



सत्यं शिवं सुन्दरम्

Estd. 1949

Accredited Grade "A+" by NAAC



संगीत में घरानों का महत्व

(भारतीय ज्ञान प्रणाली के विशेष संदर्भ में)
(भाग - २)

संपादक:

डॉ. केदार मुकादम
जयदीप लकुम

Published by:

Department of Tabla

Faculty Of Performing Arts

The Maharaja Sayajirao University Of Baroda

in association with

Tabla Alumni Association Legacy (TAAL)
Vadodara.

Prof. Sudhirkumar Saxena



Prof. Sudhirkumar Saxena was born on 5th July 1923 at Aligarh, U.P. He learnt the art of playing Tabla for years from Ustad Habeebuddin Khan, the doyen of Ajrada Gharana. He dedicated his entire life in rendering expression to this art on different platforms, but within the staunch discipline of Ajrada Gharana. Sudhirkumar Saxena was an extremely humble person and one of

the best Guru one could ever meet. As a teacher, he never declined to teach anyone, he also had graduated in Political Science. A Special event happened in the history of All India Radio that Prof. Sudhirkumar Saxena was selected as an “A” Grade Artist without an audition.

Prof. Sudhirkumar Saxena was the first professor in tabla at a Centre of higher education. Prof. Sudhirkumar Saxena retired from The Maharaja Sayajirao University of Baroda in 1983 as Head of the Instrumental Department, after serving the institution for a glorious thirty-three years. In his long career (1945-1995), Professor Saxena participated in the major music conferences of the country as a Tabla accompanist and also as a soloist. Professor Saxena delighted not only the audience but also the main artist as well, be it a musician, or a Kathak dancer. His disciples are scattered all over the globe, some of them being distinguished academicians and artists in India and in other countries. The Central Sangeet Natak Akademi (Delhi) published his book “The Art of Tabla Rhythm Essentials, Traditions and Creativity” -in English- in 2007. The Hindi version of this book was published in 2015.

Prof. Sudhirkumar Saxena left for the heavenly abode on 30th November 2007. In fond memory of Saxena Sir, carrying his legacy forward to next generation, the Department of Tabla, Faculty of Performing Arts, The Maharaja Sayajirao University of Baroda is organizing a prestigious festival “Prof. Sudhirkumar Saxena Janma Shatabdi Mahotsav”.



संगीत में घरानों का महत्व (भारतीय ज्ञान प्रणाली के विशेष संदर्भ में) भाग - २

Department of Tabla
Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

In association with

Tabla Alumni Association Legacy (TAAL)
Vadodara

संगीत में घरानों का महत्व (भारतीय ज्ञान प्रणाली के विशेष संदर्भ में) भाग - २

ISBN: 978-81-956774-8-1

Editors:

Dr. Kedar Mukadam

Assistant Professor
Department of Tabla,
Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda.

Mr. Jaydeep Lakum

Assistant Professor,
Department of Tabla,
Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda.

Edition: First (10th August 2024)

Book cover designed by:

Shri Dhananjay Vekariya

Assistant Professor, Department of Tabla
Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Published by:

Department of Tabla

Faculty of Performing Arts,
Opp. Sursagar Lake, Vadodara, Gujrat, India- 390 001.
Email: head-tabla@msubaroda.ac.in

Printed by:

Madhu Copy Centre

Nr. Dandiya Bazar Cross Road,
Vadodara, Gujrat - 390 001

संगीत में घरानों का महत्व (भारतीय ज्ञान प्रणाली के विशेष संदर्भ में) भाग - २

ISBN: 978-81-956774-8-1

All Rights Reserved

No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form by any means of electronic recording, mechanical, photocopying, or otherwise, without the prior permission of the publisher.

Copyrights

Publication, Distribution, and Promotion rights are reserved by the Publishers.

Disclaimer

The author of various papers included in this book has/have assured of the Uniqueness and Truthfulness of their Research work. If any plagiarism is found, the Authors shall be responsible for their Presentation and Publication. Department of Tabla, Faculty of Performing Arts, The Maharaja Sayajirao University of Baroda, and its members are not at all responsible in this regard.

National Seminar on
“Importance of Gharana in Indian Classical Music:
In the context of Indian Knowledge System”
(10th & 11th August 2024)

Rajmata Shubhangini Raje Gaekwad

Chief Patron
Honorable Chancellor
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Prof. (Dr.) Vijay Kumar Srivastava

Patron
Honorable Vice-Chancellor
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Prof. Gaurang Bhavsar
Director

Prof. Ajay Ashtaputre
Convener

Dr. Kedar Mukadam
Coordinator

Mr. Dhananjay Vekariya
Co-Coordinator

Mr. Jaydeep Lakum
Co-Coordinator

Department of Tabla
Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Peer-Review Committee

1. Prof. Pravin Uddhav
Former Head, Department of Instrumental Music,
Faculty of Performing Arts, Banaras Hindu University,
Varanasi
2. Prof. Neelu Sharma
Professor
Department of Music,
Dayalbagh Educational Institute (Deemed to be University),
Agra
3. Dr. Manoj Mishra
Associate Professor
Head, Department of Taalvadya
Bhatkhande Sanskriti Vishwavidyalaya
Lucknow
4. Dr. Ashwini Kumar Singh
Assistant Professor
Department of Indian Classical Music - Vocal
Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda
5. Dr. Ami Pandya
Assistant Professor
Department of Dance, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda
Vadodara

Advisory Board

1. Prof. Anupam Mahajan
Dean - Faculty of Visual & Performing Arts
Guru Nanak Dev University
Punjab
2. Pt. Amod Dandge
Disciple of Ut. Mahammulal Sangavakar & Pt. Arvind Mulgaonkar
Eminent tabla player of Farrukhabad Gharana
Pune
3. Prof. Gaurang Bhavsar
Dean - Faculty of Performing Arts
Head - Department of Tabla
The Maharaja Sayajirao University of Baroda
4. Prof. Ajay Ashtaputre
Former Dean - Faculty of Performing Arts
Former Head - Department of Tabla
The Maharaja Sayajirao University of Baroda
5. Dr. Rajesh Kelkar
Assistant Professor & Head
Department of Indian Classical Music - Vocal
Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Editorial Board

1. Dr. Vishwas Sant
Assistant Professor
Department of Indian Classical Music - Instrumental (Sitar, Violin)
Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda
2. Dr. Trilok Singh Mehra
Assistant Professor
Department of Dramatics
Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda
3. Dr. Pravin Ahire
Assistant Professor
Department of Indian Classical Music - Vocal
Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda
4. Dr. Nitin Parmar
Assistant Professor
Department of Indian Classical Music - Instrumental (Sitar, Violin)
Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda
5. Dr. Divya Patel
Assistant Professor
Department of Dance
Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda
6. Dr. Bhavik Mankad
Assistant Professor
Department of Indian Classical Music - Vocal
Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda
7. Mr. Dhananjay Vekariya
Assistant Professor
Department of Tabla
Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Editing & Proof-Reading Committee

1. Dr. Tripti Gupta
Asst. Prof., Department of Dance
Faculty of Performing Arts, The Maharaja Sayajirao University of Baroda.
2. Mr. Janak Jasakiya
Asst. Prof., Department of Indian Classical Music (Vocal)
Faculty of Performing Arts, The Maharaja Sayajirao University of Baroda.
3. Ms. Fenilkumar Soni
Asst. Prof., Department of Indian Classical Music - Instrumental (Sitar, Violin)
Faculty of Performing Arts, The Maharaja Sayajirao University of Baroda.
4. Mr. Jay Shinde
Asst. Prof., Department of Indian Classical Music - Instrumental (Sitar, Violin)
Faculty of Performing Arts, The Maharaja Sayajirao University of Baroda.
5. Ms. Dyuti Pandya
Asst. Prof., Department of Dance
Faculty of Performing Arts, The Maharaja Sayajirao University of Baroda.
6. Mr. Manish Rohit
Asst. Prof., Department of Dramatics
Faculty of Performing Arts, The Maharaja Sayajirao University of Baroda.
7. Mr. Priyank Prajapati
Asst. Prof., Department of Dramatics
Faculty of Performing Arts, The Maharaja Sayajirao University of Baroda.
8. Mr. Pinku Jha
Asst. Prof., Department of Development Studies
Vivekananda Global University, Jaipur.
9. Mr. Vimesh Bhootooa
ICCR Research Scholar, Department of Tabla
Faculty of Performing Arts, The Maharaja Sayajirao University of Baroda.



सत्यं शिवं सुन्दरम्

Estd. In 1949

Accredited Grade "A+" by NAAC

Prof. Gaurang Bhavsar
Dean - Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda
Opp. Sursagar, Nr. Nyaymandir,
Vadodara- 390 001.
M.: +91 9426785037
Email: dean-parts@msubaroda.ac.in

Date: 27/12/2024

भारतीय शास्त्रीय संगीत की समृद्ध परंपरा और विविधतापूर्ण अभिव्यक्तियों में "घरानों" का अद्वितीय स्थान है। ये घराने न केवल संगीत के संरक्षक रहे हैं, बल्कि उन्होंने भारतीय ज्ञान परंपरा की धरोहर को पीढ़ियों तक हस्तांतरित करने में भी महत्वपूर्ण भूमिका निभाई है। संगीत, भारतीय ज्ञान प्रणाली का ऐसा आयाम है, जो आत्मा को आलोकित करते हुए हमारे सामाजिक, सांस्कृतिक और दार्शनिक मूल्यों को प्रकट करता है।

इसी संदर्भ में, तबला विभाग, प्रदर्शन कला संकाय, द महाराजा सयाजीराव विश्वविद्यालय और Tabla Alumni Association Legacy (TAAL) द्वारा "भारतीय संगीत में घरानों का महत्व" विषय पर आयोजित इस द्वि-दिवसीय राष्ट्रीय संगोष्ठी का आयोजन अत्यंत सराहनीय पहल है। इस मंच ने प्रतिभागियों को भारतीय संगीत की गहराइयों, घरानों के विकास, और उनकी अमूल्य भूमिका पर चर्चा का अवसर प्रदान किया।

मैं इस संगोष्ठी के सभी प्रतिभागियों, वक्ताओं और आयोजकों को बधाई और शुभकामनाएँ प्रेषित करता हूँ। साथ ही, तबला विभाग और TAAL को इस पहल के लिए धन्यवाद देता हूँ। यह संगोष्ठी न केवल संगीत प्रेमियों के लिए, बल्कि शोधकर्ताओं और विद्यार्थियों के लिए भी अत्यंत उपयोगी सिद्ध होगी।

भारतीय संगीत की परंपरा को संरक्षित करने और उसे आधुनिकता के साथ जोड़ने का यह प्रयास प्रशंसनीय है। इस संगोष्ठी की सफलता के लिए सभी को हार्दिक बधाई और भविष्य में ऐसे और आयोजनों की कामना करता हूँ।


गौरांग भावसार



Estd. In 1949
Accredited Grade "A+" by NAAC

Department of Indian Classical Music - Vocal

Faculty of Performing Arts

The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Opp. Sursagar, Nr. Nyaymandir,

Vadodara- 390 001.

M: +91 9924260175

Email: head-music@msubaroda.ac.in

Date: 24/12/2024

शुभकामना संदेश

"भारतीय शास्त्रीय संगीत में घरानों का महत्व: भारतीय ज्ञान प्रणाली के संदर्भ में" विषय पर आयोजित राष्ट्रीय संगोष्ठी के अंतर्गत प्रकाशित इस पुस्तक के लिए मैं हृदय से शुभकामनाएँ प्रेषित करता हूँ। यह पुस्तक न केवल संगोष्ठी में प्रस्तुत शोध-पत्रों का संकलन है, बल्कि भारतीय शास्त्रीय संगीत के गहरे अध्ययन और अनुसंधान के क्षेत्र में एक महत्वपूर्ण योगदान भी है।

इस प्रयास में योगदान देने वाले शोधकर्ताओं, विद्वानों, और तबला विभाग की आयोजक समिति के सभी सदस्यों को मैं विशेष रूप से बधाई देता हूँ। यह पुस्तक भविष्य में शोधकर्ताओं और ज्ञान के जिज्ञासु साधकों के लिए एक अद्वितीय स्रोत सिद्ध होगी।

संगीत के घरानों के महत्व को समझने और भारतीय ज्ञान परंपरा के इस समृद्ध पहलू को उजागर करने के लिए इस पुस्तक का प्रकाशन एक सराहनीय पहल है। मेरा विश्वास है कि यह प्रयास सफलता के नए आयाम स्थापित करेगा।

सादर,

राजेश केलकर

विभागाध्यक्ष

गायन विभाग



सत्यं शिवं सुन्दरम्

Estd. In 1949

Accredited Grade "A+" by NAAC

Department of Dramatics

Faculty of Performing Arts

The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Opp. Sursagar, Nr. Nyaymandir,

Vadodara- 390 001.

M: +91 9824585550

Email: head-dramatics@msubaroda.ac.in

Date: 20/12/2024

संदेश

"भारतीय शास्त्रीय संगीत में घरानों का महत्व: भारतीय ज्ञान प्रणाली के संदर्भ में" विषय पर आयोजित राष्ट्रीय संगोष्ठी के अंतर्गत प्रकाशित इस पुस्तक के लिए मेरी हार्दिक शुभकामनाएँ। यह पुस्तक, जो संगोष्ठी में प्रस्तुत शोध-पत्रों का संकलन है, भारतीय शास्त्रीय संगीत के अध्ययन और शोध के क्षेत्र में एक महत्वपूर्ण योगदान के रूप में सामने आई है।

भारतीय संगीत में घरानों की परंपरा न केवल हमारे सांस्कृतिक धरोहर का प्रतीक है, बल्कि यह भारतीय ज्ञान प्रणाली के गहन आयामों को भी प्रकट करती है। इस पुस्तक में संकलित लेख और शोध-पत्र न केवल इस विषय पर नई दृष्टि प्रदान करते हैं, बल्कि आने वाले समय में शोधकर्ताओं और ज्ञान के साधकों के लिए प्रेरणा का स्रोत बनेंगे।

इस सराहनीय प्रयास के लिए मैं आयोजक समिति, लेखकों और संगोष्ठी में भाग लेने वाले सभी प्रतिभागियों को हार्दिक बधाई देता हूँ। यह पुस्तक भारतीय शास्त्रीय संगीत के विविध पहलुओं पर विचार करने और उन्हें समझने के लिए एक सशक्त माध्यम बनेगी।

मैं इस उत्कृष्ट प्रकाशन के लिए तबला विभाग के आयोजकों और लेखकों को शुभकामनाएँ देता हूँ और आशा करता हूँ कि यह संगीत जगत में नई रोशनी लेकर आएगी।

सादर,

राकेश मोदी

विभागाध्यक्ष

नृत्य विभाग



Estd. In 1949
Accredited Grade "A+" by NAAC

Prof. Ajay Ashtaputre
Former Dean - Faculty of Performing Arts
Former Head – Department of Tabla
The Maharaja Sayajirao University of Baroda
Opp. Sursagar, Nr. Nyaymandir,
Vadodara- 390 001.
M.: +91 9824379301
Email: ashtaputre.ajay-instrumental@msubaroda.ac.in

Date: 26/12/2024

भारतीय संगीत पुरातन काल से चला आ रहा है। संगीत की परिभाषा पर दृष्टिपात करें तो इसमें तीन विधाएँ मुख्य रूप से मिलती हैं; गायन, वादन एवं नृत्य। इन तीनों विधाओं में घराना परंपरा पुरातन काल से चली आ रही है। इन घरानों को जीवित रखने में कई मूर्धन्य कलाकारों का महत्वपूर्ण योगदान रहा है। डिपार्टमेंट ऑफ तबला की ओर से Tabla Alumni Association Legacy (TAAL) के संयुक्त उपक्रम से 'भारतीय शास्त्रीय संगीत में घरानों का महत्व: भारतीय ज्ञान प्रणाली के संदर्भ में' यह दो दिवसीय राष्ट्रीय सेमिनार दिनांक 10 एवं 11 अगस्त 2024 को आयोजित किया गया।

कन्वीनर के तौर पर मैं इस संगोष्ठी की सफलता के लिए प्रत्येक सहभागी को धन्यवाद देता हूँ तथा अपनी शुभकामनाएं प्रेषित करता हूँ। इस कार्यक्रम को संपूर्ण बनाने में सभी कलाकारों का तथा शिक्षक, विद्यार्थी एवं शोधार्थियों का साथ सहकार मिला इसलिए इनका बहुत-बहुत धन्यवाद देता हूँ।

प्रो. अजय अष्टपुत्रे

कन्वीनर

नेशनल सेमिनार



Estd. In 1949

Accredited Grade "A+" by NAAC

Dr. Kedar Mukadam
Assistant Professor – Department of Tabla
Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda
Opp. Sursagar, Nr. Nyaymandir,
Vadodara- 390 001.
M.: +91 9824379301
Email: mukadam.kr-music@msubaroda.ac.in

Date: 26/12/2024

तबला विभाग, फेकल्टी ऑफ पफ़ोर्मिंग आर्ट्स, दी महाराजा सयाजीराव युनिवर्सिटी ऑफ बड़ौदा एवं तबला एलूमनी असोसियेशन लेगसी (TAAL) के संयुक्त तत्वधान में तारीख १० और ११ अगस्त २०२४ को दो दिवसिय ऑनलाइन राष्ट्रीय संगोष्ठी "भारतीय संगीत में घरानों का महत्व (भारतीय ज्ञान प्रणाली के विशेष संदर्भ में)" इस विषय पर आयोजन किया गया था।

इस संगोष्ठी के प्रमुख वक्ता के रूप में प्रो. अनुपमा महाजन और पं. आमोद दंडगे उपस्थित रहे। आपके साथ अनेक शिक्षाविदों ने अपने विचारों को प्रगट किया और सभी प्रतिभागियों को विषय के बारे में ज्ञानार्जित किया।

भारतीय संगीत में घरानों का महत्व सभी विधाओं में होने के कारण सभी विधाओं के शोधार्थी, शिक्षकगण एवं छात्र मिलाकर १२० से अधिक प्रतिभागियों ने इस संगोष्ठी में भाग लिया। इस संगोष्ठी के विचार मंथन के अमृततुल्य फल स्वरूप जो शोध पत्र हमें प्राप्त हुए हैं इसका संपादन करके दो पुस्तकों की शृंखला प्रकाशित की गई है।

मैं आमंत्रित सभी विध्वानों, प्रतिभागियों एवं मेरे सभी सहयोगियों को इस आयोजन को सफल बनाने के लिए और इन प्रकाशनों को त्रुटिरहित पूर्ण करने के लिए मनःपूर्वक धन्यवाद करता हूँ। इन दो पुस्तकों को भारतीय ज्ञान प्रणाली को पुनः प्रस्थापित और उत्तरोत्तर विकास के लिए समर्पित करते हैं।

डॉ. केदार मुकादम
कोऑर्डिनेटर
नेशनल सेमिनार

समर्पण

डिपार्टमेंट ऑफ तबला, फैकल्टी ऑफ परफॉर्मिंग आर्ट्स, दी महाराजा सयाजीराव युनिवर्सिटी ऑफ बड़ौदा और तबला एलुमनी एसोसिएशन लेगसी (TAAL) के संयुक्त तत्वधान में **10 और 11 अगस्त 2024** को आयोजित **“भारतीय संगीत में घरानों का महत्व (भारतीय ज्ञान प्रणाली के विशेष संदर्भ में)”** विषय पर दो दिवसीय ऑनलाइन राष्ट्रीय संगोष्ठी को सफलतापूर्वक संपन्न करने का सौभाग्य प्राप्त हुआ।

इस पुस्तिका के संपादन को सफल बनाने के लिए सभी सहयोगियों के प्रति हृदय से आभार व्यक्त करना अत्यंत आवश्यक है। सर्वप्रथम, महाराजा सयाजीराव युनिवर्सिटी ऑफ बड़ौदा की कुलपति महोदया राजमाता शुभांगिनी राजे गायकवाड़ जी और उपकुलपति प्रो. (डॉ.) विजय कुमार श्रीवास्तव का हार्दिक धन्यवाद, जिनके मार्गदर्शन और अनवरत समर्थन के बिना इस महत्वपूर्ण कार्य को पूर्ण करना संभव नहीं था। इसके अतिरिक्त, विश्वविद्यालय के कुलसचिव डॉ. के. एम. चूड़ासमा महोदय के प्रति भी गहरी कृतज्ञता प्रकट की जाती है।

प्रदर्शन कला संकाय अध्यक्ष एवं तबला विभाग के अध्यक्ष प्रो. गौरांग भावसार, गायन विभाग के अध्यक्ष डॉ. राजेश केलकर और नाट्य विभाग के अध्यक्ष श्री राकेश मोदी का विशेष आभार, जिनके सतत मार्गदर्शन और प्रेरणा ने हमें इस परियोजना को दिशा देने में मदद की। साथ ही, संकाय के सभी प्राध्यापकों के प्रति धन्यवाद व्यक्त किया जाता है, जिन्होंने इस यात्रा में प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से अपना योगदान दिया।

विशेष रूप से, तबला विभाग के शिक्षकों और संगोष्ठी के आयोजकों का आभार अनिवार्य है, जिन्होंने इस विचार को मूर्त रूप देने के लिए अथक परिश्रम किया। संगोष्ठी की सफलता और इस पुस्तक का प्रकाशन उनकी सामूहिक भावना, अथक समर्पण, और संगीत के प्रति उनके गहरे लगाव का सजीव प्रमाण है। यह पुस्तक उनके साझा प्रयासों, सहयोग, और संगीत के प्रति उनके अटूट प्रेम की देन है।

इस संगोष्ठी का उद्देश्य भारतीय संगीत की समृद्ध परंपरा में घरानों की भूमिका को समझना, उनके योगदान को उजागर करना, और भारतीय ज्ञान प्रणाली को पुनःस्थापित करने की दिशा में सार्थक कदम उठाना था।

इस आयोजन में प्रो. अनुपम महाजन और पं. आमोद दंडगे ने प्रमुख वक्ता के रूप में अपनी विद्वतापूर्ण प्रस्तुतियाँ दीं। उनके विचारों और अनुभवों ने विषय के प्रति नई दृष्टि प्रदान की और प्रतिभागियों को गहन ज्ञान प्राप्त करने का अवसर दिया। साथ ही, देशभर के अनेक प्रतिष्ठित शिक्षाविदों, शोधार्थियों और संगीतज्ञों ने अपने विचार प्रस्तुत किए। उनकी उपस्थिति और योगदान से यह संगोष्ठी और भी समृद्ध हुई।

इस संगोष्ठी में भारतीय संगीत के सभी प्रमुख विधाओं से जुड़े 120 से अधिक प्रतिभागियों ने हिस्सा लिया। विचार-विमर्श के दौरान प्रस्तुत किए गए शोध-पत्रों का संपादन कर दो पुस्तकों की श्रृंखला प्रकाशित की गई है।

प्रस्तुत पुस्तक **संगीत में घरानों का महत्व (भारतीय ज्ञान प्रणाली के विशेष संदर्भ में) भाग – 2** में भारतीय संगीत में घरानों के ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य, उनकी विशिष्टताओं, और उनके योगदान का गहन विश्लेषण किया गया है। ये पुस्तकें न केवल भारतीय संगीत के छात्रों और शोधकर्ताओं के लिए एक अमूल्य संसाधन हैं, बल्कि भारतीय ज्ञान प्रणाली के पुनःप्रतिष्ठान में भी सहायक सिद्ध होंगी।

हम इस पुस्तक को भारतीय संगीत की समृद्ध परंपरा और भारतीय ज्ञान प्रणाली को पुनः स्थापित करने के प्रति समर्पित करते हैं और यह आशा रखते हैं कि यह आयोजन और इस पुस्तक का प्रकाशन भारतीय संगीत के क्षेत्र में नए शोध और अध्ययन को प्रेरित करेगा।

आभार,

केदार मुकादम

जयदीप लकुम

अनुक्रम

1.	बनारस घराने की बंदिशों में साहित्य: तबला वाद्य के संदर्भ में	1
	- डॉ० दीपक त्रिपाठी	
2.	संगीत शिक्षण में घरानों का योगदान: तबला वाद्य के संदर्भ में	12
	- Solanki Dipakkumar Umangbhai, Prof. Gaurang Bhavsar	
3.	तबला वादन में दिल्ली घराने की रचना (बंदिशों) का क्रमिक विकास	17
	- गगन राज	
4.	कथक की यात्रा: घरानों की खोज और उनका महत्व	20
	- कु. हेतल आर्य	
5.	कथक नृत्य के परंपरागत घराने की विकास गाथा और उनकी विशेषताएँ	25
	- भगत हिरल मनीषकुमार, डॉ. भारती राठोड	
6.	विभिन्न घरानों एवं राग भैरवी की घरानेदार बन्दिशें	30
	- इन्दू ठाकुर, डॉ. नेहा जोशी	
7.	सितार के विकास में घरानों का योगदान	37
	- Dr. Manoj Kumar Sharma	
8.	अभिजात ख्याल गायन की कलात्मक अभिव्यक्ति : ग्वालियर घराना	45
	- डॉ. मेघना अष्टपुत्रे	
9.	अजराडा घराना के कायदों में साहित्यिक-तत्व (छंद एवं अनुप्रास-अलंकार के संदर्भ में)	47
	- मिलन डोडिया, डॉ. केदार मुकादम	
10.	लखनऊ का कव्वाल बच्चा घराना— एक अध्ययन	56
	- डॉ० निष्ठा शर्मा	
11.	गायन तथा वादन में संगत वाद्य के रूप में तबले का महत्व	61
	- डॉ० परमजीत कौर	
12.	तबला संगत हेतु गायन शिक्षा की आवश्यकता	64
	- श्री पवन सेम, प्रो. शर्मिला टेलर	
13.	इटावा घराने के सितार वादन का सौन्दर्यात्मक पक्ष	67
	- रेखा रानी, प्रो. लवली शमा	
14.	संगीत साधना: घरानों का आधार	73
	- Dr. Gauri Khanna	

15.	पंजाब का पटियाला घराना और इसका शास्त्रीय संगीत में योगदान	78
	- Mrs. Seema	
16.	घरानों के विकास में कलाकारों का योगदान (आगरा के विशेष संदर्भ में)	82
	- रचना जिंदल	
17.	सितार के विभिन्न घराने व उनका वैशिष्ट्य	85
	- राधा यादव, डॉ० निष्ठा शर्मा	
18.	बुन्देलखंड अंचल की वाद्य परंपरा	90
	- डॉ. राहुल स्वर्णकार	
19.	उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत में आगरा घराने का योगदान	95
	- Rakesh Dave, Dr. Rajesh Kelkar	
20.	राग तोड़ी का ऐतिहासिक स्वरूप व घरानेदार बंदिश	99
	- रेनूबाला, डा० निष्ठा शर्मा	
21.	जयपुर अतरौली घराना एवं उसकी शैली:	102
	- संगीता, डॉ० निष्ठा शर्मा	
22.	हिन्दुस्थानी संगीत में 'घराना' और 'बाज' की विशेषताएं एवम् वादन शैली	106
	- सिराजउद्दीन शेख	
23.	तबले की बंदिशों का क्रमिक विकास	112
	- तेजस पटेल	
24.	कोरोना महामारी में संगीत घराने के कलाकारों की स्थिति	115
	- वैष्णवी शर्मा	
25.	उत्तर हिन्दुस्थानी कंठ शास्त्रीय संगीत में घराना	118
	- डॉ. सुमेध बाबूराव सगणे	
26.	हिंदुस्थानी संगीत के घरानों का उद्गम तथा अवनद्ध वाद्य – तबला की घराना परंपरा	120
	- प्रा. तेजस सतीश मराठे	
27.	घराना परंपरा के अंतर्गत भारतीय शास्त्रीय संगीत (गायन, वादन तथा नृत्य) का विकास	125
	- रागिनी जीतेंद्रभाई शाह, डॉ. स्मृति वाघेला	
28.	भारतीय शास्त्रीय संगीत में घरानों का उद्भव व विकास	128
	- वेदिका जैन, कु. हेतल आर्य -	

29.	पखावज वादन में घराना का महत्व	134
	— प्रतिमा मिश्रा	
30.	Gharana in Indian Music: Development and Preservation in the Modern Era	138
	- Sudesh Subedi, Dr. Rajesh G. Kelkar	
31.	Relevance of Angika Abhinaya of Natyashastra in Different Gharanas of Kathak	143
	- Dyuti Pandya	
32.	Pandit Arvind Parikh: A Guru of Remarkable Legacy	150
	- Dr. Nitin Parmar	
33.	Development of Indian Classical Music and Gurbani Sangeet Instruments in Gharanas/taksaal Traditions	153
	- Amandeep Singh	
34.	Pandanallur Bani of Bharatanatyam dance	161
	- Dr. Jalpa V. Patel	
35.	The Evolution of Khayal Singing in Bishnupur Gharana: A Historical Perspective	164
	- Naren Chakraborty, Dr. Rajesh Kelkar	
36.	Aesthetics of Gharanas of Tabla: A brief study	171
	- Dhananjay Vekariya, Prof. Gaurang Bhavsar	

बनारस घराने की बंदिशों में साहित्य: तबला वाद्य के संदर्भ में

डॉ० दीपक त्रिपाठी – असिस्टेंट प्रोफेसर (संगीत विभाग)

साहू जैन कॉलेज, नजीबाबाद.

सारांश

भारत की सांस्कृतिक राजधानी वाराणसी या बनारस प्राचीन काल से ही संगीत और संस्कृति का प्रधान केन्द्र रहा है। प्रारम्भ से ही यहाँ पर संगीत की तीनों विधाओं गायन, वादन तथा नृत्य कला का प्रचलन रहा है। आज का बहुचर्चित एवं प्रसिद्ध तबले का बनारस घराना लगभग 200 वर्ष से अधिक प्राचीन है और तबले के स्वतन्त्र घराने के रूप में बनारस घराने की शुरुआत कथक परिवार के पं० रामसहाय मिश्र द्वारा की गयी यद्यपि तबले की परम्परा यहाँ बहुत पहले से रही है, परन्तु उस समय इसे स्वतन्त्र घराने के रूप में नहीं जाना जाता था। पं० रामसहाय जी का जन्म काशी में सन् 1780-90 ई० के बीच हुआ था।¹ कुछ विद्वान पं० रामसहाय जी का जन्म 1792 ई० में मानते हैं।² पं० रामसहाय जी ने उस्ताद मोदू खाँ से प्राप्त तबले की शिक्षा में मौलिक, महत्वपूर्ण एवं विविध परिवर्तन करके एक नवीन वादन शैली का निर्माण किया। जो तबले के अन्य घरानों से पृथक्, नवीन एवं प्रभावशाली हुयी। दिल्ली बाज में प्रचलित तर्जनी एवं मध्यमा अंगुलियों की प्रधानता के स्थान पर बनारस घराने के तबले में मध्यमा एवं अनामिका अंगुली का सहयोग तथा अंगुली से बोलों को निकालने की विधि पखावज वादन के आधार पर होती है। तबले के पूर्व बनारस में पखावज का अधिक प्रचलन होने के कारण यहाँ का तबला भी पखावज के प्रभाव से अछूता नहीं रहा। बोलों को निकालने की विधि, अंगुलियों का रखाव, वर्णों का संयोजन एवं वादन शैली में विशेष परिवर्तन करके पं० रामसहाय जी ने तबले पर लगने वाली स्याही के महत्व को पूर्णता दी जिससे बनारस का तबला अन्य घरानों की अपेक्षा अधिक खुला और जोरदार हो गया।

प्रविधि (Methodology)— इस भाष्य आलेख में वर्णनात्मक भाष्य के साथ-साथ वि. लेशणात्मक विधि का भी प्रयोग किया गया। जिससे बंदिशों में साहित्य के पुट को आसानी से समझा जा सके।

उद्देश्य—इस भाष्य आलेख का मुख्य उद्देश्य तबले की बंदिशों में प्रयुक्त साहित्य के पुट की अवधारणा का अनुशीलन करना है ताकि तबलार्थियों को तबले के इस पक्ष से भी अवलोकित कराया जा सके।

मुख्य शब्द : बनारस घराना— वादन शैली— बंदिशों में साहित्य

वाराणसी को सांस्कृतिक राजधानी के रूप में हमेशा से जाना जाता रहा है। यह ऋषियों की ऋतम्भरा, प्रज्ञा से प्रतिष्ठित, रत्नगर्भा तथा शशयश्यामला भूमि है। जिसने अनादि काल से इसको संस्कारों में पिरोये रखा है। ये संस्कार यहाँ की कलाओं में पुष्पमाल में पुष्प की तरह गुंथे हुए हैं, जो सम्पूर्ण जगत में अपने पहचान की कीर्ति स्थापित करते हैं। संगीत, साहित्य और सभी ललित कलायें यहाँ एक उच्चस्तर की कल्पना के साथ प्रस्तुत की जाती हैं। वह उच्चकोटि की काल्पनिकता यहाँ के सांस्कृतिक वातावरण के कारण उद्दीप्त होती है। बनारस घराना, तबले का एक ऐसा घराना है जिसकी रचनाओं में यहाँ व्याप्त सांस्कृतिक विम्बों का प्रतिबिम्ब स्पष्टतः दिखायी देता है। सर्वप्रथम हम बनारस घराने की वादन भौली को समझेंगे।

(1) शुरु में पश्चिम बाज में डग्गे को गोद में रखकर बजाने का प्रचलन था। बनारस घराने के कलाकारों ने इस परम्परा में परिवर्तन किया तथा दाहिने बायें को सामने रखकर वीर आसन की मुद्रा में बैठकर वादन करने की प्रथा को प्रचलित किया।

1. काशी की संगीत परम्परा— डॉ० कामेश्वरनाथ मिश्रा, पृ० 268

2. तबलापुराण पं० विजयशंकर मिश्र, पृ० 39

- (2) बनारस घराने के कलाकार अनामिका अंगुली को अर्द्ध चन्द्राकार मोड़कर, तर्जनी व मध्यमा को एक सीध में रखते हुए तर्जनी से स्याही पर प्रहार करके "धा" बजाते हैं जिससे "धा" में आँस बढ़ जाती है।
- (3) पखावज एवं नृत्य के प्रभाव से बनारस घराने का तबला खुला और जोरदार हो गया।
- (4) बनारस घराने का तबला जोरदार ही बजाया जाता है यह धारणा मिथ्या एवं भ्रामक है बनारस का तबला मधुर एवं कर्णप्रिय भी बजता है।
- (5) बनारस के कलाकार तीनताल के ठेके "धा धिं धिं धा" को "ना धिं धिं ना" भी पढ़ते हैं "ना धिं धिं ना" कोमलता और सौन्दर्य का द्योतक है। इसका प्रयोग केवल मौखिक रूप से किया जाता है, बजाया 'धा धिं धिं धा' ही जाता है।
- (6) बनारस को छोड़कर अन्य घरानों में 'तेटे' और 'तिरकिट' का वादन दो अंगुलियों मध्यमा व तर्जनी के द्वारा होता है। कई जगहों पर "तिरकिट" में अनामिका का हल्का सा स्पर्श होता है। जब कि बनारस बाज में 'ते' के लिये मध्यमा अनामिका व कनिष्ठा तथा 'टे' के लिए तर्जनी से जोर से स्याही के मध्य प्रहार करते हैं। अर्थात् बनारस घराने में सभी अंगुलियों का प्रयोग किया जाता है।

अन्य घरानों में "तिनगिन" व 'धिनगिन' बोलों का अधिक प्रयोग होता है, बनारस में भी इसका खूब प्रयोग होता है। बनारस घराने का उदाहरणस्वरूप एक कायदा इस प्रकार है—

कायदा—तीनताल

<u>धिनगि</u>	<u>नतक</u>	<u>तकघे</u>	<u>डाऽन</u>	<u>धिनगि</u>	<u>नतक</u>	<u>तकधि</u>	<u>नगिन</u>
				2			
<u>धिनगि</u>	<u>नधागे</u>	<u>त्रकधि</u>	<u>नगिन</u>	<u>धिनगि</u>	<u>नतक</u>	<u>तकति</u>	<u>नगिन</u>
0				3			
<u>थनकि</u>	<u>नतक</u>	<u>तकके</u>	<u>डाऽन</u>	<u>तिनकि</u>	<u>नतक</u>	<u>तकति</u>	<u>नकिन</u>
				2			
<u>धिनगि</u>	<u>नधागे</u>	<u>त्रकधि</u>	<u>नगिन</u>	<u>धिनगि</u>	<u>नतक</u>	<u>तकधि</u>	<u>नगिन</u>
0				3			

- (7) बनारस घराने में 'तिनकिन' और 'धिनगिन' के साथ-साथ 'तूनाकत्ता' या 'तूनाकिटतक' जैसे बोलों का प्रचुर प्रयोग होता है। बनारस घराने में 'तू' का वादन स्याही पर पाँचों अंगुलियों के संयुक्त प्रहार द्वारा करते हैं।
- (8) बनारस घराने में कायदों से अधिक महत्व उठान, बाँट, गत, परन, मोहरे, मुखड़े, रेला, लग्गी-लडी आदि बंदिशों पर दिया जाता है। इस घराने का सम्बन्ध नृत्य से भी अधिक रहा है। अतः उसमें तोड़े, टुकड़े, चक्करदार आदि विशेष बजते हैं।
- (9) बनारस घराने में 'तिरकिट' के साथ-साथ 'धिरकिट' का भी खूब प्रयोग होता है।

- (10) बनारस घराने में 'धिरधिर' बोल को हथेली द्वारा बजाया जाता है तथा बजाते समय हाथ स्याही के पार चला जाता है।
- (11) फर्द नामक एक विशेष रचना प्रकार बनारस घराने की प्रमुख विशेषता है। फर्द के प्रचार का श्रेय पं० बैजू महाराज को दिया जाता है।
- (12) खुले बोलों की प्रधानता के कारण ही बनारस बाज में धागेतेटे, तागेतेटे, क्रधातेटे, धेटे धेटे, क्रधाकिटतक, क्रधान, तगेन्न, गदिगन, कडांधा, दिनतक, धऽतेटे, गिदिंड, धुमकिट, तकधुमकिट, दिदिं आदि बोलों का खुलकर प्रयोग होता है। नृत्य के 'त्रांम्' और पखावज के 'धिलांग' के स्थान पर तबले के 'कडान' और 'घेडान' को अपनाया है।
- (13) बनारस घराने में जनानी तथा मरदानी गतें बहुत प्रसिद्ध हैं। जनानी गतों में जनाना खूबसूरती तथा कोमलता देखी जाती है। जबकि मरदानी गतों में जोरदार बोलों का प्रयोग किया जाता है। इसमें पूरे पंजे का प्रयोग होता है तथा बोलों के संयोजन एवं उनकी निकास पद्धति में गम्भीरता और 'धिरधिर' 'किटतक' बोल की अधिकता होती है।
- (14) परनों का तबले में प्रचलन सर्वप्रथम बनारस में ही प्रारम्भ हुआ। बनारस में विभिन्न विशेषता वाले लम्बे टुकड़े एवं परनों की रचना हुई। चक्रदार के विभिन्न प्रकार भी निर्मित हुए। दो चक्रदार फरमाइशी व कमाली अत्यधिक प्रसिद्ध हुए।
- (16) टुकड़ों तथा परनों को बजाने तथा उन्हें ताल देकर उच्चारण करने की प्रथा बनारस की एक और विशेषता है।
- (17) संस्कृत में विभिन्न देवी देवताओं की स्तुति, श्लोकों, मंत्रों एवं छंदों को कण्ठ से उच्चारण कर उसी के अनुरूप तबले पर बोलों के माध्यम से उसका वादन बनारस बाज की एक सशक्त अभिव्यक्ति है।
- (18) यहाँ लव का सर्वाधिक प्रयोग होता है और इसी प्रयोग से बनारस बाज अन्य बाजों से पृथक एवं चित्ताकर्षक हो जाता है।
- (19) बनारस बाज के बोलों की निकास पद्धति में गम्भीरता होती है।
- (20) बनारस घराने में मध्य लय, बिलम्बित लय, द्रुत लय तथा अन्य विविध लयकारी युक्त एवं छन्द आदि का टुकड़ा वादन होता है— दृष्टव्य— बिना तिहाई का टुकड़ा—

धेत्	ता	S	त्रक	धेत्	ता	S	त्रक
				2			
धेते	टेता	ऽन	धाऽ	S	धिरधिर	किटतक	ता
0				3			
S	तेटेकत	गदिगन	नगतिर	किटतक	तिरकिट	कड़ा	ऽधा
				2			
S	धिरधिर	किटतक	तिरकिट	तककड़ा	नधा	ऽकड़	धातित्
0				3			धा

(21) बनारस घराने के बाज में स्वरमय अक्षरों का चलन, त्रिताल का ठेका और उसकी बोल बाँट से पेशकार सदृश वादन प्रस्तुत होता है।

बनारस घराने की वादन भौली का सम्यक अध्ययन से यह ज्ञात होता है कि यहां की बंदिशों में साहित्य का पुट प्राप्त होने के क्या कारण हैं।

बनारस घराने में विस्तारशील बंदिशें साहित्यिक, तत्त्वों में इस प्रकार एकाकार संगत के साथ बजाई जाती हैं कि विज्ञ श्रोता एक आवर्तन को छन्दबद्ध पद्यमय रसानुभूति करते हुए आनन्द की चरमगति में पहुँचकर पूर्ण आनन्द की सुखानुभूति करता है। वहीं अविस्तारशील रचनाओं में साहित्यिक तत्त्वों का प्रयोग स्पष्ट दिखलाई देता है। छन्दबद्ध रचनाएँ, रस में पगी रचनाएँ, जो विभिन्न अलंकारों से सजी हुई होती हैं। वर्ण मैत्री, भाषा का संयोजन सौंदर्य तत्व, कल्पना का केन्द्र बन जाती है। कोई-कोई बंदिश तो एकाधिक तत्त्वों का समावेश खुद में किए रहती है। बनारस घराने की अविस्तारशील रचनाओं के विषय में पं. विजयशंकर मिश्र लिखते हैं कि— “बनारस में धीर-गम्भीर, चंचल-चपल, खुले और जोरदार बोलों से निर्मित लम्बे चौड़े टुकड़ों के साथ-साथ परनों का भी तबले में प्रयोग किया जाता है जैसे— लम्छण परने, एकहत्थी परने, फरमाईशी, कमाली, चक्करदार परने आदि।”³ बनारस घराने की विस्तारशील व अविस्तारशील कुछ बंदिशों का साहित्यिक तत्त्वों की दृष्टि से सोदाहरण व्याख्या प्रस्तुत है—

वर्णों के निकास परिवर्तन से रस निष्पत्ति के विभिन्न आयाम तथा जाति प्रयोजन से छन्द की योजना का स्वरूप परिलक्षित होता है। जानें अनजाने नादाघातों का ऐसा संयोजन प्रदर्शित होता है जिनमें अनुप्रास तथा यमक जैसे अलंकारों की अनुभूति की जा सकती है। डॉ. प्रवीण उद्धव जी द्वारा संकल्पित उठान का एक उदाहरण नीचे दिया जा रहा है। जिसमें जाति परिवर्तन से छंद योजना का दर्शन तथा वर्णों के लड़-गुथाव से रस का प्रदर्शन स्पष्ट रूप से परिलक्षित होता है।

उठान

चतुश्र जाति

धातिटधा	तिटधाधा	तिटक्रधा	तिटधागे
X			
दिंऽदिं	नानातिट	घेनातिट	घेनातूना
2			
कतिटधि	किटधागे	तिटकति	टधाऽत
0			
धाऽकति	टधाऽत	धाऽकति	टधाऽत
3			
धा			

3. संगीत (पत्रिका), डॉ. लक्ष्मीनारायण गर्ग, लेख, बनारस घराना और बाज, लेखक पं. विजयशंकर मिश्र, पृ. 24, मई 2005

सवाई जाति

धाऽधातिट	तिटधातिट	धाधाक्रधाती	घेनानातूना
X			
तिटकतिट	कताकतिट	धाऽधाऽत्	धाऽधाऽत्
2			
धाऽकतिट	कतकटित	धाऽधात्	धाऽधाऽत्
0			
धाऽकतिट	कतकतिट	धाऽधाऽत्	धाऽधाऽत्
3			
धा			

तिश्र जाति

धातिटधातिट	धाधातिटक्रधा	तिटधागेदिंऽ	दिंऽनानातिट
X			
घेनातिटघेना	तूनाघेनातूना	कतिटधिकिट	कतिटधिकिट
2			
धाऽनधाऽन	धाऽकतिट	धिकिटतकिट	धिकिटधाऽन
0			
धाऽनधाऽ	कतिटधिकिट	कतिटधिकिट	धाऽनधाऽन
3			
धा			

मिश्र जाति

धातिटधाधातिट	धाधातिटक्रधातिट	धागेऽदिंऽदिंऽ	नातिटनानातिट
X			
घेनाति घेनातूना	कतिरकिटधागेतिट	कतिटधाऽत्तिऽ	कतिटधात्तिऽ
2			
धाऽऽतिरकिट	कतिरकिट धागेतिट	कतिटधाऽत्तिऽ	कतिटधाऽत्तिऽ
0			
धाऽऽतिरकिट	कतिरकिटधागेतिट	कतिटधाऽत्तिऽ	कतिटधाऽत्तिऽ
3			
धा			

चतस्र जाति चक्करदार

धातिटधाधातिटधाधा	तिटक्रधातिटधागे	दिंऽदिंऽनानातिट	घेनातिटघेनातूना
X			
कतिरकिटधिकिटधागे	तिटकतिटधाऽत	धाऽऽधिकिटधागे	तिटकतिटधाऽत
2			
धाऽऽधिकिटधागे	तिटकतिटधाऽत	धाऽऽऽ	धातिटधातिटधाधा
0			
तिटक्रधातिटधागे	दिंऽदिंऽनानातिट	घेनातिट घेनातूना	कतिरकिटधिकिटधागे
3			
तिटकतिटधाऽत	धाऽऽधिकिटधागे	तिटकतिटधाऽत	धाऽऽधिकिटधागे
तिटकतिटधाऽत	धाऽऽऽ	धातिटधातिट धाधा	तिटक्रधातिटधागे
2			
दिंऽदिंऽनानातिट	घेनातिटघेनातूना	कतिरकिटधिकिटधागे	तिटकतिटधाऽत
0			
धाऽऽधिकिटधागे	तिटकतिटधाऽत	धाऽऽधिकिटधागे	तिटकतिटधाऽत
3			
धा			

उपर्युक्त उठानों के श्रृंखला बद्ध वादन से जातिगत सौंदर्य तथा छन्द को विशिष्ट प्रयोग से रस की निर्मिति होती है। एक ही भाषा की बंदिश जब विभिन्न लयों की आकृति में रूपायित होती है तो श्रोताओं को विस्मयबोध का भान कराती है।

बनारस घराने की प्रसिद्ध बाँट का रस की दृष्टि से विवेचन प्रस्तुत है।

धीग	धीना	तिरकिट	धीना	धागे	नधी	गती	नाड़ा
X				2			
तेक	तीना	तिरकिट	धीना	धागे	नधी	गधी	नाड़ा
0				3			

बाँट प्रमुखतया श्रृंगार रस की अनुभूति देता है, मृदुल वादन से इसका सौन्दर्य और भी अधिक निखर जाता है।

धीग धीना,,, में धीग का 'धी' लव से आँसमय ध्वनि को गुँजित करता है तथा 'ग' उस आँसमय ध्वनि का अनुरणन करता है। 'धी' के पुनराघात के बाद 'न' के चाँट पर पड़ते ही नाद का कर्षण प्रस्फुटित करता है।

तिरकिट,,,, लव और चॉट के बाद 'तिरकिट' स्याही पर बजता है और पुनः 'धी' लव पर तथा 'न' चॉट पर बजते ही ऐसा प्रतीत होता है मानों तबले के विभिन्न नाद उत्सर्जक स्थानों की एक सुन्दर लड़ी पिरोई गई है जिसकी चलन रसमयी नाद की अनुभूति देता है। जब यह बाँट सधी उँगलियों के साथ तबला वादक बजाते हैं तो ऐसा प्रतीत होता है कि स्वयंभू स्वरों के साथ-साथ तानपूरे में उँगलियों से तार का कृन्तन तथा आधार स्वर का गुँजन एक साथ स्वरित हो रहा है। ऐसा सुगम संयोग रसयोग में अनुपम सहयोग देता है। तबले की भाषा में वजन बदलने ही से रस परिवर्तन दिखने लगता है।

वीर-रस की बंदिश

ताल-तीनताल

प्राप्त- पं० किशन महाराज जी की रिकॉर्डिंग से

बन्दिश प्रकार- चक्करदार

धगतिर	किटधाऽ	ऽङ्गधाऽ	दिंऽताऽ	कऽतधे	तेटेधिङ	न्नातिर	किटतक
X				2			
धागेऽदि	गिनतक	तिरकिट	गदिऽन्न	किङ्गधेत्त	तगेऽन्न	धाऽदिंऽ	ताऽकऽ
0				3			
ऽऽधाऽ	ऽऽकऽ	ऽऽधाऽ	ऽऽकऽ	धाऽऽऽ	कऽधाऽ	ऽऽकधाऽ	
X				2			
ऽऽधाऽ	ऽऽऽऽ	धाऽऽऽ	धागेऽदि	गिनतक	तिरकिट	गदिऽन्न	किङ्गधेत्त
0				3			
तगेऽन्न	धाऽदिंऽ	ताऽकऽ	ऽऽधाऽ	ऽऽकऽ	ऽऽधाऽ	ऽऽकऽ	धाऽऽऽ
X				2			
कऽधाऽ	ऽऽकऽ	धाऽऽऽ	ऽऽधाऽ	ऽऽऽऽ	धाऽऽऽ	धागेऽदि	गिनतक
0							
तिरकिट	गदिऽन्न	किङ्गधेत्त	तगेऽन्न	धाऽदिंऽ	ताऽकऽ	ऽऽधाऽ	ऽऽकऽ
X				2			
ऽऽधाऽ	ऽऽकऽ	धाऽऽऽ	कऽधाऽ	ऽऽकऽ	धाऽऽऽ	ऽऽधाऽ	ऽऽऽऽ
0				3			
धा							

उपर्युक्त बंदिश को ध्वनिमुद्रिका में पद्यविभूषण पं. किशन महाराज जी ने "तोप का गोला" नाम से बजाया है। नाम से ही प्रतीत होता है कि यह वीर रस की रचना होगी। किन्तु जब इसका वादन सुना जाता है तो सचमुच इसे सुनकर वीरता का आभास होता है। नाहाघातों का ऐसा सामंजस्य है जो ताल की चौखट में लय की क्रिया से वीर रस की प्रतिक्रिया को क्रियान्वित कर श्रोताओं को रस सिक्त कर देता है। नाद में यह सक्षमता होती है कि वह अपने प्रभाव से किसी प्रकार के मनोभावों को प्रकट कर सकता है जिसके लिए कोई शब्द भी न हो तब भी वह अपनी भावना स्पष्ट करने की क्षमता रखता है। यही कारण है

तबले की भाषा का मानवी अर्थ न होने पर भी जब यह बंदिश प्रभाव कारक ढंग से बजायी जाती है, तो सुनने वालों को स्वतः वीर रस की अनुभूति होती है।

तोटक वृत्त—गण— स स स स।

गत लक्षण— सरिता सरिता सरिता सरिता।

।	।	S	।	।	S	।	।	S	।	।	S
ज	य	रा	म	स	दा	सु	ध	धा	म	ह	श्रे
र	घु	ना	य	क	सा	य	क	छा	य	ध	श्रे
भ	व	गा	र	न	दा	र	न	थ्सं	ह	प्र	भो
गु	ण	सा	ग	र	ना	ग	र	न	थ	वि	भो

2. तोटक छन्द की बन्दिश—

रचना नं० 1

तीन—ताल

प्राप्त—पं० कुमार बोस जी की रिकॉर्डिंग से

रचना— पं० राम सहाय जी

धेतेटेता	क्रधेऽता	तादिंऽन्ना	कतेटेता
X			
नतेटेता	गदिंऽना	क्रधाऽक्र	धादिगिन
2			
धाधाऽन	धेतेटेता	क्रधाऽक्र	धादिगिन
0			
गदिंऽता	कतक्रधा	तूनाकऽत	ऽधिरधिरकिट
3			
धा			

तोटक वृत्त में चार 'स' गण की आवृत्ति होती है, इसलिए इसे 'स' गण छंद भी कहा जा सकता है। 'स' गण में दो लघु एक गुरु मिलकर चार लघु बनते हैं इसलिए तोटक वृत्त (चार लघु का) चतस्र जाति का छंद बनता है।

इस वृत्त की रचना में लघु, लघु, गुरु (। । S) वर्ण होते हैं, रचना में गुरु अक्षर पर आघात होना स्वाभाविक है जिसे छंद में 'यति' कहते हैं। वृत्त की वर्ण—योजना के आधार पर यदि देखें तो शब्दबंध "ललगा ललगा" बनेगा किन्तु 'यति' के जोर से "गालल गालल" प्रतीत होगा। जो गुरु अक्षर पर सम का इंगित करेगा। तबले की ताल संकल्पना में जब तोटक वृत्त की बंदिश बजेगी तो वह सुनने में "ललगा ललगा" की बजाय "गालल गालल" ही प्रतीत होगी और उसी रूप में प्रभावकारी भी होगी। उपर्युक्त बंदिश बनारस

घराने की विशेष रचना प्रकार फर्द के अन्तर्गत है। जिसको पढ़ते समय तोटक वृत्त की अनुभूति होती है। जब साधक कलाकार अपनी कलात्मकता द्वारा छंद का सामंजस्य बिठाकर उपर्युक्त बन्दिश को बजायेगा तो निश्चय ही श्रोताओं को तोटक वृत्ति की अनुभूति होगी।

6. भुजंगप्रयात वृत्त— गण—य य य य

गण लक्षण — सुजाता सुजाता सुजाता सुजाता

काव्य— सदारात्मजज्ञातिभृत्यो विहाय

स्वमेतं हृदं जीवनं लिप्समानं।

मयाक्लेशितः कालियेत्थं कुरुत्वं,

भुजंग प्रयातं द्रुतं सागराय।

।	S	S	।	S	S	।	S	S	।	S	S
क	री	नै	न	से	बा	त	रा	धा	रु	या	नी
म	ना	की	न	ही	गाँ	ठ	खो	ली	डु	बा	नी
क	न्है	या	भु	ला	ये	ख	ड़े	ना	थ्ह	बो	ले
स	हे	नै	न	के	बा	ण	का	न्हा	न्	डो	ले
ग	ई	भा	ग	रा	धा	म	न्हीं	में	ल	जा	नी
द	बी	प्री	त	कै	से	छु	पा	ये	थ्द	वा	नी
क	न्है	या	फं	से	प्रे	म	की	फाँ	रु	माँ	ही
उ	दा	सी	भ	री	सां	स	ले	ले	ड	बा	ही
न	भा	ये	स	खा	सं	ग	न	खे	ल	खे	ले
छु	पा	के	स	भी	से	र	हे	वो	ट	के	ले

(स्वरचित)

तबले की बन्दिश—

ताल—तीनताल (द्रुत गति में)

<u>धाधागेतेटे</u>	<u>तातागेतेटे</u>	<u>धाक्रधातेटे</u>	<u>कतिटधाऽ</u>
<u>धिटधिटधा</u>	<u>तिततितता</u>	<u>कऽतितधे</u>	<u>तकधाऽत</u>
<u>धाऽतकत</u>	<u>कतधेतक</u>	<u>दीदीननन</u>	<u>कितकथूंथूंथूं</u>
<u>तननऽत</u>	<u>कतधेतक</u>	<u>धाऽऽऽऽ</u>	<u>तननऽत</u>
<u>कतधेतक</u>	<u>धाऽऽऽ</u>	<u>तननऽत</u>	<u>कतधेतक</u>
<u>धा</u>			

चार 'य' गण से भुजंग प्रयात वृत्त निर्मित होता है। इस वृत्त में चारों गण 'य' होने के कारण इसे 'य' गण छंद भी कहते हैं। 'य' गण का स्वरूप लघु-गुरु-गुरु षेद्ध अर्थात् पाँच लघुओं का होता है। इस वृत्त में खण्ड जाति का एक अलग स्वरूप दीख पड़ता है। जिसमें आघात दूसरें और चौथे वर्ण पर पड़ता है, जिससे रचना में आह्लादकारी ध्वनि का उत्पादन होता है और वह नाद साम्य श्रोताओं को बरबस ही आकृष्ट करता है। ऊपरलिखित रचना को पढन्त करते समय या बजातें समय भुजंग प्रयात वृत्त की अनुभूति होती है। बनारस घराने में ऐसी असंख्य विस्तारक्षम व अविस्तारक्षम रचनाएँ प्राप्त होती हैं। भुजंगप्रयात छंद में बहुत सी स्तुति परन भी प्राप्त होती हैं। भुजंगप्रयात छंद में पगी रचना को सुनते ही एक अलौकिक प्रतीति होती है क्योंकि इसमें बहुत सी ऐसी दैवीय स्तुतियाँ रचित हैं, जिससे आमजन भी उसकी लय से परिचित हो जाता है।

गीतिका छन्द— (मात्रिक सम छन्द)

लक्षण— इसके प्रत्येक चरण में 14—12 पर यति देकर 26 मात्राएँ होती हैं। चरणान्त में लघु गुरु होना आवश्यक है।

काव्य—हे प्रभो आनन्ददाता, ज्ञान हमको दीजिए।

शीघ्र सारे दुर्गुणों को, दूर हमसे कीजिए।

हरिगीतिका छन्द— लक्षण— इसके प्रत्येक चरण में 16—12 पर यति देकर 28 मात्राएँ होती हैं। चरणान्त में लघु-गुरु होना आवश्यक है।

काव्य— संसार की समस्थली में, धीरता धारण करो।

चलते हुए निज इष्ट पथ पर, संकटों से मत डरो।

जीते हुए मृतक सम रह, तुम न केवल दिन भरो।

वर— वीर बनकर आप अपनी, विघ्न बाधाएँ हरो।

तबले की बन्दिश—

तीनताल

धागेनधागेतेटे	तागेनतागेतेटे	क्रधेत्तधेटेधेटे	ताऽनधाऽऽऽ
X			
धिकिटधेटेधेटे	ताकिटतकदिंऽदिंऽ	नातेटेनानातेटे	कतेटेतानतान
2			
ताऽक्रधानधान	धाऽक्रधानधान	धाऽऽतानतान	ताऽक्रधानधान
0			
धाऽक्रधानधान	धाऽऽतानतान	ताऽक्रधानधान	धाऽक्रधानधान धा
3			

अतः निष्कर्षतः यह कहा जा सकता है कि साहित्यिक ३ ाब्दों से जो अर्थ प्राप्त होते हैं वह लौकिक आनंद प्राप्त कराते हैं किन्तु नादात्मक वर्णों से जिस अलौकिक अर्थ का उद्घाटन होता है, वह निश्चय

ही पारलौकिक सुखानुभूति प्राप्त कराता है। फिर चाहे वह रसानुभूति की प्रेरणा से हो या छंद के माध्यम से या अलंकारों के प्रयोग से नादात्मक श्रृंगार से सौन्दर्य उद्घाटित किया गया हो किन्तु यह सभी कुछ कलाकार की कल्पना शक्ति से ही संचरित हो पाता है, यह सम्पूर्ण अध्ययन के सार से ज्ञात होता है।

संदर्भ ग्रंथ सूची—

1. डॉ० चातक, लक्ष्मी नारायण, काव्यांग—पारिजात, (जयपुर, कॉलेज बुक डिपो)।
2. डॉ० चौधरी, सत्यदेव तथा डॉ० शान्ति स्वरूप गुप्त, भारतीय तथा पाश्चात्य काव्यशास्त्र का संक्षिप्त विवेचन, नवीन संस्करण (दिल्ली, अशोक प्रकाशन, 1998)।
3. डॉ० मिश्र, भगीरथ, काव्यशास्त्र, पच्चीसवाँ संस्करण (वाराणसी, विश्वविद्यालय प्रकाशन, 2014)।
4. पं० भाईणकर, सुधीर, तबला वादन में निहित सौन्दर्य (मुम्बई, सरस्वती पब्लिकेशन)।
5. आ० उपाध्याय, बलदेव, वृत्तरत्नाकार, (वाराणसी, चौखम्भा सुरभारती प्रकाशन, 2012)।
6. मराठे, मनोहर भालचन्द्र राव, ताल वाद्य शास्त्र, तृतीय संस्करण, (ग्वालियर शर्मा पुस्तक सदन, (म०प्र०))।
7. श्रीवास्तव, गिरीश चन्द्र, ताल परिचय भाग—3, प्रथम संस्करण, (इलाहाबाद, रुबी प्रकाशन, 1999)।
8. डॉ० सक्सेना, गुलशन, संगीत संकल्प, प्रथम संस्करण, (नई दिल्ली, राधा पब्लिकेशन्स, 2013)।
9. डॉ० सेन, अरुण कुमार, भारतीय तालों का शास्त्रीय विवेचन, तृतीय संस्करण, (भोपाल, मध्य प्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी (म०प्र०), 2005)।
10. डॉ० मिश्रा, कामेश्वर नाथ, काशी की संगीत परम्परा, (लखनऊ, भारत बुक सेन्टर)

संगीत शिक्षण में घरानों का योगदान: तबला वाद्य के संदर्भ में

Solanki Dipakkumar Umangbhai - Assistant Professor

Prof. Gaurang Bhavsar – Research Guide

Department of Tabla, Faculty of Performing Arts,

The Maharaja Sayajirao University of Baroda.

प्रस्तावना :

‘भारतीय ज्ञान प्रणाली’ में ‘संगीत कला’ का एक महत्वपूर्ण स्थान है। सामवेद को संगीत का वेद कहा जाता है। संगीत हमारी भारतीय संस्कृति की धरोहर है। संगीत में तीनों विधाओं का समावेश होता है। जैसे गायन, वादन एवं नृत्य। हमारे शास्त्रों में कहा गया है –

“गीतं वाद्यं च नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते।”

हमारी भारतीय संस्कृति में 64 कलाओं का महत्व माना गया है जिसमें से एक कला संगीत कला भी है जिसका अनुभव पृथ्वी का हर प्राणी महसूस करता है। छोटे बच्चे से लेकर वृद्ध लोगों तक में इसका आकर्षण हमें दिखाई देता है। जैसे कि जब छोटा बच्चा रोता है तो संगीत की धुन या लोरी सुनते ही वह चुप हो जाता है, संगीत सुनते ही वह नाचने लग जाता है जिसको अभी तक यह भी ज्ञात नहीं है कि संगीत किसे कहते हैं। जो खुद बोल नहीं सकता, वह संगीत सुनते ही आनंदमय हो जाता है, नाचने लगता है। यही वह अति उपयोगी, अप्रतिम, जन-मन रंजक संगीत है जिसको सुरक्षित रखने का एवं परिवर्धित करने का काम घरानों ने किया है। घराना संगीत की रीझ की हड्डी के समान हैं जिन्होंने आज तक संगीत को, चाहे वह गायन हो, वादन हो या नृत्य हो, उसे एक ढांचे में संजोकर रखने का काम किया है। घरानों ने कई उत्कृष्ट कलाकार इस संगीत जगत को दिये हैं। आज जो हमारा संगीत बचा हुआ है तो इन घरानों की वजह से। प्रस्तुत शोध पत्र का प्रमुख उद्देश्य तबला वाद्य के संदर्भ में घरानों के योगदान पर प्रकाश डालना है।

घराना शब्द की व्युत्पत्ति एवम् अर्थ

घराना शब्द संस्कृत के ‘गृह’ शब्द से आया है जिसका शाब्दिक अर्थ होता है ‘घर’ और घर शब्द का अर्थ है वंश अथवा परिवार और इस प्रकार ‘घराना’ शब्द का अर्थ होता है ‘वंश वैशिष्ट्य’।

घराना एक रीति-रिवाज या शैली एवं परिवार तथा वंश वैशिष्ट्य कहा जाता है। संस्कृत में यह वाक्य प्रसिद्ध है-

“ वंशो द्विविधा जन्मना विद्याया च। ”

अर्थात् वंश या कुल दो प्रकार से चलते हैं –

- (1) एक घर में जन्म लेने वाले सभी व्यक्तियों का एक परिवार जिसे हम घराना कहते हैं, तथा
- (2) एक ही गुरु के पास तालीम प्राप्त करने वाले शिष्यों का एक परिवार या घराना होता है।⁽¹⁾

डॉ. ना. र. मारूलकर घराने की परिभाषा देते हुए कहते हैं –

“एखाद्या युग पुरुषाच्या असामान्य कर्तबगारी ने शुरु जालेली थोर आचार – विचार परम्परा म्हणजे धराणे।”⁽²⁾

घराना यानी जो उसके संस्थापक हैं, उसके आद्यप्रवर्तक हैं, गुरु हैं उनकी जो विद्या है तथा उसके प्रति जो उनका आचार-विचार है, उनको ग्रहण करना तथा उन आचार – विचार को खुद में ढाल लेना तथा उनका अनुकरण कर उसका विस्तार करना तथा अपने शिष्यों को भी उसके संस्कार देना। इस तरह से एक परिवार में सब को संगठित करना यानी घराना परम्परा पीढ़ी-दर-पीढ़ी की मेहनत से स्थापित हो जाती है।

घराना एक कलाकारों का ऐसा परिवार है जिसमें हर एक इकाई में उसके नियमों तथा उसके आद्य कर्ता की छाप लगी रहती है जिसकी वजह से यह तुरंत पहचाना जाता है कि यह तो उनकी बंदिश है तथा उनके वादन में भी वही छाप या उनका स्वरूप हमें देखने को मिलता है।

संगीत में घराना

घराना के बारे में कहा जाता है यह परम्परा ढाई-तीन सौ साल से अधिक पुरानी नहीं है। मध्य युग में भी ध्रुपद की चार वाणियाँ प्रसिद्ध थीं –

(1) गौहार या शुद्ध वाणी, (2) खण्डहार वाणी (3) डागर वाणी तथा (4) नौहार वाणी

जिन्हें चार घराने कहा जा सकता है। ध्रुपद गायकी के प्रचार से पूर्व भी भरत मत, शिव मत, हनुमन्त मत, और नारद मत जैसे चार मत प्रचलित थे, जो घराने के पर्याय ही माने जा सकते हैं। अतः घरानों का उद्भव पिछली दो – तीन सदियों में ही हुआ है, ऐसा मानना ठीक नहीं होगा। इसके पहले भी घराने तो थे ही किन्तु उनका स्वरूप भिन्न था। वे कभी “वाणी” तो कभी “मत” के नाम से संबोधित किए जाते थे।⁽³⁾

‘पंडित सुधीर माईणकर जी के अनुसार घरानों की संकल्पना मात्र राज्य घराने तक ही सीमित नहीं रही बल्कि यह दिखाई देता है कि अन्य अनेक क्षेत्रों में भी इस संकल्पना को स्वीकार किया गया है। परिवार के रीति-रिवाजों, परम्परा और खानदान को लेकर भी ‘घराना’ शब्द रूढ़ है। Schools of thought या Disciplines संज्ञा ये भी ‘घराना’ संकल्पना से संबंधित है। कला के क्षेत्र में चित्र कला, शिल्प कला, में अलग – अलग शैलियों को भी प्रायः ‘घराना’ के नाम से संबोधित किया जाता है। संगीत-क्षेत्र में भी इस संकल्पना को अपनाया गया है। फलस्वरूप शास्त्रीय गायन, कथक नृत्य, तंत्र वादन और तबला इन चार शाखाओं में अलग-अलग ‘घराना’ का निर्माण हुआ दिखाई पड़ता है।⁽⁴⁾

‘घराना’ शब्द में भले ही रूपांतर हुआ है किन्तु दक्षिण व उत्तरी दोनों संगीत इसके प्रभाव से अछूते नहीं हैं। उत्तरी संगीत में यह ‘घराना’ तो दक्षिण में ‘संप्रदाय’ के शब्द का प्रयोजन होता है। ‘शब्द कल्प द्रुम’ में उल्लेख है कि ‘संप्रदाय’ शब्द संस्कृत भाषा के ‘सम’ और ‘प्रदाय’ दो शब्दों से मिलकर बना है, ‘सम’ का अर्थ सम्यक रूप में अर्थात् भली-भांति और ‘प्रदाय’ का अर्थ है प्रदान अर्थात् विशिष्टता पूर्वक देना। इस प्रकार संप्रदाय शब्द का पूर्ण अर्थ होता है- किसी वस्तु को विधिवत व विशिष्टता पूर्वक देने की प्रक्रिया।⁽⁵⁾

पंडित शारंग देव ने ‘संगीत रत्नाकर’ में संगीत का अर्थ संप्रदाय कह कर संबोधित किया है-

“सु सम्प्रदायो गीतज्ञैर्गीयते गायनाग्रणी।”⁽⁶⁾

संगीत में घरानों की नींव आठवीं से बारहवीं शताब्दी के बीच राजपूत काल में पड़ चुकी थी, ऐसा श्री भागवत शरण शर्मा जी का कथन है जिसकी पुष्टि डॉ. आबान मिस्त्री जी ने अपनी पुस्तक “पखावज और तबला के घराने एवं परम्परायें” में पृष्ठ नं. 2 पर की है।

उनके कथन के अनुसार “राजपूत काल में (8वीं से 12वीं शताब्दी) संगीतकारों को राज दरबारों में आश्रय मिला करता था। अतः इस युग का संगीत अधिकतर राजाश्रय में उन्नति कर सका। इस काल के कलाकार अपने संगीत ज्ञान को इतना छिपाकर रखते थे कि वे किसी अन्य जाति वालों को तो क्या, अपनी जाति वालों तक को बताने में संकोच करते थे। यह संकीर्णता यहाँ तक बढ़ी कि वे संगीत के ग्रंथ भी नहीं लिखते थे। उनका संगीत मौखिक रूप से पीढ़ी-दर-पीढ़ी चला करता था। यदि वे निःसंतान होते तो उनका संगीत भी उन्हीं के साथ समाप्त हो जाता था। इस मनोवृत्ति के फलस्वरूप संगीत के क्षेत्र में घरानों की नींव पड़ी और इस परिपाटी ने संगीत के विकास को अवरुद्ध कर दिया।”⁽⁷⁾

तबला वाद्य के क्षेत्र के विषय में कहें तो “कुछ विद्वान तबले के दिल्ली घराने को 500 वर्षों से अधिक प्राचीन बताते हैं। “भारतीय संगीत कोश” के प्रणेता पं. विमलाकान्त राय चौधरी अपनी पुस्तक में दिल्ली घराने की वंश परम्परा बताते हुए उस्ताद सिद्धार खां ढाढ़ी का काल ई. स. 1300 के आस - पास लिखते हैं।”⁽⁸⁾

कई विद्वान लोग ने उस्ताद सिद्धार खां को लाला भवानीदीन के समकालीन बताया है। वह मुहम्मद शाह रंगीले के समय में हुए हैं जिनका समय सन् 1719 से 1749 ई. का माना जाता है। अतः ज्यादातर विद्वानों का मानना है कि दिल्ली घराने का स्थापना काल सन् 1700 ई. का है जो तबले का सर्व प्रथम घराना माना जाता है।

अतः हम कह सकते हैं कि हमारे संगीत के जितने भी घराने हैं वे मुगल काल के अंतिम समय में ही अस्तित्व में आये हैं जो तीन सौ साल से अधिक पुराने नहीं हो सकते। तबले के घरानों में दिल्ली, लखनऊ, पंजाब, अजराड़ा, फर्रूखाबाद और बनारस ये छः घराने माने जाते हैं।

अकबर के युग में जिस तरह ध्रुपद की चार वाणियाँ प्रसिद्ध थीं, उसी तरह इन्हीं व्यवसायी कलाकारों के कारण मुगल बादशाह मोहम्मदशाह रंगीले के पश्चात तबला, पखावज तथा ख्याल गायकी के घरानों की नींव पड़ने लगी, जो मुगल काल के बाद अधिक समृद्ध एवं विस्तृत हुई। इस तरह पिछले तीन सौ वर्षों में अर्थात् 18वीं शताब्दी के बाद आधुनिक घराने प्रचार में आये।⁽⁹⁾

संगीत शिक्षण में घरानों का योगदान

जब मध्य काल में घरानों का बीजारोपण हुआ, उस समय जन साधारण के लिए किसी भी प्रकार की संगीत-शाला की व्यवस्था राज्य की ओर से नहीं थी। इससे यह स्पष्ट होता है कि उस समय संगीत-शिक्षण, संगीतज्ञों एवं संगीतकारों से व्यक्तिगत रूप से पाया जाता था। ‘घराना शिक्षण पद्धति’ में शिष्यों की तालीम अति उम्दा ढंग से की जाती थी। उस समय गुरुजन अपने शिष्यों को मौखिक रूप में ही संगीत का प्रशिक्षण देते थे। घराना शिक्षण प्रणाली के कारण ही उस समय की राजनैतिक उथल-पुथल भरे वातावरण में भी संगीत सुरक्षित रह पाया। घराना संगीत शिक्षण प्रणाली हमारे भारत में ही पायी जाती है, विश्व के अन्य किसी देश में नहीं। हमारे भारतीय अभिजात संगीत को अब तक सुरक्षित रखने में इन घरानेदार कलाकारों का बहुत बड़ा योगदान रहा है। उन्होंने अपने अथाह परिश्रम एवं अभ्यास से शिक्षा पायी जिसकी साधना कर बंदिशों में एक नयी चमत्कृति पैदा की और एक बड़े शास्त्र का निर्माण किया जिसे हम संगीत शास्त्र कहते हैं। यह कार्य संगीत की हर एक विधा में हुआ। घरानेदार कलाकारों ने अपने शास्त्र को बढ़ाने के लिए उसमें बंदिशों का विपुल मात्रा में भंडारण हेतु अपनी कुशाग्र बुद्धि के द्वारा नये – नये आविष्कार कर अपने शिष्यों को इसकी तालीम दी। उन शिष्यों ने इसमें अपनी विवेक बुद्धि द्वारा नवीन प्रयोग कर बंदिशों की मात्रा में वृद्धि की और अपने शिष्यों को तैयार किया तथा उन शिष्यों ने अपने शिष्यों को प्रशिक्षण दिया। इस तरह यह वंश परम्परा एक पौधे से एक विशाल वट वृक्ष बनता गया जिस की शाखा आज विश्व के हर एक कोने में फैली हुई है जिससे आज हमारा संगीत पूरे विश्व में अपना डंका बजा रहा है तथा तबला वाद्य की तालीम हेतु आज कई घरानेदार गुरुकुलों की स्थापना हुई है जहाँ घरानेदार तबले की तालीम कई शिष्यों को दी जा रही है। इन्हीं गुरुकुलों में से शिष्य तैयार होकर संगीत को आगे बढ़ा रहे हैं।

घराने की तालीम का सबसे महत्वपूर्ण हिस्सा था-कड़ा अनुशासन। संगीत की दृष्टि से, घराना प्रणाली की दो विशेषताएँ हैं – प्रथम, सभी घरानों के आम अनुशासन के अतिरिक्त प्रत्येक घराने का अपना एक कलात्मक अनुशासन होता है। दूसरा, प्रत्येक घराना अपने आधारभूत परंपरा को कायम रखता हुआ और उसके साथ-साथ नए सांगीतिक विचारों का समावेश और नए आविष्कार करता हुआ आगे बढ़ता तथा पल्लवित होता है। घराना परंपरा में गायक या वादक, राग या ताल की बंदिश में अपनी सृजनात्मक शक्ति के आधार पर तथा प्रतिभा शक्ति के अनुसार विस्तार कर सकता है तथा अपनी विचार शक्ति एवं सृजनात्मक शक्ति के आधार पर नवीन बंदिशों एवं रचनाओं का आविष्कार कर सकता है। जब एक ही कायदे को अलग- अलग तबला वादक अलग – अलग रूप में अपनी वैचारिक शक्ति एवं गुरु से पायी तालीम के अनुसार उसकी विस्तार क्रिया में एक नवीन रूप से परिवर्तन कर एक नए रूप में प्रस्तुत करते हैं, तब एक अलग ही आनंद श्रोतागण को प्राप्त होता है।

हमारे तबले के वर्ण के बारे में विद्वानों में कई मतभेद पाये जाते हैं। कई विद्वानों का मानना है कि तबले के केवल 7 वर्ण हैं तो कई का मानना है कि तबले के 10 वर्ण हैं। इन्हीं वर्णों की सहायता से तबले के पूरे शास्त्र की रचना इन्हीं घरानेदार कलाकारों ने की है। इन्हीं घराने के कलाकारों ने तबले के शास्त्र की वृद्धि के लिए अन्य चर्म वाद्य के शास्त्र को भी आत्मसात किया है। तबला वादकों ने पखावज के शास्त्र के साथ-साथ ढोलक, नगाड़ा एवं ताशा के शास्त्र को भी तबला-शास्त्र में सम्मिलित किया है जिसकी वजह से आज तबला पूरे भारत के साथ-साथ पूरे विश्व में लोक प्रिय बना हुआ है और यह श्रेय इसी घराना परंपरा को जाता है। आज पूरे भारत भर के हर एक जिले, कस्बे एवं गाँव में तबला वादक विद्यमान हैं और तबला वाद्य की साधना कर रहा है और अपने शिष्यों को संगीत का एवं तबले का प्रशिक्षण दे रहा है। जो काम तबला वाद्य के बायें भाग में मुमकिन नहीं था, ढोलक की तरह गमक एवं घसीट का काम क्योंकि पुराने समय में तबले के बायें भाग में गेहूं या जौ का आटा लगाया जाता था किन्तु दिल्ली घराने के संस्थापक उस्ताद सिद्दार खां के प्रयत्न से बायें भाग में स्थायी रूप से स्याही का काम किया जाने लगा जिसके फलस्वरूप आज तबला वाद्य में भी गमक एवं घसीट का काम किया जाता है जो उसकी वादन की सुंदरता में अभिवृद्धि करता है। आज इस वजह से तबले पर कई ऐसी रचनाओं का वादन संभव हुआ जो पहले संभव नहीं था जिसका श्रेय इन्हीं घरानेदार कलाकारों को जाता है और यही बात आज तबला वाद्य के प्रशिक्षण में आकर्षण का केंद्र बनी हुई है। जहां दिल्ली घराने में चतुश्च जाति के छोटे- छोटे कायदों का प्रशिक्षण दिया जाता था, वहाँ अजराड़ा घराने में आड़ लय के कायदों का प्रशिक्षण दिया जाने लगा। जहाँ तबले के वादन में दो उँगलियों का प्रयोग किया जाता था वहाँ तीसरी उँगली का प्रयोग भी किया जाने लगा। लखनऊ में तबला प्रशिक्षण में किनार के स्थान पर लौ का ज़्यादातर प्रयोग बंदिशों के वादन में होने लगा यानी कि खुले बोलों का प्रयोग होने लगा। उसी तरह फर्रूखाबाद में खुले एवं बंद दोनों प्रकार के वादन का प्रयोग बंदिशों के वादन में होने लगा और अपने शिष्यों को सिखाया जाने लगा। बनारस में यह और खुला, और उसमें जोरदार बोलो से निर्मित टुकड़े, परणों, स्तुति परणों, कवित्त, श्लोक, लम्गी एवं लड़ी का वादन होने लगा। पंजाब घराने में पखावज के बोलों को बंद कर के बजाया जाने लगा और जटिल लयकारी युक्त बंदिशों का निर्माण हुआ जिसका प्रयोग वादन में किया गया जैसे कि चक्रदारों में साढ़े नौ मात्रा का पल्ला, पौने दो मात्रा का दम, साढ़े पन्द्रह मात्रा का पल्ला और पौन मात्रा का दम तथा विषम मात्राओं के तालों में वादन इत्यादि का शिक्षण शिष्यों को इस घराने के अंतर्गत दिया जाने लगा। घराना परंपरा में तालीम सीना- ब -सीना होती थी। गुरु, शिष्य को तराशने में पूरी तरह ध्यान देते थे। घराना शैली में शिष्य अपने गुरु के प्रति पूरी तरह से समर्पित होता था और दीर्घकालीन शिक्षा में गुरु शिष्य को कठोर साधना कराकर निखार देता था। घराना शिक्षा पद्धति में गुरु को सुयोग्य व सुपात्र शिष्य का चुनाव करने का पूर्णतः अधिकार प्राप्त था। वर्तमान युग के कलाकारों के वादन में जो बोलों का सही निकास, सौन्दर्य, प्रभावकारी प्रस्तुति, बोलों के वादन में स्पष्टता, पढ़ंत का सौन्दर्य, दायें – बायें की लड़ंत एवं प्रभुत्व दिखाई दे रहा है वह इन घराना पद्धति के गुरुओं की ही देन है जिन्होंने खुद तो परिश्रम किया, साथ में अपने शिष्यों से भी करवाया। आज जितने भी बड़े कलाकार हमें तबला वाद्य में दिखाई देते हैं वे इन गुरुओं की देन हैं जिन्होंने इनको तराशकर हीरा बनाया है जो आज हमारे भारतीय संगीत की धरोहर को संभाले हुए हैं।

निष्कर्ष

घरानेदार संगीत हमारे भारतीय संगीत एवं हमारी भारतीय संस्कृति की पूंजी है जिसमें आज भी हमारी भारतीय गुरु-शिष्य शिक्षण प्रणाली जीवित है। इसकी सहायता से हमारे संगीत की दौलत दिन – प्रतिदिन दूनी और चौगुनी होती जा रही है। घरानेदार संगीत हमारे भारतीय संगीत की नींव है जिसके आधार पर हमारा पूरा भारतीय संगीत खड़ा है। आज पूरे विश्व में तबला वाद्य को प्रचलित करने का श्रेय इसी गुरु- शिष्य प्रणाली को जाता है। इनकी सहायता से तबले का शास्त्र इतना वृहत हुआ एवं फला-फूला है। आज तबले में हर एक बात मुमकिन है जो अन्य किसी अवनद्ध वाद्य में नहीं है। आज तबला वाद्य हर एक शैली के साथ संगति हेतु विद्यमान है। यह इन्हीं घरानेदार शिक्षा का प्रभाव है कि आज तबला का विद्यार्थी हर एक विधा में, ऑर्केस्ट्रा, फ्यूजन संगीत, लोक गीत एवं कव्वाली में संगति करता हुआ दिखाई देता है। तबले ने अपने आप को इतना विस्तृत किया है कि चाहे वह शास्त्रीय वादन

हो या पाश्चात्य संगीत के ठेके हों, सब का वादन तबला वाद्य पर किया जाता है। कहने का तात्पर्य यह है कि हमारे भारतीय संगीत शिक्षण को देश के हर एक प्रांत में पहुँचाने का कार्य इसी संगीत घराना परंपरा ने किया है। इस परंपरा ने कई अनगिनत उच्च कोटि के कलाकार हमारे संगीत जगत को दिये हैं जिन्होंने हमारे भारतीय संगीत शिक्षा के संवर्द्धन में महत्वपूर्ण योगदान दिया है।

संदर्भ:

1. मिस्त्री, आबान/ पखावज और तबला के घराने एवम् परंपराए/पृ. 10
2. मिस्त्री, आबान/ पखावज और तबला के घराने एवम् परंपराए/पृ. 10
3. मिस्त्री, आबान/ पखावज और तबला के घराने एवम् परंपराए/पृ. 1
4. माईणकर, सुधीर/ तबला वादन कला और शास्त्र/पृ. 212
5. शुक्ल, योगमाया/ तबले का उदगम, विकास ओर वादन शैलियों/ पृ.148
6. पंडित शारंग देव / संगीत रत्नाकर /तृतीय: प्रक्रियाध्याय / श्लोक -18 (चौधरी सीमा/ तबला एक समग्र वाद्य/ पृ.351
7. मिस्त्री, आबान/ पखावज और तबला के घराने एवम् परंपराए/पृ. 2
8. मिस्त्री, आबान/ पखावज और तबला के घराने एवम् परंपराए/पृ. 2-3
9. मिस्त्री, आबान/ पखावज और तबला के घराने एवम् परंपराए/पृ. 6

संदर्भ-ग्रंथ सूची:

1. मिश्र, विजय शंकर / तबला पुराण/ कनिष्क पब्लिशर्स, डिस्ट्रीब्यूटर्स/ संस्करण 2020/ ISBN: 978-81-7391-721-3
2. त्रिपाठी, शिवेंद्र प्रताप / तबला विशारद / कनिष्क पब्लिशर्स, डिस्ट्रीब्यूटर्स / संस्करण 2020/ ISBN: 978-81-8457-353-4
3. श्रीवास्तव, संगीता / वर्तमान संगीत शिक्षा कि शिक्षण पद्धतियाँ एवं तकनीकियाँ / संगीत विभाग दयानन्द गर्ल्स (पी. जी.) कालेज, कानपुर / संस्करण 2013 / ISBN : 978-81-923572-4-9
4. सक्सेना, सुधीर/ तबले की कला / संगीत नाटक अकादेमी नई दिल्ली, विजया बुक्स / प्रथम हिन्दी अनुवाद 2016 / ISBN: 978-93-81480-86-1
5. मिस्त्री, आबान/ पखावज और तबला के घराने एवम् परंपराए/ पं. के.की एस. जिजिना स्वर साधना समिति, बंबई/ प्रथम संस्करण 1984 ई.
6. माईणकर, सुधीर/ तबला वादन कला और शास्त्र/ अखिल भारतीय गांधर्व महाविद्यालय मण्डल, मुंबई/ संस्करण 2017
7. शुक्ल, योगमाया/ तबले का उद्गम, विकास ओर वादन शैलियों/ हिन्दी माध्यम कार्यान्वय निदेशालय दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली / संस्करण 2003
8. श्रीवास्तव गिरिशचन्द्र/ ताल कोश / रूबी प्रकाशन / संस्करण – 1 जनवरी 2020
9. माईणकर, सुधीर/ तबला वादन में निहित सौन्दर्य / सरस्वती पब्लिकेशन मुंबई / प्रथम संस्करण
10. पंडित शारंग देव / संगीत रत्नाकर /तृतीय: प्रक्रियाध्याय / श्लोक -18 (चौधरी सीमा/ तबला एक समग्र वाद्य/ कनिष्क पब्लिशिंग हाउस नई दिल्ली/ प्रथम संस्करण 2018/ ISBN: 978-93-86556-09-7

तबला वादन में दिल्ली घराने की रचना (बंदिशों) का क्रमिक विकास

गगन राज – शोधार्थी (तबला)

संगीत विभाग, डॉ. हरिसिंह गौर केंद्रीय विश्वविद्यालय सागर, म.प्र.

