BAMI-201

संगीत शास्त्र

बी0ए0 संगीत(स्वरवाद्य) – द्वितीय वर्ष

संगीत विभाग – मानविकी विद्याशाखा

उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्द्वानी

BAMI-201

संगीत शास्त्र

बी0ए0 संगीत(स्वरवाद्य) – द्वितीय वर्ष

संगीत विभाग – मानविकी विद्याशाखा

उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
तीनपानी बाईपास रोड, ट्रान्सपोर्ट नगर के पीछे,
हल्द्वानी – 263139
फोन नं0 : 05946–286000 / 01 / 02
फैक्स नं0 : 05946–264232,
टोल फ्री नं0 : 18001804025
ई–मेल : **info@uou.ac.in** वेबसाईट : **www.uou.ac.in**

विशेषज्ञ समिति

प्रो0 गोविन्द सिंह
निदेशक–मानविकी विद्याशाखा,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

प्रो0 सत्यभान शर्मा
पूर्व विभागाध्यक्ष, संगीत विभाग,
दयालबाग विश्वविद्यालय,
दयालबाग

श्री सतीश श्रीवास्तव
पूर्व विभागाध्यक्ष, संगीत विभाग,
डी0जी0 कालेज, कानपुर

डॉ0 गीता जोशी
प्रधानाध्यापिका,
महिला महाविद्यालय,
सतीकुण्ड, हरिद्वार

डॉ0 विजय कृष्ण(आ.स.)
पूर्व वरि0 अकादमिक परामर्शदाता,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

द्विजेश उपाध्याय
अकादमिक परामर्शदाता,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

पाठ्यक्रम संयोजन एवं संपादन

डॉ0 विजय कृष्ण
पूर्व वरि0 अकादमिक परामर्शदाता,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

द्विजेश उपाध्याय
अकादमिक परामर्शदाता,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

इकाई लेखन

1.	**डॉ0 मनीष डंगवाल**	प्रथम खण्ड़ – इकाई 1
2.	**डॉ0 वन्दना जोशी**	प्रथम खण्ड़ – इकाई 2
3.	**डॉ0 निर्मला जोशी**	द्वितीय खण्ड़ – इकाई 1
4.	**श्री हरीश चन्द्र पन्त**	प्रथम खण्ड़ – इकाई 3
		द्वितीय खण्ड़ – इकाई 2
		तृतीय खण्ड़ – इकाई 1 व 2
5.	**डॉ0 रेखा शाह**	द्वितीय खण्ड़ – इकाई 3
6.	**डॉ0 विजय कृष्ण**	तृतीय खण्ड़ – इकाई 3

कापीराइट : @उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय

संस्करण : सीमित वितरण हेतु पूर्व प्रकाशन प्रति
प्रकाशन वर्ष : जुलाई 2013, पुनर्प्रकाशन–जुलाई 2016
प्रकाशक : निदेशालय, अध्ययन एवं प्रकाशन
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्द्वानी ,नैनीताल –263139
ई–मेल : **books@uou.ac.in**

इस सामग्री के किसी भी अंश को उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्द्वानी की लिखित अनुमति के बिना किसी भी रूप में अथवा मिमियोग्राफी चक्रमुद्रण द्वारा या अन्यत्र पुनः प्रस्तुत करने की अनुमति नहीं है।

बी0ए0 संगीत(स्वरवाद्य) – द्वितीय वर्ष
संगीत शास्त्र – बी0ए0एम0आई0–201

खण्ड 1 – भारतीय संगीत का इतिहास, शब्दावली, स्वरवाद्य एवं घरानें

इकाई 1 – भारतीय संगीत का इतिहास(प्राचीनकाल से मध्यकाल तक)। **पृष्ठ 1–21**

इकाई 2 – नाद, ग्राम, मूर्च्छना, जाति गायन, निबद्ध गान, अनिबद्ध गान, शुद्ध राग, छायालग राग, संकीर्ण राग, पूर्वान्गवादी राग, उतरान्गवादी राग, परमेल प्रवेशक राग, संधिप्रकाश राग। **पृष्ठ 22–33**

इकाई 3 – स्वरवाद्य की विकास यात्रा व स्वरवाद्य के घरानों का संक्षिप्त परिचय। **पृष्ठ 34–40**

खण्ड 2 – स्वरलिपि पद्धति, राग पहचानना, जीवन परिचय एवं निबन्ध लेखन

इकाई 1 – विष्णु दिगम्बर स्वरलिपि पद्धति का परिचय एवं भातखण्डे पद्धति से तुलना; पाठ्यक्रम के रागों का परिचय, स्वर विस्तार एवं स्वर समूह के माध्यम से राग पहचानना। **पृष्ठ 41–51**

इकाई 2 – संगीतज्ञों(पं0 तानसेन, अमीर खसुरो, उ0 अलाउद्दीन खाँ, उ0 इमदाद खाँ, पं0 निखिल बैनर्जी व पं0 रविशंकर) का जीवन परिचय। **पृष्ठ 52–58**

इकाई 3 – संगीत सम्बन्धी विषयों पर निबन्ध। **पृष्ठ 59–66**

खण्ड 3 – स्वरलिपि व ताललिपि में लिखना

इकाई 1 – पाठ्यक्रम के रागों में मसीतखानी गत(तोडों सहित) को लिपिबद्ध करना। **पृष्ठ 67–76**

इकाई 2 – पाठ्यक्रम के रागों में रजाखानी गत(तोडों सहित) को लिपिबद्ध करना। **पृष्ठ 77–83**

इकाई 3 – पाठ्यक्रम की तालों का परिचय एवं उनको लयकारी(दुगुन व चौगुन) सहित लिपिबद्ध करना। **पृष्ठ 84–91**

इकाई 1 – भारतीय संगीत का इतिहास (प्राचीनकाल से मध्यकाल तक)

1.1 प्रस्तावना
1.2 उद्देश्य
1.3 भारतीय संगीत का इतिहास
 1.3.1 प्राग्ऐतिहासिक काल
 1.3.2 ऐतिहासिक काल
1.4 भारतीय संगीत के तत्व
 1.4.1 गीत शैलियाँ
 1.4.2 सांगीतिक तत्व
1.5 सारांश
1.6 शब्दावली
1.7 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची
1.8 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
1.9 निबन्धात्मक प्रश्न

1.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम (बी0ए0एम0आई0–201) के प्रथम खण्ड की पहली इकाई है। आप अभी तक भारतीय शास्त्रीय संगीत के मूलभूत तत्वों से परिचित हो चुके होंगे।

इस इकाई का अध्ययन भारतीय संगीत के इतिहास क्रम के प्राचीन व मध्यकाल में हुए सांगीतिक विकास का ज्ञान कराता है। इस इकाई में प्राचीन व मध्य काल में रचे गए प्रमुख छः सांगीतिक ग्रन्थों– नारद मुनि कृत नारदीय शिक्षा, भरत मुनि कृत नाट्यशास्त्र, मतंग मुनि कृत बृहद्देशी, पं0 शार्ङ्गदेव कृत संगीत रत्नाकर, पं0 अहोबल कृत संगीत पारिजात तथा रामामात्य कृत स्वरमेलकलानिधि में वर्णित मुख्य सांगीतिक तत्वों पर प्रकाश डाला गया है। इसके अतिरिक्त इस इकाई के अध्ययन से आपको उत्तर व दक्षिण भारतीय संगीत में प्रचलित कुछ प्रमुख गायन शैलियों का भी ज्ञान प्राप्त होगा। इस इकाई में भारतीय संगीत में प्रचलित कुछ विशिष्ट तत्वों तथा शब्दों की व्याख्या भी प्रस्तुत है।

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप भारतीय संगीत के इतिहास(प्राचीनकाल से मध्यकाल तक) को भली–भांति जान पाएंगे तथा प्राचीन से लेकर मध्यकाल तक के संगीत के प्रचारकों के बारे में भी जान सकेंगे।

1.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप :–

- भारतीय संगीत के विकास क्रम तथा आधुनिक संगीत के तत्वों को समझ सकेंगे।
- जान सकेंगे कि प्राचीन काल में किस प्रकार व कब से भारतीय संगीत में स्वर, श्रुति, ग्राम, मूर्च्छना, ग्रामराग, व जाति का समावेश होता चला गया।
- जान सकेंगे कि भारतीय संगीत के कौन–कौन से महत्वपूर्ण ग्रंथ प्राचीन व मध्यकाल में रचे गए व उनमें किन–किन विषयों का वर्णन किया गया है। इन्हीं ग्रंथों से प्राचीन व मध्यकालीन अनेक संगीतज्ञों के नाम भी ज्ञात होते हैं जिनके भारतीय संगीत में योगदान के विषय में हमें पूर्ण रूप से ज्ञान नहीं है। अर्थात् उनके ग्रंथ आदि आधुनिक काल में प्राप्त नहीं हैं।
- वर्तमान भारतीय संगीत के विभिन्न तत्वों के विषय में भी जान सकेंगे।

1.3 भारतीय संगीत का इतिहास

किसी क्षेत्र विशेष का इतिहास वहां के निवासियों की राजनैतिक विचारधारा, आर्थिकी, पर्यावरण तथा संस्कृति का द्योतक होता है। भारतीय संगीत, भारतीय संस्कृति का एक महत्वपूर्ण अंग व पहचान है। आधुनिक कालीन विद्वानों द्वारा भारतीय संगीत के ऐतिहासिक क्रम को मुख्य रूप से दो भागों में विभक्त किया गया है – प्राग्ऐतिहासिक काल तथा ऐतिहासिक काल।

प्राग्ऐतिहासिक काल के अन्तर्गत भारतीय संगीत के इतिहास का वह भाग समाहित है जिसमें वेद साहित्य, वेदांग साहित्य, पुराण, रामायण व महाभारत महाकाव्य तथा बौद्ध व जैन धर्म ग्रंथ रचे गए। इन ग्रंथों में भारतीय संगीत के उद्गम व विकास क्रम के अनेक प्रमाण प्राप्त होते हैं। इन ग्रंथों में पौराणिक युग के अनेक सांगीतिक विद्वानों, विभिन्न सांगीतिक तत्वों नृत्य, गीत विधाओं, वाद्यों आदि का वर्णन प्राप्त होता है। भारतीय संगीत के इतिहास का यह प्रथम काल खण्ड माना जाता है। इस काल खण्ड को वैदिक युग अथवा पौराणिक युग भी कहा जाता है। इस युग में रचे गए ग्रंथों का सही–सही समय निर्धारण नहीं हो पाया है। इस युग में भारतीय चिन्तन, बौद्धिक विचारधारा, सभ्यता एवं संस्कृति को व्यक्त करने वाले अनेक ग्रंथ रचे गए जैसे–वेद, उपनिषद, शिक्षा ग्रंथ, ब्राह्मण ग्रंथ, रामायण, महाभारत, 18 महापुराण, बौद्ध व जैन धर्म साहित्य आदि।

इतिहासकारों के अनुसार जिस काल खण्ड की तिथि निर्धारित की जा चुकी है। वह काल खण्ड ऐतिहासिक काल कहलाता है। प्राचीन भारतीय संगीत के ग्रंथों में उनकी लेखन तिथियां प्राप्त नहीं होती। इस दृष्टिकोण से आधुनिक इतिहासकारों व संगीतकारों को संगीत के ग्रंथों की लेखन तिथियां निर्धारित करने के लिए उन ग्रंथों में दिए गए नामोल्लेखों, आख्यानों आदि अनेक प्रकार के तथ्यों पर आश्रित रहना पड़ता है। इस प्रकार निर्धारित की गई तिथियां अनुमानित तिथियां ही होती हैं। इस आधार पर भारतीय संगीत के तत्वों को व्यक्त करने वाला प्रथम ग्रंथ नारदीय शिक्षा है, जिसका रचना काल निर्धारित किया जा चुका है। भारतीय संगीत के दृष्टिकोण से ऐतिहासिक काल को तीन खण्डों में वर्गीकृत किया जाता है – प्राचीन काल(8वीं शताब्दी ई0पू0 से 12वीं शताब्दी ई0 तक), मध्य काल(13वीं शताब्दी ई0 से 18वीं शताब्दी ई0 तक) तथा आधुनिक काल(19वीं शताब्दी से वर्तमान काल)। इस इकाई में प्राग्ऐतिहासिक काल तथा ऐतिहासिक काल के प्राचीन व मध्य काल में रचे गए सांगीतिक ग्रंथों व तत्कालीन सांगीतिक परम्पराओं का अध्ययन प्रस्तुत है।

1.3.1 प्राग्ऐतिहासिक काल – इकाई के इस खण्ड में हम सामवेद, रामायण व महाभारत महाकाव्य ग्रंथों के संगीत से सम्बन्धित विवरणों का अध्ययन करेंगे। जहां सामवेद में भारतीय संगीत के आरम्भिक लक्षण दृष्टिगोचर होते हैं वहीं रामायण व महाभारत कालीन समाज में संगीत धर्मी कलाकारों व संगीत के प्रति सम्मान दिखता है। इन ग्रंथों के अध्ययन से भारतीय संगीत के विकास क्रम व उसके प्रति तत्कालीन समाज के दृष्टिकोण का पता चलता है। इस खण्ड में आप इन ग्रंथों में तथा इनके रचना काल में सांगीतिक विकास व दशा का अध्ययन करेंगे।

वैदिक काल (सामवेद) – भारतीय संगीत का उद्गम सामवेद से ही माना जाता है। भारतीय वाङ्मय के चतुर्वेदों में से सामवेद गेय वेद है। सामवेद में संकलित ऋचाओं को गाया जा सकता है। यह प्रथम ग्रंथ है जिसमें भारतीय संगीत का आदिम रूप दृष्टिगोचर होता है। सामवेद ग्रंथ के दो खण्ड हैं–पूर्वार्चिक तथा उत्तरार्चिक। सामवेद के प्रथम खण्ड पूर्वार्चिक में जिन ऋचाओं का संकलन है वे तृस्वर युक्त हैं। तात्पर्य यह है कि पूर्वार्चिक में संकलित ऋचाओं का गायन तीन स्वरों में किया जाता है। जबकि उत्तरार्चिक में संकलित ऋचाओं का गायन सात स्वर युक्त होता है। इसी तथ्य से हमें ज्ञात हो जाता है कि वैदिक काल में ही संगीत में सात स्वर प्रयुक्त होने लगे थे। सामवेद में दो प्रकार के सांगीतिक स्वरों का उल्लेख प्राप्त होता है–वैदिक स्वर तथा लौकिक स्वर। वैदिक स्वरों का प्रयोग वैदिक संगीत अर्थात् साम संगीत में ही किया जाता था। लौकिक स्वरों का प्रयोग सामान्य जन द्वारा लौकिक समारोहों में आयोजित किए जाने वाले सांगीतिक सम्मेलनों में जन मनोरंजन के लिए किया जाता था। सामवेद में लौकिक संगीत के स्वरों की संज्ञाएं भी प्राप्त होती हैं–षड्ज, ऋषभ, गान्धार, मध्यम, पंचम, धैवत तथा निषाद। सामवेद प्रथम ग्रंथ है

जिसमें संगीत के लौकिक स्वरों के नाम प्राप्त होते हैं। इसके अतिरिक्त सामवेद की ऋचाओं का गायन करने के दो प्रमुख अंग रहे हैं – सामगान व सामविकार।

सामवेद की ऋचाओं के गायन को साम–गान कहा जाता है। सामगान करने वाले विद्वान ऋषि–ऋत्विज कहलाते थे, जिन्हें यज्ञ की आवश्यकता अनुसार यजमान द्वारा नियुक्त किया जाता था। इनकी संख्या तीन रहती थी जिन्हें प्रस्तोता, उद्गाता तथा प्रतिहर्ता कहा जाता है। इनके अतिरिक्त तीन से छः तक उपगाताओं का भी सामगान के अंतर्गत चयन किया जाता रहा है जिनका कार्य ऋत्विजों के स्वर से चार स्वर नीचे के स्वर का निरंतर गान करना था जिससे सामगान में निरंतरता बनी रहे। प्राचीन काल में साम गान दो प्रकार से किया जाता रहा है – पंचविध सामगान तथा सप्तविध सामगान। पंचविध साम के अंतर्गत सामगान के पांच खण्ड करके गाने की प्रथा रही है जबकि सप्तविध सामगान के अंतर्गत साम गान के सात खण्ड करके गाने की प्रथा रही है। इन दो प्रकार के साम को ही क्रमशः पंचभक्ति साम तथा सप्तभक्ति साम भी कहा जाता है। पंचविध साम के पांच खण्ड – प्रस्ताव, उद्गीथ, प्रतिहार, उपद्रव एवं निधन हैं जबकि सप्तविध साम के सात खण्ड – हिंकार, प्रस्ताव, आदि, उद्गीथ, प्रतिहार, उपद्रव एवं निधन हैं।

ऋग्वेद की कुछ चुनी हुई ऋचाओं तथा कुछ अन्य ऋचाओं का संकलन सामवेद में किया गया है तथा सामवेद में संकलित इन ऋचाओं का गायन किया जाता है, जो सामगान कहलाता है। ऋग्वेद में ऋचाओं का संकलन पाठ्य भेद से हुआ है। इसलिए ऋग्वेद की ऋचाओं को गेयत्व प्रदान करने के लिए उनमें कुछ परिवर्तन करने पड़ते हैं ताकि सामगान के अंतर्गत उनका गायन सहज, सरल तथा तारतम्यता पूर्ण ढंग से किया जा सके। इन परिवर्तनों को साम विकार कहा जाता है। सामविकार मुख्यतः छः प्रकार के हैं – विकार, विश्लेषण, विकर्षण, अभ्यास, विराम तथा स्तोभ।

विकार – मूल ऋचा में गेयत्व की सुगमता के लिए कुछ परिवर्तन करना, विकार कहलाता है। जैसे *मोर* शब्द को *मोरवा* या *मुरवा* या *मोरला* या *मुरला* गाना।

विश्लेषण – गेयत्व की सुगमता के लिए किसी पद या अक्षर का पृथकीकरण कर गान करना, विश्लेषण कहलाता है। जैसे बंदिश की प्रथम पंक्ति के अंतिम शब्द *का रे जाने ना दूंगी ए री माई* पंक्ति में *माई* शब्द को तोड़कर *मा* का गायन कर पुनः सम्पूर्ण पंक्ति का गायन करना।

विकर्षण – किसी लघु पद को दीर्घ या दीर्घ पद को लघु बना कर गायन करना, विकर्षण कहलाता है। जैसे *पिया* को *पियाऽऽऽऽ* या *दिना* को *दीना* या *मोरला* को *मुरला* गाना।

अभ्यास – किसी पद को बारम्बार दोहराना, अभ्यास कहलाता है। जैसे *साजन मोरे घर आए* को *साजन मोरे घर आए आए* गाना।

विराम – किसी पद को गाते हुए कुछ विराम कर आगे के पद का गायन करना, विराम कहलाता है। उदाहरण स्वरूप – *अरि ए री आली पिया बिन* गाने के बाद कुछ विराम कर(जरा सा) *सखि कल ना परत मोहे.....* गाना।

स्तोभ – मूल ऋचा में मात्रा पूर्ण करने व लय की आवश्यकता अनुसार जिन अतिरिक्त वर्णों, अक्षरों या पदों का प्रयोग किया जाता है, वे स्तोभ या स्तोभाक्षर कहलाते हैं। जैसे–हुम्, हाउ, औहोवा आदि। संगीत रत्नाकर में 13 स्तोभ बताए गए हैं।

महाकाव्य काल (रामायण व महाभारत) – भारतीय ऐतिहासिक क्रम में वैदिक काल के पश्चात् महाकाव्य काल माना गया है। इस काल में भारतीय इतिहास, राजनैतिक विकास व संस्कृति के द्योतक दो महान ग्रंथ रचे गए – रामायण तथा महाभारत। ये दोनों ग्रंथ विशाल काव्य ग्रंथ हैं इसलिए इनके रचना काल को विद्वतजन महाकाव्य काल भी कहते हैं।

महाकाव्य रामायण की रचना महर्षि वाल्मीकि द्वारा की गई। स्वयं महर्षि वाल्मीकि का कथन है कि रामायण एक गेय ग्रंथ है अर्थात् यह ग्रंथ आदि से अंत तक गाया जा सकता है। इसलिए संगीत के दृष्टिकोण से यह ग्रंथ बहुत महत्वपूर्ण है। इस ग्रंथ में रामायण कालीन समाज में प्रचलित सांगीतिक परम्पराओं के अनेक उल्लेख प्राप्त होते हैं। रामायण में ऐसे अनेक वर्णन हैं जिससे ज्ञात होता है कि

तत्कालीन समाज में संगीत व सांगीतिक कलाकारों के प्रति विशेष श्रद्धा तथा सम्मान की भावना रही है। वेदों के रचना काल के समान ही रामायण काल में भी संगीत की दो धाराएं – साम संगीत व लोक मनोरंजन की सांगीतिक धारा प्रचलित थी। तत्कालीन सम्भ्रांत व सामान्य वर्ग में संगीत शिक्षा अनिवार्य थी। शासन द्वारा सार्वजनिक स्थानों पर सांगीतिक शिक्षण केंद्र तथा सांगीतिक रंगशालाएं बनवाई गई थी। सांगीतिक समारोह तथा नाट्य रंगकर्म ही तत्कालीन समाज के मुख्य मनोरंजन के साधन थे। संगीत कर्मियों को राजाश्रय प्राप्त था। संगीत के विद्यार्थियों को भी शासन द्वारा विशेष सुविधाएं व राजाश्रय प्राप्त था। रामायण के उल्लेखों से ज्ञात होता है कि तत्कालीन संगीत मुख्यतया ग्राम व मूर्च्छना पर आधारित था परंतु तत्कालीन संगीत में ग्रामरागों के प्रचार के संकेत भी प्राप्त होते हैं।

वाद्यों के अंतर्गत रामायण काल में तंतु वाद्यों में वीणा, सुषिर वाद्यों में वेणु तथा ताल वाद्यों में पुष्कर वाद्यों को विशेष महत्व दिया गया है। वीणा तथा पुष्कर वाद्यों के अनेक प्रकार प्रचलित थे। तत्कालीन वीणाओं में मत्तकोकिला, विपंची व महती वीणा विशेष उल्लेखनीय हैं। रामायण में वर्णित सांगीतिक कलाकारों में अप्सराओं, गंधर्वों, नागरों व मागधों का विशेष स्थान रहा है। इनके अतिरिक्त रावण, मन्दोदरी, हनुमान, राम व लव–कुश को रामायण में श्रेष्ठ संगीतज्ञों की श्रेणी में रखा गया है। राजकुल के सदस्यों का संगीत प्रेमी व संगीतज्ञ होना यह दर्शाता है कि रामायण कालीन समाज में संगीत को श्रेष्ठ कला के रूप में मान्यता प्राप्त थी व संगीत को सम्मान की दृष्टि से देखा जाता था।

महाभारत ग्रंथ महर्षि व्यास द्वारा रचा तथा भगवान गणेश द्वारा लिखा गया है। महर्षि व्यास द्वारा इस ग्रंथ को जयग्रंथ कहा गया है परंतु कालांतर में जयग्रंथ को ही महाभारत कहा जाने लगा। रामायण के समान ही महाभारत भी एक महाकाव्य ग्रंथ है। काव्य की यह विशेषता होती है कि उसमें पद्यात्मक शैली के साथ ही लय भी विद्यमान होती है। यदि उसमें सांगीतिक स्वरों का भी समावेश कर लिया जाए तो वही काव्य रचना गीत बन जाती है। इसलिए महाभारत ग्रंथ को भी गेय महाकाव्य माना जा सकता है। इस ग्रंथ का ही एक अंश– *श्रीमद्भगवद् गीता*, भगवान श्रीकृष्ण द्वारा गाया गया गीत ही है। रामायण काल के समान ही महाभारत काल में भी संगीत व सांगीतिक कलाकारों के प्रति विशेष श्रद्धा तथा सम्मान की धारणा रही है। तत्कालीन समाज में संगीत शिक्षा अनिवार्य थी। शासन द्वारा विभिन्न सार्वजनिक स्थानों पर सांगीतिक शिक्षण केंद्र तथा सांगीतिक रंगशालाएं बनवाई गई थीं। रामायण काल के समान ही महाभारत काल में भी सांगीतिक समारोह तथा नाट्य रंगकर्म ही तत्कालीन समाज के मुख्य मनोरंजन के साधन थे। संगीत कर्मियों और संगीत के विद्यार्थियों को शासन द्वारा विशेष सुविधाएं तथा राजाश्रय प्राप्त था। महाभारत में संगीत के महत्व का भान इसी तथ्य से हो जाता है कि पहले अर्जुन ने स्वर्ग में संगीत शिक्षा प्राप्त की तथा बाद में बृहन्लला रूप में विराट राज की पुत्री उत्तरा व अन्य राजकन्याओं को विराट राज के अनुग्रह पर संगीत शिक्षा प्रदान की। स्वयं श्रीकृष्ण उत्कृष्ट वंशी वादक तथा नर्तक थे। महाभारत के उद्धरणों से ज्ञात होता है कि उस काल में गान्धार ग्राम प्रचलित था। यह इस युग की विशेषता रही है। यद्यपि इस काल में ग्राम तथा मूर्च्छना पद्धति ही प्रचलित रही परंतु महाभारत में कुछ प्रसंगों में ग्रामरागों के प्रचार के संकेत भी प्राप्त होते हैं। सामजिक उत्सवों में पुरुषों व स्त्रियों की सामूहिक नृत्य, गीत, वाद्य वादन प्रस्तुतियां इस युग की विशेषता थी।

वाद्यों के अंतर्गत शंख, वेणु, वीणा के विभिन्न प्रकार, पुष्कर वाद्य के अनेक प्रकार, दुंदुभि के अनेक प्रकार आदि अनेक वाद्य प्रकार प्रचलित थे। संगीत के दृष्टिकोण से महाभारत युग अत्यंत उत्कृष्ट व उन्नत युग कहा जा सकता है।

1.3.2 ऐतिहासिक काल – इकाई के इस खण्ड में प्राचीन काल के तीन अतिमहत्वपूर्ण ग्रंथों–नारद मुनि कृत नारदीय शिक्षा, भरत मुनि कृत नाट्यशास्त्र व मतंग मुनि कृत बृहद्देशी तथा मध्य काल के तीन ग्रंथों–पं0 शार्ङ्गदेव कृत संगीत रत्नाकर, पं0 अहोबल कृत संगीत पारिजात व रामामात्य कृत स्वरमेलकलानिधि में वर्णित संगीत पर चर्चा की गई है। ये सभी ग्रंथ भिन्न–भिन्न काल खण्डों का प्रतिनिधित्व करते हैं। जहां नारदीय शिक्षा ईसा पूर्व की शताब्दियों में रचा गया है वहीं नाट्यशास्त्र ईसा की आरम्भिक शताब्दियों का प्रतिनिधि ग्रंथ है। वहीं बृहद्देशी प्राचीन कालीन सांगीतिक परम्पराओं से मध्य

कालीन सांगीतिक परम्पराओं की ओर प्रवृत्ति का सूचक ग्रंथ है। संगीत रत्नाकर स्वयं में एक पूर्ण संगीत–शास्त्र है। यह ग्रंथ भारतीय सांगीतक इतिहास के मध्य काल के सूत्रपात को दर्शाता है। वहीं यह अंतिम ग्रंथ है जिसमें सम्पूर्ण भारत में संगीत की एक ही धारा के प्रवाहित होने के संकेत प्राप्त होते हैं। इस ग्रंथ के पश्चात् जितने सांगीतिक ग्रंथ रचे गए वे या तो उत्तर भारतीय संगीत से सम्बन्धित हैं या दक्षिण भारतीय संगीत से। संगीत पारिजात उत्तर भारतीय संगीत की व्याख्या करने वाला प्रथम ग्रंथ माना जाता है। वहीं स्वरमेलकलानिधि दक्षिण भारतीय संगीत के सिद्धांतों को व्यक्त करने वाला प्रथम ग्रंथ माना जाता है। इस इकाई में इन सभी ग्रंथों के अध्ययन से भारतीय संगीत के विकास क्रम का इतिहास जानने का प्रयास करेंगे।

प्राचीन काल(8 शता0 ई0पू0 से 12वीं शता0 ई0 तक) :–

नारद मुनि कृत नारदीय शिक्षा – नारदीय शिक्षा ग्रंथ की रचना नारद मुनि ने की है। इस ग्रंथ का रचना काल 8वी शताब्दी ई0पू0 से 5वी शताब्दी ई0पू0 के मध्य माना गया है। यह ग्रंथ आधुनिक काल में ज्ञात संगीत विषयक प्रथम ग्रंथ है। यह ग्रंथ मूल रूप से दो खण्डों में विभक्त है जिन्हें प्रपाठक कहा गया है तथा प्रत्येक प्रपाठक में आठ–आठ अध्याय हैं जिन्हें कण्डिका कहा गया है। इस ग्रंथ का प्रथम प्रपाठक साम संगीत तथा द्वितीय प्रपाठक लौकिक संगीत को समर्पित है। इस ग्रंथ में सर्वप्रथम व्यवस्थित रूप में संगीत के तत्वों का उल्लेख किया गया है। इस ग्रंथ में नारद मुनि ने वैदिक स्वरों के नाम इस प्रकार बताए हैं–कुष्ट, प्रथम, द्वितीय, तृतीय, चतुर्थ, मंद्र व अतिस्वार। इस ग्रंथ में वैदिक तथा लौकिक स्वरों की तुलना भी प्राप्त होती है। नारद मुनि के अनुसार वैदिक स्वर कुष्ट, प्रथम, द्वितीय, तृतीय, चतुर्थ, मंद्र व अतिस्वार ही वेणु पर स्थित क्रमशः पंचम, मध्यम, गान्धार, ऋषभ, षड्ज, धैवत व निषाद स्वर हैं। इससे ज्ञात होता है कि वैदिक सप्तक वक्र तथा अवरोही क्रम में था। इस ग्रंथ में सांगीतिक सप्त स्वरों के देवता, वर्ण, जाति, उत्पत्ति स्थान, ऋषि, जीवों से उत्पत्ति आदि के वर्णन भी प्राप्त होते हैं। इस ग्रंथ में श्रुति–जाति, स्वरमण्डल, तीन ग्राम, इक्कीस मूर्च्छनाओं, आचार्य व विद्यार्थी के गुणावगुण आदि का भी वर्णन किया गया है। नारदीय शिक्षा में वर्णित नारद के मतों का उल्लेख प्रायः सभी परवर्ती ग्रंथकारों ने अपने–अपने ग्रंथों में किया है।

भरत मुनि कृत नाट्यशास्त्र – जैसा कि नाम से ही ज्ञात हो जाता है कि नाट्यशास्त्र मूल रूप से नाट्य पर आधारित ग्रंथ है। यह ग्रंथ भरत मुनि द्वारा रचित ग्रंथ है। कुछ विद्वान इस ग्रंथ में 33 तो कुछ 36 अध्याय मानते हैं। नाट्य में संगीत का महत्वपूर्ण स्थान होने के कारण इस ग्रंथ के 28 से लेकर 33 तक के अध्यायों में भरत मुनि ने संगीत विषय पर वृहद् चर्चा की है। अतः यह ग्रंथ संगीत के विद्यार्थियों के लिए भी महत्वपूर्ण ग्रंथ है। नाट्यशास्त्र ग्रंथ का रचना काल दूसरी शताब्दी ईसा पूर्व से प्रथम शताब्दी ईसवीय तक बहुमत से माना गया है। पहले यह सामान्य मान्यता थी कि ऐतिहासिक दृष्टिकोण से नाट्यशास्त्र संगीत के तत्वों का वर्णन करने वाला प्रथम ग्रंथ है परंतु नवीनतम शोधों से ज्ञात हुआ है कि नारदीय शिक्षा ग्रंथ नाट्यशास्त्र का पूर्ववर्ती ग्रंथ है। नाट्यशास्त्र ग्रंथ नाट्य पर आधारित है परंतु इस ग्रंथ में उन सभी विषयों से सम्बद्ध तत्व प्राप्त हो जाते हैं जिनका सम्बन्ध नाट्य से है। इसी क्रम में इस ग्रंथ में संगीत विषय का भी व्यवहार हुआ है। नाट्यशास्त्र में संगीत के लिए गान्धर्व संज्ञा प्राप्त होती है। इस ग्रंथ में भरत मुनि ने उतने संगीत का ही उल्लेख किया है जितना नाट्य में प्रयुक्त हो सके, ऐसा स्वयं भरत मुनि का कथन है।

नाट्यशास्त्र ग्रंथ में संगीत के सात स्वरों, बाईस श्रुतियों, दो ग्राम–षड्ज व मध्यम, चौदह मूर्च्छनाओं, सात ग्रामरागों, तीन प्रकार की जातियों, पदाश्रिता गीतियों, ध्रुवा गीतियों, आचार्य व शिष्य के गुणावगुण, गायक के गुणावगुण, आदि अनेक सांगीतिक तत्वों पर विस्तृत चर्चा प्राप्त होती है। भारतीय संगीत का यह प्रथम ज्ञात ग्रंथ है जिसमें भरत मुनि ने चतुःसारणा विधि की सहायता से एक सप्तक में 22 श्रुतियों की स्थिति सिद्ध की है। इस ग्रंथ के 6 व 7 अध्याय में रस के विषय में भी विस्तृत चर्चा प्राप्त

होती है। नाट्यशास्त्र में आठ रस ही माने गए हैं। भरत मुनि ने शांत रस को रस नहीं माना है। इस ग्रंथ में भरत मुनि ने अनेक पूर्ववर्ती व अपने समकालीन संगीताचार्यों के नामोल्लेख भी किया है जैसे–ब्रह्मा, शिव, सरस्वती, पार्वती, शंकर, तुबरु, कोहल, शार्दूल आदि। यद्यपि यह ग्रंथ मूल रूप से नाट्य पर आधारित है परंतु इस ग्रंथ में सर्वप्रथम संगीत के तत्वों पर विस्तृत चर्चा प्राप्त होती है इसलिए संगीत के विद्यार्थियों के लिए यह ग्रंथ बहुत महत्वपूर्ण हो जाता है।

मतंग मुनि कृत बृहद्देशी – बृहद्देशी संगीत पर आधारित महत्वपूर्ण ग्रन्थ है। इस ग्रंथ की रचना मतंग मुनि द्वारा छठी शताब्दी ईसवी में की गई। इस ग्रंथ में मूल रूप से पांच अध्याय हैं परंतु आधुनिक काल में यह ग्रंथ खण्डित अवस्था में प्राप्त होता है। वर्तमान समय में इस ग्रंथ के ध्वनि, स्वरादि, राग तथा प्रबंध से संबंधित, मात्र तीन अध्याय ही प्राप्त हैं। इस ग्रंथ के ताल तथा वाद्य संगीत से सम्बंधित अध्याय प्राप्त नहीं हैं। माना जाता है कि 14वीं शताब्दी में संगीतराज ग्रंथ के रचयिता महाराणा कुम्भ को बृहद्देशी ग्रंथ का वाद्याध्याय प्राप्त था। ईसवी की आरम्भिक शताब्दियों में रचित सांगीतिक ग्रंथों में भरत मुनि कृत नाट्यशास्त्र के पश्चात् यह एक अतिमहत्वपूर्ण ग्रंथ है। इस ग्रंथ में ही सर्वप्रथम अनेक सांगीतिक संज्ञाओं की शब्द व्युत्पत्ति व उनकी व्याख्या प्रस्तुत की गई है जिन्हें आधुनिक काल तक सभी विद्वान यथावत् स्वीकार करते हैं।

मतंग मुनि ने इस ग्रंथ के प्रारम्भ में देशी ध्वनि, उसके लक्षण, उसके भेद आदि का वर्णन किया है। इस ग्रंथ में वर्णित अन्य प्रमुख विषय हैं–नाद, नादोत्पत्ति, श्रुति, स्वर, ग्राम, मूर्छना, तान, मूर्छना–तान, वर्ण, अलंकार, पद–गीति, स्वर–गीतियां, जाति, राग, राग लक्षण, राग भेद, भाषा व प्रबंध। इस ग्रंथ में अनेक प्राचीन संगीत मनीषियों के नाम व उनके सांगीतिक मतों के भी वर्णन प्राप्त होते हैं, जैसे काश्यप, कोहल, दत्तिल, दूर्गशक्ति, नन्दिकेश्वर, नारद, ब्रह्मा, भरत, महेश्वर, याष्टिक, वल्लभ, विश्वावसु, शार्दूल आदि।

इस ग्रंथ की प्रमुख विशेषताओं में एक, *राग* शब्द का प्रयोग व व्यवहार है। वर्तमान ज्ञात ग्रंथों में यह प्रथम ग्रंथ है जिसमें राग के विवरण, व्याख्या व व्यवहार के उल्लेख प्राप्त होते हैं। राग की यही व्याख्या आधुनिक काल तक इसी प्रकार स्वीकार की गई है। इसके अतिरिक्त भारतीय संगीत का यह एक मात्र ग्रंथ है जिसमें बारह स्वरों की मूर्च्छनाएं भी बताई गई हैं। मतंग मुनि के इस मत को भारतीय संगीत में द्वादश–स्वर मूर्छनावाद कहा जाता है। परंतु यह मत प्रचलित नहीं हो पाया। इस ग्रंथ में सर्वप्रथम षड्ज व मध्यम दोनों ग्रामों के श्रुति–मण्डल, स्वर–मण्डल तथा मूर्च्छना–मण्डल भी दिए गए हैं। इस ग्रंथ में ही सर्वप्रथम सात सांगीतिक स्वरों के गेय रूप–सा, रि, गा, म, प, ध तथा नि भी प्राप्त होते हैं। अतः बृहद्देशी ग्रंथ संगीत के विद्यार्थियों के लिए एक महत्वपूर्ण ग्रंथ है।

मध्य काल(13वीं शता0 ई0 से 18वीं श0 ई0 तक) :–

पं0 शार्ङ्गदेव कृत संगीत रत्नाकर – संगीत रत्नाकर ग्रंथ की रचना पं0 शार्ङ्गदेव ने 13वीं शताब्दी के पूर्वार्ध में की। इस ग्रंथ में सात अध्याय हैं–स्वराध्याय, रागविवेकाध्याय, प्रकीर्णकाध्याय, प्रबन्धाध्याय, तालाध्याय, वाद्याध्याय व नृत्याध्याय। सात अध्यायों के कारण इस ग्रंथ को सप्ताध्यायी भी कहा जाता है। यह संगीत विषयक वृहद् ग्रंथ है। इस ग्रंथ में वर्णित समस्त सांगीतिक सूत्रों को आधुनिक कालीन संगीत में भी यथावत् स्वीकारा गया है। प्रायः समस्त आधुनिक कालीन संगीतज्ञ इस ग्रंथ के उद्धरण प्रस्तुत करते रहते हैं।

इस ग्रंथ में उल्लिखित प्रमुख विषयों में बाईस श्रुतियां, सात शुद्ध व बारह विकृत स्वर, स्वरों की जाति–वर्ण–देवता–ऋषि आदि, ग्राम, मूर्च्छना, तान, प्रस्तार, मेरुखण्ड, स्वर साधारण, जाति साधारण, अलंकार, जातियां व उनके लक्षण व उनके प्रकार, दशाविध राग, 164 राग, राग भेद, पांच स्वराश्रिता गीतियां, काकु, गायक–नायक–वाग्गेयकार के गुण व दोष, अनिबद्ध गान, गान्धर्व–गान, मार्गी–देशी, निबद्ध–अनिबद्ध गान, मार्गी व देशी ताल, 120 ताल, ताल के प्राण, धातु–मातु, चतुर्विध वाद्य, नृत्य–नृत्त

लक्षण व अंग आदि, नवरस व भाव आदि हैं। संगीत रत्नाकर में अनेक प्राचीन संगीताचार्यों के मतों के उद्धरण भी प्राप्त होते हैं।

पं0 अहोबल कृत संगीत पारिजात – संगीत पारिजात उत्तर भारतीय संगीत का एक अतिप्रसिद्ध और महत्वपूर्ण ग्रंथ है। आधुनिक विद्वानों के अनुसार इस ग्रंथ का रचना काल सन् 1665 ई0 है। संगीत पारिजात ग्रंथ की रचना पं0 अहोबल ने की है। इस ग्रंथ के महत्व का पता इस तथ्य से भी चलता है कि सन् 1724 ई0 में पं0 दीनानाथ ने इसका फारसी अनुवाद भी किया।

इस ग्रंथ में पं0 अहोबल ने मंगलाचरण में संगीत की परिभाषा दे कर मार्गी और देशी संगीत को पारिभाषित किया है। पं0 अहोबल के अनुसार मानवीय हृदय में स्थित बाईस नाड़ियों से बाईस नाद उत्पन्न होते हैं व उन्हीं से 22 श्रुतियां उत्पन्न होती हैं। इसके पश्चात् संगीत पारिजात में श्रुति की व्याख्या, श्रुतियों के नाम व पांच श्रुति–जातियां(दीप्ता, आयता, करुणा, मृदु और मध्या) बताई गई हैं। संगीत पारिजात में श्रुति नाम अन्य ग्रंथकारों के समान–तीव्रा, कुमुद्वती, मंदा, आदि ही प्राप्त होते हैं। पं0 अहोबल की 22 श्रुतियों पर सप्त स्वरों की स्थापना भी भरत मुनि के समान ही है। सभी स्वर अपनी अन्तिम श्रुति पर स्थित माने गए हैं।

श्रुति के पश्चात् पं0 अहोबल ने स्वर को पारिभाषित करते हुए कहा है– श्रुति और स्वर में अंतर नहीं है। दोनों ध्वनियां सुनी जा सकती हैं। शास्त्रानुसार उनमें सर्प और उसकी कुंडली के समान ही भेद है। विभिन्न रागों की सभी श्रुतियां स्वर के रूप में प्रयुक्त होती हैं। जो ध्वनि जिस राग में प्रयुक्त होती है, वह उस राग के स्वर बन जाती है। इसके बाद संगीत पारिजात में विकृत स्वरों की व्याख्या दी गई है–जब कोई स्वर एक श्रुति आगे बढ़ता है तो तीव्र स्वर कहलाता है। दो श्रुति बढ़ने पर तीव्रतर, तीन श्रुतियां बढ़ने पर तीव्रतम् व चार श्रुतियां बढ़ने पर अतितीव्रतम् कहलाता है। इसी प्रकार जब कोई स्वर पीछे जाता है तो वह कोमल तथा दो श्रुति पीछे जाने पर पूर्व कहलाता है। पं0 अहोबल द्वारा वर्णित शुद्ध व विकृत स्वर निम्न तालिका से समझे जा सकते हैं–

		अहोबल के स्वर		
श्रुति कम	**श्रुति नाम**	**शुद्ध**	**कोमल**	**तीव्र**
1	तीव्रा			तीव्र निषाद
2	कुमुद्वती			तीव्रतर निषाद
3	मंदा			तीव्रतम् निषाद
4	छन्दोवती	षड्ज		
5	दयावती		पूर्व ऋषभ	
6	श्रंजनी		कोमल ऋषभ	
7	रक्तिका	ऋषभ	पूर्व गान्धार	
8	रौद्री		कोमल गान्धार	तीव्र ऋषभ
9	क्रोधी	गान्धार		तीव्रतर ऋषभ
10	वज्रिका			तीव्र गान्धार
11	प्रसारिणी			तीव्रतर गान्धार
12	प्रीति			तीव्रतम् गान्धार
13	मार्जनी	मध्यम		अतितीव्रतम् गान्धार
14	क्षिति			तीव्र मध्यम
15	रक्ता			तीव्रतर मध्यम
16	संदीपनी			तीव्रतम् मध्यम
17	आलापनी	पंचम		
18	मदन्ती		पूर्व धैवत	
19	रोहिणी		कोमल धैवत	

20	रम्या	धैवत	पूर्व निषाद	
21	उग्रा		कोमल निषाद	तीव्र धैवत
22	क्षोभिणी	निषाद		तीव्रतर धैवत

इस प्रकार पं0 अहोबल ने 7 शुद्ध व 22 विकृत कुल 29 स्वर बताए हैं। परंतु उन्होंने अपने रागों के वर्णन में 7 शुद्ध व 5 विकृत कुल 12 स्वरों का ही प्रयोग किया है। इसके अतिरिक्त उन्होंने स्वरों के वादी आदि भेद, स्वरों की जाति, उनके रंग, देवता, जन्मभूमि के द्वीप, छन्द, स्वरों के द्रष्टा तथा उनका नौ रसों से सम्बन्ध भी बताया है। पं0 अहोबल ने अपने स्वरों की वीणा के तार पर लम्बाई के आधार पर स्थापना भी करके बताई है। इसके पश्चात् उन्होंने दो ग्राम, उनकी मूर्च्छनाओं तथा उनके भेदों का भी संक्षिप्त वर्णन किया है।

राग वर्णन के अन्तर्गत प्रत्येक राग का गायन समय बताना इस ग्रंथ की प्रमुख विशेषताओं में से एक है। पं0 अहोबल ने कुल 122 रागों का वर्णन अपने ग्रंथ में किया है तथा उन्होंने प्रत्येक राग की मूर्च्छना, स्वर, ग्रह, न्यास, अपन्यास, आरोहावरोह आदि का भी उल्लेख भी किया है। उन्होंने अपने कुछ रागों के थाठ भी बताए हैं। उन्होंने अपने ग्रंथ में वर्ण–भेद, 68 अलंकार, जाति लक्षण, गमक भेद, मेल, तथा गीति भेदों का भी वर्णन किया है।

रामामात्य कृत स्वरमेलकलानिधि – स्वरमेलकलानिधि दक्षिण भारतीय संगीत का एक महत्वपूर्ण ग्रंथ है। यह ग्रंथ रामामात्य द्वारा सन् 1550 ई0 में रचा गया। इस ग्रंथ में कुल पांच अध्याय हैं जिन्हें प्रकरण कहा गया है – उपोद्घात प्रकरण, स्वर प्रकरण, वीणा प्रकरण, मेल प्रकरण तथा राग प्रकरण।

उपोद्घात प्रकरण में रामामात्य ने ग्रंथ की विषय–सामग्री के विषय में बताया है। स्वर प्रकरण में गांधर्व–गान, नाद की उत्पत्ति का क्रम, श्रुति, श्रुति पर स्वर स्थापना, तथा शुद्ध–विकृत स्वरों के नाम आदि के विषय में उल्लेख किया है। वीणा प्रकरण में वीणा के तारों पर अपने शुद्ध–विकृत स्वरों की स्थापना का वर्णन किया है। मेल प्रकरण में उन्होंने अपने 20 मेलों का विस्तृत वर्णन किया है तथा इन मेलों से उत्पन्न रागों के नाम भी दिए हैं। अन्तिम राग प्रकरण में 68 रागों का विस्तार से उल्लेख किया है।

