

April 2022

ISSN:2348-5892

SANGITIKA[®]

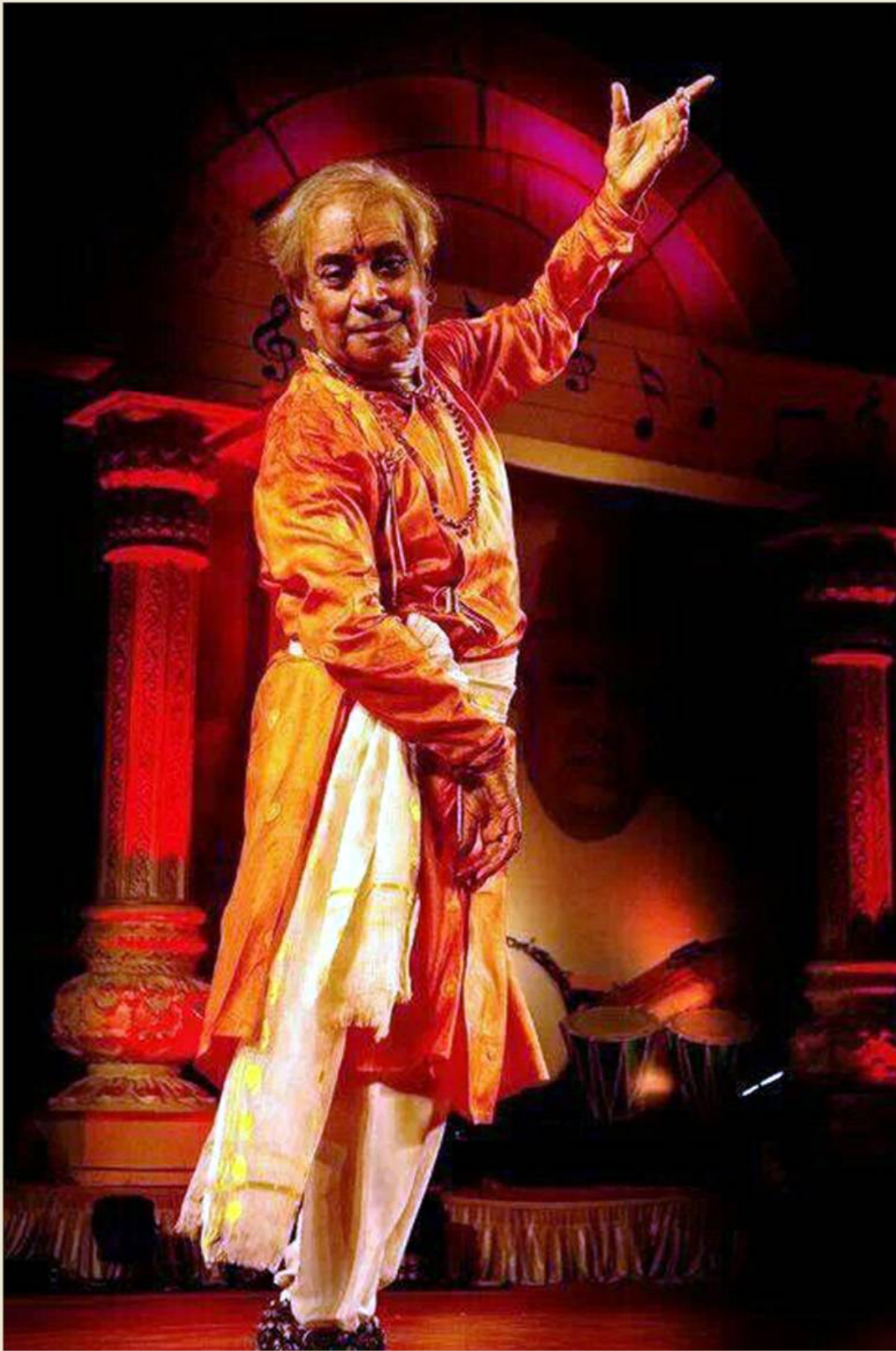
A Peer reviewed journal on Indian Music

KRITI 8

GITAM 2



Raga Hindol



*Homage to the doyan of Histrionics
Padma Vibhushan Pt. Birju Maharaj*

ISSN: 2348-5892

SANGITIKA®

A Peer Reviewed Journal on Indian Music

Kriti-8 | Geetam-2 | April 2022

Volume-16

English & Indian Languages

BI-ANNUAL

Honorary Chief Editor & Publisher
Prof. T V Manikandan

Peer Review Board
Padmabhusan

Dr. T V Gopalakrishnan
Renowned International Artist,
Visiting Professor at several
Indian & Foreign Universities

Vidushi

Prof. (Mrs.) Krishna Bisht
Former Dean,
Faculty of Music & Fine Arts,
University of Delhi

Prof. Prameela Gurumurthy

Former Head of the Department
Department of Music, University
of Madras

Former Vice Chancellor,
Tamil Nadu Music & Fine Arts University

Prof. Kumara Kerala Varma

Former Principal
Sri Swathi Thirunal Music Academy,
Thiruvananthapuram

Executive Editors

Prof. K. Shashi Kumar
Prof. Shailendra Goswami
Shri. Brij Mohan Sharma
Shri G Chamu

Assistant Editors

Shri Bhavik Mankad
Shri Aadarsh M Nair

Printed at
R.S. Printers

Subscription

Single Issue	Inland Rs.300	Global \$10
Annual (2 Issues)	Rs.500	\$15
Life	Rs.5000	\$75

Cheques/DD may be drawn in favour of
"Rasikapriya",
payable at Delhi

Rasikapriya®
614-Modern Apartments,
Sec. 15, Rohini,
Delhi- 110085

From the Editor's desk



Practice of Classical Music for Perfect Human Health

Human beings are considered to be the most intelligent living beings in the universe, having the ability to critically analyse and logically behave in every situation, appreciate and enjoy the art forms and emulate the same for the benefit of self and society as well. Here to participate and practice any art form; which hitherto entertain others, require certain amount of intellectual exercise which ultimately rejuvenates human minds and body as well. But ironically, too much usage of that intellectual faculty in a strenuous manner lead to many serious physical and psychological problems. Of late, even more typical psychiatric issues have been cropping up, disturbing the lives of numerous people. It has penetrated so deeply into their lives that even young children display unrest and agitation in their personalities. It is definitely a serious threat to the society as the future is in the hands of the next generation which is growing up as unhealthy individuals.

Practice of Classical Music will affect the mental health and physical health of human beings in a multi faceted way. It always entertains the person who practices it, if not to help meditate along with managing several issues. It brings an intangible level of upbringing to the practitioner by emancipating a holistic approach in systematising the life by a perfect respiratory tract, healthy intellectual mechanism and a perfect chemistry in the body. Music Therapy is one of the remedies which has the power and capacity to restore happiness and health in the lives of disturbed people. Many scientists and researchers around the world are progressively involved in developing Music as an effective tool for managing such problems.



About the Contributors

1	डॉ मल्लिका बैनर्जी, Dr Mallika Bannerjee	Indira Gandhi National Open University
2	डॉ सचिन रोहिल्ला Dr Sachin Rohilla	Indira Gandhi National Open University
3	<i>Dr. Vandana Sharma</i>	Associate Professor - Bhagini Nivedita College, Kair
4	डॉ. शीतल मोरे <i>Dr Sheetal More</i>	Associate Professor, (Music), S.N.D.T Woman's University, Pune
5	डॉ. राजपाल सिंह <i>Dr Rajpal Singh</i>	Associate Professor, Department of Music and Culture, University of Delhi, Delhi
6	<i>Prof. Gaurang Bhavsar</i>	Professor & Head, Department of Tabla, Faculty of Performing Arts, The Maharaja Sayajiaro University of Baroda. Vadodara
7	<i>Dr. Jignesh B. Patel</i>	Associate Professor, Department of Education, Children's University, Gandhinagar
8	<i>Dr. V Janaka Maya Devi</i>	Professor, Dept. of Music, Avinashilingam Institute for Home Science and Higher Education for Women, Coimbatore
9	<i>Dr Bindu K</i>	Associate Professor & Head, Department of Music, University of Kerala
10	<i>Dr. Amrapali</i>	(Assistant Professor) Music (Vocal), K.R. Girls College (Mathura)
11	<i>Dr. Meera Rajaram Pranesh</i>	Jain Deemed-to-be University, India
12	<i>Dr. Sarswati Negi</i>	Department of Music, Maharshi Dayanand University, Rohtak
13	<i>Dr Ojesh Pratap Singh</i>	Professor, Faculty of Music Delhi University,
14	श्रीप्रकाश पाण्डेय <i>Shriprakash Pandey</i>	Department Music and Fine Arts, Delhi University,
15	कविता <i>Kavita</i>	Department Music and Fine Arts, Delhi University
16	<i>Dar Humaera Moghal</i>	Department Music and Fine Arts, Delhi University
17	रिजा रिशा कौशिक <i>Riji Richa Kaushik</i>	Department Music and Fine Arts, Delhi University
18	<i>Brahmanshi Shekhar</i>	Department Music and Fine Arts, Delhi University
19	<i>Sanika Goregaonkar,</i>	Department of Music, S.N.D.T. Women's University, Karve Road, Pune
20	डॉ. बाल कृष्ण <i>Dr Bal Krishna</i>	Department of Music, Guru Nanak Dev University, Amritra, Punjab
21	दीपक सिंह <i>Deepak Singh</i>	Department Music and Fine Arts, Delhi University
22	मेघना कुमार <i>Meghna Kumar</i>	Associate Professor, Department of Music, Banaras Hindu University, Varanasi
23	सुमेधा सिंह <i>Sumedha Singh</i>	Associate Professor, Department of Music, Banaras Hindu University, Varanasi
24	अभिषेक स्मिथ <i>Abhishek Smith</i>	Associate Professor, Department of Music, Banaras Hindu University, Varanasi
25	<i>Vrushika Jigar Dave</i>	Faculty of performing arts, The Maharaja Sayajiaro University of Baroda, Vadodara
26	<i>Narayanan P Iyer</i>	Jain Deemed-to-be University, India
27	<i>Smt Sajna Sudheer</i>	Assistant Professor in Music, Govt College for Women, Trivandrum. (Research Scholar, Dept of Music, University of Kerala)
28	<i>Bindu J R</i>	Associate Professor & Head, Department of Music, University of Kerala

Contents

1	SANGITA MUKTAVALI		3
2	भारतीय संगीत के प्रचारक राजा सौरीन्द्र मोहन ठाकुर	डॉ मल्लिका बैनर्जी, डॉ सचिन रोहिल्ला	5
3	Appreciation and criticism of music: The challenges of the present and the future	<i>Dr. Vandana Sharma</i>	12
4	ख़्याल गायन के सफल प्रस्तुतिकरण में संगतकारों की भूमिका	डॉ. शीतल मोरे	20
5	वैदिक काल में लक्षणगीत का स्वरूप	डॉ. राजपाल सिंह	24
6	Teachers and Parents Views on Music and Education in Adolescence	<i>Dr. Jignesh B. Patel</i> <i>Prof. Gaurang Bhavsar</i>	28
7	Analytical study of the composition by Muthuswami Dikshitar in Kambhoji raga	<i>Bindu J R</i> <i>Dr. V Janaka Maya Devi</i>	34
8	Online Platforms and Marketing Strategies in Music	<i>Smt Sajna Sudheer</i> <i>Dr Bindu K</i>	42
9	ब्रज क्षेत्र में समाज गान की परंपरा	<i>Dr. Amrapali</i>	51
10	Devarnamas and their Potential Influence on Human Values	<i>Narayanan P Iyer</i> <i>Dr.Meera Rajaram Pranesh</i>	55
11	Music Performances: Artist and Connoisseur	<i>Dr. Sarswati Negi</i>	62
12	Types of Supplementary Trainings for Dancers	<i>Vrushika Jigar Dave</i>	69
13	कर्नाटक प्रांत में किराना घराने की उत्पत्ति एवं विकास	अभिषेक सिन्ध एवं सुमेधा सिंह	75
14	ग्वालियर घराने में महिला गायिकाओं की भूमिका	मेघना कुमार एवं दीपक सिंह	78
15	विज्ञापनों में संगीत की भूमिका : रेडियो के विशेष संदर्भ में	डॉ. बाल कृष्ण	83
16	Importance of Asthai – Antara in Gwalior Gharana with respect to its training and performance	<i>Sanika Goregaonkar,</i>	87
17	Hypo-Icons in Hindustani Music	<i>Brahmanshi Shekhar</i>	94
18	असम के पश्चिम प्रान्त के प्रमुख लोकगीत और इसका लोक उपादान	रिंजा रिसा कौशिक	101
19	Modern Trends and Impact of Technology on the Traditional Folk Music of Kashmir	<i>Dar Humaera Moghal</i>	108
20	बिलावल का ऐतिहासिक विवेचन एवं विशिष्ट रागों का वाद्य संगीत के संदर्भ में विश्लेषण	कविता	116
21	गायकी की त्रिवेणी – पं० गजानन बुवा जोशी	श्रीप्रकाश पाण्डेय	123
22	<i>Rare Composition</i>	<i>Prof. Kumara Kerala Varma</i>	127
23	ख़्याल की स्वरचित बंदिशें	<i>Prof. ओजेश प्रताप सिंह</i>	128

SANGITA MUKTAVALI

SANGITA MUKTAVALI is a very rare musical work in Devanagari script authored by DEVANACHARYA, who adorned the court of PROUDHA DEVARAYA of the great VIJAYA NAGARA Empire in 15th century CE. Much detail is not available about him and his patron, as he was not an able administrator and reigned for a short period only since he was the last ruler of SANGAMA dynasty of Vijayanagara Empire. DEVANACHARYA has also authored another work called “**SMRITI CHANDRIKA**” which deals with philosophical matters. He introduces himself as “**THOWRYATRIKA CHINTAMANI**” i.e. a thinker in the field of three art forms such as Vocal & Instrumental Music-Dance and the student of Rudra Deva. Though the word, “**SANGITA**” signifies music and Dance in those time in general, this work primarily discuss about Dance, leaving the subject of music almost untouched. The Sanskrit work SANGITA MUKTAVALI is unearthed from the great treasure of Saraswathi Mahal Library and this is a humble attempt to give a commentary for the same in English.

After explaining about different positions of head during the performance of dance, the author now continues to elucidate about different kind of hand gestures and other articulations of hand movements that had been practiced in the field of Dance.

त्रिपताकस्य हस्तस्य तर्जनी पुष्ठतो गता
कर्तारो मुखनाम्री सा उत्ताने लेख्यवाचने ।

*Tripataakasya hastasya tarjane
prushtato gataa*

*kartaree mukhanaamree saa
utthaane lekhyavaachane*

Here the author is illustrating the Asamyuktha Hastha Mudras or Single hand gestures – Kartareemukha. Here, the dancer first depicts the Tripataaka Mudra followed by bending his index finger backwards. This position of hand gesture is known as Kartari Mukha. This Mudra conveys the articulations such as lifting up something from the floor or reading a leer or message from palm leaf.

अन्योन्यसम्मुखतलावूर्ध्वतो सौधदर्शने
तौ च स्वस्तिकयोगेन शैलतच्छुङ्ग सूचकौ ।

*anyonyasammukhatalaavoordhwat
o soudhadarsane
tou cha swastikayogena
sailaacchrunngasoochakou*

To indicate a huge building or structure, dancer needs to keep two hands in the position of face to face with Kartarimukha Mudra. In this gesture, the fingers will be in an erected upward position, and the same position with Swasthika Mudra, will indicate the mountain and the peak of mountain.

वक्त्रे पुरोमुखौ स्यातामैरावणनिरूपणे
मस्तकस्थौ यथा योगं सर्वश्रुङ्गिणु कीर्तितः

*vaktre puromukhou
syaataamairaavananiroopane
mastakastho yathaa yogam sarva
srungishu keeriah:*

Sangita Muktavali

To portray AIRAAVATA- the celestial elephant, both hands with Kartarimukha Mudra should be kept in front of the face. And when both the hands in same position will be kept on the head, it suggests the unison of all mountains.

अधोवक्तो लतकादि पादरञ्जनकर्मसु
पतने मिश्रणे चापि तथा डमरुवादाने
*adhovaktro lattakaadi
paadaranjanakarmasu
patane misrane chaapi tatha
damaru vaadane*

The Kartareemukha Mudra, which placed below the portion of head, will indicate the decoration and other ornamental creations with natural cosmetic materials attached to the feet of a lady. This Mudra is also used to depict the falling down or mixing something kept in a pot placed on the floor as well as the playing of Damaru or Dhakka- a percussion instrument.

लुटिस्याध्यथायोगं सङ्गतः
गोपुरादिषु स्तम्भेषु तोरणादिषु चोव हिः
*luthisyaaddhyaa yogam
..... sangatah:
gopuraadishu sthambheshu
toranaadishu chaiva hi*

The rolling movement of hands with Kartareemukha mudra will indicate the Gopuram- entrance-gate of a temple or a palace, the pillars and the Torana – the festooned

decorations along the doorways and pathways.

द्वजादिषु समस्तेषु यथारूपं भवेदयम्
वाणेषु च द्वितीयेषु मत्स्यतत्पुच्छोरपि
*dhwajaadishu samasteshu
yathaaroopam bhavedayam
baaneshu cha dwiteeyeshu matsya
tat pucchayorapi*

This Mudra will also be used to depict all kinds of flags as explained in Lakshana and this will also be used to indicate the arrows, the second, and a fish as well as its tale.

मार्गस्यादर्शने ज्ञेयं पुरस्ताच्च प्रसारितः
संदेहदध दङ्गुल्यौ क्रमादेव नतोन्नते
दर्शने चापि कर्तव्यःसकचं तु निरूपणे
*maargasyaadarsane jneyam
purasthaaccha prasaariah:
sandehadhadangullyou
kramaadeva natonnate
darsane chaapi kartavyah:
sakacham tu niroopane*

The hand with Kartaree Mukha, which is bending forward, will indicate to guide the root from all side. The two fingers which are moving upwards and downwards and these fingers should be in a position of downwards. And this Mudra will also indicate the vision and detailed description of something very special.

इति कर्तारिमुखम्

Iti Kartarimukham



भारतीय संगीत के प्रचारक राजा सौरीन्द्र मोहन ठाकुर

डॉ मल्लिका बैनर्जी एवं डॉ सचिन रोहिल्ला

Indira Gandhi National Open University

संक्षिप्त सार – 19 वीं सदी में बंगाल के समाज के हर क्षेत्र में, चाहे कला हो, विज्ञान हो या फिर उद्योग, एक नवजागरण का युग चल रहा था। उस समय कई ऐसे विशिष्ट व्यक्ति हुए जिन्होंने युगों से ठहरे हुए समाज को फिर से जीवंत करने में महान भूमिका निभाई। ऐसे ही एक विशिष्ट व्यक्ति राजा सौरीन्द्र मोहन ठाकुर हुए जिन्होंने आम समाज में तथा सुदूर विदेशों में भारतीय संगीत को गौरवमय प्रतिष्ठा दिलवाने के लिए महत्त्वपूर्ण भूमिका निभाई। संगीत शास्त्री, शिक्षाविद, ग्रंथकार और दुर्लभ वाद्यों के संग्रहकार होने के साथ-साथ राजा सौरीन्द्र मोहन ठाकुर ने विश्व संगीत पटल पर भारतीय संगीत को पहचान दिलाने में बहुत सारे महत्त्वपूर्ण कार्य किये। उन्नीसवीं सदी में कई कारणों से बिखरते हुए संगीत शास्त्र को राजा सौरीन्द्र मोहन ठाकुर ने भारतीय संगीत संबंधी अपने अध्ययन के आधार पर, उसके सैद्धांतिक और वैचारिक ढांचे को फिर से सुव्यवस्थित किया और एक युक्तिगत रूप से सुसंगत आधार देने का प्रयास किया। यही नहीं, एक शिक्षाविद होने के नाते उन्होंने भारतीय संगीत के विषय को सांस्कृतिक और सामाजिक विकास के साथ जोड़ते हुए संगीत संबंधी अध्ययन को एक नया आयाम दिया तथा वैश्विक स्तर पर भारतीय संगीत के प्रचारक के रूप में अपनी अहम भूमिका भी निभाई।

राजा सौरीन्द्र मोहन ठाकुर का संक्षिप्त परिचय

राजा सौरीन्द्र मोहन ठाकुर का जन्म सन् 1840 में भारत में कोलकाता के विख्यात ठाकुर वंश के पाथुरिया घाटा शाखा में हुआ था। इसी वंश की दूसरी शाखा में विश्वविख्यात कविगुरु रबीन्द्रनाथ ठाकुर का जन्म हुआ था जो इनसे 21 वर्ष छोटे थे।

उन्नीसवीं शताब्दी में बंगाल में कला, शिक्षा, संस्कृति, विज्ञान, आदि सभी क्षेत्रों में कई महान विभूतियों ने जन्म लिया और परवर्ती समय में बंगाल के साथ-साथ पूरे भारत को विश्व मानचित्र में गौरव का स्थान दिलाया। इन्हीं में से एक थे राजा सौरीन्द्र मोहन ठाकुर; जिन्होंने विश्व संगीत जगत को भारतीय संगीत से परिचित कराया तथा भारत में भी उसके प्राचीन गौरवपूर्ण स्थान पर उसे पुनः स्थापित करने के प्रयास किये। सौरीन्द्र मोहन का जन्म पंडित विष्णु नारायण भातखण्डे के जन्म से 20 साल पहले हुआ अतः इस दृष्टि से भारतीय संगीत के पुनरुत्थान में राजा सौरीन्द्र मोहन ठाकुर का योगदान बहुत ही महत्त्वपूर्ण साबित होता है।

विद्यार्थी जीवन में ही संगीत में सौरीन्द्र मोहन की नयी पहल

सौरीन्द्र मोहन की शिक्षा कलकत्ता के यूरोपीय-मॉडल हिंदू कॉलेज में हुई और सन् 1858 में उन्होंने स्नातक की उपाधि प्राप्त की। इसके साथ-साथ बचपन से ही उन्हें घर पर

बंगाल के विष्णुपुर घराने के श्री क्षेत्र मोहन गोस्वामी से शास्त्रीय गायन की शिक्षा दिलवाई गयी। 17 साल की उम्र में उन्होंने बनारस के लक्ष्मी नारायण मिश्र से सितार भी सीखना शुरू किया और इसके साथ अपनी पढ़ाई भी जारी रखी। चूंकि उन्नीसवीं शताब्दी में बंगाल संभ्रांत परिवारों में पाश्चात्य संगीत सीखने का भी प्रचलन होने लगा था इसी लिए सौरीन्द्र मोहन को एक जर्मन पियानो वादक से पाश्चात्य संगीत की शिक्षा भी दिलाई गयी। फलस्वरूप उनके अंदर दोनों ही संगीत पद्धतियों के सिद्धांतों को गहराई से समझने की इच्छा जागृत हुई और वे दोनों संगीत पद्धतियों की पुस्तकों और प्राचीन पांडुलिपियों को एकत्र करने में रुचि लेने लगे।

स्वरलिपि की जानकारी पाश्चात्य संगीत शिक्षा का एक बहुत ही महत्त्वपूर्ण और जरूरी हिस्सा होने के कारण सौरीन्द्र मोहन को भी पियानो सीखने के लिए पाश्चात्य स्वरलिपि पद्धति को पढ़ना और लिखना सीखना पड़ा। इससे उन्हें संगीत सीखने में इतनी सुविधा महसूस हुई कि उन्हें भारतीय संगीत की शिक्षा के लिए भी स्वरलिपि का प्रयोजन महसूस होने लगा। उन्हें लगा कि भारतीय संगीत सीखने के लिए भारतीय लिपि के अनुसार स्वरलिपि का विकास किया जाना चाहिए जो संगीत सीखने का एक कारगर साधन सिद्ध हो सकता है। अतः केवल

15 वर्ष की आयु में उन्होंने श्री क्षेत्र मोहन गोस्वामी के सहयोग से संगीत शिक्षा के लिए बांग्ला लिपि में एक स्वरलिपि पद्धति का निर्माण किया जिसे "दंडमात्रिक स्वरलिपि" का नाम दिया गया। हालांकि इस लिपि के बहुत ज्यादा अनुयायी नहीं हुए फिर भी आधुनिक युग में स्वरलिपि लेखन के क्षेत्र का यह पहला प्रयोग था जिसका महत्त्व कम नहीं है।

राष्ट्रीय संगीत की अवधारणा

अठारवीं और उन्नीसवीं शताब्दी में भारत के पारंपरिक ज्ञान, कला और साहित्य से प्रभावित कई यूरोपीय ग्रंथकारों जैसे सर विलियम जोन्स और कैंप्टेन विलार्ड के द्वारा भारतीय संगीत पर लिखी पुस्तकों से सौरीन्द्र मोहन बहुत ही प्रभावित हुए। विदेशी शासक संप्रदाय के होते हुए भी उन लोगों का भारतीय संगीत को एक गौरवपूर्ण नजरिये से देखना और उस पर अध्ययन करने के कारण सौरीन्द्र मोहन के मन में अपने ही देश के संगीत के प्रति एक अलग दृष्टिकोण बन गया। इसी समय सन् 1807 में जर्मन विद्वान जोहान गॉटफ्राइड हर्डर की लिखी हुई पुस्तक में व्यक्त उनके विचारों से भी सौरीन्द्र मोहन बहुत अधिक प्रभावित हुए। हर्डर के अनुसार हर देश का, हर जाति का अपना एक संगीत होता है जिसमें वहाँ की मिट्टी की सुगंध होती है और यही संगीत उस देश की या उस जाति की पहचान बन जाता है। 1866 में प्रकाशित कार्ल एंगेल की पुस्तक 'Introduction To The Study On National Music' में भी इन्ही विचारों को और सशक्त रूप में पुष्ट किया गया। इन विचारों से प्रभावित सौरीन्द्र मोहन में भी यह धारणा बनी कि वस्तुतः विश्वसंगीत के परिमंडल में भारतीय संगीत अपनी एक विशिष्ट पहचान रखता है। 1871 में इसी अवधारणा से प्रणोदित एक सांगीतिक गोष्ठी में सौरीन्द्र मोहन ठाकुर ने 'राष्ट्रवाद तथा संगीत' पर अपने विचार को सार्वजनिक रूप से रखा। इस सभा में पहली बार उन्होंने भारतीय संगीत को सबसे प्राचीन और प्रामाणिक संगीत बताते हुए उसे 'हिन्दू संगीत' के नाम से अभिहित किया। यहाँ यह

विशेष ध्यान देने योग्य बात है की इससे पहले संस्कृत ग्रंथों में इसे गंधर्व संगीत या मार्गी संगीत की संज्ञा दी गई थी। पहली बार इसे एक वर्ग के साथ जोड़ते हुए हिन्दू संगीत कहा गया।

संगीत विषयक लेखन कार्य

राजा सौरीन्द्र मोहन ने कई विषयों पर कुल मिलाकर 46 ग्रंथ लिखे जिनमें से 15 संगीत विषयक पुस्तक थीं। 1871 और 1896 के बीच इन्होंने संगीत के क्षेत्र में कई अग्रणी कार्य किये। राष्ट्रीय (भारतीय) संगीत पर उनके विचारों तथा लेखन के साथ शुरु यह यात्रा उनके द्वारा अंग्रेजी भाषा में लिखित *The Universal History of Music* के प्रकाशन के साथ समाप्त हुई।

सौरीन्द्र मोहन की प्रथम पुस्तक 'जातीय संगीत विषयक प्रस्ताव' संगीत के अध्ययन के क्षेत्र में एक ऐतिहासिक योगदान है। आज के युग में *Ethnomusicology*, मानव विज्ञान के क्षेत्र में एक महत्त्वपूर्ण विषय है और भारत में इस सोच की शुरुआत राजा सौरीन्द्र मोहन ने अपनी इस पुस्तक के माध्यम से की थी; साथ ही 'हिन्दू संगीत' को विश्व स्तर पर भारत देश के संगीत के रूप में स्थापित किया था। हालांकि बाद में 'हिन्दू' शब्द के बदले 'भारतीय' शब्द का प्रयोग अधिक उचित समझा गया और यही नाम चल पड़ा। परंतु यह मानना पड़ेगा की गंधर्व संगीत या मार्गी संगीत के बदले 'हिन्दू संगीत' और बाद में 'भारतीय संगीत' रूपी संज्ञा विश्व में भारत के संगीत की परिचायक संज्ञा बन गयी।

सन् 1875 में प्रकाशित 'यन्त्र कोष प्रदीपिका' भी एस. एम. ठाकुर की एक बहुत ही महत्त्वपूर्ण ऐतिहासिक रचना थी जिसमें हमें भारत में पाए जाने वाले संगीत के वाद्ययंत्रों का पहला ज्ञात संक्षिप्त संकलन प्राप्त होता है। इसके अतिरिक्त इस पुस्तक में उन्होंने सितार वादन के विभिन्न चरणों के साथ-साथ इसकी प्रस्तुति कला के बारे में भी बताया है तथा विभिन्न रागों और तालों में निबद्ध 244 रचनाओं को स्वरलिपिबद्ध करके इस पुस्तक में सम्मिलित किया है जो इस पुस्तक को अपने आप में बहुत ही महत्त्वपूर्ण बनाता है।

‘हारमोनियम सूत्र’ नामक अपनी पुस्तक में उन्होंने हारमोनियम के उपयोग तथा इसकी वादन तकनीकों के बारे में विस्तार से वर्णन किया है और यह भी इस दिशा में पहला कार्य था। उस वक्त के परिवेश में विदेशी मूल का यह वाद्य भारत में बिल्कुल नया था। पश्चिमी संगीत की देन होते हुए भी साधारण घरों में संगीत के अभ्यास के लिए हारमोनियम की उपयोगिता को अच्छी तरह समझते हुए उन्होंने इस अभ्यास पुस्तिका की रचना की जिससे यह वाद्य घर-घर में पहचाना जाने लगा। इसी प्रकार ‘मृदंग मंजरी’ भी मृदंग के शिक्षार्थियों के लिए लिखी गयी एक अभ्यास पुस्तिका है जिसमें 18 विभिन्न ताल तथा मृदंग के विभिन्न बोलों के निष्पादन की तकनीकों के बारे में विस्तृत विवरण दिया गया है। सन 1884 में प्रकाशित “Musical scales of Hindus” में सौरीन्द्र मोहन ने ‘ध्वनि विज्ञान’ को वैज्ञानिक दृष्टिकोण से प्रस्तुत किया तथा 22 श्रुतियों को वीणा के पर्दों पर स्थापित करते हुए वैज्ञानिक ढंग से इन श्रुतियों की स्वर निष्पत्ति के बारे में बताया। उन्होंने पाश्चात्य संगीत विद्वानों का ध्यान इस ओर आकर्षित करते हुए उन्हे भी 22 श्रुतियों के बारे में समझाया। इसके अतिरिक्त उन्होंने इस पुस्तक में स्वर, सप्तक, ग्राम, राग और अन्य कई पहलुओं पर भी प्रकाश डाला है।

“Fifty Tunes” सौरीन्द्र मोहन की एक और उल्लेखनीय पुस्तक है जिसमें उन्होंने 50 भारतीय धुनों को आधुनिक रूप से पाश्चात्य स्वरलिपि पद्धति में स्वरलिपिबद्ध किया है। इस प्रकार से उन्होंने इस पुस्तक के माध्यम से भारतीय संगीत कला की प्राचीन परंपरा को पाश्चात्य संगीतज्ञों के सामने रखा। उनके इस कार्य ने उस वक्त के अंग्रेज छात्रों एवं अधिकारियों को भारतीय संगीत की तरफ आकर्षित करने का काम किया। इसी प्रकार उनकी पुस्तक “A Few Specimens of Indian Songs” में भारतीय शास्त्रीय संगीत का संबंध उस समय के भक्ति गीतों, लोक संगीत और बंगाल में प्रचलित कुछ अन्य लोक गीतों को विवरण के साथ दिया गया है। इस पुस्तक

में हर एक गीत को अंग्रेजी भाषा में समझाया गया है तथा पाश्चात्य स्वरलिपि में ही इन सब गीतों को लिखा गया है। लोकगीतों तथा भक्ति गीतों का शास्त्रीय संगीत से गहरा संबंध बताते हुए इस पुस्तक को एक उत्कृष्ट उदाहरण माना जाता है। इनके अतिरिक्त ‘संगीत शास्त्र प्रवेशिका’ और ‘गीतावली’ नामक पुस्तकें संगीत शास्त्र के विषय में बच्चों के लिए लिखी गयी दो रोचक पुस्तकें हैं।

“Universal History of Music” संभवतः सौरीन्द्र मोहन का आखरी लेखन कार्य था। यह संभवतः भारत में पहली पुस्तक है जो दुनिया के सभी देशों के संगीत के वैशिष्ट्य से पाठक को परिचित करवाती है और समानता के कुछ पहलुओं के साथ विभिन्न देशों के संगीत के मुद्दों से संबंधित बात कहती है। इस इतिहास परक विश्व संगीत पर लिखी पुस्तक में एस. एम. ठाकुर ने एशिया, अफ्रीका, यूरोप, अमेरिका के लगभग सौ देशों की महत्त्वपूर्ण संगीत परंपराओं, संस्कृतियों और वाद्यों को संक्षिप्त विवरणों के साथ समाहित किया है। उन्होंने तत्कालीन स्वल्प परिचित आइसलैंड और बर्निया जैसे देशों में मौजूद संगीत परंपराओं को भी शामिल किया है। यहाँ ध्यान देने योग्य बात यह है कि 19वीं सदी का यह लेखन कार्य विश्व संगीत पर सबसे प्रमुख और पढ़ने योग्य शुरुआती पुस्तकों में से एक है।

स्वयं के लेखन के साथ-साथ उन्होंने उनके संग्रह से मध्यकालीन संगीत शास्त्री दामोदर पंडित की पुस्तक ‘संगीत दर्पण’ की छपाई, मुद्रण एवं प्रकाशन भी कराया।

संगीत महाविद्यालयों की स्थापना

भारतीय संगीत के विकास के लिए राजा सौरीन्द्र मोहन के द्वारा किये गये अनेक महत्त्वपूर्ण कार्यों में अगला कार्य है अगस्त 1871 में कोलकाता में “बेंगोल म्यूजिक स्कूल” तथा 1882 में “बेंगोल म्यूजिक एकेडमी” की स्थापना। उनका उद्देश्य था कि इच्छुक छात्र वहाँ संगीत सीखें और उसे पारिवारिक माहौल में ले जाएँ जिससे परिवार में अभ्यास करते हुए दूसरे छात्र एवं इच्छुक विद्यार्थी भी संगीत की तरफ

आकर्षित हो सकें। इस प्रकार संगीत की शिक्षा को अन्य सभी विषयों की तरह औपचारिक शिक्षण संस्थाओं में सिखाए जाने की व्यवस्था करने से साधारण मध्यम परिवारों को भी अपने बच्चों को संगीत की शिक्षा दिलाने की रुचि पैदा होने लगी। एस. एम. ठाकुर का यह मानना था की संगीत सीखने से लोगों में सुसंस्कृत कला बोध और सौन्दर्य बोध का उदय होता है जो मनुष्य को मानविक गुणों से समृद्ध करता है। इसीलिए वे आम समाज में संगीत की शिक्षा का प्रसार करना चाहते थे। इस प्रकार से केवल रियासतों, राज दरबारों, मंदिरों और नृत्य-संगीत व्यवसायियों के यहाँ बन्दी संगीत को जन समाज में प्रसारित कर साधारण जनों के घरों में भी संगीत के श्रद्धापूर्वक अभ्यास का प्रचलन होने लगा।

ब्रिटिश साम्राज्य काल में सरकार से कोई मदद नहीं मिलने के बावजूद, बंगाल म्यूजिक स्कूल केवल राजा सौरीन्द्र मोहन के साहस, उत्साह और उनके अथक परिश्रम के कारण चलता रहा। उन्होंने महाविद्यालय के सबसे योग्य शिष्य के लिए "ठाकुर गोल्ड मेडल" नाम से एक वार्षिक पुरस्कार भी स्थापित किया।

कार्यक्रमों का आयोजन

राजा सौरीन्द्र मोहन शास्त्रीय संगीत के एक बहुत बड़े आयोजक भी रहे। उनके इस प्रयास से आम जनता को भी शास्त्रीय संगीत के कार्यक्रमों को सुनने का अवसर प्राप्त हुआ और वे भी संगीत के रस का आनंद लेने लगे। इन कार्यक्रमों ने न केवल विद्यार्थियों को बल्कि समाज के अन्य वर्गों को भी खूब प्रभावित किया तथा संगीत और कला, केवल कुछ लोगों तक ही सीमित न रहकर आम जनता के सामने आने लगी। वह केवल उत्तर भारतीय कलाकारों को ही नहीं बल्कि दक्षिण भारतीय कलाकारों को भी अपने कार्यक्रमों में बुलाते रहते थे। अतः हम कह सकते हैं कि उन्होंने अपने समय में संगीत के लेखन, प्रकाशन, कार्यक्रमों का आयोजन करने से लेकर, विभिन्न विद्यालयों और महाविद्यालयों की स्थापना करके संगीत को आगे

बढ़ाने में एक बहुत बड़ा मुकाम हांसिल किया है।

संगीत संग्रहालय

इन सभी कार्यों के अतिरिक्त संगीत के क्षेत्र में एक और महत्वपूर्ण कार्य राजा सौरीन्द्र मोहन ठाकुर ने किया जो संगीत के प्रति उनकी दूरदर्शिता तथा उनके लगाव को दर्शाता है। वे विभिन्न वाद्य यंत्रों को अच्छी तरह से सुरक्षित रखने और अलग-अलग तरीके के वाद्य यंत्रों को बनाने के लिए बहुत सारे कारीगरों को अपने घर बुलाते रहते थे। वाद्यों की सुंदरता के लिए उन्हें बनवाते समय कारीगरों को सक्रिय रूप से अनेक सुझाव देते थे ताकि हर एक वाद्ययंत्र देखने में प्रभावपूर्ण लगे। इन सभी वाद्य यंत्रों को सौरीन्द्र मोहन अपने ही घर के एक संग्रहालय में रखते थे। उनके संग्रहालय में विदेशी तथा भारतीय वाद्यों के अनेक प्रकार थे और बहुत सारे हिंदुस्तानी राजा, नवाब तथा अंग्रेजी शासक उस संग्रहालय को देखने आते थे। बाद में इस संग्रहालय के वाद्य यंत्रों को कोलकाता के 'भारतीय संग्रहालय' में उन्हीं के नाम से एक गैलरी में रखा गया है। उन्होंने केवल दान में वाद्य यंत्र ही नहीं दिये बल्कि सभी वाद्यों का बहुत ही मेहनत और यत्नपूर्वक कैटलॉग या सूची बनाकर दिया जो आगे आने वाले विद्यार्थियों की पीढ़ियों को अध्ययन के लिए बहुत लाभदायक सिद्ध हुआ।

अंतर्राष्ट्रीय सांस्कृतिक रिश्तों की पहल

राजा सौरीन्द्र मोहन को भारत के संगीत और यहाँ के विभिन्न वाद्यों के प्रति एक अद्भुत लगाव था जिसे वे भारत के बाहर भी प्रदर्शित करना चाहते थे। भारतीय संगीत के मर्म को विदेशों में भी समझा जाए, सराहा जाए और उच्च कोटी की कला के रूप में स्वीकारा जाए इसके लिए उन्होंने अंग्रेजी भाषा में भारतीय संगीत के सिद्धांतों और इतिहास परक विषयों पर कई पुस्तक लिखीं। इसके साथ ही राग संगीत व लोक संगीत की रचनाओं को पाश्चात्य स्वरलिपि पद्धति में लिखकर प्रकाशित किया तथा विदेशों के कई संग्रहालयों में नुमाइश के लिए अनेकों वाद्य दान में भेजे। आश्चर्य की बात यह है कि इन सब कार्यों के लिए वह खुद

कभी भी विदेश नहीं गये। केवल पत्राचार और भारत में अंग्रेज अफसरों के माध्यम से ही यह काम किया गया। 1876 में उन्होंने यूरोपीय देश बेल्जियम को 98 संगीत वाद्ययंत्रों के साथ, संगीत शास्त्र विज्ञान पर अपने 13 प्रमुख लेखन कार्यों को भेजा था, जिसमें वाद्ययंत्रों पर आधारित चार प्रमुख लेख 'यंत्र खेत्र दीपिका', 'हारमोनियम सूत्र', 'यंत्र कोष', और 'मृदंग मंजरी' भी शामिल थे। इसके अलावा तीन अन्य पुस्तकें जिसमें सितार, मृदंगम और हारमोनियम सीखने के लिए विस्तृत जानकारी निहित थी, वह भी भेजी गयी थीं। यह सभी पुस्तकें बांग्ला में लिखी गयी थी। उनका यह कार्य यूरोपीय देशों के साथ अच्छे सांस्कृतिक रिश्तों के रूप में की गयी एक प्रमुख पहल थी।

भारतीय संस्कृति, संगीत तथा मानवविज्ञान विषय के लेखक होने के साथ-साथ अंग्रेजी भाषा के जानकार होने के नाते उनका विश्व के कई राज परिवार और शासक परिवार के साथ सीधा संबंध था। 1877 में उन्होंने दो राष्ट्रों, जापान तथा भारत की संगीत परंपराओं को एक साथ लाने में मदद करने के लिए सम्राट 'मुत्सुहितो' को तीन संगीत वाद्ययंत्र भेजकर जापान के साथ संगीत संबंधों को जोड़ने की भी पहल की।

1884 में, अन्य देशों में भारतीय संगीत के प्रति रुचि और अध्ययन को बढ़ावा देने के लिए उन्होंने रॉयल कॉलेज ऑफ म्यूजिक, लंदन सहित उत्तरी अमेरिका और यूरोप के संगीत संस्थानों तथा संग्रहालयों में कई भारतीय वाद्यों को दान में भेजा।

विभिन्न पुरस्कार एवं अलंकरण

संगीत के क्षेत्र में उल्लेखनीय कार्यों के लिए उन्हें फिलाडेल्फिया और ऑक्सफोर्ड विश्वविद्यालय से क्रमशः 1875 और 1895 में उनकी अनुपस्थिति में ही संगीत में 'डॉक्टोरेट' की उपाधि से सम्मानित किया गया जो उस समय का एक विरल दृष्टांत है। उन्हें ब्रिटिश शासकों द्वारा 'राजा' की उपाधि से सम्मानित किया गया तथा महारानी विक्टोरिया के द्वारा

'नाइट' की उपाधि से भी सम्मानित किया गया। इस के अतिरिक्त 1880 में कलकत्ता विश्वविद्यालय का 'मानद सदस्य' और ब्रिटिश साम्राज्य का सबसे प्रतिष्ठित "*Companion of the Most Eminent Order*" बनाया गया था। इटली के "*Royal Order of the Crown of Italy*" तथा "*Night Commander*" और हवाई द्वीपपुंज, चीन, वेनेजुएला, पारस्य, स्वीडन, नेदरलैंड, वुट्बर्ग और ऑस्ट्रिया जैसे देशों से भी उन्हें कई अन्य शाही उपाधियों से सम्मानित किया गया था।

