MPAMI-606

स्वरवाद्य–रागों और तालों का अध्ययन **IV**

एम0पी0ए0 संगीत – चतुर्थ सेमेस्टर

संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग

मानविकी विद्याशाखा

उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्द्वानी

MPAMI-606

स्वरवाद्य–रागों और तालों का अध्ययन **IV**

एम0पी0ए0 संगीत – चतुर्थ सेमेस्टर

संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग

मानविकी विद्याशाखा

उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्द्वानी

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

MPAMI-606

अध्ययन मंडल

कुलपति (अध्यक्ष)
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

प्रो0 एच0 पी0 शुक्ल (संयोजक)
निदेशक–मानविकी विद्याशाखा,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

डॉ0 विजय कृष्ण (सदस्य)
पूर्व विभागाध्यक्ष, संगीत विभाग,
डी0एस0बी0 कैम्पस, नैनीताल,
कुमाऊँ विश्वविद्यालय, नैनीताल

डॉ0 आशा पाण्डे कृष्ण(सदस्य)
विभागाध्यक्षा, संगीत विभाग,
एच0एन0बी0 गढ़वाल विश्वविद्यालय,
श्रीनगर

डॉ0 मल्लिका बैनर्जी (सदस्य)
संगीत विभाग,
इंदिरा गांधी राष्ट्रीय मुक्त
विश्वविद्यालय, दिल्ली

द्विजेश उपाध्याय (सदस्य)
सहायक प्राध्यापक(ए.सी.)
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

पाठ्यक्रम संयोजन, प्रूफ रिडिंग एवं फार्मेटिंग

प्रदीप कुमार
सहायक प्राध्यापक,
संगीत नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

द्विजेश उपाध्याय
सहायक प्राध्यापक(ए.सी.),
संगीत नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

जगमोहन परगांई
सहायक प्राध्यापक(ए.सी.),
संगीत नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

अशोक चन्द्र टम्टा
सहायक प्राध्यापक(ए.सी.),
संगीत नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

प्रकाश चन्द्र आर्या
सहायक प्राध्यापक(ए.सी.),
संगीत नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

पाठ्यक्रम संपादन

डॉ0 विजय कृष्ण
पूर्व विभागाध्यक्ष, संगीत विभाग,
डी0एस0बी0 कैम्पस, नैनीताल,
कुमाऊँ विश्वविद्यालय, नैनीताल

डॉ0 चन्द्रशेखर तिवारी
वरिष्ठ संगीतज्ञ,
हल्द्वानी, नैनीताल

डॉ0 रेखा साह
पूर्व विभागाध्यक्षा, संगीत विभाग,
डी0एस0बी0 कैम्पस, नैनीताल,
कुमाऊँ विश्वविद्यालय, नैनीताल

द्विजेश उपाध्याय
सहायक प्राध्यापक(ए.सी.)–संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्द्वानी, नैनीताल

इकाई लेखन

1.	**डॉ0 रेखा शाह**	इकाई 1, 4
2.	**डॉ0 चन्द्रशेखर तिवारी**	इकाई 2,5,6
3.	**डॉ0 महेश पाण्डे**	इकाई 3
4.	**डॉ0 विजय कृष्ण**	इकाई 7

कापीराइट : @उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय
संस्करण : सीमित वितरण हेतु पूर्व प्रकाशन प्रति
प्रकाशन वर्ष : जनवरी 2022
प्रकाशक : उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्द्वानी, नैनीताल–263139
ई–मेल : books@uou.ac.in

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

MPAMI-606

एम0पी0ए0 संगीत – चतुर्थ सेमेस्टर
स्वरवाद्य–रागों और तालों का अध्ययन IV– एम0पी0ए0एम0आई0–606

इकाई	इकाई का नाम	पृष्ठ
इकाई 1	पाठ्यक्रम के रागों का पूर्ण वर्णन, तुलना एवं स्वर समूह द्वारा राग पहचानना	1–10
इकाई 2	संगीतज्ञों (शारंगदेव, अब्दुल हलीम जाफर खॉ, आचार्य बृहस्पति, पन्नालाल घोष, दबीर खॉ, पं. विश्वमोहन भट्ट व उस्ताद शाहिद परवेज) का जीवन परिचय एवं भारतीय शास्त्रीय संगीत में योगदान।	11–22
इकाई 3	संगीत के प्रसि़द्ध ग्रंथों (संगीत रत्नाकर, चतुर्दडिप्रकाशिका, नारदीय शिक्षा, संगीत मकरंद, संगीत चिंतामणि, संगीतांजली व संगीत पारिजात) का सामान्य अध्ययन।	23–44
इकाई 4	संगीत संबंधी विषयों पर निबंध।	45–53
इकाई 5	पाठ्यक्रम के रागों में मसीतखानी गत, स्थायी व अंतरों के तोड़े आदि को लिपिबद्ध करना।	54–68
इकाई 6	पाठ्यक्रम के रागों में रजाखानी गत, स्थायी व अंतरों के तोड़े आदि को लिपिबद्ध करना।	69–80
इकाई 7	पाठ्यक्रम की तालों का परिचय व तालों के ठेकों को लयकारी (दुगुन, तिगुन, चौगुन, आड़, कुआड़ व बिआड़) सहित लिपिबद्ध करना।	81–94

इकाई 1 – पाठ्यक्रम के रागों का पूर्ण वर्णन, तुलना एवं स्वर समूह द्वारा राग पहचानना

1.1 प्रस्तावना
1.2 उद्देश्य
1.3 राग कोमल ऋृषभ आसावरी
  1.3.1 परिचय
  1.3.2 मुख्य स्वर संगतियाँ
  1.3.3 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना
1.4 राग मुल्तानी
  1.4.1 परिचय
  1.4.2 मुख्य स्वर संगतियाँ
  1.4.3 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना
1.5 राग ललित
  1.5.1 परिचय
  1.5.2 मुख्य स्वर संगतियाँ
  1.5.3 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना
1.6 राग बिलासखानी तोड़ी
  1.6.1 परिचय
  1.6.2 मुख्य स्वर संगतियाँ
  1.6.3 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना
1.7 राग श्री
  1.7.1 परिचय
  1.7.2 मुख्य स्वर संगतियाँ
  1.7.3 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना
1.8 राग पूरियाधनाश्री
  1.8.1 परिचय
  1.8.2 मुख्य स्वर संगतियाँ
  1.8.3 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना
  1.8.4 राग पूरियाधनाश्री एवं श्री की तुलना
1.9 सारांश
1.10 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
1.11 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची
1.12 निबन्धात्मक प्रश्न

1.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, चतुर्थ सेमेस्टर(एम0पी0ए0एम0आई0–606) पाठ्यक्रम की पहली इकाई है। आप पूर्व मे जाति गायन, राग गायन, राग लक्षण व सारणा चतुष्टयी के बारे में जान चुके होंगे। आप प्रबन्ध के विषय में भी जान चुके होंगे।

प्रस्तुत इकाई में आपको पाठ्यक्रम के रागों का पूर्ण वर्णन दिया जाएगा जिससे आप रागों का पूर्ण परिचय प्राप्त करेंगें। राग में प्रयोग होने वाली मुख्य स्वर संगतियाँ जिनसे राग की स्थापना की जाती है इस इकाई के माध्यम से आप उनको भी जानेंगे। चलन एवं अंग के आधार पर राग एक दूसरे से मिलते हैं। अतः इस इकाई में प्रस्तुत रागों के तुलनात्मक अध्ययन से आप राग को एक दूसरे से पृथक कर पाएँगें तथा रागों को भली भाँति समझने में सक्षम होंगे।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप अपने पाठ्यक्रम के रागों को पूर्णतया समझेंगे और मिलते–जुलते रागों का अध्ययन कर एक दूसरे से अलग कर समझेंगें, जो आपको रागों का सैद्धान्तिक पक्ष प्रस्तुत करने में सहायक होगा। इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप रागों का क्रियात्मक स्वरूप में प्रस्तुतीकरण सफलता पूर्वक कर सकेंगे।

1.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप :–

1. पाठ्यक्रम के रागों का पूर्ण परिचय प्राप्त करेंगे।
2. स्वर समूह द्वारा रागों को पहचानेंगे।
3. रागों को एक दूसरे से पृथक कर पाएँगें।
4. रागों की सैद्धान्तिक व्याख्या एवं क्रियात्मक स्वरूप का सुन्दर तथा सफल प्रस्तुतिकरण कर सकेंगे।

1.3 राग कोमल ऋृषभ आसावरी

1.3.1 परिचय :–

यह आसावरी थाट जन्य राग है। आसावरी में ऋृषभ को कोमल कर देने से इस राग को कोमल ऋृषभ आसावरी कहा गया है। दोनों में कुछ विशेष अन्तर नहीं है सिर्फ आसावरी में ग ध नि कोमल तथा कोमल ऋृषभ आसावरी में रे ग ध नि को कोमल कर इसके स्वरूप को कुछ क्लिष्ट बनाकर इस राग को गाते बजाते हैं। वादी स्वर धैवत तथा सम्वादी गंधार है। इसके आरोह में ग एवं नि स्वर वर्जित है तथा अवरोह में सातों स्वरों का प्रयोग होता है इसलिए इस राग की जाति औडव–सम्पूर्ण मानी जाती है। इसका गायन समय दिन का दूसरा प्रहर है। राग का चलन प्रायः आसावरी राग के समान ही है। आजकल इस राग के गायन वादन का आसावरी की अपेक्षा अधिक प्रचलन है। यह राग अत्यधिक लोकप्रिय है तथा सुनने में बहुत सुन्दर प्रतीत होता है।

समप्रकृतिक राग – आसावरी, जौनपुरी।
न्यास के स्वर – ध, ग।
आरोह – सा रे म प, ध, सां।
अवरोह – सां नि ध प म ग, रे रे सा।।
पकड़ – सा रे म, ग रे, म प ध, म ग रे, नि ध सा ।

1.3.2 मुख्य स्वर संगतियाँ :–

1. सा रे सा, रे नि॒ ध॒ सा, सा रे म ग रे सा।
2. रे नि॒ ध॒ सा, रे ग , म ग रे, म ग रे सा।
3. सा रे म प, ध॒ म ग रे , म ग रे , नि॒ ध॒ सा।
4. म प ध॒ , म ग रे, म प, ध॒ नि॒ ध॒ म ग रे, रे प, ध॒ म ग रे, ग रे सा।
5. म प ध॒ म प, रे म प ध॒ म ग प, सा रे म, रे म प, म प ध॒ म ग रे, ग रे, नि॒ ध॒ सा।
6. म प ध॒ सां, रें नि॒ ध॒ सां, रें नि॒ ध॒ म ग रे , म प ध॒, म ग रे, म ग रे सा।
7. सां रें मं गं रें नि॒ ध॒ सां, रें नि॒ ध॒ म ग रे, रे म प, ध॒ म ग रे, नि॒ ध॒ सा।

1.3.3 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना :–

1. सा रे म ग रे, नि॒ ध॒ सा।
2. रे नि॒ ध॒, म॒ प॒ ध॒ सा, रे नि॒ ध॒ सा।
3. म प ध॒ नि॒, ध॒, म ग रे, ग रे सा।
4. म प ध॒ सां, ध॒ सां, रें नि॒ ध॒ सां।
5. रे म प ध॒ म प, ध॒ म प ध॒ सां।
6. सां रे मं गं रें, नि॒ ध॒, रें नि॒ ध॒ म ग रे सा।

1.4 राग मुल्तानी

1.4.1 परिचय :–

तीवर मनि कोमल रि–ग–ध, आरोहन रि– ध हानि।
प–सा वादी–सम्वादी ते, गुनि गावत मुल्तानी।। (रागचन्द्रिकासार)

कोमला रिधगा यत्र वादि संवादिनौ पसौ।
आरोहे रिधहीना सा मूलतान्यपरऊगा।। (चन्द्रिकायाम)

मुल्तानी राग की उत्पत्ति तोड़ी थाट से मानी गई है। इस राग में रे ग ध स्वर कोमल तथा म–नि स्वर तीव्र प्रयुक्त होते हैं। इसमें वादी पंचम तथा सम्वादी षडज है। आरोह में रे–ध स्वर वर्जित तथा अवरोह में सातों स्वर प्रयोग किये जाते हैं इसलिए इस राग की जाति औडव–सम्पूर्ण है। इसका गायन समय दिन का चौथा प्रहर मान्य है। इस राग में ऋषभ, गंधार एवं धैवत इन स्वरों का प्रयोग बड़ी कुशलता के साथ किया जाता है। क्योंकि इन स्वरों के प्रयोग में असावधानी होने के कारण इस राग में श्रोताओं को कभी–कभी तोड़ी राग का आभास होना सम्भव है। मुल्तानी में मध्यम तथा गंधार स्वरों की संगति व पुनरावृत्ति होती है। इस राग को 'परमेल प्रवेशक' राग मानते हैं क्योंकि यह तोड़ी थाट से पूर्वी थाट के रागों में प्रवेश कराता है। तोड़ी के गंधार को कोमल के स्थान पर शुद्ध कर दें तो पूर्वी थाट हो जाएगा। मुल्तानी गाने में सा, प, नि यह न्यास के स्थान माने जाते हैं तथा भिन्न–भिन्न प्रकार की तानें इन स्वरों पर समाप्त की जाती हैं। कुछ संस्कृत ग्रन्थों में मुल्तानी राग में गंधार तीव्र बताया गया है किन्तु प्रचलित हिन्दुस्तानी संगीत–पद्धति में कोमल गंधार ही माना जाता है। राग मुल्तानी एवं तोड़ी समीप के राग है। मुल्तानी के अवरोह में ऋषभ–धैवत की मात्रा अधिक होने से तोड़ी की छाया आने लगती है, इसलिए कुछ विद्वान जैसे बिहाग के अवरोह में ऋषभ और धैवत कम रखते हैं, उसी प्रकार मुल्तानी के अवरोह में भी रखते हैं। जहाँ तोड़ी में सा रे ग, प्रयोग करते हैं तो मुल्तानी में नि॒ सा ग अथवा नि॒ सा^{म} ग स्वर का प्रयोग करते हैं। इससे राग का स्वरूप स्पष्ट हो जाता है।

समप्रकृतिक राग – तोड़ी
न्यास के स्वर – सा, प नि।
आरोह – नि़ सा, ग़ मं प, नि सां।
अवरोह – सां नि ध़ प, मं ग़, रे़ सा।
पकड़ – नि़ सा, मं ग़, प ग़, रे़ सा।

1.4.2 मुख्य स्वर संगतियाँ :–

1. नि़ सा, ग़ रे़ सा, नि़ सा, नि़ ध़ प़, मं प, नि़, प़ नि़ सा, नि़ सा, ग़ रे़ सा।
2. नि़ सा, मं ग़, मं ग़ रे़ सा, ग़ मं प, ग़, मं ग़ रे़ सा, प़ नि़ सा।
3. नि़ सा रे़ सा, ग़ रे़ सा, मं ग़ रे़ सा, नि़ सा ग़ मं प, ग़, मं ग़ रे़ सा।
4. नि़ सा, मं ग़ प, मं प ध़ प, मं ग़, प ग़, रे़ सा, नि़, सा ग़ रे़ सा।
5. ग़ मं प नि ध़ प, मं प ग़, ग़ मं प नि, ध़ प मं प ग़, प ग़, प, ग़ रे सा।
6. नि़ सा ग़ मं प, ग़ मं प, नि, सां, प नि सां, गं रें सां, नि सां मं ग़ं, रें सां।
7. नि सां रें, नि ध़ प, मं प ध़ प, ग़, मं ग़ प ग़, मं ग़ रे़ सा, प़ नि़ सा, ग़ रे़ सा।।

1.4.3 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना :–

1. नि़ सा ग़ मं, प, ग़, रे़ सा।
2. नि़ सा मं ग़, प, ग़ रे़ सा।
3. मं प ध़ प, ग़, ग़ मं प, नि ध़ प।
4. नि सां रें सां, नि ध़ प, ग़ मं प नि, सां, गं रे़ सां।
5. ग़ मं प, ग़ रे़ सा, प़ नि़ सा मं ग़ रे़ सा।

1.5 राग ललित

1.5.1 परिचय :–

द्वै मध्यम कोमल रिखब पंचम सुर बरजोई।
सम संवादी वादि ते ललित राग शुभ होई।। **चन्द्रिकासार**

मृदु रिनिधगास्तीव्रा मद्वयं पंचयो न हि।
सम संवादि वादी च गीतान्ते ललितः शुभः।। **चन्द्रिकायाम्**

ललित राग मारवा थाट जन्य राग है। पंचम वर्ज्य होने के कारण इसकी जाति षाडव–षाडव मानी जाती है क्योंकि इसके आरोह तथा अवरोह दोनों में छः स्वरों का प्रयोग होता है। वादी स्वर शुद्ध मध्यम एवं सम्वादी षड्ज है। उतरांग प्रधान होनें के कारण ललित राग का गायन समय रात्रि का अन्तिम प्रहर माना जाता है। इस राग में दोनों मध्यम (तीव्र मं एवं शुद्ध म) का प्रयोग होता है। ध मं ध मं म यह स्वर–समुदाय बार–बार इसमें दिखाई देता है। इस स्वर–समुदाय से तथा नि़ रे़ ग म मं म ग, इन स्वरों से यह राग तुरन्त पहचान में आ जाता है। प्रातः काल में यह एक बिल्कुल स्वतंत्र रूप है। कुछ इस राग को शुद्ध धैवत युक्त मिलता है, किन्तु यहां पर इस राग की शुद्ध धैवत से ही लिया जाता है। इस राग में ऋषभ कोमल तथा शेष स्वर शुद्ध लगते हैं।

समप्रकृतिक राग – पूरिया, मारवा।
न्यास के स्वर – शुद्ध मध्यम, गंधार।
आरोह – नि॒ रे॒ ग म, मं॑ म ग, मं॑ ध, सां।
अवरोह – रें॑ नि ध, मं॑ ध मं॑ ग, म रे॒, सा।।
पकड़ – नि॒ रे॒ ग म, ध मं॑ ध मं॑ म, ग।

1.5.2 मुख्य स्वर संगतियाँ :–

1. ग, रे॒ सा, नि॒ रे॒ ग म, ग, म , मं॑, म, मं॑ ग, रे॒ ग, मं॑ ग रे॒ सा, नि॒ रे॒ ग म, मं॑ म ग, रे॒, नि॒ रे॒ सा।
2. सा, नि॒ रे॒ सा, नि॒ रे ग रे॒ सा, नि॒ रे॒ ग म मं॑ ग, मं॑ ग रे॒ सा, नि॒ रे॒ ग मं॑ ध मं॑ म ग, ध मं॑ ध मं॑ म, ग म मं॑ म ग, रे॒ ग, म ग रे॒ सा।
3. नि॒ रे॒ ग म, मं॑ म ग, ध मं॑ म, नि॒ रे॒ ग मं॑ ध नि ध मं॑ म, ध मं॑ म, नि॒ रे॒ सा, ग रे॒ सा, रें॑ नि ध मं॑ म, ग म मं॑ म ग, रे॒ ग, मं॑ ग रे॒ सा।
4. नि॒ रे॒ सा सा, ग रे॒ सा सा, ग म मं॑ ग मं॑ ग रे॒ सा, ग मं॑ ध मं॑ म ग मं॑ ग रे॒ सा , गमंधनिधम धमं॑ म ग, मं॑ ग रे॒ सा, नि रे॒ ग म, मं॑ म।
5. सां, नि सां, मं॑ ध सां , ग म, मं॑ ध, सां, नि॒ रे॒, ग म, ध मं॑, ध, सां, नि रे॒ सां, गं रें॑ सां, नि रें॑ गं मं॑ मं॑ मं गं रें॑ सां, नि रें॑ नि ध, मं॑ ध मं॑ म, ग म मं॑ मग, रे॒ ग , मं॑ ग रे॒ सा, नि॒ रे॒ ग म, मं॑ म, ग।

1.5.3 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना :–

1. नि॒ रे॒ सा, नि॒ रे॒ ग म, मं॑ म ग।
2. ध मं॑, ध मं॑ म ग, रे॒ ग, मं॑ ग रे॒ सा।
3. नि॒ रे॒ ग मं॑ ध नि ध मं॑ म, ग, म मं॑ म ग।
4. मं॑ ध सां, रें॑ नि ध, मं॑ ध मं॑ म, मं॑ ग रे॒ सा।
5 नि॒ रे॒ ग, म, ग म, मं॑ म, मं॑ ध मं॑, म, मं॑ ग रे॒ सा

1.6 राग बिलासखानी तोड़ी

1.6.1 परिचय :–

निसौ रिसौ धनिसाग रिगौ मगौ, रिगौ रिसौ।
धनि धपौ गधौ पगौ रिगौ मगौ रिसौ।
बिलासखानीका तोड़ी धगसंवादमंडिता।। (अभिनवरागमजर्याम।। 197।।)

आज से कुछ वर्ष पूर्व राग बिलासखानी तोड़ी अप्रचलित रागों की श्रेणी में था। यह राग एक प्राचीन प्रकार है इस राग की उत्पत्ति भैरवी थाट से मानी जाती है। इसर राग का आविष्कार सुप्रसिद्ध गायक सम्राट तानसेन के पुत्र बिलासखाँ ने किया। इस राग के नाम से भी यही संकेत मिलता है। आजकल इस राग को सर्व सम्मति से भैरवी थाठ के अन्तर्गत माना जाता है क्योंकि इसमें सभी स्वर भैरवी के हैं। इस राग का वादी स्वर धैवत तथा सम्वादी गंधार है। इसका गायन समय प्रातः काल है तथा कुछ विद्वान इसका गायन समय दिन का द्वितीय प्रहर भी मानते हैं। प्रस्तुत राग के वादी सम्वादी, थाट एवं गायन समय के विषय में भी सभी विद्वान एक मत हैं परन्तु इसकी जाति के सम्बन्ध में गुणीजनों में काफी मतभेद है। इसकी जाति कुछ लोग सम्पूर्ण–सम्पूर्ण

तथा कुछ लोग षाडव–षाडव मानते हैं। लेखक के मत से षाडव–षाडव जाति मानना ही अधिक उचित है।

पंडित भातखण्डे जी की क्रमिक पुस्तक मालिका के छठे भाग में बिलासखानी तोड़ी में पाँच बन्दिशें हैं जिनमें केवल एक बन्दिश 'जबते मन मोहन' जो कि झूमरा ताल निबद्ध है, सम्पूर्ण–सम्पूर्ण जाति के आधार पर रची गई है । क्योंकि उसमे ग म ध ग ध प ग प इस प्रकार स्वरों का प्रयोग हुआ है। बाँकी के दो बिलम्बित ख्याल तथा एक चारताल तथा एक धमार है। इन चारों में आरोह में मध्यम एवं अवरोह में पंचम वर्जित करके षाडव–षाडव जाति के आधार पर इनकी रचना की गई है जिसमें से प्रसद्धि ख्याल 'नीके घुँघरिया ठुमकत चाल चलत हैं' इस बन्दिश के स्थाई व अन्तरे में कही भी पंचम स्वर का प्रयोग नहीं किया गया है। आरोह–अवरोह में पंचम वर्जित षाडव जाति की बिलासखानी का यह स्वरूप बिलासखानी तोड़ी का एक भिन्न प्रकार माना जा सकता है।
इस राग में आसावरी एवं तोड़ी का सुन्दर योग है। आरोह में मध्यम तथा निषाद स्वर दुर्बल हैं। इन स्वरों का उपयोग यदि कुशलता से सावधानी पूर्वक किया जाए तो भैरवी राग से यह सहज रूप में बचाया जा सकता है।

आरोह – सा रे ग, प, ध, नि ध सां।
अवरोह – सां रें नि ध, म ग रे ग, रे सा।।
पकड़ – ध म ग रे ग, रे नि ध, सा।

1.6.2 मुख्य स्वर संगतियाँ :–

1. सा, रे नि, सा, रे ग, रे ग, म ग, रे, सा, सा रे ग प, ध म ग, रे नि ध सा।
2. सा रे ध, सा, रे ग, म ग, रे ग रे सा ग प ध नि ध म ग रे ग रे सा।
3. सा रे ग प ध नि ध सां, रें नि ध सां, ध गं, रें गं रें सां, नि ध सां।
4. प ध नि ध, म ग म ग रे सा, सा रे ग, प ध म ग रे सा।
5. रें नि ध नि ध, म ग, रे नि ध सा।

1.6.3 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना :–

1. सा रे ग प ध म ग रे ग रे सा।
2. ग रे, नि ध , प ध सा रे ग।
3. प ध नि ध, म ग, रे ग रे सा।
4. सा रे ग, ध ग, रे ग प, ध म ग।
5. रें नि ध सां, रें गं रें सां नि ध म ग, रे नि ध सा।

1.7 राग श्री

1.7.1 परिचय :–

कोमल रिध तीवर निगम प–रि संवादीवादि।
ध–ग बरजे अरोहि में यह श्री राग अनादि।। (रागचन्द्रिकासार)

यत्र तीव्रा गमनयो वादिसंवादिनो रिपौ।
आरोहे न धगौ सायं श्रीरागो गीयते बुधैः।। (रागचन्द्रिकायाम)

श्री राग, पूर्वी थाट जन्य राग है। इसके आरोह में गंधार तथा धैवत स्वर वर्ज्य है तथा अवरोह सम्पूर्ण है इसलिए इस राग की जाति औडव–सम्पूर्ण है। वादी स्वर ऋृषभ तथा सम्वादी स्वर पंचम हैं। इस राग का गायन समय सूर्यास्त की बेला माना जाता है। इस राग की प्रकृति अत्यधिक गम्भीर है। कुशल गायक जब इस राग में ऋृषभ व पंचम का संगति करते हैं तब यह सुनने में बहुत अच्छा लगता है। सांयकालीन रागों में 'श्री' राग का स्वरूप बिल्कुल स्वतंत्र है। इस राग में ''सा रेग रे सा'' यह स्वर समुदाय बहुत वैचित्रयदायक है। यह अत्यन्त लोकप्रिय राग है। श्री राग में ऋृषभ, धैवत कोमल, मध्यम तीव्र तथा अन्य स्वर शुद्ध लगते हैं।

न्यास के स्वर – रे, प।
आरोह – सा रे रे, सा, रे, मं प, नि सां।
अवरोह – सां, नि ध, प, मं ग रे, ग रे, रे, सा।।
पकड़ – सा, रे रे, सा, प, मं ग रे, ग रे, रे, सा।

1.7.2 मुख्य स्वर संगतियाँ :–

1. सा, रेग रे स, नि़ सा रे, नि़ ध़ प़, प़ नि़ सा, रेग रेग, सा, सा, रे रे मं प, मं प ध प, प, रे, रे मं प, ध, मं ग रे, ग रे, रेग रेग, सा।
2. सा रे रे, ग रे, मं ग रे, प मं ग रे, ध प मं ग रे, नि ध प मं ग रे, रे रे, प, रे, ध मं ग रे, रे रे प, रेग रेग, सा।
3. मं़ ध़ प़, नि़ नि़ सा, प़ नि़ सा, नि़ सा रे सा, मं ग रे सा, मं प ध, मं ग रे सा, सां, नि ध, प, मं प नि ध प मं ग रे, ध मं ग रे सा।
4. नि़ सा रे मं प ध प, मं प नि सां, रें रें सा, नि सां रें, नि ध प, मं प सा, रें रें, मं॑ गं रें, गं रें, रें रें सां।
5. नि़ सा, प, रे, प, मं, प, नि ध, प, सां, नि ध, नि ध, प, रें, नि ध प, मं प ध, मं ग रे, मं ग रे, ग रे, रे, सा, नि़ रे सा।

1.7.3 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना :–

1. सा रे रे, मं प, मं प ध मं प, मं ग रे, ग रे, सा।
2. सा, नि़ सा, रे, मं ग रे, ध मं ग रे, ग रे, सा।
3. नि़ सा, रे नि़ ध़ प़ , नि़ ध़, प, मं॑ प़ नि़ सा, रे, ग रे।
4. नि़ सा, प, रे, प, मं प, मं, रे, ग, रे सा, नि़ रे सा।
5. म" प नि ध मं ग रे, ग रे रे, मं ग रे, ग रे, सा।

1.8 राग पूरिया धनाश्री

1.8.1 परिचय :–

कोमल रि–ध तीवर निगम है पंचम सुर वादि।
यह पूरियाधनासिरी जहाँ रिखब संवादि।। (रागचन्द्रिकासार)

तीव्रास्तु निगमा यस्यां कोमलौ धैवतर्षभौ।
पांशा संवादि ऋृषभा सायं पूर्याधनाश्रिका।। (चन्द्रिकायाम)

पूरियाधनाश्री राग पूर्वी थाट से उत्पन्न होता है। इस राग की पूर्वी राग से अलग रखने के लिए विशेष ध्यान रखना पड़ता है। पूर्वी राग में दोनों मध्यमों (तीव्र एवं शुद्ध) को प्रयोग होता है किन्तु पूररियाधनाश्री में केवल तीव्र मध्यम ही प्रयुक्त होता है। इससे भेद स्पष्ट हो जाता है। इस राग का वादी स्वर पंचम तथा सम्वादी ऋृषभ है तथा पूर्वी राग में वादी गंधार तथा संवादी निषाद है। सातों स्वरों का प्रयोग होने के कारण इस राग की जाति सम्पूर्ण–सम्पूर्ण है। गायन समय संध्याकाल सर्वमान्य हैं। इस राग में ऋृषभ, धैवत, कोमल, मध्यम तीव्र एवं शेष स्वर शुद्ध लगते हैं। पूरिया धनाश्री के गायन में मं ग, मं रे ग तथा रें नि ध प ये स्वर समुदाय राग वाचक तथा वैचित्र्य दायक हैं। यह अत्यन्त मधुर एवं लोकप्रिय राग है।

समप्रकृतिक राग – पूरिया
न्यास के स्वर – ग, प
आरोह – नि़ रे, ग मं प, ध प, नि सां।
अवरोह – रें नि ध प, मं ग, मं रे ग, रे सा।
पकड़ – नि़ रे ग, मं प, ध प, मं ग, मं रे ग, ध मं ग, रे सा।

1.8.2 मुख्य स्वर संगतियाँ :–

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

1.8.3 स्वर समूह द्वारा राग पहचनानना :–

1. नि़ रे सा, ग रे सा, मं ग, म रे ग।
2. ग प, मं ध़ प, मं प, मं ग, मं रे ग, रे सा।
3. मं ध़ नि रें सां, रें नि ध़ प, मं रे ग, मं ग रे सा।
4. नि रें गं, मं गं, मं रें गं, मं गं रें सां।
5. मं प मं ग, मं रे ग, ध़ मं ग रे सा।
6. नि़ रे ग प, मं ध़ प, नि ध़ प, मं ग, मं रे ग।

1.8.4 राग पूरियाधनाश्री एवं राग श्री की तुलना :–

राग श्री	पूरियाधनाश्री
1. श्री राग पूर्वी थाट जन्य राग है।	1. पूरियाधनाश्री पूर्वी थाट जन्य राग है।
2. इसके आरोह में गंधार धैवत स्वर वर्जित है।	2. इसमें सातों स्वरों का प्रयोग होता है।
3. जाति औडव–सम्पूर्ण है।	3. जाति सम्पूर्ण–सम्पूर्ण है।
4. वादी स्वर रे तथा सम्वादी प है।	4. वादी स्वर प तथा सम्वादी रे है।
5. गायन समय सूर्यास्त की बेला माना जाता है।	5. गायन समय संध्याकाल मान्य है।
6. श्री राग में रें–ध स्वर कोमल तथा म तीव्र है।	6. इसमें म तीव्र एवं रे–ध कोमल हैं अन्य स्वर शुद्ध हैं।
7. इस राग में सा रे॒ रे॒ सा, यह स्वर समुदाय प्रयोग किया जाता है।	7. इस राग में मं ग, मं रे॒ ग स्वर राग स्वरूप स्पष्ट करता है।
8. श्री राग को गाना कठिन होता है।	8. पूरियाधनाश्री प्रचार में अधिक है।
9. स्वर संगतियाँ – सा रे॒ रे॒ सा, रे॒ रे॒ मं प, मं प ध॒ प, प रे॒, रे॒ मं प, ध॒ मं ग रे॒।	9. स्वर संगतियाँ – नि॒ रे॒ ग, मं ग मं रे॒ ग, ध॒ मं ग रे सा, नि॒ रे॒ ग प, मं ध॒ प।
10. न्यास – रे रे , प	10. न्यास – ग, प।
11. **आरोह** – सा रे॒ रे॒, सा, रे, मं प, नि सां। **अवरोह** – सां, नि ध॒, प, मं ग रे॒, ग रे॒, रे॒, सा।। **पकड़** – सा रे॒ रे॒, सा, प मं ग रे॒, ग रे॒, रे॒, सा।	11. **आरोह** – नि॒ रे॒, ग मं प, ध॒ प, नि सां। **अवरोह** – रें नि ध॒ प, मं ग, मं रे॒ ग, रे॒ सा। **पकड़** – नि॒ रे॒ ग, मं प, ध॒ प, मं ग, मं रे॒ ग, ध॒ मं ग, रे॒ सा।

अभ्यास प्रश्न

क. लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. कोमल रिषभ आसावरी राग में कौन–कौन स्वर कोमल हैं?
2. मुल्तानी राग की जाति बताइये?
3. 'श्री' राग का गायन समय कौन सा है?
4. मं प, मं रे॒ ग रे॒ ग, मं ग रे॒ सा किस राग के स्वर हैं?
5. पाठ्यक्रम के तोड़ी अंग के रागों के नाम लिखिए?
6. बिलासखानी तोड़ी राग के आविष्कारक कौन हैं?
7. नि॒ रे॒ ग म, मं म ग यह स्वर समुदाय किस राग के हैं?