तबले का इतिहास लगभग 400 से 500 साल पुराना है तबले का उद्भव दिल्ली घराने के उस्ताद (खलीफा) या इस प्रकार कहे तो अतिशोक्ति नहीं होगी कि तबले के पहले उस्ताद या खलीफा सिद्धार खॉं दाढ़ी ने ही तबले के विकास और तबला की शुरुआती रचना बंदिश परिकल्पना की नींव रखी है। परिकल्पना के आधार पर परंपरागत तबला वादको का कायदा रचना में योगदान के प्रारंभिक क्रम पर यदि दृष्टिपात करे तो सर्वप्रथम दिल्ली घराने के उस्तादों की वादनीय रचना का विश्लेषण करना अतिआवश्यक होगा। डॉ. आवान ई मिस्त्री द्वारा लिखित पुस्तक पखावज और तबला के घराने एवं परम्पराये इस पुस्तक में दिल्ली घराने के निर्माण का काल 1700 ई माना गया है इस प्रकार यह कल्पना लगयी जा सकती की सन् 1847 ई में लिखित पुस्तक सरमाय: इशरत जो की सादिक अली सिताब खॉं द्वारा लिखी गई है इस पुस्तक में तबले के दिल्ली घराने की पर्याप्त चर्चा है एवं 1875 ई से 1900 ई के मध्य लिखित तबले की सर्वमान्य प्रथम पुस्तक तबला नवाजी जो कि मोहम्मद इशहक द्वारा लिखित है। लेखक मो. इशहक दिल्ली के किसी मौलवी के पुत्र थे एवं दिल्ली घराने के सुप्रसिद्ध उस्ताद बड़े काल खॉं एवं नन्हे खॉं के शिष्य थे ऐसा उस पुस्तक में उल्लेखित हैं। वर्तमान परिपेक्ष में इस तथ्य के अनुसार यह कल्पना या अनुमान लगाया जा सकता है कि तबले की प्रथम पुस्तक (तबला नवाजी) जिसका रचनाकाल 1875 से 1900 तक का है इससे अनुमान होता है कि इसके पहले तबले की शिक्षा वचिक तौर पर या कहे कि गुरुमुख से दी जाती थी इसी आधार पर तबले बादिशों की रचना और तबले के कायदों की भी रचना की जाती होगी यदि दिल्ली घराने की बात करे तो सर्वश्री उस्ताद सिद्धार खा के पुत्र उ. बुगरा खॉं, उस्ताद घसीट खॉं, एवं अज्ञात नामक पुत्र हुये इनके शिष्यों में उ. शेरखान, उ. कल्ल खा, उ. तुल्लन खॉं आदि हुये। उ. बुगराखॉं के दो पुत्र उ. सिताब खॉं और उ. गुलाब खा हुये। उ. सिद्धार खॉं के द्वितीय पुत्र उ. घसीट खॉं की शिष्य परंपरा अधिक विकसित नहीं हुई, उ. सिद्धार खॉं के तीसरे पुत्र जिनका नाम किसी भी पुस्तक में उल्लेखित नहीं है उनके तीन पुत्र हुये। मक्कू खॉं, उ.बख्सू खॉं एवं उ. मोदू खॉं। मक्कू खॉं के पुत्र उ. नजर अली और नजर अली के पुत्र बड़े काले खॉं, एवं बड़े काले खॉं पुत्र उ. बोली बख्स हुये। बोली बख्स के पुत्र उ. नथू खा और शिष्य उ. मुनीर खान साहब हुये।

यह बात स्पष्ट करना चाहूंगा कि दिल्ली तबला का अदि घराना है दिल्ली घराने के उ. नथू खॉं और मुनीर खॉं द्वारा रचित कायदे आज भी किसी ना रूप प्रचलित होंगे। यह कहा जा सकता है कि नथू खॉं के पूर्व के उस्तादों का न तो कोई लिखित प्रमाण अथवा नहीं कोई साक्ष्य उपलब्ध है किन्तु उ. नथू खा साहब की एक रिकोर्डिंग उपलब्ध है जो कि जेम्स की पिन कम्पनी द्वारा मुद्रित किया गया था। उस समय कि लगभग दो मिनट की रिकोर्डिंग सुनने से यह प्रतीत होता है कि वर्णों का पूर्ण विकास दिल्ली घराने की वादक शैली के अनुसार है। उ. बोली बख्स के पुत्र नथू खा एवं शिष्य मुनीर खॉं उनके पश्चात् ऐसे उस्तादों का तबला वादक के क्षेत्र में बोलबाला हुआ जिनके तबले की आंस आज भी कानो गुंजायमान है। मुनीर खॉं साहब के तीन प्रमुख तीन शिष्य उ. अहमद जान थिरकवा, उ. अमीर हुसेन खान एवं उ. शम्शुद्दीन खॉं साहब। नथू खॉं के शिष्य उ. हबीबुद्दीन खॉं साहब हुये जिन्होंने अजराडा की परंपरा को आत्मसात कर तबला वादक की विपुल बंदिशों को विपुलतम रूप प्रदान किया है।

तबला वादन में दिल्ली घराने तबला सर्वमन्य तबला का प्रथम धराना है और इस धराने की रचनाओं को आत्मसात कर ही अनेक लांदिशों का निर्माण अलग-अलग धरानों ने अपनी वाइन शैली के अनुरूप किया है। ताल वाध परिचय में पं. जमुना प्रसाद पटेल जी द्वारा लिखित एक तथ्य पर प्रकाश डालते हैं।

“हम देख चुके हैं कि दिल्ली घराना और बाज अन्य सभी घरानों का जनक है। दिल्ली के शिष्य देश के विभिन्न नगरों में फैल गए और वहाँ स्थायी रूप से बस गए। उन लोगों ने अपने वादन में, स्थानीय परिस्थितियों को आवश्यकतानुसार संशोधन किए तथा अपनी निजी प्रतिभा एवं सृजनशक्ति के आधार पर परिवर्तन करके अपने बाज को नया जामा पहनाया और अपनी अलग पहचान बना ली। जब उस नवनिर्मित शैली का अनुसरण उनके वंश एवं शिष्यों द्वारा कई पीढ़ियों तक चलता गया तो कालांतर में उसे एक घराने की मान्यता मिली। इस प्रकार भारतीय संगीत में विविध घराने अस्तित्व में आए जो अपनी निजी विशेषताओं के कारण एक दूसरे से पृथक हो सके। उत्तर भारतीय संगीत में तबले के मुख्य छः घराने प्रसिद्ध हैं— 1. दिल्ली, 2. अजराड़ा, 3. लखनऊ, 4. फर्रुखाबाद, 5. बनारस, 6. पंजाब” (1)

अतः यह कह सकते हैं जिस प्रकार रचनाओं का क्रमिक विकास दिन प्रति दिन बढ़ता गया उस प्रकार ही पहले परंपरा फिर धरानों का उद्भव हुआ। और यह भी कहते हैं कि जिस प्रकार तबला वाद्य की लोक प्रियता बढ़ती गई उसी प्रकार रचनाओं का क्रमिक विकास होता चला गया। अगर तबला वादन की रियाज पद्धति की ओर दृष्टिपात करें तो उसके अनुसार इस घराने की रचना (बंदिश) का क्रमिक विकास बात करें तो यह बात सर्व विधित है कि दिल्ली धराना तबला वादन शैली का ऐसा एक घराना है जो अन्य किसी भी वाद्य के पाट वर्ण, अक्षर, बोलो का समावेश इस शैली में ना के बराबर है पूर्णतः यह शैली तबले के वर्ण से ही निर्मित है। इसलिए इस घराने की बांदिशों का विकास निम्न लिखित बिंदु के आधार पर होता है।

“१ इसकी वादन शैली में दो अंगुलियों तर्जनी तथा मध्यमा अंगुलियों का अधिक प्रयोग होता है।

२ यह बाज कोमलता और कर्णप्रियता के कारण अधिक प्रसिद्ध है।

३ इस बाज में चांटी और स्याही का काम अधिक होता है। अतः कुछ लोग इसे किनार का बाज भी कहते हैं।

४ इस कारण ध्वनि की उत्पत्ति सीमित होती है। इसी कारण इसे बंद बाज कहते हैं।

५ वादन में पेशकार, कायदा, रेला, मुखड़ा तथा छोटे-छोटे टुकड़ों का विशेष प्रयोग होता है।

६ अधिकांश रचनायें चतुरस्त्र जाति की होती हैं। यह बाज ध्रुपद शैली के गायन तथा नृत्य के लिए बहुत अनुकूल नहीं है।

७ बांया बजाते समय हाथ उठाया नहीं जाता। बजाते समय हाथ पुडी के ऊपर ही रहता है।

८ विशेष बोल समूह—तिट, तिरकिट, धागेनधा, धातिधागे, धातिगेन आदि।(2)

“दिल्ली धराना शैली पूर्णतः शुद्ध तबले का बाज होने के कारण इस धराने की रचना का विकास क्रमिक रूप इस घराने वादन शैली के अनुरूप दिखाई पड़ता है जैसे गुरुजनी से सुना है की दिल्ली के कायदे के बारे में पहले धाधा तिट धाधा तुना । ताता तिर धाधा धिना ।

इस प्रकार बोलो का समूह कायदा था

इसके पश्चात् दूसरा प्रकार या इस प्रकार कहे तो अतिशोक्ति नहीं होगी की प्रो मुकुंद नारायण भाले जी के अनुसार तबला का प्रथम कायदा

धाति टधा तिट धाधा ।

तिट धागे तिना किन ।

ताति टता तिट धाधा ।

तिट धागे धिन गिन ।

इसके पश्चात् तिसरा प्रकार अपने-अपने गुरु जानो के अनुसार प्रस्तुत करते हैं। मैं भी प्रयास कर रहा हूँ
धाति धागे नधा तिरकिर ।धाति धागे तिन किन ।
ताति ताके नधा तिरकिट ।धाति धागे धीना गिन ।

इसके पश्चात् भी सभी गुणीजनों ने अपने-अपने विचार के अनुसार दिल्ली घराने की वादन शैली को ध्यान में रखते हुए। इस घराने की बंदिश रचना को और तबला वादन के बंदिश के सहित्य को प्रबल बनाने में अपने-अपने विचार प्रस्तुत करते रहते हैं

दिल्ली घराने को प्रबलता तक पहुँचाने में दिल्ली के कलाकारों ने कोई बंदिशों की रचना करते रहते हैं। वर्तमान परिपेक्ष में भाले ही कोई भी कलाकार किसी भी अन्य घराने से समर्थ रखता हो लेकिन दिल्ली घराने के वादन साहित्य को प्रबलता तक पहुँचाने प्रमुख भूमिका निभाते हैं।

आज ऐसी-ऐसी तबला की रचानाएँ कलाकारों ने रची हैं कि दिल्ली घराने को उसकी खूबसूरती से अवगत कराती हैं क्योंकि दिल्ली घराने की रचनाओं से ही अन्य घराने की रसनाओं में समाहित साहित्य प्रबलता को प्राप्त होती है। एक उदाहरण प्रस्तुत है

उ थिरकवा साहब रचित इतनी रानाएँ बादिशों का इजात हुआ है कि थिरकवा साहब भाले ही किसी ओर घराने के उस्ताज हैं लेकिन दिल्ली घराने की रानाओं के विकास में प्रमुख भूमिका निभाई है। उनके द्वारा रचिनाओं उदाहरण प्रस्तुत है

धेना ऽती घेना तिट ।
घेना घागे घिना गिन ।
घागे घिना गिन तिट ।
धेना धागे तीना किना ।
केना ऽती केना तिट ।
केना ताके तीना कीना ।
घागे घिना गिन तिट ।
धेना घागे घिना गिन ।

मो. इसहाक (दिल्ली घराना)

दिऽऽन घेडनग धाऽ तिट घेडनग ।
धाऽ तिट घेडनग तिन्ना किड नग ।
दिऽऽन किडनग ताऽ तिट किडनग ।
धाऽ तिट घेडनग धिन्ना किड नग ।

वर्तमान के कई तबला वादक दिल्ली घराने की रचना (बंदिशों) के क्रमिक विकास लिए अग्रसर हैं।

संदर्भ ग्रंथ सूची:

- 1 ताल वाद्य परिचय, जमुना प्रशाद पटेल, शिवशक्ति पब्लिकेशन ग्वालियर मप्र/ १४२
- 2 वही/ १४७
- 3 तालकोष, ग्रीशचन्द्र श्रीवास्तव, रूबीप्रकाशन इलाबाद

कथक की यात्रा: घरानों की खोज और उनका महत्व

कु. हेतल आर्य - असिस्टेंट प्रोफेसर - नृत्य विभाग
दी महाराजा सयाजीराव युनिवर्सिटी ओफ बडौदा.

सारांश : भारतीय संस्कृति अपनी समृद्ध संस्कृति और विरासत के लिए जानी जाती है। हम विभिन्न युगों में विकसित हुए हैं और इस अवधि में हमने अपनी संस्कृति को रूपांतरित और उन्नत किया है। हमारी संस्कृति मुगल, फारसी, अफगानी, ब्रिटिश की याद दिलाती है जो इसे और अधिक समृद्ध और व्यापक बनाती है। इस शोध में विभिन्न शैलियों और रूपों और घरानों के रूप में कथक के विकास का अध्ययन किया गया और यह बिल्कुल स्पष्ट था कि प्रत्येक घराने की एक अलग कहानी और रूप है। साहित्य से यह निष्कर्ष निकला कि जयपुर, बनारस, लखनऊ के रूप में कथक के तीन प्रसिद्ध घराने थे। जयपुर घराना नृत्य के तकनीकी पहलुओं की जटिलता पर ध्यान केंद्रित करता था, बनारस हावभाव पर और लखनऊ अभिव्यक्ति और पैरों के काम पर जोर देता था। वर्तमान समय में हम जो कथक देखते हैं, उसमें ज्यादातर दो या अधिक घरानों या नृत्य रूपों का समूह होता है। कथक अब केवल हमारे देश तक ही सीमित नहीं है, बल्कि कलाकार दुनिया भर में कार्यशालाएं और प्रदर्शन करते हैं और दुनिया भर में लोग प्रशिक्षण प्राप्त कर रहे हैं।

मुख्य शब्द: कथक, कथक का घराना, आधुनिक समय में कथक, कथक का विकास।

परिचय

कथक की जड़ें उत्तर भारत में हैं, इसकी उत्पत्ति कथा से हुई है जिसका अर्थ है कहानी। कथक कलाकार भगवान और पौराणिक कथाओं महाभारत, रामायण से संबंधित कहानियों पर प्रदर्शन करते थे। भारतीय संस्कृति में इसका बहुत मजबूत स्थान है। यह युगों में विभिन्न रूपों और शैलियों में विकसित हुआ है। शुरुआत में भक्तिभाव के साथ शुरू हुआ और मंदिरों में प्रदर्शन किया गया तथा कहानी सुनाने की रीत से भारत में मुगल साम्राज्य के माध्यम से यह दरबारों में चला गया, जहां उनके कलाकारों ने भी नृत्य में अपना योगदान दिया और फिर अंग्रेजों के आने से यह अपमानित हुआ और हमारी संस्कृति में इसकी पकड़ खो गई, लेकिन आजादी के बाद सरकार ने फिर से इसकी स्थिति को ऊपर उठाने के लिए काम किया। अब, कथक बहुत विकसित हो चुका है और यहां तक कि रंगमंच, नाटक, थिएटर और सिनेमा का भी हिस्सा है।

कथक में समाविष्ट हैं:

- नृत्त - शुद्ध नृत्य
- नाट्य - प्रामाणिक नाटक
- नृत्य - ज्वलंत चेहरे के भावों का उपयोग

यह एक ऐसा नृत्य रूप है जिसमें धीमी और तेज़ गति दोनों होती है। (हवा, २०१७) प्रत्येक नृत्य रूप उस क्षेत्र की संस्कृति से प्रेरित होता है जहाँ से उसकी उत्पत्ति हुई है। नृत्य रूप के कलाकार भविष्यवादी थे और उस समय रचित तोड़े, टुकड़े आज भी प्रासंगिक और लोकप्रिय हैं। इस युग में भी यह अपनी उपस्थिति बनाए रख सकता है। कथक को गुरु से शिष्य को पढ़ाया जाता है और शैलियाँ एक विशेष घराने से संबंधित होने का प्रतीक बन जाती हैं, शिक्षक नृत्य को एक नया आकार और रूप देते हैं। शास्त्रीय नृत्य और संगीत हमेशा घरानों से होते हैं। कथक के तीन प्रमुख घराने हैं, लखनऊ, जयपुर और बनारस। शिक्षण एक पीढ़ी से दूसरी पीढ़ी को विशिष्ट गुरु - शिष्य परंपरा में दिया जाता है। नृत्य के तीन मुख्य अनिवार्य तत्व हैं नृत्य, नृत्त और भाव, सभी घरानों में इनमें से एक या अधिक में विशेषज्ञता होती है।

लखनऊ घराना मुस्लिम नवाबों के दरबार से उत्पन्न हुआ। यह घराना मुख्य रूप से अभिनय, भाव, नाटकीयता, लावण्य के साथ संचालन पर केंद्रित है। यह भावों को बेहतर तरीके से प्रस्तुत करने के लिए जाना जाता है। इस घराने के प्रमुख कलाकार बिरजू महाराज, शंभू महाराज और लच्छू महाराज हैं।

- पंडित बिरजू महाराज - लखनऊ घराने को गौरव प्रदान करते हैं, वे अपने असाधारण, प्रेरणादायक और शानदार नृत्य रूप के लिए जाने जाते हैं। उन्होंने अपने पिता और चाचा इस घराने के गुरु अच्छन महाराज, शंभू महाराज और लच्छू महाराज से प्रशिक्षण लिया था। उन्हें संगीत नाटक अकादमी पुरस्कार, पद्म विभूषण जैसे कई पुरस्कार मिले, साथ ही बनारस हिंदू विश्वविद्यालय और खैरागढ़ विश्वविद्यालय द्वारा मानद डॉक्टरेट की उपाधि भी प्रदान की गई। (वर्मा, 2021)
- डॉ. माया राव ने पूरी दुनिया में कथक की कोरियोग्राफर के रूप में अपनी जगह बनाई है। उनके एक गुरु भी थे जिन्होंने दक्षिण भारत में इस खूबसूरत उत्तर भारतीय नृत्य को आगे बढ़ाया और 1987 में वहां एक नृत्य विद्यालय शुरू किया। (एक्सप्रेस न्यूज सर्विस, 2021)

जयपुर घराना कच्छवाह शासनकाल के समय अस्तित्व में आया। यह घराना मुख्य रूप से नृत्य की तकनीकी पर ध्यान केंद्रित करता है, सरल से जटिल पैरों की गति, चक्कर और तालसरी को अभिनयपखावज के रूप में जाना जाता है और पखावज के बोलों से बनी परनें भी इसमें विकसित किए गए हैं। जयपुर एक समृद्ध संस्कृति और विरासत वाला शहर है, यहां तक कि कथक की जड़ें भी इसकी हैं। 'कथा कहे सो कथक कहावे' - जिसका अर्थ है कथा करनेवाला कथक कहलाता है अर्थात् कथक कहानीकारों का नृत्य है। कहानी शरीर के माध्यम से सुनाई जाती है। लेहरा और तबले की थाप पर चेहरा, हाथ, पैरों के माध्यम से कहानी प्रस्तुत की जाती है। गंगानियों को अग्रणी प्रतिपादकों के रूप में जाना जाता है और उनकी 3 पीढ़ियां पूरे देश और दुनिया में लगातार इसका प्रदर्शन कर रही हैं। पहले यह नृत्य पुरुषों द्वारा किए जाने तक ही सीमित था, लेकिन बदलते समय के साथ, महिलाओं को भी अपनी प्रतिभा दिखाने का मौका दिया जाता है। इस घराने के प्रसिद्ध कलाकार चुन्नीलाल प्रसाद, कुन्दन लाल गंगानी, सुन्दर प्रसाद, मंगला भट्ट, पुरुदाधीच, पं. सुन्दर लाल गंगानी, पं. देवीलाल।

- पंडित दुर्गालाल सर्वश्रेष्ठ गुरुओं में से एक हैं और उन्हें राजस्थान संगीत नाटक अकादमी, राष्ट्रीय संगीत नाटक, पद्मश्री पुरस्कार भी मिल चुके हैं।
- पंडित राजेंद्र कुमार गंगानी नृत्य शैली में अपने नवाचार के लिए जाने जाते हैं, और उन्हें संगीत राज और शास्त्रीनाट्य शिरोमणि पुरस्कार, संगीत नाट्य अकादमी पुरस्कार जैसे कई पुरस्कारों से सम्मानित किया गया था।

बनारस घराना कलाकारों द्वारा माना जाने वाला आध्यात्मिक और शुद्धतम रूपों में से एक है, क्योंकि यह ज्यादातर मंदिरों में किया जाता था। बनारस घराना की स्थापना जानकीप्रसाद ने की थी। यह शैली अपने नटवरी या बोल्ड नृत्य के लिए जानी जाती है। इसमें जमीन पर अधिक काम शामिल है, जैसे कि सम देना।

इस घराने के प्रमुख नर्तक दुल्हाराम, गणेशीलाल, चुन्नीलाल, बिहारीलाल, हीरालाल, हनुमान प्रसाद, शिवलाल, नवल किशोर हैं।

- सितारा देवी भारत और विदेश दोनों में ही प्रसिद्ध कथक नृत्यांगना हैं। वह बनारस और लखनऊ घराने का मिश्रण बनाने में निपुण हैं। उन्हें रवींद्रनाथ टैगोर ने 'नृत्य साम्राज्ञी' की उपाधि दी थी। उन्होंने अपने छह दशक लंबे करियर में कार्नेगी हॉल, न्यूयॉर्क और रॉयल अल्बर्ट हॉल, लंदन जैसे विभिन्न प्रमुख स्थानों पर प्रदर्शन किया था। उन्हें संगीत नाटक अकादमी पुरस्कार, पद्म श्री कालिदास सम्मान और नृत्य निपुणता से सम्मानित किया गया।

एक और घराना जो अस्तित्व में आया वह था रायगढ़ घराना, इसे बीसवीं सदी की शुरुआत में महाराजा चक्रधर सिंह के शासनकाल के दौरान छत्तीसगढ़ में विकसित किया गया था। कथक बहुत महत्व प्राप्त कर रहा है और सरकार भी कला और कलाकार दोनों को बढ़ावा देने की कोशिश करती है। अब कलाकार कई अलग-अलग शैलियों और तत्वों के साथ इसे फिर से बनाने और नया करने की कोशिश करते हैं। यह हमारे देश तक ही सीमित

नहीं है, इसे दुनिया भर में प्रचारित किया जा रहा है और यहां तक कि इच्छुक छात्र इसे ऑनलाइन माध्यम से सीखते हैं, इसे किसी विशेष समूह या स्थान तक सीमित नहीं रखते हैं।

शोध पद्धति

इस शोध पत्र का उद्देश्य कथक के विभिन्न घरानों के विकास और इन घरानों की नृत्य शैली में अंतर तथा समय के साथ उनकी यात्रा का अध्ययन करना है। इस अध्ययन को करने के लिए, डेटा संग्रह के लिए द्वितीयक डेटा पर विचार किया गया। हमने विभिन्न पत्रिकाओं, वेबसाइटों, समाचार पत्रों, ब्लॉगों और रिपोर्टों पर प्रकाशित साहित्य को लिया है।

संबंधित साहित्य

लेखक ने कथक के विभिन्न घरानों का अध्ययन किया है। कथक के घराने को घराना के नाम से जाना जाता है। ब्रिटिश राज के आने के साथ ही इसकी स्थिति खराब हो गई, लेकिन कुछ परिवारों ने अपनी परंपरा और कला को बनाए रखा। लखनऊ, बनारस और जयपुर कथक घराने के रूप में तीन रूप विकसित हुए।

लखनऊ घराना- श्री ईश्वर प्रसाद ने कथक कला को पुनर्जीवित करने के लिए प्रशंसा प्राप्त की। अवध, लखनऊ के नवाब दरबारों में इसका प्रदर्शन होने से इसे महत्व प्राप्त हुआ। यह घराना मुख्य रूप से कलाकार की सुंदरता और लालित्य पर केंद्रित है। यह लक्ष्मी शैली का अनुसरण कर रहा था, इस घराने की अभिनय, भाव, ठुमरी लोकप्रिय हुई। बिरजू महाराज, शंभू महाराज और लक्ष्मी महाराज सबसे प्रसिद्ध कलाकार हैं।

जयपुर घराना- इस नृत्य शैली की उत्पत्ति कच्छवाहा राजाओं के शासनकाल के दौरान हुई थी। श्री भानुजी को इसका संस्थापक माना जाता है जिन्हें तांडव में विशेषज्ञता हासिल थी। इस घराने के कलाकार मुख्य रूप से हिंदू राजाओं के दरबार में प्रदर्शन करते हैं, जो नृत्य के पारंपरिक रूप को लगातार संरक्षित करते हैं। इस नृत्य शैली में नृत्य की तकनीकीता को अधिक महत्व दिया जाता है।

बनारस घराना- जानकीप्रसाद को इस घराने का विकास करने वाले के रूप में जाना जाता है। यह घराना बोल या नटवारी और पदचाप पर अधिक ध्यान केंद्रित करता है। लास्य और तांडव की भी अपनी विशेषताएं हैं। (भट्ट)

उत्तर प्रदेश के कलाकार जिन्हें कथावाचक के रूप में जाना जाता है, उनके कथक का रूप इशारों, लय, गीतों के साथ कथावाचन नामक एक कहानी सुनाना है। यह नृत्य का प्राचीन और आध्यात्मिक रूप माना जाता है। लेखक को नृत्य की उत्पत्ति के बारे में जानकारी मिली। इस रूप से संबंधित कबीले दस्तावेजीकरण से जुड़ी पहचान को प्रचारित करने के लिए निरंतर प्रयास कर रहे हैं। (वॉकर, एम। 2006)

अपने पदचाप, कहानी कहने की तकनीकों के लिए जाने जाने वाले कथक को विशिष्ट भारतीय गुरु शिष्य परंपरा में गुरु से शिक्षक को हस्तांतरित किया गया था। लेखक ने सभी घरानों में पीढ़ी दर पीढ़ी नृत्य तकनीक में आए बदलाव का अध्ययन करने की कोशिश की। समय और शासकों में परिवर्तन ने कथक शैलियों को विकसित किया है। शैलियों की मूल बातें भी बदल गई हैं और नृत्य रूप में लचीलापन और अनुकूलनशीलता शिक्षण के महत्वपूर्ण पहलुओं को परिभाषित करती है। सामाजिक-सांस्कृतिक, जनसांख्यिकी में परिवर्तन भी नृत्य शैली और शिक्षण शिक्षाशास्त्र को विकसित करने और बदलने में भूमिका निभाते हैं क्योंकि यह केवल हमारे देश तक ही सीमित नहीं है। (मोरेली, एस. 2010)।

इस लेख में लेखक ने चार घरानों पर ध्यान केंद्रित किया है। घरानों के बारे में निम्नलिखित विचार हैं:

- लखनऊ घराना- इसकी शुरुआत 19वीं सदी की शुरुआत में अवध के शासक नवाब वाजिद अली शाह के शासनकाल में हुई थी। ऐसा कहा जाता है कि इस घराने में नृत्य ने अपनी जटिलता और सुंदरता हासिल की। यह घराना सुंदरता, भाव और हाव-भाव के लिए जाना जाता है।

- जयपुर घराना कच्छवाहा राजाओं के दरबार में विकसित हुआ। यह घराना जटिल और शक्तिशाली फुटवर्क, कई घुमाव और विभिन्न ताल में जटिल रचनाओं जैसी तकनीकी पर ध्यान केंद्रित करता है।
- बनारस घराना की स्थापना जानकीप्रसाद ने की थी। यह जमीन और नटवरी के उपयोग के लिए जाना जाता है।
- रायगढ़ घराना २०वीं सदी की शुरुआत में छत्तीसगढ़ के महाराजा चक्रधर सिंह द्वारा विकसित किया गया था। राजा ने अपने दरबार में कथक के विशेषज्ञों को बुलाया और सभी कलाकारों ने मिलकर अलग-अलग लय और ताल के साथ एक नया रूप विकसित किया। (सिंह, 2015)

समय के साथ भारत के समृद्ध और सुंदर नृत्य रूप में भी बदलाव देखने को मिले हैं। सोलहवीं शताब्दी तक रामलीला, कृष्ण लीला और भगवान की कहानियों को चित्रित करना नृत्य का हिस्सा थे। १७वीं और १८वीं शताब्दी में नृत्य में बड़े बदलाव हुए क्योंकि इसे विभिन्न समुदायों के कई लोगों द्वारा प्रयोग किया गया। १९वीं शताब्दी तक कथक की ज्ञात शैलियाँ जयपुर घराना, लखनऊ घराना और बनारस घराना के रूप में विकसित हुईं। (ग्रोवर, बी. (2015)

कथक की उत्पत्ति भारत के उत्तरी क्षेत्र में हुई थी और यह ब्राह्मण पुरुषों से संबंधित था और इसे ब्राह्मण कथक भी कहा जाता था। इसकी जड़ें हिंदू पौराणिक कथाओं में हैं और इसे बहुत आध्यात्मिक माना जाता है। इसका दर्शन अद्वैत है जिसका अर्थ है संपूर्ण, जिसका अर्थ है पुरुष कलाकार पुरुष और महिला दोनों भूमिकाएँ निभाते हैं। इस शोधपत्र में लेखक ने नृत्य के अज्ञात तथ्यों और मूल बातों का अध्ययन करने का प्रयास किया है। (गुप्ता, 2015)

निष्कर्ष

कथक हमारी प्राचीन संस्कृति को दर्शाता है और अपनी शैलियों, अभिनय, मुद्रा के लिए जाना जाता है। लय, घुंघरू की ध्वनि और कलाकार के भाव दर्शकों को बांधे रखते हैं और मंत्रमुग्ध कर देते हैं। साहित्य विभिन्न घरानों की विशेषज्ञता को दर्शाता है और कैसे ब्रह्मांड और वैश्विक दुनिया ने न केवल विभिन्न घरानों को बल्कि अंतर्राष्ट्रीय और अन्य राष्ट्रीय नृत्य रूपों को भी मिला दिया है। दर्शकों को कलाकार से बहुत उम्मीदें होती हैं और वे केवल अभिनय देखकर ही प्रबुद्ध नहीं होते। एक कलाकार के लिए एक ऐसा नृत्य तैयार करना समय की मांग है जो वर्तमान दर्शकों को बांधे रखे। कलाकार कथक के मूल रूप को संरक्षित करने की और बचाने की भी कोशिश करते हैं। सरकार भी कार्यक्रमों और कलाकारों को प्रोत्साहित करती है और उनका समर्थन करती है क्योंकि यह नृत्य विभिन्न शताब्दियों से गुजरा है और विभिन्न शासन और शासकों की शैलियों के साथ विलीन हो गया है। कथक एक लिंग निर्दिष्ट नृत्य शैली नहीं है, यह पुरुष सदस्यों के प्रदर्शन से शुरू होती है जो प्रदर्शन में पुरुष और महिला दोनों की भूमिका निभाते थे, लेकिन समय के साथ महिलाओं को भी समान स्थान मिला और वे अपने अनुकरणीय प्रदर्शन के लिए जानी जाती हैं।

इस नृत्य शैली का प्रभाव दक्षिण भारतीय नृत्य शैली भरतनाट्यम से भी परिचित है, जिसे अंतर्मुखी अभिव्यक्ति शैली माना जाता है और बाद में बहिर्मुखी अभिव्यक्ति शैली के रूप में जाना जाने लगा। कथकली और कथक अलग-अलग हैं, लेकिन दोनों में कुछ समानताएं हैं क्योंकि दोनों में कहानियां चित्रित की जाती हैं, व्यापक फुटवर्क, अंग भंगिमा शामिल होते हैं; कथकली हाल ही में उभरी है और बाद में इसे अधिक प्राचीन माना जाता है। यहां तक कि कुछ लेखक मानते हैं कि कथक और प्लेमेंको में समानता है क्योंकि दोनों में व्यापक फुटवर्क और हाव-भाव शामिल होते हैं, कथक खुले पैर किया जाता है जबकि अन्य जूते पहनते हैं। हालांकि कथक विकसित हुआ है और हमारे देश का है उनका मानना है कि विदेशी कलाकार आमतौर पर दो या तीन नृत्य रूपों को मिलाकर उसे समृद्ध करते हैं, लेकिन भारतीय कलाकार पारंपरिक रूप से ही जुड़े रहते हैं और शायद यही कारण है कि हम सांस्कृतिक उत्सवों में युवाओं और अधिक दर्शकों को आकर्षित करने में सक्षम नहीं हैं और विदेशी उत्सवों में

अधिक दर्शक आते हैं। (खजुराहो, 2017)। हमारे संस्थानों और अकादमी को कलाकारों को समृद्ध करना चाहिए और उन्हें नए रूपों का प्रयोग करने और विकसित करने की अनुमति देनी चाहिए।

संदर्भ:

1. कथक नृत्य शिक्षा - भाग - १, डॉ. पुरु दाधीच
2. कथक की परंपरा - घराने और स्त्री प्रश्न, अवन्तिका शुक्ला
3. कथक नर्तन भाग - १, डॉ. विधि नागर
4. कथक ग्यानेश्वरी, पं. तीर्थराम आझाद
5. हवा, एन. (2017)। कथक नृत्य का इतिहास और उत्पत्ति। 16 सितंबर 2021 को पुनःप्राप्त, <https://www.desiblitiz.com/content/history-origins-kathak-dance>
6. सिंह, एस. (2015)। कथक: कथक के घरानों को समझना। 18 सितंबर 2021 को पुनःप्राप्त, यहाँ से <https://nateshwar.wordpress.com/2015/02/18/kathak-understanding-the-gharanas-of-kathak/>
7. भट्ट, ई. कथक के घराने, कथक वर्ल्ड। 18 सितंबर 2021 को पुनःप्राप्त, <https://www.kathakworld.com/gharanas-of-kathak/>
8. खजुराहो। (2017)। विदेशी तटों पर भारतीय शास्त्रीय नृत्य के लिए अधिक दर्शक: कथक नर्तक अनुज मिश्रा। 19 सितंबर 2021 को https://www.business-standard.com/article/news-ians/more-audience-for-indian-classical-dance-on-foreign-shores-kathak-dancer-anuj-mishra-117022300052_1.html से लिया गया।
9. वाकर, एम. (2006). प्राचीन परंपरा एक सतत सृजन के रूप में: उत्तर प्रदेश के कथावाचक. संगीत संस्कृतियाँ.
10. सिंह, एस. (2015)। कथक: कथक के घरानों को समझना। 18 सितंबर 2021 को पुनःप्राप्त, यहाँ से <https://nateshwar.wordpress.com/2015/02/18/kathak-understanding-the-gharanas-of-kathak/>
11. मोरेली, एस. (2010). उत्तर भारतीय कथक नृत्य में अंतर-पीढ़ीगत अनुकूलन. मानवशास्त्रीय नोटबुक, 16(3), 77-91.

कथक नृत्य के परंपरागत घराने की विकास गाथा और उनकी विशेषताएँ

भगत हिरल मनीषकुमार – शोधार्थी

डॉ. भारती राठोड – मार्गदर्शक

सौराष्ट्र यूनिवर्सिटी, राजकोट

की वर्ड: घराना, घर, नृत्य, गुरु, विशेषताएँ

भारत दुनिया का आध्यात्मिक और सांस्कृतिक केंद्र है। कला से लेकर नृत्य, संगीत और वास्तुकला तक, हमारे पास सबसे खूबसूरत कलाकार हैं जो अपनी प्रतिभा का प्रदर्शन करते हैं। कथक एक शास्त्रीय नृत्य शैली है जो अपने जटिल पैरों के काम, सुंदर चाल और भावपूर्ण कहानी कहने के लिए जानी जाती है। कथक की परिभाषित विशेषताओं में से एक "घराना" की अवधारणा है, जो अपनी अनूठी शैलियों, तकनीकों और प्रदर्शनों की सूची की विशेषता वाले अलग-अलग परंपराएं हैं। कथक के सबसे प्रमुख घरानों में लखनऊ घराना, जयपुर घराना और बनारस घराना हैं।

क्या आपने कभी बिना एक भी शब्द बोले कोई कहानी बनते हुए देखी है यह कथक की आकर्षक शक्ति है, जो एक शास्त्रीय भारतीय नृत्य शैली है। कथक का समृद्ध इतिहास, सदियों तक फैला हुआ है, जो अलग-अलग शैलियों में विकसित हुआ है जिन्हें घराना कहा जाता है। प्रत्येक घराना, मुकुट में एक कीमती रत्न की तरह, इस मंत्रमुग्ध कर देने वाले नृत्य में अपना अनूठा चरित्र और लालित्य जोड़ता है।

इससे पहले कि हम घरानों की अनूठी शैलियों के बारे में जानें, आइए कथक की सराहना करने के लिए कुछ समय निकालें। "कथक" शब्द संस्कृत के दो शब्दों "कथा" से निकला है, जिसका अर्थ है "कहानी" और "कथाकार" जिसका अर्थ है "कहानीकार।" परंपरागत रूप से, कथक नर्तक जीवित इतिहास की किताबों की तरह होते थे, जो गाँव-गाँव घूमते थे और अपने मनमोहक प्रदर्शनों के माध्यम से प्राचीन महाकाव्यों और शास्त्रों में जान फूंकते थे।

समय के साथ, कथक ने मुगल दरबारों से लेकर क्षेत्रीय लोक परंपराओं तक विभिन्न संस्कृतियों के प्रभावों को आत्मसात किया। प्रभावों के इस समृद्ध ताने-बाने ने अलग-अलग घरानों के विकास को बढ़ावा दिया, जिनमें से प्रत्येक अपने जन्मस्थान की सांस्कृतिक और कलात्मक विरासत को दर्शाता है।

"घराना" शब्द एक विशिष्ट कला रूप से संबंधित है जो एक पीढ़ी से दूसरी पीढ़ी तक हस्तांतरित होता है। सीधे शब्दों में कहें तो, एक घराना एक "घर" को संदर्भित करता है जिसमें प्रत्येक सदस्य अपने पूर्वजों की कलात्मक परंपराओं का पालन करता है। संगीत के क्षेत्र में, कई घराने उभरे हैं, जिनमें से प्रत्येक अपनी विशिष्ट कलात्मक संरचना या शैली का प्रतिनिधित्व करता है। जब हम संगीत के इतिहास पर नज़र डालते हैं, तो घराना कलाकारों द्वारा अपने कौशल को निखारने और खुद को अन्य कलाकारों से अलग स्थापित करने के लिए कड़ी मेहनत करने के परिणामस्वरूप सामने आया। इस अनूठी शैली को पीढ़ियों के माध्यम से पारित किया गया, जिससे कलात्मक परंपरा की एक श्रृंखला तैयार हुई। इस प्रकार, घराने की अवधारणा इस जैविक विकास और एक पीढ़ी से दूसरी पीढ़ी तक संगीत ज्ञान के हस्तांतरण से पैदा हुई थी।

विद्वानों के अनुसार, "घराना" शब्द की उत्पत्ति संस्कृत शब्द "गृह" से हुई है। हिंदी में इसे आमतौर पर "घर" कहा जाता है। घर शब्द संस्कृत के "गृह" से बना है और "घराना" शब्द का विकास घर से हुआ है। विशिष्ट विशेषताओं वाला एक घर, जो उसकी पहचान को परिभाषित करता है, घराना, मूलतः प्राचीन गुरुकुल प्रणाली का प्रतीक है। संस्कृत में इन वर्गों को आम्राय कहा जाता था। प्रत्येक शिष्य एक आम्राय का सदस्य था। आम्राय शब्द को आगे चलकर "चरण" कहा जाने लगा। मुगल काल के दौरान, "चरण" शब्द "घराना" बन गया।

विद्वान यह भी सुझाव देते हैं कि घरानों के उद्भव का एक अन्य कारण कलाकारों की सीमित गतिशीलता थी, जिसका श्रेय संरक्षण प्रणाली को दिया जाता है। 16वीं शताब्दी के बाद से, जब "घराना" शब्द को प्रमुखता मिली,

कई कुशल कलाकारों को रियासतों में संरक्षण मिला, जहां उन्हें सम्मान और समर्थन दिया गया। हालाँकि, ये राज्य कलात्मक शैलियों और तकनीकों के आदान-प्रदान को प्रतिबंधित करते हुए, इन कलाकारों को अन्य क्षेत्रों की यात्रा करने की अनुमति देने में अनिच्छुक थे। परिणामस्वरूप, विभिन्न क्षेत्रों के कलाकारों ने अलग-अलग शैलियाँ विकसित कीं, जिससे उनमें स्पष्ट अंतर देखने को मिला। निपुण कलाकारों ने "आचार्य" की उपाधि धारण की और अपने शिष्यों को अपना ज्ञान प्रदान करना शुरू किया। यहीं से घराने की अवधारणा ने आकार लेना शुरू किया।

कथक नृत्य के अंतर्गत "घराना" शब्द कथक नृत्य की एक विशेष शैली का द्योतक है। किसी विशेष घराने के भीतर प्रदर्शन करने वाले कथक कलाकारों की प्रस्तुति शैली और तकनीक विभिन्न स्थानों पर एक समान रहती हैं, जिससे संबंधित घराने के प्रति उनके दृष्टिकोण में एकरूपता बनी रहती है। इन विभिन्न शैलियों ने प्रत्येक घराने में कथक को एक अनूठी अभिव्यक्ति दी। कथक नृत्य के अंतर्गत मुख्य रूप से तीन घराने प्रचलित हैं: लखनऊ घराना, जयपुर घराना, और बनारस घराना लेकिन वर्तमान में नई नृत्य शैली के कारण रायगढ़ घराने की भी अपनी कलात्मकता उभर कर सामने आ रही है। बनारस घराने को जयपुर घराने से निकली एक शाखा माना जाता है, जबकि रायगढ़ घराने ने जयपुर और लखनऊ घराने की सुंदरता को शामिल करते हुए, लक्ष्य-लक्षणा रीति-रिवाजों का ईमानदारी से पालन किया है। इसे स्वातंत्र्योत्तर भारत की कलात्मक उपलब्धि माना जा सकता है। इस सन्दर्भ में पं. कार्तिक राम लिखते हैं कि "उन्नीसवीं शताब्दी के नये दशक के पूर्व व्यक्ति विशेष के नाम से कथक घराने कायम किये जाते थे किंतु सन् 1895 ई. में माधोसिंह ने जयपुर में विद्वानों की एक सभा बुलाई और चले आ रहे मतभेदों को समाप्त करने के लिए यह निर्णय लिया गया कि व्यक्ति विशेष के नाम के बजाय स्थान के आधार पर घराने कायम किये जाएँ।

लखनऊ घराना :

इलाहाबाद की हंडिया तहसील के निवासी ईश्वरीप्रसाद जी मिश्र ब्राह्मण थे एक किवदन्ती के अनुसार भगवान श्रीकृष्ण ने इन्हें कथक नृत्य (नटवरी नृत्य) का पुनरुद्धार करने के लिए स्वप्न में नृत्य की भागवत बनाने का आदेश दिया। ईश्वरीप्रसाद जी इस कार्य में जुट गए और उन्होंने 80 वर्ष की आयु में यह कार्य पूर्ण कर लिया। अपने सुपुत्र अड़गू जी, खड़गू जी और तुलाराम (तेलगू जी) को उन्होंने अपनी सौ वर्ष की आयु तक नृत्य शिक्षा देकर पारंगत किया। अड़गूजी के तीन पुत्र बाबा प्रगास जी (प्रकाशजी), दयाल जी और हरिलाल जी हुए। जब ईश्वरी जी की आयु 105 वर्ष की हुई, तो उन्हें मछली और केंचुआ पकड़ने का शौक हुआ। एक दिन नाग पंचमी के दिन केंचुआ पकड़ने के लिए जब उन्होंने जमीन खोदी, तो वहाँ एक भयंकर काल-रूपी नाग निकला और उसने ईश्वरी जी को डस लिया। उनकी पिचानवे-वर्षीया धर्मपत्नी उनको लेकर चिता पर बैठ गई और आँचल फैलाकर भगवान् कृष्ण से प्रार्थना की कि यदि मैं सती हूँ, तो मुझे इस अग्नि के बजाय दैवाग्नि भस्म करे। उसी समय उनके आँचल से अग्नि प्रकट हुई और उसने पति-पत्नी दोनों को आत्मसात कर लिया। यह स्थान हंडिया ग्राम में अब तक मौजूद है।

माता पिता के अवसान के बाद खड़गूजी और तुलाराम जी ने नृत्य छोड़ दिया और अड़गूजी ने अपने तीन पुत्रों को नृत्य की शिक्षा दी। पिता की मृत्यु के बाद प्रगासजी अपने दोनों भाईओ के साथ लक्ष्मणपुर आ गए, प्रगासजी के तीन पुत्र हुए महाराज दुर्गाप्रसाद, महाराज ठाकुर प्रसाद, और महाराज मानजी। दुर्गाप्रसादजी के तीन पुत्र हुए बिन्दादीन, कालकाप्रसाद, भैरोप्रसाद। कालकाप्रसाद के तीन पुत्र हुए जगन्नाथ उर्फ अच्छन महाराज, बैजनाथ प्रसाद उर्फ लच्छुमहाराज, और शम्भु महाराज। अच्छनमहाराज के संतान में अर्थात् लखनऊ घराने की सातवीं पीढ़ी में तीन पुत्री तथा एक पुत्र हुए ब्रजमोहन मिश्र। शम्भु महाराज की संतानों में कृष्ण मोहन और राममोहन के नाम उल्लेखनीय हैं। अच्छन महाराज के पुत्र पं. बिरजू महाराज हुए। जिन्होंने देश विदेश में कथक नृत्य का स्थान प्रतिष्ठित किया। नवाबों के संरक्षण में रहने के कारण लखनऊ घराने का अन्दाज प्रारम्भ से ही नजाकत व नफासत का रहा है। श्रगारिकता से ओत-प्रोत इस घराने की शैली अन्यंत लोकप्रिय है।

जयपुर घराना :

जयपुर घराने के इतिहास को दर्ज करने में लगे विद्वानों के अनुसार, राजस्थान के कथक गुरुओं के वंशजों और शिष्यों की जीवित स्मृति से जानकारी इकट्ठा करने के बाद सबसे पहला नाम शिव के कट्टर भक्त भानुजी का आता है। कहा जाता है कि करीब दो शताब्दी पहले उन्होंने एक संत से शिव तांडव सीखा था। वह, वास्तव में, जयपुर घराने के प्रवर्तक बन गए, इस घराने का जन्म लगभग एक सौ पचासी वर्ष पूर्व हुआ। भानुजी के पुत्र मालूजी के दो पुत्र थे जिनका नाम लालूजी और कानूजी था। तीनों पीढ़ियाँ शिव तांडव में पारंगत थीं उन्होंने अपने दो बेटों, गिरधारीजी उर्फ गिधाजी जी और शेजाजी को तांडव और लास्या की शिक्षा दी, गिरधारीजी के पांच पुत्र थे। एक पुत्र दूल्हाजी ने जयपुर को अपना निवास स्थान बनाया। गिरधारीजी के अन्य दो पुत्र थे। हरी प्रसाद और हनुमान प्रसाद।

कहा जाता है कि हरि प्रसाद और हनुमान प्रसाद की जोड़ी इतनी आकर्षक थी कि यह देवपरी की जरी के नाम से मशहूर थी। ये दोनों जयपुर दरबार के गुनिजन खाने में कार्यरत थे। हनुमान प्रसाद लास्य प्रदर्शन के लिए और हरि प्रसाद आकाश चारी और चक्रदार परण के लिए अधिक प्रसिद्ध थे। साथ ही कथक नृत्य में भी पारंगत मोहन लाल को गायन संगीत की ध्रुपद, धमार शैलियों के गहन ज्ञान के लिए पहचाना जाता था।

प्रसिद्ध थीं और हनुमानप्रसाद जी का नृत्य लास्य-प्रधान था। इनके कुछ प्रसिद्ध भाई-बन्धु भी इस घराने के यशस्वी सितारे थे जिनके जातीय भाई, चुन्नीलाल, दुर्गाप्रसाद और गोवर्धन जी। इन भाइयों ने **बेन्दस्याम** जी नामक एक वृद्ध कलाकार से पर्याप्त शिक्षा ग्रहण की थी। शंकरलाल के कोई पुत्र नहीं हुआ। इनकी पुत्री का पुत्र बद्रीप्रसाद भी इसी क्षेत्र में विकसित होकर उच्च कलाकार बन गया। श्यामलाल के पुत्र शिवप्रसाद स्व. नारायणप्रसाद के दामाद हैं। चुन्नीलाल के दो सुपुत्र जयलाल और सुन्दरप्रसाद ने जयपुर-घराने के सर्वश्रेष्ठ कथकाचार्यों के रूप में भारत में प्रसिद्धि प्राप्त की। चुन्नीलाल के छोटे पुत्र दुर्गाप्रसाद कथक नृत्य के अतिरिक्त गायन, वादन और ज्योतिष-विज्ञान में भी प्रवीण थे। इनके कोई पुत्र नहीं हुआ, किन्तु इन्होंने जयलाल और सुन्दरप्रसाद जी को पूर्ण कलाकार बनाने में कोई कमी न रखी। दुर्गाप्रसाद के शिक्षक नलूलाल जी उनके मामा लगते थे। गोवर्धन जी के सुपुत्र खेमचन्द्र प्रकाश ने फ़िल्म-क्षेत्र में श्रेष्ठतम संगीत-निर्देशकों की श्रेणी में ख्याति प्राप्त की। खेमचन्द्र प्रकाश के दामाद जयपुर के गुणी गन्धर्व पं. लक्ष्मणप्रसाद भारत के श्रेष्ठ गायकों में अपना स्थान रखते थे। जयपुर-घराने में कुछ अन्य कलाकार नारायणराम, रमनलाल, अनोखेलाल आदि भी चिरस्मरणीय हैं। जयपुर घराने के नर्तक हिन्दी राज दरबारों से संबंधित रहे हैं। अतः इस घराने में कथक नृत्य की मूल परम्परा अब भी सुरक्षित है। यद्यपि यहाँ के राजा वीर व जोशीले होते थे। यही प्रभाव इस घराने के नृत्य पर भी पड़ा है।

बनारस घराना :

इस घराने से आजकल बहुत कम व्यक्ति परिचित हैं। इसका उद्भव केन्द्र तो राजस्थान ही है, किन्तु इसका पूर्ण विकास बनारस (वाराणसी) में ही हुआ, इसीलिए बनारस-घराने के नाम से इसका स्वतंत्र अस्तित्व स्थापित हो गया।

जयपुर-घराने से पूर्व राजस्थान में 'श्यामलदास-घराना' के नाम से एक अलग घराना विख्यात था, जो बाद में दो भागों में बँट गया। एक जयपुर-घराना कहलाया और दूसरा जानकीप्रसाद-घराना। जयपुर-घराने का विकास राजस्थान में हुआ और जानकीप्रसाद-घराना बनारस में पल्लवित हुआ।

जानकीप्रसाद के तीन प्रमुख शिष्य थे-चुन्नीलाल, दूल्हाराम और गनेशीलाल। चुन्नीलाल ने राजस्थान में ही निवास किया और दूल्हाराम तथा गनेशीलाल, जो जानकीप्रसाद के भाई भी थे, बनारस चले गए। दूल्हाराम के तीन पुत्र हुए-बिहारीलाल, पूरनलाल और हीरालाल। बिहारीलाल के तीन पुत्र हुए-किशनलाल, मोहनलाल और सोहनलाल, जो आजकल देहरादून में हैं। जानकीप्रसाद के दूसरे भ्राता गनेशीलाल के तीन पुत्र हनुमानप्रसाद, शिवलाल और गोपालदास हुए, जो आज जीवित नहीं हैं। हनुमानप्रसाद का देहावसान सन् 1952 ई० में 80 वर्ष की आयु में हुआ। शिवलाल नृत्य के अतिरिक्त तबला के भी विद्वान् थे। उन्होंने अपना अधिकांश समय अपने बड़े भ्राता हनुमानप्रसाद

के साथ ही व्यतीत किया। शिवलाल के तीन पुत्र सुखदेव, दुर्गाप्रसाद और कुन्दनलाल हुए। जानकीप्रसाद नृत्य के प्रतिभाशाली कलाकार और संस्कृत के ज्ञाता थे। इनके कोई सन्तान नहीं थी, अतः इन्होंने अपने भाई चुन्नीलाल के लड़के अर्थात् अपने भतीजे (सबला) को नृत्य में पारंगत किया और बनारस में बस गए। सबला के पुत्र दूदा हुए और दूदा के पुत्र हुकमा तथा मोतीलाल (मोतीराम) हुए। हुकमा जी के दो पुत्र दूल्हाराम और गनेशीलाल हुए, जिनकी परम्परा बहुत विकसित हुई।

लखनऊ घराने की नृत्य शैली की विशेषताएँ :

1. लखनऊ घराना नजाकत व कोमलता पूर्ण है। लखनऊ घराने में पैरों की निकासी पर अधिक ध्यान न देकर, अंगों की खूबसूरत बनावट पर विशेष ध्यान दिया जाता है।
2. विशुद्ध नृत्य के बोलों के अतिरिक्त, पखावज-तबले के बोलों व प्रिमलू नाचने की परम्परा है।
3. लखनऊ घराने का ठाट बनाने का अपना विशेष ढंग है। छोटे-छोटे ठाट बाँधकर नर्तक सम पर विभिन्न प्रकार से मुद्रा बनाकर खड़ा होता है। ठाट बाँधने के ढंग पर लखनऊ के नवाबी संरक्षण का प्रभाव स्पष्ट दिखाई पड़ता है।
4. गत निकास का प्रचलन अधिक है तथा गतभाव का कम। विभिन्न प्रकार के गत निकास जो नवाब वाजिद अली शाह द्वारा 'बनी' में दिये गये हैं, नाचे जाते हैं दोनों ओर से गत बनाने का प्रचलन है।
5. ठुमरी गाकर भाव बताना इस घराने की प्रमुख विशेषता है। बिन्दादीन महाराज द्वारा रचित ठुमरियों पर शम्भू महाराज गाकर ही भाव बताते थे।
6. ततकार के टुकड़ों में 'ताऽ थेई तत थेई' के विभिन्न प्रकार इस घराने में नाचे जाते हैं। धाताकयूंगा व किटतकथुथु के बोलों का इस घराने में अत्यधिक प्रचलन है।
7. इस घराने के नर्तक पढ़न्त भी बोल के वजन अनुसार कोमलतापूर्ण व भावपूर्ण अभिव्यक्ति के साथ करते हैं।

जयपुर घराने की नृत्य शैली की विशेषताएँ :

1. यह नृत्य शैली ओजपूर्ण व जोशीली है। राजस्थान के वीर राजा ओजपूर्ण नृत्य देखना ही पसन्द करते थे। अतः इस शैली में ताँडव को अधिक महत्त्व दिया गया, परन्तु बाद में लास्य अंग जुड़ जाने से इस नृत्य में परिवर्तन हुआ। वर्तमान में जयपुर घराने के नृत्य में लास्य के ललित अंगहार भी हैं तथा ताँडव की उद्धत चारियाँ भी।
2. इस नृत्य शैली में क्लिष्ट तालों में जैसे धमार, चौताल, रुद्र, बसंत, अष्टमंगल, लक्ष्मी, गणेश आदि तालों में नृत्य करने का प्रचलन है।
3. पैरों की विशेष तैयारी पर इस घराने के नर्तक विशेष ध्यान देते हैं, हस्तकों पर कम। ततकार द्वारा कठिन लयकारियाँ प्रस्तुत करना इस घराने की खास विशेषता है।
4. भ्रमरी का भिन्न-भिन्न प्रकार से व अधिक प्रयोग इस घराने की विशेषता है। एक पाँव का चक्कर जयपुर घराने की ही देन है। एक पाँव पर दो, तीन, चार चक्कर लेना, सब दिशाओं के क्रमशः चक्कर लेना, आकाश भ्रमरी इस घराने के नर्तक सहज ही लेते हैं।
5. जयपुर घराने में पखावज के बोल अर्थात् लम्बी-लम्बी व क्लिष्ट परने नाचने का प्रचलन है।
6. गत निकास के स्थान पर गतभाव का अधिक प्रयोग किया जाता है। गतभाव भी धार्मिक कथानकों पर आधारित होते हैं जैसे - गोवर्धन पूजा, कालिया मर्दन आदि।
7. इस घराने में कवित्तों का नर्तन निजी विशेषता है। अनेक नर्तकों द्वारा असंख्य कवित्तों की रचना की गई है जो प्रचलन में हैं।
8. अभिनय पक्ष में ठुमरी की अपेक्षा भजन अथवा पद पर भाव प्रस्तुत करते हैं। भावाभिव्यक्ति सात्विक रहती है।
9. नृत्य के बोलों के अतिरिक्त तबला, पखावज के बोल पक्षीपरन, जाति परन, प्रिमलू आदि विभिन्न प्रकार के बोलों को नाचने का प्रचलन है।

10. जयपुर घराने के नर्तक चमत्कारिक नृत्य भी करते हैं जो अन्य किसी घराने में नहीं है जैसे ताल की एक आवर्तन में फर्श पर बिछे गुलाल से हाथी बनाना, तलवार की धार पर नृत्य करना, एक भी बताशा बिना फोड़े, उन पर नृत्य करना आदि। उपरोक्त सभी विशेषताएँ देखने से स्पष्ट है कि जयपुर घराने का परम्परा समृद्ध एवं सुदीर्घ है।

बनारस घराने की नृत्य शैली विशेषताएँ :

1. बनारस घराने की सबसे प्रमुख विशेषता नृत्य के शुद्ध बोलों पर नृत्य करना है। इन घराने में केवल शुद्ध नटवरी के बोलों पर नृत्य किया जाता है। तबला-पखावज आदि के बोल-नृत्य में प्रयुक्त नहीं होते हैं।
2. इस घराने में ही नृत्य की सही चक्रदार गतें सुनने को मिलती हैं। जहाँ एक ओर अन्य घरानों में तिग्दा दिग दिग पर चार पैर लगाते हैं वहीं इस घराने में छः पैर लगाये जाते हैं। इस घराने की नृत्यशैली अत्यन्त कठिन व श्रम साध्य है।
3. बोलो के वजन के अनुसार ही अंग संचालन किया जाता है। शास्त्रोक्त अंग जैसे उरप तिरप, त्रिभंग, लाग-डाट आदि का प्रयोग किया जाता है।
4. इस घराने में भ्रमरी का प्रयोग अधिक नहीं किया जाता। इस घराने का मुख्य लक्ष्य अंगों की स्पष्ट बनावट व पैरों की स्पष्ट निकासी है। तेजी व तैयारी नहीं।
5. बनारस घराने में 'ठुमरी' पर भाव बताना उनकी विशेषता है। 'ठुमरी' का केन्द्र बनारस माना गया, यहाँ के नर्तक बड़ी कुशलता से भाव प्रस्तुत करते हैं। महाराज श्री कृष्णकुमार इस पक्ष में दक्ष थे।
6. यह एक शुद्ध व सात्विक नृत्यशैली है। नृत्य करते समय, ठुमका, कमर चलाना, हल्के हाव-भाव वर्जनीय है। इस घराने का नृत्य केवल मनोरंजन का साधन न होकर भक्ति-भावना रूपी व ईश्वर की ओर ले जाने वाला है।

सन्दर्भ सूचि :

1. गर्ग डॉ. लक्ष्मी नारायण / कथक नृत्य
2. दाधीच डॉ. पुरु कथक नृत्य शिक्षा भाग -१
3. प्रो. ग्रीवर भावना /कथक नृत्य के परंपरागत घरानों की शैलीगत विशेषताएँ : वर्तमान परिप्रेक्ष्य में इनकी सार्थकता
4. टांक ,डॉ. माया : ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में कथक नृत्य

विभिन्न घरानें एवं राग भैरवी की घरानेदार बन्दिशें

इन्दू ठाकुर – शोधार्थी

मंच कला संकाय वनस्थली विद्यापीठ, टोंक, राजस्थान

डॉ. नेहा जोशी – शोध निर्देशिका

असिस्टेंट प्रोफेसर, वनस्थली विद्यापीठ राजस्थान

सारांश:—“घराना” अथवा “घरानेदार गायकी” गायन—वादन की एक विशिष्ट शैली है। यूँ तो “घरानों” को हिन्दुस्तानी संगीत की समृद्ध परम्परा के तौर पर जाना जाता है, क्योंकि हिन्दुस्तानी संगीत में “विविध प्रकार के घरानें हुए हैं। इन्हीं विशिष्टताओं ने “घरानों की परम्परा” और “ख़्याल शैली” को जन्म दिया। हर घराने की गायकी अपने व्यक्तिगत स्वरूप को दर्शाती है। किसी में लय का चमत्कार है तो किसी में तानों का वैचित्र्य, किसी में ठुमरी की लचक और स्वरों का क्रमिक विस्तार है तो किसी में आलाप के स्वरों द्वारा गहन गम्भीरता प्रतीत होती है।⁰¹ इस प्रकार सभी घरानों का ढंग अलग होते हुए भी कुछ समानताएँ हैं, जैसे—स्वरों को लगाने की मर्यादा, अनवरत् रियाज़ या अभ्यास और गुरु की सेवा में लगे रहते हुए कड़े अनुशासन का पालन करना। घराना एक सांगीतिक परम्परा है, जिसमें घरानेदार प्रतिष्ठित संगीतज्ञों द्वारा अथक परिश्रम से योग्य शिष्यों को तैयार किया जाता है, ताकि वह अपने गुरु द्वारा प्राप्त संगीत के ज्ञान भण्डार को आगे बढ़ायें तथा अपने शिष्यों और अपनी शिष्य प्रणाली को यह विधा प्रदान कर सकें और अपने—अपने घरानों का प्रतिनिधित्व कर सकें। प्रस्तुत शोध पत्र में ख़्याल गायन के विभिन्न घरानों का संक्षिप्त परिचय, उनकी विशेषताओं के विषय में चर्चा की गई है तथा रागिनी भैरवी की घरानेदार बन्दिशों को समाहित करने का प्रयास किया गया है।

मुख्य शब्द:—घराना, परम्परा, संगीत, गायकी, गुरु—शिष्य, बन्दिश, घरानेदार, भैरवी, शैली, ख़्याल।

प्रस्तावना:—घरानों का निर्माण गायकी से हुआ। हर घराने की गायकी एक दूसरे से भिन्न है। दूसरे शब्दों में घराना एक दृष्टिकोण है क्योंकि विभिन्न संगीतज्ञों का संगीत के प्रति अपनी निजी या व्यक्तिगत समझ, गुण एवं विषमताएँ हैं और इन्हीं बुनियादी तत्वों के आधार पर संगीत के क्षेत्र में उनकी अलग पहचान होती है।

आधुनिक हिन्दुस्तानी संगीत की पृष्ठभूमि जानने के लिए घरानेदार संगीत की जानकारी अनिवार्य है। बिना इसको जाने हम उसकी प्रामाणिकता को और उसकी सच्ची आत्मा को नहीं जान सकते। घरानेदार संगीत आधुनिक हिन्दुस्तानी संगीत का अपेक्षाधिक तत्व नहीं है, परन्तु उसका अनिवार्य अंग है।⁰²

हिन्दुस्तानी संगीत में गुरु शिष्य परम्परा के द्वारा घरानों का आविर्भाव हुआ। घरानों को परिवार, वंश परम्परा अथवा सम्प्रदाय कहना भी अनुचित नहीं होगा। संस्कृत के एक श्लोक के अनुसार वंश दो प्रकार से चलते हैं, जन्म और विधा से। जैसे एक घर में जन्म लेने वाले सभी व्यक्तियों का एक परिवार या घराना होता है, ठीक इसी प्रकार एक गुरु से विद्या पाने वाले सभी शिष्यों का भी एक परिवार या घराना होता है।⁰³ संगीत की पूंजी को सुरक्षित तथा विकसित करने में घरानों की अहम् भूमिका रही है, क्योंकि घरानेदार, प्रतिष्ठित संगीतज्ञ से शिक्षा प्राप्त करने वाले शिष्य ही संगीत के शुद्ध रूप को आत्मसात् कर पाते हैं। घरानों के माध्यम से ही संगीत की बारीकियों एवं स्वरों के गूढ़ रहस्यों को प्राप्त किया जा सकता है।

गुरु—शिष्य परम्परा के अन्तर्गत आवाज़ को सुरीला बनाने के लिए जो संस्कार या सुर पर रियाज़ करने का तरीका यहाँ बताया जाता है, वह वस्तुतः अपने में बड़ा स्वाभाविक और वैज्ञानिक है, क्योंकि “घरानेदार” गायकी के लिए संस्कारित आवाज़ ही स्वीकार्य है।⁰⁴ संगीत में घराने कब से प्रारम्भ हुए, इसका उत्तर

ठीक-ठीक देना कठिन है, किन्तु अधिकांश विद्वानों के अनुसार घरानों की परम्परा करीब ढाई-तीन सौ साल से अधिक पुरानी नहीं है। कुछ विद्वानों के अनुसार संगीत में घरानों का प्रारम्भ मुगल युग के अन्तिम समय से ही हुआ है, क्योंकि किसी भी प्राचीन या मध्यकालीन ग्रंथ में घराना शब्द का उल्लेख नहीं मिलता। अतः घरानों का अस्तित्व ढाई-तीन सौ साल से अधिक पुराना नहीं हो सकता।⁰⁵

ग़ालियर घराना

हिन्दुस्तानी संगीत में ख़याल गायकी के विभिन्न घराने हैं, इनमें सबसे प्रमुख घरानों में ग़ालियर घराने की चर्चा होती है। तानसेन के पूर्व कोई घराना नहीं मिलता है। अतः तानसेन के वंशजों से गायन के घराने का निर्माण माना जाता है। ख़याल गायन के घरानों में ग़ालियर घराना सर्वश्रेष्ठ माना गया है। उत्तर भारतीय संगीत का वैभवता के शिखर पर पहुँचाने में जिन घरानों को श्रेय दिया जा सकता है, उसमें ग़ालियर घराने का महत्वपूर्ण योगदान है। ग़ालियर ख़याल गायकी में ध्रुपद धमार की गंभीरता टप्पे की कुछ ताने, ठुमरी की मृदुलता तथा तराने की लयकारी का समावेश होने से ख़याल में सब प्रकार की गायकी के अंग आते हैं, जिससे ख़याल गायन में कलाकार की प्रतिभा को असीमित अवसर प्राप्त होते हैं।⁰⁶ स्वर्गीय नत्थन पीरबख्श को इस घराने का जन्मदाता माना जाता है। उनके दो पुत्र कादर बख्श और पीरबख्श थे। कादर बख्श ग़ालियर नरेश स्वर्गीय दौलतराव जी महाराज के यहाँ नियुक्त थे। कादर बख्श के तीन पुत्र हुए— हद्दू, हस्सू व नत्थू खाँ। इनकी शिष्य परम्परा में कई प्रतिष्ठित घरानेदार गायक सुप्रसिद्ध शिष्य हुए। इस परम्परा में बालकृष्ण बुआ, इचलकरन्जीकर, वासुदेव जोशी एवं बाबा दीक्षित (नीलकण्ठ) थे। बालकृष्ण बुआ के शिष्य पं० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर थे, जिन्होंने संगीत की खूब सेवा की। स्वर्गीय विनायक राव पटवर्धन, स्व० वी०ए० कशालकर, स्व० वी० एन० ठकार, स्व० ओंकारनाथ ठाकुर, स्व० नारायणराव व्यास इत्यादि पलुस्कर जी के शिष्य थे और इसी परम्परा के गायक थे।

ग़ालियर घराने की विशेषताएँ— इस घराने की ख़याल गायकी में ध्रुपद अंग का स्पष्ट प्रभाव है, जिसके फलस्वरूप जोरदार तथा खुली आवाज़ में गाने का प्रावधान है। इसके अतिरिक्त राग की शुद्धता, भावपूर्ण गायन और तीनों सप्तकों पर समान रूप से बल देते हुए सीधी तथा सपाट तानों का प्रयोग किया जाता है। इस घराने में ठुमरी के स्थान पर तराना गायन का चलन है तथा आलाप, ख़याल गायन में मध्य तथा द्रुतलय में ही बन्दिशों को गाया जाता है, साथ ही लयकारी पर विशेष बल दिया जाता है।

प्रस्तुत रचना “उस्ताद अब्दुल रशीद खाँ साहब” (रसनपिया) जो कि ग़ालियर घराने के एक प्रतिष्ठित एवं सुप्रसिद्ध गायक रहे हैं, यह उनकी प्रयोगधर्मिता सम्बन्धी विशेष फरमाईशी रचना है। निम्नलिखित रचना राग भैरवी तथा तीनताल में निबद्ध है।

राग भैरवी (तीनताल में निबद्ध)

स्थाई—मैं पईयां सईयां लागू छाँड़ दे बईयां ,
डगर चलत मोसे बरजोरी कर न सईयां।

अन्तरा—कर जोरत तोरी बिनति करत हूँ,
इतना कहा मोरा मानो “रसन” पिया,
लपट झपट मोरा अचरा छुवत हो,
काटे करत लरकईयां ।।⁰⁷

इसके अतिरिक्त पं० ओंकारनाथ ठाकुर द्वारा रचित एक ख्याल भक्ति रचना इस प्रकार है—

राग भैरवी (ताल – त्रिताल)

स्थाई—नजरिया लागे रे मोरी गुइयां,

बंसीबट अरुतट जमुना के, श्याम सुन्दर रस पागी रे।

अन्तरा—वह चितवन मुस्कान माधुरी लख मन भयो बिरागी,

“प्रणवरंग” मोहे कल न परत है, लोक लाज भय भागी रे।⁰⁸

(कृष्ण भक्ति/रूप माधुरीपरक भक्ति रचना)

आगरा घराना

आगरा घराने के प्रवर्तक हाजी सुजान खाँ माने जाते हैं। इस घराने का प्रचार खुदा बख्श ने किया था। वे नत्थन पीर बख्श के शिष्य थे। उन्होंने आगरा जाकर ग्वालियर घराने की गायकी को एक नवीन रूप दिया, जो आगे चलकर आगरा घराने के नाम से प्रसिद्ध हुआ था। इस घराने के प्रमुख कलाकारों में नत्थन खाँ, गुलाम अब्बास खाँ के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। आगरा घराने की परम शिष्य परम्परा में अब्दुल खाँ, मुहम्मद खाँ, फैयाज़ खाँ, विलायत हुसैन खाँ तथा बन्ने खाँ आदि नाम आते हैं। ख्याल पद्धति का प्रारम्भ इस घराने में 19वीं शतशब्दी में खुदाबख्श ने किया। इस तरह से इस घराने में ध्रुपद धमार परम्परा और ख्याल परम्परा दोनों का उत्तम सहयोग तथा मिश्रण रहा। आगरा घराने की परम्परा के कई राग और कई चीज़ें दूसरों घरानों में भी गायी जाती हैं, तब जो चीज़ें बराबर और अपने भिन्न ढंग के साथ आगरा घराने में गायी गयी, फलतः ये चीज़ें आगरा घराने से सम्बन्धित मानी जानें लगी।

चीज़ों की नयी-नयी रचना के विषय में आगरा घराने के गायक सृजनशील रहे हैं। दरसपिया (महबूब खाँ) सरसपिया (काले खाँ), विनोदपिया (तसद्दूक हुसैन खाँ), प्रेमपिया (फैयाज़ खाँ), प्रानपिया (विलायत हुसैन खाँ) ऐसे उपनाम से आगरा घराने के (घरंदाज़) गवैयों ने बहुत सी चीज़ों की बंदिशें बनायी है। राग भैरवी में एक घरानेदार बंदिश, चीज़ प्रस्तुत है।⁰⁹

राग भैरवी (त्रिताल—मध्यलय)

स्थाई—हाँ पायलिया बाजे रे मोरा सैंया मैं तोरे संग जाउंगी।

देंगी गारी मोरी सास ननंद और दोरानी जेठनीयां।।

लुगवा नगर के चर्चा करें मारे टोना।। पायलिया ।।

अन्तरा—“विनोदपिया” ऐसी धीट धीटाई काहे, काहे बरजोरी करो।

बंगरी मुरक गई अंगीया मसक गई, साची मैं कहत,

पैंया परत, बिनती करत अब कबहुँ मैं तोरे संगवा जाउंगी,

चलो हटो जाओना ।। पायलिया ।।¹⁰

राग भैरवी में ही एक अन्य घरानेदार बंदिश (चीज़) प्रस्तुत है, जो आगरा घराने के उस्ताद “फैयाज़ खाँ” साहब द्वारा रचित है। उस्ताद फैयाज़ खाँ आगरा घराने के सबसे अच्छे गवैये समझे जाते थे। इन्हीं कारणों से बड़ौदा के महाराज ने उन्हें “आफताबे मौसिकी” के खिताब से नवाज़ा था।

राग भैरवी (त्रिताल—मध्यलय)

स्थाई—पायलिया बाजे मैं कैसे कर आवुं संग तोरे।

आगे जाने मोरी सास ननंदीया दोरनीया जेठनीया।।

अन्तरा—“प्रेमपिया” तोसे विनती करत हूँ सेज चढ़त डर लागे।

आगे जाने मोरी सास ननंदीया दोरनीया जेठनीया।।¹¹

जयपुर—अतरौली घराना

राजस्थान की राजधानी जयपुर का संगीत के क्षेत्र में बहुत महत्वपूर्ण स्थान है। जयपुर की रियासतों तथा राजा महाराजाओं ने सदियों से कला और कलाकारों को प्रोत्साहित किया है, अनेक गुणी कलाकारों को राजाश्रय दिया तथा संगीत की अमूल्य निधि को जीवित रखने का कर्तव्य निभाया है। गायन के क्षेत्र में मुख्यतः जयपुर घराने का आरम्भ जयपुर के करामत अली खाँ तथा मुबारक अली (लखनऊ वाले) से माना जाता है। यह दोनों महाराजा रामसिंह के दरबारी गायक थे, मुबारक अली उन्हीं बड़े मुहम्मद खाँ के सबसे छोटे पुत्र थे, जो लखनऊ घराने के सर्वोच्च कलाकार थे, जिन्होंने कुछ वर्षों तक ग्वालियर में रहकर ग्वालियर घराने को भी दिशा प्रदान की।¹²

जयपुर घराने के जन्मदाता मुहम्मद अली खाँ माने जाते हैं। मुहम्मद अली खाँ के वंशजों में मनरंग का स्थान अत्यन्त महत्वपूर्ण है। जयपुर घराने के विकास में महान योगदान दिया। इसके बाद से जयपुर घराना विशेषतया अल्लादिया खाँ साहब का घराना माना गया, क्योंकि ये मूलतः अलीगढ़ के पास अतरौली नामक स्थान के निवासी थे। किन्तु उनके पूर्वजों ने जयपुर आकर वहाँ की गायन शैली को भी आत्मसात किया। अतः इस घराने को जयपुर—अतरौली घराना या अतरौली—जयपुर घराना के नाम से भी जाना जाता है। इसकी स्थापना 19वीं सदी के अन्त में अल्लादिया खान ने की थी। इस घराने ने संगीत जगत के महान कलाकारों को जन्म दिया। इस घराने की गायकी का प्रतिनिधित्व करने वाले कलाकारों में मोंगूबाई कुर्डीकर, श्रीमती केसर बाई केरकर, भास्कर बुवाबखले एवं गोविन्द बुवा शालिग्राम आदि हैं। इसके अतिरिक्त यह घराना मल्लिकार्जुन मंसूर, किशोरी अमोनकर और अश्विनी भिड़े देशपाण्डे जैसे सुप्रसिद्ध कलाकारों के लिए जाना जाता है।

जयपुर—अतरौली घराने की विशेषताएँ:— इस घराने के गायक अप्रचलित रागों को विशेष तौर पर गाते हैं, साथ ही बोल अंगों की विशेषता लिए हुए पंचदार गायकी या यूँ कहें कठिन गायकी पर अधिक जोर देते हैं, किन्तु इस घराने की गायकी कठिन होते हुए भी सौंदर्य प्रधान है।

इस घराने में स्वरों को लगाने का ढंग अन्य घरानों से भिन्न है, परन्तु अत्यन्त ही मधुर प्रतीत होता है। इसी घराने से सम्बन्धित एक घरानेदार तुमरी, जो राग भैरवी में रचित है:—

राग भैरवी (तुमरी)

स्थाई—अब रतियाँ किधर गवाई रे,
बालम हरजाई।

अन्तरा—हुजूर जाइयेगा गैरों के मेहमान रहिये
मिज़ाज आपका है चाहें जहाँ, वहाँ रहिये
जहाँ भी रहियेगा सरगण में इम्तेहां रहिये
दुआ तो यह है जहाँ रहिये शाहनुमा रहिये
मैं तो प्रीत किये पछताई।
बालम हरजाई।¹³

इसी घराने की एक अन्य बंदिश जो कि राग भैरवी में निबद्ध है:—

राग भैरवी —तुमरी

स्थाई—कोयलिया री ना बोलो डार,
तरपत जियरा हमार।

अन्तरा—सूनी भयी री उम्र पिया बिन
बरखा ऋतु बैरी हमार।।¹⁴

पटियाला घराना

यह घराना स्व० बड़े गुलामअली खाँ के कारण आज समस्त भारत में प्रसिद्ध है। बड़े गुलामअली पहले सारंगी—वादक थे, परन्तु बाद में उन्होंने उत्कृष्ट ख्याल गायक के रूप में अपनी पहचान बनायी। पटियाला घराना वास्तव में दिल्ली का ही घराना रहा, परन्तु पंजाब की शैलियों से प्रभावित होकर यह पंजाब का घराना बन गया और पटियाला रियासत में पनपने के कारण “पटियाला घराना” कहलाया।¹⁵ कहा जाता है कि इस घराने को “फतेह अली” जिन्हें अलैया और फत्तू के नाम से जाना जाता है, उन्होंने दिल्ली, ग्वालियर और जयपुर की गायकी के सम्मिश्रण से इस घराने की नींव रखी।

इसके पश्चात् इस घराने का प्रतिनिधित्व उस्ताद बड़े गुलामअली और उनके बाद बड़े गुलाम अली के पुत्र मुनव्वर अली खाँ ने किया।

पटियाला घराने की विशेषताएँ— इस घराने की गायकी में गले की तैयारी पर विशेष बल दिया जाता है और ख्याल के साथ पंजाब अंग की ठुमरी गाने का प्रचलन है। इसके अतिरिक्त तानों के विविध प्रकार जैसे— आलंकारिक, वक्रतान, फिरत की तानों का प्रयोग अधिक होता है। ख्यालों का संक्षिप्त रूप तथा कलापूर्ण बन्दिशों का प्रयोग इस घराने की विशेषता है। पटियाला घराने से सम्बन्धित राग भैरवी में एक सुप्रसिद्ध रचना प्रस्तुत है, जिसे अन्य घरानों के प्रसिद्ध कलाकारों ने भी गाया है।

राग भैरवी (बोल बनाव) जतताल

स्थाई—बाजूबन्द खुल—खुल जाय
साँवरिया ने जादू डारा।

अन्तरा—जादू की पुड़िया भर—भर मारे
अंचरा उड़—उड़ जाय रे॥¹⁶

राग भैरवी

स्थाई—सुनियों नन्द कुमार
नजरिया तुमी संग लागी रे।

अन्तरा—उधो आये पानी लाये
जोग हमी संग भोग कृबजा संग
सौतन बड़ी भागी रे॥¹⁷

किराना घराना

हिन्दुस्तानी संगीत के सुप्रसिद्ध गायकों में किराना घराने के गायकों की पहचान सर्वथा भिन्न है। किराना घराना मुख्य रूप से तन्त्रकारों और सारंगी वादक का घराना है। अतः इस घराने को गायकी में भी तन्त्र वाद्यों का प्रभाव है। यह घराना स्वर प्रधान गायकी को अधिक महत्व देता है। किराना घराने की बुनियाद मुगल काल में हुई थी। बाद के कारण दोहताई के संगीतज्ञों को जहाँगीर ने उत्तर प्रदेश में ही जिला मुजफ्फरनगर के किराना नामक स्थान पर बसा दिया।

इस घराने का नाम उस स्थान के आधार पर पड़ा।¹⁸ इस घराने के शिष्य परम्परा बहुत विस्तृत है। इसके संगीतकारों में मुख्यतः बीनकार और सारंगी नवाज हुए, हालांकि पं० गोपाल नायक, उ० नन्हें खाँ, उ० मौला खाँ, उ० अब्दुल करीम खाँ, उ० अब्दुल वहीद खाँ, हीराबाई बड़ोदेकर, सरस्वती राणे, सुरेश बाबू, रोशनआरा बेगम, सवाई गन्धर्व आदि जैसे श्रेष्ठ गायक भी इस घराने में हुए। सवाई गन्धर्व के शिष्य पं० भीमसेन जोशी जी थे, जिन्होंने भारतीय संगीत में एक अलग मुकाम हासिल किया। किराना घराने के

गायकों में सबसे अधिक यश उ० अब्दुल करीम खाँ ने कमाया है एवं इन्होंने ही किराना घरानों की तालीम को आगे बढ़ाने में विशेष भूमिका निभायी।

किराना घरानों की विशेषताएँ— किराना घरानों में विलम्बित लय में गाने को अधिक महत्व दिया गया है। विलम्बित लय में गाते हुए स्वरों का क्रमिक विकास इस घरानों की विशेषता है। इसके अतिरिक्त आलाप प्रधान गायकी और स्वरों को भावपूर्ण तरीके से प्रस्तुत करना, जिससे राग का पूर्ण स्वरूप प्रकट हो जाये और राग की सुन्दरता उसके स्वरों की गहराई में लीन होकर गाना इस घरानों में सुनने को मिलती है। किराना घरानों की एक बंदिश जो राग भैरवी में रचित है। प्रस्तुत है:—

राग भैरवी

स्थाई—ऐ सखी

जमुना के तीर

कान्हो मेरो मत जाओं रे।

अन्तरा—गोकुल ढूँढ़ी ब्रिंदावन ढूँढ़ी रे

काहूँ काहूँ से लागी प्रीत

जमुना के तीर।।¹⁹

लखनऊ घराना

संगीत जगत में लखनऊ घराना मुख्यतः तुमरी एवं कथक नृत्य के लिए प्रसिद्ध है। हिन्दुस्तानी संगीत में अवध की संगीत परम्परा विशेष महत्व रखती है, क्योंकि संगीतिक धरोहर तथा ख्याल के घरानों का मुख्य केन्द्र लखनऊ है। लखनऊ घरानों से कई प्रसिद्ध संगीतज्ञों का आविर्भाव हुआ है। लखनऊ घराना जिसे कव्वाल बच्चों के घरानों के नाम से भी जाना जाता है। यह घराना अत्यन्त प्राचीन होने के कारण इसकी जानकारी अत्यन्त दुर्लभ है। किन्तु सच्चाई यह है कि लखनऊ के कव्वाल बच्चों के घरानों के कलाकार विशेष रूप से बड़े मोहम्मद खाँ तथा उनके वंशजों के द्वारा अनेक घरानों का उदय माना जाता है, जिन्होंने विभिन्न घरानों को अपनी कला द्वारा सुशोभित किया।

मोहम्मद शाह रंगीले के समय में ताज खाँ नामक एक प्रसिद्ध ख्याल गायक थे, जिनके दो पुत्र थे, उनका नाम गुलाम रसूल एवं जानी था। अधिकतर इतिहासकार एवं विद्वान गुलाम रसूल से ही कव्वाल बच्चों का घराना मानते हैं।²⁰ लखनऊ घरानों के मशहूर तुमरी गायक वजीर मिर्जा (कदर पिया) की रचना है, जो भैरवी राग में है। यह एक बंदिशी तुमरी है।

राग भैरवी

स्थाई—न छेड़ों न छेड़ो न छेड़ों मोरा कान्हा

छेड़ों छेड़ों कंगनवा, मोरा न तोड़ों

मौसे करो न लराई ननद द्योरानी

सरी बिच नारी देगी गारी

मैं तो हारी सारी छोड़ दे छैला मोरा।

अन्तरा—कुँवर कान्ह बृजबासी जादू डारे

पर नारी रोकत हो तुम काहे मग में

सुन गिरधारी मैका लाज भारी हू मैं वारी

“कदर पिया” जाने दे मैका न छेड़ों।।²¹

निष्कर्ष

घराना परम्परा क्योंकि मुगल काल के पश्चात् से ही आरम्भ हुई, ऐसा माना जाता है। अतः उसके बाद ही ख्याल गायन शैली और तुमरी गायकी की शैलियों का प्रादुर्भाव हुआ और यह शैलियाँ हिन्दुस्तानी संगीत में प्रचलित होती गयी। विशेष रूप से नवाबों के काल में ख्याल के साथ-साथ तुमरी का अत्यन्त प्रचलन हुआ और रागिनी भैरवी को हम विशेष रूप से उपशास्त्रीय संगीत एवं तुमरी के लिए उपयुक्त मानते हैं। अतः राग भैरवी की अनेक बन्दिशें हमें विभिन्न घरानों में प्राप्त होती है। राग भैरवी यूँ भी एक प्राचीन राग है और इस शोध पत्र में ख्याल के घरानों की चर्चा की गयी है। अतः भैरवी में निबद्ध ख्याल एवं तुमरी की कुछ बन्दिशों को इस शोध पत्र में सम्मिलित किया गया है। ये घरानेंदार बन्दिशें हमारे संगीत की अमूल्य धरोहर को और अधिक समृद्ध करेंगी।

सन्दर्भ ग्रन्थ सूची—

01. श्रीवास्तव, प्रो० हरिश्चन्द्र, संगीत निबन्ध संग्रह (दशम आवृत्ति), संगीत सदन प्रकाशन इलाहाबाद। पृष्ठ—213
02. चौबे, डॉ० सुशील कुमार, संगीत के घरानों की चर्चा, उत्तर प्रदेश हिन्दी संस्थान, लखनऊ। पृष्ठ—13
03. मिश्र, पं० विजयशंकर, भारतीय संगीत के नये आयाम, कनिष्क पब्लिशर्स, नई दिल्ली। पृष्ठ—22
04. श्रीवास्तव, प्रो० हरिश्चन्द्र, संगीत निबन्ध संग्रह (दशम आवृत्ति), संगीत सदन प्रकाशन इलाहाबाद। पृष्ठ—213
05. शर्मा स्वतन्त्र, भारतीय संगीत एक ऐतिहासिक विश्लेषण, अनुभव पब्लिशिंग हाऊस, इलाहाबाद। पृष्ठ—198
06. बांगरे, डॉ० अरूपा महादेवराव, ग्वालियर की संगीत परम्परा, यशोयश प्रकाशन, हुबली कर्नाटक। पृष्ठ—242
07. अखिल भारतीय गन्धर्व महाविद्यालय, संगीत कला विहार, अंक सितम्बर—नवम्बर 2015। पृष्ठ—37
08. ठाकुर, पं० ओंकारनाथ, संगीतांजलि भाग—दो, विश्वविद्यालय प्रकाशन, काशी। पृष्ठ—191
09. मेहता, रमणलाल, आगरा घराना परम्परा गायकी और चीज़ें, श्री ब्रिजकृष्ण झुत्सी, महाराजा सयाजीराव यूनिवर्सिटी ऑफ बड़ौदा। पृष्ठ—62,164
10. मेहता, रमणलाल, आगरा घराना परम्परा गायकी और चीज़ें, श्री ब्रिजकृष्ण झुत्सी, महाराजा सयाजीराव यूनिवर्सिटी ऑफ बड़ौदा। पृष्ठ—168
11. मेहता, रमणलाल, आगरा घराना परम्परा गायकी और चीज़ें, श्री ब्रिजकृष्ण झुत्सी, महाराजा सयाजीराव यूनिवर्सिटी ऑफ बड़ौदा। पृष्ठ—168
12. शर्मा स्वतन्त्र भारतीय संगीत एक ऐतिहासिक विश्लेषण, अनुभव पब्लिशिंग हाऊस, इलाहाबाद। पृष्ठ—208
13. <https://youtu.be/xrMB7PjZLac?si=9YN2Cc1IpUFMzIW3>
14. <https://youtu.be/cu0eHqhioeQ?si=1KCEKxJqO-9vWmTA>
15. शर्मा स्वतन्त्र भारतीय संगीत एक ऐतिहासिक विश्लेषण, अनुभव पब्लिशिंग हाऊस, इलाहाबाद। पृष्ठ—222
16. मिश्रा, पं० शंकरलाल(सुभरंग), नवीन ख्याल रचनावली(भाग—दो), अभिषेक पब्लिकेशन, चण्डीगढ़। पृष्ठ—511
17. <https://youtu.be/GcOxnWKDc4Q?si=5xcdg38AsGRrHpM>
18. <https://saptswargyan.in/gayan-ke-gharane/>
19. <https://youtu.be/vjCCLtclCP0?si=ZmXuyTeLLdHKud9E>
20. संगीत शास्त्र प्रसंग, कला वसुधा (अप्रैल—सितम्बर 2019(संयुक्तांक),(कव्वाल बच्चों के घरानों की परम्परा — डॉ० सत्य प्रकाश)। पृष्ठ—91
21. मिश्रा, पं० शंकरलाल(सुभरंग), नवीन ख्याल रचनावली(भाग—दो) अभिषेक पब्लिकेशन, चण्डीगढ़। पृष्ठ—130

सितार के विकास में घरानों का योगदान

Dr. Manoj Kumar Sharma - Assistant professor

Department of H. C. M, Sangit Bhavana

Visva-Bharati Santiniketan, West Bengal.