संगीत की अप्रतिम सेवा करते हुए राजा सर सौरीन्द्र मोहन ठाकुर का 5 जून 1914 को कोलकाता में निधन हो गया।

उपसंहारा

राजा सौरीन्द्र मोहन ठाकुर ने जिन्हें अधिकतर लोग राजा सर एस. एम. टैगोर के नाम से भी जानते हैं, संगीत के क्षेत्र में उनकी शोधपरक दृष्टि के कारण अनेक दृष्टांतमूलक कार्य किये। संस्कृत, अंग्रेजी तथा बांग्ला भाषा के अच्छे जानकार होने के नाते वह संगीत संबंधी मूल ग्रंथों को बांगला की आम जनता तथा विश्व के संगीत प्रेमियों तक ले जा पाये। 30 वर्षों के अपने संगीतमय जीवन में उन्होंने संगीत की कई पुस्तकें लिखीं। संगीत की सभी शाखाओं में शिक्षार्थियों के प्रशिक्षण की सुविधा के लिए ध्रुपद गायन, सितार, वायलिन, मृदंग और हारमोनियम की वादन तकनीकों पर अभ्यास पुस्तिका लिखने में पहल की तथा साधारण जनों के लिए संगीत विद्यालय की भी स्थापना की। अंग्रेजी में भारतीय संगीत के प्रथम ग्रंथकार तथा पाश्चात्य स्वरलिपि में भारतीय संगीत को लिखनेवाले वे प्रथम व्यक्ति थे।

इस तरह हम देखते हैं कि उन्होंने भारतीय संगीत को अपने देश में और विश्व स्तर पर एक गरिमामयी रूप में प्रतिष्ठित करने की दिशा में अभूतपूर्व काम किया।

संदर्भ ग्रंथ/शोध पत्र

1. Lindsey, Rebecca, and Allen Roda. *Metmuseum.org*. www.metmuseum.org/blogs/of-note/2014/raja-tagore.
2. Bhattacharya, Anirban. "Sourindro Mohun Tagore (1840-1914)." *Sahapedia*. www.sahapedia.org/sourindro-mohun-tagore-1840-1914.
3. Chakrabarty, Mita, and Sourindro Mohun Tagore. *Musical Instruments Donated by Raja Sir Sourindro MOHUN TAGORE: A Tribute to Raja Sir Sourindro MOHUN Tagore on the Occasion of the International Museum Day*. Indian Museum, Kolkata, India, 2011.
4. Capwell, C. (1987). Sourindro Mohun Tagore and the National Anthem Project. *Ethnomusicology*, 31(3), 407-430. <https://doi.org/10.2307/851664>
5. <https://www.getbengal.com/details/sourindro-mohan-tagore-of-pathuriaghata-was-the-father-of-fusion-music-and-fusion-instruments>
6. "The Fabulous Tagores Of Pathuriaghata, Calcutta" <https://www.thedailystar.net/in-focus/the-fabulous-tagores-pathuriaghata-calcutta-1540138>
7. "South Asian Arts" <https://www.monash.edu/arts/music-archive/repositories/south-asian-arts>
8. <https://www.anandabazar.com/entertainment/%E0%A6%B8-%E0%A6%AE-%E0%A6%A4-%E0%A6%B0-%E0%A6%85%E0%A6%A4%E0%A6%B2-%E0%A6%B6-%E0%A6%B0-%E0%A6%A8-%E0%A6%A6-%E0%A6%B0%E0%A6%AE-%E0%A6%B9%E0%A6%A8-1.43048>

परिशिष्ट

राजा सौरीन्द्र मोहन द्वारा लिखित पुस्तकें: –

अपने लेखन काल में उन्होंने कुल मिलाकर 46 पुस्तकें लिखीं जो कि संगीत के साथ-साथ अभिनय, भाषा, कला, संस्कृति की दिशा में एक महत्वपूर्ण कार्य था। इनमें से उन्होंने बंगला भाषा में 9, संस्कृत और अंग्रेजी में 17 तथा हिंदी में केवल 1 पुस्तक लिखें। उनकी लिखी पुस्तकों की सूची इस प्रकार है: इसके अतिरिक्त संगीत जर्नल – संगीत समालोचनी भी उन्होंने प्रकाशित किया।

भारतीय संगीत पर आधारित उनके सोलह प्रकाशन

1870 - Jatiya Sangita Bishayak Prostab (Discourse on National Music)

1874 - Hindu Music (Reprinted from Hindoo Patriot)

1875 - Hindu Music from Various Authors (2nd Edition in 1882)

1875 - Sangeet Sar Sangraha/Theory of Sanskrit Music compiled from the Ancient Authorities, with Various Criticisms and Remarks by the Author

1878 - Gitavali/ A Hindi Manual of Indian Vocal Music

1880 - The Eight Principal Rasas of the Hindus, With Murti and Vrindaka, or Tableaux and Dramatic Pieces, Illustrating their Character

1880 - Indian Music's Address to Lord Lytton

1881 - The Five Principal Musicians of The Hindus/A Brief Exposition of the Essential Elements of Hindu Music as Set Forth by the Five Celestial Musicians of India, an Offering to the Fifth International Congress of Orientalists, to be held at Berlin in September, 1881

1881 - The Shadja-Grama and the European Diatonic Scale

1883 - Gita-Pravesa/A Manual of Hindu Vocal Music in Bengali, Composed and Set to Music

1884 - The Musical Scales of The Hindus: With Remarks on the Applicability of Harmony to Hindu Music

1886 - The Twenty-Two Musical Shrutis of the Hindus

1887 - Six Ragas and Thirty-Six Raginis of the Hindus

1892 - The Seven Principal Musical Notes of the Hindus, with their Presiding Deities, Composed in Celebration of the Birth-Day of Her Most Gracious Majesty the Empress of India

1896 - Universal History of Music, Compiled from Diverse Sources, Together with Various Original Notes on Hindu Music



Appreciation and criticism of music: The challenges of the present and the future

Dr. Vandana Sharma

Associate Professor - Bhagini Nivedita College,
University of Delhi

Abstract: *A connoisseur of fine arts is aware of the fact that without the knowledge of an art, one is not in a position to appreciate the art with perfection and authenticity. As a non-professional, one can enjoy music; he/she can relish it according to his/her level of understanding. However, when it comes to serious criticism, evaluation of a musical composition or critical analysis of a musical work, solely appreciation of music or the nonprofessional's point of view does not work. It needs something more, a kind of deep understanding of the art, in order to properly evaluate its effects on the audience or its artistic value. Music is a fine art. Therefore, it has the capacity to generate the feeling of beauty. The beauty of ideas, the beauty of feelings, the beauty of Mother Nature and above all, the realization of the omnipresent God through the realization of beauty. That is why, music is not only a method of entertainment, but it also purifies our mind and hence is responsible for our mental health.*

There are various authoritative citations of researchers who have proved scientifically the musical phenomena and the working thereof. In this situation, it becomes imperative that we should come forward and evolve means and measures of a creative, healthy and logical criticism of music and musicians, musical works and compositions, concerts and show managers.

This article draws the attention of the reader towards the present status of the criticism with special reference to music. It also tries to look into the future of the music criticism.

Key words: *Music appreciation, criticism, research, Rasika, connoisseur*

Introduction: Let me clarify at the very outset that as I talk of music, or refer to music, directly or indirectly, I mean to talk of **Indian music** specified otherwise, being an Indian, I am closer to it more than any other kind of music. I have been a student of music and hence can say it on account of my experience that music is a very efficient tool which can help us keep healthy and happy through our lives. According to Sri Chinmoy,¹ "God's favourite sound is the sound of his

inner Music. This inner Music is the music of earth's transformation and humanity's life-perfection". As we open up, for music, full of beauty and bliss, we are spell-bound to its melodies and forget everything else.

However, the music that I talk about is gradually vanishing and a new market economy is ushering in that would encompass all the pleasing tones and subsequently, it would become a tool to earn wealth and status.

¹ Sri Chinmoy is a spiritual teacher who dedicated his life in the service of humanity. In his 43 years in the West, he endeavored to inspire and serve mankind with his soulful offerings - his prayers

and meditations, literary, musical and artistic works. For more info, visit: <http://www.srichinmoy.org/>

Music is an inseparable part of our culture. However, in the present era of technological innovation, music has become more of a market product than a fine art. Instead of classical music or the folk musical traditions of our cultural heritage, we have become more inclined to the popular music or the pop music – the short name for the same. Indian pop music has influenced the music industry so much that now-a-days, other traditions like the folk music, classical music etc., are rapidly fading out from the general discourse. A connoisseur of fine arts is aware of the fact that without the knowledge of an art, one is not in a position to appreciate the art with perfection and authenticity. As a layman, one can appreciate music; he/she can enjoy it according to his/her capacity. However, when it comes to serious criticism, evaluation of a musical composition or critical analysis of a musical work, solely appreciation of music or the nonprofessional's point of view does not work. It needs something more, a kind of deep understanding of the art, in order to properly evaluate its effects on the audience or its artistic value. Music is a fine art. Therefore, it has the capacity to generate the feeling of beauty. The beauty of ideas, the beauty of feelings, the beauty of

Mother Nature and above all, the realization of the omnipresent God through the realization of beauty.

Looking at Music through diverse perspective one can allocate; and disseminate a wider spectrum. Music not only enhances the spiritual levels but also caters for therapies when medicines fail to act. There are various authoritative citations of researchers who have proved scientifically the musical phenomena and the working thereof.² In this situation, it becomes imperative that we should come forward and evolve means and measures of a creative, healthy and logical criticism of music and musicians, music works and compositions, concerts and show managers.

What is criticism? : Criticism is very important for any art to evolve. Without proper criticism, the negative/positive points of the art cannot come into light. A critique explains logically the strength as well as the weaknesses of the arts as well as artists. Criticism has some specific features which keep on changing from time to time. This article draws the attention of the reader towards the present status of the criticism with special reference to music. It also tries to look into the future of the music criticism.

²Music, *Mind and Mental Health*, (1998), Bag chi K., Society for Erotological Research New Delhi.

Meaning of criticism: First, let us understand as to what the criticism is. It is a kind of cleanliness drive which washes the faults in the pure water of logic and purifies the “subject of criticism”. In day-to-day life, our friends indicate to our faults in order to remove errors from our behaviour. The teachers evaluate the performance of their students and take the remedial measures if required. Likewise, a book review, review of a musical composition etc are also criticism in its broader term.

In The Dictionaries,³ the word “Criticism” has been defined as:

1. The act of passing judgment as to the merits of anything
2. The act of passing severe judgment; censure; faultfinding.
3. The act or art of analyzing and evaluating or judging the quality of a literary or artistic work, musical performance, art exhibit, dramatic production, etc.
4. A critical comment, article, or essay; critique.
5. Any of various methods of studying texts or documents for the purpose of dating or reconstructing them, evaluating their authenticity, analyzing their content or style, etc.: historical criticism; literary criticism.

6. Investigation of the text, origin, etc., of literary documents, especially, Biblical ones: textual criticism.

Types of criticism: Criticism can be classified in many categories. For example, the literary criticism, Music criticism etc. from the psychological point of view, the following information is available on the Internet.

Psychology of Criticism

1 Criticism and the narcissists⁴

Vulnerability with their own self-esteem makes individuals with narcissistic personality disorder very sensitive to criticism or defeat. Although they may not show it outwardly, criticism may haunt them and leave them feeling humiliated, degraded, hollow, and empty. They may react with disdain, narcissistic rage, or defiant narcissistic personality disorder.

Narcissists are extremely sensitive to personal criticism and extremely critical of other people. They think that they must be seen as perfect or superior or infallible or else they are worthless. There's no middle ground.

The narcissist is constantly on the lookout for slights. He is hyper vigilant. He perceives every disagreement as criticism and every critical remark as complete and

³ <http://dictionary.reference.com/br>

⁴ <https://www.webmd.com/Mental-Health/Reference>

humiliating rejection: nothing short of a threat.

2 Criticism and paranoids⁵

Individuals with paranoid personality disorder are often rigid, critical of others, although they have great difficulty accepting criticism themselves.

3 Criticism and avoidant

Individuals with avoidant personality disorder are hypersensitive to criticism or rejection. They build up a defensive shell.

4 Criticism and dependents

Individuals with dependent personality disorder are readily willing to "self-correct" in response to criticism.

5 Constructive criticism:

constructive analysis is a compassionate attitude towards the person qualified for criticism. Having higher experience, gifts, respect, and knowledge in specific field and being able to verbally convince at the same time, this person is intending to uplift the other person materially, morally, emotionally or spiritually. For high probability in succeeding compassionate criticism, the critic has to be in some kind of healthy personal relationship with the other one, which is normally a parent to child, friend to friend, teacher to student, spouse to spouse or any kind of recognized

authority in specific field. Hence the word constructive is used so that something is created or visible outcome generated rather than the opposite. Participatory learning in pedagogy is based on these principles of constructive criticism, focusing on positive examples to be emulated over precepts to be followed. There can be tension between friendly support and useful criticism. A critic might usefully help an individual artist to recognize what is poor or slapdash in their body of work, but the critic may appear harsh and judgmental in the process. Useful criticism is a practical part of constructive criticism.

6 Hypercriticism

Hypercriticism is a feature of certain personality types and is colloquially known as nitpicking or nagging. Nitpicking is minute, trivial, unnecessary, and unjustified criticism or faultfinding. Nagging is to scold, complain, or find fault constantly.

7 Hypocriticism

Hypocriticism is criticism by somebody (a hypocrite) who criticizes another but does the same as the person they are criticizing.

8 Self-criticism

Self-criticism (or auto-critique) refers to the pointing out of things critical/important to one's own beliefs, thoughts, actions, behaviour or results; it can form part of private,

⁵ <https://www.dictionary.com> › browse › paranoid

personal reflection or a group discussion. Most people regard self-criticism as healthy and necessary for learning, but excessive or enforced self-criticism as unhealthy.

9 Criticism of criticism

Notable scholars of the Post-Structuralist tradition have often emphasized the self-referential nature of all criticism. Stanley Fish⁶ argues that all interpretations are subjective projections and have no inherent meaning; therefore, the critic undermines himself for he undermines only his own interpretation. Thus, concludes Fish, all criticism is self-criticism.

Criticism is a process of balancing the merits and demerits, through properly analyzing the facts. However, many a times, it gets personal and hence perverted. One should not take the criticism emotionally. It is seen as fault-finding by many of us. Of course, nobody is free of faults. To err is human. Therefore, when someone indicates to the faults without any prejudice or ill will, this act should be welcomed by those who may be benefitted by removing the indicated faults. Many important personalities and scholars have praised the healthy criticism.

Some of such quotations are given below:

Scholarly views on criticism

“Criticism may not be agreeable, but it is necessary. It fulfils the same function as pain in the human body. It calls attention to an unhealthy state of things.”

Winston Churchill⁷

“You can't let praise or criticism gets to you. It's a weakness to get caught up in either one.”

John Wooden⁸

“The trouble with most of us is that we would rather be ruined by praise than saved by criticism.”

Norman Vincent Peale⁹

“I am sorry to think that you do not get a man's most effective criticism until you provoke him. Severe truth is expressed with some bitterness. There is no just and serene criticism as yet.”

Henry David Thoreau¹⁰

Indian music and criticism: If we look into the history of Indian music, we find that most of the ancient as well as the medieval works of music are based upon the two basic aspects. Namely, the theoretical and the practical aspects. Most of the music scholars [willfully or otherwise] tried to distance themselves from any kind of criticism of other scholars. In the

⁶ <https://www.britannica.com/.../Education>

⁷ <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/w/winstonchu103863.html>

⁸ <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/j/johnwooden386192.html>

⁹ <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/n/normanvinc109427.html>

¹⁰ <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/h/henrydavidthoreau7.html>

The challenges of the present and the future

“Guru Shishya Parampara”, there is hardly any scope for a healthy criticism. One cannot question one’s seniors, Guru, or any other person who has got the favor of the Guru. It was through the Western scholars that the criticism in Indian music got a place. Scholars like Teresa Albuquerque, Benedict Anderson, Alison Arnold, J. T. Becker Judith, Titus Burckhardt, Stoddart William, J. Crandall, Alain Daniélou, Gerry Farrell, Thomas J. Hopkins, Paul Humphreys etc wrote extensively on Indian music. The Westerners presented a new image of Indian music. Initially, their views about our music looked to be “the laymen’s opinions”. However, gradually, these intellectuals took to excellent research on a variety of topics relating to the subject.

In the Modern Period, many Indian artists and scholars too have presented genuine research works. Many of these presentations laid the foundation for the appreciation and criticism of Indian music. Pt. Vishnu Digambar Pulaskar¹¹ Pt. V. N. Bhatkhande¹² etc redefined the basic principles of music, hence started a new discourse on Indian music full of analytical and critical components.

The objective of this essay is not related to the history of music

criticism. Therefore we restrict this description to the theoretical aspects of criticism only.

Presently, Indian music is passing through a phase where there are lots of possibilities. Many experiments have been taking place for around half a century now, which have the capacity to give a completely new direction to our music. These experiments are not limited to just one or two forms. Be it the light or the classical music, folk or popular music, countryside or urban music, North Indian or south Indian music, in all forms of Indian music new experiments are taking place.

In classical music, new trends are rapidly emerging. Some of these trends are experiment of bringing together not only the great artists of Hindustani/Karnatak music, but also combining the Indian and the Western musical arts together. Pt. Ravishankar, Pt. Vishwamohan Bhatt, Pt Hariprasad Chaurasiya, Ustad Zaqir Husain Khan Illiyaraja etc are engaged in such new musical experiments. The readers may wonder as to why I am mentioning these great names. My point is that these new experiments with Indian music need a thorough criticism. Listeners enjoy the aforesaid musical compositions. They like them. True. But is it

¹¹ "An Introduction to Indian Music" by B. Chaitanya Deva (Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, 1981. Posted on RMIC by Rajan Parrikar as part of Great Masters Series. For a more detailed account, see

'Pandit Vishnu Digambar Paluskar' by V.R. Athavale (National Book Trust, 1967)

¹² Hamare Sangeet Ratna [Hindi] by Lakshmi Narayan Garg

enough? Should the critiques of music come forward to analyze these compositions with a view to properly evaluate the same?

When a book is published, we have many book reviews for that book. Several critiques present their views over the book. But in case of musical compositions, such trend is nowhere to be seen. It is my personal feeling that musicians in general, do not like to be criticized. I am aware that sometimes the generalization proves to be wrong. I am also aware of the fact that fault-finding is not taken positively by most of the human beings. However, in the civilized society. Let us be ready to welcome the real feeling of the appreciator of the art. Sometimes, it may not suit to our taste. Sometimes we may not like it. But that does not qualify us to stop the honest expression of likes or dislikes of a connoisseur. In the absence of a proper criticism, Indian music, especially the popular music has been fully captured by market forces. The sole objective of the companies involved in the production of popular music, [Including movie melodies], looks to be making as much money as possible through it. The result is before us. The quality of our popular music is falling incessantly day by day. The good quality compositions in the popular music category are seldom seen these days. In terms of quantity, a lot of

music is coming up but it is the quality and not the quantity that counts.

The communities like that of SPICMACAY (Social Promotion of Indian Classical Music Amongst Youth) “Naad Mandal”, “Sankalp” etc. are doing a commendable effort in promoting the classical music. However, there is something missing. The review of such musical performances is full of praises of the artists concerned. The persons, who review music concerts, do not bother to look into it minutely. They generally use the “same old phrases” for the review of almost all the concerts. Thus, a purposeful, objective and critical analysis does not come up. The readers are ousted of a valuable review of musical performances. This is not a good sign for the music of our region. Let us join hands in evolving a mechanism whereby expert review-writers can be made available. For this, we have to include the criticism of music as a part of curriculum of different music departments. No doubt, in most of the music department of different Universities, a paper on “aesthetics” has been included in the curriculum. However, not much endeavor has been made to impart upon students the skill to critically evaluate the musical compositions.

In the absence of proper criticism of musical performances, the basic rules of classical music are sometimes

The challenges of the present and the future

compromised by eminent artists while performing on stage and there is nobody to raise a finger on it. The result is that there no set rules for the Ragas which are said to be the very basis of our classical music. In the name of different singing styles or gharanas, sometimes, Ragas are twisted to the taste of the performer. It has also been seen that sometimes the artists break rules just to create a kind of strange element in their compositions. This way, they get cheers and a lot of applause but the rules of music are compromised.

Conclusion

I am no authority to decide that the instances stated above are right or wrong. What I wish to state that there should be a healthy debate over what is right and what is wrong. For such debates, there needs to be some scholars who can objectively and without any prejudices could evaluate and criticize the musical performances of great artists.

Therefore, the need of the hour is that we should develop the criticizing skills in the students of music so that they can review the musical compositions as well as the musical

performances. By this, we would be able to develop an atmosphere wherein, the good quality music would be available for the listeners and the Rasikas.

Therefore, let us come forward for a healthy criticism of musical forms – theoretical as well as practical one. Discourse on classical vs nonclassical, light vs classical, popular music vs Raga music etc. need a thorough and analytical criticism. It is only through these debates and discussions that we can evolve a proper understanding and appreciation of music. Just praising a musical composition is not a healthy appreciation. We need to explain to others as to which qualities of a composition make it good or bad. Elements that make music pleasant and amusing need to be evaluated and agreed upon. Unless we achieve that skill to ascertain good/bad qualities of music, we neither can appreciate music nor can we criticize the same. boundaries further than any description.



ख्याल गायन के सफल प्रस्तुतिकरण में संगतकारों की भूमिका

डॉ. शीतल मोरे

सहयोगी प्राध्यापक (संगीत)

एस.एन.डी.टी. महिला विश्वविद्यालय, पुणे

सारांश संगीत कला का कोई भी प्रस्तुतिकरण साथ-संगत के बिना असंभव है। भारतीय शास्त्रीय संगीत में चाहे एकल गायन या वादन हो, उस गायन अथवा वादन में अन्य वाद्यों की साथ-संगत की आवश्यकता होती है। शास्त्रीय गायन के संदर्भ में तबला तथा अन्य तत् वाद्यों की भी आवश्यकता होती है। जैसे-सारंगी, व्हायोलिन अथवा हार्मोनियम और आधार स्वर के लिये तानपुरा के संगत की आवश्यकता होती है। प्रस्तुतिकरण में कलाकार नादब्रह्म की ही उपासना करता है। स्वर और लय को गायन और वादन की आत्मा कहा गया है। इन स्वर और लय का आपस में पारस्परिक संबंध है। इसीलिए सफल प्रस्तुतिकरण में मुख्य कला के साथ, साथ-संगत की आवश्यकता होती है। निम्नलिखित शोध में सफल प्रस्तुतिकरण अंतर्गत संगतकारों का महत्त्व और उनकी भूमिका की चर्चा की गयी है। यह संपूर्ण शोध लेख भारतीय शास्त्रीय संगीत के ख्याल गायन से संबंधित है।

सूचक शब्द: शास्त्रीय संगीत, संगतकार, व्हायोलिन, हार्मोनियम।

प्रस्तावना: संगीत क्षेत्र स्वर एवं ताल के आंतरिक प्रवक्त से संबंधित है। संगीतज्ञ अपनी भावाभिव्यक्ति गायन या वादन के माध्यम से प्रस्तुत करता है। संगीत को अभिव्यक्ति का एक माध्यम माना गया है। गायन और वादन के पारस्परिक संबंध के कारण संगीतज्ञ को प्रेरणा, उत्साह, शक्ति और विश्वास मिलते हैं। डॉ. प्रेमलता शर्माजी के अनुसार "कभी गीत वाद्य को प्रभावित करता है, कभी वाद्य गीत को प्रभावित करता है। वादक गायक से सदैव लेता है परंतु कभी-कभी वादक से गायक प्रभावित होता है। गीत और वाद्य दोनों का *Relative Importance* याने सापेक्ष महत्त्व है"।¹ चाहे अभिव्यक्ति के माध्यम अलग-अलग हों लेकिन कंठ संगीत और वाद्य संगीत में ज्यादा अंतर नहीं है। संगीत के क्षेत्र में वे एक दूसरे के पूरक हैं। भारतीय संगीत की विशेषता प्राचीन काल से यह रही है कि एकल वादन की तुलना में साथ संगत को ज्यादा महत्त्व दिया गया है। इसकी तुलना में अन्य एशियाई और पाश्चात्य संगीत में एकल वादन का महत्त्व ज्यादा है। भारतीय संगीत में गायन के साथ उसकी साथ-संगत करने के लिए ही वाद्यों का ज्यादातर उपयोग किया गया है। वाद्य अपने संगत द्वारा गायन को एक कला का रूप प्रदान करता है। प्राचीन लोकसंगीत में तीन या चार स्वरों का उपयोग होता था और उनकी रचना सीधी और सहज होती थी। लोकसंगीत की संगति के लिए अत्यंत

साधारण एवं सुलभ वाद्य होते थे। प्राचीन काल में सामगान, छंदगान, जातिगायन आदि गायन पद्धतियां थीं। उनके साथ उसी प्रकार के वाद्य की संगत होती थी। प्राचीन काल में संगत के लिए विविध प्रकार की वीणाओं का उल्लेख मिलता है। मध्यकाल में भी विविध गीतशैलियों के प्रकार जैसे प्रबंध गायन, ध्रुपद, धमार के साथ तानपुरा और पखवाज की संगत होती थी। गीतप्रकारों के परिवर्तन के साथ ही संगीत के संगत वाद्यों में भी परिवर्तन आया। आधुनिक काल में ख्याल, तराना, चतुरंग, त्रिवट, तुमरी, टप्पा, सरगमगीत आदि गीत प्रकारों के विकास के साथ, संगत वाद्यों का भी विकास हुआ। कई गीत प्रकारों का प्रचलन कम हो गया उसके कारण कई वाद्य कम हो गये, उदाहरण- ध्रुपद गायन का प्रस्तुतिकरण कम होने से पखवाज और सारंगी वाद्यों का प्रचलन भी कम हो गया।

साथसंगत- पारिभाषिक अर्थ

संगीत के संदर्भ में गायन अथवा वादन को पोषक और प्रतिसादक वादन यह साथ-संगत का तात्पर्य है। इस विषय में हम कह सकते हैं की जब आदिमानव ने उनके मनोरंजन दृष्टी से गायन, वादन और नृत्य का सहारा लिया तब उसके लिए एक से अधिक वाद्यों को स्वयं ही अपने साथ बजाना सुविधाजनक नहीं हुआ, तो उसने इस कार्य के लिए अन्य व्यक्तियों की सहायता लेना प्रारंभ किया। बस यहीं से संगीत

में वाद्यों द्वारा संगत करने की परंपरा आरम्भ हुई।

“संगीत के व्यवहारी भाषा के उपयोग में आनेवाला शब्द “संगत” मूल रूप से संस्कृत भाषा के शब्द “संगति” का अपभ्रंश है। संगत का अर्थ अनुगमन सहचर्य होता है। संगीत के संदर्भ में “संगत” का अभिप्राय गायन, वादन अथवा नृत्य को विभिन्न सहयोग देना होता है”¹ भारतीय संगीत कोष में संगत की परिभाषा, “कंठ अथवा वाद्य संगीत के साथ वाद्य पर ताल और छंद निर्देशक वादन को संगत कहा जाता है”² अर्थात् गायन, वादन और नृत्य इन कलाओं को अधिकाधिक प्रभावशाली करना तथा उच्च सौन्दर्यदृष्टि देने के लिए विभिन्न वादन या गायन की साथसंगत का सहयोग दिया जाता है, इस कार्य को संगत कहते हैं। साथ-संगत इस शब्द में ही इसका अर्थ समाया हुआ है। व्यावहारिक दृष्टि से साथ करना, संगत करना मतलब जीवन के सुख-दुख में साथ देना ऐसा प्रवर्तित होता है, यह अपेक्षा संगीत में भी साथ संगत में होती है। खुद की प्रतिभा और विद्वत्ता को अलग रखकर मुख्य कलाकार को उसके गायन अनकूल साथ-संगत करना सफल प्रस्तुतिकरण में आवश्यक होता है।

ख़्याल गायन में संगतकारों की भूमिका

ख़्याल गायन में मुख्यतः तानपुरा स्वर वाद्य होता है जिसके कारण गायन में उपयुक्त सहायक नाद मिलता है उसी प्रकार ताल वाद्य में तबला और स्वर वाद्य में सारंगी तथा व्हायोलिन अथवा हार्मोनियम जैसे वाद्यों का प्रयोग साथ-संगत के लिए होता है। गायन के प्रस्तुतिकरण में ताल वाद्य और स्वर वाद्य दोनों का महत्त्व एक समान होता है।

ख़्याल गायन में मूलतः स्वर-लय का संबंध अधिक महत्त्वपूर्ण है। संवादिनी के सुर में मिला हुआ तानपुरा गायक को पूरा आधार देता है और तानपुरे के सुर से से मिलाया हुआ तबला उन दोनों को बनाए रखता है। यह षड्ज का संदर्भ अगर टूट गया तब प्रस्तुतिकरण में बाधा आ सकती है। इसीलिए गायक एवं वादक सुरों को हमेशा सावधानी के साथ बनाए रखते हैं।

ख़्याल गायन में तबला वाद्य की साथ-संगत का महत्त्व-

हिंदुस्तानी संगीत में ३ मात्राओं के ताल से लेकर 90c मात्रा तक लगभग ३६४ ताल विद्यमान है जिसके कारण प्रस्तुतिकरण की विविधता और नयापन बरकरार है ऐसा पंडित सुरेश तळवलकरजी का कहना है^३। आधुनिक काल में ध्रुपद गायन का प्रस्तुतिकरण कम और ख़्याल गायन प्रचार में ज्यादा देखने को मिलता है। ख़्याल गायन में तबले की संगत अत्यंत महत्त्वपूर्ण होती है। कम-से-कम ५०% गायन का सफल प्रस्तुतिकरण तबला वादक पर निर्भर करता है। शास्त्रीय संगीत में प्रत्येक गीत प्रकार अलग-अलग हैं और हर एक गीत प्रकार में ताल की विविधता है। प्रत्येक गीत प्रकार के साथ विभिन्न प्रकार का ठेका और विभिन्न प्रकार के वादन की आवश्यकता होती है। डॉ. एस. आर. चिश्ती इस विषय में लिखते हैं “गायन में बड़ा ख़्याल गाते समय हम शांत, करुण और वात्सल्य रस का प्रयोग करते हैं। वे केवल विलंबित लय में ही संभव हैं। छोटा ख़्याल और तराना क्रमशः मध्य एवं द्रुत लय में गाया जाता है। उसका संबंध हृदय से कम और मस्तिष्क से ज्यादा होता है। इस बात का अनुभव प्रतिदिन के गाने-बजाने से सरलता से कर सकते हैं”^४ तबला यह एक ऐसा उपयोगी ताल वाद्य है जो इस कार्य को करने में अपनी भूमिका बखूबी निभाता है। हम ऐसे प्रस्तुतिकरण की कल्पना नहीं कर सकते हैं जिसमें लय व ताल दिखाने के लिए तबला का प्रयोग ना किया गया हो। ख़्याल गायन के साथ तबले की संगति का मतलब उत्तम साथ देना यह अपेक्षित है। ध्रुपद-धमार में दाक्षिणात्य संगीत की तरह गायन के उपयुक्त ताल पखवाज पर बजाये जाते हैं क्योंकि ध्रुपद में पखवाज के बिना नोम-तोम की आलापी आरंभ में ही प्रस्तुत की जाती है और उसके बाद ध्रुपद की लयकारी और पखवाज का वादन यह सिर्फ समांतर प्रस्तुतिकरण है। इस विवेचन से यह कह सकते हैं की उत्तर भारतीय संगीत प्रकार लय ताल के मूलभूत भूमिकाओं से दो प्रकार विभाजित होते हैं। १) ताल संगीत २) ठेका संगीत. ताल संगीत

में लय और ताल वाद्य की भूमिका संगति की होती है और ठेका संगीत में ताल वाद्य की भूमिका "साथ" की होती है। इसीलिए पं सुरेश तळवलकरजी लिखते हैं "उत्तर भारतीय संगीतातील, ध्रुपद-धमार गायकी, गत अंगाने वाजली जाणारी सतार, सरोद, संतूर आदि वाद्य वादन व कथक नृत्य हे ताल संगीत प्रकारात मोडतात, तर ख्याल गायकी आणि ख्याल अंगाने सादर होणारी वाद्य जसे बासरी, व्हायलिन, सारंगी आदि "ठेका संगीत" ठरतात। ऊपर निर्देशित किये गये आधार पर ख्याल गायन के साथ तबले की संगत करने की भूमिका मतलब उत्तम ठेका बजाना यह है। संगत ऐसी होनी चाहिये जिसमें तबला बजाते समय गायक को कोई असुविधा ना आए। क्योंकि साथ-संगत में सबसे महत्त्वपूर्ण व सौन्दर्यनिर्मिती करने वाली बात होती है ठेका भरना। एक मात्रा की आस दूसरे मात्रा के बजाने तक नहीं रहती इसीलिए ठेका अधूरा-सा लगता है और वह संगीतोपयोगी नहीं रह जाता। इसका समाधान ढूँढने के लीए और लय का सौन्दर्य बढ़ाने के लिए साथ-साथ लय को स्थिर रखने के लिए ही ठेका भरने की संकल्पना अस्तित्व में आयी होगी। परन्तु इसमें तबला वादक की भूमिका विशेष महत्त्व रखती है। अगर अतिविलंबित लय होती है तो ठेका ज़्यादा भरना पड़ता है लेकिन अधिक लय में अगर ठेका ज़्यादा भर के बजाया तो गायक को परेशानी हो सकती है, साथ ही सौन्दर्य हानी भी होती है। इस ठेके का उत्तम उदाहरण मतलब जयपूर घराने की गायकी के साथ तबला संगत करना, जिसमें बंदिश प्रस्तुतिकरण से लेकर ख्याल के अंत तक केवल ठेके की ही आवश्यकता होती है। इसका ही दूसरा उदाहरण, उस्ताद अमीर ख़ाँ साहेब के गायन के साथ-संगत में झपताल हो या झुमरा हो, केवल ठेका ही बजता हुआ, ध्वनिमुद्रिका में सुनाई देता है। इस संदर्भ में श्री आमोद दंडगे लिखते हैं "विलंबित लयीमध्ये दोन मात्रामधील हे अंतर भरून काढण्यासाठी कोणत्या अक्षरांची मदत घ्यावी याबद्दल निश्चित नियम नाहीत पण सर्वसाधारणपणे ठेक्यातील एखादे अक्षर वाजविल्यावर पुढच्या मात्रेपर्यंतचे अंतर त्याच

अक्षराने तसेच त्रक वैगरे अक्षरांच्या सहायाने भरून काढतात."⁹ अर्थात दो मात्रा का अंतर किस अक्षर से पुरा करना है इसका कुछ निश्चित नियम नहीं है। इसका मतलब गायक और वादक दोनों ही कलाकार होते हैं परन्तु संगतकारों को गायक की रचनात्मक प्रक्रिया को उसी क्षण समझकर व मनन, चिंतन करके तबले की साथ-संगत करना आवश्यक है। डॉ. अरुण मिश्र लिखते हैं "संगतकार को पूरी तत्परता बनाए रखनी चाहिए की वह अपनी व्यक्तिगत अनुभूतियाँ और मान्यताओं को इस प्रकार दर्शाए की गायक की भावनाएँ छिन्न-विछिन्न ना हो जाएँ"¹⁰ ऊपर निर्देशित सभी बातें समझने के लिए तबला वादक को थोड़ा-बहुत गायन का भी अभ्यास करना आवश्यक है। यहाँ पर पं. सुरेश तळवलकर जी के आठ पहलुओं का उल्लेख करना आवश्यक लगता है। क्योंकि जितना अभ्यास उन्होंने तबला और लय का किया है उतना ही अभ्यास गायन और नृत्य का भी किया है। इसीलिए चाहे साथ-संगति हो या एकल तबला वादन, उनके वादन में उचित समतोल दिखाई देता है। ऐसा ही एक और उदाहरण है उस्ताद जाकिर हुसैन। वे सभी प्रकार के गायन और वादन के साथ संगत करते हैं। उस समय वे अपनी स्वयं की प्रतिभा ना दिखाते हुए गायन, वादन या नृत्य के साथ उत्तम संगत कैसे की जाए इस पर विचार करते हैं।

ख़्याल गायन में ताल का ठेका महत्त्वपूर्ण होता है। कलाकार जिस राग का चुनाव प्रस्तुतिकरण के लिए करता है उस राग में ख़्याल का मुखड़ा गायक को सहजता से दिखाना महत्त्वपूर्ण है क्योंकि इस मुखड़े पर संपूर्ण ख्यालगायन की लय निर्भर होती है। उसी प्रकार तबला संगतकार को उस मुखड़े की लय समझना अनिवार्य है। इस क्रिया के बाद गायक की एकाग्रता, प्रस्तुत राग का परिणाम और उससे मिलनेवाला हर्ष तबला संगतकार ने उठाना बहुत ही आवश्यक है। इसका मतलब संगतकार को गायक के राग और स्वरों की कल्पनाओं का आस्वाद लेना और अपने ठेके की लय भी कायम रखना ऐसी दुगुनी जिम्मेदारी निभानी होती है।

गायन में स्वर वाद्य की संगति

गायन में हम प्रथम स्वर वाद्य के रूप में तानपुरा को ही आधार स्वर का वाद्य कहते हैं। इस पर ही रियाज़ करके गायक अपने स्वर साधता है ज़्यादातर प्रस्तुतिकरण में गायक इस वाद्य की संगति द्वारा एक नादब्रह्म की पूजा करता है इसीलिए इस वाद्य को बहुत ही महत्त्व है। इस वाद्य द्वारा गायन में स्वर स्थिर करने और उसकी पूर्णता करने की प्रेरणा मिलती है। आज तानपुरे का स्वरूप वैसा ही है जैसे वैदिक काल में सामगायन के समय प्रमुख कलाकार को आधार स्वर प्रदान करने के लिए अन्य गायक आधार स्वर की साथ-संगत करते थे। उन साथ-संगत करने वाले कलाकारों को 'उद्गाता' कहते थे। 'प्रमुख गानों के पार्श्व में उद्गातों का स्थान निहित होता था। इनकी संख्या न्यूनतम तीन तथा अधिक से अधिक छह होती थी। यह उद्गातागण केवल "हो" अथवा "ओम" इस ध्वनि के द्वारा आधारस्वर की संगत करते थे। जिन्हें उद्गाताओं के मूल अथवा आरंभिक स्वर का सदैव ध्यान रहता था। इससे यह समझ में आता है की आधार स्वर का महत्त्व और भूमिका प्राचीन काल से आज तक चली आ रही है। वर्तमानकाल में उसका माध्यम तानपुरा है।

गायन के लिए दूसरा स्वर वाद्य है— सारंगी, व्हायलिन तथा हार्मोनियम। जब ख्याल गायन प्रचार में आया तब बीनकार कलाकार ही ख्याल गायन के गवैये बन गये। सारंगी गले की हरकतें निकालने के लिए उपयुक्त वाद्य है इसीलिए उस काल में स्वर वाद्य के स्थान पर प्रस्तुतिकरण में सारंगी का ही उपयोग साथ-संगत के लिए होता था। बदलते काल में ख्याल प्रस्तुतिकरण में सारंगी से ज़्यादा हार्मोनियम का उपयोग

संदर्भ :

1. शर्मा, डॉ. प्रेमलता, गायकी संबंधित कुछ तत्त्व, पृष्ठ ७१, कनिष्क पब्लिकेशन्स नई दिल्ली।
2. मिश्रा डॉ. अरुण, भारतीय कंठ संगीत और वाद्यसंगीत, पृष्ठ ६७, ६८, कनिष्क पब्लिकेशन्स नई दिल्ली।
3. भारतीय संगीत कोष, पृष्ठ ६८, कनिष्क पब्लिकेशन्स नई दिल्ली।
4. तळवलकर, पं सुरेश, आवर्तन, राजहंस प्रकाशन, पुणे, पृ. ११
5. चिंशती, डॉ. एस. आर., तबला संचयन, पृष्ठ १४१, कनिष्क पब्लिकेशन्स नई दिल्ली।
6. तळवलकर, पं सुरेश, आवर्तन, राजहंस प्रकाशन, पुणे, पृ. ६८
7. दंडो आमोद, सर्वांगीण तबला, पृष्ठ १२४, भैरव प्रकाशन, कोल्हापूर।
8. मिश्रा डॉ. अरुण, भारतीय कंठ संगीत एवं वाद्य संगीत, पृष्ठ ७७, कनिष्क पब्लिकेशन्स नई दिल्ली।



संगत के लिए होता है। क्योंकि सारंगी बजाना बहुत कठिन होता है और गायक के अनुसार हर स्वर के लिए सारंगी की तारों को बार-बार बदलना मुमकिन नहीं होता। विभिन्न वाद्यों के निश्चित आधार स्वर को दर्शाने के लिए हार्मोनियम सहायक होता है। तब वाद्यों की तरह इसमें अनुमानित आधार स्वर नहीं हैं। अत्यंत सुविधाजनक होने के कारण एवं गायन प्रस्तुतिकरण के समय स्वर में मिलाने की आवश्यकता ना होने के कारण इस वाद्य को उत्तर भारतीय संगीत में महत्त्वपूर्ण स्थान मिला है। वर्तमानकाल में हार्मोनियम एक ऐसा संगत वाद्य है जो एक स्त्री, पुरुष अथवा विभिन्न वाद्यों के निश्चित आधार स्वर को दर्शाने में सहायक है। इस संपूर्ण विवेचनाओं से यह स्पष्ट होता है कि ख्याल गायन में तबला और हार्मोनियम की संगत के अनेक अनन्यसाधारण महत्त्व हैं।

उपसंहार — भारतीय संगीत में गायन, वादन एवं नृत्य को अधिकाधिक प्रभावशाली व सौन्दर्यपूर्ण बनाने के लिए विभिन्न वाद्यों की सहायता ली जाती है जिसे हम साथ-संगत कहते हैं। गायन के प्रस्तुतिकरण में स्वरवाद्य, तालवाद्य तथा सुरवाद्य का बहुत महत्त्व तो है ही, उसके पीछे संगति की एक विशिष्ट भूमिका होना आवश्यक है। यह भूमिका साथीदार कैसे बखूबी से निभाता है इसपर प्रस्तुतिकरण की सफलता कई मायने तक निर्भर है। यह बात मुख्य कलाकार और संगतकार दोनों को निश्चित रूप से जान लेना एवं ध्यान देना फायदेमंद है। क्योंकि संगति का मूल तत्त्व मुख्य गायन या वादन को सजाना, सौन्दर्य दृष्टी से मोहक बनाना है।

वैदिक काल में लक्षणगीत का स्वरूप

डॉ. राजपाल सिंह

असिस्टेंट प्रोफेसर

संगीत एवं ललित कला संकाय, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

शोध सार

आधुनिक काल में हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत के अध्ययन-अध्यापन में विशेष महत्त्व रखने वाले लक्षणगीत निश्चित ही चिरकाल से प्रवाहित किसी परिपाटी का परिष्कृत रूप हैं। सतत किसी विचारधारा पर सदियों की क्रियाएँ ही परम्परा को निर्मित करती हैं। वस्तुतः भारतीय साहित्य के प्राचीन इतिहास में अवश्य ही लक्षणगीत के बीज छिपे रहे होंगे जो यह गीत प्रकार आज वटवृक्ष का रूप धारण कर संगीत शिक्षार्थियों को ज्ञानार्जन में सुगमता की छाया प्रदान कर रहा है। इस शोध पत्र में हमने वैदिक कालीन साहित्य में ऐसे तत्त्व खोजने का प्रयास किया है जो आधुनिक लक्षणगीत रचयताओं के लिए प्रेरणास्रोत माने जा सकते हैं।

