स्वरों से था। स्वर गत जातियाँ अठारह मानी गईं, जिनका विभाजन उस समय में प्रचलित षड्ज ग्राम तथा मध्यम ग्राम में किया गया था।

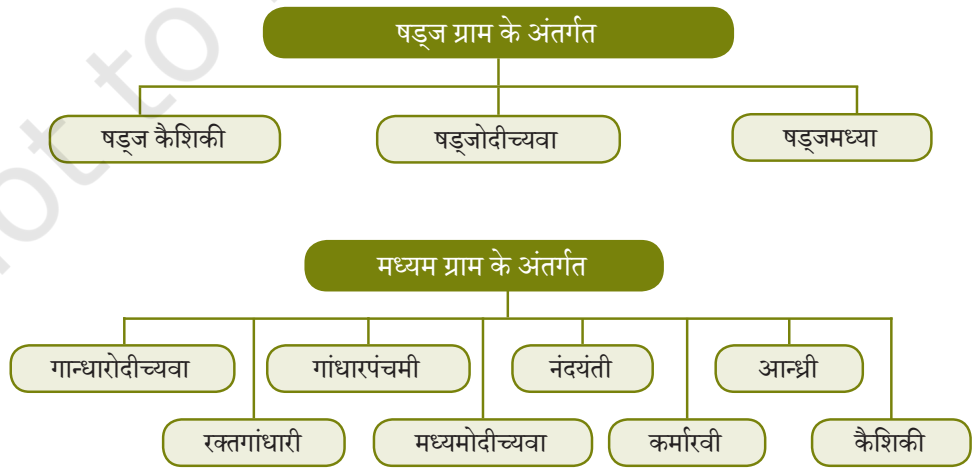
- षड्ज ग्राम के अंतर्गत जिन सात जातियों का उल्लेख है, वे षाड्जी, आर्षभी, धैवती, नैषादी, षड्जोदीच्यवती, षड्जकैशिकी तथा षड्ज मध्या हैं।
- मध्यम ग्राम के अंतर्गत ग्यारह जातियों का अंतर्भाव है। गांधारी, मध्यमा, गांधारोदीच्यवा, पंचमी, रक्त गांधारी, गांधार पंचमी, मध्यमोदीच्यवा, नंदयंती, कर्मारवी, आंध्री तथा कैशिकी।

दोनों ग्राम की अठारह जातियों को भरत ने शुद्ध तथा विकृत दो भागों में विभाजित किया है—

शुद्ध जातियाँ



विकृत जातियाँ



© NCERT not to be republished

जाति में प्रयुक्त स्वर संख्या के अनुसार जातियों को तीन भागों में विभाजित किया गया है— संपूर्ण, षाड्व तथा औड्व।

जातियाँ मार्ग तालों में निबद्ध होती थीं जिनके नाम चंचत्पुट, चाचपुट, पंचपाणी, षट्पितापुत्रक तथा उद्भट आदि हैं। जाति गायन में लय के प्रयोग में भी नियम होते थे। आरंभ में द्रुत लय में, फिर उसी गीत को मध्य लय में तथा बाद में विलंबित लय में गाया जाता था। जो कुछ उस समय में गाया जाता था, वह सब जाति में स्थित था।

यत्किंचिदेतद् गीते लोके तत्सर्वं जातिषु स्थितम्

ग्रंथों में जातियों के प्रस्तार तथा उनके गीतों को तालबद्ध रूप में प्रस्तुत किया गया है। शब्द युक्त तालबद्ध स्वर लेखों को *संगीत रत्नाकर* में "आक्षिप्तिका" की संज्ञा दी गई है, कठोर नियमों के कारण लगभग सातवीं-आठवीं शताब्दी के आते-आते जाति प्रथा का लोप होना शुरू हुआ तथा धीरे-धीरे राग पद्धति का विकास हुआ। जाति के नियमों में कुछ परिवर्तन तथा ढील के साथ लगभग जाति के ही लक्षण राग में प्रयुक्त हुए।

जाति लक्षण

जाति गान के दस लक्षण इस प्रकार थे— ग्रह, अंश, न्यास, अपन्यास, अल्पत्व, बहुत्व, षाड्व, औड्व, तार तथा मंद्र।

ग्रह स्वर— जाति में अनिवार्यतः ग्रह स्वर ही अंश स्वर हुआ करता था, ग्रह उस अंश को कहा जाता था।, जिससे जाति गायन का आरंभ होता था।

अंश स्वर— जातियों में अंश स्वर का सर्वाधिक महत्व है। अंश स्वर निम्न दस लक्षणों से युक्त रहता है। इसमें राग का निवास होता था, राग का आविर्भाव इस स्वर से होता था। यह स्वर तार तथा मंद्र का द्योतक होता था। स्वरों में इसका सर्वाधिक प्रयोग होता था। अंश स्वर की तुलना राग में प्रयुक्त होने वाले वादी स्वर से की जाती है।

चित्र 4.2— गायन एवं तबला वादन प्रस्तुति

तार तथा मंद्र— तार तथा मंद्र का विशिष्ट विधि से प्रयोग जाति की विशेषताओं में से एक है।

न्यास तथा अपन्यास— न्यास वह स्वर था जिस पर गीत की समाप्ति होती थी। अपन्यास, गीत के मध्य खंड के अंत में प्रयुक्त होता था।

© NCERT not to be republished

अल्पत्व तथा बहुत्व— केवल अंश स्वरों के आधार पर जाति गायन संभव नहीं है, अतः उसके अतिरिक्त अन्य स्वरों का अल्पत्व तथा बहुत्व जाति को स्पष्ट करने के लिए आवश्यक है। स्वरों के अल्पत्व के दो प्रकार लंघन तथा अनभ्यास हैं तथा बहुत्व के दो प्रकार 'अलंघन तथा अभ्यास' हैं।

षाड्व तथा औड्व— षाड्व तथा औड्व क्रमशः छह तथा पाँच स्वरावली को दर्शाते हैं।

उपरोक्त लक्षणों में षाड्व तथा औड्व का समन्वय होने से यह भी स्पष्ट हो जाता है कि जाति गायन के समय में संपूर्ण, षाड्व व औड्व जातियों का आविर्भाव हो चुका था जिनके आधार पर आज की राग व्यवस्था में भी रागों के आरोह व अवरोह में प्रयुक्त स्वरों की संख्या के आधार पर रागों की जाति निश्चित की जाती है। संपूर्ण, षाड्व व औड्व— इन तीन प्रमुख जातियों के पारस्परिक मेल से नौ जातियों की निर्मिति होती है। यहाँ ध्यान देने योग्य बात है कि यह जाति गायन या राग गायन का एक लक्षण मात्र है जबकि जाति गान प्राचीन काल में प्रचलित एक गेय विधा थी।

?

1. रामायण के पश्चात किन ग्रंथों में जाति गान का वर्णन उपलब्ध होता है?
2. जाति गान के नियमों का वर्णन कीजिए।
3. जाति गान और वर्तमान युग में गाए जाने वाले राग कैसे एक-दूसरे के समान हैं?
4. जाति के लक्षण कितने हैं, उनके नाम लिखिए।
5. अल्पत्व तथा बहुत्व से क्या अभिप्राय है?
6. जाति गान के लिए किन्हीं तीन तालों के नाम बताएँ।
7. शुद्ध जातियों के नाम बताएँ।
8. विकृत जातियों के नाम बताएँ।

प्रबंध गायन

संगीत रत्नाकर में गीत की परिभाषा के रूप में कहा गया है—

'रंजकः स्वर संदर्भो गीतमित्यभिधीयते'

अर्थात मन का रंजन करने वाला स्वर संदर्भ 'गीत' कहलाता है। गीत के दो भेद हैं— गांधर्व तथा गान। गंधर्वों द्वारा रचित, कठोर नियमों से बद्ध गान को 'गांधर्व' कहा गया जिसका उद्देश्य श्रेयस अर्थात मोक्ष की प्राप्ति तथा अभ्युदय (भय रहित) प्रदान करने वाला माना गया तथा वाग्येयकारों द्वारा रचित लोक रंजन तथा रुचि अनुसार नियमों में परिवर्तन के साथ जिस

© NCERT not to be republished

संगीत की रचना होती है, उसे 'गान' कहा गया। गान के दो प्रकार माने गए— निबद्ध गान तथा अनिबद्ध गान।

निबद्ध गान— वह गान जो स्वर व ताल में बंधा हो। इसके अंतर्गत तीन संज्ञाएँ हैं, जिन्हें प्रबंध, वस्तु तथा रूपक कहा गया।

अनिबद्ध गान— यति, पाद के नियम से स्वतंत्र तथा वाद्यों पर बजाए जाने वाले अक्षर, अनिबद्ध गान की श्रेणी में समन्वित कहे गए।

चित्र 4.3— गायन प्रस्तुति

प्रबंध शब्द, प्र उपसर्ग तथा बंध धातु के योग से बना है, जिस का अर्थ है ऐसी रचना, जो नियमबद्ध हो। बंध शब्द का तात्पर्य बाँधने से है। साहित्य में भी निबंध, प्रबंध तथा प्रबंधकाव्य आदि कई अर्थों में इस शब्द का प्रयोग होता है। संगीत में प्रयुक्त होने वाले प्रबंध में भी यही अर्थ निहित है, क्योंकि संगीत में धातु एवं अंगों की सीमा में बंधकर जो रूप बनता है, वह प्रबंध कहलाता है। प्रबंध के लिए आज प्रचलित शब्द 'बंदिश' कहा जा सकता है। सातवीं-आठवीं शताब्दी (मतंग के समय) तक प्रबंधों का पूर्ण रूप से विकास हो चुका था। इस समय इन पदों की भाषा संस्कृत के अतिरिक्त तत्कालीन प्रचलित अन्य प्रादेशिक भाषाएँ भी थीं। बारहवीं शताब्दी में जयदेव द्वारा रचित *गीत-गोविंद* में संस्कृत भाषा की अष्ट पदियाँ प्रबंध के श्रेष्ठ उदाहरण हैं, बाद में संगीत की विधाओं में परिवर्तन स्वरूप हिंदी, ब्रज, अवधी भाषाओं का प्रयोग भी होने लगा।

संगीत रत्नाकर में पंडित शार्ङ्गदेव ने कहा है कि प्रबंध की चार धातु तथा छह अंग होते हैं। चार धातुओं के नाम उद्ग्राह, मेलापक, ध्रुव तथा आभोग हैं तथा अंतरा नामक धातु का प्रयोग आवश्यकतानुसार ध्रुव का आभोग के बीच किया जा सकता है। उद्ग्राह प्रबंध का पहला भाग होता है, जहाँ से गायन तथा आरंभ होता है। मेलापक दूसरा भाग है, जो पहले और तीसरे भाग को जोड़ता है।

ध्रुव, प्रबंध का तीसरा और आभोग चौथा एवं अंतिम भाग है। प्रबंध में ध्रुव भाग का कभी लोप नहीं होता था। इन धातुओं में से यदि कोई धातु कम करनी हो, तो ध्रुव के अतिरिक्त अन्य कोई भी धातु छोड़ी जा सकती है।

प्रबंध के अंग

पंडित शार्ङ्गदेव ने प्रबंध को एक पुरुष के रूप में माना है और प्रबंध के छह अंगों को पुरुष के छह अंगों के समान कहा है। प्रबंध के छह अंग— स्वर, बिरूद, पद, तेनक, पाट तथा ताल हैं।

© NCERT not to be republished

उनके अनुसार तेनक और पद नेत्र के समान, पाट और बिरूद हस्त के समान तथा ताल और स्वर चरण के समान हैं।

स्वर सा, रे, ग, म आदि (गाने योग्य ध्वनि)। स्वर के बिना कोई रचना गाई नहीं जा सकती, अतः यह प्रबंध का अनिवार्य अंग है।

बिरूद गुण सूचक नाम या पद को बिरूद कहते हैं।

पद गीत अथवा गाने योग्य साहित्य (पद) होता है।

तेनक मंगलार्थ पद होते हैं, जैसे— हरिओम, अनंत आदि।

पाट ताल वाद्यों पर बजने वाले वर्ण समूह को पाट कहते हैं। प्राचीन प्रबंध, त्रिवट, तराना, चतुरंग आदि में ऐसे बोल बोले जाते थे। प्रबंध के जिस भाग में ताल वाद्यों के वर्ण अथवा पाटाक्षरों का समावेश रहता था, उस भाग को पाट कहा जाता था।

ताल ताल का संबंध लय से होता है। किसी भी सांगीतिक रचना को आधार प्रदान करके सुव्यवस्थित रूप प्रदान करना ताल का उद्देश्य होता है। ताल और स्वर प्रबंध की गति का कारण होने से प्रबंध के चरण कहलाते हैं।

धातुओं के समान प्रबंधों में अंगों की संख्या भी नियमानुसार कम या अधिक की जा सकती है। जाति गायन के समय यह संख्या निश्चित थी, परंतु बाद में काल परिवर्तन के प्रभाव से इनकी संख्या में भी परिवर्तन हुआ और अंगों में प्रयोग को नियमबद्ध करने के लिए पाँच जातियाँ निर्धारित की गईं।

चित्र 4.4— हारमोनियम वादन करते हुए कलाकार

प्रबंध का आधुनिक रूप

प्रबंध के साहित्यिक अर्थ (पदों) को ध्यान में रखा जाए तो आज जितनी भी गायन शैलियाँ प्रचलित हैं वे सब प्रकार प्रबंध के अंतर्गत आते हैं। स्थूल रूप से देखा जाए, तो आज ध्रुपद, धमार, ख्याल, अन्य शास्त्रीय, उपशास्त्रीय संगीत, लोक संगीत की विधाएँ, फिल्म संगीत आदि सभी में कुछ-कुछ परिवर्तन के साथ धातु तथा अंगों का प्रयोग होता है, किंतु प्रत्येक बंदिश में स्वर, ताल व पद का होना आवश्यक है। प्राचीन समय के समान ही वर्तमान समय में खुले आलाप, अनिबद्ध गान की श्रेणी में तथा बंदिश के साथ गाए गए आलाप, बोलबांट, तान, लयकारी के साथ की गई बढ़त निबद्ध गान की श्रेणी में आते हैं, अतः यह स्पष्ट है कि आज भी प्रबंध हमारे आधुनिक संगीत की विभिन्न गायन शैलियों का आधार है।

© NCERT not to be republished

1. *संगीत रत्नाकर* में गीत की परिभाषा किस प्रकार दी गई है?
2. गीत के दो भेद गांधर्व तथा गान में क्या अंतर है?
3. निबद्ध और अनिबद्ध गान का तुलनात्मक विवेचन दीजिए (सारणी बनाएँ)।
4. 'प्रबंध' शब्द से आप क्या समझते हैं?
5. प्रबंध के अंगों के बारे में बताएँ।

ध्रुपद अथवा ध्रुवपद

पंडित शार्ङ्गदेव द्वारा रचित *संगीत रत्नाकर* ग्रंथ में वर्णित 'प्रबंध' गेय विधा के धातु व अंगों के परिवर्तित स्वरूप ध्रुपद अथवा ध्रुवपद एक ज़ोरदार गायकी है, जिस में स्वर तथा ताल का गहरा ज्ञान आवश्यक है। हिंदुस्तानी संगीत में समय-समय पर संगीत की विभिन्न विधाओं ने जन्म लिया है, जिसमें जनरुचि के अनुसार परिवर्तन होते रहे हैं। प्राचीन जाति गायन तथा प्रबंध गायन के पश्चात मध्यकाल के आते-आते कुछ नवीन विधाओं का जन्म हुआ, जिनमें प्रबंध गायन के आधार पर आगे चलकर ध्रुपद गायकी का विकास हुआ।

चित्र 4.5— सुप्रसिद्ध ध्रुपद गायक–वासिफुद्दीन डागर

'ध्रुवपद' शब्द ध्रुव और पद के योग से बना है। ध्रुव का अर्थ स्थिर तथा पद का अर्थ काव्य या गाने योग्य रचना से है अर्थात जिस रचना में पद निश्चित हों, अटल हों, उसे ध्रुपद या ध्रुवपद कहते हैं। प्रबंध रचनाओं की भाषा संस्कृत थी, परंतु मध्य काल आते-आते भारत पर मुस्लिम शासन के कारण ध्रुपद की रचनाएँ हिंदी, ब्रज व अवधी भाषाओं के साथ उर्दू व फ़ारसी भाषाओं के शब्दों से भी युक्त होने लगीं। ध्रुपद का विकास एक ओर बादशाहों के दरबारों में हुआ, जहाँ उस काल के कलाकारों को सम्मान और आर्थिक संरक्षण प्राप्त होता था और दूसरी ओर मंदिरों में देवी-देवताओं के स्तुति गान के लिए ध्रुपद गेय विधा का प्रयोग किया गया।

ध्रुपद गायकी के संरक्षण का श्रेय पंद्रहवी शताब्दी के राजा मान सिंह को दिया जाता है। उनके दरबार में अनेक प्रवीण ध्रुपद गाने वाले कलाकारों को आश्रय मिला, जिससे ध्रुपद का विकास चरम सीमा पर पहुँचा। अकबर दरबार के तानसेन जैसे संगीताचार्यों ने ध्रुपद गायकी को परिष्कृत किया। ध्रुपद रचनाओं में सामान्यत: दो से चार पद होते हैं, जिन्हें राग ताल में पखावज की संगती के साथ गाया जाता है।

© NCERT not to be republished

वाणी के आधार पर ध्रुपद को चार वाणियों में विभाजित किया गया है। ये वाणियाँ चार प्रकार की विभिन्न गान शैलियाँ हैं— खंडार वाणी, नौहार वाणी, डागर वाणी तथा गोबरहार वाणी तथा प्रत्येक गान शैली की अपनी विशेषता है। हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत में ध्रुपद, उच्च श्रेणी की गायन विधा है। रागों की शुद्धता के साथ उच्च कोटि के स्वर ज्ञान तथा ताल के साथ इसका गायन किया जाता है। इसमें प्रमुख रूप से शृंगार, रौद्र तथा भक्ति रस दृष्टिगोचर होता है। पंडित भावभट्ट के ग्रंथ में ध्रुपद के संबंध में इस प्रकार का उल्लेख किया गया है—

"गीर्वाण मध्य देशीय भाषा साहित्य राजितम्, द्वि चतुर्वाक्य सम्पन्नम् नरनारी कथाश्रयम्श्रृंगार रस भावाद्यं रागालाप पदात्मकम्, पादांतानु प्रासयुक्तं पादांतयुगकं च वा प्रतिपादं यत्र बद्धमेवं पादचतुष्टयम्, उद्ग्राहध्रुवकाभोगांतरम् ध्रुवपदं स्मृतम्"

अर्थात संस्कृत या मध्य देशीय (हिंदी) भाषा में रचित गीत, जिसमें दो या चार वाक्य होते हैं तथा नर-नारी के चरित्र का वर्णन रागालाप के माध्यम से किया जाता है शृंगार रस प्रधान होता है, जिसके चरणों का अंत अनुप्रास अथवा यमकादि अलंकारों से होता है तथा उद्ग्राह, ध्रुव, आभोग एवं अंतरा नामक चार भाग होते हैं, उसे ध्रुपद कहा जाता है।

यह एक आलाप प्रधान गायकी है, जिसके गायन के आरंभ में क्रमशः लय को बढ़ाते हुए रागालाप किया जाता है, जो कि नोम्-तोम् आदि निरर्थक शब्दों के साथ किया जाता है।

आलाप ओम्, अनंत, हरि आदि शब्दों के आश्रय से किया जाता था, बाद में यही आगे चलकर नोम्-तोम् शब्दों में परिवर्तित हो गए। आलाप के पश्चात ध्रुपद की बंदिश को गाकर विभिन्न लय में बोलों के साथ स्थायी, अंतरा, संचारी व आभोग आदि का विस्तार किया जाता है। ध्रुपद गायन में मुख्य रूप से पखावज से संगत की जाती है। ध्रुपद प्रायः चारताल, सूलताल, तीव्रा, ब्रह्म, रूद्र आदि तालों में गाए जाते हैं। यह एक दमदार गायकी है, जिसमें मींड तथा गमकों का प्रयोग होता है।

ध्रुपद गाने के इतिहास में वृंदावन के स्वामी हरिदास, मियाँ तानसेन, नायक बैजू, गोपाल नायक आदि उल्लेखनीय नाम हैं। आधुनिक काल में बहराम खां, बन्दे खां, डागर बंधु, गुंडेचा बंधु, नवलकिशोर जुगलकिशोर, अभय नारायण मलिक, सियाराम तिवारी, जियाउद्दीन खां, नसीरूद्दीन खां, जयपुर के करामत खां आदि उल्लेखनीय नाम हैं। ध्रुपद गाने वाले कलाकारों को कलावंत कहा जाता है।

© NCERT not to be republished

1. ध्रुपद गायन का विकास किस गेय विद्या से हुआ?
2. ध्रुपद किस तरह की गायन विधि को दर्शाती है?
3. ध्रुपद गायन को किन राजाओं ने आश्रय दिया?
4. ध्रुपद की चार वाणियों के बारे में बताएँ।
5. ध्रुपद गायन शैली को किस प्रकार गाया जाता है?
6. ध्रुपद को किन तालों के ठेकों के साथ गाया जाता है?
7. ध्रुपद के किन्हीं चार कलाकारों के नाम बताएँ।
8. क्या आप कभी किसी ध्रुपद के कलाकार से मिले हैं, उनके बारे में लिखिए।

धमार

ध्रुपद गायन की तरह धमार भी मध्य काल में प्रचलित एक प्रकार की गायन विधा है। कहा जाता है कि धमार का जन्म ब्रज भूमि के लोक संगीत से हुआ है। इसका प्रचलन ब्रज क्षेत्र में प्रचलित लोकगीत के रूप में लंबे काल से चला आ रहा है, जिसमें राधा-कृष्ण के होली खेलने का वर्णन प्राप्त होता है। ब्रज के संपूर्ण क्षेत्र में रसिया और होली जन-जन में व्याप्त है। होली का वर्णन होने से इसे होरी धमार भी कहा जाता है।

धमार की उत्पत्ति के संबंध में विविध मत प्रचलित हैं। कहा जाता है कि होरी नामक ब्रज के लोक गीत के आधार पर धमार का विकास हुआ। ऐसा कहा जाता है कि प्राचीन चरचरी प्रबंध के आधार पर भी धमार का विकास हुआ है, चरचरी प्रबंध के आधार पर होने के कारण होरी का आधार चाचर ताल बन गया। इस प्रकार होरी की बंदिश को विभिन्न रागों में निबद्ध करके शास्त्रीय संगीत के आधार पर नवीन शैली धमार का विकास हुआ। कहा जाता है कि पंद्रहवीं शताब्दी के अंत तथा सोलहवीं शताब्दी के आरंभ में मान सिंह तोमर तथा नायक बैजू ने इसका आविष्कार किया। नायक बैजू ने धमारों की रचना को छोटा किया तथा उसे स्थायी और अंतरा में विभाजित कर प्रचलित किया, इसकी गायन शैली का आधार ध्रुपद की तरह ही है। बंदिशों में राधा-कृष्ण की लीलाओं का तथा फाग से संबंधित वर्णन है। इसमें प्रमुखता से शृंगार रस प्रधान होता है।

धमार एक गायन का प्रकार, एक ताल का नाम है। आरंभ में धीमी लय में रागालाप करते हुए क्रमशः लय को बढ़ाते हुए राग विस्तार किया जाता है, तत्पश्चात बंदिश को गाकर विभिन्न लयकारी से तथा बंदिश के बोलों से इसे सजाया जाता है। धमार गायन में मींड तथा गमकों का

© NCERT not to be republished

प्रयोग होता है। इस शैली में ख्याल की तरह तानों का प्रयोग नहीं होता। धमार गायन प्रमुखता से पखावज के साथ किया जाता है, किंतु आधुनिक काल में इसे तबले की संगती के साथ भी सुना जाता है। शब्दों की प्रधानता, लयकारी तथा रस-भाव ही इस गायन की विशेष पहचान है। धमार गायन किसी भी राग में किया जा सकता है। गत एक शताब्दी में धमार के गायकों में नारायण शास्त्री, बहराम खां, लक्ष्मणदास, मुहम्मद अली खां, आगरे के गुलाम अब्बास खां, उदयपुर के डागरबंधु, सुमति मुटाटकर हुए हैं।

?

1. धमार को गाने की विधि क्या है?
2. धमार किस गायन शैली से बनी है?
3. किन्हीं पाँच धमार गायकों के नाम लिखिए।
4. पाठ्यक्रम के अतिरिक्त किन्हीं दो धमार बंदिशों को सीखकर, उसमें प्रयुक्त शब्दों पर अपने विचार लिखिए।

ख्याल

ख्याल, भारतीय संगीत की एक लोकप्रिय गान विधा है, जो लगभग चौदहवीं-पंद्रहवीं शताब्दी से उत्तर भारत में प्रचलित है। यह फ़ारसी भाषा का शब्द है, जिसके कई अर्थ हैं, जैसे— किसी भूली हुई बात की स्मृति, याद, स्मरण, मन में उपजी कोई नई बात, कल्पना, मत, राय, सोच-विचार करना आदि। संगीत में ख्याल का अर्थ अपनी कल्पना से सोचना अथवा विचार करना है जिससे प्रतीत होता है कि इस विधा को अपनी सोच एवं कल्पना से सँवारा जाता है। प्राचीन काल में प्रबंध और रूपक, दो प्रकार की गायन शैलियाँ प्रचलित थीं, प्रबंध से ध्रुपद तथा रूपक से ख्याल शैली का विकास हुआ। ध्रुपद धमार गायन के नियम कठोर होने से इस गायकी का प्रचार धीरे-धीरे कम होने लगा। मुसलमानों के आगमन से संगीत पर भी प्रभाव पड़ा। कहा जाता है कि अमीर खुसरो ने ख्याल गायकी का परिशोधन किया।

चौदहवीं शताब्दी में जौनपुर के सुल्तान हुसैन शाह ने ख्याल शैली को विशेष प्रोत्साहन दिया। उसके पश्चात कुछ समय के लिए ख्याल उपेक्षित सा रहा, किंतु अठारहवीं शताब्दी के आते-आते इसे फिर से प्रोत्साहन मिला। अठारहवीं शताब्दी में मुगल सम्राट मुहम्मद शाह के समय में सदारंग-अदारंग नामक बंधुओं ने ख्याल की नवीन रचना करके उसमें बादशाह की प्रशंसा के शब्द कहे, जिससे बादशाह ने इस शैली को बड़े उत्साह से अपने दरबार में स्थान दिया। सदारंग-अदारंग ने हज़ारों की संख्या में ख्यालों की रचना कर अपने शिष्यों को सिखाकर उनका प्रचार-प्रसार किया। राज दरबारों में ख्याल को बहुत सराहा गया। संगीत का यह रूप कलाकारों के बीच काफी लोकप्रिय हुआ।

© NCERT not to be republished

ख्याल में दो से छह पंक्तियाँ होती हैं। ख्याल की रचना को बंदिश भी कहा जाता है। ख्याल दो प्रकार के होते हैं— (1) विलंबित अथवा बड़ा ख्याल, (2) द्रुत अथवा छोटा ख्याल।

विलंबित ख्याल

विलंबित ख्याल, गायकी की वह विधा है, जिसमें धीमी लय के साथ गायन प्रस्तुत किया जाता है, राग में प्रयुक्त स्वरों के माध्यम से स्थायी गाकर, कलाकार अपनी तालीम के अनुसार, अलंकार, स्थायी, गमक, मींड आदि से राग में आलाप, बोलबांट, तान आदि के माध्यम से राग को मूर्त रूप प्रदान करता है, बंदिश के बोलों के माध्यम से अपने भावों को प्रदर्शित करने का यह सशक्त माध्यम है। इसके पश्चात अंतरा गाकर उसका विस्तार किया जाता है और अंत में विविध ताने गाकर समाप्ति की जाती है। विलंबित ख्याल, एकताल, तीलवाडा, झूमरा, झपताल, रूपक आदि में गाए जाते हैं। इस गायन में ध्रुपद-धमार के गायन की अपेक्षा नियमों में स्वतंत्रता से बढ़त करने की छूट होती है। द्रुत ख्याल के दूसरे प्रकार में द्रुत ख्याल अथवा छोटा ख्याल होता है। छोटा ख्याल मध्य लय में गाया जाता है। बंदिश के बोलों के साथ अलग-अलग प्रकार से स्थायी को गाकर विभिन्न प्रकार की सरगम तथा बोलतानें गाई जाती हैं और अंत में तानों को गाकर इसकी समाप्ति की जाती है। छोटे ख्याल, एकताल, तीनताल (त्रिताल), झपताल में गाए जाते हैं।

ख्याल गायकी के घराने

ज़मींदारी प्रथा तक संगीत को राज दरबारों में स्थान प्राप्त था। उसके पश्चात संगीत राज दरबारों से निकलकर सामान्य मंच तक पहुँचा। अपना चिंतन, अपनी तालीम और अपनी ही रुचि को लेकर जो ख्याल बनता है, उसमें गायकी दिखती है और वही गायकी किसी विशिष्ट शैली का प्रतिनिधित्व करने लगती है। ख्याल शैली में मूल तत्वों के सिद्धांत, अनुशासन व परंपरा का निर्वाह सम्मिलित रहते हैं। अपनी-अपनी गायन पद्धति के अनुसार घराने के लोगों ने जन रुचि के अनुसार इसमें परिवर्तन करके इसे लोकप्रिय बनाया। ख्याल गायकी के घरानों में ग्वालियर, आगरा, दिल्ली, जयपुर, पटियाला, किराना, रामपुर-सहसवान आदि प्रसिद्ध एवं महत्वपूर्ण घराने हैं, जिनमें कई महान कलाकार हुए हैं। इन कलाकारों ने इस विधा को आज तक जीवित रखा। बीसवीं सदी के ख्याल गायकों में मुश्ताक हुसैन खां, आमिर खां, पंडित भीमसेन जोशी, गंगूबाई हंगल, हीरालाल बडोदकर, उस्ताद अब्दुल करीम खां, फैय्याज़ खां, मल्लिकार्जुन मंसूर, बड़े गुलाम अली खां, मोंगूबाई कुरडीकर, डी.वी. पलुस्कर कृष्ण राव, पंडित बालकृष्ण बुआ, ओमकार नाथ ठाकुर, विनायक राव पटवर्धन, बी. आर. देवधर, नारायण राव व्यास, राजा भैय्या पूंछवाले, शंकर पंडित, कृष्ण राव पंडित, किशोरी अमोनकर, नसीर अहमद खान आदि अनेक कलाकार हुए हैं।

© NCERT not to be republished

ख्याल की बंदिशें, ब्रज, अवधी, हिंदी, उर्दू आदि शब्दों से युक्त होती हैं। बंदिशों में प्रेम, गुरु वंदना, भक्ति, शृंगार, कृष्ण लीला जैसे विषयों का चयन मिलता है। ख्याल की बंदिशों में सदारंग-अदारंग, प्रेम पिया, सनद पिया, सबरंग, मनरंग मंमन खां, उस्ताद चांद खां आदि के नामों का उल्लेख मिलता है। ख्याल किसी भी राग में गाया जा सकता है।

?