भारतीय शास्त्रीय संगीत में घरानों का महत्वपूर्ण योगदान रहा है। भारतीय संगीत के शास्त्रकारों ने गायन, वादन तथा नृत्य को संगीत कहा गया है। संगीत के प्रायः सभी विधाओं में घराने पाये जाते हैं। घरानों के निर्माण के सम्बन्ध में अनेक विद्वानों का विभिन्न मत पाये जाते हैं। संगीत के घरानों की चर्चा पुस्तक में डॉक्टर सुशील कुमार चौबे ने कहा है कि "घराना जिसे हम कुटुंब परिवार अथवा कुल इत्यादि के नाम से सम्बोधित करते हैं। संगीत के घराने को ऐसे कुल के नाम से जाने जाते हैं जो इनके जन्मदाता होते हैं। इसका विशेष संबंध गायकों और वादकों के सामुदायिक जीवन से होता है, तथा सभी लोग संगीत के उद्देश्यों और हितों की पूर्ति में भरपूर हाथ बटाते थे। ऐसे घरानों को संगीत जगत में एक तरह का जातीय समूह कहा जाता है। प्रत्येक घराने की अपनी एक निजी विशेषता होती है, और वह अपनी परंपरा और शैली का ही अनुयायी होता था। इसके अंतर्गत प्रत्येक घरानों की अपनी संगीत शैली का विशेषज्ञ बनना ही उसका लक्ष्य होता था, और उसी में वह कुशलता और प्रवीणता प्राप्त करता था। जहां तक संगीत के मूल सिद्धांतों का संबंध है, सभी घराने उनका एक सा पालन करते हैं। राग के रूपायन में अंतर हो सकता था, परंतु सैद्धांतिक आधार में कोई अंतर नहीं होता है। गायको और वादको का जन-समुदाय एक ही भारतीय संस्कृति और एक ही सूत्र में बंधा हुआ होता है"।

भारतीय शास्त्रीय संगीत में तंत्र वाद्यों में अन्य वाद्यों की तरह सितार का नाम भी प्रमुखता से लिया जाता है। सितार भारत में ही नहीं वरन् विदेशों में भी लोकप्रिय वाद्य है। सितार के विकास की बात करें तो समय के साथ साथ इस वाद्य यन्त्र में निरंतर विकास होते गये जो वर्तमान में भी इसका स्वरूप जितार के रूप में दिखाई देता है। इसके विकास के क्रम को अगर देखा जाये तो इसमें घरानों का बहुत बड़ा योगदान रहा है। इतिहास का अवलोकन करें तो पिछले 250 वर्षों से पहले का कोई भी सितार वादक का उल्लेख प्राप्त नहीं होता है। अर्थात् 18 वीं शताब्दी से ही सितार और उसके वादकों का उल्लेख पाया जाता है"। इसके पूर्व में वीणा तथा उनके घरानों का ही उल्लेख पाया जाता था।

इसके प्रमुख घराने इस प्रकार से हैं। इन सभी घरानों का ही योगदान है जो सितार वाद्य को विश्व पटल तक पहुंचाया है तथा अपना सम्पूर्ण योगदान दिया है। सारा श्रेय इन सभी घरानों को ही जाता है। सभी का संक्षिप्त परिचय जो इस प्रकार है -

सितार घराना

पूरब में विष्णुपुर घराना दरभंगा घराना, पश्चिम में जयपुर सेनिया घराना, उत्तर में इटावा इमदाद खानी घराना, मैहर रामपुर घराना मैहर (मैहर घराना), इंदौर लखनऊ घरानों का निर्माण हुआ तथा वर्तमान समय में इसका समृद्ध रूप हम सभी के बीच उपस्थित है। जिसका संक्षेप में वर्णन इस प्रकार से प्रस्तुत है -

जयपुर सेनिया घराना

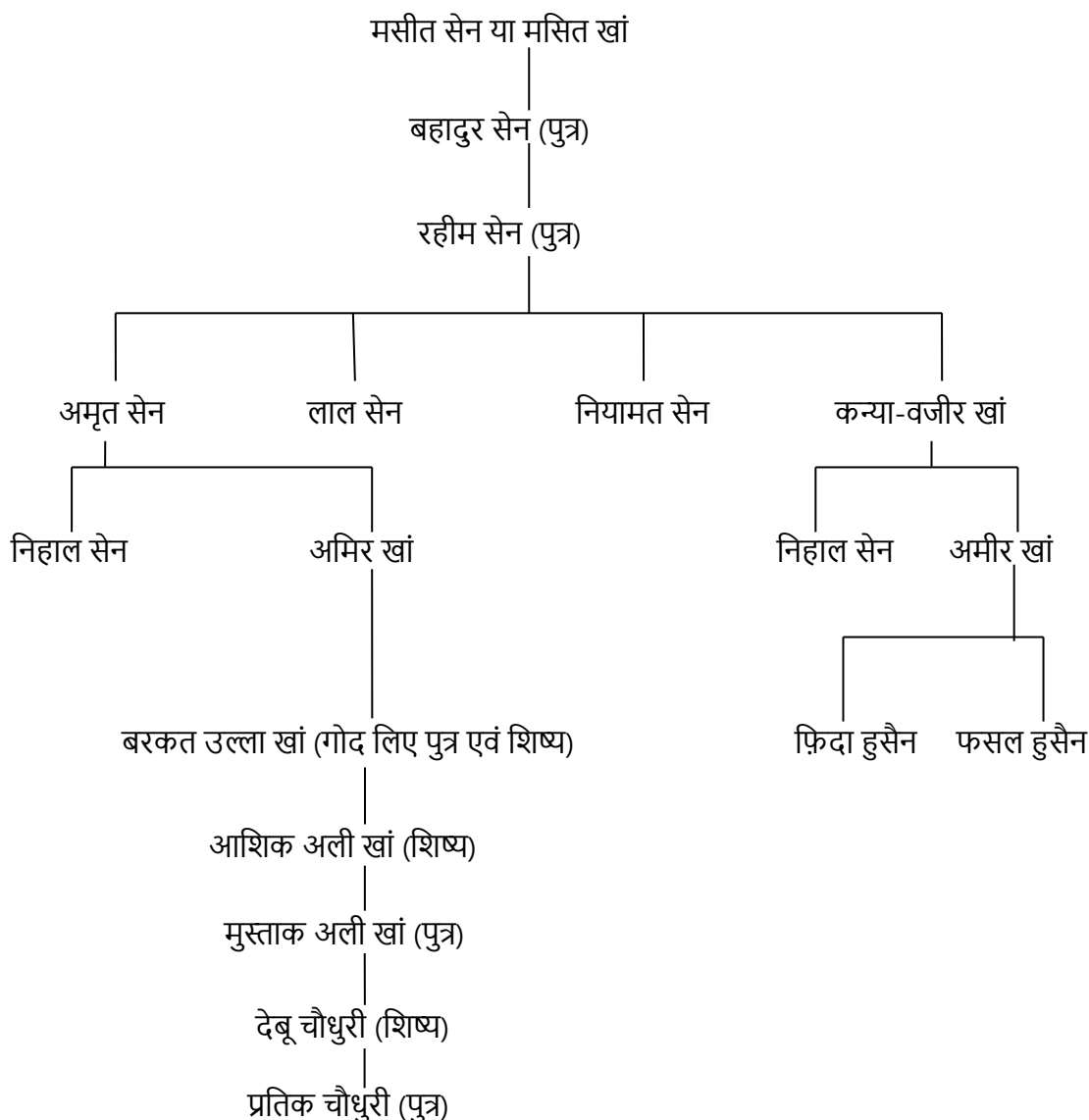
जयपुर सेनिया घराने से ही लगभग सभी सितार घरानों का उत्पत्ति हुआ ऐसा माना जाता है जिसका कि उल्लेख भी प्राप्त होता है। ऐसा उल्लेख प्राप्त होता है कि - मिया तानसेन के वंशज भिन्न-भिन्न शहरों में जाकर बस गए और इस प्रकार विभिन्न घरानों का विकास हुआ। इस प्रकार इसकी प्रमुख तीन शाखाओं का निर्माण होता है जो इस प्रकार से हैं -

करीम खां जो विलास खां के पुत्र थे। इनके दो पुत्र सुधर खां एवं रागरस खां हुए। रागरस खां के ही पुत्र मसीत खां हुए, जो मसीत खानी गत के जनक माने जाते हैं। सितार बाज का प्रारंभ मसीत खां के समय से ही माना जाता है, ऐसा माना जाता है कि इन्होंने ही सितार वादन को एक नई दिशा प्रदान की थी। इस प्रकार यह कहा जा सकता है

कि सेनिया घराने में सितार वादन की परम्परा मसीत खां साहब से प्रारंभ हुआ था। ऐसा उल्लेख हमें अनेक ग्रंथों के अध्ययन से प्राप्त होती है।

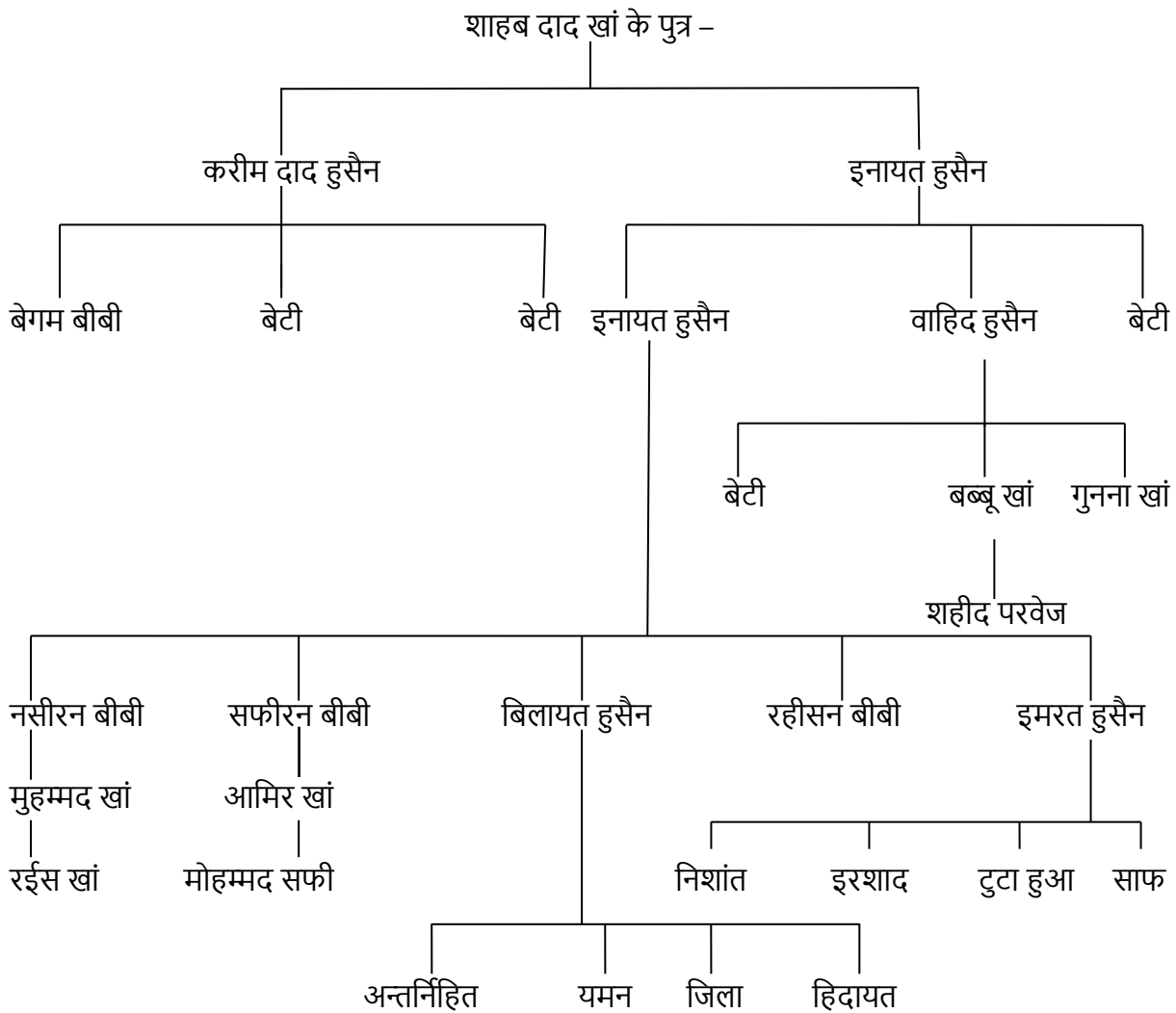
मसीत सेन या मसीत खां के तीन पुत्र हुए बहादुर सेन, रहीम सेन तथा अमृत सेन हुए अमृत सेन के गोद लिए हुए पुत्र एवं शिष्य बरकत उल्ला खान हुए। बरकत उल्ला खां के शिष्य आशिक अली खां हुए तथा आशिक अली के शिष्य एवं पुत्र मुस्ताक अली खां हुए। जहा आशिक अली खां साहब ने बनारस को अपना कर्मस्थली बनाया था। जहा पर रहते हुए आपने अनेक शिष्यों को सितार की शिक्षा प्रदान की थी। आशिक अली खां के पुत्र व शिष्य मुस्ताक अली खां हुए। आप भी अपने समय के उच्च कोटि के सितार वादक हुए जो आप के भी शिष्य हुए जिनमे प्रमुख रूप से - पंडित देबू चौधरी, प्रोफेसर रामदास चक्रवर्ती (बनारस हिन्दू विश्वविद्यालय) इत्यादि अनेक प्रसिद्ध सितार वादक हुए तथा पंडित देबू चौधरी के पुत्र एवं शिष्य प्रतीक चौधरी जी हुए जो सितार वाद्य एवं वादन को एक नई दिशा प्रदान की। इस घराने की एक विशेषता यह भी है की आप के घराने में 17 पर्दों का सितार वादन किया जाता है। जो सामान्यतः वर्तमान समय में 20 पर्दों का सितार वादन किया जाता है। पंडित देबू चौधरी जी के भी अनेक शिष्य वर्तमान समय में इस घराने के धरोहर के रूप में हम सभी के समकक्ष उपस्थित रहते हैं। जो हम सभी का मार्गदर्शन करते हैं।

जयपुर सेनिया घराना वंशावली



इटावा घराना

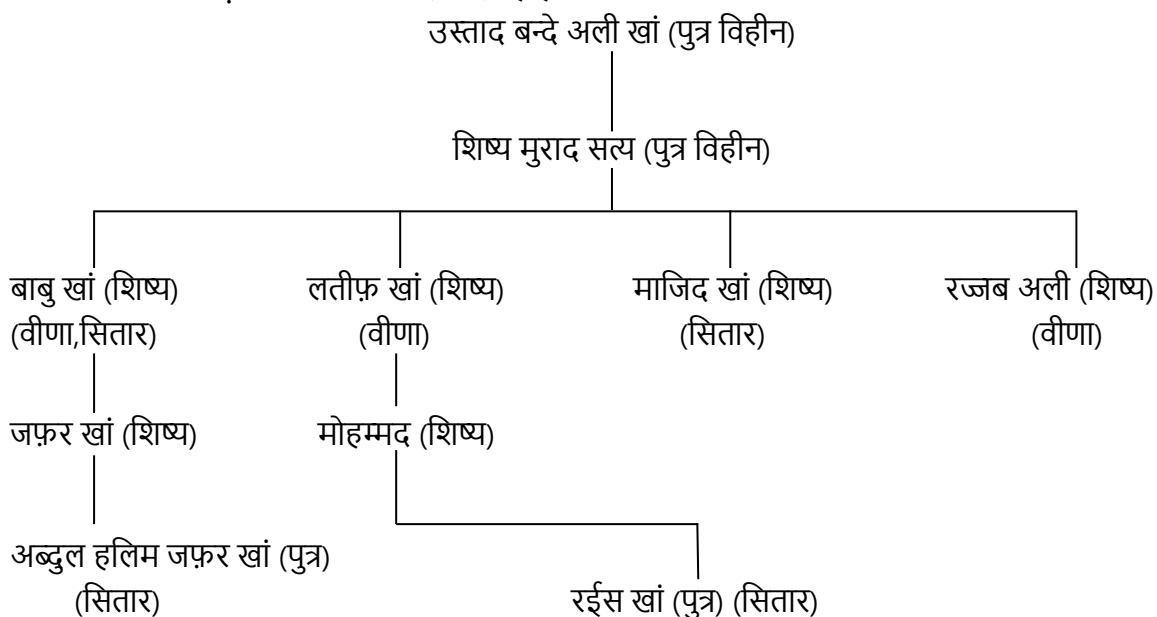
सितार के विकास में इटावा घराने का भी बहुत बड़ा योगदान रहा है । सितार का इटावा घराना जिसे इमदाद खानी घराना भी कहा जाता है । इस घराने को उस्ताद इमदाद खां द्वारा स्थापित किया गया था । उस्ताद इमदाद खां इटावा के साहब दाद खां के पुत्र थे । उत्तर प्रदेश के इटावा में स्थापित घराना बाद में इनायत खां के साथ कोलकाता को अपना निवास स्थान बनाया । उस्ताद इमदाद खान साहब ने बाल्यावस्था से ही गायन की शिक्षा ग्रहण की थी, और बाद में सितार वादन का अभ्यास कर अपने आप को स्थापित किया । आपने संगीत की प्रारंभिक शिक्षा अपने पिता से ही प्राप्त की थी । इसके अलावा आपने अन्य उस्तादों से भी आपने शिक्षा ग्रहण की । जिनमे प्रमुख रूप से उस्ताद बंदे अली खां, उस्ताद रज्जब अली खां (बीनकार), तथा आमिर खां (सितार वादक जयपुर) से भी संगीत की शिक्षा ग्रहण की थी । समय के साथ साथ आपने अपनी खुद की शैली विकसित कर ली तथा आपने सितार में कुछ भौतिक सुधार किए और आपके वादन शैली को एक नवीन बाज के रूप में स्थापित किया तथा जिसे बाद में सभी ने इसे स्वीकार भी किया गया” । इस घराने में एक से बढ़ के एक दिग्गज कलाकार हुए तथा सभी कलाकारों ने अपने समर्पण से इस घराने को अक्षुण्ण रूप से बनाये रखा है । उस्ताद विलायत खां साहब के योगदान को तो वर्तमान समय में लोग आपके ही नाम से प्रचलित सितार वाद्य लेते हैं । यहाँ तक की कभी कभी सामान्तः लोग पूछ लेते हैं कि आप कौन सा सितार वादन पसंद करते हैं विलायत खा शैली या फिर पंडित रवि शंकर शैली । इस घराने के वंशजों में वर्तमान समय में उस्ताद सुजात खां साहब इस घराने का प्रतिनिधित्व कर रहे हैं।



इंदौर घराना

इंदौर घराना के अंतर्गत बहुत से प्रसिद्ध बीनकार हुए जैसे उस्ताद बंदे अली खान, मुशर्रफ़ खान, अब्दुल लतीफ खान इत्यादि। जिनमें से उस्ताद बन्दे अली खां प्रसिद्ध बीनकारों में से एक था। आपका जन्म 1826 में किराना घराने के संगीत परिवार में हुआ था। आपके पिता का नाम सादिक अली खां था जो कि एक बीनकार थे, उस्ताद बंदे अली खां साहब का विवाह मशहूर ख्याल गायक हद्दू खां साहब के सुपुत्री से हुआ था। कुछ दिन तक आप जयपुर में रहने के पश्चात् वहां से ग्वालियर के रियासत में चले गए (जिया जी राव के दरबार में) तथा सन 1860 के आसपास आप इंदौर दरबार में रहने लगे और लगभग 20 वर्षों तक वहां रहे। इसलिए आप के मुख्य शिष्य इंदौर या उसके आसपास के दरबारों जैसे जावरा या देवास से संबंध रखते थे। बंदे अली खान के शिष्यों में वाहिद खान (बीनकार) थे और उनके दो भाई मुनव्वर खां (बीनकर) और नजीर खान (गायक) भी हुए। वाहिद खान के पुत्र लतीफ खान का विवाह इमदाद खां की पोती से हुआ था। लतीफ खान के दो भाई मजीद खां (सितार वादक) एवं गुलाम कादर थे। मजीद खां के शिष्य मोहम्मद खां थे जो बड़ी कुशलता से सितार एवं बीन दोनों का वादन वह बड़ी कुशलता से किया करते थे। ऐसा कहा जाता है कि आप के पुत्र रईस खां एक उच्च कोटि के कलाकार हुए। रहीस खां ने सितार की शिक्षा अपने वालिद मोहम्मद खान से हुई थी। बंदे अली खां के प्रमुख शिष्यों में मुराद खां (बीनकार) का नाम भी बड़ी सम्मान से लिया जाता है। मुराद खां के सबसे विख्यात शिष्य बाबू खां थे, जो इंदौर के निवासी थे और बीन, सितार, एवं सुरबहार का वादन बहुत ही अच्छा करते थे। 18वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में यह पश्चिम भारत के उच्च कोटि के सितार वादक हुए थे। बाबू खां के शिष्यों में उस्ताद हलिम जाफर खां का नाम अग्रणी रहा। आपने प्रारंभ के 2 वर्षों में बाबू खां, तत्पश्चात् महबूब खा से सितार वादन की शिक्षा प्राप्त की थी। आपके द्वारा सितार का वादन बीन अंग से किया जाता था। आप ही के द्वारा जाफर खानी बाज का भी निर्माण किया गया था।

बंदे अली खां साहब के शिष्य परंपरा में वहीद खां, मुनवर खां, नजीर खां, मुराद खां थे। वाहिद खां के 2 पुत्र हुए मजीद खां तथा लतीफ खां। मजीद खां के एक पुत्र हुए मोहम्मद खां। मुराद खां के शिष्य परंपरा में बाबू खां, महबूब खां, जाफर खां तथा जाफ़र खां के ही यशस्वी पुत्र हुए अब्दुल हलीम जाफर खां जो आपने अपने पूर्वजों का नाम रोशन किया। आपके नाम से ही जाफरखानी शैली एक समय बहुत ही प्रसिद्ध शैलियों में से एक है। आप के घराने में वर्तमान समय में आप के ही प्रिय शिष्यों में से एक कोलकाता के पंडित हाराशंकर भट्टाचार्य इस परम्परा को आगे बढ़ाने में अपना योगदान दे रहे हैं।

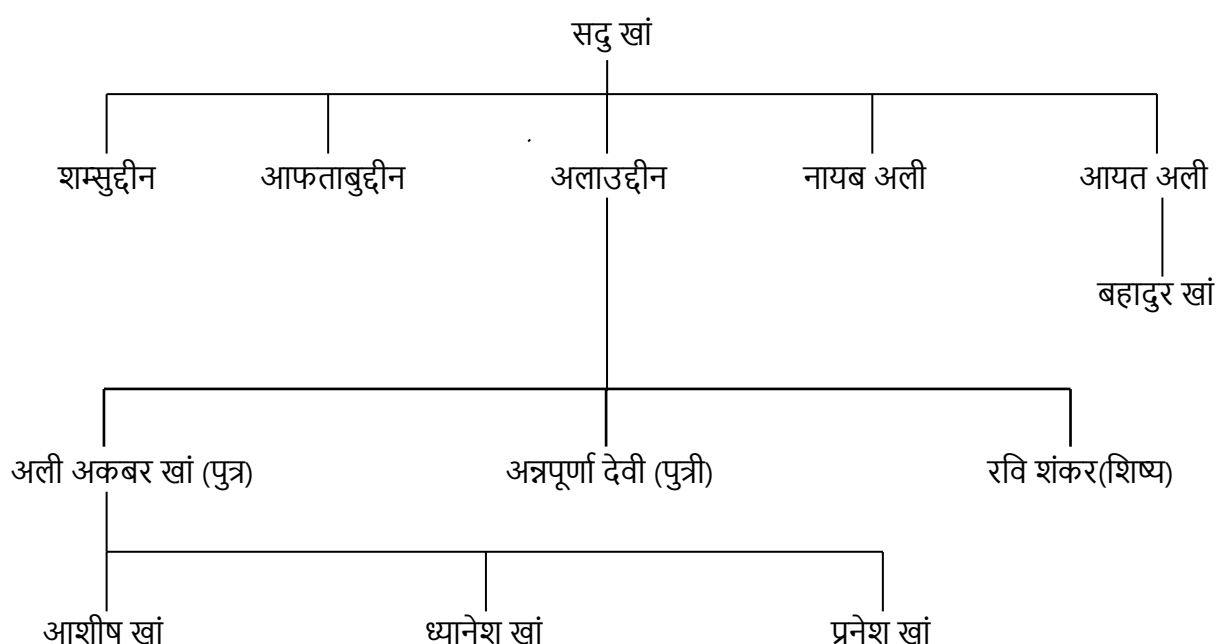


(सरखेल, डॉ. सब्यसाची 'सितार के विकास में जय पुर सेनिया और इमदाद खानी घराना, 53-55)

मैहर घराना

मैहर घराने का निर्माण बाबा अल्लौद्दीन खां साहब को जाता है। बाबा अल्लौद्दीन खां ने सैनी बीनकार घराने से अत्यधिक प्रभावित होकर, उस्ताद वजीर खां साहब की संगीत शिक्षा के आधार पर मैहर घराने की नींव डाली थी। बाबा ने सरोद शैली को सैनी घराने की शैली को मिलाया, जिसे उन्होंने कई वर्षों में विकसित किया था तथा उसके बाद जिस नवीन घराने का विकास हुआ उसे सैनी मैहर घराना या मैहर घराना कहा जाने लगा।

मैहर घराने की वादन शैली में ध्रुपद अंग, विस्तृत आलापचारी से परिपूर्ण है। इस घराने के सितार वादन में सरोद अंग स्पष्ट रूप से पता चलता है, एवं कण, खटका, मुर्की, जमजमा, बीन अंग के गंभीर वादन से ये शैली ओतप्रोत है। वर्तमान समय में मैहर घराने का अत्यधिक प्रचार प्रसार के साथ साथ इनके घराने में शिष्यों की एक बहुत बड़ी श्रृंखला भी उपलब्ध है जिसमें एक से बढ़कर एक धुरंदर कलाकार हुए जो वर्तमान समय भारत ही नहीं वरन समूचे विश्व में व्याप्त है। पंडित रविशंकर, उस्ताद अली अकबर खां, माँ अन्नपूर्णा, पंडित निखिल बनर्जी, पंडित हरि प्रसाद चौरसिया, इत्यादि अनेक विश्व प्रसिद्ध कलाकार हुए हैं।

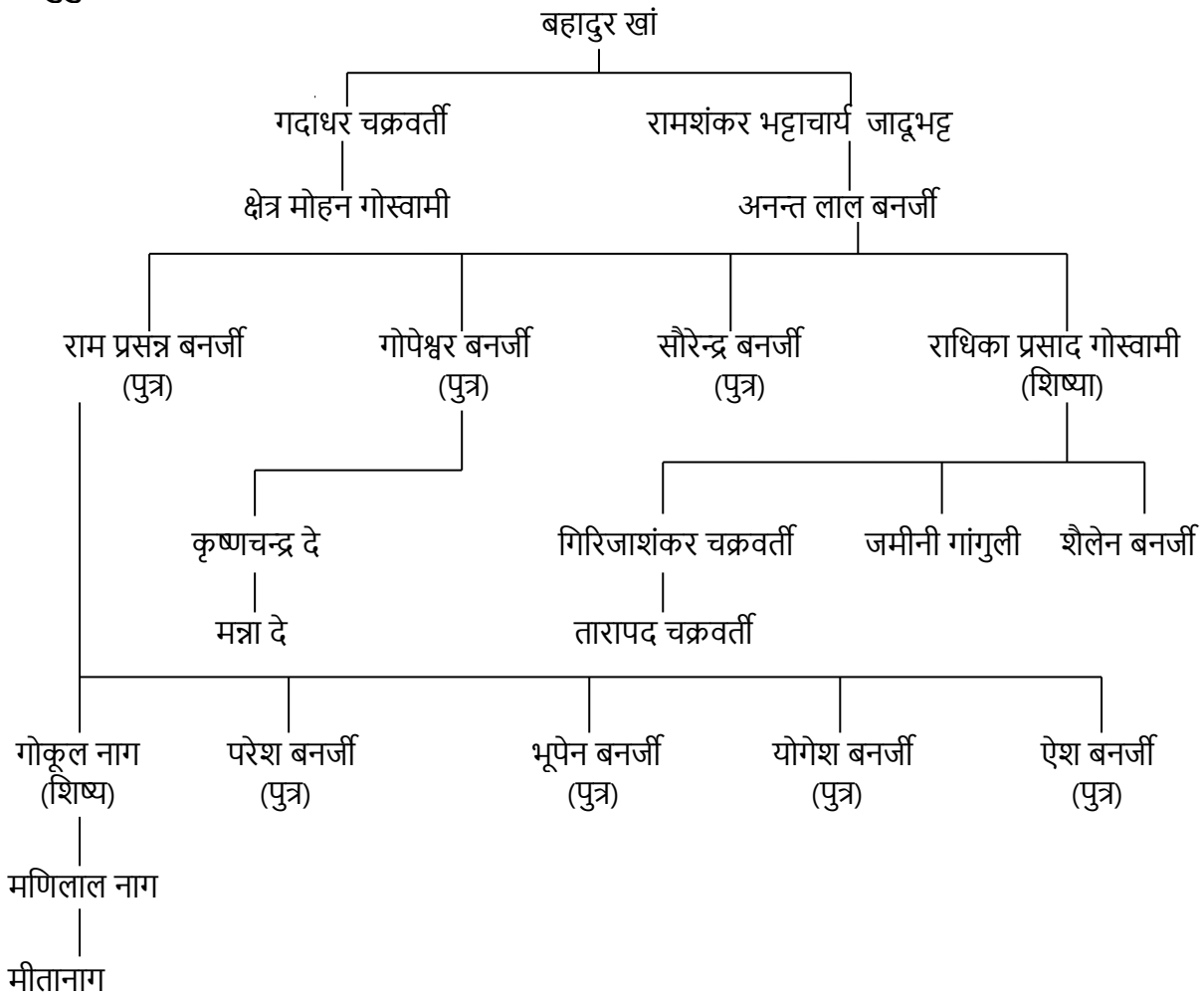


विष्णुपुर घराना

इस घराने की स्थापना के विषय में ऐसा कहा जाता है कि पंडित राम शंकर भट्टाचार्य जी ने इस घराने का निर्माण किया था। जिन्हें बहादुर खान का वंशज माना जाता है। बहादुर खां को मियां तानसेन के वंशज माना जाता है। बंगाल में एक समय ऐसा था जब ध्रुपद का बहुत प्रभाव हुआ करता था। बंगाल में इसी समय बहादुर खां विष्णुपुर में आ गए और उन्हें राज आश्रय प्रदान किया गया था। वह प्रसिद्ध ध्रुपद गायक, वीणा, सुर सिंगार, रबाब जैसे वाद्यों को बजाने में आपको महारथ हासिल थी। आपको इन सभी वाद्यों पर सामान अधिकार प्राप्त था। विष्णुपुर घराने में ध्रुपद गायकी के साथ-साथ अन्य शैलियों को भी महत्व दिया गया। पंडित राम शंकर भट्टाचार्य जी ने अनंत लाल बनर्जी को शिक्षा प्रदान की थी। जिन्होंने राम प्रसन्ना बनर्जी को शिक्षा प्रदान की थी। अनंत लाल गोकुल नाग के गुरु थे, गोकुल नाग ने सितार एवं ध्रुपद दोनों की शिक्षा ग्रहण की थी तथा आपके पुत्र मणि लाल नाग एक विश्व प्रसिद्ध सितार वादक हुए हैं तथा आपकी पुत्री व शिष्या विदुषी मीता नाग वर्तमान समय की एक विश्व प्रसिद्ध महिला सितार वादिकाओं में से एक हैं तथा आपकी भी अनेक शिष्य व शिष्याएँ हैं। आपके घराने के वादन में ध्रुपद एवं ख्याल का प्रभाव स्पष्ट दिखाई पड़ता है। पंडित मणिलाल नाग ने अपनी सबसे पहले प्रस्तुति पंडित सामता प्रसाद जी के साथ सन 1953 में दी थी। अपनी पारिवारिक विरासत के साथ पंडित मणिलाल नाग ने सितार को अत्यधिक ऊँचाइयों तक पहुँचाया जिसको आने वाले अनेक शतकों तक याद किया जायेगा। आपने लंबे अरसे

तक विभिन्न कंसर्टों, ऑल इंडिया रेडियो एवं दूरदर्शन पर अपनी प्रस्तुति दी। आपको 2011 में संगीत नाटक अकादमी पुरस्कार, अलाउद्दीन खां पुरस्कार, बंग विभूषण एवं कई अन्य पुरस्कारों से सम्मानित किया गया। आपकी पुत्री मीता नाग प्रसिद्ध सितार वादिका है। आपने सितार की शिक्षा अपने पिता पंडित मणिलाल नाग जी के सानिध्य में रहकर प्राप्त की। आपने भारत तथा विदेशों में अनेक प्रसिद्ध संगीत के प्रस्तुतियां दी। पंडित राम शंकर भट्टाचार्य के शिष्य परंपरा में पंडित अनंत लाल, गोकुल नाग, मणिलाल नाग, मीता नाग इत्यादि अनेक विश्व प्रसिद्ध शिष्यों की परंपरा है तथा आपके घराने में महिलाओं को भी विशेष सम्मान प्राप्त है।

विष्णुपुर घराना वंशावली



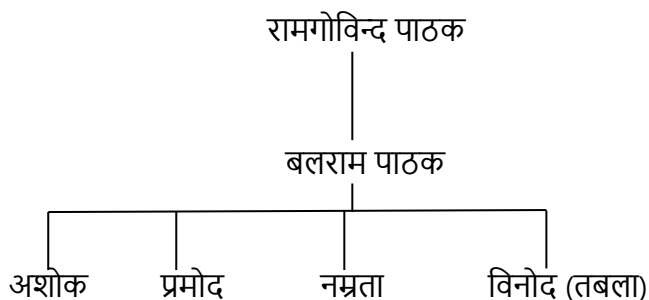
(सरखेल, डॉ. सब्यसाची 'सितार के विकास में जयपुर सेनिया और इमदाद खानी घराना - 70-72)

दरभंगा घराना

ऐसा कहा जाता है कि 18वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में दरभंगा ध्रुपद संगीतज्ञों का एक महत्वपूर्ण केंद्र माना जाता था। महान ध्रुपद परंपराओं में सितार के दरभंगा घराने का निर्माण हुआ है। जहां भूपेन खां मलिक परिवार के शुरुआती संगीतज्ञों के गुरु हुआ करते थे। दरभंगा में ध्रुपद संगीत पर मलिक परिवार का ही उस समय वर्चस्व रहा है। मलिक परिवार में गायन संगीत प्रमुख तो था ही इसके अतिरिक्त वाद्य संगीत का भी बहुत प्रचलन रहा। नवल मलिक शुरुआती 19वीं शताब्दी के बीन वादक हुआ करते थे, तथा मलिक बाद में सितार वादक के रूप में ख्याति प्राप्त की। दरभंगा के सबसे प्रसिद्ध सितार वादक तथा अपने समय के श्रेष्ठ सितार वादकों में से एक रामेश्वर पाठक (20वीं शताब्दी) हुए। ऐसा माना जाता है कि उन्होंने बासंत खां से तालीम ली जो वाहिद अली शाह के साथ कोलकाता में काफी समय से साथ रहे। उसके पश्चात बिहार आ गए थे। पंडित रामेश्वर पाठक पूरब एवं

दिल्ली शैली दोनों में वादन किया करते थे और ऐसा कहा जाता है कि उनकी शैली एवं तकनीकी का 20वीं शताब्दी के सितार वादन पर गहरा प्रभाव छोड़ा। समय परिवर्तन के साथ मलिक परिवार के वंशज समय बीतने पर मुर्शिदाबाद और दरभंगा में बसते चले गए। पंडित रामेश्वर पाठक दरभंगा स्टेट के दरबारी संगीतज्ञ हुआ करते थे और पंडित बलराम पाठक मुर्शिदाबाद (पश्चिम बंगाल) दरबारी वादकों में से एक थे। ऐसा कहा जाता है कि यह घराना मूल रूप से ध्रुपद शैली पर आधारित है तथा इस घराने के सितार के वादन में ध्रुपद और ख्याल गायकी का प्रभाव स्पष्ट दिखाई पड़ता है जैसे – आलाप, मींड, खटका, मुर्की, उलट झाला इत्यादि जैसे तकनीकों का प्रयोग बहुतायात में किया जाता है यही इस घराने की पहचान है। इस घराने में महिला संगीतज्ञों का मंच प्रदर्शन का उल्लेख न के बराबर प्राप्त होता है।

रामेश्वर पाठक
(शिष्य)
|
रामचतुर मल्लिक
(ध्रुपद)



(सरखेल, डॉ. सब्यसाची 'सितार के विकास में जय पुर सेनिया और इमदाद खानी घराना - 77)

लखनऊ घराना

उस्ताद आमिर खां (गवालियर) और हामिद हुसैन (सितार) के लखनऊ घराने में अनेक महत्वपूर्ण संगीतज्ञ हुए। हामिद हुसैन खां के पुत्र आदिम खां एक अच्छे सितार वादक होने के साथ-साथ कुशल ध्रुपदिया भी वह थे। आप सितार वादन में ध्रुपद एवं बीन अंग का बहुत सुन्दर प्रयोग करते थे जिसके लिए आप प्रसिद्ध थे। अब्दुलगनी खां एवं मुरब्बत खां हामिद खां के पुत्र थे। अब्दुल गनी खां सितार वादन में निपुण थे तथा अपने पिता का ही बाज़ का वादन करते थे। शुद्ध ध्रुपद शैली के आधार पर ही आप अपने आलाप का वादन करते थे। अब्दुल गनी खां के प्रमुख शिष्यों में लखनऊ के उस्ताद युसूफ अली खान का नाम भी बहुत प्रसिद्ध है। आप ठुमरी अंग के आलाप एवं झाला (ठोक झाला) बजाने के बाद आप रजाखानी गत एवं तोड़े बजाते थे। युसूफ अली खान के पुत्र इस्माइल खां भी अपने पिता की शैली का ही अनुसरण करते हुए सितार का वादन बड़ी कुशलता से करते थे। इस घराने के महान सितार वादकों में इलियास खां का नाम भी बहुत आदर के साथ लिया जाता है। इलियास हुसैन खां के पिता सखावत हुसैन खां एक सरोद वादक थे, जो कि करामतुल्लाह खां के वंशज में से संबद्ध रखते थे। यह वंश रबाबीयों के नाम से मशहूर था। इलियास खां ने सितार के आरंभिक तालीम अपने पिता से तत्पश्चात अब्दुल गनी खां से भी शिक्षा प्राप्त किया था तथा आपने अपने नाना करामतुल्ला खां (सरोद) से भी शिक्षा प्राप्त की थी। बाद में आप लखनऊ के उस्ताद युसूफ अली खां के शिष्य हो गए थे। आप मसीत खानी एवं रजा खानी गत को बड़ी कुशलता के साथ वादन करते थे। इनके वादन में बीन के साथ ही रबाब की भी झलक बहुतायात में मिलती थी। आप झाले एवं दिर दिर के काम में यह रबाब एवं सुरबहार के वादन शैली का प्रयोग करते थे इलियास खां की गते 32 या 64 मात्रा में बंधी होती थी। आप के शिष्य परम्परा में हुसैन खां के पुत्र आजम खां या आदिम का पुत्र। युसूफ अली खान से इलियास खां, इस्माइल खान इत्यादि अनेक संगीतज्ञ रहे हैं।

वर्तमान समय में सितार का जो विकास हुआ है चाहे वह वादन शैली या वाद्य यन्त्र, उसमें इन सभी घरानों महत्वपूर्ण योगदान रहा है। जिसका हम सभी संगीत जगत के लोगों के साथ आनेवाली पीढ़ी भी सदैव इन सभी घरानों का ऋणी रहेगी।

संदर्भित ग्रन्थ सूचि:

1. चौबे, डॉ. सुशील कुमार, "संगीत के घरानों की चर्चा" उत्तर प्रदेश हिंदी संस्था, लखनऊ, तृतीय संस्करण, 2005.
2. शर्मा, भगवत शरण, "भारतीय इतिहास में संगीत" संगीत मंदिर 101, दुकानी स्ट्रीट खुर्जा, प्रथम संस्करण, 1981.
3. देव, बी. चैतन्य "वाद्ययंत्र" चतुर्थ संस्करण-2012, नेशनल बुक ट्रस्ट, इंडिया नेहरू भवन, बसंत कुञ्ज नईदिल्ली – 110070. पृ.109-110
4. सरखेल, डॉ. सब्यसाची "सितार के विकास में जयपुर सेनिया और इमादाद खानी घराना" द्वितीय संस्करण- 2018, प्रकाशक- श्रीमति हिमानी चक्रवर्ती जयंती प्रकाशन मध्यपारा त्रिपुरा- 799012.

अभिजात ख्याल गायन की कलात्मक अभिव्यक्ति : ग्वालियर घराना

डॉ. मेघना अष्टपुत्रे

संगीत में घराना यह शब्द का प्रयोग कला साहित्य मौलिक विचार मान्यताओंकी परंपरा का पर्यायवाची शब्द है। घराना अर्थात् परंपरा, शैली, एक परिवार, कई पीढ़ियोंको एक सूत्रता में बांधने का प्रयास, ऐसा कह सकते हैं। पीढ़ी दर पीढ़ी किसी शैली को जीवित रखने का प्रयास किया जाता है। तत्पश्चात् दिन ब दिन सामाजिक, वैचारिक, रीत रिवाज में बदलाव आ जाता है वैसे घराने में भी बदलाव दिखाई देता है परंतु घराने के मूलभूत तत्वोंको कायम रखना उस कलाकार का नैतिक कर्तव्य बनता है इसलिए उसको अभिजात संगीत कहते हैं। इस तरह घराने का विकास होता जाता है।

इस शोध पत्र में मैं उत्तर भारतीय संगीत की अभिजात ख्याल गायन की परंपरा अर्थात् ग्वालियर घराने के बारेमें चर्चा करूंगी।

ख्याल गायन की निर्मिति भारतीय शास्त्रीय संगीत का एक नया पर्व कहा जा सकता है। ३००-४०० वर्ष की ध्रुपद परंपरा को छेद देते हुए गायक के अभिव्यक्ति को उजागर करनेवाली यह गायन शैली बहुत ही कम समय में लोकप्रिय हुई। इसका श्रेय निश्चित रूप से महा विद्वान रंग द्वय अर्थात् सदारंग-अदारंग जी को जाता है। ख्याल गायन को वास्तविक लोकप्रियता १८ वीं शताब्दी में मिली ऐसा कहा जाता है। ख्यालोंकी बंदिशे, रचनाएँ, और उनका प्रचार प्रसार उन विद्वानोंके द्वारा हुआ जो स्वयं ध्रुपद और धमार के गायक थे। वैसे देखा जाए तो बृहददेशी ग्रंथ के अनुसार ध्रुपद शैली के पश्चात् जब ख्याल गायन पद्धति रूढ़ हुई उसके पूर्व उस परंपरा को 'सांप्रदाय' के नाम से जाना जाता था, उसके बाद जैसे जैसे संगीत का विकास होता गया वैसे आधुनिक ख्याल गायकी की इस परंपरा को घराना के नाम से जाना गया वह करीबन १९ वीं शताब्दी में।

संगीत में दिल्ली, ग्वालियर, किराना, पटियाला, जयपुर, अतरौली, भेंड़ी बझार, ऐसे अनेक घराने प्रचलित हुए उनमें से ग्वालियर घराना सबसे प्रचलित घराना माना गया। इसी घराने के विद्वान गायकों द्वारा संगीत का उच्चतम आविष्कार देखने को मिलता है। पीढ़ी आगे बढ़ती गयी। वैसे परंपरा नुसार अनेक विद्वत्ता पूर्ण गायक कलाकारोंका जन्म हुआ और उनकी सृजनात्मक अभिव्यक्ति द्वारा अलग अलग शैलीओंका आविष्कार होता गया और नए नए घरानोंका जन्म हुआ। परंतु इन सभी विभिन्न घरानोंमें प्राचीन ग्वालियर घराना ही घरानोंकी गंगोत्री माना जाता है।

ग्वालियर शहर संगीत की काशी या तीर्थक्षेत्र माना जाता है। घराने की गायकी का प्रचार, प्रसार, उद्धार उस समय के राजा मानसिंह तोमर द्वारा किया हुआ दिखाई देता है। राजा जी के दरबार में १६ नायक थे। जो सभी गायक और संगीत के अद्वितीय विद्वान थे। उदा। बैजु नायक, बक्षु नायक, हुसैनी नायक आदि। इन्हीं की सहायता से राजा जी ने 'मानकुतूहल' ग्रंथ की निर्मिति की। उसी समय संगीत के महा सम्राट मिया तानसेन का जन्म हुआ उसकी संगीत प्रतिभा देखकर सम्राट अकबर ने दिल्ली दरबार के नवरत्नोंमें शामिल किया। इसी तरह यह समय भारतीय संगीत का सुवर्ण युग कहलाया जाने लगा। तब साधारण १८ वीं शताब्दी में सदारंग- अदारंग के काल तक ध्रुपद गायकी लोकप्रियता की ऊंचाई तक जा पहुंची थी। उस वक्त उ. शक्कर खाँ और मक्खन खाँ बड़े प्रसिद्ध विद्वान थे। ऐसा कहा जाता है की उन्होंने अलग अलग तालों में ऐसे ख्याल बांधे थे की लोग दंग रह जाते थे। उ. शक्कर खाँ के पुत्र बड़े मुहम्मद खाँ ने ख्याल गायकी का सिक्का जमा दिया। उन्हीं के ख्याल सुनकर ग्वालियर के गायकों पर बड़ा प्रभाव पड़ा और उनके गायन में लयकारी, तान, सरगम, बोल बाँट का समावेश होने लगा। और इसी तरह पीढ़ी दर पीढ़ी धीरे धीरे ख्याल गायकी में ग्वालियर घराना अत्यंत प्रचलित एवं लोकप्रिय होने लगा।

ख्याल गायकी का अपना एक सौंदर्य है, सुंदर स्वरूप है। उसमें ग्वालियर घराने की परंपरा सबसे प्राचीन। ग्वालियर घराने का योगदान, शिष्य परंपरा, गायन शैली, वाङ्मय निर्मिति आदि वस्तुओंको देखते हुए बहुत ज्यादा प्रभावी मालूम पड़ता है। घराने की गायकी का जब अभ्यास करते हैं तो वह अष्टांग युक्त मालूम होती है। घराने के बन्दिशों में सीधा सरल परंतु अर्थपूर्ण साहित्य, शुद्ध राग, प्राचलित राग, उचित गान क्रिया, अनुशासित

प्रस्तुति, कलात्मक आलापी, बहलावे, तान, बोल बाँट, आदि सौंदर्य पूर्ण अंगोंसे यह गायकी सजी हुई दिखाई देती है। उ. नत्थन पीर बख्श, हददु – हस्सु खाँ से लेकर बालकृष्ण बुवा, कृष्ण राव शंकर पंडित, आदि विद्वानों ने अपनी अपनी कल्पना, सृजन शीलता से उसको सजाया है। विविध अंगोंका संतुलन, सांगीतिक सौंदर्य शास्त्र घराने का एक तत्व है और वह बड़ी निष्ठा से जतन किया जाता है यह बात सबसे महत्वपूर्ण है।

ग़ालियर घराने की प्रमुख विशिष्टता अर्थात् गतिमानता...४-५ स्वरोंके लगाव से राग की आकृति शीघ्र स्पष्ट करने की पद्धति अर्थात् ग़ालियर घराना ! इस घराने के सबसे महत्वपूर्ण तत्व यह है की श्रोताओंको राग और ताल का आकलन शीघ्रता से मालूम हो जाए इसलिए इस घराने के कलाकारों में प्रायः प्रचलित राग यमन, बिहाग, केदार, तोड़ी, गौड़ मल्हार आदि और झुमरा, तिलवाड़ा या एकताल का ही चुनाव रहता है। प्रचलित राग रखने का अच्छा उद्देश्य यह है की श्रोतृ वर्ग को राग की पहचान में ज्यादा समय न बिताते हुए कलाकार द्वारा प्रस्तुत राग के सौंदर्य स्थान, आविष्कार कौशल्य, राग के सूक्ष्म स्थान आदि चीजों की तरफ उनका ध्यान खींचा जाए और उनका रंजन हो। सीधे सरल विस्तारक्षम रागों का चयन करके उसमें सूक्ष्म काम कलाकारों द्वारा किया जाता है। इस घराने में शुद्ध मुद्रा, शुद्ध वाणी, उसके साथ सहज सुंदर पर भारदस्त शैली होती है जो ध्रुपद शैली की विशेषता है। इसमें ध्रुपद शैली के ख्याल प्रायः सुनने को मिलते हैं। शब्द स्वर ताल यह तीनों अंगों का समान समन्वय दिखाई देता है। सीधी पल्लेदार आकारयुक्त तान बड़ी कुशलता से प्रस्तुत करना इस घराने की विशेषता है। ग़ालियर में ख्याल और टप्पा गायन शैली एक साथ पाली बढ़ी इसलिए ग़ालियर घराने के कलाकार की टप्पा गायन कर सकते हैं। आविर्भाव-तिरोभाव, बहलवे, गमक, खटका, मुरकी, मींड़ आदि विभिन्न अंगों से यह गायन शैली सदाबहार दिखाई देती है। इस घराने में सौंदर्य शास्त्र के तत्वानुसार चौकट या नियम को बाधा न लाते हुए तथा अनुशासित अर्थात् सिद्धांतोंका तंतोतंत पालन करते हुए अत्यंत प्रभावशाली और परिणाम कारक प्रस्तुति करना वैशिष्ट्यपूर्ण दिखाई देता है।

अंत में इतना ही कहना चाहूंगी के, ग़ालियर घराने की परंपरा समस्त देश में गौरवपूर्ण स्थान स्थापित कर चुकी है क्योंकि वह सबसे पुरानी है। जैसे जैसे परंपरा आगे बढ़ती गयी वैसे गायकों की प्रयोगशीलता, सृजनशीलता द्वारा शैली में बदलाव जरूर आया परंतु घराने के मूलभूत तत्वोंको जतन किया गया, बादमें कई सारे नए घराने बन गए लेकिन उनके मूल तत्व ग़ालियर घराने के ही रहे हैं।

संदर्भ ग्रंथ सूची:

1. ग़ालियर की संगीत परंपरा, डॉ अरुण बांगरे
2. Indian Aesthetics and musicology, Prof. Premalata Sharma
3. Hindustani music and the aesthetic concept of Music, Anjali Mittal

अजराडा घराना के कायदों में साहित्यिक-तत्व (छंद एवं अनुप्रास-अलंकार के संदर्भ में)

मिलन डोडिया - शोधछात्र

डॉ. केदार मुकादम - मार्गदर्शक

डिपार्टमेंट ऑफ तबला, फ्रैंकल्टि ऑफ परफार्मिंग आर्ट्स,

द महाराजा सायाजीराव यूनिवर्सिटी ऑफ बड़ौदा

शोधसार

प्रस्तुत शोधपत्र में शोधार्थी द्वारा आज के हमारे सबसे लोकप्रिय अवनद्य वाद्य तबला का महत्वपूर्ण वादन प्रकार ऐसे 'कायदा' विषय पर प्रकाश डालने का विनम्र प्रयास किया गया है। तबला के अजराडा घराना के कायदों में निहित साहित्यिक तत्वों को उजागर करने का विनम्र प्रयास किया गया है। साहित्यिक तत्वों जैसे छंद और अलंकार यह दो महत्वपूर्ण पहलुओं का शोधार्थी द्वारा संक्षिप्त में विवरण इस शोधपत्र में दर्शाया गया है।

बीज शब्द : तबला, अजराडा घराना, कायदा, साहित्यिक तत्व, छंद, अलंकार

प्रस्तावना

साहित्यिक तत्वों का तबला वादन की बंदिशों में आंशिक रूप से समायोजन होता है, जैसे- कायदा विलंबित तथा मध्य विलंबित लय में प्रस्तुत की गई एक कविता होती है, इसमें अलंकार और तुक दोनों का सबसे ज्यादा उपयोग होता है। इन दोनों के कलात्मक प्रयोग से ही काव्यानुभूति की प्रतीति श्रोताओं को बार-बार होती है।

तबला स्वतंत्र वादन का सबसे महत्वपूर्ण वादन प्रकार ऐसा 'कायदा' में निहित साहित्यिक तत्वों में छंद और अलंकार यह दोनों महत्वपूर्ण तत्व हैं। क्योंकि यह दोनों साहित्यिक तत्वों से एक विशिष्ट सौन्दर्य की अनुभूति श्रोतागणों को होती है। तबले की भाषा में बंदिशों की निर्मिति होती है, जिनमें काव्य तत्व की अनुभूति मिलती है। भाषिक काव्य के गठन में छंद वृत्त संकल्पना और अलंकार बहुत ही महत्वपूर्ण भूमिका निभाते हैं। तबला वादन में प्रयुक्त बंदिशों में भी यहाँ के समर्थवान कलाकारों ने साहित्यिक तत्वों जैसे चिंतन प्रधान दृष्टिबोध, बिम्ब विधान, शिल्प विधान, रस, छंद, अलंकार, काव्य प्रयोजन, सौंदर्यबोध, नाद सौन्दर्य, वर्णमैत्री, प्रयोग धर्मिता आदि का उचित प्रयोग कर अपनी शैली को विशिष्ट बनाया। यह सारे साहित्यिक तत्वों में से छंद और अलंकार का तबला के अजराडा के कायदों से अंतरसंबंध देखते हैं।

१. कायदा और छंद का अंतरसंबंध:

१.१ छंद:

“छंदः पादौ तु वेदस्य हस्तौ कल्पोऽथ कथ्यते।
ज्योतिषामयनं चक्षुर्निरुक्तं श्रोत्रमुच्यते ॥
शिक्षा घ्राणन्तुवेदस्य मुखं व्याकरणंस्मृतम्।
तस्मात् सांगमधीत्यैव ब्रह्मलोके महियते ॥”

चरण स्थानीय होने के कारण छंद परम पूजनीय है जैसे भौतिकसृष्टि में बिना पांव के मनुष्य पंगु है वैसे ही काव्यरूपी सृष्टि में बिना छंदःशास्त्र के ज्ञान में मनुष्य पंगुवत् है। बिना छंदःशास्त्र के न तो कोई काव्य की यथार्थगति समझ सकता है न उसे शुद्ध रीति से रच सकता है। भारतवर्ष में संस्कृत और अन्य भाषाओं के विद्वानों में कदाचित ही कोई ऐसा होगा जीसे काव्य पढ़ने का अनुराग न हो परंतु बिना छंदःशास्त्र के पढ़े उन्हें काव्य का यथार्थ ज्ञान एवम बोध होना असंभव है। इसी प्रकार बहुतेरों को काव्य रचने की भी रुचि रहती है किन्तु बिना छंदःशास्त्र के जाने शुद्ध और श्रेष्ठ काव्य रचना दुस्तर है।

**“क्रम हत मता, क्रम गत वृता।
सम कल वर्णा, गिन प्रति चर्णा।।**

(क्रम हत = क्रम नहीं है जिसमे। क्रम गत = क्रम है जिसमे। कल = मात्रा)

“जिन छंद के चारों चरणों में एक समान मात्रा हो परंतु वर्णक्रम एक सा न हो वही **मात्रिक छंद** है।”

“जिन छंद के चारों चरणों में वर्णक्रम एक सा हो और उनकी संख्या भी समान हो वही **वार्णिक वृत्त** है।”

**“मत वरण गति यति नियम, अंतहि समता बंद।
जा पर रचना में मिले, भानु भनत स्वइ छंद।।”**

आचार्य भरत ने ‘छंदोहीनो न शब्दोऽस्ति’ अर्थात् छंद के बिना कोई शब्द नहीं होता, कह कर छंद की उपादेयता स्वीकार की है। छंद के दो भेद हैं वृत्त और जाति। वैदिक परंपरा में छंद वृत्त कहे गए हैं। बाद में भी वर्णिक छंदों के लिए ‘वृत्त’ शब्द का प्रयोग मिलता है। भानु कवि ने वर्णिक छंदों के लिए ‘वृत्त’ और मात्रिक छंदों के लिए ‘जाति’ का प्रयोग किया है।

१.२ : तबला की बंदिशों में प्रयुक्त होने वाले छंदों के स्वरूप एवम साहित्यिक छंद का अंतर तथा विचार-विमर्श

- तबला की बंदिशों में प्रयुक्त होने वाले छंदों के स्वरूप का अर्थ यह है की “साहित्यिक छंद के ग्रूव(Groove) से याने साहित्यिक छंद की पढ़ंत या उसकी बजंत से जो **नादीय रूप** उत्पन्न होते हैं उसके अनुरूप जो उसका चलन बंदिशों के गठन के उपयोग में लिया जाता है उसे सांगीतिक भाषा में छंदबद्धता कहा जा सकता है। केवल साहित्यिक छंद से ही नहीं बल्कि संगीत में हर एक गीत, बंदिश सभी प्रकार के प्रबंधों की एक एक मात्रा में अलग-अलग छंद एवं छंद में निर्मित अलग-अलग चलनों के स्वरूप महसूस होते हैं। जैसे की ‘धागेनधींनधाऽ धाऽगेगेनगधिन धिनागिनाधिनधागे त्रकधिनधिनागिना’ इस कायदे की हर एक मात्रा के शब्दसमूह में अलग अलग छंद का स्वरूप दिखाई देता है।
- “छंद स्वयं उल्लासपूर्ण होता है, हम उसको(साहित्यिक छंद) कम्पोज़ करके सांगीतिक रूप में ढालते हैं यह संगीत में ढाले जाने की जो क्षमता है वो संगीत में प्रयुक्त होने वाले छंद का स्वरूप है। हमारे तबले की भाषा पाटाक्षर की भाषा है, इसमें कैसे निश्चित करना की ये ‘ल=लघु’ है या ‘ग=गुरु’, इनको ‘टंकण स्वर=टंकण’ नाद बोलते हैं। यह ‘टंकण’ नाद या ‘ननाद’ को बाहर निकालने होते हैं।”-पंडित सुशीलकुमार जैन
- तबला में छंद याने जो छंद तबला की बंदिशे बजने से उत्पन्न होता है। इसका गणित हमारे साहित्यिक छंद जैसे के वैदिक और लौकिक उनसे अलग है और जटिल भी क्यूंकी साहित्यिक छंद में सिर्फ लघु और गुरु होते हैं जहां तबले की बंदिशों में आने वाले छंद में द्रुत, अणुद्रुत, लघु, गुरु, काकपद आदि प्रकार का काल होता है कई बार इससे ज्यादा मात्रा का भी काल होता है।
- तबले की नादादिकरण से उत्पन्न होने वाले छंद और साहित्यिक छंद बजने के दृष्टि और लिखने की दृष्टि से भिन्न है क्यूंकी उदाहरण के रूप में, हम तीनताल का एक कायदा देखते हैं...

‘धा ति ट धा ति ट धा धा ति ट धा गे तिं ना कि ना ता ति ट ता ति ट धा धा ति ट धा गे धिं ना गि ना’

यह कायदा हम भाषा(साहित्यिक छंद) के हिसाब से बजाएंगे तो कायदे की मात्रा बढ़ जाएगी क्यूंकी भाषा के हिसाब से ‘धा’, ‘गे’, ‘तिं’, ‘धिं’, ‘ना’ ये सभी वर्णों का कालमान बढ़ जाएगा क्यूंकी यह गुरु मात्राएं हैं जिससे कायदे की मात्रा भी बढ़ जाती है।

- **साहित्यिक दृष्टि** से यह कायदा:
- बोल : धा ति ट धा ति ट धा धा ति ट धा गे तिं ना कि ना

बंधारण: गा ल ल गा ल ल गा गा ल ल गा गा गा गा ल गा

- बोल: ता ति ट ता ति ट धा धा ति ट धा गे धिं ना गि ना

बंधारण: गा ल ल गा ल ल गा गा ल ल गा गा गा गा ल गा

- तबले में छंद का स्वरूप :

बोल : धा ति ट धा ति ट धा धा ति ट धा गे तिं ना कि ना

बंधारण: ल ल ल ल ल ल ल ल ल ल ल ल ल ल ल ल

बोल: ता ति ट ता ति ट धा धा ति ट धा गे धिं ना गि ना

बंधारण: ल ल ल ल ल ल ल ल ल ल ल ल ल ल ल ल

अथवा

बोल : धा ति ट धा ति ट धा धा ति ट धा गे तिं ना कि ना

बंधारण: गा गा गा गा गा गा गा गा गा गा गा गा गा गा गा गा

बोल: ता ति ट ता ति ट धा धा ति ट धा गे धिं ना गि ना

बंधारण: गा गा गा गा गा गा गा गा गा गा गा गा गा गा गा गा

(सूचना : जो ज्यादा गहरा-bold है वो 'टंकार' है वहाँ पे पढ़ंत और बजंत के समय हम वजन देते है जिससे छंद की छबि उभरती है। चूंकि हम जब पढ़ंत या बजंत करते है तब सब वर्णों के बीच में विश्रांती समान ही रहती है इसलिए हम 'गा' = गुरु मात्रा अथवा 'ल' = लघु मात्रा में भले ही लिखा है परंतु उनके बीच की जो विश्रांती है वो समान है केवल अमुक मात्रा पर बोलने या बजने में वजन दिया जाता है)

यह दो रीति से कायदे में छंद का बंधारण देने का आशय यह है की या तो पूरा बंधारण गुरु मात्रा(गा) अथवा पूरा बंधारण लघु मात्रा(ल) के कालमान के हिसाब से आएगा क्यूंकी जब हम यह कायदे की पढ़ंत करते है या बजंत करते है तो सभी मात्रा के बीच में एक माप की ही विश्रांती आएगी। कुछ कायदों में साहित्यिक छंद के हिसाब से भी मात्रा रहेगी पर वो कुछ मात्राएं ही आती है, यह साहित्यिक छंद और तबले की बंदिशों में निहित छंद की भिन्नता है। इसका उदाहरण आगे के विषय में दिया हुआ है।

इस विषय के ज्ञान का बीज शोधार्थी को प्रो. गौरांग भावसार जी ने दिया क्यूंकी जब शोधार्थी मास्टर डिग्री के डेज़रटेशन के बारे में प्रो. गौरांग भावसार को अपने लिखे हुए कायदे बता रहा था तब उन्होंने कहा की बेटा 'तीट'(दीर्घ में) नहीं 'तिट'(ह्रस्व) में लिखते है। 'तीरकीट' नहीं 'तिरकिट' लिखते है। तब इसके बारे में चिंतन-मनन करने के बाद शोधार्थी को अंतरज्ञान हुआ की जब हम लिखते है और जब बजाते है तो यह तफ़ावत होता है।

१.३ : अजराडा घराने के कायदों में छंद

तबला की बंदिशों में साहित्यिक छंद कुछ मात्रा तक सीमित होते है, क्यूंकी संगीत में काल का बंधन भाषिक छंद से बहुत कम है क्यूंकी हर एक मात्रा हर एक बोल छंद ही है। नाद में से 'वर्ण' निर्माण होते है। परिमाणतः 'नाद विविधता' में से 'वर्ण विविधता' निर्माण होती है। विभिन्न वर्णों के संयोग से शब्द निर्माण होते है। पदों का या चरणों का निर्माण, शब्दों से होता है, तो पद्य काव्य जन्म पाता है, पदों से। यह पद्य काव्य छंदोंबद्ध होता है। छंद का बीज नाद में समाया हुआ होता है। अब हम अजराडा के कायदों में छंद की झांकी देखते है।

अजराडा घराने को समर्पित 'तालदास' की कुछ पंक्तियाँ प्रस्तुत करता हूँ ,

सजे कायदे विविध प्रकारे
अजराडे में न्यारे न्यारे

पेशकार सुलफ़ छंद तिनकिन
 धिडनगधिंss विश्रांती धिनगिन
 एक और विशेषता ताकी
 बजत 'रौ' कायदे की झांकी
 'गिनधिन' 'धाधा' 'धिडनग' 'धिनगिन'
 'गेगेनग' 'तकधिंss' 'गेतक' 'धागेधागे'
 'कतकत' 'गदिगन' अतुल सवारी
 वर्ण विविधता अखूट सारी
 'बल' 'पलटा' 'दोहरा' व 'कुल्फी'
 'कणि-पलटा' बेजोड़ विस्तार
 अजराडा का प्रचुर साहित्य
 प्रगल्भ है कायदे में नित्य

अजराडा घराना कायदों के लिए बहुत ही समृद्ध घराना है। अजराडा घराने में अन्य घरानों की तुलना में कायदों की विविधता पाई जाती है। अजराडा घराने में कई प्रकारे कायदे हैं तथा उनकी विस्तारविधि भी सुन्दर और विशाल है। यह घराने में कई ऐसे कायदे हैं जो छंदयुक्त हैं तो किसी में कुछ कुछ भागों में छंद दिखाई देता है। सभी कायदों में रदीफ़-काफिया होने के कारण कोई छंद का सम्पूर्ण स्वरूप स्थापित नहीं हो पाता है।

१.४ अजराडा घराने का कायदा एवम कायदा के छंद का बँधारण

अजराडा का पारंपारिक कायदा

धागेनधीं sनधाs धाsगेगे नगधिन धिनागिना धिनधागे त्रकधिन धिनागिना
 धिनधिना गिनाधाs धाsगेगे नगधिन धिनागिना धिनधागे त्रकधिन तिनाकिना
 ताकेतिर किटताके तिनतिना किनाताके तिरकिट ताकेतिट ताकेत्रक तिनाकिना
 धिनधिना गिनाधाs धाsगेगे नगधिन धिनागिना धिनधागे त्रकधिन धिनागिना

साहित्यिक दृष्टि से छंद का बंधारण

धागेनधीं sनधाs धाsगेगे नगधिन धिनागिना धिनधागे त्रकधिनधिनागिना
 गागालगा ललगाल गालगागालललल लगालगाललगाल लललललगालगा
 धिनधिनागिनाधाs धाsगेगेनगधिन धिनागिनाधिनधागे त्रकधिनधिनागिना
 लललगालगागाल गालगागालललल लगालगाललगाल लललललगालगा
 ताकेतिरकिटताके तिनतिनाकिनाताके तिरकिटताकेतिट ताकेत्रकतिनाकिना
 गागाललललगागा लललगालगागागा ललललगागालल गागाललललगागा
 धिनधिनागिनाधाs धाsगेगेनगधिन धिनागिनाधिनधागे त्रकधिनधिनागिना
 लललगालगागाल गालगागालललल लगालगाललगाल लललललगालगा

विश्लेषण :

यह 'ल=लघु' मात्रा और 'ग=गुरु' मात्रा का बँधारण भाषिक रीति(साहित्यिक रूप) से लिखा है। हमें कायदों में तथा तबले की बंदिशों में इस तरह से छंद को नहीं देखना चाहिए तथा इस कालमान से उच्चारण नहीं करना चाहिए क्योंकि इस तरह से मात्रा बढ़ जाएगी और वह छंद का रूप ताल में नहीं आएगा। चूँकि तबला संपूर्णतः निकास के आधार पर बना हुआ है और उसकी जो भाषा बनी है वो उसके नाद के रूपांतरण से बनी है इसलिए हमें तबले

की बंदिशों को जैसे पंडित सुशीलकुमार जैनजी ने मार्गदर्शन दिया है की बंदिशों के 'टंकार' पर ध्यान देना चाहिए।

तबला की बंदिशें लिखने में भले ही लघु-गुरु के हिसाब से लिखी हो पर उसकी 'पढ़ंत' और 'बजंत' उस बंदिश के 'टंकार नाद' से होगी।

पढ़ंत एवं बजंत में छंद का स्वरूप

धागेनधींनधाऽ	धाऽगेगेनगधिन	धिनागिनाधिनधागे	त्रकधिनधिनागिना
लललगालगा	गालललललल	लललललललल	लललललललल
धिनधिनागिनाधाऽ	धाऽगेगेनगधिन	धिनागिनाधिनधागे	त्रकधिनधिनागिना
ललललललगा	गालललललल	लललललललल	लललललललल
ताकेतिरकिटताके	तिनतिनाकिनाताके	तिरकिटताकेतिट	ताकेत्रकतिनाकिना
लललललललल	लललललललल	लललललललल	लललललललल
धिनधिनागिनाधाऽ	धाऽगेगेनगधिन	धिनागिनाधिनधागे	त्रकधिनधिनागिना
ललललललगा	गालललललल	लललललललल	लललललललल

विश्लेषण :

उपरोक्त सांगीतिक बंधारण की केवल पहली मात्रा(धागेनधींनधाऽ=लललगालगा) ले तो कुछ (न र 'गण' = 'नसल राजभा' = 'लललगालगा') इस प्रकार का आठ मात्रे का छंद बनता है। यह बंधारण से मेल खाते कुछ छंद। जिसके अमुक भाग में यह बंधारण दिख रहा है।

- मनोरमा छंद (न र ज ग=नसल राजभा जभान गा) है। 'नसलराजभा' यह बंधारण मनोरमा छंद की पहले दो गण मे पाया गया।
- इंदिरा छंद (न र र ल ग= नसल राजभा राजभा ल गा)। यह छंद की पहले दो गण कायदे के पहली दो मात्रा से मेल खाते है। तथा छंद के व्याकरण की छूट के हिसाब से हम तीसरे गण 'राजभा' की पहली मात्रा को गुरु की जगह दो लघु गिनले तो पूरा इंदिरा छंद हमारे कायदे की पहली दो मात्रा (धागेनधीं नधाऽ) से मेल खाएगा।
- रथोद्धता छंद (र न र ल ग = राजभा नसल राजभा ल गा, अगर हम पहली मात्रा 'धागेनधींनधाऽ' के 'धा' और 'गे' को मिलाके एक गुरु बना ले और आखरी के 'धा' को दो 'लघु' कर ले तो इसका बंधारण 'गालगाललल' ऐसा होगा और यह 'रथोद्धता' छंद का आदि भाग ('र' 'न' = राजभा नसल) होगा, तथा आखरी 'धा' गुरु मात्रा रहने दे तो इसका बंधारण 'गालगालगा' होगा जिसका स्वरूप रथोद्धता छंद का दूसरा भाग ('र' 'न' = राजभा ल गा) होगा। इस छंद में यह तीनों रूप कायदे की पहली मात्रा से मेल खा रहे है। यह सांगीतिक बंधारण की विशाल वृत्ति है इसलिए जैसे जैन गुरुजी ने कहाँ है की हमें तबले की बंदिशों के 'टंकन' नाद' पे ध्यान देना चाहिए।
- मंदाकिनी छंद (न न र र = नसल नसल राजभा राजभा)
- निवास छंद (न न र ज = नसल नसल राजभा जभान)
- सुमति छंद (न र न य = नसल राजभा नसल यमाता)
- ललितकेसर छंद (न र न र ल ग = नसल राजभा नसल राजभा ल गा)

इस तरह से (धागेन धींनधाऽ=ललल गालगा=नसल राजभा) के कुछ छंद है और भी मिल सकते है। तदुपरांत 'धागेनधींनधाऽ' को हम विस्तार विधि के हिसाब से पलटकर केवल 'धा' को आगे ले ले तो वो अलग छंद बन जाएगा और उसका स्वरूप [धाऽ धागे नधींन=नसलजभान,भा(इसमे दो गण है १. भानस और २. जभान यहाँ 'भानस' के 'न' पे सम आएगा और वजन 'भा' पे आएगा जो आखरी में आएगा)] इस तरह से होगा और यह 'पद्धरी' अथवा 'मधुभार' नामक छंद के बंधारण से मेल खाएगा। इस तरह सभी कायदों में हमे छंद प्राप्य है।

❖ एक महाचपला छंद के अंग से निर्मित डॉ. केदार मुकादमजी का कायदा :

महाचपला छंद गित्युदाहरणम् :

कामंचकास्तिगीतिर्मृगीद्रशांसीधुपानचपलानाम।
सुरतंचमुत्कलज्जनिर्गलोल्लापमणितरम् नियम।।

महाचपला छंद बँधारण : गालल लगाल

धाऽतिट कडधिंत्रा तिटकता कडधिंत्रा तिटकता धिटधागे तिटकता कडतिंत्रा
ताऽतिट कडतिंत्रा तिटकता कडतिंत्रा तिटकता धिटधागे तिटकता कडधिंत्रा

२. कायदा और अलंकार का अंतरसंबंध :

२.१ अलंकार

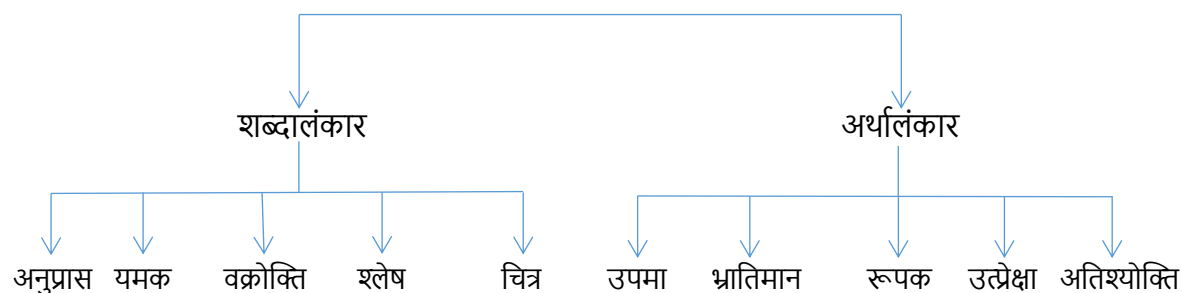
जिसके द्वारा काव्य की शोभा बढ़ती है, अलंकार कहलाते हैं। अलम्+कर से मिलकर अलंकार शब्द बना है। 'अलम्' का अर्थ भूषण, गहना तथा 'कार' का अर्थ करने वाला।

“अलंकार, काव्य को सौन्दर्य प्रदान करने वाला धर्म है” -दण्डी

अलंकार के मुख्य दो प्रकार (१)शब्दालंकार (२)अर्थालंकार

(१)शब्दालंकार: कुछ चुनिंदा शब्दों को योजनाबद्ध तरीके से बांधकर एवम अक्षर चुनकर क्रमबद्ध करने के बाद नादों की आकर्षक ध्वनि को शब्दालंकार के नाम से जाना जाता है। शब्दालंकार का उद्देश्य मुख्यतः नाद सुंदरता तथा नाद चमत्कृति निर्मित होने के कारण इन अलंकारों का प्रयोग तबला वादन में अनजाने में किया हुआ दिखाई देता है। तो कुछ कलाकार उनको प्रयोग हेतु पूर्वक करते हैं। वादन की प्रभावकारकता में वृद्धि इस प्रकार के अलंकारों से होने के कारण बंदिशकार तथा वादक कलाकारों को इस प्रकार के अलंकारों का अध्ययन तथा चिंतन गंभीरता से करना चाहिए और कलात्मकता के साथ उनका प्रयोग अपनी वादन क्रिया में करते रहना चाहिए।

(२)अर्थालंकार : जिन शब्दों के प्रयोग से आशय में फरक हो जाता है और साथ साथ शब्द चमत्कृति की अनुभूति भी प्राप्त होती है ऐसे अलंकारों को अर्थालंकार नाम से संबोधित किया जाता है। तबले की भाषा के माध्यम से किसी प्रकार का मानवी अर्थ नहीं निकलता इसलिए अर्थालंकारों का प्रयोग तबला वादन में संभव नहीं है। अलंकारों के प्रकार एवम पेटा-प्रकार निम्नलिखित हैं



यह स्थूल विभागीकरण है। तबले की बंदिशों में नादचमत्कृति व शब्द चमत्कृति की दृष्टि से शब्दालंकार का प्रयोग है जिसका विस्तृत विवेचन प्रस्तुत है।

अनुप्रास : 'अनुप्रास' यह संकल्पना नाद में से निर्माण होती है। दूसरे शब्दों में, नादों की पुनरावृत्ति काव्य में हुई, तो उसे अनुप्रास कहते हैं। कभी-कभी अनजाने में भी नादाक्षरों की पुनरावृत्ति होना संभव होता है, तो कभी-कभी अनुप्रास हेतुपूर्वक तथा प्रयत्न-पूर्वक निर्माण किया जाता है। कलात्मकता से की हुई पुनरावृत्ति मोहक होती है। कलात्मक पुनरावृत्ति करने की क्षमता, यह व्यापक अर्थ में, 'कला-निर्मितकारों' की शक्ति होती है। कवि इस शक्ति का प्रयोग काव्य में करता है, उसे हम अनुप्रास कहते हैं। संगीत में यह पुनरावृत्ति अक्षरों की होगी, शब्दों की होगी, लय की होगी अथवा स्वराकृतियों की भी होगी। उसी प्रकार वह पुनरावृत्ति लयाकृति की भी होगी।

“कायदे में रदीफ़-काफिया में और जिस बोल का कायदा है उस बोल में अलंकार ज्यादातर दिखाई देता है।”

२.२ अनुप्रास अलंकार और कायदा का अंतर सम्बद्ध

२.२.१ अजराडा घराने के कायदों में निहित अनुप्रास अलंकार के प्रकार :

१. छेकानुप्रास : 'छेक' याने चतुर। यहाँ दो या अधिक वर्णों की आवृत्ति एक ही बार क्रम से होती है। जैसे, उदा :
१. शीतल-शशि, २. सुर-सुरभि, ३. कल-कल कोमल कुसुमकुंज पर मधु बरसाने वाला है।

कायदों में छेकानुप्रास की झांकी:

प्रो. सुधीर कुमार सकशेना जी का कायदा:

- धाधाति धागेन धिनग धागेन धिनग धाधाति धागेति नाकिना
ताताति ताकेन तिनक ताकेन धिनग धाधाति धागेधि नागिना

उस्ताद हबीबुद्दीन खां साहब का कायदा:

- धिनधागे धिनधागे धागेधिन धागेतिट धागेनाधा त्रकधिन धागेत्रक धिनागिना
धागेधागे धिन, धागे धागेधिन धागेतिट धागेनाधा त्रकधिन धागेत्रक तिनाकिना
तिनताके तिनताके ताकेतिन ताकेतिट ताकेनाता त्रकतिन ताकेत्रक तिनाकिना
धागेधागे धिनधागे धागेधिन धागेतिट धागेनाधा त्रकधिन धागेत्रक धिनागिना
- गेनाऽत गदिगन धाऽगदि गनधाऽ धाऽधाऽ गदिगन धागेत्रक धिनागिना
धाऽधाऽ गदिगन धाऽगदि गनधाऽ धाऽधाऽ गदिगन धागेत्रक तिनाकिना
केनाऽत कतिकन ताऽकति कनताऽ ताऽताऽ कतिकन ताकेत्रक तिनाकिना
धाऽधाऽ गदिगन धाऽगदि गनधाऽ धाऽधाऽ गदिगन धागेत्रक धिनागिना
(सूचना: यह कायदे में दो-दो मात्रे के अंतर में क्रम से एक ही वर्ण आ रहे हैं।)

२. लाटानुप्रास : इस अलंकार में एक शब्द अनेक बार परंतु विभिन्न अर्थों में उपयोजित होता है। लाट देश (दक्षिण गुजरात) के लोगों को अधिक प्रिय होने से इस अनुप्रास के प्रकार को "लाटानुप्रास" नाम से संबोधित जाता है। जहाँ पर शब्द और अर्थ एक ही रहते हैं, परंतु अन्य पद के साथ अन्वय करते ही तात्पर्य या अभिप्राय भिन्न रूप में प्रकट होता है, वहाँ लाटानुप्रास होता है।

तबले की भाषा को किसी भी प्रकार का मानवी अर्थ न होने के कारण तबले की बंदिश में साधारणतः लाटानुप्रास की निर्मिति अर्थालंकार के रूप में संभव नहीं। कायदे में जब प्रतिभावान तबलावादक अपने कला-चातुर्य से उपखंडों में निबद्ध शब्दों की गठन में इस प्रकार बदलाव लाते हैं, की श्रोता को ऐसा लगे के शब्दबंध बदल गए, उपखंडों के ढांचे बदल गए तब लाटानुप्रास की छबि निर्माण होती है। जैसे की उदाहरण - पूत सपूत तो का धनसंचय, पूत कपूत तो का धनसंचय।

कायदों में लाटानुप्रास की झांकी:

अजराडा घराना का परंपरागत कायदा :

- धाऽऽऽ गेगेनग धिऽऽऽ गेगेनग धिनगेगे नगधिन धागेत्रक धिनागिना
धाऽधाऽ धाऽगेगे नगधिन गेगेनग धिनगेगे नगधिन धागेत्रक तिनाकिना
ताऽऽऽ केकेनक तिऽऽऽ केकेनक तिनकेके नकतिन ताकेत्रक तिनाकिना
धाऽधाऽ धाऽगेगे नगधिन गेगेनग धिनगेगे नगधिन धागेत्रक धिनागिना

इस कायदा में पहली पंक्ति में 'धाऽऽऽ' तथा 'गेगेनगधिऽऽऽ' का कालखंड तथा उपखंड के ढांचे दूसरी पंक्ति में अलग हो गए तथा दूसरी पंक्ति तिन 'धा' आ गए।

जैसे की एक दूसरा उदाहरण :

- धाऽघेना **तिट**घेना धागेनागे धिनागिना धागेनाति **ऽट**घेना धागेनागे तिनाकिना ताऽकेना **तिट**केना ताकेनाके तिनाकिना धागेनाति **ऽट**घेना धागेनागे धिनागिना

३. वृतयानुप्रास : जब एक वाक्य में एक वर्ण की या अनेक वर्णों की आवृत्ति होती है, तब वृतयानुप्रास होता है। इसका नाम वृत्ति पर पड़ता है। यह तिन प्रकार की होती है। १. उपनागरिका या मधुरा २. कॉमला ३. परूषा

१. उपनागरिका/मधुरा : इसमें 'न', 'म' आदि सानुनासिक वर्णों की पुनरावृत्ति होती है। उदाहरण

- कंकण किंकिनि नूपुर धुनि, कहत लखन सन राम हृदय गुनि।
- तुलसी मनरंजन रंजीत अंजन नैन सुखंजन जातक से।
रंजन भयभंजन गरब गंजन अंजन नैन
मानस भंजन करन जन होत निरंजन दोन।।

कायदों में उपनागरिका वृत्ति की झांकी:

डॉ. केदार मुकादम रचित कायदा :

- घींऽनकीं ऽनधागे नतींऽन धागेनति नघींऽन कींऽनधा गेनधागे तिनाकिना कींऽनघीं ऽनताके नतींऽन ताकेनति नघींऽन कींऽनधा गेनधागे धिनागिना
- धाऽघिड नगधींऽ ऽऽनाऽ घिडनग धिनघिड नगधींऽ ऽऽनाऽ घिडनग धाऽघिड नगधिन घिडनग धिनगिन धिनघिड नगतींऽ ऽऽनाऽ किडनग ताऽकिड नगतींऽ ऽऽनाऽ किडनग तिनकिड नगतींऽ ऽऽनाऽ किडनग धाऽघिड नगधिन घिडनग धिनगिन धिनघिड नगतींऽ ऽऽनाऽ किडनग

२. कॉमला : य, र, ल, व, स इन वर्णों की पुनरावृत्ति को 'कॉमला' प्रकृति का अनुप्रास माना जाता है। किन्तु यह व्यंजन नाद तबले में नहीं होते, इसलिए इन वर्णों का कॉमला वृत्त अनुप्रास तबले में मिलने की संभावना नहीं है।

३. परूषा : इस प्रकृति के काव्य में ओजःपूर्ण "वर्ण-व्यंजन" प्रयुक्त होते हैं। जैसे की **ट, ठ, थ, ड, ढ, र, क** अथवा **संयुक्ताक्षर**

उदाहरण :

- सब जाति फटी दुख की दुपटी, कपटी न रहै जहा एक घटी ।
निघटी रुचि मींचु घटी हु घटी , सब जीव जतीन की छुटी तटी ।
अघ ओघ की बड़ी कटी विकटी, निकटी प्रकटी गुरुज्ञान गटी ।
चहू ओरनी नाचती मुक्ति नटी, गुन घुरजटी बन पंचवटी ।।

कायदों में परूषा वृत्ति की झांकी:

- धाति**टक** ताति**टक्ड** धेति**टक** ताति**ट**धा ति**टक्ड**धे ति**टक**ता ति**ट**धागे तिनाकिना ताति**टक** ताति**टक्ड** तेति**टक** ताति**ट**धा ति**टक्ड**धे ति**टक**ता ति**ट**धागे धिनागिना

४. श्रुत्यानुप्रास : जहां पर एक ही स्थान जैसे कंठ, तालु आदि से उच्चारित होने वाले वर्णों की समानता हो, वह श्रुत्यानुप्रास है। तबले में मुख्य दस वर्णों से सारी बंदिशें बनी हैं जिनके आधार पर वर्णों की आवृत्ति से हम रचना का उच्चारण स्थान नियत कर श्रुत्यानुप्रास की अनुभूति कर सकते हैं।

उदाहरण :

- दिनांत था, थे दीननाथ डूबते,
सधेनु आते गृह ग्वाल बाल थे।

कायदों में श्रुत्यानुप्रास की झांकी:

अजराडा घराने का "कत" पारंपरिक कायदा

- धाऽधाऽ कतघेन तिनाकत घेनतिना कतकत घेनतिना कतघेन तिनाकिना
ताऽताऽ कतकेन तिनाकत केनतिना कतकत घेनतिना कतघेन धिनाकिना

इस कायदा में ज्यादातर दंतव्य वर्ण प्रयुक्त हुए हु।

५. अंत्यानुप्रास : प्रत्येक पंक्ति के अंतिम वर्ण समान हो तो अंत्यानुप्रास होता है। इस अनुप्रास का उदाहरण देने की शोधार्थी को जरूरत नहीं है, क्योंकि "कोई भी कायदा की अंतिम मात्रा (रदीफ़-काफिया) समान ही होती है।"

निष्कर्ष

यह शोधपत्र में शोधार्थी द्वारा मात्र कायदा और वो भी अजराडा घराने के कायदों में साहित्यिक-तत्व जैसे की छंद, अलंकार, गुण, रस, जाति, ताली-खाली, यति मे से सिर्फ छंद और अनुप्रास अलंकार के बारे में विश्लेषण किया है। चूंकि, तबला के मुख्य छे घराने है और उसमे भी १.विस्तारशील और २.निबद्ध दो प्रकार के प्रबंध है तो हम सभी प्रकार के प्रबंध(बंदिश) और सभी प्रकार के साहित्यिक-तत्व जो रचना में सौन्दर्य-तत्व का काम करते है तथा जो रचना को सौन्दर्य प्रदान करते है उनके अंतरसम्बद्ध को पहचानेंगे तो हो सकता है तबला के प्रबंधों(बंदिशों) को हम अलग ढंग से देखे और हो सकता है कुछ और प्रकार के प्रबंध(बंदिश) भी रचे जाए।

संदर्भ सूची:

1. गुरुदेव पंडित सुशीलकुमार जैन का मार्गदर्शन
2. माइणकर सुधीर/तबला वादन में निहित सौन्दर्य/सरस्वती पब्लिकेशन/मुंबई
3. त्रिपाठी दीपक/तबलावादन में प्रयुक्त बंदिशों के साहित्यिक तत्वों का विवेचनात्मक अध्ययन(बनारस घराने के संदर्भ में)/शोध गंगा-थीसिस/ <http://hdl.handle.net/10603/306943>
4. पाठक चितनारायण/श्रीमर्षिगलाचार्यविरचित – छंदःशास्त्रम/चौखम्बा विद्याभवन/वाराणसी
5. 'भानु-कवि' जगन्नाथ प्रसाद/छंदः प्रभाकर/उत्तर प्रदेश हिन्दी संस्थान/लखनऊ
6. पंडित सुशीलकुमार जैन का महाचपला छंद का फेसबुक में नितिन शर्मा जी द्वारा डाला हुआ चित्र