सूचक शब्द: लक्षण, गीत, वैदिक, साहित्य, संगीत, सामवेद, मंत्र।

वेद, जो संपूर्ण ज्ञान-विज्ञान का आधार हैं, उसमें प्रतिपादित संगीत के लक्षणों को जानने से पूर्व यह जानना आवश्यक है कि वेद का स्वरूप क्या है। ऋषियों ने तप के बल पर जिस ज्ञान का दर्शन किया, वह शब्दात्मक अभिव्यक्ति 'मंत्र' कहलाई। इस अभिव्यक्ति के तीन रूप पद्य, गद्य और गान थे, जिन्हें क्रमशः ऋग, यजुष और साम की संज्ञा प्रदान की गई। ऋग्वेद में एक मंत्र जिसमें सामगान के लक्षण स्पष्ट रूप से संकेतित हैं, मंत्र इस प्रकार है—

गायत्रेण प्रतिमितीते अर्कमर्कण सामत्रैषुभन वाक्म।

गीत — प्रबंधों का उल्लेख ऋग्वेद, गीति, गाथा, गायत्र तथा साम के नाम से पाया जाता है। लक्षण यत्र-तत्र मंत्रों में ही उपलब्ध होते हैं। गीत को किस प्रकार गाना है, उसके लिए पारिभाषिक संज्ञा 'स्तोम' प्राप्त होती है। यजुर्वेद के अठारहवें अध्याय की चौबीसवीं कण्डिका में इन स्तोमों का उल्लेख प्राप्त होता है। यजुर्वेद के 21वें अध्याय में कुछ साम विशेषों का उल्लेख हुआ है। जिनकी स्तोम संख्या तथा ऋतु से संबंध बताया गया है जैसे — रथन्तर, साम त्रिवृत, स्तोम, बसंत ऋतु, बृहद साम, पंचदश स्तोम, ग्रीष्म ऋतु, वैरुप साम, सप्तदश स्तोम, वर्षा ऋतु, वैराज साम, एकविंश स्तोम, शरदऋतु, शाक्वर साम, त्रिणव स्तोम, हेमंत ऋतु, तथा रैवत साम, त्रयविंश स्तोम, शिशिर ऋतु। इतना ही नहीं, वहीं पर इन सामों का संबंध देवताओं से भी उल्लेख किया गया है। सामवेद 177 में बृहद साम के गान का उल्लेख है। अथर्ववेद 8.9.4 में 'बृहती से पांच सामों का निर्माण

वाकेन वाकं द्विपदा चतुष्पदाक्षरेण मिमते सप्त वाणीः।

ऋ 1.164, 24

इस मंत्र में ऋक् के द्वारा सामगान के निर्माण का उल्लेख किया गया है। मंत्र में अर्केण साम पद की व्याख्या करते हुए सायण ने इस बात का स्पष्ट रूप से उल्लेख किया है कि तीन ऋचाओं को मिलाकर एक साम गाया जाता है। यहीं पर आगे द्विपदा और चतुष्पदा अक्षरों के छंद का विधान है। 'मिमते सप्त वाणी' निश्चित रूप से वाणी को सात स्वरों में गाने का विधान है।

का उल्लेख किया गया है। वहीं बृहती छन्द से बुहत् साम का निर्माण उल्लिखित है। 'सामगान करते समय सम्पूर्ण गान को कई भागों में विभक्त किया जाता है। इन्हीं भागों को साम की 'भक्ति' कहते हैं। संहिताओं के मंत्रों में इन भक्तियों का भी उल्लेख मिलता है। ऋक् 1. 164. 27-28 में वत्स के प्रति गाय द्वारा किये जाने वाले 'हिं' शब्द में 'हिकार' संज्ञक भक्ति का संकेत दिखाई पड़ता है। तैत्तिरीय संहिता में 'हिं' और 'हिकार' दोनों पदों का स्पष्ट रूप से उल्लेख किया गया है। अथर्ववेद 11. 7. 5 में उदगीथ तथा हिकार दोनों भक्तियों के उच्छिष्ट ब्रह्म से उत्पन्न होने का उल्लेख है। इसी सूक्त के 12वें मंत्र में साम की 'प्रतिहार' तथा 'निधन' संज्ञक भक्तियों को भी उच्छिष्ट ब्रह्म में अवस्थित बताया गया है। भक्तियों की दृष्टि से अथर्ववेद 9.6.5 अत्यंत महत्त्वपूर्ण है। इस सूक्त में लगभग सभी भक्तियों का उल्लेख है। प्रथम तीन मंत्रों में 'हिकार', 'प्रस्ताव', 'उदगीथ',

‘प्रतिहार’ तथा ‘निधन’ का उल्लेख किया गया है। उस मंत्र में अतिथि के महत्त्व को बताते हुए कहा गया है कि उषा उस अतिथि के लिए हिकार करती है, सविता प्रस्ताव करता है, बृहस्पति अपनी शक्ति से ‘उद्गाथ’ गान करता है, त्वष्टा पुष्टि के द्वारा ‘प्रतिहार’ करता है और सम्पूर्ण उसके लिए ‘निधन’ का गान करते हैं।¹² चौथे और पाँचवें मंत्र में यह बताया गया है कि उस अतिथि के लिए उदित होता सूर्य ‘हिकार’ करता है, पूर्वाह्न ‘प्रस्ताव’ करता है, मध्याह्न ‘उद्गीथ’ का गान करता है, अपराह्न ‘प्रतिहार’ करता है तथा अस्त होता हुआ सूर्य ‘निधन’ का गान करता है। अगले मंत्र में यह बताया गया है कि मेघ उसका ‘हिकार’ करता है, शब्द करता हुआ ‘प्रस्ताव’ करता है, चमकता हुआ ‘प्रतिहार’ करता है, वर्षा करता हुआ ‘उद्गीथ’ का गान करता है और उसकी समाप्ति ‘निधन’ है। आठवें मंत्र के भाव से यह बात स्पष्ट होती है कि उस समय साम की भक्तियों का व्यवहार में भी प्रयोग प्रचलित था।¹³ जिसका उल्लेख उपरोक्त मंत्रों के माध्यम से किया गया है।

गायन के साथ-साथ संगीत वाद्यों का उल्लेख जहाँ वैदिक साहित्य में प्राप्त होता है, वहाँ उनके ध्वनि और वाद्य यंत्र को बनाने की सामग्री तथा बनाने की क्रिया का उल्लेख करने वाले मंत्र प्राप्त होते हैं। वाद्यों में दुंदुभि, वाण, नाडी, वेणु, कर्करी, गोधा आदि वाद्यों का उल्लेख है। ऋग्वेद के 6. 47.29-30 में इस बात का स्पष्ट उल्लेख किया गया है कि दुंदुभि अपनी ध्वनि मात्र से ही शत्रु को पराजित करती थी। अथर्ववेद के पाँचवें कांड के बीसवें तथा इक्कीसवें सूक्त में दुंदुभि बनाने की विधि, उसकी आवाज़ तथा गुणों की प्रशंसा की गई।¹⁴

गीत तथा वाद्य के साथ-साथ नृत्य का उल्लेख भी मंत्रों के द्वारा मिलता है। सूक्त उषा में नवोदित उषा की स्वर्णिम आभा को देखकर वैदिक ऋषि को सुसज्जित नर्तकी का स्मरण हो आता है। एक मंत्र में सामूहिक नृत्य से उठने वाली धूल का उल्लेख है। समूह नृत्य का आयोजन महाव्रत नामक सोमयाग में होता था, जिसमें कम-से-कम तीन तथा अधिकतम छः नर्तकियाँ होती थीं। प्रत्येक नर्तकी मस्तक पर जल गगरी लिए हुए बाईं ओर से वर्तुलाकार गति से नृत्य करती थी।¹⁵ इस तरह संहिताओं में यत्र-तत्र संदर्भ प्राप्त होते हैं, हमने कुछ मंत्रों द्वारा यहाँ संकेत मात्र किया है। जैसा

कि ब्राह्मण ग्रंथ मंत्र के व्याख्यान थे। तो यह स्वाभाविक ही है कि मंत्रों में जहाँ संगीत के लक्षणों का उल्लेख हुआ है, वहाँ ब्राह्मण ग्रंथ में भी उनका उल्लेख हुआ है। वैदिक सामों का सैद्धांतिक विवेचन भी हमें ब्राह्मण-ग्रन्थों में प्राप्त होता है। साम के विभिन्न तत्त्वों तथा गान-पद्धति का उल्लेख विशेषकर सामवेद के ब्राह्मणों में मिलता है। यह बात उल्लेखनीय है कि ऋग्वेद, यजुर्वेद तथा अथर्ववेद के ब्राह्मणों में सामों का केवल सामान्य रूप से ही उल्लेख मिलता है। सामवेद के ब्राह्मणों में सामों का वर्णन विशेष रूप से किया गया है। संहितोपनिषद् ब्राह्मण सामगानों के विभिन्न तत्त्वों की परिभाषा देता है। वस्तुतः सामवेद के ब्राह्मण ही सामविषयक पूर्ण जानकारी प्रदान करते हैं।¹⁶ इसलिए इन्हें ‘लक्षण ग्रंथ’ भी कहा जाता है। आरण्य ग्रंथ जो कि ब्राह्मणों के परिशिष्ट माने जाते हैं इनमें प्रवृत्ति की अपेक्षा निवृत्ति विशेष रूप से दृष्टिगोचर होती है। फिर भी इसका यह अर्थ नहीं कि इसमें संगीत के लक्षण प्राप्त नहीं होते।

वेदांग साहित्य में भी संगीत के विभिन्न लक्षण उल्लिखित हैं। वेदांग में शिक्षा, व्याकरण, छन्द निरुक्त, कल्प और ज्योतिष में से शिक्षा व्याकरण एवं छन्द में संगीत का प्रत्यक्ष वर्णन मिलता है। यँ तो सभी वेदों से सम्बन्धित शिक्षाओं में संगीत के स्वर, रंग, कुल, देवता एवं स्वरोच्चारण का वर्णन मिलता है, परन्तु सामवेद से सम्बन्धित शिक्षाओं में वैदिक तथा लौकिक दोनों प्रकार के संगीत-लक्षण प्राप्त होते हैं। नारदीय शिक्षा में एक श्लोक में ऋक् गान के लिए शास्त्र की जानकारी आवश्यक बताई गयी है, श्लोक इस प्रकार है—

ऋक् सामयजुरानि ये यज्ञेषु प्रयुज्जते।

अविज्ञानद्धि शास्त्राणां तेषां भवति विस्वरः।।

जो शास्त्रों को न जानते हुए यज्ञों में ऋक्, साम (व) यजुः (के) अंगों का प्रयोग करते हैं, उनका स्वर (या गान) विस्वर हो जाता है।¹⁷ आगे सात स्वरों की उत्पत्ति को दर्शाता हुआ एक श्लोक निम्नलिखित है, जिसमें सात स्वरों का संबंध विभिन्न पशु-पक्षियों से साथ जोड़ा गया है—

षडज वदति मयूरो गावो रंभन्ति चर्षभम्।

अजा विकेतु गन्धारं क्रौंचो वदति मध्यमम्।।

पुष्य साधारणे काले कोकिला वक्ति पंचमम्।

अश्वस्तु धैवंतं वक्ति निषादं वक्ति कुज्जरः।।

षडज को मयूर (मोर) बोलता है, ऋषभ को

गांव (गायें व बैल) रम्भाते है, गांधार को अजाविक (बकरियां व बकरे) तथा क्रौंच मध्यम को बोलते हैं। पुष्पो के खिलने के काल (बंसत ऋतु) में कोयल पंचम का, अश्व धैवत को तथा निषाद को कुंजर (हाथी) बोलता है।⁹ उपरोक्त श्लोक द्वारा सात स्वरों की उत्पत्ति में प्राकृतिक प्रयोजन पर रोशनी डाली गई है। नारदीय शिक्षा में स्वर, ग्राम, राग, तान आदि का विवेचन उपलब्ध है। उसके अनुसार स्वर मण्डल के अन्तर्गत सप्त स्वर, तीन ग्राम, इक्कीस मूर्च्छनाएँ तथा उन्चास तानों का अन्तर्भाव है—

तानरागस्वरग्राममूर्च्छनो नान्तुलक्षणम् ।

पवित्रं पावनपुण्यं नारदेन प्रकीर्तितम् ॥1.2.2 ॥

सप्तस्वरास्त्रयो ग्रामा मूर्च्छनास्त्वेकविंशतिः ।

तानाएकोनपंचाशदित्येतस्वरमण्डलम् ॥1.2.4 ॥⁹

नारदीय शिक्षा के एक श्लोक में संगीत के तीन ग्रामों का उल्लेख भी मिलता है और तीनों का परस्पर संबंध किस लोक से है, यह भी बताया गया है।

षड्ज—मध्यम—गान्धारस्त्रयोग्रामाः प्रकीर्तिताः ।

भूर्लोकोज्जायतेषड्जो भुवर्लोकान्च मध्यमः ॥1.2.6 ॥

स्वर्गान्दान्यत्र गान्धारो नारदस्य मतं यथा ।

अर्थात् षड्ज, मध्यम (तथा) गान्धार तीन ग्राम कहे गये हैं। भू (पृथ्वी) लोक से षड्ज (ग्राम) उत्पन्न होता है, भुव लोक से मध्यम (ग्राम) तथा स्वर्ग के अन्यत्र गान्धार (ग्राम) नहीं है, ऐसा नारद का मत है।¹⁰ जैसा कि पूर्व में बताया जा चुका है कि सभी वेदों की शिक्षाओं में स्वर, रंग, कल, देवता इत्यादि का वर्णन मिलता है, नारदीय शिक्षा की चौथी कण्डिका का निम्नलिखित श्लोक इसका पर्याप्त उदाहरण है, जिस में स्वरों के रंग का वर्णन है—

पद्मपत्रप्रभः षड्जऋषभः शुक्र पिंजरः ।

कनकाभस्तुगान्धारो मध्यमः कुन्दसपभः ॥1.4.1 ॥

पंचमस्तुभवेकृष्णः पीतकं धैवतं विदुः ।

निषादः सर्ववर्णः स्यादित्येताः स्वर—वर्णताः ॥1.4.2 ॥

अर्थात् षड्ज का वर्ण पद्मपत्र के समान है, ऋषभ का शुक्र की भांति पिंजर, गान्धार का कनकवर्ण, मध्यम का कुन्द के समान श्वेत, पंचम का कृष्ण, धैवत का पीत तथा निषाद का विविध वर्ण सम्मिश्र है।¹¹ नारदीय शिक्षा की अष्टमी कण्डिका के एक श्लोक में सातों स्वरों की उदात्त, अनुदात्त एवं स्वरित के अन्तर्गत इस प्रकार से बताया गया है—

उदात्ते निषाद गांधारवनुदात्त ऋषभ धैवतौ ।

स्वरितप्रभवा ह्यतेषड्ज मध्यम पंचमाः ॥1.2 ॥

निषाद, गान्धार उदात्त से ऋषभ एवं धैवत अनुदात्त से और षड्ज, मध्यम तथा पंचम स्वरित से उत्पन्न होते हैं। इस तरह उदात्त को उच्च, अनुदात्त को नीच तथा स्वरित को बीच का स्वर बताया गया है। वहाँ यह भी उल्लेख किया गया है कि ऊँच—नीचता स्वरों में होती और व्यंजन जहाँ स्थिर होता है वह वस्तुतः स्वर ही होता है। स्वर के इसी प्राधान्य आचार्य भलि—भाँति समझते हैं। इसी लक्षण को उदाहरण के द्वारा स्पष्ट किया है कि जिस प्रकार मणि और सूत्र का संबंध है, उसी प्रकार व्यंजन मणि अथवा मोती के समान एवं स्वर सूत्र तथा धागे के समान हैं।¹³ स्वरों का लगाव किस प्रकार करना चाहिए, इसका भी उल्लेख है, स्वर के आधार पर राग तथा गीत का निर्माण होता है। गीत के गुण एवं गीत के दोषों के लक्षण का वर्णन प्राप्त होता है। यह बात उल्लेखनीय है कि नारदीय शिक्षा में जो गान के दस गुण बताए हैं, वह वैदिक एवं लौकिक दोनों प्रकार के संगीत के लिए हैं। दस गुणों के अन्तर्गत रक्त, पूर्ण, अलंकृत, प्रसन्न, व्यक्त, विकृष्ट, श्लक्ष्ण, सुकुमार तथा मधुर हैं।¹⁴ संगीत साधना के लिए विद्यार्थी का आचरण कैसा होना चाहिए इसका भी उल्लेख मिलता है। नारदीय शिक्षा के दूसरे प्रपाठक की आठवीं कण्डिका में इसका वर्णन किया गया है कि विद्यार्थी को कैसा भोजन करना चाहिए और किस समय करना चाहिए तथा विद्यार्थी को अश्व की भाँति निद्रा को जीतने वाला होना चाहिए। साधना के एक स्थान पर नियमित अभ्यास करना चाहिए। गुरुमुख से ज्ञान प्राप्ति करना तथा गुरु के प्रति सदैव आदर भाव बनाए रखना चाहिए और ऐसा करने से यानि हजारों बार अभ्यास करने से तथा सैंकड़ों बार उसका व्याख्यान करने से वह विद्या जिह्वा के अग्रभाग में आ जाती है, जैसे पानी ऊपर से नीचे की ओर बहता है।¹⁵ इस प्रकार शिक्षा—ग्रन्थ पद्यबद्ध रूप में लक्षणों का प्रतिपादन करते हैं।

निष्कर्षः

उपरोक्त उद्धरणों के द्वारा हमने वैदिक युग में लक्षणगीत के स्वरूप का संकेत करने का प्रयास किया है। इन उदाहरणों का अध्ययन करने से यह ज्ञात होता है कि एक सुदीर्घ कालखण्ड वैदिक काल के नाम से जाना जाता है तथा उस

कालखण्ड में रचा गया साहित्य वैदिक साहित्य के नाम से जाना जाता है। यह साहित्य अलग-अलग नाम से उपलब्ध है। जिसकी रचना उत्तरोत्तर काल में हुई। लक्षणगीत के रूप में संहिताओं में मंत्र संकलित हैं, जो स्वर, साम, गीति, स्तोम, स्तोम, वाद्य, वेणु वीणा, दुंदुभि तथा नृत्य के लक्षण का उल्लेख करते हैं। यजुर्वेद के मंत्रों के अतिरिक्त सभी मंत्र पद्यात्मक हैं और सामवेद तो पूर्णतः गेयात्मक है इसलिए इन लक्षणों को बताने वाले मंत्रों की भाँति सस्वर उच्चारण एवं गान होता था। ब्राह्मण ग्रंथों में उपलब्ध सन्दर्भ गद्य रूप में है क्योंकि ब्राह्मणों की रचना-शैली व्याख्यानात्मक है। इसी प्रकार आरण्यक जो कि निवृत्त-मूलक व्याख्यान करते हैं, उनकी भी शैली व्याख्यानात्मक है और कुछ आरण्यक तो ब्राह्मण ग्रन्थों के परिशिष्ट हैं। ऐसे में यह प्रश्न हो सकता है कि संगीत के तत्त्वों के जो लक्षण इन ग्रन्थों में प्राप्त होते हैं, उन्हें लक्षणगीत की श्रेणी में क्यों रखा जाए तो कहा जा सकता है कि भले यह ग्रन्थ व्याख्यात्मक शैली में रचित हैं, परंतु इनका सस्वरोच्चारण होता है। इनका स्वर भी वैदिक मंत्रों की तरह निर्धारित है। इसलिए उनमें गेयता के गुण समाहित है। उपनिषदों की रचना गद्यात्मक

एवं पद्यात्मक दोनों रूपों में प्राप्त होती है और इनका भी स्वर मंत्र एवं ब्राह्मणों की तरह पूर्व निर्धारित है और इनका भी सस्वरोच्चारण होता है। यह भी ध्यान देने योग्य है संगीत के तत्त्वों को जो लक्षण प्राप्त होते हैं, उन लक्षणों का ही प्रतिपादन करना इन ग्रन्थों का मूल उद्देश्य नहीं। इनकी रचना अन्य दृष्टि से हुई है। वेदांग के अन्तर्गत जो साहित्य और संदर्भ प्राप्त होते हैं, वह पद्यात्मक व सूत्रात्मक रूप में प्राप्त होते हैं। यह उस युग की प्रवृत्ति थी कि सिद्धांतों को श्लोक या सूत्र के रूप में प्रस्तुत किया जाए ताकि मंत्रों के उच्चारण व प्रयोगादि की तकनीकों को स्पष्ट एवं साररूप प्रस्तुत किया जाए। इस प्रवृत्ति के परिणामस्वरूप शिक्षा एवं प्रतिशाख्य वेदों के अध्ययन-अध्यापन में आवश्यक अंग बने। यह भी मान्यता थी कि वेद का अध्ययन वेदांग सहित किया जाए ताकि लक्ष्य की प्राप्ति, लक्षण एवं अर्थ को जानने के साथ हो। इसी पृष्ठभूमि में प्रत्येक विद्या को पद्यात्मक एवं गीतात्मक रूप में प्रस्तुत करने की परंपरा प्रवाहित हुई। रामायण, महाभारत, पुराण, स्मृति-ग्रन्थ तथा प्राचीन काल में रचित संगीत शास्त्र ग्रन्थ इसी परंपरा का परिणाम है।

संदर्भ ग्रंथ सूची

मूल ग्रंथ

1. नारदीय शिक्षा, नारद, श्री पीताम्बर पीठ – संस्कृत – परिषद्, दतिया, म. प्र.

सहायक ग्रंथ

- डंगवाल मनीष, नारदीय शिक्षा में संगीत, राज पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली-2, 2005.
- परांजपे शरच्चन्द्र श्रीधर, भारतीय संगीत का इतिहास, चौखम्बा संस्कृत सीरीज ऑफिस, वाराणसी, 1969.
- शर्मा पंकज माला, सामगानः उद्भव व्यवहार एवं सिद्धांत, कात्यायन वैदिक साहित्य प्रकाशन, होशियारपुर, 1996.

Footnote

- सामगान : उद्भव, व्यवहार एवं सिद्धांत, पंकज माला शर्मा
- सामगान : उद्भव, व्यवहार एवं सिद्धांत, पंकज माला शर्मा, पृ.-39
- वही, पृ.-39 तथा 40
- वही, पृ.-2
- सामगान : उद्भव, व्यवहार एवं सिद्धांत, पंकज माला शर्मा, पृ.-3
- वही, पृ.-43
- नारदीय शिक्षा, नारद, श्लोक-1.1.4
- वही, 1.5.3 तथा 4
- भारतीय संगीत का इतिहास, शरच्चन्द्र श्रीधर परांजपे, पृ.-113
- नारदीय शिक्षा में संगीत, मनीष डंगवाल, पृ.-21
- भारतीय संगीत का इतिहास, शरच्चन्द्र श्रीधर परांजपे, पृ.-117
- नारदीय शिक्षा, नारद, श्लोक-1.8.8
- वही, श्लोक-1.5.2 तथा 3
- लौकिक च वैदिक च गानं दशगुण युक्तं।
- गानस्पृत दशविधा गुणवृत्तिरक्तदयथा
- रक्तं पूर्णमलंकृतं प्रसन्नं व्यक्तं विकृष्टं
- श्लक्ष्णं सत्रं सुकुमारं मधुमिति गुणाः। नारदीय शिक्षा 1.3.1
- नारदीय शिक्षा, 2.8.1-32; तु. याज्ञवल्क्य शिक्षा उक्त. 106-116

Teachers and Parents Views on Music and Education in Adolescence

Dr. Jignesh B. Patel

Associate Professor,

Department of Education, Children's University, Gandhinagar

Prof. Gaurang Bhavsar

*Professor & Head, Department of Tabla, Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda. Vadodara*

Abstract: *Music therapy studies suggest that active engagement in supported music experiences can assist vulnerable young people to overcome personal challenges, particularly when paired with a supportive group environment or an individually tailored program. As access to music improves through new technologies, the investigation of how young people use music as a health resource has become more critical than ever before. This research paper reports the study findings of parents and teachers of adolescence on music education.*

Key Words:- *Music, Adolescence, Parents, Teachers, Music Education*

Introduction

For most musicians, and music educators, learning music is a benefit in itself. It has its own intrinsic value, just as language, science, mathematics do. Music stands on its own merit, and for that reason alone, music should be taught to everyone. However, this argument isn't sufficient for most, so the first part of this chapter examines the rationale for music in schools, the current status around the world, and the situation in India. Over the last few decades, numerous scientific surveys and studies have been done around the world, proving the additional benefits that learning music can have, especially on children.

Research Trends on Music and Education

Music can have many social psychological impacts and meanings for all age people at different stages of development (Hargreaves, 1986; McPherson, 2006; North & Hargreaves, 2008). Music can be considered as a mother's lullaby, an artist's exploration

and expression, a performer's dream and profession, a listener's passion and leisure, a social setting's ambience and a signifier of ritual. Music is a resource of considerable intellectual, artistic, cultural, technological, and economical breadth and depth. Billions of dollars are invested in and generated by music across many domains (e.g. arts, entertainment, education, science), while serious legal consequences and societal issues concern the unauthorised sharing of music (North & Hargreaves, 2008). Young people, especially, devote huge amounts of time and money to music listening (Roberts, Henriksen, & Foehr, 2009), while the technological industry cleverly attunes music applications to resonate at the core of their multi-tasking computers. Listening to music is thus particularly important and ubiquitous in the contemporary lives of media-socialising and multi-tasking adolescents (Brown & Bobkowski, 2011; Roberts et al., 2009). This article

will thereby argue that music has become a genuine developmental resource – young people would say a ‘killer app’ – that deserves much more attention from developmental psychology in adolescence. Music education is also an emotionally intensive activity, touching an array of senses but at the same time focused on disciplined, regular practice and sometimes involving accountability to peers in a band or choir (Burton et al., 2000; Hietanen and Ruismaki, 2016). Along with this making music is often a teamwork activity that forms around concerts, rehearsals, gigs, etc. (Mellor, 2011; Pavlicevic and Ansdell, 2004).

For example, in a two-year Swiss study, 1,200 children in 50 schools were given three one-hour music classes per week. At the end of the experiment, these students were better at languages, learned to read more easily, had better social relations, demonstrated more enjoyment in school, and had a lower stress level than those who remained in regular classes. Previous research has shown music to be a common stress coping strategy among young people (Groarke and Hogan, 2019; Dingle et al., 2020), but whether strategies such as music listening are effective for domestic and international students in Australia under the circumstances of a pandemic remain to be seen.

A study by E. Glenn Schellenberg at the University of Toronto at Mississauga, as published in a 2004 issue of *Psychological Science*, found an increase in the IQs of six-year-olds who were given weekly voice and piano lessons.

Objectives of the Study

1. To Study the attitude of Parents towards Music Education.
2. To Study the attitude of Teachers towards Music Education.

Another study by Joyce Eastlund Gromko and Allison Smith Poorman measured the effect of musical learning on the performance IQ of preschoolers. Children participating in the study met with the researchers every week from October 1996 to April 1997 and were administered the Mann-Whitney test to measure their performance IQ. Results indicated that for very young children (of around three years old) in particular, a structured musical curriculum directly causes an increase in the ability to perform spatial and temporal tasks like measuring distances and tracking moving objects with efficiency. (Gromko & Poorman, 1998)

A study published in 2007 by Christopher Johnson, professor of music education and music therapy at the University of Kansas, showed that students in elementary schools with high quality music education programs scored around 22 percent higher in English and 20 percent higher in math scores on standardized tests, compared to schools with low-quality music programs, regardless of socioeconomic disparities among the schools or school districts. (Johnson & Memmott, 2006). Many studies have demonstrated the correlation between music and academic performance at a young age. These include Cutietta (1998) who found that elementary school children who played in the orchestra scored considerably higher on 79 math and spatial intelligence tests and Shields (2001), who conducted a four-month study on the effects of piano instruction on making spatial and temporal distinctions.

3. To compare the attitude of teachers working at secondary and higher secondary levels.
4. To find out the relationship between parental education and their attitude towards music-education.

Hypothesis of the Study

1. There is no significant difference between the attitudes of higher secondary and secondary teachers towards music-education.
2. There is no significant relationship between the attitudes and education of parents towards music-education.

Method of study

Keeping the nature of the problem in mind, Descriptive Survey Method has been used for the collection of the data.

Selection of sample

All the students of XI and XII classes of Vadodara City affiliated by Central Board of Secondary Education, New Delhi, the teachers teaching Higher Secondary class and the parents of the parents of the XI and XII classes students constituted the population. In

the present study selection of the school has been based on purposive sampling method on the following grounds.

- All schools are affiliated to Central Board of Secondary Education, New Delhi.
- Location and distance of the school.

The Sample distribution of teachers and parents in higher secondary of Vadodara City.

Sr.No	Name of the School	No. of Teachers		No. of Parents	
		Graduate	Post-Graduate	Graduate	Post-Graduate
1	Bhavan's School	5	5	5	5
2	Urmi School	5	5	5	5
3	PARG School	5	5	5	5
4	Navrachana School	5	5	5	5
5	Delhi Public School	5	5	5	5
Total		25	25	25	25

Construction of Attitude Scale

The researcher has constructed two attitude scales separately for parents and teachers to measure attitude towards music education, as follows:

1. Teacher's Attitude Scale towards music education
2. Parental Attitude Scale towards music education

Steps of attitude scale Construction - Planning

The attitude scale measures attitude of parents and teachers towards music-

education. Therefore, the researcher has planned the outline of the scale and reviewed various journals, research work and consulted with teachers, parents and experts.

Framing of the items

A large number of statements which are expressing the attitude of parents and teachers towards imparting music-education to adolescents have been framed separately. The scale consists of 35 items. The instrument is a five points scale i.e. strongly agree, agree,

undecided, disagree, strongly disagree. After the statements have been framed, they were edited by keeping in view the different five dimensions (social aspect, physical aspect, physiological aspect, STDs and Music roles) of music-education.

Expert's opinion

In the construction of attitude scale, the advice and assistance of authorities should always be sought with respect to the topics of the scale. So the researcher consulted the subject experts and scale was reviewed by subject experts as well as the experts of Faculty of Performing Arts of The M. S. University of Baroda.

Preparation of the final draft

The test was reviewed again by researcher in the light of the opinions of the experts. Final draft consisted of 30 items.

Reliability of tools

- (1) Reliability of the "Parental Attitude Scale Towards music-education" is 0.92
 (2) Reliability of the "Teachers Attitude Scale Towards music-education" is 0.90

Validity of tools

Validity of the test was determined on the basis of following points -

- *The items were pooled from preferences enunciated by the parents and teachers.*
- *Before the actual use of test, it was subjected to a systematic and critical inspection by judges.*
- *The parents and teachers were asked to give free and candid comments regarding the usefulness of the items.*
- *The introspection reports of the experts and parents were given due consideration and incorporated in the test. On the basis of the above, it can be claimed that parents and teachers attitude scales towards*

imparting music education to adolescents show adequate evidence of content validity.

Limitations of the study

The present study is not an exception and researcher felt the following limitations in present investigation

1. The present study was conducted on only those parents and teachers, who are in the higher secondary schools.
2. The present study was conducted on small sample of parents and teachers.
3. The present study was conducted on schools affiliated to CBSC in Vadodara city only.
4. Rural areas were not taken into consideration in present study; therefore scope of the study is limited.
5. Due to shortage of time the student opinion could not be considered. Educational implications of the study

Statistical Techniques

Descriptive Statistics- Mean, Median & Mode, S.D., Skewness, Kurtosis,
Inferential Statistics- t-Test, Correlation

Findings of the study

Findings related to objective-1

To study the attitude of parents towards music-education

- The distribution score of parental attitude of overall sample has been found to be negatively skewed and leptokurtic in nature.
- Majority of the parents were in favour of providing music-education to adolescents and they had positive attitude towards Music-education. Mean values of

parents on attitude scale was found to be 108.5, that is high.

Findings related to objective-2

To study the attitude of teachers towards music-education

- The distribution score of teachers attitude of overall sample has been found to be positively skewed and leptokurtic in nature.
- The teachers of XI and XII classes were also in favour of imparting music education to adolescents and they have positive attitude towards music-education. Mean values of teachers on attitude scale was found to be 107.5 that high. After analyzing the data statement wise it has been found that majority of the teachers are in favour of music education.

Findings related to objective-3

To compare the attitude of teachers at different levels

The attitude of Higher Secondary level teachers (108.9) were found to be better in comparison to secondary level teachers. But at both levels of significance this difference was found to be non-significant.

Findings related to objective-4

To findout the relationship between parental education and their attitude towards music-education

It has been found that overall (highly qualified and less qualified) correlation between parental attitude and their educational qualification is negligible.

Testing of hypotheses

1. There is no significant difference between the attitudes of higher secondary and secondary teachers towards music-education.

This hypotheses has been accepted, as significant

difference has not been found in attitude of higher secondary and secondary teachers towards music education.

2. There is no significant relationship between the attitudes and education of parents towards Music-education.

This hypotheses has been rejected as there is negligible negative correlation between attitude and educational qualifications of parents.

Conclusions of the study

The conclusion, which can be drawn on the basis of analysis and interpretation that attitude of parents is higher than teachers towards music-education. Parents attitude showing that, they are in favour of music-education to their adolescent imparting children in the school and teachers attitude showing that, they are in favour of primary music-education to adolescents should start in the family. Attitude of higher secondary teachers and secondary teachers is same towards imparting music-education to adolescents. Parental education does not affects the attitude of parents towards imparting music-education to adolescents.

We can say that education of parents in not the only factor which influences the attitude of parents. There are other factors like socio-economic status, environment of society and family structure etc. which may influence the attitude of parents towards music-education.

Certain educational implications can be derived from the findings of present investigation

1. The investigation will help the adolescents to realize as important part of the society, it will enable

them to adjust in the social environment and to appreciate the entire process of growing up.

2. The investigation will help in the construction of the curriculum frame work for music-education. The preferences in the framework will be based on the parents and teachers preferences.
3. The investigation will help to adopt a format for developing music education. The investigation will help to identify the existing
4. The investigation will help to search the scope for handling music-education through classroom teaching and schoolbased activities.
5. The findings of investigation will help teachers to develop insight into parent child relationship at adolescent level.

References:

1. Burton JM, Horowitz R and Abeles H (2000) *Learning in and through the arts: the question of transfer. Studies in Art Education* 41(3): 228–257.
2. Cutietta, R. A. (1998). *Does Orchestra Education in Schools Make a Difference? General Music Today. Volume: 11. DOI: 10.1177/104837139801100206.*
3. Dingle, G., Sharman, L., and Larwood, J. (2019). *Young people's uses of music for emotional immersion. Handb. Music Adolesc. Wellbeing* 2007, 25–38. doi: 10.1093/oso/9780198808992.003.0003
4. Groarke, J. M., Groarke, A. M., Hogan, M. J., Costello, L., and Lynch, D. (2020). *Does listening to music regulate negative affect in a stressful situation? examining the effects of self-selected and researcher-selected music using both silent and active controls. Appl. Psychol.* 12, 288–311. doi: 10.1111/aphw.12185
5. Gromko, Joyce Eastlund Poorman, A. S. (1998). *The Effect of Music Training on Preschoolers' Spatial-Temporal Task Performance.* <https://doi.org/10.2307/3345621>
6. Hargreaves, D.J. 1986. *The developmental psychology of music, Cambridge: Cambridge University Press.*
7. Hietanen L and Ruismaki H (2016) *Awakening students' entrepreneurial selves: case music in basic education. Education + Training* 58(7/8): 832–848.
8. Johnson, C. M. & Memmott, J. E. (2006). *Examination of Relationships between Participation in School Music Programs of Differing Quality and Standardized Test Results.* <https://doi.org/10.1177/002242940605400403>
9. McPherson, G.E. 2006. *The child as musician: A handbook of musical development, Oxford: Oxford University Press.*
10. Mellor L (2011) *What is 'known' in community music in higher education? Engagement, emotional learning and an ecology of ideas from the student perspective. International Journal of Community Music* 4(3): 257–275.
11. North, A.C. and Hargreaves, D.J. 2008. *The social and applied psychology of music, Oxford: Oxford University Press.*
12. Pavlicevic M and Ansdell G (2004) *Community Music Therapy. London: Jessica Kingsley Publishers.*
13. Roberts, D.F., Henriksen, L. and Foehr, U.G. 2009. "Adolescence, adolescents, and media". In *Handbook of adolescent psychology, Volume 2: Contextual influences on adolescent development, 3rd ed., Edited by: Lerner, R.M. and Steinberg, L. 314–344. Hoboken, NJ: Wiley.* Brown, J.D. and Bobkowsky, P.S. 2011. *Older and newer media: Patterns of use and effects on adolescents' health and well-being. Journal of Research on Adolescence, 21: 95–113.*
14. Schellenberg, G. (2004). *Music Lessons Enhance I. PubMed. doi.org/10.1111/j.0956-7976.2004.00711.*
15. Shields, C. (2001). *Music education and mentoring as intervention for at-risk urban adolescents: Their self-perceptions, opinions, and attitudes. Journal of Research in Music Education, 49(3), 273-286.*



Analytical study of the composition by Muthuswami Dikshitar in Kambhoji Raga

Bindu J R

Assistant Professor & Ph.D. Scholar,

Dr. V Janaka Maya Devi,

Professor, Dept. of Music,

Avinashilingam Institute for Home Science and Higher Education for Women, Coimbatore

ABSTRACT: Muthuswami Dikshitar (March 24, 1775 – October 21, 1835) is one of the musical trinities of South Indian Music, and his compositions are noted for the captivating and amazing music through the core of raga as well as the perfect lyrics. He adopted the vainika method to convey the essence of ragas, focusing more on the gamakas or oscillation. Sri Subbarama Dikshitar, the author of the monumental work, ‘Sangitha Sampradaya Pradarshini’ has described 72 Melas and their Janyas, with Raga-lakshanas, explanations, illustrative Lakshana-Gitas, and Sancharas. He has also given 229 compositions of Sri Muthuswami Dikshitar with notations. The analysis of the kriti “**Sri Subrahmanyaya namaste**” of Muthuswami Dikshitar is based on the notation given in Sangitha Sampradaya Pradarshini.

‘Sri Subrahmanyaya namaste, one of the gems among the kritis of Muthuswami Dikshitar has been taken for analysis, which incorporates the nuances in musical aspects as well as theoretical aspects. The kriti which has been taken for the analysis is one of the popular compositions in the most brilliant raga Kambhoji. The analysis of the article is based on the following:

1. Subrahmanya – The Embodiment of Power
2. Structural Analysis of Kambhoji raga
3. The correlation with Kambhoji and the lyrics
4. Lakshana analysis of the lyrics
5. Lakshya analysis

In short, this article analyses the svarupa of Sri Subrahmanyaya namasthe in the raga Kambhoji.

Key Words: Kambhoji, Subrahmanya, Muthuswami Dikshitar, Subbarama Dikshitar, Sangita Sampradaya Pradarshini, Svara, Gamaka, Tala

INTRODUCTION

Music is an inevitable part of our culture. The sloka , ‘ Shisurveti pasur veti veti Ganarasam phani’¹, appeals to both human beings and animals. Indian Music is composition-oriented (Musical form) which comes in the

realm of measured music. Among different branches of compositions, Kriti can be placed as the most developed of these. This musical form, kriti gained its perfect form in the period of Musical Trinities –

¹ P Sambamoorthy South Indian Music Book1 Page:2

Tyagaraja, Syamasastri, and Muthuswami Dikshitar. Though there is a common pattern for kriti composition, each composer made their contributions to its structure, like the 'Madhyamakala' part which is a unique feature of Dikshitar kritis.

Muthuswami Dikshitar, the youngest among them, was a prolific composer and his compositions are intelligently created. His compositions represent both the South Indian and North Indian character. The compositions include all the intricate svarupa of the raga in different varieties of talas.

The role of Sri Subbarama Dikshitar in preserving the original form of Muthuswami Dikshitar compositions in his 'Sangitha Sampradaya Pradarshini' is great. He has described the compositions with characteristic gamaka prayogas with gamaka signs that give clear evidence of the Sampradaya which existed. Subbarama Dikshitar himself was a

great musician and composer and successor of Muthuswami Dikshitar. This book is in two volumes and the language is Telugu. It comprises both the theory (Lakshana) and practical part (Lakshya).

For the selected composition, the scholar wants to express the beauty of composition because of:

- The Philosophical content
- The nuances underneath (1. Gayatri Mantra, 2. Kundalini yoga, 3. Subrahmanya- an embodiment of Power)
- Thought provoking lyrical aspects and correlation of music. (1. Dhatu Analysis 2. Matu Analysis, 3. Dhatu-matu analysis)
- In-depth knowledge in Sanskrit, Astrology, Sabda artha, the component of language

Since the analysis is on **Sri Subrahmanyaya Namasthe Namasthe**, it is necessary to give the lyrics:

Raga: Kambhoji		Tala: Rupakam	
Pallavi		Anupallavi	Charanam
Shri subrahmanyaya namaste namaste manasija koti koti lavanyaya dina sharanyaya		Bhusuradi samastajana pujita bja caranaya Vasuki taksakadi sarpa svarupa dharanaya vasavadi sakaladeva vanditaya varenayaya dasajanabhistaprada daksataragraganyaya	Taraka simha mukha shura padmasura samhartre Tapatraya harananipuna tatvopadesha kartre Viranuta guruguhayajhnana dhvanta savitre Vijayavalli bhartre saktiyayudha dhartre Madhyama kala sahitya Dhiraya natavidhatre devaraja jamatre Bhuradibhuvanabhoktre bhogamoksapradatre

Lakshana:**I. Philosophical Enrichment****In Charana-**

1. '*Tapatraya harananipuna tatvopadesha kartre*' – (Tapatrya-Tapa+ Traya)Dikshitar hints about the three kinds of sufferings.

- Adhyatmikam- Sufferings experienced by us (the soul) because of material contamination.
- Aadhiboudhikam-Sufferings which are beyond our control like troubles we face due to pest damage, pathogens etc.
- Aaadhidhaivikam -Sufferings caused by natural calamities like storms and Earthquakes.
- Subrahmanya is '*HaraNipuna*', '*Tatvopadeshaka*' by getting Tatva Upadesa, from the ultimate power of Subrahmanya, it is the certainty to come over all the sufferings.

2. The third line of the Charana is strengthened by giving the word ...*Ajhnana dhvanta*' which insisting that **He** demolish the '*Ajhnana*' from the human heart

II. The underneath nuances**1. Essence of Gayathri mantra**

Ancestors proved that Gayathri Mantra has the supreme power to achieve success and happiness in life. Benefits of chanting Gayathri Mantra are:

- It improves concentration and learning quality.
- It is known for removing toxins from the body.

