



BAMI(N)-201

**हिन्दुस्तानी संगीत की शैलियाँ— स्वरवाद्य एवं प्रयोगात्मक
तृतीय सेमेस्टर**



संगीत— स्वरवाद्य में स्नातक (बी०ए०)
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग
मानविकी विद्याशाखा
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्द्वानी

BAMI(N) -201

हिन्दुस्तानी संगीत की शैलियाँ— स्वरवाद्य एवं प्रयोगात्मक
संगीत— स्वरवाद्य में स्नातक(बी०ए०)— तृतीय सेमेस्टर
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग
मानविकी विद्याशाखा



उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
तीनपानी बाईपास रोड, ट्रान्सपोर्ट नगर के पीछे,
हल्द्वानी – 263139

फोन नं० : 05946–286000 / 01 / 02

फैक्स नं० : 05946–264232,

टोल फ्री नं० : 18001804025

ई-मेल : info@uou.ac.in

वेबसाईट : www.uou.ac.in

अध्ययन समिति

अध्यक्ष

कुलपति

उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

संयोजक

निदेशक

मानविकी विद्याशाखा,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

प्रो० पंकजमाला शर्मा(स.)

पूर्व विभागाध्यक्ष-संगीत विभाग
पंजाब विश्वविद्यालय, चंडीगढ़

डॉ० विजय कृष्ण(स.)

पूर्व विभागाध्यक्ष-संगीत विभाग
कुमाऊँ विश्वविद्यालय, नैनीताल

डॉ० मल्लिका बैनर्जी(स.)

संगीत विभाग,
इग्नू, दिल्ली

प्रदीप कुमार(स.)

संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय
हल्द्वानी, नैनीताल

डॉ० द्विजेश उपाध्याय(आ.स.)

संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय
हल्द्वानी, नैनीताल

डॉ० जगमोहन परगाँई(आ.स.)

संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय
हल्द्वानी, नैनीताल

डॉ० अशोक चन्द्र टम्टा(आ.स.)

संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

प्रकाश चन्द्र आर्या(आ.स.)

संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

पाठ्यक्रम संयोजन

प्रदीप कुमार

संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

डॉ० द्विजेश उपाध्याय

संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

डॉ० जगमोहन परगाँई

संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

डॉ० अशोक चन्द्र टम्टा

संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

प्रकाश चन्द्र आर्या

संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

प्रूफ रिडिंग एवं फार्मेटिंग

प्रदीप कुमार

संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्द्वानी

इकाई लेखन

1.	डॉ० निर्मला जोशी	इकाई 1,2
2.	श्री हरीश चन्द्र पन्त	इकाई 3,5,6
3.	डॉ० विजय कृष्ण डॉ०	इकाई 4,7

कापीराइट : @उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय
संस्करण : सीमित वितरण हेतु पूर्व प्रकाशन प्रति
प्रकाशन वर्ष : जुलाई 2024
प्रकाशक : उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्द्वानी, नैनीताल-263139
ई-मेल : books@uou.ac.in

नोट – इस पुस्तक की समस्त इकाईयों के लेखन तथा कॉपीराइट संबंधी किसी भी मामले के लिए संबंधित इकाई लेखक जिम्मेदार होगा। किसी भी विवाद का निस्तारण सत्र न्यायालय-हल्द्वानी अथवा उच्च न्यायालय-नैनीताल में किया जाएगा। 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।

BAMI(N) -201

हिन्दुस्तानी संगीत की शैलिया— स्वरवाद्य एवं प्रयोगात्मक संगीत— स्वरवाद्य में स्नातक(बी०ए०)— तृतीय सेमेस्टर

इकाई 1— तराना, त्रिवट, गजल, कव्वाली, सादरा, चतुरंग, सरगम गीत, लक्षण गीत, कजरी एवं चौती का अध्ययन ; ध्रुपद की उत्पत्ति, विकास एवं घराने।	पृष्ठ 1-12
इकाई 2— विष्णु दिगम्बर स्वरलिपि पद्धति का परिचय एवं भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति से तुलना।	पृष्ठ 13-17
इकाई 3— संगीतज्ञों का जीवन परिचय (पं० तानसेन, उ० अलाउद्दीन खाँ, उ० इमदाद खाँ)।	पृष्ठ 18-23
इकाई 4— संगीत सम्बन्धी विषयों पर निबन्ध।	पृष्ठ 24-32
इकाई 5— पाठ्यक्रम के रागों विहाग, बागेश्री एवं वृन्दावनी सारंग का परिचय, स्वर विस्तार एवं स्वर समूह के माध्यम से राग पहचानना तथा उनमें मसीतखानी/विलम्बित गत को तोड़ो सहित लिपिबद्ध करना।	पृष्ठ 33-44
इकाई 6— पाठ्यक्रम के रागों विहाग, बागेश्री एवं वृन्दावनी सारंग में रजाखानी/द्रुत गत को तोड़ो सहित लिपिबद्ध करना।	पृष्ठ 45-50
इकाई 7— पाठ्यक्रम की तालों झपताल एवं धमार ताल का परिचय एवं बोल समूह द्वारा ताल पहचानना य पाठ्यक्रम की तालों झपताल एवं धमार ताल के ठेके को दुगुन, तिगुन एवं चौगुन लयकारी सहित लिपिबद्ध करना।	पृष्ठ 51-55

इकाई 1 – तराना, त्रिवट, गज़ल, कव्वाली, सादरा, चतुरंग, सरगम गीत, लक्षण गीत, कजरी एवं चैती का अध्ययन; ध्रुपद की उत्पत्ति, विकास व घराने।

- 1.1 प्रस्तावना
- 1.2 उद्देश्य
- 1.3 गायन शैली
 - 1.3.1 तराना
 - 1.3.2 त्रिवट
 - 1.3.3 गज़ल
 - 1.3.4 कव्वाली
 - 1.3.5 सादरा
 - 1.3.6 चतुरंग
 - 1.3.7 सरगम गीत
 - 1.3.8 लक्षण गीत
 - 1.3.9 कजरी
 - 1.3.10 चैती
- 1.4 ध्रुपद
 - 1.4.1 ध्रुपद की उत्पत्ति व विकास
 - 1.3.2 ध्रुपद के घराने
- 1.5 सारांश
- 1.6 शब्दावली
- 1.7 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
- 1.8 संदर्भ ग्रन्थ सूची
- 1.9 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
- 1.10 निबन्धात्मक प्रश्न

1.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम (BAMI(N)-201) की प्रथम इकाई है। इससे पहले की इकाइयों के अध्ययन के बाद आप भारतीय संगीत के इतिहास व शब्दावली से भली-भाँति परिचित हो चुके होंगे।

प्रस्तुत इकाई में आपको भारतीय संगीत में प्रचलित विभिन्न गायन शैलियों के बारे में बताया जा रहा है। हिन्दुस्तानी संगीत में ख्याल गायन से पूर्व ध्रुपद गायन प्रचलित था। प्रस्तुत इकाई में ध्रुपद गायन शैली के बारे में विस्तार से चर्चा की गयी है तथा इसके घराने के बारे में भी बताया जा रहा है।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप विभिन्न गायन शैलियों के बारे में जान सकेंगे तथा वर्तमान समय में इन शैलियों को गाने का ढंग तथा महत्त्व को जान सकेंगे। आप ध्रुपद शैली के बारे में भी विस्तार से जान सकेंगे।

1.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन से आप जान सकेंगे कि :-

- वर्तमान समय में कौन-कौन सी गायन शैलिया प्रचलित हैं।
- ये गायन शैलियाँ किस प्रान्त विशेष में गायी जाती हैं।
- इन गायन शैलियों का क्या महत्त्व तथा क्या विशेषताएं हैं।
- ध्रुपद गायकी की उत्पत्ति कब हुई, ध्रुपद के कौन-कौन से घराने हैं तथा इनके प्रवर्तक कौन हैं।

1.3 गायन शैली

गायन शैली का अर्थ आधुनिक समय में प्रचलित गीतों के प्रकार तथा उनके गाने के ढंग से है। गायकी के सभी प्रकारों को गाने का ढंग एक दूसरे से अलग होता है। इस प्रकार हम गाने के ढंग को ही गायन शैली कहते हैं। जैसे सादरा गायन शैली, तराना गायन शैली इत्यादि।

प्रस्तुत इकाई में आपको तराना, त्रिवट, गज़ल, कव्वाली, सादरा, चतुरंग, सरगम गीत, लक्षण गीत, कजरी व चैती गायन शैलियों के बारे में बताया जा रहा है।

1.3.1 तराना – यह एक ख्याल के प्रकार की गायकी है और इसमें लय तथा शब्दों का ही अन्तर है। तराने की लय द्रुत होती है। तराना में गीत के शब्द ऐसे होते हैं जिनका कोई अर्थ नहीं होता, जैसे ता, ना, दे, रे, दीम, तनोम आदि, अतः यह एक निरर्थक शब्दों की योजनाबद्ध गायन विधा है। परन्तु यह निरर्थक शब्द ही लय बढ़ाने में सहायक होते हैं। विशेष बात यह है कि केवल तराने में ही जीब तथा तालू का प्रयोग होता है। तराने में भी स्थायी और अन्तरा ये दो भाग होते हैं। तानों का प्रयोग इसमें भी होता है। कुछ लोग द्रुत लय में सितार के बोलों को मुँह से कहते हैं। कहा जाता है कि अमीर खुसरो जब हिन्दुस्तान आए तो यहाँ की संस्कृत भाषा को देखकर घबराए, क्योंकि वे अरबी भाषा के विद्वान थे। अतः उन्होंने निरर्थक शब्द गढ़कर तरह-तरह के हिन्दुस्तानी राग गाए। वे निरर्थक शब्दों वाले गीत ही 'तराना' नाम से प्रसिद्ध हुए। तराने में राग, ताल और लय का ही आनन्द है। शब्दों की ओर कोई ध्यान भी नहीं देता। तराने का गायन हमारे देश में मनोरंजक माना जाता है। बहादुर हुसैन खाँ, तानरस खाँ, नत्थू खाँ इत्यादि के तराने विशेष प्रसिद्ध हैं। अधिकतर ख्याल गायक ही तराना गाने में भी सक्षम होते हैं। ख्याल गायन के बाद तराना गाने का प्रचलन है। यह तीनताल, एकताल आदि छोटे ख्याल की तालों में ही गाया जाता है।

तराना – राग बिहाग तीनताल

स्थायी															
नि	सा	ग	म	प	—	नि	नि	सां	—	—	सां	नि	नि	प	प
०				३				५			२				
८	नि	सां	रें	सां	नि	—	प	ध	—	मं	प	ग	म	ग	सा
०				३				५			२				
अन्तरा															
८	प	प	नि	—	नि	सां	सां	नि	सां	गं	मं	गं	रें	सां	सां
०				३				५			२				
८	गं	गं	गं	सां	सां	नि	प	ध	—	म	प	ग	म	ग	सा
०				३				५			२				

1.3.2 त्रिवट – जब किसी राग में तबला या पखावज के बोलों को तालबद्ध करके गीत की भाँति गाया जाता है तो उस रचना को त्रिवट कहते हैं। इसमें अधिकतर मृदंग और पखावज के बोल होते हैं। कभी-कभी इसमें तराने की तरह निरर्थक शब्द भी होते हैं। त्रिवट को अधिकतर द्रुत लय में गाते हैं। इसलिए इस गायन विधा की प्रकृति चंचल है। 'तराना गायन शैली' के अनुरूप ही इसकी बन्दिश होती है। इसमें स्थाई और अन्तरा दो ही भाग होते हैं। अधिकतर तीनताल में ही त्रिवट की बन्दिशें होती हैं। कुछ बन्दिशें झपताल एवं चारताल में भी हैं।

