ISBN: 978-81-956-774-2-9

THE MAHARAJA SAYAJIRAO UNIVERSITY OF BARODA
सत्यं शिवं सुन्दरम्
Estd. 1949
Accredited Grade "A+" by NAAC

PROF. SUDHIR KUMAR SAXENA JANMA SHATABDI MAHOTSAV
2022-2023

प्रो. सुधीरकुमार सक्सेना जन्मशताब्दी महोत्सव

अंतर्गत

शोधार्थी सम्मेलन



शोध संचयन

संपादक

प्रो. गौरांग भावसार

अक्षिता बाजपेई

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

In association with

Commissioner of Youth Services and Cultural Activities
Sports, Youth and Culture Activities Department,
Government of Gujarat

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".

'प्रो. सुधीरकुमार सक्सेना जन्मशताब्दी महोत्सव'

शोध संचयन

Department of Tabla
Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda,
Opp. Sursagar Lake, Vadodara, Gujrat, India- 390001.

In association with

Commissioner of Youth Services and Cultural Activities
Sports, Youth and Culture Activities Department,
Government of Gujarat

सत्यमव जयत

शोध संचयन

ISBN: 978-81-956774-2-9

Editors:
Prof. Gaurang Bhavsar
Head, Department of Tabla,
Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Ms. Akshita Bajpei
Senior Research Fellow, Department of Tabla,
Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Edition: First (23rd January 2023)

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:
The Maharaja Sayajirao University of Baroda Press (Sadhana Press)
Nr. Kirtistambh, Rajmahel Road,
Vadodara, Gujrat - 390 001

शोध संचयन

ISBN: 978-81-956774-2-9

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 Reserved by Authors

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.

Prof. Sudhirkumar Saxena Janmashatabdi Mahotsav

(5th July 2022 to 5th July 2023)

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
Convener/ Head
Department of Tabla

Dr. Rajesh Kelkar
Offg. Dean/ Patron
Faculty of Performing Arts

Dr. Kedar Mukadam
Co-Coordinator

Prof. Ajay Ashtaputre
Coordinator

Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Peer-Review Committee

1. Dr. Rahul Barodia
   Assistant Professor,
   Department of Instrumental Music (Violin-Sitar)
   Faculty of Performing Arts
2. Dr. Ashwinikumar Singh
   Assistant Professor
   Department of Indian Classical Music (Vocal)
   Faculty of Performing Arts
3. Dr. Vishwas Sant
   Assistant Professor,
   Department of Instrumental Music (Violin-Sitar)
   Faculty of Performing Arts
4. Dr. Pramod Chavan
   Assistant Professor,
   Department of Dramatics
   Faculty of Performing Arts
5. Dr. Ami Pandya
   Assistant Professor
   Department of Dance
   Faculty of Performing Arts
6. Dr. Smruti Vaghela
   Assistant Professor
   Department of Dance
   Faculty of Performing Arts

Advisory Board

1. Prof. Ajay Ashtaputre
   Senior Professor & Former Head, Department of Tabla
   Former Dean, Faculty of Performing Arts
2. Prof. Pravin Uddhav
   Head, Department of Instrumental Music,
   Faculty of Performing Arts
   Banaras Hindu University, Varanasi
3. Prof. Rakesh Mahisuri
   Department of Instrumental Music (Sitar-Violin)
   Faculty of Performing Arts
4. Dr. Manoj Mishra
   Head, Department of Swar & Taal Vadya
   Bhatkhande Music Institute, Lucknow

Editorial Board

1. Dr. Kedar Mukadam
   Assistant Professor,
   Department of Tabla, Faculty of Performing Arts
2. Dr. Chirayu Bhole
   Tabla Teacher cum Performer, Vadodara
3. Dr. Chirag Solanki
   Assistant Professor,
   Children University, Gandhinagar
4. Shri Dipak Solanki
   Assistant Professor,
   Department of Tabla, Faculty of Performing Arts
5. Shri Dhananjay Vekariya
   Assistant Professor,
   Department of Tabla, Faculty of Performing Arts
6. Shri Jaydeep Lakum
   Assistant Professor,
   Department of Tabla, Faculty of Performing Arts
7. Shri Dwij Gandharva
   Teaching Assistant,
   Department of Tabla, Faculty of Performing Arts

Editing & Proof Reading Committee

1. Shri Nandkishor Date
   Ph.D. Research Scholar, Department of Tabla
2. Shri Dipesh Dhodi
   Senior Research Fellow, Department of Tabla
3. Shri Pinku Jha
   Junior Research Fellow
   Department of Political Science, Faulty of Arts
4. Shri Dhaivat Mehta
   Ph.D. Research Scholar, Department of Tabla
5. Shri Milan Dodiya
   Junior Research Fellow, Department of Tabla
6. Ku. Deepanshi Gupta
   P. G. Student, Department of Tabla
7. Shri Keval Patel
   P. G. Student, Department of Tabla
8. Shri Harsh Chauhan
   P. G. Student, Department of Tabla

सत्यमेव जयते

प्रधान मंत्री
Prime Minister

સંદેશ

મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી, વડોદરાની *ફેકલ્ટી ઓફ પરફોર્મિંગ આર્ટ્સ*ના તબલા વિભાગ દ્વારા પ્રસિદ્ધ તબલાવાદક પ્રો. સુધીરકુમાર સક્સેનાની જન્મશતાબ્દી ઉજવાઈ રહી છે તે જાણી આનંદ થયો.

સંગીત સદીઓથી આપણા દેશની સંસ્કૃતિ અને વારસાનું અભિન્ન અંગ રહ્યું છે.ભારતીય શાસ્ત્રીય સંગીત ભૌગોલિક સરહદોની પાર દુનિયાભરમાં લોકોના મન અને મસ્તિષ્કને નિરંતર સ્પર્શ કરી રહ્યું છે.

કલાનગરી વડોદરા સંગીતરસિયાઓ માટે લાંબા સમયથી કેન્દ્રભૂમિ રહી છે. તબલાવાદક શ્રી સુધીરકુમાર સક્સેનાએ વડોદરાને કર્મભૂમિ બનાવી તબલા શિક્ષણ માટે પોતાનું જીવન સમર્પિત કરી દીધું. તબલા વિષયના અધ્યાપક તરીકે તેમણે અનેક શિષ્યોને તૈયાર કર્યા અને તબલા ક્ષેત્રે દેશ વિદેશમાં ગુજરાતને આગવી ઓળખ અપાવી. ઘરાના-ગુરૂ શિષ્ય પરંપરા અને આધુનિક સંગીતના સમન્વય વડે ભારતીય સંગીત પરંપરાને સમયની સાથે સાર્થક બનાવી.ભારતીય સંગીત ક્ષેત્રમાં તેમનું પ્રદાન બહુમુલ્ય છે.

તબલાવાદક પ્રો. સુધીરકુમાર સક્સેના શતાબ્દી મહોત્સવનું આયોજન નવી પેઢી માટે સ્મરણયાત્રા તેમજ પ્રેરણારૂપ નિમિત્ત બની રહેશે. સમગ્ર આયોજનને ખુબ ખુબ શુભકામના.

(નરેન્દ્ર મોદી)

નવી દિલ્હી
૧૫ અષાઢ, શક સંવત ૧૯૪૪
૦૬ જુલાઈ,૨૦૨૨

Prof. Gaurang Bhavsar
Head, Department of Tabla
Faculty of Performing Arts
The M. S. University
Opp. Sursagar, Near Nyay Mandir
Vadodara
Gujarat - 390001

ભૂપેન્દ્ર પટેલ
મુખ્યમંત્રી, ગુજરાત રાજ્ય

apro/ab/2022/06/22/pp

તા. ૨૨-૦૬-૨૦૨૨

સંદેશ

"Rhythm and Harmony find their way into the inward places of the soul"

- Plato

મનોભાવોની અભિવ્યક્તિનું શ્રેષ્ઠ માધ્યમ એટલે કળા. કળા એ માનવ સભ્યતા તથા આપણા સાંસ્કૃતિક મૂલ્યોને ઉજાગર કરે છે. લોકોને સંવેદનાપૂર્ણ ભાવસરિતામાં ડૂબકી લગાવવાનું અતિમહત્ત્વપૂર્ણ કાર્ય કલાકારો કરે છે. સંગીત એ આત્માનો આહાર, મનની પાંખો અને કલ્પનાની ઉડાન છે.

ડિપાર્ટમેન્ટ ઓફ તબલા, ફેકલ્ટી ઓફ પરફોર્મિંગ આર્ટસ, મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટી બરોડા દ્વારા આઝાદીના અમૃત મહોત્સવ તેમજ પ્રો. સુધીરકુમાર સક્સેના જન્મ શતાબ્દી મહોત્સવનું આયોજન આવકારદાયી છે. **૦૫ જુલાઇ, ૨૦૨૨ થી ૦૫ જુલાઇ, ૨૦૨૩** દરમિયાન આયોજિત જન્મશતાબ્દી મહોત્સવમાં જોડાનારા ભારતભરના વિવિધ કલાકારો ચોક્કસપણે આ કાર્યક્રમની શોભામાં અભિવૃદ્ધિ કરશે. જન્મ શતાબ્દી વર્ષ દરમિયાન આયોજિત કાર્યક્રમોની સફળતા માટે સહુ શુભકામના પાઠવું છું.

આપનો,

(ભૂપેન્દ્ર પટેલ)

To,
Prof. Gaurangbhai Bhavsar, *Head of the Department,*
Department of Tabla, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda,
Opp. Sursagar, Nyaymandir, Vadodara-390001
Email: head-tabla@msubaroda.ac.in
Mo. 9426785037

Shubhanginiraje Gaekwad
CHANCELLOR

सत्यं शिवं सुन्दरम्

The Maharaja Sayajirao University of Baroda

नमस्कार !

तबला विभाग, प्रदर्शन कला संकाय के द्वारा पुस्तक प्रकाशन श्रृंखला में प्रस्तुत पुस्तक **"शोध संचयन"** यह प्रकाशित कड़ी का चतुर्थ चरण है।

शोध क्रिया के माध्यम से ज्ञान के किसी भी आयाम को सम्पूर्ण रूप से प्रस्तुत किया जा सकता है। शोध क्रिया स्वयं में एक कला है, और इस कला का दस्तावेजीकरण करना तबला विभाग, प्रदर्शन कला संकाय के प्रयासों से संभव हुआ है। प्रस्तुत पुस्तक का प्रकाशन आधार उन शोध पत्रों पर है, जिन्हें द्वि दिवसीय शोधार्थी सम्मेलन के अंतर्गत प्रस्तुत किया गया है। इस सम्मेलन का मुख्य उद्देश्य देश-विदेश के विभिन्न संगीत के शोधार्थियों को एक मंच प्रदान करना था, जहां वे अपने शोध विषयों पर चर्चा कर सकें एवं विभिन्न चयनित शोध विषयों पर चर्चा कर सकें एवं विभिन्न चयनित शोध विषयों के अछूते आयामों को संगीत रसिकजन तक सरल रूप से प्रस्थापित कर सके। **"शोध संचयन"** पुस्तक के माध्यम से इस उद्देश्य की प्राप्ति के लिए अथक प्रयास किए गए है।

मैं विशेष रूप से तबला विभाग के विभागाध्यक्ष प्रो. गौरांग भावसार एवं उनके सह-अध्यापकों के इस उत्तम प्रयास के लिए शुभकामनाएँ देती हूँ, और आशा करती हूँ की भविष्य में भी कला के प्रचार प्रसार के लिए वे अपना अमूल्य प्रयास करते रहेंगे।

शुभांगिनीराजे गायकवाड.

राजमाता शुभांगिनीराजे गायकवाड़
कुलाधिपति
महाराजा सयाजीराव विश्वविद्यालय , बड़ौदा
दिनांक: १७ जनवरी २०२३

Lukshmi Vilas Palace, Jawaharlal Nehru Marg, Vadodara - 390 001, Gujarat, India.
Phone : +91-265-2431819 (O) +91-265-2423707 (R) E-Mail : chancellor@msubaroda.ac.in

The Maharaja Sayajirao University of Baroda
Accredited A+ Grade by NAAC

Maharaja Fatehsinghrao Gaekwad Road, Fatehgunj
Vadodara-390 002, Gujarat, India

Prof. (Dr.) V. K. Srivastava
Vice Chancellor

कुलपतिश्री का संदेश

नमस्कार !

तबला विभाग, प्रदर्शन कला संकाय द्वारा संगीत के विविध विषयों को पुस्तक के माध्यम से दस्तावेजीकरण करने का एक महत्वपूर्ण प्रयास किया गया है। इस कड़ी में संगीत एवं अन्य विद्या शाखाओं को जोड़ते हुए शोध-पत्रों को 'शोध संचयन' पुस्तक के माध्यम से प्रकाशित किए जाने का मैं स्वागत करता हूँ।

भारतीय ज्ञान परंपरा का आधिपत्य कला, साहित्य, संस्कृति और अन्यान्य क्षेत्रों तक फैला हुआ है। इस प्रभाव को जानना और समझना अत्यंत आवश्यक है। अतः इस कार्य को करने के लिए शोध-मार्ग का प्रयोग उचित है। प्रस्तुत पुस्तक के माध्यम से देश-विदेश के बहुत से शोधकर्ताओं ने विविध शोध विषयों के माध्यम से अपने विचार साझा किए हैं। शोध-कार्य के माध्यम से ज्ञान परंपरा को सतत बनाए रखने का अविरत कार्य प्रशंसनीय है।

'शोध संचयन' पुस्तक का प्रकाशन अवश्य ही शोध-क्षेत्र में एक नई चेतना का संचार करेगा। क्योंकि इस प्रकाशन में बहुत से विषयों के मध्य एक परस्पर संवाद-सा स्थापित हो गया है, जो संभवतः इस पुस्तक के मुख्य उद्देश्य की पूर्ति करने में सहायक है।

मैं तबला विभाग के प्रयासों की निरंतरता को बनाए रखने की सोच को प्रोत्साहित करता हूँ, और भारतीय संस्कृति के नैरंतर्य के संरक्षण की दृष्टि से इस शोध-संग्रह के महत्त्व को रेखांकित करता हूँ।

इस उद्देश्य को पूर्ण करने हेतु तबला विभाग, प्रदर्शन कला संकाय के प्रयासों के लिए धन्यवाद और शुभकामनाएँ देता हूँ।

ता : ३०/१२/२०२२

प्रो. (डॉ.) विजय कुमार श्रीवास्तव

Phone : (O) +91-265-2795600 Fax : +91-265-2793693 e-mail : vc@msubaroda.ac.in

समर्पण

गुरुजनों और ज्ञानियों, कलाकारों, कलाप्रेमियों, शोधकर्ताओं और संभावित पाठक वर्ग को हमारा तबला विभाग, प्रदर्शन कला संकाय, महाराजा सयाजीराव विश्वविद्यालय की ओर से शत शत नमन।

प्रो. सुधीरकुमार सक्सेना जी के जन्मशताब्दी के अवसर पर एक वर्षीय कार्यक्रम *"प्रो. सुधीरकुमार सक्सेना जन्मशताब्दी महोत्सव"* के संग *"आज़ादी के अमृत महोत्सव"* को मनाने हेतु तबला विभाग, प्रर्दशन कला संकाय लगातार ही नवीन गतिविधियों को आयोजन कर रहा है। इसी संदर्भ में तबला विभाग के द्वारा पुस्तक प्रकाशन का कार्य भी बड़ी जोर शोर से किया जा रहा है।

प्रस्तुत पुस्तक तबला विभाग के द्वारा प्रकाशित की जा रही पुस्तक श्रृंखला में चतुर्थ स्थान पर है। यह अति उल्लास एवं प्रसन्नता का विषय है की पूर्व में **"कला-कलाकार एवं स्वतंत्रता संग्राम"** तथा **"भारतीय लोक संस्कृति एवं ललित कलाएं"** तथा **"भारतीय लोक कलाकार"** नामक तीन पुस्तकों का प्रकाशन सफलतापूर्वक किया जा चुका है। अतः इस प्रयास को अनूठे ढंग से प्रस्तुत कर और आगे ले जाने हेतु वर्तमान पुस्तक, **"शोध संचयन"** का संपादन किया गया है।

भारतीय कला, साहित्य और संस्कृति के क्षेत्र में बहुतेरों कार्य किए गए हैं। उनकी प्रासंगिकता को सर्वमान्य बनाने हेतु आवश्यक है शिक्षण संस्थानों में इस विषय पर चर्चा की जाए। आवश्यक है कि विश्वविद्यालयों में भारतीय कला, संस्कृति और साहित्य को शोध का एक महत्वपूर्ण अंग माना जाए। शोध के द्वारा भारतीय ज्ञान परंपरा में उपस्थित बहुत से अनछुए पहलुओं को सर्वसाधारण तक परिचय करा पाना संभव हो पाएगा। इन्हीं उद्देश्यों को पूर्ण करने के लिए, तबला विभाग, प्रदर्शन काला संकाय, महाराजा सयाजीराव विश्वविद्यालय की ओर से आयोजित शोध सम्मेलन ने नवीन शोधार्थियों को अवसर दिया। जिसके अंतर्गत कला, साहित्य और संस्कृति के क्षेत्र में कार्यरत शोधार्थी अपने शोध विषयों से जुड़े आयोमों को प्रस्तुत कर पाए और साथ ही भारतीय ज्ञान परंपरा का प्रवाह सतत बना रहे।

पुस्तक के केंद्र और आधार का संक्षिप्त विवरण सांझा करने के बाद, आवश्यक है की सम्पादन प्रक्रिया को पूर्ण करने में प्राप्त योगदानों का आभार व्यक्त किया जाए। सबसे पूर्व महाराजा सयाजीराव विश्वविद्यालय, बड़ौदा की कुलपति और कलारसिक राजमाता शुभांगिनी राजे गायकवाड़ जी एवं उपकुलपति प्रो. (डॉ.) विजय कुमार श्रीवास्तव का हृदय से खूब आभार कि जिनके आशीर्वाद और मार्गदर्शन में तबला विभाग महत्वपूर्ण कार्यों को सकारात्मक रूप से पूर्ण कर पा रहा है।

हम गुजरात सरकार के, स्पोर्ट्स यूथ एवं कल्चरल एक्टिविटीज विभाग, कमिश्नर ऑफ यूथ सर्विसेज एंड कल्चरल एक्टिविटीज का धन्यवाद करना विस्मृत नहीं कर सकत हैं, जिनकी सतत सहायता से हमारे कार्यों को पूर्ण करने के लिए विशेष योगदान प्राप्त हुआ है।

तबला विभाग के बुद्धिजीवियों एवं ज्ञानी शिक्षकों को विनम्र साधुवाद दिया जाता है। विशेषकर विभाग के सीनियर प्रो. अजय अष्टपुत्रे जी, डॉ. केदार मुकादम जी , श्री दीपक सोलंकी, श्री द्विज गंधर्व, श्री धनंजय वेकरीया श्री, जयदिप लकुम जी के निरंतर सहयोग के लिए हम धन्यवाद व्यक्त करते हैं, जिसके फलस्वरूप प्रस्तुत पुस्तक का संपादन संभव हो पाया है।

इस पुस्तक का प्रकाशन समीक्षक समिति, संपादक मंडल तथा सलाहकार मंडल के सदस्यों के मुख्य योगदान के बिन जो पाना कठिन था। पुस्तक की विषय वस्तु को एक प्रमाणिक स्वरूप प्रदान करने के लिए समिति का आभार किया जाता है। साथ ही तबला विभाग के विद्यार्थी दीपेश धोड़ी, धैवत महेता, मिलन डोडिया, केवल पटेल, दीपांशी गुप्ता, हर्ष चौहाण को उत्साहपूर्ण एवं आवश्यकता अनुसार मदद करने के लिए धन्यवाद ज्ञापित किया जाता है।

सभी आदरणीय एवं मुख्य योगदानकर्ताओं का धन्यवाद करने के पश्चात, संपादक की ओर से सभी को एक बार पुनः धन्यवाद दिया जाता है। जिन्होंने न केवल पुस्तक संपादन अपितु "प्रो सुधीरकुमार सक्सेना जन्मशताब्दी महोत्सव" के अंतर्गत होने वाली अन्य गतिविधियों में भी किसी न किसी तरह से सकारात्मक भूमिका निभाई है। अंत में पाठकों से निवेदन है की उचित सलाह और प्रतिक्रिया के साथ पुस्तक के उद्देश्य को पूर्ण होने में सहायता करें।

संपादक और आभारकर्ता

प्रो. गौरांग भावसार
अक्षिता बाजपेई

अनुक्रम

1. त्रिपुष्कर व पखावज का अर्न्तसम्बन्ध 1
- अभिनव जायसवाल

2. भरत की लोकाभिव्यक्ति 7
- अनीश कुमार यादव

3. आध्यात्म और संगीत कला 12
- अरूण मिश्रा

4. लोक संगीत तथा हवेली संगीत और मेवाती घराने का सहसंबंध 16
- Asavari Degloorkar, Dr. Pournima Dhumale

5. कथक नर्तक के लिए प्राणायाम प्रशिक्षण की महत्वता 22
- गायत्री धीरजलाल जोषी, डॉ. भारती राठोड, डॉ. जुली अनड़कट

6. ताल-वाद्य तबला में जाति 27
- जैमिन सोलंकी, मिलन डोडिया

7. नाट्यशास्त्र में वर्णित अवनद्ध वाद्यों के पाटाक्षर 32
- कीर्ति महेन्द्र, प्रो. रेनू जौहरी

8. लोकशाहीर विठ्ठल उमपजी का सांगीतिक तथा सामाजिक कार्य का विमर्श 36
- Krutika Jawahar Shegaonkar, Dr. Pournima Dhumale

9. हिंदी फिल्मी गीतों में राग भैरवी कि उपयुक्तता 44
-Minakshi Baswant, Dr. Sheetal More

10. भारतीय संगीत में संगति का अभिप्राय एवं प्रमुख संगति वाद्य तबला 49
- मोना, डॉ. निष्ठा शर्मा

11. चक्रदार 53
- प्रशांत कुमार, प्रो0 प्रवीण उद्धव

12. नृत्य और योग का पारस्परिक संबंध 60
- रागिनी जितेंद्रभाई शाह, डॉ. स्मृति वाघेला

13. पं0 भातखण्डे जी द्वारा वर्णित थाट पद्धति- तोड़ी थाट के विशेष संदर्भ में 65
- रेनूबाला, डॉ० निष्ठा शर्मा

14. मधु राय की साहित्य कृतियाँ और उसमें पाठ्य एवं द्रश्य के माध्यम के अनुरुप होने वाले परिवर्तन: एक अभ्यास 72
- सचीन परमार, डॉ. त्रिलोकसिंह मेहरा

15. अवनद्ध वाद्य तबला की व्युत्पत्ति 77
- सदानन्द प्रजापति, प्रो0 प्रवीण उद्धव

16. सितार शिक्षण में सेनिया घराने का योगदान 82
- सेजल सोनी, डॉ. गौरव शुक्ल

17. किराना घरानेके दो महिला कलाकारों का योगदान: हीराबाई बड़ौदेकर और रोशन आरा बेगम 86
- शाश्वथी सुधाकर चव्हाण, डॉ. शीतल मोरे

18. अवनद्ध वाद्यों का प्राचीन रूप एवं महत्व 91
- श्रेयाराज, डा0 ज्योति मिश्रा

19. तबला वादन शैली में, 'ताल' के सैद्धान्तिक पक्ष का शास्त्रीय विशलेषणात्मक अध्ययन 96
- श्याम सुन्दर नागर, डॉ. पामिल मोदी

20. महाराष्ट्र के नाट्यसंगीत तथा लोकसंगीत के संबंध का विमर्श 100
- Snehal Potdar, Dr. Pournima Dhumale

21. हिंदी फिल्म संगीत की पहली महिला संगीत निर्देशक: जद्दनबाई का सांगीतिक योगदान 108
- सोनाली पांडुरंग ढवळे, डॉ० नीलम मुकुंद बोकी

22. ठुमरी की विविध शैलियाँ 113
- कस्तुरी अट्रावलकर

23. सांगीतिक विधाओंमे तबला संगत एक अध्ययन 119
- धर्मेश जयंतिलाल परमार, डॉ. भारती राठोड, डॉ. जय सेवक

24. सितार वादन में प्रचलित व अप्रचलित वादन शैलियाँ 122
- राधा यादव, डॉ० निष्ठा शर्मा

25. अजराड़ा घराने के कायदों में सौन्दर्य तत्व 127
- Solanki Dipakkumar Umangbhai, Prof. Gaurang Bhavsar

26. भगवान श्री कृष्ण की लीलाओं में कथक नृत्य का अंश 133
- संयोगिता श्रीवास्तव, डॉ० संजय सिंह

27. पंडित नारद विरचित संगीत मकरंद: एक संक्षिप्त अध्ययन 142
- Akshita Bajpai, Prof. Gaurang Bhavsar

28. उत्तराखंड के लोक नृत्य 146
- दीपांशी गुप्ता, केवल पटेल, श्री दर्शन पुरोहित

29. तबले का रियाज़ एवं आदर्श बोलपंक्तियाँ 151
- डॉ. सचिन कचोटे, प्रो. डॉ. अजय अष्टपुत्रे

30. तबले के जन्म तथा उत्पत्ति में विद्वानों के विभिन्न मत 156
- Ashesh Narayan Mishra, Dr. Chandan Vishwakarma

31. संगीत एवम नृत्य प्रशिक्षण में ताल अभ्यास का महत्त्व 161
- Dr. Chirayu Bhole

32. नाट्यशास्त्र ग्रंथ में वर्णित अवनद्ध वाद्यों के पाटाक्षर: एक संक्षिप्त अध्ययन 163
- Devang Lakum, Prof. Gaurang Bhavsar, Pinku Jha

33. कथक नृत्य में अष्टनायिका में सांगीतिक बंदिशें 168
- वर्णा सेवक, डॉ. जय सेवक, श्री दर्शन पुरोहित

34. ताल और ताल के दस प्राण : एक विवेचनात्मक अध्ययन 173
- Harsh Chauhan, Prof. Gaurang Bhavsar, Pinku Jha

35. फरुखाबाद घराने के उस्ताद अमीर हुसैन खां साहब एवं वादन प्रणाली 177
- Dhaivat Mehta, Prof. Ajay Ashtaputre

36. ध्वनि मुद्रण (साउंड रिकॉर्डिंग) का इतिहास 181
- केवल पटेल, दीपांशी गुप्ता, डॉ .केदार मुकादम

37. अजराड़ा घराने के उस्ताद हबीबूद्दीन खान साहब का उनके तबलावादन में सौंदर्यात्मक विचार 186
- नंदकिशोर प्रभाकर दाते, प्रो. अजय अष्टपुत्रे

38.	संगीत में सारंग - सारंग डोडिया, मिलन डोडिया	189
39.	तबला वाद्य में खाली-भरी सौन्दर्य - मिलन डोडिया, डॉ. केदार मुकादम	196
40.	बनारस घराने की सौन्दर्यनिहित बंदिश 'बांट' - शशी रॉय	201
41.	तबलावादन में पेशकार: एक समग्रलक्षी अध्ययन - Dhananjay Vekariya, Prof. Gaurang Bhavsar	205
42.	संगीतोप्निषतसारोद्धार ग्रंथ में वर्णित अवनद्ध वाद्य एवं उनके पाटाक्षर: एक अध्ययन - Jaydeep Lakum, Prof. Gaurang Bhavsar	210
43.	Longevity of Music in Contemporary Times in Hindi Cinema: A Study on the Shelf Life of Songs - Rochak Saxena	215
44.	Analytical study of the changes in the field of Hindustani Classical Music education and Music performance in the post-independence period: with special reference to vocal music - Alapini Joshi Dr. Pournima Dhumale	223
45.	Musical Contribution of Suman Kalyanpur in "Marathi Bhavsangeet" - Ms. Anagha A. Dhaygude, Prof. Dr. Sheetal More	228
46.	'Bhakti' in Indian Classical Dance - Harshada Chavan, Dr. Smruti Vaghela	235
47.	Impact of Bhratanatyam on Human's Life - Monika H. Shah	242
48.	Dance Roots in Sri Lanka Influenced by Indian Culture - H. M. Ramsi Dilka Nimini Herath, Dr. Smruti Vaghela	248
49.	Evolution of Folk Music of Mauritius during the last 10 years - Vomesh Bhootooa, Prof. Gaurang Bhavsar	252
50.	The Discriminatory Tales of Two Rebellious Characters in the *Mahabharata*: Shikhandini and Draupadi - Arani Bhakta, Dr. Smruti Vaghela	256
51.	Impact of Indian Classical Music on Stress Levels of Listeners: An Analytical Study - Dr. Rahul Barodia, Siddhi Manglam	265
52.	Specialty of Gwalior Gharana: Saral & Sapaat Taan - Sanika Goregaonkar, Prof. Sheetal More	271
53.	Study of Gandharva Gayaki - Bal Gandharva & Chhota Gandharva (With reference to Marathi Natyasangeet) - Arpita Vaishampayan, Dr.Sheetal More	277
54.	Gandhi's idea of Non-violence and Peace: Relevance in the 21st Century - Puja Singh	284

55.	Performing Arts Faculty: A must need in the contemporary period - Ms. Shatarupa Dhar Shyama, Dr. Smruti Vaghela	291
56.	Outpourings from the Heart of Goa: Folk Dances of Goa - Antraa Mahesh Thakkar, Dr. Smruti Vaghela	295
57.	Evolving Patterns and Practices in Indian Classical Dance - Charanya Gurusathya, Dr. Ami Pandya	300
58.	Taal Nartan in Kathak with the Special Reference to Aprachalit Taal - Jignisha Vaidya	308
59.	An analytical study of the contribution of Tabla maestro Pandit Shankar Ghosh to the field of Indian classical music - Nabarun Kumar Datta, Dr. Amit Kumar Verma	313
60.	Relas of Punjab and Ajrada Gharanas - Nitin Sharma, Dr. Jagmohan Sharma	317
61.	Musical Instruments of the Bhutan - Dr. Rahul Barodia, Sonam Dorji	334
62.	The Space and Time of Private FM Radio to Popularize Music in India - Dr. Vikas Rajpopat	343
63.	Voice and Voice Related Problems - Dr. Vishakha Chinchanikar, Dr. Neelam Mukund Bokil	349
64.	Looking at the tradition of Mahabharata from the perspective of Art, Music and Literature - Pinku Jha	353
65.	Traditional Food Habits of the Khasi Community of Meghalaya Region: A Cultural Tour - Manisha Sharma	358
66.	The Application & Prominence of Tabla in different sectors of Bangladesh - Amit Karmoker, Prof. Gaurang Bhavsar	368
67.	Srilankan Koothu Dance Style - Miss. Thiyagarajah Adchana, Dr.Smruti Vaghela	374

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

त्रिपुष्कर व पखावज का अर्न्तसम्बन्ध

अभिनव जायसवाल – शोधार्थी
गायन विभाग, संगीत एवं मंच कला संकाय
काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, वाराणसी

प्राचीन काल से वर्तमान काल तक ताल को दर्शाने, गायन-वादन तथा नृत्य के साथ उपरंजन करने के लिए कई प्रकार के अवनद्ध वाद्यों का वर्णन हमें शास्त्रों में मिलता है, जिनको समय-समय पर कई वर्गों-उपवर्गों में भी वर्गीकृत करने का प्रमाण हमें प्राप्त होते है। इन समस्त वर्गों-उपवर्गों में कुछ वाद्यों का वर्णन प्राचीन काल से वर्तमान काल तक उसी प्रकार मिलता है। इनमें पखावज (मृदंग), ढोलक जैसे वाद्य विशेष स्थान रखते हैं। पखावज अवनद्ध श्रेणी का प्रमुख ताल वाद्य है, जिसका वर्णन रामायण-महाभारत, कालिदास के साहित्य, सूफ़ी कलाकारों की रचनाओं में, मध्यकालीन भक्ति कवियों, मुस्लिम कलाकारों की पद रचनाओं में बहुलता से सुनने व देखने को मिलता है। इसके अतिरिक्त वीणा जैसे तत् वाद्य व कथक जैसे उत्तर भारतीय नृत्य के साथ भी पखावज की संगति प्राचीन काल से ही होती आ रही है जो पखावज की उस काल में प्रचलित ख्याति का परिचायक है जो वर्तमान में भी उसी तरह व्याप्त है। केवल उसके स्वरूप और वादन में समयांतराल से कुछ परिवर्तन आया है।
मुख्य शब्द- पखावज, मृदंग, अवनद्ध वाद्य, त्रिपुष्कर।

भारतीय संगीत जगत में वाद्यों का प्रयोग अति प्राचीन काल से होता चला आ रहा है। 'अवनद्ध वाद्य' संगीत में लय धारण व रंजकत्व उत्पन्न करने के काम में आते हैं। अतः इन्हें तालवाद्य भी कहा जाता है। इस प्रकार के वाद्यों के मुँह पर चमड़ा मढ़ा हुआ होता है और उनमें स्वरोत्पत्ति हाथ या लकड़ी के आघात द्वारा किया जाता है। आदि काल सें ही अवनद्ध वाद्यों का प्रयोग मानव द्वारा किसी न किसी रूप में किया जा रहा है। संगीत का सबसे प्राचीन एवं प्रमाण ग्रंथ भरत मुनि का 'नाट्यशास्त्र' है। जिसका 33वां अध्याय ''अवनद्धातोद्य विधान'' है। इसमें अवनद्ध वाद्य की उत्पत्ति, लक्षण, उपयोगिता, वाद्यों का स्वरूप, पाटाक्षर आदि का सविस्तार वर्णन किया है। भरत ने अपने ग्रन्थ में जिन अवनद्ध वाद्यों का उल्लेख एवं वर्णन किया है वह इस प्रकार है- पुष्कर, मृदंग, पणव, दर्दुर, मर्दल, भूमि दुंदुभी, दुंदुभी, पटह, झल्लरी इत्यादि।

अवनद्ध वाद्यों को भरत मुनि ने 'पौष्कर' (पुष्कर) संज्ञा से भी अभिहीत किया है क्योंकि पुष्करिणी (कमलयुक्त सरोवर) में खिले हुए कमलों की पंखुड़ियों पर पड़ने वाली वर्षा की बूंदों से उत्पन्न मधुर ध्वनियों का अनुकरण करते हुए स्वाति मुनि ने 'पुष्कर' वाद्यों का निर्माण किया। इस सम्बन्ध में नाट्यशास्त्र में वर्णित एक पौराणिक कथा स्वतः ही ध्यान आकृष्ट कर लेती है। यथा- किसी अनध्याय के दिन जब आकाश में बादल छाये हुए थे तभी स्वाति मुनि जल लाने के लिए एक सरोवर पर गए। जब सरोवर में जल लेने के लिए उतरे तो (इन्द्र ने पृथ्वी को एक बड़ा सागर बना डालने के लिए) जोरो से मूसलाधार वृष्टि आरम्भ हुई। तब उस सरोवर में वायु के वेग से गिरने वाली मेघ वृष्टि के जल बून्दों के द्वारा (सरोवर के) कमल पत्तों पर

जोर दार एवं मधुर ध्वनि को सुनते हुए (जो वर्षा की बून्दों से उद्भुत थी, एक आश्चर्य मानकर) उस पर ध्यान पूर्वक विचार आरम्भ किया। पत्तों पर होने वाली उस सुन्दर ध्वनि के ज्येष्ठ, मध्यम और कनिष्ठ प्रकारों में विभाजन का गम्भीरतापूर्वक विचार करते हुए अपने आश्रम को लौट आये। आश्रम में लौटकर विश्वकर्मा की सहायता से मुनि ने मृदंगों का और फिर पुष्कर, पणव और दर्दुर वाद्यों का निर्माण किया। फिर देव गणों के दुन्दुभी वाद्य को देखते हुए मुरज, आलिंग्य, आंकिक, उर्ध्वक जैसे वाद्यों का निर्माण किया।

भरत मुनि ने नाट्य शास्त्र में अवनद्ध वाद्यों की उत्पत्ति व निर्माण के साथ-साथ अवनद्ध वाद्यों की वादन सम्बंधी विशद विवेचना की हैं। प्रमुख अवनद्ध वाद्यों में उन्होंने त्रिपुष्कर के अतिरिक्त मृंदग, पणव, दर्दुर की चर्चा की है और मृंदग को त्रिपुष्कर कहकर उसके तीनों अंगों का विस्तृत विवेचन किया हैं। त्रिपुष्कर वादन की प्रक्रिया का विस्तृत वर्णन प्रस्तुत करते हुए महर्षि भरत ने इसके अंगो का निरुपण किया है। इन प्रमुख अंगो के द्वारा उन्होंने अवनद्ध वाद्यों के वर्ण एवं उनके वादन की क्रिया को सूत्ररूप में समझा हैं जो निम्न लिखित है-

षोडशाक्षसम्पन्नं चतुमार्ग तथैव च।
विलेपनं षट्करणं त्रियति त्रिलयं तथा।।36।।
त्रिगतं त्रिप्रका(चा)रं च त्रिसंयोगं त्रिपाणिकम्।
दशार्धपाणिप्रहतं प्रहारं त्रिमार्जनम्।।37।।
विशात्यलंक्डारयुक्तं तथाष्टादशाजातिकम्।
एभिः प्रकारैः सम्पन्नं वाद्यं पुष्करजं भवेत्।।38।।

अर्थात् सोलह अक्षर, चार मार्ग, विलेपन, षट्करण, त्रियति, त्रिलय, त्रिगत, त्रिप्रचार, त्रिसंयोग, त्रिपाणि, पच्चपणि प्रहत, त्रिप्रहार, त्रिमार्जना, अष्टादश जाति, बीस अलंकार इन सभी स्वरूपों से युक्त पुष्कर वाद्य व्यवहारित होते थे। पुष्कर वाद्य के इन अंगों में से कुछ का प्रयोग हमें वर्तमान पखावज या मृदंग वाद्य की वादन पद्धति में देखने को मिलता है।

मध्यकालीन ग्रंथों में आचार्य शारंगदेव का ग्रंथ प्रमाणित व आधार ग्रंथ माना जा सकता है क्योंकि उनके पश्चात लगभग सभी विद्वानों ने शारंगदेव को ही आधार मानकर अपने ग्रंथ की रचना की। शारंगदेव ने भी प्राचीन पुष्कर वाद्य मृदंग (त्रिपुष्कर) के स्थान पर मर्दल शब्द का प्रयोग किया, क्योंकि उनके समय मृदंग की अपेक्षा मर्दल शब्द अधिक प्रचलित था।

"यद्वान्यवस्त्रजां शोभानुगां न्यस्येत् कटीतटे।
निगदन्ति मृदङ्गं तं मर्दलं मुरजं तथा ॥ १०२७॥
प्रोक्तं मृदङ्गशब्देन मुनिना पुष्करत्रयम्।"[1]

उपरोक्त श्लोक में मृदंग, मर्दल और मुरज को एक दुसरे का पर्याय बताया है व साथ में भरत मुनि द्वारा बताये पुष्कर वाद्य को भी मृदंग कहा है।

मुगल काल में उत्तर भारतीय संगीत में अनेक परिवर्तन दिखाई पड़ते हैं जिसमें पखावज (मृदंग) के परिवर्तन का भी वर्णन सम्मिलित है। पखावज उत्तर भारत का अत्यंत प्राचीन व लोकप्रिय अवनद्ध वाद्य है, जिसकी उत्पत्ति संभवतः ईसा से 500 वर्ष पूर्व माना जा

सकता हैं। पूर्वोत्तर में इस वाद्य का निर्माण मृतिका से होने से इसे मृदंग कहे जाने का प्रचलन था। परवर्ती काल में मृदंग में से ही पखावज का निर्माण हुआ जो कास्ट निर्मित था। इसके अतिरिक्त कुछ ऐसे भी मत हैं जिसके अनुसार मृदंग का प्राचीन नाम पुष्कर था, जिसका ढांचा मिट्टी का बनाया जाता था तथा इसके तीन मुख होते थे कालांतर में मृदंग को पखावज कहा जाने लगा और इसका ढांचा लकड़ी से बनाया जाने लगा। मिट्टी के स्थान पर लकड़ी के स्थानांतरण होने के विषय में संगीत दर्पण में कहा गया है कि "मिट्टी से निर्मित यह वाद्य शीघ्र नष्ट हो जाता था, इसलिए द्वापर युग में कृष्ण के समकाल में मृदंग का निर्माण काष्ठ से हुआ। मिट्टी से निर्मित इस वाद्य के मुकाबले काष्ठ निर्मित मृदंग को 'मधुर मृदंग' भी कहा है।"[2] परंतु अधिकांश विद्वानों का मत है कि मृदंग का पखावज में रूपांतरण अर्थात आकृतिगत पृथकता मुगल काल की देन है। ध्रुपद-धमार सरीखे ओजपूर्ण गायकी के साथ संगत करने के लिए यह आकृतिगत बदलाव आवश्यक था। पंडित सोमेश्वर मिश्र ने भरतकोष में लिखा है कि "मृदंग मिट्टी का ही नहीं, पुरातन समय में बीज वृक्ष की लकड़ी का भी बनाया जाता था।" पखावज को परिभाषित करने का कार्य कई विद्वानों द्वारा किया गया है जिनके अनुसार पखावज शब्द फारसी भाषा के 'पाख आवाज' से बना है, जिसका अर्थ है मंत्र ध्वनि। 'पखावज और तबला के घराने एवं परंपराएं' पुस्तक की आमुख में ठाकुर जयदेव सिंह लिखते हैं कि "मृदंग के दो सामान्य नाम प्रचार में आए- पखवाज और पखावज। कहीं-कहीं उनको पखावज कहते हैं तो कहीं-कहीं पखवाज, किन्तु दोनों नाम सही है। पखवाज, पक्षवाद्य का अपभ्रंश है जिसका अर्थ है वह बाज (वाद्य) जो बाजओं (पक्ष) के द्वारा बजाया जाता है। पखावज 'पक्षातोद्य' का अपभ्रंश हैं । आतोध का अर्थ है बाज, आ उपसर्ग है, तोद्य शब्द 'तुद्' धातु से बना है जिसका अर्थ है 'आघात करना'। आतोद्य का अपभ्रंश प्राकृत भाषा में हुआ आवुज या आवज तथा पक्ष का अपभ्रंश 'पख'। अतः पख और आवज मिलकर पखावज शब्द बना हैं ।[3]

प्राचीन त्रिपुष्कर व आधुनिक पखावज के मध्य सम्बन्ध हेतु कुछ बिन्दुओं को दृष्टीगोचर करना आवश्यक है –

स्वरूप त्रिपुष्कर के नाम में ही 'त्रि' शब्द जुदा हैं जिसका अर्थ हैं तीन अर्थात् प्राचीन त्रिपुष्कर वाद्य तीन भागों में विभक्त था जैसा की नाट्यशास्त्र में वर्णित हैं। त्रिपुष्कर के तीन भाग में 'आंकिक' महत्वपूर्ण भाग था। अंक अर्थात् गोद में रखकर बजाये जाने के कारण इसे आंकिक कहते थे, आंकिक साढ़े तीन ताल लंबा तथा मुख का व्यास बारह अंगुल का होता था, ऊर्ध्वक की लंबाई चार ताल लंबी और चौदह अंगुल मुख का व्यास होता था। जबकि आलिंग्य तीन ताल लंबी व मुख का व्यास आठ अंगुल का होता था। जबकि पखावज का दाहिना मुख छह से आठ इंच के बीच का होता हैं जिससे इसे खरज़ के स्वर में मिलाया जाता है और बाएं पर गुथा आटा लगाया जाता है तथा इसका व्यास अधिक होता हैं।

पाटाक्षर- जिस प्रकार त्रिपुष्कर के तीनों भागों पर विभिन्न स्थानों पर अँगुलियों द्वारा आघात करने से जो ध्वनियाँ उत्पन्न हुई वे त्रिपुष्कर वाद्य के वर्ण कहे गये। इस प्रकार मुख्य रूप से सोलह ध्वनियों को त्रिपुष्कर के पाटवर्ण के रूप वर्णित किया गया। क, ख, ग, घ, ट, ठ, ढ, त, थ, द, ध, म, र, ल, ह इन सोलह पाटवर्णों से त्रिपुष्कर की विभिन्न रचनाएँ रची जाती थी।

प्राचीन त्रिपुष्कर की भाँती ही मध्य कालीन पखावज (मृदंग) में पुरुषोतम दास द्वारा रचित 'मृदंग वादन' में तेरह पाटवर्ण बताये गए हैं- ता, दीं, धुं, ना, कि, टि, त, क, ध, दी, ग, न, धा। जबकि पं रामशंकर दास उर्फ़ पागलदास रचित 'मृदंग तबला प्रभाकर' के प्रथम भाग में पखावज के सात वर्णों के जिक्र किया गया हैं- ता, दी, ना, ते, घ, क और टे।

मार्जना- आचार्य भरत ने त्रिपुष्कर को निश्चित स्वर में मिलाने की क्रिया को मार्जना कहा हैं जो तीन विधियों से की जाती थी जिसे त्रि-मार्जना कहते हैं- मयूरी, अर्धमयूरी तथा कार्मरवी।

मार्जना का नाम	आंकिक का वाम मुख	आंकिक का दक्षिण मुख	उर्ध्वक	आलिंग्य
मयुरी	ग	सा	प	नि
अर्ध-मयुरी	सा	रे	ध	नि
कार्मरवी	रे	सा	प	नि

जबकि आधुनिक समय में पखावज के वाम मुख को गायक के मुख्य स्वर 'सा' से मिलाया जाता है तथा दक्षिण मुख को संवाद तत्त्व के आधार पर मिलाते है।

यति- यति भरत काल में त्रिपुष्कर पर त्रियति अर्थात समा, स्त्रोतोगता तथा गोपुच्छा यति का वादन होता था, जबकि पखावज पर वर्तमान समय में पांच यातियों समा, स्त्रोतोगता, गोपुच्छा, पिपीलिका, मृदंगा यति में वादन किया जाता है।

लय- प्राचीन काल से वर्तमान काल तक तीन लय (त्रिलय) में वादन होता है, अंतर मात्र इतना है कि प्राचीन काल में द्रुत लय से विलंबित लय की ओर वादन होता था जबकि आधुनिक समय में इसका विपरीत अर्थात विलंबित लय से संगीत आरंभ करके द्रुत लय की और अग्रसर होते हैं।

विलेपन - **मृतिका लेपने शस्ता तया कार्या तु मार्जना।**
नदीक्रुलप्रदेशस्था श्यामा च मधुरा च या।।129।।

(नाट्यशास्त्रम्,चतुस्त्रिशोध्याय)

आचार्य भरत द्वारा त्रिपुष्कर पर ध्वनी-गूँज के लिए पुष्कर किनारे की श्यामा मिट्टी के लेपन का वर्णन किया हैं किन्तु यह भी कहा हैं कि गेहू या जौ का आटा का प्रयाग भी किया जा सकता है। पखावज पर भी विलेपन हेतु उसके के बाएं पर गुथा आटा लगाया जाता है।

प्राचीन त्रिपुष्कर पर जिन सोलह पाटवर्णों का वादन अर्थात बंदिशों (रचनाओं) का प्रस्तुतीकरण किया जाता था उनसे हम आज भी अनभिज्ञ हैं। किंतु आधुनिक मृदंग अर्थात पखावज पर वादन के विषय में इतना तो अवश्य कहा जा सकता है कि आधुनिक पखावज पर जिस प्रकार वादन शैली का प्रस्तुतीकरण होता है उसका इतिहास अधिक पुराना नहीं है। मध्यकालीन ध्रुपद-धमार गायन शैली के साथ पखावज का प्रचार-प्रसार व विकास संभवतः राजा मानसिंह तोमर के समय काल में हुआ। यद्यपि पखावज की आधुनिक वादन शैली व घरानों का विकास 18वीं शताब्दी के पश्चात ही हुआ दिखाई देता है, तथापि पखावज का

प्रचलन मध्य काल के प्रथम चरण से ही व्यापक था। संगीत सम्राट तानसेन जैसे कलावंत और स्वामी हरिदास जैसे संत गायक ध्रुपद ही गाते थे और उनके साथ पखावज पर ही संगत की जाती थी।

"**आनन्द भेरि मृदंग मिलि गायन गाये हमार।"**[4]

उन दिनों बीना, रवाब जैसे तंतु वाद्यों के साथ पखावज की संगत होती थी, परंतु मृदंग पर किस प्रकार के बोल या बंदिशों का वादन होता था उसका कोई उल्लेख प्राप्त नहीं होता। अतः यह भी कहा जा सकता है कि उन दिनों मृदंग का ताल, परनो के बोल विद्यमान थे ही नहीं, वह तो परंपरागत चलते ही आ रहे हैं। बल्कि मृदंग का आधुनिक बोल और साहित्य प्राचीन तथा मध्यकालीन बंदिशों पर ही आधारित है। हमारे महान कलाकारों ने अपनी आजीवन साधना से इसे अपने चरमोत्कर्ष पर पहुंचा दिया था तथा इसे अत्यंत सम्माननीय स्थान दिलाया था जो विभिन्न घरानों के प्रत्यक्ष रूप में सारे देश में विख्यात है। मृदंग (पखावज) की कला धर्माश्रय एवं राजाश्रय में हमेशा विकसित होती रही। धर्म के संदर्भ में भारत के गांव और शहरों के मंदिरों में कीर्तन भजन के साथ पखावज का प्रचार होता था। वैष्णव संप्रदाय के महाराजों एवं विभिन्न मंदिरों के सेवकों ने पखावज की कला को सिखाया और संभाला। किसी भी प्राचीन ग्रंथ में 'पखावज' शब्द का वर्णन नहीं मिलता है। इस प्रकार कहा जा सकता है कि मध्यकाल में ही पखावज नामकरण हुआ होगा तथा यह वाद्य मध्य काल से ही ध्रुपद-धमार के साथ आज हमारे सम्मुख सर्व उन्नत अवनद्ध वाद्य के रूप में उपलब्ध है।

निष्कर्ष- जैसे-जैसे मानव के अनुभव बढ़ते गये, अवनद्ध वाद्यों के निर्माण व बनाने के ढंग, बजाने के प्रयोग में परिवर्तन आता गया, जिसके फलस्वरूप वाद्यों का विकास हुआ है। युग परिवर्तन तथा परिस्थितियों के साथ-साथ 'अवनद्ध' वाद्यों के स्वरूप और नाम में भी परिवर्तन हुआ। जिस प्रकार नाट्यशास्त्र में भरत ने तीन यातियों- समा, स्त्रोतोगता, गोपुच्छा का उल्लेख किया है ठीक उसी प्रकार वर्तमान पखावज (मृदंग) वादन में भी यतियों का प्रयोग किया जाता है परन्तु वर्तमान समय है यतियों के पाँच प्रकार देखने को मिलते है। जिस प्रकार आचार्य भरत ने तीन लय- द्रुत, मध्य तथा विलम्बित का उल्लेख किया है ठीक उसी प्रकार वर्तमान पखावज वादन में भी तीन लयों का प्रयोग देखने को मिलता है। चूँकी वर्तमान समय में त्रिपुष्कर नामक वाद्य तो प्रयोग में नहीं है परन्तु उपरोक्त तथ्यों के आधार पर हम यह कह सकते है की पखावज या मृदंग नामक अवनद्ध वाद्य का सम्बन्ध प्राचीन त्रिपुष्कर वाद्य के आंकिक नामक द्विपार्श्वमुखी आंकिक से है तथा पखावज का स्वरूप व वादन सामग्री का पारस्परिक सम्बन्ध प्राचीन त्रिपुष्कर वाद्य से दृष्टिगोचर होता है। कुछ लोग मृदंग तथा पखावज का वर्णन अलग-अलग करते हैं, इसका कारण यह हैं कि पखावज और मृदंग में कुछ अंतर देखने को मिलता हैं जिसका कारण देश व काल का अंतर भी कहा जा सकता हैं। पखावज की अपेक्षा मृदंग के मुख का आकार कुछ छोटा होता हैं तथा काष्ठ के स्वरुप में भी अंतर रहता हैं। उत्तर-पश्चिम क्षेत्रों में प्रचलित मृदंग के बाएँ भाग पर पखावज के बाएँ के भाँती गुथा आटा ना प्रयोग करके तबले की भाँती लोहचूर्ण युक्त स्याही लगते हैं जिससे यह कहा जा सकता हैं कि कुछ प्रदेशों में पखावज तथा मृदंग में वर्त्तमान समय में भी अंतर हैं।

सन्दर्भ

1. शारंगदेव कृत संगीत रत्नाकर, तृतीय खंड अनुवादक एवं व्याख्या, चौधरी सुभद्रा, पृष्ठ 509
2. वर्मा मोहिनी, प्रमुख ताल वाद्य पखवाज तथा तबले की विभिन्न परम्पराएँ, पृष्ठ 53
3. मिस्त्री आबान ई०, पखावज और तबला के घराने एवं परम्परायें, पृष्ठ 8
4. वर्मा मोहिनी, प्रमुख ताल वाद्य पखवाज तथा तबले की विभिन्न परम्पराएँ, पृष्ठ. 52

सन्दर्भ सूची

1. वर्मा मोहिनी, प्रमुख ताल वाद्य पखवाज तथा तबले की विभिन्न परम्पराएँ, अनुभव पुब्लिसिंग हाउस, प्रथम संस्करण 2011
2. मिस्त्री आबान ई०, पखावज और तबला के घराने एवं परम्परायें, पं0 केकी0 एस0 जिजिना, द्वितीय संशोधित संस्करण
3. शारंगदेव कृत संगीत रत्नाकर, तृतीय खंड अनुवादक एवं व्याख्या, चौधरी सुभद्रा, राधा पुब्लिकेशन्स, प्रथम संस्करण 2006
4. मालवीय कुहू, मध्यकालीन सांगीतिक ग्रंथों में अवनद्ध वाद्यों का स्वरुप एवं लय-ताल, प्रथम संस्करण, कनिष्क पुब्लिसिंग हाउस, 2021
5. कुमार अजय, पखावज की उत्पत्ति, विकास एवं वादन शैलियाँ, कनिष्क पब्लिशर्स, प्रथम संस्करण 2010

भरत की लोकाभिव्यक्ति

अनीश कुमार यादव - शोधार्थी
इंदिरा कला संगीत विश्वविद्यालय, खैरागढ़

भारतीय कलाओं के सैद्धान्तिक पक्ष, प्रायोगिक पक्ष के साथ-साथ इसके प्रमाणित इतिहास की जब भी चर्चा होती है, तो वहाँ आचार्य भरत और इनके द्वारा रचित ग्रंथ नाट्यशास्त्र का उल्लेख अवश्य ही होता है। यद्यपि नाट्यशास्त्र से पूर्व एवं इसके पश्चात् भी नाट्य, गायन, वादन, नृत्यादि कलाओं के अनेकानेक ग्रंथों की रचनाएँ हुई, जिनमें कला के किसी विशिष्ट पक्ष का विस्तार से अध्ययन किया गया है तथापि नाट्यशास्त्र का महत्त्व समान रूप से बना रहा है। ईसा पूर्व पहली से चैथी शताब्दी में आचार्य भरत द्वारा रचित नाट्यशास्त्र ग्रंथ आज भी उतना ही प्रासंगिक है, जितना वह अपने रचनाकाल में रहा होगा। नाट्य, नृत्य, गायन, वादन, अभिनय आदि विभिन्न विषयों के अध्ययन का प्राथमिक स्रोत नाट्यशास्त्र को माना गया है। विशेष बात तो यह है, कि भरत के पश्चात् जिन आचार्यों ने कला संबंधी जिन ग्रंथों की रचना की, उसमें भी उन आचार्यों ने भरत की सत्ता को स्वीकार करते हुए उन्हें सम्मान दिया है।

यहाँ निश्चित रूप से मन में यह प्रश्न उपजता है, कि नाट्यशास्त्र अपनी रचना के लगभग दो हजार वर्षों से अधिक समय होने के बाद इतना प्रासंगिक क्यों बना हुआ है? इस प्रश्न की पड़ताल करते हुए जब नाट्यशास्त्र के विभिन्न अध्यायों पर दृष्टि डालें, तो ज्ञात होता है कि भरत ने इस अभूतपूर्व ग्रंथ की रचना करते समय कुछ मूलभूत बातों का विशेष ध्यान रखा है, जैसे- ग्रंथ के प्रारंभ में नाट्योत्पत्ति की जो कथा बताई गई है, उस कथा के माध्यम से आचार्य ने इसका संबंध सीधे-सीधे वेदों से स्थापित कर दिया है। वेद, भारत की सनातन परम्परा का आधार माने गये हैं। इसी कथा में ब्रह्मा, इन्द्रादि देवताओं के साथ-साथ शिव, पार्वती एवं शिव के गणों को इस अद्भुत और विलक्षण नाट्यवेद की रचना का सूत्रधार निरूपित कर इसे धर्म और आध्यात्म से जोड़ने का प्रयास भी भरत ने किया है। कथानुसार भरत ने अपने सौ पुत्रों के माध्यम से नाट्य का प्रचार-प्रसार भू-लोक में किये जाने का भी उल्लेख किया है, अर्थात् नाट्यादि कलायें जिनका व्यवहार देवलोक में होता था उन्हें वहाँ से भू-लोक में प्रचारित करने का कार्य भरतपुत्रों द्वारा किया गया। इस प्रकार भरत ने नाट्यादि कलाओं को देवताओं से मनुष्यों को प्राप्त कला सिद्ध करने का सार्थक और सफल प्रयास किया। नाट्योत्पत्ति कथा सबसे महत्त्वपूर्ण बात यह है, कि इन्द्रादि देवताओं के आग्रह पर ब्रह्मा ने लोक के कल्याण और मनोरंजनार्थ वेदों का आह्वान कर नाट्यवेद की रचना कर उसे भरत को सौंप दिया। इस प्रकार नाट्यशास्त्र की रचना मूलतः 'लोक' के लिए हुई, इसीलिए लोक में कलात्मक व्यवहार का इसे प्रमुख आधार माना गया। भरत ने इस तथ्य की पुष्टि ग्रंथ के प्रथम अध्याय में करते हुए उल्लेख किया है, कि जो अनेक प्रकार के भावों से युक्त, विभिन्न अवस्थाओं वाला तथा जो लोक व्यवहार का अनुकरण करे वही 'नाट्य' है-

"नानाभावोपसम्पन्नं नानावस्थान्तरात्मकम् ।
लोकवृत्तानुकरणं नाट्यमेतन्मया कृतम्।।"

प्रथम दृष्ट्या यह बात तो सिद्ध हो जाती है, कि भरत ने ग्रंथ में जिस 'नाट्य' की कल्पना करते हुए उसके सिद्धान्तों का प्रतिपादन विभिन्न अध्यायों में किया है, उसका आधार लोक ही है। 'नाट्य' केवल लोक के मनोरंजन मात्र के लिए न होकर यह परोपकारी और सामान्य जनों के दुःख को कम करने वाला भी है। नाट्य की जिस संकल्पना का सूत्रपात भरत द्वारा किया गया है, वह लोक कल्याणकारी और उपदेशात्मक होना भी अनिवार्य है, ऐसा भरत ने ग्रंथ के प्रथम अध्याय में ही स्पष्ट कर दिया है

"एतद्रसेषु भावेषु सर्वकर्मक्रियास्वथ।
सर्वोपदेशजननं नाट्यं लोके भविष्यति।।114।।
दुःखार्तानां श्रमार्तानां शोकार्तानां तपस्विनाम्।
विश्रान्तिजननं काले नाट्यमेतद्भविष्यति।।115।।
धम्र्यं यशस्यमायुष्यं हितं बुद्धिविवर्धनम् ।
लोकोपदेशजननं नाट्यमेतद्भविष्यति।।"

भरत का यह अभिमत है, कि भविष्य में यह नाट्य रसों, भावों तथा इन सभी के कार्य और क्रियाओं के द्वारा लौकिकों को उपदेश देने वाला अथवा उनका मार्ग प्रशस्त करने वाला सिद्ध होगा। इसके अतिरिक्त नाट्य जन-सामान्य को उनके दैनिक जीवन में होने वाले दुःख तथा प्रियजनों के वियोग से उत्पन्न शोक तथा निर्बल जनों के लिए सहानुभूति और शांति प्रदान करने वाला है। नाट्य का महत्त्व रेखांकित करते हुए आगे आचार्य यह भी कहते हैं कि धर्म, यश, आयु का संवर्धक, परोपकारी एवं मानसिक चेतना व बुद्धि का विकास करने वाला भी नाट्य ही है। इसलिए नाट्य को सम्पूर्ण मानवीय जीवन या लौकिक जीवन का अभिनयात्मक अनुकरण माना गया है, जिसके माध्यम में लोक कल्याणकारी उपदेशों को कथा, विशिष्ट चरित्र और प्रसंगों के के द्वारा नाट्यकत्र्ताओं द्वारा प्रस्तुत किया जाता है। मुनि का यह भी विचार है कि यदि नाट्य किसी कारणवश शास्त्र का अनुकरण न भी करे, तो भी वह प्रसिद्धि को प्राप्त कर सकता है। परन्तु प्रयोग के समय लोक भावनानाओं, चेष्टाओं, विधाओं आदि को ध्यान में रखने के साथ-साथ शास्त्र के लक्षणों के अनुरूप प्रदर्शन किया जाना चाहिए। यहाँ भरत ने शास्त्र के महत्त्व को भी स्पष्ट कर दिया है। वास्तव में शास्त्र शब्द 'शस्' धातु में 'त्रच्' प्रत्यय लगाने से व्युत्पन्न होता है। शस् का आशय- अधिकार करना और त्रच् से तात्पर्य नियंत्रण करने से है।

इस प्रकार शास्त्र शब्द का अर्थ अधिकार पूर्वक नियंत्रण करने के अर्थ लिया जाता है। भरत ने नाट्य प्रयोग में जिस शास्त्र के प्रयोग की बात कही है, वह वास्तव में प्रयोग के अंतर्गत एक व्यवस्था, अधिकार और नियंत्रण से संबंधित है, जबकि 'प्रयोग' लोक में लौकिकों के मनोरंजनार्थ अथवा उपदेश देने या शिक्षा या ज्ञान देने के उद्देश्य से किया जाना चाहिए, ऐसा भरत का अभिप्राय है। यहाँ 'प्रयोग' से तात्पर्य कला के किसी भी स्वरूप या अभिनय से हो सकता है, जिसे जन-मानस के सम्मुख प्रस्तुत किया जा रहा है।

ग्रंथ के छठवें अध्याय में भरत ने प्रयोग के ही दो पद्धतियों 'लोकधर्मी' और 'नाट्यधर्मी' का विवेचन किया है। धर्मी से तात्पर्य स्वभाव या परम्परा के अनुरूप कार्य करने से है। यहाँ भरत

ने जिस लोकधर्मी का विवेचन किया है उससे तात्पर्य लोक के सहज जीवन तथा उसका अनुकरण करने वाले अभिनय से है। इसी प्रकार नाट्यधर्मी का अर्थ भी भरत ने मूलतः लोक से ही ग्रहण किया है। अर्थात् लौकिकों के सम्मुख जब स्त्री द्वारा पुरुष अथवा पुरुष द्वारा स्त्री का अभिनय किया जाए, तो उसे नाट्यधर्मी कहा गया है। यहाँ भरत 'लोक' की अभिव्यक्ति को अभिनयात्मक अनुकरण के माध्यम से दो स्वरूपों में व्यक्त किया है-

लोकस्वभावसंसिद्धा लोकयात्रानुगामिनः ।
अनुभावा विभावाश्च ज्ञेयास्त्वभिनये बुधैः।।

यहाँ भरत ने स्पष्ट कर दिया है, कि विद्वानों को विभावानुभावों को लोक या सामान्यजनों के स्वभाव और व्यवहार का अनुकरण करना चाहिए। नाट्यधर्मी को आचार्य ने स्पष्ट करते हुए यह कह दिया है, कि जब प्रतिदिन होने वाले स्वाभाविक सुख-दुःखादि से संबंधित क्रियाकलापों का अभिनेताओं द्वारा जैसा-का-तैसा अभिनय किया जाए, तो वह नाट्यधर्मी है-

लोके यदभियोज्यश्च पदमत्रोपयुज्यते।
मूर्तिमत्साभिलाषञ्च नाट्यधर्मी तु सा स्मृता।।

नाट्य-प्रयोग में प्रयुक्त होने वाले उपकरणों में भी लोकधर्मी और नाट्यधर्मी का प्रयोग करना अनिवार्य माना गया है। अर्थात् नाट्य में लोक व्यवहार से संबंधित साधारण वस्तुओं को लोकधर्मी और विशिष्ट भावनाओं से युक्त या परिवर्तित रूप में प्रयुक्त की जाने वाले वस्तुओं को मुनि नाट्यधर्मी कहा है-

लोकधर्मी भवेत्त्वन्या नाट्यधर्मी तथापरा।
स्वभावो लोकधर्मी तु विभावो नाट्यमेव हि।।

यहाँ वस्तु से तात्पर्य प्रसंग या कथा से है। अर्थात् स्वाभाविक रूप से होने वाली घटनाएँ लोकधर्मी है तथा जिन्हें निर्देशक द्वारा सृजित किया जाए, उन्हें नाट्यधर्मी कहा गया है। इसका एक अन्य अर्थ यह भी है, कि जो घटनायें वास्तविक हैं उन्हें लोकधर्मी एवं घटनाओं की कल्पना की गई है या कृत्रिम या सृजित घटनाएँ नाट्यधर्मी कही गई हैं।

आगे मुनि ने अभिनय के अंतर्गत हस्ताभिनय की चर्चा करते समय लोक-क्रियाओं के अनुसरण की बात कही है। अर्थात् प्रयोग में प्रयुक्त होने वाले हस्तों की विभिन्न स्थितियाँ लोक व्यवहार, लोक-आचरण का अनुकरण करने वाला होना चाहिए, तभी अभिनय यथार्थ और सार्थक होगा। चूँकि अवस्था विशेष का अनुकरण को ही नाट्य कहा गया है, अतः यहाँ प्रयोग में जिसका अनुकरण किया जा रहा है, वह लोक में होने वाले सामान्य आंगिक व्यवहार से अनुप्राणित है, किन्तु यह प्रयोग शास्त्र नियमों के अंतर्गत होना चाहिए, परन्तु यहाँ आचार्य ने पात्रों के अनुसार इसका विभाजन कर दिया है-

लक्षणव्यञ्जिता हस्ताः कार्यास्तूत्तममध्यमैः ।
लोकक्रियास्वभावेन नीचैरप्यर्थसंश्रयाः।।

अर्थात् उत्तम और मध्यम पात्रों को शास्त्रानुरूप तथा अधम पात्रों को लोक क्रियाओं के अनुरूप लोकक्रिया के अनुरूप हस्ताभिनयों का प्रयोग करना चाहिए। यहाँ उत्तम और मध्यम से तात्पर्य लोक के उन पात्रों से है, जिन्हें समाज में उच्च पद प्राप्त है, जबकि अधम से आशय

उन सामाजिकों से है, जो ग्राम्य जीवन अर्थात् अर्थ और काम की अपेक्षा रखने वाले, सुख-दुःखादि विकारों से युक्त हैं। भरत ने नाट्य प्रयोग में होने वाले प्रत्येक क्रिया को लोक से जोड़कर ही प्रस्तुत किया है, यह प्रमाणित है। इसी क्रम में 'दृष्टान्त' के विषय में मुनि का विचार है कि लोक में सभी के लिए मनोहारी हो, वही दृष्टान्त है। इसी प्रकार लोक का अकल्पनीय या विशिष्ट रचनात्मक मनोहारी स्वरूप को मुनि ने 'अभिप्राय' कहा है तदनन्तर नाट्य-प्रयोग के संदर्भ में 'प्रसिद्धि' को परिभाषित करते हुए मुनि ने लोक में प्रसिद्ध और उत्तम आशय वाले शब्दों से निर्मित वाक्यों को स्थान दिया है।

भरत ने लोक में प्रसिद्ध ऐसी घटनाएँ, जिनमें दम्भपूर्ण घटनाओं और धूर्त प्रवृत्ति के पात्रों के वाद-विवाद हो, उन्हें रूपक भेदों के अंतर्गत 'प्रहसन' के माध्यम से प्रस्तुत किया जाने की बात कही है। इसी प्रकार सामाजिकों के चरित्र, उनका साहस और दुबर्लताओं को देखते हुए ही 'नाटक' की रचना की जानी चाहिए, ऐसा मुनि का निर्देश है-

लोकोपचारयुक्ता या वार्ता यश्च दम्भसंयोगः ।
स प्रहसने प्रयोज्यो धूर्तप्रविवादसम्पन्नः।।
लोकस्वभावं संप्रेक्ष्य नराणां च बलाबलम् ।
संभोगं चैव युक्तिं च ततः कार्यं तु नाटकम्।।

नाट्य प्रयोग के के विषय में उक्त निर्देशों का ग्रंथ में क्रमशः समायोजन करने के पश्चात् मुनि का मानना है, कि इनके अतिरिक्त जो अभिनय संबंधी क्रियायें शेष रह गई हैं, अथवा जिन्हें नहीं बताया गया है, उन्हें लोक व्यवहार के आधार पर नाट्य-प्रयोग में समायोजित कर लेना चाहिए। आचार्य ने नाट्य विधा के तीन प्रमुख प्रमाण स्वीकार किए है-वेद, आध्यात्म और लोक। इसमें पहले व दूसरे प्रमाण पर नाट्य आधारित होकर तीसरे प्रमाण अर्थात् लोक हेतु प्रस्तुत होता है। अतः नाट्य जिसका आधार वेद और आध्यात्म है, जब तक लोक द्वारा ग्रहण नहीं किया जाएगा या जन-सामान्य के लिए उसका अभिनय नहीं होगा, तब तक उसे सफल नहीं माना जा सकता है। अतएव नाट्य-प्रयोग की सफलता का प्रमाण वास्तव में लोक या जनसामान्य ही हैं।

वस्तुतः नाट्यशास्त्र के कुछ अध्यायों के इस संक्षित्प अध्ययन मात्र से आचार्य भरत की कला संबंधी लोकाभिव्यक्ति स्पष्ट हो जाती है। ग्रंथ के प्रत्येक अध्याय के प्रायः प्रत्येक प्रकरण में 'लोक' शब्द का प्रयोग प्राप्त हो ही जाता है। आचार्य ने 'नाट्यशास्त्र' अर्थात् 'नाट्य' के 'शास्त्र' के निरूपण लोक व्यवहार के आधार पर किया गया है। 'प्रयोग' के दौरान अधिकार पूर्वक नियंत्रित करते हुए लोक व्यवहार, सुख-दुःखादि अनुभूतियों, समाज के उच्च, मध्यम और निम्न वर्ग के सामाजिकों के दैनिक लोक जीवन के अनुरूप अभिनय को ही भरत ने सर्वप्रमुख और सार्थक माना है। भरत ने ग्रंथ के सभी 36 अध्यायों (कुछ विद्वानों के मत से 37 अध्याय) में नाट्य से संबंधित सूक्ष्मादिसूक्ष्म तत्वों के विवेचन में लोक का आधार स्वीकार किया है, जिसकी घोषणा उन्होंने नाट्यशास्त्र के प्रथम अध्याय में ही कर दी है और इसी अवधारणा और संकल्पना के केन्द्र मानते हुए उन्होंने अभिनय, रस-भावादि प्रकरणों के साथ-साथ हस्त, पाद, करण, अंगहारादि का प्रयोग सिद्ध करने का सार्थक प्रयास किया है। भरत ने एक स्थान पर

'प्रयोग' के संबंध में यह भी निर्देश दिया है, कि आहार्यादि अभिनयों का प्रयोग देश, काल, परिस्थिति और लोक व्यवहार के अनुरूप करना चाहिए। इसका तात्पर्य भी स्पष्ट है कि भरत द्वारा 'प्रयोग' हेतु जितने भी निर्देश दिए है, वे आधार मात्र हैं, परन्तु नाट्यकत्रा जिस देश में या क्षेत्र में 'प्रयोग' की चेष्टा कर रहा है, उसे वहाँ के लोक व्यवहार, आचार-विचारों का भी संज्ञान ले लेना चाहिए।

भरत द्वारा स्थापित लोक संबंधी संकल्पना का अनुसरण परवर्ती आचार्यों ने भी किया है और नाट्य-रचनाकारों ने अपने नाटकों की रचना में इसी अवधारणा का समर्थन भी किया है। इसके अतिरिक्त भरत ने 'मार्ग' और 'देशी' की संकल्पना को भी स्पष्ट कर दिया है, कि मार्ग जो है वह देवताओं के अधीन है जबकि देशी वह है, जिसका भू-लोक में प्रयोग किया जा रहा है। अतः नाट्यशास्त्र को शास्त्रीय कलाओं के मूलाधार उचित है परन्तु इन कलाओं का प्रयोग लोक से ही अनुप्राणित है इस सत्य को भी स्वीकार करना अनिवार्य है।

जैसा कि प्रारंभ में यह कहा गया है, कि नाट्यशास्त्र वर्तमान में भी प्रासंगिक है, तो इसका प्रमाण यह है कि नाट्यशास्त्र लोकाभिव्यक्ति का आदर्श स्वरूप प्रस्तुत करने वाला ग्रंथ है, जिसके कारण प्रत्येक काल में इसकी प्रमाणिकता शास्त्र और प्रयोग के आधार पर स्वमेव स्थापित हो जाती है। फलतः यही कारण है, कि आज भी नाट्यशास्त्र प्रयोग और सिद्धान्त की दृष्टि से उतना ही प्रासंगिक है, जितना कि वह अपने रचनाकाल में रहा होगा।

संदर्भ सूची

1. शास्त्री, बाबूलाल शुक्ल, 'नाट्यशास्त्र', चैखम्बा संस्कृत संस्थान, वाराणसी, प्रथम भाग, द्वितीय संस्करण वि.सं. 2040, अध्याय-1, श्लोक-112, पृ.27
2. शास्त्री, बाबूलाल शुक्ल, 'नाट्यशास्त्र', चैखम्बा संस्कृत संस्थान, वाराणसी, प्रथम भाग, द्वितीय संस्करण वि.सं. 2040, अध्याय-1, श्लोक-116, पृ.28
3. शास्त्री, बाबूलाल शुक्ल, 'नाट्यशास्त्र', चैखम्बा संस्कृत संस्थान, वाराणसी, प्रथम भाग, द्वितीय संस्करण वि.सं. 2040, अध्याय-7, श्लोक-6, पृ.376
4. शास्त्री, बाबूलाल शुक्ल, 'नाट्यशास्त्र', चैखम्बा संस्कृत संस्थान, वाराणसी, द्वितीय भाग, प्रथम संस्करण वि.सं. 2035, अध्याय-14, श्लोक-73, पृ.196
5. शास्त्री, बाबूलाल शुक्ल, 'नाट्यशास्त्र', चैखम्बा संस्कृत संस्थान, वाराणसी, तृतीय भाग, प्रथम संस्करण वि.सं. 2040, अध्याय-23, श्लोक-191, पृ.164
6. शास्त्री, बाबूलाल शुक्ल, 'नाट्यशास्त्र', चैखम्बा संस्कृत संस्थान, वाराणसी, द्वितीय भाग, प्रथम संस्करण वि.सं. 2035, अध्याय-19, श्लोक-168, पृ.73-74 शास्त्री, बाबूलाल शुक्ल, 'नाट्यशास्त्र', चैखम्बा संस्कृत
7. संस्थान, वाराणसी, तृतीय भाग, प्रथम संस्करण वि.सं. 2040, अध्याय-20, श्लोक-107, पृ.36
8. शास्त्री, बाबूलाल शुक्ल, 'नाट्यशास्त्र', चैखम्बा संस्कृत संस्थान, वाराणसी, तृतीय भाग, प्रथम संस्करण वि.सं. 2040, अध्याय-21, श्लोक-126, पृ.92

आध्यात्म और संगीत कला

अरूण मिश्रा - शोधार्थी
संगीत संकाय, अवनद्ध विभाग
इन्दिरा कला संगीत विश्वविद्यालय, खैरागढ़

भारत में दर्शन के समान संगीत के ग्रन्थों में भी आध्यात्म सम्बन्धी चिन्तन का विषय रहा है। मानव जीवन का उद्देश्य परमात्मा की प्राप्ति माना गया है, इस उद्देश्य की प्राप्ति के लिए सबसे प्रशस्त माध्यम संगीत होने के कारण उसे आध्यात्म के रंग में पूर्णतया रंगने का प्रयास किया गया है। सामवेद के अतिरिक्त ब्राह्मण संहिता, प्रातिसाख्य, नारदीयशिक्षा, छान्दोग्य उपनिषद् आदि ग्रन्थ इसके प्रमाण है। नाट्यशास्त्र, विष्णुधर्मोत्तर पुराण संगीतरत्नाकर आदि भी उसी परम्परा के ग्रन्थ है।

आध्यात्म में आत्मा के विकास या ज्ञान की बात की जाती है, तो नृत्य में साधना की क्योंकि नृत्य भी एक साधना है, कलाकार अपनी समस्त इंद्रियों को एकाग्रचित कर ताल लय के माध्यम से अपनी आत्मा की विशुद्धि कर उस परमानंद की अनुभूति करने का प्रयास करता है। आध्यात्म का सम्बन्ध वैदिक काल से प्राप्त होता है। मूर्ति पूजा यज्ञ अनिष्ठानों आदि के माध्यम से ईश्वर की आराधना की जाती थी, जिसका माध्यम कला था। कलाओं का सम्बन्ध रामायणकाल एवं महाभारतकाल से था। संगीत एक ऐसी कला है जिसके माध्यम से वैदिक, पुराण, रामायण, महाभारत आदि कालों मे ईश्वर की स्तुति, मन्त्रोच्चारण के लिए किया जाता था। प्राचीन काल में संगीत को दो धाराओं में विभक्त किया गया है।
मार्गी संगीत
देशी संगीत
सामवेद मे ऋगवेद की ऋचाओ का गान होता था, यज्ञ एवं अनुष्ठानों में मन्त्रों का उच्चारण संगीतमय, स्वर तथा लयबद्ध होता था। वर्तमान समय में भी पूजा-पाठ, हवन इत्यादि धार्मिक कार्यों मे प्राचीन काल की ही भाँति स्वरबद्ध तथा लयबद्ध होता है।

ऊँ भूर्भुवः स्वःतत्सवितुर्वरेण्यं भर्गो देवस्यः धीमहि धियो यो नः प्रचोदयात्।

ऊँ के उच्चारण मे ही तीनों शक्तियो का समावेश है। हे माँ भगवती जिसने सभी शक्तियो का सर्जन किया ऐसी प्राणदायनी, दुःखहरणी, सुखकरणी, समस्त रोगों का निवारण करने वाली, प्रज्ञावान माँ भगवती जो सभी देवों की देवी हैं उसकी मै उपासना करता हूँ जिसने मुझे सरंक्षण दिया और सभी प्रकार के ज्ञान से समृद्ध बनाया।

आध्यात्म और कला दोनो ही एक दूसरे के अभिन्न अंग है। सृष्टि की उत्पत्ति होने के साथ एक ध्वनि उत्पन्न हुई, जिसे ओम्कार की संज्ञा दी गई। वही नाद हमारे सोलह कलाओ में से एक

कला संगीत कला में प्रयोग की गई, धर्म की दृष्टि से संगीत कला की देवी माता सरस्वती, नारद मुनि, भगवान गणेश जी सृष्टि के सृजनकर्ता भगवान शिव आदि परिलक्षित होती है। भगवान शिव ने वीणा वाद्य की कल्पना माता पार्वती की शयनमुद्रा को देख कर की है। भगवान शिव के मुख से पाँच रागों का अविष्कार माना गया है। माता सती के वियोग मे भगवान शिव के द्वारा ताण्डव नृत्य की अवधारणा रखी गई। माता सरस्वती को संगीत और कला की देवी के रूप में जाना जाता है। सभी कला प्रेमी व संगीत के उपासक माता सरस्वती की उपासना व आराधना करता है। भगवान गणेश जी की आराधना के पश्चात् काई भी शुभ कार्य प्रारम्भ किया जाता है। संगीत में ईश्वर से साक्षात्कार करने की अपार शक्ति होती है। श्रीमदभगवद् गीता मे भगवान श्री कृष्ण ने कहा है।

"नाहं वसामि बैकुण्ठे योगिनां हृदये न च।
म॰क्ता यत्र गायन्ति तत्र तिष्ठामि नारद।।"

हे नारद ! मै न तो बैकुठं में ही रहता हू और न योगियों के हृदय में ही रहता हूँ। मैं तो वहीं रहता हूँ जहाँ प्रेमाकुल होकर मेरे भक्त मेरे नाम का कीर्तन किया करते हैं।

स्वरों के माध्यम से मानव अपने मन को एकाग्रचित्त कर अत्यधिक लीन हो जाता है, हदय की चंचलता स्थिर होती है और गम्भीरता आती है। नाद ब्रह्मं की उपासना के माध्यम से मनुष्य उस आनंद की परम अवस्था को प्राप्त करता है, अतः यह कहना अनुचित नहीं होगा कि संगीत को मोक्ष प्राप्ति का सुगम व सशक्त माध्यम माना गया है।

कर्ण प्रिय ध्वनियां या फिर स्वरों के शास्त्र के अनुसार लय बद्ध होने वाली प्रस्फुटन ही संगीत हैं। दूसरी तरह से हम यह कह सकते है, स्वरों के बीच जो सम्बन्ध है, जिस प्रकार से एक स्वर दूसरे स्वर से जुड़ता है, और एक दूसरे मे लीन हो जाता है या एक दूसरे में समाहित हो जाता है। संगीत में लीन होते ही हमारे विचार खो जाते है। हमारा अहंकार खत्म हो जाता है। हम ईश्वर के प्रति सजग होकर संगीत के परम आनंद को प्राप्त करते है, यही आत्मा की आवाज और स्वभाव है। संगीत का बोध, संगीत का भाव जीवन के रहस्य को उजागर करता है। संगीत के सारे स्वर मिलकर एक लय, एक तरंग एक ही प्रकाश की ओर इशारा करते है, जहाँ ईश्वर है, वही संगीत है।

आध्यात्म, अपने भीतर के स्वभाव को; चेतना तत्व को जानना और उसके दर्शन करना ही आध्यात्म है। गीता के आठवे अध्याय में लिखा है, अपने स्वरूप, स्वभाव अर्थात् जीव आत्मा के अध्ययन को ही आध्यात्म कहा गया है।

"**अक्षरं ब्रह्मं परम स्वभावोऽध्यात्ममुच्यते।**
भूतभावो॰वकारो विसर्गः कर्मसंज्ञितः।। "

श्री भगवान ने कहा जो अविनाशी है वही ब्रह्मं (आत्मा) दिव्य है और आत्मा में स्थिर भाव ही आध्यात्म कहलाता है तथा जीवों के वह भाव जो कि अच्छे या बुरे सकंल्प उत्पन्न करते है उन भावों का समाप्त जाना ही कर्म कहलाता है। जो इस बात का प्रमाण देता है कि संगीत कला और आध्यात्म का आपस में गहरा सम्बन्ध है। हमारी सस्कृति और सभ्यता संगीत की ही देन है और ऐतिहासिक विरासत के रूप मे संगीत कला कही पूजा है, तो कही मनोरंजन है। यही संगीत की मुख्य उद्देश्य है।

कला चाहे किसी भी पक्ष से संबंधित क्यों न हों उसकी अपनी अलग परम्परा होती है और वह पीढ़ी दर पीढ़ी चलती रही है। कला परिवर्तनशील है, परन्तु इसका यह भाव नही है कि कला के परम्परा पक्ष को आखो से ओझल नही किया जा सकता है। किसी भी कला का अध्ययन करने के लिए उसकी कला को समझना पडता है। संगीत कला भी अपनी परम्परा से संबंध रखती है।

गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते ।

गायन वादन नृत्य तीनों के समूह को संगीत कहा जाता है। संगीत दो शब्द सं और गीत के मेल से बना हैं सं का अर्थ है उत्तम, गीत का अर्थ है गायन, अर्थात् उत्तम गायन ही संगीत की श्रेष्ठ परिभाषा है।

गायन वादन नृत्य तीन अलग अलग कलाओ के मिश्रण से ही संगीत की परिभाषा है। इन तीनों का आपस मे गहरा संबंध है वाद्यहीन नृत्य में आनन्द की प्राप्ति नही होगी क्योकि वाद्य तथा नृत्य कलाए एक दूसरे पर निर्भर करती है। लेकिन गायन कला इन सब में प्रमुख मानी जाती है। क्योकि गायन के निकट वाद्य और वादन कला के निकट नृत्य कला मानी जाती है।

अध्यात्म शब्द अधि उपसर्ग तथा आत्मन शब्द से मिलकर बना है। आत्मा व परमात्मा से संबंधित समस्त मान्यताए, विचार, अनुभूतिया आदि आध्यात्म की विषयवस्तु है।

अध्यात्म शब्द का अर्थ सामान्यतः भक्ति या ईश्वर की भक्ति या सत्संग जिसमें ईश्वर की चर्चा होती है। उसे अध्यात्म कहा जाता है। दूसरे शब्दो में अध्यात्म का अर्थ है स्वयं का अध्ययन, स्वयं की विवेचन, स्वयं के हदय का अध्ययन, काम क्रोध, राग-द्वेष की सम्पूर्ण जानकारी ही अध्यात्म है। पूर्वजो ने इसे ही अध्यात्म कहा हैं।

'परमं स्वभवोऽध्यात्ममुव्यतें। '

आत्मा परमात्मा का अशं है। यह तो सर्वविदित है। जब इस संबंध में शंका या संशय, आत्मविश्वास की स्थिति अधिक क्रियामान होती है। तभी हमारी दूरी बढ़ती जाती है और विभिन्न रूपों में अपने को सफल बनाने का निरर्थक प्रयास करते रहते हैं। जिसका परिणाम नकारात्मक ही होता है।

संगीत की उत्पति मानव जीवन के साथ ही हो गई थी संगीत का आधार ध्वनि या नाद है। नाद के बिना संगीत का कोई अस्तित्व नही जिसके संबंध में मतंग मुनि ने लिखा है

न नादेन बिना गीतं न नादेन बिना स्वर ।
न नादेन बिना नृत्तं तस्मान्नदात्मक जगत ।।

सर्वप्रथम कला शब्द का प्रयोग सबसे पहले ऋगवेद में होता है। उपनिषदों में भी कला शब्द का प्रयोग कई स्थानों पर हुआ है। कला शब्द की उत्पत्ति संस्कृत की कल धातु से हुई मानी जाती है। इसका अर्थ- शब्द करना, गिनना, उत्पन्न करना माना गया है। भरत के नाट्यशास्त्र में भी कला के रूप में उल्लेखित किया है।

कला एक महत्वपूर्ण रूप है और प्रत्येक कला मानव के सौन्दर्य बोध की अभिव्यक्ति है। किसी भी वस्तु को देखने के दो रूप है। व्यवहारिक और कलात्मक। कलात्मक दृष्टि व्यवहारिक दृष्टि से अधिक सत्य है। जैसे हम किसी दृश्य को देखते है। एक संगीतज्ञ दृश्य को देखकर सुन्दर गीत लय ताल के संयोग से सुन्दर रूप प्रदान कर गाता बजाता है। और यही उसकी कला हैं इस प्रकार वही वास्तविक कला है जो हमारे भावों की अभिवयक्ति करती है। भाव के रूप का समन्वय ही वास्तविक कला है। कला का मनुष्य के जीवन से घनिष्ठ संबंध होता है। जिस प्रकार मनुष्य को अपना जीवन सक्रिय और गतिमान बनाए रखने के लिए भोजन वस्त्र की आवश्यकता होती है। उसी प्रकार जीवन को क्रमबद्ध और सुसंस्कृत होने के लिए कलाओ के सहयोग की आवश्यकता होती हैं। कला व्यक्ति का समाज धर्म तथा संस्कृति के साथ संबंध स्थापित करती है। अन्यथा यह मानव जीवन पशु के समान हो जाएगा।

कला मानव संस्कृति के विकास की उपज है। हमारी आज भी सभ्यता, संस्कृति, समाज, ज्ञान, विज्ञान, दर्शन एवं सभी कलाए मानव जिज्ञासा के परिणाम स्वरूप ही है। कला का उद्देश्य सार्वभौमिक विकास और स्वयं के आनन्द की अनुभूति है। संगीत कला आध्यात्म के निकटतम स्थान रखती है, प्रत्येक धर्म और जाति को संगीत कला ने समुचित आदर और स्थान दिया है। इसी के फलस्वरूप आज मन्दिर, मस्जिद, गिरजाघर और गुरूद्वारो में प्रार्थना के रूप में संगीत प्रत्येक स्थान पर शोभायमान है।

संदर्भ ग्रन्थ सूची

1. कथक और आध्यात्म-भारती गुप्ता
2. संगीत विशारद–बसंत
3. भारतीय संगीत का इतिहास-ठाकुर जयदेव सिहं
4. शोध समग्र-पत्रिका
5. संगीत कला विहार-पत्रिका
6. इंटरनेट

लोक संगीत तथा हवेली संगीत और मेवाती घराने का सहसंबंध

Asavari Degloorkar - Research Scholar
Dr. Pournima Dhumale – Research Guide
Department of Music,
SNDT Women's University, Pune

सारांश शास्त्रीय संगीत का उगम लोक संगीत से माना गया है। उत्तर हिंदुस्तानी संगीत को राग संगीत या ख्याल गायन भी कहा जाता है । ख्याल संगीत में गाए जाने वाले राग , ताल , लय , आवाज का लगाव इन मुद्दों के आधार पर घरानों की निर्मित हुई । इनमें मेवाती घराना एक ऐसा घराना है, जिसपर गुजरात और राजस्थान के हवेली संगीत अर्थात पुष्टिमार्ग संगीत का प्रभाव दिखाई देता है। बाकी घरानों की तुलना में मेवाती घराने में भक्तिरस की प्रधानता है , इसलिए कीर्तन, भजन इनका प्रभाव ज्यादातर दिखाई पड़ता है। प्रस्तुत लेख में लोक संगीत और हवेली संगीत इनका मेवाती घराने पर प्रभाव और उनका सहसंबंध इसके बारे में विचार विमर्श किया गया है।

सूचक शब्द - घराना, हवेली संगीत ,अष्टछाप कवि, पुष्टिमार्गीय सम्प्रदाय

प्रस्तावना

लोक संगीत जनमानस की संवेदनाओं का सहज उद्गार है ।शास्त्रीय संगीत वह संगीत है जिसे शास्त्र में बांधा गया है। स्वर, ताल इन मूलभूत घटकों के साथ आरोह, अवरोह ,जाति, वर्जित स्वर, गायन समय इत्यादि घटकों को लेकर राग संगीत पेश किया जाता है। उपशास्त्रीय संगीत के झूला, हिंडोला, बारहमासा, चैती इन गीत प्रकारों को लोक संगीत से लिया गया है । इसी लोक संगीत की कुछ चुनिंदा धुनों को परिष्कृत करके राग संगीत का निर्माण किया गया है। दोनों ही संगीत का प्रचार व प्रसार मौखिक रूप से ही किया गया है ।

मल्हार, कानडा ,झिंझोटी, सारंग जैसे राग ; धमार ,झुमरा जैसे ताल लोक संगीत से प्रेरित हुए पाए जाते हैं। पिलू ,पहाड़ी, मांड, गारा, झिंझोटी इन रागों को पारंपरिक धुन राग कहा जा सकता है।

रवि शंकर जी ने लोक संगीत के संबंध में रागों के बारे में अपने विचार रखे हैं।

1. "जिनका मूल सूत्र भक्ति रस में है ऐसे लोकगीतों का विशिष्ट वर्ग है । हरि कथा, रामायण इनमें गाये जाने वाले गीत दुर्गा, काफी, भैरवी, गौरी, कालिंगड़ा इन रागों में बांधें गए हैं। महाराष्ट्र और दक्षिण भारत में गाए जाने वाले लोकगीत इस वर्ग में आते हैं।
2. दूसरे प्रकार में गांवों में गाए जाने वाले गीत पहाड़ी, सारंग, पिलू, झिंझोटी इन रागों पर आधारित गीत गाए जाते हैं। हिमाचल, गढ़वाल प्रांत में ऐसे गीत गाए जाते हैं।

3. तीसरे प्रकार में आदिवासी लोकगीत समाविष्ट है। इनमें मिश्र राग और राँगो के अशुद्ध मिश्रण पाए जाते हैं और श्रुतिया भी विशिष्ट आवाज लगाव में लगाई जाती है।" [1]

उद्देश्य –

1. हवेली संगीत की विशेषता विशद करना।
2. शास्त्रीय संगीत में मेवाती घराने का इतिहास संक्षिप्त रूप से कथन करना ।
3. हवेली संगीत से मेवाती घराने का संबंध स्पष्ट रूप से कथन करना।

पुष्टिमार्गीय सम्प्रदाय या हवेली संगीत - श्रीवल्लभाचार्यजी ने 1550 में गोकुल में अपने प्रमुख सेवक दामोदर दास हरसाने को सर्वप्रथम मंत्र दीक्षा देकर पुष्टिमार्गीय संप्रदाय की स्थापना की। पुष्टिमार्ग का प्रारंभिक दीक्षा अष्टाक्षर मंत्र "श्रीकृष्णम शरणम" यह है।" श्रीवल्लभाचार्यजी ने अपने शिष्यों द्वारा जनमानस में ऐसा संदेश प्रसारित किया, "परमात्मा तत्व से युक्त है । सत, चित् और आनंद । परम आनंद की अनुभूति के लिए माया से रहित होकर अनन्य भाव से प्रभु को आत्मसमर्पण करना यह एकमेव साधन है।"[2] परमेश्वर से एकरूपता प्राप्त करने का और जीवन आनंदमे व्यतीत करने का एक उपाय है श्री कृष्ण लीला का गायन। अपना संदेश लोगों तक पहुंचाने का एक प्रभावशाली माध्यम संगीत है इसीलिए पुष्टिमार्ग संप्रदाय में राग संगीत का प्रचुरता से उपयोग किया जाता है।

पुष्टिमार्ग में राग संगीत का विशेष महत्त्व है। गायन क्रिया को सम्प्रदाय में कीर्तन कहते हैं तथा गायक को कीर्तनिया कहते हैं। अन्य संप्रदायों के मंदिरों में सेवा अथवा पूजा कार्यक्रम का क्रम मंत्रोच्चारण से पूर्ण होता है। लेकिन पुष्टिमार्ग में कीर्तन को ही मंत्रोच्चारण के स्थान पर समझा गया है, जो कि अष्टछाप कवियों के पद है। इसमें गायन विधि शुद्ध शास्त्रीयता पर आधारित है । नित्यक्रम में राग भैरव, देवगंधार आदि से प्रारंभ करके बिलावल, राग मियां की तोड़ी, आशावरी आदि रागों से गुजरते हुए पूर्वी , कल्याण आदि के सहारे शाम तक पहुंचते हैं। ऋतू क्रम के अनुसार विभिन्न ऋ तुओं में उनके अनुकूल ही राँगो का व्यवहार होता है। जैसे की बसंत ऋतु में राग बसंत ही आठो याम चलता है तथा पावस ऋतु में मल्हार ही सुबह से शाम पर्यन्त गाई जाती है।"

हवेली संगीत – हवेली यह फ़ारसी शब्द है। इसका अर्थ भव्य और सुंदर निवास स्थान। गुजरात और राजस्थान में जो धनिक लोग थे, उन्होंने अर्पण की हुई संपत्ति का उपयोग करके इन्होंने बड़े मंदिर और हवेलियां बनाई। जब इस संप्रदाय के मंदिरों को गुजरात में हवेली कहा जाने लगा तो उनमें होने वाले संगीत को क्या कहा जाए? इस समस्या का आकाशवाणी दिल्ली के प्रोड्यूसर श्री एनएन शुक्ला इन्होंने डॉक्टर डीजी व्यास और पुष्टि संप्रदाय संगीत के सर्वाधिक प्रसिद्ध संगीतकार श्री लक्ष्मण प्रसाद चौबे के परामर्श से इसका नाम' हवेली संगीत' रखा।[3]गुजरात व राजस्थान मे श्रीमद्वल्लभाचार्य जी ने पुष्टिमार्ग मंदिरों की रचना की। उन्होंने

मंदिरों में नित्य सेवा के तौर पर संगीत का उपयोग किया। वल्लभाचार्यजी के चार शिष्य थे संत सूरदास ,कुंभनदास, परमानन्द दास और कृष्णदास। ऐसे ही उनके पुत्र गोस्वामी विट्ठलदास इनके भक्त गोविन्द स्वामी, नंददास, छीना दास और चतुर्भुजदास यह चार शिष्य थे। इनको' अष्टछाप कवि' के नाम से संबोधित किया जाता है। और इन्हीं संत रचनाओं को वल्लभ संप्रदायों के मंदिरों में प्रमुख उत्सव और नित्य सेवा में राग - ताल इसके साथ बंदीशो के रूप में गाया जाता है। अष्टछाप कवि सिर्फ कवी या रचनाकार ही नहीं बल्कि स्वयं संगीतज्ञ और गायक थे। उन्होंने कृष्ण लीला का गायन दिन रात मंदिरों में शुरू किया। पुष्टिमार्ग संगीत को हवेली संगीत भी कहा जाता है।

भारतीय शास्त्रीय संगीत में ख्याल और घराने

शास्त्रीय संगीत में ख्याल गायन प्रसिद्ध होने से पहले प्रबंध गायन, ध्रुपद, धमार गायन प्रचलित था। सभी में राग यह संकल्पना मूल रूप में रख कर उसी में बंदिश, आलाप, ताने ऐसे बढ़त की जाती है। ख्याल यानी विचार या कल्पना। किसी एक रागमे अपनी स्वतंत्र कल्पना से राग की बढ़त, आलाप करना ख़्याल इस गीत प्रकार में अपेक्षित है। बड़ा ख्याल और छोटा ख्याल इनका सहारा लेकर विलंबित और मध्य, द्रुत लय में ख्याल को पेश किया जाता है। बढ़त करते वक्त स्वर और लय इसके साथ ही, बंदिशें, सरगम, गमक के प्रकार , तानो के प्रकार ,विभिन्न ताल इन चीजों का आधार लेकर कलाकार अपनी खूबी से राग गायन करता है।

अठारह वे शतक में हिंदुस्तान में विभिन्न राज्यों में राजाओं के दरबार थे । वहाँ पर कलाकारों को राजाश्रय मिलता था । दरबार गायक जो कि राजा का मनोरंजन करते थे वह अपनी गायन विद्या विद्यार्थियों को सिखाते भी थे ।ख्याल गायन पूर्ण रूप से प्रचार में आने के बाद उसमें प्रतिभाशाली व्यक्ति थे उन्होंने अपनी विभिन्न शैलिया प्रस्थापित की और अपने शिष्यों को सिखाई। उन शिष्यों ने अपने गुरु से सीखी हुई वो खास शैली पूरी तरह से आत्मसात करने के बाद अपने शिष्यों को भी सिखाई। और वो विशिष्ट शैली जिंस कलाकार ने खोज निकाली या स्थापित की वह कलाकार जिंस गांव से था उसका नाम उस घराने को दिया जाता था। इसी तरह हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत में ग्वालियर, आग्रा, जयपुर, किराना, पटियाला, अतरौली, भिंडी बाज़ार, मेवाती ऐसे घरानों का जन्म हुआ।

मेवाती घराने का संक्षिप्त इतिहास

उस्ताद घगे नजीर खां साहेब (1850-1910) *4यह मेवाती घराना के संस्थापक माने जाते हैं। मेवात प्रांत के एक छोटे से गांव में वो रहते थे इसलिए इस गायकी का नामकरण मेवाती घराना ऐसे प्रचार में आ गया। बड़े मोहम्मद खां इनके पुत्र वारिस अली खां ये घगे नजीर खां साहब के गुरु थे। वे 20 साल तक जोधपुर में दरबार गायक के तौर से सेवा में रहे। इसके बाद नजीर खां साहब भोपाल को आ गए और नाथूलाल और चिमनलाल इन दोनों बंधुओं को

उन्होंने अपनी गायकी सिखाई। पंडित नाथूलाल जी ने अपने भांजे पंडित मोतीराम जी इन को अपना शिष्य बनाया।

पंडित मोतीराम जी उन्होंने मेवाती घराने की तालीम अपने छोटे भाई पंडित ज्योतिरामजी बड़े बेटे पण्डित मणिराम जी , पंडित चुनीलाल जी , पंडित धीरज लाल जी , मणिबेन इनको दे दी। मोतीराम जी ने अनेक बन्दिशों की रचना की है। आज भी उस परंपरा के गायक उन बन्दिशों का गायन करते हैं।

मोतीराम जी कि मृत्यु पश्चात पण्डित मणिराम जी ने अपने घर की जिम्मेदारी ले ली। हरियाणा के साणंद स्टेट के दरबार गायक के तौर पर उन्होंने अपना कार्य किया। मणिराम जी को 400 से अधिक राँगो की बहुत सी बंदिशे मुखोलगत थी। प्रचलित तथा अप्रचलित राँगो का भंडार उनके पास था। साणंद स्टेट के महाराजा जयवन्तसिंह रणमलसिंह जीने लिखी हुई शब्द रचनाओं को संगीतबद्ध करने का मौलिक काम पण्डित मणिराम जी ने किया । यह शब्द रचना और संगीत रचना लिपिबद्ध रूप में ' श्री संगीत सौरभ ' इस नाम से पुस्तक रूप में प्रकाशित है । उन्होंने अपने छोटे भाई जसराज को भी तालीम देना शुरू किया।

14 साल की उम्र तक जसराज जी अपने बड़े भाई को तथा अन्य कई कलाकारों को तबले की संगत करते थे। कुछ प्रसंगवश उन्होंने अपना ध्यान गायकी की तरफ केंद्रित किया। पण्डित मणिराम जी से प्राप्त शास्त्र शुद्ध और रंजक ऐसे मेवाती घराने की तालीम और गायकी को पंडित जसराज जी ने अपने अभ्यास और रियाज से चार चाँद लगा दिए। मेवाती घराने की गायकी और उसके सौंदर्य स्थान इसकी कल्पना हमें पंडित जसराज जी का गायन सुनकर आती है । उन्होंने मेवाती घराने का नाम पूरे विश्व में रौशन कर दिया। और एक शिष्य परंपरा भी कायम कर दी। उनके शिष्यों में पंडित संजीव अभ्यंकर, पद्मश्री तृप्ति मुखर्जी, रतन मोहन शर्मा ,अंकिता जोशी आदि इस घराने की परंपरा को आगे बढ़ा रहे है।

हवेली संगीत का मेवाती घराने पर प्रभाव

मेवाती घराने का मूल भक्तिरस से जुड़ा हुआ था । भक्ति तत्व का मूल गायन में अंतर्भूत होना और कृष्ण भक्ति का गायन और प्रचार इन तत्वों के कारण से हवेली संगीत की बंदिशें और संत कवियों की रचनाएं इनका मेवाती घराने पर प्रभाव पड़ा। जन्म से लेकर श्रीकृष्ण की रासलीला ,उनका मथुरा गमन, उन्होंने किया हुआ उपदेश ऐसी भक्ती तत्व के काव्य का आधार लेकर मेवाती घराने में बंदिशें गाई जाती है। जो कि मधुराभक्ति का उत्तम उदाहरण है। इस घराने में गायन की शुरुआत 'ओम श्री अनंत हरि नारायण ' इससे की जाती है। और हवेली संगीत में जो विष्णुपद के मंत्र जागर का महत्त्व है इससे प्रेरित होकर 'ओम नमो

भगवते वासुदेवायः*5(link), या गोविंद दामोदर माधवेति' इन मंत्रों को राग संगीत में धुन की तरह इस्तेमाल करके गाया जाता है।
संप्रदाय के अष्टछाप कवियों की साहित्य का उपयोग बंदिश की तरह किया जाता है।

उदाहरण के तौर पर कुछ रचना -
संत सूरदास – राग भैरवी
शृंगी भस्मधारी मुद्रा द ई ब्रिजनाथ पठाए
ऊधो जॉग सिखावन आए।। ध्रु।।
जो प इ जोग लिखो गोपियन को
कत रस रास खिलाई
तब ही क्यों ना ज्ञान उपदेशोंयो अधर सुधारस प्या ये।।1।।
मुरली सबद सुनत बन गवनी
सूत पति ग्रह बिसराई
सूरदास कहें छाडे शाम को हम यही भय पछताए।।2।।
संत कुंभनदास - राग खमाज
स्थायी - माहिरि शाम लगेयों संग डोले
जीत जाऊ उ त ओड़ोदी आवे
बिना बुलाए बोले।
अंतरा - कहा री कहूँ इन नैना लो भी
बस किन्हें बिना बोले
'कुंभनदास' प्रभु गोवर्धनधरं
हंसकर घूंघट खोलें।
संत कृष्णदास राग बसंत
स्थायी - और राग सबब बने बाराती दूल्हा राग बसंत
मदनमोहन आज सखी री विद्या भयो हेमंत।
अंतरा - सचर गान कर त ऊंचे स्वर कोकिला बोले हँसत
गावत नारी पंचम ऊंचे स्वर ऐसा ही प्रिय कंत
कृष्णदास' स्वामिनी बड भागिनी मिलियो है श्याम को कंत।।

पुष्टिमार्ग - हवेली संगीत में भैरव राग सबसे पहले गाया जाता है। नित्य सेवा में दिन की शुरुआत भैरव राग में आलापचारी करके करते है। मेवाती घराने में भी तालीम की शुरुआत भैरव राग से ही करते हैं। सर्वप्रथम भैरव राग सिखाया और अभ्यास किया जाता है।

मेवाती घराने की गायकी में पाये जाने वाली मुरकी, हरकते जो कि शास्त्रीय संगीत में प्रायः नहीं ली जाति वे लोक संगीत इससे प्रभावित पाई जाती है। तथा राजस्थानी भाषा का प्रभाव भी बन्दिशों में दिखाई पड़ता है।

उदाहरण के तौर पर कुछ बंदिशें-

राग पुरिया

स्थायी - अब थारे बिन कौन मोरी रखे लाज ।
थे तो तेज महान कहा वे, तिमिरा हरो महाराज ।

अंत रा- जीन जीन ध्यावे तीन तीन पावें
मो पे बिपदा परी भारी , ज स समझत नहीं आज ।

राग शुद्ध बरारी

स्थायी - कुंजबिहारी थारी रे बांसुरी म्हाने लागे प्यारी।

अंतरा - आवोजी म्हारे कुंवर कन्हाई, थारे बिना नैना नींद बि सारे ।

निष्कर्ष

हवेली संगीत का मेवाती घराने पर प्रभाव और सहसंबंध बंदिशें विषयवस्तु इनके रूप से स्पष्ट होता है।

भाषा, आवाज लगाव इनके रूप से उत्तर भारतीय लोक संगीत का मेवाती घराने पर प्रभाव स्पष्ट होता है।

संदर्भ सूची

1. शिलेदार, डॉक्टर साधना, लोक धुना तून राग निर्मिती, पृष्ठ क्रमांक 34, राजहंस प्रकाशन, पुणे 2001

2. पुष्टिमार्गीय मंदिरों की संगीत परंपरा (हवेली संगीत), शर्मा, सत्यभान, राधा पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली, 1999, पृष्ठ क्रमांक 14

3. पुष्टिमार्गीय मंदिरों की संगीत परंपरा (हवेली संगीत), शर्मा, सत्यभान, राधा पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली, 1999, पृष्ठ क्रमांक 41

4. Wikipedia link https://en.wikipedia.org/wiki/Mewati_gharana

5. YouTube link- https://www.youtube.com/watch?v=hmRy5Z8PZ28

संदर्भ ग्रंथ –

1. लोक धुना तून राग निर्मिति, शिलेदार, डॉ साधना,
2. राजस्थानी लोकगीतों की शास्त्रीय , शर्मा डॉ लवली, खींची, डॉ ईश्वर सिंह
3. संगीत सौरभ, महाराजा जसवन्तसिंह रणमल सिंह

कथक नर्तक के लिए प्राणायाम प्रशिक्षण की महत्वता

गायत्री धीरजलाल जोषी - शोधछात्रा
डॉ. भारती राठोड - मार्गदर्शक
डॉ. जुली अनड़कट – अनुरूपी लेखक
नृत्य विभाग, श्री अर्जुनलाल हिराणी कॉलेज ऑफ
जर्नालिजम एंड परफोर्मिंग आर्टस, सौराष्ट्र युनिवर्सिटी-राजकोट

शोधसार :- वर्तमान समय में शारीरिक एवं मानसिक रूप से मजबूत बनना अत्यंत ही आवश्यक हो गया है। एक कथक नर्तक शारीरिक रूप से तो सक्षम होता ही है किन्तु मानसिक तौर पर भी स्वास्थ्य प्राप्ति के लिए 'प्राणायाम' अत्यंत ही आवश्यक बनता है। जिससे व्यक्तिगत विकास , सामाजिक विकास के साथ-साथ मानसिक उन्नति होती है एवं एकाग्रता बढ़ती है। इस शोधपत्र में 'प्राणायाम' का प्रशिक्षण एक कथक नर्तक को कैसे लाभदायी हो सकता है इसका संक्षिप्त रूप दर्शाने की कोशिश की है। योग में प्राणायाम की क्रिया को करने के लिए योगी को स्वाश प्रस्वास पे नियमन करना पड़ता है और कथक नृत्य में यह अपने आप ही कार्यरत होता है। जैसे की अगर नर्तक ततकार करता है तो वह विलंबित गति से तेजगति तक पहुँचता है। जहाँ उनके स्वास प्रस्वास की क्रिया भी बदलती जाती है अगर नर्तक द्रुतलय मे ततकार करता है तो स्वाश की गति तेज होती है जहा उन्हे उर्जा की आवश्यकता रहती है। अगर कथक नर्तक को खासतौर पर शुरुआती शिक्षण से ही दर्शाया जाए की उनके स्वास की गति कीस प्रकार होनी चाहिए तो नर्तक को प्राणायाम के सही तरीके का पता चलेगा और अपने स्वाश पे नियंत्रण कर ओक्सिजन स्तर को काबु कर पायेगा जिशसे नृत्य में निखार द्रश्यमान होगा।

सूचक शब्द: प्राणायाम**,** कथक**,** भारतीय,

प्राणायाम भारतीय परंपरा में प्राण का अधिक महत्व देखा गया है। हमारे शरीर में जो पंचतत्व होते हैं उसमें वायु को दर्शाया है। जो शरीर में त्रिदोष उत्पन्न कर सकता है और प्राण की तरह कार्यरत रहता है। आयुर्वेद में कहा गया है कि जो व्यक्ति का तीन दोष समान हो वह व्यक्ति की सभी क्रियाएँ एक समान होती हैं। उसका मन तथा आत्मा प्रसन्न एवं शरीर स्वस्थ रहता है। हमारे शरीर मे जो प्राण है उनको मानव शरीर मे स्थान और क्रियाभेद के अनुसार पाँच भागो एवं उपभागो मे विभाजित किया गया है जो इस प्रकार है: 1 -प्राणवायु:- यह वायु हृदयमे रहती है तथा उसका कार्य साँस खिचनेमे सहायक है 2-अपानवायु:-यह गुदा मे स्थित तथा बड़ीआंत को बल देता है एवं मलमूत्र निस्क्रातीत का कार्य मे सहायक है ३ समानवायु यह नाभि मे रहती है तथा पाचन और उसे निकलने वाले रसो को नियंत्रित करती है ४ उदान वायु इशका स्थान कंठ है तथा कार्य कंठ के ऊपर के अंगो जैसे की आँख,नाक कान मस्तिष्कका

नियंत्रण करना होता है ५ व्यानवायु:-स्थान सम्पूर्ण शरीरमे व्याप्त है और कार्य शरीर की अन्य शक्तिया और प्राणवायुमे सहयोग बनाती है इसके आतिरिक्त शरीरकी गतिविधि का नियमन करती है।६ नागवायु:-यह डकार का कार्य करती है।७ धनजयवायु:- यह मरने के बाद शरीरको फुलाने का कार्य करती है। ८ देवदतवायु :- यह वायु का कार्य जंभाई लेना होता है।९ कुरमवायु:-यह वायु का कार्य पलक जपकाने मे होताहै। १०- किरकलवायु :-यह वायु का कार्य भूख लगाना होता है। इस तरह देख सकते है मन की चंचलता दूर करने के लिए शरीर तथा मन को जोड़ने का कार्य प्राणायाम के द्वारा हो सकता है। योगतत्त्वोपनिषद के अनुसार:- 3 महीने तक प्राणायाम का अभ्यास करने से नाड़ी शुद्ध हो जाती है जिनके चिन्ह शरीर पर स्पष्ट दिखाई देते हैं।

प्राणायाम की मुख्य तीन अवस्था :-1 बाहयावृति वृति प्राणायाम (रेचक) 2 आभ्यांतरवृति प्राणायाम-(पुरक) 3 स्तंभवृति प्राणायाम (कुंभक)

पूरक: स्वास का अंदर लेना

कुंभक: अंदर गई हुई स्वास का कुछ देर तक रोकना, कुंभक दो प्रकार के होते हैं सहित कुंभक, केवल कुंभक

रेचक: अंदर गई हुई स्वाश को बहार निकालना रेचक कहलाता है, यह देश काल एवं संख्या के अनुसार दीर्ध एवं सुष्म होते रहते है। प्राणायाम जैसा कि जानते ही हैं कि प्राणायाम शब्द दो शब्दों से मिलकर बना हुआ है। प्राण+आयाम जिसमें प्राण अर्थात शरीर में जो जीवन शक्ति हैं वह श्वासोंस्वाश की प्रक्रिया आयाम अर्थात अंकुश संयम इस तरह कह सकते हैं कि स्वास को लेने और छोड़ने की जो प्रक्रिया होती है उसमें नियंत्रण करना या काबू करना प्राणायाम है। जो स्वतः ही नहीं किंतु प्रयत्न पूर्वक किया जाए और सभानता से किया जाए वह प्राणायाम है। स्वामी विवेकानंद जी ने कहा है कि प्राणायाम के सिद्ध होने पर मानव केअनंत शक्ति के द्वार खुल जाते हैं।प्राणायाम के द्वारा शरीरमे रही 72000 नाडीओकी सुध्हि हो जाती है इस के द्वारा समज मे आ सकता है की प्राणायाम की भुमिका एक कथक नर्तक के लिए तथा सामान्य लोगो के लिये भी कितनी महत्वपुर्ण है। मनुस्मृति के अनुसार-जिस प्रकार सोना चांदी आदि धातु की मैल अग्नि मे तपाने से जल जाती है उसी प्रकार प्राणवायु को रोकने अर्थात प्राणायाम के अभ्यास से इंद्रियो एवं मन के दोष नष्ट हो जाते है।

ग्रंथो मे विदवानों ने प्राणायाम को चार प्रहर की पूजा कहा हैअर्थात सुबह दोपहर शाम रातमे ऐसे ८० चक्र का अभ्यासित करने का निर्देश दिया है। वेद पुरानो मे भी प्राणायाम की जानकारी प्राप्त होती है।

प्राणायाम एवं कथक नृत्य: कथक नर्तक जब नृत्य करता है तब मुख्यतः तीन लय विलंबित, मध्य और द्रुत मे प्रदर्शन करता है। जब वह द्रुतलय में नृत्य करता है तो सांसों की गति तेज हो जाती है। अगर कथक नर्तक को अपने कत्थक शिक्षण के साथ ही प्राणायाम की महत्वता दर्शा के उस की ओर प्रेरित किया जाए तो यह निरंतर अभ्यास में से सांसो की गति को ओर बेहतर बना सकते हैं और कथक नर्तक सहजतासे नृत्य प्रदर्शन कर सकता है।हमारा शरीर जो पंचतत्व से बना हुआ है उसमे संतुलन बना के रखनेमे प्राणायामका महत्वपूर्ण स्थान रहा है। प्राणायाम के द्वारा कथक नर्तक शारीरिक सुंदरता के साथ मानसिक स्वास्थ्य भी प्राप्त कर सकता है। एक कथक नर्तक को स्वाश प्रस्वाश का अधिकध्यान रखना पड़ता है उदाहरणतः जब नर्तक चक्कर करते है तब अगर उसे बताया जाए की नाक के द्वारा स्वाश लेने और छोडनेसे थकान नहीं होगी तो वह बहेतर बन सकेगा ओर प्राणायाम की क्रिया भी हो जायेगी कथक नर्तक प्राणायाम को समजदारी के साथ करेगा तो लाभदायी भी होगा। इतना ही नहीं एक कथक नर्तक को प्रत्येक जगह प्राणायाम की आवश्यकता रहती है जैसे की रस अभिव्यक्ति के लिये प्राणायामकी आवश्यकता रहती है उदाहरणतःभगवान श्रीकृष्ण राधाजी तथा गोपगोपियो को छोड़ जाते है तब राधजी तथा गोप-गोपीया उनके विरह मे रुदन करते हुए शीशक शिशक कर रोती है यह दर्शाने के लिये कथक नर्तक को सासों की पूरक और रेचक की क्रिया करनी आवश्यक बनती है यह उदाहरन से देख सकते है की रस अभिव्यक्ति मे प्राणायाम का महत्वपूर्ण स्थान है जिसे अगर कथक नर्तक को जागृत कर के प्राणायाम का प्रशिक्षण दिया जाये तो वह अभिव्यक्ति के दौरान विशिष्टता के साथ अपना नृत्य प्रदर्शन कर पायेगा। प्राणायाम से शरीर के भीतर जो अवयव होते है उनको व्यायाम मील जाता है और ओक्सीज़ोन मे वृद्धि होती है।वर्तमान समय में शारीरिक स्वास्थ्य के साथ मानसिक स्वास्थ्य मन को स्थिरता प्रदान करने में अत्यंत महत्वपूर्ण कार्य प्राणायाम के द्वारा हो सकता है।

हठप्रदीपिका के अनुसार।

"प्राणायौमरेशव सर्वे प्रशुष्यांति मला इति।"

अर्थात प्राणायाम से शरीर एवं चितकी अशुद्धियां भी दूर हो जाती हैं और मन तथा तन शुद्ध हो जाता है। कथक नर्तक जब नृत्य करता है, तब उसकी सांसों की गति तेज हो जाती है और नृत्य के साथ जब पढ़ंतकी क्रिया करनी पड़ती है तो सांसे टूटती हुई आती है। अगर नर्तक अपने शुरुआती काल से ही प्राणायाम की क्रिया करवाई जाए तो नृत्य के दौरान वह कम ऑक्सीजन में भी शांत एवं सामान्य दृश्यमान होंगे तथा पढ़ंत की क्रिया कुशलता एवं आत्मविश्वास के साथ प्रदर्शित कर सकेंगे। वर्तमान काल में तनावयुक्त जीवन देखने को मिलता है इससे दूर रहने के लिए नर्तक अगर नृत्य और प्राणायाम का अभ्यास करता है तो

मानसिक शांति महसूस होती है एवं मन प्रसन्न बनता है कथक नर्तक अगर प्राणायाम करता है तो नकारात्मक परिस्थिति में भी शांति और सकारात्मकता महसूस कर सकता है। इसीलिए कह सकते हैं, कि अगर व्यक्ति मन से स्वस्थ रहता है, तो उसका प्रभाव अन्य पर भी सकारात्मक बनता है। प्राणायाम का अभ्यास कथक नर्तक को प्रारंभिक स्तर से ही करवाया जाए तो याददाश्त बढ़ती है एकाग्रता बढ़ती है। लंबी लंबी कविता आदि बड़े ही आसानी से याद रख पाएंगे और जब नर्तक मंच पर नृत्य प्रस्तुत करने जाए तब अगर कुछ निराशा जनक बात हो भी जाए तो अपने मन को तुरंत काबू में करके एकाग्रता पूर्वक अपनी नृत्य प्रस्तुति पूर्ण कर सकते हैं। जिससे दर्शक गण निश्चित ही प्रभावित होते हैं। इतना ही नहीं प्राणायाम से कथक नर्तक के चेतना के स्तर का विकास होता है। कथक नर्तक को नृत्य करते वक्त भिन्न भिन्न लय एवं गति का प्रयोग करना पड़ता है जिसका प्रभाव कथकनर्तकपड़ता है, और स्वास में गति बढ़ने की वजह से नर्तक के हृदय की गति बढ़ती है और फेफड़ों पर भी असर होता है प्राणायाम के द्वारा फेफड़ो मे अधिक ओकसीजोन भरने की वजहसे उसमे चेतन्यता आ जाती है। डॉ. चमन गौतम के अनुसार यदि हम केवल नाक के नासारन्द्रों द्वारा नियमित स्वाश लेते है, तो भी रुधिर अभिसरण क्रिया ठीक ढंग से होने लगती है।यकृत, गुर्दे,मस्तिष्क,ह्रदय एवं समस्त ग्रंथियो पे प्राणायाम का उचित प्रभाव पड़ने लगता है, तो इस तरह कह सकते है की अगर कथक नर्तक निरंतर ही प्राणायाम का अभ्यास करता होगा तो प्रत्येक परिस्थिति में अपने आप में काबू प्राप्त करेगा।नर्तक केआंतरिकअवयवों में भी अच्छा प्रभाव पड़ेगा। जब मनुष्य बीमार होता है उसका कारण अगर हम जानने की कोशिश करें तो कहीं ना कहीं जानने को मिलता है कि उनकी मन:स्थिति जीम्मेदार होती है, तो असंतुलित मन बीमारी का कारण बनता है, जो मानसिक स्वास्थ्य के साथ शारीरिक स्वास्थ्य को भी प्रभावित करता है और एक कथक नर्तक को शारीरिक एवं मानसिक रूप से स्वस्थ रहना अनिवार्य है और मन मे उत्पन व्यर्थ वृतियों का निरोध प्राणायाम के द्वारा हो सकता है तथा मन को एकाग्र बनाने मे यह कार्यशील रहता है इतना ही नहीं प्राणायाम से रक्त शुध्ही होती है,फेफड़े मजबूत बनते है। इसलिए कह सकते है की प्राणायाम का अभ्यास कथक नर्तक को स्वस्थ तन के साथ स्वस्थ मन प्रदान कर सकता है। वर्तमान समय मे तनाव महसूस किया जाता है ,तरह तरह की बीमारियोने मानव मन पे प्रभाव डाला है कोविड़ 19 जैसी महामारी ने लोगो का जीवन अस्त व्यस्त कर दीया, इश स्थिति मे मन को मजबूत बनाने का कार्य प्राणायाम के द्वारा हो सकता है और कई लोगोने इस परिस्थितिमे प्राणायाम को अपनाया भी और तनाव तथा बीमारियोसे शूरक्षित भी रहे जिशमे शोधार्थिनी ने भी यह बात का अनुभव किया इसलिए कह सकते है की प्राणायाम प्राण बचाने का साधन है।प्राणायाम के द्वारा अपना विचार और भावनाको काबू कर आंतरिकशांति प्राप्त कर सकते है और आध्यात्मिक उन्नति

भी हो सकती है। जीवन की अनेक समस्या का समाधान प्राणायाम के द्वारा हो सकता है क्योकि प्राण शक्ति अनियमित होने पर दोष आ सकते है और प्राणायाम का नियमित अभ्याश शरीर के प्रत्येक अंग को स्वस्थ बना सकता है तथा प्राणशक्ति का विकाश कर सकते है। कथक नर्तक प्राणायाम के द्वारा अधिक प्रविनता प्राप्त कर सकता है,अपने चरित्रता का निर्माण कर सकता है शारीरिक सुंदरता के साथ मानसिक अर्थात बौद्धिक विकाश कर सकता है साथ साथ मे आध्यत्मिक उन्नति कर समाज को एक स्वस्थ आकर्षक और चतुर नर्तक तथा व्यक्ति की प्राप्ति हो सकती है।

उपसंहार

प्राणायाम से कथक नर्तक को आत्म बल की प्राप्ति होती है। मन की चंचलता दूर होकर एकाग्रता आती है। जिससे नृत्यकारकी स्मरण शक्ति बढ़ती है और बड़े से बड़ी कृति आसानी से याद रख सकता है। इतना ही नहीं प्राणायाम से फेफड़े तो स्वस्थ होते ही हैं साथ साथ में उसकी कार्यक्षमता भी बढ़ जाती है और प्राण शक्ति प्रबल होकर जीवनशक्ति बढ़ाने कार्य हो सकता है। एक स्वस्थ कथक नर्तक स्वस्थ समाज का प्रतीक होता है।अतः कह सकते हैं कि कथक नर्तक अगर प्राणायाम करता है,तो सामान्य प्रजाजन को प्रेरणा दे सकता है। जिससे आकर्षित होकर वह भी प्राणायाम को अपने दैनिक जीवन में उतार सकते है तथा अपने जीवन के कुछ पलो को नियमित रूप से प्राणायाम के लिये दीया जाये तो शारीरिक और मानसीक स्वस्थता को बल प्रदान किया जा सकता है जिससे एक स्वस्थ समाज बन सकता है। कथक नर्तक प्राणायाम के द्वारा अपनी अहम भूमिका समाज में उजागर कर सकता है।

संदर्भ ग्रंथ सूची

(१) स्वामी स्वात्माराम/हठप्रदीपिका/कैवल्यधाम/षष्ठम संस्करन/२०१७/२/३८/ महाराष्ट्र
(२) नड्डा विकास /शिवसंहिता और घेरंडसंहिता मे वर्णित हठयोग का तुलनात्मक अध्ययन /कला संकाय /शोधगंगा/ पृष्ठ १६१
(३) विवेकानंद स्वामी\ राजयोग \तृतीय अध्याय
(४) योगी चरनदास/ भक्तिसागर/पुष्ट-९२
(५) महर्षिपतंजलि/ पतंजलि योगसूत्र/४९/५०
(६) गौतम डॉ. चमनलाल/नादयोग/पुष्ठ-२१
(७)मनुस्मृति/६/७१

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

ताल-वाद्य तबला में जाति

जैमिन सोलंकी - विद्यार्थी
मिलन डोडिया - शोधछात्र
डिपार्टमेंट ऑफ तबला,
द महाराजा सयाजीराव यूनिवर्सिटी ऑफ बड़ौदा

शोधसार प्रस्तुत शोधपत्र में शोधार्थी द्वारा हमारे भारतीय संगीत के ताल-वाद्य तबला में जाति का महत्त्व एवं जाति का अर्थ, जाति के प्रकार, कर्णाटक संगीत मे जाति का महत्त्व, विभिन्न जातियों मे बंदिश इत्यादि विषयों पर चर्चा की है।

बीज शब्द : जाति, भारतीय संगीत, बंदिश

प्रस्तावना : सामान्य सूझ में 'जाति' शब्द सुनते ही हमें जनजाति, मानवजाति इत्यादि शब्द में दिमाग में आ जाते है। यह शब्द कुल (cast) के लिए भी प्रयोग किया जाता है, व्याकरण के विषय में भी जाति शब्द महत्त्वपूर्ण है जैसे कि व्याकरण में सर्वनाम के प्रकारों में जाति वाचक सर्वनाम होता है। किंतु शोधार्थी ने यह शोधपत्र में जाति का अध्ययन संगीतक्षेत्र में तथा विशेषतः तबला(द्विपुष्कर) वाद्य में जाति का महत्त्व विषय पर प्रकाश डालने का प्रयास किया है।

जाति का अर्थ : संगीत मे ताल के दस प्राण बताए हुए हे उसमें से एक प्राण 'जाति' हे। नारद कृत 'संगीत मकरंद' मे ताल के दस प्राणो का उल्लेख इस प्रकार किया गया हे

'कालो मार्ग - क्रियाङ्गणि ग्रह जातिः कला लयः,
यति - प्रस्तारकश्चेति ताल - प्राणाः दश स्मताः ।

उपर्युक्त श्लोक के अनुसार ताल के दस प्राण - काल, मार्ग, क्रिया, अंग, ग्रह, जाति, कला, लय, यति और प्रस्तार हैं। जाति शब्द संस्कृत के जन (जा) से बना हे। इसका अर्थ है जन्म लेना, उत्पन होना या स्वरूप प्राप्त करना। ताल के अंतर्गत जाति गति है। अत: किसी ताल के विभागों मे मात्राओं कि संख्या कम या अधिक कर देने पर उसकी गति मे जो अंतर आ जाता है, उसे हि 'जाति' कहते है। संगीत मे जाति गायन प्राचीन काल से प्रचलित है। संगीत मे राग स्वरूप के लिए मुख्य तीन (औङव, षाडव, सम्पूर्ण) जातिया मान्य है। जाति के प्रयोग के बिना लयबद्ध संगीत का कलात्मक प्रस्तुतिकरण लगभग असंभव होता हे।

किसी ताल के विभागों में जब मात्राओं की संख्या घटा या बढ़ा दी जाति है तो उससे ताल की गति में अन्तर आ जाता है । इसी को ' जाति ' कहते हैं । विभिन्न अक्षरों के घटने - बढ़ने से ताल का स्वरूप बदल जाता है । विभिन्न मात्राओं के मेल से ' जाति ' को चतुरस्र , त्र्यश्र , मिश्र , खंड तथा संकीर्ण ' जातियों ' के रूप में जाना जाता है ।

प्रारम्भ में नाट्य शास्त्र में , ताल में केवल दो जाति चतुरस्र और तिस्र का उल्लेख किया गया चतुरस्र ताल का नाम चच्चत्पुटम् और तिस्र् ताल का नाम चाचपुटम् रखा । इन दोनों जातियों के मिश्रण से मिश्र जाति बनी । आगे चलकर इन्हीं के संयोग से खण्ड और संकीर्ण जातियां भी बनी ।

चतुश्र - जिन तालों में चार - चार मात्राओं के खण्ड होते हैं उन्हें चतुश्र जाति का ताल कहा जाता है । जैसे - तीनताल , तिलवाड़ा , पंजाबी , कहरवा आदि और चार से विभाजित होने वाली लय अर्थात् बराबर (ठाह) , दुगुन , चौगुन , अठगुन , सोलहगुन या आधी , चौथाई , आठवीं , सोलहवीं मात्रा हो तो उनकी भी चतुरस्त्र जाति मानी जाएगी । संक्षेप में चतुश्र जाति याने एक मात्रा काल में चार लघुओ के प्रयोग | उदारहरण के तौर पर तीनताल और एक बंदिश देखिए –

धा धीं धीं धा | धा धीं धीं धा |
धा तीं तीं ता | ता धीं धीं धा | धा

धागेतीट	तागेतीट	गदिगन	धा---	|
गदिगन	नागेतीट	कतागदि	गनधा-	|
नधा-न	धा-कता	गदिगन	धा-नधा	|
-नधा-	कतागदि	गनधा-	नधा-न	| धा (प्राप्त डॉ. केदार मुकादम)

तिश्र- जिन तालों के खण्ड तीन- तीन मात्राओं के होते हैं उन्हें तिश्र जाति के ताल कहते हैं जैसे - दादरा , खेमटा आदि और तीन से विभाजित होने वाली अर्थात् पौनी , ड्योढ़ी , तिगुनी, छःगुनी अथवा बारहगुनी ये त्र्यस्त्र जाति की लयकारियाँ हैं । संक्षेप में तिश्र जाति याने एक मात्रा काल में तीन लघुओ के प्रयोग **|** उदाहरण के तौर पर ताल दादरा और एक बंदिश देखिए –

धा धीं ना | धा तीं ना | धा

ताकेतीं	नाकिडनक	तिरकीटतक	ताकिटतक |
ती--	ताकिडनक	तिरकिटतक	तातिरकीट |
धीना-	धात्रक	धा--	धीना- |
धात्रक	धा--	धीना-	धात्रक | धा (प्राप्त: श्री दीपक सोलंकी)

मिश्र - चतुश्र और तिस्र जोड़ने से मिश्र जाति बनी । अतः झूमरा , आड़ाचौताल , दीपचंदी , रूपक , आदि मिश्र जाति के ताल हैं और सात से विभाजित होने वाली अर्थात् पौनेदोगुनी , साढ़ेतीनगुनी , सातगुनी , चौदहगुनी आदि लय के प्रकार मिश्र जाति में आते हैं । संक्षेप में मिश्र

जाति याने एक मात्रा काल में सात लघुओ के प्रयोग **|** उदाहरण के तौर पर ताल रुपक और उसमें एक बंदिश को देखें –

तीं तीं ना | धीं ना | धीं ना | तीं

रचना: पं. पुष्कर्राज श्रीधर जी

धीं-कड धीं-ता- कतक | धीं-ता- तीटक | तकतीट कतक |

धीनधीन धातीट कतक | धीनधीन धातीट | कतक धीनधीन | तीं

(प्राप्त: श्री दीपक सोलंकी)

खण्ड - मिश्र तथा तिस्र को जोड़ने पर दस बनता है और उसका दो भाग करने पर अर्थात् पाँच मात्रे का एक खण्ड होने से खण्ड जाति बनती है । अतः झपताल , सूलताल आदि खण्ड जाति के ताल हैं और सवागुनी , ढाईगुनी , पाँचगुनी , दसगुनी लय के प्रकार खण्ड जाति में आते हैं । संक्षेप मे खंड जाति याने एक मात्रकाल् मे पाँच लघुओ के प्रयोग। उदाहरण के तौर पर ताल झपताल और एक कायदा (16 मात्रा) देखिए –

धीं ना | धीं धीं ना | तीं ना | धीं धीं ना | धीं

धा-गेनधा त्रकधीतीट गेनाधात्रक धागेनतिना |
ता-केनता त्रकधीतीट गेनाधात्रक धागेनधीना ।
धा-गेनधा त्रकधीतीट गेनाधात्रक धागेनतिना |
ता-केनता त्रकधीतीट गेनाधात्रक धागेनधीना | धा (प्राप्त: श्री मिलन डोडिया)

संकीर्ण - खण्ड और चतुश्र को जोड़ने पर संकीर्ण जाति बनती है । अतः बसंत, मत्तताल , लक्ष्मीताल आदि संकीर्ण जाति के ताल हैं और सवादोगुनी , साढ़ेचारगुनी , नौगुनी ये संकीर्ण जाति की लय हैं । संक्षेप मे संकीर्ण जाति याने एक मत्राकाल् मे नौ लघुओ के प्रयोग। उदाहरण के तौर पे बसंत ताल और एक बंदिश (16 मात्रा) देखिए –

धीं तिरकीट | धीं ना | तीं ना | धींधीं नाधीं धींना | धीं

धा-नधा-नतकीट	तकीटधात्रकधीतीट	कतागदिगनधा-न	धा--तकीटधा-न |
धा--तकीटधा-न	धा--धा-नधा-न	तकीटतकीटधात्रक	धीतीटकतागदिगन |
धा-नधा—तकीट।	धा-नधा—तकीट	धा-नधा--धा--	धा-नधा-नतकीट |
तकीटधात्रकधीतीट	कतागदिगनधा-न	धा--तकीटधा-न	धा--तकीटधा-न | धा

(प्राप्त: श्री मिलन डोडिया)

कर्नाटकीय संगीत में ताल पद्धति कर्नाटक ताल पद्धति में जाति का महत्वपूर्ण स्थान है और इन्ही जातियों से यहाँ की ताल - पद्धति का विकास हुआ है । कर्नाटक ताल - पद्धति में लघु बदलने से पाँच जातियाँ- 1. चतुरस्त्र , 2. त्र्यस्त्र , 3. मिश्र , 4. खण्ड , 5. संकीर्ण बनती हैं जिनमें लघु की मात्राएँ क्रमशः 4. 3. 7. 5. और 9 होती हैं । इसके आधार पर कर्नाटक की 35 तालों की रचना हुई है । यह 3. 4. 5. 7. 9. छोटी संख्या से लेकर बड़ी संख्या तक का क्रम न होकर 4. 3.7.5 और 9 के क्रम से कहने का कारण यह है कि चतुरस्त्र को पहले स्थान मिला क्योंकि यही सबसे सरल एवं सर्व साधारण है । इसके बाद तिस्र जाति को स्थान मिला । चतुरस्त्र और त्र्यस्त्र को जोड़ने से तीसरी जाति अर्थात् मिश्र जाति बनी । त्र्यस्त्र और मिश्र इन दो जातियों को जोड़कर उसके दो खण्ड करने पर, जो जाति बनी वह खण्ड जाति कहलाई । खण्ड जाति और चतुरस्त्र जाति को जोड़ने पर जिस जाति का निर्माण हुआ उसे संकीर्ण जाति कही गई । इन्हीं पाँच जातियों के अनुसार लघु के पाँच भेद होते हैं ।