ख. निम्न स्वर–समुदाय द्वारा राग पहचानिये :–

8. सा रे॒ ग॒ प, ध॒ म ग॒ रे॒, नि॒ ध॒ सा।
9. सा रे॒ रे॒ मं प, रे॒ म प ध, मं ग रे॒, ग रे॒ रे॒ सा।

1.9 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप पाठ्यक्रम के रागों का पूर्ण परिचय प्राप्त कर चुके हैं। राग में प्रयुक्त होने वाले स्वर, राग का वादी, सम्वादी, राग के पकड़ स्वर एवं राग के मुख्य स्वर समुदाय जिनके द्वारा राग को एक दूसरे से अलग करके पहचाना जा सकता है इन सबका अध्ययन राग के परिचय में कराया गया है। इस इकाई में आपने अंगों के आधार पर तथा राग के चलन के आधार पर समान प्रकार के रागों का तुलनात्मक अध्ययन भी किया है जिससे आप एक राग से दूसरे राग को पृथक कर उसके सैद्धान्तिक स्वरूप को भी समझेंगे और इसके साथ रागों को क्रियात्मक रूप में सफलता पूर्वक कर पाएँगें। स्वर समूहों द्वारा राग पहचानना का अध्ययन भी आपने इस इकाई में किया है जिससे आप स्वर समूह को पढ़कर तथा सुनकर रागों को पहचान सकेंगे। इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप पाठ्यक्रम के रागों को पूर्ण रूप से समझेंगे एवं उसके सैद्धान्तिक तथा क्रियात्मक पक्ष को स्पष्ट रूप से प्रस्तुत कर सकने में सक्षम होंगे।

1.10 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क. लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. रे ग ध नि
2. औडव–सम्पूर्ण
3. दिन का अन्तिम प्रहर (सूर्यास्त)
4. पूरियाधनाश्री
5. मियाँ की तोड़ी, विलासखानी तोड़ी, गुजरी तोड़ा
6. विलास खॉ
7. राग ललित।

ख. निम्न स्वर–समुदाय द्वारा राग पहचानिये :–

8. विलासखानी तोड़ी
9. श्री राग

1.11 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. भातखण्डे, पं0 विष्णुनारायण, क्रमिक पुस्तक मालिका भाग – 1, 2, 3, 4, 5 व 6, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. बसंत, संगीत विशारद, संगीत कार्यालय, हाथरस।
3. झा, पं0 रामाश्रय 'रामरँग', अभिनव गीतांजली।

1.12 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पाठ्यक्रम के किन्हीं चार रागों का पूर्ण परिचय प्रस्तुत कीजिए।
2. राग गांधारी तथा कोमल रिषभ आसावरी की तुलना कीजिए।
3. अपने पाठ्यक्रम के पूर्वी थाट के रागों का पूर्ण परिचय तथा उसकी मुख्य स्वर संगतियाँ लिखिए।

इकाई 2 – संगीतज्ञों (शारंगदेव, उ0 अब्दुल हलीम जाफर खां, आचार्य बृहस्पति, पं0 पन्नालाल घोष, उ0 दबीर खां, पं0 विश्वमोहन भट्ट व उ0 शाहिद परवेज) का जीवन परिचय व भारतीय शास्त्रीय संगीत में योगदान

2.1 प्रस्तावना
2.2 उद्देश्य
2.3 संगीतज्ञों की जीवन शैली एवं योगदान
2.3.1 शारंगदेव
2.3.2 उ0 अब्दुल हलीम जाफर खां
2.3.3 आचार्य बृहस्पति
2.3.4 पं0 पन्नालाल घोष
2.3.5 उ0 दबीर खां
2.3.6 पं0 विश्वमोहन भट्ट
2.3.7 उ0 शाहिद परवेज
2.4 सारांश
2.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
2.6 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची
2.7 निबन्धात्मक प्रश्न

2.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, चतुर्थ सेमेस्टर(एम0पी0ए0एम0आई0–606) पाठ्यक्रम की दूसरी इकाई है। आप पूर्व मे जाति गायन, राग गायन, राग लक्षण व सारणा चतुष्टयी के बारे में जान चुके होंगे। आप प्रबन्ध के विषय में भी जान चुके होंगे। आप पाठ्यक्रम के रागों से भी परिचित हो चुके होंगे।

प्रस्तुत इकाई में भारतीय संगीत के लिए समर्पित विद्वान संगीतज्ञों ने जीवन तथा संगीत के प्रति उनके योगदान का विस्तार से वर्णन प्रस्तुत किया गया है। भारतीय संगीत आज जिस स्थिति में अवस्थित है उस तक पहुँचाने में देश के विभिन्न संगीतज्ञों का योगदान अविस्मरणीय है। भारतीय संगीत के उत्थान में संगीतज्ञों की विशेष भूमिका है। भारतीय संगीत के क्षेत्र में उनकी गहन साधना तथा उनके विचारों को भी प्रस्तुत किया गया है।

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप विद्वान संगीतज्ञों के महत्वपूर्ण योगदान को समझ सकेंगे तथा उनकी संगीत साधना के प्रति लगन एवं परिश्रम को समझ सकेंगे।

2.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के बाद आप :–

- बता सकेंगे कि विद्वान संगीतज्ञों का संगीत के क्षेत्र में क्या योगदान है।
- समझ सकेंगे कि संगीतज्ञों को एक मुकाम तक पहुँचने में निरन्तर कितनी कठोर साधना करनी पड़ती है।
- संगीत के महत्व को संगीतज्ञों एवं शास्त्रकारों के माध्यम से जानते हुए विश्लेषण कर सकेंगे।
- संगीतज्ञों के जीवन से प्रेरणा लेकर अपने लक्ष्य को प्राप्त कर सकेंगे।

2.3 संगीतज्ञों की जीवन शैली एवं योगदान

2.3.1 शारंगदेव :–

जीवन परिचय – शारंदेव का आविर्भाव संगीत शास्त्र जगत में एक चमकते हुए नक्षत्र है। इनके दादा कश्मीर निवासी थे और स्थायी निवास हेतु दक्षिण की ओर आ गये तथा दौलताबाद (देवगिरी) में निवास करने लगे थे। इनके पिता श्री सोढला, राजा भिल्लमा(1187–1191 ई0) और सिंहना (1210–1217 ई0) के दरबार में गायक थे। शारंगदेव का जन्म यही हुआ और पिता के सानिध्य में शास्त्र का अध्ययन करने लगे। उनकी विद्वता व प्रतिभा को देख देवगिरि के नरेश शारंगदेव को राज्याश्रय में स्थापित कर दिया। निरन्तर ज्ञानार्जन की जिज्ञासा ने उन्हें संगीत शास्त्र के तत्कालीन ग्रंथों के अध्ययन के लिए प्रेरित किया। संगीत शास्त्र के कठिन व दुर्बोध ग्रन्थों की जटिलता ने उन्हें प्रेरित किया कि वे सुबोध व सुलभ अध्ययन हेतु कार्य करें।

संगीत शिक्षा, संगीत सफर व संगीत के क्षेत्र में योगदान – उन्होंने भरत, कश्यप, मतंग आदि तत्कालीन ग्रंथकारों की रचनाओं का गहन अध्ययन किया और संगीत शास्त्र के सभी क्लिष्ट व अराभ्य तथ्यों को समझने के लिए ''संगीत रत्नाकर'' नामक ग्रंथ की रचना की। संगीत रत्नाकर भरत के नाट्यशास्त्र के बाद का ग्रन्थ है। इस ग्रंथ का रचनाकाल 13 वीं से 15 ई0 के मध्य माना गया है। इस ग्रंथ की टीका संस्कृत व तेलगू भाषा में क्रमशः विद्वान सिंह भूपाल एवं कल्लिनाथ ने संस्कृत में तथा विठ्ठल

ने तेलगु भाषा में की। इसके एक टीकाकार सिंह भूपाल का कहना है कि शारंगदेव के उदय से पूर्व संगीत की समस्त पद्धति भरत आदि के ग्रन्थो के दुर्बोध हो जाने के कारण दुर्गम हो गई थी। 'संगीत रत्नाकर' में संगीत के प्राचीन व शारंगदेव के समय के प्रचलित संगीत का विस्तार से वर्णन हुआ है। इस ग्रंथ में स्वराध्याय, रागाध्याय, प्रकीर्ण अध्याय, प्रबन्धाध्याय, तालाध्याय, वाद्याध्याय तथा नृत्याध्याय का विस्तार से वर्णन मिलता है। 'संगीत रत्नाकर' के अध्ययन से संगीत के क्षेत्र में विशेष अध्ययन व शोध कार्य का मार्ग प्रशस्त हुआ है। आधुनिक मेल अथवा थाट पद्धति को मस्तिष्क में रखकर रत्नाकर द्वारा वर्णित जातियों एंव रागों को समझा जाना कदापि सम्भव नहीं था। शारंगदेव द्वारा तुरुष्कतोड़ी एंव तुरुष्क गौड़ जैसे रागों का प्रतिपादन सिद्ध करता है कि उस युग मे दक्षिण तक संगीत पर मुस्लिम प्रभाव पहुँच चुका था। रत्नाकर में कई ऐसे वर्णित राग हैं जिनेक साथ क्षेत्र विशेष के नाम जैसे– मालव, गौड़, कर्नाट बंगाल, सौराष्ट्र, गुर्ज्जर आदि राग की संज्ञा से जुडे हैं।

आपके द्वारा संगीत रत्नाकर मे नाद, श्रुति, स्वर, ग्राम, मूर्च्छना, जाति आदि का भली–भॉति विवेचन किया गया है। अनेक पूर्व लिखित ग्रन्थो की सामग्री लेकर तत्कालीन उत्तरी–दक्षिणी संगीत का समन्वय किया है। आपने कुल 12 विकृत स्वर माने है तथा 7 शुद्ध एंव 11 विकृत इस प्रकार 18 जातियां मानी हैं। इन जातियों का विस्तृत वर्णन करने के बाद ग्राम रागों को जातियो से उत्पन्न बताया है तथा ग्राम रागों से ही अन्य राग विकसित बताए हैं। शारंगदेव के स्वर एंव राग आधुनिक स्वर और रागों से मेल नहीं खाते। इसका कारण यह है कि उन्होंने जो श्रुत्यान्तर कायम किये थे वे आज के श्रुत्यान्तरो से भिन्न हैं, यद्यपि संगीत–रत्नाकर में वर्णित राग आज उपयोग में नहीं आ सकते तथापि पुस्तक के अन्य भागों में जो विस्तृत वर्णन शारंगदेव ने दिये हैं उससे आधुनिक समय मे बहुत सहायता मिलती है। कुछ लोगों ने शारंगदेव का शुद्ध थाठ मुखारी जिसे आधुनिक कर्नाटकी संगीत में कनकांगी भी कहते हैं इसको स्वीकार किया है। शारंगदेव के द्वारा संगीत के सभी पक्षों की विस्तृत व्यख्या एंव विवेचना की। प्राचीन समय के संगीत को समझने के लिए शारंगदेव का ग्रन्थ – संगीतरत्नाकर एक महत्वपूर्ण एंव उपयोगी ग्रन्थ है।

2.3.2 उ0 अब्दुल हलीम जाफर खाँ :–

जीवन परिचय – अब्दुल हलीम जाफ़र खाँ, सितार वादन में अग्रराण्य नाम है। उनका सितार वादन उच्च श्रेणी का माना गया है। इनका जन्म 18 फरवरी 1927 को मध्य प्रदेश के जावरा नामक स्थान पर हुआ। बचपन में उनकी सांगीतिक प्रतिभा का परिचय उनके मधुर स्वरों से हुआ। वे प्रायः गज़लें गाकर श्रोताओं को मुग्ध किया करते थे।

संगीत शिक्षा, संगीत सफर व संगीत के क्षेत्र में योगदान – आपने सितार–वादन की शिक्षा अपने पिता उस्ताद जाफ़र खाँ से ली। आपने सितार–वादन की शिक्षा उस्ताद बन्दे अली खां बीनकार के वंशज मेहबूब खाँ के सानिध्य में जारी रखी। इस प्रकार सितार की इन्दौर की तालीम ने उन्हें इन्दौर घराने का प्रतिनिधि बना दिया। उन्होंने निरन्तर अभ्यास से सितार वादन का उत्कृष्ट कलाकार बनने में कोई कसर नहीं छोड़ी और उच्चकोटि के प्रमुख कलाकारों में उनका नाम भी जुड़ गया। आपने देश के प्रमुख संगीत–सम्मेलनों में अपना उत्कृष्ट सितार वादन प्रस्तुत किया।

अब्दुल हलीम जाफ़र खाँ ने शास्त्रीय संगीत के उच्च स्तरीय कार्यक्रमों के अतिरिक्त चित्रपट में भी संगीत दिया। फिल्मी दुनिया में भी इन्होंने काफी लोकप्रियता प्राप्त की लेकिन इन्होंने अधिक

समय तक फिल्मों से जुड़े रहना उचित नहीं समझा और पूर्णरूप से शास्त्रीय संगीत की साधना में जुट गये। इन्होंने मसीतखानी व रज़ाखानी गतों के वादन में महारत हासिल करने के बाद, एक अपनी स्वयं की खोजी हुई शैली को जन्म दिया। जाफ़रखानी गत का प्रचलन उन्हीं के परिश्रम का फल है। इस शैली में बीन अंग, जोड़, घट–भरन, फरक, लहक, मझामिरी, छेड़छाड़, लड़ गुथान, उछट–लड़ी, चपकांग और तान की स्वच्छता, गत अंग झाला का समावेश है।

आपने कुछ नवीन रागों का निर्माण भी किया जिनमें चक्रधुन, माध्यमी, कल्पना व खुसरोबानी प्रमुख हैं। कुछ अप्रचलित रागों जैसे बसंत मुखारी, श्याम केदार, राजेश्वरी, फरगना, चम्पाकली, रूपमंजरी, मल्हार, अरज आदि को लोकप्रिय बनाने में भी आपका योगदान रहा है। अब्दुल हलीम खाँ साहब ने कर्नाटक पद्धति के कुछ रागों को उत्तर भारतीय संगीत में लोकप्रिय बनाया जिसमें सन्मुखप्रिया, चलनटी, किरवानी, लतांगी, हेमावती आदि प्रमुख हैं।

आपके द्वारा 1979 में मुम्बई में हलीम अकादमी ऑफ सितार की स्थापना की गई तथा आप दिल्ली की संस्था गंधार मंडल से भी संबंधित रहे।

खाँ साहब ने भारतीय शास्त्रीय संगीत का विदेशों में भी खूब प्रचार–प्रसार किया। आपने कई बार विदेशों में अपने सितार वादन का सफल प्रस्तुतीकरण किया है।

सम्मान, पुरस्कार व पद – भारत सरकार ने आपको सन् 1970 में पद्म श्री से सम्मानित किया है। आपको संगीत नाटक अकादमी द्वारा भी पुरस्कृत किया गया। आप दूरदर्शन व आकाशवाणी के उच्च श्रेणी के कलाकारों में शामिल हैं।

पुस्तकें – आपने 'जाफरखानी बाज' पुस्तक लिखी। आपके अनेक लेख ***खुसरो रानासी*** नामक पुस्तकों में प्रकाशित हुए।

शिष्य परम्परा – आपके शिष्यों में जुनैन खां का नाम प्रमुख है। आपके शिष्यों द्वारा जाफरखानी बाज़ (शैली) का प्रचार किया जा रहा है।

2.3.3 आचार्य बृहस्पति :–

जीवन परिचय – आपका जन्म 1918 में पौष शुक्ल अष्टमी रविवार को उत्तरप्रदेश के रामपुर राज्य में हुआ। पिताश्री गोविन्दराम, पितामह पं0 अयोध्या प्रसाद एवं प्रपितामह पं0 बुद्धदेवजी (पंडित) थे। आपके दादा पंडित अयोध्या प्रसाद जी को व्याकरण, संस्कृत, कर्मकाण्ड, ज्योतिष एवं संगीत का ज्ञान अपने चाचा पंडित दत्तराम से प्राप्त हुआ था। आर्चाय वृहस्पति को यह समस्त ज्ञान अपने दादा से एवं अपनी माता नर्मदा देवी से प्राप्त हुआ था। 10 वर्ष की आयु में आपके पिताजी का स्वर्गवास हो गया था। आपका पालन पोषण आपकी माता श्रीमती नन्दादेवी ने किया। उच्चारण शुद्ध होने के कारण पाँच वर्ष की आयु में आपने 'चाणक्य नीति' 'पांडवगीता, दुर्गासप्तशती, क्रेकवच, अर्गला और 'कीलक' भी कंठस्थ कर लिये थे। ग्यारह वर्ष की आयु में आपने 'सवैया' छंद की रचना की जिसके कारण आपको 'काव्यमनीषी एवं 'साहित्य सुरी' उपाधियां मिली। आप खडी बोली, बृजभाषा व संस्कृत के श्रेष्ठ कवि थे। बचपन में ही आपने संस्कृत का अच्छा अध्ययन कर लिया था।

संगीत शिक्षा व संगीत सफर – आचार्य बृहस्पति ने संगीत की शिक्षा रामपुर के स्व0 उस्ताद मिर्जा नवाब हुसैन से प्राप्त की तथा ताल पक्ष का ज्ञान उन्हें पखावज वादक पं0 अध्योध्या प्रसाद जी से प्राप्त हुआ। संगीत का गम्भीर चिन्तन वे बाल्यकाल से ही करते आये थे। संगीत एंव संस्कृत के ज्ञान

ने आपको भरत के नाट्यशास्त्र एंव शारंगदेव के संगीतरत्नाकर के लिए प्रेरित किया तथा बाद में इन दोनों ग्रन्थों की व्याख्या कर संगीत शास्त्र के विषय में व्याप्त भ्रान्तियों को दूर किया। 1937 से उन्होंने भरत व शारंगदेव की कृतियों का अध्ययन प्रारंभ किया तथा रस सिद्धान्त का अध्ययन कर उन्होंने कई नगरों में संगीत सभाओं में भाषण दिये। उन्होंने आकाशवाणी के लिए कुछ ध्वनि–रूपक लिखे और वह प्रसारित भी हुए। जिनमें विश्वामित्र, सागरमन्थन, कलाभारती, जयापीठ आदि काफी लोकप्रिय हुए।

संगीत के क्षेत्र में योगदान – आर्चाय बृहस्पति द्वारा भरत के श्रुति मण्डल का प्रदर्शन एंव व्याख्या की गई। यमन कल्याण और दरबारी के पृथक–पृथक रिषभ को आपके द्वारा भरत के श्रुति मण्डल में स्थापित किया गया। आर्चाय वृहस्पति ने पंडित भीष्म देव वेदी के माध्यम से जातियों एंव ग्राम–रागों का प्रदर्शन किया था। उत्तर प्रदेश सरकार ने आपको भातखण्डे कालेज का संगठन समिति का सदस्य भी नामित किया। उनकी विद्वता से प्रभावित हो तत्कालीन भातखण्डे कालेज के संगीत विद्वानों ने आपको भरपूर आदर व सम्मान दिया। विद्यालय में संगीत शास्त्र पर आधारित भाषणों की श्रृंखला चलाई गई, जिसमें आपके द्वारा दिए गए भाषणों से संगीत शिक्षार्थी, शिक्षक तथा संगीत प्रेमी काफी लाभान्वित हुए।

सन 1957 मे तत्कालीन सूचना एंव प्रसारण मंत्री बी0 वी0 केसकर ने आकाशवाणी जिसको कि ऑल इण्डिया रेडियो कहा जाता था के केन्द्रीय सलाहकार समिति में संगीत के कार्यक्रमो की गुणवत्ता एंव विकास हेतु नामित किया गया था। पूर्व में आपकी कर्मस्थली कानपुर रही जहॉ आपने सनातन धर्म कालेज में धर्मशास्त्र एंव हिन्दी साहित्य की शिक्षा प्रदान की। शिक्षा का कार्य आपने सन् 1965 तक किया। शिक्षण के कार्य के साथ–साथ आप संगीत के शास्त्रों के अध्ययन में लगे रहते थे। भाषा एवं धर्म शिक्षक पद से अवकाश प्राप्त करने के पश्चात् आचार्य बृहस्पति दिल्ली के आकाशवाणी केन्द्र में प्रमुख संगीत सलाहकार पद पर नियुक्त हुए। आकाशवाणी से आपके निर्देशन में कई भाषण–माला, सेमिनार आदि आयोजित हुए। तुलसी कृत रामचरितमानस के सस्वर पाठ के कई कार्यक्रम विभिन्न केन्द्रों से प्रसारित हुए, जो काफी लोकप्रिय रहे। कैलाश चन्द्रदेव के मौलिक नाम से आपने आकाशवाणी से कविता, आलोचनाएँ, लेख व नाटक प्रसारित किए। वे हिन्दी व खड़ी बोली के अच्छे कवि माने जाते थे।

नवीन राग – आचार्य बृहस्पति ने बहुत सी रागों की रचनाएं भी की है। उनमें से मुख्य राग इस प्रकार है – **1.प्रभात रंजनी 2. संजोग 3. अनंगरंजनी**

पुस्तकें – आपके द्वारा लिखी गई पुस्तकों में ***भरत का संगीत सिद्धान्त*** एवं ***संगीत चिन्तामणि*** सार–गर्भित ग्रन्थ हैं। आपकी अन्य पुस्तकें भी संगीत जिज्ञासुओं के लिए पठनीय है। इसके अतिरिक्त आपके संगीत पर शोध लेख भी प्रकाशित होते रहे तथा संगीत के सेमीनारों मे आपने अविस्मरणीय व्याख्यान दिये । आचार्य बृहस्पति द्वारा लिखी गई व सम्पादित पुस्तकों के नाम इस प्रकार है–

1. भरत का संगीत सिद्धान्त
2. संगीत चिंतामणि
3. नाट्यशास्त्र का अट्ठाईसवां अध्याय
4. ध्रुपद और उसका विकास
5. मुसलमान और भारतीय संगीत
6. संगीत समयसार
7. खुसरो, तानसेन तथा अन्य कलाकार
8. ब्रज वल्लरी विलास

9. राग रहस्य
10. मेघ का कवि

शिष्य परम्परा – कानपुर में 1965 तक शिक्षण कार्य करते हुए उन्होंने संगीत की शिक्षा भी प्रदान की। उनके शिष्यों में सुलोचना यजुर्वेदी, सुमित्रा आनन्द सिंह व गुलाम मुस्तफा का नाम मुख्य रूप से लिया जाता है। गुलाम मुस्तफा यद्यपि रामपुर सहसवान घराने के प्रतिनिधि कलाकार हैं परन्तु इन्होंने जाति–गायन की शिक्षा के लिए आचार्य वृहस्पति का शिष्यत्व ग्रहण किया। गुलाम मुस्तफा एवं सुलोचना वृहस्पति वर्तमान मे प्रतिष्ठित एंव लोकप्रिय शास्त्रीय संगीत के गायक गायिका हैं।

सम्मान, पुरस्कार व पद – संगीत की सेवाओं के लिए आचार्य बृहस्पति को राष्ट्रपति द्वारा आचार्य बृहस्पति नाटक अकादमी के 'रत्न–सदस्य' के रूप में सम्मानित किया गया। अखिल भारतीय गान्धर्व मंडल में उन्हें 'संगीत महामहोपाध्याय' पदवी देकर सम्मानित किया। द्वारिकापीठ के शंकराचार्य ने आचार्य जी को अनेक सर्वतोमुखी पांडित्य के कारण 'विद्या मार्तण्ड' की पदवी दी। आचार्य बृहस्पति, एकेडेमी आफ मूजिक एण्ड फाइन आर्टस के डायरेक्टर भी रहे।

मृत्यु – अपने कर्म क्षेत्र में कार्यरत रहते हुए अकस्मात् उनके जीवन की लीला पूरी हो गई और 31 जुलाई सन् 1979 को उन्होंने अपनी नश्वर देह त्याग दी।

2.3.4 पं0 पन्नालाल घोष :–

जीवन परिचय – बाँसुरी वादक पन्नालाल घोष का जन्म बंगाल के एक संगीत प्रेमी परिवार से हुआ। बचपन से ही आपकी अभिरूचि संगीत सीखने में थी और इसी कारण आपमें जीवन पर्यन्त संगीत का ज्ञान प्राप्त करने की अभिरूचि पैदा हो गई। बचपन में वे अपने पिताजी का सितार वादन बड़ी तन्मयता से सुनते थे। वे जब–जब भी संगीत के कार्यक्रम सुनते थे उनमें संगीत की शिक्षा ग्रहण करने की लालसा बढ़ती गई।

संगीत शिक्षा व संगीत सफर – एक बार एक नाटक कम्पनी के कार्यक्रम में उनकी मुलाकात अमृतसर के खुशी मुहम्मद से हुई। पन्नालाल घोष इस कम्पनी के काम कर रहे थे। खुशी मुहम्मद एक अच्छे हारमोनियम वादक थे। इनके वादन से प्रभावित होकर पन्नालाल ने इन्हीं से संगीत की शिक्षा ग्रहण करने का निश्चय किया। यह घटना सन् 1925 के आस–पास की है। आपने लगभग 1 साल तक उनसे शिक्षा ग्रहण की। सन् 1937 में आपने बाँसुरी वाद्य को अपनाने का निश्चय किया। वे जब भी किसी बाँसुरी वादक का वादन सुनते तो उसमें स्वरों की बारीकियों को खोजते और अपने बाँसुरी वादन के अभ्यास में सम्मिलित कर लेते। आपके निरंतर अभ्यास से आपकी बांसुरी वादन में माधुर्य व परिपक्वता का स्पष्ट प्रभाव दिखने लगा।

इसी बीच एक नाटक कम्पनी 'सरई कलानृत्य मण्डल' के साथ सन् 1938 में यूरोप जाने का अवसर मिला। यूरोप से वापस लौटने पर उन्होंने कलकत्ता में श्री गिरिजाशंकर चक्रवर्ती से संगीत शिक्षा लेना प्रारंभ किया। क्योंकि उनके यूरोप यात्रा के दौरान उनके उस्ताद खुशी मुहम्मद की मृत्यु हो गई थी। अब वे बांसुरी वादन को कठिन अभ्यास के साथ परिष्कृत करने में जुट गये।

सन् 1940 में आप बम्बई आ गये। बम्बई में उन्हें कुछ हिन्दी फिल्मों में निर्देशन का अवसर प्राप्त हुआ। यहां उन्हें आर्थिक लाभ के साथ–साथ प्रसिद्धि भी मिलने लगी। लेकिन बांसुरी वादन की ललक उनको व्यस्त जीवन में बेचैन करने लगी। वे अपने अभ्यास के लिए समय निकालने लगे तथा तत्कालीन कलाकारों को खूब सुनने लगे। लेकिन उनमें एक उच्च–स्तर का बांसुरी वादक बनने की दृढ़ इच्छा थी और वे गुरू की तलाश में थे। इसी घटनाक्रम के चलते उनकी मुलाकात उस्ताद अलाउद्दीन खां साहब से हुई और पन्नालाल घोष, मैहर वाले बाबा के शिष्य बन गये। पन्नालाल की इच्छा पूर्ण हुई और उस्ताद अल्लाउद्दीन खाँ साहब के सानिध्य में आपकी संगीत साधना शुरू हो गई। निरन्तर साधना, बांसुरी वादन के अभ्यास ने उन्हें श्रेष्ठ वादक बनाया। कहा जाता है जो बांसुरी वादन उन्होंने किया व युगों तक याद किया जाएगा।

संगीत के क्षेत्र में योगदान – पन्नालाल घोष के बांसुरी वादन में कुछ नूतन प्रयोगों का समावेश हुआ। पन्नालाल घोष के वादन में वीणा अंग की वादन शैली के साथ–साथ गायकी का सुमधुर प्रदर्शन देखने को मिलता है। यह काम छोटे से सुषिर वाद्य में श्री घोष ने बडी कुशलता से किया। आपने रागों में भी अत्यन्त प्रशंसनीय कार्य किया। आप प्रायः तीनों सप्तकों के लिए अलग–अलग बांसुरी रखते थे। देश के कई आकाशवाणी केन्द्रों में आपकी रिकार्डिंग उपलब्ध है। भारत में विभिन्न नगरों के अतिरिक्त आपने विदेशों में भी श्रोताओं को अपने बांसुरी वादन से मुग्ध किया।

शिष्य परम्परा – आपके प्रमुख शिष्यों में श्री देवेन्द्र मुर्डेश्वर को अच्छी प्रसिद्धि मिली है।

मृत्यु – आप सिर्फ 49 वर्ष की अल्पायु में संगीत जगत को बहुत कुछ दे गए। आपका निधन 20 अप्रैल 1960 को हुआ।

2.3.5 उ0 दबीर खाँ :–

जीवन परिचय – देश के सर्वश्रेष्ठ वीणा वादकों में उस्ताद दबीर खाँ का नाम अग्ररण्य है। आपका जन्म 1905 ई0 में 14 अगस्त के दिन हुआ था। आपके पिता नज़ीर खाँ अपने समय के शिखरस्थ ध्रुपद गायक व वीणा वादक थे। आपके पिताजी रामपुर रियासत के दरबारी गायक थे।

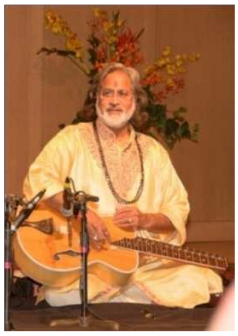
संगीत शिक्षा व संगीत सफर – दबीर खाँ की संगीत शिक्षा रामपुर के उस्ताद वज़ीर खाँ के सानिध्य में हुई। उस्ताद वज़ीर खाँ सेनिया घराने के वशंज थे। उन्होनें दबीर खाँ को वीणा वादन की बारीकियों से परिचित कराया व साथ ही साथ ध्रुपद की शिक्षा भी प्रदान की। कठिन परिश्रम से इन्होनें वीणा वादन में निपुणता प्राप्त की। आपने सम्पूर्ण हिन्दुस्तान के प्रमुख शहरों में वीणा वादन प्रस्तुत किया। आप रामपुर को अलविदा कह कर कलकत्ता चले गये। कलकत्ता में आपने संगीत सिखाना प्रारंभ कर दिया।

संगीत के क्षेत्र में योगदान – संगीत के क्षेत्र में आपका योगदान सराहनीय है। कलकत्ता में आप तानसेन म्यूजिक कालेज तथा सदारंग म्यूजिक कालेज के प्राचार्य रहे तथा इन विद्यालयों की स्थापना में आपका योगदान भी रहा।

सम्मान, पुरस्कार व पद – दबीर खाँ साहब कलकत्ता आकाशवाणी केन्द्र के विशिष्ट श्रेणी के कलाकार थे तथा सलाहकार भी रहे। आप को 'डॉक्टर आफ म्यूजिक'' तथा संगीत सम्राट की उपाधियों से अलंकृत किया गया था। आपने देश के उच्चस्तरीय विशिष्ट संगीत सम्मेलनों में अपनी कला का प्रदर्शन कर सभी संगीत विद्वानों की प्रशंसा प्राप्त की।

शिष्य परम्परा – आपने कलकत्ता निवास के दौरान गुरू–शिष्य परम्परा के अन्तर्गत कई वाद्यों में श्रेष्ठ शिष्य तैयार किए। गायन में भी आपका हर प्रकार की गायकी में अधिकार था। आपके शिष्यों में के0 सी0 डे, श्री ज्ञानप्रकाश घोष, यामिनी गाँगुली गायक हैं तथा वादन के क्षेत्र में आपके प्रमुख शिष्य श्री वी. के. राय चौधरी, श्री राधिका मोहन मौइत्रा, श्रीमती माया मौइत्रा आदि उच्चस्तरीय कलाकार हैं। कलकत्ता में ही निवास के दौरान आपने शौहरत हासिल की और गायक–वादकों की शिष्य परम्परा को आगे बढाया।

2.3.6 पं0 विश्वमोहन भट्ट :–



जीवन परिचय – पं0 विश्वमोहन भट्ट जी का जन्म 27 जुलाई 1950 को राजस्थान के जयपुर शहर में हुआ। आपने एक सांगीतिक परिवार में जन्म लिया। आपके पिता का नाम स्व0 श्री मनमोहन भट्ट तथा माताजी का नाम स्व0 श्रीमती चन्द्रकला भट्ट है जो संगीत की शिक्षा देते थे। आपके भाई श्री हेमंत भट्ट भी एक प्रसिद्ध संगीतकार हैं तथा बीकानेर, राजस्थान में रहते हैं। आप भी भारतीय शास्त्रीय संगीत के प्रचार प्रसार में निरन्तर कार्यरत हैं। पं0 विश्व मोहन भट्ट जी के दोनों सुपुत्र भी संगीत के साधक हैं। आपके बड़े बेटे श्री सलिल भट्ट भी प्रसिद्ध मोहन वीणा वादक हैं तथा साथ ही साथ सात्विक वीणा भी बजाते हैं। आपके दूसरे पुत्र सौरभ भट्ट भी एक प्रसिद्ध कंपोजर हैं। आपके पौत्र सात्विक भट्ट के नाम विश्व के सबसे कम उम्र ($3\frac{1}{2}$ साल) का मोहन वीणा वादक तथा 45 रागों को पहचानने का लिम्का बुक ऑफ वर्ल्ड रिकार्ड है। आपके भतीजे कृष्ण भट्ट एक अच्छे सितार व तबला वादक हैं।

संगीत शिक्षा, संगीत सफर तथा संगीत के क्षेत्र में योगदान – आपकी संगीत की प्रारम्भिक शिक्षा घर पर ही शुरू हुई। बाद में आपने पं0 रविशंकर से संगीत शिक्षा प्राप्त की। आपमें संगीत को लेकर एक अलग नजरिया था जिसका परिणाम है 'मोहन वीणा'। आपने पाश्चात्य संगीत में प्रयोग किए जाने वाले गिटार (हवाइन) को भारतीय संगीत के वाद्य वीणा, सितार और सरोद की खूबियों व तकनीक से मिला जुलाकर एक नए वाद्य को जन्म दिया, जिसका नाम 'मोहन वीणा' रखा गया। मोहन वीणा बनाने के लिए गिटार में 14 अतिरिक्त तार जोड़े गए तथा यह पूर्ण रूप से भारतीय वाद्य बन गया। अपने इस आविष्कार के चलते आप पूरे विश्व में मोहन वीणा आविष्कारक के रूप में सदा के लिए विख्यात हो गए।