रामामात्य ने अन्य मध्यवर्ती ग्रंथकारों के समान श्रुतियों के नाम नहीं बताए। रामामात्य ने 7 शुद्ध के साथ 11 विकृत स्वर माने हैं। यद्यपि रामामात्य ने 11 विकृत स्वर बताए हैं तथापि इनमें से षट्श्रुति ध, षट्श्रुति रे, पंचश्रुति रे तथा पंचश्रुति ध स्वर एक ही स्वर की दो संज्ञाएं मात्र हैं। अतः वास्तव में रामामात्य ने कुल 7 विकृत स्वर ही माने हैं।

	रामामात्य के स्वर	
श्रुति क्रम	**शुद्ध**	**विकृत**
1		कैशिक निषाद / षटश्रुति धैवत
2		काकली निषाद
3		च्युत षड्ज निषाद
4	षड्ज	
5		
6		
7	ऋषभ	
8		
9	गान्धार	पंचश्रुति ऋषभ
10		साधरण गांधार / षट्श्रुति ऋषभ
11		अंतर गांधार
12		च्युत मध्यम गांधार
13	मध्यम	
14		

15		
16		च्युत पंचम मध्यम
17	पंचम	
18		
19		
20	धैवत	
21		
22	निषाद	पंचश्रुति धैवत

रामामात्य ने मेलों के विषय में वैणिकों के दो मतों का भी उल्लेख किया है जिसमें एक मत को मानने वाले 20 मेल मानते हैं परंतु अन्य मत को मानने वाले वैणिक 15 मेलों का समर्थन करते हैं। रामामात्य ने स्वयं अपने सभी 68 राग 20 मेलों के अंतर्गत वर्गीकृत किए हैं। उन्होंने स्वोल्लिखित रागों में से 20 को उत्तम, 15 को मध्यम तथा 33 को अधम राग कहा है। इसके अतिरिक्त उन्होंने कुछ रागों की विस्तृत चर्चा भी की है।

1.4 भारतीय संगीत के तत्व

इस खण्ड के दो भाग हैं – गीत शैलियां व सांगीतिक तत्व। प्रथम खण्ड के अंतर्गत उत्तर व दक्षिण भारतीय संगीत में प्रचलित प्रमुख गीत शैलियों का वर्णन किया गया है तथा द्वितीय खण्ड में भारतीय संगीत शास्त्र में वर्णित अनेक प्रमुख तत्वों को समझाया गया है।

1.4.1 गीत शैलियां :–

ध्रुवपद – ध्रुवपद, आधुनिक उत्तर भारतीय संगीत में प्रचलित गीत शैलियों में प्राचीनतम् गीत शैली है। इस गीत शैली की सृजना किसने की इस विषय में विद्वानों में मतभेद हैं। कुछ विद्वानों का मत है कि इस गीत शैली का विकास प्रबन्ध नामक प्राचीन कालीन गीत शैली से हुआ है। वहीं कुछ अन्य विद्वानों का मत है कि इस गीत शैली का विकास 15वीं शताब्दी में ग्वालियर राज्य के शासक मानसिंह तोमर ने किया। कुछ विद्वानों का मत है कि इस गीत शैली का विकास 15वीं शताब्दी से पूर्व ही हो चुका था। उनके अनुसार बादशाह अकबर के दरबार में ध्रुवपद गायन के अनेक प्रमाण प्राप्त होते हैं।

ध्रुवपद एक धीर–गम्भीर गीत शैली है। इसका गायन विलम्बित लय अथवा ठहरी हुई मध्य लय में किया जाता है। ध्रुवपद गीत शैली की बंदिशें प्रायः संस्कृत, ब्रज, भोजपुरी, अवधी, मैथिल व हिन्दी भाषा व बोलियों में रची गई हैं। इस गीत शैली द्वारा प्रमुख रूप से शांत, भक्ति, श्रृंगार, करुण, वीर व रौद्र रसों व भावों को व्यक्त किया जाता है। इस गीत शैली का गायन चारताल, तीव्र, सूलफाक, रुद्र, ब्रह्म, लक्ष्मी, मत्त, सूल आदि तालों में किया जाता है। ध्रुवपद गायन की संगत पखावज या मृदंग नामक ताल वाद्य से की जाती है। इस गीत शैली में प्रायः चार खण्ड–स्थाई, अंतरा, संचारी व आभोग होते हैं। इसके अंतिम खण्ड आभोग में गीत रचनाकार व उसके आश्रयदाता का नामोल्लेख रहता है। कुछ ध्रुवपद चार से कम खण्डों के भी प्राप्त होते हैं। आधुनिक काल में स्थाई व अंतरा युक्त अनेक ध्रुवपद प्रचलित हैं।

ध्रुवपद का गायन नोम–तोम के आलाप से आरम्भ किया जाता है। यह आलाप बहुत विस्तृत व बिना ताल के किया जाता है। इस आलाप के पश्चात् बंदिश का गायन किया जाता है। बंदिश गायन के अंतर्गत विभिन्न लयकारियों में उपज करते हुए बंदिश का विस्तार करके दिखाया जाता है। इस गीत शैली में बंदिश का विस्तार बोल तानों के माध्यम से भी किया जाता है। इस गीत शैली में नोम–तोम के आलाप व बंदिश की उपज करते हुए विभिन्न प्रकार के गमक जैसे–कण, मींड, खटका, आंदोलन, तिरिप, हुम्फित, कम्पित आदि का प्रयोग विशेष रूप से किया जाता है। रागों की शुद्धता का ध्यान ध्रुवपद गायन की विशेषता है। भारतीय संगीत में ध्रुवपद गीत शैली को संपूर्ण गीत शैली माना जाता है जिसके माध्यम से कलाकार संगीत के प्रायः समस्त तत्वों को व अपने पूर्ण कला कौशल को प्रदर्शित करता है। प्राचीन भारत

में अनेक प्रसिद्ध ध्रुवपद गायक रहे हैं–स्वामी हरिदास, बैजू बावरा, तानसेन, गोपाल लाल, चिन्तामणि मिश्र आदि।

धमार – धमार गीत शैली का नाम उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत में प्रचलित प्रमुख गीत शैलियों में लिया जाता है। धमार गीत शैली के विषय में मान्यता है कि इस गीत शैली की सृजना ग्वालियर नरेश राजा मानसिंह तोमर की पत्नी रानी गुर्जरी के संगीत गुरु बैजू बावरा ने की है। धमार गीत शैली की विषय वस्तु होली त्यौहार व बसंत ऋतु होते हैं। इस गीत शैली की बंदिशों में होली त्यौहार व बसंत ऋतु का वर्णन रहता है। शास्त्रीय संगीत का होली गीत होने के कारण धमार गीत शैली को पक्की होरी या होली गीत भी कहा जाता है। प्रायः धमार गीत का गायन फागुन व चैत्र मास में बसंत ऋतु के अवसर पर ही किया जाता है।

धमार, ध्रुवपद गीत शैली की तुलना में चंचल गीत शैली है। इसका गायन मध्य लय में किया जाता है। धमार गीत शैली की बंदिशें प्रायः संस्कृत, ब्रज, भोजपुरी, अवधी, मैथिल व हिन्दी भाषा व बोलियों में प्राप्त होती हैं। इस गीत शैली द्वारा प्रमुख रूप से श्रृंगार व हास–परिहास रसों व भावों को व्यक्त किया जाता है। इस गीत शैली का गायन मात्र धमार नामक ताल में ही किया जाता है। धमार गायन की संगत पखावज या मृदंग नामक ताल वाद्य से की जाती है। इस गीत शैली में प्रायः चार खण्ड–स्थाई, अंतरा, संचारी व आभोग होते हैं। कुछ धमार चार से कम खण्डों के भी प्राप्त होते हैं। आधुनिक काल में स्थाई व अंतरा युक्त अनेक धमार प्रचलित हैं।

धमार गायन ध्रुवपद गायन से साम्य रखता है। ध्रुवपद के समान धमार गीत शैली का गायन नोम–तोम के आलाप से आरम्भ किया जाता है। यह आलाप बहुत विस्तृत व बिना ताल के किया जाता है। इस आलाप के पश्चात् बंदिश का गायन किया जाता है। बंदिश गायन के अंतर्गत विभिन्न लयकारियों में उपज करते हुए बंदिश का विस्तार करके दिखाया जाता है। इस गीत शैली में ध्रुवपद के समान ही बंदिश का विस्तार बोल तानों के माध्यम से भी किया जाता है। इस गीत शैली में नोम–तोम के आलाप व बंदिश की उपज करते हुए विभिन्न प्रकार के गमक जैसे–कण, मींड, खटका, आंदोलन, तिरिप, हुम्फित, कम्पित आदि का प्रयोग विशेष रूप से किया जाता है। ध्रुवपद गायन के समान धमार गायन में भी रागों की शुद्धता का ध्यान इसकी विशेषता है। प्रायः धमार की बंदिशें बसंत ऋतु कालीन रागों में निबद्ध रहती हैं।

ख्याल – आधुनिक कालीन उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत में ख्याल गीत शैली सर्वाधिक प्रचलित गीत शैली है। इस गीत शैली की सृजना किसने की इस विषय में बहुत मतभेद है। कुछ विद्वानों का मत है कि ख्याल गीत शैली का विकास अमीर खुसरो ने किया। वहीं कुछ विद्वानों का मानना है कि ख्याल गीत शैली का विकास 18वीं शताब्दी में खुसरो खाँ नामक प्रसिद्ध संगीतकार द्वारा किया गया। वहीं कुछ अन्य विद्वानों का मानना है कि ख्याल गीत शैली का विकास ध्रुवपद गीत शैली से हुआ है कुछ विद्वानों का मानना है कि प्रबंध नामक प्राचीन गीत शैली ही खयाल गीत शैली के विकास का आदिम स्रोत है।

ख्याल का गायन विलम्बित, मध्य तथा द्रुत तीनों लयों में किया जाता है। ख्याल गीत शैली की बंदिशें प्रायः ब्रज, भोजपुरी, अवधी, खड़ी, मैथिल, पंजाबी, राजस्थानी, गुजराती, मराठी व हिन्दी भाषा व बोलियों में प्राप्त होती हैं। इस गीत शैली द्वारा प्रमुख रूप से शांत, भक्ति, श्रृंगार, करुण, वीर, रौद्र, वियोग, हास–परिहास आदि रसों व भावों को व्यक्त किया जाता है। इस गीत शैली का गायन एकताल, तीनताल, तिलवाड़ा, झूमरा, रूपक, झप, आड़ाचार ताल आदि अनेक तालों में ही किया जाता है। ख्याल गायन की संगत तबला नामक ताल वाद्य से की जाती है। इस गीत शैली में दो खण्ड–स्थाई व अंतरा ही होते हैं तथा गीत रचनाकार व उसके आश्रयदाता का नाम अंतरा नामक खण्ड में उल्लिखित रहता है।

ख्याल का गायन राग सूचक सूक्ष्म आलाप से आरम्भ किया जाता है। यह आलाप विस्तृत नहीं होता परंतु इसके माध्यम से राग का स्वरूप तुरंत प्रस्तुत कर दिया जाता है। इस आलाप के पश्चात् बंदिश का गायन किया जाता है। बंदिश गायन के अंतर्गत विभिन्न प्रकार के विस्तृत आलाप या बोल आलाप, सरगम, बहलावा, बोल तान व तान के माध्यम से बंदिश का विस्तार करके दिखाया जाता है। ख्याल गायन में रागों की शुद्धता का भी ध्यान रखा जाता है। ख्याल गीत शैली के दो प्रकार भारतीय

संगीत में प्रचलित हैं–बड़ा ख्याल व छोटा ख्याल। विलम्बित लय में गाया जाने वाला ख्याल बड़ा ख्याल तथा मध्य व द्रुत लय में गाया जाने वाला ख्याल छोटा ख्याल कहलाता है। इनके अतिरिक्त ध्रुवपद अंग से झपताल में गाए जाने वाले ख्याल को ख्याल न कह कर, सादरा कहा जाता है।

तराना – यह गीत शैली उत्तर भारतीय संगीत में प्रचलित है। इस गीत शैली के विषय में मान्यता है कि इसकी सृजना अमीर खुसरो ने की थी। तराना की बंदिश में सार्थक शब्दों के स्थान पर ताल वाद्यों के पटाक्षर व तंतु वाद्यों के कोण व मिज़राब के निरर्थक बोल रहते हैं। कुछ प्राचीन तरानों में अरबी–फारसी के कुछ शब्दों का भी प्रयोग किया गया है। ऐसा माना जाता है कि भारतीय संगीत से प्रभावित होकर अमीर खुसरो ने तत्कालीन भारतीय भाषा–संस्कृत के शब्दों के स्थान पर, इस गीत शैली में निरर्थक शब्दों का प्रयोग किया। तराना गीत शैली का गायन विलम्बित, मध्य तथा द्रुत तीनों लयों में किया जाता है। इस गीत शैली द्वारा वीर, रौद्र तथा चमत्कार रसों व भावों को व्यक्त किया जाता है। इस गीत शैली का गायन एकताल, तीनताल, तिलवाड़ा, झूमरा, रूपक, झप, आड़ाचार ताल आदि अनेक तालों में ही किया जाता है। तराना गायन की संगत तबला नामक ताल वाद्य से की जाती है। इस गीत शैली में दो खण्ड–स्थाई व अंतरा ही होते हैं। तराने की बंदिश का विस्तार पटाक्षरों का प्रयोग करते हुए लयकारी व तानों के माध्यम से किया जाता है।

ठुमरी – आधुनिक कालीन उत्तर भारतीय संगीत में ठुमरी गीत शैली का बहुत प्रचार है। विद्वानों के अनुसार यह गीत शैली उपशास्त्रीय संगीत के अंतर्गत वर्गीकृत की जाती है वहीं कुछ विद्वान इसे शास्त्रीय संगीत के अंतर्गत वर्गीकृत करने के पक्षधर हैं। इस गीत शैली की सृजना किसने की इस विषय में मतभेद है। कुछ विद्वानों का मत है कि ठुमरी गीत शैली का विकास मियां शौरी ने किया।

ठुमरी का गायन विलम्बित तथा मध्य लयों में किया जाता है। ठुमरी गीत शैली की बंदिशें प्रायः ब्रज, भोजपुरी, अवधी, खड़ी, मैथिल, पंजाबी, राजस्थानी, गुजराती, मराठी व हिन्दी भाषा व बोलियों में प्राप्त होती हैं। इस गीत शैली द्वारा प्रमुख रूप से श्रृंगार, करुण, हास–परिहास, वियोग, वियोग श्रृंगार, आदि रसों व भावों को व्यक्त किया जाता है। इस गीत शैली का गायन तीनताल, दीपचंदी, जत, कहरवा, पंजाबी, खेमटा आदि तालों में ही किया जाता है। ठुमरी गायन की संगत तबला नामक ताल वाद्य से की जाती है। इस गीत शैली में दो खण्ड–स्थाई व अंतरा ही होते हैं।

ठुमरी का गायन राग सूचक सूक्ष्म आलाप से आरम्भ किया जाता है। इस आलाप के पश्चात् बंदिश का गायन किया जाता है। ठुमरी गायन का विस्तार आलाप या बोल आलाप, सरगम, बोल बनाव, छोटी–छोटी तानों व बोल तानों से किया जाता है। ठुमरी गायन में रागों की शुद्धता पर विशेष ध्यान नहीं रखा जाता। ठुमरी प्रायः खमाज, काफी, सोरठ, देश, पीलू, तिलंग, आदि जैसे क्षुद्र प्रकृति के रागों में निबद्ध होती है। ठुमरी गीत शैली के दो प्रकार भारतीय संगीत में प्रचलित हैं–पूर्व अंग की ठुमरी व पश्चिम अंग की ठुमरी। पूर्व अंग की ठुमरी उत्तर प्रदेश, बिहार व बंगाल में प्रचलित है वहीं पश्चिम अंग की ठुमरी पंजाब व उसके समीपवर्ती क्षेत्रों में प्रचलित है। पश्चिम अंग की ठुमरी का गायन टप्पा अंग से किया जाता है।

स्वर मालिका – यह गीत शैली उत्तर भारतीय संगीत में प्रचलित है। ऐसा गीत या बंदिश जिसका कवित्त भाग सार्थक शब्दों के स्थान पर राग के स्वरों से बनाया गया हो स्वर मालिका कहलाता है। स्वर मालिका में शब्दों के स्थान पर राग के स्वरों से बंदिश की रचना की जाती है व उन्हीं स्वरों को तालबद्ध कर गाया जाता है। स्वर मालिका की बंदिश का प्रयोग राग व उसके स्वरों के अभ्यास करने के लिए किया जाता है। स्वर मालिका की बंदिश में दो खण्ड ही होते हैं–स्थाई व अंतरा।

लक्षण गीत – यह गीत प्रकार उत्तर भारतीय संगीत में प्रचलित है। लक्षण गीत ऐसे गीत हैं जिनमें राग के लक्षणों का वर्णन रहता है। इन गीत प्रकारों में सार्थक शब्द रचना के साथ ही, जिस राग में लक्षण गीत निबद्ध होते हैं उस राग के आरोहावरोह, वादी–संवादी, थाट, जाति, गायन समय आदि का भी वर्णन रहता है। ये गीत प्रकार अभ्यास हेतु बनाए जाते हैं सामान्यतया इनका प्रदर्शन मंच पर नहीं किया जाता। परंतु इनके अभ्यास से विद्यार्थी को राग के लक्षण सहज ही याद हो जाते हैं। इसकी बंदिश सूक्ष्म होती है व उसमें दो खण्ड–स्थाई व अंतरा ही होते हैं।

पदम् – यह कर्नाटक संगीत शैली की विशद गीत शैली है। यह विलम्बित लय की गीत शैली है व गाम्भीर्य के दृष्टिकोण से हिंदुस्तानी गीत शैली के ध्रुवपद गायन से साम्य रखती है। पदम् में प्रायः तीन खण्ड होते हैं–पल्लवी, अनुपल्लवी तथा चरणम्। परंतु कलाकार अपनी इच्छानुसार पल्लवी या अनुपल्लवी से पदम् का गायन प्रारम्भ कर सकता है। पदम् सभी रसों को व्यक्त करने वाली गीतशैली है। भाव प्रधान होने के कारण पदम् को नृत्य व अभिनय के उपयुक्त माना जाता है। इस गीत शैली में स्वर व शब्द रचना दोनों का संतुलन अपेक्षित होता है। इसमें राग–भाव की अभिव्यक्ति करना एक अत्यंत महत्वपूर्ण पक्ष है।

लगभग 14वीं शताब्दी ई0 तक पद गायन उत्तर भारत में भी प्रचलित था। जयदेव का गीत गोविंद ग्रंथ इसी शैली में रचा गया है। दक्षिण भारत में 15वीं शताब्दी ई0 में पुरंदनदास, कनकदास, जगन्नाथदास आदि ने अनेक पदों की रचना की है। दक्षिण भारत के भक्त–कवि व गायक क्षेत्रज्ञ ने हजारों पदों की रचना की है।

कृति – कर्नाटक संगीत में कृति का वही स्थान है जो हिंदुस्तानी संगीत में ख्याल का है। राग विस्तार की इस प्रौढ़ रचना में स्वर का प्रमुख तथा साहित्य का गौण स्थान रहता है। कृति गायन के लिए संगीत के गूढ़ ज्ञान की आवश्यकता होती है अतः इसका गायन साधारण कलाकार के लिए अत्यंत दुष्कर है। कृति के न्यूनतम तीन खण्ड–पल्लवी, अनुपल्लवी तथा चरणम् होते हैं। कृति के अंतर्गत चिट्टैस्वर, राग प्रदर्शक स्वर–संगतियां, स्वर–साहित्य तथा गमक का भी समावेश रहता है। कृति के गायन में इन सभी का क्रमानुसार गायन होता है। उत्तर भारतीय संगीत की गायन शैली ख्याल के समान ही इसमें भी बोल–आलाप एवं बोल–तानें ली जाती हैं, जिन्हें नेरावल कहते हैं। इसका गायन मध्य तथा द्रुत लय में ही किया जाता है। कर्नाटक संगीत में संत त्यागराजा, मुत्थुस्वामी दीक्षितर तथा स्वाति तिरुनल की रचित कृतियां बहुत सम्मान से गाई जाती हैं।

कीर्तनम् – दक्षिण भारतीय संगीत में कीर्तनम् गीत शैली का स्थान सर्वोपरि है। कीर्तनम् भक्ति रस प्रधान गीत शैली है। इस गीत शैली का विकास प्राचीन काल से ही दक्षिण भारत के भक्त कलाकारों द्वारा होता रहा है। इस गीत शैली में तीन मुख्य खण्ड होते हैं–पल्लवी, अनुपल्लवी तथा चरणम्। कीर्तनम् सरल और प्रचलित रागों में निबद्ध होते हैं। उनकी गायन शैली भी सरल और भावमय होती है। कीर्तनम् के प्रथम रचयिता ताल्लपाकम्(14–15वीं षता0 ई0) को माना जाता है। इनके अतिरिक्त दक्षिणी संगीत शैली की त्रिमूर्ति स्वामी त्यागराजा, मुत्थुस्वामी दीक्षितर तथा श्यामा शास्त्री को भी प्रमुख कीर्तनकारों में स्थान प्राप्त है। इनके अतिरिक्त पुरंदरदास, स्वाति तिरुनल, मैसूर सदाशिवय्यर तथा गोपालकृष्ण भारती को भी प्रमुख कीर्तनकारों में स्थान प्राप्त है।

राग मालिका – यह दक्षिण भारत में प्रचलित गीत शैली है। राग मालिका में गीत के विभिन्न खण्डों को भिन्न–भिन्न रागों में गाया जाता है। इस गीत शैली के विभागों में अलग–अलग रागों के नाम व उनकी स्वरावलियां निबद्ध रहती हैं। इस गीत शैली में पल्लवी व अनुपल्लवी नामक दो खण्ड होते हैं। अनुपल्लवी के गायन के पश्चात् रचना में प्रयुक्त रागों में चिट्टैस्वर गाए जाते हैं तथा उनको बहुत कुशलता से पल्लवी के राग में मिलाया जाता है। जिन स्वर समूहों के माध्यम से दो रागों को मिलाया जाता है उन्हें मुकुट–स्वर कहा जाता है। दक्षिण भारतीय संगीत में पं0 व्यंकटमखि, मत्थुस्वामी दीक्षितर, स्वाति तिरुनल आदि ने अनेक रागमालिकाओं की रचना की है।

तिल्लाना – तिल्लाना गीत शैली उत्तर भारतीय संगीत की तराना गीत शैली से साम्य रखती है। तिल्लाना गीत शैली दक्षिण भारतीय संगीत में प्रचलित चमत्कारिक गीत शैली है। यह द्रुत लय में गाई जाने वाली गीत शैली है। तिल्लाना गीत की बंदिश की रचना व उसका विस्तार मृदंगम् नामक दक्षिण भारतीय ताल वाद्य के बोलों से किया जाता है। इन बोलों को चिट्टैस्वर कहा जाता है। दक्षिण भारतीय संगीत में स्वाति तिरुनल, मुत्तैया भागवतर आदि के रचित तिल्लाना बहुत प्रसिद्ध हैं।

जावली – इस दक्षिण भारतीय गीत शैली की तुलना उत्तर भारतीय ठुमरी नामक गीत शैली से की जाती है। जवाली शब्द कर्नाटक भाषा के जावल शब्द से उत्पन्न माना गया है जिसका अर्थ है–श्रृंगार। जवाली श्रृंगार रसमय गीत शैली है। इस गीत में एक पल्लवी तथा दो या तीन चरणम् होते हैं। इसके गायन में

राग की शुद्धता पर विशेष ध्यान नहीं दिया जाता तथा ठुमरी गीत शैली की ही भांति स्वर–वैचित्र्य का प्रयोग जावली की विशेषता है।

1.4.2 सांगीतिक तत्व :–

जाति – प्राचीन भारतीय संगीत में आधुनिक युग के समान राग गायन का अस्तित्व नहीं था। उस काल के संगीत में जाति गायन का प्रचार था। जाति गायन का सर्वप्रथम उल्लेख भरत मुनि के नाट्यशास्त्र में प्राप्त होता है। भरत मुनि ने जाति की परिभाषा नहीं दी है परंतु जाति के 10 लक्षणों का वर्णन किया है :–
ग्रह स्वर – जिस स्वर से जाति गायन प्रारम्भ किया जाता है, वह ग्रह स्वर है।
अंश स्वर – जाति में प्रयुक्त होने वाले सभी स्वरों में से जिस स्वर की प्रधानता रहती है, वह अंश स्वर कहलाता है।
न्यास स्वर – जिस स्वर पर जाति गायन का समापन किया जाता है वह न्यास स्वर कहलाता है।
अपन्यास स्वर – जाति गायन के विभिन्न खण्डों के विश्रांति स्वरों को अपन्यास स्वर कहते हैं।
औडुवत्व – जाति में सात के स्थान पर पांच स्वर ही प्रयोग करने का नियम, औडुवत्व या औडुव कहा जाता है।
षाडवत्व – जाति में सात के स्थान पर छः स्वर ही प्रयोग करने का नियम, षाडवत्व या षाडव कहा जाता है।
अल्पत्व – किसी स्वर का नियमानुसार जाति गायन में अल्प प्रयोग करना, अल्पत्व कहलाता है।
बहुत्व – जाति गायन में किसी स्वर की नियमानुसार बहुलता से प्रयोग की विधि, बहुत्व कहलाती है।
तार – जाति गायन में तार सप्तक की सीमा निर्धारण का स्वर का नियम तारत्व कहा जाता है।
मन्द्र – जाति गायन में मन्द्र सप्तक की सीमा निर्धारण का स्वर का नियम मन्द्रत्व कहा जाता है।

जब ये लक्षण या नियम किसी स्वरावली पर प्रयुक्त किए जाते हैं तो वह गायन शैली, जाति कहलाती है। भरत मुनि ने जातियां दो प्रकार की मानी हैं–शुद्धा व विकृता। परंतु इनके अतिरिक्त उन्होंने दो या अधिक जातियों के मेल से उत्पन्न संसर्गजा विकृता जातियां भी बताई हैं।

ग्राम – सामान्य भाषा में ग्राम से तात्पर्य ऐसे स्थान विशेष से है जहां कुछ मनुष्यों के परिवार किसी निश्चित व्यवस्था के अंतर्गत निवास करते हैं। संगीत में भी इस शब्द का प्रयोग इसी प्रकार हुआ है। जब 22 श्रुतियों रूपी स्थान पर सात स्वर रूपी परिवार क्रमपूर्वक किसी निश्चित व्यवस्था के अंतर्गत स्थित होते हैं तो वह ग्राम कहलाता है। जब श्रुतियों पर स्वरों की स्थिति परिवर्तित की जाती है तब ग्राम भी परिवर्तित हो जाता है। प्राचीन भारतीय संगीत में तीन ग्राम माने गए हैं–षड्ज ग्राम, मध्यम ग्राम व गान्धार ग्राम। जो स्वर इन ग्रामों के नामों को व्यक्त करते हैं वे ही इन तीनों ग्रामों में प्रारम्भिक स्वर हैं। इन तीनों ग्रामों में से गान्धार ग्राम वैदिक काल में ही लुप्त हो गया था। षड्ज व मध्यम ग्रामों की व्याख्या सर्वप्रथम भरत मुनि ने नाट्यशास्त्र ग्रंथ में प्रस्तुत की है। परवर्ती सभी ग्रंथकारों ने इन दोनों ग्रामों का वर्णन इसी प्रकार किया है।
षड्ज ग्राम – इस ग्राम में प्रथम स्वर षड्ज है। इस ग्राम में षड्ज स्वर की चार श्रुतियां हैं, ऋषभ की तीन, गांधार की दो, मध्यम की चार, पंचम की चार, धैवत की तीन तथा निषाद की दो श्रुतियां हैं। इस आधार पर 22 श्रुतियों में से षड्ज चौथी श्रुति पर स्थित है, ऋषभ सातवीं पर, गांधार नौवीं पर, मध्यम तेरहवीं पर, पंचम सतरहवीं पर, धैवत बीसवीं पर तथा निषाद बाईसवीं श्रुति पर स्थित है। इस प्रकार षड्ज ग्राम में श्रुति–स्वर विभाजन निम्नवत् है–

4,	3,	2,	4,	4,	3,	2।
सा,	रि,	गा,	म,	प,	ध,	नि।

मध्यम ग्राम – इस ग्राम में प्रथम स्वर मध्यम है। इस ग्राम में मध्यम स्वर की चार श्रुतियां हैं, पंचम की तीन, धैवत की चार, निषाद की दो, षड्ज की चार, ऋषभ की तीन तथा गांधार की दो श्रुतियां हैं। अतः मध्यम ग्राम में श्रुति–स्वर विभाजन निम्नवत् है–

4,	3,	4,	2,	4,	3,	2।
म,	प,	ध,	नि,	सा,	रि,	गा।

मूर्च्छना या मूर्छना – मूर्च्छना शब्द की उत्पत्ति मूर्च्छ् धातु से हुई है जिसका अर्थ है बेसुध होना, मोह होना, भ्रमित होना, ममता, राग, प्रेम, आसक्ति आदि। संगीत में सात स्वरों के क्रमपूर्वक आरोह–अवरोह करने को मूर्च्छना कहते हैं। भरत मुनि ने नाट्यशास्त्र में मूर्च्छना को पारिभाषित करते हुए कहा हैः–

क्रमयुक्ताः स्वराः सप्त मूर्छनेत्यभिसंज्ञिताः।

अर्थात् क्रम युक्त सात स्वरों को मूर्छना कहा जाता है। तात्पर्य यह कि क्रमानुसार सात स्वरों का आरोह–अवरोह करना मूर्छना कहलाता है। ग्राम भी क्रमपूर्वक व्यवस्थित किए गए सात स्वरों का समूह है परंतु ग्राम गाया नहीं जाता। ग्राम के सात स्वरों को एक–एक करके आधार स्वर मानकर आगे के सात स्वरों का आरोह–अवरोह करना ही मूर्छना कहलाता है। मूर्छनाएं अवरोही क्रम में होती हैं। ग्राम से ही मूर्छना बनाई जाती हैं व मूर्छना का ही गान किया जाता था। एक ग्राम के सात स्वरों से सात भिन्न–भिन्न मूर्छनाएं बनती हैं। इस प्रकार प्राचीन भारतीय संगीत में प्रचलित रहे दो ग्रामों–षड्ज व मध्यम से कुल चौदह मूर्छनाएं बनाई जाती थीं। भरत मुनि ने दोनों ग्रामों की चौदह मूर्छनाओं के नाम व स्वर निम्नवत् दिए हैं–

षड्ज ग्रामिक मूर्छनाएं

मूर्छना नाम	**मूर्छना के स्वर**
उत्तरमंद्रा	सा रि गा म प ध नि
रजनी	नि सा रि गा म प ध
उत्तरायता	ध नि सा रि गा म प
शुद्ध षड्जा	प ध नि सा रि गा म
मत्सरीकृता	म प ध नि सा रि गा
अश्वक्रांता	गा म प ध नि सा रि
अभिरुद्गता	रि गा म प ध नि सा

मध्यम ग्रामिक मूर्छनाएं

मूर्छना नाम	**मूर्छना के स्वर**
सौवीरी	म प ध नि सा रि गा
हरिणाश्वा	गा म प ध नि सा रि
कलोपनता	रि गा म प ध नि सा
शुद्ध मध्यमा	सा रि गा म प ध नि
मार्गी	नि सा रि गा म प ध
पौरवी	ध नि सा रि गा म प
हृष्यका	प ध नि सा रि गा म

प्राचीन काल में तीन ग्राम प्रचलित रहे इसलिए अनेक ग्रंथों में तीन ग्रामों से इक्कीस मूर्छनाएं मानी गई हैं। परंतु भरत काल में दो ग्राम ही प्रचलित रहे अतः भरत मुनि ने स्वयं दो ही ग्राम व उनकी चौदह मूर्छनाएं ही बताई हैं। भरत मुनि ने मूर्छनाओं के चार भेद माने हैं–शुद्धा, सांतरा, सकाकली तथा साधारणा। परंतु दत्तिल, मतंग मुनि व अन्य अनेक विद्वानों का मत है कि मूर्छनाओं के चार भेद–पूर्णा, सांतरा, सकाकली तथा साधारणीकृता हैं।

राग – राग का शाब्दिक अर्थ है– मोह, प्रेम, आकर्षण, आसक्ति, अनुरक्ति, आनन्द, आदि। संगीत में राग उस विशिष्ट स्वर–समूह को कहा जाता है जिसमें श्रोताओं कों आकर्षित कर उन्हें मंत्रमुग्ध कर देने की क्षमता हो। बृहद्देशी में मतंग मुनि ने राग को पारिभाषित करते हुए कहा हैः–

योऽयं ध्वनिविशेषस्तु स्वरवर्ण विभूषितः।
रंजको जनचित्तानां स रागः कथितो बुधैः।

अर्थात् ऐसी विशेष ध्वनि जो स्वर व वर्ण से विभूषित हो कर जनसमुदाय के चित्त का रंजन करे वह राग कही गई है। तात्पर्य यह कि संगीत के स्वरों व उन स्वरों के प्रयोग करने की विभिन्न रीतियों(वर्ण) से सजी हुई ध्वनि जिसे सुनकर श्रोता भी मोहित हो जाए राग कहलाती है। आधुनिक काल में विद्वानों ने राग के लक्षणों का भी विवेचन किया है। इन लक्षणों का राग में होना अनिवार्य माना गया हैः–

1. राग गाया जाता है। अतः राग को रंजक होना अनिवार्य है।
2. राग में किसी रस की अभिव्यक्ति की क्षमता होनी चाहिए।
3. राग को किसी थाट से उत्पन्न होना चाहिए।
4. राग में आरोह तथा अवरोह दोनों होना आवश्यक है।
5. राग में कम से कम पांच स्वर होने आवश्यक हैं।
6. राग में षड्ज स्वर को वर्जित नहीं किया जा सकता।
7. राग में मध्यम व पंचम स्वर एक साथ वर्जित नहीं किए जा सकते।
8. राग में वादी–अनुवादी स्वरों का होना आवश्यक है परंतु उनके मध्य तीन या चार स्वरों का अंतर होना चाहिए।
9. राग में वादी–संवादी स्वरों में से एक पूर्वांग में व दूसरा उत्तरांग में होना चाहिए।
10. राग में एक स्वर के दो रूप लगातार प्रयोग नहीं किए जा सकते।

थाट या ठाठ – पं0 विष्णु नारायण भातखण्डे ने उत्तर भारतीय संगीत में प्रचलित रागों को सहज रूप से समझने के लिए, उन्हें वर्गीकृत करने का ढंग विकसित किया जिसे थाट या ठाठ पद्धति कहा जाता है। भारतीय संगीत में थाट को ही मेल भी कहा जाता है। थाट या मेल को पारिभाषित करते हुए उन्होंने कहा है – मेलः स्वरसमूहः स्याद्रागव्यंजनशक्तिमान्।

अर्थात् स्वरों के समूह को मेल कहा जाता है जिसमें रागों को उत्पन्न करने की शक्ति होती है। यद्यपि थाट या मेल स्वरों का समूह मात्र है परंतु पं0 भातखण्डे मेल के कुछ अन्य लक्षण भी बताए हैंः–

1. थाट में सात स्वर होने अनिवार्य हैं।
2. थाट गाया नहीं जाता अतः उसका रंजक होना अनिवार्य नहीं है।
3. थाट में एक स्वर के दो रूप नहीं हो सकते।
4. थाट में आरोह व अवरोह में समान स्वर होने के कारण उसमें आरोह व अवरोह दोनों का होना अनिवार्य नहीं है। अतः थाट में आरोह व अवरोह में से एक होना अनिवार्य है।
5. थाट गाया नहीं जाता परंतु उससे गाए जा सकने वाले राग उत्पन्न किए जा सकें।

पं0 भातखण्डे ने स्वयं इन नियमों पर आधारित दस थाट माने हैं–बिलावल, कल्याण, खमाज, काफी, भैरव, मारवा, पूर्वी, आसावरी, भैरवी तथा तोड़ी। पं0 भातखण्डे ने इन थाटों के लक्षण निम्नवत बताए हैंः–

1. बिलावल – सभी स्वर शुद्ध
2. कल्याण – तीव्र मध्यम, शेष स्वर शुद्ध
3. खमाज – कोमल निषाद, शेष स्वर शुद्ध
4. काफी – कोमल गांधार व निषाद, शेष स्वर शुद्ध
5. भैरव – कोमल ऋषभ व धैवत, शेष स्वर शुद्ध
6. मारवा – कोमल ऋषभ, तीव्र मध्यम, शेष स्वर शुद्ध

7. पूर्वी – कोमल ऋषभ व धैवत, तीव्र मध्यम, शेष स्वर शुद्ध
8. आसावरी – कोमल गांधार, धैवत व निषाद, शेष स्वर शुद्ध
9. भैरवी – कोमल ऋषभ, गांधार, धैवत व निषाद, शेष स्वर शुद्ध
10. तोड़ी – कोमल ऋषभ, गांधार व धैवत, तीव्र मध्यम, शेष स्वर शुद्ध

पं0 भातखण्डे ने उत्तर भारतीय संगीत के रागों को उनमें लगने वाले स्वरों के आधार पर इन दस थाटों में वर्गीकृत कर दिया। कुछ राग इन थाटों में वर्गीकृत नहीं किए जा सके इसके लिए पं0 भातखण्डे का मत है कि नवीन पीढ़ी आवश्यकता अनुसार इन थाटों की संख्या बढ़ा सकती है। परंतु स्मरण करने की सुविधा को ध्यान में रख कर स्वयं उन्होंने थाटों की संख्या दस ही स्वीकारी है।

ताल – संगीत स्वर, पद तथा लय के समवेत प्रयोग की कला है। इन तीन तत्वों में से लय समय का सूचक है। संगीत में लय अर्थात् समय को ताल द्वारा नापा व प्रदर्शित किया जाता है। संगीत रतनाकर ग्रंथ में ताल को पारिभाषित करते हुए पं0 शार्ङ्गदेव ने कहा है–

तालस्तल प्रतिष्ठायामिति धातोर्घञि स्मृतः।
गीतम् वाद्यं तथा नृत्तं यतस्तालेप्रतिष्ठितम्।।

पं0 शार्ङ्गदेव के अनुसार किसी वस्तु की स्थापना जिस आधार पर होती है वह आधार तल कहलाता है। गीत, वाद्य तथा नृत्त की स्थापना का तल, ताल कहलाता है। जिस प्रकार सामान्य जीवन में समय नापने के लिए क्षण, घड़ी, प्रहर, दिन, सप्ताह, पक्ष, माह, वर्ष आदि का अस्तित्व स्वीकारा गया है उसी प्रकार संगीत में समय को नापने के लिए मात्रा, विभाग व आवर्तन पर आधारित ताल की परिकल्पना की गई है।

पं0 शार्ङ्गदेव ने संगीत रत्नाकर में ताल के 10 प्राण बताए हैं जो ताल के आधारभूत तत्व माने गए हैं। जिस प्रकार प्राणों के बिना शरीर का अस्तित्व नहीं है उसी प्रकार इन 10 प्राणों के बिना ताल का कोई अस्तित्व नहीं है। पं0 शार्ङ्गदेव के अनुसार ताल के 10 प्राण निम्नवत् हैं–

कालोमार्गक्रियांगिग्रहोजातिः कला लया।
यति प्रस्तार कश्चेति ताल प्राणम् दश स्मृतः।।

अर्थात् काल, मार्ग, क्रिया, अंग, ग्रह, जाति, कला, लय, यति तथा प्रस्तार ताल के दस प्राण कहे गए हैं।

काल – गायन, वादन या नृत्य के प्रस्तुतीकरण में जितना समय लगता है वह काल कहलाता है। इसे नापने के लिए मात्रा, विभाग व ताल की सृजना होती है।

मार्ग – जिस रीति से ताल पहली मात्रा से अंतिम मात्रा तक चलती है वह मार्ग कहलाती है। इसमें यह ध्यान रखा जाता है कि मात्रा तथा ताल के विभिन्न विभागों का परिमाण कितना है। भरत मुनि ने तीन मार्ग बताए हैं–चित्र, वार्तिक तथा दक्षिण परंतु पं0 शार्ङ्गदेव ने चार मार्ग माने हैं– ध्रुव, चित्र, वार्तिक तथा दक्षिण।

क्रिया – ताल, विभाग व मात्रा आदि को प्रदर्शित करने के लिए हाथों से विभिन्न प्रकार के आघात व संकेत, क्रिया कहलाती है। इसके दो भेद बताए गए हैं – सशब्द क्रिया व निःशब्द क्रिया। हाथों द्वारा की जाने वाली जिस क्रिया को प्रकट करने में शब्द अर्थात् ध्वनि उत्पन्न हो वह सशब्द क्रिया कहलाती है तथा जिस क्रिया को प्रकट करने में शब्द अर्थात् ध्वनि उत्पन्न नहीं होती वह निःशब्द क्रिया कहलाती है। पं0 शाङ्र्गदेव ने सशब्द व निःशब्द दोनों क्रियाओं के चार–चार भेद माने हैं। चार सशब्द क्रियाएं–ध्रुव, शम्पा, ताल व सन्निपात हैं। निःशब्द क्रिया के चार भेद– आवाप, निष्काम, विक्षेप व प्रवेश हैं।

अंग – ताल के स्वरूप को स्थापित करने के लिए विभाग बनाए जाते हैं, इन्हें ताल के अंग कहा जाता है। इसके छः भेद हैं–अणुद्रुत, द्रुत, लघु, गुरु, प्लुत तथा काकपद।

ग्रह – जिस मात्रा से ताल आरम्भ होती है उसे ग्रह कहते हैं। इसे दो प्रकार से प्रदर्शित किया जाता है–सम ग्रह तथा विषम ग्रह। जब प्रथम मात्रा को निश्चित स्थान पर ही प्रदर्शित किया जाता है तब वह

सम ग्रह कहा जाता है। परंतु जब उसे निश्चित स्थान से इतर प्रदर्शित किया जाता है तब वही विषम ग्रह कहलाता है। विषम ग्रह के दो भेद हैं– अनागत व अतीत ग्रह।

जाति – तालों के विभागों की मात्रा संख्या बदलने से ताल का वजन बदल जाता है जिससे विभिन्न जातियां बनती हैं। पं0 शार्ङ्गदेव ने जाति के पांच भेद बताए हैं–तिस्र, चतस्र, मिश्र, खण्ड व संकीर्ण।

कला – अक्षरकाल का सूक्ष्म विभाजन कला कहलाता है। यदि एक अक्षर काल में एक ही स्वर गाया जाएगा तो उसे एक कला कहा जाएगा, दो स्वर गाए जाएंगे तो दो कला व चार स्वर गाए जाएं तो चार कला कहलाएंगी। एक कला में कितने वर्ण प्रयोग किए जाते हैं इससे ताल की जाति निर्धारित होती है।

लय – दो क्रियाओं के मध्य विश्रांति लय कहलाती है। इसके तीन भेद हैं–विलम्बित लय, मध्य लय तथा द्रुत लय।

यति – लय के नापने का ढंग या रीति यति कहलाती है। इसके पांच भेद हैं–समा, स्रोतोगता, मृदंगा, पिपीलिका तथा गोपुच्छा।

प्रस्तार – विभिन्न टुकड़ों, परन, रेला आदि की सहायता से ताल का विस्तार करना ही प्रस्तार कहा जाता है।

ये ताल के दस प्राण सभी तालों में परिलक्षित होते हैं। भारतीय संगीत में इन दस प्राणों से युक्त अनेकों तालें प्रचलित रही हैं तथा आधुनिक काल में भी ये दस प्राण समस्त तालों में दिखाई देते हैं। उत्तर भारतीय संगीत में प्रचलित कुछ तालों के नाम इस प्रकार हैं–ब्रह्म ताल, लक्ष्मी ताल, रुद्र ताल, विष्णु ताल, एकताल, तीनताल या त्रिताल, चारताल या चौताल, धमार ताल, झपताल, रूपक ताल, तिलवाड़ा ताल, झूमरा ताल, आड़ाचार ताल, दीपचंदी ताल, जत ताल, कहरवा ताल, दादरा ताल, आदि।

वाद्य वर्गीकरण – प्राचीन काल में भरत मुनि ने सांगीतिक वाद्यों को वर्गीकृत करने की रीति का उल्लेख किया है। उन्होंने सांगीतिक वाद्यों को उनके ध्वनि–विज्ञान, प्रयोजन व वाद्यों को बनाने में प्रयुक्त सामग्री के आधार पर चार प्रकार से वर्गीकृत किया है–तत्, वितत्, घन व सुषिर वाद्य।

तत् वाद्य – ऐसे वाद्य जिनमें ध्वनि उत्पादन तंतु अर्थात् तार के माध्यम से होता है वे तत् वाद्य कहलाते हैं। इन वाद्यों का प्रयोजन संगीत के स्वरों को उत्पन्न करना है। उदाहरणार्थ–वीणा, सरोद, सितार, तानपूरा, सारंगी, वॉयलिन आदि।

वितत् वाद्य – ऐसे वाद्य जिन्हें बनाने के लिए चर्म या चमड़े का प्रयोग किया जाता है अर्थात् जिनपर चर्म मढ़ा जाता है तथा उसी चर्म पर प्रहार करके ध्वनि उत्पन्न की जाती है वे वितत् वाद्य कहलाते हैं। इन वाद्यों को अवनद्ध वाद्य भी कहा जाता है। इन पर ताल व लय प्रदर्शित की जाती है। उदाहरणार्थ–मृदंग, पखावज, पणव, पुष्करवाद्य, तबला, ढोल, आदि।

घन वाद्य – ऐसे वाद्य जो प्रस्तर(मिट्टी या पत्थर), धातु, या लकड़ी से बनाए जाते हैं व जिन पर मात्र लय प्रदर्शित की जाती है वे घन वाद्य कहलाते हैं। इन वाद्यों पर ध्वनि उत्पादन के लिए प्रस्तर(मिट्टी या पत्थर), धातु या लकड़ी की दो सतहों को परस्पर टकराया जाता है परंतु इस प्रकार का ध्वनि उत्पादन स्वर के लिए न हो कर लय मात्र के लिए किया जाता है। उदाहरण स्वरूप–घुंघरू, करताल, घण्टा, झांज, मंजीरा, चिमटा, घड़ियाल, आदि।

सुषिर वाद्य – इन वाद्यों में ध्वनि उत्पादन वायु के माध्यम से किया जाता है। इन वाद्यों में छिद्र होते हैं जिनसे सांगीतिक स्वर उत्पन्न किए जाते हैं। तत् वाद्यों की भांति ये वाद्य भी स्वरलहरियां उत्पन्न करने के लिए प्रयुक्त होते हैं। इन वाद्यों के उदाहरणों में–शंख, वेणु(बांसुरी), भेरी, शहनाई, नादस्वरम्, मशकबीन, बीन, आदि हैं।