क्रम	ताल नाम	चिन्ह्
1.	ध्रुव	| 0 | |
2.	मठ	| 0 |
3.	रुपक	| 0
4.	झंप	| U 0
5.	त्रिपुट	| 0 0
6.	अठ	| | 0 0
7.	एक	|

कर्नाटक संगीत मे तालो कि मात्रा निश्चित नहीं है वो जाति के हिसाब से तै कि जाति है। पंचजाति भेद के अनुसार तालो का निर्माण किया गया। शास्त्रीय संगीत के लिए अधिक उपयोगी बनाने की दृष्टि से इन तालों को पंचजाति भेद के अनुसार समृद्ध किया गया इस प्रकार इन्हीं पर यह पद्धति आधारित है । उनके चिन्ह भी निश्चित किये गये । जैसे दूत ' O ' 2 मात्राकाल , लघु । '= 4 मात्राकाल तथा विराम 'U' 1 मात्राकाल के चिन्ह थे । तालों के रूप में इन चिन्हों का मात्राकाल जाति के अनुसार बदल जाता है , तालों में प्रयुक्त केवल लघु चिन्ह चतुरस्त्र जाति में 4 मात्रिक काल , त्रयस्त्र जाति में 3 मात्रिक काल , मिश्रजाति में - 7 मात्रिक काल , खण्ड जाति में 5 मात्रिक काल तथा संकीर्ण जाति में 9 मात्रिक काल का हो जाता है । साधारण: कोई भी ताल यदि उसकी जाति नहीं लिखी हो, तो चतुश्र जाति का माना जाता है।

कर्नाटक संगीत के सप्त ताल एवं उनके चिन्ह

पंचजाति भेद के अनुसार तालों का निर्माण किया गया । चतस्र , तिस्रः मिश्र , खण्ड , संकीर्ण की क्रम से तालों के 7 × 5 = 35 तालों की उत्पत्ति बताई है । ताल किसी भी जाति का हो

उसके चिन्ह वही रहते हैं जो तालों के नाम से जुड़े है।इसमें लघु (|) कि संख्या जाति के हिसाब से बदलती रहेगी।जैसे कि ध्रुव ताल चतुश्र मे जाति 14 मात्रा का (| 0 | | - 4 2 4 4) और मिश्र जाति मे 23 मात्रा का (| 0 | | - 7 2 7 7) होगा। इसि प्रकार सभी ताल सभी जाति मे अलग अलग मात्रा के होंगे।

पंचजाति से बनी हुई एक बंदिश देखिये जिसमें पांचो जाति दिखाय देगी ।

धीरधीरघिडा -नधादिंता कतकधा -डदिंता |
तीटकतागदगन -धादिंता कतकधा -डदिंता |
कतीटधातीट क्रधादिंताकत्- धादिंताकत्रकधीतीट कतागदिगनकत्- |
कत्-धादिता धींताधादिंता तीटकतागदिगनधा दिंताधादिता |
तकीटतकाथुंगा तकीटतकतक तकीटधेत्त्धेत् घिन्-नडा-थुं- |

धात्रकधीतीटकताग दिगनतकीटकडान तिरकीटतकता-कत्---तिरकीटतक ता-कत्---तिरकीटतकता-कत्--- |
धात्रकधीतीटकताग दिगनतकीटकडान तिरकीटतकता-कत्---तिरकीटतक ता-कत्---तिरकीटतकता-कत्--- |
धात्रकधीतीटकताग दिगनतकीटकडान तिरकीटतकता-कत्---तिरकीटतक ता-कत्---तिरकीटतकता-कत्--- | धा (प्राप्त: श्री मिलन डोडिया)

संदर्भ :

1. ताल – परिचय श्रीवास्तव गिरिशचन्द्र, रूबी प्रकाशन
2. ताल वाद्य शास्त्र (एक विवेचन), मराठे मनोहर, शर्मा पुस्तक सदन
3. तबला वादन में निहित सौन्दर्य,माईणकर सुधीर, सरस्वती प्रकाशन,मुंबई
4. साक्षात्कार, मुकादम केदार
5. साक्षात्कार, सोलंकी दिपक
6. साक्षात्कार, डोडिया मिलन

नाट्यशास्त्र में वर्णित अवनद्ध वाद्यों के पाटाक्षर

कीर्ति महेन्द्र - शोधार्थी
प्रो. रेनू जौहरी - शोध निर्देशिका
संगीत एवं प्रदर्शन कला विभाग
इलाहाबाद विश्वविद्यालय, प्रयागराज

वाद्य का इतिहास अत्यंत प्राचीन है वैदिक काल से ही हमें वाद्यों का समृद्ध रूप देखने को मिलता है। विद्वानों द्वारा इनकी विशेषताओं, गुण, स्वरूप आदि के आधार पर इन्हें कई वर्गों में विभाजित भी किया जिसमें चार प्रकार के वाद्यों को मानने वाले विद्वानों की संख्या अधिक है। जो मुख्य रूप से तत, सुषिर, घन, अवनद्ध के नाम से जाने जाते है। ऐसे वाद्य जिनके मुख पर चमड़ा मढ़ा हो अवनद्ध वाद्य कहलाए। भरतमुनि कृत नाट्यशास्त्र में चार प्रकार के वाद्यों का भी विस्तृत वर्णन है, जिसमें अवनद्ध वाद्यों व उनकी वादन शैलियों व परिसंपत्तियों के बारे में भी बताया गया है। भरत मुनि ने 100 प्रकार के अवनद्ध वाद्य बताए है । यद्यपि सभी 100 अवनद्ध वाद्यों का नाम या अन्य किसी प्रकार की जानकारी नाट्यशास्त्र में प्राप्त नहीं होती परन्तु उस समय के मुख्य अवनद्ध वाद्य जिन्हें अंग वाद्य की श्रेणियों में रखा, उनकी वादन शैलियों का मिलती हैं। त्रिपुष्कर, मृदंग, पणव व ददुर्र की वादन शैलियों के आधार पर ही अवनद्ध वाद्यों की वादन विधि व उनका प्रयोग बताया गया है। वादन हेतु चार मार्ग, विलेपन, षट्करण, त्रियति, त्रिलय, त्रिगत, त्रिप्रचार, त्रिसंयोग, त्रिपाणि, पंचपाणि प्रहत, आदि के साथ - साथ वाद्यों पर बजने वाले पाटाक्षरों का भी वर्णन किया है।

मुख्य शब्द- अवनद्धवाद्य, पाटाक्षर, नाट्यशास्त्र, त्रिपुष्कर ।

साहित्यावलोकन- भरतमुनि प्रणीत नाट्यशास्त्र, अनुवादक- मनमोहन घोष, चौखम्बा सुरभारती पब्लिकेशन, संस्करण 2016 , इसके 33वें अध्याय में अवनद्ध वाद्यों का विस्तृत वर्णन है।

भरतमुनि प्रणीत नाट्यशास्त्र, अनुवादक शास्त्री बाबू लाल, चौखम्बा संस्कृत संस्थान ,संस्करण 2021, इसके 33वें अध्याय में अवनद्ध वाद्यों का विस्तृत वर्णन है।

'ग्रन्थ सारामृत', लेखिका- प्रो. रेनू जौहरी, कनिष्क पब्लिकेशन, प्रथम संस्करण 2019 इस पुस्तक में सभी ग्रन्थों में दिए गए ताल वाद्यों के तत्वों का निर्देशन किया गया है।

भारतीय संगीत वाद्य लेखक लाल मणि मिश्रा, भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन, तृतीय संस्करण 2005 , सांगीतिक वाद्यों की विधिवत चर्चा की गई है।

भरतकृत नाट्यशास्त्र प्राचीन कालीन ग्रन्थ है जिसका रचनाकाल चौथी शताब्दी माना जाता है। नाट्यशास्त्र नाट्य आधारित ग्रन्थ है चूँकि नाट्य व नृत्य के साथ संगीत का प्रयोग भी किया जाता है अतः इसके 28 से 33 तक के अध्याय पूर्णतः संगीत आधारित है। 29वें अध्याय में प्रारम्भ में जहाँ वाद्य वर्गीकरण किया गया हैं वहीं 33वें अध्याय में अवनद्ध वाद्यों का विस्तृत वर्णन किया है। अवनद्ध वाद्यों की परिसम्पत्तियों को बतलाते हुए कहा है-

षोडशाक्षरसम्पन्नं चतुमार्ग तथैव च।
विलेपनं षट्करणं त्रियति त्रिलयं तथा ।।36।।
त्रिगतं त्रिप्रका(चा)रं च त्रिसंयोगं त्रिपाणिकम्।
दशार्धपाणिप्रहतं प्रहारं त्रिमार्जनम्।।37।।
विशात्यलंक्डारयुक्तं तथाष्टादशाजातिकम्।
एभिः प्रकारैः सम्पन्नं वाद्यं पुष्करजं भवेत्।।38।।[1]

अतः में 16 अक्षर, चार मार्ग, विलेपन, षट्करण, त्रियति, त्रिलय, त्रिगत, त्रिप्रचार, त्रिसंयोग, त्रिपाणि, पंचपाणि प्रहत, त्रिप्रहार, त्रिमार्जना, 18 जाति, बीस प्रकार, कुल 15 पहलुओं का वर्णन किया है। इसमें सर्वप्रथम वाद्यों के 16 पाटाक्षर कहा गया है। इन पाटाक्षरों पर विस्तृत चर्चा करने से पूर्व पाटाक्षरों के अर्थ को स्पष्ट करना आवश्यक है।

पाटाक्षर का तात्पर्य अवनद्ध वाद्यों पर निकलने वाली ध्वनियों से है जिनको प्राचीन विद्वानों ने अपनी कल्पना शक्ति के अनुसार सटीक रूप में समझने के लिए मनुष्य द्वारा उच्चारित वर्णों द्वारा प्रतिपादित किया।

डॉ. राम शंकर पागल दास के अनुसार- "पाटाक्षर अथवा पाट वर्ण का अर्थ है, अवनद्ध वाद्यों पर प्रहार करने पर निकलने वाली ध्वनियाँ (आवाज)। इन्हें 'वाद्य शब्द' भी कहा जा सकता है। इन ध्वनियों को निश्चित रूप से समझने के लिए प्राचीन संगीत मनीषियों ने अपनी कल्पना के आधार पर मानव के द्वारा वाणी से उच्चारित वर्णों (स्वर-व्यंजन) के अनुसार नामकरण किया और इन्हें को पाटाक्षर, पाट वर्ण अथवा वाद्य शब्द कहा है, कुछ शास्त्रकारों ने इन्हें हस्तपाट भी कहा है।"[2]

गिरीश चंद श्रीवास्तव जी ने तबला, पखावज आदि वाद्यों पर बजाए जाने वाले वर्णों को इस प्रकार परिभाषित किया है- "तबला, पखवाज आदि वाद्यों पर हस्त पाटों द्वारा उत्पन्न ध्वनियों के संकेत अक्षर हैं, उन्हें वर्ण कहते हैं।"[3]

नाट्यशास्त्र में पाटाक्षरों की उत्पत्ति के विषय में श्लोक प्राप्त होता है-

शारीर्यामेव वीणायां स्वराः सप्त प्रकीर्तिताः ।
तेभ्यो विनिसृताश्चैवमातोद्येषु द्विजोत्तमाः ।।31।।
पूर्व शरीरादुद्भूताः स्वरा गच्छन्ति दारवीम् ।
ततः पुष्कर [जं] चैवमनुयान्ति घनं पुनः ।। 32 ।।[4]

अर्थात् मानव शरीर में उपस्थित सात स्वरों को आत्मसात कर उन्हें ही वाद्यों पर स्थापित करने का प्रयास किया गया । भरत के अनुसार स्वर मानव शरीर से होते हुए प्रथमतः लकड़ी की वीणा में ततपश्चात् पुष्कर वाद्यों व अन्त में घन वाद्यों में स्थापित हुए।

एषां बाह्वीरर्णैज्ञेया प्रहारा वचनाश्रयाः ।
युद्धादिभिः सदा योज्या वीणावाद्येषु योक्तृभिः ॥33॥[5]

अर्थात् जब ध्वनियों को उत्पन्न करने के लिए विभिन्न प्रकार से वाद्यों पर आघात किया जाता है तब उन ध्वनियों पर भिन्न-भिन्न शब्द निरूपित कर दिए जाते है। इस प्रकार हमें पाटवर्ण प्राप्त होते है नाट्यशास्त्र के अंग वाद्य मृदंग, पणव, दर्दुर पर निकाले जाने वाले वर्णों का वर्णन इस प्रकार हुआ है ।

कखगघटठड [ण] तथदध [म] रलहा इति षोडशाक्षराणि स्युः ।
पुष्करवाद्ये नित्यं वाष्करणे संविधेयानि । । 40 । ।[6]

क ख ग घ ट ठ ड ण त थ द ध म र ल ह ये 16 अक्षर है व वाष्करण में इन 16 अक्षरो का प्रयोग किया जाता है। इन पाटवर्ण में स्वरों के सयोग से 60 वाष्करण की रचना की गई जिनका प्रयोग वादन मे किया जाता था।

अभिव्यक्तानि पूर्व यान्येतानि षोडशाद्यानि ।
तान्यक्षराणि जानीत पुष्करेषु यथाक्रमम् ।
पणवे दर्दुरि चैव मृदङ्गेषु तथैव च । । 41 । ।[7]

तथा इन्ही 16 अक्षरों का प्रयोग अन्य पुष्कर वाद्य जैसे पणव, दर्दुर, मृदंग वाद्य में भी किया जाता हैं ।

मृदंग (त्रिपुस्कर) के पाटाक्षर-

कटरत [ठद] घास्तु दक्षिणमुखेऽत्र गहथाश्च वामके [निपा] ताः।
थकारश्चैवोर्ध्व [के] करणधवलाश्च स्युरालिंग्ये ।।42।।[8]

अर्थात् मृदंग के दाहिने मुख से क, ट, र,त, ठ द , बाएं मुख से ग, ह, और थ वर्ण का निष्पादन होता हैं। आलिंग्य से क , र, ण, ध, व, और ल वर्ण की उत्पत्ति होती हैं । तथा उर्ध्वक से केवल थ वर्ण निकाला जाता है।

पणव वाद्य के पाटाक्षर –

कखगाः पण [घ] रवाडी प्रहणाद ब्रहुलां ध्राहुलाम् ।
एते वर्णां नित्यं [च] पणववाद्ये प्रयोक्तव्याः ।।58।।[9]

नाट्य शास्त्र में पणव वादन में क ख ग ण (ध) र व ड प्र ह णाद ब्र हु ला म ध्रा हु ला म कर घिण्टा थो थो णो त्र हुला किरि णो णो ण ण्टा किरि कण्डा मटा मट त्थि ते टे टे दोण्णाम वर्णों का प्रयोग बताया गया है।

"कृत्वा शिथिल कक्षं कार्या तु कनिष्ठिकाग्रेण तेनैव चरेद्धत्त्वो द्वाण xx इत्यञ्चितेनैव ।।65।।
अङ्कितशिथिले पणवे कठणतणिणकृताः प्रहारास्तु।
अञ्चितकक्षे पणवे खखणण कृता प्रहारस्तु तिथेऽन्ततः प्रहारा पणवे कार्याः सदा प्रशिथिलकक्षा ।।67।।
कखटे कृताः प्राराः सोच्छ्वासे पणवे विधातव्याः शेषभ्रान्तकरणसंयोगात् संयोगकृता संविधातव्याः ।। 68 ।।"[10]

कनिष्ठा ऊँगली के अग्र भाग से ढीले पणव का वादन होता है, साथ ही कसे हुए पणव से धत्तवा धवना ध्वनि उत्पन्न होती है ढीले व कसे दोनों तरह के पणव से क ठ ण त णि ण की उत्पत्ति होती है। कसे पणव से ख ख ण ण, क ख ट , ढीले पणव से ल ठ वर्ण की उत्पत्ति होती है ।

दर्दुर वाद्य के पाटाक्षर –

रक्तित्रिकली क्लेचदो गाणो हथिहासयुक्ताः । इति ददुरे प्रहाराः कार्या मुक्तात थणणणा।

कुर्यात्तत्रेणणक्षार ग्रध * इति च दक्षिणकरेण । वामेन [च] गोमत्थास्तु स्पृष्टःककारोऽग्रेण।।[11]

दर्दुर पर मुक्त प्रहार कर बोलो की निष्पति की जाती है दाहिने हाथ से ग्रध (बोल) बाए हाथ से गोमत्था बोल) निष्पादित होते है। संयुक्त वर्ण रेकृति , त्रिकल, कलेचद्रा गोणो हथिया तथा धण ण्ण उत्पन्न होते है। दुर्दुर वाद्य ने यदि अत्यधिक धीरे से और शीघ्रता से प्रहार कर बोलो का निकास का प्रयास किया जाए तो ध्वनि में त्रुटि होती है। इसके अतिरिक्त पणव ददुर व मृदंग तीनो के साथ मे वादन हेतु विभिन्न करणों के प्रयोग से विविध बोलो की चर्चा की है व रसोत्पत्ति हेतु इन्ही वर्णों का प्रयोग चार मार्गों द्वारा किया जाता है- "श्रृंगार व हास्य रस के अड्डित मार्ग की योजना करनी चाहिए। वीर, अद्भुत व रौद्र रस के लिए है विस्तत मार्ग का प्रयोग करना चाहिए। करुण रस के लिए आलप्ति मार्ग का प्रयोग करना चाहिए। वीभत्स व भयानक रस के लिए गोमुख मार्ग का प्रयोग करना चाहिए।"

वस्तुतः यह कहा जा सकता है कि प्राचीन काल में अवनद्ध वाद्यों के वादन हेतु विपुल भण्डार था तथापि पाटाक्षरों के साथ –साथ वाष्करणों (बोलों) की संख्या भी निश्चित थी। नाट्य तथा गान की संगति के लिये भिन्न-भिन्न वर्णों की संयोग से बने बोलों का विभिन्न करणों द्वारा प्रयोग किया जाता था।

संदर्भः

1. भरतमुनि प्रणीत नाट्यशास्त्र, अनुवादक-घोष मनमोहन, पृ. 976
2. पागलदास, रामशंकर, तबला कौमुदी पृ. 26
3. श्रीवास्तव गिरीशचन्द्र, ताल कोश पृ. 298
4. भरतमुनि प्रणीत नाट्यशास्त्र, अनुवादक-घोष मनमोहन, पृ. 975
5. भरतमुनि प्रणीत नाट्यशास्त्र, अनुवादक-घोष मनमोहन, पृ. 975
6. भरतमुनि प्रणीत नाट्यशास्त्र, अनुवादक-घोष मनमोहन, पृ. 976
7. भरतमुनि प्रणीत नाट्यशास्त्र, अनुवादक-घोष मनमोहन, पृ. 976
8. भरतमुनि प्रणीत नाट्यशास्त्र, अनुवादक-घोष मनमोहन, पृ. 978
9. भरतमुनि प्रणीत नाट्यशास्त्र, अनुवादक-घोष मनमोहन, पृ. 986
10. भरतमुनि प्रणीत नाट्यशास्त्र, अनुवादक-घोष मनमोहन, पृ. 987-88
11. भरतमुनि प्रणीत नाट्यशास्त्र, अनुवादक-घोष मनमोहन, पृ. 989

लोकशाहीर विठ्ठल उमपजी का सांगीतिक तथा सामाजिक कार्य का विमर्श

Krutika Jawahar Shegaonkar - Research Scholar
Dr. Pournima Dhumale - Research Guide
Department of Music, S.N.D.T. University, Pune

सार: महाराष्ट्र में लोककला की लंबी परंपरा रही है। समाज जीवन का प्रतिबिंब लोकसंगीत मे दृगोचर होता है। इसी प्रकार वर्तमान काल मे समाज जीवन को प्रतिबिंबत करने वाला एक गीत प्रकार निर्माण हुआ वह है 'आम्बेडकरी संगीत'। लोकसंगीत की नीव पर ही यह एक शाखा निर्माण हुई। आम्बेडकरी संगीत को महाराष्ट्र मे मेहत्वपूर्ण स्थान दिलाने का कार्य विठ्ठल उमपजी ने किया है। विठ्ठल गंगाराम उमपजी का जन्म 15 जुलै 1931 मे हूआ। उनका परिवार मूल रूप से विदर्भ का रहने वाला था। कुछ समय बाद वे अहमदनगर, संगमनेर तालुका के चिखली गाँव में बस गए। अपने जीवन का मेहत्वपूर्ण कार्यकाल उन्होने मुंबई शहर मे बितया। विठ्ठल उमपजी ने आम्बेडकरी संगीत के साथही नाटक, सिनेमा, दूरदर्शन इन मध्यमों के द्वारा लोकसंगीत को साधारण जनता तक पहुँचाने का कार्य भी किया है।

संकेत शब्द भीमगीत, लोकसंगीत, लोकनाट्य, समाज प्रबोधन

उद्देश्य– 'लोकसंगीत' संज्ञा का विवेचन करना तथा उसकी परंपरा स्पष्ट करना।
आम्बेडकरी संगीत परंपरा की खोज करना।
विठ्ठल उमपजी का लोकसंगीत मे कार्य विशद करना।
विठ्ठल उमपजी का आम्बेडकर गीत अर्थात भीमगीत से जुडा कार्य अधोरेखित करना।

विषय प्रवेश साधारणत: लोक मे प्रचलित, लोक द्वारा रचित, लोगों के लिये लिखे गये गीतों को 'लोकसंगीत' कहा जाता है। समाज का हर व्यक्ति उसे गा सके, समाज के हर व्यक्ति को समझ आए, एसे विभिन्न प्रादेशिक बोली भाषा मे रचित गीतों का समावेश लोकसंगीत मे होता है। जबसे मानवी जीवन का अस्तित्व है तबसे लोकसंगीत की उत्पत्ति मानना उचित होगा। क्योंकी मानव, जीवन मे विभिन्न भाव, गीत, कविता, नृत्य के माध्यम से प्रकट करता आया है। इन गीतों के माध्यम से विभिन्न रसानुभूती होती है, जैसे शृंगार, हर्ष, उमंग, करुण, प्रेम, विरह आदि। लोकसंगीत पिडी दर पिडी उसके मूल रूप मे मौखिक परंपरा से आज तक प्रचलित हो रहा है। लोकसंगीत की उत्पत्ति एक मनुष्य अथवा समूह से हुई यह बताना कठिन है। लोकगीतों के सृजन मे व्यक्ति विशेष अधिक सक्रिय रहा है। यह आज भी जीवित है, आज भी लोकगीत बनते है, जिन्हे समुदाय के व्यक्ति द्वारा रचाया जाता है।शास्त्रकरोंने लोकसंगीत की व्याख्या निम्न प्रकारे की,"सामन्यात: यह सबकी मान्यता है कि वह गीत लोकगीत है, जो जनसाधारण द्वारा प्रयुक्त होता है और जनसाधारण कि भावनाओं को व्यक्त करता है।" लोकधर्मी प्रदर्शनकारी कलाएँ, पृ.1

"ऐसा कोई भी गीत जिसका उगम लोक में हो और जो परंपरागत रूप से पश्चाद्वर्तीयों को मिला हो।" लोक संगीत अंक, पृ. 9

लोकगीत परिवारिक, प्रबोधन, प्रकृती, धार्मिक इत्यादी विषयोंपर आधारित होते है। लोकगीत के माध्यम से, प्राचीन एतिहासिक घटना, धार्मिक प्रवृत्ती, भिन्न -भिन्न रीती रिवाज, त्योहार, रहन–सहन आदि का परिचय होता है। लोकसंगीत एक जंगल के वृक्ष के समान है, जिसकी जडे अतीत काल से गढी हुई है, किंतु उसमे स्वयं, अविराम गती से नई टहनियाँ, नई पत्तीयाँ, नये फल, और नए पक्षी उत्पन्न होते है। हर प्रदेश का अपना एक लोकसंगीत होता है। वह उस प्रदेश की संस्कृती का संवाहक होता है। महाराष्ट्र यह सांस्कृतिक रूप से समृद्ध राज्य है। महाराष्ट्र मे विभिन्न अवसरो मे गानेवाले लोकसंगीत प्रचलित है। विभिन्न सामाजिक घटक यह संस्कृती का जतन विभिन्न मार्गो से कर रहे है। समाज के घटको से निर्माण हुए गीत, नृत्य, कविता, विचार इनका समावेश लोककला मे होता है। महाराष्ट्र के लोककला मे कोलीगीत, लावणी, दशावतार,पोवाडा, अभंग, भारूड, गोंधल, पलना, ओवी, वासुदेव आदि प्रकार होते है। लोकसंगीत मे समाज प्रबोधनपर गीतों का प्रचलन होता है। महाराष्ट्र का भारूड यह प्रबोधनपर गीतप्रकार माना जाता है। भारुड का मतलब बहुरुड से है। इसमे हास्यरसकारक गीत के माध्यम से गेहन आध्यात्मिक संदेश द्वारा प्रबोधन किया जाता है। महाराष्ट्र के संत एकनाथ, संत तुकाराम, संत ज्ञानेश्वर महाराज इन्होने अनेक भारुड का निर्माण किया और इनके माध्यम से समाज प्रबोधन किया।

आम्बेडकरी संगीत की परंपरा

साल 1930 – 32 से डॉ. बाबासाहेब आम्बेडकरजी के आंदोलन ने गति पकड़ी। इस आंदोलन को बढ़ावा देने और प्रचारित करने के लिए गाँव कसबे सुकाने के शाहीर भीमराव कर्डकजी ने 'आम्बेडकरी जलसा' शुरू किया, जिसे पहला आम्बेडकरी जलसा कहा जा सकता है। इसके बाद हेगडे, गायकवाड़, कांबळे आदि जलसाकार थे। इन जालसओं में उन्होंने तमाशा की गण-बतावानी और वग को अपनाया। आम्बेडकरी जलासाओं मे न तो नाचने वाली स्त्री थी न ही नाचने वाले पुरुष, बल्की जनता को जोर से हँसा कर समाज प्रबोधन करने वाली 'मावशी' के रूप मे पुरुष था।

समय के साथ, इन आम्बेडकरी गीतों को फिल्मी गीतों कि धुन दी गई। एसी हल्की–फुल्की धुन के गीतो ने जनता को आकर्षित किया। इस क्रांतिकारी कार्य के प्रचार के लिए नई उमेदा की युवा पीडी आगे आयी। उन्होंने जलसा की शैली बदली और कव्वाली के माध्यम से क्रांतिकारी आंदोलन को बढ़ावा दिया। उर्दू कव्वाली की तरह मराठी कव्वाली गायकों ने प्रतिस्पर्धा शुरू की। डॉ. बाबासाहेब आम्बेडकरजी की तत्त्वप्रणाली और विचार गायन के

माध्यम से प्रचारित किए जाने लगे। प्रतिस्पर्धा मे मराठी कव्वाली गायकों ने फिल्म कि धुन पर कव्वाली सुनाना और तुरंत उसी धुन पर जवाब के स्वरूप मे गीत लिखना शुरू कर दिया।

प्रारंभिक मराठी कव्वाल गायक-एस. बी. शिंदे सुसकर, भीमदास हिंदळेकर, विठ्ठलनाथ कांबळे, सदानंद वांद्रे।

इसके बाद कई कवियों ने आम्बेडकरी लोकसंगीत में अपनी शुरुआत की। इसमें वामनदादा कर्डक, लक्ष्मण केदार, अप्पा कांबळे, श्रीधर ओव्हाळ आदि शामिल थे। कालांतर में स्त्री-पुरुष की संयुक्त कव्वाली इस गायन प्रकार में मिलने लगी। रंजना शिंदे, सायरा बेगम, शकीला पुनवी इन्होने सबसे पेहले इसकी शुरुवात की।

विठ्ठल उमपजी का लोकसंगीत में कार्य: महाराष्ट्र के प्रसिद्ध लोक कलाकार, लोकशाहीर, लोकगायक, गीतकार, रंगमंच-फिल्म कलाकार और गझल गायक के रूप में उमपजी का कार्य था। उन्हें आठ साल की उम्र से ही गायन में दिलचस्पी हो गई। गिरगांव में उनके लोकसंगीत गाने की शुरूआत हुई और विभिन्न गाँवो मे लोकगीत गाने का सिलसिला शुरू हुआ। लगभग 50 वर्षों तक उन्होंने आकाशवाणी के विभिन्न कार्यक्रमों में गाया। साल 1962, महाराष्ट्र मे 'ये दादा आवार ये' यह सबसे पेहला कोली गीत विठ्ठलजी द्वारा लिखा गया। गीत, संगीत और विठ्ठलजी कि अद्‌भुत आवाज के साथ, यह गीत आज भी मराठी लोगों के दिलों में राज करता है। लगभग 30 वर्षों तक उन्होंने महाराष्ट्र श्रम कल्याण बोर्ड, ड्रग प्रिवेंशन बोर्ड, महाराष्ट्र एड्स कंट्रोल बोर्ड जैसे सरकारी संगठनों के अभियानों के माध्यम से सामाजिक जागृती के लिए गाया।

विठ्ठलजी के, एच.एम.व्ही मे 200 से अधिक रिकॉर्ड किए गए लोकगीत उपलब्ध हैं। उन्होने गीतकार के रूप मे व्हीनस, टी सिरीज, सरगम, स्वरानंद, सुमित इन रिकॉर्डिंग कंपनियों के लिए विभिन्न प्रकार के लोकगीत और भीम गीत के लिए काम किया। विठ्ठलजी को मधुकर पाठक, श्रीनिवास खळे, राम कदम, श्रीधर फड़के, अच्युत ठाकुर, यशवंत देव आदि संगीत संयोजकों के साथ काम करने का अवसर मिला।

विठ्ठल उमपजी के कुछ लोकप्रिय लोकगीत

अ. क्र.	गीत का नाम	गीत प्रकार
१.	ये दादा आवार ये	कोळीगीत
२.	दार उघड बाया	गोंधळ
३.	साताऱ्याला आकाशवाणी आली	लावणी

४.	महाराष्ट्र गीत	पोवाडा
५.	लग्नाला चला	तुमडी
६.	मुंगळा चावला	भारुड
७.	माझी जात्याची घरंघरं	ओवी

लोकसंगीत मे विशेष कार्य

कोर्क, आयर्लंड यहा साल 1983 मे हूआ आंतरराष्ट्रीय लोकसंगीत – लोकनृत्य मोहोत्सव मे 25 राष्ट्रोमे से भारत को प्रथम क्रमांक का पारितोषिक प्राप्त करके दिया।

साल 1987, नागालैंड मे सांस्कृतिक कार्य के निदेशालय के तत्कालीन निदेशक कार्यक्रम मे प्रस्तुत करने का अवसर मिला।

साल 1989 मे, उन्होंने भारत सरकार द्वारा आयोजित 'अपना' उत्सव' में प्रदर्शन किया।

दिल्ली के विज्ञान भवन में एक स्वलिखित लोक नाट्य कि प्रस्तुती कि।

साल 1987 में महाराष्ट्र दिवस के अवसर पर राजभवन में सरकार की ओर से पोवाडा सादर किया।

साल 1988 में महाराष्ट्र राज्य के महाराष्ट्र सांस्कृतिक मंडल के सौजन्य से झांसी में 101 मराठा बटालियन के रौप्य मोहोत्सव में सैनिकों के लिए समर गीत कार्यक्रम सादर किया।

आम्बेडकरी संगीत मे विठ्ठल उमपजी का कार्य

विठ्ठलजी के पिता कलगी-तुरा (सवाल-जवाब) परंपरा में थे। विठ्ठलजी का जन्म इस परंपरा के कसबी गीत के साथ हुआ। मुंबई में महाराष्ट्र के लोक कलाओं का प्रदर्शन करते हुए, विठ्ठलजी ने महसूस किया कि डॉ.बाबासाहेब आम्बेडकरजी के जीवन पर आधारित लोकगीत प्रस्तुत किया जाए तो लोगों का मनोरंजन के साथही डॉ. बाबासाहेबजी के विचार, उनके तत्त्व समाज के हर कोने तक पहुँचने मे सहायता होगी। मराठी के 'बामणा घरी लिवणं, कुणब्या घरी दाणं, महार मांगा घरी गाणं' इस मूहावरे की नींव धर उन्होने आंबेडकरी लोकगीतों के प्रदर्शन के लिये प्रशिक्षण शुरू किया।

सर्वप्रथम इस कार्यक्रम को सायन कोलीवाड़ा में रसिकों के सामने प्रस्तुत किया गया। आम्बेडकरी लोककला' यह कार्यक्रम बहुत लोकप्रिय हुआ। उन्होंने जलसा के रूप में कला को जीवित रखते हुए 'आम्बेडकरी लोककला' के माध्यम से आम्बेडकरी लोगों में जन जागरूकता का निर्माण करना शुरू किया।

डॉ. बाबासाहेब आम्बेडकरजी ने जिस भूमि पर एक पल में पांच लाख लोगों के जीवन को बदल दिया, गौतम बुद्ध का धम्म देकर पवित्र किया, उसी नागपुर की पवित्र भूमि यानी दीक्षाभूमि पर 16/10/1991 को डॉ. बाबासाहेब आम्बेडकरजी जन्म शताब्दी समारोह के

अवसर पर विठ्ठलजी द्वारा सबसे पहला शाहीरी कार्यक्रम 'भीम संध्या' कार्यक्रम में प्रस्तुत किया गया।

खुशाल खडसे कहते है, "विठ्ठलदादा उमप आम्बेडकरी शाहीरीतील दीपस्तंभ होते. "
जागतिक किर्ती चा लोकशाहीर विठ्ठल उमप, पृ. 58

विठ्ठल उमपजी द्वारा रचित और प्रचलित बुद्ध भीम गीत

अ. क्र.	गीत के बोल
1.	मी हिंदू धर्मात मरणार नाही
2.	आंबेडकरांच्या गुरुवर्याचा
3.	गण भीमाचा
4.	ज्यांनी भीम माऊली
5.	बुद्ध कथा

प्रस्तुति कला प्रदर्शन करते समय, प्रेक्षक और कलाकार के बीच अंतर ना हो, समाज के विभिन्न समुह से जुडे रहने की भावना तथा कलाकार एवं कला प्रकार, समुदाय के करीब हो यह भावना दिल मे रखकर, विठ्ठलजी जिस शैली में प्रदर्शन करते थे उस शैली के अनुसार वेशभूषा, प्रकारानुसार नाटक और नृत्य, प्रकार के अनुसार बैठक का तरिका आपनाकर, अपने पहाडी आवाज मे समुदाय के साथ संवाद साधकर प्रदर्शन करते थे।

प्रस्तुति के दौरान विठ्ठलजी के साथ 7 से 8 लोगों का दल कार्यक्रम में मौजूद होता था। वह शैली के लिए उपयुक्त वाद्य को शामिल करते थे। साधारणत: संवादिनी, तबला, ढोलक, आदि का समावेश वाद्य मे होता था। दूरदर्शन का निर्माण साल 1972 में हूआ और इसके एक सप्ताह के भीतर, विठ्ठलजी द्वारा लिखित नाटक 'जिवाची मुंबई' यह प्रस्तुत किया गया। उन्होने दूरदर्शन पर आमची माती, लोकसंगीत, ज्ञानदीप, राम उगावकर रचित बुद्ध गीतं यह कार्यक्रम की प्रस्तुती की। सह्याद्री वाहिनी की शुरुवात 2 अप्रैल 2000 को हुई। इसमें विठ्ठलजी द्वारा रचित 'महाराष्ट्र' इस गीत से सह्याद्रि कार्यक्रम की शुरुआत की। उन्होंने ई टीवी के 'संवाद', अल्फा टीवी के 'वस्त्र हरण' इन कार्यक्रमों में प्रस्तुती की।

विठ्ठल उमपजी द्वारा पार्श्वगायन-

अ. क्र.	नाटक
१.	वणवा ईझेल काय ?
२.	घासरे रामा
३.	तनमजोरी

अ. क्र.	सिनेमा
1.	घाबरायचं नाही
2.	आली लहर केला कहर
3.	भीम गर्जना
4.	जन्मठेप
5.	डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर
6.	तहान

अ.क्र.	मालिका
१.	भारत एक खोज
२.	महापर्व
३.	पाऊस मृगाचा
४.	सागर की गोद में
५.	कोंडामार

लोकशाहीर विठ्ठलजी न केवल एक गीतकार, ग़ज़लकार या लोकगायक थे, बल्की एक महान अभिनेता भी थे। उन्होंने नाटकों के माध्यम से अपने अभिनय की पहचान बनाई। उनके द्वारा किये गये नाटक, सिनेमा सूत्रधर के साथ अबक दुबक तिबक, खंडोबाच लगीन, जांभूळ आख्यान, पायगुण, मतीचं स्वप्न में उन्होंने कई मेहत्वपूर्ण भूमिकाएँ निभाई। जांभूळ आख्यान में द्रौपदी की उनकी भूमिका मराठी रंगमंच में अविस्मरणीय बन गई।

अ. क्र.	नाटक/सिनेमा
१.	अहेर
२.	अबक दुबक तिबक
३.	खंडोबाच लगीन
४	जांभूळ आख्यान
७.	बुद्धं सरणं

विठ्ठल उमपजी का प्रकाशित गीत संग्रह–

अ. क्र.	गीत संग्रह
1.	उमाळा

2.	गीत पुष्पांजली
3.	माझी वाणी भीमा चरणी
4.	असा मी झालो आंबेडकर
5.	माझी आई भीमाई
6.	रंग शाहीरीचे
7.	फू बाई फू

पुरस्कार

1. महाराष्ट्र शासन संस्कृतिक पुरस्कार 1996
2. दलित मित्र पुरस्कार 14 अप्रिल 2001
3. सरस्वती जोंधळे स्मृति लोकवाड्मय पुरस्कार 2000
4.भारतीय कला साहित्य अकादमी मुंबई भारतरत्न डॉ. बाबासाहेब आम्बेडकर जन्मशताब्दी पुरस्कार
5. कला गौरव प्रतिष्ठान पुणे– लोककला सन्मान पुरस्कार 2002–2003
6. महाराष्ट्र कला निकेतन सिने–नाट्य परितोषिक लोक कला पुरस्कार 2003
7. महाकवी वामन दादा कर्डक पुरस्कार (नाशिक)
8. महाराष्ट्र शासन की ओर से लोकशाहीर अण्णा भाऊ
साठे पुरस्कार 1 अगस्त 2007

विठ्ठलजी ने महाराष्ट्र के लोकसंगीत को न ही केवळ महाराष्ट्र, बल्की भारत और आंतरराष्ट्रीय स्तर प्राप्त करके दिया। विभिन्न समुदाय के लोक मे अपने परंपरा के प्रती लगाव समाज के नए आयाम, सामाजिक घटनाओं की जानकारी गाने के माध्यम से हुई। साथही समाज परिवर्तन भी हुआ। आम्बेडकरी समुदाय को डॉ. बाबासाहेब आम्बेडकरजी का समाज के प्रती कार्य, समाज के लिये किया संदेश, समाज के प्रगति के लिये किये गये मेहत्त्वपूर्ण निर्णयोंका साथही प्रेम भावना का और अपना समाज के प्रती कर्त्यव्य का प्रत्यय हुआ।

अपने देश की परंपरा, संस्कृती और समाज के प्रती प्रेम कि भावना रखने वाले विठ्ठलजी की नागपुर में 27 नवंबर 2010 को चैनल के उद्घाटन समारोह के दौरान भीमगर्जना और बुद्धवंदना करते समय गंभीर दिल का दौरा पडने के कारन मृत्यु हो गई।

निष्कर्ष–

1. विठ्ठलजी ने, वग नाट्य, पोवाडा, लावणी, कोळी गीत, गोंधळ आदि लोकगीत की विधा मे मेहत्त्वपूर्ण कार्य किया। इससे उनकी बहुमुखी प्रतिभा का प्रत्यय प्राप्त होता है।
2. लोकसंगीत को ऊँचे स्तर पर ले जाने का कार्य उन्होने किया।

3. दूरदर्शन, कॅसेट, आकाशवाणी आदि प्रसार माध्यमों का उपयोग करके, इस संगीत के प्रचार और प्रसार का मेहत्त्वपूर्ण कार्य उन्होने किया।
4. विठ्ठलजी ने आम्बेडकरी गीत और लोकगीत मे नए गीतों का निर्माण किया

संदर्भ ग्रंथसूची

1. रानडे, अ. लोकसंगीत शास्त्र, भारत मुद्रक आणि प्रकाशक, लि. औरंगाबाद, बर्दापुरकर, ज. रा. 1975.
2. उमप, सं. वि. जुगलबंदी (माझा कव्वालीचा प्रवास) लोकशाहीर विठ्ठल उमप, सुगावा 2016.
3. खांडगे, प्र. लोकशाहीर विठ्ठल उमप, मराठी विश्वकोश, 2020. https://marathivishwakosh.org/author/prakasha-khandge/
4. गवळी, भी, टीव्ही9, मराठी 2021. https://www.tv9marathi.com/entertainment/marathi-cinema/manna-dey-praised-lokshahir-vitthal-umap-415849.html
5. लांजे, हि.मराठी रंगभूमी आणि विकास, विवेक प्रकाशन 1993
6. सामार, दे.लोकधर्मी प्रदर्शनकारी कलाएँ, भारतीय लोककला मंडल, उदयपूर.
7. उमप, वि.फु बाई फु, डिंपल पब्लिकेशन.
8. वागळे, नि. ग्रेट भेट, अक्षर प्रकाशन, आ, दुसरी, 2013
9. खडसे, खु. जागतिक किर्ती चा लोकशाहीर विठ्ठल उमप, नेहा प्रकाशन, आ. प्रथम, 2012.

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

हिंदी फिल्मी गीतों में राग भैरवी की उपयुक्तता

Minakshi Baswant - Research Scholar
Dr. Sheetal More - Research Guide
Department of Music, SNDT Women's University

सारांश भारतीयों के लिए एक बहुत ही महत्वपूर्ण वर्ष था 1913 क्योंकि इसी वर्ष से हमारे देश में फिल्मों का निर्माण शुरू हुआ और पहली फिल्म 'राजा हरिश्चंद्र' थी, जो एक मूक फिल्म थी। पहली भारतीय सवा:क फिल्म आलमआरा थी, जिसके संवाद, गीत आदि हिंदी और उर्दू भाषाओं में थे। पुरानी हिंदी फिल्मों के अधिकांश गीत और संगीत शास्त्रीय संगीत पर आधारित होते थे। शास्त्रीय संगीत कलाकार हारमोनियम वादक और महान नाटककार ऐसे संगीतकारो ने संगीत का निर्देशन किया और नाट्यसंगीत और शास्त्रीय संगीत के बीच संबंधों को मजबूत किया। इस तरह उच्चकोटि के संगीतकार हिंदी फिल्म संगीत के क्षेत्र में आए जिनकी शास्त्रीय संगीत में अच्छी शिक्षा थी। यदि हम फिल्म उद्योग में संगीत के इतिहास की समीक्षा करें, तो यह ध्यान दिया जाएगा कि शास्त्रीय संगीत पर आधारित गीतों को दर्शकों द्वारा काफी सराहा गया । संगीत निर्देशकों की रचनाएँ शास्त्रीय संगीत पर आधारित थीं। संगीतकारों ने फिल्म में भीमपलासी, पहाड़ी, यमन, पूरियाधनश्री, दरबारी कानडा, मालकंस, जयजयवंती और हमीर, गौड़ मल्हार, भैरवी, भैरव आदि रागों पर आधारित गीतों की रचना की है और रागों पर आधारित संगीत भी दिया है । इन रागों में भैरवी राग पर आधारित फिल्मी गीतों का संगीतमय विश्लेषण इस शोध पत्र में किया गया है।

विषय की पृष्ठभूमि: हिंदी फिल्मों में उपयोग किए जाने वाले अधिकांश गीत और संगीत शास्त्रीय संगीत पर आधारित थे।शास्त्रीय संगीत के कुछ नियम और प्रतिबंध हैं जिनका पालन करना शास्त्रों के अनुसार है। इसलिए, फिल्मों में भी इन नियमों का पालन किया गया क्योंकि भारतीय रंगमंच फिल्म के पीछे प्रेरक शक्ति थी। हिंदी फिल्म संगीत में उच्च श्रेणी के संगीतकारों को लाया जो शास्त्रीय संगीत में अच्छी तरह से शिक्षित थे। उन्होंने हिंदी फिल्मों में शास्त्रीय रागों का प्रयोग कर हिंदी फिल्म संगीत को एक नई दिशा दी।भैरवी' राग प्राचीन, मध्यकालीन और आधुनिक तीनों युगों में प्रचलित है। शास्त्रीय संगीत में भैरवी राग को विशेष महत्व दिया जाता है क्योंकि इसमें 12 स्वरों का प्रयोग होता है और यह सर्वकालिक राग है।

अनुसंधान का दायरा और सीमा: जानकारी के संग्रह से यह पता चला कि कई पुस्तकों में लेखकों ने समय के अनुसार गीत दिए हैं, संगीतकार और गीतकारों के नाम का उल्लेख किया है। केस-बाय-केस विवरण भी दिया गया है। फिल्म में शास्त्रीय संगीत के कई रागों पर आधारित कई गीत हैं, लेकिन गीतों का कोई शास्त्रीय और सौन्दर्यपरक विश्लेषण नहीं है । इसलिए 'फिल्मी गीतों में राग भैरवी की उपयुक्तता' विषय लेकर राग भैरवी रागपर आधारित फिल्मी गीतों का विश्लेषणात्मक एवं सौन्दर्यात्मक अध्ययन किया गया है।
फिल्मी गानों में भैरवी राग का प्रयोग किस प्रकार किया जाता है? स्थिति के अनुसार गीतों में राग स्वरों का प्रयोग किस प्रकार किया गया है?

इस विषय को इसलिए चुना गया है क्योंकि ऐसे कई सवाल उठते हैं। प्रस्तावित शोध निबंध में भैरवी राग के कुछ चुनिंदा गीत लिए गए हैं।

उद्देश्य: भैरवी राग के गीतों का अध्ययन करना महत्वपूर्ण उद्देश्य है।

हिंदी फिल्मों की शुरुआत दादासाहेब फाल्के को भारतीय फिल्मों के निर्माण का श्रेय दिया जाता है। क्योंकि उन्होंने कठिन परिस्थितियों का सामना किया और फिल्मों का निर्माण किया। स्वदेशी फिल्में बनाने के लिए इंग्लैंड जाने के बाद, उन्होंने फिल्म का गहराई से अध्ययन किया और 1913 में भारत की पहली फिल्म का निर्माण किया अर्थात "राजा हरिश्चंद्र" भारत की पहली फिल्म कही जा सकती है। यह फिल्म मूक थी और इसी फिल्म से भारतीय फिल्म का जन्म हुआ। सवा:क फिल्म की शुरुआत 1931 में फिल्म "आलम आरा" से हुई। इस फिल्म का पहला गाना "दे दे खुदा के नाम पर"1 गाना उस समय बहुत लोकप्रिय हुआ था। अर्देशिर ईरानी ने इस फिल्म का निर्माण किया था।"इस चित्रपट का प्रदर्शन 14 मार्च 1931 को मैजेस्टिक सिनेमा बम्बई में किया गया "2 तब से लेकर 1930 तक भारतीय फिल्म मुक थी । फिल्मों में डायलॉग तो नहीं होते थे, लेकिन गानों को जरूर शामिल किया जाता था। 1917 में पाटनकर फिल्म कंपनी ने 'राम वनवास' फिल्म का निर्माण किया। " द्वारकादास संपत हे या चित्रपटाचे फायनान्सर होते "3 मूक फिल्मों में गीतों को शामिल करने का श्रेय द्वारकादास संपत को जाता है, क्योंकि मूक फिल्म 'राम वनवास' में गीतों को शामिल करने का प्रयोग करने वाले वे पहले व्यक्ति थे। इस फिल्म का गीत, भारतीय फिल्म में पार्श्व गायन का पहला प्रयास था "परदे के पीछे बैठकर सर्व प्रथम संगीत देणे वाले थे गुजराती भाषी द्वारकादास संपत"4

फिल्मों में पार्श्व गायन के प्रयोग: 30 के दशक में फिल्मों में काम करने वाले कलाकार माईक के सामने खड़े होकर तबला, हारमोनियम और वायलिन जैसे वाद्य यंत्रों का इस्तेमाल करते हुए गाने गाते थे।गोहरबाई, जद्दनबाई, राजकुमारी आदि कलाकार थे जिन्होंने अभिनय किया और गाने भी गाए।1934 में, नितिन बोस के निर्देशन में फिल्म **"भाग्य चक्र"5** का निर्माण किया गया। इस फिल्म में बेगम पारा अभिनेत्री थीं। बेगम पारा शास्त्रीय गीत नहीं गा सकती थीं, तो नितिन बोस ने पी. हीरालक्ष्मी को पर्दे के पीछे से गवाया था और बेगमपारा ने पर्दे पर अपने होंठ हिलाए और तब से पार्श्व गायन शुरू हो गया। तब पार्श्व गायक के रूप में जी.एम. दुर्रानी। बड़े गुलाम अली खान पंडित रामकृष्ण बुआ, सरस्वतीबाई। एम.एस. सुब्बालक्ष्मी, शमशाद बेगम आदि प्रसिद्ध हुये । हालांकि पार्श्व गायन का विचार निर्देशक नितिन बोस का था, "पार्श्वगायनाचा शोध प्रत्यक्षात लावला तो मात्र संगीतकार आर.सी.बोराल यांनी" 6 एक व्यापक वाद्यवादन के रूप में जिसे हम ऑर्केस्ट्रा कहते हैं, वह सबसे पहले आर.सी. बोराल ही फिल्म संगीत में लेकर आए।

फिल्म में शास्त्रीय संगीत का प्रयोग: फिल्म की प्रेरणा भारतीय रंगमंच था क्योंकि 1922-30 तक राष्ट्रीय स्तर पर केवल नाटक था। भारत के प्रसिद्ध हारमोनियम वादक, शास्त्रीय संगीत के उस्ताद गोविंदराव टेम्बे एक महान नाटककार थे। नाट्य संगीत में उन्होंने ठुमरी, कजरी, कव्वाली आदि अनेक शैलियों का प्रयोग किया। इसके अलावा भास्करबुवा बखले,

हीराबाई बडोडेकर, पंडित विनायक राव पटवर्धन, प्रो. बी आर देवधर, केशवराव भोले, सुरेश बाबू माने। आदि संगीतकार आए जिन्होंने शास्त्रीय संगीत की अच्छी शिक्षा प्राप्त की थी। उन्होंने हिंदी फिल्मों में अच्छे गीतों और संगीत का प्रयोग कर हिंदी फिल्म संगीत को एक नई दिशा दी। इसके बाद मास्टर माधोलाल, जद्दनबाई, अनिल विश्वास, बसंत देसाई, जयदेव संगीत निर्देशक बन गए । इन शुरुआती संगीतकारों के साथ अन्य संगीतकार भी आए। पंजाब में पंडित गोविंद राम, श्याम सुंदर, गुलाम हैदर आदि। और बंगाल में ज्ञान दत्त, कमलदास गुप्त, अनुपम घटक, भीष्मदेव चटर्जी आदि। महाराष्ट्र में बसंत देसाई, अनिल विश्वास, हरिश्चंद्र बाली, जद्दनबाई, मीर साहब, सरस्वती देवी, एसएन त्रिपाठी, खेमचंद प्रकाश आदि। इसके बाद नौशाद अली, सी. रामचंद्र (चितलकर), हुस्नलाल भगतराम, एसडी बर्मन और शंकर-जयकिशन आदि जैसे संगीतकार इस क्षेत्र में चमके। 1950 के आसपास रोशन, मदन मोहन, हेमंत कुमार, सलिल चौधरी और उनके बाद रवि आदि संगीतकार आए। इन सभी संगीत निर्देशकों की रचनाएँ शास्त्रीय संगीत पर आधारित थीं। इसलिए लोगों की रुचि उस समय शास्त्रीय संगीत में अधिक थी। यदि हम हिंदी सिनेमा में संगीत के इतिहास पर नजर डालें तो हम देखेंगे कि फिल्मों में शास्त्रीय संगीत पर आधारित गीतों का प्रयोग किया गया है ।

राग भैरवी परिचय: भैरवी राग भैरवी थाट का आश्रय राग है। इसमें रे ग ध नी स्वर कोमल होते हैं और अन्य सभी स्वर शुद्ध होते हैं। यह राग संपूर्ण जाति का राग है। इसमें वादी स्वर मध्यम तथा संवादी स्वर षड्ज है। कुछ के अनुसार वादी धैवत और संवादी गांधार है। राग गायन का समय भोर का प्रथम प्रहर माना जाता है, पर इस राग को गाकर महफिल समाप्त करने की परंपरा प्रचार में है। जब विद्वान लोग इस राग में शुद्ध ऋषभ का प्रयोग करते हैं तो यह "सिंध भैरवी" राग बन जाता है। सा रे म प ध प यह स्वर के प्रयोग करणे से राग गुणकली कि छाया दिखाई पडती है । सा रे ग प म ग रे ग सा रे यह स्वर क प्रयोग करने के प्रयोग से "बिलासखानी तोडी"और ग म ध नी सां यह स्वर लेने से राग मालकंस कि छाया उत्पन्न करते है । इस प्रकार इस राग में हमें अनेक रागों की छाया देखने को मिलती है। आजकल इस राग में बारह स्वरों का स्वतंत्र रूप से प्रयोग करने का चलन बढ़ गया हैं। इसके पूर्वांग में करुण तथा शोक रस की अनुभूति होती है।

राग भैरवी के फिल्म गीत का विश्लेषण फिल्म भक्त सूरदास: 1942 गीतकार दीनानाथ मोधक है और ज्ञानदत द्वारा रचित इस गीत में कृष्ण का वर्णन है। "मधुकर श्याम हमारे चोर" यह गीत के.एल. सहगल की आवाज में है और उन्हीं पर फिल्माया गया है। इस गीत के प्रारंभिक संगीत (Intero Music) में राग भैरवी सा ग ग ग ग , सा ग म ग ,ग रे सा में सतारी के स्वर बजते हैं। वायलिन, हारमोनियम, सतार, तबला आदि वाद्यों का प्रयोग इस गीत में किया है।यह गीत केरवा ताल में रचित है। मधुकर श्याम हमारे चोर इस गीत में सम सा स्वरपर चोर शब्दपर आती है , मनहर लीनो माधुरी मुरत,इस लाइन में मोsहनी

मुsरत इस शब्दपर धनीसांसां धनीधप इस स्वर में सहगलजी के आवाज कि नजाकत दिखाई देती है । निरख नयन कि कोs s s s s s र इस शब्द में कोs s sरयह शब्द म s s सा ग रे सा इस स्वरपर आकर सम को इस शब्दपर आती है , और को यह शब्द बहुतही

भावपुर्वतासे सहगलजीने गाया है । M1 में वाद्यसंगीत सा ध प ध म प ग म घपग रे सा s , स ध प ध म प ग म घपम ग रे सा s ध नी सा, ध नी सा, ध नि सा सतार, व्हायोलिनचे, हर्मोनियम, इस वाद्योका टूकडा बजकर पहला कडवा कोमल ध से शुरू होता है ।सर पे जाके धम धसां सांसां नीनी सांसां मालकंस राग कि हल्की छाया दिखाई देती है. पर संगीतकार ज्ञानदत्तजी ने मुकुट सुहा s नी s s रें सांनीसांधप माsथे तिलक पsप पपप एकही स्वर पर लिए है. नयन कजरारे इस शब्दपर पपध नीसां धनीध प यह स्वर को लेकर राग भैरवी के रूप को संरक्षित किया गया है। M2 में वाद्यसंगीत सा ध प ध म प ग म घपमग रे सा s , सा ध प ध म प ग म घपम ग रे सा s ध नी सा, ध नी सा, ध नि सा प ध नि सा रे सा नि सा रे ग म प ध प सतार, व्हायोलिन, हर्मोनियम, इस वाद्योका टूकडा बजकर दूसरा कड़वा तार सां इस स्वर से शुरू होता है । सुरदास के सां गं गं गं गं गं इस शब्द पर आकर चोर यह शब्द शुद्ध रिषभ रे सा पर आया है कन्हैया नी सां रे सां मन मोहन मुर रें रें रें रें रें रें ली Sके सां नी ध बजैया ध नि सां रें सां इस स्वर पर आया है। चोर यह शब्द अलग अलग हरकत दिखाई देती है ।स्वर पर लिया है जैसे सा पर कभी प नी ध प म प ग म इस स्वर पर कभी सां नी ध प म प ग म इस स्वर पर ।

बैजू बावरा (1952): श्री नौशाद अली के संगीत निर्देशन में बनी यह फिल्म मुख्य रूप से शास्त्रीय संगीत के इतिहास के दो महानतम गायकों के जीवन पर आधारित है। शकील बदायुनी द्वारा लिखा गया गीत बहुतही लोकप्रिय है। - तू गंगा की मौज मैं जमुना का धारा हो रहे गा मिलन - मोहम्मद रफी और लता मंगेशकर द्वारा गाया गया यह गीत दादरा ताल में है। आs s s s s प ध नी सां र रें गं रें र सां नि सां ध प मोहम्मद रफीजी के आलापसे इस गीत कि शुरुवात हुई है बहुतही व्याकुलता इस आलापसे दिखाई देती है इस आलाप में अगले स्वर का कनस्वर लेकर बहुतही खूबी से रफिजिने गाया है । अकेs s s s s s ली मत जइयो, रा s धेs s s s जमुनाss के तीर इस सांसांsss नींरेंसांनीधप ,पध धपम साग पधपमग, गमगरे गरेसा आलाप में नायक नायिका से कह रहा है कि अके s s s s s s ली मत जइयो राsधेss sजमुनाsss के तीर या इस आलाप में हमें मींड,मुरकी,कनस्वर का प्रयोग दिखाई देती है । M1 भैरवी के स्वर का वाद्योका टुकड़ा बजकर फिर से रफिजिका आलाप हो जी हो s s s s s s s ध नि नि सां s s s s इस आलाप में रफिसाहब कि गायकी हमें दिखाई देती है आलाप में कनस्वरों का सही में इस्तेमाल तू गंगा की मौज मै जमुना का धारा इस लाइन का पहला शब्द तू यह पंचम स्वर पर आया है ,हो रहेगा मिलन ये हमारा तुम्हारा ये हमारा इस लाइन में हमारा तुमारा ये हमारा तुम्हारा कम स्वर लिए है मम गरेसासासा, मम गरे सासासा फिर भी इस स्वर में इस गीत कि विरहता दिखाई देती है ।

इस गीत का पहला कड़वा है अगर तू है सागर तो मझदार मै हु, मझजर मै हु सा सासा सा रे ग म म म ग प म ग रे ग सा रे ग रे सा सा इस लाईन में मै इस शब्दपर शुद्ध रिषभ स्वर लिया है ।मिलेगी ना मंजिल तुम्हे बिन खिवैया तुम्हे बिन खिवैया नाs मंs इस दोनों शब्दोपर शुद्ध रिषभ स्वर लिया है ।चले आवो जीs म म प नीध नी ध sइस लाइन में वो जी s इस शब्द

पर शुद्ध धैवत का प्रयोग दिखाई देता है। चले आओं मौजो का लेकर सहारा हो रहेगा मिलन इस ला इन में पप सां सां नी ध प यह स्वरपर व्याकुलता दिख रही है।

संशोधन पद्धती: विश्लेषण के तरीके - इस शोध के लिए संगीतज्ञों और विद्वानों द्वारा लिखित पुस्तकें, ग्रंथ, शोध प्रबंध, ऑनलाइन साइटें; इनसे जानकारी जुटाई गई है।

निष्कर्ष: भारतीय फिल्म संगीत शास्त्रीय संगीत का उपयोग करके बनाया गया था लेकिन समय के साथ इसमें बदलाव आया और फिल्म संगीत में मिश्रित संगीत का उपयोग किया जाने लगा लेकिन कुछ संगीतकार ऐसे हैं जिन्होंने हिंदी फिल्म गीतों में राग के शास्त्रीय रूप को संरक्षित किया और कई गीतों का निर्माण किया जो आज भी लोकप्रिय हैं। संगीत की दुनिया में भैरवी राग अपनी अनूठी अभिव्यक्ति के कारण फिल्मी दुनिया में लोकप्रिय राग है, जिसे दर्शक और श्रोता लोकप्रिय राग कहते हैं जैसे 'श्रृंगार', 'विरह रस', 'वेदना', भक्ति रस आदि 'भैरवी' में परिलक्षित होते हैं। इससे यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि विवादी स्वरों के उचित प्रयोग के कारण भैरवी राग अधिक रोचक है और इस राग में कुल 12 स्वरों का प्रयोग फिल्म संगीत में शुद्ध विकृत के साथ किया जाता है।

सन्दर्भ सूचि:

1.दिलचस्प , हिंदी सिनेमा के 100 साल पेज 16 ,भारतीय पुस्तक परिषद् दिल्ली
2. डॉ.विमल,हिंदी चित्रपट एवं संगीत का विकास पृष्ठ क्र 6 सोमनाथ ढल प्रकाशन दिल्ली
3. मुजावर इसाक,चित्रपट संगीताचा सुवर्ण काळ1931 ते 1960 पृष्ठ क्र. तीन प्रतिक प्रकाशन पुणे.
4. दिलचस्प ,हिंदी सिनेमा के 100 वर्ष पृष्ठ क्र.14 भारतीय पुस्तक परिषद् दिल्ली
5.गर्ग डॉ.उमा ,संगीत का सौंदर्य बोध पृष्ठ संख्या 6 संजय प्रकाशन दिल्ली
6. मुजावर इसाक चित्रपट संगीताचा सुवर्णकाळ 1931 ते 1960 पृष्ठ क्रमांक नऊ) प्रतिक प्रकाशन पुणे.

संदर्भग्रंथ:

1.रहे ना रहे हम –मृदुला दाढे
2.नादवेध अच्युत गोडबोले
3. हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत और हिंदी सिनेमाका सुनहरा ताना बाना कालखंड 1920 -60 (कला संगम खंड 1.)- अजय देशपांडे
4. शास्त्रीय संगीत में राग भैरवी- डॉ.सविता उप्पल
अभिनव गीतांजली भाग 5-पं.रामाश्रय झा "रामरंग

भारतीय संगीत में संगति का अभिप्राय एवं प्रमुख संगति वाद्य तबला

मोना - शोधार्थी
डॉ. निष्ठा शर्मा - शोध निर्देशिका
महात्मा गाँधी बालिका विद्यालय (पीoजीo) कॉलेज, फिरोजाबाद,
डॉo भीमराव आम्बेडकर विश्वविद्यालय, आगरा

सारांश:
संगति का शब्दिक अर्थ अनुगमन, सहचर्य अथवा मिलन है। संगति से सम्बन्धित शब्द का तात्पर्य गायन, वादन तथा नृत्य की विभिन्न वाद्यों द्वारा सहयोग देने के अर्थ में लगाया जाता है] अर्थात् जब गायन, वादन तथा नृत्य की प्रस्तुत दी जाती है] तो उसे ताल में बांधने के लिए विभिन्न ताल वाद्यों का प्रयोग सहायक वाद्यों के रुप में किया जाता है तथा इन तालों पर गायन, वादन तथा नृत्य के अनुसार ही विभिन्न तालें बजाई जाती हैं इसे ही संगति कहा जाता है संगीत के दो प्रकार होते हैं - स्वर वाद्यों द्वारा संगति, ताल वाद्यों द्वारा संगति।
मुख्य शब्दः ऐतिहासिक, ऊर्ध्वमुखी, चित्ताकर्षक, अनंता, निबद्ध, सहचर्य।

परिचय

भारत में संगीत परम्परा बहुत प्राचीन है। भारत के गौरवमय अतीत की संस्कृति का प्रथम ऐतिहासिक दर्शन वैदिक साहित्य में उपलब्ध होता है तथा कुछ प्राप्त पाषाण चिह्न के आधार पर उस युग की सभ्यता एवं संस्कृति का ज्ञान होता हैं संगीत एक ऐसी अद्भुत व चमत्कारी कला है, जो इस सृष्टि में रचित प्रत्येक जन व उसके मन का अपनी ओर आकर्षित करती है। संगीत के सबन्ध में विभिन्न विद्वानों ने अपने-अपने विचार व्यक्त किये हैं कुछ विद्वानों का मानना है कि संगीत की उत्पत्ति ब्रह्मा जी द्वारा हुई ब्रह्मा जी ने यह कला शिव जी को, शिव जी ने देवी सरस्वती जी को और सरस्वती जी ने नारद को प्रदान की। नारद जी ने स्वर्ग के गंधर्व, किन्नर एवं अप्सराओं को संगीत की शिक्षा दी। फिर भरत] नारद एवं ऋषि इस कला में परंगत होकर भू-लोक पर आये और इसका प्रचार प्रसार किया।

शारंगदेव द्वारा रचित ग्रन्थ 'संगीत रत्नाकर' में कहा है-

'गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते।''[1]

अर्थात संगीत में गायन, वादन तथा नृत्य तीनों कलाओं का संगम है। गीत, वाद्य और नृत्य का उल्लेख प्राचीन ग्रन्थों के अलावा चित्रों तथा शिल्पों में भी किया गया है।

ऐतिहासिक पृष्ठभूमि- प्रागैतिहासिक काल में संगीत का कोई विकसित रुप नहीं मिलता, किन्तु ये लोग संगीत कला से पूर्ण परिचित थे। इन लोगों ने पत्थर के दो चौकोर टुकड़ों से मंजीरे की शक्ल के वाद्यों का निर्माण किया जिसका नाम 'अग्सा' था और जिसको गाते समय बजाते थे। नृत्य का ज्ञान इस युग के मनुष्यों को नहीं था, पर गाते समय 'हू,हू,हेवा जैसी अनेक विचित्र ध्वनि निकालते थे। उत्तर पाषणकाल में संगीत कला कुछ विकसित अवस्था में पहुँची। इस युग में ही सामूहिक संगीत का जन्म हुआ तथा काम करते समय स्त्री एवं पुरुष दोनों स्वर आलाप द्वारा संगीत का आनंद लेते थे जिसमें उन्हें अपने काम में एक नवीन चेतना एवं स्फूर्ति

मिलती थी इस समय किसी संगीतिक वाद्य का प्रयोग नहीं होता था। चट्टानों व गुफाओं में बने चित्रों से यह ज्ञात होता है कि इन्हें चित्रण कला का भी ज्ञान था। सिन्धु सभ्यता में उपलब्ध संस्कृतियाँ व मूर्तियों से यह स्पष्ट होता है कि उनमें धर्म साधना व मूर्ति पूजा व वृक्ष जैसे- जड़ वस्तुओं की आराधना सम्मिलित थी। लौकिक एवं धार्मिक सभाओं में गीत, वाद्य, नृत्य का पर्याप्त प्रचलन था। संगीत के लिए ढोल व दुन्दुभी जैसे वाद्यों का प्रचार था। हड़प्पा से प्राप्त एक चित्र में एक पुरुष को वाद्य के सामने ढोल बजाते हुए अंकित किया गया है। अतः दो मुद्राओं पर दीर्घ आकार ढोलक अंकित है, जिसके दोनों मुख चमड़े से मढ़े हुए थे।वैदिक युग भारत के सांस्कृतिक इतिहास में प्राचीनतम युग माना जाता है। प्राचीन आचार्यों के अनुसार वेद साहित्य की इकाई है जिसके अंतर्गत ऋग्वेद, यजुर्वेद, सामवेद, अथर्ववेद का पृथक संहिता के रुप में निर्माण हुआ है। सामवेद को संगीत का वेद कहा गया है जिसके मंत्र यज्ञों में देवताओं की संस्तुति करते पाए जाते थे। ऋचाओं का गान ऋषियों द्वारा किया जाता था। वैदिक काल में गीत, वाद्य तथा नृत्य तीनों का पर्याप्त प्रचलन था। ऋग्वेद, यजुर्वेद, सामवेद एवं अथर्ववेद में दुन्दुभि तथा भूमिदुन्दुभि जैसे अवनद्ध वाद्यों का उल्लेख प्राप्त होता है और अथर्ववेद में शत्रुओं को परास्त करने के लिए दुन्दुभि का विशेष प्रयोग किया जाता था। संगीत के अंतर्गत निबद्ध एवं अनिबद्ध गान का उल्लेख मिलता है। अनिबद्ध अर्थात् ताल से मुक्त अलाप। निबद्ध यानि जो ताल में बंधा हुआ होता है उसे निबद्ध कहा जाता है। इस प्रकार अनेक शैलियाँ विकसित हुई जिनमें अनिबद्ध और निबद्ध गायन किया जाता है। निबद्ध एवं अनिबद्ध गान के साथ स्वर एवं ताल वाद्यों का संयोग संगीत के सौंदर्य एवं आनन्द का वर्धन करता है।[2] वाद्य वर्गीकरण-भारतीय संगीत में वाद्यों के चार भाग बताये गये हैं। तत्, सुषिर, घन तथा अवनद्ध। ये सभी वाद्य व स्वर एवं लय प्रधान होते हैं। जो संगीत को स्थायी, सुगम, अनुभूतिगम्य बना देते हैं।

वाद्य वर्गीकरण

तत् वाद्य	**सुषिर वाद्य**	**घन वाद्य**	**अवनद्ध वाद्य**
सारंगी	हारमोनियम	मंजीरा	पखावज
वायलिन	शहनाई	घुँघरू	नगाड़ा
इसराज	बांसुरी	घंटा	ढोलक
सितार	माउथ ऑर्गन	जलतरंग	ढ़ोल
सरोद	शंख		तबला

सभी वाद्यों की अपनी-अपनी भूमिका है उपर्युक्त वाद्यों में से कुछ वाद्य स्वतंत्र वादन के अतिरिक्त संगीत वाद्य के रुप में भी प्रस्तुत होते हैं।

संगीत वाद्यों में अवनद्ध वाद्यों की प्रमुख भूमिका होती है क्योंकि गायन, वादन तथा नृत्य सभी में लय एवं ताल के नियंत्रण एवं प्रदर्शन हेतु अवनद्ध वाद्यों का प्रयोग संगीत कला में आवश्यक रहा है।[3] संगति का अभिप्राय-संगति का शाब्दिक अर्थ अनुगमन, सहचर्य अथवा मिलन है। संगति से सम्बन्धित संगत शब्द का तात्पर्य गायन-वादन तथा नृत्य की विभिन्न वाद्यों द्वारा सहयोग दने के अर्थ में लगाया जाता है अर्थात् जब गायन, वादन तथा नृत्य की प्रस्तुति दी

जाती है, तो उसे ताल में बाँधने के लिए विभिन्न ताल वाद्यों का प्रयोग सहायक वाद्यों के रुप में किया जाता है तथा इन ताल वाद्यों पर गायन, वादन तथा नृत्य के अनुसार ही विभिन्न तालें बजाई जाती हैं इसे ही संगति कहा जाता है। संगीत के दो प्रकार हेाते हैं। 1. स्वर वाद्यों द्वारा संगति, 2. ताल वाद्यों द्वारा संगति।

स्वर वाद्यों द्वारा संगति

इसके अन्तर्गत मुख्य गायक को या अन्य कलाकारों को स्वरात्मक सहयोग प्रदान किया जाता हैं शास्त्रीय व उपशास्त्रीय संगति में सारंगी, हारमोनियम व वायलिन इत्यादि द्वारा गायकों को सहयोग प्राप्त होता है। इसके अतिरिक्त सुगम संगीत में वृन्दावन में, फिल्मी संगीत आदि में सितार, सरोद, गिटार, सन्तूर इत्यादि तथा अनेक प्रकार के पाश्चात्य वैज्ञानिक स्वर वाद्यों का प्रयोग भी किया जाता है। स्वर वाद्यों के सहयोग में गायक अपनी गायकी को श्रेष्ठ व मनमोहक बनाने का प्रयास करते हैं।

ताल वाद्यों द्वारा संगति

संगति चाहे स्वर वाद्यों की हो या ताल वाद्यों की हो, दोनों में अनुपात व अनुकूलन होना चाहिए क्योंकि ताल की संगत पर गायक का गीत या बन्दिश स्थित होती है। उस्ताद अमीर खाँ साहब ने कहा है कि रसिक दो प्रकार के होते हैं - सुर का आनन्द लेने वाले और लय का मजा लेने वाले। जब संगीत में संगति शब्द का प्रयोग होता है, तो मस्तिष्क में गायन, वादन एवं नृत्य के साथ प्रमुख रुप से तबले की संगति का चित्र उभरता है।[4] तबले का उद्गम, विकास एवं संगति- तबले की परम्परा लगभग तीन सौ वर्षों से पुरानी है। इस काल में अनेक उच्चकोटि के कलाकार, साधक एवं रचनाकार हुये। किन्तु इससे सम्बन्धित 20वीं सदी से मध्य काल तक की कोई प्रामणिक पुस्तक प्राप्त नहीं होती है। इस वाद्य के आविष्कार एवं जन्मकाल के विषय में विभिन्न किंवदन्तियाँ है। अति प्राचीन काल से अनेक वाद्यों का उल्लेख मिलता है। प्राचीन गुफाओं एवं मन्दियों जैसे- भुवनेश्वर, कोणार्क, अमरावती, बदामी आदि के चित्र एवं शिल्प मूर्तियों में अनेक ताल वाद्यों का चित्र प्राप्त होता है। इनका स्वरुप आज के तबला वाद्य जैसा था। यह लगभग 200 ईसा पूर्व से लेकर 16वीं सदी की गुफायें थी। उस समय के जन जीवन की ये मूर्तियाँ एवं शिल्प प्रतीक थी। ये ही नहीं तबले के समान महाराष्ट्र का एक लोक वाद्य है जिसे 'सम्बल' कहते हैं। इस वाद्य का प्रयोग वहाँ के लोग संगीत में किया जाता है। भरत के नाट्यशास्त्र में 'दुर्दर' नामक अवनद्ध वाद्य ही चर्चा की गई है इसके अलावा 'नक्कारा' वाद्य भी तबले की जोड़ी से मिलता-जुलता है। आज जिसे हम तबला जोड़ी के नाम से जानते हैं। वह लड़की के दो ऊर्ध्वमुखी, बेलनाकार, चमड़ा मढ़े मुहँ वाले हिस्सों के रुप में होता है, जिन्हें रखकर बजाये जाने की परम्परा के अनुसार दांया और बायां कहकर भी पुकारा जाता है। 'तबला' तीन शब्दों से मिलकर बना है जिसमें 'त' का मतलब 'ताल', 'ब' का मतलब 'बल' और 'ल' का मतलब 'लय' हो, इन तीनों का सम्मिलित रुप 'तबला' है। 'तबला' एक अवनद्ध वाद्य है।[5] भारतीय संगीत में ध्रुपद, धमार, ख्याल, तराना, टप्पा, ठुमरी, भजन, गीत, गजल, कव्वाली तथा लोक गीत इत्यादि गान विधाएँ प्रचलित हैं। इनमें से कुछ विधाएँ, शास्त्रीय, उपशास्त्रीय एवं सुगम संगीत के अन्तर्गत आती है। इन विभिन्न प्रकार की विधाओं के साथ

तबला वादन की संगति भी विविध प्रकार से की जाती है। प्राचीन शास्त्रीय विधाओं में ध्रुपद और धमार का प्रचलन था। इन विधाओं के साथ प्रमुख रुप से पखावज वादन किया जाता था परन्तु जब से ख्याल गायकी का जन्म हुआ तब से ध्रुपद धमार गायकी का प्रचलन कम होता गया और पखावज वादन का भी प्रचलन कम होता गया। ख्याल गायकी का प्रचलन अधिक बढ़ा, साथ ही तबले का भी उद्भव एवं विकास होता गया। अतः शास्त्रीय गायन में ख्याल, उपशास्त्रीय गायन तथा सुगम संगति सभी शौलियों में तबले की अनिवार्य रुप से संगति होती है। इसी प्रकार वादन एवं नृत्य में भी तबले की संगति से सभी परिचित हैं एवं आनन्दित होते हैं। शास्त्रीय संगीत में स्वर, लय, ताल आदि को नियमों में बांधकर गाया अथवा बजाया जाता है। शास्त्रीय गायन के अंतर्गत विलम्बित, मध्य और दुत ख्यालों में विभिन्न तालों का तबले पर वादन उसकी लय को प्रदर्शित करता है। विलम्बित ख्याल में मुख्यतः एकताल, तीनताल, तिलवाड़ा, झूमरा, आडाचौताल, झपताल या रुपक इत्यादि तालों का प्रयोग किया जाता है। मध्य और द्रुत ख्याल में प्रायः त्रिताल, एकताल, झपताल, रुपक, आड़ाचौताल आदि तालों का प्रयोग किया जाता हैं तबले पर ख्याल गायन हेतु विभिन्न कलाकार अलग-अलग तालों का प्रयोग करते हैं। उपशास्त्रीय संगीत में धुरपद, ठुमरी, दादरा, टप्पा इत्यादि शैलियाँ प्रचलित है। उपशास्त्रीय संगीत में दीपचंदी, चाचर, पंजाबी आदि तालों का प्रयोग किया जाता है। सुगम संगीत तथा फिल्म संगीत में मुख्य रुप से कहरवा, दादरा अत्याधिक तालें प्रचलित है। इसके अतिरिक्त रुपक, झपताल आदि तालों का भी प्रयोग किया जाता है।[6]

निष्कर्ष- इस प्रकार तबला वादन की मुख्यतः दो कलाएँ प्रचार में है- एक स्वतंत्र वादन और दूसरी संगत तबला का स्वतंत्र वादन के रुप में वादन किया जाता है तथा संगति के रुप में संगीत की गायन, वादन व नृत्य की विविध शैलियों के साथ तबला बजाया जाता है। संगति के विषय में कहा जा सकता है कि हरि अनंत हरि कथा अनंता। संगति द्वारा संगीत कला चित्ताकर्षक, प्रभावशाली तथा अधिक रंजकता प्राप्त कर आनन्द प्रदान करती है। हिन्दुस्तानी संगीत में तबला वादन अत्यधिक प्रचलित व लोकप्रिय है कि इसका प्रयोग संगीत की अनेक शास्त्रीय, उपशास्त्रीय और सुगम संगीत शैलियों में संगति के रुप में किया जाता है। इसलिए हिन्दुस्तानी संगीत में तबला एक बहुउपयोगी कलात्मक उन्नत अवनद्ध वाद्य के रुप में प्रतिष्ठित है।

संदर्भ ग्रन्थ सूची

1. सरल, डॉ0 भीमसेन (2014) तबला संगत एवं कलाकार पृ0 – 1
2. जोशी, उमेश (1978) भारतीय संगीत का इतिहास तृतीय संस्करण पृ0 - 45 – 48
3. बसंत, (1977) संगीत विशारद, ग्यारहवां संस्करण पृ0 – 241
4. यमन, कुमार अशोक (2008) संगीत रत्नावली, प्रथम संस्करण पृ0 - 409-411
5. मिस्त्री, डॉ0 आबान ए0 (1984) पखावज और तबला घराने एवं परम्परायें पृ0 – 101
6. शुक्ल, डॉ0 (श्रीमती) योगमाया (1987) तबले का उद्गम, विकास और वादन शैलियाँ पृ0- 198-199

चक्रदार

प्रशांत कुमार - शोध छात्र
प्रो0 प्रवीण उद्धव - शोध निर्देशक
वाद्य विभाग, संगीत एवं मंचकला संकाय
काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, वाराणसी

संसार में अनेक प्रकार की भाषाएं प्रचलित है एवं प्रत्येक भाषा की बुनियाद का निर्माण उसके वर्णों से होती है। वर्ण को भाषा की सबसे छोटी इकाई के रूप में स्वीकार किया गया है। जो साहित्य के निर्माण में अपना महत्वपूर्ण योगदान देते है। अलग-अलग भाषाओं के भिन्न-भिन्न वर्ण समूह है, जैसे-संस्कृत भाषा के मौलिक वर्ण महेश्वर सूत्र, हिन्दी भाषा के बुनियादी स्वर-व्यंजन, गणित के मौलिक अंक (वर्ण) संख्यांक, एवं अंग्रेजी के वर्ण A to Z आदि ऐसे अनेक उदाहरण मौजूद हैं।

ठीक उसी प्रकार तबला वाद्य एवं इसके वादन प्रकार और इसके साहित्य को समृद्ध करने में इसके 10 वर्ण (ता, ति, ते, तू, टे, दिं, गे, क, धा, धिं) का अत्यन्त महत्वपूर्ण योगदान है जिस प्रकार भाषा का विकास वर्णों तथा उसके उत्कृष्ट साहित्य से होती है लेकिन उच्च साहित्य तक पहुँचने में हमें क्रमश: वर्ण, वर्ण से सार्थक शब्द, सार्थक शब्द से वाक्यांश, वाक्यांश से वाक्य एवं वाक्य से गद्य एवं पद्य का निर्माण होता है उसी प्रकार तबला साहित्य को विकसित करने के लिये सर्वप्रथम वर्णों का विकास, वाक्यों का विकास तब जाकर बन्दिशों का विकास सम्भव हो पाता है एवं उपरोक्त तत्वों को सीखने और आत्मसात करने में गुरु का मार्गदर्शन अत्यंत वांछनीय है। जिसे गुरु के समक्ष एवं सानिध्य में रहकर कठोर साधना के पश्चात् सीखकर कलात्मक एवं सांगीतिक सौन्दर्य के साथ वादन सम्भव हो पाता है। आधुनिक काल में तबला का व्यापक क्षेत्र हो गया है। तबला साहित्य को दो वर्गों में विभक्त किया गया है प्रथम विस्तारक्षम एवं द्वितीय अवि्स्तारक्षम। अविस्तारशील रचनाएं पद्यात्मक होती हैं जिसमें चक्रदार एक अत्यन्त उत्कृष्ट वादन प्रकार है। चक्रदार शब्द संस्कृत भाषा के चक्र शब्द से बना है जिसका शाब्दिक अर्थ चक्करनुमा होता है जो वृतीय गति को सम्बोधित करता है।

चक्रदार तिहाई की तिहाई होती है जिसका वादन एक बोल समूह को तीन बार बजाकर सम पर आना उसकी मुख्य विशेषताओं में से एक है। चक्रदार पखावज वाद्य की वादन सामग्री है परन्तु बहुद्देशीय तबला वाद्य ने चक्रदार को अपने आप में बहुत बखूबी एवं खूबसूरती के साथ आत्मसात कर लिया है। चक्रदार रचनाओं को अविस्तारक्षम रचनाओं से सम्बोधित किया जाता है जिसके अन्तर्गत टुकड़ा, परन, चक्रदार, फरमाईशी, कमाली आदि वादन प्रकार आते है।

प्रथम अध्याय :- तबला वादन में अविस्तारशील रचनाएँ

परिचय एवं परिभाषा

पखावज एवं तबले पर बजने वाली वे बन्दिशे जिनका विविध विस्तार सम्भव नही हो, उन्हें अविस्तारशील बन्दिश कहते है। इन बन्दिशों में ताल की ताली, खाली का विशेष महत्व नही

होता है। ऐसी बन्दिशे अलग-अलग लय अथवा जाति में हो सकती है। अविस्तारशील बन्दिशें किसी भी मात्रा से प्रारम्भ हो सकती हैं परन्तु उनका ताल के सम पर समाप्त होना अति आवश्यक है जिसके कारण इनकी पुनरावृत्ति और विस्तार नही होता। विभिन्न विद्वानों ने इन्हें कई नाम से सम्बोधित करते हैं। जैसे- विस्तारशील, विस्तारक्षम्, बन्दिश रचना आदि। इसके अन्तर्गत टुकड़ा, चक्रदार परन फरमाईशी आदि वादन प्रकार आते है।

विभिन्न विद्वानों के मतानुसार परिभाषाएँ

1.पं0 पूरण महाराज जी के अनुसार, ''बनारस घराने के कलाकार अविस्तारशील रचना को बन्दिश शब्द का प्रयोग करते है।''[1] बन्दिशों के अन्तर्गत उठान, गत, फर्द, चक्रदार, टुकड़ा आदि को सम्मिलित किया गया है।

2. श्री सुधीर माईणकर जी के मतानुसार,''पखावज एवं तबले पर बजने वाली वे बन्दिशें जिनका विविध विस्तार सम्भव नहीं हो उन्हें अविस्तारशील बन्दिश कहते हैं।''**नोट** अविस्तारशील रचनाओं को पूर्ण संकल्पित या कल्पनापूर्ण रचनाओं के नाम से जानते है। (तबला वादन कला एवं शास्त्र के पृ0 56-57)

3.पं0 रामशंकर दास पागल दास जी के मतानुसार, ''ऐसी रचनाऐं जिनमें योजनाबद्धता के साथ हेतुपूर्वक खाली-भरी तत्व का नहीं किया होता ऐसी रचनाओं को परण-संतति (अविस्तारशील रचनाएँ) कहते है। **नोट** परण-संतति को अविस्तारक्षम रचनाओं के नाम से जानते हैं। (तबला वादन कला एवं शास्त्र के पृ0 56-57)

4. श्री जमुना प्रसाद पटेल के मतानुसार, ''अविस्तारशील बन्दिशें वे रचनाएँ हैं जिनका विस्तार नहीं किया जाता है।''[2]

अविस्तारशील रचनाओं की विशेषताएँ :-सुधीर माईणकर जी के अनुसार[3]

1. इन रचनाओं को विस्तार करने की आवश्यकता नहीं होती।
2. इन रचनाओं में विस्तार की पद्धति भी नहीं होती।
3. कुछ ऐसी भी बन्दिशें होती हैं (गते होती है) जिनका प्रस्तुतीकरण खाली भरी तत्व से किया जाता है किन्तु उनका विस्तार नहीं किया जाता।
4. बन्दिशों का सौन्दर्य लिखित रूप में अत्यल्प मात्रा में प्रतीत होता है।
5. पढन्त से रचनाएँ पर्याप्त मात्रा में महसूस होती है।
6. बन्दिश का सौन्दर्य वादक के समर्थ हाथों से प्रस्तुतीकरण के समय प्रतीत होता है।
7. किसी भी लिखित बन्दिश का ढ़ाचा होता है।

पं0 रामशंकर दास पागल दास जी के अनुसार[4]

1. इन रचनाओं में योजना बद्धता के साथ-साथ हेतुपूर्वक खाली भरी तत्व का उपयोग नहीं किया जाता है।
2. इन रचनाओं में काव्यात्मक भाषा का प्रयोग किया जाता है।
3. इन रचनाओं में गणित का विशेष महत्व होता है।
4. ये गतिमानता के साथ प्रस्तुत की जाती है या इनमें गतिमानता पायी जाती है।

5. इनमें लयबद्धता पायी जाती है।
6. इन रचनाओं में खाली-भरी तत्व का महत्व गौड़ रहता है।
7.यह रचना सर्वांगों से परिपूर्ण होने से उसके विस्तार की आवश्यकता नहीं होती रिवाज भी नहीं होता एवं अपेक्षा भी नही होती है।
8. ये रचनाएँ जाति से प्रभावित होती है अर्थात् इनकी पंक्तियों में त्रयस्र, चतरस्र, खण्ड आदि जातीय शब्दों का प्रयोग होता है।
9. ये रचनाएँ पूर्ण संकल्पित होती है। (तबला वादन कला एवं शास्त्र, पृ0 56-57)

जमुना प्रसाद पटेल के अनुसार :-
1. इन रचनाओं का विस्तार नहीं होता।
2. ये रचनाएँ ताल के किसी भी मात्रा से प्रारम्भ हो सकती है।
3. इन रचनाओं का सम पर समाप्त होना अति आवश्यक है या सम पर आना अति आवश्यक है।
4. इन रचनाओं की पुनरावृत्ति नहीं होती।
5. पूर्ण संकल्पित रचनाओं में खाली-भरी के वर्णों का नियमित क्रम भी आवश्यक नही होता।
6. इन रचनाओं का मुख्य उद्देश्य आकर्षक ढंग से सम पर पहुँचना होता है।
7. इनका वादन प्राय: सोलो के उत्तरार्ध में किया जाता है हालांकि अपवाद भी हो सकता है जैसे बनारस घराना, इसमें प्रारम्भ में ही उठान बजायी जाती है। लेकिन अधिकतर रचनायें जैसे चक्रदार, टुकड़ा, परन, फरमाईशी कमाली आदि सोलो के उत्तरार्ध में ही बजाते है। (तबला वादन की विस्तारशील रचनाएँ, पृ0 246

अविस्तारशील रचनाएँ-चक्रदार, टुकड़ा, फरमाईशी, कमाली, परन, उठान,मुखड़ा या मोहरा, गत एवं फर्द, एकहत्थी, नौहक्का

चक्रदार-चक्रदार या चक्करदार एक पुलिंग शब्द है जिसका शाब्दिक अर्थ है-पहिया जैसा वस्तु, चक्र, घेरा, वृत्ताकार मार्ग, भँवर आदि। चक्रदार संस्कृत भाषा के शब्द ''चक्र'' से बना है जिसका शाब्दिक अर्थ गोलाकार या चक्करनुमा होता है। चक्रदार रचना के उद्गम का श्रोत तिहाई है।
1. जब किसी तिहाईयुक्त बोल समूह को तीन बार इस प्रकार बजाया जाय कि अन्तिम 'धा' सम पर आये उसे चक्रदार कहते हैं।[5]
2. गोलाकार रचना वाली प्रदीर्घ तिहाई को चक्रदार कहा जाता है चक्रदार हमेशा सम से शुरू होकर सम पर समाप्त होता है। चक्रदार के प्रत्येक चक्र में एक तिहाई होती है, ऐसे तीन चक्रों को मिलाकर एक पूरा होता है।[6]

चक्रदार का उदाहरण- साधारण चक्रदार- तीन ताल

धिरधिरकत ऽधिरधिर कतऽ धिरधिरकत।
X
ऽधिरधिर किटतकतकिट धाऽधिरधिर किटतकतकिट।
2

धाऽधिरधिर किटतकतकिट धा धिरधिरकत।
0
ऽधिरधिर कतऽ धिरधिरकत ऽधिरधिर।
3
किटतकतकिट धाऽधिरधिर किटतकतकिट धाऽधिरधिर।
X
किटतककिट धा धिरधिरकत ऽधिरधिर।
2
कतऽ धिरधिरकत ऽधिरधिर किटतकतकिट।
0
धाऽधिरधिर किटतकतकिट धाऽधिरधिर किटतकतकिट।
3
धा
X

एक हत्थी-गिरिश चन्द्र श्रीवास्तव के अनुसार ''यह टुकड़ा या परन का एक विशेष प्रकार है। ऐसी रचना जिसे केवल एक हाथ से निकाला जा सके, उसे एक हत्थी टुकड़ा या परन कहते हैं। यह केवल दाहिने तबले या पखावज पर ही बजता है। अत: इसमें धा, धिं, क, धि आदि वर्णों का प्रयोग नहीं होता।[7] उदाहरण,

धाऽदींऽ	तिटतिट	तिटदिंऽ	नानातिट	ताऽतिट
तिटताऽ	तिटताऽ	तिटतिट	तिटताऽ	नताऽन
ताऽतिट	तिटताऽ	नताऽन	ताऽतिट	तिटताऽ
नताऽन	ता।			

नौहक्का- प्रो0 प्रवीण उद्धव के अनुसार,''ऐसी रचना जिसमें नौ धा समान अन्तराल या समान दम के साथ बजते हुए नौवाँ धा सम पर आए उसे नौहक्का कहते हैं।''[8]

उदाहरण-

धाऽनधि	किटकत	ताऽनति	किटतक।
धेऽत्धे	ऽत्धेत्	तगेन्न	धाऽकत।
धाऽक्त	धाऽकत	धाऽकत	धाऽकत।
धाऽकत	धाऽकत	धाऽकत	धाऽकत। धा

चक्रदार की व्याख्या महत्व एवं वर्गीकरण

चक्रदार की परिभाषा,रचनाएँ "यह प्रायः सम पर आने के लिए ऐसे बोलों के समूह का नाम है, जिसे हम गत या परन आदि न कह सकें। यह तिहाई अथवा बिना तिहाई के भी हो सकता है। इसकी लम्बाई अधिक से अधिक तीन आवृत्तियों तक की और कम से कम चार मात्राओं तक की हो सकती है।''[9]

"व्यापक अर्थ में टुकड़ा सभी बन्दिशों को कहा जाता है, जिनमें कायदे, रेले आदि की तरह विस्तार नहीं होता किन्तु विशेष अर्थ में टुकड़ा उस बोल को कहेंगें, जिसमें कोई ऐसी विशेषता न हो जिसके कारण उसे गत, परन इत्यादि कहा जाय । टुकड़ा एक से तीन आवर्तन का होता है और तीहेदार अथवा बेतीहे का हो सकता है।[10]''

"गायकी मे जिस प्रकार मुर्कियाँ होती हैं, तबले में उसी प्रकार टुकड़ों का महत्व है। सरलतम शब्दों में जिन बोलों को सम से मिलने के लिए प्रयोग में लाया जाता है, वे 'टुकड़े' कहलाते हैं । टुकड़े अधिकांशतः चार, आठ मात्राओं के होते हैं। कुछ टुकड़े आठ से भी अधिक मात्राओं के प्रयोग में आते हैं। टुकड़े के अन्त में कुछ वादक तिहाई लगाते हैं और कुछ नही भी लगाते। "टुकड़ा अथवा तोड़ा स्वतंत्र तबलावादन की परिभाषाओं में समानार्थी शब्द है। ताल का आवर्तन पूर्ण करके सम पर सही रीति से आने के लिए निर्मित बोल समूहों की लयबद्ध रचना टुकड़ा कहलाती है। तबला वादन में तिहाईयुक्त या तिहाईरहित ऐसे दो प्रकार के ही टुकड़े सामान्यतः मिलते हैं।"[11]

"ऐसा बोल जो प्रायः एक आवृत्ति का होता है और जिसके शब्दों की गति खण्ड करती हुई मालूम देती है। टुकड़ा तिहाईदार और सादा दोनों प्रकार का होता है ।''[12]

बिना तिहाई का टुकड़ा - तीन ताल

धेत	ता	S	त्रक ।	धेत्	ता	S	त्रक।
धेते	टेता	Sन	धा S।	S	धिरधिर	किटतक	ता।
S	तेटेकत	गदिगन	नगतिर	किटतक	तिरकिट	क्ड़ाँ	Sधा।
	धिरधिर	किटतक	तिरकिट।	तकक्ड़ा	नधा	Sक्ड़	धातित्।

बिना तिहाई का टुकड़ा - तीनताल

धिटधिट X	धागेतिट	वड़धातिट	धागेतिट	धागेनाना 2	गदिगन	नागेतिट	कताकता ।
कSत्तधे 0	केटकs	तधेकेट	धागेतिट ।	क्ड़धाSन 3	धाSकत	धाSकत	धागेतिट

बिना तिहाई का टुकड़ा - तीनताल

धातिर X	किटतक	ताS	धातिर।	किटतक 2	ताS	धि	त्ता।

धित्	तगि	ऽन्न	धा।	तिरकिट	तकता	ऽधा	ऽन
0				3			

फरमाईशी चक्रदार 'फरमाईश' फारसी भाषा का शब्द है, जिसका शाब्दिक अर्थ है श्माँगनाश् तथा 'फरमाईशी' का अर्थ है, 'माँग के अनुसार प्रस्तुत की गई वस्तु । पहले के समय में कलाकार स्वयं महफिलों में मौजूद रहते थे। वे आपस में एक-दूसरे से कोई दुर्लभ तथा विशिष्ट प्रकार की चमत्कारपूर्ण बन्दिशों को सुनने-सुनाने का अनुरोध करते थे, इन्हीं विशेष या बन्दिशों को फरमाईशी कहते हैं। आज भी कई बार कलाकार जानकार या श्रोतागण अपनी पसन्द की विशेष बन्दिश बजाने अथवा गाने का अनुरोध करते हैं, अर्थात् अपने मनपसन्द गायक या वादक से कोई बन्दिश गाकर या बजाकर दिखाने की विनती या अनुरोध करना ही रमाईश करना है तथा फरमाईश में सुनाई या बजाई गयी रचनाएँ फरमाईशी कहलाती हैं।

वर्तमान में फरमाईशी का अर्थ सीमित हो गया है। अब इसका अर्थ ऐसे चक्रदार से लिया जाता है, जिसमें तिहाई का विशेष गणितीय प्रयोग होता है। फरमाईशी चक्रदार में मुखड़े के बाद जो तिहाई बजाई जाती है, उस तिहाई के पहले पल्ले का पहला र सम पर, दूसरे भाग की तिहाई के दूसरे पल्ले का धा सम पर तथा चक्रदार के अन्तिम भाग की तिहाई का अन्तिम धा सम पर आता है। यही फरमाईशी चक्रदार की गणितीय विशेषता है । पखावज में इसे ताल-परन कहते हैं । पं० किशन महाराज जी द्वारा चतस्त्र जाति में रचित तीनताल में निबद्ध एक फरमाईशी चक्रदार उदाहरणार्थ प्रस्तुत है, इसे झपताल साधारण चक्रदार के रूप में भी बजाया जा सकता है ।

फरमाईशी चक्रदार- तीनताल (पं० किशन महाराज)

धाऽनधि	किटधागे	नधिकि	धिक्ड़ता।	ऽनधिग	गदिगन	धगत्तत	किटधाऽ ।
X				2			
दिंता	कत्ततिरकि	ताऽनता	ऽतिरकिट	दिंऽदि	ऽनग	तेटेधाऽ	नधाऽन।
0				3			
धाऽ	दिंऽदिं	ऽनग	ऽतेटेधा	नधाऽन	धाऽ	दिंऽदिं	ऽनग
तेटेधाऽ	नधाऽन	धाऽ	धाऽनधि ।	किटधागे	नधिकि	धिक्ड़ता	ऽनधिग
गदिगन	धगत्तत	किटधा	दिंता।	कत्ततिरकि	ताऽनता	ऽतिरकि	दिंऽदि ।
ऽनग	तेटेधाऽ	नधाऽन	धाऽ।	दिंऽदिं	ऽनग	ऽतेटेधा	नधाऽन
धाऽ	दिंऽदिं	ऽनग	तेटेधाऽ	नधाऽन	धाऽ	धाऽनधि	किटधागे
नधिकि	धिक्ड़ता	ऽनधिग	गदिगन।	धगत्तत	किटधा	दिंता	कत्ततिरकि
ताऽनता	ऽतिरकिट	दिंऽदिं	ऽनग।	तेटेधाऽ	नधाऽन	धाऽ	दिंऽदिं।
ऽनग	ऽतेटेधा	नधाऽन	धाऽ।	दिंऽदिं	ऽनग	तेटेधाऽ	नधाऽन।
धगेनधात्रक	धगेनधात्रक	धगेनघेतक	घेतकघेतक				
x							

संदर्भ

1. तबला वादन कला और शास्त्र, पृ0 56-57
2. तबला वादन कला और शास्त्र, पृ0 261
3. तबला वादन की विस्तारशील रचनाऐं पुस्तक के पृष्ठ 261

4. तबला वादन की विस्तारशील रचनाएं, पृ0 261
5. ताल प्रकाश, भगवत शरण शर्मा, पृ0 50
6. तबला, अरविन्द मुलगावंकर, पृ0 204
7. ताल कोश, पृ0 45
8. तबला साहित्य, पृ0 150
9. ताल प्रकाश, भगवत शरण शर्मा, पृ0 39
10. तबला शास्त्र, मधुकर गणेश गोडबोले, पृ0 74
11. तबले पर दिल्ली और पूरब, सत्यनारायण वशिष्ठ, पृ0 68
12. तबला, अरविन्द मुलगांवकर, पृ0 196

संदर्भ ग्रन्थ सूची

1. तबला वादन कला और शास्त्र, श्री सुधीर माईणकर, प्रकाशक-अ0भा0 गांधर्व महाविद्यालय मंडल, मिरज
2. तबला वादन की विस्तारशील रचनाएँ, जमुना प्रसाद पटेल, कनिष्क पब्लिशर्स, डिस्ट्रीब्यूर्ट, नई दिल्ली-110002
3. तबला साहित्य, डॉ0 प्रवीण उद्धव, सीनियर असिस्टेन्ट प्रोफेसर, वाद्य विभाग, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, कला प्रकाशन बी. 33/33ए-1, न्यू साकेत कॉलोनी, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, वाराणसी-221005
4. ताल कोश, आचार्य गिरीश चन्द्र श्रीवास्तव, प्रकाशक-रूबी प्रकाशन, इलाहाबाद

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

नृत्य और योग का पारस्परिक संबंध

रागिनी जितेंद्रभाई शाह - शोधार्थिनी
डॉ . स्मृति वाघेला - मार्गदर्शक
नृत्य विभाग, प्रदर्शन कला संकाय, महाराजा सयाजीराव विश्वविद्यालय

शोधसार: प्रस्तुत शोधपत्र में शोधार्थी धवारा योग और नृत्य के पारस्परिक संबंधों का वर्णन किया हैं जिससे यह ज्ञात होता हैं की नृत्य और योग का संबंध की हजारों सालों से हैं और उसके कारण ही योग और नृत्य को करने वाला व्यक्ति परमानन्द की अनुभूति कर सकता है और उस व्यक्ती का मानसिक , शारीरिक तथा आध्यात्मिक विकास पथ को प्राप्त करता हैं ।

प्रस्तावना

नृत्य और योग शब्द को सुनते हीं हमें नृत्य की मुद्राएं और योग के आसनों का द्रश्य दिखाई देता हैं । यह दोनों मैं कईं समानताऐं हैं और योग और नृत्य एकदूसरें से परस्पर जुड़े हूएं हैं । यह दोनों को दर्शानेके लिए शरीर का ही उपयोग होता हैं । शरीर और मन का साथ में होना जरूरी हैं । इसी बात को इस शोधपत्र में प्रस्तुत करने की कोशिश शोधार्थी द्वारा की गई हैं । योग और नृत्य के बीच गहरी समानता है। पतंजली के योगसूत्र की तरह, नाट्यशास्त्र भी भारतीय शास्त्रीय नृत्य के विशय पर सबसे पुराना आलेख है। जैसेकी इन शस्त्रों में बताया गया है, योग की तरह नृत्य का भी अंतिम ध्येय मोक्ष है, जिसमे आत्मा परमात्मा के साथ जुड़ जाती है। योग की दृष्टि से देखा जाय तो नृत्य भी उसी अंतिम परिणाम का साधन है। इसका वर्णन नाट्यशास्त्र के छंद १७-१८ में दिया गया है।भारतीय नृत्य परंपराओ के मूल नाट्यशास्त्र के सिद्धांतों में पाये जाते है। इसमे नृत्य का मूल कर्ण बताया गया है, जो हाथों और पैरोंका विशिष्ट संयोजन होता है जिसे शरीरके विशिष्ट स्थान और चारी के साथ एकीकृत किया जाता है। अध्याय ४ में १०८ कर्णों का वर्णन दिया है, जो नृत्य कला के घटक माने जाते है। मूलपाठ में हाथों और पैरों के विविध संचलन और मुख के भाव बताएँ गए है जिनसे विचार एवं भावनाएँ व्यक्त होते है। हम अष्टांग योग, याने पतंजली के योग के आठ अंग, भलीभाँति जानते है। यह आठ अंग इस प्रकार है: यम, नियम, आसन, प्राणायाम, प्रत्याहार, धारण, ध्यान और समाधि। १ .यम याने संयम २ नियम याने अनुशासन ३ .आसन याने शरीर की मुद्राएँ ४ .प्राणायाम याने श्वसन पर नियंत्रण ५ .प्रत्याहार याने बाहरी प्रभावों पर नियंत्रण रखना ६. धारण याने मन को स्थिर और नियंत्रित रखना ७ ध्यान याने मन को किसी बाहरी / अंदरूनी स्थान पर केंद्रित रखना ८ .समाधि याने वह स्थिति जिसमें व्यक्ति स्वयं की वास्तविक प्रकृति में पूर्ण अतिचेतना अवशोषण प्राप्त करता है। इन सारे पहलुओं का नृत्य में भी उपयोग होता है और साफ दिखते भी है, जैसे कि:

यम: अहिंसा, सत्य (प्रस्तुति में सच्चाई के प्रति प्रतिबद्धता), अस्तेय (चोरी न करना), ब्रह्मचर्य (इंद्रियों पर नियंत्रण) और अपरिग्रह (हासिल करने की इच्छा को बेअसर करना)

नियम: शुचिता (शुद्धता), संतोष, तपस (अपनी ऊर्जा का नियंत्रित उपयोग करना), स्वाध्याय और ईश्वरप्रणिधान (आध्यात्मिकता का उत्सव मनाना)स्वाभाविक रूप से, नृत्यकार के लिए धैर्य, अनुशासन, बाहरी प्रभावों पर आधिपत्य, मन को स्थिर रखने की क्षमता और तालिम, जिससे गतिज एवं संभावित ऊर्जा को निर्देशित दिशा में बहाया जा सके यह सारी बाते नृत्य के अभ्यास के लिए आवश्यक है। सबसे स्पष्ट दिखनेवाला निरूपण है आसन, जहाँ शरीर की मुद्राएँ होती है। सभी नृत्य प्रकारों में उनके अपने अनूठे ढंग में शरीर की मुद्राओंका उपयोग होता है, जिससे वह नृत्य प्रकार अद्वितीय बनता है। शरीर के बारे में अधिक जागृतता, बहतर समन्वय, बहतर प्रतिक्रिया समय एवं स्मृति प्रतिधारण यह सारे नृत्य के अभ्यास के परिणाम है जो स्वस्थ शारीरिक अवस्था प्रदान करते है। भारतीय तत्वज्ञान के अनुसार कई प्रकार से नृत्य स्वयं योग है क्योंकि योग और नृत्य दोनों श्वसन और शरीर की गति से या श्वास-निर्देशित गति से सम्बद्ध है। जटिल शारीरिक मुद्राओ, हाथ की मुद्राओ और भावनाओं की प्रस्तुति में योग की एकाग्रता आवश्यक होती है, जो नृत्य एवं नृत्य के आंदोलनो से भी सम्बद्ध है। शरीर और मन की एकता योग और नृत्य दोनों में जरूरी है।

नृत्य और योग की उत्पत्ति: क्योंकि ब्रह्मांड को शुद्ध चेतना की अभिव्यक्ति माना जाता है, योग तंत्र शिव को स्थिर, निराकार गुण और शक्ति को गतिशील रचनात्मक पहलू के रूप में देखता है। नृत्य एवं योग दोनों ही कुंडलिनी को जागृत करने में सहभागी होते है, जो मेरुदंड के ताल में प्रसुप्त चेतना शक्ति होती है। यह ऊर्जा जब जागृत की जाती है, तब समाधि की अंतिम स्थिति तक ले जाती है: इस स्थिति में व्यक्ति सम्पूर्ण अति-चेतना प्राप्त करता है और आत्म की वास्तविक प्रकृति में लीन होता है। इस स्थिति में नृत्यकार और नृत्य एक हो जाते है और नृत्यकार नृत्य बन जाता है। पारंपारिक भारतीय लोकाचार ने एक स्वस्थ व्यक्ति के विकास के लिए सभी लोगों के भीतर मौजूद विरोधी तनावों को संतुलित करने की आवश्यकता को मान्यता दी, जो स्वयं के साथ-साथ बाहरी दुनिया के साथ सामंजस्य स्थापित करता है। तभी कोइ इंसान आपण विचारों को, शब्दों को और कार्यों को अपने वश में रख सकता है। एक संतुलित, समंजस व्यक्तित्व के निर्माण पर जोर दिया गया था। हमारे सभी देवी-देवताओ में – फिर वह चाहे शंकर, कृष्ण, माता सरस्वती या गणेश हो – अन्य पावन गुणों के अतिरिक्त कलात्मक गुण भी पाए जाते है। हिन्दू पौराणिक कथाओ में शिव योगिराज भी है, एक ऐसे सम्पूर्ण योगी जिन्होंने ८४०,००० आसनों का निर्माण किया, जिनमे आज किए जाने वाली हठ योग मुद्राएं भी शामिल है। आलंकारिक स्तर पर, हठ सूर्य और चंद्रमा का मिलन है और क्रमशः मर्दाना और स्त्री ऊर्जा को दर्शाता है। कठोपनिशद का एक श्लोक कहता है: जिसने

मन की एकाग्रता से सर्वोच्च ज्ञान प्राप्त किया है, वह अपनी इंद्रियों पर अवश्य नियंत्रण रख सकता है, जैसेकि एक सारथी द्वारा उत्साही घोड़ों को नियंत्रित किया जाता है। योग और नृत्य की बात करते समय, आसनों की छवियाँ तुरंत दिमाग में आती है। अपने खास अंदाज़ से हर नृत्य प्रकार शारीरिक मुद्राओं का प्रयोग और उपयोग करता है, जिनसे उन्हे विशिष्टता मिलती है। शरीर के प्रति बढ़ती जागृतता, शरीर का लचीलापन, बहतर प्रतिक्रिया समय और स्मृति प्रतिधारण नृत्य अभ्यास के परिणाम है, जो एक स्वस्थ शारीरिक स्थिति की ओर ले जाते है जो हर नर्तक के लिए जरुरी है। योग और नृत्य की बात करते समय, आसनों की छवियाँ तुरंत दिमाग में आती है। अपने खास अंदाज़ से हर नृत्य प्रकार शारीरिक मुद्राओं का प्रयोग और उपयोग करता है, जिनसे उन्हे विशिष्टता मिलती है। शरीर के प्रति बढ़ती जागृतता, शरीर का लचीलापन, बहतर प्रतिक्रिया समय और स्मृति प्रतिधारण नृत्य अभ्यास के परिणाम है, जो एक स्वस्थ शारीरिक स्थिति की ओर ले जाते है जो हर नर्तक के लिए जरुरी है। इस अध्याय में हम अष्टांग योग के तीसरे अंग पर ध्यान देंगे जिसमे सर्वज्ञात आसन मुद्राओ के बारे में बताया गया है। खिंचाव, मरोड़ना, झुकना और उलटना आसन एवं नृत्य के सभी बुनियादी घटक और आंदोलन है जो शारीरिक और मनोवैज्ञानिक कष्टों को दूर करते हुए शक्ति और सहनशक्ति बहाल करते है, अंततः शांति और सद्भाव लाते है।

योग का विज्ञान संगीत और नृत्य की कलाओं जैसा है। शरीर के भीतर एक लय होती है जो आसन के प्रत्येक चरण के दौरान शरीर के हर हिस्से पर ध्यान देने से महसूस होती है। जब तक सद्भाव और माधुर्य नहीं होंगे, संगीत या नृत्य योग्य नहीं होगा। इसी तरह, कोइ एक आसन ऐसा नहीं है जिसे आप यंत्रवत मान सके। यह एक विचारशील प्रक्रिया है, जिसके अंत में आंदोलन और प्रतिरोध के बीच संतुलन हासिल किया जाता है। जैसे नृत्य में होता है, आपका वज़न आपके स्नायु, हड्डियाँ और शरीर के जोड़ों पर समान बट जाना चाहिए, जिसमे हर स्तर पर बुद्धि से काम लेना पड़ता है। एक बार शरीर के दोनों हिस्से सममित होते है तो शरीर के रक्तवाही, श्वसन, पाचन, प्रजनन और उत्सर्गी तंत्रों से बिनज़रूरी तनाव हट जाता है। हर आसन में विविध अंगों को विविध शारीरिक मुद्राओ में रखा जाता है और उन्हे संकुचित या विस्तृत किया जाता है, फैलाया, गीला और सुखाया, गरम और ठंडा किया जाता है। इससे अंगों को ताज़ा रक्त प्राप्त होता है और उन्हे मालिश करके, आराम दे कर अच्छे स्वास्थ्य की अवस्था में लाया जाता है।'आसन' शब्द के मूल 'आस' शब्द में है, जिसका अर्थ है 'बैठा होना'। यह उन शारीरिक आंदोलनों को दर्शाता है जो बैठकर, खड़े हो कर या लेट कर किए जाते है। इन में आगे झुकना, मरोड़ना, उलट देना और पीछे झुकना शामिल है। पतंजली ने आसन का वर्णन देते हुए बताया था कि यह एक स्थिर और आरामदायक मुद्रा है जिसमे ध्यान लगाना सरल होता है। नृत्य में ऐसे आंदोलनों की शृंखला होती है जो संगीत और ताल-बद्ध होती है।

जिस सरलता से नृत्य में नर्तक शारीरिक मुद्राओ एवं आंदोलनों में से गुजरते है, वह आसनों के मूलभूत भाव और मूलतत्व दर्शाती है, जिसका अर्थ यही है कि शरीर को लचीला होना चाहिए। नृत्य के इन आंदोलनों को सहज मगर अंदरूनी शक्ति से भरपूर होना चाहिए। इस लिए, नृत्यकार कई आंदोलनों में से गुज़रता है, जिन में से कुछ आसन भी होते है, जिस से एक सौंदर्यात्मक प्रतिरूप बन पाता है। हालाकी सारे आसन नृत्य में दोहराए नहीं जाते है, मगर यह तय है की योग का भाव उसमे दिखता है। अब हम हठ योग के कुछ आसन और आंदोलन शास्त्रीय नृत्य में किस तरह इस्तमाल होते है यह देखेंगे। नाट्यशास्त्र के कई मंडल और स्थानको और संहिताबद्ध कर्णो के समान कई आसन है हठ योग में। कई ऐसे भी है (आंदोलन, इ.) जो इन आसनों के विविध प्रकार है। जैसे किसी आसन के समान मंडल और स्थानक होते है, कर्णो में विविधता होती है क्योंकि यह आंदोलनों का समन्वित बहाव होता है जिसमे शरीर, पाँव और हाथ शामिल होते है। अब हम हठ योग के कुछ आसनों को (खड़े हुए, झुकते हुए और बैठे हुए) भारतीय शास्त्रीय नृत्यों की कुछ लोकप्रिय प्रथाओ में देखेंगे।

नृत्य में ब्रह्म स्थानक: यह योग के पद्मासन के समान है।

योग का पद्मासन: इस मुद्रा में पैर पर पैर रख कर बैठना होता है। पद्म का अर्थ है कमल। यह कमल मुद्रा ध्यान के लिए होती है। और आपको पता होगा कि बुद्ध भगवान को अक्सर पद्मासन की मुद्रा में पाया जाता है। तकनीक:

१. ज़मीन पर पैर सीधे रख कर बैठिए।
२. दाया पैर घुटने से मोड़ कर, दाये पैर को हाथों से पकड़कर दायी जांघ के मूल सिरे पर ऐसे रखिये कि एडी नाभि के पास रहे।
३. अब बाया पैर घुटने में से मोड़ दे। पैर को हाथों से पकड़, उसे बायी ओर के मूल पर रखे। एडी नाभि के पास हो इस तरह। पाँवों के तल ऊपरकी तरफ उठे हुए हो।
४. अगर आपको ज़मीन पर बैठने की आदत नहीं है, तो आपके घुटने लचीले नहीं होंगे, तो कुछ दर्द महसूस होगा, मगर दृढ़ता से लगातार अभ्यास करने से दर्द धीरे-धीरे कम होगा।
५. गर्दन के तल से मेरुदंड सीधा रहना चाहिए। हाथों को फ़ैला देना है, दाया हाथ ज्ञान मुद्रा में दाये घुटने पर रखना है, और बाया हाथ बाये घुटने पर। ज्ञान मुद्रा में तर्जनी अंगुली की नोक को अंगूठे की नोक से जोड़ कर वृत्त बनाया जाता है।
६. बाये पैर को दायी जांघ पर रक और दये पैर को बायी जांघ पर रख कर स्थिति बदले।

हठ योग प्रदीपिका के छंद ४८ में इस मुद्रा का वर्णन दिया है: "पद्मासन ग्रहण कर, हथेलियोंको ज्ञान मुद्रा में रख, ठड्डी को मजबूती से रख कर, ब्राह्मण का मनन कर, गुदा सिकुड़कर, ऊपर उठाकर, और उसी तरह गले को सिकुड़कर, प्राण को अंतःश्वसन पर जोर से डालकर

असमान ज्ञान प्राप्त होता है।" इस प्रक्रिया से पहले बतायी गई कुंडलिनी शक्ति को जागृत किया जा सकता है। जैसे ही शरीर स्थिर होता है, श्वसन भी स्थिर होता है और मन शांत होता है। पद्मासन में प्राण का बहाव मूलधारा चक्र से सिर में स्थित सहस्त्र चक्र की ओर होता है। यह ध्यान का पहला पड़ाव है। इस में आज्ञा चक्र पर ध्यान केंद्रित किया जाता है, जो भवों के बीच होता है।

संदर्भ सूची

१. नाट्यशास्त्र (बाबूलाल शुक्ल शास्त्री)
२. शरीर विज्ञान और योगशास्त्र (डॉ . मकरंद मधुकर गोरे)
३. योग विध्या (भाणदेव)
४. Illuminating Indianclassical Dances Through Yoga (Shovana Narayan, Anita Dua)

पं0 भातखण्डे जी द्वारा वर्णित थाट पद्धति-तोड़ी थाट के विशेष संदर्भ में

रेनूबाला - शोधार्थिनी
डॉ० निष्ठा शर्मा - निर्देशिका
संगीत विभाग, महात्मा गाँधी बालिका विद्यालय (पी0जी0) कॉलेज फिरोजाबाद
डॉ० भीमराव आंबेडकर विश्वविद्यालय, आगरा

सारांश- थाट पद्धति की कल्पना प्राचीन नहीं है, परन्तु मध्यकाल में ही सर्वप्रथम इस विचार कर लिया गया था। विद्यारण्य ने सर्वप्रथम मेल पद्धति की चर्चा की, परन्तु उसे संगीत पद्धति में सैद्धान्तिक रूप में लाने का श्रेय पं0 व्यंकटमखी को जाता है। आधुनिक थाट पद्धति को उत्तर भारतीय संगीत पद्धति में राग वर्गीकरण के लिये स्वीकार करने व उसे क्रियात्मक संगीत में स्थापित करने का श्रेय पं0 भातखण्डे जी को जाता है।

मुख्य शब्द: क्रियात्मक, अनभिज्ञता, सुव्यवस्थित, सैद्धान्तिक, प्रचलित

थाट व्याख्या-आधुनिक थाट प्रणाली 20वीं शताब्दी के शुरूआती दशकों में शास्त्रीय संगीत के क्षेत्र में एक प्रभावशाली संगीतविद् विष्णु नारायण भातखण्डे (1860-1936) द्वारा बनाई गयी थी।

आधुनिक थाट पद्धति को उत्तर भारतीय संगीत पद्धति में राग वर्गीकरण के लिये स्वीकार करने वाले व उसे क्रियात्मक संगीत में स्थापित करने वाले सर्वप्रथम आचार्य पं0 भातखण्डे है। मध्यकाल में प्रचलित वर्गीकरण के आधार पर ही आधुनिक युग में थाट पद्धति का निर्माण किया गया। यद्यपि प० अहोबल के समय से ही इसका सैद्धान्तिक प्रतिपादन भी किया गया, परन्तु क्रियात्मक संगीत में इन ग्रन्थों की अनभिज्ञता के कारण इस पद्धति को स्थान नहीं मिल पाया व राग-रागिनी पद्धति का प्रयोग निरन्तर चलता रहा। दक्षिण की तरह उत्तर भारतीय संगीत में राग वर्गीकरण के लिये कोई निश्चित पद्धति नहीं थी। प० भातखण्डे जी ने संगीत के क्षेत्र में जब प्रवेश किया, तो उन्हें इस कमी का आभास हुआ, उन्होंने महसूस किया कि उत्तर भारतीय संगीत के लिये भी एक निश्चित व सुव्यवस्थित राग वर्गीकरण की पद्धति होनी चाहिये। उन्होंने पं0 व्यकंटमखी के 72 मेलों में से कुल 10 मेलों में रागों के वर्गीकरण की उचित व्यवस्था की, अतः उनके द्वारा निष्पादित 10 थाट इस प्रकार है-

- विलावल थाट सा रे ग म प ध नी
- कल्याण सा रे ग मं प ध नी
- खमाज सा रे ग म प ध नी
- भैरव सा रे ग म प ध नी
- पूर्वी सा रे ग मं प ध नी
- मारवा सा रे ग मं प ध नी
- काफी सा रे ग म प ध नी
- आसावरी सा रे ग म प ध नी

- भैरवी सा रे ग म प ध नी
- तोडी सा रे ग मं प ध नी

इस वर्गीकरण में स्वर साम्य की तुलना में अधिक ध्यान रखा गया। थाट पद्धति की कल्पना प्राचीन नहीं है, परन्तु मध्यकाल में ही सर्वप्रथम इस पर विचार कर लिया गया था। 14वीं शताब्दी विद्यारभ्य ने सर्वप्रथम मेल पद्धति की चर्चा की, परन्तु उसे संगीत पद्धति के सैद्धान्तिक रूप में लाने का श्रेय प० व्यकंटमुखी को जाता है। इन्होंने गणित द्वारा मेलों को आंघन तंग संख्या निश्चित की व मेल पद्धति को वैज्ञानिक ढंग से प्रस्तुत किया, जिसका नवीनतम रूप उत्तर भारतीय संगीत में थाट पद्धति के रूप में मान्य है। थाट से अभिप्रायः उस स्वर समूह से है, जिसमें राग उत्पन्न करने की क्षमता हो, एक सप्तक में शुद्ध-विकृत स्वर मिलाकर कुल बारह स्वर होते है, बारह स्वरों में से ही सात स्वर लेकर उनसे थाट बनाये जाते है। थाट राग वर्गीकरण को सुचारू रूप से चलाने के लिये भातखण्डे जी ने इस पद्धति के लिए कुछ नियम निर्धारित किये है, जो निम्नलिखित है-

- थाट सदैव सम्पूर्ण होना चाहिये अर्थात् प्रत्येक थाट में पूरे सात स्वर होने आवश्यक है क्योंकि यदि थाट सम्पूर्ण नहीं होगा, तो उससे सम्पूर्ण राग कैसे उत्पन्न हो सकता है। थाट में लगने वाले स्वर भी क्रमयुक्त होने चाहिये, उनका क्रम-सा, रे, ग, म, प, ध, नि ही होना चाहिये।
- थाट में आरोह-अवरोह दोनों का होना आवश्यक नहीं होता, थाट के लिये केवल आरोह की ही आवश्यकता होती है।
- थाट में रंजकता का होना आवश्यक नहीं है।
- थाट गाया-बजाया नहीं जाता।
- थाट को पहचानने के लिये, उससे उत्पन्न किसी प्रमुख मूल राग का नाम उस थाट को दे दिया जाता है अधिकतर वह प्रमुख राग ही उस थाट का आश्रय राग बन जाता है।
- किसी थाट में स्वर के दो रूप साथ प्रयोग नहीं किये जा सकते।

पं0 विष्णु नारायण भातखण्डे जी द्वारा वर्णित 10 थाट

1. कल्याण थाट का इतिहास

कल्याण थाट का आश्रय राग कल्याण अथवा यमन है। राग यमन के इतिहास पर विलोचन करने पर कल्याण घाट के इतिहास से अवगत होते है। कुछ लोग राग यमन का सम्बन्ध 'यवन' से मानते है, उनके अनुसार राग यमन एक ईरानी राग है, तथा भारतवर्ष में यवनों के आने के बाद ही राग यमन प्रचलित हुआ। दक्षिण के कुछ विद्वजनों का मत है कि यमन राग यमन कल्याण का ही एक प्रकार है। हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति में भी इस पर मतभेद है। राग यमन का इतिहास चार-पाँच सौ वर्ष पुराना माना गया है। भातखण्डे जी ने इस राग को यावनिक राग माना है।

संगीत दर्पण में कल्याणी को नटरायण की भार्या माना गया है। अहोबल ने कल्याण मेला वराली, कल्याणनाट तथा कोकिल राग को माना है। इसी प्रकार 'तोफेतुल हिन्द' में सोमेश्वर

मत के अनुसार कल्याण को नटनारायण की रागिनी माना है, तथा भरत मत के अनुसार कल्याण को 'नट' की रागिनी माना है।

2. बिलावल थाट

बिलावल थाट क आश्रय राग बिलावल है। प्राचीन ग्रन्थों में बेलावली, बेलावल, बिलावली आदि नाम दिये गये। दक्षिण संगीत पद्धति में बिलावल थाट को शंकराभरण थाट भी कहा गया है। बिलहरी नामक दक्षिण संगीत पद्धति का यह राग कुछ स्थानों पर बिलावल से मिलता-जुलता देखा गया है। बेलावल अथवा शुद्ध बेलावल नाम अत्यधिक पुराना नहीं है बेलावल का उल्लेख 800 वर्ष पूर्व तक के ग्रन्थों में पाया जाता है। उत्तर भारतीय संगीत में बिलावल थाट के स्वर ही दक्षिण भारतीय संगीत के शंकराभरण थाट में है।

3. खमाज थाट

खमाज नाम बहुत प्राचीन है। खमाज को 'काभोजी' के नाम से भी उल्लेखित किया जाता है इसी के स्वर खमाज थाट में है। प्राचीन समय में देशी संगीत के अन्तर्गत भिन्न-भिन्न देशों के नाम पर राग का नाम हुआ करता था। उपनिषद के समय में भारत की उत्तर पश्चिम दिशा में गन्धार तथा कांबोद नामक राज्य थे। पाणिनी के अनुसार 700 ई0पू0 काम्बोज राज्य गन्धार राज्य के पूर्व में था। काम्बोज राज्य में प्रचलित होने के फलस्वरूप ही काम्बोजी नाम पड़ा।

वर्तमान समय में तीनों ही राग प्रचलन में है- खमाज, काभोजी व खम्बावती। खमाज थाट के इतिहास को जानने के लिये काभोजी व खम्बावती इन दोनों का इतिहास जानना जरूरी होगा। पाश्र्वदेव ने काभोजी में रे और घ वर्जित तथा खम्बावती को रे वर्जित शुद्ध स्वरों का राग माना है। लोचन कवि का कर्णाट मेल वर्तमान समय में खमाज के समान था। इन्होनंे खमाज राग को केदार मेल में रखा, जो कि शुद्ध मेल था। रामामात्य ने 16वीं शताब्दी में काम्बोजी को शुद्ध स्वरों में मेल में माना है।

4. भैरव थाट

भैरव थाट का सेवक राग भैरव है। अतः भैरव थाट का इतिहास जानने के लिये भैरव राग के ऐतिहासिक स्वरूप कोा जान लेवा अति आवश्यक है। राग भैरव भारतीय संगीत पद्धति का पूर्वकालीन राग रहा है। प्राचीन ग्रन्थों में इसकी गणना (गिनती) मुख्य रागों में की कई हैं अगर देखा जाये तो, भैरव थाट का आश्रय राग भैरव ही है व कुछ परीक्षणकर्ताओं ने भैरव की अपेक्षा कलिंगड़ा के आश्रय राग मानने का दर्शन प्रस्तुत किया। इनके अनुसार भैरव भी तुलना में कलिंगड़ा राग को अधिक सहज बताया है। किन्तु भातखण्डे जी ने भैरव को ही आश्रय राग माना है। क्योंकि प्रथम तो भैरव ही भारतीय संगीत पद्धति का प्रसिद्ध व प्राचीन राग है, उन्होंने यह भी बताया कि उत्तम रीति से गायन एवं वादन में लिये कालिंगड़ा उतना सहज नहीं जितना उसको समझा गया है।

आधुनिक समय में जो भैरव थाट के नाम से प्रचलित है, उसे पूर्वकालीन ग्रन्थों में गौडमालव या मालवगौड़ मेल के नाम से जाना जाता था। वर्तमान समय में भैरव थाट के अन्तर्गत प्रायः

जो राग सुनने में आते है वे इस प्रकार है- भैरव, कालिंगड़ा, रामकली, आनन्द भैरव, अहीर भैरव, गुणकली, जोगिया, विभास इत्यादि।

5. पूर्वी थाट

पूर्वी थाट भी दस थाटों में अपना एक प्रतिष्ठित स्थान रखता है। पूर्वी थाट एक सन्धिप्रकाश थाट है मिथिला व बंगाल में 13वीं शताब्दी में उत्तरार्ध में पूर्वी नामक राग प्रचलित था इसका वर्णन 13वीं शताब्दी से 15वीं शताब्दी तक के ग्रन्थकारों ने किया। पूर्वी या पौरवी का वर्णन संगीत दामोदर, वृहद्धर्मपुराण और राग तरंगिणी में मिलता है। मध्यकाल में राग पूर्वी लोक संगीत के अन्तर्गत आता था। संगीत पारिजात में (1650) ई0 में पूर्वी को गौरी में उत्पन्न बताया गया। पारिजात में वर्णित पूर्वी सारंग थाट पूर्वी के अत्यधिक निकट है, परन्तु यह नाम प्रचलन में नहीं है।

वर्तमान सयम में पूर्वी को दक्षिण संगीत पद्धति में कामवर्धिनी मेल के नाम से जाना जाता है उत्तर भारतीय संगीत में इस थाट में रे, घ कोमल व मध्यम तीव्र तथा शेष स्वर शुद्ध प्रयोग किये गये है - सा रे ग प ध नि सां। इस थाट के अन्तर्गत आने वाले रागों के नाम इस प्रकार है- पूर्वी, पूरिया धनाश्री, परज, श्री, गौरी, मालवी, त्रिवेणी इत्यादि।

6. मारवा थाट

थाट मारवा का आश्रय राग मारवा है। दक्षिण संगीत पद्धति में इसे गमनप्रिय मेल कहते है। राग मारवा भी उत्पत्ति मालव से हुई है। मालवा प्रदेश प्राचीन भारत का एक हिस्सा था, मालवा आधुनिक मध्यप्रदेश में है। मालवा की सभ्यता सिंधु घाटी की सभ्यता के समकालीन युग की है। प्राचीन समय में प्रदेशों के नाम पर ही रागों के नाम रखे जाते थे। अतः मालवा, मालविका, मालव पंचम, मालव केसरी आदि नाम मालवा प्रदेश से ही सम्बन्धित है। हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति में मारवा थाट को महत्वपूर्ण रूप से स्वीकार किया गया है। इस थाट को स्वरों के रूप में इस प्रकार व्यक्त किया जा सकता है। सा रे ग म ध नि सां। मारवा थाट के अन्तर्गत प० भातखण्डे जी ने कुछ राग बताये है - मारवा, पूरिया, जैत, मालीगौरा, वराटी, साजगिरी, सोहनी, ललित, भटियार, विभास। प० भातखण्डे जी ने मारवा थाट में रागों के दो वर्ग बताये है - (i) सांयगेय राग (ii) प्रातःगेय राग।

(i) सांयगेय राग - मारवा, पूरिया, जैत, मालीगौरा, वराटी और साजगिरी है। इन रागों को पुनः दो वर्गों में बांटा गया है।

(अ) पंचम लगने वाले - जैत, माली गौरा, बराटी, साजगिरी

(ब) पंचम वज्र्य - मारवा, पूरिया।

(ii) प्रातःगेय राग - सोहनी, ललित, पंचम, भटियार, भंखार, विभास। इनके भी पुनः दो वर्ग है-

(अ) पंचम लगने वाले - भंखार, भटियार और विभास।

(ब) पंचम वज्र्य - सोहनी, ललित।

7. काफी थाट

काफी थाट के स्वर अत्यधिक पुरातन व एतिहासिक माने गये है। लेकिन काफी नाम अपेक्षाकृत नावीनतम है। लोचन द्वारा रचित राग-तरगिणी में एक स्थान पर इसका उल्लेख

किया गया है, जहाँ यह सिद्ध हुआ है कि यह राग (काफी) का इतिहास 600 वर्ष प्राचीन रहा है। प्राचीन काल का शुद्ध थाट आधुनिक काफी के ही समान था। प्राचीन यूनान के फ्रिजिक मोड़ के स्वर काफी थाट के स्वरों से काफी मिलते-जुलते थे। 14वीं शताब्दी की रोमन सभ्यता में इस को डोरियम मोड़ भी कहा जाता था। 14वीं शताब्दी में राग-तरगिणी में लोचन का भैरवी संस्थान आधुनिक काफी थाट के समतुल्य था। लोचन के समय तक काफी राग पर्याप्त रूप में प्रचलन मे आ चुका था।

8. आसावरी थाट

आसावरी थाट का आधार राग आसावरी को ही माना गया है। आसावरी को दक्षिण संगीत पद्धति में नट भैरवी कहते है। वर्तमान समय में इसके दो रूप प्रचलन में है-कोमल ऋषभ आसावरी, शुद्ध ऋषभ आसावरी। मतंग द्वारा रचित वृहदेशी में 'सौवीर' तथा सौवीरी का वर्णन देखने को मिलता है इससे यह मालूम हुआ कि मतंग के समय तथा सौवीर राग प्रचार में आ चुका था। यह सौवीर राग भारत के पश्चिमी प्रान्तों की अति प्राचीन सभ्यता की देन है। वहाँ का लोकप्रिय राग सौवीर और सौवीरी पूर्ण भारत में प्रचलित था।

प० भातखण्डे जी ने सुविधा हेतु थाट आसावरी में शुद्ध ऋषभ तथा गधांर, धैवत व निषाद को कोमल कर दिया। आज इसी आसावरी थाट को मान्यता प्राप्त है। आसावरी थाट से उत्पन्न राग इस प्रकार है - आसावरी, जौनपुरी, सिन्धु भैरवी, देसी, षट्राग, कौशिक कान्हड़ा, दरबारी कान्हड़ा, अड़ाणा, नायकी द्वितीय।

9. भैरवी थाट

भैरवी का इतिहास काफी प्राचीन है। संगीत सार, संगीत रत्नाकर तथा अनेक प्राचीन ग्रन्थों में इसका वर्णन दृष्टिगत होता है। प्रो0 ओ0 पी0 गागुली के अनुसार भैरवी भैरव की तुलना में अधिक प्राचीन है। प्राचीन काल में हिमालय में निवास करने वाले अनार्य जाति भीरवा से सम्बन्धित थी। भीरवा जाति में लोग शिव के उपासक थे। प्रो0 गांगुली के वक्तव्य का समर्थन करते हुये प्रज्ञानन्द जी ने कहा है कि भीरवा जाति के द्वारा प्रचलित संगीत को ही भैरवी का श्रोता माना गया है। लोचन के 14वीं शताब्दी में 'राग-तरंगिणी' नामक ग्रन्थ में भैरवी को एक संस्थान माना है। रामामात्य कृत-स्वरमेलकलानिधि (1550 ई0) में भैरवी मेल काफी के ही समान था। राग विबोध (1610 ई0) में सोमनाथ ने तोड़ी को आधुनिक भैरवी के सामन माना है। संगीत-दर्पण (1630 ई0) में दामोदर पण्डित ने भैरवी को भैरव राग की रागिनी बताया है, उन्होंने भैरवी तथा भैरव को एक मेल के अन्तर्गत बताया है। लेकिन वर्तमान में पं0 भातखण्डे जी ने भैरवी को अपने दस थाटों में स्थान दिया है, उन्होंने भैरवी में रे ग ध नि स्वर कोमल माने है। भातखण्डे जी ने भैरवी मेल के अन्तर्गत निम्न राग बताये है, जो कि इस प्रकार है - भैरवी, मालकौंस (कोमल आसावरी, धनाश्रिका, भूपाल, झीलक, जंगूला, मोटकी तथा शुद्ध सामंत इत्यादि।

10. तोड़ी थाट

आधुनिक संगीत में प्रचलित दस थाटों में तोड़ी भी एक थाट है। तोड़ी का प्राचीन रूप आधुनिक भैरवी के समान था। तोड़ी का आविष्कार किसने किया इस विषय पर मतभेद है।

कुछ विद्वानों के अनुसार ग्रीक संगीत के 'डोरिक' मोड से तोड़ी बना तथा अपने देश में आया। अगर संगीत के इतिहास पर एक नजर डाली जाये तो इस बात की पुष्टि होती है कि ग्रीक में डोरियन्स जाति के लोग थे। भारत तथा ग्रीक में उन दिनों आवागमन था। कुछ विद्वानों का कहना है, कि तोड़ी का आविष्कार दक्षिण के विजय नगर के प्रसिद्ध गायक गोपाल नायक ने किया। कुछ अन्य विद्वान तोड़ी का आविष्कार तानसेन को बताते हैं। इसलिये प्रचार में मिंया की तोड़ी का बोध होता है। किन्तु प्रमाणिकता के अभाव में कुछ भी कहना असंभव है।