त्रिवट- राग बिहाग (तीनताल)

स्थाई

														ग	म-
														तो	ऽम्
८	नि	सां	रें	(सां)	-	नि	ध	प	म'	ग	म	(प)	-	ग	म
८	न	न	त	दी	ऽ	म्त	न	न	द	रे	ना	तो	ऽ	म्द	द
3				x				2				0			
८	(सा)	-	नि	प	नि	सा	ग	-	म	धप	नि	सां	रें	सां	नि
श्रे	दा	ऽ	नि	त	न	त	दा	ऽ	न्नि	ओ	द	त	न	दे	रे
3				x				2				0			
(प)	-	ध	-	ग	म	प	प	ग	म	गरे	सा	-	सा	ग	म
ना	ऽ	दी	ऽ	म्तो	ऽ	म्त	न	त	द	रेऽ	दा	ऽ	न्नि	तो	ऽम्
3				x				2				0			

अन्तरा

८	पप	पप	सां	सांसां	संसं	सं	सां	गं	(सां)	-	सां	नि	नि	ध	नि
ना	दिर	दिर	तु	दिर	दिर	त	द	रे	दा	ऽ	न्नि	त	दि	दा	ना
x				2				0				3			
(सां)	-	नि	ध	प	सां	नि	नि	संसंसं	गरें	संसं	संसं	संसं	निनि	पप	पप
श्रे	ऽ	ता	ऽ	रे	त	द	रे	किऽध	ऽन	धुम	किट	तिट	कत	गदि	गिन
x				2				0				3			
गग	मम	पप	पप	निनि	निनि	संसं	संसं	गं	(सां)	-	नि	(प)	-	नि	प
नग	धिर	किट	तक	तक	धिर	किट	तक	तक	धडा	ऽन	तक	धा	ऽ	तक्	धडा
x				2				0				3			

3.3.3 गज़ल — गज़ल अधिकतर उर्दू या फ़ारसी भाषा में होती है। यह एक श्रृंगार रस प्रधान गायकी है। जिन रागों में तुमरी, टप्पा आदि गाते हैं उन्हीं रागों में गज़ल भी गाते हैं। गज़ल रूपक, दीपचन्दी, दादरा आदि तालों में गाई जाती हैं। इस गीत में कई अन्तरे होते हैं और अधिकतर प्रत्येक अन्तरे की स्वर-रचना होती है। शब्द रचना उर्दू या फ़ारसी में होते हुए भी उच्च होती है, जिससे सुनने वालों को कविता का आनन्द आता है। इसलिए इस गीत को शब्द प्रधान कहा जा सकता है। गज़ल गायकी को गाने में वे ही गायक सफल होते हैं जिन्हें उर्दू व हिन्दी का अच्छा ज्ञान है और जिनका शब्दोच्चारण ठीक है।

1.3.4 कव्वाली — कव्वाली मुस्लिम समाज की विशेष गायकी है। इसमें अधिकतर उर्दू तथा फ़ारसी भाषा का प्रयोग होता है स्थायी अन्तरा के अतिरिक्त इसके बीच-बीच में शेर भी होते हैं। इसे गाने वाले कव्वाल कहलाते हैं। किसी विशेष अवसर पर रात-रात भर कव्वालियाँ होती हैं। कव्वाली के साथ ढोलक बजती है तथा साथ-साथ हाथों से तालियाँ भी बजती हैं। रूपक, पश्तो आदि तालों का इसमें विशेष प्रयोग होता है।

1.3.5 सादरा – सादरा अर्द्धशास्त्रीय संगीत और लोकगीत के बीच की कड़ी है। इस गाने की लय दादरा से बहुत मिलती जुलती है। सादरा को अधिकतर कथक गायक गाते हैं। इसमें कहरवा, रूपक, झपताल तथा दादरा इन तालों का प्रयोग होता है। भाव की दृष्टि से गीतों में श्रृंगार रस और उसकी चंचलता की प्रधानता रहती है। इसलिए इसकी प्रकृति प्रायः तुमरी की तरह होती है। तुमरी गायक सादरा भली प्रकार गा सकते हैं।

1.3.6 चतुरंग – चतुरंग ऐसी रचना है जिसके गीत में चार प्रकार का आनन्द मिले उसे चतुरंग कहते हैं। गीतों के चार अंग होते हैं।

1. गीत के बोल
2. तराने के बोल
3. सरगम
4. तबला या मृदंग के बोल

चतुरंग का कुछ भाग ख्याल की तरह गीत के बोलों का होता है। कुछ भाग में तराने के बोल होते हैं, एक या दो आवर्तन सरगम के होते हैं तथा अन्तिम भाग में तबला-मृदंग के बोल स्वर और ताल में बद्ध होते हैं। इस प्रकार चार अंगों में एक गीत 'चतुरंग' तैयार होता है। इस गीत को द्रुत लय में छोटे ख्याल की तरह गाते हैं और ख्याल गायक इसमें तानों का प्रयोग भी करते हैं।

मध्ययुग में चतुरंग का प्रचलन था। इस गायन विधा की प्रकृति चंचल है और बंदिश चमत्कार पूर्ण होती है। यह बंदिश अधिकतर तीनताल में बद्ध होती है।

1.3.7 सरगम गीत – किसी राग के स्वरों की मधुर रचना, जो किसी ताल में बँधी होती है, सरगम गीत कहलाती है। इसमें किसी प्रकार की कविता नहीं होती, केवल स्वर ही होते हैं। सरगम गीत के दो भाग होते हैं स्थाई तथा अन्तरा। सरगम गीत भिन्न रागों व तालों में निबद्ध होते हैं। किसी भी राग को सीखने के पहले उसका सरगम गीत अवश्य सीखना चाहिए। इससे राग में लगने वाले स्वरों का ज्ञान होता है।

सरगम गीत – राग देश (तीनताल-मध्यलय)

																स्थायी		
नि	ध	प	म		ग	रे	ग	सा		रे	रे	म	प		नि	नि	सां	–
2					0					3					×			
श्रे	गं	रें	सां		नि	ध	म	प		सां	नि	ध	प		म	ग	रे	रे
2					0					3					×			
श्रे	ग	रे	प		म	ग	रे	सा		सां	रें	सां	नि		ध	प	म	प
2					0					3					×			
																अन्तरा		
ऋ	–	म	प	–	प	नि	–	नि	सां	–	सां	मं	गं	रें	सां			
2					0				3						×			
ऋं	पं	मं	गं		सां	रें	नि	सां		नि	नि	सां	रें		सां	नि	ध	प
2					0					3					×			

1.3.8 लक्षण गीत – जब किसी गीत में राग के लक्षणों का वर्णन होता है उसे राग का लक्षण-गीत कहते हैं। अर्थात् उस गीत के शब्दों में उस राग के वादी, संवादी या वर्जित स्वरों आदि का वर्णन किया जाता है। लक्षण गीत रचना छोटे ख्याल की तरह होती है और जिन तालों में मध्य लय से ख्याल गाए जाते हैं उन्हीं में लक्षण गीत भी गाए जाते हैं। लक्षण गीत के भी दो भाग स्थाई और अन्तरा होते हैं। कोई राग सीखने से पहले यदि उसका लक्षण गीत याद कर लिया जाए तो राग सम्बन्धी अनेक बातें सरलतापूर्वक याद हो जाती है।

लक्षण गीत – राग आसावरी (तीनताल)

स्थायी															
ॠ	पसां	ध	प	ध	म	पध	मप	ग	—	रे	सा	रे	म	प	—
का	न्हा	मो	हे	आ	सा	वऽ	रीऽ	रा	ऽ	ग	सु	ना	ऽ	ए	ऽ
0				3				×			2				
ध	ध	ध	—	नि	ध	प	धम	म	प	पध	मप	ग	—	रे	सा
र	नि	को	ऽ	आ	ऽ	रो	ऽऽ	ह	न	ऽमे	छुऽ	पा	ऽ	ऽ	ए
0				3				×			2				
सा	रे	म	रे	म	प	ध	प	ध	गं	रें	सां	रे	नि	ध	प
0				3				×			2				
अन्तरा															
ॠ	—	प	प	ध	—	ध	—	सां	—	सां	सां	सां	—	सां	—
धै	ऽ	व	त	वा	ऽ	दी	ऽ	गा	ऽ	स	म	वा	ऽ	दी	ऽ
0				3				×			2				
ध	—	ध	ध	सां	सां	सां	सां	सारें	गं	रें	सां	सां	रेंनि	ध	प
ॠ	ऽ	ध्य	म	सु	र	ग्र	ट	न्या	ऽ	स	सु	पं	ऽऽ	च	म
0				3				×			2				
ॠ	प	सां	—	ध	प	पध	मप	ग	ग	रे	सा	रे	—	सा	सा
ट	व	रो	ऽ	ह	न	संऽ	ऽऽ	पु	र	न	दि	खा	ऽ	व	त
0				3				×			2				

1.3.9 कजरी — कजरी मुख्य रूप से पूर्वी उत्तर प्रदेश का गीत है। यह लोक गीतों की प्रचलित लोकप्रिय शैली है। मिर्जापुर और उसके आस-पास का क्षेत्र कजरी लोक गीत के लिए प्रसिद्ध है। बनारस में यह शैली इतनी लोकप्रिय हुयी कि यहाँ के शास्त्रीय गायन के कलाकार, संगीत सम्मेलन के अन्त में कजरी ही प्रस्तुत करने लगे।

कजरी गीतों में वर्षा ऋतु का वर्णन, त्रिवट वर्णन तथा राधा कृष्णा की लीलाओं का वर्णन अधिकतर मिलता है। यह एक श्रृंगार रस प्रधान गीत है।

कजरी का नामकरण सावन में धिरने वाले काजल सरीखे बादलों की कालिमा के कारण हुआ है। काजल के समान कजरारे बादलों को देखकर गाने की कल्पना को लेकर ही वर्षा कालीन गीत विशेष को कजली या कजरी नाम दिया गया है।

कजरी — दादरा

स्थाई — कहनवा मानो ओ राधा रानी

कहनवा मानो हो राधा रानी

अन्तरा —1— निशि अधियारी करि बिजुरी चमके चमके

रूम झुम बरसत पानी

अन्तरा —2— हाथ जोड़ तोरि विनती करत हूँ

ना माने मोरि बानि

कहनवा

1.3.10 चैती — चैती शब्द संस्कृत के 'चैत्री' का अपभ्रंश रूप है। होली के बाद जब चैत्र का महीना आरम्भ होता है तब चैती गाई जाती है। इन गीतों में श्रृंगार एवं देवता सम्बन्धी पद मिलते हैं। किन्हीं

गीतों में कृष्ण-राधा के प्रेम प्रसंग हैं तो किन्हीं गीतों में राम सीता का आदर्श दाम्पत्य का वर्णन है। चैती गीत धार्मिक भावना से ओत-प्रोत भी होते हैं क्योंकि चैत का महीना धार्मिक पर्वों व धार्मिक भावनाओं से जुड़ा है। चैत शुक्ल प्रतिपदा से नवमी तक चैती गीतों में राम जन्म सम्बन्धित गीत गाए जाते हैं। पूर्व में विहार की ओर इसका प्रचार अधिक है। इसमें अधिकतर पूर्वी भाषा का प्रयोग होता है। दुमरी गायक 'चैती' भली प्रकार गा सकते हैं।

1.4 ध्रुपद

उत्तर भारतीय संगीत की गायन विधाओं में 'ध्रुपद' गायन विधा अन्य विधाओं से प्राचीन है। ध्रुपद शब्द संस्कृत के ध्रुवपद शब्द का अपभ्रंश है। संस्कृत में 'ध्रुव' का अर्थ है नियत, स्थिर रूप से, रचित और पद का अर्थ है गेय शब्द अथवा गेय रचना। अर्थात् 'ध्रुवपद' वह गान हुआ जिसका प्रत्येक शब्द निश्चित स्वर और ताल में निबद्ध हो। ध्रुपद गम्भीर प्रकृति का गीत है तथा इसे गाने से फेफड़े तथा कंठ पर बल पड़ता है इसलिए इसे मर्दाना गीत भी कहते हैं। इसका प्रचलन मध्यकाल में अधिक था।