1. ख्याल शब्द से आप क्या समझते हैं?
2. ख्याल के घरानों के नाम लिखिए।
3. ख्याल के विकास के लिए किन राजाओं को श्रेय दिया जा सकता है?
4. ख्याल में प्रयुक्त तालों के नामों का उल्लेख कीजिए।
5. विलंबित ख्याल एवं द्रुत ख्याल से आप क्या समझते हैं?
6. किन्हीं चार ख्यालों की विवेचना कीजिए—
   (क) उसमें प्रयुक्त शब्द भारत के किस क्षेत्र से संबंधित है?
   (ख) बंदिश में प्रयुक्त भाषा एवं उसके अर्थ पर न्यूनतम 100 शब्दों का लेख लिखिए।

ठुमरी

ठुमरी गायन शैली को उपशास्त्रीय गीत विधा माना गया है। ठुमरी की उत्पत्ति के विषय में अलग-अगल धारणाएँ प्रचलित हैं। प्राचीन काल में छालिक्य नामक गीत का उल्लेख मिलता है जिसका प्रयोग नृत्य के साथ होता था। कुछ मान्यताएँ हैं कि ठुमरी इसका ही परिवर्तित रूप है। ठुमरी का जन्म उत्तर प्रदेश के उन लोकगीतों से भी माना जाता है, जो कि नृत्य के साथ गाए जाते थे। ठुमरी शब्द 'ठुम' तथा 'री' के योग से बना है। ठुम का अर्थ है ठुमकना (सुंदर पादक्षेप) 'री' को 'रिझाना' शब्द के अर्थ में लिया गया है। इससे स्पष्ट होता है कि ठुमरी और नृत्य का घनिष्ट संबंध रहा होगा। आरंभ में ठुमरी नृत्य के साथ गाई जाती थी। बाद में इसका स्वतंत्र गायकी के रूप में विस्तार हुआ। ठुमरी का संबंध 'रास' से भी माना गया है जिसमें राधाकृष्ण की लीलाओं को गीत व कत्थक नृत्य के माध्यम से मंच पर नृत्य नाटिका के रूप में प्रस्तुत किया जाता है। इसके साथ ही ठुमरी का संबंध 'रहस' से भी माना जाता है। 'रहस' शब्द का संबंध नवाब वाजिद अली शाह के दरबार से माना जाता है। जहाँ अनेक नर्तक व नर्तकियाँ शृंगारिक ठुमरियों पर नृत्य करके बादशाह का मनोरंजन करते थे। यही कारण है कि ठुमरी की रचनाओं में यदि एक ओर राधाकृष्ण की लीलाओं से संबंध पद रचनाएँ उपलब्ध होती हैं तो दूसरी ओर नायक-नायिका से संबंधित शृंगारिक (संयोग-वियोग) पद रचनाएँ भी बहुलता से मिलती हैं।

बोल बनाते समय कलाकार विभिन्न अलंकरणों, जैसे— खटका, मुर्की, मींड, कण, टप्पा अंग की तानें, पुकार आदि से ठुमरी गायिकी के प्रस्तुतीकरण करते हैं। इसी के आधार पर ठुमरी की दो शैलियाँ मुख्य रूप से प्रचलित हैं— पूरब अंग और पंजाब अंग। अवध के नवाब वाजिद अली

© NCERT not to be republished

ने ठुमरी के प्रचार व प्रसार में विशेष योगदान दिया। अवध की राजधानी लखनऊ होने के कारण लखनऊ में भी ठुमरी को पनपने का अवसर प्राप्त हुआ। वाजिद अली शाह ने 'अख्तर पिया' उपनाम से अनेक ठुमरियों की रचना की। वाजिद अली शाह स्वयं एक उच्च कोटि के रसिक और कथक नर्तक थे। ठुमरी गीतों की नाज़ुक मिज़ाजी और चपलता होने के कारण उसे गाने के लिए भी वैसे ही रागों को चुना गया, जैसे— भैरवी, खमाज, पीलू, तिलककामोद, धानी, पहाड़ी, देस इत्यादि। ठुमरी प्राय: जत, दीपचन्दी, अद्धा, कहरवा आदि तालों में गाई जाती है। ठुमरी की भाषा में ब्रजभाषा, अवधी और भोजपुरी का मिला-जुला मिश्रण है। इनमें शृंगार रस की रचनाएँ अधिक पाई जाती हैं। यह एक भाव प्रधान गायकी है।

ठुमरी, उपशास्त्रीय संगीत का भाव प्रधान तथा मध्य लय में गाया जाने वाला गीत प्रकार है। ठुमरी की बंदिश छोटी होती है। कम शब्दों में भावों को प्रदर्शित करना इसका उद्देश्य होता है। स्थायी और अंतरा इसके दो भाग होते हैं। ठुमरी में शृंगाार रस प्रधान होता है।

चित्र 4.6— ठुमरी साम्राज्ञी — गिरिजा देवी

ठुमरी (राग भैरवी)

स्थायी — बारे बलम फुलगेंदवा न मारो
लगत करेजवा में चोट

अंतरा — सैंया निरमोहिया दरदिया न जाने
रखत पलकिया ओट

ठुमरी (राग भैरवी)

स्थायी — बाबुल मोरा नैहर छूटो हि जाए

अंतरा — चार कहार मिल मोरी डोलिया उठावें
अपना बेगाना छूटोही जाए

राग खमाज की एक बंदिश प्रचलित है—

स्थायी — ना मानूँगी – न मानूँगी – ना मानूँगी उनके मनाए बिना

अंतरा — जावो जी जावो तुम तो रस के रसिया
अपनी गरज काहे करत हे बतियाँ
न बोलूँगी, ना बोलूँगी, ना बोलूँगी
श्याम के मनाए बिना

© NCERT not to be republished

सनदपिया, कदर पिया, अख्तर पिया, बिंदादिन महाराज, लल्लन पिया आदि। मौजुद्दीन खां, भैय्या गणपत राव, रसूलन बाई, सिद्धेश्वर देवी, गिरिजा देवी आदि प्रसिद्ध संगीतकार हैं। बड़े गुलाम अली खां, अब्दुल करीम खां, सुरेश बाबू माने, माणिक वर्मा शोभा गुर्टु आदि प्रसिद्ध गायक/गायिकाएँ हैं।

वर्तमान समय के ठुमरी गायक पंडित छन्नूलाल मिश्र के अनुसार ठुमरी गाने वाले कलाकार बहुत कम हो गए हैं, यद्यपि यह बहुत सुंदर गायकी है, किंतु इसमें अथक परिश्रम के कारण इसे एक विशेष वर्ग के लोगों में ही सीखा एवं सुना जा सकता है।

?

1. ठुमरी की विशेषताओं का वर्णन कीजिए।
2. किन्हीं पाँच ठुमरी गायकों के पाँच नाम बताएँ।
3. किसी भी एक ठुमरी के शब्दों को लिखिए।
4. ठुमरी ज़्यादातर किन रागों में गाई जाती है?
5. ठुमरी में प्रयोग किए जाने वाले तालों के नाम बताएँ।

दादरा

'दादरा' ठुमरी शैली की एक शृंगार प्रधान गायन शैली है। जिस प्रकार ख्याल गायन में विलंबित ख्याल के पश्चात द्रुत ख्याल गाने का प्रचलन है, उसी प्रकार ठुमरी गायन के बाद दादरा गाने का प्रचलन है। इनमें लोच या लचक अधिक रहती है। ठुमरी की भाँति यह भी एक शृंगारिक गायकी है। गायन में उन्मुक्तता होती है। दादरा की पद रचना के दो भाग स्थायी व अंतरा होते हैं। कभी-कभी दो से अधिक अंतरे भी हो सकते हैं। लय के साथ गुंथे हुए छोटे-छोटे बोल बनाव दादरा गीतों की विशेषता हैं। रागों की दृष्टि से चपल प्रकृति के रागों में दादरा गीत गाए जाते हैं, जैसे— खमाज, गारा, तिलककामोद, पहाड़ी, पीलू काफी, झिंझोटी, भैरवी इत्यादि। दादरा गायन की प्रस्तुति ठुमरी से कुछ भिन्न रहती है। इनकी बंदिश की चाल लय के अनुरूप होती है। हिंदुस्तानी संगीत में 'दादरा' शब्द का प्रयोग एक प्रकार की गायन विधा के अतिरिक्त एक विशिष्ट ताल के लिए भी किया गया है। दादरा गायन अधिकतर दादरा ताल पर ही आधारित रहा है, परंतु कभी-कभी कहरवा तथा दीपचन्दी ताल का प्रयोग भी किया जाता है। इसे मध्य व द्रुत लय में गाया जाता है। उपशास्त्रीय संगीत के रूप में दादरा गान उत्तर भारत की प्रायः सभी संस्कृतियों में लोक शैली में गिना जाता है। इसे मध्य प्रदेश, छत्तीसगढ़ और झारखंड के कुछ इलाकों में 'ददरिया' भी कहा जाता है। लोक शैली में होने से इसकी गति चपल होती है।

दादरा गाने के बाद लग्गी गाकर इसकी समाप्ति की जाती है। आधुनिक समय में गाए जाने वाले दादरा गीतों के उदाहरण इस प्रकार हैं।

© NCERT not to be republished

बनारसी दादरा – ताल–दादरा

स्थायी — माना मोर कहनवा, चललूँ अठिलाई के

अंतरा — राधे कमर में बल परि जई है
कतहूँ गिर जइबु अगर बिछिलाई

दादरा (राग खमाज) ताल–दादरा

स्थायी — कोई अचक-लचक मोहनी मूरत आवे रे मन भावे रे

अंतरा — गोवरधन गिरधर गोपाल
नाचत संग ग्वाल बाल
साँवरों यशोदा लाल
बांसुरी बजाए रे

उस्ताद मौजुद्दीन खां द्वारा गाए गए दादरा की बंदिश इस प्रकार है—

- पानी भरे री कौन अलबेले की नार झमाझम
- हाथ रसिया कांधे गुरिया बांकी चितवन से मोहे घायल करेरी।

गायिका बेगम अख्तर का गाया हुआ दादरा, दादरे का उत्कृष्ट उदाहरण है जिसकी कुछ पक्तियाँ इस प्रकार हैं—

कोयलिया मत गावो ऽऽ
करेजवा लागे कटार

आधुनिक काल में ठुमरी, दादरा, चैती, कजरी आदि सभी पूरब अंग की गायकी में गाए जाते हैं। दादरा प्रायः ठुमरी गाने वाले कलाकार ही गाते हैं। इन कलाकारों में बरकत अली खां, रसूलन बाई, बेगम अख्तर, गिरीजा देवी, लक्ष्मी शंकर, निर्मला अरूण, नैना देवी, शोभा गुर्टु, सरिता देवी, पद्मावती शालिग्राम आदि के नाम प्रसिद्ध हैं। आधुनिक काल में चित्रपट संगीत में भी इस विधा का पर्याप्त प्रचलन है।

1. ठुमरी और दादरा की एक-एक बंदिश लिखिए।
2. क्या ठुमरी या दादरा का लोक संगीत से कोई संबंध है?
3. दादरा एक उपशास्त्रीय संगीत की विधा है, समझाइए।
4. दादरे का उदाहरण देते हुए, कतिपय दादरा गायकों के नाम लिखिए।
5. दादरा गीत शैली में सामान्यत: किन रागों एवं तालों का प्रयोग होता है?

© NCERT not to be republished

अभ्यास

रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए–

1. षड्ज ग्राम के अंतर्गत ..... शुद्ध जातियों का अंतर्भाव है।
2. मध्यम ग्राम के अंतर्गत ..... विकृत जातियों का अंतर्भाव है।
3. जाति गान के ..... लक्षण कहे गए हैं।
4. भरत ने गंधर्व के अंतर्गत स्वराश्रिता तथा ..... दोनों का विवेचन किया है।

नीचे दिए गए प्रश्नों के उत्तर दीजिए–

1. जाति के लक्षणों का वर्णन कीजिए।
2. प्रबंध के विषय में विस्तार से वर्णन कीजिए।
3. ध्रुपद की उत्पत्ति पर प्रकाश डालते हुए उनकी विशेषताओं का वर्णन कीजिए।
4. धमार की विशेषताएँ बताते हुए उसमें प्रयुक्त होने वाले ताल का नाम लिखिए।
5. ख्याल गायन की विशेषताओं का वर्णन कीजिए।
6. ठुमरी की उत्पत्ति के विषय में लिखिए।
7. दादरा के विषय में वर्णन कीजिए।
8. निम्नलिखित कथनों को पढ़कर सही उत्तर पर चिह्न लगाइए।
   (क) बनारस घराने के अंतर्गत गाई जाने वाली ठुमरी में ब्रज भाषा और फ़ारसी शब्दों का प्रयोग होता है।
   (ख) पूरब अंग की ठुमरी बिहार एवं बंगाल में रची गई हैं।
   (i) (क) और (ख) कथन सही हैं।
   (ii) कथन (क) सही है परंतु (ख) गलत है।
   (iii) (क) कथन गलत है (ख) सही है।
   (iv) (क) और (ख) कथन दोनों गलत हैं।
9. (क) दादरा चौताल या एकताल में गाई जाती है।
   (ख) दादरा प्राय: दादरा या दीपचन्दी ताल में गाई जाती है।
   (i) (क) और (ख) कथन सही हैं।
   (ii) कथन (क) सही है परंतु (ख) गलत है।
   (iii) (क) कथन गलत है (ख) ही सही है।
   (iv) (क) और (ख) कथन दोनों गलत हैं।

© NCERT not to be republished

10. (क) प्राचीन काल में प्रबंध और रूपक, दो प्रकार की गायन शैलियाँ प्रचलित थीं।
(ख) प्रबंध से ध्रुपद तथा रूपक से ख्याल शैली का विकास हुआ।
(i) कथन (क) और (ख) दोनों सही हैं।
(ii) कथन (क) सही है परंतु (ख) गलत है।
(iii) केवल कथन (ख) सही है।
(iv) (क) और (ख) कथन दोनों गलत हैं।

सुमेलित कीजिए–

अ	आ
1. अपन्यास	(क) विकृत जाति
2. आभोग	(ख) जाति लक्षण
3. डागर बंधु	(ग) चौदह मात्रा
4. कैशिकी	(घ) प्रबंध-धातु
5. धमार	(ड.) ख्याल
6. सदारंग-अदारंग	(च) ध्रुपद गायक
7. रसूलन बाई	(छ) शृंगार रस
8. ठुमरी	(ज) दादरा
9. उद्ग्राह	(झ) तेनक
10. हरिओम् अनंत	(ञ) अनिर्युक्त
11. आलिक्रम	(ट) धातु
12. छंद	(ठ) प्रबंध

सही या गलत बताइए–

1. षड्ज ग्राम के अंतर्गत सात जातियों का उल्लेख है। (सही/गलत)
2. जाति में प्रयुक्त स्वर संख्या के अनुसार जातियों को पाँच भागों में विभाजित किया गया है। (सही/गलत)
3. षाड्व व संपूर्ण जाति गान के दस लक्षणों में से एक है। (सही/गलत)

© NCERT not to be republished

4. प्रबंध के चार धातु तथा छह अंग होते हैं। (सही/गलत)
5. मान सिंह तोमर को ठुमरी गायन शैली का प्रर्वतक माना जाता है। (सही/गलत)
6. धमार गायन शैली के साथ संगत में प्रयुक्त की जाने वाली धमार ताल सोलह मात्रा की ताल है। (सही/गलत)

विद्यार्थियों हेतु गतिविधि–

1. ग्रामीण क्षेत्रों में गाए-बजाए जाने वाले लोक गीत एवं धुनों का संकलन कीजिए। उनमें प्रयुक्त राग, ताल, रस आदि का विवेचन करके परियोजना बनाएँ।
2. किसी भी ध्रुपद गायक से मिलकर उनका साक्षात्कार लें तथा गायन एवं सीखने की पद्धति इत्यादि पर परियोजना बनाएँ।

© NCERT not to be republished

5 राग वर्गीकरण

रागों के समय सिद्धांत की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि

QRickit

12152CH05

भारतीय संगीत में प्राचीन काल से ही रागों को उनके निर्धारित समय पर ही गाने-बजाने की परंपरा रही है। ऐतिहासिक दृष्टि से वैदिक काल में *सामवेद* में निहित गीतों को दिन के विभिन्न प्रहरों में यज्ञ कर्म या अन्य अवसरों पर यथासमय गाए जाने का नियम होता था, उदाहरणस्वरूप प्रात: सवन, साँय सवन आदि। रामायण तथा महाभारत में भी ग्रीष्म ऋतु, शरद ऋतु या वर्षा ऋतु में गीतों को गाए जाने के उल्लेख मिलते हैं। ईसा से 400 वर्ष पूर्व रचित महाकवि कालिदास के नाटकों में से *अभिज्ञानशाकुन्तलम* नामक नाटक में सूत्रधार द्वारा नटी को ग्रीष्मकालीन गीत गाने का निर्देश भी दिया गया है। इस प्रकार समय व ऋतु के आधार पर गीतों को गाने की परंपरा अत्यंत प्राचीन मानी जा सकती है। गीतों को गाने की इसी परंपरा का अनुसरण करते हुए आगे आने वाले ग्रंथकारों द्वारा भी रागों को समय, ऋतु व अवसर के अनुकूल गाए जाने के निर्देश दिए जाते रहे।

दिन के चौबीस घंटों को प्राचीन काल से ही आठ प्रहरों में बाँटा गया है। जब घड़ी का व्यवहार नहीं था तो लोगों ने प्रकृति का निरीक्षण करते हुए यह समझा कि एक दिन में हर तीन घंटे बाद वातावरण बदलता है। ध्वनि, जो संगीत का आधार है और शास्त्रीय संगीत में राग का भी आधार है, इन प्रहरों में भिन्न-भिन्न स्वर समुदायों से सुसज्जित होकर अलग-अलग भावों को संप्रेषित करती है। हर राग में विभिन्न तरह के भाव होते हैं। हर राग में स्वरों को अलग-अलग तरह से गाने के नियमों के कारण भी भाव बदलते रहते हैं। इस तरह के कई शोधों से यह मान्यता समझ में आती है कि रागों को गाने का समय सिद्धांत प्राचीन है। संगीत के मनीषियों ने भी विभिन्न काल या समय में इस सिद्धांत के महत्व को समझकर इसे अपनाया।

संगीत मकरंद की रचना नारद द्वारा सातवीं से नौवीं शताब्दी के बीच की गई जिसमें कहा गया है—

'लयबेलाप्रगानेन रागाणां हिंसको भवेत्या
शृणोति स दारिद्री आयुनश्यति सर्वदा।।'

(संगीत मकरन्द, श्लोक 24-26, पृ. 16)

© NCERT not to be republished

विशिष्ट रागों का समय निर्धारण करते हुए उन्होंने कहा है—

**'गान्धारों, देवगन्धारों धन्नासी सैन्धवी तथा नारायणी,
गुर्जरी या बंगाल पटमंजरी एते रागास्तु गातव्या:
प्रातकाले विशेषत:'**

(संगीत मकरन्द, श्लोक 10-12, पृ. 15)

इसी प्रकार मध्याह्न व साँयकाल में गाए जाने वाले रागों का उल्लेख करने के साथ-साथ सूर्यास्त के तीन घंटे पहले व सूर्यास्त के तीन घंटे पश्चात गाए जाने वाले रागों का उल्लेख करने के साथ-साथ उन्होंने रागों को रात के विभिन्न प्रहरों में गाए जाने का भी संकेत किया है।

चौथी शताब्दी में मिथिला नरेश नान्यदेव द्वारा रचित *भरत भाष्य* नामक ग्रंथ में भी रागों को समय व ऋतु के आधार पर गाने के निर्देश दिए गए हैं। तत्पश्चात प्राचीन काल के अंतिम ग्रंथकार शार्ङ्गदेव ने *संगीत रत्नाकर* के ग्राम रागों को दिन के भिन्न-भिन्न प्रहरों में गाने का निर्देश दिया है। बारहवीं या चौदहवीं शताब्दी में रचित *राग तरंगिणी* में लोचन ने भी दिन के विभिन्न प्रहरों में गाए जाने वाले रागों का उल्लेख किया है, जैसे— भैरवी व रामकली को प्रात: कालीन, आसावरी को दिन के तृतीय प्रहर में, बिलावल को दिन के प्रथम प्रहर में, केदार को अर्धरात्रि में, अड़ाना को रात्रि के तृतीय प्रहर में गाए जाने के समान ही अन्य अनेक रागों के लिए भी समय निर्धारित किए हैं।

सोलहवीं शताब्दी में अहोबल ने *संगीत पारिजात* में, सत्रहवीं शताब्दी में रचित *रागदर्पण* में फकीरूल्लाह ने अठारहवीं शताब्दी के प्रारंभ में, श्रीकंठ ने *रस कौमुदी* में रागों को शुद्ध, छायालंग व संकीर्ण रागों के रूप में वर्गीकृत करने के साथ-साथ उनके राग ध्यान व राग चित्रों का वर्णन भी किया है। स्वाभाविक है कि इस विवरण में रागों के समय, ऋतु व अवसर की अनुकूलता स्वयं ही सिद्ध हो जाती है।

अनेक ग्रंथकारों द्वारा रागों के समय सिद्धांत का संकेत किए जाने पर भी पंडित दामोदर ने सत्रहवीं शताब्दी में रचित *संगीत दर्पण* में रागों के समय व ऋतु के अनुसार गाए जाने का निर्देश देने पर भी स्वीकार किया कि राजा की आज्ञा होने पर (श्लोक 26) या गायक अथवा साधक की स्वेच्छा होने पर किसी भी राग को किसी भी समय पर गाए जाने में कोई दोष नहीं है।

वर्तमान में प्रचलित समय सिद्धांत

हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत में यह समय सिद्धांत आज भी प्रचलित है। हिंदुस्तानी संगीत के ज्ञाता रागों के दो वर्ग मानते हैं— पूर्व राग और उत्तर राग।

© NCERT not to be republished

पूर्व राग / पूर्वांगवादी राग	उत्तर राग / उत्तरांगवादी राग
दोपहर के बारह बजे से रात्रि के बारह बजे तक पूर्व राग या पूर्वांगवादी राग	रात्रि के बारह बजे से दोपहर के बारह बजे तक उत्तर राग या उत्तरांगवादी राग

पूर्व राग/पूर्वांगवादी राग— दोपहर के 12.00 बजे से रात्रि के 12:00 बजे तक गाए जाने वाले राग।

उत्तर राग/उत्तरांगवादी राग— रात के 12:00 बजे से दिन के 12:00 बजे तक गाए जाने वाले राग।

पूर्व राग/पूर्वांगवादी राग

पूर्व राग का अर्थ है कि इसका वादी स्वर सदैव सप्तक के पूर्वार्द्ध अर्थात 'स रे ग म प' इसमें से कोई स्वर होता है। ऐसे रागों का समय भी दिन के पूर्व भाग में होता है। उदाहरणस्वरूप—

	राग में वादी स्वर	गायन समय
1.	यमन का वादी स्वर ग है	रात्रि का प्रथम प्रहर
2.	खमाज का वादी स्वर ग है	रात्रि का प्रथम प्रहर
3.	देस का वादी स्वर रे है	रात्रि का द्वितीय प्रहर
4.	भूपाली का वादी स्वर ग है	रात्रि का द्वितीय प्रहर

उत्तर राग/उत्तरांगवादी राग

उत्तर राग का अर्थ है कि इसमें गाए जाने वाले रागों का वादी स्वर सदैव उत्तरार्ध 'म प ध नि सं' में से कोई स्वर होगा। ऐसे रागों का समय दिन के उत्तरार्ध में होगा। उदाहरणस्वरूप—

	राग में वादी स्वर	गायन समय
1.	राग आसावरी का वादी स्वर ध है	दिन का दूसरा प्रहर
2.	राग अल्हैया बिलावल का वादी स्वर ध है	दिन का दूसरा प्रहर
3.	राग जौनपुरी का वादी स्वर ध है	दिन का दूसरा प्रहर

© NCERT not to be republished

ध्यान देने वाली बात यह है कि कुछ राग अपवादस्वरूप ऐसे भी होते हैं जिनमें वादी स्वर म, प, स में से कोई एक स्वर है तो वह पूर्वांग या उत्तरांग राग, कुछ भी हो सकता है, इसीलिए कुछ पूर्व रागों में पंचम स्वर वादी होता है और कुछ उत्तर रागों में वादी स्वर मध्यम होता है, परंतु कुछ अन्य नियमों के कारण अनेक समय में परिवर्तन हो जाता है।

एक और सिद्धांत के अंतर्गत स्वर और समय की दृष्टि से रागों के तीन वर्ग भी बनाए गए हैं—

1. कोमल रे और कोमल ध वाले राग (संधिप्रकाश राग)
2. शुद्ध रे और ध वाले राग
3. कोमल ग और नि वाले राग

1. **संधिप्रकाश राग—** दिन और रात की संधि को संधिकाल कहते हैं। प्रात:काल और साँयकाल दोनों ही समय में ऐसा संधिकाल समय दिखता है। इस समय आसमान अपनी मनोरम छटा बिखेरते हुए अति सुंदर लगता है। प्रकृति के अनुकूल संधिबेला दो भागों में विभक्त है— (1) प्रात:कालीन संधिबेला (2) साँयकालीन संधिबेला। अत: सुबह/भोर की इस बेला में गाए-बजाए जाने वाले रागों को प्रात:कालीन संधिप्रकाश राग कहते हैं तथा शाम/ साँय की बेला में गाए-बजाए जाने वाले रागों को साँयकालीन संधिप्रकाश राग कहते हैं। संधिप्रकाश रागों में कोमल रे और कोमल ध वाले राग एवं शुद्ध ग, नि वाले रागों को समाविष्ट माना जाता है, जैसे— भैरव, पूर्वी, मारवा इत्यादि। मध्यम स्वर, संधिप्रकाश रागों में बहुत महत्व रखता है। प्रात:कालीन संधिप्रकाश राग में शुद्ध मध्यम का प्रयोग किया जाता है, जैसे— राग भैरव, कालिंगड़ा, जोगिया आदि। लेकिन साँयकालीन संधिप्रकाश रागों में तीव्र मध्यम का प्रयोग करने का नियम है, जैसे— राग पूर्वी एवं मारवा आदि। कुछ रागों में इस नियम का अपवाद भी पाया जाता है।

2. **शुद्ध रे और ध वाले राग—** शुद्ध रे, ध वाले रागों का समय संधिप्रकाश के एकदम बाद आता है। कल्याण, बिलावल और खमाज थाट के राग इस समय गाए-बजाए जाते हैं। लगभग सुबह सात बजे से दस बजे तक और शाम को सात बजे से रात के दस बजे तक शुद्ध रे और ध लगने वाले राग गाए-बजाए जाते हैं। इस वर्ग में ग का शुद्ध होना आवश्यक है। मध्यम 'म' स्वर महत्वपूर्ण है। शुद्ध रे और ध वाले रागों में प्रात: सात बजे से दस बजे तक गाए जाने वाले रागों में शुद्ध 'म' की प्रधानता है, जैसे— बिलावल। शाम के सात बजे से रात के दस बजे गाए-बजाए जाने वाले रागों में तीव्र मध्यम लगता है, जैसे— यमन, भूपाली, शुद्ध कल्याण आदि।

3. **कोमल 'ग-नि' वाले राग—** इस वर्ग के अंतर्गत गाए जाने वाले रागों को गाने का समय दिन में दस बजे से चार बजे तक और रात के दस बजे से चार बजे तक होता है। इन रागों में ग कोमल होता है, रे, ध शुद्ध या कोमल हो सकते हैं। आसावरी, जौनपुरी,

© NCERT not to be republished

तोड़ी प्रात:काल गाए जाते हैं और बागेश्री, जयजयवंती, मालकौंस इत्यादि राग रात को गाए जाते हैं।

परमेल प्रवेशक राग

'परमेल' का अर्थ है दूसरा कोई मेल और 'प्रवेशक' यानी प्रवेश करने वाला अर्थात परमेल प्रवेशक राग वे कहे जाते हैं, जो किसी एक मेल (थाट) से किसी दूसरे मेल (थाट) में प्रवेश करते हैं। ऐसे रागों में कुछ लक्षण पहले गाए जाने वाले राग या मेल के और कुछ लक्षण बाद में आने वाले राग या मेल के विद्यमान होते हैं, जैसे— यदि भीमपलासी के पश्चात मुल्तानी गाया जाए तो भीमपलासी में प्रयुक्त होने वाले शुद्ध ऋषभ, शुद्ध मध्यम, शुद्ध धैवत तथा कोमल नी के स्थान पर मुल्तानी में शुद्ध ऋषभ, तीव्र मध्यम, कोमल धैवत तथा शुद्ध निषाद का प्रयोग सम्मिलित हो जाएगा। दोनों रागों में गंधार कोमल ही है। दोनों रागों में रे ध आरोह में वर्जित रहेंगे। अवरोह यद्यपि संपूर्ण होगा, परंतु राग की अपनी पहचान की दृष्टि से कुछ स्वर समुदायों में अंतर दिखाई देगा, जैसे— भीमपलासी में स प ग़, म ग़ रे सा जबकि मुल्तानी में म ग़ म ग़ म ग़ सा रे सा। इस प्रकार कुछ स्वरों के परिवर्तन मात्र से भीमपलासी जो काफी थाट का है, उसका समय धीरे-धीरे तीव्र मध्य, कोमल धैवत व कोमल ऋषभ युक्त पूर्वी व मारवा थाटों के रागों में प्रवेश कर लेगा। अत: मुल्तानी को परमेल प्रवेशक राग माना गया। इस प्रकार एक अन्य उदाहरण से यह और स्पष्ट किया जा सकता है—

रात्रि को जब 'रे ध' शुद्ध वर्ग के रागों का समय समाप्त हो जाता है और 'ग नि' कोमल वर्ग के रागों को गाने का समय आने वाला होता है, उस समय जयजयवंती 'परमेल प्रवेशक राग' माना जाएगा; क्योंकि जयजयवंती राग में 'रे ध' शुद्ध वाले वर्ग तथा 'ग नि' कोमल वर्ग, दोनों की ही कुछ-कुछ विशेषताएँ मौजूद हैं। क्योंकि जयजयवंती में दोनों गांधार, दोनों निषाद और शुद्ध 'रे, ध' लगते हैं; अत: यह राग दूसरा मेल आरंभ होने की सूचना देकर 'परमेल प्रवेशक राग' कहलाता है।

कहा जा सकता है कि जो राग एक थाट से दूसरे थाट में प्रवेश कराते हैं, परमेल प्रवेशक राग कहलाते हैं। उदाहरणार्थ जयजयवंती परमेल प्रवेशक राग कहलाता है। इसका गायन समय रात्रि के अंतिम प्रहर का अंतिम भाग है। इसके पूर्व खमाज थाट के राग समाप्त हो सकते हैं और काफी थाट के रागों का समय आने वाला होता है। जयजयवंती ऐसा ही राग है, जो खमाज थाट से काफी में प्रवेश कराता है, क्योंकि इसमें दोनों की विशेषताएँ विद्यमान हैं। खमाज थाट के रागों में रे, ग शुद्ध तथा दोनों निषाद प्रयोग किए जाते हैं। दूसरी ओर काफी थाट के रागों में ग का कोमल होना तो आवश्यक है ही, अधिकतर दोनों निषाद भी प्रयोग किए जाते हैं। जयजयवंती में ये दोनों विशेषताएँ हैं और इसमें शुद्ध स्वरों के साथ-साथ दोनों निषाद प्रयोग किए जाते हैं। इसलिए इसे परमेल प्रवेशक राग कहा गया है। मुल्तानी और मारवा भी इसी प्रकार के राग हैं।

© NCERT not to be republished

शुद्ध, छायालग और संकीर्ण

प्राचीन काल से रागों को इन तीन वर्गों में विभाजित करने की प्रथा चली आ रही है, (1) शुद्ध (2) छायालग, सालक या सालग और (3) संकीर्ण। भरत, मतंग और शार्ङ्गदेव के ग्रंथों में इनका उल्लेख है। प्राचीन रागों का स्वरूप स्पष्ट न होने के कारण यह वर्गीकरण भी बहुत बोधगम्य नहीं रहा है।

शुद्ध राग— जिन रागों में शास्त्र के नियमों का पालन शुद्ध रूप में होता है, उन्हें शुद्ध राग कहते हैं। ये स्वतंत्र राग होते हैं और इनमें किसी दूसरे राग की छाया नहीं आती। अतिया बेगम ने इसके बारे में *द म्यूजिक ऑफ इंडिया* में लिखा है कि 'शुद्ध' उन रागों का नाम है, जिनके स्वर अपनी मौलिक शुद्धता में चले आ रहे हैं, जैसे— पूर्वी, कल्याण आदि। इस दृष्टि से वर्तमान दस आश्रय राग शुद्ध राग हैं।

"शास्त्रोक्त नियम नियमात रंजकत्वम् भवति।

अर्थात वे राग शुद्ध हैं जो शास्त्रीय नियमानुसार गाए जाने पर रंजक होते हैं।

छायालग— जिन रागों में किसी दूसरे राग की छाया आए, वे छायालग राग कहलाते हैं, जैसे— तिलक कामोद, परज आदि।

'छायालगत्वम नामान्यच्छाया लगत्वेन रक्ति हेतुत्य भवति'

अर्थात छायालग राग में किसी दूसरे राग की छाया आने से वे रंजक होते हैं। छायालग को सालक या सालग भी कहा गया है।

"शुद्ध छायालग मुख्त्वन रस्त्रिहेतुस्व भवति"

संकीर्ण— जिन रागों में शुद्ध-छायालग रागों का मिश्रण हो, संकीर्ण राग कहलाते हैं, जैसे— पीलू, भैरवी आदि। जिन रागों में ठुमरी गाई जाती है, वे संकीर्ण राग कहलाते हैं। इन रागों का मिश्रण मधुरता के लिए किया जाता है अर्थात संकीर्ण राग में शुद्ध और छायालग रागों का मिश्रण होता है।

© NCERT not to be republished

अभ्यास

नीचे दिए गए प्रश्नों के उत्तर दीजिए–

1. राग गायन को प्रकृति के साथ क्यों जोड़ा गया है?
2. प्रात: सवन व साँय सवन से आप क्या समझते हैं?
3. कालिदास के किस ग्रंथ में राग को समयानुसार गाए जाने का उल्लेख है?
4. *अभिज्ञानशाकुन्तलम* के रचियता कौन हैं?
5. निम्नलिखित श्लोक को पूर्ण करें।
   (क) लयबेला प्रगानेन ..... भवेत।
   (ख) या श्रृणोति ..... सर्वदा।।
6. ऊपर दिए गए दोनों श्लोक किस पुस्तक से उद्धृत हैं?
7. *राग तरंगिणी* के अनुसार निम्नलिखित रागों का गायन समय बताएँ।
   (क) रामकली – .....
   (ख) आसावरी – .....
   (ग) बिलावल – .....
   (घ) केदार – .....
   (ड.) भैरवी – .....
   (च) अड़ाना – .....
8. राग के 'समय सिद्धांत' के संदर्भ में पंडित दामोदर ने *संगीत दर्पण* में क्या कहा है?
9. पूर्वांगवादी या पूर्व राग से आप क्या समझते हैं? इसके अंतर्गत आने वाले रागों के उदाहरण दीजिए।
10. राग में वादी स्वर और समय सिद्धांत का क्या संबंध है?
11. उत्तरांगवादी से क्या अभिप्राय है, दो उदाहरणों द्वारा स्पष्ट कीजिए।
12. शुद्ध, छायालग और संकीर्ण रागों का तुलनात्मक विवेचन कीजिए।

© NCERT not to be republished

13. निम्न श्लोकों को पूर्ण कीजिए।

(क) शास्त्रोक्त नियम नियमात ..... भवति।

(ख) ..... नामान्यच्छाया लगत्वेन ..... भवति।

(ग) शुद्ध ..... मुखत्वन ..... भवति।

विद्यार्थियों हेतु गतिविधि–

1. दूरसंचार के माध्यम से किन्हीं तीन गायन प्रस्तुतियों को सुनें। क्या वह समय सिद्धांत के अनुसार गा रहे हैं?
2. रात्रि काल में रेडियो के प्रसारण में किन रागों को सबसे अधिक गाया जाता है? निम्न बिंदुओं पर प्रकाश डालें—
   - कलाकार का नाम
   - गायन/वादन (यंत्र)
   - राग की विशेषता, राग का गायन समय, उस राग में सर्वाधिक प्रचलित बंदिशें।

© NCERT not to be republished

ख

क्रियात्मक

6. राग परिचय एवं बंदिशें
7. हिंदुस्तानी संगीत में वाद्य यंत्र
8. प्रमुख तालों के ठेके एवं लयकारी
9. संगीत के प्रमुख कलाकारों का परिचय व योगदान

© NCERT not to be republished

चित्र 6.1— हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत की विदुषी पद्मजा चक्रवर्ती

not to be republished

6 राग परिचय एवं बंदिशें

राग बागेश्री

तीवर रिध कोमल गमनि मध्यम बादि बखानि।
खरज जहाँ संवादि है बागेसरी लखानि।।

–*रागचन्द्रिकासार*

QRickit

12152CH06

राग परिचय

यह राग काफी थाट से उत्पन्न होता है अर्थात इसमें गांधार और निषाद स्वर कोमल हैं व शेष सब स्वर शुद्ध हैं। वादी मध्यम व संवादी षड्ज है। इसका गायन समय मध्य रात्रि मानते हैं। इसके आरोह में ऋषभ तथा पंचम वर्जित है। इस आधार पर इस राग की जाति औडव-संपूर्ण है। इस राग में पंचम स्वर का प्रयोग अवरोह में वक्र रूप से किया जाता है जो राग को सुमधुर बनाता है। हिंदुस्तानी संगीत में स्वर स्थानों पर स्वर संगतियों का कैसा-कैसा प्रभाव होता है, यह अनुभव से ही जाना जा सकता है। बागेश्री भी बहुत सौंदर्य संपन्न राग है, लेकिन स्वरों को विभिन्न तरह के समुदायों में लेने की प्रक्रिया आनी चाहिए।