कार्यक्रम, सम्मान व पुरस्कार :–

1. पं. विश्वमोहन भट्ट जी को संगीत के क्षेत्र में विश्व का सबसे ऊँचा पुरस्कार ग्रैमी एवार्ड सन् 1994 में अपनी एल्बम '**ए मिटिंग बाई द रिवर** (A meeting by the River)' के लिये प्राप्त हुआ। यह पुरस्कार उन्हें राई कूडर के साथ प्राप्त हुआ।
2. 1997 में आपकी विचित्र फ्यूजन संगीत एल्बम Tabula Rasa ग्रेमी एवार्ड के लिये नामित हुई थी। इस एलबम में आपके साथ अमेरिकन बैजों वादक जी बिंग चेन ने काम किया है।
3. आप एक चीनी कलाकार के साथ जुगलबन्दी करने वाले पहले भारतवासी हैं; यह जुगलबन्दी आपने एक चीनी दूरहु वादक जाईं विंग चेन के साथ की थी तथा यह ऐतिहासिक जुगलबन्दी रही है।

4. आपकी एक और जुगलबन्दी पूरे विश्व में काफी लोकप्रिय है जिसे प्रथम **'इण्डो अरेबियन'** जुगलबन्दी कहा जाता है। इसमें आपने डोबरो गिटार वादक जेरी डगलस तथा अरबी अवध वादक साइमोन शाद्धीन के साथ प्रस्तुति दी।
5. आपके द्वारा **'म्युजिक फार रिलेक्सेशन'** की भी रचना की गई। यह रचना आपने म्युजिक टुडे के लिए की तथा यह भी संगीत दुनिया में काफी लोकप्रिय रही है।
6. आपके द्वारा संस्कृत के एक प्रसिद्ध काव्य **'मेघदूत'** को संगीतबद्ध किया गया। इस रचना में भारतीय गायकों कविता कृष्णमूर्ति व ए.हरिहरण द्वारा स्वर दिया गया है।
7. आपने फिल्मों में भी अपना संगीत दिया है।
8. आपको भारतीय स्वतन्त्रता की 50वीं वर्षगाठ पर लंदन के 'रायल अल्बर्ट हाल' में प्रस्तुति के लिये आमंत्रित किया गया था। वहॉ पर आपने भारतीय संगीत की अनुपम छटा बिखेरी।

इसके साथ ही साथ आपके द्वारा भारत में लगभग सभी प्रमुख शहरों, उपशहरों में तथा विश्व के सभी देशों जैसे अमेरिका, कनाडा, हालैड, पश्चिमी जर्मनी, फ्रांस, बेल्जियम आदि में सफल कार्यक्रम प्रस्तुत किए गए हैं।

आपके द्वारा प्राप्त पुरस्कार की सूची निम्न है :–

1970 सुरमणि, मुम्बई
1981 तानसेन श्रृंगार, चंडीगढ़
1989 मैरीलैंड स्टेट यूनाइटेड ऑफ अमेरिका की मानद नागरिकता
1990 टोरंटों, कनाडा की मानद नागरिकता
1990 मेवाड़ फाउन्डेशन एवार्ड, उदयपुर
1992 महाकाल सम्मान, उज्जैन
1993 स्वर शिरोमणि, जयपुर
1994 विश्व का सर्वोच्च एवार्ड "ग्रेमी एवार्ड" न्यूयार्क
1994 राजस्थान के मुख्यमंत्री श्री भैरोसिंह शेखावत द्वारा सम्मान स्वरूप 1 लाख रूपये की राशि प्रदान की गई।
1995 कनेक्ट एवार्ड, नई दिल्ली
1995 तंत्री विलास, मुम्बई
1995 तंत्री सम्राट, चंडीगढ़
1996 राजस्थान, जयपुर
1996 म्यूज़िकल सांइटिस्ट एवार्ड, बंगलौर
1998 संगीत नाटक अकादमी अवार्ड
2002 पद्म श्री

आकाशवाणी व दूरदर्शन से आपके अनेकों कार्यक्रम प्रस्तुत होते रहते हैं। सभी प्रमुख कम्पनियों द्वारा आपके अनेक एल0पी0, सी0डी0 रिकार्ड तथा कैसेट बनाये गए हैं।

वादन शैली – आपकी वादन शैली की प्रमुख विशेषता है तंत्रकारी अंग बजाने की प्राकृतिक क्षमता। आप गायकी अंग को भी बखूबी अपने वाद्य में सम्मिलित कर लेते हैं जिससे अपके वादन में एक अनूठा अंदाज देखने को मिलता है। आपकी शैली की अन्य विशेषताओं में शामिल है मेलोडी, तीव्रगति,

त्रुटिहीनता, नवीनता आदि। अपनी वादन की उक्त विशेषताओं के कारण ही आप देश ही नहीं दुनिया के महान वादकों में से एक हैं।

शिष्य परम्परा – सलिल भट्ट(पुत्र), सौरभ भट्ट(पुत्र), सात्विक भट्ट(पौत्र), हैरी मैंक्स, मैट मैले, लौरी मिनसन(आस्ट्रेलिया)।

2.3.7 उ0 शाहिद परवेज :–

जीवन परिचय – शाहिद परवेज़ का जन्म 14 अक्टूबर 1955 में हुआ। आपके पिता उ0 अज़ीज खाँ एक अच्छे सितार वादक थे। बाल्यकाल से ही शाहिद का संगीत के प्रति अत्यधिक लगाव रहा। वे आठ साल की छोटी सी आयु से ही सितार बजाने लगे थे। जो भी उनकी इस प्रतिभा को देखता उन्हे प्रोत्साहित करता तथा उनमें एक उच्च स्तर के कलाकार की संभावनाऐं देखते। कुछ बड़े होने पर आपने एक सफल व परिपक्व कलाकार की तरह अनेक सुमधुर कार्यक्रम देने प्रारंभ कर दिए। कम उम्र में आपके द्वारा बजाए गए रागों जैसे – यमन, दरबारी, तोड़ी रागों का प्रदर्शन देख श्रोताओं ने आपकी खूब प्रंशसा की जिससे आप संगीत रूपी सागर में पूर्णरूपेण डूब गए। शीघ्र ही बालक शाहिद उस्ताद शाहिद परवेज बन गया। विस्तृत आलाप व गतकारी में आप जल्द ही सिद्धहस्त हो चुके थे। राग की बारीकियों और क्लिष्ट लयकारी को सुन्दरता से प्रस्तुत करना आपकी कला की विशेषता बन चुकी थी।

सम्मान, पुरस्कार व पद – विभिन्न कला संस्थाओं ने आपको सम्मानित कर स्वयं को गौरवान्वित किया है। सुर–सिंगार परिषद मुम्बई ने आपको ***स्वरमणि*** सम्मान दिया गया है। आपको ***कुमार गान्धर्व एवार्ड*** से भी नवज़ा गया है। भारत– सरकार ने आपको ***'पद्मश्री'*** सम्मान देकर आपकी कला का सम्मान किया है। आप आकाशवाणी के एक श्रेष्ठ कलाकार हैं।

वादन शैली – आपकी वादन शैली अति माधुर्यपूर्ण है। आलाप अंग की प्रस्तुति खुलकर राग को स्पष्ट करती है, कल्पनातीन स्वरवृन्दों का समावेश, मींड का सुरीला स्वरूप, कठिन मीड़ों का प्रयोग श्रोताओं के मर्म को स्पर्श करता है। तानें द्रुत–तम्, तैयारी के साथ सफाई, स्वरों की द्रुत गति में मधुरता आपके वादन की पहचान बन गई है।

संगीत के क्षेत्र में योगदान – देश के सभी बड़े–बड़े शहरों में आपके सितार वादन के कार्यक्रम यादगार बन चुके हैं। यूरोप, अमेरिका तथा अन्य कई देशों के बड़े शहरों में आपके सफल कार्यक्रमों ने देश व भारतीय शास्त्रीय संगीत का खूब मान बढ़ाया है। शाहिद परवेज़ वर्तमान में कठिन परिश्रम, निरन्तर रियाज़, राग के विज्ञान के गम्भीर चिन्नत के पर्याय बन चुके हैं। भारतीय शास्त्रीय संगीत कला प्रदर्शन के व्यस्ततम् कलकार हैं उस्ताद शाहिद परवेज।

अभ्यास प्रश्न

क. रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. संगीत रत्नाकर की संस्कृत टीका ..... विद्वानों ने लिखी है।
2. संगीत रत्नाकर ग्रंथ में ..... अध्याय हैं।
3. संगीत रत्नाकर में ..... जातियां मानी गई हैं।

4. शारंगदेव के शुद्ध थाठ मुखारी को आधुनिक कर्नाटकी संगीत में ..... नाम से जाना जाता है।
5. उ0 अब्दुल हलीम जाफर खां ने सितार–वादन की तालीम ..... से प्राप्त की।
6. उ0 अब्दुल हलीम जाफर खां ने ..... पुस्तकें लिखी हैं।
7. आचार्य बृहस्पति ने संगीत की शिक्षा ..... से तथा ताल पक्ष का ज्ञान ..... से प्राप्त हुआ।
8. आचार्य बृहस्पति को 'सवैया' छंद की रचना के लिए ..... उपाधियां मिलीं।
9. आचार्य बृहस्पति ने ..... रागों की रचनाएं की है।
10. भरत का संगीत सिद्धान्त एवं संगीत चिन्तामणि ..... की कृतियां हैं।
11. ..... संस्था द्वारा आचार्य बृहस्पति को 'संगीत महामहोपाध्याय' पदवी से सम्मानित किया गया है।
12. पं0 पन्नालाल घोष के प्रथम गुरू ..... थे।
13. उ0 दबीर खॉ के पिता नजीर खाँ अपने समय के शिखरस्थ ..... थे।
14. उ0 दबीर खॉ को ..... उपाधियों से अलंकृत किया गया था।
15. उ0 शाहिद परवेज को सुर–सिंगार परिषद मुम्बई ने ..... उपाधि से सम्मानित किया।
16. पं0 विश्वमोहन भट्ट जी को ग्रैमी अवार्ड ..... एलबम के लिए मिला है।

2.4 सारांश

इस इकाई को पढ़ने के बाद आप जान चुके हैं कि संगीत के महत्व को संगीतज्ञों एवं श्रोताओं दोनों ने स्वीकार किया है, तभी दोनों इसका रसास्वादन करते हैं। अनेक महान संगीत साधक हुए जिनकी साधना ने अनेक सोपान पार किए जिनका योगदान अमूल्य है। संगीत कला संगीतज्ञों के व्यक्तित्व को महानता प्रदान करती है। हमारे देश में अनेक प्रसिद्ध एवं विद्वान संगीत विभूतियाँ हुई हैं जिनके अमर योगदान को कभी भुलाया नहीं जा सकता है। जब संगीतज्ञ का व्यक्तित्व उसके कलात्मक प्रतिभा के फलस्वरूप प्रतिष्ठित हो जाता है तो वह किसी भी वातावरण में अपने प्रोज्जवल व्यक्तित्व द्वारा संगीत प्रदर्शन को सर्वोत्कृष्ट बनाने में सक्षम हो जाता है। इस इकाई में आप जान चुके हैं संगीतज्ञ कला में पूर्ण आनन्द का अनुभव करता है। संगीत साधना के लिए समय, कर्ता, स्थान, अभ्यास, उचित संगीतिक शिक्षा आत्मविश्वास आदि गुणों का होना आवश्यक है तभी संगीतज्ञ अपनी कला द्वारा इच्छा पूर्ति कर सकेगा।

2.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क. रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. सिंह भूपाल एवं कल्लिनाथ
2. सात (स्वराध्याय, रागाध्याय, प्रकीर्ण अध्याय, प्रबन्धाध्याय, तालाध्याय, वाद्याध्याय तथा नृत्याध्याय)
3. 18
4. कनकांगी
5. पिता उस्ताद जाफ़र खाँ व मेहबूब खाँ
6. 'जाफरखानी बाज' तथा खुसरो रानासी'
7. रामपुर के स्व0 उस्ताद मिर्जा नवाब हुसैन, पखावज वादक पं0 अध्योध्या प्रसाद जी
8. 'काव्यमनीषी एवं 'साहित्य सुरी'
9. प्रभात रंजनी, संजोग व अनंगरंजनी
10. आचार्य बृहस्पति
11. अखिल भारतीय गान्धर्व मंडल
12. अमृतसर के खुशी मुहम्मद
13. ध्रुपद गायक व वीणा वादक
14. 'डॉक्टर आफ म्यूजिक'' तथा संगीत सम्राट
15. स्वरमणि
16. ए मिटिंग बाई द रिवर

2.6 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. माथुर, श्री रामलाल, (1997), भारतीय संगीत और संगीतज्ञ, बोहरा प्रकाशन, जयपुर।
2. बहोरे, श्री रवीन्द्र नाथ, (2005), भारतीय संगीत के प्रमुख स्तम्भ, क्लासिकल पब्लिशिंग कम्पनी, नई दिल्ली।
3. जौहरी, श्रीमती सीमा, (2003), संगीतायन, राधा पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली।
4. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मीनारायण, (1984), हमारे संगीत रत्न, संगीत कार्यालय, हाथरस।
5. वसंत, संगीत विशारद, संगीत कार्यालय, हाथरस।
6. टाक, तेजसिंह, संगीत जिज्ञासा व समाधान।
7. शर्मा, डा0 स्वतंत्र, पाश्चात्य स्वरलिपि पद्धति एवं भारतीय संगीत।
8. जैन, डॉ0 वीणा, सेनिया घराना और सितार वादन शैली, कनिष्क पब्लिशर्स, दिल्ली।
9. चक्रवर्ती, डॉ0 कविता, भारतीय संगीत को महान संगीतज्ञों की देन।
10. साभार गूगल।

2.7 निबन्धात्मक प्रश्न

1. उ0 शाहिद परवेज एवं पं0 पन्नालाल घोष के जीवन पर प्रकाश डालिए।
2. शारंगदेव व आचार्य बृहस्पति का भारतीय संगीत में योगदान पर चर्चा कीजिए।

इकाई 3 – संगीत के प्रसिद्ध ग्रन्थों (संगीत रत्नाकर, चतुर्दण्डीप्रकाशिका, नारदीय शिक्षा, संगीत मकरंद, संगीत चिन्तामणि, संगीतांजलि एवं संगीत–पारिजात) का सामान्य अध्ययन

3.1 प्रस्तावना
3.2 उद्देश्य
3.3 विभिन्न कालों के सांगीतिक ग्रंथ
3.4 संगीत रत्नाकर ग्रन्थ का सामान्य अध्ययन
3.5 चतुर्दण्डीप्रकाशिका ग्रन्थ का सामान्य अध्ययन
3.6 नारदीय शिक्षा ग्रन्थ का सामान्य अध्ययन
3.7 संगीत मकरंद ग्रन्थ का सामान्य अध्ययन
3.8 संगीत चिन्तामणि ग्रन्थ का सामान्य अध्ययन
3.9 संगीतांजलि ग्रन्थ का सामान्य अध्ययन
3.10 संगीत पारिजात ग्रन्थ का सामान्य अध्ययन
3.11 सारांश
3.12 शब्दावली
3.13 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
3.14 संदर्भ ग्रन्थ सूची
3.15 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
3.16 निबन्धात्मक प्रश्न

3.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, चतुर्थ सेमेस्टर (एम0पी0ए0एम0आई0–606) पाठ्यक्रम की तीसरी इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद आप जाति गायन, राग गायन, राग लक्षण व सारणा चतुष्टयी के बारे में जान चुके होंगे। आप प्रबन्ध के विषय में भी जान चुके होंगे। आप पाठ्यक्रम के रागों से भी परिचित हो चुके होंगे। आप संगीतज्ञों के जीवन एवं भारतीय संगीत में इनके योगदान के विषय में भी जान गए होंगे।

प्रस्तुत इकाई में संगीत के ग्रन्थों के बारे में बताया गया है। वैदिक काल के अन्तिम काल खण्ड तक संगीत से सम्बन्धित कोई स्वतंत्र ग्रन्थ उपलब्ध नहीं है। वेदों में ऋग्वेद में गीत, वाद्य और नृत्य के विषय की चर्चा मिलती है। सामवेद में सबसे अधिक गायन से सम्बन्धित चर्चा की गई है। इसके पश्चात संगीत से सम्बन्धित अनेक ग्रन्थों की रचना हुई। प्राचीन एवं मध्यकालीन ग्रंथकारों ने भारतीय संगीत पद्धति के विविध पक्षों को अपने विशिष्ट सांगीतिक ज्ञान से किस प्रकार उजागर किया है यह भी इस इकाई में वर्णित है। मध्यकाल के प्रमुख ग्रंथकारों जैसे नारद, पं0 शारंगदेव, पं0 अहोबल, पं0 श्रीनिवास, पं0 व्यंकटमुखी, पं0 रामामात्य आदि ने विशेष रुप से संगीत के विविध पक्षों को अपने ग्रन्थों में स्थान देकर यह सिद्ध किया है कि प्राचीन एवं मध्यकाल में भी संगीत के विविध पक्ष विकसित अवस्था में थे। इस इकाई में नारदीय शिक्षा, संगीत–मकरंद, चतुर्दण्डीप्रकाशिका, संगीत–रत्नाकर, संगीत–पारिजात, संगीतांजलि, संगीत–चिन्तामणि ग्रन्थों का अध्ययन प्रस्तुत है।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप प्राचीन, मध्य एवं आधुनिक कालीन ग्रंथों के महत्व को समझ सकेंगे तथा इन ग्रंथों में उपलब्ध सामग्री का समयक विश्लेषण कर सकेंगे।

3.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के पश्चात आप :–

- बता सकेंगे कि प्राचीन एवं मध्यकालीन समय में संगीत का क्या अस्तित्व था?
- बता सकेंगे कि वर्तमान में स्वर, राग, जाति, ताल इत्यादि मूल सांगीतिक तत्वों की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि क्या है?
- समझा सकेंगे कि संगीत के अन्तर्गत स्वर, राग, गायन शैलियों का स्वरूप किस प्रकार शनै–शनै विकसित हुआ है।
- गायन, वादन एवं नृत्य के विषय में प्राचीन संगीत मनीषियों के ज्ञान एवं विचारों का विश्लेषण कर सकेंगे।
- समझा सकेंगे कि ग्रन्थों के अन्तर्गत संस्कृत साहित्य में संगीत के विकास की कड़ियाँ स्पष्ट रूप से पाई जाती हैं।

3.3 विभिन्न कालों के सांगीतिक ग्रंथ

भारतीय संगीत की उत्पत्ति किस समय हुई यह बतलाना कठिन है। संगीत की उत्पत्ति के विषय में अनेक किवदन्तियाँ सुनने में आती हैं। अनेक प्रकार के मत भी सामने आते हैं जिनमें कुछ ने ब्रह्मा जी तथा कुछ ने शिव, सरस्वती को संगीत का अविष्कारक माना है। संगीत अनादिकाल से चला आ रहा है। जिसका उद्देश्य आत्म उत्थान एवं ईश्वर प्राप्ति माना गया है। संगीत सदा संस्कृति का संगी रहा है। संगीत के इतिहास को संस्कृति के इतिहास से अलग नहीं किया जा सकता है। भरत, नारद, मतंग, शारंगदेव, पं0 व्यंकटमुखी, पं0 अहोबल तथा रामामात्य आदि की कृतियाँ संगीत की दृष्टि से महत्वपूर्ण रही हैं। भरत कृत 'नाट्यशास्त्र' संगीत एवं नाट्य का विश्वकोश है। स्वर के सूक्ष्मतम रूप श्रुति की व्याख्या सर्वप्रथम इसी ग्रन्थ में पायी जाती है। इसके पश्चात मतंग कृत 'बृहद्देशी' में विभिन्न प्रदेशों में प्रचलित संगीत शैलियों पर प्रकाश डाला गया है तथा वर्तमान संगीत में महत्वपूर्ण 'राग' नामक वस्तु का विवेचन भी सर्वप्रथम इसी ग्रंथ में पाया गया है। इसके पश्चात शारंगदेव कृत संगीत रत्नाकर ग्रंथ उत्तरी एवं दक्षिणी संगीत दोनों के लिए महत्वपूर्ण ग्रंथ माना जाता है। गायन, वादन, नृत्य इन तीनों कलाओं का पूर्ण विवरण इस ग्रंथ में मिलता है।

मध्यकाल तक सभ्यता के सभी युगों में संगीत की उन्नत अवस्था का परिचय प्राप्त होता है जिसमें गायन, वादन, नृत्य और नाट्य को आवश्यकतानुसार महत्व एवं प्रश्रय प्राप्त था। अतः विभिन्न कालों में लिखित ग्रन्थों में जो संगीत के सिद्धान्त और नियम बताए गए हैं वे अब भी मान्य हैं।

3.4 संगीत रत्नाकर ग्रन्थ का सामान्य अध्ययन

संगीत–रत्नाकर भारतीय शास्त्रीय संगीत में प्राचीन ग्राम–मूर्च्छना प्रणाली से सम्बन्धित संगीत विद्या का प्रतिपादक, अन्तिम आधार ग्रन्थ है। इसके रचयिता आचार्य शारंगदेव हैं। इसका रचनाकाल सन् 1210 से 1247 ई0 के मध्य का माना जाता है। शारंगदेव के पूर्वज कश्मीर के मूल निवासी थे जो कालान्तर में आव्रजन द्वारा जैत्रपद (दक्षिण भारत) में बस गए। जैत्रपद के राजा सिधण के संरक्षण में इन्हें संगीत–विद्या को पुष्पित–पल्लवित करने का अनुकूल वातावरण प्राप्त हुआ। संगीत–रत्नाकर' में निम्नलिखित सात अध्याय हैंः–

1. स्वराध्याय, 2. रागविवेकाध्याय, 3. प्रकीर्णाध्याय, 4. प्रबन्धाध्याय, 5. तालाध्याय, 6. वाद्याध्याय और 7. नृत्याध्याय।

संगीत–रत्नाकर में वर्णित सातों अध्यायों का विवरण निम्नवत् हैः–

1 स्वराध्याय – स्वराध्याय को आठ प्रकरणों में विभक्त किया गया है। पदार्थ संग्रह नामक खण्ड के प्रारम्भिक 14 श्लोकों में लेखक ने अपना एवं अपने आश्रयदाता का परिचय दिया है। इसके बाद संगीत की परिभाषा 'गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते' देकर संगीत के दो भेद 'मार्गी' और 'देशी' कहे गए हैं।

श्रुति – श्रुतियाँ बाईस होती हैं। हमारे शरीर में बाईस–बाईस नाड़ियाँ जो हद्य, कण्ठ और मूर्धा में होती हैं, उनसे वायु टकराती हुई बाईस श्रुतियों को उत्पन्न करती हैं। सारणा–चतुष्टयी द्वारा श्रुतियों

को नवीन विधि से संगीत–रत्नाकर में समझाया गया है। **स्वर–** षड्ज, ऋषभ, गांधार, मध्यम, पंचम, धैवत, निशाद आदि सात स्वर हैं जिनको व्यवहार में सा, रे, ग, म, प, ध, नि संज्ञाएँ दी गई हैं। स्वर की परिभाषा देते हुए शारंगदेव का कथन है कि–'श्रुत्यनन्तर भावी, स्निग्ध, श्रोताओं के चित का स्वयं रंजन करने वाला नाद, स्वर कहलाता है।' चौथी, सातवीं, नौवीं, तेरहवीं, सत्रहवीं, बीसवीं, और बाइसवीं श्रुतियों पर सा, रे, ग, म, प, ध, नि शुद्ध स्वर स्थापित (स्थित) हैं। बारह विकृत स्वरों का वर्णन किया गया है

ग्राम–मूर्च्छना – ग्राम की परिभाषा देते हुए कहा गया है कि–

'ग्रामः स्वरसमूहः स्यानमूर्च्छनोदेः समाश्रयः।'

अर्थात् स्वरों का वह समूह जो मूर्च्छनाओं का आश्रय है ग्राम कहलाता है। पृथ्वी पर दो ही ग्राम – 'षड्ज–ग्राम' व 'मध्यम–ग्राम' कहे गए हैं। शारंगदेव ने संगीत–रत्नाकर में नारद के मत से गांधार–ग्राम का भी वर्णन किया है। तीनों ग्रामों की 21 मूर्च्छनाएँ हैं। उनके नाम उत्तरमन्द्रा, रजनी आदि दिए गए हैं।

2. राग विवेकाध्याय – इस अध्याय में दो सौ चौसठ रागों का वर्णन किया गया है। सर्वप्रथम पाँच प्रकार के ग्राम–राग हैं जो गीतियों पर आधारित हैं। इन गीतियों के नाम इस प्रकार हैं:– शुद्धा, भिन्ना, गौड़ी, बेसरा और साधारणी। ग्राम–राग और देशी–राग में ग्राम–राग के अन्तर्गत 30 ग्राम–राग, 8 उपराग, 20 राग, 96 भाषा, 20 विभाषा और 4 अन्तरभाषा हैं। भाषा, विभाषा और अन्तरंभाषा इनको पन्द्रह जनक भाषाओं में वर्गीकृत किया गया है। दूसरे प्रकरण में रागाम्, भाषाम्, क्रियाम् और उपांग कहे गए हैं।

3. प्रकीर्णाध्याय – इस अध्याय में उन पारिभाषिक शब्दों को रखा गया है जो किसी अन्य अध्याय में नहीं वर्णित किए जा सकते थे। जैसे गायक के गुण–दोष, शब्द के गुण–दोष, गमक के पन्द्रह प्रकार, स्थाय भेद, आलप्ति, वृन्दगान आदि ग्यारह पारिभाषिक शब्दों को इस अध्याय में स्थान दिया गया है। संगीत–रत्नाकर में आवाज के गुण–दोष को आयुर्वेद के धातुओं से समझाया गया है कि वात, पित्त, कफ़ और सन्निपात इन चार धातुओं के सन्तुलन से शरीर स्वस्थ रहता है।

4. प्रबन्धाध्याय – संगीत–रत्नाकर के इस अध्याय में प्रबन्ध का वर्णन है। प्रबन्ध यानी बन्दिश, जिसे वस्तु या रुपक भी कहा गया है। किसी भी बन्दिश के गेय भाग को धातु और पद (गीत) भाग को अंग कहा गया है। छह अंगों से लेकर दो अंगों वाले प्रबन्ध की पाँच जातियाँ – मेदिनी, आनन्दिनी, दीपनी, भावनी और तारावली दी गई हैं। दो धातु वाले, तीन धातु वाले या चार धातु वाले प्रबन्धों के तीन भेद दिए गए हैं। शारंगदेव ने प्रबन्धों के तीन वर्ग बताए हैं – सूड, आलिक्रम, विप्रकीर्ण।।

आलिक्रम के प्रबन्ध में चौबीस प्रकार कहे गए हैं, साथ ही सूड के आठ प्रकारों को मिलाकर बत्तीस संख्या भी दी गई है।

5. तालाध्याय – इस अध्याय के मार्गताल और देशीताल ये दो भाग किए गए हैं। मार्गताल पाँच कहे गए हैं– 1. चच्चत्पुट, 2. चाचपुट 3. षटपितापुत्रक, (इसके दो और भी नाम हैं– पंचपाणि और उत्तर),

4. उद्धट् और 5.सम्पक्वेश्टाक। इनके एककल, द्विकल और चतुश्कल का सम्बन्ध क्रमशः चित्र, वार्तिक और दक्षिण मार्ग से जोड़ा गया है। चौदह गीतकों का विस्तृत वर्णन दिया गया है।

6. वाद्याध्याय – वाद्याध्याय के अन्तर्गत वाद्य के चार भेद बताए गए हैं – 1. तत वाद्य, 2. सुषिर वाद्य, 3. अवनद्य वाद्य और 4. घनवाद्य।

7. नृत्याध्याय – पण्डित शारंगदेव ने नृत्य का विशद विवेचन किया है। नृत्याध्याय के अन्तर्गत निम्न बिन्दुओं पर विचार किया गया है – नाट्य की उत्पत्ति, अभिनय के भेद, नृत्य एवं नृत का लक्षण, आडिक अभिनय के भेदों में : सिर के चौदह, हाथ के सरसठ, वक्ष के पाँच, पार्श्व के पाँच, कटि के पाँच एवं चरण के तेरह भेदों का उल्लेख किया गया है। इसी प्रकार अन्य सभी अंगों के भी अलग–अलग मुद्राओं का विस्तृत वर्णन किया है। जैसे ग्रीवा के नौ, बाहु के बावन, दृष्टि के छत्तीस भेद आदि।

हमारा विषय नृत्य नहीं है। यहाँ मूल ग्रन्थ संगीत रत्नाकर के नृत्याध्याय की विषय–सूची के आधार पर परिचय मात्र दिया गया है। आचार्य शारंगदेव ने संगीत–रत्नाकर नामक विशाल ग्रन्थ इतने विश्वास से लिखा है कि उसमें कहीं भी सन्देह नहीं है। इसलिए शारंगदेव अपने आपको निःशंक कहते हैं। उन्होंने संगीत सम्बन्धी ज्ञान ऐसा प्रस्तुत किया कि यह ग्रन्थ परवर्ती ग्रन्थकारों का आधार ग्रन्थ बन गया। आज भी संगीत सम्बन्धी ग्रन्थ बिना संगीत–रत्नाकर की सहायता के लिखा ही नहीं जा सकता।

3.5 चतुर्दण्डीप्रकाशिका ग्रन्थ का सामान्य अध्ययन

कर्नाटक संगीत का यह सर्वोत्तम ग्रन्थ माना जाता है। इसकी रचना सन् 1620 ई0 में हुई थी। इसके रचनाकार पं0 व्यंकटमुखी है। यह ग्रन्थ अपने रचनाकाल से ही संगीत जगत में छा गया था जिससे इसकी महत्ता स्वतः सिद्ध है। 72 मेलों और विकृत स्वरों की अधिकतम संख्या की स्पष्ट अवधारणा के कारण चतुर्दण्डीप्रकाशिका विद्वानों के मध्य प्रारम्भ से ही सम्मान पाता रहा है। पं0 भातखण्डे जी भी चतुर्दण्डीप्रकाशिका से बहुत प्रभावित थे। जिस प्रकार इस ग्रन्थ के माध्यम से दक्षिणी संगीत व्यवस्थित हुआ है उसी प्रकार पं0 भातखण्डे जी उत्तरी–संगीत भी व्यवस्थित करना चाहते थे। भातखण्डे जी ने थाट–राग वर्गीकरण, सप्तक में सात शुद्ध–स्वरों और पाँच विकृत–स्वरों की अवधारणा व्यंकटमुखी से ही प्राप्त की है।

जिस समय इस ग्रन्थ की रचना हुई उस समय संगीत के मुख्य चार आधार माने जाते थे जिन्हें दण्ड कहा जाता था। इस ग्रन्थ में उन चार दण्डों पर विधिवत प्रकाश डाला गया है, इसीलिए पं0 व्यंकटमुखी ने इसका नाम चतुर्दण्डी रखा। वे चार दण्ड थे – आलाप, ठाय (स्थाय), गीत व प्रबन्ध। गोपाल नायक के एक ध्रुपद में कहा गया है – ''चारों दंड बाँध लाए'' अर्थात् गोपाल नायक को इन चारों दण्डों पर पूर्ण अधिकार था।

इस ग्रन्थ में दस अध्याय या प्रकरण हैं जो इस प्रकार हैं – 1 वीणा–प्रकरण, 2 श्रुति–प्रकरण, 3 स्वर–प्रकरण, 4 मेल–प्रकरण, 5 राग–प्रकरण, 6 आलाप–प्रकरण, 7 ठाय–प्रकरण, 8 गीत–प्रकरण, 9 प्रबन्ध–प्रकरण और 10 ताल–प्रकरण।

1. वीणा–प्रकरण – वीणाएँ तीन प्रकार की कही गई हैं:–

1. शुद्धमेल–वीणा, 2. मध्यमेल–वीणा, 3. रघुनाथेन्द्र–वीणा।

वीणा पर चार तार लगाने का विधान किया है। शुद्ध मेल वीणा के विषय में कहा है–बाएं ओर से प्रथम तार मन्द्र–षड्ज में, दूसरा मन्द्र–पंचम में, तीसरा मध्य–षड्ज और चौथा मध्य–मध्यम में मिलाने का निर्देश है। इन चार तारों के अतिरिक्त तीन और तार पार्श्व में कहे गए हैं जिनको क्रमशः तार–षड्ज, मध्य–पंचम और मध्य–षड्ज में मिलाने का विधान दिया है।

2. श्रुति–प्रकरण – सर्वप्रथम श्रुति और स्वर के भेद का स्पष्टीकरण किया गया है। स्वर्ण और उससे बने आभूषणों में जो अन्तर है, वही श्रुति और स्वर में कहा गया है। प्राचीन ग्रन्थकार भरतादि के अनुसार व्यंकटमुखी ने बाइस श्रुतियाँ स्वीकार की हैं। बाइस श्रुतियों में स्वरों का विभाजन करते हुए कहा है कि षड्ज से तीसरी श्रुति पर शुद्ध–ऋषभ, शुद्ध–ऋषभ से दूसरी श्रुति पर शुद्ध–गांधार, शुद्ध–गांधार से मध्यम की चार श्रुतियाँ हैं, जिनमें से प्रथम पर साधारण–गांधार, साधारण–गांधार से दूसरी श्रुति पर अन्तर–गांधार और अन्तर–गांधार से एक श्रुति पर शुद्ध–मध्यम कहा है। शुद्ध–मध्यम से चार श्रुति का पंचम विद्वानों ने माना है, जिनमें से तीसरी श्रुति पर वराली–मध्यम, वराली–मध्यम से एक श्रुति पर पंचम, पंचम से तीसरी श्रुति पर शुद्ध–धैवत, शुद्ध–धैवत से दूसरी श्रुति पर शुद्ध–निशाद है। षड्ज चार श्रुति का कहा गया है, जिसमें पहली श्रुति पर कैशिक–निशाद, कैशिक–निशाद से दूसरी श्रुति पर काकली–निशाद और काकली–निशाद से एक श्रुति पर स्वयं षड्ज विद्यमान है।