ध्रुपद के चार भाग होते हैं। स्थाई, अन्तरा, संचारी तथा आभोग। इसके शब्द अधिकतर ब्रज भाषा के होते हैं। इसमें वीर और श्रृंगार रस की प्रधानता होती है। यह चारताल, ब्रह्म ताल, सूलताल, तीव्रा आदि तालों में गाया जाता है। ध्रुपद की संगति पखावज में होती थी। किन्तु आजकल पखावज का प्रचार कम होने से लोग तबले के साथ ही ध्रुपद गा लेते हैं।

ध्रुपद में सर्वप्रथम नोम-तोम का सविस्तार आलाप करते हैं। इस आलाप के भी चार भाग होते हैं। आलाप की लय अपने तीसरे अंग से धीरे-धीरे बढ़ाई जाती है और इसी स्थान से गमक प्रारम्भ होता है। ध्रुपद में खटके अथवा तान के समान चपल स्वर समूह नहीं दिखाए जाते वरन् मीड और गमक का प्रयोग होता है। प्राचीन समय में ध्रुपद गाने वाले को कलावन्त कहते थे।

ध्रुपद के गीत प्रायः हिन्दी, उर्दू एवं ब्रजभाषा में मिलते हैं तथा इसमें वीर, श्रृंगार और शान्त रस प्रधान है।

राग बिहाग – ध्रुपद – चौताल

- स्थाई** – आत होंगे आली प्यारे, भूख लारत नारे।
वेग ऊठ धावो प्यारि हियरा हुलसात है।।
- अन्तरा** – फूलन किसे जकरो, सखी सब काम तजो।
फूलन के फरस करो हमरे मन भावत है।।

		स्थाई									
प	—	प	ग	—	म	प	ग	म	ग	—	सा
नि	S	त	हों	S	गे	आ	S	जी	प्या	—	री
×	0	2		0	3	4					
नि	—	प	नि	सा	—	सा	सा	म	ग	—	सा
भू	S	ख	S	ला	S	र	त	S	ना	S	रे
×	0	2		0	3	4					
सा						सां	सां				
नि	सा	सा	ग	—	म	प	—	नि	नि	सां	सां
वे	S	ग	ऊ	S	ठ	ध	S	वो	प्या	S	रि
×	0	2		0	3	4					

सां	नि	प	—	ग	म	प	ग	म	ग	—	सा
हि	य	रा	ऽ	हु	ल	सा	ऽ	त	है	ऽ	ऽ
×		0		2		0		3		4	

अन्तरा

ग	—	म	प	नि	नि	सां	—	सां	सां	सां	—
फू	ऽ	ल	न	ऽ	कि	से	ऽ	ज	क	रो	ऽ
×		0		2		0		3		4	

नि	रें	ध	—	प	प	—	सां	सां	नि	प	
सां	सां	—	नि	—	ब	का	ऽ	म	त	जो	ऽ
स	खी	ऽ	स	ऽ							
×		0		2		0		3		4	

प	—	गम	ग	—	सा	ग	म	प	नि	सां	—
फू	ऽ	लऽ	न	ऽ	के	फ	र	स	क	रो	ऽ
×		0		2		0		3		4	

सां	ग	नि	—	प	गम	प	ग	म	ग	—	सा
ह	म	रे	ऽ	म	नऽ	भा	ऽ	त	है	ऽ	ऽ
×		0		2		0		3		4	

स्थाई — दुगुन — सम से प्रारम्भ

नि—	पग	—म	पग	मग	—सा
आऽ	तहों	ऽगे	आऽ	लीप्या	ऽरे
×		0		2	

नि—	पनि	सा—	सासा	मग	—सा
भूऽ	खऽ	लाऽ	रत	ऽन	ऽरे
0		3		4	

निसा	साग	—म	प—	निनि	सांसां
वेऽ	गरु	ऽठ	धाऽ	वोप्या	ऽरि
×		0		2	

सांनि	प—	गम	पग	मग	—सा
हिय	राऽ	हुल	साऽ	तेहै	ऽऽ
0		3		4	

स्थाई — तिगुन — नवीं मात्रा से प्रारम्भ

नि	—	प	ग	—	म
आ	ऽ	त	हों	ऽ	गे
×		0		2	

प	ग	नि—प	ग—म	पगम	ग—सा
आ	ऽ	आऽत	होंऽगे	आऽली	प्याऽरे

0	नि-प भऽरा	निसा- ऽलाऽ	3 सासाम रतऽ	ग-सा नाऽरे	4 निसासा वेऽग	ग-म ऊऽठ
	×		0		2	
0	प-नि धाऽवो	निसासां प्याऽरि	सांनिप हियरा	-गम ऽहुल	पगम साऽत	ग-सा हैऽऽ
			3		4	

स्थाई – चौगुन – सम से प्रारम्भ

नि-पग आऽतहों	-मपग ऽगेआऽ	मग-सा लीप्याऽरे	नि-पनि भूऽखऽ	सा-सासा लाऽरत	मग-सा ऽनाऽरे
×		0		2	
निसासाग वेऽगऊ	-मप- ऽठधाऽ	निनिसासां वोप्याऽरि	सांनिप- हियराऽ	गमपग हुलसाऽ	मग-सा तहैऽऽ
0		3		4	

अन्तरा – दुगुन – सम से प्रारम्भ

ग- फूऽ	मप लन	निनि ऽकि	सां- सेऽ	सांसां जक	सां- रोऽ
×		0		2	
सांसां सखी	-नि ऽस	-प ऽब	प- काऽ	सांसां मत	निप जोऽ
0		3		4	
प- फूऽ	गमग लऽन	-सा ऽके	गम फर	पनि सक	सां- रोऽ
×		0		2	
सांगं हम	नि- रेऽ	पगम मनऽ	पग भाऽ	मग तहै	-सा ऽऽ
0		3		4	

अन्तरा – तिगुन – नवीं मात्रा से प्रारम्भ

ग	-	म	प	नि	नि
फू	ऽ	ल	न	ऽ	कि
×		0		2	
सां	-	ग-म फूऽल	पनिनि नऽकि	सां-सां सेऽज	सांसां- करोऽ
0		3		4	
सांसां- सखीऽ	नि-प सऽब	प-सां काऽम	सांनिप तजोऽ	प-गम फूऽलऽ	ग-सा नऽके

×		0		2	
गमप	निसां-	सांगनि	-पगम	पगम	ग-सा
फरस	करोऽ	हमरे	ऽमनऽ	भाऽत	हैऽऽ
0		3		4	

अन्तरा – चौगुन – सम से प्रारम्भ

ग-मप	निनिसां-	सांसांसां-	सांसां-नि	-पप-	सांसांनिप
फूऽलन	ऽकिसेऽ	जकरोऽ	सखीऽसा	ऽबकाऽ	मतजोऽ
×		0		2	
प-गमग	-सागम	पनिसां-	सांगनि-	पगमपग	मग-सा
फूऽलऽन	ऽकिफर	सकरोऽ	हमरेऽ	मनऽभाऽ	तहैऽऽ
0		3		4	

1.4.1 ध्रुपद की उत्पत्ति व विकास – इसकी उत्पत्ति के सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद है कुछ लोगों कहना है कि इस गायन का आविष्कार (प्रार्दुभाव) 15वीं शताब्दी में ग्वालियर के राजा मानसिंह तोमर ने किया परन्तु कुछ लोगों को कहना है कि ध्रुपद 15वीं शताब्दी से पहले भी प्रचलित था। इन लोगों के विचार से ध्रुपद गायन का आविष्कार 15वीं शताब्दी के लगभग हुआ। राजा मानसिंह तोमर ने ध्रुपद के प्रचार में बहुत योगदान दिया। अकबर बादशाह के दरबार में जितने भी उच्च गायक थे सब ध्रुपद गायक थे। इन गायकों में तानसेन सर्वोच्च थे, जो वृन्दावन के स्वामी हरिदास के शिष्य थे। तानसेन के अतिरिक्त भी अन्य कई ध्रुपद गायक थे। जिनमें नायक बैजू, चिन्तामणी मिश्र, नायक गोपाल आदि प्रसिद्ध थे। ध्रुपद गायन का प्रचार मुगल काल में अधिक हुआ।

1.4.2 ध्रुपद के घराने – जिस प्रकार ख्याल गायकों के विभिन्न घराने आजकल प्रचलित हैं तथा प्रत्येक घराने की शैली में थोड़ी बहुत भिन्नता है उसी प्रकार प्राचीन काल में ध्रुपद गायन की विभिन्न गायन शैलियाँ प्रचलित थीं। ध्रुपद गायन शैली में संगीत के शास्त्रीय नियम एक समान होते हुए भी स्वर लय के विभिन्न प्रयोग, आवाज के लगाव, अलाप की प्रधानता अथवा अलंकार वर्ण आदि की प्रचुरता के आधार पर ध्रुपद शैली के गायकों वादकों के विभिन्न वर्ग बन गए, जिन्हें कालान्तर में वर्ग समुदाय, परम्परा अथवा घराना के नाम से पुकारा गया।

प्राचीन काल में प्रचलित गायन शैलियों को 'गीती' कहकर पुकारते थे, जो पाँच थीं।

1. शुद्धा
2. भिन्ना
3. बेसरा
4. गौडी
5. साधारणी

इन गायन शैलियों का वर्णन प्राचीन ग्रन्थों में मिलता है, परन्तु बाद में चलकर ध्रुपद गायकों की विभिन्न गायन शैलियों का प्रचार हुआ। इन गायन शैलियों को 'बानी' कहकर पुकारा जाता था। 'बानी' का अर्थ है बानी अथवा गीत का परम्परागत प्रकार। ये बानियाँ प्राचीन गीतियों के आधार पर बनायी गयी थीं। ध्रुपद गायकों की चार मुख्य बानियाँ प्रचलित हुयीं।

1. खण्डारी बानी – अकबर दरबार के प्रसिद्ध बीनकार सम्मोखन सिंह 'नौबत खाँ' इस बानी के प्रवर्तक थे। उनका निवास स्थान खण्डार नामक गाँव में था, इसी से उनकी शैली खण्डारी कहलायी। आगे चलकर इस बानी के नबीर खाँ, सदरुद्दीन खाँ, अल्लादियाँ खाँ, छोटू रामदास (बनारस) आदि गायक प्रसिद्ध हुए।

2. डागुर बानी – डागुर बानी स्वामी हरिदास जी द्वारा आरम्भ हुई। परन्तु कुछ लोगों का विचार है कि अकबर बादशाह के दरबार के बृजचन्द जी ने डागुर बानी की शुरुआत हुई, क्योंकि ये डागुर नामक स्थान के रहने वाले थे। परन्तु इस बात का कोई प्रमाण नहीं मिलता है और इसलिए स्वामी हरिदास को ही इस शैली का प्रवर्तक मानना अधिक उचित है। आगे चलकर बहराम खाँ, जसरुद्दीन खाँ, नसीर मोहिनुद्दीन खाँ, नसीर अमीनुद्दीन खाँ आदि डागुर बानी के गायक कहलाए।