तोड़ी थाट का आश्रय राग तोड़ी है। इसक आरोह-अवरोह सम्पूर्ण है। तोड़ी में वादी स्वक धैवत व सम्वादी गंधार है। तोड़ी राग के स्वरूप के विषय में तथा इसके भाव पक्ष में तीन विचारधारायें हमारे समक्ष आती है।

- तोड़ी को हर्ष का प्रतीक मानने वाले
- तोड़ी को विरह का प्रतीक मानने वाले
- तोड़ी को वीर रस का प्रतीक मानने वाले

स्व० पं0 भातखण्डे जी ने तोड़ी थाट व राग के बारे में अपने ग्रन्थ में सप्रमाण चर्चा की है उन्होंने बताया कि तोड़ी के बहुत से प्रकार हैं, जैसे- शुद्ध तोड़ी, लाचारी तोड़ी, गुर्जरी तोड़ी, लक्ष्मी तोड़ी, बहादुरी तोड़ी, मुद्रा तोड़ी, अहीरी तोड़ी, हुसैनी तोड़ी, अंजनी तोड़ी, विलासखानी तोड़ी, फिरोजखानी तोड़ी इत्यादि। इसके अतिरिक्त गांधरी, जौनपुरी, देसी, आसावरी तोड़ी, को भी तोड़ी में गिनते हैं, परन्तु इनमें से कुछ प्रकार तो बिल्कुल ही अप्रचलित हैं तथा कुछ विवाद ग्रस्त हैं। इन प्रकारों के लिये ग्रन्थाधार मिलना तो असंभव है।

तोड़ी थाट के मुख्यतः तीन राग ही विशेषज्ञ रूप से गायन वादन के लिये जाने जाते हैं। तोड़ी, गुर्जरी तथा मुलतानी। स्व0 आचार्य बृहस्पति ने अपने ग्रन्थ राग-रहस्य में भी तोड़ी की चर्चा की है। हिन्दुस्तानी संगीत तोड़ी थाट का वर्णन सबसे पहले सोमनाथ ने अपने ग्रन्थ में 'शुद्ध वराटी' नाम से किया है। पं0 सोमनाथ का ग्रन्थ अकबरी युग के पश्चात् जहाँगीर के युग में लिखा गया है, तोड़ी थाट के तोड़ी राग को मिंया की तोड़ी कहा जाता है। तोड़ी गाते समय आज तानपुरे की बांयी तार पर पंचम मिलाने का रिवाज है, यह पंचम जहाँ 'मुलतानी के गंधार (ग) का मित्र है, वहीं तोड़ी के गंधार का परम शत्रु भी है। इसलिये तोड़ी गाते समय पंचम को धैवत की बहुलता से प मं ध ऽ ऽ मं ग मं ध ऽ ऽ नि ध प मं ध ऽ ऽ जैसे स्वर पर अधिक बल दिया जाता है।

निष्कर्ष

इस प्रकार आधुनिक हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति में रागों के वर्गीकरण हेतु पं0 भातखण्डे जी द्वारा वर्णित 10 थाटों की यह पद्धति अधिक प्रचलित है। स्वरों की दृष्टि से इस थाट वर्गीकरण को सभी ने स्वीकार किया है। किन्तु संगीतज्ञों द्वारा राग संगीत में चिन्तन मनन करने पर यह भी दृष्टिगत होता है, कि अनेक राग इन 10 थाटों के अन्तर्गत वर्गीकृत नहीं किये जा सकते हैं। अतः इस सहज एवं सरल थाट वर्गीकरण के साथ ही रागांग वर्गीकरण के आधार पर गायन एवं वादन किया जाता है।

सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. गर्ग, नारायण लक्ष्मी (1960) - तोड़ी थाट अंक पृष्ठ सं0-8
2. माथुर, डॉ० शोभा (1992) - भारतीय संगीत में मेल अथवा थाट का ऐतिहासिक अध्ययन पृष्ठ सं0-6-7
3. निगम, (डॉ०) सरिता (2012) - हिन्दुस्तानी संगीत में राग वर्गीकरण पृष्ठ सं0-1-2कुमार, डॉ० नरेश (2013) हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत में प्रयोग एवं परिवर्तन पृष्ठ सं0- 1-3
4. गोवर्धन, शान्ति (2015) - संगीत शास्त्र दर्पण पृष्ठ सं0- 13, 43, 46
5. रवि, डॉ० अंजलि (2018) - हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत का रागाधार 'थाट' अथवा 'रागांग' पृष्ठ सं0- 1-2

Website

1. https://hiquora.com
2. https://flutenotenargam.com
3. https://raagshashtra.blogspot.com

मधु राय की साहित्य कृतियाँ और उसमें पाठ्य एवं द्रश्य के माध्यम के अनुरुप होने वाले परिवर्तन: एक अभ्यास

सचीन परमार - आसिस्टेंट प्रोफेसर
डॉ. त्रिलोकसिंघ मेहरा - मार्गदर्शक
नाट्य विभाग, फेकल्टी ओफ पर्फोर्मिंग आर्ट्स
महाराजा सयाजीराव युनिवर्सिटी ओफ बरोडा, वडोदरा

पूर्वभूमिका: मधु राय गुजराती साहित्य में नया नाम नहीं है, और इस वजह से ही अब तक उनके लेखन पर बहुत सारे शोध व संशोधन हो चुके है। गुजराती नाट्य साहित्य क्षेत्रमें लेखको के लिये कार्यशाला (वर्कशोप) शुरु करने वाले भी मधु राय ही थे और उनका नाटक क्षेत्रमें योगदान उच्च स्थान पर है। उन्हे केवल नाटककार कह देना उनके साहित्य को योग्य न्याय देना नहीं कहा जायेगा। उन्होंने केवल नाटक ही नहीं किन्तु कहानी में भी उतना ही योगदान दिया है। इसलिये मधु राय को केवल 'नाटक का जीव' कहकर रुका नहीं जा सकता।

मधु राय की यह खूबी कहनी चाहिये कि उन्होंने अपने लिखे हुए नाटको पर से उपन्यास भी लिखा है और अपने ही लिखे हुए उपन्यास पर से नाटक की रचना भी की है। गुजराती नाटक क्षेत्र में और उससे भी आगे बढकर कहें तो गुजराती साहित्य क्षेत्र में इस तरह अपने ही नाटक पर से उपन्यास लिखना या फिर अपनी ही लिखे हुए ज्यादातर उपन्यास पर से खुद ही नाटक लिखे हो एसा मधु राय अथवा तो पन्नालाल पटेल जैसे एक दो सर्जक को छोडकर अन्य किसी और लेखक ने किया हो एसा मुझे ज्ञात नहीं।

उनका इस तरह उपन्यास पर से नाटक की रचना करने में अथवा तो नाटक पर से उपन्यास रचने के प्रयोगमें पाठ्यमें माध्यम के अनुरुप क्या क्या बदलाव किये गये है इस विषय पर बहुत ही कम संशोधन किये गये है या तो एसे कोई संशोधन हुए भी है तो मुझे उस विषय पर जानकारी नहीं है। मधु राय के नाटको के उपर जितने भी संशोधन हुए है उनमें से ज्यादातर संशोधन उनके नाटकों के पात्र की मानव सहज संकुलताओ को विशेष ध्यान में रखकर ही किये गये संशोधन है। मैं उनके नाटक और उपन्यास में आने वाले पाठ्य एवं द्रश्य के माध्यम के अनुरुप बदलावों पर अपना ध्यान केन्द्रित कर और वह बदलाव करने से नाट्यकृति के पाठ में किस तरह का परिवर्तन आया, इसके अलावा यह बदलाव सही है या नहीं? इस बदलाव में मधु राय का सर्जनात्मक द्रष्टिकोण कहा है और वह उस पाठ को नाट्यक्षम किस तरह से बना रहा है इन सारी बातों पर संशोधन करने का प्रयत्न करने वाला हुँ। इस शोध कार्य के द्वारा साहित्य का स्वरूप यदि बदल दिया जायें तो उसके पाठ्य में क्या क्या बदलाव आते है यह अभ्यास करने का मेरा प्रयत्न है।बीज शब्दः मधु राय, द्रश्य परिवर्तन, माध्यम परिवर्तन

विषय चयन के कारण: पूर्वभूमिका से विषय चयन के कारण बहुत ही स्पष्ट हो जाते है। आगे पूर्वभूमिका में बताया उस तरह इस शोध निबंध का विषय पाठ्य और द्श्य के अनुरुप परिवर्तन के विषय को मैंने पसंद किया है और उसमें भी माध्यम बदलने से पाठ्य में क्या क्या

परिवर्तन करने पडते है उसका अभ्यास एक नयी दिशा की ओर ले जाता है। मधु राय काउपन्यास'किम्बल्स रेवन्सवुड' इस माध्यम के अनुरूप होने वाले परिवर्तन का सबसे महत्वपूर्ण उदाहरण है। यह उपन्यास नाटक से लेकर फिल्म तक का सफर तय कर चुका है। और मि. योगी नाम से टेलिविझन श्रेणी के तौर पर भी टी.वी. के माध्यम से प्रस्तुत हो चुका है। इस शोध निबंध में यह माध्यम के अनुरुप परिवर्तन का विस्तृत अभ्यास करके जरुरी जानकारी प्राप्त करने का प्रयास रहेगा।

टेकनिक या तो टेकनोलोजी का प्रयोग बहुत ही महत्वपूर्ण होता है किसी भी पाठ्य के द्रश्य परिवर्तन एवं माध्यम अनुरूप परिवर्तन के लिये। इस टेकनिक और टेकनोलोजी को जानना व समजना और उसके प्रयोग के प्रदान को समजना भी इस विषय वस्तु के चयन का कारण है।

जानकारी प्राप्त करने की विधि: प्रस्तुत शोध निबंध में जानकारी प्राप्त करने हेतु पुस्तक एवं पुस्तकालय का उपयोग योग्य ही माना जायेगा। पाठ्य के साथ जुडा हुआ संशोधन होने की वजह से पाठ्य से जुडे हुए सारे तथ्य एवं जानकारी उनके साहित्य पाठ से उपलब्ध हो जायेगी। मधु राय के साहित्य पुस्तक के रुप में उपलब्ध है यहि सारी पुस्तक जानकारी का महत्वपूर्ण स्त्रोत है।

अवलोकन तथा विष्लेषण के अनुसंधान में जो भी जानकारी प्राप्त करनी है उसके लिये अन्य चिंतको द्वारा किये गये उनके कार्यों का अवलोकन और विष्लेषण भी महत्वपूर्ण जानकारी साबित होगा। बहुत सारे चिंतको द्वारा उनके कार्यों का विष्लेषण कई सारे संदर्भ के अंतर्गत हुआ है। वह सारी जानकारी भी इस शोध निबंध में महत्वपूर्ण जानकारी का काम करेगी।

इन्टरनेट का विस्तृत तरीके से उपयोग जानकारी का महत्वपूर्ण स्त्रोत बन सकता है। इसलिये इन्टरनेट के माध्यम से भी जरूरी जानकारी प्राप्त की जा सकेगी।

मधु राय के साहित्य के संदर्भ में परामर्श एवं विचार एकत्र करने भी जरूरी है इसलिये साक्षात्कार (इन्टरव्यु) भी जानकारी का बेहद महत्वपूर्ण स्त्रोत है। उसके जरिये उपयोग में आनेवाली जानकारी प्राप्त की जा सकेगी।

मधु राय जिवीत है तो उनका संपर्क भी जानकारी का सबसे महत्वपूर्ण स्त्रोत बन सकता है। उनके साक्षात्कार से प्राप्त की गई जानकारी इस शोध निबंध का महत्वपूर्ण अंग होगी।

पूर्वअवलोकन: प्रस्तुत विषय के संबंध में प्राप्त की जानेवाली जानकारी, विविध अभ्यास लेख और पुस्तकालय से प्राप्त जानकारी को साहित्य के विविध अभ्यासी और तजज्ञ द्वारा और टटोला जा सकता है। प्राप्त जानकारी को प्रतिबदध् करके उस जानकारी को ज्यादा अभ्यास हेतु भेजा जा सकता है।

पुनर्विलोकन: प्रस्तुत विषय पर उपलब्ध साहित्य का पुनर्विलोकन किया जायेगा।सामायिक तथा अन्य साहित्यिक पुस्तकों का अवलोकन करके जानकारी को समजने का शोधार्थी का प्रयास रहेगा ताकि कोई पुनरावर्तन विषय के संदर्भ में न हो।

हेतु/उदेश्य: गुजराती साहित्य की बात जब भी आती है तब मधु राय का योगदान बहुत ही महत्वपूर्ण बन जाता है। आज के समय में जब गुजरात में लेखको की और उसमें भी नाट्य लेखको की कमी है तब ऐसे समय में इस शोध निबंध के माध्यम से नाट्य विद्यार्थी अथवा तो जिन्हें लेखन के कार्य में रुचि है वैसा कोइ भी साहित्य रसिक पाठ्य विषयक जानकारी प्राप्त कर पायेगा। इसके अलावा अन्य साहित्य प्रकार से नाटक की रचना करते वक्त मूलतः उसके पाठ्य में क्या क्या परिवर्तन किया जाना चाहिये यह जानकारी प्राप्त हो जाये और तो और उसका अभ्यास मधु राय जैसे गुजराती के बडे नाट्यकार की कृतिओं के संदर्भ में करने को मिले तो वह बहुत ही फायदेमंद होगा यहीं इस शोध निबंध का मुख्य उदेश्य अथवा तो हेतु है।

माध्यम के अनुरुप परिवर्तन करना आज के आधुनिक युग की मांग बन रहा है। उसका तरोताजा उदाहरण सौम्य जोशी का नाटक '102 नोट आउट' के द्वारा देखा जा सकता है। एसे समय में यह पाठ्य के अनुरुप परिवर्तन का अभ्यास होना ही चाहिये एसा मेरा निश्चित तौर पर मानना है। और इस माध्यम के अंतर्गत बदलावों के पाठ्यलक्षी बदलावों को अन्य के पास आसानी से पहुंचाना ही मेरे इस शोध निबंध का मुख्य उदेश्य है।

शोधकार्य की तकनीक एवं योजना: प्रस्तुत शोध निबंध मधु राय के साहित्य सर्जन के साथ जुडा हुआ होने के कारण उनके कार्य से जुडे हुए बहुत से विद्वानों के साथ वार्तालाप तथा प्रश्नोत्तरी का माध्यम एवं इन्टरव्यु शोधकार्य की तकनीक का एक हिस्सा हो सकते है। यह वार्तालाप तथा संवाद इस शोध निबंध में महत्वपूर्ण साबित होंगे।

उनके कार्य की रखी जाने वाली कोई भी टिप्पणी अथवा तो विश्लेषकों द्वारा उनके कार्य का किया गया अभ्यास अर्थात विश्लेषकों की अभ्यास लेख भी इस शोध निबंध में जानकारी स्त्रोत बन सकते है।

विविध पुस्तकालयों में उपलब्ध मधु राय के साहित्य सर्जन के पुस्तक अभ्यास का श्रेष्ठ माध्यम बनेंगे। मुलतः यह शोध निबंध पाठ्य आधारित होने की वजह से पाठ्य का विष्लेषण करना बहुत ही महत्वपूर्ण है इसलिये पुस्तकों का अभ्यास ही सर्वश्रेष्ठ है।

इसके अलावा. मधु राय अभी जिवीत है इसलिये उनके साथे की जाने वाली बातचीत तथा इमेईल के जरीये प्रश्नोत्तरी करके भी वह सारी रचना प्रक्रिया की जानकारी प्राप्त हो सकेगी जो इस शोध निबंध के लिये महत्वपूर्ण है।

शोधकार्य की सीमा: मधु राय गुजराती नाट्यजगत में बारबार प्रस्तुत होनेवाले नाटककार है। उनकी ढ़ेर सारी कृतिओं का मंचन बार-बार होता रहता है यह उनकी लोकप्रियता को दर्शाता है। ऐसे समय में उनकी हर एक कृति मंचन में दिग्दर्शक ने क्या क्या पाठ्य बदलाव किये यह जानकारी प्राप्त करना कठिन ही नहीं थोडा सा नामुमकिन भी है। इस विषय को प्रस्तुत शोधकार्य की सीमा मानकर उनके प्रमुख प्रदशन को ही ध्यान पर लेते हुए उन्होंने खुद पाठ्यमें क्या बदलाव किये वह जानना महत्वपूर्ण है।

इसके अलावा मधु राय जिवीत है किन्तु अब अमरिका में स्थिर हो गये है इसलिये उनसे व्यक्तिगत तौर पर जाकर मिलना शायद कठिन हो और एसे समय में इमेईल के माध्यम से अथवा तो विडीयो कोलिंग जैसे तकनीकी माध्यम से ही बातचीत संभव हो सकेगी एसा भी हो सकता है।

संभवित प्रकरण योजना: शोध निबंध को कुल पांच अध्याय अथवा तो प्रकरण में बांटा गया है। इस शोध निबंध की संभवित प्रकरण योजना कुछ इस प्रकार है।

प्रकरण 1: मधु राय और उनकी साहित्य कृतियाँ –एक अवलोकन: मधु राय की साहित्य कृति के विषय पर शोध निबंध तैयार करते समय मधु राय तथा उनकी साहित्य रचना के विषय में विस्तृत में जानना जरूरी है। उनके साहित्य सर्जन के समय उन्होंने किस प्रकिया के तहत काम किया तथा कौन कौन सी साहित्य कृति उन्होंने गुजराती साहित्य को दी यह जानकारी प्राप्त करना और उसका अवलोकन करना बहुत ही आवश्यक है। इस प्रकरण का मूल उदेश्य उनकी साहित्य कृति का अवलोकन करना है।

प्रकरण 2: मधु राय की साहित्य कृतिओं में पाठ्य के अनुरूप तथा पात्र के अनुरूप लाक्षणिकताएं: नाटक के माध्यम परिवर्तन पर संशोधन करना हो तो उसके पाठ्य के अनुरूप तथा पात्र के अनुरूप लक्षण जानने बहुत ही जरूरी है। किसी भी कृति का जब अन्य माध्यम में परिवर्तन होता है तो उसमें पाठ्य के अनुरूप बहुत से परिवर्तन करने ही पडते है तब ही वह अन्य माध्यम के अनुकूल पाठ्य बनता है। माध्यम अनुरूप बदलाव करने से कभी कभी घटनाओं को आगे-पीछे करना पडता है यह संभावना भी बनी रहती है। इसके अलावा उसके लेखन की शैली में भी परिवर्तन आता है। कभी कभी पात्र की लाक्षणिकता उसकी विशेषता बनकर उभरती है। मधु राय को तो वैसे भी पात्र की मनोसंकुलता को प्रस्तुत करने का कौशल हासिल है। उनके पात्र हमेशा विशेष रहे है।

इस प्रकरण में मधु राय के साहित्य को पाठ्य एवं पात्र के अंतर्गत उसकी मानसिक स्थिती को समजने पर ध्यान केन्द्रित किया गया है, जिससे इसके बाद आने वाले प्रकरणों में जब माध्यम परिवर्तन की परिकल्पना और बदलाव के उपर काम किया जाये तब यह पात्रगत संकुलताए उस बदलाव को समजने में उपयोग में लाई जा सके।

प्रकरण 3: मधु राय के नाटको में द्रश्य परिवर्तन तथा द्रश्य रुपांतर की परिकल्पना: नाटक हमेशा द्रश्य परिवर्तन एवं अंक परिवर्तन का खेल रहा है, और इसलिये नाटक में किये जाने वाले द्रश्य परिवर्तन बहुत ही महत्वपूर्ण माने जाते है। उसमें भी मधु राय तो द्रश्य परिवर्तन को लेकर एक विशेष और अलग कही जानेवाली तकनीक देते है। 'कोई पण एक फूल नुं नाम बोलो तो' जैसे नाटक में उन्हों ने द्रश्य परिवर्तन के तौर पर स्लाइड का प्रयोग किया है। उदा. के तौर पर – स्लाइडः 'बीजो अंक पांच मिनिटमां शरू थशे'(स्लाइडः दूसरा अंक पांच मिनट में शुरू होगा।) मधु राय उनके विभिन्न नाटको में द्रश्य परिवर्तन की एसी ही बहुत ही अलग लगने वाली प्रयुक्ति का इस्तेमाल करते है। इस प्रकरण में मधु राय के विभिन्न नाटकों में उन्होंने जो द्रश्य परिवर्तन की प्रयुक्ति का इस्तमाल किया है उसका पाठ्यगत मुल्यांकन

करना ही मूल हेतु है। इसके अलावा द्रश्य परिवर्तन के समय महत्वपूर्ण विशेषताओं का अवलोकन करना भी एक उदेश्य है।

प्रकरण 4: तुलनात्मक अभ्यासः उपन्यास और नाट्य के पाठ्य में होनेवाले माध्यम अनुरूप बदलाव: नाटक हमेशा द्रश्य परिवर्तन एवं अंक परिवर्तन का खेल है लेकिन उपन्यास हमेशा प्रकरण में लिखा जाता है। मधु राय के पाठ्य में एक विशेषता हमेशा से देखने को मिली है कि मधु राय उपन्यास में भी प्रकरण को विशेष तरीके से प्रयोग में लाते है। प्रस्तुत प्रकरण का नाटक तथा उपन्यास के पाठ्य के माध्यम के अंतर्गत बदलावो का तुलनात्मक अभ्यास करना ही मूल हेतु है। इस पूरे प्रकरण को तुलनात्मक तरीके से प्रस्तुत करना है तथा उपन्यास और नाट्यमें यदि बदलाव किया जाता है तो माध्यम के अनुरूप क्या क्या परिवर्तन करने जरूरी हो जाते है इस पर नोट तैयार करना है। प्रस्तुत प्रकरण में मधु राय के नाट्य और उस पर उनके द्वारा लिखे गए उपन्यासअथवा उपन्यास पर से लिखे गये नाट्य में माध्यम के चलते मिलनेवाले परिवर्तन पर अथवा तो होनेवाले जरूरी परिवर्तन का तुलनात्मक अभ्यास करना है।

प्रकरण 5: मधुराय के नाटकों में माध्यम परिवर्तन के तकनीकी बदलाव: मधु राय के नाटक 'कोई पण एक फूल नु नाम बोलो तो', 'आपणे क्लबमां मळ्या हता', 'कुमारनी अगाशी', 'सुरा अने शत्रुजित' और 'योगेश पटेलनुं वेविशाळ' यह सारे नाटको को मधु राय ने माध्यम परिवर्तन किया है और उन नाटको के स्वयं मधु राय लिखित उपन्यास भी उपलब्ध है। इस प्रकरण का मुख्य उद्देश मधु राय के नाटक और उपन्यास में माध्यम परिवर्तन के तकनीकी बदलाव को अभ्यास करना है ताकि मधु राय द्वारा उपयोग में लायी गई तकनीक को विस्तृत तरीके से समजा जा सके। तथा माध्यम परिवर्तन करते वक्त मधु राय पाठ्य में क्या जरूरी बदलाव करते है उस बदलाव को समजा जा सके।

उपसंहार: आज के आधुनिक युगमें जब टेकनोलोजी का ज्ञान पर्याप्त मात्रा में उपलब्ध है तब साहित्य का एक स्वरूप से दूसरे स्वरूप में परिवर्तन करना बहुत ही आसान हो गया है। ऐसे वक्त में वह परिवर्तन योग्य रूप से हो यह बहुत ही महत्वपूर्ण है। प्रस्तुत शोध निबंध का मूल उदेश्य साहित्य के एक माध्यम का दूसरे माध्यम में परिवर्तन करते समय उसकी मूल प्रत में होने वाले अथवा तो माध्यम के अंतर्गत करनेवाले महत्वपूर्ण बदलावों पर विस्तार से काम करना है।

संदर्भ ग्रंथ सूचिः

1. कोइ पण एक फूल नुं नाम बोलो तो, नाटक – मधु राय/ असाइत साहित्य सभा, प्रथम संस्करणः मार्च 2009
2. योगेश पटेलनुं वेवेशाळ, नाटक – मधु राय/ असाइत साहित्य सभा, प्रथम संस्करणः मार्च 2009
3. कुमारनी अगाशी, नाटक – मधु राय/ असाइत साहित्य सभा
4. Madhu Rye: A study, Dyneshwar Nadkarni – Contemporary Indian Theatre, Sangeet NatakAkadami, New Delhi

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

अवनद्ध वाद्य तबला की व्युत्पत्ति

सदानन्द प्रजापति - शोध छात्र
प्रो0 प्रवीण उद्धव - शोध निर्देशक
वाद्य विभाग, संगीत एवं मंच कला संकाय
काशी हिन्दू विश्वविद्यालय**,** वाराणसी

अवनद्ध शब्द की व्युत्पत्ति: 'अवनद्ध' और 'आनद्ध' इन दोनों शब्दों की व्युत्पत्ति के मूल में 'नद्ध' शब्द है, जोकि संस्कृत भाषा के 'नह' धातु से 'क्त' प्रत्यय लगाकर बना है। 'नह' का अर्थ बाँधना, लपेटना, ढँकना, पहनना या धारण करना है। अत: 'नद्ध' शब्द का अर्थ चारों ओर से बँधा, ढका, मढ़ा, लपेटा या पहनाया हुआ होता है। इसी 'नद्ध' शब्द के पहले विस्तार या फैलाव के अर्थ वाले 'अव' उपसर्ग के योग से 'अवनद्ध' और समीप, सामने तथा चारों ओर से इत्यादि अर्थों वाले 'आ' उपसर्ग के योग से 'आनद्ध' शब्द की व्युत्पत्ति हुई है। 'अवनद्ध' और 'आनद्ध' दोनों का सामान्य अर्थ बँधा और ढका हुआ होने से है। भारतीय संगीत में ये दोनों शब्द चमड़े से बँधे, ढके व मढ़े हुए मुँह वाले वाद्यों के विशेष अर्थ में रूढ़ हो गए।[1]

तबला शब्द की व्युत्पत्ति: शब्द संरचना की दृष्टि से तब्ल शब्द मूलत: 'त' 'ब' और 'ल' इन तीनों वर्णों से मिलकर बना है।[2]
मध्ययुग में मृदंग अर्थात् पखावज को बीच से काटकर दो हिस्सों में रखकर बजाने से तबला की उत्पत्ति हुई है। इस तरह पखावज के दो भाग करने पर भी उन्हें ऊर्ध्वमुखी रूप में बजाया जाना सम्भव हुआ अर्थात् पखावज दो भागों में बँटकर भी एक नए वाद्य के रूप में बोला अतएव 'तब भी बोला' शब्दों का अपभ्रंश होकर तब भी+बोला=तब बोला तब्बोला तबोला तबला शब्द की व्युत्पत्ति हुई।

तबला वादन प्रक्रिया के विषय में पखावज वादकों का विशेष योगदान होने पर भी पखावज को दो भागों में विभक्त करके तबला वाद्योत्पत्ति ''तब्बोला'' से 'तबला' शब्द की व्युत्पत्ति का तर्क संगत वैज्ञानिक समाधान नहीं होता क्योंकि बनावट की दृष्टि से पखावज को दो भागों में काट देने पर उसका प्रत्येक भाग विदेशी अवनद्ध 'वाद्य' के दोनों भागों की तरह नीचे से खुला होना चाहिए जबकि तबला वाद्य के दोनों भागों में नीचे के पेंदे पूरा बन्द रहते है।

मध्ययुग में 'तबला' वाद्य के पूर्णरूप 'तब्बोला' या 'तबोला' नामक किसी अवनद्ध वाद्य का कोई उल्लेख नहीं मिलता बल्कि उसके स्थान पर 'तब्ल' या 'तबल' शब्दों का उल्लेख मध्यकालीन संस्कृत, फारसी, हिन्दी, असमियाँ और उर्दू साहित्य में अवश्य मिलता है।

अतएव इन आधारों पर पखावज को दो भागों में काटकर तबले की उत्पत्ति और तब भी बोला शब्दों से 'तबला' शब्द की व्युत्पत्ति और तब 'भी' बोला शब्दों से 'तबला' शब्द की व्युत्पत्ति किवदंती मात्र सिद्ध होती है।

तबले का जन्म-भारतीय संगीत में गायन, वादन तथा नृत्य के साथ लय-ताल संबंधी वाद्यों का प्रयोग अत्यन्त प्राचीन काल से होता चला आ रहा है। उपलब्ध प्राचीन संगीत के इतिहास में

इन वाद्यों का प्रयोग हमें कहीं-कहीं देखने को मिलता है। पौराणिक कथाओं में भी ऐसे वाद्यों की चर्चा हुई है। प्राचीन काल के जिन ताल संबंधी वाद्यों का उल्लेख मिलता है, उनमें आघाती, आदम्बर, वनस्पति, भेरी, दर्दुर, ढोल, नगाड़ा तथा मृदंग आदि मुख्य हैं। मृदंग या पखावज का तो प्रयोग आज भी कभी-कभी देखने को मिलता है और ढोलक का प्रयोग उत्तर भारत के लोकगीतों के साथ खूब किया जाता है। आधुनिक युग के ताल-संबंधी वाद्यों में सबसे प्रमुख स्थान तबले को प्राप्त है। इसकी उत्पत्ति के विषय में अनेक मत हैं। कुछ विद्वानों के अनुसार प्राचीन काल के दुर्दुर नामक वाद्य का आधुनिक रूप तबला है। कुछ लोग तबले के जन्म का संबंध फारस के वाद्य तब्ल या तबल से जोड़ते है। तब्ल फारसी भाषा का शब्द है, जिसका अर्थ संदूकची, पिटारी या खाल या मढ़ा हुआ एक पक्षीय वाद्य है। अत: आधुनिक दाहिने-बायें की जोड़ी तबला से इसका संबंध उचित नहीं है। कुछ अन्य लोगों के अनुसार यवनों ने भारतीय वाद्य 'पखावज' को दो टुकड़ों में काटकर तबला और डग्गे का निर्माण किया। यह कथन भी अस्वाभाविक जान पड़ता है, क्योंकि कोई वाद्य बीच से कट जाने के बाद वादन के योग्य ही नहीं रह जाता।[3]

कुछ लोग तबला का संबंध प्राचीन काल के ऊर्ध्वक दर्दुर तथा अन्य आकृति वाले वाद्यों से जोड़ते है, परन्तु उन वाद्यों की वादन पद्धति का विवरण प्राप्त न होने के कारण उनसे तबले का संबंध जोड़ना उचित नहीं जान पड़ता।

बहुत से लोगों की यह धारणा है कि बादशाह अलाउद्दीन खिलजी के राज्यकाल के प्रसिद्ध फारसी कवि अमीर खुसरो ने तबला वाद्यों को जन्म दिया। इतिहासकारों और शोधकर्ताओं ने इसका खंडन किया है क्योंकि अमीर खुसरों का समय तेरहवीं शताब्दी माना जाता है और उसके बाद के ग्रन्थों में किसी तबला वादक या तबला वाद्य की चर्चा तक नहीं मिलती। अत: तबले का इतना प्राचीन वाद्य होना प्रमाणित नहीं होता।

उत्तरी भारत के पूर्व मध्य-युग में ध्रुपद-धमार जैसे गम्भीर गायन शैली का प्रचार था, जिसके साथ पखावज का प्रयोग किया जाता था। परन्तु उसके पश्चात् उत्तर भारत में राज्य परिवर्तन हुआ। मुग़ल बादशाहों के हाथ में शासन की बागडोर गई और धीरे-धीरे लोगों की मानसिक तथा सामाजिक परिस्थितियों में परिवर्तन होने लगा। उसके प्रभाव से संगीत अछूता न रहा सका। जौनपुर के 'सुल्तान हुसेन शर्की' ने बड़े ख्याल को तथा अमीर खुसरों ने कव्वाली के आधार पर छोटे ख्याल को जन्म दिया, जो ध्रुपद गायन की अपेक्षा कहीं अधिक कोमल तथा मधुर गायन शैली थी। उस नवीन गायकी के साथ पखावज जैसे गम्भीर तथा ज़ोरदार वाद्य का बजाया जाना उपयुक्त न था। फलस्वरूप किसी मधुर ताल वाद्य की आवश्यकता पड़ी और सम्भवत: उसी आवश्यकता ने तबले को जन्म दिया।

उपरोक्त विवरण की पुष्टि में आचार्य कैलाश चन्द्र देव बृहस्पति का यह मत विचारणीय है- ''संगीत प्रिय बादशाह मुहम्मद शाह रंगीले के समय में एक प्रसिद्ध संगीतज्ञ नियामत खाँ थे, जो अपने उपनाम सदारंग के नाम से प्रसिद्ध हुए। इन्हीं के छोटे भाई का नाम खुसारो खाँ था। तबले के अविष्कार का श्रेय इस खुसरों खाँ को जाता है, जिनका समय 1719 से 1748 के आसपास का है, जो युग मुहम्मद शाह रंगीले का राज्यकाल है।''

एक अन्य विद्वान के अनुसार मुग़ल बादशाह मुहम्मद शाह (दूसरे) (समय सन् 1738 के आसपास) के समय एक प्रसिद्ध पखावज वादक हुए, उनक नाम रहमान खाँ था। उनके दूसरे पुत्र का नाम अमीर खुसरों था। जिन्होंने सदारंग से कुछ समय तक ख्याल गायन की शिक्षा ली और इस गायन शैली की संगति के लिये ही उन्होंने तबला नामक एक अधिक उपयुक्त वाद्य का निर्माण किया।

ऊपर दिये गये तथ्यों के अनुसार तबला निर्माण का समय 18वीं शताब्दी के पूर्वाद्ध में माना जाना चाहिये और उसका आधार वाद्य पखावज ही स्वीकार करना चाहिए। इस नव-निर्मित वाद्य में अनेक सुधार करने का श्रेय सिद्धार खाँ नामक कलाकार को जाता है। उन्होंने ही पखावज के बोलो को तबले पर बजाये जाने योग्य परिवर्तित किया। दूसरा महत्वपूर्ण् परिवर्तन तबले के बाम-भाग (डग्गा) में पक्की स्याही का प्रयोग करके किया। पहले पखावज के बायें के समान तबले के बायें या डग्गे में भी गुँथा हुआ आटा लगाया जाता था। उसका परिणाम यह होता था कि ढोलक के कुछ बोल तबले पर नहीं निकल पाते थे। इन परिवर्तनों से पखावज और ढोलक के समस्त अंगों का तबले पर प्रदर्शन सम्भव हो गया। उ0 सिद्धार खाँ के शिष्यों और पुत्रों ने तबला वादन की शैली को आगे बढ़ाया और तबले के प्रथम घराना 'दिल्ली-घराने' को स्थापित किया।[4]

कुछ लोग 'तबला' का संबंध प्राचीन काल के ऊर्ध्वक, दर्दुर तथा अन्य आकृति वाले वाद्यों से जोड़ते हैं, परन्तु उन वाद्यों की वादन-पद्धति का विवरण प्राप्त न होने के कारण उनसे तबले का संबंध जोड़ना उचित नहीं जान पड़ता।

तबले की जन्म-कथा उत्तर भारत के अभिजात संगीत का सर्वाधिक प्रचलित एवं लोकप्रिय ताल वाद्य 'तबला' है। आज तो गायन की सभी विधाओं में, तंतु वाद्य एवं नृत्य की संगति में तबला एक अनिवार्य वाद्य बन चुका है। उसका एकमात्र कारण यही है कि इस वाद्य में अन्य अवनद्ध वाद्यों जैसे पखावज, ढोलक, नाल आदि वाद्यों के सभी गुण विद्यमान हैं। परिणामतः छोटी महफिल, संगीत सम्मेलनों, आकाशवाणी या दूर-दर्शन सभी स्थानों पर तबले का ही प्रभुत्व स्थापित हो चुका है। आगे हम इस महत्वपूर्ण अवनद्ध वाद्य के उद्भव, विकास, परम्परा एवं भिन्न-भिन्न घरानों की वादन शैलियों का अध्ययन करेंगे।

आज के तबले की परम्परा पिछले लगभग तीन सौ वर्षों से क्रमिक शृङ्खला में चली आ रही है। इन शताब्दियों में कितने ही उच्चकोटि के कलाकार, साधक एवं रचनाकार पैदा हुये हैं। परन्तु इस वाद्य का कुछ ऐसा दुर्भाग्य रहा है कि बीसवीं सदी के मध्य काल तक के पूर्व की कोई प्रामाणिक पुस्तक नहीं मिलती, जिससे उस समय की वादन विधि, कलाकारों का समयबद्ध इतिहास एवं परम्परा की ठोस जानकारी मिल सके। अतः इसके आविष्कार एवं जन्म-काल के विषय में विद्वानों में काफी मतभेद है। यही नहीं, तबला सम्बन्धी अन्य बातों जैसे- पारिभाषिक शब्द, ताल की मात्रायें एवं बोल और बोल निकास आदि पर भी विभिन्न मत हैं। इस दशा में दन्त-कथाओं, प्राचीन मन्दिरों की मूर्तियों एवं भित्ति चित्रों का आधार लेना पड़ता है।[5]

तबले की उत्पत्ति आज हम जिसे तबला वाद्य के नाम से सम्बोधित करते हैं, उसके हूबहू रूप का चित्र या इतिहास सत्रहवीं सदी से पूर्व तक हमें प्राप्त नहीं होता। परन्तु इससे इस निष्कर्ष पर नहीं पहुँचना चाहिए कि तबला नामक या तबला जैसा कोई ताल वाद्य इसके पूर्व अस्तित्व में था ही नहीं। देश के विभिन्न भागों में पुरातन शिल्पों में कुछ ऐसे ताल-वाद्यों की मूर्ति एवं भित्ति चित्र मिलते हैं जो आधुनिक तबला बांयाँ की जोड़ी से बहुत मिलते-जुलते हैं।[6] अति प्राचीन काल से ही अनेक वाद्य हमारे सामान्य जन जीवन के सांस्कृतिक एवं कलात्मक पक्षों से सम्बन्धित रहे हैं। भुवनेश्वर, कोणार्क, अमरावती, बदामी आदि गुफाओं तथा मन्दिरों की शिल्प-मूर्तियों में हमें ऐसे अनेक ताल वाद्यों के चित्र मिलते हैं जिनका स्वरूप आज के तबले की जोड़ी जैसा है। ये गुफायें लगभग ईसा पूर्व 200 वर्ष से लेकर 16वीं शती के काल की हैं। ये मूर्तियाँ एवं शिल्प उस समय के जन-जीवन के प्रतीक हैं। कलाकार अपने युग का वर्णन अपनी कला के माध्यम से करता है। इतना ही नहीं, तबले से साम्य रखता हुआ महाराष्ट्र का एक लोक ताल वाद्य है जिसे 'सम्बल' कहते हैं। इसका प्रयोग वहाँ के लोक-संगीत में सदियों से चला आ रहा है । 'दर्दुर' एक प्राचीन अवनद्ध वाद्य है। इसकी चर्चा भरत ने 'नाट्य शास्त्र में की है। इसके अतिरिक्त नक्कारा भी एक ऐसा वाद्य है जो तबले की जोड़ी से मिलता-जुलता है।

उत्तर भारत की गायन शैली में ख्याल गायन शैली का प्रवेश 14वीं सदी से प्रारम्भ हो गया था। यह युग तबले के लिए भी विशेष महत्व का है। कहते हैं, आवश्यकता आविष्कार की जननी होती है। ख्याल एवं ठुमरी जैसी शृंगारिक एवं मधुर गायन शैली के लिए पखावज वाद्य उपयुक्त न था। अतः किसी अन्य वाद्य की आवश्यकता अनुभव की जाने लगी और यही आवश्यकता तबले के जन्म और विकास की जननी बनी ।

तबला वाद्य की उत्पत्ति वर्तमान काल में उत्तर भारतीय संगीत में प्रयुक्त होने वाले वाद्यों में तबले का स्थान शीर्ष स्थान पर है तथापि तबला वाद्य की उत्पत्ति कब हुई, किसने की तथा कैसे हुई इस संदर्भ में विश्वसनीय जानकारी प्राप्त नहीं हो पाई है। जो जानकारी है उस संदर्भ में सभी संगीत शास्त्री एक मत नहीं हैं किन्तु अन्य जानकारी न होने से उसे ही मान्यता प्राप्त हो चुकी है। वैसे यह कहना है कि तबला वाद्य का जन्म भारत वर्ष में ही हुआ है कठिन है कारण यह कि इस प्रकार के कई वाद्यों का एवं शब्दों का वर्णन अन्य देशों के प्राचीन ग्रंथों में उपलब्ध है। प्राचीन पर्शियन, सुमेरियन तथा बेबिलोनियन वाङमय में ऐसे कई सांगितिक ताल वाद्यों का वर्णन प्राप्त हुआ है जिससे यह भ्रम होता है कि क्या तबला वाद्य का निर्माण अन्य देशों में तो नहीं हुआ।[7] जिन वाद्यों का उल्लेख उपरोक्त वाङ्मय से प्राप्त हुआ है उनकी संक्षिप्त जानकारी इस प्रकार है –

तबल-बलादि-खोखले लकड़ी पर चमड़ा मढ़ा । अर्द्ध गोलाकार नक्कारा समान वाद्य के साथ जोड़ी बनाकर बजाया जाता था । इन दोनों भागों को लकड़ी से बजाया जाता था तथा इसे गधे या घोड़े की पीठ पर दोनों भागों में लटकाकर बजाते थे ।

तबल टर्की-यह वाद्य आज के तबला जोड़ी के समान होता था। इसका एक भाग लकड़ी को एक तरफ से खोखला करके लंबे रूप में तथा दूसरा डग्गे के समान अर्ध गोलाकार लकड़ी

का खोखला करके बनता था। दोनों पर चमड़ी मढ़ी रहती थी। इस वाद्य का आकार भी तबले के अनुसार ही होता था।

तबल जंग यह दो अर्ध गोलाकार (1 छोटा, 1 बड़ा) नगाड़े समान होता था जिस पर चमड़ा मढ़ा रहता था। इसे डंडियों से बजाकर इसका उपयोग युद्ध के समय किया जाता था ।

तबला गामी-अंग दांये के अनुसार, ऊंची ध्वनी

तबल मिर्गी-अंग बांये के समान खर्ज की ध्वनी ।[8]
तबल गामी पर बारीक चमड़ा मढ़ा होकर उसे बारीक डंडी से तथा तबल मिर्गी पर मोटा चमड़ा मढ़ा होकर उसे मोटी डंडी से बजाया जाता था ।

तबल अल गाविग-यह वाद्य तबल बलादि, तबल-टर्की के अनुसार ही किन्तु उससे काफी बड़े आकार का होता था जिसे घोड़े की पीठ पर रखकर बजाते थे ।

उपरोक्त सभी वाद्यों में लकड़ी तथा धातु का प्रयोग होता था। इनके मुख पर चमड़ा मढ़ा रहता था | तबला अर्थ से जुड़े इन वाद्यों पर कहीं भी स्याही लगाये जाने का उल्लेख नहीं है।13 वीं सदी में सुल्तान धिया सुदीन-बल्लन के दरबारी कलावंत कब्बाली के साथ संगत करते समय तबला डग्गे के समान जोड़ी युक्त वाद्य का उपयोग करते थे किन्तु उन वाद्यों पर स्याही लगाये जाने का उल्लेख नहीं है। इस वाद्य के प्रयोग का उल्लेख इतिहासकार करम इमाम ने किया है।[9]

संदर्भ

1. तबले का उद्गम, विकास और वादन शैलियाँ, पृ0 28
2. तबले का उद्गम, विकास और वादन शैलियाँ, पृ0 54
3. ताल परिचय, भाग-1, पृ0 18
4. ताल परिचय, भाग-1, पृ0 19
5. पखावज और तबला के घराने एवं परम्पराएँ, पृ0 109-110
6. पखावज और तबला के घराने एवं परम्पराएँ, पृ0 109-110
7. तालवाद्य शास्त्र, पृ0 2-3
8. ताल वाद्य शास्त्र, पृ0 2-3
9. ताल वाद्य शास्त्र, पृ0 2-3

संदर्भ ग्रन्थ सूची

1. तबले का उद्गम, विकास और वादन शैलियाँ, योगमाया शुक्ल, हिन्दी माध्यम कार्यान्वय निदेशालय, दिल्ली विश्वविद्यालय, बैरक नं0 2 एवं 4, केवेलरी लाइन दिल्ली-11007 द्वारा प्रकाशित
2. ताल परिचय भाग -1, गिरीश चन्द्र श्रीवास्तव
3. पखावज और तबला के घराने एवं परम्परायें, डॉ0 आबान ई0 मिस्त्री, प्रकाशक-पं0 के0की0एस0 जिजिना, स्वरसाधना समिति, ज़र एनेक्स जम्बुलवाड़ी, मुम्बई-400002
4. ताल वाद्य शास्त्र – एक विवेचन, डॉ0 मनोहर भाल चन्द्रराव मराठे, प्रकाशक-शर्मा पुस्तक सदन, पाटनकर बाजार, लश्कर, ग्वालियर (म0प्र0)

सितार शिक्षण में सेनिया घराने का योगदान

सेजल सोनी - शोधार्थी
डॉ. गौरव शुक्ल - शोध निर्देशक
संगीत विभाग, जय नारायण व्यास
विश्व विद्यालय, जोधपुर, राजस्थान

संगीत में घराने का महत्वपूर्ण स्थान है घराना शब्द संस्कृत के 'गृह' शब्द से उद्धृत है, जहां गृह का अर्थ वंश या कुल से है। मनुष्य का कुल दो प्रकार से बनता है, पहला जो जन्म से और दूसरा जो शिक्षा पदति से चलता है। एक परिवार में जन्म लेने वाले सभी व्यक्तियों का एक वंश या कुल कहलाता है, उसी प्रकार एक गुरु से शिक्षा ग्रहण करने वाले सभी शिष्यों की एक परंपरा या एक कुल घराना कहलाता है। आम भाषा में कहें तो घराने का अर्थ घर, गृह, वंश, कुल आदि शब्द से लिया जाता है। इसी तरह एक परंपरा, एक सिद्धांत पर आधारित संगीत की साधना करने वाले गुरु-शिष्य की शैली को संगीत घरानों के रूप में पहचान दी जाती है। घराना संगीत की तीनों विधाओं गायन, वादन तथा नृत्य में पाया जाता है, जहां गायन के अंतर्गत आने वाली विभिन्न शैलियों जैसे ध्रुपद, ख्याल, ठुमरी आदि, नृत्य की शैलियों जैसे कत्थक, भरतनाट्यम तथा वाद्यो के विभिन्न प्रकार जैसे सितार, सरोद आदि के विभिन्न घराने प्राप्त होते हैं।

वाद्य संगीत में वादक की विभिन्न शैलियों को 'बाज' कहा जाता है तथा इसमें परिवर्तन होने पर अलग-अलग प्रकार के 'बाजो' का निर्माण होता है। सितार के क्षेत्र में भी इसी प्रकार के पीढ़ी दर पीढ़ी वादन शैली में किए गए सूक्ष्म तथा मौलिक परिवर्तनों से विभिन्न प्रकार के बाजो का अथवा घरानों का विकास हुआ। इसमें सेनिया घराना, रामपुर घराना, बनारस घराना, लखनऊ घराना, इटावा घराना आदि उल्लेखनिय है। कोई भी बाज हो चाहे प्रचलित या प्राचीन वह वाद्य संगीत की एक शैली ही माना जाएगा। किसी भी बाज को मान्यता काफी समय बाद ही मिलती है और यह घराने की शिष्य परंपरा ही उसका प्रचार करती है। अगर वह आम श्रोता का मनोरंजन करने की सामान्य क्रिया में भटक न जाए, जैसे कुछ वादक सितार पर ग़ज़ल गायकी सुनाते हैं और प्रकृति के जीवो की विभिन्न ध्वनियों तथा लयों को सुनाकर भीड़ की प्रशंसा पाने का प्रयास करते हैं और सफल भी होते हैं, कुछ लोग विशेष तार लगाकर ध्वनि की तारता को बढ़ाते हैं, कुछ लोग विभिन्न तारों पर भी गत आदि बजाकर चमत्कार पैदा करते हैं। यह सब घराने के अंतर्गत अर्थात शैली (बाज) के अंतर्गत नहीं आते। जिससे शैली या बाज का निर्माण हो, जिसे शिष्य- परंपरा श्रम से ग्रहण कर सके और विकसित कर सके, वही शैली है, बाज है,और वही है घराने के निर्माण की परंपरा।

भारतीय वाद्य संगीत की परंपरा में मूल रूप से सितार वादन का एक ही घराना माना जाता है जो 'सेनिया' नाम से प्रचलित है। सेनी घराने का अध्ययन वास्तव में सितार के वादन एवं उसकी शैली का व्यापक अध्ययन है। सेनियों ने सितार वादन का जो स्वरूप निर्धारित किया उसका प्रभाव आज के भी सितार वादन में स्पष्ट देखा जा सकता है। इतिहासकारों एवं प्रसिद्ध

वादको का कथन भी है कि सेनिया घराना ही सितार वादन का एकमात्र घराना है तथा अन्य घराने और उनके द्वारा विकसित शैलियां सेनिया बाज के ही अवांतर विकास है। जिस प्रकार गायन के ख्याल शैली में ग्वालियर घराना अपने मूल स्वरूप में पटियाला घराने से अलग पहचान लिया जाना मुश्किल नहीं होता, इसी तरह वाद्य संगीत में सितार वाद्य के लखनऊ घराने की पहचान इटावा घराने से अलग आसानी से कि जा सकता है। मगर जरा पीछे की तरफ लौटे तो सितार के सभी घरानों की गंगोत्री सेनिया घराने के रूप में सामने आती है। इस गंगोत्री की धाराओं में भिन्न भिन्न स्वरों के मिश्रण एवं नियमों व सिद्धांतों में कुछ परिवर्तन कर नए-नए घराने अस्तित्व में आए।

माना जाता है कि सितार वाद्य का मूल घराना सेनिया घराना है। जिसमें परिवर्तन व परिवर्धन करके अन्य घरानों ने अपनी नींव स्थापित की है। सेनिया घराने के विषय में कहा जाता है कि तानसेन परंपरा से संबंधित लोग 'सेनिया' कहलाते हैं एवं तानसेन को ही सेनिया घराने का आदि पुरुष माना जाता है। इनकी ही परंपरा में मसीतखानी शैली के आविष्कारक व सितार वादक मसीत खान हुए थे। तानसेन की वंश परंपरा और शिष्य परंपरा इतनी विशाल व समृद्धशाली है कि बहुत से गायन और वादन के घरानों का संबंध अपने आप ही इनसे जुड़ जाता है। तानसेन के वंशज कहे जाने वाले सेनिया घराने के द्वारा सितार को अपनाने के साथ ही सितार के नए युग का प्रारंभ हुआ। सेनिया के हाथों सितार के एक विशिष्ट वादन- व्यक्तित्व का विकास हुआ, इस युग में सितार वादन में असम्बंध वादन एवं असंबद्ध प्रयोगों की स्थिति को छोड़कर निश्चित रूप से गंभीर कला के अनुरूप अपनी वादन शैली को विकसित किया। इसके पहले के सितार का इतिहास, सितार वादन का तो इतिहास है किंतु उसे सितार वादन शैली का इतिहास नहीं कहा जा सकता। सितार को वाद्यानुशासन सबसे पहले सेनियों के ही हाथों मिला जो सेनी घराने के नाम से प्रसिद्ध है। इस युग में सितार वादको के नाम के विषय में कहा गया है।

संगीत सुदर्शन' में तानसेन और उनके जेष्ठ पुत्र तानतरंग खान की वंशावली सितार वादक अमृत सेन तक इस प्रकार बताई है- [1]तानसेन तानतरंग खान, सूरत सेन, सुफल सेन, झण्डे सेन, सुभाग सेन, बाल सेन, रुप सेन, लाल सेन, फजल सेन, मुराद सेन, सुख सेन, रहीम सेन तथा अमृत सेन आदि। इन कलाकारों ने इस परंपरा को आगे बढ़ाते हुए इस शैली में आलाप, गतकारी में ध्रुपद व रूद्रवीणा अंग की तकनीक का पालन किया। [2] प्रारंभिक रूप में मसीतखानी गत की शुरुआत ध्रुपद का आधार लेकर वादन के रूप में प्रचलित हुई। जो दस मात्रा (झपताल) में निबंध होती थी। इसी का आधार प्राप्त कर आधुनिक रागदारी संगीत में प्रयोग की जाने वाली सोलह मात्रा (तीनताल) में निबद्ध मसीतखानी गत का आविष्कार हुआ। इस शैली का अनुकरण कर फिरोजखानी गतो का विकास किया गया, जो कि मसीतखानी गत से थोड़ी अधिक लय में बजाई जाती थी और कालांतर में इस गत की लय और बढ़ाकर रजाखानी गत का आविष्कार किया गया, जिसमें इन गतो की अपेक्षा लय अधिक होती थी तथा साथ ही साथ में मिजराब के बोलो का भी अधिक प्रयोग किया जाता था।

विद्वानों का मत है कि सितार में आलाप तथा गत विस्तार के लिए ध्रुपद की चार वाणीयों में से गौहार वाणी, नाहौर वाणी तथा डागुर वाणी का भी बहुत प्रभाव पड़ा। सितार वादन में जोड़ का भाग खण्डार वाणी को दर्शाता है। तत्कालीन वादक जोड़ वादन में छंदबद्ध रूप का वादन किया करते तथा लड़ी अंग व तारपरन की सहायता से स्वर विस्तार करते थे। इस बाज में सीधा- सरल, मध्य लय तथा तीन ताल में निबद्ध सरल राग विस्तार व अंत में जोड़ के काम से युक्त प्रदर्शन करते। इसमें अधिक क्लिष्ट तानों का प्रयोग नहीं किया गया तथा इसमें बोल-बाट का काम अधिक दिखाया गया। सेनिया घराने में बारह प्रकार की वादन क्रियाओं का प्रयोग अपनी वादन शैली में किया तथा यही क्रियाएं कालांतर में सितार वादन का अभिन्न अंग बन गई। तंत्र शैली के वादन के लिए उपयुक्त गतों का निर्माण सेनी घराने के वादको ने ही किया। यह एक ऐतिहासिक सत्य है कि गायन से पृथक सितार वादन में प्रयुक्त होने वाली गतों का प्रयोग केवल तंत्र की दृष्टि से सेनी घराने के उस्तादों के श्रम का ही फल है।

1.पं. सुदर्शनाचार्य, संगीत सुदर्शन, पृष्ठ संख्या 59,60
2.शाह, डॉ. राजेश, सितार विज्ञान शास्त्र एवं प्रयोग, पृष्ठ संख्या 71

तंत्री वाद्य में परंपरागत घरानों का विकास उन्नीसवीं सदी के पूर्वाद्ध में ही प्रारंभ हुआ। आज गायन में अनेक घराने हैं, परंतु सितार में घरानों की संख्या सीमित है। सितार की वादन शैली या बाज आज भी दो ही है यथा मसीतखानी और रजाखानी। इन दोनों शैलियों को आज के सभी सितार वादक बजाते हैं। वर्तमान परिपेक्ष्य में घरानों की भूमिका थोड़ी कम हो गई है। आधुनिक युग का सितार वादन समृद्ध और वैविध्यपूर्ण है। अनेक प्रसिद्ध सितार वादकों ने अपने वादन की स्वतंत्र शैलियों का विकास किया, जिसे आज के मानव की भावनाओं को सार्थक अभिव्यक्ति मिली है। आज के यांत्रिक युग में जब मानव बहुत व्यस्त हो गया, तब उसे कुछ ही समय में सितार की विविध वादन शैलियों का और उसकी प्रतिविधियों का सुख मिल जाए इसका वर्तमान सितार वादकों ने अपने वादन के विकास में ध्यान रखा। जिसका यह परिणाम है कि घंटे- आधे घंटे में ही सितार की विभिन्न चालो का वादक अनुशासित ढंग से प्रदर्शन कर सकता है। सितार असाधारण संभावनाओं का वाद्य है, अतः वर्तमान समय में यह कह सकना अत्यंत कठिन और दुरूह है कि सितार की वास्तविक वादन शैली अमुक है अथवा अमुक वादक उसका सही प्रदर्शन करता है।

आज के अनेक सितार वादकों के पूर्वज या तो गायक थे या फिर वीणा वादक थे। उनमें से कुछ सारंगी, रबाब या सरोद वादक भी थे। अतः सितारवादन घरानेदारी के क्रम में तो आता ही नहीं है। उदाहरण के लिए पंडित रविशंकर के वादन को लिया जा सकता है ना रविशंकर घरानेदारी सितारिये थे और ना उनके गुरु उस्ताद अलाउद्दीन खान ही घरानेदारी थे। दोनों ही व्यक्तियों ने अपने श्रम से गायन तथा अनेक वाद्य सीखे और सितार व सरोद को अपना प्रमुख वाद्य बना लिया। उस्ताद अलाउद्दीन खान मैहर से थे अर्थात उनसे शिक्षा प्राप्त किए शिष्य मैहर घराने के अंतर्गत आए। इनकी वादन शैली का अध्ययन घरानेदारी के क्रम में कैसे संभव हो सकता है, इस प्रकार के घरानेदारी के क्रम में सितार की वादन शैलियों के अध्ययन को एक निष्कर्ष देना वादन शैलियों और उनके वादको के प्रति अन्याय होगा।

आज हम विभिन्न शैलियों को एक ही स्थान पर आसानी से सुन व देख सकते हैं, परंतु कुछ सौ वर्ष पूर्व यह सुविधाएं उपलब्ध नहीं थी, जिसके कारण एक घराने का व्यक्ति दूसरे घराने के संपर्क में कम आ पाता था। जिससे वह अपने घराने की विशिष्टता को कायम रख पाता था। परंतु आज संचार सुविधाओं के कारण हम सभी घरानों की विशेष्टताओं को आत्मसात करने का प्रयास करते हैं जिसमें घरानेदारी की प्रथा थोड़ी कमजोर पड़ती जा रही है। आज एक अच्छा वादक उन सभी शैलियों का गुण अपने वादन में भरने का प्रयास करता है जिससे श्रोता आनंदित हो और उसके वादन की प्रशंसा करें और इस दृष्टि से घराने की परंपरा टूटती जा रही है परंतु किसी ना किसी रूप से आज भी घराना परम्परा विद्यमान है।

सन्दर्भ ग्रन्थ सूची-

1. शाह, डॉ. राजेश, सितार विज्ञान शास्त्र एवं प्रयोग, प्रकाशक- कला प्रकाशन बी 33/33 ए-1, न्यू साकेत कॉलोनी, बी. एच. यू., वाराणसी- 5, प्रथम संस्करण 2013
2. मिश्रा,डॉ. लालमणि, भारतीय संगीत वाद्य, प्रकाशक- भारतीय ज्ञानपीठ 18, इंस्टीट्यूशनल एरिया, लोदी रोड नई दिल्ली, चौथा संस्करण 2011
3. पं. सुदर्शनाचार्य, संगीत सुदर्शन, प्रकाशक इंडियन प्रेस, लिमिटेड, प्रयाग, द्वितीय संस्करण 1926
4. भटनागर, रजनी, सितार वादन की शैलियां, प्रकाशक कनिष्क पब्लिशर्स डिस्ट्रीब्यूटर्स,4697/5-21 ए, अंसारी रोड दरियागंज, नई दिल्ली-110 002, द्वितीय संस्करण 2014

किराना घरानेके दो महिला कलाकारों का योगदान : हीराबाई बडोदेकर और रोशन आरा बेगम

शाश्वथी सुधाकर चव्हाण - संशोधन अभ्यासक
डॉ. शीतल मोरे - मार्गदर्शक
पदव्युत्तर संगीत विभाग पुणे,
श्री ना. दा. ठाकरसी महिला विद्यापीठ, मुंबई

प्रस्तावना: हमारा हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीत यह राग संकल्पना पर आधारित है। वर्तमान मे राग प्रस्तुतीकरण का सर्वाधिक लोकप्रिय गीत प्रकार ख्याल है। ख्याल गायकी के प्रस्तुतीकरण में विविध प्रकार की शैलिया प्रचलित है। यह शैलिया ही वास्तव मे घराने कहलाती है। वर्तमान मे इसमे प्रमुख चार घराने है ग्वालियर, आगरा, जयपूर, किराना। इन घरानों को समृध्द करने में स्त्री कलाकारों का महत्वपूर्ण योगदान रहा है.प्रस्तुत शोध निबंध किराना घराने की प्रतिभावान गाईका हिराबाई बडोदेकर तथा रोशनआरा बेगम जी के सांगितिक योगदान पर पूर्ण रूप आधारित है।

संशोधन का ऊदेश्य

इस घराने की इन दो महत्वपूर्ण महिला कलाकारों के योगदान को अधोरेखित करना ,तथा ऊनके गायकी की विशेषतायें सुधीजनो तक पहूचाना।

शोध पध्दती

प्रस्तुत शोध निबंध संशोधन के प्राथमिक तथा द्वितीयक स्रोतों के आधार पर किया गया है । जैसे-पुस्तकें,ध्वनी मुद्रण तथा भेटवार्ता पर तैयार किया गया है ।

संशोधन के प्रमुख घटक

प्रत्येक घराने की गायकी समृध्द करने मे पुरूष कलाकारों के साथ ही महिला कलाकारोंका भी अहम योगदान रहा है।जैसे ग्वालियर घराने मे मालिनी राजूरकर,वीणा सहस्त्रबुध्दे,जयपूर घराने मे केसरबाई केरकर,मोगुबाई कुर्डीकर,किशोरी आमोणकर,अश्विनी भिडे देशपांडे,श्रुती सलोडीकर आग्रा घराने मे ललित राव,शुभदा पराडकर,शुभ्रा गुहा,तथा किराने घराने मे बनुबाई लाटकर,हिराबाई बडोदकर,रोशनआरा बेगम,गंगुबाई हनगल,सरस्वतीबाई राणे,प्रभा अत्रे,माणिक वर्मा इन सभी महिला कलाकारों का अपने घराने को विस्तारित करने मे महत्वपूर्ण योगदान है।प्रस्तुत शोध निबंध मे किराना घरनेकी हिराबाई बडोदकर तथा रोशनआरा बेगम के जी योगदान का अभ्यास किया गया है।

घराना

घराना शब्द का अर्थ एक विशेष परिवार से संबंधित लोगों का समूह है। संक्षेप में, वंशावली या गोत्र। संगीत में घराना की अवधारणा समान है।घराना कलाकारों का एक समूह है जो संगीत की एक विशेष शैली का प्रदर्शन करता है। फर्क सिर्फ इतना है कि इस समूह में न केवल घराने के संस्थापक और संस्थापक के परिवार के कलाकार शामिल हैं, बल्कि उनके

साथ शिष्यों का वर्ग भी शामिल है। ऐसा इसलिए है क्योंकि संगीत का ज्ञान गुरुशिष्य परंपरा में दिया गया है। इस संबध मे ना. र. मारूलकर जी का कथन महत्वपूर्ण है वे लिखते है "एखाद्या युगपुरुषाच्या असामान्य कामगिरीने सुरु झालेली थोर आचार विचार परंपरा म्हणजे घराणे होय। (१)

ख्याल गायकी के घराने डॉ.प्रभा अत्रे जी के अनुसार "ख्याल गायकीच्या दृष्टीने 'घराणंया शब्दाचा अर्थ विशिष्ट परंपरा किंवा शैली अनुसरणाऱ्या कलाकारांचा समूह असा होतो."(२) हर घराने की अपनी पहचान होती है और जो आवाज लगाने की शैली,रागोका चयन,विस्तार एवं राग प्रस्तुती करते समय ली हुई लय, तालों का चयन इन सबसे होती हैं. ख्याल गायकी मैं ग्वालेर,आग्रा,जयपूर किराणा यह प्रमुख चार घराने हैं।चुकी प्रस्तुत शोध निबंध यह किराना घराने से संबधित है अतः हम संक्षिप्त मे ऊस संबध मे भी जानकारी ले लेते है।

किराना घराने की पृष्टभूमी

प्रत्येक घराने के संस्थापको ने अपने गाव या शहर का नाम ही अपने घराने को दिया अतः यह कला ऊस नाम से ही पहचानी गई।- जैसे ग्वालियर,आग्रा,जयपूर, किराणा इत्यादि। विश्रब्ध शारदा इस किताब मे खा साहेब अब्दुल करीम खा साहेब केतकर जी को एक खत मे लिखते हैं "ज्याला आपण कुरुक्षेत्र म्हणतो त्या शहराचे नाव किराणा असे आहे. म्हणजे ते कर्णविर या राजाचे होते.हुसेनपूर व किराणा या मध्ये २० मैलाचे अंतर आहे. किराणा येथील मी राहणार आहे.व खांसाहेब बंदे अली खान हे बिनकार होऊन गेले तेही किराणा येथील राहणारे होते."(3)

"The Origins of the Kirana gharana Go back a long way and include the contribution of luminaries like Bande Ali Khan the legendary master of the been" (4)उपरोक्त सन्दर्भ से यहाँ समझ आता हैं की इस घराने मैं तंतु वादक भी हुए हैं।बंदे अली खान साहब की तरह और बहूत से तंतु वाद्य वादक किराना घराने मैं हुए हैं।जैसे की नामचीन सारंगी वादक उस्ताद शकूर अली खान।लेकिन किराना घराने की गायकी उ. अब्दुल करीम खान और उनके भांजे उ.अब्दुल वाहिद खान इन दो प्रतिभावान कलाकारों के कलाकृती से जनि गई।इनसे पहले भी इस घराने के बीज अस्तित्व मैं होंगे लेकिन इन दो प्रतिभावान कलाकारों ने इस गायकी को परिपक्वता से आकृतिबद्ध किया. और इन्ही दो प्रतिभावंतों की गायकी इस घराने के दो मुख्या प्रवाह बने।

किराने घराने कुछ की विशेषताए

स्वर प्रधान गायकी

किराना घराने की गायकी स्वरप्रधान है। क्योंकि किराना गायकी में भावावेश पर अधिक बल दिया जाता है और यह भाव स्वरों के आधार पर ही प्राप्त किया जा सकता है।

अतिविलंबित लय

किराना घराने में लय अतिविलंबित स्वरुप होती है लेकिन इसका अर्थ यह नहीं है कि किराना गायकी में लय का कोई महत्व ही नहीं है। "आलापीतील स्वरवाक्यांना स्वतः ची अशी एक

आकृती आणि गती असते ताल आणि लय यांना सतत प्राधान्य दिल्यानं स्वरवाक्यांना स्वतंत्र मिळत नाही.त्यामुळे किराणा गायकीत ताल हा स्वराकृतींना आधार देत देत अधून मधून आणि समेवर त्यांना भेटत राहतो." (2) कुल मिलाकर अति विलंबित लय गायक को चिंतन करने के लिए आवश्यक पृष्ठभूमि बनती हैं।इसीलिए किराना घराने मैं अतिविलम्बित लय का प्रयोग किया जाता हैं ।

आलाप मे बढत

बढत का सरल मतलब हर राग के स्वरों का बढते क्रम से प्रस्तुतीकरण।परंतु किराना घराने के गायक इस प्रक्रिया को यही तक सिमीत नही रखते।अपितु राग के नियमो का ध्यान रख कर प्रत्येक स्वर पर न्यास करते हुए संथ लय मे राग विस्तार का प्रयास करते है।इस घराने मे बंदिश के कुछ शब्दों का प्रयोग कर संथ लय मे आलापी की जाती है।

रागो का चयन

रागों का चयन करते समय प्रायः संपूर्ण जाती के तथा जिसमे अधिक से अधिक स्वर आते हो तथा जिसका स्वरूप अधिक वक्र नही होता ऐसे ही रागो का चयन किया जाता है।क्योकि ये राग बढत के लिये मदतगार होते है । किराना घरानें की दो प्रमुख महिला कलाकार श्रीमती हिराबाई बडोदेकर तथा रोशनआरा बेगम का जी का योगदान

हिराबाई बडोदेकर

हिराबाई की संगीत जगत मे अपनी अलग ही पहचान है।एवं इस घराने की गाईकी को ब्रहत करने में उनका बहुमुल्य योगदान भी है।उनका जन्म 29 मई 1905 मे महाराष्ट के मिरज गाव मे हुआ।वह किराने घराने के संस्थापक अब्दुल करीम खां एवं ताराबाई की कन्या थी।ताराबाई ने अपने पती से ही किराने घराने की शिक्षा प्राप्त की थी।

हिराबाई की प्रारंभिक शिक्षा अपनी माता ताराबाई से ही प्राप्त की।पश्यात उन्होंने अपने भाई सुरेशबाबू माने जी से भी शिक्षा प्राप्त की। पश्यात उनकी विधिवत तालीम 1918 से अब्दुल वहीद खानसाहब के यहा शुरू हुई । आपने आप के आयू के 17 वे साल मे ही अखील भारतीय गंधर्व मंडल मे अपना प्रथम कार्यक्रम प्रस्तुत किया।उन्होंने शास्त्रीय संगीत के साथ ही नाटय संगीत के गायकी मे भी अपनी पहचान बनाई।उन्होंने स्वयं की नाटक कंपनी भी स्थापित की तथा ऊस समय सिनेमामे अभिनय भी किया।इसके साथ ही उन्होंने ठुमरी गायन मे भी महारत हासिल की।जिस समय महिला कलाकार मुश्कील बाहर निकलती थी।

उस समय उन्होंने विदेश प्रवास भी किया। तिकिट लगाकर कार्यक्रम भी किये।इतना ही नही 15 अगस्त 1947 को आकाशवाणी से राष्ट्रगीत गाने का सन्मान भी आपको प्राप्त हुआ।1970 मे आप पद्मभूषण से भी सन्मानित की गई।आप आपके समय की रंगमंच प्रस्तुतीकरण की

अगुवा भी कहलाई।यह संपूर्ण संगीत जगत के लिए हीराबाई का एक बहुत ही महत्वपूर्ण कार्य है ।

हीराबाई जी के गायकी की कुछ विशेषतायें

वास्तव मे हीराबाई जी की आवाज बहुत ही मधुर थी।उनकी अलापी की बढ़त में ठहराव था।आलापी करते समय किराना गायकी के बोल आलाप का तंत्र वह इस्तेमाल करती थी लेकिन उसमे भी शब्दों में आकार पकड़कर वह राग का विस्तार करती थी।आलापी करते समय वह वाहिद खान साहब के प्रवाह के अनुसार मिरखंड युक्त आलपी करती थी जिसमे उनका मींडकाम बहुतही उत्कृष्ट हैं।उनकी गायकी में लयकारी का प्रमाण कम था लेकिन उनकी तान पर विशेष पकड़ थी उनकी तान बहुतही सुरीली दानेदार और साफ़ थी गमक की तान के साथ ही वह द्दत लय की ताने भी बहुत सहजता से गाति थी। उनके गाने में कही भी आक्रमकता नहीं थी।राग की शांत स्वरुप से की गई प्रस्तुति ही उनके गाने की महत्वपूर्ण विशेषता थी।उनकी आवाज लगभग अब्दुल करीम खां साहब जैसी थी तथा बढत की शैली अब्दुल वहीद खां जैसी थी।अतः दोनो का भावात्मक और बौद्धिक मिश्रण उनकी गायकी मे था।जिसमे किराना घराने के दो मुख्य प्रवाहों का संगम समाहिक हैं।

रोशनआरा बेगम

रोशनआरा बेगम जी किराने घराने की गायकी की एक अहम पहचान है।उनका जन्म 1910 मे कलकत्ता मे हुआ था।उनकी माता का नाम चंदा बेगम तथा पिता का नाम अब्दुल हलीम खां था।रोशनआरा बेगम की प्रारंभिक शिक्षा अपने ऊम्र के 9 साल से ही शुरू हो गयी।कलकत्ते में रहने वाले लड्डाण खां (सारंगी वादक) आपके पहले गुरू रहे।किराने घराने की विधीवत तालीम आपने अब्दुल करीम खां साहबसे ही प्राप्त की।उन्होंने ऊस समय अनेक चलचित्रों मे काम किया।बाद मे उनके गुरू के कहने से बंद भी किया.खयाल गायकी के साथ ही आपने ठुमरी,गजल,हिंदी सुगम संगीत मे भी महारत हासिल की।आपने जुगनु, किस्मत जैसे प्रसिध्द सिनेमांओ के लिये पार्श्वगायन भी किया.पश्यात बँटवारा के बाद वह पाकिस्तान चली गयी उपरोक्त सारी जानकारी You tube पर उपलब्ध उनके एक इंटरव्यू से ली गई हैं।

रोशन आरा बेगम जी के गायकी की कुछ विशेषतायें

रोशन आरा बेगम जी की आवाज उस समय की अन्य किराना घराने की गईकाओंसे थोड़ीसी चौड़ी थी परंतु पूर्ण रूप से पुरूष कंठ नही थी।मतलब मंद्र और मध्य सप्तक में उनकी आवाज थोडीसी चौड़ी और तार सप्तक में पतली ऐसा अनोखा ही मिश्रण था उनकी आवाज का।कुल मिलके उनकी आवाज को एक खास धार थी।रोशन आरा बेगम जी की जोशपूर्ण मर्दाना गायकी थी।उस समय की किराना के अन्य गायकों के तुलना में उनकी गायकी की अंतर्भूत लय थोडीसी ज्यादा थी।उनके गायकी में वाहिद ख़ासाहब के प्रवाह के अनुसार

मीरखंड युक्त बढ़त का तंत्र था।परंतु उसमे मींड का उपयोग काम और खटका मुरकी का प्रमाण ज्यादा था बढ़त करते समय छोटे छोटे स्वर वाक्य मीरखंड के स्वरुप मैं गाना, किराना गायकी की बोल आलपी की विशेषता से आलाप गाना,गमक तथा अतिद्रुत लय की कठिन ताने साफ़ ,दानेदार ढंग से गाना,तान गेट समय बंदिश के शब्दों का प्रयोग करना यह सारी रोशन आरा बेगम जी के गायकी की विशेषताए थी।उनकी गायकी थोडीसी आक्रमक मर्दाना स्वरुप की थी फिर भी किराना घराने के गायकी की मधुरता से स्वरलगाव करने की विशेषता उनकी गायकी में स्पष्ट रूप से दिखाई देती हैं।रोशन आरा बेगम का यह अनूठा गायन किराना घराने को एक अनोखे मोड़ से समृद्ध करता है।

निष्कर्ष

हीराबाई जी ने किराना घराने के दो मुख्य प्रवाहोंका बहुत अच्छी तरह से संगम साधा ऐसे करने वाली वह प्रथम गाइका थी दूसरी ओर रोशन आरा बेगम जी ने अपनी खास आवाज से किराना घराने के नियमोंके साथ बहुत अच्छी तरह से संगम साधा इन दोनों गायकाओं के योगदान का किराना घराने के भावविश्व पर स्वतंत्र तथा मुलभुत रूप से परिणाम हुआ।

ग्रंथ सूची

१. ना.र .मारुलकर,संगीतातील घराणी,प्रकाशिका शांताबाई मारुलकर ,पुणे १९६२
२. अत्रे डॉ.प्रभा,सुस्वरली,तिसरी आवृत्ती,२०११,बुकमार्क पुब्लिकेशन,पुणे
३. विश्रब्ध शारदा
४. Sheila Dhar,The Kirana legacy 70 years of Niyaz Ahmed Khan,published by International foundation of Fine Arts, Feb 2000
५. देशपांडे वामन हरी ,घरंदाज गायकी ,दुसरी आवृत्ती,१९८५,मौज प्रकाशन,मुंबई
६. संपादक : हळदणकर श्रीकृष्ण , घराण्यांची वाटचाल ,प्रकाशक रागश्री संगीत प्रतिष्ठान, मुंबई.
७. सरवाडीकर डॉ.अतिंद्र ,किराणा घराणे परंपरा आणि प्रवाह,२०१७,संस्कार प्रकाशन ,मुंबई

अवनद्ध वाद्यों का प्राचीन रूप एवं महत्व

श्रेयाराज - शोधार्थी
डा0 ज्योति मिश्रा - शोध निर्देशिका
संगीत (तबला), संगीत एवं प्रदर्शन कला विभाग,
इलाहाबाद विश्वविद्यालय, प्रयागराज

संगीत मे वाद्यों को विशेष स्थान है। वाद्यों के आभाव में गायन, वादन तथा नृत्य में सौन्दर्य संभव नहीं है। आदिकाल से लेकर आज तक विभिन्न प्रकार के वाद्यों का निर्माण होता रहा है। भारतीय संगीत में अवनद्ध वाद्यों का विशेष महत्व है। प्रारम्भ से ही मनुष्य किसी न किसी रूप में वाद्यों का प्रयोग करते आ रहे है। आदि मानव अपने मनोरंजन हेतु वाद्यों का प्रयोग करते थे। प्रारम्भ में वाद्यों की उत्पत्ति नैसर्गिक ध्वनि के अनुकरण एवं अन्य चेष्टाओं के परिणाम स्वरूप हुई। मनुष्य से अपने शरीर के विभिन्न अंगो की सहायता से ध्वनि उत्पन्न करने की विधिया सीखी होगी। प्रारम्भिक अवस्था में आदिमानव अपने शरीर पर आधात कर ध्वनि उत्पन्न करता था इसका निष्कर्ष यह हुआ कि विश्व के मानव जाति का प्रथम अवनद्ध वाद्य ताली को माना गया है।

अवनद्ध वाद्य का अर्थ - जो वाद्य अन्दर से खोखले हो एवं चमडे से मढे होते है और जिन्हे हाथ से अथवा अन्य वस्तु के प्रहार द्वारा बजाया जाता है अवनद्ध वाद्य कहलाते है। जैसे तबला, पखावज, पणव आदि।

अवनद्ध शब्द संस्कृत भाषा का शब्द है। यह नद् धातु में क्क प्रत्यय लगाकर बना है। 'नद्' धातु का अर्थ है - चारों तरफ से कसा हुआ। इसी नद्ध शब्द के साथ अब उपसर्ग के योग से अवनद्ध शब्द बना है। आचार्य शाद्धदेव ने 'संगीत रत्नाकर' में अवनद्ध वाद्यों का लक्षण बताते हुये लिखा है कि 'चर्मावनद्धवदनवनंद्ध तु वाद्यत्' अर्थात् चमड़े से आच्छादित वाद्य को अवनद्ध वाद्य कहते है।[1]

खाल से मढ़े हुए अवनद्ध वाद्यों की उत्पत्ति निश्चित रूप से कब हुई यह कह पाना कठिन है। सम्भवतः इसके निर्माण की योजना मानव ने प्रकृति से प्रेरणा लेकर की होगी। मनुष्य अपने चारो ओर के प्राकृतिक वातावरण मे समाविष्ट विभिन्न प्रकार की ध्वनियों को सुनता है, इन्ही ध्वनि को सुनकर मनुष्य ने वाद्यों को बनाने का कार्य किया होगा। ऐसा माना जाता है कि आदिम युग मे मनुष्य द्वारा किसी पशु की रोम-रहित खाल को किसी खोखली वस्तु के मुख पर ढकने अथवा बाॅध देने तथा उस पर प्रहार करने से प्रारम्भिक अवनद्ध वाद्य की उत्पत्ति हुई होगी।

अवनद्ध वाद्यों का इतिहास बहुत पुराना है। प्रागैतिहासिक काल से लेकर आज तक मानव जिन-जिन परिवर्तनों से गुजरा है। उसके पीछे एक कथा छिपी हुई है। अवनद्ध वाद्यों के विषय में भी ऐसी बहुत सी कथा सुनने को मिलती है। अवनद्ध वाद्यों के विषय में ऐसा कहा जाता है कि जमीन के खाली गडढे को प्रारम्भ पत्तों एवं छालों से ढक कर उसमें डण्डो से आघात करके ध्वनि उत्पन्न की जाती थी। एक अन्य कथा के अनुसार अवनद्ध वाद्यों की उत्पत्ति हिन्दू

देवता गणपति के अनुसार भी मानी जाती है कहा जाता है कि गणेश जी ने पृथ्वी मे गड़ढा खोदकर उस पर राक्षस की खाल मढ़कर सर्वप्रथम वादन किया जिससे अवनद्ध वाद्यों का प्रचलन हुआ। एक अन्य किवदन्ती के आधार पर अवनद्ध वाद्य के आदि आविष्कर्ता ब्रह्मा जी माने जाते है। त्रिपुरासुर का वध करने हेतु शिवजी ने जो ताण्डव नृत्य किया था उसमे प्रयोग करने के निमित ब्रह्मा जी ने अवनद्ध वाद्यो का निर्माण किया। धीरे-धीरे मनुष्यों ने अपनी बुद्धि एवं अनुभवों के विकास के द्वारा इसमें बहुत से परिवर्तन किये, इसके परिणामस्वरूप छालों एवं तख्ते का स्थान पर पशु चर्म का प्रयोग होेने लगा। आगे चलकर मिठ्ठी के पात्र के मुख पर चमड़ा मढकर वाद्य के रूप में प्रयोग किया जाने लगा। इस प्रकार विभिन्न प्राकृतिक वस्तुओं का प्रयोग करके अवनद्ध वाद्यों का निर्माण होता गया।

श्रीधर परांजपे का कहना है "चर्म वाद्य बनाने की कल्पना व्यक्ति को प्राकृति के सम्पर्क से स्फुटित हुई मृत शिकार का चर्म विभिन्न उपकरण बनाने के लिए भी उपयोग किया जाने लगा। चर्म को किसी खोखली चीज पर तानकर उस पर आघात करने से गंभीर ध्वनि निकलती है, इसका अनुभव उन्होने किया। इसी से भूमि दुंदुभि जैसे वाद्यों की कल्पना मनुष्य के मन में आई जिनकी चर्चा वैदिक काल मे प्राप्त होती है।[2]

प्रारम्भिक समय में गायन, वादन एवं नृत्य समूह में होता था। उसी के साथ भूमि दुंदुभि का वादन किया जाता था। प्राचीन काल में मनुष्यो के द्वारा किया गया नृत्य भाव की अपेक्षा लय प्रधान हुआ करता था जैसा आज के लोक नृत्य के साथ ताल देने के लिए और काल मापन के लिए ही चर्मानद्ध वाद्यों का सर्वप्रथम निर्माण हुआ।

आदिम सभ्यता के समय मानव के द्वारा प्रयुक्त वाद्य अविकसित अवस्था में थे। मनुष्य ने वाद्यों को बनाया तथा बजाना भी सीखा लेकिन उन्होने उसकी सौन्दयर्ता के प्रति कुछ नही किया। वाद्य अपने गुणों सहित थे, किन्तु आकर्षक नहीं थें। वाद्यों मे सौन्दर्य परिलक्षित नहीं होता था। वाद्यों से जो ध्वनियाॅ निकलती थी वो कोमल, जोरदार और तीखी थी। प्राचीन काल मे वाद्यों की ध्वनि तो अच्छी थी किन्तु वाद्यों के बाहरी रूप गोलाकार व नुकीले होते थें। मानव की कल्पना अनुभव व सृजनात्मकता वाद्यों की बनावट, उपयोग तथा वादन शैली से जुड़ती गई जैसे-जैसे मनुष्य का अनुभव बढ़ते गये, वाद्यों को बनाने के ढंग मे भी परिवर्तन होने लगा तथा आगे चलकर वाद्यों का परिष्कृत रूप परिलक्षित होता गया। युग परिवर्तन तथा परिस्थितियों के साथ-साथ वाद्यों के स्वरूप एवं नाम में भी परिवर्तन हुआ। दुंदुभि, भूमि दुंदुभि, भेरी, ढोल आदि अवनद्ध वाद्यों का प्रयोग प्राचीन काल से होता चला आ रहा है। अवनद्ध वाद्यों का सबसे प्राचीन वाद्य दुंदुभि को माना जाता है। क्रेाध, भय उत्साह, रौद्र आदि भावों की अभिव्यक्ति के लिए बड़े आकार के गम्भीर घोष उत्पन्न करने वाले वाद्यों का निर्माण हुआ।

वैदिक साहित्य के आधर पर यह कहा जा सकता है कि भारत में संगीत का प्रचार बहुत प्राचीन काल से है। भूमि दुंदुभि का निर्माण मण्डप में भूमि खोदकर उसके ऊपर चमड़ा मढकर किया जाता था, आगे चलकर दुंदुभि का निर्माण लकडी के द्वारा किया जाने लगा। वेदों में प्राप्त साक्ष्यों से पता चलता है कि उस समय दुंदुभि, वनस्पति आदि वाद्यों का प्रयोग विभिन्न अवसरों पर होता था। इसके साथ ही साथ यज्ञ आदि होने की सूचना तथा किसी

अनिष्टकारी आशंका को सूचित करने के लिए अवनद्ध वाद्यों का विशेष रूप से प्रयोग किया जाता था। अवनद्ध वाद्यों के विषय में रामायण तथा महाभारत में भी चर्चा मिलती है। रावण के युद्ध काण्ड में भी कई स्थानों पर अवनद्ध वाद्यों का उल्लेख हुआ है। प्रायः पटह, भेरी पणव आदि का प्रयोग युद्ध में होता था। अवनद्ध वाद्यों का वादन जिस दण्ड से किया जाता था उसे कोड की संज्ञा प्रदान की गई थी।[3] उस काल में भी विभिन्न अवसरों पर अवनद्ध वाद्यों का प्रयोग किया जाता था। इस काल में चारों ओर संगीत का वातावरण था तथा उस समय मृदंग, पणव, आडम्बर आदि अवनद्ध वाद्यों का प्रयोग होता था। इन वाद्यों की मंगल ध्वनि नगर की सुख सम्पन्न से अवगत कराती थी।

बौद्ध साहित्य मे त्रिपिटकों का महत्वपूर्ण स्थान था उस समय भी अवनद्ध वाद्यों का प्रचार-प्रसार था, कहा जाता है कि इस काल में अवनद्ध वाद्यों का प्रयोग मात्र मनोरंजन ही नही अपितु अनेक धार्मिक अनुष्ठानों, उत्सवों एवं सार्वजनिक अवसरों पर भी होता था। जनसाधारण लोगो मे अवनद्ध वाद्यों का इतना प्रचार था कि उनकी ध्वनि सुनने मात्र से भी उस समय के लोग बजने वाले वाद्य को पहचान जाते थे। इस काल में मृदंग, भेरी, आलम्बर आदि अवनद्ध वाद्यों का प्रचार था।

जैन धर्म में भी विभिन्न प्रकार के अवनद्ध वाद्य प्रकाश में आये। जैन धर्म में अवनद्ध वाद्यों का प्रयोग विभिन्न अवसरो पर किया जाता था। मंगलोत्सव कार्यो मे संगीत के अन्तर्गत अवनद्ध वाद्यों के प्रयोग का विधान था।

भरतमुनि ने अवनद्ध वाद्यों मे मृदंग, पणव, दर्दुर जैसे वाद्यो का वर्णन किया है तथा इस वाद्यों को उन्होने पुष्कर की संज्ञा दी है। पुष्कर वाद्यों का प्रयोग उत्सवों मे, मंगलकार्यो में, शुभ अवसरों विवाह आदि में किया जाता था। अवनद्ध वाद्यों का विकास जैसे-जैसे होता गया वैसे-वैसे धार्मिक, सामाजिक अथवा युद्ध अवसरों पर उन वाद्यों का प्रयोग बढ़ता गया। युद्ध में सैनिकों के अन्दर जोश उत्पन्न करने हेतु भी अवनद्ध वाद्यों का प्रयोग किया गया। साथ ही साथ अवनद्ध वाद्यों के द्वारा युद्ध क्षेत्र में कायर के हृदय मे भी वीरता का भाव का सजृन किया जाता था। इस प्रकार समाज में पूजा, धार्मिक पर्वों एवं सामाजिक उत्सवों जैसे शादी, विवाह, जन्मोत्सव आदि के समय अवनद्ध वाद्यों का विशेष प्रयोग एवं महत्व बढता गया तथा संगीत की उन्नति हुई तथा साथ ही साथ अवनद्ध वाद्यों में कई सारे सुधार भी हुए।

संगीत में वाद्यों का महत्व

वाद्य संगीत में संगीत के मूल तत्व स्वर तथा लय के द्वारा बिना किसी अन्य कला की सहायता के श्रोताओं को मधुमती भूमिका तक ले जाकर उसमें घण्टों स्माये रहने की शक्ति है। संगीत के द्वारा उत्कृष्ट अभिव्यंजना का जितना अधिक विस्तार वाद्य-संगीत में संम्भव है उतना गान एवं नृत्य में नही है।[4]

संगीत में वाद्यों का विशेष महत्व है। इसके बिना गायन वादन तथा नृत्य में सौन्दर्य उत्पन्न नही होता है। वाद्यों की संगीत से गान तथा नृत्य खिल उठते है। मानवीय रस एवं भावों को व्यक्त करने का एक सशक्त माध्यम संगीत है। भारतीय शास्त्रीय संगीत में वाद्यों का महत्व संगीत है। भारतीय शास्त्रीय संगीत में वाद्यों का महत्व प्राचीन काल से ही रहा है। वाद्य संगीत में

संगीत के मूल तत्व स्वर और लय के माध्यम से किसी अन्य तत्व की सहायता के बिना मनुष्य आलौकिक आनन्द प्रदान करने की झमता विद्यमान है। संगीत के द्वारा उत्कृष्ट अभिव्यक्ति वाद्य संगीत में ही संभव है जो कि गायन और नृत्य में नही है। अपनी कला की अभिव्यक्ति के लिए वाद्य संगीत किसी अन्य कला की अपेक्षा नही रखता, अर्थात अपनी कला की अभिव्यक्ति के लिए वाद्य संगीत पूर्णरूपेण स्वतंत्र है दूसरे शब्दों में यह कहा जा सकता है कि कलाओं का सफल प्रदर्शन वाद्यों की उपयेागिता और विशेषता का अपना स्थान है, जिसे कभी भी कोई भी नही ले सकता।

संगीत में ताल-वाद्य बजना परम आवश्यक है। हमारे संगीत में ताल-वाद्य पर आधात केवल समय नापने के लिए ही नही किया जाता है, समय मापन के साथ-साथ उसका महत्वपूर्ण कार्य विभिन्न प्रकार के हस्त संचालन करके विभिन्न प्रकार की ध्वनियों को उत्पन्न करना ही होता है।5 गायन, वादन एवं नृत्य अकेले में अपने आप में अवनद्ध वाद्यों के बिना एकांकी रह जाते है तथा अभिष्ट रस की अभिव्यक्ति करने से असमर्थ रहते है।

वाद्य ही मानव की सृजन शक्ति को उन्मुक्त गगन प्रदान करते है तथा नवीन प्रवेश में विचरण का अवसर प्रदान करते है। अवनद्ध वाद्यो उल्लेख वैदिक काल से ही भारत में देखने को मिलता रहा है। मानव के क्रमिक इतिहास का यदि अध्ययन किया जाए तो विदित होता है कि मनुष्य को सर्व प्रथम लय का ही ज्ञान हुआ। वाद्यों का सबसे महत्वपूर्ण कार्य है शास्त्रीय संगीत की विवेचना में उनका सहयोग यदि अगर ऐसा कहा जाए कि वाद्य न होते तो शास्त्रीय संगीत की कोई परम्पर न होती तो कोई अत्युक्ति न होगी। स्वर-स्थान का स्थितीकरण, स्वारान्तरालों की नाप-जोख आदि कार्य बिना वाद्यों के पूरे हो नही सकते।

प्राचीनकाल से लेकर अब तक, चाहे भारतीय परम्परावादी हो या आधुनिक वैज्ञानिक, स्वरों के विश्लेषण के लिए प्रत्येक को किसी-न-किसी वाद्य का ही सहारा लेना पड़ा है। संगीत सम्बन्धी किसी भी विश्लेषणात्मक कार्य के लिए वाद्य का होना आवश्यक होता है।

उक्त सभी दृष्टियों से अर्थातृ संगीत के मूल तत्व की दृष्टि से स्वतन्त्र कला की दृष्टि से, दूसरी कलाओं की दृष्टि से, वाद्य कला जितनी अधिक महत्वपूर्ण एवं व्यापक है उतनी अन्य कोई कला नही है।

वर्तमान समय में शास्त्रीय, उपशास्त्रीय, लोक संगीत, सुगम संगीत तथा फिल्मी संगीत एंव नृत्य के साथ तबला, ढोलक नाल आदि अवनद्ध वाद्यों के विशेष प्रयोग देखने को मिलता है। आज गायन, वादन तथा नृत्य की सुन्दरता को बढ़ाने के लिए अवनद्ध वाद्यों को जितनी सफलता मिली है उतनी सफलता किसी अन्य वाद्यों को नही मिली।

आज जन जीवन के हर छोटे बड़े उत्सव में अवनद्ध वाद्यों का खुब प्रयोग होता है। ये वाद्य इतने लोकप्रिय है कि हर कार्यक्रम में इन वाद्यों का होना आवश्यक माना जाता है। अवनद्ध वाद्यों में ऐसे गुण विद्यमान है कि उसने जनमानव को अपनी ओर आकर्षित किया है। संगीत के क्षेत्र में अवनद्ध वाद्यों का विशेष महत्व है।

इस प्रकार भारतीय संगीत में हमें अवनद्ध वाद्यों का सुन्दर तथा विविध प्रयोग देखने को मिलता है। समय≤ पर अनेक नवीन वाद्यों का निर्माण होता गया है तथा प्राचीन वाद्यों का प्रयोग कम होता चला गया। प्राचीन वाद्य कम या अधिक संशोधन के साथ आज भी प्रचलित है। आज ताल वाद्यों की समृद्ध परम्परा देखने को मिलती है।

सन्दर्भ सूची

1. श्रीवास्तव गिरीश चन्द्र/ ताल कोष / पृ0सं0 23
2. कुमारी डा0 अनामिका/ अवनद्ध वाद्यों में ध्वनि विकास/ पृ0सं0 40
3. कुमारी डा0 अनामिका/ अवनद्ध वाद्यों में ध्वनि विकास/ पृ0सं0 69
4. मिश्र डा0 लालमणि/ भारतीय संगीत वाद्य/ पृ0सं0 39
5. वर्मा डा0 मोहिनी/ प्रमुख ताल वाद्य पखावज एवं तथा तबलो की विभिन्न परम्परांए/ पृ0सं0 24

तबला वादन शैली में, 'ताल' के सैद्धान्तिक पक्ष का शास्त्रीय विशलेषणात्मक अध्ययन

श्याम सुन्दर नागर - शोधार्थी
डॉ. पामिल मोदी - निर्देशक
संगीत विभाग, मो. वि. सु. ला. विद्यालय, उदयपुर (राज.)

तबला वाद्य, वर्तमान समय में भारतीय संगीत के अन्तर्गत आनी वाली प्रमुख विधाये जिसमें गायन, वादन, तथा नृत्य इन तीनों की प्रयोगात्मक शैली के रूप में ताल के अस्तित्त्व को धारण करने साथ ही तबला, ताल के विभिन्न पक्षों को अपने भीतर समाया हुआ है। यह एक ऐसा चर्मवाद्य हें जो स्वर, एवं लय की दृष्टि से शास्त्रीय संगीत का मूल, ताल के स्वरूप को बनाये रखने की क्षमता स्वमं में रखता है, जिसका प्रमाण इस वाद्य की वादन शैली से देख एवं सुन सकतें है। लय, ताल के लिए उपयोग हेतु घन तथा अवनद्ध वाद्यों में तबला ऐसा वाद्य यंत्र है, जिसका सहयोग संगीत की शास्त्रीय, एवं उप शास्त्रीय, या अन्य सभी प्रकार की भिन्न- भिन्न विधाओं में कोमलता युक्त मुलायम ध्वनि की संगत साज़ हेतु बाकि अन्य वाद्यों की तुलना में अधिक प्रचलन है। क्योंकि ज़्यादातर यह माना जाता है कि तबला संगत का ही साज़ है। जिसकी परिपूर्णता संगीत की तीनों विधाओं को गति प्रदान करना ही, इस वाद्य की सम्पूर्णता को दर्शाता है। साथ ही अन्य दुसरे वाद्यों का भी उनके प्रयोग की दृष्टि से संगीत में उचित स्थान आंका जाता है।

वाद्य शैली:- तबला वाद्य का अस्तित्त्व या हम कहें की इसकी नादात्मक ध्वनि ही इसके वादन शैली में मिठास एवं आत्मरंजकता का कार्य करती है। जिसमें विशेष रूप से वादक के द्वारा वादन विधि का अत्यधिक प्रभाव पड़ता है। साथ ही निकास पद्धति हो या उसके स्वमं के वादन करने की सोच-समझ ही वादन शैली में चमत्कारिता पैदा करती है। और यही चमत्कार नवीनता युक्त चिंतन, वादन शैली में, संगत का सही मूल अर्थ माना गया है। जैसे कि गायन में शास्त्रीय उप शास्त्रीय पक्ष के बाद भी कई अन्य छोटी- छोटी गायन की ऐसी विधाये समायी हुई है, जिनमें वाद्य संगत का वास्तविक आनन्द छिपा हुआ होता है। जो गायन शैली के अनुरूप इस वाद्य की संगती के अनुसरण से निकलकर आने वाली नादयुक्त ध्वनि ही स्वर, लय, की अनुभूति प्रदान करती है। इस लयात्मक ध्वनि के मध्य में ताल की स्थिरता को स्थापित करना तथा वादन शैली में महत्वपूर्ण तत्वों को मूल अवस्थाओं बनाये रखना ही ताल के शास्त्रीय पक्ष को दर्शाता है। इन्हीं ताल के शास्त्रीय पक्षों का सूक्ष्म अध्ययन हम विभिन्न मताअनुसार समझनें करने का प्रयास करेगें।

'ताल' शब्द की व्याकरणीय व्युत्पत्ति आचार्य शारंगदेव जी के अनुसार:-

तालस्तलप्रतिष्ठायामिति धातोर्घञि स्मृतः।
गीतं वाद्यं तथा नृत्यं यतस्ताले प्रतिष्ठितम् ।।१।।[1]

अर्थात् - स्थिरता से स्थापित करना इस अर्थ से जुड़े हुए 'तल' धातु में (आद्य स्वर वृध्दि से अधिकरणार्थ) 'अ' प्रत्यय लगकर 'ताल' शब्द का रूप मिलता है। आगे चलकर आचार्य

शारंगदेव यह स्पष्ट करते है, कि संगीत में गायन, वादन, तथा नृत्य तीनों ताल के आधार पर ही सुप्रतिष्ठित होते है।

ताल के दृष्टि आधारित स्वरूप मूल सिद्धांतो का बाकि संगीत के अन्य, सम्पूर्ण ग्रन्थों में सर्वप्रथम आचार्य भरतमुनि द्वारा लिखित नाट्यशास्त्र में ही उपलब्ध होता है, जिसे ताल का आधार माना जाता है। इस ग्रन्थ में ताल पध्दति को अत्यंत सूक्ष्म तरीके से पूर्ण रूप में प्रस्तुत किया गया है, क्योकिं नाट्यशास्त्र सामवेद के उपरांत आने वाला संगीत का सबसे प्रमाणित एवं विश्वसनीय आधार ग्रन्थ के रूप में, पंचम वेद का स्थान हासिल है। इन्हीं सभी तथ्यों से ताल का वास्तविक स्वरूप एवं उसके अन्ये तत्वों का शास्त्रीय विश्लेषण करने से उपरांत ताल के अन्य आधारित शास्त्र पक्ष का सही विधिवत ज्ञान तथा उसके प्राचीन अस्तित्त्व को समझना बेहद जरुरी समझा जाना अत्यधिक आवश्यक हो जाता है। तथा इन दोनों के मध्य स्थापित प्रायोगिक पक्ष का शास्त्र की भाषा में विशलेषण ही, ताल के मूल तत्वों का समावेशीय अंतर निकलकर आता है, तभी जाकर हम उसी समावेशीय अंतर के आधार पर शास्त्रीय परिभाषा में 'ताल 'को समझ सकते है। जैसा कि नाट्यशास्त्र में संगीत के प्राचीन गान्धर्व और गान शब्दों का प्रयोग विशेष हुआ है। तथा इसके साथ अन्य ग्रन्थ जैसे बृहदेशी एवं संगीतरत्नाकर, इन दोनों ग्रन्थों में मार्ग, देशी को मिलाकर चारों शब्दों का प्रयोग किया गया है। आगे चलकर भरत,मतंग, और अभिनवगुप्त आदि सभी विद्वानों के मतो को मिलाकर संगीतरत्नाकर में मार्ग एवं देशी ताल पध्दति पर चर्चा कि गई है।

जैसे:- **गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीत मुच्यते ।**
मार्गो देशीति तद् द्वेधा, तत्र मार्ग: स उच्यते ।।[2]

अर्थात् :- गायन,वादन, एवं नृत्य का समुच्चय 'संगीत' है जो मार्गीय एवं देशी के रूप में दो प्रकार से परिभाषित हुआ। मार्ग शब्द 'मार्ग' धातु से बना है जिसका अर्थ है, 'खोजा गया' तथा देशी शब्द 'दिश्' धातु से बना है, जिसका 'स्थान विशेष के समुदाय से संबध बताया गया है।

ताल' का स्वरूप आचार्य भरतमुनि ने काल के स्वरूप को सर्वप्रथम इस श्लोक के माध्यम से प्रस्तुत करने का कार्य किया गया।

उदाहरण के लिए जैसे :-

वाद्यं तु यद् घनं प्रोक्तं कलापात लयान्वितम्।
कालस्तस्य प्रमाणं हि विज्ञेयं तालयोगत:।।[3,]

इस श्लोक के माध्यम से कला,पात और लय से अन्वित जिन्हें घन वाद्य कहा गया है उसका प्रमाण 'काल' ही है, ऐसा काल जिसमें ताल का योग है। अर्थात् इसमें आये हुए काल, घन,वाद्य, ताल और लय – ये सभी पारिभाषिक शब्दों में ताल के प्राण तत्वों का समावेशीय विश्लेषण प्रस्तुत है।

संगीत में ताल शब्द का प्रयोग विभिन्न प्रकार से किया गया है। जैसे – वाद्य के रूप में ताल या कांस्यताल जो कि घन वाद्य के अन्तर्गत आता है, वहीं दूसरी ओर क्रिया, जिसका सामान्य, साधारण बोल चाल की भाषा में सीधा सा अर्थ भी निकला जा सकता है। जिस तरह कोई भी

कार्य करना तथा उसकी कार्य प्रकृति को समझना, या अन्य किसी को क्रिया करके उसका ज्ञान कराना, उदाहरण के लिए किसी भी ताल को हाथ पर ताली एवं खाली से उसकी यथा स्थिती को ज्ञात करना जो सशब्द क्रियाओं का हि एक विशेष प्रकार हैं।

ताल की क्रियाओं का माप जब हम हमारी आज की ताल प्रणाली को प्राचीन ताल पध्दति से तुलना करते हुऐ इस मध्य अंतराल में जो 'ताल' माप का अन्तर स्थापित हुआ उसमें कई न कई मार्ग तालो में प्रयोग होने वाले लुघ काल का अन्तर छंद शास्त्र और ताल इन दोनों के माप में दिखाई पड़ता है। छंद में जहाँ लघु का काल एक निमेष एक हस्व अक्षर के उच्चारण जितना होता है, उतना ही उसके स्थान पर गुरु का मान दुगना होता चला जाता है। लेकिन ताल के पचंमार्ग तालों में इन सभी का मान पाचं गुना होता हो जाता है। जिसमें लघु का दुगुना गुरु, गुरु का दुगुना प्लुप्त इन तीनों इकाईयों का अनुपात क्रमश: १,२, और ३, बताया गया है, वहीं मार्ग तालों में अगर लघु ५ का मान है। तो गुरु उसका दुगुना १० होगा। तथा गुरु का दुगुना प्लुप्त १५ मात्रा काल का मान्य होगा **नाट्यशास्त्र में इसे निमेष कहा है – निमेषा: पन्च विज्ञेया गीतकाले क्लांतरम् १** तथा दूसरी और आचार्य शारंगदेव ने संगीतरत्नाकर में इसे लघु अक्षरकाल कहा है। जिसे आज के वर्तमान दृष्टि में संगीतके ताल पक्ष को भली भांति समझा जा सकता है।[4,]

संगीत में ताल का पक्ष :- प्राचीन संगीत में लय का निर्वाह करने के लिए महत्वपूर्ण ताल की प्रणाली हाथ से ताल देने की रही है। जो आज भी हम कर्नाटक संगीत के गायन, वादन में बड़ी सकुशलता से प्रयोग होता देख सकते है,जिसमें लय को धारण करने के लिए वाद्य की संगती होने के बाद भी गायक स्वमं के द्वारा हाथ पर ताली के माध्यम से ताल में ठेके के अनुरूप बोलों का विस्तार करने का अवसर वादक को प्रदान करता है जो संगीत में ताल शास्त्र का विकसित शास्त्रीय स्वरूप बना। इसी शास्त्रीय आधारित संगीत की मूल वास्तविकता को शास्त्रों में परिभाषित किया गया है।

संगीत में ताल की आवश्यकता:- ताल संगीत को एक समय के बंधन में बाधनें का कार्य करता है। शास्त्र के मतानुसार ताल विहीन संगीत आरण्यक संगीत है,तथा (निबद्ध) ताल युक्त संगीत सामाजिक संगीत कहलाता है।[5,] जैसा कि गायन में ताल के बिना स्वरों का आनन्द मनुष्य के ह्रदय में उल्लास उत्तेजना का सृजन करने में असमर्थ होता है। इसलिए कहा गया हें कि संगीत में छंद और ताल ही यथार्थत: स्वरों को गति प्रदान करते है। काल क्रिया, के माप को ही,ताल कहा जाता है। 'ताल' संगीत में विभिन्न सौन्दर्यपूर्ण चलन शैलियों का विकास करता है जिसमें संगीत के सयंम की रक्षा होती हैं, ताल संगीत अनुशासित करने के साथ ही चमत्कारिता पैदा कर सुननें वाले श्रौताओं को आत्मविभोर कर, स्वर एवं लय में आनन्द प्रदान करने की शक्ति देता है। 'संगीतरत्नाकर व नारदार्थ रागमाला' में कहा गया है कि जिस प्रकार देह में मुख प्रदान होता है और मुख में नासिका,उसी प्रकार से ताल विहीन संगीत, नासिका विहीन मुख के सामान तुलना की गई है।[6,] इस कारण से प्राचीन समय से लेकर वर्तमान आज तक के सभी शास्त्रों में ताल एवं उसके तत्वों को शास्त्रीय सैद्धान्तिक पक्ष के आधार रूप में, परिभाषित किया गया है, जो हमारे संगीत को जीविता: प्रदान करते है। तबला वादन कलात्मक

सर्जनशीलता के साथ हृदय व मस्तिष्क की संयुक्त उपज भी है। वास्तविक, चिंतन, मनन एवं बुद्धिमता-कलात्मक सर्जनशीलता के स्त्रोत हैं। तबला एक सुर का वाद्य होने के कारण उसकी अभिव्यक्ति गायन से पृथक होती है। इसे वाद्य द्वारा उत्पन्न ध्वनियाँ अपनी स्वत: के कलात्मक सौन्दर्य की रचना करती है।

उत्कृष्ट तबला वादन के गुण :- एक उत्कृष्ट तबला वादन में नाद-सौंदर्य, लय सौन्दर्य एवं रचना सौन्दर्य के साथ-साथ स्वाभाविक, मौलिकता, सरसता, बारीकी आदि प्रभावशाली गुण होते है। इसी कारण तबला वादन में कल्पना शक्ति के साथ-साथ रचनाओं को कलात्मक ढंग से सजाने की क्षमता दृष्टिगत होती है। तबला वादन की कला एक पीढ़ी से दूसरी पीढ़ी में परंपरागत रूप से चली आ रही है परंपरागत रूप से चलते रहने से वादन कला का निरंतर विकास, परिष्कार एवं संस्कार होता रहता है।

संवाद का माध्यम संगीत:- कला समाज एवं संस्कृति का दर्पण होती है, कला शब्द का सबसे प्राचीन वह प्रचलित अर्थ है, किसी भी कार्य को पूर्ण कुशलता से करना, कला में मानव प्रकृति की समस्त वस्तुओं विचारों एवं क्रियाओं के अनुकरण की स्थिति नियत है। कला भाव प्रकटीकरण का उत्तम साधन है। कला केवल कला विशेषज्ञों के लिए नहीं है बल्कि जनसाधारण के लिए भी है।

हमारे प्राचीन शास्त्रों में लिखा है –'साहित्य संगीत कला विहीन: साक्षात पशुपुच्छ विषाणहीन : ।[7,] अर्थात मनुष्य कहलाने के लिए इन दोनों कलाओं (साहित्य और संगीत) से परिचित होना अनिवार्य है।

संदर्भ ग्रन्थ सूची :-

1. मोघे, श्री.उमेश वि. संगीतरत्नाकर के ताल तत्व, प्रकाशक: राजस्थानी ग्रन्थागार, जोधपुर (राज.) प्रथम संस्करण 2018
2. सेन, डॉ. अरुण कुमार, भारतीय तालों का शास्त्रीय विवेचन, प्रकाशक: मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी भोपाल प्रथम संस्करण 1973
3. चौधरी डॉ. सुभद्रा, भारतीय संगीत में ताल और रूप विधान, प्रकाशक: कृष्णा ब्रदर्स, अजमेर (राज.) प्रथम संस्करण 1984
4. मुलगावंकर, अरविंद, तबला, वाराणसी, प्रकाशन, लुमिनस बुक्स. प्रथम हिन्दी संस्करण 2018
5. मराठे, मनोहर भालचन्द्र राव, तालवाद्य शास्त्र, ग्वालियर म्र.प्र, प्रकाशन, शर्मा पुस्तक सदन
6. पटेल, जमुनाप्रसाद, तबला वादन की विस्तारशील रचनायें, नई दिल्ली: प्रकाशन कनिष्क पब्लिकेशन, प्रथम संस्करण 2011
7. गुप्ता, निशी,ताल शास्त्र का सैद्धान्तिक पक्ष, कनिष्क पब्लिकेशन नई दिल्ली: प्रकाशन, प्रथम संस्करण. 2010
8. राम, सुदर्शन, तबले के घराने वादन शैलियाँ एवं बंदिशें, नई दिल्ली: प्रकाशन, कनिष्क पब्लिकेशन, प्रथम संस्करण 2008
9. मिश्र, पं. विजयशंकर, भारतीय संगीत के नय आयाम, संकलन एवं संपादन, नई दिल्ली: प्रकाशन कनिष्क पब्लिकेशन, प्रथम संस्करण 2009
10. यमन, अशोक कुमार, संगीत और संवाद, नईदिल्ली: प्रकाशन कनिष्क पब्लिकेशन, प्रथम संस्करण 2007

महाराष्ट्र के नाट्यसंगीत तथा लोकसंगीत के संबंध का विमर्श

Snehal Potdar - Research Scholar
Dr. Pournima Dhumale - Research Guide
Department of Music
SNDT Women University Mumbai, Pune

सारांश: महाराष्ट्र की संगीत रंगभूमि का निर्माण लोकनाट्य के आधार पर हुआ है। इसमें साकी, दिंडी, आर्या,कटाव,अंजनीगीत ऐसे विविध वृत्त में बद्ध लोकगीतों का नाट्यगीतों में प्रचलन दिखाई देता है। महाराष्ट्र की लावणी,ओवी ,किर्तन ,अभंग,जैसे कई गीतप्रकार तथा उत्तर भारतीय लोकसंगीत से टप्पा, दादरा जैसे गीत प्रकारों का प्रभाव भी नाट्यसंगीत में दिखाई देता है। लोकसंगीत से उपजे धुन स्वरूप राग जैसे कि पीलू,गारा,मांड,खमाज आदि का उपयोग इस संगीत में किया है। लोकसंगीत से जुड़े होने के कारण नाट्यसंगीत को समाज में लोकप्रियता प्राप्त हुई।

संकेत शब्द :-नाट्यसंगीत,लोकनाट्य,वृत्त,धुन राग,ठुमरी,दादरा,टप्पा

उद्देश

१. नाट्यसंगीत का परिचय देना।
२. महाराष्ट्र में नाट्यधर्मी लोकसंगीत का विवेचन करना।
३. लोकसंगीत में विविध वृत्तों की चर्चा करना।
४. लोकनाट्य परंपरा तथा वृत्तों से नाट्यसंगीत का संबंध स्पष्ट करना।
५. लोकसंगीत के धुन रागों का नाट्यसंगीत पर प्रभाव स्पष्ट करना।
६. उत्तर हिंदुस्तानी लोकसंगीत का नाट्यसंगीत पर प्रभाव स्पष्ट करना।

महाराष्ट्र में संगीत नाटक का उदय

संस्कृत भाषा और उसकी नाट्य रंगभूमी भारतीय रंगभूमी की जननी है। इ.स. पूर्व ५ वी शताब्दी से पहले "संस्कृत भाषा की रंगभूमि" का अस्तित्व हमें दिखाई देता है.।[1] तीसरी शताब्दी में भरतमुनि का नाट्यशास्त्र यह ग्रंथ निर्माण हुआ, यह ग्रंथ नाट्यप्रयोग के आधार पर लिखा है। इस ग्रंथ के निर्माण से पहले संस्कृत नाटक का लेखन और प्रयोग होते थे, इसलिए भरतमुनि ने नाट्यशास्त्र में उदहारण के साथ ग्रंथ लिखा है। भरतमुनि ने नाट्यशास्त्र में "नाट्यवेद" ऐसा उच्चारण किया है, इसी को पंचम वेद कहा गया है। कवीकुलगुरु, कालिदास, भवभूती, भास, शूद्रक, श्रीहर्ष, भट्टनायक ऐसे अनेक संस्कृत नाटककार के नाम आज भी हमें परिचित है। नाटककार भास का 'बालचरित्र' नाटक है। भास ने 'ऊरूभंगम' नामक लिखी हुई शोकात्मिका यह भारत की रंगभूमीपर श्रेष्ठ दर्जा की नाट्यकृती है।[2] नाटककार भवभूती ने लिखे हुए 'उत्तरमरामचरितम' यह करूण रस परिपोष के उत्तम उदहारण दिये जा सकते है। १२वी शताब्दी से लेकर १७वी शताब्दी तक आम जनता में

लोकनाट्य के अलग अलग प्रकार हमें दिखाई देते है। गोंधळ, भारुड़, लळित, दशावतार यह सभी प्रकार संगीतमय और नाट्यमय थे । १३वी शताब्दी में भी नाटक की परंपरा थी। तंजावर में एक रामदासी मठ में इ.स.१६९० के आसपास 'लक्ष्मीनारायण कल्याण' इस नाटक की हस्तालिखित प्रत मिल गयी।[3]

५ नवम्बर १८४३ में सीता स्वयंवर यह आख्यान विष्णुदास भावे जी ने प्रायोगिक रूप में दिखाया और मराठी संगीत रंगभूमी का आरम्भ हुआ। भावे कालीन संगीत में अकेले सूत्रधार को संगीत की पूरी जिम्मेदारी दी थी, और साथ में मृदुंग, वीणा, मंजीरा टाळ, वाजंत्री, अलगुज लिए जाते थे। साकी, दिंडी, कामदा ऐसे वृत्तों पर आधारित पद की रचना की जाती थी।वि० भावे जी के नाटक में मंगलाचरण, ईश्वरस्तवन, गणपतिस्तवन, सरस्वती आवाहन गन्धर्व किन्नरी के आवाहन ऐसे सभी गायन प्रकार थे, उसके बाद अण्णासाहेब किर्लोस्कर जैसे महान कलाकार मराठी रंगभूमीपर आ गए। इन्होने शंकर दिग्विजय यह गद्य नाटक लिखा,और पारसी नाटक से प्रेरणा लेकर 'संगीत शाकुंतल ' यह संगीत नाटक ३१ अक्टूबर १८८० साल में किया।

शाकुंतल जैसेही संगीत सौभद्र , रामराज्यवियोग यह नाटक लिखा। अण्णासाहेब किर्लोस्करजी के शिष्य गोविन्द बल्लाळ देवल के शारदा, मृच्छकटिक, शापसंभ्रम, विक्रमोर्वशीय, फाल्गुनराव और संशयकल्लोळ ये नाटक लोकप्रिय हो गए। श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर जी ने वीरतनय १८९६, मूकनायक १९०१, गुप्तमंजुष १९०१, मतिविकर १९०६, प्रेमशोधन१९१० में यह सभी संगीत नाटक का प्रयोग किया। १८५० में यावतेश्वरकर और पाटणकर ने द्यूतविनोद नाटक लिखा। १९११ में कृष्णजी प्रभाकर खाडिलकर ने संगीत मानापमान यह नाटक लिखा, उसके बाद विद्याहरण १९१३, स्वयंवर १९२६ में खाडिलकर ने यह दो संगीत नाटक लिखे।

लोकसंगीत के नाट्यधर्मी प्रकार
कटपुतली का खेल

लोकनाट्य में सबसे प्राचीन प्रकार है कटपुतलियों का खेल। कटपुतलियो से तरह तरह के खेल करवानेवाला सूत्र आगे असली नाटक कलाकारों का सूत्रधार हो गया। आगे इसी प्रकार का खेल लोग खुद मंच पर आकर लोगोंको दिखाने लगे। इसका मतलब नाटक यही से ही शुरू हुआ। मराठी नाटककार कै विष्णुदास भावे इन्हे कटपुतली का खेल मालूम था। कटपुतलियों के खेल के लिए विष्णुदास भावे ने नाटकों की रचना की थी,उनमेसे महाभारत की द्रौपदी,स्वयंवर की कथा संवाद रूप नाट्य में दिखाई दी जाती थी। इसी प्रकार कटपुतलियों का खेल भारत में रूढ़ था। इस प्रकार नाट्य का प्रार्थमिक स्वरुप हमें कटपुतली के खेल में दिखायीं देता है।

बहुरूपी का खेल और भारुड़

कटपुतली के खेल जैसे ही नाट्य के बीज में दूसरा प्रकार बहुरूपी खेल,भारुड़,गोंधळ आदि है। यह सभी प्रकार महाराष्ट्र में अनेक शतक रूढ़ थे। बहुरूपों का उल्लेख ज्ञानेश्वरी में और आगे रामदास,तुकाराम के वाङ्ग्मय में दिखाई देता है। यह सभी प्रकार करने के लिए उस कलाकार में उच्च दर्जा की अभिनय कला रहनी आवश्यक थी। आम जनतो में वेदांत तत्वज्ञान का प्रसार करने के लिए भारुड़ रचाया गया। इसमें रोज के लोक व्यवहारमेसे एक रूपक निकालके उसीके द्वारे वेदांत समज़ाया जाता था। भारुड़ यह टाळ ,मृदुंग के साथ गाया जाता है। गांव ,कसबों में विवाह में अथवा मंगलकार्य में गोंधळ गाया जाता था। गोंधळ में अम्बा भवानी की स्तुति गायी जाती थी और उसमे गायन के साथ नृत्य भी किया जाता था। गोंधळ करने वाले लोग गोंधळी का एक अलग समाज ही महाराष्ट्र में पूर्वापर था। धीरे धीरे उसमे वीर पुरुष के पोवाड़े ,नक्कल आदि का समावेश हुआ। पोवाड़े गाने के लिए उसमे वीर रस लाने के लिए उसमे अभिनय भी किया जाता था। और नक्कल में तो नाट्य कला का अंश प्रतीत होता है।

लळीत

मराठी लोकनाट्य का और एक प्रकार होता है लळीत। परमेश्वर की तरह तरह की लीला के खेल को लळीत यह नाम दिया गया है। लळीत का बीज भारुड में हैं। लळीत में जो भारुड़ लिया जाता था, उसमे गाने के साथ नाट्य भी किया जाता था। भारुड़ में हरिदासी पद्धति में उसका संपादन किया जाता था। संपादन मतलब उस पद्य का अर्थ समझाने के लिए बीच बीच में अपने शब्दों में की हुई टिका-टिपणी । इसका उदहारण "लोकनाट्याची परंपरा " इस ग्रंथ में वि. कृ. जोशी इन्होने दी है। ४

उदा. विंचू चावला वृश्चिक चावला
काम क्रोध विंचू चावला
तम घाम अंगासी आला
या विंचवाला उतारा
तमोगुण मागे सारा
सत्वगुण लावा अंगारा
विंचू इंगळी उतरे झरझरा।

इस प्रकार भारुड़ गाया गया ,तो उसमे नाट्य की निर्मिति होती है ।

तमाशा

गोंधळ, लळीत, दशवतारी खेल इन सभी में मराठी लोगों में लोकप्रिय जो हुआ वह तमाशा है। तमाशा की रचना गोंधळी लोगोंने रचायी हुई पोवाड़ा लावणी से हुई ऐसा आम जनता का कहना है। परन्तु श्री.कृ.जोशी इन्होने "लोकनाटयाची परंपरा" इस ग्रन्थ में कहा है की ५,जत्रा,उत्सव,समारंभ इस प्रसंग में जो लोकनाट्य के प्रकार गांव ,कसबों में होते थे उनमे से मुख्य प्रकार गंमत इस नाम से जो लोकनाट्य प्रकार था ,उसी को आगे जाके खेल-तमाशा

ऐसा नाम दिया गया। शुरुवात में तमाशा में पोवाड़े और लावणी गाने का ही भाग था , उसमें नाट्य,और गद्य संवाद का भाग बाद में आ गया। स्वर के लिए तम्बोरा और लय के लिए डफ या कड़े इसका उपयोग किया जाता था।दशावतारी खेल,लळीत आदि लोकनाटयमेंसे तमाशा इस लोकगीत प्रकार में नाट्य और अभिनय के लिए बहुत जगह थी ,इसिलए यह प्रकार अभी भी रूढ़ है। लावणी मे 'गिरकी की तान'इस सांगीतिक घटक का उपयोग,अण्णासाहेब किर्लोस्कर ने अपने बहोत सारे नाट्यपदों में किया।

-संगीत सौभद्र में नारद ने गाया हुआ पद
लावणी की धुन पर आधारित
-वीर शिरोमणी सकल धनुर्धर नायक तू नरवरा
लावणी के धुन पर आधारित संगीत शाकुंतल ,सौभद्र और मृच्छकटिक में बहोत सारे पद रचाये गए है।
'बलसागर तुम्ही वीर शिरोमणी'ये नाट्यगीत पहले लावणी की धुन पर ही रचाया गया था।
'वद जाऊ कुणाला शरण' यह पद 'नेसली पितांबर जरी' इस लावणी की धुन पर रचाया गया है।

दशावतार

दशावतार यह प्रकार मुख्यतः दक्षिण कोकण का है। मालवण, सावंतवाड़ी, वेंगुर्ले आदि भाग में पाया जाता है। इस प्रकार की शुरुवात ७वी शताब्दी के आसपास हुई होगी ऐसा कहा जाता है। संस्कृत नाटक की परंपरा ७वी शताब्दी तक प्रगत अवस्था में थी लेकिन उस समय की प्रकृत भाषा में संस्कृत नाटक जैसा उच्च नाट्यप्रकार लोगोंको बहोत कम समझ में आने लगा इसलिए दशावतार जैसा नाट्य प्रकार उस काल में रूढ़ हो गया। दशावतार के शुरुवात में देवताओं का स्मरण होता है ,उसके बाद गणपति का प्रवेश होता है और उसके बाद माता सरस्वती नृत्य करते हुए आती है। इस तरह दशवतारी खेल के ज्यादातर सभी वैशिष्ट्य विष्णुदास भावे के पौराणिक नाटकों में दिखाई देते है।

यक्षगान

उत्तर कर्नाटक प्रान्त में लोकप्रिय प्रकार 'यक्षगान' माना जाता है। उसके एक प्रकार में गद्य संवाद और संगीत होता है। और दूसरे प्रकार में केवल गीत और नृत्य का अंतर्भाव होता है। यक्षगान नाटक मे सूत्रधार को भगवत कहा जाता है। नाटक में संगीत की पूरी जिम्मेदारी भगवत के ऊपर रहती है। सूत्रधार और उसके २-३ साथीदार मृदुंग,झांझ आदि वाद्य के साथ एक कथा गायी जाती थी।यह गायन अलग अलग रागोंमे और तालोंमे रहते थे। कलाकार सिर्फ गीत के शब्द के अनुसार अभिनय करते थे। विष्णुदास भावे इन्होने यक्षगान नाटक से 'संगीत' का स्वीकार किया ,विविध रागों में और तालों में रचाई हुई यक्षगान कथा यह विष्णुदास भावे ने देखी होगी,और यक्षगान जैसेही शुरुवात में गणपति-सरस्वती और गंधर्व-किन्नर के आगमन का पूर्वरंग भाग,विष्णुदास भावे के नाटक में हुआ ।

लोकसंगीत के विविध वृत्त और उसपर आधारित नाट्यसंगीत: नारदीय कीर्तन परंपरा की साकी, दिंडी,आर्या, कटाव यह वृत्तों के प्रकार भी नाट्यसंगीत में लिए गए। और यह वृत्त

प्रकार कीर्तन से नाट्यसंगीत में आ गए। ताल मेसे धुमाळी,दादरा,केहरवा यह द्रुतलय के ताल लिए गए।

साकी

साकी यह वृत्त प्रकार ज्यादा गाया नहीं जाता। यह वृत्तप्रकार को कथानक कहा जाता है। ,इसीलिए यह विस्तार से गाया नहीं जाता,इसका गायन मर्यादित स्वरुप का होता है।
साकी यह समजाती मात्रा वृत्तप्रकार है।
इसमे २८ मात्राएँ होती है और इसमें ८+८+८+४ इतनी मात्रा एक ही पंक्ति में लिए जाते है।
१) चोराने नीज धेनू चोरिल्या धावा धावा ऐसे शब्द करित ते ब्राह्मण आले माझ्या द्वारासरीसे, यह साकी आक्रामक है।
२) परक्याचे धन कन्या यह साकी करुण रस की है।

दिंडी

यह वृत्तप्रकर भी ज्यादा गाया नहीं जाता। दादरा के ठेके में गाये जाने वाला या फिर जलद लय का यह वृत्त प्रकार है।
दिंडी के प्रत्येक चरण में १९ मात्राएँ होती है।
हर एक चरण के २ भाग होते है,पहला भाग ९ मात्रा का और दूसरा भाग १० मात्रा का होता है। इसमें ३-२-२-३ और ३-३-२-२ ऐसे मात्रा गणो के प्रकार रहते है।
१) गर्ग गुरु ते घेतले वश करोनि।
अखेरीची ठरविली तिथी त्यांनी।-संगीत सौभद्र
२) अन्यधर्मी भूपाळ आर्यभूचा ,
आर्य धर्मा अनुकूल नासवायचा - शारदा
३) येथ मित्र तत्त्वार्थ पहायला,
शक्ति नसे भूपाल लोचनाला
४) बहुत दिन नाच भेटलो सुंदरीला।
म्हणुनि धरुनी बैसेल रुष्टतेला।

कामदा

कामदा वृत्त में १६ मात्राएँ होती है।
१) जन्म घेती ते कोणच्या कुळी।
वसति नित्य ते कोणत्या स्थळी।
२) खेळ चांगला वेषधर बरे
असलियावरी काय भय बरे

आर्या

आर्या ये अर्धसम मात्रा का वृत्त है। इसके दो चरण मेसे पहला चरण १२ मात्रा का और दूसरा चरण १८ मात्रा का होता है। सामान्यतः आर्या के ४ चरण होते है। उसमे से १ले और ३रे चरण ,में १२ मात्रा और २रे और ४थे चरण में १८ मात्रा होते है।

उदा. मूच्छाविती बहुदा हे विकार संपतिमत पुरुषाला।

स्त्री गीते

नाट्यसंगीत में ओवी,स्त्री गीत मेसे सरल और अस्सल मराठी धुन का भी प्रयोग हुआ है। स्त्री गीतों का विशेष स्थान है और इसलिए उनमे कोमलता,सौम्यता,संयम ,भावनाएं दिखाई देती है। जैसे की ,

१. अजुनि खुळा हा नाद पुरेसा कैसा होईना।- संगीत शारदा

२. काय पुरुष चळले बाई। ताळ मुळी उरला नाही।-संगीत शारदा

स्त्री गीतों में क्रीड़ा गीते,श्रम गीते,अंगाई गीते,संस्कार गीते,कथा गीते ऐसे प्रकार आते है। क्रीड़ा गीतों मेसे 'एक लिंबू झेलू बाई दोन लिंब झेलू 'इस धुन का प्रयोग विद्याधर गोखले ने संगीत स्वरसम्राज्ञी में किया है।

ओवी

ओवी यह प्रकार महाराष्ट्र में बहोत पुराना और लोकप्रिय छंद है। इसकी रचना बहोत ही शिथिल रहती है। ओवी ने भावनाओं और शब्दों को आपस में जोड़कर महिलाओं के व्यक्तित्व को प्रकट किया।ओवी में ४ चरण होते है और पहले ३ चरण के अंत में यमक आता है। संगीत शाकुंतल

ओवी के कुछ उदाहारण

१) अश्व चालता उसळे धूळी।
दिसे जैशी शलाभांची टोळी।

२) दोन जागी कामे आली।
मनोवृत्ती द्विधा झाली।

उत्तर भारतीय लोकसंगीत के गीतप्रकारोंका नाट्यसंगीत से संबंध

उत्तर हिंदुस्तानी लोकसंगीत के आधार पर कई सारे नाट्यसंगीत बनाये हुए है। इसमें ठुमरी, दादरा, टप्पा, ग़ज़ल आदि का मुख्यतः समावेश है।

टप्पा

१७८०-१९०० साल तक उत्तर हिंदुस्तान में टप्पा गायकी लोकप्रिय हुई।'हस्सू खां 'एक महान टप्पा गायक थे,जिन्होंने महाराष्ट्र में टप्पा गायन की शुरुवात की। और टप्पा गायकी का प्रभाव किर्तन संगीत पर भी हुआ और किर्तन से लावणी पर भी हुआ।

मोरोबा वाघोलिकर ,बाळकोबा नाटेकर और भाऊराव कोल्हटकर ये कलाकार लावणी गायकी में अच्छे थे। उन्होंने ही संगीत सौभद्र,शाकुंतल में टप्पा गायकी का प्रयोग किया है। प्रियकर माझे भ्राते , होईल कलह म्हणोनि,पुष्पपराग,बघूनी सुभद्रेला इन पदों में टप्पा गायकी का प्रभाव दिखाई देता है। और बलसागर तुम्ही (सौभद्र),या विरहा का भीसी(शाकुंतल), मजवरी हे आले (मृच्छकटीक),नंदनवन देवी ने माझा (शापसंभ्रम), व्यर्थ आम्ही अबला (रामराज्यवियोग),जाते की मम शकुंतला (शाकुंतल)इसमें टप्पा गायकी ने प्रभावित लावणी की तान इन पदों में लायी है।

ठुमरी

झाली ज्याची उपवर दुहिता यह पद जल भरने जात जमुना के घाट पर इस ठुमरी पर रचाई है।

शाकुंतल नाटक

आज मज सहज आला यह पद दधी बेचन मै न जाऊ सैय्या इस ठुमरी की धुन पर आधारित है।

दादरा

उदा. संगीत मानापमान का 'पाही सदा मी परी केवि नाथ भासे मला नवोनव ' यह पद पानी भरेली कौन अलबेली की नार झमाझम। .. ' इस प्रसिद्ध दादरे पर आधारित है।

१)घाई नको बाई अशी

२)' नाही मी बोलत नाथा' यह पद 'हमसे न बोलो राजा ,पिराई मोरी अखियाँ' इस दादरा पर रचाया है।

धुन स्वरुप रागों पर आधारित नाट्यगीते

मांड, पहाड़ी रागों पर आधारित नाट्यगीते

१. खरा तो प्रेमा (मानापमान)मांड ,पहाड़ी

२. गुंतता हृदय हे (मत्स्यगंधा) मिश्र खमाज,मांड

३. मधु मिलनात या (ब्रह्मकुमारी) शंकरा ,मांड

खमाज

१. देतसे बहु उत्साह मना (एकच प्याला)

२. नाही मी बोलत (मानापमान)

३. संशय का मनी आला (संशयकल्लोळ)

४. या नव नवल नयनोत्सवा (मानापमान)

काफी

१. उगीच का कांता (मूकनायक)

२. रूप बली तो नरशार्दुल (स्वयंवर)३. साध्य नसे मुनिकन्या (शाकुंतल)

पिलु

१. नच सुंदरी करू कोपा (सौभद्र)

२. मना तळमळसी (शाकुंतल)
३. पावना वामना या मना (सौभद्र)

कथानक की जरुरत देखते हुए जो लोकगीत प्रकार अच्छा लगता है उस प्रकार का विचार नाटककार ने किया और उसी तरह पदों की रचना की। इसी तरह मराठी नाट्यसंगीत में,ठुमरी-दादरे की नजाकत,स्त्री गीत से वात्सल्य,लावणी से श्रृंगार,अभंगसे भक्तिभाव,लोकगीतसे सरलता ,ऐसे कई सारे प्रकारो से अलग-अलग गुन से समृद्ध ऐसे एक रसायन को 'मराठी नाट्यसंगीत' ऐसा हम कह सकते है।

निष्कर्ष: महाराष्ट्र के नाट्यसंगीत पर महाराष्ट्र का लोकसंगीत और उत्तर भारतीय उपशास्त्रीय संगीत का प्रभाव दिखाई देता है। विविध वृत्तों का उपयोग नाट्यसंगीतमें हुआ है। धुन,उगम रागोंका उपयोग नाट्यसंगीत पर किया है। लोकसंगीत के प्रयोग के कारन नाट्यसंगीत लोकप्रीय हुआ है।

संदर्भसूचि:

१.देशपांडे.वि.भा. मराठी नाटक नाटककार आणि कर्तृत्व, दिलीपराज प्रकाशन प्रा.लि.,३१ मई २००८ , पृ.२५ ,३०,३१
२.देशपांडे.वि.भा. मराठी नाटक नाटककार आणि कर्तृत्व, दिलीपराज प्रकाशन प्रा.लि. ३१ मई २००८, पृ. ३०,३१
३ .ब्रह्मे प्रा.मो.द. मराठी नाटयतंत्र, सुविचार प्रकाशन मंडळ, पुणे. १८८६ पृ.क्र. १३
४. ब्रह्मे प्रा.मो.द. मराठी नाटयतंत्र, सुविचार प्रकाशन मंडळ, पुणे. १८८६ पृ.क्र. ७
५. ब्रह्मे प्रा.मो.द. मराठी नाटयतंत्र, सुविचार प्रकाशन मंडळ, पुणे. १८८६ पृ.क्र. १०

हिंदी फिल्म संगीत की पहली महिला संगीत निर्देशक: जद्दनबाई का सांगीतिक योगदान

सोनाली पांडुरंग ढवळे - शोधार्थी
डॉ० नीलम मुकुंद बोकी - मार्गदर्शक
एस. एम. आर. के. बी. के. ए. के महिला महाविद्यालय,नाशिक
पदव्युत्तर संगीत विभाग, पुणे
एस. एन. डी. टी. महिला विद्यापीठ

संक्षिप्त परिचय: किसी भी फिल्म के मशहूर होने मे फिल्म संगीत की भूमिका महत्वपूर्ण है। तथा फिल्म संगीत के निर्माण में संगीत निर्देशकों का योगदान विशेष है। विविध संगीत निर्देशकोंने अपने-अपने प्रांत की खुबियाँ तथा उनकी संगीत की तालीम का मिलाप करके फिल्मों में संगीत बनाया, जो श्रोताओंके मन को भाया। गोविंदराव टेंबे, प्रा.बी.आर.देवधर, केशवराव भोले, सुरेशबाबू माने, मास्टर माधोलाल, अनिल विश्वास, जद्दनबाई, कज्जन, मुन्नीबाई, शांताबाई आदि संगीत कलाकारोंने शुरूवात में फिल्मों में संगीत निर्देशक का काम किया। किये गये जानकारी के संकलन से यह बात दिखाई देती है की, पुरुष संगीत निर्देशकों की तरह महिलाओं ने भी फिल्मों में संगीत निर्देशक का काम किया है। भारत मे महिला निर्देशकों का फिल्म संगीत में विशेष योगदान है। किंतु उनका कार्य सीमित है। संगीत निर्देशक के तौरपर महिलाओंने जो कार्य किया,उस पर संशोधन होना आवश्यक है।