- It acts as a breathing exercise and improves Lungs capacity
- Improves the functioning of the nervous system.
- It keeps the heart healthy and removes the negativity.
- Chanting of Gayathri Mantra calms the mind.
- It reduces stress and anxiety¹.

The **Gayathri Mantra** is:

*'Om bhur Bhuvah
Swah Tat-savitur Varenyam
Bhargo Devasya
Dheemahi Dhiyo yonah
prachodayat'* ²

In Anupallavi -

- '**Varenya**' means **Boon**. This word is present in Gayathri Mantra. Dikshitar emphasised that Lord Subrahmanya is the power to accomplish all the desires.

In Charana

- The word '**Savitha**' for Sun. Savitha – The word literally means creator. Though the sun demolishes darkness, main role of sun is to induce rain, good growth of vegetation, and through that prosperity to our lives. Similarly, Subrahmanya not just vanquishes darkness (of the mind), but also fills this void space with wisdom. The word '**Savitha**' has been aptly employed.
- '**Dhiraya** – Dhira, Brave and Intelligent; one who is powerful and excels in wisdom. Here '**dhi**' is again from Gayathri Mantra

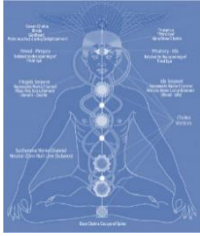
¹ <https://timesofindia.indiatimes.com/religion/mantras-chants/meaning-and-significance-of-the-gayatri-mantra/articleshow/75065013.cms>

² <https://www.sathyasai.org/devotional/gayatri>

which means, that protects one who sings it.

- **‘Bhuradibhuvanabhoktre’** – Bhuvan means, Earth and other worlds whereas Bhokthe means, sovereign of the whole universe. Here again, the words **Bhur, Bhuva** from the ultimate Mantra can be seen. Hence, by singing this song, one can come out from the ailment of the body, remove the negativity from the mind, even body pain will be vanished and finally, the balance of the body and mind will be restored.

2. Kundalini Yoga



Practicing Yoga makes us feel good and enhance our well-being. Studies have shown that music has physiological benefits as well. Both music and

yoga are said to have healing qualities. **‘Vasuki taksakadi sarpa svarupa dharanaya’** – means, He has taken the form (swarupa) of the Serpents like Vasuki and Takshaka. Here the word Sarpa literally means Kundalini which can be awakened by spiritual practice. By practicing Kundalini Yoga, one can unify his consciousness with Cosmic Consciousness by carefully performing exercises and meditations in a specific sequence and combination. Practicing this song is equal to practicing Kundalini Yoga. The ultimate aim of life is moksha and here Dikshitar says through this composition that by

practice one can enjoy the energy of life.

3. Subrahmanya – The Embodiment of Power

In Anupallavi: **‘vasavadi sakaladeva vanditaya’**, - means who is worshipped by Vasava (Indra) and all other devas. **‘dasajanabhIstaprada daksataragraganyaya’** – Agraganya denotes one who is very good at fulfilling his devotees' wishes. Dikshitar is not satisfied with the superlatives as he again tells Him as Agraganya, on who excels and the First (agra). By means, He is the first one to fulfil the desires of **His** devotees. Here also Dikshitar expresses that Subrahmanya is the Embodiment of Power.

In Charana: The first line shows that **He** killed Asuras like Tharaka. The second line coined that **He** destroyed the evil (the Asuras) like Rajas, Thamas, etc. from the mind of human beings. By coining these two sentences, Dikshitar conveys that Subrahmanya is the embodiment of Power to safeguard all in this Universe. **saktyayudha dhartre’ (Saktya + Ayudha + Dhartre)** The first word Sakti represents Devayani and Valli. Devayani, Kriya Shakti or the Power of Action and Valli, Iccha Shakti or the Power of Will. The word **saktyayudha dhartre’** Means, with the most powerful weapon. Here also Dikshitar insists that Subrahmanya is the Embodiment of Power. Worshipping Lord Muruga through one of the kinds of Bhakti (Keertana – singing) is evidently expressed by Dikshitar.

Lakshya:

The raga (Raga lakshana³) Kambhoji is soaked in this kriti.

1. Dhatu Analysis**1. Structure of the Composition**

The compositions of Muthuswami Dikshitar comprise wide varieties in structure, and they are a guide to analyse a raga. This is a lengthy kriti that consists of Pallavi, Anupallavi, and Charana with madhyama kala sahitya. The mudra
Shri su brah

The next word Namaste beautifully correlated with the svaras, $S \ N \ P \ D$ S which is also in the Mantra sthaya, denotes that the surrender to 'Thee' in the status of down to earth and also beautifully synchronises with the Vishesh Prayoga ie, in the soul of Kambhoji raga

The first '**namaste**' is composed with kakali nishada (anya svara)

$\#N \ \#N \ P \ D \ S$ and na ma - - - -
- ste

second '**namaste**' with kaisiki nishada

$s \ S \ n \ d \ d \ n \ p$

na ma ste - - - - -

The composer established the 'ragasvarupa'(characteristics) in the first line itself.

The phrase $n \ d \ d \ n \ p$ repeats in the second line of the pallavi, but in madhya sthaya, synchronizes with the meaning of the word 'lavanya' which means handsome -

$n \ d \ d \ n \ p \ p \ d \ m \ n$

la - va - m nya - -

'Guruguha' is given in the charana sahitya. The charana is more prominent in size, which is a typical case in the kritis of Dikshitar.

2. Svara phrases

Pallavi: The first word of the kriti 'Sri Subrahmanyaya' is commenced on Mandra sthaya dhaivatha $D,,$, $S,,$, $R,,$, symbolically represents He resides in our Athma.

The starting of the pallavi itself kindles the mind of music lovers and gives the thirst to visualize the whole song.

Anupallavi: The anupallavi starts in madhyasthaya madhyama. The former part of the anupallavi is in the middle octave and the latter part in the upper octave. The reason may be to correlate with the words in the sahitya i.e., the words 'bhusuradhi' and 'vasavadhi' are composed by Dikshitar in the lower octave and in the upper octave respectively symbolizing bhusuras in the earth while vasavas in heaven.

The starting phrase itself is a core phrase of Kambhoji $m \ g \ m \ P \ d$ Bhu - su ra di

Other beautiful phrases in anupallavi which reveal the essence of the raga are - $m \ p \ m \ g \ m$; $p \ d \ N \ d \ P$, $P \ d \ m$; $D \ n \ d \ P$; $P \ g \ M \ p$; $\acute{s} \ N \ d$; $\acute{s} \ \acute{r} \ \acute{g} \ \acute{r} \ \acute{s}$; $\acute{r} \ \acute{s} \ \#n \ p \ d \ \acute{s}$; $n \ d \ n \ p \ d \ m \ G$

Charana: Madhya sthaya shadja is the graha svara in charana with a particular phrase - $S \ r \ m \ G$

³ Sri Subbarama Dikshita Sangita Sampradaya
Pradarsini English Edition page 681

Charana is also giving a complete picture of the raga with its intricate and intelligent svara sancharas. Some examples of the striking combinations are - $m p m D p$; $d n n d d p m$; $m g m p M$; $P d \dot{r} \dot{s}$; $p d g \dot{R} \dot{S}$; $r g S$; $s m g g m$; $p d \dot{r} \dot{S} \# N P d p$

3. **Janta svara** phrases – $n d d n p$; $d m g g$; $m m p m g$; $n n d d p$
4. **Dhattu svara** phrases – Pallavi - $s P m D p$; $p g M p$; $d \dot{s} \dot{g} \dot{r}$; $d \dot{r} \dot{S}$; $p d g \dot{R} \dot{S}$; $s D P m g$
5. **Samvadi** (Consonant) phrases - $m g r \underline{s p} m$; $r S P g M P$; $S m g$
The range of the Kriti is from Mandra stayi panchama to Tara stayi gandhara.

6. **Gamakas figured**

Being a Gamaka varika raga, almost all the gamakas described in Sangita Sampradaya Pradarshini (theory part) can be seen in this kriri. It is a fact that both Muthuswami Dikshitar and Subbarama Dikshitar were Vainikas, and hence the embellishments which have been given by the composer have been preserved by Subbarama Dikshitar without losing their expressions. The scholar has analysed some of the gamakas as examples:

1. **Nokku** (Tirupa) – It is the one time hitting of the svara represented by the symbol ‘w’ Ex: $m g m P d$ – madhyama in this phrase sings with stress (applying a force) with a tinge of higher note pa like mpm.
 $n d p \dot{D} S$; $m g m$; $g m p d M p$ – the svaras pa, ga ma in these phrases sing in the same manner.

The second line of Pallavi, Dikshitar makes us to visualize Subrahmanya in our mind by utilizing the word ‘manasija koti koti... Here lies the in-depth knowledge of Dikshitar by using the same word Koti’ for the first time in the svara ‘P m’ the second koti is given with Nokku gamaka that means stressing the svara ‘D p’

$m g r s P m D$

ma na si ja ko ti ko ti

2. **Orikai** : Orikai is a variety of **Kurula** gamaka. It is purely a veena gamaka in which the shade of the higher note can be noticed in the avarohana sancharas. Symbol- ‘γ’

This gamaka comes mostly with m, r, and n

Ex: $p m g$ – here ma starts from pa, then again goes to pa and to ga and hence ma sings as pm p g. $s n d$ – ni comes as sn s $d m g r s$ – ri as gr g s.

3. **Odukkal** or Odigimpu: this also is a variety of Kurula **gamaka** and is a veena gamaka. Symbol- ‘X’. From a particular svara sthana produces a higher note in veena and the sruti value will be slightly less.

Ex: $d n p$ – ni produces from the place of pa. Likewise in $s r g r s$ and $p d m g$, ga plays in ri and da in the fret of ma.

The phrase $n d d n p$ is a beautiful one in which the first ni a strong one than the second one. Nokku gamaka is applied to the first ni, which is a take off gamaka, and odukkal gamaka is used to the second ni reduces its sruti value as it produces in the place of pa.

4. **Jaru**: Jaru means ‘glide’. This gamaka comes under Ullasita. There are two kinds of Ullasita gamaka: Ekku jaru and Digu jaru. Ekku jaru

comes in the ascending phrases and Digu jaru in descending. These gamakas are extensively used in this kriti by Muthuswami Dikshitar.

Ex: Ekku jaru - $p/n d ; s/g r g ; r/g r s ; d/\dot{r} \dot{s}$

Digu jaru - $\dot{s} \backslash n d ; p \backslash g m p ; r g \backslash S ; p \backslash m g$

The in-between svaras sounds not be heard specifically.

5. **Kampitam:** The meaning of kampita is 'movement' and it is the shaking of the svara.symbol- ~~~

Ex: g **M** p - ma sounds as gmpmpmpm ; d **n nd** D - ni as dnšn.

6. **Tala patterns:** Most of the Compositions of Muthuswami Dikshitar are in the vilambita laya. The Madhyakala sahitya following the dhatu is a breath of fresh air, showcasing a different flavor of the raga and is in contrast to the protracted dhatu. This kriti is in the Rupaka tala (two kalai) that

Muthuswami Dikshitar used more. The pallavi, anupallavi, and charanam are in sama graha.

The Pallavi starts with a slow tempo and an increase of the rhythm can be seen in the second line. The line -'manasija koti koti lavanya deena sharanyaya' is sung in the first, second, and third degrees of speed respectively.

In madhyama kala sahitya in the charana, the svara prastaras are in the similar pattern for both lines, $R S \mid \underline{n n d}$
 $p \dot{D} S \mid S m g \mid g m p d M P$
 $D N \mid d p d \dot{r} \dot{S} N \mid P d p \mid p m g r s n d p$

Matu analysis

The decorative angas like Svarakshara, Prasa etc. can be seen. These are used profusely in the song. Svarakshara is the beauty signified by the confluence of the svara syllable and the identical or like-sounding syllable in the sahitya⁵. It is a Dhatu- Matu Alankara. Some examples are given:

Sudha svarakshara	1. M g r s Ma na si ja (pallavi) 2. S P g M P Sa rpa sva ru pa (anupallavi) 3. D s n D Da sa ja na	Suchitha svarakshara	1. S r m G Ta ra ka sim (charanam) 2. D D p m ta tvo pa de	Misra svaraksharam	1. N d p D s Na ta vi dha tre
-------------------	--	----------------------	---	--------------------	---

Prasa beauty: The correspondence of the letters in padas of the sections of the song is the Prasa

Anuprasa: shri <u>subrahmanvaya</u> namaste namaste manasija koti koti <u>lavanyaya</u> dIna <u>sharanyaya</u>	Dvitiyakshara prasam: Sree <u>subrahmanyaya</u> Bhu <u>sur</u> adi Vasu <u>ki</u> thakshara Vasa <u>v</u> adi sakalajana Das <u>a</u> janaabhishta prada	Antya prasam: cara <u>naya</u> dharan <u>aya</u> vare <u>nyaya</u> agran <u>ayaya</u>
--	--	--

These beauties underneath in the kriti should be enjoyed through listening or singing. The mere words can't be realised. So the correlation of both the lyrics and raga svarupa give credits to each other.

CONCLUSION

The composition 'Sri Subrahmanyaya namasthe' in Kambhoji raga is the best example that gives the knowledge that Dikshitar has a commanding power

not only in Music but in Vedas also. The lyrics of his kritis reveal his in-depth knowledge in language, sashtra, tanthra etc. In this composition also Dikshitar portrayed the beauty of the raga as well as the sahithya. Proper rendering of this kriti gives the same benefits as Gayatri Mantra and Kundalini Yoga. One can see the exact blending of the brilliant raga and inspirational lyrics with technical sophistication. It will be more heartening and pleasing if the compositions of this legend are understood properly.

REFERENCES:

1. *Sundar Natarajan Mahaperiaval on Subrahmanyaya Namaste and Gayatri Mantra Retrieved from Journal*
<http://www.sisnambalava.org.uk/articles/religion/mahaperiaval-on-subrahmanyaya-namaste-and-gayathri-manta-20110806073750.aspx> (2011)
2. *Brahmasri Subbarama Dikshita, SangitaSampradayaPradarshini, English Edition by S.R Janakiraman, Vol.II, Chennai,TamilNadu, P. P Narayana Swami and Vidya Jayaraman 2008*
3. *Sambamurthy P, South Indian Music Book I, Indian Music Publishing House, Madras,1964, Ed. version 2001*
4. *Sambamurthy P, South Indian Music Book III, Indian Music Publishing House, Madras,1964, Ed. version 2001*
5. <https://www.sathyasai.org/devotional/gayatri>
6. <https://timesofindia.indiatimes.com/religion/mantras-chants/meaning-and-significance-of-the-gayatri-mantra/articleshow/75065013.cms>



Online Platforms and Marketing Strategies in Music

Smt Sajna Sudheer

Assistant Professor, Govt College for Women,
(Research Scholar), Dept of Music, University of Kerala)

Dr Bindu K

Associate Professor & Head, Department of Music
University of Kerala

Abstract: *With the advent of technological upgradation, the music industry as we see now has evolved into a multi-billion dollar industry that thrives on musicians of diverse genres across the world. From an early age, stage performances solidified the interactive element of music between the musicians and the audience, but then later on commercial attention shifted when social media exploded during the early 2000s. People were already fueled with the idea of communicating and networking, probably using the same to market their content and brands. To trace the roots of online streaming of music one must understand how social media and online communications changed the way people interacted with and responded to art and music. It reflected on how accessibility was gained, opinions were formed, and connections forged. This in turn further provided more exposure to the artists involved by giving them an opportunity to curate content for music lovers across the world which broke down many a barrier. The Morse system of telegraphy with its dots and dashes paved the way for a huge transition in telecommunications industry. Moving along history, through the many versions of online communities that came up, one can understand how music predominantly featured in all of them. Music was not just a source of entertainment anymore, instead it became the fuel for gathering like-minded artists and music lovers within a community. Performing artists who thrived on stage shows were beginning to understand the importance of creating an online fan base, of developing a marketing strategy, of cultivating a community around music that truly attributed to the brand they wanted to showcase as an artist. The pandemic further brought much needed clarity by breaking down artist's hierarchy as a result of opening up online platforms accessible to all, where good content found commercial viability regardless of any singular brand name. Thereby it is imperative to understand how artists can utilize the different marketing strategies which can be applied for both stage performances and online media platforms to promote and showcase their creative finesse.*

Key Words:- *Music, online platforms, technology, music industry, consumers, marketing, streamlining*

INTRODUCTION

The earlier concepts of telecommunication set the wheels in motion and moving onward, both creators and consumers began to influence how art was perceived. The performing arts ideally is designed to be presented before an audience and it is the live response and interactions

that further provide fresh impetus to the artist to create more qualitative content. India in itself holds such an extensive treasure trove of diverse art forms with the more popular streams being theatre, dance and music. Showcasing talent, art and culture has been the norm since the very first concept of chamber concerts and

stage performances. But back then the fine arts were conceived of as means to entertain and to be considered as a leisure activity. Wealthy kings who were art connoisseurs became patrons of the art and the rich traditional heritage of performing arts thrived even across wars, famine, the drought and the floods. Art bore witness to the societal and cultural transitions across the ages.

Today as technology courses across our lives with such precision and speed, gone are the days when music or any of the other fine arts were limited to a set of finite crowds. Accessibility is what made the advent of internet most popular. To a huge extent the ability to connect with any genre of content from across the world also acted as a catalyst to one of the biggest revolutions in the music industry. The journey from Edison's Phonograph to streaming music has been a fascinating one. The advancements in technology can all be traced back to one repeated question that ensured continued research in the music spectrum, "How can we increase the quality of sound and enhance the experience of music as a whole?"

"The music industry is facing the development of online peer-to-peer (P2P) networks, direct download services and other forms of digital piracy, while at the same time the format and promotion of pre-recorded music are undergoing major transformations with the advent of

MP3 and new forms of collective promotion, particularly through online communities and social networks." As mentioned by Patrick Waelbroeck in Chapter 34 – Digital Music (*Pages: 389–398, Handbook on the Digital Creative Economy, edited by Ruth Towse and Christian Handke*) it is quite evident as to how digitalisation has transformed the industry radically thereby initiating new strategies to promote and sell content.

DOI:<https://doi.org/10.4337/9781781004876.00047>

Today online platforms are reaping in huge profits wherein the consumers (listeners) have a huge variety of content to choose from and it is turning out to be such a win-win situation for both parties. From closed concerts to featured shows the priority has always been the artist and the content that is put forth. Music festivals generating revenues through ticket sales, individual music album releases and band performances all have found their strong footing within the social media frame. From event promotion to artist branding, from streamlining content to marketing a music band everything is based on how consumers form their decisions. Today we have a huge turnout of musicians of every possible genre making excellent content thereby to ensure maximum outreach, marketing strategies have to be promising and engaging too.

Most of the time listeners (potential consumers) are influenced with the way social media users react to content and not necessarily based on the quality of content. Therein lies the challenge as well. "Social media has fundamentally changed the consumer decision process, and in the last decade a more nuanced view of how consumers engage with brands has emerged. Instead of the traditional purchase funnel, consumers research products and services during an extended evaluation stage, and after purchase, they often enter into an open-ended relationship with the brand, sharing their experience with it using social media." Hudson, S. and Hudson, R. (2013), "Engaging with consumers using social media: a case study of music festivals", *International Journal of Event and Festival Management*, Vol. 4 No. 3, pp. 206-223.

<https://doi.org/10.1108/IJEFM-06-2013-0012>

The way the artistes choose to interact with the audience and how the entire experience can be further enhanced with digital components also impact the marketing strategy chosen. So ideally the goal is to understand what all factors influence in choosing an adept and effective PR/ Marketing strategy. Also, it is to be noted that along with the music content, the artist/artists too are branded in the process. The marketing blueprint should reflect the artist and what

he/she/they identifies with in terms of their artistic norms.

The following aspects are taken into consideration when one strives to ascertain the best possible marketing strategies to be used,

1. *How unique is your content?*
2. *Whether the quality of content is maintained?*
3. *Is your content more interactive or passive in nature?*
4. *Do you intend to create an online community around your music/fan base?*
5. *Are you open to collaborations with other artists?*
6. *What is the desired outcome from any marketing strategy that you intend to use whether it is focused on increasing sales or rather building yourself as a brand?*
7. *What is the estimated expense/investment you have put in to build your brand?*

Understanding these very questions and their purpose will help furnish fairly accurate details and only then can one choose an appropriate marketing strategy. But at the same time, one needs to understand the current market design and how supply and demand curves seem to rule the music industry as well.

CONTENT CURATION

To begin with we need to understand that creating unique content is of primordial importance. In an age where music can be remotely and freely accessed, the volume of choices available are aplenty. Thereby

creating your own niche in music will decide the nature of your listener base and this in turn will also impact the choice of marketing strategy. Digitalization of music further provided musicians with numerous opportunities to market and monetize their content with lesser hassles. Take Spotify for instance wherein musicians of diverse genres get to showcase their independent singles or musical experiments while generating income that increases in proportion to the number of plays by listeners across the globe. If musicians can create brilliant content that identifies with the audience's creative perception, online streaming platforms are the key to establishing oneself as a global artist. Even in the case of stage performances, it is easier now to generate ticket sales and do online marketing promotions simultaneously. Many providers like www.bookmyshow.com and www.insider.com all facilitate different marketing packages that include content promotion, event arrangements and ticket sales. Therefore, it is important to be aware of what fellow musicians are creating and to formulate ways to bring forth path breaking content while moving away from traversed clichés.

BUILDING A COMMUNITY AROUND YOUR MUSIC / FAN BASE

Social media has become such a powerful tool with its variety of income generating features and

creating a whole brand of professionals called the social media influencers who came in right after the successful advent of the YouTubers. Everything that was artistic, creative, and meaningful found its designated space in social media. Just like how the earliest clan of humans, the hunter tribes gathered to form communities as is their social behavior, social media became the new space wherein people formed communities based on their origin, language, and culture orientations, on their likes and dislikes and on their favourite celebrities and musicians as well. Thereby for an artist of today it has become imperative to build a community around the music they showcase. The initial fan base is thus formed.

Even so one cannot be idle and therein begins a series of strategies one implements to crack the social media code and to draw in more people who might be interested in the genre of music propagated by the musician. Short specific content with lesser duration on a consistent basis over a series of themes is what we usually see. Most musicians outsource social media management to artist consultancies or other marketing agencies, and this is effective if the artists can afford the same. Understanding the algorithms of social media can be quite the task and time consuming but it is one of the most effective marketing strategies in place. This is being utilized by

multiple entertainment industries today and even by those in the health, finance or any other industry that deals with people and their lives.

PERSONALISING ONE'S OWN BRAND OF MUSIC

Personalising one's own content is also a marketing strategy that will make sure your pool of audience feels the connection on a more intimate level. This is where musicians dabble in interactive presentations and theme based content. You can be a classical musician or a playback singer and still be authentic in personalising the way your audience experiences your content. There is a notion that especially in Carnatic music it is difficult to retain traditional roots while using social media as an advertising tool. But in today's age one can see that platforms like Spotify, Soundcloud, Instagram, iTunes all have unique spaces for classical musicians, and this is fast gaining popularity. Carnatic musicians sharing snippets of their concerts on their social media pages or presenting short lecture demonstrations in topics of their choice all add up in personalising their brand of music.

ROLE OF ONLINE STREAMING

Online streaming revolutionized the way people listened to music and how musicians interacted with their listeners. It was also an opportunity for musicians to be able to present their musical content in a much easier way with lesser financial burden. "On

the one hand, online streaming services are often described as product discovery tools, which could potentially stimulate digital music sales and consumption. According to *Spotify*, for instance, their service "makes it easier than ever to discover, manage and share music [...]" (<https://press.spotify.com/us/2013/05/29/hello-music-discovery-spotify-here/>.) as mentioned by Luis Aguiar in his article published in *Information Economics and Policy*, Volume 41, December 14 2017, Pages 1-14; <https://doi.org/10.1016/j.infoecopol.2017.06.002>

"India's audio streaming market is dominated by *Gaana*, the streaming service owned by Times Internet Ltd, with a 30% share, followed by Jio Saavn (24%), Wynk Music (15%), Spotify (15%), Google Play Music (10%), and others (7%), according to a study by Kantar and audience measurement and analytics company VTION this January. "In the absence of new movie releases, non-film music has shown tremendous increase year-on-year," said Prashan Agarwal, CEO, Gaana. Amarjit Batra, managing director - India, Spotify admitted while the majority of India's most-streamed songs on the service this year are from Bollywood, international and independent music have seen significant growth, reflecting India's appetite for all kinds of music."

<https://www.livemint.com/news/india/audio-streaming-grows-40-in-india->

[in-2020-11608022882735.html](https://nextbigwhat.com/online-music-industry-in-india/)

Understanding the statistics thus further solidifies the need for classical musicians amongst other genres to transition and use such platforms extensively and to use online streaming as a tool to market, monetise and popularise individual brands of music.

“According to a FICCI-KPMG Indian Media and Entertainment Industry Report 2012, the Indian music industry achieved a 19 % year-on-year decline in sales of physical music which was compensated by a significant jump of 24 % year-on-year in digital music consumed last year. Physical sales of music continue to slide with digital music consumption on a steady rise. This phenomenon was more pronounced in the urban centres where mobile and Internet penetration is higher; however regional markets were less affected.” “Consumption of music through digital route is set to increase in coming years, FICCI– KPMG report estimates digital music industry to grow at an expected CAGR of 22% till 2016. Currently, most of the consumption via streaming and download are audio based; however, it may see a shift towards video.” <https://nextbigwhat.com/online-music-industry-in-india/>

Despite this one need to understand that Spotify and other streaming international streaming platforms do incur losses as well on a global scale, but for Indian online streams and

musicians alike, the road ahead is all the brighter owing to the diverse streams of Indian music both vocal and instrumental that is prevalent. They are opening a host of possibilities not just for solo artists but for music bands and mutual collaborators as well.

SOCIAL MEDIA AS A MARKETING TOOL

“Consumers are adopting increasingly active roles in co-creating marketing content with companies and their respective brands. In turn, companies and organizations are looking to online social marketing programs and campaigns in an effort to reach consumers where they ‘live’ online. However, the challenge facing many companies is that although they recognize the need to be active in social media, they do not truly understand how to do it effectively, what performance indicators they should be measuring, and how they should measure them.” Richard Hanna, Andrew Rohm and Victoria.L.Crittenden in the article “We are all connected; The power of the social media eco system” clears states that there is a lack of awareness as to implementing social media as a marketing tool. Their article throws light on how one can integrate both digital and traditional media in conceptualising a marketing strategy for social media and how that can be implemented at an organisational level through its communication

systems. <https://doi.org/10.1016/j.bu-shor.2011.01.007>

Musicians need to understand and embrace the fact that the music industry has undergone a huge transformation. Building an audience, connecting with them and showcasing inimitable art, all has become easier with the advent of social media and other online communities. But many a time traditional musicians find it demeaning to be selling their content in such an open manner. But the truth is that times have changed and by understanding the way digitization has impacted revenue patterns of the industry, musicians will be able to construct a more fruitful career in terms of creativity and financial stability.

“According to a FICCI-KPMG Indian Media and Entertainment **Industry Report 2012**, the Indian music industry achieved a 19 % year-on-year decline in sales of physical music which was compensated by a significant jump of 24 % year-on-year in digital music consumed last year. Physical sales of music continue to slide with digital music consumption on a steady rise. This phenomenon was more pronounced in the urban centers where mobile and Internet penetration is higher; however regional markets were less affected.” “Consumption of music through digital route is set to increase in coming years, FICCI – KPMG report estimates digital music industry to grow at an expected CAGR of 22%

till 2016. Currently, most of the consumption via streaming and download are audio based; however it may see a shift towards video.” <https://nextbigwhat.com/online-music-industry-in-india/>

Despite this one need to understand that Spotify and other streaming international streaming platforms do incur losses as well on a global scale, but for Indian online streams and musicians alike, the road ahead is all the brighter owing to the diverse streams of Indian music both vocal and instrumental that is prevalent. They are opening a host of possibilities not just for solo artists but for music bands and mutual collaborators as well.

INSIGHTS INTO EFFECTIVE MARKETING STRATEGIES

1. Curate unique content that sets you apart from other artists/musicians.
2. Define your content and categorizing your audience/fan base accordingly.
3. Create an online presence via social media and through online streaming platforms.
4. Build a relationship with your audience and form a community around your music.
5. Collaborate with and get PR support through other media platforms.

INTEGRATION OF PLATFORMS:- As per the new acquisitions and integration formats available, a content creator can market his brand

in multiple platforms with a single click. This enables him/her/they to reach more audience and develop a fan base for them.

AESTHETICALLY ENHANCED:- When social media emerged as the suitable platform for Carnatic music, the performers evolved as more ecstatically perfect performers and they also started to pay attention to their movements, modulation and pronunciation. Just as the appreciation flowed in, criticisms too were quick to follow if glaring mistakes were made. Hence content created was much more aesthetically enhanced.

OPPORTUNITIES AND CHALLENGES:- From the moment you upload your content, it has an immediate reach that is massive and accessible from across the world. A worldwide stage to perform opens up and the outreach of which is fast paced, targeting a wider audience/listenership.

Highly talented artists existed without being noticed/given prospects to express their talent before the public. Ever since the emergence of reality shows and other daily soaps in Television, society has become flooded with talents. You can see that the directors of the show focus more on transforming them into good performers rather than good singers. This transformation gave them the ability and opportunity to become an 'object' for visualization. To a certain extent, the vigour and talent they expressed while performing helped them cover up deficiencies in their

music. This newly formed bunch of talents understood the possibility of social media platforms and they continue onward with their career. This usually happens when they became "too old" for daily content packages in television. It was a huge realization on their part that the media platforms reached out to the audience faster and the response or appreciation was instant adding on to the gratification. They also have the opportunity to perform in front of a wider audience through their gadgets. So understanding this format of online media and possibilities in a wider perspective would be helpful for a musician to set the 'world' as one's own stage.

Many of the social media platforms are not paying directly to the content creators. Carnatic music has certain limitations in being able to attract decent revenue from social media. Demographic limitations, impediment of the art form etc. are the main reasons for these limitations. These factors are influencing the pay per view considerably. Other avenues of revenue like promotions, in-film ads, integrations and spot ads are also limited due to less number of views. Thereby it is a huge task to develop a Carnatic Music brand with good revenue in social media.

INSIGHTS INTO EFFECTIVE MARKETING STRATEGIES

1. Curate unique content that sets you apart from other artists/musicians.

2. Define your content and categorizing your audience/fan base accordingly.
3. Create an online presence via social media and through online streaming platforms.
4. Build a relationship with your audience and form a community around your music.
5. Collaborate with and get PR support through other media platforms.

Thereby with the influx of such a huge array of online platforms at one's disposal if musicians are able to work on devising a unique marketing strategy it will define their craftsmanship and also contribute towards gaining a wider outreach amongst their fan base. At the same time the quality of content still is the main factor that impacts every marketing decision as well. Thereby the artists have an increased responsibility towards their art form since every single aspect of our lives are closely scrutinized and judgements formed. Understanding the pros and cons will help the artists find a balance between being a successful performer and an enterprising professional. During the pandemic especially, artists began to rediscover myriad opportunities and approaching them with an informed thought process is the need of the hour.

REFERENCES

1. *Issue: Vol 9, No 3 (2021): Complexity, Hybridity, Liminality: Challenges of Researching Contemporary Promotional Cultures*
DOI: <https://doi.org/10.17645/mac.v9i3.4064> Linda Ryan Bengtsson, Jessica EdlomHudson, S. and Hudson, R. (2013), "Engaging with consumers using social media: a case study of music festivals", *International Journal of Event and Festival Management*, Vol. 4 No. 3, pp. 206-223. <https://doi.org/10.1108/IJEFM-06-2013-0012>
2. Published on 27 December 2013; Category: Handbook Chapter
DOI: <https://doi.org/10.4337/9781781004876.00047>
3. Pages: 389–398 (10 total) Collection: *Economics 2013*, Patrick Waelbroeck
4. Mark A.A.M. Leenders, Mark A. Farrell, Koos Zwaan & Tom F.M. ter Bogt (2015) How are young music artists configuring their media and sales platforms in the digital age? *Journal of Marketing Management*, 31:17-18, 1799-1817, [tps://doi.org/10.1080/0267257X.2015.1034158](https://doi.org/10.1080/0267257X.2015.1034158)
5. <https://bandzoogle.com/blog/7-top-marketing-strategies-for-musicians>
6. Richard Hanna, Andrew Rohm, Victoria L. Crittenden, "We're all connected: The power of the social media ecosystem", *Business Horizons*, Volume 54, Issue 3, 2011, Pages 265-273, <https://doi.org/10.1016/j.bushor.2011.01.007>
7. <https://doi.org/10.1016/j.bushor.2011.01.007>
8. <https://nextbigwhat.com/online-music-industry-in-india/>



ब्रज क्षेत्र में समाज गान की परंपरा

Dr. Amrapali

(Assistant Professor) Music (Vocal)

K.R. Girls College (Mathura)

सारंश भगवान श्रीकृष्ण की जन्मभूमि मथुरा, भारत के सप्त-महापुरियों में से एक विख्यात धर्म नगरी के रूप में स्थित है। भारतीय धर्मभारु जनता के हृदय पर इस नगरी का अदभुत प्रभाव देखने को मिलता है। सभी प्राचीन ग्रंथों में मथुरा के महत्त्व का गुणगान प्राप्त होता है। विभिन्न कृष्णभक्त संप्रदायों और ब्रजभाषा में, सन्त-कवियों द्वारा ब्रज-संस्कृति के प्रचार-प्रसार के कारण मथुरा नगर, ब्रज क्षेत्र के नाम से सुप्रसिद्ध हुआ। पूर्व में यह स्थान मधुवन, मथुरा, मधुपुरी आदि नामों से भी जाना जाता था। मुगलों द्वारा कई बार मथुरा मंडल का विध्वंस किया गया। तत्पश्चात् वैष्णव धर्म के संत समाज की प्रेरणा से जिस मथुरा मंडल क्षेत्र का प्रादुर्भाव हुआ, वह ब्रज क्षेत्र, ब्रजमंडल अथवा ब्रज-प्रदेश कहलाया। हवेली संगीत की मार्गीय गायन शैलियों में दो प्रमुख संप्रदाय हैं; प्रथम श्रीनाथजी संप्रदाय और द्वितीय मथुरा या ब्रज संप्रदाय।¹ समाज गान ब्रज-मंडल क्षेत्र में गायी जाने वाली एक अनूठी गायन शैली है। ब्रज मंडल क्षेत्र में पुष्टिमागीय संप्रदायों में हवेली-संगीत, ध्रुपद-धमार आदि गायन शैलियां पूर्णरूपेण प्रतिष्ठित हैं, जिनमें मध्य 'समाज' गान परंपरा का अपना विशिष्ट स्थान है।

ब्रज की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि-

ऐसा उल्लेख है कि त्रेता युग में यह मधु नामक असुर वंश के राजा की राजधानी मधुपुरी थी, कालांतर में मधु के पुत्र लवणासुर के वध के पश्चात् श्री राम के भ्राता शत्रुघ्न जी ने इस नगरी का पुनरुद्धार किया।² यमुना नदी के तट पर बसे 'मथुरा' नगर के आसपास, संपूर्ण विस्तृत क्षेत्र 'ब्रजमंडल' के नाम से प्रसिद्ध है। द्वापर युग में भगवान श्री कृष्ण के जन्मस्थान होने के कारण ब्रज क्षेत्र अति महत्त्वपूर्ण माना जाता है। आज ब्रज प्रदेश का स्मरण भगवान कृष्ण एवं उनकी लीलाओं के साथ ही किया जाता है। ब्रज-भूमि और राधा-कृष्ण परस्पर पर्याय रूप में देखे जाते हैं। समस्त ब्रज जनपद आनंदकंद भगवान कृष्ण की जन्म स्थली एवं लीला स्थली होने के कारण गौरवान्वित है। कृष्ण और उनके नाम से धर्म, राजनीति, संगीत और कला में जो महत्त्वपूर्ण क्रांति हुई, आज समस्त विश्व उसके प्रभाव से ओत-प्रोत है। महाभारत के पश्चात् बुद्ध के पूर्व तक ब्रज प्रदेश का क्रमबद्ध इतिहास उपलब्ध नहीं है। पुराणों से इतना ही ज्ञात होता है कि अर्जुन ने श्रीकृष्ण के (पौत्र) वज्रनाभ को 'शूरसेन' (जनपद) के सिंहासन पर बिठाया।

मध्यकाल में ब्रज-भूमि से संबंधित कुछ ऐतिहासिक संदर्भों पर दृष्टिपात करना आवश्यक होगा-उल्लेखित है कि भगवान बुद्ध की यात्राओं के फलस्वरूप शूरसेन (ब्रज) जनपद (प्राचीन ब्रज) में बौद्ध धर्म का बीजारोपण ब्रज में हुआ³; इसके

अतिरिक्त ब्रज प्रदेश में प्राप्त होने वाले अनेक सिक्के व मूर्तियां, मथुरा पर बौद्ध धर्म के प्रभाव को स्पष्ट प्रकट करते हैं।⁴ जैन मान्यता के अनुसार सातवें तीर्थंकर सुपाश्वनाथ, तेइसवें तीर्थंकर पाश्वनाथ तथा अंतिम तीर्थंकर महावीर आदि का मथुरा में विहार हुआ था।⁵ ग्यारहवीं शताब्दी के प्रारंभ में उत्तर पश्चिम की ओर से मुगल आक्रमण भारत पर प्रारंभ हुए। 1017 में महमूद गजनवी ने मथुरा पर आक्रमण किया। सुल्तान ने मथुरा के सभी मंदिरों को जलाकर उन्हें विध्वंस कर दिया। तुगलक के समय में भी मथुरा पर अनेक अत्याचार हुए एवं सिकंदर लोधी के शासनकाल में मथुरा के मंदिर पूरी तरह ध्वस्त किए गये। मुगलकाल में अकबर ने राज्य प्रदेश के संबंध में उदार नीति अपनायी, जिससे प्रोत्साहित होकर हिंदू राजाओं द्वारा मथुरा वृंदावन में अनेक घाटों तथा मंदिरों का निर्माण कराया। औरंगजेब और नादिरशाह के आक्रमणों के पश्चात् 15 मार्च 1757 में अहमदशाह अब्दाली ने एक बार पुनः ब्रज को लूटा और ब्रज प्रदेश की संस्कृति को पूर्णतया नष्ट कर दिया। कुछ समय पश्चात् पुनः निम्न आठ नाम रुपों को वैष्णव धर्माचार्यों द्वारा पुनः प्रतिष्ठित किया गया यथा: मथुरा - केशव देव, गोवर्धन- हरिदेव एवं श्रीनाथ, वृंदावन- गोविंद देव, गोपीनाथ एवं मदन मोहन, दाऊजी-बलदेव। साक्षी गोपाल उड़ीसा राज्य के अन्तर्गत जगन्नाथ पुरी के निकट स्थापित है। वर्तमान समय में ब्रज क्षेत्र के अंतर्गत मथुरा, भरतपुर, करौली, धौलपुर, मुरैना, भिंड, ग्वालियर,

इटावा, मैनपुरी, आगरा, एटा, कासगंज, अलीगढ़, बुलंदशहर, अलवर इत्यादि क्षेत्र आते हैं।

ब्रज क्षेत्र की सांगीतिक पृष्ठभूमि

ब्रज क्षेत्र में संगीत की एक समृद्ध, प्रभावपूर्ण एवं शास्त्रीय परंपरा विद्यमान थी, जिसके प्रतिनिधि वैष्णव धर्माचार्य और उनके अनुयायी संगीतकार थे। बल्लभ-सम्प्रदाय में 'कीर्तन', कृष्ण की विनय और लीलाओं से संबंधित पदों का गायन, भक्ति मार्ग का परिचायक बन गया। ध्रुपद-धमार की प्राचीन परंपराओं के अंतर्गत मंदिरों में कीर्तन की जो शैली विकसित हुई, वह कालान्तर में 'समाज गायन' के नाम से प्रतिष्ठित हुई। मथुरा प्रारम्भ से ही संगीत का मुख्य केंद्र रहा। धर्म, साहित्य तथा सांगीतिक आस्था के कारण महान संगीतज्ञों का आवागमन नित यहाँ होता रहा। ब्रज संस्कृति का वर्तमान स्वरूप मूलतः भक्ति आंदोलन के समय विकसित एवं पल्लवित हुआ जिसके प्रमुख कारण इस प्रकार रहे—

रामानुज संप्रदाय की पहली गद्दी गोवर्धन में स्थापित की गई थी। धर्मगुरु वल्लभाचार्य ने जतीपुरा और गोकुल को अपना कार्यक्षेत्र बनाया। चैतन्य महाप्रभु तथा उनके शिष्यों ने राधा एवं वृंदावन को भी अपना केंद्र बनाया। स्वामी हरिदास, हित हरिवंश तथा हरिराम व्यास की 'हरित्रयी' माधुर्य भक्ति की कर्णधार बनी।¹⁶ अतः इन महापुरुषों द्वारा ब्रज की कीर्तन प्रणाली एवं ध्रुपद-धमार के विकास ने संपूर्ण भारत में भक्ति संगीत धारा प्रवाहित की। ब्रज के मंदिरों में साहित्य, संगीत और कला का नित्य संगम हुआ। ब्रज में लोक संगीत की एक विस्तृत परंपरा के अतिरिक्त विभिन्न शास्त्रीय गायन शैलियों में ध्रुपद, धमार, विष्णुपद, कीर्तन, संकीर्तन समाज, ख्याल व तुमरी प्रमुख हैं। वैष्णव धर्म के सुविख्यात चतुःसंप्रदाय यह चार नाम विशेषतः लिए जाते हैं— वल्लभ सम्प्रदाय, चैतन्य सम्प्रदाय, निंबार्क संप्रदाय तथा राधा वल्लभ सम्प्रदाय। उन्होंने वृंदावन में श्रीराधा-कृष्ण की प्रेमभक्ति और रसोपासना के जिस विशिष्ट 'मत' अथवा 'मार्ग' का प्रचलन किया वह 'हरिदास संप्रदाय' के रूप में अस्तित्व में आया। इस भक्ति मत में परस्पर प्रेम तत्त्व श्री श्यामा कुंजबिहारी के नित्य-विहार की मान्यता है।

राधा-कृष्ण की जोड़ी की प्रशंसा से ओतप्रोत हरिदास जी का पद दृष्टव्य है—

माई री सहज जोरी प्रकट भयी। जू रंग की गौर-स्याम घन-दामिनी जैसी। प्रथम हूँ हुती, अब हू रहिहै, न टरिहै तैसे।।

अंग अंग की उजकाई-सुघराई चतुराई सुंदरता ऐसैं। श्री हरिदास के स्वामी श्यामा-कुंजबिहारी, सम वैसैं-वैसैं।।¹⁷