3. नौहारी बानी – इस बानी के प्रवर्तक हाजी सुजानदास (जो बाद में चलकर हाजी सुजान खाँ के नाम से प्रसिद्ध हुए) माने जाते हैं। कहते हैं कि हाजी सुजान खाँ तानसेन के दामाद थे। कुछ लोगों के विचार से इस बानी को चलाने वाले अकबर के दरबार के श्री चन्द्र थे। वे राजपूत थे तथा उनका निवास स्थान 'नौहार' गाँव में था इसलिए उनकी शैली का नाम 'नौहारी' पड़ा। कुछ अन्य लोगों के विचार से 'नौहारी बानी' नव रसों से सम्बन्धित है। बाद में इस बानी के कल्लन खाँ, करामत अली खाँ, उ० विलायत हुसैन खाँ आदि गायक प्रसिद्ध हुए।

4. गोवरहानी बानी – इन बानी के प्रवर्तक संगीत सम्राट तानसेन जाने जाते हैं। कहते हैं कि तानसेन मुसलमान होने से पहले गौड़ ब्राह्मण थे और इसीलिए उनकी शैली 'गौड़ी अथवा गोवरहानी' कहलाई। परन्तु कुछ लोगों का विचार है कि इस बानी की स्थापना नायक कम्भनदास के वंशजों ने की इन लोगों के विचार से तानसेन की गायन शैली 'सेनिया बानी' कहलायी।

आगे चलकर इन मुख्य चार बानियों के अतिरिक्त ध्रुपद की अन्य शैलियाँ प्रचार में आयी। इनमें से कुछ तो ऊपर लिखी चार बानियों की शाखाएं हैं, जैसे डागुर बानी की बनारसी शाखा, बंगाल में प्रचलित शाखा (तानसेन की परम्परा) आदि, जिनका स्पष्ट उल्लेख नहीं मिलता।

आधुनिक समय में ख्याल गायन के प्रचार के कारण ध्रुपद गायन का प्रचार दिन-प्रतिदिन कम होता जा रहा है और इसलिए अच्छे ध्रुपद भी अब कम सुनने को मिलते हैं।

अभ्यास प्रश्न

क) रिक्त स्थान की पूर्ति :-

1. ध्रुपद..... प्रकृति का गीत है।
2. प्राचीन काल में ध्रुपद गाने वाले को..... कहते थे।
3. ध्रुपद में..... रस की प्रधानता होती है।
4. गोबरहार बानी के प्रवर्तक..... माने जाते हैं।
5. निरर्थक शब्दों की तालबद्ध विधा का नाम..... है।
6. कव्वाली गाने वाले कहलाते हैं।
7. चार अंगों से निर्मित विधा का नाम..... है।
8. किसी राग के स्वरों की तालबद्ध मधुर रचना..... कहलाती है।

ख) एक शब्द में उत्तर दीजिए :-

1. ध्रुपद में अधिकतर किस भाषा के शब्द होते हैं?
2. ध्रुपद किन-किन तालों में गाया जाता है?
3. ध्रुपद को किसके द्वारा प्रचारित किया गया?
4. ध्रुपद की मुख्यतः कितनी बानियाँ प्रचलित हैं?
5. तराना तथा त्रिवट गायन शैली की प्रकृति क्या है?
6. जिन गायन शैली में राग के सभी लक्षणों का वर्णन होता है उसे क्या कहते हैं?
7. कजरी तथा चैती मुख्य रूप से किस प्रान्त का लोक गीत है?
8. चैती मुख्यतः किस माह में गायी जाती है?

ग) लघु उत्तरीय प्रश्न :-

1. ध्रुपद गायन शैली के बारे में टिप्पणी लिखिए।
2. निम्नलिखित में से किन्हीं दो पर सक्षिप्त टिप्पणी लिखिए :-
तराना, त्रिवट, गजल, कव्वाली, सादरा, चतुरंग, कजरी एवं चैती

1.5 सारांश

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के बाद आप जान चुके होंगे कि वर्तमान समय में गायन की अनेक विधाएं प्रचलित हैं। सभी विधाओं को गाने का अपना ढंग है और गाने के ढंग से ही एक विधा दूसरी विधा से अलग होती है। प्रस्तुत इकाई में आपने तराना, त्रिवट, गज़ल, कव्वाली, सादरा, चतुरंग, सरगम गीत, लक्षण गीत, कजरी तथा चैती गायन शैली के बारे में जाना तथा ध्रुपद गायन शैली तथा इसकी बानियों अथवा घराने के बारे में भी आप विस्तार से जान चुके हैं। आपने जाना कि निरर्थक शब्दों की लयबद्ध योजनाबद्ध गायन को तराना कहते हैं। उसी प्रकार त्रिवट में भी कुछ तराने के समान निरर्थक शब्द तथा कुछ हिस्से में तबला या पखावज के बोल रहते हैं। आपने शब्द भाव प्रधान गायकी गज़ल के बारे में भी जाना। जिसमें हिन्दी तथा उर्दू भाषा के शब्द अधिकतर होते हैं तथा उर्दू तथा हिन्दी भाषा का ज्ञान रखने वाले गायक ही इसे गा सकते हैं। उसी प्रकार मुस्लिम समाज की लोकप्रिय गायकी कव्वाली के बारे में भी जाना। इसमें भी शब्द अधिकतर उर्दू फारसी भाषा में होते हैं तथा बीच-बीच में शेर(शायरी) भी होती है। उसी प्रकार आपने चंचल प्रकृति की गायन शैली सादरा जो कि श्रृंगार रस प्रधान तथा भाव प्रधान गायकी है, के विषय में जाना। चार अंगों(गीत के बोल, तराने के बोल, सरगम, तबले के बोल) से युक्त गायन शैली चतुरंग, जिसका प्रयोग मध्यकाल में अधिक था, के विषय में भी आप जान चुके हैं। आपने लक्षण गीत तथा सरगम गीत के महत्त्व तथा विशेषताओं के बारे में जाना कि यह प्रारम्भिक विद्यार्थियों के लिए कितना आवश्यक है।

इसके अतिरिक्त पूर्वाचल(पूर्वी उत्तर प्रदेश) में गायी जाने वाल कजरी व चैती के विषय में भी आप इस इकाई के अध्ययन के बाद जान चुके हैं। पूर्वी भाषा प्रधान कजरी तथा चैती विशेषतः सावन तथा चैत के महीने में गायी जाती है।

इस इकाई के अध्ययन के बाद आपने मध्यकाल में अधिक गायी जाने वाली गम्भीर प्रकृति की ध्रुपद गायन शैली के बारे में जाना जिसका प्रचार राजा मानसिंह तोमर के द्वारा किया गया। आपने जाना कि इसमें नोम-तोम के सविस्तार आलाप के पश्चात ध्रुपद गायन और फिर लयकारियाँ दिखाते हैं। ध्रुपद गायन के विशिष्ट घरानों अथवा बानियों तथा इनके प्रवर्तक के विषय में भी आप प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के बाद जान चुके हैं।

1.6 शब्दावली

1. निरर्थक – जिसका कोई अर्थ न हो
2. योजनाबद्ध – सोच विचार कर करना
3. द्रुत – तेज
4. सक्षम – समर्थ
5. शब्दोच्चारण – शब्द का उच्चारण
6. बंदिश – बंधी हुई रचना
7. वर्जित – जिसका प्रयोग न किया जाए
8. अपभ्रंश – बिगड़ा हुआ रूप
9. कालान्तर – दीर्घ समय बाद
10. प्रवर्तक – प्रचार में लाने वाला

1.7 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क) रिक्त स्थान की पूर्ति :-

- | | | | |
|----------|------------|---------------------|-------------|
| 1. गंभीर | 2. कलावन्त | 3. श्रृंगार तथा वीर | 4. तानसेन |
| 5. तराना | 6. कव्वाल | 7. चतुरंग | 8. सरगम गीत |

ख) एक शब्द में उत्तर दीजिए :-

- | | | | |
|---------|------------------------|----------------------|----------------|
| 1. ब्रज | 2. चारताल, तीव्रा, सूल | 3. राजा मानसिंह तोमर | 4. चार बानियाँ |
| 5. चंचल | 6. लक्षण गीत | 7. उत्तर प्रदेश | 8. चैत्र |

1.8 संदर्भ ग्रन्थ सूची

1. श्रीवास्तव, श्री हरीश चन्द्र, राग परिचय भाग 1,2,3,4।
2. द्विवेदी, डॉ० रमाकान्त, संगीत स्वरित।
3. बसन्त, संगीत विशारद।
4. भातखण्डे, पं० वी०एन०, क्रमिक पुस्तक मालिका – भाग 1,2,3,4।
5. गोवर्धन, श्रीमती शान्ति, संगीत शास्त्र दर्पण।

1.9 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री।

1. संगीत, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. परांजपे, डा० शरदचन्द्र श्रीधर, संगीत बोध।

1.10 निबन्धात्मक प्रश्न

1. तराना, त्रिवट, गजल, कव्वाली, सादरा, चतुरंग, सरगम गीत, लक्षण गीत, कजरी एवं चैती का विस्तृत वर्णन प्रस्तुत कीजिए।
2. ध्रुपद की उत्पत्ति, विकास व घरानों की सविस्तार व्याख्या कीजिए।

इकाई 2 – पं० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर स्वरलिपि पद्धति का परिचय एवं भातखण्डे पद्धति से तुलना।

- 2.1 प्रस्तावना
- 2.2 उद्देश्य
- 2.3 स्वरलिपि पद्धति
 - 2.3.1 पं० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर स्वरलिपि पद्धति
 - 2.3.2 पं० पलुस्कर एवं पं० भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति की तुलना
- 2.4 सारांश
- 2.5 शब्दावली
- 2.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
- 2.7 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची
- 2.8 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
- 2.9 निबन्धात्मक प्रश्न

2.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी०ए० संगीत के पाठ्यक्रम (BAMI(N)-201) की द्वितीय 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 पं० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर 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।

2.2 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 बढ़ा सकेंगे।

2.3 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 ई० पूर्व अर्थात् 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 अंग्रेजों की उपेक्षा के कारण वैदिक कालीन उत्कृष्ट संगीत कला का जब हास होकर समाज के अप्रतिष्ठित लोगों के पास चली गई उस समय संगीत के प्रचार हेतु कई महापुरुष आगे आए, उन्हीं में से दो महापुरुष जो इस क्षेत्र में आगे आए उनके नाम हैं पं० विष्णु नारायण भातखण्डे व पं० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर। 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 स्वरलिपि पद्धति कहलाई।

पं० 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। पं० भातखण्डे जी ने बड़ी 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 पं० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी ने भी कई पुस्तकें तैयार की। पं० पलुस्कर जी की स्वरलिपि पद्धति जो प्रारम्भ में उनके द्वारा निर्मित भी उसमें कुछ परिवर्तन हुए हैं। पं० पलुस्कर 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। पं० पलुस्कर जी की वर्तमान परिमार्जित स्वरलिपि पद्धति का वर्णन प्रस्तुत है।

2.3.1 पं० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर स्वरलिपि पद्धति – पं० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर 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 गं, मं ।
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) $\frac{111}{333}$
$\frac{1}{6}$ मात्रा का चिन्ह	-	~ या (रे ग म प ध प) $\frac{111111}{666666}$

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	-	ध प ग ग
मीड	-	म नि

2.3.2 पं० पलुस्कर एवं पं० भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति की तुलना :-

भातखण्डे पद्धति	पलुस्कर 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 - म ध स्वरों का उच्चारण बढ़ाना - प— गीत का उच्चारण बढ़ाना - राSSम	1. पलुस्कर पद्धति के अनुसार स्वर-लेखन पद्धति के चिन्ह इस प्रकार हैं:- कोमल स्वर - ध ग् तीव्र स्वर - म्र तार सप्तक - गं, मं मन्द्र सप्तक - मं धं स्वरों का उच्चारण बढ़ाना - प S S गीत का उच्चारण बढ़ाना - रा—म
2. इस पद्धति के अनुसार ताललिपि पद्धति के चिन्ह इस प्रकार हैं:- 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 है, एक मात्रा का चिन्ह - तथा चौथाई मात्रा का चिन्ह है () आदि।
4. कण अर्थात् स्पर्श स्वर का चिन्ह इस पद्धति में इस प्रकार है- गध	4. कण का चिन्ह इस पद्धति में भातखण्डे पद्धति से ही लिया गया है- गध
5. भातखण्डे पद्धति में विश्रान्ति का कोई चिन्ह नहीं है।	5. पलुस्कर पद्धति विश्रान्ति का चिन्ह कॉमा(,) है।

- | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>6. भातखण्डे पद्धति में गीत, गत, अथवा ताल को लिपि में लिखने के लिए उसे ताल के विभागानुसार लिखते हैं।</p> <p>7. भातखण्डे पद्धति प्लुस्कर पद्धति की अपेक्षा अधिक सरल है।</p> <p>8. स्वरों के ऊपर  इस प्रकार के चिन्ह को मीड कहते हैं। जैसे म प ध नि अर्थात् यहाँ पर म से नि तक मीड ली जाएगी।</p> <p>9. कोष्टक में बन्द स्वर(खटका) के लिए एक मात्रा में चार स्वर गाए जाते हैं। (प) पधमप</p> | <p>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।</p> <p>8. प्लुस्कर पद्धति भातखण्डे पद्धति की अपेक्षा कठिन तथा वैज्ञानिक है।</p> <p>8. इस पद्धति में मीड को दर्शाने के लिए स्वरों के ऊपर  चिन्ह का प्रयोग करते हैं।</p> <p>9. खटका को दर्शाने के लिए स्वर को कोष्टक में लिखा जाता है। (प)</p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

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 हैं 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।

2.4 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 पं० विष्णु दिगम्बर प्लुस्कर तथा भातखण्डे जी ने अपने अथक परिश्रम से किया। यही पद्धतियां पं० विष्णु दिगम्बर पद्धति तथा पं० भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति कहलाई। जो वर्तमान संगीत शिक्षण हेतु अत्यन्त उपयोगी है। आप प्रस्तुत इकाई में पं० विष्णु दिगम्बर पद्धति का परिचय तथा भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति से यह किस तरह भिन्न है यह जान चुके हैं।

2.5 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 बढ़ाने हेतु गाया जाता है।
 - अल्प – थोड़ा/कम
 - न्यास – ठहराना
 - वक्र – स्वरों को बिना चक्र के प्रयोग (जैसे- सा ग रे म ग)
 - मीड – एक स्वर से दूसरे स्वर में झूमते हुए आने की मीड कहते हैं।
-

2.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

2.3 :-

ख. सत्य अथवा असत्य लिखिए :-

1. सत्य 2. असत्य 3. असत्य 4. सत्य

2.7 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।
-

2.8 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. संगीत, संगीत कार्यालय, हाथरस।
 2. झा, रामाश्रय, अभिनव गीतान्जली।
 3. परांजपे, डॉ० शरदचन्द्र श्रीधर, संगीत बोध।
-

2.9 निबन्धात्मक प्रश्न

1. स्वरलिपि पद्धति क्या है? पं० विष्णु दिगम्बर स्वरलिपि पद्धति का परिचय तथा भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति से उसकी तुलना कीजिए।
 2. पं० विष्णु दिगम्बर स्वरलिपि पद्धति तथा भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति से उसकी तुलना कीजिए।
-

इकाई 3 – संगीतज्ञों (पं० तानसेन, उ० अलाउद्दीन खाँ, उ० इमदाद खाँ) का जीवन परिचय।

- 3.1 प्रस्तावना
- 3.2 उद्देश्य
- 3.3 पं० तानसेन का जीवन परिचय व योगदान
- 3.4 उस्ताद अलाउद्दीन खाँ का जीवन परिचय व योगदान
- 3.5 उस्ताद इमदाद खाँ का जीवन परिचय व योगदान
- 3.6 सारांश
- 3.7 शब्दावली
- 3.8 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
- 3.9 संदर्भ ग्रन्थ सूची
- 3.10 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
- 3.11 निबन्धात्मक प्रश्न

3.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी०ए० संगीत के पाठ्यक्रम (BAMI(N)-201) की तृतीय इकाई है। इससे पहले की इकाई में आप भारतीय संगीत में प्रचलित स्वरलिपि पद्धतियों का अध्ययन कर चुके हैं। पं० विष्णु दिगम्बर प्लुस्कर पद्धति का परिचय एवं पं० भातखण्डे व पं० पलुस्कर स्वरलिपि पद्धति का तुलनात्मक अध्ययन इससे पूर्व की इकाई में आप पढ़ चुके हैं। आप पाठ्यक्रम के रागों से भी परिचित हो चुके होंगे।

प्रस्तुत इकाई में पं० तानसेन, अमीर खूसरो, उ० अलाउद्दीन खाँ, उ० इमदाद खाँ, पं० निखिल बैनर्जी व पं० 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।

3.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप :-

- भारत के कुछ महान कलाकारों 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 बेजोड़ कलाकारों ने किस प्रकार भारतीय संगीत को विश्व में प्रतिष्ठित किया व लोकप्रिय बनाया इस विषय में भी आप जान सकेंगे।

3.3 पं० 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 ई० 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 गुरु 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 गुरु भी मानते थे। यही कारण था कि स्वामी हरिदास व मोहम्मद गौस जैसे गुरु 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 ई० 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 खँ तथा विलास खँ 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 ई० को इस संसार से चले गए। उनकी समाधि उनके गुरु हजरत मोहम्मद गौस की समाधि के समीप है। तानसेन का नाम संगीत संसार में हमेशा जीवन्त रहेगा।

3.4 उस्ताद अलाउद्दीन खाँ का जीवन परिचय व योगदान



उस्ताद अलाउद्दीन खाँ आधुनिक भारतीय संगीत के महानतम कलाकरा व गुरु 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 गुरुओं का शागिर्द बनने की प्रेरणा देती रही।

उस्ताद अलाउद्दीन खाँ का जन्म 1870 ई० 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, क्लैरिनेट, 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 गुरुजनों 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। गूँज 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, सारंग व सितार बैजो का उन्होंने अविष्कार किया तथा मैहर नरेश के गुरु के रूप में मैहर राज्य में साधनारत रहे। 'मदीना भवन' में साधना करते हुए उन्होंने विश्व को उस्ताद अली अकबर खाँ (सरोद), भारत रत्न पं० रविशंकर (सितार), अन्नपूर्णा देवी (सुरबहार), पं० पन्नालाल घोष (बाँसुरी), पं० वी०जी० जोग (वायलिन) व पं० 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 अत्यन्त लोकप्रिय हुए।

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

3.5 उस्ताद इमदाद खाँ का जीवन परिचय व योगदान



उ०प्र० 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 गुरु 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 टुमरी की रंगत को भी संजोया। तबला, पखावज की विभिन्न लयों के गत टुकड़ों को उन्होंने अत्यन्त सुरुचिपूर्ण 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। उ०प्र० 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 तोड़ों 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 ई० में आप अपनी लोकप्रिय व समृद्धशाली विरासत को छोड़ कर इस संसार से विदा हो गए।

अभ्यास प्रश्न

1. तानसेन किस सम्राट के नवरत्नों में से एक थे?
2. तानसेन के गुरु 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?

3.6 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 उ० 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 पं० रविशंकर व पं० निखिल बनर्जी ने सितार वादन की अपनी प्रतिभा से विश्व संगीत समुदाय के हृदय में कैसे भारतीय संगीत के प्रति लगाव पैदा किया।

3.7 शब्दावली

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

3.8 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), पं० रविशंकर(सितार)
5. भारत का "भारत रत्न"

3.9 संदर्भ ग्रंथ सूची

1. चौबे, डा० सुशील कुमार, हमारा आधुनिक संगीत, उ०प्र० हिन्दी संस्थान, लखनऊ।
 2. गर्ग, डाँ० लक्ष्मीनारायण (सं०), संगीत मासिक अंक अप्रैल 1995, संगीत कार्यालय, हाथरस।
 3. गर्ग, डाँ० लक्ष्मीनारायण (सं०), संगीत मासिक अंक अप्रैल 1999, संगीत कार्यालय, हाथरस।
 4. गर्ग, डाँ० लक्ष्मीनारायण (सं०), संगीत मासिक अंक अप्रैल 2000, संगीत कार्यालय, हाथरस।
 5. गर्ग, डाँ० लक्ष्मीनारायण (सं०), संगीत मासिक अंक अप्रैल 2001, संगीत कार्यालय, हाथरस।
 6. गर्ग, डाँ० लक्ष्मीनारायण (सं०), संगीत मासिक अंक अप्रैल 2005, संगीत कार्यालय, हाथरस।
 7. गर्ग, डाँ० लक्ष्मीनारायण (सं०), संगीत मासिक अंक अप्रैल 2009, संगीत कार्यालय, हाथरस।
 8. साभार गूगल।
-

3.10 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. मिश्र, डाँ० लालमणि, भारतीय संगीत वाद्य, भारतीय ज्ञानपीठ, दिल्ली।
 2. महाडिक, डाँ० प्रकाश, भारतीय संगीत के तंत्री वाद्य।
 3. चौरसिया, ओम प्रकाश, वीणा—वाणी, संगीत कार्यालय हाथरस।
 4. श्रीवास्तव, प्रो० हरिश्चन्द्र, वाद्य शास्त्र।
-

3.11 निबन्धात्मक प्रश्न

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

इकाई 4 – संगीत संबंधी विषयों पर निबन्ध लेखन

- 4.1 प्रस्तावना
- 4.2 उद्देश्य
- 4.3 निबन्ध की व्याख्या
- 4.4 निबन्ध के अवयव
 - 4.4.1 भूमिका
 - 4.4.1.1 संगीत शिक्षा विषय की भूमिका
 - 4.4.2 विषय वस्तु
 - 4.4.2.1 गुरुमुख द्वारा संगीत शिक्षा
 - 4.4.2.2 संगीत संस्थाओं द्वारा संगीत शिक्षा
 - 4.4.2.3 विद्यालय एवं विश्वविद्यालयों में संगीत शिक्षा
 - 4.4.3 उपसंहार – संगीत शिक्षा विषय पर
- 4.5 सारांश
- 4.6 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
- 4.7 निबन्धात्मक प्रश्न

4.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम (BAMI(N)-201) की चौथी इकाई है। इससे पहले की इकाई में आप भारतीय संगीत में प्रचलित स्वरलिपि पद्धतियों का अध्ययन कर चुके हैं। पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर पद्धति का परिचय एवं पं0 भातखण्डे व पं0 पलुस्कर स्वरलिपि पद्धति का तुलनात्मक 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।

4.2 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।

4.3 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।

4.4 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

4.4.1 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 अर्थात् 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।

4.4.1.1 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 गुरुमुख 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 गुरुमुख से ही शिक्षा ग्रहण करना होती थी

जिसके लिए गुरुकुल 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।

4.4.2 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 गुरुमुख से ही प्राप्त की जाती थी। परन्तु बाद में संगीत शिक्षा के नए स्वरूप भी स्थापित हुए। संगीत शिक्षा स्वरूप निम्न प्रकार है:—

1. गुरुमुख द्वारा संगीत शिक्षा।
2. संगीत संस्थाओं द्वारा संगीत शिक्षा।
3. विद्यालयों एवं विश्वविद्यालयों द्वारा संगीत शिक्षा।