लखनऊ का कव्वाल बच्चा घराना— एक अध्ययन

डॉ० निष्ठा शर्मा — असिस्टेन्ट प्रोफेसर (संगीत गायन)

महात्मा गाँधी बालिका विद्यालय
(पी०जी०) कॉलेज, फिरोजाबाद

सारांश

कव्वाल बच्चों का घराना या लखनऊ घराने की गायिकी को बड़े मुहम्मद खाँ ने परिमार्जित कर स्थाई रूप दिया। यह विशेष गायिकी प्राचीन कव्वाली गायिकी से प्रभावित अद्भुत व निराली थी। स्थाई व अन्तरा भरने के साथ ही फिरत इस गायिकी की विशेषता थी। फिरत की तानें भी बलदार तथा पेंचदार होती थीं। यह मुश्किल गायिकी बहुत आकर्षक व प्रभावी थी। मक्खन खाँ के पौत्र हस्सू खाँ, हदू खाँ और नत्थू खाँ लखनऊ से ग्वालियर जाकर बस गये। आपकी गायिकी ध्रुवपद अंग से प्रभावित थी, जिसमें गम्भीरता, लयदारी व ठहराव की विशेषता थी। ग्वालियर घराने का आरम्भ नत्थन पीरबख्श से माना जाता है। यह घराना ख्याल का सर्वप्रसिद्ध घराना है, जो कि वास्तव में लखनऊ घराने से ही निकला हुआ है।

मुख्य शब्द — संरक्षित, पतनोपरांत, सैद्धान्तिक, परम्परागत तालीम

परिचय

वर्तमान में जब हम रागदारी संगीत अथवा शास्त्रीय संगीत, विशेष रूप से ख्याल गायकी की चर्चा करते हैं, तो यह आवश्यक हो जाता है कि हम संबंधित विषय की जानकारी प्राप्त करें कि आज जो बंदिशें, गायकी और संगीत जिसको हम गा-बजा रहे हैं, जिसका अनुसरण कर रहे हैं, वह हमारे पास किस तरह संरक्षित, सुरक्षित और निरन्तर विकसित होता हुआ हमें प्राप्त हुआ है।

अपने देश के उत्तर भारत के जिन संगीत कलाकारों के संगीत का हम आनन्द लेते आये हैं या उसके बारे में जो जानकारी प्राप्त होती है, उसमें उस काल के राजाओं और बादशाहों का संरक्षण अत्यंत महत्वपूर्ण रहा है। मुगल काल में कलाकारों को सम्मान व विशेष संरक्षण प्राप्त हुआ। मुगल काल के पतनोपरांत अधिकांश कलाकारों का दिल्ली से लखनऊ की ओर आगमन हुआ। संगीत कलाकारों द्वारा अपने शिष्यों अथवा शागिर्दों को जो तालीम दी गई, वही पीढ़ी दर पीढ़ी निरन्तर विकसित हुई। भौगोलिक स्थिति अथवा व्यक्ति विशेष पर इस तालीम को घराने का नाम दिया गया। घराना परम्परा के आश्रय में संगीतकला सुरक्षित रही और विकास के नवीन पथ पर अग्रसर हुई। संगीत के क्रियात्मक स्वरूप को घरानेदार संगीतज्ञों ने हो जीवित रखा।

घराना

घराना हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत की विशिष्टता है। हिन्दुस्तानी संगीत बहुत विशाल भौगोलिक क्षेत्र में विस्तृत है। प्रत्येक घराना अपनी परंपरा और अपनी शैली का सच्चा अनुयायी होता है। जहां तक संगीत के मूल सिद्धान्तों का सम्बन्ध है सब घराने उनका एक सा पालन करते हैं। रागों की व्याख्या में अन्तर हो सकता है परन्तु उनके सैद्धान्तिक आधार में कोई अन्तर नहीं होता।

वस्तुतः गायकी से घराने का निर्माण हुआ। एक गायक ने कुछ शिष्य तैयार किये और दूसरे ने कुछ अन्य शिष्य तैयार किये। इस प्रकार शिष्यों की पीढ़ी चलती गई जिसको कि घराना कहा गया। तात्पर्य यह है कि कुछ विशेषताओं का पीढ़ो-दर-पीढ़ी चलाना अर्थात् गुरु शिष्य परम्परा। जब गायन की शैलियाँ इन विद्वानों द्वारा शिष्यों को प्राप्त हुईं तो लोग इस परंपरागत शैलियों को घराना कहने लगे। इस प्रकार से घराने का एक मुख्य, संरक्षक अथवा मार्गदर्शक होता है। सच तो यह है कि घराना हिन्दुस्तानी संगीत की निराली विशेषता है।

सदियों से चलती हुई इस परम्परा में गुरु और शिष्य के पारस्परिक संबंध, शिष्य का गुरु के प्रति समर्पण, श्रद्धा, विश्वास, वैश्वगणिक सांगीतिक मर्यादायें, अनुशासन आदि मिलकर ही “घराना” शब्द को सार्थक करते हैं। भारतीय रागदारी संगीत में शास्त्रबद्ध होते हुये गायकों द्वारा स्वतन्त्र रूप से अपनी प्रतिभा द्वारा निर्मित की गई विशिष्ट गायन शैली कालान्तर में सुयोग्य शिष्यों द्वारा ग्रहण की गई। इस विशिष्टता को आत्मसात कर विशिष्ट सौन्दर्य को पुष्ट करते हुये शिष्यों द्वारा प्रचलित हुई। यही विशिष्ट शैली प्रमुख गुरु अथवा उनके निवास स्थान के नाम से घरानों के रूप में प्रसिद्ध हुई।

गुरु शिष्य परंपरा में गुरु द्वारा शिष्य के स्वर का संवर्धन करने के साथ ही अलंकार, स्वर— संगतियों, गमक, कण, मीड़ आदि के रियाज के द्वारा आवाज में लोच और वजन उत्पन्न हो जाता है। यह प्रयास अनेक वर्षों तक चलता है। संगीत में जिसे ‘तालीम’ कहते हैं। इस प्रक्रिया के फलस्वरूप संगीत की गायकी “शिष्य दर शिष्य के रूप में बढ़ती है इस विशिष्ट परंपरा को घराना के नाम से जाना गया।¹ कलाओं में जब परिपक्वता आ जाती है तो वही परिपक्वता विशिष्ट शैलियों को जन्म देती है। भारत में ऐसी ही शैलियों ने ‘घराना’ या परम्परा का रूप प्राप्त किया।²

“घराने” निशानी या पहचान के हिसाब से गायकी की विशिष्ट रीति बनाये रखने वाली एक परंपरा है। कह सकते हैं कि परंपरा व पृथगात्मकता के मिश्रण से ही घराने जड़ पकड़ते व बढ़ते जाते हैं।³

हिंदुस्तानी संगीत में घराना एक सामाजिक व्यवस्था है। संगीतकारों या प्रशिक्षुओं को एक विशेष संगीत शैली के पालन से जोड़ने वाला संगठन। एक घराना एक व्यापक संगीत शास्त्रीय विचारधारा का भी संकेत देता है। यह विचारधारा कभी-कभी एक घराने से दूसरे घराने में काफी हद तक बदल जाती है। इसका सीधा प्रभाव सोच, शिक्षण, प्रदर्शन और संगीत की सराहना या प्रोत्साहन पर पड़ता है।⁴

मुगल साम्राज्य के अंतिम दिनों के साथ ही शास्त्रीय संगीत की भी अवनति होने लगी, तब शास्त्रीय संगीत का गमन देशी रियासतों की ओर होने लगा। इनमें से लखनऊ, ग्वालियर, जयपुर, उदयपुर, रामपुर, अलवर बड़ौदा एवं हैदराबाद प्रमुख थे। इन राज्यों के शासकों के उदार एवं प्रेमपूर्ण संरक्षण की छत्रछाया में प्रतिभाशाली एवं परिश्रमी संगीत कलाकारों का तथा संगीत का उत्तरोत्तर विकास होता गया।⁵

ख्वाल गायकी के अनेक घराने आज प्रचलित हैं, जैसे ग्वालियर, आगरा, रामपुर, दिल्ली, लखनऊ, पटियाला, किराना, जयपुर, भिण्डी बाजार वाले, मनरंग घराना, गोखले घराना, सहसवान, उदयपुर अतरौली, विष्णुपुर, वाराणसी तथा पंजाब घराना इत्यादि। इस घरानेदार गायकी ने अभिजात संगीत में एक परम्परा को जन्म दिया है जिसमें रियाज यानि अभ्यास का कड़ा अनुशासन है। सुर लगाने की एक मर्यादा है। ध्वनि के नियमानुसार आज संगीतमय आवाज के लिए जिन तत्वों यानि आवाज का छोटा बड़ापन तथा आवाज की स्वाभाविक जाति के वैज्ञानिक रूप से पाश्चात्य में जो विवेचन किया जाता है, आवाज यानि कल्चर के जिन वैज्ञानिक तरीकों और सिद्धान्तों का विवेचन पाश्चात्य संगीत ग्रन्थों में हुआ है, उन सब तत्वों को गुरु 7-8 वर्षों के अटूट रियाज या परिश्रम से गले में अनायास उतार देता था। स्वर तंत्री से फ्लेक्सबिलिटी आ जाये और गायक सहायक नादो व श्रुतियों के घेरों से निकलता हुआ सौष्ठव रूप में दिखाई दे, साथ ही असर व मधुरता बनी रहे इन बातों पर घराने वाले विशेष ध्यान देते थे। यह सब बातें आज भी व भविष्य में भी अनुकरणीय है। अपनी आवाज पर पूर्ण अधिकार था। घरानों का रियाज करवाने का तरीका था। सूक्ष्म, अतिसूक्ष्म, अन्दाजों, रीति तथा अनुशासन से पूर्ण विज्ञ थे।

कव्वाल बच्चा घराना

लखनऊ में ऐसे ही प्रतिष्ठित घराने का उदय हुआ। कव्वाल बच्चों का घराना, जिसकी महक हिन्दुस्तान भर में फैल गई। एक वर्णन के अनुसार दिल्ली में सुल्तान शमसुद्दीन अल्तमश के काल में सावन्त और बूला दो भाई थे। जिनमें इनका खानदान बाद में कव्वाल बच्चों का घराना कहलाया। परन्तु अनेक विद्वानों

के अनुसार अवध के नवाब आसिफुद्दौला के काल में गुलाम रसूल नामक बड़े मशहूर कव्वाल हुये। इनके प्रपौत्र उस्ताद शक्कर खाँ, उस्ताद मक्खन खाँ लखनऊ के प्रख्यात ख्याल गायक के नाम से जाने जाते रहे। साथ ही शक्कर खाँ व मक्खन खाँ के पुत्र बड़े मुहम्मद खाँ तथा नत्थन पीरबख्श इस शैली के अद्वितीय कलाकार थे। यह घराना पेचीदा गुत्थेदार तानों के अंग के लिये प्रसिद्ध रहा है।⁶ किम्वदंतियों के अनुसार लखनऊ घराने के संस्थापकों में बहादुर खाँ एवं दुल्ला खाँ का नाम आता है। करम इमाम के अनुसार लखनऊ घराने के संस्थापक गुलाम रसूल कव्वाल थे।⁷

दूसरे वर्णन के अनुसार अलाउद्दीन खिलजी के समय के बाद दो घरानों के विषय में पता चलता है। बैजू बावरा द्वारा स्थापित कलावंत घराना तथा दूसरे अमीर खुसरो द्वारा स्थापित कव्वाल बच्चों का घराना इसको जौनपुर के सुल्तान हुसैन शर्की ने प्रचारित किया था। कव्वाल बच्चों के घराने की नींव तब और मजबूत हुई जब सदारंग द्वारा ख्याल जैसी रोचक शैली का आविष्कार हुआ। वास्तव में कहा जाये तो कव्वाल बच्चों का घराना ही ख्याल शैली का जन्मदाता था। मुगल साम्राज्य के पतन के बाद गायक व वादक राजाश्रय ढूँढ़ने लगे। फलस्वरूप नवाब आसिफुद्दौला के समय लखनऊ संगीत कला का प्रमुख केन्द्र बन गया।

बड़े मुहम्मद खाँ ने अपने पिता शक्कर खाँ और चाचा मक्खन खाँ से शिक्षा ली। बड़े मुहम्मद खाँ तथा नत्थन पीर बख्श (पुत्र मक्खन खाँ) इस शैली के सर्वोत्कृष्ट कलाकार थे। इन दोनों कलाकारों के ग्वालियर चले जाने पर दोनों की भिन्न-भिन्न गायिकी के सम्मिश्रण से ही ग्वालियर घराने का सूत्रपात हुआ। बड़े मुहम्मद खाँ ने ही ख्याल में तानों का प्रयोग प्रारम्भ किया। अतः आज जो तानें गायी जाती हैं। उनका श्रेय बड़े मुहम्मद खाँ को ही जाता है।⁸ कव्वाल बच्चों का घराना या लखनऊ घराने की गायिकी को बड़े मुहम्मद खाँ ने परिमार्जित कर स्थाई रूप दिया। यह विशेष गायिकी प्राचीन कव्वाली गायिकी से प्रभावित अद्भुत व निराली थी। स्थाई व अन्तरा भरने के साथ ही फिरत इस गायिकी की विशेषता थी। फिरत की तानें भी बलदार तथा पेंचदार होती थीं। यह मुश्किल गायिकी बहुत आकर्षक व प्रभावी थी। मक्खन खाँ के पौत्र हस्सू खाँ, हदू खाँ और नत्थू खाँ लखनऊ से ग्वालियर जाकर बस गये। आपकी गायिकी ध्रुवपद अंग से प्रभावित थी, जिसमें गम्भीरता, लयदारी व ठहराव की विशेषता थी। ग्वालियर घराने का आरम्भ नत्थन पीरबख्श से माना जाता है। यह घराना ख्याल का सर्वप्रसिद्ध घराना है, जो कि वास्तव में लखनऊ घराने से ही निकला हुआ है।⁹

ग्वालियर नरेश दोनों तरुण गायक हदू-हस्सू खाँ के शुभचिंतक थे। ग्वालियर नरेश बड़े मुहम्मद खाँ की गायिकी से अत्यधिक प्रभावित थे। अतः हदू-हस्सू खाँ पर्दे के पीछे छिप कर बड़े मुहम्मद खाँ का गायन सुनते। तीव्र बुद्धि वाले इन दोनों गायकों ने बड़े मुहम्मद खाँ की गायिकी को अपने गले में बिठाना शुरू किया। एक दिन बड़े मुहम्मद खाँ को हदू-हस्सू खाँ का गायन सुनवाया गया। बड़े मुहम्मद शीघ्र ही समझ गये तथा ग्वालियर नरेश भी इस बात को भाँप गये। फिर हदू-हस्सू खाँ ने बड़े मुहम्मद खाँ की शिष्यता ली तथा श्रद्धापूर्वक सीखकर कव्वाल बच्चों की विलक्षण गायिकी को भी आत्मसात किया। इस प्रकार कव्वाल बच्चों की गायिकी में कुछ अलग अनूठापन था। जो सभी को अपनी ओर आकर्षित करती थी, हर कोई इस गायिकी को नहीं गा सकता था। बड़े मुहम्मद खाँ इस गायिकी के विशेषज्ञ थे। इनके भाई अहमद खाँ ने भी बड़े भाई की फिरत की पेंचदार गायिकी को सीखा। राग का सच्चा स्वरूप रखते हुये पेचीदा फिरत के नये-नये टुकड़े रचनात्मक सौन्दर्य को बढ़ाते थे। आपकी पेचीदा फिरत की तानें बड़ी जोरदार होती थीं अतः उन्हें तान-कप्तान की उपाधि से नवाजा गया था। बड़े मुहम्मद खाँ के तीसरे भाई हिम्मत खाँ 1850 के लगभग रीवां रियासत में थे। आपको भी बहुत प्रसिद्धी मिली तथा आपके शिष्यों की लम्बी कतार रही।

बड़े मुहम्मद खाँ के बेटे भी अपने पिता की गायिकी को आत्मसात कर प्रसिद्ध गायक बने। इनके बड़े बेटे अमान अली की फिरत की तानों के बल और फंदे अचम्भित कर देते थे। यह अलवर, जयपुर, ग्वालियर और रीवाँ रियासतों में अधिकतर रहे और प्रसिद्धि तथा मान सम्मान पाया। दूसरे बेटे बाकर अली खाँ रामपुर में नवाब कल्बे अली के राज्य में दरबारी गायक थे। जहाँ सेनिया घराने के अमीर खाँ व बहादूर हुसैन खाँ जैसे विद्वान तंत्रकार थे। वहीं आपने भी अपनी अद्वितीय गायिकी से अपना महत्वपूर्ण स्थान बनाया और सम्मानित हुये। मुन्नवर खाँ 1870 में रीवा राज्य में नियुक्त हुये और जीवन पर्यन्त वहीं रहे। मुबारक अली खाँ बड़े मुहम्मद के तीसरे बेटे थे। जिन्होंने कव्वाल बच्चों की गायिकी यानि पेचीदा फिरत की गायिकी पर पूर्ण अधिकार प्राप्त कर लिया था। उनकी तानों के बल और फंदे इतने मुश्किल थे कि अच्छे-अच्छे गायक भी नहीं समझ पाते थे और तान इस तरह सम पर आती थी कि सुनने वाले आश्चर्य में पड़ जाते थे। बड़े मुहम्मद खाँ के बाद कव्वाल बच्चों की गायिकी की शानदार व्याख्या इनके बेटे बाकर अली और मुबारक अली ने ही की थी। मुबारक अली अलवर राज्य के सम्मानित गायक थे। अलवर के बाद आप जयपुर पहुँचे यहाँ भी आपको बहुत सत्कार व प्रतिष्ठा मिली। उस समय जयपुर दरबार में बीनकार रजब अली खाँ सेनिया घराने के प्रसिद्ध सितार वादक अमृत सेन, आगरा घराने के प्रसिद्ध ख्याल गायक घघ्हे खुदाबख्श, ध्रुवपद गायक बहराम खाँ तथा अन्य विद्वान कलाकार थे। ऐसे में बड़े मुहम्मद की पेचदार फिरत की विशेष गायिकी के अनूठे गायक मुबारक अली ने बहुत प्रसिद्धि पायी। मुबारक अली को संगीत शिक्षा देने में बहुत रुचि नहीं थी। अतः शिष्य परम्परा में कोई खास नहीं है। किन्तु बम्बई के उस्ताद अल्लादिया खाँ तथा उस्ताद नत्थन खाँ ने आपकी गायिकी से प्रभावित होकर बहुत कुछ उन्हीं के अनुसार अपनी अलग गायिकी को बनाया। मुबारक अली के बाद आपके भतीजे वारिस अली खाँ और इनायत हुसैन खाँ इस घराने के प्रतिनिधि हुये जो ग्वालियर में नियुक्त हुये और इसके अतिरिक्त जयपुर व अलवर में भी आपने प्रतिष्ठा पायी। अवध के संगीतज्ञों में उस्ताद सादिक अली खाँ अविस्मरणीय हैं। आप अपने युग के श्रेष्ठतम ख्याल गायक थे। मध्यम मार्ग को अपनाते हुये ध्रुवपद के बाद ख्याल गायन के विकास को दिशा देने में आप प्रमुख संगीतज्ञों में थे। खुर्शेद अली खाँ, उस्ताद सादिक अली खाँ के शार्गिद थे, जिन्होंने अपनी गायन कला से लखनऊ के संगीत को सम्पूर्ण भारत में प्रतिष्ठा दिलवाई। उस्ताद खुर्शेद अली खाँ अवध में संगीत के स्वर्णयुग के अंतिम प्रतिनिधि थे। बड़े मुन्ने खाँ तथा छोटे मुन्ने खाँ का नाम भी सम्पूर्ण उत्तर भारत को श्रेष्ठ ख्याल गायकों में सम्मानपूर्वक लिया जाता है। आपकी गायिकी में ऐसा सम्मोहन था कि सभी को आकर्षित कर लेता था।

कव्वाल बच्चा घराना या लखनऊ घराना की ख्याल गायिकी की अपनी विशेषतायें रहीं¹⁰ –

1. तीनों सप्तकों के लिये आवाज की तैयारी की स्वर साधना।
2. स्थाई से पहले राग वाचक आलाप।
3. स्थाई व अन्तरा गाने की अपनी विशिष्ट शैली। जिसमें क्रमशः स्थाई व अन्तरा स्पष्ट एवं पूरा गाया जाता था।
4. स्थाई व अन्तरा गाने के बाद मुखड़े पर वापस आकर धीरे-धीरे बढ़त करते हुये तार स तक पहुँचना।
5. आलापचारी के बाद विभिन्न प्रकार की तानों को गाना। जैसे— सपाट तान, रागांग तान, फिरत तान।
6. फिरत की तान की अपनी विशेषता।
7. बलदार और पेंचदार गायिकी की अद्भुत विशिष्टता।
8. किसी भी आलाप तथा तान के बाद पूरा मुखड़ा गाकर सम दिखाना।
9. समान दो स्वरों का प्रयोग करते हुये विभिन्न लयकारियों की तान।
10. खरज साधना पर विशेष बल।
11. मींड युक्त बंदिश एवं आलापचारी।
12. साधारण विलंबित लय का प्रयोग।

“लखनऊ कवाल बच्चों का घराना” की बेजोड़ गायकी को गुणीजन सदैव मान्यता देते हैं। सच्ची गायकी छिपाई नहीं जा सकती। लेकिन केवल श्रवण मात्र से प्रतिष्ठित मुश्किल गायकी को सीखा नहीं जा सकता। गायकी का असली ज्ञान गुरु के द्वारा बताये जाने पर ही प्राप्त होता है। गायकी के लिये शिक्षा अनिवार्य है। हदू— हस्सू खाँ भी बड़े मुहम्मद खाँ की गायकी को सुनने के बावजूद उसकी पूर्ण व्याख्या करने में असमर्थ रहे। वह अपने इस अभाव से परिचित थे। यद्यपि उनकी अपनी गायकी भी प्रतिष्ठित गायकी थी। परन्तु कवाल बच्चों की गायकी का आकर्षण ऐसा जबरदस्त था कि वह उसके प्रभाव से बच न सके। यथार्थ में वह सच्चे गुण ग्राहक थे इसलिये बड़े मुहम्मद खाँ के शिष्य बन गये और अपनी गायकी की भी शोभा बढ़ाई।¹¹

निष्कर्ष

ग़ालियर ख्याल शैली को प्रमुख घराने के रूप में माना गया है जबकि ख्याल गायकी में “कवाल बच्चों का घराना” विलक्षण एवं प्रभावोत्पादक गायकी का स्रोत रहा है। बड़े मुहम्मद खाँ कवाल बच्चों की गायकी के विशेषज्ञ थे। बड़े मुहम्मद खाँ को ग़ालियर नरेश ने आमंत्रित किया। ग़ालियर में हददू खाँ और हस्सू खाँ भी दरबारी संगीतकार थे। महाराजा ग़ालियर की आज्ञा से हददू हस्सू खाँ बड़े मोहम्मद के शगिर्द हुए और कवाल बच्चों की गायकी को सीखा बड़े मुहम्मद खाँ भी ग़ालियर दरबार में प्रतिष्ठित गायक के रूप में रहे। लेकिन बाद में “कवाल बच्चों का घराना” की वंशावली या तो लुप्त हो गई या ग़ालियर घराने में ही विलय हो गई, जिसने ऐसी स्थिति हासिल की और इतने सारे शिष्यों को आकर्षित किया कि यह स्थिति का प्रतीक बन गया और संगीतकार समुदाय के बीच परंपरा। बाद के अधिकांश घरानों ने ग़ालियर घराने की पैतृक भूमिका स्वीकार कर ली। कवाल बच्चों का घराना के संगीतज्ञ अब ख्याल के संगीत इतिहास का हिस्सा बन गए।

घराना परम्परा का अस्तित्व आज भी विद्यमान है। परम्परायें कभी भी खत्म नहीं होती हैं। घराने तो वास्तव में अतीत में की गई साधना का ही प्रतिफल हैं। इनको सुरक्षित, अक्षुण्ण रखना चाहिये। भारतीय संगीत घरानों में ही पनपा है, विकसित हुआ तथा उसकी निरन्तरता बनी हुई है। सत्य तो यह है कि बिना किसी परंपरा के संगीत कला का ज्ञान व शिक्षा प्राप्त करना कठिन ही नहीं असंभव है इसीलिये दिल्ली से लखनऊ लखनऊ से ग़ालियर तथा अन्य घरानों का उदय हुआ। आज गायकी में नवीन और प्राचीन का समन्वय दिखाई देता है। जहाँ घराने को गायकी परिलक्षित हो रही है, वहीं नव-सृजन की उपलब्धियाँ भी हैं। तात्पर्य यह है कि गायकी को समृद्ध बनाने हेतु घराना-परम्परा में नवीन विचारों का समन्वय भी दृष्टव्य है। लेकिन निःसन्देह घरानेदार कलाकारों द्वारा संगीत कला, गायकी और बन्दिशों का जो संरक्षण किया, उसके फलस्वरूप प्राचीन राग, विद्यागत तकनीक, पारम्परिक बन्दिशें आज तक सुरक्षित रह पाईं।

सन्दर्भ सूची:

1. शर्मा, महारानी (मई 1979) संगीत पत्रिका, पृष्ठ —41
2. मेहता, रमणलाल (जुलाई 1986) तदेव, पृष्ठ—25
3. देशपांडे, वामनराव (1961) घरानेदार गायकी, पृष्ठ—28
4. Kulshreshtha, Khushbu (2010) Introduction of Musical Gharanas and great artists Pg.42
5. पंत, शिप्रा (2011) राग शास्त्र में पारंपरिक बन्दिशों की भूमिका, पृष्ठ—118
6. मिश्र, रमेश, दिल्ली घराने का संगीत में योगदान, पृष्ठ—37,38
7. Hasan Amir (1990) Vanishing Culture of Lucknow Pg. .110
8. Meer, Wim Van Der, Hindustani music in the Twentieth Century, Page.152. आठवले, वी0आर0 संगीत सरिता कार्यक्रम ‘आकाशवाणी’।
9. परांजपे, शरच्चंद्र श्रीधर (1972) संगीत बोध पृष्ठ—188
10. खाँ, मोमिन, व्यक्तिगत साक्षात्कार
11. चौबे, सुशील कुमार, (1984) संगीत के घरानों को चर्चा, पृष्ठ—67

गायन तथा वादन में संगत वाद्य के रूप में तबले का महत्व

डॉ० परमजीत कौर - एसोसिएट प्रोफेसर (संगीत वाद्य- सितार)

एस. डी. कॉलेज, अंबाला कैट, हरियाणा

सार

भारतीय संगीत अपने सुदृढ़ शास्त्रीय पक्ष, गुरु शिष्य परंपरा तथा गायन व वादन की अनोखी पद्धतियों से विश्व में अपनी पृथक पहचान बनाये रखने में सफल रहा है। एक शताब्दी पूर्व तक भारत में ध्रुपद धमार गायकी के साथ विभिन्न प्रकार की वीणा के वादन में पखावज ने अपना परचम लहराये रखा। परन्तु संगीत में आई घुलनशीलता तथा नई आवश्यकताओं की पूर्ति के लिए जहाँ गायन शैलियों, वाद्यों और वैज्ञानिकता ने परिवर्तन लाये हैं वहीं भारतीय संगीत की कायापलट (Metamorphosis) में तबले ने अपना अभूतपूर्व योगदान दिया है। यह एक मात्र ऐसा ताल वाद्य है जिस ने ध्रुपद धमार जैसी कठिन गायकी से लेकर लोकगायकी, तन्त्र वाद्य से लेकर फूंक वाले वाद्यों, कथक से लेकर लोक नृत्य, फिल्मों से लेकर लोकनाट्यों इत्यादि में अपनी अमिट छाप छोड़ी है। आज तबला गायन, वादन, नृत्य तथा नाट्य को नई दिशा प्रदान करने में उत्प्रेरक सिद्ध हो रहा है। यही नहीं तबले का एकल प्रदर्शन भी आज बहुत मनोरंजक एवं शास्त्रीय संगीत को बुलन्दियों पर पहुँचाने में कारगर साबित हो रहा है। यही वजह है कि आज तबला वादक उस्ताद जाकिर हुसैन को विश्व का प्रसिद्ध सम्मान "ग्रैमी" से नवाजा गया है।

मुख्य शब्द: तबला, कायापलट, नई दिशा, शास्त्रीय संगीत, ग्रैमी।

परिचय: संगीत में काल(समय) नापने के ढंग को ताल कहते हैं। जिस प्रकार भाषा में व्याकरण की आवश्यकता होती है ठीक उसी प्रकार संगीत में ताल की आवश्यकता होती है। ताल पर ही गायन, वादन व नृत्य की इमारत खड़ी होती है। हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत में तबला लय और ताल के लिए सर्वोत्तम एवं वांछनीय वाद्य यंत्र है। शास्त्रीय संगीत की विभिन्न गायन शैलियाँ ध्रुपद, धमार, ख्याल, सादरा, ठुमरी, दादरा, टप्पा इत्यादि के साथ बड़ी मात्रा की तालों से छोटी मात्रा की तालों का विकास हुआ। बहुत हद तक इस विकास का सूत्रधार तबला हैं। एकल वादन में सितार, सरोद, शहनाई इत्यादि को स्थापित करने में भी तबले का अहम योगदान है।

संगत को अंग्रेजी में Accompaniment कहते हैं। इस का हिंदी में मतलब "सहवस्तु, सहायक उपकरण" ¹ भी है। अर्थात् संगत में एक दूसरे का सहयोग अनिवार्य है। यही नहीं ऐसा करने से प्रत्येक कार्य में सहक्रियात्मक प्रभाव (Synergetic Effect) बढ़ जाता है। संगीत के क्षेत्र में संगत गायन, वादन और नृत्य तीनों कलाओं में भरपूर देखी जाती है। संगत से तात्पर्य "जब एक कलाकार की कला प्रस्तुति के दौरान कुछ अन्य कलाकार रचनात्मक सांगितिक सहयोग प्रदान करते हैं तथा सम्पूर्ण प्रदर्शन में हर कदम पर कलात्मक रूप से उसका साथ देते हैं तो उसे संगीत की भाषा में संगत करना कहते हैं। इसे इस प्रकार समझा जा सकता है- जब हम किसी मंचीय सांगितिक कार्यक्रम का आनंद लेने सभागार में पहुँचते हैं तो पाते हैं कि एक गायक मंच पर गायन प्रस्तुत कर रहा है और शेष तानपुरा, हारमोनियम, सारंगी, तबला इत्यादि पर प्रस्तुत स्वरावलियों का अनुसरण कर स्वरों को भराव प्रदान कर रहे हैं ये साथी कलाकार ही सहयोगी या संगत कलाकार कहलाते हैं।"²

भारतीय शास्त्रीय संगीत की तीनों विधाओं गायन, वादन तथा नृत्य में तबला लय और ताल के लिए सर्वोत्तम एवं वांछित वाद्य है। यह एकल और संगत दोनों रूपों में सभी अवनद्ध वाद्यों का अनुसरण कर सकता है। तबले पर ध्रुपद धमार जैसी गंभीर, ख्याल जैसी श्रृंगारिक और टप्पा एवं ठुमरी जैसी चंचल गायकी में ताल देने की विशिष्टता है। गायन में तबले को संगत के रूप में प्रमुखता मिलने की निम्नलिखित विशेषताएं हैं :-

1. **तबले की बनावट:** तबले के दो भाग दायँ व बायाँ होते हैं, जिन्हें उर्ध्वमुखी अर्थात् खड़ी अवस्था में रखकर बजाया जाता है। ऊँचाई कम होने से वादक आसानी से जोरदार व द्रुत गति से वादन करने में सक्षम होता है। पखावज के विपरीत तबले के दोनों भागों में स्याही लगी होती है और बाएं भाग से भी धमक निकलने की सुविधा होती है। तबले के दोनों भागों पर अँगुलियों तथा हथेली दोनों का प्रयोग होता है। इस कारण तबले के

वादन में सुंदरता व आकर्षण बढ़ जाता है और पखावज से पृथक होकर संगीत में इसकी उपयोगिता बढ़ जाती है। तबले को बैठकर तथा खड़े होकर सुविधानुसार बजाया जा सकता है।

2. **अनुकूलनशीलता:** मध्यकाल में जन्म लेने वाले तबले को तबला वादकों ने अनेक परिवर्तन कर गायन, वादन और नृत्य के हर क्षेत्र में गतिशील बनाया है। तबले पर खुले तथा बंद दोनों प्रकार के बोलों का निकास सरल एवं संभव होने के कारण ध्रुवपद – धमार आदि गाम्भीर्य युक्त गायन, ख्याल गायन तथा सुगम संगीत के साथ संगत करने में सक्षम है। पखावज में बंद (कम गूंज युक्त) बोल न बज पाने से इसका वादन ध्रुवपद, धमार गायकी तक ही सिमट कर रह गया है। आजकल के दौर में लगभग सभी अवनद्ध वाद्यों की नक़ल तबला कर सकता है जबकि इसकी नक़ल दूसरा कोई वाद्य नहीं कर सकता, यहाँ तक कि पखावज भी नहीं।
3. **तबला साहित्य:** तबला वादकों ने तबला साहित्य को विस्तार प्रदान करने में कई प्रकार के ताल वाद्यों तथा नटवरी (कथक) नृत्य में प्रयुक्त होने वाले बोलों को आत्मसात कर लिया, उदहारण के लिए ढोलक, नक्कारा आदि से लग्गी तथा किनार (चाटी) के बोल, मृदंग (पखावज) से परन, रेला, पडाल या पराल आदि, नटवरी नृत्य में मुखड़ा, परन, पड़ंत, गत आदि। इसके अतिरिक्त तबला वादकों ने अपने खुद के साहित्य जैसे कायदा, पेशकर, टुकड़ा इत्यादि को भी विकसित किया है। इस प्रकार वर्तमान समय में तबला साहित्य विश्व के किसी भी ताल वाद्य साहित्य की अपेक्षा विपुल, समृद्ध तथा पेचीदा हो गया है। तबले में हथेली से कम, अँगुलियों से अधिक काम लिया जाता है जिसके कारण उसमें बोलों को जितना द्रुत, स्पष्ट व आकर्षक ढंग से बजाया जा सकता है उतना किसी अन्य ताल वाद्य से संभव नहीं है। अतः तबले की ये सभी खूबियाँ उसे अन्य सभी ताल (अवनद्ध) वाद्यों से पृथक करती है, संगीत में ज्यादा उपयोगी बनाती है, ज्यादा लोकप्रियता प्रदान करती है और विपुल एवं विस्तृत वादन परम्परा का जन्म व विकास कराती है।
4. **तबला-संगत का क्षेत्र:** वर्तमान में तबला संगीत के अधिकांश क्षेत्र में दखल रखता है परन्तु यहाँ हमारा उद्देश्य संगत के गायन क्षेत्र में निम्न बिंदुओं पर चर्चा करना है :-
 - **शास्त्रीय संगीत:** ध्रुवपद धमार जैसी गंभीर गायन शैली को पखावज के भारी भरकम तालों जैसे ब्रह्म ताल (28 मात्रा), मत्त ताल (18 मात्रा), शिखर ताल (17 मात्रा), वीर भद्र ताल (25 मात्रा) आदि से आज़ाद कर आज तबले अनुरूप कम मात्राओं के तालों में निबद्ध किया जाता है जैसे चरताल, (12 मात्रा), सूलताल (10 मात्रा), धमार (14 मात्रा), तीव्रा (7 मात्रा) इत्यादि। इसी प्रकार सादरा गायन में अधिकतर झपताल (10 मात्रा) प्रयोग होती है। ख्याल मुख्यतः तबले के अनुरूप ही बना है। तबले के बिना ख्याल गायन अधूरा है। यह विलम्बित तथा द्रुत दोनों लय में प्रचलित है। विलम्बित ख्याल (बड़ा ख्याल) ध्रुवपद शैली पर आधारित होता है, जिसमें एकताल (12 मात्रा), झुमरा (14 मात्रा), तिलवाड़ा (16 मात्रा), झपताल (10 मात्रा) इत्यादि प्रयोग होते हैं। द्रुत ख्याल (छोटा ख्याल) में ज्यादातर तीनताल (16 मात्रा) का ही प्रचलन है। विलम्बित ख्याल हेतु तबला वादक ऐसे वर्णों का प्रयोग करता है जो इकहरे न हो, जिनमें मात्राओं से भराव आ सके जैसे तिरकिट आदि। इस प्रकार एक मात्रा में कई सारे वर्णों के प्रयोग से ठेका भरा हुआ सा प्रतीत होता है और लय को बनाये रखने में आसानी होती है। द्रुत ख्याल तथा तराने हेतु जहाँ तक संभव हो सके, इकहरे बोलों का चयन उचित रहता है ताकि तालों को सुगमता से द्रुत लय में बजाया जा सके।
 - **उपशास्त्रीय संगीत:** शास्त्रीय संगीत के अंतर्गत ही राग गान इत्यादि में शिथिलता प्रदान की जाती है, इन्हे उपशास्त्रीय संगीत के अंतर्गत रखा जाता है। ऐसी गायन शैलियों में टप्पा, ठुमरी, दादरा आदि प्रसिद्ध हैं। उपशास्त्रीय संगीत में स्वरों व शब्दों का महत्व बराबर होता है और कम विश्रांति के बाद पुनः सम पर आ जाने से गीत की चंचलता में वृद्धि होती है। अतएव ताल में मात्रा संख्या कम रखी जाती है। टप्पा पंजाबी भाषा में श्रृंगार रस प्रधान चंचल प्रकृति का गीत है। टप्पा की संगत पंजाबी ठेका (16 मात्रा), जत ताल (16 मात्रा) आदि में होती है। ठुमरी विलम्बित लय से प्रारम्भ करके द्रुत लय में समाप्त की जाती है। कुछ गायक एक ही लय में गाते हैं। तबला वादक ठुमरी को दीपचंदी (14 मात्रा), अद्दी (8 मात्रा) तथा तीनताल (16 मात्रा) आदि में बजाकर ठुमरी

प्रकृति के अनुरूप अपने वादन को चमत्कृत व आकर्षक स्वरूप प्रदान करता है। ठुमरी की विशेषताओं से परिपूर्ण दादरा गायन जिसमें दोहे व शेर होते हैं। अक्सर दादरा ताल (6 मात्रा) या कभी कहरवा (8 मात्रा) में गया जाता है।

- **भाव संगीत या सुगम संगीत:** नाम से ही स्पष्ट है कि ऐसा संगीत जो भाव प्रदान हो और सुगमता से श्रोताओं का रंजन करे। भाव संगीत के अंतर्गत प्रमुख रूप से गीत, गज़ल, भजन, कव्वाली आदि आते हैं। इनमें प्रयोग होने वाले तालों में मुख्यतः कहरवा, दादरा, धुमाली, रूपक आदि तालें हैं जो तबले की संगत के लिए सर्वथा उपयुक्त हैं। प्रांतों में प्रचलित संगीत जिसे लोक संगीत कहते हैं, में भी अब तबले का प्रयोग देखा जा सकता है।
- **चित्रपट संगीत में तबला संगत:** इसमें बड़ी कम मात्राओं के ताल प्रयोग होते हैं जैसे दादरा, कहरवा, दीपचंदी, पश्तो, रूपक आदि। फ़िल्मी संगीत के अतिरिक्त फ़िल्मों में तबले को बैक ग्राउंड म्यूजिक के रूप में भी प्रचुर मात्रा में प्रयोग किया जाता है। तबला वादन की कुछ विशेषताएं, ठेके इत्यादि हमें फिल्म संगीत में ही मिलते हैं जो अन्यत्र प्राप्त नहीं होते।
- **लोक संगीत:** लोक प्रचलित विभिन्न नाटक, नाट्यगान, नाट्यनृत्य, लोक नाट्य जैसे रामलीला, कृष्णलीला व विभिन्न नौटंकियां इत्यादि लोक कलाओं के संगीत में तबले का प्रयोग हमें अधिकतर दिखलाई पड़ता है। लोक संगीत में प्रचलित ताल वाद्य ढोलक, नाल, ढोल-ताशा, नगाड़ा, डेरु, बायुल, घुड़च/बग्दु, पूजाबी ढोल, टाढ़, धौंस आदि के साथ भी आज तबले की संगत साधारण बात हो गयी है।
- **वादन (वाद्य संगीत) में तबला संगत का क्षेत्र:** वाद्य संगीत मुख्यतः दो प्रकार का है। (क) जहां लम्बे समय तक हम एक ही स्वर लगा सकते हैं जैसे गज से बजाये जानी वाली सारंगी, रबाब, वायलिन इत्यादि तथा दूसरे फूंक से बजाये जाने वाली बांसुरी, शहनाई इत्यादि। इन वाद्यों के साथ ख्याल गायकी सुविधा पूर्वक प्रस्तुत की जा सकती है। ख्याल गायकी में तबला बेजोड़ है। (ख) आघात (Stroke) से बजाये जाने वाले वाद्यों में अधिकतर तंत्र वाद्य आते हैं जैसे सितार, सरोद, संतूर, गिटार, वीणा, सूरबहार आदि। इन वाद्यों पर गते बजाई जाती हैं। "यहां यह ध्यान दिया जाना आवश्यक है कि ख्याल गायन के अलावा सितार जैसे तन्तु वाद्य के संगत हेतु भी तबले की वादन शैली इत्यादि का आपेक्षित विकास हुआ है, अतः तबले को सितार जैसे तन्तु वाद्यों से तो पृथक् करके देखना तो संभव नहीं है।"³ दूसरी ओर ध्रुपद धमार के लिए प्रसिद्ध ताल वाद्य पखावज जहां धीरे धीरे अपनी चमक खो रहा है वहां भी तबला अपनी दखल रखता है। क्योंकि अब ध्रुपद के भी दो ही भाग स्थाई एवं अन्तरा होते हैं जहां कम मात्रा वाली ताले प्रयोग होने लगीं हैं जैसे चार ताल (12 मात्रा), सुल ताल (10 मात्रा) इत्यादि।

"तबले की बढ़ती लोकप्रियता व बढ़ते प्रयोग के आधार पर यह कहा जा सकता है कि आने वाले दिनों में लोक प्रचलित विभिन्न प्रकार के संगीत में प्रयुक्त हो रहे अन्य लोक अवनद्ध वाद्यों की जगह तबला सक्षमता के साथ अपनी पैठ जमा ले. लोक आश्रय नहीं होगा। ठीक उसी तरह जैसे शास्त्रीय संगीत में उसने (तबले ने) अपनी पैठ व धाक जमा रखी है।"⁴

निष्कर्ष: विज्ञान तथा AI के युग में हर कार्य को जल्दी एवं सुविधापूर्वक करने की प्रवृत्ति ने तबले जैसे वाद्य को अवनद्ध वाद्यों में "सिरमौर" की उपाधि प्रदान की है। तबलावादक न केवल अपने वाद्य की दक्षता से अपने वाद्य में सम्पूर्णता ग्रहण करता है बल्कि गायक तथा वादक की कला में चार चाँद लगता है। जिस प्रकार पानी सभी जीवधारियों को गति प्रदान करता है ठीक उसी प्रकार तबला भी संगीत की विभिन्न विधाओं में गति व दिशा का नेतृत्व करता है।

संदर्भ सूची:

1. बद्रीनाथ कपूर, प्रभात वृहत- अंग्रेजी-हिंदी कोश, पृष्ठ-9
2. डॉ० भीमसेन सरल, तबला संगत एवं कलाकार, पृष्ठ- 36
3. डॉ० भीमसेन सरल, तबला संगत एवं कलाकार, पृष्ठ -161
4. डॉ० भीमसेन सरल, तबला संगत एवं कलाकार, पृष्ठ -165

तबला संगत हेतु गायन शिक्षा की आवश्यकता

श्री पवन सेम - शोधार्थी

प्रो. शर्मिला टेलर - निर्देशिका

मंच कला विभाग, बनस्थली विद्यापीठ, राजस्थान

गीतं वाद्यं तथा नृत्य त्रयं संगीतं मुच्यते

अर्थात् गायन वादन तथा नृत्य तीनों के समागम से संगीत पूर्ण रूप लेता है। तीनों ही विधाएँ एक दूसरे के बगैर अधूरी रहती हैं। प्राचीन काल के उपलब्ध ग्रंथ नाट्य शास्त्र के अनुसार ध्रुवा गायन हो या प्रबंध निबंध गायन जाति गायन हो या वेद पाठ व साम गान सभी में स्वरों के साथ ताल संगति का सामंजस्य भी दृष्टिगोचर होता है। नृत्य विधा में भी कथक से पूर्व जितनी शैलियाँ हमें ज्ञात होती हैं सभी के साथ गायन एवं ताल दोनों की संगत की जाती रही है। स्वर एवं ताल का सामंजस्य वैदिक काल से ही रहा है। वेद पाठ के समय साम गायन में ताल क्रिया हेतु अवनद्य वाद्यों का प्रयोग किया जाता था। ताल के लिए अनेक प्रकार के वाद्यों का विकास हुआ। उनकी वाद्य विधिएँ शास्त्र एवं भाषा का विकास हुआ। जैसे-जैसे संगीत में गायन का विकास हुआ वैसे-वैसे संगति हेतु स्वर एवं ताल वाद्य का विकास होता रहा। उदाहरण के लिए मृदंग मुरज वीणा आदि। मध्य युग में मृदंग तथा पखावज ताल संगत वाद्य के रूप में एवं वीणा स्वर संगत वाद्य के रूप में प्रचलित हुए। मध्य युग में जब मुस्लिम शासकों का भारत में प्रवेश हुआ तब हमारा भारतीय शास्त्रीय संगीत दो भागों में विभाजित हुआ। उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत और दक्षिण भारतीय शास्त्रीय संगीत क्योंकि मुस्लिम शासकों का रहना उत्तर भारत में ज्यादा हुआ इसलिए उत्तर भारतीय संगीत में ईरानी, तुर्की एवं फारसी लोगो के प्रभाव से उत्तर भारतीय संगीत का स्वरूप थोड़ा बदला तथा गंभीर एवं आध्यात्मिक स्वरूप रखने वाली ध्रुपद एवं प्रबंध गायन शैली में बदलाव कर ख्याल तुमरी गजल कव्वाली जैसी गायन शैलियों को प्रचलन में लाया गया। चूंकि ध्रुपद एवं प्रबंध गायन के साथ संगत वाद्य पखावज एवं वीणा प्रयोग की जाती थी जो गायन शैली के अनुसार गंभीर स्वरूप रखती थी इसलिए पखावज द्वारा ख्याल तुमरी एवं गजल के साथ ताल संगत संभव नहीं थी अतः तबला एवं सितार जैसे वाद्य का विकास किया गया। अमीर खुसरो जो कि एक ईरानी पिता एवं हिंदू माता के पुत्र थे उन्होंने भारतीय संगीत से प्रभावित होकर ध्रुपद शैली से बजने वाले वाद्य का विकास किया जिससे संगत हेतु तबला एवं सितार जैसे वाद्य प्रचलन में आए। वैसे तो तबले की उत्पत्ति के विषय में कई सारे मत हैं परंतु एक बात जो साफ तौर पर देखने में आती है वह यह है कि तबला वाद्य का विकास मूल ख्याल गायन की शुरुआत से ही तबला ताल संगत वाद्य के रूप में रहा है जिसका गायन के सौंदर्य राग विस्तार एवं उपज क्रिया में पूर्ण रूप से सहयोग रहता है यह संगत कितनी सुंदर एवं विद्वता युक्त है यह सब तबला संगतकार पर निर्भर करता है। अर्थात् गायन हेतु तबला शिक्षा एवं तबला संगत हेतु गायन शिक्षा अस्त्यंत आवश्यक हैं।

प्रस्तावना

भारतीय शास्त्रीय संगीत को आसमान की ऊंचाइयों तक पहुंचाने में बहुत बड़ी भूमिका तबला वाद्य ने निभाई है। गायन स्वर वाद्य नृत्य सभी के साथ लय एवं ताल की संगत तबला द्वारा ही की जाती है यहां तक की पूर्व प्रचलित ध्रुपद शैली से लेकर लोक संगीत की लावणी तक लय ताल की संगत करने हेतु तबला योग्य वाद्य है और संगीत जगत में अपना नाम बनाने में तबला एकल वादन की अपेक्षा संगत द्वारा अधिक लोगों तक पहुंचा है एवं अपनी जगह बनाई है इसलिए तबला गुरुओं की यह जिम्मेदारी है वह तबला संगतकार भी अधिक मात्रा में तैयार करें जिस हेतु तबले के अतिरिक्त संगीत के संस्कारों की अत्यंत आवश्यकता है। भारतीय तबला शिक्षा प्रणाली में तबले के विद्यार्थियों को रागों की बंदिश एवं स्वर लगाने जैसी इकाई रहना चाहिए क्योंकि स्वर लगाना आया तभी तो तबला मिलाना आ सकता है और गाने से प्रेम रहेगा तब ही वह गाने का आनंद लेते हुए तबला संगत कर पाएगा।

पद्धति

साक्षात्कार द्वारा एकत्रित तथ्य एवं विषय सम्बंधित शास्त्र।

मुख्य भाग

वैसे तो तबले की उत्पत्ति के विषय में बहुत मतभेद हैं परंतु मध्य युग में तबले का विकास मुख्य रूप से खयाल ठुमरी टप्पा गजल कव्वाली जैसी श्रृंगारिक संगीत विधाओं के साथ लय एवं ताल की संगत हेतु किया गया परंतु समय के साथ पखावज से प्रभावित होकर तबले की भी एक विस्तृत भाषा का विकास हुआ जो कि बहुत प्रभावशाली आधुनिक एवं सुंदर बनी क्योंकि तबला एक स्वर का वाद्य है इसलिए एकल वादन में तबले को एक स्वर में मिलाएं रखने के अतिरिक्त स्वर संबंधित किसी कठिनाई का सामना तबला वादक को नहीं करना पड़ता है। लहरा एवं नगमे के राग का चुनाव स्वयं हारमोनियम वादक या संगतकार अपने अनुसार करता है कोई वरिष्ठ तबला वादक जो संगीत में अपनी अच्छी दखल रखता है या किसी राग विशेष को पसंद करता है उसका आग्रह वह अपने संगतकार से लहरा संगत हेतु करता है। पूर्व काल में इस विषय का कोई औचित्य था नहीं क्योंकि सभी तबला वादक किसी न किसी संगीत परिवार या संगीत के घराने से इस तरह का नाता रखते थे कि उनकी गायन शिक्षा भी होती थी एवं स्वर के प्रति प्रेम अधिक होने के कारण उनका तबला मिलाने का गुण एवं रागों के प्रति प्रेम भी अधिक था परंतु आज के परिप्रेक्ष्य में देखें तो जो युवा पीढ़ी शास्त्रीय संगीत से अवगत नहीं है सिर्फ मात्र तबला सुनने से या तबले की भाषा से आकर्षित होकर तबला सीखने के लिए आगे बढ़ती हैं उन्हें सिर्फ तबले की भाषा रफ्तार क्लिष्टता एवं विशेषकर गणितीय संरचना एवं लायकारी से ही लगाव होता है इसलिए तबला विद्यार्थी को स्वर के प्रति आकर्षित करने की अधिक आवश्यकता होती है और यही कारण है कि हमें एकल तबला वादन की अपेक्षा गायन के साथ सूझबूझ से संगत करने वाले तबला वादक कम देखने को मिलते हैं माना यही जाता है एवं सत्य भी यही है कि गायन वादन एवं नृत्य तीनों के संगम से संगीत का निर्माण होता है। वैसे तो पूरा संगीत ही लयबद्ध एवं लयकारी युक्त है गायन में स्वर एवं ताल का बराबरी का योगदान है जितना गायक को सुरीला होने की आवश्यकता है उतना ही उसे ताल में रहने की भी आवश्यकता है इसीलिए भारतीय शिक्षण प्रणाली में गायन विषय के पाठ्यक्रम में तबला बहुत मात्रा में होता है अलग-अलग तालों के ठेके लयकारियां दुगुन चैगुन सभी गायक विद्यार्थी को सिखाया जाता है परंतु तबला विषय गायन की अपेक्षा विषय कम शिक्षण संस्थानों में मौजूद है और उनके पाठ्यक्रम में तबले को स्वर में मिलाने के अतिरिक्त स्वर संबंधित किसी भी इकाई को नहीं रखा गया है जो कि तबला विद्यार्थी के गायन से दूर जाने का कारण बन जाता है।

पंडित योगेश शमशी जी जो कि एक योग्य एकल तबला वादक के साथ-साथ गायन एवं स्वर वाद्य के साथ संगत करने में निपूण है उनका एक साक्षात्कार पंडित अरविंद पारिख जी द्वारा लिया गया जिसमें तबला संगत हेतु संगीत शिक्षा का महत्व विषय था उसमें पंडित योगेश शमशी जी का कहना यही था कि संगीत की शिक्षा के अतिरिक्त संगीत के संस्कारों की आवश्यकता होती है उन्होंने स्वयं का अनुभव बताते हुए कहा कि वह एक गायक परिवार से है उनके पिता श्री दिनकर कैकनी आगरा घराने के एक कुशल गायक रहे एवं प्रारंभ में उनकी गायन शिक्षा भी हुई परंतु जब उन्हें तबला सीखने की इच्छा जाहिर की तब उनके पिताजी उन्हें सिर्फ डग्गा ले कर संगत करने बिठाते थे उनका कहना था उस समय उन्हें ऐसा लगता था कि मुझे तबला क्यों नहीं बजाने दे रहे हैं या तबला संगत हेतु कई विचार उनके मन में आ रहे होते थे परंतु सिर्फ डग्गा होने के कारण भी कुछ कर नहीं सकते थे उनका ऐसा कहना था कि आज उसका कारण समझ में आता है सिर्फ डग्गा बजाने से यह होने लगा कि मैं गायन को बड़ी एकाग्रता से सुनता था और गायन पूर्ण रूप से उस समय मेरे दिल और दिमाग में बसा जिससे मुझे संगत करने के लिए सूझबूझ व संगीत के संस्कार मिले कितना बजाना है कब बजाना है यह हमें ज्ञात तभी हो पाता है जब हम मुख्य कलाकार का मन जान पाए क्योंकि संगत मुख्य कलाकार के अधीन होती है इसलिए एक तबला वादक ने गायन सीखने की एवं समझने की बहुत आवश्यकता है।¹

उपसंहार

भारतीय संगीत शिक्षा का रूप गुरु शिष्य परंपरा से मिलता-जुलता है न की पश्चात शिक्षा प्रणाली से सर्वांगीण विकास होना आवश्यक है संगीत स्वर एवं ताल दोनों के संयोग से उत्पन्न होता है अतः तबला विद्यार्थी स्वर ज्ञान राग ज्ञान हेतु उत्सुक रहे तभी वह अच्छा तबला संगतकार बन सकता है हमारी स्कूल शिक्षा प्रणाली में तबले के विद्यार्थी को गायन शिक्षा पाठ्यक्रम में होना चाहिए, विद्यार्थी को संगीत के संस्कारों की आवश्यकता है जो अच्छा संगीत सुनने से आते हैं, ज्यादा से ज्यादा सुनना ही संगीत विद्यार्थी का अभ्यास होना चाहिए।

संदर्भ सूची:

1. डॉ. एस एन शर्मा (2018) तबला संगत के विविध आयाम, रूपा प्रकाशन, नई दिल्ली।

इटावा घराने के सितार वादन का सौन्दर्यात्मक पक्ष

रेखा रानी – शोधार्थी

प्रो. लवली शर्मा – निर्देशिका

दयालबाग शिक्षण संस्थान, आगरा

भूमिका

घरानेदार परम्परा का भारतीय शास्त्रीय संगीत में महत्वपूर्ण स्थान रहा है घरानेदार परम्परा के माध्यम से ही वर्तमान में भारतीय संगीत का अस्तित्व सुरक्षित रह सका है घराने की व्युत्पत्ति घर शब्द से हुई है हम ये भी कह सकते हैं कि घराना शब्द खानदान कुल या परंपरा का द्योतक है खानदान जिसका प्रयोग प्रायः हम अपने दैनिक बोलचाल की भाषा में अक्सर करते हैं का अर्थ वास्तव में इसी अर्थ वास्तव में इसी अर्थ के अन्तर्गत होता है किसी एक महान संगीतज्ञ की निरंतर साधना और रियाज से प्राप्त की गई कुछ विशिष्ट सांगीतिक विशेषताओं और परंपराओं का जब उसके शागिर्दों और परंपराओं का जब उसके शागिर्दों और अगली पीढ़ी द्वारा निर्वहन होता है तब यही विशिष्टताओं अथवा गुण उनके वादन या गायकी की एक पहचान बन कर उभरते हैं इसी विशिष्ट गायकी अथवा वादन शैली को घराना नाम दिया जाता है और उस विशिष्ट शैली से संबंधित गायक या वादक घरानेदार गायक या वादक कहलाने लगते हैं।

गुरु शिष्य परंपरा से विद्या अध्ययन की यह परंपरा भारतवर्ष में प्राचीन काल से चली आ रही है इसमें प्रत्येक गुरु का विद्यादान देने का अपना एक विशेष तरीका होता है जिस कारण उस गुरु का एक अलग विशेष महत्व होता है कई वर्षों से चली आ रही इसी परम्परा के कारण गुरु द्वारा अपने शिष्यों द्वारा प्रशिष्यों को विद्यादान देने की इस प्रक्रिया से ही एक घराने का उदय होता है।

घराने का पद प्राप्त करने के लिए कम से कम तीन पीढ़ियों का कम आवश्यक होता है गुरु उसका शिष्य फिर उसका शिष्य तथा वह उसी प्रकार से वादन करे जिस प्रकार उसके गुरु व गुरु के गुरु किया करते थे इसी प्रकार एक विशेष प्रकार की शैली को अपना कर उसे परम्परागत चलाने वाले गायको एवं वादको से ही घराने का निर्माण होता है।

इटावा घराना

सितार वादन के इटावा घराना का आदि पुरुष एक राजपूत गायक सरोजन सिंह को माना गया है उनके पुत्र तुराब खां भी एक प्रसिद्ध संगीतज्ञ थे। तुराब खां के पुत्र साहिबदाद खां ही इटावा घराने की अगली पीढ़ी के प्रतिनिधि थे। वे एक सारंगी वादक थे और बाद में वे एक प्रसिद्ध सुरबहार वादक बने। साहबदाद खां साहब के पुत्र इमदाद खां साहब थे इमदाद खां साहब के नाम से ही इटावा घराने को जाना गया। इटावा घराने को सुविकसित और प्रचलित बनाने में इमदाद खां साहब का बहुमुल्य योगदान रहा है जिसे सितार के क्षेत्र में जीवन पर्यन्त स्मरण किया जाएगा इमदाद खां साहब सहज व्यक्तित्व एवं प्रतिभा के धनी थे। इमदाद खां साहब को विशेषतः अपने रियाज के लिए जाना जाता है वह कई घण्टों तक संगीत साधना में मग्न रहते थे। इमदाद खां साहब को पहले गायन की शिक्षा अपने पिता से प्राप्त हुई। साहबदाद खां के अतिरिक्त उन्होंने उ बन्दे अली खां रजब अली खां और सज्जाद मोहम्मद खां से भी शिक्षा प्राप्त की और अपनी शैली में विभिन्न घरानों की दुर्लभ संगीत की शैली को आत्मसात किया। यह इमदाद खां ही थे जिन्होंने सुरबहार में ख्याल गायकी अंग की शुरुआत की। ये पहला मौका था जब तत वाद्य में ख्याल गायकी अंग को प्रथम बार सफलतापूर्वक ढंग से शामिल किया था जिसके फलस्वरूप वे सातों स्वर को एक ही पर्दे पर निकालने में सफल हुए। उनके इस आविष्कार का प्रभाव यह पड़ा कि जैसा लचीलापन ख्याल गायकी में होता है वही लोच सितार और सुरबहार वाद्य को बजाने

में आने लगी उ इमदाद खां साहब द्वारा प्रचारित वादन पद्धति में सर्वप्रथम आलाप जोड़ एवं झाला तत्पश्चात कमश मसीतखानी व रजाखानी गतें बजाकर उसमें भिन्न प्रकार की तानें व तिहाईयों के पश्चात अन्त में झाला बजा कर वादन को समाप्त करना था । प्रस्तुतीकरण की दृष्टि से यह सर्वोत्तम पद्धति सिद्ध हुई फलस्वरूप इस नवीन वादन पद्धति को इटावा परम्परा का बाज अथवा इमदादखानी बाज नाम प्राप्त हुआ ।

इमदाद खां साहब इन्दौर महाराज के दरबारी संगीतज्ञ थे । पहले वह इटावा में रहते थे इसलिए यह घराना इटावा घराने के नाम से भी जाना जाता है यह भी उल्लेखनीय है कि इमदाद खां साहब के सुपुत्र इनायत खां एवं उनके वंशज काफी समय तक गौरीपुर के इनायत खां साहब कहा जाने लगा और घराने को भी गौरीपुर घराना कहकर पुकारा जाने लगा । इमदादखानी बाज शब्द का प्रचार सन 1930 से सन 1940 के बीच श्री विमलकान्त राय चौधरी द्वारा किया गया । इमदाद खां साहब के बाद उनके बेटों उ इनायत खां साहब और उ वहिद खां साहब ने इस घराने को प्रसिद्ध किया उ इनायत खां साहब के बेटे उ विलायत खां साहब ने अपने पिता और चाचा की मींड और मुर्की की शैली को आगे विकसित किया और उन्होंने सितार के ढांचे में भी परिवर्तन किया । वर्तमान काल में इस घराने के कलाकार इसी पद्धति के अनुसार अपना सितार वादन प्रस्तुत करते हैं उ इमदाद साहब ने सितार वादन की एक नई धारा को जन्म देकर भारतीय वाद्य संगीत में महत्वपूर्ण योगदान दिया जिसके लिए भारतीय वाद्य संगीत समाज सदैव उनका ऋणी रहेगा

इमदादखानी घराने की विशेषताएं

इमदादखानी घराने की विशेषताएं निम्नलिखित हैं

- 1 आलाप को कमबद्ध रूप से प्रस्तुत करना
- 2 आलाप में पांच या छ स्वर की मींड का प्रयोग
- 3 ठुमरी अंग की मुर्कियों का प्रयोग नहीं
- 4 आलाप का सुरबहार पर गत का सितार पर वादन
- 5 स्थायी अन्तरे का स्पष्ट प्रयोग
- 6 दा रा दिर दिर दा रदा रदा को तैयारी के साथ बजाना । इस प्रकार बाएं हाथ की अपेक्षा दाएं हाथ की तैयारी अधिक ।
- 7 तिहाई का प्रयोग अल्प
- 8 झाला में विशेष छन्दों का प्रयोग

इटावा घराने में गायकी अंग का प्रयोग

सितार का गायन से संबंध तो तभी हो गया था जब उसका जन्म हुआ था क्योंकि वीणा की तरह सितार को भी प्रारम्भ में मापन की संगत करने के लिए ही प्रयोग किया जाता था वीणा का जब स्वतन्त्र वादन शुरू हुआ तब सितार ने भी अपनी राह बनाई जो गायकी और तन्त्रकारी का मिलाजुला रूप था । धीरे धीरे इस रूप से दो धाराओं का जन्म हुआ एक धारा तन्त्रवादन की ओर बढ़ी तन्त्रकारी के वादन में चंचलता का होना स्वाभाविक है क्योंकि उसका वादन दिर दिर के मुख्य बोलों पर ही आश्रित है ।

इसके अतिरिक्त रबाब सरोद तबला पखावज आदि वाद्यों की लयकारियों आदि के उपयोग से ही तन्त्रकारी सजती है गायकी अंग के वादन में ध्रुवपद ख्याल ठुमरी लोकसंगीत आदि का गायकी में प्रयोग किया जाता है इसमें वे सब अंग प्रयोग किए जाते हैं जिन्हें गायक वर्ग अपने गायन में प्रयोग करता है अतः ऐतिहासिक तथ्यों के आधार पर स्वीकार करना स्वाभाविक है कि सितार वादन को गायकी के निकट लाने का श्रेय इटावा के सितार वादकों को ही मिला यह मात्र संयोग की ही बात नहीं है क्योंकि उनकी सारंगी

कण्ठ का एक प्रकार से पर्यायवाची थी। गायन संगीत से सितार की एक नवीन शैली के विकास का मार्ग दिखाने का कार्य इमदाद खां साहब ने किया था। गायकी के विविध अंगों को तन्त्र में आत्मसात करने की प्रक्रिया को काफी आगे बढ़ाया। उस्ताद इनायत खां साहब ने और उसे अदभुत रूप में गायकी अंग को समर्पित करने तथा उसे पूर्ण बनाने का सदप्रयास किया।

आज अगर गायकी अंग का सितार सुना जाये तो स्पष्ट दृष्टिगत होगा कि वह तन्त्रकारी वादन पर अधिकार को प्राप्त करता चला जा रहा है। वर्तमान में इसका श्रेय उस्ताद विलायत खां साहब के वादन को ही दिया जा सकता है। गायकी अंग के वादन में ध्रुवपद गायन का गाम्भीर्य ख्याल अंग का अलंकरण लम्बी सपाट ताने तथा तुमरी का लालित्य एवं भाव प्रवणता स्पष्ट दिखाई देगी। इटावा घराने के प्रमुख कलाकारों की वादन विशेषताओं पर दृष्टिपात करने पर प्राप्त होता है कि इटावा घराने के कलाकारों ने सितार वादन में जो नवीन प्रयोग किए वह आज के वरदान सिद्ध हुए।

इटावा घराने के प्रमुख कलाकार एवं उनकी बन्दिशें

उस्ताद इमदाद खां

इमदाद खां का जन्म 1848 ई के लगभग इटावा नामक शहर में हुआ था। इमदाद खां साहब के पिता ने इनको गायन और वादन दोनों की शिक्षा दी। बीनकारों और सितारियों के वादन का अनुशीलन कर उन्होंने सितार में अद्वितीय दक्षता हासिल की। मसीत खां से लेकर साहबदाद खां तक 23 पर्दों की संख्या कम करके 19 कर दी। इमदाद खां ने बनारस रह कर संगीतज्ञों के साथ बनारसी तुमरी का भी अभ्यास किया। वे सात स्वरों को एक ही पर्दे पर बड़ी आसानी से और शुद्ध रूप से निकाल लेते थे। इस प्रकार इमदाद खां ने सितार और सुरबहार वादन की एक नई प्रणाली का प्रतिपादन किया जिसे लोग इमदादखानी बाज कहने लगे।

राग खमाज ताल तीन ताल

स्थाई

1	2	3	4	5	6	7	8
			सनी	सा	गग	म	रे
ग	ग	म	दिर				
दा	दा	रा					
ग				2			
9	10	11	12	13	14	15	16
ग्मग	पधप	धनीस	संसं	नी	धध	पधध	मपगम
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दादिर	दादीरादा
0				3			

इनायत खां

उस्ताद इनायत खां का जन्म 1895 ई में इटावा में हुआ। आप इटावा घराने के प्रसिद्ध सितार वादक थे। आपने अपने पिता इमदाद खां से सितार की शिक्षा प्राप्त की। सितार के विकास और प्रचार में उस्ताद इनायत खां का स्थान अद्वितीय है। उन्होंने सितार को लोकप्रिय बनाने में काफी योगदान दिया। कलकत्ता में सितार तथा सुरबहार को लोकप्रिय वाद्ययंत्र के रूप में प्रचलित करने का श्रेय इनायत खां का ही है। आपका गत तोड़ा बजाने की पद्धति गायन शैली में रचित थी। तान के अनेक प्रकारों के साथ

विचित्र छन्द की उपयुक्त तिहाईयों का संयोजन उनका अपूर्व कौशल था । सुरबहार और सितार में वे जिस प्रकार की खण्डारवाणी व गमक का काम करते थे वो कम ही सुनाई पड़ता था । इनायत खां एक महान कलाकार थे इनके उपर ईश्वर प्रदत्त कुछ अलौकिक प्रतिभा थी । संगीत जगत इनके द्वारा दिये गये योगदान का सदैव ऋणी रहेगा

राग बिहाग – ताल तीन ताल

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
								सा	मम	गग	म	प	प	नी	सां
नी	—	ध	प	ग	म	ग	सा	दा	दिर	दिर	दा	रा	दा	रा	दा
दा	—	रा	रा	दा	रा	दा	रा								
ग				2				0				3			

अंतरा

								ग	गग	ग	म	प	प	नी	स
								दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा
सां	नी	प	नी	सां	नी	सां	सां	प	नी	सां	गं	गं	रें	सां	नी
दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा
ग				2				0				3			

वहीद खां

उस्ताद वहीद खां भी सितार वादन में अपने भाई की तरह बेजोड़ कलाकार थे । उन्हें सुरबहार और सितार का पूर्ण ज्ञान था इनके आलाप का ढंग तुमरी अंग का ही था इनके वंश को पूर्वी बाज व रजाखानी गतों से ही लगाव रहा इनके पुत्र अजीज खां व हाफिज खां अत्यन्त प्रवीण सितार वादक थे । अजीज खां के पुत्र शाहिद खां परवेज वर्तमान कालीन लोकप्रिय सितार वादक हैं

राग पीलू – ताल तीन ताल

स्थाई

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
								रे	गग	रे	म	ग	स	—	रेरे
—								दा	दिर	दा	रा	दा	दा	—	दिर
प	—	प	ध	म	प	ग	म	प	मम	प	ग	—	मम	प	नी
दा	—	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	—	दिर	दा	रा
सं	रेरे	गग	रेरे	सं	संनी	नी	सां	नी	धध	नी	म	—	पप	ध	प
दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	दा	र	दा	दिर	दा	रा	—	दिर	दा	रा
ध	रे	—	गग	म	पप	ध	न	म	पप	म	ध	प	मम	ग	ग
दा	रा	—	दिर	दा	दिर	दा	रा	द	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
प	धध	प	म	ग	रेरे	सा	नी								
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा								
ग				2				0				3			

अंतरा

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
								—	ग	—	म	प	पप	नी	नी
									दा	—	रा	दा	दिर	दा	रा
सं	—	सं	सं	रें	गंगं	रें	सं	—	गं	—	गंगं	गं	मंमं	गं	म
दा	—	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	—	दा	—	दिर	दा	दिर	दा	रा
नी	—	गं	गं	रें	—	नी	सं	—	गं	—	गंगं	गं	मंमं	गं	म
दा	—	दा	रा	दा	दा	रा	दा	—	दा	—	दिर	दा	दिर	दा	रा
नी	—	ध	प	ग	म	प	—	प	मम	पप	धध	नी	नीध	ध	प
म	ग	—	रे	स	नी	—	स								
दा	रा	—	दा	दा	रा	—	दा								
ग				2				0				3			

विलायत खां

उस्ताद विलायत खां साहब का जन्म 1928 ई में जन्माष्टमी के दिन गौरीपुर में हुआ वर्तमान युग के लोकप्रिय और मधुर सितार वादक विलायत खां सहब का आविर्भाव ऐसे वंश में हुआ जिसमें कई पीढ़ियों से सितार वादन की कला विकसित और परिवर्द्धित होती चली आई संगीत की प्रारम्भिक शिक्षा इन्हें अपने पिता इनायत खां साहब से ही मिली पर उनसे यह बहुत अधिक सीख नहीं सके क्योंकि बचपन में ही इनके पिता इनायत खां का 1938 में स्वर्गवास हो गया था उस्ताद विलायत खां साहब जितना अच्छा बजाते थे उतना अच्छा गाते भी थे और गायकी की तालीम अपने नाना बन्दे हसन मामा जिन्दा हसन तथा अपनी माता वसीरन बीबी से प्राप्त की ।

राग अल्हैया बिलावल – ताल तीन ताल

1	2	3	4	5	6	7	8
सं		ध	प	पधध	धधपप	म	गरेरेग
दा		दा	रा	दादिर	दिरदि	दा	दिरदिर
रे	गम	ग	रेरे	ग	पप	ध	ध
दा	दिर	दा	दिर	दा	दिर	दा	रा
ग				2			
9	10	11	12	13	14	15	16
			रेरे	गग	पप	धधध	नीनी
पम	धप	ग					
दिर	दिर	दा					
			पम	ग	रेरे	नी	सा
प	म	ग	दिर	दिर	दिर	दा	रा
0				3			

अंतरा

1	2	3	4	5	6	7	8
सं	—	—	रेरे	गं	पंपं	धधध	नीनी
दा	—	—	दिर	दा	दिर	ददिर	दिर
रे	गंमं	म	सं	ध	धप	ध	नी
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
ग				2			
9	10	11	12	13	14	15	16
			रेरे	ग	पप	ध	नी
			दिर	दा	दिर	दा	रा
सं	सं	सं	नीरें	गं	निध	नी	सं
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
प	म	ग					
दा	रा	दा					
0				3			

संदर्भ ग्रंथ सूची:

- 1 — शर्मा शांतनु, प्रतिष्ठित सितार एवं सरोद वादकों की साधना और संघर्ष ,कनिष्क पब्लिशर्स 2005
- 2 — भटनागर रजनी, सितार वादन की शैलियां
- 3 — चंद डॉक्टर बलबीर, पंडित बुद्धादित्य मुखर्जी और उनकी वादन शैली कनिष्क पब्लिशर्स 2015
- 4 — डॉक्टर गौरी, तंत्री वाद्य सितार एवं वादनीय बंदिशें
- 5 — नाहर डॉक्टर, शोभित कुमार ,सितार बंदिश सौंदर्य

संगीत साधना: घरानों का आधार

Dr. Gauri Khanna - Assistant Professor

P G Department of Music Vocal,

G. S. S. D. G. S. Khalsa College, Patiala

सृष्टि की स्वर्णिम किरन से लेकर प्रलय की काली संध्या तक संगीत का अस्तित्व स्वीकार करना ही पड़ता है। जीवन ग्रन्थ के प्रत्येक पृष्ठ पर प्रत्येक अध्याय में संगीत समाहित है। भारतीय संगीत पूर्णरूपेण मानव निर्मित कला है स्वतः मानव विकास के साथ संगीत का विकास भी समान्तर गति द्वारा होता चला आ रहा है। आज संगीत का जो विकसित रूप हमें दृष्टिगोचर होता है, वह निश्चित रूप से हमारे आचार्यों, पूर्वजों तथा कलाकारों के अद्वितीय योगदान का ही प्रतिफल है। भारतीय कलाओं पर दृष्टिपात डालने से यह ज्ञात होता है कि बहुत सी कलाएँ ऐसी भी हैं जिनका विकास मानव विकास के साथ-साथ हुआ किन्तु कालान्तर में वह प्रायः लुप्त हो गईं अथवा वर्तमान में धीरे-धीरे लुप्त होती जा रही हैं। कारण यह है कि कलाएँ सामाजिक परिस्थितियों से जुड़ी होती हैं तथा उनका उत्थान व पतन, समय की आवश्यकताओं के साथ बँधा रहता है। भारतीय संगीत स्वयं में एक अनूठा उदाहरण है, जहाँ समय के अनेक उतार-चढ़ाव के बाद भी यह अपना परिचित स्थान बनाए हुए है।

भारतीय शास्त्रीय संगीत एक गुरुमुख आधारित कला है। अतः गुरु-शिष्य पद्धति द्वारा ही इसकी प्रशिक्षण प्रक्रिया अभिभूत है। गायन के तत्व और उससे सम्बन्धित गूढ़ शास्त्रीय सिद्धान्त, दोनों ही गुरु द्वारा शिष्य तक पहुँचते रहे हैं। पुरातनकाल से वर्तमान सन्दर्भ में भारत में संगीत-कला काल-विशेष के शास्त्रकारों के अतुलनीय प्रयासों द्वारा शास्त्रात्मक नियमों में बँधकर शास्त्रीय संगीत के रूप में पीढ़ी दर पीढ़ी हस्तान्तरित होती आई है।

कभी यह कला समय व पाठ्यक्रम के अनुबंधन से मुक्त गुरु-शिष्य परम्परा के रूप में, तो कभी परिवर्तन के विभिन्न चरणों को पार करती हुई संस्थागत शिक्षण के रूप में व्यवहृत हुई। ऐतिहासिक दृष्टि से यदि विचार किया जाए तो काल-अवधि को तीन विभागों में विभाजित कर सकते हैं— (1) वैदिक काल, (2) मध्य काल, (3) वर्तमान काल ।

वैदिक काल : वैदिक काल पर यदि दृष्टिपात करें तो उस समय संगीत-शिक्षण गुरुकुल पद्धति के रूप में दिया जाता था जिसमें गुरु के घर में या आश्रम में रहकर शिष्य शिक्षा ग्रहण करता था। उस समय संगीत का विकास भी उत्कृष्ट गति से प्रवाहमान था। अतः स्पष्ट है कि वैदिक काल में ही भारतीय संस्कृति में संगीत-शिक्षण प्रणाली को विशेष महत्व प्रदान किया गया है और इस कला को मानव के व्यक्तित्व के विकास का अंग मानकर शिक्षा का एक प्रमुख अंग स्वीकार किया गया है। उस काल में ऋषियों के आश्रम एक प्रकार से विद्यालय या शिक्षा-केन्द्र के ही समतुल्य थे।

मध्य काल :- मध्य काल में गुरुमुख शिक्षण पद्धति छिन्न-भिन्न हो गई। 19वीं शतशब्दी के अन्तिम चरण तक संगीत की प्रगति में ठहराव आ गया। सांगीतिक परम्परा में विविधता, निरन्तरता और सह-अस्तित्व, ये तीन विशेष गुण सदा रहे हैं एवं मुख्यतः विविधता ने क्रियात्मक पक्ष को कलात्मक सौन्दर्य प्रदान किया। सच तो यह है कि जब भी विविधता में विशिष्टता की पहचान हुई, तब शैली-भेद को ही मान्यता मिली। इसी क्रम में घरानों का जन्म हुआ। 'घराना' हिन्दुस्तानी संगीत की अपनी विशेषता रही है।

आधुनिक काल :- 18वीं शतशब्दी का अन्त तथा बीसवीं शतशब्दी का प्रारम्भ भारतीय संगीत के पुनरुत्थान का काल माना जाता है। संगीत क्षेत्र के युग प्रवर्तक के रूप में मान्य 'पं० विष्णु नारायण भातखण्डे' व

‘पं० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर’ ने उत्तर-भारतीय संगीत के क्रियात्मक व शास्त्रीय, दोनों पक्षों में अनेक महत्त्वपूर्ण परिवर्तन किए। यह कहना अतिशयोक्ति नहीं होगा कि आज सम्पूर्ण उत्तर भारत में हम जिस शास्त्रीय संगीत का व्यवहार कर रहे हैं, उसके वर्तमान स्वरूप का प्रारूप उन्हीं के द्वारा निर्धारित किया गया है। उन्होंने ही संगीत को घरानों के बंधन से मुक्त कर उसे विद्यालयों में स्थान देकर सर्व-सुलभ बनाया।

स्वतंत्रता-प्राप्ति के पश्चात् देश में संगीत की व्यापक प्रगति हुई तथा संगीत के शास्त्रीय एवं व्यावहारिक, दोनों पक्षों में उच्च शिक्षा प्राप्त करने के द्वार खुले। विद्यालयों, महाविद्यालयों तथा विश्व-विद्यालयों में संगीत को समुचित महत्त्व तथा स्थान मिला साथ ही संगीत को केवल एक ललित कला ही नहीं, अपितु विषय के रूप में भी मान्यता प्राप्त हुई।

स्कूल, कॉलेज अथवा किसी भी संस्थागत विद्यार्थी को, संगीत की दो प्रमुख विधाओं को सीखना पड़ता है। प्रथम— क्रियात्मक विधा और द्वितीय— शास्त्रीय विधा। जहाँ संगीत शास्त्र का विषय आता है उसे विद्यार्थी भार समझकर पढ़ते हैं। आम धारणा यह रहती है कि नाद, श्रुति, ग्रांम, मूर्छना आदि एक पुरानी प्रथा है, वह आज किस काम की हैं? नाद, श्रुति, ग्रांम, मूर्छना आदि विषयों को इस प्रकार रटने की भावना से देखना ही विद्यार्थियों को शास्त्र रुचि से अलग कर देता है।

वास्तव में जिस प्रकार से गायन व वादन के क्रियात्मक पक्ष में रुचि उत्पन्न कर, कुछ विद्यार्थी जीवन भर उस विधा के अभ्यास में जुट जाते हैं, ठीक उसी प्रकार यदि वह संगीत के शास्त्रीय ज्ञान में भी रुचि उत्पन्न कर सकें, तो विद्यार्थी अपने गायन, वादन व नृत्य के प्रस्तुतीकरण को कहीं अधिक निखार सकते हैं और उसे अच्छा बना सकते हैं। संगीत शिक्षा के दो मुख्य स्तम्भ हैं— शास्त्रीय ज्ञान व क्रियात्मक कौशल। ये दोनों अंग एक-दूसरे के पूरक हैं। हमारे भारतीय विद्वानों ने भी संगीत के क्रियात्मक व शास्त्र दोनों पक्षों के समान अध्ययन को आवश्यक माना है।

संगीत की औपचारिक शिक्षा ग्रहण करने वाले विद्यार्थी के लिए शास्त्र व क्रिया का अध्ययन समान रूप से महत्त्वपूर्ण ही नहीं, आवश्यक भी है। वस्तुतः संगीत ही एकमात्र ऐसी ललित कला है, जिसका शास्त्रीय तथा क्रियात्मक स्वरूप समानान्तर रूप से विकसित हुआ है, अतएव जब हम संगीत के क्षेत्र में शिक्षा के विषय पर चर्चा करते हैं तो हमें संगीत के उपर्युक्त दोनों पक्षों पर विचार करना चाहिए। निःसन्देह रूप से संगीत के क्रियात्मक पक्ष के लिए तो परिश्रम की हर कदम पर आवश्यकता होती है। शास्त्रीय ज्ञान अर्जित करने पर विद्यार्थी स्वतः ही गायक नहीं बन जाता। परिश्रम तो प्रत्येक परिस्थिति में उतना ही करना पड़ेगा, जितना गायक बनने के लिए आवश्यक है।

शास्त्रीय पक्ष संगीत को समझने की वस्तु है। गायन, वादन व नृत्य सदैव से करने की वस्तु रही है। यह एक अनुभव सिद्ध तथ्य है कि यदि संगीत को प्रारम्भ से ही शास्त्रीय ज्ञान के सहारे अपनाया जाए तो निश्चय ही संगीत का क्रियात्मक मार्ग सरल हो जाता है। जैसे— भारतीय संगीत के स्तम्भ ‘स्वर’, ‘श्रुति’ को क्रियात्मक रूप से गुरुमुख से प्राप्त करने के साथ यदि उसके शास्त्रीय पक्ष को भी भली-प्रकार से आत्मसात् किया जाए तो इस प्रकार का संयोजन निश्चित रूप से अद्भुत प्रभाव डालेगा।

संगीत कला का शास्त्रपक्ष अपनी सच्चाई द्वारा एक अद्भुत चमक पैदा करता है और क्रियात्मक पक्ष अपने परिश्रम द्वारा अद्वितीय आनन्द को उत्पन्न करता है। अतः वर्तमान सन्दर्भ में संगीत के शास्त्र एवं क्रियात्मक दोनों के अर्न्तनिहित सम्बन्ध, पूरक सम्बन्ध एवं समान (equal) अध्ययन की अत्यन्त आवश्यकता है क्योंकि यही आवश्यकता संगीत के सच्चे व सम्पूर्ण आनन्द को प्रसारित व अनुभव करने हेतु अनिवार्य है।

संगीत सदैव ही गुरुमुखी विधा रही है और आज भी संगीत का यही वर्चस्व कायम है। इस कला की साधना हेतु एकाग्रता, तपस्या, नियमित अभ्यास एवं धैर्य की आवश्यकता होती है। यह सभी तत्व एक ही शब्द द्वारा व्यक्त होते हैं, वह शब्द है— 'रियाज'।

संगीत साधना को ही 'रियाज' शब्द से सम्बोधित किया जाता है। संगीत के क्षेत्र में रियाज से स्वर-ताल-लय के साक्षात् दर्शन करना, अपनी शिक्षा से ग्रहीत गायकी में नवीनता का प्रादुर्भाव करना इत्यादि सभी कुछ सम्मिलित रहता है। संगीत में गुरु द्वारा प्राप्त शिक्षा जितनी महत्वपूर्ण होती है उतना ही महत्वपूर्ण स्थान रियाज का होता है।

रियाज में संगीतज्ञ की एकाग्रता का बहुत महत्व है। यह एकाग्रता एकान्त में स्वयं को पूर्णरूप से संगीत के प्रति समर्पित करके ही प्राप्त की जा सकती है। अतः रियाज एकाग्र मन से एकान्त में करना ही श्रेष्ठ होता है।

रियाज रूपी मणि द्वारा ही एक कलाकार संगीत को सुसज्जित करता है किन्तु इस मणि से परिचय केवल गुरु ही कराता है। अतः रियाज के मार्ग के प्रत्यक्षीकरण हेतु गुरुओं द्वारा स्थापित शिक्षण-पद्धति ही उत्कृष्ट है।

गुरु-शिष्य परम्परा का सर्वोत्कृष्ट दर्पण हमें 'घराना पद्धति' से दृष्टिगोचर होता है। घरानों में गुरुओं द्वारा शिष्यों को प्रदान किए जाने वाले शिक्षण के फलस्वरूप जो गायकी अभीनीत होती थी, वह आज भी हमारे लिए एक मिसाल बनी हुई है और आगे भी बनी रहेगी। संगीत कला को श्रेष्ठता के पद तक पहुँचाने में सभी घराने के कलाकारों का बहुत बड़ा योगदान रहा है। घराने की गायकी का स्वरूप साधकों द्वारा सम्मिश्रित एवं परिवर्द्धित है और इसी उत्कृष्ट गायकी की विशेषताओं के कुछ बिन्दुओं पर प्रकाश निम्न रूप में प्रस्तुत है —

- गायक के रियाज में उसका कंठ और मस्तिष्क का पारस्परिक सन्तुलन महत्व रखता है। इस प्रक्रिया में 'सुर' साधना प्रथम लक्ष्य है। प्रत्येक संगीतज्ञ अपना सम्पूर्ण जीवन 'सुर' साधना को समर्पित करता है। प्रसिद्ध गायिका श्रीमती किशोरी अमोणकर संगीत साधना को आध्यात्मिक मानती हैं, उनका कथन है कि 'संगीत-साधना उस परम शक्तिमान् की आराधना है। सगुण शक्ति से स्वर मूर्त हो जाता है, उसकी मूर्ति साकार होती है। हमें वह चरम लक्ष्य स्वरों के माध्यम से मिलता है'¹।

गायक या वादक आधार स्वर की प्रथम साधना से ही अपने अभ्यास को प्रारम्भ करते हैं। वैदिक काल से ही आधार स्वर-साधना का महत्व रहा है। उस समय ओम्-स्वर का अर्थ आधार स्वर से ही था।

षड्ज स्वर-साधना प्रत्येक गायक के लिए अनिवार्य है। तानसेन ने आधार स्वर-साधना का गुणगान इस प्रकार किया है:-

षड्ज साध गाऊँ, मैं श्रवनन सुनहु सुनाऊँ।
वेद पढाऊँ, जोइ जोइ कह सोइ सोइ उचराऊँ॥
भैरव मालकौंस हिंडोल दीपक, श्री राग मधु सुर ही लै जाऊँ।
तानसेन कहूँ सुनो हो सुघर नर, यह विधा पार नहीं पाऊँ॥²

घराने में आधार स्वर साधना और स्वरालंकार की साधना पर विशेष बल दिया जाता है जिसमें अलंकारों को दस थाटों के स्वरों में क्रम से अभ्यास कराने पर बल, साधना में निहित रहता है। आवाज को तीनों सप्तकों के लिए तैयार करने हेतु खरज-साधना पर विशेष बल दिया जाता है। खरज-साधना को प्राचीन काल से ही हमारे संगीत के रियाज का अविभाज्य अंग गुरुओं द्वारा स्वीकार किया गया है।

- भारतीय संगीत में बन्दिशों का अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है। बन्दिश शब्द का अर्थ है "गीत, स्वर, व लय-ताल में बँधी हुई "सांगीतिक रचना"। राग का सम्पूर्ण अस्तित्व बन्दिश में बँधा होता है। ग्वालियर घराने में प्रत्येक गुरु बन्दिश को भली प्रकार से सीखने व बन्दिश के बार-बार रियाज करने पर बल देते हैं। साथ ही एक ही राग में विभिन्न शैलियों के अन्तर्गत अधिक से अधिक बन्दिशों के रियाज पर भी बल दिया जाता है। कारण यह है कि बन्दिश में अनेक विशेषताएँ स्वतः ही समाहित होती हैं जैसे: राग का स्वरूप, मुख्य चलन, तीनों सप्तकों में विभिन्न सांगीतिक अवयवों के प्रयोग, विशिष्ट भाव प्रदर्शन, सौन्दर्य, राग के चलन की स्पष्टता, राग की प्रकृति की स्पष्टता आदि गुण बन्दिश में निहित रहते हैं। संक्षेप में, बन्दिश राग की नींव होती है जिसका अभ्यास राग को अंगभूत करने के लिए आवश्यक होता है।
- रियाज में जोरदार तथा खुली आवाज के गायन पर बल दिया गया है। रियाज में खुली आवाज के लिए बल देना भारतीय शास्त्रीय संगीत की प्रमुख विशेषता भी रही है। शारंगदेव ने भी 'संगीत रत्नाकर' ग्रन्थ में गायक के बाईस गुणों की चर्चा करते हुए 'आयत कण्ठ' एक विशिष्ट गुण बताया है। आयत कण्ठ का अर्थ है "जिसका कण्ठ स्वाधीन हो" अर्थात् खुली हुई आवाज हो। दमदार एवं खुली आवाज के लिए अ, आ, ई, ऊ, ए स्वर व व्यंजन का अभ्यास गुरुओं द्वारा व्यक्त किया गया है। तानों की तैयारी हेतु एक विशेष क्रम का निर्वाह घराने के शिक्षण में निहित रहता है यथा: सपाट तान, फिरत, रागांग, आलंकारिक, छूट आदि। साथ ही विशेषरूप से ग्वालियर घराने में छोटे-छोटे तान समूह यथा— धधपमप, मपनिनिपमप, धधपपमगम, संसं निधनि आदि जो टप्पा गायकी के प्रमुख अंग होते हैं, के अभ्यास पर बल दिया जाता है।

उपरोक्त विवरण के अन्त में यही कहना चाहूँगी कि ऋषितुल्य जीवन, संगीत साधना को समर्पित करने वाले दिव्य गुरुओं ने संगीत धरोहर को उत्तरोत्तर वृद्धिगत किया है। इन गुरुओं द्वारा प्रतिपादित एवं वर्णित शिक्षण-पद्धति एवं गायकी में रियाज करने का क्रम निहित होता है यथा: स्वर-साधना, खरज-साधना, बन्दिशों का अभ्यास, स्वरालंकार-साधना, विशिष्ट तान क्रम आदि। आवाज की मधुरता प्राकृतिक देन है परन्तु उस पर असाधारण प्रभुत्व रियाज का ही प्रतिफल होता है। रियाज का मार्ग गुरु द्वारा प्रवर्तित अर्थात् दिया जाता है। इसी मार्ग पर चलकर एक शिष्य योग्यता, लगन व धैर्य से अपना एक विलक्षण स्थान बनाता है। अतः रियाज एक ऐसी क्रिया है जिसका परिचय गुरु द्वारा प्रदत्त शिक्षा से ही होता है। गायक या वादक बनने के लिए धोर तपस्या और परिश्रम करना ही पड़ता है, एक कलाकार के पद तक शिष्य तब पहुँचता है, जब वह स्वर और लय का कठिन प्रशिक्षण, केन्द्रित मनन और कठोर रियाज करता है।

सन्दर्भ

- 1) संगीत, जनवरी-फरवरी, 1984, संगीत की साधना, उस्तादों के विचार, मदनलाल व्यास, पृष्ठ-116।
- 2) संगीत सम्राट तानसेन, प्रभुदयाल मीतल, पृष्ठ 100

सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

- 1) बी.सी. देवा, इण्डियन काउन्सिल फॉर कल्चरल रिलेशन्स एण्ड न्यू ऐज, 1995, नई दिल्ली
- 2) डा० मधुबाला सक्सेना, भारतीय संगीत शिक्षण प्रणाली एवं उसका वर्तमान स्तर, 1990, डा० पृथ्वीराज कालिया प्रकाशन
- 3) डा० विश्वम्भरनाथ भट्ट, क्रमिक तान-अलाप (संगीत कांदबिनी) (भाग- 4), 1987, संगीत कार्यालय, हाथरस
- 4) डा० डी.एन. श्रीवास्तव, सामान्य मनोविज्ञान, 2000, शिवलाल अग्रवाल एण्ड कम्पनी

- 5) लक्ष्मीनारायण गर्ग, संगीत विशारद, अगस्त 1978, संगीत कार्यालय, हाथरस
- 6) प्रियंका कौशल, सन्धि प्रकाश राग, 2004, संजय प्रकाशन
- 7) पं० विष्णुनारायण भातखण्डे, भातखण्डे संगीत शास्त्र (भाग-1), सितम्बर 1951, संगीत कार्यालय, हाथरस
- 8) पं० रामाश्रय झा, अभिनव गीतांजलि (भाग- 4), 1995, संगीत सदन
- 9) पं० विष्णुनारायण भातखण्डे, भातखण्डे संगीत शास्त्र (भाग-4), 1970, लक्ष्मीनारायण संगीत कार्यालय, हाथरस
- 10) प्रीतम प्यारी, शोध प्रबन्ध— रागों के समय सिद्धान्त का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण, 1998
- 11) एस. बन्दोपाध्याय, द ओरीजिन ऑफ राग, 1998, मुन्शीराम मनोहर लाल प्रकाशन (देहली)
- 12) स्व० पं० ओमकार नाथ ठुकर, संगीतांजलि (भाग- 5)ए 1958, पद्मश्री बलवन्तराय भट्ट 'भावरंग' प्रकाशन
- 13) विनायक राव पटवर्धन, राग विज्ञान, 1991, डा० मधुसूदन पटवर्धन प्रकाशन
- 14) तृप्त कपूर, उत्तरी भारत में संगीत शिक्षा, 1989, हरमन पब्लिशिंग हाउस, नई दिल्ली

पत्रिका :

- 1.संगीत कला बिहार— अक्टूबर 2006
- 2.संगीत

पंजाब का पटियाला घराना और इसका शास्त्रीय संगीत में योगदान

Mrs. Seema - Assistant Professor in music

Govt.College, Bholath

Kapurthala.