स्वामी जी द्वारा रचित ध्रुपदों का संग्रह, उनकी कृतियाँ, सिद्धान्त के पद और केलिमाल में अनेक पद प्राप्त होते हैं। "उनके अनुसार नित्य कुंज में प्रवेश करने एवं नित्य-विहार के सुख अनुभव करने का अधिकार केवल श्री राधाजी की सखियों को है अतः उपासक भक्तजन भी सखीभाव से ही उस दिव्य प्रेम-लीला रस की अनुभूति द्वारा अपने जीवन को सार्थक कर सकते हैं। उक्त मान्यता के कारण यह प्रेमभक्ति और रसोपासना का मार्ग सखी-सम्प्रदाय भी कहलाता है।"¹⁸ ऐसा माना जाता है कि स्वामी जी जब विरक्त होकर वृंदावन आ गये, तब वह सम्प्रदायवाद के बंधन से मुक्त हो गये थे। उन्होंने नित्य-विहार और सखी-भाव की जो रसोपासना पद्धति प्रचलित की थी, वह किसी पूर्व संप्रदाय से संबंधित न होकर सर्वथा स्वतंत्र थी।¹⁹ स्वामी हरिदास को ललिता जी का अवतार माना गया है, जो कि श्री राधाजी की आठ प्रधान सखियों में सर्वोपरि संगीतज्ञ एवं गायिका थीं। इसीलिए हरिदास संप्रदाय की उपासना पद्धति में संगीत को प्रमुख स्थान दिया गया है। हरिदास संप्रदाय के आठ संगीत आचार्यों में विट्ठलविपुल, बिहारीदास, नागरीदास, सरसदास, मनहरीदास, रसिकदास आदि की रचनाएं आज भी 'समाज' गान परंपरा में गायी जाती हैं।

'समाज' गायन; शाब्दिक संदर्भ एवं विभिन्न परंपराएँ—

ब्रज का संगीत सदैव विभिन्न लोगों द्वारा एक साथ गाने की परंपरा का द्योतक रहा है। इसीलिए इसे 'समाज' कहा गया है। अष्टाध्यायी तथा पतंजलि ग्रंथ में 'समाज' शब्द का वर्णन उस उत्सव अथवा स्थान के रूप में मिलता है, जहाँ दर्शक मनोरंजन के लिए एकत्रित होते थे। ऋग्वेद में 'समन' नामक एक सामाजिक उत्सव आगे चलकर 'समाज' के नाम से प्रचलित हुआ।¹⁰ वैदिक

काल के पश्चात् इसी अर्थ में 'समाज' शब्द का प्रयोग रामायण—महाभारत में अनेकों बार हुआ है।

समाज गान की विभिन्न परम्पराएँ—

1. **टटिया स्थान, वृंदावन** — हरिदासी समाज गायन का सबसे प्रसिद्ध स्थान टटिया स्थान रहा है। इस संस्थान की परंपरा से सम्बंधित कुछ उल्लेखनीय सन्तों में—परमानन्ददास, देवादास, गंगादास, लाडलीदास, नवेलीदास, रमणदास, पूरणदास, मदनमोहनदास, गोविंददास, श्यामदास तथा नवलदास आदि के नाम लिए जाते हैं।
2. **बरसाना की समाजगान परंपरा** — इस परंपरा में ब्रज क्षेत्र के बरसाना (नंदगाँव के समाज गायन) का विशिष्ट स्थान है। बरसाना की परम्परा में श्रीमन्नारायण भट्ट, जिनके द्वारा 400 वर्ष पूर्व बरसाना का राधा—रानी मन्दिर स्थापित किया गया, द्वारा यह परंपरा प्रचार में आयी। वर्तमान में लीलापट गोस्वामी, राधाबल्लभ गोस्वामी, गोस्वामी युगलकिशोर शास्त्री के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं।
3. **नन्दगाँव की समाजगान परंपरा** — नन्दगाँव की समाजगान परंपरा भी अति प्राचीन है। यह विशेष सामाजिक उत्सवों पर एक दिन से लेकर एक महीने तक प्रतिदिन चलती है जो कि बरसाने एवं नन्दगाँव के गोस्वामी संप्रदाय के लोगों द्वारा विशेष रूप से सम्मिलित होकर बधाई के पद आदि गा कर संपूर्ण होती है। नन्दगाँव एवं बरसाना के समाज गायन में मुख्यतः होरी, विवाह, राधा—जन्म की बधाई आदि विशेष पद रूप से गाए जाते हैं। नन्दगाँव में पद—गायन के बीच में खड़े होकर गाने का प्रचलन भी दृष्टव्य है।
4. **निम्बार्क संप्रदाय का समाज गायन** — जनमानस के अनुसार निम्बार्क संप्रदाय की समाज गायन परंपरा का उदय देवर्षि नारद से हुआ। वृंदावन में निम्बार्क सम्प्रदाय के वर्तमानकालीन समाजियों में रूपकिशोर दास, नवल किशोर दास के नाम उल्लेखनीय हैं। यह सम्प्रदाय ब्रज में सभी धर्म संप्रदायों में सबसे प्राचीन माना जाता है।

'समाज गान' का स्वरूप एवं क्रियात्मक प्रस्तुतिकरण—¹¹

जब मंदिरों में पद का गायन समूह रूप में किया जाता है, तब वह 'समाज' गायन की संज्ञा ग्रहण कर लेता है। यह दो रूपों में गाया बजाया जाता है। प्रथम सभी साधक मिलकर एक साथ गाते हैं। तथा द्वितीय पहले एक या एकाधिक साधक पद को गाते हैं, बाद में शेष सभी उसे दुहराते हैं। ब्रज क्षेत्र में समाज गायन पद्धति का प्रचार हित हरिवंश तथा हरिदास स्वामी के सखी—भाव से संबंधित विभिन्न भक्ति संप्रदायों के मध्य ईश्वर उपासना के रूप में हुआ। समाज गायन में स्वर और लय की सहायता से शब्द और भाव को स्पष्ट करने की चेष्टा रहती है। समाज—गान के मुख्य गायक को 'मुखिया' एवं साथ में अन्य गाने वालों को संत समाज गायक कहा जाता है। मुखिया द्वारा समाज गान का प्रारम्भ किया जाता है। मुखिया गायक भगवान के विग्रह अथवा चित्र के समुख बैठकर विशिष्ट राग एवं ताल में पद का गायन करते हैं, जिसके बाद समाज गायकों का समूह दल, मुखिया द्वारा गायी गयी पंक्तियों को उसी स्वर तथा लय में पुनः गाता है। अन्य गायकों की संख्या कम से कम दो तथा अधिक से अधिक कितनी भी हो सकती है। आगतुक भक्तजन, श्रोता तथा साधक आदि सभी समाज—गान के गायक—दल के साथ सम्मिलित होते जाते हैं। समाज गायन के साथ मुख्य संगत वाद्य के रूप में झांझ तथा पखावज का प्रयोग किया जाता है। झांझ बजाने वाला व्यक्ति पखावज वादक के पास ही बैठता है, जिससे लय—ताल का संतुलन बना रहता है। झांझ वादक को 'झेला' भी कहते हैं। अन्य संगीत वाद्यों में हारमोनियम, तानपुरा, इसराज तथा अन्य संगत वाद्यों का प्रयोग भी समाज गायन में किया जाता है। समाज के पद प्रायः सभी रागों और तालों में गाये जाते हैं। मालकौंस, सिंदूरा, हिंडोल, भैरवी, कान्हडा आदि रागों में समाज गायन के पद विशेष रूप से मिलते हैं, तथा दादरा, झपताल, दीपचंदी, धमार, सूलताल, रूपक तथा तीनताल जैसे तालों का प्रयोग समाज—गान में सुनने को मिलता है।

समाज—गान के अंतर्गत, ईष्टदेव, प्रिया—प्रियतम के जागरण, शयन, स्नान, भोजन आदि नित्योत्सव के अतिरिक्त बधाई, विवाह, होली, बसंत, झूला, रास आदि पद भी त्यौहार विशेष पर गाये जाते हैं, जिन्हें ऋतु एवं उत्सव संबंधी रागों—जैसे हिंडोल, खम्माज, काफी, गौरी, मल्लार,

सिन्दूर आदि में गाया जाता है। इन पदों के संकलन की पोथियों (वाणियों) को समाज-श्रृंखला कहा जाता है। जो कि संबंधित संप्रदायों के मंदिरों में परंपरा के अनुरूप सुरक्षित रखी जाती हैं। पद-गायन के आश्रम के सेवादारों में से कोई भी व्यक्ति चंदन, पुष्प आदि का छिडकाव करता है तथा बीच-बीच में श्रोताओं को इलायची, लौंग, पान आदि भोग भी प्रस्तुत करता है। समाज गायन शैली में प्रायः परिवर्तन नहीं किया जाता, क्योंकि यह गुरु-शिष्य परंपरा के अनुरूप ही गाये जाते हैं। समाज गायन के साहित्य में किंचित भी परिवर्तन देखने को नहीं मिलता, किंतु विभिन्न गायकों द्वारा खटके, मुर्की अथवा गायक की आवाज़ तथा लगाव की निजी विशेषता के कारण, पद-गान के सांगीतिक स्वरूप में कुछ-न-कुछ भिन्नता देखी जा सकती है। हरिदासी संप्रदाय के समाज में पूरा समाज जुड़ने पर मुखिया आकार का संक्षिप्त आलाप लेता है और मंगलाचरण के रूप में गुरुदेव बिहारिन देव की दो सांखियों को प्रस्तुत करता है जो इस प्रकार है :-

**प्रथम लडाऊं श्रीगुरु बंदन करि श्री हरिदास ।
विपुल प्रेम नेम गही कहीं सुजस बिहारी दास ॥
गुरुसेवक गोविंद मिल्यौ गुरुगोविन्द हि आहि ।
बिहारी दास श्री हरिदास को जीवत है मुख
चाहि ॥**

मुखिया के साथ दोनों दलों के साधक, संत, श्रोतागण आदि सभी गाते हैं। इसके बाद स्वामी कृष्णदास द्वारा बड़ों गुरु मंगल गाया जाता है। इसमें छह-छह पंक्ति वाले कुल ग्यारह पद होते हैं, जिसमें वृंदावन धाम एवं श्रीप्रिया लाल के मंगलमय रूपों का वर्णन है। इसके पश्चात छोटे

गुरु मंगल गाया जाता है, जिसमें चार-चार पंक्ति वाले कुल तीन पद रहते हैं। प्रथम पद स्वामी पितांबर देव का, द्वितीय पद ललित-किशोरी देवी का और तृतीय ललितमोहिनी का होता है। इसके पश्चात् स्वामी हरिदास की परंपरा के पदों का गायन चलता है। कुछ पद बहुत लंबे होते हैं जिसमें सहेली और साँवरी सहेली जैसे पदों का गायन तो तीन घंटे से अधिक समय में पूर्ण होता है। लम्बे पद वाले दिन बड़ों गुरु मंगल नहीं गाया जाता है। बीच-बीच में आवश्यकतानुसार अल्प समय का विश्राम भी कर लिया जाता है। पद गायन में राग-ताल तो पूर्व निर्धारित होते हैं परंतु गायन की पद्धति भिन्न रहती है जिसकी जानकारी परंपरागत गुरु से ही प्राप्त होती है। पद के अंतिम जोड़े जब द्रुत लय में गाये जाते हैं तब पखावज की ध्वनि के साथ रसिकजन झूम उठते हैं। पद गायन के अंत में भगवान को भोग समर्पित किया जाता है तथा समाज में सम्मिलित व्यक्तियों को प्रसाद वितरण करने के पश्चात् समाज गायन का उत्सव संपूर्ण होता है। अतः विक्रम की सत्रहवीं, अट्ठारहवीं और उन्नीसवीं शताब्दियों का काल 'समाज गान' के अभ्युदय काल था परन्तु उसके पश्चात् धीरे-धीरे इसका स्वरूप धूमिल होने लगा। आज ब्रज के देवालयों में इसकी परंपरा अवशेष रूप में ही दृष्टिगोचर होती है। अतः निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि विभिन्न सांस्कृतिक, राजनैतिक तथा समसामयिक प्रतिकूल परिस्थितियों के बावजूद भी समाजगान परंपरा अभी तक अपने पवित्र तथा मूल रूप में ब्रज क्षेत्र में प्रतिष्ठित है।

संदर्भ ग्रंथ

1. एन0 एल0 शुक्ल "पुष्टिमार्ग और हमारी संगीत परंपरा," संगीत (पत्रिका) पृ0-45
2. श्री हनुमान प्रसाद पोद्दार, श्रीकृष्ण जन्मस्थान स्मारिका पृ0-20
3. श्री प्रभुदयाल मीतल, ब्रज के धर्म संप्रदायों का इतिहास, पृ0-39
4. श्री कन्हैयालाल चंचरीक व श्री जगदीश पीयूष, ब्रज संस्कृति एवं ब्रज का लोक साहित्य, पृ0-77
5. श्री प्रभुदयाल मीतल, ब्रज के धर्म संप्रदायों का इतिहास पृ0-54
6. डॉ0 लक्ष्मीनारायण गर्ग, ब्रज संस्कृति और लोक संगीत, पृ0-269
7. स्वामी हरिदास जी, भक्त केलिमाल, पद संख्या-1
8. प्रभुदयाल मीतल, ब्रज के धर्म संप्रदायों का इतिहास-पृ0-433
9. उपरिवत-पृ0-444
10. लक्ष्मी नारायण गर्ग, ब्रज संस्कृति और लोक संगीत, पृ0-129
11. टटिया स्थान-वृंदावन में राधा अष्टमी उत्सव के आधार पर सजीव चित्रण

Devarnamas and their Potential Influence on Human Values

Narayanan P Iyer,

Research Scholar

Dr Meera Rajaram Pranesh

Jain (Deemed-to-be University), Bengaluru

Abstract: *A teenage child from a super busy family seeking refuge on the internet, an elderly couple at an old aged home pining to meet their children for years, and a married couple having two children separating after years of marriage.*

Such situations are not uncommon nowadays and one of the prime reasons for these is the deterioration of Human Values. This calls for an immediate attention to all humans. We should leverage tools successfully used in the past for the mitigation of such situations. Music is one such tool for reinforcing Human Values. This study analyzes some Devarnamas (a genre of devotional Indian Music) to highlight the Human Values they encapsulate.

The analysis of various compositions show that all the parameters like Raga (melody), Laya (rhythm), Sahitya(Lyrics) and Bhava(Expression) contribute to Human Values

Keywords: *Human Values, Music, Devarnamas, Haridasas, Purandaradasa, Kanakadasa*

Introduction

Value can be defined in a layman's language as something which is worthy or important. The worthiness can be because of its utility, beauty or power to help us lead a good life. Human values are defined as those values which help man to live in happiness, peace and harmony with the world. Human Values are universal in nature and grounded in rationalism and acceptance.

"Human Value is an enduring belief that a specific mode of conduct or end-state of existence is personally or socially preferable to an opposite or converse mode of conduct or end-state of existence. A value-system is an enduring organization of beliefs concerning preferable modes of conduct or end-state of existence along a continuum of relative importance" (Rokeach 1973:5). "The *Sruti* and *Smriti* provide a general understanding of *Dharma* and *Adharma* which most of us have heard from childhood" (Tejomayananda 1994: 93). The essence of Humanism is handed down to us through various epics and in the epic Ramayana, the qualities of Rama

stand out as a personification of Humanism (Rajagopalachari 2001).

"The characters from the *Puranas* show us the goal. The way to reach it is through the actual practice of prescribed *Karmas*" (Saraswathi 2014: 247).

We are shaped by life experiences and learnings from the day we are born . The behaviour of our parents, the examples set by our siblings and teachers, the kind of friends we make in school and the values they influence, all the above contribute to shaping our value system and thereby our behaviour . Good and bitter experiences can both shape our value system.

Depending on our life experiences and what we observe, read, and are taught, our value systems can diverge from those needed for peaceful coexistence

For humankind to coexist , sustain and progress, these human values need to be imbibed and practised by everyone. Such values are independent of time and space. When these universal values deteriorate, there is degradation of the quality of life. Hence Human Values need to be reinforced time and again. Music has the necessary attraction and the right

vibrations for the mind, heart and soul to receive the human value reinforcement easily. Even without any explicit message, the vibrations of music can put us at peace. Music creates an instant environment of receptivity to Human Value Reinforcement. "Art experience is well adapted to arouse our interest in the ideal state by giving us foretaste of it, and thus to serve as a powerful incentive to the pursuit of that state. By provisionally fulfilling the need felt by man for restful joy, art experience may impel him to do his utmost to secure such joy finally" (Hiriyanna 1997: 32).

This study will help musicologists, practitioners, teachers, students, and rasikas alike in enjoying, communicating, and benefiting from the compositions, with increased awareness of the Human Values they can potentially influence. This will in turn help mitigate the Human Value crisis we face time and again

Devarnamas

There are scores of Bhakti traditions or movements in India but perhaps the most unique of them is the Haridasa system, which flourished from 1350 to 1850 AD. This movement was confined almost exclusively to the old Mysore state in the beginning before it spread to other states. The Haridasa movement traces its origin to the teachings of Madhwacharya and his followers.

Hari means Vishnu and Dasa means servant. There is a huge volume of devotional songs and compositions called Devarnamas under the Haridasa genre and they are mostly devoted to Rama, Krishna, Srinivasa, Vittala and Narasimha.

The Dwaitha philosophy of Madhwacharya (1238-1317) had a great bearing on the Haridasa movement. Many of the Dwaitha saints were also Haridasas.

Though Madhwacharya wrote several works, all of them were in Sanskrit. Many saints who came after Madhwacharya tried to simplify his teachings and also wrote in the language known to the common man. One such saint is Naharahi Theertha, one of the four direct disciples of Madhwacharya.

The Haridasa tradition, as it is today, owes much to Sripadaraja Theertha (1404-1502) of Sripadaraja Matha in Mulabagal. This seer was the first to write or compose songs in Kannada. His song Baaro Namma Manege caught the imagination of the people. Soon, Dasas realized the importance of composing songs and singing them in Kannada. Sripadaraja is, therefore, rightly called the pioneer of the Haridasa movement.

A disciple of Sripadaraja was Vyasa Theertha, who was a major influence on the Bhakti movement and Dwaitha tradition in South India during the period he lived. He was a friend and guide to Purandara dasa, and Kanaka Dasa. The most famous of the Dasas and perhaps the most prolific is Purandara Dasa. He has written hundreds of devarnamas and all his compositions are based on the Ramayana, Mahabharata or Bhagavatha Geeta. Purandara is also called the father of Karnatak music.

Kanaka Dasa was a contemporary of Purandara Dasa. His earlier name was Thimmappa Nayaka and he belonged to a family living in Kaginala. Some of his compositions are Nammama Sharade, Yallaru Madhuvudhu, Heggiddu Heggade, Nee Maayeyo.

The next Dasa in importance is Vijaya Dasa (1687-1755). The tradition of Dasa Sahitya set by Vijaya Dasa was continued by Gopala Dasa, Prasanna Venkata dasa, Mahipathi Dasa and Jagannatha Dasa.

Analysis of Compositions and their Potential Influence On Human Values

In this paper , the author analyses the following Devarnamas for Human Values

Song : Harinarayana –

Ragā Revati – Tala Adi Sahitya

Pallavi

hari narayana hari narayana hari narayana enu manave

Oh Mind, repeat the glory of Hari Narayana

Anupallavi

narayananemba namada beejava narada bittida dhareyolage (hari)

The seed of the name called Narayana, Develops in the path left by Narada

Charanam 1

tarala dhruvaninda angurisu adu vara prahladaninda molage aitu dharaneesha rukmanganinda ciguridu Gurupita mahaninda huvaitu

That germinated from the boy Dhruva, And the embryo came out by Prahlada, And by Rukhmangada it became a seedling,

And by the great man , Guru Pitamaha , it flowered.

Charanam 2

vijyana satiyinda phalavayitu adu gajarajaninda dore hanaitu dvija shukamuniyinda phala pakvavaitu ajamila tanundu Rasa savida

It became in to a fruiting because of Sathi, And by king of elephants it became a fruit, And by the holy sage Shuka, the fruit ripened,

And by Ajamila the juice was taken out of the fruit.

Charanam 3

kāmīta phalavīva nāmavondiralike hōma nēma japa tapavēke svāmi purandara vittālānāmava nēmadinda nene manavē

When you have the name which gives you, The fruit that is desired by you,

What is the need of Homa, rituals, meditation and Thapas,

And I request you therefore chant,

The name of the God Purandara VitTālā.

Human Values

In this *Keertana*, Purandaradasa beautifully explains some important values of life which are **Growth, Evolution and Potential** and help us evolve naturally from a physical being to an uplifted spiritual being. This is similar to the natural growth of the seed and is akin to the evolution of the potential in the name of the Lord. The seed comes out of the embryo and then grows into a seedling, then a flower, a raw fruit and then a ripened fruit which can then give birth to more seeds. Similarly many great, noble and divine souls have helped the Lord's name grow from a seed to a ripe tasty fruit.

narayananemba namada beejava narada bittida dhareyolage -> Being Rooted, Wisdom, Surrender

The value implied here is “being rooted” or “adhering to first principles”. If the seed is sown correctly, the path to good growth is set. Purandaradasa uses the characters from the Bhagavatam as an exemplification of values. Narada was an embodiment of the value of wisdom and surrender.

tarala dhruvaninda angurisu adu vara prahladaninda molage aitu - > Innocence, Love, Faith

The seed germinating into an embryo and then into a seedling, represents Innocence, a value which we lose as we grow. It also depicts the love and faith of Dhruva, who left home when he was 5 years old, to understand the meaning of life by doing penance unto the Lord, and Prahlada, whose love and faith in the Lord's name enabled him to vanquish his evil father through the Lord's Narasimha avatar

dharaneesha rukmanganinda ciguridu
Gurupita mahaninda huvaitu ->
Commitment, Courage

Both King Rukmangada and Bhishma (*Gurupitamaha*) exemplified courage and commitment by not breaking their vows even at times of intense pressure. This quality is what helps the embryo grow into a seedling and the seedling into a flower . The parallel analogy for our lives is to exemplify courage and commitment at all times and then we will be able to grow from a seed into a flower. Sathi refers to Anusuya who exemplified dutifulness. Gajendra exemplified patience. Shuka exemplified wisdom and Ajamila exemplified the human will to change for the better.

vijyana satiyinda phalavayitu adu
gajarajaninda dore hanaitu -> Loyalty,
Purity, Faith

Anusuya is an epitome of purity , as even when tricked by the Gods , she did not give up loyalty to her husband, and instead had the Gods converted into children . Similarly, Gajendra had unflinching faith in the Lord . Anusuya's qualities can help convert the flower of dedication into a fruiting of outcomes, and then into a fruit of success through Gajendra's values.

dvija shukamuniyinda phala pakvavaitu
ajamila tanundu Rasa savida ->
Selflessness, Wisdom, Gratitude

Sage Shuka was a personification of selflessness and wisdom, and Ajamila, though he lost his way to bad habits, was still saved by the Lord, because he chanted the Lord's name. The point here is about the power in the Lord's name, which can give everyone the nectar of happiness and bliss, like the pure and tasty juice of a ripe fruit.

Musical Analysis

The Raga Revati which is considered the base raga for the Vedic chants, is used aptly for a profound message. The start on

the *RMR,,,S,,,R,S,-NSNP,R,,,S,S, (Harinarayana Harinarayana)* phrase gives the much needed effect for the emotions of bhakti and the value of humility .

The foray into the higher octave for the anupallavi and the phrase *RSNN,SR*, for Namathabijava (the seed of Lord's name) is apt, and gives a vision of the goal towards which one needs to grow

The Laya then moves to dhruva kalam (fast speed) to give the effect of the seed growing into an embryo, the seedling , the flower, the fruiting, the big fruit , the ripe fruit and finally the nectar from the fruit.

Song : Ragi Tandira – Raga Nadanamakriya – Tala Adi

In this *Krithi*, Purandaradasa uses the word Ragi in an interesting way to bring out the values we should all cultivate in day to day living.

Sahitya Pallavi

Ragi thandeera bhikshake, Ragi thandeera,

Yogyaragi bhoghyaragi,

Bhagyavanthavaragi neevu

Have you brought Raagi for giving alms,

have you brought Raagi,

May you be an upright person,

May you be one who enjoys,

May you be fortunate, have you.

Charanam 1

Annadanava maduvaragi,

Anna chatravanittavaragi,

Anya varthegala bittavaragi,

Anu dina Bhajaneya maduvaragi

May you be one who feeds others free,

May you be one who establishes inns giving free food,

May you be one who does not bother about any other matters,

May you only sing the name of Gods daily.

Charanam 2

Matha pitharanu seviparagi,

Papa karyava bittavaragi,

Reethiya balanu baluvaragi

Neeti margadali khyatharagi.

*May you be one who serves father and mother,
May you be one who forsakes sinful actions,
May you be one who leads a disciplined life,
But May you be famous in just actions.*

Charanam 3

*Guru karuneya padedahavaragi,
Guru vakhyavannu paliparagi,
Guruvina padava smarisuvaragi,
Parama punyava maduvaragi*

*May you be one who gets the teachers grace,
May you be one who obeys the words of the Guru,
May you be one who contemplates on the feet of the teacher,
And May you be one doing blessed deeds.*

Charanam 4

*Kama Krodhava alidavaragi,
Nema nishtegala maaduvaragi,
Rama Namava Japisuvaragi,
Premadi kuni kunnidaduvaragi*

*May you be one who forsakes passion and anger,
May you be one who performs rituals according to rules,
May you be one who keeps on chanting name of Rama,
And May you be one who dances and dances out of pure love.*

Charanam 5

*Siri Ramanana sada smarisuvaragi,
Guruvice bagovanthavaragi,
Kiri kiri Samsara bittavaragi
Purandara Vittalana seviparagi*

*May you be one who always thinks the consort of Lakshmi,
May you be one who bows before the teacher,
May you be one who forsakes sinful deeds,
May you be one who serves Purandara Vitthala.*

Human Values

Ragi thandeera bhikshake, Ragi thandeera, Yogyaragi bhoghyaragi, Bhagyavanthavaragi neevu
-> Humility

This *Krithis* is an explicit communication of Values. Here the word *Ragi* is very nicely used as the prosodic element "Yamakam" where it is either used to refer to *Ragi* as a food or *Ragi* to mean "become". The value of humility is reflected in the humble food "Ragi" and in a humble becoming.

Annadanava maduvaragi, Anna chatravanittavaragi, Anya varthegala bittavaragi, Anu dina Bhajaneya maduvaragi -> Service, Refrain

Ensuring food for the hungry and speaking simple, less and good words are values that can uplift society. The values of respect and love towards parents and *Guru* is very nicely mentioned. The values of humility, refraining from passion and sin, obedience, dutifulness, and discipline are effectively communicated directly.

Guru karuneya padedahavaragi, Guru vakhyavannu paliparagi, Guruvina padava smarisuvaragi, Parama punyava maduvaragi -> Grace, Obedience,

Contemplation

Surrendering to the teachings of the *Guru* brings in the values of obedience, grace and contemplation

Kāma Krodhava aḷidavarāgi, Nēma nishtegaḷa maaduvarāgi, Rāma Nāma Japisuvarāgi, Prēmadi kuṇi kunnidāduvarāgi -> Discipline, Concentration, Celebration

Purandaradasa, through the above lines, emphasizes the need to be disciplines and the importance of celebrating through dance, both outer and inner dancing in joy *Siri Ramanana sada smarisuvaragi, Guruvice bagovanthavaragi, Kiri kiri Samsara bittavaragi, Purandara Vittalana seviparagi* -> Discernment, Service and Gratitude

Purandaradasa exhorts us to be discerning enough to forsake bad company, and be grateful to our teachers. He also emphasizes the need to do selfless service to humanity

Musical Analysis

The Raga Nadanamakriya gives the apt direct messaging background to this devarnama.

S,S,S,SRG,,,RRR, -M,MGR,R,S,,, for the first line Ragi Thamdira, and then the emphasis on Yogyaragi Bhogyaragi with M.MM,M, -P,PP,P, - D,D,DPM/MGP clearly lets the sahitya convey its intent.

The charanams start on similar lines, and then the crescendo with S,SM/MGGRR,S,S, (Anya Vartheya) and the descending emphasis with PDND-PDPM-MGPMGRS, elevates the Sahitya

Song : Guruvina Gulama – Raga Pantuvarali – Tala Adi

In this Kriti, Purandaradasa highlights the importance of a Guru, and the Humanism that underlies the Guru principle.

Sahitya

Pallavi

***Gurvina gulamanaguva thanaka,
Doreyadanna mukuthi***

*Till you become a slave of the Guru,
You would not get salvation*

Anupallavi

***Pari pari aneka shastravanodi,
Vyarthathavayithu bhakuthi***

*Reading of various shastras,
Would only lead to wasted devotion.*

Charanam 1

***Aru shastravanodi darenu,
Muraru puranava mugisadarenu,
Sadhu sajanara sanghava madadhe,
Dheeranendu ta tirugidarenu***

What if you have read the six different shastras,

What if you complete reading the eighteen Puranas,

And what if you go on roaming as a courageous one,

Without enjoying the company of good people.

Charanam 2

***Koralalu maleya dharisidarenu,
Beralolu japa mani tiruhidarenu,
Maralli maralita horali boodhiyolu,
Marulanandadi tirugidarenu.***

*What if you wear a garland,
What if you turn the beads of a rosary by fingers,*

What if you go on wandering like a mad man,

After rolling repeatedly in ash.

Charanam 3

***Nariya bhoga alisidarenu,
Shareera sukhavanu bidisidarenu,
Mara janaka siri purandara vittalana,
Seri kondu padeyuva thanaka.***

What if you give up pleasure given by woman,

What if you give up the pleasures of the body,

Till you attain and join with,

Purandara Vittala the father of Manmatha.

Human Values

***Gurvina gulamanaguva thanaka,
Doreyadanna mukuthi, Pari pari aneka
shastravanodi, Vyarthathavayithu
bhakuthi-> Humility, Service***

Being a servant to the Guru and trusting the Guru to lead us to knowledge is essential for true success and happiness. What can be achieved through Guru Bhakti, cannot be achieved through mere study of Shastras

***Aru shastravanodi darenu, Muraru
puranava mugisadarenu, Sadhu sajanara
sanghava madadhe, Dheeranendu ta
tirugidarenu -> Courage, Wisdom***

True courage lies in the strength derived through the association with wise people
***Koralalu maleya dharisidarenu, Beralolu
japa mani tiruhidarenu, Maralli maralita
horali boodhiyolu, Marulanandadi
tirugidarenu. -> Focus, Sincerity, Truth***

Focus does not lie in merely rolling rosary beads , but controlling the beads of our thoughts . It doesn't lie in external manifestations but in the sincere acts driven by inner truthfulness

Nariya bhoga alisidarenu, Shareera sukhavanu bidisidarenu, Mara janaka siri purandara vittalana, Seri kondu padeyuva thanaka. -> Control, Sacrifice

Musical Analysis

One of the Ragas in which this Devarnama is set, is Panthuvarali. The Devarnama begins beautifully with the descent from top shadjam (Guruvina) to lower shadjam (Mukuthi). The melody adds meaning by musically saying that the Guru is the peak (top S) who can take you towards peace (lower S) . At various points, wherever the sahitya suggests that mere knowledge of Shastras and Vedas will not suffice etc. , the melody complements it with a nice reinforcing “DNMD” phrase of Panthuvarali.

Conclusion

From the above Devarnamas we see that through various symbolisms, the Haridasas try to bring out the essence and importance of the core Human Values. The references drawn are primarily from the Srimad Bhagavatam and Ramayanam. The first Devaranama **Harinarayana**

highlights the values of *Growth, Evolution, Potential, Being Rooted, Wisdom, Surrender, Innocence, Love, Faith, Commitment, Courage, Loyalty, Purity, Selflessness, Wisdom, and Gratitude*

The second composition **Ragi Tandira** suggests *Humility, Service, Refrain, Grace, Obedience, Contemplation, Discipline, Concentration, Celebration, Discernment, Service, and Gratitude* as Human Values.

The third composition **Guruvina Gulama** highlights *Humility, Service, Courage, Wisdom, Focus, Sincerity, Truth, Control, and Sacrifice* as Human Values

Thus we see that Values go much beyond those that are used in common parlance. Melody, rhythm and meaningful words can help take these Human Values beyond the senses, into the core of the human being, thereby potentially reinforcing them, to help all lead a good life.

Understanding these values messaged through the music and lyrics of the compositions can enhance the performance, and also bring about transformational change in the singers, listeners , teachers ,students, and in fact, any human being in general.

References:

Books

1. Coomaraswamy Ananda. 2013. *The Dance of Shiva*. Rupa Publications: New Delhi
2. Hiriyanna, M. 1997. *Art Experience*. Indira Gandhi National Centre For the Arts: New Delhi
3. Rokeach, Milton. 1973. *The Nature of Human Values*. The Free Press: New York
4. Rajagopalachari, C. 2001. *Ramayana. Bhavan's Book University*. Mumbai
5. Sambamoorthy, P. 2013. *South Indian Music. Book 1. The Indian Music Publishing House: Chennai*
6. Saraswathi, Chandrasekhara. 2014. *The Vedas. Bharatiya Vidya Bhavan: Mumbai*
7. Tejomyananda, Swami. 1994. *Hindu Culture – An Introduction*. Central Chinmaya Mission Trust: Mumbai
8. Tripathi, A N. 2009. *Human Values*. New Age International (P) Ltd: New Delhi
9. **Websites for Lyrics of Compositions and General Meaning**
10. <http://samharshbangalore.blogspot.com/2012/11/the-hari-dasas-and-their-compositions.html>
11. <http://www.karnatik.com/c1099.shtml>
12. <http://translationsofsomesongsofcarnticmusic.blogspot.in/2012/10/ragi-thandheera.html>
13. <http://translationsofsomesongsofcarnticmusic.blogspot.in/2012/10/guruvina-gulama.html>



Music Performances: Artist and Connoisseur

Dr. Sarswati Negi

Department of Music

Maharshi Dayanand University, Rohtak

In this article, we will look into various properties of music and its performance strategies. We will briefly describe the objectives of music and shall see as to how far we have been able to achieve them. Finally, we will deal with the practical aspects of it and look into stage performance of music. We shall suggest some of good practices, which can make a stage performance more attractive and successful.

In the present era of technological innovation, music has become more of a market product than a fine art. Instead of classical music or the folk musical traditions of our cultural heritage, we have become more inclined to the popular music or the pop music – the short name for the same. Indian pop music has influenced the music industry so much that now-a-days, other traditions like the folk music, classical music etc., are rapidly fading out from the general discourse. However, we shall not look into performances of popular music. In this article, we shall limit our discourse to classical and semi-classical music presentations.

We shall deal with general aspects of performance in music which comprises of three components - vocal music, instrumental music, dance. However, we shall not deal learning music techniques like Alap, Taan, etc and how to practice.

In this article, we will look into various properties of music and its performance strategies. We will briefly describe the objectives of music and shall see as to how far we have been able to achieve them. Finally, we will deal with the practical aspects of it and look into stage performance of music. We shall suggest some of good practices, which can make a stage performance more attractive and successful.

In the present era of technological innovation, music has become more

of a market product than a fine art. Instead of classical music¹ or the folk musical traditions of our cultural heritage, we have become more inclined to the popular music or the pop music – the short name for the same. Indian pop music has influenced the music industry so much that now-a-days, other traditions like the folk music, classical music etc., are rapidly fading out from the general discourse. However, we shall not look into performances of popular music. In this article, we shall

limit our discourse to classical and semi-classical music presentations.

Introduction:

Music is a fine art. Therefore, it has the capacity to generate the feeling of beauty. The beauty of ideas, the beauty of feelings, the beauty of Mother Nature and above all, the realization of the omnipresent God through the realization of beauty. The philosophy of "Satyam Shivam Sundaram" expresses the importance of purity and pleasure in all the fine arts. When we talk of music, nobody can claim to disagree from the fact that it has the capacity to give pleasure even in the adverse conditions like trouble and tensions. It is this speciality of music, which is very important. In other arts, we have to concentrate our minds first in order to appreciate them. On the contrary, as far as the art of music is concerned, as a musical sound is perceived through our ears, our mind is diverted towards the sound itself. We do not have to make an extra effort in order to appreciate the pleasure inculcated through the perception of amazing and pleasing tones. That is why, music is liked by almost all the men and women of different ages, classes, social backgrounds etc. why the human beings only! It is taken in good taste by animals also.

Objectives of Music:

Music is said to have two broad objectives. The first and foremost

objective of music is to entertain the audiences. All fine arts do this. However, music sometimes is used as a hobby. The practitioner of music performs it for his/her own self. So the second objective is self-satisfaction. Another faculty of music is concentration of mind. And through this concentration, we can raise the mental level higher and higher to achieve spiritual growth.

Ahobalⁱⁱ in 'Sangeet Parijat' has described two basic aims of music. One, Jan Ranjan or entertainment and two, Bhava Bhanjan, that is, spiritual growth.

In this article, our objective is to look into entertainment aspects of music.

Basic aim of music is to spread pleasure through it. When an artist of music performs before an audience, his/her only objective happens to be to give joy to those who have gathered to watch the performance. Therefore it is very important to analyse elements of a good performance.

Music comes amongst the dynamic arts.ⁱⁱⁱ It is a performing art also. It is dynamic because it is time-bound. All musical compositions, vocal or instrumental, are bound in a time-frame. No musical composition is free from time. That means that one has to give a certain amount of time to listen to any type of music. Music does not come before the audience in one stroke. It takes time to present the

composition note by note. In the art-forms like painting, sculptures etc, the artists first complete the pieces of arts, give them the final touch, and then present their masterpieces before the viewers to appreciate them. We can go through these pieces in one glance. We can view them again and again. But in the case of music and the literature, it is not possible. If we are watching a play, the play will unfold itself action by action and dialogue by dialogue. Similarly while listening to a musical composition; we will listen to it note by note and not at once. In the live performances, it is not possible for an audience that he/she listens to a piece of his/her choice again and again at will. That is why music is said to be a dynamic art.

What is music performance?

First let us look as to what is the meaning of music performance. According to Encyclopedia Britannica, the following definition is given: musical performance is a step in the musical process during which musical ideas are realized and transmitted to a listener. In Western music, performance is most commonly viewed as an interpretive art, though it is not always merely that. Performers to some degree determine aspects of any music they play. Issues of tempo, phrasing, dynamics, and, in some types of music, pitches and instrumentation

are subject to a performer's discretion.

The pleasure people derive from sounds has always been closely related to the pleasure they derive from making the sounds themselves, it is difficult to conceive of the origin of music as separate from an act of musical performance. Models for the establishment of rhythm may be found in heartbeat and breathing, and in the inflections of speech and cries of grief, pleasure, and desires are found the source of what became song.^{iv}

In the light above definition, now let us infer the same regarding Indian music. Stage performances are basically better known as music concerts. However, stage performance infers the full meaning. Hence, all those issues which are discussed herein, are also correct with regards to music concerts.

Components of a music performance:

The first and foremost component of music performance is the performer itself. Without the musician, no performance can take place. That is why, it is important to keep in mind importance of the performer. The artist who wishes to perform before an audience, should be well-versed with art of music. A lot of rigorous music practice is required to become a performer. Not only practice, the musician should also attend music

performances in order to get updates on latest trends regarding music performance norms.

The second integral part of music performances is the audience without whom no performance is possible. We can divide audiences in different categories. Some of those who come to attend a performance are just music lovers, some have a little knowledge of the art, maybe, some of the artist also attend the performance.

According to the taste of the audience, we will divide them in three broad categories:

- A. Those who have gathered just for fun,
- B. Those who have basic knowledge of music and hence can appreciate it,
- C. Those who pursue music as a career and hence are called artists.

First category refers to the indifferent audience. They have just come to pass their time and may create problems. Unnecessary praises, cheering without any reason, gossiping, sometimes hooting by such audience may create hurdles for the artist as well as the organizers.

Second category can be called as appreciators of music. They would enjoy a good performance and will respond with cheers and clapping as the artist accomplishes some difficult phrase with ease and perfection. This category is most suitable for a

performance. Appreciators enjoy the music. They really mean to attend the performance and enjoy it and not just hang on.

Third category is of the artists. Artists will expect the performer to present flawlessly. Any error or slackness on performer's part will be taunted or queer reactions will be expressed upon it. So the performer should be ready for such criticism. The criticism and appreciation both should be taken as parts of performance and he/she should not lose composer on hooting or queer reaction. Such reactions of the audience should be taken positively.

In fact, most of the critiques tell that classical music is not for the masses. It is for special classes of individuals who have a basic understanding of music. We should keep this fact while inviting the audiences for the performance.

The third component of the performance is the venue of performance. If audience do not get a comfortable venue to enjoy the performances, mentally, they will hardly concentrate upon art and the artist. In such a situation, neither would it be in favour of artist nor any pleasing experiences would rejoice the audiences. Hence, it is imperative for the event managers to arrange for a comfortable venue for the performance. It should be free of unnecessary external notices and

should give a peaceful environment to both the viewers and the artists. Most of the auditoriums these days are air-conditions and thus free from harsh weather.

Another thing that we should keep in mind while fixing the venue that sufficient space for expected viewers should be available. Otherwise, undesired situations may arise which will spoil the whole performance.

After these three basic factors, now comes the issue of proper sound system. The system must be tested beforehand and after complete satisfaction, one should go further. Sometimes, performance venues do not have a good sound system installed. In this case, decision should be taken to book other system externally instead of compromising with sound quality.

Now some technical aspects. First thing is the judicious use of microphones.^v Music students should be trained for proper use of sound system, especially, of microphones. As we are aware, in music medium of expression is sound. Voice of the performer as well as accompanying musical instruments should reach the audience without any interruption. For this a sound system is required. But sound system gets the voice from the artists. Unless microphone properly gets the voice, it cannot convey the same to the audience. Secondly, the balance of sound

between the artist and accompanying artists should also be properly maintained. If the voice of accompanying instruments gets louder than that of the performer, it will badly hamper the performance. Moreover, amplifiers can amplify the voice but unless properly balanced, they can give a bad taste to the performance. Therefore, a proper training of basic sound balance should be given to the musicians.

Another component of a good performance is the performance itself. The composure and posture of the artists should be up to the mark. Attractive costumes suitable to the occasion must be chosen. As the performer begins the recital, he/she should give a brief introduction of what is going to be presented and also of accompanying artists. Between the performance, face expressions play a vital role. Maintain your composure while presenting some difficult Taan. Your expressions must be in accordance with what is presented. Always keep cool and do not react to any unpleasant gestures from the audience. Appreciate good ones. Try to guess the taste of the audience and accordingly adjust your music.

The discourse about the performances will remain incomplete if we do not include dance into it. Dance^{vi} is one of three basic elements of music. So it cannot be left out. In classical dance performances,

costumes play a major role. Lighting on the stage is also another avenue which should be thought over carefully. Proper lighting gives a good view. On the contrary, improper light may spoil all the hard work of the artists as well as the organizers. Therefore, a proper and comfortable lighting should be done.

In dance performances, microphone is required for only the accompanying artists. Sometimes, the performer requires a microphone to introduce what is going to be presented. In dance performances, for the main artist, a cordless mike is better as the performer may move right or left while talking to the audience. However, most of traditional dance artists prefer normal standing microphones.

Finally, let us discuss some simple but important points. Before the curtain is raised and performance begins, all minor settings should be complete. Tuning of instruments, balancing of sound, lighting etc should be fixed before curtain raises. After the artist comes on the stage and faces the audience, the performance should begin immediately. Many a times, artists tune their instruments after reaching the stage. Sometimes, sound balance is checked after curtain is raised. Such things are not well taken by the audiences. Minor adjustments can be done as and when required. But before the performance

begins, we should try to properly fix such adjustments.