मुख्य बिंदु

थाट — काफी
जाति — षाड्व संपूर्ण
स्वर — ग नि कोमल, शेष स्वर शुद्ध
वादी — म
संवादी — स
समय — मध्य रात्रि
आरोह — नि़ स ग म ध नि सं
अवरोह — सं नि ध म प ध म ग रे स
पकड़ — ध़ नि़ स म, ध नि ध, म प ध मग, म ग रे, स
स्वर विस्तार — स नि़ ध़ नि़ स म ग रे स नि़ स नि़ ध़ म़ ध़ नि़ ध नि़ स नि़ ध़ म़ ध़ नि़ सा। ग म ध नि ध म प ध म ग रे सा। ध़ नि़ स म ग म ध नि सं नि ध म ग म ध नि सं, नि ध म प ध म ग, म ग रे स नि़ ध़ नि़ सा। ग म ध नि सं, ध नि सं मं गं रें सं नि सं ध नि सं मं गं रें सं नि सं नि ध म ग ग म ध नि सं नि ध म प ध म ग म ग रे स नि़ ध़ नि़ स म ग रे सा।

© NCERT not to be republished

राग बागेश्री

ताल— एकताल
गायन शैली— विलंबित ख्याल

शब्द

स्थायी— मोहे मनावन आए हो, सगरी रतियाँ किन सौतन घर जागे
अंतरा— तें तो रंगीले छबि दिखलाए लालन के मन ललचावे

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
धिं	धिं	धागे	तिरकिट	तू	ना	क	त्ता	धागे	तिरकिट	धी	ना
×		0		2		0		3		4	
स्थायी											
								ध सां	नि	धनि	प ,धध
								मो	ऽ	ऽऽ	,हेम
ध सां	–	नि	ध नि	ध	प ध	म	ग	ग म	ग	रे	सा
ना	ऽ	ऽ	व	न	आ	ऽ	ऽ	ऽ	ये	हो	ऽ
सा रे	सा	नि़	ध़	ध सा	सा	सा	–	सा नि़	सा	सा म	ग
स	ग	री	ऽ	र	ति	याँ	ऽ	कि	न	सौ	ऽ
म	ध	ध नि	प ध	म	ग	ग मग	रेसा				
त	न	घ	र	जा	ऽ	ऽऽ	गेऽ				
अंतरा											
								म ग	म	ध निध	सां ,नि
								तें	ऽ	तो ऽ	,रं
सां	-	सां	निसां	रें	मं गं	सां रें	सां	सां निसां	(सां)	नि	ध
गी	ऽ	ले	ऽऽ	छ	बि	दि	ख	लाऽ	ऽ	ये	ऽ
ध ग	म	नि ध	नि	सां	मंगं	रें	सां	सां रें	सां	नि	ध
ला	ऽ	ल	न	के	ऽऽ	म	न	ल	ल	चा	ऽ
ध म	नि ध	नि	प ध	म	ग	ग मग	रेसा				
ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽऽ	वेऽ				

© NCERT not to be republished

राग बागेश्री– त्रिताल (मध्य लय)

ताल— त्रिताल

गायन शैली— छोटा ख्याल

शब्द

स्थायी— कौन गत भई ली मोरी रे पिया न पूछे एक हूँ बात

अंतरा— एक बन ढूँडी, सकल बन ढूँडी डार डार कर पात

स्थायी															
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			
											{ग}म	ग॒	रे	–	सा
											कौ	न	ग	ऽ	त
रे	–	सा	–	नि॒	–	ध़	–	सा	–	–	म	ध	–	पध	नि॒
भ	ऽ	ई	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ली	ऽ	ऽ	मो	ऽ	ऽ	रीऽ	ऽ
ध	–	–	–	म	–	–	–	ग॒	–	–	{म}ग॒	म	ध	–	नि॒
रे	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	पि	ऽ	या	ऽ	न
सां	–	–	–	नि॒	–	सां	–	सां	–	–	म	ध	नि॒	{रें}सां	–
पू	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	छे	ऽ	ऽ	ए	ऽ	क	हूँ	ऽ
नि॒	–	ध	–	म	–	प	ध	{म}ग॒	–	–	{ग}म				
बा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	त	ऽ	ऽ,	कौ				
अंतरा															
											{म}ग॒	म	ध	{नि}–	नि॒
											ए	क	ब	ऽ	न
सां	–	–	–	नि॒	–	सां	–	सां	–	–	सां	रें	ग॒ं	रें	सां
ढूं	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	डी	ऽ	ऽ	स	क	ल	ब	न
{सां}नि॒	–	सां	–	नि॒	–	(सां)	–	नि॒	ध	–	{नि}ध	नि॒	सां	{मं}ग॒ं	–
ढूं	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	डी	ऽ	ऽ	डा	ऽ	र	डा	ऽ
{सां}रें	–	सां	–	–	–	{सां}नि॒	सां	नि॒	ध	–	म	ध	नि॒	{रें}सां	–
ऽ	ऽ	र	ऽ	ऽ	ऽ	क	ऽ	र	ऽ	ऽ	क	ऽ	र	पा	ऽ
नि॒	–	ध	–	म	–	प	ध	{म}ग॒	–	{ग}–	म				
ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	त	ऽ	ऽ,	कौ				

© NCERT not to be republished

राग बागेश्री– त्रिताल (मध्य लय)

शब्द

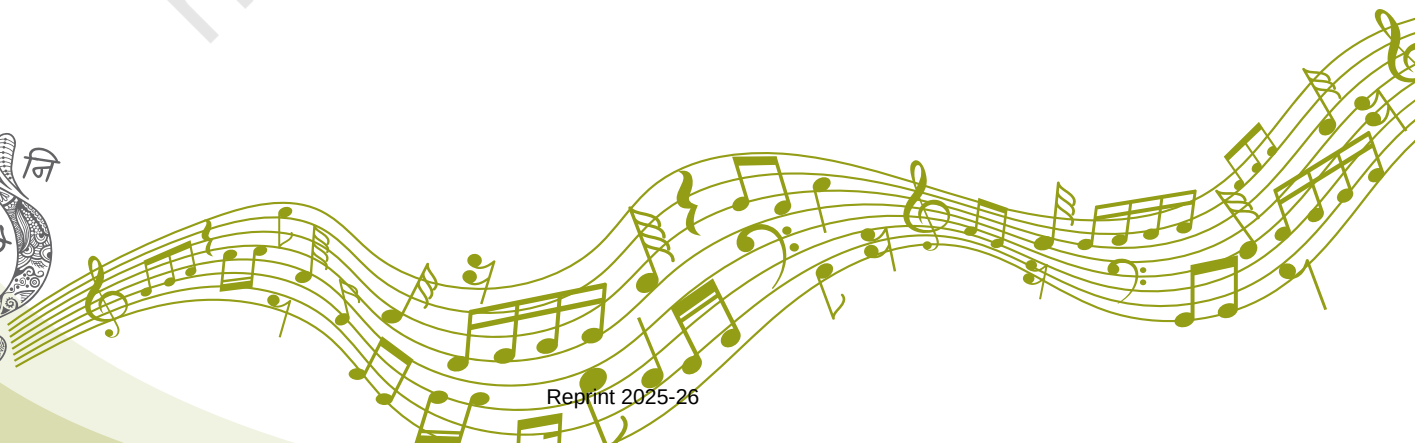
ताल— त्रिताल
गायन शैली— छोटा ख्याल

स्थायी— कौन करत तोरी बिनति पियरवा मानो न मानो हमरी बात

अंतरा— जब से गए मोरी सुधहु न लीनी चाहे सौतन के घर जागे

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			
स्थायी															
								ध सां	–	नि	नि	ध	म	प	ध
								कौ	ऽ	न	क	र	त	तो	री
म ग	ग	रे	सा	रे	रे	सा	–	–	ध सां	नि	नि	ध	म	प	ध
बि	न	ति	पि	य	र	वा	ऽ	ऽ	कौ	न	क	र	त	तो	री
म ग	ग	रे	सा	रे	रे	सा	–	–	ध नि़	–	ध़	नि़	सा	–	सा
बि	न	ति	पि	य	र	वा	ऽ	ऽ	मा	ऽ	नो	न	मा	ऽ	नो
म	ध	पध	नि	ध	म ग	–	रेसा								
ह	म	रीऽ	ऽ	ऽ	बा	ऽ	तऽ								
अंतरा															
								म ग	म	नि ध	नि	सां	–	सां	सां
								ज	ब	से	ग	ये	ऽ	मो	री
सां नि	सां	रें	सां	सां नि	सां	नि	ध	–	नि ध	–	ध	सां नि	–	ध	ध
सु	ध	हु	न	ली	ऽ	नी	ऽ	ऽ	चा	ऽ	हे	सौ	ऽ	त	न
म ग	–	ग	म	ग	रे	–	सा	–	ध सां	नि	नि				
के	ऽ	ऽ	घ	र	जा	ऽ	त	ऽ	कौ	न	क				

© NCERT not to be republished



राग बागेश्री

ताल– तीनताल **गत – मसीतखानी**

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			

स्थायी

											मग	रे	सस	नि़ध़	नि़
											दिर	दा	दिर	दा	रा
स	म	म	गग	म	धनि	ध	म	मग	रे	स					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					

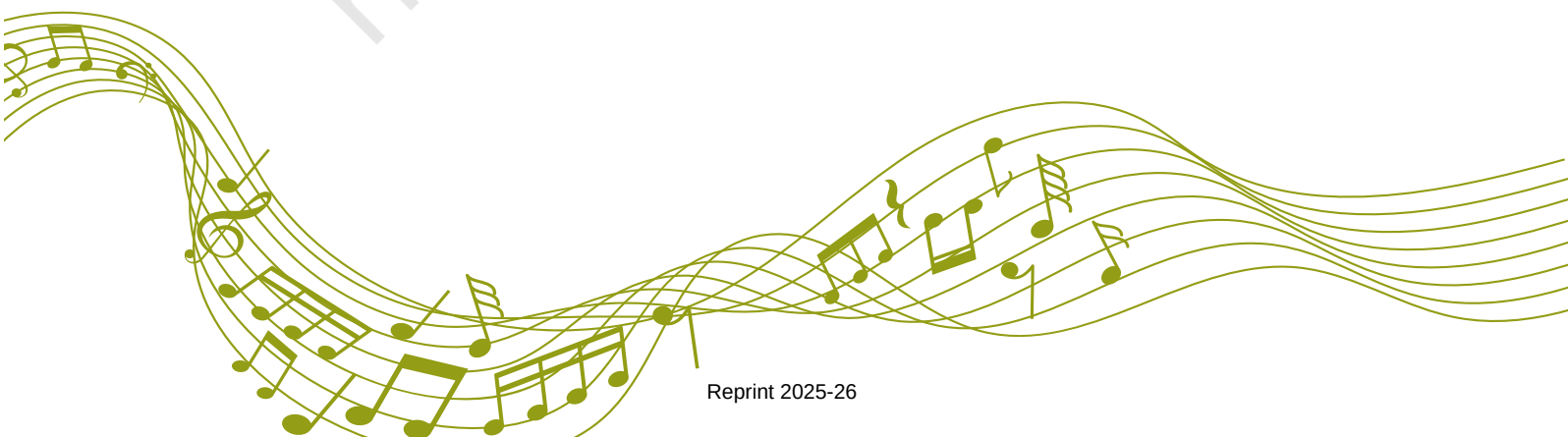
माँझा

म	धध़	नि़	स	ग	मम	धनि	धम	मग	रे	स					
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					

अंतरा

											मम	ग	मम	ध	नि
											दिर	दा	दिर	दा	रा
सां	सां	सां	धनि	सां	मंगं	रें	सां	निसां	नि	ध					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
											मंगं	रें	सांसां	नि	सां
											दिर	दा	दिर	दा	रा
म	धध	नि	सां	ग	मम	धनि	ध	मग	रे	सा					
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					

© NCERT not to be republished



राग बागेश्री

ताल– तीनताल **गत– रज़ाखानी**

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			
स्थायी															
ध़	–ध़	नि़	स	–	–,	ग	–ग	म	ध	–	–,	ग	मम	ध	नि
दा	ऽर	दा	दा	ऽ	र,	दा	ऽर	दा,	दा	ऽ	र,	दा	दिर	दा	रा
सं	–	–,	नि	–	ध	म	–	सं	निनि	धध	मम	ग–	ग,रे	–रे,	स
दा	ऽ	र,	दा	ऽ	रा	दा	र	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	र,दा	ऽर,	दा
अंतरा															
म	–	–,	ध	–	नि	सं	मं	गं–	गं,रें	–रें	सं	निरें	संसं	नि–	नि,ध
दा	ऽ	र,	दा	ऽ	रा	दा	रा	दाऽ	र,दा	ऽर,	दा	दाऽ	दिर	दाऽ	र,दा
–ध	म,	ग	मम	ध	नि	सं	–	नि	धध	मम	पध	मग–	ग,रे	–रे,	स
ऽर	दा,	दा	दिर	दा	रा	दा	र	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	र,दा	ऽर,	दा

अभ्यास

इस राग के बारे में आप पढ़ चुके हैं। आइए, नीचे लिखे प्रश्नों के उत्तर देने का प्रयास करें–

1. राग बागेश्री किस थाट के अंतर्गत आता है?
2. राग बागेश्री का गायन समय बताइए।
3. क्या राग बागेश्री के आरोह में शुद्ध नि का प्रयोग होता है?
4. राग बागेश्री में पंचम का प्रयोग किस प्रकार किया जाता है?
5. राग बागेश्री पर आधारित कोई दो फिल्मी गीत लिखिए तथा उस गीत के कलाकारों के बारे में भी लिखिए।
6. *राग चन्द्रिकासार* में बागेश्री का विवरण किस तरह किया गया है, समझाइए।
7. राग बागेश्री पर आधारित किसी एक बंदिश की स्वरलिपि लिखिए।
8. ध नि स ग म ध नि ध में कोमल और शुद्ध स्वर रेखांकित कीजिए।

सही या गलत बताइए–

1. राग बागेश्री, आश्रय राग की श्रेणी में नहीं आता है। (सही/गलत)
2. इसके आरोह में निषाद वर्जित स्वर होता है। (सही/गलत)
3. इस राग की जाति षाड्व संपूर्ण होती है। (सही/गलत)
4. इस राग में पंचम स्वर वक्र लिया जाता है। (सही/गलत)
5. इसके आरोह तथा अवरोह में क्रमशः शुद्ध व कोमल निषाद प्रयोग होता है। (सही/गलत)

रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए–

1. राग बागेश्री का वादी ..... तथा संवादी ..... होता है।
2. राग बागेश्री की जाति ..... होती है।
3. राग बागेश्री में पंचम ..... में लिया जाता है।
4. मोहे मना ..... ख्याल है।
5. कौन करत तोरी राग बागेश्री का ..... ख्याल है।

© NCERT not to be republished

सुमेलित कीजिए–

अ	आ
1. राग बागेश्री का थाट	(क) मध्य रात्रि
2. कोमल स्वर	(ख) नि स ग म ध नि सं
3. गायन समय	(ग) छोटा ख्याल
4. आरोह	(घ) ग नि
5. अवरोह	(ङ) काफी
6. कौन गत भई ली मोरी	(च) सां नि ध म प ध म ग रे सा

आइए, पाठ्यक्रम से हटकर कुछ भिन्न बातों पर भी चर्चा करें–

1. जो राग हम सीखते हैं व गाते हैं, उन रागों पर आधारित सुगम संगीत और फिल्मी संगीत आपको कैसा लगता है? विस्तृत जानकारी अपने शब्दों में लिखिए।
2. एक अच्छे संगीतज्ञ के लिए रियाज़ करना ज़रूरी है, क्यों? अपने शब्दों में लिखिए।
3. शास्त्रीय संगीत और फिल्म संगीत गाने की शैली कैसे अभिन्न है?

© NCERT not to be republished

राग आसावरी

ग ध नि स्वर कोमल रहे, आरोहन ग नि हानि।
ध ग वादी-संवादी से, आसावरी पहचान।।

राग परिचय— हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव

राग विवरण

राग आसावरी बहुत ही मधुर और लोकप्रिय राग है। यह आसावरी ठाठ से उत्पन्न होता है। इसमें गांधार, धैवत व निषाद स्वर कोमल लगते हैं और शेष स्वर शुद्ध हैं। इसका वादी स्वर धैवत और संवादी गांधार है। गायन समय दिन का दूसरा प्रहर है। आरोह में गांधार व निषाद वर्ज्य करते हैं और अवरोह संपूर्ण है, अत: इसकी जाति औड्व-संपूर्ण है। इस राग से मिलता-जुलता राग जौनपुरी है। इस राग के विशेष स्वर गांधार, पंचम व धैवत हैं।

मुख्य बिंदु

थाट — आसावरी
जाति — औड्व-संपूर्ण
स्वर — ग ध नि कोमल स्वर, शेष स्वर शुद्ध
वादी — ध
संवादी — ग
समय — दिन का दूसरा प्रहर
आरोह — सा रे म प ध, सां
अवरोह — सां नि ध प म ग रे सा
पकड़ — रे म प नि ध प, म प ध म प ग, रे स
स्वर विस्तार — स रे म, प ग रे, स रे नि स ध प, म प नि ध प, म प ध स, रे म प, ध ध प ध म प ग रे स। स रे म प ध ध प म म प ध ध सं, ध सं रें नि सं ध प म प नि ध प म प ग रे स रे म पा। म प ध सं रें मं पं गं रें सं रें नि सं ध प, म प नि ध प म प ग रे स रे नि स ध प़ म़ प़ ध स

© NCERT not to be republished

आसावरी– त्रिताल (मध्य लय)

शब्द

ताल— त्रिताल (मध्य लय)

गायन शैली— छोटा ख्याल

स्थायी— अँखिया लागी रहत निसदिन प्यारे तिहारे देखन काहि

अंतरा— घरिपल छिन मोहे जुग सी बीतत निसदिन चटपटि लाग रहत महि

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			
स्थायी															
नि॒ध॒	–	प	–	प॒ध॒	म	धध	पमप	म॒ग॒	–	सा॒रे	सा	प॒म	म	प	सां
ला	ऽ	गी	ऽ	र	ह	तऽ	निऽऽ	स	ऽ	दि	न	अँ	खि	याँ	ऽ
नि॒ध़॒	प़	सा	–	म॒रे	म	धध	पमप	म॒ग॒	–	सा॒रे	सा	ग॒रे	सा	सा	रे
हा	ऽ	रे	ऽ	दे	ऽ	खऽ	नऽऽ	का	ऽ	ऽ	हि	प्या	ऽ	रे	ति
अंतरा															
सां	सां	सां	सां	रें	गं	सां॒रें	सा	नि॒सां	रेंनि॒	ध॒	प	प॒म	प	नि॒ध॒	नि॒ध॒
छि	न	मो	हे	जु	ग	सी	ऽ	बी	ऽऽ	त	त	घ	रि	प	ल
रें	सां	नि॒ध॒	प	म	प	धध	पमप	म॒ग॒	ग॒	सा॒रे	सा	म॒प	प॒गं	सां॒रें	सां
च	ट	प	टि	ला	ऽ	गऽ	रऽऽ	ह	त	म	हिं	नि	स	दि	न

© NCERT not to be republished

राग आसावरी

ताल— त्रिताल (मध्य लय)

गायन शैली— छोटा ख्याल

शब्द

स्थायी— अरे मन समझ-समझ पग धरिए अरे मन इस जग में नहीं अपना कोई, परछाईं सों डरिए

अंतरा— दौलत दुनिया कुटुम कबीला इनसों नेहन कबहु न करिए, राम नाम सुख धाम जगत पति सुमिरन, सौं जग तरिए, अरे मन

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			
स्थायी															
				(प)म	म	प	सां	(नि)ध	प	पध	मप	(म)ग	(सा)रे	म	म
				अ	रे	म	न	स	म	झऽ	सऽ	म	झ	प	ग
प	प	प	–	(प)ध	म	प	प	(नि)ध	(नि)ध	(नि)ध	प	ध	म	पध	मप
ध	रि	ए	ऽ	अ	रे	म	न	इ	स	ज	ग	में	ऽ	नऽ	हींऽ
(म)ग	ग	रे	सा	रे	–	सा	–	(नि)सा	सा	(सा)गं	–	(सां)रें	–	सां	–
अ	प	ना	ऽ	को	ऽ	ई	ऽ	प	र	छा	ऽ	ईं	ऽ	सों	ऽ
रें	रें	(नि)ध	प												
ड	रि	ए	ऽ												
अंतरा															
								(प)म	–	प	प	(नि)ध	ध	(नि)ध	–
								दौ	ऽ	ल	त	दु	नि	या	ऽ
(ध)सां	सां	सां	सां	सां	–	सां	–	(नि)ध	ध	ध	–	सां	–	सां	सां
कु	टु	म	क	बी	ऽ	ला	ऽ	इ	न	सौं	ऽ	ने	ऽ	ह	न
(सां)गं	(सां)गं	रें	सां	नि	सां	(नि)ध	प	प	ध	नि	(नि)ध	–	प	धम	प
क	ब	हु	न	क	रि	ए	ऽ	रा	ऽ	म	ना	ऽ	म	सुऽ	ख
(म)ग	–	रे	सा	रे	रे	सा	सा	सा	सा	(सा)गं	गं	(सां)रें	–	सां	सां
धा	ऽ	म	ज	ग	त	प	ति	सु	मि	र	न	सौं	ऽ	ज	ग
(सां)रें	रें	(नि)ध	प	ध	म	प	सां								
त	रि	ए	ऽ,	अ	रे	म	न								

© NCERT not to be republished

राग आसावरी

ताल– तीनताल **गत– मसीतखानी**

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			
स्थायी															
											धध	प	मम	प	प
											दिर	दा	दिर	दा	रा
ध	ध	प	मम	म	पनि	ध	प	मप	ग	रेस					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
											रेरे	सा	सासा	नि़	सा
											दिर	दा	दिर	दा	रा
ध़	ध़	प़	मम	प़	नि़नि़	सा	रेम	ग	रे	सा					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
अंतरा															
											मम	म	पप	ध	ध
											दिर	दा	दिर	दा	रा
सां	सां	सां	निसां	रें	मंमं	गं	रें	निसां	ध	प					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
											मंगं	रें	सांसां	नि	सां
											दिर	दा	दिर	दा	रा
ध	ध	प	मम	म	पनि	ध	प	मप	ग	रेस					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					

© NCERT not to be republished

राग आसावरी

ताल– तीनताल **गत– रज़ाखानी**

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			
स्थायी															
ध	–	ध,	प	–	प,	म	प	नि	धध	पध	मप	ग–	ग,रे	–रे,	स
दा	ऽ	रा,	दा	ऽ	रा,	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	र,दा	ऽर,	दा
अंतरा															
म	–	म,	प	–	प,	ध	ध	सं	रेंरें	गंगं	रेंरें	नि–	सं,ध	–ध	प
दा	ऽ	रा,	दा	ऽ	रा,	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	र,दा	ऽर,	दा
गं	रेंरें	संसं	रेंरें	नि–	सं,ध	–ध,	प	प	मम	पध	मप	गग	रेस	रेम	पप
दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	र,दा	ऽर,	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दारा	दारा	दारा	दारा

अभ्यास

इस राग के बारे में आप पढ़ चुके हैं। आइए, नीचे लिखे प्रश्नों के उत्तर देने का प्रयास करें–

1. राग आसावरी किस थाट के अंतर्गत आता है?
2. राग आसावरी का गायन समय बताइए।
3. क्या राग आसावरी के आरोह में शुद्ध नि का प्रयोग होता है?
4. राग आसावरी में कौन-से स्वर कोमल हैं?
5. राग आसावरी पर आधारित कोई दो फिल्मी गीत लिखिए तथा उस गीत के कलाकारों के बारे में भी लिखिए।
6. आरोह में राग आसावरी के चार स्वर समूह लिखिए।
7. राग आसावरी पर आधारित कोई एक श्लोक लिखिए तथा राग के मुख्य लक्षण बताइए।
8. राग आसावरी पर आधारित कोई एक बंदिश की स्वरलिपि लिखिए।
9. राग आसावरी में मंद्र सप्तक से मध्य सप्तक की दो एवं मध्य सप्तक की दो तानें बनाइए।

© NCERT not to be republished

सही या गलत बताइए–

1. राग आसावरी आश्रय राग की श्रेणी में नहीं आता है। (सही/गलत)
2. इसके आरोह में निषाद वर्जित स्वर होता है। (सही/गलत)
3. इस राग की जाति षाड्व संपूर्ण होती है। (सही/गलत)
4. राग आसावरी का गायन समय संध्याकाल है। (सही/गलत)
5. इसके आरोह तथा अवरोह में क्रमशः शुद्ध व कोमल निषाद प्रयोग होता है। (सही/गलत)

रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए–

1. राग आसावरी का वादी ..... तथा संवादी ..... होता है।
2. राग आसावरी की जाति ..... होती है।
3. म म प ध़ प ध़ स्वर समूह ..... के अंतर्गत है। (आरोह/अवरोह)
4. सं नि ध़ ध़ प ध़ प म स्वर समूह ..... के अंतर्गत है। (आरोह/अवरोह)

सुमेलित कीजिए–

अ	आ
1. राग आसावरी का थाट	(क) दिन का दूसरा प्रहर
2. कोमल स्वर	(ख) सा रे म प ध़ सां
3. गायन समय	(ग) ध़
4. आरोह	(घ) ग़ ध़ नि़
5. अवरोह	(ड़) आसावरी
6. वादी स्वर	(च) सां नि़ ध़ प म ग़ रे सा

आइए, पाठ्यक्रम से हटकर कुछ भिन्न बातों पर भी चर्चा करें–

1. आप राग आसावरी में तीन-चार रिकॉर्डिंग सुनिए। 100 शब्दों में उनकी विवेचना लिखिए।
2. राग आसावरी पर आधारित कुछ फिल्मी गीतों की सूची बनाइए और उनमें प्रयुक्त स्वर संयोजन को लिखिए।

© NCERT not to be republished

राग देस

पंचम वादी अरू रिखब संवादी संजोग।
सोरट केहि सुरनतें देस कहत है लोग।।

—राग चन्द्रिकासार

राग विवरण

इस राग की उत्पत्ति खमाज थाट से मानी जाती है। इसमें दोनों निषाद का प्रयोग होता है— आरोह में शुद्ध तथा अवरोह में कोमल। अन्य सभी स्वर शुद्ध प्रयोग होते हैं। आरोह में गंधार व धैवत वर्ज्य हैं तथा अवरोह में सातों स्वरों का प्रयोग होता है; अत: इस राग की जाति औड्व-संपूर्ण है। वादी स्वर ऋषभ तथा संवादी पंचम है। गायन/वादन का समय रात्रि का दूसरा प्रहर है।

मुख्य बिंदु

थाट — खमाज

जाति — औड्व-संपूर्ण

स्वर — अवरोह कोमल नि, शेष स्वर शुद्ध

वादी — रे

संवादी — प

समय — रात्रि का दूसरा प्रहर

आरोह — सा रे म प नि सां

अवरोह — सं नि॒ ध प म ग रे स

पकड़ — रे मप नि॒धप, म प धऽ म ग रे गऽ नि॒ स

स्वर विस्तार — स रे म प नि॒ ध प म प ध प म ग रे ग नि॒ सा। रे नि॒ ध़ प़ म़ प़ नि॒ ध़ प़ म़ प़ नि॒ सा। रे म प ध म प म प नि॒ ध प म ग रे ग नि॒ सा। म ग रे स रे म प म प नि॒ ध प म प नि सं नि॒ ध प म रे नि॒ धं नि॒ प, ध म ग रे म ग रे ग नि॒ सा। म प नि सं रें सं नि सं रें मं गं रें सं पं मं गं रें गं नि सं प नि सं रें नि॒ ध प ध म ग, रे म प नि॒ ध प म ग रे ग नि॒ सा।

© NCERT not to be republished

राग देस– धमार

शब्द

ताल— धमार
गायन शैली— धमार

स्थायी— साँवरे रंग डार गयो, मै तो बौराई जाने कहाँ कछु कीनों
अंतरा— सुध बुध छीन लई, छीन माई ऐसो महादुख दीनों, सावरे रंग

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
क	धि	ट	धि	ट	धा	ऽ	ग	ति	ट	ति	ट	ता	ऽ
×					2		0			3			
स्थायी													
									सा	मरे	सारे	पम	नीप
									सां	व	रेऽ	रं	ग
नी	–	–	नी	सांनी	सांप	–ध	मग	रेग	रे	रे	–	रे	–
डा	ऽ	ऽ	र	ऽऽ	ऽऽ	ऽदि	योऽ	ऽऽ	ऽ	मैं	ऽ	तो	ऽ
मरे	मरे	म	म	गरे	रे	रेग	सा	नी़	नी़	प़	नी़	सा	रेप
बौ	रा	ऽ	ई	ऽऽ	जा	ऽऽ	ने	ऽ	ऽ	क	हाँ	क	छुऽ
प	रे	रेप	म	ग	म	गरे	ग	रेसा	सा	मरे	सारे	पम	नीप
की	ऽ	ऽ	नो	ऽ	ऽ	ऽऽ	ऽ	ऽ	सा	व	रेऽ	रं	ग
अंतरा													
म	–प	–	नी	–	नी	–	नी	–	सां	सां	–	–	–
सु	ऽध	ऽ	बु	ऽ	ध	ऽ	छी	ऽ	ऽ	न	ऽ	ऽ	ऽ
म	–प	–	नी	–	नी	–	नी	–	सां	सां	–	–	सां
सु	ऽध	ऽ	बु	ऽ	ध	ऽ	छी	ऽ	ऽ	न	ऽ	ऽ	ल
रें	नी	धप	–प	–	धम	–	प	नी	सां	रें	रें	रें	रें
ई	ऽ	ऽऽ	छी	ऽ	नऽ	ऽ	मा	ऽ	ऽ	ई	ऽ	ऽ	ऽ
नी	–	–	सां	–	–	सां	सांनी	रेंसा	रें नी	नीप	–	प	–
ऐ	ऽ	ऽ	सो	ऽ	ऽ	म	हाऽ	ऽऽ	ऽऽ	दुः	ऽ	ख	ऽ
प	रे	प	म	ग	म	गरे	ग	रेसा	सा	मैरे	सारे	पम	नीप
दी	ऽ	ऽ	नो	ऽ	ऽ	ऽऽ	ऽ	ऽ	सां	व	रेऽ	रं	ग

© NCERT not to be republished

राग देस– त्रिताल (मध्य लय)

शब्द

ताल— त्रिताल (मध्य लय)
गायन शैली— छोटा ख्याल

स्थायी— मेहा रे बन-बन डार-डार मुरला बोले मेहा बौछारन बरसे मे।

अंतरा— कारि घटा घन फिर उमडावत पपिहा बोले सदारंग मनवा लरजे मेहा बौछारन बरसे मे।।

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			
स्थायी															
														म	प
														मे	ऽ
सां नि	–	सां	–	नि सां	रें	सां	नि	ध	प	ध	(म)	–	म	प	प
हा	ऽ	रे	ऽ	ब	न	ब	न	डा	ऽ	र	डा	ऽ	र	मु	र
मप	ध	प म	–	म रे	–	–	–	रे सां	–	नि	–	ध	प	म	प
लाऽ	ऽ	बो	ऽ	ले	ऽ	ऽ	ऽ	मे	ऽ	हा	ऽ	ऽ	ऽ	बौ	ऽ
प ध	–	(म)	ग	म	ग	रे	–	रेग	मप	धप	मग	रेग	सारे	म	प
छा	ऽ	र	न	ब	र	से	ऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	मे	ऽ
अंतरा															
प						सां									
म	–	म	म	प	–	नि	नि	सां	सां	सां	सां	नि	सां	सां	सां
का	ऽ	रि	घ	टा	ऽ	घ	न	फि	र	उ	म	डा	ऽ	व	त
गं	गं							नि							
रें	रेंगं	रें	सां	रें	नि	सां	–	सां	सां	–	नि	–	ध	म	प
प	पिऽ	हा	ऽ	बो	ऽ	ले	ऽ	स	द	ऽ	रं	ऽ	ग	म	न
		प						रें						प	
मप	ध	म	मग	रें	–	–	–	सां	–	नि	–	ध	–	म	प
वाऽ	ऽ	ल	रऽ	जे	ऽ	ऽ	ऽ	मे	ऽ	हा	ऽ	ऽ	ऽ	बौ	ऽ
प															
ध	–	(म)	ग	म	ग	रे	–	रेग	मप	धप	मग	रेग	सारे	म	प
छा	ऽ	र	न	ब	र	से	ऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ,	मे	ऽ

© NCERT not to be republished

देस त्रिताल (मध्य लय)

शब्द

ताल— तीनताल

गायन शैली— छोटा ख्याल

स्थायी— झूम-झूम आए कारे-कारे बदरा, बरसन लागे बड़ी बड़ी बूँदन, झूम-झूम

अंतरा— निशि अंधियारी जिया डर पावे प्रेम रसिक घर आ जा आ जा झूम-झूम

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			
स्थायी															
											मग	रे	म	–	प
											झूऽ	म	झू	ऽ	म
नि	–	सं	–रें	नि	निध	पध	पध	म	मग	गरे,	म	ग	रे	–	ग
आ	ऽ	ए	ऽऽ	का	रेऽ	काऽ	रेऽ	ब	दऽ	राऽ,	ब	र	स	ऽ	न
स	–	ऩि	स	स	सं	रें	सं	नि	ध	प,	मग	रे	म	–	प
ला	ऽ	गे	ऽ	ब	ड़ी	ब	ड़ी	बूँ	द	न,	झूऽ	म	झू	ऽ	म
अंतरा															
											म	प	नि	सं	नि
											नि	शि	अं	ऽ	धि
सं	–	सं	नि	सं	निसं	रें	सं	नि	ध	प	नि	सं	रें	मं	मं
या	ऽ	री	जि	या	डऽ	ऽ	र	पा	ऽ	वे	प्रे	ऽ	म	ऽ	र
गरें	गं	नि	सं	पनि	सरें	गरें	संनि	सरें	संनि	धप,	मग	रे	म	–	प
सिऽ	क	घ	र	आऽ	ऽऽ	जाऽ	ऽऽ	आऽ	ऽजा	ऽऽ,	झूऽ	म	झू	ऽ	म