संक्षेप: पंजाब का पटियाला शहर हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत को प्रोत्साहित करने में महत्वपूर्ण भूमिका निभाता है। यहाँ पंजाब अपनी उपजाऊ भूमि संस्कृति सभ्यता द्वारा जाना जाता है। वही सभ्याचार विरासत में ये संगीत कला में भी विशेष स्थान रखता है।

पटियाला शहर का नाम रियासत के संस्थापक बाबा आला सिंह के नाम पर पड़ा। सभ्याचार, कला, साहित्य की विकास की दृष्टि से पटियाला शहर इतिहास की गहराइयों में विद्यमान है।

इस प्रस्तुत शोध पत्र में पटियाला घराने का शास्त्रीय संगीत में योगदान का उल्लेख करते हुए, पटियाला घराने का इतिहास, अग्रणी कलाकारों का संक्षिप्त विवरण और पटियाला घराने के योगदान पर प्रकाश डाला गया है।

मुख्य शब्द- पटियाला, घराना, वंशावली, संगीत, उस्ताद, कला, सभ्याचार, इतिहास, अग्रणी, कलाकार इत्यादि।

परिचय

संगीत एक ऐसी सार्वभौमिक कला है जो हमारे जीवन का अविभाज्य एवम अभिन्न अंग है। संगीत, स्वर और लय के संयोजन से मानव मन को सबसे अधिक उभारने और आकर्षित करने की कला है।

मनुष्य प्रारंभ से ही इसके प्राकृतिक स्वरूप को पहचानता और अपनाता रहा है। भारतीय संस्कृति एवं कला के ऐतिहासिक विकास में पंजाब का विशेष स्थान है।

प्राचीन काल से ही पंजाब की भूमि अपनी भौगोलिक स्थिति, उपजाऊ भूमि के कारण सदैव विदेशी आक्रमणकारियों के आकर्षण का केंद्र रही है। जब पंजाब में मुगल साम्राज्य स्थापित हुआ तो पंजाब की संस्कृति और कला पर प्रभाव पड़ना स्वाभाविक था। मुगलकाल के शासकों ने राजकीय दरबारों में संगीत को बहुत बढ़ावा दिया लेकिन इसे आम लोगों से दूर रखा। इससे उस समय के कलाकारों के बीच एक संकीर्ण विचारधारा का जन्म हुआ, जिसने उन कलाकारों को संगीत को अपने तक सीमित रखने के लिए मजबूर किया। इस प्रकार, जब प्रत्येक परिवार के संस्थापक कलाकार की अनोखी गायन शैली पीढ़ी दर पीढ़ी हस्तांतरित होती गई तो घरानों का निर्माण हुआ।

गायन के क्षेत्र में बंदिश, सुर लगाव, अलापचारी, लयकारी और तान क्रिया के भेदों से विभिन्न घरानों का जन्म हुआ है। हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत में ग्वालियर घराना, दिल्ली घराना, आगरा घराना, जयपुर घराना, किराना घराना और पटियाला घराना प्रमुख माने जाते हैं। इन छह घरानों में से, पटियाला घराना शास्त्रीय संगीत की परंपरा में एक महत्वपूर्ण स्थान रखता है। इस घराने के कलाकारों ने वर्षों की संगीत साधना और कड़ी मेहनत से पटियाला घराने के संगीत को हर दृष्टि से उत्तम बनाने में अपना विशेष योगदान दिया है। पटियाला घराने के कला साधकों में मियां कालू खां, उस्ताद अली बख्श-फतेह अली, नबी बख्श, उस्ताद आशिक अली खां, उस्ताद बरकत अली, उस्ताद बड़े गुलाम अली खां साहब और विदुषी मीरा बनर्जी, प्रसून बनर्जी, मुनव्वर अली खां, अजय चक्रवर्ती आदि कलाकारों को जन्म दिया है।

घराना शब्द का अर्थ एवं परिभाषा

घराना की मूल भावनाएँ परंपराओं से जुड़ी होती हैं। घराने का मुख्य अर्थ परंपरा है। संगीत के संबंध में घराना, संगीतकारों के एक समूह की वंशावली का प्रतिनिधित्व करता है। प्राप्त जानकारी के अनुसार घराना संस्कृत शब्द ग्रह से अस्तित्व में आया, जिससे हिंदी शब्द 'घर' बना।¹ संगीत के संदर्भ में घराना, संगीतकारों का एक समूह है

जिनके गुरु शिष्य या पारिवारिक संबंध होते हैं और जो अगली पीढ़ियों के लिए विशिष्ट संगीत विशेषताएं छोड़ते हैं। साधारण भाषा में घराने शब्द का अर्थ जैसे:- परिवार, वंश परंपरा, सम्प्रदाय, घर, कुटुम्ब आदि। विद्वानों के अनुसार घराना शब्द पूरी तरह से 'वंश परंपरा' से जुड़ा हुआ है। एक ही शैली में गाने वालों को एक ही घराने का कहते हैं। घराने के निकास के बारे में डॉ. निवेदिता सिंह लिखते हैं- "किसी भी घराने का आरंभ विशेष प्रतिभाशाली और कलाधारी पुरुष द्वारा होता है, जो संगीतिक प्रस्तुति करने की विशेष शैली का निर्माता होता है और वो अपने शागिर्दों को सीखाता है जब ये सिलसिला निर्विघ्न तीन पीढ़ियों तक चलता है तो घराने का जन्म होता है"।²

हमें भारत में शास्त्रीय संगीत के कई घरानों का सुमेल देखने को मिलता है। भारतीय संगीत में गायन के विशेष घराने जैसे ग्वालियर, दिल्ली, जयपुर, आगरा, किराना और पटियाला। प्रत्येक घराना अपनी विशेषताओं से जाना जाता है।

पटियाला घराने का इतिहास

भारतीय संगीत को राजाओं, नवाबों और अमीरों द्वारा संरक्षण और समर्थन प्राप्त था। राज दरबार में संगीतकारों और कलाकारों को हर तरह का सहयोग मिलता था। पटियाला के राजाओं ने भी संगीत में रुचि ली और संगीत को संरक्षण दिया। तलवंडी घराने से, पटियाला संगीत घराना लगभग 310 वर्ष पुरातन माना जाता है।³ पटियाला रियासत को पहले फुलकिया रियासत कहते थे। इसकी नींव 1695 में बाबा आला सिंह ने रखी थी और इसका नाम पटियाला रियासत पर रखा गया। बाबा आला सिंह के वंशज, महाराजा अमर सिंह, साहिब सिंह, नरिंदर सिंह, राजिंदर सिंह, भूपिंदर सिंह, यादविंदर सिंह और कैप्टन अमरिंदर सिंह (पंजाब के पूर्व मुख्यमंत्री) सबी पटियाला रियासत से संबंध रखते हैं।

कालू मियां के पुत्र अली बख्श और उस्ताद खराईती के पुत्र फतेह अली खां ने भी 17 साल तक अपने दादा से संगीत की शिक्षा प्राप्त की। अलीबख्श और फतेह अली खां ने दिल्ली घराने के उस्ताद तानरस खां से भी संगीत शिक्षा ग्रहण की। आपने आरंभ में संगीत शिक्षा उस्ताद कालू मियां, गोखी बाई, ग्वालियर घराने के हददु - हस्सू खां, रामपुर के बहादुर खां, मुबारक खां, जयपुर अतरौली घराने से प्राप्त की। "अलिया फत्तू" की जोड़ी ने राजस्थान के टोंक राज्य में भी संगीतक सेवा निभाई।⁴

राजस्थान की टोंक राज्य के नवाब इब्राहिम अली खां ने एक बार एक गोष्ठी का आयोजन किया और कई राजाओं और महाराजाओं को इस गोष्ठी में शामिल होने के लिए निमंत्रण भेजा। इस गोष्ठी में अलिया फत्तू की जोड़ी ने उत्कृष्ट प्रदर्शन किया जिसके परिणाम स्वरूप नवाब ने अलिया फत्तू जोड़ी को 'तान कप्तान' और 'करनैल जरनैल' की उपाधि से विभूषित किया। यह गोष्ठी उसी काल के संगीतकारों के बीच एक प्रतियोगिता के लिए आयोजित की गई थी, जिसमें जयपुर, झालावाड़, पटियाला, रामपुर और कई अन्य राज्यों के मौजूद शासकों में पटियाला के महाराज ने राजस्थान के टोंक के नवाब को अलिया फत्तू की जोड़ी को लौटाने के लिए अनुरोध किया और वह उन्हें फिर से पटियाला ले गए। पुरस्कारों के अतिरिक्त उन्हें कई अन्य सुविधाएँ भी पटियाला दरबार की ओर से दी जाती थी। कुछ समय बाद अलिया-फत्तू की जोड़ी के बीच मतभेद के कारण अली बख्श पटियाला और फतेह अली जम्मू-कश्मीर दरबार में चले गए। इस जोड़ी के बीच मतभेद खत्म करने के लिए सूफी संत गुलाम फरीद ने दोनों को एक साथ कार्यक्रम करने के लिए आमंत्रित किया और इस जोड़ी ने एक साथ एक गायन प्रस्तुत करके सूफी संत की हृदय की इच्छा पूर्ण की। यहां इस जोड़ी की गायन प्रस्तुति बहुत बढ़िया रही। ख्वाजा साहब इनके गायन से बहुत प्रसन्न हुए और उन्होंने इनकी हर एक तान पर प्रत्येक गायक को चाँदी के सिक्कों से भरी थैली दी। इतना धन उन्हें कभी राजा-महाराजाओं से भी नहीं मिला था। दोनों फिर से पटियाला में एक साथ रहने लगे और उन्होंने एक साथ कई गायन प्रस्तुतियाँ दीं।⁵ 1918 में फतेह अली खान और 1928 में अली बख्श खां का निधन हो गया। महाराजा नरिंदर सिंह और महाराजा राजिंदर सिंह का युग पटियाला घराने के लिए स्वर्ण युग माना जाता है। अलिया फत्तू की जोड़ी की मृत्यु के बाद, कालू खान के बड़े पुत्र नबी बख्श, जो कि पटियाला घराने के प्रसिद्ध संगीतकार थे, ने राजस्थान के टोंक राज दरबार में सेवा निभाई। उनके पुत्र अहमद जान ने भी इस राज्य में सेवा

की। पटियाला घराने के एक अन्य प्रसिद्ध कलाकार आशिक अली खान का जन्म 1892 में हुआ था। आशिक अली खान ने संगीत की शिक्षा अपने पिता फतेह अली खान और चाचा अली बख्श से प्राप्त की। आशिक अली खान ने कई रागों में रचना की, जिनमें से एक राग अड़ाना है और वर्तमान समय में भी बेहद लोकप्रिय है, जो इस प्रकार है:

स्थाई: तान कप्तान कहला गयो
जगत में फ़तेह अली खाँ
अंतरा: जाबे गावे तब गुणी रीझावे
तान कप्तान की ऐसी फिरत है
ज्यों अर्जुन के बान।⁶

आशिक अली खाँ ने 1947 तक पटियाला रियासत की संगीतिक सेवा निभाई। अख्तर हुसैन, बरकत अली खाँ, उमेद अली, अहमद जान, अफगानिस्तान के मोहम्मद हुसैन सरहंग, फरीदा खानूम, जाहिदा परवीन, उस्ताद बड़े गुलाम अली खाँ और पंडित अजय चक्रवर्ती आदि पटियाला घराने की प्रसिद्ध कलाकार हैं। पंडित अजय चक्रवर्ती और सुपुत्री कौशिकी चक्रवर्ती वर्तमान में प्रतिनिधि कलाकार के रूप में संगीत की दृष्टि से पटियाला घराने की सेवा कर रहे हैं। पटियाला घराने के अग्रणी कलाकारों में जैसे मियां कालू खाँ, उस्ताद अली बख्श फतेह अली, उस्ताद नबी बख्श, आशिक अली खाँ, उस्ताद बरकत अली, मुबारक अली, अमान अली, उस्ताद बड़े गुलाम अली खाँ साहब थे।

पटियाला घराने की विशिष्ट विशेषताएं

भारतीय संगीत में प्रत्येक घराने का अपना विशेष महत्व है। प्रत्येक घरानों में गायन की एक अलग शैली होती है जो इसे अन्य घरानों से पृथक भी करती है।

पटियाला घराने की विशेषताएं इस प्रकार हैं:—

1. पटियाला घराने की गायकी में कलात्मकता और भाव का संयोजन रागों में स्पष्ट दिखाई देता है।
2. इस घराने में राग के रूप की शुद्धता और बंदिश के बोलों की शुद्धता को अनोखे अंदाज में पेश किया जाता है।
3. इस घराने की गायकी में कण, खटका, मुर्की का विशेष प्रयोग होता है।
4. पटियाला घराने में ख्याल की रचना संक्षिप्त होती है और बंदिशों में तान का प्रयोग अधिक होता है।
5. पटियाला घराने में ठुमरी गाने की अनोखी परंपरा है। पंजाब अंग की ठुमरी का प्रचार-प्रसार इसी घराने की देन है।
6. इस घराने की गायकी में स्वर, लय, सरगम, बोल बाँट, गले की तैयारी आदि खास विशेषताएं हैं।
7. इस घराने की गायकी में कई प्रकार की तानों का प्रयोग होता है, जैसे स्पॉट तान, अलंकृत तान, फिरत तान, वर्क तान आदि।
8. इसका घराने की गायकी में बहुत अधिक विलम्बित लयबद्ध गायन का प्रयोग नहीं होता है।
9. इस घराने में प्रचलित रागों और सरल रागों के गायन की खास विशेषता है।
10. तीनों सप्तकों में तान लेने का अंदाज़ इस घराने में बखूबी देखने को मिलता है।

उपरोक्त विशेषताएं पटियाला घराने की गायकी के विश्लेषण और विभिन्न-विभिन्न स्रोतों पर आधारित है।⁷

निष्कर्ष

पटियाला घराने का शास्त्रीय संगीत में अद्वितीय योगदान है। इस घराने ने शास्त्रीय संगीत के विकास और प्रचार-प्रसार में विशेष भूमिका निभाई है। इसी घराने से संगीत जगत में कई कलाकारों ने विश्वभर में प्रसिद्धि हासिल की है। पटियाला घराने के कलाकारों ने अपनी कला के द्वारा रागदारी संगीत को निखारा और नई पीढ़ियों को भी प्रेरित किया। इस घराने के कलाकारों ने अपनी विलक्षण शैली और उच्च कलात्मक मानकों से संगीतिक मंच को समृद्ध किया है।

वर्तमान संदर्भ में यह बहुत जरूरी है कि पटियाला घराने का संगीत भारत में जहाँ कहीं भी है या रहा है, उसके बारे में यथासंभव जानकारी जुटाई जानी चाहिए ताकि इस खंडित विरासत को इकट्ठा किया जा सके। हालांकि वर्तमान संदर्भ में घराना पद्धति का वह स्थान नहीं है जो पहले हुआ करता था लेकिन घराना गायकी की प्रासंगिकता सदैव बनी रहेगी। ख्याल गायन का इतिहास घरानों के उल्लेख और योगदान के बिना सदैव अधूरा रहेगा।

संदर्भ ग्रन्थ सूची:-

1. डॉ. निवेदिता सिंह, हिंदुस्तानी संगीत में घरानों की सार्थकता: समाज शास्त्रीय परिप्रेक्ष्य, समाजक विज्ञान पत्र, अंक 55, पृष्ठ-1.
2. वही
3. प्रो.एस.डी. बट्ट, भारतीय शास्त्रीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास पटियाला संगीत घराने के विशेष संदर्भ में, समाजक विज्ञान पत्र, अंक 55, पृष्ठ 9-10.
4. वही, पृष्ठ 10.
5. वही, पृष्ठ 8.
6. वही, पृष्ठ 12.
7. योगेन्द्र पाल शर्मा बचितर सिंह, भारतीय संगीत का इतिहास, पृष्ठ 230.
8. डॉ. जोगिंदर सिंह बावरा, भारतीय संगीत का इतिहास, पृष्ठ 147.
9. प्रो. स्वतंत्र शर्मा, भारतीय संगीत: एक ऐतिहासिक विश्लेषण, पृष्ठ 301.
10. श्रीमती देविन्दर कौर, गायन कला, पृष्ठ 54-55.

घरानों के विकास में कलाकारों का योगदान (आगरा के विशेष संदर्भ में)

रचना जिंदल . शोधार्थी

दयालबाग शिक्षण संस्थान, आगरा

सारांश

प्राचीनकाल से वर्तमान काल तक संगीत की सभी विधाओं की शिक्षा गुरु शिष्य प्रणाली से घराना पद्धति के अन्तर्गत रही है। प्राचीन समय में संगीत शिक्षण गुरुकुल में गुरु द्वारा शिष्य को प्रायोगिक रूप से प्रदान किया जाता था। गुरु के सानिध्य में शिक्षण प्राप्त करने से शिष्य की कला निखर जाती थी।

गुरुओं के विभिन्न कलात्मक दृष्टिकोण से संगीत की विभिन्न शैलियों का विकास हुआ। गुरुओं की निजी शैली के कारण ही गुरु-शिष्य परम्परा 'घराना पद्धति' में परिवर्तित हो गई। इस पद्धति में गुरु अपने परिवारीजनों और अपने शिष्यों को शिक्षा देते थे। घरानेदार संगीतज्ञों ने अपनी कठोर साधना, असीम गुरु भक्ति तथा तालीम से संगीत को जीवित रखा और घरानों के विकास में महती भूमिका का निर्वहन किया। प्रस्तुत शोध पत्र में घराने का अर्थ, उद्भव व विकास को बताते हुए घरानों के विकास में कलाकारों के योगदान को उजागर किया गया है जिसमें आगरा घराने के कलाकार तथा अन्य घरानों के कलाकार द्वारा आगरा में संगीत के विकास का संक्षिप्त विवरण दिया गया है।

मुख्य शब्द — विकास, घराना, योगदान, पद्धति, सानिध्य, उद्भव

प्रस्तावना

हमारे देश के पास कला की समृद्ध विरासत है जो जीवन के विभिन्न पहलुओं से जुड़ी हुई है और गुरु शिष्य परम्परा के माध्यम से पीढ़ी दर पीढ़ी हस्तान्तरित की जाती रही है। विद्याध्ययन में गुरु शिष्य परम्परा घरानों की अटूट सहचारिणी रही है क्योंकि घरानों का विकास ही गुरु शिष्य परम्परा के माध्यम से होता है। घरानों के विकास में कलाकार महती भूमिका का निर्वहन करते हैं।

उद्देश्य

प्रस्तुत शोध पत्र का उद्देश्य घरानों के विकास में कलाकारों के योगदान का अध्ययन करना है।

विषय विस्तार

संगीत एक गुरुमुखी विद्या है। संगीत शिक्षण में गुरु शिष्य प्रणाली प्राचीन समय से ही प्रचलित है। जिस प्रकार साहित्य, वेद आदि श्लोकों के रूप में मुखस्थ किये जाते थे ठीक उसी प्रकार संगीत शिक्षा भी गुरु के मुख से ही सीखकर ग्रहण की जाती थी। गुरु ही शिष्य को अंधकार रूपी अज्ञान से निकालकर प्रकाशमय रूपी उजाले की ओर ले जाकर उसका मार्ग प्रशस्त करता है।

वैदिक काल में संगीत शिक्षा गुरु शिष्य पद्धति से दी जाती थी। विद्यार्थियों को गुरुकुल में रहकर ही शिक्षा ग्रहण करनी होती थी। विद्यार्थी भी गुरु में अपार श्रद्धा रखते थे।

गुरुजनों के विभिन्न कलात्मक दृष्टिकोण से संगीत की विभिन्न शैलियों विकसित हुईं और गुरुओं की निजी शैली के कारण ही गुरु शिष्य परम्परा 'घराना पद्धति' में परिवर्तित हो गई। घराना पद्धति में तालीम सीना दर सीना होती थी जिससे गुरु अपने शिष्य पर ध्यान केन्द्रित कर पाता था। गुरु के सानिध्य में लम्बे समय तक रहने से शिष्य की कला निखर जाती थी। इस संदर्भ में कबीरदास जी का दोहा बहुत सार्थक सिद्ध होता है—

गुरु कुम्हार शिष्य कुम्भ है, गढ़ि गढ़ि, काढ़े खोट।

अंतर हाथ सहार दै, बाहर बाहै चोट।।

भारतीय संगीत का जो कुछ भी रूप हम देखते हैं वह सब वास्तव में घरानों व उनकी परम्पराओं के कारण ही सार्थक हुआ है। कोई विशिष्ट घराना तभी घराने की प्रतिष्ठा प्राप्त कर सकता है जब उसकी कम से कम तीन

पीढ़ियों उसके संस्थापक के नाम अथवा स्थान से एक विशेष गायन, वादन या नृत्य शैली का अनुसरण करती रही हों।

घरानों ने वास्तव में संगीत कला को अवश्य समृद्ध किया है और उसी के फलस्वरूप संगीत की महानतम निधि आज हमारे पास है। घरानेदार संगीतज्ञों ने अपनी कठोर साधना, असीम गुरु भक्ति और तालीम से संगीत को जीवित रखा।

हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत के क्षेत्र में गायन के घरानों में से प्रमुख हैं — दिल्ली, जयपुर, आगरा, ग्वालियर, किराना, पटियाला, किराना घराना। आगरा घराना भारतवर्ष के प्रसिद्ध घरानों में से एक है। आगरा घराने के आदि पुरुष नायक गोपाल को माना जाता है जो अमीर खुसरो के समकालीन थे। नायक गोपाल के चार शिष्य थे — अलखदास, लवंगदास, खलकदास और मलुकदास। इन्होंने ही आगरा में ध्रुपद गायन की परम्परा का श्रीगणेश किया। अलखदास के शिष्यों में हाजी सुजान खॉं रहे जिन्होंने ध्रुपद गायन की पूर्ववर्ती परम्परा को आगे बढ़ाया। इन्होंने लगभग सात सौ ध्रुपदों की रचना की। घराने के कलाकार यदा-कदा उन्हें गाकर अपने महान पूर्वजों का स्मरण करते हैं। हाजी सुजान खॉं के ध्रुपद गायन की परम्परा को आगे बढ़ाने में सुरजान खॉं, कादिरशाह, हैदरशाह, सरसरंग और श्यामरंग का विशेष योगदान रहा। श्यामरंग के सुपुत्र घग्गे खुदाबख्श के समय तक आगरा घराने में ध्रुपद गायन की परम्परा लगातार बनी रही। एक समय ऐसा भी था जब ग्वालियर घराने के नत्थन पीरबख्श ने आगरा घराने के श्यामरंग से कई वर्षों तक ध्रुपद, धमार और होरी गायन की तालीम ली। श्यामरंग द्वारा सीखे ध्रुपद धमार को आधार मानकर नत्थन पीरबख्श ने कई सुन्दर ख्यालों का सृजन किया। ग्वालियर और आगरा के इन दो दिग्गज उस्तादों के मध्य घरानेदार गायकी का यह आदान प्रदान वास्तव में स्वस्थ परम्परा रही।

श्यामरंग के तीन पुत्र खानदानी गायकी में निपुण हो गये किंतु सबसे छोटे घग्गे खुदाबख्श की आवाज खरखरी होने के कारण उन्हें आत्मग्लानि होती थी। जिससे आहत होकर वे ग्वालियर चले गये और नत्थन पीरबख्श से संगीत की ख्याल गायकी सीखकर अपने गायन के दोषों को दूर कर पारंगत हो गये। तत्पश्चात् आगरा आकर अपने दो पुत्रों गुलाम अब्बास खॉं व कल्लन खॉं और भतीजे शेर खॉं को संगीत की तालीम दी। गुलाम अब्बास खॉं ने अपने छोटे भाई कल्लन खॉं, भतीजे नत्थन खॉं और नाती फ़ैयाज खॉं को गायकी के गुरु सिखाकर पारंगत किया। फ़ैयाज खॉं (प्रेम पिया) द्वारा ही इस परम्परा को आगे बढ़ाया गया।

आगरा घराने की गायकी का स्वरूप जिन तीन व्यक्तियों पर विशेष निर्भर रहा उनमें नत्थन खॉं, विलायत हुसैन खॉं और मरहूम उ० फ़ैयाज हुसैन खॉं हैं। उ० नत्थन खॉं लयकारी के प्रकाण्ड विद्वान थे। नत्थन खॉं ने गुलाम अब्बास खॉं से घग्गे जी की गायकी की तालीम ली। उ० विलायत हुसैन खॉं नत्थन खॉं के चौथे पुत्र थे। ब्रज भाषा में 'प्राण पिया' नाम से बन्दिशें बनाते थे। मलुहा, केदार, नट, विहाग, जोग, धनाश्री, बहादुरी तोड़ी आदि कई रागों में उन्होंने चीजें बाँधी। उ० फ़ैयाज हुसैन खॉं को ध्रुपद, धमार, ख्याल, तराना, तुमरी, तिरवट, होरी, दादरा, टप्पा, रसिया, गज़ल आदि पर पूर्ण अधिकार प्राप्त था। मैसूर के महाराजा ने फ़ैयाज खॉं को 'आफताब-ए-मौसिकी' की उपाधि से सम्मानित किया।

विलायत हुसैन खॉं, निसार हुसैन, शराफत हुसैन, गुलाम रसूल खॉं, बशीर खॉं (रंगीले पिया), श्रीकृष्णनारायण रातनजनकर 'सुजान' याक़ुब हुसैन खॉं, उ० यशपाल, वसीम अहमद खॉं आदि उच्चकोटि के कलाकारों द्वारा आगरा के संगीत को सुदृढ़ता मिली। अगली पीढ़ी में उस्ताद अकील अहमद खॉं (मोहन पिया) तथा उनके भाई शब्बीर अहमद खॉं द्वारा आगरा घराने के प्रसार प्रसार में अपना सम्पूर्ण जीवन समर्पित कर दिया गया।

आगरा में आगरा घराने के अतिरिक्त ग्वालियर, जयपुर, लखनऊ, बनारस व दिल्ली घराने की तमाम गुरु शिष्यों की जोड़ियों ने अपनी-अपनी विधाओं में खूब नाम कमाया और हजारों बच्चों को संगीत की शिक्षा दी। आगरा घराने के प्रसिद्ध और अंतिम गायक उस्ताद अकील अहमद खॉं से गुरु शिष्य प्रणाली से शिक्षा प्राप्त उनकी शिष्या डा० शशि तिवारी व डा० सुधा सहगल और उस्ताद शब्बीर खॉं से गायन की शिक्षा लेकर उनकी शिष्या बरनाली बोस उस परम्परा को आगे बढ़ा रही है। ग्वालियर घराने के पं० नारायण लक्ष्मण गुणे, पं० राजा भैया पूँछवाले व पं० कृष्णराव दाँते के सुयोग्य शिष्य दिग्गज संगीतज्ञ पं० गोपाल लक्ष्मण गुणे ने 'भारतीय संगीतालय' के माध्यम

से आगरा में विभिन्न शिष्य तैयार किये। वर्तमान में शिष्य पं० गजेन्द्र सिंह द्वारा गुरु-शिष्य परम्परा से उनकी परम्परा को आगे बढ़ाया जा रहा है। साथ ही ग्वालियर घराने के ही पं० सीताराम व्यवहारे, पं० पुरुषोत्तम माधव पालखे जी ने भी आगरा में विभिन्न शिष्यों की शिक्षा दी व संगीत का प्रचार प्रसार किया। ग्वालियर परम्परा से ही शिक्षा प्राप्त कर पं० रघुनाथ तलेगाँवकर ने आगरा में संगीत कला केन्द्र की स्थापना की और उनके ही शिष्य, पुत्र, पुत्रियाँ, बहुएँ व पौत्र, पौत्रियाँ इस परम्परा को आगे बढ़ा रहे हैं। इसी क्रम में ग्वालियर के प्रसिद्ध सितार वादक श्री विनायक फड़के जी के सुयोग्य शिष्य पं० अजय खन्ना तथा उनकी शिष्या प्रो० मुन्नू बहिनजी तथा प्रो० नीलू सिंह साथ ही आगरा के श्री के.सी. लहरी जी की सुयोग्य शिष्या सुप्रसिद्ध सितार वादिका प्रो० लवली शर्मा सितार वादन की परम्परा को आगे बढ़ा रही हैं। ग्वालियर घराने के माधो सिंह जी के सुयोग्य शिष्य प्रो. लल्लू सिंह ने आगरा में तबला परम्परा की नींव डाली एवं इस घराने के प्रचार प्रसार में रहे। आप तबला और पखावज के साथ ही नृत्य में भी पारंगत थे। आगरा में तबला, पखावज व नृत्य का प्रचार प्रसार कर इस कला व ग्वालियर घराने को ख्याति दिलायी। आपने हजारों शिष्य तैयार किये जो वर्तमान में उच्च ख्याति प्राप्त कलाकार एवं शिक्षाविद् हैं। जिनमें मुख्य नाम हैं— पं० देवेन्द्र वर्मा, श्री नागेश्वरलाल कर्ण, स्व० पं० केशव रघुनाथ तलेगाँवकर, सुप्रसिद्ध कथक नृत्यांगना व तबला वादिका प्रो० नीलू शर्मा और आई.एस.खींची हैं जो वर्तमान में अपने शिष्य प्रशिष्यों के माध्यम से इस परम्परा को आगे बढ़ा रहे हैं। कथक में लखनऊ घराने के पंडित अर्जुन मिश्रा की शिष्या प्रो० नीलू शर्मा व रुचि शर्मा हैं और इसी घराने के पं० सुरेन्द्र सेकिया से भी प्रो० नीलू शर्मा ने नृत्य के गुरु सीखे। वहीं लखनऊ घराने के ही प्रसिद्ध कथक सम्राट पं० बिरजू महाराज की शिष्या प्रख्यात नृत्यांगना श्रीमती काजल शर्मा वर्तमान में इंग्लैण्ड में रहकर इसी परम्परा को आगे बढ़ा रही हैं। जयपुर घराने के पं० राजेन्द्र गंगानी से उनकी शिष्या राशी जौहरी ने नृत्य सीखकर उसी परम्परा को आगे बढ़ाया तो उन्हीं की बहिन रीमा जौहरी ने जयपुर घराने के पं० फतेह गंगानी से तबला सीखकर उस परम्परा को आगे बढ़ाया। साथ ही बनारस घराने के प्रसिद्ध तबला वादक पं० गुदई महाराज से शिक्षा प्राप्त उनके शिष्य तबला वादक पं० सत्यनारायण वशिष्ठ जी ने भी विभिन्न शिष्य तैयार किये जिनमें उनके पुत्र व शिष्य श्री प्रभात वशिष्ठ, श्री आई.एस.खींची, प्रो० रश्मि श्रीवास्तव, डॉ० ए.के.भट्टाचार्य इत्यादि अपने शिष्य प्रशिष्यों के माध्यम से उनकी परम्परा को आगे बढ़ा रहे हैं। (पेज सं० 7, हिन्दुस्तान दिनांक 13.07.2022)

निष्कर्ष

घरानों की परम्परा का संगीत की सभी विधाओं गायन, वादन व नृत्य से अभिन्न सम्बंध रहा है। लम्बे समय तक हमारा संगीत शिक्षण, अध्ययन, अध्यापन, घरानों के दायरे में ही चलता रहा है। घराना पद्धति में विद्याध्ययन में गुरु शिष्य परम्परा घरानों की अटूट सहचारिणी रही है क्योंकि घरानों का विकास ही गुरु शिष्य परम्परा के माध्यम से होता है। संगीत में गायन की कोई भी विधा हो या वादन का कोई भी वाद्य हो, उसमें शिक्षण का तरीका तथा उस कला को प्राप्त करने की प्रणाली गुरु शिष्य परम्परा का ज्ञान कराती है।

संदर्भ सूची

1. शर्मा, डॉ. संजीव कुमार — भारतीय संगीत परम्परा, प्रथम संस्करण 2014
2. मैत्रा, जयति — उ० विलायत हुसैन खॉ — व्यक्तित्व एवं कृतित्व, प्रथम संस्करण 2016 पृ.सं. 1,2,19
3. मेहता, रमनलाल — आगरा घराना परम्परा, गायकी और चीजें, संस्करण 1993 पृ.सं. 14,16
4. कपूर बिशन — आगरा दर्शन पृ.सं. 43 —
5. कपूर, तृप्त — उत्तरी भारत में संगीत शिक्षा, संस्करण 1989 पृ.सं. 43
6. शर्मा, डॉ. नीलू — तबला वादन की शिक्षण पद्धति पृ.सं.87,97 — शोध प्रबंध 1996
7. समाचार पत्र हिन्दुस्तान दि. 13.07.2022 पृ.सं. 7

सितार के विभिन्न घराने व उनका वैशिष्ट्य

राधा यादव — शोधार्थिनी

डॉ० निष्ठा शर्मा — पर्यवेक्षक

संगीत विभाग महात्मा गांधी बालिका विद्यालय(पी.जी.) कॉलेज, फिरोजाबाद ।

डॉ० भीमराव आम्बेडकर विश्वविद्यालय ,आगरा ।

सारांश — घराना संगीत की तीनों कलाओं गायन ,वादन, तथा नृत्य में पाया जाता है। वाद्य संगीत में घरानों को बाज नाम से भी जाना जाता है। वर्तमान में सितार के कई घराने प्रचलित हैं, जो कि सितार वादकों के नाम ,निवास या क्षेत्र के आधार पर अनेक घरानों का प्रादुर्भाव व नामकरण हुआ जैसे सेनिया जयपुर घराना, इटावा घराना ,इंदौर घराना, इत्यादि। सितार के इन सभी घराने का उद्भव सैनी घराना है। वस्तुतः सैनी घराने को सितार की उपज कहे तो अतिशयोक्ति नहीं होगी। प्रत्येक घराने की अपनी विशिष्टता है। कलाकारों के वादन में प्रायोगिक भिन्नता जैसे — यंत्र के स्वर की गुणवत्ता, मिजराब की प्रयोग विधि, मीड़ की ध्वनि, तानों का प्रयोग इत्यादि सूक्ष्म अन्तर से विभिन्न घराने विकसित हुए हैं। इस प्रकार सितार वादकों की विभिन्न वादन तकनीक से भिन्न-भिन्न घराना विकसित हुए हैं।

मुख्य ३ ाब्द— संकीर्णता, आस्वादन, प्रायोगिक, गुणवत्ता, वैशिष्ट्य ।

प्रस्तावना — संगीत में घरानों की परम्परा अति प्राचीन रही है। प्राचीन समय से ही शिष्य गुरु के आश्रम में रहकर शिक्षा ग्रहण करता जिसे गुरुकुल के नाम से जाना जाता था। मध्यकाल में पंडित शारंगदेव ने संगीत रत्नाकर में सम्प्रदाय ३ ाब्द प्रयुक्त किया है। किसी भी संप्रदाय की अपनी विशिष्ट वादन तकनीक होती है। जब यही परम्परा पीढ़ी दर पीढ़ी हस्तान्तरित होती रहती है, तो वह घराना का रूप धारण कर लेती है।

वस्तुतः घराने ३ ाब्द से तात्पर्य है — कुटुंब, संप्रदाय ,वंश ,घर इत्यादि से है। घराने के जन्म के संबंध में विभिन्न मत उल्लेखित हैं— राजनीतिक परिस्थितियों के कारण संगीतज्ञों में अशिक्षा ,संकीर्णता व ईष्यों के कारण विकसित स्वार्थपरक के फलस्वरूप घरानों का जन्म हुआ। अन्य किंवदंती के अनुसार — बादशाहों को प्रसन्न करने के लिए तथा दरबारी प्रतियोगिताओं को जीतने के लिए बाध्य होने के कारण विभिन्न नए-नए चमत्कारिक स्वरूप प्रयोग के फलस्वरूप प्रस्तुतीकरण में भेद होने के कारण घरानों का जन्म हुआ।¹

संगीत जगत में घराना से ही गुणीवंश परम्परा प्रकट होती है। घराने में संगीत का वैचित्र्य और वैशिष्ट्य होता है, जो विभिन्न संगीत कलाकारों के वादन में भिन्न-भिन्न आस्वादन होता है। अतः वंश वैशिष्ट्य किसी संगीतज्ञ के द्वारा अपनी प्रतिभा के बल पर नवीन पद्धति प्रयोग विधि है। जिसमें अलंकार की धारा पद्धति को शिष्यों द्वारा प्रचार प्रसार करने से एक घराना बन जाता है।²

घराना संगीत की तीनों कलाओं गायन ,वादन, तथा नृत्य में पाया जाता है। वाद्य संगीत में घरानों को बाज नाम से भी जाना जाता है। वर्तमान में सितार के कई घराने प्रचलित हैं, जो कि सितार वादकों के नाम, निवास या क्षेत्र के आधार पर अनेक घरानों का प्रादुर्भाव व नामकरण हुआ जैसे सेनिया जयपुर घराना, इटावा घराना, इंदौर घराना, इत्यादि । सितार के इन सभी घराने का उद्भव सैनी घराना है । वस्तुतः सैनी घराने को सितार की उपज कहे तो अतिशयोक्ति नहीं होगी। प्रत्येक घराने की अपनी विशिष्टता है। कलाकारों के वादन में प्रायोगिक भिन्नता जैसे— यंत्र के स्वर की गुणवत्ता, मिजराब की प्रयोग विधि, मीड़ की ध्वनि, तानों का प्रयोग इत्यादि सूक्ष्म अन्तर से विभिन्न घराने विकसित हुए हैं। इस प्रकार सितार वादकों की विभिन्न वादन तकनीक से भिन्न-भिन्न घराने हमारे सम्मुख हैं, जो इस प्रकार है —

सेनिया घराना — 18 वीं शतशब्दी से घराने का आरम्भ होता है। तानसेन की वंश परम्परा ही सेनिया घराना कहलाया। तानसेन प्रसिद्ध ध्रुपद गायक तथा रचनाकार थे। इस घराने के सितार वादकों में रहीम सेन, अमृत सेन, दूल्हे खां, बहादुर खां व हुसैन खान आदि के नाम विशेष रूप से उल्लेखित हैं।³ मसीत खां एक कुशल सितार वादक के साथ वीणा वादक व ध्रुपद गायक भी थे। मसीत खां द्वारा सितार के निश्चित क्रम में बाँधकर मसीतखानी गत की रचना की जिसका वादन तीनताल में होता था। परवर्ती काल में तानसेन के पुत्र सूरत सेन वंशज जयपुर में जाकर बस गए। इस प्रकार जयपुर घराना सितार घराने पर आधारित है। जयपुर घराने के संचालक रूप में अमृतसेन को जाना जाता है। जयपुर घराने के दूल्हे खां के दामाद व शिष्य रहीम सेन ने सितार वादन को अनेक तत्वों का समावेश किया तथा एक पूर्ण वाद्य के रूप में प्रतिष्ठित किया।

विशेषता

1. इस घराने का बाज सीधा सरल व मध्य लय तीन ताल से युक्त था।
2. इसमें राग विस्तार हेतु छोटी मीड़ ली जाती थी।
3. इस घराने में बोल बांट पर अधिक ध्यान दिया जाता था।
4. इस घराने में वीणा के बारह प्रकार की वादन क्रियाओं जैसे आलाप, जोड़ आलाप, झाला, ठोंक झाला, गत, तोडा, लड़ गुथाव व

तारपरन आदि वादन शैली का समावेश किया।

5. इस घराने में 17 पर्दे वाले सितार पर वादन होता है।

लखनऊ घराना— लखनऊ घराना में पूर्वी बाज का विकास हुआ। इस घराने की लोकप्रियता तुमरी शैली के वादन क्रिया से हुई। इस घराने ने सेनिया घराने की परंपरा को कायम रखा तथा इसे कल्पी घराने के नाम से भी जाना जाता है। लखनऊ घराने का विकास नबावों व रईसों के प्रसन्न करने हेतु विकसित हुआ। लखनऊ घराना दो धाराओं में विकसित हुआ— पूर्वी बाज व ध्रुपद बाज। पूर्वी बाज के प्रवर्तक रजा खां थे। पूर्वी बाज की शिष्य प्रणाली में गुलाम रजा खां, नबाव हशमतजंग बहादुर, उमराव खां बीनकार गुलाम मुहम्मद खां व सज्जाद मुहम्मद खां का नाम उल्लेखनीय है। ध्रुपद परम्परा के प्रवर्तक हुसैन खां के पुत्र आजम खां थे। इनकी परम्परा प्रणाली के अंतर्गत अब्दुल गनी खां (पुत्र), मुब्बत खां (पुत्र), यूसुफ अली खां (शिष्य), इस्माइल खां (पुत्र) तथा इलियास खां इत्यादि का विवरण प्राप्त होता है। इस घराने के यूसूफ अली खां (लखनऊ, उ. प्र.) प्रमुख सितार वादकों में से एक जिन्हें पदम् श्री उपाधि मिली।⁴

विशेषता

1. पूर्वी बाज के प्रवर्तन रजा खां ने तराना के आधार पर मिजराब के बोलो दा और रा के मिश्रण से द्रसर, द्री, द्रा आदि बोलों का सृजन किया।
2. इस घराने में अधिकांश तुमरी, कव्वाली व तराना इत्यादि पर आधारित गतों का निर्माण हुआ। समय परिवर्तित परिवेश के अनुसार जनरुचि गम्भीर गायकी की अपेक्षा चंचल प्रकृति की ओर बढ़ रही थी। इस प्रकार घराने में तुमरी, तराना इत्यादि शैली विकसित हुई।
3. इस घराने में बीन की ठोक झाला, पखावज के बोलो के तारपरन रबाब व सुरसिंगार की जवों की लड़ लपेट आदि का अनुकरण किया है।
4. इस घराने में रजाखनी गत द्रुत लय का प्रचलन है। जो तीन ताल के अतिरिक्त अन्य तालों में भी बजाई जाती है।

इटावा घराना — इटावा घराने के आदि पुरुष राजदूत गायक सरोज सिंह माने जाते हैं। उनके पुत्र तुरब खाँ व तुरब खाँ के पुत्र साहब दाद इस घराने के प्रतिनिधि कलाकार थे। साहब दाद एक कुशल सुरबहार व सारंगी वादक थे इनके पुत्र इमदाद खान साहब ने सितार पर कठिन परिश्रम व साधना रियाज से संगीत जगत में ख्याति प्राप्त की। इनकी कठिन तपस्या के फलस्वरूप इटावा घराना को इमदादखानी घराने के रूप में भी जाना जाता है। आपके पुत्र इनायत खाँ ने पिता (इमदाद) से शिक्षा प्राप्त की। अन्य गुरुओं से भी शिक्षा ग्रहण हेतु अधिकांश समय इनका गौरीपुर सत्ता में रहे इस कारण उनके घराने को गौरीपुर घराना भी कहा गया।⁵ इनायत खाँ के पुत्र विलायत खान विलक्षण प्रतिभा के धनी थे। विलायत खान अपने वादन तकनीक में गायकी अंग में विशेषतः ख्याल शैली को अपनाया। विलायत खान साहब के व्यक्तित्व में रचनात्मक का गुण अधिक था विलायत खाँ ने सितार में अनेक परिवर्तन किए जोड़ी के तार के स्थान पर एक ही जोड़ी का तार प्रयुक्त किया। इस घराने के अन्तर्गत इमरत खान, शाहिद परवेज, निशाद खाँ, शुजात खाँ, इरशद खाँ, अनुपमा भागवत, अरविंद पारिख इत्यादि इस घराने की परम्परा में साधनारत रहे हैं। इस दीर्घ परम्परा के कलाकारों ने अपनी कला साधना से सितार का प्रचार प्रसार किया है।

विशेषता

1. मिजराब के एक ही आघात से एक ही परदे पर अनेक स्वरों की मीड़ इस करने की प्रमुख विशेषता है।
2. इस घराने की प्रमुख वादन तकनीक गायकी अंग पर आधारित है।
3. इस घराने में सर्वप्रथम सितार पर तिहाई बजाने की प्रथा आरम्भ की।
4. सितार वाद्य के ऊपरी भाग में तुम्बा जोड़ा व निचले तुम्बे का आकार गोल किया।
5. इस घराने में छः तारों वाले सितार पर वादन किया जाता है।
6. इस घराने में पीतल के पंचम तार के स्थान पर लोहे के पंचम तार को प्रयुक्त किया जाता है।

मैहर घराना— मैहर घराना सितार के महत्वपूर्ण घरानों में से एक है। इस घराने के प्रवर्तक अलाउद्दीन खाँ को माना जाता है। निवास स्थल होने के कारण इस घराने का नाम मैहर घराना पड़ा है। उनके शिष्यों की विस्तृत सूची है। जिनमें से इस घराने में सितार वादकों में रविशंकर व निखिल बनर्जी उच्च कोटि के कलाकार हैं। ऐसा उल्लेख मिलता है कि उस्ताद अलाउद्दीन खान कई प्रकार के वाद्यों में प्रवीण थे।⁶ पंडित रविशंकर ने परम्परा से विमुख हुए बिना अनेक प्रयोग किए व मैहर घराने को समृद्ध बनाया। इस प्रकार निखिल का बनर्जी ने भी सितार पर अथक परिश्रम किया है। इस घराने की वादन शैली में ध्रुपद अंग, बीन अंग, व सरोद अंग शैली से ओत-प्रोत है।

विशेषता

1. इस घराने में ध्रुपद अंग व बीन अंग दोनों का मिश्रण है।
2. वीणा वाद्य की मन्द्र एवं अनुमन्द्र आलापचारी का वादन होता है।
3. इस घराने में सरोद अंग के सौंदर्य तत्व की स्पष्ट झलक मिलती है।
4. बीन अंग की वादन तकनीक ज़मज़मा, कण, खटका, मुर्की इत्यादि शैली से ओतप्रोत है।

इन्दौर घराना — इन्दौर घराने का प्रारंभ अठारहवीं शतशब्दी के उत्तरार्द्ध में माना जाता है। इन्दौर घराने के प्रतिनिधियों की सूची में उस्ताद वहीद खाँ, उस्ताद बंदे अली खाँ, मुरब्बत खाँ, मुराद खान (बीनकार) मोहम्मद खाँ, बाबू खाँ, रहमत खान, मुशर्रफ खान, नजीर खान मोहम्मद खाँ, जाफर खान, उस्ताद

आमिर खान तथा उस्ताद हलीम जाफर खां इत्यादि सम्मिलित है।⁷ इस घराने के अब्दुल्ल हलीम जाफर खान का नाम अग्रणी सितार वादकों में लिया जाता है। इन्होंने अपने पूर्वजों द्वारा विकसित शैली में अन्य शैली का समावेश कर एक नई शैली विकसित किया जिसे जाफरखानी बाज के नाम से जाना जाता है। ऐसा उल्लेख मिलता है कि सर्वप्रथम गिटार, वीणा, शहनाई में साथ जुगलबंदी खान साहब ने ही शुरू की इसके अतिरिक्त आपके द्वारा पाश्चात्य संगीत की पॉलीफोनी को बजाने की तकनीक उन्होंने ही विकसित की। आपने एक साथ दो तारों पर पर्दे दबाकर बजाने का नवीन तकनीकी को ईजाद किया तुमरी व धुन वादन में आपको आपकी श्रेष्ठ सिद्धि प्राप्त है। फिल्मी जगत में आपका अविस्मरणीय योगदान रहा है आपको 1970 में पद्म श्री भारत सरकार द्वारा प्राप्त हुआ।⁸

विशेषताएं

- 1 इस घराने में द्रा, रदा, द्र के बोल का वादन होता है। इसके वादन में प्रयोग पहले आलाप करते हुए जोड़आलाप, विलंबित गत, द्रुतलय के बाद झाला का प्रयोग किया जाता है।
- 2 इस घराने में जमजमा, मीड़, कण, घसीट इत्यादि विभिन्न प्रकार के सौंदर्य तत्वों की प्रचुरता से प्रयोग वादन होता है।
- 3 इनके वादन में रबाब व बीन का आभास होता है।
- 4 इसमें क्लिष्ट तानों का वादन खूब तैयारी के साथ वादन कर सम दिखाना निजी शैली है।
- 5 इनके वादन शैली में बाएँ हाथ का काम व मिजराब के बोल अधिक होते हैं।
- 6 इस घराने में टप्पा वादन शैली पर अधिकांश वादन होता है।

मधुबनी घराना— भारत के बिहार राज्य के अन्तर्गत मधुबनी गांव है। इस क्षेत्र के पेड़ों पर के मधु (शहद) के छत्ते लगते हैं। इसी कारण इस क्षेत्र का नाम मधुबनी पड़ा। मधुबनी न सिर्फ संगीत कला के लिए अपितु चित्रकला के लिए भी विश्व भर में प्रसिद्ध है। ऐसा उल्लेखित है कि मुगल काल में सैया करने दो भागों में पूर्वी व पश्चिम में विभक्त हो गया इनमें पूर्वी घराने का विस्तार तानसेन के पुत्र विलास खान व नेमत खां ने किया है। इस घराने में भैरव मिश्र सितार के अतिरिक्त का बीन व सुरबहार वादन में निपुण थे साथ ही ध्रुपद गायन के भी जाता थे आपके दो पुत्र राम रतन मिश्रा वी रामराज मिश्रा दोनों ही सर्वश्रेष्ठ सितार वादक हुआ गायक थे। इनके वादन में रबाब व बीन के सौंदर्य तत्वों का प्रयोग भिन्न-भिन्न तरीके से किया।⁹

विष्णुपुर घराना—विष्णुपुर घराने की शुरुआत 18 वीं शतशब्दी के पूर्वार्द्ध में हुई इस घराने की नींव सोनिय घराने के प्रसिद्ध गायक बहादुर खां द्वारा रखी गयी। बहादुर खां को राजा रघुनाथ सिंह ने दरबार में राजाश्रय प्रदान किया। बहादुर खां अच्छे गायक ही नहीं वरन् रबाब, वीणा, व सुरसिंगार जैसे वाद्यों को बजाने में निपुण थे। बहादुर खाँ के अनेक शिष्य हुए। वर्तमान समय में प्रमुख सितार वादकों मणिलाल नाम है। इनके पिता गोकुल चन्द्र नाग एक कुशल सितार वादक थे।¹⁰

निश्कर्ष — इस प्रकार हम देखते हैं, कि कई वर्षों से सितार वादन का जो मुख्य अंग रहे हैं, बीन अंग व रबाब अंग स कालान्तर सितार वादकों ने गायन विधा की विभिन्न शैलियों जैसे खयाल शैली, तराना शैली, तुमरी व धुन अंग इत्यादि का समावेश किया व अन्य सितार कलाकारों ने तंत्रकारी अंग के कण, खटका, मीड़, जमजमा इत्यादि तत्वों को मिजराब के अलग-अलग तरीके से वादन कर विभिन्न शैली का निर्माण किया। इस प्रकार सितार वादकों की वादक शैली में भिन्नता स्पष्ट रूप से दृष्टिगोचर होती है। अतः समय परिवर्तन के अनुसार गुरु की वादक शैली का अनुकरण पुत्र व शिष्य द्वारा किया गया।

जिसमें फलस्वरूप भारत में सितार के अनेक घराने विकसित हुए। इस प्रकार विभिन्न घराने भिन्न-भिन्न फूलों की भाँति हैं। जिसमें हर पुष्प की अपनी सुगंध व सुंदरता है।

सितार वादकों ने अपनी कल्पना भाक्ति के आधार पर नित्य नये प्रयोग मिजराब का चमत्कारी वैचित्र्य से मधुरता व रजकता से श्रोताओं की प्रभावित किया है। अंतः कह सकते हैं। घराने रूपी परम्परा ने संगीत के संचित धन को सुरक्षित रखा है। जिसका हमारा आधुनिक संगीत सदैव ऋणी रहेगा। अतः सितार वादन की परम्परा प्रारम्भ से वर्तमान काल तक बदलते परिवेश की श्रृंखलाओं में घराने परम्परा श्रेष्ठ सिद्ध हुई हैं।

संदर्भ सूची

1. धर्मपाल, (2008) किराना घराने की गायकी व बंदिशों का मूल्यांकन ओमेगा पब्लिकेश, नई दिल्ली, पृष्ठ – 15
2. चौधरी, विमलकान्त राय (2010) भारतीय संगीत कोश वाणी प्रकाशन, दरियागंज, दिल्ली पृष्ठ – 32
3. जैन, वीणा (2008) सेनिया घराना और सितार वादन शैली कनिष्क पब्लिशर्स, न्यू दिल्ली पृष्ठ – 56
4. शर्मा, अमिता (2007) सितार वादन एवं संगति वाद्य अभिषेक पब्लिकेशन, चंडीगढ़, प्रथम संस्करण पृष्ठ –88
5. ीजजचरुधू चंतंतुचंतण्वतह
6. श्रीवास्तव, नैन्सी (2011) सितार वादन प्रविधि एवं शैली संग्रह कनिष्क पब्लिशर्स, न्यू दिल्ली पृष्ठ – 105
7. टाक, माया (2008) संगीत सम्प्रदाय कनिष्क पब्लिशर्स, न्यू दिल्ली पृष्ठ –86
8. श्रीवास्तव, नैन्सी (2011) सितार वादन प्रविधि एवं शैली संग्रह कनिष्क पब्लिशर्स, न्यू दिल्ली पृष्ठ – 102
9. <https://www-maithilimanch.in>
10. <https://en-wikipedia.org>

बुन्देलखंड अंचल की वाद्य परंपरा

डॉ. राहुल स्वर्णकार . सहा. प्राध्यापक

संगीत-तबला

डॉ. हरीसिंह गौर विश्वविद्यालय, सागर (म.प्र.)

अवनद्य वाद्यों में वे वाद्य जिन पर चमड़ा द्वारा अच्छादित कर हाथों से या डडियों से से आघात कर ध्वनि प्राप्त किया जाता है। गायन या नृत्य के साथ ताल प्रदान करने के लिए तथा उसे धारण करने के लिए जिस साधन का प्रयोग किया जाए उससे अवनद्य वाद्य की श्रेणी में रखा जाता है। एक और जहाँ बुन्देलखंड में बुन्देली संगीत और बुन्देली वाद्य वादन परंपरा का भरा पूरा परिवार स्थापित था वहीं दूसरी ओर घरानेदार और भास्त्रीय संगीत के भी कई विद्वानों का केन्द्र रहा है, हालांकी मध्यप्रदेश में ग्वालियर घराने का अस्तित्व प्राचीन समय से ही गायन के क्षेत्र में रहा किन्तु अवनद्य वाद्य-वादन के क्षेत्र में कोई विशेष रुझान न होने के कारण स्थिति कुछ उदासीन रही। इसी कारण अवनद्य वाद्यों का कोई घराना स्थापित नहीं हो सका, परन्तु पखावज वादन में दतिया राज दरवार के पं. कुदरु सिंग पखावजी का नाम विशेष रूप से लिया जाता है। इनके प्रयास से दतिया का पखावज घराना प्रचार में आया। मध्यप्रदेश के विविध अंचलों में बुन्देलखंड और उसकी संस्कृति अपने आप में कई कलाओं का उद्गम स्थल है। जिसमें अनेकानेक कलाएँ परंपरागत रूप से यहाँ फल-फूल रही हैं। किसी भी क्षेत्र की संस्कृति और कलाओं का संवर्धन वहाँ के राजाश्रय पर निर्भर करता है। बुन्देलखंड की रियासतों, राजा रजवाड़ों में भी कई कलाकारों को राजाश्रय प्राप्त था जहाँ गायन, वादन एवं नृत्य के विभिन्न कलाकारों को अपनी कला की साधना हेतु आश्रय प्राप्त था।

बुन्देलखंड और उसके आसपास के क्षेत्रों में भी इनकी वादन परंपरा का अनुकरण होता आया है और कई शिष्यों के द्वारा इसका निर्वाह निर्विवाद रूप से जारी है, साथ ही अन्य अवनद्य वाद्यों के क्षेत्र में भी कई वादक कलाकारों की श्रृंखला प्रचार में रही जिनमें से कुछ कलाकारों ने पखावज की वादन शैली को परिवर्तित कर अन्य अवनद्य वाद्य-वादकों के नाम से विख्यात हुए वहीं कुछ घरानेदार कलाकार राजाश्रय या जीवनयापन के अवसरों से आकर्षित होकर यहाँ आकर बस गये और इनके वंशज भी बुन्देलखंड के निवासी हो गये।

सत्रहवीं शताब्दी के अंत में बुन्देलखंड प्रदेश जब रियासतों में बंट गया तब दतिया रियासत स्वतंत्र इकाई के रूप में स्थापित हुआ। बुन्देलखंड और बुन्देलखंड के सभी राजाओं का कला के प्रति विशेष रुझान रहा है किन्तु प्रमुख रूप से दतिया दरवार में पखावज की परंपरा खूब फली फूली है। दतिया दरवार का संगीत विभाग महकमा अखाव विशात के नाम से प्रसिद्ध था। बुन्देलखंड क्षेत्र में अवनद्य वाद्यों के कलागुरुओं का गढ़ सदियों से रहा है बुन्देलखंड और उसके नजदीक के क्षेत्रों में सत्रहवीं सदी से ही अवनद्य वाद्य वादकों का वर्चस्व हो चुका था। ऐसे प्रमाण पर्याप्त मात्रा में उपलब्ध हैं। अवनद्य वाद्यों में बुन्देलखंड के दतिया, टीकमगढ़, छतरपुर, दमोह, पन्ना, सागर में प्रमुख रूप से पारंपरिक पखावज वादकों का विस्तार से स्थापित रहा है। जिसमें सर्वप्रथम स्थान दतिया को दिया गया है। यही से पंडित कुदरु सिंह जी का नाम अस्तित्व में माना गया है जिनके नाम मात्र से ही पूरे भारत के वादक कलाकार अपना मशहूर आदर से झुका लेते हैं। भारत और वि. व. के कई देशों में पखावज के वाद्य वादन को आगे बढ़ाने का श्रेय कोदरु सिंह जी को ही दिया जाता है जिनका जन्म 1815 या उसके आसपास का माना जाता है और निधन 1807 माना जाता है। कोदरु सिंह जी अपने पैरो में जंजीर पहना करते थे क्योंकि अंग्रेजों के भासनकाल में उन्हें बंदी बना लिया गया था बाद में सिंधिया जी के आग्रह पर उन्हें कारागार से मुक्त कर दिया गया। इस अंतराल में कोदरु सिंह जी ने बंदी ग्रह की दीवारों पर निरंतर अभ्यास किया। मुक्त होने के पश्चात् भी राजा की दासता स्वीकार कर अजीवन अपने पैर में

जंजीर धारणकर जीवन पर्यंत दतिया और ग्वालियर राजदरबारों में अपनी कला का दान करते रहे। जो बड़े ही आदर के साथ पखावज के घराने के नाम से जाना जाता है। इनके घराने में राजस्थान के श्री जगन्नाथ, टीकमगढ़ के लाला झल्ली, कलकत्ता के मदनमोहन उपाध्याय, बिहार के देवकी नंदन, आयोध्या के बाबा रामकुमार दास के नाम उल्लेखनीय हैं। रामदास जी के शिष्य हुए बिजना के राजा छत्रपतीजी जिन्होंने जगप्रसिद्ध शिव स्तुति की रचना की जिसका वर्णन आगे किया जायेगा। इनके भी पूर्व दतिया में पखावज की परंपरा रही है। पंडित धरम गुरव नाम के विख्यात मृदंग वादक दतिया और उसके आसपास के क्षेत्रों ग्वालियर आदि के संगीत में इनका नाम अग्रणी समझा जाता है।

कोदरू सिंह जी के समकालीन श्री जोरावर सिंह जी भी बुन्देलखंड में पखावज और तबला वादन के अद्वितीय विद्वान रहे हैं। इनके पुत्र श्री सुखदेव सिंह और पौत्र श्री पर्वत सिंह जी का नाम उस समय के विख्यात तबला और पखावज वादकों में बड़े ही आदर के साथ लिया जाता है। इनका नाम बुन्देलखंड और पास के लगे हुए उत्तरप्रदेश के कई भागों में अमर माना जाता है। इनके पुत्रों में श्री माधवसिंह, विजय सिंह, गोपाल सिंह ने इनकी वादन परंपरा को खूब आगे बढ़ाया जो मूल रूप से बुन्देलखंड में ही फली फूली। इनकी शिष्य परंपरा में छतरपुर के झंडीलाल द्विवेदी, सागर के श्री कन्हैया लाल दतिया के धन्नु उस्ताद एवं श्री नारायण प्रसाद रतोनिया प्रमुख हैं। उनके पुत्रों में श्री रामस्वरूप रतोनिया और श्री भोगीराम रतोनिया ने पर्वत सिंह जी की वादन परंपरा को अनवरत रूप से आगे बढ़ाया। ज्येष्ठ पुत्र श्री रामस्वरूप जी और उनके अनुज भोगीराम रतोनिया दोनों मध्यप्रदेश और छत्तीसगढ़ आकाश वाणी के कई केन्द्रों पर सहायक निदेशक और निदेशक के पद पर काम करते हुए बुन्देलखंड की वादन परंपरा को राष्ट्रीय स्तर पर आगे बढ़ाया। श्री रामस्वरूप जी मध्यप्रदेश के एक मात्र उच्च श्रेणी के टॉप ग्रेड तबला वादक हैं।

सागर जिले के पंडित कन्हैया लाल भट्ट का जन्म सन 1938 को सांगितिक परिवार में हुआ उनके पिता श्री लच्छूराम भट्ट तथा भ्राता श्री राम भरोसे भी तबला वादक थे। इन दोनों से आपने तबला वादन की शिक्षा प्राप्त की। बाद में भारत के कई बड़े दिग्गज कलाकारों जैसे श्री गोपाल भट्ट इलाहाबाद, भारदा प्रसाद भट्ट जबलपुर, खलीफा अमीर हुसैन आदि वादकों से तालीम ली और अंत में दतिया के पंडित कुदरू सिंह, पर्वत सिंह जी की परंपरा से शिक्षा अर्जित की। बनारस के प्रसिद्ध वादक पंडित गुदई महाराज से भी आपने शिक्षा ली। वर्तमान में सागर और आसपास के क्षेत्रों में तबला और पखावज की परंपरा को भट्ट जी के परिवार ने संजोकर रखा हुआ है जो पर्वत सिंह दतिया वालों के दामाद परिवार भी कहलाते हैं। पर्वत सिंह जी की पुत्री का विवाह भट्ट परिवार में हुआ जिनके पुत्र अजय, विजय, और सुनील भट्ट हैं। आप स्वयं भी ताल की ज्ञाता हैं। सागर के पंडित हर्ष कुमार चतुर्वेदी जी का नाम भी बुन्देलखंड की वादन परंपरा में अग्रणी है। आपको पंडित गुदई महाराज जी का शिष्यत्व प्राप्त है इनके अथक प्रयासों से बुन्देलखंड के पहले संगीत महाविद्यालय की स्थापना हुई जिसकी जमीन तात्कालीन मंत्री श्री मोतीलाल बोराजी से मात्र एक रुपया में दान स्वरूप प्राप्त की जो सागर बाहर के हृदय स्थल बस स्टेण्ड के निकट आदर्श संगीत महाविद्यालय के नाम से स्थापित है। इसका उद्घाटन विप्रसिद्ध गायक पंडित कुमार गंधर्व जी के कर कमलों द्वारा हुआ। बुन्देलखंड की संगीत परंपरा को आगे बढ़ाने में पंडित श्री ओमप्रकाश चौरसिया का भी योगदान है। बाल्यकाल से ही इनके मामा समाज सेवी श्री मदन चौरसिया ने संगीत की शिक्षा प्राप्त करने के लिए बनारस के प्रसिद्ध रूद्रवीणा वादक पंडित लालमणी मिश्र के पास भेजा किन्तु अस्वस्थता के कारण आपने वीणा छोड़ संतूर बजाना प्रारंभ किया। तत्पश्चात् मध्यप्रदेश भासन के प्रशासनिक सेवा अधिकारी श्री अशोक वाजपेयी जी के अनुरोध पर मध्यप्रदेश कला परिषद और उस्ताद अलाउद्दीन खॉं अकादमी की स्थापना कर निदेशक का पद स्वीकार किया और बुन्देलखंड के गायकों और वादकों को राष्ट्रीय, अन्तराष्ट्रीय स्तर पर पहुँचाने का कार्य किया।

देल्खंड में तबला वाद्य वादन की परंपरा 19वीं शतशब्दी के आसपास से देखी जाती है जिसमें बुंदेलखंड में पंडित कन्हैया लाल भट्ट तथा सिद्ध लाल भट्ट जो की दतिया की तबला वादन की प्रसिद्ध परंपरा से संबंधित रहे हैं की तात्कालिक पीढ़ी के सिद्ध हस्त कलाकार रहे हैं उनकी परंपरा में उनके पुत्र श्री अजय भट्ट विजय भट्ट ने अपनी परंपरा को आगे बढ़ाया बुंदेलखंड में मुख्यतः अकादमी के क्षेत्र में डॉक्टर हर्ष कुमार चतुर्वेदी के द्वारा स्थापित बुंदेलखंड का एकमात्र संगीत महाविद्यालय स्थापित किया गया जो की खैरागढ़ विश्वविद्यालय से संबंधित एक महाविद्यालय था जो की संगीत के गायन वादन एवं नृत्य विषयों में डिप्लोमा तथा डिग्री की पढ़ाई करते थे इस महाविद्यालय में कल 27 शिक्षकों का बृहद परिवार था जिसे ललित कला मंडल के द्वारा संचालित किया जाता था तथा इस मंडल के अंतर्गत इस महाविद्यालय का नामकरण आदर्श संगीत महाविद्यालय सागर के नाम से प्रसिद्ध हुआ तबला वादन के अलावा बुंदेलखंड में तंत्रवादियों का भी भरा पूरा परंपरा रही है जिसमें पंडित राम जी हर से सितार के उद्घाटन कलाकार थे जिन्होंने सागर विश्वविद्यालय में शिक्षक के तौर पर अपनी सेवाएं दी सेवा निवृत्ति के उपरांत आप वर्तमान में जयपुर में निवास रखें आप मूलतः हलीम जफर खान साहब के परंपरा से संबंधित हैं आपकी अगली पीढ़ी में श्री केशव भट्ट से वह आपके भतीजे श्री राहुल हर से सिद्ध हस्त हैं गायन के क्षेत्र में गायन के क्षेत्र में श्री तात्या जी पंडित रंगीन जी का नाम बड़े ही सम्मान के साथ किया जाता है बुंदेलखंड अंचल मूलता अपनी लोक संगीत परंपरा के लिए विख्यात है जिसका वर्णन करना संक्षेप में आवश्यक है बुंदेलखंड दतिया के श्री जानकी प्रसाद की परंपरा भी उल्लेखनीय है इस परंपरा में लगभग सात पीढ़िया से रमतूला व मृदंग वादन की परंपरा कायम है। किसी भी मांगलिक कार्य में रमतूला वादन बुंदेलखंड की अपनी विशेष परंपरा है।⁸

यहाँ से अन्य अवनद्य वाद्यों में भी बुन्देलखंड धनी क्षेत्रों की श्रेणी में आ गया। समय परिवर्तन के साथ ही कई तरह की सांगीतिक वाद्य-वादन भौलियों ने बुन्देलखंड पर अपना प्रभाव डालना प्रारंभ कर दिया और वे वीकरण की नीति से बुन्देलखंड में भी घरानेदार या भुद्ध वादन शैली को प्रचार मिला जिससे नवीन प्रयोगों के अवसरों की संभावना बुन्देलखंड में भी निरंतर बनी हुई है।

बुन्देलखंड के बिजना रियासत नरेश राजा छत्रपति द्वारा रचित तीन ताल 16 मात्रा में निबद्ध एक शिव परन का उदाहरण प्रस्तुत है जो श्री रामस्वरूप जी से प्राप्त की हुई है।

1	2	3	4	5	6	7	8
<u>तितति</u>	<u>टतित</u>	<u>तागेना</u>	<u>नागेना</u>	<u>धेस्त</u>	<u>राऽन</u>	<u>धिऽन</u>	<u>राऽन</u>
9	10	11	12	13	14	15	16
<u>दिऽग</u>	<u>दाऽन</u>	<u>धुमकि</u>	<u>टतक</u>	<u>धिकिट</u>	<u>तागेना</u>	<u>धिकिट</u>	<u>नागेना</u>
1	2	3	4	5	6	7	8
<u>छऽत्र</u>	<u>पतिऽ</u>	<u>जगत</u>	<u>पतिऽ</u>	<u>देऽव</u>	<u>पतिऽ</u>	<u>महाऽ</u>	<u>देऽव</u>
9	10	11	12	13	14	15	16
<u>ताकिटतक</u>	<u>तिरकिटतक</u>	<u>धिरकिटतक</u>	<u>गलेऽ</u>	<u>मुंऽन</u>	<u>माऽल</u>	<u>भोऽभि</u>	<u>तहैऽ</u>
1	2	3	4	5	6	7	8
<u>चंऽद्र</u>	<u>भाऽल</u>	<u>धकिटतक</u>	<u>धूमकिटतक</u>	<u>डिमक</u>	<u>डिमक</u>	<u>डमरू</u>	<u>बाजत</u>

9	10	11	12	13	14	15	16
<u>विघन</u>	<u>हरत</u>	<u>दारुऽ</u>	<u>ददुख</u>	<u>दूऽर</u>	<u>करत</u>	<u>तिरकिटतक</u>	<u>तनाना</u>
1	2	3	4	5	6	7	8
<u>धिकिट</u>	<u>ताऽन</u>	<u>तागेना</u>	<u>गेधागे</u>	<u>धेऽता</u>	<u>ऽकत</u>	<u>नगन</u>	<u>राऽन</u>

9	10	11	12	13	14	15	16
<u>गऽदी</u>	<u>ऽकत</u>	<u>धिकिट</u>	<u>ताऽन</u>	<u>तकिट</u>	<u>धिकिट</u>	<u>गृधिऽ</u>	<u>ताऽन</u>
1	2	3	4	5	6	7	8
<u>भाऽर</u>	<u>दहेऽ</u>	<u>करत</u>	<u>ध्यान</u>	<u>गुनीज</u>	<u>नसब</u>	<u>करत</u>	<u>गाऽन</u>

9	10	11	12	13	14	15	16
<u>धकिटतक</u>	<u>धूमकिटतक</u>	<u>धेऽता</u>	<u>जनप्र</u>	<u>तीऽमृ</u>	<u>दंऽग</u>	<u>राऽज</u>	<u>बाजत</u>
1	2	3	4	5	6	7	8
<u>धकिटतक</u>	<u>धूमकिटतक</u>	<u>धनाना</u>	<u>नानाना</u>	<u>नाऽऽ</u>	<u>ऽऽऽ</u>	<u>धकिटतक</u>	<u>धूमकिटतक</u>

9	10	11	12	13	14	15	16
<u>धनाना</u>	<u>नानाना</u>	<u>नाऽऽ</u>	<u>ऽऽऽ</u>	<u>धकिटतक</u>	<u>धूमकिटतक</u>	<u>धनाना</u>	<u>नानाना</u>

1

धा

```

graph TD
    Root[ ] --- K[कुदरु सिंह पखावजी]
    Root --- J[जोरावर सिंह]
    
    K --- J1[ ]
    J1 --- J1_1[जगन्नाथ]
    J1 --- J1_2[लाला]
    J1 --- J1_3[झल्लरी]
    J1 --- J1_4[मदनमोहन]
    J1 --- J1_5[उपाध्याय]
    J1 --- J1_6[गयाप्रसाद]
    J1 --- J1_7[देवकीनंदन, बाबा]
    J1 --- J1_8[रामकुमार]
    J1 --- J1_9[दास]
    
    J1_1 --- J1_1_1[अजीम]
    J1_1 --- J1_1_2[खॉ]
    J1_1_1 --- J1_1_1_1[रहमत]
    J1_1_1 --- J1_1_1_2[खॉ]
    
    J1_3 --- J1_3_1[स्वामीराम]
    J1_3_1 --- J1_3_1_1[दास]
    J1_3_1_1 --- J1_3_1_1_1[बिजना]
    J1_3_1_1_1 --- J1_3_1_1_2[नरेश]
    J1_3_1_1_2 --- J1_3_1_1_3[राजाछत्रपति]
    
    J1_7 --- J1_7_1[ठाकुरदास]
    J1_7_1 --- J1_7_1_1[गापालदास]
    J1_7_1_1 --- J1_7_1_1_1[राम]
    J1_7_1_1_1 --- J1_7_1_1_2[भांकर]
    J1_7_1_1_2 --- J1_7_1_1_3[पागलदास]
    J1_7_1_1_3 --- J1_7_1_1_4[शिष्य परंपरा]
    J1_7_1_1_4 --- J1_7_1_1_5[फ्रांस, अमरीका]
    
    J1_8 --- J1_8_1[राममोनीभारण]
    J1_8_1 --- J1_8_1_1[भगवानदास]
    
    J --- J2[ ]
    J2 --- J2_1[सुखदेव सिंह पुत्र]
    J2_1 --- J2_1_1[पर्वत सिंह पुत्र]
    J2_1_1 --- J2_1_1_1[गुर्दई महाराज]
    J2_1_1_1 --- J2_1_1_1_1[जमना]
    J2_1_1_1_1 --- J2_1_1_1_2[प्रसाद]
    J2_1_1_1_2 --- J2_1_1_1_3[डॉ. हर्ष]
    J2_1_1_1_3 --- J2_1_1_1_4[चतुर्वेदी पुत्र]
    
    J2_1 --- J2_1_2[ ]
    J2_1_2 --- J2_1_2_1[1 झंडीलाल द्विवेदी छतरपुर]
    J2_1_2 --- J2_1_2_2[2 टीकाराम सागर]
    J2_1_2 --- J2_1_2_3[3 सोहनलाल भट्ट छतरपुर]
    J2_1_2 --- J2_1_2_4[4 राम चरण बीना]
    J2_1_2 --- J2_1_2_5[5 करोडी लाल भट्ट जबलपुर]
    J2_1_2 --- J2_1_2_6[6 भगत राम ग्राम परसोन, खुरई]
    J2_1_2 --- J2_1_2_7[7 सज्जनलाल भट्ट भोपाल]
    
    J2_1_2_1 --- J2_1_2_1_1[माधवसिंह पुत्र]
    J2_1_2_1_1 --- J2_1_2_1_2[विजयसिंह पुत्र]
    J2_1_2_1_2 --- J2_1_2_1_3[गोपालसिंह पुत्र]
    J2_1_2_1_3 --- J2_1_2_1_4[शिष्य]
    J2_1_2_1_4 --- J2_1_2_1_5[लच्छूराम भट्ट पुत्र]
    J2_1_2_1_5 --- J2_1_2_1_6[कन्हैयालाल भट्ट]
    J2_1_2_1_6 --- J2_1_2_1_7[रामभरोसे भट्ट]
    J2_1_2_1_7 --- J2_1_2_1_8[सिद्धलाल भट्ट]
    J2_1_2_1_8 --- J2_1_2_1_9[जवाहरलाल भट्ट]
    J2_1_2_1_9 --- J2_1_2_1_10[अजय भट्ट]
    J2_1_2_1_10 --- J2_1_2_1_11[विजय भट्ट]
    J2_1_2_1_11 --- J2_1_2_1_12[सुनील भट्ट भाई]

```

- 1- मित्री डॉ. आवान ई, पखावज और तबला के घराना एवं परंपराएँ संगीत सदन प्रकाशन इलाहाबाद, पृष्ठ 48,49
- 2- गर्ग लक्ष्मीनारायण, हमारे संगीत रत्न संगीत कार्यालय हाथरस पृष्ठ 573,593,586
- 3- श्रीमाल प्यारे लाल, मध्य प्रदेश के संगीतज्ञ, म.प्र. भासन साहित्य परिषद पृष्ठ 198,199,240,375
- 4- गर्ग डॉ. लक्ष्मी नारायण, संगीतज्ञ, जन्म मृत्यु कोश, संगीत कार्यालय हाथरस ।
- 5- श्री रामस्वरूप रतोनिया (भोपाल) से प्राप्त भाक्षात्कार के आधार पर ।
- 6- श्री सोहनलाल भट्ट (छतरपुर) से प्राप्त भाक्षात्कार के आधार पर ।
- 7- सज्जनलाल भट्ट (भोपाल) से प्राप्त भाक्षात्कार के आधार पर ।
- 8- <https://itaazakhabar.com/bundelkhand-folk-artist-janki-prasad-banshkar-no-more/>

उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत में आगरा घराने का योगदान

Rakesh Dave - Assistant Professor

Dr. Rajesh Kelkar - Assistant Professor & Head

Department of Indian Classical Music-Vocal,

Faculty of Performing Arts,

Maharaja Sayajirao University of Baroda

सारांश :

भारतीय संगीत कला मात्र मनोरंजन कारी ही नहीं अपितु प्रकृति एवं आध्यात्म से जुड़ी एक दैवी कला है, जो हृदय में उतरकर संवेदनाओं में उभरती है। अनादि काल से संगीत रूपी पुण्यशाली सलिला की स्वर में अविरल निर्मल धारा से शास्त्रीय, उपशास्त्रीय, सुगम संगीत जैसी धाराएं प्रवाहित हुईं। इन्हीं धाराओं में से प्रबंध, ध्रुपद, धमार, ख्याल, टप्पा, ठुमरी, गीत, गज़ल, भजन इत्यादि गायन शैली अनेक धाराओं में प्रवाहित हुईं इनमें से ख्याल गायन शैली का एक ऐसा झरना प्रवाहित हुआ जिसमें से कई छोटे-छोटे घराने का प्रस्फुटीकरण हुआ। इन घरानों ने अपनी अपनी गायकी स्थापित की और प्रसिद्ध हुए, जिसमें ग्वालियर, आगरा, जयपुर - अतरौली, किराना, पटियाला, दिल्ली इत्यादि।

बीज शब्द: भारतीय संगीत, उत्तर भारतीय संगीत, गायन शैली, घराना, आगरा घराना।

प्रस्तावना:

संगीत सारे संसार की सबसे सुंदर व प्यारी रचना है। भारतीय संस्कृति में चतुर्दशी विधाओं में भारतीय संगीत का प्रमुख स्थान एवं विशिष्ट महत्व है। संगीत सभी कलाओं में सर्वोत्तम कला है, जो मनुष्य को रसानुभूति, सुखानुभूति व आत्मानंद उल्लास के श्रेष्ठ उपादान के रूप में मिली है।

वैदिक मित्रों के दिव्य ज्ञान से प्रस्फुटित व संवर्धित भारतीय संगीत कला कालांतर के साथ-साथ अग्रसर होती रही तथा हर एक युग में तत्कालीन समाज संस्कृति एवं लोक रुचि से अविभक्त रही। विदेशी आक्रमणों के कारण भारतीय संस्कृति सभ्यता जनजीवन पर जो प्रभाव हुआ उसे भारतीय संगीत ने भी स्वीकारा। यह प्रभाव दक्षिण भारत की अपेक्षा उत्तर भारत की ओर अधिक हुआ, परिणामतः उत्तर भारतीय संगीत दक्षिण भारतीय संगीत से काफी भिन्न होता चला गया। अतः भारतीय संगीत की दो शैलियां अस्तित्व में आई एक उत्तर भारतीय संगीत पद्धति तथा दूसरी दक्षिण भारतीय संगीत पद्धति।

भारतीय संगीत की धारा से जबसे उत्तरी संगीत का प्रादुर्भाव हुआ तबसे यह संगीत हर एक युग में अपना नवनवोन्मेष रूप धारण कर समाज के सम्मुख उभरता रहा। उत्तरी संगीत की खास पहचान उसकी गायन शैलियां रही हैं जैसे, प्रबंध, ध्रुपद, धमार, ख्याल, टप्पा, ठुमरी, गीत, गज़ल व भजन इत्यादि। उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत में परंपरागत जाती गायन, प्रबंध तथा ध्रुपद गायन शैलियों के पश्चात परिवर्तनों एवं बदलती परिस्थिति के अनुसार ख्याल गायन शैली का उद्भव एवं विकास हुआ। जो आज भी उत्तर भारतीय संगीत की विशिष्टता है। उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत में ख्याल गायन शैली से ही विभिन्न घरानों का प्रादुर्भाव हुआ। इसीलिए उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत ख्याल गायन घरानेदार गायकी के लिए विशेष प्रसिद्ध है। ख्याल गायन के नाम मात्र से ही घराना यह शब्दों की चर्चा प्रारंभ हो जाती है। ख्याल गायन शैली की भिन्न-भिन्न परंपरा का नाम ही घराना है। या यूँ कहिए ख्याल गायन शैली का विशिष्ट ढंग ही घराना है। घराना गुरु एवं शिष्य के परस्पर सहयोग से बनता है।

उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत में जिन घरानों ने संगीत की स्थिति में स्तरीय परिवर्तन लाने का जो प्रयास किया उनमें कई घराने उल्लेखनीय हैं। जैसे ग्वालियर, आगरा, किराना, जयपुर, दिल्ली, पटियाला घराना इत्यादि। इन सभी की गायकी का ढंग भिन्न-भिन्न रहता है। आवाज़ का लगाव अलग होता है। खटका, मुर्की आलाप या तान लेने का ढंग यह सब अलग-अलग रहता है। किसी भी घरानेदार गायक को सुनने के पश्चात हम यह कह सकते हैं, कि