विषय की पृष्ठभूमी: आधार सामग्री संग्रहसे यह बात सामने आती है कि पुरुष संगीत निर्देशक की तुलना मे महिला संगीत निर्देशक की संख्या कम है। इसका कारण उस समय की सामाजिक,राजकीय तथा सांगीतिक स्थिती हो सकती है । स्वतंत्रता-पूर्व काल में भारतीय संस्कृति पुरुष प्रधान थी। उस समय महिलाओं को कोई सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक, सांस्कृतिक, शैक्षणिक अधिकार नहीं दिए गए थे। और यदि कोई महिला इन सभी बाधाओंसे बाहर निकल गई,तो उसे समाज से संघर्ष करना पड़ता था। ऐसी स्थिति में,जो महिलाएं अपनी संगीत कलाओं को विकसित करना चाहती थीं उन्हें भी तथा संगीत में रुचि रखनेवाली महिलाओं को भी , सामाजिक संघर्षों का सामना करना पड़ता था। घर पर रहनेवाली विवाहित महिलाओंद्वारा संगीत या गीत का प्रदर्शन करना यह सबसे निम्नतम स्तर का काम माना जाता था। सन १९३१,जब फिल्मों में संगीत आया तबसे कानन देवी, जद्दनबाई, नूरजहाँ, जुबैदा,जहाँआरा कज्जन, बिब्बो,अमीरबाई कर्नाटकी, खुर्शीद, मुश्तरी जोहरा, देविका राणी, लीला चिटणीस, सुलोचना, गौहरजान, दुर्गा खोटे, शांता आपटे ,सुरैय्या, स्वरस्वती देवी,शमशाद बेगम ,बेगम आरा, एम. एस. सुब्बलक्ष्मी, उषा खन्ना, राजकुमारी आदी महिला संगीत कलाकार हुई। इनमें बहुतांश महिलाओं ने संगीत निर्देशकों के बजाय गायक के रूप में काम किया। इनमे से पहली महिला संगीत निर्देशक जद्दनबाई का सांगीतिक योगदान यह शोध संचय का विषय है।

शोध संचयन के उद्देश: हिंदी फिल्मों में संगीत का महत्व विशद करना, हिंदी फिल्म मे संगीत निर्देशन की पृष्ठभूमी की खोज करना, फिल्म संगीत में संगीत निर्देशक का कार्य विशद करना, पहली महिला संगीत निर्देशक जद्दनबाई का सांगीतिक योगदान स्पष्ट करना।

हिंदी फिल्मों में संगीत का महत्व

फिल्मों में संगीत का स्थान महत्वपूर्ण है । फिल्मों में दो प्रकार का संगीत होता है, पार्श्वसंगीत , फिल्मी गीतों में संगीत।

पार्श्वसंगी: फिल्म के प्रसंग को अधिक प्रभावी और भावपूर्ण दर्शाने में उपयुक्त है। फिल्मी गीतों में संगीत -फिल्मों में कुछ गाने कहानी को आगे लेकर जाते के है। उदा. सन १९९० में प्रदर्शित हुई फिल्म: आशिकी, संगीतकार: नदीम- श्रवण इसके गाने कहानी के विभिन्न चरणों को दर्शाते है। तथा कुछ गाने प्रत्यक्ष रूप से कहानी से जुड़े नही होते,लेकिन फिल्म की शोभा बढ़ाते है। उदा. सन १९७५ में प्रदर्शित हुई फिल्म: शोले, संगीतकार: आर.डी.बर्मन "मेहबूबा मेहबूबा" इस गाने की फिल्म मे प्रत्यक्ष रूप मे कोई भूमिका नही है, लेकिन शोले फिल्म का या गाना बहुत ही लोकप्रिय है।

हिंदी फिल्म मे संगीत निर्देशन की पृष्ठभूमी: १९१७ में पाटणकर कंपनी ने मूक फिल्म "राम वनवास" का निर्माण किया [1] इस फिल्म में द्वारकादास संपत (फायनान्सर) जी ने सर्वप्रथम पार्श्वगायकी का प्रयोग किया। के साथ प्रयोग किया।मूक फिल्म में संगीत लाने का यह पहला प्रयास था ,जिसके बाद ४ फरवरी १९३१ को लघुफिल्म बनाई गईं। जिसे जे.एम.मादन जी ने प्रदर्शित किया। यह कहा जा सकता है कि इस फिल्म के माध्यम से लघु फिल्मों में संगीत का प्रवेश हुआ। इसके बाद ४ मार्च १९३१ में अर्देशिर ईरानी द्वारा निर्देशित पहली भारतीय बोलती फिल्म "आलमआरा " आई। इस फिल्म के संगीत निर्देशक थे ,फिरोज शहा मिस्त्री और बी.इराणी। [2]संगीत में उन्होंने तबला, पेटी और वायलिन यह तीन वाद्य यंत्रों का इस्तेमाल किया। यह कहा जा सकता है ,कि संगीत का प्रवेश फिल्मों में पहले मूक फिल्में, फिर लघु फिल्में और फिर बोलती फिल्में(बोलपट) इस क्रम हुआ है।

फिल्म संगीत में संगीत निर्देशक का कार्य: फिल्मों में गाने के प्रसंग,नायक- नायिका की भावना प्रकट होने वाली धुन की रचना करना। गीतकार ने लिखे हुए गीत में उस धुन को बांधना ।प्रसंग का समय जैसे प्रातःकाल, दोपहर ,सायंकाल,इस काल को दर्शने वाला संगीत बनाना। उदा. विविध समय के अनुसार रागों का प्रयोग ,जैसे सुबह के गानों में राग भूप का प्रयोग । गीत की रचना के अनुसार गायक का चयन करना ,विशिष्ट वाद्यों का चयन करना। लोकसंगीत, शास्त्रीय संगीत तथा सुगम संगीत की मूलभूत जानकारी होना। समय के अनुसार श्रोतावर्ग की बदलती पसंद को ध्यान मे रखते हुए ,अपने संगीत मे आवश्यक बदल करना। किसी विशिष्ट गीत के लिए कौन से का प्रयोग करना चाहिए ,वाद्यों की संख्या कितनी होनी चाहिये, गायको की संख्या कितनी होनी चाहिये, इन सारी बातो का ध्यान रखकर संगीत निर्देशक संगीत का निर्माण करते है। आज तक हिंदी फिल्मों में जद्दनबाई, स्वरस्वती देवी अमीरबाई कर्नाटकी, मुख्तार बेगम, ,गौहर कर्नाटकी, मर्लीन डिसूजा, सना कोतवाल, इशरत ,सुलताना (बिब्बो), उषा खन्ना, चित्रा सिंग,स्नेहा खानवलकर, जसलीन रॉयल, रुचिता अरोरा,

समीरा कोप्पिकर, सोनल प्रधान,परंपरा ठाकूर, पायल देव, अलोकानंद दास गुप्ता,आदी महिला संगीत निर्देशक हुई।

पहली महिला संगीत निर्देशक जद्दनबाई का सांगीतिक योगदान: जद्दनबाई का जन्म सन १९०० के आसपास इलाहाबाद के पास "चिलबिला" गाव में हुआ। बचपन में ही उन्हे संगीत की प्रतिभा प्राप्त हुई ,क्योंकि उनके माता पिता संगीत कलाकार थे।जद्दनबाई का स्वर सुमधुर,पहाडी था। उस समय यह प्रथा थी कि, माता पिता अपने बच्चो को खुद से बेहतर गाना सीखने के लिए भेजते थे।माता दलिपाने जद्दनबाई को प्रसिद्ध ठुमरी गायिका गौहरजान (कोठेवाली) से संगीत सीखने के लिए भेजा। सन १९०० के समय एक लड़की के लिए संगीत सीखना बड़ी मुश्किल बात थी। क्यों की उस समय की सामाजिक और राजनीतिक स्थिति ऐसी थी की लड़कियों और महिलाओं पर अनेक अन्यायपूर्ण प्रतिबन्ध लगाये जाते थे। शिक्षा से लेकर अपनी कोई भी कला विकसित करने की अनुमती महिलाओं को तत्कालीन कुटुंब व्यवस्था, समाज और राजसत्ता नहीं देती थी। ऐसे में नृत्य और संगीत आदी कलाओं को मेहफूज़ रखने करने का श्रेय जिन महिलाओं को जाता है, वो है "तवायफ." कोठेवाली महिलाओं को बडे बडे उस्तादोंसे संगीत शिक्षा प्राप्त होती थी। संगीत का अखंड रियाज करके तथा प्रत्येक कठीण स्थिती का सामना करते हुए,तवायफ महिलाओंने संगीत कला से हमेशा समाज का मनोरंजन किया | कोठेवाली गायिकाओं मे से "गौहरजान" एक प्रसिद्ध ठुमरी गायिका थी । गौहरजान द्वारा गाने की तालीम पुरी करने के बाद, जद्दनबाई "ठुमरी के बादशहा मौजुद्दीन खान" इनकी शागिर्द बनी। संगीत की शिक्षा और अखंड तालीम की वजह से जद्दनबाई प्रसिद्ध ठुमरी गायिका बन गई। लखनऊ, बिकानेर रामपूर ग्वालियर, दिल्ली, मद्रास ऐसे बडे-बडे शहरों में उनकी गाने की महफिलें होने लगी। (उर्दू ,पर्शियन ,बंगाली, इंग्लिश, पंजाबी, गुजराती ,मद्रासी, मराठी और देहाती(पूरबी)आदी सर्वभाषिक गाने वे गाती थी।**3** ऐसा कह सकते है,संगीत की उत्तम शिक्षा और अनेक भाषाएँ अवगत होना,यही जद्दनबाई की संगीत निर्देशक बनने की पार्श्वभूमी है। सन १९३२ में जद्दनबाईने **"राजा गोपीचंद "** इस फिल्म में गोपीचंद के माँ होने की भूमिका निभाई(लाहोर) [4]इसी फिल्म द्वारा उन्होने फिल्म जगत मे प्रवेश किया । सन १९३४ मे निर्माता- निर्देशक राम दरियानी उन्हे मुंबई लेकर आए।मुंबई मे अर्देशीर इराणी निर्देशित "**इंसान और शैतान**" इस फिल्म मे जद्दनबाईने अभिनय किया। यह फिल्म इम्पेरियल स्टुडिओ में बनी थी।इसके बाद उन्होंने "संगीत मूव्हीटोन" नाम से अपनी खुद की संस्था स्थापित की। सन १९३५ मे जद्दनबाईने "**तलाश- ए-हक"** इस फिल्म का निर्माण किया।

"हृदय मंथन" (१९३६**) ," मोती का हार "(**१९३७**)** और **"जीवनस्वप्ना" (**१९३७)इन फिल्मों में भी जद्दनबाई ने संगीत निर्देशन किया है। कोलंबिया ग्रामोफोन कंपनी के साथ जद्दनबाईने गझल रेकॉर्डिंग करना शुरू किया ।

https://www.hmoob.in/wiki/Jaddanbai

उसी दौरान जोधपुर ,काश्मीर ,इंदौर ऐसी जगह पर उनकी महफिल होने लगी | ऑल इंडिया रेडिओ पर भी उन्होने गझल और ठुमरी के अनेक कार्यक्रम किये।

जद्दनबाई के कुछ दुर्लभ रेकॉर्डस् :
१) तोड लायी राजा जमुनिया के डार (दादरा)
२) पानी भरे री कौन अलबेली की नार (दादरा)
३) नीगोरी मुश्किल से कटती है रात
४) अरे हा रे परदेसीया जरा नैनोंसे नैना मिला (ठुमरी-देस)
५) पीके हम तुम जो चले
६) तुम ना आये तो क्या सहेर ना हुई एकको एककी खबर ना हुई । (गझल)
७) लगत करेजवा में चोट(फूल गेंदवा ना मारो)(भैरवी)
८) आईना रख दो कि घबराता है दिल ।
९) ना जा बलम परदेसवा(दादरा-भैरवी)Broadcast Label ७८rpm)

जद्दनबाई के संगीतबद्ध किये हुये फिल्मी गीतः
चोट मार लयो घुंगटवाँ की ओट जानिया (फिल्म: मोती का हार, गायक-आशिक हुसैन)Recording:(http://hindi-movies-songs.com/joomla/)

गीत का सांगीतिक विश्लेषण: इस गाने में सभी सात शुद्ध स्वर तथा कोमल नी इन स्वरों का प्रयोग किया है। हार्मोनियम, तबला और घुंगरू वाद्यों का प्रयोग इस गाने में किया गया है। ठुमरी गायकी की कुछ खुबियाँ जैसे की मुर्की का प्रयोग इस गाने में है । गाने की रचना दादरा इस ताल में बद्ध है और बीच में ताल केहरवा मे लग्गी बजाई गई है । इस गाने की और एक विशेषता है की सन १९३७ इस काल में गाने की शुरुवात में अंग्रेजी शब्दों का प्रयोग किया गया है।

हा SSSSSS SSS
मऽ पधनीसांरें सांरेंग
You told me, you told me
गं गं गं गं गं गं
To come with your home tommorrow morning
गं गं गं गं रेंसां ध ध ध ध पध पधऽ
जब हम वहाँ पे गये तो चीज का पता न हींऽऽ मिला
गं गं सां नी धप म मम म मम ग गमऽ पग
I am Very much, glad, but miss hiriye
प पप पऽप पऽप पऽप पऽप धऽध पधध
I am very much gongloo, I love and I drow for you
गं गंऽ गंरें रेंसां सांनी नीधधप प प प प मपमप धऽपम
चोट मार ल्यो, चोट मार ल्यो ऽऽ ऽ
सासा रेम म सासा रेम मप धप ध
चोट मार ल्यो घुं घट वाकी ओट जेनि याऽऽ
सासा रेम म प पध पम पध पम पमरेसा

चोट मार ल्यो घुं घट वाकी ओट जेनि याऽऽ
सासा रेम म प पध पम पध पम पमरेसा
चोट मार ल्यो घुंघट वा की ओटऽ जेऽनि याऽऽ
मम मम मऽ पप नी नी नी पनीऽ नीसारेंसांनी ॥धृ.॥
M1 (संगीत का टुकडा)
सू नीऽ है बगीयाँ घटा लहराई
सा रेम म मप पध पप पध पऽ मऽ
सू नी स ज रि याँ सें तू नाही भाऽऽ वेऽऽऽ
नी नी नी नी नी नी नी ध प म मपमऽ मपधऽ
आजा झोपडीयाकी और जानिया
रें रें रें सारें सांनी ध नी पऽमम
हाऽय आजा झो प डी या कीओर जेनिया
मरें रें रें रें सारें सांऽ नीसां ध नी पऽमम
हाऽऽऽ ऽऽऽऽऽऽऽऽ आजा झोऽ पडीयाऽऽऽ की ओर जेनिया
मऽमपनिसारें मंगरें रेंरें सारें रेंमरेंऽसांनी धनी पमम ॥ १ ||
M2 (संगीत का टुकडा)
हाऽऽऽऽऽऽऽ एकलौती जोरू हैं प्यारी
मपनिसारेंमं मंमंमंमं मंमं मं मंमं
मै शौऽहर उनका लाऽड लाऽ ऽऽऽऽ
मं गं पंमं रें रेंसांनी नीऽसां नीसां नीधपमप
मै शौहर उनका लाडला और घर काऽ नंबर गार्ड
मं मरेंरें रेंरेंरें रेंसारें रें रें रेंऽ रेंसां नीऽ नीसां
इन सब जोरूवन के बीच मे करू गंगा पार
मंऽ मं गरें सां नी ध पप मप मप धऽपम ॥२ ||

संदर्भ सूची

1. मुजावर इसाक,चित्रपट संगीताचा सुवर्णकाळ १९३१ ते १९५०, पृ. क्र. ४ ,प्रतिक प्रकाशन १२.
2. पटेल सारिका ,भारतीय सिनेमा के विकास यात्रा भाग 2 ,पृ. क्र.४१६, कनिष्क पब्लिशिंग हाऊस नई दिल्ली २०१८.
3. शिरगावकर कुंदा ,अनाहत नाद ,पृष्ठ क्रमांक ७६
4. शिरगावकर कुंदा ,अनाहत नाद ,पृष्ठ क्रमांक ६९

ठुमरी की विविध शैलियाँ

कस्तुरी अट्रावलकर - शोधार्थी
संगीत विभाग, एस. एन. डी. टी. महिला विद्यापीठ, पुणे

परिचय: जब कविता के साथ-साथ भाव और अभिनय का सुंदर संयोजन स्वर, ताल और लय में समाहित हो जाता है उस रचना को ठुमरी कहा जाता है । यह एक उप-शास्त्रीय गीत प्रकार है । ठुमरी के लिए स्वर और भाषा के सभी तत्व आवश्यक हैं। ठुमरी के शब्दों में एक तरह की लय और शालीनता है। ठुमरी शब्द की उत्पत्ति ठुमकाना से हुई है, जिसका अर्थ धीरे-धीरे चलना है। यह ठुमरी का सांकेतिक रूप है। ठुमरी रचनाओंको धुनराग, ताल और ठेके उन प्रकार के गीतों को आकर्षक बनाते हैं। ठुमरी की उत्पत्ति उत्तर प्रदेश में हुई ऐसा माना जाता हैं। ठुमरी को नृत्य की एक मजबूत पार्श्वभूमि है । इसकी रचनाओं मे कृष्णलीला का वर्णन, राधा और कृष्ण के बीच मनमुटाव जैसे विषय होते है।

ठुमरी की रचनाएँ खमाज, गारा, देस, काफी, पीलू, भैरवी, जोगिया जैसे विशिष्ट रागोंपर आधारित होती हैं और दीपचंदी, दादरा, केरवा, पंजाबी जैसे विशिष्ट तालों से जुड़ी होती हैं। और इसके लिए अलग स्वर लगाव की भी आवश्यकता होती है। ठुमरी दो शैलियों में विभाजित हैं 1) "पूरब अंग" (इसके भी दो प्रकार हैं - लखनऊ और बनारस) और 2) "पंजाब अंग", पंजाब की लोक धुनों से ये गानशैली प्रभावित हैं । यह श्रृंगार रसपूर्ण गीत प्रकार है। ठुमरी की विविध शैलियोंका अभ्यास इस संशोधन से परिपूर्ण होगा।

कार्यक्षेत्र और सीमाएँ: ठुमरी गायन शैलियों की विशेषता और गायन शैली के कलाकारों का अभ्यास करना।

अनुसंधान की विधियां

1. ठुमरी पर किताबें पढ़ना
2. वेबसाइटों से जानकारी हासिल करना
3. लाइव वार्तालाप या साक्षात्कार सुनना
4. सूचनात्मक ऑडियो और वीडियो देखना
5. विभिन्न ठुमरी रचनाओं को सुनना
६) कलाकारों से मुलाकात करना

विषय चयन की भूमिका

इस विषय को इसलिए चुना ताकि ठुमरी गीत विधा का ठीक से अध्ययन किया जा सके। संगीत परीक्षा के पाठ्यक्रम में ठुमरी का अध्ययन बहुत ही सीमित रूप में किया जाता है। इसलिए मुझे लगा कि मुझे इस विषय का और गहराई से अध्ययन करना चाहिए। विभिन्न गायकों की ठुमरी रचनाओं को सुनना और ठुमरी की विभिन्न शैलियों का गहराई से अध्ययन करना भी इसका एक उद्देश्य था।

इतिहास ठुमरी की उत्पत्ति और विकास: जिस प्रकार ध्रुपद गायन से ख्याल गायन तक संगीत की प्रगति की एक महत्वपूर्ण यात्रा है, उसी प्रकार उप-शास्त्रीय संगीत भी एक महत्वपूर्ण पड़ाव है। उप-शास्त्रीय संगीत यह नृत्य, अभिनय, भाव, शब्दों, लय और स्वरों का मिश्रण है। ठुमरी, दादरा, होरी, कजरी, चैती, झुला ई. उप-शास्त्रीय संगीत के गीत प्रकार माने गए हैं। और इसमें चरम पर रहेती है ठुमरी, जो सबसे प्रसिद्ध गीतप्रकार हैं। प्रारंभ में, केवल कथक नर्तकियों द्वारा शाही दरबार में प्रस्तुत किए जाने वाले इन ठुमरी को एक अलग रूप में मान्यता नहीं थी। कुछ विशिष्ठ वर्गों की महिलाएं इस प्रकार का नृत्य करती थीं। कथक के साथ गाए जानेवाली इन रचनाओं को एक स्वतंत्र गान प्रकार के रूप में समाज मान्यता प्राप्त करने में काफी समय लगा।

उत्पत्ति और व्युत्पत्ती ठुमरी शब्द कैसे बना इस बारे में कई मत हैं। प्रोफेसर शत्रुघ्न शुक्ल के अनुसार ठुमरी शब्द ठुम और री ये दो शब्दों से मिलकर बना है। इसमें ठुम का अर्थ होता है ठुमकते हुए चलना और री सखी के लिए प्रत्यय हैं। ***1** ठुम शब्द ताल को संदर्भित करता है और री अक्षर उस महिला का प्रतिनिधित्व करता है जो उस लय को बनाए रखते हुए नृत्य गायन करती है।

ठुमरी शब्द की रचना का एक इतिहास यह भी मिलता है कि राजा मानसिंह तोमर से एक दिन अनजाने में गाते हुए भैरवी राग में शुद्ध ऋषभ को विवादास्पद रूप में गाते हैं। इस अनाहत रिषभ से राग की शुद्धता समाप्त हो गई। । लेकिन इस परस्पर विरोधी स्वभाव के कारण एक बहुत ही मधुर स्वरसंगती हो गई। इससे प्रेरित होकर, उन्होंने कुछ और रागों को बदल दिया और प्रत्येक राग में अपनी नाममुद्रा 'तोमरी' के साथ अपने नाम का उल्लेख किया। ऐसा माना जाता है कि थोमरी शब्द समय के साथ बदलकर 'ठुमरी' हो गया। ठुमरी शब्द सुर और लय भाव का अनूठा मेल है। ठुमरी शास्त्रीय, उप-शास्त्रीय और लोक संगीत के तीनों रूपों से जुड़ी है।

विकास माना जाता है कि लखनऊ के नवाब वाजिद अली शाह ने गायन के एक स्वतंत्र रूप में ठुमरी को स्थापित करने में महत्वपूर्ण भूमिका निभाई थी, जो शुरुआत में केवल नृत्य के साथ गाया जाती थी। ठुमरी गीत प्रकार और गायन शैली का विकास वाजिद अली शाह के समय से शुरू हुआ। श्रृंगारात्मक लालित्य और स्त्री प्रधानता ये दो विशेषताओं के कारण ठुमरी को एक प्रकार का सांस्कृतिक महत्व प्राप्त हुआ। वाजिद अली शाह खुद एक महान गीतकार और रसिक थे, इसलिए उनके समय में ही सही मायने में ठुमरी की शुरुआत हुई थी। 19वीं सदी की शुरुआत में वाजिद अली शाह ने ठुमरी को मशहूर कर दिया।

कव्वाल बच्चे घराने के प्रसिद्ध गायक सादिक अली खान के शिष्य रहे वाजिद अली ने उस समय समाज के विरोध का सामना किया और ठुमरी को समाज में प्रस्थापित किया। उन्होंने अपने दरबार में ठुमरी को बहुत महत्व दिया ताकि ठुमरी का प्रचार-प्रसार हो सके। दरबारी गायकों और संगीतज्ञों को ठुमरी सुनने और गाने के लिए प्रोत्साहित किया। उन्होंने खुद "अख्तर पिया" के नाममुद्रा तहत कई रचनाएँ लिखी। उनके गुरु उस्ताद सादिक अली खान ने भी खुद ठुमरी गायन में रुचि ली और लोगों में इसके प्रति रुचि पैदा की। ठुमरी का अधिक,

अधिक विकास होने लगा। धीरे-धीरे, ठुमरी ने संगीत कार्यक्रमों में जगह बनाते हुए समाज में कदम रखना शुरू किया। लोक संगीत और प्रादेशिक संगीत से प्रभावित यह संगीत आम श्रोताओं के लिए समझने में आसान था। ठुमरी स्त्रीप्रधान गीत प्रकार होने से इनका गायन भी इसी तरह किया जाता है। प्रदर्शन करते समय, लम्बी तानें चमत्कारी सरगम जैसी चीजों से बचते हुए, शब्दोंके माध्यम से छोटे आलापोंसे उसे सजाते हैं ।

ठुमरी गायन की शैलियाँ और अंग: ठुमरी गायन के दो मुख्य प्रकार हैं। 1) बोलबाँट की ठुमरी 2) बोलबनाव की ठुमरी

बोलबाँट की ठुमरी: ठुमरी के विकास के दौरान विशिष्ठ वर्ग की महिलाओं द्वारा नृत्य और गायन की कलाओं का प्रदर्शन किया जाता था। शाही दरबार में की जाने वाली ठुमरी को कत्थक की ठुमरी कहा जाता था। इन ठुमरी रचनाओं को बोलबाँट अंग से गाया जाता था। यह ठुमरी नृत्य के साथ की जाती थी, इसलिए इसमें अभिनय के साथ-साथ लयकारी भी बराबर थी। इस ठुमरी के विकसित रूप को आज बोलबाँट की ठुमरी के नाम से जाना जाता है।[2] लखनऊ के पश्चिमी क्षेत्र होने के कारण इस ठुमरी को पछाई ठुमरी भी कहते हैं। पछाई अंग की ठुमरी ब्रजभाषा में मिलती है। यह मध्यम और द्रुत लय में गायी जाती है। ये ठुमरी उत्तर प्रदेश के पश्चिमी भाग ब्रज, बुंदेलखंड के चांचर, मल्हार, सावन, रसिया, लेद आदि लोकगीतों पर आधारित हैं।[3] बंदिशी के शब्दों की लयबद्ध क्रीड़ा एक तरह का चमत्कार पैदा करती है। इसलिए इसे "लयबाँट की ठुमरी" भी कहा जाता है। इन ठुमरी रचनाओं को बंदिश की ठुमरी भी कहा जाता है। बोलबाँट की ठुमरी में राग प्रधानता अधिक दिखाई देती है। ये ठुमरी लोक धुनों से प्रभावित होती हैं। इस ठुमरी शैली में बंदिशें ज्यादातर मध्यम और तेज लय में गाई जाती हैं। बोलबाँट की ठुमरी गतिशील है। बंदिश की मदद से छोटी तिहाई ली जाती है।

राग, ताल, रचना और काव्य: मिश्र गारा, सिंदूरा, काफी, भैरवी, तिलक कामोद आदि रागों में ठुमरी की रचना पाई जाती है। इन द्रुत लय की ये रचनाओं में श्रृंगार रस का अनुपात अधिक होता है। इस ठुमरी के काव्य या साहित्य के विषय में धनाक्षरी ठुमरी, आधारबंद ठुमरी, अनुप्रास, अलंकार जैसी काव्यात्मक चमत्कारों से समृद्ध शब्द रचनाएँ हैं। धनाक्षरी ठुमरी में गहन और अनुप्रासयुक्त शब्दों का प्रयोग किया गया है। जबकि आधारबंद ठुमरी गाने में होठों का इस्तेमाल नहीं करते है। अनुप्रास ठुमरी कविता की ख़ासियत यह है कि बंदिशी का प्रत्येक शब्द एकही अक्षर से शुरू होता है। ऐसी ठुमरी रचनाएं करना ललन पिया, धनरंग, बिंदादीन महाराज जैसे संगीतकारों की खासियत थी। ये ठुमरी ज्यादातर लय प्रधान होती हैं जैसे तीनताल, आधा, सितारखानी, रूपक, झपाताल, एकताल, अदा चौतल आदि में निबद्ध रहेती हैं। इन रचनाओं में शब्दों का अधिक महत्व है, इसलिए ये कसी हुई, कलात्मक और लयबद्ध होती हैं। बोलबाँट की ठुमरी का विस्तार करते हुए छोटी ताने और छोटे-छोटे मुरकियाँ को शब्दों के सहारे लिया जाता है।[4]

बोलबनाव' की ठुमरी: ठुमरी के काव्य से लेकर बंदिशों की रचना, गायन, व्यवस्था की विधि, ठुमरी गायन की यह दूसरी शैली 'बोलबानव' की ठुमरी है। इस शैली में गायन को अधिक

महत्व दिया जाता है। इसीलिए इस ठुमरी को गायकीप्रधान माना जाता है। इस विधा के अंतर्गत रचनाओं का गायन अत्यंत भावपूर्ण है। ये ठुमरी उन भावनाओं और गीतों को सिद्ध करने का अवसर प्रदान करती हैं जिन्हें नृत्य के माध्यम से व्यक्त नहीं किया जा सकता है।

राग, ताल, भाषा, रचना का रूप: लोक धुन से प्रभावित रागों का प्रयोग मुख्य रूप से 'बोलबानव' की ठुमरी में किया जाता है; जैसे पहाड़ी, खमाज, मांड, बरवा, तिलंग, पीलू, भैरवी, गारा, झिंझोटी, तिलक कमोद, बिहारी, देस, जोगिया, जांगला, सोहोनी, काफी, सिंदूरा, आदि। इन ठुमरियोंको विलंबित लय में गाया जाता है। धीमी गति से गाए जाने वाले गीतों में भावपूर्ण और संगीतमय सौन्दर्य की पर्याप्त गुंजाइश होती है। इन ठुमरी रचनाओं में अविर्भाव और तिरोभाव को बहुत ही खूबसूरती से दिखाया जा सकता है। साथ ही एक राग से दूसरे राग में प्रवेश कर रचना की शोभा बढ़ाई जाती है। संथ लय के कारण इसमें दीपचंदी, रूपक, जत, पंजाबी, आधा, दादरा, केरवा जैसे तालों का प्रयोग किया जाता है। दादरा और केरवा ताल के साथ मध्यलय में गाया जाता है। इस ठुमरी के अंत में तबले पर लग्गी बजाई जाती है। जैसे ही विलंबित लय में शुरू हुई ठुमरी अंत की ओर जाती हैं तो चल रही ताल की चौपट में लग्गी बजाई जाती है। इस लग्गी के साथ ही बंदिशी के मुखड़े को सजाया जाता है। एक तिहाई के साथ फिर से मूल लय में पूरी तरह से मुखड़े को गाकर रचना समाप्त होती है।[5] बोलबानव की बंदिशें अवधी, ब्रज, भोजपुरी भाषाओं में मिलती हैं। कुछ रचनाओं में उर्दू भाषा का प्रभाव भी महसूस किया जाता है। बोलबानव के बंदिशे छोटी और सरल होती हैं। बोलबाँट की रचनाओं की तरह लयबद्ध नहीं रहेती। इसमें एक स्थायी और अंतरा रहता है। इसमें संयोग और वियोग दोनों रचनाएँ रहेती हैं।

पूरब अंग: उत्तर प्रदेश, बिहार में प्रचलित बोलबानाव शैली की ठुमरी को पूरब अंग की ठुमरी या पूरबी ठुमरी कहा जाता है। ये रचनाएं पूर्वी क्षेत्रों में गाई जाने वाली कजरी, पूरबी, घाटो जैसी लोक धुनों से प्रभावित रहेती हैं। बंदिशों की प्रकृति के अनुसार रचना सर्वप्रथम एक राग में विस्तार किया जाता है, जिसमें संगीत की प्रधानता होती है। फिर सौंदर्य बढ़ाने के लिए अन्य रागों को छायांकित करते हुए अविर्भाव तिरोभाव किया जाता है। इस क्रिया को "मांज" या "जिला" कहा जाता है। ठुमरी गायन करते हुए, खटका, मींड, मुरकी, जमजामा, कण, पुकार इनका उपयोग किया जाता है। श्रृंगार और करुणा के भावों को तीव्रता से व्यक्त करने के लिए 'रे, अरे, हाय' जैसे विशेषणों का प्रयोग किया जाता है।[6] पुरबी अंग ठुमरी दो तरह से गाई जाती है। 1) लखनऊ शैली 2) बनारसी शैली

लखनऊ शैली: इस शैली के नाम से ही यह समझा जा सकता है कि लखनऊ और उसके आसपास के क्षेत्र में प्रचलित ठुमरी को लखनऊ शैली की ठुमरी कहा जाता है। नवाब वाजिद अली शाह उर्फ अख्तर पिया लखनऊ के नवाब थे, उनके समय में लखनऊ ठुमरी गायन का केंद्र था।

बनारसी शैली: उत्तर प्रदेश के बनारस से ऐसी प्रसिद्ध ठुमरी गायन को "बनारसी शैली" की ठुमरी कहा जाता है। इन रचनाओं पर प्रादेशिक भाषाओं का प्रभाव अधिक होता है। बंदिशों में ब्रज, अवधी, भोजपुरी, मगधी आदि बोलियों से प्रभावित बंदिशें शामिल हैं। ये बोलियां कानों

को बहुत प्यारी लगती हैं। इन ढांचों पर कजरी, चैती, पूरबी, झुमर आदि का प्रभाव होता है। रचना सीधी और सरल रहेती हैं। शब्दों के विशिष्ट उच्चारण (लहेजा) के कारण शब्दों का माधुर्य संरक्षित रहता है।

पंजाब अंग: पंजाब अंग की ठुमरी 19 वीं शताब्दी के मध्य में लोकप्रिय होने लगी। बिंदादीन महाराज और कालिका प्रसाद से प्रेरणा लेकर मशहूर गायक अली बख्श खान ने सबसे पहले इस तरह की ठुमरी लोगों के सामने पेश करने की कोशिश की। लेकिन इस ठुमरी को उनके बेटे मशहूर गायक उस्ताद बड़े गुलाम अली खान और उनके छोटे भाई बरकत अली खान की वजह से प्रसिद्धि मिली। ठुमरी की इस शैली को "पटियाली ठुमरी" भी कहा जाता है। उस्ताद बड़े गुलाम अली खान के मुताबिक पंजाब की ठुमरी और पूरब अंग में ज्यादा फर्क नहीं है। इन रचनाओं को "पंजाब अंग की ठुमरी" कहा जाता है क्योंकि पूरब अंगकी ठुमरी को पंजाबी शैली में गाया जाता है। यह बहुत ही प्रतिभाशाली गायन शैली हैं जिसको पंजाबी लोक धुनों और अधिक आकर्षक स्वरों के साथ प्रस्तुत करते है। पंजाब से हीर, महिया, टप्पा, मुल्तानी, सिंधीम काफी, पहाड़ी आदि। पूरब और पंजाब ये दोनों अंगों के बीच आवाज के लगाव, स्वरों के लगाव और सूक्ष्म सूक्ष्म मुर्की की विशेषताओं के कारण भेद होता है।

इन ठुमरों को गाते समय कण, मुरकी, खटका और टप्पा अंग के छोटे-छोटे तानों का प्रयोग पंजाब अंग की विशेषता है। खटका मुरकी का संतुलन इस गीत का आकर्षण बिंदु है, खटका मुरकी का संतुलन बहुत सावधानी से करना होता हैं।

किराना अंग: किराना घराने के गायकों द्वारा प्रस्तुत बोलबनाव की ठुमरी का प्रस्तुतीकरण किराना ठुमरी है। इस पर ख्याल गायकी का प्रभाव साफ देखा जा सकता है। ये ठुमरी रचना गाते हुए रागों के शुद्ध रूप के नियमों का पालन करते हैं। इस शैली के गायक ठुमरी रागों के माध्यम से अपनी भावनाओं को अभिव्यक्त करते हैं। इस शैली की विशेषता राग में स्वरों की क्रमवार बढ़त की जाती है। कण, खटका, मुरकी आदि भाव-भंगिमा स्वर के माध्यम से प्रकट होती है। यह ठुमरी विलंबित या मध्य विलंबित ताल में गाई जाती है।

ठुमरी शैलियों के बीच अंतर और निष्कर्ष: संगीत गुरुमुखी विद्या है और यह घराने की अनुसार बदलते रहेती है। बुजुर्ग गुरु परंपरा के रूप में अपने शिष्यों को संगीत विद्या देते हैं। कभी-कभी यह गायकी की शैलियाँ शिष्यों के विचारों और गायकी की गहराई के अनुसार बदलती रहेती है। ठुमरी को दो मुख्य शैलियों, बोलबाँट और बोलबानव में बांटा गया है। बोलबाँट की ठुमरी मुख्य रूप से नृत्य से जुड़ी है, इसलिए इसे संगीत समारोहों में अलग से नहीं गाया जाता है। दो शैलियों, पूरबी और पंजाबी के साथ, बोलबानव की ठुमरी को संगीत कार्यक्रमों में सुना जा सकता है। प्रदेश, रचनाकार, भाषा, प्रादेशिक बोली के आधार पर लखनऊ शैली, बनारस शैली, किराना घराना ठुमरी जैसे प्रकार हैं। बनारसी, पंजाबी और किराना ठुमरी ज्यादातर संगीत कार्यक्रमों में सुनने को मिलती हैं।

संदर्भ सूची:

1. https://www.youtube.com/watch?v=v4-lRLHsaYw (प्रोफेसर शत्रुघ्न शुक्लाजी से बातचीत)
2. द्विवेदी पूर्णिमा /ठुमरी अवनम महिला कलाकार/अनुभव पब्लिशिंग हाउस इलाहाबाद,/प्रथम संस्करण 2009 (पृष्ठ संख्या 136)
3. पिशविकार सुलभा/ गोडबोले अच्युत : नादवेध राजहंस प्रकाशन पुणे 8वां संस्करण मार्च 2013 (पृष्ठ संख्या 194)
3. ठुमरी / राठौड़ भारती/यूनिवर्सिटी बुक हाउस प्रा. लिमिटेड जयपुर/पहला संस्करण
4. द्विवेदी पूर्णिमा /ठुमरी एवं महिला कलाकार/अनुभव पब्लिशिंग हाउस इलाहाबाद/प्रथम संस्करण 2009 (पृष्ठ संख्या 143)
5. राठौड़ भारती : ठुमरी - यूनिवर्सिटी बुक हाउस प्रा. लिमिटेड जयपुर, प्रथम संस्करण 2005 (पृष्ठ संख्या 154)
6. राठौड़ भारती ठुमरी /यूनिवर्सिटी बुक हाउस प्रा. लिमिटेड जयपुर, प्रथम संस्करण 2005 (पृष्ठ संख्या 154)

सांगीतिक विधाओंमे तबला संगत एक अध्ययन

धर्मेश जयंतिलाल परमार - शोधार्थी
डॉ. भारती राठोड - मार्गदर्शक
डॉ. जय सेवक - अनुरुपी लेखक
गायन विभाग, श्री अर्जुनलाल हिराणी कोलेज
सौराष्ट्र युनिवर्सिटी राजकोट (गुजरात)

शोधसार संगीत एक अदभूत कला है। यह ह्रदय की भाषा है। 'स्वर एवं लय' संगीत के मुख्य दो उपकरण है। गायन, वादन एवं नृत्य तीनो को समन्वित रूप से आधार प्रदान करना 'ताल' का कार्य है। वर्तमान समय मे तालवाद्य तबला सबसे ज्यादा लोकप्रिय बन गया है। वादन के दो प्रकार 1) स्वतंत्र वादन 2) संगति वादन। संगत से जुडी महत्वपूर्ण बात सामने रखने का समय शोधछात्र का प्रयत्न है ।

की वर्डस: - संगत, तबलावादक, समज

संगत का सामान्य स्वरुप संगत एक व्यापक शब्द हे। संगत से ही सृष्टि का निर्माण व विकास आगे बढा है। 'संगत' समस्त संगीत मे वाप्त है। व्यापक दृष्टि से संगीत शब्द ही अपने आप मे 'संगत' रुपी भाव को समाहित करता है। संगीत के मूल तत्वों पर यदि विचार किया जाये तो स्वर-राग, लय-ताल, पद - बन्दिश, अभिन्य - नृत्य ये चार तत्वो दिखाई पड़ते है। यही तत्वो जब आपस मे मिलते है तब संगीत का मूल स्वरूप हमारे सामने आता है। तबला संगत के बिना ऐसे कार्यक्रम प्रभावपूर्ण ढंग से प्रस्तुत नही किया जा सकता । संगत इतनी महत्वपूर्ण होने पर भी उस पर गंभीरतापूर्वक विचार शायद ही किया गया है। संगत या साथ का उद्देश्य अथवा लक्ष्य गायन-वादन में लय की एक नींव प्रदान करना तथा गायन वादन को प्रभावोत्पादक बनाना होता है । किन्तु उसके विशिष्ट उद्देश्य की ओर ध्यान देना भी परम आवश्यक है। अर्थात् संगत की विधि और उसका पूर्व विस्तार निश्चित करने के पूर्व यह समझ लेना आवश्यक है कि संगत गायन के साथ करनी है या वादन के साथ और वह किस प्रकार की गायन शैली अथवा किस प्रकार के वाद्य आदि के साथ संगति करनी है। एक सफल संगतकार बनने के लिए केवल यही आवश्यक नहीं है। कि तबलिये का ज्ञानकोष समृद्ध हो अथवा हाथ तैयार हो या याददाश्त तेज हो बल्कि सबसे अधिक आवश्यक है कि उसमें संगत करने की एक विशेष प्रकार की सूझ-बूझ हो अर्थात् (Presence of mind) हो इस सूझ अथवा विशिष्ट प्रतिभा के बल पर ही तबला वादक ठीक समय पर, ठीक ढंग से, ठीक बोलों का चुनाव करके सफल संगत कर सकता है। सूझ-बूझ के बल पर ही उसकी संगत में चमत्कार उत्पन्न होगा, उसकी चाल गायक वादक के समान्तर होगी, उसकी संगत स्वभाविक होगी और गायक वादक के साथ तबले की संगत का संयुक्त कार्यक्रम अधिक-से-अधिक सुन्दर व प्रभावशाली बन सकेगा ।कुछ प्रमुख विद्वानों की मतिअनुसार संगत के मूल तत्वो को समझते है।

डॉ. आबान ए मिस्त्री के अनुसार :- संगत एक ऐसी कला है जो मुख्य कलाकार की कला को संवार भी सकता है और बिगाड़ भी सकता है। संगत मे विद्वता से अधिक सहायता की और पांडित्य से अधिक समझदारी की आवश्कता होती है । मुख्य कलाकार का स्वभाव अनुरूप उनकी भावनाओ को समझकर उनकी गायन, वादन और नृत्य की संगति करनी चाहिये।

श्री गिरीश चन्द्र जी के अनुसार:- "किसी वाद्य के द्वारा गायन, वादन या नृत्य का साथ देना या उसके साथ-साथ चलना साथ-संगत कहलाता है यह दो प्रकार से होती है। एक स्वर की संगति, स्वरप्रधान वाद्यों द्वारा जैसे सारंगी, हर्मोनियम, वायोलिन आदि से और दुसरा ताल और लय की संगति, किन्हीं लय-ताल वाद्यों द्वारा जैसे तबला, पखावज आदि। इस साथ-संगत का संगीत में बहुत महत्व है। इसके दो उद्देश्य होते हैं। एक संगीत में लय-ताल की प्रतिष्ठा करना और दूसरे संगीत को अधिक रोचक बनाना। मुख्य कलाकार के दोषों को सार्वजनिक या उजागर होने से बचाना ही योग्य संगतकार का एक धर्म माना गया है।

श्री मनोहर भाल चन्द्रराव मराठ जी के अनुसार:-"संगत' इस शब्द का अर्थ स्पष्ट है। किसी के साथ उसके अनुसार जाना या चलना। संगीत में संगत का अर्थ होता है किसी गायक, वादक या नर्तक के चलन, लय, ताल एवं संगीत के प्रकृति के अनुसार वादन करना। "तबला वादक को तीनों कलाओं के साथ संगत करनी पड़ सकती है तथा तीनों में लय ताल धारण कराने के साथ-साथ रंजकता में वृद्धि लाने का प्रयास भी करना पड़ता है गायन, वादन और नृत्य तीनों कलाओं के प्रदर्शन को स्थायित्व प्रदान करना, रस-भाव निष्पत्ति में सहयोग देना, श्रोताओं के मन को अह्लादित कर उन्हें आनन्द प्राप्त कराना तबला संगतकार का प्रमुख कर्तव्य होता है। तबला संगत करने वाले वादक को स्वर ज्ञान होना नितांत आवश्यक होता है तभी वह निश्चित स्वर अनुसार वाद्य का चयन कर, वाद्य को निश्चित स्वर में मिलाने एवं स्वर को बनाये रखने में सक्षम हो सकता है। संगत करने वाले तबला वादक को गायन के गीत प्रकार, वाद्य प्रकार, एवं नृत्य प्रकारों का ज्ञान आवश्यक होता है। तभी वह उचित संगत कर सकता है। तबला संगतकार को गायन वादन और नृत्य के साथ संगत करने का अभ्यास जरूरी है। उसकी कल्पना शक्ति, प्रतिभा एवं निरीक्षण शक्ति अत्यन्त तीक्षण होनी चाहिये। आदर्श तबला संगत तभी कहलाती है जब तबला संगतकार अपने वादन से मुख्य कलाकार (गायक, वादक या नर्तक) की कलाकृति को अर्थात् उसकी प्रस्तुति को सफल कराके यश प्रदान कराता है।

श्री पंकज श्रीवास्तव जी के अनुसार "तबला संगतकार को मुख्य कलाकार के साथ परछाई के समान चलना चाहिए। इसके अभाव में मुख्य कलाकार पीछे रह जाएगा और संगतकार ऊपर उभर आएगा और जिससे पूरा माहौल ही बिगड़ जाएगा। अत: संगतकार को सदैव मुख्यकलाकार की परछाई बनकर चलना चाहिए। उसकी संगीत शैली के अनुरूप उसका साथ निभाना चाहिए यही संगतकार का मुख्य गुण है ।" "संगतकार का एक अन्य सबसे आवश्यक गुण है । स्वर का ज्ञान, संगतकार को स्वर का ज्ञान होना अति आवश्यक है जिससे जब संगतकार मुख्य कलाकार के गायन, वादन या नृत्य के साथ संगत करे तो उसका तबला

सुर में मिला होना चाहिए। अगर तबला स्वर में न मिलाया गया हो तो प्रस्तुतीकरण की परिणामकारकता बहुत ही कम हो जाती है अत: एक अच्छे संगतकार को स्वरों के बीच के सूक्ष्म फर्क को पहचान कर तबला मिलाने का अभ्यास होना चाहिए। इससे यह सिद्ध होता है कि तबला संगतकार को अपने अभ्यास में स्वर में तबला मिलाने का भी समावेश करना चाहिए जिससे कार्यक्रम प्रस्तुत करते समय वह मुख्य कलाकार के अनुसार तत्काल सही स्वर में तबला मिलाने में समर्थ हो

संगत के प्रकार

ठेके की संगत :- ठेके से ताल का रूप स्पष्ट होता है। इसी लिये ठेका लगतार सिधा होना चाहिये। लय का बोध होता है। ताल की प्रत्येक मात्रा और खण्ड पहचानी जा सके इस प्रकार संगति महत्वपूर्ण मानी जाती है।

लागडांट या सवाल जवाब की संगत :- यह स्वरुप प्रश्नोतर जैसा होता है। इस मे मुख्य कलाकार चलती लय मे अपनी अपनी कोई बात को विशेष ढंग से प्रस्तुत करता है। जिसे तबायावादक ताल की दूसरी आवृति मे उसी मात्रा से उठकर उसको प्रत्युत्तर देता है।'

लिपट कर या लपेट की संगत :- इस प्रकार की संगत लय प्रधान ख्याल गायकी की बोलतान एवं तानो मे वाद्य, वादन की गतकारी मे तथा कत्थक नृत्य की बन्दिशो मे देखी जाती है।

उपसंहार इस प्रकार तबलावादक को संगत करते ध्यान रखनी चाहिये की जिस विषय मे संगत करते है उस विषय का थोड़ा बहुत ज्ञान रखना आवश्यक है। तभी संगत 'समझदारी' और यह 'यादगार' बन सकती है।

संदर्भ ग्रंथ सूची

1. डॉ. सुनीता श्रीवास्तव, तबला वादन कलाकी तकनीकी एवं सौन्दर्य पक्ष, अनुभव पब्लिशिंग हाउस, इलाहाबाद - पृ. 234
2. संगीत कला विहार, अक्तुबर - 2013.
3. डॉ. चंद्रकान्त हिराणी, ताल संगीतनो महाप्राण, पृ.147

सितार वादन में प्रचलित व अप्रचलित वादन शैलियाँ

राधा यादव - शोधार्थिनी
डॉ० निष्ठा शर्मा - निदेशिका
संगीत विभाग, महात्मा गाँधी बालिका विद्यालय (पी0जी0) कॉलेज, फिरोजाबाद।
डॉ० भीमराव आंबेडकर विश्वविद्यालय, आगरा।

सारांश- सितार वादन की बन्दिशों व गतों में अपनी अलग-अलग विशिष्टताओं के आधार पर सितार वादकों द्वारा कई प्रकार की वादन शैलियाँ विकसित हुई। समयपरिवर्तन के अनुसार भिन्न-भिन्न वादन शैली की संरचना हुई जैसे- मसीतखानी, रज़ाखानी, फिरोजखानी, जाफ़रखानी, अमीरखानी, मिश्रबानी तथा ध्रुपद धमार, ख्याल, ठुमरी, तराना गायन शैलियों पर आधारित विभिन्न वादन शैली व गतों का प्रादुर्भाव हुआ।

मुख्य शब्द - शीर्षस्थ, कृन्तन, तकनीक, सृजनात्मक, प्रादुर्भाव

प्रागैतिहासिक काल से ही मानव की संगीत में अभिरूचि रही है। वस्तुतः ललित कलाओं में संगीत ही सबसे लोकप्रिय कला है। संगीत के अन्तर्गत गायन, वादन और नृत्य तीनों कलाएँ समाहित हैं। ये कलाएँ एक दूसरे से स्वतन्त्र होते हुए भी एक दूसरे पर आश्रित हैं। संगीत का मूलआधार ध्वनि है। संगीतात्मक ध्वनि की उत्पत्ति जिस वस्तु के द्वारा होती है। उसे वाद्य कहते हैं। प्राचीन ग्रन्थकारों ने वाद्य वर्ग को चार भागों के अन्तर्गत विभाजित किया है जैसे - तत्, सुपिर अवनद्ध, घन इत्यादि। जिनमें से तत् वाद्य यह है जो तार से बजाए जाते हैं।

प्राचीन काल से वर्तमान काल तक तत् वाद्यों का समृद्धशाली एवं महत्वपूर्ण इतिहास रहा है। जिनमें से सबसे प्राचीन तत् वाद्य वीणा है। तत् वाद्यों के अन्तर्गत वीणा को सभी तन्त्र वाद्यों की जननी कहा है। तत् वाद्यों के अन्तर्गत विभिन्न तत् वाद्य जैसे सुरबहार, सरोद, सारंगी, वायलिन, सितार आदि वाद्य आते हैं। जिनमें से सितार आधुनिक समय में 18वीं शताब्दी से विकसित हुआ और वर्तमान में शीर्षस्थ स्थान प्राप्त है। ऐसा ज्ञात होता है कि इसका श्रेय तानसेन के वंशजों को जाता है। तानसेन के वंशज अमृतसेन व निहालसेन ने सितार में तीन तार में दो तार जोड़कर उनकी संख्या पाँच की। आगे चलकर इस घराने के वंशजों ने दो अन्य तार जोड़कर इसे सप्ततन्त्री कहा। कुछ समय पश्चात् सप्ततन्त्री वाद्य ही सितार वाद्य के रूप में प्रचलित हुआ। समयानुसार साधनारत कलाकारों के सतत् अभ्यास एवं नवीन प्रयोगों के फलस्वरूप सितार वाद्य अल्प काल में जनप्रिय हुआ।

आगे चलकर इस घराने के वंशज दो धाराओं में विभाजित हो गये जिन्हें बीनकार व रबाबियों के नाम से जाना जाने लगा। इन वादकों ने विभिन्न तत् वाद्यों में से उनकी वादन शैली का अनुकरण कर नवीन शैली का निर्माण किया, उदाहरणस्वरूप सर्वप्रथम वीणा की वादन क्रिया आलाप, जोड़आलाप, लडी तान इत्यादि थी, इनके साथ अन्य वाद्यों के सौन्दर्यमूलक तत्वों को शामिल किया गया। बीनकार में बोल बाँट का काम रबाब से तारपरन, सारंगी से सूत, दिलरूबा वाद्य से जमजमा इत्यादि को अपनी वादन शैली में समाहित कर नवीन वादन शैली का निर्माण किया।

सितार वादन की बन्दिशों व गतों में अपनी अलग-अलग विशिष्टओं के आधार पर सितार वादकों द्वारा कई प्रकार की वादन शैलियाँ विकसित हुई। समयपरिवर्तन के अनुसार भिन्न-भिन्न वादन शैली की संरचना हुई जैसे- मसीतखानी, रज़ाखानी, फिरोजखानी, जाफ़रखानी, अमीरखानी, मिश्रबानी तथा ध्रुपद धमार, ख्याल, ठुमरी, तराना गायन शैलियों पर आधारित विभिन्न वादन शैली व गतों का प्रादुर्भाव हुआ। जो निम्नवत है -

मसीतखानी गत वादन शैली

मसीतखानी गत वादन शैली के आविष्कारक तानसेन के ही वंशज सदारंग के भतीजे, फिरोज खान के सुपुत्र मसीत खाँ थे। आपने अपने पिता की भाँति अपने वंश में प्रचलित रचनाओं को अधिक परिष्कृत किया। मसीतखानी वादन शैली को अन्य नाम दिल्ली बाज अथवा पश्चिमी बाज के नाम से भी जाना जाता है। यह गत विलम्बित लय में बजायी जाती है। इसका उठान 12वीं मात्रा में निश्चित होता है। इस शैली के बोल दिर दा दिर दा रा दा दा रा क्रमशः वादन किया जाता है। इस शैली में स्थाई अन्तरा बजाते समय मीड़, कण, कृन्तन इत्यादि क्रियाओं का विशेषतः प्रयोग होता है। इस वादन शैली की अधिकांश गत तीनताल में निबद्ध होती है।

रज़ाखानी गत वादन शैली

18वीं शताब्दी के उस्ताद रज़ा खां ने रज़ाखानी गत शैली का आविष्कार किया। उस्ताद रज़ा खां का लखनऊ में निवास स्थान होने के कारण इसे अन्य नाम लखनवी व पूर्व बाज भी कहा जाने लगा। इस गत को प्रायः तीनताल में बजाते हैं। इस गत के बोल दिर दा दिर दा रा दा दा रा होते है। यह बोल निश्चित होते हैं परन्तु इसका उठान प्रत्येक कलाकार अपनी सूझबूझ के अनुरूप सम, सातवीं, खाली व तेहरवीं मात्रा से प्रारम्भ करते हैं। इसकी प्रकृति गम्भीर नहीं होती है। बल्कि चंचल होती है। रज़ाखानी की गतें मुख्यतः द्रुत लय में होती है।

फिरोज़खानी गत वादन शैली

फिरोज़खानी गत वादन शैली के प्रवर्तक फिरोज़ खाँ थे इन्होंने ही सर्वप्रथम गायन शैली के आधार पर ही वादन शैली का निर्माण किया। अपने ही बाज के निश्चित बोल देने का यत्न किया। इस शैली में मीड़ तथा गमक प्रचुरता से प्रयुक्त होता है। इसमें चारताल में निबद्ध में निबद्ध ध्रुपद शैली का अनुकरण किया गया। जिसको फिरोज़खानी बाज से जाना जाने लगा। इस वादन शैली की संगत हेतु पखावज वाद्य का प्रयोग किया जाता है आप मसीत खाँ के पूर्वज थे। आपने ही अदारंग उपनाम से ख्याल रचनाएं की।

अमीरखानी गत वादन शैली

इस शैली को सैनी घराने के निहालसेन के भाई अमीर खाँ ने निर्माण किया। अमीर खाँ सरोद वादक थे अतः सितार वादकों के अतिरिक्त अनेक सरोद वादकों का भी इस वादन शैली के प्रचार व प्रसार में सहयोग दिया। विलम्बित लय को मध्य लय में बजाने को अमीरखानी वादन शैली कहते हैं। कुछ विद्धान अमीरखानी वादन शैली को मसीतखानी वादन शैली के अन्तर्गत मानते हैं। अतः अमीरखानी वादन शैली का निर्माण मसीतखानी गत के आधे बोल अर्थात् दिर दा दिर दा रा बोलों का गठन करके किया गया। जयपुर में निवास स्थान होने के कारण इस शैली को जयपुरी बाज भी कहा जाता है।

सितारखानी गत वादन शैली

ऐसा उल्लेखित है कि पूर्वी घराने के लोग रज़ाखानी वादन शैली बजाने के बाद अपनी रंगीनियत दिखाने के लिए सितारखानी गत का वादन करते थे। इस वादन शैली में अधिकांशतः पीलू, काफी, झिंझोटी, खमाज आदि संकीर्ण रागों में बजायी जाती थीं, जो अत्यन्त सरल व झुमा देने वाले राग थे। इसमें भी मसीतखानी शैली के समान ही बोल निश्चित रहते हैं। इसमें अधिकांशतः तन्त्रवादकों ने ठुमरी संग की गतों का निर्माण किया। इसका चलन अधिकतर द्रुत लय में किया जाता है। इसमें छोटी छोटी तानों का प्रयोग व गत विस्तार में बोल बनाव की अनेक ठुमरियों का वादन किया जाता है। सितार के साथ यही ठेका सितारखानी एवं पंजाबी ठेके के नाम से प्रसिद्ध हो गया।

मिश्रबानी गत वादन शैली

इस शैली के आविष्कारक लालमणि मिश्र थे जैसे कि उनके उपनाम से विदित होता है। इन्होंने अपनी असाध्य साधना में लिप्त होकर नई शैली को प्रफुल्लित किया। इस वादन शैली के बोल ताल के अनुरूप प्रयुक्त किये जाते हैं, क्योंकि अधिकांशतः कलाकारों द्वारा अन्य वादन शैली तीनताल में बजाई है, इसमें विभिन्न प्रकार की तालों, झूमरा, झपताल, एकताल आडाचार ताल इत्यादि तालों का प्रयोग अत्यन्त चित्ताकर्षक एवं कर्णप्रिय लगती है।

उदाहरण स्वरूप दादरा ताल के बोल - दा दा रा, दा दा रा
झपताल के बोल - दा रा, दा दा रा, दा रा, दा दा रा ।

जाफ़रखानी गत वादन शैली

सुप्रसिद्ध सितार वादक पदमभूषण व पद्मश्री पुरस्कार से सम्मानित हलीम जाफर खाँ ने जाफरखानी गत वादन शैली की रचना की। इस बाज में बहुलतम सितार वादन क्रमशः आलाप जोड़ व झाला बजाते हैं। इस बाज की अन्य विशिष्ट वादन प्रक्रिया मिज़राब के एक ही प्रहार से चार, छः, आठ, बारह, सोलह स्वरों को बजाया जाता है। इतः इसके बाएँ हाथ का काम अति मात्रा में किया जाता है। कण, खटका, मीड़, ज़मजमा इत्यादि सौन्दर्यमूलक तत्वों का प्रयोग प्रचुर मात्रा में होता है। इस वादन शैली की मुख्य विशेषता इसमें 'जमजमा' का प्रयोग खूब जोरदार होता है। अधिकतर दिर दिर के बोल प्रयुक्त होते हैं।

गायकी अंग पर आधारित वादन शैलियाँ

20वीं शताब्दी में तन्त्रवाद्यों पर गायकी अंग बजाने की परम्परा प्रचार में आयी। तन्त्र वाद्यों में नवाचार का प्रमुख कारण तकनीकी था सितार वाद्य में जैसे-जैसे तन्त्र वादकों ने संरचनात्मक परिवर्तन किए वैसे-वैसे हाथ का काम बढ़ता गया। गज से बजने वाले वाद्यों में गतों की बारिकियाँ को आत्मसात करने की प्रथा थी, परन्तु सितार वाद्य में यह बारिकियाँ बाद में प्रचलन में आयी। तन्त्र वाद्यों में ऐसे कई सितार वादक हुए जिन्होंने वादन के साथ-साथ गायन को भी अपने हृदय में आत्मीकरण किया। उनके वादन के साथ-साथ कंठ भी सर्वथा गायन के अनुकूल रहा। ऐसे कलाकारों में प्रमुख सितार वादक उस्ताद विलायत खाँ, शुजात खाँ तथा वायलिन वादन में श्रीमती एन0 राजन इत्यादि के नाम उल्लेखनीय हैं। गायकी अंग में गायन

की सभी विधाएँ ध्रुपद, धमार ख्याल, ठुमरी, तराना, टप्पा शैली इत्यादि समाहित है जो निम्नलिखित हैं -

ध्रुपद शैली

ध्रुपद गायन शैली को भी तन्त्र वादकों एवं सितार वादकों ने ग्रहण किया। ध्रुपद शैली को पखावज वाद्य के साथ संगत की जाती है। इसमें सरगम व तानों का प्रयोग नहीं किया जाता।

ध्रुपद शैली गम्भीर प्रकृति का माना गया। प्रारम्भ में सितार वादक ध्रुपद शैली पर आधारित वादन क्रिया करते थे ध्रुपद शैली में राग की शुद्धता पर ध्यान दिया जाता है।

ख्याल शैली

ख्याल एक फारसी शब्द है जिसका अर्थ कल्पना है। तानसेन के वंशज न्यामत खाँ स्वयं ध्रुपद गायक थे। ध्रुपद की लयकारियों व कव्वाली की तान इन दोनों के मिश्रण से ख्याल गायकी का निर्माण हुआ। इस शैली में मिज़राब के बोलों का महत्व कम होता है व गतें द्रुत लय में सुनने को मिलती है, इस शैली के साथ पखावज वाद्य के स्थान पर तबला वाद्य द्वारा संगत की जाने लगी। सितार पर सर्वप्रथम ख्याल गायकी का वादन उस्ताद विलायत खाँ ने किया वर्तमान समय में ख्याल अंग पर आधारित वादन शैली अधिक सुनने मिलती है। उदाहरणस्वरूप उस्ताद विलायत खाँ के सुपुत्र शुजात खाँ उनके शिष्य इस शैली का सितार पर वादन करते हैं।

तराना शैली

तराना में निरर्थक शब्द होते हैं। यह स्वर लयकारी के माध्यम से थोड़े ही समय में श्रोताओं का चमत्कृत एवं आकर्षित कर लेते हैं। तन्त्र वाद्य में अन्य गायकी अंग की भाँति तराना शैली बजाने की परम्परा प्रचार में आई। इस शैली को सितार वादकों ने अपनी वादन शैली में अपनाकर ना सौन्दर्यात्मक व कलात्मक रूप को प्रदान किया। तराने में मिज़राब के बोलों द्वारा तराने के शब्दों का आभास कराया जाता है।

ठुमरी शैली

ठुमरी शास्त्रीय व लोकसंगीत में लोकप्रिय गये विद्या है। सितार पर ठुमरी बजाने से मधुरता उत्पन्न होती है, व श्रोतागणों को आत्मविभोर एवं हृदय में श्रृंगारिक रस उत्पन्न होता है इस वादन शैली में चंचल प्रकृति के राग-काफी, पीलू, झिंझोटी व दादरा कहरवा, दीपचन्दी, जतताल इत्यादि तालों का प्रयोग करते हैं। इन तालों में टुमरी की गति धीमी होती है। कलाकार छोटे-छोटे स्वर समूहों में आलाप करते हुए सम दिखाते हैं, तथा उसके उपरान्त लय की गति बढ़ा दी जाती है। इसको ठुमरी की ठाह व दुगुन कहा जाता है। समयानुसार ठुमरी दो भागों में विभक्त हो गयी। प्रथम बोलबांट की ठुमरी जो लय प्रधान है। नृत्यकार इसी अंग में भाव प्रदर्शन करते है। दूसरी बोलबनाव की जो गायकों व वादकों में अधिक प्रचलित है।

टप्पा शैली

टप्पा शैली का आविष्कार गुलाम रसूल लखनऊ के नबाव आसिफदौला के संगीतज्ञ के पुत्र गुलाम नबी शोरी ने किया। टप्पा शैली के सितार वादकों में बुद्धादित्य मुखर्जी प्रमुख है। उनके

द्वारा बजाये गये राग काफी में टप्पा शैली की बारीकियों व तकनीकियों को प्रदर्शन स्पष्ट रूप से दिखाई देता है। टप्पा में आलाप के बजाए छोटी-छोटी तानों का प्रयोग वादन शैली व खटका, मुर्की, जमजमा तथा विभिन्न प्रकार की तानों का प्रयोग वादन शैली में करते हैं। सितार वादन में टप्पा अंग की गतों व हरकतों का प्रयोग कर लेते हैं, किन्तु अन्य वाद्यों में टप्पा वादन कठिन कार्य है।

सारांशतः कहा जा सकता है कि वर्तमान में सितार वादकों की भिन्न-भिन्न शैलियों के पनपने का प्रमुख कारण तन्त्रकारी अंग तथा गायकी अंग है। कुछ सितार वादक अपनी वादन क्रिया में एक अंग तथा कुछ ऐसे भी वादन रहे हैं, जो इन दोनों गुणों को प्रयुक्त कर वादन करते हैं। तन्त्रकारी अंग में विशेषतः मसीतखानी व रजाखानी प्रात वादन शैलियाँ बहुप्रचलित हैं। अन्य शैलिया समयानुसार लुप्त होती चली गयी।

सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1.निगम, रेखा (1999) 'सितार की उत्पत्ति का विस्तृत विवेचन तथा सितार के बाज का विकास क्रम, पृष्ठ- 150-151

2.राय, डॉ०वी0एस0 संदीप (2004) 'सितार वादन की विभिन्न वादन शैलियाँ का उद्भव एवं विकास, पृष्ठ- 73-73

3.ठाकुर, वन्दना (2009) 'तरबदार सितार की उत्पत्ति विकास एवं महत्व, पृष्ठ- 70-71

4.चन्द्र, डॉ० बलवीर (2015) सितार वादन प0 बुद्धादित्य मुखर्जी और उनकी वादन शैली, पृष्ठ-119-120

5.शर्मा, सीमा (2016) सांगीतिक बंदिश रचना सिद्धान्त एवं स्वरूप, पृष्ठ-162

6.वालिया, सीमा (2016) 'स्वर वाद्यों के वादन में ठुमरी एवं धुन, पृष्ठ- 104-105

Website

1. https://saptswargyan.in
2. https://www.wikipedia.in

अजराड़ा घराने के कायदों में सौन्दर्य तत्व

Solanki Dipakkumar Umangbhai - Assistant Professor
Prof. Gaurang Bhavsar – Research Guide
Department of Tabla
Faculty of Performing Arts
The M. S. University of Baroda

शोधसार: प्रस्तुत शोधलेख में शोधार्थी ने अजराड़ा घराना एवं उसकी वादन शैली का संक्षिप्त परिचय एवं उसके कायदों में निहित सौन्दर्य तत्व पर चर्चा की हैं। जिसमें अजराड़ा ने कायदों खाली की जगह छुट का भाग बजाया जाता हैं। उस पर विशेष प्रकाश डालने का विनम्र प्रयास किया हैं। कुछ अजराड़ा घराने के कायदों की विशेषता के विषय में जैसे की उसमें यमक, अलंकार एवं छंद जैसे साहित्यिक तत्वों से विशेषकर संबंध पाया जाता हैं उस पर शोधार्थी ने चर्चा की हैं।

बीज शब्द: अजराड़ा घराना, दिल्ली घराना, तिश्र, चतुश्र, जाति, कायदा, सौन्दर्य

अजराड़ा घराना

अजराड़ा यह दिल्ली की शाखा माना जाता हैं। इसका उद्भव दिल्ली घराना से ही माना जाता हैं। अजराड़ा घराना की स्थापना दिल्ली घराने के तबला वादक ऊ. शिताब खाँ के प्रमुख शिष्य ऊ. कल्लू खाँ एवं मीरू खाँ यह दोनों भाई ने की। यह दोनों भाई मेरठ जनपद के अजराड़ा नामक गाँव के निवासी थे, इन्हीं के निवास स्थान से अजराड़ा घराने का पड़ा। इन दो भाई ने दिल्ली की विधिवत शिक्षा प्राप्त करने के बाद अजराड़ा आ गये और वहाँ आकर अपनी वादन में परिवर्तन ला कर कई नवीन बंदिशों का आविष्कार किया और एक नए घराने का आविष्कार किया। जहाँ दिल्ली में दो उँगलियों विशेषकर प्रयोग तबला वादन में किया जाता था वहाँ अनामिका(तीसरी) उंगली का प्रयोग अपने वादन में लाकर बंदिश का वादन जहाँ एक सीमित लय में ही किया था, वहाँ तीसरी उंगली के प्रयोग से उसे गति मानता मिली। जिसके फल स्वरूप उन बंदिशों को आज द्रुत गति में बजाया जाता हैं। दिल्ली घराने की ज़्यादातर बंदिशें मध्य लय में ही बजाई जाती थी किन्तु इस नवीन प्रयोग से उन बंदिशों को द्रुत लय में बजाना मुमकिन हुआ। कल्लू खाँ एवम् मीरु खाँ का समय डॉ. आबान मिस्त्री ने अपनी पुस्तक" पखावज एवं तबला के घराने एवं परंपराएं" में सन् 1780 के पश्चात का बताया गया है।[1] ऊ. कल्लू खाँ एवं मिरू खाँ के वंशज एवम् शिष्यों ने इस शैली में निरंतर निखार एवम् एक चमक पैदा करने का सराहनीय काम किया और इस वादन शैली को एक पृथक घराने की मान्यता दिलवाई।

अजराड़ा घराने की वादन विशेषता

दिल्ली घराने में ज्यादातर चतुश्र जाति में कायदे निबद्ध हैं। जबकि अजराड़ा घराने वालों ने चतुश्र की जगह पर कायदो में तिश्र जाति का प्रयोग किया एवं तिश्र जाति में कायदों की रचनाए की, और इसी लय वैचित्रता के कारण अजराड़ा को स्वतंत्र घराने की मान्यता प्राप्त हुई।

दिल्ली में ज्यादातर तर्जनी एवं मध्यमा उंगलियों का प्रयोग होता था। मगर अजराड़ा वालो ने इसके साथ एक और उंगली जोड़ दी यानी कि तर्जनी एवं मध्यमा के साथ-साथ अनामिका का भी प्रयोग करना शुरू कर दिया। जिससे तबले की रचना को गति मानता मिली।

अजराड़ा घराने में ऐसी रचनाओं का प्रयोग किया गया जिस से की दायाँ बाया की लड़त आसानी से हो। और यही लड़त हम अजराड़ा घराने के कायदों की रचनाओं में देखते हैं जिस में मींड़ युक्त एवम् गमक के साथ बाये का प्रयोग किया जाता है। इस वजह से दायाँ एवं बाया हमें इन रचनाओं में लड़ता हुआ दिखाई देता है।

अजराड़ा घराने में हमें सभी बोलो के कायदे की रचना देखने को मिलती है। जैसे कि गदिगन का कायदा, घेघेनक, घिड़ान, कत इत्यादि बोलो के कायदे भी सुनने को मिलते हैं।

ज्यादातर तबला वाद्य के जितने भी कायदे होते हैं। उनमें ताली/भरी के बात खाली का आना आवश्यक होता है। यानी के जो बोलो को हमने भरी में बजाये हैं उसी बोलो की हमें खाली भी बजानी होती है। मगर अजराड़ा घराने के तबला वादक कायदों में खाली की जगह पर छूट का प्रयोग किया करते है। इसमें भरी के बोलो के अलावा के बोलो का प्रयोग खाली की जगह पर बजाया जाता है। अजराड़ा घराना में एक रूप से विशेष गतो का भी चलन हमें सुनने को मिलता हैं।

घराना अपने कायदों की खूबसूरती के लिए अधिक प्रसिद्ध है। यह कुछ कायदे ऐसे भी देखने को मिलते है जिनकी शुरुआत कत, ती , धीगन, धेनक, गि आदि बोलो से प्रारंभ होते हैं। जो हमें अन्य किसी घराने में सुनने को नहीं मिलते है।

अजराड़ा घराने में कायदों की इकवाई करके भी बजाये जाते है। जिस प्रकार प्रत्येक घराने में रियाज के लिए अलग-अलग कायदे एवं बोलो की रचनाओं का प्रयोग किया जाता है। इस प्रकार अजराड़ा घराने में रियाज के लिए इकाई का प्रयोग किया जाता है और इस घराने के तबला वादक कायदों के अलग-अलग लय में भी पेश कर सकते हैं। जैसे कि अगर कायदा चतुश्र जाति का है तो उसकी तिश्र फिर चतुश्र की दुगुन करके उसे पेश कर सकते हैं। अगर कायदा तिश्र जाति का है तो उसकी चतुश्र अवश्य की जाएगी फिर बाद में तिश्र की दुगनी लय की जाती है। यह एक अजराड़ा घराना की पहचान भी है। अजराड़ा घराना में हमें खाली भरी सौंदर्य एवं यमक युक्त कायदों का भी प्रयोग सुनने को मिलता है।

अजराड़ा के कायदों में सौन्दर्य तत्व

अजराड़ा घराने के कायदों की कुछ विशेषता हमने उपर घराने की विशेषता में देखा की अजराड़ा घराने में ज़्यादातर तिश्र जाति के कायदों का प्रयोग किया जाता है किन्तु इसका ऐसा मतलब नहीं के अजराड़ा घराने में चतुश्र जाति के कायदे नहीं होते। किन्तु दिल्ली के कायदों की अपेक्षा यह कायदे लंबे होते हैं। यहाँ पर शोधार्थी ने कुछ कायदों के उदाहरण लेकर उसके सौन्दर्य तत्व के विषय पर प्रकाश डालने का प्रयास किया हैं।

ताल तीनताल में अजराड़ा घराने का कायदा:

धागेधागे धातिऽधा गेनधागे धिनागिना । धिनागिना धातिऽधा गेनधागे धिनागिना।

धागेधिना गिनाधिना गिनाधागे धिनागिना। धिनागिना धातिऽधा गेनधागे तिनाकीना ।

ताकेताके तातिऽता केनताके तिनाकीना । तिनाकीना तातिऽता केनताके तिनाकीना।

धागेधिना गिनाधिना गिनाधागे धिनागिना। धिनागिना धातिऽधा गेनधागे धिनागिना।

इस कायदे की विशेषता यह है की इसे आरोह – अवरोह का कायदा भी कहते है क्योंकि जिस तरह गायन में आरोह – अवरोह होता है उसी तरह कायदे में भी इस के हर एक चरण में धिनागिना से खत्म और धिनागिना से शुरू होता हैं। यह कायदा चतुश्र जाति में निबद्ध हैं। यह कायदा दिल्ली घराने की अपेक्षा लंबा हैं जो किसी और घराने में नहीं दिखाई देता। यह तीन ताल के दो चरण में विभक्त हैं।

दिल्ली घराने के कायदे हमें ज़्यादातर 3, 2, 3 या 3, 3, 2 में पाये जाते हैं। यह अजराड़ा के कायदों में भी पाया जाता है किन्तु इसके साथ – साथ इसमें 4, ½ - 3, ½ के कायदे पाये जाते इस तरह के कायदों का वादन हबीबूद्दीन खाँ साहब वादन में सुनाई पड़ता हैं। इस प्रकार के खंडो की रचना का वादन एवं उनका विस्तार भी किया जाता हैं। इस प्रकार की नव रचित खंडों के कारण उनका विस्तार के लिए एक अलग ही मोड़ की निर्मिति हो जाती हैं, और यह एक अलग प्रकार के सौन्दर्य का निर्माण करती हैं।

उदाहरण.

धा किड्धाति धागेना, धागेधिना धागेधीनागिना

2 1 1 ½ = 4 ½

धा तिरकिट धाति धागेना धागे तिनाकिना(2)

2 1 ½ = 3 ½

खाली – भरी का सौन्दर्य

अजराड़ा घराने के कायदों में हमें खाली – भरी सौन्दर्य से युक्त वादन की भी एक विशेषता हैं। जैसे ज़्यादातर घरानों में कायदों के वादन में जो बोल हमने भरी में बजाये हैं, वही बोल से निर्मित उसकी खाली बजायी जाती हैं, किन्तु अजराड़ा घराने में जो बोल भरी में बजाये जाते है, उससे अलग बोल की खाली बजायी जाती हैं। जिसे **"छूट"** कहा जाता हैं। जिस से एक अलग ही सौन्दर्य पूर्ण नाद की निर्मिति होती हैं। नीचे एक कायदे का उदाहरण दिया जा रहा हैं, जिस से खाली – भरी के में छूट का भाग बजने से एक अलग ही सौन्दर्य निर्माण करता हैं।

ऊ. दा. 1. ताल तिनताल में एक तिश्र जाति का कायदा।

घिनाऽधागेन धात्रकधागेन धात्रकधातिधा घिनतिनाकीन ।

ताकेतिरकिट घिनाऽधागेन धात्रकधातिधा घिनतिनाकीन ।
तीनतिनाकीन ताकेतिरकिट ताकेतिटताके त्रकतिनाकिड्नग ।
तिरिकिटतकताऽतिरकिट घिनाऽधागेन धात्रकधातिधा घिनधिनागिना ।(3)

ऊ. दा. 2. तिश्र जाति का कायदा
धाऽधाऽधाऽ गेनधाऽगेन धात्रकधितिट गेनधिनागिना ।
गेनधाऽधाऽ गेनधाऽगेन धात्रकधितिट गेनतिनाकीना ।
गिनकतींऽन ताकेतिरकिट ताकेतीटताके त्रकतिनाकीना ।
गेनधाऽधाऽ गेनधाऽगेन धात्रकधितिट गेनधिनागिना ।

उदाहरण दो में जो कायदा दिया गया हैं वह शोधार्थी को अपने गुरु पं. पुष्कर्राज श्रीधर से प्राप्त हुआ हैं। यह कायदा पहले तिश्र बाद में चतुश्र और उसके बाद तिश्र की दुगुन की जाती हैं। यह अजराड़ा घराने के तबला वादकों को ख़ासियत हैं। यह अजराडे के कायदों को प्रस्तुत करने का एक अलग तरीका हैं। जो लय के वैचित्रय के सौन्दर्य का निर्माण करती हैं।

एक ही रचना को अलग – अलग लय में प्रस्तुत करने का सौन्दर्य
यहाँ कायदा अगर चतुश्र जाति का हे तो इसके पहले दो भाग चतुश्र जाति में होते हैं। उसके बाद यह सम्पूर्ण कायदा बारह वी मात्रा तक बजाया जाता हैं, फिर तेरह वी मात्रा से उसकी तिश्र की जाती हैं। इसमें सम को बहुत नाजुक और सोचे – समझे तरीके से निकाल जाने दिया जाता हैं और फिर चरमोत्कर्ष अंत में सम से पुनः आरंभ किया मुल कायदा चतुश्र जाति में दुगुनी लय में बजाया जाता हैं। जिसके बाद वादक उसमें नए – नए मौलिक संयोजन तत्काल ही रच कर बजता हैं।

ऊ. दा. चतुश्र जाति में एक ताल तीनताल में कायदा
"धाऽक्डधे तिटतिट क्डधेतिट धागेतीट । क्डधेतिट धागेतिट धागेत्रक धिनागिना ।
दिनदिना घिनतिट क्डधेतिट धागेतीट । क्डधेतिट धागेतिट धागेत्रक तिनाकीना ।
ताऽक्डते तिटतिट क्डतेतिट ताकेतीट । क्डतेतिट ताकेतिट ताकेत्रक तिनाकीना ।
दिनदिना घिनतिट क्डधेतिट धागेतीट । क्डधेतिट धागेतिट धागेत्रक धिनागिना ।
यहाँ बंदिश की तेरह वी मात्रा से इसकी तिश्र की लय की जाती हैं।

13 14 15 16
दिनदिनाघिन तिटक्डधेतिट धागेतिटधागे त्रकतिनाकीना
1 2 3 4
धाऽक्डधेतिट तिटक्डधेतिट धागेतिटधागे त्रकधिनागिना"(4)

यहाँ इस कायदे की तिश्र कर दी जाती हैं। उस में उसके विस्तार करने के बाद फिर जो मूल लय है उसकी दुगुनी लय कर दी जाती हैं। जिसे से एक लय एवं भाषा का एक अलग ही सौन्दर्य का निर्माण होता हैं। जो अजराड़ा घराने के कायदों की एक खूबी हैं।

एक और अजराड़ा घराने का कायदा है जो एक मधुभार छंद से थोड़ा मेल खाता हो ऐसा शोधार्थी को लगता हैं क्योंकि मेरे शोध प्रबंध का विषय भी तबले की बंदिशों में निहित छंद : एक समग्रलक्षी अध्ययन हैं तो शोधार्थी ने थोड़ा उस पर विचार कर इस बंदिश का उदाहरण देने का विनम्र प्रयास किया हैं।

मधुभार छंद: यह ८ वर्ण का छंद है | हर एक चरण मे आठ मात्रा, अंत मे गुरु-लघु वर्ण आते है | इनमें तीसरी और छट्टी मात्रा पर बल आता है | इसमें अंत मे जगण आता है |

2 1 1 1 2 1 – मात्रा
सांभळ सुजाण – धा-कत गिड़ान
आळस नआण – ता-कत किड़ान
ऊधम विशेष –धा-त्रक तगेन
आदर हमेश - ता-त्रक तगेन (5)

ताल तीनताल में एक कायदा जो कही अंश तक इस छंद से मिलता है।

धा-गिड़ा -नधागे तिटगिड़ा -नधागे । तिटकत गिड़ा-न धागेत्रक धिनागिना ।
X २
कतगिड़ा -नधागे तिटगिड़ा -नधागे । तिटकत गिड़ा-न धागेत्रक तिनाकीना ।
0 ३
ता-कीड़ा -नताके तिटकीड़ा -नताके । तिटकत कीड़ा-न ताकेत्रक तिनाकीना ।
X २
कतगिड़ा -नधागे तिटगिड़ा -नधागे । तिटकत गिड़ा-न धागेत्रक तिनाकीना ।
0 ३

निष्कर्ष: इस तरह अजराड़ा घराना जो है वह डॉ. अबान मिस्त्री जी के मुताबिक सन 1780 का बताया हैं और शोधार्थी भी ईस कथन से पूरा सहमत हैं। अजराड़ा घराने के कायदों में हमें दूसरे घरानों के कायदों की अपेक्षा एक अलग ही चलन देखने को मिलता है जो हमने ऊपर देखा की अजराडे के कड़े ज़्यादातर हमें तिश्र जाति में निबद्ध मिलते हैं। यह दिल्ली की अपेक्षा लम्बे होते यह 32 यातों उससे भी बड़े रहते हैं। अजराडे में हर एक बोल के कायदे पाये जाते हैं जिसका उदाहरण हमने मधुभार छंद के उदाहरण में देखा वै से ही उसमें कत, घेघेनक, गदिगन, घिड़नग के बोल को भी लेकर कायदे पाये जाते है जिसमें हमें अनुप्रास, शब्दानुप्रास इत्यादि अलंकार के सौन्दर्य से आभूषित मिलते हैं। यहाँ हमें शेरों में जैसे काफ़िया, रदीफ़ होते हैं जिसे हम तुक या तो अंत्यानुप्रास कहते हैं वैसे कायदे भी मिलते है। कायदों में यति का भी बहुत बखूबी से प्रयोग सुनने को मिलता हैं। शोधार्थी एक कायदे का उदाहरण देना चाहेगा।

ताल तीनताल

धागेनधात्रक धिकीटधागेन धात्रकधातीधा गेनधिनागिना ।
गेनक्डधेतिट धागेनधात्रक धिकीटधातीधा गेनतिनाकिना ।
ताकेनतात्रक तिकीटताकेन तात्रकतातिता केनातिनाकीना ।

गेनक्डधेतिट धागेनधात्रक धिकीटधातीधा गेनधिनागिना ।

यह कायदा रचना पं. पुष्कर्राज श्रीधर जी की हैं। इसमें हमें अंत्यानुप्रास "धातीधा गेनधिनागिना" देखने को मिलता हैं। इस तरह हमें अजराडे के कायदे पूरे सौन्दर्य तत्व से सजे हुए मिलते हैं। चाहे वह भाषा का सौन्दर्य हो, चाहे वह गाणीतिक सौन्दर्य हो या साहित्यिक सौन्दर्य हो, हमें हर तरह के सौन्दर्य से अजराडे के कायदे आभूषित एवं अलंकृत मिलते हैं।

संदर्भ

1. मिस्त्री आबान / पखाँवाज ओर तबला के घराने एवं परंपराएं/ पृ – 140
2. माईणकर, सुधीर/ तबला वादन में निहित सौन्दर्य / पृ. 211
3. माईणकर, सुधीर/ तबला वादन में निहित सौन्दर्य / पृ. 211
4. सक्सेना, सुधीरकुमार/ तबले की कला सारभूत, परम्परा एवं सृजनात्मकता/ पृ. 102
5. मारू, रमणिकलाल छ /.गुजराती भाषानुं पिङ्गल /पृ27 .

संदर्भ ग्रंथ सूची :

1. मिस्त्री आबान / पखाँवाज ओर तबला के घराने एवं परंपराएं/ पं. केकी एस. जिजिना, स्वर साधना समिति। मुम्बई/ प्रथम संस्करण 1984
2. माईणकर, सुधीर/ तबला वादन में निहित सौन्दर्य / सरस्वती पब्लिकेशन, मुम्बई
3. सक्सेना, सुधीरकुमार/ तबले की कला सारभूत, परम्परा एवं सृजनात्मकता/ संगीत नाटक अकादमी नई दिल्ली एवं विजया बुक्स दिल्ली/ प्रथम हिन्दी अनुवाद 2016/ ISBN: 978-93-81480-86-1
4. मारू, रमणिकलाल छ. / गुजराती भाषानु पिंगल / गुजरात साहित्य अकादमी गांधीनगर / प्रथम संस्करण २०१५ / ISBN: ९७८-९३-८३३१७-४६-२

भगवान श्री कृष्ण की लीलाओं में कथक नृत्य का अंश

संयोगिता श्रीवास्तव - शोधार्थी
जीवजी विश्व विद्यालय,ग्वालियर
डॉ० संजय सिंह - मार्गदर्शक
प्रो० राजमान सिंह तोमर विश्वविद्यालय,ग्वालियर

शोध सार-भारतीय शास्त्रीय नृत्यकला कथक नृत्य का जन्म उत्तर भारत से माना जाता है, जिसकी पृष्ठभूमि मन्दिरों से शुरू हुई है। जब हम नृत्य के इतिहास की ओर दृष्टिपात करते हैं तब हम यह देखते है कि हर युग, काल, समय में नृत्य का चलन बदलता रहा है, जो कि हमें हर काल में कवियांे, रचियताओं के ग्रन्थों से प्राप्त हुआ है, परन्तु श्रीकृष्ण की रासलीला में कथक नृत्य का सबंध हमें साक्षात रूप से देखने को मिलता है।

भगवान श्रीकृष्ण का जन्म द्वापर युग में माना जाता है, जिन्होंने अपनी किशोर अवस्था में अपनी मुरली की धुन पर नृत्य कर जन-जन में नृत्य को अपनी सौन्दर्यता से मोहित किया, उनकी बाल लीलायें, माखन चोरी, मटकी फोड़ना, कालिया, दमन, कंस का वध कथक नृत्य में दर्शाया जाता है। राधा, कृष्ण और गोपियों के गीत पर अनेक काव्य लिखे गये हैं, जो नृत्य में दर्शकों को भाव- विभोर कर देते हैं, जैस-रासपंचाध्यायी, गीतागोविंद, गोपी विरह गीत आदि।

कथक नृत्य के विद्वानों की मान्यता दिन पर दिन दृढ़ होती जा रही है, कि कथक नृत्य शैली की पृष्ठभूमि रास से ही जुड़ी है। ब्रज की रासलीला में 'ता' 'थेई' के बोलों को लेकर श्रीकृष्ण राधा एवं सखियों का समूह ध्रुपद तथा धमार पर नृत्य करता हे, जिसमें शुद्ध नृत्य के बोल समाहित रहते हैं।

कथक नृत्य में भगवान श्रीकृष्ण के उपासक भक्तिकाल के कवियों ने एक से एक सुन्दर कवित्त, सवैया, दोहा, सोरठा, छप्पय आदि लिखे हैं, जिनमें श्रीकृष्ण और राधा की, कृष्ण और गोपियों की, श्रीकृष्ण और माँ यशोदा की अनेक लीलाओं का वर्णन कथक नृत्य में होता है।

श्रीकृष्ण जन्म: एक समय असुरभावापत्र दुष्ट राजाओं के भार से पीड़ित पृथ्वी गौ का रूप धारण कर रोती हुई मेरू पर्वत पर ब्रह्मा जी के समीप पहुंची वहां उसने सारा दःख उनसे निवेदन किया, इस पर ब्रह्म जी पृथ्वी और देवताओं को साथ लेकर छीर समुद्र के तट पर गए, वहां वे पुरूषसूक्त से भगवान विष्णु की स्तुति कर ध्यान करने लगे, उसी समय उनके हृदयाकाश में एक दिव्य वाणी सुनाई पड़ी तद्ानुसार उन्होने देवताओं से कहा है देवगण आप सुने! भवान की आज्ञा है, कि आप सब यहां जाकर अपने-अपने अंश से यदुकुल में जन्म ग्रहण करें। पृथ्वी का भार उतारने के लिए कंस के कारागार में पहले भगवान स्वयं अवतार ग्रहण करेंगे, उनकी शक्ति योग माया भी यशोदा के गर्व से कन्या रूप में प्रकट होगी, ब्रह्मा जी इस प्रकार देवताओं को आदेश और पृथ्वी को सान्त्वना देकर अपने धाम चले गये।

(श्रीमद् भागवत कथा के पृथ्वी स्कन्द का पहला अध्याय)

यदा यदा हि धर्मस्य ग्लानिर्भवति भारत।
अभ्युत्था नम धर्मस्य तदात्मांन स्रजाम्यहम्।।
परित्राणाय साधूनां विनाशाय च दुष्कृताम।
धर्म सस्थापनार्थाय सम्भवामि युगे युगे।।

अर्थः- जब जब इस पृथ्वी पर धर्म की हानि होती है। विनाश का कार्य होता है और अधर्म आगे बढ़ता है। तब तब में इस पृथ्वी पर आता हूँ और इस पृथ्वी पर अवतार लेता हूँ। सज्जनों और साधुओं की रक्षा के लिए और पृथ्वी से पाप को नष्ट करने के लिए तथा सज्जनों और पापियों के विनाश करने के लिए में हर युग में बार बार अवतार लेता हूँ और समस्त बार अवतार लेता हूँ और समय पृथ्वी वासियों का कल्याण करता हूँ। त्रेतायुग बीत जाने के पश्चात द्वापर युग में भीजवंशी राजा उग्रसेन मथुरा में राज्य करता था, उसका पुत्र आततायी कंस ने उसे गद्दी से उतार दिया और स्वयं मथुरा का राजा बन बैठा, कंस बहुत ही दृष्ट था, वह अपनी प्रजा पर अत्याचार करता था, समस्त जनता उसके अत्याचार से परेशान थी। कंस की एक बहन देवकी थी जिसका विवाह वासुदेव नामक यदुवंशी से हुआ था। कंस अपनी बहन देवकी को उसकी ससुराल पहुचाने जा रहा था। तथी एक आकाशवाणी हुई हे कंस जिस देवकी को तू बड़े प्रेम से ले जा रहा है। उसकी कोख में तेरा काल बसता है इसी के गर्भ से उत्पन्न आठवा बालक तेरा बध करेगा यह सुनते ही कंस वासुदेव को मारने के लिए उधत हुआ। तब देवकी ने उसके विनयपूर्वक कहा मेरे गर्भ में जो संतान होगी उसे में तुम्हारे सामने ला दूँगी। बहनोई को मारने से क्या लाभ? उसके पश्चात कंस ने विचार कर देवकी की बात मान ली और मथुरा वापस चला गया और उसने वासुदेव और देवकी को काराग्रह में डाल दिया।

वासुदेव-देवकी के एक-एक करके सात बच्चे हुए और सातों को जन्म लेते ही कंस ने मार डाला अब आठवा बच्चा होने वाला था कारागार में उन पर कड़े पहरे बैठा दिये गये उसी समय नंद की पत्नी यशोदा को भी बच्चा होने वाला था, जिस समय वासुदेव -देवकी को पुत्र पैदा हुआ, उसी समय संयोग से यशोदा के गर्भ से एक कन्या का जन्म हुआ, जो और कुछ नहीं सिर्फ माया थी।

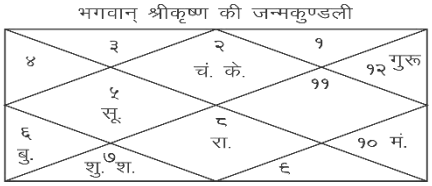
जिस कोठरी में वासुदेव-कैद थे उसमें अचानक प्रकाश हुआ और उनके सामने शंख, चक्र, गदा? प्रहा धारण किये चतुर्भुज भगवान प्रकट हुए। दोनों भगवान के चरणों में गिर पड़े तब भगवान ने उनसे कहा- अब में पुनः शिशु का रूप धारण कर लतेा हूँ। तुम मुझे असी समय अपने मित्र नंदजी के घर वृंदावन में भेज आओ और उनके यहाँ जो कन्या जन्मी है उसे लेकर कंस के हवाले कर दो, उसी समय वासुदेव नवजात शिशु-रूप श्रीकृष्ण को सूप में रखकर कारागृह से निकले वैसे ही अपने आप कारागृह के दरवाजे खुल गये सभी सिपाही सो गये, वासुदेव कृष्ण जी को लेकर यमुना को पार करने लगे तब बारिश होने लगी यमुना का स्तर बड़ने लगा वासुदेव जी यमुना जी से विनती करने लगे तब यमुना माँ ने भगवान श्री कृष्ण को स्पर्श, करके धीमी हो गई, और उन्होने अपना स्तर कम कर लिया तग वासुदेव यमुना नदी को पार कर नंदजी के घर पहुंचे, वहां कृष्ण जी को लेकर यशोदा के साथ सुला दिया और कन्या को लेकर मथुरा आ गये, कारागृग के फाटक पूर्ववत बंद हो गए।

इसके पश्चात कसं को सूचना मिली कि वासुदेव-देवकी को बच्चा हुआ है, उस कंस ने बंदीगृह में जाकर देवकी के हाथ से नवजात कन्या को छीनकर पृथ्वी पर पटक देना चाहा, परन्तु वह कन्या आकाश में उठ गई और वहां से कहा अरे मूर्ख मुझे मारने से क्या होगा? तुझे मारने वाला तो जन्म ले चुका है, वह जल्द ही तेरे पापों का दण्ड तुझे देगा''

तमद्‌भुतं बालकमम्बुजेक्षणं चतुर्भुजं शंखगदार्युदायुधम्।
श्रीवत्सलक्ष्मं गलशोभिकौस्तुभं पीताम्बरं सान्द्रपयोदसौभगम्।।
(दशम स्कंध का तीसरा अध्याय)

गोकुल में नन्दबाबा ने पुत्र का जन्मोत्सव बड़े धूम-धाम से मनाया। ब्रह्मणों और याचको को यंशोचित गौऔ तथा स्वर्ण रत्न धन आदि का दान दिया। पतरों और देवतओं की अनेक भाँति से पूजा अर्चना की। पूरे गोकुल में उत्सव मनाया गया।

भगवान् श्रीकृष्ण की जन्मकुण्डली



गाणन तंत्र

इसके पश्चात श्री इंर्गाचार्य जी ने भगवान का नाम करण संस्कार किया रोहिणी के पुत्र का नाम बलराम रखा गया। बलराम अर्थात शंकर शरण यशोदा पुत्र का नाम कृष्ण रखा गया। कृष्ण-कारिश्चयः जीवनाम् चिततत्म् रूपीं कृष्ण अर्थात जिसे देखकर ही चित्त का हरण हो जाये।'' गोकुल में नन्दबाबा ने पुत्र का जन्मोत्सव बड़े धूम-धाम से मनाया। ब्रह्मणों और याचको को यंशोचित गौऔ तथा स्वर्ण रत्न धन आदि का दान दिया। पितरों और देवतओं की अनेक भाँति से पूजा अर्चना की। पूरे गोकुल में उत्सव मनाया गया।

पूतना वध

(दशम स्कन्धः छठा अध्याय'' कंस को यह ज्ञात था कि उसकी हत्या करने वाला जन्म ले चुका है, इसलिए वह ढंूढ-ढूंढ का नवजात शिशुओं का वध करवाने लगा। कृष्णजी के जन्म के छठवे दिन पूतना राक्षसी (पूत-पवित्र, न-नहीं) अर्थात पवित्र नहीं ने मनोहारी रूप धारण किया और आकाश मार्ग से गोकुल पहंुच गई, और शिशु के रूप में सोते हुए श्री कृष्ण को गोद में उठाकर अपना दूध पिलाने लगी, उसकी सुंदरता और मनोहरता ने यशोदा और रोहिणी को भी मोहित कर लिया, इसीलिए उन्होने बालक को उठाने दिया और दूध पिलाने से रोका नहीं पूतना के स्तनों में हलाहल विष लगा हुआ था, अन्तर्यामी श्रीकृष्ण सब जान गये और वे क्रोध करके अपने दोनों हाथों से उसका उदर भाग थाम कर उसके प्राण सहित दूग्धपान करने लगे उनके दुग्धपान से पूतना के मर्म स्थलों में अति पीड़ा होने लगी और उसके प्रांण निकल गये। वह चींख-चींख कर कहने लगी 'अरे कृष्ण छोड़ दे-छोड़ दे बस कर -बस कर वह बार बार अपने हाथ पैर पटकने लगी और उसकी आंखे फटने लगी। उसका सारा शरीर पसीने से

लतपथ होकर व्याकुल होि गया, वह बड़े भयंकर स्वर से चिल्लाने लगी। उसकी गर्जना से पृथ्वी आकाश तथा अंतरिक्ष गूंज उठे बहुत से लोग बृजपात समज कर पृथ्वी पर गिर पड़े पूतना अपने राक्षसी स्वरूप को प्रकट कर धड़ाम से भूमि पर बज्र के समान गिरी और उसके प्राण निकल गये। ऐसा कहा जाता है कि जब पूतना की मृत्यु हुई तब उसका शरीर 18 किलो मीटर मंे गिरा था। जब यशोदा रोहिणी और गोवियों ने उसके शरीर की भयंकर आवाज को सुना तब वह दौड़ी-दौड़ी उसके पास गयीं उन्होने देखा की बालक कृष्ण पूतना की छाती पर लेटा हुआ स्तनपान कर रहा है। तथा एक भयंकर रराक्षसी मरी पड़ी है। उन्होने बालक को तत्काल गोद में उठा लिया और पूचकाकर छाती से लगा लिया। वह कहने लगी 'भगवान चक्रधर ने तेरी रक्षा की भवान गदाधर आगे भी तेरी रक्षा करें'। इसके पश्चात गोपग्वालों ने पूतना के अंगों को काट-काट कर गोकुल से बाहर ला कर लकड़ियों में रख कर जला दिया।[3]

माखन चोरी (दशम स्कन्धः नवा अध्याय)

''लीला पुरूषोत्तम भगवान् कृष्ण की माखन चोरी लीला बहुत प्रसिद्ध हे। ग्वाल-बालों के साथ भगवान कृष्ण गोपियों के घर में चोरी-चोरी घुस जाया करते थे और उनके यहाँ रखे हुए मक्खन को लूट-लूटकर खाया करते थे। मक्खन खाते समय उनकी सखा मण्डली नृत्य भी किया करती थी। आए दिन गोपियों को इसकी शिकायत कृष्ण की माँ यशोदा से करनी पड़ती थी, और यशोदा जी कृष्ण को प्रताड़ित भी किया करती थीं। यहाँ तक कि कभी-कभी उन्हें ऊखल से बाँधा दिया जाता था आज भी ब्रज की रास-मंडलियाँ इस लीला को बड़ी श्रद्धा और प्रेम से सम्पन्न करती हैं, माखनचोरी के जुर्म में यशोदा जी जब कृष्ण के हाथ बांध देती थी, तो कृष्ण बड़े भोले बनकर माँ को समझाया करते थे, मैया में इतना छोटा हूँ कि मेरा हाथ इन गोपियों के घर में टगे छीकों पर किसी प्रकार नहीं पहुंच सकता ये मेरा झूठा नाम लगाती है। मैया उनकी भोली बातें सुनकर हंसकर मुक्त कर देती थीं। इस संदर्भ में सूरदास जी का एक पद बहुत ही चर्चित और प्रसिद्ध 'मैया मोरी मैं नहिं माखन खायो।''[4]

कालिका दमन-

(दशम स्कंधः सोलहवा अध्याय)
''विलोक्य दूषितां कृष्णां कृष्णाः कृष्णाहिना विभुः''
तस्या विशुद्धिमन्विच्छन् सर्पं तमुदवासयत्।।

भगवान श्री कृष्ण ने कालिया नाग के विश से दूषित हुआ यमुना का जल देखकर उसकी शुद्धि की इच्छा से उस सर्प को वहां से निकाल लिया, राजा परिक्षित ने पूजा हे ब्रह्मण! भगवान ने सर्प को जल के अंदरी कैसे पकड़ा? वह वहां बहुत युगों से क्यों रहता था, शुकदेव जी बोले हे राजन! यमुना के एक भाग में एक योजन प्रमाण वाला अगाध जल से भरा एक विशाल ह्रद था, जिसमें कालिया ना सपरिवार रहता था यमुना के प्रवाह से उसका स्पर्श नहीं होता था, हरिवशं पुराण के अनुसार यहां ऐसा ही समझा जाना चाहिए अन्यथा यमुना का जल मथुरावासियों के व्यवहार में नहीं आ सकता था, उसकी विश की ज्वालाओं से ह्रद का जल दिन रात उबलता रहता था, आकाश में उड़ते पंक्षी भी उसके ऊपर आ जाने से नीचे गिर पड़ते थे, वहां की विषााक्त वायु के स्पर्श मात्र से तटवर्ती स्थावर जंगल प्राणियों की मृत्यु हो

जाती थी।कालिया के दमन का विचार कर भगवान किसी ऊचे कदम पर चढत्र गये और कमर से दूपट्टा कस कर वहीं से ताल ठोक कर धड़ाम से उस हृदय पर कूद पड़े। आस्फोट्य गाढरशनों न्यपतद् विषोदे।। 6।।इस ऊंची छलांग पर उस हृदय का भयंकर विषाक्त जल चारों ओर 400 हाथ दूरी तक उछल कर फैल गया, कालिया नाग इसे सहन न कर सका, वह बड़ी तेजी से दौड़कर भगवान के समीप आया और उनके सारे शरीर में कस कर लिपट गया, यह देख सभी ग्वालवाल चिल्ला उठे, साँड, गौएँ, बछड़े सभी जोरों से रम्भाती हुई हृदय की ओर दौड़ पड़ी, गोपियां भगवान के विरह में तीनों लोकों को सून्य समझती हुई सो गई, यशोदाा और नंद भी रोते-रोते कृष्ण को पुकारने लगे, भगवान के तीव्र चरणों के प्रहार से कलिया का सारा शरीर छत-विछित जर्जित हो गया, वह मुख और नासिक से रक्त उगलने लगा, मरणासन हो कालिया ने घबरा कर मन से भगवान की शरण ली, उसी समय नाग पत्नियाँ अपने पति की दुर्दशा देख विलख पड़ी, और बच्चों को आगें कर 21 श्लोकों से भगवान की स्तुति की हैं जिनमें छः श्लोकों से दण्ड का अनुमोदन और 10 श्लोकों से भगवान के चरणों में प्रणाम और 5 श्लोकों पति के अपराध की छमा याचनाकर उसे मुक्त करने की प्रार्थना की है।''5 इस लीला पर कथक पर कवित्त और गतभाव किया जाता है जिस पर कवियों ने अनेक रचनायें की हैं।

रास पंचाध्यायी-

''इत्थं भगवतों गोप्यः श्रृत्वा वाचः सुपेशलाः''
जहुर्विरहजं तापं तदग्डोपचिताशिषः।।
(तैंतीसवाँ अध्याय)

नन्दलाला की ऐसी प्रेम रसभरी मधुर वाणी सनुकर गोपियों का विरहजन्य ताप दूर हो गया। साथ ही प्रेमोंल्लास से उनका हृदय भी गद्गद हो गया। वे काम कला से प्रेरित हो भगवान् के दिव्य विग्रह से जाकर लिपट गयीं और अपने दिव्य अंगों से ीागवान के दिव्य सौन्दर्य का पान करने लगीं। काम को भगवान् अवसर दे ही चुके थे। वे सब पीछे हटने वाले थे। इसीलिए शुकदेवजी को कहना पड़ा-

भगवानपि ता रात्रीः.....रन्तुं मनश्चके।

यद्यपि निर्गुण होने से भगवान् आत्माराम एवं पूर्णकाम हैं, इसमें सन्देह नहीं, किन्तु इस समय नन्दनन्दन के रूपमें 'अनात्माराम' और 'अपूर्णकाम' की-सी लीलाएँ करने से उनकी सगुणता व्यक्त होती है और यहीं इस दिव्य लीला का सबसे बड़ा वैशिष्टच्य है। इससे भगवान् की आत्मारामता एवं पूर्णकामता नष्ट नहीं होती, वह केवल तिरोहित रहती है। लीलाओं के बीच कभी-कभी उसकी अभिव्यक्ति, होती है जैसा कि कहा है-

ग्राम्यैः समं ग्राम्यवदीशचेष्टितः।

रासभूमि में गोपियों के अनेक मण्डल उपस्थित हैं। भगवान अनेक रूपधारण कर उनके साथ रास करने का उद्यत हो रहे हैं। वे दो-दो गोपियों के गले में हाथ डाले उनके बीच में खड़े वेणुवादन कर रहे हैं। श्यामसुन्दर के क्षण-क्षा में अभिनव विश्व मोहन और कृपा रस भरित इस स्वरूप का आप लोग हाथ जोड़कर ध्यान करें।श्री वृन्दावन धाम में, कार्तिक पूर्णिमा को, यमुना के किनारे, शुभ चंद्रिका में श्री कृष्ण और गोपियों के संयोग से सम्पन्न मंडलाकर नृत्य

को महारास की संज्ञा दी जाती है। श्रीमद्भागवत की 'रासपंचाध्यायी' में इसका विशद वर्णन प्राप्त होता है।''

महारास

''कार्तिक पूर्णिमा की धवल ज्योत्सना से आघादित होकर भगवान कृष्ण को रास क्रीड़ा करने की इच्छा उत्पन्न हुई, उन्होने यमुना तीर पर उसी समय मुरली की ऐसी मधुर तान छेड़ी जिसे सुनकर ब्रजांगंनाएं विहल हो गई, और वे जिस अवस्था मंे थी उसी में वंशी ध्वनि को ओर उन्मुक्त होकर दौड़ पड़ी, कृष्ण को वंशी वादन करते दख गोपियाँ आनन्द सिंधु में डूबने लगी तथा उनसे रास-नृत्य करने की मनुहार करने लगी, भगवान ने उनकी इच्छा पूर्ण की और दो गोपियों के बीच एक कृष्ण इस प्रकार मंडल रास संपन्न किया, इस अलभ्य अवसर के प्राप्त होने पर त्रिलोक के स्वामी को अपने वशीभूत समझकर गोपियों को रास के मध्य में ही गर्व उत्पन्न हो गया, फलतः गर्वहारी भगवान तुरन्त अंर्तध्यान हो गए। भगवान के इस प्रकार अलोप हो जाने पर गोपियों को भयंकर वेंदना हुई, वे विरहाग्नि से दग्ध होकर पछाड़ खाने लगी तभी कुछ गोपियाँ वन में इधर-उधर दौड़ते हुए उन्हें खोजने का प्रयास करने लगी।''विरह-व्यथा को शमन करने हेतु एक गोपी स्वयं कृष्ण बनकर अन्य गोपियों के साथ रासलीला का अनुकरण करने लगी, कुछ दूर जाकर गोपियों की श्री कृष्ण के चरण-चिन्ह दिखाई दिए, साथ ही एक नारी के चरण-चिन्द भी दृष्टि गोचर हुए। गोपियों ने समझा कि कृष्ण अपनी किसी आराधिका के साथ एकांत में क्रीड़ा करने चले गए आगे चलकर गोपियों ने राधा जी को भी विहल अवस्था में देखा, पूछने पर ज्ञात हुआ कि उन्हें भी कृष्ण के साथ रास क्रीड़ा करते हुए गर्व हो गया था, इसलिए भगवान् उन्हें भी छोड़कर अंर्तध्यान हो गए हैं, अब तो श्री राधा जी के सहित समस्त गोपियाँ कृष्ण की याद में उनकी लीलाओं का स्मरण करती हुई आर्तनाद करने लगी। तथा कृष्ण-स्मृति-सिंधु में डूबकर कृष्णाकार हो गई उनके हृदय का गर्व जलकर क्षार हो गया तथा निर्मल और निरछल भक्ति-प्रेम का उदय हो गया। तब भवान पुनः सब गोपांगनाओं के समक्ष प्रकट हुए तथा शेश रात्रि-भर रास क्रीड़ा सम्पन्न हुई। भागवत्कार ने इसी को महारास कहा है''

गोपियों का युगल गीत-

(दशम स्कन्धः पैतीसवां अध्याय)

''शुकदेवजी बोले-हे राजन्! भगवान् श्रीकृष्ण जब गौएँ चराने वन में चले जाते थे तब गोपियाँ स्वांगताछन्द से भगवान् का स्वागतगान करती बड़े कष्ट से दिन बिताती थीं, और वियोगावस्था में बाहर युगल श्लोकों से भगवान् की लीलाओं का मधुरगान उनका इस प्रकार चलता था।

वामबाहुकृतवामकपालो वल्गितभ्रुरधरार्पितवेणुम!''।
कोमलाङ्गुलिभिराश्रितमार्ग गोप्य ईरयाति यत्र मुकुन्दः।।
व्योमयानवनिताः सह सिद्धैर्विस्मितास्तदुपधाई सलज्जाः।
काममार्गणसमर्पितचित्ताः कश्यमं ययुरपस्मृतनीव्यः।।

(दशम स्कन्धः छत्तीसवाँ अध्याय)

श्यामसुन्दर जब वामबाहु पर कपोल टेक अधरोष्ठ पर रखी वेणु के छिद्रों को कोमल अंगुलियों से दबाकर भ्रुचलाते हुए जब स्वर निकालते है, उस समय विमान पर बैठी देवांगनाएँ आश्चर्य से चकित रह जाती हैं, काम से व्याकुल हो उन्हें अपने शरीर के वस्त्रों का भी ध्यान नहीं रहा जाता, ब्रज की गौएँ, साँड़ और मृगों के झुण्ड दूर-दूर से आकृष्ट होकर चले आते हैं, मुँह में घास दबाये वे चित्र की तरह खड़े हो कान लगाकर उसे सुना करते हैं, नदियों की गति रूक जाती, वन के वृक्ष और लताओं को भी रोमांच हो जाते हैं, तरूओं से मधुर धारा बहने लगती है, सारस, हंस आदि पक्षी समीप आकर बैठ जाते हैं और नेत्र बंद किये मौन हो वेणुगीत सुनते हैं, मेघ भी मन्द-मन्द गर्जना कर अपने सुहद् भगवान् पर जल-विन्दुरूपी पुष्पों की वर्षा कर छाया कर देते हैं, इन्द्र आदि देवता भी वेणु के राग को भेद न जानकर चकित रह जाते हैं, कितनी ही हरिणियाँ घर की आशा छोड़कर उनके पीछे हो लेती हैं, शाम को जब वे घर लौटते हैं तब ब्रह्मा आदि कितने ही देवता उन्हें मार्ग में घेरकर उनकी स्तुति करने लते हैं, बड़ी कठिनाई से किसी तरह सायंकाल चन्द्र के समान श्रीकृषचन्द्र का दुर्लभ दर्शन मिल पाता है, अरी सखि! समय उनका सुन्दर मुख देखकर दिन का सारा ताप दूर हो जाता है।

एवं ब्रजस्त्रियो राजन् कृष्णलीला नु गायतीः।
रेमिरेऽहःसु तच्चित्तास्मन्मनस्का महोदयाः।।

इस प्रकार गोपियाँ भगवान् में चित लगाकर उनकी लीलाओं का गान करती हुई दिन में आनन्द का अनुभव करती थीं, उन्हें वियोगजन्य दुःख नहीं होता था''9

गीतगोविंद

''मालवगौड राग तथा रूपक ताल में गाया जाता है।। प्रबंध।।
मालवगौणरागेण रूपकतालेन गीयते।। प्रबन्धः।।

प्रलयपयोधिजले धूतवानसि वेबम्
विहितवहित्रचरित्रमखेदम्।
केशव घूतमीनशरीर
जय जगदीश हरे।। ध्रुवपदम्।।

(हे भगवान्! आपने) प्रलय-सागर के जल में (मत्स्यावतार धारण कर) वेदों को धारण किया (हयग्रीव नामक दैत्य ने प्रलय-काल में वेदों का अपहरण कर लिया था तब मत्स्यावतार धारण कर आपने वेदों का उद्धार किया), बिना किसी कष्ट के (प्रसन्नता-पूर्वक) पोत (नाव) को धारण किया, (स्वयं ताव का रूप धारण किए रक्षा की)। (ऐसे) है केशव! है मत्स्यावतारधारी! है जगदीश! आपकी जय हो ।।ध्रुवपद।।

इस श्लोक में अर्धमागधी रीति, उपमा तथा अतिशयोक्ति अलक्डार, उत्साह नामक स्थायी भाव तथा वीररस हैं।

क्षितिरतिविपुलतरे तव तिष्ठति पृष्ठे
धरणिधरणकिशचक्रगरिष्ठे।
केशव धूतकच्छपरूप
जय जगदीश हरे''[9]

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

कवित्त

– पं. नारायण प्रसाद जी

''बजत ताल मिरदंग मुरली धुन, धा धिलाँग धुमकिट तका गदिगिन, छुमछुम छननन बजत घुँघरू निरत करत कुष्णा– निरतकरत कृष्णा–कृष्णा –निरतकरत कृष्णा–कृष्णा

बजत ता	ऽलमिर	दंऽगमु	रलीधुन	धाऽधिलाँ	ऽग धुम	किटतक	गदिगिन	छुमछुम	धननन	बाऽजत
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
धुँ घरूऽ	निरतत	रतकृ९	णाऽनिर	त करत	कृष्णाऽ	कृष्णाऽ	निरतत	रतकृ९	णाऽकृ९	णाऽकृ९
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
णा										

''[10]

''कृष्ण पर आधारित काव्य रचनायें।

नाचे नंदलाल, नचावै वाकी मैया।
रूनुक–झुनक पग नूपुर बाजें, ठुमक–ठुमक पग धरत कन्हैया।।
दूध न पीवे कान्हा, दही न खावें, माखन–मिसरी कौ बड़ौ री खवैया।
पाट–पटम्बर कान्हा ओढ़ न जाने, कारी कमरिया कौ बड़ौ री उढ़हिया।
वृंदावन में रास रच्यौ है, सहस गोपिन में नाँचै एक कन्हैया।
'चंदसखी' भज बालकृष्ण छवि, चरन कमल की मैं लेऊ री बलैया।।

नंदलाला दही मेरो खाय गयी री।
कछु खायौ, कछु है ढरकायो, ग्वालन हाथ लुटाय गयौ री।
लाख कही, मेरी एक ना मानी, मन चाही बात बनाय गयौ री।।
तोड़–फोड़ सब दई मटकियाँ, जोरी कर धमकाय गयौ री।
जाय कहूँ जसुदा के आगै, तेरौ लाल इतराय गयौ री।।
साँवरी सूरत, माधुरी मूरत, जो मन माँहि समाय गयौ री।
'चंदसखी' भज बालकृष्ण छवि, आवागमन मिटाय गयौ री।।

जसौदा तेरे लाला ने, मेरी दई है मटुकिया फोर।
दही की मटुकी धरै सीस पर, में आई बड़ी भोर।। जसोदा0।।
आन अचानक कुंज गलिन में, मिलि गयौ नंद किसोर।
मोसें कहत नाच मेरे संग में, करि बिछुअन की घोर।। जसोदा0।।
हम न बसेंगी अब या ब्रज में, लियौ सबन मुख मोर।
छोटी सी कोई और नगरिया, लेगी अनत टटोर।। जसोदा0।।
गहवन बन और खोर साँकरी, नित नई लीला होय।
मारम मेरौ घेर लियौ है, मटकी डारी फोर ।। जसोदा0।।
'चंदसखी' यों कहे ग्वालिनी, मती जतावै जोर।
प्रीत करो या नंदनंदन से, जैसे चंद–चकोर ।। जसोदा0।।''[11]

कथक नृत्य में भगवान श्री कृष्ण द्वारा की गई लीलाओं पर नृत्य करने की परम्परा रही है। उनकी हर लीलाओं को नृत्य के माध्यम से दर्शाया जाता हैं उनके द्वारा जो भी कार्य किया गया वह चांहे गोवर्धन लीला, माखन चोरी, पूतना वध एवं रासलीला वह नृत्य के माध्यम से दर्शाया जाता रहा है। भगवान श्री कृष्ण कथक नृत्य के आधार हैं यह कहनाअतिश्योति नहीं होगी।

भगवान श्री कृष्ण का दूसरा नाम नटवर भी है। तथा कथक नृत्य को पहले नटवरीं नृत्य के नाम से जाना जाता था। जो भगवान श्री कृष्ण जी का प्रायः रूप है।

कथक नृत्य और कृष्ण का सम्बंध दोनों ही परस्पर आपस में ऐसे समान रूपसे जुड़े हुये हैं जैसे दोनों एक ही हो।

कथक नृत्य के नृत्तांगी नृत्यांगी तथा भावांगी बोल बंदिशों में भगवान श्री कृष्ण की प्रमुख भूमिका रही है। चाहें वह गतभाव हो अथवा कवित, अष्टपदी, मीरा भजन, ठुमरी सभी भवान श्री कृष्ण से ही जुड़े हुये हैं।

संदर्भ–

1. श्रीमद् भगवत कथा, लेखक– आचार्यरामकूर्ति शास्त्री **पौराणिक, प्रकाशक– रानी**पुर महुमूगंज, वाराणासी
2. वही पृष्ठ क्रमांक–2
3. वही
4. वही पृष्ठ क्रमांक–28
5. वही पृष्ठ क्रमांक–42
6. वही पृष्ठ क्रमांक–82
7. कथक नृत्य शिक्षा भाग–2, लेखक– पुरू दाधीच प्रकाशक–बिन्दु प्रकाशन
8. वही पृष्ठ क्रमांक–110
9. अभिनयदर्पण एवं गीत गोविंद, लेखक– डॉ.. लक्ष्मीनारायण गर्ग, प्रकाशक– संगीतकार्यालय, हाथरस
10. कथक ज्ञानेश्वरी, लेखक– पं. तीरथराम आजाद, प्रकाशक–नटेश्वर कला मंदिर, दिल्ली
11. वही पृष्ठ क्रमांक–588

पंडित नारद विरचित: संगीत मकरंद एक संक्षिप्त अध्ययन

Akshita Bajpai - Researcher
Prof. Gaurang Bhavsar - Guide
Department of Tabla, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

शोध सार- प्रस्तुत शोधपत्र के माध्यम से शोधछात्रा द्वारा नारद कृत संगीत मकरंद मे वर्णित ताल के दस प्राण से संबन्धित सम्पूर्ण जानकारी जो ग्रंथ मे निर्दिष्ट है, वह तथ्यो के अनुसार प्रस्तुत करने का विनम्र प्रयास किया जा रहा है। शोध पत्र मे संगीत मकरंद के संगीतध्याय व नृत्यध्याय मे वर्णित अवनद्ध वाद्य, ताल व ताल के दश प्राण,ताल प्रबंध इत्यादि पर प्रकाश डालते हुए, पंडित नारद के काल से संबन्धित तथ्यों की संक्षिप्त जानकारी देने का प्रयास किया है।

सूचक शब्द- मकरंद, संस्कृति, वेद, पुराण, उपनिषद, अवनद्ध, वाद्य, प्राचीन, सभ्यता

संगीत उतना ही प्राचीन है जितना भाव, संगीत मानव की वंशगत प्रवत्ति है, संगीत का प्रभाव मानव पर ही नहीं चर-अचर, जड़-चेतन इत्यादि पर भी दृस्टवान होता है। संगीत सदैव मानव के लिए स्वाभाविक रहा है तथा ऐसा माना जाता है कि संगीत कला दिव्य है तथा संगीत एक सुंदर मार्ग है जिसके माध्यम से मानव अपने भावो को अपने आराध्य के समक्ष प्रकट कर सकता है। नाद मे संगीत का मूल अंतर्निहित है तथा नाद का मूल ब्रह्मा मे निहित है।

शिव,ब्रह्मा सरस्वती, गंधर्व और किन्नर को संगीत कला का आदि प्रेरक माना जाता है इसका मूल यही है कि संगीत कला दैवी प्रेरणा से उद्भूत हुयी है ऋषियों मुनियों व आचार्यों का ऐसा मानना है कि शिव के डमरू से वर्ण और स्वर उत्पन्न हुए शिव की शक्ति पार्वती, दुर्गा, शिवा भी संगीत की अधिष्ठात्री मानी जाती है। ब्रह्मा का स्मरण संगीत के प्रेरक के रूप मे भी किया जाता है। ब्रह्मा शब्द बृह् अथवा बृंह् धातु से मिल कर बना है जिसका अर्थ है आत्मविस्तार, ध्वनि होना व ध्वनि के द्वारा हृदय के भावों को अभिव्यक्त करना ।[1] इन सभी दिव्य शक्तियों के अंतरगर्त गंधर्व स्वर्ग के संगीतकार माने गए इनसे भी मानव को संगीत की प्रेरणा मिली है। संगीत शास्त्र मे नारद जी का स्मरण गन्धर्वों मे किया गया है, महिती वीणा के आविष्कारक तथा नर व देवों के बीच के ऐसे दूत जो प्रत्येक कार्य के निमित है। ऐसा माना जनता है की शिव, ब्रह्मा, सरस्वती इत्यादि से पहले नारद जी ने संगीत शिक्षा ग्रहण की और फिर नारद के द्वारा यह कला भूलोक तक आयी जिसका पूर्ण श्रेय देवर्षि नारद को जाता है।[3] देवर्षि नारद के विषय मे बहुत मत तथा मतांतर है तथा देवर्षि नारद की चर्चा विभिन्न वेदों, पुराणों, ग्रंथो मे हुयी है। रामायण काल से लेकर महाभारत काल तक देवर्षि नारद की भूमिका संगीतज्ञ के रूप मे हो चुकी थी। देवर्षि नारद को गंधर्व विशेषज्ञ के रूप मे भी जाना गया है, जिसका पूर्ण विवरण बाल्मीकी रामायण, महाभारत, हरिवंश पुराण आदि मे देखने को मिलता है। ऋग्वेद मे भी ऋचाओं के निर्माणकर्ता के रूप मे देवर्षि नारद का वर्णन प्राप्त होता है। यजुर्वेद तथा अथर्ववेद की संहिताओं मे भी देवर्षि नारद का उल्लेख मिलता है, और वहाँ भी देवर्षि नारद को गन्धर्व विषयक के रूप मे देखा गया है। सामवेद के छन्दोयग्य मे देवर्षि नारद की चर्चा

एक जिज्ञासा से पूर्ण जिज्ञासू के रूप मे हुयी है। नारद के नाम से अनेक ग्रन्थों की रचना का विवरण प्राप्त होता है, जिनमे नारदीय शिक्षा, पंचमसार संहिता, संगीत मकरंद आदि ग्रंथ है।

संगीत मकरंद नारद द्वारा रचित ग्रंथ है, जिसमे संगीत की सभी विधाओं गीत वाद्य व नृत्य का सम्पूर्ण वर्णन प्राप्त होता है।[2] संगीत मकरंद के रचनाकार पंडित नारद के काल निर्धारण के विषय में विभिन्न प्रकार के मत तथा मतांतर है। देवर्षि नारद के विषय में अध्ययन के पश्चात् यह प्रतीत होता है, कि वैदिक काल से पुराण काल तक भारतीय संस्कृति में विभिन्न प्रकार से देवर्षि नारद का वर्णन प्राप्त होता है। देवर्षि नारद को गंधर्व भी माना जाता है, जिनके माध्यम से संगीत को पृथ्वी पर लाया गया। देवर्षि नारद का उल्लेख वृतान्तक के रूप में भी किया जाता है। भारतीय संस्कृति में देवर्षि नारद के स्मरण के साथ मुनि, ऋषि, गंधर्व, ब्रह्मचारी, भगवान विष्णु भक्त, संत, भविष्यद्दष्टा, सिद्ध पुरुष आदि के स्वरूप में किया जाता है। धर्मिक ग्रन्थों की दृष्टी से देवर्षि नारद को ब्रह्माजी का मानस पुत्र कहा गया है।

पुराणों में वायु पुराण, विष्णु पुराण, भगवत पुराण आदि में देवर्षि नारद को मौनेय गंधर्व के रूप् में स्वीकारा गया है, जो कि नैंसर्गिक शिल्पकार भी थे। देवर्षि नारद को वायु पुराण में प्रजापति का भी पुत्र कहा गया है। देवर्षि नारद का वर्णन संगीत वेदों, ग्रन्थों, पुराणों, में भिन्न-भिन्न रूपों में मिलता है। अथर्ववेद में देवर्षि नारद को पौराणिक भविष्य दृष्टा व सिद्धपुरुष कहा गया है। देवर्षि नारद को मैत्रेयी संहिता में गुरु स्वरूप कहा गया है, तो वही साम-विधान ब्राह्मण में देवर्षि नारद को ब्रहस्पति के शिष्य और छान्दोयपनिषद में सनत कुमार के समान माना गया है। ''ऐतरेय ब्राह्मण'' में देवर्षि नारद हरिशचन्द्र के यज्ञ पुरोहित के रूप में दर्शनीय है। [4] देवर्षि नारद का स्थान गंधर्व शास्त्रों में प्रमुख प्रचारक के रूप में है, तथा बाल्मीकि रामायण में देवर्षि नारद को गंधर्व कहा गया है। भरत मुनि कृत नाट्यशास्त्र में देवर्षि नारद का उल्लेख विभिन्न स्थानों में प्राप्त होता है, नाट्यशास्त्र के अनुसार-

नारदाद्यास्तु गन्धर्वाः गानयोगे नियोजिताः।।[5]

अर्थात्- ब्रह्मा द्वारा नारद आदि गंधर्व गान में नियुक्त किये गये है। इस श्लोक के अध्ययन द्वारा ऐसा प्रतीत होता है, कि देवर्षि नारद को संगीत सम्बन्धित कार्यों के लिए नियुक्त किया गया था, क्योंकि देवर्षि नारद ही संगीत को पृथ्वी पर लाने का माध्यम थे और देवर्षि नारद तीनों लोको का भ्रमण कर संगीत के संवाद-वाहक की भूमिका निभायी। देवर्षि नारद का व्यक्तित्व भारतीय संस्कृति व धार्मिक ग्रन्थों के इतिहास की एक पहेली के रूप में नजर आता है, क्योंकि देवर्षि नारद के नाम से बहुत से संगीत ग्रंथों की रचना हुयी है। नारद विरचित संगीत मकरंद की पाण्डुलिपि की खोज सेंट्रल लाइब्रर्री मे कार्यरत अधिकारी आर० अनंत कृष्ण शास्त्री व पत्नी के द्वारा की गयी एक शोध खोज यात्रा के दौरान उत्तराखंड के गड़वाल क्षेत्र में सन 1919 मे प्राप्त हुयी थी। जो बाद मे। संगीत मकरंद एकल पांडुलिपि के रूप में गुजरात राज्य के वड़ोदरा (बड़ौदा) शहर की central library व वर्तमान में oriental institute of Baroda library (प्राच्य विद्या मंदिर बड़ौदा) मे मौजूद है। नारद विरचित संगीत मकरंद ग्रंथ दो अध्याय संगीतध्याय व नृत्याध्याय मे विभाजित है। प्रत्येक अध्याय मे चार-चार पाद है जिनमे संगीत की सभी विधाओं का सम्पूर्ण वर्णन प्राप्त होता है। संगीतध्याय के अंतर्गत

गीतभेद, नादोत्पत्ति,अनाहत आहात नाद निरूपण तथा "संगीत-मकरंद" मे ध्वनि को पांच भागों में विभाजित करने की प्रक्रिया जो इसमें दी गई है, वह भी अपने में नवीन है। 'नवज-ध्वनि' वीणा इत्यादि तार वाद्यों से उत्पन्न होती है। 'वायुज-ध्वनि' सुषिर वाद्यों से उत्पन्न होती है। चर्मज-ध्वनि' चर्म-वाद्यों से उत्पन्न होती है। लोहज-ध्वनि' धातु-वाद्यों से उत्पन्न होती है और 'शरीरज-ध्वनि प्राणी के कंठ से उत्पन्न होती है। इस प्रकार ध्वनि के ये पांच प्रकार 'संगीत-मकरंद' में ही पाए जाते हैं। राग-रागिनियों का परिवार, उनकी उत्पत्ति, जाति, रंग, द्वीप, ऋषि, छंद, गोत्र, राशि, ग्रह, रस इत्यादि जो इसमें दिए गए हैं, वे 'संगीत रत्नाकर' में भी हैं, परंतु उसमें गोत्र, राशि, ग्रह और तारामंडल की चर्चा नहीं है। वाईस बुतियों के नाम भी इसमें अन्य ग्रन्थों से भिन्न इस प्रकार दिए है-सिया, प्रभावती, कांता, सुप्रभाः शिखा, दीमती, उग्रा ह्लादी, निर्विरी दिरा, सर्पसहा, क्षांति, विभूति; मालिनी, चपला, बाला, सर्वरत्नाः शांता, विकलिनी, हृदयोन्मलिनी; विसारिणी तथा प्रसूना। रागों के वर्गीकरण में छह प्रमुख राग और उनकी भार्याओं के वर्णन के अतिरिक्त पुरुष राग, स्त्री राग और नपुन्सक राग जैसे भेद-नारद ने दिए है। इन भेदों में भी मुक्तांगकंपिता, अर्द्धकपिता और कंपविहीना जैसा वर्गीकरण किया गया है, जो कि 'संगीत रत्नाकर' और उनके बाद के अन्य ग्रन्थों में नहीं मिलता। तत्पश्चात संगीतध्याय के चतुर्थ पाद मे मृदंगलक्षण, वीणालक्षण, वाद्यविशेष, गायकलक्षण, गीतदोष, नृत्याध्याय प्रथम पाद मे नाट्यशाला लक्षण, सभालक्षण, विद्वलक्षण, कवि, भट्ट, परिहास, इतिहासज्ञ ज्योतिष, वैद्य, पुराणिककाल, सभापति, नट विशेष, पात्रलक्षण के साथ पुष्पांजलि व पंचतालोत्पत्ति कही गयी है। द्वितीय पाद मे एकोत्तरशतताल, तालालक्षण तृतीय पाद मे दशविध ताल प्रबन्ध, तालशब्द निष्पत्ति जिसमे काल, मार्ग, क्रिया अंग, ग्रह, जाति, कला, लय, यति, प्रस्तार का विस्तृत वर्णन सर्व प्रथम संगीत मकरंद मे ही प्राप्त होता है । नृत्याध्याय के चतुर्थ पाद मे मृदंग उत्पत्ति, मृदंगलक्षण व शिरोभ्रमण का सम्पूर्ण वर्णन प्राप्त होता है।

निष्कर्ष-नारद प्रणीत संगीत मकरंद संगीत के संस्कृत ग्रन्थों मे एक प्राचीन और महत्वपूर्ण ग्रंथ है। संगीत साहित्य मे प्राय: नारद के नाम से तीन कृतियाँ नारदीय शिक्षा, राग निरूपण, पंचम सार संहिता का उल्लेख मिलता है। इस सभी ग्रन्थों मे नारदीय शिक्षा अधिक प्राचीन ग्रंथ है क्योंकि उसमे वैदिक संगीत का प्रतिपादन किया गया है। गांधार ग्राम के उपदेष्टा नारद भरत के समवर्ती है। आरंभिक नाट्य प्रयोग मे गान योग का कार्य इन्हे सौंपा गया था। इन्हे निर्गीत या बहिर्गीत का आविष्कारक कहा गया है। नारद कि सम्मति मे ग्राम रागों का प्रयोग लोकरंजन के लिए न हो कर केवल स्तुति या यज्ञ में ही किया जाना चाहिए। इससे प्रतीत होता है कि 'संगीत-मकरंद' कम-से-कम 'संगीत रत्नाकर' के रचयिता शाङ्गदेव (तेरहवीं शताब्दी) से पूर्व की रचना है। यह संभवतः आठवीं शताब्दी के आस-पास लिखा गया है, ऐसा प्रतीत होता है। जैसा कि ग्रन्थ के अंत में निर्दिष्ट है, कृष्णा जी दत्त नामक व्यक्ति ने 'संगीत-मकरंद' की प्राचीन प्रतिलिपि से इसकी नई प्रतिलिपि तैयार को थी। कृष्णाजी दत्त महागणपति के अधीन थे और वे विद्यापुर (संभवतः दक्षिण का विजय नगर राज्य) में रहते थे। संगीत मकरंद मे वाद्य व ताल की चर्चा संगीतध्याय व नृत्यध्याय के अंतर्गत की गयी है प्राचीन भव्य मंदिरों में नृत्य की मूर्तियां वाद्य प्रधान मूर्तियों से अधिक द्रष्टव्य हैं, नृत्यमुद्रा के साथ वाद्य सहायक के रूप में देखने को मिलते है। धार्मिक व सामाजिक कार्यो के उत्सवों के साथ नृत्य जुड़ा हुआ

था नृत्य ताल प्रधान होने के कारण नृत्य मे वाद्यो का होना स्वभाविक है, इसलिए यह कहा जा सकता है कि ऐसी व्यवस्था के अनुरूप ही संगीत मकरंद में नृत्याध्याय में वाद्यों व तालों की चर्चा की गई है। संगीत मकरंद में गान की चर्चा की गई है। जिसे संगीतध्याय के रूप में देखा जा सकता है गान और नृत्य दोनों ही ताल आधारित हैं ताल व वाद्य की मौलिकता को दर्शाने के लिए संगीत मकरंद को दो ही अध्यायों में विभाजित किया गया है। गान में नृत्य नहीं है और नृत्य मे गान नहीं है परंतु दोनों ही ताल व वाद्य पर आधारित हैं गायन में ताल की महत्वता उतनी ही है जितनी कि नृत्य में है, दोनों ही ताल के बिना संभव नहीं है क्योंकि वाद्यों के द्वारा ही ताल व लय निर्धारित की जा सकती है। ताल में ही गति निर्धारित की जाती है, इसलिए ताल की चर्चा संगीत मकरंद में संगीताध्याय व नृत्याध्याय में की गई है।

पाद टिप्पणी

1. भारतीय संगीत का इतिहास/ ठाकुर जयदेव सिंह/ पृष्ठ-5
2. भारतीय संगीत का इतिहास/ ठाकुर जयदेव सिंह/ पृष्ठ-6
3. A critical study of sangeet Makaranda/ M. Vijay. Lakshmi/pg.13.
4. ऐतरेय ब्राह्मण/काण्ड-7/अध्याय-3/पृ०-1
5. शुक्ल शास्त्री बाबूलाल(अनुवाद)/भरत-नाट्यशास्त्र/अध्याय-1/श्लोक-3/पृ0-470

संदर्भ ग्रंथ सूची

1. नारद विरचित: संगीत मकरंद, बड़ौदा,ओरिएंटल इंस्टीट्यूट,1920.
2. गर्ग, लक्ष्मी नारायण. नारद कृत संगीत मकरंद, हाथरस: संगीत कार्यालय,1978.
3. शास्त्री, बाबू लाल शुक्ल. आचर्यभरत नाट्यशास्त्र, उत्तर प्रदेश, चौखंभा संस्कृत ग्रंथालय,1978.
4. सिंह, ठाकुर जयदेव. भारतीय संगीत का इतिहास, विश्व विद्यालय प्रकाशन, वाराणसी, 2016.
5. पाण्डेय, सुधांशु. ताल रत्नाकर, लखनऊ, संस्कृति दर्पण,2014.
6. Lakshmi, M. Vijay. A critical study of Sangita Makaranda of Narad, New Delhi, Gyan Publishing House,1996.