4.4.2.1 गुरुमुख द्वारा संगीत शिक्षा – संगीत की शिक्षा शिष्य द्वारा गुरु के पास रहकर ही प्राप्त की जाती थी। इस शिक्षा पद्धति में शिष्य को अनुशासित होकर शिक्षा प्राप्त करनी होती थी। गुरु द्वारा शिष्य की लगन, धैर्य आदि को परखकर शिष्य को स्वीकार किया जाता था। गुरु द्वारा शिष्य को स्वीकार करने के पश्चात शिष्यत्व की औपचारिक घोषणा 'गंडा रस्म' अदायगी के साथ होती थी। इसमें गुरु 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। गुरु द्वारा शिष्य की क्षमता के आधार पर ही शिक्षा दी जाती थी। एक ही गुरु के कई शिष्य होते थे। परन्तु यह आवश्यक नहीं था कि सबको एक ही शिक्षा दी जाए। दी हुई संगीत शिक्षा का अभ्यास भी गुरु 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 गुरु द्वारा दिए गए अभ्यास के नियमों से कठिन अभ्यास करने की आवश्यकता होती थी। गुरु 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, गुरु 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 गुरु के घराने से सम्बन्धित हो जाता था और उस घराने का प्रतिनिधित्व प्राप्त करने में अपना गौरव समझता था।

4.4.2.2 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। गुरुमुख 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, गुरु 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 गुरुमुख शिक्षा पद्धति में इस प्रकार की व्यवस्था नहीं रहती थी और शिष्य को गुरु के पास रहकर ही सीखना होता था और गुरु 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 गुरु 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 गुरु का शिष्य के ऊपर नियंत्रण गुरुमुखी 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 गुरु 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।

गुरुमुखी शिक्षा में गुरु 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 संस्थानों 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। गुरु 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 गुरु 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 उद्देश्य के बारे में कहा जाता था कि संस्थान तानसेन नहीं तो कानसेन तो बना ही देते हैं। अर्थात् संगीत कलाकार न भी बन पाएँ 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 गुरु 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 गुरु 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 गुरु-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 गुरु 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 गुरु 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।

4.4.3 उपसंहार संगीत शिक्षा विषय पर – संगीत शिक्षा गुरु शिष्य परम्परा, संगीत संस्थानों के माध्यम से विद्यालय एवं विश्वविद्यालय में एक विषय के रूप में दी जाती है। गुरु शिष्य परम्परा में गुरु और शिष्य के मध्य अटूट सम्बन्ध बन जाता है और शिष्य गुरु के सानिध्य में रहकर संगीत के गूढ़ रहस्यों को सीखता है। इसमें गुरु 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 गुरु 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 गुरु शिष्य परम्परा पद्धति में भी किसी गुरु 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. फिल्मों में संगीत | 2. संगीत में इलक्ट्रॉनिक 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 इलक्ट्रॉनिक उपकरणों का योगदान

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

3. लोक संगीत एवं शास्त्रीय संगीत

- विषयवस्तु
- लोक संगीत की पृष्ठभूमि
- शास्त्रीय संगीत का परिचय
- लोक संगीत एवं शास्त्रीय संगीत का सम्बन्ध

4. भक्ति एवं संगीत

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

5. संगीत एवं आध्यात्म

- विषयवस्तु
- संगीत की उत्पत्ति
- वैदिक कालीन संगीत
- आध्यात्म में संगीत का महत्व

6. संगीत एवं संचार माध्यम

- विषयवस्तु
- रेडियो में संगीत
- टेलीविजन में संगीत
- रेडियो तथा टेलीविजन का संगीत के प्रचार-प्रसार में भूमिका

7. संगीत में अवनद्य वाद्य की भूमिका

- विषयवस्तु
- संगीत का परिचय
- संगीत के तत्व
- संगीत के अवनद्य वाद्य
- संगीत में अवनद्य वाद्यों का प्रयोग

8. संगीत गोष्ठी

- 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।

4.5 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।

4.6 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

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

4.7 निबन्धात्मक प्रश्न

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

इकाई 5 – पाठ्यक्रम के रागों बिहाग, बागेश्री एवं वृन्दावनी का परिचय, स्वर विस्तार एवं स्वर समूह के माध्यम से राग पहचानना तथा उनमें में मसीतखानी/विलम्बित गत व तोड़ों को लिपिबद्ध करना

- 5.1 प्रस्तावना
- 5.2 उद्देश्य
- 5.3 रागों का परिचय
 - 5.3.1 विहाग
 - 5.3.2 बागेश्री
 - 5.3.3 वृन्दावनी सारंग
- 5.4 विभिन्न स्वर समूह के माध्यम से राग पहचानना
- 5.5 मसीतखानी गत
- 5.6 राग बिहाग में मसीतखानी गत व तोड़ों को लिपिबद्ध करना
- 5.7 राग बागेश्री में मसीतखानी गत व तोड़ों को लिपिबद्ध करना
- 5.8 राग वृन्दावनी सारंग में मसीतखानी गत व तोड़ों को लिपिबद्ध करना
- 5.9 सारांश
- 5.10 शब्दावली
- 5.11 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
- 5.12 संदर्भ ग्रन्थ सूची
- 5.13 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
- 5.14 निबन्धात्मक प्रश्न

5.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम (BAMI(N).201) की पांचवी 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 तोड़ों को लिपिबद्ध किया गया है। इस इकाई में पाठ्यक्रम से सम्बन्धित रागों में ही मसीतखानी गत व उसमें तोड़ें 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 तोड़ों को भी आप समझ सकेंगे।

5.2 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।

5.3 रागों का परिचय

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

5.3.1 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	—	नि	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 — नि 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, ^धप, ध, प, ग, म, ग, ^{रे}सा।
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. ^{नि}सा — सा (सा) नि नि — — सा ग सा (सा) नि, नि —— प, प नि नि —— सा ^{रे}ग — सा।
2. नि सा, ग, म ग प —— ग म ग, नि — सा —, रे नि सा, ग —— रे सा, प नि सा ग —— म ग रे सा।
3. ग म प, प (प) — — म' — ग म, म म ग, (प) ग म ^{रे}ग सा, प नि सा ग म प —— प म' ग म ग, ग म प ध ग म ग सा।

4. ग म प नि नि सां, (सां) नि, षनि प, मं ग म प नि — नि^प सां, (सां) नि — प ग
 म प, ग म ग सां,
5. प मं 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, मं ग म ग, ग म प
 ध ग म ग सां।

5.3.2 राग बागेश्री :-

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

थाट	—	काफी
वादी	—	मध्यम
सम्वादी	—	षड्ज
जाति	—	औडव-सम्पूर्ण
समय	—	रात्रि का तीसरा प्रहर

यह राग काफी थाट से उत्पन्न होता है। अर्थात् इसमें गन्धार व निषाद स्वर कोमल हैं व शेष सब स्वर शुद्ध हैं। वादी मध्यम व सम्वादी षड्ज 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 गु म, ध नि सां।
अवरोह	—	सां नि ध, म प ध गु ऽ म गु रे सा।
पकड़	—	ध नि सा, म ध नि ध म गु, म प ध गु म गु रे सा।
न्यास के स्वर	—	सा, गु और ध
समप्रकृति राग	—	भीमपलासी

विशेषताएं :-

1. राग के आरोह में प्रायः ऋषभ नहीं लगाते किन्तु म ध नि — ध — म — गु — रे गु 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 गु — रे सा, कुछ लोग म प ध प गु — रे गु 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 गु की संगति बार-बार दिखाई देती है।
4. यह ख्याल, ध्रुपद तथा तराना के लिए उपयुक्त है।

स्वर विस्तार :-

1. सा — नि ध — ध नि — सा, नि रे नि ध — म ध नि — सा — म गु रे सा।
2. नि सा म गु रे सा (सा) ध नि सा — सा म — गु म गु म ध म, (म) गु, गु म ध म ध नि ध — म म प ध गु — म गु रे सा, रे सा नि ध म ध नि ध नि सा।

3. गु म ध नि — ध, म ध नि — ध, ध नि — सां, सां (सां) नि ध म ध नि ध, म — गु, गु म ध — ध म, म प ध गु, — म गु रे नि रे नि ध नि — सा।
4. म ध नि सां — ध नि सां — मं गुं रें सां, मं गुं 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 — गु म गु, रे सा म गु रे ध नि सा —

5.3.4 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 आर्थात् 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	—	नि सा, रे, म प, नि सा।
अवरोह	—	सां नि प, म रे सा।
पकड़	—	नि 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 षड्ज 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 — नि सा — प नि 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 — नि सा, रे — सा —।
2. नि 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. नि सा रे म प — म प — नि प — सां नि प — रें सां नि सां नि प — रें मं 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।

5.4 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 फ़िरोज 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।

ख़्याल गायन व तबले के अम्युदय के उपरान्त फ़िरोज 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 होगा:-

- 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 हैं:-

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 ख़्याल 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।

5.5 राग बिहाग में मसीतखानी गत व तोड़ों को लिपिबद्ध करना।

मसीतखानी गत

स्थाई

निसां	नि	पप	ग	म
दिर	दा	दिर	दा	रा
3				

ग	ग	सा	निसा	ग	मम	प	म	ग	ग	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
X				2				0		

निसा	नि	निध	प	नि
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
X				2				0		

अन्तरा

	<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">गम दिर</td> <td style="padding: 5px;">प दा</td> <td style="padding: 5px;">निनि दिर</td> <td style="padding: 5px;">प दा</td> <td style="padding: 5px;">नि रा</td> </tr> <tr> <td colspan="5" style="text-align: center;">3</td> </tr> </table>	गम दिर	प दा	निनि दिर	प दा	नि रा	3					
गम दिर	प दा	निनि दिर	प दा	नि रा								
3												
<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">सां दा ×</td> <td style="padding: 5px;">गं दा</td> <td style="padding: 5px;">सां रा</td> <td style="padding: 5px;">गंमं दिर</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">गं दा 2</td> <td style="padding: 5px;">निसां दिर</td> <td style="padding: 5px;">नि दा</td> <td style="padding: 5px;">प रा</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">नि दा 0</td> <td style="padding: 5px;">नि दा</td> <td style="padding: 5px;">सां रा</td> </tr> </table>	सां दा ×	गं दा	सां रा	गंमं दिर	गं दा 2	निसां दिर	नि दा	प रा	नि दा 0	नि दा	सां रा	
सां दा ×	गं दा	सां रा	गंमं दिर	गं दा 2	निसां दिर	नि दा	प रा	नि दा 0	नि दा	सां रा		
	<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">सांसां दिर</td> <td style="padding: 5px;">नि दा</td> <td style="padding: 5px;">पप दिर</td> <td style="padding: 5px;">ग दा</td> <td style="padding: 5px;">म रा</td> </tr> <tr> <td colspan="5" style="text-align: center;">3</td> </tr> </table>	सांसां दिर	नि दा	पप दिर	ग दा	म रा	3					
सांसां दिर	नि दा	पप दिर	ग दा	म रा								
3												
<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">प दा ×</td> <td style="padding: 5px;">नि दा</td> <td style="padding: 5px;">सां रा</td> <td style="padding: 5px;">निसां दिर</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">नि दा 2</td> <td style="padding: 5px;">पप दिर</td> <td style="padding: 5px;">ग दा</td> <td style="padding: 5px;">म रा</td> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 5px;">ग दा 0</td> <td style="padding: 5px;">ग दा</td> <td style="padding: 5px;">सा रा</td> </tr> </table>	प दा ×	नि दा	सां रा	निसां दिर	नि दा 2	पप दिर	ग दा	म रा	ग दा 0	ग दा	सा रा	
प दा ×	नि दा	सां रा	निसां दिर	नि दा 2	पप दिर	ग दा	म रा	ग दा 0	ग दा	सा रा		

आठ मात्रा के तोड़े को लिपिबद्ध करना :-

तोड़ा नं. 1(चौथी मात्रा से)