यह किसी विशेष घराने से संबंध रखता है। जो कलाकार जिस घराने से आता है उसकी आवाज़ व गायकी के सभी लक्षण विद्यमान होते हैं।

उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत में घराने का अर्थ:

घराना शब्द की उत्पत्ति संस्कृत के गृह शब्द से हुई ऐसा प्रतीत होता है। यह शब्द घर का भाववाचक शब्द है। शब्दकोश में इस शब्द का अर्थ घर, परिवार, कुटुंब, वर्ग, संप्रदाय एवं परंपरा आदि बताया गया है। सांगीतिक परिभाषा में घराना शब्द का अर्थ एक परंपरा के विषय में समझा गया है। यथार्थ में "कुछ विशेषताओं की परंपरागत रूप से वृद्धि ही घराना कहलाता है।"

डॉ. प्रतिभा शर्मा अपनी पुस्तक में घराने का अर्थ समझाते हुए लिखती है,

"घराना अर्थात् एक परंपरागत शैली जो भारतीय शास्त्रीय संगीत के संरक्षण, संवर्धन एवं विकास का स्रोत बनी है, जिसने विभिन्न संगीतज्ञ कलाकारों के माध्यम से शास्त्रीय संगीत की प्राचीन विरासत को हमारी कलात्मक धरोहर एवं सांस्कृतिक परंपराओं को जीवित रखा। घराना हिंदुस्तानी संगीत की ऐसी मौलिक विशेषता है, जो संपूर्ण विश्व के संगीत में अन्यत्र उपलब्ध नहीं है। घराना से तात्पर्य गुरु शिष्य परंपरा से है।" ⁽¹⁾ (डॉ. प्रतिभा शर्मा (2016), पृ.सं -17)

डॉ. प्रतिभा शर्मा द्वारा लिखित अन्य एक घराने की बात

"भरताचार्य ने आचार्य के अनेक गुणों में एक गुण शिष्य निष्पादन बताया है। सुयोग्य शिष्य ही गुरु शिष्य परंपरा को सुरक्षित एवं पीढ़ी दर पीढ़ी बढ़ाने में सक्षम रहे हैं। इसी कारण आचार्य अर्थात् गुरु की यही अपेक्षा रहती है कि शिष्य ज्यादा से ज्यादा अच्छे व योग्य बन पाएं। तात्पर्य यह है कि शिष्य को तैयार करने की क्षमता आचार्य में रहती है। विद्यादान करने वाले गुरु और प्रतिभाशाली शिष्य के होने पर ही घराने की सृष्टि होती है।" ⁽²⁾ (डॉ. प्रतिभा शर्मा (2016), पृ.सं -16)

घरानों के विषय में स्व. वामन राव हरि देशपांडे अपनी पुस्तक 'घरानेदार गायकी' में लिखते हैं,

"प्रत्येक घराना किसी एक प्रभावशाली गुरु की आवाज़ की प्रकृति पर आधारित होता है। इस घराने से संबंधित शिष्यों को उस घराने की रीतियों, अनुशासन तथा नियमों को पूर्ण रूप से पालन करना होता है। अनेक पीढ़ियों तक यह सिलसिला चलने पर ही घराना, घराने की प्रतिष्ठा प्राप्त कर सकता है।" ⁽³⁾ (स्व. वा. ह. देशपांडे (1973),

उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत में प्रत्येक घरानों का स्वरूप और गायकी अलग-अलग होते हैं। इस विषय में डॉक्टर प्रतिभा शर्मा अपनी पुस्तक में लिखती हैं,

"संगीत के मौलिक तत्व स्वर, लय व ताल समान होते हुए भी प्रत्येक घराने का स्वरूप व गायकी भिन्न-भिन्न होती हैं। स्वर प्रामाण्य लय संस्कारिता, स्वर साधित लय आदि कुछ ऐसे तत्व हैं, जिनका कम या अधिक प्रयोग ही विभिन्न घरानों की गायकी पहचान के रूप में परिलक्षित होती है, उदाहरणार्थ आगरा घराने में लय व ताल प्रमुख है, जबकि किराना घराना स्वर प्रधान गायकी का प्रतिनिधित्व करता है। जहां एक ओर जयपुर घराने में अलंकारिक तानों की प्रधानता रहती है। वहीं ग्वालियर घराने में सीधी सपाट तानें प्रचलित हैं। इस प्रकार स्वर, लय, ताल का अनुपात, शब्दों का उच्चारण आवाज़ का लगाव तथा अलंकार, वर्ण आदि के चयन से विभिन्न घरानों की गायकी में अंतर आ जाता है। इन तत्वों के आधार पर प्रत्येक घराने की कुछ-कुछ भिन्न-भिन्न विशेषताएं कायम हो जाती हैं।" ⁽⁴⁾ (डॉ. प्रतिभा शर्मा (2016), पृ.सं 24-25)

उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत में प्रमुख घराने के विषय में बात करें तो ग्वालियर, आगरा, किराना, जयपुर- अतरौली, दिल्ली, पटियाला घराना आदि घराने प्रमुख स्थान में गिने जाते हैं। उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत में आगरा घराने का जो योगदान रहा है उसे विषय में बात साझा करेंगे।

उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत में आगरा घराने का योगदान:

आगरा घराने ने ध्रुपद शैली के सैद्धांतिक आधार को ख्याल परंपरा में मान्यता दी। ध्रुपद एवं ख्याल दोनों के उचित समन्वय से एक विशेष प्रकार की आकर्षक गायकी को प्रतिष्ठित किया। इस घराने की स्थापना का श्रेय अकबर युग के हाजी सुजान खां को जाता है। हाजी सुजान खां को तानसेन का समकालीन माना गया है। इन्हें 'दीपक ज्योति' की उपाधि से विभूषित किया गया था। हाजी सुजान खां ध्रुपद धमार गायकी के प्रकांड विद्वान माने जाते थे। इन्हीं के वंश में श्याम रंग एवं सरस रंग नाम के दो भाई हुए जो नौहार बानी के ध्रुपद के विशेषज्ञ थे। इन्हीं दो भाइयों में से श्याम रंग के सबसे छोटे पुत्र घघ्घे खुदाबख्श को आगरा घराने की ख्याल गायकी के प्रथम अन्वेषक के रूप में माना गया है। इन्होंने ख्याल गायकी की शिक्षा ग्वालियर के नत्थन पीर बख्श गुरु सानिध्य में ग्रहण की। इसी कारण आगरा घराने की गायकी में एक ओर ध्रुपद धमार की गंभीरता है, तो दूसरी ओर ग्वालियर घराने के कुछ तत्व भी इसमें सम्मिलित पाए जाते हैं। इनके द्वारा प्रचलित ख्याल

परंपरा को आगे ले जाने का कार्य उनके दो पुत्र गुलाम अब्बास खां तथा कल्लन खां जी ने किया। कल्लन खां जी ने अपने पुत्र तसदुदुद हुसैन खां को भी इस घराने की गायकी में निपुण बनाया। गुलाम अब्बास खान जी की एक पुत्री थीं उनका विवाह रंगीली घराने के सफ़दर हुसैन खां से हुआ। उनका पुत्र हुआ फैयाज खां जो आगरा घराने के अनूठी प्रतिभा वाले अद्वितीय चौमुखी गायक माने जाते हैं तथा संगीताकाश के तेजस्वी सूर्य माने जाते हैं। उस्ताद फैयाज खां ने प्रेम पिया उपनाम से अनेकों खयाल, ठुमरी, होरी आदि की रचना की। फैयाज खान के शिष्यों में श्री कृष्ण नारायण रातांजनकर, अता हुसैन, सुनील कुमार चौबे, बल्लभ दास, रजनीकांत देसाई के नाम उल्लेखनीय हैं। इनके अतिरिक्त गुलाम अब्बास के शिष्य नत्थन खां आगरा घराने के एक अन्य प्रतिष्ठित गायक हुए जिन्होंने इस घराने की परंपरा को बखूबी बढ़ाया। नत्थन खां ने इस घराने की गायकी की औपचारिक तकनीक की व्याख्या की, तो फैयाज खां ने इस गायकी के बहुपक्षीय व्यक्तित्व को प्रकाशित किया। नत्थन खां ने एक ओर अपने घराने की गायकी का प्रामाणिक शब्दानुवाद किया तो, दूसरी ओर फैयाज खां ने गायकी की कलात्मक व्याख्या की। उ. नत्थन खां के पुत्र उस्ताद विलायत हुसैन खां ने भी ख्याल के साथ-साथ ध्रुपद-धमार शैलियों पर निपुणता हासिल की थी। इस घराने की शिष्य परंपरा में नत्थन खां के परम शिष्य भास्कर राव बेखल जो उच्च स्तर के गायक माने जाते हैं। उनकी गणना आधुनिक युग के प्रमुख ख्याल गायकों में की जाती है। संगीत के प्रचार - प्रसार एवं शिक्षण हेतु पुना में 'भारत गायन समाज' खोला उनके प्रमुख शिष्यों में स्व. मास्टर कृष्ण राव बाल गांधर्व और गोविंद राय टेंबे माने जाते हैं। आधुनिक युग में आगरा घराने के प्रमुख कलाकार के रूप में उस्ताद शब्बीर अहमद और उस्ताद अकील अहमद खां माने जाते हैं।

आगरा घराने की गायकी के विषय में डॉ. प्रतिभा शर्मा लिखती हैं,

" आगरा घराने की ख्याल गायकी का स्वरूप अत्यंत शुद्ध और श्रेष्ठ कलात्मकता लिए हुए है। राग शुद्धता की दृष्टि से संभवतः यह प्रथम श्रेणी की गायकी है।" ⁽⁵⁾ (डॉ प्रतिभा शर्मा (2016) पृ. सं - 46)

"रचना के शब्दों का स्पष्ट और भावुक उच्चारण भी इस घराने की विशेषता है। इनकी गायकी में भावात्मक और रसात्मक प्रदर्शन है। भावात्मक परिपक्वता होती है। इस घराने में चौड़ी बुलंद आवाज़ तथा स्वरों का लगाव खड़ा और खुला होता है, आवाज़ में एक विशेष बल दिखाई देता है। ख्याल गायन का आरंभ नोम् - तोम् से करना आगरा घराने की विशेषता है। ठाकुर जयदेव सिंह का भी मत है कि नोम् - तोम् का आलाप लेने का प्रचार पूर्व में नहीं था, यह उ. फैयाज खां से प्रारंभ हुआ। इस नोम् - तोम् में राग का पूर्ण स्वरूप तथा विभिन्न लयों का स्पष्ट प्रदर्शन श्रोताओं के समक्ष हो जाता है। नोम् - तोम् का आलाप बड़े कलात्मक ढंग से किया जाता है। इस घराने में अधिकांशतः शृंगारा रस प्रधान चीजें होती हैं जिनकी स्वर रचना बेहद आकर्षक होती है।" ⁽⁶⁾ (डॉ प्रतिभा शर्मा (2016), पृ. सं - 46)

"आगरा घराने की गायकी लय - ताल प्रधान गायकी मानी जाती है। इस गायकी में विभिन्न लयकारियां दिखाते हुए बोल बनाव, बोलतान, बोल बांट इस गायकी में अनोखी रंजकता व गति का निर्माण करती है। लय प्रधान गायकी

होने के कारण इस गायकी में विविध प्रकार की तानें जैसे -बराबरी की तानें चौगुनी या अठगुनी लय तानें विशेष रूप से गई जाती है। तानें सरल, खुली आवाज़ की, दमदार व गमक युक्त होती है।" ⁽⁷⁾ (डॉ प्रतिभा शर्मा (2016), पृ सं - 47)

अंत में यह कहा जा सकता है कि आगरा घराने की गायकी उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत के सिद्धांतों का अनुसरण करती है और इसमें राग की शुद्धता, कलात्मक स्वर लय का उपयुक्त निर्वाह आलाप, बोलतान, बोल - बांट, बहलावा, आकर्षक बंदिश, मींड, गमक का प्रयोग आदि सभी तत्वों का सम्मिश्रण इसमें सन्निहित है। इसीलिए यह अपने आप में संपूर्ण गायकी मान जाती है। अपनी विशिष्ट गायकी के कारण ही आगरा घराना सभी घरानों में विशिष्ट, महत्वपूर्ण और गौरवशाली स्थान रखता है।

संदर्भ सूची :

1. डॉ. प्रतिभा शर्मा, (2016), विविध घरानों की समन्वित गायिकी, प्रकाशन : संस्कार प्रकाशन, मुंबई।
2. स्व. वामन राव हरि देशपांडे (1973), 'घराने दार गायकी ' प्रकाशन: राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली ।

राग तोड़ी का ऐतिहासिक स्वरूप व घरानेदार बंदिश

रेनूबाला - शोधार्थी

डा. भीमराव आम्बेडकर विश्वविद्यालय, आगरा

डा० निष्ठा शर्मा - पर्यवेक्षक

असि० प्रोफेसर . महात्मा गाँधी बालिका
विद्यालय (पी०जी०) कॉलेज, फिरोजाबाद।

सारांश:-

भरताचार्य ने आचार्य के अनेक गुणों में एक गुरु शिष्य निष्पादन भी बताया है। अच्छे शिष्य ही गुरु परम्परा को वास्तविक रूप से सुरक्षित रखने में समर्थ होते हैं और ऐसे शिष्य को तैयार करने की क्षमता अच्छे आचार्य की अपेक्षा रहती है। विद्यादान करने वाले गुरु और प्रतिभाशाली शिष्य के होने पर ही सम्प्रदाय या घराने का जन्म होता है और यह परम्परा जब पीढ़ी दर पीढ़ी चलती रहती है तो उस विशिष्ट परम्परा को विशिष्ट घराने के नाम से पहचाना जाता है।

राग तोड़ी की अपनी एक विशेषता व पहचान है आचार्य बृहस्पति जी ने भी अपने ग्रन्थ राग रहस्य में तोड़ी की काफी चर्चा की है। हिन्दुस्तानी संगीत में सोमनाथ ने सबसे पहले तोड़ी थाट का वर्णन अपने ग्रन्थ राग विबोध में शुद्ध वराटी नाम से किया है।

मु० १ ाब्द:- निष्पादन, सम्प्रदाय, शैली, विधा, वैशिष्ट्य।

घराना:- घराना ष ाब्द हिन्दी ष ाब्द घर से आया है जिसका अर्थ है घर। घराना ष ाब्द आमतौर पर उस स्थान को सन्दर्भित करता है जहाँ संगीत विचार धारा की उत्पत्ति हुई हो। घराने से मतलब किसी विशिष्ट गुरु-परम्परा से होता है। गायन के अन्तर्गत भी ध्रुवपद, ख्याल तथा तुमरी जैसी शैलियों में भी गायकों के विभिन्न घराने होते हैं। घरानों का प्रचलन उत्तर तथा दक्षिण दोनों में बराबर पाया जाता है उत्तर भारत में जिसे घराना कहते हैं, दक्षिण भारत में वही सम्प्रदाय कहलाता है, सम्प्रदाय ष ाब्द हमारी संस्कृति के लिये नया नहीं है कला तथा साहित्य के विभिन्न क्षेत्रों में विभिन्न सम्प्रदाय पाये जाते हैं, इन्हें पाश्चात्य देश में स्कूल कहा जाता है। हमारे यहाँ यही 'मत' या वाद के नाम से जाने जाते हैं। प्राचीन काल में संगीत में शिवमत ब्रह्ममत तथा भरतमत जैसे विभिन्न सम्प्रदाय थे। यह वे घराने थे जिनकी संगीत के सम्बन्ध में विशिष्ट तथा स्वतन्त्र मान्यतायें थी। दत्तिल, कोहल, मतंग तथा अभिनव गुप्त भरत सम्प्रदाय के अनुयायी थे।

घराना था सम्प्रदाय गुरु तथा शिष्य के संयोग से बनता है। यह गुरु-शिष्य परम्परा शास्त्र तथा कला दोनों के लिये आवश्यक मानी गई है। शास्त्र अथवा कला के सूक्ष्म अंगों का ग्रहण तब तक संभव नहीं जब तक योग्य आचार्य से शिक्षा न ली जाये। विधा वही सफल होती है जो सही रूप में सीखी गई हो। विधा या कला की सफलता में जितना योगदान योग्य शिष्य का है, उतना ही योग्य आचार्य का भी। भरताचार्य ने आचार्य के अनेक गुणों में एक गुण शिष्य निष्पादन भी बताया है। अच्छे शिष्य ही गुरु परम्परा को वास्तविक रूप से सुरक्षित रखने में समर्थ होते हैं और ऐसे शिष्य को तैयार करने की क्षमता अच्छे आचार्य की अपेक्षा रहती है। विद्यादान करने वाले गुरु और प्रतिभाशाली शिष्य के होने पर ही सम्प्रदाय या घराने का जन्म होता है।

तोड़ी का ऐतिहासिक स्वरूप:-

भारतीय संस्कृति के कई सहस्र वर्षों से संचित भंडार में राग एक अनोखी सृष्टि है। जो रचना मनुष्य के मन के आनंदित कर दे वही राग कहलाती है। हर राग का अपना एक रूप और उसका चलन होता है, जो कि उसमें लगने वाले स्वर व सहायक नाद पर निर्भर करता है। राग भारतीय संगीत का प्रधान

वैशिष्ट्य है। राग प्रधान होने के कारण ही भारतीय संगीत को रागदारी संगीत भी कहा जाता है। संगीत शास्त्रों में राग की परिभाषा देते हुये कहा गया है—

“योऽयं ध्वनि विशेषवस्तु स्वर वर्ण विभूषितः।”
तथा च जातीनाम् ग्रहांशादि दश (त्रयोदश) लक्षणैः लक्षितः।
रंजको जनचिन्तानां सः च रागः कथ्यतेः बुधै”।

अर्थात् जो स्वर और वर्ण से विभूषित हो तथा मनुष्य के चित्त का रंजन कर सके उसे राग कहते हैं। राग में स्वर, वर्ण तथा रंजक शक्ति का होना आवश्यक है। स्वर और वर्ण तो राग के अन्तर्गत राग का आधार है ही परन्तु राग संगीत में रंजकता का भी होना अधिक महत्वपूर्ण माना गया है।

राग तोड़ी की भी अपनी एक विशेषता व स्वरूप है। आचार्य वृहस्पति जी ने भी अपने गन्ध राग—रहस्य में भी राग तोड़ी को काफी चर्चा की है। हिन्दुस्तानी संगीत में सोमनाथ ने सबसे पहले तोड़ी का वर्णन अपने ग्रन्थ में शुद्ध वराटी नाम से किया है सोमनाथ का ग्रन्थ अकबरी युग के पश्चात् जहांगीर युग में लिखा गया। इससे यह स्पष्ट होता है कि यह थाट अकबर युग में केवल प्रयोग का विषय रहा, उसके पश्चात् इसे ग्रन्थों में स्थान प्राप्त हुआ। राग तोड़ी को मिया की तोड़ी भी कहा जाता है, राग तोड़ी भारत की उज्ज्वल आधुना प्रचलित राग परम्परा में गौरवपूर्ण स्थान पर आसीन है। तोड़ी कहते ही उसके कोमलतर गंधार की कल्पना साकार उपस्थित हो जाती है। तोड़ी का इतिहास संगीत में युगानुकूल होने वाली युगान्तकारी परिवर्तनों का प्रमाण है। प्राचीन संस्कृत ग्रन्थों से यह स्पष्ट है कि तोड़ी का रूप प्राचीन काल से लेकर 17वीं ई0 तक आधुनिक भैरवी के रूप में बराबर पल्लवित होता रहा तथा आधुनिक तोड़ी में जो अन्तर है, वही आधुनिक व प्राचीन तोड़ी में है।

दक्षिण भारत में आज भी प्राचीन तोड़ी को तोड़ी अथवा हनुमत तोड़ी के नाम से सम्बोधित किया जाता है। तोड़ी के नाम से दक्षिण में उत्तराव्य भैरवी का गान किया जाता है। भारतीय रागों के इतिहास में राग तोड़ी की एक दीर्घ परम्परा है। 9वीं ई0 से लेकर 17वीं ई0 तक उसका दीर्घ इतिहास संगीत ग्रन्थों में उपलब्ध होता है।

कुछ मनीषियों के अनुसार तोड़ी विदेश से आयात की हुई रागिनी है। प्राचीन यूनानी संगीत में पाया जाने वाला डोरिक मेल इस राग के प्राचीन रूप से सादृश्य रखता है। कुछ अन्य विद्वानों के अनुसार तोड़ी उन रागों में से एक है, जो ईरान, शक आदि विदेशी जातियों के सम्पर्क से प्राप्त हुई है। दक्षिण भारत की नीलगिरी पहाड़ियों में निवास करने वाली तोड़ जातियों की धुन से इसका सम्बन्ध रहा है। तोड़ जाति के संगीत में प्राचीन धुने उपलब्ध होती हैं। आधुनिक उपलब्ध गन्ध प्रमाण के आधार पर यह कहा जा सकता है कि राग तोड़ी की परम्परा इस देश में रही हैं तथा तोड़ी के प्राचीन एवं आधुनिक दोनों रूप भारत को संगीत परम्परा में विकसित हुये।

राग तोड़ी की घरानेदार बंदिशः—

ग्वालियर घरानाः— ग्वालियर घराना हिन्दुस्तानी संगीत का सबसे प्राचीन घराना है। हस्सू खाँ, हद्दू खाँ के दादा उस्ताद नत्थन परिवर्द्ध को इस घराने का जन्मदाता कहा जाता है इनके दो पुत्र थे कादिर बर्द्ध और परिवर्द्ध। इनमें कादिर बर्द्ध को ग्वालियर के महाराज दौलत राव जी ने अपने दरबार में रख लिया था। कादिर बर्द्ध के तीन पुत्र थे जिनके नाम इस प्रकार हैं। हस्सू खाँ, हद्दू खाँ और नत्थू खाँ। यह तीनों भाई मशहूर ख्याल गाने वाले और ग्वालियर राज्य के दरबारी उस्ताद थे। इनके शिष्य पं० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी थे।

इस घराने के संस्थापक हद्दू खाँ, हस्सू खाँ, नत्थू खाँ थे। इस घराने में गायन खुली आवाज, ध्रुवपद अंग से गायन, आलाप का निराला ढंग, सीधी सपाट तानों का प्रयोग गमक का प्रयोग, बोल तानों का

विशेष प्रयोग किया जाता है। इस घराने के प्रतिपादकः— बालकृष्ण बुआ इचलकरंजीकर, विष्णु दिगम्बर पलुस्कर, ओमकारनाथ ठाकुर, विनायक राव पटवर्धन, नारायण राव व्यास इत्यादि हैं।

इस घराने की प्रचलित बंदिश मंदरबा मोरा बाजे.....है।

दिल्ली घरानाः—

दिल्ली घराना हिन्दुस्तानी संगीत के प्रचलित घरानों में से एक है। तानरस खाँ और शब्बू खाँ इस घराने के प्रवर्तक माने जाते हैं। तानरस खाँ की ताने बहुत मशहूर हैं। इनके पुत्र उमराव खाँ हुये जिन्होंने घराने को आगे चलाया। इस घराने के संस्थापक उस्ताद मम्मन खाँ माने जाते हैं। दिल्ली घराने के प्रतिपादक चौद खाँ, नसीर अहमद खाँ, उस्मान खाँ इकबाल अहमद खाँ इत्यादि हैं। इस घराने की विशेषता जटिल तानों का प्रयोग, स्वरों का आपसी गुथाव जोड़-तोड़ का काम मध्य लय में अधिक किया जाता है। इस घराने की प्रचलित बंदिश अब मोरी नईया पार करो तुम हजरत है।

**अब मोरी नईयापार करो तुम
हजरत निजाम उद्दीन औलिया**

सेनिया घरानाः—

तानसेन की वंश परम्परा ही सेनिया घराना कहलाती हैं। सेनिया घराना ध्रुवपद से सम्बन्ध रखता है, तानसेन स्वयं एक उत्तम ध्रुवपद गायक तथा ध्रुवपद रचनाकार थे। वे वृन्दावन के प्रसिद्ध संत गायक स्वामी हरिदास के शिष्य थे। प्रचलित बंदिश तानसेन द्वारा रचित बंदिश है। विप्र कुल जनम लियो नाम तन्ना परयो.....

इसी तरह लखनऊ घराने की राग तोड़ी की प्रचलित बंदिश राजा हुसैन खाँ द्वारा रचित है।

स्थाई —

मेरे तो अल्ला नाम को आधार जिन रचो संसार
काम, क्रोध, लोभी, महाजंजाल

अंतरा—

जिन रचो अरश कुरसी
जमीं असमान, निरंजन निरंकार
सांची सेवा क्युं ना पाक परवरदिगार

निष्कर्षः—

विशेष रूप से जाना जाता रहा है कि थाट अथवा राग तोड़ी के नाम स्वरूप भले ही परिवर्तित होते रहे हैं परन्तु आज पं० भातखण्डे द्वारा वर्णित थाटों में तोड़ी थाट एवं राग तोड़ी अत्यन्त प्रमुख एवं प्रचलित राग हैं जिसको अधिकांश सभी घराने के गायकों द्वारा गाया गया है।

संदर्भ ग्रन्थ सूची

1. गर्ग नारायण लक्ष्मी (1960) तोड़ी थाट अंक पृष्ठ सं.—8
2. सुभरंग मिश्र शंकरलाल (2010) नवीन ख्याल रचनावली, पृ०सं०—68, 69
3. निगम (डा.) सरिता (2012) हिन्दुस्तानी संगीत में राग वर्गीकरण (1960) (पृ०सं० 1, 2, 3, 4)
4. यमन कुमार अशोक (2012) संगीत रत्नावली, पृ०सं०—264
5. रवि (डा०) अंजलि (2018) हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत का रागाधार थाट अथवा रागांग, पृ०सं०—1,2
6. [1जजचेरुध्दतंहीीजतंण्ड्सवहेचवजणवउ](#)
7. <https://hiqura.com>

जयपुर अतरौली घराना एवं उसकी शैली:

संगीता – शोधकर्त्री

डॉ० भीमराव आंबेडकर विश्वविद्यालय, आगरा

डॉ० निष्ठा शर्मा – पर्यवेक्षक

(असिस्टेंट प्रोफेसर) संगीत विभाग

महात्मा गाँधी बालिका विद्यालय (पी.जी.) कॉलेज, फिरोजाबाद।

सारांश:

जयपुर अतरौली घराने की गायकी एक कठोर प्रवृत्ति की गायकी है। जिसमें मीड, गमक, कंपन के साथ ही आलापकारी पर पूरा ध्यान दिया जाता है। इसके अलावा बंदिशों का स्पष्ट प्रस्तुतीकरण, अलंकारिक तानों का प्रयोग ताल व लय पर गायक का पूर्ण अधिकार इस घराने की गायकी की अनोखी विशेषता है। आवाज बनाने की अपनी एक स्वतंत्र तथा विशेष शैली इस घराने में प्रयोग की जाती है। स्वतंत्र आवाज़ में गायन तथा गीत की संक्षिप्त बंदिश का प्रयोग। इसके अलावा वक्र तानों का प्रयोग कर आलाप को छोटी-छोटी तानों से राग की बढ़त करना इस घराने की मुख्य विशेषता है।

मुख्य शब्द :- अभ्यासकर्ता, रियासत, अनुकरण, अधिकांशतः, प्रवृत्ति, नैसर्गिक अप्रचलित।

परिचय:

जयपुर अतरौली घराने की उत्पत्ति उत्तर भारत में ना होकर महाराष्ट्र के कोल्हापुर से अस्तित्व में आई और पिछले 75 वर्षों के दौरान महाराष्ट्र में विकसित हुई। इस गायकी के अधिक अभ्यासकर्ता महाराष्ट्र के बाहर देखने को नहीं मिलते। क्योंकि इस घराने की गायकी की स्थापना उस्ताद अल्लादिया खां साहब ने की थी। मूल रूप से उस्ताद अल्लादिया खां साहब राजस्थान के उनियारा में रहते थे। उनके परिवार को एक ध्रुपदिया (ध्रुपद गायक) परिवार के रूप में जाना जाता था। ध्रुपद की असंख्य रचनाएं इन्होंने अपने पिता अहमद खान तथा चाचा जहांगीर खां से सीखी तथा चाचा जहांगीर खां साहब से ध्रुपद गायत्री के साथ ही ख्याल गायकी की भी तालीम ली। अल्लादिया खां साहब की ख्याल उठाया मैं अधिक रुचि थी सीखी। अतः अल्लादिया खां साहब एक ख्याल गायक के रूप में उभरकर सामने आए। तदोपरांत यह घराना ख्याल शैली के रूप में परिवर्तित हो गया।

अल्लादिया खां साहब की गायकी को उनके पुत्र एवं शिष्यों ने अपने शिष्यों तक पहुंचाने का कार्य किया। ऐसा भी कहा जाता है, कि इस घराने के कुछ गायकों की गायकी ग्वालियर गायकी के समान थी। कुछ लोगों का ऐसा भी कहना है, कि अल्लादिया खां साहब युवावस्था में ग्वालियर गायकी से बड़े प्रभावित थे और लोग उनकी शानदार गायकी को सुन मंत्रमुग्ध हो जाते थे। कहा जाता है, कि आमलेटा रियासत के शासक अल्लादिया खां साहब की गायकी से इतने प्रभावित हुए कि उन्होंने चार दिनों तक अल्लादिया खां साहब की गायकी को सुनने का अनुरोध किया। खां साहब चार दिन प्रस्तुति देने के उपरांत अस्वस्थ हो गए और जोधपुर चले गए। जोधपुर के प्रसिद्ध हकीम से इलाज कराने के पश्चात उनकी आवाज में कुछ सुधार हुआ लेकिन आवाज की पूर्व चमक न पा सके।

अल्लादिया खां साहब ने पुनः अपनी मेहनत एवं रियाज से एक शैली विकसित की जिसे जयपुर गायकी के नाम से जाना गया। हालांकि अल्लादिया खां साहब कुछ समय जयपुर रहे इसलिए उनके गायकी को जयपुर गायकी के नाम से जाना जाता था। लेकिन अल्लादिया खां साहब की गायकी जयपुर में विकसित नहीं हुई थी। वह अलीगढ़ के एक छोटे से कस्बे अतरौली में कई वर्षों तक रहे। शुरुआती दौर में उनके घराने को अतरौली घराने के नाम से जाना जाता था क्योंकि अल्लादिया खां साहब ने ही अतरौली घराने की गायकी को जन्म दिया था। इसलिए अतरौली घराने की गायकी अल्लादिया खां गायकी के नाम से भी जाना जाता है। लेकिन अल्लादिया खां साहब ने इस घराने को जयपुर अतरौली घराने के नाम से संबोधित किया। क्योंकि वह जयपुर के दरबारी गायक मुबारक अली खां की गायकी से अधिक प्रभावित थे। मुबारक अली की तानों को सुनकर खां साहब बहुत प्रभावित हुए तथा मुबारक

अली खां की शैली का अनुसरण अल्लादिया खां साहब ने निरंतर करते हुए अपनी आवाज को रियाज के माध्यम से आकार व टोन प्रदान की। इसलिए अल्लादिया खां साहब ने अपनी गायकी को जयपुर गायकी का नाम दिया। मुबारक अली को अल्लादिया खां साहब अपना आदर्श मानते थे। अल्लादिया खां की तान लेने का तरीका मुबारक अली की तान पर आधारित था। अल्लादिया खां साहब की तान की गुणवत्ता पर अनेक संगीत प्रेमियों ने टिप्पणी की। स्वामी धर्म व्रत ने अपनी पुस्तक में अल्लादिया खां के बारे में विस्तृत चर्चा की है। जिसमें बताया है, कि खां साहब के तान लेने का तरीका तोप की गोली की आवाज के समान था। जब भी वह तान गाते थे पूरा कमरा गूंज उठता था। यह चमत्कार उनकी गायकी में मुबारक अली की गायकी के प्रभाव स्वरूप हुआ।

गायन शैली की विशिष्टता: मुख्य रूप से जयपुर अतरौली घराना ध्रुपद की डागर बानी का घराना माना जाता है। जब भी ध्रुपद की बानियों का जिक्र होता है, तो जयपुर अतरौली घराने की चर्चा अवश्य होती है। क्योंकि अतरौली ही एक ऐसा घराना है जिस घराने में ऐसे गायक हुए जिनको ध्रुपद की चारों बानियों पर अलग-अलग अधिकार प्राप्त था। यथा- बूंदी रियासत के गुलाम गौस खां जो की एक दरबारी गायक थे। गुलाम हुसैन तथा भूपत खां इन्हें नौहार बानी के लोकप्रिय कलाकार के रूप में जाना जाता है। गौरहार बानी के विषय में कहा जाता है, कि हुसैन खां और साहब खां इस शैली का गायन बड़ी कुशलता पूर्वक प्रस्तुत किया करते थे। खंडार बानी के मशहूर गायकों में खैराती खां, करीम बख्श, मुन्नू खां एवं इमामबख्श को प्रसिद्धि प्राप्त थी।¹ इस घराने के प्रसिद्ध गायक ख्वाजा अहमद खां, मानतोल खां व उनके वंशज ध्रुपद की डागर बानी के ज्ञाता थे। साथ ही यह घराना ख्याल शैली का व्यापक रूप में प्रयोग करता है। जहां हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत के उन घरानों को प्रस्तुत किया जाता है, जो राग अप्रचलित रागों की श्रेणी में आते हैं। जैसे- संपूर्ण मालकोंस, बसंती केदार, कबीर भैरव, रायसा कानडा, खोखर इत्यादि।

अधिकांशतः इस घराने में विलंबित तीन ताल का प्रयोग किया जाता है और गीत के स्वर एवं शब्द ताल की हर मात्रा को स्पर्श करते नजर आते हैं। गायक की गायकी का एक अनोखा प्रकार इस घराने में देखने को मिलता है। कहा जाता है, कि इस घराने के गायक सांस लेने में एक महान नियंत्रण के विशेषज्ञ थे वक्र एवं पेंचदार तानों का प्रयोग करना इस घराने की मुख्य विशेषता रही है। इस घराने के प्रारंभिक दौर में ध्रुपद तथा ध्रुपद के बाद ख्याल गायन का प्रारंभ हुआ। लेकिन धीरे-धीरे यह घराना परिवर्तित होता गया। इस घराने में ध्रुपद तथा ख्याल शैली के अलावा ठुमरी दादरा गजल तथा भजन जैसी लोकप्रिय शैलियों का प्रयोग किया जाता है। इसी घराने से संबंध रखने वाली हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत की अग्रणी गायिका विदुषी किशोरी अमोनकर जिन्हें कई शैलियों पर अधिकार प्राप्त था। यह ख्याल गायन के साथ-साथ ठुमरी, दादरा, गजल, भजन इत्यादि का बड़ी कुशलता पूर्वक गायन प्रस्तुत किया करती थीं। खुली आवाज एवं सम पर आने की एक विशेष शैली इस घराने को परिवर्तित करती है। इस घराने की प्रसिद्धी को आगे बढ़ाने में उस्ताद अल्लादिया खां साहब अग्रणी थे। कहा जाता है, कि उस्ताद अल्लादिया खां साहब ने धर्म एकता के संबंध में कई बंदिशे लिखी जो मुस्लिम एकता के लिए एक मिसाल थी।² अलीगढ़ के पास अतरौली में उनका पारिवारिक जीवन व्यतीत हुआ बाद में यह जयपुर चले गए इस प्रकार इस घराने ने जयपुर अतरौली घराने के रूप में अपना नाम स्थापित किया।

इस घराने की गायकी एक कठोर प्रवृत्ति की गायकी है। जिसमें मीड, गमक, कंपन के साथ ही आलापचारी पर पूरा ध्यान दिया जाता है। इसके अलावा बंदिशों का स्पष्ट प्रस्तुतीकरण, अलंकारिक तानों का प्रयोग ताल व लय पर गायक का पूर्ण अधिकार इस घराने की गायकी की अनोखी विशेषता है। आवाज बनाने की अपनी एक स्वतंत्र तथा विशेष शैली इस घराने में प्रयोग की जाती है। स्वतंत्र आवाज़ में गायन तथा गीत की संक्षिप्त बंदिश का प्रयोग। इसके अलावा वक्र तानों का प्रयोग कर आलाप को छोटी-छोटी तानों से राग की बढ़त करना इस घराने की मुख्य विशेषता है।³

आगरा घराने के अनुसार ही इस घराने में राग की बंदिशों को बड़ी खूबसूरती के साथ प्रदर्शित किया जाता है। अन्य घरानों की अपेक्षा मुखड़े को बदलने के स्थान पर इस घराने में उस मुखड़े को ज्यों का त्यों रखा जाता है।

आलाप तालबद्ध किया जाता है, अर्थात् आलाप के टुकड़े तान की मात्रा के टुकड़ों के आधार पर बने होते हैं। इसलिए आलाप लेते समय सावधानी रखना बहुत जरूरी होता है। ऐसा न करने पर आलाप की खूबसूरती कम हो जाती है। कुछ संगीतज्ञों का मानना है, कि इस घराने की गायकी के लिए अधिक जोश होना आवश्यक है। इस घराने के गायक शब्दोच्चारण का प्रयोग अत्यंत कला पूर्ण रीति के साथ करते थे। इस घराने की सर्वप्रथम विशेषता खुली एवं नैसर्गिक आवाज है। क्योंकि इस घराने के गायको ने अपनी आवाज पर विशेष अधिकार अपनी मेहनत से प्राप्त किया है। एक स्वर से दूसरे स्वर पर जाते समय दोनों स्वरों के बीच की श्रुतियों के माध्यम से गायक अपनी आवाज का प्रयोग करते हैं जिसे तंत्र अंग या बीन अंग माना जाता है। गायक राग का स्वरूप बड़ी ही शुद्ध तथा स्पष्टता के साथ प्रकट करते हैं। इसलिए मीड तथा गमक का उपयोग गायकी में शोभा बढ़ाने के लिए किया जाता है। जिससे राग में उच्चश्रेणी की कल्पना मिठास, सौंदर्य एवं मार्मिक रसिकता दिखाई देती है। इस घराने की मुख्य विशेषता बोल बाट एवं बोल तान कही जाती है।

जयपुर अतरौली घराने की खास विशेषताएं अप्रचलित राग अर्थात् वक्र तथा पेंचीदी गायकी कहीं जा सकती है। विशेष तंत्र युक्त आकार मीड हो या आलाप हो गमक के प्रकार हो या किसी भी मुश्किल तान या पल्ला हो उसके आकार युक्त लगाव में थोड़ा सा भी अंतर नजर नहीं आता। राग गायन के समय मंद्र, मध्य या तार सप्तक के स्वर स्थान स्वाभाविक रूप से विशिष्ट आकार युक्त ही लगते हैं। जिसका पालन इस घराने के लोग पूर्ण रूप से करते हैं।

इस घराने के संस्थापक उस्ताद अल्लादिया खां साहब की गायकी में सौंदर्य स्थलों का सही दर्शन तथा दर्जेदार गायकी का अनुभव किया जा सकता है।⁴ खां साहब की चमत्कृत एवं स्वतंत्र गायकी के कारण ही इस घराने को स्वतंत्र रूप से जाना जाने लगा। बंदिश का शब्दोच्चारण इस घराने में कलात्मक रूप से प्रस्तुत किया जाता है। गायकों द्वारा गायन आरंभ करने के तदोपरान्त राग की बंदिश की स्थाई का गायन एक या दो बार किया जाता है। बंदिश गाते समय उसके स्वरांग में कोई अंतर दिखाई नहीं देता। कुछ बंदिशें इस घराने की लोकप्रिय रही हैं। जैसे- प्यारी पग होले (राग बिहागड़ा), लार्ई रे मद पिया (काफी कानडा), मेरी पिया (नायकी कनाडा), रसिया हो न जा (मारू बिहार) जैसी और भी कई बंदिशें जिन्हें अल्लादिया खां साहब बड़ी मधुरता के साथ प्रस्तुत किया करते थे। अप्रचलित राग तथा जोड़ राग गायन में अल्लादिया खां साहब को महारत हासिल थी। इसलिए अन्य घराने के गायक इन्हें अपना आदर्श मानते थे।

स्वभाविकता उनकी गायकी की अपनी विशेषता थी। यह जब भी राग गायन प्रस्तुत किया करते थे तो उस गायन में जरा सा भी कर्कशपन नजर नहीं आता था। आलापचारी के तुरंत बाद छोटे-छोटे बोल आलाप तथा तानें प्रस्तुत किया करते थे। जब वह विलंबित आलाप प्रस्तुत करते तो उनके अलापों में ध्रुपद अंग की छाया नजर आती थी। ध्रुपद अंग की छोटी तानों में सौंदर्य पूर्ण गमक अंग का प्रयोग किया जाता था। वह बोल तानें एवं तानों के विविध प्रकारों को मध्य लय में प्रस्तुत किया करते थे। अल्लादिया खां साहब की पेंचदार दानेदार गमक युक्त तानें श्रोताओं के मन मस्तिष्क पर गहरा प्रभाव डालती थीं। इनकी तानें अलंकारों के विभिन्न अंगों में सुगठित एवं सुसज्जित रहती थीं। इस घराने में सीधे तथा सरल राग को भी पेंचीदा बना दिया जाता है। कुछ विद्वानों के अनुसार इस घराने की गायकी की दूसरे विशेषता तंत्र अंग कही जाती है। तंत्र अंग का प्रमुख लक्षण एक स्वर से दूसरे स्वर पर जाते हुए दोनों स्वरों के मध्य की श्रुतियों को गले से स्पष्ट करना एक स्वर से दूसरे स्वर का प्रारंभ करना। यह एक जटिल प्रक्रिया है जिसका प्रयोग अक्सर बोल वनाव में किया जाता है। तंत्र अंग की गायकी को प्रस्तुत करते समय गले पर पूर्ण नियंत्रण एवं अधिकार होना अति आवश्यक है। क्योंकि इस घराने की गायकी के लिए एक मार्मिक दृष्टिकोण की आवश्यकता होती है।⁵

उपसंहार:

इस प्रकार जयपुर अतरौली घराना एक ऐसा घराना है जिसे कई नाम से पुकारा जाता है, यथा- जयपुर घराना, जयपुर अतरौली घराना, अतरौली घराना, अतरौली जयपुर घराना तथा अल्लादिया खां घराना। जब भी ध्रुपद की

बानियों का जिक्र होता है, तो अतरौली घराने की चर्चा अवश्य होती है। क्योंकि अतरौली ही एक ऐसा घराना है जिस घराने में ऐसे गायक हुए जिनको ध्रुपद की चार बानियों पर अलग-अलग अधिकार प्राप्त था। इस घराने के प्रवर्तक अल्लादिया खां साहब रहे इसलिए इस घराने को अल्लादिया खां घराने के नाम से जाना जाने लगा और आज भी इस घराने के प्रतिपादक गायक कलाकार इस घराने की प्रसिद्धी में निरंतर संवर्धन कर रहे हैं।

संदर्भ सूची:

1. कपूर तृप्त (1989) 'उत्तर भारत में संगीत शिक्षा' प्रथम मुद्रित पृष्ठ संख्या- 63
2. मिश्र शंभुनाथ (2014) 'हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत की घराना परंपरा' पृष्ठ संख्या 98 - 99
3. सिंह गजेन्द्र नारायण (2008) 'सुरीले लोगों की संगत' पृष्ठ संख्या 99
4. चौबे सुशील कुमार (2005) 'संगीत के घरानों की चर्चा'।
5. बनर्जी नीलम 'घराना अंग' पत्रिका।
6. शर्मा अमल दास (1990) 'विश्व संगीत का इतिहास' प्रथम संस्करण (1990) पृष्ठ संख्या - 70

हिन्दुस्तानी संगीत में 'घराना' और 'बाज' की विशेषताएं एवम् वादन शैली

सिराजउद्दीन शेख - संगीत अध्यापक
अहमदी स्कूल फॉर द विजुअली चैलेंजड
ए०एम०यू० अलीगढ़।

भूमिका — 'घराना' एक किसी विशेष प्रकार की शैली या परम्परा को अपनाने वाले व्यक्ति या उसके समूह को घराना कहते हैं। घराना शब्द की संधि से ज्ञात होता है कि इस शब्द की उत्पत्ति घर से हुयी है। अतः एक वंशानुगत परम्परा या शिष्य गुरु के द्वारा चलायी गयी एक विशिष्ट प्रकार की शैली को ही 'घराना' कहते हैं।

किसी वाद्य को बजाने की विशिष्ट शैली को बाज कहते हैं। बजाना शब्द से बाज नाम पड़ा है। तबला वादन में उस व्यक्ति के व्यक्तित्व के आदर्शवाद की गहरी व स्पष्ट छाप दिखायी देती है, जो शैली कहलाती है। यह शैली ही जिसमें पृथक् रूप देखने को मिलता है बाज कहलाता है इस प्रकार इन विशेषताओं या शैलियों में बाज विकसित हुआ। किसी एक बाज का अनुसरण करने वाले वादकों का 'घराना' कहलाया।

तबले के मुख्य छः घराने हैं।

1. दिल्ली घराना
2. अजराड़ा घराना
3. लखनऊ घराना
4. फरुखाबाद घराना
5. बनारस घराना
- 6- पंजाब घराना

दिल्ली घराना उसकी वादन शैली —

दिल्ली घराने के सर्वप्रथम प्रवर्तक उस्ताद 'सिद्धार खाँ' थे। इन्हीं के शिष्य 'सिताब खाँ' ने इस घराने की परम्परा को कायम रखा इनके पुत्रों में उस्ताद 'बुगरा खाँ' और 'घसीट खाँ' थे। उस्ताद 'बुगरा खाँ' के दो पुत्र हुये—

(i) उस्ताद सिताब खाँ (ii) उस्ताद गुलाब खाँ सिताब खाँ के पुत्र 'नजीर अली' तथा धैवता 'बड़े काले खाँ' प्रसिद्ध तबला वादक हुये।

दिल्ली घराने के प्रसिद्ध तबला वादक उस्ताद नत्थू खाँ बोली बख्सा के पुत्र थे। इनके शिष्यों में 'उस्ताद मुनीर खाँ' उत्तम तबला वादक थे। 'मुनीर खाँ' के शिष्यों में 'उस्ताद अहमद जान थिरकवा' 'अमीर हुसैन खाँ' 'गुलाम हुसैन खाँ' 'समसुद्दीन खाँ' आदि हुए। मेरठ के प्रसिद्ध तबला वादक 'उस्ताद हबीबुद्दीन खाँ' 'नत्थू खाँ' साहब के शिष्यों में से थे।

इस बाज में मध्यमा और तर्जनी इन्हीं दो अंगुलियों का प्रयोग होता है। केवल अंगुलियों से बजने के कारण इसे किनार या चांटी को बाज भी कहते हैं। धिन, गिन, तिते, तिरकिर, धागे, धाती, नाधा आदि बोलों का प्रयोग विशेष रूप से होता है। पेशकार, कायदे और रेला इस बाज में विशेष रूप से बजाये जाते हैं। परन और छन्दों का उपयोग इस बाज में बहुत कम होता है। इनके स्थान पर छोटी-छोटी लयकारी युक्त गते, मौहरे और मुखड़े आदि बजाये जाते हैं।

अजराड़ा घराना उनकी वादन शैली

कल्लू खाँ व मीरू खाँ दोनों भाई दिल्ली के प्रसिद्ध तबला वादक उस्ताद सिताब खाँ के शिष्य थे। चूंकि ये मेरठ जिले के एक गाँव अजराड़े में रहते थे अतः इसे गाँव के नाम पर ही अजराड़ा बाज कहलाने लगा। इनके वंश में उस्ताद मौहम्मदी बख्शा 'प्रसिद्ध तबला वादक थे। इनके पुत्र मिया चाँद खाँ तथा पौत्र 'उस्ताद काले खाँ' तबला वादन में प्रवीण थे। काले खाँ के पुत्र 'हस्सू खाँ' तथा 'हस्सू खाँ' के पुत्र उस्ताद 'शम्भू खाँ' प्रसिद्ध तबलिये थे। 'उस्ताद अब्दुल करीम खाँ' तथा 'उस्ताद हबीबुद्दीन खाँ' आपके ही भतीजे एवं पुत्र थे।

इस बाज में दिल्ली बाज की सारी विशेषतायें—जैसे—किनार का काम, पेशकार, कायदे और रेले का बाहुल्य तथा लम्बी परन और छन्द आदि का अभाव आदि सारी बातें ज्यों की त्यों पायी जाती हैं परन्तु यह सब समान होते हुये भी इस बाज के बोलों में डग्वे का काम विशेष रूप से होता है साथ-साथ लय कुछ आड़ी रखी जाती है। धा, धिनक, धेधे नक, धिन, घेतक, धिन गिन, दिगिन, धी, धाक्रान, धा, धा तक, धेना, धाड़धा आदि बोलों में डग्वे की प्रधानता रहती है। वादक टेड़ी लय बजाते बजाते बड़ी फुर्ती से मूल लय पर इस प्रकार आते हैं कि श्रोताओं को बर बस वाह—वाह ही देने पड़ती है।

लखनऊ घराना उसकी वादन शैली

जैसा कि ऊपर बताया जा चुका है इस घराने की नींव रखने वाले 'उस्ताद मौदू खाँ तथा उस्ताद बख्शु खाँ थे। इनके वंश में 'मम्मू खाँ' इस घराने के गुरु थे। इनके पुत्र 'उस्ताद मौहम्मद खाँ' एक प्रसिद्ध तबलिये थे। मुन्ने खाँ साहब के पुत्र 'उस्ताद वाजिद हुसैन खाँ' लखनऊ बाज के गुरु हैं। अबिद हुसैन खाँ के शिष्यों में बनारस के प्रसिद्ध तबला वादक पं० वीरू मिश्र थे। कोलकाता के हिरेन्द्र गांगुली तथा इन्दौर के 'उस्ताद जहांगीर खाँ' आदि आपके शिष्य थे।

इस बाज में कुछ कुछ नाच के बोल प्रवेश कर गये अतः यह बाज दिल्ली और अजराड़े से अधिक जोरदार बन गया। इस बाज में कायदे और रेले विशेष रूप में बजते हैं। इस बाज में खुले और जोरदार बोलों का प्रयोग विशेष रूप से किया जाता है। धागेतिटे, धिटधिट, क्रानधा, तिरकिट, गदिगन, धान, तधान, दिङनग, दितक, धाक्रधा, धिरधिर, धाति, ताति, तकतक, आदि।

बोलों का प्रयोग बहुतायत से किया जाता है इससे गत, टुकड़े, चक्करदार, गते, परन तिपल्ली, चौपल्ली, आदि का प्रयोग खूब होता है।

फरुखाबाद घराना उसकी वादन शैली

लखनऊ के 'उस्ताद बख्शु खाँ साहब की लड़की का विवाह फरुखाबाद के 'विलायत अली खाँ' (हाजी खाँ साहब) से हुआ था। 'हाजी खाँ' साहब को दहेज में लखनऊ घराने के कुछ कायदे मिलें। इन पर विशेष परिश्रम करने से हाजी खाँ साहब का नाम तबला वादन में अमर हो गया। इनके शिष्यों में 'सलारी खाँ' 'चूडियाँ वाले इमान बख्शा', 'उस्ताद छुन्नू खाँ' और उस्ताद मुबारक अली आदि अनेक तबला वादक हो गये हैं। 'हुसैन अली खाँ' के वंश में 'नवाब बाजिद अली भाह' के दरबारी तबला वादक उस्ताद नन्ने खाँ थे। इनके पुत्र कोलकाता निवासी उस्ताद 'मसीत खाँ' रामपुर में रहते थे। 'करामत हुसैन खाँ' इनके पुत्र तथा श्री ज्ञान घोश शिष्य हैं।

इस बाज में भी कुछ-कुछ नाच के बोल प्रवेश कर गये अतः यह बाज दिल्ली और अजराड़े से अधिक जोरदार बन गया तथा लखनऊ बाज की सारी विशेषतायें इन बाज में उपलब्ध होती हैं। इस बाज में भी धगेतिर, धिटधिट, तिटकत, गदिगन, क्रानधा, धिङनग, तकतक, आदि बोलों का प्रयोग बहुतायत से

किया जाता है। इस बाज में गत, टुकड़े, चक्करदार, गतें, परन, तिपल्ली, चौपल्ली, आदि का प्रयोग खूब किया जाता है।

बनारस घराना उसकी वादन भौली :

दिल्ली घराने के शिष्य उस्ताद 'मोंदू खाँ' साहब जो लखनऊ में रहने लगे थे, उनके शिष्य रामसहाय जी थे। राम सहाय जी ने लखनऊ में रहकर तबला सीखा और फिर काशी में रहने लगे। इनके पांच शिष्य प्रमुख थे जिनके नाम 'जानकी सहाय', 'राम भारण जी', 'भैरो सहाय', 'भगत जी' तथा परतपू जी थे। 'जानकी सहाय जी' राम सहाय जी के भाई थे। जानकी सहाय जी के गोकुल जी तथा विश्वनाथ जी दो शिष्य हुए। विश्वनाथ जी के शिष्य भगवान जी थे। इन्हीं भगवान जी के पुत्र तथा विश्वनाथ जी के शिष्य श्री वीरू मिश्र थे। भैरों सहाय जी के पुत्र का नाम बलदेव सहाय जी था बलदेव सहाय जी के पुत्र नन्नु सहाय जो सूरदास जी के नाम से पुकारे जाने थे। श्री कण्ठे महाराज इन्हीं बलदेव सहाय जी के शिष्य थे। इसी घराने में सम्बंधित श्री किशन महाराज प० भयामलाल जी और स्व० अनोखी लाल जी हैं। परतपू जी के पुत्र का नाम जगन्नाथ जी था। इनके पुत्र का नाम बाचा मिश्र था। इन्हीं बाचामिश्र जी के शिष्य श्री सामता प्रसाद (गुदयी महाराज) थे।

बनारस के तबला वादकों ने तबले को पखावज का ही पुत्र समझा अतः उन्होंने कायदे और पैठार के स्थान पर छन्दों और परनों को अधिक महत्व दिया। इस प्रकार उन्होंने छन्दों और परनों में धुमकित, धुमतिट, तककित, धाकित तक धुमकित तक, कृधान, धगेन, आदि बोलों को तबले पर बजाकर जोर दारी को बढ़ा दिया।

पंजाब घराना उसकी वादन भौली

इस घराने पर दिल्ली घराने की छाप न पड़ सकी। यहाँ के विद्वानों ने पखावज के ही खुले बोलों को बन्द करके एक नवीन भौली को जन्म दिया। 'उस्ताद फकीर बख्श' इस घराने के प्रसिद्ध तबला वादक हुए। इनके शिष्य उस्ताद करम इलाही तथा श्री मालन खाँ और पुत्र उस्ताद कादिर बख्श प्रसिद्ध तबला वादक हुये। बम्बई के प्रसिद्ध तबला वादक उस्ताद अल्ला रक्खा खाँ आपके ही शिष्य थे। आज कल डा० अल्ला रक्खा के पुत्र जाकिर हुसैन अच्छे तबला वादक हैं।

इस बाज के वादकों ने पखावज के बोलों को ही बन्द करके तबला वादन की एक पृथक भौली का निर्माण किया। इस प्रकार पखावज की समस्त विशेषताओं की इस बाज में स्पष्ट छाप दिखाई देती है। इसमें खुले और जोरदार बोलों की प्रचुरता है। पंजाब के कायदे प्रायः दिल्ली बाज की अपेक्षा अधिक लम्बे होते हैं। बड़ी-बड़ी अपेक्षा अधिक लम्बे होते हैं बड़ी-बड़ी गतें, परने, चक्करदार अनेक लयकारियों से युक्त तिहाईयाँ आदि। इस बाज में खूब बजयी जाती है धेतट, दुगदुग, नग, क्रतान, धिड़क, धिड़न आदि। बोलों का प्रयोग पाया जाता है।

गायन के कुछ प्रमुख घरानों की विशेषताएँ

हिन्दुस्तानी संगीत में 'घराना' एक अतीव महत्त्वपूर्ण और बिरली विशेषता है जो दुनियाँ के किसी भी संगीत में नहीं पाई जाती। 'घराना' का आदि स्रोत 'घर' है। घराना का अगर कलात्मक और संगीतमय विश्लेषण किया जाए तो उसे संगीत की सौंदर्य प्रणाली कहने में अत्युक्ति नहीं होगी।

घराने की अपनी ही तात्विक भूमिका है और संगीत के वाङ्मय मण्डल में उसका एक अद्भुत स्थान है।

हिन्दुस्तान संगीत में कई घराने हैं, किंतु प्रमुख घरानों में ग्वालियर घराना, आगरा घराना, किराना घराना और अल्लादिया खाँ के घराने हैं। जयपुर घराने को आगरा घराने की एक शाखा कह सकते हैं, और

इंदौर घराने को जिसके मूर्धन्य प्रतिनिधि उस्ताद अमीर खाँ थे, किराना घराने की कोमल बल्लरी की पददी दी जानी चाहिए।

पटियाला घराना के महान् प्रतिनिधि गायक स्व० उस्ताद बड़े गुलाम अली खाँ को एक प्रान्तीय प्रणाली कहे तो अनुचित न होगा।

हिंदुस्तानी संगीत विशेषकर ख्याल गायकी की यह विषेशता है, कि गायक राग की बंदिश में अपनी प्रतिभा के अनुकूल इतना घूम सकता है जितना हृदयंतराल में अंतरात्मा। एक ही राग जब अलग-अलग घराने के लोग गाते हैं तो उसका आनंद भी अलग-अलग ही आता है। इसका कारण यह है कि हर

घराने का गायक राग अपने घराने की विंशतता में ओतप्रोत प्रस्तुत करता है।

1. गुरुकुल-प्रथा के प्रतीक घराने-

कुछ संगीतज्ञों और विद्वानों का यह भी कहना है कि भारतीय संगीत में प्रचलित 'घराने' पुरानी गुरुकुल-प्रथा के प्रतीक हैं। जैसे गुरुकुल का प्रत्येक विद्यार्थी स्वयं को गुरु का शिष्य ही नहीं, परंतु पुत्र भी मानता था तथा अपने आचार्य और आश्रम के प्रति आस्थावान् था जैसे अपनी जननी और कुल के प्रति होती है। इसीप्रकार आस्था और श्रद्धा का एक सीमित विस्तार संगीत की 'घराना' प्रथा में मिलता है। गुरुभाई के लिए संस्कृत शब्द है 'सतीर्थ' जो सहोदर से भी सारगर्भित अर्थवाला है। जिस घर के उस्ताद या गुरु से शिष्य ने संगीत-शिक्षा पाई और अगर दो तीन या चार पीढ़ी तक इस गुरु के शिष्य प्रतिभाशाली और लोकप्रिय बन सके, तो उस घराने की जड़े जनकल्पना और रुचि में सुदृढ़ हो गई।

भारतीय शिक्षा पद्धति में, विशेषकर संगीत में गुरु की बड़ी महत्ता है। विविध घरानों में गुरु-भक्ति और गुरु के परिवार और घर की आस्था एक परमपूज्य संस्था के रूप में सन्निहित है। मुगल काल में भी मथुरा के बाबा हरिदास ध्रुपदिए का घराना बड़ा प्रसिद्ध था। तानसेन और उनके पुत्र विलास खाँ का संगीत उसी घराने की देन है। संगीत और नृत्य की प्रवृत्तियाँ और निवृत्तियाँ, जो विशेष व्यक्तियों में निहित थी, शिक्षा और प्रचार के माध्यम से जनता तक जब पहुँची, तब कृतज्ञ शिष्य ने अपनी कलात्मक अभिव्यक्ति की गुरु का महाप्रसाद ही कहा, उसी दिन घराने का जन्म हुआ। घर आखिर व्यक्तियों का गठबंधन ही है और घराना इसी विचारवालों का कलात्मक विस्तार।

घरानों में सबसे प्रमुख ग्वालियर घराना है, जिसके आदि गायक थे दो भाई-हद्दू, हस्सू खाँ। सन् 1850 से लेकर 1875 (1875) तक इन दोनों भाइयों ने भारतीय संगीत की महान् सेवा की। इनके पट्टिशिष्य थे बालकृष्ण युवा इंचलकरजीकर और विश्णु दिंगबर पलुस्कर। विश्णु दिंगबर ने भारतीय संगीत की जो सेवा की है, वह यावत्चंद्र दिवाकरों स्मरणीय रहेगी। ग्वालियर घराने की विशेषता है- इसकी सादी और सुरीली गायकी आकर्षक आलाप और प्रचुर बोलताने। गीतों का उच्चारण इतना भुद्ध होता है कि राम की भावना और शब्दों के भावातेरा में एक विचित्र सामँजस्य पैदा हो जाता है। सर्वश्री नारायणराव व्यास, विनायकराव पटवर्धन प्रो०बी० आर० देवधर और डी०बी० पुलस्कर इस घराने के आधुनिक प्रतिनिधि हैं, जिन्हें हम देश और जाति को पं० विश्णु दिंगबर पुलस्कर की देन कह सकते हैं।

किराना बनाम सुदमापुरी का घराना -

'किराना घराना' के आदि गायक थे स्वर्गीय उस्ताद अब्दुलकरीम खाँ। खाँ साहब को जिसने भी सुना, वह उनका भक्त बन गया। किराना घराने की गायकी की विशेषता है, 'समुधुर-स्वर' राग के सुरमाधुरी में डुबो देना किराना

घरानेवालों को आता है। किराना घराने की गायकी इतनी स्वर प्रधान है कि आलाप में हीराबाई बड़ौदेकर जैसी गायिका अपने गायन में बाईस श्रुतियों का समन्वय कर लेती है। किराना-घराने की गायकी को

प्रचुर रस वर्षा कहे तो अनुचित न होगा। इस गायन की तुलना ऐसे भोज से की जा सकती है, जिसमें सभी व्यंजन मीठे हैं, और छप्पन व्यंजन तो भीरों के ही हैं। इसी अति माधुर्य के पुजारी उस्ताद अब्दुल करीम खाँ का कहना था :-

‘सुर गया तो सिर गया, ताल गया तो बाल गया।’

किराना-घराने के गायकों में सवाई गंधर्व, गंगूबाई हंगल, हीराबाई बड़ौदेकर, सरस्वती राने, सुरेशबाबू माने, भीमसेन जोशी, बसवराज राजगुरु प्रमुख हैं। उस्ताद अब्दुल करीम खाँ और उस्ताद अब्दुल वहीद खाँ इस घराने के दो आधार स्तंभ हैं। यह घराना अतीत जनप्रिय है और अनेक होनहार गायकों ने अपनी गायकी को इस ढांचे में ढालने की कोशिश की है। ऐसे ही नवयुवक कलाकारों में है प्रभा भेजे।

आगरा-घराना उस प्रणाली का प्रतिनिधित्व करता है, जो संगीत जगत् में अबर की तरह दब गई थी। इस घराने के आदि गायक थे धागे खुदाबख्शा। उस्ताद नत्थन खाँ और विलायत हुसैन खाँ को इस घराने का महारथी कह सकते हैं। पर इस घराने की नाक और आन आफताबे-मौसीकी उस्ताद फैयाद खाँ थे। इस घराने ने ध्रुवपद की पृष्ठभूमि को अपने गायन से अलग नहीं होने दिया। उस्ताद फैयाज खाँ का गायन ‘नोम् तोम्’ आलाप से भुरु होता था, और राग का आकार अपनी साकार झलक दिखाता था। आगरा घराने के संपूर्ण घराना कहना न्यायसंगत होगा। आगरा-घरानेवालों के बोलतान, वक्रतान और लयकारी अद्वितीय थी। जिन्होंने भी उस्ताद फैयाद खाँ को सुना है, इस लेखक से सहमत होंगे कि उस्ताद के गायन में आगरा-घराने का सूर्य अपने मध्याह्न पर पहुँच चुका था। इस घराने के युवक गायकों में खादिज हुसैन, अजमत हुसैन, लताफत हुसैन, और मौजूद हुसैन हैं। यह घराना घर के दायरे में ही सीमित रह गया। काश, इस घराने के गायक जनता तक शिक्षण ले जाते, तो हिन्दुस्तानी संगीत की प्रगति में चार चाँद लग जाते।

प्रश्वर प्रतिभा: अनूठी गायकी -

पटियपाला घराना पंजाब का घराना है और इसके प्रमुख प्रतिनिधि गायक स्व० बड़े गुलाम अली खाँ थे। उनकी गायकी में प्रतिभा, भाक्ति, रंगारंग तानें और पलटों का अतीव प्रदर्शन होना था। गुलाम अली ख्याल गायक थे पर जनता उनकी ठुमरी पर टूटती थी। कारण था कि उस्ताद संगीत सम्मेलनों के ख्याल कम गाते थे। उनका ज्ञान और अभिव्यंजना दिव्य श्रेणी की थी। सौभाग्य से उनके रिकार्ड बहुत निकले हैं और आने वाली पीढ़ियों के लिए उनकी वसीयत है। गुलाम अली ने कोई शिष्य नहीं तैयार किया न कोई संस्था खोली। उनकी प्रतिभा इतनी प्रखर और गायकी इतनी अनूठी थी कि वे स्वयं भेव संस्था बन गए थे।

घराने के विरुद्ध प्रथम विद्रोह करने वाले स्व० प० ओंकार नाथ ठाकुर थे, जिन्होंने ग्वालियर घराने से दीक्षा लेकर भी अपनी गायकी को किराना और आगरा घराने में ढाल लिया। परिपक्व कलाकारों में भीमसेन जोशी हैं, जिन्होंने अपने गायन में सभी अंगों को समन्वित करने की कोशिश की है।

हिन्दुस्तानी संगीत का भविष्य बहुत उज्ज्वल नहीं है, क्योंकि अगर हम आज के युवक गायकों की तुलना तीस साल पहले के गायकों से करें तो हमें मालूम होगा कि हमारे आज के कलाकार अपने पूर्वजों से कितने पीछे रह गए हैं। कहाँ है आज फैयाज खाँ, ओंकारनाथ ठाकुर और बड़े गुलाम अली खाँ जैसी प्रतिभावाले गायक ? कॉलेज और वि विविद्यालय के पढ़े विद्यार्थियों का गायन नीरस व उथला और संगीत-ज्ञान नितांत कोरा है। एक भी उच्च श्रेणी का कलाकार इन संगीत कॉलेजों और वि विविद्यालयों से नहीं आया। घरानों की भाक्ति और दुर्बलता संगीत की वर्तमान अवस्था और उसका विभीषिकापूर्ण भविष्य बता रहे हैं। चंद गायकों और वादकों के आधार पर ही यह धारणा बना लेना कि हिन्दुस्तानी भास्त्रीय संगीत प्रगति कर रहा है, एक क्रूर आत्मव्यंजना होगी। हिन्दुस्तानी संगीत को तभी जिंदा रखा

जा सकता है, जब घरानों का पुनरुद्धार किया जाए घरानों का विस्तृत अध्ययन करके उनकी भौली और उपज का रेखाचित्र बनाया जाए। गुरुकुल की प्रथा को भी नवजीवन देना होगा। जब तक गुरु शिष्य के आध्यात्मिक संबंध दृढ़ नहीं बनाए जायेंगे, ये बच्चे-खुचे घराने भी अगले बीस वर्षों में लुप्तप्राय हो जाएँगे। इनकी रक्षा करना और इनके अध्ययन व अभ्यास को सतक करने के भागीरथ प्रयत्न वर्तमान संगीत जगत् के लिए एक महान चुनौती है। क्या देश के संगीत-प्रेमी और कलाकार इस चुनौती को स्वीकार करेंगे?

संदर्भ ग्रन्थ पुस्तकें

1. ताल परिचय — गिरीशचन्द्र श्रीवास्तव
2. ताल प्रकाश — भगवत शरण शर्मा
3. तबला एवं पखावज के घराने एवं परम्पराएँ — डा० आबान ए० मिस्त्री
4. तबला संचायन — डॉ० एस० आर० चिशती
5. संगीत निबंधावली — डॉ० लक्ष्मीनारायण गर्ग

तबले की बंदिशों का क्रमिक विकास

तेजस पटेल - शोधार्थी

डॉ हरिसिंह गौर विश्वविद्यालय सागर मप्र

भारतीय शास्त्रीय संगीत साहित्य संगीत की अन्य शैलियों यथा उप शास्त्रीय संगीत, सुगम संगीत आदि में तबले का स्थान अत्यंत महत्वपूर्ण है। और यह वाद्य आज सबसे अधिक लोक प्रिय अवनद्य वाद्य है क्योंकि इसमें सभी अवनद्य वाद्यों के गुणों का समावेश है यह न केवल एक ताल वाद्य यंत्र है, बल्कि संगीत की आत्मा को संपूर्णता प्रदान करता है। तबले की बंदिशों का क्रमिक विकास, जिसे हम रचनात्मक विकास भी कह सकते हैं, एक ऐसी प्रक्रिया है जो तबला वादक को शून्य से शिखर तक पहुँचाती है। इस प्रक्रिया में कई चरण और पहलू शामिल होते हैं, जो एक वादक की संपूर्णता को आकार देते हैं। मूल बंदिशों का अध्ययन: तबला वादन की यात्रा की शुरुआत मूल बंदिशों के अध्ययन से होती है। कायदा, पेशकार, रेला, आदि जैसी बंदिशें तबला वादन की नींव होती हैं। एक नवोदित वादक को पहले इन बंदिशों की मूल संरचना और ठाह को समझना आवश्यक होता है। इन मूल बंदिशों का अभ्यास करते हुए वादक ताल और लय के मूलभूत सिद्धांतों को आत्मसात करता है।

विस्तार और विविधता: मूल बंदिशों में निपुणता प्राप्त करने के बाद, वादक उनका विस्तार और विविधता में प्रयोग करना शुरू करता है। विभिन्न तिहाई, मोहरे और लयकारी जोड़कर बंदिशों को और रोचक बनाया जाता है। यह प्रक्रिया वादक को अधिक सृजनशील बनाती है और उसे अपनी बंदिशों में नवाचार करने की क्षमता प्रदान करती है। अलग-अलग घरानों की शैली: तबला वादन में विभिन्न घरानों की अपनी-अपनी विशिष्ट शैली होती है। दिल्ली, बनारस, लखनऊ, अजराड़ा, फिरोजाबाद आदि घरानों की बंदिशों का अध्ययन करके वादक अपनी शैली को और समृद्ध बनाता है। प्रत्येक घराने की अपनी विशेषताएँ और बंदिशों की विविधता होती है, जो वादक को अलग-अलग दृष्टिकोण से बंदिशों को समझने और प्रस्तुत करने में मदद करती हैं।

घरानों में बंदिशों का क्रमिक विकास

भारतीय शास्त्रीय संगीत और संगीत प्रकारों की तुलना में अपना एक स्वतंत्र स्थान रखता है जिसमें हर घराने की अपनी विशिष्ट पहचान और शैली होती है। भारतीय शास्त्रीय संगीत में, घराने एक विशिष्ट संगीत परंपरा को दर्शाते हैं, जो पीढ़ी दर पीढ़ी संगीतकारों द्वारा संजोयी और विकसित की जाती है। इन घरानों की विशेषता उनकी विशिष्ट गायन या वादन शैली में निहित होती है, जो संगीत को एक अनूठा स्वरूप प्रदान करती है।

बंदिशें, जो कि भारतीय शास्त्रीय संगीत का मूलाधार होती हैं, इन्हें घराने के प्रमुख संगीतकारों द्वारा रचा और संवारा जाता है। ये बंदिशें न केवल संगीत की विधाओं का प्रतिपादन करती हैं, बल्कि उनमें उस घराने की अनूठी शैली और परंपरा भी झलकती है। बंदिशों का क्रमिक विकास संगीतकारों द्वारा किए गए नवाचारों और प्रयोगों के माध्यम से होता है। विभिन्न रागों का मिश्रण, तालों का अनूठा उपयोग, और शास्त्रीय संगीत के सिद्धांतों का नया रूप देना इस विकास का हिस्सा होते हैं।

गुरु-शिष्य परंपरा घरानों में बंदिशों के विकास की एक महत्वपूर्ण कड़ी है। इस परंपरा में, शिष्य अपने गुरु से संगीत की विधाओं और बंदिशों की बारीकियों को सीखते हैं। शिष्य, गुरु द्वारा दी गई शिक्षा को अपनी शैली में ढालते हैं और उसे आगे बढ़ाते हैं। इस प्रकार, बंदिशों की विशिष्टताएं और उनका क्रमिक विकास निरंतर जारी रहता है। गुरु की शिक्षाओं और शिष्य के नवाचारों का यह संगम बंदिशों को एक नया आयाम देता है।

संगीत सभाओं और प्रदर्शनों का भी बंदिशों के विकास में महत्वपूर्ण योगदान होता है। विभिन्न संगीत सभाओं में संगीतकार अपने घराने की विशिष्ट शैली और बंदिशों को प्रस्तुत करते हैं। इन प्रस्तुतियों में वे अपने नवाचारों और प्रयोगों को शामिल करते हैं, जिससे बंदिशों का विस्तार और विकास होता है। इन सभाओं में श्रोताओं की प्रतिक्रियाएं भी बंदिशों के विकास में सहायक होती हैं, जिससे संगीतकार अपनी कला को और भी निखार सकते हैं।

लेखन और दस्तावेजीकरण भी बंदिशों के विकास में एक महत्वपूर्ण भूमिका निभाते हैं। बंदिशों का लिखित रूप में दस्तावेजीकरण करने से उनकी विशिष्टताएं संरक्षित रहती हैं और आगे की पीढ़ियों के लिए उपलब्ध होती हैं। यह प्रक्रिया बंदिशों के क्रमिक विकास को सुनिश्चित करती है और संगीत की धरोहर को सहेज कर रखती है।

कायदा यह शब्द मूल रूप से अरबी भाषा का शब्द है जिसका मानक अर्थ होता है सिद्धांत और ऊर्दू में अर्थ होता है उसूल मदरसों में जब छोटे बच्चों को कुरान की तालीम दी जाती है तब उनकी शुरुआत कायदा से होती है कायदा एक छोटी सी पुस्तक है जिसमें अरबी उर्दू के नियमों में संबंधित बातें होती हैं और बच्चों में कुरान के ज्ञान की नींव डाली जाती है इसी कृत्य को तबला के उस्तादों ने तबला की तालीम (शिक्षा) देने के लिए आत्मसात किया। तबला वादन की इस विस्तारशील रचना का सृजन केवल और केवल शिक्षण हेतु हुआ चार मात्रक आठ मात्रक अथवा 16 मात्रक वर्णों का समूह जिसमें अनुशासित तरीके से नियम के साथ बजाया जाए उसे कायदा कहते हैं

विभिन्न ग्रंथकारों के अनुसार तबला में कायदा की परिभाषा कुछ इस प्रकार है

“ कायदा यह रचना प्रकार पूर्णता सुनियोजित और सुबद्ध होता है कायदे के विस्तार में मूल कायदे में आए हुए शब्दों के अलावा अन्य शब्दों का प्रयोग करना निषिद्ध माना जाता है। अगर हम मिसाल ही देना चाहे तो कायदे की तुलना संगीत के किसी राग रागिनी के साथ हो सकती है। राग रागिनी में राग के स्वर पूर्णता और निश्चित से चुने हुए होते हैं, और केवल इन्हीं का इस्तेमाल करके राग प्रस्तुत किया जाता है लाभ क्रिया लिखाई और भाव दर्शन आदि क्रियाएं जब प्रस्तुत होती हैं पर सब उसे राग के लिए जो निश्चित किए हुए स्वर हैं उन स्वरों के माध्यम से प्रस्तुत की जाती है उन स्वरों के बाहर का एक भी स्वर का प्रयोग गायक प्रस्तुतीकरण में नहीं कर सकता इस प्रकार का यह जो बंधन रख के प्रस्तुतीकरण में होता है ऐसा ही बंधन तबले में कायदे के प्रस्तुतीकरण में होता है।”¹

जमुना प्रसाद पटेल जी के अनुसार कायदा एक निश्चित वर्ण समूह का होता है इस वर्ण समूह पर कुछ नियम लागू होते हैं यह दो हिस्सों में बांटा होता है भरी और खाली इसकी लंबाई ताल के आधार आवर्तन एक आवर्तन अथवा दो आवर्तन की हो सकती है इसकी रचना कुछ ऐसी होती है कि वर्णों का क्रम बदल बदल कर इसका विस्तार किया जा सके इसके विस्तार के मूल रचना के वर्णन से भिन्न वर्णों का प्रयोग निषिद्ध माना जाता है।²

पेशकार— फारसी भाषा के शब्द पेश पेशकार शब्द की व्युत्पत्ति हुई जिसका अर्थ उपस्थित, हाजरी है तबला एकाल बादन के प्रारंभिक दौर से पेशकर एक महत्वपूर्ण विस्तारशील रचनाओं में से एक है जिसका वादन कलाकार आमतौर पर विलंबित मध्यलय में किया करता था पेशकार को गायन के आलाप के समक्ष इसकी कल्पना की गई होगी पेशकार में ध्रुपद की तरह लयकारियों का समावेश भी किया जाता है।³

श्री सत्यनारायण वशिष्ठ के कथन अनुसार— पेशकार शब्द का अर्थ पेश करना। तबला वादक किसी भी ताल को सुनते समय उसकी भूमिका पेशकार द्वारा ही बांधता है पेशकार का अर्थ ठीक के विभागों को कायम रखते हुए विद्वतापूर्ण तबला पेश करना था। केशव रघुनाथ तालेगांवकर के अनुसार पेशकार का अर्थ पेश करना अर्थात् किसी नवीन प्रकार के बोलों को सुंदरतम रूप से प्रस्तुत करना यह विशेषतौर से

अजराडा बाज की विशेषता है और इसकी चाल कुछ डगमगाती हुई तथा झूलती हुई लगती है। वर्तमान पेशकार का आधुनिक स्वरूप जो आज हमें देखने को मिलता है उसमें अपनी एक अलग विशेषता है जैसे छंद, लयकरी, तिहाइयो, के विशिष्ट प्रकार, विलस्ट बोलों का प्रयोग, एवं साड़े, पौने, सवा, आदि मात्रा काल से चलने का क्रम आधुनिक तबला शैली की देन है। तबला एकल वादन की रचनाओं को हम दो भागों में विभाजित कर सकते हैं।

पूर्वांग— पूर्वांग (से तात्पर्य द्रुत लय से पहले एवं विस्तारशील रचनाओं से संबंधित

उत्तरांग— उत्तरांग (द्रुत कि रचनाओं से संबंधित मुखड़ा, मोहरा, टुकड़ा, तिहाई, चक्रधार तिहाई, परण, लग्गी, आदि)

गत —एक ऐसी रचना है जो वादन की दृष्टि से लय के ऊपर निर्धारण करती है इसका वादन एकल क्रम में रेला के बाद किया जाता है परंतु कुछ कलाकार इसे कायदा के बाद भी प्रस्तुत करते हैं।

सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

- 1 तबला वादन में नहर सौंदर्य पंडित सुधीर माईणकर पेज नं. 83
- 2 तबला वादन की वीरताशील रचनाएं श्री जमुना प्रसाद पटेल पेज नं.91
- 3 सुलभ तबला वादन भाग 1 पंडित केशव रघुनाथ तालेगांवकर पेज नं.23

कोरोना महामारी में संगीत घराने के कलाकारों की स्थिति

वैष्णवी शर्मा - शोधार्थी

संगीत विभाग

दयालबाग शिक्षण संस्थान, आगरा।

सारांश —

कोविड-19 के भयावह दुष्परिणाम के समय लगे लॉकडाउन के कारण हम सभी को अपने — अपने घरों में रहने के लिए बाध्य होना पड़ा था। जिसमें कि व्यक्ति अपनी जिन्दगी और मौत के बीच में जूझ रहा था ऐसा लग रहा था मानो जैसे व्यक्ति के जीवन में रुकावट सी आ गयी हो। इस कठिन घड़ी का सामना प्रत्येक मानव को समान रूप में ही करना पड़ा, जिसके फलस्वरूप मनुष्य की दैनिक क्रियाओं में भी बाधा उत्पन्न हुई। ऐसी विषम परिस्थिति में यदि संगीत कलाकारों के विषय में कहा जाये तो उन्हें भी इस कठिन घड़ी का सामना करना पड़ा। कलाकार अपनी कला का मंच प्रदर्शन श्रोताओं के सम्मुख प्रस्तुत करता है एक अच्छा कलाकार वही होता है जो अपनी कला को उचित एवं कुशलतापूर्वक ढंग से प्रस्तुत करे। भिन्न-भिन्न घराने का कलाकार भी अपनी कला को भिन्न —भिन्न रूप से प्रस्तुत करता है किन्तु कोविड- 19 में लॉकडाउन के बीच कलाकारों ने भी विभिन्न समस्याओं का सामना किया और इस विपरीत परिस्थिति से बाहर निकलने का मार्ग भी खोज लिया जिससे की वह अपने रियाज, साधना एवं प्रदर्शन को जारी रख पाये। इस शोध पत्र के माध्यम से शोधार्थीनी द्वारा उपयुक्त बातों का विवरण प्रस्तुत किया जा रहा है।

कुंजी शब्द— कोरोना, घराना, कलाकार एवं स्थिति।

परिचय—

संपूर्ण विश्व स्तर पर मानव जीवन के लिए एक चुनौती के रूप में कोविड —19 का प्रारंभ दिसंबर 2019 में चीन के वुहान शहर से हुआ। तब की स्थिति ऐसी चुकी थी कि समस्त विश्व कानून द्वारा लागू किए गए लॉकडाउन से गुजर रहा था। सामाजिक दूरी का पालन करते हुए एक दूसरे के घर आना जाना, मिलना जुलना पूर्ण रूप से बाधित हो गया था किन्तु सतर्कता के साथ व्यक्ति के मन में भय भी था क्योंकि संपूर्ण विश्व असमंजस की स्थिति में था तब ऐसी स्थिति में संगीत से जुड़े कलाकारों ने कोरोना जैसी दुविधा की घड़ी में भी उन्होंने अपना रियाज, साधना एवं संगीत प्रस्तुतियों को भी विराम नहीं दिया उन्हें आधुनिक तकनीकी का सहारा लेके फेसबुक, यूट्यूब के द्वारा प्रदर्शित किया। घराना हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत की विशिष्ट शैली के अन्तर्गत आता है, विभिन्न मतानुसार — 'घराने' शब्द का तात्पर्य घर से लगाया जाता है। घराना (परिवार, कुटुंब), हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत की विशिष्ट शैली है, क्योंकि हिंदुस्तानी संगीत बहुत विशाल भौगोलिक क्षेत्र में विस्तृत है, कालांतर में इसमें अनेक भाषाई तथा शैलीगत बदलाव आए हैं।

• **डॉ. कृष्णराव पण्डित के अनुसार** , "शताब्दियों या बहुत वर्षों की परम्पराओं , उच्च कोटि के गुरु और कई पीढ़ियों की गुरु—शिष्य परम्पराओं आदि के मिश्रण से एक घराने का निर्माण हुआ करता है।

• **डॉ. देशपाण्डे महोदय के अनुसार** , "घराना अर्थात् निशानी या पहचान, जिसके अनुसार गायकी की विशिष्ट रीति बनाए रखने वाली, लेकिन उसमें प्रत्येक गायक के साथ नई—नई बातों को समाहित करने वाली तथा इस प्रकार के सिलसिले को बनाए रखने वाली परम्परा ही घराने के नाम से पुकारी जाती है।"

महामारी के समय ऐसे बहुत से कलाकार जो की इस समय संगीत कला से जुड़े रहे एवं संगीत की सरस धारा से कोरोना महामारी जैसी विषम परिस्थिति से उबरने के लिए हम सबको अपनी संगीत प्रस्तुतियों,

संगीत शिक्षण एवं कार्यशालाओं के द्वारा संगीत कला से हम रूबरू करवाया। उनमें से एक है मालिनी अवस्थी जी जिनका मैं विवरण प्रस्तुत कर रही हूँ जो कि निम्नवत् है —

❖ **मालिनी अवस्थी** — मालिनी अवस्थी एक भारतीय लोक गायिका हैं। वह हिन्दी भाषा की बोलियों जैसे अवधी, बुंदेली भाषा और भोजपुरी में गाती हैं। वह दुमरी और कजरी भी प्रस्तुत करती हैं। भारत सरकार द्वारा उन्हें नागरिक सम्मान पद्म श्री से 2016 में सम्मानित किया जा चुका है। मालिनी अवस्थी का जन्म कन्नौज, उत्तर प्रदेश में हुआ था। उन्होंने अपनी प्रारम्भिक शिक्षा भातखण्डे संगीत संस्थान लखनऊ से प्राप्त की है। वह बनारस घराने की पौराणिक हिंदुस्तानी शास्त्रीय गायिका गिरिजा देवी जी की शिष्या हैं।



मेरी माटी मेरा अभियान के द्वारा देश के कलाकारों की मदद का एक प्रयास —

लोक कलाकारों की सहायता करने के लिए मालिनी अवस्थी ने 'मेरी माटी मेरा अभियान' अभियान की शुरुआत 23 अप्रैल 2020 को यूट्यूब या फेसबुक पर की। सर्वप्रथम इन्होंने आभार व्यक्त करते हुए दो लाइन— नींदिया के झूले झूले ना, निमिया के डार गीत से की। आगे मालिनी अवस्थी जी आगे कहती हैं कि साथियों आप सभी को मालूम है कि कोविड-19 यानी कोरोना महामारी पूरे विश्व की रफ्तार इस समय थाम दी है, सभी थम से गये हैं। सभी लाचार, असहाय महसूस कर रहे हैं। किसी को भी नहीं मालूम ये जो एक रुकावट का और जो एक भय का जो माहौल है ये कितना लंबा चलेगा। सब पर इसका प्रभाव पड़ा है लेकिन हमारे परिवार पर बहुत प्रभाव पड़ा है, खासतौर पर भारतवर्ष के गाँव, कस्बों, छोटे शहरों में रहने वाले हमारे कलाकार की आजीविका पर इसका गहरा प्रभाव हुआ है। सोचने की बात है कि हमारे बहुत सारे कलाकार उनकी कोई स्थायी आमदनी नहीं है वे सब मंच की आय पर ही निर्भर करते हैं लॉकडाउन का समय है तो सोशल डिस्टेंडिंग के चलते मुझे लगता है लंबे समय तक मंच के कार्यक्रम हो नहीं पाएंगे। ऐसे समय में उनका घर कैसे चलेगा उन्हें भी फीसें भरनी है, घर का किराया देना है, राशन पानी का इंतजाम करना है और मैंने सोचा कि सरकार इतना आसाधारण काम कर रही है। इस समय कि विश्व भर में प्रधानमंत्री जी की और पूरी सरकार की पूरी-पूरी प्रशंसा हो रही है। लेकिन कुछ पहल हम सबको भी करनी चाहिए, समाज को भी करनी चाहिए। हमेशा दूसरों पर आश्रित नहीं रह सकते। हमें भी आगे बढ़कर के अपने उन कलाकारों का हाथ थामना होगा जिन्हें इस समय हमारी और आपकी जरूरत है और ये जो पूरा आयोजन देख रहे हैं इसमें बहुत बड़ी भूमिका बल्कि मैं कहूँ सबसे बड़ी भूमिका आर० जे० रौनक आपके फेवरेट बऊआ की है क्योंकि जब मैं सहायता के लिए आगे आयी तो मैंने कुछ डोनेशन दिया तो उन्होंने कहा— 'दीदी आप अकेले कब तक करेंगी आईये हम लोग जुड़ते हैं और सबको साथ में जोड़ते हैं। मैंने पहले सोचा कि क्या ये करना उचित होगा लेकिन फिर मुझे लगा कि हम बातें तो बहुत करते हैं लेकिन कहीं ना कहीं मदद की उम्मीद करते हैं लेकिन पहला कदम हम हीं को बढ़ना होगा। हमने रौनक ने सोनम हैं और राहुल ने मिलकर के ये पहल की लेकिन जिस तरह से आपने हमारा हाथ थाम लिया। इस पहल का साथ दिया इसके लिए आपको कोटि—कोटि अभिनंदन करती हूँ अपने उन तमाम कलाकारों का जिन्होंने एक फोन कॉल पर इस मुहिम से जुड़ने के लिए सहमति दे दी और आज हमारे साथ इस शाम को जुड़ने के लिए तैयार हो गये। आगे कुछ भी कहूँ या ये शाम पूरी आगे बढ़े उससे पहले जैसे कि हमारे यहाँ परम्परा है कि परिवार का जो सबसे बड़ा है। उनका आशीर्वाद लेना सबसे अनिवार्य है। मालिनी अवस्थी जी ने अभियान को आगे बढ़ाते हुए सर्वप्रथम पंडित बिरजू महाराज जी का परिचय दिया फिर इसके बाद अभियान की शुरुआत हुई जिसमें