उत्तराखंड के लोक नृत्य

दीपांशी गुप्ता - शोधछात्रा
केवल पटेल - शोध छात्र
डिपार्टमेन्ट ऑफ तबला, फ़ैकल्टी ऑफ परफॉर्मिंग आर्ट्स
द महाराजा सयाजीराव यूनिवर्सिटी ऑफ बड़ौदा
श्री दर्शन पुरोहित - मार्गदर्शक
डिपार्टमेन्ट ऑफ ड्रामटिक्स, फ़ैकल्टी ऑफ परफॉर्मिंग आर्ट्स
द महाराजा सयाजीराव यूनिवर्सिटी ऑफ बड़ौदा

शोध सार – प्रस्तुत शोधपत्र के माध्यम से शोध छात्रा द्वारा उत्तराखंड की संछिप्त जानकारी तथा लोक नृत्यों के विषय को उजागर करने का प्रयास किया जा रहा है, तथा उत्तराखंड के लोक नृत्यों का उपयोग किन किन अवसरों पर किया जाता है, इस विषय में जानकारी देने की कोशिश की जा रही है।

सूचक शब्द – लोक नृत्य, लोक संस्कृति, संगीत, सभ्यता, परंपराए

उत्तराखंड राज्य भौगोलिक सुंदरता के साथ अपनी कई सभ्यताओं और परंपराओं को समेटे हुए है। यहाँ के लोगो ने अपनी लोक संस्कृति को सहेज कर रखा है तथा उसमे उत्तराखंड की प्रकृति का रूप भी शामिल किया है। यहाँ के लोक गीत, लोक शैली, चित्र, शिल्प और लोकनृत्य आदि शामिल है। प्रत्येक स्थान की लोक संस्कृति ही हर स्थान की अवधारणा को दर्शाता है। वर्तमान समय में संगीत की महत्वता प्राचीन समय से अधिक देखने को मिलती है, परंतु अलग अलग समय के अंतराल से संगीत में कई प्रकार के परिवर्तन देखने को मिलते है। उसी प्रकार अलग-अलग परंपराओं के अनुसार हर जगह की अपनी सभ्यता देखने को मिलती है। उसी प्रकार उत्तराखंड में भी अलग अलग प्रकार की संस्कृतियाँ देखने को मिलती है, जिसमे लोक नृत्य भी देखने को मिलता है। नृत्य मानव के द्वारा किया जाने वाला अभिव्यक्ति को दर्शाने वाला एक रसमय प्रदर्शन है। यह एक सार्वभौम कला है, जिसका जन्म मानव जीवन के साथ हुआ है। मनुष्य के अलग अलग अंग की क्रियाओं के प्रदर्शन से नृत्य की उत्पत्ति हुई है। यह कला देवी-देवताओं- दैत्य दानवों- मनुष्यों एवं पशु-पक्षियों को अति प्रिय है। भारतीय पुराणों में यह दुष्ट नाशक एवं ईश्वर प्राप्ति का साधन मानी गई है। अमृत मंथन के पश्चात जब दुष्ट राक्षसों को अमरत्व प्राप्त होने का संकट उत्पन्न हुआ तब भगवान विष्णु ने मोहिनी का रूप धारण कर अपने लास्य नृत्य के द्वारा ही तीनों लोकों को राक्षसों से मुक्ति दिलाई थी। इसी प्रकार भगवान शंकर ने जब कुटिल बुद्धि दैत्य भस्मासुर की तपस्या से प्रसन्न होकर उसे वरदान दिया कि वह जिसके ऊपर हाथ रखेगा वह भस्म हो जाएगा - तब उस दुष्ट राक्षस ने स्वयं भगवान को ही भस्म करने के लिये निरंतर उनका पीछा किया-

एक बार फिर तीनों लोक संकट में पड़ गये थे तब फिर भगवान विष्णु ने मोहिनी का रूप धारण कर अपने मोहक सौंदर्यपूर्ण नृत्य से उसे अपनी ओर आकर्षित कर उसका वध किया।

लोक नृत्य के कुछ स्वरूप

1.थड़िया नृत्य 2. सरौं नृत्य 3.चौंफला नृत्य 4. मंडाण नृत्य 5. हारूल नृत्य 6. बूड़ियाल नृत्य 7. झुमैलो नृत्य 8. चाँचरी नृत्य 9. रणभूत नृत्य 10. झोड़ा नृत्य 11. छोलिया नृत्य 12. लोटा नृत्य 13. बगवाल नृत्य14. घूघती नृत्य



थड़िया नृत्य: उत्तराखंड के लोक नृत्य में सर्वप्रथम थड़िया नृत्य देखने को मिलता है। यह नृत्य विवाहित युवतिओं द्वारा विवाह के पश्चात पहली बार मायके आने पर किया जाता है। इस नृत्य को बसंत पंचमी से लेकर मकर संक्रांति तक किए जाने का समय निश्चित माना जाता है। थड़िया शब्द की उत्पत्ति थाड़ शब्द से हुई है, जिसका अर्थ आँगन या चौक होता है। यह आँगन में किया जाने वाला वह नृत्य है जिसमे प्रेम, लगाव, व सहयोग की भावना देखने मिलती है। ऐसा माना जाता है की बसंत ऋतु मे राते लंबी होने के कारण गाँव के लोग मनोरंजन के लिए थड़िया नृत्य को किया करते है।

सरौं नृत्य: यह नृत्य गड़वाल क्षेत्र में किया जाने वाला युद्ध गीत नृत्य है। जिसको ढ़ोल की ध्वनि के साथ किया जाता है। सर्वप्रथम इस नृत्य में ढ़ोल तथा ढोली जोड़े में करतब दिखते है, उसके पश्चात ढ़ोल की ताल पर नर्तक तलवार और ढ़ोल के साथ अपनी प्रस्तुति देते है। यह नृत्य मुख्य रूप से टिहरी, उत्तरकाशी मे प्रचलित है। भोटिया जनजाति में सरौं नृत्य को पौंणा नृत्य भी कहते है। कुमाऊँ क्षेत्र में इसे छोलिया नृत्य कहा जाता है और शादी विवाह के अवसर पर विशेष रूप से किया जाता है। इस नृत्य को युद्ध कौशल का प्रतीक भी माना जाता है। ऐसा माना जाता है की पहले के समय में ठकुरी राजा विवाह के लिए दूसरे राज्य के राजा की पुत्रियों का अपहरण करते थे तथा उसके पश्चात होने वाले अपहरण के कारण हुए युद्ध पर यह सरौं नृत्य आधारित है।



चौंफला नृत्य: यह नृत्य समूह बनाकर किए जाने वाल श्रंगार भाव प्रधान नृत्य है। ऐसा माना जाता है की माता पार्वती ने भगवान शिव को प्रसन्न करने के लिए इस नृत्य को

किया था। कहा जाता है की इसमे किसी वाध्य यंत्र का प्रयोग न करकर बल्कि हाथों से ताली, पैरों की थप, झांझ की झंकार, कंगन व पायल की मधुर ध्वनि से किया जाता था। इस नृत्य में पुरुष नर्तक की चौंफुला तथा स्त्री नरतकियों को चौंफुलों कहते है। चौंफुला नृत्य बिहू व गरबा श्रेणी का नृत्य माना जाता है।

मंडाण नृत्य: यह नृत्य देवी देवता के नृत्यों में तथा शादी विवाह में किए जाने वाला नृत्य है। इस नृत्य में एकाग्रता अनिवार्य है और ज़्यादातर गीत महाभारत के विभिन्न घटनाक्रम से संबन्धित होते है। तथा लोक कथाओं से जुड़े गीत भी गाए जाते है। इस लोक नृत्य को केदार नृत्य भी कहते कहा जाता है।

हारूल नृत्य: यह लोक नृत्य जौनसारी जनजाति द्वारा किये जाना वाला नृत्य है। जिसकी विषय वस्तु पांडव जीवन पर आधारित है। नृत्य के समय रमतूला नामक वाध्य यंत्र के साथ विशेष रूप से बजाया जाता है।



बुड़ियात नृत्य: यह नृत्य जौनसारी समाज में जन्मोत्सव, शादी विवाह व हर्षोल्लास के समय किया जाने वाला पारंपरिक नृत्य है।

झूमैलो नृत्य: इस नृत्य को नवविवाहित कन्याओं द्वारा किया जाता है इसकी भावना प्रकृति व मायके से जुड़ी हुई देखने को मिलती है यह नृत्य नारी की वेदना तथा नारी के प्रेम को दर्शाता है इस तरह से नारी अपनी पीड़ा को भूलकर सही सोच के साथ लोकगीतों और लोकसंगीत में ताल के साथ नृत्य करती है और ऐसा कहा जाता है की तालबद्ध लोक नृत्य श्रृंगार और वियोग का अद्भुत संगम है।



चाँचरी नृत्य: गढ़वाल के अल्मोड़ा में यह नृत्य प्रचलित है। पद संचालन इस नृत्य की विशेषता है। माघ में महीने में चाँदनी रात के समय इस नृत्य को किया जाता है। इस नृत्य में मुख्य गायक गोले के बीच में खड़े रहकर हुड़की बजते हुए नृत्य करता है। कुमाऊँ क्षेत्र में इस नृत्य को झोड़ा नृत्य के नाम से जाना जाता है। इस नृत्य को श्रृंगारिक नृत्य के रूप में जाना जाता है।

रणभूत नृत्य: इस नृत्य को वीरगति प्राप्त करने वाले लोगो के सम्मान में उनकी आत्मा की शांति के लिए उनके परिवार के सदस्यों द्वारा किए जाने वाला नृत्य है। इस नृत्य को देवता

घिराना भी कहते है। गढ़वाल व कुमाऊँ का पवाड़ा या भाडौ नृत्य भी इसी विषय पर आधारित है। जिसमे वीरगति को प्राप्त होने वाले लोगो द्वारा देवताओं के समान आदर दिया जाता है।



झोड़ा नृत्य: यह नृत्य शादी विवाह कौथिक (मेले) में किए जाने वाला सामूहिक नृत्य है। यह नृत्य दो प्रकार का होता है। एक मकतक झोड़ा और प्रबंधात्मक झोड़ा। यह नृत्य देवी देवताओं और ऐतिहासिक वीरभड़ों का चरित्र जान है। इसका मुख्य केंद्र बागेश्वर है।



छोलिया नृत्य: यह नृत्य धार्मिक आयोजनों व विवाह समोरोहों में किया जाता है। यह नृत्य ढाल तलवार के साथ किया जाता है। यह नृत्य नगराजा, नरसिंह, व पांडव लीलाओं पर आधारित है। इस नृत्य में मुख्यतः बाईस कलाकार होते है। जिनमे से चौदह गायक व वादक तथा आठ नर्तक होते है। यह नृत्य, नाट्य युद्ध जैसा देखने में लगता है व नृत्य के समय कलाकार अपने साथ त्रिकोणीय झण्डा (निसाण) भी रखते है और चहरे का भाव तीव्र देखने को मिलता है।

लोटा नृत्य: इस नृत्य को सिर पर बहुत सारे लोटे एक के ऊपर एक रख कर उसमे आग जला कर इस नृत्य को किया जाता है।

बगवाल नृत्य: इस नृत्य में दो अलग अलग समूह के लोगो द्वारा एक दूसरे पर पत्थर फेंकने को नृत्य में बताया गया है। इस नृत्य का स्वरूप कुछ अलग प्रकार से देखने को मिलता है।

घुघुती नृत्य: उत्तराखंड के लोक नृत्य में प्रकृति से जुड़े प्रेम की झलक अलग ही रूप में दिखाई पड़ती है। और उसी प्रेम, प्रकृति और मनुष्य के बीच का न टूटने वाला संबंध दर्शाता है । गड़वाल क्षेत्र में यह नृत्य छोटे बालक और बालिकाओं द्वारा मनोरंजन के लिए घूघती त्यौहार के अवसर पर करते है।

पाद टिप्पणी

1. संगीत / मार्च 2000/ हिमालयी उल्लास के प्रतीक / गढ़वाली लोक नृत्य : श्री शिवानंद नौटियाल / थड़िया नृत्य चौंफुला नृत्य , पृष्ठ -12

2. संगीत / मार्च 2000/ हिमालयी उल्लास के प्रतीक / गढ़वाली लोक नृत्य : श्री शिवानंद नौटियाल / चौंफुला नृत्य , पृष्ठ -12
3. संगीत / मार्च 2000/ हिमालयी उल्लास के प्रतीक / गढ़वाली लोक नृत्य : श्री शिवानंद नौटियाल / खुदेड़ नृत्य पृष्ठ- 13
4. संगीत / मार्च 2000/ हिमालयी उल्लास के प्रतीक / गढ़वाली लोक नृत्य : श्री शिवानंद नौटियाल / चाँचरी नृत्य पृष्ठ- 13
5. संगीत / मार्च 2000/ हिमालयी उल्लास के प्रतीक / गढ़वाली लोक नृत्य : श्री शिवानंद नौटियाल / सरौं नृत्य,पृष्ठ- 13
6. संगीत / मार्च 2000/ हिमालयी उल्लास के प्रतीक / गढ़वाली लोक नृत्य : श्री शिवानंद नौटियाल / घुघती नृत्य, पृष्ठ- 13
7. संगीत / मार्च 2000/ हिमालयी उल्लास के प्रतीक / गढ़वाली लोक नृत्य : श्री शिवानंद नौटियाल झोड़ा नृत्य पृष्ठ- 13

तबले का रियाज़ एवं आदर्श बोलपंक्तियाँ

डॉ. सचिन कचोटे – तबला प्राध्यापक
शिवाजी विश्वविद्यालय, कोल्हापूर
प्रो. डॉ. अजय अष्टपुत्रे - मार्गदर्शक
द महाराजा सयाजीराव विश्वविद्यालय, वडोदरा

प्रस्तुत तबले का रियाज़ एवं आदर्श बोलपंक्तियाँ इस शोधपत्र का प्रमुख उद्देश है, तबले का योग्य तथा अभ्यासपूर्ण एवं विचारपूर्ण रियाज़ | तबलावादन में ली गयी सातत्यपूर्ण तथा अभ्यासपूर्ण मेहनत यानी रियाज़। तबलावादन मे रियाज़ हेतु आदर्श बोलपंक्तियों का बड़ाही एहम् महत्त्व है । प्रस्तुत शोधविषय में दी गयी आदर्श बोलपंक्तियाँ एवं रचनाप्रकार आदि का तबलावादन के रियाज़ हेतु महत्त्व अनन्यसाधारण है । तबलावादन में बौद्धिक रियाज़ (Mental Riyaz) और शारीरिक रियाज़ (Physical Riyaz) इन दो पक्षों का स्थान अत्यंत महत्त्वपूर्ण होता है । रियाज़ की बोलपंक्तियाँ तथा रचनाप्रकारों की बजंत के पूर्व 'पढंत' और 'लयदार पढंत' होना सबसे महत्त्वपूर्ण है, यहीं बौद्धिक रियाज़ है । इसलिए, यहाँपर कहना चाहूँगा 'पहले पढंत फिर बजंत', यह सूत्र तबलासाधक ने अपनाना अत्यंत जरूरी है । लयदार पढंत में ही प्रभावी बजंत का एक अभ्यासपूर्ण आत्मविश्वास अभिव्यक्तित हो पाता है । सारांश, प्रत्यक्ष बजंत के रियाज़ के उन-उन रचनाओं की साफ स्पष्टता से पढंत होना महत्त्वपूर्ण है । लेकिन, उससे भी महत्त्वपूर्ण है तबलावादन का रियाज़ योग्य गुरु के मार्गदर्शन में होना चाहिए । संगीत कला में गुरु का स्थान अन्यतम् है ।

तबले के सभी प्रमुख बोल एवं बोलपंक्तियों का रियाज़ अपने आप में एक महत्त्व रखता है । जैसे, 'तीट, 'तिरकिट', 'त्रक', 'धीरधीर', 'धातीगिन', 'दिनतक', 'धीनगिन', 'धिडनग', 'किटतक' आदि सभी बोलों का अलग-अलग रियाज़ होना जरुरी है । यानी तबले का रियाज़ सभी बोलों को छूता हुआ होना चाहिए । ठीक उसी तरह, तबले के सभी रचनाप्रकार जैसे, पेशकार, कायदा, रेला, रौ, लडी, गत, तिहाई, नौहक्का आदि सभी का रियाज़ होना अत्यंत महत्त्वपूर्ण है और इन सभी का रियाज़ तथा उसकी पद्धति को भी समझकर उस तरहसे रियाज़ करना जरुरी है । ठीक उसी प्रकार, तबलावादन मे ठेका तथा ठेके का रियाज़ भी होना चाहिए । मेरे विचार से, विभिन्न लय में यानी लय के अनुरूप किया गया ठेके का रियाज़ भी महत्त्व रखता है ।

तबले के रियाज हेतु आदर्श बोलपंक्तियाँ तथा रचना

१) 'तीट' बोल के रियाज़ हेतु,
कायदा तीनताल (दिल्ली घराना)
धाधा तीट धाधा तींना ताता तीट धाधा धींना

इसी कायदे के आधार पर,

धाधा त्रक धाधा तींना ताता त्रक धाधा धींना

२) 'तीट', 'धाती', बोल के रियाज़ हेतु,
कायदा तीनताल
धाती धाधा तीट धाधा तीट धाती धाधा तींना ताती ताता तीट धाधा तीट धाती धाधा धींना

३) कायदा तीनताल (रचनाकार - पं. योगेश समसी)
धाती धाधा तीट तीट तीट धाती धाधा तीट तीट धाती धाधा तीट धाती धागे तींना किंना
ताती ताता तीट तीट तीट ताती ताता तीट तीट धाती धाधा तीट धाती धागे धींना गिना

४) 'किटतक' बोल के रियाज़ हेतु
कायदा - तीनताल (रचना - गुरुवर्य पं. आमोद दंडगे)
धाती धाऽकिट तकधा तीधा किटतक धागे तींना किना
ताती ताऽकिट तकधा तीधा किटतक धागे धींना गिना

५) 'तिरकिट' बोल के रियाज हेतु,
रेला - तीनताल (रचना - गुरुवर्य पं. अरविंद मुळगांवकर)
तिरकिटतिरकिट धाधातिरकिट धातिरकिटतिर किटधाऽतिरकिट
तकधाऽतिरकिट धातिरकिटतिर किटधाऽतिरकिट तींनाकिडनग
तिरकिटतिरकिट तातातिरकिट ताऽतिरकिटतिट किटताऽतिरकिट
तकधाऽतिरकिट धाऽतिरकिटतिट किटधाऽतिरकिट धींनाधिडनग

६) 'धीरधीर' बोल के रियाज़ हेतु,
बोलपंक्ति (रचना गुरूवर्य पं. अरविंद मुळगांवकर)
धीरधीरकिटतक ताऽतिरकिटतक धीरधीरकिटतक ताऽतिरकिटतक
धीरधीरकिटतक धीरधीरकिटतक धीरधीरकिटतक ताऽतिरकिटतक
तीरतीरकिटतक ताऽतिरकिटतक तीरतीरकिटतक ताऽतिरकिटतक
धीरधीरकिटतक धीरधीरकिटतक धीरधीरकिटतक ताऽतिरकिटतक

७) 'धीरधीर किटतक तकीटधाऽ' बोल के रियाज़ हेतु बोलपंक्ति
(रचना - उस्ताद अमीर हुसेन खाँसाहब)
धीरधीरकिटतक तकीटधाऽऽ धीरधीरकिटतक तकीटधाऽतिर
धीरधीरकिटतक तकीटधाऽऽऽ किटतकतकीट धाऽतिरकिटतक
तीरतीरकिटतक तकीटताऽऽऽ तीटतीरकिटतक तकीटताऽऽऽ
धीरधीरकिटतक तकीटधाऽतिर किटतकतकीट धाऽतिरकिटतक

८) 'धात्रकधिकीट' बोल के रियाज़ हेतु,
बोलपंक्ति (रचना उस्ताद अमीरहुसेन खाँसाहब)
धात्रकधिकीट कतगदीगन धात्रकधिकीट कतगदीगन
तकीटधात्रक धिकीटतकीट धात्रकधिकीट कतगदीगन
तात्रकतिकीट कतकतीकन तात्रकतिकीट कतकतीकन
तकीटधात्रक धिकीटतकीट धात्रकधिकीट कतगदीगन

९) 'धाऽतिरकिटतकतिरकिट' बोल के रियाज़ हेतु,
कायदा - तिस्त्रजाति (रचना - उस्ताद अमीरहुसेन खाँसाहेब)
धागधीं नागिना धाऽतिकिट तकतिरकिट धाऽतिकिट तकधाऽतीत् धागतीं नाकिना
ताकतीं नाकिना ताऽतिरकिट तकतिरकिट धाऽतिकिट तकधाऽतीत् धागधीं नागिना

१०) 'धीरधीर' बोल के रियाज़ हेतु गत,
तीनताल - मुरक्का गत बराबर लय रचना (उस्ताद हाजी विलायत आली खाँ साहेब)
धीरधीरकिटधाऽ तिरकिटधींना किटधाऽकिटधाऽ तिरकिटधींना
किटधाऽतिरकिट धींनाकिटतक तीरतीरतीरधीर धीरधीरधीरधीर
तीटतीटकिटताऽ तिटकिटतींना किटताऽकिटताऽ तिरकिटतींना
किटधाऽतिरकिट धींनाकिटतक तीरतीरतीरधीर धीरधीरधीरधीर

तबला साधक का अभ्यासपूर्ण 'विचार' यानी पढंत (बौद्धिक रियाज़) और उसका अभ्यासपूर्ण 'वादन विचार' यानी बजंत (शारीरिक रियाज़) होता है । इसतरह कहा जाए, तो तबला साधक की सैद्धांतिक पक्ष की अभ्यासपूर्ण वादन विचारों की पढंतरुपी वैचारिक आवृत्ती यानी साधक का बौद्धिक रियाज़ होता है तथा साधक की क्रियात्मक पक्ष की वादन विचारों की अभ्यासपूर्ण बजंतरुपी आचरित आवृत्ती यानी उसका शारीरिक रियाज़ होता है ।

तबले की भाषा सौंदर्य का शब्द संकीर्तन है, 'पढंत' । तबले के प्रत्यक्ष रियाज़ की पहली सीढी हैं, पढंत, जो एक महत्त्वपूर्ण क्रिया है । एकल तबला वादन में पढंत की भूमिका अत्यंत एहम और महत्त्वपूर्ण होती है । तबले की अनेक रचनाओं से श्रोतागण अनभिज्ञ होते है, लेकिन वादक जब इन रचनाओं की पढंत करते हुए उनकी प्रस्तुति करता है, तब श्रोतागण भी उसका सही रूप में आनंद ले पाते है । रचनाओं में निहित उतार-चढाव, विराम, हस्व-दीर्घ आदि उच्चार, विविध बोल- अक्षरों के दर्जे, दाँए का स्वर, बाँये की मींड-गमक आदि विभिन्न नादात्मक क्रियाओं की अनुभूति वादक को पढंत द्वारा ही मिल पाती है । तबला वादन के प्रभावी 'बजंत' की अभिव्यक्ति होती है 'पढंत' ।

पढंत एवं निकास परस्परसंबंध

पढंत और निकास का बड़ाही गहरा परस्परसंबंध होता है । विद्वान कहते, "जैसी पढंत वैसी बजंत, 'पढंत' स्पष्ट वादन स्पष्ट" । विद्वानों के यह अनुभवजन्य विचार ही पढंत और निकास के संबंध को दर्शाते है। पढंत की गयी बंदिश की ध्वनि लहरियाँ बुद्धिपर प्रभाव डालती है तथा मस्तिष्कपर हुआ कंपनात्मक नाद का अनुभव बुद्धि से जाना जाता है और इसी प्रेरणा से सजीव साकार बनी हुई रचना प्रस्तुत होती है, वादनकृति से । इसप्रकार, मेरे मत अनुसार, 'पढंत - बस्तिष्क - बजंत' यह एक अंतर्गत संबंध है ।

(पढ़ंत)	**(बजंत)**
धात्रकधिकीट	धात्रकधितिट
कतगदिगन	कतगदिकन
धुमकिट	गदीतिट
तक्काथुंगा	कत्ताधेत्ता

तबले के रियाज़ हेतु कुछ आदर्श बोलपंक्तियाँ एवं रचना :
पेशकार : (तीनताल)
उदाहरण :

धीऽऽक्ड	धीऽऽधा	ऽगधाऽ	धिंऽनाऽ
धाऽऽधे	नाऽधाऽ	ऽक्डधाऽ	तिंनाऽ और खाली

तीनताल : गतटुकड़ा रचनाकार : उस्ताद अमीरहुसेन खाँ साहब

धगत्तकीट	धात्रकधिकिट	कतगदीगन	धादिंता ।
कत्तीटतीट	केत्रकधिकिट	कतगदीगन	नगननगन ।
कत्तीटतीट	केत्रकधिकिट	कतगदीगन	धाऽऽकेत्रक ।
धिकिटकतग	दीगनधाऽऽ	केत्रकधिकिट	कतगदीगन ।

'तीट', कायदे के रियाज़ के पूर्व पढंत हेतु आदर्श बोलपंक्ति, जैसे;
रचनाकार (पं. योगेश समसी)

धाती	धाधा	तीट	तीट	तीट	धाती	धाधा	तीट
तीट	धाती	धाधा	तीट	धाती	धागे	तींना	किना
ताती	ताता	तीट	तीट	तीट	ताती	ताता	तीट
तीट	धाती	धाधा	तीट	धाती	धागे	धींना	गिना

उपर्युक्त, रियाज़ की आदर्श बोलपंक्तियों के मध्यलय में किये गयें पढंत के रियाज़ के बाद ही मूल कायदे की पढंत करना आवश्यक होता है।
जैसे; कायदा : तीनताल- दिल्ली घराना (पारंपारिक रचना)
चतुरश्र जाति :

१.	धाती	टधा	तीट	धाधा	तीट	धागे	तींना	किना
	ताती	टधा	तीट	धाधा	तीट	धागे	धिंना	गिना
२.	धाती	धाती	टधा	तिधा	तीट	धागे	तींना	किना
	ताति	ताति	टधा	तिधा	तीट	धागे	धिंना	गिना

मध्य लय में पढंत हेतु कायदा (तीनताल) : दिल्ली घराना

मूल कायदा :	धाधा	तीट	धाधा	तींना
	ताता	तिट	धाधा	धिंना

कायदे का दुगुना आकार:
धाधातीट धाधातीट धाधातीट धाधातींना
तातातिट तातातिट धाधातीट धाधाधिंना
चारगुना आकार: बंदिश का फर्शबंदी में रूपांतर : (खाली भरी तत्व)
धाधातीट धातीटती टधातीट धाधाधिंना
धातीटती टधातीट धाधातीट धाधाधिंना
तातातीट तातीटती टतातिट तातातींना
धातीटती टधातीट धाधातीट धाधाधिंना

धीरधीर, धिडनग, बोलों के पढ़ंत हेतु एक मुरक्का रचना;
रचनाकार पं. श्रीधर पुष्कर
सौजन्य (तबलावादक श्री. नंदकिशोर दाते बड़ोदा द्वारा साभार प्राप्त)

धीरधीरघिडनग	धाऽतिरघिडनग	धीरधीरघिडनग	धाऽतिरघिडनग
धीरधीरघिडनग	धीरधीरघिडनग	धीरधीरघिडनग	धाऽतिरघिडनग ।
घिडनगधीरधीर	घिडनगघिडनग	धीरधीरघिडनग	धीरधीरघिडनग ।
धीरधीरकत्ऽऽधीर	धीरधीरघिडनग	धीरधीरघिडनग	धाऽतिरघिडनग । खाली

सारांश, तबलावादन में रियाज़ करने से पूर्व वर्णों को भलि-भाँति जानना जरुरी है । वर्णोंसे ही बोल एवं बोलपंक्तियाँ बनती है और यही बोलपक्तियाँ आगे चलकर रचनाप्रकारों का रुप लेकर तबले की भाषा को समृद्धता प्रदान करती है । इसतरह, वर्णों का रियाज़ ही एक अच्छी बंदिश को प्रस्तुत करने सहाय्यक बनता है। भारतीय संगीत में बौद्धिक यानी 'सैद्धांतिक पक्ष' और शारीरिक यानी 'क्रियात्मक पक्ष', इन दोनों को समान प्रदानता दी गयी है । इन दोनों ही पक्षों को सामने रखते हुए, तबले का रियाज़ कैसे करना चाहिए ? साथ ही, तबला वादन में प्रस्तुत होनेवाली सभी रचनाओं का सूक्ष्मता से गहन अध्ययन करते हुए उसे सौंदर्यात्मक दृष्टिकोन से तथा निकासपद्धति पर ही ध्यान देकर तद्अनुसार रियाज़ करना अत्यंत महत्त्वपूर्ण होता है ।

गुरु के योग्य मार्गदर्शन के आधार पर तबलासाधक के अभ्यासपूर्ण रियाज़ एवं चिंतन की फलश्रुति होती है- सफल प्रस्तुति एवं यशस्वी कलाकार...!

संदर्भ ग्रंथ :

1. तबला' (हिंदी) - पं. अरविंद मुलगांवकर
2. इजाज़त ' (हिंदी) - पं. अरविंद मुलगांवकर
3. तबलावादन कला और शास्त्र' (हिंदी) - पं. सुधीर माईणकर
4. तालार्णव' (हिंदी) - पं. आमोद दंडगे

तबले के जन्म तथा उत्पत्ति में विद्वानों के विभिन्न मत

Ashesh Narayan Mishra - Research Scholar
Dr. Chandan Vishwakarma - Research Guide
Department of Instrumental Music,
Faculty of Music & Performing Arts,Banaras Hindu University

सारांश

मानव जीवन में संगीत की उपयोगिता को किसी पैमाने से मापा नहीं जा सकता। अनगिनत शोधों व सर्वेक्षणों द्वारा संगीत की आवश्यकता एवं मानवीय जीवन में उस के महत्व को सिद्ध किया जा चुका है। मानव से जुड़े प्रत्येक क्षेत्र पर संगीत का व्यापक व स्पष्ट प्रभाव देखने को मिलता है। सामाजिक, आर्थिक, मानसिक, मनोवैज्ञानिक इत्यादि मानव से जुड़े हर एक पहलू पर संगीत की अमिट छाप व प्रभाव को नकारा नहीं जा सकता, परंतु संगीत की उपज या जन्म कहां से हुआ, यह एक महत्वपूर्ण प्रश्न रहा है। कुछ विद्वान पौराणिक कथाओं से इसकी जड़े मानते हैं तो कुछ विद्वतजन इसे मनुष्य की आवश्यकतानुसार जन्मा मानते हैं। पौराणिक कथाओं को यदि आधार मानें तो, संगीत देवलोक से अप्सराओं व गन्धर्वों द्वारा मृत्युलोक में प्रसारित हुआ। इसके विपरीत यदि संगीत के जन्म का कारण मानव की आवश्यकता माने तो यह कहा जा सकता है, कि प्रागैतिहासिक काल में जब मनुष्य ने अपने दिन भर की थकान को दूर करने, अपने हर्ष-उल्लास को व्यक्त करने या आत्मीय शांति की कामना की होगी, तो उसने संगीत को साधन स्वरुप प्रयोग किया होगा। जिसके लिए उसने प्राकृतिक संसाधनों के द्वारा ही वाद्ययंत्रों का अविष्कार किया होगा व उनके द्वारा ही विभिन्न संगीत धुने निकालकर संगीत के बीज को मानव जीवन रूपी वृक्ष की बंजर जमीन में बोया होगा। इस प्रकार संगीत मानव जीवन का एक अभिन्न अंग बन गया एवं वर्तमान में संगीत के बिना मानव जीवन की सुखमय परिस्थिति की कल्पना करना मुश्किल है।

संगीत के अंतर्गत मुख्य रूप से तीन कलाओं का समावेश प्राप्त होता है, जिनमें गायन, वादन व नृत्य तीनों सम्मिलित है। किसी एक के अनुपस्थिति में संगीत की परिभाषा को पूर्ण नहीं समझा जा सकता। गायन, वादन व नृत्य के विकास, इतिहास व जन्म को लेकर विद्वानों में सदैव मतभेद रहा है, इनसे संबंधित अनेकों ग्रंथ लिखे गए हैं, जिनमें आचार्यों ने अपने भिन्न-भिन्न मत देकर संगीत की उत्पत्ति के विषय में चर्चा की है।

प्रस्तुत शोध प्रपत्र वादन कला के अंतर्गत आने वाले अवनद्ध वाद्य यंत्र 'तबले' के जन्म व उत्पत्ति में विद्वानों के विभिन्न मत से संबंधित एक अध्ययन है।

तबले के जन्म व उत्पत्ति के बारे में विभिन्न विद्वानों ने विभिन्न बातों को कहा है एवं पुस्तकों में भी उसकी विस्तृत जानकारी दी है। वर्तमान में बजने वाला सर्वाधिक प्रसिद्ध एवं सर्वोप्रयुक्त अवनद्ध वाद्य तबला पिछले कई दशकों से हमारे समक्ष प्रस्तुत है एवं अपने अंदर कई वाद्यों का समावेश करने की क्षमता रखता है। तबले के जन्म का सबसे बड़ा कारण उसकी आवश्यकता थी, यदि पखावज, ढोलक, ताशा, नक्कारा की कुछ सीमाएं थी, तो तबला एक ऐसा वाद्य था, जो कि इन सभी सीमाओं को समाप्त करता था एवं एकमात्र तबला वाद्य ही

ऐसा है जो की आवश्यकता पड़ने पर शास्त्रीय, उपशास्त्रीय, लोक संगीत एवं मात्र भारतीय संगीत ही नहीं बल्कि विश्व संगीत के साथ भी बहुत ही उपयुक्त तरीके से संगत करता है एवं अपनी व्यापकता एवं सर्वोपरि वाद्य होना सिद्ध करता है।

इन सभी बातों को सुनने के पश्चात हमें तबले की महत्ता पूर्ण रूप से स्पष्ट होती है परंतु दुख इस बात का है, की कई सदियों तक हमें तबले के बारे में कोई भी लिखित प्रमाण नहीं उपलब्ध होता है तथा हमें कई गुफाओं एवं भित्ति चित्रों का सहारा लेना पड़ता है परंतु यह बात स्पष्ट है कि उत्तर भारत में ख्याल गायन का प्रारंभ 14 वीं सदी से हो चुका था, जो कि तबले के आविष्कार को स्पष्ट करता है क्योंकि ख्याल गायन श्रृंगारिक एवं मधुर गायन शैली थी, जिसके लिए पखावज को प्रयोग नहीं किया जा सकता था एवं तबले की आवश्यकता वहीं पर प्रतीत हुई, क्योंकि तबला एक नवीन प्रयोग का वाद्य था , इसलिए कई रूढ़िवादी मान्यताओं के कारण भी इसका सर्वसाधारण में प्रचलन होना एवं सर्वसम्मति से स्वीकृति प्रदान होना कई दशकों के बाद हो पाया तथा सर्वप्रथम उत्तर काल में सन 1719 से 1748 तक बादशाह बहादुर शाह के पुत्र मोहम्मद शाह रंगीले हुए जिनके शासन काल को संगीत कला एवं साहित्य की दृष्टि से सर्वोत्तम काल माना जाता है, इन्हीं के आश्रय में आलम और घनानंद जैसे उच्च कोटि के कवि हुए तथा सदारंग, अदारंग जैसे संत शिरोमणि भी हुए।

मुख्य बिंदु: तबला ,उत्पति, इतिहास, जन्म, आविष्कार

मुख्य अंश

मिट्टी, लकड़ी या धातु निर्मित किसी खोखले ढांचे पर किसी पशु की खाल मढ़कर जब हाथ या किसी छड़ी द्वारा प्रहार कर वादन किया जाता है, तो उसे अवनद्ध वाद्य कहते हैं। अवनद्ध वाद्यों के इस श्रेणी में तबला, पखावज, ढोलक, नाल, नक्कारा, मूरज आदि वाद्यों के नाम लिए जाते हैं। चर्माच्छादित होने के कारण इन्हें 'चर्मज' भी कहा जाता है। अवनद्ध वाद्यों की उत्पति को लेकर विद्वानों में कई मत प्रचलित हैं, जिनमें एच. ए. पोपले ने अपनी पुस्तक 'द म्यूजिक ऑफ इंडिया' में अवनद्ध वाद्यों की चर्चा करते हुए लिखा है, कि भगवान शंकर ने त्रिपुरासुर विजय पर जो नृत्य किया था, उसकी संगति के लिए ब्रह्मा ने एक अवनद्ध वाद्य का निर्माण किया था, जिसका ढांचा मिट्टी का होने के कारण उसे 'मृदंग' कहा गया। इस वाद्य को सर्वप्रथम बजाने का श्रेय श्रीगणेश को है। वहीं दूसरी ओर एक अन्य मत के अनुसार 'जैन आचार्य सुधाकलश' रचित ग्रंथ 'संगीतोपनिषदसारोद्धार' में शंखनिधि द्वारा निर्मित मूरज नामक वाद्य के अविष्कार का वर्णन हैं। इसी ग्रंथ में वर्णित एक अन्य कथा में मूरज नामक अवनद्ध वाद्य के आविष्कार का श्रेय 'शंकर' को दिया गया है। कथा के अनुसार एक बार कैलाश पर्वत पर ध्यानस्थ शिव की तपस्या में मूरज नामक असुर ने विघ्न उत्पन्न किया ,तो शंकर ने उसका वध कर दिया। सिर तथा हाथ-पैर रहित उसके शव को बहुत से गिद्ध लेकर आकाश मार्ग से जा रहे थे, तो वह मृत भारी शरीर उनके पंजों से छूटकर नीचे गिरा और वृक्षों पर अटक गया। कुछ समय पश्चात उसके शरीर के मांस आदि सूख गए। एक दिन तीव्र वायु वेग से उस वृक्ष की टहनी मूरज के मृत शरीर और शरीर के सूखे हुए चमड़े आदि से टकराने लगी, तो एक विचित्र आकर्षक ध्वनि उत्पन्न होने लगी। उसी समय भ्रमणरत शंकर ने उस

ध्वनी को सुना तो उसके कारण को जानने हेतु उस दिशा में बढ़ चले, जब उन्होंने मृत शरीर को देखा तो उन्हें पूरी घटना का स्मरण हो आया। भगवान शंकर ने जब उस पर बाएं हाथ से प्रहार किया तो "तो" शब्द उत्पन्न हुआ एवं जब उन्होंने दाहिने हाथ से आघात किया तो "धी" की आवाज़ आयी। इसके बाद वह वापस चले गए कुछ, दिनों बाद एक समय शंकर पार्वती के साथ पर्ण कुटी में बैठे थे, की वर्षा होने लगी। पर्ण कुटी से सूखे पत्तों पर गिरती जल की बूंदों ने जिस ध्वनि को जन्म दिया वह उमा को आनंदमयी प्रतीत हुई। उन्होंने शंकर से किसी ऐसे उपकरण के निर्माण का अनुरोध किया जिससे इस प्रकार की ध्वनि उत्पन्न की जा सके। पार्वती के अनुरोध से उन्हें पुनः मूरज की स्मृति आयी। उन्होंने सारा वृत्तांत पार्वती को सुनाया एवं मूरज के शरीर के दोनों छोरों से उत्पन्न होने वाले वर्णों 'तक्कड़' व 'दरकड़' आदि का वर्णन किया। इस प्रकार अवनद्ध वाद्यों के जन्म व उत्पत्ति को लेकर भिन्न-भिन्न कथाएं प्रचलित है।[1]

अवनद्ध वाद्यों के अंतर्गत आने वाला "तबला" भी अपनी उत्पत्ति या अविष्कार के लिए विभिन्न मतों पर आश्रित है। तबले की उत्पत्ति कहां से हुई एवं उसका आविष्कारक कौन था इस बारे में कई विद्वानों में चर्चा हुई है एवं आज भी कोई स्पष्ट प्रमाण नहीं मिल पाया,परंतु आज हम कुछ प्रमुख किंवदंतियों एवं प्रचलित मतों पर प्रकाश डालेंगे एवं कुछ विशिष्ट विद्वानों के मतों को समझने का प्रयास करेंगे।"मोहम्मद शाह रंगीले की मृत्यु (सन 1748) के 49 वर्ष पश्चात संग्रहित ग्रंथ 'नादिरातिशाही' मुगल सम्राट शाहआलम द्वितीय की कृति है, जिसकी प्रथम पांडुलिपि सन 1711 ई. में शाहआलम ने स्वयं तैयार करायी थी। तबले की चर्चा उसमें भी नहीं है।"[2]

"तबले का अविष्कार मोहम्मद शाह रंगीले के युग में खुसरो खां (सदारंग के छोटे भाई) ने किया था। उस युग से पहले इस वाद्य और उसके वादकों की चर्चा कहीं नहीं है, परंतु इस वाद्य के आविष्कार को अमीर खुसरो के मत्थे मढ़ देने का श्रेय 'मऊदन-ऊल-मूसिकी' के लेखक मोहम्मद करम इमाम को ही है।[3] इसके अतिरिक्त अन्य मतों के अनुसार आज भी महाराष्ट्र के लोक संगीत में "संभल" नामक वादी का प्रयोग किया जाता है जोकि बायाँ तबला से मिलता जुलता है। कुछ लोगों का मत है कि तबले का उद्भव पंजाब के "दुक्कड़" से हुआ है। दुक्कड़ वह वाद्य है जो तबले के समान दो भागों में बटा हुआ है। एक अन्य मत के अनुसार तबले का जन्म "उर्ध्वक" एवं "कॉलिंग" से हुआ है, जो कि भरत के "नाट्यशास्त्र" में भी वर्णित हैं। "ताल प्रकाश में श्री भगवत शरण शर्मा लिखते हैं कि पाश्चात्य विद्वान श्री स्ट्राबो साहब ने लिखा है कि एशिया खंड के जंगली लोगों में प्राचीन काल में 'नबला' नामक एक वाद्य प्रचलित था। हो सकता है कि तबला उस 'नबला' का अपभ्रंश हो।"[4]

स्वामी प्रज्ञानंद जी ने मंदिरों के शिल्पकृतियों को आधार मान कर तबले के अस्तित्व का वर्णन करने का प्रयास किया हैं। अपनी पुस्तक में स्वामी जी ने लिखा हैं –

"In the rock cut temples of different places of India, craved in different age, we find two drums of small size, engraved by the side of Siva Natraja in dancing posture, Those drums are but the replicas of ancient 'Pushkaras'. Three drums 'Pushkaras'

are also to be seen carved in the Mukteshwar temple of 6th-7th century A.D. ar Bhuvaneshwar and the three other in the cave temple of Badami near Bombay of the 6th century A.D. Some are of opinion that two of these drums represent the two parts of a large drum, which used to be played horizontally and the third one was small like the modern 'Tabal.'

The modern 'Tabal' and 'Bayan' were perhaps shaped in imitation of the ancient 'Pushkaras'. Some erroneously believe that the Persian and Arbian artistes and specially Amir Khosrau brought into use for the first time the 'Tabal' and the 'Bayan' during the time of Sultan Alauddin Khilaji in the 14th-15th century A.D. cutting the ancient Mridanga into two halves. But this view is untenable, as is absolutely conjectural, as the sculptural evidences of the ancient rock-cut temples of India disclose the fact that two or three drums (Pushkaras) of different sizes were used in music and dance in India long before the advent of the Persians and the Arabs as well as before the Muhammedan rule."[5]

"हमें इस बात की प्रामाणिक शहादत मिलती है कि 11 वीं सदी के आरंभ में तबले का रिवाज यहां हो चुका था। 'हजरत अमीर खुसरो' के जन्म के सैकड़ों वर्ष पहले तबला भारत में था। इसके आविष्कार से हजरत अमीर खुसरो का कोई संबंध नहीं है हम केवल इतना जानते हैं कि तबला फारसी शब्द है और अंतिम मुगल बादशाह 'शाह आलम' तक के युग में हमें किसी तबला वादक का नाम नहीं मिलता।अतः हम 'जनाब रसीद मलिक' से सहमत हैं कि हजरत अमीर खुसरो तबले के आविष्कारक नहीं हैं।"[6]

इसके अतिरिक्त "कितने लेखकों का यह मत है कि खब्बे हुसैन ढोलकिया जब सुप्रसिद्ध मृदंग वादक श्री कुदुमसिंह जी (कुदौसिंह) से बजाने में पराजित हुए तो कुदौसिंह जी ने तलवार से उसकी उंगलियां काट ली। इस पर खब्बे हुसैन ने दाहिने की बाएं हाथ से अभ्यास करके बोलों में काफी मुलायमियत (मिठास) पैदा की, जिसे सुनकर कुदोसिंह बहुत प्रसन्न हुए। तदुपरांत खब्बे हुसैन ने ही मृदंग काटकर खड़ा कर दिया और उसका नाम तबला रखा।[7]

"उ. सिद्धार खां से पूर्व भी पंजाब में तबला प्रचलित था जिसका प्रमाण एक प्राचीन किवंदिती से प्रकट होता है। सिद्धार खां के पौत्र उ. मौदु खां की शादी पंजाब के किसी तबला वादक की लड़की से हुई थी। इस अवसर पर उ. मौदु खां को पंजाबी गतें दहेज में दी गई थी। इससे स्पष्ट है कि पंजाब में तबला काफी प्राचीन काल से था और आज भी भारत का समस्त तबला घराना पंजाबी गतों को तबले का प्रमुख अंग मानता है।"[8]

निष्कर्ष

उपयुक्त विवेचन से स्पष्ट है कि विभिन्न विद्वानों ने तबले के जन्म एवं आविष्कार के विषय में अपनी-अपनी बातों को रखा है।अतः उपर्युक्त सभी विद्वानों के मतों को सुनने के पश्चात एवं उनका अध्ययन करने के पश्चात हम यह स्पष्ट रूप से कह सकते हैं, कि तबले का जन्म केवल 'उस्ताद सिद्धार खान' के द्वारा नहीं किया गया बल्कि उनके पहले कई विद्वानों ने तबला बजाया एवं तबले की बंदिशों को प्रचलित किया। केवल लिखित प्रमाण न होने से हम यह नहीं कह सकते कि वे विद्वान कौन थे ,इसीलिए लिखित रूप में हमें तबले का प्रारंभ दिल्ली घराने से प्राप्त होता है, जिसके संस्थापक उस्ताद 'सिद्धार खां दाढ़ी' थे। उनके पश्चात क्रमशः उन्हीं की श्रृंखला के उस्ताद 'कल्लू व मीरू' खान ने अजराड़ा घराना की नींव रखी।उनके पश्चात उस्ताद 'मोदू खान व बक्सू खान' ने लखनऊ घराने की नींव रखी ,उस्ताद 'हाजी विलायत अली खान' ने फर्रुखाबाद घराने की नींव रखी, पंडित 'राम सहाय' ने बनारस घराने की नींव रखी एवं अंत में 'लाला भवानी दास' जी ने पंजाब घराने की नींव रखी।अतः इन्हीं छः घराने के आधार पर वर्तमान में तबला वादन किया जाता हैं।

संदर्भ:

1. मिश्र, विजयशंकर/ तबला पुराण/ पृ. 3-4
2. बृहस्पति, आचार्य/ मुसलमान और भारतीय संगीत/ पृ. 94
3. बृहस्पति, आचार्य/ मुसलमान और भारतीय संगीत/ पृ. 94
4. शर्मा, भगवतशरण/ ताल प्रकाश/ पृ. 17
5. Prajnananda, Swami/ A Historical Study of Indian Music/ Page no. 76-77
6. बृहस्पति, आचार्य/ मुसलमान और भारतीय संगीत/ पृ. 246
7. शर्मा, भगवतशरण/ ताल प्रकाश/ प्रस्तावना (प्रस्तावना लेखक: पं. किशन महाराज)
8. शर्मा, भगवतशरण/ ताल प्रकाश/ प्रस्तावना (प्रस्तावना लेखक: पं. किशन महाराज), पृ. 17

संदर्भ ग्रंथ सूची:

1. शर्मा, भगवतशरण/ ताल प्रकाश
2. बृहस्पति, आचार्य/ मुसलमान और भारतीय संगीत
3. Prajnananda, Swami/ A Historical Study of Indian Music
4. मिश्र, विजयशंकर/ तबला पुराण

संगीत एवम नृत्य प्रशिक्षण में ताल अभ्यास का महत्त्व

Dr. Chirayu Bhole
Tabla Teacher cum Performer
Tabla Alankar

भारतीय संगीत एवम नृत्य कला यह भारत की संस्कृति का एक महत्वपूर्ण अंग है । और यह एक प्राचीन परंपरा भी है, जो आज भी गुरु-शिष्य परंपरा के अंतर्गत सीखी और सिखाई जा रही है ।

भारतीय कला की विशेषता यह है की संगीत या नृत्य में जो मुलभुत शास्त्र और तंत्र है, वो शुरुआत के स्तर पर वैसेही सिखाये जाते है जो प्राचीन समय से बताये जा रहे हैं । और इस प्रकार यह विद्या आगे बढती रहती है ।

भारतीय संगीत और नृत्य कला यह गुरुमुखी विद्या है । लेकिन इस विद्या को जन मानस में सर्वसामान्य तोर पे पहोचाने के लिए विष्णु दिगंबर पलुस्कर और विष्णु नारायण भातखंडे जैसे विद्वान् संगीतज्ञों ने इस विद्या को संस्थागत किया । इसमें विविध कलाओ का पाठ्यक्रम निश्चित वर्षो में विभाजित किया, और उस कला में प्रखर गायक, वादक और नर्तनकारो को विभिन्न संस्थाओ में, कॉलेज में, नियुक्त करके वहा की कला में रूचि रखने वाले विद्यार्थी ओ को सिखाने का एक सुनियोजित कार्य पुरे देश में शुरू हुआ ।

बनारस हिन्दू विश्व विद्यालय, फैकल्टी ऑफ परफोर्मिंग आर्ट्स, एम्. एस यु. वडोदरा, मुंबई विश्वविद्यालय, पुणे विश्वविद्यालय, अखिल भारतीय गंधर्व महा विद्यालय जैसी अनेक प्रांतीय संगीत संस्थाओ की स्थापना और उसमे सरकार मान्य सर्टिफिकेशन का संगीत अभ्यास का अभिगम शुरू हुआ ।

कम से कम सात वर्षो के अभ्यास क्रम का सुनियोजित पाठ्यक्रम आज विभिन्न संस्थाओं में संगीत के प्रखर शिक्षको द्वारा सिखाया जा रहा हैं । संगीत की विभिन्न संस्थाओं ने अपना पाठ्यक्रम देश के सभी राज्यो में वहिके शिक्षको द्वारा सिखाने का प्रबंध किया है, जिस से उसी शहर या गाँव के विद्यार्थी उस संगीत शिक्षा से लाभान्वित हो । संस्था द्वारा घोषित अपनी कला की परीक्षा में उत्तीर्ण होते हुए सात साल के बाद अपनी कला में प्रवीणता पा सके ।

हम सभी जानते है, की संगीत के मुख्य तीन स्तम्भ है। सुर, ताल और लय । जो गाना सिखताहै उसे इन तीन चीजों पर प्रभुत्व होना चाहिए । जो ताल वाद्य सीखता हैं उसे ताल पक्ष पर ज्यादा प्रभुत्व होना चाहिय । साथ में अगर सुर का अभ्यास करे तो अपने ताल वाद्य में उसका प्रभाव अवश्य होता हैं । नृत्य सिखने वाले विद्यार्थीओ को ताल की अपेक्षा में सुर का अभ्यास गौण रूपसे रहता है ।

यहाँ पे ताल यह सभी कला अभ्यास के साथ जुडा है । इसका अर्थ यह हैं की आप जो भी संगीत या नृत्य कला सीख रहे हो या सीखा रहे हो, ताल का अभ्यास होना अति आवश्यक है ।

पं. अजय चक्रबोर्ती जीने अपने मंच प्रदर्शन के दौरान इस चीज़ का ज़िक्र किया था । इन्होने कहा था की अगर बंदिश अच्छी तरह से सीखी हो लेकिन उसे ताल में गाने का अभ्यास न हो तो वो बंदिश का कोई अर्थ नहीं है ।

नृत्य यह पूर्णरूप से ताल प्रधान है । अगर ताल का अभ्यास नहो तो नृत्य करना असंभव है । ताल के बिना बंदिश को पढना या उसे प्रस्तुत करना व्यर्थ प्रयास है।

इस लिए जब विद्यार्थी को भी कला सिखने आए तो शिक्षक का कर्तव्य है की मुख्य कला के साथ ताल का अभ्यास भी करवाना जरुरी है । जब विद्यार्थी ताल को समझना शुरू करे और धीरे धीरे उसे हर ताल आत्मसाथ हो जाए तो उसे बंदिश की पढंत या प्रस्तुत करते समय ताल की मात्रा, सम, खाली पे ध्यान न देना पड़े, बल्कि स्वाभाविक रुप से उसे बंदिश को प्रस्तुत कर सके ।

पद्मश्री, तालयोगी पं. सुरेश तलवलकर जीने ताल के बारे में बहोत अच्छा विचार दिया हैं । संगीत के ताल के योगदान के बारे में वो कहते हैं की ताल यह संगीत (गायन, वादन) को मर्यादा, अनुशासन और प्रतिष्ठा देता हैं ।

इस लिए भारतीय संगीत की शिक्षा लेते समय इसके शुरुआत के वर्षो में शिक्षक को अपनी मुख्य कला के साथ ताल का अभ्यास पूर्णरूप से अपने विद्यार्थी ओ को करवाना चाहिए ।

नाट्यशास्त्र ग्रंथ में वर्णित अवनद्ध वाद्यों के पाटाक्षर: एक संक्षिप्त अध्ययन

Devang Lakum - Research Scholar
Prof. Gaurang Bhavsar - Research Guide
Department of Tabla, Faculty of Performing Arts
Pinku Jha - Junior Research Fellow
Department of Political Science, Faculty of Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Abstract: हमारे भारतीय संस्कृति के ऊपर पाश्चात्य संस्कृति का प्रभाव ज्यादा देखने को मिल रहा है। जो की सिर्फ हमारे जीवन को नहीं परंतु हमारी संस्कृति को भी हानि पहुचा रहा है। जिसके कारण हमारी संस्कृति पर प्रतिकूल प्रभाव पड़ रहा है। इस संस्कृति में संगीत एक महत्वपूर्ण विधा है जो इस रूप से प्रभावित हो रही है। फिर चाहे वह गायन हो , वादन हो तथा नृत्य हो इन सभी के ऊपर यह प्रभावी हो रहा है। इसलिए शोधार्थी की इच्छा है की जो हमारे प्राचीन एवम लुप्त अवनद्ध वाद्य है उस पर प्रकाश दिया जाए। जिसकी फलस्वरूप यह वाद्य अपनी जगह वापिस ले सके। शोधार्थी उचित शोधविषय से हमारे ऋषिगण एवम हमारे देवताओं द्वारा हुये अवनद्ध वाद्यों के आविष्कार को प्रस्तुत करने का प्रयास करेगा। यह प्रयास करने हेतु भरतमुनी द्वारा रचित 'नाट्यशास्त्र' ग्रंथ का अभ्यास किया जाएगा। जिसमें ग्रंथ में वर्णित अवनद्ध वाद्यों का विस्तारपूर्वक अध्ययन करके शोधविषय को फलीभूत किया जाएगा। भिन्न भिन्न शोधविषय के प्रस्तुतीकरण से आज भी भारतीय संगीत विश्व में सर्वोच्च स्थान पर है। आज भी तबला , पखावज , मृदंग जैसे अवनद्ध वाद्य पूरे विश्व में सबसे ज्यादा प्रचलित वाद्य है। इसकी वजह से हमारे भारतीय संस्कृति के प्राचीन एवं लुप्त अवनद्ध वाद्य फिर से जीवित हो पाएंगे एवं विकसित होंगे। इस परियोजना का विषय क्षेत्र सिर्फ नाट्यशास्त्र में वर्णित अवनद्ध वाद्य होंगे। इस परियोजना से यह परिणाम आ सकता है कि हमारे भारतीय संस्कृति में और एक प्राचीन एवं महत्वपूर्ण घटक जुड़ेंगे।

Introduction

नाट्यशास्त्र यह संगीत का सबसे पौराणिक ग्रंथ है।जिसको भरत मुनि ने लिखा था।संगीत जगत में आज भी इस ग्रंथ को मान पूर्वक स्वीकारा जाता है।परंतु आज के आधुनिक काल में इसमें वर्णित अवनद्ध वाद्यों के बारे में बहुत चर्चा नहीं हो रही है, इसलिए यह विषय परियोजना का एक भाग हो यह शोधार्थी की इच्छा है।इन अवनद्ध वाद्यों की आज संगीतिक विद्यालय में चर्चा की जा रही है परंतु हमारे इतिहास जैसे विषयों में इनकी चर्चा नहीं हो रही है जिसका बहुत खेद है। एवम इस परियोजना का मुख्य उद्देश भी यह है की नाट्यशास्त्र,संगीत रत्नाकर जैसे सांगीतिक ग्रंथ हमारी विद्यालय एवम विश्व विद्यालयों में पढ़ाया जाए।जिससे की आने वाली पीढ़ी एवम अभी के विद्यार्थी इन सुवर्ण ग्रंथो के बारे में जानकारी प्राप्त करे एवम उनको अनुसरे।यह परियोजना में में अधिक से अधिक अवनद्ध वाद्यों को शामिल करु यह मेरा प्रयास है क्योंकि नाट्यशास्त्र ग्रंथ में एक सो से अधिक अवनद्ध वाद्यों का उल्लेख मिलता है।यह परियोजना में बड़ौदा शहर में कर रहा हु।इसका मुख्य कारण है कि यह पूरा शहर सांगीतिक

शहर है एवम यहां संगीत के ग्रंथों के लिए एक बड़ी पुस्तकालय भी प्राप्त होती है एवम यह इस विषय से जुड़े प्राध्यापक भी है।

हमारे जीवन पर्यंत संगीत यह एक महत्वपूर्ण घटक है, वह फिर चाहे बालगीत हो, देशभक्ति एवं अन्य कोई संगीत हो, भगवान के नाम के भजन कीर्तन हो, यह सब संगीत हमारे जीवन पर्यंत अलग अलग अवस्था में एक महत्वपूर्ण भूमिका अदा करता है। किंतु शास्त्रीय संगीत हम किसी भी अवस्था में सुन सकते हैं वह चाहे बीमार हो खुशी का माहौल हो इन सभी अवस्था में हम शास्त्रीय संगीत सुन सकते हैं। हमारे संगीत में बहुत सारे रस पाए जाते हैं जैसे वीर रस, गंभीर रस, श्रृंगार रस, हास्य रस, करुण रस, रौद्र रस, भयानक रस, बिभत्सा रस और अद्‌भुत रस। इन सब की शुरुआत संगीत के जन्म से ही हुई है एवं इनका उल्लेख हमें नाट्यशास्त्र में भी मिलता है। नाट्यशास्त्र मुख्यतः नाटक के ऊपर लिखा गया है किंतु भरत मुनि ने इसमें और भी विधाओं का उल्लेख किया है।

हम भरतमुनि के बारे में थोड़ी बात करें तो जब ब्रह्मा जी ने नाट्यवेद को भरण करने के लिए एक ब्राह्मण को बुलाया तब उन्होंने अपने शिष्यों के साथ वहां उपस्थित होने का सौभाग्य प्राप्त किया। ब्रह्मा जी की आज्ञा के अनुसार उन्होंने नाट्यवेद का भरण किया और पितामह को प्रसन्न किया। ब्रह्मा जी ने प्रसन्न होकर उनसे कहा कि आप तीनो लोक में भरत के नाम से विख्यात होंगे और इसी तरह इनके नाम से ही इस ग्रंथ का नाम भरत नाट्यशास्त्र पड़ा। फिर मनु की प्रार्थना पर ही इन भारतो को भारतवर्ष लाया गया एवं इस नाट्यवेद का पूरे भारतवर्ष में प्रचार करने के लिए प्रार्थना की एवं इसका ही सारांश लिखते हुए दो ग्रंथ हुए एक 12000 श्लोकों का एवं दूसरा 6000 श्लोकों का ग्रंथ हुआ।

भरतमुनि का निवास स्थान नाट्यशास्त्र में हिमालय पर्वत के सहज एवं मनमोहक वर्णन के साथ शिव एवं पार्वती के तांडव तथा लास्य के विवरणों से शोधार्थी को यही प्रतीत होता है , कि भरत मुनि का आवास (आश्रम) हिमालय पर्वत के किसी क्षेत्र में रहा होगा। कुछ आलोचक हिमालय के अंतराल में प्राप्त होने वाले वृक्षों आदि के सूक्ष्म विवरणों को कश्मीर के अधिक निकट स्थापित करते हुए। भरत मुनि के निवास स्थान को कश्मीर बताते हैं तथा यह तर्क भी देते हैं , कि इसी कारण प्रायः कश्मीर में ही नाट्यशास्त्र का परम्परागत अध्ययन सार्वाधिक होता रहा है , और इसी कारण से कश्मीरी विद्वानों में से ही जैसे भट्ट लोलट , श्री शंकुक , अभिनव गुप्तपाद आदि ने ही नाट्यशास्त्र की व्याख्याएं लिखी है।

नाट्यशास्त्र में वर्णित अवनद्ध वाद्यों का अध्ययन

प्राचीन एवं अर्वाचीन काल में भरत मुनि द्वारा रचित नाट्यशास्त्र को संगीत का प्रमाणित एवं आधार ग्रंथ माना जाता है। हालांकि यह ग्रंथ की रचना काल में बहुत मत मतांतर देखने को मिलते हैं किंतु यह ग्रंथ की रचना पहली से तीसरी सदी के बीच हुई मानी जाती है। नाट्य शास्त्र में कुल ३६ अध्याय दिए गए हैं। यह ग्रंथ मुख्यतः नाट्य परंपरा पर आधारित है फिर भी अध्याय २८ से ३३ तक इसमें संगीत के मूलभूत सिद्धांतों पर विस्तृत रूप से चर्चा की गई है। यह अध्यायों के नाम निमन्वत है :

१) २८ वां अध्याय : आतोद्यविधि।

२) २ ९ वां अध्याय : ततातोद्यविधानम्
३) ३० वां अध्याय : सुषिरातोद्यविधानम्
४) ३१ वां अध्याय : तालव्यञ्जनम्
५) ३२ वां अध्यायः ध्रुवाविधानम्
६) ३३ वा अध्याय : वाद्याध्यायः

प्राचीन समय काल में अवनद्ध वाद्यों को आनद्ध एवं वितत भी कहा गया है। भरतमुनि ने अपने नाट्यशास्त्र में आनद्ध वाद्यों के अंतर्गत मुख्य रूप से पुष्कर वाद्यों का वर्णन दिया है। नाट्यशास्त्र के ३३ वें अध्याय में एक सौ प्रकार के आनद्ध वाद्य देखने को मिलते हैं किंतु भरतमुनि ने यहां वाद्यों की चर्चा ज्यादा नहीं की है क्योंकि भरतमुनि के मतानुसार पुष्कर वाद्यों की अपेक्षा वह वाद्य निम्न कोटि के है तथा यह वाद्य जोरों का गुंजन नहीं करते , ना तो स्वरों की सृष्टि करते हैं , ना विधिवत प्रहारों की व्यवस्था है , ना स्पष्ट अक्षरों की कोई सत्ता होती है। भरतमुनि ने तृतीय अध्याय के शुरुआत में अवनद्ध वाद्यों की उत्पत्ति के बारे में बताया है। यह जानकारी में स्वाति मुनि को अवनद्ध वाद्य बनाने का विचार कैसे आया उसके बारे में वर्णन किया है।

स्वाति मुनि ने सर्वप्रथम पुष्कर , पणव और दर्दर वाद्यों का निर्माण किया। यह वाद्यों के अलावा स्वाति मुनि ने बहुत सारे अन्य छोटे अवनद्ध वाद्यों का निर्माण किया। यह निर्माण का वर्णन करते हुए भरतमुनि ने उन वाद्यों का योगजन्य अंग तथा प्रत्यंग के बारे में वर्णन किया है। भरतमुनि कहते हैं कि मृदंग , दर्दर तथा पणव अंग वाद्य है तथा झल्लरी , पटह जैसे वाद्य प्रत्यंग है। देवताओं की दुंदुभी बनाकर स्वाति मुनि ने मृदंग , दर्दर तथा पणव आदि को चर्म से मढ़ कर रस्सी से बांध दिया तत्पश्चात उन्होंने काठ द्वारा झल्लरी , पटह आदि वाद्य यंत्रों की सृष्टि करके उन्हें भी चर्म से मढ़ दिया। भरतमुनि अपने ग्रंथ में कहते हैं कि रोज ब रोज की होने वाली अवसर में कम संख्या में वाद्य वादन किया जाता था। वाद्य वृंद में बहुत ही कम संख्या में वाद्य देखने को मिलते थे। जबकि कोई राजकीय प्रसंग , मंगल अवसर , मंदिर में कोई महोत्सव या फिर किसी शुभ दिन पर जब भी कोई संगीत गाया बजाया जाता था तो उसमें वाद्यों की संख्या बहुत ही ज्यादा होती थी। यह वाद्यों का वादन समय की अपेक्षा अनुसार किया जाता था। भरतमुनि द्वारा अपने नाट्यशास्त्र ग्रंथ में अन्य वाद्यों का वर्णन ना करते हुए उन्होंने त्रिपुष्कर वाद्यों का सविस्तार वर्णन किया है।

त्रिपुष्कर वाद्यों के संबंध में मृदंग, पणव तथा दर्दर का वर्णन किया है। त्रिपुष्कर वाद्य के वादन से सम्बन्धित सोलह अक्षर, चारमार्ग, दो प्रकार के लेप, छ प्रकार के करण, तीन प्रकार की यति, तीन लय, तीन गति, तीन प्रचार, तीन प्रकार के संयोग, तीन प्रकार की पाणि, पाँच प्रकार के प्रहार, तीन प्रकार के मार्जन, बीस प्रकार के अलंकार तथा वादन की अट्ठारह जातियाँ हुआ करती हैं। भरतमुनि ने पुष्कर वाद्यों में कथित १६ अक्षर की ध्वनियों का वर्णन करते हुए कहा है की क, ख, ग, घ, ट, ठ, ड, ढ, त, थ, द, ढ, म, र, ल, ह का प्रयोग किया है। इन सोलह अक्षरों का जब बोलों में रचना होकर प्रयोग होता है , तब उनकी अ, आ, ई, उ, ऊ, ए, ऐ, ओ, औ, अं, अः नामक स्वर व्यंजनों के साथ जोड़ा जाता है। स्वरों एवं व्यंजनों को मिलाकर कुछ इस

प्रकार ध्वनिया बनती है का, खू, ठो, दु , त्रे, ला , आदि। भरतमुनी द्वारा वर्णित वाद्यों की संक्षिप्त माहिती निम्नानुसार है।

पणव : इस वाद्य के प्राचीन से वर्तमान तक कई नाम प्राप्त होते हैं , इस वाद्य को मध्यकाल में हडुका तथा आवज कहा गया है और वर्तमान में भी इसे हडुका नाम से ही जाना जाता है। पणव की लंबाई १६ अंगुल होती है , इसका बीच का भाग दबा हुआ रहता है , जिसका आकार ८-८ अंगुल का है तथा इसके दोनों मुख ५-५ अंगुल के होते हैं। पणव एक द्विमुखी वाद्य है। पणव के दोनों मुख को कोमल चमड़े द्वारा मढ़ा जाता है तथा उसको बद्धियों द्वारा कस दिया जाता है। बद्धियों का कसाव थोडा ढीला रखा जाता है , ताकि जिस समय उसका वादन किया जाए , तो उस समय मध्य भाग को बाएं हाथ द्वारा दबाकर या ढीला छोड़कर उसमें जरूरत के अनुसार ऊंची नीची ध्वनि उत्पन्न की जाए। भरत मुनि द्वारा नाट्यशास्त्र में से पणव से निकलने वाले अक्षर इस प्रकार बताए है क, ख, ग, घ, ण, दे, व, हण, ला, कु, लि, लं, घ्र, णे, कि, रि, की। पणव वाद्य के वादन में प्रयोग होने वाले वर्ण इस प्रकार बताए है- किरि, घिण्टा, यो, थो, णो, धोत्र, हुला, इत्यादि। पणव वाद्य के वादन में बाएं हाथ से पणव की बद्धियों को कसते हुए या ढीला करते हुए और दाहिने हाथ की कनिष्ठा तथा अनामिका उंगलियों के अग्रभाग द्वारा आघात कर विभिन्न करणों अर्थात बोलो के वादन की क्रिया की जाती है तथा करणों को राग के अनुसार तथा अलंकारों से सुसज्जित कर विभिन्न प्रकारों की ध्वनियों को अर्थात पणव में प्रयुक्त होने वाले वर्णों से युक्त ध्वनियो को कनिष्ठा तथा अनामिका द्वारा आघात करके वादन किया जाता था। नाट्यशास्त्र के अंतर्गत पणव वाद्य के वर्ण की निकासी तथा उनकी विधि भरतमुनि द्वारा वर्णित की गई है।

दर्द्दूर : नाट्यशास्त्र में भरत मुनि द्वारा दर्दुर वाद्य को अवनद्ध वाद्यों की श्रेणी में रखा गया तथा इसको मुख्य महत्वता दी है , परन्तु ऐसा प्रतीत होता है कि इस अवनद्ध वाद्य की महत्वता परवर्ती आचार्यों को स्वीकार नहीं थीं। भरत मुनि के अनुसार दर्दुर वाद्य आज के घट के समान होता है। इसका मान सोलह अंगुल का है तथा मुख का व्यास बारह अंगुल का होता है व इसके किनारे चौड़े तथा मोटे होते है तथा इसके मुख को चमड़े से अच्छादित किया जाता है और पणव की तरह ही इसे भी बद्धियों द्वारा कसा जाता है। भरतमुनि ने दर्दुर में प्रयोग होने वाले वर्णों से सम्बद्ध कहा है की दर्दुर वादन की स्थिति में आघात करके इन बोलों की उत्पत्ति होती है रेक्लति, त्रिकल, क्लेचद्रो, गोणो, हथिण्णों और धणण्ण।सभी वर्गों का दर्दुर वाद्य पर दोनों हाथों के प्रयोग से वादन किया जाता है। दाहिने हाथ द्वारा मुक्त तथा बन्द बोलों के वादन के लिए होता था तथा बाएं हाथ का प्रयोग दाहिनें हाथ की सहायता के लिए किया जाता था। नाट्यशास्त्र में वर्णित इस दर्दुर वाद्य के कुछ समय पश्चात् घट के रूप में प्रचिलित हुआ।नाट्यशास्त्र में भरत मुनि द्वारा दर्दुर के अपने मुख्य वर्ण (पटाक्षर) बताए है, जब कि ये भी वर्णन है कि मृदंग और पणव के साथ वादन करते हुए, इसमें मृदंग के बोल भी बजाए जाते है। भरत मुनि ने दर्दुर का जो वर्णन किया है उसकी तुलना में परवर्ती आर्चायों का वर्णन गिने जाने के योग्य है और यही कारण है कि दर्दुर का महत्व कम होता गया और उस समय

के घट का भी प्रचलन कम होता गया परन्तु उसका लोप नहीं हुआ ततपश्चात् ' घट का एकरूप और सामने आया जो पूरा घट की तरह ही था परन्तु उसमें चमड़ा अच्छादित नहीं होता।

मृदंग : नाट्यशास्त्र में मृदंग को भरतमुनि ने विशेष स्थान दिया है। इसकी उत्पत्ति में भरतमुनि ने नाट्यशास्त्र में स्वाति मुनि की कथा द्वारा स्पष्ट किया है। मृदंग का वर्णन रामायण, महाभारत जैसे ग्रंथों में हमे बखूबी देखने को मिलता है। नाट्यशास्त्र में मृदंग तथा मुरज का वर्णन देखने को मिलता है। नाट्यशास्त्र में मृदंग और मुरज का समानार्थी होने का वर्णन भरतमुनि ने कहीं कहीं किया है। इस बात से यह स्पष्ट होता है कि जिस प्रकार आधुनिक युग में तबले के दो भाग है और उनके एक करने से तबला कहलाता है और दोनों को अलग अलग करने से बायाँ और दाँया कहा जाता है। उसी प्रकार भरतमुनि ने भी मृदंग के तीन भाग करके उसे ऊर्ध्वक, आर्किक और आलिंग कहे जाते है और एक साथ होने से मृदंग कहा जाता है। ऊर्ध्वक और अलिंग्य का एक मुख पर वादन किया जाता था और आंकिक के दोनों मुखों पर वादन क्रिया होती थी। उर्ध्वक और आलिंग को ऊपर की तरफ खड़ा रखकर वादन किया जाता था और आर्किक को गोद में रखकर दोनों मुखों पर वादन किया जाता था। मृदंग आदि वाद्यों का नाट्यशास्त्र में वर्णन करते हुए उनकी वादन क्रिया के नियम बताए है। नाट्यशास्त्र में मृदंग के सोलह पाटाक्षर बताए है : क, ख, ग, घ, ट, ठ, ड, ढ, त, थ, द, ध, म, र, ल, ह। आंकिक के दाहिने मुख से ट, ढ, त, थ, र अक्षर उत्पन्न होते है तथा बाएं मुख से घ, म, ह, उर्ध्वक पर ग, द, क, र तथा ख, ठ, ड, ध आलिंग्य पर निकाले जाते है। आंकिक, उर्ध्वक तथा आलिंग्य के वादन की विधि तथा प्रहार या आघात के नियम के लिए नाट्यशास्त्र में चार मार्गों का वर्णन किया गया है जो इस प्रकार है : आगित, आलिप्त, वितस्त और गोमुखी।

Conclusion and/or Recommendation

- ग्रंथ में वर्णित वाद्यों के अध्ययन से वर्तमान में प्रचलित वाद्यों के अस्तित्व को समज़ा जा सकता है। प्राचीन अवनद्ध वाद्य आज के प्रचलित वाद्यों का ही मूल है
- संगीत के इन ग्रंथो का अध्ययन अधिक मात्रा में होना चाहिए जिससे संगीत के मूल को समाजने में सहायता प्राप्त होगी। संगीत का मूल भारत में ही है, यह तथ्य को सिद्ध करने में सहायता प्रपट होगी।

References:

1. वसंत (2004-25th Edition). *संगीत विशारद.* संगीत कार्यालय. हाथरस
2. मालवीय, श्रद्धा. (2010). *भारतीय संगीतज्ञ एवं संगीत ग्रंथ.* कनिष्क पब्लिशर्स. नई दिल्ली
3. गर्ग, लक्ष्मी नारायण. (2003-3rd edition). *निबंध संगीत.* संगीत कार्यालय. हाथरस
4. शिवादत्ता, पंडित और परब, पांडुरंग काशीनाथ. (1894). *श्रीभरतमुनी कृत नाट्यशास्त्र.* निर्णया सागर प्रेस, बंबई
5. शास्त्री, बाबूलाल शुक्ल. (2012). *श्रीभरतमुनीप्रणित हिन्दी नाट्यशास्त्र (चतुर्थ भाग).* चौखम्बा संस्कृत संस्थान.
6. मिश्रा, लालमणि. (1973). *भारतीय संगीत वाद्य.* भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन, नई दिल्ली
7. जौहरी, रेणु. (2019). *ग्रंथ सारामृत*। कनिष्क पब्लिशर्ष, नई दिल्ली
8. अनामिका, कुमारी. (2014). अवनद्ध वाद्यों में ध्वनि विकास. कनिष्क पब्लिशर्स, नई दिल्ली
9. चंदेर, आकाशमान, (2021) वर्तमान *परिप्रेक्ष्य में नाट्यशास्त्र में वर्णित ताल शास्त्र की उपयोगिता एवं संभावना (PhD शोध प्रबंध).* द महाराजा सयाजीराव विश्वविद्यालय

कथक नृत्य में अष्टनायिका में सांगीतिक बंदिशें

वर्णा सेवक - शोधछात्रा
डॉ. जय सेवक - मार्गदर्शक
गायन विभाग, प्रदर्शन काला संकाय
महाराजा सयाजीराव विश्वविद्यालय
श्री दर्शन पुरोहित - अनुरूपी लेखक
नाट्य विभाग, प्रदर्शन काला संकाय, महाराजा सयाजीराव विश्वविद्यालय

शोधसार: प्रस्तुत शोधपत्र में कथक नृत्य में दिखायी जाने वाली अष्टनायिका जो महत्वपूर्ण स्थान रखती है उसमे प्रयुक्त होने वाली सांगीतिक बंदिशों के बारे में विस्तार में देखेंगे। इन बंदिश में बडाखयाल, छोटाख्याल, धमार, ध्रुपद, ठुमरी आदि सब का समावेश हो सकता है।
सूचक शब्द – कथक नृत्य, संगीत, अष्टनायिका, सांगीतिक बंदिशें

हमारी हिंदुस्तानी संगीत पद्धति में बंदिशों का बड़ा महत्व रहा है। संगीत में आनेवाले रागो में बड़ाखयाल, छोटाख्याल आदि गीत प्रकार में बंदीशों का समावेश होता है। यह बंदिशें कथक नृत्यकार अपने अभिनय में भी प्रस्तुत करते है। बंदिश के बोल के अनुसार वे अभिनय दर्शाते है। कथक नृत्य में भी बंदिशों का उतना ही महत्व है। उन बंदिशों के हिसाब से जो अष्टनायिका का वर्णन जैसा है बंदिश को उस हिसाब से प्रस्तुत किया जाता है।

अब इन नायिकाओ को हम विस्तार में बंदिश के साथ समजते है। जैसे आगे हमने देखा की आठ प्रकार की नायिका है और सभी नायिका का अपना अलग वर्णन है। और इसके हिसाब से बंदिशो का भी वर्णन देखेंगे। सर्वप्रथम अष्टनायिका के नाम निम्नलिखित है।

1. प्रोषितपतिका
2. खंडिता
3. कलहंतरिता
4. विप्रलब्धा
5. विरहकण्ठिता
6. वासकसज्जा
7. स्वाधिनपतिका
8. अभिसारिका

अब यह अष्टनायिका को विस्तार से समजते है:

1. प्रोषितपतिका : जो नायिका नायक के परदेश जाने से विरह में है और केश, श्रृंगार या भोजन कुछ भी धारण नहीं करती और उसके विरह में रहती है। उसे प्रोषितपतिका या प्रोषितभर्तुका नायिका कहते है।

राग : सोहनी
स्थायी : सुनरी मोरी आली बिथा
उन बिन मोहे कलना परत

घरी घरी पल छिन दिन ।
अंतरा : दिनन चैन निशन नींद
कोटी जतन न ठरत मन
बावरी सी भई उन बिन
कैसे मिले मदन मोहन ॥

2. खंडिता : जो नायक अन्य नारी के साथ समय व्यक्त कर वापस आके नायिका को नायक पर रति चिन्ह दिखे और वो देख नायिका खंडित हो जाती है। वह खंडिता नायिका है।

राग : बिलासखानी तोड़ी
स्थायी : वही जाओ जाओ जाओ बलम
जिन युवती संग किनी रंगरलिया ।
अंतरा : देखी देखी तोरी नेहा की रीत
भई जो अकेली बिरहा की माती
अब ना मनाओ बनाओ न बतिया ॥

राग : सोहिनी
स्थायी : काहे अब तुम आए हो
मोरे द्वारे सोतन संग जागे
रस पागे अनुरागे ।
अंतरा : झूठी झूठी बतियाँ करो न अब 'मनरंग'
वही जाओ जिन जुबती संग अनुरागे ॥

3. कलहंतरिता : जो नायिका पहले नायक का अपमान करे और उसके जाने के बाद अफसोस करे उस नायिका को कलहंतरिता नायिका कहते है।

राग : शुध्ध सारंग
स्थायी : जा रे भँवरा दूर दूर
तेरो सो अंग रंग है उन को
जिन मेरो चित कियो चूर चूर ।
अंतरा : जब लग तरुण फूल महकत है
तब लग रहत हजूर जुर ॥

4. विप्रलब्धा : जो नायिका अपने प्रियतम को संकेत स्थान में ना पाकर दुखी हो जाती है। वो नायिका विप्रलब्धा नायिका है।

राग : जोगिया
स्थायी : ढूनढन जात चली पिया को
जोगन भेख लियो भ्रमत भयी ।
अंतरा : बहुत दिनन सो नाही खबरिया
नहीं निश निंदन चैन परत मोहे ॥

5. विरहकंठिता : जो नायिका संकेत स्थान पहोंच कर नायक को न पाकर उसके आने की प्रतीक्षा कर चिंतित होती रहती है। उसे विरहकंठिता या उत्कंठिता नायिका कहते है।

राग : मारू बिहाग
स्थायी : जागी सागरी रैन में तो बलम
उन बिन कछु ना सोहावे ।
अंतरा : तरपत बितत जात मोरी
बालि उमरिया सागरी
'रसदास' गयी री मैं तो हारी
बेगी बेगी आवो दरसन देहो ॥

6. वासकसज्जा : जो नायिका सुसज्जित हो, सखियो द्वारा तैयार होकर संभोग सामग्री सहित समागम के लिए समद्धुत होती है। वो नायिका वासकसज्जा है।

राग : जोग
स्थायी : साजन मोरे घर आए
घर घर अलख जगये ।
अंतरा : मंगल गाओ चोक पुरावो
'प्रेमपिया' हम पाये ॥

राग : पट्टदीप
स्थायी : धन धन भाग
पिया मोरे आए ।
अंतरा : मंगल गावो
चोक पुरवो
शुभ घड़ी अचपल आए ॥

7. स्वाधीनपतिका : जिसके रति गुण के वश में आकर नायक उसका साथ नहीं छोडता है। इस नायिका को स्वाधीनपतिका या स्वाधीनभर्तुका कहते है।

राग : काफी
स्थायी : रात पिया ने मेरी तनिक न मानी रे
ऐसी जोरा जोरी बरजोरी मो पे ठानी रे ।
अंतरा : लाज सासुर की देवर की न कछु की
सास ननद..... कीनी रे ॥
अंतरा : एसो 'ललनपिया' निर्लज निर्लज
देखी सखी सजन की नादानी रे नादानी रे ॥।

8. अभिसारिका : जो नायिका काम छोडकर वशीभूत होकर संकोच त्याग कर संकेत स्थान पर नायक को बुलाती है या खुद संकेत स्थान पर जाती है। उसे अभिसारिका नायिका कहते है।

राग : भूपाली
स्थायी : पीहरवा सजनवा
मारे डेरे आवो ।
अंतरा : बाँट ताकत हूँ घरी घरी पल पल
बहुत दिनन सो दरस भईलवा ॥

राग : देसी
स्थायी : थे म्हारे डेरे आजोजी महाराजा जी
थे म्हारे डेरे आहूँ तो थारी टेल करेशा ।
अंतरा : अगली बातें थे मई सन करो 'अदरंग'
रुडी रुडी बिन बजाजो जी ॥

इस प्रकार अष्टनायिका का वर्णन बन्दिशों के द्वारा दिया गया है। प्रत्येक नायिका के आधार पर उनके अनुरूप बंदिश दी गयी है, जो उस नायिका का अच्छे से वर्णन दर्शाती है। कुछ नायिका में उनके आधार पर दो बन्दिशें दर्शाई गयी है, जैसे खंडिता, वासकसज्जा, अभिसारिका। यह तीन नायिका की व्याख्या के अनुसार इनमे दो बंदिश दी गयी है। सर्वप्रथम प्रोषितपतिका नायिका में राग सोहिनी में बंदिश है जो अपने प्रियतम के न आने पर दुखी नायिका का वर्णन करती है। नायक के न आने पर शृंगार नही करती, भोजन ग्रहण नहीं करती। इसको ध्यान में रखते हुए बंदिश देखे तो यह वर्णन दिया गया है की नायिका अपनी व्यथा सुना रही है की उनके बिना चैन नहीं आ रहा, रात को नींद नहीं आ रही, एक एक पल बीत नहीं रहा, उनके बिना नायिका बावरी सी हो रही है। खंडिता नायिका में अपने नायक में रति चिन्ह देख खंडित होती है जिसमे बंदिश बिलासखानी तोड़ी और सोहिनी में दी गयी है। जो यह दर्शाती है की वही जाओ जिससे यह रति चिन्ह प्राप्त हुआ है, नायिका के लिए अन्य स्त्री सौतन है। जिसके साथ नायक समय व्यतीत करके आया है। नायक अपने बचाव के लिए जूठी बाते बनाता है लेकिन नायिका फिर भी नहीं मानती और खंडित हो जाती है। इसके बाद कलहनतरिता नायिका है जो अपने नायक पे गुस्सा करती है और उसके बाद फिर अफसोस करती है की क्यूँ गुस्सा किया। इसमे राग शुध्ध सारंग की यह बंदिश का वर्णन है की नायिका भंवरे को दूर जाने के लिए कह रही है, क्यूँ की वे उसे नायक की स्मृति करा रहा है। उसका रंग, अंग नायिका को नायक जैसा प्रतीत हो रहा है।

इसके बाद विप्रलब्धा में नायिका अपने नायक को संकेत स्थान पर न पाकर दुखी होके उसे ढूँढने जाती है। इसमे राग जोगिया में बंदिश का वर्णन दिया गया है। सब जगह भ्रमण कर अपने पिया को ढूँढने जाती है। इतने दिनो से कोई खबर नहीं है उसके कारण रात को नींद नहीं आती, दिन में चैन नहीं पड़ता। उसकी वजह से परेशान हो जाती है। इसके बाद नायिका है विरहकंठिता, जिसको संकेत स्थान पहुँच कर नायक की प्राप्ति नहीं होती और चिंतित होती रहती है। इसमे राग मारू बिहाग की बंदिश है। जिसमे वर्णन है की सारी रात जाग नायक की प्रतीक्षा कर चिंतित होती है। उनके बिना कुछ अच्छा नहीं लग रहा, तड़प रही है नायिका

और उम्र गुज़र रही है, प्रतीक्षा करते थक गयी है और जल्दी उसको नायक के दर्शन करने है। इस प्रकार वर्णन कर सकते है।

वासकसज्जा नायिका बहोत अलग नायिका है। वो अपने नायक जो आने वाला है उसका इंतज़ार में सब सामग्री के साथ सुसज्जित हो कर तैयार रहती है। घर, आँगन सब सजाती है और खुद भी सज्जित होती है। अपनी सखियो को बुलाकर तैयारी करती है। इसमे राग जोग की बंदिश अच्छे से समज सकते है की साजन मोरे घर आए। साजन मतलब नायक घर आता है तो घर खिल उठता है, रोनक आ जाती है। मंगल गीत गाये जाते है, चोक पुराए जाते है मतलब आँगन सजाया जाता है। क्यूकी पिया घर आए है। इसी प्रकार की एक बंदिश राग पट्टदीप में भी है। पिया यानि नायक के आने से भाग खुल जाते है, नायिका धन्य हो जाती है। इस बंदिश में यही वर्णन दिया गया है। नायक के आने से शुभ घड़ी आ जाती है।

स्वाधीनपतिका नायिका, नायक को अपने रति गुण में लाकर उसका साथ न छोड़ने पर वश में ले लेती है। नायक को अन्य स्त्री के प्रति कोई आकर्षण नहीं होने देती। इसमे राग काफी की एक बंदिश है। जब नायक उसकी बात मानता नहीं तो नायिका बरजोरी यानि ज़बरदस्ती उसकी बात मनवाती है और नायक मान जाता है। अपने ससुर, सास, ननद, देवर किसी की बात न मान नायक को उनके नाम से मना लेती है और नायक उसके वश में आके उसकी बात मान लेता है। इस प्रकार यह नायिका बाकी नायिका से अलग स्वभाव रखती है। अब आखिर में नायिका है वो अभिसारिका नायिका है। यह नायिका अपना काम छोड़कर खुद वशीभूत हो नायक को संकेत स्थान बुलाती है। यह नायिका सामने से संकेत स्थान पहूँच जाती है या तो नायक को बुलाती है। बिना किसी लाज या शर्म के नायक को वशीभूत होकर बुलाती है। राग भूपाली की बंदिश जिसमे नायक को नायिका बंदिश गाकर बुलाती है। पीहरवा सजनवा, मारे डेरे आवो मतलब उसके घर पर नायिका नायक को बुला रही है।

कितने दिनो से समय देख के एक एक पल निकल नहीं रहा नायक के बिना। कितने दिनो से नायक के दर्शन नहीं हुए। इसी प्रकार देसी राग में अदारंग की बंदिश है। महाराज मतलब नायक को अपने घर बुलाती है। नायक आए तो शहनाई, बिन बजकर स्वागत किया जाएगा। इसी प्रकार हर एक नायिका का वर्णन करने के लिए उपरोक्त रागों में बन्दिशें दी गयी है। उपरोक्त दर्शायी गयी अष्टनायिका को बंदिश में इस प्रकार विभाजित कर सकते है।

संदर्भ:

1. दाधीच, पुरू, *कथ्थक नृत्य शिक्षा (द्वितीय भाग)*

ताल और ताल के दस प्राण : एक विवेचनात्मक अध्ययन

Harsh Chauhan - Research Student
Prof. Gaurang Bhavsar - Research Guide
Department of Tabla, Faculty of Performing Arts
Pinku Jha - Junior Research Fellow
Department of Political Science, Faculty of Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

परिचय: मानव जीवन को जीवंत बनाने हेतु संगीत का महत्व अनदेखा नहीं किया जा सकता है। भारतीय संस्कृति में इसके महत्व को शास्त्रीय और लोक परंपरा में अवश्य देखा जा सकता है। प्रस्तुत शोध में भारतीय योगदान को समझने के लिए ताल पर आधारित विशेषताओं का उल्लेख किया गया है। शोध के उद्देश्यों में प्राचीन लेखों के प्रयोग से एक विवेचनात्मक अध्ययन तथा वर्तमान पाठक वर्ग को ताल के विशेष गुणों से परिचित कराना है।

संगीत जगत में ताल का महत्व: भारतीय संगीत में ताल को प्राण के रूप में जाना जाता है। साहित्य एवं संगीत के ऐतिहासिक सत्य की भांति, साहित्य में छंद तथा संगीत में ताल का जन्म स्वाभाविक प्रक्रिया के रूप में हुआ है। वैज्ञानिक प्रमाणों से सिद्ध होता है की ब्रह्मांड एक निश्चित लय और गति से बंधा हुआ है। लय तो संगीत के भीतर सर्वव्यापी है, परंतु ताल मुख्य रूप से भारतीय संगीत के विशेष गुण के रूप में उपस्थित है, और यही भारतीय संगीत को विश्व में उचित स्थान देती है। वैदिक संगीत में लय का उल्लेख वृत्ति संज्ञा के रूप में प्राप्त होता है, किंतु ताल का उल्लेख नहीं है। ठाकुर जयदेव के मत अनुसार जब वैदिक संगीत, गांधर्व संगीत में विकसित हुआ संभवत तब ताल का विकास हुआ होगा। किसी भी प्रकार के संगीत में समय को मापने के साधन को ताल कहा जाता है। ताल शब्द का प्रयोग भिन्न भिन्न अर्थों में किया जा सकता है। कुछ विद्वानों के अनुसार, ताल को एक प्रकार के घन वाद्य जिसे ताल या कांस्य कहा गया है। हालांकि ताल के परिच्छेद के लिए हाथों से ताल को दर्शाना भी ताल के रूप में जाना गया हैं। अन्य मतों के द्वारा ताल को, निश्चित क्रियाओं के प्रदर्शित होने वाले बोल समूह के आवर्तन का काल खंड भी ताल है। गायन, वादन, और नृत्य इन तीनों संगीत प्रकारों की रचनाओं को स्थिरता से स्थापित करने के लिए, स शब्द (ताली) और निशब्द (खाली) क्रिया और उंगलियों से मात्राए गिनने की क्रियाओं द्वारा निर्मित सर्वमान्य सुनिश्चित खंड बंद एक आवर्तीय रचना को ताल कहते हैं। संगीतरत्नाकर के मत अनुसार ताल शब्द की उत्पत्ति "ताल" धातु से हुई है। कुछ संगीत शास्त्रियों के द्वारा "त" और "ल" से जोड़कर शिव तथा पार्वती के मूर्त रूप को ताल माना है।मुख्य रूप से तालों को दो रूप में विभाजित किया जा सकता है, एक देशी और दूसरा मार्गी।

ताल के दस प्राण एवं उनका महत्व: संगीत मकरंद ग्रंथ का काल अधिकांश (तेरहवीं शताब्दी) से पूर्व और सातवीं से नौंवीं सदी के मध्य में माना गया है। जिस प्रकार मानव जीवन में वायु की उपयोगिता होती है उसी प्रकार ताल ज्ञान में प्राणों का महत्व है। प्राचीन भारतीय

शास्त्रों में ताल के दस प्राणों का महत्व उचित रूप से प्रदर्शित किया गया है। नारद कृत 'संगीत मकरन्द ' में ताल के 10 प्राण का वर्णन इस प्रकार दिया गया है –

कालो मार्ग क्रियाअंग ग्रहो जाति कला लया ।
यति प्रस्तार कश्चयोति ताल प्राणान् दशस्मृता ।।

अर्थात् काल, मार्ग, क्रिया, अंग, ग्रह, जाति, कला, लय, यति, प्रस्तार ये ताल के दस प्राण माने जाते हैं । भरतमुनि रचित नाट्य शास्त्र में इन दस प्राणों को प्राण संज्ञा के रूप में नहीं परन्तु ताल घटकों के रूप में किया है। इनके अनुसार केवल आठ प्राण अस्तित्व में है। भरत मुनि ने ताल के आधारभूत तत्व के रूप में, काल, मार्ग, क्रिया, अंग, ग्रह, जाति, कला एवं, यति का ही उल्लेख किया है। नाट्य शास्त्र में लय और प्रस्तर शब्द का उल्लेख ही नहीं पाया जाता है।अर्थात भिन्न भिन्न ग्रंथो में ताल के प्राण को विभिन्न रूप में दर्शाया गया है। प्रस्तुत भाग में शोधार्थी सभी प्राणों को समझाता है।

काल: मकरंद के श्लोक अनुसार ताल के दस प्राणों में इसका क्रम प्रथम है, एवं ताल रचना में इसका प्रयोग अनिवार्य समझा गया है। अनादि, अनंत, निस्सीम काल का ज्ञान संभव नहीं है। काल ज्ञान के लिए उसको सेकंड, मिनट, घंटे, दिन, महीने, साल आदि के रूप में परिच्छेद करना आवश्यक है। संगीत में भी काल के लिए काल का परिच्छेद आवश्यक है। संगीत में काल को नापने का साधन ताल और माध्यम घन वाद्य को माना गया है। काल निर्णय के लिऐ प्राचीन ग्रंथकारों ने क्षण, लव, काष्ठा आदि सुक्ष्म अवयवों का आधार लिया है। काल शब्द की उत्पत्ति "कल्" धातु से होती है, जिसका अर्थ गिनना होता है। अर्थन समय का वो निश्चित भाग विशेष जिसका प्रयोग हम गणना के लिए व्यवहार करते हैं।

मार्ग: मार्ग शब्द पुलिंग है और उसकी उत्त्पति "मार्ग" धातु में 'घञ' प्रत्यय लगने से हुआ है जिसका अर्थ है पग डंडी, रास्ता और पथ। जिस प्रकार मार्ग से दो स्थानों के बीच की दूरी अथवा लंबाई का पता लगता है, उसी तरह प्रकार मार्ग द्वारा ताल के एक आवर्तन की लंबाई का ज्ञान होता है। ध्रुवपात पर ताल अध्याय के अंतर्गत श्लोक ३८ की व्याख्या करते समय अभिनव ने कला, पात का समूह जो निश्चित काल से युक्त है उसे "मार्ग" कहा है। भरतमुनि ने नाट्यशास्त्र में तीन मार्गों का उल्लेख किया है: चित्र, वार्तिक तथा दक्षिण मार्ग। चित्र की दो, वर्तिक की चार और दक्षिण की आठ मात्रा की कला मानी गई है। वहीं दूसरी तरफ संगीत रत्नाकर में चार मार्गों की चर्चा की गई है। भरत मुनि ने ध्रुव मार्ग का स्पष्ट उल्लेख नहीं किया है, किंतु संगीत रत्नाकर में ध्रुव मार्ग के बारे में स्पष्ट रूप से बताया गया है। हालांकि संगीत मकरंद के अनुसार छ: मार्ग बताए गए हैं।

क्रिया: क्रिया सामान्य तौर पर किसी कार्य को किया जाना या होना समझा जाता है, कर्म, प्रयत्न, अनुष्ठान आदि के रूप में ग्रहण किया जाता है। संगीत में काल क्रिया द्वारा व्यक्त होता है, इसलिए काल को घन वाद्य का प्रमाण माना गया है। संगीत में कालखंड को क्रिया द्वारा ही दर्शाया जाता है। मुख्य रूप से क्रिया दो प्रकार के होते हैं, सशब्द क्रिया और निशब्द क्रिया। सशब्द क्रिया के भी चार उप प्रकार हैं:

1. ध्रुवा, 2. शम्य, 3.ताल 4.समी:पात
निशब्द क्रिया के भी चार उप प्रकार हैं:
1. आवाक, 2. निश्काम, 3. विक्षेप, 4. प्रवेश

अंग: जिस प्रकार शरीर के भिन्न अंग व्यक्ति के विभिन्न कार्यों को दर्शाता है, उसी तरह ताल के भिन्न अंग भी भिन्न आकारों के होते हैं। प्राचीन काल से ही अवयवों के रूप में अंगों का वर्णन है। भरतमुनि ने केवल तीन काल अवयवों (अंगों) का वर्णन किया है। यह अवयव हैं, लघु, गुरु एवं, प्लूत। इन अवयवों का प्रयोग उन्होंने पांच मार्गों के तालों के निरूपण में किया है। भरतमुनि के अनुसार अंग को लौकिक व्यवहार में विद्वजन जैसे कला, काष्ठा, निमेष आदि कहते हैं। कला, काष्ठ, निमेष आदि का काल से संबंध है। अंग के अन्य भेदों के नाम निम्न है: अनुध्रुत, ध्रुत, लघु, गुरु, प्लूत तथा काकपद।

ग्रह: ग्रह शब्द का अर्थ ग्रहण करना या पकड़ना है, ' पाणी' का अर्थ भी ग्रह या ग्रहण के रूप में संस्कृत शब्दकोश में दिया गया है। अतः दोनों ही समानार्थक शब्द है, और दोनों का मूल अर्थ संगीत के संदर्भ में ग्रहण करने से है। संगीत में ताल का उठान कब होता है उसे ग्रह या पाणी कहा जाता है। गीतादि और ताल दोनों के उठान में दो अवस्था हो सकती है। प्रथम गीतादि और ताल दोनों एक साथ उठे, दूसरा गीतादि और ताल को उठाना साथ न हो आगे पीछे हो। ग्रहण करने की पहली अवस्था 'सम' एवं द्वितीय अवस्था 'विषम' कही गई है। ग्रह गीत और ताल के उठान का सूचक है। मुख्यतः ग्रह के कुल तीन भेद का उल्लेख है : सम, अतीत एवं अनागत।

जाति: 'जन' धातु से जन्म के अर्थ में 'किन' प्रत्यय से इस शब्द की (स्त्रीलिंग) उत्पत्ति हुई है, जिसका संदर्भ अर्थ है उत्पत्ति, किसी वर्ग की विशेषता और वस्तु के गुण जो उसे अन्य वर्ग से पृथक करे, कोई छंद विशेष। प्राचीन संगीत में लघु अक्षर की संख्या से सूचित किए जाने वाली जाति विचार लुप्त हो गया। कर्नाटक संगीत में प्रत्येक ताल के मुख्यताल के लघु अंग के मूल स्थान पर पांच जाति को उल्लेख किया गया है, और कर्नाटक संगीत में मूल 7 ताल ताल का उल्लेख है, और उस 7 ताल में से 35 अन्य तालों की उत्पति हुई। कर्नाटक संगीत इन 5 जाति पर आधारित है। तिस्त्र, चतुस्र, खंड, मिश्र और संकीर्ण।

कला: कला शब्द का अर्थ है टुकड़ा, ताल आवरतन के छोटे छोटे टुकड़े उसे कला कहते हैं। कुछ लोग मात्रा को कला कहते हैं, कुछ लोग टुकड़ा को कला कहते हैं। कला शब्द काल का भाग है अक्षर काल के सूक्ष्म विभाग को कला कहते हैं। कलाएं आठ प्रकार की होती हैं जैसे ध्रुवा, सपिर्णी पद्मिनी इत्यादि। श्री रामशंकर पागलदास के अनुसार ६४ कलाएं है, जो काल के सूक्ष्म रूप के रूप में समझे जाने चाहिए। ताल के संदर्भ में निम्न अर्थों में प्रयोग होते हैं:
१. निशब्द क्रिया
२. सशब्द क्रिया
३. ताल क्रिया विधि
४. गुरु इकाई आदि।

लय: दो मात्रा के बीच के कालांतर को लय कहा जाता है। साधारण रूप से 'लय' शब्द सुनने से संगीत जगत में इसका सम्बन्ध ज्ञात होता है, परंतु सूक्ष्म दृष्टि से देखने पर जान पड़ता है की लय नैसर्गिक एवं सर्वव्यापी शक्ति है। प्रकृति में सर्वत्र लयात्मकता के दर्शन होते हैं, जैसे फूलों के खुलने मुरझाने, सूर्य के उगने और अस्त होने, अथवा शरीर में होने वाले रक्त संचरण एवं हृदय में स्पंदन, सभी क्रियाओं में विशेष लय विद्यमान है। शास्त्रों में तीन प्रकार के लय के वर्णन प्राप्त हैं विलंबित, मध्य और द्रुत।

यति: यति शब्द के अर्थ शब्दकोश के अनुसार इस प्रकार हैं – जितना, रोक, नियंत्रण करना, छंद में विराम स्थान, विश्राम आदि। वेद एवं वेदांग काल के प्राचीन ग्रंथों में लय का तो उल्लेख है पर ताल के संदर्भ में यति संज्ञा का उल्लेख नहीं है। भरतमुनि द्वारा रचित नाट्यशास्त्र ही सर्व प्रथम ग्रंथ है जिसमें ताल से संबंधित 'यति' संज्ञा का विधिवत उल्लेख है। वर्णों और अक्षरों में लय के लक्ष्य या उद्देश्य का बोध कराने वाले नियम 'यति' कहते हैं। मुख्य रुप से यति के तीन प्रकार माने गए हैं, समा यति, स्त्रोतगता यति, गौपुच्छ यति।

प्रस्तार: वर्तमान संगीत में व्यावहारिक रूप से प्रस्तार का प्रयोग विस्तार के अर्थ में प्रचलित है। ताल के अंगो को एक व्यवस्थित एवं निश्चित क्रम से उलटने पलटने से बनने वाले भेद को प्रस्तार कहते हैं और इन्हें बनाने की एक सु व्यवस्थित नि सुधांशु यमबद्ध विधि भी है जिससे एक ही प्रस्तार के किसी भी भेद की पुनरावृत्ति न हो। प्रस्तार के द्विअंग, त्रि अंग, चतुर अंग , पंचांग एवं षड अंग भेद है।

निष्कर्ष: प्रस्तुत लेख ताल के प्राणों की संक्षिप्त व्याख्या को शोध के लिए आधार के रूप में प्रस्तुत करता है। संगीत जगत में ताल के महत्व का व्यवस्थात्मक रूप से अध्ययन शोधकर्ता के द्वारा सामने लाने का विनम्र प्रयास है। हालांकि भिन्न भिन्न विद्वानों ने ताल के प्राणों के संदर्भ में भिन्न भिन्न विचार दिए है, किंतु शोधकर्ता के प्रयास से उन मुख्य परिभाषाओं का अवलोकन कर लेख में डाला गया है।

संदर्भ ग्रंथ सूची:

1. पाण्डे, ताल प्राण, सांस्कृतिक दर्पण लखनऊ, द्वतीय संस्करण 2013, ISBN – 978-81-925555-5-3
2. मन्नूजी महाराज, ताल दीपिका, संगीत कार्यालय हाथरस - सन् 1960 ई
3. भगवत शरण शर्मा, ताल प्रकाश, हाथरस पंचम संस्करण – सन् 1977 ई
4. सत्य नारायण वशिष्ठ, ताल मार्तंड, संगीत कार्यालय हाथरस
5. ताल परिचय भाग 3, गिरीश चन्द्र श्रीवास्तव, रूबी प्रकाशन इलाहाबाद, सन् 1999

फरुखाबाद घराने के उस्ताद अमीर हुसैन खां साहब एवं वादन प्रणाली

Dhaivat Mehta - Research Scholar
Prof. Ajay Ashtaputre - Research Guide
Department of Tabla, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

भारतीय संगीत के इतिहास पर यदि हम दृष्टिपात करें तो यह महसूस होता है कि भारतीय संगीत में मुख्य प्रकार से वाद्य को चार प्रकार से विभाजित किया गया है अर्थात तत, वितत, घन, सुषिर इन विभागों में विभाजित किया गया है। अवनद्ध वाद्य में हम दृष्टिपात करें तो तबला, यही एक वाद्य दिखाई देता है कि जिसमें अधिक से अधिक घराने हैं, तत्पश्चात इन सभी घरानों में स्वतंत्र तबला वादन पेश किया जाता है। इन सभी घरानों में फरुखाबाद घराना एक अपना अलग अस्तित्व प्राप्त कर चुका है। अर्थात इन घरानों में कई मूर्धन्य कलाकार ऐसे हो गए जिनका नाम आज भी अमर है। अपितु, उस्ताद अमीर हुसैन खाँ साहब इसी घराने के एक मूर्धन्य कलाकार है। उनका इस घराने के प्रति इतना बड़ा योगदान रहा है कि जिन्हें दो चार पन्नों में समेटना मुश्किल है। अर्थात शास्त्र और क्रियात्मक पक्षों पर दृष्टिपात करें तो उस्ताद अमीर हुसैन खाँ साहब का बहुत बड़ा योगदान रहा है। शोधार्थी स्वयं इसी घराने से संबंधित होने के नाते उन्हें उस्ताद अमीर हुसैन खाँ साहब के योगदान पर ही क्यों ना शोध प्रबंध लिखा जाए? इसी कारण इसी विषय को चयन करते हुए शोधार्थी ने उस्ताद अमीर हुसैन खान साहब का तबले के फरुखाबाद घराने प्रति एक योगदान पर ही शोध प्रबंध लिखने का तय किया। इस विषय पर और गहन अध्ययन किया तो यह पता चला की उस्ताद अमीर हुसैन खाँ साहब पर जो भी लिखी जोखी सामग्री या जानकारी प्राप्त है वो तथ्यों पर आधारित तो जरूर है, लेकिन उतनी पर्याप्त नहीं है, तदुपरांत शोधार्थी को उनके गुरुजनों से ओर भी जानकारी प्राप्त हो रही थी इसीलिए उस माहिती को उजागर कर के शोध प्रबंध लिखना शोधार्थी के लिए उचित रहेगा। अपितु, उस्ताद के ऊपर पूर्ण रूप से गहन अध्ययन करके शोध प्रबंध लिखने का प्रयास किया जाए इसी कारण इस विषय को चुना गया है।

उस्ताद अमीर हुसैन खाँ साहब ने शास्त्र के साथ क्रियात्मक पक्ष पर भी पूर्ण रूप से ध्यान दिया है, जिसकी यदि इसकी पुष्टि करें तो खां साहब के स्वतंत्र तबला वादन से ही स्पष्ट हो जाता है। इसी विषय पे दूसरे शब्दों मे कहा जाए तो फरुखाबाद घराने के उस्ताद अमीर हुसैन खां साहब का नाम पूरे तबला जगत मे बहुत ही सम्मान के साथ लिया जाता है ओर आने वाले समय मे भी लोग उनको ओर उनके द्वारा रची गई ओर बजाई गई बंदिशें को अपने तबला वादन मे प्रस्तुत करेंगे। लेकिन, शोधार्थी का उदेश्य यह है की उनके बारे में प्राप्य पुस्तकों का अभ्यास करके, गुरु, गुणीजनों से प्रत्यक्ष रूप से साक्षात्कार कर के जो भी माहिती उजागर नहीं हुई है या कुछ अंतर्गत बातें है जो कहीं बता नहीं सकते या लिख नही सकते उसे संग्रहीत कर के उसको लोगों के समक्ष प्रस्तुत करने का एक प्रयास शोधार्थी ने किया है। साक्षात्कार के दौरान कुछ कलकारो से जो भी माहिती प्राप्त हुई है, उसके साथ साथ शोधार्थी ने Internet

के माध्यम से, ओर कई सारी पुस्तके जिसमे खां साहब के बारे मे लिखा गया है उन सब के संदर्भ का अभ्यास करके इस शोध संचयन आलेख को लिखने का प्रयास किया है।

फरुखाबाद की वादन प्रणाली के बारे मे विस्तार करने से पहले अगर इस घराने के उस्ताद अमीर हुसैन खां साहब के बारे में लिखा जाए तो वह ज्यादा उचित रहेगा। उस्ताद अमिर हुसैन खां साहब का जन्म सन 1899 में उत्तर प्रदेश के मेरठ जिले के बनखंडा गांव में हुआ। उनके पिताजी उस्ताद अहमद बख्श जो की मशहूर सारंगी वादक थे, उस जमाने में बहुत लोगों के साथ संगत करते थे, और उन्हीं की वजह से खां साहब में संगीत सीखने की रूचि जागृत हुई। वालिद उन्हें सारंगी बजवाना चाहते थे लेकिन खां साहब का झुकाव तबले की और ज्यादा था और बहुत छोटी उम्र में बड़ा ही सुंदर और लयदार ठेका बजाया करते थे। एक बार उस्ताद मुनिर खां, जो कि उनके मामा और गुरु थे, वह घर पर आए और छोटे अमिर को उन्होंने तबला बजाते हुए देखा, यह देखकर उन्होंने तुरंत पूछ लिया कि बेटा तुमको मुझसे तबला सीखना है? खां साहब ने बिना वक्त जायज किए हां कर दी। इस घटना ने खां साहब के कला जीवन को एक अत्यंत महत्वपूर्ण मोड़ दिया। अहमद बख्श जी का तबादला होने के कारण उन्हे परिवार के साथ हैदराबाद जाना हुआ, संयोगवश मुनीर खाँ साहब भी कभी कबार वहां प्रवास किया करते थे। इस बहाने खां साहब की भी तालीम हुआ करती थी और वह खूब रियाज़ करते थे। कुछ साल पश्चात मुनिर खां साहब मुंबई या गए ओर वह उन्होंने लोगों को सीखना शुरू किया। इसी दौरान खाँ साहब तालीम ना मिलने पर धीरज खो बैठे, एक दिन पता चला कि उनके मामा मुंबई चले गए हैं, तो घर में किसी को भनक लगे बिना वो सब सामान लेकर मुंबई आ गए। उसके बाद करीबन 1937-38 तक उनकी तालीम चलती रही। जब मुनीर खां साहब को लगा कि वो तैयार हो गए हैं तभी जाकर उन्होंने बाहर कार्यक्रम करने की अनुमति दी। मुंबई में रहते उन्होंने बहुत महफिलों में अपना एकल वादन प्रस्तुत किया एवं बहुत बड़े संगीत महोत्सव में भी उन्होंने अपना योगदान दिया।

इसी विषय को आगे बढ़ाते हुए अब हम फरुखाबाद और खां साहब की वादन प्रणाली पर प्रकाश डालेंगे। कई लोगों को यह गलत मान्यता को बढ़ावा देते हैं खाँ साहब ने सिर्फ कायदे, रेले और गत बजाई। लेकिन जो लोग खां साहब को करीब से जानते हैं, उनसे बातचीत करके पता चला खां साहब ने कायदे रेले के अलावा, पेशकार, गत, टुकडे, चक्रदार पर बहुत ध्यान दिया और न कि सिर्फ एक ही घराने, बल्कि सभी घरानों ओर उसके बाज को उन्होंने उतना ही महत्व दिया। उन्होंने अपने गुरुओ से सीखी हुई बंदिशें तो कार्यक्रमों मे प्रस्तुत की ही थी लेकिन साथ ही में वो खुद एक बहुर बड़े मुंशी और रचनाकार भी थे। दूसरे शब्दों मे कहा जाए तो उन्होंने अलग अलग घरानों को ध्यान मे रखते हुए बहुत सारी बंदिशें की रचना की ओर अपने शागिर्दों को सिखाई भी। इसी विषय में पंडित अरविंद मूलगाँवकर अपनी पुस्तक "यादों की जील" में लिखते है की, खां साहब ने जो मुश्किल रचना बनाई है उन्हें उनकी अपेक्षा अनुसार बजाने में विद्यार्थी को बहुत मेहनत करनी पड़ती थी उस पर उचित तरीके से अपने हाथ बिठाना उसके लिए बहुत बड़ी चुनौती होती थी। उनकी एक बहुत बड़ी खासियत यह थी कि वह किसी ने शिष्य को भी सही तरीके से समझा कर सिखा सकते हैं उसके हाथों से

योग्य तरीके से बंदिश जाने का संयम और आत्मविश्वास उनमें था। वो इस तरह से बंदिशें प्रस्तुत करते थे, की तबले के जानकार लोग ओर प्रेक्षक में से तालियों और दाद की बौछार होने लगती थी। खास कर के कायदे, रेले, गत ओर चक्रधार बनाने और बजाने में उनका एक अलग ही प्रभुत्व था, उसमे कोई संदेह नहीं है।

अब उनकी वादन प्रणाली की तरफ थोड़ा ध्यान दे तो यह महसूस होता है उनके बजाने का तरीका पुराने तबला वादन से थोड़ा अलग था। विस्तृत रूप से चर्चा करे तो यह कहना उचित होगा की खां साहब का ताल्लुक फरुखाबाद घराने से है लेकिन वह सिर्फ उसी घराने का तबला नहीं बजाते थे। उन्होंने बंदिशों की रचना करते वक्त या बजाते वक़्त सिर्फ तबले के बोलो का उपयोग नहीं करते हुए, साहित्य को भी उसमें शामिल किया है। इसीलिए बहुत सारी ऐसी कविता गते, और टुकड़े न की सिर्फ एक लय में बल्कि चतुश्र, तिश्र, मिश्र जाति लय को भी न्याय देकर उन्होने रची है। स्याही पर खां साहब की उंगलियों का निकास, धीमी लय मे जैसा बजता था वैसे ही अतिद्रुत लय मे भी उतना ही स्पष्ट ओर जोरदार बजता था। खां साहब के कायदों के नाज़ुक और स्पष्ट निकास में दिल्ली घराने की शैली दिखाई देती थी, वैसे ही लखनऊ और फरुखाबाद के तेज़ बाजों की शैली भी उतनी ही शिद्दत से दिखाई देती थी। उन्होंने अपने गुरुओं से सभी घरानों की तालीम हासिल की थी और इसी तरह उनके बजाने में हर एक घराने की खुश्बू दिखाई देती थी। वह दाएं बाएं का संतुलन इस तरह से प्रस्तुत करते थे कि सुनने वाले को ऐसा महसूस होता था की खां साहब का तबला बज नहीं रहा है बल्कि गा रहा है। अब ये सवाल नज़र में आता है की खां साहब फरुखाबाद घराने के तबला वादक होने के पश्चात् हर एक घराने को इतने अच्छे तरीके से न्याय क्यों दे पाते थे? शोधार्थी ने इस विषय पर गहन अध्ययन किया तो पता चला पुराने समय में कुछ तबला वादक अपने घराने का तबला ही बजाते थे क्योंकि उसके पीछे कुछ कारण यह भी थे कि गुरु अपने शिष्य को दूसरे लोगों या दूसरे घराने का तबला सुनने की अनुमति नहीं देते थे क्योंकि हो सकता है शायद वह दूसरे घराने से प्रभावित हो जाए, या रास्ता भटक जाए या बंदिशों का निकास अलग हो जाए। ऐसी कई सारी मर्यादा के कारण लोग सिर्फ अपने घराने पर और उनकी बंदिशों पे ध्यान देते थे। लेकिन उस्ताद अमीर हुसैन खां साहब ने यह प्रणाली को बदलते हुए, उन्होंने अपने गुरुओं से हर एक घराने की तालीम ली और पेशकार से लेकर कायदे, रेले, गत, टुकड़े, चक्रधार इन सभी बंदीशो को बजाया, बनाया और लोगों तक पहुंचाया। उनका व्यक्तिगत विचार यह रहा होगा कि किसी एक ही घराने का तबला सुनके या सिखके, आप तबला वादन की जो प्रणाली है उसको पूर्ण रूप से न्याय देना कठिन होगा, तत्पश्चात सभी घराने के बारे मे सोच कर, गहन अध्ययन कर के उन्होंने अपनी वादन शैली और वादन प्रणाली को एक अलग तरीके से लोगों के सामने प्रस्तुत किया, जिसमें अलग-अलग लय की, दर्जेदार बंदिशें, हर एक घराने का मिश्रण, दिखाई देता है। इसी के साथ वर्तमान समय पर अगर दृष्टिपात करें तो यह दृश्य सामने आता है की आज के समय में गुरु और शिष्य दोनों एक ही घराने का सीखना और सिखाना है, इस दायरे से बाहर निकलकर अलग-अलग तरह के संगीत के साथ प्रयोग कर रहे हैं और तबला वादन की प्रणाली को हर एक घराने के प्रति न्याय देते हुए आगे बढ़ा रहे हैं। बदलती हुई वादन प्रणाली मैं एक यह बात भी नजर आती है

की वर्तमान समय में गुरु खुद अपने शिष्य को दूसरे गुरु या उनके शिष्य के पास जाने की अनुमति देता है और अलग-अलग घराने की बंदिशों का निकास उसकी तहजीब यह सब सीखने को कहता है। इस प्रकार से अलग-अलग घराने एवं उसकी बंदिशें का भी आदान-प्रदान होता है और हर एक घराने की बंदिश को फलक पर कैसे बजाना है उसका एक अंदाज विद्यार्थी ख़ुद अपने तरीके से कर सकता है। तदुपरांत, आज कल के इंटरनेट के माध्यम से भी कुछ लोग हर एक घराने की बंदिशों को सुनते हैं, सीखते हैं और उसमें अपने सोच–विचार प्रदर्शित करके कार्यक्रम में वह प्रस्तुत भी करते हैं। एक अच्छी बात यह पर यह भी दिखाई देती है की न सिर्फ फरुखाबाद घराने के तबला वादक बल्कि हर एक तबला घरने के जीतने भी तबला वादक आज अपने गुरुओ से सिख के जब वे प्रस्तुतीकरण करते है तो उसमे गुरुओं की सिखाई हुई बंदिशें तो बजाते ही है लेकिन साथ ही साथ उस वादन प्रणाली मे खुद की सोच ओर विचारधाराएं भी प्रकट करते है ताकि उनका तबला वादन सुमधुर लगे। एक शोधार्थी के दृष्टिकोण से अपने विचार प्रदर्शित करू तो शुरुआत से लेकर वर्तमान परिस्थिति को ध्यान मे रखते हुए यह महसूस होता है की, फरुखाबाद की वादन प्रणाली में शुरुआत से लेकर वर्तमान समय तक सभी तबला वादकों ने इस घराने की वादन प्रणाली का पालन और अनुकरण तो किया ही है लेकिन साथ ही में सभी ने वादन के माध्यम से अपने विचार भी प्रदर्शित किए है।

फर्रुखाबाद के जितने भी तबला वादक रहे हैं उसमें से उस्ताद अमीर हुसैन खां साहब एक मूर्धन्य कलाकार और रचनाकार के साथ साथ एक बहुत ही अच्छे गुरू भी रहे है और एक मुंशी के रूप से लोग उनको देखते और पूजते भी है। उनकी वादन प्रणाली में उन्होंने फरुखाबाद घराने को बहुत ही महत्व दिया है। उनके वादन में सौंदर्यता, गतिमानता, और बंदीशों के निकास पर उनका एक अलग प्रकार का प्रभुत्व रहा है। परिवर्तन के साथ साथ वो विधिवत तबला वादन पद्धति को वो अपनाते है।

शब्दमर्यादा को ध्यान में रखते हुए यही कहना चाहूँगा की खांसाहब की वादनशैली, चरित्र और उनकी जीवनयात्रा के बारे में लिखना बहुत कठिन है, और उनके बारे में जितना लिखा जाए या कहा जाए, उतना ही कम है।

संदर्भ:

1) Mulgaonkar, Arvind, *Tabla*
2) Kippen. James, *Tabla of Lucknow*
3) Saxena, Sudhirkumar, *The art of Tabla Rhythm: Essentials, Tradition and Creativity*
4) Mistry, Aban, *तबला और पखावज के घराने एवं परम्पराएँ*
5) Naimpalli, Sadanand, *Theory and Practice of Tabla*

ध्वनि मुद्रण (साउंड रिकॉर्डिंग) का इतिहास

केवल पटेल - शोधछात्र
दीपांशी गुप्ता - शोधछात्रा
डॉ. केदार मुकादम - मार्गदर्शक
डिपार्टमेन्ट ऑफ तबला, फ़ैकल्टी ऑफ परफॉर्मिंग आर्ट्स
द महाराजा सयाजीराव यूनिवर्सिटी ऑफ बड़ौदा

शोधसार: प्रस्तुत शोधपत्र में शोध छात्र द्वारा ध्वनि मुद्रण (साउंड रिकॉर्डिंग) का इतिहास एवं उसके विकास के विषय में जानकारी देने का प्रयास किया गया है। ध्वनि मुद्रण के अलग अलग युगो जेसेकी यांत्रिक या ध्वनिक युग, इलेक्ट्रॉनिक युग, चुंबकीय युग और डिजिटल युग के बारे में जानकारी देने का प्रयास किया है।

सूचक शब्द – ध्वनि मुद्रण, ओडियो, रिकॉर्डिंग।

सामान्य तौर पर सांस्कृतिक वस्तुओं को दो श्रेणियों में विभाजित किया जा सकता है। (1) मूर्त और (2) अमूर्त। कला के सभी भौतिक और दृश्य रूप जैसे चित्र, मूर्तियाँ, पारंपरिक शिल्प और नक्काशी जिसे "मूर्त संस्कृति" के रूप में जाना जाता है तथा लोकगीत, लोकनृत्य, लोकवाद्य और साहित्य को "अमूर्त संस्कृति" के रूप में माना जाता है। जहाँ मूर्त और अमूर्त वस्तुओं की तुलना की जाती है, वहाँ यह स्पष्ट हो जाता है कि मूर्त संस्कृति के संरक्षण के कई तरीके हैं। इनमें स्क्रिप्टिंग, फोटोग्राफिं और चित्रकारी आदि शामिल हैं। परंतु अमूर्त वस्तुओं जैसे संगीत, नाटक, नृत्य, लोककथाओं को संरक्षित करने का एकमात्र संभव तरीका ऑडियो-वीडियो रिकॉर्डिंग है। जब संगीत को एक अमूर्त घटना के रूप में समझा जाता है, तो यह कहा जा सकता है कि रिकॉर्डिंग के अलावा ऐसी वस्तुओं को संरक्षित करने का एकमात्र तरीका नोटेशन की विधि है। किसी गीत या संगीत के टुकड़े की मूल संरचना को केवल अंकन के संदर्भ में प्रदर्शित किया जा सकता है। रचना, गायकों की आवाज़, बजाने की पैटर्न और वाद्य यंत्रों की लय, संगीत संस्कृतियों से संबंधित रीति-रिवाजों आदि से संबंधित बेहतरीन विशेषताओं को पकड़ना बिल्कुल असंभव है। इस प्रकार, एक अमूर्त वस्तु को संरक्षित करने का सबसे उपयुक्त तरीका रिकॉर्डिंग है। हालांकि, अद्वितीय प्रदर्शनों को संरक्षित करने के लिए उचित रिकॉर्डिंग तकनीकों के वैज्ञानिक आविष्कारों और विकास से पहले, मूल्यवान लोक कथाओं को ऐतिहासिक संरक्षण विधियों का उपयोग करके प्रलेखित किया गया था। जैसे कि पत्तियों पर लिखना, चित्रात्मक शिलालेख आदि, विशेष रूप से इन तत्वों को ऐतिहासिक घटनाओं और संसाधनों के रूप में रिपोर्ट और रिकॉर्ड करने के लिए भविष्य के अनुसंधान के लिए।

ध्वनि मुद्रण (साउंड रिकॉर्डिंग) का अर्थ

रिकॉर्डिंग को कई तरह से परिभाषित किया जा सकता है। रिकॉर्डिंग एक अर्थ "कुछ नोट्स या बयानों को अधिसूचित या दस्तावेज करना" ऐसा होता है। किसी भी वस्तु की स्क्रिप्टिंग, फ़ोटोग्राफ़ि और चित्रकारी आदि भी रिकॉर्डिंग माध्यमों की एक विविध श्रेणी मानी जाती है।

यांत्रिक या इलेक्ट्रॉनिक तरीकों का उपयोग करके डेटा या सूचना, किसी मानव भाषण, संगीत (गायन, वादन आदि) संबंधित ध्वनि को मुद्रण (स्थायी संग्रहीत) करना उसे ध्वनि मुद्रण (साउंड रिकॉर्डिंग) कहते है। ध्वनि मुद्रण (साउंड रिकॉर्डिंग) का तात्पर्य भविष्य में फिर से सुनने के लिए संरक्षित करना है। ध्वनि मुद्रण (साउंड रिकॉर्डिंग) का एक उद्देश्य विभिन्न प्रकार कि ध्वनिओ का संग्रह करके भविष्य में उपयोग किया जा सके। इसे वैज्ञानिक क्रांति के परिणाम के रूप में समझा जा सकता है। ध्वनि मुद्रण (साउंड रिकॉर्डिंग) का हमे चार अलग अलग युग देखने को मिलते है जो निम्न लिखित है।

1. यांत्रिक या ध्वनिक युग (१८७७-१९२५)
2. इलेक्ट्रॉनिक युग (१९२५-१९४५)
3. चुंबकीय युग (१९४५-१९७५)
4. डिजिटल युग (१९७५ से लेके अबतक)

यांत्रिक या ध्वनिक युग (१८७७-१९२५)

यांत्रिक रिकॉर्डिंग को ध्वनिक ध्वनि रिकॉर्डिंग के रूप में भी जाना जाता है। ध्वनि रिकॉर्ड करने की यह प्रारंभिक और व्यावहारिक विधि है। प्रारंभिक और व्यावहारिक रिकॉर्डिंग पध्तिया पूरी तरह से यांत्रिक उपकरण पर आधारित थी। ये रिकॉर्डर आम तौर पर मानव आवाज या संगीत वाद्ययंत्रों द्वारा उत्पादित ध्वनि तरंगों को भौतिक वायु दबाव के आधार पर इकट्ठा और केंद्रित करने के लिए एक बड़े शंकुकार सींग (हॉर्न) का उपयोग करते थे। शंकु के शीर्ष पर स्थित एक संवेदनशील झिल्ली या डायाफ्राम एक आर्टिकुलेटेड स्क्राइबर या स्टाइलस से जुड़ा हुआ होता है। बदलता हुआ वायु का दबाव डायाफ्राम को आगे और पीछे ले जाता है और स्टाइलस चलती हुई रिकॉर्डिंग माध्यम जैसे कोटेड पेपर का रोल, मोम या नरम धातु जैसी नरम सामग्री के साथ लेपित एक सिलेंडर या डिस्क पर ध्वनि तरंगों के एक एनालॉग को खरोंच करके रिकॉर्डिंग करता है। शरूआत में रेकोर्डिंग कम आवाज में होती थी उपरांत वो ध्वनि स्प्रेक्तम(Sound Spectrum) के केवल छोटे से भाग को कवर करती थी जो 250 Hz से लेकर लगभग 2,500 Hz तक का था। इसलिए संगीतकारों और इंजीनियरों को इन ध्वनि सीमाओं के अनुकूल होने के लिए मजबूर होना पड़ा। इसके कारण उस समय के संगीतकारो ने ज़ोर से बजने वाले वाध्यों जैसे की तुरही, ट्रंपेट, ट्यूबा, यूफोनियम, ब्रास जैसे वाद्यो को समर्थन दिया। ध्वनिक युग के अंत तक, "डिस्क" ध्वनि रिकॉर्डिंग के लिए मानक माध्यम बन गई थी और घरेलू ऑडियो बाजार में इसका प्रभुत्व 20वीं शताब्दी के अंत तक बना रहा।

इलेक्ट्रॉनिक युग (१९२५-१९४५)

ध्वनि रिकॉर्डिंग इतिहास की 'दूसरी लहर' की शुरुआत वेस्टर्न इलेक्ट्रिक के इलेक्ट्रिकल माइक्रोफोन, इलेक्ट्रॉनिक सिग्नल एम्पलीफायरों और इलेक्ट्रोमिकेनिकल रिकॉर्डर जैसे उपकरण प्रणाली की शुरुआत से हुई है, जिसे 1925 में अमेरिकी रिकॉर्ड लेबल द्वारा अपनाया गया था। ध्वनि का अब संग्रह किया जा सकता था, बढ़ाया जा सकता था (Balance), फ़िल्टर किया जा सकता था (Filtered) और ध्वनि को इलेक्ट्रॉनिक रूप से संतुलित भी किया जा

सकता था। लेकिन वास्तविक रिकॉर्डिंग प्रक्रिया अनिवार्य रूप से यांत्रिक बनी रही। सिग्नल अभी भी भौतिक रूप से मोम 'मास्टर' डिस्क और उपभोक्ता डिस्क में अंकित था। पश्चिमी विद्युत प्रणाली ने ध्वनि रिकॉर्डिंग की निष्ठा में काफी सुधार किया और योग्य आवृत्ति रेंज को एक व्यापक बैंड 60 Hz और 6000 Hz (Sound Spectrum) के बीच में बढ़ाया और पेशेवर की एक नई श्रेणी की अनुमति दी। ऑडियो इंजीनियर एक पूर्ण, समृद्ध, अधिक विस्तृत और संतुलित ध्वनि को कैप्चर करने के लिए मल्टी-चैनल इलेक्ट्रॉनिक एम्पलीफायरों, कम्प्रेसर, फिल्टर और मिक्सर से जुड़े कई माइक्रोफोन का उपयोग करके रिकॉर्ड करने लगे। विद्युत माइक्रोफोन ने गायकों की प्रदर्शन शैली में एक नाटकीय परिवर्तन का नेतृत्व किया। इसके अलावा संगीत वाद्ययंत्रों और संगीतकारो के लिए इलेक्ट्रॉनिक एम्पलीफायरों के विकास ने गिटार और स्ट्रिंग बास जैसे शांत उपकरणों को स्वाभाविक रूप से तेज हवा और हॉर्न उपकरणों के साथ समान शर्तों पर प्रतिस्पर्धा करने में सक्षम बनाया। संगीतकारों ने भी पूरी तरह से नए इलेक्ट्रॉनिक संगीत के साथ प्रयोग करना शुरू कर दिया।

इन विकासों के समसामयिक कई आविष्कारक फिल्मों के साथ समकालिक ध्वनि प्रदान करने के व्यावहारिक तरीके विकसित करने की होड़ में लगे हुए थे। कुछ शुरुआती साउंड फिल्में - जैसे कि 1927 की लैंडमार्क फिल्म द जैज़(Jazz) सिंगर में बड़े साउंडट्रैक रिकॉर्ड का इस्तेमाल किया गया था। जो प्रोजेक्टर के साथ यांत्रिक रूप से इंटरलॉक किए गए टर्नटेबल पर चलाए गए थे। 1930 के दशक के प्रारंभ तक फिल्म उद्योग ने लगभग सार्वभौमिक रूप से साउंड-ऑन-फिल्म तकनीक को अपनाया था। जिसमें रिकॉर्ड किए जाने वाले ऑडियो सिग्नल का उपयोग एक प्रकाश स्रोत को संशोधित करने के लिए किया गया था। जो एक संकीर्ण स्लिट के माध्यम से चलती फिल्म पर चित्रित किया गया था। जिससे इसे फिल्म के एक समर्पित क्षेत्र के साथ चलने वाले "साउंडट्रैक" के घनत्व या चौड़ाई में भिन्नता के रूप में फोटो खिंचवाए गए। प्रोजेक्टर ने एक स्थिर प्रकाश और एक फोटोइलेक्ट्रिक सेल का उपयोग भिन्नताओं को वापस एक विद्युत संकेत में परिवर्तित करने के लिए किया, जिसे प्रवर्धित किया गया और स्क्रीन के पीछे लाउडस्पीकरों को भेजा गया। साउंड-ऑन-फिल्म को अपनाने से फिल्म-उद्योग के ऑडियो इंजीनियरों को उस प्रक्रिया में तेजी से आगे बढ़ने में मदद मिली जिसे हम अब "मल्टी-ट्रैकिंग" के रूप में जानते हैं। जिसके द्वारा कई अलग-अलग ऑडियो स्रोत (जैसे आवाज, ध्वनि प्रभाव और पृष्ठभूमि संगीत) के रिकॉर्ड किए गए। जिस को एक साथ फिर से चलाया जा सकता है और एक साथ मिलाया जा सकता है। महान परिष्कार और जटिलता के नए 'मिश्रित' ऑडियो ट्रैक बनाने के लिए फिल्म पर कार्यवाही के साथ सिंक्रनाइज़ किया जा सकता है। जॉनी वीस्मुल्लर अभिनीत टार्ज़न फिल्मों की श्रृंखला के लिए बनाई गई प्रसिद्ध "टार्ज़न येल" उस युग की 'निर्मित' समग्र ध्वनि के सबसे प्रसिद्ध उदाहरणों में से एक है।

चुंबकीय युग (१९४५-१९७५)

ऑडियो रिकॉर्डिंग में विकास की तीसरी लहर 1945 में शुरू हुई। जब संबद्ध राष्ट्रों ने एक नए जर्मन आविष्कार: चुंबकीय टेप रिकॉर्डिंग प्राप्त किया। प्रौद्योगिकी का आविष्कार 1930

के दशक में किया गया था लेकिन वो द्वितीय विश्व युद्ध के अंत तक जर्मनी (जहां इसका व्यापक रूप से प्रसारण में उपयोग किया गया था) तक ही सीमित रहा। चुंबकीय टेप ने ऑडियो निष्ठा में एक और नाटकीय छलांग प्रदान की। वास्तव में संबद्ध पर्यवेक्षकों को पहली बार नई तकनीक के अस्तित्व के बारे में पता चला क्योंकि उन्होंने देखा कि स्पष्ट रूप से पूर्व-रिकॉर्ड किए गए कार्यक्रमों की ऑडियो की गुणवत्ता लाइव प्रसारणों से व्यावहारिक रूप से अविवेच्य थी।

चुंबकीय युग के दौरान 1950 के बाद से चुंबकीय टेप रेडियो और संगीत उद्योगों में ऑडियो मास्टर रिकॉर्डिंग का एक मानक(Standard) माध्यम बन गई। चुंबकीय टेप ने घरेलू बाजार के लिए पहली हाई-फाई स्टीरियो(Stereo) रिकॉर्डिंग के विकास का नेतृत्व किया। अन्य मीडिया में स्थानांतरित होने से पहले ध्वनि रिकॉर्डिंग आमतौर पर चुंबकीय टेप पर बनाई जाती थी। चुंबकीय टेप संगीत के लिए मल्टी-ट्रैक टेप रिकॉर्डिंग का विकास और डिस्क के निधन के रूप में ध्वनि के लिए प्राथमिक माहिर माध्यम था। चुंबकीय टेप ने रिकॉर्डिंग प्रक्रिया में एक परिवर्तन भी किया। इसने पहले से कहीं अधिक लंबी अवधि और बहुत अधिक निष्ठा की संभव रिकॉर्डिंग की और रिकॉर्डिंग इंजीनियरों को उसी असाधारण प्लास्टिसिटी की पेशकश दी जो फिल्म ने सिनेमा संपादकों को दी थी। टेप पर कैप्चर की गई ध्वनियां अब आसानी से संपादित और उन तरीकों से जोड़ा जा सकता है जो डिस्क रिकॉर्डिंग के साथ असंभव थे।

ये प्रयोग 1950 के दशक में लेस पॉल और मैरी फोर्ड की रिकॉर्डिंग के साथ एक शुरुआती चरम पर पहुंच गए जिन्होंने खुद की आवाज, वाद्य यंत्र की आवाज और उपकरणों के बड़े 'आभासी' पहनावा बनाने के लिए टेप एडिटिंग और मल्टी-ट्रैकिंग के उपयोग का बीड़ा उठाया था। जो पूरी तरह से उनकी कई टेप रिकॉर्डिंग से निर्मित था। मैग्नेटिक टेप ने लोकप्रिय संगीत और अन्य शैलियों के परिष्कार में तेजी से और क्रांतिकारी विस्तार किया जिससे संगीतकार, निर्माता, इंजीनियर और कलाकारों को जटिलता के पहले अप्राप्य स्तरों का एहसास हुआ। ऑडियो तकनीक में अन्य समवर्ती प्रगति ने डिस्क और टेप दोनों पर नए उपभोक्ता ऑडियो प्रारूपों और उपकरणों की एक श्रृंखला की शुरुआत की जिसमें पूर्ण-आवृत्ति-रेंज डिस्क का विकास हुआ। डिस्क निर्माण के लिए शेलैक से पॉलीविनाइल प्लास्टिक में परिवर्तन शामिल है। 33rpm, 12-इंच लॉन्ग-प्लेइंग (LP) डिस्क और 45rpm 7-इंच "सिंगल" का आविष्कार घरेलू और पेशेवर पोर्टेबल टेप रिकॉर्डर की शुरुआत (जिसने लाइव प्रदर्शन की उच्च-निष्ठा रिकॉर्डिंग को सक्षम किया)।

डिजिटल युग (१९७५ से लेके अबतक)

रिकॉर्डिंग क्षेत्र का चौथा और वर्तमान चरण "डिजिटल" युग है। ऑडियो रिकॉर्डिंग के इतिहास में परिवर्तनों की सबसे तेज़, नाटकीय और दूरगामी श्रृंखला ये युग में देखने को मिलता है। 20 से कम वर्षों की अवधि में पिछली सभी रिकॉर्डिंग तकनीकों को डिजिटल साउंड एन्कोडिंग द्वारा तेजी से हटा दिया गया था और 1970 के दशक में जापानी इलेक्ट्रॉनिक्स निगम सोनी ने 1981 में पेश किए गए पहले उपभोक्ता (अच्छी तरह से एड़ी) PCM एनकोडर PCM-F1 के

साथ महत्वपूर्ण भूमिका निभाई थी। पिछली सभी तकनीकों के विपरीत जिसने रिकॉर्ड की जा रही ध्वनियों के निरंतर एनालॉग को कैप्चर किया, डिजिटल रिकॉर्डिंग ध्वनि के असतत नमूनों की एक बहुत सघन और तीव्र श्रृंखला के माध्यम से ध्वनि पर कब्जा कर लिया। जब एक डिजिटल-से-एनालॉग कनवर्टर के माध्यम से वापस चलाया जाता है, तो ये ऑडियो नमूने ध्वनि के निरंतर प्रवाह को बनाने के लिए पुन: संयोजित होते हैं। पहला सर्व-डिजिटल रूप से रिकॉर्ड किया गया लोकप्रिय संगीत एल्बम, Ry Cooder's Bop 'Til You Drop, 1979 में जारी किया गया था।हालांकि इस अवधि में कई अल्पकालिक "हाइब्रिड" स्टूडियो और उपभोक्ता प्रौद्योगिकियां दिखाई दीं (उदाहरण के लिए डिजिटल ऑडियो टेप या डीएटी, जो मानक चुंबकीय टेप पर डिजिटल सिग्नल के नमूने दर्ज करती हैं)।कॉम्पैक्ट डिस्क ने तेजी से 12" एल्बम और 7" सिंगल दोनों को नए मानक उपभोक्ता प्रारूप के रूप में बदल दिया, और उच्च-निष्ठा उपभोक्ता ऑडियो के एक नए युग की शुरुआत की।

सीडी छोटे, पोर्टेबल और टिकाऊ होते हैं, और वे एक बड़ी गतिशील रेंज (~96dB), पूर्ण स्पष्टता और कोई विरूपण के साथ पूरे श्रव्य ध्वनि स्पेक्ट्रम को पुन: उत्पन्न कर सकते हैं। क्योंकि सीडी को एन्कोड किया गया था और लेज़र बीम का उपयोग करके वैकल्पिक रूप से पढ़ा गया था, डिस्क और प्लेबैक तंत्र के बीच कोई भौतिक संपर्क नहीं था, इसलिए एक अच्छी देखभाल वाली सीडी को बार-बार बजाया जा सकता था, बिना किसी गिरावट या निष्ठा के नुकसान के। सीडी ने माध्यम के भौतिक आकार और इसकी भंडारण क्षमता दोनों में काफी प्रगति का प्रतिनिधित्व किया। एलपी केवल व्यावहारिक रूप से प्रति पक्ष लगभग 20-25 मिनट का ऑडियो ही पकड़ सकते थे क्योंकि वे डिस्क के आकार और इसमें काटे जा सकने वाले खांचे के घनत्व से शारीरिक रूप से सीमित थे - रिकॉर्डिंग जितनी लंबी होगी, खांचे उतने ही करीब होंगे और इस प्रकार समग्र निष्ठा कम होती है। दूसरी ओर, सीडी, पुराने 12" एलपी प्रारूप के समग्र आकार के आधे से भी कम थे, लेकिन 80 मिनट तक ऑडियो के साथ औसत एलपी की अवधि लगभग दोगुनी थी।

पाद टिप्पणी

1. Frayne, *History of Disc Recording. Audio Engineering*.
2. Boko, *Restoration of noisy musical recordings; Short history of sound recording.*
3. Farlex, *Sound recording; Mechanical.*
4. Morton, *Sound Recording; The life story of a technology.*
5. "A Brief History of Recording to ca. 1950" (http://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.htm l). www.charm.rhul.ac.uk. Retrieved October 5, 2018.