3. स्वर–प्रकरण – यह अध्याय सबसे महत्वपूर्ण है। व्यंकटमुखी ने स्वर प्रकरण में मुखारी राग के स्वरों को शुद्ध माना है। जिसके स्वर हिन्दुस्तानी संगीत के अनुसार सा रे रे म प ध ध सां होता है। उसका श्रुति विभाजन करते हुए कहा है–

चतुश्चतुश्चतुश्चैव षड्ज मध्यम पंचमाः।।
द्वे–द्वे निशादगांधारो तिस्त्री ऋषभधैवतो।

अर्थात् षड्ज, मध्यम, पंचम की चार–चार, गांधार, निशाद की दो–दो एवं ऋषभ, धैवत की तीन–तीन श्रुतियाँ हैं। सात शुद्ध व पाँच विकृत स्वर ग्रन्थकार ने माने हैं। लेखक का कथन है कि संगीत–रत्नाकर में 12 विकृत स्वर माने गए हैं। रामामात्य और सोमनाथ जो कि चतुर्दण्डी प्रकाशिका के पूर्व के ग्रन्थकार हैं, का नाम लिए बिना चतुर्दण्डी में कहा गया है कि कुछ लोग सात विकृत स्वर मानते हैं पर चतुर्दण्डी प्रकाशिका में कुल पाँच ही विकृत स्वर माने गए हैं, जिनके नाम है – 1. साधारण–गांधार, 2. अन्तर–गांधार, 3. वराली–मध्यम, 4. कैशिक–निषाद, 5. काकली–निशाद।

शुद्ध–गांधार जब नौवीं श्रुति से एक श्रुति ऊँचा होकर दसवीं श्रुति पर जाता है तो साधारण–गांधार हो जाता है और वही दो श्रुति और ऊँचा होकर बारहवीं श्रुति पर अन्तर–गांधार कहलाता है, गांधार के ये दो विकृत–रुप हुए। मध्यम का एक विकृत–रुप है जो कि पंचम की तीसरी

श्रुति पर तथा शुद्ध–मध्यम से तीन श्रुति ऊँचा है एवं आरम्भ से सोलहवीं श्रुति पर है। इसे इन्होंने एक नया नाम वराली–मध्यम दिया।

4. मेल–प्रकरण – इस प्रकरण में व्यंकटमुखी ने एक सप्तक में 72 मेल दिए जो कि अब तक के किसी भी ग्रन्थ में उल्लिखित मेलों से अधिक हैं। इन्हीं 72 मेलों के कारण यह ग्रन्थ अधिक ख्याति प्राप्त कर सका है। पं0 भातखण्डे जी ने भी इन्हीं 72 मेलों में से उत्तरी भारतीय संगीत पद्धति के लिए उपयुक्त दस थाट स्वीकार किए हैं।

पूर्वांग के प्रत्येक अर्धमेल के साथ उत्तरांग के सभी छहों अर्धमेलों को क्रमानुसार मिलाने पर छह पूर्णमेल तैयार होंगे।। इसी प्रकार क्रमशः दूसरे, तीसरे, चौथे आदि के प्रत्येक पूर्वांग के साथ उत्तरांग के अर्धमेलों को जोड़ने से 6×6=36 पूर्णमेल तैयार हो जाएँगे। इन सभी मेलों में 'शुद्ध–मध्यम' है। अब यदि 'शुद्ध–मध्यम' के स्थान पर 'तीव्र–मध्यम' कर दिया जाए तो पुनः 36 और नवीन मेल तैयार हो जाएँगे। अतः इस प्रकार कुल 36+36=72 मेल तैयार हो सकेंगे।

5. राग–प्रकरण – उस समय में प्रचलित रागों को 72 में से केवल 19 मेलों में वर्गीकृत किया गया है। जिस प्रकार उत्तर में अधिकतम 32 थाट हो सकते हैं पर प्रयोग में केवल 10 थाट ही आते हैं उसी प्रकार व्यंकटमुखी ने 72 में से केवल 19 मेलों को ही माना है।

6. आलाप–प्रकरण – इस अध्याय में राग विस्तार में आने वाले शब्दों पर विचार किया गया है, जैसे– आलाप, तान, करण, आक्षिप्तिका, वर्धनी, विदारी, मुक्तायि आदि। सम्पूर्ण, षाडव और औडव जातियों के स्वरों की संख्या के विषय में परम्परा से हट कर सात, छह और पाँच स्वर के स्थान पर आठ, सात और छह स्वर कहा गया है।

7. ठाय (स्थाय) प्रकरण – यह अध्याय चतुर्दण्डी–प्रकाशिका का सबसे संक्षिप्त अध्याय कहा जा सकता है, क्योंकि इस अध्याय में कुल सात श्लोक हैं। 'ठाय' का अर्थ है 'स्थाय'। राग का विस्तार करते समय भिन्न–भिन्न स्वरों को स्थायी मान कर किसी कल्पित स्थायी स्वर से चार स्वर आरोह में तथा चार ही स्वर अवरोह में, को प्रयोग करते समय चार–चार तानें बनाना ठाय (स्थाय) कहलाता था।

8. गीत–प्रकरण – व्यंकटमुखी ने संगीत में वर्णित प्रबन्धों के दो भाग करके गीत और प्रबन्ध नामक दो अध्याय बना दिए हैं। प्रबन्धों के सालग सूड, जो कि सूड के दो प्रकार कहे गए हैं उनमें से सालग को अलग कर दिया जिसे गीत–प्रकरण कहा गया है। छायालग नाम का रुपान्तर ही सालग है। इस अध्याय में सात प्रकार के गीत गिनाए गए है, जिनके नाम इस प्रकार हैं– 1. ध्रुव, 2. मट्ठ, 3. प्रतिमट्ठ, 4. निसारुक, 5. अट्टताल, 6. रास और 7. एकताली। इन सब गीत–प्रकारों का विस्तृत वर्णन किया गया है।

3.6 नारदीय शिक्षा का सामान्य अध्ययन

प्राचीन कालीन के इन प्राप्त शिक्षा ग्रन्थों में से नारद रचित नारदीय शिक्षा का अपना विशिष्ट स्थान है। प्रायः सभी शिक्षा ग्रन्थों में वैदिक साहित्य के पठन व उच्चारण सम्बन्धी शिक्षा के उल्लेख प्राप्त होते हैं। परंतु नारदीय शिक्षा का वैशिष्ट्य यह है कि सामवेद से सम्बद्ध होने के कारण इस ग्रन्थ में वैदिक मन्त्रों के उच्चारण के अतिरिक्त उनके गान से सम्बद्ध तत्वों का भी उल्लेख किया गया है। अतः इस ग्रन्थ में प्राप्त होने वाले सर्वाधिक महत्वपूर्ण तथ्य यह हैं कि इसमें वैदिक संगीत के अतिरिक्त लौकिक संगीत की भी चर्चा प्राप्त होती है।

नारद द्वारा रचित पूर्वोक्त सभी संगीत विषयक ग्रन्थों में, 'नारदीय शिक्षा' ग्रन्थ प्राचीनतम् ग्रन्थ है तथा प्रस्तुत पुस्तक इसी ग्रन्थ में वर्णित विभिन्न सांगीतिक तथ्यों पर आधारित है।

वैदिक संगीत – नारदीय शिक्षा ग्रन्थ मूलतः दो भागों में विभक्त है– 'प्रथम प्रपाठक' तथा 'द्वितीय प्रपाठक'। प्रथम प्रपाठक मुख्यतया लौकिक संगीत एवं वैदिक संगीत से सम्बद्ध है तथा द्वितीय प्रपाठक में मुख्य रुप से वैदिक स्वर उच्चारण से सम्बद्ध तत्व निहित हैं। नारदीय शिक्षा का प्रत्येक प्रपाठक पुनः आठ–आठ उपखण्डों में विभक्त है जो 'कण्डिका' कहलाते हैं। इस ग्रन्थ के प्रथम प्रपाठक की प्रथम कण्डिका में ग्रन्थकार ने सर्वप्रथम तीन वैदिक स्वरों उदात्त, अनुदात्त तथा स्वरित का उल्लेख किया है। तत्पश्चात् शिक्षाकार ने, वैदिक गान अर्थात् साम गान करने वाली भिन्न–भिन्न वैदिक शाखाओं द्वारा प्रयुक्त किए जाने वाले वैदिक स्वरों का उल्लेख किया है। ये वैदिक स्वर पूर्वोक्त उदात्तादि वैदिक स्वरों से पृथक् हैं। द्वितीय कण्डिका में शिक्षाकार ने स्वर–मण्डल का उल्लेख करने के पश्चात् सप्त लौकिक स्वरों का नामोल्लेख तथा तीन ग्राम व इक्कीस मूर्च्छनाओं का वर्णन किया है। इसके अतिरिक्त इसी कण्डिका में सप्त लौकिक स्वरों का, विभिन्न जीवों का प्रियत्व का भी उल्लेख किया गया है। तृतीय कण्डिका में पूर्ण रुप से गान के दस गुणों तथा चौदह गीति दोषों का वर्णन किया गया है। चतुर्थ कण्डिका में सप्त लौकिक स्वरों के रंगों व वर्ण–धर्म जाति तथा सप्त ग्रामरागों की चर्चा की गई है। पंचम कण्डिका में शिक्षाकार ने सर्वप्रथम वैदिक संगीत अर्थात् साम गान के स्वरों तथा लौकिक स्वरों की तुलना की है। उसके पश्चात् विभिन्न जीवों से सप्त लौकिक स्वरों की उत्पत्ति तथा शरीरगत स्थानों से सप्त लौकिक स्वरों की उत्पत्ति का वर्णन किया है। तत्पश्चात् इसी कण्डिका मे सप्त लौकिक स्वरों की व्युत्पत्ति का भी उल्लेख किया गया है। इसके अतिरिक्त इन्हीं स्वरों के गायकों तथा देवताओं का भी इस कण्डिका में उल्लेख किया गया है। शष्ठी कण्डिका में शिक्षाकार ने गात्र वीणा का उल्लेख करने के पश्चात् श्रुति पर भी कुछ वर्णन तथा कुछ इतर सांगीतिक तत्वों की भी चर्चा की है। सप्तमी कण्डिका में साम स्वर की शरीरगत स्थानों से उत्पत्ति, उनकी गात्र वीणा पर स्थिति, उनसे विभिन्न जीवों की सम्पुष्टि तथा पांच प्रकार की श्रुतियों अथवा श्रुति जातियों के वर्णन प्राप्त होते हैं। प्रथम प्रपाठक की अंतिम अष्टमी कण्डिका में शिक्षाकार ने आर्चिक के तीनों स्वरों का नामोल्लेख करने के पश्चात् वैदिक वर्णोच्चार का वर्णन किया है।

नारदीय शिक्षा का द्वितीय प्रपाठक पूर्णतया वैदिक वर्णोच्चार का ही ज्ञान कराता है। परंतु इस प्रपाठक की कुछ कण्डिकाओं में इससे इतर सांगीतिक तत्वों के वर्णन भी प्राप्त हो जाते हैं जिनका संगीत से सीधा सम्बन्ध तो नहीं है परंतु संगीत में उनकी कुछ उपयोगिता अवश्य है।

श्रुति स्वर – शिक्षाकार ने नारदीय शिक्षा में, यद्यपि श्रुति की परिभाषा अथवा व्याख्या नहीं दी है तथापि उन्होंने भी श्रुति को महत्व दिया है। इसी प्रकार यद्यपि शिक्षाकार ने श्रुति–संख्या का भी उल्लेख नहीं किया। तथापि ग्रामोल्लेख, साधारण स्वरोल्लेख तथा पंचम व धैवत की ह्रास एवं वृद्धि विषयक उल्लेखों से आभास होता है कि शिक्षाकार को बाईस श्रुतियों का ज्ञान था।

शिक्षाकार ने पांच श्रुति जातियों का भी नामोल्लेख किया है, परंतु वे श्रुति–जातियाँ अधिक स्पष्ट नहीं हैं। शिक्षाकार ने श्रुति जातियों पर चर्चा करते हुए कहा है कि आयता जाति का प्रयोग नीचे के स्वरों में, मृदु जाति का उसके विपरित अर्थात् उच्च स्वरों में तथा मध्या जाति का प्रयोग अपने स्वर में अर्थात् समान स्वरों में होता है। इस कथन से तात्पर्य यह भी हो सकता है कि अनुदात्त स्वरों में आयता, उदात्त में मृदु तथा स्वरित स्वरों में मध्या श्रुति–जाति का प्रयोग होता है। परंतु श्रुति जातियों का प्रयोजन एवं उनके वास्तविक लक्षण अथवा स्वरुप के वर्णन प्राप्त न होने के कारण शिक्षाकारोक्त श्रुति–जातियाँ स्पष्ट नहीं हो पाती। शिक्षाकार ने वैदिक स्वरों के अन्तर्गत भी श्रुति–जातियों का उल्लेख किया है। इसके अंतर्गत शिक्षाकार ने द्वितीय स्वर (वेणु का गान्धार) की श्रुति जातियाँ–मृदु, मध्या तथा आयता बताई हैं। यदि वैदिक संगीत का द्वितीय स्वर, लौकिक संगीत का गान्धार है, जैसा सामान्यतया माना जाता है, तब यह तथ्य ध्यान देने योग्य है कि गान्धार स्वर द्विश्रुतिक स्वर है। इस प्रकार उपरोक्त कथन में यह भी स्पष्ट नहीं होता कि द्वितीय स्वर गान्धार है अथवा लौकिक संगीत का द्वितीय स्वर–ऋषभ।

नारदीय शिक्षा में वर्णित स्वरोल्लेखों के इस अध्ययन से ज्ञात होता है कि तत्कालीन संगीत दो भिन्न–भिन्न धाराओं – वैदिक संगीत तथा लौकिक संगीत में प्रचलित था। तत्कालीन समाज में इन दोनों प्रकार की संगीत शैलियों का प्रचार था तथा लौकिक संगीत को प्राचीन गौरवमय वैदिक परम्परा से सम्बद्ध करने की प्रथा का चलन था। इसी क्रम में वैदिक संगीत के स्वरों तथा लौकिक संगीत के स्वरों की नारदीय शिक्षा में तुलना की गई। इसी प्रकार लौकिक स्वरों की जातियों, उनके वर्ण, गायक, शरीरगत उत्पत्ति स्थान, देवता आदि उल्लेखों से भी यही संकेत प्राप्त होते हैं।

ग्राम–मूर्च्छना – नारदीय शिक्षा में वर्णित ग्राम, मूर्च्छना तथा तान के अध्ययन से ज्ञात होता है कि यद्यपि शिक्षाकार ने तीन ग्रामों का नामोल्लेख किया है, तथापि उनका स्वरुप वर्णन व ग्राम की परिभाषा का उल्लेख, शिक्षाकार ने नहीं किया है। परंतु स्वरों के देवता का वर्णन करते हुए उन्होंने जिस प्रकार से, पंचम व धैवत स्वरों का वर्णन प्रस्तुत किया है, उससे स्पष्ट हो जाता है कि शिक्षाकार ने षड्ज व मध्यम ग्रामों के मूल भेद को विस्तृत रुप में वर्णित न कर, सांकेतिक रुप से वर्णित कर दिया है। इस तथ्य से बोध होता है कि शिक्षाकार को षड्ज व मध्यम ग्रामों का पूर्ण बोध था तथा ये दोनों ग्राम तत्कालीन संगीत में प्रचलित थे। यद्यपि नारदीय शिक्षा में किसी ग्राम की श्रुति–स्वर व्यवस्था का उल्लेख नहीं किया गया है तथापि ऐसा आभास होता है जिस रुप में उनके परवर्ती विद्वानों ने, इन्हें वर्णित किया है।

शिक्षाकारोक्त मूर्च्छना के उल्लेखों के अध्ययन से ज्ञात होता है कि शिक्षाकार ने षड्ज व मध्यम ग्राम की सभी मूर्च्छनाओं का उल्लेख नहीं किया है। उन्होंने षड्ज ग्रामिक पांच मूर्च्छनाओं व मध्यम ग्रामिक दो मूर्च्छनाओं का ही वर्णन किया है। अतः यहाँ आभास होता है कि षड्ज व मध्यम ग्राम की मूर्च्छनाओं की प्राथमिक व आरम्भिक जानकारी हेतु, परवर्ती ग्रन्थकारों के लिए, नारदीय शिक्षा, आधार ग्रन्थ रहा होगा। शिक्षाकारोक्त ऋषि ने मूर्च्छनाओं की संख्या बढ़ा कर ही, परवर्ती काल में

संगीत कार्य किया गया हो तो आश्चर्य नहीं। इसके अतिरिक्त मकरंदकार नारद, नान्यभूपाल व पं0 शारंगदेव जैसे परवर्ती विद्वानों के लिए गान्धार ग्रामिक मूर्च्छनाओं की जानकारी प्राप्त करने का स्रोत भी, नारदीय शिक्षा ग्रन्थ ही रहा है। मात्र 'तान' के विषय में शिक्षाकार व परवर्ती ग्रन्थकारों के मतों में भेद दिखता है परंतु स्वयं शिक्षाकार ने भी 'तान' विषय पर अधिक चर्चा नहीं की है।

ग्राम–राग – शिक्षाकार ने सात ग्राम–रागों, पंचम, मध्यम ग्राम, षड्ज ग्राम, साधारित, कैशिक मध्यम तथा कैशिक का उल्लेख किया है तथा संक्षिप्त रुप में उनके स्वरुप का भी वर्णन किया है। परंतु शिक्षाकार द्वारा वर्णित सप्त ग्राम–रागों के स्वरुप वर्णनों से यह सप्त ग्राम–राग स्पष्ट नहीं हो पाते। शिक्षाकार के परवर्ती ग्रन्थकारों ने भी इन्हीं नामों से विभिन्न रागों का उल्लेख किया है किन्तु शिक्षाकार व परवर्ती ग्रन्थकारों के मतों में अन्तर दृष्टिगोचर होता है, जिसके विभिन्न कारण हो सकते हैं। सम्भवतः शिक्षाकारोक्त ग्राम–राग व परवर्ती आचार्यों द्वारा वर्णित शुद्ध राग या राग की पृथक्–पृथक् गायन शैलियाँ रहीं हों तथा उनमें केवल नाम की ही समानता रही हो अथवा शिक्षाकारोक्त 'ग्राम–राग' ही अपनी प्राथमिक अवस्थाओं में परिष्कृत व परिमार्जित होकर परवर्ती काल में 'शुद्ध राग' के रुप में तथा बाद में 'राग' के रुप में स्थापित हो गए हों। परंतु स्पष्ट साक्ष्य प्राप्त न होने के कारण ग्राम–रागों के स्वरुप के विषय में दृढ़ता से निर्णय नहीं लिए जा सकते है। किन्तु इस अध्याय में 'ग्राम–राग' विषयक अध्ययन करने के कुछ अन्य तथ्य स्पष्ट हो जाते हैं। शिक्षाकार ने जिन सात ग्राम–रागों का वर्णन किया है उनका ज्ञान परवर्ती ग्रन्थकारों को भी रहा है। 'ग्राम–राग' परवर्ती काल में प्रचलित हुई विधाओं, जाति व राग से पृथक् गायन विधा थी तथा वे जाति व राग से भी प्राचीन हैं। इस आधार पर व याष्टिक आदि पूर्वाचार्यों के कथनों के आधार पर भी आभास प्राप्त होता है कि जहाँ स्वर से ग्राम व मूर्च्छना की उत्पत्ति हुई वहीं सम्भवतः ग्राम से ही आदिम गायन शैली 'ग्राम–राग' का भी उद्भव हुआ। इस अध्याय में ग्राम–राग के अध्ययन से यह भी संकेत प्राप्त होते हैं कि जिस प्रकार मूर्च्छना से जाति व जाति से रागों की उत्पत्ति मानी गई है उसी प्रकार कुछ रागों की उत्पत्ति में ग्राम–राग भी सहायक रहे हैं।

शिक्षाकार ने नारदीय शिक्षा ग्रन्थ में संगीत से सम्बद्ध जिन तत्वों का समावेश किया है, प्रायः उनका प्रयोग गायन के संदर्भ में ही होता है। इस ग्रन्थ में वादन तथा नर्तन संगीत से सम्बद्ध विषयों के उल्लेख प्राप्त नहीं होते। अतः शिक्षाकार ने गायन अथवा गान को ही आधार मानकर गान के विविध गुणों तथा गीत के विभिन्न दोषों की चर्चा भी, अपने ग्रन्थ में की है।

शिक्षाकार ने नारदीय शिक्षा में गान के दस गुणों पर विस्तृत चर्चा करने के पश्चात् गीति के दोषों का भी उल्लेख किया है। शिक्षाकार ने गीति के दोषों का विस्तृत वर्णन नहीं किया है अपितु उनके नामोल्लेख मात्र कर दिए हैं। नारदीय शिक्षा में गीति के चौदह दोषों का नामोल्लेख प्राप्त होता है।

नारदीय शिक्षा के प्रथम प्रपाठक की आठ कण्डिकाओं में कुल 124 श्लोक संग्रहीत हैं तथा द्वितीय प्रपाठक की आठ कण्डिकाओं में कुल 113 श्लोक संग्रहीत हैं। इस प्रकार सम्पूर्ण नारदीय शिक्षा ग्रन्थ में कुल 238 श्लोक संकलित हैं। नारदीय शिक्षा में संकलित सभी श्लोक प्रायः उसी रुप में है जैसे बृहन्नारदीय पुराण या महानारदीय पुराण में भी वर्णित किए गए हैं। कुछ आधुनिक विद्वानों का मत है कि नारदीय शिक्षा ग्रन्थ, नारदीय पुराण में से ही उदधृत किया गया है परंतु इस विषय पर साक्ष्य उपलब्ध नहीं होते हैं।

3.7 संगीत मकरंद ग्रन्थ का सामान्य अध्ययन

आठवीं शताब्दी में नारद का एक और ग्रंथ 'संगीत मकरंद' प्रकाश में आया। इस ग्रंथ में प्रथम बार पुरुष राग, स्त्री राग और नपुंसक रागों का वर्गीकरण मिलता है। परन्तु यह ध्यान देने की बात है कि उन्होंने 'रागिनी' शब्द का प्रयोग नहीं किया है। इसमें 20 पुरुष राग, 24 स्त्री राग और 13 नपुंसक राग गिनाए हैं। रागों के इस वर्गीकरण का आधार उनका रस है। उनका कहना है कि रौद्र, अद्‌भुत तथा वीर रस के लिए पुरुष राग, श्रृंगार तथा करुण के लिए स्त्री राग और भयानक, हास्य तथा शांत रस की उत्पत्ति के लिए नपुंसक रागों को प्रयोग में लाना चाहिए। इस ग्रंथ में राग की जातियाँ (संपूर्ण, षाडव व औडव) तथा गान–समय भी बताया गया है। राग–रागिनी वर्गीकरण की प्रक्रिया पाँच–दस वर्ष तक सीमित नहीं है। लगभग 8वीं–9वीं शताब्दी में लिखे गए 'संगीत–मकरन्द' से लेकर 19वीं शताब्दी के अन्त तक के एक सहस्र वर्षों से भी अधिक इसका क्रम चलता रहा। इसके रहते मेल राग वर्गीकरण और रागांग वर्गीकरण भी अस्तित्व में आ चुके थे। लेकिन यह प्रक्रिया फिर भी अपना सम्मान बनाए रही, यह कम महत्व की बात नहीं है।

संगीत मकरन्द में छह राग, छत्तीस रागिनियाँ का वर्णन है। इसी में एक अन्य मत के अनुसार आठ पुरुष राग, तीन–तीन स्त्रियाँ राग बताए गए हैं। ग्रंथ में स्वर, मूर्च्छना, राग, ताल आदि विषयों को लिया गया है। स्वर ही संगीत का पर्याय है, इसलिए 'स्वर' के साथ जिन पशु–पक्षियों के सम्बन्धों की चर्चा प्राचीन और अर्वाचीन विद्वानों ने की है वह भी एक प्रकार से उपर्युक्त कारणों से जुड़ी हुई है। षडजादि 'स्वरों' से जिन पक्षियों और पशुओं की ध्वनियों का सम्बन्ध जोड़ा गया है उसे इसी कारण न तो कोरी कल्पना कहा जा सकता है और न ही इन विचारों को किसी अन्य दृष्टि से निराधार कहा जा सकता है।

संगीत मकरंद में नारद ने षडजादि स्वरों के साथ पक्षियों या पशुओं की ध्वनि का सम्बन्ध बताया है उन सब में समानता अधिक है और भिन्नता कम। षडज, पंचम और निषाद इन तीन स्वरों के साथ मोर, कोयल और हाथी की ध्वनियों के सम्बन्ध में तो इस वर्ग के सभी विद्वान एकमत हैं। शेष स्वरों में भी कोई बहुत बड़ा मतभेद नहीं है। संगीत मकरन्द में मयूर, चातक, अजा, क्रौंच, पिक, अश्व, गज की ध्वनियों का वर्णन स्वरों के सम्बन्ध में किया गया है।

संगीत मकरंद में ग्राम–सम्बन्धी उल्लेख भी हैः–

ग्रामः स्वरसमूहः स्यान्मूर्च्छना तु स्वराश्रया।
षडजमध्यमगान्धारग्राम त्रयमुदाहृतम्।।

ग्राम–सम्बन्धी धारणा में दो बातों का मुख्य रुप से उल्लेख हुआ है। शारंगदेव के पूर्ववर्ती आचार्यों ने ग्राम को केवल मात्र विशिष्ट स्वर समूह कहा है, लेकिन उन्होंने उसे (ग्राम को) मूर्च्छनाओं को समाश्रय भी कहा है। संगीत–मकरंद की ग्राम सम्बन्धी परिभाषा भी लगभग ऐसी ही है। यह ग्रन्थ रत्नाकर का पूर्ववर्ती माना जाता है। इसके अनुसार यह कहा जा सकता है कि रत्नाकरकार को संगीतकार–मकरंद की तथाकथित धारणा ने प्रभावित किया होगा। लेकिन रत्नाकरकार जैसे स्वतन्त्र चिन्तक के विषय में अत्यन्त निर्णयात्मक ढंग से यह नहीं कहा जा सकता कि उन्होंने अपनी ग्राम–सम्बन्धी धारणा संगीत–मकरन्द से प्रभावित होकर निर्धारित की होगी। मूर्च्छना के मूलभूत स्वरुप पर कोई विशेष मतभेद नहीं है। प्रत्येक मूर्च्छना सात स्वर की होनी चाहिए, उसमें स्वर क्रमानुसार होने

चाहिए, दोनों ग्रामों का प्रत्येक स्वर एक–एक मूर्च्छना का मूल स्वर हो सकता है। सभी मूर्च्छनाएं जातियों व रागों की जननी है।

नारद, भरत और अन्य सभी परवर्ती विद्वानों ने जिन तान प्रकारों का उल्लेख किया है उनका सम्बन्ध औड़व–षाड़व रुपों से है। इसलिए उन्हें औड़विता तथा षाड़विता तानें भी कहते हैं। इसी षाड़व–औड़वकरण के जो नियम बनाए गए उनके अनुसार दोनों ग्रामों की तानों की संख्या भी निर्धारित की गई। ये सब यदि मूर्च्छना के मूल प्रकार मान लें तो सुचारु सिद्धांत प्रक्रिया में मतभेद की गुंजाइश हो जाती है। हमारी मान्यता है कि मूर्च्छनाएं गेय नहीं हैं। यदि तान प्रकारों को मूल मूर्च्छना प्रकार मान लिया जाता है तो यह धारणा जो कि निर्भ्रान्त है, आपत्तिजनक हो जाती है। सभी ने मूर्च्छनाओं के बाद तानों का उल्लेख किया है। इसका कारण तो सिद्धांतों का क्रमबद्ध विवेचन है। इसको आधार मानकर इन तान प्रकारों को मूर्च्छनाएं नहीं कहा जा सकता।

श्रुतियों के नाम प्रचलित परंपरा से भिन्न हैं। भरत मुनि ने जहाँ तैंतीस अलंकारों का वर्णन किया है, वहाँ इस ग्रंथ में केवल उन्नीस अलंकारों का निरुपण है। नखज, वायुज, चर्मज, लोहज और शरीरज नाम से नाद के पाँच भेदों का उल्लेख है तथा वीणा के अठारह भेदों का वर्णन है। कहा जाता है कि इसी के आधार पर आगामी ग्रंथकारों ने राग–रागिनी–वर्गीकरण किए हैं।

संगीत मकरन्द में ताल के सम्बन्ध में जो कुछ उल्लेख मिलते हैं, वे अर्थ की दृष्टि से लगभग एक जैसे हैं। ताल के भाव को स्पष्ट करने के लिए दोनों में कहने की शैली मात्र को भिन्न कहा जा सकता है :–

ताल शब्दस्य निश्पत्ति प्रतिश्ठार्थेन धातुना।
गीतं वाद्यं च नृत्यं च भातिताले प्रतिष्ठितम्।।

ताल की इस धारणा में 'धातु' शब्द का प्रयोग आया है जो कला, क्रिया आदि अन्य शब्दों की ओर संकेत कर सकता है। '

संगीत मकरन्द के अनुसार संगीत के त्रितत्वयुक्त स्वरुप में ताल का मूर्धन्य स्थान है, इसमें कोई सन्देह नहीं। इसकी पूर्णता के ज्ञान हेतु उन पारिभाषिक शब्दों का उल्लेख पर्याप्त सहायक हो सकता है जो इस तत्व के अनिवार्य अंग हैं। इनके सम्बन्ध में सूत्रमूलक श्लोक इस प्रकार है–

कालमार्ग क्रियांगनि ग्रहजातिकलालयाः।
यतिप्रस्तारक चैव तालप्राणा दश स्मृताः।।

उपरोक्त श्लोक के अनुसार पहला स्थान काल को दिया गया है। ताल लय की एक ऐसी सुनिर्धारित इकाई है जो स्वर और पद को सक्रियता ही नहीं, अपितु सौष्ठव भी प्रदान करती है। ये दोनों काल से जुड़े हुए हैं। दूसरे शब्दों में अखण्ड काल प्रवाह का सुन्दर विभाजित रुप ही ताल या लय है। यह सर्वविदित है कि काल की जो विभाजन क्रियाएं मनुष्य ने निर्धारित की हैं, वह उसने अपनी सुविधा को ध्यान में रखकर, काल की अखण्डता को सखण्डता में रखकर निर्धारित की है। ताल ही नहीं, जीवन के अन्य क्षेत्रों में भी काल की सबसे छोटी मापन क्रिया से लेकर विशाल मापन क्रिया तक के अनेक मानक हैं। जीवन के व्यावहारिक रुप में निमेष से लेकर सहस्रशाब्दियों या युगों तक इसकी विशालतम सीमाएं हैं।

3.8 संगीत चिन्तामणि ग्रन्थ का सामान्य अध्ययन

संगीत चिन्तामणि ग्रन्थ सन् 1966 में प्रकाशित हुआ, जिसकी रचना प्रकाण्ड संगीत–शास्त्र ज्ञाता आचार्य बृहस्पति ने की। 1976 में इसका द्वितीय संस्करण एवं सन् 1987 में इस ग्रंथ का दूसरा भाग प्रकाशित हुआ। ग्राम एवं सप्तक के विषय में संगीत चिन्तामणि के प्रथम भाग में वर्णित है कि सप्तक वस्तुतः सात स्वरों का वह मूल समूह रहा होगा जिसने ग्राम के शास्त्र सम्मत को जन्म दिया। आज जिस प्रकार हम किसी भी स्वर सप्तक को, अंग्रेजी के स्केल का अनुवाद करते हुए 'ग्राम' कह देते हैं, उस अर्थ में प्राचीनों ने ग्राम शब्द का प्रयोग नहीं किया है। यों तो प्रत्येक मूर्च्छना एक स्वतन्त्र सप्तक है किन्तु उसे शास्त्रीय दृष्टि से ग्राम नहीं कहा सकती। ग्राम तो वही स्वर समूह है जिसे अन्य मूर्च्छना प्रयोग के लिये आधारभूत मान लिया गया हो।

सप्तक स्केल का अनुवाद हो सकता है, ग्राम का पर्याय नहीं। ग्राम की कुछ मूल विशेषताएं होती हैं जिनके फलस्वरुप एक विशिष्ट सात स्वरों का समूह बनता है। संगीत चिन्तामणि के अनुसार – सप्तक के शेष चार स्वर तो ग्राम सम्बन्धी प्रमुख विशेषताओं के कारण स्वतंत्र ग्राम नहीं बन सकते। व्यावहारिक रुप से यदि ग्राम व्यवस्था को देखा जाए तो ग्राम में एक ग्राम के सभी निवासी मुखिया नहीं होते, मुखिया तो एक ही होता है। यह बात दूसरी है कि उन सबको उनके कार्यक्षेत्र के अनुसार वांछित स्थान दिया जाता है। केवल सात स्वर बना लेना भी तो ग्राम नहीं है। ग्राम निर्माण के लिए यदि यही एकमात्र नियम है तो फिर ग्राम के पश्चात् मूर्च्छनाओं और जातियों के निर्माण की आवश्यकता ही क्या है। शेष चारों स्वर ग्राम क्यों नहीं रहे, इसका एक स्पष्ट कारण निम्नोधृत ग्राम सम्बन्धी वे विशेषताएं हैं जिन्हें आचार्य बृहस्पति ने निर्धारित किया है और जो कदाचित् अभिनव गुप्त द्वारा भी विवेचित हैं। इस समस्त चर्चा का सारांश यह है कि:

1. ग्रामणी स्वर परिमाण में किसी भी अन्य स्वर की अपेक्षा न्यून नहीं होना चाहिए। अर्थात् ग्रामणी स्वर का चतुःश्रतिक होना अनिवार्य है।
2. एक सप्तक में ग्रामणी स्वर से नौ और तेरह श्रुतियों के अन्तर पर दो स्वर अवश्य होने चाहिए।
3. ग्रामणी स्वर से अगला स्वर त्रिश्रुतिक अवश्य होना चाहिए।

मूर्च्छनाओं से सम्बन्धित अभिनव गुप्त के दृष्टिकोण को समझाते हुए संगीत चिन्तामणि में वर्णित है कि हर उदार और मूलभूत विषय अनादि होता है। उसे यदि स्वयंभू कह दिया जाए तो अतिशयोक्ति नहीं होगी। मूर्च्छना कुछ–कुछ ऐसा ही आधारभूत सिद्धांत है। इसकी जड़ें वेदकाल में यदि मिल जाती हैं तो आश्चर्य की कोई बात नहीं। आचार्य अभिनव गुप्त ने मूर्च्छना के सम्बन्ध में स्थान–स्थान पर काफी विस्तारपूर्वक विचार व्यक्त किये हैं। वह एक भाष्यकार हैं अतः किसी शब्द का सूत्रमूलक स्वरुप उन्हें अभीष्ट नहीं है। लेकिन फिर भी वह भरत–मतंग आदि परम्परागत मूर्च्छना सिद्धांतों की व्याख्या इस रुप में करते हैं जिससे उनकी तद्विषयक निजी धारणा भी सम्मिलित हो जाती है। इस बात को ध्यान में रखते हुए अभिनव गुप्त का मूर्च्छना सम्बन्धी दृष्टिकोण भरत और मतंग से भिन्न नहीं है। उन्हीं के शब्दों से यह बात उदधृत की जा सकती है कि मूर्च्छना का सम्बन्ध ऋक, गाथा आदि से जुड़ा हुआ है :–

मूर्च्छनातानानां ऋग्गाथा सामभ्यंआनीय यदि प्रकर्षेण।
योजनं स्थानानां विशेषरक्तिदायिनां प्राप्त्यर्थम।

अर्थात् 'ऋक, गाथा और साम से ग्रहण करके मूर्च्छना और तानों का प्रकर्षपूर्वक योजन विशेष रक्तिदायक स्थानों की प्राप्ति के लिए है।

राग वर्गीकरण के अन्तर्गत संगीत चिन्तामणि भाग एक में उल्लेख है कि थाट, रागों में प्रयुक्त होने वाले स्वरों को याद रखने हेतु एक तात्कालिक प्रबन्ध मात्र है। ''मेल–पद्धति, ठाठ–पद्धति 'राग' के शरीर पर विचार करती है। वह हमें यह नहीं बताती कि किस राग में किन–किन स्वरों का किस–किस मात्रा या किस–किस परिमाण में प्रयोग किस–किस भाव की अभिव्यक्ति में सहायक होकर कौन से प्रधानभाव का परिपोश करता है। इसलिए आज का गायक 'वैचित्रय' के पीछे पड़ा हुआ है, तैयारी उसका लक्ष्य है और वह अपनी तैयारी से श्रोताओं को आतंकित या चकित कर देना चाहता है''।

संगीत चिन्तामणि ग्रंथ में निम्न उल्लेख भी प्राप्त होता हैः–

- शुद्ध स्वरावलि, प्राकृतिक स्वरावलि तथा आधार स्वरावलि।
- स्वरों की शुद्धता और सार्थकता, षड्जग्रामीय शुद्ध सप्तक और काफी ठाठ, भातखण्डे जी के मूल स्वर, .महाभारत के सांगीतिक स्वर।
- वाद्यों की उत्पत्ति, वाद्यों के प्रकार, गीत अनुकरण के प्रकार, वृत्ति, वीणा के प्रकार, वंश का महत्व, अवनद्य वाद्यों के प्रकार, घनवाद्यों के प्रकार।
- ख्याल और उसका विकास।
- निबद्धगान, तानसेन के ध्रुवपद, सदारंग की रचनाएं, नई बंदिशें, स्व0 भातखण्डे जी के विचार, भातखण्डे जी की दृष्टि में गीत रचना के सिद्धांत।
- संगीत में धमार, वैष्णव संतों के धमार पद, सदारंग परम्परा के पखावजी, रामपुर–दरबार के तन्त्री–वादक, धमार ताल की मात्राओं का विभाजन, मुगल दरबार तथा अन्तःपुर की होली, सदारंग की रचनाएँ।
- प्राचीन वाड्.मय में कथक शब्द, नृत्य और नाट्य, कथक शब्द का अर्थ तथा पर्याय, तेरहवीं शती ई0 में कथक रीति का उल्लेख, चौदहवीं शती ई0 के उत्तरार्द्ध में सम्प्रदायों का पुनरुद्धार।
- भारतीयों का उच्चारण–नैपुण्य, भारत ज्ञान–कोष, ब्राहमणों की विद्वता और श्रेष्ठता, भारतीय संगीत की श्रेष्ठता।
- अरब के संगीत की अपेक्षा भारतीय संगीत की श्रेष्ठता, विदेशियों के लिए भारतीय संगीत की अगम्यता, भारतीय संगीत की श्रेष्ठता सिद्ध करने के लिए अमीर खुसरो के प्रयत्न।
- गीत का लक्षण, रसास्वाद, नाट्य में रस–परिपाक की प्रक्रिया।
- वेद और गान ,'ऋग्वेद' प्राचीनतम ग्रन्थ, गेय रुप सामवेद, सामगान में स्वरों का प्रयोग।
- दरबार और संगीत, हज़रत अमीर खुसरो।
- तानसेन विषयक ऐतिहासिक तथ्य, तानसेन एवं हरिदास।
- उत्तम गान, गायक की प्रमुखता, गायन में राग, ताल तथा बंदिश का महत्व, वाग्गेयकार, गायन में भाषा का महत्व।

3.9 संगीतांजलि ग्रन्थ का सामान्य अध्ययन

संगीतांजलि ग्रंथ की रचना सन् 1938 में संगीत मार्तण्ड पं0 ओमकार नाथ ठाकुर ने की। इसके पश्चात् निरन्तर इसके सात भाग प्रकाशित हो चुके हैं। क्रियात्मक दृष्टि से संगीत के अन्तर्गत सभी स्तर के शिक्षार्थियों के लिए यह ग्रंथ अत्यन्त महत्वपूर्ण है क्योंकि विस्तृत रुप से संगीतशास्त्र के साथ इस ग्रंथ के छः भागों में लगभग समस्त प्रचलित एवं मूल रागों का सम्पूर्ण वर्णन मिलता है। संगीतांजलि ग्रंथ सात भागों में विभाजित है। इन सात भागों में मुख्य रुप से रागों का समय निर्धारण, निबद्ध–अनिबद्ध गान, रागांग वर्गीकरण, संगीत शास्त्र ग्रंथों का परिचय, साम–गान का उल्लेख, ग्राम मूर्च्छना, चतुर्सारणा एवं सांगीतिक ध्वनि का वैज्ञानिक अध्ययन आदि विभिन्न तत्वों का उल्लेख प्राप्त होता है। इन सात भागों में विभिन्न रागों का सम्पूर्ण विवरण एवं उनमें प्रयुक्त सूक्ष्म स्वर तथा सौन्दर्यात्मक तत्वों का उल्लेख प्राप्त होता है। इनमें कुछ राग हैं–भूपाली, हंस ध्वनि, दुर्गा, सारंग, देश, खमाज, काफ़ी, शंकरा, विहाग, हमीर, बागेश्वरी, भैरवी, छायानट, मल्हार, विभास, दरबारी, मालगुंजी आदि। संगीतांजलि ग्रंथ के सात भागों में निम्न उल्लेख प्राप्त होता है।

संगीतांजलि ग्रंथमाला के प्रथम भाग में ''संगीत'' की परिभाषा, 'संगीत'' के मुख्य तत्व या उपकरण, स्वर सम्बन्धी विषय, नाद–आहत और अनाहत, नाद के तीन गुण सप्तक और अष्टक, शुद्ध विकृत स्वर, स्वर संवाद, वर्ण, अलंकार या पलटा, राग के मुख्य तत्व, राग–जाति, लय और उसके तीन भेद आदि की विस्तार से व्याख्या की गई है।

प्रथम भाग में जो नौ राग दिये हैं, उनके क्रम में भी एक विशेषता है। प्रथम भाग में सप्त स्वरों के परिचय के बाद उन स्वरों में से म–नि और म–ध, ग–नि और ग–ध, रे–ध और रे–प, इन स्वर जोड़ियों को निकाल कर भूप, हंसध्वनि, दुर्गा, सारंग, तिलंग और भिन्नशड्ज इन रागों की उत्पत्ति की गई थी और इन्हीं रागों के स्वरों में रे–ध और ग–ध की स्वर जोड़ियों के प्रयोग से खमाज और देश कैसे बनता है, इसका बोध दिया गया था। सारंग, तिलंग, देश और खमाज में निशाद कोमल का परिचय तो विद्यार्थी पा ही चुके थे, किन्तु गान्धार कोमल का नूतन परिचय कराने के लिये उन्हें काफी राग सिखाया गया था। इस भाग में उसी शैली और उसी क्रम का अनुगमन किया गया है।

इस भाग में दिए हुए रागों के बँधे हुए आलाप–तानों के अभ्यास से एक विशेष घराने की परिपाटी का अल्प–परिचय होगा, जिससे सुन्दरता और मधुरता के साथ नये–नये विधान कैसे किए जाएँ और सम पर कैसे आया जाए, उसका ठीक–ठीक बोध हो सकेगा।

इस भाग में कुछ ध्रुवपद और धमार भी दिये हुए हैं। ख्याल–गायन के पूर्व ध्रुपद और धमार का परिचय पा लेना, उसकी लय की बांट को समझ लेना, द्विगुन, तिगुन, चौगुन और आड़ को आत्मसात् कर लेना और स्वर को स्धैर्य प्राप्त करना अत्यावश्यक है।

संगीतांजलि ग्रंथमाला के प्रथम भाग में रागों का परिचय देते हुए प्रायः पारिभाषिक शब्दों का प्रयोग नहीं किया गया है। दूसरे भाग में रागों के परिचय में ग्रह, अंश, न्यास ऐसे कई पारिभाषिक शब्द आए हैं। यहाँ शुरु में इस भाग के पहल संस्करण से 'कुछ शास्त्रीय शब्दों की व्याख्या' इस शीर्षक में जो कुछ कहा गया है, उसे और राग–परिचय की भाषा को यदि एक साथ रखकर देखें तो पाठकों को सहज ही यह ध्यान में आएगा कि इस ग्रंथमाला के लेखक ने राग–परिचय में प्राचीन पारिभाषिक शब्दों का पुनर्रुद्धार करना चाहा है।

राग–संबंधी पारिभाषिक शब्दों का इतिहास स्वर–व्यवस्था के इतिहास के साथ जुड़ा है। इसलिए ऊपर लिखे शब्दों के इतिहास को अलग करके नहीं देखा जा सकता है। प्राचीन स्वर–व्यवस्था की चर्चा इस ग्रंथमाला के चौथे भाग से ही थोड़ी–थोड़ी शुरु हुई है, इसलिए इस भाग में राग–संबंधी शब्दों की पूरी व्याख्या देना मूल लेखक ने जरुरी नहीं समझा होगा। तीसरे भाग में 'कुछ पारिभाशिक शब्दों की व्याख्या' इस शीर्षक से पृष्ठ 12–15 पर 'वादी–संवादी' और 'ग्रह–अंश' आदि की कुछ विस्तार से व्याख्या की गई है।

'संगीतांजलि' के क्रमिक पाठ्य–क्रम के तीसरे भाग में उस ख्याल–गायकी की शिक्षा का आरंभ करना उचित माना है। ख्याल गायकी के भिन्न–भिन्न घरानों की परंपरा का उल्लेख यहाँ आवश्यक नहीं समझा है, परन्तु हमारी अपनी ख्याल गायकी की परंपरा के अंगों को यहाँ समझाना विशेष रुप से समुचित माना है।

संगीतांजलि के प्रथम दो भागों में चौताल, झपताल, सूलताल, धमार, तेवरा आदि ध्रुवपद अंग के तालों में गीत, पूर्व–उल्लिखित लय की बाँट सहित विद्यार्थियों को अवगत कराये गए हैं। इस भाग में नौ रागों के ख्याल, उनके तालबद्ध आलाप, बोलतानें और तानें दी गई हैं।

अभ्यास और विकास के लिये मुक्त आलाप और मुक्त तानें प्रथम दो भागों में भी दिए गए हैं और इस भाग में विशेष विस्तार से दिये गए हैं। मुक्त आलाप और मुक्त तानों का अभ्यास करके विद्यार्थी अपनी बुद्धि से उन रागों के पदों में स्वयं उनका उपयोग कर सकें, और स्वनिर्मित आलाप–तान से गीत को अलंकृत कर सकें, इसीलिये उनका समावेश किया गया है। तालबद्ध आलाप, बोलतान और तानें इसलिये दी गई हैं कि इससे विद्यार्थी किस ढंग से आलाप का क्रमिक विस्तार करें, बोलतान को निबद्ध करें, तान का प्रस्तार करें और तिहाइयों से गीत को सजा कर रंजकता बढ़ाएं, इन सब बातों में उनका मार्गदर्शन हो सके।

पाँचवें भाग में दो खण्ड हैं– प्रथम खण्ड में इस पाठ्यक्रम के अन्तर्गत शास्त्रीय विभाग है और द्वितीय खण्ड में प्रयोगगत क्रिया से संबंधित विषय रखे गए है। परिशिष्ट में इस पाठ्यक्रम के उपांग–स्वरुप चार राग दिए गए हैं।

शास्त्रीय खण्ड के आरम्भ में भारतीय संगीत के शास्त्र–ग्रन्थों का अल्प परिचय दिया है, गान्धर्व वेद, भरत नाट्यशास्त्र, बृहद्देशी, 'संगीत रत्नाकर' इत्यादि प्रमुख ग्रन्थों की विषय–सूची इस प्रकरण में दी गई है। इसका उद्देश्य विद्यार्थियों की रुचि बढ़ाना, प्राचीन साहित्य के अध्ययन के प्रति उनकी जिज्ञासा जाग्रत करना और ऐसे अध्ययन की अनिवार्य आवश्यकता सिद्ध करना ही है।

शास्त्र–ग्रन्थ परिचय के बाद प्रस्तुत पाठ्यक्रम के अन्तर्गत पूरे स्वर–प्रकरण के विषयों का समावेश किया गया है। भरत का विषय यहाँ नहीं लिया गया है। राग–शास्त्र के विषयों के साथ उसका उल्लेख आगामी शष्ठ भाग में किया है। क्योंकि यह विषय राग से ही संबंधित है। स्वर, श्रुति, ग्राम, मूर्च्छना इत्यादि विषयों का परस्पर अविच्छेद संबंध, एक को समझे बिना दूसरे को समझना असंभव–सा है।

इस ग्रन्थ में अनिवार्य रुप से 'संगीत रत्नाकर' जैसे ग्रन्थ के प्रणेता निःशंक शारंगदेव के दिए हुए श्रुति–स्वर सम्बन्धी विधानों से सम्मत न हो सकने के कारण जहाँ–जहाँ आवश्यक प्रतीत हुआ, उतने अंश पर निर्भीकता से विचार प्रकट किए हैं, विशेष रुप से विकृत स्वर–प्रकरण की ओर। 'प्रणव–भारती' के तृतीय अध्याय में रत्नाकरोक्त विकृत स्वरों का जो विवरण दिया गया है, उससे भिन्न

विचारधारा का यहाँ उल्लेख करना पड़ा है। इतने विशाल ग्रन्थ के रचयिता की ओर से श्रुति, स्वर, सारणा इत्यादि के सम्बन्ध में कोई बड़ी भूल हो सकती है, ऐसे विचार प्रकट करना किसी की राय में दुःसाहस भी माना जा सकता है। संभव है कि इसी आतंक के कारण लोग स्पष्टीकरण से विरत रहे हों, किन्तु मध्ययुग से आज तक संगीत के शास्त्र–ग्रन्थों में जो भ्रम–जाल दिखाई देता है, जिससे हम भी पूर्ण मुक्त नहीं रह पाए थे, उसका क्रियादंश में निराकरण करने का विषय ग्रंथमाला के इस भाग में प्रयत्न किया गया है। सतत परीशीलन से जो आलोक प्राप्त हुआ उसे अपने तक सीमित न रखने की कर्तव्य–बुद्धि से प्रेरित होकर ही यथा स्थान 'रत्नाकर' सम्बन्धी उल्लेख इस भाग में दिए गए हैं।

3.10 संगीत पारिजात ग्रन्थ का सामान्य अध्ययन

इस ग्रन्थ के लेखक पण्डित अहोबल हैं। लेखक ने अपने तथा रचना–काल के विषय में कुछ नहीं कहा है पर वर्णित सामग्री को देखते हुए काल व स्थान का किसी हद तक निर्धारण किया जा सकता है।

काल – संगीत–परिजात के उद्धरण पं0 श्रीनिवास और भावभट्ट ने दिए हैं। भावभट्ट ने श्रीनिवास को भी उद्धृत किया है। भावभट्ट का रचना–काल सत्रहवीं शताब्दी का अन्तिम दशक है, अतः कहा जा सकता है कि पं0 अहोबल ने संगीत–पारिजात की रचना सत्रहवीं शताब्दी के पूर्वार्ध में की होगी। अधिकांश संगीत के ग्रन्थों में संगीत–पारिजात का समय सन् 1650 ई0 दिया गया है। हमारे विचार से इसका रचनाकाल एक–दो दशक और पहले का होना चाहिए ।

स्थान – यद्यपि संगीत–पारिजात उत्तर भारत का ग्रन्थ है पर विषय वस्तु को ध्यान से देखने पर ज्ञात होता है कि पं0 अहोबल उत्तर व दक्षिण दोनों पद्धतियों के जानकार थे या सम्भव है कि वे दक्षिण से आ कर उत्तर में बसे हों। संगीत–पारिजात में भी मुखारी मेल (हिन्दुस्तानी सा रे रे म प ध ध सां) दक्षिण वाले स्वरों में ही मिलता है। अहोबल ने और भी कुछ रागों में दक्षिण की भाँति कोमल–ऋषभ व शुद्ध–ऋषभ, एक के बाद एक का प्रयोग रागों के वर्णन में दिया है। अतः कहा जा सकता है कि अहोबल पर दक्षिणी–संगीत का प्रभाव था। वैसे सम्पूर्ण ग्रन्थ उत्तर भारत के संगीत का ही विवेचन करता है।

शुद्ध–सप्तक – संगीत–पारिजात का शुद्ध–सप्तक वर्तमान काफी के समान था। अर्थात वर्तमान उत्तरी–संगीत के अनुसार अहोबल के शुद्ध–सप्तक में गांधार व निषाद कोमल तथा शेष सभी स्वर शुद्ध लगते थे। इसकी पुष्टि के लिए दो तर्क दिए जा सकते हैं। प्रथम तो यह कि वह प्राचीन ग्रन्थकारों अपने शुद्ध स्वरों को षड्ज–ग्राम के स्वर कहते है जो चौथी, सातवीं, नौवीं, तेरहवीं, सत्रहवीं, बीसवी, और बाईसवीं श्रुतियों पर षड्ज, ऋषभ आदि सातों स्वरों को स्थापित करने का विधान है। षड्ज–ग्राम के स्वर आधुनिक काफ़ी के लगभग समान कहे जा सकते हैं। अन्तर केवल यह है कि षड्ज–ग्राम की अपेक्षा काफ़ी में ऋषभ और धैवत तीन के स्थान पर चार श्रुतियों के होते हैं। गांधार और निशाद भी अपने स्थान से एक–एक श्रुति ऊँचे होते है। दूसरे तर्क के अनुसार वीणा पर स्वरों की स्थापना से तो निश्चित रुप से वर्तमान काफ़ी के ही स्वर, अहोबल के शुद्ध स्वर सिद्ध होते हैं। अतः कहा जा सकता है कि संगीत–पारिजात का शुद्ध–सप्तक वर्तमान काफ़ी के समान था।

विकृत–स्वर – संगीत–पारिजात ने विकृत स्वरों की संख्या 22 मानी है जो सम्भवतः किसी भी ग्रन्थकार के विकृत स्वरों की संख्या से कहीं अधिक है। संगीत–रत्नाकर में पं0 शारंगदेव ने विकृत स्वर 12 माने हैं। यह संख्या भी पर्याप्त थी पर अहोबल ने तो विकृत स्वर 22 मान कर अपने विकृत स्वर सर्वाधिक सिद्ध कर दिए।

शुद्ध अवस्था से स्वरों को ऊँचा करके – षड्ज–पंचम के अतिरिक्त कोई भी शुद्ध–स्वर जिसे एक श्रुति ऊँचा होने पर तीव्र, दो श्रुति ऊँचा होने पर तीव्रतर, तीन श्रुति ऊँचा होने पर तीव्रतम और चार श्रुति ऊँचा होने पर अतितीव्रतम कहा जाएगा। ध्यान केवल यह रखना होगा कि जो स्वर चढ़ रहा है वह आगामी स्वर से आगे न निकल जाए।

शुद्ध अवस्था से स्वरों को नीचा करके – वर्तमान में ऋषभ, गांधार, धैवत, निषाद स्वर, शुद्ध अवस्था से नीचे होने पर कोमल होते हैं। अहोबल के यही चार स्वर शुद्ध अवस्था से एक श्रुति नीचे होने पर कोमल और यही चारों स्वर अपनी शुद्ध अवस्था से दो श्रुति नीचे होने पर पूर्व–विकृत कहलाते थे। जैसे सातवीं पर अहोबल का शुद्ध–ऋषभ, छठी पर कोमल–ऋषभ और पाँचवीं पर पूर्व–ऋषभ है। नौवीं श्रुति पर शुद्ध–गांधार, आठवीं पर कोमल–गांधार और सातवीं पर पूर्व–गांधार है। इसी प्रकार धैवत और निषाद भी एक–एक श्रुति घटने पर कोमल और दो–दो श्रुति घटने पर पूर्व–विकृत कहलाते थे। अतः चार कोमल और चार ही पूर्व कुल आठ विकृत–स्वर अपने शुद्ध अवस्था से नीचे होने पर बनते थे। इस प्रकार अहोबल ने 14 तीव्र और 8 कोमल मिलाकर 22 विकृत–स्वर कहे हैं और उन्होंने इनमें सात शुद्ध स्वरों को मिला कर कुल 29 स्वरों का उल्लेख संगीत–पारिजात में किया।

मूर्च्छना व मेल – मूर्च्छना तो तीनों ग्रामों की सात–सात कही हैं पर सम्पूर्ण के साथ–साथ मूर्च्छना के शाडव व औडव भेद भी कहे हैं। षड्ज–ग्राम की मूर्च्छनाओं की संख्या 18948 कही गई है।

मूर्च्छना व मेल में अन्तर यह है कि मेल, राग में लगने वाले स्वरों को बताता है तो मूर्च्छना, राग के चलन का भी बोध कराती है। मूर्च्छना में आरोह व अवरोह का होना आवश्यक है। किसी एक मेल में समान स्वरों वाली दो मूर्च्छनाओं के आरम्भिक–स्वर के अलग होने के कारण वे भिन्न–भिन्न मानी जाती हैं।

वीणा पर लम्बाई के आधार पर स्वरों की स्थापना – पं0 अहोबल ने वीणा के तार की लम्बाई पर स्वरों की स्थापना करके स्वरों को श्रव्य के साथ–साथ दृश्य भी बना दिया, जिससे स्वरों की स्थिति में कोई संशय नहीं रहा।

स्वरों की स्थापना के लिए अहोबल ने तार के दो या तीन भाग करके शुद्ध व विकृत सभी स्वरों को स्थापित किया है। उन्होंने पूरे खुले तार के बीच में तार–षड्ज, मध्य–षड्ज और तार–षड्ज के बीच में मध्यम, पूरे तार के तीन भाग करके मेरु की ओर से प्रथम भाग पर पंचम, मध्य–षड्ज और पंचम के तीन भाग करके मेरु की ओर से पहले भाग पर ऋषभ, मध्य–षड्ज और पंचम के बीच गांधार (वर्तमान कोमल–गांधार), पंचम और तार–षड्ज के बीच धैवत, पंचम और तार–षड्ज के तीन भाग करके पंचम की ओर से दूसरे भाग पर निषाद (वर्तमान कोमल–निषाद) की स्थापना की।

विकृत स्वरों के लिए उन्होंने षड्ज और धैवत के बीच तीव्र–गांधार, षड्ज और ऋषभ के तीन भाग करके मेरु की ओर से दूसरे भाग पर कोमल–ऋषभ, गांधार एवं तार–षड्ज के तीन भाग करके गांधार की ओर से पहले भाग पर तीव्र–मध्यम, पंचम और तार–षड्ज के तीन भाग के पंचम की ओर

से पहले भाग पर कोमल–धैवत, धैवत और तार–षड्ज के तीन भाग करके धैवत की ओर से दूसरे भाग पर तीव्र–निषाद (वर्तमान शुद्ध–निषाद) की स्थापना की।

रागों का विवेचन – संगीत–पारिजात में 122 रागों का वर्णन दिया गया है। प्रत्येक राग के स्वर, आरोह–अवरोह, ग्रह, न्यास, मूर्च्छना के स्वर दिए गए हैं। मूर्च्छना का अर्थ, राग के स्वरकरण की प्रथम तान है। उदाहरणार्थ यहाँ राग धनाश्री का विवरण दिया जा रहा है :–

"आरोहे रि–ध–हीना स्यात् पूर्णाशुद्धस्वरैर्युता।
गांधारस्वरपूर्वा स्याद्धनाश्रीर्मध्यमान्तका इति धनाश्रीः।"

ग म प नि सां, रें सां नि ध प म, ग म प म ग रे सा,
ग म प नि प नि सां, रें सां नि सां नि ध प म इति स्वर करणम्।

इस विवरण को देखने से ज्ञात होता है कि वर्तमान धनाश्री से पर्याप्त मात्रा में अहोबल का धनाश्री मिलता है। क्योंकि अहोबल के शुद्ध गांधार–निशाद हमारे कोमल गांधार–निशाद ही हैं।

रागों का रसों से सम्बन्ध – रागों का रसों से सम्बन्ध तो सभी प्राचीन ग्रन्थकारों ने जोड़ा ही है पर अहोबल ने एक नवीन विधि से रागों को रसों से सम्बन्धित किया है।

श्रुतियों की दीप्ता, करुणा, मध्या, मृदु व आयता ये पाँच जातियाँ कही गई हैं। जो श्रुति जिस राग में अंश बनती है, उस श्रुति की जो जाति है वही राग का रस होता है।

22 श्रुतियों में तीव्रा, कुमुद्वती, मन्दा, छन्दोवती आदि श्रुतियों के नाम कहे गए हैं। इन श्रुतियों की पाँच जातियाँ दीप्ता, आयता, मध्या, करुणा व मृदु जातियाँ सभी प्राचीन ग्रन्थकार कहते चले आए हैं। पं0 अहोबल ने इन जातियों का सम्बन्ध रागों के रसों से जोड़ा है। दीप्ता जाति की श्रुतियाँ तीव्रा, रौद्री, वज्रिका और उग्रा हैं। आयता जाति की कुमुद्वती, क्रोधा, प्रसारिणी, सन्दीपनी व रोहिणी हैं। करुणा जाति की दयावती, आलापिनी व मदन्ती हैं। मृदु जाति की मन्द्रा, रक्तिका, प्रीति व क्षिति हैं। मध्या जाति की छन्दोवती, रंजनी, मार्जनी, रक्तिका, रम्या व क्षोभिणी हैं।

अभ्यास प्रश्न

1. रिक्त स्थान की पूर्ति कीजिए :–

(क) नारदीय शिक्षा में..... प्रपाठक हैं।
(ख) संगीत मकरंद में 6 राग एवं.....रागिनियाँ बताई गई हैं।
(ग) संगीत रत्नाकर में कुल.....अध्याय हैं।
(घ) चतुर्दण्डी प्रकाशिका ग्रंथ सन्.....ई0 में लिखा गया।
(ड.) संगीत परिजात का शुद्ध सप्तक आधुनिक.....के समान था।
(च) संगीतांजलि ग्रंथ कुल.....भागों में विभाजित है।

2. सत्य/असत्य बताइए :–

(क) नारदीय शिक्षा ग्रंथ में कुल 208 श्लोक संकलित हैं।

(ख) नारद ने संगीत मकरंद ग्रंथ दसवीं शताब्दी में लिखा था।
(ग) संगीत रत्नाकर में 14 विकृत स्वरों का वर्णन किया गया है।
(घ) चतुर्दण्डी ग्रंथ में तीन प्रकार की वीणा का उल्लेख प्राप्त होता है।
(ड.) संगीत पारिजात में कुल 122 रागों का वर्णन मिलता है।
(च) संगीतांजलि ग्रंथ के तीसरे भाग में रागों का समय निर्धारण किया गया है।

3. अति लघु उत्तरीय प्रश्न :–

(क) नारदीय शिक्षा में कितने ग्राम रागों का उल्लेख प्राप्त होता है ?
(ख) संगीत मकरंद में षड्ज स्वर की किस पक्षी से तुलना की गई है ?
(ग) संगीत रत्नाकर में कुल कितने रागों का वर्णन मिलता है **?**
(घ) पं0 व्यंकटमुखी ने सर्वाधिक कितने मेल बताए हैं ?
(ड.) पं0 अहोबल के शुद्ध एवं विकृत मिलाकर कुल कितने स्वर बताए हैं ?
(च) संगीत चितांमणि के अनुसार ग्रामणी स्वर का किस श्रुति पर होना अनिवार्य है ?