बॉलीवुड कलाकार — सुरेश वाडगर, ऋचा शर्मा, मधुश्री, कैलाशखेर, हरिहरन, अनूप जलोटा, ऐशर्या निगम, जावेद अली, जसवीरजस्सी, दिलेर मेहंदी, मैथिली ठाकुर एवं भारत के विभिन्न राज्यों के लोक कलाकार (राजस्थान, आसाम, अवध एवं बुन्देलखंड) से गायन एवं नृत्य की सुंदर संस्कृतिक प्रस्तुतियाँ दी गयी।

मालिनी अवस्थी जी द्वारा आयोजित Save The Roots Concert (मेरी माटी मेरा अभियान)

निष्कर्ष — उपयुक्त बातों से स्पष्ट होता है कि एक तरफ कोविड – 19 जैसी महामारी से हम सब जूझ रहे थे तो वही दूसरी तरफ इस कठिन घड़ी में भी रहते हुए मालिनी मालिनी अवस्थी जैसी उच्च कलाकार ने संगीत से हम सब को जोड़ते हुये वह कलाकारों की मदद के लिए आगे आई जिससे उन तमाम कलाकारों को एक नयी उम्मीद मिली। बॉलीवुड कलाकारों ने भी अपनी-अपनी सहभागिता देते हुए हम सबका मनोरंजन करवाया। जिससे कि हम संगीत के माध्यम से थोड़े से समय के लिए सही लेकिन इस निराशा रूपी वातावरण से बाहर निकलकर स्वयं को आनन्दित महसूस कर पाये।

सन्दर्भ ग्रंथ सूची —

उपरोक्त समस्त आंकड़े एवं सूचनाएँ वेबसाइट व यूट्यूब के द्वारा प्राप्त की गयी हैं।

उत्तर हिन्दुस्थानी कंठ शास्त्रीय संगीत में घराना

डॉ. सुमेध बाबूराव सगणे - सहयोगी आचार्य, संगीत विभाग
श्रीमती राधादेवी गोयनका महिला महाविद्यालय
अकोला, महाराष्ट्र।

सारांश :

उत्तर हिन्दुस्थानी कंठ शास्त्रीय संगीत में 'घराना' शब्द का हमेशा उल्लेख होता आया है। जिसका अर्थ सम्प्रदाय, संस्कृति, परम्परा, वर्ग इत्यादी से लिया जाता है। जिस प्रकार घर परिवार की अपनी एक सभ्यता, संस्कृति, परम्परा होती है और जिसे लोग हमेशा गर्वित होकर कहते हैं की 'हमारे घर की परम्परा' जिसमें स्वाभिमान जुड़ा रहता है। उसी प्रकार शास्त्रीय संगीत में भी अपनी एक विशिष्ट परम्परा, सम्प्रदाय एवं परिवारों द्वारा पैतृक सम्पदा के रूप में चली आ रही है। इन्हीं परम्पराओं को अपनी गायनशैली के विशेषता के कारण घराणा सम्बोधित करते हैं। उच्चकोटि के गुरु व कलाकारों की चली आ रही पीढ़ियों ने मिलकर ही घरानों का स्वरूप प्राप्त किया है। जब कोई गुरु तथा कलाकार अपनी कला को साधते हुए नित्य नूतन कला शैली में कोई विलक्षणता अथवा अनोखे तत्व प्रदर्शित करता है तथा इनकी संगीत शिक्षा अपने ही वंश के पुत्रों एवं अपने शिष्यों को प्रदान करता है। यह विशेष संगीत शैली की परम्परा यदी कम से कम तीन पीढ़ियों तक निरन्तर यथावश चलती रहे, तो विशेष शैली के तौर पर नवोन्मेष लाती है तथा आगे चलकर अपनी एक अनोखी परम्परा के रूप में घराना का स्वरूप प्राप्त करती है। घराना की यह नीव गुरु-शिष्य परम्परा पर आधारीत है। गुरुओं का विशिष्ट सम्प्रदाय तथा उनकी शिष्य परम्परा यह तो कर्नाटक संगीत में भी पायी जाती हैं। किन्तु यहाँ भी संगीतज्ञों के विशेष ऐसे धराने नहीं होते। ऐसी संकल्पना का अस्तित्व संसार के और किसी भी संगीत में नहीं रहा होगा अपितु यह कहना गलत न होगा की, घराना उत्तर हिन्दुस्थानी संगीत की ही देन है।

शोध पद्धति :

उक्त शोधपत्र में तथ्यों को रखने के लिए विश्लेषणात्मक एवं वर्णणात्मक शोधपद्धति उपयोग में लायी है।

शब्दकुंजी :

घराना, परम्परा, शैली, गुरु-शिष्य, संगीत शिक्षा

विषय प्रवेश :

विशेष संगीत शैली पीढ़ी दर पीढ़ी आगे अग्रेशित होने से घरानों का निर्माण हुआ। घराना से तात्पर्य है गुरु-शिष्य परम्परा जो भारतीय शिक्षा प्रणाली की आधारशिला है। मध्यकालिन सामाजिक परिस्थितियों के परिणाम स्वरूप घराने का जन्म हुआ। तानसेन के पूर्व कोई घराना नहीं मिलता। ख्याल शैली के प्रचलीत होने से प्रारंभ में गायन शैली के लिए 'बानी' या 'वाणी' शब्द प्रयोग में लाया जाता था। जैसे की धृपद-धमार शैली की डागुर, नोहारी, गौबरहारी, खंडहारी बानीयों कही जाती थी। संगीत में घराना एक विशिष्ट गायन, वादन, नृत्य शैली का सूचक होता है।

मुगलों के पतन और ब्रिटिश राज्य की स्थापना से छोटी छोटी देशी रियासतों की स्थापना हो गई। प्रत्येक रियासत में कुछ गायक-वादक अवश्य होते थे जिन्हें राजा को अपने कलाप्रदर्शन से खुश रखना पड़ता था और बदले में उन्हें राजा से पूर्ण रूप में राजाश्रय मिलता था। जिससे उनको अच्छा खासा अर्थाजन होता था। इसलिए उनके जीवन में सुख की कुछ कमी नहीं थी वे दूसरों को संगीत सिखाने में रूची नहीं रखते थे। इसी कारणवश उनका संगीत उनके पूत्र तक ही मर्यादीत रहता था। वे अपने पुत्रों को इतने लगन से सिखाते थे कि गायन में अच्छाईयों के साथ साथ अपनी बुराईया भी विरासत के रूप में देते। सिखने-सिखाने की इस मर्यादाओं के चलते शास्त्रीय संगीत राजदरबारों में चार दिवारों के अंदर तक ही सिमीत रहा।

संगीत में घराना एक विशिष्ट गायन, वादन, नृत्य शैली का सूचक होता है। लोकसंगीत तथा गांधर्व संगीत के सार को मिलाकर देशी संगीत का जन्म हुआ, जो आज तक प्रचलित है। तत् पश्चात् प्रबंध गीत का और प्रबंध से धृपद गीतप्रकार का विकास हुआ। मुगलों के आगमन ने ख्याल शैली को जन्म दिया। आगे चलकर ठुमरी, गज़ल, गीत आदि विधाओं का विकास हुआ। इस विकास के साथ संगीत में विभिन्न शाखाओं, शैलियों से घरानों की उत्पत्ती हुई।

घराने का विकास का यदि प्रमुख आधार देखा जाये तो शास्त्रों में जो ऐसे स्थान आये हैं जहाँ पर घराने की जड़े हमें परिलक्षित होती हैं, कलात्मक सौन्दर्य और भावाभिव्यक्ति तथा यह उत्पन्न होता है उच्चार के माध्यम से। ठाकुर जयदेव सिंह उच्चार के विषय में कहते हैं कि दुनिया का कोई भी स्वरांकन (notation) उच्चार भेद नहीं बता सकता। स्वर सारे वही होंगे परंतु उसके उच्चार में भेद होगा। संगीत केवल लिखकर एवं पढ़कर प्राप्त नहीं किया जा सकता, वर तो मन की अभिव्यक्ती का एक सुंदर माध्यम है। उच्चार शब्द उच्चारण से ही बना है। प्रत्येक स्वर, एवं प्रत्येक शब्द कुछ कहता है। उनका अपना एक स्वतंत्र भाव होता है एवं साथ ही साथ प्रत्येक स्वर व शब्द के अनेको भाव भी हो सकते हैं, परंतु उनकी अभिव्यक्ती कैसे होगी? तो वे होगी उच्चार के माध्यम से, और यही उच्चार भेद घरानों को एक दूसरे से विभक्त करते हैं। प्रत्येक घरानों की अपनी अपनी एक भिन्न शैली होती है। उत्तर हिंदुस्थानी शास्त्रीय कंठ संगीत में गायन विशेषता के आधार पर ग्वालियर, जयपूर, किराना, आग्रा, पटियाला, रामपूर-सहसवान यह घराने प्रचलित हैं। हर एक घराने की खुद की गायन शैली के आधार पर समृद्ध परंपरा रही है।

किसी भी घराने का निर्माण करने में उस घराने के आद्यपुरुष के अभूतपूर्व परिश्रम होते हैं। उन्होंने अपना हर क्षण संगीत साधना तथा संवर्धन के लिए दिया। संगीत कला के प्रती इस श्रद्धा एवं भक्ती के कारण संगीत कला में चैतन्यता, विविधता निर्माण होकर उसमें एक नवचैतन्य उत्पन्न हुआ।

निष्कर्ष :

संगीत की अभिव्यक्ती में शैलीदार विविधता भारतीय संस्कृती का एक अभिन्न हिस्सा है। गायन विधा में मुख्य रूप से ग्वालियर घराने को सभी घरानों की जननी कहा जाता है। आगे चलकर इस घराने के कलाकारों द्वारा नये नये धरानों की नींव रखी गयी। हर घराना अपनी विशेषता रखता है और उसको अपने शिष्यों प्रशिष्यों द्वारा प्रसारित करता है। इस कारण घराना गायकी आज भी अपने असली रूप में इन घरानों के घरानेदार गायकों ने संजोकर रख जीवीत रखी है।

ग्रंथसूची :

१. संगीत घरानों की चर्चा, सुशीलकुमार चौबे, उत्तर प्रदेश ग्रंथ अकादमी, लखनौ १९७५
२. भारतीय संगीत का इतिहास, उमेश जोशी, राजकुंवर प्रकाशन, नई दिल्ली १९५६
३. संगीत चिन्तन, डॉ. भोजराज चौधरी, राजहन्स प्रकाशन, मुंबई २०१५
४. घरानेदार गायकी, वा. ह. देशपांडे, मौज प्रकाशन, मुंबई १९६२

हिंदुस्थानी संगीत के घरानों का उद्गम तथा अवनद्ध वाद्य – तबला की घराना परंपरा

प्रा. तेजस सतीश मराठे

डिपार्टमेंट ऑफ परफॉर्मिंग आर्ट्स अँड फाइन आर्ट्स

कवयित्री बहिणाबाई चौधरी

उत्तर महाराष्ट्र विद्यापीठ, जळगाव, महाराष्ट्र।

संगीत कला क्रियात्मक कला होने के कारण गुरु-शिष्य के मध्य प्रत्यक्ष प्रशिक्षण का घरानेदारी में सर्वाधिक महत्व है। अपनी-अपनी विशेषताओं के कारण प्रत्येक घराने का पृथक् स्वरूप निर्मित हो गया और यह प्रणाली गुरु-शिष्य प्रणाली ही कही गई है।

‘घराना’ शब्द स्वयं में अति गहनता भरा और हिंदुस्थानी संगीत से गहरा संबंध रखनेवाला एक महत्वपूर्ण शब्द है। भारत देश एक ऐसा सुदृढ़, सुसंस्कृत व व्यवस्थित देश है, जिसका विकास संस्कृति पर आधारित होता चला आया है, परंतु इस संस्कृति को कायम रखने हेतु जिसे सर्वाधिक महत्वपूर्ण माना गया वही परंपरा है। इस देश में कई कलाओं का जन्म हुआ और वे कलाएँ अपने चरणोत्कर्ष को छू पाईं, कारण उनका परम्परामय रूप में बद्ध होना था। इन्हीं अन्य विकसित कलाओं में अपना महत्वपूर्ण स्थान रखनेवाली संगीत कला को आखिरकार हम कैसे भूल सकते हैं।

संगीत तो जीवन का आधार है यही वास्तव में हमें व हमारी भावनाओं को विभिन्न प्रकार से व्यक्त करने का एक सशक्त माध्यम है। इसी संगीत को पिछले 300 वर्षों में विकसित करने का श्रेय घरानों को जाता है। हिंदुस्थानी संगीत घराना शब्द अत्यन्त घनिष्ठमय तरीके से जुड़ा हुआ है।

वर्तमान काल में संगीत :

वर्तमान में संगीत यानी भारतीय संगीत का जो भी रूप हम देखते हैं वह सब वास्तव में घरानों एवं उनकी परंपरा के कारण ही सार्थक हुआ है, इन्हीं घरानों ने कला के विकास में, समृद्धता में, विविधता में, रचनात्मक के साथ-साथ विविध प्रकार के आयाम देने का महत्वपूर्ण कार्य किया है, साधारणतः घराना शब्द के अनेक अर्थ माने गए हैं जैसे – घर, कुटुंब, परिवार, सम्प्रदाय, वंश परम्परा आदि।

विभिन्न संगीतज्ञों के मतानुसार ‘घराने’ शब्द का तात्पर्य घर से लगाया जाता है अर्थात् घराने का अर्थ कलाकारों के ऐसे वर्ग से है जिन्होंने पिता-पुत्र परम्परा से या गुरु-शिष्य परम्परा से गुरु की शैली को अपनाया। दूसरे लोगों की शैली से उस शैली की बन्दिशों में इतना अधिक अंतर सुस्पष्ट हो जाता है कि जिसकी पृथक्ता शीघ्र पहचानी जा सकती है तब वह शैली घराना बन जाती है। जो शिष्य परंपरा द्वारा स्वाभिमान और कट्टरतापूर्वक निभाई जाती है। घराने के आद्यकर्ता के प्रति प्रेम, श्रद्धा, शिष्टता की भावना और नियमों का अक्षरशः पालन की क्षमता तथा उसके प्रति गौरव और अभिमान की वृत्ति घराने के परम्परागत विकास के मूल स्रोत माने जा सकते हैं।

जिस प्रकार गायन के क्षेत्र में घरानों की परम्परा है, उसी प्रकार वादन शैली की विशेषताओं के आधार पर तबले के भी कई घराने अथवा बाज माने गए हैं। तबला वादकों की विशेषता युक्त परम्परा अथवा वादन शैली को बाज कहा जाता है। इसी प्रकार की विशेषताओं एवं विशिष्ट वादन शैलियों की परम्पराओं को आधुनिक समय में घरानों के नाम से संबोधित किया जाता है।

वर्तमान समय में तबलावादकों के मुख्य रूप से छः घराने माने जाते हैं जो इस प्रकार हैं :- १) दिल्ली, २) लखनऊ, ३) अजराडा, ४) फर्रूखाबाद, ५) पंजाब, ६) बनारस।

इन सभी घरानों की वादन की अपनी-अपनी शैलियाँ हैं, जिसके फलस्वरूप ये घराने भिन्न प्रतीत होते हैं। इन सभी घरानों में दिल्ली घराना सबसे प्राचीन है और अजराडा तथा लखनऊ आदि घरानों के विकास में दिल्ली घराने के वंशजों का ही योगदान माना जाता है। इसी तरह दिल्ली घराने के शिष्यों ने आगे चलकर अजराडा घराने की नींव

डाली। इस प्रकार लखनऊ घराने के सुप्रसिद्ध तबला वादक बक्श खाँ के दामाद हाजी विलायत अली खाँ से फर्रुखाबाद घराने का प्रारम्भ माना जाता है। लखनऊ घराने के एक अन्य तबला वादक मोदू खाँ के शिष्य पंडीत रामसकाय से बनारस घराने का प्रारंभ माना जाता है। तबले के पंजाब घराने के बारे में कथित है कि इसका विकास स्वतंत्र रूप से हुआ था। पंजाब के सुप्रसिद्ध पखवाजी व तबला वादक हुसैन बक्ष खाँ ने पंजाब घराने की नींव डाली।

१) दिल्ली घराना :

तबले की दिल्ली घराने की उत्पत्ति का एवं विकास का आधार देश की राजनैतिक तथा सांस्कृतिक स्थिति थी। दिल्ली देश की राजधानी होने के कारण दिल्ली के शहंशाही दरबार में भारतीय, मुस्लिम दोनों प्रकारों के संगीत का प्रचलन था। तथापि ख्याल, ठुमरी, गज़ल, कव्वाली आदि गीत प्रकारों के संगीत का प्रचलन अधिक था तथा जनरूचि के फलस्वरूप ख्याल-ठुमरी का प्रचार और प्रसार अधिक था। महम्मद शाह रंगीले के दरबारी संगीत कलाकार थे। सिध्दार खाँ इन्होंने ही श्रृंगार प्रधान गीतों तथा ख्याल गायकी के लिए मृदुंग, पखवाज आदि वाद्यों की अपेक्षा अन्य किसी ताल वाद्यों की आवश्यकता महसूस की तथा दो अंगों वाले तबला वाद्य में सुधार कर उसमें नवीन वादन शैली को प्रस्तुत किया। उनके रचनात्मकता के कारण उन्होंने तबला की चाँटी एवं बाँएँ पर ढोलक समान धुमकदार नवीन बोल बन्दीशों का प्रचलन प्रारंभ हुआ तथा यही परम्परा दिल्ली घराने के नाम से जानी जाने लगी।

वादन विशेषताएँ :

- इस बाज में मध्यमा और तर्जनी का प्रयोग अधिक किया जाता है।
- इसे चाँटी का बाज, किनार का बाज, दो उंगलियों का बाज भी कहा जाता है।
- इस बाज में कायदे, रेले अधिक बजाए जाते हैं।
- पेशकार का वादन इस बाज की विशेषता है।
- इस घराने की अधिकतम रचना चतुस्त्र जाती में बजाई जाती है।
- दिल्ली बाज में गत तुकड़े तथा परण प्रायः कम बजाएँ जाते हैं, इसके स्थान पर छोटे मोहरे, मुखड़े, तिहाईयों का प्रयोग अधिक किया जाता है।

दिल्ली घराने की वंश परम्परा :

इस घराने में सिध्दार खाँ का जन्म 17 वीं शताब्दी में माना जाता है, बोलीबक्ष के सुप्रसिद्ध शिष्यों में ललियाने के मुनीर खाँ हुए जिन्होंने अनेक शिष्यों को तैयार किया। मुनीर खाँ के भांजे अमीर हुसैन खाँ शिष्य अहमदजान थिरकवा खाँ, नजीर खाँ तथा शमसुद्दीन खाँ इ. प्रसिद्ध तबला वादक हुए हैं।

२) लखनऊ घराना :

सिध्दार खाँ के दो पौत्र मोदू खाँ और बक्षू खाँ लखनऊ में आकर बसे तथा लखनऊ के नवाब के दरबार में राजाश्रय प्राप्त किया। उस समय पखवाज ही मुख्य तालवाद्य था जो ख्याल तथा श्रृंगारीक नजाकती गायन शैली के अनुकूल नहीं था। इस प्रकार गायन शैली तथा स्थानीय संगीत की स्थिति के कारण तबला वादकों को वहाँ शीघ्र स्थान प्राप्त हुआ। इस प्रकार मोदू खाँ और बक्षू खाँ ने अपने वादन में बदलाव कर सांगितीक वातावरण गीत एवं नृत्य के लिए उपयुक्त खुले बोल बन्दिशों की रचना की। इन्होंने ही दिल्ली के बंद बोलों के स्थान पर नृत्य के लिए उपयुक्त पखवाज शैली का आधार लेकर तबला वादन में परिवर्तन किए तथा यही वादन शैली लखनऊ घराने की शैली का आधार बनी और विख्यात हुई।

वादन विशेषताएँ :

- लखनऊ बाज में मुक्त प्रहार से बजने वाली खुले बोल अधिक बजाए जाते हैं। इसमें बजाई जाने वाली रचना जोरदार और गुंजदार होती है।

- तबले पर तर्जनी मध्यमा अंगुली के साथ अनामिका अंगुली का प्रयोग भी महत्व रखता है।
- इसमें पखवाज वादन शैली की तरह परण, गत, तुकड़े, चक्रधार तथा फरमाइशी चक्रधार आदि रचनाएँ बजाई जाती हैं।
- इस बाज में कथक नृत्य के साथ बजाई जाने वाली रचनाओं का प्रभाव अधिक होता है।

लखनऊ घराने की वंश परम्परा :

इस घराने की नींव रखने वाले मोदू खाँ और बक्षू खाँ थे। इनके वंशजों में मम्मू खाँ, मुहम्मद खाँ, बड़े मुन्ने खाँ, आबिद हुसैन खाँ, वाजीद हुसैन खाँ, अशफाक हुसैन खाँ, वीरू मिश्र, जहाँगीर खाँ इ. प्रसिद्ध तबला वादक हुए।

३) अजराडा घराना :

उत्तर प्रदेश के मेरठ जिले के अंतर्गत अजराडा नामक गाँव के दो भाई मीरू खाँ एवं कल्लू खाँ थे। वे दोनों दिल्ली में सिताव खाँ से तबले की शिक्षा प्राप्त करके अपने गाँव वापस लौटे। इन्होंने अपने हुनर और अथक परिश्रम से नवीन वादन शैली का प्रादुर्भाव किया जिसमें आड लय के बोलों की अधिकता, डग़े के घुमकदार बोलों का प्राधान्य, तर्जनी मध्यमा के साथ अनामिका का प्रयोग, कायदे, पेशकार, रेले व उत्तरार्ध में पूर्वार्ध भाग से हटकर दूसरी खाली दर्शक बोलों का निर्वाह आदि विशेषताओं के कारण स्पष्ट अलग और मौलिक दिखाई देने लगी।

इनकी वाद्यशैली इतनी प्रभावपूर्ण साबित हुई कि इनके कई शिष्य हुए और उन्होंने प्रसिद्धि पायी। इस प्रकार इस शैली को घराने की मान्यता प्राप्त हुई।

वादन विशेषताएँ :

- अजराडा बाज में दिल्ली बाज की सभी विशेषताएँ विद्यमान हैं।
- अजराडा घराने में तिस्त्र जाति में कायदे की रचना अधिक पायी जाती है।
- अजराडा बाज में कायदे, रेले, पेशकार अधिक बजाए जाते हैं।
- इस घराने में डग़े के बोलों का प्रयोग सुंदर मीडयुक्त बोलों के साथ लडन्त तरीके से किया जाता है।

अजराडा घराने की वंश परम्परा :

कल्लू खाँ और मीरू खाँ इस घराने के प्रवर्तक माने जाते हैं। इनके वंश में मोहम्मदी बक्ष, मियाँ चौद खाँ, उस्ताद काले खाँ, हस्सु खाँ, शम्भू खाँ, उस्ताद अब्दुल करीम खाँ, उस्ताद हबीबुद्दीन खाँ तथा बडौदा के सुधीर कुमार सक्सेना इ. प्रसिद्ध तबला वादक हुए।

४) फरुखाबाद घराना :

विलायत अली खाँ ने तबले की शिक्षा लखनऊ के बक्षू खाँ से प्राप्त की। मूल रूप से विलायत अली खाँ फरुखाबाद के थे उन्होंने बक्षू साहब को इतना प्रभावित किया कि उन्होंने अपने बेटी का विवाह विलायत अली खाँ से कर दिया। तबले की शिक्षा पूर्ण करके तथा विवाहोपरान्त वे अपने शहर वापस आये। उन्होंने लखनऊ घराने की वादनशैली में मौलिक अन्तर करके नवीन रचनाएँ एवं शैली का विकास किया तथा यह नवीन शैली फरुखाबाद बाज कहलाई।

वादन विशेषताएँ :

- इस बाज में मुक्त प्रहारयुक्त बोलों के साथ-साथ दाहिने तबले पर दिल्ली बाज की भाँति निग्रहीत और अर्धनिग्रहीत बोलों का वादन भी किया जाता है।
- इस बाज में धिर धिर, दिगनग, दिनतक दिगदीनगिन, कडॉन हडॉन, तकीट इ. बोलों का व्यवहार अधिक दिखाई देता है।
- इस घराने में रेले को नवीन रूप देकर इसे 'रौ' के नाम से जानते हैं।

फरुखाबाद घराने की वंशपरम्परा :

हाजी विलायत अली खाँ इस बाज के प्रवर्तक माने जाते हैं। इनके शिष्यों में सलारी खाँ, चुडीया इमाम बक्ष, हैदर खाँ, मुनीर खाँ, मुनीर खाँ के भांजे, अमीर हुसैन खाँ, गुलाम हुसैन खाँ इत्यादी प्रसिद्ध तबला वादक हुए।

५) पंजाब घराना :

पंजाब घराने के प्रवर्तक भवानीदास हे वे दिल्ली दरबार में पखवाज के कलाकार भी थे। वहाँ से यह पंजाब गए तथा इनके अनेक शिष्य हुए। इस घराने के बारे में यह कहा जाता है कि इसका अपना एक अलग अस्तित्व है तथा इस घराने पर अन्य किसी घराने का प्रभाव नहीं है। भवानीदास ने पखवाज के बाज के आधार पर पंजाब के दुक्कड़ लोकवाद्य पर नवीन वादन शैली का आविष्कार किया, बाद में धीरे-धीरे दुक्कड़ का बाज तबले पर विकसित होकर बजाया जाने लगा। पंजाब घराने के वादन शैली पर पखवाज वादन के समान लयों का स्थान, बोलो का विकास, पुरे पंजे का प्रयोग व अन्य विशेषताओं के कारण पंजाब की वादन शैली को घराने की मान्यता मिली।

वादन विशेषताएँ :

- पखवाज से प्रभावित होने के कारण पंजाब का बाज जोरदार तथा खुला है। तबले पर थाप का प्रहार होता है।
- कायदो का प्रचार कम और जटीलता के लिए होता है। यह लम्छड़ कायदो का प्रचलन अधिक हैं।
- गतों और रेलों का अधिक महत्व है।
- हाथ की शुद्धता पर जोर दिया जाता है।
- मृदुंग / पखवाज शैली के बोलो का तबले पर सुंदर प्रयोग।

पंजाब के घराने की वंश परम्परा :

पंजाब के सबसे पुराने तबला वादक फकीर बक्ष खाँ को इस घराने का प्रतिष्ठापक माना जाता है। कुछ विद्वानों के अनुसार फकीर बक्ष ने पखवाज वादक लाला भवानीदास से पखवाज वादन की शिक्षा ग्रहण की, फकीर बक्ष के पुत्र कादिर बक्ष, कादीर बक्ष के शिष्यों में पंजाब के मुहम्मद खाँ, अल्लादियाँ खाँ, अल्लारखा खाँ के पुत्र जाकीर हुसैन ने इस घराने का सिर गर्व से ऊँचा किया है।

६) बनारस घराना :

बनारस घराना मूलरूप से लखनऊ घराने से संबंधित है। मोदू खाँ के शिष्य पंडीत रामसहाय इस घराने के प्रवर्तक माने जाते हैं। पंडीत रामसहाय ने लखनऊ में 12 वर्ष रहकर मोदू खाँ से शिक्षा प्राप्त की तथा वापस आकर तबले का प्रचार और प्रसार किया। इन्होंने अपनी प्रतिभा से मौलिक एवं नवीन वादन शैली का निर्माण किया और बहुत-सी बंदीशे बनाई।

वादन विशेषता :

- इस घराने में लव का सर्वाधिक प्रयोग होता है।
- पेशकार की जगह उठान का अधिक महत्व है।
- फरद नाम की विशेष प्रकार की गते इस घराने की प्रमुख विशेषताएँ हैं।
- इस शैली में तैयारी के साथ गती साधना तथा सफाई के साथ बोलो की स्पष्टता दिखती है।
- यह शैली संगत के लिए श्रेष्ठ है तथा तैयारी और सफाई के कारण स्वतंत्र वादन के लिए भी उपयुक्त हैं।
- इस घराने में धिनागिना, धिततित, घेघेनक, केकेनक, गदीगत, घेतघेतकतात, किटघाड़नधा आदि बोलो का अधिक प्रयोग होता है।

बनारस घराने की वंश परम्परा :

पंडीत रामसहाय इस शैली के प्रवर्तक माने जाते हैं। जानकीसहाय रामशरणजी, भैरासहाय, वीरू मिश्र, बलदेव सहाय, पं. अनोलेखाल, पं. किशन महाराज, पं. सामता प्रसाद, पं. कुमार बोस, इ. प्रसिद्ध तबला वादक हुए हैं।

इस प्रकार संगीत में घराना पद्धति अपनी एक महत्वपूर्ण विशेषता और विलक्षणता रखती है। जो कि स्वयं को गुरु-शिष्य परम्परा के अस्तित्व पर आधारित रखते हुए गतिशीलता प्रदान करती है। इसमें गाने का स्वर, तानों की विधि, बोल-बाँट, तबले पर थपाई, पेशकार का प्रस्तुतीकरण, रेले के अंतर, भेद, कलात्मक विकास आदि बातों में गुरु का मार्गदर्शन ही शिष्यों को आत्मसात करना होता है। इस घराने परंपरा को सुशोभित करनेवाली मण्डली, गुरुओं, परम्पराओं, तालीम आदि को घराने परम्परा की उपादेयता ही कहा जाएगा जिसका वर्णन कर पाना स्वयं में अवर्णनीय है।

संदर्भ सूची :

- 1) संगीत विशारद - बसंत
- 2) संगीत मॅन्युअल
- 3) संगीत कला विहार

घराना परंपरा के अंतर्गत भारतीय शास्त्रीय संगीत (गायन, वादन तथा नृत्य) का विकास

रागिनी जीतेंद्रभाई शाह – शोधार्थिनी

डॉ. स्मृति वाघेला - मार्गदर्शक

नृत्य विभाग, प्रदर्शन कला संकाय,

महाराजा सयाजीराव विश्वविद्यालय बड़ौदा, वडोदरा

प्रस्तावना :

भारतीय शास्त्रीय नृत्य का इतिहास समृद्ध है, जो सांस्कृतिक, आध्यात्मिक और सामाजिक परंपराओं से गहराई से जुड़ा हुआ है। घराना (किसी विशेष क्षेत्र से जुड़ी शास्त्रीय संगीत या नृत्य की शैली या विद्यालय) या बानी (नृत्य रूप के भीतर अलग-अलग शैलियाँ या विद्यालय) परंपराओं के ढांचे के भीतर भारतीय शास्त्रीय नृत्य का विकास इन प्राचीन कला रूपों को संरक्षित करने और उनमें नवीनता लाने का एक महत्वपूर्ण पहलू रहा है।

भारतीय शास्त्रीय नृत्य में घराना और बानी:

घराना परंपरा:

मूल रूप से हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत से जुड़ा एक शब्द, घराना एक विशेष शैली के भीतर शिक्षकों और छात्रों की वंशावली को दर्शाता है। यह अवधारणा एक पीढ़ी से दूसरी पीढ़ी तक अद्वितीय शैलीगत तत्वों, दर्शन और तकनीकों को हस्तांतरित करने पर जोर देती है। नृत्य में, घराना कथक जैसी शैलियों में अधिक प्रमुख हो गए, जहाँ विभिन्न क्षेत्रीय विद्यालयों जैसे, जयपुर, लखनऊ, बनारस और रायगढ़, ने अपनी अलग पहचान विकसित की। प्रत्येक घराने की अपनी विशिष्ट तकनीकें, प्रदर्शनों की सूची और प्रस्तुति शैली होती है।

बानी परंपरा:

बानी शब्द का प्रयोग भरतनाट्यम के संदर्भ में अधिक किया जाता है, जहाँ इसका तात्पर्य एक ही नृत्य शैली के भीतर सूक्ष्म शैलीगत विविधताओं से है, जिसे किसी विशेष वंश या गुरु द्वारा आकार दिया जाता है। भरतनाट्यम में विभिन्न बानी, जैसे कि मेलत्तुर, पंडानल्लूर और वझुवूर बानी, अदावु (मूल चरणों), अभिव्यक्ति, शरीर की हरकतों और नृत्यकला के निष्पादन में विविधताएँ प्रदर्शित करती हैं। ये अंतर सदियों से भौगोलिक, सांस्कृतिक और व्यक्तिगत प्रभावों से उत्पन्न होते हैं।

समय के साथ विकास:

कथक में घरानों का विकास शाही दरबारों और क्षेत्रीय प्रभावों के संरक्षण से जुड़ा हुआ है। उदाहरण के लिए, लखनऊ घराना अनुग्रह, नाजुक फुटवर्क और सूक्ष्म अभिव्यक्तियों पर जोर देता है, जो अक्सर मुगल संस्कृति के प्रभाव से जुड़ा होता है। जयपुर घराना अपने मजबूत फुटवर्क और जटिल लयबद्ध पैटर्न के लिए जाना जाता है, जो एक मजबूत राजस्थानी प्रभाव को दर्शाता है। बनारस और रायगढ़ घरानों में तत्वों का अनूठा मिश्रण है, जिसमें बनारस धार्मिक विषयों पर ध्यान केंद्रित करता है जबकि बनारस शास्त्रीय कथक को लोक परंपराओं के साथ जोड़ता है। भरतनाट्यम: भरतनाट्यम में, भौगोलिक क्षेत्रों और प्रभावशाली गुरुओं की शिक्षाओं के आधार पर बानी विकसित हुई। मेलत्तुर बानी नाट्य (नाटक) और जटिल फुटवर्क पर ध्यान केंद्रित करने के लिए जानी जाती है। पंडानल्लूर बानी सटीक आंदोलनों के साथ एक रैखिक, ज्यामितीय दृष्टिकोण पर जोर देती है, जबकि वझुवूर बानी अधिक तरल और अभिव्यंजक है, जिसमें नरम, अधिक गोल आंदोलनों को शामिल किया गया है। बानी में विविधताएं क्षेत्रीय संस्कृति, नर्तक की व्याख्या और शिक्षण की वंशावली द्वारा भी आकार लेती हैं। जैसे-जैसे भरतनाट्यम तमिलनाडु से आगे फैला, नई शैलियाँ उभरीं, जो बदलते सामाजिक और सांस्कृतिक परिदृश्य को दर्शाती हैं। ओडिसी, कथकली और कुचिपुड़ी: हालाँकि इन रूपों में कथक और भरतनाट्यम की तरह घराने या बानी नहीं हैं, फिर भी शिक्षकों की वंशावली और क्षेत्रीय प्रभावों के आधार पर क्षेत्रीय विविधताएँ और शैलियाँ

विकसित हुई हैं। उदाहरण के लिए, ओडिसी में गुरु केलुचरण महापात्र शैली और गुरु पंकज चरण दास शैली जैसी अलग-अलग पद्धतियाँ (परंपराएँ) हैं, जिनमें से प्रत्येक की अपनी अनूठी शैलीगत विशेषताएँ हैं।

समकालीन विकास:

आधुनिक भारतीय शास्त्रीय नृत्य का विकास जारी है, जिसमें नर्तक नई व्याख्याएँ बनाने के लिए विभिन्न घरानों या बानी का प्रयोग और मिश्रण करते हैं। इससे एक गतिशील और विकसित होती परंपरा का निर्माण हुआ है जहाँ नवाचार और संरक्षण साथ-साथ चलते हैं। वैश्वीकरण और विभिन्न क्षेत्रों के कलाकारों के बीच बढ़ते संचार ने विचारों के पार-परागण को भी बढ़ावा दिया है, जिससे नृत्य रूप और समृद्ध हुए हैं। निष्कर्ष के तौर पर, घराना और बानी परंपराएँ भारतीय शास्त्रीय नृत्य की विविधता और समृद्धि को बनाए रखने में महत्वपूर्ण भूमिका निभाती हैं, साथ ही नवाचार और व्यक्तिगत अभिव्यक्ति की अनुमति भी देती हैं। ये परंपराएँ सुनिश्चित करती हैं कि इन प्राचीन कला रूपों का सार बरकरार रहे, भले ही वे समकालीन संदर्भों के अनुसार विकसित और अनुकूलित हों।

स्वतंत्रता के बाद घराना या बानी परंपरा

भारत में स्वतंत्रता के बाद का युग भारतीय शास्त्रीय नृत्य रूपों के पुनरुद्धार, पुनर्जीविष्कार और औपचारिकता का एक महत्वपूर्ण काल रहा। इस अवधि में सांस्कृतिक विरासत में नए सिरे से रुचि देखी गई, जिसमें भारतीय शास्त्रीय नृत्य में घराना और बानी परंपराओं सहित पारंपरिक कलाओं को संरक्षित और संस्थागत बनाने पर ध्यान केंद्रित किया गया। इस दौरान इन परंपराओं का विकास इस प्रकार हुआ:

1. पुनरुद्धार और संस्थागतकरण:

सरकारी सहायता: स्वतंत्रता के बाद, भारत सरकार ने सांस्कृतिक विरासत को संरक्षित करने के महत्व को पहचाना। शास्त्रीय नृत्य रूपों को बढ़ावा देने के लिए संगीत नाटक अकादमी (1953 में स्थापित) और विभिन्न राज्य अकादमियों जैसी संस्थाएँ स्थापित की गईं। इन संस्थाओं ने घराना और बानी परंपराओं का दस्तावेजीकरण और मानकीकरण करने में महत्वपूर्ण भूमिका निभाई। सांस्कृतिक पुनर्जागरण: नए स्वतंत्र राष्ट्र में सांस्कृतिक पुनर्जागरण हुआ, जिससे शास्त्रीय नृत्य रूपों में रुचि बढ़ी। कलाकारों और विद्वानों ने इन नृत्यों को व्यवस्थित और औपचारिक रूप देना शुरू कर दिया।

नृत्य विद्यालयों और संस्थानों की स्थापना के माध्यम से अक्सर बदलाव किए गए।

2. कथक घराने:

विकास और संरक्षण: कथक में घराना प्रणाली, विशेष रूप से लखनऊ, जयपुर और बनारस शैलियों को संरक्षित और आगे विकसित किया गया। प्रत्येक घराने ने अपनी अनूठी विशेषताओं को बनाए रखा, लेकिन चिकित्सकों के बीच विचारों और तकनीकों का एक महत्वपूर्ण आदान-प्रदान भी हुआ। नवाचार और नए घराने: स्वतंत्रता के बाद के युग में नई शैलियों या उप-घरानों का निर्माण भी देखा गया, क्योंकि कलाकारों ने नृत्यकला और प्रस्तुति के साथ प्रयोग किए। उदाहरण के लिए, रायगढ़ घराना इस अवधि में उभरा, जिसमें रायगढ़ के शाही परिवार के संरक्षण में विभिन्न घरानों और लोक परंपराओं के तत्वों को मिलाया गया।

3. भरतनाट्यम बानी:

पुनर्खोज और दस्तावेजीकरण: भरतनाट्यम, जिसे औपनिवेशिक काल के दौरान उपेक्षा का सामना करना पड़ा था, को बड़े उत्साह के साथ पुनर्जीवित किया गया। भरतनाट्यम की बानी को सावधानीपूर्वक प्रलेखित और सिखाया गया, जिससे पंडानल्लूर, वझुवूर और मेलत्तुर बानी जैसी शैलियों का अस्तित्व सुनिश्चित हुआ। गुरु और संस्थाएँ: रुक्मिणी देवी अरुंडेल जैसे प्रभावशाली गुरु, जिन्होंने कलाक्षेत्र की स्थापना की, ने इन बानी को संस्थागत बनाने में महत्वपूर्ण भूमिका निभाई। कलाक्षेत्र अपने आप में एक विशिष्ट बानी का पर्याय बन गया, जिसकी विशेषता इसकी सटीकता, सुंदरता और आध्यात्मिक गहराई पर जोर देना था। आधुनिक व्याख्याएँ: जबकि पारंपरिक बानी को

संरक्षित किया गया था, स्वतंत्रता के बाद के युग में नई व्याख्याएँ और नवाचार भी देखे गए। नर्तकियों ने कोरियोग्राफी, थीम और प्रस्तुतियों के साथ प्रयोग करना शुरू कर दिया, अक्सर अलग-अलग बानी को मिलाते हुए या परंपरा में निहित रहते हुए समकालीन तत्वों को पेश करते हुए।

4. ओडिसी, कथकली और अन्य नृत्य रूप: पुनरुद्धार के प्रयास:

भरतनाट्यम और कथक की तरह, ओडिसी और कथकली जैसे अन्य शास्त्रीय नृत्य रूपों का पुनरुद्धार हुआ। इन रूपों के भीतर पद्धतियों या क्षेत्रीय शैलियों को व्यवस्थित रूप से प्रलेखित और सिखाया गया था। केलुचरण महापात्र (ओडिसी) और कलामंडलम गोपी (कथकली) जैसे गुरु इन प्रयासों में सहायक थे। राष्ट्रीय और अंतर्राष्ट्रीय प्रदर्शन: स्वतंत्रता के बाद की अवधि में इन नृत्य रूपों के लिए राष्ट्रीय और अंतर्राष्ट्रीय प्रदर्शन में वृद्धि देखी गई। कलाकारों ने दुनिया भर में यात्रा की, अपनी कला को प्रस्तुत किया और विचारों के पार-परागण को बढ़ावा दिया। इस प्रदर्शन ने घराना और बानी परंपराओं को और समृद्ध किया।

5. समकालीन विकास:

फ्यूजन और प्रयोग: हाल के दशकों में, शास्त्रीय नृत्य रूपों के भीतर फ्यूजन और प्रयोग की प्रवृत्ति रही है। जबकि पारंपरिक घराना और बानी का सम्मान किया जाता है, समकालीन कलाकार अक्सर विभिन्न शैलियों के तत्वों को मिलाते हैं, नए कोरियोग्राफिक कार्यों का निर्माण करते हैं जो आधुनिक दर्शकों को पसंद आते हैं। प्रौद्योगिकी और प्रलेखन: प्रौद्योगिकी के आगमन ने इन परंपराओं के बेहतर प्रलेखन और संरक्षण को सक्षम किया है। प्रदर्शनों को रिकॉर्ड किया जाता है, संग्रहीत किया जाता है और व्यापक रूप से साझा किया जाता है, यह सुनिश्चित करते हुए कि घराना और बानी का ज्ञान भविष्य की पीढ़ियों के लिए सुलभ है।

निष्कर्ष:

स्वतंत्रता के बाद का समय भारतीय शास्त्रीय नृत्य के लिए संरक्षण और नवाचार दोनों का समय था। घराना और बानी परंपराओं को पुनर्जीवित किया गया, औपचारिक रूप दिया गया और व्यवस्थित रूप से पढ़ाया गया, जिससे आधुनिक संदर्भ में उनका अस्तित्व और विकास सुनिश्चित हुआ। जबकि ये परंपराएँ इतिहास में निहित हैं, वे समकालीन दुनिया में भारतीय शास्त्रीय नृत्य की गतिशील प्रकृति को दर्शाते हुए विकसित होती रहती हैं।

भारतीय शास्त्रीय संगीत में घरानों का उद्भव व विकास

वेदिका जैन - छात्रा

कु. हेतल आर्य - मार्गदर्शक

असिस्टेंट प्रोफेसर - नृत्य कथक

डिपार्टमेंट ऑफ डांस, फ्रैकल्टि ऑफ परफार्मिंग आर्ट्स,

दी महाराजा सयाजीराव यूनिवर्सिटी ऑफ़ बड़ौदा

मुख्य शब्द - भारतीय शास्त्रीय संगीत में घराने, भारतीय शास्त्रीय संगीत में तबले के घराने, भारतीय शास्त्रीय संगीत में कथक के घराने, उद्भव व विकास, प्रभाव एवं विकास।

घराना, भारतीय शास्त्रीय संगीत में सदियों से चली आ रही एक महत्वपूर्ण और प्रतिष्ठित परंपरा है। जिसने संगीत की विविध शैलियों और परंपराओं को संजोकर रखा है। "घराना" शब्द की उत्पत्ति संस्कृत के "ग्रह" शब्द से हुई है, जिसका मूल अर्थ होता है 'स्थान' या 'गृह'। यह शब्द संगीत की दुनिया में एक विशेष शैली, संप्रदाय, या परंपरा को दर्शाता है जिसे एक विशिष्ट परिवार या गुरु-शिष्य परंपरा द्वारा संरक्षित किया गया है।

संस्कृत शब्दकोश में "घराना" का अर्थ वर्ग, संप्रदाय, परंपरा, या धारा होता है। इसका प्रयोग मुख्यतः उन परिवारों और संगीत परंपराओं के संदर्भ में किया जाता है, जिन्होंने अपनी विशिष्ट शैली और तकनीकी दक्षता को पीढ़ी दर पीढ़ी संरक्षित किया है। सांगीतिक परिभाषा में भी यही अर्थ परिलक्षित होता है, जहाँ एक विशेष संगीत शैली, दृष्टिकोण, और गायन या वादन की तकनीक को विशेष मान्यता दी जाती है।

भारतीय शास्त्रीय संगीत में, घराने संगीत की एक विशेष शैली या तकनीकी दृष्टिकोण का प्रतिनिधित्व करते हैं, जो एक संगीतकार के व्यक्तिगत कौशल, ज्ञान, और सांस्कृतिक धरोहर का प्रतीक होते हैं। यह परंपराएं उस काल के सामाजिक, सांस्कृतिक, और राजनैतिक प्रभावों को भी प्रकट करती हैं, जिनके तहत ये घराने विकसित हुए। विभिन्न घरानों ने भारतीय शास्त्रीय संगीत को समृद्ध बनाया है और उसे एक पहचान दी है, जो न केवल भारत में बल्कि पूरी दुनिया में मान्यता प्राप्त कर चुकी है।

घराने संगीत के विभिन्न पहलुओं को संरक्षित रखते हैं, जैसे कि राग की प्रस्तुति, तानों का उपयोग, लयकारी, और गायन या वादन की तकनीक। हर घराने की अपनी विशिष्ट शैली और पहचान होती है, जिसे संगीतकारों और शिष्यों की पीढ़ियों द्वारा बनाए रखा जाता है। यह परंपरा गुरु - शिष्य परंपरा के माध्यम से चलती है, जिसमें शिष्य अपने गुरु की शैली को आत्मसात करता है और उसे अपने अनुभवों के साथ आगे बढ़ाता है।

शास्त्रीय संगीत में घराने

परिचय -

भारतीय शास्त्रीय संगीत विश्व की सबसे प्राचीन और समृद्ध संगीत परंपराओं में से एक है। यह संगीत केवल मनोरंजन का साधन नहीं है बल्कि इसमें एक दैवीय और आध्यात्मिकता की गहराई भी समाहित है। भारतीय संगीत का इतिहास सैकड़ों सालों से जुड़ा हुआ है और इसमें समय-समय पर विभिन्न परंपराओं और शैलियों का विकास हुआ है। इस संगीत परंपरा में घराना शब्द का एक महत्वपूर्ण स्थान है। भारतीय शास्त्रीय संगीत की घराना परंपरा एक अनूठी संस्था है, जो संगीत की विशिष्ट शैलियों को पीढ़ी दर पीढ़ी संरक्षित और संवर्धित करती है।

घराना शब्द का शाब्दिक अर्थ है घर या परिवार। संगीत में यह शब्द एक विशिष्ट शैली या परंपरा को दर्शाता है जिसे एक विशेष परिवार या गुरु-शिष्य परंपरा द्वारा संरक्षित किया गया है। घराने किसी संगीतकार के व्यक्तिगत तकनीकी कौशल गायन या वादन शैली और उसकी संगीत दृष्टि का परिणाम होते हैं। यह शैली बाद में उनकी संतानों और शिष्यों के माध्यम से आगे बढ़ती है और एक विशिष्ट संगीत परंपरा के रूप में स्थापित होती है। घराने

केवल संगीत के तकनीकी पक्ष को ही नहीं बल्कि उस काल के सामाजिक और सांस्कृतिक प्रभावों को भी प्रकट करते हैं।

घरानों की उत्पत्ति और इतिहास -

घरानों की उत्पत्ति का इतिहास भारतीय संगीत के विकास के साथ गहराई से जुड़ा हुआ है। प्राचीन काल में भारतीय संगीत दो प्रमुख शैलियों में विभाजित था - शास्त्रीय और लोक संगीत। लेकिन मध्यकाल के दौरान, खासकर 12वीं शताब्दी के बाद, जब भारत में इस्लामी शासन का आगमन हुआ तब भारतीय संगीत का स्वरूप बदलने लगा। मुस्लिम शासकों की उपस्थिति ने भारतीय संगीत में नई तकनीकों और शैलियों को जोड़ा। मुगलकाल में संगीत को राजाश्रय प्राप्त हुआ और दरबारी संगीत की परंपरा का उदय हुआ। इस समय संगीतकारों ने अपनी कला को अपने परिवारों तक सीमित रखा, जिससे घरानों की नींव पड़ी।

संगीत के इस विभाजन का सबसे प्रमुख उदाहरण ध्रुपद और खयाल की परंपराओं में देखने को मिलता है। ध्रुपद, जो कि भारतीय शास्त्रीय संगीत की सबसे प्राचीन शैली है, मुगल दरबारों में पनपी। इस शैली में संगीत की शुद्धता और गंभीरता को अधिक महत्व दिया गया। जबकि खयाल, जो कि बाद में विकसित हुआ, अधिक लचीला और रचनात्मक था।

मुगलकाल के बाद जब अंग्रेजों का भारत में आगमन हुआ, तब संगीत की परंपराओं को संरक्षित रखने का दायित्व स्थानीय रियासतों पर आ गया। उस समय भारत के विभिन्न भागों में छोटे - छोटे राजघराने और रियासतें स्थापित थीं, जिन्होंने अपने दरबारों में संगीत को संरक्षण दिया। इस समय संगीतकार अपने - अपने क्षेत्रों में अपनी विशेष शैली का विकास करने लगे, जिससे विभिन्न घरानों का उद्भव हुआ।

घरानों का विकास -

19वीं और 20वीं शताब्दी में भारतीय शास्त्रीय संगीत के घरानों का विकास अपने चरम पर पहुंचा। उस समय के प्रसिद्ध संगीतज्ञों ने अपनी विशिष्ट शैली को परिभाषित किया और उसे घराने के रूप में स्थापित किया। घरानों का यह विकास उस समय की राजनीतिक और सांस्कृतिक परिस्थितियों से भी प्रभावित था। मुगल साम्राज्य के पतन और अंग्रेजों के आगमन ने भारतीय संगीत के संरक्षण के लिए नए रास्ते खोले। रियासतों ने संगीत को संरक्षण दिया, और संगीतकारों ने अपनी कला को अधिक संरक्षित और संरचनात्मक रूप में प्रस्तुत करना शुरू किया।

इस समय के दौरान संगीतकारों ने अपने संगीत को संरक्षित करने के लिए घराने की परंपरा का विकास किया। घराने के माध्यम से उन्होंने न केवल संगीत की तकनीकियों को संरक्षित किया, बल्कि अपनी सांस्कृतिक और धार्मिक धरोहर को भी संजोकर रखा। इस दौर में विभिन्न घराने उभरे, जैसे कि ग्वालियर, आगरा, किराना, जयपुर-अतरौली, पटियाला, बनारस, लखनऊ, दिल्ली, और अन्य। प्रत्येक घराना अपनी विशिष्ट शैली, तकनीक, और दृष्टिकोण के लिए जाना जाता है।

घरानों की परंपरा और शैली -

भारतीय शास्त्रीय संगीत में घराना एक विशेष शैली का प्रतीक होता है, जो पीढ़ी दर पीढ़ी गुरु - शिष्य परंपरा के माध्यम से स्थानांतरित होती है। इस परंपरा में शिष्य अपने गुरु से मौखिक रूप से संगीत की शिक्षा प्राप्त करता है और उसे अपनी विशेषताओं और अनुभवों के साथ आगे बढ़ाता है। इस प्रक्रिया में शिष्य अपने गुरु की शैली को आत्मसात करता है और उस शैली को और भी परिष्कृत और विकसित करता है। इस तरह से घराने न केवल तकनीकी शैली को संरक्षित रखते हैं, बल्कि संगीत की आत्मा और उसकी गहराई को भी संजोते हैं।

घरानों की परंपरा में कई विशेषताएँ होती हैं, जैसे कि राग की प्रस्तुति, तानों का उपयोग, लयकारी, और गायन या वादन की तकनीक। हर घराने की अपनी अलग पहचान होती है, और इसी के माध्यम से एक घराने के कलाकार

को पहचाना जाता है। उदाहरण के लिए, ग्वालियर घराने में स्वरों की शुद्धता और राग की पारंपरिक प्रस्तुति को महत्व दिया जाता है, जबकि किराना घराने में आलाप और राग की गहराई पर अधिक ध्यान दिया जाता है।

घरानों की विविधता -

भारतीय शास्त्रीय संगीत में कई प्रकार के घराने विकसित हुए हैं, जिनमें प्रमुखतः ध्रुपद, खयाल, ठुमरी, टप्पा, और वादन के घराने शामिल हैं। इन सभी घरानों की अपनी-अपनी विशेषताएँ हैं, और वे भारतीय संगीत के विभिन्न पक्षों को प्रकट करते हैं।

1- ध्रुपद घराने - ध्रुपद भारतीय शास्त्रीय संगीत की सबसे प्राचीन और पारंपरिक शैली है। इसमें राग की शुद्धता, आलाप की विस्तृतता, और ताल की गहराई महत्वपूर्ण होती है। ध्रुपद शैली में गुरु - शिष्य परंपरा के माध्यम से संगीत का स्थानांतरण होता है, और इसमें ध्रुपद गायन का अनुशासन बहुत कड़ा होता है। प्रमुख ध्रुपद घरानों में दरभंगा डागर और बेतिया घराना शामिल हैं। इन घरानों में ध्रुपद की प्रस्तुति शास्त्रीयता और धार्मिकता से भरी होती है, जिसमें नाद (ध्वनि) की शुद्धता पर विशेष ध्यान दिया जाता है।

2- खयाल घराने - खयाल गायन शैली भारतीय शास्त्रीय संगीत की सबसे लोकप्रिय और विविध शैली है। खयाल का विकास ध्रुपद से हुआ, और इसमें अधिक लचीलेपन और अभिव्यक्तिपूर्णता का समावेश किया गया। खयाल में तान, आलाप, और बोल-तानों का विशेष महत्व है। खयाल घराने के गायकों में स्वर की विविधता, लय की सटीकता, और तानों की जटिलता प्रमुख होती है। प्रमुख खयाल घरानों में ग्वालियर, आगरा, किराना, जयपुर-, अतरौली, और पटियाला घराना शामिल हैं। प्रत्येक घराने की अपनी विशिष्टता होती है, जैसे ग्वालियर घराना खयाल की पारंपरिक शैली के लिए प्रसिद्ध है जबकि किराना घराना आलाप और भावप्रधान गायकी के लिए प्रसिद्ध है।

3- ठुमरी और टप्पा घराने - ठुमरी और टप्पा गायकी उप-शैलियों में भी घरानों का महत्वपूर्ण योगदान रहा है। ठुमरी मुख्य रूप से श्रृंगार रस (प्रेम) की अभिव्यक्ति करती है, और इसमें भावपूर्ण गायन का महत्व होता है। प्रमुख ठुमरी घरानों में बनारस और लखनऊ घराना शामिल हैं। वहीं, टप्पा एक और विशिष्ट शैली है, जो अपनी तेज गति और जटिल रचनाओं के लिये प्रसिद्ध है।

भारतीय शास्त्रीय संगीत में तबले के घराने

भारतीय शास्त्रीय संगीत में तबले के घरानों का उद्भव और विकास न केवल संगीत की एक समृद्ध परंपरा का प्रतीक है बल्कि यह भारतीय संस्कृति की विविधता और गहराई का भी परिचायक है। तबला जिसे भारतीय शास्त्रीय संगीत में एक अत्यंत महत्वपूर्ण वाद्ययंत्र माना जाता है समय के साथ अपने विविधता और अनुकूलन क्षमता के माध्यम से अलग-अलग क्षेत्रों में अपनी विशेष पहचान बनाई है।

तबले के घरानों का उद्भव -

तबले का उद्भव 18वीं शताब्दी के मध्य में माना जाता है, और इसे पखावज से विकसित हुआ यंत्र माना जाता है। तबले के उद्भव को लेकर कई कथाएँ और धारणाएँ हैं। एक प्रमुख धारणा के अनुसार, तबले का आविष्कार अमीर खुसरो ने किया था, लेकिन इसे ऐतिहासिक रूप से प्रमाणित नहीं किया जा सकता। एक और मान्यता के अनुसार, तबला पखावज से विकसित हुआ, जो पुराने समय में नृत्य और संगीत के साथ बजाया जाता था।

शुरुआत में, तबला दरबारी संगीत और नृत्य के लिए ही सीमित था, लेकिन समय के साथ इसे शास्त्रीय संगीत की संगति के लिए भी उपयोग किया जाने लगा। पखावज से अलग होते हुए तबला हल्का और लचीला बना, जिससे यह विभिन्न संगीत शैलियों के साथ अधिक सुगमता से संगत कर सका।

प्रमुख घराने और उनका विकास -

तबले के विकास के साथ-साथ विभिन्न क्षेत्रों में इसके अलग-अलग घराने बने, जो अपने-अपने क्षेत्रीय और सांस्कृतिक प्रभावों के अनुसार विकसित हुए।

1. दिल्ली घराना: दिल्ली घराना तबले का सबसे पुराना घराना है और इसे तबले की शास्त्रीय परंपरा की नींव माना जाता है। इस घराने की शैली में सादगी, सुंदरता, और साफ-सुथरी वादन की विशेषता है। यहां के ताल वादन में सूक्ष्मता और स्पष्टता पर विशेष ध्यान दिया जाता है। इस घराने के प्रमुख कलाकारों में उस्ताद मीरू खां, उस्ताद कुर्बान अली खां, और उस्ताद गुलाम रसूल खां का नाम प्रमुख है।
2. लखनऊ घराना: लखनऊ घराने का विकास अवध के नवाबों के संरक्षण में हुआ, जहां नृत्य और संगीत का उच्च स्थान था। लखनऊ घराने की विशेषता उसकी नृत्य-संगीत की संगति और लयकारी में है। इस घराने की बंदिशें अत्यंत संगीतमय होती हैं और इनमें बारीक सजावट और कलात्मकता दिखाई देती है। उस्ताद वाजिद हुसैन 'दादा' और उस्ताद विलायत हुसैन खां इस घराने के प्रमुख कलाकार थे।
3. अजराड़ा घराना: अजराड़ा घराना दिल्ली घराने से उत्पन्न हुआ, लेकिन इसने अपनी स्वतंत्र पहचान बनाई। इस घराने की शैली तेज गति और जटिल रचनाओं के लिए जानी जाती है। अजराड़ा घराने की बंदिशें लय और ताल की जटिलता के लिए मशहूर हैं। इस घराने के प्रमुख कलाकारों में उस्ताद हाजी विलायत अली खां और उस्ताद हाजी अहमद जान थिरकवा का नाम उल्लेखनीय है।
4. फर्रुखाबाद घराना: फर्रुखाबाद घराना तबले की सबसे लोकप्रिय शैलियों में से एक है, जिसमें लखनऊ और दिल्ली घरानों का मिश्रण देखने को मिलता है। इस घराने की तालें मधुर, संतुलित, और लयबद्ध होती हैं। इस घराने के प्रमुख कलाकारों में उस्ताद मसत खान, उस्ताद अहमद जान थिरकवा, और पंडित अनोखेलाल मिश्रा का नाम विशेष रूप से लिया जाता है।
5. पंजाब घराना: पंजाब घराने का उद्भव मुख्य रूप से ढोलक और पखावज की शैली से हुआ है। यह घराना ताकतवर बजाने की शैली और बड़े स्वर के लिए जाना जाता है। इसके ताल वादन में विशेष रूप से पखावज का प्रभाव देखा जा सकता है। इस घराने के प्रमुख कलाकारों में उस्ताद अल्ला रक्खा और उस्ताद ज़ाकिर हुसैन का नाम लिया जा सकता है।
6. बनारस घराना: बनारस घराना तबले की रचनात्मकता और स्वतंत्रता के लिए प्रसिद्ध है। इस घराने की तालों में पखावज का प्रभाव स्पष्ट रूप से दिखाई देता है। बनारस घराने की शैली में संतुलन, मधुरता, और कलात्मकता का मिश्रण होता है। पंडित किशन महाराज और पंडित समता प्रसाद इस घराने के प्रमुख कलाकार थे।

विकास और प्रभाव:

तबले के घरानों का विकास भारतीय शास्त्रीय संगीत में एक महत्वपूर्ण मील का पत्थर है। हर घराने ने अपने-अपने क्षेत्रीय और सांस्कृतिक प्रभावों के अनुसार तबला वादन में योगदान दिया। इन घरानों की अलग-अलग शैलियों ने न केवल तबला वादन को समृद्ध किया है, बल्कि इसे अंतरराष्ट्रीय स्तर पर भी पहचान दिलाई है।

आजकल, आधुनिक तबला वादक इन पारंपरिक घरानों की शैलियों को सीखते हुए उन्हें नए प्रयोगों और विचारों के साथ जोड़ रहे हैं। तबला वादन की इन शैलियों का विश्व संगीत पर भी गहरा प्रभाव पड़ा है, और यह भारतीय संगीत की समृद्धि और विविधता को प्रदर्शित करता है।

तबले के घरानों का यह विकास न केवल भारतीय संगीत की एक महान परंपरा का प्रतीक है, बल्कि यह भारतीय संस्कृति की विविधता और गहराई को भी प्रकट करता है, जिससे यह संगीत विश्व मंच पर एक विशिष्ट स्थान प्राप्त कर सका है।

भारतीय शास्त्रीय संगीत में तबले के घरानों का उद्भव और विकास न केवल संगीत की एक समृद्ध परंपरा का प्रतीक है, बल्कि यह भारतीय संस्कृति की विविधता और गहराई का भी परिचायक है। तबला, जिसे भारतीय शास्त्रीय संगीत में एक अत्यंत महत्वपूर्ण वाद्ययंत्र माना जाता है, ने समय के साथ अपने विविधता और अनुकूलन क्षमता के माध्यम से अलग-अलग क्षेत्रों में अपनी विशेष पहचान बनाई है।

भारतीय शास्त्रीय संगीत में कथक के घराने

भारतीय शास्त्रीय नृत्य में "कथक" का एक विशेष स्थान है, और इसकी शैलियों या "घरानों" का उद्भव एवं विकास एक गहरी सांस्कृतिक परंपरा का हिस्सा है। कथक नृत्य की जड़ें भारतीय प्राचीन कथाओं और मंदिरों में मिलती हैं, और इसके विभिन्न घरानों ने इसे विभिन्न क्षेत्रों और परंपराओं के अनुसार विकसित किया है।

कथक का उद्भव:

कथक शब्द "कथा" से निकला है, जिसका अर्थ है कहानी। कथक नृत्य प्रारंभ में मंदिरों में भगवान की कथाओं को प्रस्तुत करने का एक माध्यम था। यह नृत्य शैली धीरे-धीरे मंदिरों से निकलकर मुगल दरबारों तक पहुंची, जहां इसे नया रूप और प्रतिष्ठा मिली। मुगलों के समय में, कथक में संगीत और नृत्य के साथ-साथ भाव-भंगिमाओं, चाल-ढाल और तालों का समृद्ध उपयोग हुआ।

कथक के प्रमुख घराने और उनका विकास:

1. लखनऊ घराना:

लखनऊ घराना कथक की सबसे प्रसिद्ध शैलियों में से एक है। इसका विकास अवध के नवाबों के संरक्षण में हुआ। लखनऊ घराना अपनी भाव-प्रवणता, नाजुकता, और नृत्य में नाजुक भावों के प्रदर्शन के लिए जाना जाता है। इस घराने में मुखाभिनय और प्रेम रस के प्रदर्शन पर अधिक जोर दिया जाता है। इसके प्रमुख आचार्य बिंदादिन महाराज और उनके वंशज थे, जिन्होंने इस शैली को समृद्ध किया।

2. जयपुर घराना:

जयपुर घराने का विकास राजस्थान में हुआ और यह अपने तेज़ गति और जटिल लयकारी के लिए प्रसिद्ध है। जयपुर घराना अधिकतर भगवान शिव और वीर रस पर आधारित कथाओं को प्रस्तुत करने में माहिर है। इसमें पखावज और तबले का उपयोग अधिक होता है, और नर्तक-नर्तकियाँ जटिल तालों और चक्रधार तिहाइयों का प्रदर्शन करते हैं। जयपुर घराने के संस्थापक भट्ट परिवार के देवीलाल और हनुमान प्रसाद ने इसे विकसित किया।

3. बनारस घराना:

बनारस घराना कथक की एक और प्रमुख शैली है, जिसका विकास बनारस में हुआ। यह घराना अधिकतर ठुमरी और श्रृंगार रस पर आधारित प्रस्तुतियों के लिए जाना जाता है। बनारस घराने में पैरों की गति और घुंघरूओं का प्रयोग बहुत ही संतुलित और प्रभावी ढंग से किया जाता है। पंडित जनकप्रसाद इस घराने के प्रमुख आचार्य माने जाते हैं।

4. रायगढ़ घराना:

रायगढ़ घराना अपेक्षाकृत नया घराना है, जिसका विकास छत्तीसगढ़ के रायगढ़ दरबार में हुआ। महाराजा चक्रधारी सिंह के संरक्षण में इस घराने का विकास हुआ, जिसमें लखनऊ और जयपुर घरानों के तत्वों का संयोजन किया गया। रायगढ़ घराना न केवल पारंपरिक कथक शैलियों को समाहित करता है, बल्कि इसमें रचनात्मकता और नई रचनाओं का भी समावेश है।

घरानों का महत्व और योगदान:

कथक के विभिन्न घरानों ने इस नृत्य शैली को समृद्ध करने में महत्वपूर्ण भूमिका निभाई है। प्रत्येक घराने ने कथक में अपनी विशिष्टता और शैली को जोड़ा है, जिससे यह नृत्य कला और भी अधिक रंगीन और विविध हो गई है। लखनऊ घराने की भाव-प्रवणता, जयपुर घराने की लयकारी, बनारस घराने की शृंगारिकता, और रायगढ़ घराने की रचनात्मकता ने कथक को एक पूर्ण नृत्य शैली के रूप में उभारा है।

आधुनिक समय में कथक घरानों का विकास:

आज के समय में, कथक के विभिन्न घरानों के नर्तक और शिक्षक इन शैलियों को आगे बढ़ा रहे हैं, और नए कलाकारों को प्रशिक्षित कर रहे हैं। वैश्वीकरण और सांस्कृतिक आदान-प्रदान के कारण, कई कलाकार विभिन्न घरानों की शैलियों का मिश्रण भी कर रहे हैं, जिससे कथक को एक नई दिशा और आयाम मिल रहे हैं। कथक में घरानों का उद्भव और विकास भारतीय शास्त्रीय नृत्य की समृद्धि और विविधता का प्रतीक है। यह न केवल विभिन्न क्षेत्रों और संस्कृतियों को जोड़ता है, बल्कि यह दर्शाता है कि कैसे एक ही नृत्य शैली समय के साथ विकसित हो सकती है और अपनी विशिष्टता बनाए रखते हुए आगे बढ़ सकती है। कथक के इन घरानों ने इस नृत्य कला को एक अनूठी पहचान दी है, जो भारतीय सांस्कृतिक धरोहर का एक अभिन्न हिस्सा है। भारतीय शास्त्रीय नृत्य में "कथक" का एक विशेष स्थान है, और इसकी शैलियों या "घरानों" का उद्भव एवं विकास एक गहरी सांस्कृतिक परंपरा का हिस्सा है। कथक नृत्य की जड़ें भारतीय प्राचीन कथाओं और मंदिरों में मिलती हैं, और इसके विभिन्न घरानों ने इसे विभिन्न क्षेत्रों और परंपराओं के अनुसार विकसित किया है।

निष्कर्ष

भारतीय शास्त्रीय संगीत और नृत्य की घराना परंपरा न केवल सांस्कृतिक धरोहर का संरक्षण करती है, बल्कि इसकी समृद्धि और विविधता को भी प्रदर्शित करती है। घरानों के माध्यम से संगीत और नृत्य की विशिष्ट शैलियाँ पीढ़ी दर पीढ़ी संजोकर रखी जाती हैं, जिससे प्रत्येक घराने की अपनी अनूठी पहचान और शैली उभरकर सामने आती है। यह परंपरा न केवल कलाकारों की तकनीकी कुशलता और सृजनात्मकता को बढ़ावा देती है, बल्कि उनके क्षेत्रीय, सामाजिक, और सांस्कृतिक प्रभावों को भी प्रतिबिंबित करती है। घरानों के विकास ने भारतीय शास्त्रीय संगीत और नृत्य को वैश्विक मंच पर एक विशिष्ट स्थान दिलाया है। इन घरानों की विविधता, जैसे ग्वालियर, किराना, लखनऊ, जयपुर आदि, ने भारतीय संगीत और नृत्य को बहुआयामी रूप दिया है। चाहे वह तबला वादन हो, खयाल गायन, ध्रुपद, या कथक नृत्य, प्रत्येक शैली ने अपनी अद्वितीयता और गहराई के साथ भारतीय संस्कृति को समृद्ध किया है। आधुनिक समय में भी, जब वैश्वीकरण और सांस्कृतिक आदान-प्रदान हो रहा है, घरानों की यह परंपरा जीवित है और नई पीढ़ी के कलाकार इसे नए प्रयोगों के साथ आगे बढ़ा रहे हैं। यह साबित करता है कि भारतीय शास्त्रीय संगीत और नृत्य की घराना परंपरा एक जीवंत और सतत विकासशील धरोहर है, जो सदियों से चली आ रही है और भविष्य में भी अपनी चमक बनाए रखेगी।

संदर्भ -

1. इण्डियन क्लासिकल म्यूजिक एंड घराना ट्रेडिशन - सी . मेहता
2. विविध घरानों की समन्वित गायकी - डॉ.प्रतिभा शर्मा
3. तबले के घराने वादन शैलियाँ एवं बंदिशें - डॉ . सुदर्शन राम
4. कथक नृत्य शिक्षा - डॉ. पुरु दाधीच

पखावज वादन में घराना का महत्व

प्रतिमा मिश्रा — शोध छात्रा

दयालबाग शिक्षण संस्थान,

आगरा, उत्तर प्रदेश

घराना

संगीत कला सदैव गुरु—आश्रित विधा रही है, प्रत्येक गुरु अपनी साधना के गहरे सागर से उतरोत्तर नये—नये कला—विशेषण रूपी रत्नों का शोध करता है उसकी यह निरन्तर साधना उसे क्रमोत्तर गहराई में ले जाती है और गुरु की ये कतिपय निराली विशेषताएं कालान्तर में उस गुरु के साथ की पहचान बन जाती है, इस पहचान को हम सांगीतिक नामकरण 'घराना' कर सकते हैं। जी.एन. गोस्वामी के अनुसार 'घराना' शब्द का अर्थ होता है— 'एक विशेष स्थान पर प्रचलित अथवा व्यक्ति द्वारा प्रवर्तित संगीत की रीति "शैली या स्टाइल जो किसी एक विशिष्ट द्वारा चिह्नित होती है।

संगीत में 'घराने' का तात्पर्य किसी विशिष्ट गुरु परम्परा से विद्यादान करने वाले गुरु परम्परा से विशिष्ट होने पर ही 'सम्प्रदाय' या घराने का जन्म होता है अतः गुरु और शिष्य होने पर ही 'सम्प्रदाय या 'घराने' का जन्म होता है।

घरानों का उद्भव—

संगीत में घराने कब से प्रारम्भ हुए इसका ठीक—ठीक उत्तर देना कठिन है। आधुनिक युग में केवल घरानों पर प्रकाशित जो पुस्तकें उपलब्ध हैं उन सभी पुस्तकों में घरानों की परम्परा ढाई—तीन सौ वर्ष से अधिक पुरानी नहीं बताई गई है।

देखा जाए तो मध्य युग में ध्रुपद की चार बानियाँ प्रसिद्ध थीं। जिन्हें चार घराने कहा जा सकता है। ध्रुपद गायकी के प्रचार में पूर्व भी भरत मत, शिव मत, हनुमन्त मत और नारद मत जैसे चार मत प्रचलित हैं, जो घराने के पर्याय ही माने जा सकते हैं।

अतः घरानों का उद्भव पिछली दो—तीन सदियों में हुआ है, ऐसा मानना ठीक नहीं होगा। इसके पहले भी घराने तो थे ही, किन्तु उनका स्वरूप भिन्न था। वे कभी 'वाणी' तो कभी 'मत' के नाम से सम्बोधित किये जाते थे।

परिवर्तनशील जगत में संगीत के साथ—साथ विभिन्न प्रकार के वाद्य यंत्रों ने भी समानांतर गौरव प्राप्त कर लिया है। शास्त्रकारों ने भी इसे मान्यता दी है। सम्पूर्ण नाट्यशास्त्र को भी विभिन्न अध्यायों में बाँटा गया है। जिसके अन्तर्गत स्वर, लय, ताल, वाद्य आदि के ऊपर विशेष चर्चा करते हुये इन सभी के अलग—अलग अध्याय हैं। संगीतरत्नाकर में वाद्यध्याय, नृत्याध्याय आदि दो विशिष्ट एवं पृथक अध्याय के अध्ययन से ज्ञात होता है कि शारंगदेव के समय में वाद्य एवं नृत्य का संगीत जगत में महत्वपूर्ण स्थान था।

इस दृष्टि से भारतीय संगीत में गायन, वादन और नृत्य विधाओं की परम्परा अलग—अलग समय पर विविध रूपों में प्रस्फुटित होती रहती है। कालान्तर में सही परम्पराएँ संगीत के विभिन्न घरानों के रूपों में विकसित हुईं।

भारतीय संगीत में पखावज के घराने और इनके वादकों का क्रमबद्ध इतिहास 18 वीं सदी से ही प्राप्त होता है। इसके पूर्व भी उनके उच्च कोटि के मृदंगवादक थे, उनका उल्लेख विभिन्न पुस्तकों में मिलता है। आइने—ए—अकबरी में अकबर युग के कलाकारों का विवरण है पर किसी पखावज वादक का उल्लेख नहीं मिलता है। इस क्षेत्र में वाजिद अली शाह के युग में लिखी गई हकीम मोहम्मद करक इमाम की

पुस्तक मऊदन् उल मूसिकी मुगल युग के बाद के कलाकारों का प्रमाणित परिचय देने वाली महत्वपूर्ण ग्रंथ है। इस पुस्तक के उपरान्त फकीरूल्लाह की राग दर्पण पुस्तक में कुछ वादकों ने एक शतायु पखावजी भगवान दास की चर्चा की है, जिन्हें तानसेन के साथ संगति करने का अवसर मिला था। इससे इस तथ्य को यह आधार मिल जाता है कि तानसेन के समकालीन पखावजी का नाम भगवान दास था। स्वामी हरिदास, तानसेन, बैजू आदि कलाकार ध्रुपद गाते थे, जिनके साथ संगति करने वाले पखावजी का होना स्वाभाविक है।

पखावज अति प्राचीन ताल वाद्य है, किन्तु ध्रुपद गायकी के साथ बजने वाला (पखावज) को परिमार्जित रूप प्रदान करने का श्रेय सम्भवतः राजा मानसिंह तोमर को जाता है। पखावज के जिस बाज और घराने से हम सुपरिचित हैं, उन सभी घरानों एवं शैलियों का प्रारम्भ, विकास के पूर्व भी पखावज की परम्परा हमारे देश में व्याप्त थी। ऐसा प्रतीत होता है कि स्वामी हरिदास के शिष्यों में से कोई उच्च कोटि के पखावज वादक रहे हों, क्योंकि ध्रुपद गायकी एवं पखावज का आपस में घनिष्ठ संबंध रहा है, लेकिन इस सन्दर्भ में हमें कोई प्रमाणिक जानकारी प्राप्त नहीं होती है।

आधुनिक विद्वानों के मतानुसार सन् 1700 ई. के पश्चात् हुए लाल भवानीदीन अथवा भगवान दास पखावज के सभी प्रचलित घरानों के आद्य पुरुष माने गये हैं।

पखावज के प्रमुख घराने—

- जावली घराना
- कुदऊँ सिंह घराना
- पंजाब घराना
- नाना पानसे घराना
- नाथद्वारा घराना
- अवधी घराना

जावली घराना—

इस घराने के प्रवर्तक भवानीदीन को माना जाता है। यह लाला भगवान दास की शिष्य परम्परा के थे। भगवानदास को सम्राट अकबर ने जावली ग्राम जागीर के रूप में उपहार दिया था। हकीम मोहम्मद करम इमाम की पुस्तक 'मदन उल मूसिकी के आधार पर श्री भगवत शरण शर्मा लिखते हैं 'तानसेन के साथ पखावज बजाने वाले भगवानदास पखावजी थे।'

भगवान दास आवसी के निवासी थे अतः इन्हें भगवानदास जावली कहा जाने लगा था। इस प्रकार इस परम्परा में परिष्कृत घराने को 'जावली घराना' कहा जाने लगा। लाला भगवानदास के प्रशिष्यों में कृपालराय का नाम आता है। कृपालराय को औरंगजेब ने 'मृदंगराय' की उपाधि से सम्मानित किया था। इस प्रकार जावली घराने के वंशजों को सिंह की उपाधि दी गई थी। उनके विशंज पहाड़ सिंह तथा पुत्र जौहर सिंह जोधपुर गये एवं अपनी परम्परा का विस्तार किया।

कुदऊँ सिंह घराना—

18 वीं शताब्दी में संगीत के कई कलाकारों को राजाश्रय लेना पड़ा एवं राजाश्रय के कारण ही संगीत कला का वास्तव्य बना रहा। कुदऊँ सिंह ने अपनी शिक्षा भवानी दीन से ग्रहण की थी। वे अपने गुरु का नाम भवानीदास बताते थे। कुदऊँ सिंह दतिया रियासत के राजा भवानीसिंह के दरबारी कलाकार थे। इन्होंने अपनी साधना तथा प्रतिभा से पखावज की काला का गौरवपूर्ण स्थान दिलाया। भारतीय संगीत समाज तथा मर्मज्ञ सभी उनका नाम बड़ी श्रद्धा एवं सम्मान के साथ लेते हैं। कुदऊँसिंह जी, भगवान दास

की तीसरी पीढ़ी के शिष्य भवानीदीन के शिष्य थे। गुरु कृपा अपनी कला साधना तथा अपनी कुशाग्र बुद्धि से उन्होंने पखावज वादन को अप्रतीम रूप प्रदान किया, जिस कारण उनके वादन की विशेष शैली एवं परम्परा आज तक भारत के कोने-कोने में फैली हुई है।

कुदऊँ सिंह ब्राह्मण थे, ऐसा इतिहास से ज्ञात होता है उनका जन्म बांदा जिला उत्तर प्रदेश में सन् 1812 ईसवीं तथा मृत्यु सन् 1907 ईसवीं में हुई थी। इनका नाम कुदऊँ सिंह तिवारी भी बताया जाता था। उनके पिता का नाम सगुण सिंह था 9 वर्ष की अल्पायु में माता-पिता के देहावसा के बाद उनकी पखावज सीखने की ललक उन्हें भवानीदास के पास खींच ले गई। ऐसा कहते हैं यद्यपि गण्डा उन्होंने केवल किशन जी से बंधवाया तथापि शिक्षा भवानीदास से ग्रहण की। ऐसा भी कहा जाता है कि कुदऊँ सिंह, भवानीदास की मृत्यु के बाद उनके स्थान पर दरबारी कलाकार नियुक्त हुए एवं यही उन्हें सिंह की उपाधि प्राप्त हुई। उन्होंने अयोध्या, धौलपुर, समथर, ग्वालियर आदि अनेक राजदरबारों में आदर एवं सम्मान प्राप्त किया। इसी प्रकार से इस घराने को महत्त्वपूर्ण स्थान मिला।

पंजाब घराना—

लाला भवानीदास जिन्हें पंजाब घराने के कलाकार भवानीदास के नाम से सम्बोधित करते हैं, पंजाब घराने के आदि प्रवर्तक माने जाते हैं। 'पोथी' में भी पंजाब घराने की मृदंग परम्परा के संस्थापक का भवानीदास बताया गया है।

पंजाब में मृदंग की परम्परा काफी पुरानी है, जो कि भारत एवं पाकिस्तान दोनों देशों में व्याप्त है। परन्तु पाकिस्तान के मृदंग वादकों का इतिहास उपलब्ध नहीं हो पाता है। लाला भवानीदास का काल सत्रहवीं से अठारहवीं शताब्दी के मध्यकाल का रहा होगा, इन्हीं के शिष्य 18वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में शिक्षा ग्रहण कर पंजाब गये वहाँ उन्होंने पखावज शैली को आगे बढ़ाया एवं अनेक शिष्यों को शिक्षा दी। इस घराने में केवल पखावज की शिक्षा दी जाती थी। परन्तु पिछले 100 वर्षों से वहाँ तबला एवं पखावज दोनों का प्रचलन प्रारम्भ हुआ। पखावज का विकास पंजाब घराने के लाला भवानीदीन के शिष्य प्रशिष्यों के योगदान से हुआ है। ताज खाँ, डेरेदार, हद्दू खाँ लाहौर वाले, कादिर बक्श प्रथम तथा अमीर अली आदि।

नाना पानसे घराना—

महाराष्ट्र के उत्साही होनहार बालक नाना पानसे में शुद्ध संगीत के संस्कार विद्यमान थे। इनका जन्म एक बाई के पास बबधन ग्राम में हुआ था। बाल्यावस्था में ही उन्होंने वादन की शिक्षा अपने पिता से ग्रहण की एवं भजन कीर्तनों के साथ संगत करते रहे। इसके आगे की शिक्षा आपने पुणे दरबार के पखावजी कलाकार श्री कोतड़ीकर जी से प्राप्त की। बाद में व इन्दौर वापिस आए जहाँ उन्हें राजाश्रय प्राप्त हुआ। ऐसा भी कहते हैं कि काशी से इन्दौर आने के बीच आपने प्रयाग के संत माधवस्वामी 'मृदंगाचार्य' से भी शिक्षा प्राप्त की। इन्दौर में राजाश्रय प्राप्त करने के बाद पानसे जी ने अपनी साधना, प्रतिभा एवं मौलिक सृजन शक्ति से प्राप्त विद्या में कई मौलिक परिवर्तन किए। नाना पानसे जी स्वभाव से कोमल, सरल, विनम्र, उदार एवं निराभिमानी थे। ये उच्चकोटि के शिक्षक थे तथा सैकड़ों शिष्यों को शिक्षा दी। महाराष्ट्र मध्यप्रदेश तथा दक्षिण भारत में पखावज के प्रचार-प्रसार में इनके शिष्यों का बड़ा योगदान रहा है।

नाथद्वारा घराना—

कलाकारों को बड़े-बड़े मन्दिरों में संरक्षण प्राप्त संत एवं उनके शिष्यों द्वारा नाथद्वारा के मंदिर से नाथद्वारा घराने का प्रारम्भ हुआ। ऐसा कहते हैं कि यह परम्परा 250 से 300 वर्ष पुरानी है तथा इसके आद्य पं. तुलसीदास जी थे। यह परम्परा जयपुर से प्रारम्भ हुई। पं. तुलसी दास के पुत्रों एवं प्रपौत्रों ने इसे आगे बढ़ाया किन्तु पंडित जी के पांचवें पीढ़ी के प्रपौत्र पं. रूपरामजी (जन्म सन् 1735) जयपुर से जोधपुर आ गये तथा दरबार में कलाकार नियुक्त हुए। पं. रूपरामजी के वंशजों तथा शिष्यों ने इसकी परम्परा को

आगे बढ़ाया जिनमें उनके दोनों पुत्र पं. शंकर लाल, पं. खेमलाल तथा शिष्य आदित्यराम प्रमुख थे ऐसा कहते हैं कि इनके समय से नाथद्वारा में बाहर से आए गुणीजनों तथा कलाकारों द्वारा संगीत विषयक चर्चा एवं कला का योगदान हुआ करता था। इसी के आधार पर पं. खेमलाल में 'मृदंग सागर' ग्रन्थ की रचना की। घरानों के वंशज तथा शिष्यों में पुरुषोत्तम दास, छत्रपति सिंह, रामकृष्ण, श्यामलाल, मदनलाल आदि नाम उल्लेखनीय हैं।

अवधी घराना—

अवधी घराना कुदऊँ सिंह की ही एक शाखा है। मृदंग सम्राट कुदऊँ सिंह से शिक्षा प्राप्त कर लेने के पश्चात् उनके दो प्रमुख शिष्य पं. मदन मोहन उपाध्याय और बाबा रामकुमार दास सन् 1930 के आस-पास अयोध्या चले गये। वहाँ उन्होंने पखावज का काफी प्रचार-प्रसार किया तथा अपने अनेक शिष्य तैयार किये। पं. मदन मोहन उपाध्याय ने स्वामी रामदास के नाम के एक प्रतिभावान शिष्य को पखावज की शिक्षा देकर, उन्हें अयोध्या में पखावज के प्रचार का दायित्व सौंपकर बंगाल चले गये। किन्तु बाबा रामदास अयोध्या में ही रहकर पखावज का यथेष्ट प्रचार-प्रसार किया ता उनके शिष्यों को तैयार करके 'अवधी घराने' की नींव डाली। अवधी घराने के कलाकार अपने घराने के आद्य पुरुष के रूप में 'कुदऊँ सिंह' जी को ही सम्मान देते हैं। इसी घराने के स्वामी रामशंकर दास उर्फ पागल दास ने विश्वव्यापी ख्याति अर्जित की। इन्होंने अपने गुरु स्वामी भगवान दास और दादा गुरु बाबा राम कुमार दास की परम्परा को आगे बढ़ाया।

संदर्भ ग्रन्थ सूची

1. ध्रुपद गायन परम्परा— डॉ. मधु भट्ट तैलंग
2. पखावज की उत्पत्ति, विकास एवं वादन शैलियाँ—डॉ. अजय कुमार
3. पखावज एवं तबला की शिक्षण पद्धति— डॉ. विपुल पाण्डेय
4. पखावज और तबला के घराने एवं परम्परायें— डॉ. आबान ई. मिस्त्री

Gharana in Indian Music: Development and Preservation in the Modern Era

Sudesh Subedi – Research Scholar

Dr. Rajesh G. Kelkar – Research Guide

Department of Indian Classical Music – Vocal, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda.

Abstract

The concept of the "Gharana" holds a central position in the tradition of Indian classical music, symbolizing both lineage and pedagogy. Over centuries, gharanas have served as repositories of unique stylistic nuances, cultural identities, and methods of transmission. However, in the modern era, rapid societal changes, technological advancements, and globalization have posed significant challenges to their preservation. This paper explores the historical development of gharanas, the influence of modernity on their practices, and strategies for their adaptation and preservation in the contemporary world.

Keywords: Gharana, Indian Classical Music, Lineage, Pedagogy, Stylistic Nuances, Cultural Identities, Methods of Transmission, Modern Era, Societal Changes, Technological Advancements

Introduction

Indian classical music, including Hindustani and Carnatic traditions, has a strong foundation in oral transmission. In the Hindustani tradition, the gharana system developed as a way to group musical styles based on family or teacher-student lineages (Guru-Shishya Parampara). Each gharana has unique characteristics in how ragas and talas are performed, as well as in ornamentation and style. This system not only preserved the diversity of musical styles but also gave musicians a distinct sense of identity. However, in the 21st century, the gharana system is facing significant challenges due to changing cultural environments and the influence of the globalized music industry.