अभ्यास प्रश्न

1. सामगान पर टिप्पणी कीजिए।
2. भारतीय संगीत में ग्राम व उसके भेदों को स्पष्ट करते हुए उसके महत्व पर प्रकाश डालिए।
3. भरत मुनि के वाद्य वर्गीकरण को उदाहरण सहित समझाइए।

4. ताल पर टिप्पणी कीजिए।
5. ध्रुवपद व धमार की तुलना कीजिए।
6. ख्याल व ठुमरी में समानता व विभिन्नता का उल्लेख कीजिए।
7. निम्नलिखित दक्षिण भारतीय संगीत में प्रचलित गीत शैलियों में से किन्हीं दो को समझाइएः–
   पदम्, कृति, कीर्तनम्, जावली, तिल्लाना, राग मालिका
8. निम्नलिखित में से किन्हीं चार पर टिप्पणी कीजिएः–
   बंदिश, मुखड़ा, वाग्गेयकार, स्वर मालिका, लक्षण गीत, वृन्द, अष्टक, युगलबंदी
9. निम्नलिखित में से किन्हीं छः पर टिप्पणी कीजिए–
   सम, मींड, खटका, मुर्की, आंदोलन, आलाप, संगतकार, गायक, नायक, सप्तक

1.5 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप भारतीय संगीत के इतिहास (प्राचीनकाल से मध्यकाल तक) के विषय में जान चुके होंगे। प्राग्ऐतिहासिक काल से ही भारतीय संगीत के विकास के प्रमाण प्राप्त होने लगते हैं। परंतु इस काल खण्ड में साम या सामगान को संगीत का पर्याय माना गया है। इसी काल में भारतीय संगीत में एक से दो, दो से तीन, तीन से चार व इसी क्रम में सात स्वरों तक सप्तक के विकास के प्रमाण वेदों में प्राप्त हो जाते हैं। परंतु वेदों में संगीत के अन्य तत्वों–नाद, श्रुति, सप्तक, ग्राम, मूर्छना आदि का कोई वर्णन प्राप्त नहीं होता। वेदों के पश्चात् रामायण व महाभारत महाकाव्यों में भी नाद, श्रुति व सप्तक का वर्णन नहीं किया गया है परंतु वहां ग्राम, मूर्छना व ग्रामरागों से सम्बंधित विवरण प्राप्त हो जाते हैं। इससे ज्ञात होता है कि तत्कालीन समाज को श्रुति का भान था परंतु रामायण व महाभारत ग्रंथ मानवीय चरित्रों पर आधारित हैं इसलिए इनमें सांगीतिक तत्वों पर विशद् चर्चा नहीं की गई है।

प्राग्ऐतिहासिक काल के ग्रंथों के उल्लेखों से तत्कालीन संगीत विशेषज्ञ विभूतियों के विषय में भी ज्ञात होता है। इस सम्पूर्ण काल खण्ड में गंधर्वों, अप्सराओं तथा किन्नरों के वर्णन प्राप्त होते हैं। ये सभी संगीत जीवी समुदाय के अंग थे। संगीत विद्या को गन्धर्वों की विद्या कहा गया है। इसीलिए प्राग्ऐतिहासिक काल में संगीत को *गान्धर्व* भी कहा गया है। आर्यों के अनेक प्राचीन ग्रंथों में वर्णित है कि भगवान ब्रह्मा ने संगीत के सप्त स्वरों की सृजना की। कालान्तर में इन्हीं सप्त स्वरों के आधार पर भगवान शिव ने अपने पांच मुखों से पांच रागों की तथा भगवती पार्वती ने एक राग की उत्पत्ति की। इस प्रकार प्रारम्भ में संगीत छः राग उत्पन्न हुए। इस काल के ग्रंथों में वर्णित है कि भगवती सरस्वती तथा नारद मुनि ने भगवान शिव से संगीत की शिक्षा प्राप्त की। तत्पश्चात् भगवान शिव से आज्ञा प्राप्त कर ऋषि नारद ने संगीत की शिक्षा गन्धर्वों को दी। इन्हीं गन्धर्वों में से एक गंधर्व नारद ने मानव जाति के हित के लिए इस विद्या का प्रचार–प्रसार मत्यु लोक अर्थात् पृथ्वी पर किया। इस प्रकार संगीत के आदि गुरु भगवान शिव माने जाते हैं तथा नारद मृत्यु लोक में संगीत के प्रथम आचार्य माने गए हैं। इसी प्रकार भगवती सरस्वती को संगीत व विद्या की अधिष्ठात्री देवी माना जाता है। प्राचीन भारतीय संगीत के दैवीय संगीतज्ञों में तुम्बरु व विश्वावसु नामक गंधर्वों का नाम भी श्रद्धा से लिया गया है। इनके अतिरिक्त महाकाव्य काल के संगीतज्ञों में रावण, हनुमान, लव–कुश, कृष्ण व अर्जुन का नाम भी विशेष उल्लेखनीय हैं।

प्राग्ऐतिहासिक काल के ग्रंथों में अनेक प्रकार के वाद्यों के वर्णन भी प्राप्त होते हैं। इनमें से ताल वाद्यों में आदिम वाद्य भूमि दुंदुभि को माना गया है। ताल वाद्यों में विभिन्न प्रकार के पुष्कर वाद्य, पणव वाद्य तथा विभिन्न प्रकार की दुंदुभियों के वर्णन इस काल के ग्रंथों में प्राप्त होते हैं। तंतु वाद्यों में बाण नामक वाद्य सर्वाधिक प्राचीन वाद्य है। बाद में प्रचलित हुए सभी प्रकार के तंतु वाद्यों को बाण नामक वाद्य से ही प्रेरित मानकर वीणा कहा गया। प्राग्ऐतिहासिक काल में अनेक प्रकार की वीणाएं प्रचलित थीं, उदाहरणार्थ– एकतंत्री, विपंची, मत्तकोकिला, महती, तुबरु आदि। इस काल में शंख व वेणु वाद्यों के भी उल्लेख प्राप्त होते हैं। प्राग्ऐतिहासिक काल के नृत्त प्रकारों में तांडव, लास्य, रास, हल्लीसक आदि प्रमुख रहे हैं। सांगीतिक उद्धरणों के दृष्टिकोण से ऐतिहासिक काल, प्राग्ऐतिहासिक काल की तुलना में समृद्ध दिखता है। इस काल में स्पष्ट रूप से संगीत पर ही आधारित ग्रंथों की रचना प्रारम्भ हो चुकी थी। इस काल में

समस्त सांगीतिक तत्वों के उल्लेख व व्याख्या प्राप्त हो जाती है। यह युग संगीत के लिए निर्णायक युग कहा जा सकता है क्योंकि इस युग में सांगीतिक तत्वों की जो व्याख्याएं प्रस्तुत की गईं वही व्याख्याएं आधुनिक काल में भी स्वीकारी गई हैं। यहां तक कि ऐतिहासिक युग के प्राचीन व मध्य काल में भारतीय संगीत का जो विकास हुआ, आधुनिक काल में सूक्ष्म परिवर्तन के साथ ही वह विद्यमान है।

प्राचीन व मध्य काल भारतीय संगीत के दृष्टिकोण से स्वर्णिम युग है। इस युग में जहां पं0 शार्ङ्गदेव, पं0 अहोबल, रामामात्य, पं0 व्यंकटमुखी, पं0 लोचन, पं0 सोमनाथ, महाराण कुम्भा, महाराजा मानसिंह तोमर, आदि जैसे अनेक अति उच्च कोटि के सांगीतिक शास्त्रकार हुए वहीं इसी युग में नायक गोपाल, स्वामी हरिदास, बैजू बावरा, महारानी गुर्जरी, तानसेन, गोपाल लाल, त्यागराजा, स्वाति तिरुनल, श्यामा शास्त्री, सूरदास, मीराबाई, मुत्थुस्वामी दीक्षितर, पुरंदरदास, आदि जैसे अनेक उत्कृष्ट संगीतज्ञ हुए हैं। भारतीय संगीत की प्रसिद्ध गीत शैलियां प्रबन्ध, ध्रुवपद, धमार, ख्याल, चतुरंग, तराना, सादरा आदि भी इसी युग की देन हैं। विश्व प्रसिद्ध भारतीय ताल वाद्य तबला तथा तंतु वाद्य सितार भी तथा विश्व प्रसिद्ध भरतनाट्यम्, कथकली व कथक नृत्य भी इसी युग की देन हैं।

1.6 शब्दावली

1. बंदिश – सांगीतिक भाषा में गीत को बंदिश कहा जाता है। यह सांगीतिक रचना में प्रयुक्त होने वाला कवित्त भाग ही है परंतु यह स्वरमय होता है। संगीत में गीत शैलियों के आधार पर अनेक प्रकार की बंदिशें होती हैं, जैसे– ध्रुवपद, धमार, ख्याल, तराना, ठुमरी, भजन, गज़ल, आदि की बंदिश।

2. सप्तक – सात स्वरों का समूह सप्तक कहलाता है। इस समूह में सात स्वर क्रमपूर्वक नियोजित किए जाते हैं, यथा – सा रे गा म प ध नि। भारतीय संगीत में तीन सप्तक स्वीकार किए गए हैं–तार सप्तक, मध्य सप्तक तथा मन्द्र सप्तक। तार सप्तक मध्य सप्तक से दोगुना ऊंचे स्थान पर स्थित होता है। इसी प्रकार मध्य सप्तक मन्द्र सप्तक से ऊंचे स्थान पर स्थित होता है।

3. अष्टक – सात स्वरों में तार सप्तक का प्रथम स्वर सम्मिलित करके उनकी संख्या आठ मान ली जाती है। इस प्रकार का सप्तक, अष्टक कहलाता है। प्रायोगिक संगीत में सप्तक इसी रूप में प्रस्तुत किया जाता है– सा रे गा म प ध नि सां।

4. नायक – प्राचीन परम्पराओं में प्रचलित बंदिशों को बिना किसी बदलाव के प्रस्तुत करने वाला कलाकार नायक कहलाता है। नायक, अपने कला कौशल पर नियंत्रण रखते हुए गुरु–शिष्य परंपरा से सीखी बंदिशों को यथावत् प्रस्तुत करने वाला कलाकार होता है।

5. गायक – गुरु–शिष्य परंपरा से सीखी बंदिशों व गायन शैली को, अपने कला–कौशल से पुष्ट कर व सजा कर प्रस्तुत करने वाला कलाकार गायक कहलाता है। गायक सृजनात्मक शक्ति का धनी होता है। अनेक अवसरों पर वह अपने पूर्वाचार्यों से श्रेष्ठ सिद्ध होता है।

6. वाग्गेयकार – वाग्गेयकार ऐसा कलाकार है जिसने शब्द रचना व सांगीतिक स्वर रचना दोनों में दक्षता प्राप्त की हो। तात्पर्य यह कि ऐसा कलाकार जो बंदिश के कवित्त भाग की रचना करने, उसे किसी राग के स्वरों में निबद्ध करने तथा उन्हें गाने की भी क्षमता रखता है, वह वाग्गेयकार कहलाता है।

7. सम – प्रत्येक ताल की प्रथम मात्रा सम कहलाती है। इसे ताली द्वारा प्रदर्शित किया जाता है।

8. खाली व ताली – जिस ताल में अधिक विभाग होते हैं उसके विभागों को पहचानने के लिए, कुछ विभागों को सशब्द क्रिया व कुछ को निःशब्द क्रिया द्वारा व्यक्त किया जाता है। जिन विभागों को निःशब्द क्रिया द्वारा व्यक्त किया जाता है वे खाली कहलाते हैं तथा जिन विभागों को सशब्द क्रिया द्वारा व्यक्त किया जाता है वे ताली द्वारा प्रदर्शित किए जाते हैं।

9. मुखड़ा – बंदिश या ताल में सम को प्रदिर्शित करने से पहले जिस भाग या टुकड़े का गायन या वादन किया जाता है वह मुखड़ा कहलाता है।

10. आलाप – राग के नियमों को ध्यान में रख कर उसके स्वरों का विलम्बित लय में गायन करना आलाप करना कहलाता है। इसे ही राग का स्वर–प्रस्तार या राग विस्तार भी कहते हैं। आलाप करते हुए राग के

आरोह–अवरोह, न्सास के स्वर, वादी–संवादी स्वर, महत्वपूर्ण स्वर–संगतियों आदि राग सूचक स्वर समूहों का ध्यान रखा जाता है।

11. तान – राग के आरोह–अवरोह व स्वरूप को ध्यान में रख कर उसके स्वरों का मध्य लय या द्रुत लय में प्रस्तार करना तान करना कहलाता है।

12. मुर्की – किसी स्वर को आधार मानकर उसके आगे व पीछे के स्वरों को अतिद्रुत लय में मात्र छूकर मूल स्वर का गान करना, मुर्की कहलाता है।

13. खटका – किसी स्वर का गान करते हुए झटका देकर अगले स्वर का गान करना, खटका कहलाता है।

14. मींड – एक स्वर से दूसरे स्वर पर बिना स्वर भंग किए जाना या उच्चारित करना मींड कहलाता है।

15. आंदोलन – किसी स्वर को उत्पन्न करके उसके आगे व पीछे के स्वरों को धीर–गम्भीर लय में झुलाते हुए उच्चरित करना व मूल स्वर पर लौटना, आंदोलन कहलाता है।

16. जुगलबंदी या युगलबंदी – जब दो कलाकार मिलकर कोई सांगीतिक रचना प्रस्तुत करते हैं तब उनकी वह प्रस्तुति जुगलबंदी या युगलबंदी कहलाती है। आधुनिक कालीन भारतीय संगीत में गायन, वादन तथा नृत्य तीनों विधाओं में युगलबंदी की प्रथा प्रचलित है। यहां यह ध्यान रखना चाहिए कि संगीत की ऐसी प्रस्तुतियों में युगलबंदी कर रहे दोनों कलाकार मुख्य भूमिका का निर्वहन कर रहे होते हैं तथा उनके साथ मंच पर प्रस्तुति दे रहे कलाकार उनकी मात्र संगत करते हैं।

17. संगतकार – सांगीतिक प्रस्तुति में मंच पर आसीन मुख्य कलाकार का अनुसरण करने वाले अन्य कलाकार, संगतकर्ता कहलाते हैं।

18. वृन्द – वृन्द का शाब्दिक अर्थ है समूह। संगीत की सामूहिक प्रस्तुति को वृन्द कहा जाता है। यह तीन प्रकार का होता है–गान वृन्द, वाद्य वृन्द व नृत्त वृन्द। जब दो से अधिक गायक एक साथ मिलकर गायन प्रस्तुत करते हैं वह गान वृन्द या वृन्दगान कहलाता है। जब दो से अधिक वाद्य वादक एक साथ मिलकर वादन प्रस्तुत करते हैं तब वह वाद्य वृन्द कहलाता है। भरत मुनि ने वाद्य वृन्द के लिए ही कुतुप संज्ञा दी है। जब दो से अधिक नर्तक एक साथ मिलकर नर्तन प्रस्तुत करते हैं तब वह नृत्त वृन्द कहलाता है।

1.7 संदर्भ ग्रंथ सूची

1. परांजपे, डा0 शरच्चन्द्र श्रीधर, 1994, भारतीय संगीत का इतिहास, चौखम्बा विद्याभवन, वाराणसी।
2. सिंह, डॉ0 ठाकुर जयदेव, 1994, भारतीय संगीत का इतिहास, संगीत रिसर्च एकेडेमी, कलकत्ता।
3. डंगवाल, मनीष, 2005, नारदीय शिक्षा में संगीत, राज पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली।
4. शर्मा, भगवत शरण, 1988, संगीत ग्रंथ सार, सखि प्रकाशन, गोटावाला कोठी, हाथरस।
5. वसंत, 2007, संगीत विशारद, संगीत कार्यालय, हाथरस।
6. भातखण्डे, पं0 विष्णुनारायण, 1982,संगीत–पद्धतियों का तुलनात्मक अध्ययन, संगीत कार्यालय, हाथरस।
7. शास्त्री, बाबूलाल शुक्ल(अनु0),2000, श्रीभरतमुनिप्रणीत नाट्यशास्त्र, चौखम्भा संस्कृत संस्थान, वाराणसी।
8. गोवर्धन, शान्ति, 1993 व 2007, संगीत शास्त्र दर्पण, पाठक पब्लिकेशन, इलाहाबाद।
9. Sastri, ed. S. Subrahmanya, 1992, Samgitaratnakara of Sarngadeva, The Adyar Library and Research Centre, Madras.
10. Sharma, ed. Prem Lata, 1992, Brhaddesi of Sri Matanga Muni, Indira Gandhi National Centre for The Arts, New Delhi.
11. Nagar, ed. R. S., 2009, Natyasastra of Bharatmuni, Parimal Publications, Delhi.
12. Kavi, ed. M. Ramakrishna, 1980, Natyasastra of Bharatamuni, Oriental Institute, Baroda.

1.8 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. परांजपे, शरच्चंद्र श्रीधर, संगीत बोध, म0प्र0 हिन्दी ग्रंथ अकादमी, भोपाल।
2. बृहस्पति, कैलाश चन्द्रदेव, भरत का संगीत सिद्धांत, उ0प्र0 हिन्दी संस्थान, लखनऊ।

3. विजयलक्ष्मी, डॉ0 एम0, संगीत निबन्धमाला, संजय प्रकाशन, नई दिल्ली।
4. भातखण्डे, पं0 वि0डी0, क्रमिक पुस्तक मालिका भाग 1 से 6, संगीत कार्यालय, हाथरस।
5. ठाकुर, पं0 ओंकारनाथ, संगीतांजलि भाग 1 से 6, प्रणव स्मृति न्यास, वाराणसी।

1.9 निबंधात्मक प्रश्न

1. साम विकार क्या है, समझाइए।
2. रामायण कालीन या महाभारत कालीन संगीत पर टिप्पणी कीजिए।
3. नारदीय शिक्षा या नाट्यशास्त्र में वर्णित संगीत पर निबंध लिखिए।
4. मतंग मुनि अथवा पं0 शार्ङ्गदेव के भारतीय संगीत में योगदान पर टिप्पणी कीजिए।
5. भारतीय संगीत में पं0 अहोबल या पं0 रामामात्य के योगदान पर चर्चा कीजिए।
6. भारतीय संगीत में जाति गायन क्या है, समझाइए।
7. राग व थाट को पारिभाषित करते हुए उनकी तुलना कीजिए।
8. भारतीय संगीत में ग्राम किसे कहते हैं तथा ग्राम कितने प्रकार के हैं?
9. मूर्च्छना व उसके प्रकारों पर टिप्पणी कीजिए।

इकाई 2 – नाद, ग्राम, मूर्च्छना, जाति गायन, निबद्ध गान, अनिबद्ध गान, शुद्ध राग, छायालग राग, संकीर्ण राग, पूर्वान्गवादि राग, उतरान्गवादि राग, परमेल प्रवेशक राग, संधि प्रकाश राग

2.1 प्रस्तावना
2.2 उद्देश्य
2.3 भारतीय शास्त्रीय संगीत के पारिभाषिक शब्द
2.3.1 नाद 2.3.2 ग्राम 2.3.3 मूर्च्छना
2.3.4 जाति गायन 2.3.5 निबद्ध गान 2.3.6 अनिबद्ध गान
2.3.7 शुद्ध राग 2.3.8 छायालग राग 2.3.9 संकीर्ण राग
2.3.10 पूर्वान्गवादि राग 2.3.11 उतरान्गवादि राग
2.3.12 परमेल प्रवेशक राग 2.3.13 संधि प्रकाश राग
2.4 सारांश
2.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
2.6 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची
2.7 निबन्धात्मक प्रश्न

2.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम बी0ए0एम0आई0–201 के प्रथम खण्ड की दूसरी इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के पश्चात् आप भारतीय संगीत के इतिहास से परिचित हो चुके होंगे।

इस इकाई में भारतीय शास्त्रीय संगीत के पारिभाषिक शब्दों जैसे नाद, ग्राम, मूर्च्छना, जाति गायन, निबद्ध गान, अनिबद्ध गान, शुद्ध राग, छायालग राग, संकीर्ण राग, पूर्वान्गवादिराग,उतरान्गवादि राग, परमेल प्रवेशक राग, संधि प्रकाश राग को विस्तार से समझाया गया है। इन शब्दावलियों के माध्यम से हमें संगीत के शास्त्र एवं क्रियात्मक पक्ष को समझ पाने में सरलता होगी।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप भारतीय शास्त्रीय संगीत के पारिभाषिक शब्दों जैसे नाद, ग्राम, मूर्च्छना, जाति गायन, निबद्ध गान, अनिबद्ध गान, शुद्ध राग, छायालग राग, संकीर्ण राग, पूर्वान्गवादिराग, उतरान्गवादि राग, परमेल प्रवेशक राग, संधि प्रकाश राग को समझ चुके होंगे। इन शब्दों को समझने के पश्चात आपको संगीत के शास्त्र एवं क्रियात्मक पक्ष को समझ पाने में आसानी होगी।

2.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप :–

- भारतीय शास्त्रीय संगीत के पारिभाषिक शब्दों को समझ सकेंगे।
- संगीत के शास्त्र एवं क्रियात्मक पक्ष को समझ पाने में आसानी होगी।
- इन मूलभूत शब्दों व इनके अन्तर को समझ कर, अपने गायन अथवा वादन में इनका सही प्रयोग कर सकेंगे।

2.3 भारतीय शास्त्रीय संगीत के पारिभाषिक शब्द

2.3.1 नाद – संगीतोपयोगी ध्वनि को 'नाद' कहते हैं। संगीत शास्त्रियों ने नाद को 'ब्रह्म' की संज्ञा दी है। नाद से ही संगीत के मूल आधार 'स्वर' की उत्पत्ति मानी गयी है। संगीत की मूल सम्पत्ति नाद को ही माना गया है। साधारणतया हम देखते हैं कि किसी भी वस्तु से ध्वनि तभी उत्पन्न होती है, जबकि उसमें किसी प्रकार का कम्पन्न या आन्दोलन होगा। यदि ये कम्पन्न या आन्दोलन नियमित रूप से हो, तब इससे उत्पन्न ध्वनि का उपयोग संगीत के लिए किया जा सकता है। परन्तु सभी प्रकार के आन्दोलनों से उत्पन्न ध्वनि संगीत के लिए कभी उपयोगी नहीं हो सकती हैं तथा जो ध्वनि संगीत हेतु महत्वपूर्ण या उपयोगी न हो, उसे हम शोर या कोलाहल की संज्ञा दे सकते हैं। नाद से ही स्वर की उत्पत्ति मानी गयी है।

एक निश्चित गति तथा नियमित रूप से आन्दोलित ध्वनि, संगीतोपयोगी ध्वनि सिद्ध हो सकती है। नाद की निम्नलिखित मुख्य विशेषताएं इस प्रकार हैं :–

1. **नाद का ऊँचा नीचापन** – उदाहरणार्थ हम दो भिन्न–भिन्न नादों में ऊँचापन तथा नीचापन अंकन करेंगे। जिस नाद की कंपन संख्या कम होगी उसे हम 'नीचा नाद' कहेंगे तथा जिस नाद की कंपन–संख्या अधिक होगी उसे हम ऊँचा नाद कहेंगे। अर्थात यदि एक स्वर (नाद) की कंपन संख्या 100 आन्दोलन प्रति सेकेन्ड है तथा दूसरे स्वर (नाद) की कम्पन संख्या 150 आन्दोलन प्रति सेकेन्ड होगी तो हमें ऐसा मान लेना चाहिये कि 100 आन्दोलन संख्या वाला नाद नीचा है तथा 150 आन्दोलन संख्या वाला नाद ऊँचा है। हम स्वरों के चढ़ते हुए क्रम तथा उतरते हुए क्रम से भी इसे भली भाँति समझ सकते हैं। उदाहरणार्थ – सा रे ग म प ध नी सां

अर्थात स्वरों के चढ़ते हुए क्रम में नाद हमेशा ऊँचा होता जाएगा तथा स्वरों के उतरते हुए क्रम में (अवरोहात्मक स्वरूप में) नाद सदैव नीचा होता जाएगा। जैसे – सां नी ध प म ग रे सा। यही नाद का ऊँचा–नीचापन है। उपरोक्त उदाहरण से आप भली–भाँति जान गए होंगे कि नाद की प्रथम विशेषता क्या है? नाद का ऊँचा नीचापन किसे कहते हैं?

2. **नाद का छोटा बड़ापन** – आप जानते होंगे कि यदि तानपुरे या सितार के तार को हम धीमे से छेड़ते हैं तो उसमें से बहुत बारीक, हल्की तथा समीप तक सुनायी देने वाली ध्वनि सुनायी देती है। इसके विपरीत यदि हम तानपुरे या सितार के तार को जोर से छेड़ते हैं तो उसमें से तेज ध्वनि तथा अधिक दूरी तक सुनायी देने वाली ध्वनि निकलती है। यही नाद का छोटा–बड़ापन कहलाता है। जो नाद(ध्वनि) कम दूरी तक सुनाई देगा, वह छोटा नाद कहलाएगा तथा नाद(ध्वनि) अधिक दूरी तक सुनायी देगा वह बड़ा नाद कहलाएगा। अब आप परिचित हो चुके होंगे कि नाद का छोटा या बड़ापन क्या होता है?

3. **नाद की जाति एवं गुण** – सम्भवतया आप परिचित होंगे कि प्रत्येक नाद की अपनी एक पृथक जाति, गुण अथवा विशेषता होती है। हम अनुभव करते हैं कि तानपुरे की ध्वनि सितार से भिन्न होती है। वायलिन की ध्वनि सरोद से भिन्न होती है, आदि–आदि। हम किसी भी वाद्य की ध्वनि को सुनते ही जान जाते हैं कि अमुक ध्वनि किस वाद्य से उत्पन्न हुई है। हम जिस विशेषता के कारण, बिना देखे ही, सुनने मात्र से पहचान जाते हैं कि यह ध्वनि किस वस्तु से अथवा किस वाद्य से उत्पन्न हो रही है, उस विशेषता को ही नाद की जाति एवं गुण कहते हैं।

उपरोक्त से आप भली भाँति समझ गये होंगे कि नाद की जाति एवं गुण क्या–क्या हैं? इसके अतिरिक्त नाद का काल भी महत्वपूर्ण विषय है। आप जानते होंगे कि संगीत में प्रयोग किए जाने वाले प्रत्येक नाद का काल निश्चित होता है। नाद के काल के आधार पर ही माप कर संगीत में विभिन्न लय बनायी जाती हैं। संगीत शास्त्र में एक मात्रा से दूसरी मात्रा तक के काल को नाद का काल कहा गया है।

उपरोक्त विशेषताओं के अध्ययन से आप भली प्रकार जान गए होंगे कि नाद क्या है? संगीत में नाद का क्या महत्व है? नाद की मूलभूत विशेषताएं कौन–कौन सी हैं?

सर्वप्रथम मतंग ने 'बृहद्देशी' नामक ग्रन्थ में नाद के विषय की विवेचना की है तथा कहा है कि –

ना नादेन बिना गीतं, न नादेन बिना स्वराः।
ना नादेन बिना नृतं, तस्मान्नादात्मकं जगत ।।

अर्थात नाद के बिना न गीत संभव है न ही स्वर और न ही नृत्य संभव है। अतः सारा संसार ही नादात्मक है।

मतंग के अनुसार नाद की परिभाषा इस प्रकार दी जा सकती है कि – वास्तव में नाद और ध्वनि संगीत के उद्गम हैं। नाद शब्द जिन दो वर्णों से मिलकर बना है वह है– 'न' और 'द'। ग्रन्थों के अनुसार इनमें नकार 'प्राणत्व'(वायु) का द्योतक है और 'दकार' अग्नि तत्व का सूचक है। अतः प्राण और अग्नि के संयोग से जिसकी उत्पत्ति होती है, वही 'नाद' रूप है।

उपरोक्त कथनों से आप नाद से भली–भाँति परिचित हो गए होंगे कि नाद क्या है, ये किन दो वर्णों से मिलकर बना है इसकी उत्पत्ति किस प्रकार हुई है?

संगीत शास्त्रियों ने नाद तथा ब्रह्म की एकता को स्वीकार किया है। अतः संगीत–ग्रन्थों जैसे– संगीत रत्नाकर, संगीतराज, संगीत मकरन्द, आदि में नाद को ही ब्रह्म शब्द से सम्बोधित कर मंगलाचरण किया गया है। नाद का अर्थ अव्यक्त ध्वनि है।

अलंकार कौस्तुभ के द्वितीय स्तबक में बताया गया है कि नाभिदेश के उर्ध्व भाग में स्थित हृदयस्थान से ब्रह्मरन्धान्त में प्राणसंज्ञक वायु शब्द को उत्पन्न करता है। उसी शब्द को 'नाद' कहते हैं। भरत ने नाट्य शास्त्र में पारिभाषिक रूप से नाद का कुछ विशेष उल्लेख नहीं किया है किन्तु शब्द तत्व के दो रूपों का उल्लेख 'स्वरवान' और 'अभिधानवान' कहकर सांगीतिक शब्द के महत्व को स्वीकार किया है। स्वरवान का अर्थ है ऐसा शब्द जो अपने में पूर्ण हो। अभिधानवान का अर्थ है ऐसा शब्द जो किसी चीज या वस्तु विशेष का बोध कराए। अतः जितनी भी भाषाएं हैं वे सब अभिधानवान कही गयी हैं। इसे मतंग ने क्रमशः नादात्मक और वर्णनात्मक कहा है।

"नकारं प्राणनामानं नादोऽभिधीयते" – प्रस्तुत श्लोक द्वारा संगीतरत्नाकर नामक ग्रन्थ में नाद के अर्थ को स्पष्ट किया गया है। इस ग्रन्थ में नाद के प्रमुख दो भेदों(आहत तथा अनाहत नाद) का भी उल्लेख मिलता है तथा नाद के तीन गुण धर्म भी बतलाए हैं। मतंग के अनुसार नाद के सूक्ष्म, अतिसूक्ष्म, व्यक्त, अव्यक्त तथा कृत्रिम पाँच प्रकार माने गए हैं।

आहतोऽनाहतश्चेति द्विधा नादो निगद्यते।
सोऽयं प्रकाशते पिण्डे तस्मातपिण्डोऽभिधीयते।।

अर्थात संगीत रत्नाकर में नाद के दो रूप माने गए हैं – 1. आहत नाद 2. अनाहत नाद। आहत का अर्थ है आघात द्वारा। अतः जो नाद आघात करने से उत्पन्न होता है वह 'आहत नाद' कहलाता है तथा जो नाद बिना आघात के ही उत्पन्न होता है वह 'अनाहत नाद' कहलाता है। आहतनाद संगीतोपयोगी नाद कहलाता है इसके दो प्रकार कहे जा सकते हैं।

1. स्वाभाविक, जो कंठ से उत्पन्न हो।
2. यान्त्रिक, जो किसी कृत्रिम वस्तु के आघात या घर्षण द्वारा उत्पन्न हो। यह ध्वनि वाद्य संगीत में प्रयुक्त होती है, अर्थात तन्त्री वाद्यों के तार छेड़ने पर, अवनद्ध वाद्यों पर हाथ की थाप मारने पर या सुषिर वाद्यों में फूंक मारने पर यह नाद उत्पन्न होता है। संगीत का सम्बन्ध इसी नाद से होता है। मतंग के अनुसार ये पाँच प्रकार के होते हैं–सूक्ष्म, अतिसूक्ष्म, व्यक्त, अव्यक्त तथा कृत्रिम। जो क्रमशः गुह्य, हृदय, कंठ, तालु तथा मुख से उत्पन्न होते हैं।

इस प्रकार आप जान गए होंगे कि आहत नाद ही संगीत में प्रयुक्त होने वाला नाद है। यदि हम व्यापक अर्थ में लें तो इसका यह अर्थ होगा कि किसी चीज के भी टकराने से जो ध्वनि उत्पन्न हो, वही आहत नाद है। बिना आघात के उत्पन्न होने वाला 'अनाहत नाद' केवल योगीजन ही सुनकर समझ सकते हैं तथा वे उसी के द्वारा मुक्ति प्राप्त करते हैं। मन तथा बुद्धि की साम्यावस्था की स्थिति में ही वह सुना जा सकता है। यौगिक क्रियाओं से मन, बुद्धि एक विशेष अवस्था में पहुँच जाते हैं, तभी अनाहत नाद ध्यानमग्न योगीजन को अनुभव होता है। केवल अनासक्त योगी ही साधना के पश्चात् अनाहत नाद को सुन सकता है अथवा अनुभव कर सकता है। स्पष्ट है कि जो ध्वनि निरन्तर बिना किसी आघात के शरीर के भीतर सुनायी दे, वही 'अनाहत नाद' कहलाता है।

आप भली–भाँति आहत तथा अनाहत नाद के विषय में परिचित हो गए होंगे। नाद कितने प्रकार के होते हैं? संगीत के लिए आहत तथा अनाहत दोनों नादों में से उपयोगी कौन सा नाद है, यह भी जान गए होंगे। आपको ज्ञात होना अति आवश्यक है कि तानपुरे से उत्पन्न वे नाद, जिनसे तारों को मिलाया जाता है, वे मूल नाद कहलाते हैं। इनके अतिरिक्त जो अन्य नाद मूलनाद की सहायता में उत्पन्न होते हैं वे "सहायक नाद" कहलाते हैं। सहायक नादों को 'स्वयंभू–स्वर' भी कहते हैं क्योंकि ये स्वतः ही पैदा होते हैं। विद्वानों के कथनानुसार प्रत्येक वाद्य में मूलनाद के अतिरिक्त कुछ अन्य सूक्ष्मनाद भी उत्पन्न होते हैं। जिन्हें सहायक नाद या "स्वयंभू स्वर" कहते हैं। स्वयंभू नादों को 'ओवरटोन्स' या "हारमोनिक्स" भी कहते हैं।

सहायक नादों की संख्या उनके उत्पन्न होने का क्रम तथा प्राबल्य प्रत्येक वाद्य प्रकार में एक–दूसरे से भिन्न होते हैं। जैसे तानपुरे के सहायक नाद वायलिन, सरोद, बांसुरी अथवा तबला से भिन्न होते हैं। सहायक नादों को ठीक से सुनने के लिए विशेष अनुभवी कर्णों की आवश्यकता होती है क्योंकि वे अत्यन्त सूक्ष्म होते हैं। सहायक नाद मूलनाद से दुगुने, तिगुने, चौगुने, पंचगुने, छगुने, अर्थात वैज्ञानिक क्रम में मूल स्वर से 2 : 3 : 4 : 5 : 6 आदि के अनुपात से उत्पन्न होते हैं।

अब आपने जान गए होंगे कि मूल नादों के अतिरिक्त अन्य जो नाद होते हैं, उनको किस नाम से पुकारा जा सकता है? सहायक नाद किसे कहते हैं तथा उनकी उत्पत्ति वैज्ञानिक क्रम में मूल स्वर से कितने–कितने अनुपात से, उत्पन्न होती है? इस प्रकार ज्ञात होता है कि नाद की समस्त विशेषताओं की साधना निरन्तर अभ्यास द्वारा की जा सकती है। नाद की मधुरता के अभाव में संगीत नीरस तथा निर्जीव हो जाता है।

2.3.2 ग्राम – ग्राम का वास्तविक अर्थ है 'समूह'। प्राचीन संगीत में 'ग्राम' का प्रचलन था। संगीत में निश्चित श्रुत्यांतरों पर स्थापित सात स्वरों के समूह को ग्राम कहते थे। सात स्वरों के सप्तक को बाईस श्रुतियों पर भिन्न–भिन्न प्रकार से स्थापित करने को ग्राम कहते हैं। यदि हम "चतुश्चतुश्चतुश्चैव षडजमध्यमपंचम" के सिद्धान्त से बाईस श्रुतियों पर सात स्वरों की स्थापना करें तो एक ग्राम बन जाता है। अर्थात सात स्वरों को निश्चित श्रुतियों पर स्थापित करने को 'ग्राम' कहते हैं। नारदीय शिक्षा नामक ग्रन्थ में नारद ने तीन प्रकार के ग्रामों का उल्लेख किया है –

(1) षडज ग्राम (2) मध्यम ग्राम (3) गान्धार ग्राम।

भरत ने केवल षडज तथा मध्यम ग्राम का ही उल्लेख किया है। मतंग के अनुसार तीसरा ग्राम अर्थात गन्धार ग्राम स्वर्ग स्थित बताया गया है, जिसका आजकल लोप हो चुका है।

शारंगदेव के अनुसार ग्राम की व्याख्या इस प्रकार दी गयी है– 'ग्राम स्वर समूहः स्यान्मूर्च्छनाऽऽदेः समाश्रयः।' अर्थात ग्राम स्वरों का वह समूह है, जो मूर्च्छनाओं का आश्रय है।

उपरोक्त बातों से आप परिचित हो गए होंगे कि 'ग्राम' किसे कहते हैं, यह कितने प्रकार के होते हैं।

अब हम षडजग्राम की विवेचना करेंगे। यदि हम सप्तक के सात स्वरों को बाईस श्रुतियों पर इस प्रकार स्थापित करें कि सा–चौथी श्रुति पर, रे–सातवीं श्रुति पर, ग–नवीं श्रुति पर, म–13वीं श्रुति पर, प–सत्रहवीं श्रुति पर, ध–बीसवीं श्रुति पर तथा नि–बाइसवीं श्रुति पर हो, तो "षडज ग्राम" की स्थापना होगी।

षडज ग्राम के स्वरों में से यदि केवल पंचम स्वर की एक श्रुति कम पर स्थापित हो तो 'मध्यम ग्राम' बनेगा। मध्यम ग्राम की विशेषता होती है कि इसे मध्यम स्वर से ही प्रारम्भ किया जाता है। इस ग्राम में मध्यम स्वर को सा मानकर गाया बजाया जाता है। इसको सरल रूप में यदि कहा जाएगा तो ऐसा भी कह सकते हैं कि षडजग्राम का पंचम जो कि सत्रहवीं श्रुति पर है, उसे सोलहवीं श्रुति पर कर दिया जाए तो मध्यम ग्राम की स्थापना हो जाएगी। यदि मध्यम ग्राम को मध्यम स्वर से आरम्भ किया जाए तो श्रुतियों के अन्तर इस प्रकार होंगे– 2, 3, 4, 2, 3, 2, अर्थात् म में 4, प में 3, ध में 4, नि में 2, सा में 4, रे में 3 तथा ग में 2 श्रुतियां होंगी। उल्लेखनीय है कि मध्यम ग्राम का प्रचार प्राचीन काल में था, जो मध्यकाल में आकर प्रचार से हट गया है।

गन्धार ग्राम का लोप प्राचीनकाल से ही होने लगा था। विद्वानों के मतानुसार प्राचीन काल में निषाद ग्राम प्रचलित था जिसे गन्धर्व लोग गाया करते थे। बाद में इसी निषाद ग्राम का नाम गन्धार ग्राम पड़ा। आधुनिक काल में ऊपर वर्णित तीनों ग्रामों में से केवल षडज ग्राम ही प्रचार में है।

उपरोक्त अध्याय से आप भली–भाँति परिचित हो गए होंगे कि षडज ग्राम में सा को किस श्रुति पर स्थापित किया गया था, षडज ग्राम के स्वरों में से किस स्वर की एक श्रुति कम स्थापित की जाए जिससे मध्यम ग्राम बनेगा, गन्धार ग्राम किस समय में प्रचार में था तथा इसको कौन लोग गाया करते थे।

इस विवेचना से आप जान गए होंगे कि ग्राम क्या है तथा इसमें क्या–क्या विशेष है तथा ग्राम से ही मूर्च्छनाओं की उत्पत्ति हई है।

2.3.3 मूर्च्छना – निश्चित श्रुतियों के अन्तरों पर स्थापित सात स्वरों के समूह को ग्राम कहते हैं तथा ग्राम के किसी भी स्वर को आधार मानकर, उसके स्वरों पर क्रमिक, आरोह, अवरोह करने को "मूर्च्छना" कहते हैं। प्राचीन काल में ग्रामों से ही मूर्च्छनाओं की उत्पत्ति की जाती थी। एक ग्राम के सात स्वरों का बारी–बारी से प्रत्येक को षडज मानकर आरोह–अवरोह करने से विभिन्न मूर्च्छनाऐं बना करती थीं। उदाहरणार्थ, षडज ग्राम के प्रत्येक स्वर को एक–एक करके षडज माना जाए और फिर उसका आरोहावरोह किया जाए अर्थात् पहली मूर्च्छना षडज ग्राम से आरम्भ होकर आरोहवारोह करने पर षडज ग्राम के स्वरों की तरह होगी। प्राचीन ग्रन्थकारों ने स्वर को उसकी अन्तिम श्रुतियों पर स्थापित माना है। दूसरी मूर्च्छना मन्द निषाद को षडज मानकर आरोहावरोह करने से बनेगी। तीसरी मूर्च्छना मन्द्र धैवत को षडज मानकर आरोहावरोह करने पर बनेगी। इसी प्रकार क्रमशः मन्द्र पंचम, मध्यम, गन्धार, रिषभ स्वरों को सा मानकर आरोहावरोह करने पर अन्य मूर्च्छनाएं भी बनती जाएंगी। तीन ग्रामों से प्रत्येक सात–सात(अर्थात् 21) मूर्च्छनाएं बनती हैं।

चूँकि गन्धार ग्राम का लोप था अतः केवल (7+7=14) चौदह की मूर्च्छनाएं प्राचीन सिद्धान्तों के अनुसार मानी गयी हैं। रागों के स्थान पर प्राचीन समय में जातियां गायी जाती थीं और यह जातियां मूर्च्छनाओं से उत्पन्न होती थी। रागों का प्रचार बढ़ने से 'थाट' शब्द का बहुतायत से प्रयोग होने लगा, अब रागों की उत्पत्ति 'थाट' से मानी जाने लगी है। उपरोक्त वर्णन से मूर्च्छना किसे कहते हैं तथा पहली मूर्च्छना किस ग्राम से उत्पन्न होती है, आप भली–भाँति परिचित हो गए होंगे। आप जान गए होंगे कि षडज ग्राम के सातों स्वर 4, 3, 2, 4, 4, 3, 2, श्रुतियों की दूरी पर स्थित होते हैं। अतः पहली मूर्च्छना षडज से ही प्रारम्भ होगी। अतः इसके अनुसार चौथी पर सा, सातवीं पर रे, नवीं पर ग, तेरहवीं पर म, सत्रहवीं पर प, बीसवीं पर ध तथा बाईसवीं श्रुति पर नि आएगा।

अतः गन्धार व निषाद अपने पिछले स्वर रिषभ और धैवत से क्रमशः 2–2 श्रति ऊँचे होंगे। हम देखेंगे कि ये दोनों ही स्वर कोमल हो जाएंगे तथा यह मूर्च्छना काफी थाट के समान होगी। इसी प्रकार दूसरी मूर्च्छना में हम मन्द्र नि को सा मानकर षडज ग्राम के स्वरों पर क्रमिक आरोह–अवरोह करेंगे, तो ये सातों स्वर क्रमशः 2, 4, 3, 2, 4, 4 और 3 श्रुतियों के अन्तर पर होंगे। यह बिलावल थाट के समान ही होगा।

तीसरी मूर्च्छना में हम मन्द्र धैवत को सा मानेंगे व आरोह अवरोह करेंगे। इससे आपको ज्ञात होगा कि सातों स्वर 3, 2, 4, 3, 2, 4 और 4 श्रुतियों के अन्तर पर होंगे। अतः यहाँ पर रे कोमल तथा पंचम तीव्र मध्यम हो जायेगा। इस मूर्च्छना में रे ग ध व नि स्वर कोमल तथा दोनों मध्यम व पंचम वर्ज्य होने से यह मूर्च्छना किसी भी थाट के समान न होगी।

चौथी मूर्च्छना मन्द्र पंचम से प्रारम्भ होगी अतः इसके सातों स्वर 4, 3, 2, 4, 3, 2 और 4 श्रुतियों के अन्तर पर होंगे। यह मूर्च्छना आसावरी थाट के समान होगी क्योंकि इसके गन्धार धैवत व निषाद कोमल हो जाएंगे। इसी प्रकार आप जान जाएंगे, कि पाँचवीं मूर्च्छना मन्द्र के माध्यम से आरम्भ होने पर सातों स्वर क्रमशः 4, 4, 3, 2, 4, 3 व 2 श्रुतियों के अन्तर पर होंगे। इसमें केवल निषाद कोमल होगा यह मूर्च्छना खमाज थाट के समान मानी जाएगी।

छठी मूर्च्छना मन्द्र ग से शुरू होगी। उसके स्वर 2, 4, 4, 3, 2, 4, 3 श्रुतियों के अन्तर पर होंगे जो कि कल्याण थाट के समान प्रतीत होगा।

अन्त में हम देखेंगे कि सातवीं मूर्च्छना मन्द्र रिषभ से प्रारम्भ होगी। उसके सातों स्वर क्रमशः 3 2 4 4 3 2 तथा 4 श्रुतियों के अन्तर पर होने के कारण इसमें रे, ग ध, नि स्वर कोमल होंगे। यह मूर्च्छना उत्तर भारतीय भैरव थाट के समान होगी।

षडज ग्राम की मूर्च्छना से उत्तर भारतीय अलग–अलग थाटों की संरचना हुई है। इसी प्रकार मध्यम ग्राम की मूर्च्छनाएं भी ज्ञात की जा सकती हैं। मध्यम ग्राम से भी इसी प्रकार सात मूर्च्छनाएं बन सकती हैं।

आप उपरोक्त विवेचना से भली–भाँति जान गए होंगे कि भिन्न–भिन्न मूर्च्छनाओं को, भिन्न–भिन्न स्वरों से प्रारम्भ करने से विविध थाटों की उत्पत्ति भी होती जा रही है। आप यह जान चुके होंगे कि पहली मूर्च्छना षडज से प्रारम्भ होने पर क्रमशः स रे ग म प ध तथा नि स्वर कौन–कौन सी श्रुतियों पर स्थापित होंगे तथा यह मूर्च्छना किस थाट के समान होगी।

प्रस्तुत अध्याय के माध्यम से हमने मूर्च्छनाओं के विषय में ज्ञान प्राप्त किया है। मूर्च्छनाऐं हमें विभिन्न स्वर सप्तकों की प्राप्ति कराती हैं। प्रत्येक मूर्च्छना के आरम्भिक स्वर का वही महत्व एवं स्थान है, जो मेल सिद्धान्त में 'सा' का है। मूर्च्छना और मेल में एक प्रमुख अन्तर यह है कि जाति या रागों के नाम के आधार पर मूर्च्छना स्थिर नहीं की गयी, जबकि मेल (थाट) में यही व्यवस्था रही है।