4. लघु उत्तरीय प्रश्न :–

(क) नारदीय शिक्षा में वर्णित श्रुति व्यवस्था को संक्षेप में बताइये।
(ख) संगीत रत्नाकर के प्रबन्धाध्याय का संक्षिप्त वर्णन कीजिए।
(ग) पं0 व्यंकटमुखी के स्वर प्रकरण को संक्षेप में समझाइये।
(घ) संगीत पारिजात में वर्णित शुद्ध एवं विकृत स्वरों को बताइये।
(ड.) संगीत मकरंद में स्वरों की तुलना किन पशु–पक्षियों से की गई है ? बताइए।
(च) संगीत चिंतामणी में वर्णित भारतीय वाद्य परम्परा को संक्षेप में समझाइये।

3.11 सारांश

इस इकाई को पढ़ने के बाद आप जान चुके हैं कि धरती पर सदियों वर्ष पूर्व से लेकर भरत काल तक एवं छठी–सातवी शताब्दियों से मध्यकाल तक सभ्यता के सभी युगों में संगीत की उन्नत अवस्था का परिचय प्राप्त होता है, जिसमें गायन, वादन, नृत्य और नाट्य को आवश्यकतानुसार महत्व एवं प्रश्रय प्राप्त था। अतः विभिन्न कालों में लिखित ग्रन्थों में जो संगीत के सिद्धान्त और नियम बताए गए हैं वे अब भी मान्य हैं। परन्तु इस पद्धति का विस्तृत पालन वर्तमान में नहीं होता है। प्राचीन कालीन ग्रंथ नारदीय शिक्षा एवं संगीत मकरंद में संगीत शास्त्र से संबंधित मूलभूत तत्वों तथा सामगान का विशेष उल्लेख है। मध्यकालीन ग्रंथ संगीत रत्नाकर एवं चर्तुदण्डिप्रकाशिका एवं संगीत–पारिजात में प्राप्त सामग्री का वर्तमान से जुड़े विभिन्न सांगीतिक तत्वों से विशेष रुप से संबंध स्थापित किया जा सकता है। आधुनिक कालीन ग्रंथ संगीतांजलि एवं संगीत चिन्तामणि प्रयोगात्मक दृष्टि से वर्तमान में सभी स्तर के शिक्षार्थियों के लिए अत्यन्त महत्वपूर्ण है। संगीत शास्त्र सम्बन्धी विशिष्ट जानकारी जो हमें प्राचीन एवं मध्यकालीन ग्रन्थों में प्राप्त होती है उन्हीं सिद्धान्तों के आधार पर आज भी पूरी

सांगीतिक व्यवस्था टिकी हुई है। प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के पश्चात आप इकाई में दिए गए संगीत ग्रन्थों में वर्णित संगीत सम्बन्धित पहलुओं से भी अवगत हो चुके होंगे।

3.12 शब्दावली

1. **नादात्मक** – मधुर स्वर से परिपूर्ण ध्वनि।
2. **द्विश्रुतिक, त्रिश्रुतिक एवं चतुर्श्रुतिक** – भारतीय शास्त्रीय संगीत में सात स्वर विभिन्न श्रुतियों पर स्थापित माने गये हैं। प्राचीन समय से 22 श्रुतियों का प्रचलन था। प्रत्येक स्वर की श्रुतियाँ भिन्न–भिन्न हैं। जैसे षड़ज एवं पंचम, चतुर्श्रुतिक है; गन्धार एवं निशाद, त्रिश्रुतिक तथा धैवत एवं ऋषभ, द्विश्रुतिक है।
3. **जाति गायन** – जिस प्रकार वर्तमान में राग गायन प्रचलित है, उसी प्रकार प्राचीन समय में जाति गायन का प्रचलन था।
4. **श्रुति** – कानों से सुनी जा सकने वाली सूक्ष्म ध्वनि।
5. **ग्राम–मूर्च्छना** – निश्चित सप्तक के सात स्वर समूहों के भाग को ग्राम कहते हैं। सप्तक में क्रमानुसार पॉच, छः या सात स्वरों का विशेष क्रमयुक्त प्रयोग मूर्च्छना कहलाता है।
6. **गन्धर्व एवं गान** – यह मार्ग–देशी संगीत का प्राचीन स्वरूप है। प्रथम ईश्वर प्राप्ति तथा दूसरा जन–रंजन के लिए है।
7. **ग्रह एवं अंश स्वर** – संगीत रचना का सबसे प्रारम्भिक स्वर ग्रह स्वर है तथा इसके पश्चात महत्वपूर्ण स्वर अंश स्वर है।

3.13 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

1. रिक्त स्थान की पूर्ति कीजिए :–

(क) नारदीय शिक्षा में**.....2.....** प्रपाठक हैं।
(ख) संगीत मकरंद में 6 राग एवं.....**36**.....रागिनियाँ बताई गई हैं।
(ग) संगीत रत्नाकर में कुल.....**सात**.....अध्याय हैं।
(घ) चतुर्दण्डी प्रकाशिका ग्रंथ सन्**.....1620**.....ई0 में लिखा गया।
(ड.) संगीत परिजात का शुद्ध सप्तक आधुनिक.....**काफ़ी**.....के समान था।
(च) संगीतांजलि ग्रंथ कुल.....**6**.....भागों में विभाजित है।

2. सत्य/असत्य बताइए :–

(क) नारदीय शिक्षा ग्रंथ में कुल 208 श्लोक संकलित हैं।	**असत्य**
(ख) नारद ने संगीत मकरंद ग्रंथ दसवीं शताब्दी में लिखा था।	**असत्य**
(ग) संगीत रत्नाकर में 14 विकृत स्वरों का वर्णन किया गया है।	**असत्य**
(घ) चतुर्दण्डी ग्रंथ में तीन प्रकार की वीणा का उल्लेख प्राप्त होता है।	**सत्य**
(ड.) संगीत पारिजात में कुल 122 रागों का वर्णन मिलता है।	**सत्य**
(च) संगीतांजलि ग्रंथ के तीसरे भाग में रागों का समय निर्धारण किया गया है।	**सत्य**

3. अति लघु उत्तरीय प्रश्न :–

(क) सात

(ख) मयूर

(ग) 264

(घ) 72

(ड.) 29

(च) चतुश्रुतिक

3.14 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. चौधरी, सुभाष रानी, *संगीत के प्रमुख शास्त्रीय सिद्धान्त,* (2002), कनिष्का पब्लिशर्स, नई दिल्ली।
2. परांजपे, डॉ0 शरच्चन्द्र श्रीधर, *संगीत बोध,* (1992), मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, भोपाल।
3. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मी नारायण, *राग विशारद भाग–1,* (2001), संगीत कार्यालय, हाथरस।
4. भातखण्डे, पं0 विष्णु नारायण, उ*त्तर भारतीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास,* (1966), संगीत कार्यालय, हाथरस।
5. ठाकुर, पं0 ओमकारनाथ, *संगीतांजलि,* (1938), पं0 ओमकार नाथ मेमोरियल ट्रस्ट, मुम्बई।
6. बृहस्पति, आचार्य, *संगीतचिन्तामणि,* (1966) भाग–1, बृहस्पति पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली।

3.15 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. बसन्त, संगीत विशारद, (1997), संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. गोबर्धन, डॉ0 शान्ति, संगीत शास्त्र दर्पण भाग–2, (1989), पाठक पब्लिकेशन, इलाहाबाद।
3. पाठक, पं0 जगदीश नारायण, संगीत शास्त्र प्रवीण, (1995), पाठक पब्लिकेशन, इलाहाबाद।

3.16 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पण्डित अहोबल रचित संगीत पारिजात ग्रंथ का विस्तार पूर्वक विवेचन कीजिए।
2. मध्यकालीन ग्रन्थ 'संगीत–रत्नाकर' के विषय में एक निबन्ध लिखिये।

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 गुरूमुख 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 प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, चतुर्थ सेमेस्टर(एम0पी0ए0एम0आई0–606) पाठ्यक्रम की चौथी इकाई है। आप पूर्व मे विद्वान संगीतज्ञों के महत्वपूर्ण योगदान तथा उनकी संगीत साधना के प्रति लगन एवं परिश्रम को जान चुके होंगे। आप भारतीय संगीत के ग्रन्थों का ज्ञान भी प्राप्त कर 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 किये 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 ऑखों 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 हो जाते 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 बॉटकर 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 अर्थात विषय क्या है एवं विषय पर निबन्ध के माध्यम से हम विषय के सन्दर्भ में क्या–क्या चर्चा करेंगे।

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

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

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

4.4.2 विषयवस्तु – भूमिका के पश्चात निबन्ध के विषय की विषयवस्तु प्रस्तुत की जाती है जिसमें विषय से सम्बन्धित सभी सन्दर्भों को प्रस्तुत किया जाता है। किसी विषय पर विषयवस्तु किस प्रकार लिखी जाती है इसका ज्ञान संगीत शिक्षा विषय पर उदाहरण स्वरूप प्रस्तुत विषयवस्तु से जान सकेंगे।

संगीत शिक्षा विषय की विषयवस्तु – पहले संगीत की शिक्षा गुरूमुख से ही प्राप्त की जाती थी। परन्तु बाद में संगीत शिक्षा के नये स्वरूप भी स्थापित हुए। संगीत शिक्षा के स्वरूप निम्न प्रकार से है:

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

4.4.2.1 गुरूमुख द्वारा संगीत शिक्षा – संगीत की शिक्षा शिष्य द्वारा गुरू के पास रहकर ही प्राप्त की जाती थी। इस शिक्षा पद्धति में शिष्य को अनुशासित होकर शिक्षा प्राप्त करनी होती थी। गुरू द्वारा शिष्य की लगन, धैर्य आदि को परखकर शिष्य को स्वीकार किया जाता था। गुरू द्वारा शिष्य को

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

4.4.2.2 संगीत संस्थानों द्वारा संगीत शिक्षा – आधुनिक समय में संगीत संस्थानों का महत्व बढ़ गया है। पंडित विष्णु नारायण भातखण्डे एवं विष्णु दिग्बर पलुस्कर ने संगीत शिक्षा का प्रचार इस प्रकार किया जिससे संगीत क्रियात्मक रूप में विकसित होने लगा। गुरूमुख शिक्षा पद्धति में बहुत कम लोग ही शिक्षा प्राप्त कर पाते थे। अतः दो संगीत मनीषियों ने संगीत के अधिक प्रचार एवं प्रसार हेतु संगीत संस्थानों की कल्पना की। पंडित विष्णु नारायण भतखण्डे द्वारा लखनऊ में 'मैरिस कालेज आफ म्यूजिक' एवं विष्णु दिगम्बर 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 गये। यह संगीत शिक्षण की औपचारिक व्यवस्था का आरम्भ था। इन संस्थानों में प्रत्येक वर्ष के लिए पाठ्यक्रम निश्चित किये गये तथा वर्ष के अन्त में परीक्षा की भी व्यवस्था की गई। इन संस्थानों में संगीत के गुणीजन, गुरू अथवा उस्तादों को संगीत शिक्षा हेतु आमंत्रित किया गया और इनके लिए किसी प्रकार के औपचारिक प्रमाण–पत्रों की बाध्यता नहीं रखी गई।

संगीत के विद्यार्थियों को परीक्षा में सफल होने पर औपचारिक प्रमाण–पत्र देने की व्यवस्था भी की गई। संगीत की हर विधा और हर अंग के लिए विशेषज्ञ रखे गये। प्रतिदिन संगीत शिक्षा का समय भी निर्धारित किया गया तथा अन्य संस्थानों की भाँति इन संस्थानों में भी उत्सव एवं त्यौहारों पर अवकाश का प्रावधान था। जबकि गुरूमुख शिक्षा पद्धति में इस प्रकार की व्यवस्था नहीं रहती थी और शिष्य को गुरू के पास रहकर ही सीखना होता था और गुरू द्वारा शिष्य को किसी समय भी शिक्षा के लिए बुला लिया जाता था जिसमें शिष्य को उपस्थित होना आवश्यक होता था। संगीत संस्थानों की शिक्षा में शिष्य, गुरू के सानिध्य में निश्चित समय के लिए ही रहता है और प्राप्त की गई शिक्षा का अभ्यास स्वयं घर पर ही करता है। संगीत संस्थानों की शिक्षा पद्धति में गुरू का शिष्य के ऊपर नियंत्रण गुरूमुखी शिक्षा पद्धति की अपेक्षा कम रह पाता है। प्रारम्भ में इन संस्थानों में संगीत की शिक्षा हेतु पाँच–छः वर्षो का पाठ्यक्रम निर्धारित किया गया। संस्थानों में पाँच–छः वर्ष की शिक्षा प्राप्त करने के उपरान्त भी यह माना गया कि इसके पश्चात भी शिष्य को गुरू के सानिध्य की निरन्तर आवश्यकता रहती है। इन दो संस्थानों की स्थापना के पश्चात प्रयाग (इलाहाबाद) में 'प्रयाग

संगीत समिति' एवं पंजाब के चंडीगढ़ क्षेत्र में प्राचीन कला संगीत संस्थान की स्थापना हुई। इन सभी संस्थानों ने देश के भिन्न–भिन्न शहरों में अपने केन्द्र स्थापित किये और इन केन्द्रों पर शिक्षा का प्रचार हुआ एवं विद्यार्थियों को प्रमाण–पत्र मिलने लगे।

गुरूमुखी शिक्षा में गुरू एवं शिष्य दोनों का ही लक्ष्य कलाकार बनना तथा बनाना होता था जिसके लिए शिष्य द्वारा अनुशासित अभ्यास किया जाता था और संगीत ही एकमात्र लक्ष्य रहता था। संगीत संस्थानों में ऐसे भी विद्यार्थी शिक्षा लेते थे जिनका लक्ष्य केवल संगीत ही नहीं होता था बल्कि वे संगीत की शिक्षा शौकिया रूप में लेते थे। अतः संगीत संस्थानों में संगीत के विद्यार्थियों को समूह में एकरूपता नहीं रहती थी। गुरू द्वारा भी एक ही कक्षा के समस्त विद्यार्थियों को लगभग एक जैसी ही शिक्षा दी जाती थी जो कि संस्थानों के शिक्षा व्यवस्था की आवश्यकता एवं सीमा भी थी। अतः संगीत संस्थानों से शिष्य उस प्रकार की शिक्षा ग्रहण नहीं कर पाते थे जिस प्रकार की शिक्षा गुरू–शिष्य परम्परा पद्धति में प्राप्त होती थी। संगीत संस्थानों का उद्देश्य संगीत शिक्षा के माध्यम से संगीत का प्रचार एवं प्रसार था और यह सामान्य रूप से संस्थानों के उद्देश्य के बारे में कहा जाता था कि संस्थान तानसेन नहीं तो कानसेन तो बना ही देते हैं। अर्थात संगीत कलाकार ना भी बन पायें तो संगीत का एक 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 भी प्रदान की गई।

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

4.4.2.3 विद्यालयों एवं विश्वविद्यालयों द्वारा संगीत शिक्षा – स्वतंत्रता प्राप्ति के पश्चात विद्यालयों एवं विश्वविद्यालयों में संगीत विषय अन्य विषयों की भाँति पाठ्यक्रम में शामिल किया गया। विद्यालय एवं विश्वविद्यालयों में संगीत विषय का पाठ्यक्रम तैयार कर समय–सारिणी में इसका 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 रूप 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 के लिए अधिक समय 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 गये। गुरू–शिष्य 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 है। 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। गुरू–शिष्य परम्परा में तो कोई औपचारिक प्रमाण–पत्र नहीं होता है, इसमें शिष्य स्वयं अपनी शिक्षा का प्रमाण प्रस्तुत करता है। विश्वविद्यालय एवं महाविद्यालयों में संगीत विषय की 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 शिक्षा की गुणात्मकता स्नातकोत्तर स्तर पर ही हो पाती है जिसका स्वरूप संगीत संस्थानों की शिक्षा जैसा रहता है। स्नातकोत्तर कक्षाओं में विद्यार्थियों को संगीत के अध्ययन और अभ्यास का समय प्राप्त होता है। विश्वविद्यालय स्तर पर स्नातक की कक्षाओं में संगीत विषय का विद्यार्थी सीमित समय जो कि उसके लिए समय सारिणी में निश्चित किया गया उसमें ही संगीत शिक्षक के सम्पर्क में रहता है। इसी उपलब्ध समय में शिक्षक का उद्देश्य निर्धारित पाठ्यक्रम पूरा करने का भी होता है। अतः गुरू–शिष्य परम्परा पद्धति एवं संगीत संस्थान द्वारा शिक्षा पद्धति की तुलना में विश्वविद्यालय द्वारा दी जाने वाली संगीत शिक्षा की गुणवत्ता में कमी रहती है। स्नातकोत्तर में भी यही स्थिति रहती है परन्तु इसमें विद्यार्थी तथा शिक्षक के पास संगीत विषय के लिए अधिक समय रहता है।

संगीत के जिज्ञासु विद्यार्थी विश्वविद्यालय शिक्षा के अतिरिक्त संगीत संस्थानों एवं गुरू की सहायता भी प्राप्त करते हैं। संगीत में शिक्षक बनने हेतु विश्वविद्यालय प्रमाण–पत्र की आवश्यकता होती है अतः विद्यार्थी संगीत हेतु विश्वविद्यालय में प्रवेश लेता है। विश्वविद्यालय में विद्यार्थियों को संगीत पढ़ाना उद्देश्य है। केवल विश्वविद्यालय की संगीत शिक्षा से विद्यार्थी का कलाकार बनना कठिन है और ना ही विश्वविद्यालय का यह उद्देश्य ही है। विश्वविद्यालय में विषय से सम्बन्धित आयामों से विद्यार्थी को परिचित कराया जाता है 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 है, जिससे इनमें सदैव योग्य संगीत शिक्षक नियुक्त नहीं हो पाते हैं। संगीत विषय मुख्य रूप से क्रियात्मक विषय है परन्तु नैट की परीक्षा 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 आप संगीत शिक्षा विषय निबन्ध पर नीचे लिखे गये उपसंहार से समझेंगे।

4.4.3 उपसंहार–संगीत शिक्षा विषय पर – संगीत शिक्षा गुरू–शिष्य परम्परा, संगीत संस्थानों के माध्यम से एवं विद्यालय व विश्वविद्यालय में एक विषय के रूप में दी जाती है। गुरू–शिष्य परम्परा में गुरू और शिष्य के मध्य अटूट सम्बन्ध बन जाता है और शिष्य, गुरू के सानिध्य में रहकर संगीत के गूढ़ रहस्यों को सीखता है। इसमें गुरू एवं शिष्य दोनों का उद्देश्य कलाकार बनाना तथा बनना होता है। संगीत संस्थानों में भी केवल संगीत शिक्षा दी जाती है जिसमें विद्यार्थी सीमित समय के लिए ही गुरू के सम्पर्क में रहता है और विश्वविद्यालय शिक्षा में स्नातक स्तर पर तो बहुत ही कम समय के लिए विद्यार्थी संगीत के वातावरण में रहता है। परन्तु संगीत शिक्षक बनने हेतु संस्थानों एवं विश्वविद्यालय में प्रमाण–पत्रों की आवश्यकता होती है।

संगीत के जिज्ञासु विद्यार्थियों के लिए यह आवश्यक है कि वह संस्थानों की शिक्षा अथवा विश्वविद्यालय की शिक्षा के साथ गुरू–शिष्य परम्परा पद्धति में भी किसी गुरू से शिक्षा प्राप्त करें 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 शिक्षक 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 ज्ञान प्राप्त किया। कुछ अन्य संगीत सम्बन्धित विषयों की सूची दी जा रही है।

अभ्यास हेतु निबन्ध के विषयः–

1. फिल्मों में संगीत
2. संगीत में इलक्ट्रोनिक उपकरण का योगदान
3. लोकसंगीत एवं शास्त्रीय संगीत
4. भक्ति एवं संगीत
5. संगीत एवं आध्यात्म
6. संगीत एवं संचार माध्यम (रेडियो व टी. वी.)
7. संगीत में अवनद्य वाद्यों की भूमिका
8. संगीत गोष्ठी

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

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

2. **संगीत में इलक्ट्रोनिक उपकरणों का योगदान**
   विषयवस्तु

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

3. **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 करें। 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 विषयवस्तु भी महत्वपूर्ण है। उपसंहार में विषयवस्तु 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 है 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 में मसीतखानी गत, स्थाई व अन्तरे के तोडे आदि को लिपिबद्ध करना

5.1 प्रस्तावना
5.2 उद्देश्य
5.3 मसीतखानी गत का परिचय
5.4 पाठ्यक्रम के रागों में मसीतखानी गत व तोड़े
5.4.1 राग कोमल रिषभ आसावरी 5.4.2 राग मुल्तानी
5.4.3 राग ललित 5.4.4 राग बिलासखानी तोडी
5.4.5 राग श्री 5.4.6 राग पूरियाधनाश्री
5.5 सारांश
5.6 सहायक / उपयोगी पाठ्य सामग्री
5.7 निबन्धात्मक प्रश्न

5.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, चतुर्थ सेमेस्टर(एम0पी0ए0एम0आई0–606) पाठ्यक्रम की पॉचवीं इकाई है। इससे पूर्व की इकाईयों के अध्ययन से आप संगीतज्ञों के जीवन से परिचित हो चुके हैं। आप संगीत रत्नाकर, चतुर्दडिप्रकाशिका, नारदीय शिक्षा, संगीत मकरंद, संगीत चिंतामणि, संगीतांजली व संगीत पारिजात के बारे में भी जान चुके हैं। आप निबन्ध लेखन के विषय में कुछ महत्वपूर्ण तथ्यों के बारे में भी जान चुके हैं।

इस इकाई में पाठ्यक्रम के रागों में मसीतखानी गत व तोडों को प्रस्तुत किया गया है। इस इकाई में आपकी सुविधा के लिये मसीतखानी गत की स्वरलिपियाँ प्रस्तुत की गई हैं।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप मसीतखानी गत तथा तोड़ों को लिपिबद्ध कर सकेंगे और इन्हे पढ़कर क्रियात्मक रूप में प्रस्तुत कर सकेंगे।

5.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप :–

1. मसीतखानी गत को स्वरलिपि के माध्यम से पढ़ एवं बजा सकेंगे।
2. स्वर को लिपिबद्ध कर सकेंगे तथा लिपिबद्ध स्वर को पढ़ सकेंगे।
3. तोड़ों के माध्यम से राग का प्रस्तार कर सकेंगे।
4. अन्य रागों में भी तोडे बनाने में सक्षम होंगे।

5.3 मसीतखानी गत का परिचय

फिरोज खॉ के पुत्र मसीत खॉ ने सितार वादन की एक शैली को विकसित किया जिसे मसीतखानी शैली कहते हैं। इसमें बजाई जाने वाली राग रचनाएँ मसीतखानी गत कहलाती हैं। इससे पूर्व सितार में बजाई जाने वाली सेनी घराने की गतों की कठिनाई और विस्तार के स्थान पर मसीतखानी गतों की सरलता, मधुरता तथा अल्प विस्तार ने संगीत प्रेमियों को आकर्षित किया तथा इसका प्रचार बढ़ता गया। सेनी घराने की गतें ताल की दो आवृत्तियों के स्थाई–अंतरे की होने के कारण अधिक विस्तार वाली थी जिन्हें याद रखने में वादकों को कठिनाई होती थी। मसीतखानी गत एक आवृत्ति की सरल राग रचनाएं होती हैं जिस कारण यह लोकप्रिय है।

मसीतखानी गत को अब विलम्बित गत के रूप में भी जाना जाता है। इसमें स्थायी तथा अंतरा दो भाग होते हैं। इसे पश्चिमी बाज भी कहा जाता है।

मसीतखानी गत के बोल – सितार में मिजराब के आघात से बोल उत्पन्न होते हैं। बाज के तार में मिजराब से अपनी तरफ को आघात को 'आकर्ष' व **'दा'** बोल कहा जाता है। इसके विपरीत बाहर की ओर अपकर्ष 'प्रहार' से **'रा'** बोल निकलता है। इन दोनों बोलों को शीघ्रता से बजाने पर **'दिर'** बोल निकलता है। इन तीनों बोलों के कलात्मक संयोजन से सितार गतों में सौन्दर्य उत्पन्न किया जाता है। मिजराब के इन बोलों का राग–ताल के नियमों का पालन कर जो राग रचनाएं निर्मित होती हैं, उन्हें 'गत' कहते हैं। मसीत खॉ द्वारा खोजे गए 'गत' स्वरूप को मसीतखानी गत कहते हैं। इन गतों को तीनताल में 12वीं मात्रा आरम्भ कर बजाने की प्रथा है जो इस प्रकार हैं :

मसीत खानी 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			

इन बोलों के आधार पर विभिन्न रागों में मसीतखानी गतों को निर्माण किया जाता है।

5.4 पाठ्यक्रम के रागों में मसीतखानी गत व तोड़े

5.4.1 राग कोमल रिषभ आसावारी :–

परिचय – यह राग आसावरी थाट से उत्पन्न होता है। गान्धार, धैवत व निषाद के साथ–साथ कोमल रिषभ का प्रयोग होता है। इस कोमल रिषभ के प्रयोग से यह राग आसावरी तथा जौनपुरी से अलग हो जाता है। चलन के अनुसार यह आसावरी के समीप है। इसका गायन समय दिन का दूसरा प्रहर है। राग का वादी स्वर धैवत ही माना गया है तथा संवादी स्वर गांधार है। राग की जाति षाडव–सम्पूर्ण है। प्रायः इस राग का अवरोह विलासखानी राग की तरह भी गाया बजााया जाता है। इसकी समप्रकृतिक के राग, आसावरी, जौनपुरी हैं।

समप्रकृतिक राग– आसावरी और जौनपुरी
आरोह – सा रे म प ध नि सां।
अवरोह – सां नि, रें नि ध म प ग, रे सा।
पकड़ – रे म प, ध नि ध, म प ग रे सा।

मसीतखानी गत – तीनताल

स्थाई

धध | म गग रेसा रेनिसारे

ध़ ध़ ध़ सारे	म म प पधनि	ध मग रेसा रेरे	सा रेरे नि़ ध़
×	2	0	3
प़ ध़ सा सारे	म म प पधनी	ध मग रेसा ,	
×	2	0	3

अन्तरा

पप | ध मम प ध

सां सां सां सारें	मं गेंरें सां पधनि	ध मग रेसा	
×	2	0	3

तोडे – चौगुन लयकारी

1 धसारेरेम | गगरेरेसा रेनिसारे सापधनि धसारेरेम | पधनिध मगरेरेसा रेनिसारे मुखड़ा
2 0

2 | सारेरेरेमप रेममपध मपधसां रेंनिधम | पधनिध मगरेरेसा सारेरेमप मुखडा
2 0

3 | रेरेरेसासा मपधम गसारेरेम पधनिध | रेमपध रेमपध रेमपध मुखडा
2 0

तोडे – छगुन लयकारी

4 | रेरेरेरेसासासा ममपपपप सासासारेरेरे मपधमगसा |
0

| सारेरेमरेरेमप मपधपधनि धमगरेरेसा– सासारेरेरेमप |
3

| ध–––––– सासारेरेरेमप ध–––––– सासारेरेरेमप |
×

ध–––––– तिहाई

5 | रेंरेंरेंरेंसासासासा मपधसासासासा रेंरेंनिनिधध ममगगरेरेसा |
2

| धसारेरेमसारेरे मपधमपध मपधसासासासा ध–मप–ध |
0

| ध–––––– ध–मप–ध ध–––––– ध–मप–ध |
3

| ध सम तिहाई
×

तोडे – अठगुन लयकारी

6 | सारेरेमपमपधप रेमपधपधनिध मपधनिधनिधप पधनिसांनिसांरेंसा |
×

| निसांरेंरेंसांनिसांधनि धनिसांनिधपमप पधनिधपमधप मपधपमगरेरेसा |
2

| रेमपधप–मप ध–मपध–मप ध––––––––– रेमपधप–मप |
0

| ध–मपध–मप ध–––––––– रेमपधप–मप ध–मपध–मप | ध |
3 ×

5.4.2 राग मुलतानी :–

परिचय – यह राग तोड़ी थाट से उत्पन्न माना गया है। इस राग में रे, ग ध कोमल स्वर प्रयोग किये जाते हैं तथा तीव्र म का प्रयोग किया जाता है। इस राग का वादी स्वर पंचम (प) तथा सम्वादी षड्ज (सा) है। आरोह में रे तथा ध वर्जित तथा अवरोह सम्पूर्ण है, इस प्रकार इस राग की जाति औडव–सम्पूर्ण है। गायन–वादन समय दिन का चौथा प्रहर माना गया है। इस राग का विस्तार तीनों सप्तकों में किया जाता है। इस राग को परमेल प्रवेशक राग भी कहते हैं। यह गम्भीर प्रकृति का राग है।

समप्रकृतिक राग – तोड़ी
आरोह – नि़ सा ग़ मं प नि सां।
अवरोह – सां नि ध़ प मं ग़ रे़ सा।
पकड़ – नि़ सा मं ग़, म प, मं ग़ रे़ सा।

आलाप :–

1. सा, नि़ सा ग़, रे़ सा, मं ग़, रे़ सा, सा नि़ ध़ प़, नि़ सा।
2. सा नि़ प़ नि़ सा, ग़ मं ग़ रे़ सा, ग़ मं प, मं प ग़, मं प, ग़ रे़ सा।
3. नि़ सा, मं ग़ मं प, ध़ मं प, ग़ मं प ध़ मं प, नि ध़ प, मं प ध़, मं प, ग़ मं ग़ रे़ सा।
4. ग़ मं ग़ प, मं प, नि ध़ प, ध़ प मं प, ग़ मं प, मं ग़, रे़ सा।
5. प मं ग़, मं प, नि ध़ प, नि सां, गं रें़ सां नि सां, प नि सां गं़, रें़ सां, नि ध़ प, मं ग़ रे़ सा।

मसीतखानी ग़त – तीनताल

स्थाई

											पप	मं	गरे	सा	गप
प	प	प	गमं	प	निध	प	मंमं	ग	रे	सा,	गरे	सा	निध़	प़	निनि
×				2				0				3			
सा	सा	सा	गमं	प	निध	प	मंमं	ग	रे	सा	,				
×				2				0				3			

अन्तरा

											मंमं	ग	मंमं	प	निनि
सां	सां	सां	निसां	नि	धध	प	मंमं	ग	रे	सा,					
×				2				0				3			

तोडे – चौगुन लयकारी

1	नि़सानि़ध़	प–निसा	गमंपमं	ग–रेसा	गमंप–	निध़प–	गमंग़–	रे़–सा–	
	×				2				
	ग़–रे़–	सा–ग़–	रे़–सा–	मुखडा					
	0								
2	नि़सागं़–	रेसागमं	प–मंप	धपमं–	गमंपनि	–धप–	मंगरे–	सा–मंग	
	×				2				
	–रेसा–	मंग–रे	सा–––	मुखडा					
	0				3				
3	नि़सागमं	गरेसा–	गमंपमं	ग–मंप	धपमंप	ग–मंप	निधप–	गमंपमं	
	×				2				
	ग–रेसा	नि़सागमं	प–गमं	प–नि़सा	गमंप–	गमंप–	नि़सागमं	प–गमं	प
	0				3				×

4 | गगरेसा निसागम॑ पपम॑ग सागम॑प | निनिधप म॑पनिसां गंगंरेंसां निनिधप |
×
| म॑गरेसा पपम॑ग रेसागम॑ प–,गम॑ | रेसानिसा गम॑प– गगरेसा निसागम॑ | प
0 2 3 ×

5 | निसागम॑ गरेसा– गम॑पम॑ ग–म॑प |
×
| धपम॑प ग–म॑प निधप– गम॑पम॑ |
2
| ग–रेसा निसागम॑ प–गम॑ प–निसा |
0
| गम॑प– गम॑प– निसागम॑ प–गम॑ | प
3 ×

6 | गगरेसा निसागम॑ पपम॑ग सागम॑प |
×
| निनिधप म॑पनिसां गंगंरेंसां निनिधप |
2
| म॑गरेसा पपम॑ग रेसागम॑ प–गग |
0
| रेसानिसा गम॑प– गगरेसा निसागम॑ | प
3 ×

तोडे – छगुन लयकारी

7 | निसागसागम॑ पम॑गम॑गग म॑पनिपनिसां गंगंरेंसांरेंसां |
×
| रेंरेंरेंसांनिध सांसांसांनिधप निनिनिधपम॑ धधधपम॑ग |
2
| पपपम॑गरे सारेसानिधप पनिनिधपम॑ म॑धधपम॑ग |
0
| सा–निसागम॑ प––सा–नि सागम॑प––– सा–निसागम॑ | प
3 ×

तोडे – अठगुन लयकारी

7 | निसानिसागगरेसा निसागम॑गम॑रेसा गमपम॑धपम॑ग म॑पनिसांनिसांनिध |
×
| पनिसांगंगरेंसांसां निसांगंगंरेसानिसा गंरेंसांनिसांनिधप निधपम॑गरेसासा |
2
| गम॑पनिसांनिधप पम॑गरेसा–गम॑ प–––––– गम॑पनिसांनिधप |
0

पमंगरेसा–गमं	प––––––––	गमंपनिसांनिधप	पमंगरेसा–गमं	प
3				×

5.4.3 राग ललित :–

परिचय – यह राग पूर्वी थाट से उत्पन्न माना जाता है। यह राग अपने दोनों मध्यमों के लिए जाना जाता है। यह राग मध्यम प्रधान है अर्थात मध्यम इसमें वादि है। इसका संवादि स्वर षड्ज है। इस राग में पंचम पूर्णतः वर्जित है। यह राग अति सौन्दर्यप्रधान, करूण तथा गंभीर राग है। इसकी जाति षाड्व–षाडव मानी गई है। इसकी प्रवृत्ति तथा इसके राग नियम के आधार पर इसका गायन समय दिन का प्रथम प्रहर माना गया है। ललित का एक रूप शुद्ध धैवत का भी है परन्तु प्रचलन में कोमल धैवत ही अधिक है। कोमल धैवत वाला ललित अति कर्णप्रिय माना गया है। ललित दस थाटों में से किसी भी थाट में ठीक प्रकार से नहीं रखा जा सकता। विद्वानों के अनुसार ललित को एक अलग थाट मानना चाहिए। ललित को एक अलग थाट दोनों मध्यम साथ में प्रयुक्त होते हैं। दोनों मध्यम लगाने के पीछे रंजकता का दृष्टिकोण प्रमुख है, क्योंकि राग में रंजकता प्रधान होती है। इसलिए रंजकता की दृष्टि से दोनों मध्यम साथ में प्रयुक्त होते हैं। ललित को अपवाद मान लिया जाता है।

समप्रकृतिक राग– पूरिया, मारवा।
आरोह – नि़ रे ग म, मं म ग, मं ध, सां।
अवरोह – रें नि ध, मं ध मं ग, म रे, सा।।
पकड़ – नि़ रे ग म, ध मं ध मं म, ग।

आलाप :–

1. सा, नि़ रे सा, नि़ रे ग म मं म, ग मं ग रे, नि़ रे सा
2. ग रे नि रे , म मं म, ग मं ध, मं म, ग रे सा।
3. नि़ रे ग रे ग, ग म मं म, ग म मं म, ग मं ग रे सा–
4. नि़ रे ग रे सा, ग म मं, म, ग मं ध, मं म ग, रे नि़ रे सा।
5. ग रे ग, ग म मं म, ग मं ध मं म, ग मं ध नि ध, नि ध मं म, ग म मं म, ग मं ग रे सा।
6. ग मं ध, नि ध सां रें नि ध, मं म, ग म मं म, ग मं ग रे, नि़ रे सा।
7. ग रे ग मं म, ग मं ध, नि ध सां, नि रें सां– नि रें गं रें नि रें सां, रें नि ध मं ध, मं म ग, मं ग रे, सा नि़ रे सा।

मसीतखानी गत

स्थाई

												मंग	रे	सासा	निरे	ग	
म	म	म	मम	ग	गग	मरे	ग	मंग	रे	सा,	मग	रे	सासा	नि़	ध़		
×				2				0				3					
मं	म़	म़	गमं	ग	गग	मंरे	ग	मंग	रे	सा	,						
×				2				0				3					

अन्तरा

												धध	मं	धध	नि	धध	

सां सां सां निरें	गं रें सां मंध	मंग रे सा
×	2	0	3

तोडे – चौगुन लयकारी

1	निरेगम	रेगममं	गमधध	मंगरेसा	मंगमंध	धधमंग	मंगरेसा	मंग	मुखडा
	2				0				
2	निरेनिग	रेसानिसा	गगरेग	मंमंगम	धमंगरें	निरेंगंमं	रेगम	निरेगम	मुखडा
	2				0				
3	निरेसारे	निरेरेनिसा	गगगरेसा	निरेंरेंनिसां	धधधमंग	ममंमंगरे	गगगरेसा	निरेग–	
	2				0				
	म–––	निरेग–	म–––	निरेग–	म	तिहाई			
	3				×				×

तोडे – छगुन लयकारी

4	निरेगरेगम	ममंमगरेसा	धधधधधमं	मंमंमंमंग		
	2					
	मंमंगरेगग	रेसानिरेसासा	धनिरेसासा	निरेगरेगम		
	0					
	म–––––	निरेगरेगम	म–––––	निरेगरेगम	म	तिहाई
	3				×	

तोडे – अठगुन लयकारी

5	गरेगरेनिरेसा–	मंममंमगरेगमं	धमंधमगमंधनि	निधनिधमंधनिसां		
	×					
	निरेंगरेंगरेंसां–	निरेंनिधनिधमंम	गमंधमंधमंमग	मंगरेगरेगरेसा		
	2					
	मंमगमंधमंमग	निरेगरेगरेगमं	म–––––	मंमगमंधमंमग		
	0					
	निरेगरेगरेगमं	म–––––	मंमगमंधमंमग	निरेगरेगरेगमं	म	
	3				×	