Performance is like worship. As a devotee, artists should concentrate all the attention on the performance and the audiences present. They should take their performances like the worship of God. In fact, in Bhakti tradition, we realize the God through music itself like Meera, Soordas etc did. Consider audience as living testimony of performance. Entertaining and pleasing the artist should be objective of the performance. In every performance, the audience is the talisman. Success of the performance is dependent upon the satisfaction and appreciation of audiences. So nothing must be done which may annoy them.

Let us be clear that learning is a continuous process. One learns with every new experience. Experiences of the previous performances may become threshold for a new one. Thus, components of a performances keep on changing with time and new innovations. One must keep on updating him/herself with each performance. Feedbacks should be like inspirations.^{vii}

Conclusion:

Music is a dynamic art. Its dissemination and transfer to next set of artists is dependent upon how perfectly an artist performs. It is the artist who decides the direction of classical music. Some performers like

Pt. Ravi Shankar, Zaqir Hussein, Pt. Bhimsen Joshi, Pt. Jasraj, N. Rajam, Birju Maharaj, and many more have popularized our music not only in India but on foreign land too. Presently, many persons from Europe and America wish to learn various forms of Indian music. It is for the performer who has the duty to educate, communicate, disseminate, popularize and thus preserve Indian music. Role of performer is first and foremost in educating audiences. Education through practical performances is one of the best methods of conservation of cultural heritage. Performer also decides the grammar of music. It is through the programmes of the artist that we decide about how a Raga should be sung or played on instruments. It is

through the artist that the direction of the art is decided. Therefore, artist has greater responsibility to protect, preserve and disseminate the practical knowledge to the next generation. His/her responsibility is important in preserving the musicological aspects of the art too.

Success of a performance depends upon mainly three factors. The artist, the venue and the audience. These days, time constraint has become very important issue. One should try to complete the performance within the given slot. Punctuality is the key to success. Music performances should begin in time and also end within the timeframe given to the audience.

If all these things are kept in mind, the success rate will increase without any doubt.

References

- i. <https://www.coursera.org> > ... > Music and Art
- ii. Pt. Ahobal, Sangeet Parijat, 2nd Chapter.
- iii. <https://www.tandfonline.com> > doi > pdf
- iv. <https://www.britannica.com/art/musical-performance>
- v. <http://www2.hawaii.edu/~wangch/courses/ACM374/Material/notes/mics.htm>
- vi. See Sangeet Ratnakar, Nartanadhyay.
- vii. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2020.01249/full>



Types of Supplementary Trainings for Dancers

Vrushika Jigar Dave

Research Scholar

Faculty of performing arts

The Maharaja Sayajirao University of Baroda, Vadodara

Abstract: *You may or may not be a professional dancer yet, but if you are serious about becoming one and compete frequently, you are technically an athlete in training. Dancers and dance teachers should not ignore fitness. Dancer's lean, muscular bodies, agility and as they are continuously being on the floor, they are considered physically fit. It is observed that guides, dancers and dance teachers don't give importance to fitness or supplementary training as much as they should give. Even if you are not a professional dancer yet, if you are practicing it and dedicated to be one, you are actually an athlete in training. You consider any dance form, dance training has some loops and holes, rehearsals and dancing sessions are not enough.*

Even the best sense of rhythm, meticulous technical training, and perceptive dance intuition aren't enough to make a dancer truly succeed; focused strength, balance, and flexibility are also required to perform the movements with power and grace. Conditioning for Dance improves dance technique and performance by strengthening the body's core (abdominal and back muscles), improving coordination, balance, and alignment, and increasing flexibility. Today's dancers are unhealthy and not aware about their food and fitness needs as much as they could be. They are not physically fit enough for the demanding routine made by the choreographers, and running between school or work and their dance sessions, so it is seen that fitness often gets ignored or side lined.

Key words: *Supplementary training, Dancer's body, types of physical exercise*

The methods used for various dance movements are insufficient to assist dancers in preparing for the physically demanding portion of the performance. "For any dancer, the physical, as well as psychological well-being is the base of their artistic expression."⁽¹⁾

To dance well, a dancer should focus on all aspects of fitness. "Good fitness ensures that dancers are less prone to injuries, can enhance their performance, and push their physical abilities. All this helps in prolonging their career and ensures dancers live a happier, fuller life."⁽²⁾

Your dance class can be helpful in improving certain aspects of your fitness levels- like flexibility,

quickness, muscular endurance, but not all dancer's bodies are at the same fitness levels when they begin. Individual fitness needs of each dancer vary and must be trained outside of the classroom.

Reasons- why dancers should focus on their fitness levels:

1. to be able to last longer on the dance floor.
2. to pack a punch in your performance
3. muscular endurance
4. better flexibility
5. Improving in neuromuscular coordination while dancing
6. Your level of fitness can influence your body fat and muscle composition.

Rest should also be a part of your training.

“Years ago, it was said that the best dancers have two talents that set them ahead of their contemporaries- deep understanding of expressions, and physical and psychological prowess to accomplish it to perfection. A dancer who can jump higher, balance longer is not necessarily a better dancer, unless she is fit to be consistent in the long run.”⁽³⁾

A fit dancer is always a better dancer.

What is supplementary training?

Supplemental exercises are exercises that are added to a regular exercise routine to complete a training programme; they might be in the form of adding new exercise programmes to the routine, or they can be a person's standard, unchanging, and frequently automatic training programme.

Supplementary activities for novices, such as stretching and callisthenics, are required to prepare and acclimate the body for any activity. Dancers that participate in cross training programmes do so in order to improve their performance in their chosen dance forms.

Supplementary training is a broad term that encompasses a range of fitness and conditioning needs. The word ‘supplementary’ infers additional training in order to enhance the existing training.

Core exercises improve your balance and stability and train the muscles in your pelvis, lower back, hips and abdomen to work in harmony. This leads to better balance and stability, whether on the stage or in daily

activities, and that is why it is very important for Bharatanatyam dancers to work on core muscles.

Your core stabilizes your body, allowing you to move in any direction, even on the bumpiest terrain, or stand in one spot without losing your balance. Viewed this way, core exercises can lessen your risk of falling.

As Claire Calvert, dancer with The Royal Ballet says “Doing squats doesn’t help me do 32 fouettés[1] because I still have to practice the steps. But with that new base of strength and confidence, I feel more present in the performance, which means I can focus better on the story or the character.” (*The Red Bulletin*, 2019). It is therefore not a substitute for dance class, but a very important addition.”⁽⁴⁾

There are seven main fitness and conditioning needs for the dancers:

- **Aerobic fitness** – associated with moderate intensity, longer-duration activity.
- **Anaerobic fitness** – associated with high intensity, maximal, short bursts of activity.
- **Muscular Strength** – the ability of a muscle to produce a maximal force on one occasion.
- **Muscular Power** – the explosive (speed-related) aspect of strength (e.g. jump or leg swing).
- **Muscular endurance** – the ability of a muscle to produce continuous strength (e.g. hold a plank position or develop) or repetitive power actions (e.g. repeated jumps or leg kicks).
- **Flexibility** – the range of motion available at a joint, including the

‘stretchiness’ of the muscle(s) around that joint.

- **Neuromuscular coordination** – required for all of the above, but also associated with balance, agility, coordination and skill. (See Irvine, Redding & Rafferty, 2011).

It is not possible to practice each and every form of exercise listed above, but being aware of your own body and its fitness needs, you can plan your sessions to work out and use supplementary training to improve your performance and reduce the risk of an injury.

Pilates:

Pilates is a low-impact exercise that improves your balance, core strength, mobility, flexibility, and even your mood through regulated movements. It concentrates on the smaller and deeper muscles that support and improve your overall health.

“Pilates involves low impact flexibility, stability, and endurance movements. It focuses on core and muscle strength, along with postural alignment.”⁽⁵⁾

“Since the 1920’s dancers have subjectively reported the benefits of engaging in the Pilates method alongside their dance training. In recent years scientific research has also started to evidence these benefits. Studies have shown that Pilates can help to improve alignment, flexibility and muscular strength in dancers, and due to its focus on fluid and controlled movement it is often a natural choice for dancers. More hypermobile or flexible dancers might wish to choose Pilates-based exercise in order to encourage greater strength and control.”⁽⁶⁾

Yoga:

Yoga is a technique that aids in the control of one's mind, body, and soul. It combines physical and mental disciplines to achieve a serene body and mind; it aids in stress management and relaxation. It also aids in the development of flexibility, muscle strength, and overall body tone.

“There is little scientific research to support the benefits of yoga in dance specifically, however dancers do tend to naturally choose yoga as a form of supplementary training. An unpublished study reported improvements in hip flexion range of motion after a four-week intervention and suggested that yoga can offer additional educational benefits. Dancers who are naturally less flexible may benefit from practicing yoga due to its focus on dynamic stretching. Previous or existing injuries should be considered before attending class.”⁽⁷⁾

Power Yoga: Power Yoga, which originated in India, has been incorporated into many fitness routines around the world. It has numerous health and fitness benefits and is an excellent way to stay fit and healthy.

What exactly is Power Yoga?

Power yoga, which is based on Ashtanga Yoga, is a brisk workout that resembles an aerobic workout. There are numerous advantages to practicing power yoga every day, including improved posture,

physical strength, and balance. It is fast-paced and emphasizes the flow from one posture to the next rather than each posture individually. It helps to,

- Boosts Immunity
- Improves Quality of Sleep
- Aids In Hormone Regulation
- Builds Muscle
- Improves Capacity Of Lungs
- Improves Posture

• **Aerobic and endurance training:**

Endurance exercise, often known as aerobic exercise, comprises activities like walking, jogging, swimming, biking, and jumping rope that increase your breathing and heart rate. Endurance exercise increases your overall fitness and keeps your heart, lungs, and circulatory system healthy. As a result, those who engage in the appropriate amount of physical activity on a regular basis can lower their chance of developing diseases including diabetes, heart disease, and stroke.

Dancers must have good aerobic power in order to dance for longer periods of time and at lower heart rates before becoming fatigued. Additional cardiovascular training such as running or swimming can be useful. Running is a cheap and effective way of training aerobically but if you are recovering from an injury and want to avoid running, swimming is a great alternative.

• **Zumba:**

Zumba is a workout programme that incorporates dancing

exercises with Latin and international music. Interval training — alternating rapid and slow beats — is used into Zumba routines to help improve cardiovascular fitness.

Zumba is an aerobic activity that can contribute to the amount of aerobic activity suggested by the Department of Health and Human Services for most healthy persons.

Aerobic exercise can help you stay healthy, lose weight, strengthen your heart, and improve your mood. If you enjoy Zumba, you're more likely to do it on a regular basis and get the benefits of its cardio benefits.

For a high energy workout, try Zumba. “It features aerobics and dance moves performed to Latin American music. Since Zumba involves the entire body, you’ll get a great full body workout. This helps tone muscles and improve endurance.”⁽⁸⁾

• **Step aerobics:**

Step aerobics is a workout that combines upbeat music, choreographed moves, and a raised platform. As you explore dance-inspired exercise, here’s what you can do to become more active:

- Appreciate how your body can perform a routine.
- Recognize how dancing makes you feel.
- Notice positive changes in your mood, energy, and endurance.
- Honour the experience of learning something new.

• **Plyometric training:**

It is critical for dancers to have leg power for both jumping and

travelling sequences. Plyometric training, also known as jump training, aims to increase power (speed and strength) by incorporating exercises that require the muscles to exert maximum force in short bursts of time. According to one study, such training improved subjective measures of dancers' jumping, such as height, ability to point feet, and overall jump ability as assessed by experienced dance faculty members. Again, before beginning plyometric training, consider your injury history and workload. Some dancers are concerned that working on strength in this manner will result in the development of "bulky muscles" and a loss of aesthetic quality. There is little evidence to back up this claim, and the benefits of plyometric training appear to outweigh the potential drawbacks.

The additional stress placed on the body as a result of supplementary training can result in temporary fatigue. Allow at least two weeks between the end of training and any scheduled performance periods.

Andrea Kozai (2012) provides the following recommendations for strength and power-based exercises:

- Andrea Kozai (2012) provides the following recommendations for strength and power-based exercises: If the dancer has difficulty with slower movements, they may lack strength. If they need work on moving more quickly, they should train for power.

- Strength-building exercises can be included by pairing dancers up and asking them to provide manual resistance for each other.
- Plyometric-type (jump training) exercises can be incorporated into class by asking dancers to complete several functional jumps in sequence, focusing on explosiveness instead of technique. However, be cautious when using these techniques with inexperienced dancers. Explosive movements must be integrated gradually to allow the muscles to adapt to the high forces they produce.

In summary:

Know your body, its needs, focus on your food habits, dance more, explore different areas (for guidance refer to the bibliography and references). You can choose any one exercise along with your dance training for a particular time or you can go for 2 or 3 types of exercise in a month, it can be aerobics for twice a week, swimming for once a week and Pilates for once a week, but remember the capacity of your body, as rest is equally important when it comes to physical training.

Dancers with enough strength and flexibility can avoid injury. When working on the upper body, proper mechanics are critical to avoid injury. Conditioning entails understanding how the body responds to energy and force. Adolescent dancers are particularly vulnerable since they do not always focus on conditioning. They frequently lack the core strength needed to stay in appropriate alignment. Young dancers

go through considerable physical changes as they become older, which is ironic. Muscles and bones do not grow at the same pace throughout growth spurts, which can result in joint instability, functional strength loss, and diminished proprioceptive awareness (knowledge of limb location), putting young dancers at risk for back injuries.

Conditioning is the most effective technique to manage the physical and mental demands of your chosen dance style while also improving your performance abilities. You can reach your maximum physical and artistic potential by releasing your buried strength.

References:

1. IADMS and Sarah Irvine, MSc, Emma Redding, Ph.D., and Sonia Rafferty, MSc, Association for Dance Medicine & Science (IADMS), <https://www.iadms.org/page/303-www.beyondthebarreusa.com>
2. <https://beyondthebarreusa.com/blogs/fitness-nutrition/7-compelling-reasons-why-you-need-dancer-fitness>
3. Kozai, A. (2012). Supplementary Muscular Fitness Training for Dancers. *The IADMS Bulletin for Teachers*. 4(1). Available at: https://cdn.ymaws.com/www.iadms.org/resource/resmgr/Public/Bull_4-1_pp15-17_Kozai.pdf
4. Jordan C. [Caroline Jordan]. (2019). *Ballet Pilates: Dancer's workout for total body fitness (At home routine)*.
5. <https://www.danceuk.org/healthier-dancer-programme/health-faqs/fitness-and-strength/>
6. <https://www.danceuk.org/healthier-dancer-programme/health-faqs/fitness-and-strength/>
7. Avoid comparing yourself to other dancers 3 Zumba moves you can do anywhere. piedmont.org/living-better/3-zumba-moves-you-can-do-anywhere
8. Amelia Wilkinson, Dance Science Graduate Intern & Administrative Intern for Health and McKinnon, M., & Etilin-Stein, H. (2015, November 09) Pilates: A natural choice for dancers [Web log post]. Retrieved from <http://www.iadms.org/blogpost/1177934/231658/Pilates-A-natural-choice-for-dancers>

Bibliography

1. 5 basic barre exercise techniques. www.piedmont.org/living-better/5-basic-barre-exercise-techniques
2. Dance — health benefits. (2013). www.betterhealth.vic.gov.au/health/healthyliving/dance-health-benefits
3. Ford J. [Jenny Ford]. (2019). *Step Hero 1 of 6 — how to do step aerobics — learn to step program beginner* [Video file]. <http://www.youtube.com/watch?v=McLIYilnEzg>
4. Laskowski ER. (2019). Zumba: What are the benefits? mayoclinic.org/healthy-lifestyle/fitness/expert-answers/zumba/faq-20057883
5. Metcalf A. (2017). Four Pilates moves for lean legs. acefitness.org/education-and-resources/professional/expert-articles/6506/four-pilates-moves-for-lean-legs
6. Kefallonitou, M. M., (2014). *The effects of Yin Yoga practice on dancers' range of joint motion : a biomechanical and perceptual investigation* (Unpublished thesis). Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, London.
7. Chapter 4: Training Principles and Supplementary Fitness. In Quin E, Rafferty S & Tomlinson C. (2015) *Safe Dance Practice. An Applied Dance Science Perspective*. Champaign, Ill, USA: Human Kinetics.
8. *The IADMS Bulletin for Dancers and Teachers*. (2014) 5(1). Special edition on supplementary training, available at: https://cdn.ymaws.com/www.iadms.org/resource/resmgr/Public/IADMS_Bulletin_DT_5-1.pdf
9. Rafferty, S. (2010). Considerations for Integrating Fitness into Dance Training. *Journal Of Dance Medicine and Science*, (2), 45.



कर्नाटक प्रांत में किराना घराने की उत्पत्ति एवं विकास

अभिषेक स्मिथ एवं सुमेधा सिंह

शोध छात्र, गायन विभाग, संगीत एवं मंच कला संकाय
काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, वाराणसी

सारांश भारतीय शास्त्रीय संगीत को दो वर्गों में वर्गीकृत किया गया है—दक्षिण भारतीय शास्त्रीय संगीत अथवा कर्नाटक संगीत तथा उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत अथवा हिन्दुस्तानी संगीत। कर्नाटक संगीत, कर्नाटक प्रांत के अलावा दक्षिण भारत के अन्य प्रांतों में भी अत्यधिक प्रचलित है। यह प्रांत उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत को भी अपने हृदय में समाहित किया है। यहाँ हिन्दुस्तानी संगीत के बहुत विद्वान हुए जिन्होंने उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत में अपनी एक विशिष्ट पहचान बनाई। कर्नाटक प्रांत में उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत के घरानों में सबसे अधिक किराना घराने का प्रचलन रहा और इसका विकास हुआ। इस घराने के बहुआयामी प्रतिभावान संगीत विद्वान हुए हैं जो आज के समय में भी इस घराने का प्रतिनिधित्व कर रहे हैं।

मूल: भारतीय संगीत, कर्नाटक प्रांत, गायन, किराना घराना, कर्नाटक संगीत, मैसूर दरबार इत्यादि।

भूमिका

भारत की संस्कृति अद्वितीय है। यहाँ की भाषाएँ, बोल-चाल, रहन-सहन विभिन्न प्रांतों के साथ भिन्न-भिन्न होते हुए भी सब एक-दूसरे से जुड़े हुए हैं। अतः ऐसा कहा जाता है कि यहाँ 'अनेकता में एकता' है।

विश्व गुरु के रूप में स्थापित इस देश का इतिहास अत्यन्त ही रोचक रहा है। यहाँ की संस्कृति, शिक्षा, वेश-भूषा, भाषाएँ इत्यादि आकर्षण के मुख्य केन्द्र रहे हैं। इसी क्रम में भारत में संगीत की उत्पत्ति एवं विकास भी विश्व पटल पर रेखांकित हैं जो विश्व की समस्त संगीत शैलियों में सबसे अलग तथा अमित प्रभाव स्थापित करती है।

भारतवर्ष में वैदिक काल से आधुनिक काल तक के समयावधि में संगीत के अनेकानेक रूप तथा शैलियाँ सुनने और देखने को मिलीं। संगीत की शैलियाँ भले ही बदली हों, परंतु ब्रह्माण्ड में इसका प्रभाव अप्रतिम है। इसका कारण यह है कि यहाँ की राग गायन परम्परा में सौन्दर्य के समस्त तत्त्व विद्यमान हैं जो समस्त जड़-चेतन को अपनी ओर आकर्षित कर लेते हैं।

उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत में स्वर लगाव, मीड, खटका, मुर्की, बोलतान तथा कुछ विशिष्ट गुणों के आधार पर 'घरानों' का अवतरण हुआ। इन घरानों में सबसे प्राचीन घराने के रूप में 'ग्वालियर घराने' का नाम आता है। इसी क्रम में एक ऐसे घराने की उत्पत्ति हुई जो न कि उत्तर

भारतीय शास्त्रीय संगीत में बल्कि दक्षिणी प्रांत में भी बहुचर्चित हुआ। यह घराना 'किराना घराना' के नाम से जाना जाता है।

किराना घराना

किराना घराने की उत्पत्ति कैराना ग्राम से मानी जाती है। सहारनपुर जिले के अन्तर्गत यह प्रांत उ० अब्दुल करीम खाँ साहब का जन्म स्थल भी है। उ० अब्दुल करीम खाँ साहब को किराना घराने का संस्थापक माना जाता है। वास्तव में इस घराने का सम्बन्ध बीनकार उ० बन्दे अली खाँ से माना जाता है। परंतु 19वीं शताब्दी अंत तथा 20वीं शताब्दी के प्रारम्भ में इस शैली के प्रतिनिधि संगीतज्ञ उ० अब्दुल करीम खाँ हुए जिन्होंने इस शैली को किराना घराने के अर्थ में स्थापित किया। चूँकि उ० बन्दे अली खाँ बीनकार थे, अतः इस घराने की गायकी में बीन अनुसरण मिलता है। उ० अब्दुल करीम खाँ तथा इनके मामुज भाई उ० अब्दुल वहीद खाँ के द्वारा इस घराने का विस्तार हुआ।

उ० अब्दुल करीम खाँ साहब का जन्म 11 नवम्बर 1872 को कैराना में हुआ था।' खाँ साहब प्रारम्भ में सारंगी वादक थे। परंतु बाद में सारंगी के अलावा इन्होंने गायन की शिक्षा अपने पिता उ० काले खाँ तथा चाचा अब्दुल खाँ से ली।

आपने पिता एवं चाचा से प्राप्त संगीत शिक्षा में अपनी विशिष्ट पहचान तथा विशेषताओं के साथ गायकी की एक अलग शैली लायी जिसे 'किराना घराने' के नाम से जाना गया। खाँ साहब की

आवाज अत्यन्त सुरीली व मधुर थी और उनके स्वरों का विस्तार ऐसा था कि वे आसानी से तीनों सप्तकों का भ्रमण कर आते।

किराना घराने का मुख्य आकर्षण का केन्द्र व विशेषता स्वर-स्थान का विस्तार है। अर्थात् आलाप प्रधान गायकी इस घराने का महत्त्वपूर्ण अंग है। स्वर-स्थान प्रधान गायकी होने से स्वरों की सूक्ष्मता, रागों की शुद्धता तथा भावों के चित्रण की एक अनुपम कीर्ति स्थापित हुई।

उ० अब्दुल वहीद खाँ इस घराने के सह-संस्थापक थे। आपने अति-विलम्बित लय की गायन शैली की शुरुआत की। ध्रुपद गायन शैली के पूर्व के रागालाप को तालबद्ध किया तथा ख्याल गायन में प्रयोग किया। स्वर-विस्तार एवं अति-विलम्बित लय के कारण चैनदार गायन शैली के नाम से भी यह घराना प्रचलित हुआ। लय विलम्बित होने के कारण ही इसमें स्वरों पर टिक कर उसका विस्तार करना सहज हो पाया।

कर्नाटक प्रांत

उत्तर भारत में अवतरित इस घराने का विकास दक्षिण भारत के कर्नाटक प्रांत में हुआ। कर्नाटक प्रांत भारत के दक्षिण-पश्चिम में अरब सागर के तट पर बसा दक्षिण भारत का सबसे बड़ा राज्य तथा भारत का 6ठा बड़ा राज्य है। कर्नाटक के अंतर्गत 31 जिले हैं जिनमें धारवाड़ जिले का भारतीय संगीत में महत्त्वपूर्ण योगदान है।

कर्नाटक प्रांत पश्चिम में अरब सागर, उत्तर-पश्चिम में गोवा, उत्तर में महाराष्ट्र, उत्तर-पूर्व में तेलंगाणा, पूर्व में आन्ध्र प्रदेश, दक्षिण-पूर्व में तमिलनाडु तथा दक्षिण में केरल प्रांत से घिरा हुआ है।

भारतीय संगीतिय पटल पर इस प्रांत का अमूल्य योगदान है। भारत की संस्कृति, धर्म तथा संगीत की शुद्धता को बनाए रखने का श्रेय इस प्रांत को जाता है। अरब सागर पर तटस्थ यह प्रांत अत्यंत सुंदर, मनोरम तथा विश्वविख्यात है। वैदिक काल से 13वीं शताब्दी तक सम्पूर्ण भारत में संगीत की एक ही पद्धति थी। परंतु 14वीं शताब्दी में भारतीय संगीत की दो पद्धतियाँ विकसित हुईं—प्रथम कर्नाटक संगीत पद्धति तथा द्वितीय हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति।

कर्नाटक संगीत के पितामह संत पुरन्दरदास जी के द्वारा कर्नाटक संगीत पद्धति का अवतरण हुआ। यह संगीत पद्धति न केवल कर्नाटक प्रांत बल्कि दक्षिण भारत के अन्य प्रांतों केरल, आंध्र प्रदेश, तमिलनाडु, तेलंगाणा, सहित श्रीलंका तक प्रचलन में है तथा वहाँ से कर्नाटक संगीत की सुमधुर महक आती रहती है।

मैसूर दरबार

कर्नाटक प्रांत के मैसूर दरबार का संगीत से गहरा सम्बन्ध है। कर्नाटक में किराना गायन शैली को विकसित करने में मैसूर के महाराजा का अमूल्य योगदान है। इस दरबार में न केवल संगीत स्वर लहरियाँ गुंजायमान होती, यद्यपि किराना गायन शैली का विकास भी हुआ।

पं० बलवंतराव कोल्हटकर मैसूर दरबार में प्रतिष्ठित संगीत विद्वान थे जो ग्वालियर घराने से सम्बन्ध रखते थे। इससे ऐसा प्रतीत होता है कि कर्नाटक प्रांत में हिन्दुस्तानी संगीत का प्रचलन पूर्व में ही हो चुका था। पं० बलवंतराव कोल्हटकर के मृत्यु के पश्चात् उ० अब्दुल करीम खाँ साहब को मैसूर दरबार में आमंत्रित किया गया। मैसूर आगमन के फलस्वरूप वे कर्नाटक संगीत शैली के अनेक प्रख्यात संगीत विद्वानों से मिले। कर्नाटक संगीत पद्धति के समक्ष अपने गायन से एक दिव्य वातावरण बनाया। कर्नाटक संगीत की बारीकियों को अपने शैली से प्रयोग कर गायन को नवीनतम रूप दिया। खाँ साहब के गायन में ऐसा आकर्षण था कि इनके गायकी की रिकॉर्डिंग सुनने के फलस्वरूप पं० भीमसेन जोशी जी का संपूर्ण जीवन ही बदल गया।

धारवाड़ जिले के कुन्दगोल ग्राम में जन्में पं० रामचन्द्र कुन्दगोल साँसी कर्नाटक प्रांत के प्रथम गायक थे जिन्होंने किराना घराने की विशेषताओं को अपने गले में उतारकर कर्नाटक प्रांत में इस घराने का प्रतिनिधित्व किया। पं० रामचन्द्र कुन्दगोल साँसी, रामभाऊ कुन्दगोलकर एवं सवाई गंधर्व के नाम से विख्यात हुए। उ० खाँ साहब के गण्डाबन्ध शिष्यों में प्रथम नाम पण्डित रामभाऊ कुन्दगोलकर का आता है। उन्होंने पूरे समर्पण के साथ किराना घराने की बारीकियों को आत्मसात किया। पं० सवाई गंधर्व ने पूर्व में ग्वालियर घराने की गायकी की शिक्षा पं० बलवन्तराव कोल्हटकर

से ली थी। पं० कोल्हटकर के देहावसान के बाद आपकी संगीत शिक्षा अधूरी रह गयी और फिर जब मैसूर दरबार में उ० अब्दुल करीम खाँ साहब का आगमन हुआ तो आपकी आगे की संगीत शिक्षा प्रारम्भ हुई।

मैसूर दरबार में किरानी पद पर पदस्थापित पं० सवाई गंधर्व के पिता जी ने पं० सवाई गंधर्व को उ० अब्दुल करीम खाँ साहब के संरक्षण में रखा। पं० सवाई गंधर्व की प्रारम्भिक शिक्षा विराम होने पर वे अपने पिताजी के साथ मैसूर दरबार में रहते एवं उस्ताद जी का गायन सुनते। उस्ताद जी के गायन से प्रभावित होकर उनसे शिक्षा ग्रहण करने का विचार किया। ऐसा कहा जाता है कि एक बार पं० सवाई गंधर्व गुनगुना रहे थे। अचानक उनकी आवाज उस्ताद जी के कानों तक पहुँची और पूछ बैठे—“कौन है यह लड़का? बहुत सुरीला है।” बताया गया कि अपने दरबार के किरानी का पुत्र है जिसकी इच्छा है कि आपसे संगीत शिक्षा अर्जित करे। उस्ताद जी ने उन्हें शिक्षा देने के लिए हाँ किया और फिर यहीं से कर्नाटक प्रांत में किराना गायन शैली की परम्परा की शुरुआत हुई।

किराना शैली की समस्त बारीकियों को आत्मसात कर पं० रामभाऊ कुन्दगोलकर ने गायकी के क्षेत्र में क्रान्ति ला दी। न केवल वे एक अच्छे गायक थे यद्यपि भारतीय संगीत को उच्चकोटि के कलाकार भी दिये। आज इनमें

भारतरत्न अलंकरण से अलंकृत एक नाम भीमसेन जोशी का भी है। कर्नाटक प्रान्त में ख्याल गायकी का प्रचलन ऐसा हुआ कि यहाँ दोनों पद्धतियाँ समान रूप से प्रचलित हैं। इसका मुख्य केन्द्र धारवाड़ रहा जहाँ से उत्तर भारतीय संगीत के अनेक विद्वान हुए हैं।

पं० सवाई गंधर्व के शिष्यों में विदुषी गंगुबाई हंगल, पं० भीमसेन जोशी का नाम विश्वविख्यात है। अन्य और भी संगीतज्ञ भी हुए जो इस शैली का प्रतिनिधित्व किए हैं तथा कर रहे हैं—बसवराज राजगुरु, फिरोज़ दस्तुर, माधव गुडी, सुलभा दत्ता निरूलगी, वेंकटेश कुमार, जयतीर्थ मेवुण्डी, कैवल्य कुमार इत्यादि।

पं० सवाई गंधर्व के देहावसान के पश्चात् उनके शिष्यों ने किराना शैली को आगे बढ़ाया।

निष्कर्ष

भारत की भौगोलिक पृष्ठभूमि में अनेक प्रांत हैं। प्रत्येक प्रांत की अपनी एक विशिष्ट पहचान है। कश्मीर से कन्याकुमारी तक विस्तारित इस देश में अनेक भाषाएँ बोली जाती हैं और संगीत गाया—बजाया जाता है। भाषा एवं संगीत पद्धति की भिन्नता होने के उपरांत भी उ० अब्दुल करीम खाँ साहब ने कर्नाटक में किराना शैली को प्रचलित किया। एक परम्परा की शुरुआत की जो आज के समय में बहुतचर्चित शैली है।

संदर्भ सूची

1. नेट संगीत, डॉ० तेज सिंह टाक
2. संगीताभिलाषी, डॉ० राजेश कुमार चौहान एवं अभिलाषा शर्मा
3. राग परिचय, भाग-2, डॉ० हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव
4. लेख—किराना का किराना घराने से नाता, मंगलेश डबराल



ग्वालियर घराने में महिला गायिकाओं की भूमिका

दीपक सिंह

शोधार्थी, संगीत एवं ललित कला संकाय, दिल्ली विश्वविद्यालय

मेघना कुमार

सहायक आचार्य, गायन विभाग,

संगीत एवं मंच कला संकाय, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, वाराणसी

सारांश : भारतीय शास्त्रीय संगीत में गायन के घरानों में ग्वालियर घराने को घरानों का उद्गम स्थल माना जाता है । इस घराने के अनेक प्रतिष्ठित तथा विद्वान कलाकारों ने संगीत की विधिवत् सेवा की है । इन विद्वान कलाकारों में पुरुषों के साथ ही स्त्रियों के कार्य भी उल्लेखनीय हैं । इस शोध पत्र के माध्यम से ग्वालियर घराने में स्त्री गायिकाओं की भूमिका की चर्चा की जाएगी ।

प्रस्तुत शोध पत्र का उद्देश्य ग्वालियर घराने की महिला गायिकाओं, विशेषतः विदुषी वसुंधरा कोमकली जी, विदुषी मालिनी राजुरकर जी तथा विदुषी वीणा सहस्रबुद्धे जी के सन्दर्भ में, की संगीत में भूमिका तथा उनके योगदान को गहराइयों से समझना है । इस शोध कार्य के दौरान पत्र-पत्रिकाओं तथा पुस्तकों से सामग्री एकत्र की गई । प्रस्तुत शोध पत्र किसी भी पत्रिका अथवा पुस्तक में पूर्ण अथवा आंशिक रूप से न तो प्रकाशित किया गया है और न ही किसी पुस्तक अथवा पत्रिका में प्रकाशन के लिए भेजा गया है ।

मूल. उत्तरवर्ती, संरक्षण, नवीनता, पारंपरिक, लोकप्रिय

विषय प्रवेश :-

संगीत की उत्पत्ति के सम्बन्ध में अनेक विद्वानों ने विभिन्न मत प्रस्तुत किये । अत्यंत प्राचीन काल से ही संगीत कला अस्तित्व में है तथा एक पीढ़ी से दूसरी पीढ़ी, दूसरी से तीसरी तथा इसी क्रम में आगे बढ़ते हुए अपनी यात्रा को अनवरत जारी रखा है । संगीत की उत्पत्ति के सम्बन्ध में हम कह सकते हैं कि इसकी उत्पत्ति स्वयं ही हुई है । 'संगीत मानव निर्मित नहीं है वह स्वयंभू है ।'¹ संगीत के इतिहास को हम चार भागों में बाँट सकते हैं । 1—अति प्राचीन युग, 2—प्राचीन युग, 3—मध्य युग, 4—आधुनि युग । संगीत के सीखने—सिखाने, प्रस्तुति देने, संगीत की विषय—वस्तु तथा संगीत के प्रति आमजन का दृष्टिकोण समय के अनुसार परिवर्तनीय रहा है । मध्य युग से पूर्व संगीत की पवित्रता अपने शिखर पर थी । संगीत भगवान की प्राप्ति का मध्यम था ; अतः इसकी पावनता तथा पवित्रता भी बनी हुई थी । मध्य युग में संगीत का प्रवेश राजदरबारों में हुआ । यहाँ संगीत में श्रृंगार के शब्दों का बहुलता से प्रयोग किया गया; इस कारण संगीत अपनी पूर्ववर्ती प्रतिष्ठा खो दिया । अपनी पूर्व प्रतिष्ठा के ह्रास के बाद भी संगीत ने दरबारों में अपने उत्कर्ष

के नये आयामों को स्पर्श किया । 'मंदिरों में गायी जाने वाली शैली विष्णुपद नाम से प्रसिद्ध हुई; इसमें भगवान श्री कृष्ण की लीलाओं का वर्णन होता है । दरबारों में गाये जाने वाले पदों में ईश्वर स्तुति के साथ-साथ राजा की प्रशंसा भी पायी जाती थी ।'² वैदिक काल के संगीत की अपेक्षा पूर्व—मध्य काल का संगीत परिवर्तित तो हुआ था किन्तु उस समय तक मंदिरों में संगीत को स्थान प्राप्त था जिस कारण संगीत की प्रतिष्ठा उत्तरवर्ती काल की अपेक्षा अधिक थी । 'राज दरबार में राजा को प्रसन्न करने के लिये गायकों को ऐसे भी कार्य करने पड़े, जिस कारण समाज में उनकी तथा संगीत की प्रतिष्ठा में ह्रास हुआ । फलतः संगीतज्ञ तिरस्कारणीय माने जाने लगे ।³ अंग्रेजों के शासन काल में राजकीय व्यवस्थाओं में संगीत को उपयुक्त वातावरण नहीं प्राप्त हुआ । इस समय भारतीय राजा-महाराजाओं की राजनैतिक स्थिति अत्यंत सोचनीय हो गयी थी । कुछ राजा तो अपने अस्तित्व को बचाने में लगे रहे परिणामतः वे संगीत के प्रति उदासीन हो गये । ऐसे समय में संगीत दरबारों से निकल कर समाज के संरक्षण में आ गया । इस समय संगीताचार्यों ने अपने विचार तथा परिश्रम से तैयार की गयी शैली को अपने शिष्यों

में रोपित किया। इस प्रकार यह शैली पीढ़ी दर पीढ़ी आगे बढ़ती चली गयी। कालान्तर में यही परम्परा 'घराना' कहलायी। घरानों की स्थापना अपने आप नहीं होती है और न कोई ख्यातिलब्ध गायक उन्हें योजना बना कर अथवा जान-बूझ कर बनाता है तथा न ही यह सोच कर बनाते हैं कि उनका घराना किस नाम से जाना जाएगा अथवा कब तक स्थाई रहेगा। संगीतज्ञों की सृजनात्मक अभिव्यक्ति द्वारा किसी शैली, पद्धति, परम्परा या घराने का विकास होता है।¹⁴ प्राचीन गायकों में कुछ ऐसे प्रसिद्ध गायक हुए; जिन्होंने अपनी प्रतिभा से एक विशिष्ट शैली को जन्म दिया तथा इस शैली को अपने शिष्यों को सिखा कर प्रचारित किया। इन गायन शैलियों को ही घराना कहते हैं।¹⁵ गायन, वादन तथा नृत्य के अनेक घराने, संगीत की साधना तथा संवर्धन में कार्यरत हैं। इस शोध पत्र में ख्याल गायन के ग्वालियर घराने की चर्चा महिला गायिकाओं के संदर्भ में की जाएगी।

अठारहवीं शताब्दी के उत्तरवर्ती भाग में दिल्ली में मुगलों के विघटन के पश्चात् दिल्ली के संगीतज्ञों के अन्य दरबारों में अपना आश्रय खोजना आरम्भ किया। इसी क्रम में कलाकारों ने दिल्ली से पलायन कर ग्वालियर, लखनऊ, रामपुर, बनारस आदि रजवाड़ों में राज्याश्रय प्राप्त किया। पलायन के इसी दौर में नथन पीरबख्श का परिवार दिल्ली से ग्वालियर पहुंचा तथा ग्वालियर नरेश दौलतराव सिंधिया का राज्याश्रय प्राप्त किया। नथन पीरबख्श की गायकी में ध्रुपद जैसी गम्भीरता तथा ठहराव परिलक्षित होता था। नथन पीरबख्श ने अपने ध्रुपद सरीखे ख्याल की शिक्षा अपने पौत्र त्रय हस्सू खॉं, हद्दू खॉं तथा नत्थू खॉं को दी। यहीं से ग्वालियर घराने की पृष्ठभूमि तैयार हुई। इन तीनों भाइयों की प्रतिभा ने घरानेदार गायन का विकास किया। 'नथन पीरबख्श से ही घरघे खुदाबख्श ने भी गाना सिखा जिन्होंने बाद में आगरा घराने की स्थापना की।¹⁶ हस्सू खॉं, हद्दू खॉं तथा नत्थू खॉं ने अपने दादा जी से मिली परम्परागत गायकी जिसमें ध्रुपद का रचनात्मक सौन्दर्य था, में बड़े मुहम्मद खॉं की पेंचदार एवं बलदार फिरत की तानों का समावेश कर एक नई शैली का सूत्रपात किया। इस

गायकी में पुरुषत्व अथवा मर्दानापन था। हस्सू खॉं, हद्दू खॉं तथा नत्थू खॉं ने अनेक योग्य शिष्य तैयार किये। 'हस्सू खॉं के शिष्यों में वासुदेव बुआ जोशी, देव जी बुआ, गुले इमाम खॉं इत्यादि, हद्दू खॉं के शिष्यों में बड़े बालकृष्ण बुआ, बन्दे अली खॉं, बाला गुरु जी, छोटे मुहम्मद खॉं, रहमत खॉं, इनायत हुसैन खॉं इत्यादि तथा नत्थू खॉं के शिष्यों में निसार हुसैन खॉं, निबू खॉं इत्यादि थे।'¹⁷



ग्वालियर घराने की गायकी का आधार ध्रुपद था किंतु ध्रुपद के समान गायन से पूर्व राग का विस्तार नहीं करते अपितु सीधे बंदिश से ही गायन का आरम्भ करते हैं। बंदिश के स्थाई तथा अंतरा को पूरा करने के पश्चात् राग की बढ़त करते हैं। इस घराने में खुली और जोरदार आवाज में गायन किया जाता है तथा गायन के लिए प्रचलित रागों का ही चुनाव किया जाता है। ग्वालियर घराने की गायकी में आरोही-अवरोही, सीधी-सपाट तानों के साथ गमक की तानें, फिरत की तानें, जबड़े की तानें गायी जाती हैं। इस घराने में आविर्भाव तथा तिरोभाव का निषेध होता है। 'स्वर की शुद्धि, शुद्ध रूप से राग आलाप विस्तार, ताल भेद का वैचित्र्य तथा तान, बोलतान एवं सरगम का उचित प्रयोग इत्यादि इस घराने की मुख्य विशेषता है।¹⁸

ग्वालियर घराने की गायकी ध्रुपद गायकी का परिष्कृत स्वरूप है। यद्यपि इस घराने की गायकी को मर्दाना तथा पुरुषत्व वाली गायकी कहा गया तथापि अनेक स्त्री साधिकाओं ने इस शैली को अपनाया तथा प्रसिद्धि पायी। ग्वालियर घराने की स्त्री गायिकाओं में विदुषी वसुंधरा कोमकली जी, विदुषी मालिनी राजुरकर जी तथा विदुषी वीणा सहस्रबुद्धे जी ऐसी गायिकाएँ रहीं जिन्होंने न केवल इस घराने की गायकी को अंगीकार किया बल्कि

अपनी सोच तथा विचारों से अपनी एक अलग गायकी का निर्माण भी किया। शोध पत्र में इन तीनों गायिकाओं के सांगीतिक जीवन को रेखांकित करते हुए उनकी गायन शैली की चर्चा की जाएगी।