Development and Evolution of the Gharana Tradition in Indian Classical Music

The term "**gharana**" originates from the Hindi word *ghar*, meaning "house" or "family," and historically referred to a familial lineage where musical knowledge was passed down through generations. Initially, gharanas were restricted to blood relations, with music being a closely guarded family art. Over time, however, the concept evolved, and gharanas opened their traditions to talented disciples outside the family, creating stylistic and pedagogical lineages based on musical practices rather than hereditary ties.

In Indian classical music, a gharana is established when a specific tradition continues for at least three generations and gains recognition for its unique style. A defining feature of gharana pedagogy is the **guru-shishya parampara**, where the guru imparts knowledge to the disciple in an intimate face-to-face setting. According to musicologist Dan Singh, gharanas emerged not only as schools of thought in music but also as social and cultural institutions, shaped by caste distinctions and local traditions. He notes that gharanas developed distinct styles of

singing and playing, referred to as *baj*, which became the hallmark of these musical lineages. Gharanas were not only schools of music but also nurtured the art form comprehensively, ensuring that their traditions earned recognition and respect.

While the concept of gharanas became prominent in medieval India, its roots can be traced back to ancient times. In the Vedic period, musical traditions such as **Samagayan** (chanting of the Samaveda) had schools or styles based on specific lineages. Traditions like **Dutan Gayan**, **Vaikhanas**, and **Shakar Samagayak** reflected variations in chanting styles. Similarly, early schools of thought in ragas and raginis, such as **Hanumat-mat**, **Krishna-mat**, and **Shiv-mat**, provided a foundation for later gharanas. Pandit Sharangdev, in his seminal work *Sangeet Ratnakar*, referred to this concept as *Susamraday*, a precursor to the modern notion of gharanas. In South India, the term "**Sampraday**" continues to describe similar musical traditions, emphasizing the continuity of the concept across time and regions.

The concept of gharanas is not limited to music. Similar lineages or schools exist in religion, literature, and other arts, as highlighted by Dr. Parajambai. In Western contexts, such traditions are often referred to as "schools," underscoring the universality of the idea. However, in Indian classical music, gharanas represent more than stylistic variation; they symbolize discipline, rigor, and identity. Artists associated with a gharana are expected to exhibit specific traits that reflect the gharana's ethos. Without such an affiliation, an artist may struggle to gain recognition and respect among connoisseurs and scholars.

The unique feature of Hindustani gharana music is its unmatched contribution to global classical traditions. Each gharana developed distinctive strengths, offering a diversity unparalleled in any other musical system. For instance, the **Senia Gharana** emphasized profound alap (improvisation), the **Qawwali Gharana** focused on rhythmic mastery, the **Thumri Gharana** excelled in lyrical expressiveness, and the **Khayal Gharana** became synonymous with intricate ornamentation and melodic fluidity. Despite their differences, all gharanas shared a strict discipline of practice (*riyaz*), which ensured that the voice naturally became melodious. This discipline was accompanied by stringent rules for listening and learning, fostering a deep, meditative connection to the art form.

Historically, gharanas flourished under the patronage of royal courts and wealthy patrons, who provided artists the resources to focus entirely on their craft. With the decline of such patronage and the rise of collective education in schools and universities, the gharana tradition began to fade. Nevertheless, its legacy endures. Gharana-based music continues to be revered for its discipline, diversity, and contribution to the evolution of Indian classical music, ensuring that each gharana retains its unique identity while enriching the larger tapestry of the art form.

The rise and fall of gharanas reflect the natural cycle of cultural evolution. New ideas emerge as traditions adapt to changing contexts, but the essence of gharana-based music remains its unwavering commitment to excellence, practice, and a deep understanding of classical music's emotional and intellectual depth.

Impact of Modernity on Gharanas

The impact of modernity on gharanas in Indian classical music has been profound, affecting their preservation, evolution, and distinctiveness.

Globalization and Technology

Globalization and technological advancements have revolutionized the dissemination of Indian classical music. The introduction of recording technologies, radio, and digital platforms has allowed gharanas to reach a global audience. However, this accessibility has led to homogenization, with artists incorporating elements from multiple gharanas to appeal to broader audiences. For example, musicians from the Kirana Gharana, known for its slow-tempo ragas and melodic elaboration, often integrate faster taans from other gharanas to cater to contemporary tastes. Furthermore, the global preference for fusion and crossover genres has shifted focus from traditional gharanas to hybrid forms. Collaborations, such as those by Ustad Zakir Hussain or Pandit Ravi Shankar with international artists, have showcased Indian music on global platforms but have simultaneously overshadowed the gharana framework. Digital platforms like YouTube and Spotify, while democratizing access to music, lack the depth and context provided by traditional oral traditions, thereby diminishing the nuances specific to gharanas.

Changing Pedagogical Dynamics

The guru-shishya parampara, the traditional method of transmitting knowledge in gharanas, has also been disrupted. Urbanization and the rise of institutional education have shifted learning from the intimate setting of a guru's home to classroom environments. While institutions like Bhatkhande Music Institute and Gandharva Mahavidyalaya have standardized music education, they often fail to preserve gharana-specific nuances. For instance, a student learning khayal singing in an institutional setting may not master the unique bol-baant of the Agra Gharana. Additionally, the convenience of online classes and tutorials has further diluted traditional pedagogical methods. Virtual lessons lack real-time feedback and the immersive experience essential for mastering gharana styles, such as the intricate sargam improvisations of the Mewati Gharana. Modern lifestyles and professional commitments have also deterred students from dedicating years to rigorous training, leading to a decline in the depth of engagement with gharana traditions.

Decline of Patronage

The decline of traditional patronage has further impacted gharanas. Historically, they thrived under royal courts and wealthy benefactors who provided financial stability for musicians to focus on their art. The erosion of princely states in post-independence India led to economic hardships for many gharana practitioners. For instance, Ustad Faiyaz Khan of the Agra Gharana, despite his celebrated status, faced significant financial struggles after the loss of royal patronage. This shift forced musicians to adapt to commercial performances and recordings, which often required compromises in the length and depth of traditional renditions. For example, the elaborate dhrupad performances of the Dagar Gharana had to be shortened for modern audiences. Many musicians also turned to alternative livelihoods, reducing their focus on maintaining gharana traditions.

Strategies for Preservation of Gharanas in Indian Classical Music

The preservation of gharanas in Indian classical music requires a multifaceted approach that balances tradition with modernity. To ensure these rich legacies are sustained for future generations, several strategies can be employed:

Documentation and Archiving:

One of the most effective ways to safeguard gharana traditions is through comprehensive documentation. This includes creating audio-visual recordings of performances, written treatises detailing repertoires and techniques, and establishing digital databases to ensure easy accessibility. Such efforts capture not only the musical nuances but also the historical and cultural contexts of gharanas. Institutions like the Sangeet Natak Akademi have undertaken significant archival projects to preserve the repertoire of various gharanas. For example, the recordings of Ustad Bade Ghulam Ali Khan (Patiala Gharana) and Pandit Bhimsen Joshi (Kirana Gharana) are invaluable resources for both scholars and practitioners.

Revival of Guru-Shishya Parampara:

Reviving the traditional guru-shishya parampara in a modern context is crucial. This can be achieved through government-supported scholarships for students who wish to pursue rigorous, long-term training under renowned gurus. Residencies for gurus and immersive workshops focusing on specific gharana styles can provide an environment conducive to in-depth learning. For instance, programs like the ITC SRA (Sangeet Research Academy) in Kolkata create a structured setting where students live and learn directly under the guidance of eminent gurus, preserving the core elements of the tradition.

Role of Technology:

While technology has posed challenges to traditional practices, it also offers innovative solutions for preservation. Emerging technologies like virtual reality (VR) and augmented reality (AR) can create immersive environments that simulate the experience of learning directly from a guru. Dedicated online platforms showcasing gharana-specific content, such as lessons, archival recordings, and interactive modules, can help bridge the gap between traditional pedagogy and modern accessibility. For example, platforms like Darbar Concerts and other digital archives are increasingly focusing on bringing gharana music to wider audiences while retaining its authenticity.

Public Awareness and Cultural Advocacy:

Raising public awareness about gharana traditions is essential to generate interest and appreciation among contemporary audiences. This can be achieved through festivals dedicated to gharana music, lecture-demonstrations, and collaborations between gharana musicians and mainstream artists. These efforts can demystify gharanas and make them accessible to a broader audience. Additionally, integrating gharana studies into school and university music curriculums can ensure younger generations are exposed to and inspired by these traditions. Festivals like the Sawai Gandharva Bhimsen Mahotsav, which showcases artists from various gharanas, have successfully revived interest in classical music and its stylistic diversity.

By combining these strategies, it is possible to preserve the unique identity of gharanas while adapting to the demands of the modern era. Such efforts not only honor the legacy of these traditions but also ensure their continued relevance and vitality.

Conclusion

The gharana system, a cornerstone of Hindustani classical music, stands at a crossroads in the modern era. While the challenges of globalization, technological advancements, and changing socio-economic contexts are significant, they also present opportunities for innovation and adaptation. By embracing both traditional practices and modern tools, it is possible to ensure the survival and flourishing of gharana traditions for generations to come. The preservation of these cultural treasures is not just a responsibility but a necessity for maintaining the diversity and richness of Indian classical music.

References:

1. Sharma M, 2014, “*Sangeet Mani*” Shree Bhuvaneshwari Prakashan, Allahabad, India
2. Mukherji K P, 2006, *Lost world of Hindustani music*, Penguin India, India
3. Prof. Srivastav H, 2006, “*Sangeet Nibandha Sangraha*”, Sangeet Sadan Prakashan, Allahabad, India, 211001
4. Bonnie C W, 1997, “*Khyal: Creativity within North India's Classical Music Tradition*”, Munshiram Manoharlal Publishers, India.
5. Schofield K B, 2023, “*Music and Musicians in Late Mughal India*”, 1748–1858, Cambridge University Press, England
6. Khan A A, 2004, “*Classical Music of North India: The First Years of Study: 1*”, Munshiram Manoharlal Publishers, India
7. Neuman, D. M. (1990). *The Life of Music in North India: The Organization of an Artistic Tradition*. University of Chicago Press.
8. Sanyal, R., & Widdess, R. (2004). *Dhrupad: Tradition and Performance in Indian Music*. Ashgate Publishing.
9. Wade, B. C. (1984). *Music in India: The Classical Traditions*. Prentice Hall.

Relevance of Angika Abhinaya of Natyashastra in Different Gharanas of Kathak

Dyuti Pandya - Assistant Professor

Department of Dance, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda.

Introduction

Kathak, one of the eight classical dance forms of India, has a rich heritage that blends storytelling with intricate footwork and rhythmic patterns. Rooted in the Natyashastra, an ancient treatise on performing arts by Bharata Muni, Kathak emphasizes three primary forms of expression: Angika (body), Vachika (verbal), and Aharya (costume). Among these, Angika Abhinaya is vital for communicating emotions and narratives through gestures, facial expressions, and body movements.

Angik Abhinaya, or expressive body language, plays a crucial role in conveying emotions, narratives, and themes in Kathak performances. The study aims to analyze how different Gharanas interpret and integrate Angik Abhinaya into their distinctive styles, contributing to the evolution of this classical dance form.

This paper focuses on the relevance of Angik Abhinaya in the context of the Gharanas of Kathak, specifically the Lucknow, Jaipur, and Banaras Gharanas. Each Gharana possesses unique stylistic features that shape the interpretation of Angik Abhinaya, thereby influencing performance aesthetics. By examining key characteristics of each Gharana, this paper highlights the interplay between traditional principles and contemporary expressions in Kathak.

Angik Abhinaya

Angika abhinaya means to convey the meaning through bodily movements. Bharata's description of Angika is the detailed study of all the possible gestures, postures and movements of each and every part of the body. According to Bharata, Angika Abhinaya can be executed in three chief ways, namely, sarira which means acting by means of limbs, mukhaja, acting by means of face and cestakrta that is acting by means of the movements of whole body. In sarirabhinaya, the different kinds of the movements of the chest, the sides, the waist, the abdomen, the thighs, the shanks and the feet are defined and Bharata also indicates the occasions for their use. These actions are to be employed during the representations of the various roles as necessitated by the situation.

Mukhaja represents, head, face and neck of the human body. The eyes play the most important role with regard to the expressions of feelings and emotions. In a dramatic performance, all the bhavas and the rasas are expressed through the eyes. The bhava is first indicated by eyes and then represented by limbs. Conveying the meaning through hastas or hand-gestures known as hastabhinaya is an important aspect of cestakrta. The tradition of using hastas as expounded by Bharata and followed by the later Sanskrit drama theorists is still very much alive in the Indian classical dance traditions such as Bharatanatyam, Kathakali and Odissi etc. Similarly, there are cari movements that suggest the different types of gait, movements involving the exercise of

the feet. They are thirty-two in total, out of which, the first sixteen belongs to the earth and the next sixteen to the sky. There are six sthanas or stances to be resorted to by men while engaging in conversation, expressing certain sentiments etc. All this artificial gesticulation and stylish body language transforms any emotion into a beautiful kinetic form which takes natya into the realm of fantasy, helping the process of rasanubhava that is the aesthetic flavour of the universalized emotion to be experienced by the spectators through the art of theatre. In this fashion, the holistic use of all the organs of human body comes under angika abhinaya.

Other names of abhinaya in Natyashastra are Shaakha, Nrutt, and Ankur. Acharya Bharat defined Angika Abhinaya as Shaakha, which refers to bodily motions or activities before speaking, such as Soochna or Soochyaabhinaya. The whole body and hand performance is called Nrutt. Drama, Nrutt, and Nritya (dancing) are Abhinaya-based performing arts, according to ancient sage. Nrutt and Nritya are Angika Abhinaya with slight traces of others. These two styles are modern dance. In Abhinaya Darpana, based on Angika Abhinaya, Acharya Nandikeshwar states that dance should be a harmonic blend of song, performance, rhythm, and emotion. The song's lyrics may be brought to life using hand gestures, emotions, eye movements, and rhythmic footwork. In a dance performance, follow the hands' direction. Focus your concentration where your gaze is. My emotions should reflect my mood. Emotion will help the dance performance accomplish its purpose and engage the audience.

Gharanas of Kathak

Kathak is one of the most important classical dances of India. Kathak is said to be derived from the word katha, meaning "the art of storytelling." The Kathak dance form originated in north India. In ancient India, there were Kathakars or bards who used to recite religious and mythological tales to the accompaniment of music, mime, and dance.

Kathak is traditionally divided into three main Gharanas, each with its distinctive style and approach to performance:

Jaipur Gharana

Jaipur Gharana is supposed to be the oldest school of Kathak dance that is why it is not about one family tradition but many family's tradition is seen in Jaipur Gharana. This school of Kathak mostly get their patronage by Rajasthan Kingdoms. There is no written history found about the Kathakas of Jaipur gharana, but the earliest name that fall back to the history is of Bhanuji. He learnt Tandava dance from some saint. Bhanuji used to perform at Govindji's temple and at the Jaipur palace, he also went to other courts for his performance.

Specialities:

Jaipur Gharana represents Hindu tradition of Kathak. Demonstration of complicated Layakaries through Tatkar is a common feature of this Gharana. They give more importance to the accuracy of foot-work than the hand gestures. Besides intricate patterns of the foot work, they give attention to the execution of the bols of Pakhawaj and Tabla. Long compositions of different layakaries are their specialities. There is more piousness in their expression and for that they prefer Bhajan, Pads etc for Bhaav than Thumri.

Lucknow Gharana

Lucknow Gharana's beginning is believed from Ishwari Prasadji, who went to a village in Allahabad. The dance he brought here with him was known as Natwari Nritya. He was a great devotee of Lord Krishna; it is said that Lord Krishna came in his dream and ordered him to prepare the Bhagavata. He prepared the whole Bhagavat and also gave the training to his three sons Adguji, Khadguji and Tularamji. Ishwarji died and his wife became sati with him. These left a big impact on their sons, because of which Tularamji adopted apathy and Khadguji left dancing. Adguji had three sons Prakashji, Dayalji and Harilalji. They all got training from their father. All three brothers came to lucknow and was appointed as dancer at the court of Nawab Asafuddaula.

The time period of Nawab Wajid Ali Shah is believed as a golden period for Kathak. Music and dance got a lavish patronage in 18th and 19th centuries by such Nawabs. Thakur Prasadji had two sons Bindadinji and Kalka Prasadji, they were also court dancer. The beauty and gracefulness of Lucknow Gharana we see today is because of these two brothers.

During Muslim period, the kathak lost its Bakhti Bhaav and the dance was only done for entertainment of the kings. The kings have less interest in the stories of God and Goddesses, they wanted a dance with technical virtuosity. Hence, the kathak dancers began to focus more on nritya and Bhaav. So kathak became a graceful, decorative and expressive dance. Bhava became the foot of this Gharana and to present it they created many items such as Thumris, Nayak-Nayika bhed etc. They evolved effective expressional dance, which included ample scope to show Sanchari bhava.

Specialities:

In Lucknow Gharana more stress is being given on gestural beauty in the Tukdas and Todas than on foot work. Graceful, soft and subtle movement is its main characteristic. Main feature of this Gharana is to show Thumri Bhaav. They also perform Todas, Tukdas, Parmelus.

Costume was also different, women wear chudidaar kameez which has tighter fitting above the waist and a flare in round shape below it. This style is known as Anarkali. Accessories like a cap with a feather on it, chand a hair ornament and a bandi or small waist coat. A belt made up of Zari or precious stones is worn on the waist.

Banaras Gharana

The third Gharana of kathak which is not known much is Banaras Gharana or Janki Prasad gharana. He was one of the brothers of famous Tabla player Pandit Ramasahaya, who is considered as founder of Banaras school of table. Janki prasadji's chief disciple was Chunilalji.

Speciality:

These gharana gave importance to the bols of pure dance. In Banaras gharana more focus is done on tuning of bols by feet. In the 'tighda dig dig' the other dancers strokes the feet four times, they strokes six times for more accurate sound. Perfect Chakradhar Gats

Kathak Technique

The Kathak dancer has been a solo dancer. Here dancer is presented not as an actor but as a narrator. The form of the dance has also undergone many significant changes during the last few years.

Kathak is a classical dance form. The basic stance of the foot is the samapāda.

Kathak is two-dimensional in character. Especially when pirouettes are executed, it is along a central vertical median from which no shifts or deflections take place. The human form is conceived of as a straight line and there are very few deviations from the vertical median or the Brahmasutra. The weight of the body in the initial stances of the dance is equally placed and the knees are not flexed. The feet, in this position, are invariably in the sama pada, the first sequence is also executed in the sama pada position. The complex foot-work can be executed precisely only through a delicate balance of weight on the flat foot. When the Kathak dancer moves in front, she does not place the anchita foot forward (heel on the ground) or the kunchita foot (toe on the ground) she places the flat foot forward lightly, carrying the weight of the body along rather than shifting the weight tersely. Tattakara in Kathak is the ability of the dancer to execute a variety of rhythmic patterns (jatis) on a basic metrical cycle (tala)

The characteristic feature of the dance style is its jumps and pirouettes. Chakkars or bhramarīs are the important elements of this dance form. These are the utplavanas and bhramarīs in the Nāṭyaśāstra. The cāris such as svastika, ūrdhvajānū, vidyudbhrāntā are all seen in the paintings related to Kṛṣṇa and Gopis, which are the main thematic elements of Kathak recitals and are widely used in various techniques.

Thāṭ which is done in all the gharanas is an initial stance in which the dancer stands with the body firm and upright the right arm bent at elbow and the hand resting on the waist and the left raised a little over. The dancer stands with his feet crossed with the right slightly bent and only the toes touching the ground.

The dancer starts with the rhythmic graceful movements of the aṅgas and the upāṅgas such as eyes, eyebrows, neck, chest and shoulders, while the musicians play at a medium tempo in a relaxed mood. The extensive use of the upangas of face is seen mainly in lukhnow gharana. It is a sort of warming-up for the full and scintillating dance, which is to follow. That is followed by stylized walk. The Nitta portion Gat is taken from the word gait, which means walk showing abstract visually beautiful gaits or scenes from daily life. Kavit is a poem set on a time-cycle in which the dancer will perform movements that echo the meaning of the poem.

The structure of a conventional kathak performance tends to follow a progression in tempo from slow to fast, ending with a dramatic climax. A short danced composition is known as a tukra, a longer one as a tora. There are also compositions consisting solely of footwork. All compositions are performed so that the final step and beat of the composition lands on the sama or first beat of the time-cycle. Most compositions also have bols (rhythmic words), which serve both as mnemonics to the composition and whose recitation forms an integral part of the performance.

A typical performance of kathak unfolds gradually through several stages, each stage establishing a tempo and dynamic quicker and more intense than the last. The slow introductory invocations to the gods are followed by expressive pieces that rely on the art of suggestion like *gatnikās* where the dancer hints at a series of animal or human characters using *chals* and poses, *gatbhāv*, storytelling, performed in *dhrut* tempo. Technical virtuosity in the form of footwork is usually reserved for the very fastest tempo, and dancers often enter into playful rhythmic competition with their *tabla* accompanists in the form of a duet (*jugalbandi*) where one imitates the other. *Cāris* like *samapāda*, *bhramarī*, *vidyudbhrāntā* and *karaṇas* like *līnaṃ*, *vṛścikam*, *ghūrṇitam* and *apakrāntā* of *Nāṭyaśāstra* can be identified in this style. However, generally the reeling movements and gaits are in *samasthāna* in kathak. Kathak has some traces of *kaṭibhrāntam karaṇa* of *Nāṭyaśāstra*.

“Abhinavagupta recommending this *karana* for *tala yati* reveals a continuity of thought that exists as seen in the present kathak dances in which the whirls are particularly used in *yati* patterns.”

In Kathak, the *abhinaya* portions have evolved out of many dance traditions known to central India. To the accompaniment of the song the dancer presents meaning through gesture. A collection of *Sahitya* (literature) of the dance-style from scattered sources in Central India would perhaps bring to light a sizeable literature of the dance -The *Sahitya* gave way to the abstract playing on the *sarangi* of the recurrent melodic line without the words.

Kathak conceives of *abhinaya* under two broad headings. The first is known as the *gatabhava* or just *bhava* and the second as *abhinaya* proper. The *gatabhava* is executed without the help of words. The dancer makes another entry into the acting arena by what is known as the *gatapalta* and *gatanikas*. After this entry she presents very brief pieces based on the life of Krishna and the *gopis*.

The principle of the transitory states (*sancharibhava*) is seen at its best in the *abhinaya* proper in Closely related to the *gatabhava* is the presentation of the *nayikabheda* by the Kathak dancer. The Kathak dancer presents different types of the *nayikas* not through *abhinaya* to a song, but only the tune of the *lehara*. All the eight *nayikas* of the Indian tradition are known to the Kathak dancer and she may present them as a separate number or as different *gatas*. All these are presentations of *Bhava*, and the variations of a dominant mood could be endless.

Kathak. The *abhinaya* is performed to different types of poetic and musical compositions. The *abhinaya* was performed by the *rasadhari* dancers to the singing of the *dhrupad* and the *prabandh*. These compositions went out of vogue but were replaced by two other compositions namely the *hori* and the *dhamar*. The *hori* is a set composition of north Indian music which is usually sung to the *deepachandi tala*. The lyric revolves round the theme of the Holi festival. The *dhamar* takes its name from the *tala* of 14 beats called *dhamar* and is usually sung or performed in a mood of obeisance. The Kathak dancer also presents the *dhamar* in this manner; the learning of various rhythmical composition in the *dhamar* song and *tala* is essential for her. The great masters of the kathak dancer, Maharaj Bindadin and his brother *kalka*, were composes of *thumris*, *bhajans* and *padas*. These *bhajans* and *padas* were written specially for

the dance and it is clear from their wording that the writers were providing words for movements.

The richest part of the abhinaya number is the thumri. The musical composition has been the Kathak dancer's solid foundation for abhinaya. The Kathak dancer interprets the word, sometimes the entire line, sometimes only the word and sometimes the nuances of the word as interpreted through the vocal rendering of the thumri. In a given framework, the singer can present several variations and the dancer can also execute as many variations in the content. This makes great demands on the imaginative faculty of the dancer who has to represent, through movement, many analogies and images which communicates the basic idea contained in the word. A simple word like path can be interpreted in the appropriate context as the milky way or as the auspicious parting of a woman's hair or the path of the collyrium of her eyes etc. The rhythmic footwork is not important and even if the dancer is not sitting down and interpreting the song, there is hardly any movement of the feet. It is only through the movement of the hands, the eyes, the eyebrows etc. that the dancer presents the entire gamut of feelings and emotions possible for a particular sthayibhava. The vitality of the Kathak dance has remained undiminished because the thumri on the one hand and the tala on the other provided the dancer with solid pillars around which variations could be built in both the nritta and the abhinaya portions.

Natyashastra Talks about Ankur Abhinaya and this abhinaya is seen in the beginning of any items based on abhinaya eg Thumri or pad or Bhajan. When we talk of the Nritta aspect of the dance form we can say that Thaata which is done in the very beginning of the performance. It is as if that the body of the dancer starts dancing through this item with small movements like the sprouts coming out of the seed or the Ankura abhinaya taking place and then everything grows the compositions, variety and the movements are larger and the body expands even the laya gradually increases and thus it turns into the shakha abhinaya as the dance performance proceeds.

In abhinaya items also we gradually start with the basic and simple gesture which expresses the emotions of the sahitya. When the lines are repeated every time the varieties of emotions or the vinyas or sanchari are demonstrated thus the item grows gradually and ultimately the rasa is experienced.

Every dance style including kathak represents or uses the Angik Abhinaya of Natyashastra differently, so does kathak. Talking about kathak the first thing that comes to mind is the sound of the gunghroos and how the dancer executes the footwork in such speed along with so much variations in bols and the laya and tala are correctly maintained. While doing this the dancer uses the feet with various techniques based on Natyashastra we can say that in kathak mainly the pashni/ heel is used there is also specific use of pashva or the side of the feet for certain bols like in the bol TAKIT TAKIT DHIN for TAKIT the pashni is used and for DHIN the pashva is used. In many other bols like DHIN DHIN DHIN DHIN the pashva is used. The DIG DIG DIG DIG which is done majorly by using the heels or pashni is also a use of Kutanam chari given in Natyashastra.

Apart from these the Sarana Karna where the dancer glides with the feet like a snake with both feet completely touching ground and feet is not at all lifted is also seen in Kathak performance. As we talk of angik abhinaya many hand gestures Samyukta as well as Asamyukta are also used frequently in kathak. Usage of various eye movements as well as drishti bheda as given in Natyashastra is also seen in kathak while abhinaya items are performed.

Comparative Analysis

The three Gharanas of Kathak illustrate the versatile application of Angik Abhinaya. While the Lucknow Gharana focuses on emotive expression and storytelling, and greatly uses the upangas, the Jaipur Gharana highlights technical prowess and rhythm. The Banaras Gharana balances these aspects by weaving in spiritual narratives, demonstrating how Angik Abhinaya adapts to different thematic contexts.

Despite their differences, all Gharanas recognize the foundational role of Angik Abhinaya as articulated in the Natyashastra. The adaptability of this expressive form allows Kathak to remain a dynamic and evolving art form, resonating with contemporary audiences while preserving its classical roots.

Conclusion

Angik Abhinaya serves as a critical link between the Natyashastra and the diverse interpretations found within the Gharanas of Kathak. Each Gharana's distinctive approach to body language, gestures, and facial expressions not only enriches the narrative depth of performances but also preserves the cultural heritage of this classical dance form. As Kathak continues to evolve, the principles of Angik Abhinaya will remain integral to its expression, bridging tradition with modernity.

References:

1. Bharata Muni. *Natyashastra*. Translated by Manmohan Ghosh, 1933.
2. K. D. Sharma. *The Essence of Indian Dance*. New Delhi: Rupa Publications, 2010.
3. Dr. Sunil Kothari. *Kathak: The Dance of India*. New Delhi: D.K. Printworld, 1998.
4. D. K. Bansal. *A Study of Kathak: Styles and Techniques*. New Delhi: S. Chand Publishing, 2005.
5. www.utsavpedia.com/cultural-connections/kathak-classical-danceform-from-northern-india/
6. www.culturalindia.net/indian-dance/classical/index.html
7. <https://disco.teak.fi/asia/kathak-the-indo-persian-dance-style/>
8. <https://disco.teak.fi/asia/the-origins-of-asian-theatrical-traditions/>
9. http://chandrankantha.com/articles/indian_music/kathak.html
10. <http://en.wikipedia.org/wiki/kathak>
11. http://www.indianetzone.com/44/gharanas_kathak.htm

Pandit Arvind Parikh: A Guru of Remarkable Legacy

Dr. Nitin Parmar - Assistant Professor in Sitar

Department of Indian Classical Music – Instrumental (Sitar, Violin)

Faculty of Performing Arts, The Maharaja Sayajirao University of Baroda.

Abstract

This research paper delves into the unparalleled contribution of Pandit Arvind Parikh as a Guru in the realm of Indian classical music, particularly in sitar pedagogy. With a legacy spanning over five decades, Arvind Parikh has been instrumental in nurturing students across diverse geographies and instruments. The paper draws from my personal association as a disciple and provides insights into his teaching methodology, the impact of his tutelage, and his contributions to preserving and propagating the Etawah Gharana tradition.

Introduction

Pandit Arvind Parikh stands as a towering figure in the field of Indian classical music, not just for his musicianship but also for his role as an exceptional Guru. Beginning his teaching journey in the 1970s with a handful of students, he has, over the decades, built a legacy that now encompasses more than 45 disciples from across the globe. His students include accomplished performers and teachers proficient in Sitar, Surbahar, Shehnai, Violin, Santoor, Rudra Veena, and vocal music. Many of his students are graded artists on radio and television, contributing to the vibrancy of the classical music landscape.

This paper aims to chronicle the journey of Pandit Arvind Parikh as a Guru, exploring his teaching philosophy, methodologies, and legacy. As his disciple, I draw upon firsthand experiences and insights to present an authentic narrative of his immense contributions.

Early Days of Teaching

Arvind Parikh began his teaching career around 1970 with just four students. His passion for imparting knowledge soon became a defining aspect of his life. Despite his commitments as a businessman, he meticulously structured his schedule to dedicate substantial time to teaching. Starting with around 60 hours a month in the 1970s, his teaching commitments progressively grew, now amounting to between 80 and 100 hours monthly.

His teaching sessions, held late at night from 9:00 pm to midnight, are a testament to his discipline and dedication. His ability to balance professional, personal, and teaching responsibilities reflects an unparalleled commitment to the art.

Pedagogical Philosophy

Arvind Parikh's teaching philosophy revolves around three dimensions of musicianship:

1. **Communicative Dimension:** This aspect focuses on technical mastery over the instrument, adherence to raga grammar, raga presentation protocols, and repertoire building. It is the most tangible and transmissible dimension of his teaching.
2. **Expressive Dimension:** This involves the emotional connection with music, which requires the musician to discover and channel the source of music within.

3. **Contemplative Dimension:** The deepest dimension, involving the spiritual and philosophical aspects of music, which can only be realized through self-discovery. Here, the Guru's role is limited to providing guidance and insights.

Legacy of the Etawah Gharana

As the principal heir to Ustad Vilayat Khan's legacy, Arvind Parikh's teaching meticulously preserves and enhances the unique elements of the Etawah Gharana. Over 40 years, he has documented every aspect of his teaching, creating a treasure trove of resources for future generations. His efforts include print and digital materials that cover compositions, techniques, and ragas integral to the gharana.

Innovations in Teaching Methods

Pandit Arvind Parikh's pragmatism extends to his classification of ragas into "performance ragas" and "knowledge ragas." This classification helps students prioritize their learning and understand the practical aspects of raga presentation. His Raga-Vidya series, comprising video recordings, serves as a guide to the grammar and aesthetics of performance ragas.

Additionally, his emphasis on the bandish (composition) as a central element of raga performance underscores his holistic approach. A repository of over 400 documented bandishes, including his own compositions, stands as a testament to his commitment to preserving the wisdom of the gharana.

Methodology of Taleem

The process of taleem (teaching) under Arvind Parikh is both structured and individualized. Key aspects of his methodology include:



Technical Mastery

- **Sound Priming:** Drawing from Ustad Vilayat Khan's innovations, students are trained in techniques such as sound-priming and integrating melody with acoustic ambiance.
- **Alap-Jod-Jhala and Bandish Presentation:** His guidance ensures a comprehensive understanding of these elements, forming the backbone of raga presentation.

Raga Exploration

- **Storytelling Approach:** Arvind Parikh's approach to raga exploration follows a systematic, narrative-like structure, drawing analogies with language to create a coherent musical story.
- **Bandish Knowledge:** Emphasizing the beauty and significance of bandishes, he equips his students with a diverse repertoire to enrich their interpretations.

Use of Technology

In recent years, Arvind Parikh has embraced technology, conducting Skype sessions to reach students worldwide. This adaptation ensures continuity in learning despite geographical constraints.

Guru Purnima: A Unique Tradition

The annual Guru Purnima celebration is a hallmark of Arvind Parikh's teaching ethos. Held in different cities, this event serves as a platform for students to showcase their progress. Performances are critically evaluated, and detailed feedback is provided. These events foster a sense of community and inspire students to excel.



Impact on Students

The success of Arvind Parikh as a Guru is reflected in the achievements of his students. Many have become professional musicians and teachers, carrying forward the legacy of the Etawah Gharana. His training manuals and resources have further empowered them to teach the next generation effectively.

Personal Reflections

As a disciple, I have experienced firsthand the transformative power of his teaching. His meticulous attention to detail, profound insights, and unwavering support have shaped my musical journey. The depth of his knowledge and his ability to inspire make him a Guru par excellence.

Conclusion

Pandit Arvind Parikh's contribution as a Guru transcends the realm of music. His holistic approach, innovative teaching methods, and commitment to preserving the Etawah Gharana tradition have left an indelible mark on Indian classical music. As his disciple, I am privileged to be part of this rich legacy, and this paper is a humble tribute to his extraordinary journey as a Guru.

References:

1. Personal interactions and lessons with Pandit Arvind Parikh.
2. Documentation and teaching materials provided by Pandit Arvind Parikh.
3. Video recordings from the Raga-Vidya series.
4. Interview of students of Pandit Arvind Parikh.
5. Published interviews and articles on the Etawah Gharana and its lineage.

Development of Indian Classical Music and Gurbani Sangeet Instruments in Gharanas/taksaal Traditions

Amandeep Singh

Introduction

Indian Classical Music, an ancient and complex tradition, has evolved over millennia. It is broadly divided into two major traditions: Hindustani (North Indian) and Carnatic (South Indian) music. Gurbani Sangeet, the Sikh musical tradition, is integral to Sikh worship. The development of these musical traditions is influenced significantly by the Gharana system in Hindustani music and the Taksaal traditions in Sikh music. These gharanas/taksaal have played a crucial role in the development and diversification of musical instruments, imparting unique styles and techniques to the instruments they embraced.

This paper explores the evolution of Indian Classical Music, the role of Gharanas, and the development of Gurbani Sangeet instruments in Taksaal traditions. Evolution of Indian Classical Music

Indian Classical Music has a rich history that traces back to the Vedic period, with references found in ancient scriptures like the Sama Veda. Over centuries, this music evolved through various stages, influenced by different cultures, rulers, and musicians.

1. Vedic Period: The roots of Indian music are found in the Vedas, particularly the Sama Veda, which outlines the earliest form of musical chant. These hymns were recited in specific melodic patterns known as Samagana.

2. Post-Vedic Period: With the development of the Natya Shastra by Bharata Muni around 200 BCE to 200 CE, the theoretical foundation of Indian music was laid. This treatise elaborated on various musical scales (ragas) and rhythmic patterns (talas).

3. Medieval Period: The medieval period saw the crystallization of the two major traditions: Hindustani and Carnatic. This was a time of prolific musical composition and the development of numerous ragas and talas.

4. Modern Period: The 20th century brought about significant changes with the advent of recording technology and mass media, enabling Indian Classical Music to reach a global audience.

Classification of Instruments in Indian Classical Music

According to the instrumental traditions, its divide into different category like:

In the Hindustani music tradition, instruments are divided into four parts

1. Tatt Vadan : stringed instruments eg. Sitar, saarangi, violen etc.

2. Avanadh Vadan: An instrument covered with leather like tabla, dholak etc.

3. Sushir Vadan: Instruments played with breath from the mouth eg. Shehnai, been, flute etc.

4. percussive instruments: Cymbals played by friction or friction between metals like manjira etc.

The antiquity of Hindustani music can be estimated from the sculptures found during excavations of the Indus Valley Civilization and Mohenjodaro Civilization, several ancient veenas and the sculpture of various musical instruments. Music is found in the Vedas, Puranas, Ramayana, Mahabharata, Upanishads and ancient texts.

The Gharana System in Hindustani Classical Music: The Gharana system is a distinctive feature of Hindustani Classical Music. The term "Gharana" itself means "house" or "family." It refers to a system of social organization linking musicians by lineage or apprenticeship and representing a particular style of music.

1. Origin and Evolution: The Gharana system emerged around the 16th century to preserve and pass down musical traditions. Each Gharana developed its unique style and interpretation of ragas and talas.

2. Major Gharanas: Some of the prominent Gharanas in Hindustani music include:

- o Gwalior Gharana: Known for its emphasis on khayal singing, the Gwalior Gharana is one of the oldest. The gharana's approach and techniques have influenced many instrumentalists over the centuries. Its emphasis on melody, clarity of notes, and rhythmic intricacy has shaped the playing styles of various instruments such as the sitar, sarod, and harmonium[1].
- o Kirana Gharana: Famous for its focus on the purity of notes (swara) and slow tempo (vilambit laya). Instrumentalists influenced by this gharana strive to emulate expressive and nuanced vocal techniques in their playing, making instruments like the sitar, sarangi, and flute popular within this tradition [2].
- o Patiala Gharana: Distinguished by its lively and ornamented style of singing. Although the Patiala gharana was originally founded by Mian Kallu, it is widely acknowledged that it was Ali Baksh Khan and Fateh Ali Khan who popularised the Patiala tradition of singing and brought it acclaim and attention across the subcontinent. There is also instrument tradition as well as singing. So many instrumentalists are from Patiala reyasat like Bhai Harnam singh, Bhai kahan singh ji and Baba Sham singh ji etc.
- o Sham chaurasi Gharana: Sham Chaurasi Gharana is a vocal gharana (a family's singing style) in Hindustani classical music known for singing vocal duets. It is also known as the cradle of Drupad. They used layakari using bol-taan and tihai, fast sargam and taan patterns. Instruments commonly associated with this gharana include the sarangi and harmonium. These instruments are often used to accompany vocal performances but have also developed solo traditions within the gharana [3].
- o Bishnupur Gharana: The Bishnupur gharana (alternatively spelled Vishnupur gharana) is a form of singing that follows the dhrupad tradition of Hindustani music. He could play with ease instruments like the surbahar, sitar and esraj. He was looked upon with much veneration by his contemporary musicians including Ustad Alauddin Khan. The instrumentalists from this gharana often incorporate the complex rhythms and melodic structures found in their vocal performances into their instrumental work [4].
- o Sufiana Gharana Kashmir: The sufiana gharana of Kashmir is well-known for its distinctive musical tradition, which is both vocal and instrumental music traditions. They mostly used

the santoor instrument for instrumental and vocal performances. Pt. Bhajan Sopori has played a significant role in preserving and advancing this musical heritage. The Santoor played with mallets, produces a resonant and ethereal sound that complements the gharana's focus on subtlety and depth [5].

- o Etawah Gharana: Etawah Gharana is a North Indian school of sitar and surbahar music. It is named after a small town near Agra where Imdad Khan (1848-1920) lived. It is also known as Imdadkhani Gharana after its founder Imdad Khan. The primary instruments of the Etawah Gharana are the sitar and the surbahar. These instruments are noted for their expressive and intricate performances, blending vocal techniques (gayaki ang) into instrumental music[6].
- o Maihar Gharana: Maihar Gharana or Maihar-Senia Gharana is a gharana or school of classical music, a genre of Indian classical music originating in the northern parts of the Indian subcontinent. This school was founded by Alauddin Khan in the princely state of Maihar, now in the central Indian state of Madhya Pradesh, hence the name Maihar. It has produced some of the most celebrated musicians in these fields, including Pandit Ravi Shankar and Ustad Ali Akbar Khan, who have carried the legacy of the gharana to international stages[7].
- o Senia Gharana: The Senia Gharana is closely associated with the lineage of Miyan Tansen, one of the most revered figures in Indian classical music. The gharana was named after Misri Singh, Tansen's son-in-law, who was instrumental in developing its instrumental style [8]. This gharana is best known for its sitar and surbahar performances. The Senia Gharana emphasizes a distinctive approach that integrates complex melodic and rhythmic structures, showcasing the rich tradition of instrumental music [8]. The instrumental style of the Senia Gharana is characterized by its use of intricate ornamentation and elaborate melodic patterns. This tradition aims to emulate the nuances of vocal music, often incorporating elements such as Gamak and Meend to create a deeply expressive performance [9].
- o Indore Gharana: The Indore Gharana was established by Amir Khan, who was deeply influenced by earlier musicians like Abdul Wahid Khan. The gharana is known for its innovative approach to khayal, a genre of Hindustani classical music [10]. its emphasis on melody and rhythm has indirectly influenced instrumental performances in Hindustani music.
- o Senia-Maihar Gharana: The gharana was significantly shaped by Ustad Allauddin Khan, who integrated the Senia style's melodic and rhythmic sophistication with his own innovations. The Maihar Gharana is renowned for its performance on the sitar, sarod, and other classical instruments. The style emphasizes intricate ornamentations, profound emotional expression, and the use of traditional ragas and talas [11].
- o Senia- Shahjahanpur Gharana: • The Senia-Shahjahanpur Gharana is an amalgamation of the traditional Senia style with local influences from Shahjahanpur. This combination led to a distinctive style in instrumental music, especially prominent in the sarod [12]. The gharana is celebrated for its unique approach to playing the sarod. It emphasizes intricate

melodic and rhythmic patterns, which are a hallmark of its style [13]. This gharana has been influential in shaping the instrumental music landscape in North India, producing many esteemed musicians. The "Glimpses of Senia-Shahjahanpur Gharana" series showcases this tradition through various albums, reflecting its rich musical heritage [14].

- o Senia- bangash Gharana: The Senia-Bangash Gharana evolved from the Senia tradition, enriched by the musical innovations of the Bangash family. Ghulam Bandagi Khan Bangash, a key figure, moved from Afghanistan to India and contributed significantly to this gharana's development [15]. The gharana is renowned for its distinctive approach to playing the sarod, characterized by intricate melodic and rhythmic patterns. It has been instrumental in shaping the contemporary style of sarod performance [16]. Prominent exponents of the Senia-Bangash Gharana include Amjad Ali Khan, who represents the sixth generation of this gharana. His performances exemplify the gharana's rich tradition and excellence.
- o Lukhnow- shahjahanpur Gharana: The Lucknow-Shahjahanpur Gharana combines elements from both regions, known for its classical depth and intricate playing techniques [17]. Musicians from this gharana have made significant impacts in the field of instrumental music. Ilyas Khan, a noted sitar maestro from this gharana, exemplifies its style with performances like Raga Chhayana and Raga Kafi [18].

Influence on Musicians: The Gharana system has had a profound influence on the training and performance styles of classical musicians. It has helped preserve the diversity of musical expression within the broader framework of Hindustani Classical Music.

Gurbani sangeet The instrumental music tradition of Gurbani sangeet was born with Gur Shabad along with Bhai Mardana's Rabab, but its motif emerged not only as an independent instrument but also as an ensemble instrument. In the Gurbani Sangeet tradition it is divided into five sections. Proof of which 'Panch Bachitra*' or 'Panch Shabdi*' etc. have been used to classify instruments.

1. Tattva : Stringed instruments are called tattva saaz. It has rabab, saranda, taus, dilruba, esraj, taar-shehnai, sarangi (folk singing instrument) etc.
2. Vitatt (Fins): In the category of fins instruments come leather-covered instruments that are used to give rhythm. Among them are Mridanga, Tabla, Jodi etc.
3. Ghan (Cube): Instruments made of metal are called cube instruments. Manjira, tallis, sieves etc.
4. Mukhar: The instruments coming in this category are hollow inside which produce sound or sound by striking the mouth.
5. Sukhar: Instruments which are played by blowing are called Sukhar like flute, bansuri, shehnai etc.

Here according to the topic, Dilruba, Esraj , Taar shenai, Taus di vadan shallies, in this thesis we will discuss and important parts of these instruments about playing technique, structure

of instrument, gharanas, technical terminology, talking about instrumental music. We will be focused on both styles like Hindustani music as well as Gurbani Sangeet.

Gurbani Sangeet and Taksaal Traditions

Gurbani Sangeet refers to the singing of sacred hymns from the Guru Granth Sahib, the holy scripture of Sikhism. The music is a blend of devotional lyrics and classical ragas, deeply rooted in the spiritual and cultural life of Sikhs.

1. **Historical Background:** The tradition of Gurbani Sangeet began with Guru Nanak Dev Ji, the founder of Sikhism, who composed hymns and set them to classical ragas. Subsequent Sikh Gurus continued this tradition, enriching the musical heritage.

2. **Development of Instruments:** Traditional Sikh music employs a variety of instruments, some of which have been adapted or developed within the Taksaal (training school) traditions.

3. **Taksaal Traditions:** These are the training institutions that have preserved and propagated the musical traditions of Sikhism. Prominent Taksaals include:

- o **Damdami Taksaal:** Known for its emphasis on both musical and scriptural education. • Founded by Guru Gobind Singh Ji in the late 17th century, Damdami Taksaal serves as a center for Sikh education and training. The institution plays a crucial role in the preservation and dissemination of Sikh religious teachings. Today, Damdami Taksaal operates with several branches and continues to be a key institution in the Sikh community. It is involved in various educational, religious, and cultural activities [19]. The Taksaal focuses on imparting knowledge about the Guru Granth Sahib, Sikh scriptures, and the teachings of Sikh Gurus. It also emphasizes the practice of Sikh values and traditions [20]. They teach all string instruments.
- o **Nirmala Taksaal:** Focuses on the scholarly study of Gurbani and its musical rendition. The Nirmala Taksaal originated as a sect within Sikhism and was influenced by the Nirmala tradition, which emphasizes scholarly study and spiritual learning. It was established by Sant Darshan Singh Ji [21]. **Educational Focus:** Nirmala Taksaal is known for its emphasis on the detailed study of Sikh scriptures and philosophy. It shares similarities with the teachings of Damdami Taksaal but is not directly descended from it. **Relation to Damdami Taksaal:** Contrary to some beliefs, Nirmala Taksaal and Damdami Taksaal have different origins. While both emphasize the study of Sikhism, Damdami Taksaal was founded by Guru Gobind Singh Ji and is not a direct offshoot of the Nirmala tradition.
- o **Taruna Dal:** An important institution for the promotion of traditional Sikh martial and musical arts. Taruna Dal was a significant part of the Dal Khalsa, the collective army of the Sikhs during the 18th century. The Dal Khalsa was divided into two main sections: the Budha Dal and the Taruna Dal. The Budha Dal comprised veteran and older soldiers, while the Taruna Dal consisted of younger, more active warriors. The primary role of the Taruna Dal was to engage in offensive operations and raids. They were known for their agility and combat skills, often taking the lead in battles and skirmishes. This division allowed the Sikh army to utilize the experience of older soldiers and the vigor of younger ones effectively [22].

- o Shri Bhaini Sahib Taksaal: it is started from satguru ram singh ji after that satguru partaap singh ji then satguru jagjeet singh ji. They follow the original traditions from gurukul. They use all gurmat sangeet string instruments with keertan chaunki parampara. There are so many ustaads from Indian classical music as well as gurmat sangeet teaching both traditions.
- o Punjabi University Taksaal: Punjabi University has a full-fledged Gurmat Sangeet Department there are both Departments Gurmat Sangeet Vocal and Gurmat Sangeet Tanti Saaz Vadan . There are well-educated professors, associate professors and assistant professors teaching both keertan traditions. There are so many teachers also teaching all string instruments that belong to the Gurmat Sangeet like Rabab, Dilruba, Taus, Esraj, Saranda and percussion instruments like Tabla, Jodi, etc.
- o Javadi Taksal: which is at Ludhiana was started by Baba Sucha Singh Ji. There are so many teachers also teaching all string instruments that belong to the Gurmat Sangeet like Rabab, Dilruba, Taus, Esraj, Saranda and percussion instruments like Tabla, Jodi etc.

Role of Gharanas in Modern Indian Classical Music

Despite the advent of modern technology and changing musical tastes, the Gharana system remains relevant in contemporary Indian Classical Music.

1. Adaptation and Innovation: Many modern musicians are firmly rooted in their respective Gharanas, yet they fearlessly incorporate elements from other styles and genres, resulting in a more eclectic and versatile approach.
2. Global Influence: The Gharana system has attracted admirers and students worldwide, playing a significant role in spreading and appreciating Indian Classical Music globally.
3. Preservation of Tradition: Gharanas preserve and share their unique styles and interpretations of ragas and talas through recordings, performances, and digital media.

Conclusion

The development of Indian Classical Music and Gurbani Sangeet is a testament to the rich cultural and spiritual heritage of India. The Gharana system in Hindustani music and the Taksaal traditions in Sikh music have played crucial roles in preserving and evolving these musical forms. As these traditions continue to adapt and flourish in the modern era, they remain a vibrant and integral part of India's cultural landscape.

Sources:

1. <https://vajiramandravi.com/upsc-daily-current-affairs/mains-articles/city-of-music/>
2. https://en.wikipedia.org/wiki/Hindustani_classical_music
3. <https://saxonianfolkways.wordpress.com/2013/09/23/gharanas-of-india-the-shaam-chaurasi-gharana/>
4. <https://nadsadhna.com/indian-music/sitar-gharanas/bishnupur-gharana/>
5. <https://www.greaterkashmir.com/todays-paper/op-ed/the-saint-of-santoor/>
6. <https://www.parampara-sg.org/imdadkhani-gharana>
7. <https://nadsadhna.com/indian-music/sitar-gharanas/mai-har-gharana/>

8. <https://nadsadhna.com/indian-music/sitar-gharanas/senia-gharana/>
9. <https://raga.hu/en/jaipur-senia-gharana-2/>
10. https://en.wikipedia.org/wiki/Indore_gharana
2. https://www.sureshvyas.com/my_gharana.htm
3. <https://sarodia.com/>
4. <https://www.bihaanmusic.com/product.php?pid=570>
5. <https://gaana.com/album/glimpses-of-senia-shahjahanpur-gharana-vol-8>
6. <https://raga.hu/en/senia-bangash-gharana-2/>
7. <https://raga.hu/en/instrumental-gharanas/>
8. <https://www.youtube.com/@lucknow-shahjahanpur-ghara7790>
9. <https://southasiacommons.net/artifacts/5808033/hindustani-instrumental-sitar/6572343/>
10. <https://www.damdamiaksal.com/>
11. https://en.wikipedia.org/wiki/Damdami_Taksal
12. https://www.instagram.com/nirmal_taksal/
13. <https://academic.oup.com/book/3601/chapter/144897298>

Bibliography

Grantha and Kosha:

1. Sahib Singh (Prof.), Sri Guru Granth Sahib Darpan (Pothi 1st to 10th), Raj Publication, Jalandhar.
2. Kanh Singh Nabha (Bhai), Mahan Kosh (Guru Shabad Ratnakar), Department of Languages, Punjab, Patiala, 1976.
3. Gurnam Singh (Dr.), Adi Granth Rag Kosh, Pavitra Pramanak Publications, Patiala, 1983.

Thesis and Dissertation:

1. Paramjeet singh, Gurmat Sangeet Mei Paryukt Vaadh Evam Unki Vadan Shally ka Parivartit Swaroop, Prof. Dr. Saroj Ghosh, Punjab university Chandigarh, 2006.
2. Reena, Gurmat Sangeet ki Vadan Parampra ka Vishleshnatmak Adhyan Tantric Vadeyon ke Sandharab Mein, darshan singh, Punjab university, Chandigarh, 2006.
4. M.Phil/MA Dissertation: Prabhdeep singh, Dilruba Saaz Da Sarupgat Ate Shalligat Adhiyan, Navjot kaur kasel, punjabi university Patiala.
5. Ranjit singh, 20vi Sadi De Tanti Saaz Vjaun Vale Parmukh Keertankara Da Gurmat Sangeet Prati Yogdaan, Navjot kaur kasel, punjabi university Patiala 2017.

Punjabi books:

1. Gurnam Singh (Dr.), Punjabi Musician, Punjabi University, Patiala.
2. Tara Singh (Prof.), Surjit Kaur, Vadan Kala, Punjabi University, Patiala, 1975.
3. Narula, Darshan Singh (Dr.), Music: Theory and Aesthetics, Punjabi University, Patiala, 1998.
4. Gurmati Sangeet Par hunTaq Milli Khoj (Parts 1 to 5), Chief Khalsa Diwan, Amritsar, 1958.
6. Varinder Kaur Padam (Dr.), Musicology of Gurmat Sangeet, Amarjit Publication, Patiala, in reference to Gurmat Sangeet musical instruments, 2005.

Hindi books:

1. Veena Sharma (Mrs.), Hindustani Sangeet Mei Tantra Vaadkon ka Yogdaan, Kanishka Publishers Distributors, New Delhi, 2008.
2. Arun Mishra (Dr.), Bhartiye kanth Sangeet Aur Vadeya Sangeet, Kanishka Publishers, New Delhi 2002.
3. Navjot Kasel (Dr.), Vadan Sangeet Da Shastriye Paripekh, Kanishka Publishers, Delhi, 2009.
4. Lal Mani Mishar (Dr.), Bharatiya Sangeet Vadya, Sangeet Patrika, 1995.
5. Kamlesh Saxena (Dr.), Sangeet Nikunz, Radha Publications, New Delhi.

Pandanallur Bani of Bharatanatyam dance

Dr. Jalpa V. Patel – Assistant Professor

Department of Dance, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda.

The different banis or styles of Bharatanatyam have common roots which are based in ancient texts like Natyashastra and Abhinaya Darpana. Mostly the Banis are named after the village of the Guru. The different styles are mostly differentiated in the nritta aspect by presentation of adavus, body movements, Utplavanas, nadai etc. The difference is also in the presentation of abhinaya and the predominant rasas that are used, that is the nritya aspect of Bharatanatyam dance. The differences are also seen in the composition of music in different styles which also depends on the region and the culture of the region.

The main Banis of Bharatanatyam are as follows:

- Thanjavur
- Pandanallur
- Mysore
- Kanchipuram
- Mellatur
- Vazhuvur
- Kalakshetra

Some scholars and Gurus also recognize Baroda style as a style of Bharatanatyam dance style which is taught in Department of Dance, Faculty of Performing Arts, The Maharaja Sayajiroa University of Vadodara.

Pandanallur Bani:

Meenakshi Sundaram Pillai established Pandanallur Bani of Bharatanatyam dance style. He belonged to the village Pandanallur. He was born on September 22, 1868. Meenakshi Sundaram Pillai spent his childhood and youth in Tanjore. Meenakshi Sundaram Pillai was Nattuvanar who belonged to the traditional family of musicians in the state of Tamilnadu in the family of Suryamurty Nattuvanar. Suryamurty was a renowned musician and scholar. He was a descendant of the Tanjore Quartet. His mother was the daughter of Ponnaihi Pillai of the Tanjore Quartet.¹

He received his initial training in dance and music from Kumaraswamy Nattuvanar. Kumaraswamy Nattuvanar was his aunt's son. He took advance training in the theoretical and practical aspects of dance and music from Mahadevan Pillai. Mahadevan Pillai was his uncle and Shivanandam's son. (Shivanandam of the Tanjore Quartet). Hence, he took training from the descendants of Tanjore Quartet, He also took training from Venkataswamy Kadiyar of Sendalur.

He was a great Nattuvnar, musician and singer. He was proficient in Violin and Mridangam also. The credit of establishment of Pandanallur School of Bharatanatyam goes to him. He popularized Bharatanatyam while maintaining the traditional form.

He insisted on neatness of Adavu and Angashudhi. Therefore his style was more attractive. He was very creative. He choreographed a number of krutis in Bharatanatyam dance style. Credit of choreographing Tanavarnams, that were meant for a musical composition exclusively for singing in Karnatic music concerts, goes to him. He always respected and co-operated with his contemporary Nattuvnars. He invited famous Nattuvanar Arunachalam for teaching Lasya to his disciples. He used to invite renowned Nattuvnars time to time for lectures and demonstrations for the benefit of his disciples. During the Anti-Natch movement he worked to revive, preserve and propagate the dying art and trained and polished top Bharatanatyam dancers who later on became a legend and great gurus. He used to train his disciples and even Devadasis at his residence.²

He migrated to Pandanallur after his marriage to Kalyani who was his Guru's daughter. The first generation of Bharatanatyam dancers like Tiruvalputur Rajalakshmi, Tangachi Ammal, Sabaranjitam, Chokkalingam Pillai, Kubernath Tanjorkar, Mrinalini Sarabhai, Rukmini Devi, Ram Gopal, Tiruvalaputur Swaminatha Pillai, Tara Chowdary, Shanta Rao and many more were trained under his expert guidance. Rukmini Devi Arundale invited him to teach in Kalakshetra. Therefore he came to Madras in 1934.

The credit of world wide popularity of Bharatanatyam goes to the pioneering gurus like Meenakshi Sundaram Pillai. He was honoured with the 'Natya Kalanidhi' in 1943 by Jagannatha Bhakta Sabha of Madras. He had five daughters and a son. His son was Muttaiah Pillai who taught dance in Bangalore. He lost his eye sight and had hearing problems in the old age. He also suffered from asthma. He died on 14th October 1954, at the age of 85 years. The style that Meenakshi Sundaram (1869 – 1964) Pillai taught came to be known as Pandanallur bani of Bharatanatyam.

Unique aspects of Pandanallur Bani of Bharatanatyam:

The Pandanallur style of Bharatanatyam has very rich variations of adavus. The set of adavus are of a very varied nature. The linings and geometry is very important in Pandanallur style. A lot of prominence is given on the symmetry and precision of linings, clarity of hastas and purity of technique in this bani. Music is very rich in this style. Complex rhythmic permutations is a unique feature of this style. In this bani arms are kept wide while doing the abhinaya. A lot of importance was given to anga shudham and araimandi in this bani. Natya dharma is given a lot of importance in this style. The expressions are subtle. Expressions are not too loud or over dramatic. The kulluku nadai is a special feature in all the abhinaya items. To cover the stage with graceful movements was also an important characteristic of Pandanallur Bani. To have a pleasant smile and also be relaxed while dancing was stressed in this bani. In Pandanallur style the body had to lean forward from waist upward. The Pandanallur gurus recommended the Margam format over thematic presentations. There is a gentler approach to footwork. Some eminent teachers/performers of the Pandanallur style are Pandanallur Jayalakshmi, Sabaranjitam, Pandanallur Pandian, Alarmel Valli, Meenakshi Chitharanjan, etc.³

References:

- 1) Bajpai, Gyanendra, Dutt. 'Text Book of Dance', Kanishka Publishers, Distributors, New Delhi 110002 2014. ISBN: 978-81-8457-617-7, Page no156, 157
- 2) Patel Jalpa, "Contribution of Shri Kubernath Tanjorkar, Late Smt. Anjali Merh, and Professor C.V. Chandrashekhhar in the Development of Bharatanatyam Dance" PH.D submitted to, Faculty of Performing Arts, The M.S.University of Baroda, January 2022, Chapter 4.
- 3) Khokar, Ashish. Paper 3, Module '12 BANI-S (SCHOOLS) OF BHARATANATYAM', flibnet.ac.in/epgpdata/uploads/epgp_content/S000451PA/P001529/M017834/ET/1481176698P3M12TEXT.pdf on 30 th July 2024.

The Evolution of Khayal Singing in Bishnupur Gharana: A Historical Perspective

Naren Chakraborty - Research Scholar

Dr. Rajesh Kelkar – Research Guide & Head

Department of Indian Classical Music - Vocal,

Faculty of Performing Arts, The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Abstract

The Bishnupur Gharana is one of the oldest and most distinctive traditions of Indian classical music, with a rich history rooted in the Dhrupad tradition. Renowned for its unique stylistic approach, this gharana has played a significant role in preserving and shaping Khayal singing in the eastern part of India. This article explores the historical evolution of Khayal singing in the Bishnupur Gharana, its distinct characteristics, pedagogical practices, and contributions to the broader landscape of Hindustani classical music.

Keyword: Bishnupur Gharana, Khayal Singing, Indian Classical Music, Gharana, Raga, Vocal Tradition, Khayal Performance, Musical Legacy, Khayal Evolution.

Introduction

The Bishnupur Gharana, originating in the quaint town of Bishnupur in West Bengal, holds a distinguished place in the history of Indian classical music. Established during the reign of the Malla kings, this gharana became a vibrant cultural center, thriving under royal patronage. While its roots lie in the Dhrupad tradition, the Bishnupur Gharana gradually incorporated Khayal singing, blending its principles while maintaining a unique identity. This evolution mirrors the broader shift in Hindustani classical music, where Khayal gained prominence as the dominant form in the 18th and 19th centuries.

This article explores the historical journey of Khayal singing within the Bishnupur Gharana, delving into its origins, growth, and modern-day relevance. It also highlights the gharana's teaching traditions, notable artists, and the integration of local cultural influences into its Khayal repertoire.

Historical Background of Bishnupur Gharana

In the history of Indian classical music, the Bishnupur Gharana stands as a prominent and distinguished tradition. This is Bengal's sole indigenous gharana, rooted in the Dhrupad style. If we trace back to the composition of Sri Krishna Kirtan in the 15th century, the practice of music in Bishnupur spans nearly 600 years. The region already had a vibrant musical environment due to the practice of storytelling through Katha-Kirtan. However, classical music as a distinct tradition did not emerge until the time of the gharana's founder, Adiguru Ramshankar Bhattacharya (1761–1853). Over the centuries, more than a thousand accomplished musicians have left their mark on the Bishnupur Gharana. To understand the roots of Bengal's raga music, one must look to this gharana. Additionally, it served as a key influence for Rabindranath Tagore's Dhrupad-style compositions in Rabindra Sangeet.

In Bishnupur, the spread of Gaudiya Vaishnavism was significantly influenced by Srinivas, a close companion of Narottam Das. Narottam Thakur, during his stay in Vrindavan, studied Dhrupad for six to seven years under Haridas Swami, the guru of Tansen. Later, Srinivas, along with Narottam and Shyamananda, transported sacred scriptures from Vrindavan to Bengal to propagate Gaudiya Vaishnava teachings. However, near Bishnupur, in a village called Gopalpur, the scriptures were stolen. Eventually, King Bir Hambir of the Malla dynasty returned the stolen texts to Acharya Srinivas, who, in turn, initiated the king into Vaishnavism and decided to settle in Bishnupur. Kirtan and storytelling (Kathakatha) played a pivotal role in the promotion and dissemination of Gaudiya Vaishnavism.

The development of music in Bishnupur occurred in parallel with the rise of Gaudiya Vaishnavism. Narottam Das's classical kirtans were introduced to Bishnupur through the efforts of Srinivas. According to Dr. Sukumar Sen, regular kirtan performances became integral to the royal households of Bishnupur. Meanwhile, Vrindavani storytelling was rooted in the classical traditions of Marg Sangeet. These classical kirtans and narratives formed the probable foundation of Marg Sangeet in Bishnupur .

Origins of Bishnupur Gharana

During the reign of Mughal Emperor Aurangzeb (1659–1707), Islamic orthodoxy reached its peak. Many distinguished artists and intellectuals left his court during this period. According to popular accounts, Ustad Bahadur Khan, a descendant of Tansen, and Mridang player Pir Bax left the Mughal court in Delhi and sought refuge in Bishnupur, under the patronage of King Raghunath Singh II (1702–1712) of the Mallabhum kingdom. Ustad Bahadur Khan was appointed as the court musician there.

Pandit Ramshankar Bhattacharya (1761–1853) is often considered a disciple of Ustad Bahadur Khan and is regarded as the founding figure of the Bishnupur Gharana. This suggests a connection between the Bishnupur Gharana and the Senia Gharana. However, there are significant disagreements on this point. Musicologist Sri Dilip Kumar Mukhopadhyay analyzed historical timelines and argued that Bahadur Khan arrived in Mallabhum before 1707, while Ramshankar Bhattacharya's active years began 54 years later.

According to Mukhopadhyay (1963), a master musician from the Mathura-Vrindavan music tradition, known locally as "Panditji," visited the court of Raja Chaitanya Singh (1748–1801) of Bishnupur during a pilgrimage to Puri. During his stay, he inspired the young singer Ramshankar Bhattacharya, the son of the royal scholar Gadadhar Bhattacharya. On his return journey, the Pandit stayed in the court for two years, teaching Ramshankar the Dhrupad style.

An alternative theory is presented by musicologist Satyakinkar Bandopadhyay in his book *Bishnupur Gharanar Prakrit Itihas O Ragaruper Sothik Parichay*. He argued that Ramshankar Bhattacharya received training from a renowned Dhrupad singer from the western regions and later accompanied him for further training. Subsequently, Ramshankar learned Khayal and Tappa from another Ustad and then returned to Bishnupur.

Although debates persist regarding Ramshankar Bhattacharya's teacher, there is no doubt that he laid the foundation of the Bishnupur Gharana.

Characteristics of the Bishnupur Gharana

Dhrupad is one of the oldest forms of Indian classical music. The term "Dhrupad" is derived from the word "Dhruvapada," where "Dhruva" signifies the fixed, steady, eternal, and truthful, and "Pada" refers to song or composition. The roots of Dhrupad can be traced back to "Dhruvaprabandha" or "Prabandhagiti."

Dhrupad is characterized by its slow, solemn, and profound nature, blending spiritual depth with royal grandeur. In ancient times, the language of Dhrupad reflected spiritual and divine magnificence, often serving as hymns of praise to deities. During its golden age, it reached unparalleled heights of excellence and popularity. However, over time, its themes and language became lighter, shifting to the celebration of seasons, nature, and royal encomiums. This gradual transition led Dhrupad to lose some of its original status and appeal.

During Emperor Akbar's reign, four styles of Prabandhagiti lyrics were prevalent: **Gaurhar, Khandar, Dagar, and Nauhar**. According to Pandit Sujit Gangopadhyay of the Bishnupur Gharana, the Dhrupad tradition of Bishnupur shares certain similarities with the **Dagar Bani** of Dhrupad. In Vrindavan, Swami Haridas's disciples practiced Dagar Bani Dhrupad, known for its enchanting, tender, and emotionally rich expressions, often infused with sweetness or pathos.

The Malla kings of Bishnupur, who were devout Vaishnavas and temple enthusiasts, played a pivotal role in supporting the Bishnupur Gharana. They built nearly 150 temples where music was an integral part of divine worship. Consequently, the Dhrupad tradition of the Bishnupur Gharana emphasizes devotion and love, distinguishing itself through a simpler, less ornamented style compared to other gharanas, reflecting its spiritual and aesthetic focus.

In this tradition, the raga is initially introduced through a contemplative exploration using *nom-tom*, evoking its meditative essence. This is followed by a rendition of *Dhrupad* in *chautal* with *pakhawaj* accompaniment. The distinguishing feature of this gharana is its emphasis on devotion and surrender, rather than showcasing ostentation or mastery. The primary aim of Dhrupad, which is the worship of the divine, has been profoundly realized within the Bishnupur Gharana. To this day, the Dhrupad of the Bishnupur Gharana continues to preserve its pure expression of divine love and devotion.

The Guru-Disciple Tradition of the Renowned Musicians of Bishnupur Gharana

The Bishnupur Gharana, under the guru-disciple tradition, evolved primarily in vocal music with a focus on Dhrupad, Dhamar, Tarana, Khayal, Tribhat, Chaturang, Tappa, Thumri, and in instrumental music with the emphasis on Veena, Surbahar, Sitar, Esraj, Jal Tarang, Nayas Tarang, Mridangam, and Pakhawaj. Ramshankar Bhattacharya (1761-1853), a key figure in the gharana, initiated Dhrupad compositions in Bengal, and under his influence, Khayal music began to take shape in Bishnupur. Ramshankar lived for ninety-two years and, during his long life, played a significant role in shaping the unique outline of Bishnupur Gharana.

Among his brilliant and esteemed disciples were his son Ramkeshav Bhattacharya, Kshetramohan Goswami, Anantalal Bandopadhyay, and Yadubhatta (Yadunath Bhattacharya). While Ramshankar himself resided in Bishnupur, his disciples gradually spread across various

parts of Bengal. Later, the responsibility of the gharana was taken up by renowned musicians such as Radhika Prasad Goswami, Ramprasanna Bandopadhyay, and Gopeshwar Bandopadhyay. The tradition continued with figures like Surendranath Bandopadhyay, Satyakinkar Bandopadhyay, Jnanendra Prakash Goswami, Gokul Nag (Sitar), Ashesh Bandopadhyay (Sitar, Surbahar, Esraj).

Among those who gained fame in playing the Mridangam were Jagatchand Goswami, Nrityananda Goswami, Kirtichandra Goswami, Jagannath Mukhopadhyay, Sripati Adhikari, and Ishwar Chandra Sarkar.

Contributions of the Musicians of Bishnupur Gharana to Indian Music

Ramkeshav Bhattacharya (1808-1850) was the first to spread the music of Bishnupur Gharana beyond Bishnupur, expanding its reach to Kolkata, Cooch Behar, and other parts of Bengal. Apart from his expertise in Dhrupad, he was a talented Esraj player and introduced the Mayurmukhi Esraj, also known as the Taus, in Bishnupur.

Musicologist Ramshankar Bhattacharya's disciple, 'Sangeet Nayak' Kshetramohan Goswami (1823-1893), established a strong reputation in Kolkata's music community by the age of 35. Maharaja Jatindramohan of Pathuriaghat appointed him as a singer at his music assembly, where Kshetramohan also became a disciple of the renowned Veena player Lakshmikanta Mishra. In 1867, Kshetramohan, along with his guru, organized a large-scale music conference in Kolkata where musicians from across India shared their views on music. Drawing from these perspectives, Kshetramohan compiled Indian ragas in a structured form in his research book, *Sangeet Sar*. He also wrote valuable works such as the notation of *Gitagovinda* (Jayadeva's song), *Kantakoumudi* (a collection of notations for Dhrupad, Khayal, and Tappa), and *Ashurajani Tattva* (the first Bengali text on Esraj teaching). His disciples, such as Shourindramohan Thakur, Kaliprasanna Bandopadhyay, and Krishnadhan Bandopadhyay, became well-known singers of the Bishnupuri style.

Sangeet Keshari Anantalal Bandopadhyay (1832-1896) followed the teachings of his guru Ramshankar Bhattacharya, dedicating his life to teaching Bishnupur Gharana's music to numerous disciples while staying in Bishnupur. He served as the court singer under Maharaja Gopal Singh and later Maharaja Ramkrishna Singh of the Malla dynasty, even when the kingdom was in decline. Despite offers from various kings, he chose to stay true to his guru's path. His notable students included Ramprashanna Bandopadhyay, Gopeshwar Bandopadhyay, Surendranath Bandopadhyay, Radhika Prasad Goswami, and others.

Jadunath Bhattacharya (1840-1883), who later became a revolutionary figure in Indian classical music under the name 'Tanraj Ranganath Jadubhatta', began his musical journey through Bishnupur Gharana. He was initially trained by his father Madhubhatta in sitar, surbahar, and pakhawaj, before learning Khanda Rabani Dhrupad under Ganganarayan Chattopadhyay in Kolkata. Over time, he studied other gharanas in Delhi, Agra, Lucknow, and Benares. Jadubhatta was not only renowned for Dhrupad but also as a famous pakhawaj player, composing numerous high-quality compositions in Bengali and Hindi Dhrupad. His compositions became a major influence on Rabindranath Tagore's Brahmsangeets. Tagore described him as an unparalleled master of his craft.

Rabindranath's teacher, Radhikaprasad Goswami (1863-1924), synthesized the styles of Bishnupur Gharana, Khanda Rabani Gharana, and Betia Gharana. He studied initially under Anantalal Bandopadhyay and Dinabandhu Goswami of Bishnupur, later receiving Khanda Rabani training under Jadubhatta in Bishnupur and Kolkata, and Betia Gharana lessons from renowned gurus Shivrinarayan Mishra and Gurupasad Mishra. These three gharanas contributed to his vast musical repertoire. He also served as the music teacher for the Brahmo Samaj under Devendranath Tagore's invitation and taught the children of the Tagore family. Tagore praised his ability to bring a special rasa into his music, going beyond technical mastery.

Sangeetacharya Ramprashanna Bandopadhyay (1871-1929) was trained in Dhrupad, pakhawaj, and tabla by his father Anantalal Bandopadhyay. He later received Dhrupad training from Gopalchandra Chakraborty and became famous for his Bishnupuri style of singing. He studied sitar under the legendary Mohammed Khan of Bundelkhand and mastered it with two fingers. His renown spread as he composed *Sangeet Manjari* in 1893, compiling flawless notations for Dhrupad, Khayal, Tappa, and Thumri for general public education. He also wrote several other influential works, including *Mridanga Darpan*, *Esraj Tarang*, and *Tabla Darpan*.

Anantalal Bandopadhyay's second son, Gopeshwar Bandopadhyay (1880-1963), began his music education under his father and later studied Dhrupad, Khayal, and Tappa with the Betia Gharana guru Gurupasad Mishra. Despite training in Betia Gharana, he became famous for his Bishnupuri style throughout India and received titles such as 'Geetsamrat' and 'Sangeet Nayak'. Tagore honored him with the title 'Swar Saraswati', and he was awarded the titles 'Tanraj' and 'Surraj' by the Maharajas of Nara Jhol and Kuchiyakol. He composed numerous songs in Bengali and Braj Bhasha, enriching Indian music literature with works like *Sangeet Chandrika*, *Bharatiya Sangeet Er Itihas*, *Bahubhasha Geet*, *Sangeet Lahari*, *Geet Mala*, *Tan Mala*, *Geet Darpan*, and *Gopeshwar Geetika*. He was honored with the 'Deshikottam' title by Visva Bharati in 1961 for his contributions to music.

Anantalal Bandopadhyay's third son, Surendranath Bandopadhyay (1886-1972), was a prominent artist of the Bishnupur Gharana, mastering Dhrupad, Dhamar, and Tappa in vocal music under his elder brothers Ramprashanna and Gopeshwar Bandopadhyay. In instrumental music, he learned sitar, surbahar, and esraj from his elder brother Ramprashanna. He was also skilled in nasatarang, naukatarang, and pakhawaj. He prepared notations for many of Rabindranath's songs, earning him the title of 'Notation Wizard' from Tagore. Surendranath was also a prominent teacher at the Brahmo Samaj, and served as a court musician at the royal courts of Bardhaman and Maharaja Jatindramohan of Kolkata. He created the ragas 'Sureshwari' and 'Gandhi' and authored several influential works, including *Geet Parichay*, *Esraj Mukul*, and *Sitar Shiksha*.

Satyakinkar Bandopadhyay (1900-1980) was a rare talent in music. He learned Dhrupad, Dhamar, Khayal, Tappa, Thumri, and sitar from his uncle Gopeshwar Bandopadhyay. He was also proficient in playing various instruments, including flute, surbahar, veena, esraj, banjo, pakhawaj, and jal tarang. He composed over a hundred Khayals in Bengali, helping popularize the form among Bengali speakers. He also wrote valuable works like *Sangeet Mukur*, *Sangeet Gyan Pravesh*, *Bangala Bhashay Uchchanga Khayal*, and *Geet Chalangika*.

Another notable disciple of Ramprashanna Bandopadhyay was Gokul Chandra Nag (1906-1983), who was renowned for spreading the Bishnupur Gharana across India. Though primarily a sitar player, he mastered Dhrupad, Khayal, Esraj, and nasatarang. Between 1934 and 1936, he traveled across India with Uday Shankar's dance troupe and taught sitar to the young Ravi Shankar, whose sitar style was greatly influenced by Gokul Chandra Nag.

Knowledgeable and skilled musicians like Jyarnendra Prasad Goswami (1902-1945), Asha Chandra Bandopadhyay (1920-1992), and Ramsharan Mukherjee, who founded the Ramsharan Music School in Bishnupur in 1885 (later developed into the Ramsharan Music College in 1943), have continued the legacy of Bishnupur Gharana, preserving and transmitting its rich musical traditions.

Current Status of the Bishnupur Gharana

Every year, the town of Bishnupur hosts the "Surayajna," a continuous 24-hour classical music event. This tradition was started in 1988 by the renowned musicologist Amar Nath Gangopadhyay. The "Surayajna" will complete thirty years in 2019. Currently, over 250 classical musicians participate in this event.

Additionally, a two-day "Dhrupad Utsav" is held annually, where Dhrupad artists from various parts of the country gather. The annual Dhrupad workshop also takes place, with over 200 participants in the most recent session. The "Bishnupur Utsav," held from December 27th to 31st every year, also celebrates the Bishnupur Gharana.

Prominent musicians who currently represent and carry forward the Bishnupur Gharana include Amiyaranjan Bandopadhyay, Nihararanjan Bandopadhyay, Monilal Nag (sitar), Devabrata Singh Thakur, Shantanu Bandopadhyay, Sujit Gangopadhyay, Sunil Kabiraj (esraj), Jagannath Dashgupta, Sebok Chattopadhyay, Shib Prasad Goswami (pakhawaj), Bhamapad Chakraborty, and others. Many students from distant places come to them to learn the Bishnupur Gharana style.

At the Ramsharan Music College in Bishnupur, both vocal and instrumental music of the Bishnupur Gharana are taught. The course lasts six years—four years at the school level and two years at the college level. Upon completion, students are awarded the title of "Sangeet Tirtha."

Conclusion

The Bishnupur Gharana's journey from its roots in Dhrupad to its distinctive interpretation of Khayal exemplifies the dynamic nature of Indian classical music. By blending tradition with innovation, this gharana has enriched the Khayal repertoire, leaving an indelible mark on the musical landscape. Preserving and promoting this heritage is essential to ensuring its continued relevance in the ever-evolving world of classical music.

References:

1. Chakraborty, Manas. Bishnupur Gharana: A Cultural Odyssey. Kolkata: Sangeet Academy Press, 2005.

2. Goswami, Jnanendra Prasad. Ragas and Rhythms of Bishnupur. Bishnupur: Classical Music Archives, 1998.
3. Deshpande, Vamanrao. Indian Musical Traditions: Gharanas and Their Contribution. Delhi: National Publishing House, 1980.
4. Roy, S. Music of Bengal: A Historical Perspective. Kolkata: Eastern Literary Publications, 2010.
5. Banerjee, S. Gurus and Disciples: The Oral Tradition of Hindustani Music. Delhi: Heritage Publishers, 2017.
6. <https://www.sahapedia.org/bhaarataya-saasataraya-samgaitaera-baisanaupaura-gharaanaa>

Aesthetics of Gharanas of Tabla: A brief study

Dhananjay Vekariya - Assistant Professor

Prof. Gaurang Bhavsar – Research Guide

Department of Tabla, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda.

Introduction

In the vast landscape of Indian classical music, the concept of "Gharana" occupies a significant place, especially in the realm of percussion instruments like the Tabla. A Gharana, in its essence, is a distinctive style or school of music that is handed down through generations, with each Gharana possessing its unique aesthetics, techniques, and repertoire. This paper aims to explore the beauty of different Tabla Gharanas, tracing their origins, characteristics, and contributions to the world of music.

Keywords: Gharana, Tabla, Aesthetics, Indian Classical Music

Brief Introduction of All Gharanas of Tabla

The Tabla, a prominent percussion instrument in Indian classical music, has several Gharanas, each with its distinct style and tradition. The main Tabla Gharanas are:

Delhi Gharana

The Delhi Gharana, believed to be the oldest, was founded by Siddhar Khan Dhadi in the 18th century. This Gharana emphasizes clarity of sound and precision, with a focus on complex compositions and intricate finger movements.

Ajrara Gharana

Founded by Kallu Khan and Miru Khan in the early 19th century, the Ajrara Gharana is known for its intricate and complex patterns. It combines elements from both the Delhi and Lucknow Gharanas, making it unique in its rhythmic structures.

Lucknow Gharana

The Lucknow Gharana, established by Modu Khan and Bakshu Khan, is famous for its graceful and expressive style. It focuses on the beauty of sound and incorporates a lot of artistic flourishes and variations.

Farrukhabad Gharana

Founded by Haji Vilayat Ali Khan, the Farrukhabad Gharana is known for its balance between clarity and complexity. This Gharana emphasizes the use of both hands equally, producing a melodious and rhythmic blend.

Banaras Gharana

The Banaras Gharana, associated with Ram Sahai, is renowned for its spiritual and devotional approach. This Gharana places a strong emphasis on the accompaniment of vocal music and Kathak dance, with a focus on clarity and rhythm.

Punjab Gharana

The Punjab Gharana, developed by Lala Bhavanidas, is characterized by its powerful and robust playing style. This Gharana integrates elements of Pakhawaj playing, giving it a distinctive and dynamic sound.

Aesthetics of All Gharanas

The aesthetics of each Tabla Gharana are rooted in its unique history, cultural influences, and artistic evolution:

Delhi Gharana Aesthetics

The Delhi Gharana is characterized by its emphasis on purity of tone and precision in playing. The compositions are mathematically complex, often involving intricate rhythmic cycles (Talas) and fast-paced finger movements. The Gharana's aesthetics focus on maintaining clarity and crispness in sound, with a distinct preference for bols (syllables) that are played with sharp, articulate strokes. The technique emphasizes the finesse of finger work, creating an impression of effortless elegance and sophistication.

Ajrara Gharana Aesthetics

Ajrara Gharana's aesthetics lie in its blend of complexity and fluidity. The Gharana employs a wide range of strokes and intricate patterns, with a focus on maintaining a fluid and continuous sound. The playing style is characterized by its use of off-beat accents and syncopation, creating a dynamic and engaging rhythm. The Ajrara Gharana often incorporates complex tihai (repetitive rhythmic patterns) and chhand (metrical structures), adding depth and intricacy to its performances. The aesthetic appeal of this Gharana lies in its ability to weave together intricate rhythmic tapestries while maintaining a seamless flow.

Lucknow Gharana Aesthetics

Lucknow Gharana emphasizes the expressive and artistic aspects of Tabla playing. The strokes are often more rounded and graceful, with an emphasis on creating a beautiful and melodious sound. The Gharana's aesthetics are marked by the use of delicate nuances and subtle variations in tempo and dynamics. The playing style is highly expressive, often incorporating ornamental flourishes and rhythmic embellishments that enhance the overall musicality. The Lucknow Gharana's approach to compositions is both lyrical and emotive, striving to evoke a sense of beauty and grace in every performance.

Farrukhabad Gharana Aesthetics

Farrukhabad Gharana's aesthetics focus on symmetry and balance. The compositions are well-structured, with an equal emphasis on both hands, creating a harmonious and melodious rhythm. The Gharana is known for its rich repertoire of traditional compositions (bandishes) and its use of balanced and proportionate phrasing. The playing style emphasizes a smooth and even sound, with an emphasis on tonal quality and resonance. The Farrukhabad Gharana often incorporates elements of folk rhythms and traditional Indian dance (Kathak), adding a vibrant and dynamic dimension to its performances.

Banaras Gharana Aesthetics

The Banaras Gharana's aesthetics are deeply spiritual and devotional. The playing style is simple yet profound, with an emphasis on clarity and rhythm, often used to accompany vocal music and dance performances. The Gharana's approach to compositions is meditative and introspective, focusing on the subtle interplay of rhythm and melody. The Banaras Gharana often incorporates devotional themes and motifs, creating a sense of reverence and spiritual depth in its performances. The aesthetic appeal of this Gharana lies in its ability to evoke a sense of inner peace and tranquility through its soulful and contemplative playing.

Punjab Gharana Aesthetics

Punjab Gharana is known for its powerful and dynamic playing style. The aesthetics involve strong and vigorous strokes, often incorporating elements from the Pakhawaj tradition, resulting in a bold and commanding sound. The Gharana's playing style is robust and energetic, characterized by the use of powerful bass strokes (bayan) and intricate finger work. The Punjab Gharana's compositions often feature complex cross-rhythms and rapid-fire playing, creating a sense of excitement and intensity. The aesthetic appeal of this Gharana lies in its ability to convey a sense of strength and vitality through its powerful and rhythmic performances.

Conclusion

The beauty of the Gharanas of Tabla lies in their diversity and richness. Each Gharana, with its unique history and style, contributes to the vast tapestry of Indian classical music. The distinct techniques, compositions, and aesthetics of each Gharana not only preserve the tradition but also inspire innovation and creativity among artists. Understanding and appreciating these Gharanas offers a deeper insight into the cultural heritage and artistic evolution of the Tabla.

References:

1. Deshpande, V. (1973). Indian Musical Traditions: An Aesthetic Study of Gharanas. Mumbai: Popular Prakashan.
2. Sharma, N. (1982). The Heritage of Tabla. New Delhi: Sangeet Natak Akademi.
3. Sen, A. (2004). Gharanas of Indian Music: A Comprehensive Study. Kolkata: Rupa Publications.
4. Verma, S. (1995). Rhythmic Visions: Understanding Indian Percussion. Pune: Creative Book Company.
5. Das, R. (2010). The Tabla: A Historical Perspective. Chennai: Ganesh & Co.

About Department of Tabla

The Department of Tabla, nomenclature & established as a separate entity on 20th August 2014 is the latest feather in the cap of the Faculty of Performing Arts. Since the University's inception in April, 1949-50 the Tabla section remained under the wings of the Department of Indian Classical Music (Vocal & Tabla). It is only now after almost Six & a half decades that the illustrious Tabla section has acquired an independent status of a Department. It is undoubtedly a new beginning but with a difference. It has to its advantage a rich legacy of 72 years of experience & blessings of several stalwarts and nostalgia of being hawed in one of the heritage buildings on the campus. A new chapter in the history books has already unfolded.

Distinguished Former Faculty Members of the Tabla Section:

Prof. Sudhir Kumar Saxena

Shri Harihar Pandya

Shri Ganpatrao Ghodke

Shri Balkrishna Mahant

Shri Chandrashekhar Pendse

Shri Revashankar Nayak

Shri Madanlal Gangani

Shri Madhukar Gurav

Shri Pushkarraj Shridhar

Current Faculty members of the Department:

Prof. Ajay Ashtaputre

Dr. Kedar Mukadam

Shri Jaydeep Lakum

Shri Dwij Gandharva

Prof. Gaurang Bhavsar (HoD)

Shri Dipak Solanki

Shri Dhananjay Vekariya

Renowned & Veteran artistes who conducted workshop and visited the Department:

Ut. Habibuddin Khan, Ut. Amir Hussain Khan, Ut. Ahmedjan Thirakwa,
Ut. Nizamuddin Khan, Pt. Nikhil Ghosh, Pt. Arvind Mulgaonkar, Pt. Sudhir Mainkar,
Dr. Aban Mistry, Padmashri Talyogi Pt. Suresh Talwalkar, Pt. Shushil Kumar Jain,
Ut. Hashmatali Khan, Pt. Kiran Deshpande, Pt. Omkar Gulwady,
Pt. Sadanand Naimpalli, Prof. Mukund Bhale, Pt. Anindo Chatterjee,
Pt. Vibhav Nageshkar, Pt. Arvind Aazad, Pt. Yogesh Samsi, Ut. Akram Khan,
Prof. Pravin Uddhav, Pt. Amod Dandge, Pt. Supreet Deshpande, Pt. Pravin Karkare

Tribute To



Tabla Maestro of Ajarada Gharana **PROF. SUDHIR KUMAR SAXENA** **(5th July 1923 to 30th November 2007)**

Published by:

Department of Tabla

Faculty Of Performing Arts

The Maharaja Sayajirao University Of Baroda

in association with

Tabla Alumni Association Legacy (TAAL)
Vadodara.



978-81-956774-8-1