उपरोक्त से आप मूर्च्छना के विषय में भली–भाँति परिचित हो गए होंगे।

2.3.4 निबद्ध गान – जो गायन ताल में पूरी तरह बद्ध हो, अर्थात ताल में बंधी हुई रचनाओं को निबद्ध गान कहते हैं। प्राचीन काल में निबद्ध गान के अन्तर्गत प्रबन्ध वस्तु, रूपक आदि गायनों का प्रकार प्रचलित होता था, परन्तु आधुनिक काल में निबद्ध गान के अन्तर्गत गीत के निम्नलिखित प्रकार, जिन्हें ताल में बाँधकर गाया–बजाया जाता है, वे निबन्ध गान के अन्तर्गत आते हैं।

ख्याल – ख्याल एक प्रकार का प्रसिद्ध निबद्ध गान है। 'ख्याल' जैसा कि आपको ज्ञात होगा कि यह उर्दू का शब्द है। इसका अर्थ है– 'कल्पना।' अर्थात यह गीत का वह प्रकार है जिसमें गायक गीत के बोलों को लेकर, उसमें कण, मुर्की, खटका, मींड, गमक, आलाप, तान का खुलकर सुन्दरतापूर्वक प्रयोग करता है। ख्याल मुख्यतः दो प्रकार के माने जाते हैं – (1) विलम्बित या बड़ा ख्याल (2) द्रुत या छोटा ख्याल। जो ख्याल धीमी–धीमी गति में गाया जाता है उसे बड़ा ख्याल या विलम्बित ख्याल कहते हैं तथा जो ख्याल तेज गति में गाए जाते हैं उन्हें द्रुत ख्याल या छोटा ख्याल कहते हैं। ख्याल मुख्यतः एकताल, तीनताल, झूमरा, तिलवाड़ा, आडा चारताल आदि तालों में निबद्ध करके गाए जाते हैं। जौनपुर के मुहम्मद हुसैन शर्की 'ख्याल' के आविष्कारक व प्रचारक माने जाते हैं। आप परिचित हो गए होंगे कि ख्याल का शाब्दिक अर्थ क्या है तथा ख्याल के मुख्य कौन–कौन से प्रकार हैं।

ध्रुपद – ध्रुपद के आविष्कारक(पन्द्रहवीं शताब्दी) ग्वालियर के राजा मान सिंह तोमर को माना जाता है। ध्रुपद एक मर्दाना निबद्ध गान है। प्राचीन काल में इसके चार भाग होते थे–स्थायी, अन्तरा, संचारी तथा आभोग। परन्तु आधुनिक काल में इसे दो भागों में ही गाने का प्रचलन है– स्थायी तथा अन्तरा। इस गायन शैली में तानों का प्रयोग नहीं किया जाता है तथा इसके स्थान पर प्रायः नोम्–तोम् का आलाप किया जाता है। ध्रुपद के लिए भारी आवाज वाले गायक विशेष रूप से उत्तम माने होते हैं। ध्रुपद के लिए चारताल अधिक उपयुक्त होती है। प्राचीन काल में ध्रुपद हेतु पखावज की संगत की जाती थी परन्तु आजकल पखावज का स्थान तबले ने ले लिया है। ध्रुपद एक गंभीर प्रकृति का गान है। ध्रुपद में विभिन्न लयकारियों का प्रयोग किया जाता है।

धमार – धमार की गायन शैली निबद्ध गान के अन्तर्गत आती है। इस गान में राधा–कृष्ण की होली का अधिकतर चित्रण मिलता है। धमार धमार ताल में गायी जाती है जिसमें चौदह मात्राएं होती हैं। इसमें ध्रुपद के ही समान अनेक लयकारियां दिखलायी जाती हैं। जैसे दुगुन, तिगुन, चौगुन, अठगुन आदि।

उपरोक्त वर्णन से आप भली प्रकार जान गए होंगे कि ध्रुपद तथा धमार में क्या–क्या विशेष है तथा क्या मुख्य अन्तर हैं।

ठुमरी – ठुमरी श्रृंगार रस की रचना है। यह भी एक प्रकार का निबद्ध गान कहलाता है। इसको टप्पे की तरह उन्हीं रागों में गाते हैं, जिनमें अन्य रागों का मिश्रण सरलता से हो सके। ठुमरी अधिकांशतः

जतताल, दीपचन्दी, तीनताल आदि तालों में गायी जाती है। ठुमरी गायन में अनेक प्रान्तों की छाया पड़ती है। बनारस, लखनऊ, महाराष्ट्र, पंजाब, दिल्ली आदि की ठुमरियां अत्यन्त प्रचलित होती हैं।

टप्पा – टप्पा के आविष्कारक शोरी मियां नामक संगीतज्ञ माने गए हैं। यह एक प्रकार का पंजाबी बोल वाला, निबद्ध गान है। इसकी तानें बहुत लम्बी, दानेदार अथवा पेंचदार होती हैं। इसे पीलू, काफी, भैरवी, खमाज आदि रागों में गाया जाता है। इसकी रचनाऐं श्रृंगाररस प्रधान होती हैं।

त्रिवट तथा चतुरंग – जब ताल में प्रयुक्त होने वाले बोलों को किसी राग के स्वरों पर, इच्छित ताल के साथ गाया जाता है। तो वह त्रिवट कहलाता है।

जब गीत के साहित्य की स्थायी में चार पंक्तियां हों और एक पंक्ति में साहित्य हो, दूसरी में सरगम हो, तीसरी में तराने के बोल तथा चौथी पंक्ति में तबले के पटाक्षर हों तो यह रचना चतुरंग कहलाती है।

तराना – तराना में तोम, नोम, तनन, देरे ना, दानी, दिर–दिर आदि निरर्थक शब्दों को गाया जाता है। किसी भी राग के छोटे ख्याल को गाने के बाद इसको, किसी भी ताल में निबद्ध करके गाया जाता है। इसमें विशेषकर तीनताल का प्रयोग होता है। प्रायः यह द्रुतलय के बाद धीरे–धीरे अतिद्रुतलय में गाया जाता है।

भजन – ईश स्तुति परक रचनाएं, जिन्हें तीनताल, कहरवा, दादरा, रूपक आदि ताल में गाया जाता है, भजन कहलाते हैं। भजन में आलाप, तान आदि का प्रयोग नहीं किया जाता है। आवश्यकतानुसार मींड, खटका, कण, मुर्की आदि का प्रयोग किया जाता है। यह एक निबद्ध गान है।

आप अच्छी तरह से जान गए होंगे कि निबद्ध गान किसे कहते हैं तथा इस गान के कितने प्रकार होते हैं।

2.3.5 अनिबद्ध गान – जो गायन बिना ताल के गाया अथवा बजाया जाता है अनिबद्ध–गान कहलाता है। प्राचीन काल में अनिबद्ध गान के प्रकार रागालाप, रूपकालाप, आलप्तिगान आदि प्रचलित थे। आधुनिक काल में राग में आलाप–गायन को अनिबद्ध गान कहा जाता है। अनिबद्ध–गान के मुख्य प्रकार निम्नलिखित हैं :–

रागालाप – प्राचीन काल में आलाप करने का यही एक ढंग होता था। यह अनिबद्ध गान कहा जाता था। रागालाप के द्वारा राग के प्रमुख इन दस लक्षणों ग्रह, अंश, न्यास, अल्पत्व, बहुत्व, षाडव, औडव, अपन्यास, मन्द्र व तार को दिखलाया जाता था।

रूपकालाप – प्राचीनकाल में आलाप करने का यह दूसरा प्रकार होता है। इसमें गायक, विभिन्न प्रकार से राग का विस्तार करके राग के स्वरूप को खींचता था। आधुनिक काल में गायन का यह अनिबद्ध प्रकार प्रचार में नहीं है।

आलप्तिगान – प्राचीनकाल में सर्वप्रथम रागालाप होता था। उसके बाद रूपकालाप तथा अन्त में आलप्तिगान होता था। इन तीनों के बाद राग की चीजें अर्थात, प्रबन्ध, वस्तु, रूपक गायी जाती थी। रागालाप के दस लक्षणों के अतिरिक्त आर्विभाव–तिरोभाव भी इसके माध्यम से दिखाया जाता था। आधुनिक काल में गीत का यह अनिबद्ध प्रकार प्रचार में नहीं है।

2.3.6 जातिगायन – 'यथा योगं ग्रामदूयाज्जायन्त इति जातयः।' अर्थात् जाति की उत्पत्ति दोनों ग्रामों से होती है। प्राचीनकाल में मुख्य रूपेण तीन प्रकार के ग्राम होते थे। षडज ग्राम, मध्यम ग्राम तथा गन्धार ग्राम। गन्धार ग्राम प्राचीनकाल से ही लुप्त माना गया है।

भरतकृत नाट्यशास्त्र में लिखा है कि दो ग्रामों से 18 जातियां उत्पन्न हुईं। षडज ग्राम से सात तथा मध्यम ग्राम से ग्यारह जातियां मानी गयी। इन जातियों को 'शुद्धा' और 'विकृता' जातियों के अन्तर्गत बांटा गया। इनमें से 7 शुद्ध तथा 11 विकृत मानी गयी। षडज ग्राम की चार जातियां– षाडजी, आर्षभी, धैवती तथा नैषादी और मध्यम ग्राम की तीन जातियां गांधारी, मध्यमा तथा पंचमी शुद्ध मानी गयी। ये नाम सातों स्वरों के आधार पर रखे गए। शेष ग्यारह जातियां(3 षडज ग्राम की और 8 मध्यम ग्राम की) विकृत जातियां कही गयी। इस प्रकार कुल 18 जातियां हुई। शुद्ध जातियां वे कहलायी, जिनमें सातों स्वर प्रयोग किए जाते थे। जैसे षाडजी, आर्षभी, गान्धारी, मध्यमा, पंचमी, धैवती आदि, इनमें नाम स्वर, ग्रह, अंश तथा न्यास होते थे। शुद्ध जातियों के लक्षणों में परिवर्तन करने से जैसे न्यास, अपन्यास, ग्रह, अंश, स्वर बदलने से तथा दो या दो से अधिक जातियों को एक में मिला देने से विकृत जातियों की रचना होती थी। जैसे–षाडजी और गन्धारी मिला देने से षडज कौशिकी, गन्धारी और आर्षभी को मिला देने से आंध्री विकृत जातियां बनती थीं।

राग और जाति एक–दूसरे के पर्यायवाची शब्द कहे जा सकते हैं। जिस प्रकार आजकल राग गायन प्रचलित है, उसी प्रकार प्राचीन काल में जाति गायन प्रचालित था।

प्राचीन काल में जाति के कुल दस लक्षण माने जाते थे – ग्रह, अंश, न्यास, अपन्यास, अल्पत्व, बहुत्व, औडत्व, षाडत्व, मन्द्र तथा तार। इसे भरत ने 'दशाविधि जाति लक्षण' कहा है। ग्राम से मूर्च्छना तथा मूर्च्छना के आधार पर जाति की रचना हुई है।

उपरोक्त वर्णन से आप भली–भांति 'जाति' शब्द से परिचित हो गए होंगे तथा जान गए होंगे कि भरत के अनुसार षडज ग्राम तथा मध्यम ग्राम से कितनी जातियां उत्पन्न हुई हैं, गन्धार ग्राम का उल्लेख क्यों नहीं मिलता है, जाति के कितने तथा कौन–कौन से लक्षण माने जाते थे तथा भरत ने 'दशाविधि जाति लक्षण' किसे कहा है।

मतंग कृत वृहद्देशी में श्रुति, ग्रह स्वर आदि के समूह से जिस विधा की रचना होती है उसे 'जाति' कहते हैं। "श्रुति ग्रहस्वरादि समूहाज्जायन्त इति जातयः।"

आचार्य वृहस्पति के अनुसार रंजन और अदृष्टि अभ्युदय को जन्म देते हुए विशिष्ट स्वर ही विशेष प्रकार के सन्निवेश से युक्त होने पर "जाति" कहे जाते हैं। यहाँ पर विशिष्ट 'स्वर सन्निवेश' से तात्पर्य जाति के उपरोक्त दस लक्षणों से है। कुछ काल के बाद यही लक्षण राग में दिखाए दिए जिससे यह सिद्ध हुआ कि जाति राग की पूर्ण संज्ञा थी। जाति गायन विशुद्ध माना गया और उसे गान्धर्व की श्रेणी में रखा गया जिससे मोक्ष की प्राप्ति मानी गयी तथा राग को संगीतकारों ने देशी संगीत की श्रेणी में रखा जिसका मुख्य प्रयोग जन मन रंजन ही कहा है।

सर्वप्रथम आपको ग्रह और न्यास के विषय में बताते हैं।

ग्रह व न्यास – 'ग्रह और न्यास' स्वरों का हमारे संगीत में अधिक महत्व तो नहीं है परन्तु प्राचीन संगीत में ये महत्वपूर्ण माने गए हैं। जिस स्वर से गीत का आलाप आरम्भ होता था, उसे ग्रह' स्वर कहते थे तथा जिस पर गीत समाप्त होता था उसे न्यास कहते थे। न्यास की व्याख्या इस प्रकार है – 'गीते समाप्तिकृन्यासः'। इसी प्रकार ग्रह की व्याख्या इस प्रकार की जा सकती है – 'गीतादिनिहितस्तत्र स्वरोग्रह इतीरितः।'

अंश – जाति के प्रमुख स्वर को प्राचीन काल में अंश कहा जाता था। जैसे आजकल किसी राग के प्रमूख स्वर को वादी स्वर कहते हैं उसी प्रकार पहले राग में वादी एक होता था, किन्तु जाति में एक या एक से अधिक अंश स्वर होते थे। कुल मिलाकर 63 अंश स्वर माने जाते थे।

अपन्यास – जिस स्वर पर गीत या वाद्य रचना का मध्य भाग समाप्त होता था वह अपन्यास स्वर कहलाता था। एक जाति में एक से अधिक अपन्यास स्वर भी होने सम्भव थे।

अल्पत्व–बहुत्व – जिन स्वरों का प्रयोग किसी जाति में अल्प होता था। उनका स्थान अल्पत्व माना जाता था। अल्पत्व के दो प्रकार माने गए थे– लंघन अल्पत्व तथा अनाभ्यास अल्पत्व। इसी प्रकार बहुत्व के भी दो प्रकार गाने गए थे– अलंघन बहुत्व तथा अभ्यास बहुत्व।

षाडत्व–औडवत्व – किसी जाति में 6 स्वर प्रयोग किए जाने पर षाडत्व और 5 स्वर प्रयोग किए जाने पर उनका स्वरूप औडवत्व कहलाता था।

मन्द्र तथा तार – प्रत्येक जाति की एक निश्चित सीमा होती थी, जिसके अन्दर गायक या वादक को रहना पड़ता था। मन्द्र स्थान में अंश, न्यास या अपन्यास तक जा सकते थे। इसी प्रकार तार स्थान में अंश स्तर से चौथे, पांचवें तथा सातवें स्वर तक जा सकते थे।

सन्यास व विन्यास – जिस स्वर पर गीत का प्रथम भाग खत्म हो, उसका संवादी स्वर सन्यास कहलता था तथा गीत का अंतिम स्वर विन्यास कहलाता था।

अन्तरमार्ग – जाति के दस लक्षणों का पालन करते हुए तिरोभाव–आर्विभाव दिखाना अन्तरमार्ग कहलाता था।

भरत कालीन जाति गायन के दस लक्षणों से आप भली प्रकार परिचित हो गए होंगे तथा जान गए होंगे कि जातिगायन के दस लक्षण कौन–कौन से हैं, ग्रह तथा न्यास किसे कहा जाता था। यहाँ पर यह बताना भी आवश्यकीय है कि भरतकालीन जाति गायन का विकसित रूप आधुनिक कालीन राग गायन है। प्राचीन काल में जाति गायन होता था तथा आधुनिक काल में राग गायन होता है।

जाति गायन में ग्रह स्वर का बड़ा महत्व था। इस स्वर से ही जाति गायन प्रारम्भ किया जाना आवश्यकीय होता था। जातिगायन में अंश स्वर का प्रयोग राग के 'वादी' स्वर के रूप में किया जाता था। आजकल राग गायन हेतु केवल वादी स्वर महत्वपूर्ण होता है और उसका चौथा या पांचवां स्वर संवादी माना जाता है।

किसी भी जाति का अन्तिम स्वर निश्चित होता था जिसे न्यास स्वर कहते थे। किन्तु आजकल राग गायन का कोई निश्चित अन्तिम स्वर नहीं होता है। आजकल राग गायन में वादी–संवादी स्वरों के अतिरिक्त राग के कुछ स्वरों पर न्यास(ठहराव) करना राग के स्वरूप बचाए रखने हेतु आवश्यक माना जाता है।

जाति गायन में षाडव अथवा औडव जाति बनाई जा सकती थी, परन्तु राग गायन में राग स्वयं सम्पूर्ण होने के अतिरिक्त स्वयं ही षाडव या औडुव होता है, अतः उनको पुनः षाडव या औडुव बनाना संभव नहीं होगा। आधुनिक काल में औडुव या षाडव जाति से राग में प्रयुक्त स्वरों की संख्या का बोध होता है। प्राचीन काल में जाति गायन में प्रत्येक जाति की मन्द्र व तार सप्तकों में सीमा निर्धारित थी किन्तु राग–गायन में ऐसा नहीं है। अब पूर्वांग–उत्तरांग प्रधान रागों का प्रचलन है। जातिगायन में 'तिरोभाव–आर्विभाव' क्रिया का प्रयोग जिस अर्थ में होता था, वैसा ही प्रयोग आधुनिक काल में राग गायन में होता है।

इस प्रकार आप भली भांति उपरोक्त अध्याय के माध्यम से जान गए होंगे कि जातिगायन क्या है, राग गायन और जातिगायन में क्या–क्या अन्तर हैं, जाति गायन कब किया जाता था तथा राग गायन कब प्रचार में आया। इस प्रकार हम स्पष्ट रूप से यह कह सकते हैं कि राग गायन कोई नवीन शैली नहीं है, बल्कि जाति गायन का विकसित रूप है।

2.3.7 शुद्ध राग – सर्वप्रथम हम 'राग' शब्द को स्पष्ट रूप से परिभाषित करेंगे। भारतीय संगीत में राग शब्द की परिभाषा इस प्रकार दी गयी है कि जो रचना स्वर तथा वर्ण से मिलकर बनी हो तथा चितरंजक हो उसे 'राग' कहते हैं। राग के स्वर 'सा रे ग म प ध नि' माने जाते हैं। इन्हें मिलाने की क्रिया को वर्ण कहते हैं। सरगम को स्वरों तथा वर्णों के आधार पर मिलाने पर 'राग' की संरचना हो जाती है। जैसे– "सा, रेग रेग, ग, पग रे ग रे सा" यह एक राग बन सकता है।

प्राचीन काल में सभी रागों को शुद्ध, छायालग तथा संकीर्ण रागों में विभाजित कर दिया जाता था तथा वे राग, जो कि पूर्णतः स्वतन्त्र हों तथा उनमें किसी भी अन्य राग की छाया न आती हो उसे 'शुद्ध राग' कहा जाता था। मतंग और शारंगदेव के ग्रन्थों में रागों के स्वरूपों का वर्णन इस प्रकार मिलता है–

शास्त्रोक्त नियमानतिक्रमेन स्वतो रक्ति हेतुत्वं।
छायालग रागत्वं नामान्य छाया लगत्वेनरक्ति हेतु त्वम्।
संकीर्ण रागत्वं नाम शुद्ध छायालगमिश्रत्वेन रक्ति हेतुत्वम्।।

अर्थात् शुद्ध राग वे राग हैं जिनमें शास्त्रों के नियमों का पूर्णरूप से पालन होता है। छायालग राग वे राग हैं जिनमें किसी अन्य राग की छाया दिखाई देती है तथा संकीर्ण राग वे राग हैं जो शुद्ध व छायालग रागों के मिश्रण से बनते हैं।

फकीरूल्ला के 'राग दर्पण' में शुद्ध राग प्रमुख छः रागों को कहा गया है। शारंगदेव के अनुसार शुद्ध राग एक प्रकार का स्वतन्त्र राग है। आधुनिक दस थाटों के राग 'शुद्ध राग' माने जा सकते हैं। राग कल्याण, राग मुल्तानी, राग तोड़ी आदि पूर्णतः शुद्ध राग कहे जाते हैं।

उपरोक्त वर्णन से आप भली–भाँति परिचित हो गए होंगे कि शुद्ध राग किसे कहते हैं तथा ये कौन–कौन से हैं।

2.3.8 छायालग राग – मतंग तथा शारंगदेव के अनुसार "छायालग राग" वे राग हैं जिनमें किसी अन्य राग की छाया दिखायी देती हो। जैसे राग परज की छाया राग बसन्त में, राग जलधर केदार में दुर्गा की छाया, राग मेघमल्हार में राग सारंग की तथा राग विलासखानी तोड़ी में राग भैरवी की छाया दिखायी देती है। अतः उपरोक्त राग 'छायालग राग' होंगे।

2.3.9 संकीर्ण राग – संकीर्ण राग वे राग हैं जो शुद्ध और छायालग रागों के मिश्रण से बने हैं। राग दर्पण में शुद्ध राग छः माने गए हैं तथा संकीर्ण राग उनकी रागिनी और उनके पुत्ररागों को कहा है। संकीर्ण राग को मिश्रराग भी कहा जाता है। जब एक राग में दूसरा राग मिल जाता है या जब दो या दो से अधिक रागों का मिश्रण किसी राग में दिखाई दे तो वह "संकीर्ण या मिश्र राग" कहलाता है। जैसे राग भैरव बहार में राग भैरव और बहार का मिश्रण है। राग जयन्त मल्हार में राग जैजैवन्ती तथा मल्हार का मिश्रण है। राग अहीर भैरव में राग काफी तथा भैरव का मिश्रण है। इसी प्रकार धानी कौंस में राग धानी तथा राग मालकौंस का मिश्रण है।

2.3.10 पूर्वांगवादी राग – प्रत्येक हिन्दुस्तानी राग दिन अथवा रात्रि में गाया–बजाया जाता है। रागों के समय को निर्धारित करने के लिए कुछ नियम भी हैं जैसे पूर्व राग, उत्तर राग, सन्धि प्रकाश राग, अध्वदर्शक स्वर आदि। पूर्व राग तथा उत्तर राग के नियम के अनुसार भारतीय विद्वानों ने सप्तक के सात स्वरों को दो भागों में बाँटा है। प्रथम भाग "सा रे ग म प" है तथा दूसरा भाग "म प ध नि सां" है। जिन रागों का वादी स्वर सप्तक के पूर्वांग में अर्थात् 'सा रे ग म' स्वरों में होता है, उन रागों को दिन के 12 बजे से रात्रि 12 बजे तक गाया–बजाया जाता है तथा ऐसे रागों को पूर्वांगवादी राग कहते हैं। उदाहरणार्थ राग खमाज का वादी स्वर गन्धार (ग) है। अतः यह पूर्व राग कहलाएगा तथा इसको 12 बजे दिन से 12 बजे रात्रि तक गाया–बजाया जा सकता है।

2.3.11 उत्तरांगवादी राग – जिन रागों का वादी स्वर सप्तक के उत्तरांग अर्थात् 'प ध नि सां' स्वर में होता है, उन्हें उत्तरांगवादी राग कहते हैं। ऐसे रागों को रात के 12 बजे से दिन के 12 बजे तक गाया–बजाया जाता है। उदाहरणार्थ राग भैरवी में धैवत स्वर वादी हैं, इसलिए यह एक उत्तरांगवादी राग है।

2.3.12 परमेल प्रवेशक राग – 'मेल' का तात्पर्य है 'थाट'। जैसा कि नाम से ही विदित होता है कि जो राग एक थाट से दूसरे थाट में प्रवेश करते हैं, उन्हें परमेल प्रवेशक राग कहते हैं। 'परमेल प्रवेशक' का अर्थ है दूसरे मेल में प्रवेश कराने वाला। ये राग ऐसे समय गाए जाते हैं जब उनके थाट का समय समाप्त होने को होता है तथा दूसरे थाट, जिनमें वे प्रवेश करते हैं, अर्थात् दूसरे थाट से उत्पन्न रागों का गायन काल हो जाता है ऐसे राग 'परमेल प्रवेशक राग' कहलाते हैं। उदाहरणार्थ जैजैवन्ती राग एक परमेल–प्रवेशक राग है। यह राग उस समय गाया–बजाया जाता है जब रात्रि के रे, ध शुद्ध स्वरों वाले रागों का समय समाप्त होता है तथा 'ग–नि' कोमल स्वरों वाले रागों का समय शुरू होता है। राग जैजैवन्ती एक वर्ग के रागों को समाप्त करके दूसरे वर्ग के रागों में प्रवेश कराता है, अतः यह एक परमेल–प्रवेशक राग कहलाता है।

जैसा कि आपको ज्ञात होगा कि भारतीय राग की मुख्य विशेषता है कि उनका गायन काल निर्धारित होता है। परमेल प्रवेशक राग भी अपने समय निर्धारण के अनुसार गाया–बजाया जाता है।

आप उपरोक्त अध्याय से परमेल प्रवेशक राग के विषय में भली–भाँति परिचित हो गए होंगे कि परमेल प्रवेशक राग किसे कहते हैं।

2.3.13 सन्धि प्रकाश राग – हिन्दुस्तानी संगीत में रागों का समय निर्धारित करने के लिए नियम बने हैं। शाब्दिक अर्थानुसार जो राग दिन और रात की सन्धि बेला में गाए–बजाए जाते हैं उन्हें सन्धि प्रकाश राग कहते हैं। सन्धि प्रकाश रागों का समय प्रातः 4 बजे से 7 बजे तक तथा सायं 4 बजे से 7 बजे तक का माना जाता है। अर्थात सुबह तथा शाम को 4 बजे से 7 बजे तक गाए जाने वाले रागों को सन्धि प्रकाश राग कहते हैं। इन रागों में रिषभ (रे) तथा धैवत (ध) स्वर कोमल लगते हैं। जैसे– भैरवी, पूर्वी, कालिंगडा आदि सन्धि प्रकाश राग हैं।

प्रातःकालीन सन्धि प्रकाश रागों के अन्तर्गत राग भैरव, रामकली, राग परज, जोगिया, भैरव के अन्य प्रकार तथा कालिंगडा आदि प्रमुख हैं। **सायंकालीन सन्धि प्रकाश राग** रागपूर्वी, मारवा, धनाश्री, पूरिया तथा राग श्री आदि प्रमुख हैं।

जिन रागों में तीव्र मध्यम की अपेक्षा शुद्ध मध्यम का महत्व कम होता है ऐसे सन्धि प्रकाश रागों में परज प्रमुख है। तीव्र मध्यम का आभास हमें इस बात की सूचना देता है कि अब रात्रि आने वाली है। रात्रि के बढ़ते ही तीव्र मध्यम प्रबल हो जाता है, अतः इस समय राग पूरिया धनाश्री, राग श्री, राग मुल्तानी व यमन राग आदि राग गाए–बजाए जाते हैं।

इस प्रकार हम स्पष्टतः कह सकते हैं कि शुद्ध मध्यम दिन की सूचना देता है तथा तीव्र मध्यम रात्रि की सूचना देता है। अतः समय–निर्धारण के अनुसार सुबह तथा शाम की सन्धि बेला में ही सन्धि प्रकाश राग गाए–बजाए जाते हैं।

अभ्यास प्रश्न

1. नाद की मुख्य तीन विशेषताएं लिखिए।
2. नाद के कितने प्रकार होते हैं?
3. ग्राम कितने प्रकार के होते हैं?
4. मूर्च्छनाओं के कितने प्रकार माने गए हैं?
5. ध्रुपद के साथ संगत हेतु किन तालों का विशेष प्रयोग होता है?
6. धमार गायन में किसका वर्णन मिलता है?
7. जाति के कुल कितने लक्षण माने जाते हैं?
8. जिस स्वर से जाति गायन प्रारम्भ किया जाता था, उसे क्या कहा जाता था?
9. जिस स्वर पर गीत की समाप्ति होती थी, वह क्या कहलाता था?
10. राग कल्याण, मुल्तानी तथा तोड़ी किन रागों की श्रेणी में आते हैं?
11. संकीर्ण राग किन रागों के मिश्रण से बनते हैं?
12. कौन से राग छायालग राग कहलाते हैं?
13. किन रागों को पूर्वांगवादी राग कहते हैं?
14. किन रागों को उत्तरान्गवादी राग कहते हैं?
15. जैजैवन्ती किस प्रकार का राग है?
16. राग मारवा, भैरव, राग कालिंगडा, राग पूर्वी किस प्रकार के राग हैं?

2.4 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप भारतीय शास्त्रीय संगीत के पारिभाषिक शब्दों जैसे नाद, ग्राम, मूर्च्छना, जाति गायन, निबद्ध गान, अनिबद्ध गान, शुद्ध राग, छायालग राग, संकीर्ण राग, पूर्वान्गवादिराग, उतरान्गवादि राग, परमेल प्रवेशक राग, संधि प्रकाश राग को समझ चुके होंगे। इन सांगीतिक शब्दों को समझने के पश्चात आपको संगीत के शास्त्र एवं क्रियात्मक पक्ष को समझ पाने में आसानी होगी। इन मूलभूत शब्दों व इनके अन्तर को समझ कर आप अपने गायन अथवा वादन में

इनका सही प्रयोग कर सकेंगे। भारतीय शास्त्रीय संगीत में इनका महत्वपूर्ण स्थान है। राग के विभिन्न प्रकारों के अध्ययन के पश्चात रागों के पूर्ण स्वरूप को समझने में भी आसानी होगी।

2.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

1. नाद की मुख्य तीन विशेषताएं हैं– (1) नाद का ऊँचा नीचापन (2) नाद का छोटा–बड़ापन (3) नाद की जाति एवं गुण है
2. नाद दो प्रकार के होते हैं – 1. आहत नाद 2. अनाहत नाद।
3. ग्राम तीन प्रकार के होते हैं– षडज ग्राम, मध्यम ग्राम तथा गन्धार ग्राम।
4. मूर्च्छनाओं के चार प्रकार माने गए हैं – शुद्धा, काकली संहिता, अन्तर संहिता तथा अन्तर–काकली संहिता।
5. ध्रुपद के साथ संगत हेतु चारताल व सूलताल का विशेष प्रयोग होता है।
6. धमार गायन में ब्रज की राधा–कृष्ण होरी का वर्णन मिलता है।
7. जाति के कुल दस लक्षण माने जाते है–ग्रह, अंश, न्यास, अपन्यास, अल्पत्व, बहुत्व, औडत्व, षाडत्व, मन्द्र व तार।
8. जिस स्वर से जाति गायन प्रारम्भ किया जाता था, उसे 'ग्रह स्वर' कहा जाता था।
9. जिस स्वर पर गीत की समाप्ति होती थी वह 'न्यास' कहलाता था।
10. राग कल्याण, मुल्तानी तथा राग तोड़ी शुद्ध रागों की श्रेणी में आते हैं।
11. संकीर्ण राग वे राग हैं, जो शुद्ध और छायालग रागों के मिश्रण से बनते हैं।
12. वे राग जिनमें किसी अन्य राग की छाया दिखायी देती हो, छायालग राग कहलाते हैं।
13. जिन रागों का वादी स्वर सप्तक के पूर्वांग में हो उन्हें पूर्वांगवादी राग कहते हैं।
14. जिन रागों का वादी स्वर सप्तक के उत्तरांग में हो उनको उत्तरांगवादी राग कहते हैं।
15. जैजैवन्ती एक परमेल प्रवेशक राग है।
16. राग मारवा, भैरव, राग कालिंगडा, राग पूर्वी आदि सन्धि प्रकाश राग हैं।

2.6 संदर्भ ग्रंथ सूची

1. शर्मा, भगवतशरण, हाईस्कूल संगीत शास्त्र।
2. श्रीवास्तव, श्री हरीश चन्द्र, प्रभाकर प्रश्नोत्तर।
3. जैन, डॉ0 रेनू, स्वर और राग।
4. गोवर्धन, श्रीमती शान्ति, संगीत शास्त्र दर्पण।
5. श्रीवास्तव, श्री हरीश चन्द्र, प्रवीण प्रवाह।
6. भातखण्डे, पं0 विष्णु नारायण, भातखण्डे संगीत शास्त्र।
7. संगीत, संगीत कार्यालय, हाथरस।
8. श्रीवास्तव, श्री हरीश चन्द्र, *राग परिचय भाग 1 व 2*, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।
9. वसन्त, *संगीत विशारद*, संगीत कार्यालय, हाथरस।
10. परांजपे, श्रीधर, *संगीत बोध*।

2.7 निबंधात्मक प्रश्न

1. नाद, ग्राम, मूर्च्छना, जाति गायन, निबद्ध गान व अनिबद्ध गान का सविस्तार वर्णन कीजिए।
2. शुद्ध राग, छायालग राग, संकीर्ण राग, पूर्वांगवादी राग, उत्तरांगवादी राग, परमेल–प्रवेशक राग व सन्धि प्रकाश राग को विस्तार से समझाइए।

इकाई 3 – स्वर वाद्य की विकास यात्रा व स्वर वाद्यों के घरानों का संक्षिप्त परिचय

3.1 प्रस्तावना
3.2 उद्देश्य
3.3 स्वर वाद्यों का वैदिक–पौराणिक संदर्भ
3.4 स्वर वाद्यों की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि
3.5 अमीर खुसरो तथा स्वर वाद्य
3.6 तानसेन तथा स्वर वाद्य
3.7 स्वर वाद्यों के घरानें
3.8 प्रमुख स्वर वाद्य तथा उनके लोकप्रिय कलाकार
3.9 सारांश
3.10 शब्दावली
3.11 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
3.12 संदर्भ ग्रंथ सूची
3.13 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
3.14 निबन्धात्मक प्रश्न

3.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम बी0ए0एम0आई0–201 के प्रथम खण्ड से सम्बन्धित तीसरी इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के पश्चात् आप भारतीय संगीत के इतिहास से परिचित हो चुके होंगे। आप शास्त्रीय संगीत के पारिभाषिक शब्दों जैसे नाद, ग्राम, मूर्च्छना, जाति गायन, निबद्ध गान, अनिबद्ध गान, शुद्ध राग, छायालग राग, संकीर्ण राग, पूर्वान्गवादि राग, उतरान्गवादि राग, परमेल प्रवेशक राग, संधि प्रकाश राग को भी जान चुके होंगे।

इस इकाई में स्वरवाद्यों व उनके घरानों के विषय में बताया गया है। वाद्यों की परम्परा हमारे देश में अत्यन्त समृद्धशाली व प्राचीन है। हमारी वाद्यों की दैवीय परम्परा अत्यन्त पुष्ट व दिव्य थी और इस संस्कार को हम जन्मों से अपने भीतर संजोय रहते हैं। स्वरवाद्यों को संगीत का अभिन्न अंग माना गया है।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप स्वरवाद्यों व उनके घरानों को समझ चुके होंगे। आप स्वरवाद्यों के विकास व प्रगति के विषय में भी जान सकेंगे। आप स्वरवाद्यों के प्रसिद्ध कलाकारों से भी परिचित हो सकेंगे।

3.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप स्वर वाद्यों की परम्परा, उनकी विकास यात्रा तथा वादक/कलाकारों के विषय में जान अर्जित कर पाएंगे जिससे आप :–

- भारतीय वाद्यों तथा देवी देवताओं से उनके दैवीय सम्बन्धों व शाश्वत परम्परा के बारे में जान सकेंगे।
- वैदिक व पौराणिक काल में वाद्यों के प्रचलन व उनके उपयोग के विषय में जान सकेंगे।
- गुप्त काल व हर्ष के समय संगीत वाद्यों के प्रचार के विषय में जान सकेंगे।
- मुगल काल में स्वर वाद्यों का कितना विकास हुआ व उनमें कैसा रूपान्तरण हुआ तथा घरानों की स्थापना का ज्ञान भी आप प्राप्त कर सकेंगे।
- स्वतंत्रता प्राप्ति के पश्चात वाद्य यंत्रों के विकास व प्रगति के विषय में भी जान सकेंगे।

3.3 स्वर वाद्यों का वैदिक–पौराणिक संदर्भ

- वेदों का अध्ययन करने पर आप वाद्यों के विषय में ही नहीं अपितु उनके निर्माण आदि के विषय में भी ज्ञान प्राप्त कर सकते हैं। वैदिक साहित्य में 'वीणा' का उल्लेख लोकप्रिय व प्रचलित वाद्यों के रूप में मिलता है। 'वाण' नामक वाद्य सर्वाधिक प्रचलित व महत्वपूर्ण वाद्य वैदिक काल में था। वीणा के विभिन्न प्रकारों में वाण, वीणा, कर्करि, काण्डवीणा, अप घाटिला व गोधा आदि हैं। वाण को शततन्त्री वाद्य कहा गया है। पंचविश ब्राह्मण में इसका निर्माण उदुम्बर लकड़ी से होता था। इसमें दैवीय शक्ति निहित होती थी। इसी प्रकार कर्करि का उल्लेख ऋग्वेद में किया गया है जिसे एक तंत्री वाद्य माना गया है। 'गोधा' व काण्ड वीणाएं यजमान पत्नियाँ बजाती थी, ऐसा उल्लेख मिलता है। बोधायन सूत्र के अनुसार आघाटि, पिच्छोला और कर्करि वीणाओं तथा अपाघाटलिका, स्तम्बल तथा पिच्छोला वीणा के साथ उपगान विहित है। सत्याः हिरण्यकेशी श्रौतसूत्र के अनुसार उपगान के लिए अपाघाटलिका, तालुकवीणा, काण्डवीणा, पिच्छोला, आलाबु तथा कपिशीर्ष्णी का विधान था। इससे आप अनुमान लगा सकते हैं कि वैदिक काल में वीणा वादन अत्यन्त लोकप्रिय व महत्वपूर्ण था। यज्ञ आदि के कार्यों में वीणाओं का वादन होता था। गाथा का गान भी वीणा के साथ किया जाता था जिसे ब्राह्मण दिन में तथा क्षत्रिय रात्रि में प्रस्तुत करते थे। पलाश अथवा नेतर औषधीय वृक्ष से नखी बनाकर वीणा वादन में उपयोग करते थे।
- रामायण और महाभारत काल में वाद्यों का विकास प्रगति पथ पर था। महर्षि बाल्मीकि के आश्रम में भगवान राम के पुत्रों लव–कुश ने वीणा वादन की शिक्षा प्राप्त की तथा रामायण गान प्रस्तुत किया था। रामायण से ज्ञात होता है कि उस काल में वीणा को तंत्री कहा जाता था। नवीन वाद्य दुन्दुभि, मृदंग, आडम्बर, तूणव, वेणु, पणव, शंख, किन्नरी, विपंची वीणा, मडुक, मुरज, भेरी तथा डिमडिम उस काल में प्रचलित हुए। लंकाधिपति रावण भी एक संगीतज्ञ था तथा उसने आराध्य महादेव को प्रसन्न करने हेतु उसने अपनी आँतों के ताँत से एक वाद्य का निर्माण किया था जिसे 'रावणहस्तिका' नामक वीणा बताया गया। आप दक्षिण भारत में उसे रावणस्ट्राम या बीनवाह के नाम से सम्बोधित करता पाएंगे। रावणहत्था नाम से भी यह वाद्य पहचाना जाता है।

  महाभारत काल में भी भेरी, मुरज, मडुक्क, गोमुख, शंख, वंश, वीणा, पणव, आनक तथा दुन्दुभि जैसे वाद्य थे। महाभारत में शंखों के विविध नाम जैसे श्रीकृष्ण का पाञ्चजन्य, अर्जुन का देवदत्त, भीमसेन का पौण्ड्र, युधिष्ठिर का अनन्तविजय, नकुल व सहदेव का सुबोध एवं मणिपुष्पक थे। अर्जुन स्वयं वीणा वादक व नर्तक के रूप में विराट के दरबार में नियुक्त हुए। विराट कन्या उत्तरा को वीणा वादन व नर्तन की शिक्षा अर्जुन द्वारा दी गई थी। धर्मराज के राज्याभिषेक के अवसर पर श्री कृष्ण व युधिष्ठिर को जगाने के लिए शंख आदि के साथ वीणा, पणव व मुरली आदि वाद्यों की चित्ताकर्षक ध्वनि गंधर्व व अप्सराओं द्वारा उत्पन्न की गई थी।
- हरिवंश जो कि महाभारत का एक भाग है, में अनेक वाद्यों का वर्णन प्राप्त होता है। कालनेमि और विष्णु के युद्ध में नारद के हाथ में वल्लभी वीणा थी। उस वीणा को बजाते–बजाते नारद ब्रह्मदेव के पास गए थे। वल्लभी वीणा से सात स्वर मूर्च्छना से निकलते थे। जल दुर्दुर, ऋल्लीस व इल्लीसक तथा नान्दी वाद्य का वर्णन आप हरिवंश में प्राप्त कर सकेंगे। श्रीमद्भागवत में 'रास नृत्य' में वंशी व वीणा वादन का भी वर्णन है। पुराणों में वीणा, भेरी, रणशिंगा, शंख व वेणु वादन के प्रचलन का प्रमाण प्राप्त होता है।

3.4 स्वर वाद्यों की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि

जैन मतावलम्बी राजा उदयन जो मगध व कौशाम्बी का शासक था, उसकी रानी मागधी वीणा वादन में निपुण थी। राजा चंद्रमहासेन की पुत्री वासवदत्ता वीणा वादिका थी। उसकी वीणा नौ तार वाली 'घोषवती' थी। जैन शास्त्रों में वीणा के प्रकार विपंची, वल्लभी, भ्रामरी, परिवादिनी, सुघोषा, नंदिघोषा, महती, कच्छपी, चित्रवीणा तथा तुंबी वीणा तथा वेणु व मुरली आदि स्वर वाद्यों का वर्णन प्राप्त होता है।

बौद्ध ग्रंथों में स्वर वाद्य वीणा, शंख, तंबरो, वेणु, बंसरी का विवरण प्राप्त होता है। तमिल ग्रंथों में तार वाद्यों 'याल' का वर्णन है। इनमें पेरियाल इक्कीस तार, मकरयाल उन्नीस तार, सोकोदयाल चौदह तार और सेंकोत्तीयाल सात तार वाला वाद्य था। सुषिर वाद्यों में नागस्वरम,

मेदुमुकुलम, कुरू मुकुलम, मुरली, मुखबीना वाद्यों तथा तंतु वाद्यों में नथुनी, वीणा, थंबुरू, स्वरभीत और कोत्तुवाद्यम का विवरण भी तमिल ग्रंथों में प्राप्त होता है।

गुप्त साम्राज्य में वाद्यों के विषय में अनेक विवरण प्राप्त होते हैं। चन्द्रगुप्त सन् 320 में चक्रवर्ती सम्राट बने। उसके पुत्र समुद्रगुप्त उस काल के कुशल वीणा वादक थे। उसकी वीणा का नाम 'हस्तकंध था, उसे नारद और तुम्बरू की तरह महान वीणा वादक माना जाता था। समुद्रगुप्त के पश्चात चंद्रगुप्त द्वितीय के शासन काल में संगीत व साहित्य की अत्यधिक प्रगति हुई। उसके दरबार के नवरत्नों में कालीदास भी थे जिनकी अनेक कृतियाँ कालजयी हैं, जिनका अध्ययन आप कर सकते हैं। इस काल में स्वर वाद्यों में मुरज, वेणु, शंख, तंत्री, वल्लभी व किन्नरी वीणा का विवरण प्राप्त होता है। इस काल में अनके संगीत शालाओं का भी वर्णन है। कला की विशेष प्रगति इस काल में हुई।

सम्राट हर्षवर्द्धन सन् 606 में शासक बना। इनके काल में नाटक व संगीत की विशेष प्रगति हुई। घोषवती, विपंची वीणा प्रकारों का विवरण इस काल में प्राप्त होता है। वाणभट्ट के ग्रंथ 'हर्ष चरित' में शंख, वीणा, परिवाणिनी व किन्नरी वीणाओं का उल्लेख किया गया है।

प्राचीन भारत में तक्षशिला, नालन्दा व काशी आदि अत्यंत ख्याति प्राप्त विद्यापीठ रहे। इनमें अनेक विद्यार्थी विद्या के साथ ही शिल्प, स्थापत्य, चित्रकला व संगीत कला का भी अध्ययन करते थे। चीन के साथ भी उस काल में घनिष्ठता थी। मंदिरों की शिल्पकला में अनेकानेक वाद्य यंत्रों को भी दर्शाया गया है। गज से बजने वाले तंतु वाद्यों की खोज भारत में हुई तथा धीरे–धीरे एशिया व विश्व में गज वाद्यों का प्रचार–प्रसार हुआ। सातवीं–आठवीं शताब्दी में अरेबियन संगीत का मिलाप भारतीय संगीत से हुआ तथा रबाब नामक वाद्य भारत में पहुँचा।

भारतीय संस्कृति में इस्लामिक प्रभाव तेरहवीं शताब्दी में अलाउद्दीन खिलजी के शासन काल में आरम्भ हुआ। उनके दरबार में संगीत व साहित्य के अनेक कलाकार व विद्वान थे। अमीर खुसरो व गोपाल नायक दो संगीतज्ञ उनके दरबार में थे जो ध्रुपद गायन के अतिरिक्त वीणा वादन के लिए भी प्रसिद्ध थे। मुसलमान बादशाहों के जमाने में वाद्यों में इजाफा हुआ तथा कुछ वाद्यों का नाम व रूप परिवर्तन भी हुआ। रोशन चौकी में शरणाई बजती थी। सुषिर वाद्यों में नफीरी, अलगोजा का भी प्रचार शरणाई के साथ हुआ। सारंगी जिसे सौरंगी (सौ रंग वाली) भी कहते हैं का प्रचार भी मुसलमान बादशाहों के जमाने में हुआ। अकबर बादशाह संगीत व कला का कद्रदान था। उसके नवरत्नों में तानसेन अत्यंत प्रसिद्ध था जो गायक व वीणा वादक था। तानसेन का नाम भारत में हर कोई जानता है। कानून, शहनाई, सारंगी इस काल में लोकप्रिय हुई। वीणा का प्रयोग तो दरबारी गायकों द्वारा अपने ध्रुपद गायन में किया जाता था। जहांगीर व शाहजहाँ के काल में सामान्य प्रगति संगीत में थी परन्तु औरंगजेब के काल से संगीत को संरक्षण व आश्रय मिलना बंद हो गया। अंग्रेजों के शासन काल में कुछ अंग्रेजी वाद्य वायलिन, हारमोनियम, मशकबीन, सैक्सोफोन, क्लैरनेट, मैंडोलिन आदि वाद्य भी भारतीय संगीत से जुड़ गए।