राग देस

ताल— एकताल

गायन शैली— छोटा ख्याल

शब्द

स्थायी— नाचत कान्ह नचावे गुइयां, होरी के खेलैया।

अंतरा 1— अबीर गुलाल लै, मुख पर मलो री, बजावे मिरदंग, फाग में रमैया।

अंतरा 2— छेड़त कान्हौ डारे रंग, भर-भर पिचकारी, अरज करूँ मैं तोसे, छोड़ो मोरी बैंया।।

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
धिं	धिं	धागे	तिरकिट	तू	ना	क	त्ता	धागे	तिरकिट	धी	ना
×		0		2		0		3		4	
स्थायी											
सां	नी	सां	नी	ध	प	प	ध	प	म	ग	म
ना	च	त	का	ऽ	न्ह	न	चा	वे	गु	इ	यां
रे	ग	रे	सा	ऩी	सा	रेम	पनी	सांरें	गंरें	सांनी	सां
हो	री	ऽ	के	ऽ	खे	लैऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	याऽ	ऽ
अंतरा 1											
म	ग	रे	सा	ऩी	सा	रेग	पम	गम	ग	–	रे
अ	बी	ऽ	र	ऽ	गु	लाऽ	ऽऽ	ऽऽ	ल	ऽ	लै
रे	नी	धनी	ध	प	प	मप	सांनी	धनी	ध	प	–
मु	ख	ऽऽ	प	र	म	लोऽ	ऽऽ	ऽऽ	री	ऽ	ऽ
नीसां	रेंगं	पंमं	गं	रें	सां	नी	सां	रें	नी	ध	प
बऽ	ऽऽ	ऽऽ	जा	ऽ	वे	मि	र	ऽ	दं	ऽ	ग
म	ग	रेग	सा	ऩी	सा	रेम	पनी	सांरें	गंरें	सांनी	सां
फा	ऽ	गऽ	में	ऽ	र	मैऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	याऽ	ऽ
अंतरा 2											
म	रे	म	म	प	प	म	प	नीध	ध	–	प
छे	ऽ	ड़	त	का	न्ह	डा	ऽ	रेऽ	रं	ऽ	ग
रे	नी	धनी	ध	प	म	प	प	नी	सां	नी	सां
भ	र	ऽऽ	भ	र	पि	च	का	ऽ	ऽ	री	ऽ
नीसां	रेंगं	पंमं	गं	रे	सां	नी	सां	रें	नी	ध	प
अऽ	ऽऽ	ऽऽ	र	ज	क	रूं	ऽ	मैं	तो	ऽ	से
म	ग	रेग	ऩी	–	सा	रेम	पनी	सांरें	गंरें	सांनी	सां
छो	ड़ो	ऽऽ	मो	ऽ	री	बैंऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	यांऽ	ऽ

राग देस— त्रिताल (रचनाकार— श्रीगुरू लालाबोबा देशपांडे)

शब्द

ताल— तीनताल

गायन शैली— तराना

स्थायी— तदिया रे त दीम्तनन दीम्त दीम्तनन देरे ना दीम्तन देरे-देरे तदीम्त दारे दानी नित तन देरे ताना रे दानि।

अंतरा— नितन्न तन देरे तदानी दिर-दिर तोम् देरे ना देरे ना तोम् तदारे तारे दानी तनूम-तनूम तोम् तने दीम-दीम तन दिर-दिर तदारे दानि तदानि दानि ओदेतन तदिया नारे तारे दानि।

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा ×	धिं	धिं	धा	धा 2	धिं	धिं	धा	धा 0	तिं	तिं	ता	ता 3	धिं	धिं	धा
स्थायी															
			म रे त	म दि	प या	नि रे	सां त	निसां दीऽ	रें ऽ	नि म्त	ध न	प न	रे म दी	रे ऽ	म प म्त
म दी	रे ऽ	म रे म्त	ग न	रे न	सा दे	ऩि रे रे	ऩि ना	सा दी	– ऽ	नि सा म्त	सा न	म रे दे	म रे	प म दे	प रे
सां नि त	सां दी	– ऽ	नि रे म्त	सां दा	नि रे	ध दा	प नी	प म नि	प त	नि सां त	नि न	ध दे	प रे	म ता	ग ना
रे रे	ग दा	ऩि सा नि,	म रे त												
अंतरा															
								प म नि	म ता	– ऽ	म न्न	प त	प न	सां नि दे	नि रे
सां त	सां दा	सां नी	– ऽ	सां नि– दिर	सां– दिर	रें तो	–– ऽम्	सां नि दे	नि रे	नि ना	नि दे	सां रे	नि ना	सां तो	–सं ऽम्
नि रें त	नि दा	ध ऽ	प रे	नि ध ता	म रे	प दा	प नि	म प त	रें नू	– ऽ	मं रें म्त	मं रें नू	गं ऽ	नि सां म्तो	–सं ऽम्
सां नि त	सां न	मं रें दी	मं ऽ	– ऽ	–– ऽम	मं रें दी	–– ऽम	सां नि त	नि न	सां– दिर	सां– दिर	नि रें त	सां दा	नि रे	ध दा
प नि	नि ध त	म दा	प नि	सां नि दा	सां नि	प म ओ	प दे	सां नि त	सां न	नि रें त	नि दि	ध या	प ना	म रे	ग ता
रे रे	ऩि ग दा	म सा, नि,	रे त												

© NCERT not to be republished

राग देस

ताल– तीनताल **गत– मसीतखानी**

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			
							स्थायी								
											ऩिस	रे	मम़	प	नि
											दिर	दा	दिर	दा	रा
सं	सं	सं	संसं	रें	निनि	ध	प	मग	रेग	ऩिस					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
							मान्झा								
म़	प़प़	ऩि	स	रे	मम	पनि	धप	रेग	ऩि	स					
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
							अंतरा								
											मम	म	पप	नि	नि
											दिर	दा	दिर	दा	रा
सं	सं	सं	निसं	रें	मंमं	गं	रें	रेंगं	संनि	सं					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
											रेंमं	गं	रेंगं	नि	सं
											दिर	दा	दिर	दा	रा
म	पप	सनि	सं	रे	मम	पनि	धप	मग	रेग	ऩिस					
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					

© NCERT not to be republished

राग देस

ताल— तीनताल **गत— रज़ाखानी**

1 2 3 4	5 6 7 8	9 10 11 12	13 14 15 16
धा धिं धिं धा ×	धा धिं धिं धा 2	धा तिं तिं ता 0	ता धिं धिं धा 3
स्थायी			
सं – ध प दा ऽ दा रा	म ग रे स दा रा दा रा	रे मम प ध दा दिर दा रा	म पप नि नि दा दिर दा रा
अंतरा			
सं – –, रेंरें दा – र, दिर रे गग रे म दा दिर दा रा	सं निनि ध प दा दिर दा रा ग सरे नि़ स दा दारा दा रा	ध मम पप धध दा दिर दिर दिर	म– म,ग –ग, रे दाऽ र,दा ऽर, दा

अभ्यास

इस राग के बारे में आप पढ़ चुके हैं। आइए, नीचे लिखे प्रश्नों के उत्तर देने का प्रयास करें–

1. राग देस में ज़्यादातर किस ऋतु के गीत गाए जाते हैं?
2. राग देस का गायन समय बताइए।
3. राग देस का वादी एवं संवादी स्वर बताइए।
4. राग देस की पकड़ लिखिए।
5. राग देस पर आधारित कोई दो फिल्मी गीत लिखिए तथा उस गीत की पृष्ठभूमि की विवेचना कीजिए।
6. राग देस में चार तानें लिखिए— आठ मात्रा तथा बारह मात्रा में।
7. राग देस पर आधारित कोई एक श्लोक लिखिए तथा राग के मुख्य लक्षण बताइए।
8. राग देस पर आधारित किसी एक बंदिश की स्वरलिपि लिखिए।

© NCERT not to be republished

सही या गलत बताइए–

1. राग देस आश्रय राग की श्रेणी में नहीं आता है। (सही/गलत)
2. इसके आरोह में गंधार वर्जित स्वर होता है। (सही/गलत)
3. इस राग की जाति षाड्व संपूर्ण है। (सही/गलत)
4. इसके आरोह तथा अवरोह में क्रमशः शुद्ध व कोमल निषाद प्रयोग होता है। (सही/गलत)

रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए–

1. राग देस का वादी ..... तथा संवादी ..... होता है।
2. राग देस की जाति ..... होती है।
3. मेहारे ..... डार-डार ..... ।
4. राग देस के अवरोह में ..... का प्रयोग होता है।
5. झूम-झूम ..... कारे ..... बदरा ..... बरसने लागे ..... बड़ी ..... ।

सुमेलित कीजिए–

अ	आ
1. राग देस का थाट	(क) रात्रि का दूसरा प्रहर
2. कोमल स्वर	(ख) स रे म प नि सां
3. गायन समय	(ग) झूम झूम आए
4. आरोह	(घ) अवरोह में निषाद कोमल
5. अवरोह	(ङ) खमाज
6. छोटा ख्याल	(च) सां नि ध प म ग रे सा

आइए, पाठ्यक्रम से हटकर कुछ भिन्न बातों पर भी चर्चा करें–

1. राग देस में कितने तरह के स्वर समूह हैं, सोचिए और लिखिए।
2. राग देस पर आधारित फिल्मी संगीत ढूँढकर उनमें प्रयोग किए गए स्वरों का विवेचन कीजिए।

© NCERT not to be republished

राग मालकौंस

मृदू गमौ धनी चैव समौ संवादिवादिनौ।
परिहीनो मालकौशिर्निशीथात्परमौडुवः।।

—रागचन्द्रिकायाम्

राग विवरण

यह राग भैरवी थाट से उत्पन्न है। इसमे ऋषभ व पंचम स्वर आरोह एवं अवरोह में वर्ज्य हैं, अत: इसकी जाति औड्व-औड्व मानते हैं। वादी स्वर मध्यम व संवादी षड्ज है। गायन समय रात्रि का तीसरा प्रहर है। यह गंभीर प्रकृति का अत्यंत लोकप्रिय राग है। अतः बहुत से गायक-वादक इससे परिचित हैं। पुरानी फिल्मों के बहुत से गीत इस राग पर आधारित हैं।

मुख्य बिंदु

थाट — भैरवी
जाति — औड्व-औड्व
स्वर — रे, प वर्जित, ग ध नि कोमल, म शुद्ध
वादी — मध्यम
संवादी — षड्ज
समय — रात्रि का तीसरा प्रहर
आरोह — नि़ सा ग म ध नि सां
अवरोह — सां नि ध म ग म ग सा,
पकड़ — ध़ नि़ स म, ग म ग स
स्वर विस्तार — ध़ नि़ स म ग म ग स नि़ स ध़ नि़ सा। नि़ स ग म ध म ग म ग स नि़ स ध़ नि़ स म ग म ग सा। म ग म ग स ग म ध नि ध म ग म ध नि सं नि ध म ग म ग स। ग म ध नि सं गं मं गं सं नि ध नि सं — ग म ध नि सं मं गं मं गं सं नि सं ध नि सं नि ध नि ध म ग म ध नि ध म ग म ध म ग म ग स नि़ स ध नि़ स म ग म ग स ध़ नि़ सा।

© NCERT not to be republished

मालकौंस– एकताल (विलंबित)

ताल— एकताल
गायन शैली— विलंबित ख्याल

शब्द

स्थायी— पगला गन दे महाराज कुँवर
अंतरा— सदा रंगीली पीतमु ने पावन दे

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
धिं	धिं	धागे	तिरकिट	तू	ना	क	त्ता	धागे	तिरकिट	धी	ना
×		0		2		0		3		4	
स्थायी											
							सा				नि़
							ग़	सा	नि़	ध़	ध़ नि़
							प	ग	ला	ऽ	गन
			म					ध़		ध़	
सा	म	–	ग़	म	ध़	–	–	म	ध़	नि़	ध़
दे	ऽ	ऽ	म	ऽ	हा	ऽ	ऽ	रा	ऽ	ज	कुं
			म				सा				
म	–	–	ग़	म	ग़	सा	ग़				
व	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	र,	प				
अंतरा											
								म		नि़	सां
								ग़	म	ध़	–नि़
								स	दा	ऽ	ऽ रं
सां							नि़				
नि़	सां	–	सां	–	नि़सां	–	सां	–	नि़	ध़	म
गी	ऽ	ऽ	ली	ऽ	ऽऽ	ऽ	पी	ऽ	त	मु	ने
			म				सा				
म	–	–	ग़	म	ग़	सा	ग़				
पा	ऽ	ऽ	व	ऽ	न	दे,	प				

© NCERT not to be republished

मालकौंस

शब्द

ताल— तीनताल

गायन शैली— छोटा ख्याल

स्थायी— कोयलिया बोले अमुवा डार पर, ऋतु बसंत को देत संदेसवा

अंतरा— नव कलियन पर गूँजत भँवरा, उनके संग करत रंगरलियाँ, ऋतु बसंत को देत संदेसवा।

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			
स्थायी															
								सं	संनि	गं	सं	ध	म	ध	नि
								को	यऽ	लि	या	बो	ले	अ	मु
सं	–	–	ध	नि	ध	म	म	ग	ग	म	धनि	सं	नि	सं	–
वा	ऽ	ऽ	डा	ऽ	र	प	र	ऋ	तु	ब	संऽ	ऽ	त	को	ऽ
ग	–	म	ध	म	ग	सा	–								
दे	ऽ	त	सं	दे	स	वा	ऽ								
अंतरा															
								ग	ग	म	म	ध	ध	नि	नि
								न	व	क	लि	य	न	प	र
सं	–	सं	सं	गं	नि	सं	–	नि	नि	नि	–	सं	–	सं	सं
गूँ	ऽ	ज	त	भँ	व	रा	ऽ	उ	न	के	ऽ	सं	ऽ	ग	क
ध	म	ध	नि	ध	ध	म	–	ग	ग	म	धनि	सं	नि	सं	–
र	त	रं	ग	र	लि	याँ	ऽ	ऋ	तु	ब	संऽ	ऽ	त	कौ	ऽ
ग	–	म	ध	म	ग	सा	–								
दे	ऽ	त	सं	दे	स	वा	ऽ								

© NCERT not to be republished

मालकौंस

शब्द

ताल— तीनताल
गायन शैली— छोटा ख्याल (मध्य लय)

स्थायी— मोहे लागा ध्यान, तोरा त्रिपुरारी गिरिजा के नाथ मोहे
अंतरा— अंग भस्म गरे विषधर माला जटा जूट सू, मेला भाला सीस सोहे सुर

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			

स्थायी

						ध़	नि़	स	ग़	म	ग़	सा	ध़	–	नि़
						मो	हे	ला	ऽ	ऽ	गा	ऽ	ध्या	ऽ	न
सा	–	–	–	सा	–	–	–	म	म	म	–	धधमग	मधनि	संसं	सरेसं
तो	ऽ	ऽ	ऽ	रा	ऽ	ऽ	ऽ	त्रि	पु	रा	ऽ	रीऽऽ	ऽऽऽ	ऽगि	रिऽऽ
ध	नि	ध	म	ग	सा	ध़	नि़								
जा	ऽ	के	ना	ऽ	थ	मो	हे								

अंतरा

								ध	–	ध	ग़	–	म	ध	ध
								अं	ऽ	ग	भ	ऽ	स्म	ग	रे
नि	नि	नि	नि	संगंसं		मंगंसं		धनि	संसं	सं	सं	गं	मं	गं	सं	सं	–
वि	ष	ध	र	माऽऽ		ऽऽऽ		लाऽ	ऽऽ	ज	टा	ऽ	जू	ऽ	ट	सू	ऽ
सं	–	सं	–	ध		नि		ध	म	ग़	–	म	धनि	सं	सं	सं	सं
मे	ऽ	ला	ऽ	भा		ऽ		ला	ऽ	सी	ऽ	स	सोऽ	ऽ	हे	सु	र

मालकौंस (रचनाकार– उस्ताद वासिफुद्दीन डागर)

शब्द

ताल— चौताल
गायन शैली— ध्रुपद

स्थायी— पूजन चली महादेव चंद्रवदनी मृगनयनी हंस गमनी पारवती।
अंतरा— कर लिये अग्र थाल, पुष्पन के गुंधे हार मुख दियारा जराए देवन देव महादेव।
संचारी— साज नख शिख सोलाहू शृंगार बरनी ना जात सुंदरता छवि
आभोग— तानसेन धूप दीप नई वई दले ध्यान लगो हर हर हर आदि देव

© NCERT not to be republished

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
धा	धा	दिं	ता	किट	धा	दिं	ता	तिट	कत	गदि	गन
×		0		2		0		3		4	
					स्थायी						
सा	म	म	म	म	मग	गस	ग	म	ग	सा	सा
पू	ऽ	ज	न	च	लीऽ	मऽ	हा	ऽ	दे	ऽ	व
नी	–	सा	म	म	म	ग	गसा	(म)ग	म	म	म
चं	ऽ	द्र	ब	द	नी	मृ	गऽ	न	य	नी	ऽ
(म)ग	(म)ग	म	नी	ध	म	ग	–	ग	गम	गनी	सानी
हं	ऽ	स	ग	म	नी	पा	ऽ	र	वऽ	तीऽ	ऽऽ
					अंतरा						
ग	–	म	(नी)ध	(नी)ध	(सा)नी	(सा)नी	सां	सां	सां	–	ल
क	ऽ	र	लि	ऽ	ये	अ	ऽ	ग्र	था	ऽ	ल
सां	(सां)नी	गं	सां	ध	ध	म	(नी)ध	नी	ध	म	म
पु	ऽ	प	न	के	ऽ	गुं	धे	ऽ	हा	ऽ	र
(मं)गं	गं	गं	गं	गं	–	सां	–	नी	सां	सां	सां
मु	ख	ऽ	दि	या	ऽ	रा	ऽ	ज	रा	ऽ	ए
सां	ध	नी	ध	–	म	(म)ग	(म)ग	म	ग	–	सा
दे	व	न	दे	ऽ	व	म	हा	ऽ	दे	ऽ	व
					संचारी						
(स)ध	स	(ग)म	(ग)म	म	(म)ग	ग	(ग)स	म	(ग)म	म	म
सा	ज	न	ख	शि	ख	सो	ला	हू	श्रीं	गा	र
(ग)म	म	ध	नी	ग	सा	सा	ग	ग	म	ग	सा
ब	र	नी	ना	जा	ऽ	त	सुं	द	रता	छ	वि
					आभोग						
(ग)म	–	म	(नी)ध	–	ध	(ध)नी	नी	–	सां	–	सां
ता	ऽ	न	सै	ऽ	न	धू	ऽ	प	दी	ऽ	प
नी	सा	नी	सा	नी	ध	नी	ध	–	–	म	म
न	ई	व	ई	द	ल	ध	या	ऽ	न	ल	गो
म	म	म	म	म	म	ग	ग	म	ग	–	सा
ह	र	ह	र	ह	र	आ	ऽ	दि	दे	ऽ	व

मालकौंस

ताल– तीनताल **गत– मसीतखानी**

1 2 3 4 धा धिं धिं धा ×	5 6 7 8 धा धिं धिं धा 2	9 10 11 12 धा तिं तिं ता 0	13 14 15 16 ता धिं धिं धा 3
स्थायी			
		[म]गम दिर	[म]ग सस [नि]ध़ नि़ दा दिर दा रा
स म म [म]गग दा दा रा दिर	म धनि ध म दा दिर दा रा	गम ग स दा दा रा	
मान्झा			
म़ ध़ध़ [ध़स]नि़ स दा दिर दा रा	नि़ सस ग म दा दिर दा रा	[म]धम गम गस दा दा रा	
अंतरा			
		[म]गग दिर	ग मम [मनि]ध [धसं]नि दा दिर दा रा
सं सं सं धनि दा दा रा दिर	सं संमगंम [मं]गं सं दा दिरदिर दा रा	[नि]ध [सं]नि सं दा दा रा	
		गंमं दिर	गं संसं ध नि दा दिर दा रा
सं सं सं निसं दा दा रा दिर	ध निनि ध म दा दिर दा रा	गम ग स दा दा रा	

मालकौंस

ताल— तीनताल **गत— रज़ाखानी**

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			
स्थायी															
						गगग	मम	ग–	ग,नि़	–नि़,	स	ग	मम	ध	नि
						दिर	दिर	दाऽ	र,दा	ऽर,	दा	दा	दिर	दा	रा
सं	–	निध	नि	ध	म										
दा	ऽ	दा	रा	दा	रा										
अंतरा															
सं	–	–,	ध	–	नि	सं	मंमं	गं	सं	निगं	संगं	नि–	नि,ध	–ध,	म
दा	ऽ	र,	दा	ऽ	रा	दा	दिर	दा	रा	दारा	दारा	दाऽ	र,दा	ऽर,	दा
ग	मम	ध	नि	सं	–										
दा	दिर	दा	रा	दा	ऽ										

मालकौंस

ताल— तीनताल **गत— रज़ाखानी**

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			
स्थायी															
ध़	–ध़	नि़	स	म	–	ग	–ग	म	ध	–	ग	–ग	म	ध	नि
दा	ऽर	दा	रा	दा	ऽ	दा	ऽर	दा	दा	ऽ	दा	ऽर	दा	दा	रा
सं	–	–,	नि	–	ध	म	–	ग	मम	धध	मग	ग–	म,ग	–ग	स
दा	–	द,	दा	ऽ	रा	दा	ऽ	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	र,दा	ऽर,	दा
सं	–	–	नि	–	ध	म	–	ग	मम	धध	मम	ग–	म,ग	–ग	,स
दा	ऽ	र,	दा	ऽ	रा	दा	ऽ	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	र,दा	ऽर,	दा
अंतरा															
सं	–	–,	ग	–	म	ध	नि	सं	मंमं	गंगं	मंमं	मं–	गं नि	–नि,	सं
दा	ऽ	र,	दा	ऽ	रा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	र,दा	ऽर,	दा
गमं	–	गं	मंमं	गं	सं,	निसं	–	ध	निनि	ध	म	ग	मम	ध	नि
दा	ऽ	दा	दिर	दा	रा,	दा	ऽ	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
सं	–	–,	नि	–	ध	म	–	ग	मम	धध	मम	ग–	म,ग	–ग	स
दा	ऽ	र,	दा	ऽ	रा	दा	ऽ	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	र,दा	ऽर,	दा

© NCERT not to be republished

अभ्यास

इस राग के बारे में आप पढ़ चुके हैं। आइए, नीचे लिखे प्रश्नों के उत्तर देने का प्रयास करें–

1. राग मालकौंस किस थाट के अंतर्गत आता है?
2. राग मालकौंस किस समय गाया-बजाया जाता है?
3. राग मालकौंस में शुद्ध स्वर कौन से हैं?
4. राग मालकौंस में पंचम की क्या स्थिति है?
5. राग मालकौंस पर आधारित कोई दो फिल्मी गीत लिखिए तथा उस गीत के कलाकारों के बारे में भी लिखिए।
6. राग मालकौंस पर आधारित कोई एक श्लोक लिखिए तथा राग के मुख्य लक्षण बताइए।
7. राग मालकौंस पर आधारित किसी एक बंदिश की स्वरलिपि लिखिए।
8. किन्हीं दो प्रसिद्ध गीतकार और संगीतकार का योगदान बताइए जिन्होंने राग मालकौंस में कुछ रचनाएँ की हों।

सही या गलत बताइए–

1. राग मालकौंस आश्रय राग की श्रेणी में नहीं आता है। (सही/गलत)
2. इसके आरोह में निषाद वर्जित स्वर है। (सही/गलत)
3. इस राग की जाति षाड्व होती है। (सही/गलत)
4. राग मालकौंस भोर के समय गाया जाता है। (सही/गलत)
5. इसके आरोह तथा अवरोह में क्रमशः शुद्ध व कोमल निषाद प्रयोग होता है। (सही /गलत)

रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए–

1. राग मालकौंस का वादी ..... तथा संवादी ..... होता है।
2. राग मालकौंस की जाति ..... होती है।
3. ध़ नि़ स ..... म ..... म ग़ ..... नि़ स।
4. ग़ म़ ..... नि़ ..... सं ..... म ग़ स।
5. इस राग की जाति ..... है।

© NCERT not to be republished

सुमेलित कीजिए–

अ	आ
1) राग मालकौंस का थाट	क) रात्रि का तीसरा प्रहर
2) कोमल स्वर	ख) स ग॒ म ध॒ नि॒ सं
3) गायन समय	ग) औड्व-औड्व
4) आरोह	घ) ग ध नि
5) अवरोह	ड़) भैरवी
6) जाति	च) सं नि॒ ध॒ म ग॒ म ग॒ म

आइए, पाठ्यक्रम से हटकर कुछ भिन्न बातों पर भी चर्चा करें–

1. राग मालकौंस में गाए गए कुछ भजनों का संकलन कीजिए। खुद गाकर रिकॉर्ड कीजिए और कक्षा में सुनाइए।
2. राग मालकौंस पर कोई धुन बजाइए और बताइए कि जब वह धुन गाते या बजाते हैं तो क्या अंतर होता है।

© NCERT not to be republished

राग काफी

मृदु मध्यम गांधार है, मृदु तीवर हुँ निखाद।
काफी सुन्दर राग है, ध्रुवप-स वादी-संवादी।।

—चंद्रिकासार

राग विवरण

यह राग काफी थाट से उत्पन्न होता है। इसमें गांधार व निषाद कोमल तथा शेष सब स्वर शुद्ध लगते हैं। किंतु कभी-कभी शुद्ध गांधार एवं शुद्ध निषाद का अल्प प्रयोग सौंदर्यवर्धन के लिए भी किया जाता है। इसका वादी स्वर पंचम व संवादी स्वर षड्ज है। कुछ गुणीजन गांधार और निषाद का संवाद मानते हैं। इस राग की जाति संपूर्ण-संपूर्ण है। गायन-समय मध्य रात्रि का माना जाता है। कोई-कोई इसका गायन समय साँयकाल भी मानते हैं। सर्वसाधारण में यह राग लोकप्रिय है। इसके आरोह में तीव्र गांधार और तीव्र निषाद अनेक बार लगाए हुए दिखाई देते हैं। इन स्वरों के उचित प्रयोग से इस राग का वैचित्र्य बढ़ता है। किंतु यह ध्यान रखना चाहिए कि तीव्र ग और तीव्र नि इस राग के नियमित स्वर नहीं हैं। कभी-कभी क्वचित कोमल धैवत लेकर भी समझदार गायक राग-हानि नहीं होने देते, किंतु यह प्रयोग गायक की कुशलता पर निर्भर है। इस राग की विशेषता सा, ग, प, नि, स्वरों में है। साधारण श्रोतागण 'सासा, रेरे, ग ग, म म, प' विशिष्ट स्वर-समुदाय से तत्कालीन ही इस राग को पहचान लेते हैं। इस राग में ठुमरी, दादरा और होरी गाने का प्रचलन है।

मुख्य बिंदु

थाट — काफी
जाति — संपूर्ण-संपूर्ण
स्वर — ग, नि, कोमल-शेष स्वर शुद्ध
वादी — पंचम
संवादी — षड्ज
समय — मध्य रात्रि
आरोह — सा रे, ग, म, प, ध नि सां
अवरोह — सां नि ध, प, म ग, रे, सा
पकड़ — सा सा, रे रे, ग ग, म म, प
स्वर विस्तार — स रे ग म प म ग रे ग म प ध नि ध प म ग रे स। स नि़ ध़ प़ म़ प़ ध़ नि़ ध़ प़ म़ प़ ध़ नि़ स रे ग म प म ग रे स। स स रे रे ग ग म म प प म ग म प ध नि ध प म ग रे स। स, नि़ स रे ग म प, ग म प ध नि सं प सं नि ध प म प ध नि सं रें गं मं पं मं गं रें स नि ध प म ग रे प म ग रे स नि़ स रे ग म प म ग रे स।

© NCERT not to be republished

काफी

शब्द

ताल— त्रिताल

स्थायी— कदर पिया नैया मोरि कैसे लागे पार, तू खेवट अनाड़ी हूँ ठाड़ि मझधार

गायन शैली— छोटा ख्याल

अंतरा— ना मोरे नैया ना रे खिवैया आन पड़ी मझधार कदर पिया नैया मोरि कैसे लागे पार

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			
स्थायी															
			ग म	ग	ग	म	प	ध	म	प ग	म	म ग	ग	रे	सा रे
			क	द	र	पि	या	नै	या	मो	रि	कै	से	ला	गे
प	–	–	ग	म	ध	नि	सां	रें	नि	–	ध नि	ध	प	ध	म
पा	र्	ऽ	तु	खे	व	ट	अ	ना	ड़ी	ऽ	हुँ	ठा	ड़ि	म	झ
प	–	–	म												
धा	र्	ऽ,	क												
अंतरा															
								(म)	–	म	प	सां नि	–	प सां	–
								ना	ऽ	मो	रे	नै	ऽ	या	ऽ
सारें	मं गं	रें	सां	रें	नि	सां	–	सां नि	–	सा	सां	निसां	रें नि	ध	म
नाऽ	ऽ	रे	खि	वै	ऽ	या	ऽ	आ	ऽ	न	प	ड़ीऽ	ऽ	म	झ
प	–	–	ग	म	ध	नि	सां	नि	ध	म	प	म ग	ग	रे	सा रे
धा	र्	ऽ	क ग	द	र	पि	या	नै	या	मो	रि	कै	से	ला	गे
प	–	–	म												
पा	र	ऽ,	क												

© NCERT not to be republished

काफी

शब्द

ताल— त्रिताल

गायन शैली— छोटा ख्याल

स्थायी— जिन डारो रंग मानो गिरीधारी मोरी बात, जिन डारो रंग मानो गिरधारी, अब सास सुनेगी देगी गारी हम हारी

अंतरा 1— डमक डमक डमरू गत बाजत मत संगीत बिचारी ततकारी

अंतरा 2— हर रंग कहाकहुँ अब मैं तो सोऽ अनगिन देऊँ मैं गारी दे दे तारी

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			
स्थायी															
						ग म	प	ग	म	रे ग	सा रे	रे	ग	म	म
						जि	न	डा	रो	रं	ग	मा	नो	गि	री
प	प	ध	प	म	ग	ग म	प	ग	म	रे ग	सा रे	रे	ग	म	म
धा	री	मो	री	बा	त,	जि	न	डा	रो	रं	ग	मा	नो	गि	री
प	प	–	–	–	–	ग म	ग	म	नि	ध	नि	ध	प	ध	म
धा	री	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	अ	ब	सा	ऽ	स	सु	ने	गी	दे	गी
प	प	ध	प	ग म	ग	ग म	प								
गा	री	ह	म	हा	री,	जि	न								
अंतरा 1															
								सां	नि	ध	सां	नि	ध	म	प
								ड	म	क	ड	म	क	ड	म
ग	–	रे	म	ग	–	रे	सा	नि़	सा	रे	–	रे	ग	म	म
रू	ऽ	ग	त	बा	ऽ	ज	त	म	त	सं	ऽ	गी	ऽ	त	बि
प	प	ध	म	प	प	–	–								
चा	री	त	त	का	री	ऽ	ऽ								
अंतरा 2															
								म	म	प	ध	नि	नि	सां	सां
								ह	र	रं	ग	क	हा	क	हुँ
नि	नि	सां	–	सां नि	सां नि	ध	प	नि	नि	सां	सां	निसां	रें	सां	नि
अ	ब	मैं	ऽ	तो	ऽ	सो	ऽ	अ	न	गि	न	देऽ	ऽ	ऊँ	मैं
ध	प	ध	प	ग म	ग	ग म	प								
गा	री	दे	दे	ता	री,	जि	न								

© NCERT not to be republished

काफी

ताल— त्रिताल मध्य लय
गायन शैली— छोटा ख्याल

शब्द

स्थायी— छाँड़ो-छाँड़ो छैला मोरि बैंयाँ दुखत मोरि नरम कलाई कैसे तुम कैसे तुम निडर लाल मग रोकत पराई छाँड़ो

अंतरा— कैसे तुम महाराज आवत न तोको लाज जानो ना कस को राज पकड़ मँगावे वाकी फिरत दुहाई छाँड़ो

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			

स्थायी

						नि सा	नि़	सा	रे	रे	(ग)	–	म	–	म
						छाँ	ड़ो	छाँ	ड़ो	छै	ला	ऽ	मो	ऽ	रि
प	–	प	म	प	ध	नि	सा	नि	धप	म	प	(ग)	–	रे	–
बैं	ऽ	याँ	दु	ख	त	मो	रि	न	रऽ	म	क	ला	ऽ	ई	ऽ
सा रे	नि	ध	नि	प	ध	ध म	प	प ग	म	प	ध ग	म	म	सा	नि़
कै	से	तु	म	कै	से	तु	म	नि	ड	र	ला	ऽ	ल	म	ग
सा	ग	रे	म	ग	रे	सा	नि़								
रो	क	त	प	रा	ई,	छाँ	ड़ो								

अंतरा

ग म	म	म	प	सां नि	नि	सां	–सां	गं रें	रेंगं	रें	सां	रें	नि	सां	–सां
कै	से	तु	म	म	हा	रा	ऽज	आ	वऽ	त	न	तो	को	ला	ऽज
ध प	रें	सां	रें	रें नि	नि	सां	–सां	प	ध	प	नि	ध	प	सा	नि़
जा	नो	ना	क	स	को	रा	ऽज	प	क	ड़	मँ	गा	वे	वा	की
सा	ग	रे	म	ग	रे	सा	नि़								
फि	र	त	दु	हा	ई,	छाँ	ड़ो								

© NCERT not to be republished

काफी

ताल– तीनताल **गत– मसीतखानी**

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			

स्थायी

											रेरे	ग	रेस	–रेग–	मम
प	प	प	पध	पधनि	निनि	धपम	म	मधपध	ग	रे	दिर	दा	दिर	ऽदाराऽ	दिर
दा	दा	रा	दिर	दादा	दिर	दादा	रा	हादा	दा	रा					