विदुषी वसुंधरा कोमकली जी :-

वसुंधरा कोमकली जी का जन्म 23 मई 1931 को झारखण्ड के जमशेदपुर में एक सांगीतिक परिवार में हुआ। आपका बाल्यकाल कोलकाता में व्यतीत हुआ। कोलकाता में ही आपको कुमार गन्धर्व जी को सुनने का अवसर प्राप्त हुआ और यहीं से कुमार जी से सिखने का सिलसिला भी प्रारम्भ हुआ। वसुंधरा जी के गायन में परम्परागत शैली तो थी ही, साथ ही उनकी अपनी सोच भी उसमें दिखती थी। अपनी मूल परम्परा का स्वरूप बदले बिना ही उन्होंने अपने गायन में एक नवीनता को समाहित किया। वसुंधरा जी संगीत के ज़्यादा अभ्यास की अपेक्षा इस विषय में चिन्तन की पक्षधर थीं। वसुंधरा जी ने अपने पति तथा गुरु कुमार गन्धर्व जी की गायकी को अत्यंत सूक्ष्मता से आत्मसात किया। कुमार गन्धर्व जी तथा वसुंधरा जी जब एक साथ गायन प्रस्तुत करते थे तब उनमें इतना अच्छा तालमेल दिखता था कि गायन के सम्बन्ध में मंच पर एक-दूसरे से कोई बात कहने की आवश्यकता ही नहीं पड़ती थी। वसुंधरा जी की सशक्त आवाज कुमार जी के ऊँचे स्वर के साथ मिल कर एक अद्वितीय वातावरण सृजित करती थी। वसुंधरा जी ने ख्याल के साथ-साथ दुमरी, दादरा, भक्ति संगीत तथा मालवा क्षेत्र के लोक संगीत को भी प्रस्तुत तथा प्रोत्साहित किया। वसुंधरा जी का कुमार गन्धर्व जी की गायकी में बहुत बड़ा योगदान है। कुमार गंधर्व जी की प्रस्तुति में वसुंधरा जी मुख संगत प्रदान करती थीं जो कि अत्यंत कठिन कार्य था। वसुंधरा जी ने अपना पूरा जीवन कुमार जी की गायकी के लिए बलिदान कर दिया। अपने जीवन के 30 वर्षों तक वह कुमार जी की सह-गायिका रहीं। कुमार गन्धर्व जी के देहावसान के पश्चात् संगीत प्रेमियों को वसुंधरा जी के गायन कोशल का परिचय प्राप्त हुआ। वसुंधरा जी ऑल इंडिया रेडियो तथा दूरदर्शन की नियमित कलाकार थीं। 29 जुलाई 2015 को वसुंधरा जी का देहावसान हो गया।

वसुंधरा कोमकली जी आज हमारे बीच नहीं हैं किन्तु आकर्षक तथा जादुई आवाज की धनी संगीत साधिका संगीतानुरागियों की स्मृति में सदैव जीवित रहेंगी। संगीत में योगदान के लिए वसुंधरा जी को अनेक उपाधियों एवं सम्मान प्राप्त हुए जिनमें प्रमुख हैं— पद्म श्री 2006, संगीत नाटक अकादमी अवार्ड 2009, इत्यादि।

विदुषी मालिनी राजुरकर जी :-



ग्वालियर घराने की गायिका मालिनी राजुरकर जी का जन्म 28 जनवरी 1941 में राजस्थान के एक मध्यम वर्गीय परिवार में हुआ। मालिनी जी ने गणित विषय में अजमेर से स्नातक किया था तथा सावित्री बालिका हाईस्कूल एवं कॉलेज में अध्यापन कार्य भी किया। आपका विवाह श्री गोविन्द राजुरकर जी (राजाभैया पूछवाले के शिष्य) के भतीजे श्री वसंतराव राजुरकर जी के साथ हुआ। मालिनी जी प्रारंभिक सांगीतिक शिक्षा श्री गोविन्दराव राजुरकर जी से हुई तत्पश्चात् आपने अपने पति तथा गुरु श्री वसंतराव राजुरकर जी से



गायन की बारीकियां सीखीं । मालिनी जी का मत है कि शिष्य को अपने गुरु की नकल नहीं करनी चाहिए, बल्कि उसके गायन में उसकी अपनी शैली भी होनी चाहिए । मालिनी जी ने लगातार मंच प्रदर्शन नहीं किया । उन्हें टप्पा गायन के लिए विशेष रूप से जाना जाता है । आप ने मराठी नाट्यसंगीत भी गाया । आप ने अपने गायन की प्रस्तुति देश के साथ ही विदेशों में भी दी । मालिनी जी की आवाज भरी हुई तथा घुमावदार थी । आप की गायकी में मुर्की, कण, खटके युक्त छोटे स्वर समूह, छोटी-छोटी तान युक्त आलाप बहलावा, लयकारी सहज ही दृष्टिगोचर होते हैं । आप पंडित रामाश्रय झा 'रामरंग' जी तथा पंडित सी.आर. व्यास जी की बंदिशें गाया करती हैं । मालिनी जी घराने की कट्टरता की पक्षधर नहीं रही हैं । उनका मानना है घराने की गायकी में अपना कुछ जोड़ कर उसमें नवीनता प्रस्तुत की जाए । मालिनी जी घर के जिम्मेदारियों में हस्तक्षेप नहीं चाहती थीं; इसी कारण उनके कोई शिष्य नहीं हैं । मालिनी जी ने अनेक ध्वनिमुद्रण जारी किये ; जिन्हें बहुत सराहा गया । आप ने अपने पुत्री के प्रति अपनी जिम्मेदारी की वजह से अनेक पुरस्कार छोड़ दिए । मालिनी जी का ऐसा त्याग प्रशंसनीय है ।

विदुषी वीणा सहस्त्रबुद्धे जी:-

वीणा सहस्त्रबुद्धे जी का जन्म 14 सितम्बर 1948 को कानपुर में हुआ । आपके पिता श्री शंकर श्रीपाद बोडस, पंडित विष्णु दिगंबर पलुस्कर जी के पुराने शिष्यों में से थे । वीणा जी का विवाह श्री हरि सहस्त्रबुद्धे जी से 1968 में हुआ । श्री हरि जी पेशे से इंजीनियर थे किन्तु अंतर्मन से संगीत के प्रेमी थे । वीणा जी ने कानपुर विश्वविद्यालय से अंग्रेजी तथा संस्कृत में स्नातक तथा संस्कृत में परास्नातक तथा डॉक्टरेट किया । अखिल भारतीय गान्धर्व महाविद्यालय मंडल से गायन में संगीत अलंकार की उपाधि हासिल की तथा एस०एन०डी०टी० पुणे में विभागाध्यक्ष भी रहीं । आप की प्रारंभिक सांगीतिक शिक्षा आप के पिता श्री शंकर श्रीपाद बोडस तथा भ्राता श्री काशीनाथ बोडस से प्राप्त हुई । वीणा जी ने पंडित बलवंतराय भट्ट जी तथा पंडित गजाननराव जोशी जी से विधिवत सांगीतिक शिक्षा ग्रहण की । आप

के स्वरों का लगवा सहज किन्तु मीड्युक्त था । राग के विस्तार की शैली ग्वालियर घराने से भिन्न थी । वीणा जी की गायकी में भाव पक्ष तथा सृजनात्मकता का प्राबल्य था । वीणा जी ख्याल तथा भजन गायन में विशेष रूचि लेती थीं । आप अपने ख्याल गायन में बेवजह की मुर्कियों का समावेश करने से बचती थीं । उनका मानना था कि इससे ख्याल गायन में दुर्बलता आती है । वीणा जी के मतानुसार ख्याल गायन में अलंकार, मीड तथा गमक का आवश्यकता पड़ने पर उपयोग करना चाहिए । वीणा जी की गायकी में ग्वालियर के साथ किराना तथा जयपुर घराने का सुंदर मिश्रण दिखता था । वीणा जी का शोधकार्य तराने पर था । यद्यपि वीणा जी की गायकी का आधार ग्वालियर घराना, विशेष कर पलुस्कर जी की शैली थी तथापि उनके गायन में अन्य कलाकारों का प्रभाव दिखता था । वीणा जी की तान का क्रम जयपुर घराने से प्रभावित था किन्तु आलाप में किराने घराने का प्रभाव स्पष्ट होता था । इस प्रकार वीणा जी के गायन में अनेक घरानों का मनहर मिश्रण था । वीणा जी की आवाज में एक आकर्षण था जो श्रोताओं को शीघ्रता से अपनी ओर खींच लेता था । उनकी आवाज में मंद्र, मध्य तथा तार सप्तक में आसानी से घूम सकने का सामर्थ्य था । वीणा जी किसी भी बन्दिश की प्रस्तुति से पूर्व उस बंदिश के सभी पहलुओं का अत्यंत सूक्ष्मता से अध्ययन करती थीं । वीणा जी ने अपनी प्रस्तुति में पंडित बलवंतराय भट्ट जी, पंडित वसंत ठकार जी तथा कुमार गन्धर्व जी की बंदिशों को प्रमुख स्थान दिया । वीणा जी ने स्वयं भी विलंबित तथा द्रुत ख्याल की बंदिशों, भजन तथा तरानों का नवसृजन किया । वीणा जी उत्तम कलाकार के साथ ही आदर्श गुरु भी थीं । भयंकर बीमारी में होने के बाद भी उन्होंने विद्यादान बंद नहीं किया बल्कि इस बीच नये शिष्यों को भी मार्गदर्शन दिया । वीणा जी अपने शिष्यों के हित तथा उन्नति के लिए सदैव सोचती रहती थीं । एक लोकप्रिय गुरु होने के बाद भी आप पारंपरिक गुरुकुल पद्धति से अनेक शिष्यों को विद्यादान कर रही थीं । वीणा जी को उनकी संगीत में योगदान के लिए अनेक सम्मान तथा उपाधियाँ प्राप्त हुईं जिनमें प्रमुख हैं उत्तर प्रदेश संगीत नाटक

अकादमी अवार्ड (1993), राष्ट्रीय संगीत नाटक अकादमी अवार्ड (2013) इत्यादि। वीणा जी ने देश तथा विदेश के अनेक प्रतिष्ठित मंचों से अपनी प्रस्तुति दी है। लम्बी बीमारी के बाद 29 जून 2016 को वीणा जी गौलोकवासी हो गयीं। आप के द्वारा संगीत क्षेत्र में किये गये कार्यों ने संगीत की प्रतिष्ठा में वृद्धि की है। संगीत जगत आप के इस योगदान का सदैव ऋणी रहेगा।

निष्कर्ष :-

महिला गायिकाओं ने संगीत के क्षेत्र में अपना बहुमूल्य योगदान दिया है। गायन के अनेक घरानों में भी महिलाओं ने अग्रणीय भूमिका निभाई है। ग्वालियर घराने के सम्बन्ध में बात करें तो हम पाते हैं कि अनेक महिलाओं ने अपना अत्यंत

उत्कृष्ट प्रदर्शन दिया है। इस शोध-पत्र में हमने विदुषी वसुंधरा कोमकली जी, विदुषी मालिनी राजुरकर जी तथा विदुषी वीणा सहस्त्रबुद्धे जी के सांगीतिक योगदान की चर्चा के साथ-साथ संगीत के लिए उनकी त्याग-तपस्या की भी चर्चा की। इन विदुषी कलाकारों ने अपनी सांगीतिक साधना से ग्वालियर घराने की गायकी को आधार बना कर अपनी सोच के मिश्रण से ग्वालियर की मूल गायकी के स्वरूप को बदले बिना ही अत्यंत मनमोहक शैली को प्रस्तुत किया तथा स्वयं को एक नयी ऊँचाई पर स्थापित किया। इन महिला कलाकारों द्वारा किये गये कार्यों के लिए संगीत समाज सदैव उनका आभारी रहेगा।

सन्दर्भ ग्रन्थ सूची-

पाद टिप्पणी :-

- 1- अग्रवाल डॉ. वंदना, भारतीय संगीत, इतिहास और समाज के विकास में उसका योगदान पृ. 7
- 2- डॉ. रामशंकर, हिन्दुस्तानी संगीत के रागों में ऋषम स्वर का महत्त्व (विविध प्रयोग), संजय प्रकाशन, नई दिल्ली, 2011 पृ. 47
- 3- डॉ. श्रीमती संध्या महाजन, घरानेदार संगीत शिक्षा : एक समीक्षात्मक अध्ययन उद्घृत शास्त्रीय संगीत शिक्षा समस्या एवं समाधान, डॉ. अलकनंदा पलनीटकर, अर्जुन पब्लिशिंग हॉउस, नई दिल्ली, 2009 पृ. 31
- 4- डॉ. अरुण बांगरे, ग्वालियर घराना, मध्यप्रदेश हिंदी ग्रन्थ अकादमी, भोपाल, 1989 पृ. 15
- 5- बसंत, संगीत विशारद, संगीत कार्यालय, हाथरस 2015 पृ. 380
- 6- जयति मैत्रा, उस्ताद विलायत हुसैन खां व्यक्तित्व एवं कृतित्व, कनिष्का पब्लिशर्स डिस्ट्रीब्यूटर्स, नई दिल्ली 2002 पृ.4
- 7- डॉ. अरुण बांगरे, ग्वालियर घराना, मध्यप्रदेश हिंदी ग्रन्थ अकादमी, भोपाल, 1989 पृ. 19
- 8- प्रॉ मंगला कपूर, संगीत मांगल्य, ल्युमिनस बुक्स, वाराणसी, 2013 पृ. 169



विज्ञापनों में संगीत की भूमिका : रेडियो के विशेष संदर्भ में

डॉ. बाल कृष्ण

शोधार्थी, गुरु नानक देव विश्व विद्यालय अमृतसर पंजाब

सारांश: मानव-जीवन आरंभ से ही संघर्ष, विकास और प्रगति का सूचक रहा है। सदैव प्रयासरत रहना मनुष्य का स्वभाव है, फिर चाहे वह प्रयास अपनी मूलभूत आवश्यकताओं को पूरा करने का हो या अपने जीवन को सरल बनाने हेतु नई खोजों या आविष्कारों का। मनुष्य जैसे-जैसे समाज और सामाजिक तत्त्वों की परिधि से अवगत होता गया वैसे-वैसे उसकी आधारभूत आवश्यकताओं में संप्रेषण की अनिवार्यता भी जुड़ती गयी। संप्रेषण हेतु आधुनिक काल में जिन संचार माध्यमों का आविष्कार हुआ उनमें मुद्रण, रेडियो, टेलीविजन व इंटरनेट प्रमुख हैं। संचार के उपरोक्त सभी माध्यमों में रेडियो एक ऐसा माध्यम रहा है, जिसकी लोकप्रियता में कभी कमी नहीं आयी। व्यक्ति अपने क्रियाकलापों के साथ-साथ स्वतः ही इसको स्वभाविक रूप से सुनता रहता है, कई मनोवैज्ञानिक जांच द्वारा प्रमाणित किया जा चुका है कि व्यक्ति चाहे इच्छा व अनिच्छा से कुछ भी सुनता है तो उसका मस्तिष्क पर सुनी गयी चीज का अधिक मात्रा में प्रभाव पड़ता है। इस प्रभाव के अधीन रेडियो पर प्रसारित होने वाले विज्ञापनों की चाहे कम मात्रा ही है पर वह श्रोताओं के दिल-दिमाग में एक विशेष स्थान बना लेते हैं।

सूचक शब्द — रेडियो, विज्ञापन, संगीत, संप्रेषण, माध्यम

भारत में रेडियो का आगमन

भारत में रेडियो प्रसारण का पहला कार्यक्रम 'सन् 1923 में रेडियो 'क्लब ऑफ मुंबई' द्वारा किया गया। इसके बाद 1927 में 'प्रसारण सेवा' का गठन हुआ। 1930 में भारत सरकार ने कोलकाता व मुंबई स्थित दो निजी ट्रांसमिटर्स का अधिग्रहण करके भारतीय प्रसारण सेवा की स्थापना की।¹ 10 सितम्बर, 1935 को मैसूर में रेडियो केन्द्र खोला गया। 19 जनवरी, 1936 को पहला समाचार बुलेटिन प्रसारित हुआ। 8 जून, 1936 को लार्ड लिनलिथगो द्वारा इंडियन स्टेट ब्रॉडकास्टिंग का नाम बदल कर 'ऑल इंडिया रेडियो' कर दिया गया। 1939-1940 के समय में ऑल इंडिया रेडियो से 27 बुलेटिन प्रसारित होने लगे। इन बुलेटिनों की जिम्मेदारी सेन्ट्रल न्यूज ऑर्गनाइजेशन को मिली। यह लगभग बाद में 'न्यूज सर्विसेज डिवीज़न' में तब्दील हो गया।² आज़ादी के बाद रेडियो जनसंचार के रूप में काफी लोकप्रिय होने लगा। 'स्वतंत्रता के समय, 1947 में केवल छः रेडियो स्टेशन, मुंबई, कोलकाता, दिल्ली, चेन्नई, लखनऊ व चंडीगढ़ में थे, जो आज बढ़कर लगभग 185 से अधिक तक पहुँच गए हैं।³ 16 दिसम्बर, 1948 को बड़ौदा रेडियो भी ऑल इंडिया रेडियो के नियन्त्रण में आ गया। 1948 में ही गोवा में भी पणजी में एक रेडियो केन्द्र खुला था लेकिन यह क्षेत्र उन दिनों पुर्तगाल के अधीन था। यह क्षेत्र भारत के नियन्त्रण में आने के बाद 9 जनवरी, 1962 से यहाँ प्रसारण फिर शुरू हुआ।⁴ सन् 1951 में देश में सुनियोजित विकास के लिए प्रथम पंचवर्षीय योजना प्रारम्भ की गई। 'आल

इंडिया रेडियो' के लिए 4.94 करोड़ निर्धारित किये गये। 1952 में डॉ.बी.बी. केसकर सूचना और प्रसारण मंत्री बने। केसकर लगभग 10 वर्षों तक लगातार इस पद पर कार्यरत रहे।⁵ "भारत के प्रधानमंत्री श्री राजीव गांधी द्वारा 18 मई सन् 1988 ई. को रात्रिकालीन राष्ट्रीय प्रसारण सेवा राष्ट्र को समर्पित की गयी। सन् 1993 ई. को स्वतंत्रता दिवस की पूर्व संध्या पर रेडियो प्रसारण सेवा के क्षेत्र में एक नया अध्याय उस समय प्रारम्भ हुआ, जब अंग्रेजी पर निर्भरता समाप्त करके आकाशवाणी ने अपना एक अलग हिन्दी प्रभाग समाचार और सूचना संग्रहण के लिए प्रारम्भ किया। इसका विधिवत उद्घाटन संसदीय राजभाषा समिति की उपाध्यक्षा श्रीमती वीणा शर्मा ने 'प्रसारण भवन' नई दिल्ली में किया। रेडियो से प्रतिदिन लगभग 31 हिन्दी समाचार बुलेटिन प्रसारित किये जाते थे।⁶ 2 मार्च, 1990 को आकाशवाणी के 100 वें केन्द्र की स्थापना आन्ध्र प्रदेश के वारंगल में हुई। 2 मई, 1996 से आकाशवाणी की ऑनलाइन सेवा इंटरनेट पर उपलब्ध करा दी गयी। 27 फरवरी, 2002 को डिजिटल सेटलाइट सेवा प्रारंभ हुई।⁷ रेडियो आज मनुष्य जीवन का एक अहम हिस्सा बन चुका है। मनुष्य घर पर हो या घर से कहीं दूर, रेडियो मनुष्य के साथ एक साथी की तरह दिखाई देता है।

रेडियो एवं विज्ञापन

विज्ञापन प्रस्तुत करने के लिए संचार के विभिन्न माध्यमों का प्रयोग किया जाता है। जिसमें रेडियो

सबसे अधिक सुना जाने वाला एक माध्यम है। "रेडियो आज सर्वसुलभ और सस्ता जनसंचार माध्यम है। इसकी पहुँच उन सभी लोगों तक है जो पढ़-देख नहीं सकते। साथ ही एफ. एम. के आगमन से महानगरों में भी इसके श्रोता बढ़े हैं। दूर-दराज के क्षेत्रों जहाँ पत्र-पत्रिकाएँ, अखबार नहीं पहुँच सकते या साक्षरता नहीं है वहाँ रेडियो ही ज्ञान और सूचना का स्रोत है। जनसंचार माध्यम के रूप में रेडियो की सबसे बड़ी शक्ति इसकी सुलभता है। 'ट्रांजिस्टर' के कारण आज रेडियो घर-घर में सुना जाने लगा है। रेडियो की इस व्यापक पहुँच के कारण विज्ञापनदाताओं के लिए प्रचार करने हेतु रेडियो एक अत्यंत प्रभावशाली माध्यम बना है जिसमें विज्ञापन के दर भी अन्य माध्यमों की अपेक्षा कम होते हैं, साथ ही उसकी व्याप्ति जन-जन तक हो जाती है।⁹ रेडियो विज्ञापन के द्वारा लाखों उपभोक्ताओं तक वस्तु-उत्पाद की जानकारी आसानी से पहुँचाई जा सकती है। रेडियो के आविष्कार से पहले विज्ञापन लिखित रूप में होते थे। पोस्टर एवं समाचार-पत्रों के माध्यम से विज्ञापन दिये जाते थे। रेडियो ने विज्ञापन को जीवन्त बनाया। टेलिविजन के आने से रेडियो का आकर्षण कुछ कम हुआ परन्तु रेडियो आज भी सबसे ज़्यादा लोगों द्वारा उपयोग में लाया जानेवाला संचार माध्यम है। चंदा कमेटी द्वारा सन् 1966 ई. में दी गई अपनी रिपोर्ट में इस बात की सिफारिश की गयी थी कि सरकार सीमित रूप में विज्ञापन शुरू कर सकती है, लेकिन इससे कार्यक्रम की गुणवत्ता में कोई कमी नहीं आनी चाहिए। इन्हीं सिफारिशों को मानते हुए सरकार ने बम्बई के विविध भारती केन्द्र से 01 नवम्बर सन् 1967 ई. से अपनी विज्ञापन सेवा प्रारम्भ कर दी थी।⁹ "जब रेडियो के लिए विज्ञापन कॉपी तैयार की जाती है, तो हमेशा वर्तमान को ध्यान में रखकर तैयार की जाती है। विज्ञापन में जटिल शब्दों का कोई महत्त्व नहीं होता। सीधे-सीधे उत्पाद को प्रस्तुत किया जाता है। रेडियो विज्ञापन का एक तरीका यह होता है कि विभिन्न आवाजों के द्वारा उत्पाद की जानकारी देना जिसे अनपढ़ व्यक्ति भी समझ सके।¹⁰ रेडियो की सर्वसुलभता, व्यापकता, लचीलापन, तत्परता और कम कीमत में उपलब्धता ने इसे आज जन-जन का माध्यम बना दिया है। जहाँ बिजली नहीं, सड़क नहीं, संचार के आधुनिक साधन मौजूद

नहीं, वहाँ रेडियो मौजूद है। सुबह-सुबह एफ.एम. चैनल खोलिए या फिर कोई भी स्टेशन लगाइए, रेडियो बड़ी आत्मीयता से आपको स्वागत करेगा। आपको ऐसा लगेगा कि वह सिर्फ आप से ही बात कर रहा है। रेडियो अपनी इसी आत्मीयता के कारण ही मीडिया का लोकप्रिय और सशक्त माध्यम बना हुआ है। वर्तमान समय में रेडियो विभिन्न आयामों के द्वारा अपने यौवन काल में है। समाज का हर वर्ग रेडियो अथवा उसके किसी-न-किसी उपक्रम से जुड़ा हुआ है। अगर सूक्ष्मता से देखा जाए तो रेडियो की सुदृढ़ स्थिति इस बात से भी प्रमाणित हो जाती है कि आज टेलिविज़न से लेकर इन्टरनेट जैसे माध्यमों के होने के बावजूद भी रेडियो ने अपना स्थान कायम किया हुआ है। सम्पूर्ण विश्व में आज भी रेडियो शिक्षा व मनोरंजन का सबसे सस्ता साधन माना जाता है। रेडियो ने संचार की प्रक्रिया को दूरस्थ स्थानों तक सम्भव बनाकर मनुष्य-समाज को परस्पर जोड़ा है। रेडियो-स्टेशन से जिस समय संदेश प्रसारित होता है ठीक उसी समय कुछ ही सैकेंड के अन्तराल में वही संदेश हज़ारों मील दूर बैठे लोग अपने रेडियो पर सुन सकते हैं। यदि सच कहा जाए तो रेडियो ही वास्तविक जनसंचार माध्यम है। सूचना, शिक्षा एवं मनोरंजन के साथ-साथ रेडियो पर विज्ञापन का एक बहुत बड़ा भाग प्रसारित किया जाता है। आज विज्ञापन की कला बदलते हुए व्यावसायिक परिवेश को, तकनीकी विकास, जीवन-शैली एवं जीवन स्तर में आये बदलाव, उपभोक्ताओं की बदलती आशाओं एवं अपेक्षाओं तथा नित्य नयी उपलब्धियों विज्ञापन माध्यमों के आगमन को प्रतिबिम्बित करती है। रेडियो माध्यम एक श्रव्य माध्यम है। इस पर प्रसारित विज्ञापन उत्पाद वस्तु की जानकारी देने के लिए बिक्री क्षमता बढ़ाने तथा उपभोक्ता की वस्तु-उत्पाद के प्रति रूचि जागृत करने का काम करते हैं। यह आम लोगों की पहुँच में है और इसे एक स्थान से दूसरे स्थान तक आसानी से ले जाया जा सकता है। रेडियो के द्वारा अनपढ़ वर्ग भी विज्ञापनों को सुन कर वस्तु तथा सेवाओं का लाभ उठा कर उसके प्रति आकर्षित हो सकते हैं। सात या दस सैकण्ड का विज्ञापन अत्यन्त छोटा-सा एक संदेश होता है, जो प्रायः उसी समय उद्घोषक द्वारा पढ़ा जाता है। 15, 30 और 60 सैकण्ड के विज्ञापन एजेंसियों द्वारा तैयार तथा

रिकॉर्ड किये हुए विज्ञापन होते हैं, जो एजेंसी के साथ हुए वादे के मुताबिक निर्धारित समय पर प्रसारित होते हैं। विज्ञापनों के लिए प्रसारण शुल्क समय, कार्यक्रम एवं श्रोता संख्या को ध्यान में रखते हुए निर्धारित रहता है।¹¹ रेडियो के लिए ऐसे शब्दों का इस्तेमाल किया जाता है, जिनके उच्चारण में उद्घोषक को कोई मुश्किल न हो और श्रोताओं को भी अर्थ ग्रहण में कठिनाई न हो। रेडियो मनोवैज्ञानिक ढंग से श्रोताओं से व्यक्तिगत संपर्क स्थापित कर लेता है। सामान्य रूप में रेडियो अकेले में सुना जाता है। रेडियो विज्ञापन श्रोताओं को अपने प्रति अधिक संवेदनशील बना देता है। विज्ञापन आज प्रसार एवं प्रचार का एक सर्वव्यापी एवं सशक्त साधन बन चुका है। जनसंचार माध्यमों की मुख्य आमदनी विज्ञापन से ही होती है। रेडियो पर केवल वस्तु-उत्पाद का नहीं बल्कि जनशिक्षा के विज्ञापनों का प्रसारण भी होता है, जिसका उद्देश्य एक विशाल जनसमूह तक जनहित की प्रेरणा देना होता है।

रेडियो विज्ञापन में संगीत

रेडियो विज्ञापन के लिए संगीत का विशेष महत्त्व है। कोई भी रेडियो विज्ञापन संगीत प्रभाव के बिना प्रस्तुत किया जाना अत्यन्त कठिन है। तथ्य और रस का उद्घाटन एक रेडियो विज्ञापन में कितना ही रोचक एवं नाटकीय क्यों न हो संगीत के बिना वह विवरण मात्र ही रह जाएगा। परिणाम यह होगा कि श्रोता उसे उतनी रुचि से नहीं सुनेंगे। श्रोताओं को बांधे रखने के लिए विज्ञापन में संगीत की सृष्टि की जाती है। इसके अतिरिक्त संगीत से वातावरण की सृष्टि भी होती है। रेडियो विज्ञापन की रोचकता सीधे बात शुरू कर देने से नहीं आती जितनी संगीत-प्रभाव इत्यादि से प्रारम्भ करने से आती है। स्पोर्ट तथा प्रायोजित यह दो तरह के विज्ञापन रेडियो पर प्रसारित होते हैं। विविध भारती से पूर्व रेडियो सिलोन से 1951 से ही विज्ञापन सेवा चल रही थी। इसकी सफलता ने ही विविध भारती की विज्ञापन सेवा का आरंभ कराया। अमेरिका और यूरोपीय देशों में एफ.एम. रेडियो द्वारा 1980 में कार्यक्रमों का प्रसारण होने लगा था। भारत में यह 1990 में आरम्भ हुआ। डिजिटल तकनीक युक्त यह रेडियो चैनलों द्वारा प्रसारित हुआ जिसने विज्ञापनदाताओं को अपनी ओर आकृष्ट किया।¹² नये दौर की आवश्यकता

को देखते हुए सूचना और प्रसारण मंत्रालय ने भी निजी एवं सरकारी संस्थाओं को भी लाइसेंस दे दिया। इसके अतिरिक्त रेडियो मिर्ची, रेडियो सिटी, रेड एफ.एम. इत्यादि ने भी लोकप्रियता प्राप्त की। विज्ञापन के क्षेत्र में यह अत्यन्त सफल एवं लाभप्रद सिद्ध हो रहे हैं। रेडियो के माध्यम से दिये जाने वाले विज्ञापनों में शब्द-शक्ति तथा शब्दों के उच्चारण आदि पर विशेष बल दिया जाता है। रेडियो द्वारा प्रसारित सांगीतिक विज्ञापनों का गहरा प्रभाव उपभोक्ताओं के मन पर पड़ता है। आकाशवाणी की भाषा में आरोह, अवरोह तथा उच्चारण की महत्ता होती है क्योंकि उसमें प्रसारित विज्ञापन मात्र श्रव्य होता है। मौखिक विज्ञापन वाणी पर आश्रित होते हैं, अतः स्वरां का आरोह, अवरोह, शब्दों की विभिन्न भंगिमाएँ उच्चारण वैविध्य और भाषा का लचीलापन सफलता के आवश्यक उपकरण है। रेडियो विज्ञापनों में सबसे अधिक प्रभावी और पसंद किया जाना वाला तत्त्व संगीत ही है। विज्ञापन में सही शब्दों का चयन कर गेयता को ध्यान में रखते हुए लिखे गये जिंगल, आकर्षक संगीत और प्रभावी गायन आपको एक ऐसा विज्ञापन प्रदान कर सकते हैं जो जल्दी ही श्रोताओं की जुबान पर चढ़ जाए। इसके अतिरिक्त संगीत व्यवस्था भी रेडियो विज्ञापनों में प्रयुक्त होती है। विज्ञापन के आरम्भ, मध्य (अन्तराल में) या अन्त में संगीत रहता है। भावोद्दीपन और अन्तर्द्वन्द्व की अभिव्यक्ति के लिए, देश काल का संकेत करने के लिए, वातावरण निर्माण के लिए या विशिष्ट चरित्रों के व्यक्तित्व का परिचय देने के लिए इसके अतिरिक्त बीच-बीच में जहाँ दृश्य परिवर्तन करना होता है वहाँ भी स्वतन्त्र रूप से संगीत का प्रयोग किया जाता है। विज्ञापन का सीधा या सामान्य वाचन कर श्रोताओं को और अधिक आकर्षित करने के लिए नारी कंठ का प्रयोग किया जाता है। इन विज्ञापनों से यदि संगीत-पक्ष को निकाल दिया जाए तो विज्ञापन बेजान हो जाएंगे। सुर, लय, ताल यह हमारे जीवन के अभिन्न अंग हैं। यह विज्ञापनों का हिस्सा बनकर उनमें जान डाल देते हैं जिसका सीधा प्रभाव उपभोक्ता पर पड़ता है। भारत में विविध भारती के व्यावसायिक कार्यक्रमों के साथ रेडियो विज्ञापन का आरम्भ हुआ। रेडियो

में प्रसारित विज्ञापनों की समय-सीमा का महत्त्व होता है। यद्यपि विज्ञापनकर्ताओं की आर्थिक मदद से ही प्रायोजित कार्यक्रम बनाए जाते हैं। समय-सीमा की कमी होती है पर बार-बार प्रसारण के कारण यह श्रोता के अचेतन मन पर प्रभावशाली सिद्ध होता है। इसे भुलाया नहीं जा सकता। मधुर शब्दावलियों, स्वर-ताल, लय में सम्पुष्ट एवं प्रभावशाली होने के कारण यह श्रोताओं के मन-मस्तिष्क पर अधिक गहरा प्रभाव डालते हैं। सरकारी ही नहीं, निजी व्यवसायों के विज्ञापन भी रेडियो से प्रसारित होते हैं। आर्थिक दृष्टि से भी यह विज्ञापन लाभकारी होते हैं। रेडियो पर जितने भी विज्ञापन आते हैं, उनमें से अधिक्तर संगीत के बिना अधूरे हैं। संगीत के माध्यम से विभिन्न वस्तुओं के विज्ञापनों को सहज रूप से ही साधारण जनता को समझाया जा सकता है। संगीत के संयोजन से प्रस्तुत विज्ञापन श्रोताओं पर विशेष प्रभाव उत्पन्न करते हैं। इन विज्ञापनों में मनोरंजन तत्त्व की प्रधानता होती है, जिसके कारण यह काफी लोकप्रिय हो जाते हैं तथा कई विज्ञापन तो फिल्मी गीतों की भाँति युवक-युवतियों की जुबान पर चढ़ जाते हैं। रेडियो में विज्ञापन प्रस्तुति को प्रभावी बनाने में संगीत का योगदान महत्त्वपूर्ण होता है। संगीत का सही इस्तेमाल विज्ञापन निर्माता की समझदारी एवं कुशलता पर निर्भर होता है। रेडियो विज्ञापन में ज्यादा संगीत का इस्तेमाल आरंभ से लेकर अंत तक होता ही रहता है। रेडियो विज्ञापन में वस्तु उत्पाद को अधिक प्रभावी बनाने के लिए भी संगीत का प्रयोग किया जाता है।

निष्कर्ष

सन्दर्भ ग्रन्थ सूची -

1. दोरियाल, के. एच., आधुनिक विज्ञापन का इतिहास, नॉर्थ इण्डिया पब्लिशर्स एण्ड डिस्ट्रीब्यूटर्स, दिल्ली-2018, पृष्ठ-133
2. गीतम, रूपचन्द्र, मीडिया लेखन, श्री नटराज प्रकाशन, दिल्ली-2006, पृष्ठ-116
3. दोरियाल, के. एच., आधुनिक विज्ञापन का इतिहास, नॉर्थ इण्डिया पब्लिशर्स एण्ड डिस्ट्रीब्यूटर्स, दिल्ली-2018, पृष्ठ-133
4. जमलोकी, ओम प्रकाश (डॉ.), अकाशवाणी एवं दूरदर्शन : उदय तथा विकास, अरावली बुक्स इन्टरनेशनल (प्रा) लि., नई दिल्ली-2002, पृष्ठ-41
5. वहीं, पृष्ठ-41
6. यमन, अशोक कुमार (डॉ.), रेडियो और संगीत, कनिष्क पब्लिशर्स डिस्ट्रीब्यूटर्स, दिल्ली-2011, पृष्ठ-37
7. गीतम, रूपचन्द्र, मीडिया लेखन, श्री नटराज प्रकाशन, दिल्ली-2006, पृष्ठ-116
8. मिश्र, सिता (डॉ.), अमर, अमरनाथ (डॉ.), इलेक्ट्रॉनिक मीडिया: बदलते आयाम, भारत पुस्तक भण्डार, दिल्ली-2010, पृष्ठ-177
9. श्रुतिस्मिता (डॉ.), अकाशवाणी एवं हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत, कनिष्क पब्लिशर्स, डिस्ट्रीब्यूटर्स, नई दिल्ली-2006, पृष्ठ 66-67
10. गीतम, रूपचन्द्र, मीडिया लेखन, श्री नटराज प्रकाशन, दिल्ली-2006, पृष्ठ-121
11. मनीश द्विवेदी, शशीप्रभा, रेडियो पत्रकारिता एवं प्रसारण के सिद्धान्त, कनिष्क पब्लिशर्स, डिस्ट्रीब्यूटर्स, नई दिल्ली, पृ. 253-254
12. काव्या, लावण्य कीर्ति सिंह (डॉ.), संगीत सुरभि, कनिष्क पब्लिशर्स डिस्ट्रीब्यूटर्स, नई दिल्ली-2013, पृष्ठ-7



Importance of Asthai – Antara in Gwalior Gharana with respect to its training and performance

Sanika Goregaonkar,

Department of Music,

S.N.D.T. Women's University, Pune

Abstract

Khyal is an important musical form of Hindustani Classical Music. Khyal as a word means imagination. It comprises of short poetry of two lines and artist has freedom to improvise on it within the frame of Raag and Taal. Those two lines called as Asthai – Antara, are the core subject of this study.

This research includes historical study and architectural basis of Asthai – Antara. There are various lineages following specific styles of Khyal singing known as Gharana. Gwalior Gharana is the earliest in which Khyal was raised as a complete crystallized musical form. This paper also gives unique aspect that how Asthai – Antara is emphasized during the training of this Gharana that results into the proficient performance

Keywords: *Khyal, Gwalior Gharana, Taaleem, performance, Raagang.*

Considering musical history of India from medieval to modern period, Khyal is an important musical form of Hindustani Classical Music. Before Khyal, another musical form was famous, the Dhrupad. During the reign of, Mohammad Shah II (1719CE - 1748 CE) of Delhi Sultanate, Sadarang (1702 CE – 1748 CE) was his court musician. His real name was Nyamat Khan. Sadarang was a Beenkar and talented Dhrupadiya. A Dhrupad is made up of four lyrical parts called as Asthai, Antara, Sanchari and Abhog respectively. Those four verses were called as 'Tuk' in earlier period. "जुने खानदानी गवई या भागांना 'तुक' असे म्हणत असत."¹ Due to some limitations of performing style, Sadarang changed the poetry by making Shringar Ras as a prominent subject of

it. His thought for changing the style became important. He then composed hundreds of Khyal of Dhrupad Ang. Sadarang may have considered only two verses to compose a Khyal to avoid repetitions but the improvisation area of Khyal didn't affect much by deducting third and fourth verse. This is because, the apt use of Poorvang and Uttarang can be seen in his Asthai – Antara. Hence singing style of only Asthai – Antara became a distinct Geet – Prakar eventually. Earlier, Khyal was famously known as Mundi Dhrupad. Later it became famous as 'Khyal' meaning thoughtful imagination. Needless to say, the Khyal Gayaki is a result of Sadarang's artistic creativity and imagination. There are different opinions about the inventor of Khyal

¹ Shyamrao Kulkarni, *Gwalher Gharana: Raagvidyechi Gangotri* (Pune: Rajhauns Prakashan, 2003), 7.

but Sadarang's contribution and the extent to which the Khyal became popular is remarkable. "मुळत ही सदारांगची कल्पना असल्यामुळे पुढे यथावकाश त्यांना 'ख्याल' असंच नाव पडलं आणि तेच रूढ झालं."² Like an answer on the flaws in Dhrupad, Khyal was a thoughtful alternate. Such Khyal had an inspiration from Dhrupad, the word 'Asthai – Antara' also has its roots in Dhrupad Gayaki. "ख्याल में दो धातु 'स्थायी' और 'अंतरा' होते थे। ये ख्याल-गायक ख्याल को 'बड़ा' या 'लंगड़ा ध्रुवपद' कहते थे।"³

Yet, some of the Khyal have third or fourth verse that are, Sanchari and Abhog. But the Gayaki of the Khyal remains same altogether. Their purpose remains the same like Antara. Pt. Bhatkhande explains as "धृपदापेक्षा ख्यालाची रचना संक्षिप्त असते. त्यात बहुदा अस्ताई व अंतरा असे दोनच भाग असतात. कोणी कोणी क्वचित तिसरा एक भागही त्यात मानतात, परंतु त्याचे स्वर अंतःसाखेच गातात."⁴

Today, Khyal is the pillar of Hindustani Classical Music. But what does this Khyal comprise of? What is its actual architecture?

Architecture of Khyal – the Asthai – Antara: Considering two verses of Khyal - Asthai and Antara, also collectively called as the Bandish, is composed within the frame of Raag and Taal. Asthai – Antara is nothing but the composition of three basic elements Laya, Swar and Shabda.

Laya is a continuous pulse. The Laya element has its three phases Vilambit, Madhya and Drut. Drut Laya is considered approximately double of the

Madhya Laya and Vilambit Laya, approximately half of the Madhya Laya. Theka is a derivative of Laya. Theka is a rhythmic architecture of Asthai – Antara. Theka gives a time-frame to Asthai – Antara. There are various Theka in which Asthai – Antara are composed. Asthai – Antara which are composed in Vilambit and Madhya Laya of Theka are sung as Bada Khyal whereas those in Madhya and Drut Laya of Theka are sung as Chhota Khyal.

Swar are nothing but frequencies of sound, collectively used in any Raag. Raag contains a set of Swar and their specific melodic movement is called Dhun or Chalan. Asthai – Antara is based on the melodic composition of such Raag.

Shabda means words which typically belong from North Indian languages such as Braj, Avadhi, Bhojpuri, Punjabi and many more. They have their own dictions. These Shabda collectively build a meaningful sentence, used as verses of Asthai- Antara.

All three elements are combined to compose Asthai – Antara or the Bandish, capable of creating an enjoyable sentiment. They have beautiful relationship among them. Combining all these basic elements with artistic creativity, mutual relationship and wisdom forms a well-balanced, beautiful composition, the Asthai – Antara. Such Asthai – Antara becomes meaningful with all its sentiments.

² Kulkarni, Gwalher Gharana: Raagvidyehi Gangotri, 7.

³ Acharya Brihaspati, "Musalman, Ghazal, Qawwali aur Khyal," Sangeet, (1977): 61.

⁴ Vishnu Narayan Bhatkhande, Hindustani Sangeet Paddhati: Bhag Pahila (Mumbai: Popular Prakashan, 2016), 48.

Looking into the history, the process of crystallization of Khyal Gayaki and establishment of Gwalior Gharana happened at the same time (1800 CE – 1840 CE). There is a huge contribution of Gwalior Gharana artists for making the comprehensive musical construction of Khyal and its all – inclusive Ashtang Pradhan Gayaki.

Importance of Asthai – Antara in Gwalior Gharana:

- Training:

D) Preservation and expansion of knowledge: From yesteryears Indian knowledge system is based on the oral tradition. The learning process of Hindustani Classical Music is based on Guru – Shishya Parampara, the oral tradition, which symbolizes a succession of mentor and disciples. Such training follows discipline, specific style which results to form an expertise within generations of Guru – Shishya, also called as Gharana. Along with the preservation of earlier art, musicians belonging to Gharana developed and expanded their art by their extraordinary creativity.

Holding the legacy of Sadarang – Adarang, Gwalior is the first Gharana and hence called as Gangotri of all Gharana of Hindustani Classical music. As said by Pt. Sharad Sathe, “aesthetic presentation of Khyal composed by Sadarang and Adarang has been the specialty of Gwalior Gharana”. Gwalior Gharana is famously known for the legacy of thousands of Paramparik Bandish (traditional Khyal) in each Raag and Taal. In the

old days, the importance of Asthai – Antara in Gwalior Gharana was highly prominent in such a way that earlier artists of Gwalior Gharana used to declare before their performance as “I am going to sing ‘this’ Bandish which is composed in ‘this’ Raag.” Clearly their first emphasis was on the Bandish that is, Asthai – Antara and their compositional structure. Raag was their next entity to consider. This denotes significance of Asthai – Antara in Gwalior Gharana.