वीणा को उत्तर भारत में बीन भी कहा जाता है। रूद्रवीणा, विचित्र वीणा उत्तर भारत तथा सरस्वती वीणा दक्षिण भारत में प्रचलित है। वीणा से ही सितार, सुरबहार, सारंगी, इसराज, मयूरीवीणा, मीनासांरगी व दिलरूबा आदि वाद्य अस्तित्व में आए। गिटार वाद्य को भारतीय संगीत हेतु अंगीकार कर उसमें यथोचित संशोधन के उपरांत वीणा के रूप में लोकप्रिय बनाया गया है। इस प्रकार आप समझ गए होंगे कि वाद्यों की हमारी विरासत अत्यन्त समृद्ध रही।

3.5 अमीर खुसरो तथा स्वर वाद्य

अलाउद्दीन खिलजी के दरबार का सर्वोत्तम नगीना अमीर खुसरो था। अत्यन्त प्रतिभावन अमीर खुसरो साहित्य व संगीत का विद्वान था। शेरों, शायरी, कव्वाली के साथ वाद्ययंत्रों की भी उसे अच्छी समझ थी। बादशाह अलाउद्दीन उसकी प्रतिभा का कायल था। मूलरूप से तुर्क अमीर खुसरो हिन्दुस्तान की मिट्टी में रच–बस गया था। उस जमाने के प्रसिद्ध सूफी संत निजामुद्दीन औलिया का वह पट्ट शागिर्द था। उस समय के माहौल का ध्यान रखकर उसने गीत, राग, ताल व वाद्यों की रचना भी की। उसने अनेक कव्वाली, तराने आदि रचे थे। उस जमाने के श्रेष्ठ गायक गोपाल नायक को धोखे से हराकर भी वह उसका मुरीद बन गया था। उसने शहाना, साजगिरि व

जिला आदि रागों तथा तीनताल, झूमरा, पश्तो व सूलफाक ताल की रचना की थी। यह विवरण ग्रंथों में मिलता है।

दक्षिण की वीणा में कुछ परिवर्तन कर उसने सितार वाद्य की रचना की जिसमें तीन तार उसने लगाए। त्रितंत्री वीणा को 'सतार' में परिवर्तित किया गया, ऐसा विद्वान मानते हैं। इरानी व हिन्दुस्तानी संगीत को अमीर खुसरो बहुत करीब लाए तथा वहां के वाद्य यंत्रों को भी यहाँ के रंग–रूप में ढालने के लिए कार्य किया।

3.6 तानसेन तथा स्वर वाद्य

अलाउद्दीन खिलजी के बाद संगीत काल को भरपूर संरक्षण बादशाह अकबर द्वारा दिया गया। उनके दरबार के नवरत्नों में संगीत सम्राट तानसेन थे। बादशाह तानसेन को दिल से मानते थे। तानसेन ब्राह्मण थे, स्वामी हरिदास से उन्हें ब्रह्म विद्या व संगीत तथा सूफी संत मोहम्मद गौस ने उन्हें अरबी व इरानी संगीत तथा सूफियाना अंदाज से नवाजा। उन्होंने एक मुस्लिम महिला से विवाह किया और वैदिक धर्म, भक्ति व सूफी विचारधारा को अपने जीवन में आत्मसात कर भारतीय संगीत को समृद्धशाली बनाया। उन्होंने हजारों ध्रुपदों की रचना की जिसमें ईश्वर स्तुति के साथ सूफियाना अंदाज भी था। बादशाह अकबर के दरबार में अन्य संगीत रत्न भी थे। उस समय के कव्वाली संगीत के ऊपर तानसेन ने ध्रुपद शैली को स्थापित कर लोकप्रिय बनाया। इसके अतिरिक्त जो महत्वपूर्ण कार्य तानसेन ने किया वह था संगीत के वाद्यों की रचना करना। हिन्दुस्तानी सरस्वती वीणा व रबाब, जिसे रूद्रवीणा कहा जाता है, की रचना तानसेन द्वारा की गई। ध्रुपद व वीणा का चोली–दामन का साथ तानसेन द्वारा भली–भाँति स्थापित किया। उनके दामद नौबत खाँ भी श्रेष्ठ बीनकार थे। सेनिया घराना उनके नाम से ही जाना जाता है।

3.7 स्वर वाद्यों के घराने

मुगल साम्राज्य में दिल्ली दरबार कलाकारों का प्रमुख आश्रय था। गायकों के साथ ही स्वरवाद्यों के भी अनेक कलाकार दरबार में नियुक्त थे। मुगल साम्राज्य के पतन के पश्चात् वहाँ के दरबारी कलाकारों ने भी नयी आश्रयस्थली ढूँढनी आरम्भ की। मुगल साम्राज्य के अवसान के पश्चात् छोटी रियासतें व राजे–महाराजे स्वतंत्र हो गए तथा उनके दरबारों में गायकों–वादकों आदि कालाकारों को आश्रय मिलने लगा। इन समान्ती कद्रदानों के ही आश्रय में घरानों की नींव भी पड़ी।

तानसेन की मृत्यु के उपरान्त उनके घराने 'सेनिया' के तीन मुख्य घराने बने। सबसे छोटे बेटे विलास खाँ का घराना, दूसरे पुत्र सूरतसेन का घराना जिसके वंशज जयपुर में बस गए थे। तीसरा घराना दामाद मिश्री सिंह का था। इसके वंशजों में अनेक प्रतिष्ठित बीनकार हुए। विलास खाँ और नियामत खाँ के वंशज बनारस में बस गए। ये पूर्वी सेनिया घराने के रूप में जाना जाता है। वीणा और रबाब के साथ ध्रुपद में इनकी बड़ी प्रतिष्ठा थी। इसी प्रकार सूरतसेन का घराना जो जयपुर में बस गया था के वंशज सितार और वीणा के साथ ही ध्रुपद में भी निपुण थे। इन्हें पश्चिमी सेनिया बाज का घराना कहते हैं।

स्वरवाद्यों के सभी घराने तानसेन के वंशजों के सेनिया घराने से ही जुड़े थे। इनमें कुछ प्रमुख का विवरण निम्न है :–

1. जाफर खाँ, प्यार खाँ व वासत खाँ का सेनिया घराना जो रबाब व ध्रुपद के लिए प्रसिद्ध था पूर्वी सेनिया घराना।
2. लखनऊ का निर्मल शाह का घराना जिसके बेटे उमराव खाँ प्रसिद्ध सरोद वादक थे और उनके शिष्य गुलाम मुहम्मद ने लखनऊ का सितार घराना स्थापित किया।
3. जयपुर का पश्चिमी सेनियों का सितार का घराना जिसे अमृत सेन ने स्थापित किया।
4. सहारनपुर का सरोद का घराना जिसे उमराव खाँ के शिष्यों ने आरम्भ किया।
5. <u>रामपुर घराना</u> – पठानों की रियासत रामपुर संगीतज्ञों की पसन्दीदा जगह थी। रामपुर नवाब कलबे अली खाँ के दरबार में सुरबहार के मशहूर कलाकार बहादुर हुसैन खाँ तथा अमीर खाँ सुरसिंगाार व बीन के बेजोड़ कलाकार थे। ये सेनियों के ही वंशज थे तथा इन्होंने ही रामपुर घराने की नींव डाली। सुरबहार, सुरसिंगार व बीन के साथ ही ध्रुपद के भी ये विशेषज्ञ थे। रामपुर नवाब

के भाई नवाब हैदर अली खाँ को इन्होंने तालीम दी। इनके अन्य प्रमुख शागिर्द थे – मुहम्मद हुसैन (वीणा), नबी बख्श(वीणा), कुतुबुद्दौला(सितार), अली हुसैन(वीणा), असद खाँ(सुरसिंगार), फिया हुसैन खाँ(सरोद), बुनियाद हुसैन खाँ(सारंगी)।

रामपुर घराने के वजीर खाँ बहुत ही प्रतिष्ठित बीनकार थे। नवाब रामपुर भी उनके शागिर्द थे। वजीर खाँ ने अन्य वाद्यों में भी संगीतज्ञों को तालीम दी। इन कलाकारों ने बाद में अपने–अपने घराने स्थापित किए थे। इनके कुछ प्रमुख शागिर्दों के नाम हैं – अलाउद्दीन खाँ(सरोद), हाफिज अली खाँ(सरोद), प्रमथनाथ बंधोपाध्याय(रूद्रवीणा), जदवेन्द्र महापात्र(सुरबहार)।

6. **जयपुर का बीनकार घराना** – मशहूर बीनकार उस्ताद रजब अली खाँ द्वारा यह घराना स्थापित किया गया। इस घराने में अनेक बेजोड़ बीनकार उ0 मुशर्रफ अली, उ0 गुलाम अली खाँ, उ0 सादिक अली खाँ, उ0 मुश्ताक अली खाँ हुए हैं। मशहूर रूद्रवीणा वादक उ0 असद अली खाँ इसी घराने के वीणा वादक रहे हैं।

7. **इमदाद खाँ का घराना – सितार** व सुरबहार को नई ऊँचाई देने में इस घराने का बड़ा नाम है। इमदाद खाँ ने वादन की एक नयी शैली विकसित की जिसे इमदाद खानी बाज कहते हैं। मूलरूप से इटावा के कलाकार अपने पुत्रों इनायत खाँ तथा वाहिद खाँ के साथ कलकत्ता में बहुत ही प्रसिद्ध हुए तथा गौरीपुर मे बस गए। इनायत खाँ के पुत्र उस्ताद विलायत खाँ ने सितार को गाना सिखा दिया। उनके सितार वादन ने संगीत श्रोता के मन में जादू कर दिया। इनके भाई उ0 इमरत खाँ भी सितार व सुरबहार के कलाकार है तथा भतीजे रईस खाँ भी बड़े सितार नवाज रहे हैं। इसी घराने में पं0 ध्रुवतारा जोशी, उस्ताद इनायत खाँ के शिष्य रहे। उ0 शाहिद परवेज इस घराने के प्रसिद्ध सितार वादक हैं। इनायत खाँ के भाई उ0 वहीद खाँ सितार व सुरबहार के बेजोड़ कलाकार थे।

8. **बरकतुल्ला खाँ का घराना** – बरकतुल्ला चोटी के सितार वादक रहे हैं। इनसे स्व0 आशिक अली खाँ ने सितार की तालीम प्राप्त की। इनके प्रमुख शिष्यों में उस्ताद मुश्ताक अली (सितार) तथा पं0 जी0 एन0 गोस्वामी (वायलिन) थे।

9. **उ0 करामतउल्ला खाँ का घराना** – उस्ताद करामतउल्ला सरोद के नामी उस्ताद थे। उन्होंने सितार, सरोद की तालीम दी। आपने उस्ताद सखावत हुसैन, उ0 इश्तियाक अहमद(पुत्र) व पं0 गगन चन्द्र चटर्जी को सरोद तथा स्व0 गणेश प्रसाद द्विवेदी व उस्ताद चुन्ने खाँ को सितार की शिक्षा दी। पं0 गगन चन्द्र चटर्जी सरोद छोड़कर वायलिन वादन करने लगे थे।

10. **अलाउद्दीन खाँ का घराना** – मैहर के उस्ताद अलाउद्दीन खाँ देश के बहुत बड़े कलाकार थे। आप रामपुर के वजीर खाँ के भी शिष्य रहे। आपने सरोद, सितार, सुरबहार, वायलिन तथा अन्य वाद्यों में अनेक बड़े कलाकारों को तालीम दी। आप स्वयं सरोद वादक से पूर्व वायलिन वादक रहे। आपके पुत्र उस्ताद अलीअकबर(सरोद), पं0 रविशंकर(सितार), श्रीमती अन्नपूर्णा देवी(सुरबहार), पं0 निखिल बनर्जी(सितार) के अन्तर्राष्ट्रीय स्तर के कलाकार रहे। इस घराने में अनके सरोद वादक व सितार वादक और भी हैं। उस्ताद अलाउद्दीन खाँ ने मैहर बैंड भी आरम्भ किया। बाँसुरी वादक पं0 पन्नालाल घोष भी आपके शिष्य बन गए थे।

11. **इन्दौर का बीनकार घराना** – इन्दौर का यह प्रसिद्ध घराना रहा है। इस घराने में उस्ताद बंदे अली खाँ, मुराद खाँ, अब्दुल लतीफ खाँ, बाबू खाँ प्रसिद्ध बीनकार तथा मुशर्रफ खाँ सितार वादक रहे हैं। इस घराने को आधुनिक समय में चमकाने का श्रेय जाता है उस्ताद हलीम जाफर खाँ को। आपने अथक परिश्रम, लगन व प्रतिभा से सितार में और भी रंग भर दिए। आपकी सितार वादन की अपनी एक शैली है जिसे जाफरखानी बाज के नाम से जाना जाता है।

12. **उस्ताद हाफिज अली खाँ का घराना** – यह घराना भी सरोद का प्रमुख घराना है। रीवा नरेश विश्वनाथ सिंह के संरक्षण में यह घराना अफगानिस्तान के गुलाम बन्दगी के पुत्र गुलाम अली के प्रयास से स्थापित हुआ। गुलाम अली खाँ को रीवा नरेश ने संगीत की शिक्षा स्वयं दी थी। काबुल के रबाब को इस घराने ने सरोद की खूबसूरती प्रदान की। इस घराने के उस्ताद नन्हें खाँ के पुत्र हाफिज अली खाँ देश के चोटी के सरोद वादक थे। उस्ताद हाफिज अली ने रामपुर के मुन्नन खाँ, सादत अली के अतिरिक्त उस्ताद वजीर खाँ से तालीम प्राप्त की थी। आप अत्यन्त सुरीले सरोद वादक थे। आपके पुत्र उस्ताद अमजद अली खाँ देश के श्रेष्ठतम सरोद वादक में से एक हैं। आपके दोनों पुत्र भी सरोद वादक हैं।

आप को अब ज्ञात हो गया होगा कि स्वरवाद्य के घरानों की भी अत्यन्त समृद्ध परम्परा भारत में हैं। उपरोक्त घराने भारत के कुछ प्रमुख घरानों में से है।

3.8 प्रमुख स्वर वाद्य तथा उनके लोकप्रिय कलाकार

भारत को अन्तर्राष्ट्रीय स्तर में प्रतिष्ठा दिलाने में यदि भारतीय संतों तथा भारतीय दर्शन का योगदान रहा है तो भारतीय संगीत की भूमिका भी कमतर नहीं रही। भारतीय संगीत के वादक कलाकारों में अपनी प्रतिभा व परिश्रम से भारतीय संस्कृति को विश्व पटल में प्रतिष्ठित किया है। स्वामी विवेकानन्द के प्रवचनों से यदि अमेरिका व यूरोप का प्रबुद्ध वर्ग व सामान्य जन प्रभावित हुआ तो प्रसिद्ध नर्त्तक पं0 उदयशंकर के नृत्य के साथ ही उनके वृन्द वादन दल के कलाकारों उस्ताद अलाउद्दीन खाँ(सरोद) व सहयोगियों ने भी उनको अभिभूत किया। इसका परिणाम यह हुआ कि पं0 रविशंकर(सितार), उस्ताद अलीअकबर(सरोद), पं0 हरिप्रसाद चौरसिया(बाँसुरी), पं0 शिव कुमार शर्मा(संतूर), उस्ताद अमजद अली(सरोद), पं0 विश्वमोहन भट्ट(मोहन वीणा) ने भारत के बाहर अपनी प्रतिभा को स्थापित करने में सफलता प्राप्त की। इन कलाकारों के अनेकों विदेशी शिष्य व श्रोता वर्ग इन्हें अपने हृदय से आभार प्रदान करते हैं तथा वर्ष प्रतिवर्ष अपने–अपने देश में आमंत्रित करते हैं। यही कारण है कि स्व0 उस्ताद अली अकबर(अमरीका) तथा पं0 रविशंकर(लन्दन) तथा अनेक कलाकार जर्मनी, इटली व कनाडा में बस गए। भारत में देश का सर्वोच्च सम्मान भारत रत्न पं0 रविशंकर(सितार) तथा स्व0 उस्ताद बिसमिल्ला खाँ(शहनाई) को मिला हैं।

प्रमुख स्वरवाद्य व उनके लोकप्रिय कलाकार का विवरण निम्न हैं :–

सितार – पं0 रविशंकर, स्व0 उस्ताद विलायत खाँ, स्व0 पं0 निखिल बनर्जी, उस्ताद इमरत खाँ, उस्ताद हलीम जाफर खाँ, उस्ताद शाहिद परवेज आदि।

सरोद – स्व0 उस्ताद अलाउद्दीन खाँ, स्व0 उ0 हाफिज अली, स्व0 उ0 अली अकबर खाँ, उ0 अमजद अली खान, स्व0 शरन रानी आदि।

वायलिन – स्व0 वी0जी0 जोग, स्व0 गजानन राव जोशी, डॉ0 एन0 रजम, पं0 गोपाल कृष्णन, डॉ0 एल0 सुब्रमणयम, पं0 डी0 के0 दातार।

बाँसुरी – स्व0 पन्नालाल घोष, पं0 हरिप्रसाद चौरसिया, पं0 रघुनाथ सेठ, पं0 देवेन्द्र मुर्डेश्वर, पं0 रोनू मजूमदार, पं0 राजेन्द्र प्रसन्ना आदि।

शहनाई – स्व0 बिसमिल्ला खाँ, पं0 अनन्त लाल।

वीणा – स्व0 डॉ0 लालमणि मिश्र(विचित्र वीणा), उ0 असद अली(रूद्र वीणा), पं0 विश्वमोहन भट्ट(मोहन वीणा) आदि।

सारंगी – पं0 रामनारायण, उस्ताद गुलाम साबिर खाँ, पं0 गोपाल मिश्र, स्व0 बाहदुर खाँ, पं0 हनुमान प्रसाद मिश्र आदि।

अभ्यास प्रश्न

1. वीणा वाद्य की उत्पत्ति पुराणों में किसके द्वारा मानी गई है?
2. अमीर खुसरो किस बादशाह के दरबार का रत्न था?
3. अमीर खुसरो के अध्यात्मिक गुरू का क्या नाम था?
4. स्वामी हरिदास व मोहम्मद गौस का शिष्य कौन था?
5. सेनिया घराना किसके नाम से जाना जाता है?

3.9 सारांश

इस इकाई के अध्ययन करने के उपरान्त आप :–

- भारत के वैदिक–पौराणिक काल के समृद्धशाली वाद्य यन्त्रों की परम्पराओं के बारे में जानकर लोगों को बता सकेंगे।
- गुप्त काल सम्राट हर्षवर्द्धन के काल में वाद्य संगीत की उन्नति तथा उस काल की शिल्पकला में वाद्य यंत्रों की उपस्थिति के विषय में ज्ञान प्राप्त कर चुके होंगे।
- अलाउद्दीन से लेकर बादशाह अकबर तक संगीत के साथ वाद्य यंत्रों की प्रगति के विषय में जान चुके होंगे।
- अमीर खुसरो व तानसेन के योगदान के विषय में जान चुके होंगे।
- तानसेन के सेनिया घराने की प्रमुखता के साथ देश के प्रमुख वाद्य घरानों के विषय में ज्ञान प्राप्त कर चुके होंगे तथा स्वरवाद्य व उनके लोकप्रिय कलाकारों का विवरण आपको प्राप्त हो चुका होगा।

3.10 शब्दावली

1. तंतु वाद्य – जिन वाद्यों में तांत अथवा तार से ध्वनि निकलती है उन्हें तंतु वाद्य कहते हैं।
2. सुषिर वाद्य – जिन वाद्यों में वायु के प्रयोग से ध्वनि निकलती है, सुषिर वाद्य कहलाते हैं।
3. रोशन चौकी – उत्तर भारत के मुसलमानों का मंगल वाद्य है। लगनों के अवसर पर इसे बजाते हैं। इसमें शहनाई, ढोल व नगाडा वाद्य होते हैं।
4. सुफियाना – अल्लाह की इबादत वाला संगीत।
5. बीनकार – उत्तर भारत में वीणा वादक को बीनकार भी कहा जाता था।
6. सेनिया – तानसेन के वंशजों के द्वारा स्थापित घराने को सेनिया घराना कहते हैं।

3.11 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

1. महादेव
2. अलाउद्दीन खिलजी
3. हजरत निजामुद्दीन औलिया
4. तानसेन
5. तानसेन

3.12 संदर्भ ग्रंथ सूची

1. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मीनारायण(सं0), संगीत – भारतीय वाद्य अंक, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मीनारायण(सं0), संगीत – वैदिक संगीत अंक, संगीत कार्यालय, हाथरस।
3. श्रीवास्तव, श्री हरिश्चन्द्र, प्रवीण प्रवाह, संगीत सदन प्रकाशन, 88, साउथ मलाका, इलाहाबाद।
4. चौबे, डॉ0 सुशील कुमार, हमारा आधुनिक संगीत, उ0 प्र0 हिन्दी संस्थान, लखनऊ।
5. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मीनारायण(सं0), संगीत – नटराज, फरवरी 2009, संगीत कार्यालय, हाथरस।

3.13 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. मिश्र, डॉ0 लालमणि, भारतीय संगीत वाद्य।
2. महाडिक, डॉ0 प्रकाश, भारतीय संगीत के तंत्री वाद्य।
3. चौरसिया, ओम प्रकाश, वीणा–वाणी।
4. श्रीवास्तव, प्रो0 हरिश्चन्द्र, वाद्य शास्त्र।

3.14 निबन्धात्मक प्रश्न

1. स्वर वाद्यों के सबसे महत्वपूर्ण व पुराने घराने पर एक संक्षिप्त निबन्ध लिखिए।

इकाई का 1 – पं0 विष्णु दिगम्बर प्लुस्कर स्वरलिपि पद्धति का परिचय एवं भातखण्डे पद्धति से तुलना; पाठ्यक्रम के रागों का परिचय, स्वर विस्तार एवं स्वर समूह के माध्यम से राग पहचानना।

1.1 प्रस्तावना
1.2 उद्देश्य
1.3 स्वरलिपि पद्धति
  1.3.1 पं0 विष्णु दिगम्बर प्लुस्कर स्वरलिपि पद्धति
  1.3.2 पं0 प्लुस्कर एवं पं0 भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति की तुलना
1.4 रागों का परिचय
  1.4.1 विहाग
  1.4.2 बागेश्री
  1.4.3 वृन्दावनी सारंग
  1.4.4 देस
  1.4.5 शुद्ध कल्याण
1.5 विभिन्न स्वर समूह के माध्यम से राग पहचानना
1.6 सारांश
1.7 शब्दावली
1.8 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
1.9 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची
1.10 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
1.11 निबन्धात्मक प्रश्न

1.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठयक्रम (बी0ए0एम0आई0–201) के द्वितीय खण्ड की प्रथम इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद आप भारतीय संगीत के इतिहास, भारतीय संगीत से सम्बन्धित शब्दावली व स्वरवाद्यों के बारे में भली–भाँति जान चुके होंगे।

प्रस्तुत इकाई में आपको पं0 विष्णु दिगम्बर प्लुस्कर स्वरलिपि पद्धति का परिचय तथा यह पद्धति भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति से किस तरह भिन्न है यह बताया जाएगा। इसके अतिरिक्त पाठ्यक्रम के रागों का परिचय तथा रागों के मुख्य स्वर समुदाय की सहायता से आप राग कैसे पहचान सकते हैं, यह भी बताया जाएगा।

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप हिन्दुस्तानी संगीत में प्रचलित दोनों पद्धतियों के बारे में तथा पाठ्यक्रम के सभी रागों का विस्तृत परिचय भी जान सकेंगे।

1.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन से आप :–

- जान सकेंगे कि स्वरलिपि पद्धति क्या है तथा इसका क्या महत्त्व है।
- जान सकेंगे कि इन पद्धतियों के प्रवर्तक कौन–कौन हैं।
- पाठ्यक्रम के रागों का परिचय प्राप्त कर सकेंगे।
- विभिन्न स्वर समुदाय की सहायता से राग पहचानने की क्षमता को बढा सकेंगे।

1.3 स्वरलिपि पद्धति

अपने विचार व भाव व्यक्त करने के लिए जिस प्रकार भाषा की आवश्यकता होती है, उसी प्रकार रागबद्ध, तालबद्ध रचनाओं को स्थायित्व देने के लिए स्वरलिपि की संगीत में अत्यन्त आवश्यकता होती है। इस प्रकार किसी गाने की कविता अथवा साजों पर बजाने की गत को स्वर और ताल के साथ जब लिखा जाता है तब उसे स्वरलिपि कहते हैं। स्वरलिपि पद्धति के माध्यम से ही सामुहिक शिक्षा प्रदान करना भी संभव है।

प्राचीन काल में भारत में लगभग 250–300 ई0 पूर्व अर्थात पाणिनी के समय के पहले ही स्वरलिपि पद्धति विद्यमान थी। किन्तु उस समय तीव्र और कोमल स्वरों के भेद तथा ताल मात्रा सहित स्वरलिपि नहीं होती थी। केवल स्वरों के नाम उनके प्रथम अक्षर के साथ सरगम के रूप में दिए जाते थे। उससे केवल इतना ही पता चल पाता था कि अमुक गायन में अमुक स्वर प्रयुक्त हुए हैं।

तीव्र कोमल स्वरों के चिन्ह न होने के कारण व ताल, मात्रा, मीड़ आदि के अभाव में उन स्वरलिपियों से संगीत शिक्षार्थी लाभ उठाने में असमर्थ रहे। उसके पश्चात भी स्वरलिपि पद्धति में समय–समय में परिवर्तन होते रहे लेकिन कोई भी प्रचलित नहीं हो सकी।

अठारहवीं शताब्दी में अंग्रेजों के शासन काल में अग्रेजों की उपेक्षा के कारण वैदिक कालीन उत्कृष्ठ संगीत कला का जब ह्रास होकर समाज के अप्रतिष्ठित लोगों के पास चली गई उस समय संगीत के प्रचार हेतु कई महापुरूष आगे आए, उन्हीं में से दो महापुरूष जो इस क्षेत्र में आगे आए उनके नाम हैं पं0 विष्णु नारायण भातखण्डे व पं0 विष्णु दिगम्बर प्लुस्कर। दोनों ने संगीत के उद्धार के लिए बहुत परिश्रम किया। जन–जन तक संगीत पहुंचाने के लिए तथा क्रियात्मक संगीत को स्थायित्व देने हेतु अपनी अपनी स्वरलिपि पद्धति का निर्माण किया। जो भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति व विष्णु दिगम्बर प्लुस्कर स्वलिपि पद्धति कहलाई।

पं0 भातखण्डे ने पुराने घरानेदार उस्तादों के गायकों की स्वरलिपियाँ तैयार करने में बहुत परिश्रम किया। उन्होंने सम्पूर्ण भारत का भ्रमण करके उस्तादों की सेवा तथा खुशामद करके स्वरलिपियाँ तैयार की। उस समय कुछ ऐसे उस्ताद थे जो अपने गाने की स्वरलिपियाँ दूसरे व्यक्ति को बनाने की अनुमती नहीं देते थे। पं0 भातखण्डे जी ने बडी युक्ति और कौशल से परदों के पीछे छिप–छिप कर उनका गायन सुना और स्वरलिपियाँ तैयार की तथा बहुत सी स्वरलिपियाँ ग्रामोफोन रिकार्डों द्वारा भी तैयार की। इस प्रकार कई हजार चीजों की स्वरलिपियाँ तैयार करके उन्हें 'क्रमिक पुस्तक मालिका' नाम से भाग 1 से भाग 6 तक प्रकाशित कराकर संगीत विद्यार्थियों का मार्ग प्रशस्त किया। इस प्रकार पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी ने भी कई पुस्तकें तैयार की। पं0 पलुस्कर जी की स्वरलिपि पद्धति जो प्रारम्भ में उनके द्वारा निर्मित भी उसमें कुछ परिवर्तन हुए हैं। पं0 प्लुस्कर जी की प्रारम्भिक मूल पुस्तकों में तथा आज उनके विद्यालयों में चलने वाली 'राग विज्ञान' आदि पुस्तकों के चिन्हों में काफी अन्तर पाया जाता है। वर्तमान स्वरलिपि प्रणाली उनकी प्राचीन से अधिक सुविधाजनक हैं। पं0 प्लुस्कर जी की वर्तमान परिमार्जित स्वरलिपि पद्धति का वर्णन प्रस्तुत है।

1.3.1 पं0 विष्णु दिगम्बर प्लुस्कर स्वरलिपि पद्धति – पं0 विष्णु दिगम्बर प्लुस्कर पद्धति के अनुसार स्वर तथा ताल–लिपि के चिन्ह इस प्रकार लिखे जाते हैं:–

1. जिन स्वरों के ऊपर व नीचे कोई चिन्ह नहीं होता, वे मध्य सप्तक के शुद्ध स्वर समझे जाते हैं। जैसे ग, रे।
2. जिन स्वरों के नीचे हलन्त होता है वे कोमल स्वर समझे जाते हैं। जैसे ग्, ध्।
3. तीव्र या विकृत मध्यम को उल्टा हलन्त द्वारा इस प्रकार दिखाते हैं। जैसे म्र (नीचे उल्टा हलन्त होता है)।
4. ऊपर बिन्दी वाले मन्द्र सप्तक समझे जाते हैं। जैसे गं, रें।
5. मध्य सप्तक के लिए कोई चिन्ह नहीं होता। जैसे ग रे।
6. जिन स्वरों के ऊपर खड़ी लकीर होती है वे तार सप्तक के स्वर होते हैं। जैसे ग॑, म॑ ।
7. स्वरों को दीर्घ करने के लिए अवग्रह लगता है। जैसे – मऽऽ। अक्षरों को दीर्घ करने के लिए – रा––म ।

विश्रान्ति चिन्ह	–	(,) कामा
एक मात्रा का चिन्ह	–	सा रे
दो मात्रा का चिन्ह	–	सा रे
आधी मात्रा का चिन्ह	–	सा रे
चौथाई मात्रा का चिन्ह	–	सा रे ग म
$\frac{1}{8}$ मात्रा का चिन्ह	–	
$\frac{1}{3}$ मात्रा का चिन्ह	–	~ या (रे ग म) $\frac{1}{3}\frac{1}{3}\frac{1}{3}$
$\frac{1}{6}$ मात्रा का चिन्ह	–	~ या (रे ग म प ध प) $\frac{1}{6}\frac{1}{6}\frac{1}{6}\frac{1}{6}\frac{1}{6}\frac{1}{6}$

ताल के प्रत्येक आवर्तन में एक विराम(।) लगाया जाता है, स्थाई के अन्त में दो विराम (।।) लगाते हैं। पूरे गीत के अन्त में तीन विराम (।।।) लगाते हैं। ताली के स्थान पर मात्राओं की संख्या लिखते हैं।

सम का चिन्ह	–	1
खाली का चिन्ह	–	+
कण या स्पर्श स्वर	–	ध्प ग्ग
मींड	–	म नि

1.3.2 पं0 प्लुस्कर एवं पं0 भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति की तुलना :–

भातखण्डे पद्धति	प्लुस्कर पद्धति
1. भातखण्डे पद्धति के अनुसार स्वर–लेखन पद्धति के चिन्ह इस प्रकार हैं:– कोमल स्वर – ध ग तीव्र स्वर – मं तार सप्तक – सां गं मन्द्र सप्तक – म़ ध़ स्वरों का उच्चारण बढ़ाना – प–– गीत का उच्चारण बढाना – राऽऽम	1. प्लुस्कर पद्धति के अनुसार स्वर–लेखन पद्धति के चिन्ह इस प्रकार हैं:– कोमल स्वर – ध् ग् तीव्र स्वर – म्र तार सप्तक – गं, मं मन्द्र सप्तक – मं धं स्वरों का उच्चारण बढाना – प ऽ ऽ गीत का उच्चारण बढाना – रा––म
2. इस पद्धति के अनुसार ताललिपि पद्धति के चिन्ह इस प्रकार है:– सम – × ताली – 2, 3, ताली की संख्या खाली – 0	2. इस पद्धति के अनुसार ताललिपि के चिन्ह इस प्रकार हैं:– सम – 1 ताली – तालियों पर मात्राओं की संख्या खाली – +
3. इस पद्धति में मात्रा और मात्राओं को दिखाने के लिए कॉमा(,) तथा (–) पड़ी रेखा का प्रयोग होता है तथा साथ में इस चिन्ह ◡ को दिखाया जाता है, जैसे– सा, रे – ग म = सा = $\frac{1}{5}$ मात्रा	3. इस पद्धति के अनुसार मात्रा तथा मात्राओं के अलग–अलग चिन्ह हैं। जैसे दो मात्राओं का चिन्ह ऽ है, एक मात्रा का चिन्ह – तथा चौथाई मात्रा का चिन्ह ◡ है आदि।
4. कण अर्थात स्पर्श स्वर का चिन्ह इस पद्धति में इस प्रकार है– ग्ध	4. कण का चिन्ह इस पद्धति में भातखण्डे पद्धति से ही लिया गया है– ग्ध
5. भातखण्डे पद्धति में विश्रान्ति का कोई चिन्ह नहीं है।	5. प्लुस्कर पद्धति विश्रान्ति का चिन्ह कॉमा(,) है।

6. भातखण्डे पद्धति में गीत, गत, अथवा ताल को लिपि में लिखने के लिए उसे ताल के विभागानुसार लिखते हैं।	7. प्लुस्कर पद्धति में गीत, गत अथवा ताल को लिपि में लिखने के लिए ताल को विभागानुसार न लिखकर प्रत्येक आवर्तन के बाद एक खड़ी पाई (।), स्थाई के बाद दो खड़ी पाइयाँ (।।), अन्तरा के बाद तीन खड़ी पाइयाँ (।।।) लगाते हैं।
7. भातखण्डे पद्धति प्लुस्कर पद्धति की अपेक्षा अधिक सरल है।	8. प्लुस्कर पद्धति भातखण्डे पद्धति की अपेक्षा कठिन तथा वैज्ञानिक है।
8. स्वरों के ऊपर ⌒ इस प्रकार के चिन्ह को मीड़ कहते हैं। जैसे म प ध नि अर्थात यहाँ पर म से नि तक मींड ली जाएगी।	8. इस पद्धति में मींड को दर्शाने के लिए स्वरों के ऊपर ⌒ चिन्ह का प्रयोग करते हैं।
9. कोष्टक में बन्द स्वर(खटका) के लिए एक मात्रा में चार स्वर गाए जाते हैं। (प) पधमप	9. खटका को दर्शाने के लिए स्वर को कोष्टक में लिखा जाता है। (प)

इस प्रकार आप समझ चुके हैं कि दोनों पद्धतियों में स्वर लेखन, ताललिपि में काफी अन्तर है। मात्राओं को दिखाने के लिए भी अलग–अलग चिन्ह है किन्तु कुछ चीजें ऐसी हैं जो किसी एक पद्धति में है दूसरी में नहीं है तथा कुछ चिन्ह जैसे कण स्वर प्लुस्कर पद्धति में भातखण्डे जी की स्वरलिपि पद्धति से ही लिया गया है। अतः दोनों पद्धतियाँ एक दूसरे से भिन्न है किन्तु कुछ समानताएं भी हैं।

अभ्यास प्रश्न

क. लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. स्वरलिपि पद्धति क्या है? बताइए।

ख. सत्य अथवा असत्य लिखिए :–

1. दोनों पद्धतियों में शुद्ध स्वर का कोई चिन्ह नहीं होता है।
2. विष्णु दिगम्बर प्लुस्कर पद्धति में तार स्वर में ऊपर बिन्दी लगी होती है।
3. भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति में सम दिखाने के लिए 0 चिन्ह का प्रयोग होता है।
4. कण अथवा स्पर्श स्वर दोनों पद्धतियों में एक ही तरह से लगाया जाता है।

1.4 रागों का परिचय

प्रस्तुत पाठयक्रम में राग विहाग, राग बागेश्री, राग वृन्दावनी सारंग, राग देस व राग शुद्धकल्याण हैं। इन सबका इस इकाई में परिचय दिया जा रहा है।

1.4.1 राग विहाग :–

"कोमल मध्यम तीरव सब, चढ़ते रि ध को त्याग
ग नि वादी सम्मवादीते जानत राग बिहाग।। **रागचन्द्रिकासार**

थाट	–	**बिलावल**
वादी	–	**गन्धार**
सम्वादी	–	**निषाद**
जाति	–	**औडव–सम्पूर्ण**
समय	–	**रात्रि का दूसरा प्रहर**

राग विहाग बिलावल थाट से उत्पन्न माना जाता है। इसके आरोह में रिषभ व धैवत वर्जित है, तथा अवरोह सम्पूर्ण है। अतः इस राग की जाति औडव–सम्पूर्ण मानी जाती है। इस राग का गायन समय रात्रि का दूसरा प्रहर है। विवादी स्वर के नाते इस राग में तीव्र मध्यम का अल्प प्रयोग होता है। रात्रि का राग होने के कारण यह प्रयोग सुन्दर प्रतीत होता है। अवरोह में

रे, ध स्वर का अल्प प्रयोग है। ये स्वर यदि प्रबल हो जाएं तो बिलावल राग की छाया दिखाई देने लगेगी।

आरोह – सा ग, म प, नि सां।
अवरोह – सां, नि ध प, म ग, रे सा।
पकड़ – नि़ सा, ग म प, ग म ग, रे सा।
न्यास का स्वर – सा, ग, प, नि,
समप्रकृति राग – यमन कल्याण,

विशेषताएं :–

1. इसकी चलन अधिकतर मन्द्र नि से प्रारम्भ की जाती है। जैसे – नि़ सा ग, रे सा
2. रे ध स्वर आरोह में तो वर्जित है ही, किन्तु अवरोह में भी इनका अल्प प्रयोग है। अधिकतर इन्हें कण के रूप में प्रयोग करते हैं। जैसे सां नि, ध़प, ध, प, ग, म, ग, रेसा।
3. राग की सुन्दरता बढ़ाने के लिए कभी–कभी अवरोह में तीव्र मध्यम का प्रयोग पंचम के साथ विवादी स्वर की तरह किया जाता है। जैसे – प म' ग म ग, रे सा। आजकल तीव्र मध्यम का प्रयोग इतना अधिक बढ़ गया है कि इसे राग का आवश्यक स्वर माना जाने लगा है। कुछ पुराने गायक बिहाग में तीव्र म' का प्रयोग बिल्कुल नहीं करते हैं।
4. तीव्र म' का आजकल प्रचार अधिक होने के कारण कुछ संगीतज्ञ इसे कल्याण थाट का राग मानते हैं। प्राचीन ग्रन्थों में इसे बिलावल थाट का राग माना गया है।
5. यह गम्भीर प्रकृति का राग है। इसमें बिलम्बित ख्याल, द्रुत ख्याल तथा तराना गाया जाता है।

स्वर विस्तार :–

1. निसा – सा (सा) नि़ नि़ – – सा ग सा (सा) नि, नि़ ––– प़ , प़ नि़ नि़ –– सा रेग – सा।
2. नि़ सा, ग , म ग प ––– ग म ग , नि़ – सा –, रे नि़ सा, ग –– रे सा, प़ नि़ सा ग ––– म ग रे सा।
3. ग म प, प (प) – – म॑ – ग म, म म ग, (प) ग म रेग सा, प़ नि़ सा ग म प –– प म॑ ग म ग, ग म प ध ग म ग सा।
4. ग म प नि नि सां, (सां) नि, पनि प, म॑ ग म प नि – निप सां, (सां) नि –– प ग म प, ग म ग सा,
5. प म॑ ग म न सां, प नि सां रें सां, नि सां रें रें सां नि, प नि सां, –– गं गं – सां, रें नि सां गं सां, प नि सां रें सां, नि (सां) नि –– ध प, म॑ ग म ग, ग म प ध ग म ग सा।

1.4.2 राग बागेश्री :–

तीवर रिध कोमल गमनि, मध्यम वादि बखानि।
खरज जहाँ संवादि है, बागेसरी लखानि।। रागचन्द्रिकासार

थाट – काफी
वादी – मध्यम
सम्वादी – षड़ज
जाति – औडव–सम्पूर्ण
समय – रात्रि का तीसरा प्रहर

यह राग काफी थाट से उत्पन्न होता है। अर्थात इसमें गन्धार व निषाद स्वर कोमल हैं व शेष सब स्वर शुद्ध हैं। वादी मध्यम व सम्वादी षड़ज है। इसका गायन समय मध्यम रात्रि मानते

हैं। मध्यम धैवत व निषाद इन स्वरों की संगति इस राग की सुन्दरता बढ़ाते हैं। इसके आरोह में रिषभ प्रायः नहीं लगता। इसके आरोह में रे, प स्वर वर्जित है और अवरोह में सातों स्वर प्रयोग किए जाते हैं। इसलिए इसकी जाति औडव–सम्पूर्ण है।

आरोह – नि सा ग म, ध नि सां।
अवरोह – सां नि ध, म प ध ग ऽ म ग रे सा।
पकड़ – ध़ नि सा, म ध नि ध म ग, म प ध ग म ग रे सा।
न्यास के स्वर – सा, ग और ध
समप्रकृति राग – भीमपलासी

विशेषताएं :–

1. **राग** के आरोह में प्रायः ऋषभ नहीं लगाते किन्तु म ध नि –– ध – म –– ग –– रे ग म, इस प्रकार से कभी–कभी आरोह में भी रिषभ दिखाई देता है।
2. इस राग में पंचम स्वर के प्रयोग के विषय में मतभेद पाया जाता है। कुछ लोग केवल अवरोह में पंचम का वक्र प्रयोग करते हैं जैसे म प ध ग –– रे सा, कुछ लोग म प ध प ग –– रे ग म, इस प्रकार आरोह व अवरोह दोनों में करते हैं। केवल अवरोह पंचम का प्रचार अधिक है।
3. इस राग में सा म, ध म, और ध ग की संगति बार–बार दिखाई देती है।
4. यह ख्याल, ध्रुपद तथा तराना के लिए उपयुक्त है।

स्वर विस्तार :–

1. सा –– नि ध़ –– ध़ नि – सा, नि रे नि ध़ –– म़ ध़ नि – सा –– म ग रे सा।
2. नि सा म ग रे सा (सा) ध़ नि सा –– सा म –– ग म ग म ध म, (म) ग, ग म ध म ध नि ध – म म प ध ग –– म ग रे सा, रे सा नि ध़ म़ ध़ नि ध़ नि सा।
3. ग म ध नि –– ध, म ध नि – ध, ध नि –– सां, सां (सां) नि ध म ध नि ध, म – ग, ग म ध – ध म, म प ध ग, –– म ग रे नि रे नि ध नि –– सा।
4. म ध नि सां –– ध नि सां –– मं गं रें सां, मं गं रें नि रे नि ध सां, (सां) नि ध म ध नि सां –– नि ध म ध नि ध, –– नि सां रें – नि ध म ध नि सां – सां नि ध –– म प ध –– ग म ग, रे सा म ग रे ध़ नि सा –

1.4.3 राग देस :–

पंचम वादी अरू रिखब संवादी संजोग।
सोरठ के ही सुरन ते देस कहत हैं लोग।। रागचन्द्रिकासार

थाट – **खमाज**
वादी – **रे**
सम्वादी – **प**
जाति – **औडव–सम्पूर्ण**
समय – **रात्रि का दूसरा प्रहर**

यह राग खमाज थाट जन्य रागों में से एक है। आरोह में गन्धार और धैवत स्वर वर्जित है। अवरोह वक्र रिषभ के साथ सम्पूर्ण है अतः इसकी जाति औडव–सम्पूर्ण मानी जाती है। इसका वादी स्वर रे तथा सम्वादी स्वर प है। गायन समय रात्रि का दूसरा प्रहर है। इसमें दोनों निषाद प्रयुक्त होते हैं। यह राग अत्यन्त लोकप्रिय राग है।

आरोह – **सा रे म प नि सां।**
अवरोह – **सां नि ध प, म ग, रे ग सा।**
पकड़ – **रे, म प, नि ध प, प ध प म ग रे ग सा।**
न्यास स्वर – **सा, रे, प।**
समप्रकृति राग – सोरठ, तिलक कामोद।

विशेषताएं :–

1. इसके आरोह में शुद्ध और अवरोह में कोमल निषाद का प्रयोग किया जता है। जैसे म प नि सां, रे नि ध प, ध म ग रे।
2. गन्धार तथा धैवत स्वर आरोह में वर्जित होने के बाद भी कभी–कभी राग की सुन्दरता बढ़ाने के लिए गन्धार और धैवत स्वर आरोह में प्रयुक्त होते हैं। जैसे–रे ग म ग रे तथा प ध नि ध प ।
3. इस राग में अधिकतर छोटा ख्याल तथा ठुमरियाँ गाई–बजाई जाती हैं।
4. अवरोह में अधिकतर रिषभ वक्र प्रयोग किया जाता है। जैसे म ग रे – ग – ऩि सा।
5. ध, म की संगति बार–बार दिखाई जाती है। इसलिए अवरोह में अधिकतर पंचम को अल्प कर ध म प्रयोग किया जाता है। जैसे– नि ध प, ध म रे, ग – ऩि – सा।

स्वर विस्तार :–

1. रे ऩि –– सा, रेग म ग रे, ग –– रे ऩि सा, प़ ऩि सा रे सा ––, सा ऩि ध़ प़ प़ ऩि –– सा।
2. सा रे रे म प़, नि ध प, प ध म ग रे ग सा, रे रे म प नि ध प।
3. नि सा रे म ग रे, रे म प म ग रे, रे प– म ग रे, रे म प ध म ग रे, प म ग रे ग – रे ऩि सा।
4. ऩि सा रे म प ध प नि ––––– सां –– नि सां, प नि सां रें नि ध प, ध म ग रे, रे म प ध म ग रे, रे ग ऩि सा।
5. म प नि सां–– नि सां, प नि सां, प नि सां रें –– रें नि सां, म प नि सां ––– रें मं गं रें – गं – रें – गं – नि –– सां, सां नि ध प, ध म ग रे, प म ग रे, म ग रे ग ऩि –– सा।

1.4.4 राग वृन्दावनी सारंगः–

जब तीखोहि निषाद है, चढ़ते धैवत नाहिं।
तब यह सारंग रागहि, वृन्दावनी कहाइ।। – रागचन्द्रिकासार

थाट – काफी
वादी – रे
सम्वादी – प
जाति – औडव–औडव
समय – मध्यान्ह (दिन के 11 बजे के आस पास)

इस राग की उत्पत्ति काफी थाट से मानी जाती है। इसके आरोह तथा अवरोह में गन्धार व धैवत स्वर पूर्णतः वर्जित है, इसलिए इसकी जाति औडव–औडव मानी जाती है। वादी स्वर(रे) रिषभ तथा सम्वादी स्वर पंचम(प) है। इसका गायन समय मध्यान्ह आर्थात दिन के 11 बजे के आस–पास है। इसके आरोह में शुद्ध एवं अवरोह में कोमल निषाद का प्रयोग होता है। यह राग साधारण एवं लोकप्रिय है।