अजराड़ा घराने के उस्ताद हबीबुद्दीन खान साहब का उनके तबला वादन में सौंदर्यात्मक विचार

नंदकिशोर प्रभाकर दाते – शोधार्थी
प्रो. अजय अष्टपुत्रे - मार्गदर्शक
डिपार्टमेन्ट ऑफ तबला, फ़ैकल्टी ऑफ पर्फोर्मिंग आर्ट्स,
द महाराजा सयाजीराव यूनिवर्सिटी ऑफ बरोड़ा

उपरोक्त विषय पर शोध प्रबंध लिखने से पूर्व शोधार्थी इसी घराने से संबंधित तालीम कई सालों से ले रहे हैं अपितु यह लेख शोधार्थी ने अपने शोध प्रबंध से संबंधित लिखने का एक अत्यंत कष्टसाध्य प्रयास किया है। हम सभी भलीभांति जानते हैं कि आज तबले के प्रमुख 6 घराने माने गए हैं। इनमें छह घरानों को दो भागों में बांटा गया है जिनमें प्रथम बाज बंद बाज एवं दूसरा बाज खुला बाज माना गया है।

शोधार्थी ने इस विषय को इसलिए चुना कि उस्ताद हबीबउद्दीन खान साहब के बारे में बहुत ही कम जानकारी प्राप्य मिलती है। जो जानकारी प्राप्त है उसे उजागर करना यह महत्वपूर्ण परिकल्पना इस शोध प्रबंध की महत्वपूर्ण बाब रही है।

उस्ताद हबीबुद्दीन खान साहब यह केवल क्रियात्मक पक्ष से जुड़े हुए थे इसी कारण उनके वादन में तैयारी एवं वादन में रहा हुआ सौंदर्य दिखाई देता है मन में यह प्रश्न उठता है कि सौंदर्य की खासियत उनके विधिवत तबला वादन के क्रम में दिखाई देती है इसका निराकरण उनका वादन ही बतलाता है।

दिल्ली और अजराड़ा यह दोनों घराने बंद बाज के अंतर्गत माने गए हैं। तथा अन्य चार घराने जिनमें फर्रुखाबाद, लखनऊ, बनारस, एवं पंजाब यह खुले बाज में माने गए हैं।

दिल्ली घराने के पश्चात दिल्ली के नजदीक मेरठ शहर में एक अजराड़ा नामक गांव था उस गांव में दो भाई कल्लू खान और मीरू खान थे। "इन दो भाइयों ने दिल्ली घराने के उस्ताद सिद्धार खान के पौत्र उस्ताद सिताब खान से तबला की तालीम प्राप्त की। इन दोनों बंधुओं ने अपनी प्रतिभा और मौलिक सोच के आधार पर दिल्ली की वादन शैली को एक नवीन रूप दिया, ब समय के उस्तादों ने मान्यता दी।"[2] इस प्रकार अजराड़ा घराने की शुरुआत हुई। और तबला की एक नवीन वादन शैली प्रचार में आई। "इसी वंश परंपरा में उस्ताद मोहम्मदी बक्श उनके पुत्र, पौत्र और प्रपौत्र क्रमशः चांद खान, काले खान और हस्सू खान हुए। हस्सू खान के पुत्र शम्मू खान तबले के मुंशी कहे जाते थे उनके पुत्र उस्ताद हबीबउद्दीन खान चोटी के वादक माने जाते थे।"

उस्ताद हबीबुद्दीन खान साहब ने न केवल अपने वालिद उस्ताद शम्मू खा साहब से तालीम प्राप्त की किंतु आपने उस्ताद नत्थू खान साहब से भी तालीम प्राप्त की। दिल्ली के संस्कार तो आपके वादन में दिखाई देते हैं किंतु दिल्ली के तबले को अजराड़ा की दृष्टिकोण से कैसे फलक पर बजे इस पर आपने विचार विमर्श किया जो आज आपके वादन में दिखाई देता है।

शोध प्रबंध में जिस तरह रिसर्च मेथाडोलॉजी एवं डाटा कलेक्शन अर्थात आंकड़ा शास्त्र विधि को अपनाया है ठीक उसी तरह इस लेख में भी उसे अपना ने का प्रयास किया है। यहां इस पर ज्यादा प्रकाश न डालते हुए उस्ताद हबीबुद्दीन खान साहब ने बजाई हुई बंदिश में रहा हुआ सौंदर्य को उजागर करना उचित होगा। खान साहब की वादन प्रणाली में पेशकारा पर ध्यान दें तो कुछ अंश तक उनमें सौंदर्य दिखाई देता है। हर एक की अपनी निजी दृष्टि से सौंदर्य को पा रखना यह अपना विषय है किंतु यहां पर यह कहना उचित होगा कि केवल अपने तबला वादन में पेशकार के कारण ही उन्हें इसी घराने के उस्तादों में से खलीफा का मान सम्मान प्राप्त हुआ था। पेश करा पर और दृष्टिपात करें तो यह दिखाई देता है कि इनके पेश करा में कहरवा अंग दिखाई देता है जो सौंदर्य प्रधान बंदिश है ठीक उसी प्रकार खान साहब के बजाने मैं पेशकार कायदा में एक अलग सौंदर्य दिखाई देता है जिनमें पलटा बल पर इकाई कुल्फी इत्यादि सौंदर्य प्रधान रचनाएं दिखाई देती है। पलटी मे रहा हुआ सौंदर्य किस रसप्रधान सौंदर्य से जुडा हुआ है यह कहना कठीण है किंतु उन रचनाओ मे बजाते समय जो अनुभूती होती है वह निश्चित रूप से किसी ना किसी रस से जुडा हुआ है।

खान साहब के संपूर्ण वादन पर दृष्टिपात करें तो यह दिखाई देता है कि हर रचना की पेश करने की अदायगी एक सौंदर्य है अर्थात स्वतंत्र तबला वादन में आने वाली विस्तारक्षम रचना तथा अविस्तारक्षम रचना दोनों एक दूसरे के सौंदर्य प्रधान पूरक रहे हैं।

"उस्ताद हबीबुद्दीन खान के वादन में गतिमानता का सौंदर्य साकार हुआ करता था। बायें पर उनकी हुकूमत थी और 'घेतक घेतक दींगदिनागिन' जैसे शब्द प्रयोग वे प्रचंड तैयारी में और कर्णमधूर नादों के जरिए प्रस्तुत किया करते थे।"

"अपने प्रस्तुतीकरण में वे प्रथमतः दिल्ली घराने के कायदे दिल्ली शैली में बजाया करते थे अजराड़ा के कायदे सर्वसाधारण कहा तीसरे जाति में बांधे गए हैं उनके प्रस्तुतीकरण में अजराड़ा के चतस्त्र जाति के कायदों का भी प्रयोग सुनने को मिलता था अपने कायदों की रचनाओं का रूपांतर वह सोच समझकर तीन-दो-तीन मात्रा-खंडों में किया करते थे किंतु उनकी और एक खासियत यह थी कि कायदे की रचना का अंत्य पद व इस ढंग से विभाजित करते थे कि जिससे उक्त रचनाओं का आकार 3, 1/2 और 4, 1/2 मात्राओं के खंडों में हुआ करता था।"

न केवल इतनी ही रचनाओं को उजागर करना एक प्रयास है किंतु ऐसी कई रचनाएं है ा छंद, सौंदर्य कि निकास विधि, दाएं बाएं का संतुलन, शब्दों में रहा हुआ सौंदर्य,ऱ्हस्व-दीर्घ का बिचार, उपज अंग, दिखाई देता है।

खान साहब ने अपने पिता उस्ताद शम्मू खान जी से तबला की प्राथमिक शिक्षा लेने के पश्चात खान साहब इतने ख्यातनाम तबला वादक होने के बावजूद दिल्ली घराने के खलीफा उस्ताद नत्थू खान साहब से अगली शिक्षा लेने की शुरुआत की।

कुछ रचनाओं का उदाहरण निम्न अनुसार है।

धाऽक्रधातिधागेन धागेधिंनागिनाधागे धिंनाऽधातिधागेन धातिधागेतिंनाकिना
धाऽक्रधातिधागेन धागेधिंनागिनाधागे धिंनाधाऽतिरकिटधातिधा गेनाधागेतिंनाकिना
ताऽक्रताताितिताकेन ताकेतिंनाकिनाताके तिंनाऽताितिताकेन ताितिताकेतिंनाकिना
धाऽक्रधातिधागेन धागेधिंनागिनाधागे धिंनाधाऽतिरकिटधातिधा गेनाधागेधिंनागिना

त्रिताल कायदा

धाति	धागे	नधा	किटतक	धाति	धागे	तिंना	किना
ताति	ताके	नधा	किटतक	धाति	धागे	धिंना	गिना

अज़राड़ा घराने का कायदा

धिंनधाग	धिंनधाग	धागधिंन	धागेतिट	धागेनधा	त्रकधिट	धागेत्रक	धिंनागिना
धागधाग	धिंनधाग	धागधिंन	धागेतिट	धागेनधा	त्रकधिट	धागेत्रक	तिंनाकिना
तिंनताक	तिंनताक	ताकतिंन	ताकेतिट	ताकेनता	त्रकतिट	ताकेत्रक	तिंनाकिना
धागधाग	धिंनधाग	धागधिंन	धागेतिट	धागेनधा	त्रकधिट	धागेत्रक	धिंनागिना

त्रिताल गत

दिननगतक	दिननगतक	दिननगतक	तिटकताऽनऽ
दिननगतकदिन	नगतकदिननग	तकतकदिननग	तकतकदिननग
तिटकताकिडनग	तिटकताकिडनग	धिरधिरधिरधिर	गिडनगदिननग
ताऽऽऽऽऽधिरधिरधिरकिटतक		धाऽतिरकिटतकताऽऽऽऽऽधिर	
धिरधिरकिटतकधाऽतिरकिटतक		ताऽऽऽऽऽधिरधिरधिरकिटतक	

संदर्भ सूची

१. श्रीवास्तव, गिरीशचंद्र / ताल कोष / रूबी प्रकाशन , इलाहबाद / 1996
२. माईणकर, सुधीर / तबला वादन कला और शास्त्र / अ. भा. गांधर्व महाविद्यालय मंडल, मिरज / 2000
३. माईणकर, सुधीर / तबला वादन में निहित सौंदर्य / सरस्वती पब्लिकेशन
श्रीवास्तव, गिरीशचंद्र / ताल परिचय / रूबी प्रकाशन , इलाहबाद / चतुर्थ संस्करण, 2010

संगीत में सारंग

सारंग डोडिया - संगीत विद्यार्थी
डिपार्टमेंट ऑफ इंस्ट्रूमेंटल म्युजिक (वाइलिन-सितार)
मिलन डोडिया - शोधछात्र
डिपार्टमेंट ऑफ तबला, फ़ैकल्टि ऑफ पर्फोर्मिंग आर्ट्स,
द महाराजा सयाजीराव यूनिवर्सिटी ऑफ बड़ौदा

शोधसार
प्रस्तुत शोधपत्र में शोधार्थी द्वारा सारंग का अर्थ, सारंग राग का विस्तृत वर्णन एवं सारंग रागांग व राग विषय पर चर्चा की है। सारंग अंग के राग एवं सारंग के विविध प्रकार व विद्वानों के मत इत्यादि विषयों पर प्रकाश डालने का तथा कुछ अप्रचलित पहलूओं को उजागर करने का प्रयास किया है।
बीज शब्द : संगीत, सारंग, सारंग-अंग, सारंग राग के प्रकार।

प्रस्तावना
'सारंग' शब्द सुनते ही हमारे मस्तिष्क में राग, संगीत एवं जगत के पालनहार प्रभु श्री विष्णु भगवान के धनुष "सारंग" की धारणा हो जाती है। भगवान विष्णु ने सारंग नामक धनुष को धारण किया है अतः उनका एक नाम "सारंगपाणि" भी है! वर्तमान समय में सारंग को संगीत से अधिक पहचाना जाता है, अतः शोधार्थी ने यह शोधपत्र में संगीत क्षेत्र में सारंग के महत्त्व पर प्रकाश डालने का प्रयास किया है।

'सारंग' का अर्थ
सारंग मूलतः संस्कृत का शब्द है तथा शब्दकोश के अनुसार सारंग शब्द के अनेक अर्थ हैं - जैसे चितकबरा, रंगबिरंगा, चित्रमृग, सिंह, हाथी, भौंरा, कोयल, सारस, राजहंस, मोर, छतरी, बादल, परिधान, बाल, शंख, शिव का नाम, कामदेव, कमल, कपूर, धनुष, चन्दन, एक प्रकार का वाद्य - यन्त्र, आभूषण, सोना, पृथ्वी, रात, प्रकाश आदि। किन्तु इस शोधपत्र में सारंग का अर्थ एक राग के नाम से सम्बन्धित है। भारतीय संगीत में सारंग शब्द का राग के रूप में नामोल्लेख सर्वप्रथम नारद कृत ' संगीत मकरंद ' में मिलता है। यह नारद द्वितीय की रचना है। इसमें अन्य रागों के साथ सारंग का नाम लिया गया है- "अथ पुल्लिंग रागाः ।"

रागरंग छायानटी रागः कोलाहलस्तथा।
सौराष्ट्री च वसन्तश्च शुद्ध सारंग भैरवी।।

'सारंग' शब्द का साहित्यिक प्रयोग
सारंग शब्द का साहित्यिक प्रयोग श्रीमद्भागवत महापुराण में 'हरिण' (पशु) पर्यायवाची के रूप में हुआ है। श्रीमद्वाल्मीकीय रामायण में भी 'हरिण' के पर्यायवाची के रूप में सारंग शब्द प्रयुक्त हुआ है। एक प्राचीन कवि भट्ट ने भी सारंग शब्द का प्रयोग 'हरिण' के लिए ही किया है। श्री वी.एस. सुकथांकर तथा श्री एस.के. बेळवलकर द्वारा प्रकाशित 'दि महाभारत' में भी

'हरिण' के लिए सारंग शब्द का प्रयोग हुआ है। कुछ संस्कृत शब्दकोशों में सारंग शब्द का अर्थ 'वाद्य भेद' के रूप में प्रयुक्त हुआ है।

'अमरकोश' में सारंग शब्द का प्रयोग चातक पक्षी के लिए किया गया है। महाकवि कालिदास ने 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' में हरिण के लिए सारंग शब्द का प्रयोग किया तथा 'मेघदूत' में बादल के लिए। संस्कृत तथा हिन्दी के शब्दकोशों में सारंग शब्द के विभिन्न अर्थों का विवरण मिलता है। यथा - मृग, हरिण, कोयल, बाज, सूर्य, सिंह, हंस, मयूर, चातक, घोड़ा, छाता, छत्र, हाथी, कमल, भ्रमर, ताल (सरोवर), आभूषण, स्वर्ग, मधुमक्खी, धनुष, कपूर, श्रीकृष्ण, चन्द्रमा, जल, सागर, तीर (बाण), दीपक, पपीहा, शिव, सर्प, चन्दन, भूमि, बाल (केश), शोभा, स्त्री, रात्रि, दिन, तलवार, दीप्ति (चमक), कबूतर, एक वर्ण जिसमें चार 'तगण' होते हैं, छप्पय (छन्द का एक भेद, जिसमें 45 गुरु, 62 लघु, कुल 107 वर्ण अथवा 152 मात्राएं अथवा 45 गुरु, 58 लघु, कुल 103 वर्ण, अथवा 148 मात्राएं होती हैं), मेघ, हाथ, खंजन पक्षी, ग्रह, नक्षत्र, आकाश, मेंढक, पक्षी, सारंगी, ईश्वर, कामदेव, पुष्प, काजल, वस्त्र, मोती, कौआ, कुच (स्तन) इत्यादि।

सारंग राग के विभिन्न मत

"चत्वारिंशच्छतरागनिरूपणम्" में सारंग राग को कौशिक का द्वितीय पुत्र माना गया है तथा उसका स्वरूप-वर्णन इस प्रकार है - जिसे पुष्पों के गुच्छे प्रिय हैं तथा मधुपान जिसे अत्यधिक प्रिय है, जो कामदेव के गर्व पर विजय प्राप्त करने वाला है - ऐसा नायक (वीर) सारंग राग है।

1550 ई. में दक्षिण भारतीय संगीत ग्रंथ 'स्वरमेल कलानिधि' में "सारंग नाट" नामक मेल का वर्णन मिलता है जिसके स्वर हिन्दुस्तानी पद्धति के अनुसार - 'सा रे ग म प ध नि सा'- इस प्रकार हैं। जनक-जन्य रागों के अन्तर्गत सारंगनाट के जन्य रागों की संख्या रामामात्य ने 9 मानी हैं। राग सागर ग्रन्थ में सारंग को षाडव जाति का राग कहा है। और सारंग राग का गायन समय अपराह्न अर्थात् दोपहर के बाद।

1610 ई. में सोमनाथ-कृत 'राग-विबोध' में सारंग मेल व राग के स्वर उत्तर भारतीय संगीत पद्धति के अनुसार 'सा रे म मं प नि नि सां'- इस प्रकार है। श्रीकंठ रचित 'रस कौमुदी' में सारंग का मेल तथा राग दोनों रूप से परिचय मिलता है। इसमें लगने वाले स्वर अधुना प्रचलित स्वर पद्धति के अनुसार 'स रे म मं प नि नि सं' इस प्रकार हैं। सारंग को गाने का समय मध्याह्न तथा तीनों सप्तक में गाया जाने वाला रंजकता युक्त राग माना गया है।

पुण्डरीक विट्ठल ने अपने प्रथम ग्रन्थ 'सद्रागचंद्रोदय' में सारंग को मेल माना तथा इसके अन्तर्गत सारंग राग का वर्णन इस प्रकार किया है -

शद्धो सगौ मध्यमपंचमी च लघ्वादिको षड्जकपंचमी चेत्।।
निःकैशिकी चापि यदा तदा स्यात्सारंगकस्याभिहितः स मेलः।।
सारंगकाद्या जनिता भवेयुरनेन सारंगकमेलकेन।।
सांशग्रहः सांतयुतश्च पूर्णः सारंगकः स्यादपराह्णशोभी।।

यद्यपि सारंग का राग के रूप में उल्लेख सर्वप्रथम नारदकृत संगीत मकरंद से होता है, किन्तु इस ग्रन्थ से राग रूप के विषय में कुछ ज्ञात नहीं होता, अतः सारंग के आरम्भिक रूप को

दर्शाने के लिए पुण्डरीक विट्ठल के प्रथम ग्रन्थ 'सद्रागचंद्रोदय' में वर्णित सारंग को आधार रूप में माना जा सकता है। 'रागमाला' नामक ग्रन्थ में रागों का वर्णन राग-रागिनी-पुत्र-इस प्रकार से किया गया है। इसमें छह पुरुष, 30 पत्नियां और फिर प्रत्येक के पांच पुत्र - इस प्रकार वर्णन किया गया है। इसी में देशकार नामक पुरुष राग का तृतीय पुत्र सारंग राग को माना गया है। तृतीय ग्रन्थ 'राग मंजरी' में फिर सारंग को जनक राग तथा उसके जन्य राग का नाम भी सारंग ही वर्णित किया गया है।

यद्यपि पुण्डरीक विट्ठल ने कहीं सारंग को जनक राग माना है और कहीं पुत्र राग, किन्तु राग में लगने वाले स्वर वही हैं जो उत्तरभारतीय संगीत पद्धति के अनुसार इस प्रकार हैं–'सा रे म मं प नि नि सां' यही स्वरूप आज से लगभग 35-40 वर्ष पूर्व प्रचलित था। सत्रहवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध में पंडित अहोबल रचित 'संगीत पारिजात' में सारंग राग का उल्लेख मिलता है। इसमें लगने वाले स्वर हैं - सा रे म मं प नी नी सां। षड्ज की मूर्च्छना तथा न्यास स्वर भी षड्ज ही हैं, अंश स्वर मध्यम हैं।

पंडित दामोदर मिश्र रचित 'संगीत दर्पण' (1625 ई.) में सारंगी अथवा सारंगनट्ट को रागिनि माना गया है- 'जिसके हस्त में वीणा है, कल्पतरु वृक्ष के नीचे सखियों सहित बैठी है तथा जिसने मजबूत वेणी बांध रखी है, वह प्रेम-भरी सारंगी रागिनी है।" अथवा 'जिसने हाथ में वीणा धारण कर रखी है, सुदृढ़ वेणी बांध रखी है, जिसका स्वर्ण जैसा वर्ण है, उत्तम पोशाक धारण कर रखी है तथा जो सखियों के साथ अशोक वृक्ष के नीचे बैठी है, वह सारंगनट्टा है।

संगीतग्रंथो में सारंग का उल्लेख

अनेक ग्रंथो में भी सारंग राग का उल्लेख मिलता है जैसे कि, पंडित श्रीनिवास कृत 'राग तत्त्वविबोध', पंडित लोचन कृत 'राग तरंगिणी', पंडित ह्रदयनारायण कृत 'ह्रदयप्रकाश' व 'ह्रदयकौतुक', 'चतुर्दण्डप्रकाशिका', पंडित भाव भट्ट कृत 'अनूप संगीत रत्नाकर', तन्जौर के महाराजा तुलाजीराव भोंसले (1729-1735 ई.) कृत 'संगीत सारामृत', महाराजा प्रतापसिंह (1779-1804 ई.) रचित 'राधागोविंद संगीतसार', श्री कृष्णधन बेनर्जी कृत 'गीत सूत्रसार'(1885 ई.), 1895 ई. में गो. पन्नालाल रचित 'नाद विनोद', श्री सुदर्शनाचार्य (1813-1893 ई.) कृत 'संगीत सुदर्शन', अपा तुलसी कृत 'राग चंद्रिका सार', पंडित अहोबल रचित 'संगीत पारिजात', पंडित शारंगदेव रचित 'संगीत रत्नाकर', पंडित दामोदर मिश्र रचित 'संगीत दर्पण' (1625 ई.), 'श्रृंगारहार', 'राग कौतूहल', 'सद्रागचंद्रोदय', 'रागमंजरी', 'नर्तन निर्णय', 'राग विबोध', 'राग लक्षणम्' इत्यादि अनेकानेक ग्रंथो में सारंग का उल्लेख विभिन्न विद्वानों ने भिन्न-भिन्न मतानुसार किया है।

रागांग

सारंग अंग के रागों के विषय में जानने से पूर्व रागांग का अर्थ स्पष्ट करना उचित है। रागांग शब्द के संधि विच्छेद "राग+अंग=रागांग" से वाचक को रागांग का अर्थ स्पष्ट होने लगता है। हिन्दुस्तानी संगीत में रागांग के सम्यक् ज्ञान के बिना राग के प्रकार का अध्ययन असम्भव है। क्योंकि अंगों की सहायता से भी इन प्रकारों का निर्माण किया जाता है। प्रत्येक मूल राग का

एक निश्चित अंग होता है। वह विशिष्ट अंग उस राग-परिवार के अन्य सभी प्रकारों में विद्यमान रहता है। अतः सर्वप्रथम अंग को समझना आवश्यक है।

अंग का अभिप्राय राग की मुख्य स्वरावली में प्रयुक्त होने वाली विशिष्ट स्वर संगति से है। श्री विमलकान्त राय चौधरी अंग के विषय में कहते हैं- 'इसका शब्दार्थ है 'अवयव' या 'भाग'। इसका अर्थ पूर्वांग अथवा उत्तरांग भी हो सकता है अथवा इसका अर्थ भिन्न राग की छाया भी हो सकता है।' अंग का शब्दकोशीय अर्थ है 'आवश्यक तत्त्व अथवा अवयव।' अतः रागांग को राग का महत्त्वपूर्ण अंश मानना चाहिए यह महत्त्वपूर्ण 'रागांग' विशिष्ट रागों के समूह में 'सामान्य' होकर उस राग समूह की अलग पहचान बना देता है।

सारंग अंग

पंडित भातखंडे के अनुसार सारंग प्रकार रात्रि के कानड़ा का जबाब है, ऐसी धारणा सर्वत्र है। सारंग अंग को समझाते हुए पंडित भातखंडे ने कहा है,"सारंग राग का सूक्ष्म स्वरूप ऐसा होगा – नि सा रे म रे प रे सा । ऋषभ पर तुम जितने रुकोगे उतना ही तुम्हारा सारंग राग अधिक स्पष्ट होगा। निसारे , सारे भी सारंग वाचक स्वर समुदाय है। 'म प नि प, नि सां' इस स्वर समुदाय को सारंग का अन्तरा अंग समझा जाता है। 'रे म प, प म रे'–यह भाग सारंग में आएगा ही, क्योंकि मध्यम स्वर आरोह-अवरोह में शास्त्रविहित ही है।

पंडित रातंजनकर के अनुसार सारंग अंग -'रे , प ᵖम रे, नि सा, रेमप, नि, प ᵖम रे, सा।" डॉ. प्रेमलता नाहर के विचार में अंग में छोटी से छोटी स्वर संगति होनी चाहिए जो कई रागों यानी एक ही अंग वाले रागों में सामान्य होती है। इसलिए सारंग अंग का निर्धारण हम इस प्रकार करते हैं- 'सारे, मरे, प ᵖम रे, सा।' आज मूल सारंग वृन्दावनी को ही माना जाता है।

सारंग के प्रकार

वृन्दावनी सारंग

वृन्दावनी सारंग का वर्णन 1660 ई. में हृदयनायण देव कृत 'हृदयकौतुक' में सर्वप्रथम मिलता है। इन्होंने वृन्दावनी को सारंग संस्थान में रखा है, इसकी जाति औडव मानी है तथा इसके स्वर अधुना प्रचलित उत्तर भारतीय संगीत पद्धति के अनुसार 'सा रे म नि प म प म प म रे सा' हैं।

राजा प्रतापसिंह अपने ग्रन्थ 'राधागोविन्द संगीत सार' में वृन्दावनी का वर्णन इस प्रकार करते हैं – 'शिवजी ने उन रागन में सो विभाग करिवेको। पार्वती जी के मुखसो सारंगराग संकीर्ण मल्लार गाहके। मल्लार की छाया युक्ति देखी ताको मल्लार सारंग कहे हैं।' तथा इसका ध्यान इस प्रकार वर्णन किया है- 'श्याम जाको रंग है। दोय जिनके भुजा हैं, काछनी पहरे है, पीताम्बर को पहरे है, मुख सो मुरली बजावे है, मोर मुकुट जिनके माथे पै है। सखा जाके संग हैं, गाइ चरावे है। मध्यानस कदम के रुख के नीचे बैठ्यो है। ऐसो जो राग ताहि वृन्दावनी सारंग जानिए।' वृन्दावनी के इस ध्यान को पढ़कर ऐसा ज्ञात होता है कि ग्रन्थकार ने श्रीकृष्णजी का स्वरूप साक्षात्कार किया है। किन्तु इससे पहले वह इसकी उत्पत्ति पार्वती जी के मुख से बताते है तथा आगे कहते है- 'शास्त्र में तो यह पांच सुरन सों गायी है – स रि म प नि स– यातें औडव है। कोऊक याकों षाडव कहत हैं। याकों मध्यानस में गावनों। यह तो याको वखत है।

और दिन में चाहो तब गावौ। याकी आलापचारी पांच सुरन में किए राग बरतें।' स्वरों सहित राग का आलाप इस प्रकार किया है – 'रिस रिस, मरि मरि, समरिस, पम रिस, निप निस, रिनि मप निस।'

अन्य अनेक ग्रंथ जैसे कि, रागतरंगिणी, चतुर्दण्डिप्रकाशिका, नाद विनोद, रागकल्पद्रुमांकुर, रागचन्द्रिकासार, पंडित भातखंडे कृत 'अभिनव रागमंजरी' व 'श्रीमल्लक्ष्य संगीतम्' इत्यादि में वृन्दावनी सारंग का गहन एवं सुद्रढ वर्णन है।

मधमाद सारंग

यह ओडव जाति का राग है जिसमें 'सा रे म प नि' स्वरों का प्रयोग होता है व गन्धार और धैवत वर्जित माने गए है।

पंडित अहोबल ने 'संगीत पारिजात' में राग का नाम मध्मादो दिया है तथा इसका वर्णन इस प्रकार किया है –"मधमाद में गन्धार और धैवत स्वर वर्जित हैं और इसकी मूर्च्छना मध्यमादिका है इसमें 'रे म नी' अंश स्वर हैं - ऐसा विद्वानों का मत है।

पंडित भातखंडे के अनुसार इसके 'म प नि सां, रें मं रें सां, नि सां नि प, म प नि प म प म रे सा' हैं। इसका स्वरूप आज के मधमाद सारंग जैसा है।

मधमाद सारंग राग को लेकर कई विद्वानो में मतभेद है! कोई इस राग को रागांग तथा कोई इसे रागिनी मानते है, कोइ भैरव मेल से उत्पन्न मानता है तो कोई साहित्य के आधारभूत मान्यता है जिसका विस्तृत वर्णन डॉ. प्रेमलता नाहर लिखित 'हिन्दुस्तानी संगीत में सारंग, मल्हार और कान्हड़ा' शोधप्रबन्ध में है।

शुद्ध सारंग

शुद्ध सारंग का सर्वप्रथम उल्लेख नारद कृत 'संगीत मकरंद' में मिलता है। शुद्ध सारंग को पुरुष राग माना गया है। किन्तु अन्य किसी भी प्रकार का विवरण इसमें नहीं है। इसके बाद 1910 ई. में सोमनाथ कृत 'राग विबोध' में सारंग को मेल भी माना है और उसी से जन्य सारंग राग भी। सोमनाथ द्वारा दिए गए सारंग के स्वर आज की प्रचलित उत्तर भारतीय संगीत पद्धति के अनुसार इस प्रकार हैं - स रे म मं प नि नि सां ।

पंडित भातखंडे जी ने शुद्ध सारंग को काफी मेल से उत्पन्न गन्धार वर्ज्य, ऋषभ वादी तथा पंचम संवादी और दिन के द्वितीय प्रहर में गाने योग्य माना है। इसमें धैवत का प्रयोग स्पष्ट रूप से होता है। इसमें दोनों मध्यम तथा दोनों निषाद लगते हैं। इसमें धैवत का वक्र प्रयोग होता है तथा यह एक स्वतन्त्र राग है। ग्रन्थों में जिसे सारंग कहा गया है, वही आज का 'शुद्ध सारंग' है। आज इसके प्रचलित स्वरूप में केवल शुद्ध निषाद का ही प्रयोग होता है। परन्तु आज से लगभग 35-40 वर्ष पहले दोनों निषाद लगाए जाते थे। कोमल निषाद का स्थान धीरे-धीरे शुद्ध धैवत ने ले लिया है। धैवत को दुर्बल रखना चाहिए। इस स्वर का बारम्बार प्रयोग करने से श्याम कल्याण का आभास होता है। अतः धैवत पर न्यास नहीं करना चाहिए। तीव्र मध्यम को अत्यधिक उभारना भी राग विरुद्ध समझना चाहिए।

बड़हंस सारंग

यह राग काफी थाट से उत्पन्न होता है। इसका वादी स्वर ऋषभ तथा संवादी पंचम है साधारणतः इसमें गान्धार तथा धैवत वर्जित ही होते हैं। किन्तु, अवरोह में तीव्र धैवत का अल्प प्रयोग किया जा सकता है। इस राग में मध्यम मुक्त होने के कारण कुछ तानें निषाद पर समाप्त होती हैं। इसका गायन और वादन का समय दिन का द्वितीय प्रहर है कुछ लोग इसको बिलावल थाट का मानते हैं। कुछ गीतों में तीव्र गान्धार अर्थात् शुद्ध गान्धार का भी प्रयोग मिलता है। इसमें दोनों निषाद (आरोह में शुद्ध, अवरोह में कोमल) प्रयोग किए जाते हैं। सारंग के अन्य प्रकारों से अलग रखने के लिए इसमें मध्यम मुक्त रहता है। इसका चलन ^{प}नि, ^{ध}नि, प, मरे, सा, रेम, ^{प}म प, निप, निसारिंसां, $^{सां}$निम, निप, मरे, सा, सा, सा$^{नि}$$^{सा}$, सा रेम, मप। मप, निप, निसां, सां, सारेंसां, सांनि, प पमनिप, रे^{म}, सा, सा, $^{सां}$$^{नि}$, सा, $^{मं}$रेमप।

'संगीत सुधाकर' में बड़हंस का वर्णन इस प्रकार है –'बहुमत से बड़हंस को सारंग का ही एक प्रकार स्वीकार किया गया है। इसमें गन्धार स्वर वर्जित है, षाडव जाति का राग है, पंचम इसका अंश स्वर है, षड्ज पंचम संवादी वादी स्वर है - इस प्रकार यह परम सुन्दर राग है।'

सामंत सारंग

पंडित भातखंडे ने सामंत को काफी मेल से उत्पन्न, गन्धार हीन (अर्थात् वर्जित), ऋषभ पंचम संवादी से शोभित, दिन के द्वितीय प्रहर में गेय राग माना है। इसके अवरोह में धैवत का अल्प प्रयोग होता है। सामंत का स्वरूप देस और सारंग के सहयोग से उत्पन्न होता है। इस राग की स्वर संगति इस प्रकार हो सकती है - सा म रे म प म नि प रे, म प म नि ^{ध}प म पम रे सा ।

पंडित रविशंकर ने सामंत सारंग में केवल कोमल निषाद का ही प्रयोग किया है।

यह राग मधमाद सारंग और नूर सारंग के बहोत भीतर का राग है। प्राचीन समय में विद्वानो के मत इस राग को लेकर भिन्न रहे है।

लंकदहन सारंग

लंकदहन सारंग षाडव जाति का राग है जिसमें रिषभ वादी, पंचम संवादी तथा धैवत विवादी स्वर है। इस राग का सर्वप्रथम उल्लेख सत्रहवीं शताब्दी में लोचन कृत 'राग-तरंगिणी' में तथा तत्पश्चात राजा प्रतापसिंह के ग्रन्थ 'राधागोविंद संगीत सार' में मिलता है। पंडित लोचन ने केदार और गौरी राग को मिलाकर उत्पन्न होने वाले राग का नाम 'लंकदहन' कहा है। पंडित भातखंडे जी ने यह राग अपने गुरु रामपुर के वजीर खां से सीखा जिसमें दोनों निषाद, थोड़ा-सा धैवत तथा कोमल गान्धार लगते थे। इस राग में एक ही बंदिश मिलती है जिसके बोल इस प्रकार हैं- 'गुलाल रंग भर किन्ने डारो री मेरी आंखिन बीच' जिसके स्वर इस प्रकार हैं–

सां नि ध नि प , म प ग ग म रे सा ।

आगरा घराने में लंकदहन सारंग में आरोह में शुद्ध निषाद तथा अवरोह में कोमल निषाद से धैवत (शुद्ध) का स्पर्श करके जाते हैं तथा 'रे ग रे सा' की संगति भी कुशलतापूर्वक दिखाई जाती है। शेष पूर्ण रूप से सारंग अंग रहता है।

नूर सारंग

किसी भी संस्कृत ग्रन्थकार ने इसका वर्णन नहीं किया। पंडित भातखंडे ने इसके विषय में कहा है- "काठियावाड़ में प्रवास करते समय वहां के एक प्रसिद्ध गायक ने मुझे दो राग तीव्र मध्यम लगने वाले और सारंग के समान दिखने वाले गाकर बताए। उसने एक में दोनों मध्यम और दूसरे में तीव्र मध्यम इस तरह स्वर रखे थे। मैंने उन रागों का नाम उससे पूछा, तब पहले तो वह बताना नहीं चाहता था, लेकिन जिस गृहस्थ ने उसे बुलाया था, उसके आग्रह से उसने बताया कि दोनों मध्यम का यह प्रकार उसके पिता ने 'शुद्ध सारंग' नाम से सिखाया था और एक तीव्र मध्यम के प्रकार को उसने 'नूर सारंग' कहा था।" श्रीमती डॉ. कृष्णा बिष्ट के अनुसार 'नूर सारंग' औडव है। इनकी गाई हुई बंदिश 'सुबद्ध संगीत', आकाशवाणी, दिल्ली में है। जिसमें 'स रे मं प नि सां ' स्वर हैं।

सारंग राग के अन्य प्रकार

सारंग राग के प्रकारों में मधमाद सारंग, वृंदावनी सारंग, शुद्ध सारंग सबसे प्रचलित प्रकार है, सामंत सारंग, गौड़ सारंग, बड़हंस सारंग अधिक प्रचार में नहीं है व बहुत कम गायक या वादक इन्हें गाते-बजाते है। सारंग के और भी कई प्रकार है जो अप्रचलित है वह इस तरह से है–

(1)मियां की सारंग, (2) धूलिया सारंग, (3) पटमंजरी, (4) पूर्वी सारंग, (5) अहंग सारंग, (6) जलधर सारंग, (7) गौड़ सारंग, (8) भीम सारंग, (9) मारू सारंग, (10) रक्तहंस सारंग, (11) लूम सारंग, (12) शुक्ल सारंग

उपसंहार

सारंग एक बहुत ही मधुर व मनमोहक राग है, इस राग की स्वर संगति राग को अधिक मधुरता व रंजकता प्रदान करती है जिसे सारंग अंग भी कहा जाता है। यह शोधपत्र में शोधार्थी ने वाचक को सारंग का अर्थ, सारंग अंग व सारंग राग का संगीत में महत्त्व एवं उसके प्रचलित-अप्रचलित प्रकारों के विषय में जानकारी देने का विनम्र प्रयास किया है। तथा सारंग का साहित्यिक ग्रन्थो में प्रयोग व सारंग अंग तथा राग पर विद्वानो के विभिन्न मत एवं इतिहास में संगीत के मूलभूत एवं विविध विद्वानो द्वारा लिखित विभिन्न ग्रंथो का भी उल्लेख किया है। यह शोधपत्र का अधिकतर संदर्भ डॉ. प्रेमलता नाहरजी के शोधप्रबन्ध 'हिन्दुस्तानी संगीत में सारंग, मल्हार और कान्हड़ा' से लिया गया है।

संदर्भसूची

1. हिन्दुस्तानी संगीत में सारंग, मल्हार और कान्हड़ा (डॉ. प्रेमलता नाहर)
2. अभिनव-रागमंजरी (पंडित भातखंडे)
3. राग-तरंगिणी (पंडित लोचन)
4. राधा-गोविंद संगीतसार (महाराज प्रतापसिंह)

तबला वाद्य में खाली-भरी सौन्दर्य

मिलन डोडिया - शोधछात्र
डॉ. केदार मुकादम - मार्गदर्शक
तबला विभाग, प्रदर्शन कला संकाय
महाराजा सयाजीराव विश्वविद्यालय

प्रस्तुत शोधपत्र में शोधार्थी द्वारा हमारे भारतीय संगीत के अति सूक्ष्म विषय "खाली-भरी की संकल्पना" विषय पर प्रकाश डालने का विनम्र प्रयास किया गया है। कुछ विषय एसे होतें है की दोनों कुछ सीमा के बाद अपने-अपने समानार्थी हो जाते है, ये विषय भी कुछ ऐसा ही है। यह विषय में एसी कौन-कौन सी गहराईयां है यह सभी पहलुओं का शोधार्थी द्वारा संक्षिप्त मे विवरण इस शोधपत्र मे दर्शाया गया है।

बीज शब्द : खाली, भरी, सौन्दर्य, भारतीयता, भारतीय संगीत, कला

प्रस्तावना

हमारी प्राचीन ताल-पद्धति मे एक महत्वपूर्ण अंग सशब्द-क्रिया और निशब्द-क्रिया का है। यही क्रीया का आज उत्तर भारतीय संगीत में और खास कर तबले में महत्वपूर्ण स्थान है। इस खाली-भरी संकल्पना से "आवन-जावन" का कलाप्रवाही छंद सामने आया। दाएं-बाएं के स्वतंत्र एवं संयुक्त अस्तित्व को नए आयाम मिले, तबले में वाक्य से भाषा निर्मिती की, सशक्त शुरुआत हुई। वर्ण शब्दों में बदल गए, ध्वनि को भाषा का सहारा मिला, तबला वाद्य की भाषा और संस्कृति संजीवित हुई।

संगीत में "लय और ताल" गीत को कुछ निश्चित आकार देने की महत्वपूर्ण भूमिका निभाते है। गाने की बंदिश ताल में बंधी होती है और ताल के आवर्तन में रहकर गायन प्रस्तुत किया जाता है। लय और ताल का भेद समजते है।

"गायन,वादन एवमं नृत्य इन तीनों संगीत प्रकारों की रचनाओ को स्थिरता से स्थापित करने के लिए, सशब्द(ताली) और निःशब्द(काल) क्रियाएं तथा उंगलियों से मात्राएँ गिनने की क्रियाओं द्वारा निर्मित सर्वमान्य, खंडबद्ध एकावर्तनीय काल-रचना को 'ताल' कहते है।"

"ताल का एकक 'मात्रा' होती है और उस मात्रा की पुनरावृति उस ताल की 'लय' दर्शाती।"
प्राचीन समय में ताल-लय गिनने की सुविधा इतना ही उदेश्य इस प्रकार की ताल क्रिया से सफल होता था। ताली का नाद सांगीतिक सुंदरता निर्माण करने में सक्षम नहीं था और सांगीतिकता का प्रभाव बढ़ सके इस हेतु से ताल वाद्य की निर्मिती हो गई। सभी प्रकार के ताल वाद्यों की भूमिका "संगत करना" एसी ही रही है। लेकिन ताल वाद्यों पर ताल क्रिया दिखाने से संगीत की प्रभावकारकता निश्चित रूप से बढ़ने लगी । ताल वाद्यों के प्रकारों में, पखावज तथा तबला इन दो प्रकार के वाद्यों का प्रयोग शास्त्रीय संगीत में शुरू होने के प्रमुख तीन कारण है।

1. ये दोनों ताल-वाद्य 'स्वर-वाद्य' है। चाँटी का स्वर (ता या ना) गायक के षडज स्वर से एकरूपता से मिल जाता है जिसके कारण शास्त्रीय संगीत की स्वरमयता अधीक प्रभावित होती है।
2. तबला वाद्य में विविध प्रकार के नाद निर्माण करने की क्षमता होती है।
3. विविध नादों की निर्मिती करने क्षमता के कारण विविध मात्राओं के, विविध खंडों के तालों को उचित ठेके में रूपांतरित करने में तबला वाद्य सफल हुआ है और गायन क्रिया में संगत करने के लिए हाथ से ताली पकडकर ताल क्रिया दिखाने के बदले पखावज-तबला वाद्य पर ताल वाद्य पर ताल का ठेका बजाने की क्रिया सफलता से शुरू हुई।

तबले मे खाली-भरी की सौंदर्यता

नाद विविधता के लाभ : ताल के खंड होते है, ताल की मात्राएं होती है। ताल दर्शाने के लिए ताल की सं तथा तालान्तर्गत विविध खंडों की प्रथम मात्रा दिखाने के लिए ताली या खाली क्रिया की जाती है खंडान्तर्गत मात्राएं उंगलियों की सहायता से गिनी जाती है। इन सब क्रियाओं को रूपांतरित करने के लिए तबले के ठेकों में विविध नादों का प्रयोग प्रभावकारकता से किया जाने से गायकों को गाना, सुविधाजनक तथा सुखकारक हुआ। ठेके में नियुक्त किए गए अलग-अलग नादों से गायन क्रिया में लीन गायक ताल का मात्रा स्थान, खाली स्थान सहजता से पहचानने लगा और राग की आलापी या तान क्रिया को उचित स्थान पर समाप्त करके बंदिश का मुखड़ा पकडकर, समपर आसानी से पहुँचने लगा।

बाएं पर 'घे' और 'के' इन दो विरोधी नादों की निर्मिती के सफल प्रयोग के कारण तबलावादन-शास्त्र और कला के विकास के लिए नए रास्ते उपलब्ध हुए तथा तबले के नादों को एक समर्थ भाषा का स्थान प्राप्त हुआ।

तबला वाद्य के वादन की विकासक्रिया मे ताली-खाली का योगदान

जब कोई कोई समबद्ध तथा जातीबद्ध नादाकृति द्विचरणों की होती है, तब वह बंदिश पद्यरूप धारण करती है। खाली-भरी तत्व से बंदिश, न केवल 'पद्यरूप' धारण करती है लेकिन अगर एसी बंदिश में स्वर व्यंजनों से संतुलित शब्दों का प्रयोग किया गया हो, तो वह प्रबंध 'काव्य' का रूप धारण करती है और नाद सौन्दर्य निर्माण करती है।

खाली भरी क्रिया से अपेक्षानिर्मिति तथा अपेक्षापूर्ति : " खाली - भरी क्रिया से अपेक्षानिर्मिति तथा अपेक्षापूर्ति विस्तारक्षम रचना के प्रस्तुतिकरण में ' भरी का प्रयोग ' , ' भरी ' के बाद ' खाली ' का प्रयोग , ' खाली ' के बाद फिर मरी ' का प्रयोग इस क्रम से ही रचना विस्तार किया जाता है । इस ' खाली भरी ' के सूत्र की चक्राकार गति की पहचान रसिक श्रोता को सुरंत ही हो जाती है और उसके मन में यह अपेक्षा निर्माण होती है , कि ' भरी बज गई अब ' खाली ' आयेगी और जब वह खाली " क्रिया सुनता है , तब उसके मन में भरी ' की अपेक्षा निर्माण हो जाती है । संक्षेप में , मैं ऐसा कहना चाहता हूँ कि आगे क्या बजने जाता है यह अपेक्षा श्रोता के मन में निर्माण करने की एक अनोखी शक्ति " खाली भरी क्रिया में होती है । प्रयोगशील कला के प्रस्तुतिकरण में एक ऐसा महत्त्वपूर्ण सौंदर्यतत्त्व माना गया है , कि

प्रेक्षक श्रोता के मन में कुछ अपेक्षा निर्माण हो और तुरंत उन अपेक्षाओं की पूर्ति भी हो । जब उसकी अपेक्षाएँ पूर्ण होती हैं , तब श्रोता- प्रेक्षक के मन में एक उच्चस्तरीय आनंद निर्माण होता है । ऐसी आनंद की स्थिति निर्माण करना यह कलाकार के लिए एक चुनौती होती है । " खाली - भरी तंत्र का प्रयोग कुछ कलाकार श्रद्धापूर्वक करते हैं और उस में जरा भी बदलाव नहीं करते । शायद उनके घराने में ऐसी ही तालीम दी जाती है । इसीलिए शुद्ध ' खाली भरी तंत्र का प्रयोग उनके लिए कानून बन जाता है । परिणामतः इस प्रकार के खाली भरी ' तंत्र का प्रयोग यह तबला वादन का शास्त्र का विषय बन जाता है ।

अजराडा घराने का ' खाली क्रिया के बारे में विचार : ' अजराडा घराना ' यह दिल्ली घराने ' की एक शाखा है- एक " शिष्य घराना है और इसके कारण दिल्ली घराने का खानी - भरी ' के प्रयोग का विचार अजराहा घराने ने पूर्णतया स्वीकार किया है । लेकिन अजराडा घराना नजाकत भरे नादसौंदर्य की निर्मिति के बारे में अधिक संवेदनशील , विचारशील तथा क्रियाशील होने के कारण , उस घराने में ' खाली ' क्रिया के प्रस्तुतिकरण में और एक महत्त्वपूर्ण परिवर्तन हुआ है । उस बदल के अनुसार उनकी ' खाली ' की शुरुवात अलग प्रकार के शब्दबंधों से की जाती है , जिनका प्रयोग भरी क्रिया में नहीं किया जाता । इस प्रकार से बंधा हुआ एक कायदा उदाहरण के तौर पर नीचे दिया है . धात्रकथागेन घीनाऽधागेन धात्रक धातिघा धात्रकपातिधा धात्रकथातिधा धीनतीनाकेना । धीनतीनाकेना । घिनाधातिधिन त्रकतीनाकीडनग । तींगतिनाकीन तिरकिटतकताऽतिरकिट धिनधीनागीन । अजराडा घराने के बहुत सारे कायदे दो चरणों के होते हैं और खाली भरी ' तत्त्व के कारण वह पूरी बंदिश चार चरणों में बन जाती है । अगर ऊपर दी गई रचना का विश्लेषण करें तो तीसरे चरण में खाली की शुरूआत किनाडताकेन ' इस शब्द से होनी चाहिए थी लेकिन कभी कभी उस जगह पर इस कायदे के बाहर के तीगतिनाकेना ' इस शब्दबंध की प्रयुक्ति की गई दिखाई देती है और यहाँ खाली भरी तत्त्व को केवल मोड़ा ही नहीं है , लेकिन तोडा गया है । अजराडा घराने में " खाली - क्रिया इस ही प्रकार होती है , ऐसा नहीं , बल्कि कर्ण - रूचि बदल के उद्देश्य से कभी कभी इस प्रकार का प्रयोग किया इस कायदे का आगे भी हम विश्लेषण करते हैं , तब ऐसा देखने केवल नौवीं मात्रापर किया है बल्कि तेरहवीं मात्रा पर भी को मिलता है , कि " खाली भरी " तत्त्व के प्रयोग धात्रक धातिया " इस भरी के शब्दबंध की जगह पर तिरकिटना ताइतिरक्टि इस कायदे की मूल बंदिश के बाहर के शब्दबंध का प्रयोग किया गया है ।

इस कायदे का तथा अजराडे घराने के अन्य कायदों का अध्ययन हम करते हैं , तब हमें नीचे लिखे गये विचारों से परिचित होने की तथा बन सके (हो सके) तो सहमत होने की जरूरत है । एकाध ज्येष्ठ तबला वादक यदि अपने घरानों के संस्कारों के अनुसार अपनी वादन क्रिया पेश न करता हो , तो हमें उस वादन क्रिया में , उस वादक की नजरों में बसी हुई सुंदरता को समझने की कोशिश करनी चाहिए । जल्दबाजी में ऐसी क्रियाओं को गलत मानना ठीक नहीं । तबलावादन शास्त्र के सब नियम तथा संकेतों का स्वीकार सभी ज्येष्ठ वादकों ने पूर्णतया नहीं किया है , ऐसा हमें दिखाई देता है । इस कारण " खाली - भरी जैसे वादन विचार को

परंपरा (रूढी) निष्ठता के दृष्टिकोण से हमें देखना नहीं चाहिए । खुली नजर से हर घराने के विचारों को हमें समझना चाहिए और स्वीकार भी करना चाहिए । हर आदमी को अपने अपने विचार से बनी हुई दृष्टि द्वारा कदाचित ऐसा विचार सुंदर लगे या ना लगे : लेकिन ऐसा विचार असंगत है , या गलत है ऐसा फैसला करना उचित नहीं , क्योंकि यह कला का विषय है , केवल शास्त्र का नहीं । शास्त्र को क्या गलत है या क्या सच है इस बारे में निर्णय लेने का अधिकार प्राप्त होता है , लेकिन कला के प्रस्तुतिकरण में सुंदरता किस में है और किस में नहीं इस बारे में निर्णायक विचार व्यक्त करना और ऐसे विचार को पुष्टि देना यह गलत है । सुंदरता व्यक्तिनिष्ठ होती है और शास्त्र वस्तुनिष्ठ हो सकता है । इस विचार को ध्यान में रखकर फ़िर हम अजराडा घराने की सौंदर्य दृष्टि का अध्ययन करेंगे तब हमें पता लगेगा कि इनके विचारों में " नाद विविधता से निर्माण होनेवाला सौंदर्य का विचार " अग्रस्थान प्राप्त करता है और इस हेतु ऊपर दिए गये कायदे में हर खण्ड की शुरूआत अलग नाद से की है । इस बारे में इसी कायदे का अलग दृष्टि से किया हुआ विश्लेषण हम अगले अध्याय में " फरशबंदी और नादसौंदर्यनिर्मिति " इस परिच्छेद में देख सकते हैं ।

"खाली – भरी" क्रिया में चैतन्य की अनुभूति : 'खाली - भरी' शब्दों में बाँये पर जो ' घे ' और ' के ' , इन विरोधी नादों का प्रयोग होता है , उसमें से घे ' नाद सजीव तथा चैतन्य से भरा हुआ होता है । बाँये हाथ की कलाई से बाँये पर दाब घास कर के नाद की गूँज का प्रलंबन करना और उस गूँज में गमक जैसा भाव निर्माण करने की कोशिश करना यह समर्थ तबलावादक की क्षमता का परिचय देता है । इस गूँज युक्त बाँयें का घुमारा तबलावादन क्रिया में श्वास उच्छवास जैसी स्थिति निर्माण करता है और इस कारण तबलावादन में जान आ ज इसीलिए ऐसा कहा जाता है , कि ' खाली - भरी ' युक्त वादनक्रिया द्वारा रसिकश्रोता को मानवी श्वास - उच्छवास की अ मिलती है । इस क्रिया पर गहराई से चिंतन करने के बाद मुझे ऐसा महसूस होता है , कि ' खाली - भरी ' का वादन- विचा तबला वादन की रक्तवाहिनियाँ हैं , जिससे शरीर का रक्ताभिसरण होता है । उच्चस्तरीय रक्ताभिसरण क्रिया शरीर और मन को आनंदित रखती हैं , उसी प्रकार उच्चस्तरीय ' खाली भरी ' क्रिया तबले की नादभाषा में सौंदर्यपूर्ण सजीवता हैं । इस रूपक का हम अधिक विचार नहीं करेंगे , लेकिन यह तो एक सत्य है , कि ' खाली भरी ' क्रिया का प्रयोग तबला में न होता तो उसकी प्रभावकारकता बहुत ही कम हो जा सकती थी । . -

पंडित उमेश मोघेजी के विचार : खाली - भरी का विधान आमद और मुख से जो आंदोलन चला , उसका पेहेला पायदान रहा ' खाली - भरी ' । खाली - भरी के नादाक्षर या ध्वनी , ये तो सभी चर्मवाद्यों के गुण है । तबलेसहीत , लोकसंगीत के सभी चर्मवाद्यो में , खाली - भरी के ध्वनी की व्यवस्था रहेती है । एक खर्जध्वनी और एक तारध्वनी के योजनापर ही , मानो सभी चर्मवाद्य आधारीत है । धुमपुडी या बाँया लगना , या ना लगना , ऐसे दो प्रकार के ध्वनी सभी चर्मवाद्यों में रहते है । लेकीन तबलावाद्य के जिस खाली भरी का जिकर यहाँ हो रहा है , वो सिर्फ खाली - भरी के ध्वनी नहीं है । केवल बाँयाविरहीत नाद या बाँयायुक्त नाद , इतने ही ध्वनीसंदर्भ से सीमित खाली - भरी की यह चर्चा नहीं है तबले में खाली - भरी का एक प्रगत

वाक्य - विधान प्रकट हुआ है । खाली - भरी तत्व , यहा संपूर्ण और अर्थवाही विधान के रूप में स्थापित हो रहा । यहा पेहेले वाक्य में मुख के बाद लगनेवाली आमद , खाली में विलीन होती है , और दुसरे वाक्य का मुख खाली में शुरू होकर , भरी की आमद बन आती है । यहाँ से वादन में खाली भरी की एक समबद्धता स्थापित हुई । (Symmetry) यहाँ से तबले में खाली - भरी का संवाद शुरू हुआ । इस खाली - भरी तत्व से ' आने - जाने ' का कलाप्रवाही छंद सामने आया । दाएँ - बाएँ के स्वतंत्र एवं संयुक्त अस्तित्व को नए आयाम मिलें, तबले में वाक्य से भाषा निर्मिती की, सशक्त शुरूआत हुई । वर्ण - शब्दों में बदल गए, ध्वनी को भाषा का ओहदा मिला । प्रथम वाक्य , फिर वाक्य में खाली - भरी तक भरी के एक का संवाद , फिर संवाद से भाषा शास्त्र, और फिर भाषा शास्त्र से कल्पना विस्तार सुनियंत्रित वादन व्यवहार की संस्कृती का उदय हुआ । खाली से मानो , तबलावाद्य ने सांस ली, तबलावाद्य की भाषा और संस्कृती संजीवित हुई ।

आमद और मुख का भाषा में अलग हो जाना और फिर उस में खाली भरी तत्व का लगना , इस संयोग से तबले में तालवाद्यों के इतिहास में, सब से पेहेली बार कलात्मक और सशक्त विधान बनने लगे । जो अबतक न किसी शास्त्रकार ने सोचे थे , न किसी तालवाद्य पर बजे थे । इसी से फिर तबलावाद्य में , भाषा शास्त्र उसके व्याकरण , उसके नियम , नियमों की तालीम (सबक) , तालीम से गुरू-शिष्य परंपरा का नया दौर शुरू हुआ , नई क्रांती शुरू हुई ।

ताली-खाली के बारे में शोधार्थी का मंतव्य

"यदा प्रबंधस्यावर्तने: ताली: सम्पन्नं खाली: आगच्छति ।
तदा द्वौ नद्यौ मिलन्तौ इव भाति, उभयमेकं भवति इत्यर्थः॥"

ताली-खाली का महत्व बताते हुए शोधार्थी ने उनके विचार संस्कृत मे परिवर्तन किया है उसका अर्थ ये है की जब कोई भी प्रबंध के आवर्तन मे ताली और खाली का ऐसा मेल हो, की जैसे दो नदियों का मिलन हो रहा हो। कहने का तात्पर्य है की ताली की पंक्ति और खाली की पंक्ति का मिलन ऐसे हो की, वो एकदूजे में समा जाए।

संदर्भसूची:

1. तबला वादन में निहित सौन्दर्य, माईणकर सुधीर, सरस्वती पब्लिकॅशन
2. देहली का तबला, मोघे उमेश, मुद्रिका कमर्शियल प्रिंटर्स

बनारस घराने की सौन्दर्यनिहित बंदिश 'बांट'

शशी रॉय - एसि. प्रोफेसर
संगीत एवं प्रदर्शन कला विभाग
इलाहाबाद विश्वविद्यालय, प्रयागराज

संगीत की वृहद संसार में बनारस घराना ने अपनी अलग पहचान का निर्माण किया है। कबीर चौरा से रामापुरा तक प्राचीन बनारस के इर्द-गिर्द फैले क्षेत्र में शताब्दियों से दिन-रात इन घरानों से सुर-संगीत की राग-रागिनियां, तबला वादन तथा नृत्य के साथ संगति देश को ही नहीं दुनिया को आनंदित कर रही है। बनारस घराना गायन, वादन तथा नृत्य तीनों विधाओं के लिए विश्वविख्यात है।

लगभग 200 वर्षों से अधिक प्राचीन तथा वर्तमान का सुप्रसिद्ध बनारस घराने काप्रारम्भ तथा विकास लखनऊ घराने के संस्थापक मोदू खां के प्रसिद्ध शिष्य पं0 रामसहाय की द्वारा हुआ। बनारस बाज पखावज से प्रभावित होने के कारण यह गम्भीर्य व जोरदार तो था ही किन्तु साथ ही माधुर्य, नज़ाकत तथा नादात्मक सौन्दर्य से ओत-प्रोत था। बनारस का स्वतंत्र तथा संगत तबला वादन दोनों में उत्तम व पूर्ण है। बनारस घरानों में उठान, फरद, जनानी-मर्दानी, गत, बांट व स्तुति परन विशेष रूप से बजाई जाती है। जिनके वादन से बनारस घराने का वादन सौन्दर्य से द्विगुनित हो जाता है।

तबले पर प्रयोग की जाने वाली बंदिशों का कोई व्यवहारिक अर्थ नहीं होता है अथवा प्राप्त भी नहीं होता है किन्तु जब ये बंदिशें तबले पर बजाई जाती है। तब रसिक श्रोताओं को भाषा का सौन्दर्य और कलात्मक आशय आनन्दकारक रीति से प्राप्त होता है। विस्तारक्षम रचनाएं केवल रचित स्वरूप ज्यों की त्यां नहीं बजाई जाती है उनका विस्तार किया जाता है, क्योंकि मूल रचना भले ही सुन्दर और कर्णमधुर हो लेकिन उसके प्रस्तुतीकरण में जो सौन्दर्य निर्माण कया जाता है वह उसकी कलात्मक विस्तार-क्रिया से निहित होता है।[1]

विस्तारशील रचनाओं का स्वरूप ऐसे ही निर्मित नहीं की जाती है। मूल बंदिशों का जो सौन्दर्य लक्षण तथा कर्ण प्रियता के गुण है उनका समावेश रचना विस्तार में होता है। रचना और रचना विस्तार में निम्न लक्षण का होना अनिवार्य है-

1. बंदिश की आकृति कैसी है।
2. इसमें नैसर्गिक खण्ड कितनी मात्राओं के बने है।
3. बंदिश में नाद का स्वरूप कैसा है।
4. बंदिश में किन शब्दों का प्रयोग किया गया है।
5. बंदिश का निकास कौन से बाज से करना उचित रहेगा।
6. बंदिश में आए हुए शब्द और अक्षरों की उलट-पलट करके कौन से नए शब्द बन सकते है।[2]

बनारस बाज में तबला तथा पखावज दोनों के वर्ण एवं शब्द के साथ ही नक्कारा, हुडुक, ताशा आदि की वादन शैली का प्रभाव भी देखने को मिलता है। धिग, धीना, घेघे नक, धेतधेत, धड़ाडन, धेड़ान, कताऽन, गादिगेन आदि शब्दों का अधिक प्रयोग देखने को मिलता है।[3] नाड़ा, धाड़ा, धाड़ागिन, ताड़किन, धातिं, ऽतिं, नाड़ा इत्यादि बोलों का प्रयोग करके रचना का निर्माण कर तथा उसका वादन कर भिन्न ध्वनि सौन्दर्य का सृजन किया। बनारस बाज की मौलिक रचनाओं में उठान, कायदे, गत, परन, मोहरे-मुखड़े, रेला, गत-परन, जनानी-मर्दानी गत लग्गी-लड़ी, बाँट, चक्रदार रचनाएं, श्लोक तथा स्तुति पहल विशेष रूप से बजाई जाती है। उल्लेखनीय है कि उठान, फरद, बांट एवं स्तुति परन का प्रयोग बनारस बाज के आलाव किसी अन्य घराने में नहीं होता है।

बांट-तदले के विभिन्न घरानों में से बनारस घराने में विशेष रूप से बांट बजाने की प्रथा चली आ रही है। सुन्दर बोलों से युक्त एक ऐसी रचना जो हमें मात्र बनारस घराने में ही सुनने को मिलती है। इसमें कायदे के समान कठोर नियमों का पालन नहीं करना पड़ता है। बनारस बाज में पूरब बाज के सभी बोलों का प्रयोग करते हुए नाड़ा, धाड़ा, धाड़ागिन, ताड़ाकिन, धतिंनाड़ा, तातिंनाड़ा आदि का बोल विशेष रूप में बांट में किया जाता है।

श्री गिरीशचन्द्र श्रीवास्तव जी के अनुसार, ''बांट का शाब्दिक अर्थ बांटना या विभाजित करना है। दादरा, कहरवा आदि चंचल प्रकृति तालों में प्रयुक्त लग्गी को विविध प्रकार से सुन्दरतापूर्वक विस्तारित करने को बांट कहते है। जिस प्रकार पलटा से कायदा, पेशकार या रेले के विस्तार का, किस्म या प्रकार से किसी ताल के ठेके के पल्टे का आभास मिलता है, उसी प्रकार बांट से लग्गी के विस्तार का संकेत मिलता है। लग्गी के समान बांट में भी चंचलता और शृंगार रस का निष्पादन होना चाहिए। बांट में भी खाली-भरी के दो पल्ले होते है।

उदाहरण-स्वरूप कहरवा में बांट-

धाऽग	धाऽग	धादि	गिन	|	धाति	धाऽग	धादि	गिन |
x					0			
ताऽग	ताऽग	ताति	गिन	|	धाति	धाऽग	धादि	गिन |[4]
x					0			

बनारस घराने के कलाकारों व विद्वानों ने बांट को लग्गी का विस्तार स्वीकार न करके बांट को स्वतंत्र रूप से विस्तारशील बंदिश के रूप में ग्रहण किया। बनारसी बांट दो प्रकार के होते है-

1. स्वतंत्र बांट
2. प्रबन्ब बांट

स्वतंत्रत बांट

इस प्रकार के बांट में अन्य बंदिशों की तरह ही विस्तार किया जाता है तथा ठाह, दुगुन, चौगुन आदि लय में बजाया जाता है। स्वतंत्र बांट की चाल मुख्यतः साधारण होती है। उदाहरणार्थ-

धींऽ	धीना	तिरिकट	धीना	|	धागे	नाती	ऽती	नाड़ा |

x 0
तींऽ तीना तिरिकट धीना | धागे नाधी ऽधी नाड़ा |[5]
x 0

उपर्युक्त बांट में दम (s) के स्थान पर 'गे' का प्रयोग तथा दाब, गास, आदि का सौन्दर्य पूर्वक प्रयोग करके दाएं-बाएं की ध्वनि-संवाद अत्यन्त कर्णप्रिय प्रतीत होती है।

प्रबन्ध बांट

इस बांट के प्रमुख सौन्दर्य तत्व निम्न है-

क. इस बांट के विस्तार के बाद इसी चलन का रेला बजाया जाता है।
ख. प्रबन्ध बांट किसी न किसी छन्द पर आधारित होता है।
ग. बनारस में छंद बांट के अनुसार इसी छन्द का रेला दुगुनी लय से बजाया जाता है।
घ. स्वतंत्र रेला व स्वतंत्र बांट विभिन्न लय में बजाया जा सकता है। परन्तु प्रबन्ध बांट अथवा रेला में यह स्वतंत्रता नहीं है।[6] प्रबन्ध बांट तथा इसके रेले का एक उदाहरण यहां प्रस्तुत है-

बांट-

धाड़ धाति नति नाड़
ताड़ धाधि नधि नाड़

इसी बांट का रेला-

धा तिरकिट तक धिन तक तिन ता तिरकिट
ता तिरकिट तक धिन तक धिन धा तिरकिट[6]

पं0 विजयशंकर मिश्र ने लग्गी शब्द का उल्लेख न करते हुए किसी सम्पूर्ण बोल को विविध तरह से अलग-अलग खण्डों की रचना को बांट कहा है। इन्होंने भी बांट को दो वर्गों में बांटा है-बोल बांट तथा लय बांट। इन्होंने बांट के सम्बन्ध में विभिन्न जातियों का प्रयोग करते हुए बांट के विस्तार की बात को स्वीकारा है।

उदाहरण स्वरूप तीनताल में बांट-

धाड़ धाधे तेटे धाड़ | धाड़ धातिं नति नाड़
X 2
ताड़ ताते तेटे ताड़ | धाड़ धातिं नति नाड़ | धा
0 3 x

त्रिस्त जाति में विस्तार

धाड़धा धेतेटे धाड़धा तिनक | ताड़ता तेतेटे धाड़धा धिनक | धा
x 2

खण्ड जाति में विस्तार

धाड़धाधेटे धाड़धातिन ताड़तातेटे धाड़धाधिन |

इसी प्रकार प्रत्येक जाति में बांट का विस्तार किया जाता है अंत में पुनः बराबर की लय में वापस आते है और तिहाई बजाकर बांट का समापन करते हैं।

संदर्भ सूची

1. मईणकर सुधीर-तबला वादन, कला और शास्त्र, पृ0सं0-186
2. मिस्त्री आबान ई0-पखावज और तबला के घराने एवं परम्पराएं, पृ0सं0-197
3. श्रीवास्तव, गिरीश चन्द्र-ताल कोष, पृ0सं0 158-159
4. पटेल जमुना प्रसाद-तबला वादन की विस्तारशील, रचनाएं, पृ0सं0-225-226
5. मिश्र विजयशंकर-तबला पुराण, पृ0सं0-83
6. मिश्र छोटेलाल-ताल प्रसून, पृ0सं0-31

तबला वादन में पेशकार : एक समग्रलक्षी अध्ययन

Dhananjay Vekariya - Assistant Professor
Prof. Gaurang Bhavsar - Research Supervisor
Department of Tabla, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

"नादाधिनम् जगत सर्वम्।"

संपूर्ण जगत नाद के आधीन है, नाद ही सर्व सृष्टि का द्योतक है। नाद से वर्ण, वर्ण से शब्द, शब्द से वाक्य और वाक्य से भाषा का निर्माण हुआ है और भाषा से जगत का व्यवहार चलता है। यही नाद संगीत के गायन, वादन और नृत्योत्पति का कारण है।

शोध प्रबंध तबला के पेशकार रचना के अध्ययन पर स्थित है। तबला वाद्य वादन की प्रक्रिया नादाधीन है। नाद के नियमित ध्वनि आंदोलन के वैज्ञानिक रूप को संगीत कहते है और संगीत ध्वनि और गति का परिस्कृत रूप है। ध्वनि अर्थात् नाद और गति अर्थात् लय तत्व नादाधीन संगीत को नियमित ध्वनि आंदोलन में प्रस्तुत करने के लिए गति(लय) तत्व को एक निश्चित बंधन में बांधकर ताल की उत्पत्ति का शास्त्र प्रस्तुत हुआ। यही ताल शास्त्र के आधीन संगीत के गायन, वादन और नृत्य है।

संगीत के विकास की प्रक्रिया में ताल एवं ताल वाद्यों का एक अलग अस्तित्व है, जो मानव के विकास के साथ-साथ विकसित हुए, ताल एवं वाद्यों का उल्लेख हमें नाट्यशास्त्र से विदित होते है। ताल वाद्य अर्थात् अवनद्ध वाद्य, वर्तमान में अवनद्ध वाद्य में तबला एक उच्चतम लोकप्रिय वाद्य है जो सर्वविदित है । तबला वाद्य की स्वतंत्र वादन शैली में कई रचनाएं प्रस्तुत की जाती है, परंपरा से स्वतंत्र तबला वादन में सर्वप्रथम पेशकार का वादन होता है ततपश्चात अन्य रचनाओ का वादन किया जाता है ।

तबला वादन कला प्रस्तुति में पेशकार एक महत्वपूर्ण एवं सौदर्यात्मक रचना है , जो स्वयं वादक का परिचय देती है । पेशकार एक वादक का अंदाज है। पेशकार में उपज, वर्णों, भाषा, सौंदर्य, लय, घराना और स्वयं वादक की रियाज आधीन वैचारीकता का संगम जुड़ा हुआ होता है। पेशकार एक बंदिश न होकर स्वयं में एक तबला वादन शास्त्र है, व वादक की संपूर्णता का परिचय है। पेशकार वादन से गुरु के मार्गदर्शन का प्रभाव वादक में स्फूरित होता है। पेशकार को एक बंदिश के रूप में न देखकर तबला वादन के समग्र विचार के रूप में देखना और प्रस्तुत करना ज्यादा उचित है।

पं. सुधीर माईणकर जी ने अपनी पुस्तक में कहा है कि जिस प्रकार चित्रकार जिस समय किसी मानवी शरीर के चित्र को रेखांकित करता है उस समय प्रथम वह उस मानवीय आकृति का अत्यंत स्थूल रूप से रेखांकन करता है और बाद में धीरे धीरे उस मानवी शरीर के विभिन्न अंगों को अपनी तूलिका से, तफसील से चित्रित करता है तथा इस प्रकार एक अंग को ठीक स्पष्ट करते करते वह चित्रकार मानवीय रूप का बिल्कुल हुबहू चित्र निर्माण करता है। ठीक

उसी प्रकार की समांतर क्रिया का प्रदर्शन पेशकार वादन के माध्यम से किया जाता है और होना भी चाहिए।

पं. सुरेश तलवलकर जी के अनुसार लय और ताल का आलाप होता है 'पेशकार'। और आलाप कभी बंधा हुआ नही होता है। आलाप क्रिया है, जो गायक के अभ्यास से स्फुरित होता है। उसी तरह से पेशकार भी तबला वादक के अभ्यास से स्वत: स्फुरित होने वाली उपजी कला है । पेशकार एक ऐसी चीज़ है जिसमें कलाकार और उसकी सोच दिखती है।

प्रो. गौरांग भावसार जी ने अपने शोध पत्र में कहा है की पेशकार एक संपूर्ण रचना हैं। क्योंकि लय, लयकारी एवं तबला वाद्य के सभी वर्गों का प्रयोग, ताल, खंड, जाति इत्यादी ताल संबंधी तमाम क्रिया – प्रक्रियाओं का संगम पेशकार में होता हैं | मध्य विलंबित लयों में वादक तैयारी एवं लयकारियों का प्रयोग पेशकार में कर सकता है ।

किसी भी प्रकार के पूर्व प्रयोजन के बिना ही सभी घरानों के मुख्य वर्णों एवं वर्णसमूहों का वादन पेशकार में अपनी सोच के अनुसार कर सकता है । इसी लिए पेशकार सर्वभोम बंदिश है। इसी कारण से पेशकार बंदिश को हम "वसुधैव कुटुम्बकम" का उपदेश प्रवाहित करने वाली बंदिश कह सकते हैं | इन रचनाओ में से प्रमुख रचना के रूप में पेशकार का एक महत्वपूर्ण स्थान है। पेशकार के विषय में कई बातें हमें प्राप्त होती है किन्तु इन बातो का दस्तावेजीकरण बहुत कम प्राप्त होता है ।

हमारे मूर्धन्य तबला वादको के रिकॉर्डिंग्स् सुनकर उनके द्वारा कीये गये पेशकार वादन का अध्ययन किया जाएगा और वर्तमान समय के तबला वादको द्वारा पेश किये गये पेशकार की वादन विधि का अध्ययन किया जाएगा। इसीके साथ वर्तमान तबला विद्वानो का साक्षात्कार करके उनका अध्ययन किया जाएगा। पुस्तकों, मेगज़ीन, रिसर्च जनरल, आदि के अध्यन से विषयोचित माहिती एकत्र की जायेगी। विभिन्न सेमिनार कार्यशालाओ को शोधार्थी प्रत्यक्ष रूप से शिविरार्थी बनकर विषयोचित गुरुओं का मार्गदर्शन प्राप्त करने का प्रयास रहेगा। वर्तमान समय में इंटरनेट का बहुत बड़ा योगदान है , इसलिए शोधार्थी इसकी सहायता द्वारा कार्य करने का प्रयास करेगा।

शोधपत्रिका एवं तत्त सबंधी प्राप्त विषय वस्तु से संबंधित अधिकाधिक पुस्तकों का अध्ययन किया जाएगा। शोधार्थी का यह प्रयास रहेगा की शोधकार्य से संबंधित कोई पुनरावृत्ति ना हो अन्यथा प्राप्त दत्त सामग्री का विवरण दिया जाएगा ।

शोध कार्य का मुख्य उद्देश विषय की उपादेयता को सिद्ध करना होता है। शोधार्थी द्वारा पेशकार से जुड़े प्रत्येक अभ्यास के माध्यम से यह सिद्ध किया जाएगा कि पेशकार और उसका शास्त्र वर्तमान समय में किस प्रकार से प्रचलित है तथा घरानों के अनुसार इसमें क्या क्या परिवर्तन होता रहा है। इस शोध दस्तावेजीकरण के माध्यम से शोधार्थी प्रत्येक संगीत व तबला वाद्य से जुड़े प्रत्येक व्यक्ति तक पहुंच कर उन्हें लाभान्वित कर सके यही इस शोध कार्य का उद्देश्य है।

अस्थायी प्रकरण :

अध्याय-1 पेशकार

इस अध्याय में पेशकार शब्द का संक्षिप्त अध्ययन किया जाएगा जिस अंतर्गत पेशकार शब्द की उत्पत्ति तथा उसका अर्थ तथा उस का तबला वादन में कैसे उपयोग हुआ उसका अध्ययन किया जाएगा तत्पश्चात तबला वादन और पेशकार विषय का अध्ययन किया जाएगा। इसके अलावा विद्वानों के पेशकार सबंधी मंतव्य के साथ – साथ शोधार्थी का प्रतिनिवेदन भी प्रस्तुत किया जायेगा।

अध्याय- 2 दिल्ली घराने में पेशकार का स्थान एवं प्रस्तार विधि

धाऽकिट	धाऽतिऽ	धाऽतिट`	किटधाऽ
धाऽतिऽ	धाऽधाऽ	तिऽधाऽ	तिंऽनाऽ
ताऽकिट	ताऽतिऽ	ताऽतिट`	किटताऽ
धाऽतिऽ	धाऽधाऽ	तिऽधाऽ	धिंऽनाऽ

ये दिल्ली घराने का पेशकार है, जो खास तौर पर उ. इनाम अली खाँ साहब बजाया करते थे।

इसके साथ इस घराने के मूर्धन्य कलाकारों के वादन में पेशकार बजाने की शैली और उसकी विस्तार विधि करने की शैली को लिपिबद्ध किया जाएगा।

अध्याय – 3 अजराड़ा घराने में पेशकार का स्थान एवं प्रस्तार विधि

धिंऽधागधा	धिंनाधाति	धाऽक्डधाधिं	नाधातिंना
तिधागक्डधा	धिंऽनाक्डधा	धिंनाधाति	धाधातिंना
ऽत्रकतिंना	ऽतातिंना	ताऽक्डतातिं	नातातिंना
तिधागक्डधा	धिंऽनाधाऽक्ड	धाधिंनाधा	ऽक्डधाधिंना

ये पेशकार अजराड़ा घराने के उ. हबीबुदीन खाँ साहब अपने वादन में बजाया करते थे। और उसके बाद पेशकार कायदा बजाते थे। जो अजराड़ा घराने की खासियत है।

इसके साथ इस घराने के मूर्धन्य कलाकारों के वादन में पेशकार बजाने की शैली और उसकी विस्तार विधि करने की शैली को लिपिबद्ध किया जाएगा।

अध्याय – 4 लखनऊ घराने में पेशकार का स्थान एवं प्रस्तार विधि

तीरकिटधींऽधाऽ	धींऽऽधाऽगधाऽ	धींऽधींऽधाऽधाऽ	धींऽऽधाऽगधाऽ
धींऽऽधाऽगधाऽ	धींऽऽधाऽगधाऽ	धींऽधींऽधाऽधाऽ	धींऽऽधाऽगताऽ

लखनऊ घराने के मशहूर उ. अकबर हुसेन के विचारों से लखनऊ घराने का पुराना पेशकार इस प्रकार का रहा है।

इसके साथ इस घराने के मूर्धन्य कलाकारों के वादन में पेशकार बजाने की शैली और उसकी विस्तार विधि करने की शैली को लिपिबद्ध किया जाएगा।

अध्याय – 5 फर्रुखाबाद घराने में पेशकार का स्थान एवं प्रस्तार विधि

इस पेशकार की मूल रचना इस प्रकार है , जो पं. नारायण जोशी की आदी

धिंऽक्डधिंना	तिधागिना	धातिधाति	धाधातिंना
ऽधातिधा	तिंनाधाति	धाकिटतकधिं	नाधातिंना
ऽतातिता	ऽतातिंना	ताकिटतकतिं	तातातिंना
ऽधाऽक्डधा	तिनाधिंना	धातिंनाधिं	नाधातिंना

इसके साथ इस घराने के मूर्धन्य कलाकारों के वादन में पेशकार बजाने की शैली और उसकी विस्तार विधि करने की शैली को लिपिबद्ध किया जाएगा।

अध्याय – 6 बनारस घराने में पेशकार का स्थान एवं प्रस्तार विधि

बनारस घराने में जब सोलो तबला वादन शुरू होता है तब पहले उठान का प्रयोग किया जाता है।

इसके साथ इस घराने के मूर्धन्य कलाकारों के वादन में पेशकार बजाने की शैली और उसकी विस्तार विधि करने की शैली को लिपिबद्ध किया जाएगा।

अध्याय – 7 पंजाब घराने में पेशकार का स्थान एवं प्रस्तार विधि

उ. अल्लारखा खाँ की तिश्र जाती पेशकार की मूल रचना इस प्रकार है-

धाक्डधा ऽधाऽ तिऽधा ऽधाऽ धिंऽना ऽधाऽ धाऽधिं ऽनाऽ

इन अध्यायों में तबला के मुख्य 6 घरानों के पेशकार का अध्ययन किया जाएगा तथा अलग-अलग घरानो में पेशकार की प्रस्तार विधि,उसका सौंदर्य तथा घरानों के मूर्धन्य कलाकारों के विचारों को प्रस्तुत करने का प्रयास किया जाएगा ।

इसके साथ इस घराने के मूर्धन्य कलाकारों के वादन में पेशकार बजाने की शैली और उसकी विस्तार विधि करने की शैली को लिपिबद्ध किया जाएगा।

अध्याय – 8 साथ-संगत में पेशकार का प्रयोग

इस अध्याय में पेशकार का तबला के अलावा, अन्य विधाओं में भी प्रयोग कैसे तथा कब होता है उसका अध्ययन किया जाएगा। साथ संगत में पेशकार का स्थान क्या है, विस्तार कैसे किया जाता है उसका भी अध्ययन किया जाएगा।

अध्याय – 9 उपसंहार

सम्पूर्ण शोध कार्य के सभी अध्यायों का सार इस अध्याय के अंतरगर्त रखा जाएगा।
इस विचार को आगे लेके शोधार्थी अपने शोधकार्य करने की कोशिश करेगा।

संदर्भ सूची

1. श्रीवास्तव, गिरीशचंद्र / ताल कोष / रूबी प्रकाशन , इलाहबाद / 1996
2. माईणकर, सुधीर / तबला वादन कला और शास्त्र / अ. भा. गांधर्व महाविद्यालय मंडल, मिरज / 2000
3. सक्सेना, सुधीर कुमार / The Art Of Tabla Rhythm / संगीत नाटक एकेडेमी, न्यू दिल्ली / 2006
4. माईणकर, सुधीर / तबला वादन में निहित सौंदर्य / सरस्वती पब्लिकेशन
5. भावसर, गौरांग / तबला नो इतिहास अने परंपरा / यूनिवर्सिटी ग्रंथ निर्माण बोर्ड / 2001
6. मिस्त्री, आबान / तबले की बंदिशे / संगीत सदन प्रकाशन , इलाहबाद / 2007
7. पटेल, जमुना प्रसाद / तबला वादन की विस्तारशील रचनाए / कनिष्क पब्लिशर्स, नई दिल्ली / 2011 / ISBN : 978-81-8457-263-6
8. श्रीवास्तव, गिरीशचंद्र / ताल परिचय, भाग-३ / रूबी प्रकाशन , इलाहबाद / चतुर्थ संस्करण, 2010
9. मुलगांवकर, अरविंद / तबला / Luminous Books / वाराणसी
10. भावसार, गौरांग / स्वतंत्र तबलावादन और पेशकार / शोधपत्र / नाद नर्तन मेगज़ीन, दिल्ली / वर्ष : 1, अंक : 2, दिसम्बर 2014 / ISSN NO. 2349-4654

संगीतोप्निषतसारोद्धार ग्रंथ में वर्णित अवनद्ध वाद्य एवं उनके पाटाक्षर: एक अध्ययन

Jaydeep Lakum - Assistant Professor
Prof. Gaurang Bhavsar - Research Supervisor
Department of Tabla, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Abstract: भारतीय संगीत अति प्राचीन कला है। इस कला को उजागर एवं जीवित रखने हेतु संगीतकारों ने क्रियात्मक एवं शास्त्रोस्त तरीके से अपना बहुमूल्य योगदान दिया है। हमारे प्राचीन भारतीय इतिहास में ऐसे बहुत ऋषि मुनियों ने संगीत में भिन्न भिन्न प्रकार से योगदान दिया। हमारे ऋषि-मुनियों ने संगीत के राग एवं वाद्य वर्गिकरण, नृत्य आदि विधाओं को दर्शाते हुये संगीत ग्रन्थों की रचना की। यह प्राचीनतम रचनाओं में से एक है 'संगीतोपनिषतसारोद्धार', जिसकी रचना जैनमुनि पंडित सुधाकलश द्वारा 14 वीं शताब्दी में हुई थी। वर्तमान में संगीत के क्रियात्मक पक्ष को अधिक महत्व दिया जाता है किंतु क्रियात्मक संगीत की धरोहर को पहचानना एवं प्रत्येक व्यक्ति तक इस धरोहर का प्रत्येक संगीतकार को अवगत कराना एक अहम कार्य है और इसकी डोर पहुंचाने का प्रयास शोधार्थी द्वारा किया गया है। प्रस्तुत शोधविषय से संगीत के क्रियात्मक एवं शास्त्रोक्त पहलू को समजने का प्रयास किया जाएगा।

प्रस्तुत शोध परियोजना जैन मुनि सुधाकलश विरचित 'संगीतोपनिषतसारोद्धार' ग्रंथ में वर्णित अवनद्ध वाद्य और वाद्यों के पाटाक्षरों पर केन्द्रित है। मुनि सुधाकलश ने अपने ग्रंथ को छः अध्यायों में विभाजित किया है। प्रथम अध्याय में गीत, तालप्रकाश नाम के द्वितीय अध्याय, तृतीय अध्याय में रागों का वर्णन, चतुर्थ अध्याय में वाद्य, उसके प्रकार, लक्षण और वर्ण, पंचम अध्याय में नृत्य और अंतिम एवं षष्ठम अध्याय में करण, अंगहार एवं नृत्य प्रस्तुतीकरण पर विस्तृत वर्णन किया गया है। प्रस्तुत निबंध के मुख्य विषय अवनद्ध वाद्य एवं उसके पाटाक्षर के विषय में चर्चा चतुर्थ अध्याय में की गई है। चतुर्थ अध्याय में वाद्यों के प्रकार एवं उनके लक्षण की चर्चा की गई है। प्रारम्भ में तत वाद्यों के विषय में वीणा के अलग-अलग प्रकार, तत्पश्चात सुषिर वाद्य एवं उसके अलग-अलग प्रकार एवं अंत्य में अवनद्ध वाद्यों के विषय में चर्चा संगीतोपनिषतसारोद्धार के चतुर्थ अध्याय के अन्त्य में की गई है। यह शोध परियोजना का मुख्य उद्देश्य प्रस्तुत ग्रंथ में वर्णित अवन्द्ध वाद्यों का अध्ययन करना है। इन अवनद्ध वाद्यों के वर्णन कर, मुख्यतः उसके पाट का अध्ययन किया जाएगा। इन वाद्यों में मृदंग, पटह, भेरी, निस्साण आदि अवनद्ध वाद्यों का वर्णन प्राप्त होता है। इन वाद्यों के पाटभेद/ हस्तभेद को वर्तमान के अवनद्ध वाद्यों की ध्वनि)पाटाक्षर (के साथ जोड़ा जाएगा।

Key words: अवनद्ध वाद्य, सुधाकलश, संगीतोपनिषतसारोद्धार, संगीत ग्रंथ

Introduction

भारत एक सांस्कृतिक परंपराओं से परिपूर्ण भूमि है। सम्पूर्ण भारतवर्ष की अन्य विरासत की तरह कला की विरासत भी उतनी ही पारंपरिक और वैविध्यपूर्ण है। इन कलाओं में साहित्य कला, ललित कला, संगीत कला, चित्रा कला आदि कलाओं का योगदान देखने को मिलता है। इन्हीं में से एक संगीत कला है जो सदियों पुरानी कला है और वर्तमान तक अपना अस्तित्व बनाए रखने में सक्षम है। आदिकाल से संगीत में सराहनीय ऐसे सम्मानीय कलाकार, ग्रंथकार आदि लोगों ने अपना बहुमूल्य योगदान दिया। ऐसे ही एक महान संगीतकार एवं ग्रंथकार है जैनमुनी पंडित सुधाकलश, जो दर्शनशास्त्र एवं तर्कशास्त्र से भलीभाँति अवगत थे। उनके द्वारा एक महान संगीत ग्रंथ की रचना हुई जिसका नाम है 'संगीतोपनिषतसारोद्धार'। प्रस्तुत ग्रंथ में मुख्यतः छः अध्याय है, जिसमें संगीत की अलग अलग विधाओं के विषय में विस्तृत वर्णन किया गया है।

Background

भारत का संगीत विश्व में अपना एक अलग अस्तित्व रखता है। अतीत में सत्ययुग से लेकर कलियुग तक भारतीय संगीत का स्थान सर्वोपरि रहा है। हमारे इस सुसज्ज एवं परिपूर्ण संगीत का वर्णन संदर्भों के साथ हमारे पौराणिक ग्रन्थों में भी पाया गया है। संगीत एक ऐसी विधा है जहां एक संगीतकार अपनी कला का मनोरंजन कर, अन्य लोगों को प्रसन्नता एवं आनन्द देता है। संगीत का उल्लेख वेदों, उपवेद, उपनिषद आदि में भी पाया गया है, इससे यह कहना अनुचित नहीं होगा की संगीत सम्पूर्ण भारतवर्ष की अति प्राचीन एवं मूर्धन्य धरोहर एवं विरासत है। इसी संगीत को पुस्तकों में लिखित स्वरूप देने का कार्य भरतमुनि, मतंगमुनी, पंडित नारद, पंडित शारंगदेव, जैनमुनी पंडित सुधाकलश आदि महान ग्रंथकारों ने किया है। नाट्यशास्त्र, संगीत रत्नाकर, बृहददेशी, संगीत पारिजात, संगीतोपनिषतसारोद्धार आदि अनगिनत ग्रन्थों की रचना हुई। इन संगीत ग्रंथो का कार्य यह है की एक गायक, वादक एवं नर्तक या कोई भी रंगमंचीय कलाकार संगीत के मूल को समजे और उसे आत्मसात करें।

प्रस्तुत विषय पर शोधकार्य करने का औचित्य केवल यह है की वर्तमान के संगीतकार प्रत्येक ग्रंथ का महत्व समजे और उसे अपने संगीत के साथ जोड़े। आज संगीत ग्रन्थों पर अधिक मात्रा में शोधकार्य चल रहे है और जैनमुनी पंडित सुधाकलश विरचित संगीतोपनिषतसारोद्धार ग्रंथ के अवनद्ध वाद्याद्याय और ताल अध्याय को समजा जाए और उसे अन्य संगीत रसिकजन तन तक पहुचाया जाए। सुधाकलश ने प्रस्तुत ग्रंथ को कुल छः अध्याओं में विभाजित किया है। इन अध्यायों का संक्षिप्त वर्णन कुछ इस प्रकार है:

1. प्रथम अध्याय में गीत की प्रशंसा की है। जिसमें गीत अंग की प्रत्येक संक्षिप्त आवश्यकताओं को उजागर किया है।
2. तालप्रकाश नाम के द्वितीय अध्याय में उन्होने 73 तालों का वर्णन किया है। जिसमे ताल की मात्रा बोल, विभाग आदि का विस्तृत स्वरूप दिया है। यह तालों के बोलों का सर्वाप्रथम उल्लेख इस ग्रंथ में प्राप्त होता है।

3. तृतीय अध्याय में रागों का वर्णन किया है जहा राग के लक्षण, स्वर, ग्राम, जाति\, मुर्च्छना आदि का उल्लेख किया है।
4. चतुर्थ अध्याय में वाद्य, उसके चार प्रकार (तत, सुषिर, अवनद्ध, घन वाद्य), लक्षण, वर्ण आदि का वर्णन किया है।
5. पंचम अध्याय में नृत्य विषयक वस्तुओं का विवरण प्राप्त होता है।
6. अंतिम एवं षष्ठम अध्याय में करण, अंगहार एवं नृत्य प्रस्तुतीकरण आदि की बात बताई है।

इन अध्यायों में से द्वितीय एवं चतुर्थ अध्याय पर शोधकार्य करने का शोधार्थी का विनम्र प्रयास रहा है। सुधाकलश मुनि ने ग्रंथ के प्रारम्भ अन्य संगीतकर एवं ग्रंथकारों की प्रशंसा कर, ग्रंथ की विषयवस्तु पर ध्यान दिया है।

प्रस्तुत शोधकार्य में संगीतोपनिषतसारोद्धार ग्रंथ की सहायता से संगीत की धरोहर को संगीत के विद्यार्थी, कलाकार आदि तक प्रदत्त किया जाएगा। शोधविषय को केवल ध्यान में ना रखकर संगीतोपनिषतसारोद्धार ग्रंथ के अन्य अध्यायों का संक्षिप्त अध्ययन भी शोधार्थी द्वारा किया जाएगा। प्रस्तुत ग्रंथ में गायन के विविध राग, श्रुति, मूर्छना, जाति आदि का वर्णन किया। इस ग्रंथ के तृतीय खंड में 73 तालों का भी उसके लक्षण एवं बोलो के साथ वर्णन किया गया है। एवं चार वाद्य प्रकारों का विधिवत वर्णन किया है जिसमें से अवनद्ध वाद्यों एवं उनके पाटाक्षरों पर प्रस्तुत शोधकार्य में प्रकाश डाला जाएगा।

गीतं वाद्यं तथा नृत्यं तालवर्ज न शोभते।

(द्वितय अध्याय /श्लोक सं .5-6(

अर्थात्: गायन, वादन और नृत्य ताल के बिना निरर्थक है।

इसी क्रम को आगे बढ़ते हुये उन्होने द्वितीय अध्याय में ताल विषयक माहिती प्रदान की है। जिसमें कुल 73तालों का वर्णन प्राप्त होता है। इन तालों की संख्या निम्नलिखित है:

1. एकमात्रिक – 7 ताल
2. द्विमात्रिक – 6 ताल
3. त्रिमात्रिक – 6 ताल
4. चतुर्मात्रिक – 12 ताल
5. पंचमात्रिक – 8 ताल
6. षाणमात्रिक – 13 ताल
7. सप्तमात्रिक – 6 ताल
8. अष्टमात्रिक – 6 ताल
9. नवमात्रिक – 3 ताल
10. दसमात्रिक – 4 ताल
11. त्रिशंमात्रिक – 1 ताल
12. षष्टिमात्रिक – 1 ताल

इन तालों लक्षण, बोल, स्वरूप का वर्णन सविस्तार किया है। थ, ग, त, क, ध, द, र, झ, ष, ड, न, ट, ण, स, ख, ह, ढ, प आदि पाटाक्षरों का प्रयोग ताल की बोल रचना में किया गया है। यह बोल रचना से यह निष्कर्ष निकल सकता है की यह बोल)पाटाक्षर (तत्कालीन अवनद्ध वाद्य पर भी बजाए जाते होंगे। तथापि इन तालों का उपयोग गायन आदि विधाओं के साथ भी किया गया होगा तब भी अवनद्ध वाद्य पर यह बोल बजते होंगे ऐसा शोधार्थी का मानना है। प्रस्तुत ग्रंथ में सर्वप्रथम सारे तालों का स्वरूप बोल के साथ दिया गया है। जिसमें 1से लेखर 73 मात्रा तक के तालों का समावेश होता है। वर्तमान में भी कई सारे ताल ऐसे है जिसके ठेके का स्वरूप प्रस्तुत ग्रंथ में वर्णित ताल के स्वरूप से से मिलता जुलता पाया गया है। इससे यह कहना अनुचित नहीं होगा की वर्तमान में ताल के स्वरूप, ताली, विभाग आदि की नींव 14वीं शताब्दी में जैनमुनि वांचनाचार्य रचित संगीतोपनिषतसारोद्धार ग्रंथ में रख चुकी थी।

चतुर्थ अध्याय में अवनद्ध वाद्यों का वर्णन किया गया है। वाद्यों की बनावट, वादनक्रिया, वादक के गुणदोष आदि का वर्णन किया गया है। ग्रंथ में मुरज, मर्दल, मृदंग, ढक्का, निस्साण, त्रिवली, पटह आदि वाद्यों के लक्षण एवं उनके पाटभेद)हस्तभेद (का वर्णन प्राप्त हुआ है। जैनमुनि सुधाकलश ने मर्दल के निम्नलिखित पाटभेद बताए है:

तक्कड़ दरगड़, धिक्कड दरगड़, ताधिक्कड, दाधिक्कड, दरगड़, धिद्धिकड, तातक्कड़, दरगड़, तक्कड़, दाधिक्कड, दरगड़, धिक्कड, दरगड़, दरगड़, ताधिथ)त्थ(उ द्रै।

शोधार्थी ने ऊपर वर्णित पाटाक्षर का अध्ययन कर यह पाया है की वर्तमान में तबला, पखावज आदि अवनद्ध वाद्यों पर बजने वाले **तकट तिरकिट** तक्कड़ दरगड़ का, **धिकीट तिरकिट** धिक्कड दरगड़ का, **ताऽधींऽक्ड** ताधिक्कड का परिवर्तित स्वरूप है।

तत्पश्चात सुधाकलश ने पणव एवं मृदंग वाद्यों के 35नागबन्ध पाटभेद पर सविस्तार प्रकाश डाला है। मुरज वाद्य की उत्पत्ति कैसे हुई, उसके लक्षण, मुरज का प्रकार-आकार के विषय से चतुर्थ अध्याय की समाप्ति की गई है। मुनि सुधाकलश ने वर्णन किया है कि भगवान शिव द्वारा मुरज वाद्य की उत्पत्ति हुई है। मुनि सुधाकलश द्वारा वर्णित 35नागबन्ध पाटभेद:

ननगिड़ गिड़दगी, ग्डिदि ग्डिदि, ननग्डिदि, नखु नखु , ख च ट क्टि, धिकिट धिकीट, थों गि, धों हंत, थों गिणि । थों थों गि, थुदि गण, किट थों, थों गि खें खें, थिरकट थों, नहि खहिं गि, ननगि नखह्नि नखह्नि, ग्डिदि ग्डिदि खह्नि, थोंगि खह्नि, ग्डिदि तत्ता, धिद्धि, ननगिड़ ग्रिडि दा, थुदिगण कत्थउ, तकि धिकि, टगु टगु टगु नगु, तत्तत्त कट, झें टिगु डि, तत्त गट धिद्धि क्ट, नगि झें नगि झें, गिद्दी गु गिद्दी गु, तक्कत्थउ धि, झें दथों, तग्डि तत्ता । तद्धि तत, नगिदि नगि, थरकट थरकट।

इन 35में से कुछ पाटभेदों को तबला आदि वाद्यों के साथ जोड़ने से ज्ञात होता है कि ननगिड़ का **नानागिन,** ननग्डिदि का **नानागदि,** क्टि का **किट,** धिकिट का **धिकिट,** थों गि का **थुंग,** थुदिगण का **गदिगन /दीदीगन,** थिरकट का **तिरकिट,** ननगि का **ननगि /नानागि,** कत्थउ का **कत्त,** तकि धिकि का **तकि धिकि,** नगु का **नग,** नगिदि नगि का **नगदिगन** आदि प्रस्तुत

ग्रंथ में वर्णित पाट को वर्तमान के बोल के साथ जोड़ने का विनम्र प्रयास शोधार्थी द्वारा किया गया है।

यह लघु शोध निबंध से यह ज्ञात होता है कि आज के प्रत्येक अवनद्ध वाद्यों कि वादनविधि का मूल हमारे प्राचीन संगीत शास्त्रों से सबंधित है। यह कहना अनुचित नहि होगा कि प्राचीन समय में वाद्यों पर बजने वाले पाटाक्षर)वर्ण (कि संख्या आज के वर्णों कि संख्या से कई गुना ज़्यादा है। आज कोई भी अवनद्ध वाद्य वादक को सीमित)केवल 4से 5) वर्णों का प्रयोग एवं संयोजन आदि करके वाद्य वादन करना पड़ता है। यह सोचनेवाली बात है कि प्राचीन वाद्य वादन कि परंपरा आज के संगीतकार एवं वाद्य वादक को प्राचीन शास्त्रों से जोड़कर सीमितता को कम करना चाहिए। इस विषय पर और अधिक मात्रा में शोधकार्य कर यह विषय को उजागर किया जा सकता है

Conclusion and/or Recommendation

- ग्रंथ में वर्णित वाद्यों के पाट से यह पता चलता है की वर्तमान वाद्य पाट के बीज सदियों पहले बोये गए थे।
- प्राचीन अवनद्ध वाद्य आज के प्रचलित वाद्यों का ही मूल है
- संगीतोप्रिषतसारोद्धार ग्रंथ के अलावा संगीत के अति प्राचीन एवं प्रामाणिक ग्रन्थों की रचना हुई है जिसमें संगीत की प्रत्येक विधा का विस्तृत वर्णन प्राप्त होता है। इन ग्रन्थों का अभ्यास करके आज के संगीत के मूल को जाना जा सकता है।

References:

1. वसंत. *संगीत विशारद* (25th edition-2004). संगीत कार्यालय (हाथरस)
2. मालवीय, श्रद्धा. *भारतीय संगीतज्ञ एवं संगीत ग्रंथ* (2010). कनिष्क पब्लिशर्स (नई दिल्ली)
3. शाह, उमाकांत. (1961). *वांचनाचार्य सुधाकलश रचित संगीतोप्रिषतसारोद्धार.* ओरिएंटेल इंस्टीट्यूट (बड़ौदा)
4. चौधरी, सुभद्रा. (2002). *शारंगदेव कृत संगीत रत्नाकर.* राधा पब्लिकेशन (नई दिल्ली)
5. पांडे, सुधांशु. *ताल रत्नाकर* (2014). सांस्कृतिक दर्पण (लखनऊ)
6. गर्ग, लक्ष्मीनारायण. *निबंध संगीत* (3rd edition-2003). संगीत कार्यालय (हाथरस)
7. Wadhawa, Nisha. (2015). *Indian Music During Delhi Sultante*. Kanishk Publishers (New Delhi)
8. https://thathwamasi90.blogspot.com/2018/02/the-mridangam-is-percussion.html
9. https://chandrakantha.com/articles/indian_music/nissan.html
10. https://www.thehindu.com/society/history-and-culture/the-jain-monk-and-his-saka-saviours/article65245413.ece

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

Longevity of Music in Contemporary Times in Hindi Cinema: A Study on the Shelf Life of Songs

Rochak Saxena - Assistant Professor
Faculty of Journalism and Communication
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Abstract
Owing to the diverse cultures having a presence in the Indian subcontinent, music in India has been rich, in addition to encompassing various genres and forms (Ameer, 2022). Time immemorial, songs, traditionally drawing from poetry, have been integral to Hindi films, often serving as breathers to the main narrative while at times, also taking the story forward. The inclusion of songs in almost every film wherein they are sung by characters of the film (the substantial section), is arguably the most distinguished feature of Hindi films. Sound and music arrived in Indian cinema with the release of the Hindi film Alam Ara, which happened to be the first Indian talkie film (Ganti, 2016). The notion commonly comes across that yesteryear songs could cast a spell on audience with their impact lasting for a longer period of time, which the contemporary songs fail to do, affecting the longevity of reception of songs. The present paper aims to study the phenomenon and analyse the shelf life of songs in present-day Hindi films. In doing so, the researcher interviews music industry professionals- one associated with the Radio medium and another an independent music composer in trying to find out the causes for the same, if any. The finding of reason of why songs don't have a prolonged shelf life becomes vital.
Keywords: Music, Songs, Hindi Films, Shelf Life

For over a century now, there has been a perceptible presence of cinema existing pan India, in diverse capacities of stories, narrative forms, and languages. Right from the silent age marking its inception in 1913 with *Raja Harishchandra* (by Dadasaheb Phalke) to the time when talkies emerged in 1931 with *Alam Ara* (by Ardeshir Irani), there has been a plethora of incredible changes in terms of subjects and treatment. With the advent of dialogues and songs forming an essential part of the cinema narrative after all this time, cinema had truly revolutionized with wider expanse of the medium.

Owing to the diverse cultures having a presence in the Indian subcontinent, music in India has been rich, in addition to encompassing various genres and forms (Ameer, 2022). Music is a core component of human civilization which reflects the socio-cultural configuration of a society at a given point of time (Siddiqi, 2020). Songs are perceived as *the* quintessential "commercial" element in a film (Ganti, 2016), to an extent that songs in Hindi films can be considered as a model to understand the function of soundtrack and songs in the larger cinematic contexts (Mukherjee, 2012). Usually songs are discussed almost entirely in terms of filmic texts i.e in their visual or narrative contexts (Beaster-Jones, 2014).

Undoubtedly for many out there, music has an unmatched authority of affecting the mood and thoughts, almost instantly, to an extent that one transforms into a personality. But the quality seems to have been fading over time. Indian music industry has become a showcase of style and effects, with less emphasis on its content (Ameer, 2022). An online article on news18.com refers to an interview byte of Javed Akhtar, noted Hindi film writer and lyricist who claimed that music in Indian films has been seeing a shrinking shelf life and that songs are losing their appeal in films (Nigam, 2012). The article further breaks down to analyse if the argument holds validity. The article clearly points out that although there are stringent parameters to check the success of a film monetarily or even otherwise, there is a "cloud of doubt" surrounding the actual longevity of a film album. It is said that Radio can be used to gauge the popularity, in most cases, wherein if they keep playing the songs even after the film buzz has diminished. However, singer Mohit Chauhan also reiterates the fact in one of his interviews. On why he doesn't believe in instant likes and dislikes, he said, "The shelf life of today's songs is less anyway. It takes time for people to like a certain song." (Patowari, 2021). Singer Debashish Dasgupta, who has sung for films like *Sadak, Dil Hai Ke Manta Nahin* and *Shola Aur Shabnam* in the past spoke on the declining shelf-life of songs and said, "While we have improved by leaps and bounds in terms of technology, songs have a very short shelf-life today… I feel singers from the golden era of Hindi films had a distinctive voice quality, which is missing in a lot of singers today." (Das, 2013). Singer Suresh Wadkar said, "There is no shelf life and recall value of songs made today. Think why budding singers still needs to sing old songs to prove their mettle!" (Rizvi, 2022). Expressing their opinion on how the music has changed over the years, composer duo

Shiv-Hari (Late Pt. Shiv Kumar Sharma and Pt. Hariprasad Chaurasia) said in 2013 that they doubt if any recent song caught their attention. Chaurasia said, "Changes are part and parcel of life. But I like the music of older times, I sing those songs. But I don't feel to croon on today's songs. There are talented artists around and hope things will change." (PTI, 2013)

Research Design and Methodology

Objectives of the study:

- To study the shelf life of songs in Hindi films
- To find out if the shelf life of songs in present day films is changing

Methods Used:

Research design is the strategic framework that acts as the bridge between what the research intends to cover and the process of how the coverage is made possible. It is a guide that helps with the arrangement of the steps in planning and collecting data and executing an analysis to derive a conclusion. It also details nature, form and other details of the involved methods. (Blanche, Durrheim, & Painter, 2006)

Research methodology is a systematic way to solve research problems. Research methodology talks about the logic used behind the research methods or techniques used in the context of research study, about why a particular method is used to carry out the study and thus has wider scope than research method. "Research methodology seeks to inform: Why a research study has been undertaken, how the research problem has been defined, in what way and why the hypothesis has been formulated, what data have been collected and what particular method has been adopted, why particular technique of analyzing data has been used and a host of similar other questions are usually answered when we talk of research methodology concerning a research problem or study" (Goundar, 2012). Methodology helps a researcher sets a path that they follow to conduct the research. It helps in formulating the problem and objectives and presenting the end result in the form of data obtained and analysed during the study period. (Sileyew, 2019).

The research approach adopted by the researcher for this study was Qualitative approach. The researcher interviewed a Radio professional and a music composer using an unstructured question schedule. Unstructured interviews are natural extensions of participant observation because they so often occur as part of ongoing participant observation field-work (Patton,

2002). Subsequently, the answers from the interviews were then related to the self-analysis conducted by the researcher.

Limitations:

1. Only one research approach has been used for the study.
2. The researcher could have interviewed more people from different eras
3. Had more people been interviewed, it would have given more comprehensive results

Data Analysis and Interpretation:

The researcher has interviewed FM Radio professional and a music composer as part of data collection. The question asked was- What according to you are the reasons for the changing shelf life of songs in present day Hindi films?

1. Atiq Khan, Programming Head and Radio Jockey, Radio City, Vadodara

Films and their music are the reflection of the times we live in. If you see around, the gestation period for anything and everything has gone down, be it shorter films, quick reads or even conversations. And a lot has to be blamed to the evolution of social media which thrives on shorter formats. Thus shorter music/song length means strategic inclusion of what we call hook lines which are nothing but earworms to make people remember it, and battling shorter attention spans.

Moreover, shorter shelf life is, in a major way, reflection of the changing way in which music is consumed. Another aspect to it is - the purpose of music/song in a motion picture. Previously and mostly, the format of song and music were used to further the storyline (which was borrowed from the presentation style of folklore). In the late 80s and 90s, songs were used to bring in an element of "break" or "monotony" in story narration. I still remember - people used to go for loo breaks when a song would start playing in a theatre back then. Now, songs/music are used mainly to promote a film (and never to further the story). That's why lot of songs are created only for the promotion of a film (and they are not actually a part of the film).

Also, the shelf life has lot to do with the business of film making. There were times when film music (cassettes and CDs) constituted major revenues

to the financer, to the extent that labels like T Series, Tips etc started producing the Films on their own. Easy availability of music consumption has changed that also. But in the end, the shelf life of a song boils down to the consumer/listener. We decide the shelf life, not the music directors. A good song, no matter what the conditions are, will still be adorning a permanent place in the shelf.

2. Adhirath Sitoke, Independent Music Composer

According to me there are various reasons both at the industry level and at the consumer level which should be taken into account to understand this rapid shift.

First of all, the social media revolution has become both a boon and a curse for the same as in today's time, there is so much content readily available on our electronic devices which In turn has reduced consumer's attention span which is contrary to old age radios as a medium where the latest releases were played time and again along with the classics which were programmed and curated by avid music lovers. Although, it has helped new composers and film makers to put out their content (Songs) and express themselves without the bigger labels influence. But, the exclusivity of content and the time it needs for the audiences to absorb is not given to the content(Songs) and hence, more often than not the songs that deserve recognition gets lost like a needle in a hay.

Secondly, today's market has chosen quantity over quality to keep the listeners and the views stimulated. The songs had so much more melodic and lyrical value than what today's chart busters are offering. Though there are songs like Kesariya, Moh Moh ke dhagey, Rafu, Hani karak bapu, etc which truly hold value but will get clouded by the contemporary releases of bad remixes, remakes and badly done electric dance based music eventually.

Thirdly the value of mainstream cinema has gone significantly down with the influx of really good indie film/webseries and indie music through singer songwriters, bands, etc.

The consumers are very specific about their taste in music today and there is a diverse crowd to cater to but the film music today somehow is choosing to follow the same template for music. This is the reason why even big mainstream composers are choosing an indie approach like Amit Trivedi (with AT azaad), Salim Sulaiman (with Bhoomi), Shankar Ehsaan Loy

(with SEL), etc to provide their listeners with diversity over the same template.

Music is culturally an integral part of our society, especially in films. Though a few modern filmmakers are opting otherwise with songs in their films (sometimes rightly so too) but according to me songs which drove the plot of the film made the viewer more empathetic towards the characters. Songs like Bala O Bala, Manali Trance, Naagin gin gin, etc which are just fillers to create hype for the films.

A very basic example comes from a Gujarati film "Golkeri" where a very beautiful song "Amastu Amastu" is chosen over a Mikka Singh song "Soni Gujarat Ne" which was not necessarily for the film in any way, shape or form.

I don't challenge the existence of the song as everyone is free to make and listen to music they like but I question its relevance. Marketing teams are overwriting creative decisions which makes the output shallow. Some Film makers & producers consider the audiences dumb and choose to degrade the choice of songs, music and actually everything else with the film. The rant is too long but I am still hopeful for music's shelf life and its importance however not so much as far as film music is concerned. But my fingers are crossed as I really feel that music is one of the most important tools of story telling and films are still the best medium to do so. If the songs are given/made in the right context just like old days and the producers and marketing teams work with the creative teams rather than forcing their personal preference. Because it is very evident in today's film music.

Conclusions:

1. The gestation period for anything and everything has gone down.
2. The evolution of social media which thrives on shorter formats.
3. Shorter shelf life is, in a major way, reflection of the changing way in which music is consumed.
4. The purpose of music/song in a motion picture has changed. Previously and mostly, the format of song and music were used to further the storyline. Now, songs/music are used mainly to promote a film
5. Easy availability of music consumption has changed business of filmmaking and also the attention span

6. The exclusivity of content and the time it needs for the audiences to absorb is not given to the content
7. The songs had so much more melodic and lyrical value than what today's chart busters are offering. Some good songs today get clouded by contemporary bad melodies
8. Today's market has chosen quantity over quality to keep the listeners and the views stimulated.
9. Marketing teams are overwriting creative decisions which makes the output shallow.
10. Songs should be given/made in the right context just like old days and the producers and marketing teams should work with the creative teams rather than forcing their personal preference
11. The shelf life of a song boils down to the consumer/listener. We decide the shelf life, not the music directors.

References:

1. Ameer, S. Manifestation of Remix Culture in Bollywood Songs: A Postmodern Analysis.
2. Beaster-Jones, J. (2014). *Bollywood sounds: The cosmopolitan mediations of Hindi film song*. Oxford University Press.
3. Blanche, M. T., Blanche, M. J. T., Durrheim, K., & Painter, D. (Eds.). (2006). *Research in practice: Applied methods for the social sciences*. Juta and Company Ltd.
4. Das, S. (January 19, 2013). Today's songs have short shelf-life: Debashish Dasgupta. https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/music/news/todays-songs-have-short-shelf-life-debashish-dasgupta/articleshow/18090499.cms
5. Ganti, T. (2016). Fair and lovely: class, gender, and colorism in Bollywood song sequences. In *The Routledge Companion to Cinema & Gender* (pp. 276-285). Routledge.
6. Goundar, S. (2012). Research methodology and research method. *Victoria University of Wellington*.
7. Mukherjee, M. (2012). The architecture of songs and music: soundmarks of Bollywood, a popular form and its emergent texts. *Screen Sound Journal*, *3*, 9-34.

8. Nigam, S. (July 30, 2012). The shrinking shelf life of Indian film music. https://www.news18.com/news/india/the-shrinking-shelf-life-of-indian-film-music-492698.html
9. Patowari, F. (November 12, 2021). Mohit Chauhan: It takes time for people to like a song; the shelf life of today's songs is less. https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/hindi/music/news/mohit-chauhan-it-takes-time-for-people-to-like-a-song-the-shelf-life-of-todays-songs-is-less/articleshow/87663468.cms
10. Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research & evaluation methods*. sage.
11. PTI (July 20, 2013). Shelf-life of music, songs very short today: Shiv-Hari. https://www.business-standard.com/article/pti-stories/shelf-life-of-music-songs-very-short-today-shiv-hari-113072000109_1.html
12. Rizvi, F.S. (February 04, 2022). There is no shelf life of songs made today: Suresh Wadkar. https://www.hindustantimes.com/entertainment/tv/there-is-no-shelf-life-of-songs-made-today-suresh-wadkar-101643980215841.html
13. Siddiqi, N. (2020). A thematic analysis of sexist Bollywood songs. *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, *9*(2), 111-136.
14. Sileyew, K. J. (2019). *Research design and methodology* (pp. 1-12). Rijeka: IntechOpen.

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

Analytical study of the changes in the field of Hindustani Classical Music education and Music performance in the post-independence period: with special reference to vocal music

Alapini Joshi - Researcher
Dr. Pournima Dhumale – Research Guide
Department of Music,
S.N.D.T. Women's University, Pune

Research Problem: After reading various books and looking closely at the current state of Hindustani classical music, it became clear that Hindustani classical music has undergone many changes even in post-independence period. There are many influencing aspects like impact of globalization, impact of technology and ability of Indian Classical music to change.

Knowledge enrichment due to this Research

1) The musical changes that have taken place during the post-independence period have not been analyzed in any way. Therefore, this research will shed light on the subtle as well as gross changes that have taken place in music education and music performance.

2) This research will take into account the subtle changes that take place in vocal classical music.

3) Technology has facilitated music education. This research will discuss its effects on music.

4) It will help us notice the changes caused by technology and how to use technology to benefit music for future.

Following points are under consideration in my research work

Changes in the field of music education

Due to impact of British culture, institutional music education system emerged. One-to-one teaching in former Gurukul system changed to group teaching. To address a group of students, syllabus and textbooks were designed. Different notation systems were designed to document bandishes. Thus, our music education method changed from former oral method to oral and written method. A huge treasure of bandishes, raags and taals became open to all. Indian classical music reached masses and created many ‘Kansens’ and a few ‘Tansens’. Institutional music education or group teaching methods benefitted a large number of students to gain knowledge.

A student was taught by more than one teacher in an institution. Different gharana-specific raags were taught to students as per syllabus. As a result, singing style of a student was mixture of Gharanas of all his/her teachers. Lakshangeets, sargamgeets were included in the syllabus though they are rarely performed on stage. Musical contents taught in an institution were decided according to average musical intellect of whole class. Advanced training needed for a student to develop into artist was not possible in Institutional music education system. Scientific approach to study classical music resulted in many new branches of study in music like Acoustics, Voice culture, Aesthetics etc. Research in music was accelerated which was need of time.

Changes in music performance: For this, we need to consider the internal and external aspects of music performance.

External factors of a musical performance

1) Changing nature of stage: There used to be house concerts, previously, with limited number of audiences. Now a music concert is organized in a hall or an auditorium with varied audience capacity from 100 to 1000. Sometimes, this audience capacity is around 5000+ for mahotsavs. Obviously, stage is far away from the audience which affects the immediate feedback from audience. Stage design is now made very attractive to make concert more audio-visual. Chamber music is now shifted to auditoriums, sometimes open-air theatres. Music is reaching masses.

2) Latest audio-visual setting: Artist can adjust specific sound settings on sound system for desirable voice for him/her (which may sound sharper or with more base than his/her original voice).

3) Changing musical taste of audience, change in number of audiences: Due to globalization, people are exposed to many music forms all over the world. This has reflected in changing taste of audience. Artist who fulfills new expectations of audience gets more response in number and in turn, monetarily too. This, sometimes, affects authenticity of our rich cultural heritage of Indian classical music. On the other hand, it also promotes artists to make new experiments, in turn, giving new perspective to Classical music. House concerts were transformed into Music festivals as more people started learning Classical music. And now-a-days, demand for small house concerts is increasing in addition to music festivals.

4) Duration of a concert: People are short of time in today's fast life. So, a concert can last for maximum 3 hours usually. In this limited time, again

there are minimum 2 artists generally. So actual time an artist gets to perform is maximum 1 hour and 45 min excluding time for tuning instruments.

5) Effects of advertising techniques, changing patrons of music and globalization: Before independence, Kings of Princely states were Patrons of music. They used to have many artists in the court. Artist was not worried for his daily needs were taken care off by these patrons. After independence, all the princely states were dissolved in the government. Now, Artists have to earn money for their life. At the same time, due to globalization, and new advertising techniques, artists started attracting audiences because this is going to give monetary benefit. Here, art became business. Some started following business techniques whereas some kept themselves firmly bound to authenticity of artform.

6) Changes in Accompaniments

i) Journey from Sarangi to Harmonium - Presently, one more change can be seen is Harmonium as an accompanying instrument. Tempered scale of harmonium to suit Indian classical music was invaluable research as it allowed harmonium to be used to accompany Indian classical music. But having tempered scale, it is unable to follow specific shrutis needed for many raags in Hindustani classical music e.g. – Todi, Darbari-kanada, Miya malhar etc. Thus, at the cost of loss of shrutis, Sarangi was replaced by harmonium almost totally today. Reasons for adopting harmonium for accompaniment are very convenient to use, tuning is already done. Another considerable reason can be when Indian classical music changed from chamber music to concert music, to address larger audience, it became necessary to have substantial sound support/filler for accompaniment. Due to all of these reasons, harmonium is now-a-days inevitable accompanying instrument.

ii) Use of electronic instruments in concert - Students as well as performers widely use different apps like itablapro, ishala, soorsadhak, taal sadhana and many more for Riyaz sessions as they are very convenient to use. These apps can never take place of orginal acoustic instruments. Performers do prefer acoustic Tanpuras or live lehra but we can see many artists taking electronic tanpura or tanpura app for accompaniment.

iii) Change in actual accompaniment - The way a harmonium player accompanies a vocalist is changing. Instead of just following the singer, harmonium accompanists today tend to play supportive additional phrases which sometimes gives a feel of 'Jugalbandi' during performance.

Internal factors of a musical performance

1) Changes in selection of raag for a concert : Some raags like Madhuwanti, Jogkauns were rarely rendered initially. But these are, now-a-days, most popular choices for the concert. Some Carnatic music raags became famous and they are rendered very often now-a-days like Hansdhwani, Shivranjani, Kalavati.

2) Selection of a bandish, its language and subject : Many bandishes are being composed. Artist tries to establish his own composition, or his guru's composition. Many bandishes are written on very different topics. E.g. in Covid Pandemic, New Bandhishes focussed on 'Go Corona'. Some tried to translate bandish words to English keeping notation same. Bandishes in Marathi in addition to Pujabi, Rajasthani languages are composed.

3) Changing style of voice production Today, throw of voice while singing is changed. Sound system can amplify a very minute sound. So, ability to sing loudly is no more required.

4) Vocalists following Gharana tradition and vocalists with mixture of styles Many gurus in Institutional music education teaching in different gayaki styles and easily available recordings on media is causing mixture of gayaki styles in vocalists.

5) Change in musical content

i) Increasing trend of Khyal Gayan and retreat of Dhrupad gayaki.

ii) Increasing use of Sargam

iii) Increasing pace of Taans

iv) Jugalbandi, Jasrangi Jugalbandi and Fusion music.

v) New musical experiments like Use of Moorchhana and Sargam

The impact of technology on the music field

1) Effect of Print technology, Sound Recording Technology and Sound system Print technology helps Indian classical music to get documented. Music prevailing was preserved in the form of notations. It helped nation-wide spread of music which was restricted to small groups(gharanas) and made easily accessible to all interested learners. In post-independence period, books are getting printed. Cost of printing is reduced compared to previous cost. So anybody can print a book about his/her thoughts on any musical concept. With the invent of technology, we can now even send scanned e-copy of the book electronically.

2) Effect of media : Media is a very useful invention for preservation of Indian classical music. Many rare recordings are available due to AIR, TV,

Youtube etc. This can be used to study gayaki of those singers at their time. Internet has huge virtual data collection and it also gives a global platform for music.

3) Effects of Electronic technology - Many apps, gadgets are proving to be a boon to Classical music students for Riyaz.

4) Online education and programs in Corona pandemic period : Apps like Skype, Google meet allow video calling which is used for online classes. Platforms like Facebook, Youtube, Zoom are regularly being used for live streaming of online programs.

In short, Content-wise there may not be much change in music, but there is a considerable change in performance and presenting. Audience of music concerts changed from small groups to thousands of people as music program is being organized as an event. When music is performed for masses, content of "what should be performed" is dominated by taste of majority of audience. As a result, there is constant need to have miraculous performance. And this has resulted in many concerns like – spirituality is diminishing, entertainment factor is in demand, vocal gymnastics at the cost of precision of notes and microtones, increased tempo irrespective of raag-nature (Raag-Prakruti) consideration, more usage of fast taankari and sargam. So, though spread of music in increased due to technology, size and taste of audience has changed. Thus, we can say that another pattern of khyal-gayan is emerging in which individual skills, like fastest taans and miraculous sargams are more focussed than Raag-prakruti and specialities of raags. This research is trying to focus on all above-mentioned points.

Conclusion of thesis

1. Changes in music teaching methodology and educational content and its pros and cons will be mentioned.
2. The changes in the style of music performance, new experiments and musical content will be noted and the effects thereof on the music field will be recorded.

References:

1. Jahan Isharat, 'Indian music and its assessment: A sociological perspective', Kanishka Publishers (2014).
2. Anita Gautam, 'Use of Scientific Instruments in Indian Music', Kanishka Publishers (2008).
3. Link - http://sanskritvishvam.in/thoughts/subhashit-18/
4. Goswami B.N., *"Broadcasting – New patron of Hindustani music",* Sharada publishing house, Delhi, 1996 Edition, ISBN: 81-85616-36

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

Musical Contribution of Suman Kalyanpur in "Marathi Bhavsangeet"

Ms. Anagha A. Dhaygude - Research Scholar
Prof. Dr. Sheetal More - Research Supervisor
Department of Music, Pune
S.N.D.T. Women's University, Mumbai.

Abstract:

Objective: "Bhavsangeet", an integral part of human nature, is an emotional and cultural heritage of Marathi Music. This research paper will give an inspiration to music scholars to study about the musical contribution of the legendary singer Suman Kalyanpur in Marathi "Bhavsangeet".

Research Methodology: The present research paper is presented by using secondary sources of research i.e. books, articles, clippings etc. and listening her songs through Cassettes / CDs and internet. (YouTube)

Key Elements of a Research Paper: Every human being has various feelings hidden in his / her mind. Music is an effective medium to express any emotion. Marathi "Bhavsangeet" is in the heart of Marathi people. This research paper is written with an objective to inspire the music scholars by studying the musical career of legendary singer Suman Kalyanpur in Marathi "Bhavsangeet".

Key Words: Marathi Bhavsangeet – Origin and Development, Poetic Composition, Raagsangeet, Bhavsangeet, Singing Style of Suman Kalyanpur Music Composers, Music Direction, Lyrics

Introduction - Music is considered as one of the great important art forms. Music is completely integrated and closely associated with human life. This art is manifested by the inspiration of self-conscious feelings in the human mind. The attraction of tunes, the attraction of music is an instinct of human being. Music is an art that makes you to forget all the differences of country, region, language and religion.

Traditional songs are popular because of the different communities in different parts of the country. These songs are based on their customs, rituals, traditions, festivals etc. Folk music became popular as a symbol of every country, region, community, language and culture. Folk music has

easy notes, specific rhythm and hence easy singing. Folk music is presented very easily and on any occasion.

Over the period of time, theater music was developed. Theater Music is a music performed in musical dramas. Film music was based on the story of films. From such different types of Music Forms, "Bhavsangeet" became popular in Maharashtra which captivated the Marathi people. Bhavsangeet is a musical form which can be easily expressed human emotions and also entertained the common listeners.

It seems that "Bhavgeet" has emerged for every emotion of human life. Marathi "Bhavgsangeet" is a cultural treasure for Marathi People. Each and every emotion for human being has a beautiful Bhavgeet in Marthi Music. Hence, Bhavsangeet, an integral part of human nature, is an emotional and cultural heritage of Marathi music.

1. Origin and Development of "Bhavsangeet"- *कविवर्य वसंत बापट यांच्या मते अकराव्या शतकातल्या कवि जयदेवांच्या संस्कृत रचना "गीत गोविंद" म्हणजे भावगीतच होत. "साहित्यनिर्मिती किंवा लोकरंजन असे कोणतेही उद्देश नसताना अंत:करणाच्या तळमळीतुन प्रकटलेले संत साहित्य किंवा स्त्री गीत, दळणकांडण करताना गायलेल्या ओव्या, माहेरची ओढ, सासुरवास, पहिल्या बाळाची चाहुल लागल्यावर मनात दाटून आलेल्या भावना, बाळाला गायलेली अंगाई, शेजारणीशी बोलताना मोकळ केलेल मन ही भावगीतांची बीज होत."*[1]

Bhavgeet is form of music that is in tune with the emotions or sentiments of the common people. Emotions are states of mind. Emotions like love, joy, sorrow, hatred, anger, dispassion, etc. To express any emotions people found words and when words are composed with music songs were created, these songs are "Bhavsangeet"

प्रा. शंकर वैद्य म्हणतात "खऱ्या अर्थाने गीत हे रुदनाबरोबर आलेल आहे. ते आत्मप्रकटीकरणातून आलेल आहे. माणसाला गावस वाटल आणि अर्थाची जोड देऊन "भावगीत" म्हणून ते गाण आल".[2] Many poets of that time viz. Gangadhar Mahambare, Vasant Bapat and many others were trying to explain the definition of Bhavgeet with their thoughts. During that time "Ravikiran Mandal" was established in Maharashtra in the year 1923. The educated youths who were influenced by Marathi poets/poems, came together, formed Ravikiran Mandal and decided to read poetry. Marathi Poetry, the Maharashtra's Cultural Literature is very meaningful and beautiful. To reach these poems to the masses, Ravikiran Mandal started reading and reciting poems. "Yashwant, Girish and Madhav Julian" these poets were

the pillars of the Ravikiran Mandal. Poets like Sopandev Chaudhary, Sanjeevani Marathe used to sing and perform their poems in this group. The services rendered by "Ravikiran Mandal" to poetry was deeply rooted in the public mind. This Ravikiran Mandal experimented with a variety of poetic compositions. Ravikiran Mandal's valuable work is to instill the taste of poetry in Marathi people and preserve the tradition of poets. We can say that the Bhavsangeet was rooted basically from the said Ravikiran Mandal.

That time when ragasangeet was at a certain stage, Marathi sugam music became popularized with its own style and form. During this period, Marathi poetry flourished and music of a new age was born. A melodious interweaving of words and melody took place and Bhavsangeet was created.

केशवराव भोळे म्हणतात की "भावगीताला चाल लावताना हे एक शिल्प आहे या कल्पनेच्या आधारानं ती रचायची असते. नाटका प्रमाणे आदि, मध्य, अंत हा क्रम ध्यानात ठेवून रचलेल ते एक शिल्पच असते . गाणाऱ्यान तेही त्याच भावाने गायला पाहिजे. चाल मुख्यत: गीतार्थाला धरून असावी, श्रवणीय असावी, नुसती गोड असून भागत नाही, तर भावानुरूप असून गोड असली तर दुधात साखर" अशा शब्दात त्यांनी भावगीताचा विचार केला होता.[3]

1.1 Concept of BhavGeet: There are many difference of opinion about poetry and Song. *कवि मंगेश पाडगावकर म्हणतात "भावगीत ऐकल्यावर चटकन समजल पाहिजे इतक ते सोप असाव. त्यातला अनुभव गुंतागुंतीचा नसावा, क्लिष्ट शब्दरचना कवितेत चालेल पण गीतात नाही".*[4]

Poets viz. G.D. Madgulkar, Shankar Vidya, Yogeshvar Abhyankar, Sudhir Moghe expressed their thoughts for Bhavsangeet in many different ways. Poems with lyrics appear to be lyrical and lyricism is important to be a song. A few years ago, musician or a music composer was not a distinct concept. The poet used to sing his own poems which was called as "Kavyagayan". Shri Gajananrao Watve has started presenting Bhavgeet in musical concerts. He was the artist who has created the concerts specially on "Bhavgeet", This journey of "Bhavgeet" started by Gajananarao Vatve continues till today and will be continued forever. This melodious journey of BhavSangeet have been created by many singers in which **Suman Kalyanpur's** name is held in utmost respect. This singer who has popularized many songs with her melodious voice 50 years ago. She has made a great contribution to Marathi Bhavsangeet.

1.2 Suman Kalyanpur - A soulful voice – Suman Kalyanpur received her primary musical education from the legendary singer and composer Mr.