<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">ग ×</td> <td style="padding: 5px;">ग</td> <td style="padding: 5px;">सा</td> <td style="padding: 5px;">निसागम</td> </tr> </table>	ग ×	ग	सा	निसागम	<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">गसा,निसा</td> <td style="padding: 5px;">गमपम</td> <td style="padding: 5px;">गमगसा,</td> <td style="padding: 5px;">निसागम</td> </tr> <tr> <td colspan="4" style="text-align: center;">2</td> </tr> </table>	गसा,निसा	गमपम	गमगसा,	निसागम	2			
ग ×	ग	सा	निसागम										
गसा,निसा	गमपम	गमगसा,	निसागम										
2													
<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">पनिसांनि 0</td> <td style="padding: 5px;">धपमप</td> <td style="padding: 5px;">गमगसा</td> <td style="padding: 5px;">मुखड़ा</td> </tr> </table>	पनिसांनि 0	धपमप	गमगसा	मुखड़ा	<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">3</td> </tr> </table>	3							
पनिसांनि 0	धपमप	गमगसा	मुखड़ा										
3													

तोड़ा नं. 2(चौथी मात्रा से)

<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">ग ×</td> <td style="padding: 5px;">ग</td> <td style="padding: 5px;">सा</td> <td style="padding: 5px;">निसागम</td> </tr> </table>	ग ×	ग	सा	निसागम	<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">सागमप</td> <td style="padding: 5px;">गमपनि</td> <td style="padding: 5px;">मपनिसां</td> <td style="padding: 5px;">पनिसारें</td> </tr> <tr> <td colspan="4" style="text-align: center;">2</td> </tr> </table>	सागमप	गमपनि	मपनिसां	पनिसारें	2			
ग ×	ग	सा	निसागम										
सागमप	गमपनि	मपनिसां	पनिसारें										
2													
<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">सांनिधप 0</td> <td style="padding: 5px;">मपगम</td> <td style="padding: 5px;">गरेसा—</td> <td style="padding: 5px;">मुखड़ा</td> </tr> </table>	सांनिधप 0	मपगम	गरेसा—	मुखड़ा	<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">3</td> </tr> </table>	3							
सांनिधप 0	मपगम	गरेसा—	मुखड़ा										
3													

सोलह मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :-

तोड़ा नं. 1(सम से)

<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">सानिपनि ×</td> <td style="padding: 5px;">सागमप</td> <td style="padding: 5px;">गमपनि</td> <td style="padding: 5px;">मपनिसां</td> </tr> </table>	सानिपनि ×	सागमप	गमपनि	मपनिसां		
सानिपनि ×	सागमप	गमपनि	मपनिसां			
<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">पनिसांगं 2</td> <td style="padding: 5px;">रेंसांनिधा</td> <td style="padding: 5px;">पधमप</td> <td style="padding: 5px;">गमगसा</td> </tr> </table>	पनिसांगं 2	रेंसांनिधा	पधमप	गमगसा	<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">3</td> </tr> </table>	3
पनिसांगं 2	रेंसांनिधा	पधमप	गमगसा			
3						
<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">सानिपनि 0</td> <td style="padding: 5px;">सा—गम</td> <td style="padding: 5px;">ग—</td> <td style="padding: 5px;">सानिपनि</td> </tr> </table>	सानिपनि 0	सा—गम	ग—	सानिपनि	<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">ग ग सा ×</td> </tr> </table>	ग ग सा ×
सानिपनि 0	सा—गम	ग—	सानिपनि			
ग ग सा ×						
<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">सा—गम 3</td> <td style="padding: 5px;">ग—</td> <td style="padding: 5px;">सानिपनि</td> <td style="padding: 5px;">सा—गम</td> </tr> </table>	सा—गम 3	ग—	सानिपनि	सा—गम	<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">3</td> </tr> </table>	3
सा—गम 3	ग—	सानिपनि	सा—गम			
3						

तोड़ा नं. 2 (सम से)

<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">गरेसानि ×</td> <td style="padding: 5px;">पनिसाग</td> <td style="padding: 5px;">मपगम</td> <td style="padding: 5px;">पनिसां—</td> </tr> </table>	गरेसानि ×	पनिसाग	मपगम	पनिसां—		
गरेसानि ×	पनिसाग	मपगम	पनिसां—			
<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">गरेंसांनि 2</td> <td style="padding: 5px;">धपमप</td> <td style="padding: 5px;">गमपम</td> <td style="padding: 5px;">गरेसा—</td> </tr> </table>	गरेंसांनि 2	धपमप	गमपम	गरेसा—	<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">3</td> </tr> </table>	3
गरेंसांनि 2	धपमप	गमपम	गरेसा—			
3						
<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">गरेसानि 0</td> <td style="padding: 5px;">पनिसाम</td> <td style="padding: 5px;">ग—</td> <td style="padding: 5px;">गरेसानि</td> </tr> </table>	गरेसानि 0	पनिसाम	ग—	गरेसानि	<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">ग ग सा ×</td> </tr> </table>	ग ग सा ×
गरेसानि 0	पनिसाम	ग—	गरेसानि			
ग ग सा ×						
<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">पनिसाम 3</td> <td style="padding: 5px;">ग—</td> <td style="padding: 5px;">गरेसानि</td> <td style="padding: 5px;">पनिसाम</td> </tr> </table>	पनिसाम 3	ग—	गरेसानि	पनिसाम	<table style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;">3</td> </tr> </table>	3
पनिसाम 3	ग—	गरेसानि	पनिसाम			
3						

5.6 राग बागेश्री में मसीतखानी गत व तोड़ों को लिपिबद्ध करना

मसीतखानी गत
स्थाई

मग	रे	सासा	नि	ध
दिर	दा	दिर	दा	रा
3				

सा	सा	सा	गुम	ध	निनि	ध	म	गु	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	गु	मध	नि	धनि	ध	म	गु	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	गुं	मं	गुरें	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				

गु	गु	म	गुम	ध	निनि	ध	म	गु	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			

×

सानिधनि	धमगुम	गुरेसा-	मुखड़ा				
				3			

0

तोड़ा नं. 2(चौथी मात्रा से)

सा	सा	म	गुमधनि	धमगुम	धनिसानि	धनिधम	गुमधनि
				2			

×

सारेंसानि	धनिधम	गुरेसा-	मुखड़ा				
				3			

0

सोलह मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :-

तोड़ा नं. 1(सम से)

ममगुम	धधमध	निनिधनि	सांसांनिसां

×

रेंरेंसारें	निसांधनि	मधगुम	गुरेसा-

2

ममगुम	गुरेनिध	सा---	ममगुम

0	गरेनिध	सा---	ममगम	गरेनिध	सा सा सा
3					×
तोड़ा नं. 2(सम से)					
	सानिधनि	सामगम	धमगम	धनिसां-	
×					
	मंगरेंसां	निसांनिध	निधमग	मगरेसा	
2					
	मगरेसा	निसानिध	सा---	मगरेसा	
0					
	निसानिध	सा---	मगरेसा	निसानिध	सा सा सा
3					×

5.7 राग वृन्दावनी सारंग में मसीतखानी गत व तोड़ों 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	श्रा						
×				2				0								

आठ मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :-

तोड़ा नं. 1(चौथी मात्रा से)

रे	रे	सा	निसारेम		रेसा,निसा	रेमपम	रेमरेसा	निसारेम	
×					2				
	पनिसांनि	पमरेम	रेसानिसा	मुखड़ा					
0					3				

तोड़ा नं. 2(चौथी मात्रा से)

रे	रे	सा	निसारेम		सारेमप	रेमपनि	मपनिसां	पनिसारे	
×					2				
	सांनिपम	रेमपम	रेमरेसा	मुखड़ा					
0					3				

सोलह मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :-

तोड़ा नं. 1(सम से)

ममरेसा	निसारेम	निनिपम	रेमपनि		
×					
सांसांनिसां	पनिमप	रेमपम	रेमरेसा		
2					
ममरेसा	निसारेसा	रे---	ममरेसा		
0					
निसारेसा	रे---	ममरेसा	निसारेसा		रे रे सा
3					×

तोड़ा नं. 2(सम से)

रेमपम	रेमरेसा	मपनिसां	पनिमप		
×					
पनिसारें	निसांपनि	मपरेम	रेसानिसा		
2					
रेमपम	रेसानिसा	रे---	रेमपम		
0					
रेसानिसा	रे---	रेमपम	रेसानिसा		रे रे सा
3					×

5.8 राग देश में मसीतखानी गत व तोड़ों 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
x				2			0			

निसां	रे	निध	प	निसां
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
x				2			0			

अन्तरा

मम	प	निनि	सां	निसां
दिर	दा	दिर	दा	रा
3				

मं	मं	रे	सारें	नि	धध	प	मप	नि	नि	सां
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				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
x				2			0			

आठ मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :-

तोड़ा नं. 1(चौथी मात्रा से)

नि	नि	सां	निसारेंसा	पनिसांनि	धपमग	रेगसा-	निसारेम
x				2		3	

पनिसांनि	धपमग	रेगसा-	मुखड़ा	
0				3

तोड़ा नं. 2(चौथी मात्रा से)

नि	नि	सां	निधपध	मगरेग	सारेमप	मपनिसां	पनिसारें
x				2		3	

सारेंसांनि	धपमग	रेगसा-	मुखड़ा	
0				3

सोलह मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :-

तोड़ा नं. 1(सम से)

मगरेग	सारेंनिसा	रेमपध	मपनिसां
x			

पनिसारें	सारेंसांनि	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	
×					
	निसारेंगं	सारेंसांनि	धनिपध	मगरेसा	
2	सांनिधनि	धपनिसां	नि---	सांनिधनि	
0	धपनिसां	नि---	सांनिधनि	धपनिसां	नि नि सां
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?

5.9 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-दुमरी 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। मींड, 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 बारे में विस्तार से जान चुके होंगे।

5.10 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 × चिह्न 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।

5.11 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

5.12 संदर्भ ग्रंथ सूची

1. श्रीवास्तव, प्रो० हरिशचन्द्र, **प्रवीण प्रवाह**, संगीत सदन प्रकाशन, 88 साउथ मलाका, इलाहाबाद।
2. नायक, श्रीमती गायत्री, **सुरों की सहायता**, मनोहर नायक, 16 पंचदी अपार्टमेंट विकास पुर, नई दिल्ली।
3. गर्ग, डॉ० लक्ष्मीनारायण(सं०), **संगीत सितार** : गत-तोड़ो अंक, संगीत कार्यालय, हाथरस।

5.13 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. गर्ग, डॉ० लक्ष्मीनारायण(सं०), वाद्य वादन अंक, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. महाडिक, डॉ० प्रकाश, भारतीय संगीत के तंत्री वाद्य।
3. चौरसिया, ओम प्रकाश, वीणा-वाणी, संगीत कार्यालय हाथरस।

5.14 निबन्धात्मक प्रश्न

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

इकाई 6— पाठ्यक्रम के रागों विहाग, बागेश्री एवं वृन्दावनी सारंग में रजाखानी/द्रुत गत को तोड़ो सहित लिपिबद्ध करना।

- 6.1 प्रस्तावना
- 6.2 उद्देश्य
- 6.3 रजाखानी गत
- 6.4 राग बिहाग में रजाखानी गत व तोड़ों को लिपिबद्ध करना
- 6.5 राग बागेश्री में रजाखानी गत व तोड़ों को लिपिबद्ध करना
- 6.6 राग वृन्दावनी सारंग में रजाखानी गत व तोड़ों को लिपिबद्ध करना
- 6.7 सारांश
- 6.8 शब्दावली
- 6.9 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
- 6.10 संदर्भ ग्रन्थ सूची
- 6.11 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
- 6.12 निबन्धात्मक प्रश्न

6.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम (BAMI(N)-201) की छठी 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 तोड़ों को लिपिबद्ध करना भी सीख गए होंगे।

प्रस्तुत इकाई में आप स्वरवाद्य में बजने वाली द्रुत लय की राग रचनाओं(रजाखानी गत) तथा तोड़ों को लिपिबद्ध किया गया है। इस इकाई में पाठ्यक्रम से सम्बन्धित रागों में ही रजाखानी गत व उसमें तोड़ें 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 तोड़ों को भी आप समझ सकेंगे।