आरोह – ऩि सा, रे, म प, नि सा।
अवरोह – सां नि प, म रे सा।
पकड़ – ऩि सा रे, म रे, प म रे, सा।

विशेषताएं :–

1. वृन्दावनी काफी थाट के सारंग अंग के गाए जाने वाले रागों में से एक है।
2. वृन्दावनी के पूर्वांग में रे म रे अथवा कभी–कभी प,रे, म रे यह रूप गाया जाता है। उत्तरांग में प नि प, यह रूप अथवा केवल नि प, यह रूप लेकर फिर पूर्वांग में आने के लिए म रे जोड़ दिया जाता है। रिषभ जितना प्रबल होता है, यह राग उतना ही खिलता जाता है।

3. अन्तरे का उठान शुरू करते समय म प नि ––– सां इस प्रकार में निषाद पर विश्रान्ति लेकर तार षड़ज से मिलना अधिक सुन्दर प्रतीत होता है। इसमें बार–बार रें रे सां नि प नि सा यह स्वर समुदाय लेने पर यह राग खिल उठता है।

स्वर विस्तार :–

1. सा –– ऩि सा ––– प़ ऩि सा –– रे ––– म रे ––– रे म रे सा –– रे म प म रे सा – –– रे म प नि प म रे सा ––– सां नि प म रे सा –– ऩि सा, रे –– सा ––।
2. ऩि सा रे –– म रे ––– प म रे ––– प नि प म रे –– रे म प नि सां नि प म रें –– रें सां नि सां नि नि प म रे ––– म प नि सां रें मं रें सां – नि नि प म रे –– म प नि सां रें मं रें सां – नि नि प म रे –– प म रे –– म रे –– रे सा।
3. ऩि सा रे म प ––– म प –– नि प –– सां नि प –– रें सां नि सां नि प –– रें में रें सां नि सां नि प –– म प नि प –– म प –– रे म प म रे –– रे सा –––।
4. **म प** नि –– नि – सां –– रे म प नि सां –– नि सां रे म प नि सां –– रें सां –– रें मं रें सां नि सां नि प ––– सां नि प –– नि म प नि सां –– सा नि नि प प म म रे –– रे म प नि प म रे सा।

1.4.5 राग शुद्धकल्याणः–

म नि बरजे आरोह में, अवरोहन षाडव जान।
ग ध वादी– सम्वादी ते, शुद्ध कल्याण पहचान।। रागचन्द्रिकासार

थाट – कल्याण।
वादी – गन्धार।
सम्वादी – धैवत।
जाति – औडव–षाडव।
समय – रात्रि का प्रथम प्रहर।

इसे कल्याण थाट से उत्पन्न माना गया है। इसके आरोह में म, नि तथा अवरोह में म वर्जित है। अतः इसकी जाति औडव–षाडव है तथा निषाद स्वर अल्प है। वादी स्वर गन्धार और सम्वादी धैवत है। इसका गायन समय रात्रि का प्रथम प्रहर है। इसके सब स्वर शुद्ध है केवल अवरोह में तीव्र मं अति अल्प है।

आरोह – सा ^{ग}रे ग प $^{सां}$ध सां।
अवरोह – सा $^{नि}$ध प मं ग रे ^{प}ग प ^{प}रे सा।
पकड़ – ग रे सा रे ग प रे – सा।
न्यास के स्वर – सा, रे, ग और प
समप्रकृति राग – भूपाली।

विशेषताएं :–

1. शुद्ध कल्याण की उत्पत्ति भूपाली और कल्याण के मेल से हुई है। आरोह भूपाली और अवरोह कल्याण का है। अवरोह में मं (तीव्र मध्यम) अति अल्प है। इसलिए अवरोह की जाति में मं की गणना नहीं की गई है।
2. **प रे** की कण युक्त संगति इसकी प्रमुख विशेषता है। जैसे ग ऽ ^{प}रे सा।
3. **यह** गम्भीर प्रकृति का राग है। इसकी चलन मन्द्र, मध्य तथा तार तीनों सप्तकों में अच्छी प्रकार से होता है।
4. **इसमें** निषाद स्वर अल्प है। कुछ गायक इसे पूर्णयता वर्जित कर देते हैं। कुछ केवल मींड में और कुछ इसका स्पष्ट प्रयोग करते हैं। नि का प्रयोग अधिक हो जाने से कल्याण राग की छाया आने का आशंका रहती है इसलिए शुद्ध नि का प्रयोग मन्द्र की तुलना में मध्य सप्तक में कम प्रयोग करते हैं।

<u>स्वर विस्तार</u> :–

1. सा– ग़रे (सा) नि़ ध़ नि़ ध़ प़ – निध़ सा रे सा, सा रे ग , रे ग प रे ग सा रे घ़ – प़ प़ ध़ – –– सा।
2. सा – रे सा, ग रे सा– ध़ ध़ –– प़ – प़ ध़ प़ सा ––– ग रे सा, रे ग रे ––– प ग, ध प ग, सा रे ग प ग –– रे ग, सा रे ध़ प़ ध़ –– सा।
3. सा रे ग रे ग प ग, ग प ध ––– प ––– ग पध ––– सां, प ध सां –– रें सां, सां नि ध प, ग प, ग ध –– प ग, ग परे सा।
4. प ध –– सां , सां ध सां, सां रें गं रें सां, रें सां (सां) नि ध नि ध प , ग प ध सां, रें ऽ सां, सां रें ग प गं रें गं सां रें ध –– सां सां नि ध प, प ग ध प ग, सा रे ग प ग परे ऽ सा, सा रे ग रे सा ध़ प़ सा।

1.5 विभिन्न स्वर समूह के माध्यम से राग पहचानना

प्रस्तुत इकाई में आपको पाठ्यक्रम के रागों का विस्तृत परिचय बताया गया। अब आपको यह बताया जाएगा कि कुछ स्वर समूहों के माध्यम से आप कैसे राग की पहचान कर सकेंगे।

<u>1.5.1 राग बिहाग</u> – जैसा कि आपको पहले बताया जा चुका है कि बिहाग के आरोह में रे तथा ध वर्जित है तथा अवरोह में भी रे ध का अल्प प्रयोग हे। कभी–कभी तीव्र मध्यम का प्रयोग है, शेष स्वर शुद्ध है। इस राग के मुख्य स्वर समूह इस प्रकार हैं:–

1. ग म प –– ग म ग –– रे सा।
2. ग म प – नि ––– ध प
3. प मं ग म ग –– रे सा।
4. सां नि –– ध प, मं प ग म ग – रे सा।

<u>1.5.2 राग बागेश्री</u> – राग बागेश्री के परिचय में आपने जाना कि इस राग के आरोह में रे प स्वर वर्जित है। तथा काफी थाट जन्य इस राग में गन्धार तथा निषाद स्वर कोमल है। पंचम का अल्प वक्र प्रयोग अवरोह में होता है। अतः इस राग के मुख्य स्वर समूह इस प्रकार हैं:–

1. ध़ <u>नि</u> सा, म <u>ग</u> रे सा–
2. <u>ग</u> म ध <u>नि</u> ध म <u>ग</u>
3. म प ध <u>ग</u> –– म <u>ग</u> रे सा।

<u>1.5.3 राग वृन्दावनी सारंग</u> – आप जान चुके है कि काफी थाट जन्य इस राग के अवरोह में शुद्ध निषाद तथा अवरोह में कोमल निषाद तथा अन्य स्वर शुद्ध प्रयुक्त होते हैं। गन्धार तथा धैवत स्वर पूर्णतया वर्जित है। इस राग के मुख्य स्वर समूह इस प्रकार हैं:–

1. <u>नि</u> प़ म़ नि़ सा –– रे म रे
2. म प नि सां – <u>नि</u> प
3. रे म रे प म रे नि़ सा।
4. म प <u>नि</u> प म प म रे –

<u>1.5.4 राग देस</u> – आपने जाना कि राग देस के आरोह में गन्धार तथा धैवत स्वर वर्जित तथा अवरोह में रे स्वर वक्र होने के साथ महत्त्वपूर्ण है तथा दोनों निषाद प्रयुक्त होते हैं। अतः इस राग के मुख्य स्वर समूह इस प्रकार हैं:–

1. रे ग रे प म ग रे –
2. म प नि सां –– रें <u>नि</u> ध प
3. म प <u>नि</u> ध प, प ध म ग रे, ग सा।
4. रे नि –– सा, रे म ग रे ग।

1.5.5 राग शुद्ध कल्याण – कल्याण थाट जन्य इस राग के आरोह में प नि स्वर वर्जित है। तथा प रे की संगति महत्त्वपूर्ण है। कल्याण थाट से उत्पन्न माना जाने के कारण तीव्र मं का अल्प प्रयोग है अतः इसके मुख्य स्वर समूह इस प्रकार हैंः–

1. ग रे – ग प रे ग रे सा नि़ ध़ नि़ ध़ प़
2. ग रे सा रे ग प – रे – सा।
3. ग – ग प नि – ध प रे ग प ––
4. सां रें गं,–– सां रें ध –– प

अभ्यास प्रश्न

क. रिक्त स्थान भरिए :–

1. राग विहाग ..... थाट से उत्पन्न माना जाता है।
2. बागेश्री का वादी स्वर ..... है।
3. राग देस के आरोह में ..... स्वर वर्जित है।
4. वृन्दावनी सारंग का गायन समय ..... है।
5. शुद्ध कल्याण का वादी व सम्वादी स्वर .....व..... है।

ख. एक शब्द में उत्तर दीजिएः–

1. शुद्ध कल्याण राग के आरोह में कौन–कौन से स्वर वर्जित हैं?
2. राग देस का सम्प्रकृति राग कौन सा है?
3. राग विहाग का गायन समय क्या है?
4. राग बागेश्री में कोमल स्वर कौन से प्रयुक्त होते हैं?

ग. लघु उत्तरीय प्रश्नः–

अ. निम्नलिखित स्वर समूहों से राग को पहचान कर राग का नाम, आरोह, अवरोह तथा पकड़ लिखिए।

1. प मं ग म ग –– रे सा।
2. ग म ध नि ध म ग।
3. म प नि सां नि प।
4. रे ग रे प म ग रे।
5. ग रे सा रे ग प रे – सा।

1.6 सारांश

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के बाद आप जान चुके हैं कि स्वरलिपि पद्धति क्या है तथा संगीत शिक्षण में इसकी क्या उपयोगिता है। आपने जाना कि किसी भी कविता अथवा गत को किसी भी राग के स्वर तथा ताल के साथ लिखा जाता है तो उसे स्वरलिपि कहते हैं। भारत में पाणिनी के समय से ही स्वरलिपि पद्धति प्रचलित थी, किन्तु अधिक स्पष्ट नहीं होने के कारण संगीत शिक्षार्थी उससे लाभ उठाने में असमर्थ रहे। शिक्षार्थियों हेतु सरल व सुबोध स्वरलिपि पद्धति का निर्माण 18वीं शताब्दी में पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर तथा भातखण्डे जी ने अपने अथक परिश्रम से किया। यही पद्धतियां पं0 विष्णु दिगम्बर पद्धति तथा पं0 भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति कहलाई। जो वर्तमान संगीत शिक्षण हेतु अत्यन्त उपयोगी है। आप प्रस्तुत इकाई में पं0 विष्णु दिगम्बर पद्धति का परिचय तथा भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति से यह किस तरह भिन्न है यह जान चुके हैं। इसके अतिरिक्त पाठ्यक्रम के सभी रागों का विस्तृत परिचय तथा उन रागों के ही विभिन्न मुख्य स्वर समुदाय की सहायता से राग कैसे पहचानेंगे, यह भी जान चुके होंगे।

1.7 शब्दावली

- स्थायित्व – सर्वकालिक
- क्रियात्मक – व्यवहारिक / प्रयोगात्मक

- दीर्घ – बड़ा
- विवादी – जिस स्वर को लगाने से राग की हानि होती है, किन्तु कुशलता से कभी राग की सुन्दरता बढाने हेतु गाया जाता है।
- अल्प – थोड़ा/कम
- न्यास – ठहराना
- वक्र – स्वरों को बिना चक्र के प्रयोग (जैसे– सा ग रे म ग)
- मींड – एक स्वर से दूसरे स्वर में झूमते हुए आने की मीड़ कहते हैं।

1.8 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

1.3 :–

ख. सत्य अथवा असत्य लिखिए :–

1. सत्य 2. असत्य 3. असत्य 4. सत्य

1.4 व 1.5 :–

क. रिक्त स्थान भरिएः–

1. बिलावल 2. मध्यम 3. ग, ध 4. मध्यान्ह काल 5. गन्धार, धैवत।

ख. एक शब्द में उत्तर दीजिएः–

1. म, नि 2. तिलककामोद, सोरठ 3. रात्रि का दूसरा प्रहर 4. ग, नि स्वर कोमल

ग. लघु उत्तरीय प्रश्नः–

अ. –1. बिहाग 2. बागेश्री 3. वृन्दावनी सारंग 4. देस 5. शुद्ध कल्याण।

1.9 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. गर्ग, प्रभुलाल(बसन्त), संगीत विशारद, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. श्रीवास्तव हरीशचन्द्र, राग परिचय भाग–2, 3।
3. द्विवेदी, रामाकान्त, संगीत स्वरित।
4. भातखण्डे, विष्णु नारायण, क्रमिक पुस्तक मालिका भाग – 3, 4।

1.10 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. संगीत, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. झा, रामाश्रय, अभिनव गीतान्जली।
3. परांजपे, डॉ0 शरदचन्द्र श्रीधर, संगीत बोध।

1.11 निबन्धात्मक प्रश्न

1. **स्वरलिपि** पद्धति क्या है? पं0 विष्णु दिगम्बर स्वरलिपि पद्धति का परिचय तथा भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति से उसकी तुलना कीजिए।
2. **राग** बागेश्री तथा शुद्ध कल्याण राग का पूर्ण परिचय लिखिए।

इकाई 2 – संगीतज्ञों(पं0 तानसेन, अमीर खुसरो, उ0 अलाउद्दीन खाँ, उ0 इमदाद खाँ, पं0 निखिल बैनर्जी व पं0 रविशंकर) का जीवन परिचय।

2.1 प्रस्तावना
2.2 उद्देश्य
2.3 पं0 तानसेन का जीवन परिचय व योगदान
2.4 अमीर खुसरो का जीवन परिचय व योगदान
2.5 उस्ताद अलाउद्दीन खाँ का जीवन परिचय व योगदान
2.6 उस्ताद इमदाद खाँ का जीवन परिचय व योगदान
2.7 पं0 निखिल बैनर्जी का जीवन परिचय व योगदान
2.8 पं0 रविशंकर का जीवन परिचय व योगदान
2.9 सारांश
2.10 शब्दावली
2.11 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
2.12 संदर्भ ग्रन्थ सूची
2.13 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
2.14 निबन्धात्मक प्रश्न

2.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम(बी0ए0एम0आई0–201) के द्वितीय खण्ड की दूसरी इकाई है। इससे पहले की इकाई में आप भारतीय संगीत में प्रचलित स्वरलिपि पद्धतियों का अध्ययन कर चुके हैं। पं0 विष्णु दिगम्बर प्लुस्कर पद्धति का परिचय एवं पं0 भातखण्डे व पं0 पलुस्कर स्वरलिपि पद्धति का तुलानात्मक अध्ययन इससे पूर्व की इकाई में आप पढ़ चुके हैं। आप पाठ्यक्रम के रागों से भी परिचित हो चुके होंगे।

प्रस्तुत इकाई में पं0 तानसेन, अमीर खुसरो, उ0 अलाउद्दीन खाँ, उ0 इमदाद खाँ, पं0 निखिल बैनर्जी व पं0 रविशंकर के जीवन परिचय तथा उनके सांगीतिक योगदान के बारे में बताया गया है। अपना संपूर्ण जीवन संगीत को समर्पित कर भारतीय संगीतकारों ने भारतीय संगीत की वैभवशाली परम्परा को जीवन्त रखा है। इस संगीत को समृद्धशाली व विश्वस्तरीय बनाने में हमारे संगीतज्ञों ने अमूल्य योगदान प्रदान किया है।

इस इकाई के अध्ययन से आप इन प्रतिष्ठित संगीतज्ञों के व्यक्तित्व व संगीत जीवन के बारे में जान सकेंगे। आप यह भी जान सकेंगे कि भारतीय संगीत के प्रचार–प्रसार में इनका क्या योगदान रहा है।

2.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप :–

- भारत के कुछ महान कलाकरों द्वारा भारतीय संगीत व वाद्यों की वादन शैली में उच्च कलात्मक तकनीक को विकसित करने में दिए गए योगदान की जानकारी प्राप्त करेंगे।
- तेरहवीं–चौदवीं शताब्दी में तुर्की मूल के सूफी कवि संगीतज्ञ अमीर खूसरो के द्वारा भारतीय संगीत व वाद्य यंत्रों के विकास में किए गए योगदान का अध्ययन कर सकेंगे।
- सोलहवीं शताब्दी में शहंशाह अकबर के संगीत–रत्न तानसेन द्वारा संगीत को प्रदत्त योगदान के विषय में जान सकेंगे।
- मुगल सल्तनत के पश्चात् छोटी–छोटी रियासतों के राजा व नवाबों द्वारा भारतीय संगीत व उनके कलाकारों को दिए गए संरक्षण का ज्ञान प्राप्त कर सकेंगे।
- भारतीय संगीत वाद्यों की परम्परागत शैली में अपनी मौलिक सूझ–बूझ व उच्च स्तरीय कलात्मक तकनीक का प्रयोग कर स्वरवाद्य के बेजोड कलाकारों ने किस प्रकार भारतीय संगीत को विश्व में प्रतिष्ठित किया व लोकप्रिय बनाया इस विषय में भी आप जान सकेंगे।

2.3 पं0 तानसेन का जीवन परिचय व योगदान

भारतीय संगीत में तानसेन का नाम संगीत का ही पर्याय बन गया है। आप भी जानते होंगे कि तानसेन अपने गाने से चमत्कार पैदा कर देते थे। जब वे दीपक राग गाते तो दीपक जल उठते थे। इस प्रकार की अनेक चमत्कारपूर्ण बातें तानसेन के बारे में लिखी व कही गई हैं।

वस्तुतः ऐसा ही चमत्कारी व्यक्तित्व भारतीय संगीत के इतिहास में तानसेन का रहा। तानसेन का बचपन में नाम तन्ना मिश्र था। आपके पिता मकरन्द पाण्डे ग्वालियर के समीप बेहर ग्राम के निवासी थे। तानसेन का जन्म 1493 ई0 के आस–पास हुआ था। वे एक प्रतिभावान बालक था तथा संगीत के प्रति उन्हें अत्यधिक लगाव था। संगीत की प्रारम्भिक शिक्षा उन्हें संगीत मनीषी ग्वालियर नरेश राजा मानसिंह तोमर द्वारा स्थापित संगीतशाला में प्राप्त हुई। आपने राजा मानसिंह के दरबारी गायक नायक बख्शू व महमूद से भी शिक्षा ली। परन्तु उनके वास्तविक गुरू व मार्गदर्शक वृन्दावन के स्वामी हरिदास थे। ग्वालियर के सूफी संत हजरत मोहम्मद गौस का आशीर्वाद भी तानसेन को प्राप्त था जिन्हें वे अपना आध्यात्मिक गुरू भी मानते थे। यही कारण था कि स्वामी हरिदास व मोहम्मद गौस जैसे गुरू मिलने के फलस्वरूप उनका संगीत दिव्य हो गया और उनका नाम अमर हो गया।

तानसेन सुल्तान आदिलशाह के दरबार में आरम्भ में रहे फिर वे रीवा नरेश राजा राम चन्द्र के दरबार के संगीतज्ञ बन गए। यही से उनका नाम व प्रसिद्धि संगीत जगत में स्थापित हो गयी। रीवा नरेश ने तानसेन को धन व मान–सम्मान से भर दिया था। शहंशाह अकबर भी संगीत कला का आदर करने वाला था तथा तानसेन की प्रसिद्धि ज्ञात होने पर उसने रीवा नरेश से तानसेन को अपने दरबार की शोभा के लिए मांग लिया। 1562 ई को तानसेन शहंशाह अकबर के नवरत्नों में प्रमुख हो गए।

तानसेन मुगल साम्राज्य के सर्वोच्च ध्रुपद गायक थे। ध्रुपद गायन के साथ ही तानसेन वीणा, रबाब व सुरबहार बजाने में भी अत्यधिक कुशल थे। आप संगीत के साथ ही ध्रुपद रचनाएं भी करते थे। उन्होंने हजारों ध्रुपदों की रचना की। उनकी लिखी हुई तीन पुस्तकें ''श्रीगान स्त्रोत'', संगीत सार और ''रागमाला'' अत्यन्त प्रसिद्ध हैं। तानसेन का प्रसिद्ध राग दरबारी कान्हड़ा था। सुघराई व शहाना के अतिरिक्त मियाँ की तोड़ी, मियाँ की सारंग व मियाँ मल्हार राग के रचनाकार भी तानसेन थे।

तानसेन की दो पत्नियाँ का उल्लेख मिलता है। हिन्दू पत्नी से सूरतसेन, शरतसेन व पुत्री सरस्वती तथा दूसरी पत्नी से प्रसिद्ध तानतरंग खाँ तथा विलास खाँ पुत्र हुए। यह सभी संगीतज्ञ थे। तानसेन के घराने को 'सेनिया घराना' नाम से जाना जाता है। आधुनिक संगीतज्ञ इसी वंश परम्परा से स्वयं को जोड़ने में अपना गौरव समझते हैं।

तानसेन 26 अप्रैल 1589 ई0 को इस संसार से चले गए। उनकी समाधि उनके गुरू हजरत मोहम्मद गौस की समाधि के समीप है। तानसेन का नाम संगीत संसार में हमेशा जीवन्त रहेगा।

2.4 अमीर खुसरो का जीवन परिचय व योगदान

मूल रूप से तुर्किस्तान के अमीर खुसरो भारत में गंगा–जमुनी संस्कृति के महान प्रणेता थे। उनका जन्म उ0प्र0 में ऐटा जिले के पटियाली स्थान में 1253 ई0 में हुआ था। वे अत्यन्त प्रतिभावान व मेधावी थे। छोटी उम्र में ही वे सूफी सन्त हजरत निजामुद्दीन औलिया के शागिर्द बन गए। अरबी–फारसी के अतिरिक्त हिन्दुस्तानी भाषा के भी वे विद्वान थे। उस काल के वे दरबारी कलाकार होने के साथ ही एक साहित्यकार व विद्वान के रूप में भी प्रसिद्ध हुए। उन्होंने साहित्य व संगीत की अनेकों पुस्तकें लिखीं जिसमे से बाईस अब भी उपलब्ध हैं। उनके ग्रन्थों के कुछ नाम 'तोह फतुस्सुगार, वस्तुल हयाव, निहायतुलकमाल आदि हैं। अमीर खुसरो ने अनेक सुल्तानों के दरबार में काम किया परन्तु अलाउद्दीन खिलजी ने उनको अपना दरबारी रत्न बना लिया था। शेरो–शायरी में उनका कोई जबाब नहीं था।

संगीत के क्षेत्र में भी उन्होंने अनके काम किए। दक्षिण के राजगायक गोपाल नायक के साथ संगीत स्पर्धा में वे जीत अवश्य गए परन्तु वे गोपाल नायक की प्रतिभा से वाकिफ थे। उन्हें वे अलाउद्दीन खिलजी के दरबार में ले आए। उन्होंने अनेक वाद्य यंत्रों का निर्माण, संशोधन अथवा लोकप्रिय बनाने में बड़ा योगदान दिया। वे स्वयं वादक कलाकार भी थे। इरानी संगीत को भारत में लोकप्रिय बनाने तथा भारतीय संगीत में जोड़ने में अमरी खुसरो ने अपना योगदान दिया। अमीर खुसरो ने बारह मुकाम(राग), कव्वाली व तराना गायन शैली भी विकसित की, जो अत्यन्त लोकप्रिय

हुई। दक्षिण भारत की वीणा का रूप परिवर्तन कर उन्होंने सितार बनाया। इसी प्रकार पखावज के दो टुकड़े कर उनसे तबला बनाया, ऐसा कहा जाता है परन्तु इसमें मतभेद हैं।

अमीर खुसरो ने पूरिया, साजगिरि, पूर्वी, जिला आदि रागों की तथा झूमरा, आड़ाचारताल, पश्तो तथा सूलफाक तालों की रचना की। सन् 1334 में निजामुद्दीन औलिया का इन्तकाल होने के एक वर्ष बाद अमीर खुसरो भी 1335 ई0 में इस संसार को छोड़ गए। अपने गुरू के पैतोन में उनकी कब्र स्थित है।

2.5 उस्ताद अलाउद्दीन खाँ का जीवन परिचय व योगदान

उस्ताद अलाउद्दीन खाँ आधुनिक भारतीय संगीत के महानतम कलाकरा व गुरू थे। माँ शारदा के इस प्रतिभावान भक्त को संगीत की उत्कृष्ट शिक्षा प्राप्ति में कठिन संघर्ष करना पड़ा। उनके समय में परिस्थितियाँ अत्यन्त कठिन थी तथा उन्हें घर भी छोड़ना पड़ा था। देवी सरस्वती का उन पर आशीर्वाद ही था जिस कारण संगीत सीखने की उनकी ललक वर्षों तक उन्हें भिन्न–भिन्न गुरूओं का शागिर्द बनने की प्रेरणा देती रही।

उस्ताद अलाउद्दीन खाँ का जन्म 1870 ई0 में त्रिपुरा के गाँव शिवपुर में हुआ था। यद्यपि इनके जन्म तिथि में भी अलग–अलग मत हैं। इनके पिता साधू खाँ ने भी सितार वादन की शिक्षा प्राप्त की थी। जन्म से ही संगीतमय वातावरण में रहने के कारण इनका मन सामान्य शिक्षा में ना होकर संगीत की ओर था। आपने संगीत गायन की शिक्षा कलकत्ता के गायनाचार्य नूलो गोपाल(गोपाल चन्द्र चक्रवर्ती) तथा वायलिन, क्लैरनेट, बाँसुरी, शहनाई व पाश्चात्य वाद्यों की शिक्षा विवेकानन्द के भाई श्री हाबू दत्त(अमृतलाल) एवं बैंड मास्टर लोबो से प्राप्त की। सरोद की प्रारम्भिक शिक्षा आपने प्रसिद्ध उस्ताद अहमद अली व उनके पिता आबिद अली खाँ से प्राप्त की।

इन गुरूजनों का आशीर्वाद इन्हें संगीत की गहराई में उतरने के लिए कुमाऊँ के पड़ोसी राज्य रामपुर दरबार में ले आया। उस समय रामपुर दरबार देश का अत्यन्त प्रसिद्ध संगीत घराना था। रामपुर नवाब स्वयं संगीतज्ञ थे तथा उनके दरबार में एक से बढ़कर एक संगीतज्ञ थे। रामपुर दरबार में उस्तादों के उस्ताद वजीर खाँ थे जिनसे उस्ताद अलाउद्दीन खाँ ने सरोद, सुरबहार, सुरसिंगार व रबाब की तालीम प्राप्त की। रामपुर के ही अन्य संगीतज्ञों बीनकार मुहम्मद हुसैन, हैदर खाँ, कल्लू खाँ तथा मुश्ताक हुसैन खाँ से भी आपने संगीत के गुर सीखे।

उस्ताद अलाउद्दीन खाँ पहले अपने वायलिन वादन के लिए प्रसिद्ध थे। सन् 1924 के लखनऊ संगीत सम्मेलन में वायलिन वादन से उन्हें प्रसिद्धि मिली फिर उनका प्रिय वाद्य सरोद हो गया। जिसके आकार व वादन शैली में उन्होंने काफी परिवर्तन किया। गूंज बढ़ाने के लिए तरबें नौ से पंद्रह की तथा कृन्तन, जमजमा आदि के प्रयोग से उन्होंने सरोद को संवारा। इस प्रकार वायलिन, सरोद, रबाब, सुरसिंगार, सुरबहार, क्लैरिनेट, शहनाई, पखावज, तबला व ढोल आदि वाद्य अलाउद्दीन खाँ बजाने में पारंगत थे। नए साज जलतरंग, चन्द्रसारंग, सारंगा व सितार बैंजो का उन्होंने अविष्कार किया तथा मैहर नरेश के गुरू के रूप में मैहर राज्य में साधनारत रहे। 'मदीना भवन' में साधना करते हुए उन्होंने विश्व को उस्ताद अली अकबर खाँ(सरोद), भारत रत्न पं0 रविशंकर(सितार), अन्नपूर्णा देवी(सुरबहार), पं पन्नालाल घोष(बाँसुरी), पं0 वी0जी0 जोग(वायलिन) व पं0 निखिल बनर्जी(सितार) जैसे अनेक संगीत रत्न प्रदान किए। मैहर में उस्ताद अलाउद्दीन खाँ ने मैहर बैंड स्थापित किया जो भारतीय वृन्द वादन का प्रमुख बैंड है।

उस्ताद अलाउद्दीन खाँ ने अनेकों रागों की भी रचना की जिनमें हेम बिहाग, हेमन्त व मांझखमाज अत्यंन्त लोकप्रिय हुए।

6 सितम्बर 1972 को इस महान गुरू व संगीतज्ञ ने इस धरा से विदा ली।

2.6 उस्ताद इमदाद खाँ का जीवन परिचय व योगदान

उ0प्र0 में इटावा एक छोटा सा शहर है, परन्तु इस शहर के सितार वादकों ने जैसा नाम कमाया वैसा बहुत कम दिखाई देता है। इटावा के इमदाद खाँ का सितार का बाज एक जमाने में अत्यन्त लोकप्रिय था। दरअसल उस्ताद इमदाद खाँ के गहरे रियाज, प्रतिभा तथा वादन तकनीक से उस जमाने में सितार ने एक नई ऊँचाई छू ली थी। सितार को जो लोकप्रियता उस समय मिली वह बेजोड़ थी।

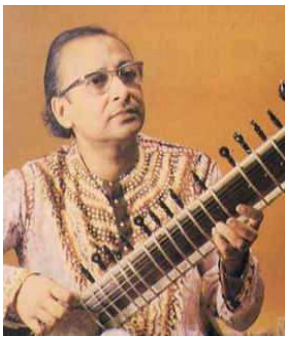
उस्ताद इमदाद खाँ का जन्म 1848 में हुआ था। इनके पिता सहाबदाद खाँ ने उस जमाने के मशहूर गायक हद्दू–हस्सू खाँ से गायन सीखा था। सहाबदाद ने उस्ताद इमदाद को गायन की तालीम दी। पिता की मृत्यु के उपरान्त इमदाद, उस्ताद रजब अली के गंडाबंद शागिर्द बन गए। उनकी मृत्यु के बाद आपने अपनी तालीम से अपनी वादन कला को सँवारा। सितार और सुरबहार में आपने अपनी साधना से नई दिशा प्राप्त की। उस्ताद सज्जाद मुहम्मद की शागिर्दी में आपने सितार–सुरबहार की अनेक बारीकियाँ सीखी। इस बाज में ध्रुपद अंग, बीन का बाज व रवाब एवं सुरबहार का अंग भरा था। इनके उस्ताद सज्जाद मुहम्मद एक जाने–माने बीनकार थे। उनके पिता गुलाम मुहम्मद, वाजिल अली शाह के दरबारी संगीतज्ञ थे। इस प्रकार उस्ताद इमदाद खाँ को संगीत की अच्छी तालीम उस्ताद सज्जाद मुहम्मद द्वारा दी गई थी। उस्ताद इमदाद के गुरू भाई बंगाल के प्रसिद्ध संगीतज्ञ सर सौरेन्द्र मोहन ठाकुर थे। उस्ताद इमदाद खाँ ध्रुपद शैली के सुरबहार वादक थे। सितार व सुरबहार दोनों ही वाद्यों में श्रेष्ठ कलाकार उस्ताद इमदाद खाँ ने बंगाल के गुणी श्रोताओं व कलाकारों को प्रभावित किया तथा इन वाद्यों को जनप्रिय बना दिया। आपने बनारस प्रवास के समय अपने साज में बनारसी ठुमरी की रंगत को भी संजोया। तबला, पखावज की विभिन्न लयों के गत टुकड़ो को उन्होंने अत्यन्त सुरूचिपूर्ण शैली में सुरबहार व सितार में समाहित किया। इसे इमदादखानी बाज कहा जाता है।

उस्ताद इमदाद खाँ के सितार व सुरबहार को सुनकर बंगाल के बहुत से रईस व राजा लोग आपके शागिर्द बन गए। उ0प्र0 के इटावा शहर से इस अनोखे बाज की खुशबू पूरे भारत में फैल गई और बंगाल के गौरीपुर रियासत में यह घराना स्थापित हुआ। उस्ताद इमदाद खाँ की वादन पद्धति की मुख्य विशेषता ध्रुपद व ख्याल अंगीय आलाप तथा मीड़ को विस्तारित रूप प्रदान करना है। सुरबहार में तर्जनी से सम्पूर्णता व संयुक्त बोलों व चिकारी को तर्जनी से बजाने का प्रचलन किया गया। झाले को लालित्य पूर्ण बनाना तथा गज तोड़ो में बारह अंगों को समाहित कर इमदादखानी गत को उनके द्वारा विकसित किया गया।

उस्ताद इमदाद खाँ की परम्परा को उनके पुत्रों, उस्ताद इनायत खाँ व उस्ताद वहीद खाँ ने आगे बढ़ाया। उस्ताद इनायत खाँ अपने पिता की तरह ही प्रयोगवादी सिद्धहस्त कलाकार थे जो विवादी स्वरों को राग में पिरो कर अपनी प्रस्तुति में चार चाँद लगा देते थे। इनायत खाँ के पुत्र उस्ताद विलायत खाँ व उस्ताद इमरत खाँ भारत के यशस्वी सितार व सुरबहार वादक हुए हैं। उस्ताद विलायत खाँ सुरों के अत्यन्त पारखी कलाकार थे। उन्होंने इमदादखानी बाज को गायकी की चासनी में डुबो कर और भी अधिक प्रभावशाली बनाया। उस्ताद विलायत खाँ, उस्ताद इमरत खाँ, उस्ताद रईस खाँ, सितार व सुरबहार के बेजोड़ कलाकार रहे। वर्तमान पीढ़ी में विलायत खाँ के पुत्र सुजात खाँ(सितार), इदायत(सितार–सरोद), इमरत खाँ के पुत्र निशाद(सितार), इरशाद(सितार–सुरबहार), रजाहत व वहीद सरोद व तबले के कलाकार हैं। इसी घराने के उस्ताद शाहिद परवेज इस समय भारत के जाने माने सितार वादक हैं।

उस्ताद इमदाद खाँ कुछ समय इन्दौर के दरबार में नियुक्त हुए। 1920 ई0 में आप अपनी लोकप्रिय व समृद्धशाली विरासत को छोड़ कर इस संसार से विदा हो गए।

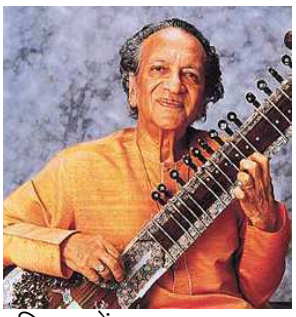
2.7 पं0 निखिल बैनर्जी का जीवन परिचय व योगदान



पं0 निखिल बैनर्जी भारत के एक अत्यन्त सुरूचि सम्पन्न व कुशल सितार वादक रहे हैं। आपको संगीतज्ञों का संगीतज्ञ कहा जाता रहा है। आपका जन्म 14 अक्टूबर 1931 को कलकत्ता में संगीत प्रेमियों के परिवार में हुआ। आपके पिता पं0 जे0एन0 बैनर्जी स्वयं भी अच्छे सितार वादक थे। निखिल ने अल्पायु में सितार थाम लिया था और नौ वर्ष की आयु में सितार में अखिल भारतीय प्रतियोगिता जीती। आपके पिता आपको पहले प्रख्यात सितार वादक उस्ताद मुश्ताक अली तथा गौरीपुर के प्रमुख सितार वादक पं0 विरेन्द्र किशोर राय चौधरी के सान्निध्य में अल्प समय के लिए सितार सिखाने हेतु ले गए। आप उस्ताद अमीर खाँ के गायन से अत्यधिक प्रभावित थे तथा आपको उससे सितार से हृदय से जुड़ने की प्रेरणा प्राप्त हुई।

सन् 1947 में निखिल बैनर्जी सुप्रसिद्ध संगीतज्ञ उस्ताद अलाउद्दीन खाँ की शरण में आ गए। अलाउद्दीन खाँ ने निखिल बैनर्जी का सितार वादन का प्रसारण रेडियो से सुना तो उन्होंने उन्हें शिष्य बना लिया और अपने कठोर अनुशासन में तालीम आरम्भ की। उन दिनों में उस्ताद अलीअकबर, उस्ताद आशीष, उस्ताद बहादुर खाँ(सरोद), पं0 रविशंकर(सितार), अन्नपूर्णा देवी(सुरबहार) तथा पन्नालाम घोष(बाँसुरी) जैसे दिग्गज कलाकार अलाउद्दीन खाँ से तालीम ले रहे थे। मैहर से जाने के बाद पं0 निखिल बैनर्जी ने उस्ताद अलीअकबर तथा अन्नपूर्णा देवी से भी अलाउद्दीन खाँ की तालीम प्राप्त की। अपने दीर्घ साधना से आपने सितार में असाधारण अधिकार प्राप्त कर लिया। अमरीका व यूरोप में आपके सितार वादन की बड़ी प्रशंसा हुई। कैलीफोर्निया में उस्ताद अली अकबर खाँ के स्कूल में आपने सितार सिखाया तथा कलकत्ते में भी सितार की शिक्षा हेतु आप सक्रिय रहे। आपके प्रिय राग ललित, पूरिया–कल्याण तथा मालकौंस की प्रस्तुतियों को संगीत जगत में बड़ा सम्मान प्राप्त है। भारत सरकार ने 1968 में आपको पद्मश्री से सम्मानित किया। आप हृदयघात से पीड़ित थे तथा 27 जनवरी 1986 को संसार से विदा हो गए। आपको संगीत नाटक अकादमी पुरस्कार तथा पद्म भूषण भी प्रदान किया गया।

2.8 पं0 रविशंकर का जीवन परिचय व योगदान



आधुनिक युग में भारतीय संगीत को विश्व में प्रतिष्ठा दिलवाने में जिस कलाकार ने अमूल्य योगदान दिया उनका नाम है पं0 रविशंकर। पं0 रविशंकर ही वे महान कलाकार हैं जिन्होंने मंच की मर्यादा व श्रोताओं में अनुशासन को अपने भव्य चुम्बकीय सुदर्शन व्यक्तित्व तथा घोर संगीत तपस्या से उत्पन्न किया। संगीत से जिनका दूर का भी नाता नहीं वे भी तानसेन के पश्चात् पं0 रविशंकर का ही नाम जानते हैं। आप भली–भाँति जानते ही हैं यह सब इतना आसान नहीं था।

7 अप्रैल 1920 को वाराणसी के एक सुरूचि सम्पन्न–संस्कृति प्रेमी परिवार में आपका जन्म हुआ। आपके पिता पं0 श्याम शंकर एक विद्वान व्यक्ति थे। आपके बड़े भाई उदयशंकर नृत्य सम्राट तथा भारतीय बैले के जनक थे। पं0 रविशंकर उदयशंकर की नृत्य मंडली में एक नर्तक के रूप में सम्मिलित हो विश्व में भ्रमण कर चुके थे। उदयशंकर के नृत्य मंडली के संगीतकार थे उस्ताद अलाउद्दीन खाँ। पं0 रविशंकर के मन में अलाउद्दीन खाँ के संगीत की गहरी छाप पड़ी। उदयशंकर ने पं0 रविशंकर व दूसरे भाई को उस्ताद अलाउद्दीन खाँ के पास अपने अल्मोड़ा केन्द्र में भेज दिया था। रविशंकर 1938 में सितार की विधिवत् शिक्षा प्राप्ति हेतु अपने गुरू उस्ताद अलाउद्दीन खाँ के चरणों में मैहर चले आए। अपने गुरू के आशीर्वाद व अपनी उत्कृष्ट प्रतिभा से पं0 रविशंकर ने भारतीय संगीत में क्रान्ति पैदा कर दी। सन् 1941 में उस्ताद अलाउद्दीन की पुत्री अन्नपूर्णा जो उच्चकोटि की सुरबहार वदिका थी से आपका विवाह हुआ।

आकाशवाणी ने आपके निर्देशन में भारतीय वाद्य–वृन्द की अनेकों रचनाएं श्रोताओं के सम्मुख रखी जिसमें भारतीय वाद्यों के साथ ही विदेशी वाद्यों का भी प्रयोग किया गया। सन् 1950 में पं0

रविशंकर ने विदेशों में प्रदर्शन देना आरम्भ किया तथा धीरे–धीरे विश्व में भारतीय संगीत तथा वाद्य संगीत प्रमुख रूप से सितार वादन से विश्व को मुग्ध कर दिया। भारतीय संगीत को ऐसी प्रतिष्ठा पं0 रविशंकर से पूर्व नहीं मिली थी। पं0 रविशंकर को सितार वादन में उत्कृष्ट तकनीक, बीन अंग के आलाप व लय–ताल के साथ सुरों की लालित्य पूर्ण अदायगी, तबले की थाप के साथ द्रुत गति की संगति में भव्य ऊर्जा उत्पन्न करने का श्रेय प्राप्त है। यूरोप के प्रसिद्ध बीटल ग्रुप के संगीतज्ञ आपके शिष्य बन गए। विश्व प्रसिद्ध वायलिन वादक यहूदी मैनुहिम के साथ आपकी जुगलबन्दी प्रस्तुतियाँ शानदार रही। विश्व के हर बड़े देश में आपके शिष्य व प्रिय श्रोता मौजूद हैं। अनेक वाद्यों के प्रमुख कलाकार आपके शिष्य हैं। आपकी पुत्री अनुष्का शंकर व मोहन वीणा वादक पं0 विश्वमोहन भट्ट आपके प्रमुख शिष्यों में हैं।

आपने दो दर्जन से अधिक नए रागों की रचना की है जो साधारण बात नहीं है। उनमें से वैरागी तथा नट भैरव अत्यन्त प्रसिद्ध व लोकप्रिय राग हैं। पं0 रविशंकर ने अपने युवाकाल में स्वतंत्रता प्राप्ति से पूर्व 'सारे जहाँ से अच्छा' की धुन बनाई जो आज भी लोकप्रिय है। फिल्मों में भी आपने संगीत दिया है। अनेकों राष्ट्रीय व अन्तर्राष्ट्रीय पुरस्कार आपको प्रदान किए गए हैं। आपको भारत का सर्वोच्च सम्मान 'भारत रत्न' 1999 में प्रदान किया गया।

आप 11 दिसम्बर 2012 को संगीत जगत को छोडकर चले गए तथा भारतीय संगीत में सदा के लिए अमर हो गए।

अभ्यास प्रश्न

1. तानसेन किस सम्राट के नवरत्नों में से एक थे?
2. तानसेन के गुरू कौन थे?
3. अमीर खुसरो किस कलाकार के साथ संगीत प्रतियोगिता में विजयी हुआ?
4. उस्ताद अलाउद्दीन खाँ ने तीन प्रमुख शिष्यों के नाम बताइए।
5. पंडित रविशंकर को किस देश का सर्वोच्च सम्मान मिला?

2.9 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप भारतीय संगीत की विभिन्न काल खण्ड में महान संगीतकारों के योगदान का ज्ञान प्राप्त किया जिससे भारतीय संगीत को विश्व संगीत पटल पर प्रतिष्ठा प्राप्त हुई। इसके अतिरिक्त इस इकाई के अध्ययन से आप :–

- यह जान चुके होंगे कि तेरहवीं व चौदहवीं शताब्दी में अरबी व इरानी संगीत का समायोजन अमीर खुसरो ने किस प्रकार किया।
- संगीत सम्राट तानसेन के द्वारा कौन–कौन से रागों का निर्माण हुआ तथा सम्राट अकबर ने किस नरेश से उन्हें अपने दरबार के लिए मांगा था इसकी जानकारी आप प्राप्त कर चुके होंगे।
- यह जान चुके होंगे कि उस्ताद इमदाद खाँ तथा उ0 अलाउद्दीन खाँ ने अपनी वादन शैली से तत्कालीन संगीत को किस प्रकार संवारा व समृद्ध किया।
- इसका ज्ञान प्राप्त कर चुके होंगे कि भारत रत्न पं0 रविशंकर व पं0 निखिल बनर्जी ने सितार वादन की अपनी प्रतिभा से विश्व संगीत समुदाय के हृदय में कैसे भारतीय संगीत के प्रति लगाव पैदा किया।

2.10 शब्दावली

1. मुकाम – इरानी संगीत के राग।
2. तरबें – सितार, सरोद आदि वाद्यों में स्वरों की गूंज बढ़ाने के लिए लगाए गए अतिरिक्त तार।
3. बीनका बाज– वीणा की वादन शैली।
4. वाद्य–वृन्द – भारतीय ऑकेस्ट्रा अथवा समूह वादन।
5. चिकारी – सितार व सरोद में आलाप व झाला की प्रस्तुति में सहायक तार।

2.11 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

उत्तर :–

1. शहंशाह अकबर
2. स्वामी हरिदास व मुहम्मद गौस।
3. गोपाल नायक
4. उस्ताद अली अकबर खाँ(सरोद), श्रीमती अन्नापूर्णा देवी(सुरबहार), पं0 रविशंकर(सितार)
5. भारत का ''भारत रत्न''

2.12 संदर्भ ग्रंथ सूची

1. चौबे, डा0 सुशील कुमार, हमारा आधुनिक संगीत, उ0प्र0 हिन्दी संस्थान, लखनऊ।
2. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मीनारायण(सं0), संगीत मासिक अंक अप्रैल 1995, संगीत कार्यालय, हाथरस।
3. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मीनारायण(सं0), संगीत मासिक अंक अप्रैल 1999, संगीत कार्यालय, हाथरस।
4. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मीनारायण(सं0), संगीत मासिक अंक अप्रैल 2000, संगीत कार्यालय, हाथरस।
5. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मीनारायण(सं0), संगीत मासिक अंक अप्रैल 2001, संगीत कार्यालय, हाथरस।
6. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मीनारायण(सं0), संगीत मासिक अंक अप्रैल 2005, संगीत कार्यालय, हाथरस।
7. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मीनारायण(सं0), संगीत मासिक अंक अप्रैल 2009, संगीत कार्यालय, हाथरस।
8. साभार गूगल।

2.13 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. मिश्र, डॉ0 लालमणि, भारतीय संगीत वाद्य, भारतीय ज्ञानपीठ, दिल्ली।
2. महाडिक, डॉ0 प्रकाश, भारतीय संगीत के तंत्री वाद्य।
3. चौरसिया, ओम प्रकाश, वीणा–वाणी, संगीत कार्यालय हाथरस।
4. श्रीवास्तव, प्रो0 हरिश्चन्द्र, वाद्य शास्त्र।

2.14 निबन्धात्मक प्रश्न

1. भारतीय संगीत को विश्व में प्रतिष्ठित करने वाले किसी स्वरवाद्य कलाकार के योगदान का वर्णन कीजिए?