Keshwaran Bhole. *सुमन कल्याणपूर अतिशय विनम्र पणे सांगतात "प्रसिद्ध संगीतकार केशवराव भोळे यांनी मला गुणगुणताना ऐकले होते त्यामुळे मला बोलावून गाणे शिकविले. मला तानपुरा लावण्यापासून गाण्यातील प्राथमिक तयारीपर्यंत त्यांनीच शिकविले".*[5] She learned how to put emotions or expressions in a song from Keshavrao Bhole. Suman Kalynpur received great guidance from Keshavrav Bhole and Jyotsna Bhole as well. Suman Kalyanpur received classical music training from Tawdebuwa for some time. She also received training in classical and sub-classical music from Navrangbuva Nagpurkar and Khasaheb Ustad Abdul Ahman Khan. She got all the guidance about the "Bhavsangeet" which is called as "Shbdpradhan Gaayki" from the great lyricist and music composer Shri Yashwant Dev.

Suman Kalyanpur sang various songs in many languages with many musicians. She has sung in Marathi "Bhavsangeet" with many music composers like Vasant Prabhu, Yashwant Dev, Srinivas Khale, Dashrath Pujari, Vishwanath More, Kamlakar Bhagwat, Ashok Patki, Shank-Neel. But Suman Kalyanpur sang most of the Marathi Bhavgeet, composed by Dashrath Pujari. Dashrath Pujari is held in high esteem among the music directors of Bhavasangeet as a composer who composes music to underline the sentiments or emotions of any poem or song rather than conveying the meaning of the words. He made an excellent compositions using Indian classical music and its aesthetics. Dashrath Pujari as a composer and Suman Kalyanpur a singer have given many melodious Bhavgeet to the Marathi audience which are very popular in today's generation too.

The duo of director Dashrath Pujari and singer Suman Kalyanpur have became very popular during that time. *दशरथ पुजारी सुमन कल्याणपूर यांच्याविषयी म्हणतात "त्यांच्या गाण्याबद्दल मला एकच सांगायचे आहे की, त्यांचा आवाज गोड तर आहेच पण त्यामध्ये भाव प्रकट करण्याची महान शक्ति आहे व त्या गाताना इतक्या तल्लीन होऊन गात असत की त्यांच लक्ष आजूबाजुला कुठेही नसायच. फक्त त्या गाण्यामध्ये – त्या स्वरामध्येच ! गायकांनी स्वरांशी कशी इमानदारी ठेवायला हवी यांचा तो आदर्श आहे."* [6] The songs composed by Music Composer Dashrath Pujari and sung by Sumar Kalyanpur are "रे क्षणाच्या संगतीने", "जुळल्या सुरेल तारा", "मृदुल करांनी छेडित तारा" and many more.

When Suman Kalyanpur's name was becoming popular in the music industry, Ashok Patki was introduced to her coincidentally. Ashok Patki used to accompany Suman Kalyanpur on the harmonium in many of her

programs in the early days. In some foreign tours, she used to sing songs in different languages like Marathi, Hindi, Gujarati, Bengali.

When Suman Kalyanpur used to do some music programmes in foreign countries during those foreign tours, Ashok Pataki used to accompany for duet songs too. In this musical journey of Ashok Patki, he met lyricist Ashokji Paranjape and many of his songs were composed by Ashok Patki. Those songs were sung by Suman Kalyanpur and in 1971-72 H. M. V released a record, of the songs, written by Ashokji Paranjape, composed by Ashok Patki and sung by Suman Kalyanpur.

Ashok Patki's journey as a music director started through this recording. Suman Kalyanpur has sung many songs composed by him. From the very first recording, the trio of Lyricist Ashokji Paranjpe, Composer Ashok Patki and Singer Suman Kalyanpur was formed and the work of this trio became very popular in Marathi Audience for many years. *अशोक पत्की म्हणतात "सुमनताईबरोबर मला जे काम करायला मिळाल, त्यातुनच माझी स्वतंत्र संगीतकार म्हणून ओळख निर्माण झाली. माझ्या आयुष्यात हे पर्व फार महत्वाचे ठरले"*.[7] The Marathi songs composed by Ashok Patki and sung by Suman Kalyanpur are "केतकीच्या बनी तिथे", "नाविका रे", "वाट इथे स्वप्नातील संपली जणू" and many more.

Suman Kalyanpur popularized the "Bhavgeet" of many composers like Yashwant Dev, Vasant Prabhu, Vasant Pawar, Kamlakar Bhagwat, Vishwanath More, Datta Daunjekar, Sudhir Phadke, Srinivas Khale, Govind Powle in this golden era of Bhavasangeet. *"मधुवंतीच्या सुरासुरातून आळविते मी नाम एकदा दर्शन दे घनश्याम"* composed by Yashvant Dev, *घाल घाल पिंगा वाऱ्या*" composed by Kamlakar Bhagwat, "*दिनरात तुला मी किती स्मरू", "पिवळी पिवळी हळद*", composed by Vasant Prabhu , *"देऊळातल्या देवा या हो"* composed by Govind Powale, *"मी चंचल होउनी आले", "विसरशील तु सारे*", composed by Shrinivas Khale, *"शब्द शब्द जपुनी ठेव*" composed by Vishvnath More, *"शब्द शब्द जुळवूनी वाचिते तुझ्या मना"* composed by Datta Daavjekar and many more songs. .

2. Special Features of Suman Kalyanpur's Singing Style_– Suman Kalyanpur used to select songs after listening to the lyrics, expressions and rhythm of the song. She often discussed the subject of the song with the lyricist, composer and with Mr. Kalyanpur too before choosing. Suman Kalyanpur expressed the complete emotions of the song with her melodious voice.

दशरथ पुजारी म्हणतात "सुमनताईंसाठी केलेल्या माझ्या चाली मला कधीही बदलाव्या लागल्या नाहीत. त्यांच्या गव्यातून भावदर्शन, शब्दांच वजन, मुरक्या, हरकती अगदी सहज यायच. माझ्या मनातल चालींच प्रतिबिंब मला अगदी हुबेहूब मिळायच. अनेकदा चालीमध्ये एखादी अस्पष्ट मुरकी असते, सूक्ष्म लकेर असते, हलकासा बेहलावा असतो, आंदोलन असत, कळेल न कळेल असे हे सूक्ष्म स्वरालंकार त्या सहजगत्या आत्मसात करायच्या."[8]

2.1 Suman Kalyanpur's singing means soulful and innocent presentation - Suman Kalyanpur's melodious voice made many Bhavgeets very popular. Suman Kalyanpur's voice is very soft and the way of singing is very soft and soulful.

Any song whether it is based on Raagsangeet or Dhun Sangeet, Suman Kalyanpur used to sing it with complete dedication and with full musical strength. Once we hear her songs we feel a great satisfaction and serenity from her voice. The ending note of each line is very melodic and soulful. पुजारी म्हणतात "सुमनताईंचे सहकार्य म्हणजे माझ्या दृष्टीने माझ्या संगीत कारकीर्दीतला सुवर्णकाळच म्हणाव लागेल".[9]

Conclusions

Suman Kalyanpur a singer who became very popular during the golden era of BhavSangeet due to her excellent singing. She has made the song very melodious and emotional with her voice. In Marathi Music, many Bhavgeet composed by Dashrath Pujari were sung by Suman Kalyanpur. Those compositions are of very high quality in terms of musical beauty.

Although some of the compositions sung by Suman Kalyanpur are based on ragas, while singing those compositions, Suman Kalyanpur has used her voice so nicely and lightly which was very much needed for the "Bhavgeet". Hence, though the songs are based on Raag it was expressed very well by Suman Kalyanpur. She expressed the lyrics of songs with melodious swaras, Murki, peculiar end notes etc and hence the songs became very pupular. So all those compositions appear to be very melodious and emotional. *विख्यात संगीत समीक्षक डॉ. अशोक दा रानडे म्हणतात "काही आवाज गुणवत्तेमुळे आपला ठसा उमटवणारे म्हणून समोर येतात. सुमनताईंच्या आवाजाच वर्णन त्यांनी सुरेल, हलका, आणि स्निग्ध अस केल आहे."*[10]

From every song sung by Suman Kalyanpur, one can feel the melody of the song. The reason why Suman Kalyanpur's Bhavgeet are so popular is that her voice is cohesive in every song. Her songs are still popular today due to the harmony and emotionality of the lyrics and melody of voice. Each word

of the song is given a pure melody as per the lyrics and the music composed music directors.

References –

1. अभ्यंकर, डॉ. शोभा, सखी भावगीत माझे, राजहंस प्रकाशन, पुणे, 2012, पृ.क्र.2
2. अभ्यंकर, डॉ. शोभा, सखी भावगीत माझे, राजहंस प्रकाशन, पुणे, 2012, पृ.क्र. 3
3. अभ्यंकर, डॉ. शोभा, सखी भावगीत माझे, राजहंस प्रकाशन, पुणे, 2012, पृ.क्र.38
4. अभ्यंकर, डॉ. शोभा, सखी भावगीत माझे, राजहंस प्रकाशन, पुणे, 2012, पृ.क्र.90
5. तेरणीकर, सुलभा, "शब्द शब्द जपून ठेव" लेख "स्वरप्रतिभा" दिवाळीअंक 2019, पृ.क्र.16
6. पुजारी दशरथ, शब्दांकन वाळूंजकर, वसंत, अजून त्या झुडुपांच्या मागे, आरती प्रकाशन, पुणे, 2003 पृ.क्र. 57
7. पत्की, अशोक, तु सप्तसूर माझे, मनोविकास प्रकाशन, पुणे, 2012 पृ. क्र. 56
8. खाडीलकर, मंगला, सुमनसुगंध, नवचैतन्य प्रकाशन, 2009, पृ. क्र. 106
9. पुजारी दशरथ, शब्दांकन वाळूंजकर, वसंत, अजून त्या झुडुपांच्या मागे, आरती प्रकाशन, पुणे, 2003 पृ.क्र. 58
10. अभ्यंकर ,डॉ .शोभा ,सखी भावगीत माझे ,राजहंस प्रकाशन ,पुणे ,पृ. क्र. 196

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

'Bhakti' in Indian Classical Dance

Harshada Chavan - Researcher
Dr. Smruti Vaghela – Research Guide
Department of Dance, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Bhakti is a medium to connect yourself with that supreme power "Prmatma" it is a journey for the human where with the happiness, dadiction and trust he gets the love and connectivity to the God. Dance is a respite for today's human life. All the pain and fears of the mind are forgotten through dance. Indian dances are a distinctive feature of India. Various dances are found in India, including folk, tribal, ritual, and classical but from them folk and classical dances are the two main ones. according to shloka by Maharudra Sharma,

"नृत्यं भक्तिः नृत्यं शक्तिः नृत्यं मुक्ति समर्पणं |
नृत्यं शांतिः नृत्यं तृप्तिः नृत्यं भगवतदर्शनम् ||"[1]

Means, "Dance is devotion, dance is strength, dance is liberation, dance is surrender, dance is peace, dance is contentment, dance is worship of God. In our Sanatan Dharma there is a 'Bhakti Sutra' which is explain by Narada Muni. In which they give the definition and types of bhakti and after we get the references about 'Madhura bhakti', 'Premlakshana bhakti' and also get the information about bhakti rasa in our classical dance.

Indian dances also have dances that are directly associated with God, religion, or devotion. They perform religious dances of various traditions such as Garba which is performed as a devotional form to Goddess Amba similarly Gondhal is also a ritual dance form of Maharashtra apart from that, the Lohri of Punjab, and Raslila of Manipur are directly connected to the God and Goddess which are performed in the form of bhakti. Thus, dance is seen integrated with devotion in various ways. Similarly, devotion is also shown in Indian classical dance and many works are presented to the god as devotion which we will see. Indian classical dances are based on the Shastras and their rules which are laid down in the shastras and all these dances are performed according to them since ancient times. Indian classical

dance mainly includes Bharatanatyam, Kathak, Kathakali, Kuchipudi, Mohiniattam, Odissi, Manipuri, and Satriya. The close association between dance and devotion can be seen since ancient times. Proof of this can be obtained from the origin and history of all these dances.

Bharatanatyam

Bharatnatyam is a classical dance style that originated in the Tamil Nadu. This dance gets its inspiration from the ancient Chidambaram temple sculptures. This dance style dates back to ancient times and is popular even today in India and other countries. The word Bharatanatyam is a combination of these three elements: Bhava, Rasa, and Tal. This dance was performed at that time by the Devadasis who used to perform the worship and service to the Lord in the temples. This Devdasi used to serve the Lord and devote her whole self to the worship of the Lord. This dance style got the name 'Dasiattam' from these Devadasis, who performed the various acts of God through dance in the form of devotion, in from the god and goddesses. Thus, the devotional element has been seen in this dance from the beginning. Apart from that this dance was also performed in the court. By the time this dance reached the stage and thus all the classical dance has their special story and bhakti is the very common part just because it's the only way our insisters stared this journey till today, we are following them.

'Bhakti' has been the focal point of almost every Indian art tradition in the modern era and under its influence, both Bharatanatyam and Carnatic music developed around the theme of Bhakti. Bharatanatyam is said to be an embodiment of music, a festival, and a means of expressing devotion. During the time of raja Sarfoji, four Tanjore brothers, Chinaiah Pillai, Ponaiya Pillai, Shivanand Pillai, and Vadivelu Pillai made the structure for the performance and they named as ‘margam’. In this the krithis which are associated with abhinaya like padam, varnam, kirtanam, shabdam etc, are totally based upon the god. Even almost all the traditional compositions are based upon the god, in which composters were pretending themselves as devotee and they were offering service and showing the love for the god. Thsese traditional works composed by different composers are still

performed today in a traditionally. Pushpanjali and Ganesh Vandana are one of the invocatory items which are also performed as worship of God. Mallari is also traditional krithi which is performed during the jatra and procession in the form of bhakti.

Kathak

This is a classical dance form of North India. The word Kathak is derived from the Sanskrit word 'Katha' which means story and kathak means the teller or doer of a story. A popular belief for this dance is, 'कथा कहे सो कथक कहावे' means the dance which is performed by telling a story is called Kathak. In ancient times, there was a group of Vanjaras who told Kathak stories in North India and used to display their art in the squares of villages, and the courtyards of temples. He especially used to present mythological stories, religious stories, and Buddhist stories through his mudras and bhava bhangimas. The dance in which artistic gestures along with instruments and singing brought the stories to life. It is said that Love-Kush went to 'Ramayana' composed by Valmiki and gained his rights by influencing the public and thereafter the Kathak or storytellers who followed his path are known as 'Kushilav' in memory of Love Kush. The prevailing Kathak style today is influenced by the temple and kriyakanda and the Bhakti movement. There are various compositions in this dance that are based on God which are performed even today. It includes Meera's "Eri Me To Prem Diwani". 'mere to giridhar gopal' etc. Apart from that, poems based on Sri Krishna are used in her 'poetry.' Thus, devotion has a special place in this dance as well.

Odissi

Odissi is one of the classical dance forms of India, originating from the eastern Indian state of Orissa or Odisha. The Puranic treatise on Indian dance refers to Natya Shastra as "urodhra Magadhi". A 1st-century wall carving on Dhaval Giri near Bhubaneswar proves the dance to be the oldest. The best figure of Odissi dance comes from the Gufamam Malli of Manchapuri in Udayagiri which was carved during the reign of King Kharavela. It features a king seated between two queens watching the dance

performed by dancers accompanied by other female instrumentalists. Odissi dance was thus originally a secular dance. Later it merged with the temple culture of Odisha, beginning with the Jagannath temple in Puri and displayed in every Shaivite, Vaishnava, and Shaktshakti temple in Odisha, a Shila inscription also mentions that Devsasi was heavily influenced by the Karparshi Buddhist monastery while he was his mother and grandmother. Danced together, thus it is known that Odissi dance started as a court dance, later it was performed in all religious places including Jainism and Buddhist monasteries. In the beginning, the Odissi dance was done to please the Lord by Mahare who dedicated his whole life to the service of the Lord. This dance has a lot in common with the sculptures found in Indian temples sculptures. The Odissi tradition has been carried on mainly in three gharanas, Mari, Nartaki, and Gautipukh, the Maharis, and the Odissi temple girls or Devadasis. in the beginning, the Maharis used to concentrate their dance and performance on mantras and shlokas only. Later they also started dancing and acting in Jayadeva's Gita Gobind. The Bhitari Gouni Maharis were allowed to dance in the inner part of the temple while the Bahri Gouni Maharis danced only in the temple but only in the Bahri Prasad. He was barred from entering the Garbha Griha.

Women served in the service of the Lord in Shaiva temples and that tradition also started in Jagannath temple in Puri. These women were known as Maharis or Devadasis and were believed to be the wives of Prabha Jagannath, their dancing skills started the Odissi dance tradition, and the earliest evidence of the Mahari tradition is found in a stone inscription commemorating Udyot Kesari, the last king of the Kesari. Dedicated to Lord Shiva, King Choda Gangadeva appointed him to the service of Lord Jagannath temple in the 11th century. The credit goes to these Maharis for keeping the Odissi dance tradition alive till today. He made this dance style different from other dances by using techniques such as unequal distribution of weight, solid steps, fluid body, etc. The sensuality and spirituality required in Tantrik Shastra are found in this Mahari dance. Some popular Mahari dancers are: Moni Mahari, Domi Mari, Dungri Mahari, Padmashri

Guru Pankaj Charan Das, Ratna Roy, and Gotipua means lonely boy in Odia language. Gotipua dance is performed only by boys dressed as women, this tradition flourished between 1497 and 1540 during the time of Prataparudradeva when the Mahari tradition died out. Prataparudra Dev who was a follower of Sri Chaitanya brought this boy dance tradition as his Vaishnava sect prohibited women from dancing, so it is possible that this tradition started after Chaitanya Prabhu's journey to Odisha. Also, his works are mostly based on Jayadeva's Gita Gobind, which is Krishna's Various occasions are described in eight verses and it is called Ashtapadi. The Bhatu nritya is dedicated to the lord shiva and bignaraj puja is dedicated to the lord ganesha.

Manipuri

This dance originated in Manipur, a state in North-East India. The state of Manipur lies at the confluence of mainland India and eastern India and the region has developed a distinct culture of its own. Manipuri dance is a prominent part of this culture. The dance revolves around the rasalila of Radha and Krishna. This dance is performed to the music of Manjira or cymbal or kartal and Pung or Manipuri Mrig Shakirtan. It is unlikely that today's Manipuri dance form originated before the 15th century, as Krishna Bhakti became popular around the 15th century, and today's dance form is largely based on Krishna Bhakti. Maharaja Bhagya Chandra. codified this dance, and composed three of the five Rasalilas, Maha Ras, Vasant Ras, and Kunj Ras, which were performed during his reign at the Sri Givindji Temple in Imphal. The songs sung in Manipuri dance are mostly ancient poems composed by Jayadeva, Vidyapati, Chandidas, Govindadas, or Gnanadas and these songs are devotionally presented.

Mohiniattam

In ancient times this dance was performed by Devadasis. It was presented in temples. But the influence of kuthu and kodiyattam is seen in the dance. Mohiniyattam is a drama interwoven with dance and poetry. Mohiniattam is a traditional South Indian dance developed in Kerala. That is why most of the krithis like Padam, javali, and ashtapadis are similarly followed by

these two dance styles, kathakali especially Bharatanatyam. This is a dance full of elegance and is performed as a solo dance by women only. This dance is more used lasyang.

Kuchipudi

Kuchipudi is a classical dance of Andhra Pradesh. It is prevalent throughout South India. Apart from this, there is also a village named 'Kuchela Pooram' in the district of Andhra Pradesh, this art was developed by the Brahmins and hence this art is called Kuchipudi dance.This dance is also very similar to the Bharatanatyam dance style. And this dance style came under the influence of the royal Ganga rulers in Andhra Orissa after the 13th century and its influence reached Sri Oudh in addition local poets there wrote lyrical compositions on the subject of Radha Krishna. In it, Gopal Krishna Saraswati composed a ballet based on Krishna's water sports and Gopal Krishna's instincts.

Kathakali

Kathakali is an Indian classical form of extreme elegance. The dance is famous for its dancers' flamboyant makeup, elaborate costumes, subtle gestures, and specially defined body postures that harmonize with the music. This dance originated in the present-day Kerala region during the 17th century. Kathakali originated from the ancient Ramanattam and the traditional dance called Krishnankaram is derived from Nathika, Kathakali, and Krishnankaram, kudiattam (a classical Sanskrit dance form prevalent in Kerala) and Ashtapadiyas have a lot in common with the 12th-century Sangeet Natika known as Gitgovinda.

Sattriya

Sattriya or Satriya dance is one of the eight major classical dance styles of India. Other classical dances underwent a series of ups and downs and revivals. But Satriya dance has been a living art since the time (15th century) by Srimanta Sankardeva, who is the Vaishnava saint of Assam. Sankara dev had started this dance as 'Ankiya Naat' and after this art was usually exhibited in an Assamese monastery known as Sattra. After this came to be known as Satriya dance. Today, even though the sattriya dance

has moved out of the closed walls of the sattra and is performed on a large screen, it is still used in the ritualistic activities for which it was created 500 years ago.

This is an excellent medium to explain Puranic stories and the knowledge contained in them to people in a simple, entertaining, immediate, and interesting style. Traditionally, Satriya was performed only by male devotees or monks in the Math on certain special festivals. Today, the Sattriya dance is also performed on stage by male and female performers other than Sattra and covers subjects other than mythology.Thus, the existence of bhakti in various forms is found in dance. The religion, devotion, and dance are to some extent connected and their study is a beautiful way to attain divinity. Bhakti has existence in Indian classical dance but for me bhakti is every where if we do any task with paitcently, dedication and concentration it will also called bhakti.

References

1. From the preference of 'Nrutya ma Vaishnavism' – by Jitiksha Upadhyay.

Bibliography:

1) way of divine love: - Narada Bhakti Sutra Narada by Nrada
2) Bhakti Sadhna By Swami Nirjanad Saraswati
3) Gangasati Nu Adhyatm Darshan By Bhandev
4) Embodying "Bhakti Rasa" in Bharata Natyam: An Indian-Christian Interpr Interpretation of "Ga etation of "Gayatri" Mantr atri" Mantra through Dance ough DanceBy https://digitalcommons.butler.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1365&context=jhcs
5) Nrutya Ma Vaishnavism By Jitiksha Upadhyay

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

Impact of Bhratanatyam on Human's Life

Monika H. Shah - P. G. student
P. G. Diploma in Natuangam/Bharatanatyam
Department of Dance, faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Abstract: Indian classical dances like Odissi, Kathakali, Kathak, Manipuri, Mohiniaattam, Kuchipudi and Bharatanatyam are always admired and revered in the different parts of India and even outside India. They are well known for their body movements and facial expression. Every Indian classical dance has the capability to build a dancer so perfect with observation and physical capacity that he/she can go ahead and learn many more to facts of life. Bharatanatyam is traditionally a team performance art that consists of a solo dancer, accompanied by musicians and one or more singers. The theory behind the musical notes, vocal performance, and the dance movement trace back to the ancient Natya shastra and many Sanskrit and Tamil texts such as the Abhinaya Darpana. Bharatanatyam as a dance form experienced a drastic shift. Society start to realize the beauty of Bharatanatyam and then day by day revolutionized its entire perception as a dance form to be engaged in by everyone in society. The effect of the revolution still can be seen today as children all over the world from different social backgrounds eagerly seek to learn this ancient dance form. Younger generation is eagerly look towards the scientific reason behind any rituals or they believe in research and proof so we need to be aware about pros and cons which can gift harmony with learning of ancient culture.

Bharatanatyam and its impact: Bharatanatyam is an Indian classical dance form of Tamil Nadu. Bharatanatyam is the pinnacle of Indian classical dance that brings together music, art and movement through the lens of storytelling. Bharatanatyam is the combination of mainly three elements: Nrutta, Nrutya, Natya. It is a blend of expressions, melody, and rhythm. This is the beauty of Bharatanatyam dance form where we can get all three elements. Nrutta Highlights body movements and rhythm. Nrutya Gives emphasis to dance posture and body movements with mixture of abhinaya. Natya gives importance to drama and poems. Done with complete concentration the dance form is as good as yoga. The physical- nrutta and the emotional activity- nrutya in dance result in several changes at the internal psychological and biological level. Psychological factor and stress

are known to affect the immunity of a person. the production of mood elevating biochemicals relieve stress and help in enhancing immunity.

"In natya, we have karanas, which are basically yogic poses in rhythm. Yoga is essential to any dancer, as it helps build stamina, flexibility, concentration and overall energy." says VP Dhananjayan, a Bharatanatyam exponent.

If you get into a closer look at the countless health benefits Bharatanatyam offers, so we can say Bharatanatyam improves balance, flexibility, stamina, concentration, fitness, physical appearance with glowing skin and balancing weight.

Bharatanatyam is a dance form known for its grace, purity, tenderness and sculptural poses. Many of the ancient sculptures in Hindu temples are based on Bharatanatyam dance postures. The different body movements called karanas are beneficial to improve balance. While performing Karana a performer needs to stay in one posture for a few seconds. The posture can be compared to standing on one foot for few seconds without losing balance. In Bharatanatyam we can see Angika abhinaya associated with facial expressions and the way of nonverbal communication. There is wide use of hand gestures in this dance form and that mudras give work out to various body parts and improve flexibility. Bharatanatyam movements make use of various muscles tissues. Few hours of practice can give you a good exercise and boost blood circulation and improve stamina. Moving all limbs together at the same time while the eyes follow whatever the hands do requires a concentration and even a stamina. A dancer needs to maintain balance throughout the performance, as dancer need to keep continue practice. As there is lot of to remember for performers like mudras, name of steps, different moves, beats, rhythm, song and many more so the dancer has to pay attention for the body movements synchronization, and this horns the mental skills and builds mental alertness. A Bharatanatyam performer uses eyebrows, eyes, neck, lips to convey an expression and even they put forward all different expressions like anger, surprise, sadness, love, jealousy, bhakti, determination etc. so the constant movement of facial muscles make facial tissues strong thus improving the complexion. The movement of eyes strengthen the eye muscles which in turn makes vision clear and healthy.

Every element of Bharatanatyam - Nrutta, Nrutya, Natya has different impact on dancer's mind and body. And as a result, Rasa to spectator make them to feel Rasanishpatti-'PARAMANAND', that teaches us lesson about life which is mixture of different aspects. Emotions have given human life a rich foundation which governs their existence. These emotions are called "Rasas" in Sanskrit. You live different hues, shades and colors. In Sanskrit 'Rasa' means Taste or essence and 'Nava' means nine. Rasa is commonly used to denote the sense of an emotional state. The nine rasas were the strength of character of Indian aesthetic ever since they were symbolized in the Natyashastra, and they form the foundation from which the traditions of dance music theater art and literature evolved.

The nine emotions included in Navarasa are Shringar (love), Hasya (laughter), Karuna (kind-heartedness or compassion), Bhayanaka (terror), Bibhatsa (disgust), Adabhuta (surprise) and Shant (peace). These are the emotions that a human show according to the situations. Scientists have found that every emotion of human evokes a coloured aura. the emotional spectrum is divided into the seven colors of the rainbow, with each color corresponding to a different emotion: rag-red, greed-orange, fear-yellow, willpower-green, hope-blue, compassion-indigo and love-violet. however, it also represents the absence of color-black, which is death and the combination of colors-white, which is life. [1]

Some rasas have more significance in our life; though some things have a higher essence and others are lower and some are innate. Rasa is the invisible substance that gives life its meaning. This interpretative aspect acts as a means of experiencing joy and mood of catharsis leading to internal healing. The nine classical rasas or flavors which emerge from bhavas. Each rasa is associated with significance in relation to the four activities of human's life: Dharma or duty, Artha or wealth, Kama or desire and Moksha or liberation. It is believed that each performance takes dancer closer the ultimate goal - moksha or liberation from the cycle of rebirth.

Dance uses the gesture language to convey thoughts and feelings. Therefore, the gesture should be interpreted quickly and naturally as one understand one's own mother tongue. These gestures can be taught and are to be taught by using normal situations that the student faces in day-to-day life. So, the teacher tries to establish a direct bond between idea, emotion and experience-rasa. The emotional experience presented in dance is aesthetically dramatized and so rasa-experience is enjoyable and blissful.

Bharatanatyam's complex mudras allow for almost anything to be conveyed with help from facial expressions and other uses of the body, allowing artists to find their voice and present to work on any number of topics that they deem important. This freedom of expression and limitless possibility for invention within bharatanatyam's movement vocabulary is a major aspect of why bharatanatyam continues to thrive today.

To learn Bharatanatyam at first dancers start learning basic adavus, small korvais and margam. She or he becomes a full-fledged dancer after carefully learning a margam only. We can say Margam is the path to reach to God. Because learning of 'Margam' give understanding about different stages of life and make dancer feel spirituality to connect with God. Margam is a concept, a framework, a basic idea or one can say it is a well thought of plan to approach any Bharatanatyam recital with the sole intent of creating the Rasa. The 'Margam' is relative and subjective, flexible enough to incorporate a variety of dance compositions set in the Bharatanatyam movement vocabulary.

In a sense, Bharatanatyam is a combination of the yoga and mantra shastra-s. The mudra-s of the mantra shastra-s Are the same as the hand gestures of Bharatanatyam. When dancing to the beat of the rhythm, as in a yoga exercise, the dancer's body is read of its human weakness and is purified into a conduit of the spiritual and beautiful. The Bharatanatyam recital is structured like a great temple. we entered through the Gopuram- outer hall of alarippu, cross the Ardha mandapam - halfway hall of jatiswaram, then the Mandapam - great hall of shabdam, and enter the holy precinct of the deity in the varnam. The Padam follows. Padam is akin to the juncture when the cascading lights of worship are withdrawn, and the drumbeats die down to the simple and solemn chanting of scared verses in the closeness of God. Then, the Tillana breaks into movement like the final burning of camphor accompanied by a measure of din and bustle. In conclusion, the devotee takes to his heart the God he has so far glorified outside; and the dancer completes the traditional order by dancing to a simple devotional verse.[2]

The characteristic half seated or ardhamandali position of Bharatanatyam with knees bent outwards increases proximity with the ground thereby, enhancing connectivity with the earth. This position enhances balance as the center of gravity of the individual moves closer to the ground. The overall result is an enhanced level of being centered, which keep the senses alert and the mind relaxed.

Dancer and choreographer Anita Ratnam says Bharatnatyam has both physical and mental benefits. “The basic stance of araimandi (a squad in which knees are turned sideways) and keeping the torso steady while the hands and lower limbs are moving helps with balance,” adding that memory and imagination are stimulated as you have to remember long sequence and improvise when you forget on stage. Dr. Amar Agarwal, ophthalmologist, says it gives the eye muscles a good workout. All poses and mudras go a long way in rejuvenating and restoring weak parts of the body, says dancer Roja Kannan. “For instance, the mudra called Hamsasyam in dance, where in the first finger and the thumb are joined together and tips and the other three fingers are opened up facilitates the circulation of blood flow from the fingers to the other parts of the body while also having a calming effect on the mind,” she says. Dr. A V Satyanarayana, director, Srishti Centre of performing arts and institute of dance therapy, Bangalore, uses Bharatanatyam to keep pregnant women fit.[3]

After one study conducted for 9 months under the title of “therapeutic and beneficial effects of teaching Bharatanatyam (Indian classical dance) through natya karma among hearing impaired children” , it was proved that Bharatanatyam therapy has helped in improving the overall development of students specially the coordination, concentration and expression has been enhanced. Bharatanatyam has a great deal of therapeutic value, especially for the deaf or hard of hearing. It is not only a way to express emotions, but also a technique to release stress. It also expands social connections, contributing to overall mental physical and emotional health. It is a spiritual practice of self-discovery illuminating the essence of life on and off the dance floor.

Bharatanatyam also passes on transferable skills which encourage students to withstand high amounts of pressure and be able to present to large crowd. These abilities can be beneficial for students working towards higher education and professional careers. This dance is culturally relevant, but the findings are applicable to students that are interested in learning math through dance. Many Asian Indian students learn Bharatanatyam for cultural maintenance and preservation dance is also a beneficial medium to teach basic geometric shapes to young children because dance is an engaging art curriculum that can be used in schools. Many forms of exercise have an influence on the brain however dance is more advantageous as it embraces aspects of music, physical exercise and mental

health. The body movement reflects inner emotional states and that changes in movement can lead two changes in the psychology and physiology of the person thus promoting health and growth. Bharatanatyam is a good example of a dance form that has a unique impact on the brain, as it embraces the idea of mental fitness through storytelling and facial expressions, while also including a vigorous physical element. This affects more areas of the brain and in turn results in additional brain development.

Bharatanatyam is a highly codified and schematized Asian Indian style of classical dance that accommodates the different kinds of learners. Other than being an art form marked by beauty and fitness in its delivery, Bharatanatyam training makes for a vigorous workout of the mind, body, and soul. Bharatanatyam has had its highs and lows, yet this art form still remains alive and well thousands of years later.

Footnotes:

1. https://drvidyahattangadi.com/what-is-the-navrasa-of-life/
2. http://www.carnatica.net/dance/bharatanatyam1.htm
3. https://m.timesofindia.com/india/bharatanatyam-with-benefits/articleshow/51173414.cms#:~:text=%E2%80%9CIt%20gives%20a%20wonderful%20cardio,both%20physical%20and%20mental%20benefits

References:

1. https://www.indiaparenting.com/get-fit-with-bharatanatyam.html
2. https://drvidyahattangadi.com/what-is-the-navrasa-of-life/
3. https://narthaki.com/info/articles/art379.html
4. http://www.carnatica.net/dance/bharatanatyam1.htm
5. https://m.timesofindia.com/india/bharatanatyamwithbenefits/articleshow/51173414.cms#:~:text=%E2%80%9CI%20gives%20a%20wonderful%20cardio,both%20physical%20and%20mental%20benefits
6. IOSR Journal of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS)/Vol.24, Issue 1, ser.10(January 2019)01-03/e-ISSN:2279-0837, p-ISSN: 2279-0845./ http://www.iosrjournals.org/
7. https://ukdiss.com/examples/dance-affect-brain-development.php#_Toc480226965
8. https://narthaki.com/info/articles/article81.html
9. https://narthaki.com/info/articles/art369.html

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

Dance Roots in Sri Lanka Influenced by Indian Culture

H. M. Ramsi Dilka Nimini Herath - Research Scholar
Dr. Smruti Vaghela - Research Guide
Department of Dance, Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

India is the only neighbour country of Sri Lanka, separated by the Palk Strait. Both nations occupy a strategic position in South Asia and have sought to build a common security umbrella in the Indian ocean. Both India and Sri Lanka are republics within the Commonwealth of nations and share deep rich cultural links. The tradition of dance in Sri Lanka usually assembles poetry, temple murals, sculpture, carvings, music, subtle emotions, rhythmic body movements, ambiguity, multiple meanings in costumes, and other stage accessories etc.

Indian culture and tradition have no doubt influenced the Sinhalese from ancient times. The people of Lanka come under the cultural influences of the tribal cultures that prevailed before the development of the urban cultures in the Indus valley. Immigrants may have introduced at least some elements, the spirits the way of life and beliefs and superstitions of the Vedic Aryans. The recorded history of the island and its people start with the Aryan colonization marked by the advent of Vijaya1(543 BC) and his 700 followers from North India. When he landed heard sounds of music and dance. A wedding was in progress in Yaksha society and there was much merriment. Prior to the advent of the Aryans, the island had been inhabited by Yakshas, Rakshasas Nagas whose civilization has been described by early historians based on obscure legends. Cilappadikaram was a South Indian classical epic poem of second century AD valuable source book for the study of dance. It classified dance into three distinct forms Desi, Vadugu, Sinhala. It means that Sinhala may be undoubtedly Ceylon. The distinct entity that the studies reveal of Sinhala Natya as an art form its own in the scheme of the ancient dances of India opens a new epoch altogether study of dances of Ceylon. According to traditional Sri Lankan chronicles (such as the Dipavamsa), Buddhism was introduced into Sri Lanka in the 4th century BCE by Venerable Mahinda, the son of Indian Emperor Ashoka, during the reign of Sri Lanka's King Devanam piyatissa. During this time, a Sapling of the Bodhi tree was brought into Sri Lanka by Sangamitta Theri, the daughter of Emporor Ashoka and founder of and

order of Buddhist nuns in Sri Lanka. He created the strongest link for Aryan influence on the people. North Indian life styles entered with the bringing of the sacred Bodhi tree sapling in the same era, sixteen artisan groups of painters, craftsmen, musicians came with the Bo sapling. As per mythology, Ravana, the villain of great Hindu epic Ramayana, was the ruler of Sri Lanka during Lord Rama's time. In many depictions of Ravan, he can be seen carrying a veena (an ancient string instrument known as Ravanahatha is found even today in Rajasthan). It is believed that he had a keen interest in music and was a highly accomplished veena player. Mythology credits this instrument as a creation of Ravana. Cultural relations between India and Sri Lanka. India has a variety of folk dances. Between Sri Lankan and Indian dance forms we can find many similarities in costumes, music, carvings, paintings, dance movements. Mythological stories also show the connection between these two countries. Looking to the historical connection of India and Sri Lanka as well as mythology believe that Shilappadikaram (poem of 5730 lines) love story of kannagi and kovalan also very famous in Sri lanka

Kannagi was Puhar's merchant's daughter, and ship captain Manayakan. She marries Macattuvan 's son, **Kovalan**, whose family was sea traders and had Manimekalai, the sea goddess, as patron deity. Kovalan met a dancer Madhavi later, and had an affair with her that led him to spend all of his money on the artist. Kovalan realized his mistake at last, penniless, and returned to his wife Kannagi. By selling Kannagi 's precious anklet, Kovalan hoped to recoup his fortunes by trade in Madurai. Madurai was ruled by **Nedunj Cheliyan I**, king of **Pandya**. When Kovalan attempted to sell the anklet, it was mistaken for the queen's stolen anklet. Kovalan was charged with stealing the anklet and was subsequently beheaded without trial by the king. She became enraged when Kannagi was informed of this, and set out to prove the king's innocence to her husband.

Kannagi came to the court of the king, broke the anklet seized from Kovalan and showed it contained rubies as opposed to the anklets of the queen containing pearls. Realizing the fault, the king committed shameful suicide, after delivering such a huge miscarriage of justice. Kannagi uttered a curse that Madurai's entire city be burned. Pandyas' capital city was set ablaze which resulted in huge losses. She calmed down, however, at Goddess Meenakshi 's request, and attained salvation later. The story forms **Silapathikaram's** crux, written by poet **Ilango Adigal.**

Kannagi, known as **pattini** in Sri Lanka, is the most popular female deity among Sinhalese Buddhists, the majority community in Sri Lanka. She is seen as being gifted with powers to relieve a devotee of doshas or planetary debilities, disease, infertility and sorrow. In literature on traditional Sinhalese ritualistic worship, there are 35 texts on Pattini, which is more than those on other popular deities like Vishnu, Skanda and Saman.

As far as dances are concerned there are historical evidence documentation Mahavamsa (first historical chronicle of Sri Lanka written in the style of an epic poem written in the Pali language.) shows that in Anuradhapura era The Sigiriya Frescoes found at Sigiriya, Sri Lanka, were painted during the reign of king Kashyap and bears similarity to the paintings of Ajanta in India. Mahavamsha describes that the Polonnaruwa period was most affected by Indian invasions. During this period many things spread about from Indian music culture to the Sri Lankan music.

After the Pallava period in Tamil Nadu, the Cholas ruled the country. During the period of Chola regime and in succeeding periods in Tamil Nadu, dance and many other fine arts flourished along with Hinduism. Such evidence could still be traced from numerous existing exhibits. The living tradition of dance could be seen in the form of ancient sculptures and traditional architectural reliefs. The close links of dance and sculpture are well defined in the ancient texts including the Visnudharmottara Purana which narrates numerous sciences including cosmography, geology, astrology, astronomy, dance, musicology and arts. Besides, it includes the 18 Upapuranas stated in the Brihaddharma.

Dance influences can be seen in various artefacts. Generally, for research analysis it is necessary to trace the coordination between the dance and sculptures. In Sri Lanka there is a variety of sculptures available. Most of the recent dance sculptural reliefs and motifs are found at ancient archaeological sites in the form of decorative sculptures. The decorative elements can be seen on the pillars, rooftops and the walls of the ancient architectural structures. Dance nuances are not only reflected in the form of decorative sculptures of the Chola period in Sri Lanka but also could be seen in other succeeding periods.

All the ancillary limb movements including body positions, foot stances and positions, hand gestures and eye glances are invariably depicted in the sculptures. The influence of rhythmic vibrancy of dance is invariably

depicted in all forms of ancient sculptures especially in the form of decorative sculptures and worshipping Hindu icons. The Indian dance influence continuously impressed the sculptural concepts and decorative architectural sculptures of Sri Lanka which could be seen in different art forms including iconography and decorative architectural buildings. The dance impact on sculptures could be obviously seen in the post-Polonnaruwa period building decorations and sculptures especially in the periods of Dambadeniya, Kurunegala, Yapahuwa, Gampola, Raigama, Seethawaka, Kotte, Kandy and Colombo. Among the above-mentioned periods, Yapahuwa period is considered important for this study because numerous Indian dance-related sculptures of that period. Yapahuwa is situated in the Kurunegala District. Further, it is located nearly three miles east of Maho. The glory of this ancient citadel can be found in the caves and boulders. This is evident from a short record in Brahmi script. Different dance figures of dancers are seen. Most of the dance figures are seen in typical Bharatha Natya Arimandi Isthana position. All the dance poses are in a proper and perfect geometrical format position. The centre of the window circle carries a lotus figure. At the sides of the centre lotus circle, four wheels are seen with eight strokes and some circles are decorated with dancing figures. Hence for the dance research, Yapahuwa provides a great deal of information for the researcher. Following Yapahuwa numerous beautiful dance sculptures depicted in the stone friezes with typical Karana dance impact can be seen in the sculptures of the Gampola, Kotte and Kanyan periods. History shows that Sri Lanka has been influenced by India and its effects are still visible in Sri Lankan religion, culture, art, language, literature, music and dance. The first historical evidence that described the relations between Sri Lanka and India were about the king Ravana, who was the powerful mythical emperor written in the great epic Ramayana and there from any books based on cultural history of Sri Lanka and India an it shows the relation between both countries. Researcher has realised that Sri Lankan dance has influenced by several cultural activities between the two friendly countries.

References:

1. Dance of Sri Lanka-W. D Makulloluwa
2. Art and Tradition of Sri Lanka- Dr.priyanka Virajini Madagedara
3. Sanniyakuma Shantikarma- Chanasiri Peries
4. Dance for 12,13 grade- Chanasiri Peries
5. Shilappadikaram -Illangai Adighal

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

Evolution of Folk Music of Mauritius during the last 10 years

Vomesh Bhootooa – Researcher
Prof. Gaurang Bhavsar – Research Guide
Deparment of Tabla, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Abstract: Every day, music is being played in each and every corner of the world. However, music is also being composed and created every day. May it be singing, instrumental or dance, the music styles have been changing over the time. Though India is known all around over the world for its diversity. Mauritius is also recognized as a small India because its bears its main root from India. For the last several years, the tradition which came from the ancestors of India have been kept alive in this small island. With the advancement of technology, music has been changing over the time and so does the music in Mauritius. This paper wants to emphasize the evolution of Music in Mauritius over the last 10 years.

Introduction

As music is itself known as a dynamic subject, its evolution was always meant to happen. The word 'evolution' is derived from the latin word 'evolutio' which means the unrolling of a scroll. Evolution refers to the gradual process of change and development of something. The process of development and change from one state to another, as of the universe in its development through time can be referred as Evolution. Evolution occur in every aspects of life. The process of evolution has been taking place since the beginning of time till the present time. Though even if we don't notice, each and every second our body is losing about 500 to 700 dead skin cells off the surface of the skin because we are ageing. Here also, evolution is happening. If we take a look at Music, we can see that Music has been evolving since the Vedic time till present time. Evolution of music through new genres, sounds, instruments, and so on have always been happening and will keep on happening. Mauritius is known as the Little India as it shares all the traditions and customs of India and most importantly it also shares the same music as India also.

Mauritius: Each place consists of different people, values, traditions and cultures. Furthermore, each place has its own style of music and songs of its own.. Mauritius got its independence on 12th March 1968 and became a republic in 1992. The history of Mauritius begins with its discovery by Arabs followed by European. It was ruled by the Dutch from the 1598 to 1710. After that, it was ruled by the French from the 1715 to 1810 and lastly by the British from the 1810 to 1968. It has a population of 1.2 million of people (12.7 lacks). The population consists of 48.4% of Hindus, 27% of catholics (christian), 17% of muslim people and the rest of other religions. As we can see, Mauritius is a place where multi languages are spoken and multi-cultural traditions are bring practiced. The flok music have primarily been introduced by the indentured labourers. The British took these people from Madagascar, Africa Africa but most number of people was taken from India to go and stay in Mauritius to work in agriculture. After work, they would all reunite and speak to all their friends. It was a time to sing and dance freely.

Sega: During the British time, thee western people used to have some very bad behaviour in treating the labourers. Many labourers were heavily beaten and even sentenced to death just for a small mistake. As we all know, music is one of the most important forms of Art in society. It has the major role in uniting people of different ages, ethnic groups and races. It provides the basis for mutual understanding and acceptance among different people. Thus, during the difficult time of the labourers, their only refuge was found in music. As the labourers would work in fields a whole day, the night time was a time where they would share their emotions of being together by just starting singing and dancing about how their day went by, using simple lyrics. This is how the Sega music was given birth.The Sega which was earlier only a refuge for the labourers during the difficult, has now become the backbone of folk music in Mauritius. During the last 10 years, so many composers, singers and musicians have come up with their competition where today they are all established musicians of the country. Furthermore, the traditional Sega which used to have traditional instruments like Ravanne

Maravanne and Triangle, now has more instruments being used. Instruments like Acoustic guitar, electric guitar and Base guitar are added to this genre. Also synthesiser and keyboard are frequently being used now. One great evolution which happenned in the wold of the Sega music is with the recording production work. Sone of the most recognised Sega composer- singer named Desire Francois and Alain Ramanisum has played a great role in that.

Geet gawai: Geet-Gawai is a traditional, pre-wedding ceremony combining rituals, prayer, songs, music and dance performed mainly by Bhojpuri-speaking communities in Mauritius. Taking place at the bride or groom's home, it involves family members and neighbours. Married women sort items like rice and money in a piece of cloth while others sing songs to honour Hindu gods and goddesses. Next, everyone dances to uplifting songs. An expression of community identity and collective memory, it is transmitted by families, community centres, and academies. Geet-Gawai is a pre-wedding performance including rituals, songs, dance and dance-drama in its complete form. It consists primarily of the Bhojpuri-speaking community and originally confined to women. Today male and non-Bhojpuri speakers are participants and performers, especially in the singing and dancing part, the Jhumar. They themselves used to sing and even dance However as the bhojpuri is a very important part of the HIndu wedding Tradition in Mauritius, many young people started to gain interest in this genre of music. This genre of music now also consists of young people as well as old people as we can see in diagram. Furthermore as the young people too started to participant in Bhojpuri, they have also integrated some new instruments to this music form. Along with the traditional Dholok and Lota, now the djembe and bongo also have its place in the Mauritius Bhojpuri. One another contribution that the young people is that they have produced some really great album of the Bhojpuri songs. Some Bhojpuri songs like Zubeda Lots Like and Nana Bhakke have become reallybig hits with more than 5 million views on online streaming platforms.

Conclusion: Over the last few years, the evolution of folk music happened and was mainly influenced by the more diverse cultural sharing and also by the advancement of technology. The evolution of the folk music in Mauritius has made several benefits where local musicians have started to work on their local music and also attained international fame. Moreover, more of the youth people have started to engage themselves in these. Despite the fact that the country is going into a very modern development, the people of Mauritius have kept alive their roots through the practice of folk music to date.

Bibliography:

1. Sega: The Mauritian Folk Dance: Leo, Jacque K Mauritius, Culture, Art and Tradition- tourism and Mauritius history by Finally Roers
2. भोजपुरी संस्कार गीत: Bhojpuri Samaskar Geet - A Rare Book
3. TOWARDS A SAFEGUARDING CONCEPT OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE IN
4. MAURITIUS by Mr. Jayganesh DAWOSING
5. Mauritian Sega Music and Dance Rhythm and Creolisation in the Indian Ocean by Bibitha Than published by the University of Leads
6. Le Séga : Des origines... à nos jours By Jean Clément Cangy Published by Editions Makanbo, 2012.
7. THE MAURITIUS COMMAND by Patrick O'Brian
8. VOICES FROM THE ATTIC 50th anniversary Mauritius Independence
9. Music of Mauritius by Frederic P.Miller

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

The Discriminatory Tales of Two Rebellious Characters in the *Mahabharata*: Shikhandini and Draupadi

Arani Bhakta - Research Scholar
Dr. Smruti Vaghela – Research Guide
Department of Dance, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Abstract: The *Mahabharat* is one of the famous sacred epics of Indian mythology. *Mahabharata* has been one of the most important texts in terms of doing research and learning new carves, but the practice goes on to some common points where the sacrifices of women in this epic are rarely seen. Women took part in most of the cases of Indian Hindu Mythology. Indian women have been viewed and showcased as the Goddess's incarnation, a symbol of strength. Here the two most important characters are the main ones to be focused on in this article. They are Shikhandini and Draupadi. This article wishes to search the discriminated women characters of the *Mahabharata*, where in compare to Draupadi, her elder sister Shikhandini has been talked about less, but it was her contribution in the battle that made the Pandava's win it. The story and lifestyle of Shikhandini are not less cumbersome than Draupadi but still, Shikhandini does not come into focus that much. Shikhandini gets more recognition in transgender society. It is believed that the transgender community comes from Shikhandini.
Keywords: Mahabharata, Draupadi, Shikhandini, Women etc.

Introduction

The *Mahabharat* is one of the famous sacred epics of Indian mythology. It dates back 5000 years ago during the time of Lord Krishna as well as the incarnation of Lord Vishnu. The *Mahabharat* is remembered for the battle of Kurukshetra and as the root of the holy *Shrimad Bhagavad Geeta*. There are many important characters to remember in the *Mahabharat*, most of whom are male. But, *Mahabharat* would not have been created if Draupadi was not there. Like Draupadi, there are lots of important female characters in this famous epic. Those strong female characters made Mahabharat more unique, thinkable, and striking. Generally, it was the tale of the establishment of justice, righteousness, honesty, dialectics, impartiality, and justice for rebuilding and reestablishment of a new era of Hindu religion. This great national epic consists of the battle between the brothers of Kauravas and Pandavas; the battle between honesty and dishonesty; the

battle between right and wrong; the battle between deception and sincerity on the dice game of Duryodhan and Yudhisthr; the battle between wile and candor; the battle between skill and tricks; the battle between arrogance and modesty; the battle between haughtiness and amenity; the battle between ego and humble, the battle between leadership and slavery. Each and every point describes this epic. And the center of the heart of this epic is Kuru sons, kings, Gurus, and Lord Krishna. But somehow the female characters do not get that much recognition even in the current perspective. Women never got majesty, nobility, authority, or honor from an early age. Their sacrifice neither gets the proper value nor they are remembered for that sacrifice. Their abandonments had been mislaid infrequently. The same things happen with the female characters, including Draupadi, of the *Mahabharat*. *Mahabharata* has been one of the most important texts in terms of doing research and learning new carves, but the practice goes on to some common points where the sacrifices of women in this epic are rarely seen. It is not even come into the discussion. There are strong female characters found in this epic who hardly come into focus or in a discussion.

The most important female characters of Mahabharata

Amba, Gandhari, Kunti, Draupadi, and Shikhandini as well as Chitrangada, Ulupi, Rukmini and Satyabhama are the strongest female personalities of *Mahabharata*. All of the characters faced huge difficulties in their life journey to revive their own intuitions. They sacrificed a lot to get love, justice, and empowerment. The common sacrifice of these women is love and injustice with their fate. For example:

Amba: She was abducted by Bhishma and lost her love, rejected by two kings whom she loved and another was Bhishma's brother.

Ghandhari: The princess of Gandhar, the queen of Dhritarashtra, and mother of Kauravas had sacrificed her eye glance in the name of love, being a wife of a blind husband. She never even tried to see her hundred sons and one and only daughter in her life. Her sacrifice will remain to be remembered for ages.

Kunti: The mother of Pandavas, but sacrificed her first son before marriage as her son was the boon of god Sun. Being an unmarried woman she was unable to keep a baby. That is why she left her first son on the bank of Ganga river. Her sacrifice made her discontent and glum till the last breath of her life for her son Karna.

Draupadi: The main attraction of *Mahabharata* for whom the battle between two-sided brothers happened. Though it was all about envy and enmity, Draupadi lost her self-esteem in the dice game of Kauravas vs Pandava.

Shikhandini: The girl who lost everything in her first birth as Amba because of Kaurava and fate made her a warrior till her last breath. She is the cause of the death of Bhishma.

Chitrangada: The princess warrior of Manipur who was rejected by Arjuna for her 'Kurupa' ruup, later she worshipped for 'Surupa' ruup (beautified face) to Kamdev, the God of love. It was an immense substance to realize the heart of a female warrior.

Ulupi: The Naga princess who spent just one day with Arjuna and spent her whole life without Arjuna rather his memories. She dedicated her life in the name of Arjuna only to the sake of love. Such a strong personality to realize the hardness of reality without a husband and family. She protected her husband's life by giving Sanjeevani Mani from her Nagalok. She will be remembered for her greatness, and kindness, but she did not get that much of recognition in *Mahabharata*.

Rukmini: The first consort of Lord Krishna who was a very bold and brave character at that time. She was fearless and willingly sent love letters to Lord Krishna and proposed him to marry. She was unstoppable, steady, and intelligent to grave her desire in any condition.

Satyabhama: The third warrior consort of Lord Krishna and the child of Satrajit. She was an expert in war tactics and was an ace archer. She had pandered Krishna in all fields including battles. She had adequate training for warfare. Satyabhama approached Krishna to declare battle against the demon Narakasura who attacked sixteen thousand women from Devalok. When Narakasura fainted Krishna, Satyabhama got angry and applied her power to kill the demon. She released those women after killing Narakasura. Women took part in most of the cases of Indian Hindu Mythology. Indian women have been viewed and showcased as the Goddess's incarnation, a symbol of strength. Goddess Durga, Kali, Maha-kali, Chandi etc. are the disclosures of Shakti, the power and positive energy. That is why Indian women are incredible throughout the history of Indian civilization. Brave women always prove themselves self-confident and self-reliant in the patriarchal society. Their firm and steady

determination vindicated their identity in the male-dominated society for decades.Women in the epic *Mahabharata* played their vital roles and major responsibilities with dedication, patience, tolerance, moderation, brave, faithfulness, intelligence, greatness, aristocracy, majesty, elegance, assertiveness, conviction, boldness, and audacity. The sons, kings, princes, husbands, and brothers are victorious in Mahabharata or elsewhere in history, but women were behind their success. Here the two most important characters are the main ones to be focused on in this article. They are Shikhandini and Draupadi. The tales of two flowers of one tree. They are sisters and the reason for the destruction of the Kuru dynasty. They were the daughters of Panchal King Drupad. Drupad was a childless father. He got Amba as Shikhandini from the Yajna. And she was the cause of Bhishma's death. Drupad wanted to take revenge with Hastinapur because Panchal was attacked by Kuru princes under the direction of their Guru Drona who was an enemy of king Drupad. After being defeated by Arjuna he wanted to take revenge. So again, he got a beautiful daughter from Yajna named Draupadi, eventually who married Arjuna.

Shikhandini (The transgender character in Mahabharata): She was the first person who started the revenge action against Kaurav. Shikhandini was born as Amba, the princess of Kashi, in her previous birth. She was abducted by Kaurava and Pandava's Pithamaha Bhishma. Bhishma bounded himself with a tough vow to never marry and to remain celibate for the welfare of his dynasty. But he was searching for brides at a young age for his half-brother Bichitrabirja. That time a Swayamvara happened for all three princesses of Kashi. Swayamvara was arranged by the king of Kashi for his three daughters: Amba, Ambika and Ambalika. he gently let her go to his love but misfortune was waiting for her fate. King Salva denied her because of the abduction of Bhishma. Amba was speechless and in penance. She set her mind that her stain condition was only for Bhishma. She forced Bhishma to marry her and accept her; he also denied her due to his firm vow. She was heartbroken and became angry at him. She wanted to take revenge on Bhishma. So, she did not go back to her family, rather entered into the forest and started performing severe austerity to gain the power to take revenge. Later she got a boon from Lord Shiva that she will be able to kill Bhishma in her next birth.

Draupadi (The most supercilious character in Mahabharata): She was the younger sister of Shikhandi. They both were deceived by Kuru Princes.

And their insult was the cause of Kaurava's death. The reason and purpose of her birth were to marry Arjuna, one of the Pandava princes. But fate played an atrocious game with her. Fate bound her with the speech of Pandavas' mother Kunti. After gaining Draupadi in Swayamvara, Arjuna brought her to show his mother. But without knowing anything Kunti told all five brothers to divide the gift which they gain in Swayamvara. Draupadi was shattered inside that a girl had just gotten married a while ago to one husband but fate wrote her name as a wife of five husbands. It was a great shock for her. She accepted her bad luck and five husbands. Still, she could not able to lead her life happily. She was brutally insulted by Kaurav princes Duryodhan and Dushashan in the conspiracy dice game between Kauravas and Pandavas. The reason for her birth was to marry only Arjuna but she did not know that she came to this world to change history.

Similarity and discrimination between two sisters

These two sisters are remained memorable for their sacrifice and intent toward their oath to own. They both were cheated by Kuru Princes. Shikhandini and Draupadi were the cause of the deaths of them. These two characters were bold by birth. Both of them were obstructive. Their goal changed after getting a huge insult from the Kuru princes. They only took a breath to take revenge. They became unyielding, gnarly, ornery, stiff-necked, obstinacy, militant, defendant, contradictor and revolutionary only to get justice and fairness. These two rebellious characters showcased their livelihoods in *Mahabharata* very tremendously. They both spent their life in the forest for a certain period only for Kuru princes. Their fate and situation enabled them to be retaliatory and aggressive to attack anytime. They both were experts in maneuvering, they had diplomatic knowledge, and they retrained their families in any situation. Deep down inside they were brokenhearted but strongly conducted everything in their life with their ability, grace, and adroitness.

Characteristics of Shikhandini to Shikhandi: The way of her living

When she was in her previous birth as Amba she could be the Queen of Hastinapur or Subala. But it did not happen because of Bhisma. She felt her dupe. She left her life instantly after getting a boon from Lord Shiva. She had her rebirth in Panchal, but she was not like men nor women, because it is also said that Bhishma never fought against females. Her level of dedication to getting justice made her so strong that she did not think twice to change her gender. Later she exchanged her sex identity with Yaksharaj

in the forest during her penance time. And Shikhandini became Shikhandi. She was the commander of Pandavas during the battlefield of Kurukshetra war. Arjuna was hiding behind her and Bhishma left the weapon to see her. Thus, Arjuna was able to kill him. And this is how she took her revenge on Bhishma.

Characteristics of Draupadi: The way of her living

Draupadi got everything that a princess got in their life. But her fate was not doing fair and justice to her. She married only Arjuna but fate gave her four husbands more and it made her impression as frump to the society in that time. Her five husbands lost their power and authority from everything even from her also in the dice game conspiracy. Kaurava prince Dhuryodhan and Dushshasan brutally assaulted her and pulled on her clothes in front of all. She kept her internal pain smooth for thirteen years in the forest by opening her hair. She took an oath that she will tie her hair after the death of Dushasan. She did not take part in the battle, she did not fight, and she did not kill anyone but she was the major reason for the war. She was revengeful, obstructive, and stubborn.

Social and cultural recognition of Shikhandini and Draupadi: Perspectives of practices in Drama and dance

The *Mahabharata* and *Ramayana* are the holy sacred epics in Indian mythology and all over the world. Sita from *Ramayana* and Draupadi from *Mahabharata* got so much attention and recognition in every sector and section of dance, drama, performing arts, and fine arts. Scholars are carrying the legacy to pass on from generation to generation from early age. Writers, critics, poets, researchers, actors, social activists and many more are practicing and learning from Sita and Draupadi. They are the core female characters to discuss. But Shikhandini or Shikhandi does not get that much recognition in the epic or in society like the other important female characters of *Mahabharata*. The story and lifestyle of Shikhandini are not less cumbersome than Draupadi but still, Shikhandini does not come into focus that much. Shikhandini gets more recognition in transgender society. It is believed that the transgender community comes from Shikhandini. Ashwini Shenoy (2019) in the book name *Shikhandini: Warrior Princes of the Mahabharata* wrote: "Centuries have passed since the Great War of Kurukshetra, but her name is still uttered in hushed whispers – Eunuch, hijra, neither man nor woman... But was this all there was to Shikhandini, princess of Panchali? Was this her only identity? At the battle of

Kurukshetra, when the Pandava brothers seem to have lost all hope and are facing defeat, it is Shikhandini who joins them and turns the battle in their favor. If not for her, history would have been written differently. But what was the price she paid? How far did she go in order to prove herself and accomplish her goal? What did she sacrifice along the way? Was she just a pawn in the game between the Kurus? Or was she a true hero, conveniently forgotten because she was not born a man? In this retelling of epochal events, Shikhandini's transformation from woman to man, based on ancient medical science, is what makes this story both riveting and real in its validity, human intensity, driven purpose and ultimate sacrifice. In this new dawn, when the third gender is finally gaining acceptance and identity, it is perhaps time Shikhandini's story was retold in all its tragic glory." Cornelia and Goble (1916) in their book named "Shikhandi: The Maiden-Knight and Other Stories" described the way Shikhandi brought up as a child and placed her in front whenever Shikhandi was needed. Abhishek Raj (2020) in his research article titled 'The quest to recognise the historical and legal prevalence of the transgender in India' mentioned, "there are many versions of Mahabharata which mention Shikhandi/Shikhandini. Shikhandi is a significant character in Mahabharata. When we talk about Shikhandi's gender then in a few versions, Shikhandi is male but born female. When Shikhandini changes his sex he becomes Shikhandi but is a eunuch. In a previous lifetime, Shikhandi had been born as a woman named Amba. Few versions mention that Amba is simply reborn as a male Shikhandi, sometimes whole and sometimes eunuch. Few versions narrate that Shikhandi is a male but transgender, due to Shiva's boon that Amba will remember all the details of her past life."

In Drama: Most of the time the epic is highlighted by the core male characters alongside Draupadi, but Shikhandini hardly gets any focus. There is no part added for Shikhandini. Even if it is a full-length drama, still it is hard to find out a long-time presence of Shikhandini. Many individual dramas are created for showing only Draupadi but it is hard to find something about Shikhnadi in comparison. In village dramas or drama shows also, local peoples love to see the main characters rather see side stories or characters. The epic *Mahabharata* means Krisnha, Arjuna, Draupadi, Duryodhan and Dushasan only. So, it is rare to find out important characters like Shikhandini.

In Dance: There are a number of works in classical dance, folk dance, and even western dance alos on 'Draupadi-vastraharan'. There are many dance dramas, productions, and choreographies done on the Draupadi character. In all eight classical dance form, Draupadi and Sita is the common female character. Exponents, critics, gurus, and dancers are doing research on Draupadi to date. Dance videos and shows are available on Draupadi on youtube and social media also. Draupadi character is also highlighted in auspicious occasions like worship ceremonies or in dance festivals.Unlike Draupadi, works on Shikhandini is not found or seen that much anywhere. Some youtube links and works on Shikhandini is given below from YouTube:Shikhandi the inner quest solo Bharatanatyam Himanshu SrivastavaShikhandi Kauthwam performed at the inauguration of Veli floating stage 2020 "Amba Shikhandi the Journey of Courage" dance drama as presented by Prakriti Dance Company at Cary Arts Center on March 31, 2018 under the auspices of Sanskrit Bharati. Bharatham Mahaabhaaratam Amba Shikhandi by Priya Murle Shikhandini by Ashim Bandhu Bhattacharya Shikhandi: The Story of the in-betweens Promo

Conclusion: Shikhandi the cause of the death of Bhishma Apaharan Draupadi the cause of the death of Kauravas – Vastraharan Both lived in the forest for twelve years to gain justice. These two powerful characters teach how to be self-confident. Everything can be achieved by determination and dedication. They developed diversity in the team. Keep consistency to improve skills with patience. They faced difficulties in every situation. Both left the happiness of being princesses or queens. They were good teachers and friends for their families. Draupadi and Shikhandi teach every woman in the world how to tolerate unbearable pain. And how to take revenge for insulting women. They gave a heavy lesson to those who tried to insult women, always getting destroyed at the end of the day. Practicing the sacred *Mahabharata* is a common topic for all nowadays. But these rebellious characters should be practiced by art and culture. And the easiest ways are the dance and drama to showcase these strong characters to build up self-confidence.

References:

1. Raj, A. (2020). "The quest to recognise the historical and legal prevalence of the transgender in India". *International Journal of Social Science and Economic Research* ISSN: 2455-8834 Volume: 05, Issue: 06.

2. Mahabharata Online (n.d.). "The story of Draupadi". *Mahabharata Online*.Retrievedfrom: https://www.mahabharataonline.com/stories/mahabharata_character.php?id=68
3. Pandey, K. (2020). "The back story of Shikhandi in Mahabharat and why Bhishma vow of celibacy cost him his life". *Mind & Soul.* Retrieved from: https://www.timesnownews.com/spiritual/religion/article/the-back-story-of-shikhandi-in-mahabharat-and-why-bhishma-vow-of-celibacy-cost-him-his-life/583870
4. Shenoy, A. (2019). *Shikhandini: Warrior Princes of the Mahabharata.* Platinum Press.
5. Sorabji C. & Goble W. (1916). *Shikhandi: the maiden-knight and other stories*. Blackie and Son.
6. Swati (2019). "Seven underrated yet important female characters of Mahabharata." *Vedicfeed.* Retrieved from: https://vedicfeed.com/important-female-characters-of-mahabharata/
7. Truschke, A. (2022). "The living Mahabharata: Immorality, sexism, politics, war: the polychromatic Indian epic pulses with relevance to the present day". *Aeon*. Retrieved from: https://aeon.co/essays/the-indian-epic-mahabharata-imparts-a-dark-nuanced-moral-vision

YouTube links:

1. https://youtu.be/c1X9BurwK_k
2. https://youtu.be/OOxv-ENLJgQ
3. https://youtu.be/7o4tjsjveRQ
4. https://youtu.be/5EGxY8xS7Zg
5. https://youtu.be/QfuJo__EV5g
6. https://youtu.be/BJ-4vfk5keE
7. https://youtu.be/zm2tpchWfns

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

Impact of Indian Classical Music on Stress Levels of Listeners: An Analytical Study

Dr. Rahul Barodia - Research Guide
Siddhi Manglam - Research
Department of Instrumental Music (Sitar - Violun)
Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Introduction: Indian Classical Music, better known as SANGITA has always nurtured body, mind and soul and for the complete well- being of mankind as a path of self-development for attaining self-realization. It brings a pleasing experience and an effective therapy as it affects various kinds of human ailments. Practitioners of music therapy have living proof of the impact of music in therapeutic applications on a daily basis. From enhancing concentration and memory, reducing stress level to dealing with diabetics, blood pressure and heartbeat as well as boosting one's immunity; music lends its healing touch. Everyone knows that soothing tones and sounds pacify even the most irritable person. The passive form of music therapy, (listening) has a beneficial impact on stress level of listeners whereas the active form, (participating) is especially helpful for neurological problems. Indian Classical Music integrates mind, body and spirit and provides opportunities for self-expression. It is a scientific method of effective cures of disease through the power of Indian classical music. It restores, maintains and improves emotional, physiological and psychological well-being. The articulation, pitch, tone and specific arrangement of Swara (notes) in a particular Raga stimulates, alleviates and cures various ailments inducing electromagnetic change in the body. It is this humane quality in music which promises a direct impact on the listeners in

Therapeutic settings. Scientific viewpoint on Indian Classical Music is not new in our country, though it has been sadly, neglected due to the lack of evidences and distortion of facts. Our ancient musicologists had extraordinary logical concepts about sound and music. The astonishing theory of Nada, Shruti, and the creation of Swara Murchaans etc is indeed a great contribution to the musical thought of the world. Furthermore, associating the place of creation of Nada, Shruti and Swara with the physical body and mind provides the authenticity of scientific approach. The curative significance of Indian classical music has been proven since ages. Musicologists belonging to different eras in their own ways have described its therapeutic importance and establish psychoanalytical relation of various phenomenon such as Nada, Shruti, Swara, Raag, Laya, and Rasa with human body and mind.

Man has made tremendous progress in almost every walk of his life. Today we have achieved many things, which were once considered impossible to possess. All credit goes to science which has been incessantly creating new materials and devices to

make our physical life more and more comfortable. Besides giving comfort, it has made our lives so stressed that we can paisley see despair and disappointment at every age and in every individual ranging from a child to an adolescent to an old aged person.

In the journey of life, signs of psychological disturbances i.e., stress, restlessness, anxiety, depression, mental conflicts, and frustrations etc is visible in the dry and dull eyes of every one, irrespective of belonging to any stage of development. Stress accompanies us wherever we are, wherever we go. Like a shadow it follows us. Stress is so close or has become synonym with our lives, that we barely perceive it. It has become an inbuilt ingredient of today's life. Many call it a 'silent killer'. Augmented accumulative stress puts psychological and physical health at stake. Both have direct or indirect relation with health; health is associated with capacity to work; work is associated with production. Perceived chronic stress may negatively influence immune system. The resistance power is affected which increases vulnerability to a variety of diseases and disorders. When health is affected, the capability to work efficiently is hampered badly; the capacity to enjoy and feel the 'life' is narrowed down; eventually, diluting one's physical and mental output.

Listening to music is considered one of the positive and healthy strategies to be adapted for managing stress level. Studies have proved over the years that listening to Indian classical music can have a tremendously relaxing effect on our mind and body. Indian classical music can have a beneficial impact on their physiological functions, slowing the pulse and heart rate, lowering blood pressure and decreasing the levels of stress as well as on psychological discomforts i.e., stress, reducing anxiety and frustrations, exploring the emotions, helping the mind to concentrate better and preventing the mind wandering here and there.

Review Literature: There is an unexplored, highly scientific field of Indian classical music, that is, the effect of Ragas in curing human ailments. A number of successful experiments have been made to assess the impact of Indian classical music on listeners by playing particular combinations of sounds and also particular Ragas. Health cure with the help of classical Ragas with their specific emotional sentiment has also been experimented.

Tiwari (1980) quoted that there are several historical examples of the immense remedial power of Indian Ragas. For instance, in 1933, when the Italian dictator Mussolini was terribly suffering from insomnia, no medicine or therapeutic mode could help him get sleep. Pt. Omkarnath Thakur, a great musician was visiting Europe around that time. When he heard of Mussolini's affliction, he agreed to perform remedial musical programme to allay the

latter's sufferings. His performance of the Raga Puriya indeed worked magically and Mussolini went into deep sleep within half-an-hour.

Maudgalya (1980) reported that music can be a cure if the listener chooses the Raga based on which chakras he wants to concentrate on. Hence while singing/listening, based on the dominant swaras in that raga, the corresponding chakras vibrate more. The listener should concentrate on the chakra while listening. Music is also one form of meditation, which enhances the power of chakras by raising Kundalini Shakti.

It has been reported by Thakur (1981) that the effects of Raga Bhairavi as observed by Pt. Ravi Shankar is quite extensive as it arouses the emotions of the listeners. The Raga produces vibrations which have direct impact on the human nerves and muscles. It is believed that during one impulse of the musical note the muscles and chakras of the body are contracted during which blood flows out of that area. There is relaxation in the interim period and a state of ease is produced in this area as the pressure eases. By repeating this process, the blood flow and energy in the area is enhanced, thereby healing the affected area.

Chopra (1989) took up a study on 'Feature analysis of responses to the Indian Classical music and concluded that the Indian Ragas have certain specified moods and thus have typical responses.

A lot of research in the recent past has been conducted on certain ragas which are believed to have curative properties and known to impact on the listener, restore sagging spirits and bestow a feeling of well-being. Raga Ahir Bhairav is found to be effective in providing de-stressing, transcendental bliss reported by Bharathi (2007). Raga Asavari is considered to build confidence levels cited by Sundaram (2004). Raga Bageshri to be effective in reflecting moods of midnight; feelings of darkness, depth, calm; and can help insomnia, reported by Sundaram (2004). Raga Bhairavi useful in reducing violent form of schizophrenia, cited by Tambe (2002). Raga Brindabani Sarang is helpful in depression; Raga Chandrakauns could improve Anorexia (Sundaram 2004). Raga Hindol cures Arthritis, Spondylitis and backache as reported by Mythili (2002).

Indian Classical Music: Indian classical music is one of the many forms of art music that have their roots in particular regional cultures. It has two major traditions: the North Indian classical music tradition is called Hindustani, while the South Indian expression is called Carnatic. These traditions were not distinct until about the 15th century. During the period of Mughal rule of the Indian subcontinent, the traditions separated and evolved into distinct forms. Hindustani music emphasizes improvisation and exploration of all aspects of a raga, while Carnatic performances tend to be short composition-based. However, the two systems continue to have more common features than differences.

The roots of the classical music of India are found in the Vedic literature of Hinduism and the ancient Natyashastra, the classic Sanskrit text on performance arts by Bharata Muni. The 13th century Sanskrit text Sangita-Ratnakara of Sharangadeva is regarded as the definitive text by both the Hindustani

music and the Carnatic music traditions. Indian classical music has two foundational elements, raga and tala. The raga, based on a varied repertoire of swara (notes including microtones), forms the fabric of a deeply intricate melodic structure, while the tala measures the time cycle. The raga gives an artist a palette to build the melody from sounds, while the tala provides them with a creative framework for rhythmic improvisation using time.

Stress-An Overview: The word 'stress' is defined by the Oxford Dictionary as 'a state of affair involving demand on physical or mental energy. It is a condition or circumstance (not always adverse), which can disturb the normal physiological and psychological functioning of an individual. In medical term stress is described as, "a physical or psychological stimulus that can produce mental tension or physiological reactions that may lead to illness". Stress level is the subjective feeling that is produced by events that are perceived as overwhelming and beyond one's control. 'It involves a sufficiently potent danger to psychological or physical wellbeing; may also lead to disordered behaviour, anxiety or other emotional disturbances. According to Lazarus (1966), stress is a feeling experienced when a person thinks that 'the demands exceed the personal and social resources the individual is able to mobilize'. Today, with the rapid diversification of human activity, we come face to face with numerous causes of stress and the symptoms of anxiety and depression. Stress level is depending on simply a fact of nature-forces from the inside or outside world affecting the individual. The individual responds to stress in ways that affect the individual as well as their environment. Because of the overabundance of stress in our modem lives, we usually think of stress as a negative experience, but from a biological point of view, stress can be a neutral, negative, or positive experience. In general, stress is related to both external and internal factors. External factors include the physical environment, including job, relationship with others, home, and all the situations, challenges, difficulties, and expectations confronted with on a daily basis. Internal factors determine body's ability to respond to, and deal with, the external stress-inducing factors. Internal factors which influence one's ability to handle stress include nutritional status, overall health and fitness levels, emotional well-being, and the amount of sleep and rest.

Impact of the Use of Indian Classical Music on Listeners' Stress Level

Controlling Emotional Upheavals: Our old traditions of Indian classical music are, that musicologists and philosophers has always talked about Nava Rasas and attached aesthetic importance to it. Studies have proved over the years that listeners of Indian classical music have a tremendously relaxing effect on body and mind.

Capacity to Improve Quality of life: Indian classical music has the capacity to improve the quality of life, facilitating relaxation, sleep, mental concentration, improving memory, learning abilities, intuition and creativity, reducing stress level, strengthening vitality, nervous system and maturing personal and inter-personal communication.

Expressing inner self out: Indian Classical Music appeals to listeners and they discover that the melody often expresses their own feelings and experiences. Listeners tend to gravitate to music describing what they are feeling and what is important to them. Hence helps them to went out the inner urges of unfulfilled desires.

Recognizing Inner Self: Indian Classical Music provides a sense of independence and individuality to listeners, which in turn contributes to one's own self-discovery.

Take the mind off from stress: Indian Classical Music, especially upbeat tunes, can take the mind off from stress level, and help to feel more optimistic and positive. This helps release stress and can even help listeners to keep away from getting stressed over life's little frustrations in the future.

Thus, Listening to Indian classical music can have tremendously relaxing effect on our mind and bodies. It can reduce tension and facilitate relaxation response. Music therapy can play an important role in the treatment of people with stress. It may help people to identify and express the feelings associated with their stress. Slow, quite classical music can have a beneficial impact on physiological functions, slowing the pulse and heart rate, lowering blood pressure, and decreasing the levels of stress hormones. The soothing power of Indian classical music is well-established. It has a unique link to our emotions, so can be an extremely effective stress management tool. It can absorb our attention; it acts as a distraction at the same time it helps to explore emotions. Indian classical music has the potential to influence the people both psychologically and physiologically, it is an important area of therapy for stress management.

Conclusion: Indian classical music is very effective tool for listeners to reduce the stress level. Listening to soothing ragas and rhythmic music is a gentle joyous way to lower stress level, alleviate tension and enhance the physical and mental and spiritual benefits of relaxation. Indian classical music affects a reduction in sympathetic nervous control and therefore reduction in heart rate, lowering blood pressure and decreasing the stress hormones.

Reference:

1. Donald Collins- Article- The Power of Music to Reduce Stress- August 17, 2021- https://psychcentral.com/stress/the-power-of-music-to-reduce-stress
2. Farnaz Dehkhoda, Thesis, The Effect Of Music Therapy On Anxity, Pain, Fatigue, Sleep Quality and Affect in Oncology Inpatients, Punjab University, Chandigarh.
3. Martina de Witte, Anouk Spruit, Susan van Hooren, Xavier Moonen& Geert-Jan Stams (2020) Effects of music interventions on stress-related outcomes: asystematic review and two meta-analyses, Health Psychology Review, file:///E:/Content%20Library%20(M.T)/Effects%20of%20music%20intervent

ions%20on%20stress%20related%20outcomes%20a%20systematic%20review%20and%20two%20meta%20analyses.pdf

4. Raluca Matei and Jane Ginsborg, Music performance anxiety in classical musicians – what we know about what works, BJPSYCH INTERNATIONAL VOLUME 14 NUMBER 2 MAY 2017- div-class-title-music-performance-anxiety-in-classical-musicians-what-we-know-about-what-works-div.pdf
5. Richa Sharma-Thesis- Impact of Indian Music on Anxiety & Stress Level at Adolescent Stage of Development- Punjab University, Chandigarh.
6. Releasing stress through the power of music- https://www.unr.edu/counseling/virtual-relaxation-room/releasing-stress-through-the-power-of-music#:~:text=Faster%20music%20can%20make%20you,for%20relaxation%20and%20stress%20management.
7. Shantala Hegde, Article, Music therapy for mental disorder and mental health: the untapped potential of Indian classical music, BJPSYCH INTERNATIONAL VOLUME -14 NUMBER, 2 MAY 2017- file:///E:/Content%20Library%20(M.T)/Music%20therapy%20for%20mental%20disorders%20by%20Shantala%20Hegde.pdf

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

Specialty of Gwalior Gharana: Saral & Sapaat Taan

Sanika Goregaonkar - Research Scholar
Prof. Sheetal More - Research Supervisor
S.N.D.T. Women's University, Pune

Introduction: Khayal is an important musical form of Hindustani Classical Music. There are various lineages following specific styles of singing 'Khayal', known as Gharana. Gwalior Gharana is the earliest in which Khayal was raised as a complete crystallized musical form. Khayal composed by Sadarang in various Raag are popular even today. But historically, it is very important to study that the uniqueness of Khayal was put forth by one of its properties, Taan. This study showcases the reason and corresponding events happened for the inclusion of Taan into the Khayal. Further, this research continues to give a glimpse to the types of Taan which became identity of Gwalior Gharana, that are; Saral and Sapaat Taan.

Keywords: Khayal, Gwalior Gharana, Analysis of Taan patterns

Khayal composed by Sadarang in various Raag are very popular even today. But the exact structure of Khayal Gayaki (singing style) which was famous during Sadarang era is difficult to know. "आज हमारे पास यह जानने का कोई साधन नहीं है कि सदारंग के युग में ख्याल गाने की क्या विधि थी।"[1]. Yet, the style passed to the next generations and his disciples.Gulam Rasool was a Dhrupad singer as well as follower of Sadarang's Khayal Gayaki. He also composed Khayal and used to sing it. "सदारंगांनी रस्ता दाखविला तरी ख्याल गायकीचा उत्कर्ष व लोकप्रियता ही त्यांच्या शिष्यांनीच संपादली व पूर्वीची अनेक धृपदी घराणीही ख्यालिया बनली. याच काळात प्रख्यात ख्याल गायक 'गुलाम रसूल' हे झाले."[2] His Son Gulam Nabi also known as Shori Miya had a good Taleem of Khayal from him. Gulam Nabi had younger sister whose sons were Shakkar Khan and Makkhan Khan. They were trained in Khayal singing from this tradition. It is said that their names were given according to their tonal quality. Shakkar means sugar. Makkhan means traditional tender butter. Shakkar Khan had very sweet voice whereas Makkhan Khan had lucid tender tone. It is said that Shakkar Khan and Makkhan Khan both were also trained in Qawwali and they were popularly known as Qawwal Bachhe. Singing style of Qawwali comprises of Raag Aalap, small Taan patterns, Murki, Khatka etc. It includes both rhythmic and unrhythmic architecture. There is an interesting reference about the Qawwal Gayaki. "कव्वाली में तान, पलटा, जमजमा, बोल- बॉट सभी कुछ होता है।"[3] Also,

Qawwal Bachhe used to sing Khayal and their singing style of Khayal had an influence of Qawwali. Therefore, they earned the title for their Gayaki as 'Qawwal Bachho Ka Gharana'.Shakkar Khan had a son named Bade Mohammad Khan. Makkhan Khan had a son named Natthan Peer Baksh. Eventually Natthan Peer Baksh got settled in Gwalior. He had a good Taleem of Khayal and passed it to his next generations. "मक्खन खॉं के पुत्र नत्थन पीरबख्श भी ख्याल गायकी के अप्रतिम गायक थे। इनके अस्थायी ख्याल में ध्रुपद की गंभीरता और गहराई थी और इनके लयदायी में भी होरी और ध्रुपद का स्पष्ट प्रभाव था|"[4] His son Kadar Baksh was a court musician of Maharaja Daulatrao Scindia (1794-1827). By this time Bade Mohammad Khan was popular in Lucknow and Maharaja invited him to Gwalior as a court musician. Kadar Baksh had three sons Hassu Khan, Haddu Khan and Natthu Khan. Kadar Baksh was poisoned due to some rivalry and lived a short life. Thus, Natthan Peer Baksh had a responsibility of his three sons Haddu Khan, Hassu Khan and Natthu Khan. Natthan Peer Baksh gave all the training of Khayal to his grandsons. Bade Mohammad Khan, on the other hand, was already popular for his unique singing style of Khayal. Bade Mohammad Khan gave additional aspect to the Khayal that is, an implementation of Taan Patterns of Qawwali into the Khayal. He was famous for his Tanayti, that is; Taan Baji. He used to sing a difficult, rigorous, special Taan. "शिक्षा पाने के बाद ही अपनी सूझ और उपज से इन्होंने ख्याल गायकी को तान और फिरत दी। इस फिरत को इन्होंने सीधा ही नहीं रखा बल्कि पेचदार और बलदार बनाया था। उनकी बलदार और पेचदार तानें अत्यंत चकित करने वाली होती थीं |"[5] Natthan Peer Baksh suggested Maharaja to give an opportunity to Haddu Khan and Hassu Khan for learning this Tanayti specialty. But due to strong competitiveness, both brothers eventually learnt Taan from Bade Mohammad Khan, without his knowledge. Since then, Taan acquired elite position in Gwalior Gharana's Gayaki. "प्रसिद्ध उस्ताद बड़े मुहम्मद खॉं कव्वाल-बच्चे ही थे, जिनकी नकल हस्सू खॉं और हद्दू खॉं ने की, अत: ग्वालियर की ख्याल गायकी कव्वालों के बच्चों से प्रभावित है।"[6] "This incidence is important to reveal that the musical presentation of Khayal has an impact of Taan patterns from Qawwali."

The word 'Taan' has roots in ancient texts like Bharatmuni's Natyashastra and Sharangdeva's Ratnakar. The word 'Taan' is inherited from Sanskrit Dhatu 'Tan'. 'Tan' means stretching. But this word has variety of meanings from ancient to current time. The word 'Taan' and its use has undergone changes in this long period. With the reference to the current time, Taan is a mesmerizing Ang in Khayal elaboration. As we know, Taan was included by Bade Mohammad Khan's Tanayti, entry of Taan patterns into Khayal

was the phenomenal event. Taan is nothing but fast pace Aalap. Each Swar within Taan is sung fast. The process of singing bunch of Swar, followed one by one, in fast pace is nothing but the Taan. Taan proceeds with equal time frame given to each Swar, step by step. Taan is primarily sung by Aakar.

It requires mastery to sing various Taan Patterns. It is achieved by rigorous Riyaz and practice for years. There are variety of Taan sung in Gwalior Gharana. Gwalior Gharana is a repository of variety of Taan. Dr. Meeta Pandit abundantly writes about various types of Taan which are the speciality of Gwalior Gharana artists. She writes about Rahimat Khan as "His Taans were unmatchable. Reaching the Sum after taking the breath-taking Taan of Three-and-a-half octaves was his specialty." She also writes about Ustad Chhote Mohammad Khan as "He had mastery over Ek Dala Tana, Bol Tana, Raag Wachak Tana, Kadak Bijli Tana, Muki Tana, Ustadi Harkat and difficult vocal acrobatics were taught to him in the basement of his father's home." Based on many written references like these and actual personal Taleem, here is a brief study of the two very special Taan, which are sung in Gwalior Gharana traditionally. Some of the Taan patterns are also commonly sung in other Gharana nowadays but, these remain unique specialty of Gwalior Gharana even today.

Saral / Shuddha Taan

'Shuddha' means pure. The purity of Raag is always maintained in this Taan hence it is also called as Saral/Shuddha Taan. Here purity of Raag is regarding its Chalan. The Chalan is nothing but the Swar – Sangati of Raag and its sequence. There can be Saral/Shuddha Taan in Vakra Raag also. Vakra means intertwining ascending order into the descending and vice versa. Vakra Raag contains Vakra Swar or Vakra phrases of Swar. If Vakrata (being Vakra) is also maintained in any Taan, it becomes Saral/Shuddha Taan. Hence, any Taan which maintains purity of Raag regarding its Chalan is called as Saral/Shuddha Taan.

E.g., Consider two Taan in Raag Bhoop. Both are Saral/Shuddha Taan.

i. सरेगपधसंधपगरेस।

ii. सरेगपधसंरेंसंधपगरेपगरेसधस।

Now consider Vakra Raag Tilak Kamod. Any Taan which maintains Chalan of Tilak Kamod will be Saral/Shuddha Taan.

i. पनीसरेगसरेपमगरेगस।

ii. पनीसरेगसरेमपधमपसंरेंगसंपधमगरेगस।

This type of Taan are popularly sung in Gwalior Gharana. Saral Taan which are sung comprising all Three Saptak is a specialty of this Gharana. These Taan are often observed in the Gayaki of Pt. Krishnarao Shankar Pandit. It is also observed that all singers belonging to Paluskar tradition fondly sing this type of Taan. For few of the Gharana – special Raag, here are some examples of Saral Taan.

Raag Desi:

नीसरेपमपरेगसरेनीस, रेमपधमपरेगसरेनीस,

मपनीसंरेंगसंरेंनीसंपधमपरेगसरेनीस।

Raag Shree:

रेपमंधमंगरेगरेस, मंपनीसंरेंनीधपमंधमंगरेगरेस।

Sapaat Taan

This Taan is rendered by following Aaroha and Avaroha of any Raag. It contains successive arrangement of Swar in ascending or descending order. This ascending or descending order is not mixed into each other. Once ascending path is chosen and completely rendered, it is then followed by descending path and vice versa. The above-mentioned first Taan of Raag Bhoop is Sapaat Taan but that of second is not. Hence, it can be said that Sapaat Taan is a subset of Saral Taan. Vakrata is mandatorily omitted in Sapaat Taan. Hence Sapaat Taan is difficult to sing in Vakra Raag. Otherwise, Chalan of Vakra Raag is made simple and straight to sing Sapaat Taan into that Raag. But in this case, Shuddhata (purity) of Raag may not get maintained.

E.g., Raag Des has Vakrata but Sapaat Taan can be sung in the following way:

सरेमपनीसंरेंमंगरेंसंनीधपमगरेस।

Here Raag Des is sung by the Chalan 'ReGaSa', but in the Sapaat Taan, 'MaGaReSa' is sung.This Taan is sung using all three Saptak which is again

a specialty of Gwalior Gharana. Artists of Gwalior Gharana fondly sing Sapaat Taan in Vakra Raag also. Sapaat Taan of Gwalior Gharana artists is their famous uniqueness. But they also get criticised for not maintaining Vakrata of Raag into that Taan. Yet, this method has become specialty of this Gharana. According to the various artists of this Gharana, it is even not noticeable that Vakrata is lapsed in such a fast pace of Sapaat Taan. Hence, it is a bold move to sing Sapaat Taan in Vakra Raag. Such Taan dissolve into the Raag and merges into the structure of that Raag. Some of the examples of Sapaat Taan in Vakra Raag are as follows.

Sapaat Taan in Raag Gaud Sarang

गमपसगमपमगरेसनीधपमगरेस।

Especially, Sapaat Taan is sung in Avaroha as:

पपस - सनीधपमगरेस।

पपससरें - सनीधपमगरेस।

Above mentioned Taan is sung in many Raag such as Gaud Sarang, Hameer, Kamod, Chhayanat, Kalyan, Kedar etc.

नीसरेंगगरेंसनीधपमगरेस।

This Taan stands common in Raag like Gaud Malhar, Gaud Sarang, Alhaiya Bilawal etc. Dr. N. R. Marulkar says that it is a convention to sing Aarohi-Avarohi Saral Taan even in Vakra Raag in Gwalior Gharana. He explains two of the Taan which can go common in various Raag like Kedar, Miya Malhar and Gaud Malhar. These Taan are sung by singers so skillfully such that no dissolution of Raag rules can be noticed. This is an extra ordinary example of the work of art in Gwalior Gayaki.

Benefits in Riyaz: These Taan are very useful for increasing the Firat of voice in fast pace. These Taan focus on both Aaroha and Avaroha of any Raag. Hence, they are useful for exercising upward and downward movements of voice. This is also helpful to achieve the mastery over the voice. When Upaj Ang and improvisation is implemented, these Taan implies number of possibilities for another Taan patterns. When sung with

the help of Aakar and Bol of the Bandish, these Taan make novelty and uniqueness in the presentation.

Conclusions: These Taan are easy to learn, but are difficult to sing practically. Hence, exercising these Taan patterns increases clarity of notes and flexibility of voice in fast pace. Musicians of this Gharana often sing these Taan patterns. These Taan are also noticed in numerous recordings of the musicians of these Gharana. While doing this study it was easy to notice and learn Saral and Sapaat Taan in various Raag. Hence, it was important to study the specialty of Gwalior Gharana.

Footnotes:

1. Katyal, *Nemat Khan 'Sadarang' - Feroz Khan 'Adarang' Evem Unke Samkaleen Sangeetagyon Ka Utter Bhartiya Shastriya Sangeet Mein Yogdan*, 190
2. Ranade, *'Sadarang' - Sangeet Kala Vihar*, (1952-1953), 37
3. Brihaspati, *Musalman, Ghazal, Qawwali aur Khayal*, 60
4. Bangare, *Gwalior Ki Sangeet Parampara*, 210
5. Bangare, *Gwalior Ki Sangeet Parampara*, 210
6. Brihaspati, *Musalman, Ghazal, Qawwali aur Khayal*, 60

Bibliography:

1. Bangare, Dr. Arun. "*Gwalior Ki Sangeet Parampara".* (1995). New Delhi: kanishka Publishers, Distributors.
2. Brihaspati, Aacharya. "Musalman, Ghazal, Qawwali aur Khayal". *Sangeet* (1977).
3. Katyal, Manu. *"Nemat Khan 'Sadarang' - Feroz Khan 'Adarang' Evem Unke Samkaleen Sangeetagyon Ka Utter Bhartiya Shastriya Sangeet Mein Yogdan"*. (2009). Chandigarh, India.
4. Ranade, G. H. "Sadarang". *Sangeet Kala Vihar* (1952-1953).

Glossary:

1. Chalan: Progression of Swar in any Raag.
2. Swar – Sangati: Phrase of Swar in any Raag.
3. Vakra: Out of usual sequence.
4. Aaroha: Ascending sequence of Swar.
5. Avaroha: Descending sequence of Swar.
6. Firat: property of the voice which includes fast movements of Swar.
7. Upaj Ang: Improvisation.

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

Study of Gandharva Gayaki - Bal Gandharva & Chhota Gandharva (With reference to Marathi Natyasangeet)

Arpita Vaishampayan - Research Scholar
Dr.Sheetal More - Research Guide
Department of Music,
S.N.D.T. Women's University, Pune

Abstract The purpose of this study was to take two Gandharva's –Bal Gandharva And Chhota Gandharva and do a individual analysis of their gayaki. The study revolved around the history of and the contribution of both the gayak's and thus finding out the available literature and the gap of research. The life history, their popular Sangeet natak's, popular natyageets and other information has been included in the body of the paper. The method is based on the available articles, books, audio and video recordings of the taken gandharva's.The two Gandharvas taken for the present study form a milestone on the phenomenal journey of Indian classical music. This would surely be an enriching experience for all the followers and practitioners of music of present time to look back to the Gandharva Gayaki from a comparative perspective.

Introduction: Indian classical music (instrumental and vocal) is rooted in antiquity with traces of its origins found in ancient scriptures, traditions and lore's that have been passed on for years. It is then that the two schools of music resulted, the Hindustani (North Indian music) and the Carnatic (South Indian music). Historical roots of both Hindustani and Carnatic classical music traditions stem from Bharata's Natyashastra.

Amongst the innumerable artists who have contributed to Hindustani classical music were singers titled as 'Gandharva' who had incomparable mastery in practicing this genre. Some of the legendary Gandharva Gayaks who have contributed to this rich legacy are Sawai Gandharva, Balgandharva, Bhu Gandharva, Dev Gandharva, Kumar Gandharva, Chhota Gandharva, etc.

Each Gandharva had his own style of singing which involved a flawless enunciation of the swaras, dramatic gestures and smiles that reached people's hearts.This aims at establishing a in-depth and analytical study of the two eminent gandharvas Bal Gandharva and Chhota Gandhara and based on the study of the classical as well as semi-classical forms.

The two singers (artists) have given a new style for generations to think, absorb and follow. The study would help gain a thorough understanding of how and why these genres stood different from the rest, how and why they established a different form of gayaki which then became a trend for themselves and accepted this new style of thought in music.The study would help readers get a comprehensive understanding of the two gandharvas and their gayaki.

Literature Survey and Research Gap: The researcher has been reading through a few books related to the Gandharva's that included Charitra Kosh, Vedh Sangeet natak aani Natyasangeet, and audio and video recordings available of the Gandharva's.

Although there is data available on the individual gayaki of each but the researcher could not find a comparative study of their gayki. There were a few common compositions as well that were sung by both the gayak's but no comparative analysis is seen based on the same.

Objective of the Study- The researcher would be undertaking a analysis of Gandharva Gayaki of these renowned Gandharvas. It would involve the study of classical as well as semi classical compositions, taking into account each Gandharvas style of rendition, aesthetics, bhaav, layakari, presentation and pronunciations.

Based on available primary and secondary sources and comprehensive analysis of the theatrical resources and recordings, the research would aim at locating the subtle elements and thereby explicating the reasons, why they have created a lasting impact on the minds and hearts of the audiences of all times. This would, therefore,give an opportunity to the researcher for imbibing the glorious traits of these legendary gayaks in her own performance.

Scope and Limitation Of Research: Amongst the vocalists who have made a lasting impression in the last century by creating a new revolution are the two Gandharvas Bal Gandharva and Chhota Gandharva that have been taken under consideration by the researcher for the comparative analysis of their gayaki.

Despite producing a radical change in the Gayaki of these singers along with their new thoughts were readily accepted and are a matter of study till date.

The thought behind this change, the vision, the reason why they are still popular needs to be studied.

For the same, the key sources would be a systematic study of each of the gayaks, major formative influences exerted on him, the discussion of the contemporary social setup into which he belonged to and subsequently his contribution towards the music of that era. The chosen Gandharvas have shown their expertise in natyasangeet majorly. However, the Gayaki of each Gandharva can be studied independently as a research project.

Having said that there are many more Gandharva's including Sawai Gandharva and Kumar Gandharva who have not been included in this analysis which can be a wider perspective for any researcher to work on. And thus this analysis that the researcher would be undergoing is incomplete in a way.

Research Method: In order to meet the said objective a systematic study of each of the gayaks would be undertaken. This would include the biography of an individual gayak, major formative influences exerted on him, the discussion of the contemporary social setup into which he belonged to and subsequently his contribution toward the music of that period.
The research process would evolve through following phases:
1. The musical and theatrical nuances of the singing style of an individual Gandharva.
2. Analysis of their distinct Gayaki of each individual,their ideologies,their riyaaz methods, their voice culture, and their approach towards music as a profession.
3. Their indigenous contribution in terms of composing new ragas, bandishes, and natyageets; as well as large scale experiments that they had done in the existing music of the respective eras.
4. Discussion on their journey as an artist, the learning process undertaken by them, an exhaustive squad of gurus who nourished their art, and other interesting facts about them.

The research would seek to conduct a comprehensive study of the Gandharva Gayaki from a perspective which is often neglected by the preceding researchers. This would provide a panoramic view of the overall acumen of the Gandharva Gayaki. The great treasure of the Gandharva Gayaki being unfolded through the research process would definitely enrich the researcher as a performing artist.

Body Of the Paper: The researcher aims to study the life history of the two Gandharvas: Bal Gandharva and Chhota Gandharva with the intent of developing sufficient understanding of their individual personality as musicians.

On the outset, the life and musical career of the Gandharvas would be discussed. This will include Narayan Shripad Rajhans popularly known as Bal Gandharva (26 June 1888 – 15 July 1967). Further discussing about Saudagar Nagnath Gore popularly known as Chhota Gandharva (10 March 1918- 31 Dec 1998).

The "dramatic music" is called Natya Sangeet, one of the two popular forms of vocal arts in Maharashtra and surrounding states. The researcher would study the styles of the singing of the Gandharvas in reference to Natyasangeet and their contribution as music directors in Sangeet Natak.
The researcher would finally study the comparative analysis of the Gandharva Gayaki taking in consideration all the aspects that were being studied earlier and also on the basis of aesthetics, singing styles, ideologies and many other aspects. The researcher would also study the other forms of music that were nurtured and successfully made popular by the individual Gandharvas.

Bal Gandharva-Born on June 26,1988 in Nagthane,Sangli,Maharashtra was given the title of Balgandharva by Lokmanya Tilak in 1898 when he was just 10 years old. He in his early age was introduced to Sangeet natak and became a part of Kirloskar natak mandali in 1905 and later formed Gandharva Natak Mandali in 1913. Balgandharva was trained as classical vocalist and brought in shastriya Sangeet in a simplified and relatable manner into Sangeet Natak. संगीत रंगभूमिवर सतत ५० वर्षे नानाविध स्त्री भूमिका करीत असताना आपल्या मधाळ गायकीने आणि स्त्री सुलभ मोहक अभिनयाने रसिकांना मंत्रमुग्ध करणार कलाकार म्हणजे नारायण श्रीपाद राजहंस उर्फ बालगंधर्व [1].

Contribution to sangeet Natak
Main Plays and Roles

- संगीत शारदा - 1909 (शारदा)
- संगीत मानापमान – 1911 (भामिनी)
- संगीत स्वयंवर – 1916 (रुखिमणी)
- एकच प्याला – 1920 (सिंधू)

Natyageet

- मम आत्मा गमला (राग बिहाग, ताल तीनताल)

- खरा तो प्रेमा (राग खमाज, ताल धुमाली)
- सुजन कसा मन चोरी(राग भूपाली, ताल गंधर्व ठेका)
- टकमक पाही(राग यमन, ताल तीनताल)

In the above-mentioned Natyageets, there are varied musical forms that can be seen. In Sangeet Nataks each and every form of music was taken including bandish, dadra, thumri, saaki, dindi etc. For example Khara to Prema was originally a kajri (Sakhi ri mai ka Piya bin kachu na suhaye) later converted to natyageet and was sung with marathi lyrics. Balgandharva also introduced Gandharva Theka(16 beats) and made it popular. There are many qualities that we find in his gayaki which include aakaryukt gayaki, influence of Jaipur gharana, bhaavpoorana gayki, his laykari and shabdocchar.

गुरुमुखी तालमीच्या त्यांच्या संस्कारातून भास्करबुवांच्या गळ्यातील एक अत्यंत सौंदर्यापूर्ण हरकत नारायणरावांनी आत्मसात केली. ही हरकत ही 'गंधर्व गायनशैली' चे फार महत्वाचे व सौन्दर्यपूर्ण लक्षण मानावे लागते. या हरकतीतील स्वरांचे जाणे येणे, त्यांची गती यांचे गणित सर्व पदांमध्ये सारखेच राहते. फक्त रागानुसार कोमल तीव्र स्वर बदलत राहतात. उदा.

ना S S S S S S S S S S थ
प म ग रे ग रे ग म ध नि ध प
खरा तो प्रेमा S S S S S S S S S नाS
सां नि ध प ध प ध रें सां नि ध प [2]
नारायणराव जसे बोलायचे तसे गायचे. अत्यंत मृदू बोलायचे व मृदू गायचे. अत्यंत लडिवाळ शब्दोच्चार करायचे. स्वरही तसेच गोंजारून लावायचे. [3]

As a researcher these are the elements that I found were important in his gayaki-

1. His renditions were always relatable to the layman and thus it has stayed for so many years in the memory and heart of people.
2. His pronunciations were clear as he was trained seperately for that by the writers of the play.
3. He always took swara's in jodi which gave it a different kind of pattern to the gayaki.
4. Subtle gimicks were included in his gayaki. Eg: use of shuddha dhaivat in raag bheempalasi.

ChhotaGandharva: Born on March 10, 1918 in Koregaon, Satara, Maharashtra. He joined Balmohan sangeet Natak Mandali in 1928, formed kalavikas mandali in 1943 and Chhota Gandharva Concerns in 1957. He was trained under seven gurus.सौदागर नागनाथ गोरे उर्फ छोटा गंधर्व हे गंधर्व परंपरेतील संगीत रंगभूमीचे 'लास्ट ऑफ द रोमान्स' आहेत. ते गन्धर्वोत्तर युगातील पुरुषपात्री बालगंधर्व आहेत [4].

Contribution to sangeet Natak
Main Plays and Roles

- सौभद्र(कृष्ण)
- मानापमान(धैर्यधर)
- संशयकल्लोळ(अश्विनशेठ आणि रेवती)
- सुवर्णतुला(कृष्ण)
- मृच्छकटिक(चारुदत्त)
- देवमाणूस (अनिल)

Popular Natyageets

- रजनीनाथ हा(राग दरबारी कानडा, ताल तीनताल)
- या नाव नवल(राग बिहाग, ताल तीनताल)
- नारायण नारायण(राग मिश्र पिलू, ताल दादरा)
- प्रेम सेवा शरण(राग मधुवंती, ताल झपताल)
- येतील कधी यदुवीर(राग गुनिकौंस, ताल गंधर्व ठेका)

Chhota Gandharva was majorly known for his bhaavpoorna gayaki and raag mishran sankalpana ,taankriya, ease of singing in three octaves. नाट्यसंगीतातले मानदंड म्हणून सौदागरांचा उल्लेख करणे योग्य होय [5]. शब्द, अर्थ व ताल यांना अनुलक्षून पूर्ण लयकारीयुक्त बोल आलापी व तानांच्या हुकमी वापराने ते नाट्यपद रंगवायचे , हे त्यांचे आणखी एक वैशिष्ट्य [6]. त्यांचा गायनातील आणखी एक विशेष म्हणजे तानांचे विविध प्रकार. खटक्याची तान, जबड्याची तान, सपाट तान, चक्री तान अशा अनेक प्रकारच्या ताना ते वापरत असत [7].

Along with being an Singer-Actor he was himself an efficient composer, lyricist as well. Devmanus, mailacha dagad, foolpakhare, suvarnatula, udya cha sansar etc. were some popular plays under his music direction.

As a researcher these are the elements I found important in his gayaki-

1. Delivering difficult gayaki in a simplified manner.
2. Efficient use of the lower octave on stage.
3. Aesthetical gayaki and mixing appropriate ragas in the natyageet according to it's basic bhaav. Eg- While singing Yan naval nayanotsava he used to show glimpses of various ragas including Hansadhwani,des, bhimpalasi, bihagada etc.

Key Terms:

Gandharva: It is actually a term used for referring to the heavenly beings in Hinduism and Buddhism. Eventually it was used as a title for skilled singers in Indian classical music.

Natyasangeet or Sangeet Natak: In Marathi language it literally means musical drama. As the name suggests, this form of drama combines prose as well as poetry in form of songs to convey the story. This form has been

brought up in Maharashtra and is the only musical drama where the actors of the play are well trained singers and the story is taken ahead through prose as well as natyageets. Performing in a Sangeet Natak requires a fair amount of training in Classical Music.

References:

1. Joglekar Varsha, Charitra Kosh, Sangeet Khand: 775
2. Karlekar Deepa, Sangoram Shrirang, Vedh: Sangeet Natak Aani Natyasangeet: 126-127
3. Karlekar Deepa, Sangoram Shrirang, Vedh: Sangeet Natak Aani Natyasangeet: 134
4. Datar Shaila, Sangoram Shrirang, Vedh: Sangeet Natak Aani Natyasangeet: 330
5. Bapat Sangeeta, Swararaj: 145
6. Bapat Sangeeta, Swararaj: 146
7. Bapat Sangeeta, Swararaj: 137

Bibliography:

1. Sangoram Shrirang, Vedh: Sangeet Natak Aani Natyasangeet,PDA
2. Gadgil V.Y., Swararaj Chhota Gandharva,Manorama Prakashan
3. Bapat Sangeeta, Swararaj, Bookmark publications,Pune
4. Charitra Kosh – Sangeet Khand

External References:

For this research the researcher plans to interview music experts, music critics, directors, actors and singers and their accompanists related to the Gandharva Gayaki to enrich the research with their perspective and experiences. Available audio and visual recordings and interviews of the Gandharvas Gayaks.

Gandhi's idea of Non-violence and Peace: Relevance in the 21st Century

Puja Singh - Research Scholar
Centre for Gandhian Thought and Peace Studies
Central University of Gujarat

Abstract: Gandhi, one of the greatest personalities of 20th century had a huge and profound influence on world population with regard to many issues. He had a set of principles and values to which he adhered to. These include his believing in the power of truth, non-violence, satyagraha, Sarvodaya etc. The present century is an era of war and violence though the growth of science and technologies has reached an all-time high. Today, world problems are not limited to internal conflicts and matters; Issues like border management, environmental problems, nuclear issues, or the deepening moral crisis of humanity, etc. We are living in a world that is divided increasingly day by day by global unrest, fear, anger, hatred, discontent, despair, immorality. To quote Gandhi, "Non-violence is the greatest force at the disposal of mankind". He was completely against the use of violence in achieving the desired goal. This is important principle put forward by Gandhi as it helped avoiding bloodshed in various pursuits. Mahatma Gandhi's five pillars of non-violence: respect, understanding, acceptance, appreciation and compassion are basic to our existence. Gandhi was a practical idealist man, seeking truth for the eradication of evil, injustice and exploitation in human relationship and public affairs. This paper will analyse Gandhi's idea of non-violence & peace with a view on its relevance in the 21st century globalized world and whether his teachings could have an actuality considering the growing tensions in today's modern world.

Key Words: Non-violence, Peace, 21st Century, Relevance

Introduction: Gandhi is universally known as the most renowned theorist, philosopher and also a practitioner of truth, love, non-violence, tolerance, freedom and peace. We are now on the threshold of the 21st century. World has developed in many spheres such as science and technology, social and political, religion and literature, culture etc. Yet, today humanity has reached at such a critical point, where people cannot live peacefully, they live in funks. This issue of peace does not mean only home peace but community peace, nation peace and world peace. The world peace as a

matter of fact has been a necessary condition for progress. For establishment of world peace Gandhi's thought is the need of the hour.

In the 21st century, people consider that the major conflict can be solved through peaceful methods like persuasion, negotiations, meditation, peaceful dialogue, love and any constructive way. All these methods were also accepted and practiced by Gandhi himself in his day-to-day experiments. Mahatma Gandhi, the millennium man and a person of the 20th century, a man with the weapon of truth and non-violence, a messenger of peace, the real follower of non-violence, clearly proved that the only solution of peace lies only in non-violent ways and not in any preconceived notion that is basically misguided. In this paper my observation is if we want to save humanity and sustain peace Gandhi philosophy of thought is inescapable. Finally, I think that his thought of non-violence seeks out the humanity in all persons; it upholds human unity, brotherhoods, tranquilities, and concord even in the midst of conflict of interests.

The Meaning of Non-violence-According to Gandhi, "Non-violence is the greatest force at the disposal of mankind. It is mightier than mightiest weapon of destruction devised by the ingenuity of man. Destruction is not the law of the humans. Man lives freely only by his readiness to die, if need be, at the hands of his brother, never by killing him. Every murder or other injury, no matter for what cause, committed or inflicted on another is a crime against humanity. Gandhi had practiced with scientific precision non-violence and its possibilities for an unbroken period of over fifty years. He had applied it in every walk of life, domestic, institutional, economic and political. Non-violence or Ahimsa means Universal love.

In the threshold of 21st century, people only voice peace, i.e. spreading harmony, universal brotherhood, love, compassion, equality and breeding solace in interpersonal and thereby in international relationships. This issue of peace does not mean only home peace but community peace, nation peace and world peace. The world peace as a matter of fact has been a necessary condition for progress. In the 21st century people have realized that if we want to save humanity and sustain peace, Gandhi's thought is inescapable. His non-violence brings hope for the future of humanity. Everybody is looking forward for peace and dignified life and searching for the better alternative and way i.e. a possible way through non-violence.

Gandhi becomes a global necessity for peace, prosperity, freedom, harmony and survival of the whole human race. Gandhi provides a new hope, new

force and above all a new blueprint for human survival. He is a reminder of basic values which the modern world has forgotten, i.e. its basic culture of truth and non-violence. Some self-centric men have forgotten these basic values for their self-interest and they are crazy for guns, bombs and bloodshed. In such a situation, today people have become unscrupulous. We are spending more than one thousand billion dollars every week just to achieve the status of supreme power. But why are we all forgetting here that the war will neither abolish rather it will abolish us? Counter result of violence is always violence and it will give birth to hatred, anger, disrespect, bloodshed, revenge, jealousy, murder and constant fear.

The new method invented by Mahatma Gandhi to protest injustice and evil in a non-violent way and demand justice, he named it **Satyagraha**. Gandhiji was the first person to strike a wonderful balance between truth, non-violence, and inner power. Gandhi said that any person who follows truth and non-violence can be a Satyagrahi. It is a moral means of getting others to do the right thing. It was used by Gandhi to fight against social and political injustice. In Gandhian views, satyagraha as the most powerful weapon and he suggested some important methods. They are: Strike, Fasting, and Non-cooperation. These satyagraha philosophies are still relevant and are followed not only in India but also followed all over the world. In the Indian context, the principle of Satyagraha still holds good. Examples are many peaceful protests in the form of candle march almost all over the country for many issues. India's foreign policy is also based on peaceful co-existence and it is reflected in not indulging in aggression first though India remains prepared as the security threats accumulate.

World crisis and Gandhi: If we want to talk of non-violent resistance, we will have to find out appropriate methods of resistance. Gandhiji used such means as civil disobedience, Satyagraha, etc. for this purpose. Even today we sometimes hear about their use. Gandhi had his own concept of the strategy of all types of warfare—ground , air, naval and nuclear threat—relative merits and demerits of non-violent and violent resistance, purity of means and the end of warfare, character of a soldier and his involvement and duties, essential training of army, the use of army in independent democratic India, the size of army, defence expenditure, non-violent resistance against aggression, terrorism and nuclear warfare etc. he had the broad views about all concerned of the armed forces. Todays, nuclear weapons contain a lethal potential that will make even the atom-bombed

Hiroshima and Nagasaki appear to mere shadows. Sarvodaya Peace Movement demanded cessation of production of atomic weapons. It holds that production and possession of these weapons is a crime against humanity. It also demanded that all nuclear powers—USA, USSR, UK, France and China declare they will never be the first to use nuclear weapons. The movement commended China for having adopted this ―no first use‖ policy. It also commended the then USSR which had adopted the same policy. Further, it appealed to the USA to declare that they would not be the first to use nuclear weapons.

Gandhi believed that no social conflict can be resolved unless the sufferers realize their suffering and strength; constitute themselves into a class, or an organization; refuse to cooperate with the evil; demonstrate their power to the evil-doers, or exploiters. The basic aim of Gandhi‘s nonviolent revolution is to reform the individual at the moral level. He believes that most of the evils of modern economic system existed because we cooperated with them, or tolerated them. Cooperation with the good and non-cooperation with evil should be the duty of every citizen. Non-violence, for Gandhi, is not merely a personal virtue, but it is a social virtue. He believes that the only alternative to trusteeship would be bloody revolution, and put before the capitalist to make a choice between class war and trusteeship. He warns them: ―A violent bloody revolution is certainly one day unless there is a voluntary abdication of riches and the power that riches give and sharing them for the common good.

Gandhi was ideologically the champion of peace and non-violence. His entire framework of philosophy was basically guided by peace and non-violence. The many hazards of modern civilization, increasing violence around us and disrupted political and economic programme make us more and more helpless. In the threshold of 21st century people only voice peace. Defence and armed forces was also no exception. However, for Gandhi peace and non-violence was merely a means, though he believed in equally and purity of means and the end. But it does not mean that he wanted to sacrifice the end for the sake of means. Hence, ideologically Gandhi‘s thoughts on defence and armed forces have never been unpractical or outdated. Gandhi was in favour of a neutral free India. That is why India has been following the policy of non-alignment without being aligned with either of the military blocs. This is the impact of Gandhi on contemporary world. “Gandhi’s writings, philosophy and practices, when selectively

appropriated and creatively reformulated and applied, it can lead to solutions that are non-violent and more sustainable".

Relevance in 21st Century: Looking at the current state of affairs in the world and even in his birth country, India, one would surmise that Gandhian principles have no relevance in the 21st century. Even his ardent followers would think the same. He is mostly forgotten and the world has sunk into a more deplorable state. His principles or what we can call as Gandhian philosophy can surely help the world become a better and a safer place to live in. Gandhi was an inventor of a unique way of living, in which he emphasized on waging peace and not making wars. The moral universe was his field of action and his weapons were truth and non-violence. He never wanted to attain the kingdom of heaven but to make this world a better place to live in by bringing about some radical changes in our society and changing people's perception.

He was one of the foremost thinkers of the idea of one world-one government. He thought that the only solution to the problems like world-wars is the realization of the feeling of oneness of a man as a whole. He said that regardless of political boundaries, economic divide and cultural differences, spiritually and morally, we are all humans. He even called for a federal world state based on social and economic justice, and the self-determination of people. This concept of oneness of humans and a world government is more important than ever in the contemporary times, when countries are at a cut-throat competition with each other, ready to even sacrifice the lives of civilians. The organizations like the UN are no more than a puppet in the hands of few countries. The world government will help in keeping a check on these countries. And when there is a rise in terrorism, people should realize that irrespective of religion or race, we all are humans and should try to protect each other.

Gandhi's idea of Peace-making is holistic and more practical. According to him life is rational and a unity. It cannot be divided into watertight compartments called spiritual and material. He was not a visionary but a practical idealist. To him, the religion of non-violence is not meant only for the Rishis and saints, it is meant for the common people as well. As we come close to the dawn of the 21st century, we come to realize that the Gandhian perspective peace-making finds greater acceptance. His was the first experiment of systematic non-violent resistance in the social sphere. Gandhi is not alive today but he lives in the hearts and minds of millions of

people. His idea always inspired us which can be applied to each concrete situation in context of the changing scene in India and the world. Gandhism is not a doctrinaire or dogmatic creed but a dynamic philosophy that can be applied to complex and concrete problems including national defense, security and warfare.

Conclusion: To conclude, we can say that most of the teachings of Mahatma Gandhi hold relevance even in today's world. A century difference is visible in the words of Gandhiji, but his thoughts are still alive today. Gandhian philosophy is not only simultaneously political, moral and religious, it is also traditional and modern simple and complex. The path shown or followed by Gandhiji at that time still remains a very valid one if somebody chooses to trend on it. His relevance in different fields in unquestionable, unchallengeable. For the very survival of human being, it is an imperative on our part to an act open his advice because only on his relevance. In todays scenario, 'Eye for an Eye' is no solution as only aggravates the situation, for example the present war going on between Russia and Ukraine. Peaceful coexistence, economic independence, respect for human beings, universal brotherhood- all these principles should serve as a beacon of light to guide humanity of a better world. We shall survive together or if we fail in our venture, we are bound to perish together. Gandhian way and his ideals seem to be the only solution to overcome the present ever-growing problem of terrorism which is leading the world to a doomsday. Gandhiji was leader of the past runs into the present and marches towards the future. He had always been a leader of the time ahead. No leader neither today nor in the future can match him with the charisma, calibre and wisdom that he had. The 21st century so-called civilized world must think over it once again and there is no harm to seek the blessings of the Mahatma—The Man of the Millennium.

References:

1. Pandey, Ashutosh, *Relevance of Gandhi In 21st Century*, Abhijeet Publications, Delhi, 2010.
2. https://www.mkgandhi.org/articles/gandhiworldofpeace.html
3. https://www.gandhiashramsevagram.org/gandhi-articles/gandhi-philosophy-of-nonviolence.php
4. https://www.google.com/amp/s/www.geeksforgeeks.org/relevance-of-gandhian-principles-in-the-21st-century/amp/

5. https://www.google.com/amp/s/www.deccanchronicle.com/amp/opinion/op-ed/031018/for-mahatma-gandhiji-non-violence-was-not-just-a-creed-but-truly-a-w.html
6. https://scholar.google.com/scholar?hl=hi&as_sdt=0%2C5&q=Gandhi%27s+idea+of+nonviolence+and+peace+relevance+in+21st+century&btnG=#d=gs_qabs&t=1650806760462&u=%23p%3D2O0NNkfXJR4J
7. Kaur, Amandeep, Singh, Bhupinder, *Relevance of Gandhian economic thoughtian appraisal*, International Journal of Advanced Research in Management and Social Sciences 4(1), 2015.
8. www.epw.in/journal/2019/40/book-reviews/gandhis-relevance-21st-century.html
9. https://blog.ipleaders.in/relevance-gandhian-principles-21st-century
10. philpapers.org/archive/TANLAE-2.pdf

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

Performing Arts Faculty: A must need in the contemporary period

Ms. Shatarupa Dhar Shyama - Student of MPA Dance
Dr. Smruti Vaghela - Supervisor
Department of Dance, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

The performing arts are arts such as music, dance, and drama which are performed for an audience. They are different from the visual arts, which are the use of paint, canvas or various materials to create physical or static art objects. Performing arts include a range of disciplines which are performed in front of a live audience, including theatre, music, and dance.

Live performances before an audience are a form of entertainment. The development of audio and video recording has allowed for private consumption of the performing arts. The performing arts often aims to express one's emotions and feelings.[1] Performing arts may include dance, music, opera, theatre and musical theatre, magic, illusion, mime, spoken word, puppetry, circus arts, professional wrestling and performance art.

Performing Arts are all about self-expression, exploring alternative options and embracing individuality. It's not black and white, or about right or wrong answers, and this allows children to develop self-confidence and belief in themselves. With improved self-confidence and selfbelief, comes a natural pathway for children to go on to master many more skills that will equip them for life. Studies have also indicated that children who participate in Performing Arts can enjoy improved performance in more traditionally academic subjects such as mathematics and English.

Performing art is different from the science, commerce or arts. But it has the importance as others, or may be more than the others. The people from performing arts are doing the hard work as well as the others. But still the acceptance is very less than others.

(1)Trauma, bodies, and performance art: Towards an embodied ethics of seeing. Sophie Anne. Pages 119-129 | Published online

The different types of performing arts are :

1. Theater

2. Musical Theater
3. Dance
4. Music
5. Acting
6. Magic and Circus acts.

Why Performing Arts is a must?

These days people are doing so many things. We are able to explore many things, many subjects and so on. We are just searching on the internet and getting knowledge about everything. This internet also has benefits and malice both. People are getting involved with everything very fast. Most of the time we are using our phones, laptops, tabs and so many electronics. As well as getting benefits, on the other hand we are being harmed also. Our brain is getting puzzled after a long time of usage of these things.

As these matters, people are very busy. They are always doing work of their own for the whole day. Doctors are busy treating people, Engineers are busy to make our life better, Businesses are busy to make the world better financially, Teachers are busy teaching their students and so many people are busy with so many things. Then after a long time of working they become monotony. They need some entertainment in their life. They go somewhere to travel. Here is the most important part of Performing Arts. People from performing arts are always busy helping people. When someone is working, painting or even travelling, they are listening to music to avoid the monotony.

After a long busy week people are going to watch movies, they are going to enjoy theatre, dance performances and also to enjoy some nice music performances. How the other people from other people are working hard to make our life easy. We, the people from performing arts are busy to make others' lives peaceful and entertained. We work hard to make some nice music compositions, some nice drama production, dance production and so on. We are always working on this to make the show more beautiful and graceful. People from performing arts, we always have to look beautiful and graceful in front of the audience, no matter what, we always have to smile, we have to do our best. We are here to show people different stories, different characters and so many different things from the whole world. For

that, we have to study about this. We are bound to know the things that we are going to present in front of the people. We cannot just make something and present that. We have to move according to our society, our religions and mostly as other people's point of view.

Till this date, whenever someone gets to know that someone is doing their study in performing arts, they ask them about the future. What is the future in this subject? Is this a source for earning money? What is the plan for a career after doing these performing arts?

The answer is the common people. We are doing our study to gather knowledge, analyzing the knowledge and to present that thing in an easy way in front of the common people. The impact of seeing something is more impactful than reading. Whenever we are watching something, we get to remember that for a long time. That's why performers are getting ready for that character, they are practicing the character, they are getting involved with the other characters, just to show people what is the value of those characters. Those characters can be anyone or anything. Sometimes they are living beings, sometimes not even some living beings, sometimes they are human beings, sometimes they are animals, sometimes they are good, sometimes they are evil. Whatever it is, we have to be involved in that.

For this involvement we always have to be very careful to give up our own character. As an example, maybe someone is very calm, but he/she is chosen to do a character of some demon, that time that person has to present only the evil natures in front of the audience. Sometimes a boy is showing some character of a girl, he has to give up all his manly things in front of the audience till that time his part is not over.

Nowadays, the young generations are being addicted to many harmful things from before. Drugs, lies, fraud and even suicidal behavior are a common thing now. If we can involve more and more people in the performing arts, there is a chance to make their life better. When people are getting involved with other people, they get to know about many different things. Different lifestyles, different countries, different societies, different cultures and also different characters. Each and every person has some differences from others. Everyone has some different points of view,

different personalities and different opinions. When we are going to work together, we get to know those different things. We get some impacts from other people's personality.

By doing this and getting involved in these things, people feel good, peaceful and more knowledgeable. For this ongoing reason performing arts is now a must have thing these days.

Reference:

(1) Trauma, bodies, and performance art: Towards an embodied ethics of seeing. By Sophie Anne. | Published online
(2) Choreographing empathy : kinesthesia in performance. By Foster, Susan Leigh. (2011). Publisher: Routledge
(3) Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences. By Gardner, Howard (1983). Publisher- Basic Books
(4) Grove Music Online. By Nettl, Bruno (2001). Publisher- Oxford: Oxford University Press.
(5) Research Methodology in Indian Music (A Step-by-Step Guide for Beginners) by AMIT KUMAR VERMA. PUBLISHER- AAYU PUBLICATIONS, NEW DELHI
(6) Catalogue of Manuscripts on Performing Arts (Music, Dance and Drama) by KAUSHALYA GUPTA , PUBLISHER:NATIONAL MISSION FOR MANUSCRIPTS
(7) Theatre in Southeast Asia, by James R. BRANDON, Publisher-Harvard University Press, 2009
(8) https://www.musicalexpert.org/what-are-the-different-types-of-performing-arts.htm https://www.orchidsinternationalschool.com/blog/creativity/why-is-music-educationimportant-inschools/#:~:text=There%20are%20several%20benefits%20that,and%20even%20lowers%20s tress%20levels.
(9) https://studywoo.com/education-in-drama-arts-importance-benefits/ https://fairytailfanon.fandom.com/wiki/Circus_Magic

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

Outpourings from the Heart of Goa: Folk Dances of Goa

Antraa Mahesh Thakkar - Research Scholar
Dr. Smruti Vaghela - Research Guide
Department of Dance, Faculty of Performing Arts
Maharaja Sayajirao University of Baroda

History of Goa:

The ancient Hindu city of Goa, hardly a fragment of which survives, was built at the southernmost point of the island of Goa. The city was famous in early Hindu legend and history; in the Puranas and various inscriptions, its name appears as Gove, Govapuri, and Gomant.



The medieval Arabian geographers knew it as Sindabur, or Sandābūr, and the Portuguese called it Velha Goa. It was ruled by the Kadamba dynasty from the 2nd century CE to 1312 and by Muslim invaders of the Deccan from 1312 to 1367. The city was then annexed by the Hindu kingdom of Vijayanagar and was later conquered by the Bahmanī sultanate, which founded Old Goa on the island in 1440.

With the subdivision of the Bahmanī kingdom after 1482, Goa passed into the power of Yūsuf ʿĀdil Khan, the Muslim king of Bijapur, who was its ruler when seafarers from Portugal first reached India. The city was attacked in March 1510 by the Portuguese under Afonso de Albuquerque. The city surrendered without a struggle, and Albuquerque entered it in triumph.

Three months later Yūsuf ʿĀdil Khan returned with 60,000 troops, forced the passage of the ford, and blockaded the Portuguese in their ships from May to August, when the end of the monsoon season enabled them to put to sea. In November, Albuquerque returned with a larger force and, after overcoming a desperate resistance, recaptured the city, killed all the Muslims, and appointed a Hindu, Timoja, governor of Goa.

Goa was the first territorial possession of the Portuguese in Asia. Albuquerque and his successors left almost untouched the customs and constitutions of the 30 village communities on the island, abolishing only the rite of suttee (sati; the immolation of widows on the funeral pyres of their husbands).

Goa became the capital of the whole Portuguese empire in Asia. It was granted the same civic privileges as Lisbon, reaching the climax of its prosperity between 1575 and 1600. The appearance of the Dutch in Indian waters precipitated the decline of Goa. In 1603 and 1639 the city was blockaded by Dutch fleets, though never captured, and in 1635 it was ravaged by an epidemic. In 1683 a Mughal army saved it from capture by Maratha raiders, and in 1739 the whole territory was again attacked by the Marathas and was saved only by the unexpected arrival of a new Portuguese viceroy with a fleet.

The seat of the government was moved to Mormugão (now Marmagao) and in 1759 to Panjim (or New Goa; now Panaji). Cholera epidemics were one of the chief reasons for the migration of the inhabitants from Old Goa to Panjim. Between 1695 and 1775 the population of Old Goa dwindled from 20,000 to 1,600; in 1835 the city was inhabited by only a few priests, monks, and nuns.

During the 19th century, major events affecting the settlement were its temporary occupation by the British in 1809 as a result of the invasion of Portugal by Napoleon I; the governorship (1855–64) of Count de Torres Novas, who inaugurated a great number of improvements; and the military revolts of the second half of the century. The most notable of the revolts was that of September 3, 1895, which necessitated the dispatch of an expeditionary force from Portugal. The infante (Portuguese prince) Affonso Henriques, duque de Oporto, accompanied this expedition and exercised governor's powers from March to May 1896.

After India achieved independence in 1947, it made claims on Goa in 1948 and 1949, and Portugal came under increasing pressure to cede Goa and its other possessions in the subcontinent to India. In mid-1954, Goan nationalists seized the Portuguese enclaves of Dadra and Nagar Haveli and established a pro-Indian administration. Another crisis occurred in 1955 when *satyagrahi*s (nonviolent resisters) from India attempted to penetrate the territory of Goa. At first the *satyagrahi*s were deported, but later, when large numbers attempted to cross the borders, the Portuguese authorities

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

resorted to force, which resulted in many casualties. This led to the severance of diplomatic relations between Portugal and India on August 18, 1955. Tension between the two countries came to a head on December 18, 1961, when Indian troops supported by naval and air forces invaded and occupied Goa, Daman, and Diu. All three territories subsequently became part of India. Goa became a state in 1987.

Folk Dances of Goa:

1. **Dekhni**
   It means bewitching beauty in Konkani. A famous Dekhni song, 'Hanv Saiba Poltodi Vetam' was adapted by the legendary filmmaker Raj Kapoor into 'Na mangoon Sona Chandi' for his movie *Bobby*.



2. **Dashavatara**
   The dance form derives its name from the ten incarnations of Lord Vishnu. Originating in Kerala, this dance was introduced to the Konkan region in the 16th century. The red and white makeup of Dashavatara actors distinguishes them from the spectators.
3. **Fugdi (Foogdi)**
   This folk dance brightens up the months of August and September. The exuberant 'Foo'—the sound made when the dancers match the rhythm by blowing air through their mouths give the dance its name.
4. **Dhalo**
   Dhalo is one of Goa's most popular rural dances, which is performed by women on a moonlit December night. A dozen women assemble after dinner in the courtyard of a house and dance to folk songs woven with religious and social themes.
5. **Dhangar Dance**
   The Dhangars are a shepherd community who migrated long ago from Gujarat and have now settled in the hilly parts of northern Goa. They too observe the festival of Navaratra with exuberance. Performed on the 10th day by men, the dance is like poetry—rhythmic, lyrical and devotional.

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

6. **Goff**
   A celebration of a bountiful harvest, each dancer holds a colourful cord hanging at the centre of the 'mand'— the place of performance— forming an intricate braid along with the rest of the artists. In the second phase of the performance, the dancers reverse so that the braid unravels and all the cords are single once again, a masterful feat of coordination.
7. **Musalam Khel**
   A war dance celebrating the victory of King Harihara II, of the Vijaynagar empire, over the Cholas. The performers are led by a senior Kshatriya gaunkar (villager) as the captor of a bear (symbolic of the Cholas) dressed in a well-worn black blanket and holding a fig branch.
8. **Kunbi**
   The earliest settlers of Goa, Kunbi are a sturdy tribal community that mostly reside in Salcete taluka. Their songs and dance belonging to the pre-Portuguese era are social and not religious.
9. **Divlyan Nach**
   In this folk dance is to balance a lit brass lamp on your head and dance gracefully to lilting music. This folk dance performed during the Shigmo festival does just that.
10. **Veerbhadra**
    This folk dance is a tribute to Veerbhadra, an attendant of the Hindu God Shiva but widely regarded as the latter's son. To the beats of the dhol (drum) and kasale (cymbals), an artist dressed in a royal ensemble flashes two swords in his hand as if he is preparing for a battle.
11. **Romta Mel**
    Romta Mel is a way for Goans to express their thanks to their Gods, accompanied with a serpentine procession of people marching their way to a temple.
12. **Corredinho**
    Another example of the Portuguese influence on Goan culture this dance—originating from the Algarve region of Portugal—involves six couples and some exquisite footwork.
13. **Ghodemodni**
    Ghode (horse) Modni (dance-like movements) is a spectacular warrior

dance, so don't forget to put on your party armour. Some say it commemorates the victory of the Ranes, the Maratha rulers of the Sattari taluka in Goa over the Portuguese. Vive la Goa.

Conclusion:

Goans have a particular fondness for performing arts. A beautiful blend of Indian and western dance forms, Goan dances include Fugdi, Dhalo, and the Kunbi that date back to the Portuguese era in Goa. The folk dances and music in the state are performed for both religious festivals and cheerful events.

The traditional costume of the womenfolk in Goa comprises that of a 9-yard sari also referred to as the 'Pano Bhaju' and some jewellery to balance out the entire outfit. The fishermen do not have any particular attire but are usually seen adorning bright cotton shirts with half pants. The attire of the tribal people in Goa comprises of a loincloth known as 'Kashti', with a blanket draped around their shoulders. The women wear a traditional sari with a tied knot using their 'Kunbi palloo' and have a very distinctive dressing style.

I wanted to conclude by my sentences that, how Goa somehow saved themselves from the invasions of foreign countries came from different parts of the world.

Reference:

1. Cottineau, Kloguen, *An Historical sketch of Goa* (2004)
2. Susegad
3. https://itsgoa.com/folk-dances-of-goa/
4. https://www.indovacations.net/goa-holidays-info/Dances_Goa.htm

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

Evolving Patterns and Practices in Indian Classical Dance

Charanya Gurusathya - Researcher
Dr. Ami Pandya - Research Guide
Department of Dance, Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Abstract

A British study from November 2010 shows that over half (53%) of people active on the Internet use it in connection with artistic and cultural practices, whether to inquire about an event, artist or institution (33%), buy tickets (20%), view promotional video of performances or exhibitions (16%), watch or listen to a full artistic work (8%), or even to create something artistic on the internet (6%).

How can the performing arts, in which audiences and artists share one physical space, adapt to a consumer model that places a screen between them? How can it appeal to spectators who spend days in front of computer and smart phones, when the rule upon entering a performance hall is to turn off all devices? These are the challenges that artists, cultural institutions and above all their education departments have to face today. The purpose of reaching performing arts to the greatest possible number of people, protecting artistic heritage and traditions; is being restructured by the control of digital and new technologies in day-to-day life.



Figure 1 : Online Bharatanatyam Performance to Global Audience from CANADA,USA ,INDIA

There is a need for a system to evolve to meet public expectations and adapt to contemporary practices. A need arises to appeal to a young, dynamic and connected audience, adapting to internet and social media communication. The aim is now to create quality content that can address and appeal to wide audiences with varied interests, tastes and experiences.

Keywords: digitalization, dance, performing arts, media, adaptation, Indian, classical dance

Motivation: The main moto of the topic is to adapt to the changing trends towards shifting medium of presentation in the Indian classical dance scenario. This facilitates creativity, propagation and preservation of the classical art to the future generation through the digital media. It gives an opportunity for the budding artists to view, learn, improvise and propagate the art eternally. A new pedagogy of Guru Shishya Parampara can be established in the process of digitalization by ample exposure to live performances through the digital world. Social Media and networking are becoming the new GURU.

Requirement: Dance curriculum is taking the forefront in higher education with National Education Policy 2020 (NEP) in place and with technological advancements like the computer mediated choreography, switching to world music numbers for classical performances, online rehearsal and performances; there arises a need to delve deep into the methods of digitalization of Indian classical dance as to how it is designed and implemented to the future generations. As a researcher these are some of the questions that arise and become a pathway to research on the said topic. How as artists and performers can we post, good original work on digital media? How can the channels promote talented dancers and dance performances? How to control the likes, views and subscriptions for an online channel? Why is it important to investigate, influence and understand use of technology in teaching, learning and performing? What tools and methods can be used to teach and learn? What is the pedagogy of cultural practices that needs to evolve in the digital world? What is the financial impact on a dancer due to Digitization?

It is becoming a necessity for the current dancers, dance teachers and the dancers of future generation to adapt to the changing trends in performing arts in order to protect artistic heritage and traditions; and a system to evolve to adapt to contemporary practices of digitalization in the art.