6	गरेसागरेसानिरे	मंमगमंमगरेग	धमंमधमंमगमं	निधमंनिधमंधनि		
	×					
	रेंरेंगरेंनिरेंसा–	निनिरेंनिधनिध–	मंमंधनिधमंग–	गममंमगममंम		
	2					
	गरेगरेनिरेसा–	निनिधमंगरेगरे	निरेनिरेगरेग–	म–––निनिधमं		
	0					
	गरेगरेनिरेनिरे	गरेग–म–––	निनिधमंगरेगरे	निरेनिरेगरेग–	म	
	3				×	

5.4.4 राग बिलासखानी तोडी :–

परिचय – यह एक प्राचीन राग है। इस राग का प्रचलन तानसेन के पुत्र बिलास खाँ द्वारा किया गया। यह राग भैरवी थाट से उत्पन्न माना जाता है। इस राग का वादी स्वर धैवत तथा सम्वादी स्वर गांधार माना गया है। आधुनिक बिलासखानी तोड़ी की जाति षाडव–षाडव मानी गई है। इस राग के आरोह में मध्यम व अवरोह में पंचम को वर्जित किया जाता है। इस राग का गायन समय प्रातःकाल का प्रथम प्रहर है। इस राग के नज़दीक भैरवी तथा कोमल रिषभ आसावरी है। यह राग गम्भीर प्रकृति का माना गया है।

आरोह – सा रे ग प ध नि ध सां।

अवरोह – रें नि ध म, ग रे ग रे सा।

पकड़ – ध म ग रे ग, रे नि ध सा।

आलाप :–

1. सा रे नि ध सा, रे ग रे सा, रे नि सा रे ग, रे सा।
2. सा, ध सा, रे नि सा रे ग, म ग रे ग रेसा।
3. सा नि ध , सा रे ग, रे ग म, ग रे ग, रे नि सा रे ग, रे ग रे सा।
4. सा रे ग, रे ग रे नि ध सा, ग रे ग रे सा।
5. सा रे ग, रे ग म ग, ध म ग रे ग, रे नि सा रे ग, रे सा।
6. ग रे सा रे ग, प ध, म ग रे ग, म ग रे ग रे सा।
7. सा रे ग रे ग प, ध नि ध म, ग प ध नि ध सां।
8. रें नि ध म ग, प ध म ग रे, ग रे सा।
9. ग प ध, नि ध, सां, रें गं रें सां, रें नि ध म ग, रे ग प, ध, म ग रे ग रे सा।
10. प ध म ग , प ध, नि ध सां, रें गं रें नि ध, गं रें गं रें सां, रें नि ध म, ग रे ग, रे नि सा रे ग रे ग, रे सा।

मसीतखानी गत

स्थाई

											रेग	रे	सासा	रेनि	सारे	
ग	ग	ग	रेरे	ग	पप	ध	निध	म	ग	रेसा	रेनि	ध	धध	प	ध	
×				2				0				3				
सा	रे	ग	रेरे	ग	पप	ध	निध	म	ग	रेसा	,					
×				2				0				3				

अन्तरा

											धध	म	गग	प	ध	
सां	सां	सां	सारें	गं	रेंनि	ध	निध	म	ग	रेसा						
×				2				0				3				

तोडे – चौगुन लयकारी

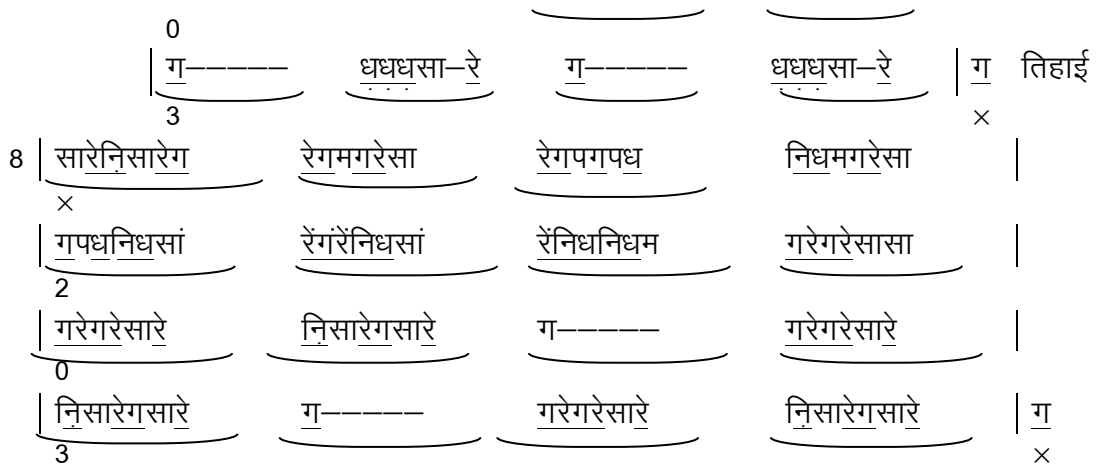
1 | पधसारे गरेनिध पधसारे ग–गग | गपधम रेगगरेसा रेनिसारे मग | मुखड़ा
2
2 | ध–सारे ग–गग रेनिसारे ग–गग | रेगरेसा पधसासा धसाररे रेनिसारे | मुखड़ा
2 0

3 | सारेगरे रेगपग गपधम रेगपप | पधनिध मगरेसा रेनिसारे ध–सारे |
2 0
| ग––– ध–सारे ग––– ध–सारे | ग तिहाई |
3 × ×

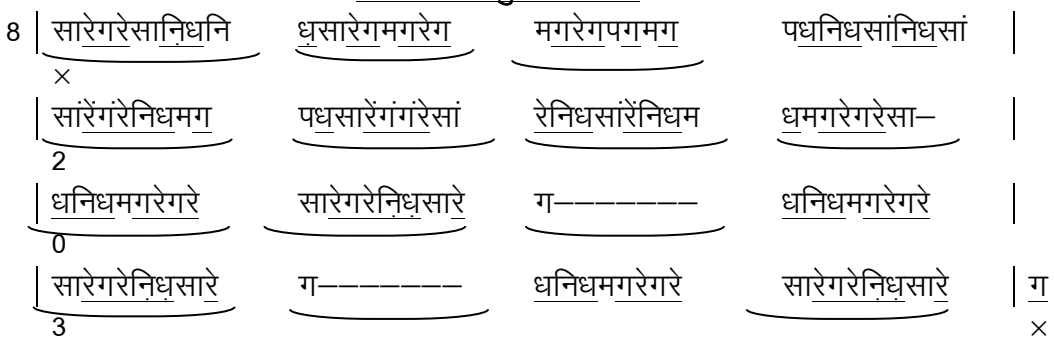
4 | सारेगरे गपधम गरेगप धनिधम |
×
| गरेगप धनिधसां रेंनिधसां रेंगंरेंसां |
2
| रेंनिधम गपधनि धमगम गरेसा– |
0
| निधसारे ग–निध सारेग– निधसारे | ग
3 ×
5 | गरेसानि सा रेग– रेगपध मगरेग |
×
| पधसारें गंरेंनिध गंरेंनिध पधमग |
2
| रेगरेसा गरेसानि ध–सारे ग–गरे |
0
| सानिध – सारेग– गरेसानि ध–सारे | ग
3 ×
6 | गरेनिध सा–गरे ग–पध नि–धम |
×
| ग–पध सारेंगं– रेंगंरेंसां रेंनिधम |
2
| गरेसा– ध–सारे ग–सारे ग–ध– |
0
| सारेग– सारेग– ध–सारे ग–सारे | ग
3 ×

तोडे – छगुन लयकारी

7 | धधधसारेग सारेगसासासा रेगपरेरेरे गपधगगग |
2
| धमधमगरे गरेगरेसस रेनिसारेग– धधधधसा–रे |



तोडे – अठगुन लयकारी



5.4.5 राग श्री :–

परिचय – श्री राग पूर्वी थाट से उत्पन्न माना गया है। इस राग में रिषभ, धैवत कोमल व तीव्र म का प्रयोग होता है। आरोह में गान्धार व धैवत वर्जित है तथा अवरोह सम्पूर्ण है अतः राग की जाति औडव–सम्पूर्ण मानी गयी है। यह राग पौरूषमय समझा जाता है। इस राग का गायन समय दिन का अन्तिम प्रहर है। इस राग का वादी स्वर रे व सम्वादी प है। यह राग प्राचीन ग्रन्थों में वर्णित है। प्राचीन ग्रन्थों में इस राग को गम्भीर प्रकृति का माना गया है। यह राग सन्धिप्रकाश रागों की श्रेणी में आता है। राग में रे प की संगति राग वाचक है।

आरोह – सा रे ग मं प नि सां

अवरोह – सां नि ध प मं ग रे, सा।

पकड़ – रे प, मं ग रे सा, नि सा रे, सा।

आलाप :–

1. सा रे रे सा, नि ध़ प़, नि सा रे रे सा।
2. सा, नि सा रे, सा, प़ नि सा रे रे सा।
3. सा, नि ध़ प़, मं प़ नि सा, रे रे ग रे सा।
4. रे रे सा, नि सा, प़ नि सा रे रे सा, रे ग रे, रे सा।
5. सा रे मं प, मं ग रे रे, प, मं प, मं ग रे रे नि सा रे, सा।
6. सा नि सा रे, प, प मं प ध, मं ग रे, ग रे, रे, सा।

7. रे, प, मं ध मं प, रे रे प, मं प ध प मं ग रे रे, सा।

8. सा नि़ ध़ प़, नि़ सा रे, प मं प नि ध प, ध मं ग रे रे नि़ सा, रे प मं ग रे रे, सा।

9. सा रे प, मं ध मं प, नि सां, ध प नि सां, रें रें सां, नि सां नि ध प, रे, प मं ग रे रे सा।

10.नि़ सा, रे रे, प, मं प ध, मं प, नि सां रें रें सां, नि सां रें रें गं रें रें सां, रें मं प, मं गं रें, रें सां, नि ध प, मं प ध, मं ग रे रे सा, नि़ सा रे रे, सा।

मसीतखानी ग़त – तीनताल

स्थाई

रेग | रे सासा निप़ नि़सा

रे रे सा रेरे	प पप मंध मंग	रेग रे सा, नि़सा	नि़ ध़ प़ म़
×	2	0	3
प़ नि़ सा नि़सा	रे पप मंध मंग	रेग रे सा, ,	
×	2	0	3

अन्तरा

रेरे | मं पप नि निनि

रें रे सां नि़सा	नि धध प मंग	रेग रे सा,	
×	2	0	3

तोडे – चौगुन लयकारी

1 | नि़सारेसा रेसानि़सा रेगरेसा नि़सारेसा | मंपधप मंगरेग रेसानि़सा मुखडा
2
2 | रेगरेग रेसानि़सा पनि़सारे नि़रेसा– | गगरेसा पनि़सारे प़नि़सारे प़नि़सारे | मुखडा
2 0
3 | गगगरेसा रेरेरेसानि़ पनि़साग रेसानि़सा | मंपधप मंगरेग रेसानि़सा प़–नि़सा |
2 0
| रे––– प़–नि़सा रे––– प़–नि़सा | रे––––– तिहाई |
3 ×

तोडे – छगुन लयकारी

4 | रेगगरेसनि़ प़नि़नि़सारेसा रेरेरेपपप मंपधपमंप |
2
| निनिनिधपप मंपधपमंप मंगरेसानि़सा प़––नि़–सा |
0
| रे––––– प़––नि़–सा रे––––– प़––नि़–सा | रे तिहाई
3 ×

5 | रेगरेसानि़सा प़नि़सागरेसा रेरेरेपपप मंधपमंपप |
2
| निनिधपमंप धपमंपधप मगरेसानि़सा प–पनि़–सा |
0

रे––––––	प–पऩि–सा	रे–––––––	प–पऩि–सा	रे
3				×

तोडे – अठगुन लयकारी

6	सारेगरेसाऩिसारे	पमंपमगरेमंप	धपमंपनिधमंप	रेपमंपनिधपप	
	×				
	मंपनिसारेंसांनिसां	पनिसारेंगंरेंसांसां	रेंसांनिसांनिधपप	निधपमंपधमंप	
	2				
	धमंगरेगरेऩिसा	पधमंपमंगरेसा	गरेसाऩिधपऩिसा	रे–––,पधमंप	
	0				
	मंगरेसागरेसाऩि	धपऩिसारे–––	पधमंपमंगरेसा	गरेसाऩिधपऩिसा	रे
	3				×
7	ऩि–सारेगरेसा–	रे–पमंगरेसा–	प–मंपधपमंप	नि–धपमंपधप	
	×				
	नि–सारेंसांनिधप	सां–निसांपनिसारें	गं–रेंसांनिसांनिध	प–मंपमंगरेसा	
	2				
	नि–धप,मंगरेसा	प–मंगरेसऩिसा	रे–––––––	नि–धपमंगरेसा	
	0				
	प–मंगरेसाऩिसा	रे––––––	नि–धपमंगरेसा	प–मंगरेसाऩिसा	रे
	3				×

5.4.6 राग पूरियाधनाश्री :–

परिचय – अति कर्णप्रिय व करूण राग पूरियाधनाश्री का थाट पूर्वी माना गया है। इस राग में रे ध कोमल तथा म तीव्र प्रयुक्त होता है। इसमें वादि पंचम तथा सम्वादी षड्ज है। इसके अनुसार इसका वादन समय सायंकाल का चौथा प्रहर है। पूरियाधनाश्री राग में पूरिया तथा धनाश्री दोनों रागों का समावेश है। पूरिया होने के कारण इसमें ग तथा निषाद आदि पर न्यास किया जाता है। इसका समप्रकृतिक राग पूर्वी तथा जैतश्री माना गया है। यह राग सम्पूर्ण है तथा इस कारण इसे सांयकालीन राग की श्रेणी में अधिक लोकप्रपिय माना गया है।

आरोह – ऩि रे ग मं प, ध प नि सां।

अवरोह – सां नि ध प, मं रे ग, रे सा।

पकड़ – ऩि रे ग, मं प, ध प, मं ग, मं रे ग, ध मं ग, रे सा।

आलाप :–

1. सा, ऩि ध ऩि ध प, ऩि सा, ऩि रे ग, मं ग मं रे सा।
2. ऩि रे ग, मं रे ग, मं ग, मं रे ग, मं ग रे सा।
3. ग रे सा ऩि, ग रे मं ग, रे ग, प मं रे ग, रे ऩि रे सा।
4. ऩि रे ग, मं ग, प, मं ध प, मं रे ग, मं ग रे सा।
5. ऩि रे ग, रे ग मं प, मं ध नि, ध प, मं ग मं रे ग, प मं ग, रे ग, मं ग रे सा।

6. ग मं ध प, नि सां, नि ध प, मं प, नि सां नि रें सां नि रें गं, रें गं रें, नि ध प, मं ग मं रे ग, प – मं ग रे सा।

मसीतखानी ग़त

स्थाई

निध | प मंग मं रे

ग ग ग मंग	मं रेरे ग मंग	रे रे सा नि	नि धध प मं
×	2	0	3
प ध नि रेग	मं रेरे ग मंग	रे रे सा ,	
×	2	0	3

अन्तरा

मंमं | ग मंमं ध निध

सा सा सा निरे	नि धध प मंग	रे रे सा,	
×	2	0	3

तोडे – चौगुन लयकारी

1 | निरेगमं पमंगमं पधमंप मंगमंरे | गगमंध मंमंगरे गगरेसा मुखडा
2

2 | गगरेसा मंगमंरे गगमंग पमंधप | धपमंग मंमंगरे गगरेसा मुखडा |
2 0

3 | गरेनिरे मरेगमं पमंधप निधसांनि |
×

गंरेंनिरे सांनिधनि धपमंग रेगरेसा
2
निरेगरे पमंगरे ग––– निरेगरे
0
पमंगरे ग––– निरेगरे पमंगरे	ग
3	×

तोडे – छगुन लयकारी

4 | पमंपधमंप पमंगरेमंग धपमंपधप निधपमंधनि |
×

सांनिरेंनिधप निधपमंधप धपमंगमंप मंगरेमंरेग
2
रेगरेनिरेसा मंगरेगरेसा रेसानिधनिरे ग–––मंगरे
0

	गरेसारेसानि़	ध़नि़रेग–––	मगरेगरेसा	रेसानि़ध़नि़रे	ग
	3				×
5	गगगरेनि़रे	मंमंमंगरेग	पपपमंरेग	धधधमंधप	
	×				
	निनिनिधमंप	गंगंगंरेंनिरें	सांसांसांनिधप	निनिनिधपमं	
	2				
	धधधपमंग	पपपमंगरे	मंमंमंगरेसा	गगगरेसानि़	
	0				
	ध़ध़ध़नि़धरे	ग––धधध	नि़धरेग––	ध़ध़ध़नि़धरे	ग
	3				×

तोडे – अठगुन लयकारी

4	निरेगरेनि़रेसासा	रेगमंगरेगरेरे	गमंपधपमंगमं	पधपनिधपमंप	
	×				
	निधनिरेंगंरेसांसां	गंगंरेसांनिधनिसां	रेंरेंसांनिधनिधप	निधपगरेसासा	
	2				
	निसांनिधपमंगमं	पमंगरेसा–नि़रे	ग––––––––	निसांनिधपमंगमं	
	0				
	पमंगरेसा–नि़रे	ग––––––––	निसांनिधपमंगमं	पमंगरेसा–नि़रे	ग
	3				×

अभ्यास प्रश्न

1. मसीतखानी गत का परिचय दीजिए।
2. पाठ्यक्रम के किसी एक राग में मसीतखानी गत को तोडों सहित लिपिबद्ध कीजिए।

5.5 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप मसीतखानी गत की स्वरलिपि को पढ़ सकेंगे एवं उनका क्रियात्मक रूप से वादन करने में सक्षम होंगे। फिरोज खॉ के पुत्र मसीत खॉ ने सितार वादन की एक शैली को विकसित किया जिसे मसीतखानी शैली कहते हैं। इसमें बजाई जाने वाली राग रचनाएँ मसीतखानी गत कहलाती हैं। पाठ्यक्रम के रागों में मसीतखानी गत दी गई हैं। इन रागों का तोडों के द्वारा विस्तार भी किया गया है जिससे आप राग में अन्य तोडों को स्वयं बनाने में भी सक्षम होंगे।

5.6 सहायक/ उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. भातखण्डे, पं0 विष्णुनारायण, क्रमिक पुस्तक मालिका भाग – 1,2,3,4,5 व 6, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. बसंत, संगीत विशारद, संगीत कार्यालय, हाथरस ।
3. झा, पं0 रामाश्रय 'रामरँग', अभिनव गीतांजली।

5.7 निबन्धात्मक प्रश्न

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

इकाई 6 – पाठ्यक्रम के रागों में रजाखानी गत, स्थाई व अन्तरे के तोडे आदि को लिपिबद्ध करना

6.1 प्रस्तावना
6.2 उद्देश्य
6.3 रजाखानी गत का परिचय
6.4 पाठ्यक्रम के रागों में रजाखानी गत व तोड़े
6.4.1 राग कोमल रिषभ आसावरी 6.4.2 राग मुल्तानी
6.4.3 राग ललित 6.4.4 राग बिलासखानी तोडी
6.4.5 राग श्री 6.4.6 राग पूरियाधनाश्री
6.5 सारांश
6.6 सहायक/ उपयोगी पाठ्य सामग्री
6.7 निबन्धात्मक प्रश्न

6.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, चतुर्थ सेमेस्टर(एम0पी0ए0एम0आई0–606) पाठ्यक्रम की छठी इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद आप विद्वान संगीतज्ञों के महत्वपूर्ण योगदान तथा उनकी संगीत साधना के प्रति लगन एवं परिश्रम को जान चुके होंगे। आप भारतीय संगीत के ग्रन्थों का ज्ञान प्राप्त कर चुके होंगे। आप मसीतखानी गत के बारें में भी जान चुके होंगे।

इस इकाई में पाठ्यक्रम के रागों में रजाखानी गत व तोडों को प्रस्तुत किया गया है। इस इकाई में आपकी सुविधा के लिये रजाखानी गत की स्वरलिपियाँ प्रस्तुत की गई हैं।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप रजाखानी गत तथा तोड़ों को लिपिबद्ध कर सकेंगे और इन्हे पढ़कर क्रियात्मक रूप में प्रस्तुत कर सकेंगे।

6.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप :–

1. रजाखानी गत को स्वरलिपि के माध्यम से पढ़ एवं बजा सकेंगे।
2. स्वर को लिपिबद्ध कर सकेंगे तथा लिपिबद्ध स्वर को पढ़ सकेंगे।
3. तोड़ों के माध्यम से राग का प्रस्तार कर सकेंगे।
4. अन्य रागों में भी तोडे बनाने में सक्षम होंगे।

6.3 रजाखानी गत का परिचय

रजाखानी गत की रचना लखनऊ के रजा खॉ द्वारा हुई। रजाखानी गत भी सरल एवं आकर्षक होने के कारण ही लोकप्रिय हो गई। सेनिया घराने की द्रुत गतों का कठिन होना इस गत के लोकप्रिय होने का मुख्य कारण रहा। इसको पूरबी बाज भी कहा जाता है।

मसीतखानी एवं रजाखानी गतें अलग–अलग घरानों की होने पर भी अब क्रमशः विलम्बित व द्रुत गतों के रूप में लोकप्रिय होने के फलस्वरूप एक के पश्चात दूसरी बजायी जाती हैं।

रजाखानी गत के बोल – रजाखानी गत के बोल मसीतखानी गत की तरह निश्चित नहीं होते। दिर व द्रा जैसे द्रुत लय के बोल रजाखानी गत में राग–ताल बद्ध करके बजाये जाते हैं। इसका वादन मध्य अथवा द्रुत लय में होता है। इसमें स्थायी तथा अंतरा दो भाग होते हैं। रजाखानी बाज पर गायन, विशेष रूप से ठुमरी का प्रभाव देखा जाता है। रजाखानी गतों के आधार पर गायन की तराना शैली का प्रचार हुआ।

रज़ा खाँ साहब ने द्रुत गतों का निर्माण किया। द्रुत गत में मिज़राब व जवे के बोलों को गतों में प्रयोग किया, जो निम्न प्रकार हैं–

1. दा रद दा
2. दा दिर दा रा
3. दाऽ ऽर दाऽ ऽर दा
4. दिर दिर दार दार दा
5. दा दिर दा दिर दा रा दा रा

6.4 पाठ्यक्रम के रागों में रजाखानी गत व तोड़े

6.4.1 राग कोमल ऋषभ आसावरी :–

रज़ाखानी गत – तीनताल

स्थाई

												रे	म	प	प
ध	–	म	प	ग	सा	रे	म	ग	रे	सा	–,	ध	सा	रे	म
×				2				0				3			
ग	रे	सा	–	म	म	पध	मप	ग	रे	सा	–				
×				2				0				3			

अन्तरा

												म	म	प	ध
सां	–	रें	सां	ध	सां	रें	मं	गं	रें	सां	–	रें	नि	सां	रें
×				2				0				3			
ध	–	प	–	म	म	पध	मप	ग	रे	सा	–				
×				2				0				3			

तोड़े(4 मात्रा) :–

1 | मम पप धध सासा |
0

2 | रेम पध मध प– |
0

3 | सारे मप धध प– |
0

4 | धम पध मग रेसा |
0

तोड़े(8 मात्रा) :–

5 | रेम पध मप धप | धम पध मग रेसा |
2 0

6 | सारे मप रेम पध | धध मप मग रेसा |
2 0

7 | रेरे मम धप मप | रेम पम गरे सा– |
2 0

तोड़े(16 मात्रा) :–

8 | सारे सानि सारे मप | धनि धप मप धनि |
× 2
| धनि सांरें सांनि धप | मप धम पध मप | ध
0 3 ×

9 | मग रेसा निसा रेम | रेम पध पम गरे |
× 2
| सा– मप ध– सां– | मप ध– सां– मप | ध
0 3 ×

10 | मग रेसा रेम पध | निध पम पध निसां |
× 2
| निध मप ध– निध | मप ध– निध मप | ध
0 3 ×

11 | धम गरे मग रेसा | निध मग रेसा निसा |
× 2
| धम पम ध– धम | पम ध– धम पम | ध
0 3 ×

12 | सारेम,गरेसा रेमपधमग मपधनिधप धमगरेरेसा |
0
| सारेमरेगम ध––सारेग रेगमध–– सारेगरेगम | ध
3 ×

13 | गरेसारे मगरेम धमगरे मधपध |
×
| निधपध सांनिधनि रेंसांनिसां निधमग |
2
| रेसामप ध––म ध––– रेसामप |
0
| ध––म ध––– रेसामप ध––म | ध
3 ×

14 | गरेरेसानि मगगरेसा पममगरे निधधपम |
×
| सांनिनिधप रेंनिनिधनि धममगरे मगगगरेसा |
2
| रेसासानिध निसासारेग सारेरेगम ध–निसासा |
0
| रेगसारेरे गमध– निसासारेग सारेरेगम | ध
3 ×

6.4.2 राग मुलतानी :–

रज़ाखानी गत – तीनताल

स्थाई

मं	गग	रे	सा	नि़	सा	ग	मं	प	–	ग	मं	ग–	गरे	–रे	सा
0				3				×				2			
ग	मंमं	प	नि	सां	निनि	ध	प	मं	प	ग	मं	ग–	गरे	–रे	सा
0				3				×				2			

अन्तरा

प	प	ग	मं	प	प	नि	नि	सां	–	सां	गं	रें	सां	नि	सां
0				3				×				2			
प	निनि	सां	गं	रें	सां	नि	सां	नि	ध	प	मं	ग–	गरे	–रे	सा
0				3				×				2			

तोड़े(4 मात्रा) :–

1	पनि	धप	मंग	रेसा	
	2				
2	पध	पमं	गरे	सासा	
	2				

तोड़े(6 मात्रा) :–

3	गमं	पनि	सांनि	धप	मंग	रेसा	
			2				
4	पसां	निसां	पनि	धप	गमं	प–	
			2				

तोड़े(8 मात्रा) :–

5	नि़सा	गमं	पनि	सांनि	धप	मंप	मंग	रेसा	
	×				2				
6	गमं	पनि	सांगं	रेंसां	निध	पमं	गरे	सा–	
	×				2				

तोड़े(16 मात्रा) :–

7	नि़सा	गमं	गमं	पध	पनि	सांनि	सांगं	रेंसां	
	0				3				
	निसां	निध	पध	पमं	गमं	पमं	गरे	सा–	
	×				2				

तोड़े(32 मात्रा) :–

8	गरे	सानि़	साग	रेसा	पमं	गमं	पध	पमं	
	×				2				
	गमं	पनि	धप	मंप	गमं	पग	मंग	रेसा	
	0				3				

		नि़सा	गमं	पमं	गमं	प–	––	नि़सा	गमं	
		×				2				
		पमं	गमं	प–	––	नि़सा	गमं	पमं	गमं	प
		0				3				×
9		गग	गग	रेसा	नि़सा	निनि	निनि	धप	मंप	
		×				2				
		गंगं	गंगं	रेंसां	निसां	निध	पमं	गग	रेसा	
		0				3				
		गग	रेसा	नि़सा	गमं	प–	––	गग	रेसा	
		×				2				
		नि़सा	गमं	प–	––	गग	रेसा	नि़सा	गमं	प
		0				3				×
10		मंमं	गमं	मंग	रेसा	पप	मंप	पमं	गमं	
		×				2				
		गंगं	रेंरें	सांसां	निनि	धप	मंप	मंग	रेसा	
		0				3				
		पप	मंप	गमं	गमं	प–	––	पप	मंप	
		×				2				
		गमं	गमं	प–	––	पप	मंप	गमं	गमं	प
		0				3				×

तोड़े(48 मात्रा) :–

11		गमं	गप	मंप	धप	मंप	मंध	पध	मंप	
		×				2				
		निसां	निध	पध	मंप	सांनि	सांगं	रेंसां	निसां	
		0				3				
		निध	पध	मंप	निसां	गमं	पमं	धमं	पनि	
		×				2				
		सांनि	धप	मंप	धप	गमं	पमं	गरे	सा–	
		0				3				
		निध	पमं	प–	गमं	प–	––	निध	पमं	
		×				2				
		प–	गमं	प–	––	निध	पमं	प–	गमं	प
		0				3				×

6.4.3 राग ललित :–

रज़ाखानी गत – तीनताल

स्थाई

										नि़	रे	ग	म		
मं	म	–	–	ग	रे	ग	मं	ग	रे	सा	सा	मं	ध	नि	ध

×				2				0				3			
मं	म	–	–	ग	रे	ग	मं	ग	रे	सा	सा				
×				2				0				3			

अन्तरा

								मं	ग	ग	मं	–	ध	मं	ध
सां	–	सां	सां	नि	रें	सां	सां	नि	रें	गं	मं	गं	रें	सां	सां
×				2				0				3			
नि	रें	नि	ध	मं	ध	मं	ग	रे	रे	सा	सा	नि़	रे	ग	म
×				2				0				3			

तोड़े(4 मात्रा) :–

1	धध	मंध	मंग	रेसा	
	0				
2	नि़रे	गरे	नि़रे	सासा	
	0				
3	मंध	मंग	मंग	रेसा	
	0				
4	सांनि	धमं	गरे	सा–	
	0				

तोड़े(8 मात्रा) :–

5	निरे	गरे	गमं	धमं	धमं	गमं	गरे	सा–	
	2				0				
6	गग	रेसा	निनि	धध	मंध	मंग	मंग	रेसा	
	2				0				
7	रेरे	निनि	धध	मंमं	सांनि	धमं	गरे	सा–	
	2				0				
8	गमं	धध	मंमं	गग	निनि	धमं	गरे	सा–	
	2				0				

तोड़े(16 मात्रा) :–

9	निरे	गरे	गमं	धमं	धध	मंध	निनि	धनि	
	3				×				
	सांनि	धनि	धमं	गमं	मंमं	गमं	गरे	सा–	
	2				0				
10	निरे	गमं	धमं	गमं	धमं	मम	ममं	मंग	
	3				×				
	मंध	मंध	गमं	गमं	नि़रे	गनि़	रेग	नि़रे	
	2				0				
11	गग	मंमं	गग	धध	मम	मंमं	मम	गग	
	3				×				

निनि	धनि	मंमं	धध	धमं	गमं	गरे	सा–
2				0			

6.4.4 राग बिलासखानी तोड़ी :–

रज़ाखानी गत – तीनताल

स्थाई

रे | नि॒ सा – रे

ग – प –	ध नि ध म	ग रे सा, ध	सा रे ग प
×	2	0	3
ध नि ध म	ग रे ग म	ग रे सा,	
×	2	0	3

अन्तरा

ग | – प – ध

सा – सा सा	रें गं रें नि	ध ध सां ध	– सां – रें
×	2	0	3
गं रें नि ध	म रे ग म	ग रे सा	
×	2	0	3

तोड़े(3 मात्रा) :–

1	रेनि॒	सारे	ग–	
	0			
2	धम	गरे	सा–	
	0			
3	मध	मग	रे–	
	0			
4	रेरे	गप	ध	
	0			

तोड़े(7 मात्रा) :–

5	धम	धम	गरे	सारे	गरे	निध	सां	
	2				0			
6	पध	सारे	गप	धम	धम	गरे	सा	
	2				0			
7	धध	सारे	गरे	निध	पध	सारे	ग	
	2				0			
8	गरे	गप	धनि	धम	धम	गरे	सा	
	2				0			
9	पध	सारें	निध	मग	रेग	पध	सा	
	2				0			
10	सारे	गप	धनि	धम	धध	मग	रे	
	2				0			

तोड़े(15 मात्रा) :–

11	धध	सारे	गरे	गग	रेग	पध	मम	गरे	
	3				×				
	गप	धनि	धम	गरे	गग	पध	सा	मुखड़ा	
	2				0				
12	पध	सारे	गरे	सारे	निसा	रेग	रेनि	सारे	
	3				×				
	गप	गप	धनि	धम	ग	ग	ग	मुखड़ा	
	2				0				
13	रेग	सारे	निसा	रेग	पध	सारे	गरे	गप	
	3				×				
	सांरें	निध	मग	रेग	रेग	पध	सा	मुखड़ा	
	2				0				
14	सारे	गसा	रेग	सारे	निसा	रेग	पध	सारे	
	3				×				
	धध	सारे	गरे	गप	रेग	पध	सा	मुखड़ा	
	2				0				

6.4.5 राग श्री :–

रज़ाखानी गत – तीनताल

स्थाई

												नि़	सा	रे	मं
प	–	ध	प	मं	ग	मं	ग	रे	सा	नि़	सा,	नि़	प़	नि़	सा
×				2				0				3			
रे	–	मं	प	ध	प	मं	ग	मं	ग	रे	सा				
×				2				0				3			

अन्तरा

												मं	प	नि	नि
सां	–	रें	सां	रें	रें	मं	पं	मं	गं	रें	सां	प	नि	सां	गं
×				2				0				3			
रे	–	नि	ध	प	मं	ग	मं	ग	रे	सा	–				
×				2				0				3			

तोड़े(4 मात्रा) :–

1	निसा	रेमं	पध	मंप
	0			
2	पप	मंप	मंग	रेसा
	0			
3	धप	मंग	मंग	रेसा
	0			
4	निध	पमं	गरे	सा–