इकाई 3 – संगीत संबंधी विषयों पर निबन्ध लेखन

3.1 प्रस्तावना
3.2 उद्देश्य
3.3 निबन्ध की व्याख्या
3.4 निबन्ध के अवयव
3.4.1 भूमिका
3.4.1.1 संगीत शिक्षा विषय की भूमिका
3.4.2 विषय वस्तु
3.4.2.1 गुरूमुख द्वारा संगीत शिक्षा
3.4.2.2 संगीत संस्थाओं द्वारा संगीत शिक्षा
3.4.2.3 विद्यालय एवं विश्वविद्यालयों में संगीत शिक्षा
3.4.3 उपसंहार – संगीत शिक्षा विषय पर
3.5 सारांश
3.6 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
3.7 निबन्धात्मक प्रश्न

3.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम(बी0ए0एम0आई0–201) के द्वितीय खण्ड की तीसरी इकाई है। इससे पहले की इकाई में आप भारतीय संगीत में प्रचलित स्वरलिपि पद्धतियों का अध्ययन कर चुके हैं। पं0 विष्णु दिगम्बर प्लुस्कर पद्धति का परिचय एवं पं0 भातखण्डे व पं0 प्लुस्कर स्वरलिपि पद्धति का तुलानात्मक अध्ययन इससे पूर्व की इकाई में आप कर चुके हैं। आप संगीतज्ञों के जीवन यात्रा से भी परिचित हो चुके होंगे।

इस इकाई में निबन्ध लेखन के विषय में आपको कुछ महत्वपूर्ण तथ्यों से अवगत कराया जाएगा। निबन्ध लिखते समय किन–किन बातों पर विशेष ध्यान देने की आवश्यकता होती है यह भी इस इकाई में वर्णित है।

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप निबन्ध लेखन की विधि तथा निबन्ध लेखन के अवयवों से परिचित होंगे। आप किसी भी विषय पर निबन्ध लिखने में सक्षम हो सकेंगे।

3.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप :–

- निबन्ध लेखन के अवयवों का सही प्रयोग कर सकेंगे।
- अपनी लेखन शैली का विकास कर सकेंगे।
- किसी भी विषय में आप व्यवस्थित रूप से निबन्ध प्रस्तुत कर सकेंगे।

3.3 निबन्ध की व्याख्या

निबन्ध के विषय में आपने पूर्व में काफी सुना है तथा प्राथमिक कक्षाओं से ही निबन्ध लेखन का अभ्यास कराया जाता है। प्रत्येक स्तर पर निबन्ध का स्तर भी पृथक होता है। निबन्ध किसी विषय विशेष की समग्र रूप में व्यवस्थित व्याख्या है। निबन्ध में विषय से सम्बन्धित समस्त पहलुओं पर विचार प्रस्तुत किए जाते हैं। अतः निबन्ध में विषय की व्याख्या का स्वरूप व्यापक हो जाता है। विषय से

सम्बन्धित पूर्व की उपलब्ध जानकारी को निबन्ध में समाहित कर उसका विश्लेषण किया जाता है और लेखक समालोचना के लिए भी स्वतंत्र रहता है। निबन्ध के माध्यम से लेखक व्याप्त भ्रान्तियों को भी दूर करने की चेष्टा करता है। इसी सन्दर्भ में निबन्ध और लेख के अन्तर को भी समझने की आवश्यकता है।

लेख प्रायः समस्या को लेकर आरम्भ किया जाता है एवं समस्या का निराकरण ही किसी लेख का मूल उद्देश्य रहता है। विद्यालय स्तर पर आपको दृश्यों का आंखों देखा वर्णन निबन्ध के रूप में लेखन का अभ्यास करवाया गया है। परन्तु विश्वविद्यालय स्तर पर निबन्ध, विषय से ही सम्बन्धित रहता है और उस विषय के बारे में आपको समस्त जानकारी और यदि आवश्यक हो तो गुण–दोष के साथ प्रस्तुत करने की आवश्यकता होती है। लेख सामान्य विषय पर वक्तव्य रूप में रहता है। निबन्ध लेखन अभ्यास से ही आप लेख लिखने एवं शोध पत्र लिखने में भी सक्षम होते हैं। अतः निबन्ध लेखन के अभ्यास से आपकी लेखन क्षमता बढ़ती है और आप अपने विचारों को कलम के माध्यम से प्रस्तुत करने की तकनीक भी विकसित कर पाते हैं। इस इकाई में स्नातकोत्तर स्तर के विषयों के निबन्ध की लेखन विधि पर चर्चा की जाएगी।

3.4 निबन्ध के अवयव

किसी भी विषय पर निबन्ध को प्रायः निम्न भागों में बांटकर विषय की व्याख्या प्रस्तुत करते हैं।

1. भूमिका **2. विषयवस्तु** **3. उपसंहार**

3.4.1 भूमिका – इसके अन्तर्गत विषय के बारे में जानकारी देते हुए व्याख्या के अन्तर्गत आने वाले सन्दर्भों के बारे में बताते हैं। भूमिका के माध्यम से निबन्ध का स्वरूप पता चल जाता है। व्याख्या किन–किन बिन्दुओं पर केन्द्रित होनी है इसका संक्षिप्त परिचय भी भूमिका के माध्यम से दिया जाता है। भूमिका में विषय प्रवेश प्रस्तुत किया जाता है अर्थात विषय क्या है एवं विषय पर निबन्ध के माध्यम से हम विषय के सन्दर्भ में क्या–क्या चर्चा करेंगे।

उदाहरण के रूप में संगीत शिक्षा विषय के माध्यम से आपको निबन्ध की लेखन शैली से परिचित कराएंगे।

3.4.1.1 संगीत शिक्षा विषय पर भूमिका – प्राचीन काल से ही संगीत का सन्दर्भ हमें सामवेद से प्राप्त होता है तथा वैदिक समय में ऋचाओं के गान की शिक्षा गुरूमुख से देने की परम्परा थी और इस परम्परा का निर्वाह काफी समय तक रहा। संगीत का वास्तविक स्वरूप क्रियात्मक है। अतः इसकी शिक्षा भी क्रियात्मक रूप में देने से ही संगीत का स्वरूप स्पष्ट हो पाता है। यद्यपि संगीत से सम्बन्धित अवयवों की व्याख्या समय–समय पर विभिन्न संगीत मनीषियों के द्वारा दी जाती रही है परन्तु संगीत को क्रियात्मक स्वरूप में प्रस्तुत करने के लिए शिष्य को गुरूमुख से ही शिक्षा ग्रहण करना होती थी जिसके लिए गुरूकुल की व्यवस्था रहती थी। वर्तमान में संगीत शिक्षा का स्वरूप बदल चुका है जिसकी चर्चा आगे की जाएगी। संगीत को विषय के रूप में समझा जाने लगा है जिससे उसकी शिक्षा भी उसी के अनुरूप होने लगी है। जबकि संगीत को कला के रूप में ही समझने की आवश्यकता है। वर्तमान में संगीत हेतु शिक्षा के विभिन्न माध्यमों का अध्ययन कर उनके गुण दोष पर इस निबन्ध के माध्यम से विचार किया जाएगा।

संगीत शिक्षा विषय पर निबन्ध की भूमिका उदाहरण स्वरूप आपके लिए प्रस्तुत की गई है जिससे आप किसी भी विषय पर निबन्ध हेतु भूमिका लिखने में सक्षम हो पाएंगे।

3.4.2 विषयवस्तु – भूमिका के पश्चात निबन्ध के विषय की विषय वस्तु प्रस्तुत की जाती है जिसमें विषय से सम्बन्धित सभी सन्दर्भों को प्रस्तुत किया जाता है। किसी विषय पर विषयवस्तु किस प्रकार लिखी जाती है इसका ज्ञान संगीत शिक्षा विषय पर उदाहरण स्वरूप प्रस्तुत विषयवस्तु से जान सकेंगे। **संगीत शिक्षा विषय की विषयवस्तु** – पहले संगीत की शिक्षा गुरूमुख से ही प्राप्त की जाती थी। परन्तु बाद में संगीत शिक्षा के नए स्वरूप भी स्थापित हुए। संगीत शिक्षा स्वरूप निम्न प्रकार हैः–

1. गुरूमुख द्वारा संगीत शिक्षा।
2. संगीत संस्थाओं द्वारा संगीत शिक्षा।
3. विद्यालयों एव विश्वविद्यालयों द्वारा संगीत शिक्षा।

3.4.2.1 गुरूमुख द्वारा संगीत शिक्षा – संगीत की शिक्षा शिष्य द्वारा गुरू के पास रहकर ही प्राप्त की जाती थी। इस शिक्षा पद्धति में शिष्य को अनुशासित होकर शिक्षा प्राप्त करनी होती थी। गुरू द्वारा शिष्य की लगन, धैर्य आदि को परखकर शिष्य को स्वीकार किया जाता था। गुरू द्वारा शिष्य को स्वीकार करने के पश्चात शिष्यत्व की औपचारिक घोषणा 'गंडा रस्म' अदायगी के साथ होती थी। इसमें गुरू और शिष्य एक दूसरे को 'धागा' बाँधकर प्रतिबद्धता का संकल्प लेते थे। इस प्रकार की शिक्षा में कोई निश्चित पाठ्यक्रम नहीं होता था और न ही संगीत शिक्षा की समयावधि निश्चित होती थी। गुरू द्वारा शिष्य की क्षमता के आधार पर ही शिक्षा दी जाती थी। एक ही गुरू के कई शिष्य होते थे। परन्तु यह आवश्यक नहीं था कि सबको एक ही शिक्षा दी जाए। दी हुई संगीत शिक्षा का अभ्यास भी गुरू के निर्देशन में ही होता था। संगीत शिक्षा के अतिरिक्त संगीत सुनने का मार्ग निर्देशन का उद्देश्य यह था कि शिष्य अपना विवेक एवं धैर्य न खो बैठे। इस प्रकार की शिक्षा में धैर्य का बहुत महत्व था और लगन से गुरू द्वारा दिए गए अभ्यास के नियमों से कठिन अभ्यास करने की आवश्यकता होती थी। गुरू जब तक शिष्य को कार्यक्रम प्रस्तुत करने के अनुकूल नहीं समझता था तब तक शिष्यों को कार्यक्रम प्रस्तुत करने की अनुमति नहीं होती थी। बल्कि शिष्य को कार्यक्रम के योग्य समझने के पश्चात शिष्य को संगीतकारों के मध्य प्रस्तुत किया जाता था जिससे वह सभी संगीतज्ञों का आशीर्वाद प्राप्त करें। इस प्रकार की संगीत शिक्षा में शिष्य, गुरू के सानिध्य में संगीत के गूढ़ रहस्यों को जानता था। संगीत में घराने स्थापित हुए एवं घरानों की शिक्षा इस संगीत शिक्षा पद्धति में ही सम्भव थी। शिष्य अपने गुरू के घराने से सम्बन्धित हो जाता था और उस घराने का प्रतिनिधित्व प्राप्त करने में अपना गौरव समझता था।

3.4.2.2 संगीत संस्थानों द्वारा संगीत शिक्षा – आधुनिक समय में संगीत संस्थानों का महत्व बढ़ गया है। पंडित विष्णुनारायण भातखण्डे एवं विष्णुदिग्बर पलुस्कर ने संगीत शिक्षा का प्रचार इस प्रकार किया जिससे संगीत क्रियात्मक रूप में विकसित होने लगा। गुरूमुख शिक्षा पद्धति में बहुत कम लोग ही शिक्षा प्राप्त कर पाते थे। अतः दो संगीत मनीषियों ने संगीत के अधिक प्रचार एवं प्रसार हेतु संगीत संस्थानों की कल्पना कर पंडित विष्णु नारायण भातखण्डे द्वारा लखनऊ में 'मैरिस कालेज आफ म्यूजिक' एवं विष्णुदिगम्बर पलुस्कर द्वारा पूना में 'गन्धर्व मंडल' की स्थापना की गई जिसके अन्तर्गत देश के कई शहरों में 'गन्धर्व संगीत महाविद्यालय' के नाम से संगीत शिक्षण संस्थान खोले गए। यह संगीत शिक्षण की औपचारिक व्यवस्था का आरम्भ था। इन संस्थानों में प्रत्येक वर्ष के लिए पाठ्यक्रम निश्चित किए गए तथा वर्ष के अन्त में परीक्षा की भी व्यवस्था की गई। इन संस्थानों में संगीत के गुणीजन, गुरू अथवा उस्तादों को संगीत शिक्षा हेतु आमंत्रित किया गया और इनके लिए किसी प्रकार के औपचारिक प्रमाण–पत्रों की बाध्यता नहीं रखी गई ।

संगीत के विद्यार्थियों को परीक्षा में सफल होने पर औपचारिक प्रमाण–पत्र देने की व्यवस्था भी की गई। संगीत की हर विधा और हर अंग के लिए विशेषज्ञ रखे गए। प्रतिदिन संगीत शिक्षा का समय भी निर्धारित किया गया तथा अन्य संस्थानों की भाँति इन संस्थानों में भी उत्सव एवं त्यौहारों पर अवकाश का प्राविधान था। जबकि गुरूमुख शिक्षा पद्धति में इस प्रकार की व्यवस्था नहीं रहती थी और शिष्य को गुरू के पास रहकर ही सीखना होता था और गुरू द्वारा शिष्य को किसी समय भी शिक्षा के

लिए बुला लिया जाता था जिसमें शिष्य को उपस्थित होना आवश्यक होता था। संगीत संस्थानों की शिक्षा में शिष्य गुरू के सानिध्य में निश्चित समय के लिए ही रहता है और प्राप्त की गई शिक्षा का अभ्यास स्वयं घर पर ही करता है। संगीत संस्थानों की शिक्षा पद्धति में गुरू का शिष्य के ऊपर नियंत्रण गुरूमुखी शिक्षा पद्धति की अपेक्षा कम रह पाता है। प्रारम्भ में इन संस्थानों में संगीत की शिक्षा हेतु पाँच से छः वर्षों का पाठ्यक्रम निर्धारित किया गया। संस्थानों में पाँच, छः वर्ष की शिक्षा प्राप्त करने के उपरान्त भी यह माना गया कि इसके पश्चात भी शिष्य को गुरू के सानिध्य की निरन्तर आवश्यकता रहती है। इन दो संस्थानों की स्थापना के पश्चात प्रयाग(इलाहाबाद) में 'प्रयाग संगीत समिति' एवं पंजाब के चंडीगढ़ क्षेत्र में प्राचीन कला संगीत संस्थान की स्थापना हुई। इन सभी संस्थानों ने देश के भिन्न–भिन्न शहरों में अपने केन्द्र स्थापित किए। यद्यपि इन केन्द्रों पर शिक्षा का प्रचार हुआ एवं विद्यार्थियों को प्रमाण–पत्र मिलने लगे।

गुरूमुखी शिक्षा में गुरू एवं शिष्य दोनों का ही लक्ष्य कलाकार बनना तथा बनाना होता था जिसके लिए शिष्य द्वारा अनुशासित अभ्यास किया जाता था और संगीत ही एकमात्र लक्ष्य रहता था। संगीत संस्थानो में ऐसे भी विद्यार्थी शिक्षा लेते थे जिनका लक्ष्य केवल संगीत ही नहीं होता था बल्कि संगीत की शिक्षा शौकिया रूप में लेते थे। अतः संगीत संस्थानों में संगीत के विद्यार्थियों को समूह में एकरूपता नहीं रहती थी। गुरू द्वारा भी एक ही कक्षा के समस्त विद्यार्थियों को लगभग एक जैसी ही शिक्षा दी जाती थी जो कि संस्थानों के शिक्षा व्यवस्था की आवश्यकता एवं सीमा भी थी। अतः संगीत संस्थानों से शिष्य उस प्रकार की शिक्षा ग्रहण नहीं कर पाते थे जिस प्रकार की शिक्षा गुरू शिष्य परम्परा पद्धति में प्राप्त होती थी। संगीत संस्थानों का उद्देश्य संगीत शिक्षा के माध्यम से संगीत का प्रचार एवं प्रसार था और यह सामान्य रूप से संस्थानों के उदेद्श्य के बारे में कहा जाता था कि संस्थान तानसेन नहीं तो कानसेन तो बना ही देते हैं। अर्थात संगीत कलाकार न भी बन पाएं तो एक संगीत का अच्छा श्रोता तो बन ही जाता है। इन संगीत संस्थानों ने विभिन्न शहरों में अपने परीक्षा केन्द्र खोले जहाँ पर संगीत शिक्षा देने का भी प्रावधान किया गया तथा विद्यार्थी इन केन्द्रों से संगीत सीखकर प्रमाण–पत्र प्राप्त करने लगे। इन प्रमाण–पत्रों को सरकार के शिक्षा निदेशालय द्वारा मान्यता प्रदान की गई।

विद्यालयों में बिना इन संस्थानों के प्रमाण–पत्र के नियुक्तियाँ नहीं होती हैं। विद्यालय स्तर पर शिक्षक के लिए अन्य विषयों में बी. एड. अनिवार्य अर्हता है परन्तु संगीत विषय में शिक्षक होने के लिए बी.एड. के स्थान पर 'संगीत विशारद' एवं 'संगीत प्रभाकर' होना आवश्यक है जो कि इन संस्थानों द्वारा दिया गया प्रमाण पत्र है। इस व्यवस्था से इन केन्द्रों पर संगीत के प्रमाण पत्र प्राप्त करने के लिए विद्यार्थियों की भीड़ बढ़ गई। इन संगीत संस्थानों में शिक्षा प्राप्त करने के पश्चात कलाकार बनने के इच्छुक विद्यार्थियों को गुरू शिष्य परम्परा के अन्तर्गत ही शिक्षा लेना अनिवार्य रहता है इन संस्थानों द्वारा सामान्य संगीत के जिज्ञासु एवं विद्यार्थियों ने संगीत के प्रचार–प्रसार में महत्वपूर्ण योगदान दिया।

3.4.2.3 विद्यालयों एवं विश्वविद्यालयों द्वारा संगीत शिक्षा – स्वतंत्रता प्राप्ति के पश्चात विद्यालयों एवं विश्वविद्यालयों में संगीत विषय अन्य विषयों की भाँति संगीत विषय पाठ्यक्रम में शामिल किया गया। विद्यालय एवं विश्वविद्यालयों में संगीत विषय का पाठ्यक्रम तैयार कर समय–सारिणी में वादन (पीरियड) शिक्षण के लिए निश्चित किया गया। इनमें शिक्षण पाठ्यक्रम के अनुसार ही दिया जाता है और अध्यापक द्वारा सब विद्यार्थियों को समान रूप से ही अध्यापन कराया जाता है। स्नातक स्तर तक एक वादन प्रायः 45 मिनट का होता है जो कि संगीत की व्यवहारिकता के अनुकूल नहीं है क्योंकि 45 मिनट के अन्दर ही वाद्यों को स्वर में करना सम्भव नहीं हो पाता है। अतः देखा जा रहा है कि विश्वविद्यालय स्तर पर भी संगीत की मूल आवश्यकता वाद्यों को स्वर में करना विद्यार्थी पूर्ण से नहीं सीख पाते हैं। स्नातक स्तर तक विद्यालय एवं विश्वविद्यालयों में विद्यार्थियों को संगीत विषय के अतिरिक्त अन्य विषयों का भी अध्ययन करना होता है। अतः विद्यार्थी संगीत के प्रति पूर्ण समर्पित नहीं हो पाता है। संगीत की आवश्यकता होती है, जिसमें अधिक से अधिक समय देने से ही संगीत कला को समझा जा सकता है।

विद्यालय, विश्वविद्यालय में संगीत विषय प्रारम्भ होने से संगीतज्ञों को व्यवसाय तो प्राप्त हुआ परन्तु इससे संगीत शिक्षा की गुणात्मकता पर प्रभाव पड़ा। यद्यपि विद्यालयों एवं विश्वविद्यालयों में संगीत के विद्वान भी नियुक्त हुए परन्तु इन संस्थानों की व्यवस्था में उतने समय के लिए संगीत शिक्षक भी सीमा में बँध गए। संगीत संस्थानों में गुरू परम्परा पद्धति में शिष्य पूर्ण रूप से संगीत के वातावरण में रहता था और संगीत संस्थानों में भी जितने समय के लिए वह संस्थान में है उतने समय तक वह संगीत के वातावरण में रहता था। परन्तु विद्यालय और विश्वविद्यालय में विद्यार्थी केवल संगीत के वादन (पीरियड) में ही संगीत के वातावरण से जुड़ा रहता है। विद्यालयों, विश्वविद्यालयों से उपाधि सामान्य रूप में मिलती है जिसमें संगीत एक विषय के रूप में रहता है जबकि संगीत संस्थानों में मिलने वाली उपाधि एवं प्रमाण पत्र केवल संगीत का ही मिलता है और गुरू–शिष्य परम्परा में तो कोई औपचारिक प्रमाण–पत्र नहीं होता है। इसमें शिष्य स्वयं अपनी शिक्षा का प्रमाण प्रस्तुत करता है। विश्वविद्यालय एवं महाविद्यालयों में संगीत विषय शिक्षा, स्नातकोत्तर उपाधि के लिए दी जाने लगी है, जिसमें केवल संगीत विषय का ही अध्ययन विद्यार्थी को करना होता है।

विश्वविद्यालय स्तर पर केवल स्नातकोत्तर कक्षाओं में ही विद्यार्थी संगीत के वातावरण में रहता है जो मात्र दो वर्ष के पाठ्यक्रम में निबद्ध होता है। संगीत की शिक्षा गुणात्मकता के साथ स्नातकोत्तर स्तर पर ही हो पाती है जिसका स्वरूप संगीत संस्थानों की शिक्षा जैसा रहता है। स्नातकोत्तर कक्षाओं में विद्यार्थियों को संगीत के अध्ययन और अभ्यास का समय प्राप्त होता है। विश्वविद्यालय स्तर पर स्नातक की कक्षाओं में संगीत विषय का विद्यार्थी सीमित समय जो कि उसके लिए समय सारिणी में निश्चित किया गया उसमें ही संगीत शिक्षक के सम्पर्क में रहता है। इसी उपलब्ध समय में शिक्षक का उद्देश्य निर्धारित पाठ्यक्रम पूरा करने का भी होता है। अतः गुरू शिष्य परम्परा पद्धति एवं संगीत संस्थान द्वारा शिक्षा पद्धति की तुलना में विश्वविद्यालय द्वारा दी जाने वाली संगीत शिक्षा की गुणवत्ता में कमी रहती है। स्नातकोत्तर में भी यही स्थिति रहती है परन्तु इसमें विद्यार्थी तथा शिक्षक के पास संगीत विषय के लिए अधिक समय रहता है।

संगीत के जिज्ञासु विद्यार्थी विश्वविद्यालय शिक्षा के अतिरिक्त संगीत संस्थानों एवं गुरू की सहायता भी प्राप्त करते हैं। संगीत में शिक्षक बनने हेतु विश्वविद्यालय प्रमाण–पत्र की आवश्यकता होती है अतः विद्यार्थी संगीत हेतु विश्वविद्यालय में प्रवेश लेता है। केवल विश्वविद्यालय की संगीत शिक्षा से विद्यार्थी का कलाकार बनना कठिन है और न ही विश्वविद्यालय का यह उद्देश्य ही है। विश्वविद्यालय में विद्यार्थियों को संगीत पढ़ाने का उद्देश्य है कि विषय से सम्बन्धित आयामों से विद्यार्थी को परिचित कराया जा सके जिससे वह भविष्य के लिए अपने विकल्प चुन सके।

विश्वविद्यालय की उपाधि प्रमाण–पत्र का महत्व संगीत की शिक्षक अर्हता के रूप में ही है। व्यवसायिक कलाकार बनने में इसका कोई महत्व नहीं है। विद्यालय एवं विश्वविद्यालय स्तर पर संगीत शिक्षक हेतु अर्हताएं एवं विश्वविद्यालय स्तर पर संगीत शिक्षक हेतु अर्हताएं व्यवहारिक नहीं हैं जिससे इनमें सदैव योग्य संगीत शिक्षक नियुक्त नहीं हो पाते हैं। संगीत विषय मुख्य रूप से क्रियात्मक विषय है परन्तु नैट की परीक्षा जो कि विश्वविद्यालय में संगीत शिक्षक के लिए पास करना अनिवार्य अर्हता है। परन्तु इस परीक्षा में संगीत विषय हेतु विद्यार्थी के क्रियात्मक ज्ञान को नहीं परखा जाता है जबकि संगीत विषय के शिक्षक के लिए क्रियात्मक ज्ञान होना आवश्यक है।

अभी तक आपने संगीत शिक्षा विषय पर निबन्ध हेतु भूमिका एवं विषय वस्तु का अध्ययन किया जो कि निबन्ध लेखन के लिए उदाहरण स्वरूप आपको बताया गया। किसी विषय के निबन्ध पर उपसंहार लिखने के विषय में संगीत शिक्षा विषय निबन्ध पर नीचे लिखे गए उपसंहार से समझेंगे।

3.4.3 उपसंहार संगीत शिक्षा विषय पर – संगीत शिक्षा गुरू शिष्य परम्परा, संगीत संस्थानो के माध्यम से विद्यालय एवं विश्वविद्यालय में एक विषय के रूप में दी जाती है। गुरू शिष्य परम्परा में गुरू और शिष्य के मध्य अटूट सम्बन्ध बन जाता है और शिष्य गुरू के सानिध्य में रहकर संगीत के गूढ़ रहस्यों को सीखता है। इसमें गुरू एवं शिष्य दोनों का उद्देश्य कलाकार बनाना तथा बनना होता है। संगीत संस्थानों में भी केवल संगीत शिक्षा दी जाती है जिसमें विद्यार्थी सीमित समय के लिए ही गुरू के

सम्पर्क में रहता है और विश्वविद्यालय शिक्षा में स्नातक स्तर पर तो बहुत ही कम समय के लिए विद्यार्थी संगीत के वातावरण में रहता है। परन्तु संगीत शिक्षक बनने हेतु संस्थानों एवं विश्वविद्यालय में प्रमाण–पत्रों की आवश्यकता होती है।

संगीत के जिज्ञासु विद्यार्थियों के लिए यह आवश्यक है कि वह संस्थानों की शिक्षा अथवा विश्वविद्यालय की शिक्षा के साथ गुरू शिष्य परम्परा पद्धति में भी किसी गुरू से शिक्षा प्राप्त करे जिससे उसके पास संगीत शिक्षक का व्यवसाय अथवा व्यवसायिक कलाकार बनने का विकल्प रहेगा। उपरोक्त कथन से यह निष्कर्ष न निकाला जाए कि विश्वविद्यालय संगीत शिक्षा से ही अच्छा संगीत शिक्षा बन सकता है जबकि संगीत की सही शिक्षा प्राप्त ही अच्छा शिक्षक बनेगा। वर्तमान व्यवस्था में संगीत शिक्षक हेतु सभी माध्यमों का अपना महत्व है अतः विद्यार्थी को अपने निश्चित उद्देश्य के लिए इनका चयन करने की आवश्यकता है।

संगीत शिक्षा विषय पर निबन्ध के माध्यम से आपने निबन्ध लेखन के विषय में अध्ययन किया। कुछ अन्य संगीत सम्बन्धित विषयों की सूची दी जा रही है।

अभ्यास हेतु निबन्ध के विषय

1. **फिल्मो में संगीत**
2. **संगीत में इलक्ट्रोनिक उपकरणों का योगदान**
3. **लोक संगीत एवं शास्त्रीय संगीत**
4. **भक्ति एवं संगीत**
5. **संगीत एवं अध्यात्म**
6. **संगीत एवं संचार माध्यम (रेडियो व टी0वी0)**
7. **संगीत में अवनद्य वाद्यों की भूमिका**
8. **संगीत गोष्ठी**

जैसा कि आपको बताया जा चुका है कि प्रत्येक विषय के निबन्ध का आरम्भ भूमिका से किया जाता है और निबन्ध का समापन उपसंहार से किया जाता है। उपरोक्त विषयों की विषयवस्तु नीचे दी जा रही है जिसके आधार पर आप इन विषयों पर निबन्ध लिख सकेंगे।

1. **फिल्मों में संगीत**
   - विषयवस्तु
   - फिल्म में संगीत का प्रयोग
   - पार्श्व गायन
   - फिल्म में वाद्यों का प्रयोग
   - गायन के साथ वाद्यों का प्रयोग
   - पार्श्व संगीत में वाद्यों का प्रयोग
   - फिल्मों में संगीत का स्थान एवं उपयोगिता

2. **संगीत में इलक्ट्रोनिक उपकरणों का योगदान**
   - विषयवस्तु
   - संगीत में प्रयोग होने वाले इलक्ट्रोनिक उपकरण
     (अ) – इलक्ट्रोनिक तानपुरा
     (ब) – इलक्ट्रोनिक तबला
     (स) – इलक्ट्रोनिक लहरा मशीन
   - संगीत के संरक्षण एवं शिक्षा में सहायक इलक्ट्रोनिक उपकरण
     1. ग्रामोफोन 2. टेपरिकार्डर

3. <u>लोक संगीत एवं शास्त्रीय संगीत</u>
   - विषयवस्तु
   - लोक संगीत की पृष्ठभूमि
   - शास्त्रीय संगीत का परिचय
   - लोक संगीत एवं शास्त्रीय संगीत का सम्बन्ध

4. <u>भक्ति एवं संगीत</u>
   - विषयवस्तु
   - भक्ति की व्याख्या
   - विभिन्न धर्मों में भक्ति हेतु संगीत का प्रयोग
     1. हिन्दू 2. मुस्लिम 3. सिख 4. इसाई

5. <u>संगीत एवं आध्यात्म</u>
   - विषयवस्तु
   - संगीत की उत्पत्ति
   - वैदिक कालीन संगीत
   - आध्यात्म में संगीत का महत्व

6. <u>संगीत एवं संचार माध्यम</u>
   - विषयवस्तु
   - रेडियो में संगीत
   - टेलीविजन में संगीत
   - रेडियो तथा टेलीविजन का संगीत के प्रचार–प्रसार में भूमिका

7. <u>संगीत में अवनद्य वाद्य की भूमिका</u>
   - विषयवस्तु
   - संगीत का परिचय
   - संगीत के तत्व
   - संगीत के अवनद्य वाद्य
   - संगीत में अवनद्य वाद्यों का प्रयोग

8. <u>संगीत गोष्ठी</u>
   - विषयवस्तु
   - संगीत गोष्ठी का परिचय
   - संगीत गोष्ठी में कलाकार की भूमिका
   - विभिन्न प्रकार की संगीत गोष्ठी
   - संगीत गोष्ठी के श्रोता

उपरोक्त कुछ विषय आपके निबन्ध लेखन के अभ्यास के लिए दिए गए हैं। इन सभी विषयों पर आप निबन्ध लिखने का अभ्यास ऊपर अध्ययन कराई विधि के अनुसार करेंगे। सभी विषयों पर निबन्ध के अवयव का क्रम भूमिका, विषयवस्तु एवं उपसंहार रहेगा। उपसंहार एवं भूमिका के प्रभावशाली होने से आपका निबन्ध उच्चस्तर का होता है यद्यपि विषय वस्तु भी महत्वपूर्ण है। उपसंहार में विषय

वस्तु में की गई चर्चाओं अथवा विवरणों से प्रकट तथ्यों को परिणाम स्वरूप में प्रस्तुत किया जाता है। आप को इन सबका ज्ञान संगीत शिक्षा विषय पर उदाहरण स्वरूप निबन्ध के माध्यम से दिया गया है। अतः उसी आधार पर आप उपरोक्त विषयों पर निबन्ध लेखन का अभ्यास करें।

3.5 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप निबन्ध लेखन की शैली से परिचित हो चुके होंगे। संगीत विषयों पर निबन्ध लेखन की शैली एवं विद्या से आपको इस इकाई के माध्यम से परिचित कराया गया। निबन्ध लेखन से आप अपने विचारों को लेखन के माध्यम से प्रकट करने की तकनीक विकसित करते हैं जो बाद में आपको शोधपत्र, लेख एवं शोध कार्य में सहायक सिद्ध होगी। उदाहरण स्वरूप दिए गए संगीत शिक्षा विषय पर निबन्ध से आप संगीत विषयों पर निबन्ध लेखन के विषय जान गए हैं एवं संगीत विषय पर लिखने में सक्षम होंगे। संगीत के गहन अध्ययन एवं संगीत के सन्दर्भों के अध्ययन से आप संगीत विषयों पर निबन्ध लिखने में सक्षम हो गए होंगे।

3.6 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. वसन्त, *संगीत विशारद*, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. गर्ग, श्री लक्ष्मीनारायण, *निबन्ध संगीत*, संगीत कार्यालय, हाथरस।

3.7 निबन्धात्मक प्रश्न

1. इकाई में दिए गए अभ्यास हेतु निबन्ध विषयों में से किसी एक विषय पर निबन्ध लेखन कीजिए।

इकाई 1 – पाठ्यक्रम के रागों में मसीतखानी गत व तोड़ों को लिपिबद्ध करना

1.1 प्रस्तावना
1.2 उद्देश्य
1.3 मसीतखानी गत
1.4 राग बिहाग में मसीतखानी गत व तोडों को लिपिबद्ध करना
1.5 राग बागेश्री में मसीतखानी गत व तोडों को लिपिबद्ध करना
1.6 राग वृन्दावनी सांरग में मसीतखानी गत व तोडों को लिपिबद्ध करना
1.7 राग देश में मसीतखानी गत व तोडों को लिपिबद्ध करना
1.8 राग शुद्ध कल्याण में मसीतखानी गत व तोडों को लिपिबद्ध करना
1.9 सारांश
1.10 शब्दावली
1.11 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
1.12 संदर्भ ग्रन्थ सूची
1.13 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
1.14 निबन्धात्मक प्रश्न

1.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम (बी0ए0एम0आई0–201) के तृतीय खण्ड की पहली इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद आप प्लुस्कर पद्धति से परिचित हो चुके होंगे। आप संगीतज्ञों के जीवन से भी परिचित हो चुके होंगे।

प्रस्तुत इकाई में आप स्वरवाद्य में बजने वाली विलम्बित लय की राग रचनाओं(मसीतखानी गत) तथा तोडों को लिपिबद्ध किया गया है। इस इकाई में पाठ्यक्रम से सम्बन्धित रागों में ही मसीतखानी गत व उसमें तोडें बताए गए हैं।

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप पाठ्यक्रम से सम्बन्धित रागों में मसीतखानी गत के स्वरानुसार चलन को जान सकेंगे। रागों की मसीतखानी गत में बजने वाले विभिन्न मात्राओं के तोडों को भी आप समझ सकेंगे।

1.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप स्वरवाद्यों में बजने वाली विलम्बित गति की राग रचनाओं, जिन्हें मसीतखानी गत कहा जाता है, को लिपिबद्ध करने की विधि समझ सकेंगे। इसका ज्ञान प्राप्त होने के पश्चात् आप :–

- अपने पाठ्यक्रम के रागों की मसीतखानी गतों को लिपिबद्ध कर सकेंगे।
- रागों की मसीतखानी गतों के माध्यम से भी रागों की प्रकृति व विशिष्टता का ज्ञान प्राप्त कर सकेंगे।
- रागों में प्रयुक्त शुद्ध, विकृत स्वरों के साथ ही मुख्य स्वरों की भूमिका भी समझ सकेंगे।
- प्रयोग में आने वाली तालों को भी लिपिबद्ध करने में कुशलता प्राप्त कर सकेंगे।
- राग के तोड़ों को मसीतखानी गत के साथ लिपिबद्ध करने का ढंग सीख सकेंगे।

1.3 मसीतखानी गत

स्वरवाद्यों में मुख्य रूप से सितार, सरोद, मोहनवीणा आदि तारवाद्यों में राग–रचनाओं को विलम्बित गति में विशिष्ट रूप में प्रदर्शित किया जाता है। इस विशिष्ट रूप की राग रचना को मसीतखानी गत कहा जाता है। मसीतखानी गत से पूर्व फ़िरोजखानी गत प्रचलित थी, जिसे दिल्ली के फिरोज खाँ ने आरम्भ किया। उस समय ध्रुपद का प्रचलन होने के कारण यह गत चौदह मात्रा की होती थी तथा इसके साथ संगति हेतु पखावज़ का प्रयोग होता था।

ख्याल गायन व तबले के अम्युदय के उपरान्त फिरोज खाँ के पुत्र मसीत खाँ द्वारा मसीतखानी गत को जन्म देकर लोकप्रिय बनाया गया। दिल्ली के मसीत खाँ द्वारा प्रचलित की गई यह मसीतखानी गत विलम्बित लय में रागों को पूर्णता से प्रदर्शित करने में अत्यंत सफल सिद्ध हुई है। आप मसीतखानी गत को ध्यान से सुन कर यह अनुभव कर सकते हैं।

मसीतखानी गत को लिपिबद्ध करने में आप को निम्न बिंदुओं को ध्यान में रखना होगाः–

- मसीतखानी गत तीनताल में विलम्बित लय में बजाई जाती है।
- मसीतखानी गत का मुखड़ा बारहवीं मात्रा से आरम्भ होता है। यह मुखड़ा पांच मात्रा का होता है।
- मसीतखानी गत के बोल निम्न प्रकार होते हैंः–

मसीतखानी गत (तीनताल)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
											दिर	दा	दिर	दा	रा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
X				2				0				3			

आप आजकल स्वरवाद्यों में बजने वाली मसीतखानी गतों को तीनताल में अन्य मात्राओं से आरम्भ किया तथा अन्य तालों झपताल, रूपक आदि में भी निबद्ध किया पाएंगे। इसका मुख्य कारण गायन में हुए प्रभावशाली परिवर्तन ख्याल गायन की शैली है, जिससे वादक कलाकार प्रेरित हुए। परन्तु मसीतखानी गत के मुख्य बोल दा, रा, दिर को भली–भांति अपने वादन में पिरो कर इस शैली का निर्वाह वादक कलाकार कर रहे हैं।

1.4 राग बिहाग में मसीतखानी गत व तोडों को लिपिबद्ध करना।

मसीतखानी गत

स्थाई

											निसां	नि	पप	ग	म
											दिर	दा	दिर	दा	रा
												3			
ग	ग	सा	नि़सा	ग	मम	प	म	ग	ग	सा					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
×				2				0							
											नि़सा	नि़	नि़ध़	प़	नि़
											दिर	दा	दिर	दा	रा
												3			
सा	सा	सा	गम	प	निनि	प	म	ग	ग	सा					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
×				2				0							

अन्तरा

											गम	प	निनि	प	नि
											दिर	दा	दिर	दा	रा
												3			
सां	गं	सां	गंमं	गं	निसां	नि	प	नि	नि	सां					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
×				2				0							
											सांसां	नि	पप	ग	म
											दिर	दा	दिर	दा	रा
												3			
प	नि	सां	निसां	नि	पप	ग	म	ग	ग	सा					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
×				2				0							

आठ मात्रा के तोड़े को लिपिबद्ध करना :–

तोड़ा नं. 1(चौथी मात्रा से)

ग	ग	सा	नि़सागम	गसा,नि़सा	गमपम	गमगसा,	नि़सागम
×				2			
पनिसांनि	धपमंप	गमगसा	मुखड़ा				
0				3			

तोड़ा नं. 2(चौथी मात्रा से)

ग	ग	सा	नि़सागम	सागमप	गमपनि	मपनिसां	पनिसारें
×				2			
सांनिधप	मंपगम	गरेसा–	मुखड़ा				
0				3			

सोलह मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :–

तोड़ा नं. 1(सम से)

सानि़प़नि़	सागमप	गमपनि	मपनिसां	
×				
पनिसांगं	रेंसांनिधा	पधमंप	गमगसा	
2				
सानि़प़नि़	सा–गम	ग–––	सानि़प़नि़	
0				
सा–गम	ग–––	सानि़प़नि़	सा–गम	ग ग सा
3				×

तोड़ा नं. 2 (सम से)

गरेसानि़	प़नि़साग	मपगम	पनिसां–	
×				
गंरेंसांनि	धपमंप	गमपम	गरेसा–	
2				
गरेसानि़	प़नि़साम	ग–––	गरेसानि़	
0				
प़नि़साम	ग–––	गरेसानि़	प़नि़साम	ग ग सा
3				×

1.5 राग बागेश्री में मसीतखानी गत व तोडों को लिपिबद्ध करना

मसीतखानी गत

स्थाई

											मग	रे	सासा	नि	ध
											दिर	दा	दिर	दा	रा
												3			
सा	सा	सा	गम	ध	निनि	ध	म	ग	रे	सा					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
×				2				0							
											निसा	नि	धनि	ध	नि
											दिर	दा	दिर	दा	रा
												3			
सा	म	ग	मध	नि	धनि	ध	म	ग	रे	सा					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
×				2				0							

अन्तरा

											गम	ध	निसां	नि	सां
											दिर	दा	दिर	दा	रा
												3			
मं	गं	मं	गंरें	सां	निसा	नि	ध	नि	नि	सां					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
×				2				0							
											निसां	नि	धनि	ध	म
											दिर	दा	दिर	दा	रा
												3			
ग	ग	म	गम	ध	निनि	ध	म	ग	रे	सा					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
×				2				0							

आठ मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :–

तोड़ा नं. 1(चौथी मात्रा से)

सा	सा	म	मगरेसा	निसानिध	मधनिसा	धनिसा–	गमधनि
×				2			
सांनिधनि	धमगम	गरेसा–	मुखड़ा				
0				3			

तोड़ा नं. 2(चौथी मात्रा से)

सा	सा	म	गमधनि	धम,गम	धनिसांनि	धनिधम	गमधनि
×				2			
सारेंसांनि	धनिधम	गरेसा–	मुखड़ा				
0				3			

सोलह मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :–

तोड़ा नं. 1(सम से)

ममगम	धधमध	निनिधनि	सांसांनिसां
×			
रेंरेंसांरें	निसांधनि	मधगम	गरेसा–
2			

ममगम	गरेनिध	सा–––	ममगम	
0				
गरेनिध	सा–––	ममगम	गरेनिध	सा सा सा
3				×

तोड़ा नं. 2(सम से)

सानिधनि	सामगम	धमगम	धनिसां–	
×				
मंगंरेंसां	निसांनिध	निधमग	मगरेसा	
2				
मगरेसा	निसानिध	सा–––	मगरेसा	
0				
निसांनिध	सा–––	मगरेसा	निसानिध	सा सा सा
3				×

1.6 राग वृन्दावनी सारंग में मसीतखानी गत व तोडों को लिपिबद्ध करना

मसीतखानी गत

स्थाई

											रेप	म	रेसा	नि	सा
											दिर	दा	दिर	दा	रा
												3			
रे	रे	सा	निसा	रे	मम	प	म	रे	रे	सा					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
×				2				0							
											निसा	रे	निनि	प	नि
											दिर	दा	दिर	दा	रा
												3			
सा	सा	सा	रेम	प	निनि	प	म	रे	रे	सा					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
×				2				0							

अन्तरा

											मम	प	निनि	प	नि
											दिर	दा	दिर	दा	रा
												3			
सां	सां	सां	निसां	रें	मंमं	रें	नि	सां	नि	सां					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
×				2				0							
											निसां	नि	पनि	प	म
											दिर	दा	दिर	दा	रा
												3			
प	म	प	मप	नि	पनि	प	म	रे	रे	सा					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
×				2				0							

आठ मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :–

तोड़ा नं. 1(चौथी मात्रा से)

रे	रे	सा	ऩिसारेम	रेसा,ऩिसा	रेमपम	रेमरेसा	ऩिसारेम
×				2			
पनिसांनि	पमरेम	रेसाऩिसा	मुखड़ा				
0				3			

तोड़ा नं. 2(चौथी मात्रा से)

रे	रे	सा	ऩिसारेम	सारेमप	रेमपनि	मपनिसां	पनिसांरे
×				2			
सांनिपम	रेमपम	रेमरेसा	मुखड़ा				
0				3			

सोलह मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :–

तोड़ा नं. 1(सम से)

ममरेसा	ऩिसारेम	निनिपम	रेमपनि	
×				
सांसांनिसां	पनिमप	रेमपम	रेमरेसा	
2				
ममरेसा	ऩिसारेसा	रे–––	ममरेसा	
0				
ऩिसारेसा	रे–––	ममरेसा	ऩिसारेसा	रे रे सा
3				×

तोड़ा नं. 2(सम से)

रेमपम	रेमरेसा	मपनिसां	पनिमप	
×				
पनिसांरें	निसांपनि	मपरेम	रेसाऩिसा	
2				
रेमपम	रेसाऩिसा	रे–––	रेमपम	
0				
रेसाऩिसा	रे–––	रेमपम	रेसाऩिसा	रे रे सा
3				×

1.7 राग देश में मसीतखानी गत व तोडों को लिपिबद्ध करना

मसीतखानी गत

स्थाई

										मग	रे	मम	प	निसां
										दिर	दा	दिर	दा	रा
											3			
नि	नि	सां	निसां	रें	निध	म	मग	रे	ग	सा				
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा				
×				2				0						
										ऩिसा	रे	ऩिध़	प़	ऩिसा
										दिर	दा	दिर	दा	रा
											3			
रे	ग	सा	रेम	प	निध	प	मग	रे	ग	सा				
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा				
×				2				0						

अन्तरा

											मम	प	निनि	सां	निसां
											दिर	दा	दिर	दा	रा
												3			
मं	मं	रे	सांरें	नि	धध	प	मप	नि	नि	सां					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
×				2				0							
											निसां	रें	निध	प	मप
											दिर	दा	दिर	दा	रा
												3			
नि	नि	सां	निसां	रें	निध	प	मग	रे	ग	सा					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
×				2				0							

आठ मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :–

तोड़ा नं. 1(चौथी मात्रा से)

नि	नि	सां	निसांरेंसा	पनिसांनि	धपमग	रेगसा–	नि़सारेम
×				2			
पनिसांनि	धपमग	रेगसा–	मुखड़ा				
0				3			

तोड़ा नं. 2(चौथी मात्रा से)

नि	नि	सां	निधपध	मगरेग	सारेमप	मपनिसां	पनिसांरें
×				2			
सांरेंसांनि	धपमग	रेगसा–	मुखड़ा				
0				3			

सोलह मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :–

तोड़ा नं. 1(सम से)

मगरेग	सारेनि़सा	रेमपध	मपनिसां	
×				
पनिसांरें	सांरेंसांनि	धपमग	रेगसा–	
2				
मगरेग	सा–निसां	नि–––	मगरेग	
0				
सा–निसां	नि–––	मगरेग	सा–निसां	नि नि सां
3				×

तोड़ा नं. 2(सम से)

सांनिधनि	पधमग	रेगसारे	मपनिसां	
×				
निसांरेंगं	सांरेंसांनि	धनिपध	मगरेसा	
2				
सांनिधनि	धपनिसां	नि–––	सांनिधनि	
0				
धपनिसां	नि–––	सांनिधनि	धपनिसां	नि नि सां
3				×

1.8 राग शुद्ध कल्याण में मसीतखानी गत व तोडों को लिपिबद्ध करना

मसीतखानी गत

स्थाई

											सासा	रे	रेरे	ग	प
											दिर	दा	दिर	दा	रा
												3			
ग	रे	सा	सासा	नि़	ध़ध़	प़	प़	सा	रे	सा					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
×				2				0							
											रेरे	ग	पप	ध	प
											दिर	दा	दिर	दा	रा
												3			
नि	ध	प	गग	रे	गग	प	म	ग	रे	सा					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
×				2				0							

अन्तरा

											गग	प	धध	प	ध
											दिर	दा	दिर	दा	रा
												3			
सां	सां	सां	सांसां	ध	सांसां	रें	गं	रें	सां	सां					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
×				2				0							
											रेंरें	ध	सांसां	रें	सां
											दिर	दा	दिर	दा	रा
												3			
नि	ध	प	गग	रे	गग	प	म	ग	रे	सा					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
×				2				0							

आठ मात्रा के तोड़े को लिपिबद्ध करना :–

तोड़ा नं. 1(चौथी मात्रा से)

ग	रे	सा	सारेगरे	सारेसानि़	ध़नि़ध़प़	नि़ध़सा–	सारेगप
×				2			
धसांनिध	पधपम॑	गरेसा–	मुखड़ा				
0				3			

तोड़ा नं. 2(चौथी मात्रा से)

ग	रे	सा	गरेसारे	सानि़ध़नि़	ध़प़धनि़ध़	सारेसा–	गरेगप
×				2			
गपधनि	धपमग	रेगरेसा	मुखड़ा				
0				3			

सोलह मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :–

तोड़ा नं. 1(सम से)

सानि़ध़नि़	ध़प़सारे	गपम॑ग	रेगरेसा
×		'	
गरेगप	धनिधप	निधपम'	गरेसा–
2			

सानि़धनि़	ध़प़गरे	ग–––	सानि़धनि़	
0				
ध़प़गरे	ग–––	सानि़धनि़	धपगरे	ग रे सा
3				×

<u>तोड़ा नं. 2(सम से)</u>

गगरेग	पपगप	धधपध	सांसांधसां	
×				
गंरेंसांरें	सांनिधनि	धपमंग	रेगरेसा	
2				
गगरेग	रेसापमं	ग–––	गगरेग	
0				
रेसापमं	ग–––	गगरेग	रेसापमं	ग रे सा
3				×

अभ्यास प्रश्न

1. मसीतखानी गत अपने मूल स्वरूप में किस ताल में बजाई जाती है?
2. मसीतखानी गत अपने मूल स्वरूप में किस मात्रा से आरम्भ होती है?
3. मसीतखानी गत के बोल क्या हैं?
4. मसीतखानी गत किस लय तथा किस वाद्य की संगति में बजाई जाती है?