Figure 2, Facebook Video Post showing more than 124000views, 90 shares, 495 likes

Objective Introduction

Culture has an irresistible effect on social, economic and political planning in any economy. Traditional knowledge has always contributed to modern medicine and health care. Music, dance and theatre are key features of cultural promotion that attract tourists, visitors and increases revenue to a country by offering a skylight onto its culture. Sustainability has always been a core element of Indian culture.

The prevalence of technology used in education is evident across many disciplines. Open Online Course, e-Learning are buzz words in dance educational system, appearing to be a new jargon among dance educators. This research is designed to explore recent studies on technology integration in dance education. It also looks at the effectiveness of using technology, especially how multimedia works and the role they play in choreography, teaching and learning dance. Some technological approaches like webcast, Skype, blogs, website, Zoom, Google meet and many virtual learning platforms, work to the comfort zone of the virtual onlookers. Digital technology is a sophisticated tool used by choreographers, video artists, installation artists, visual artists to produce works with a very different look and feel.

Data Collection, Methodology and Planning

Primary data collection is an important factor of the research. Using proper techniques ensures that qualitative data are collected in a scientific and consistent manner. The process gives a summary of the qualitative data collection methodologies semi-structured interviews, focus groups, survey with detailed questionnaire. There is an outpour of videos uploaded on social media everyday by several dance institutes and classical dancers, as a researcher, it is noticed that in India there was a lack of research work done on digital propagation and preservation of the art and cultural heritage

Indian dance has a rich cultural heritage and needs to focus on studies regarding digital preservation, and the particular needs of dancers, dance teachers and art lovers. UNESCO's policies have focused on digital preservation of cultural heritage. Therefore, it is become a necessity to study the state of digitalization in the preservation of the Indian classical dance collection in India and to keep abreast with the ongoing programmes in the art field.

Visual Arts

Visual arts give a way to express feeling, emotion, opinion, or taste through visual means, for instance, photography, painting, sculpting and drawing. Performing Arts have ways to express an opinion, emotion, feeling, or taste, through means of performance, like, theatre, public speech, dance, music, opera, theatre, magic or illusion performances, mime, spoken word, recitation and public speaking. Visual art helps one apply their imagination, think creatively, explore ideas and feelings. Visual arts education develops cross-curricular competencies for learning and living collectively in an interconnected world. Visual and written documentation provides glimpses of the presence of dance throughout the history of humankind.

Digital Adaptation

Dance is been preserved and propagated through paintings, drawings, and sculptures. The evidence for dance in ancient Egypt is seen from visual art, as early as 3500B.C. Dancers are represented on sculptures, paintings and pots. During the Classical Gupta age from 4th to 6th AD the repertoire of the dance images shows the first image of dancing Shiva. The Palaeolithic period depicts dancing scenes on the walls of the Trois Frères cave in France. Dancers are seen in a Neolithic rock painting in the Sahara Desert. The bronze statue of dancing girl from the Harappa and Mohenjodaro, the temples in India (like Chidambaram, Tanjavur, Khajuraho) are beautifully carved with sculptures of gods as dancers.

Dance passed on through books and the complicated techniques of dance are codified in the Natyashastra. In Indian traditional Gurukul System students spent one to one training and an extensive amount of time with the teacher. Inscriptions or writings on leaf were prevalent for a long time. Books were the main sources of documentation of dance till the end of 17th century. The first formal disclosure of Labanotation in 1928 by Rudolf von Laban. He published Schrifttanz, a notation system that seemed to be the main source to document dance lessons.

Digitalization is the use of digital technologies to change a business model and provide new revenue and value-producing opportunities. Dance is been reaching out through Videos and Short Films. Still photography came into existence in the mid-nineteenth century and the origin of the videography, a three-dimensional experience of dance in a form that could be preserved and reviewed for generations to come. The invention of Videotapes and Video Cassessttes, growth of electronic media in the 1990s like Floppy disks, CD-ROM, DVD, creation of e-library and websites have all made a digital media inclusive in the field of dance. The 21st Century digital media intervention in social media platforms like Facebook, YouTube, Twitter and Instagram is gathering momentum.

During the COVID-19 pandemic, there has been a sense of uncertainty, and nobody knew what to do, teachers and students were busily equipping themselves with understanding new tools and skills for online teaching and learning. Communication at that time was critical. Recording and presenting dance virtually often involves a screen, but dance recorded on video is not the same as dance made for the screen, a practice often referred to as screen dance. Dance recorded on video, known as "screened dance" among other terms, is primarily a video recording of a dance performance made and shown onstage, which can be filmed either through a static camera or using multiple cameras, edited or not. It has multiple purposes, among which is a practical approach for dancers and choreographers to document their work, impart the teaching lessons and in turn stay connected globally.

Technological tools used to teach dance like E-Books, Instructional Videos, YouTube links, Facebook posts, Instagram reels, Skype, create a virtual world where humans represent as Avatars, simulate the real life on screen without any physical or personal connect on Screen. Following a "holistic approach" for the teaching of dance; an approach that would equally involve the traditional direct teaching methods along with technological advancements. The media that technology can provide teachers and students should be treated as tools for the facilitation and improvement of their work and not as substitutes for dance performance. In this way they set up an attractive learning environment suitable for the students.



Figure 3: Global connect to audiences during an Online Workshop & Performance on ZOOM platform

Multimedia comes handy to elaborate not only in showing unique patterns of choreographic formations but abhinaya or facial expression as well. The use of multimedia as a tool in choreography for the display and experience of the Indian classical dance is not limited to creating laser, sound and light spectacles. The digital tool when used with care is empowered to bring out the intrinsic identity of the tradition of Indian dance aesthetics and philosophy.

Critical Reasoning

The supposition driving the topic is that the influence of digital media on most of the fields known to mankind is indisputable. In some of the field's digital disruption is being used for subjective or personal unethical gains like terrorism, pornography, using private personal information. In quite contrary it is also been applied extremely intelligently to aid human development like artificial intelligence available on phones, are used to detect cancerous cells. However digital media intervention with Indian classical dance is not on either extreme. Dance as an art is being transferred from a physical to a virtual space. This research observes to what extent digital art space educates and entertains. The concert dance world has always had a devoted audience; however, growing audiences has been challenging.



Figure 4: Online teaching and inspiring young minds to stay connected to dance through a Makeup Learning Session

Summary

There has been a global surge of digital arts since March 2020. Dance, Music and Arts organizations may reach a much larger audience. The Digital Concert spaces and portals have started hosting virtual performances also with a fee to explore on the monetizing features. Dance, as well as all the other performing arts, has always competed with sports, movies, concerts, and other entertainment and leisure activities for an audience's time and money.

Today it can be said that dance is competing with itself; that is to say that live concert performances are in competition with reality television dance competitions. In order to retain awareness of dance and its evolution over time, it is essential that the world of concert dance learn to use electronic and social media to address new mass audiences. Let's embrace technology to complement and adapt to the evolving practices and patterns in the field of Indian Classical Dance.

References:

1. Bose, Mandakranta. 1990. "The Evolution of Classical Indian Dance Literature." PhD thesis, University of Oxf
2. O'Shea, Janet. "'Traditional' Indian Dance and the Making of Interpretive Communities." Asian Theatre Journal, vol. 15, no. 1, 1998, pp. 45–63. JSTOR, www.jstor.org/stable/1124098. Accessed 12 May 2021.
3. Rukmini Devi Arundale, 1904-1986: A Visionary Architect of Indian Culture and the Performing Arts. India, Motilal Banarsidass Publishers, 2005.
4. Sadasivan, Balaji. The Dancing Girl: A History of Early India. Singapore, Institute of Southeast Asian Studies, 2011.
5. Heesterman, J. C.. Ritual, State, and History in South Asia: Essays in Honour of J.C. Heesterman. Germany, E.J. Brill, 1992.
6. Lopez y Royo, Alessandra. "Issues in Dance Reconstruction: Karaṇas as Dance Texts in a Cross-Cultural Context." Dance Research Journal, vol. 36, no. 2, 2004, pp. 64–79. JSTOR, www.jstor.org/stable/20444592. Accessed 12 May 2021.
7. Sarabhai, Mrinalini, and Geeta Chandran. "A Conversation with Mrinalini Sarabhai." India International Centre Quarterly, vol. 34, no. 2, 2007, pp. 114–124. JSTOR, www.jstor.org/stable/23006311.
8. Dance and Media Technologies January 2002
9. PAJ A Journal of Performance and Art 24(1):84-93 DOI: 10.1162/152028101753401811 Authors: Johannes Birringer Brunel University London
10. Digitization and Visualization of Folk Dances in Cultural Heritage: A Review Inventions 2018, 3, 72; doi:10.3390/inventions3040072 www.mdpi.com/journal/invention

11. Bailey, Helen. "Ersatz Dancing: Negotiating the Live and Mediated in Digital Performance Practice." International Journal of Performance Arts and Digital Media 3.2-3 (2007): 151-65.
12. Birringer, Johannes. "Dance and Media Technologies." PAJ: A Journal of Performance and Art 24.70 (2002): 84-93.
13. Brooks, Virginia. "A TIMELINE OF DANCE AND MEDIA." Dance on Camera Journal (2008): 71-74Sarabhai, Mrinalini, and Geeta Chandran. “A Conversation with Mrinalini Sarabhai.” India International Centre Quarterly, vol. 34, no. 2, 2007, pp. 114–124. JSTOR, www.jstor.org/stable/23006311.

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

Taal Nartan in Kathak with the Special Reference to Aprachalit Taal

Jignisha Vaidya - Asst. Professor
Department of Dance, Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Preface

The great author of "Natya Shahtra" by "Bharat Muni", defines 'Taal' as a standard for measuring time in the context of music. Another great work called the "Sangeet Ratnakar" by "Sharangdev" defines 'Taal' as that which established and awards prestige to music and dance.

Taal (rhythmic time cycle) is the unit used to measure the speed of time. The melody of the raga or the syllables of the dance is measured using taal. Taal is further divided into vibhag (part), and vibhag is further divided into matra (beats). "Taal" creates clear distinctions that enable rules and regulations to be adhered by the performer.

The goal of music is to give relief to the soul, to encourage it with joy. The aim of the rhythm is to double this very feeling. If music is understood as the soul, then "Taal" is the home of this soul.

There are many types of taal, such as Teen taal, Jhaptaal, Dhamar taal, and others in north Indian music system. These cycles can be distinguished on the basis of the manner in which the beats have been divided. There are few exceptions where the total beats and division format of two time cycles are the same, however the syllables of these cycles create distinctions. Example: Ektaal v/s Chautaal. You can estimate the Taal based on your hand claps; hence, it is quite a convenient way of measuring the same. Different genres of music mandated different expression from each 'Taal'. As Taal evolved to support several different genres of music, the original expression of a particular taal was sometimes found lacking in supplementing the expression created by certain types of music. This created the need to change the internal structure of the taal and resulted in variations of the parent taal called thekas. For example, taals like 'Dadra' and 'Keherwa' find extensive uses in semi classical as well as light music by changing their theks appropriately to suit the specific form of music or songs. Then there are different taals like 'Deepchandi' and 'Chachar' offer a very suitable expression for semi classical genres such as Thumri and Dadra. Others like 'Ektaal' and 'Teen Taal' can support slowest tempo

'Vilambit' compositions as well as faster tempo 'Dhrut' and 'Madhya' laya compositions. Kathak is one of the most prominent and beautiful forms of Indian classical dance; hence, it does not have a few basic concepts. However, one of the essential concepts you need to learn is Taal. In the technical or pure dance aspect of Kathak compositions are complex rhythmic phrases that mathematically fit into the chosen time cycle following compositional rules depending on what it is e.g. a crescendo divided into three equal parts. Most of the taals, which are in the practice at present, are 'Desi Taals'. Taals are also evolved to evoke the sentiments (Rasa nishpatti). For example, Rupal- Dadra taal for Shringar rasa, Dhamar-chautaal for Veer rasa, Rupak taal for Shant rasa, Tivra taal for Roudra rasa etc.

Questions of Research

1. What is the authentic structure of Aprachalit taalas?
2. How to use the Aprachalit Taalas in the presentation of kathak dance?
3. Which Taal is appropriate to evoke particular Raas?
4. How to establish the coordination between the Theka's bol and foot work?
5. What can be the execution by feet with the tatkar bol of Aprachalit Taal?
6. What is the logic behind the calculation of Farmaishi and Kamali chakradar in Aprachalit Taalas?
7. Examples of special Nritt compositions in Aprachalit Taal.
8. Which Aprachalit taalas are there in the syllabus of UGC affiliated universities in India?
9. Introduction of some other Aprachalit Taalas, not in the syllabus of universities.

Need for research: The primary goal of this research is to understand the structure of some unknown taalas which were practiced by gurus earlier. How does these taalas can be used in performance of kathak? To understand the calculation of difficult composition like farmaishi, kamali, lamb chhand toda, tripalli, choupalli, panch palli etc in aprachalit taalas. I will examine the execution of aprachlit taalas in kathak dance presentation by different gurus to understand its authentic way of performance. In seeking answers to question related to aesthetic beauty of Aprachlit taalas and Rasa nishpatti from taal nartan in kathak. I will collect the information about aprachalit taalas performed by renowned gurus of different gharanas of kathak,

difference in the way of execution and logic behind it. Many universities and institutions have aprachalit taalas in their syllabus so this study will be helpful to teachers and students.

Review of literature

The 'Natyashastra' treatise on dramaturgy ascribed to the Indian sage Bharata (ca. third-fifth century) is the source for several later account. The Natyashastra is an exhaustive technical annual dealing with various aspects of acting and mime. It discusses in detail related disciplines such as dance, drama, and music. Natyashastra lays down the ground rules or the structure of this form of performing art with the employment of specific terminology and their definitions. In Natyashastra, Chapter 28 "Atodya Vikalpana" deals with the instrumental music. The taal, swara, murchana, shruti and jatis are explained in details.

'Abhinav taal manjari' by Pt. Appatulsi Kashinath has described 25 desi taalas. Other literature 'sangeet ratnakar' by sarangdeva has seven chapters and the fifth chapter is "Taaladhyay", which presents all margi taalas and 120 desi taalas. 'Bhartarnav' by Acharya Nandikeshwar describes chapter fourteenth about the use of tala. The treatment of tala is entirely new, it instructs how the prescribed talas are to be used in actual dance sequences.

'Kathak nrutya ke sath tabla sangati' by Nareshwar lal karna has adhyaayas describing history of taal, tabla and kathak gharana, taal Pradhan nrutya me sahbhagita, kathak nrutya me tabla sangati, taal Pradhan rachnao me tabla sangati, kathak nrutya aevam tabla me adhunik pravritio ka adhyayan etc.

'Taal Prabandh' by Pt. Chhotelal Mishr, who has given the thekas of different taalas and explained their structure in detail. He has also given different structures of particular taal.

'Nritya Nibandh' by Dr. Puru Dadheech has detailed information about taal nartran in kathak. It includes both the aspects of classical dance kathak Nritt and Nritya and execution of them.

Dr. Puru dadheech, a kathak guru himself, has composed many compositions including kamali and farmaishi chakradar bandish in aprachalit taalas. Dr. dadheech identifies the way of execution in aprachalit taalas like basant, pancham sawari, shikhar, ashtamangal, matt taal etc. He provides a perspective that is dance based and according to syllable of tabla and its structure. However, given his strong dance background, I assume that his reconstruction of aprachalit taalas is accurate and reasoned.

However, my research goes beyond the scope and content of Dr. Dadheech's work related to aprachalit taalas. Apart from this, archives records, royal libraries of some patrons, personal reviews and records are the source to get concrete information about the subject.

Objectives of this study

Through this researcher would like to present complete study about aprachalit taalas and its conceptual implication in performance. Study of aprachali taalas may lead the dance performer towards new dimension which may be unknowingly ignored by the performers. In kathak dance, the authentic way of execution of aprachalit taalas helps in creating an aesthetic beauty of overall performance. This study will also focus on the development of particular sentiment through the presentation of different taalas.

Area

Area of research is the use of aprachalit taalas in kathak dance presentation as well as reconstruction of aprachalit taalas from the execution point of view. Especially the presentation of difficult compositions and their calculation is an important aspect in this study.

Limitations

This study mainly focuses on the Aprachalit Taals so Taals which are rottenly used in the presentation may not be studied under this research. Researcher will study the dance videos and references from artists from the traditional kathak family to reach to its roots of particular taal's pattern of execution. The study will includes the Aprachalit Taal syllabus of kathak only of the universities which are UGC approved and the Government affiliated Institutions of India.

Research methodology

Prase I: Researcher will study the origin of Taal and development of aprachalit taalas used in kathak from root to modern time. Research would include the theoretical study of the present scenario as well as the present literature and its implementation in kathak in the taal aspect.

Prase II: This phase deals with through study about the various performances done by different performer. Each dancer has his own perception and interpretation about taal and its use. Though researcher shall have an overview of all different performances done across the nation in so

many years, but mainly my focus shall be on the performance based on Aprachalit Taalas in kathak that shall definitely be challenging and interesting.

Prase III: This will be rather more interesting as a detailed study would be done about the Taal Nartan and Aprachalit Taalas and how those can be practiced in the authentic manner without losing its original essence of kathak technique.
Apart from this will study books or available material also will contact scholars and exponents of the field from different gharanas of kathak.

To examine the material and classify it, write result in form of thesis.

Primary sources: personal interview of scholars, dancers and exponents.

Secondary sources: journals, books, manuscripts, other records etc. to complete the review of literature.

Tentative chapters

1. Brief introduction of kathak dance
2. Co relationship between Nritt & Nritya
3. Taal

(a) Origin, history, Development
(b) Taal Dash Pran
(c) Margi & Desi Taal

4. Aprachalit Taal

(a) Introduction
(b) Related Myth & Truth
(c) Basic elements: Tatkar, Palte, Special Compositions

5. Aprachalit Taalas included in Syllabus of Universities and Institutions of India
6. Usage of Aprachalit Taals in Present time
7. Conclusion

Bibliography

1. Manomohan Ghosh, ed. Natyasastra: A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics ascribed to Bharatamuni, Vols. I and II (Calcutta: Asiatic Society, 1951).
2. Classical Indian Dance in Literature and the Arts. 2nd Ed. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1977.
3. Kathak Parichay by Dr. Puru Dadhich.
4. Article and journals related to Kathak Dance. , Website material.
5. Taal Pran by Dr. Sudhanshu Pande

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

An analytical study of the contribution of Tabla maestro Pandit Shankar Ghosh to the field of Indian classical music

Nabarun Kumar Datta - Research Scholar
Dr. Amit Kumar Verma - Research Guide
Visva-Bharati University, Santiniketan

Abstract of Research:
West Bengal, especially Kolkata, has a very important place in the history of Indian classical music. All genres of Hindustani classical music were propagated with equal zeal in Kolkata. Tabla and specifically *Farrukhabad Gharana* found a special place in this propagation. Several known and unknown Musicians have contributed to bringing tabla to the common masses of Kolkata and foremost among them has been Pandit Shankar Ghosh.

Born in 1935, in a middle-class family in the Bagbazar area of Kolkata to Mohit Chandra Ghosh and Ranimala Ghosh, Pandit Shankar Ghosh took his initial tabla training from Pandit Sudarshan Adhikari, Pandit Anath Nath Bose, and Ustad Feroz Khan Sahib. But he realized his true potential only after being trained by *param Guru* Pandit Gyan Prakash Ghosh that helped him to attain the greats heights and the worldwide fame that he did later in his life. Pandit Shankar Ghosh had a multi-dimensional personality and this reflected in his tabla playing. A review his life and career reveals four particular aspects. They are 1) a renowned solo tabla player, 2) a great accompanist, 3) a great tabla guru, 4) a great composer.

Pandit Shankar Ghosh introduced a new trend in solo tabla playing. He used to play two-and-a-half to three hours long solo concerts, that too without repetition. Before Pandit Ghosh, *Peshkar*, *Kaida*, and *Rela* were not played with so many elaborations or '*Bistar'* and not for such long stretches in a tabla solo recital. Peshkar was usually played from the *"Maddhya Vilambit Laya"*. Breaking away from this tradition, Pandit Ghosh started the *'Peshkaar'* from a very slow rhythm or "*Ati Vilambbit Laya"*. By the modern BPM system, it would be approx. 40 to 45 BPM. He used to play things like the five *Jatis*, *Upaj Anga*, *Tehai*, *Mokam*, and *Bemancha*, etc. in peshkar itself and this could continue for 25 - 30 minutes or more.

He introduced several new ideas in the field of '*Kaidah'* presentation. First of all, he used to give priority to the taal Division in the expansion of a

'*Kaidah'*. He found a way to elaborate on the original '*Kaidah'*, in a verse-by-verse manner and using of small tihais to come back to the Kaida theme. Lastly, the entire Kaidah was summer up with a with a big and dynamic tihai.

Pandit Sankar Ghosh was equally well known as an accompanist, if not more. The concert in his early career that changed his music career was held at the "*Baranagar Kancir Mandir*' where he accompanied Ustad Ali Akbar Khan for the first time. After that there was no looking back. In 1967, he joined the Ali Akbar College of Music in San Rafael, USA on the invitation of Us. Ali Akbar Khan as a tabla instructor and his wife Sanjukta Ghosh joined the same as an instructor for Hindustani Vocal music. There he accompanied Ali Akbar Khan and Pandit Ravi Shankar on several occasions. In the case of accompaniment, he played a '*Uthaan'* instead of Small *Tehai* or a *Mukhara.* The recording of Darbari Kanara released by HMV company of Ustad Vilayat Khan is a perfect example of how Pandit Shankar Ghosh emphasizes *the Uthaan* to come up on 'SAAM' and start the '*Theka'*. During the accompaniment, Theka is played according to the mood of the song and the artists. Where there is need for "*Karun* Rasa",his theka is soft and soothing and in case of the song demanding "*Veer Rasa"*, he accompanied with full power and volume.

While still living in Bagbazar, he got a job offer from the Gun Shell Factory in England. On hearing this, his Guru, Pt. Gyan Prakash Ghosh, suggested him not to take this job and focus on his Tabla instead. He paid heed to his Guru's advice and subsequently, started teaching Tabla to a lot of students. He used to work as a tabla teacher in Pt. Gyan Prakash Ghosh's home where music classes were conducted. From there he developed an interest in teaching tabla and he revolutionized tabla teaching methods. He was the first to introduce grammatical fingering and proper hand-setting techniques to play the tabla. With the ease of students in mind, he developed a notation system useful for tabla and while teaching compositions he would apply this notation system so that the students could do proper Riyaz at home. In the Classical music circles, Pandit Shankar Ghosh is known as the "***Factory of Tabla"*** because of that fact that so many of his disciples went on to become world-renowned tabla players, like Pandit Bikram Ghosh, Pandit Sanjay Mukhopadhyay, Pandit Sunil Banerjee, Pandit Tanmay Bose, Pandit Parimal Chakrabarty, Pandit Arup Chatterjee, Pandit Subrata Bhattacharjee,

Shri Madhusudan Barman, Shri Gopal Barman, Shri Sunayana Ghosh, Shri Kaushik Konwar, to name just a few.

Pandit Shankar Ghosh was also a composer par excellence. He gave immense thought on how the "*Mookam" of a Peskaar* can be reached. He researched extensively on how to play "*Bemancha"* and "*Tihai* " in *Peskaar* and what calculation is needed to play a *Bemancha* or a "*Tihai"* to come back to the "*Sam".* He also wrote about this unique method of calculation in his book "Tehai er Sutra" , published in Bengali at the end of his musical career, for the benefit of the next generation. He created his own compositions for Peshkar, Kaida, Rela, Tirukha, Gat, Paran, Chakradar, Laggi & Lari. One of his famous compositions is given below for your consideration.

DHati DHaga NAdhete TEte KEte DHati Dhaga THuna KEna

TAti TAka NAthete TEte KEte DHati DHaga DHina Gena

But what Pt. Shankar Ghosh is most well known and still remembered for, is his experimental orchestra "Music of the Drums". In 1960, the first "Music of the Drums" was presented at Ali Akbar College. Then in 1979, full-fledged Music of the Drums was presented in Kolkata. In 1982, Music of the Drums was staged at the Asian Games held in Delhi. In the 1990s, this musical orchestra was performed in various cities across the UK. A performance of Music of the Drums took place at the BBC World News Studios. Tabla, Shrikhol, Dhak, Dhol, Tabla Tarang, Jal Tarang, Kortal, Drums kit, Congo etc. were used in Music of The Drums. In this orchestra "*Tabla Tarang"* and "*Jal Tarang" were* used for nagma and different scales of tabla were used. Apart from "Music of the Drums", he also composed a very unique and beautiful composition called "Tridha", where only three tablas were used to play a full solo concert. Surprisingly, there was no need for "*Nagma"*. That is, he invented the concept of Tabla solo recital without "*Nagma"*. Some of his other notable experimental compositions are "Sur - o- Chhand", "Zero to Ten", "Calcutta Raga-Rhythm Band". In his later life, he wrote three very important and useful books for future generations. They are "Anadha" in (2 parts) and "Tehai er Sutra".

It is not possible to assess the full impact of the contribution of Pandit Shankar Ghosh, but through this research we are trying our best to analyze at least the scope of his work, his thought-process, and his creations that are

very important and invaluable resources for future generations of Musicians, especially Tabla players.

Bibliography:

1. Tablar etibritta', by Sambhunath Ghosh,2008, Mira Nath Sangeet prakashan, Kolkata 42,
2. 'Parikhay Tabla' , by Dulal Bhattacharjee, 2009, Bishataka Prakashan,Kolkata 32,
3. "Aalap" by Abhijit Majumdar, 2019 ,Deij Publication, Kolkata 73
4. 'Taal Kosh' by Acharya Girish Chandra Srivastava, 2017, Ruby Prakashan, Allahabad.
5. Avantika II the world of performing arts magazine, Indo occidental Symbiosis Private Limited, volume 1 October 10 2012
6. Perfect rhythmic foil to music legend, The Hindu newspaper 6 April 2017.
7. 'Kalkattawali' Ai-Samay news paper, 26 November 2016.
8. "Rhythm of life", Telegraph newspaper, 11 October 2017.
9. Interviews published in online media, https://youtu.be/_mL3e6w-Jks, https://youtu.be/Fo7HvzYkpdA, https://youtu.be/B-w7rrXGASg https://youtu.be/B-w7rrXGASg ,
10. Documentary of Pandit Shankar Ghosh https://youtu.be/yw5MfSBxEAg
11. Live interviews take by Researcher 1) Pt Bickram Ghosh 2) Pt Parimal Chakrabarty 3) Pt Subrata Bhattacharjee 4) Madhusudhan Barman 5) Gopal Barman 6) Sunayana Ghosh, 7) Gurdain Rayatt(UK) 8) Subrata Gupta 9) Biplab Bhattacharjee

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

Relas of Punjab and Ajrada Gharanas

Nitin Sharma - Researcher
Dr. Jagmohan Sharma -Research Guide
Department of Music, Punjabi University, Patiala.

Rela

"Structurally a Rela appears to be similar to a 'Kayada'. The two are also roughly equal in length but they differ in respect of pace. A Rela is always played at a terrific speed; at a slow pace, it does not sound pleasing to the ears, and it admits of pretty fluent playing because only a single alphabet is here repeated freely in the basic composition. In virtue of these two factors, the overall look of a Rela is that of gently undulating waves. Its playing, I made add, is by no means easy. It calls for perfect mastering in the use of fingers and agility of both the hands, otherwise, the requisite smoothness of the flow of Bols may tend to look arrested at places, even before the completion of the pattern. A measure of improvisation is also possible here.

Rela playing is also an unavoidable part of a solo performance but besides being used to contribute alacrity to a solo recital, Relas are freely played also in providing accompaniment to instrumental music. When Sitar or Sarod player begins playing what is called Jhala, a Tabla player can very usefully resort to Relas, and thereby appear quite fluent in 'accompaniment' without starting himself overmuch. This is aided by the fact that the norms of Rela playing are not rigid".

"In an arrangement of Rela are based on the composition of Kayada. The only difference is the selection of Bol. The Bol are Rela are selected in such a way that they can be easily played with speed and can be repeated. When a Rela is played slowly it sounds like a Kayada.

When its pace is too low its sounds like a flow of stream. So Rela should be such a composition which can be played without any difficulty in Drut Lay. This is the specialty of a Rela.

Two types of Rela are mentioned here. (1) Independent Rela (Swatantra Rela) (2) Kayade se nirmit rela (Rela which is based on Kayda).

There are few more types of Rela:
(1) Baant ka Rela (2) Theke ka Rela ".

"Rela is basically one Bol like Kayada. In this 'Varna' are small in size, ear pleasing, melodious and can be played at high speed." Due to this reason when a Kayada ends in Chaugun Lay immediately Rela begins at Chaugun Lay and then it is played in Athgun in a high speed. Tir Kit, Dhin Gin, Dhin etc. words are mainly played in this. In this 'Chanti' and 'Lav' Bols are used. Due to this reason Rela of Delhi and Ajaraada Gharana are very melodious and pleasing. In Banarasi Gharana the Relas are kept constant and in addition to it Gat, Fard, Tukada, Paran is played and it is taken back to Rela.

Rela is a principal Bol of Tabla. A presenter uses it to show his expertise and art of Tabla playing. In solo performance it is essential to play a Rela. Along with it while accompanying instruments like Sitar, Sarod, Violin and Flute also Rela is used".

"Rela word means very high speed. When water in the river flows with great speed it is called as Rela. When Rela is presented if a performer has a tremendous practice of playing, it sounds very pleasing. Rela is a part of Kayada family so the composition presenting in the beginning is a Rela in which limited and preplanned words are used for its composition.

In a Rela there are few words used so same are repeated while presenting it. The words used do not create obstacle so Rela is played with continuation in Drut Gati. While doing a presentation a performer (artist) gives more pressure on Baya (left) and the composition is played with speed in a circular form.

The Rela was also played in Pakhawaj and still it is played. It is known that previously Tabla players used to play Pakhawaj too. Due to the concept of use of Rela came into to Tabla. In Pakhawaj playing the execution of Rela is always done with force and strength, so Rela is also played in a similar way. In Tabla playing either single finger or fingers are used in combination. For its proper execution it is proper Riyaz is done. Due to this while playing a Rela it was possible to maintain the require speed."

According to the researcher's opinion Rela is a segment of Pakhawaj playing style and was included in Tabla playing style by some of the scholars. Rela is included in Tabla playing of Punjab as it is totally inspired by Pakhawaj. Mostly Bols like-'Tir Kit', 'Tak', 'Ghat' etc. are included in Tabla playing. Ustad Allahrakha Khan Sahab too introduced many new compositions of Rela to this Gharana. The leading

artists of today's generation of this Gharana present it wonderfully in their performances. The information about Rela is given with examples.

This word means speed. When the water in a stream or a river flows with speed it is termed as reld. Keeping this in mind we can say that when any composition is played in a speedy rhythm and sounds as a flow then it is tenned as reld. Mostly reld is smaller in size compared to quayedd or it can be similar to quayedd. There is less number of words in reld compared to quayedd. Due to which while expanding a rela morepaltd can't be played. Quayedd is composed using different words. These words are arranged in a sequence to form a composition. Reld is formed using fewer words. Same words are repeated to arrange a reld. The most important thing to keep in mind to present a reld is execution ofwords. Ifthe words arranged in reld are not understood and studied carefully or if they are not played in a predefined sequence or if a performer has not done enough riydz of a particular reld then its execution becomes difficult and movements of hands becomes difficult. The most important thing about reld is its riydz. Without riydz makes its execution difficult. Reld is a flair composition adopted from pakhawaj. Reld are regularly played on pakhawaj. Reld is difficult to play accurately on pakhawaj compared to tabla as to play pakhawaj an artist uses his entire palm. Whereas an artist uses only fingers to play tabla which makes it easy compared to pakhawaj. While playing reld easy combination ofwords is used. In reld words are arranged in chaugun and athgun as they become easy to execute. The exception to this rule is the words like - tirakita -tirakita, dhd-dhd, dhindgind etc.

When above bols are arranged in a rela and proper riyciz is done for their execution then their composition can be played in chcuigun and athagun.

Pandit Sudhir Mainkar defines rela in his book 'Tabla Vadan Me Nihit Saundaiya' as- "A rela means arrangement of words in a composition that are complementary, speed of circle, swift movements, consonants, based on the principles ofkhali-bhari and co-related with rhythm".

In his book 'Tabla' Pandit Arvind Mulgaonkar has technically defined rela as- "In a rela the while composing group ofwords the first letter is a vowel and last letter is consonants, between a gap every two beat maximum consonant should be there before the vowel, there has to be rau in at as it

has to be played in dhrut laya. In this the expansion is done like a quayeda and has freedom oflaut-palat".

Prof. B. L. Yadav has given a definition of rela as - “There are manypalta in a quayeda. Among those a particularpalta is arranged beautifully or bol of a particular palta are repeated and can be reduced and is played as a rela. In this manner rela is divided into two parts.

1 .A palta which can be taken out from a quayeda. This is also known as 'rela of a quayeda ang' or 'reld-quayeda'.
2. That can be played separately”.

Shri Girishchandra Shriwastav writes in his book 'Taal Parichay -part-3, “Rela is basically belongs to pakhawaj and is accepted in tabla playing. There are two types of rela.

1. Rela created from quayeda

Independent Rela

If we think about rela we come to know that most ofthem are based on a word tirakita; as this word itself is bol of duguni laya. Reid is one such composition that is always played in a high speed. If rela is to be defined in short-“It is a combination of khali-bhari, is played in drut laya, stanzas composed that can be played smoothly and can also be defined as very ordinary and simple compositions. So an appropriate rela oftirakita exists in this composition. Similarly dhir-dhir word is also used in rela and after tirakita a rela with dhir-dhir also exists. Dhingin (in this the execution of letter na is played by andmika on the edge of sydhT) is used maximum while composition a retd, which is practiced in both baaj. Perhaps tirakitatak and dhir-dhirkitatak are two bandh bol compared to very effective dhingin. Hence there must have been a hesitation using that word while composing relci. Shri Mukund Bhale states about a re la arranged with this word; “seniors must have describing composition of this word as 'Rang-Reld'f" Rang-Reld means a feel of rela.

Now-a-days very few rela exist with a word dhingin and composed in both types of baaj and these give a sense of a flow when played. It is very important to mention here that rela with tirakita are practiced in all gharana but rela with dhir-dhir are mostly practiced only in purb baaj. According to the technique of presentation, a rela with dhingin is practiced more in paschim baaj of Ajrada gharana along with purab baaj. It is very necessary to have technical knowledge of execution of rela.

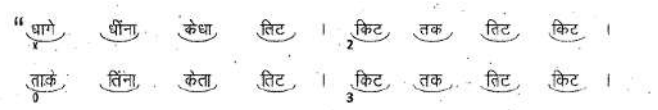
Rela of Punjab Gharana

Sometimes for an echo and to give an effect of a flow a relci is played by changing its words so that it does not sound as broken; e.g. A word ta. tirakitatak is played; ke is used with ta to complete andgu is played in place ofka to maintain its echo.

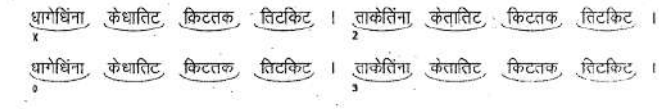
There is no much difference between a'Kayada' and 'Reia'. This means Rela is played in as same style as Kayada with its variation called as Palta, But in solo performance it perform after Kayada in Madhya laya in Dugun, Chaugun or Athgun. It depends up on-the Basic Laya of the Rela. While composing a 'Rela' a specific 'Varna' is repeated. Due to the above mentioned reasons 'Rela' is unique in itself. Presenting a 'Rela' is slightly tough because it loses its beauty if it is not executed accurately.

'Rela' has a distinct identity in a solo Tabla presentation. The artist uses this composition while accompanying too. It doesn't sound melodious if presented in lower tempo. The 'Varna' used for its composition are to be played in 'DrutGati'. The artist should be well trained to use both hands and accurate execution of fingers. When a Sitar or Sarod artist presents a 'Zaala' in his performance then Tabla player accompanies with this 'Rela'.

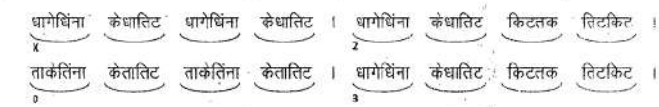
The researcher has presented over here the notations of' Rela' of Punjab Gharana.



दुगुन



पल्टा - १



पल्टा - २



पल्टा - ३

धागेधिंना	केधातिट	तिटकेधा	तिटतिट	।	केधातिट	कंधातिट	किटतक	तिटकट	।
x					2				
ताकेतिंना	केतातिट	तिटकेता	तिटतिट	।	केधातिट	कंधातिट	किटतक	तिटकिट	।
0					3				

पल्टा - ४

धागेधिंना	तिटतिट	तिटकेधा	तिटतिट	।	तिटकेधा	तिटतिट	किटतक	तिटकिट	।
x					2				
ताकेतिंना	तिटतिट	तिटकेता	तिटतिट	।	तिटकेधा	तिटतिट	किटतक	तिटकिट	।
0					3				

पल्टा - ५

धागेधिंना	केधातिट	किटतक	तिटकट	।	तकतिट	किटतक	तिटकिट	तिटकिट	।
x					2				
ताकेतिंना	केतातिट	किटतक	तिटकिट	।	तकतिट	किटतक	तिटकिट	तिटकिट	।
0					3				

पल्टा - ६

धागेधिंना	तिटकिट	धागेधिंना	तिटकिट	।	तकतिट	किटतक	किटतक	तिटकिट	।
x					2				
ताकेतिंना	तिटकिट	ताकेतिंना	तिटकिट	।	तकतिट	किटतक	किटतक	तिटकिट	।
0					3				

पल्टा - ७

धागेधिंना	तिटकिट	तकतिट	किटतक	।	धागेधिंना	तिटकिट	तकतिट	किटतक	।
x					2				
धागेधिंना	तिटकिट	धागेधिंना	तिटकिट	।	तकतिट	किटतक	किटतक	तिटकिट	।
0					3				
ताकेतिंना	तिटकिट	तकतिट	किटतक	।	ताकेतिंना	तिटकिट	तकतिट	किटतक	।
x					2				
धागेधिंना	तिटकिट	धागेधिंना	तिटकिट	।	तकतिट	किटतक	किटतक	तिटकिट	।
0					3				

तिहाई

धागेतिट किटधागे तिटकिट धागेतिट । किटधाऽ तधाऽन धाऽधाऽ तधाऽन ।
x 2

धाऽधाऽ तधाऽन धाऽऽऽ धागेतिट । किटधागे तिटकिट धागेतिट किटधाऽ ।
0 3

तधाऽन धाऽधाऽ तधाऽन धाऽधाऽ । तधाऽन धाऽऽऽ धागेतिट किटधागे ।
x 2

तिटकिट धागेतिट किटधाऽ तधाऽन । धाऽधाऽ तधाऽन धाऽधाऽ तधाऽन ।धा"
0 3 x 17

"
धागे नधा तेटे किट । तेटे किट तिन किन ।
x 2

ताके नता तेटे किट । तेटे किट धिन गिन ।
0 3

दुगुन

धागेनधा तिटकिट तिटकिट तिनकिन । ताकेनता तिटकिट तिटकिट धिनगिन ।
x 2

धागेनधा तिटकिट तिटकिट तिनकिन । ताकेनता तिटकिट तिटकिट धिनगिन ।
0 3

पल्टा - १

धागेनधा तिरकिट धाऽधागे नधातिट । किटधाऽ धागेनधा तिटकिट तिनकिन ।
x 2

ताकेनता तिटकिट ताऽताके नतातिट । किटताऽ धागेनधा तिटकिट धिनगिन ।
0 3

पल्टा - २

धागेनधा तिटकिट धाऽतिट किटधाऽ । तिटकिट धाऽऽऽ तिटकिट तिनकिन ।
x 2
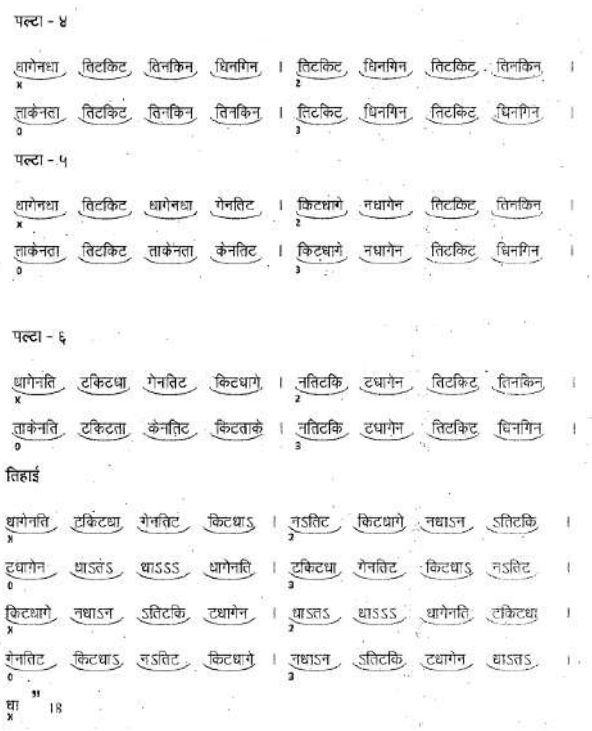
ताकेनता तिटकिट ताऽतिट किटताऽ । तिटकिट धाऽऽऽ तिटकिट धिनगिन ।
0 3

पल्टा - ३

धागेनधा तिटकिट धागेनधा तिटकिट । धाऽधाऽ तिटकिट धागेनधा तिनकिन ।
x 2

ताकेनता तिटकिट ताकेनता तिटकिट । धाऽधाऽ तिटकिट धागेनधा धिनगिन ।
0 3

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

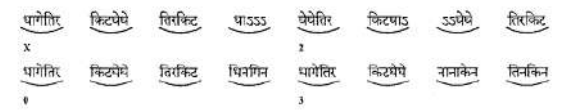


Rela of Ajrada Gharana

Composition: Rela, Composer: Ustad Shammu Khan, Received from: Prof. SudhirkumarSaxena, Jati: Chatushtra, Type of laya: Madhya.



पल्टा – १





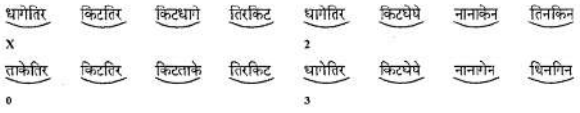
पल्टा – २

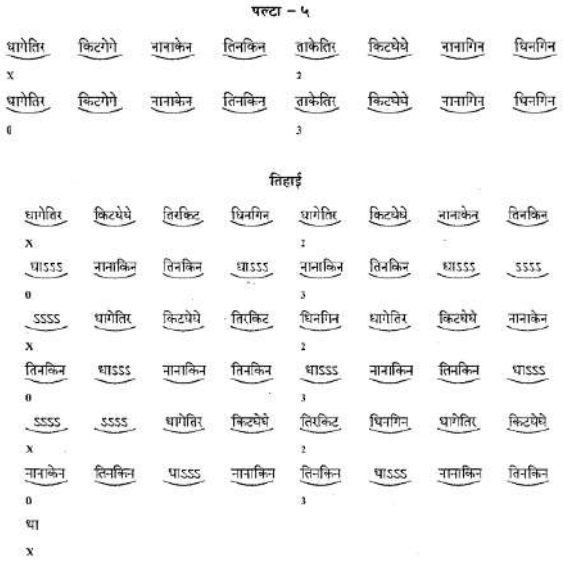


पल्टा – ३



पल्टा – ४





Ustad Habeebuddin Khan used to play this composition. It is observed that the very good use of the bcinyd and the ddnyd is being done in this composition.

In this rela tirakita is played with two fingers. Moreover for palying keke also finger is being used.

Composition: Rela, Composer: Ustad Habeebuddin Khan, Received from: Shri Pushkarraj Shridhar, Jdti: Tishtra, Type of laya: Madhya.



 ISBN: 978-81-956-774-2-9

धाऽधिडनग	तिरकिटतक	तकऽधिड्राऽन	धाऽधिंऽताऽ
x			
धाऽधिडनग	धिनधिडनग	तिरकिटतक	तिरकिटतक (धिरधिरकिट)
2			
ताऽकिडनक	तिरकिटतक	तकऽकिड्राऽन	ताऽतिंऽताऽ
0			
धाऽधिडनग	धिनधिडनग	तिरकिटतक	तिरकिटतक (धिरधिरकिट)
3			

धाऽधिडनग	तिरकिटतक	तकऽधिड्राऽन	धाऽधिंऽताऽ
x			
धाऽधिडनग	धिनधिडनग	तिरकिटतक	तिरकिटतक (धिरधिरकिट)
2			
ताऽकिडनक	तिरकिटतक	तकऽकिड्राऽन	ताऽतिंऽताऽ
0			
धाऽधिडनग	धिनधिडनग	तिरकिटतक	तिरकिटतक (धिरधिरकिट)
3			

पल्टा – १

धाऽधिडनग	धाऽधिडनग	तिरकिटतक	धाऽधिडनग
x			
धाऽधिडनग	तिरकिटतक	धाऽधिडनग	तिरकिटतक
2			
धाऽधिडनग	तिरकिटतक	तकऽधिड्राऽन	धाऽधिंऽताऽ
0			
धाऽधिडनग	धिनधिडनग	तिरकिटतक	तिरकिटतक
3			
ताऽकिडनक	ताऽकिडनक	तिरकिटतक	ताऽकिडनक
x			
ताऽकिडनक	तिरकिटतक	ताऽकिडनक	तिरकिटतक
2			
धाऽधिडनग	तिरकिटतक	तकऽधिड्राऽन	धाऽधिंऽताऽ
0			
धाऽधिडनग	धिनधिडनग	तिरकिटतक	तिरकिटतक
3			

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

पल्टा – २

धाडधिडनग	तिरकिटतक	तकडधिढाडन	धाडधिंडताड
x			
तिरकिटतक	तकडधिढाडन	धाडधिंडताड	तिरकिटतक
2			
धाडधिडनग	तिरकिटतक	तकडधिढाडन	धाडधिंडताड
0			
धाडधिडनग	धिनधिडनग	तिरकिटतक	तिरकिटतक
3			
ताडकिडनक	तिरकिटतक	तकडकिढाडन	ताडतिंडताड
x			
तिरकिटतक	तकडकिढाडन	ताडतिंडताड	तिरकिटतक
2			
धाडधिडनग	तिरकिटतक	तकडधिढाडन	धाडधिंडताड
0			

धाडधिडनग	धिनधिडनग	तिरकिटतक	तिरकिटतक
3			

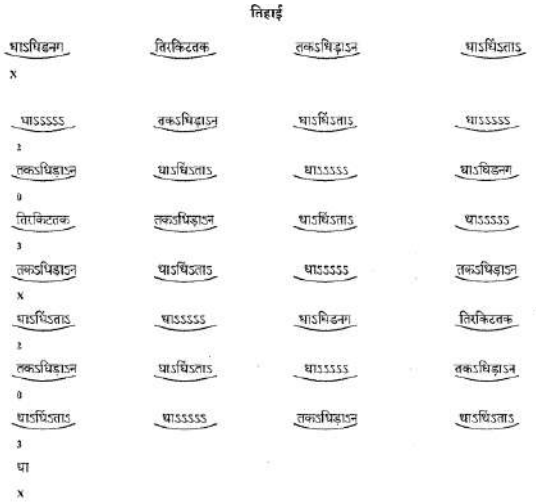
पल्टा – ३

धाडधिडनग	तिरकिटतक	तकडधिढाडन	धाडधिंडताड
x			
तकडधिढाडन	धाडधिंडताड	तकडधिढाडन	धाडधिंडताड
2			
धाडधिडनग	तिरकिटतक	तकडधिढाडन	धाडधिंडताड
0			
धाडधिडनग	धिनधिडनग	तिरकिटतक	तिरकिटतक
3			
ताडकिडनक	तिरकिटतक	तकडकिढाडन	ताडतिंडताड
x			
तकडकिढाडन	ताडतिंडताड	तकडकिढाडन	ताडतिंडताड
2			
धाडधिडनग	तिरकिटतक	तकडधिढाडन	धाडधिंडताड
0			
धाडधिडनग	धिनगिडनग	तिरकिटतक	तिरकिटतक
3			

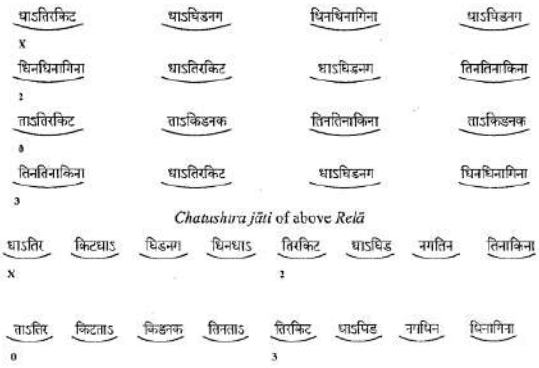
पल्टा – ४

धाडधिडनग	तिरकिटतक	तकतिरकिट	धाडतिरकिट
x			
धाडधिडनग	धिनधिडनग	तिरकिटतक	तिरकिटतक
1			
ताडकिडनक	तिरकिटतक	तकतिरकिट	ताडतिरकिट
0			
धाडधिडनग	धिनधिडनग	तिरकिटतक	तिरकिटतक
3			

 ISBN: 978-81-956-774-2-9



Composition: Rela-Quayeda, Composer: Prof. Sudhirkumar Saxena, Received from: Prof. Sudhirkumar Saxena, Jati: Tishtra, Type of layer. Madhya



 ISBN: 978-81-956-774-2-9

पल्टा – १

धाऽतिरकिट	धाऽधिङनग	धिनधिनागिना	धाऽतिरकिट
X			
धाऽधिङनग	धिनधिनागिना	धाऽधिङनग	तिनतिनाकिना
2			
ताऽतिरकिट	ताऽकिङनक	तिनतिनाकिना	ताऽतिरकिट
0			
ताऽकिङनक	तिनतिनाकिना	धाऽधिङनग	धिनधिनागिना
3			

पल्टा – २

धाऽतिरकिट	धाऽधिङनग	धिनधिनागिना	धिनधिनागिना
X			
धिनधिनागिना	धाऽतिरकिट	धाऽधिङनग	तिनतिनाकिना
2			
ताऽतिरकिट	ताऽकिङनक	तिनतिनाकिना	तिनतिनाकिना
0			
धिनधिनागिना	धाऽतिरकिट	धाऽधिङनग	धिनधिनागिना
3			

पल्टा – ३

धाऽतिरकिट	धाऽधिङनग	धाऽतिरकिट	धाऽधिङनग
X			
धिनधिनागिना	धाऽतिरकिट	धाऽधिङनग	तिनतिनाकिना
2			
ताऽतिरकिट	ताऽकिङनक	ताऽतिरकिट	ताऽकिङनक
0			
तिनतिनाकिना	धाऽतिरकिट	धाऽधिङनग	धिनधिनागिना
3			


पल्टा – ४
धाऽतिरकिट धाऽतिरकिट धाऽधिङनग धिनधिनागिना
X
धाऽतिरकिट धाऽतिरकिट धाऽधिङनग धिनधिनागिना
2
धाऽतिरकिट धाऽधिङनग धिनधिनागिना धाऽधिङनग
0
धिनधिनागिना धाऽतिरकिट धाऽधिङनग तिनतिनाकिना
3
ताऽतिरकिट ताऽतिरकिट ताऽकिडनक तिनतिनाकिना
X
ताऽतिरकिट ताऽतिरकिट ताऽकिडनक तिनतिनाकिना
2
धाऽतिरकिट धाऽधिङनग धिनधिनागिना धाऽधिङनग
0
धिनधिनागिना धाऽतिरकिट धाऽधिङनग धिनधिनागिना
3
पल्टा – ५
धाऽतिरकिट धाऽतिरकिट धाऽधिङनग धिनधिनागिना
X
धाऽधिङनग धिनधिनागिना धाऽधिङनग तिनतिनाकिना
2
ताऽतिरकिट ताऽतिरकिट ताऽकिडनक तिनतिनाकिना
0
धाऽगिङनग धिनधिनागिना धाऽधिठनग धिनधिनागिना
3
तिहाई
धाऽतिरकिट धाऽधिङनग धिनधिनागिना धाऽधिङनग
X
धिनधिनागिना धाऽऽऽऽऽ धिङनगधिन धिनागिनाधाऽ
2
ऽऽधिङनग धिनधिनागिना धाऽऽऽऽऽ धाऽतिरकिट
0
धाऽधिङनग धिनधिनागिना धाऽधिङनग धिनधिनागिना
3



Bibliography:

1. Ahmed, Janmal, *Urdu-Hindu Kosh*, Pamnarayan Arun Kumar Publication & Distributors, Allahabad (2nd Edition: 2002)
2. Chisti, S. R., *Tabla Sanchayan*, Kanishak Publication, New Delhi (2012)
3. Mainkar, Sudhir, *Tabla Vadan mein Nihit Saundarya,* Saraswati Publication
4. Mistri, Abha, *Pakhawaj evam Tabla ke Gharane evam Paramparaye*, Pt. Keki Jijina Swar Sadhna Samiti, Mumbai (1984)
5. Saxena, Sudhirkumar, *The Art of Tabla Rhythm*, Sangeet Natak Academy, New Delhi

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

Musical Instruments of the Bhutan

Dr. Rahul Barodia - Research Guide
Sonam Dorji - Research Scholar
Department of Instrumental Music (Sitar-Violin)
Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Introduction:

Music exists in all human societies around the world and has essential function in respected societies. The birth of musical instruments has taken equally with vocal music with which they accompany their songs and dance since its evolution.

Bhutan has its own musical instruments native to different region, communities and ethnic group from Bhutan further identifying and analyzing variety, forms, structures including the musical instruments which has extinct from the practice.Musical instruments including variety of stringed instruments, Drums, wind instruments, bowing instruments and others vibrating matters producing music that has been extracted from the nature of the forest which has served to fulfill the essential culture in the societies.

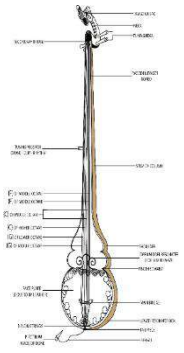
The most well-known Bhutanese musical instruments are drangyen (lute), chiwang (also known as pewang, or fiddle), lim (flute), and Dratong (hammered dulcimer), which are all used to accompany traditional songs and dance. All of these instruments have a long history in Bhutan, additionally, Bhutan is home to a number of interesting percussive, string, and wind instruments made from local natural materials. It describes some of the widespread instruments of Bhutan as well as instruments specifically from a remote rural region where I have undertaken a focused study of the music culture.

Examples, the yangkali (shaker) is a huge naturally-occurring bean pod up to three feet in length with large seeds inside that is found in the nearby forest. Once dried it is quite hard and durable. It must be shaken vigorously to provide accompaniment to singing. A male dancer hangs a yangkali from his waist during performance. The chikang (jawharp) is a thin elastic bamboo-bark strip fixed to a horizontal piece of bamboo (about six inches long). The tongue strip is secured on one end with sticky gum from a bee hive. The fork end of the strip is held in the mouth. Lim is a six-holed

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

bamboo flute. The donglim is a vertical flute and the zurlim is a transverse flute. Here by the authors illustrates in brief about some of the important and main stream Musical Instruments in this research article.

Drangyen



The Drangyen, or Bhutanese lute is among the oldest and most well-known Bhutanese string instrument, it issignificant and symbolic Bhutanese instrument. With its distinctive dragon shaped head, meticulously hand-carved body, and haunting, melodious sound, the Drangyen embodies the unique musical tradition of Bhutan. In monastery murals and *thangkhas* (religious paintings) the Guardian Deity of the East, *SharchogGyalpo*, identifiable by his white complexion, often holds a *drangyen*. *LhamoYangchenma (Saraswati),* the Bhutanese goddess of music, also carries a *drangyen*. The individual tuning pegs of the *drangyen* each represent a different *Dakini* (enlightened female beings important in Vajrayana Buddhism), and the sounds produced by the different strings are the voices of the seven *Dakinis*. The name means "listen to the melody" (*dra* is "melody" and *ngyen*is"listen").

A typical Drangyen is approximately 3-4 feet in length, with a diameter of 6-12 inches,made from a *tsanndyshing* (cypress tree), must be carefully rendered to create its precise and beautiful sound.The Drangyen has two bridges, one over the belly and one at the neck and It is played with a plectrum of tri-angular bone, wood, or horn.

In olden days *drangyen* players formerly used*tsaki* fiber made from the *ebishing* tree.The outer cover is rubbed off and wash it until you get the slippery wet inner shoot. Dry it for few days and after some days again must apply drops of water over the bundle to make them soft so that it can be easily twisted. Today nylon string is commonly used by drangyen players since it is smoother and more durable.It has seven strings arranged in two double courses and one triple course. One of the strings is half as long as the others and its tuning peg is located halfway up the neck.It has two main bridges made up of a single wood or bone, one over the belly and other placed at the neck of the instrument carrying the main playing strings. All these strings are fixed to the lower end of the instrument, on a tail piece and

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

suspended over the finger board from main bridge (*Gha)* placed over skin covered belly.



The strings are generally tuned to 'B' (pancham), 'A' (sadhaj) and 'E' (madhyam).In addition to these seven strings, the Drangyen has supplementary string called "Ting Ti", which is tuned to higher octave 'A' (shadhaj). The "Ting Ti" is used to produce a drone-cum-rhythm effect. While the "Ting Ti" is usually played as an open string or drone/rhythm string (chikari), it can also be used as a normal melody string.

While models of the *dramyen*are also found in Tibet and Nepal, they differ in shape, size, number of strings, tuning and decor from the Bhutanese *drangyen*, and the *drangyen* is the only Himalayan lute that exclusively uses a *chusin* head (Head of the sea monster).

Pewang (Fiddle)



Generally, this kind of musical instrument is made up of horns from the Ox, Cow, and Buffalo. The resonance box of the horn is covered by leather of the goats. It is around half a meter in length and 4cm in diameter. The wooden bridge is placed right in the center passing two main strings from head until the tuning pegs.

The thread of the bow is normally made up of the horsetail and bow from dry bamboo piece. Wooden Stem of the instrument will pass through the center of the hallow horn and it is tied by cotton thread right above the middle.

Rayon is rubbed on the horse hair in order to produce better sound when rubbed to and fro on the strings. The left palm fingers are used for pressing the strings in order to produce different notes and right hand is used for bowing the bow.

The string towards the right is tuned in ***"La***" and in the left is tined in "***Mi***".

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

Right from the tightened string if you press it will produce lower note "***Pha***" Of the left and lower note "***Ti/Si***" of the right. Below in distance of two inch, after pressing the lower note "So" is produce in the left and lower note "Do" is produce in the right. Similarly, in the distance of two inch from the previous higher not "La" is produced from left string and lower 'Re" is produced in the right string. Finally, if you increase the one more octave from the left string higher note "Ti/Si is produced and higher note "Do" is produced by right string.

Tsai-Ding Dramnyen (bamboo drum)



This is peculiar two-string instrument made up of green hollow bamboo having closed in both the end produces drone note. Tsai-Ding Dramngyen happens to be one of the oldest instruments of kheng as old as history of kheng. It is around 1feet and 10 inch in length, even cylinder in shape without fingerboard and fret. Though it is string instrument its main function is for maintenance of rhythm/tempo so it is accompaniment instrument. No classical melody can be produce. It has two strings extracted from it-self and five major bridges that can hold strings above the actual surface of the main body. The center bridge is flat and bigger in size so that it can be played with less effort. Right in the center it has hold which covered up by main bridge for better production of the sound. Two thumps are used as serving plectrum to vibrate by plucking inward direction; sometime applicable hammer is made to vibrate by stocking on the string as Dulcimer. It is categorized under idiophone made of wood.

Nga (Drum)



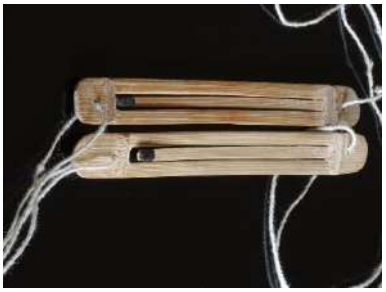
This is most important of the percussion instruments used by Shaw-man according to kheng project. Here we are talking about the drum used by them particularly.

This percussion instrument is used widely with dance-cum-vocal, songs and music recital like in the festival of Choed-pala and it is prominent and has developed a brilliant technique of its style and patterns. It is barrel in shape with hollowed shell made up of a solid block

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

of wood. It is around 25 to 30 inches in length 15 inches in diameter. The two sides are pasted by leather with cane rope straps laced all around the shell. Locally woven belt is used to hung around the neck. The drumstick made up Cane with curved is utilized for playing it. Though the origin of this drum is not known, it is said that most probably derived/started from the one-end open bamboo-pipe. Bamboo has hallowed inside covered with bark notes (not sure in English) on which man stamped with sticks. Eventually, barks have been substituted by the hide of animals and shell by woodblock. The drums have not always been of musical use in Bhutan but it is been held for ritualistic associations and more sacred purpose.

Chikang (harp)



Chikang is an elastic thin bamboo bark/tissue strip called tongue a fixed to horizontal bamboo piece. This trip projects a little beyond at one end at the other end it is slightly pasted "Dankay"(a kind of sticky solid gum from bee hype) the tongue like fork passes right along the centre of the ring. The instrument is held in the left hand with help of thread and the fork portion is held in the mouth. Right hand in constant pulling and with the mouth cavity acts it resonates. Woman is claimed as expert in such instruments.

It is about 6inches in size and portable thus it is carried along by women where ever they travel. To play such instrument one has to master in breathing, how do you exhale and inhale air. How you circulate air is very necessary in this instrument. It can be categorized under aerophone.

Ba-jing (flute)



There are several varieties of the flute, and each variety has distinct name. The distance between the mouth-hold and finger holes differs.

Bai-jing consists of a simple cylindrical tube of uniform bore closed at one end. The mouth-hole is pierced at a distance of about three-fourth of an inch from the closed end.

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

The number of finger holes, which are of uniform size, varies from normal flute; it has four major finger holes and one mouth-hole slightly bigger than finger size. It is about 2 and half feet in length and broad in its size. It is generally made up of Bamboo. Various notes and microtones are produced by opening and closing of the finger-holes.

Dong-Lim is also very popular flute that is heard in kheng. In kheng it is literally called "Badui-pa Jing" which means cow herders flute. Its size is 20 inches approximately. It has main six finger holes and a mouth-hold in straight line. Like above flute it is made of dry bamboo. The various quarter-tones and microtones are produced by partial opening and closing of holes. It is heard in the deep jungle, can be seen cow boy playing it. It is vertically blown.

Pay wang (one kind of wind instrument)



It is aerophone, vertically blown. It is one kind of flute but smaller in size. It is made up of bamboo as well as by "Dai" (one kind of bamboo). It is maximum 13 inches in length and half inch in diameter. It has six major holes, flexible and thin "Li" which means tongue is created in purpose of sound production. The closed end with slight elastic cut vibrates when blown inside the mouth. The part that is mean to insert in the mouth has to be smoothly polish making the outer skin of bamboo thin, by this it will get soft and can easily vibrate. The production of notes is by opening and closing the holes. Microtones can be produced by adjusting holes partially open.

Aungli (horn)



It is also wind instrument made up of horns of Mithun, Buffalo, and from Ox if it is long and bigger size. Normally the shape has to be ascending order from top to end. Opening in the end will have larger space than the pointed.

The pointed part will be cut off to create hole so that air can pass very smoothly through. One should master in breathing to blow such instrument.

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

In olden days it is used prominently by cow herders in the forest or cow sheds. When time to untied cattle in the morning they will blow once, similarly in the evening they does to indicate time for cow to return back in the shed. During the day time it is blown for safety of domestic cattle from predators like tiger, leopard, and others. The sound produced from Aungli is considered to have indefinite impact for while animals and it is always carried along in the forest by cow-boy.

Kapka Ma



There are two types of "Kapka ma" used in lower kheng. Both are made up of Bamboo. One of it will be in full length of bamboo; it is force about two and feet in the earth.

It is cut equally from the center almost up to 70% of the length. It is about 18 to 20 feet in length. Every border in the waist of bamboo will be poured of to make it more hallow until end cut.

On other side, on the top, two holes will be created in purpose of tying the cane rope. The sound is produce by pulling the rope from the distance of half kilometer. In the rural area such instrument are used for chasing wild animals and birds in the crops field.Normally Kapkama is put in different direction around the field.

Tamuru (Bowing instrument)



This instrument existed from the very long time. One of the earliest string instruments played with bow in kheng. It is very popular in the community of Goshing and Pantang. It is structurally different from classical Pewang by materials as well as by shape. Tamuru is one-string bowed instrument made out of bamboo. It is waisted Bamboo body which is covered with dried skin of the animal. Bow of bamboo and horse-tail hair is used as string in the bow.

The side is pinched to give more freedom for bowing. It consists only one peg for tuning and has no frets. Notes are produces by pressing over string made of fibrous from the plants. Right hand is mainly for bowing and left hand is used for pressing the string. It is played vertically

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

by resting it on the knee and sometime horizontally by resting it over the chest.

Yangkali



Yangkali is not man-made instrument, it extracted from the forest. Yangkali is one kind of fruits which belongs to one type of creepers in the forest in the tree. Its shape is like bean but huge in size ranging to 3.6feet in length. Sometime it is bow-shape depending on its growing environment. It consists solid seeds and hard shell producing amazing rhythm sound once it is dried. It is normally used as accompanying instrument for songs like "Bomi la KarmoiWangzom". The sound is produced by shaking it to and fro as well as by shaking ups and down as per the demanding lyrics of the song. The male dancer will own one each at the time of performing. They will hang around the left side of the waist.

Kralang Ba/ Prutung Ba (Wind chimes)



Kralang Ba is mainly used in the field for chasing pest in the harvesting field. It is used as accompaniment instrument for field songs. It is one kind of bamboo wind bell. The collection of six to eight waist cut bamboo pipes/bamboo tubes/vessel of different size, with both the end closed. It is tied together in single circular row by means of rope made of cane and bamboo. It does not require any further tuning.

It is set side by side after the hollow belly was cut from two sides. The longest pipe will measure 25 to 30 inches and the shorter will measure 20 to 25 inches. Because of the tubes of different sizes, consequently different sounds are produced. The intervals were heard in according to pentatonic scale practically.

Normally it is hanged on the bamboo pole that is 12 to 15 feet from the ground. On the other end long, durable cane rope will be tied covering distance of half kilometer from the hut. Pulling the rope to and fro where by making it to clash each other produces the sound. The loudness of the sound

depends on how much force you apply to pull the rope. It is indefinite in tone and do not lend to melodic construction, thus being mainly rhythmic in purpose. It is categorized under ideophone.

References:

1. Dobson, Elaine. 2011. From Mount Tsari to the Tsechu: Bhutan's Sacred Song and Lute Dance. *Journal of Bhutan Studies* Vol. 25: 59-81.
2. 2005. Music for the Black-Necked Cranes of Bhutan. In *Asian Futures, Asian Traditions.* Ed. by Edwina Palmer, 419-430. Folkestone, Kent: Global Oriental.
3. Dorji, DashoSithel. 2001. *The Origin and Description of Bhutanese Mask Dances.* Thimphu, Bhutan: KMT Press.
4. Dorji, Kheng Sonam. 2008. *Music from the Mountains of Bhutan: Songs of Kheng Sonam Dorji.* Compact disc distributed through Music of Bhutan Research Center.
5. Drukpa, Jigme. 1998. *Endless Songs from Bhutan*. Grappa Musikkforlag compact disc HCD 7143.
6. Herman, Janet, and Kheng Sonam Dorji. 2010. *Masters of Bhutanese Traditional Music, Volume One.* Santa Cruz, California: Music of Bhutan Research Center.
7. Houseal, Joseph. 2008. Appendix V: Introduction to the DVD, Cham Lineages of Bhutan. In *The Dragon's Gift: The Sacred Arts of Bhutan*. Ed. by Therese Tse Bartholomew and John Johnston, 376-377. Chicago, Illinois: Serendia Publications, Inc.
8. Kinga, Sonam. 2001. The Attributes and Values of Folk and Popular Songs. *Journal of Bhutan Studies* Vol. 3, No.1: 132-170.
9. Levy, John. 1971. *Tibetan Buddhist Rites from the Monasteries of Bhutan, Vol. 4: Tibetan and Bhutanese Instrumental and Folk Music.*Lyrichord compact disc LYCD 7258.
10. Pem, Nimchu. 2009. *Journey to Sengbji: Songs of Am NimchuPem.* Music of Bhutan Research Center compact disc MBRC101.
11. Szuszkiewicz, J.S. 1978. *Music of the Bhutan.* Folkways Records FW4030.
12. https://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_Bhutan
13. https://www.bhutanstudies.org.bt/publicationFiles/JBS/JBS_Vol3No1/5.songs.pdf
14. http://www.bbs.bt/news/?p=95991
15. https://www.researchgate.net/publication/262726145_Echoes_of_Folksongs_in_Bhutanese_Literature_in_English
16. https://ich.unesco.org/en/RL/mask-dance-of-the-drums-from-drametse-00161

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

The Space and Time of Private FM Radio to Popularize Music in India

Dr. Vikas Rajpopat - Teaching Assistant
Faculty of Journalism and Communication
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Abstract
It is said that newness is the battle-cry of modernity. The ever emerging demands of modern generations have changed the forms, styles and mediums of communications. State-run radio channels, state-operated TV channels are now no longer in-demand but the spicier media are in the buzz. FM radio stations, though quite a new entity have won the hearts with its modern ways of entertaining. Music these private radio channels relay, programmes they offer and the overall content they broadcast have everything new in them. In this chapter, the role of FM radio in popularizing the music is discussed. For newspapers, it is sarcastically said that everyday only those many incidents happen which can be fit into the newspaper. The same way inquiry is possible for the FM radio stations. Do they justify the music of all genres or in the names of serving the target audiences the FMs only focus on selected few?

Radio the Medium of Mass Communication

"A medium created to connect two different places at a distance, and therefore, a relational and involving medium. Subtle but pervasive, simple but graceful, unpretentious but suggestive, radio is about creating affective relations – either between listeners and the world or between listeners themselves through the emotions suggested by the spoken word."[1]

Radio was considered as the next advancement in telecommunications. This first wireless mode of communication used waves instead of wires. Radio was the medium that changed sounds or technically terming signals into radio waves capable of transmitting through air, space, and solid objects. The radio receiver changes them back into the sounds, words, and music that listeners hear. (knowitall.org)

In the early 1920s, radio became the part of lives in US with as many as 500 stations were broadcasting news, music, sports, drama, and other shows. In India, 1923 was the year when the Radio Club of Bombay successfully made the first ever broadcast.

Radio has become the part of every home. Popularization of TV even couldn't affect the reach of Radio. With the internet taking central stage, the radio set is merged with the mobile phones. Premier public service broadcaster All India Radio (AIR) ruled the Indian households for almost seven decades and then the private broadcasters were allowed to enter in the Indian market.

FM Radio

The Vividh Bharati Service was launched in 1957 with popular film music as its main component. In July, 1977 Indian First ever FM Service was inaugurated from Madras. In May 2000, 108 frequencies in the FM spectrum (VHF 87 – 108Mhz) were auctioned across 40 cities in the country. Multiple round auction mechanism was followed to award these licenses. The license was awarded for a period of 10 years and the annual license fees was escalated at 15% per annum on the base of the first year fees .The licenses for private FM Radio Broadcast were granted on the basis of cities. These cities were divided into five categories on the basis of the amount of reserve license fees. (TRAI, 2004)

The privatization of FM broadcasting allowed national and international players to enter in the Indian market. The youthfulness of content is also started to be seen. The young RJs and programme producers have started to get the stage to showcase their talents.

"Radio programming is undergoing intense metamorphosis these days keeping in view the challenge thrown by 24 hour television programming. In the recent years, there is a quantum jump in the media channels, particularly TV channels. Most of them are commercial channels dishing out entertainment programmes. Since television offers multifaceted and multifarious fare on national networks, in a commercialised media-environment, radio receives less attention. However, some positive developments have taken place which hold great future for radio broadcasting. One such major development in the field of radio in this country is the end of government's monopoly of the airwaves. The demand for permission to establish private channels has been made from time to time, but the Supreme Court gave the landmark judgment, that the airwaves cannot be controlled solely by the govemment.

With the setting up of the Prasar Bharati Broadcasting Corporation, there is a change in the situation. The advent of private radio broadcasting has

become a reality. The introduction of Frequency Modulation (FM) channels in metro cities is another development which has brought in a breath of fresh air in their content and style of presentation. A number of private operators have been given licences to operate FM channels. The FM channels that have come up recently are at major centres addressing the modem, urban youth. However, FM channels mean much more than mere pop and film music for the entertainment of a privileged few."[2]

With the private FM radio entering in the lives of people, the entire dynamics of music has changed. In the times of popularity of Akashwani, people had no varying need satisfaction options. Now, people can select what they want to listen and what not. The private FM radio has opened up great selection options for the diverse audiences.

Top Private FMs of India:

The list of major FMs of India is comprised of Radio Mirchi (Frequency: 98.3), Fever 104 FM (Frequency: 104), My FM (Frequency: 94.3), Radio City (Frequency: 91.1), Big FM (Frequency: 92.7), Red FM (Frequency: 93.5), Radio Indigo (Frequency: 91.9), Ishq FM (Frequency: 104.8), Radio One (Frequency: 94.3), All India Radio (Frequency: 100.7) and many others.

What type of content Radio Mirchi broadcasts? It is believed to be India's hottest radio station that offers latest Hindi music and Bollywood songs. This is what they write about them.

Almost all the radio songs mentioned about that rule the Indian FM market, except All India Radio, are behind the latest Bollywood songs ignoring regional songs and especially classical music of India. But there is interesting news that should be given attention to-

"The dip in listening of western music programmes has been constant since the last few years. Western music programmes were primed at the young generation but the survey findings unfortunately indicate they are not coming on board. In any case, they have alternative platforms in ipads and Youtube," said Mandloi. (Hindustan Times, 2012)

Even, the repeated playing of the same newly released songs becomes a nuisance. In the platform allowing people to share their views, mouthshut, a user writes,

"I, being a 14 yr old, am bored of Radio Mirchi as the songs are very boring and repetitive and Rjs talk nonsense. I too think that RADIO CITY should definitely come to Pune. The programs are very boring and half of the time is spent saying that we will have lot of fun on the show. The questions are also very boring. Indeed this monopoly should end. This is the only way it will improve. Recorded shows are aired on Sundays. They are so boring!!! Hence there are no dial in

shows on Sundays. Afternoon 1-4 back to back songs are played. Why, don't they have RJs to host shows. It feels as if a low budget station is set up. Some shows are Ok but not upto thew mark. When I go to Mumbai, I see the Quality of Radio City. Its really excellent. Definitely, Radio City should come to Pune with its jingle, " Life ki Dhun Gungunao, City mein Kho jao" I am,too, bored of Kho Kho Patil. No new shows and Rjs are introduced."[3]

Recommendations

Mirchi Play and other such web radio platforms provide chance to independent and original artists to lookout for the freshest independent sound in any genre of music: rock, pop, electro, hiphop, fusion folk, classical, etc. But when it comes to giving space to their broadcasting FM radio station, they are not open for the upcoming artists. The new music voices of artists and instruments should also be heard in the mainstream FM stations.

The lack of classical music, folk music and traditional music in the private FM radio is very sad truth of our times. In the race of being cool, these radio stations are completely ignoring the rich legacy of Indian music and blindly running behind the western influenced music. The music of India should get its due attention.

When Akashwani was at its peak, it always maintained the balanced way of broadcasting classical music and the popular bollywood music, the same is missing starkly in the private FM stations and should find way to balance between pop music and the traditional classical music of India.

The decision was taken at the Cabinet meeting chaired by PM Narendra Modi last week and, accordingly, the government has approved the amendments to the FM Radio Phase III policy guidelines, said a statement issued by the Information & Broadcasting ministry.(economic times, 2022). This is the news of 2022 that was reported and the way Government is favoring the private FM channels to flourish is a good thing. But the FM

stations need to understand that if they won't give due space to the traditional classical music of India, the Government can come with the directives forcing them to change the way. The intervention of Government at policy level is also need of the hour though.

It is high time that music gets 7.5% royalty of gross revenues of radio companies.

"The Indian music industry has been subject to various economic distortions in licensing its product (music) for commercial use by FM radio companies. Since 2010 under terms set by the Copyright Board, the music industry is forced to compulsorily sell its content to FM radio companies at a royalty rate of 2% of net advertising revenues earned by the radio companies. These terms, valid for a decade, were deemed necessary in order to develop the FM radio industry from its infancy and was perceived to be a public good. FM radio flourished and grew rapidly under these conditions. The bedrock of the growth of the radio industry was music content. Music was the single largest source of content for radio companies and nearly all of its growth was derived on this foundation. However, the terms of the Copyright Board have proved to be distortive of an efficient market and runs the risk of hampering future growth and sustainability.

It is now established that music and FM radio are tightly integrated and can grow rapidly on the back of each other. The Copyright Board order of 2010 has divided the music industry into various sub-groups with differing terms, skewed the balance heavily against the music labels that are strictly bound by the order, led to a parallel market of individual negotiations between music companies and radio companies and triggered mistrust among market participants.

It is now time to clean up these distortions and move to a more efficient model that will foster mutual growth and trust. This report recommends a simple revenue model for music companies to license their content to FM radio companies for terrestrial broadcast."[4]

Conclusion

There is no doubt about the role private FM played in attracting young generations towards radio (not the device but the medium). The audio centric medium is not affected by the more powerful audio visual media but the question arises on why certain type of content is prioritized only. The balanced approach in catering the music – the popular one and the

traditional would be great for the art form. The power FM radio possesses is superior and if it can serve the larger audiences with vivid choices, the diversity of content would be benefiting one and all.

[4]Chakravarty Praveen, ECONOMIC VALUE OF MUSIC FOR FM RADIO IN INDIA. (2010), https://indianmi.org/wp-content/uploads/2021/01/Economic-value-of-music-for-FM-radio-in-India.pdf

References:

1. ECREA Radio Research Section. Conference (5th : 2017 : Lublin, P., Stachyra, G., Bonini, T., & Oliveira, M. (n.d.). *Radio relations : policies and aesthetics of the medium*.
2. UNIT 1 RADIO: A MEDIUM OF MASS COMMUNICATION egyankosh. (n.d.).https://www.mouthshut.com/product-reviews/Radio-Mirchi-reviews-925036209-page-2
3. https://www.mouthshut.com/product-reviews/Radio-Mirchi-reviews-925036209-page-2

Bibliography:

1. https://www.knowitall.org/document/history-radio-kids work#:~:text=In%201895%2C%20a%20young%20Italian,became%20known%20as%20the%20radio.
2. Telecom Regulatory Authority of India Recommendations On Licensing Issues Relating to 2 nd Phase of Private FM Radio Broadcasting New Delhi. (2004).
3. https://www.hindustantimes.com/delhi/air-fm-western-music-programmes-face-the-axe/story-c1PRE1veYnmPCxoUrWYZBM.html
4. https://economictimes.indiatimes.com/industry/media/entertainment/govts-reforms-lifeline-for-covid-hit-fm-radio-industry/articleshow/94651542.cms?utm_source=contentofinterest&utm_medium=text&utm_campaign=cppst

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

Voice and Voice Related Problems

Dr. Vishakha Chinchanikar - Ph.D. Research Scholar
Dr. Neelam Mukund Bokil – Research Guide
Shreemati Nathibai Damodar Thackersey Women's University, Pune.

Introduction

We use our voice for communicating with others and to express ourselves. A good voice is melodious, flexible, steady, smooth, full of strength and energetic. Sometimes we do face problems with our voice.

Keywords: Voice, larynx, lungs, breathing, respiration

Abstract

Larynx is a hollow structure, where in, the column of air pressed upwards from the lungs is transformed by the vocal cords, which vibrate like rubber bands, into the sound waves of high and low frequency.

These vibrations are further molded into words by the rapid muscular actions of the walls of throat, the soft palate, tongue, lips and teeth. Larynx is constantly exposed to the polluted air, which has smoke, germs/organisms, dust, etc. Secondly, many of us abuse our voice, the laryngeal tissues and vocal cords. So they become so inflamed that they reduce our voice to hoarse whispers or sometimes, the voice is altogether lost. This condition is known as laryngitis. Apart from infections, emotional problems do sometimes affect the larynx which cause a tightening of throat muscles and disturb the delicate vibrations of vocal cords, which in turn alter the volume and pitch of their sound waves.

This research paper deals with voice and voice related issues/problems. It also tells us how to take care of our voice, so that these problems can be minimized.

Background: The artists whose bread and butter depends on their voice, like, singers, voice over artists, actors; orators and public speakers, politicians; professionals like professors, teachers, doctors and lawyers, all of them, many a time, do suffer with voice related problems in their life, due to misuse or overuse of voice. Especially after covid-19, these problems erupt more frequently as compared to pre-covid period. Therefore this research paper deals with such problems and their solutions.

Literature review

Charak samhita;

A short book of ENT diseases;
Voice: Tantra Yoga Mantra – Harmony of inner and Expressed Voice.

Objectives
Precautions and care should be taken to take care of our voice so that we do not face problems related to voice.

Research Methodology
Interdisciplinary approach for research is applied as Modern medicine, Ayurved, Yogashastra, Diet and nutrition and Voice culture in Indian and Western music- all these subjects are taken into account.

Problems faced by the singers/artists:

- Irritation in the throat,
- Pain in the throat,
- Constant feeling of clearing of one's throat,
- Hyper acidity
- Weakness in voice,
- Hoarseness of voice,
- Dry throat,
- Vocal muscle stiffness,
- Change of voice,
- Difficulty in singing notes in lower and higher octave,
- Vocal fatigue,
- Nasal tone,
- Difficulty in sustaining notes and deflection of notes due to decreased breathing capacity.

Causes: Upper respiratory tract infections; lower respiratory tract infections; gastro oesophageal reflux disease; growths on vocal folds/cords; cysts, cancerous lesions; trauma; paralysis of vocal cords; haemorrhages in vocal cords; sinusitis, bronchitis, laryngitis; pulmonary infections etc. For these problems, medication is a must. Whether one opts for modern medicine or ayurvedic medicines, course should be completed properly and on time. Along with the medication and even after that, care has to be taken of health, especially, of lungs, voice box, nose, pharynx, and mouth for prevention from recurrence of the above signs and symptoms.

Do's:

- Drink plenty of water/fluids. Keep yourself well hydrated.

- Give rest to the voice for some time when the illness is present.
- Have balanced diet.
- Regular gargling and steam inhalation are useful for throat.
- 'Neti' is highly useful.
- Check haemogram and blood sugar level regularly
- Daily practice of music/riyaz / sadhana can be increased gradually.
- Give rest to your voice when sick.
- Practice good breathing techniques for singing and talking.
- Sing in your own pitch / Shruti.
- Exercise regularly and do yogasanas and pranayamas daily for suppleness, stamina and strength.
- Exercises like running, brisk walking, swimming, PT exercise, zumba, aerobics and exercise in a gymnasium, etc. should be done daily and regularly.
- Yogasanas like Tadasana, Vrukshana, Uttishtha trikonasana, Parivrutta trikonasana, Veerbhadrasana, Uttishtha Parshwakonasana, Swastikasana, Hansasana, Siddhasana, Samasana, Vajrasana, Veerasana, Paschimottansana, Sarvangasana, Bhujangasana, Dhanurasana, Pakshyasana, Shalabhasana, Pawanmuktasana, etc. should be done regularly. While doing these asanas, we have to keep a watch on our respiration constantly. We should do purak, kumbhak and recheck while doing these asanas. Surya namaskar is also highly effective for our health.
- Pranayamas like Bhasrika, Ujjayi, Bhramri, Kapalbhati are a must for healthy lungs, trachea, vocal cords, throat and nose. Tribandhas like Jalandhar, Uddiyan and Mool bandhas should be done prior to pranayama. Tratak – Bahirtratak and Anthahtratak help in increasing our concentration of mind.
- Dhauti and Neti help in clearing our naso-pharyngeal tract.
- Yoga mudras like Sinha mudra, Brahma mudra, Ashwini mudra, Jnana mudra and Prana mudra, etc. help in increasing our concentration and are also useful for our peace of mind.
- Last but not the least Omkar helps in relaxation of vocal cords, concentration of mind, increasing the capacity of lungs and steadiness of notes, while singing.

- All these help in betterment of the basic characteristics of voice – pitch - range, register shifting, quality of pitch, full vocal range; tempo; volume; timbre/texture of voice.
- If done regularly, these are also beneficial for better concentration of mind, hormonal balance, increasing the immunity and keeping the mind and body healthy. It also helps in increasing confidence in oneself. Exercise also increases vital capacity of the lungs. Voice becomes sonorous, full of resonance and effective. Lungs gain flexibility and elasticity. Respiratory tract becomes clear of phlegm.

Don'ts:

- Avoid using extreme of your voice range.
  Do not scream or talk loudly.
  Do not talk in whispers.
- Don't exert much.

Over all maintain healthy life style with proper diet, rest/sleep, exercise and maintaining good hygiene.

Conclusion

For good and effective voice, being in the best of health is of prime importance. Regular physical exercise and also voice training exercises like Omkar sadhana, Pranayam, Lip trilling, tongue drilling, humming, etc. should be done regularly and in the proper way under the guidance of the expert.

Reference and Bibliography:

1. Charak samhita, Shastri Kashinatha and Chaturvedi Gorakhnatha, Chaukhambha Bharati Academy, Varanashi 16th edition: 1989.
2. A short book of ENT diseases, Bhargava, National book depot, 1st edition: 2022.
3. Voice: Tantra Yoga Mantra – Harmony of inner and Expressed Voice, Gokhale Manjiree, Power Publishers, 28 March 2011.

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

Looking at the tradition of Mahabharata from the perspective of Art, Music and Literature

Pinku Jha - Junior Research Fellow
Department of Political Science, Faculty of Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Introduction

The Indian tradition of knowledge has its own significance in various facets of life. Together, the various aspects of life frame a set of goals. The idea of human goals in the form of "*Purushartha*" holds a significant place in Indian classical thought. In this case, it is important to look at the Mahabharata text to see how it frames the concepts of *Dharma*, *Artha*, *Kama*, and *Moksha*.

The following are the main goals on which this article has been focused:

1. To offer a different perspective on human goals.
2. To examine how the aforementioned goals are achieved in light of art, music, and literature.

Since both of these goals are important, the context and text for them should adhere to the Mahabharata's tradition. Due to the hermeneutical nature of research, the sources are largely qualitative and based on secondary data. Based upon the secondary data, current paper is going to explore the text (s) of the Mahabharata.

Tradition(s) of the Mahabharata

One of the two outstanding epic poems of ancient India is the Mahabharata, which is titled "Great Epic of the Bharata Dynasty" in Sanskrit (the other being the Ramayana). The Mahabharata is regarded by Hindus as a text about both history (itihasa, literally "that's what happened") and dharma (Hindu moral law), providing information on the development of Hinduism between 400 BCE and 200 CE. If we compare the Mahabharata to the combined length of the Iliad and Odyssey, it is actually seven times longer. It makes sense to argue that The text is very important for research purposes because it is by its very nature poetic, historical, and artistic.

The Mahabharata is an ancient Indian epic where the main story revolves around two branches of a family – the Pandavas and Kauravas – who, in the Kurukshetra War, battle for the throne of hastinapura. Interwoven into this narrative are several smaller stories about people dead or living, and

philosophical discourses. Krishna-Dwaipayan Vyasa, himself a character in the epic, composed it; as, according to tradition, he dictated the verses and Ganesha wrote them down. At 100,000 verses, it is the longest epic poem ever written, generally thought to have been composed in the 4th century BCE or earlier. The events in the epic play out in the Indian subcontinent and surrounding areas. It was first narrated by a student of Vyasa at a snake-sacrifice of the great-grandson of one of the major characters of the story. Including within it the Bhagavad Gita, the Mahabharata Is one of the most important texts of ancient Indian, indeed world, literature. Omchery argues Mahabharata is a monumental work that instruct, inspire, amuse and to lead (Omchery, 1967).

A.K. Ramanujan was correct when he said that the Mahabharata is a tradition in and of itself, made up of various ideas and thoughts. According to him, no Hindu (or non-Hindu) has ever read the Mahabharata for the first time because we were all exposed to one or more of the epic's tales as children. One can see the presence and influence of the Mahabharata tradition in various folk traditions and cultures. The text has undergone numerous revisions, writings, and interpretations. However, it is crucial to consider how these various works are influencing the general public. One can see in the background how the text's eternal identity has been preserved through music, art, and literature. One might wonder why it is so important to preserve the Mahabharata tradition's ongoing survival. Thinkers and philosophers like Sri Aurobindo, Gandhi, and Rajaji would have responded by citing the text's value-centric and moral qualities. However, the Mahabharata offers the essentials of philosophical guidance as well as a source of knowledge for artists like actors, playwriters, folk singers, and musicians. We can relate Margaret H. Beissinger's argument that 'there are multiple Mahabharatas, not just one, in this context. For this reason, here it has been referred as "Mahabharata" rather than "the Mahabharata." The Mahabharata is not just a book, but also a political model, a bedtime tale, a tradition of dance, a dramatic spectacle, and much more, according to Beissinger, who also claims that the books are only one aspect of this tradition and have no ontological or epistemological precedence.

Existence of Art, Music and Literature in the text of Mahabharata

In South and Southeast Asia, the Mahabharata tale has been retold in both written and oral Sanskrit and local dialects. Stone has been used to depict its various incidents, most notably in the sculptured reliefs at Angkor Wat

and Angkor Thom in Cambodia and in Indian miniature paintings. Some experts in the topic have suggested that the charioteer-bards known as sutas, who frequently accompany the king's entourage to battle a'd wrote poetry lauding their valour in battle, may have written the initial account of the Bharata war. These poetry were passed along verbally. The epic contains several lines that attest to the fact that the tale of the Mahabharata war was originally one of the sutas' orally transmitted poems, including "Eight hundred bejewelled sutas… praised him" and "Singers, gyanas, those skilled in tales… dancers and reciters… stood praising him, as did the sutas."

An actual story-telling poem has occasionally been retold through folk play, folk music, folk dance, and classical forms of dance. Therefore, the poem is more than just a poem; a variety of artistic interpretations have been formed around it. One of the Sanskrit Shlokas correctly states:

साहित्यसङ्गीतकलाविहीनः साक्षात्पशुः पुच्छविषाणहीनः।
तृणं न खादन्नपि जीवमानः तद्भागधेयं परमं पशूनाम्॥

This line from Neeti Shatakam tries to emphasise the importance of literature, music, and art in human life; without these pursuits, a person is only an animal with a human form. It would be accurate to state that the Mahabharata gave many chances to work with literature, art, and culture if one were to relate it to the essence of the epic. It is also valid to make the case that diverse artists use their art as a tool to further Purushartha's larger objective. The poet who wrote the Mahabharata book masterfully captured the essence of Dharma, Artha, Kama, and Moksha, and it gives artists a direction they might go to achieve the balanced condition of *Dharma, Artha, Kama,* and *Moksha*. The poem claims:

धर्मे चार्थे च कामे च मोक्षे च भरतर्षभ।
यदिहास्ति तदन्यत्र यन्नेहास्ति न तत्क्वचित्॥ (MBh., I 56.33)

Overall, it supports the text's importance for achieving human goals. An individual can live a good life by following the paths and means instructed in the text of Mahabharata. These paths are framed in the structure of

Dharma, Artha, Kama, and *Moksha.* However the objective of human life are aligned with the artistic means, and by the it ensures the goodness of the live of the people.

According to Dr. Omcherry, the term "Sangita" refers to the three main types of art: dance, vocal music, and instrumental music. Vyasa accepts

them in the same sense as well (Omcherry,1967). The focus of Omcherry Ji's essay Is the genesis and essence of Gandharva music, and she stated that the Mahabharata plays a very visible role in this. Sumanti Krishna has also discussed the examples from the epic that demonstrate the presence of music. She makes an argument about the compositions made by the musician Gandharva and how they helped to establish the Gandharva Shashtra (Musicology). The role that many gods, celestial beings, and state musicians play as artists in the epic also demonstrates how important music and art are to tradition.

Kavita Singh discusses the Bhagavad Gita's (a portion of the Mahabharata) principles as a source of inspiration for artists, where many narratives for various paintings have been created (Singh, 2016). Eastern culture uses the Chhau dance to illustrate scenes from the Mahabharata in a similar way. Tanya Jha describes how Indian folk tradition is closely linked to the oral legacy, notably to the tradition of the Mahabharata, in a blog post that was published by Café Dissensus. She cited the examples of Bhima Charita (an Assamese adaptation by Rama Saraswati), Bhilo ka Bharat, Pandavani, a Chattisgrah rendition of the Mahabharata in which Bhima is a folk hero, and Karnakuttu, a Tamil play based on the Mahabharata (by Bhagwandas Patel). Jha discusses in her study several narratives and literature that touch on Draupdi's point of view. The different narratives and stories are being made by various individuals over the period of time, so it contributed to the growth of litrature that based upon the tradition and texts of the Mahabharata.

In addition to mentioning the arts and artists, the book also encourages people to celebrate their way of life by incorporating elements of music, art, and literature that are based on the Mahabharata. It increased the likelihood of ensuring a good life for everyone, a stable and cooperative society, as well as the benefits of music.

Conclusion

The performing and visual arts are seen as innovative and distinctive media that allow one to observe how concepts may be interpreted. In various parts of India and the world, distinct expressions based on the Mahabharata tradition are produced. Additionally, these representations prove the current relevance and communicate it to the general public. The goal of this essay was to add to the body of work already done on the Mahabharata's texts and traditions. Different works of art, literature, and music serve as the

foundation for the framework used to analyse the texts. The Mahabharata tradition is currently being investigated by a number of institutions, including the Bhandarkar Oriental Institute of Pune, IGNCA, Amrita Vishwa Vidyapeetham, and Mahabharata Research Centers (To be formed). Even independent artists and academics are making an effort to use their skill and art to examine the various perspectives of the Mahabharata, outside of institutions. Therefore, it would be accurate to state that The Mahabharata and literature, art, and music are all interconnected. A researcher or scholar should be aware of both of these sides since they are both important.

The proposed outcomes of the research would be summarised as follows:

- Established a link to analyze artistic interpretation of the Mahabharata with the existing interpretations.
- Located the notion of *Purushartha* to the study of the text of Mahabharata
- Explored the different works and forms of art that are in a way came in to the existence for spreading the ideas and thoughts placed in the Mahabharata.

However due to the certain limitations it is difficult to cover all the dimensions, though present research would definitely open up space for new research to the concerned area.

References:

1. Classical music in the Mahabharata. (n.d.). INDIAN CULTURE. https://www.indianculture.gov.in/classical-music-mahabharata
2. Lal, A. (2007, February 16). *The Maha tradition*. The Economic Times. https://economictimes.indiatimes.com/the-maha-tradition/articleshow/1630272.cms?from=mdr
3. '*The Mahabharata' in Indian Folk Culture.* (2017, January 8). Café Dissensus Everyday. https://cafedissensusblog.com/2017/01/09/mahabharata-in-indian-folk-culture/
4. Singh, K. (2016). *Bhagvad Gita- Reservoir of Inspiration for Creative Expression*
5. संस्कृतंस. (2020, August 7). साहित्य संगीत कला विहीनः. सर्वमयं संस्कृतं. https://sarvaskt.wordpress.com/2020/08/07/%E0%A4%B8%E0%A4%BE%E0%A4%B9%E0%A4%BF%E0%A4%A4%E0%A5%8D%E0%A4%AF-%E0%A4%B8%E0%A4%82%E0%A4%97%E0%A5%80%E0%A4%A4-%E0%A4%95%E0%A4%B2%E0%A4%BE-%E0%A4%B5%E0%A4%BF%E0%A4%B9%E0%A5%80%E0%A4%A8%E0%A4%83/

Traditional Food Habits of the Khasi Community of Meghalaya Region: A Cultural Tour

Manisha Sharma - Research Scholar
Department of Political Science, Faculty of Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Abstract: At the outlet, the term 'food Politics' means different things to different people. It could mean politicizing food at one level, while at another; it could mean tensions over centered of food, leading to a discussion of different food policies or agricultural policies. Here, the term "Food Politics" is ethnographic in nature, for it looks at the internal web that exists in a tribal community vis-à-vis a non-tribal and "greater" culture.

This paper is the outline of food habits of the Khasi community of Meghalaya region of Northeast India. The state of Meghalaya is a small state and is one of the eight sister states of N.E India. It is surrounded by Assam on the North and East, and by Bangladesh on the south and west side. Khasi is one of the seven districts of Meghalaya comprised as east Khasi hills and west Khasi hills. The Khasi community is one of the most advanced tribal communities of India.

The paper attempts to study the food habits of the Khasi community along with the way of their lifestyle. It will also give a brief picture of comparison with the other part of N.E India, per se Assam. The paper also includes the various challenges regarding food habits with Khasi communities and along with this, the food politics and various attempts of the government for traditional food habits of the communities of the region.

Keywords: Khasi tribe, food politics, Origin and characteristics, challenges and issues, policies of the government.

Introduction

North-Eastern region of India comprising the eight states of Assam, Arunachal Pradesh, Manipur, Meghalaya, Mizoram, Nagaland, Sikkim and Tripura is endowed with vast natural resources and has enormous potential for development. The economic structure of North East India is similar to the general economic structure of India as a whole. But because of its topography as well as social and political conditions it has a relatively backward economy. Apart from these, the strategic importance of the region along with its sensitive geopolitical location extremely diverse nature of its

population with different cultural, linguistic, linguistic, religious and historical background make this region characteristically different from the rest of the country. In fact, its diversity is to profound that the region may be rightly called a 'mini' India.

The state of Meghalaya is a small state and is one of the sister states of NE India. It is surrounded by Assam on North and East and by Bangladesh on South and west side. Economically, Meghalaya is one geared to agricultural and rice as the staple food of the people. Many fruits are also found in the area such as apples, pears, peaches and oranges, the last being the most abundant. Khasi is one of the most advanced tribes in Meghalaya. They have established themselves in the hills for a very long time, and the process of migration is from east to west their physical structure and characteristics along with the food habits are also different from the other communities of North East India.

Objectives

1. The main objective of the study of the paper is to focus on the traditional food habits of the Khasi community of Meghalaya region.
2. Secondly, to analyze the various socio-cultural activities of the tribe.
3. Thirdly, to observe the comparison of Khasi with that of the Assamese community food habits.
4. Fourthly to deal with various issues and aspects of the food habits of the Khasi community in the region.

Data Collection

Data collection and methodology are very crucial for any branch of scholarship because an unreliable method produces unreliable results and, as a consequence, undermines the value of our analysis of the findings.

The present paper of my topic will adopt the information that is already available in the existing knowledge. Therefore, with the help of Secondary sources such as documents, earlier publications, books, articles, mass-media the present paper is prepared.

Findings and Discussion

The Khasi and Syntengs ordinarily take two meals a day, one in the early morning and the other in the evening, but laborer and others who have to work hard in the open take a midday meal as well, consisting of cold boiled rice wrapped in a leaf (ka a-song), cakes (ki kpu) and a tuberous root which is eaten raw. They are found of all kinds of meat, especially pork and beef,

although some of the Syntengs, owing to Hindu influence, abstain from eating the latter. Unlike the neighboring Naga, Garo and Kulki tribes, the Khasis abstain from the flesh of the dog. Both Biver and Shadwell say the reason why the Khasis do not eat the flesh of the dog is that he is in a certain sense a sacred animal amongst them. There is a Khasi folk-tale relating how the dog came to be regarded as the friend of man. It is, however quite possible that the Khasis may never have eaten the flesh of the dog from remote times, and it is nothing extraordinary that the Khasis should differ in detail of diet from the neighboring Tibeto-Burman tribes which are so dissimilar to them in many respects. The Khasis, except some of the Christian community and some of the people of the Mawkhar, do not use milk, butter, or ghee as articles of food. In this respect, they do not differ from the Kacharis and Rabhas of the plains or the Garos of the hills. The Mongolian race in its millions, as a rule, does not use milk for food, although the Tibetans and some of the Turcoman tribes are exceptions. Before fowls or animals are killed for food, prayers must be said, and rice sprinkled on the body of the animal. The staple food of the Khasis is rice and dried fish. When rice cannot be obtained or is scarce, millet or Job's tears are used instead. The latter are boiled, and a sort of porridge is obtained, which is eaten either hot or cold according to fancy. Khasis eat the flesh of nearly all wild animals; they also eat field rats and one kind of monkey. The Systems and Lynngams are fond of tadpoles, and the Khasis consider a curry made from a kind of green frog, called ka jape, a bonne bouche. They, however, do not eat ordinary frogs (jakoid). The Khasis of Mariao, Maharam, Nongstoin and some other Siemships eat the hairy caterpillar, uniang phalng.

A staple food which must, not be forgotten is the inner portion of the bark of the sago palm tree, ka tlai, which grows wild in the forest and attains a large size. The tree is felled and the outer bark removed, the soft inner part is cut into slices, dried in the sun, pounded in a mortar and then passed through a fine bamboo sieve. Reddish flour is obtained, of sweet taste, which is boiled with rice. This flour is said to make good cakes and puddings.

Although the Khasis are such varied feeders, there are some clans amongst them which are prohibited by the ordinance of sang or taboo from eating certain articles. The following are some instances:-

The Cherra Siem family cannot eat dried fish; the Siem of Mylliem must not eat the gourd; a fish called ka'kha'-lani is taboo to some of the Siem-lih class. Some of the War people must not eat ka ktung, and the clan khar-um-nuid in Khyrim is debarred from the pleasure of partaking of pork. The flesh of the sow is sung to the dkhar clan, although that of the male pig may eat.

a. Location

Meghalaya was created as an autonomous state within the state of Assam on 2 April 1970. The full-fledged state of Meghalaya came into existence on 21 January 1972. It came into existence on 21 January 1972. It is bound on the north and east by Assam and on the south and west by Bangladesh. It is a hilly state and has seven districts with a population of approx 17 Lakhs. Khasi is one of the seven districts of Meghalaya comprised as east Khasi hills and west Khasi hills.

Khasi, less than half-a-million strong, are one of the most advanced tribal communities in India. Their economy is now diversified with substantial commerce industry and urbanization. The beautiful town Shillong the abode of shilling God, is now their cultural centre.

b. Origin and Characteristics:

The origin of the Khasi is a very vexed question and has been discussed at length by many authors. Though they have inhabited their present abode for a considerable period, there seems to be a general belief amongst them that they originally came from elsewhere. Many authors hold the view that the Khasi are racially and linguistically an off-short of the Mon-Khmer branch of the Austro-Asiatic stock and are believed to be the remnants of the first Mongolian overflow into India. The Khasi have established themselves in these hills for a very long time, and the process of migration is from east to west. One tradition says that they have migrated ever the eastern hills possibly the Patkai ranges on the Indo-Burma sometimes in the past another tradition prevailing among the Khasi shares that they came to their hills from the northeastern direction through Now gang, lumding and Halfling areas across the kupli river and the original place was somewhere in western China, Cambodia, Burma and other regions of the east.

Characteristics

- The Khasi are believed to belong to the linguistic racial stock of the Austrics or Austro-Asiatic. The Austrics came to these hills in search of iron.

- In the course of time, their physical features have undergone remarkable changes but their language has been retained.
- Khasi got heavily admixture with the Mongloid population but retained the Austro-Asiatic speech and certain elements of their social structure.
- The Khasi was a congeries of diverse Tibeto-Burman speaking tribal's in the Khasi-Jaintia Hills and in the plains of Sylhet settling among original Austrics speakers whose language, the Tibeto-Burman settlers in this area found convenient to adopt when their tribal dialects were too numerous and too diverse.
- Linguistically the Khasi are an offshoot of the Mon-Khmer, which within the Austro-Asiatic family, and racially they are Indo-Mongloid (Chowdhury, 1998).

c. Climate:

Because of the considerable variations in attitude and exposure, the difference in climatic condition to exist within the Khasi hills. Shillong is situated about 1500 m above sea level. Its climate is pleasant, neither extremely cold hotter. The temperature rises above 24C-34C in the summer and fall below 4C in winter. The average temperature and annual rainfall vary from one region to another. But cherrapunji and Mawsynram areas receive the heaviest rainfall in the world (1270 m).

d. The People:

The population of the state according to the 2011 census is 2,964,007 out of which 1,492,668 are males and 1,471,339 are females. The density of the population is approximately 132 persons per square kilometer and the overall sex ratio is 98.6 females per 100 males. The Khasi tribes consist of five major subgroups, namely The Wars, Khynriams (Upland Khasis), Jaintia (Pnars or Syntengs), Bhois and Lyngngams. The Khynriams are mostly found in the upland region of the East Khasi and west Khasi districts of the state. The Jainta hills districts are determinate by the Jaintias. The Bhois predominately live in the Ri-Bhoi districts on northern parts of the Khasi hills. They Lyngngams are mainly confined to the southern and western parts of the West Khasi hills districts.

e. Occupation:

The main occupation of the Khasi people is agriculture. It is still being carried out in a traditional way with the help of crude implements and at a low-level technology. Thrumming cultivation system in the region is

common. This traditional way of cultivation system in called 'repbun', it was the chief mode of cultivation besides the dry land cultivation of rice, The Khasi are thoroughly aware of the uses of manner. The paddy fields are man weed. In the paddy fields crops such as rice, millets, potatoes, oilseeds, turmeric, pepper and cotton are grown, other common crops are orange, pineapple, banana, betel leaf, ginger etc. are grown. More than 70% of the people of the hills depend on agriculture and almost all crops are produced in the region, but life for a Khasi farmer is very tough due to lack of marketing facilities, the high cost of transportation and insufficient road communication.

f. Religion:

The Khasi have been in contact with different people of different religious faiths from time to time. The arrival of Christianity has brought about a tremendous change in the Khasi religion and beliefs of the people. The majority of the Khasi have embraced Christianity, while next to the Christian group are the Nilam Khasi believers of Khasi traditional religion (Ka Nilam Khasi). There are also a few Khasi Muslims in Shillong, that is, those Khasi who have converts to Islam through the martial alliance with the Muslim who migrated from Bangladesh and other parts of India.

g. Some Such flavours of Khasi Cuisine:

Although the three tribes of Meghalaya Khasi, Garo and Jaintia have a common ancestry, their food habits vary only (rice and meat) or lentils and rice is a common staple across the state; and each tribe has its own favorite. The Khasi are mostly meat-eating people with their staple consisting of rice and meat-based curries. The rice could be boiled rice or 'jadoh'. Although consumption of chicken, fish, beef and lamb is common there is an emphasis on pork.

Adding meat stew to rice is also a common practice in Khasi hearths. White a rice preparation with meat is called 'jadoh' ('ja' means rice and 'doh' is meat) a recipe with only stock is called jastem. All these dishes are delicately prepared, with good care given to make the meat tender and not making the dish supremely spicy.

Tungtap, very spicy and pungent chutney of dried fish, green chillies, onions and jayur (the type of red chilli) is commonly eaten by the tribe. There is also tungrymbai (a paste of fermented soya bean) the sticky food, rich in portion, is a reflection of the in the genius food practice of the

community. Fermentation and smoking are the two ways local preserve meat. In the case of tungrymbai, soya bean is wrapped in lamet leaves, which are found in the state.

The Khasi people also love to eat potatoes, okra and squash for veggies along with yellow daal. Simple costing is also one reason why the real flavors of meat can be relished in Khasi cuisine. Another staple is Kwai (areca nuts wrapped in betel leaves), an exchange of which amongst people is a sign of friendship. Kwai is so commonly eaten here that the locals carry small pouches of leaves with them and keep eating them throughout the day for kicks of energy. Kwai is also eaten after meals as it aids digestion but since it could be patient of those not used to it to laal cha or red tea can be consumed after a hearty meal.

A Brief Comparison with Assamese Food Habits: Food plays a very significant role in distinguishing one ethnic group identification. Therefore with that note, there is a brief description of the food habits of the Assamese tradition, shown below-

1. **Khaar:-** Khaar is a non-vegetarian dish that comes on top while talking about the main food of Assam, This meat delicacy is made from the main ingredient Khaar on which it is named and also has raw papaya, pulses and taro.
2. **Masor Tenga: -** This tangy curry is one of the most popular foods in Assam. The fish is slow-cooked with a broth made from Outenga, tomatoes, and lemon and offers an extremely tangy refreshing flavour once done. This is one dish every Assamese definitely loves and you can make that out about it from them.
3. **Duck Meat Curry: -** Another one of Assam's special food items, duck meat is a dish generally reserved for the special occasion.
4. **Xaak Aru Bhaji:-** Usually a side dish, it is made from vegetables and herbs and seasoned with garlic, ginger, and occasionally with lemon. This is an everyday sort of dish that is part of lunch and dinner when it comes to Assam food.
5. **Oou Khatta: -** This is sweet and sour chutney that is made from elephant apple (Ou) and jiggery. It is a must-try food item that perfectly complements your meal.
6. **Aloo Pitika:**- This is the Assamese version of mashed potatoes and is an excellent side dish for lunch and dinner.

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

7. **Paro Manxho:**- Another one popular Assam food items, in the pigeon meat and a delicacy of the region. It is best complimented by Koldial or banana a flower which adds to its unique taste.
8. **Baanchgajor Logot Kukura:**- One of the most popular dishes in Assam food cuisine is essentially the Chicken cooked with bamboo shoots and lential.
9. **Silkworm:** - This is the most delicious dishes of Assam food although it sounds and looks creepy. This is essentially a tribal dish that one should definitely not miss out on.

- The best sweet dishes of Assam include;

a. Pitha
b. Goorar payas
c. Narikol Pitha
d. Narikolar Laru
e. Komolar Khar
f. Rice Payas

Therefore, from the above, it can be said that the process of making food and also the way of eating is completely different in regards to the Assamese and Khasi of Assam and Meghalaya regions.

Challenges and Prospects Regarding The Food Habits of Meghalaya

The northeastern region is having an abundant amount of flora and fauna. It is having a huge mechanism of natural resources, but although it is blessed by fertility and alluvial soil. There are various problems related to the food production and facilities by the government in various regimes of N.E India. Therefore, as a matter of fact, certain issues regarding the food habits of Meghalaya region can be seen which can also be relatable with the other parts of Northeast India.

I. **Population explosion and Immigration: -** The most important which creates hindrance on the way of food security and agricultural development is the problem of population explosion in the region.
II. **Mixed culture: -** The problem of mixed culture creates a sense of confusion among people about their traditional identity. The different tradition of people lives in a place and for this cannot say that it is their culture in terms of food habits.
III. **Influence of western culture: -** Because of the influence of went i.e. the influence of other culture, a region study starts to neglect its own tradition and try to experience other cultural activity. The influence of

new dishes in restaurants and hotels create a sense of eagerness to eat other dishes that mainly hamper the traditional food habits of the people.

IV. **Lack of media:** - Another reason is that the region of Meghalaya is exotic and not a part of mainstream India grub. The rest of India is not well acquainted with the cuisine of Meghalaya. Just like its topographical beauty, the gastronomic cuisine of Meghalaya remains hidden from the rest of the country and there is a lack of media coverage. Hence, the traditional food of Meghalaya remains appreciated only within the region, and not in the state.

V. **The mindset of the people:** - As the government is providing some sort of relief to the people by the public distribution system, therefore, people have the mindset of not doing any agricultural activities as they are already getting it from the government. So what is benefited then to do hard work?

Apart from the above loopholes, there are certain essentially also that therein Meghalaya region, that shows the food habits in other parts also.

1. The "Jadoh" is the most popular dish of Meghalaya which has its importance in other parts of North East India also.
2. "Pumaloi", a type of steamed rice is very farmers in Khasi community and in Assam also it is very famous as the tribal mainly use to have it in breakfast.
3. Bamboo shoots are one of the favorite dishes of Khasi which has its importance in the other parts of India too.
4. Momo's are having different type in Meghalaya, so one should learn from the people of the region, different flavor (Vegetable, pork, or chicken) momo etc.
5. As the region has the moist climatic condition, so different kinds of soup also are found and it works as a medicine because of the traditional pattern of making.

Conclusion

So, while concluding, it can be said that Khasi people are very strong and bold in nature. The arrival of Christianity has brought about tremendous changes in the Khasi religion and belief of the people. The three tribes in Meghalaya (Garo, Khasi and Jaintia) have a common ancestor but their food habits are different and for this, there can be seen diversity in terms of food

habits among the people of the region. It also creates a sense of confusion about the traditional food of the place.

Therefore the people mainly the tribes should come forward and create a sense of awareness among the people as well as spread its traditional food habits to the other parts of North East-India and outside. Also with the help of different social media, they can create a sense of awareness and curiosity for fame using their traditional food culture.

References:

1. Sun, Deimphishisha (2016): Khasi of Meghalaya differential representation and Family planning, Delhi-110052
2. Mathur, P.R.G. (1979): Khasi of Meghalaya; Study in Tribalism and Religion, New Delhi – 110002.
3. Bareh, H.M (2015): Encyclopedia of North East India, New Delhi-110002
4. Gurdon, P.R (1990): The Khasi, Delhi-110052
5. Marak, Queenbala (2014): Food Politics; Studying Food, Identity and Difference among the Garo, ISBN (13).
6. Kapila, Surbhi(Sept. 18,2018), Tasting the flavors of Khasi cuisine, www.medindia.eu (Feb.11,2020)
7. Taher, M., & Ahmed, P. (2005). Assam: A geographical profile. *Panbazar, Guwahati: Mani Manik Prakash*.
8. Bhagabati, A. K., Kar, B. K., & Bora, A. K. (2001). *Geography of Assam*. Rajesh Publications

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

The Application & Prominence of Tabla in different sectors of Bangladesh

Amit Karmoker - Researcher
Prof. Gaurang Bhavsar - Research Guide
Department of Tabla, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

Abstract: The popularity of Tabla is very high in Bangladesh. One of the main reasons for this is its versatile use. There are almost many types of music in Bangladesh, such as Bhatiali, Jari Gaan, Sari Gaan, Pancha Kabir Gaan *(Rabindra Sangeet, Nazrul Giti, Atul Prasad Sen, Rajani Kanta Sen, Dwijendra Lal Roy)*, Modern Bengali Songs, Shyama Sangeet, Kirtan, Kabi Gaan, etc. Each of these songs has a close relationship with Tabla in different ways. Due its huge musical diversity and easy application it has been blended very fluently with all these songs. At present many public or private universities, organizations, Institutions are taking many steps or arranging the opportunity to spread this Tabla in all over the Bangladesh.
Keywords: Rabindranath Tagore, Panchakavis, Modern Bengali Song, Philosophy, Kabi Gaan, Gurukul

Introduction: In general, the history of Tabla is not very old or primitive. It will be approximately 200 or 300 years old. There are various theories or concepts regarding its origin and development. According to some scholars, the origin of Tabla dates back to the middle Ages, while others say it originated from Persia, while others say that it originated from the Mughal era of Hazrat Amir Khasru, which increased the use of this Tabla since the invention of the khayal song by Sadrang and Adarang. However, according to modern doctrine or if we consider the genre or Gharana from the previous point of view, then the Tabla is known from Ustad Siddhar Kha Dari. Which has been revealed through the Delhi Gharana. And all the other gharanas have been discovered based on this Delhi gharana. And all the gharanas have different playing styles, which helps to give a different look from each other.

The *Tabla* in Bengal or Bangladesh

There is no accurate information about the appearance of Tabla in Bengal, we can reportedly know that the tradition of Tabla in Bengal is relatively less old and the famous Tabla player of Kolkata, ***Pandit Hiru Ganguly and Acharya Pandit Gyan Prakash Ghosh*** popularized the Tabla in Bengal.

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

And if you analyze a little, it will be seen that there is a good popularity of the Farukhabad Gharana in Bengal. Because Acharya Pandit Gyan Prakash Ghosh was a disciple of Ustad Masit Khan Sahib who belongs Farrukhabad Gharana and there is no denying the revolution of Sangeet with Tabla by this knowledge of the revelation.

Some of the most prominent figures among the modern Tabla players of Bengals are:

- Ustad Keramat Ullah Khan *(exponent of Farukkhabad Gharana)*
- Late Pandit Shankar Ghosh *(chief disciple of Acharya Pandit Gyan Prakash Ghosh)*
- Pandit Biswanath Bose *(disciple of Maharaj ji in the scholarly voice of the Benaras gharana.)*
- Pandit Kumar Bose *(He is the eldest son of Sangeet Acharya Pandit Biswanath Bose, a well-known tabla player of the Benaras gharana)*
- Pandit Anindya Chatterjee *(disciple of Pandit Gyan Prakash Ghosh)*
- Pandit Samar Saha
- Pandit Swapan Chawdhuri
- Pandit Swapan Siva, *(disciple of Ustad Keramat Ullah Khan)*
- Pandit Sanjay Mukherjee
- Pandit Shuvankar Banerjee
- Pandit Tanmoy Bose
- Pandit Gobinda Bose
- Vikram Ghosh

The Use of Tabla in Bangladesh

We all know that there are two practical clauses of Tabla

1. Individual playing or solo
2. Accompaniment with different sector of music

The use of Tabla in Bangladesh can be seen or noticed in these two streams. However, a unique use of Tabla can be seen in all the traditional types of songs of Bangladesh. Among them, Pancha Kabir Gaan, Shyama Sangeet, Folk songs, Kirtan, Modern Bengali songs, etc. are notable.

The Use of Tabla in Pancha Kabir Gaan in Bangladesh

Panchakavis are the five poets of Bengali literature who wrote poems as well as were lyricists, composers and singers at the same time. They are: *Rabindranath Tagore, Kazi Nazrul Islam, Dwijendralal Roy, Rajnikant Sen and Atul Prasad Sen*.

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

In terms of number of songs, Kazi Nazrul Islam is the first (he had written more than 3000 songs), Rabindranath Tagore is the second (he had written more than 2232 songs), Dwijendra Lal Roy is the third (he had written more than 500 songs), Rajnikant Sen is the fourth (he had written more than 290 songs, but the actual number is unknown) and Atul Prasad Sen is the fifth (he had written more than 208 songs). And all these songs composed by them are known as ***Pancha Kabir Gaan***. A special use of Tabla can be seen in this Pancha Kabir Gaan. The most popular Taalas like ***Dadra, Kaharba, Tevra, Jhapatal, Trital,*** etc. are notable. The songs of these panchkavis are sung in all kinds of rhythm. Many of the themes of these songs are also related or based on "***Prakiti" or Nature and "Ritu" or Season***. If we want to know the song of these five poets in a little more detail, then it can be started with *Rabindra Sangit.*

The Use of Tabla in Rabindra Sangeet

All the songs which are composed by Rabindra Nath Tagore are known as Rabindra Sangeet. Here the use of Tabla, Pakhawaj and Shrikhol can be seen in Rabindra Sangeet. But now it has been seen a new form of ***Shrikhol*** in Bengali and which is known as *Khol Tabla*. *Generally, the use of 7 Taalas is discovered by Rabindra Nath Tagore.*

This 7 taals are more noticeable in Rabindra Sangeet. And there is a clap of this rhythm but there is no empty or Khali part in all these Taalas. These Taals or rhythms are:

1. **Jhampak** – Matra 5, Division- 3| 2 |
   Theka- Dhi Dhi Na | Dhi Na |
2. **Ardhajhap-** Matra- 5, Division- 2 | 3 |
   Theka- Dhi Na | Dhi Dhi Na |
3. **Soshti Taal-** Matra- 6, Division- 2 | 4 |
   Theka- Dhi Na | Dhin Dhin Dhage Tita |
4. **Rupokra-** Matra- 8, Division- 3 | 2 | 3 |
   Theka- Dhi Dhi Na | Dhi Na | Dhi Dhi Na |
5. **Nabataal-** Matra- 9, Division- 3 | 2 | 2 | 2 |
   Theka- Dhi Dhi Na | Dhi Na | Dhi Dhi | Nage Tita |
6. **Ekadoshi-** Matra- 11, Division- 3 | 2 | 2 | 4 |
   Theka- Dhi Dhi Na | Dhi Na | Dhi Na | Dhi Dhi Nage Tita |
7. **Nabapancha Taal-** Matra- 18, Division- 2 | 4 | 4 | 4 | 4 |
   Theka- Dha Tirakit | Dhin Dha Dhage Dhin | Dhin Dha Ta Tita | Tin Ta Kat Tage | Tita Dhin Dhin Dha |

The Use of Tabla in Nazrul Geeti: Nazrul's self-composed songs are known as Nazrul Sangeet or Nazrul Geeti. That is to say, the specialty of his own tone and writing seems to have placed Nazrul's geeti in another dimension. Kazi Nazrul Islam is the national poet of Bangladesh. He is also known as a rebel poet. Nazrul's Geeti includes devotional songs, Pranay Geeti or Romantic songs, Prakriti Vandana, Patriotic songs, Raaga pradhan songs, laughter songs, Satirical songs, Collective music, Mass music, Ghazals, songs of communal harmony, songs of women's awakening, songs of awakening of the Muslim nation, Shyama sangeet, Kirtan etc. The Tabla has a special use in all these songs. *In his songs, different types of patterns of the Taalas of Tabla like Dadra, Kaharba, Trital, Jhapatal can be seen*. At the end of Nazrul's Geeti, there is a well-organized field to represent the Tabla with the mixing laggi, ladir and various Alankars.

The Use of Tabla in Atul Prasad Sen's Songs: Atul Prasad Sen was a prominent lyricist, composer and singer who emerged in the 19th century. He was also a prominent musicologist. His songs are mainly indigenous music, devotional songs and love songs; These can be seen to be divided into three streams. *Atul Prasad Sen is the originator of the Thumri genre in Bengali songs. He was the first to write ghazals in Bengal.* In his songs, more use of Dadra, Kaharba Taalas are noticeable in Tabla.

The Use of Tabla in Dwijendra Lal Roy's Songs: Dwijendra Lal Roy is a prominent Bengali playwright-composer. His role as a composer and songwriter is also one of them. The Dhrupad and Khayal branches of Indian classical music deeply influenced him; But he did not adopt the style of Thumri songs and did also not compose songs in the genre of folk music such as Baul, Bhatiali, etc. However, he has a few Kirtananga songs. In all these songs, a big use of the ***Khol Tabla*** is noticed. Dadra, or Kaharba, is more used in rhythm.

The Use of Tabla in Rajanikanta Sen's Songs: Rajanikant Sen is remembered as a renowned poet, lyricist and composer in Bengali education and culture. The main feature and theme of his song is devotional to the worship of God and deep affection for the country or love for the country. Rajnikant Sen has been remembered for attaining immortality through literary works and writing unforgettable spiritual songs. His songs are mainly from the Hindustani classical music genre. *In this, he has shown the ability to make the right combination of kirtan, Baul and Tappa.*

The Use of Tabla in Modern Music of Bangladesh: When it comes to modern bengali music, the first thing that we see is, they are *Acharya Pandit Gyan Prakash Ghosh, Manna Dey, Hemanta Mukhopaddhay, Sachin Dev Barman, Sandhya Mukherjee, Pratima Bandyopadhyay, Haimanti Shukla, Shyamal Mitra, Manabendra Mukherjee, RD Barman, Kishore Kumar, Anup Ghoshal, Satinath Mukhopaddhay* are more prominent. As songwriters, their songs have come to be full of romance, swadeshi attitude, humorous, devotional, etc. It was originated towards the end of the eighteenth century through the ***Nidhu Babus*** *TAPPA*. The influence of Indian classical music on their songs as composers is also noteworthy. Kaharba, Darda, Tritaal, are mostly noticeable in these songs as a rhythm.

The Use of Tabla in Folk Music of Bangladesh: It has already been said that this music which is composed based on the country, place, time, customs and language is known as Folk music. The spontaneous harmonies of sadness, joy, happiness and sorrow that have been released from the simple and unadorned mind that grows in the harsh greenery of nature, away from the harsh reality and mechanical civilization of the city, is known to us as folk music. We call folk music as regional music. There is a brief discussion on some genres of Bengali folk music like Bhawaiya, Bhatiali, Baul Songs, Kabi Gaan, Jari Gaan, Sari Gaan, Gombhira, Jatra Pala etc. In all these types of songs, a big use of the Tabla has been noticed. Fast tempo of Dadra, or Kaharba Taalas are mostly used in these musical forms.

The role of Tabla in institutional aspects of Bangladesh: At present, Tabla education has one of a different importance in Bangladesh. Students are now taking this subject as a profession and are succeeding very well. At present, ***The University of Dhaka has started Bachelor's and Master's Degree courses on Tabla.*** There are many working opportunity of Tabla in many public and private universities including Dhaka University. Also, one of the most popular institutions in Bangladesh is The ***Chhayanaut Sangeet Vidyayatan*** where Tabla is taught in the light of Gurumukhi Vidya. Besides, ***The Bengal Parampara Sangeetalaya*** (BPS) of Bengal Foundation, Dhaka in Bangladesh is providing Tabla education with a proper ***Gurukul Method*** under the direct supervision of the great living legend of Tabla Padma Shri Taalyogi Pandit Suresh Taalwalkar Ji, and all of which is taught through free or scholarship. In addition to all this, government and non-government organizations such as ***BAFA*** or ***Bulbul Lalit Kala Academy, Dhruba Parishad - Chittagong, Bangladesh Shilpakala Academy, Shishu***

Academy, etc. takes various programs or steps to spread the Tabla education at the district and upazila level throughout Bangladesh.

Conclusion: Tabla is now rapidly spreading in Bangladesh. Maximum people are getting interests on this subject. Due its huge variations of rhythm it is being used as a core rhythmic instrument with the maximum musical songs and sectors of Bangladesh. Many public or private universities, institutions, organizations are taking necessary steps to spread this percussion instrument Tabla in all over the Bangladesh. I hope the future of this rhythmic instrument is more glorious.

References:

1. Sangeet Tatva is written by Debobrata Datta, Sangeet Pravakar.
2. Deheli Ka Tabla is written by Shree Umesh B. Moghe
3. Taal Parichay 1, written by Girish Chandra Shrivastav
4. Tablar Itibritto written by Shomvunath Ghosh
5. https://bn.wikipedia.org/wiki/tabla
6. http://onushilon.org/music/instrument/tabla.htm
7. https://bn.banglapedia.org/index.php?titletabla
8. https://www.banglatribune.com/entertainment/175043/Pancha-kabir-gaan-niye-different-ayojon
9. https://bn.m.wikipedia.org/wiki/Panchakabir
10. https://bn.wikipedia.org/wiki/rabindrik-taal
11. https://bn.m.wikipedia.org/wiki/rajanikanta-sen
12. https://bn.banglapedia.org/index.php/nazrul-sangeet
13. https://en.wikipedia.org/wiki/Dwijendralal_Ray
14. https://en.wikipedia.org/wiki/rajani-kant-sen
15. https://en.wikipedia.org/wiki/Rabindra_Sangeet
16. https://en.wikipedia.org/wiki/Nazrul_Geeti
17. https://en.banglapedia.org/index.php/Modern_Songs

Some songs links:

1. https://youtu.be/0JfadS5oITM
2. https://youtu.be/5F6M6oxl4Kw
3. https://youtu.be/DdnhszyPqvA
4. https://youtu.be/eLX-dBp4kKI
5. https://youtu.be/eqM4P2YcQPo
6. https://youtu.be/6ieunPstN34
7. https://youtu.be/oz1SJXE6NCs
8. https://youtu.be/AUiYUtSNX2s
9. https://youtu.be/7GHfwgYzZEc
10. https://youtu.be/fsxoJtIydKg

 ISBN: 978-81-956-774-2-9

Srilankan Koothu Dance Style

Miss. Thiyagarajah Adchana - Student (M. P. A. Dance)
Dr.Smruti Vaghela - Research Guide
Department of Dance, Faculty of Performing Arts
The Maharaja Sayajirao University of Baroda

It is necessary to say that the arts have evolved to meet the needs of prehistoric man.It can be seen that various sectoral activities created by man to satisfy his needs have historically changed into art forms today. We define this as prehistoric times.A man who lived in harmony with nature. He subsisted on nature to meet his needs.

It is no exaggeration to say that the sound patterns, gestures and 9patterns of his life created by him during this period have become sources of history today. These are also sources of revelations.If we look at the arts historically, four things are important.

1. Archeological subjects.
2. Man-made buildings, sculptures, paintings.
3. Books and publications on literature.
4. Man-made symbols, gestures.

In the beginning man because of his need. For his collection of various objects created. For his entertainment Before use.It should be said that the arts are created. For example, the stories about the animals he hunted in caves and mountains have become pictorial.

Not only that, the images of deities created in stone or rock for worship are erected as sculptures. In order to make the work easier while working, he created dance and songs, now have been created as rural dance,rural songs .The tricks he created to build the place he needed as a house has now evolved into architecture.

In this way, as far as man is concerned, all the basic things created for him have developed into rural art.While the early arts can be divided into two categories, folk arts and local arts. Village arts are developed based on traditional practices. The rituals, dances, songs and other material elements in normal life are what we define as rural arts.There are some folk dances is very famous in South India and srilanka.Kolattam, karagattam,devaraattam,kazhi attam,kazhai kothu,mayil attached,ottan

koothu,paampu attam, poikal kuthirai aattam,puliyattam,shattam dance,koothu,Bamber dance chukkas attam and kai silambu attam.

About Srilankan Koothu Dance Style:

Koothus are centuries old however, its history and development in the last 350 years can be known through drama texts Kuthoos brought about a great revolution in the Tamil literary tradition. At the end of the 19th century, the three turning points in the development of Tamil drama were Sankiradaswamy, Bampal Sambandha Mudaliar, and Parithimaal artist. They used to write plays, direct them and perform them from town to town. In the 20th century, plays made a big breakthrough in Sri Lanka.Traditional Koothu, Southern Koothu, Vadapanku Koothu, South Pangu Koothu, Kotagai Koothu are danced like full day night .

At a regional level, the Sri Lankan Tamil indigenous dances were divided into three different divisions. One is eastern indigenous dance forms. The other is northern regional indigenous Koothu dances including the Mannar district, Vanni district and Jaffna district. And other regional Tamil folk dances are based on upcountry Tamil indigenous dances.Thennmodi Koothu and Vadamoodi Koothu forms are quite popular in the northern and eastern regions of Sri Lanka. the Tamil indigenous dances are practised, preserved and protected in the Tamil dominated areas of Sri Lanka. Earlier the Koothuforms are well protected and preserved by Annaviyars who were the males practising Koothus.

Koothu forms

The approach of practising of **Thennmodi Koothu** is quite different from Vadamodi Koothu. Both the Koothu forms are different from one another especially on the basis of Thala Kattu (rhythm and tempo). The Batticaloa district in the Eastern Province of Sri Lanka is famous for traditional Koothus. **Vadamodik koothu** theme is wars. Mostly they are using hindu epic puran such as Mahaparatam and Ramayan.The steps like wider and quicker steps is used in this koothu.weightless dresses are worn. Example of this character "Vali vetai muder of vali king in ramayan" Tenmodik koothu the main theme of this koothu love and affair. This koothu is Mahaparatam and Ramayan.dresses and coustumes which are wear by character in this koothu are very heavy and colourful These two popular Koothu forms reveal certain Nava Rasa expressions as in the classical Tamil dance.**Vasanthan koothu** theme is orderd to make the king happy.There are two kinds of vasanthan koothu

1-Musiddu vasantan
2- pillaiyar vasantan

Makudik koothu is a myth of immigrants groups in baticalo.the theme is accepting the new comers as their neighbors and community.**Paraimelak koothu** this is performed by paraiyar caste group. This is the lowest caste in tamil caste group.This is not a pure dance. When the song will be come they used **parai** instruments and using their leg steps.Batticaloa Koothu forms are more or less accompanied by two main instruments such as drums and thalam. Thennmodi Koothu practised in Jaffna is always accompanied by more than two instruments. It was practised with a certain selective orchestra.According to previous records Vadamodi Koothu, Thennmodi Koothu, Thennpaangu Koothu, Vadapaangu Koothu, Vassapu Koothu, Kathathavarayan Koothu, Kovalan Koothu, Nondi Koothu, Vilasam Koothu and Pallu Nadakam were some of the remarkable Koothu forms that prevailed in northern Sri Lanka. At present a very few varieties of Koothu exist. So far, a handful of scholars have done a considerable amount of research on Sri Lankan Tamil folklore. Earlier many Koothu forms existed, but recently due to the arrival of numerous modern technical and electronic mass media all the traditional art forms have gradually lost their importance. Today many of the Sri Lankan Tamil Koothu forms are only known by their names.These dance forms are performed in a raised and a half shapeddais platform. Their folk dances are accompanied together with instrumental artists and the folk vocal musicians. The whole accompaniment provides their background musical support on stage in standing position.Still now also they don't have their own identity on the basis of rhythm, make-up, costumes and the way of using the hand gestures. Different rhythmic tempos of beatings help to identify the type of folk dance. For instance, the basic differences between the 'Vadamodi' and 'Thennmodi' arise due to the differences between rhythmic tempos. Thennmodi has a special and specific rhythmic pattern. Very often the common people confuse the term 'Thennmodi's another dance name **'Thenn Paangu'**. Musical tunes used for these two different dance forms also differ from one another. In the 'Thenn Paangu Koothu', the characters or the participants enter the stage with a song and leave the stage with a song. They adorn themselves and sing songs. The **'Thenn Paangu Koothu 'and 'Vada Paangu Koothu'** dances were performed in the Mannar district in Sri Lanka. The 'Vada Paangu Koothu' is one of the important dance forms. This is often referred

to as 'Yarlpana Paangu'. It almost reflects the style of Thennmodi Koothu form. Like some of the Indian classical dance forms and Indian folk dances this particular folk dance also starts with 'Thodayam' or 'Thodaya Mangalam'.**Vasappu Koothu** is another Koothu form practised in the Manna district. This particular variety of Koothu form is performed continuously for four days. This Koothu form is based on an admixture of prose and poetry. The music composition is a combination of Carnatic and Hindustani music. Kathaivalzi Koothu was regarded as another Koothu form. Earlier this particular Koothu was used by pilgrims to refresh themselves. The songs and the rhythmic tempo of this Koothuinduced the pilgrims to walk in a brisk manner.

Kathaivalzi Koothu resembles the style and pattern of Kaathavaraayan Koothu and Kovalan Koothu of northern Sri Lanka. Kaathavaraayan Koothu is one of the most popular forms that existed in northern Sri Lanka. This particular Koothu is also referred to as 'Sinthu Nadai Koothu'. It is also closer to the trend and influence of another northern-based Koothu form named Kovalan Koothu. This popular Koothu form is deeply rooted in the devotional cult.

Kovalan Koothu is another Koothu form.The script was written in 1760 A.D. The noteworthy factor is that this particular Koothu was performed only in the Mullaithivu district.Their stage like the dais shape of the stage.The music and dance are rich in this particular outstanding folk dance.This kovalan koothu main theme is **kannaki kovan story**

Example - Srilankan koothu songs-
Padaikalukkellam onrai kodduvom- avan
Pathuthalaikal vetti velthuvom
Nadaipoddu nam veeram kadduvam -nalai
Namathu enru koruvom
Erakavan nantharu saththame - eni
Elankai enkum olikum niththame
Vathampi verarkal varunkal kodunkal
Varukinra kalamathil vakai sudunkal

Mandothari Taru
Mandotharium vanthale enkal
Mannavan ravanesanen maperum paththiniyana
Mandotharium vanthale

Tha theiya tha thalanku thathinkinatom
Mandotharium vanthale .masil tholi markal sula
Edisaium pakale konda elankesvaran munne sella
Thakathimi tha thimithaka thei thaka
Tata theita thalamus thathinkinathom

Seen of (ramar, ankathan,ledsumanan going)
Ravaneshan book
By . Dr. C. Mownakuru

Reference

1. Kiramiyak kalaikal by Muruku thayaniti print by shoyayahari page num-1-3
2. Folk art in India by Anup kumar ,print by innovative imprint page num1-2
3. Ravanesan by Dr.c.Mownakuru
4. arts.plan.ac.lk/afvp/kuttu.php

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

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

Commissioner of Youth Services and Cultural Activities
Sports, Youth and Culture Activities Department,
Government of Gujarat

978-81-956-774-2-9

Book Cover Design by: Dhananjay Vekariya & Jaydeep Lakum

Printed by: The Maharaja Sayajirao University of Baroda Press, MSUP-5190-75-1-23