6.2 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।

6.3 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, पं० रविशंकर, उस्ताद अमज़द अली खाँ आदि वादक कलाकरों के कार्यक्रमों की रिकार्डिंग सुनकर समझ पाएंगे।

6.4 राग बिहाग में रजाखानी गत व तोड़ों को लिपिबद्ध करना

रजाखानी गत															
स्थाई															
सा	मम	ग	प	—	नि	—	—सां	नि	—	प	पप	ग	मम	ग	—
दा	दिर	दा	रा	ॐ	दा	ॐ	छा	दा	ॐ	दा	दिर	दा	दिर	दा	ॐ
०				३				×				२			
ग	मम	प	नि	सां	निनि	ध	ॐ	ग	मम	पप	मम	ग—	गरे	—रे	सा—
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	श्रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाॐ	रदा	ॐ	दाॐ
०				३				×				२			
अन्तरा															
प	गग	म	प	—	निनि	सां	थन	सां	—	प	निनि	सां	गंगं	सां	—
दा	दिर	दा	रा	ॐ	दिर	दा	श्रा	दा	ॐ	दा	दिर	दा	दिर	दा	ॐ
०				३				×				२			
गं	मंमं	गं	सां	—	निनि	ध	ॐ	ग	मम	पप	मम	ग—	गरे	—रे	सा—
दा	दिर	दा	रा	ॐ	दिर	दा	श्रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाॐ	रदा	ॐ	दाॐ
०				३				×				२			

आठ मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :-

तोड़ा नं. 1(सम से)

गम	पनि	सांनि	धप	गम	पम	गरे	सा—
×				२			

तोड़ा नं. 2(सम से)

गम	पनि	सांरें	संनि	धप	मंप	गम	गसा
×				२			

तोड़ा नं. 3 (सम से)

पम	गम	पनि	संनि	धप	मंप	गम	गसा
×				२			

सोलह मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :-

तोड़ा नं. 1(सम से)

गम	पम	गम	पनि	सांनि	धप	गम	पनि
×				२			
सांरें	सांनि	धप	मंप	गम	पम	गरे	सा—
०				३			

गम	पम	गम	पसां	नि-	<<	गम	पम		
×				2					
गम	पसां	नि-	<<	गम	पम	गम	पसा	नि	
0				3				×	
तोड़ा नं. 2(सम से)									
पम	गम	गम	पनि	मप	निसां	पनि	सांरे		
×			2						
गंमं	गरें	सांरें	सांनि	धप	मप	गम	गसा		
0			3						
पम	गम	प-	निसां	नि-	<<	पम	गम		
×			2						
प-	निसां	नि-	<<	पम	गम	प-	निसां	नि	
0			3					×	

6.5 राग बागेश्री में रजाखानी गत व तोड़ों को लिपिबद्ध करना

रजाखानी गत															
स्थाई															
म्	गग	रे	सा	-	निनि	ध	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			
र	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			
अन्तरा															
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			

आठ मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :-

तोड़ा नं. 1(सम से)

धनि	साग	मध	निसां	निध	मग	मग	रेसा	
×				2				

तोड़ा नं. 2(सम से)

गम	धनि	सांरें	सांनि	धनि	धम	गरे	सा-	
×				2				

तोड़ा नं. 3(सम से)

मध	निसां	-नि	धनि	धम	पध	मग	रेसा	
×				2				

सोलह मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :-

तोड़ा नं. 1(खाली से)

मग	मग	रेसा	निसा	निध	निध	मग	मध	
0				3				
सांनि	सांनि	धनि	सांनि	धनि	धम	गरे	सा	मुखडा
x				2				

तोड़ा नं. 2(खाली से)

मम	गम	धध	मध	निनि	धनि	सांसां	निसां	
0				3				
मंगं	रेंसा	निसां	धनि	मध	गम	गरे	सा-	मुखडा
x				2				

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

रजाखानी गत

स्थाई

रे	मम	प	म	रे	सासा	नि	सा	रे	-	रे	म	-	म	प	-	
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	S	र	दा	S	S	र	दा	S
x				2				0				3				
म	पप	नि	सां	-	निनि	प	म	रे	मम	पप	मम	रे-	रेसा	-नि	सा-	
दा	दिर	दा	रा	S	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाS	रदा	Sr	दाS	
x				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	S	र	दा	S	S	र	दा	S
x				2				0				3				
मं	रेंरं	सां	नि	-	सांसां	नि	प	रे	मम	पप	मम	रे-	रेसा	-नि	सा-	
दा	दिर	दा	रा	S	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाS	रदा	Sr	दाS	
x				2				0				3				

आठ मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :-

तोड़ा नं. 1(सम से)

निसा	रेम	पनि	सांनि	पम	रेम	रेसा	निसा	
x				2				

तोड़ा नं. 2(सम से)

रेम	पनि	सारें	सांनि	पनि	पम	रेम	रेसा	
x				2				

तोड़ा नं. 3(सम से)

मप	निसां	रेंरें	सारें	सांनि	पम	रेम	रेसा	
x				2				

सोलह मात्रा के तोड़ों को लिपिबद्ध करना :-

तोड़ा नं. 1(खाली से)

निसा	रेम	रेसा	निसा	रेम	पम	रेम	रेसा	
0				3				

नि॒सा	रेम	पनि	सां॒नि	पम	रेम	रेसा	नि॒सा
×				2			
तोड़ा नं. 2(खाली से)							
नि॒सा	रेम	सारे	मप	रेम	पनि	मप	नि॒सां
0				3			
पनि	सां॒रें	सां॒रें	सां॒नि	पनि	पम	रेम	रेसा
×				2			

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?

6.7 सारांश

रजाखानी गतों को लिपिबद्ध करने की इस विधि से आप समझ गए होंगे कि गायन में छोटे ख्याल व ठुमरी आदि सुरुचिपूर्ण 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 कलाकारों स्व उ० विलायत खाँ, स्व० पं० निखिल बनर्जी, पं० रविशंकर, स्व उ० अली अकबर खाँ, उस्ताद अमजद अली खान आदि द्वारा बजाई गई हैं, को सुनकर समझ पाएंगे कि मीड, 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।

6.8 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।

6.9 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 आघात करने से ध्वनि उत्पन्न होती है, तत् वाद्य कहलाते हैं।
4. रे एवं ध स्वर

6.10 संदर्भ ग्रंथ सूची

1. श्रीवास्तव, प्रो० हरिश्चन्द्र, **प्रवीण प्रवाह**, संगीत सदन प्रकाशन, 88 साउथ मलाका, इलाहाबाद ।
2. नायक, श्रीमती गायत्री, **सुरों की सहायत्रा**, मनोहर नायक, 16 पंचदी अपार्टमेंट विकास पुर, नई दिल्ली ।
3. गर्ग, डॉ० लक्ष्मीनारायण(सं०), **संगीत सितार** : गत-तोड़ो अंक, संगीत कार्यालय, हाथरस ।

6.11 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. गर्ग, डॉ० लक्ष्मीनारायण(सं०), वाद्य वादन अंक, संगीत कार्यालय, हाथरस ।
2. महाडिक, डॉ० प्रकाश, भारतीय संगीत के तंत्री वाद्य ।
3. चौरसिया, ओम प्रकाश, वीणा-वाणी, संगीत कार्यालय हाथरस ।

6.12 निबन्धात्मक प्रश्न

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

इकाई 7— पाठ्यक्रम की तालों झपताल एवं धमार ताल का परिचय एवं बोल समूह द्वारा ताल पहचानना; पाठ्यक्रम की तालों झपताल एवं धमार ताल के ठेके को दुगुन, तिगुन एवं चौगुन लयकारी सहित लिपिबद्ध करना।

- 7.1 प्रस्तावना
- 7.2 उद्देश्य
- 7.3 तालों का परिचय एवं स्वरूप
 - 7.3.1 झपताल का सम्पूर्ण परिचय
 - 7.3.2 धमार ताल का सम्पूर्ण परिचय
- 7.4 तालों की लयकारियाँ
 - 7.4.1 झपताल की लयकारियाँ
 - 7.4.2 धमार ताल की लयकारियाँ
- 7.5 सारांश
- 7.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
- 7.7 संदर्भ ग्रन्थ सूची
- 7.8 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
- 7.9 निबन्धात्मक प्रश्न

7.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम (BAMI(N)-201) की सातवीं इकाई है। इससे पहले की इकाइयों 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।

7.2 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।

7.3 तालों का परिचय एवं स्वरूप

7.3.1 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, टुकड़ा, 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			×

7.3.2 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 रचनाएँ गाई जाती हैं जबकि चारताल में गाए जाने वाली रचनाएँ 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 रचनाएँ प्रस्तुत की जाती हैं। प्रसिद्ध सितार वादक पं० 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 तालों 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														
व	धि	ट	धि	ट	धा	ऽ	ग	ति	ट	ति	ट	ता	ऽ	
×					2		0			3				

7.4 तालों की लयकारियाँ

7.4.1 झपताल की लयकारियाँ :-

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

				<u>ठेका</u>										
धि	ना		धि	धि	ना		ति	ना		धि	धि	ना		धि
X			2				0			3				X

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

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

एक आवृत्ति में दुगुन :- झपताल की दुगुन पाँच मात्रा की होगी अतः एक आवृत्ति की दुगुन छठवीं मात्रा से आरम्भ करनी होगी।

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

चौगुन की लयकारी – दुगुन की भाँति ही चौगुन की लयकारी भी झपताल की आवृत्ति में चार बार प्रयोग करनी होगी।

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

एक आवृत्ति में चौगुन :- एक आवृत्ति की चौगुन $10/4 = 2\frac{1}{2}$ मात्रा की होगी एवं $7\frac{1}{2}$

मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

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

7.4.2 धमार ताल की लयकारियाँ :-

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

							<u>ठेका</u>											
क	धि	ट	धि	ट		धा	S		ग	ति	ट		ति	ट	ता	S		क
X						2			0				3					X

दुगुन एवं चौगुन की लयकारी को कमशः 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 'S' से दिखाया जाता है एवं यह पूर्ण मात्रा है।

धमार ताल की दुगुन :-

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

एक आवृत्ति की दुगुन :-

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

धमार ताल की चौगुन :-

कधिटधि	टधाऽग	तिततित	ताऽकधि	टधिटधा	ऽगतित	तितताऽ	क
X					2		
कधिटधि	टधाऽग	तिततित	ताऽकधि	टधिटधा	ऽगतित	तितताऽ	X
0			3				

एक आवृत्ति की चौगुन - $\frac{14}{4} = 3\frac{2}{4}$ मात्रा की होगी एवं $11\frac{2}{4}$ मात्रा से आरम्भ कर सम पर आएगी।

11	12	13	14	क
ऽऽकधि	टधिटधा	ऽगतित	तितताऽ	X
3				

अभ्यास प्रश्न

1) लघु उत्तरीय प्रश्न :

- झपताल का परिचय दीजिए।
- धमार ताल का स्वरूप बताइए।

2) एक शब्द में उत्तर दीजिए :

- झपताल में कितने विभाग होते हैं?
- झपताल ताल में किस मात्रा पर खाली होती है?
- धमार ताल किस गायन शैली में प्रयुक्त होती है?

7.5 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 (दुगुन 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।

7.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

2) एक शब्द में उत्तर दीजिए :-

- (i) उत्तर : 4
 - (ii) उत्तर : 6
 - (iii) उत्तर : धमार
-

7.7 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, प्रो० हरीश चन्द्र, (1993), *तबला प्रकाश भाग-1*, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।
-

7.8 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।
-

7.9 निबन्धात्मक प्रश्न

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