0

तोड़े(8 मात्रा) :–

5 | रेमं पध मंप धप | मंग मंग रेसा निसा |
2 0

6 | गग रेसा निनि धप | मंप धप मंग रेसा |
2 0

7 | पमं धप मंप धप | निध पमं गरे सा– |
2 0

8 | निसा रेप मंप धप | मंग मंग रेसा निसा |
2 0

9 | पध मंप धप मंप | मंग मंग रेसा निसा |
2 0

तोड़े(16 मात्रा) :–

10 | मंप धप मंग रेसा | निनि धप मंप धप |
3 ×

| मंग मंग रेंसां निसां | निध पमं गरे सा– |
2 0

11 | रेरे मंमं पप धध | मंप धप मंग रेसा |
3 ×

| मंप निसां रेंसां निसां | निध पमं गरे सा– |
2 0

12 | पनि साग रेसा निसा | रेमं पध मंप धप |
3 ×

| निध पध मंप धप | निनि सासा रेमं प– |
2 0

13 | रेरे निनि धध पप | मंप धप मंग रेसा |
3 ×

| पनि साग रेसा निसा | पमं धप मंध प– |
2 0

14 | निसा रेमं पध मंप | धप मंप धप मंग |
× 2

| पनि सांगं रेंसा निसां | निध पमं गरे सा– |
0 3

| निसा रेमं प– निसा | रेमं प– निसा रेमं |
× 0

| प तिहाई
| 0 मुखड़ा

6.4.6 राग पूरियाधनाश्री :–

रज़ाखानी गत – तीनताल

स्थाई

												मं	ध	नि	ध
नि	ध	प	–	मं	ग	मं	ग	रे	रे	सा	–,	नि़	रे	ग	मं
×				2				0				3			
प	–	ध	प	मं	ग	मं	ग	रे	रे	सा	–				
×				2				0				3			

अन्तरा

												मं	ग	मं	ध
सां	–	रें	सां	नि	रें	गं	मं	ग	रे	सा	–	नि	रे	नि	ध
×				2				0				3			
प	–	ध	प	मं	ग	मं	ग	रे	रे	सा	–				
×				2				0				3			

तोड़े(4 मात्रा) :–

1 | निध पमं गरे सा– |
0

2 | पमं धप मंध प– |
0

3 | गग रेसा नि़रे सां– |
0

4 | निध पमं गरे सा– |
0

तोड़े(8 मात्रा) :–

5 | पमं धप मंप धप | मंमं गमं गरे सा– |
2 0

6 | गग निनि धध प– | पमं गमं गरे सा– |
2 0

7 | नि़रे गमं गध प– | मंप धप मंध प– |
2 0

8 | गमं पध मंध प– | धप मंप मंग रेसा |
2 0

9 | पप मंप निनि धप | मंध पध मंप मंग |
2 0

तोड़े(16 मात्रा) :–

10 | नि़रे गमं पध मंप | मंध पध मंप गमं |
3 ×
| निनि धनि धप मंप | मंग मंग रेसा नि़सा |
2 0

11 | गमं गमं पमं पमं | धप धप मंप धप |
3 ×
| निनि धप मंप धप | पमं गमं गरे सा– |
2 0

12 | गमं गप मंप मध | मध पध मंप गमं |
3 ×
| सानि धनि धप मंप | पग मंप गरे सा– |
2 0

13 | सांनि सांनि धप मंप | मंध पध मंप गमं |
3 ×
| गमं पध मंप गमं | पमं गमं गरे सा– |
2 0

अभ्यास प्रश्न

1. रजाखानी गत का परिचय दीजिए।
2. पाठ्यक्रम के किसी एक राग में रजाखानी गत को तोडों सहित लिपिबद्ध कीजिए।

6.5 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप रजाखानी गत की स्वरलिपि को पढ़ सकेंगे एवं उनका क्रियात्मक रूप से वादन करने में सक्षम होंगे। पाठ्यक्रम के रागों में रजाखानी गत दी गई हैं। इन रागों का तोडों के द्वारा विस्तार भी किया गया है जिससे आप राग में अन्य तोडों को स्वयं बनाने में भी सक्षम होंगे।

6.6 सहायक/ उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. भातखण्डे, पं0 विष्णुनारायण, क्रमिक पुस्तक मालिका भाग – 1,2,3,4,5 व 6, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. बसंत, संगीत विशारद, संगीत कार्यालय, हाथरस।
3. झा, पं0 रामाश्रय 'रामरँग', अभिनव गीतांजली।

6.7 निबन्धात्मक प्रश्न

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

इकाई 7 – पाठ्यक्रम की तालों का परिचय व तालों के ठेकों को लयकारी (दुगुन, तिगुन, चौगुन, आड, कुआड व बिआड) सहित लिपिबद्ध करना

7.1 प्रस्तावना

7.2 उदेद्श्य

7.3 तालों का परिचय

- 7.3.1 झूमरा ताल का परिचय
- 7.3.2 सूलताल ताल का परिचय
- 7.3.3 गजझम्पा ताल का परिचय
- 7.3.4 11 मात्रा की ताल का परिचय

7.4 तालों को लयकारीयों में लिखना

- 7.4.1 झूमरा ताल में लयकारी
- 7.4.2 सूलताल ताल में लयकारी
- 7.4.3 गजझम्पा ताल में लयकारी
- 7.4.4 11 मात्रा की ताल में लयकारी

7.5 सारांश

7.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

7.7 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

7.8 निबन्धात्मक प्रश्न

7.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, चतुर्थ सेमेस्टर(एम0पी0ए0एम0आई0–606) पाठ्यक्रम की सातवीं इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद आप पाठ्यक्रम के रागों में मसीतखानी गत को लिपिबद्ध करना सीख चुके होंगे। आप पाठ्यक्रम के रागों में रजाखानी गत को भी लिपिबद्ध करना सीख चुके होंगे।

इस इकाई में पाठ्यक्रम की तालों का परिचय व उनके ठेकों को विभिन्न लयकारी (दुगन, तिगुन, चौगुन, आड, कुआड व बिआड) में लिपिबद्ध करने के विषय में बताया गया है।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप पाठ्यक्रम की तालों के ठेकों एवं उनको विभिन्न लयकारी में लिपिबद्ध करने के विषय में जान चुके होंगे। इससे आप लयकारी को बोलने एवं बजाने में भी सक्षम होंगे।

7.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात :–

1. आपको लयकारी का ज्ञान होगा ।
2. आप तबले की ताल के ठेकों को विभिन्न लयकारी में लिपिबद्ध करने एवं उसके क्रियात्मक स्वरूप को तबले में प्रस्तुत कर पाएंगे।
3. आप लयकारी का प्रयोग अपने वादन(एकल वादन, संगत) करने में सक्षम होंगे जिससे आप का वादन प्रभावशाली होगा।

7.3 तालों का परिचय

7.3.1 झूमरा ताल का परिचय :–

परिचय – यह तबले का ताल है। इस ताल की संरचना दीपचन्दी की भांति है परन्तु इस ताल का प्रयोग दीपचन्दी से भिन्न है। झूमरा ताल का प्रयोग शास्त्रीय गायन के विलम्बित ख्याल के साथ किया जाता है। इस ताल का प्रयोग विलम्बित लय में ही किया जाता है, मध्य एवं द्रुत लय इस ताल के प्रयोग का प्रचलन नहीं है। एकल वादन का प्रचलन इस ताल मे नहीं है किन्तु कुछ विद्वानों के अनुसार पुराने तबला वादकों द्वारा इसमें कभी–कभी स्वतन्त्र वादन भी प्रस्तुत किया गया है।

यह मिश्र जाति की अर्द्ध समपदीय ताल है। इसकी 14 मात्राएं 3/4/3/4 विभागों में बँटी हैं। इसमें पहला एवं तीसरा विभाग तीन–तीन मात्रा एवं दूसरा एवं चौथा विभाग चार–चार मात्रा का है। पहली, चौथी एवं ग्यारवीं मात्रा पर ताली एवं आठवीं मात्रा पर खाली है।

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

ठेका

धिं	ऽधा	तिरकिट	धिं	धिं	धागे	तिरकिट	तिं	ऽता	तिरकिट	धिं	धिं	धागे	तिरकिट	धिं
×			2				0			3				×

7.3.2 सूलताल का परिचय :–

परिचय – इसे सूलफाक अथवा सूलफाक्ता के नाम से भी जाना जाता है। पं0 विजयशंकर मिश्र ने अपनी पुस्तक तबला पुराण में लिखा है – "मोहम्मद करम इमाम ने सूलताल को अमीर खुसरो द्वारा रचित 17 तालों में से एक माना है, आचार्य बृहस्पति ने अदन–उल–मूसीकी नामक पुस्तक के आधार पर इस ताल का नाम उसूले–फाख्ता दिया है, जो बाद में बिगड़कर सूलफाख्ता हो गया। उसूल का अर्थ सिद्धान्त होता है, और फाख्ता पंडुक (गुलगुचया) नामक चिड़िया को कहते हैं। लोगों का मत है कि इस चिड़िया की बोली के आधार पर इस ताल की रचना हुई है। फाख्ता की बोली कुछ इस प्रकार होती है – कू ऽ ऽ ऽ कू ऽ कू ऽ ऽ ऽ"

यह पखावज पर बजाई जाने वाली प्रमुख तालों में से एक है। मुख्यतः इसका वादन मध्य व द्रुत लय में होता है। गायन में ध्रुपद शैली की मध्य लय की रचनाओं व वादन में वीणा के साथ संगति में इसका प्रयोग होता है। पखावज में इस ताल में एकल वादन भी प्रस्तुत किया जाता है।

यह चतस्त्र जाति की सम पदीय ताल है। इसकी मात्राओं की संख्या 10 है, जो पाँच विभागों में बँटी है। इसके प्रत्येक विभाग में दो–दो मात्राएं हैं। एक, पांच एवं सातवीं मात्रा पर ताली एवं तीसरी व नौवी मात्रा पर ताली है।

मात्रा – 10, विभाग – 5, ताली – 1, 5 व 7 पर, खाली – 3 व 9 पर

ठेका

धा	धा	दिं	ता	किट	धा	तिट	कता	गदी	गिन	धा
×		0		2		3		0		×

7.3.3 गजझम्पा ताल का परिचय :–

परिचय – गजझम्पा ताल पखावज के तालों में से एक है। यह ताल बहुत प्रचलित नहीं है। इस ताल का प्रयोग तबले पर भी खुले अंदाज में किया जाता है। मुख्यतः इसका प्रयोग मध्य व द्रुत लय में होता है। अति विलम्बित व अति द्रुत लय में इस ताल के प्रयोग का प्रचलन नहीं है। ध्रुपद गायन की रचनाओं की संगत हेतु इस ताल का प्रयोग किया जाता है। पखावज पर एकल वादन भी इस ताल में प्रस्तुत किया जाता है। अतः इसमें परनें, प्रस्तार, छन्द आदि रचनाएं मिलती हैं।

यह 15 मात्रा का विषम पदीय ताल है। इसमें कुल 4 विभाग होते हैं जो 4/4/3/4 में विभाजित हैं। पहले व दूसरे विभाग में चार–चार, तीसरे में तीन तथा पाचवीं में चार मात्राएं हैं। इसकी पहली, पाँचवीं व बाहरवीं पर ताली है तथा नवीं पर खाली है।

मात्रा – 15, विभाग – 4, ताली – 1, 5 व 12 पर, खाली – 9 पर

ठेका

धा	धीं	नक	तक	धा	धीं	नक	तक	दीं	नक	तक	तेटे	कत	गदि	गन	धा
×				2				0			3				×

7.3.4 11 मात्रा की ताल का परिचय :–

भारतीय शास्त्रीय संगीत में 11 मात्रा की विभिन्न तालें हैं – रूद्र ताल, अष्टमंगल ताल, कुंभ ताल एवं मणि ताल है। अष्टमंगल ताल, मणि ताल पखावज एवं रूद्र ताल तबले पर बजाई जाने वाली ताल है।

रूद्र ताल – रूद्र ताल तबला एकल वादन एवं गायन तथा वादन की मध्य लय की रचनाओं हेतु प्रयोग की जाती है। यह सम पदीय ताल है। यह ताल 11 विभाग की 11 मात्रा की ताल है अतः प्रत्येक विभाग एक मात्रा का है। इसमें पहली दो मात्रा की ताली के बाद तीसरी मात्रा पर खाली इसके पश्चात् तीन मात्राओं की ताली के पश्चात् सातवीं मात्रा पर खाली एवं अन्त में आठवीं–नवीं एवं दसवीं मात्रा की ताली के बाद अन्तिम मात्रा खाली की है।

मात्रा – 11, विभाग – 11, ताली – 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9 व 10 पर, खाली – 3, 7 व 11 पर

ठेका – 1

धी	ना	धी	ना	ता	ती	ना	क	ता	धि	ना	धी
×	2	0	3	4	5	0	6	7	8	0	×

मात्रा – 11, विभाग – 11, ताली – 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9 व 10 पर, खाली – 2, 6 व 11 पर

ठेका – 2

धा	त्त	धा	तिरकिट	धी	ना	तिरकिट	तू	ना	क	त्ता	धा
×	0	2	3	4	0	5	6	7	8	0	×

7.4 तालों को लयकारीयों में लिखना

लयकारी – समय की समान गति को लय कहते हैं। दो मात्राओं की क्रिया के मध्य होने वाला विश्रांति काल ही लय है और जब यह काल प्रयोग होने वाली मात्राओं के बीच समान रहता है तो वह निश्चित लय का स्वरूप ले लेता है। अतः लय का सम्बन्ध मात्रा एव मात्राओं के बीच के समय से है।

लय सामान्य रूप से तीन प्रकार की मानी गई है। विलम्बित, मध्य एवं द्रुत लय। काल के लम्बा होने पर विलम्बित लय स्थापित होती है। इस काल के कम होने पर मध्य लय एवं उससे अधिक कम होने पर द्रुत लय हो जाती है। सामान्य रूप से मध्य लय का विश्रांति समय विलम्बित लय के विश्रांति समय का आधा होता हैं एवं द्रुत लय का विश्रांति मध्य लय में विश्रांति समय का आधा होता है। संगीत में यह मान्यता स्थापित हो चुकी है एवं प्रचलन में है। विलम्बित लय को आधार लय मानने से मध्य लय का प्रयोग विलम्बित लय में दो बार एवं द्रुत लय का प्रयोग चार बार करने की आवश्यकता होगी अतः मध्य लय विलम्बित लय की दुगुनी, द्रुत लय मध्य लय की दुगुन

होती है। लय का यही प्रयोग लयकारी कहलाता है। एक मात्रा में एक से अधिक मात्राओं का आधार लय के साथ प्रयोग लयकारी कहलाता है।

संगीत में विभिन्न लयकारी जैसे दुगुन, तिगुंन, चौगुन, आड, कुआड, एवं बिआड प्रयोग की जाती है।

दुगुन – एक मात्रा में दो मात्रा 1 2 1 2

तिगुन – एक मात्रा में तीन मात्रा 1 2 3 123

चौगुन – एक मात्रा में चार मात्रा 1234 1234

आड – एक मात्रा में डेढ़ मात्रा अथवा दो मात्रा में तीन मात्रा, आड लयकारी कहलाती है। इसे चयोडी लय भी कहा जाता हैं एवं इसको 3/2 की लयकारी के रूप में भी व्यक्त करते हैं। 1 S 2 S 3 S

कुआड– इस लयकारी के विषय में दो मत हैं पहला– आड की आड को कुआड कहते हैं अतः 9/4 जिसके अनुसार चार मात्रा में नौ मात्रा अथवा एक मात्रा में $2\frac{1}{4}$ अथवा सवा दो मात्रा का प्रयोग करते हैं। दूसरा – 5/4 की लयकारी अर्थात चार मात्रा में पांच मात्रा अथवा एक मात्रा में सवा मात्रा। इस दूसरे मत का अधिक प्रचलन है एवं इसको सवागुन की लय भी कहते हैं।

पहले मत के अनुसार–:

1S S S 2S S S 3 S S S 4 SS S 5 S S S 6 S S S 7 S S S 8 S S S 9 S S S

1 2 3 4

दुसरे मत के अनुसार–:

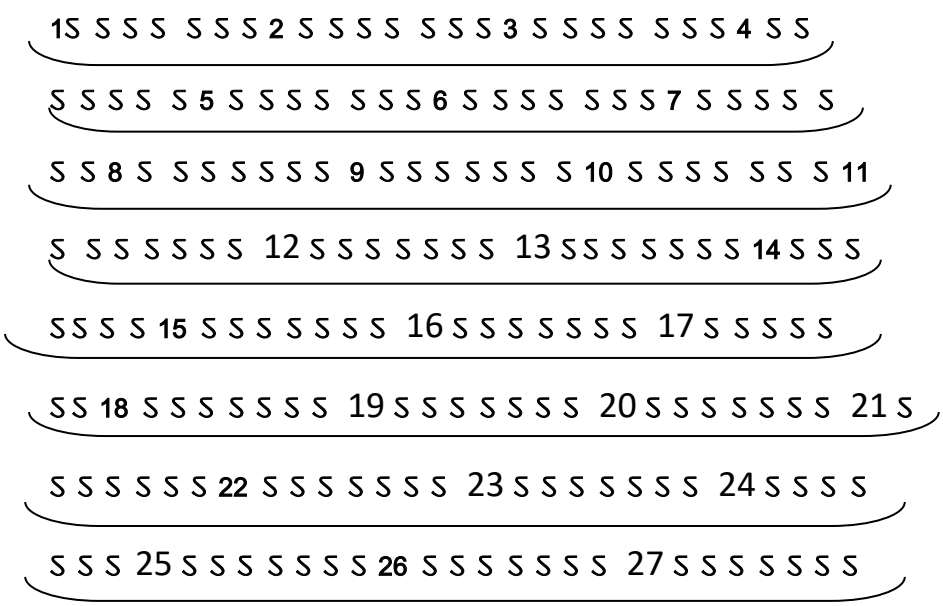
1 S S S 2 S S S 3 S S 4 S S S 5 S S S

1 2 3 4

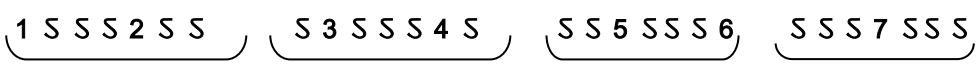
बिआड लय–

इस लयकारी के विषय में भी दो मत हैं। एक मत के अनुसार कुआड लय की आड बिआड लयकारी होती जिसे $9/4 \times 3/2 = \frac{27}{8}$ के रूप में व्यक्त करते हैं एवं दूसरे मत के अनुसार $7/4$की लयकारी बिआड की लयकारी है। इसमें एक मात्रा में पौने दो गुन मात्रा प्रयोग की जाती है जिसे पौने दो गुन की लयकारी भी कहते हैं।

पहले मत के अनुसार :–



दूसरे मत के अनुसार :–



कुआड एवं बिआड में दूसरा मत ही अधिक प्रचलित एवं व्यवहारिक है अतः लयकारी लिपिबद्ध करने में दूसरे मत का ही प्रयोग करेंगे। आड, कुआड एवं बिआड, लयकारी लिखने के लिए इनकी भिन्न अथवा बटे में दिखाई संख्या से भाग देते हैं। गणित के अनुसार भाग देने में बटे की संख्या उलटी हो कर गुणा में बदल जाती है।

उदाहरण आड को बट्टा संख्या $3/2 = 1\frac{1}{2}$

आड लयकारी की मात्रा संख्या = ताल की मात्रा × 2/3, किस मात्रा से आरम्भ की जानी है, इसके लिए उपर की संख्या को ताल की मात्रा संख्या से घटाते हैं।

ताल की मात्रा संख्या – ताल की भाग संख्या × 2/3 जो लयकारी लिखनी है। उसमें बट्टा के नीचे वाली राशी में से एक घटाकर उतनी संख्या के अवग्रह लगाते हैं।

उदाहरण– आड की लयकारी – $^{3}/_{2} = \xrightarrow{2-1} = 1$

कुआड की लयकारी – $^{5}/_{4} = \xrightarrow{4-1} = 3$

बिआड की लयकारी – $^{7}/_{4} = \xrightarrow{4-1} = 3$

अतः आड की लयकारी को मात्रा के साथ एक अवग्रह, कुआड एवं बिआड की लयकारी में तीन अवग्रह लगाते हैं। इसके पश्चात बट्टा की उपर वाली राशि में विभाग बना लेते हैं। सरलता के

लिए पीछे से विभाग बनाना शुरू करते हैं एवं पहली मात्रा में जितनी मात्रा कम होती है, मात्रा से पहले उतने अवग्रह लगा देते हैं जो कि आप विभिन्न तालों में लयकारी के उदाहरण से समझेंगे।

7.4.1 झूमरा ताल में लयकारी :–

झूमरा ताल

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

ठेका

धिं	ऽधा	तिरकिट	धिं	धिं	धागे	तिरकिट	तिं	ऽता	तिरकिट	धिं	धिं	धागे	तिरकिट	धिं
×			2				0			3				×

झूमरा ताल की दुगुन :–

धिंऽधा	तिरकिटधिं	धिंधागे	तिरकिटतिं	ऽतातिरकिट	धिंधिं	धागेतिरकिट	
×			2				
धिंऽधा	तिरकिटधिं	धिंधागे	तिरकिटतिं	ऽतातिरकिट	धिंधिं	धागेतिरकिट	धिं
0			3				×

झूमरा ताल की दुगुन एक आवर्तन में :–

धिंऽधा	तिरकिटधिं	धिंधागे	तिरकिटतिं	ऽतातिरकिट	धिंधिं	धागेतिरकिट	धिं
0			3				×

झूमरा ताल की तिगुन :–

धिंऽधातिरकिट	धिंधिंधागे	तिरकिटतिंऽता	तिरकिटधिंधिं	धागेतिरकिटधिं	ऽधातिरकिटधिं	धिंधागेतिरकिट	
×			2				
तिंऽतातिरकिट	धिंधिंधागे	तिरकिटधिंऽधा	तिरकिटधिंधिं	धागेतिरकिटतिं	ऽतातिरकिटधिं	धिंधागेतिरकिट	धिं
0			3				×

झूमरा ताल की तिगुन एक आवर्तन में :–

1धिंऽधा	तिरकिटधिंधिं	धागेतिरकिटतिं	ऽतातिरकिटधिं	धिंधागेतिरकिट	धिं
	3				×

झूमरा ताल की चौगुन :–

धिंऽधातिरकिटधिं	धिंधागेतिरकिटतिं	ऽतातिरकिटधिंधिं	
×			

धागेतिरकिटधिंऽधा तिरकिटधिंधिंधागे तिरकिटतिंऽतातिरकिट धिंधिंधागेतिरकिट |
2
धिंऽधातिरकिटधिं धिंधागेतिरकिटतिं ऽतातिरकिटधिंधिं
0
धागेतिरकिटधिंऽधा तिरकिटधिंधिंधागे तिरकिटतिंऽतातिरकिट धिंधिंधागेतिरकिट | धिं
3 ×

झूमरा ताल की चौगुन एक आवर्तन :–

12धिंऽधा तिरकिटधिंधिंधागे तिरकिटतिंऽतातिरकिट धिंधिंधागेतिरकिट | धिं
3 ×

झूमरा ताल की आड :–

12धि ऽऽध तिरकिटधि | ऽधिं धागेति किटतिं | ऽताति किटधिं धिंऽध गेतिरकि | धिं
ा ा ं | ऽ र ऽ | र ऽ ा ट |
0 3 ×

झूमरा ताल की कुआड :–

1234धिं | ऽऽऽऽ धाऽतिरकि टधिंऽऽऽ धिंऽऽऽधा | ऽगेऽतिर किटतिंऽऽ ऽऽऽताऽ |
2 0
| तिरकिटधिं ऽऽऽधिंऽ ऽऽधाऽगे ऽतिरकिट | धिं
3 ×

झूमरा ताल की बिआड :–

धिंऽऽऽऽऽधा | ऽतिरकिटधिंऽ ऽऽधिंऽऽऽधा ऽगेऽतिरकिट |
0
| तिंऽऽऽऽऽता ऽतिरकिटधिंऽ ऽऽधिंऽऽऽधा ऽगेऽतिरकिट | धिं |
3 ×

7.4.2 सूलताल में लयकारी :–

मात्रा – 10, विभाग – 5, ताली – 1, 5 व 7 पर, खाली – 3 व 9 पर

ठेका

| धा धा | दिं ता | किट धा | तिट कता | गदी गन | धा
× 0 2 3 0 ×

सूलताल की दुगुन :–

धाधा दिंता	किटधा तिटकता	गदिगन धाधा	दिंता किटधा	तिटकता गदिगन	धा
×	0	2	3	0	×

सूलताल की दुगुन एक आवर्तन में :–

धाधा	दिंता किटधा	तिटकता गदिगन	धा
	3	0	×

सूलताल की तिगुन :–

धाधादिं ताकिटधा	तिटकतागदि गनधाधा	दिंताकिट धातिटकता
×	0	2
गदिगनधा धादिंता	किटधातिट कतागदिगन	धा
3	0	×

सूलताल की तिगुन एक आवर्तन में :–

12धा धादिंता	किटधातिट कतागदिगन	धा
3	0	×

सूलताल की चौगुन :–

धाधादिंता	किटधातिटकत ा	गदिगनधाध ा	दिंताकिटधा	तिटकतागदिग न	धाधादिंत ा
×		0		2	
किटधातिटकत ा	गदिगनधाधा	दिंताकिटधा	तिटकतागदिग न	धा	
3		0		×	

सूलताल की चौगुन एक आवर्तन में :–

12धाधा	दिंताकिटधा	तिटकतागदिगन	धा
	0		×

सूलताल की आड़ :–

धा धा	दिं 1धाऽ	धाऽदिं ऽताऽ	किटधा ऽतिट	कताग दिगन	धा
×	0	2	3	0	×

सूलताल की कुआड़ :–

धा	धा	धाऽऽऽधा	ऽऽऽदिंऽ	ऽऽताऽऽ	ऽकिऽटऽ	धाऽऽऽति	ऽटऽकऽ	ताऽगऽदि	ऽगऽनऽ	धा
×		0		2		3		0		×

सूलताल की बिआड़ :–

धा	धा	दिं	ता	12धाऽऽऽधा	ऽऽऽदिंऽऽऽ	ताऽऽऽकिऽट	ऽधाऽऽऽतिऽ	टऽकऽताऽग	ऽदिऽगऽनऽ	धा
×		0		2		3		0		×

7.4.3 गजझम्पा ताल में लयकारी :–

मात्रा – 15, विभाग – 4, ताली – 1, 5 व 12 पर, खाली – 9 पर

ठेका

धा	धीं	नक	तक	धा	धीं	नक	तक	दीं	नक	तक	तेटे	कत	गदि	गन	धा
×				2				0			3				×

गजझम्पा ताल की दुगुन :–

धाधीं	नकतक	धाधीं	नकतक	दींनक	तकतेटे	कतगदि	गनधा	धींनक	तकधा	धींनक
×				2				0		
तकदीं	नकतक	तिटकत	गदिगन	धा						
3				×						

गजझम्पा ताल की दुगुन एक आवर्तन में :–

1धा	धींनक	तकधा	धींनक	तकदीं	नकतक	तिटकत	गदिगन	धा
	0			**3**				×

गजझम्पा ताल की तिगुन :–

धाधींनक	तकधाधीं	नकतकदीं	नकतकटे	कतगदिगन	धाधींनक	तकधाधीं	नकतकदीं
×				2			
नकतकटे	कतगदिगन	धाधींनक	तकधाधीं	नकतकदीं	नकतकटे	कतगदिगन	धा
0			3				×

गजझम्पा ताल की तिगुन एक आवर्तन में :–

धाधींनक	तकधाधीं 3	नकतकदीं	नकतकतेटे	कतगदिगन	धा ×

गजझम्पा ताल की चौगुन :–

धाधींनकतक ×	धाधींनकतक	दींनकतकतेटे	कतगदिगनधा	धींनकतकधा 2	धींनकतकदीं	नकतकतेटेकत	गदिगनधाधीं
नकतकधाधीं 0	नकतकदींनक	तकतेटेकतगदि	गनधाधींनक 3	तकधाधींनक	तकदींनकतक	तेटेकतगदिगन	धा ×

गजझम्पा ताल की चौगुन एक आवर्तन में :–

1धाधींनक 3	तकधाधींनक	तकदींनकतक	तेटेकतगदिगन	धा ×

गजझम्पा ताल की आड़ :–

धा ×	धीं	नक	तक	धा 2	धाऽधीं	ऽनक	तकधा
ऽधींऽ 0	नकत	कदींऽ	नकत 3	कतेटे	कतग	दिगन	धा ×

गजझम्पा ताल की कुआड :–

धा ×	धीं	नक	धाऽऽऽधीं	ऽऽऽनऽ 2	कऽतऽक	ऽधाऽऽऽ	धींऽऽऽन
ऽकऽतऽ 0	कऽदींऽऽ	ऽनऽकऽ	तऽकऽते 3	ऽटेऽकऽ	तऽगऽदि	ऽगऽनऽ	धा ×

गजझम्पा ताल की बिआड :–

धा ×	धीं	नक	तक	धा 2	धीं	123धाऽऽऽ	धींऽऽऽनऽक
ऽतऽकऽधाऽ 0	ऽऽधींऽऽऽन	ऽकऽतऽकऽ	दींऽऽऽनऽक 3	ऽतऽकऽतेऽ	टेऽकऽतऽग	ऽदिऽगऽनऽ	धा ×

7.4.4 11 मात्रा की ताल में लयकारी :–

मात्रा – 11, विभाग – 11, ताली – 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9 व 10 पर, खाली – 3, 7 व 11 पर

ठेका – 1

धी	ना	धी	ना	ता	ती	ना	क	त्ता	धि	ना	धी
×	2	0	3	4	5	0	6	7	8	0	×

रूद्र ताल की दुगुन :–

धीना	धीना	ताती	नाक	त्ताधि	नाधी	नाधी	नाता	तीना	कत्ता	धिना	धी
×	2	0	3	4	5	0	6	7	8	0	×

रूद्र ताल की दुगुन एक आवर्तन में :–

1धी	नाधी	नाता	तीना	कत्ता	धीना	धी
5	0	6	7	8	0	×

रूद्र ताल की तिगुन :–

धीनाधी	नाताती	नाकत्ता	धिनाधी	नाधीना	तातीना	कत्ताधि	नाधीना	धीनाता	तीनाक	त्ताधिना	धी
×	2	0	3	4	5	0	6	7	8	0	×

रूद्र ताल की तिगुन एक आवर्तन में :–

1धीना	धीनाता	तीनाक	त्ताधीना	धी
6	7	8	0	×

रूद्र ताल की चौगुन :–

धीनाधीना	तातीनाक	त्ताधिनाधी	नाधीनाता	तीनाकत्ता	धिनाधीना	धीनाताती
×	2	0	3	4	5	0
नाकत्ताधि	नाधीनाधी	नातातीना	कत्ताधिना	धी		
6	7	8	0	×		

रूद्र ताल की चौगुन एक आवर्तन में :–

1धीनाधी	नाताताना	कत्ताधिना	धी
7	8	0	×

रूद्र ताल की आड़ :–

धी	ना	धी	12धी	ऽनाऽ	धीऽना	ऽताऽ	तीऽना	ऽकऽ	त्ताऽधि	ऽनाऽ	धी
×	2	0	3	4	5	0	6	7	8	0	×

रूद्र ताल की कुआड :–

धी	ना	1धीऽऽऽ	नाऽऽऽधी	ऽऽऽनाऽ	ऽऽताऽऽ	ऽतीऽऽऽ	नाऽऽऽक	ऽऽऽताऽ	ऽऽधीऽऽ	ऽनाऽऽ	धी
×	2	0	3	4	5	0	6	7	8	0	×

रूद्र ताल की बिआड :–

धी	ना	धी	ना	12345धीऽ	ऽऽनाऽऽऽधी	ऽऽऽनाऽऽऽ	ताऽऽऽतीऽऽ	ऽनाऽऽऽकऽ	ऽऽत्ताऽऽऽधी	ऽऽऽनाऽऽऽ	धी
				4	5	0	6	7	8	0	×

अभ्यास प्रश्न

क. रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. डॉ0 अरूण कुमार ने ..... प्रकार की सवारी बताई हैं।
2. झूमरा ..... का ताल है।
3. झूमरा ..... जाति की ताल है।
4. सूलताल को ..... नाम से भी जाना जाता है।
5. सूलताल ..... की ताल है।
6. गजझम्पा ताल ..... का ताल है।
7. गजझम्पा ताल में ..... मात्रा पर खाली होती है।
8. 11 मात्रा की ..... तालें हैं।
9. रूद्र ताल ..... पर बजाई जाने वाली ताल है।

7.5 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप पाठ्यक्रम की तालों को ठेकों एवं उनको विभिन्न लयकारी (दुगन, तिगुन, चौगुन, आड, कुआड़ व बिआड़) में लिपिबद्ध करने के विषय में जान चुके होंगे। इस इकाई के अध्ययन से आप लयकारी को भली–भांति समझ चुके होंगे। इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप लयकारी का प्रयोग अपने वादन(एकल वादन व संगत) में करने में सक्षम होगे जिससे आपका वादन प्रभावशाली होगा। इससे आप लयकारी को बोलने एवं बजाने में भी सक्षम होंगे। तबले की तालों के ठेकों को विभिन्न लयकारी में लिपिबद्ध करने एवं उसके क्रियात्मक स्वरूप को तबले में प्रस्तुत कर पायेंगे।

7.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क. रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. 18
2. तबले
3. मिश्र जाति
4. सूलफाक अथवा सूलफाक्ता
5. पखावज
6. पखावज
7. 9
8. 4(रूद्र ताल, अष्टमंगल ताल, कुंभ ताल एवं मणि ताल)
9. तबले पर

7.7 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. वसन्त, संगीत विशारद, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. मिश्र, पं0 विजयशंकर, तबला पुराण, कनिष्क पब्लिशर्स, दिल्ली।
3. श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, ताल परिचय, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।

7.8 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पाठ्यक्रम की किन्हीं चार तालों के ठेकों को दुगुन, तिगुन, चौगुन, आड़, कुआड व बिआड सहित लिपिबद्ध कीजिए।