अंतरा

											रेरे	रेनि	धनि	पध	मप
ध	निनि	सं	रेंगं	रें	निनि	ध	प	मधपध	गग	रे	दिर	दा	दिर	दा	रा
दा	दिर	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	हादा	दा	रा				

काफी

ताल– तीनताल **गत– रज़ाखानी**

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			

स्थायी

								स	रेरे	रे,	ग	–	म	प	म
								दा	दिर	दा,	दा	ऽ	दा	दा	रा
प	–	प	म	ग	रे	स	नि़								
दा	ऽ	दा	रा	दा	रा	दा	रा								

अंतरा

प	–	प	म	प	ध	नि	सं	नि	धध	मम	धपम	ग–	ग,रे	–स,	रे
दा	ऽ	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	र,दा	ऽर,	दा
रे	निनि	ध	नि	प	धध	म	प	ग	मम	प	ग	–	म	स	नि
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	दा	ऽ	रा	दा	रा
स	गग	रे	म	ग	रे	स	नि								
दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा								

© NCERT not to be republished

अभ्यास

इस राग के बारे में आप पढ़ चुके हैं। आइए, नीचे लिखे प्रश्नों का उत्तर देने का प्रयास करें–

1. राग काफी किस थाट के अंतर्गत आता है?
2. राग काफी पर आधारित होरी गाने वाले कलाकारों से बातचीत करके या यूट्यूब आदि से अन्वेषण कर 'होरी' के शब्दों और स्वर समूह पर विचार करें।
3. क्या राग काफी में दोनों निषाद का प्रयोग होता है?
4. राग काफी में किस प्रकार की शैलियों की रचनाएँ गाई जाती हैं?
5. राग काफी पर आधारित कोई दो फिल्मी गीत लिखिए तथा उस गीत के कलाकारों के बारे में भी लिखिए।
6. राग काफी पर आधारित कोई एक श्लोक लिखिए तथा राग के मुख्य लक्षण बताइए।
7. राग काफी पर आधारित कोई एक बंदिश की स्वरलिपि लिखिए।
8. किन्हीं दो प्रसिद्ध गीतकार और संगीतकारों का योगदान बताइए जिन्होंने राग 'काफी' में कुछ रचनाएँ बनाई हों।

सही या गलत बताइए–

1. राग काफी आश्रय राग की श्रेणी में नहीं आता है। (सही/गलत)
2. इसके आरोह में निषाद वर्जित स्वर होता है। (सही/गलत)
3. इस राग की जाति षाड्व संपूर्ण होती है। (सही/गलत)
4. इसके आरोह तथा अवरोह में क्रमशः शुद्ध व कोमल गंधार प्रयोग होता है। (सही/गलत)

रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए–

1. राग काफी का वादी ..... तथा संवादी ..... होता है।
2. राग काफी की जाति ..... होती है।
3. इस राग को गाने का समय ..... है।
4. इसका पकड़ स स ..... ग ग म म ..... हैं।
5. इस राग में ....., दादरा, ..., गाई जाती है।

© NCERT not to be republished

सुमेलित कीजिए–

अ	आ
1. राग काफी का थाट	(क) मध्य रात्रि
2. कोमल स्वर	(ख) सा रे ग म प ध नि सां
3. गायन समय	(ग) कदर पिया नैया
4. आरोह	(घ) ग नि
5. अवरोह	(ङ) काफी
6. बंदिश के बोल	(च) सां नि ध प म ग रे सा

आइए, पाठ्यक्रम से हटकर कुछ भिन्न बातों पर भी चर्चा करें–

1. सुप्रसिद्ध कलाकार गिरिजा देवी एवं सिद्धेश्वरी देवी की राग काफी पर गाई हुईं रचनाएँ सुनकर परियोजना बनाएइए।
2. उक्त रचनाओं में अधिकांशत: किस तरह के स्वर समूह, ताल इत्यादि का प्रयोग किया गया है।

© NCERT not to be republished

राग शुद्ध सारंग

दो मध्यम अरू शुद्ध स्वर, गावत शुद्ध सारंग।
रिप संवाद औड्व-षाड्व, मध्याह्न काल आनंद।।

—चंद्रिकासार

राग विवरण

इस राग को कल्याण थाटजन्य माना जाता है। इसमें ऋषभ वादी और पंचम संवादी लगते हैं। गायन समय मध्याह्न काल है। आरोह में ग-ध और अवरोह में केवल गांधार वर्ज्य होने से इसकी जाति औड्व-षाड्व है। दोनों मध्यम और शेष स्वर शुद्ध प्रयोग किए जाते हैं। इसके आरोह में तीव्र और अवरोह में शुद्ध म प्रयोग किया जाता है। कभी-कभी दोनों मध्यम एक साथ प्रयोग करते हैं, जैसे— रे मं म रे, सा ऩि। आरोह में ऋषभ पर शुद्ध मध्यम का कण लेकर तीव्र मध्यम पर जाते हैं। उदाहरणार्थ आरोह देखिए। यह गंभीर प्रकृति का राग है। इसका चलन विशेषकर मंद्र और मध्य सप्तकों में होता है। स्वयं नाम से स्पष्ट है कि यह सारंग का एक प्रकार है।

मुख्य बिंदु

थाट — कल्याण

जाति — औड्व-षाड्व

स्वर — दोनों मध्यम तथा शेष स्वर शुद्ध

वादी — ऋषभ

संवादी — पंचम

समय — मध्याह्न काल

आरोह — ऩि सा,म रे, मं प, नि सां

अवरोह — सां नि, ध प, मं प, म रे, ऩि सा

पकड़ — मरे, मं प, म रे, सा, ऩि ध़ सा ऩि रे सा

स्वर विस्तार — ऩि सा, रे मं प ऽ ऽ ऽ मं प, (प) रे म रे मं ऽ मं प, मं प ध मं प, रे मं प ध ध प, ध प मं प, मरे सा। प ^{म}रे मं प, मं प नि ऽ ध प म रे ऽ मं प, ऩि ध़ सा ऩि रे सा, रे मं प नि ऽ ध प, ध ध प मं प, रे म रे, मं प नि सं, ऽ ऽ रें सां, सां नि सां, रे मं रें सां, नि सां, नि ध सां नि रें सां, सां नि ध प, रे मं प नि सां नि ध प, म रे मं प, मरे, सा ध़ प़ मं़ प़ ऩि सा।

© NCERT not to be republished

राग-शुद्ध सारंग (रचनाकार– उ० वासिफुद्दीन डागर)

शब्द

ताल— चौताल
गायन शैली— ध्रुपद

स्थायी— आज तो बधाई भई, भवन-भवन बाज रही, महाराजा दशरथ घर प्रगटे सुखधाम धाम

अंतरा— रनवासी अति आनंद निरख बदन अवध चंद्र पुनि-पुनि उड़ी लावत सुख पावत सब धाम

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
धा	धा	दिं	ता	किट	धा	दिं	ता	तिट	कत	गदि	गन
×		0		2		0		3		4	
स्थायी											
						(म)रे	(म)रे	रे	ऩी	सा	सा
						आ	ऽ	ज	तो	ऽ	ब
नी	नी	(ध)प	(रे)म	रे	सा	ऩी	ऩी	सा	म	रे	रे
धा	ऽ	ई	भ	ऽ	ई	भ	व	न	भ	व	न
म॑	म॑	म॑	म॑	प	प	(म)रे	म॑	–	पनी	ध	प
बा	ऽ	ज	र	ऽ	ही	म	हा	ऽ	राऽ	ऽ	ज
म॑	प	म॑	प	(रे)म	रे	ऩी	सा	(रे)म	रे	म॑	प
द	श	र	थ	घ	र	प्र	ग	टे	ऽ	सु	ख
(रे)म	रे	रे	नी	सा	सा						
धा	ऽ	म	धा	ऽ	म						
अंतरा											
						(ग)रे	म॑	प	नी	–	स
						र	न	ऽ	बा	ऽ	सी
नी	सां	सां	सां	–	सां	प	नी	सां	मं	रे	रे
अ	ति	आ	नं	ऽ	द	नि	र	ख	ब	द	न
नी	नी	सां	नी	(ध)प	प	रे	म॑	प	नी	सांनी	रें
अ	व	ध	चं	ऽ	द्र	पु	नि	पु	नि	उऽ	ड़ि
सां	नी	(ध)प	म॑प	(रे)म	रे	नी	सा	(रे)म	रे	म॑	(म॑)प
ला	ऽ	ऽ	ऽऽ	व	त	सु	ख	पा	ऽ	व	त
म	रे	रे	ऩी	सा	सा						
स	ऽ	ब	धा	ऽ	म						

राग शुद्ध सारंग

ताल— विलंबित एकताल

गायन शैली— बड़ा ख्याल

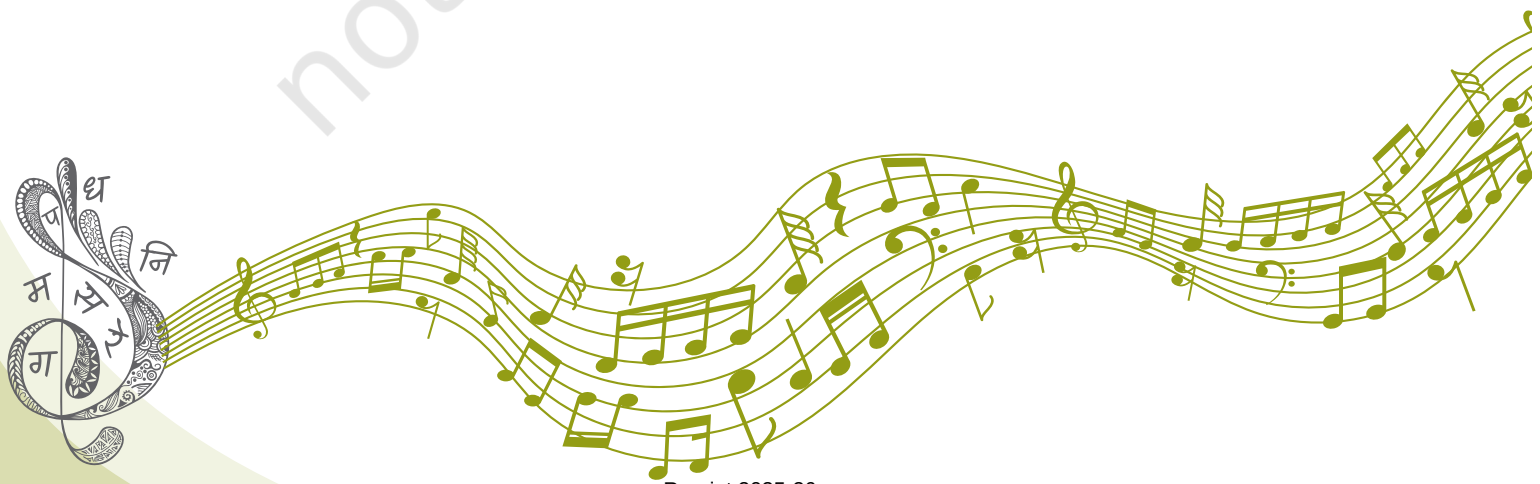
शब्द

स्थायी— तुम तो बड़े बिरागी हम तो निपट अनाड़ी ग्वालिन श्याम रूप अनुरागी

अंतरा— जेहिं उन सन होवे नैनो से नैना तेंहि मग्न हिया में तीर लागी

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
धिं	धिं	धागे	तिरकिट	तू	ना	क	त्ता	धागे	तिरकिट	धी	ना
×		0		2		0		3		4	
स्थायी											
								ऩिस	मरे	रेमं	मंप
								तुम	तोऽ	बड़े	ऽबि
म	रे	ऩि	स	ऩिस	मरे	रेमं	प	धप	मंप	मरे	रेमंपनि
रा	ऽ	गी	ऽ	हम	तोऽ	निप	ट	अऽ	नाऽ	ड़ीऽ	ग्वाऽलिन
नि	सं	ध	प	मंप	मरे	ऩि	स				
श्या	म	रू	प	अनु	राऽ	गी	ऽ				
अंतरा											
								रेमं	पनि	सं	नि
								जेहिं	ऽन	ऽ	स
सां	सां	नि	सां	निसां	रें	रें	निसं	निस	धप	रेमं	प
न	ऽ	हो	वे	नैऽ	नो	से	नैना	तेंऽ	हिऽ	मग	न
नि	सां	ध	प	मं	प	मरे	ऩि				
हि	या	में	ऽ	ती	र	लाऽ	गीऽ				

© NCERT not to be republished



राग शुद्ध सारंग

शब्द

ताल— तीनताल

गायन शैली— छोटा ख्याल

स्थायी— अब मोरी बात मान ले पिहरवा जाऊँ मैं तोपे वारी-वारी-वारी

अंतरा— प्रेम पिया हम से नहीं बोलत बिनति करत मैं तो हारी-हारी-हारी

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			
स्थायी															
											म	रे	सनि	–	स
											अ	ब	मो	ऽ	री
नि़	–	प़	–	नि़	ध़	स	नि़	रे	स	–	रे	मे़	प	नि	सं
बा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	त	ऽ	रे	न	ले	ऽ	पि
नि	–	–	प	–	–	मे़	(प)	म	रे	–	रे	मे़	प	नि	सं
ह	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	र	वा	ऽ	ऽ	जा	ऊँ	मैं	तो	पे
पनि	सरें	सं	प–	ध–	प	रे	म	रे	नि़	स	म				
वाऽ	ऽऽ	रि	वाऽ	ऽऽ	रि	वा	ऽ	रि	वा	रि	अ				
अंतरा															
								प	–	प	नी	सं	–	सं	सं
								प्रे	ऽ	म	पि	या	ऽ	ह	म
मंरें	मं	रें	सं	सं	(सं)	नि	नि	प	नि	सं	रें	सं	निध	मे़	प
से	ऽ	न	हि	बो	ऽ	ल	त	बि	न	ति	क	र	तऽ	मैं	तो
पनि	सं	रें	संसं	ध	प	रे	म	रे	नि़	स	म				
हाऽ	ऽ	री	हाऽ	ऽ	री	हा	ऽ	री	हा	री	अ				

© NCERT not to be republished

राग शुद्ध सारंग

शब्द

ताल— त्रिताल

गायन शैली— छोटा ख्याल

स्थायी— मान-मान हमरी कहि बतियाँ मोहन रसिया तुम
बिन तरसत मीन सलिल बिन गोकुल सखियाँ

अंतरा— अति कठोर चित नंद कुंवारो कछु ना कहत है
कोमल मनवा खेलन खेलो ऐसो सुन्दरवा

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			
स्थायी															
रेम॑	पध	म॑प	म	रे	रे	ऩि	सा	ऩि	ऩि	ध़	प़	ऩि	ऩि	सा	सा
माऽ	ऽऽ	नऽ	मा	ऽ	न	ह	म	री	ऽ	क	हि	ब	ति	याँ	ऽ
ऩि	सा	म	रे	म॑	म॑	प	प	म॑	प	ध	प	म॑	प	म	रे
मो	ऽ	ह	न	र	सि	या	ऽ	तु	म	बि	न	त	र	स	त
रे	म॑	प	नि	सां	नि	ध	प	म॑	प	ध	प	म	रे	ऩि	सा
मी	ऽ	न	स	ली	ल	बि	न	गो	ऽ	कु	ल	स	खि	याँ	ऽ
अंतरा															
रे	रे	म॑	म॑	प	प	नि	नि	सां	सां	सां	सां	नि	रे	सां	सां
अ	ति	क	ठो	ऽ	र	चि	त	नं	ऽ	द	कुँ	वा	ऽ	रो	ऽ
नि	सां	रे	मं	रें	रें	सां	सां	सां	सां	नि	ध	म॑	प	म	रे
क	छु	ना	क	ह	त	है	ऽ	को	ऽ	म	ल	म	न	वा	ऽ
रे	म॑	पा	नि	सां	नि	ध	प	म॑	प	ध	प	म	रे	ऩि	सा
खे	ऽ	ल	न	खे	ऽ	लो	ऽ	ऐ	ऽ	सो	सुं	द	र	वा	ऽ

© NCERT not to be republished

शुद्ध सारंग

ताल– तीनताल **गत– मसीतखानी**

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			
स्थायी															
											रेम॑प	मरे	सस	ऩि	स
											दिर	दा	दिर	दा	रा
ऩि	ऩिध़	प़	ऩिऩि	स	रेरे	म॑	प	रेम	रे	स					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
मान्झा															
म॑	प़प़	ऩि	स	(म)रे	म॑म॑	प	म	रेमरे	ऩि	स					
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
अंतरा															
											म॑प	मरे	म॑म॑	प	नि
											दिर	दा	दिर	दा	रा
सं	सं	सं	निनि	सं	रेंरें	मं॑	पं	रेंमं	मंरें	सं					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
											रेमं	रें	संसं	नि	सं
											दिर	दा	दिर	दा	रा
नि	ध	प	म॑प	(म)रे	म॑म॑	प	म॑	रेम	रे	स					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					

शुद्ध सारंग

ताल— तीनताल **गत— रज़ाखानी**

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
×				2				0				3			
स्थायी															
						रेरे	मम	रे–	रे,स	–स,	रेरे	नि़	सस	रे	मं
						दिर	दिर	दाऽ	र,दा	ऽर,	दिर	दा	दिर	दा	रा
प	–	–,	रे	म	रे										
दा	ऽ	र,	दा	ऽ	रा										
अंतरा															
प	–	–,	रे	–	मं	प	नि	सं	रेंरें	निनि	संसं	नि–	नि,ध	–ध,	प
दा	ऽ	र,	दा	ऽ	रा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	र,दा	ऽर,	दा
रे	मम	प	सं	–	नि	ध	प	मं	प	रेरे	मम	रे–	रे,नि़	–नि़,	स
दा	दिर	दा	रा	ऽ	दा	दा	रा	दा	रा	दिर	दिर	दाऽ	र,दा	ऽर,	दा
रे	मम	प,	रे	म	रे										
दा	दिर	दा,	दा	ऽ	रा										

अभ्यास

इस राग के बारे में आप पढ़ चुके हैं। आइए, नीचे लिखे प्रश्नों का उत्तर देने का प्रयास करें–

1. राग शुद्ध सारंग किस थाट के अंतर्गत आता है?
2. राग शुद्ध सारंग का गायन समय बताइए।
3. क्या राग शुद्ध सारंग के आरोह में 'शुद्ध म' का प्रयोग होता है?
4. राग शुद्ध सारंग में मध्यम के प्रयोग का विवेचनात्मक लेख लिखिए।
5. छह पंक्तियों में राग शुद्ध सारंग का आलाप लिखिए।
6. राग शुद्ध सारंग पर आधारित कोई एक श्लोक लिखिए तथा राग के मुख्य लक्षण बताइए।
7. राग शुद्ध सारंग पर आधारित किसी एक बंदिश की स्वरलिपि लिखिए।
8. इस राग में पाँच तानें लिखिए।

© NCERT not to be republished

सही या गलत बताइए–

1. राग शुद्ध सारंग आश्रय राग की श्रेणी में नहीं आता है। (सही/गलत)
2. इसके आरोह में पंचम वर्जित स्वर होता है। (सही/गलत)
3. इस राग की जाति षाड्व संपूर्ण होती है। (सही/गलत)
4. इस राग का गायन समय दिन का तीसरा प्रहर है। (सही/गलत)
5. इसके आरोह तथा अवरोह में क्रमशः शुद्ध व कोमल गंधार का प्रयोग होता है। (सही/गलत)

रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए–

1. राग शुद्ध सारंग का वादी ..... तथा संवादी ..... होता है।
2. राग शुद्ध सारंग की जाति ..... होती है।
3. नि॒ स रे ..... प मं प ..... रे म रे ..... स।
4. रे मं ..... म रे मं प ..... ध प मं प नि .....
5. राग शुद्ध सारंग का पकड़ ..... है।

सुमेलित कीजिए–

अ	आ
1. राग शुद्ध सारंग का थाट	(क) मध्याह्न
2. मध्यम स्वर	(ख) नि स म रे मं प ध नि सां
3. गायन समय	(ग) शुद्ध एवं तीव्र
4. आरोह	(घ) रे ग ध नि
5. अवरोह	(ङ) कल्याण
6. वादी	(च) सां नि ध प मं प म रे नि॒ स

आइए, पाठ्यक्रम से हटकर कुछ भिन्न बातों पर भी चर्चा करें–

1. यूट्यूब या किसी अन्य माध्यम से राग 'शुद्ध सारंग' में बजाए गए विभिन्न कलाकारों का वादन सुनें। उन कलाकारों द्वारा बजाए गए स्वर समूहों को पहचानें तथा उन्हें गाएँ एवं लिखें।

© NCERT not to be republished

7 हिंदुस्तानी संगीत में वाद्य यंत्र

QRickit

12152CH07

भारतीय संगीत में प्रयोग किए जाने वाले कई वाद्यों के बारे में हम आपको ग्यारहवीं की पाठ्यपुस्तक में बता चुके हैं। आप अवश्य इस बात को जान चुके होंगे कि हमारे देश में विभिन्न तरह के वाद्य हैं, जो तत्, अवनद्ध, सुषिर एवं घन के अंतर्गत आते हैं। उनकी बनावट, ध्वनि, बजाने के विभिन्न तरीके, लोकप्रियता सभी अपूर्व हैं। भारतीय कलाकार जो देश के विभिन्न प्रदेशों को सुशोभित करते हैं, वाद्य यंत्रों को बनाने एवं बजाने में अपनी प्रतिभा को दर्शाते रहते हैं। वाद्यों के प्रत्यके पहलू (बनावट, बनाने की तकनीक, वाद्यों को बनाने के लिए विभिन्न सामग्री/पदार्थों का व्यवहार) पर निरंतर शोध करते हुए वाद्य यंत्रों के एक अद्भुत कोष या भंडार की संरचना हुई है, जैसे— एकतारा, दोतारा जैसे वाद्य से तानपूरे तक की क्रमागत उन्नति, तरह-तरह के ढोल से तबला, परवावज, मृदंग का विकास, लोक वाद्य सारंगी से शास्त्रीय संगीत में वर्तमान में बज रही सारंगी का विकास इत्यादि।

ज़रा सोचिए कि वाद्य यंत्रों की दुनिया कितनी अद्भुत है, जिसमें स्वर है, लय है, विशिष्ट ध्वनियाँ हैं, यंत्रों को स्वर में मिलाने एवं बजाने के कितने अनूठे प्रयोग हैं।

चित्र 7.1— तंत्री वाद्य बजाते हुए कलाकार

चित्र 7.2— बोरताल असम घन वाद्य

© NCERT not to be republished

विभिन्न कलाकारों के हृदय के उद्‌गार समाहित होकर ये आप तक पहुँच रही हैं। ये निरंतर प्रयास अपने देशवासियों तक ही सीमित नहीं हैं। भारतीय वाद्य यंत्रों की चर्चा, लोकप्रियता, सीखने-सिखाने की गुरू-शिष्य परंपरा ने तो विश्व भर में अपना एक विशिष्ट स्थान बना लिया है। भारत में वाद्य यंत्र विद्यालयों, विश्वविद्यालयों में सिखाए जाते हैं, लेकिन अमरीका, यूरोप, दक्षिण पूर्वी एशियाई देशों में भी इसका अध्ययन गहराई से चल रहा है। आइए, इंटरनेट की सहायता लेकर दो छोटी परियोजनाएँ बनाएँ—

चित्र 7.3 — ढाक बजाते कलाकार — अवनद्ध वाद्य

परियोजना के विषय

1. विश्व के कितने विश्वविद्यालयों में भारतीय वाद्य यंत्र सिखाए जाते हैं? विभागों के नाम भी बताएँ।
2. विश्व में कौन से वाद्य यंत्र लोकप्रिय हैं। कुछ विदेशी कलाकारों के नाम बताएँ।

विश्व के कई स्थानों में भ्रमण करने से एक और बात का एहसास होता है। शायद ही, किसी देश में इतने तरह के वाद्य यंत्र मिलते हैं, जितने भारत में। इन वाद्यों (तत्, अवनद्ध, सुषिर, घन) की सूची बनाएँ तो आपको अपने देश की महिमा एवं समृद्धता की भली-भाँति पहचान होगी, भारतीय जनमानस जो किसी सुदूर प्रांत में एक छोटे से गाँव, कस्बे में बैठकर या एक छोटी-सी दुकान अब जो शहर के गली, कूचीयारे में है, में बैठकर इन वाद्य यंत्रों को जन्म देते हैं। हम इन्हें अशिक्षित कहते हैं ज़रा सोचिए भारत के ये कलाकार विज्ञान, कला, सौंदर्य को पढ़ने के लिए शायद ही विद्यालय गए हैं, लेकिन निरंतर कला एवं सौंदर्य को आप तक पहुँचाने में सक्षम हैं। आइए, इन कलाकारों का अभिवादन करें जिन्होंने हम सबके लिए तानपूरा, सारंगी, तबला, शहनाई इत्यादि का निर्माण किया। आगे बढ़ते हुए वाद्यों की महत्ता को समझें।

हमें यह ज्ञात है कि कंठ संगीत हो, नृत्य हो या नाटक इन सभी कलाओं की प्रस्तुति में वाद्य यंत्रों का विशेष महत्व है। साधारण श्रोताओं को भले ही वाद्य पर क्या बज रहा है, इसका ज्ञान न हो, परंतु विभिन्न तरह की ध्वनि लयात्मकता, सभी के मन को भाँति है। कल्पना करें आप किसी कलाकार को ध्रुपद गाते हुए सुन रहे हैं। अगर इस गायन के साथ तानपूरा और पखावज नहीं हो तो क्या यह वाद्य इतना आकर्षक होगा? शादी/ब्याह में शहनाई और दुक्कड़ जैसे

© NCERT not to be republished

साज़ अगर नहीं होते तो क्या ये समारोह इतने भाव और रस से पूर्ण होते? सभी के उत्तर हम भली-भाँति समझ पा रहे हैं। वाद्य यंत्र की महिमा संगीत में हमेशा ही थी और रहेगी, हमें ज्ञात है कि वैदिक काल से लेकर प्राचीन, मध्य एवं वर्तमान तक वाद्य यंत्र की लोकप्रियता में कई गुणा बढ़ोतरी हुई है। कितने वाद्य नवीन बनें, उनमें संस्करण हुए, कुछ लुप्त हो गए, कई वाद्यों का प्रचुर मात्रा में प्रचार-प्रसार हुआ, चार वर्गों के वाद्यों की संख्या बढ़ी और निरंतर प्रचार-प्रसार से प्रायोगिक बनी। हर वाद्य की अपनी भाषा है— तार युक्त वाद्य की एक भाषा है, चमड़े से मढ़ी वाद्य की भाषा अलग है, बाँस, ताँबा, मिट्टी, लकड़ी आदि ने अपनी विशिष्टता को लेकर एक अद्वितीय भाषा बनाई है जो मर्मस्पर्शी है। इन ध्वनियों को सुनते ही हृदय आनन्दित हो जाता है।

पुन: विचार करें– वाद्य चार प्रकार के होते हैं, जिसका उल्लेख विस्तार से ग्यारहवीं की पुस्तक में भी किया गया है। तत्, अवनद्ध, घन एवं सुषिर। उपरोक्त चार प्रकार के वाद्यों के लक्षण स्पष्ट करते हुए भरत मुनि ने लिखा है—

तत् तंत्री वाद्य, पुष्कर अवनद्ध वाद्य, ताल घन वाद्य एवं वंशी सुषिर वाद्य हैं।

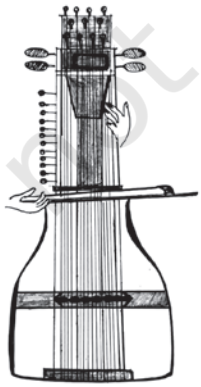
प्राचीन, मध्यकालीन तथा वर्तमान काल के अधिकांश संगीतज्ञों एवं संगीत ग्रंथकारों ने भरत के चतुर्विध वर्गीकरण का अनुसरण करते हुए संगीत वाद्यों के चार प्रकार माने हैं—

1. तत् (तंत्री) 2. अवनद्ध 3. घन 4. सुषिर

ग्यारहवीं कक्षा में हमने वाद्यों की बनावट के बारे में विस्तृत जानकारी पाई है। आइए, उनमें से कुछ वाद्यों के बारे में आगे जानें। इनके वैज्ञानिक तत्व, जैसे— ध्वनि, तरंग, कंपन, आवृति का भी मूल्यांकन करें।

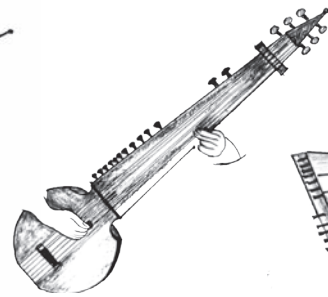
तत् (तंत्री वाद्य)

तत् श्रेणी के अंतर्गत यह तो हम जानते ही हैं कि तार या तंत्री के कंपन से स्वर उत्पन्न किए जाते हैं। तत् श्रेणी के अंतर्गत वे वाद्य आते हैं जिन्हें उँगलियों, मिजराब या जवा आदि से आघात कर अथवा गज से घर्षण कर बजाते हैं। इसके अंतर्गत तानपूरा, वीणा, सितार, सरोद, वॉयलिन, सारंगी, इसराज आदि वाद्य आते हैं।

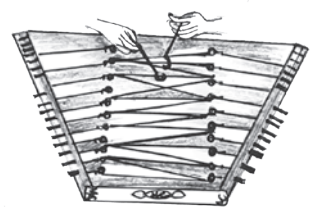


चित्र 7.4 — सारंगी

चित्र 7.5 — वॉयलिन



चित्र 7.6 — सरोद



चित्र 7.7 — संतूर

© NCERT not to be republished

तानपूरा

इस वाद्य को हमारे देश के विभिन्न क्षेत्रों में तानपूरा, तम्बुरा तथा तमूरा के नाम से जाना जाता है। शास्त्रीय संगीतकार गायक या वादक दोनों ही इसका व्यवहार करते हैं। तानपूरे का तुम्बा काशीफल /सीताफल से बनता है। इसे आधा काटकर एक लकड़ी से ढका जाता है जिसे तबली कहते हैं। इसी तुम्बे से गूँज या प्रतिध्वनि (Reverberation) तानपूरे की ध्वनि को निर्धारित करती है। टुन/टीक की लकड़ी से यह वाद्य उत्तर भारत में बनता है, लेकिन दक्षिण में यह कठहल वृक्ष की लकड़ी से बनता है।

तानपूरे की बनावट का विस्तृत विवरण ग्यारहवीं कक्षा की पाठ्यपुस्तक में दिया गया है। इसलिए इस पुस्तक में तानपूरे की कुछ अन्य पहलुओं पर विचार किया जाएगा। आइए, आगे बढ़ते हुए इस वाद्य यंत्र के वैज्ञानिक तत्वों पर अपना दृष्टिकोण बनाएँ। सर्वप्रथम तानपूरे की तारों की लम्बाई के अनुसार इसकी ध्वनि निर्भर होती है। महिला गायिका का तानपूरा, पुरूष गायक का तानपूरा या वाद्य यंत्रों के साथ बजाया जाने वाला तानपूरा को परखते हैं तो तीनों में तार की लम्बाई अलग-अलग होती है, क्योंकि इनके स्केल में अंतर है। यह एक शोध का विषय है, आपसे अनुरोध है कि इस परियोजना को बनाकर स्वयं ही इस बात को समझें। जब स्केल ऊँचा यानी (c# ⟶ D#) होता है तो तार की लम्बाई कम होती है। तानपूरे में लगा मनका और ब्रिज पर लगा धागा इसके स्वरों की सूक्ष्मता को किस तरह अंगीकृत करता है, ये सभी वैज्ञानिक शोध का विषय हैं। परियोजना बनाकर इस वाद्य यंत्र को गहराई से समझें।

तानपूरा को बजाने का तरीका इस प्रकार है— बीच वाली उँगली से पहला तार (जो मध्यम या पंचम स्वर में मिला होता है) छेड़ते हैं। बीच के दो तार जो तार सप्तक में मिले होते हैं और आखिरी तार जो ताँबे का होता है और आधार स्वर में मिला होता है, तर्जनी उँगली से छेड़कर बजाते हैं।

चित्र 7.8 — अनीता रॉय — शास्त्रीय संगीत गायिका

© NCERT not to be republished

चित्र 7.9 — तानपूरा बनाने की विधि

सितार

यह एक लोकप्रिय तारयुक्त वाद्य है, पंडित रवि शंकर जिन्हें भारत सरकार ने भारत रत्न से सम्मानित किया था, इस वाद्य के प्रमुख प्रचारकों में माने जाते हैं। उन्होंने केवल अपने देशवासियों के लिए ही नहीं बल्कि विश्व में कई स्थानों पर इसे पेश किया, अनेक, कलाकारों को इस वाद्य को बजाने के लिए प्रेरित किया एवं कई तरह के प्रयोग द्वारा सभी को विस्मित किया। उनके अलावा उस्ताद विलायत खाँ एवं उनके परिवार के अन्य सदस्य, पंडित निखित बैनर्जी, पंडित देव चौधरी इत्यादि ने इस वाद्य को विश्व भर में बनाया और लोगों को सम्मोहित किया।

© NCERT not to be republished

ग्यारहवीं कक्षा में हम पढ़ चुके हैं कि सितार का निचला भाग, गोल कद्दू का बना होता है जिसे 'तुम्बा' कहते हैं। कद्दू को आधा काटा जाता है और तानपूरे की तरह ही एक लकड़ी का टुकड़ा जिसे 'तबली' कहा जाता है, उससे टक दिया जाता है। इसके ऊपर डाँड़ होती है जो तुम्बे के साथ जोड़ दी जाती है। इस डाँड़ पर तार एवं खूँटियाँ लगाई जाती हैं। यह पीतल अथवा लोहे की सलाइयाँ होती हैं, जो डाँड़ पर बाँधे जाते हैं और 'परदे' कहलाए जाते हैं। इन्हें सुंदरी भी कहते हैं। परदों को जिन स्थानों पर बाँधा जाता है उसी से स्वर उत्पन्न होते हैं, ये परदे सतरह से चौबीस तक होते हैं। सितार में तारों को कसने के लिए डाँड़ में ऊपर तथा दाँयी और लकड़ी की चाबियाँ होती हैं, जिन्हें खूँटी कहते हैं। सितार के ऊपरी सिरे पर प्लास्टिक की दो सफ़ेद पट्टियाँ होती हैं। पहली पट्टी जिस पर तार रखे जाते हैं उसे अटी कहते हैं और दूसरी पट्टी जिस पर सुराख होते हैं जिससे तार गुज़रते हैं 'तारगहन' कहलाता है, यह तार यहाँ से खूँटियों से बाँधे जाते हैं। इन तारों को ऊपर से लाकर तबली के ऊपर लगी एक चौकी (जो लकड़ी की बनी होती है) से खींचकर तुम्बे के नीचे के भाग में कील या मोंगरा से बाँध दिया जाता है।