1.9 सारांश

मसीतखानी गतों के विशिष्ट स्वरूप के अध्ययन के आपको यह समझ में आ गया होगा कि गायन की परम्परा के अतिरिक्त स्वरवाद्यों में उनके अपने स्वरूप, प्रकृति व बनावट के हिसाब से वादन हेतु संगीतकारों ने एक अलग शैली विकसित की। भारतीय संगीत का स्वरूप इस वादन शैली में निखर उठा। जिस प्रकार गायन की परम्परा, ध्रुपद शैली से ख्याल–ठुमरी की ओर परिवर्तित हुई उसी के अनुसार स्वरवाद्यों की वादन शैली फिरोजखानी गत शैली से मसीतखानी गत शैली में परिवर्तित हुई। पखावज की संगति में चौदह मात्रा की फिरोजखानी गत का स्थान तबले की संगति में बजने वाली मसीतखानी गत ने ले लिया। विलम्बित लय में तीनताल में बजने वाली मसीतखानी गत अत्यन्त लोकप्रिय हो गई। मींड़, कृन्तन, खटका, मुरकी, लागडांट व घसीट के प्रयोग से वादक कलाकारों ने मसीतखानी गतों को इतना प्रभावशाली बना दिया है कि गायक कलाकारों के लिए भी इस प्रकार का प्रदर्शन कठिन हो गया है।

स्वरवाद्यों में मसीतखानी गतों की लालित्य पूर्ण शैली को विकसित करने में वादक–कलाकारों ने कड़ी मेहनत कर सृजनशीलता का परिचय दिया है। मसीतखानी गतों को तीनताल में बारहवीं मात्रा के बंधन से मुक्त कर अब एकताल, रूपक, झपताल में भी प्रस्तुत करने की परम्परा वादक कलाकारों ने आरम्भ कर सम्पूर्ण विश्व में भारतीय संगीत को लोकप्रिय करने में सफलता प्राप्त की है। इन गतों को बजाना सीखकर व समझकर आप अनुभव प्राप्त करेंगे कि मसीतखानी गतों के मूलस्वरूप को बचाकर भारतीय संगीतकारों ने उनको कितना विस्तृत आयाम प्रदान किया है। इस इकाई के अध्ययन के बाद आप मसीतखानी गत के बारें में विस्तार से जान चुके होंगे।

1.10 शब्दावली

1. **मुखड़ा** – स्वर वाद्यों में बजने वाली मसीतखानी गत की प्रारम्भिक पाँच मात्राओं के सम्मिलित स्वर समूह को मुखड़ा कहते हैं।
2. **दा, रा, दिर** – स्वर वाद्यों के अन्तर्गत सितार, सरोद, आदि वाद्यों में मिजराब अथवा जवे से तारों में आघात करने की प्रक्रिया में दा, रा, दिर बोलों का प्रयोग किया जाता है जिससे अलग–अलग ध्वनि उत्पन्न होती है।

3. **मसीतखानी गत** – सितार आदि वाद्यों में तीनताल में बजने वाली विलम्बित लय की गत जिसका आविष्कार दिल्ली के मसीत खाँ द्वारा किया गया मसीतखानी गत कहलाती है। इसके बोल दिर दा दिर दा रा दा दा रा दिर दा दिर दा रा दा दा रा होते हैं।
4. **सम** – मसीतखानी गत की प्रथम मात्रा जिसे × चिहन से प्रकट किया जाता है, सम कहलाती है। अपने प्रदर्शन में स्वर वादक व तबला वादक 'सम' में जब–जब मिलते हैं तब अत्यन्त प्रभावित करते हैं।

1.11 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

उत्तर :–

1. तीनताल में
2. बारहवीं मात्रा से
3. दिर दा दिर दा रा दा दा रा दिर दा दिर दा रा दा दा रा
4. विलम्बित व तबले की संगति

1.12 संदर्भ ग्रंथ सूची

1. श्रीवास्तव, प्रो0 हरिशचन्द्र, **प्रवीण प्रवाह**, संगीत सदन प्रकाशन, 88 साउथ मलाका, इलाहाबाद।
2. नायक, श्रीमती गायत्री, **सुरों की सहयात्रा**, मनोहर नायक,16 पंचदी अपार्टमेंट विकास पुर, नई दिल्ली।
3. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मीनारायण(सं0), **संगीत सितार** : गत–तोड़ो अंक, संगीत कार्यालय, हाथरस।

1.13 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मीनारायण(सं0), वाद्य वादन अंक, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. महाडिक, डॉ0 प्रकाश, भारतीय संगीत के तंत्री वाद्य।
3. चौरसिया, ओम प्रकाश, वीणा–वाणी, संगीत कार्यालय हाथरस।

1.14 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पाठ्यक्रम के किन्हीं तीन रागों में मसीतखानी गत को तोडों सहित लिपिबद्ध कीजिए।

इकाई 2 – पाठ्यक्रम के रागों में रज़ाखानी गत व तोड़ों को लिपिबद्ध करना

2.1 प्रस्तावना
2.2 उद्देश्य
2.3 रजाखानी गत
2.4 राग बिहाग में रजाखानी गत व तोडों को लिपिबद्ध करना
2.5 राग बागेश्री में रजाखानी गत व तोडों को लिपिबद्ध करना
2.6 राग वृन्दावनी सांरग में रजाखानी गत व तोडों को लिपिबद्ध करना
2.7 राग देश में रजाखानी गत व तोडों को लिपिबद्ध करना
2.8 राग शुद्ध कल्याण में रजाखानी गत व तोडों को लिपिबद्ध करना
2.9 सारांश
2.10 शब्दावली
2.11 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
2.12 संदर्भ ग्रन्थ सूची
2.13 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
2.14 निबन्धात्मक प्रश्न

2.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम (बी0ए0एम0आई0–201) के तृतीय खण्ड की दूसरी इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद आप प्लुस्कर पद्धति से परिचित हो चुके होंगे। आप संगीतज्ञों के जीवन से भी परिचित हो चुके होंगे। आप पाठ्यक्रम के रागों में मसीतखानी गत व तोडों को लिपिबद्ध करना भी सीख गए होंगे।

प्रस्तुत इकाई में आप स्वरवाद्य में बजने वाली द्रुत लय की राग रचनाओं(रजाखानी गत) तथा तोडों को लिपिबद्ध किया गया है। इस इकाई में पाठ्यक्रम से सम्बन्धित रागों में ही रजाखानी गत व उसमें तोडें बताए गए हैं।

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप पाठ्यक्रम से सम्बन्धित रागों में रजाखानी गत के स्वरानुसार चलन को जान सकेंगे। रागों की रजाखानी गत में बजने वाले विभिन्न मात्राओं के तोडों को भी आप समझ सकेंगे।

2.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप स्वरवाद्यों में बजने वाली द्रुत लय की राग रचनाओं, जिन्हें रजाखानी गत कहते हैं, को लिपिबद्ध करने का तरीका सीख सकेंगे। इसको सीखकर आप :–

- अपने पाठ्यक्रम के रागों की रजाखानी गतों को लिपिबद्ध कर सकेंगे।
- रागों में प्रयोग में आने वाले शुद्ध, विकृत स्वरों के विषय में जान सकेंगे।
- रागों के स्वरूप व प्रकृति के विषय में जानकारी प्राप्त कर सकेंगे तथा रागों को पहचान सकेंगे।
- रजाखानी गत के साथ तोड़ों को भी लिपिबद्ध करने की विधि जान सकेंगे।
- प्रयोग में आने वाली तालों को भी लिपिबद्ध कर सकेंगे।

2.3 रजाखानी गत

स्वर वाद्यों में द्रुत गति से रागों को प्रस्तुत करने हेतु लखनऊ के गुलाम रजा ने विशेषतः सितार में एक विशिष्ट शैली की संरचना की, जिसे रजाखानी गत कहते हैं, जो कि उनके नाम से प्रसिद्ध हुई। इसको पूरब बाज से भी जाना जाता है। अपने मूल स्वरूप में यह तीनताल में सातवीं मात्रा, खाली अथवा सम से आरम्भ होती थी। परन्तु गायन की कला में चमत्कारिक प्रगति से प्रेरित होकर वादक कलाकरों ने अन्य मात्राओं व तालों में भी रजाखानी गत को ढाल कर इसको विशाल आयाम प्रदान कर दिया है। गायन की कर्णप्रिय ठुमरी, छोटा ख्याल की रचनाओं का अत्यन्त प्रभाव वादक कलाकरों में पड़ा। उन्होंने अत्यन्त परिश्रम व सृजनशीलता से रजाखानी गतों का कायाकल्प कर दिया। इसके बावजूद रजाखानी गत का मूलस्वरूप वादन की वर्तमान द्रुत शैली में विद्यमान है। रजाखानी गतों में राग का जिस प्रकार श्रृंगार किया जाता है वह आप उस्ताद विलायत खां, पं0 रविशंकर, उस्ताद अमज़द अली खाँ आदि वादक कलाकरों के कार्यक्रमों की रिकार्डिंग सुनकर समझ पाएंगे।

2.4 राग बिहाग में रजाखानी गत व तोडों को लिपिबद्ध करना

रजाखानी गत

स्थाई

सा	मम	ग	प	–	नि	–	–सां	नि	–	प	पप	ग	मम	ग	–
दा	दिर	दा	रा	ऽ	दा	ऽ	दा	दा	ऽ	दा	दिर	दा	दिर	दा	ऽ
0				3				×				2			
ग	मम	प	नि	सां	निनि	ध	प	ग	मम	पप	मम	ग–	गरे	–रे	सा–
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दाऽ
0				3				×				2			

अन्तरा

प	गग	म	प	–	निनि	सां	नि	सां	–	प	निनि	सां	गंगं	सां	–
दा	दिर	दा	रा	ऽ	दिर	दा	रा	दा	ऽ	दा	दिर	दा	दिर	दा	ऽ
0				3				×				2			
गं	मंमं	गं	सां	–	निनि	ध	प	ग	मम	पप	मम	ग–	गरे	–रे	सा–
दा	दिर	दा	रा	ऽ	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दाऽ
0				3				×				2			

आठ मात्रा के तोडों को लिपिबद्ध करना :–

तोड़ा नं. 1(सम से)

गम	पनि	सांनि	धप	गम	पम	गरे	सा–
×				2			

तोड़ा नं. 2(सम से)

गम	पनि	सांरें	सांनि	धप	मंप	गम	गसा
×				2			

तोडा नं. 3 (सम से)

पम	गम	पनि	सांनि	धप	मंप	गम	गसा
×				2			

सोलह मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :–

तोड़ा नं. 1(सम से)

गम	पम	गम	पनि	सांनि	धप	गम	पनि
×				2			
सांरें	सांनि	धप	मंप	गम	पम	गरे	सा–
0				3			

गम	पम	गम	पसां	नि–	<<	गम	पम	
×				2				
गम	पसां	नि–	<<	गम	पम	गम	पसा	नि
0				**3**				×

<u>तोड़ा नं. 2(सम से)</u>

पम	गम	गम	पनि	मप	निसां	पनि	सांरे	
×			2					
गंमं	गंरें	सांरें	सांनि	धप	मंप	गम	गसा	
0			3					
पम	गम	प–	निसां	नि–	<<	पम	गम	
×			2					
प–	निसां	नि–	<<	पम	गम	प–	निसां	नि
0			3					×

2.5 राग बागेश्री में रजाखानी गत व तोडों को लिपिबद्ध करना

<u>रजाखानी गत</u>

<u>स्थाई</u>

म	गग	रे	सा	–	निनि	ध़	नि	सा	–	म	गम	ग	रेरे	सा,	सा
दा	दिर	दा	रा	ऽ	दिर	दा	रा	दा	ऽ	दा	दिर	दा	दिर	दा	रा
0				**3**				×				2			
ग	मम	ध	नि	–	सांसां	नि	ध	ग	मम	धध	मम	ग–	गरे	–रे	सा–
दा	दिर	दा	रा	ऽ	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दाऽ
0				**3**				×				2			

<u>अन्तरा</u>

म	गग	म	ध	–	निनि	सां	नि	सां	–	ध	निनि	सां	रेंरें	सां	सां
दा	दिर	दा	रा	ऽ	दिर	दा	रा	दा	ऽ	दा	दिर	दा	दिर	दा	रा
0				**3**				×				2			
मं	गंगं	रें	सां	–	निनि	ध	नि	ध	मम	पध	मप	ग–	गरे	–रे	सा–
दा	दिर	दा	रा	ऽ	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दाऽ
0				**3**				×				2			

<u>आठ मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :–</u>

<u>तोड़ा नं. 1(सम से)</u>

ध़नि	सागं	मध	निसां	निध	मगं	मगं	रेसा
×				**2**			

<u>तोड़ा नं. 2(सम से)</u>

गम	धनि	सांरें	सांनि	धनि	धम	गरे	सा–
×				**2**			

<u>तोड़ा नं. 3(सम से)</u>

मध	निसां	–नि	धनि	धम	पध	मगं	रेसा
×				**2**			

<u>सोलह मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :–</u>

<u>तोड़ा नं. 1(खाली से)</u>

मगं	मगं	रेसा	निसा	निध	निध	मगं	मध
0				**3**			

सांनि	सांनि	धनि	सांनि	धनि	धम	गरे	सा	मुखडा
×				2				

तोड़ा नं. 2(खाली से)

मम	गम	धध	मध	निनि	धनि	सांसां	निसां	
0				3				
मंगं	रेंसा	निसां	धनि	मध	गम	गरे	सा–	मुखड़ा
×				2				

2.6 राग वृन्दावनी सारंग में रजाखानी गत व तोडों को लिपिबद्ध करना

रजाखानी गत

स्थाई

रे	मम	प	म	रे	सासा	ऩि	सा	रे	–	रे	म	–	म	प	–
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	ऽ	र	दा	ऽ	र	दा	ऽ
×				2				0				3			
म	पप	नि	सां	–	निनि	प	म	रे	मम	पप	मम	रे–	रेसा	–नि	सा–
दा	दिर	दा	रा	ऽ	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दाऽ
×				2				0				3			

अन्तरा

प	मम	प	नि	सां	निनि	प	नि	सां	–	सां	नि	–	नि	सां	–
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	ऽ	र	दा	ऽ	र	दा	ऽ
×				2				0				3			
मं	रेंरं	सां	नि	–	सांसां	नि	प	रे	मम	पप	मम	रे–	रेसा	–नि	सा–
दा	दिर	दा	रा	ऽ	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दाऽ
×				2				0				3			

आठ मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :–

तोड़ा नं. 1(सम से)

ऩिसा	रेम	पनि	सानि	पम	रेम	रेसा	ऩिसा
×				2			

तोड़ा नं. 2(सम से)

रेम	पनि	सारें	सांनि	पनि	पम	रेम	रेसा
×				2			

तोड़ा नं. 3(सम से)

मप	निसां	रेंरें	सांरें	सांनि	पम	रेम	रेसा
×				2			

सोलह मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :–

तोड़ा नं. 1(खाली से)

ऩिसा	रेम	रेसा	ऩिसा	रेम	पम	रेम	रेसा
0				3			
ऩिसा	रेम	पनि	सांनि	पम	रेम	रेसा	ऩिसा
×				2			

तोड़ा नं. 2(खाली से)

ऩिसा	रेम	सारे	मप	रेम	पनि	मप	निसां
0				3			

पनि	सारें	सारें	सांनि	पनि	पम	रेम	रेसा
×				2			

2.7 राग देश में रजाखानी गत व तोडों को लिपिबद्ध करना

रजाखानी गत

स्थाई

म	गग	रे	म	–	पप	नि	नि	सां	–	सां	रें	सां	निनि	ध	प
दा	दिर	दा	रा	ऽ	दिर	दा	रा	दा	ऽ	दा	रा	ऽ	दिर	दा	रा
0				**3**				×				2			
प	निनि	ध	प	म	ग	ऽ	रे	रे	पप	म	ग	रे	ग	–	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दा	ऽ	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	ऽ	रा
0				**3**				×				2			

अन्तरा

नि	धध	प	म	–	पप	नि	नि	सां	–	नि	सां	मं	गंगं	रें	सां
दा	दिर	दा	रा	ऽ	दिर	दा	रा	दा	ऽ	दा	दा	दा	दिर	दा	रा
0				**3**				×				2			
नि	सांसां	रें	सां	–	निनि	ध	प	रे	पप	म	ग	रे	ग	–	सा
दा	दिर	दा	रा	ऽ	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	ऽ	रा
0				**3**				×				2			

आठ मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :–

तोड़ा नं. 1(सम से)

मप	निसां	पनि	सांनि	धप	मग	रेग	सा–
×				**2**			

तोड़ा नं. 2(सम से)

मप	निसां	रेंरें	सांरें	सानि	धप	मग	रेसा
×				**2**			

तोड़ा नं. 3(सम से)

निसां	मंगं	रेंसां	निध	पध	मग	रेग	सा–
×				**2**			

सोलह मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :–

तोड़ा नं. 1(खाली से)

निसा	रेम	सारे	मप	रेम	पध	मप	निसां	
0				3				
पनि	सारें	सारें	सानि	धप	मग	रेग	सा–	मुखडा
×				2				0

तोड़ा नं. 2(खाली से)

मग	रेसा	निसा	रेम	निध	पम	रेम	पनि	
0				3				
सारें	मंगं	रेंसां	निध	पध	मग	रेग	सा–	मुखडा
×				2				0

2.8 राग शुद्ध कल्याण में रजाखानी गत व तोडों को लिपिबद्ध करना।

रजाखानी गत

स्थाई

सा	रेरे	रेरे	गम	साऽ	रेरे	साऽ	सा	ग	–	ग	ग	रे	गग	रे	सा
दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रद	रऽ	दा	दा	ऽ	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
0				**3**				×				2			
प	गग	प	ध	प	गग	रे	सा	सा	रेरे	रेरे	गग	साऽ	नि़ध़	ऽध़	प़
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दा
0				**3**				×				2			

अन्तरा

ग	गग	प	ध	सां	ऽ	सां	ऽ	सा	रेरे	गग	रेरे	सांऽ	निध	ऽध	प
दा	दिर	दा	रा	दा	ऽ	दा	ऽ	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दा
0				**3**				×				2			
प	धध	प	ग	ग	पप	ध	सां	नि	धध	पध	म॑म॑	गऽ	गरे	ऽरे	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दा
0				**3**				×				2			

आठ मात्रा के तोडों को लिपिबद्ध करना :–

तोड़ा नं. 1(सम से)

सारे	रेग	रेसा	रेसा	सानि़	ध़नि़	ध़प़	सासा
×				**2**			

तोड़ा नं. 2(सम से)

सारे	गप	धसां	निध	पध	पम॑	गरे	सासा
×				**2**			

तोड़ा नं. 3(सम से)

सारे	सानि़	ध़नि़	ध़प़	ध़सा	रेसा	गरे	सासा
×				**2**			

सोलह मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :–

तोड़ा नं. 1(सम से)

सारे	गप	धसां	रेंसां	निध	पम॑	गरे	सानि़
×				2			
ध़सा	रेसा	ग–	ध़सा	रेसा	ग–	ध़सा	रेसा
0				3			

तोड़ा नं. 2(सम से)

सारे	गग	रेग	पप	गप	धध	पध	सांसां
×				2			
गंरें	सांनि	धनि	धप	निध	पम॑	गरे	सासा
0				3			

अभ्यास प्रश्न

1. रजाखानी गत की संरचना करने वाला कौन था?
2. पूर्वी बाज किसे कहा जाता है?
3. तत् वाद्य किन वाद्यों को कहते हैं?
4. राग बिहाग की रजाखानी गत की स्वरलिपि से बतलाइए कि आरोह में कौन से स्वर वर्जित हैं?

2.9 सारांश

रजाखानी गतों को लिपिबद्ध करने की इस विधि से आप समझ गए होंगे कि गायन में छोटे ख्याल व ठुमरी आदि सुरूचिपूर्ण संरचनाओं के प्रभाव से स्वर वाद्यों में भी प्रभावपूर्ण संरचनाओं को प्रस्तुत करने हेतु प्रयास हुए और अत्यन्त सुघड़ वादन शैली की खोज हुई। द्रुत लय में रागों की अदायगी हेतु लखनऊ के गुलाम खाँ ने रजाखानी गत को विकसित किया जो कि पूरबी बाज के नाम से प्रसिद्ध हुई।

अपने मूल स्वरूप में रजाखानी गत भी तीनताल में ही बजाई जाती थी और अत्यन्त लोकप्रिय हो गई। वादक कलाकारों ने रजाखानी गत को भी अन्य तालों एकताल, झपताल व रूपक आदि में ढाल कर रजाखानी गतों को लालित्य पूर्ण आयाम प्रदान किया है। आप रजाखानी गतों की रिकार्डिंग्स जो कि वर्तमान काल के कलाकरों स्व उ0 विलायत खाँ, स्व0 पं0 निखिल बनर्जी, पं0 रविशंकर, स्व उ0 अली अकबर खाँ, उस्ताद अमजद अली खान आदि द्वारा बजाई गई हैं, को सुनकर समझ पाएंगे कि मीड़, मुर्की, गमक, कृन्तन, जमजमा व घसीट आदि को कितनी खूबसूरती से आपने रजाखानी गत में पिरोया है।

इन गतों को लिपिबद्ध करने तथा इनके तोड़ों को लिपिबद्ध कर समायोजित करने की इस विधि का ज्ञान प्राप्त कर आप इनको भविष्य हेतु सुरक्षित रखने का भी प्रयास करेंगे।

2.10 शब्दावली

1. **पूर्वी बाज** – लखनऊ के गुलाम रजा द्वारा विकसित रजाखानी गत की वादन शैली को पूर्वी बाज कहते हैं।
2. **दा,रा,दिर** – स्वर वाद्यों के अन्तर्गत तत् वाद्य में आघात से उत्पन्न बोलों को इन नामों से जाना जाता है।
3. **रजाखानी गत** – स्वर वाद्यों में मुख्य रूप से तत् वाद्यों में द्रुत गति से बजने वाली राग रचनाओं को रजाखानी गत कहा जाता है। इसकी खोज लखनऊ के गुलाम रजा द्वारा की गई।
4. **तोड़ा** – रागों को विस्तार करने हेतु गतों में बजने वाली विशेष संरचनाओं को तोड़ा कहते हैं जो कि तैयारी से बजायी जाती है तथा दुगुन व चौगुन आदि लय में इनका प्रयोग होता है।

2.11 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

1. लखनऊ के गुलाम राजा
2. रजाखानी गत शैली को पूर्वी बाज भी कहते हैं।
3. जिन वाद्यों में कोण/मिजराब से आधात करने से ध्वनि उत्पन्न होती है, तत् वाद्य कहलाते हैं।
4. रे एवं ध स्वर

2.12 संदर्भ ग्रंथ सूची

1. श्रीवास्तव, प्रो0 हरिशचन्द्र, **प्रवीण प्रवाह**, संगीत सदन प्रकाशन, 88 साउथ मलाका, इलाहाबाद।
2. नायक, श्रीमती गायत्री, **सुरों की सहयात्रा**, मनोहर नायक,16 पंचदी अपार्टमेंट विकास पुर, नई दिल्ली।
3. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मीनारायण(सं0), **संगीत सितार** : गत–तोड़ो अंक, संगीत कार्यालय, हाथरस।

2.13 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मीनारायण(सं0), वाद्य वादन अंक, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. महाडिक, डॉ0 प्रकाश, भारतीय संगीत के तंत्री वाद्य।
3. चौरसिया, ओम प्रकाश, वीणा–वाणी, संगीत कार्यालय हाथरस।

2.14 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पाठ्यक्रम के किन्हीं तीन रागों में रजाखानी गत को तोडों सहित लिपिबद्ध कीजिए।

इकाई 3 – पाठ्यक्रम की तालों का परिचय एवं उनको लयकारी(दुगुन व चौगुन)सहित लिपिबद्ध करना

3.1 प्रस्तावना
3.2 उद्देश्य
3.3 तालों का परिचय एवं स्वरूप
3.3.1 झपताल का सम्पूर्ण परिचय
3.3.2 धमार ताल का सम्पूर्ण परिचय
3.3.3 रूपक ताल का सम्पूर्ण परिचय
3.3.4 कहरवा ताल का सम्पूर्ण परिचय
3.3.5 दादरा ताल का सम्पूर्ण परिचय
3.4 तालों की लयकारियाँ
3.4.1 झपताल की लयकारियाँ
3.4.2 धमार ताल की लयकारियाँ
3.4.3 रूपक ताल की लयकारियाँ
3.4.4 कहरवा ताल की लयकारियाँ
3.4.5 दादरा ताल की लयकारियाँ
3.5 सारांश
3.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
3.7 संदर्भ ग्रन्थ सूची
3.8 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
3.9 निबन्धात्मक प्रश्न

3.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम(बी0ए0एम0आई0–201) के तृतीय खण्ड की तीसरी इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद आप विष्णु दिगम्बर प्लुस्कर पद्धति से परिचित हो चुके होंगे। आप पाठ्यक्रम के रागों को भी जान चुके होंगे। आप संगीतज्ञों के जीवन से भी परिचित हो चुके होंगे। आप पाठ्यक्रम के रागों में मसीतखानी व रजाखनी गतों को लिपिबद्ध करना भी सीख गए होंगे।

प्रस्तुत इकाई में पाठ्यक्रम की तालों का पूर्ण परिचय देते हुए उनको उदाहरण स्वरूप लिपिबद्ध किया गया है। साथ ही तालों की लयकारियाँ भी प्रस्तुत की गई हैं।

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप हिन्दुस्तानी संगीत से सम्बन्धित तालों व उनके विभिन्न तत्वों को जान सकेंगे। गीत रचनाओं में तालों के प्रयोग एवं उन्हें लिपिबद्ध करने की पद्धति को भी आप समझ सकेंगे।

3.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के बाद आप :–

- तालों का पूर्ण परिचय प्राप्त कर सकेंगे।
- ताल सम्बन्धी समस्त तत्वों को समझते हुए उनके प्रयोग सम्बन्धी नियमों को भी जान सकेंगे।
- ताल के लयकारी सम्बन्धी पक्ष को समझते हुए संगीत में इनका प्रयोग कर सकेंगे।

3.3 तालों का परिचय एवं स्वरूप

3.3.1 झपताल का सम्पूर्ण परिचय – तबले की लोकप्रिय और प्रचलित तालों में झपताल का नाम आता है। यह खण्ड जाति के तालों में से एक है। झपताल का प्रयोग ख्याल गायन की विलम्बित व मध्य लय की रचनाओं में किया जाता है। स्वर वाद्यों में गत वादन की संगति में भी इसका प्रयोग किया जाता है। स्वतंत्र वादन हेतु भी इस ताल का खूब प्रयोग किया जाता है। अतः इसमें मुखड़ा, मोहरा, पेशकार, कायदा, बाँट, रेला, टुक्ड़ा, परन, गत, चक्करदार आदि रचनाएं बजाई जाती हैं। सादरा नामक गायन शैली की संगति भी इस ताल में होती है। इसका प्रयोग कत्थक नृत्य के साथ भी किया जाता है।

यह 10 मात्रा का विषमपद ताल है। यह चार विभागों (2/3/2/3) में विभक्त है। इसमें पहली, तीसरी व आठवीं पर ताली तथा छठीं पर खाली है।

मात्रा–10, विभाग–4, ताली–1,3,8 पर तथा खाली–6 पर

ठेका

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
| धी	ना	| धी	धी	ना	| ती	ना	| धी	धी	ना	| धी
×		2			0		3			×

3.3.2 धमार ताल का सम्पूर्ण परिचय – पखावज वाद्य पर बजने वाली चौदह मात्रा की यह प्रचलित ताल है। धमार ताल में ध्रुपद गायन शैली की श्रृंगारिक रचनाए गाई जाती हैं जबकि चारताल में गाए जाने वाली रचनाएं आध्यात्मिक एवं भक्ति परक होती हैं। धमारताल में गाई जाने वाली रचना का मुख्य विषय होली वर्णन है जिसमें राधा कृष्ण की होली की झांकी प्रस्तुत की जाती है। होली का पर्यायवाची धमार है। धमार गायन यद्यपि ध्रुपद शैली के अन्तर्गत ही आता है परन्तु धमार ताल में गाई रचना को ही धमार कहते हैं। इसका प्रयोग विलम्बित लय में ही किया जाता है। गायन की रचनाओं के अतिरिक्त रूद्रवीणा एवं सुरबहार आदि पर भी धमार ताल की रचनाएं प्रस्तुत की जाती हैं। प्रसिद्ध सितार वादक पं0 निखिल बनर्जी ने धमार ताल में भी रचना प्रस्तुत की जिसमें तबला की संगत की गई परन्तु यह पारम्परिक मान्यता के आधार पर नहीं है। चारताल की भांति ही धमार ताल में भी विस्तृत एकल वादन प्रस्तुत किया जाता है। ताल की पहली मात्रा अथवा सम हेतु धा अथवा धिं वर्ण का प्रयोग सम अथवा पहली मात्रा के लिए किया गया। इसके विभागों में मात्राओं का विभाजन भी ताल की संरचना के सामान्य नियमों के अनुसार नहीं है, जिसमें संगीतज्ञों के बीच विवाद भी है।

धमार ताल को चार विभाग में विभक्त किया गया है जिसमें पहला विभाग पांच मात्रा का, दूसरा विभाग दो मात्रा का, तीसरा विभाग तीन मात्रा एवं चौथा विभाग चार मात्रा का है। यद्यपि सम मात्राओं की तालो में ताल की संरचना के नियमानुसार ताल के मध्य में खाली होती है, एवं खाली से पहले एवं बाद के विभागों का स्वरूप समान होता है। परन्तु धमार ताल इस नियम का अपवाद है। धमार ताल का स्वरूप निम्न प्रकार से है।

मात्रा–14, विभाग–चार (5+2+3+4), ताली–1, 6 व 11 पर, खाली–8 पर

ठेका

क	**धि**	**ट**	**धि**	**ट**	| **धा**	**ऽ**	| **ग**	**ति**	**ट**	| **ति**	**ट**	**ता**	**ऽ**	|
×					**2**		**0**			**3**				

3.3.3 रूपक ताल का सम्पूर्ण परिचय – रूपक ताल तबले के लोकप्रिय तालों में से एक है। शास्त्रीय संगीत हो या उपशास्त्रीय संगीत दोनों प्रकारों में इस ताल का प्रयोग समान रूप से तथा बहुलता में होता है। गायन में मध्य लय के गायन शैलियों जैसे ख्याल, गीत, गजल, भजन आदि में तथा स्वरवाद्यों में बजने वाली गतों के साथ इस ताल का प्रयोग किया जाता है। कभी–कभी इसका प्रयोग विलम्बित ख्याल के साथ भी किया जाता है। इसका प्रयोग तबला वादकों द्वारा स्वतन्त्र वादन हेतु भी किया जाता है। रूपक ताल में तबले की लगभग सभी रचनाएं जैसे उठान, पेशकार, कायदा, रेले, टुक्डे, मुखडे, गतें, परन, चक्करदार, तिहाईयां आदि मिलती हैं। कुछ विद्वान अति द्रुत में इस ताल के वादन को उचित नहीं मानते। यह पखावज के तीवरा ताल के समान है। कर्नाटक तालों में मिश्र जाति की त्रिपुट ताल इसके समान है।

रूपक ताल एक विषम पद ताल है। इसमें कुल 7 मात्राएं होती हैं जो 3/2/2 के विभाग में बटी रहती हैं। इस प्रकार इसमें 3 विभाग होते हैं। पहले विभाग में 3 मात्रा, दूसरे विभाग में 2 मात्रा तथा तीसरे व अन्तिम विभाग में भी 2 मात्राएं होती हैं। एक मतानुसार इसकी प्रथम मात्रा पर खाली होती है, इस तरह की स्थिति किसी अन्य ताल में नहीं दिखाई देती है। रूपक ताल के दोनों रूप निम्न प्रकार से हैं:–

प्रथम मतानुसार

मात्रा–7, विभाग–3, ताली–1, 4 व 6 पर

ठेका

ती	ती	ना	| धी	ना	| धी	ना	| ती
X			1		2		X

द्वितीय मतानुसार

मात्रा–7, विभाग–3, ताली–4 व 6 पर तथा खाली 1 पर

ठेका

ती	ती	ना	| धी	ना	| धी	ना	| ती
0			1		2		0

3.3.4 कहरवा ताल का सम्पूर्ण परिचय – कहरवा ताल चंचल प्रकृति का ताल है। इसका प्रयोग तबल, ढ़ोलक, नाल, ताशा, नक्कारा तथा खोल आदि वाद्यों पर किया जाता है। शास्त्रीय संगीत हेतु इसका प्रयोग नहीं होता है। भाव संगीत, लोक संगीत तथा फिल्मी संगीत के साथ संगति के लिए इसका प्रयोग किया जाता है। इसमें लग्गी, लड़ी तथा ठेके की किस्मों का प्रयोग होता है। कहरवा ताल सोलो वादन के उपयुक्त नहीं है।

कहरवा ताल 8 मात्राओं का समपद ताल है। मात्राएँ 2 विभागों में बटी रहती हैं। प्रत्येक विभाग 4–4 मात्राओं का होता है। सम प्रथम मात्रा में 'धा' पर है। इस ताल में खाली का स्थान 1 हैं तथा ताली का स्थान भी 1 है।

मात्रा–8, विभाग–2, ताली–1 पर तथा खाली–5 पर

ठेका

धा	गे	ना	ती	| ना	क	धी	ना	| धा	|
X				0				X	

3.3.5 दादरा ताल का सम्पूर्ण परिचय – दादरा ताल चंचल व श्रृंगारिक प्रकृति का ताल है। दादरा एक विशेष गायन शैली का नाम भी है। इसका प्रयोग तबला, ढ़ोलक, नाल, ताशा, नक्कारा तथा खोल आदि वाद्यों पर किया जाता है। इसका प्रयोग उपशास्त्रीय संगीत, भाव संगीत, लोक संगीत, भजनों तथा फिल्मी संगीत के अन्तर्गत–ठुमरी, दादरा, गजल, भजन, चैती, कजरी आदि के

साथ संगति के लिए किया जाता है। इसमें लग्गी, लड़ी तथा ठेके की किस्मों का प्रयोग होता है। इसका वादन प्रायः मध्य व द्रुत लय में होता है। शास्त्रीय संगीत हेतु इसका प्रयोग नहीं होता है। दादरा ताल सोलो वादन के उपयुक्त नहीं है।

दादरा ताल 6 मात्राओं का समपद ताल है। मात्राएँ 2 विभागों में बटी रहती हैं। प्रत्येक विभाग 3–3 मात्राओं का होता है। सम प्रथम मात्रा में 'धा' पर है। इस ताल में खाली का स्थान 1 हैं तथा ताली का स्थान भी 1 हैं।

मात्रा – 6, विभाग – 2, ताली – 1 पर तथा खाली – 4 पर

ठेका

धा	धी	ना	धा	ती	ना	धा
X			0			X

3.4 तालों की लयकारियाँ

3.4.1 झपताल की लयकारियाँ :–

मात्रा–10, विभाग–4, ताली–1, 3 व 8 पर, खाली–6 पर

ठेका

धि	ना	धि	धि	ना	ति	ना	धि	धि	ना	धि
X		2			0		3			X

दुगुन की लयकारी – झपताल की आवृति दुगुन में दो बार प्रयोग की जाएगी।

धिना	धिधि	नाति	नाधि	धिना	धिना	धिधि	नाति	नाधि	धिना	धि
X		2			0		3			X

एक आवृति में दुगुन :– झपताल की दुगुन पॉच मात्रा की होगी अतः एक आवृति की दुगुन छठवीं मात्रा से आरम्भ करनी होगी।

6	7	8	9	10	
धिना	धिधि	नाति	नाधि	धिना	धि
0		3			X

चौगुन की लयकारी – दुगुन की भांति ही चौगुन की लयकारी भी झपताल की आवृति में चार बार प्रयोग करनी होगी।

धिनाधिधि	नातिनाधि	धिनाधिना	धिधिनाति	नाधिधिना	धिनाधिधि	नातिनाधि	धिनाधिना धिधिनाति नाधिधिना
X		2			0		3

एक आवृति में चौगुन :– एक आवृति की चौगुन $^{10}/_{4} = 2\,^{1}/_{2}$ मात्रा की होगी एवं $7\,^{1}/_{2}$ मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

1 2 धि ना	धि धि ना ति	ना धि धि ना	धी
3			X

3.4.2 धमार ताल की लयकारियाँ :–

मात्रा – 14, विभाग – 4, ताली – 1, 6 व 11 पर, खाली – 8 पर

ठेका

क	धि	ट	धि	ट	धा	ऽ	ग	ति	ट	ति	ट	ता	ऽ	क
X					2		0			3				X

दुगुन एवं चौगुन की लयकारी को क्रमशः दो बार एवं चार बार प्रयोग किया जाता है। इस ताल के ठेके में सातवीं मात्रा एवं चौदवीं मात्रा पर कोई पखावज का वर्ण अथावा बोल नहीं है अतः इसको 'ऽ' से दिखाया जाता है एवं यह पूर्ण मात्रा है।

धमार ताल की दुगुन :–

कधि	टधि	टधा	ऽग	तिट	तिट	ताऽ	कधि	टधि	टधा	ऽग	तिट	तिट	ताऽ	क
X					2		0			3				X

एक आवृति की दुगुन :–

8	9	10	11	12	13	14	
कधि	टधि	टधा	ऽग	तिट	तिट	ताऽ	क
0			3				X

धमार ताल की चौगुन :–

कधिटधि	टधाऽग	तिटतिट	ताऽकधि	टधिटधा	ऽगतिट	तिटताऽ	
X					2		
कधिटधि	टधाऽग	तिटतिट	ताऽकधि	टधिटधा	ऽगतिट	तिटताऽ	क
0			3				X

एक आवृति की चौगुन – $^{14}/_{4} = 3\frac{2}{4}$ मात्रा की होगीत एवं $11\frac{2}{4}$ मात्रा से आरम्भ कर सम पर आएगी।

11	12	13	14	
ऽऽकधि	टधिटधा	ऽगतिट	तिटताऽ	क
3				X

3.4.3 रूपक ताल की लयकारियाँ :–

मात्रा–7, विभाग–3, ताली–4 व 6 पर, खाली–1 पर

ठेका

ती	ती	ना	धी	ना	धी	ना	ती
0			1		2		0

रूपक ताल की दुगुन :–

तीती	नाधी	नाधी	नाती	तीना	धीना	धीना	ती
0			1		2		0

एक आवृति की दुगुन – $3\frac{1}{2}$ मात्रा में आएगी एवं $3\frac{1}{2}$ मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

4	5	6	7	
ऽती	ती ना	धी ना	धी ना	ती
1		2		0

रूपक ताल की चौगुन :–

तीतीनाधी	नाधीनाती	तीनाधीना	धीनातीती	नाधीनाधी	नातीतीना	धीनाधीना	ती
0			1		2		0

एक आवृति में चौगुन – $\frac{7}{4} = 1\frac{3}{4}$ मात्रा में आएगी

6	7	
ऽ ती ती ना	धी ना धी ना	ती
		0

3.4.4 कहरवा ताल की लयकारियाँ :–

मात्रा–8, विभाग–2, ताली–1 पर, खाली–5 पर

ठेका

धा	गे	ना	ती	ना	क	धि	ना	धा
×				0				×

कहरवा ताल की दुगुन :–

धागे	नाती	नाक	धीना	धागे	नाती	नाक	धीना	धा
×				0				×

एक आवर्ति की दुगुन – 5 वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

5	6	7	8	
धागे	नाती	नक	धिन	धा
0				×

कहरवा ताल की चौगुन :–

धागेनाती	नाकधीना	धागेनाती	नाकधीना	धागेनाती	नाकधीना	धागेनाती	नाकधीना	धा
×				0				×

एक आवर्ति में चौगुन :–

5	6	7	8	
ऽऽऽऽ	ऽऽऽऽ	धागेनाती	नकधिन	धा
0				×

3.4.5 दादरा ताल की लयकारियाँ :–

मात्रा–6, विभाग–2, ताली–1 पर, खाली–4 पर

ठेका

धा	धी	ना	धा	ती	ना	धा
×			0			×

दादरा ताल की दुगुन :–

धाधी	नाधा	तीना	धाधी	नाधा	तीना	धा
×			0			×

एक आवर्ति की दुगुन :–

4	5	6	धा
धाधी	नाधा	तीना	
0			×

दादरा ताल की चौगुन :–

धाधीनाधा	तीनाधाधी	नाधातीना	धाधीनाधा	तीनाधाधी	नाधातीना	धा
×			0			×

एक आवर्ति की चौगुन – $1\frac{1}{2}$ मात्रा में होगी एवं $4\frac{1}{2}$ मात्रा बाद आरम्भ होगी।

	6	
ऽऽधाधी	नाधातीना	धा
0		×

अभ्यास प्रश्न

1) लघु उत्तरीय प्रश्न :

(i) झपताल का परिचय दीजिए।

(ii) धमार ताल व रूपक ताल का स्वरूप बताइए।

2) एक शब्द में उत्तर दीजिए :

(i) झपताल में कितने विभाग होते हैं?

(ii) रूपक ताल में किस मात्रा पर खाली होती है?

(iii) धमार ताल किस गायन शैली में प्रयुक्त होती है?

(iv) कहरवा व दादरा ताल किस प्रकृति का ताल है?

3.5 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप पाठ्यक्रम की तालों से पूर्ण रूप से परिचित हो चुके होंगे। आप उनके स्वरूप, ठेकों आदि के विषय में जान चुके होंगे। इस इकाई के अध्ययन से आप तालों को विभिन्न लयकारी(दुगन व चौगुन) में लिपिबद्ध करना भी सीख चुके होंगे। आप तालों की लयकारी को बोलने में भी सक्षम होंगे। इस इकाई के अध्ययन से आप लय–ताल एवं लयकारी के सम्बन्ध में सभी तत्वों के समुचित प्रयोग को समझ सकेंगे। इस इकाई से आप ताल सम्बन्धी समस्त तत्वों को समझते हुए उनके प्रयोग सम्बन्धी नियमों को भी जान चुके होंगे। आपको ताल के लयकारी सम्बन्धी पक्ष को समझते हुए संगीत में इनका प्रयोग कर सकने में आसानी होगी।

3.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

2) एक शब्द में उत्तर दीजिए :–

(i) उत्तर : 4

(ii) उत्तर : पहली

(iii) उत्तर : धमार

(iv) उत्तर : चंचल प्रकृति

3.7 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. मिश्र, श्री विजयशंकर, तबला पुराण, कनिष्क पब्लिशर्स, दिल्ली।
2. श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, ताल प्रभाकर प्रश्नोत्तर, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।
3. श्रीवास्तव, प्रो0 हरीश चन्द्र, (1993), *तबला प्रकाश भाग–1,* संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।

3.8 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. श्रीवास्तव, आचार्य गिरीश चन्द्र, (1994), *ताल प्रभाकर प्रश्नोत्तरी,* संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।
2. श्रीवास्तव, गिरीश चन्द्र, (1990), *ताल परिचय,* संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।

3.9 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पाठ्यक्रम की किन्हीं तीन तालों का सम्पूर्ण परिचय देते हुए उनको दुगुन व चौगुन लयकारियों सहित लिपिबद्ध कीजिए।