चित्र 7.10 — सितार

तबली के ऊपर लगाई गई चौकी को 'धुड़च' या 'बृज' कहते हैं। इसकी ऊपरी सतह को जनारी कहते हैं। सितार के तार को सूक्ष्मता से मिलाने के लिए तार में मोती पिरोते हैं (बृज के नीचे जिसे, 'मनका' कहते हैं) सितार में सात तार होते हैं जिन्हें राग के अनुकूल स्वरों में मिलाते हैं इसमें तरव के तार होते हैं जो परदे के नीचे होते हैं जो इस वाद्य को अधिक झंकृत करते हैं सितार को मिज़राब से छेड़ते हैं।

ऊपर दी गई बनावट आपने ग्यारहवीं कक्षा में भी पढ़ी है, ग्यारहवीं कक्षा की पाठ्यपुस्तक में बनावट की और भी कुछ बातें दी गई हैं जिसे आप फिर से पढ़ लें। सविस्तार पढ़ने के बाद आपको अहसास होगा कि वाद्य यंत्र की बनावट किस तरह विज्ञान से जुड़ी हुई है।

सितार वाद्य यंत्र में विज्ञान पर कुछ टिप्पणियाँ

- सितार की लकड़ी पहले 'टीक' से बनती थी, लेकिन अब यह रोजवुड या टुन से बनती है।
- लकड़ी का अनुकूलन जिससे यह हर मौसम में एक जैसी रहे।
- पीतल एवं स्टील के तारों को सुर से बाँधना।
- हर तार को राग के स्वरों अनुसार मिलाना।
- सितार के तारों को डाँड़ एवं बृज के ऊपर से बिछाने की पद्धति

© NCERT not to be republished

इन सभी बातों को बजाते हुए परखें एवं अपने गुरु से इस पर चर्चा करें तो आप समझ पाएँगे कि किस तरह संगीत, विज्ञान एवं पर्यावरण का अटूट रिश्ता है। परियोजना बनाकर संगीत और दूसरे विषयों को समझने का प्रयास जारी रखें।

वीणा

'वीणा' शब्द सुनकर हम माँ सरस्वती के हाथ में "वीणा पुस्तक धारिणी" का चित्र आँकते हैं। कुछ शताब्दियों पूर्व सभी तंत्री वाद्यों को 'वीणा' कहा जाता था। संस्कृत के कुछ ग्रंथों में 'वान' शब्द पाया गया है जो कि वीणा का पर्याय माना जाता है। ऐतिहासिक पुरातत्व स्मारकों में इस तरह के अनेक वाद्य पाए जाते हैं।

बच्चों आप बहुत से स्थानों पर घूमने जाते हैं। भारत में अनेक ऐतिहासिक प्राचीन शिल्प कलाएँ आपको देखने को मिलेंगी, अपने माता-पिता से स्कूल में अध्यापक/अध्यापिकाओं से आग्रह कीजिए कि वह आपको आस-पास के इन स्थानों पर लेकर जाएँ। वहाँ जाकर जब आप अच्छी तरह से इन कलाओं को परखेंगे तो वीणा जैसे कई वाद्य यंत्र दिखेंगे। उनकी फोटो खींचे और कोशिश करें कि वहाँ की मूर्तियों पर बनें संगीत के वाद्य यंत्रों का अध्ययन कर परियोजना बनाएँ।

संहिता, ब्रह्मसूत्र, उपनिषद आदि में गोद वीणा, करकरीकस वाण, काण्ड वीणा इत्यादि का उल्लेख मिलता है। ऐसा अनुमान लगाया जा सकता कि 'वाण' से वीणा शब्द आया है। भारत द्वारा लिखित *नाट्यशास्त्र* में (जिसकी रचना पहली से दूसरी शताब्दी मानी गई है) में चित्र वीणा (सात तार) विपञ्चि वीणा (नौ तार) का स्पष्ट उल्लेख मिलता है। 'सिलापदीकरम' एक तमिल प्राचीन ग्रंथ में भी सात, बारह और उन्नीस तारों की वीणा का उल्लेख है।

चित्र 7.11 — वीणा

कुछ तार के वाद्य यंत्रों को देखकर यह समझा जा सकता है कि बीन, जंतर, रबाब, संतूर वाद्य वीणा के ही अलग-अलग आकार व प्रकार हैं। वर्तमान काल में रुद्र वीणा, विचित्र वीणा, सरस्वती वीणा, तंजौर वीणा, गोटूवाद्यम इत्यादि बजाने का प्रचलन है।

सरस्वती वीणा/तंजौर वीणा कठहल वृक्ष की लकड़ी से बना है, यह भी दूसरे तंत्री वाद्यों की तरह तुम्बा, डाँड़, तुम्बी, परदे, खूँटी इत्यादि से रचित है। इसका तुम्बा लकड़ी से ही बनता है। लकड़ी को अर्ध गोलाई में काटकर उसके ऊपर 'कुडमं' (एक और लकड़ी की प्लेट) से ढका जाता है। तुम्बे को अंदर से कुरेदकर खोखला किया जाता है। इस कार्य में बहुत सोच-विचार और कारीगरी है, क्योंकि वीणा की ध्वनि इसी पर आधारित है। इसी के ऊपर डाँड़ होती है जो शेष भाग में 'चली' एक काल्पनिक शेर की आकृति जैसा बनाया जाता है, तुम्बा के ऊपर बृज लगाई जाती है जिसके ऊपर पीली पीतल की परत होती है। इसे 'कुदीरई' कहते हैं।, चार मुख्य तार जिन्हें 'सरणी' कहा जाता है, इस बृज के ऊपर से डाँड़ के अंत तक जाते हैं, जो खूँटियों से बाँधे जाते हैं। एक छोटा बृज भी बड़े बृज के साथ लगााया जाता है जो

© NCERT not to be republished

ताल एवं आधार स्वर के लिए प्रयोग में आता है। सभी तार कुउम के निचले हिस्से में बाँधे जाते हैं जिसे 'नाग पाशा' कहते हैं।

रुद्र वीणा का उल्लेख *संगीत मकरंद* ग्रंथ में पाया जाता है। इसे बीन भी बोलते हैं। ध्रुपद घराने के लोग वीणा बजाते हैं और उन्हें बीनकार भी कहा जाता है। इसमें दो तुम्बे लगाए जाते हैं— एक निचले हिस्से में और दूसरा डाँड़ के अंतिम हिस्से में नीचे की तरफ लगाया जाता है। रुद्र वीणा में सात तार होते हैं। चार मुख्य और तीन आधार स्वर बजाने हेतु। इसमें 19–23 परदे होते हैं। इसे दाहिने हाथ की छोटी उँगली से छेड़ा जाता है।

चित्र 7.12 — रुद्र वीणा

चेण्डा

चेण्डा दक्षिण भारत का प्रचलित अवनद्ध वाद्य है। यह कटहल के वृक्ष की लकड़ी से गोलाकार आकृति का बना हुआ होता है जो ऊर्ध्व वाद्यों की श्रेणी में आता है। यह सामान्यतः 60 सेंटीमीटर लंबा और 22 सेंटीमीटर व्यास का वाद्य है। चमड़े से इसके मुँह पर दो बाँस की लकड़ी जो कि गोलाकार बनाई जाती है, से बाँधा जाता है। नीचे की तरफ़ इसमें सात परतों का चमड़ा होता है जो एक के ऊपर एक लगाए जाते हैं और उनमें से गंभीर नाद सुनाई देता है। ऊपर के चमड़े को और नीचे के चमड़े को सख्ती से बाँधने के लिए लोहे के छोटे-छोटे रिंग्स होते हैं, जिन्हें खींचकर इसके स्वरों में मिलाया जाता है। दो मुँह होने के बावजूद इसके ऊपर के मुँह को ही दो छोटी-छोटी डण्डियों जैसी लकड़ियों से बजाया जाता है। यह रस्सी घूरा गले से लटकाकर बनाई जाती है। चेण्डा के अनेक प्रकार हैं— अच्छन चेण्डा, विक्कन चेण्डा, उरुत्तु चेण्डा।

चित्र 7.13 — चेण्डा बजाते हुए एक कलाकार

यह मंदिरों में किसी भी पूजा अर्चना के साथ बजाई जाती है और आजकल हम देखते हैं कि किसी भी भव्य समारोह में चेण्डा बजाकर संगीत का आनंद लिया जाता है। कथकली और कुडियट्टम शैलियों के साथ भी इस वाद्य को बजाने का प्रचलन है।

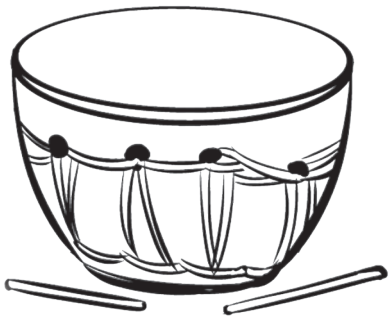
अवनद्ध वाद्यों में कुछ लोक वाद्य

नगाड़ा

प्राचीन काल में नगाड़ा को दुंदुभि के नाम से जाना जाता था। प्राचीन ग्रंथों में दुंदुभि वाद्य यंत्र का उल्लेख मिलता है। दुंदुभि, निशान, धौंसा, नक्काड़ा, दमामा इत्यादि अवनद्ध वाद्य हमारे देश के विभिन्न प्रांतों में बजाए जाते हैं। धार्मिक उत्सव, ब्याह, राष्ट्रीय उत्सव अथवा किसी भी पुण्य

© NCERT not to be republished

तिथि में इन वाद्यों का भरपूर आनन्द सब लेते रहते हैं। ये वाद्य ज़्यादातर अर्धगोलाकार आकृति के होते हैं, जिसे, चमड़ा/ खाल से ढका जाता है। अर्धगोलाकार आकृति जिसमें चमड़े को मढ़ा जाता है, मिट्टी, लकड़ी, पीतल, अष्टधातु इत्यादि से बनाई जाती है। इसके आकार छोटे एवं बड़े कई तरह के होते हैं। नीचे दिए गए चित्र आपको वाद्य की आकृति के बारे में भली-भाँति जानकारी देंगे।



चित्र 7.14 — नगाड़ा

इसे बजाने का तरीका भी अलग-अलग होता है। कभी हाथ की थाप से और कभी डण्डियों से इस पर विभिन्न प्रकार के लयात्मक प्रयोग किए जाते हैं। प्रत्येक प्रांत में नगाड़ा के अलग-अलग नाम हैं, जैसे— उत्तर प्रदेश में इसे नगेरी या नक्कारा कहा जाता है।

गुजरात, मध्य प्रदेश व छत्तीसगढ़ में टुडबुडी या नक्कारा कहा जाता है। इसकी ध्वनि ज़ोरदार होती है और इस ध्वनि को पाने के लिए धूप में नगाड़ा को रखा जाता है। कभी-कभी नगाड़ा इतना बड़ा होता है (जैसा कि हरियाणा में) कि उसे भूमि पर रखा जाता है। जिन छोटे-छोटे डण्डों से नगाड़ा बजाया जाता है, उसे द्धोब कहते हैं।

नगाड़ा जैसा एक और महत्वपूर्ण अवनद्ध वाद्य है— दुक्कड़। यह छोटी आकृति का होता है। इसकी ध्वनि तीव्र होती है और शहनाई के साथ बजती दुक्कड़ बहुत ही मनमोहक लगती है।

इस तरह के वाद्यों का उल्लेख अबुल फ़ज़ल ने अपनी पुस्तक *आइने अकबरी* में दिया है। उनकी पुस्तक में नक्कारा, दमामा, कर्ना इत्यादि के बारे में जानकारी मिलती है।

पुंग

पुंग भी एक अवनद्ध वाद्य है जो मणिपुर में पाया जाता है। यह वाद्य खोल (जिसका विवरण ग्यारहवीं की पुस्तक में दिया गया है) जैसा दिखता है, लेकिन इसकी कुछ विविधताएँ हैं जिसके कारण पुंग की ध्वनि खोल से अलग है।

चित्र 7.15— पुंग

पुंग लकड़ी से बनता है जो गले में रस्सी झरा लटकाकर बजाई जाती है। इसके दाहिने व बाएँ, मुख पर चमड़ा मढ़ा जाता है जो कि रस्सी से सख्त बाँधा जाता है। पुंग का दाहिना सिरा बाएँ से बड़ा होता है। यह हाथों व उँगलियों की थाप से बजती है। मणिपुरी नृत्य में यह वाद्य पुंगचोलोम नृत्य के साथ बजाई जाती है।

आप सभी से आग्रह है कि पुंग बजाते हुए मणिपुरी नृत्य अवश्य देखें। आपको समझ आएगा कि किस तरह विभिन्न तरह की लयकारी बजाते हुए नर्तक पुंग बजाते हुए नृत्य करते हैं।

© NCERT not to be republished

चित्र 7.16 — नर्तक पुंग बजाकर नृत्य की प्रस्तुति देते हुए कलाकार

चित्र 7.17 — अवनद्ध वाद्य बनाने की विधि

© NCERT not to be republished

सुषिर वाद्य

चित्र 7.18 — नागस्वरम

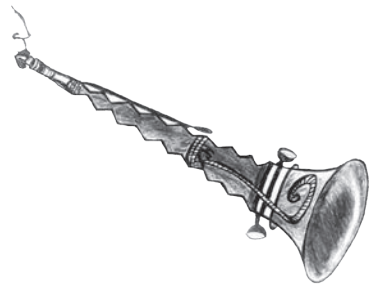
नागस्वरम्

किसी भी धार्मिक अनुष्ठान एवं विवाह इत्यादि के मंगल अवसर पर भारतवर्ष के दक्षिण प्रांत में नागस्वरम् की गूँज अवश्य ही सुनाई देती है। इसे बजाने की प्रक्रिया शहनाई (इस वाद्य का विवरण ग्यारहवीं कक्षा की पुस्तक में दिया गया है।) के समान है। परंतु नागस्वरम् की लम्बाई शहनाई से ज़्यादा होती है। अचमेरन वृक्ष की लकड़ी से इसका निर्माण होता है। इसकी लम्बाई लगभग 2 फीट है।

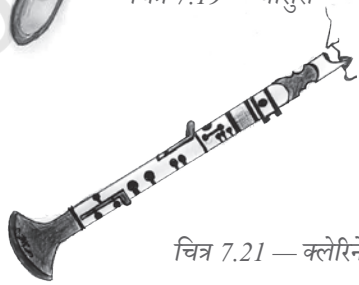
आंध्र प्रदेश में इस वाद्य को 'नादस्वरम्' के नाम से जाना जाता है, लेकिन तमिलनाडु में इसे 'नागस्वरम्' कहा जाता है। मुख वीणा, नफीरी, सुन्दरी भी इसी श्रेणी के सुषिर वाद्य हैं। नागस्वरम् के दो भाग होते हैं— रीड एवं ट्यूब— दो रीड होते हैं जिनमें थोड़ी-सी दूरी रखी जाती है। ये दोनों रीड जिसमें फूँक कर ध्वनि का संचार होता है, एक धातु के साथ जोड़ी जाती है। यह धातु ट्यूब जो करीब 2–2.5 फीट की होती है, इससे जोड़ी जाती है। ट्यूब त्रिकोणाकार होता है जो लकड़ी या धातु से बना होता है जिसमें 12 सुराख होते हैं। इनमें से सात सुराख खुले होते हैं। जिनमें उँगलियों द्वारा ध्वनि उत्पन्न की जाती है। बाकी पाँच सुराख बी-वैक्स से बंद रहते हैं। यह ट्यूब नीचे से चौड़ा होता है। रीड को व्यवस्थित करने के लिए हाथी दाँत की एक सूई का प्रयोग किया जाता है।

टी. एन. राजारतमपिल्लै, कारूकरीची अरूणाचलम् इत्यादि नादस्वरम् के प्रचलित कलाकार हैं। आइए, कुछ और सुषिर वाद्यों के चित्र देखें।

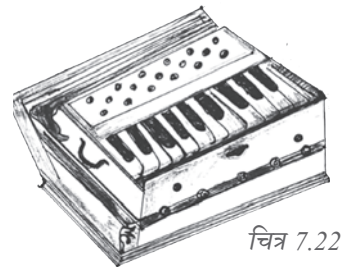
चित्र 7.19 — बाँसुरी



चित्र 7.20 — शहनाई



चित्र 7.21 — क्लेरिनेट



चित्र 7.22 — हारमोनियम

© NCERT not to be republished

घन वाद्य

जलतरंग

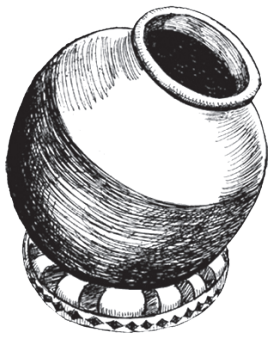
जलतरंग वाद्य के नाम से ही पानी या जल में तरंगों का अहसास होता है। जलतरंग एक ऐसा वाद्य है जिसमें काँच के प्यालों में अलग-अलग नाम का पानी भरकर रखा जाता है। बाँस की पतली लकड़ियों से प्यालों पर हल्का आघात कर इस वाद्य यंत्र में ध्वनि संचारित होती है।

चित्र 7.23 — जलतरंग

हमारे प्राचीन ग्रंथ *संगीत पारिजात* व *संगीत सार* में भी इसका उल्लेख पाया जाता है। कितनी अनूठी बात है और शोध का विषय भी कि प्यालों में जल की मात्रा के कारण विभिन्न स्वर उत्पन्न किए जा सकते हैं। इसमें 22 प्याले होते हैं, ये प्याले पीतल या काँच के बने होते हैं। इसके अंदर की गहराई को नापकर पानी डाला जाता है। पर एक प्याला एक श्रुति को निर्धारित करता है और हम जब इस वाद्य यंत्र को सुनते हैं तभी हमें पता चलता है कि पानी काँच/पीतल से कितनी मधुर ध्वनि उत्पन्न होती है।

घटम्

भारतवर्ष में घटम् के कई नाम हैं। यह एक मिट्टी से बना हुआ घड़ा है जिसे वाद्य यंत्र की तरह ढाला गया है। घटम् को कश्मीर में 'नूट' कहते हैं। नूट का ऊपरी भाग खुला होता है और हाथ की थाप से ध्वनि को विभिन्न रूपों में उत्पन्न किया जाता है। घूमट गोवा का वाद्य यंत्र है जो नूट से बहुत छोटा होता है और इसके ऊपर चमड़ा मढ़ा जाता है। दो पतली छड़ से घूमट बजाने की प्रथा है। वर्तमान में घटम् बहुत बेहतरीन वाद्य यंत्र माना गया है। विक्कू विनायक जैसे कलाकार ने इस वाद्य को बजाने की अनेक तकनीकें अपनाई हैं। इसमें हाथ की थाप, उँगलियों एवं नाखूनों से बजाना और बाहों से भी थाप बजाकर विभिन्न लयकारियों द्वारा अनेक ताल बजाए जाते हैं। आज केवल देश में ही नहीं, विदेशों में भी यह वाद्य बहुत लोकप्रिय हैं।



चित्र 7.24 — घटम्

घटम् घड़ा जैसा ही दिखता है, लेकिन इसे ढालने का तरीका बहुत वैज्ञानिक है। यह घड़ा इस तरह खोखला किया जाता है कि उसकी ध्वनि एक स्वर में बँधी रहे और सुरीला स्वर सुनाई दे।

इन सभी वाद्यों के बारे में पढ़कर इतना तो समझ में आता ही है कि हर एक वाद्य की ध्वनि वैज्ञानिक सिद्धांतों को दर्शाती है।

लकड़ी के डाँड़

आइए, जानें घन वाद्य में तरह-तरह की लकड़ियों को किस तरह संगीत एवं नृत्य में व्यवहार किया गया है।

© NCERT not to be republished

विभिन्न तरह के डाँड़ छोटे-बड़े, मोटे-संकरे का प्रयोग हम भारत के कई नृत्यों में देखते हैं, जैसे— डांडिया, रास, चिपलाकट्टा इत्यादि। हमें यह समझना आवश्यक है कि किस तरह यह लकड़ियाँ लयात्मक बनकर संगीत को मनमोहक बनाती हैं।

चित्र 7.25 — डांडिया

डांडिया

गुजरात में बजाई जाने वाली ये दोनों लकड़ियाँ पूरे नृत्य को व्यवस्थित एवं लयात्मक बनाती हैं। डांडिया रास केवल भारत में ही नहीं, वरन विश्व के कई प्रांतों में बहुत लोकप्रिय है।

छड़

डांडिया से लम्बी यह डाँड़ राजस्थान व मैसूर में प्रचलित है। किसी भी त्यौहार में भली-भाँति लय का संचार करते हुए यह नृत्य और गीत में सुनी जा सकती है।

कोलट्टमकरा

इस छड़ के कारण आंध्र प्रदेश में यह एक नृत्य शैली बन गई है। ये छोटे-छोटे डाँड़ रंगीन कपड़ों को मोड़कर या लकड़ी को रंगकर प्रयोग में लाए जाते हैं।

टिप्पनी

बाँस की छड़ के निचली तरफ लकड़ी के वर्गाकार ब्लॉक्स लगाकर इसका प्रयोग किया जाता है। इस वर्गाकार ब्लॉक को छड़ द्वारा ज़मीन पर थाप देते हुए टिप्पनी का प्रयोग किया जाता है। गुजरात की कोली जनजाति ने इस छड़ का प्रयोग करते हुए कई नृत्यों की रचना की है।

चिपलाकट्टा

केरल के मंदिरों में इसका प्रयोग देखा गया है। जिस तरह मंजीरे में रस्सी पिरोकर हाथ से कसकर पकड़ा जाता है, उसी तरह चिपलाकट्टा जो कि लकड़ी से बनता है, उसके अंदर से भी रस्सी पिरोकर और हाथ से सख्ती से पकड़ा जाता है। लकड़ी के इस वाद्य यंत्र में कुछ मोती भी पिरोकर मधुर ध्वनि उत्पन्न होती है। लकड़ी का यह यंत्र छह इंच के करीब होता है। जो शीशम की लकड़ी से बनता है।

© NCERT not to be republished

अभ्यास

बहुविकल्पीय प्रश्न–

1. सुषिर वाद्य नागस्वरम् में कितने छिद्र होते हैं?
   (क) पाँच (ख) सात (ग) बारह (घ) चार
2. कोलट्टमकरा किस वाद्य की श्रेणी में आता है?
   (क) घन (ख) अवनद्ध (ग) सुषिर (घ) तंत्री
3. 'पुंग' वाद्य किस प्रदेश का विशेष वाद्य है?
   (क) मिज़ोरम (ख) मणिपुर (ग) त्रिपुरा (घ) अरुणाचल प्रदेश
4. चेण्डा किस तरह का वाद्य है?
   (क) आंकिक (ख) ऊर्ध्वक (ग) आलिंग्य (घ) द्विमुखी
5. रुद्र वीणा में तारों की संख्या कितनी होती है?
   (क) पाँच (ख) सात (ग) बारह (घ) चार
6. तुम्बा किस तरह के वाद्यों का भाग होता है?
   (क) सुषिर (ख) घन (ग) तंत्री (घ) अवनद्ध
7. कुछ शताब्दियों पूर्व सभी तंत्री वाद्यों को क्या कहा जाता था?
   (क) तानपूरा (ख) सहतार (ग) वीणा (घ) एकतारा
8. तानपूरा और सितार किस वाद्य वर्गीकरण के अंतर्गत आते हैं?
   (क) घन (ख) तंत्री (ग) सुषिर (घ) संतूर
9. इनमें से किस वाद्य को मिजराब से बजाते है?
   (क) सरोद (ख) सारंगी (ग) सितार (घ) संतूर
10. काँच के प्याले में पानी भरकर किस वाद्य को बनाया गया?
    (क) घटम् (ख) जलतरंग (ग) काष्टतरंग (घ) टिप्पणी

नीचे दिए गए प्रश्नों के उत्तर दीजिए–

1. तानपूरे का चित्र बनाइए एवं उसके भागों को अंकित कीजिए।
2. तंत्री वाद्य सितार, तानपूरा, वीणा किस तरह एक-दूसरे से मिलते-जुलते हैं?

© NCERT not to be republished

3. अवनद्ध वाद्य को बजाने के लिए उस पर खाल मड़ी जाती है। सोच-विचार करके बताइए कि खाल किस तरह की होनी चाहिए कि उसकी ध्वनि सुनने में अच्छी लगे। इसको बाँधने के तरीके कैसे होते हैं?
4. सरस्वती वीणा का सविस्तार वर्णन कीजिए।
5. तुलनात्मक विचार—

क्रम सं.	प्रश्न
(क)	सितार और वीणा में तारों की संख्या
(ख)	चेण्डा और नगाड़े में भिन्नता
(ग)	सितार और तानपूरे के तार को डाँड़ पर बिछाने की पद्धति
(घ)	रुद्र वीणा एवं सरस्वती वीणा की बनावट एवं तुलना
(ङ)	नगाड़ा वाद्य के विभिन्न नाम, आकृति एवं प्रदेश
(च)	मणिपुर राज्य में पुंग की विशेषता और केरल में चेण्डा की विशेषता पर टिप्पणी

6. यूट्यूब में देखें और बताएँ—
   (क) सितार वाद्य को किस तरह हाथों से पकड़ा जाता है? बजाते समय बैठने का तरीका कैसा होता है? जो बच्चे चित्र बनाने में निपुण हैं वे इसका चित्र बनाएँ।
   (ख) घटम् किस तरह बजाया जाता है? इसको बजाने वाले कलाकारों के नाम बताइए।
   (ग) दक्षिण प्रांत के कुछ कलाकारों के नाम बताइए जो वीणा वादन में निपुण हैं।
7. भारतीय शास्त्रीय संगीत के अंतर्गत विभिन्न वाद्य यंत्र बजाने वाले कई कलाकारों को भारत सरकार ने सम्मानित किया है। हर वर्ग में पाँच कलाकारों के नाम बताइए एवं उनके वाद्य यंत्र का तीन-चार पक्ति में विवरण दीजिए।
   (क) पद्मश्री
   (ख) पद्म भूषण
   (ग) पद्म विभूषण
   (घ) भारत रत्न
   (ङ) संगीत नाटक अकादमी पुरस्कार
8. भारत के अनेक राज्यों में धार्मिक स्थल पर कई वाद्य यंत्र बजाने की प्रथा है। आपके आसपास के धार्मिक स्थलों पर जाकर परियोजना बनाइए। निम्न बातों को इस परियोजना में अवश्य रखें—
   (क) किस प्रकार का संगीत गाया व बजाया जाता है?

© NCERT not to be republished

(ख) वाद्य यंत्र कौन से प्रयोग में लाए जाते हैं? उस वाद्य यंत्र को कौन बनाता है? उस वाद्य यंत्र का विवरण।

(ग) उन वाद्य यंत्रों को बजाने वाले व्यक्ति/कलाकार का साक्षात्कार लेकर परियोजना में वर्णन कीजिए।

(घ) अधिकतर विभिन्न तरह के गीत इन धार्मिक स्थलों में गाए जाते हैं। किसी भी एक गीत को लेकर चर्चा कीजिए।

9. "तानपूरा एक वैज्ञानिक यंत्र है।" क्या आप इसकी पुष्टि कर सकते हैं? अगर हाँ/या नहीं, अपने विचार 100 शब्दों में लिखिए।

10. ग्यारहवीं एवं बारहवीं की पाठ्यपुस्तक में आपने कई वाद्य यंत्रों का विवरण पढ़ा है। चारों वर्गों में से एक-एक वाद्य यंत्र लेकर उनके कलाकारों के बारे में पता लगाइए, किस तरह उनका शिक्षण गुरु-शिष्य परम्परा से जुड़ा है और उस वाद्य यंत्र को भारत में या विश्व में कहाँ-कहाँ बजाया जाता है? 1600 शब्दों में लेख लिखिए।

11. नीचे दिए गए इन दो वाक्यों के अनुसार प्रश्नों का उत्तर दीजिए—

(क) इसराज एक ऐसा तंत्री वाद्य है जिसमें सितार और सारंगी जैसे तंत्री वाद्य की संयुक्त विशेषताएँ हैं।

(ख) 'तुम्बा' की आकृति ही इसराज, तानपूरा, सितार जैसे वाद्यों में स्वर संचार करती है।

(i) क और ख सही बात को कहने में असमर्थ हैं।

(ii) ख के अनुसार 'तुम्बा' की विशेषताओं के कारण सितार इतना मधुर सुनाई देता है।

(iii) इसराज और सितार तंत्री एवं सुषिर दोनों वाद्यों की श्रेणी में आते हैं।

(iv) तंत्री वाद्य की श्रेणी में तानपूरा नहीं आता है।

© NCERT not to be republished

8 प्रमुख तालों के ठेके एवं लयकारी

QRickit

12152CH08

तालों का उनके ठेकों सहित विवरण

संगीत में समय नापने के साधन को ताल कहते हैं। यह संगीत में व्यतीत हो रहे समय को मापने का एक महत्वपूर्ण साधन है जो भिन्न-भिन्न मात्राओं, विभागों, ताली और खाली के योग से बनता है। ताल संगीत को अनुशासित करता है। संगीत को एक निश्चित स्वरूप देने में ताल की महत्वपूर्ण भूमिका होती है और इन तालों को उनके ठेकों द्वारा पहचाना जाता है। उत्तर भारतीय संगीत में प्रयुक्त तालों के ठेके होते हैं जो इसकी निजी विशेषता है। किसी भी ताल का वह मूल बोल जिसके द्वारा उस ताल की पहचान होती है, उस ताल का ठेका कहलाती है। किसी ताल के ठेके की रचना उस ताल की प्रकृति, यति-गति, ताली, खाली, विभाग आदि को ध्यान में रखकर की जाती है। यद्यपि उत्तर भारतीय तालों के ठेकों में कहीं-कहीं विरोधाभास भी दृष्टिगत होता है। कुछ प्रचलित तालों को छोड़ दिया जाए तो कई तालों के अलग-अलग ठेके भी प्रचार में देखने को मिलते हैं।

उत्तर भारतीय संगीत में तबले पर बजाई जाने वाली प्रचलित प्रमुख तालों के ठेकों का विवरण निम्न प्रकार है—

© NCERT not to be republished

त्रिताल (तीनताल)

चित्र 8.1— डागर ब्रदर्स

त्रिताल अथवा तीनताल तबले का सर्वाधिक महत्वपूर्ण, लोकप्रिय एवं प्रचलित ताल है। शास्त्रीय संगीत, उपशास्त्रीय संगीत, सुगम संगीत और फिल्म संगीत तक में इसका प्रयोग होता है। यह उन गिने-चुने तालों में से है, जिसका प्रयोग विलंबित से द्रुत लय तक में होता है। तिलवाड़ा, पंजाबी अद्धा एवं जत (16 मात्रा) आदि ताल भी त्रिताल के ही प्रकार हैं। दक्षिण भारत का आदिताल और उत्तर भारत का त्रिताल कई दृष्टि से समान हैं। दोनों ही अत्यंत प्राचीन ताल हैं। त्रिताल में 16 मात्राएँ होती हैं जो 4/4/4/4 मात्राओं में विभाजित होती हैं। अत: यह सम पदीताल है। इसमें पहली, पाँचवीं और तेरहवीं मात्रा पर ताली तथा नौवीं मात्रा पर खाली होती है। यह चतस्त्र जाति की ताल है।

मात्रा	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
बोल	धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
चिह्न	x				2				0				3			

दुगुन

धाधिं धिंधा धाधिं धिंधा | धातिं तिंता ताधिं धिंधा |
× 2

धाधिं धिंधा धाधिं धिंधा | धातिं तिंता तांधि धिंधा | धा
0 3 ×

तिगुन

धाधिंधिं धाधाधिं धिंधाधा तिंतिंता | ताधिंधा धाधिंधा तिंताता धिंधिंधा |
× 2

धातिंतिं तातांधिं धिंधाधा धिंधिंधा | धाधिंधिं धाधातिं तिंताता धिंधिंधा | धा
0 3 ×

चौगुन

धाधिंधिंधा धाधिंधिंधा धातिंतिंता ताधिंधिंधा |
×

धाधिंधिंधा धाधिंधिंधा धातिंतिंता ताधिंधिंधा |
2

धाधिंधिंधा ताधिंधिंधा धातिंतिंता ताधिंधिंधा |
0

धाधिंधिंधा धाधिंधिंधा धातिंतिंता ताधिंधिंधा | धा
3 ×

झपताल

झपताल एक अत्यंत लोकप्रिय और प्रचलित ताल है। यह खंड जाति का ताल है। इसका प्रयोग विलंबित और मध्य लय के ख्याल एवं गतों की संगत के लिए किया जाता है। सादरा गायन शैली की संगति भी झपताल द्वारा ही होती है। तबले का एकल वादन भी इसमें होता है, इसके विभाग 2/3/2/3 के होने के कारण यह विषमपदी ताल है। इसमें 10 मात्राएँ, चार विभाग, तीन तालियाँ क्रमश: पहली, तीसरी, आठवीं मात्राओं पर होती हैं तथा एक खाली छठी मात्रा पर है।

© NCERT not to be republished

मात्रा	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
बोल	धी	ना	धी	धी	ना	ती	ना	धी	धी	ना
चिह्न	×		2			0		3		

दुगुन

धी ना धी धी | ना ती ना धी धी ना |
× 2

धी ना धी धी | ना ती ना धी धी ना | धी
0 3 ×

तिगुन

धी ना धी धी ना ती | ना धी धी ना धी ना धी धी ना |
× 2

ती ना धी धी ना धी | ना धी धी ना ती ना धी धी ना | धी
0 3 ×

चौगुन

धी ना धी धी ना ती ना धी | धी ना धी ना धी धी ना ती ना धी धी ना |
× 2

धी ना धी धी ना ती ना धी | धी ना धी ना धी धी ना ती ना धी धी ना | धी
0 3 ×

रूपक

रूपक ताल तबले का लोकप्रिय और प्रचलित ताल है। इसका प्रयोग शास्त्रीय, उपशास्त्रीय तथा सुगम संगीत में किया जाता है। मध्य लय और विलंबित लय का ख्याल गायन भी इसमें प्रचलित है। गीत, भजन, गज़ल एवं तंत्री तथा सुषिर वाद्यों की संगत के लिए भी इसका प्रयोग होता है। तबले का स्वतंत्र वादन भी इसमें प्रचलित है। यह विलंबित और मध्य लय का ताल है। द्रुत लय में इसका वादन उचित नहीं माना जाता है। पखावज का तीव्रा ताल और कर्णाटक संगीत का तिस्त्र जाति त्रिपुट ताल इसके सदृश हैं। इसमें विभाग 3/2/2 के होने के कारण यह मिश्र जाति का विषम पदीताल हुआ। यह एकमात्र ऐसा ताल है जिसके सम पर खाली है। इसलिए इसे इस प्रकार लिखना उचित होगा—

© NCERT not to be republished

मात्रा	1	2	3	4	5	6	7
बोल	तीं	तीं	ना	धी	ना	धी	ना
चिह्न	⊗			1		2	

इसकी प्रथम मात्रा पर खाली और चौथी तथा छठी मात्रा पर ताली है।

दुगुन

तीं तीं ना धी ना धी | ना तीं तीं ना | धी ना धी ना | तीं
⊗ 1 2 ⊗

तिगुन

तीं तीं ना धी ना धी ना तीं तीं | ना धी ना धी ना तीं | तीं ना धी ना धी ना | तीं
⊗ 1 2 ⊗

चौगुन

तीं तीं ना धी ना धी ना तीं तीं ना धी ना धी ना |
⊗
धी ना तीं तीं ना धी ना धी | ना तीं तीं ना धी ना धी ना | तीं
1 2 ⊗

सूलताल

यह पखावज का लोकप्रिय और प्रचलित ताल है। इसका वादन मध्य और द्रुत लय में होता है। ध्रुपद अंग के गायन और वादन के साथ इसका वादन होता है। पखावज पर स्वतंत्र वादन के लिए भी इसका प्रयोग किया जाता है। इसके बोल खुले और ज़ोरदार होते हैं। यह चतस्त्र जाति का सम पदीताल है। इस ताल में 10 मात्राएँ और पाँच विभाग होते हैं। तीन तालियाँ क्रमश: पहली, पाँचवीं और सातवीं मात्राओं पर होती हैं। तीसरी और नौवीं मात्राओं पर दो खाली भी हैं।

मात्रा	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
बोल	धा	धा	दिं	ता	किट	धा	तिट	कत	गदि	गन	धा
चिह्न	×		0		2		3		4		×

© NCERT not to be republished

दुगुन

धा धा | दिं ता | किट धा | तिट कत | गदि गन | धा
× 0 2 3 4 ×

तिगुन

धा धा दिं ता किट धा | तिट कत गदि गन धा धा | दिं ता किट धा तिट कत
× 0 2

गदि गन धा धा दिं ता | किट धा तिट कत गदि गन | धा
3 4 ×

चौगुन

धा धा दिं ता किट धा तिट कत | गदि गन धा धा दिं ता किट धा |
× 0

तिट कत गदि गन धा धा दिं ता | किट धा तिट कत गदि गन धा धा
2 3

दिं ता किट धा तिट कत गदि गन | धा
4 ×

इस ताल का एक और ठेका भी प्रचलित है—

मात्रा	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
बोल	धा	घिड़	नग	दीं	घिड़	नग	गद्	दी	घिड़	नग	धा
चिह्न	×		0		2		3		0		×

तीव्रा या तेवरा

यह पखावज का प्राचीन, महत्वपूर्ण और प्रचलित ताल है जो तबला वादकों में भी लोकप्रिय है। तेज़ गति में बजने के कारण ही इसका नाम तीव्रा पड़ा। ध्रुपद अंग के गायन और वादन की संगति के साथ-साथ एकल वादन के लिए भी इस ताल का चयन किया जाता है। इसके विभाग 3/2/2 मात्राओं के हैं। अत: यह मिश्र जाति का विषम पदीताल है। यह खुले और ज़ोरदार वर्णों से निर्मित ताल है। इसमें सात मात्राएँ, तीन विभाग और तीन तालियाँ क्रमश: पहली, चौथी और छठी मात्राओं पर हैं। इस ताल में खाली नहीं है।

© NCERT not to be republished

मात्रा	1	2	3	4	5	6	7	
बोल	धा	दिं	ता	तिट	कत	गदि	गन	धा
चिह्न	×			2		3		×

दुगुन

धा दिं ता तिट कत गदि | गन धा दिं ता | तिट कत गदि गन | धा
× 2 3 ×

तिगुन

धा दिं ता तिट कत गदि गन धा दिं |
×

ता तिट कत गदि गन धा | दिं ता तिट कत गदि गन | धा
2 3 ×

चौगुन

धा दिं ता तिट कत गति गन धा दिं ता तिट कत |
×

गदि गन धा दिं ता तिट कत गदि |
2

गन धा दिं ता तिट कत गदि गन | धा
3 ×

धमार ताल

पखावज का यह अत्यंत लोकप्रिय और प्रचलित ताल तबला वादकों और कथक नर्तकों में बहुत लोकप्रिय है। 14 मात्राओं में निबद्ध होरी गायन की संगति धमार ताल द्वारा ही की जाती है। इसलिए उस गायन शैली को भी धमार कहा जाता है। विषम पदी यह ताल बोलों की दृष्टि से मिश्र जाति का है जबकि ताल विभाग की दृष्टि से संकीर्ण जाति का है। इस पर स्वतंत्र वादन भी खूब होता है। वीणा, सुरबहार, सरोद, सितार और संतूर आदि पर भी धमार अंग की गतें बजती हैं। यह एकमात्र ताल है जिसका सम बाएं पर बजता है। इसमें 14 मात्राएँ, चार विभाग, तीन ताली और एक खाली होती है। पहली, छठी और ग्यारहवीं मात्राओं पर ताली तथा आठवीं मात्रा पर खाली है।

© NCERT not to be republished

मात्रा	1 2 3 4 5	6 7	8 9 10	11 12 13 14	
बोल	क धि ट धि ट	धा ऽ	ग ति ट	ति ट ता ऽ	क
चिह्न	×	2	0	3	×

दुगुन

क धि ट धि ट धा ऽ ग ति ट | ति ट ता ऽ |
× 2

क धि ट धि ट धा | ऽ ग ति ट ति ट ता ऽ | क
0 3 ×

तिगुन

क धि ट धि ट धा ऽ ग ति ट ति ट ता ऽ क | धि ट धि ट धा ऽ |
× 2

ग ति ट ति ट ता ऽ क धि | ट धि ट धा ऽ ग ति ट ति ट ता ऽ | क
0 3 ×

चौगुन

क धि ट धि ट धा ऽ ग ति ट ति ट ता ऽ क धि ट धि ट धा |
×

ऽ ग ति ट ति ट ता ऽ | क धि ट धि ट धा ऽ ग ति ट ति ट |
2 0

ता ऽ क धि ट धि ट धा ऽ ग ति ट ति ट ता ऽ | क
3 ×

भातखंडे और पलुस्कर ताल पद्धति का तुलनात्मक अध्ययन

ताल लिपि— जब भिन्न-भिन्न तालों के ठेके एवं उन तालों में निबद्ध भिन्न-भिन्न रचनाओं को मात्रा, विभाग, ताली एवं खाली आदि के माध्यम से स्पष्ट रूप में लिखा जाता है तो उसे ताल लिपि कहते हैं। भारतीय शास्त्रीय संगीत के क्षेत्र में मुख्य रूप से तीन ताल लिपियाँ प्रचलित हैं। इनमें दो उत्तर भारत की हैं— जिन्हें हिंदुस्तानी ताल पद्धति भी कहते हैं और एक दक्षिण भारत की है जिसे दक्षिण भारतीय या कर्णाटक ताल पद्धति कहा जाता है। उत्तर भारत में प्रचलित दोनों ताल लिपियों का विवरण अग्रलिखित है—

© NCERT not to be republished

भातखंडे ताल लिपि पद्धति

पंडित विष्णु नारायण भातखंडे जी द्वारा रचित ताल लिपि को उन्हीं के नाम से जाना जाता है। उनके द्वारा आविष्कृत ताल पद्धति सुगम होने के कारण सर्वाधिक प्रचलित और लोकप्रिय है। इस ताल लिपि में एक मात्रा काल के अंदर जितने बोलों का प्रयोग होता है, उन्हें एक मात्रा के चिह्न अर्ध चंद्र के अंदर घेर दिया जाता है, जैसे— दींदीं-धगिन-नगतेटे-आदि।

किंतु जब 1 मात्रा में 1 वर्ण होता है तो उसके नीचे कोई चिह्न नहीं होता है, सिर्फ़ उन्हें थोड़ी-थोड़ी दूरी पर लिखा जाता है, जैसे— धाधी ना धा ती ना।

भातखंडे ताल लिपि पद्धति

इस ताल लिपि पद्धति में प्रयुक्त प्रमुख चिह्न		
क्रम संख्या	**नाम**	**चिह्न**
1.	सम	×
2.	ताली	ताली की संख्या – 2, 3, 4, 5.....
3.	खाली	O
4.	विभाग	| (खड़ी पाई)
5.	मात्रा	‿ इस चिह्न के अंतर्गत जितने भी बोल/स्वर होंगे उन्हें एक मात्रा में बोलना/कहना होगा।
6.	अवग्रह	ऽ विश्राम हेतु

इस आधार पर एकताल का ठेका इस प्रकार लिखा जाता है—

धीं धीं | धागे तिरकिट | तू ना | क त्तो | धागे तिरकिट | धी ना | धीं

× 0 2 0 3 4 ×

ताली के कितने भी विभाग एक साथ हो सकते हैं, किंतु खाली के दो विभाग एक साथ नहीं हो सकते हैं।

पंडित विष्णु दिगंबर पलुस्कर ताल लिपि पद्धति

विष्णु दिगंबर ताल पद्धति या पलुस्कर ताल पद्धति की रचना पंडित विष्णु दिगंबर पलुस्कर ने की थी। अधिक सूक्ष्म एवं जटिल होने के कारण यह पद्धति कम प्रचलित है। इस पद्धति में मात्रा और विभागों के लिए भिन्न चिह्नों का प्रयोग होता है। इस ताल पद्धति में प्रयुक्त चिह्नों का विवरण अग्रलिखित है—

© NCERT not to be republished

पलुस्कर ताल लिपि पद्धति

इस ताल लिपि पद्धति में प्रयुक्त प्रमुख चिह्न		
क्रम संख्या	**नाम**	**चिह्न**
1.	सम	1
2.	ताली	ताली की संख्या – 2, 3, 4, ...
3.	खाली	+
4.	विभाग	कोई चिह्न नहीं
5.	मात्रा के चिह्न	¼ मात्रा ◡ अर्द्धमात्रा O एक मात्रा — दो मात्रा ◡◠ चार मात्रा +
6.	आवर्तन की पूर्णता हेतु	|

इस ताल पद्धति में प्रत्येक बोल के नीचे उसका मात्रा काल (1, ½, 1/4) आदि का संकेत चिह्न लिखा जाता है। इस ताल लिपि में सम अर्थात पहली मात्रा के लिए (1) लिखा जाता है, खाली के लिए (+), आवर्तन की पूर्णता हेतु (|) एवं अन्य तालियों के लिए जिन मात्राओं पर तालियाँ होती हैं उनकी मात्रा संख्या लिखी जाती है, जैसे— 5, 13 आदि। विभाग का चिह्न लगाया भी जा सकता है और नहीं भी। इस ताल लिपि में एकताल को इस प्रकार लिखा जाएगा।—

धीं धी धा गे ति र कि ट तू ना क त्ता धा गे ति र कि ट धी ना | धीं

o o + o o

1 + 5 9 11 1

दोनों ही ताल पद्धतियाँ अपनी-अपनी जगह श्रेष्ठ हैं। भातखंडे ताल पद्धति अगर अधिक सरल एवं सुविधाजनक होने के कारण अधिक प्रचलित और लोकप्रिय है तो पलुस्कर ताल पद्धति अधिक सूक्ष्म और वैज्ञानिक होने के कारण कम प्रचलित है। उदाहरण के लिए, धगिन और धातेटे जैसे 2 बोल लेते हैं, जिन्हें भातखंडे लिपि में धगिन धातेटे लिख दिया जाएगा। किंतु इसमें प्रत्येक अक्षर या वर्ण का वज़न स्पष्ट नहीं है। यह भी स्पष्ट नहीं है कि धातेटे वस्तुत: धातेटे ही है या धाऽतेटे है। जबकि पलुस्कर ताल पद्धति में यह स्पष्ट हो जाता है, क्योंकि उसमें इस प्रकार लिखेंगे— ध…गि…न… अर्थात प्रत्येक वर्ण 1/3 मात्रा काल का है—

जबकि धा तेटे में धा ½ मात्रा का है और ते तथा टे 1/3 मात्रा काल का है। अत: सुविधा की दृष्टि से भातखंडे ताल पद्धति उपयोगी है तो सूक्ष्मता की दृष्टि से पलुस्कर ताल लिपि उपयोगी है।

© NCERT not to be republished

अभ्यास

बहुविकल्पीय प्रश्न–

1. झपताल में पाँचवीं मात्रा पर कौन-सा बोल है?
   (क) ती (ख) ना (ग) धी (घ) धीना

2. रूपक ताल का सम कहाँ दिखाया जाता है?
   (क) पहली मात्रा (ख) चौथी मात्रा
   (ग) तीसरी मात्रा (घ) छठी मात्रा

3. तीनताल कितनी मात्राओं का होता है?
   (क) 12 (ख) 8 (ग) 16 (घ) 18

4. सूलताल में 'किट' बोल कौन-सी मात्रा पर है?
   (क) पाँचवीं (ख) सातवीं (ग) दसवीं (घ) दूसरी

5. धमार ताल में दूसरी ताली किस मात्रा पर है?
   (क) तीसरी (ख) पहली (ग) छठी (घ) आठवीं

रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए–

1. ताल का नाम ---------- ।

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
क	....	....	धि	ट	धा	....	ग	....	....	ति	ट	....	....
×					....					3			

2. ताल का नाम ---------- ।

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	....	....	धा	....	....	....	....	....	तिं	ता	ता	....	....	धा
....				2				....				3			

© NCERT not to be republished

3. ताल का नाम ---------- ।

1 2	....	6 7	....
धी ना	धी धी	ती	धी .... ना
....	2	....	3

4. ताल का नाम ---------- ।

....	4 5	6 7
तीं तीं ना	....	धी ....
....	....	2

5. ताल का नाम ---------- ।

1 2	....	5 6	....	9 10
धा धा	दिं	.... धा	तिट	.... गन
×	....	2	....	4

6. ताल का नाम ---------- ।

1 2	6 7	8	.... 13 14
क धि ट	धा	.... ट	ति ट ता ....
×	....	0	3

7. ताल का नाम ---------- ।

1 2 3	....	 7
धा .... ता	.... कत	गदि ....
×	2	....

© NCERT not to be republished

सुमेलित कीजिए–

अ	आ
1. धमार	(क) सात मात्रा
2. तीव्रा	(ख) दस मात्रा
3. रूपक	(ग) सोलह मात्रा
4. तीनताल	(घ) चौदह मात्रा
5. सूलताल	(ङ) ⊗

नीचे दिए गए प्रश्नों के उत्तर दीजिए–

1. तीनताल का तिगुन लिखिए।
2. धमार ताल के बोल लिखकर उसकी दुगुन लिखिए।
3. ध्रुपद में किन-किन तालों का प्रयोग होता है? उन तालों का तिगुन और चौगुन लिखिए।
4. पंडित विष्णु दिगंबर ताल पद्धति के अनुसार पाठ्यक्रम की किसी ताल को लिपिबद्ध कीजिए।
5. पखावज पर बजने वाला सूलताल कितनी मात्राओं का होता है? एक गुन लिखकर बताइए।
6. विलंबित ख्याल गाने के लिए किन-किन तालों का प्रयोग किया जाता है। उन तालों को ताल पद्धति के अनुसार लिखकर बताइए।
7. विष्णु नारायण भातखंडे द्वारा बनाई गई ताल पद्धति के चिह्नों का वर्णन कीजिए।
8. रूपक ताल को ठाह एवं दुगुन लयकारी में लिखिए।

विद्यार्थियों हेतु गतिविधि–

1. कोई भी लोकगीत जो बच्चों को पसंद हो, उसे ताल पद्धति में लिखिए।
2. सभी बच्चों को फिल्मी गीत पसंद होते हैं, एक फिल्मी गीत जो त्रिताल में गाया गया है, उसकी चार पंक्तियों को ताल पद्धति में लिखिए।
3. आपके राज्य में प्रचलित किन्हीं पाँच लोकगीतों को लिखिए। उस पर विचार करते हुए बताइए कि उसमें किन-किन तालों का प्रयोग किया गया है।
4. कक्षा में पढ़ने वाले संगीत गायन के सहपाठियों से बंदिशों में मौसम के विवरण पर बातचीत कीजिए, उनका चयन कीजिए एवं बताइए कि किस तरह शब्दों को स्वरलिपि एवं ताल पद्धति में सुनिश्चित किया गया है। इस पर विचार-विमर्श कीजिए।
5. धमार ताल में किसी भी एक बंदिश को अपने सहपाठियों की सहायता से लिखिए। इस ताल में रची गई उस बंदिश की दुगुन, तिगुन व चौगुन भी लिखिए।
6. क्या आप लयकारी में गणित देख पाते हैं? इस पर एक परियोजना बनाइए।

© NCERT not to be republished

9 संगीत के प्रमुख कलाकारों का परिचय व योगदान

QRickit

12152CH09

निसार हुसैन खान

निसार हुसैन खान रामपुर सहसवान घराने के एक प्रसिद्ध शास्त्रीय गायक थे। इनका जन्म 12 दिसंबर 1860 ई. को फिदा हुसैन खाँ के यहाँ हुआ जो स्वयं एक प्रसिद्ध शास्त्रीय गायक थे। इनकी प्रारंभिक संगीत की शिक्षा इनके पिता सदा हुसैन खाँ द्वारा दी गई। संगीत शिक्षण में कड़ी मेहनत के बाद निसार हुसैन खाँ अपने समय में महाराजा सयाजीराव गायकवाड तृतीय के यहाँ बड़ौदा में दरबारी संगीतकार नियुक्त हो गए। इन्हें अपने गुरुओं तथा पूर्वजों से सुप्रसिद्ध और अतुलनीय संगीत भंडार विरासत में मिला था। समय के अनुसार कड़ी मेहनत के प्रशिक्षण के बाद इनकी प्रसिद्धि होने लगी। गमक बोलतान तथा सरगम आदि में निसार हुसैन खाँ पारंगत थे। ख्याल की अपेक्षा इन्हें तराना गायकी में ज़्यादा प्रसिद्धि प्राप्त हुई। इन्होंने ऑल इंडिया रेडियो पर भी प्रस्तुतियाँ दी हैं। एक अच्छे संगीत शिक्षक के रूप में इन्होंने अपने भतीजे राशिद खान एवं गुलाम मुस्तफा खान को भी संगीत शिक्षण प्रदान किया। सन 1970 ई. में इन्हें भारत सरकार द्वारा पद्म भूषण से सम्मानित किया गया था। जीवन के अंतिम दिन इन्होंने संगीत रिसर्च अकादमी कोलकाता में व्यतीत किए तथा 16 जुलाई 1993 ई. को उनका देहांत हो गया।

चित्र 9.1— निसार हुसैन खान

© NCERT not to be republished

अहमद जान थिरकवा

अहमद जान थिरकवा का जन्म उत्तर प्रदेश के मुरादाबाद जनपद में सन 1891 ई. में एक सांगीतिक परिवार में हुआ था। इनके पिता एक प्रसिद्ध सारंगी वादक थे जिनसे इन्होंने संगीत सीखना प्रारंभ किया था। अहमद जान थिरकवा के नाना काले खान, चाचा शेर खान व मामा फ़ैयाज खान थे जो कि स्वयं भी प्रसिद्ध संगीतकार थे। इन्होंने तबला वादन की शिक्षा उस्ताद मुनीर खान से प्राप्त की। इनके उपनाम (थिरकवा) के पीछे भी एक दिलचस्प कहानी है। जब यह छोटे थे तो इनकी उँगलियाँ ऐसे थिरका करती थीं जैसे कत्थक नृत्य प्रस्तुत किया जा रहा हो। तो यहीं से 'थिरक' शब्द की उत्पत्ति हुई। उस्ताद मुनीर खान के पिता उस्ताद काले खान ने जब इन्हें देखा तो इन्होंने अहमद की तबले पर नाचती उँगलियों से प्रभावित होकर इनका नाम 'थिरकवा' रख दिया था। तब से लेकर इनका नाम अहमद जान थिरकवा पड़ गया। ये तबला वादन के अद्भुत कलाकार व धनी प्रतिभा के व्यक्ति थे।

चित्र 9.2— अहमद जान थिरकवा

इनकी पहली प्रस्तुति 16 वर्ष की उम्र में खेतवाड़ी मुंबई में हुई थी जिसके उपरांत इन्हें उत्तर भारत में प्रसिद्धि मिलने लगी थी। सन 1936 ई. में यह रामपुर दरबार में दरबारी संगीतकार नियुक्त हुए थे। लगभग 30 वर्ष की कड़ी मेहनत के बाद यह लखनऊ के भातखंडे संगीत विश्वविद्यालय में तबला वादन के प्रोफेसर के पद पर नियुक्त हुए। वैसे तो ये फर्रुखाबाद घराने के माने जाते हैं, लेकिन इन्होंने आगरा, जयपुर, ग्वालियर व पटियाला घराने से भी तबला वादन की शिक्षा प्राप्त की थी। इन्हें तबले के चारों पटो के तबलिए के रूप में जाना जाता है। तबला वादन में इन्होंने इतनी निपुणता प्राप्त कर ली थी कि लखनऊ, मेरठ, अजराड़ा, फर्रुखाबाद आदि घरानों के तकनीकी बाज इन्हें ऐसे ही याद थे। कठिन तालों को भी यह बड़ी सहजता और सुगमता से बजाते थे। इनके सोलो वादन के कई ग्रामोफोन रिकॉर्ड्स आज भी उपलब्ध हैं। इनकी परंपरा को आगे बढ़ाने का कार्य समुचित रूप से इनके पुत्रों व शिष्यों ने भी किया। इनके शिष्यों में पंडित प्रेम बल्लभ, पद्म भूषण निखिल घोष, सूर्यकांत गोखले, नारायण राव जोशी, सुधीर वर्मा व लालजी गोखले आदि कतिपय कलाकार उल्लेखनीय हैं। इन्हें भारत सरकार द्वारा 1954 ई. में संगीत नाटक अकादमी पुरस्कार तथा 1970 ई. में पद्म भूषण से सम्मानित किया गया था। अहमद जान अपने जीवन के अंतिम दिनों में मुंबई चले गए, परंतु इनकी इच्छा थी कि इनकी अंतिम साँस लखनऊ में ही निकले। कुदरत का करिश्मा भी निराला है, मोहर्रम के समय उस्ताद जी लखनऊ आए हुए थे और तभी 13 जनवरी 1976 ई. को लखनऊ में ही इन्होंने अपनी अंतिम साँसें लीं।

© NCERT not to be republished

उस्ताद बिस्मिल्लाह खान

उस्ताद बिस्मिल्लाह खान का जन्म 21 मार्च 1916 ई. में डुमराव, बिहार में एक संगीत परिवार में हुआ था। इनके पिता पैगम्बर बख्श खान महाराजा केशव प्रसाद सिंह के दरबारी शहनाई वादक थे। इनका बचपन का नाम कमरूद्दीन खान था, पर इन्हें 'बिस्मिल्लाह' नाम इनके दादा रसूल बक्श ने दिया। जब यह 14 वर्ष के थे तब इन्होंने पहली बार इलाहाबाद संगीत परिषद में शहनाई वादन प्रस्तुत किया और अपनी अलौकिक प्रतिभा का परिचय दिया। फिर जैसे-जैसे दिन गुज़रते चले गए यह अपनी प्रतिभा का जाल बुनते चले गए। इसके उपरांत उस्ताद बिस्मिल्लाह खान दुनियाभर में अपनी प्रतिभा का प्रर्दशन करते रहे और भारत का नाम रोशन किया। इनका विवाह इनके मामू सादिक अली की दूसरी बेटी मुग्गम खानम के साथ मात्र 16 वर्ष की आयु में ही हो गया था। इनके पुत्र ज़मीर हुसैन, नदीम हुसैन, नैयर हुसैन, काज़िम हुसैन, मेहताब हुसैन और पुत्री सोना घोष (गोद ली हुई) हैं जो सभी शहनाई बजाते हैं। एक बार इन्हें विदेश में रहने तथा शहनाई सिखाने का अवसर प्राप्त हुआ, लेकिन उन्होंने यह कहकर अस्वीकार कर दिया कि, 'वहाँ सब कुछ है लेकिन मेरे भारत की गंगा कहाँ से लाओगे।' इनके योगदान के विषय में उल्लेखनीय है कि 15 अगस्त 1947 ई. को देश की आज़ादी की पूर्व संध्या पर जब लाल किले पर आज़ादी का झंडा फहराया गया था, तब बिस्मिल्लाह खान ने ही शहनाई वादन कर इतिहास रचा था। 15 अगस्त 1947 ई. से लेकर जब तक वह जीवित रहे तब तक स्वतंत्रता दिवस के अवसर पर हर वर्ष लाल किले पर प्रधानमंत्री के भाषण के उपरांत उस्ताद बिस्मिल्लाह खान का शहनाई वादन प्रस्तुत किया जाता रहा। इन्होंने अनेक फिल्मों में, जैसे— *गूँज उठी शहनाई* (1994 ई.), *मेस्ट्रो चॉइस* (1959 ई.), *मेघमल्हार* (1994 ई.) इत्यादि के लिए संगीत की रचना की।

चित्र 9.3— उस्ताद बिस्मिल्लाह खान

सन 1956 ई. में इन्हें संगीत नाटक अकादमी पुरस्कार, 1961 ई. में पद्म श्री, 1968 ई. में पद्म भूषण तथा 1980 ई. में पद्म विभूषण उपाधियों से सम्मानित किया गया था। सन 2001 में भारत सरकार द्वारा देश के सर्वोच्च सम्मान 'भारत रत्न' से भी इन्हें सम्मानित किया गया था। इन्हें बनारस हिंदू विश्वविद्यालय तथा विश्व भारती विश्वविद्यालय शांति निकेतन द्वारा डॉक्टरेट की उपाधि भी प्रदान की गई। खान साहब ने कजरी, चैती, झूला जैसी लोक शैलियों से शहनाई वादन को जोड़ा और उन्हें एक नई पहचान दिलवाई। खान साहब ने अपने आखिरी दिनों में इंडिया गेट पर शहनाई बजाने की इच्छा प्रकट की थी, लेकिन 21 अगस्त 2006 ई. को खान साहब इस दुनिया से अलविदा कह गए। इनके सम्मान में इनके अंत काल के समय इनकी शहनाई भी इनके साथ दफ़न की गई। इनकी आवाज़ आज भी हम दूरदर्शन और आकाशवाणी की सिग्नेचर ट्यून के रूप में सुन सकते हैं।

उस्ताद बिस्मिल्लाह खान दुनिया के एक मशहूर शहनाई वादक हुए जिन्होंने भारतीय संगीत के क्षेत्र में अपना अद्वितीय योगदान दिया। इतना ही नहीं, उन्होंने संगीत की दुनिया में शहनाई को एक अलग पहचान और सम्मान दिलवाया।

© NCERT not to be republished

पंडित कंठे महाराज

चित्र 9.4— पंडित कंठे महाराज

बनारस घराने के तबला वादक के रूप में कंठे महाराज का नाम सम्मानपूर्वक लिया जाता है। इनका जन्म 1880 ई. में वाराणसी के कबीर चौराहा मोहल्ला नामक स्थान पर एक संगीत परिवार में हुआ था। इनके पिता पंडित दिलीप मिश्र स्वयं एक प्रसिद्ध तबला वादक थे। कंठे महाराज ने संगीत की शिक्षा अपने पिता से प्राप्त की थी। उन्हें कुछ समय उपरांत पंडित बलदेव सहाय के शिष्य होने का सौभाग्य प्राप्त हुआ। पंडित बलदेव सहाय उस समय नेपाल दरबार के संगीतकार थे। पंडित कंठे महाराज ने 23 वर्षों तक लगातार शिक्षा ग्रहण की। इसके साथ-साथ कोलकाता में रहकर अनेक कार्यक्रम प्रस्तुत किए और नए-नए कीर्तिमान हासिल किए। यह लय और तिहाइयों को बहुत अधिक महत्व दिया करते थे। यह ऐसे प्रथम तबला वादक थे जिन्होंने तबला वादन द्वारा स्तुति प्रस्तुत की थी। इन्होंने अपने जीवन काल में विख्यात से विख्यात गायकों तथा वादकों को संगति प्रदान की थी। सन 1954 ई. में उन्होंने लगातार ढाई घंटे तबला बजाने का विश्व रिकॉर्ड भी स्थापित किया था। 'ना दिन-दिन ना' बोल का इनके द्वारा किया गया व्यवहार सबसे अधिक सौंदर्यात्मक था।

पंडित कंठे महाराज बड़े ही सरल व सजग स्वभाव के व्यक्ति थे। तबला वादन में उच्च कोटि का प्रदर्शन देने के कारण इन्हें सन 1961 ई. में संगीत नाटक अकादमी पुरस्कार द्वारा सम्मानित किया गया था। 1 अगस्त 1970 ई. को 90 वर्ष की आयु में इनका देहांत हो गया था लेकिन वह अपने शिष्यों के रूप में बनारस बाज की परंपरा को हमेशा के लिए जीवित करके चले गए। इनके प्रमुख शिष्य बद्री महाराज, कृष्ण कुमार गांगुली, ननकू महाराज, आशुतोष भट्टाचार्य, राम नाथ मिश्र, किशन महाराज, सामता प्रसाद, गुदई महाराज, नन्हे सहाय तथा शीतल मिश्र इत्यादि रहे।

स्वामी पागल दास

हर्ष और उल्लास से परिपूर्ण वाद्य जिसे हम पखावज के नाम से भी जानते हैं, उसके प्रमुख वादक स्वामी पागल दास हैं। ऐसा माना जाता है कि इसी वाद्य को लेकर वे पागल दास बने। वैसे इनका वास्तविक नाम स्वामी राम शंकर था। इनका जन्म 15 अगस्त 1920 ई. को उत्तर प्रदेश के देवरिया नामक जिले में हुआ। यह मात्र 13 से 14 वर्ष की आयु में ही घर छोड़कर अयोध्या आ गए थे और यहाँ आकर बंगाली बाबा नाम से प्रसिद्ध महंत राम किशन दास से संगीत की शिक्षा ग्रहण की थी। फिर हनुमानगढ़ी के बाबा रामसुखदास के यहाँ संगीत सीखने लगे और अपने जीवनयापन करने हेतु मंडलियों में हिस्सा लेने लगे। कुछ समय बाद यह बिहार की एक ड्रामा कंपनी से जुड़े और अपनी प्रतिभा का लगातार परिचय दिया। लेकिन स्वयं संतुष्ट ना होने के कारण पटना के प्रसिद्ध संगीतज्ञ नेपाल सिंह के शिष्यत्व में पाँच बरस तबला वादन

© NCERT not to be republished

सीखा। इसके उपरांत अयोध्या में बीस वर्षों तक कठोर तपस्या की और स्वामी भगवान दास ने, बाबा ठाकुर दास व गुरु राम मोहिनी की शरण में पखावज की शिक्षा ग्रहण की। पखावज में सिद्धहस्त होने के उपरांत उन्होंने तबला वादन में दक्षता हासिल करने की ठानी और संत शरण मस्त का शिष्यत्व ग्रहण कर तबला वादन व गायन सीखा। पखावज सीखने व सिखाने और बजाने की धुन के कारण इन्हें पागल दास के नाम से पुकारा जाने लगा। क्रमश: इसी नाम से ख्याति प्राप्त कर स्वामी पागल दास बन गए। इन्होंने देश भर में घूम-घूम कर पखावज वादन को शीर्ष ऊँचाइयाँ प्रदान की। उन्होंने अनेक पत्र-पत्रिकाओं में ताल संबंधी बहुत-से लेख लिखे। इनकी लिखित पुस्तकें *तबला प्रभाकर* (भाग दो) तथा *तबला कौमुदी* (भाग तीन) इत्यादि हैं। अनेक संस्थाओं द्वारा इन्हें सम्मानित किया गया जिसमें मुख्यतः अवध विश्वविद्यालय ने डी. लिट की उपाधि से सम्मानित किया था। इन्हें 1988 ई. में संगीत नाटक अकादमी पुरस्कार भी प्रदान किया गया था। इन्हें मृदंग सम्राट, मृदंग मार्तंड, तबला शास्त्री, पखावज दास इत्यादि नामों से भी संबोधित किया जाता रहा। 1997 ई. में पागल दास हमेशा के लिए ब्रह्मांड में विलीन हो गए। इलाहाबाद विश्वविद्यालय की प्रोफेसर सीमा जोहरी ने 2007 में, इनके व्यक्तित्व एवं कृतित्व पर *पंडित राम शंकर दास स्वामी पागल दास जी* नामक पुस्तक भी लिखी।

चित्र 9.5— स्वामी पागल दास

पंडित कुमार गंधर्व

शास्त्रीय संगीत में गायन की चर्चा हो या लोक गायन की, कुमार गंधर्व जी का नाम सदैव ही संलग्न रहा। इनका जन्म 8 अप्रैल 1924 ई. को कर्नाटक राज्य के बेलगांव नामक जनपद में लिंगायत परिवार में हुआ था। उनका वास्तविक नाम शिव पुत्र सिद्ध रमैया कोमकलि था। इनके पिता का नाम सिद्धाराम स्वामी था जो स्वयं संगीत के ज्ञाता थे। सिद्ध रमैया कोमकली जी के बचपन के बारे में कहा जाता है कि ये जिन कलाकारों की गायकी एक बार सुन लिया करते थे, ठीक वैसे ही उसे तुरंत अपने माधुर्य कंठ से प्रस्तुत कर दिया करते थे। बचपन से ही इनके कंठ में प्रतिभा का सागर था। सन 1935 में मात्र 11 वर्ष की आयु में इन्होंने पहली बार इलाहाबाद के संगीत सम्मेलन में अपनी प्रस्तुति दी थी। वहाँ उन्हें खूब प्रसिद्धि भी मिली। इसके बाद उन्होंने कभी पीछे मुड़कर नहीं देखा और अनेक संगीत सम्मेलनो में भाग लिया। उन्होंने 1936 ई. में डॉक्टर बीआर देवघर के यहाँ संगीत शिक्षा हेतु प्रस्थान किया और उनसे गायन की बारीकियाँ सीखीं।

इन्होंने शास्त्रीय संगीत की अपेक्षा लोक संगीत पर ज़्यादा बल दिया, क्योंकि इनका मानना था कि लोक संगीत ही शास्त्रीय संगीत का आधार है। इन्होंने राजस्थानी लोक संगीत पर शोध भी किया। इनकी विशेषता यह रही कि इन्होंने पुरानी चली आ रही जातीय परंपरा को छोड़ भारतीय संगीत की नई प्रवृति व प्रक्रिया को अपनाने की चेष्टा की और खुले विचारों के साथ

© NCERT not to be republished

संगीत प्रस्तुत किया। रूढ़िवादिता से परे शास्त्रीय संगीत में लोक संगीत की या भजन संगीत की झलक दिखाने वाले संभवत: यह पहले गायक थे।

विवाह के उपरांत वह एक भयंकर रोग (क्षय रोग) से ग्रसित हो गए जिसके कारण इन्हें संगीत से दूरी रखनी पड़ी। कुछ समय पश्चात कुमार गंधर्व स्वस्थ हो गए और फिर अपनी संगीत की दुनिया में लौटे। इन्होंने अनेक रागों की रचना की, जैसे— लगन गंधार, मालवती, सहेली तोड़ी, संजारी, निदियारी, गांधी मल्हार, रात का मधवा, बीहड़ भैरव इत्यादि। इन्होंने अपने गुरु डॉक्टर बी.आर देवधर की परंपरा के साथ-साथ अब्दुल करीम खान एवं पंडित ओमकारनाथ ठाकुर की गायकी को भी अपने कंठ में उतारा है। यह एक संगीतज्ञ ही नहीं बल्कि एक अच्छे अन्वेषक भी रहे। इसलिए इन्होंने कबीर, तुलसी व मीरा जैसे कवियों की पदावलियों को चुनकर उन्हें रागों में आबद्धकर गाया। इनका कहना था कि "मैं हमेशा कुछ ना कुछ नया प्रयोग करने की फिराक में रहता हूँ।"

चित्र 9.6— कुमार गंधर्व

इनके द्वारा लिखित पुस्तक का नाम *अनूप राग विलास* है। 1977 ई. में इन्हें पद्म भूषण, 1985 ई. में मध्य प्रदेश सरकार द्वारा कालिदास सम्मान तथा 1990 ई. में इन्हें भारत सरकार द्वारा पद्म विभूषण उपाधि से सम्मानित किया गया। भारत सरकार ने इनकी याद में वर्ष 2014 में डाक विभाग द्वारा एक डाक टिकट भी जारी किया था। इनका पहला विवाह 1946 ई. में भानुमति कंस के साथ हुआ जिनसे पहला बेटा मुकुल शिवपुत्र तथा दूसरा बेटा यशोवर्धन हुआ। लेकिन 1961 ई. में भानुमति के देहांत के बाद इन्होंने वसुन्धरा कोमकली से दूसरा विवाह किया। वह भी बहुत उच्च स्तर की गायिका थी। उनकी बेटी कलापिनी कोमकली हैं। 12 जनवरी 1992 ई. को मध्य प्रदेश में इनका देहांत हो गया, लेकिन भारतीय संगीत में कुमार गंधर्व का नाम हमेशा अमर रहेगा।

पंडित विष्णु दिगंबर पलुस्कर

आधुनिक काल में भारतीय संगीत साधारण लोगों में रच-बस गया है जिसका श्रेय भारतीय संगीत में स्वर्गीय पंडित विष्णु दिगंबर पलुस्कर को जाता है। इनका जन्म 18 अगस्त (श्रावण पूर्णिमा) 1872 ई. में राजपुरोहित वंश में करुन्दवाड़ के बेल गाँव नामक ग्राम में हुआ था। इनके पिता का नाम दिगंबर गोपाल था जो स्वयं संगीत ज्ञाता थे। इनकी माता का नाम गंगा देवी था। यह अपने परिवार का पालन-पोषण कीर्तन इत्यादि करके किया करते थे। यह इनकी वंश परंपरा में था। विष्णु दिगंबर बचपन से ही प्रखर बुद्धि के विद्यार्थी थे, लेकिन एक बार दीपावली के दिन आतिशबाजी जलाते समय इनकी आँखों में चिंगारी लग गई और इनकी आँखों की रोशनी चली गई। इसके बाद उन्होंने अपना ध्यान संगीत में लगाया और पूरी तरह संगीत के प्रति समर्पित हो गए। इनके पिता ने इन्हें ग्वालियर घराने के गुरु पंडित बालकृष्ण

© NCERT not to be republished

चित्र 9.7— पंडित विष्णु दिगंबर पलुस्कर

बुआ इचलकरंजीकर के यहाँ शिष्य के रूप में भेज दिया और संगीत की शिक्षा दिलवाई। दशकों की तपस्या के बाद यह भारत भ्रमण के लिए निकले जिससे यह संगीत का प्रचार-प्रसार कर सकें। लेकिन कुछ समय बाद उन्होंने महसूस किया कि संगीत और संगीत के उपासकों की स्थिति दयनीय है। इन्हें हीन भावना से देखा जाता है, समाज में कोई सम्मानजनक स्थान नहीं है। तब इन्होंने संगीत और संगीत के उपासकों की इस स्थिति को सुधारने का संकल्प लिया। भिन्न-भिन्न प्रांतों में जाकर संगीत सम्मेलन शुरू किए और आम जनमानस के हृदय में संगीत को लेकर एक उचित सम्मानजनक स्थान बनाना शुरू किया। वे इसमें सफल भी रहे। तदोपरांत इन्होंने संगीत को स्कूली शिक्षा के रूप में ढालने की ठानी और 5 मई 1901 ई. में सर्वप्रथम लाहौर में गंधर्व महाविद्यालय की स्थापना की जहाँ इन्होंने नवोदित कलाकारों को निशुल्क शिक्षा एवं भोजन तथा वस्त्रादि अपने पास से देकर संगीत शिक्षण का संकल्प लिया। इसी बीच इनके पिता का देहावसान हो गया जिससे वह बहुत विचलित रहे। फिर भी सब स्थितियों को सहकर भी यह अपने पथ पर अग्रसर होते रहे। तदोपरांत इन्होंने 1908 ई. में (मुंबई) में गांधर्व महाविद्यालय की दूसरी शाखा की स्थापना की। वर्तमान में भारत के अनेक प्रांतों में गांधर्व महाविद्यालय की अनगिनत शाखाएँ सुचारू रूप से चल रही हैं। वह कांग्रेस अधिवेशन में निरंतर भाग लिया करते थे और राष्ट्रीय गीत 'वंदे मातरम' का स्वयं संचालन भी करते थे। वह गणपति एवं राघव राजा राम के बड़े उपासक थे।

संगीत क्षेत्र में इन्होंने अनेक पुस्तकों की रचना की जिनमें *संगीत बालबोध*, *भारतीय संगीत लेखन पद्धति*, *संगीत तत्व दर्शक*, *अंकित अलंकार*, *राग प्रवेश*, *नारदीय शिक्षा सटीक*, *टप्पा गायन*, *महिला संगीत* व अन्य पुस्तकें प्रसिद्ध हैं। इन्होंने अपने जीवन काल में एक पत्रिका *संगीतामृत* को भी प्रकाशित किया। इन्होंने एक स्वरलिपि पद्धति की रचना भी की जिसे आज विष्णु दिगम्बर स्वरलिपि पद्धति के नाम से जाना जाता है। उत्तर भारतीय संगीत में बंदिशों की स्वरलिपि (नोटेशन) लिखने के लिए इस पद्धति को अपनाया जाता है। यह पद्धति स्वर व ताल के सूक्ष्म प्रयोगों को दर्शाने की दृष्टि से अत्यंत महत्वपूर्ण है। संगीत मार्तंड पंडित ओमकारनाथ ठाकुर, वीआर देवधर, वी.ए. कशालकर, वी.एन. पटवर्धन, नारायण राव व्यास इत्यादि इनके प्रमुख शिष्यों में गिने जाते हैं।

21 अगस्त 1931 ई. में इनकी मृत्यु हो गई, लेकिन यह हमेशा के लिए संगीत की दुनिया में अमर हो गए। इनके इकलौते पुत्र दत्तात्रेय विष्णु पलुस्कर ने भी 35 वर्षों तक अपना जीवन संगीत को समर्पित किया, परंतु अल्पायु में ही उनका निधन हो गया।

© NCERT not to be republished

विनायकराव पटवर्धन

चित्र 9.8— विनायकराव पटवर्धन

पंडित विष्णु दिगंबर पलुस्कर के अनेक शिष्यों में पंडित विनायकराव पटवर्धन का नाम अग्रगण्य माना जाता है। वह एक महान गायक हुए हैं जिनका जन्म 22 जुलाई 1898 ई. में मिरज (महाराष्ट्र) में एक मराठी ब्राह्मण परिवार में हुआ था। इनका विनायक नाम पड़ने के पीछे कारण यह रहा कि जिस दिन वह पैदा हुए थे उस दिन गणेश चतुर्थी का दिन था। सन 1902 में इनके माता-पिता दोनों का देहांत हो गया था जिसकी वजह से इनका पालन-पोषण इनके चाचा ने किया था। 1905 ई. से इन्होंने अपने चाचा गुरुदेव पटवर्धन, जो पखावज वादक थे तथा दूसरे चाचा केशव राव पटवर्धन जो बालकृष्ण बुआ इचलकरंजीकर परंपरा से थे, से सांगीतिक शिक्षा लेना प्रारंभ की। उसके बाद मिरज (महाराष्ट्र) के बादशाह गंगाधर पंत पटवर्धन की मदद से 16 रुपये महीने वज़ीफ़ा पाकर यह गांधर्व महाविद्यालय लाहौर चले गए। छह साल के कठोर परिश्रम के बाद पंडित विष्णु दिगंबर पलुस्कर के शिष्य बनकर इन्होंने संगीत शिक्षा प्राप्त की और एक बड़े गायक के रूप में उभरकर आए। इन्होंने गुरु के आशीर्वाद से गांधर्व महाविद्यालय की विभिन्न शाखाओं में शिक्षण कार्य किया और अनेक संगीत सम्मेलनों में संगीत प्रस्तुत किया। साथ ही साथ आकाशवाणी पर अनेक कार्यक्रम प्रसारित करके खूब प्रसिद्धि पाई। इन्होंने गांधर्व नाटक मंडल में भी कुशलतापूर्वक प्रशंसनीय कार्य किया।

राग जयजयवंती इनका विशेष प्रिय राग था। ये ख्याल गायन के साथ-साथ तराना गाने में भी निपुण थे। जब भी यह गाते थे संगीत प्रेमियों के साथ-साथ साधारण जनमानस भी भाव विभोर हो जाया करते थे। इनके द्वारा लिखित पुस्तक *राग विज्ञान* जो सात भागों में उपलब्ध है, अत्यंत प्रसिद्ध है जिसके अंतर्गत स्वरलिपिबद्ध अनेक बंदिशें संग्रहीत हैं। पंडित विनायकराव पटवर्धन को 1965 ई. में संगीत नाटक अकादमी फेलोशिप तथा 1972 ई. में भारत सरकार द्वारा पद्म भूषण से सम्मानित किया गया।

ग्वालियर घराने के प्रसिद्ध गायक व प्रतिनिधि पंडित विनायकराव पटवर्धन का देहांत 23 अगस्त 1975 ई. को पुणे में हुआ।

बड़े गुलाम अली खाँ

उस्ताद बड़े गुलाम अली खाँ का जन्म पंजाब के मशहूर शहर लाहौर के पास स्थित गाँव कंसूर में 2 अप्रैल 1902 ई. में हुआ जो अब पाकिस्तान का हिस्सा है। इनके पिता का नाम उस्ताद अली बख्श खाँ था, जो एक प्रसिद्ध सारंगी वादक व गायक थे। पिता से इन्होंने सारंगी वादन सीखा तथा चाचा काले खाँ से गायन की बारीकियाँ सीखीं। 1938 ई. में इनका पहला

© NCERT not to be republished

चित्र 9.9— बड़े गुलाम अली खान

स्टेज प्रोग्राम कोलकाता में हुआ जिससे खाँ साहब को बहुप्रसिद्धि मिली।

इनका विवाह 1932 ई. में अली जीवाई के साथ हुआ जिनसे उन्हें मुनव्वर अली के रूप में पुत्र की प्राप्ति हुई। यह भी एक बड़े शास्त्रीय गायक बने। उस्ताद गुलाम अली खाँ के तीन छोटे भाई थे— बरकत अली उस्ताद बड़े गुलाम अली खाँ, मुबारक अली उस्ताद बड़े गुलाम अली खाँ और अमान अली उस्ताद बड़े गुलाम अली खाँ। यह बहुत ही मिलनसार व सरल स्वभाव के व्यक्ति थे। इनका स्वरों पर इतना नियंत्रण था कि कठिन से कठिन स्वरावलियों को भी बड़े ही चाव के साथ आसानी से प्रस्तुत कर दिया करते थे। इनके शरीर का गठन पहलवान जैसा था। वे लंबे-चौड़े थे और उन्हें बड़ी मूछें रखना बहुत पसंद था। इन्होंने ग्वालियर घराने के गायक सिंधी राव तथा पटियाला घराने के गायक आशिक अली खाँ साहब से संगीत शिक्षा प्राप्त की थी। इन्होंने असंख्य ख्याल व ठुमरियाँ गाईं— "याद पिया की आए कटे ना बिरहा की रात, आए ना बलमा क्या करूँ सजनी" इत्यादि। उन्होंने ठुमरी गायन में पंजाब की शैली को भी अपनाया जिसे वर्तमान समय में ठुमरी पंजाब अंग के नाम से जाना जाता है। इन्होंने देश-विदेश में विभिन्न कार्यक्रम देकर जनता का मन जीता।

सन 1961 में इन्हें लकवे की बीमारी ने जकड़ लिया जिससे इनके सामने आर्थिक संकट आ पड़ा। महाराष्ट्र सरकार ने इन्हें 5000 रूपयों की आर्थिक सहायता भी प्रदान की। उपचार के उपरांत खाँ साहब ने आकाशवाणी पर अपने अनेक कार्यक्रम प्रस्तुत किए तथा जनमानस में एक उमंग व स्फूर्ति पैदा करते रहे। सन 1962 में इन्हें संगीत नाटक अकादमी पुरस्कार तथा 1962 ई. में ही भारत सरकार द्वारा पद्म भूषण उपाधि से सम्मानित किया गया। 1968 ई. में फिर से लकवा का हमला हो जाने के कारण 25 अप्रैल 1968 ई. में खाँ साहब का हैदराबाद के बशीर बाग में निधन हो गया।

सुरश्री केसरबाई केरकर

हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत के इतिहास में केसरबाई केरकर का नाम बहुप्रचलित रहा है। यह उच्च कोटि की ख्याल गायिका थीं। केसरबाई केरकर का जन्म 13 जुलाई 1892 ई. को गोवा प्रांत के केरी नामक गाँव में एक संगीत परिवार में हुआ था। इन्होंने प्रारंभ में संगीत शिक्षा उस्ताद अब्दुल करीम खाँ से प्राप्त की थी। उसके बाद इन्होंने पंडित रामकृष्ण बुआ वजे, बरकतुल्लाह

© NCERT not to be republished

चित्र 9.10— केसरबाई केरकर

खान, पंडित भास्कर बुआ बाखले से भी संगीत शिक्षा प्राप्त की। इसके उपरांत 1920 ई. में जयपुर अतरौली घराने के उस्ताद अल्लादिया खाँ से शिक्षण प्राप्त करके इसी घराने की एक प्रसिद्ध कलाकार के रूप प्रसिद्ध हुई। इनकी गुणवत्ता में दीर्घ अंतराल तक साँस पर काबू बनाए रखना जो कि एक महिला के गायन के लिए असामान्य बात मानी जाती थी, श्रोताओं और संगीतकारों को हमेशा प्रभावित करती थी। इसके साथ ही आवाज़ का खुलापन, गायन में सशक्त स्वर का दानेदार प्रवाह इनके गायन की विशेषताएँ रहीं। इन्हें रिकॉर्डिंग या रेडियो पर गाना पसंद नहीं था फिर भी एक एलबम *हिज मास्टर्स वॉयस* के लिए इन्होंने गाया था। जटिल रागों में निपुणता प्राप्त करना जयपुर घराने की विशिष्टता रही है। अत: केसरबाई के लिए भी कान्हड़ा, सारंग, हिन्दोल-बहार, जौन-बहार आदि विशेष प्रिय व कौशल दर्शाने वाले राग थे। 1950 ई. के दशक के पूर्व में वह देवदासी परंपरा से अलग हो गई थीं और उस समय की एक प्रतिष्ठित और प्रख्यात कलाकार बनकर उभरी थीं। इन्हें सर्वप्रथम 1938 ई. में कोलकाता (कलकत्ता) में अखिल भारतीय संगीत सम्मेलन में सर्वश्रेष्ठ गायिका के रूप में सम्मानित किया गया था। रविंद्र नाथ टैगोर को इनकी गायकी अत्यधिक पसंद थी। उन्हीं के परामर्श से 1978 ई. में केसरबाई को कोलकाता में संगीत प्रवीण सम्मान समिति द्वारा सुरश्री से सम्मानित किया गया था। जिसके कारण यह इनका उपनाम भी पड़ा। सन् 1965 में सार्वजनिक परिस्थितियों के कारण इन्होंने सन्यास ग्रहण कर लिया। इन्हें 1953 ई. में संगीत नाटक अकादमी पुरस्कार, 1969 ई. में पद्म भूषण और महाराष्ट्र राज्य द्वारा 1969 ई. में ही राजगायिका उपाधि से सम्मानित किया गया। इनका गायन केवल पृथ्वी पर ही नहीं गूँजता बल्कि नासा (नासा— एक अमेरिकन स्पेस एजेंसी) के अंतरिक्ष खोज यान वोयाजेर I के लिए *साउंडस ऑफ अर्थ* (Sounds of Earth) नामक एलबम में सन 1977 में इनका गायन संगृहीत किया गया था। बीथोवेन, मोज़ार्ट, बाख तथा भारत की केसरबाई केरकर द्वारा गाया भैरवी राग 'जात कहां हो अकेली गोरी' का प्रस्तुतीकरण इस ब्रह्मांड में गूँजता रहेगा।

इनकी विशेष शिष्या धोंडुबाई कुलकर्णी थी। इनके गृह नगर केरी में सुरश्री केसरबाई केरकर गर्ल्स हाई स्कूल भी चल रहा है। गोवा में प्रतिवर्ष केसरबाई केरकर स्मृति संगीत समारोह नामक महोत्सव का आयोजन भी किया जाता है तथा मुंबई में एनसीपीए द्वारा प्रतिवर्ष सुरश्री केसरबाई केरकर स्कॉलरशिप भी संगीत क्षेत्र में प्रदान की जाती है। 16 सितंबर 1970 ई. में इन्होंने मुंबई में ही अंतिम साँस ली।

© NCERT not to be republished

चित्र 9.11— पंडित विष्णु नारायण भातखंडे

पंडित विष्णु नारायण भातखंडे

पंडित विष्णु नारायण भातखंडे का जन्म दिनांक 10 अगस्त 1960 ई. को बालकेश्वर, मुंबई में हुआ। अपने बचपन से ही उन्होंने संगीत में गायन और बाँसुरी में महारत हासिल की थी। बाद में उन्होंने सितार वादन की शिक्षा भी प्राप्त की। बी.ए. तथा एल.एल.बी. की परीक्षाएँ उत्तीर्ण कर पंडित भातखंडे जी ने कराची में वकालत प्रारंभ की। इन सबके बीच भी संगीत से उनका अटूट नाता बना रहा।

पंडित भातखंडे ने इस विचार से कि, "केवल मौखिक शिक्षण परंपरा के रूप में उपलब्ध होने के कारण प्राचीन बंदिशों का लोप होता जा रहा है", उन्होंने बंदिशों को संरक्षित एवं संग्रहित करने के विचार से एक स्वरलिपि का निर्माण किया। जिसके आधार पर वे उस्तादों की बंदिशों को सुनकर स्वरलिपिबद्ध कर लेते थे। 1909 ई. में उन्होंने *श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम्* तथा *हिंदुस्तानी संगीत पद्धति* का प्रथम भाग प्रकाशित किया। तत्पश्चात स्वरचित लक्षण का एक संग्रह प्रकाशित कराया। संगीत प्रकाशन द्वारा प्रकाशित क्रमिक पुस्तकमालिका— भाग 1, 2, 3, 4, 5, 6 भी भातखंडे जी की पुस्तकें हैं जिनमें उन्होंने अनेक तत्कालीन प्रचलित ध्रुपद, धमार, ख्याल, लक्षणगीत तथा ठुमरी आदि गेयविधाओं की बंदिशों को स्वरलिपिबद्ध रूप में संकलित किया है। साथ ही रागों के विवरण तथा कुछ महत्वपूर्ण सांगीतिक तकनीकों की परिभाषाओं के साथ उनकी संक्षिप्त जानकारी भी दी है। उनके सद्प्रयासों से बड़ौदा में एक संगीत विद्यालय की स्थापना हुई। पंडित भातखंडे के सहयोग से ही ग्वालियर नरेश ने 1918 ई. में माधव संगीत विद्यालय की स्थापना की। 1926 ई. में अनेक संगीत प्रेमियों के सहयोग से लखनऊ में *मैरिस कॉलेज ऑफ हिंदुस्तानी म्यूजिक* के नाम से एक शिक्षण संस्थान प्रारंभ हुआ जो आज भातखंडे संगीत संस्थान एवं विश्वविद्यालय के रूप में संचालित हो रहा है। संगीत विचारक, उद्धारक तथा संगीत के लिए सर्वस्व न्योछावर कर देने वाली इस महान विभूति ने मुंबई में 1936 ई. में अपनी इहलीला समाप्त की।

उस्ताद नसीर मोहिनुद्दीन खाँ डागर एवं उस्ताद अमीनुद्दीन खाँ डागर

नसीरूद्दीन खाँ डागर के इन दोनों पुत्रों ने जुगलबंदी में गायन किया तथा जिस प्रकार एक समय अल्लाबंदे-जाकिरूद्दीन का नाम जुगलबंदी की गायकी में प्रसिद्ध था, ठीक उसी प्रकार इन्होंने गायकी से आसमान की बुलंदियों को छुआ। इन्होंने आर्थिक परेशानियों को एक तरफ करके ध्रुपद की विकास यात्रा में योगदान दिया। ध्रुपद रूपी इमारत को इन दोनों भाइयों ने अपने दमखम पर खूबसूरती से सँवारा। देश-विदेश में ध्रुपद गायकी की विजय पताका को फहराया।

© NCERT not to be republished

सन 1921 में उस्ताद मोहिनुद्दीन का जन्म हुआ तथा 1923 ई. में उस्ताद अमीनुरूद्दीन खाँ का जन्म हुआ। दोनों भाइयों ने अपनी शिक्षा अपने पिता उस्ताद नसीरूद्दीन डागर से प्राप्त की तथा इसके अतिरिक्त अपने चाचा रहीमुद्दीन खाँ डागर और मामा उस्ताद रियाजुद्दीन खाँ डागर से प्राप्त की। इनके पिता इंदौर के राज गायक थे। राज गायक होने के नाते उनके परिवार के पास सभी आधारभूत सुविधाएँ उपलब्ध थीं। उनके बच्चे भी (अमुनुद्दीन-मोहिउद्दीन) भी राजकुमार की तरह रहते थे। 1936 ई. में पिता नसीरूद्दीन खाँ डागर की मृत्यु के पश्चात वे तांगे में सामान लादकर अपने मामा उस्ताद रियाजुद्दीन खाँ डागर के पास पहुँचे। रियाजुद्दीन खाँ साहब अपने उसूलों के बड़े पक्के थे। उन्होंने कहा कि मैं तुम्हारी परीक्षा लूँगा और देखूँगा कि अपने पिता से क्या सीखकर आए हो। जब उनकी गायकी को सुना तो वे प्रसन्न हो गए और खुद तांगे से सामान उतारकर ले गए। अपने मामा के साथ बड़े ही कठिन नियमों का निर्वाह करते हुए इन दोनों भाइयों ने अपनी गायकी को निखारा।

दोनों भाई सदा विनम्रता व सादगी से ही रहे। देश-विदेश में कई स्थानों की यात्रा करके ध्रुपद को आसमान की बुलंदियों पर पहुँचाया। दिल्ली में दोनों भाई रेडियो स्टेशन कार्यक्रम देने हेतु जाते थे, उस समय आकाशवाणी के निदेशक वी.वी. केसकर थे। उन्होंने डागर बंधुओं को आकाशवाणी निदेशक बनने का अवसर तक दिया, परंतु ये दोनों ठहरे ध्रुपद रूपी ईश्वर साधक, दोनों ने उसे अस्वीकार कर दिया।

दोनों भाइयों की गायकी बहुत मधुर व श्रोताओं को प्रभावित तथा मंत्रमुग्ध कर देने वाली थी। गायकी के कण-कण में इतना माधुर्य होता था कि सुनने वाले के हृदय की गहराइयों को छू जाता था। दोनों डागर बंधुओं की आवाज़ जैसे ध्रुपद गायकी के लिए ही बनी हो। आलापचारी में इन दोनों के सामान उस वक्त कोई भी नहीं था। दोनों ध्रुपद गायकी को जाति और धर्म से परे मानते थे।

ध्रुपद में आलाप— बढ़त को वे इस तरह समझाते— मंदिरों में विग्रह का जिस प्रकार नख-शिख शृंगार करते हैं, वैसे ही आलापों में क्रमबद्ध स्वरों से शृंगार किया जाता है। वे आलापों में घंटा, शंख, वीणा एवं डमरू जैसे वाद्यों की ध्वनि की मंदिरों में आरती के समान कल्पना करते थे। इन्होंने अपने गायन में संस्कृत के श्लोकों का भी प्रयोग किया तथा ध्रुपद के सही स्वरूप को उजागर किया। इन्होंने पंडित बिरजू महाराज के बैले में भी संगीत दिया था। श्रीराम भारतीय कला केंद्र में दोनों भाई 1950–60 ई. के दौरान कार्यरत रहे। इनके साथ शंभू महाराज, बिरजू महाराज, मुश्ताक हुसैन खाँ, उस्ताद बिलायत हुसैन खाँ (आगरा वाले) सरीखे कलाकार भी सम्मिलित रहे। इन दोनों भाइयों के कई कार्यक्रम दूरदर्शन व आकाशवाणी पर प्रसारित होते रहे। इन्होंने रूस, जापान, अमेरिका, इटली व जर्मनी आदि कई देशों की यात्रा की। सन 1961 में भारत की तरफ से '*ईस्ट वेस्ट म्यूजिक इन काउंटर*' में टोकियो गए। टोकियो में

© NCERT not to be republished

उन्होंने 30 संगीत सभाओं में भाग लिया। 1964 में उन्हें बर्लिन में संगीत के अंतर्राष्ट्रीय संस्थान से बुलावा आया, वहाँ जाकर उन्होंने ध्रुपद गायकी को नाम और प्रसिद्धि दिलाई।

दोनों में इतना अधिक प्रेम था कि एक भाई ने शादी की और दूसरे ने नहीं की। उस्ताद अमीमुद्दीन का कहना था कि, 'अगर मैंने शादी की तो मेरी भाभी और भाई के साथ मेरा इतना प्रेम नहीं रहेगा।'

सन 1940 से 1965 तक इन्होंने कठिन संघर्ष से ध्रुपद को नाम व प्रतिष्ठा दिलाई। अपने परिश्रम से इन्होंने डागर घराने को विश्व प्रसिद्ध कर दिया। 24 मई 1966 में नसीर मोइनुद्दीन खाँ डागर का अल्पायु में ही निधन हो गया। संगीत जगत को एक गहरा आघात लगा, साथ ही साथ राम-लक्ष्मण कहलाने वाले भाइयों की जुगलबंदी टूट गई। अपने भ्राता की मृत्यु का अमीनुद्दीन खाँ साहब को अत्यंत आघात लगा। परंतु इस ध्रुपद के सेवक ने धैर्य नहीं खोया, जिस कार्य को करने का ज़िम्मा अपने भाई के साथ उठाया था, उसी कार्य को अब उन्हें अकेले ही करना था। उन्होंने कलकत्ता में 'गुरुकुल आश्रम' के रूप में ध्रुपद शिक्षा केंद्र खोला।

दिल्ली संगीत नाटक अकादमी में उन्होंने कार्यक्रम किया। मोइनुद्दीन खाँ साहब की मृत्यु के पश्चात यह पहला कार्यक्रम था। अपने भ्राता की तस्वीर को सामने रखकर उन्होंने गाया और गायन के पश्चात वे भावुक हो उठे। ताउम्र वे ध्रुपद की सेवा करते रहे। उनकी अमूल्य सेवाओं के लिए उन्हें 1985 में 'संगीत नाटक अकादमी पुरस्कार' 1986 में 'पद्म भूषण' एवं 1988 में बनारस महाराज ट्रस्ट द्वारा 'स्वाति तिरुनाल पुरस्कार' मिला। 1990 में मध्य प्रदेश सरकार ने उन्हें 'तानसेन पुरस्कार' से सम्मानित किया। उन्होंने कई प्रदर्शन दिए और यूनेस्को के अभिलेखागार के लिए रिकॉर्ड किए जाने वाले पहले भारतीय गायक बने।

"अड़ाना, दरबारी, तोडी, बिहाग, सिंदूरा, मालकौंस, खमाजी दुर्गा, पूरिया, कोमल ऋषभ, आसावरी एवं ललित आदि इनके प्रिय राग थे। उनके इन रागों की विद्वता में भारतीय संगीत का समस्त राग संसार समाहित था।"

संगीत जगत में सेवाएँ देते-देते ही एक दिन यह महान सितारा भी अस्त हो गया। इनका देहांत 28 दिसंबर, 2000 में हो गया और संगीत के संसार में अपनी यादें, ध्रुपद को दी गई महान सेवाओं के रूप में छोड़ गए। ध्रुपद की इन्हीं सेवाओं के लिए इनके अन्य दोनों भाई उस्ताद नासिर ज़हीरुद्दीन खाँ डागर व नसीर फैयाजुद्दीन खाँ डागर भी इन्हीं की भाँति जुगलबंदी में ही गाया करते थे।

© NCERT not to be republished

अभ्यास

नीचे दिए गए प्रश्नों के उत्तर दीजिए–

1. उस्ताद निसार हुसैन का जन्म कब हुआ? ये किस दरबार के संगीतज्ञ रहे?
2. थिरकवा नाम के पीछे क्या दिलचस्प कहानी है?
3. उस्ताद अहमद जान थिरकवा का संबंध किन घरानों से था?
4. उस्ताद बिस्मिल्लाह खाँ ने 15 अगस्त 1947 ई. को कौन-सा कार्यक्रम प्रस्तुत किया था?
5. पंडित कंठे महाराज के तबला वादन पर प्रकाश डालिए?
6. उस्ताद निसार हुसैन खाँ किस गायन शैली में पारंगत थे? भारत सरकार ने कब और किन सम्मानों से उन्हें नवाज़ा?
7. स्वामी पागल दास ने 18 साल की उम्र से किस तरह का जीवन बिताया?
8. गुरु-शिष्य परंपरा के अंतर्गत निम्नलिखित कलाकारों के गुरु कौन रहे?
   (क) उस्ताद अहमद जान थिरकवा
   (ख) उस्ताद बिस्मिल्ला खाँ
   (ग) पंडित कुमार गंधर्व
9. उस्ताद बिस्मिल्लाह खाँ को कितने तरह के सम्मान प्राप्त हुए?
10. पंडित कुमार गंधर्व का असली नाम क्या था?
11. बारह साल की उम्र तक पंडित कुमार गंधर्व ने किस तरह संगीत से अपना नाता जोड़ा था?
12. पंडित कुमार गंधर्व ने जिन रागों की रचना की थी उनके बारे में बताइए।
13. पंडित विष्णु दिगंबर पलुस्कर की पुस्तकों पर प्रकाश डालिए।
14. संगीत का सर्वप्रथम विद्यालय कहाँ, कैसे और किसने स्थापित किया?
15. पंडित विनायक राव पटवर्धन का जन्म कब हुआ?
16. पंडित विनायक राव पटवर्धन के जीवन पर 100 शब्दों में एक लेख लिखिए।
17. उस्ताद बड़े गुलाम अली खाँ ने अपने गायन में किन घराने की शैलियों को अपनाया?
18. उस्ताद बड़े गुलाम अली खाँ की सांगीतिक उपलब्धियों के बारे में लिखिए।
19. नासा से केसरबाई केरकर का क्या संबंध था?
20. सुश्री केसरबाई केरकर को किन पुरस्कारों से सम्मानित किया गया?
21. पंडित विष्णु नारायण भातखंडे का संगीत की प्राचीन बंदिशों के संरक्षण में कैसा योगदान रहा?

© NCERT not to be republished

22. पंडित भातखंडे जी के निरीक्षण में किन विद्यालयों की स्थापना हुई?
23. सुश्री केसरबाई केरकर ने किस घराने में संगीत की शिक्षा पाई?
24. सुश्री केसरबाई की जीवन आवृत्ति पर परियोजना बनाइए।
25. पंडित कंठे महाराज के कुछ शिष्यों के नाम बताइए।

सुमेलित कीजिए–

अ	आ
1. स्वामी राम शंकर	(क) कर्नाटक राज्य, बेलगाँव
2. पंडित कंठे महाराज	(ख) लाहौर के पास गाँव
3. स्वामी पागल दास	(ग) पागल दास केसुर
4. कुमार गंधर्व	(घ) शिष्य-समता प्रसाद, गुदई महाराज, किशन महाराज
5. बड़े गुलाम अली खान	(ङ) तबला कौमुदी

© NCERT not to be republished