Practice of Asthai – Antara is the basic custom for any learner in Gwalior Gharana. It is a duty of Guru to conduct such rigorous practice of Shishya. Asthai – Antara is taught with minute details and accuracy of Raagang, Shabda, Laya, Ras and Bhav. The progress of Shishya is critically invigilated and rectified till the rendition of Asthai – Antara becomes exactly the same as of the Guru. Regarding this, there is an important reference received from Pt. Vidyadhar Vyas. Before the independence of India, there was a tradition of celebrating Holi in Karachi of Sindh Prant named ‘Holi Ka Handa’. There used to happen a music festival and many seniors, acclaimed artists, musicians were used to be invited. On such occasion, four eminent artists of Gwalior Gharana were invited, Pt. Omkarnath Thakur, Pt. Narayanrao Vyas, Pt. Vinayakrao Patwardhan and Pt. Vamanrao Padhye. All of them were disciples of Pt. Vishnu Digambar Paluskar. There were

individual concerts of these artists. But someone asked them – ‘All of you belong to the same tradition and you are disciples of the same Guru Pt. V. D. Paluskar, we would love to listen you at the same time like Jugalbandi.’ Everyone welcomed this idea and these four artists acceded to the request. The quartet started to sing Bandish and what a surprise! It was marvellous to listen all four artists singing Asthai – Antara identically. This was clearly due to the teaching of their Guru and his similar way to teach all of them. Later, everyone improvised the Bandish individually in suitable manner; by their style, tone of voice, extempore. But the Asthai – Antara sung by all artists was just alike.

This incidence shows how Gwalior Gharana artists had a vision to maintain the treasure of Bandish and efforts taken by them for it. “इस घराने में तालीम देने की प्रथा भी विशिष्ट थी। इस घराने के दो गायक किसी राग की परंपरागत बंदिश गाते थे तो उनमें तृण का अन्तर भी न होता था।”⁵

Yet, there are also some changes adopted in this art over such a long period. Tracing these changes is a difficult task as it was an oral tradition. Ultimately these changes are considered as wise expansion of an art. After gaining Taaleem, some artists take wise liberty to make changes suitable to their performance. But this liberty is taken only after digesting the discipline of said Taaleem. There

are some examples given by Pt. Sharad Sathe about the performances of two artists who have sung the same Asthai – Antara. He explained it to understand changes in Gayaki. First was the recording of Raag Darbari Kanada by Pt. Krishnarao Shankar Pandit with its famous Bada Khyal ‘Suhagan Chaulera’. Second artist was Pt. Sharadchandra Arolkar, singing the same Khyal but using three Aavartan. Because he emphasized on its Nyas, extensions and elaborations. Second example he explained was about the Bandish ‘Madhuva Bhar Lade’ in Raag Darbari Kanada. Pt. Sharadchandra Arolkar have sung its Sam on Rishabh Swar but Pt. Gajananbuwa Joshi have sung it on Komal Gandhar Swar. Clearly these examples give an illustration about apt changes in Gayaki.

II) Study of Raagang according to the Bandish: The Asthai - Antara is considered as a sign of any Raag. The flow of ‘Raag Chalan’ is found in the traditional Asthai – Antara and it is followed. There are numerous Raag and some of them are so rare such that they are hardly sung nowadays. Sometimes it becomes difficult to find the Chalan of that Raag. But one traditional Bandish in such Raag gives a path towards its Chalan. E.g., Bageshree Kanada is a signature Raag of this Gharana. It

⁵ Balasaheb Poochwale and Prabhakar Gohadkar, *Pandit Rajabhaiyya Poochwale - Swaraang Darshan* (Gwalior: Ravindra Sangeet Mahavidyalaya, 1999), 14.

is taught to analyze the Raag Chalan, Poorvang-Uttarang, various Ang like Meend, Gamak, Aandolan, Khatka used within the traditional Bandish ‘Dil Nahi Lagada’ as follows:

- *Dil Nahi: The mukhada of Asthai*
- *Lagda ve Miya Amalgamation of two Rag ang, Bagesree, and Kanada with Meend*
- *Tussanu Ek to Jeeve – Bagesree Ang with Gamak*
- *Tum Bin.: Bagesree Ang with Khatka*
- *Dil Nahi Lagda: Change in Mukhada by using Kanada Ang*

Compelling performance: The rigorous Taaleem and Tayari of Asthai – Antara is noticed in the actual performance of an artist. An interesting reference was found about a spellbound performance by Pt. Rajabhaiya Poochwale. It explains how effective and attractive Asthai – Antara he must have sung and its impact on listeners. He had sung the signature Bandish of Gwalior Gharana - ‘Chameli Phooli Champa’ in Raag Hameer. “समकालीन संगीत के

आंतरराष्ट्रीय सोसायटी के तत्वावधान में सन 1947 में बम्बई में आयोजित अखिल भारतीय संगीत परिषद में राजाभैर्या प्रारंभिक स्वरालाप के बाद एकदम “ए चमेली फूली चंपा” कसदार आवाज में गाकर सम पर उठरे तो सभागृह में एकदम शांतता छा गई। परिपाटी अनुसार स्थायी अंतरा गाकर मुखड़ा लेकर जैसे ही सम पर प्रहार किया तो बिजली सी कड़क गई पूरा सभागृह तालियों से गूँज

उठा। विद्वानों से प्रशंसा सुनकर आचार्य जी ने इतना ही कहा कि यह हमारे खालियर गायकी की महानता है।⁶

This incidence highlights his skillful and remarkable presentation. What are the potential reasons of his effective performance? The answer is Taaleem, Tayari and expertise of rendering Asthai – Antara. Here are some common points which underline the effect of such Taaleem. They are also observed in the performances of other artists of this Gharana.

- I. Singing the Asthai twice or Asthai-Antara both at the beginning: After giving a short introduction of chosen Raag through initial Swar Vistar, singing of the Bandish starts. Theka is accompanied right from the first Sam of the Asthai. The initial Aavartan is so important to establish the composition of Asthai – Antara. Asthai is sung in the first Aavartan and it is repeated again in second Aavartan of the Theka. Such polished rendering symbolizes the beauty of Asthai, Gharana’s discipline, years of rigorous Taaleem spent on learning and artist’s confidence. There is a custom to sing Asthai twice or both Asthai-Antara at the beginning. It makes the performance catchy and noteworthy right from the beginning.
- II. Role of Mukhada: ‘Mukhada’ means face. The earlier part of Asthai – Antara before attaining the Sam is called as Mukhada. Improvisation is done in the space

⁶ Sumati Mutatkar, “Saurabh Kan,” in *Pandit Rajabhaiyya Poochwale – Swaraang Darshan* (Gwalior: Ravindra Sangeet Mahavidyalaya, 1999).

between each Sam and the start point of the Mukhada. This space is decorated using Aalap or Bol-Aalap of that Raag. Each Aalap is followed by Mukhada again to attain the Sam. The same Mukhada is sung till the Raag Swaroop is established by Aalap. After establishing Raag Swaroop, liberty of changing Mukhada can be taken provided that the place and order to perform such method is much later in the overall performance. Aesthetics like Layakari, change in Chalan are also used while changing the Mukhada.

- III. Sam: It is observed that the Sam of any Asthai – Antara is maintained on the same Swar like the composition, although the Mukhada can be changed. Each Aavartan is carved beautifully by Raag Aalap without any repetition and variety of Mukhada is woven with it such that both get merged. The process ends by attaining Sam on the same Swar, which is expressed with the confidence and beauty.
- IV. Arrangement and improvisation according to the Bandish: Gwalior Gharana's artists advance the Raag with their extempore similar to the architecture of Asthai – Antara. For this purpose, Asthai-Antara is analyzed thoroughly to find the way of its improvisation. The compositional beauty of any 'Gharanedar Bandish' (Gharana's traditional composition) is always perceived in appearance of its

Gayaki. "गायन को प्रारंभ करते ही प्रथमतः स्थायी और अन्तरा सम्पूर्ण रूप से गाने की प्रथा "म्वालियर घराने" के गायकों की रही है। इस प्रकार स्थायी अन्तरा गाने के पश्चात् उस राग का जो वातावरण निर्मित होता है, उसी में से ही बंदिश के अंग से राग की बढ़त अर्थात् गायकी प्रारंभ होती है। बंदिश के अनुरूप, उसे शोभावमान गायकी आलापते थे।"⁷ This is why the structure of Asthai – Antara is so important in Gwalior Gharana.

- V. To understand the way of improvisation and its relation with Bandish, Pt. Kumar Gandharva has given apt demonstration of various Bandish like 'Garava Maisan Lagi', 'Tumisan Lagi' and 'Ja Ja Re' in Raag Todi. He says "आपण एका ठराविक पद्धतीनीच रागाकडे बघत आलेलो आहोत.. रागामध्ये वेगळं करायचं म्हणजे काय करायचं?... त्याला बघता आलं पाहिजे बंदिशीच्या माध्यमातून.. आपण म्हणतो रागरूप, ते खरोखर रागाचं रूप आहे, मग बंदिश कशाला पाहिजे? बंदिशीच्यामुळे रागाला वेगवेगळं रूप येतं... वेगवेगळ्या बंदिशींमुळे तो राग वेगवेगळ्या तऱ्हेनं मांडता येतो. आणि मांडता आला पाहिजे, तरच त्या बंदिशीचा उपयोग आहे नाही तर नाही... तो राग वेगळाच दिसायला लागतो.. जे अरूप आहे, ते वाट्टेल ते रूप घेऊ शकतं." His thought to assume the Raag as an abstract entity is unique. Bandish gives various angles to analyse the Raag.

These are some of the unique features noted by observational methods regarding Asthai – Antara. Asthai – Antara is a backbone of this musical form and these features drive to think about it.

⁷ Poochhwale and Gohadkar, *Pandit Rajabhaiyya Poochhwale - Swaraang Darshan*, 14.

Conclusion:

1. Khyal as a word means imagination. It comprises a short poetry of two lines composed with Raag and Taal called as Asthai – Antara. Rendition of Asthai – Antara plays a vital role in the Khyal Gayaki. The word Asthai – Antara is inherited from Dhrupad.
2. Training of Asthai – Antara is a custom in ‘Gharanedar Taaleem’ of Gwalior Gharana. It is mandatory in the learning phase. This Taaleem gets highlighted in the performance of artists.

3. Asthai – Antara gives a way to extempore and creativity. It is a key to implement suitable improvisational methods in the performance.
4. This study initiates the thought process towards the core Gayaki of Gwalior Gharana. Various features of this Gayaki are noted to study on. Minute features of Asthai – Antara like Poorvang – Uttarang, role of the Sanchari – Abhog, role of languages, Grammar of Raag, Theka and its Layakari are noted to further this study.

References:

1. Dharmavrat, Shyamrao Kulkarni. *Gwalher Gharana: Raagvidyechi Gangotri*. Pune: Rajhauns Prakashan Pune, 2003.
2. Brihaspati, Acharya. "Musalman, Ghazal, Qawwali aur Khyal." *Sangeet*, (1977): 61-62.
3. Bhatkhande, Vishnu Narayan. *Hindustani Sangeet Paddhati Bhag Pahila*. Mumbai: Popular Prakashan, 2016.
4. Poochwale Balasaheb, Gohadkar Prabhakar. *Pandit Rajabhayya Poochwale - Swaraang Darshan*. Gwalior: Ravindra Sangeet Mahavidyalaya, 1999.
5. Mutatkar, Sumati. "Saurabh Kan." *In Pandit Rajabhayya Poochwale - Swaraang Darshan*, by Prabhakar Gohadkar Balasaheb Poochwale. Gwalior: Ravindra Sangeet Mahavidyalaya, 1999.
1. Beenkar: *An artist who plays 'Been' instrument*.
2. Dhrupadiya: *A Dhrupad singer*.
3. Shringar Ras: *Romantic sentiment, the first Ras out of Nav-Ras defined by Bharat – Muni in his work Nityashastra*.
4. Dhrupad – Ang: *Style of Dhrupad*.
5. Geet – Prakar: *Musical form in Hindustani classical music*.
6. Gangotri: *Origin*.
7. Raagang: *Rules of Raag*.
8. Bhav: *Emotion*.
9. Tayari: *Expertise*.
10. Swar Vistar: *Expansion and improvisation of Swar and phrases in Raag*.
11. Sam: *First Matra (Beat) of Theka*.
12. Taaleem: *Training of Gharana*.
13. Nyas: *Sustenance*.
14. Aavartan: *One cycle of the Theka followed by the Sam*.
15. Layakari: *Aesthetic use of types of Laya*.

Narzary, J. J. (1977). Nandan, *Some Significant Achievements of Modern Indian Sculpture and their Socio-Cultural Entities*, Department of History of Art, Kala Bhavana, Visva-Bharati, Santiniketan, page no 34-43.

VanEeno, C. (2011). Minimalism in Art and Design: Concept, influences, implications, and perspectives. *Journal of Fine and Studio Art*, 7-12.

Wright, D. (2009) *Mathematics and Music*, United States of America, page. No. V.



Hypo-Icons in Hindustani Music

Brahmanshi Shekhar

*Research Scholar, Department of Music
University of Delhi*

Abstract: *Hindustani* music in its entirety is made up of iconic depictions constituting cultural and musical references. This research article takes into account Charles S. Peirce's study of Hypoicons (which are true representations of icons), puts it into the reference of icons in *Hindustani* music and its subsequent application in musical images, diagrams and metaphors.

Key Words:- *Hypoicon, Semiotics, Hindustani Music, Musical Image, Musical Diagram, Musical Metaphor.*

Introduction

How does a musical sign refer to its dynamical object? The subject is organised according to the triad of **icon**, **index** and **symbol**. But the modes of reference in music require a more specific categorisation. The usage of internal divisions in the concept of iconic signs or **hypoicons**, (given by Peirce), seems appropriate. In musical semiotics, there is a general tendency to divide dynamic objects into musical and non-musical, and the class of non-musical objects is indefinite. The notion of icon, though simple, has far-reaching significance. According to Ransdell, an iconic sign (hypoicon) is anything that can function as a sign in virtue of its embodiment of some icon-proper; everything is a potential iconic sign.

Music has a special autonomous property. Musical signification through semiotic means can initially be achieved by material, acoustic features. This generates icons. Hence, musical autonomy can well be understood as the action of the icon. The object of a musical sign is firstly concerned with the sound quality. Music can represent something beyond its materiality. A musical sign could just include sound

qualities, which seems enough to give rise to a musical interpretant. Further, a musical sign does not lack musical status or empirical meaning if its interpretant relates only to the sound qualities.

In *Hindustani* music, one does not need to know the cultural, aesthetical and structural meaning of a particular *bandish* for them to enjoy that particular performance. Musical semiosis takes place quite naturally and often without particular classical knowledge. One may similarly enjoy, music of cultures that is unknown to them. It will still always be music, albeit it might seem like surface listening. To be able to listen to music with pure acoustic qualities and a pure flow of sound requires high mental availability and unbiasedness. All musical signs are icons, thus their acoustic qualities are enough for the accomplishment of musical meaning and semiosis.

There are many genres in *Hindustani* music like *dhrupad*, *khayal*, *thumri*, *dadra*, *tappa*, *tarana*, etc. These can be listened to as pure music. But in India, the musical signs are saturated with multiple meanings and significations at

all levels. This leads to the manifold interpretations in the listener's mind, which generally speaking is not prone to semiosis at the icon level. Nonetheless one can still find quite interesting instances throughout the history of music in India.

Vedic rituals introduce many modes of semiosis. *Dattila* wrote about absolute/pure music, without much concern with musical structures. Lath (1988) explains in his book that '*Pada* in the language is understood as a meaningful syllable or string of syllables. But in *gandharva*, many strings of syllables were used which had no meaning: such as '*dingle*', '*jhanthum*', '*titiijhala*', '*kucajhala*', etc, (which are analogous to our *nom-tom*).'¹ The usage of meaningless syllables in *Hindustani* vocal music narrows down the semiotic interpretation; like in *alaap* as a form of pure music, the listener removes themselves from most of the references and significations that one particular *raga* tries to convey.

In contemporary *Hindustani* music, drumming (on the *tabla* or *pakhawaj*) remains the most outstanding form of pure music. Most solo drumming focuses mainly on the strokes and hence the purity of sounds in the instruments. Then there is development seen in textures, *tala*'s metric organisation, its mathematical order, and variations. Saxena (1979) in his book speaks about

the musical purity of drumming: 'If rhythm neither represents nor expresses life-content, how is it at all significant?'² He further elaborates about understanding music on a semiotic level, as a musical representation, which signifies the apparent qualities and forms presented by the artist. Musical sounds themselves constitute signs. There is an identity between sign and object and hence, this is an Icon Proper, the purest form of representation.

Iconic signs in Music

Icons appear in music in various composite and assorted forms. Iconicity is used as an analytical tool and is divided into (i) pure, (ii) actual and (iii) **hypoicons**.³

Hypoicons are very important in music. Hypoicons or an iconic sign 'represents its object mainly by its similarity, no matter what its mode of being.'⁴ Music across cultures can represent various phenomena iconically. It can imitate sounds, can represent movement and form; in consequence, asks for detailed divisions. According to Peirce, hypoicons can be formally divided based on the mode of Firstness in which they engage or partake; (i) **images** (ii) **diagrams**, and (iii) **metaphors**. 'Those which partake of simple qualities, or First Firstness, are images; those which represent the relations, mainly dyadic, or so regarded, of the parts of one thing

¹ LATH, Mukund (1988), *Commentary on the Text*. In *Dattilam*.

² SAXENA, S.K. (1979), *The Winged Form: Aesthetical Essays on Hindustani Rhythm*

³ SANTAELLA, Lucia (1989), *From Pure Icon to Metaphor: Six Degrees of Iconicity* and (1991) *Instinct, Logic, or the logic of instinct? Semiotica* 83(½)

⁴ PEIRCE, Charles S. (1938-1956), 2.276 *The Collected Papers*, 8 vols.

by analogous relations in their own parts, are diagrams; those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else are metaphors.⁵ Images, diagrams and metaphors can also be regarded as the first, second and third levels of hypoicons, respectively.

Musical Images

The most elementary mode of musical representation is based upon the acoustical qualities between sign and object. Musical images always imply a sound that becomes an iconic sign of another acoustical form. In India (and various other cultures), the musical universe is usually more or less distinct from the non-musical universe. Iconic representation (or image) in the non-musical world will always be a sort of an 'imitation' in terms of their acoustical qualities when compared with the musical one. Music images in *Hindustani* music include the sounds of nature (like calls of birds, animals, rain, thunder) and humans, in different sociological settings.

Hindustani music exists in images, usually expressed by *chanda* (or metre), *bandish* (or poetry), *tala* (or rhythm), and *raga* (or melody). They vary in their degree of fidelity concerning the objects to which referred to, sometimes appearing closer to a diagram rather than an image. Musical images are often not taken seriously in *Hindustani* music. *Tabla* artists often use *bayan* modulations to

imitate the sounds of animals, trains, etc. Yet, an image can still be very effective in enhancing the listener's interpretations when appropriated to the aesthetic context of the *bandish*. Let's take an example of a Naimat Khan 'Sadarang' *bandish* in *raga Megh*;

घनन-घनन घन घोर-घोर घन /

Ghanana-ghanana ghan ghor-ghor ghan

घोर-घोर गरजत आये घन /

Ghor-ghor garajata aye ghan

आई ऋतु बरखा भीजे 'सदारंग' /

Aayi ritu barkha bheeje 'Sadarang'

पवन चलत पुरवैया /

Pavan chalat purvaiya

सनन-सनन सन, सननननननन /

Sanana-Sanana San, Sananananananana.

In this *bandish*, the description of thunder clouds and their movement during the rainy season has been poetically put forward. The rumbling and thunderous sound of the clouds is being spoken about by the usage of words like *Ghanana-Ghanana* (घनन-घनन). *Ghor-Ghor* (घोर-घोर) represents the dark and heavy, rain-filled clouds that seem to be slowly approaching. Towards the end of the *bandish*, the words *sanana-sanana* (सनन-सनन) express the motion of the *monsoon* winds. The repetitions of *swara*(s) in certain words also play a major role in setting up the tone, for example in *purvaiya* (पुरवैया) there is a back and

⁵ PEIRCE, Charles S. (1938-1956), 2.277 *The Collected Papers*, 8 vols.

forth movement between N and S'; symbolising the swaying of the wind. We see that usage of onomatopoeia and appropriate notation adds to the overall setting of the rainy season.

There is a whole field of iconic representations brought about by musicians while developing a *raga* and a *bandish*. Themes like thunder and lightning are expressed through heavy *gamaka(s)*. Most of the feelings in the text are embodied through voice and vocal expression. Vocal flexibility is immense in *Hindustani* music, which just adds to the charm of *bandish* poetry.

Musical images do not only concern natural and sociological events, but sometimes the mechanical world is also beautifully expressed by them. For example, the sounds of a train, or a car are produced by a *Hindustani* percussionist. The patterns and syllables they use often represent everyday life's movements. For example, the compositions often use strokes and motifs that are images of the sounds of a locomotive- *dherekete*, *dherekete*; a train crossing a bridge- *dhinradhin*, *dhinradhin*, etc. Emulations like these are becoming quite popular and a standard item in Indian percussion concerts and performances.

Musical Diagrams

The second form of hypoicons is diagrams. These are highly flexible representations and do not resemble the objects as directly as the images do.

Diagrams are rather a kind of a structural analogy. Here, it is not the similarity of qualities of appearance that grounds the representation. For instance, a musical diagram of a river does not necessarily present the sounds of running water. The reference is instead made with the structural analogy of movements, forms and shapes; represented by the musical diagram of a river with melodies running like the waves of the water. Waves of the river and the melodic patterns sway in an isomorphic manner, showing dynamical configurations. Hence the dynamical object and the immediate object of a diagrammatic sign correspond to each other at varying lengths.

Musical diagrams are designed to represent a much wider variety of objects than musical images. Images have an onomatopoeic nature which limits their objects to the same sensory domain, ultimately they can only refer to the acoustic features of a phenomenon. On the other hand, musical diagrams can act as a referential point to any aspect of the object under study. Martinez proposes two paradigmatic cases of representation in musical Diagrams: (i) by Movement Likeness and, (ii) by Formal Likeness. 'Qualities of movement are present in a variety of instances in *Hindustani* music. Formal likenesses concern the ideas of speculative music.'⁶

Some of the semiotic resources employed in the music of the first and

⁶ Martinez, Jose Luiz (2001), *Semiosis in Hindustani Music*

early second millennia are still found in modern *Hindustani* music. For instance, a *Paran* is a type of ancient drumming art. It was originally developed for the *pakhavaj* but later found its way into *tabla* as well and made its way into *kathak*; the *paran* makes use of the iconic signs. *Paran*(s) are usually named after gods- *Shiva Paran*, *Ganesha Paran*, *Krishna paran*, etc. The following *Ganesha paran* composition in *teentaal* can be taken as an example;

गण-गण गणपति गज मुख मंगल /
Gan-gan ganpati gaja mukha mangala,
 गिट-गिट गिट-गिट थुन-थुन तत-तत थेई /
Git-gid git-gid thun-thun tat-tat thei
 जय जग वंदन वक्रतुण्ड दानी दाता /
Jaya jaga vandana vakratunda dani data
 विघ्न हरण शुभ करण धागिन घागे /
Vighana harana shubha karana, dhagina
dhage
 धुम-किट धुम-किट धिलांग दधि गिन थेई /
Dhumakita-dhumakita dhilanga dhadhi
gina thei
 धुम-किट धुम-किट धिलांग दधि गिन थेई /
Dhumakita-dhumakita dhilanga dhadhi
gina thei
 धुम-किट धुम-किट धिलांग दधि गिन थेई /
Dhumakita-dhumakita dhilanga dhadhi
gina, thei.

This *paran*, dedicated to *Ganesha* represents the usage of heavy and low sounding steps of the elephant god (like *git-gid git-gid*), with grave and slow drum strokes. The gait of an elephant in

Indian culture is seen as graceful, hence similar qualities stand with dance and drumming. The words describing the god and his appearance are included in the composition. Such iconic signs have similarities with the description of *Ganesha*. Musicians expertly convert these words into drumming sound, turning it into a sublime musical diagram.

Thus, iconic representations can refer to signs that have similarities with the object. The listener can interpret the sign in various ways, often with the help of a musician's rendition. A musical sign is engaged in a lattice of significations which ultimately direct the direction of the interpretations. According to Peirce, 'Icons assert nothing, even though they are powerfully suggestive representations.'⁷

Musical Metaphors

Metaphors constitute the third kind of hypoicons; according to Peirce, 'metaphors are iconic signs that represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else.'⁸ Metaphors are hence the outcome of a double process: '(i) the representation of the representative character of a sign; and (ii) the interaction of this first representation with another sign.'⁹ These processes by occurring in a variety of different combinations set up many sub-levels of metaphorical iconic signs. 'There are three kinds of

⁷ PEIRCE, Charles S. (1938-1956), 2.291 *The Collected Papers*, 8 vols.

⁸ PEIRCE, Charles S. (1938-1956), 2.277 *The Collected Papers*, 8 vols.

⁹ MARTINEZ, Jose Luiz (2001), *Semiosis in Hindustani Music*

metaphors relevant to music **Paraphrases, Quotations, and Allegorical references.**¹⁰

A musical paraphrase is a kind of a metaphor, an initiation of a pre-existing model in the traditional technique of music-making; and is unlike an image or a diagram that predominantly interacts only with the materiality of the object. All Indian music is derived from *Guru-shishya parampara*; it is passed from the master to the disciple through word of mouth by the process of imitation.

Within *Hindustani* music, the *lakshana-geet* is an excellent example of a compositional form that is more specific to the iconic sign. *Lakshana-geet* is a form of *Hindustani* classical music that describes the characteristics of a *raga*. It presents the main features of a *raga* that a student is supposed to learn for both theoretical and practical understanding of the music. This form can be considered as a musical paraphrase as it represents the proper *raga* to which the composition is set but in a slightly different format, of learning and training in music. It is therefore also a representative of scholarly musicianship. But *lakshana-geet* is not the only form; paraphrasing *raga-sangita* also forms a traditional medium to impart musical knowledge.

Musical quotations constitute the second type of metaphoric representation; where a recognisable fragment of a *raga* is crafted onto a composition, resulting in an interaction of varied meanings. Musical quotations

refer to the individuality of the quoted work and the character of the representation is indexical. One can consider two instances of quotations in *Hindustani* music - (i) a piece of folk music, or a popular movie song inserted within the *raga* performance; and (ii) one *raga* can refer to another *raga* by the usage of a particular melodic motive or *chalan* that belongs simultaneously to both the *raga(s)*; this is called *chhaya*, the shadow of one *raga* manifesting in another.

A *chhaya* is produced whenever a characteristic phrase of a *raga* appears in the performance of another related *raga*. The phenomenon of *chhaya* is very natural to *Hindustani* music as many *raga(s)* are interrelated to each other in one way or another; consequently constituting *raga* families. There are pure *raga(s)* that do not have distinct melodic material; which is common to other pure *raga(s)*. But, there are some *raga(s)* that are formed as an amalgamation of two or more *raga(s)*. These are called *Sankirna raga(s)*. For example in *raga Maru Bihag*, going *S R N S G/M* and then back to *G* is quite like *Bihag*; but if one makes a long pause on *M*, *Bihag* is suppressed and the *chhaya* of *Nand* is shown. In the *uttaranga*, there is a *Kalyan* motif *M'G^GR-S*. These are a few gestures that constitute the *raga* form.

Another musical form that shows a metaphorical instance using *chhaya(s)* is the *ragamala*, the garland of *raga(s)*; which consists of the sequential

¹⁰ MARTINEZ, Jose Luiz (2001), *Semiosis in Hindustani Music*

presentation of several *raga*(s) in the same piece of music. These *ragamala* phrases are usually not long, the musician just makes use of characteristics *chalan*(s) or legesigns of the presented *raga*(s).

The final kind of musical metaphor is the allegorical reference where the representative character of the represented sign is symbolic in nature. An allegorical reference is not a textual quotation, rather sets up a kind of metaphorical reference by the precise use of musical patterns blessed by habit and convention and is usually found in

the instances of parody. *Hindustani* classical music rarely makes use of this semiotic device. But occurs when a musician imitates the style of another musician in an exaggerated, ironic or comical manner. However, this is not presented in public performances and recitals and hence has very little significance as a mode of semiosis in *Hindustani* music.

Icons and hypoicons, thus constitute an essential part in the realm of *Hindustani* music and across Indian arts and culture.

References

1. BANDYOPADHAYAYA, S. (1977). *The Origin of raga*. New Delhi: Munshiram Manoharlal
2. BHARATA (1967). *The Natyasastra*, trans. By Manmohan Ghosh. Calcutta: Manisha Granthalaya
3. BHATKHANDE, V.N. (1939). *Hindustani sangeet paddhati- Kramik Pustak Malika*. Bombay: Kulkarni
4. DANIELOU, Alain (1991). *The ragas of North Indian Music*. New Delhi: Munshiram Manoharlal
5. DATTILA (1998). *Dattilam*, trans. by Mukund Lath. New Delhi: IGCNA and Motilal Banarsidass
6. GANGOLY, O.C. (1989). *Ragas and Raginis*. New Delhi: Munshiram Manoharlal
7. JAYADEVA (1977). *The Gitagovinda of Jayadeva*, trans. By Barbara Stoler Miller. Delhi: Motilal Banarsidass
8. LATH, Mukund (1978). *A study of Dattilam*. New Delhi: Impex
9. (1988). *Commentary on the text*. In *Dattilam*, New Delhi: IGNCNA and Motilal Banarsidass
10. MARTINEZ, Jose Luiz (1994). *Practising Musical Semiotics*
11. (2001). *Semiosis in Hindustani Music*. Delhi: Motilal Banarsidass
12. NIJENHUIS, Emmie Te (1974). *Indian Music: History and Structure*. Leiden: Brill
13. PEIRCE, Charles S. (1938-1956). *Collected Papers*, 8 Vols., Cambridge: Harvard University Press
14. PRAJANANDA, SwAmi (1973). *Historical Development in Indian Music*. Calcutta: Firma KLM
15. SANTAELLA, Lucia (1989). *From Pure Icon to Metaphor: six Degrees of Iconicity (paper)*
16. SAXENA, S. K. (1973). *Aesthetics of Hindustani Music*. New Delhi: Sangeet Natak Akademi
17. (1979). *The Winged Form: Aesthetical Essays on Hindustani Rhythm*. New Delhi: Sangeet Natak Akademi
18. (1991). *The Concept of raga: An Essay in Understanding*. New Delhi: Sangeet Natak Akademi



असम के पश्चिम प्रान्त के प्रमुख लोकगीत और इसका लोक उपादान

रिंजा रिंसा कौशिक

शोधार्थी, संगीत एवं ललित कला संकाय,
दिल्ली विश्वविद्यालय

सारांश

भारत के उत्तरपूर्वी राज्य असम के पश्चिम प्रान्त के प्रमुख लोकगीत 'गोवालपारिया लोकगीत' हैं। यहाँ के लोकसंगीत में इस क्षेत्र के रीति-रिवाज, साज-सज्जा, बोली, धार्मिक विश्वास इत्यादि दृश्यमान हैं। अर्थात् इस क्षेत्र की सभ्यता व संस्कृति गोवालपारिया लोकगीत में प्रतिबिम्बित होती है। गोवालपारिया लोकगीत भी उस निर्दिष्ट क्षेत्र के मनुष्य सामाजिक तथा पारिवारिक जीवन के हर पर्याय को दर्शाता है। विषयवस्तु के तौर पर विभिन्न लोक उपादान इसमें अन्तर्भुक्त है। प्रस्तुत शोधपत्र में प्राथमिक स्रोत के अंतर्गत असम के लोकगायक द्वारा किये गये साक्षात्कार तथा द्वितीयक स्रोत में विभिन्न पुस्तक एवं पत्रिकाओं द्वारा विषय संबंधी सामग्री एकत्रित की गई है। इस शोधपत्र का उद्देश्य, गोवालपारिया लोकगीत को बढ़ावा देने के साथ सामान्य जनसमूह के समक्ष प्रस्तुत करना है।

मूल शब्द : असमिया, गोवालपारिया, मईपाल, नाईया, गाड़ियाल।

भूमिका

भारत एक विशाल एवं विचित्र संस्कृति युक्त देश है। विभिन्न जाति, धर्म, भाषा, रीति-रिवाज, कर्म-काण्ड, खान-पान, पहनावा इत्यादि के विशेषताओं से भरपूर भारतवर्ष अपने आप में समृद्धशाली राष्ट्र है।

यहाँ के प्रत्येक क्षेत्र भिन्न-भिन्न सभ्यता एवं संस्कृति से समृद्ध हैं। इसमें भारत के उत्तर-पूर्वी परिभाग विशेष रूप से महत्वपूर्ण है। असम भारत के इसी परिभाग का एक राज्य है, जो भारत के अन्य उत्तरपूर्वी राज्यों से घिरा हुआ है। असम अपनी सुन्दरता और लोकसंस्कृति के लिए विश्वभर में प्रसिद्ध है।

असम भारत का एक सीमांत राज्य है, जो चतुर्दिक सुरम्य पर्वत श्रेणियों से घिरा हुआ है। इस राज्य के उत्तर में अरुणाचल प्रदेश, पूर्व में नागालैण्ड तथा मणिपुर, दक्षिण में मिजोरम एवं दक्षिण-पश्चिम में त्रिपुरा स्थित हैं। भारत-भूटान तथा भारत-बांग्लोदेश की सीमा कुछ भागों में असम से जुड़ी है। प्राचीन असम का नाम 'प्रागज्योतिषपुर' तथा 'कामरूप' था।

कुछ विद्वानों के अनुसार प्रागज्योतिष आर्य सभ्यता के बाहर था। महाभारत में प्रागज्योतिष को 'म्लेच्छदेश' भी कहा गया है। महाभारत के सभापर्व, उद्योग पर्व और कर्ण पर्व में इसका आभास मिलता है।

असम नाम संस्कृत से लिया गया है। असम का शाब्दिक अर्थ है-वह भूमि, जो समतल

नहीं है। कुछ लोग कहते हैं कि 'आसाम' संस्कृत 'अस्म' अथवा 'असमा' जिसका अर्थ असमान हैं का अपभ्रंश हैं। यहाँ ब्रह्मपुत्र और बराक उपत्यका (Valley) स्थित हैं। दोनों उपत्यकाओं में भाषाओं की भिन्नता परिलक्षित होती है। सन् 1228 में बर्मा के एक ताई बिजेता साऊलुंग चुकाफा ने पूर्वी असम पर अधिकार कर लिया था। वह आहोम वंश का था जिन्होंने आहोम वंश की सत्ता यहाँ कायम की। आहोम वंश ने असम में 100 साल राज किया था। यहाँ कई जाति-जनगोष्ठियाँ रहती हैं। जैसे-बोड़ो, कछारी, राभा, हांस, डिमासा, टिवा, कोच, कार्बी इत्यादि। विभिन्न जाति-जनगोष्ठी और इनके विविध विशेषताओं से असम समृद्ध है। इनके भिन्न-भिन्न जनगोष्ठिय तथा अजनगोष्ठिय गीत-नृत्य भी हुआ करते हैं। अतः असम लोक संस्कृतियों से समृद्ध राज्य है।

धार्मिक विश्वास और कर्म-काण्ड, सामाजिक आचार-विचार, साज-सज्जा, बोली, गीत-पद आदि के स्वतंत्रता से प्राचीन कामरूप और गोवालपारा जिला असमिया संस्कृति में निश्चित रूप से अपना विशेष स्थान प्राप्त किया है। इसमें प्राचीन गोवालपारा जिला में बहुल रूप से प्रचलित 'गोवालपारिया लोकगीत' उल्लेखनीय हैं।

डॉ.निर्मलप्रभा बोरदोलोई के अनुसार, *Assamese folk songs are in essence the*

mirror of the people. These songs are part of rich heritage of Assamese folk literature which is characterized chiefly by its anonymity, its dynamic or growing character and its uncertain historical origin or composition.

साधारणतः लोकगीत वे गीत होते हैं, जो साधारण, सरल तथा अकृत्रिम लोगों के जीवन के पथ (**way of life**) को व्यक्त करते हैं। लोकसंगीत उन लोगों का उत्पाद है, जो आभिजात्य, शहरी सभ्यता से काफी दूर अकृत्रिमताप्रिय है। लोकसंगीत में शब्दों का प्राधान्य रहता है। मधुर संरचना (**melodic structure**) सरल तथा पुनरावृत्तीय होती है। असम के लोक गीत असम के जन-जीवन के हर पर्याय का वर्णन करते हैं। पारिवारिक और सामाजिक जीवन के हर पर्याय को दर्शाते हुए भक्तिमूलक, सामाजिक, आध्यात्मिक, शरीरतत्त्व गीत इत्यादि आते हैं, जो असम की लोकसंस्कृति को उजागर करते हैं।

लोकगीत से लेकर विचित्र सांस्कृतिक

सम्पदाओं से असम का पश्चिम प्रांत गोवालपारा जिला विशेष रूप से समृद्ध है। बृहद् असमिया संस्कृति के अंशीदार होकर भी गोवालपारा की संस्कृति के अंतर्गत कुछ ऐसी विशेषताएँ हैं जो असम के अन्य अंचल में या तो अनुपस्थित हैं और नहीं तो भिन्न रूप से उपस्थित हैं। राजनैतिक, जनगोष्ठीय और अन्य कारणों से गोवालपारा सहित वर्तमान असम के पश्चिम खण्ड की संस्कृति असम के पूर्व दिशा की संस्कृति के साथ संयुक्त होने के बावजूद कुछ-कुछ दिशा में यह उत्तरबंग के संस्कृति के साथ घनिष्ठ सम्पर्क निभाती आ रही है। गोवालपारिया लोकगीत प्राचीन गोवालपारा जिला अर्थात् वर्तमान के गोवालपारा, कोकराझार, बंगाईगाँव, धुबरी और दक्षिण सालमारा-मानकछार जिले में बहुल रूप से चर्चित है। प्राचीन गोवालपारा, बंगाल के जलपाईगुडी, कूचबिहार, आंशिक रंगपुर में इन गीतों की चर्चा की जाती है। प्राचीन कामरूप के कोच लोगों के पूर्वजों को गोवालपारिया लोकगीत के सृष्टिकर्ता मानते हैं।

गोवालपारिया लोकगीत-

गोवालपारिया लोकगीत राजवंशीय भाषा की श्रेणी का जनप्रिय लोकगीत हैं। प्राचीन काल से ही राजवंशीय भाषिक स्थानों के जनसाधारणों के मुख से प्रचलित यह गान चला आ रहा है। यह लोकगीत उत्तरी बंगाल तथा पश्चिमी असम के प्रमुख लोकगीत हैं। साधारण अकृत्रिम ग्रामीण लोगों के संगीत द्वारा भावों की अभिव्यक्ति करने को ही लोकसंगीत कहा गया है। गोवालपारिया लोकगीत भी इसी प्रकार का लोकसंगीत हैं। विषयवस्तु के आधार पर गोवालपारिया लोकगीत को 'भाऊयान गान', 'मईपाल बन्धुर गान', 'पाथारिया गान' इत्यादि भी कहलाते हैं। स्थान के आधार पर यह 'गोवालपारिया', 'रंगपुरिया', 'सूर्यपुरिया' इत्यादि कहलाते हैं। रंगपुर, पश्चिमबंग का जलपाईगुडी, पश्चिम दिनाजपुर, कूचबिहार, और असम का अविभक्त गोवालपारा जिला (प्राचीन), गोवालपारिया लोकगीत का प्रकृत अंचल है। उत्तरी बंगाल की उत्तरांचल इसकी प्रतिपालन भूमि है। गोवालपारिया

लोकगीत में भी मनुष्य के जीवन के हर पर्याय का उल्लेख किया गया है। इस गीत के कथा और सुरों में मुलतः मनुष्य के मन का प्रेम-प्रणय, मिलन-विरह, सुख-दुःख, आशा-आकांक्षा के भावों को प्राधान्य दिया गया है।

गोवालपारिया लोकगीत में लोक-उपादान-

गोवालपारिया गीतों में लोकजीवन के विभिन्न चित्र परिलक्षित होते हैं। गोवालपारिया लोकगीत के शब्द सजाये जाते हैं, निरक्षर, श्रमजीवी, अभावग्रस्त, साधारण लोगों के जीवनाधार पर। इसलिए इसमें साधारण लोगों के व्यवहार, शिष्टाचार, धर्म-कर्म, प्रेम-प्रीति, विश्वास-अविश्वास, हँसी-मजाक, आनन्द-उल्लास, दुख-दर्द, अनुष्ठान, संस्कार, साहित्य, संस्कृति, जीवन और जीविका इत्यादि का वर्णन हमें मिलता है। लोकजीवन में व्यवहृत प्रयोजनीय विचित्रमय लोक उपादान गोवालपारिया लोकगीतों में सुस्पष्ट रूप से उपस्थापन हुआ है। गोवालपारिया लोकगीत के परिधि के अंतर्गत

खेत, घाट, नदी, गाय-बैल तथा भैसों के गाड़ी, भैंस चराना, पालकी उठाना, जैतुन, आम, जामुन से लेकर नाव चलाना, विवाह के रस्म, दामादों का आप्यायन, साज-सज्जा, तातों में कपड़े बनाना, विविध अलंकार बनाना, बाणिया, पानी लाना, दोतारा बजाना, कारखाना बनाना, घर बनाना इत्यादि लोकजीवन के विभिन्न दिशा गोवालपारिया लोकगीतों में प्रतिफलित होती हैं।

गोवालपारिया लोकगीत में हाथी और माहुत (महावत) - भूटान के पाददेश में ही गोवालपारा अविभक्त जिले की वन विभाग की सीमा है। तराई के अन्य इलाकों के जैसे यह जगह भी हरी-भरी है और यही इलाका हाथियों की लीलाभूमि है। जंगली हाथियों को मनुष्य के वश में लाना, उन्हें पकड़ना, उनके चाल-चलन, गति-प्रकृति को उपलब्धि करना, परिचयी करना, हाथी अस्वस्थ होने पर चिकित्सा करना इत्यादि के लिए विशेष

रूप से योग्यता सम्पन्न दक्ष लोगों के प्रयोजन होते हैं। इस तरह के योग्यता सम्पन्न व्यक्ति को ही माहुत (महावत) बोलते हैं। जंगली हाथियों को वश में लाने के लिए जब माहुत लोग शिक्षा प्रदान करने जाते थे, कभी-कभी घुत हाथी माहुतों को मारने के लिए भी उद्यत होते हैं। परंतु धीरे-धीरे इन्हीं जंगली हाथियों के साथ माहुतों का एक अद्भूत बंधुत्व स्थापित होता है। माहुतों का जीवन विचित्रमय होता है। उनके वीरत्व, साहस, प्रेम, विरह, हँसी-मजाक, सुख-दुःख, दर्द इत्यादि दिशाओं से, उनकी जीवन-कहानी रंगटे खड़े करने वाली होती है। इन्हीं के ऊपर बहुत गोवालपारिया लोकगीत रचित हुए हैं। माहुतों द्वारा जंगली हाथियों को वश में लाना, माहुतों के जीवन का वर्णन इन गीतों में मिलता है। इस लोक-उपादान के आधार पर कई गीत मिलते हैं। इसमें से श्रेष्ठ गोवालपारिया लोकगीत है-

हस्तीर कन्या हस्तीर कन्या बामनेरो नारी

आरे माथाय निया ताम कलसी ओ

सूखी हाते सोनार झाड़ि सखी ओ

ओ मोर हाय हस्तीर कन्या रे

खानिको दया नाई माहुतक लागिा रे।।

भावार्थ : हाथी के शिकार के लिए जब महावत (माहुत) लोग विदेश (उजान) जैसे-भूटान आदि जाते हैं, तब वे लोग यह गीत गाते हैं। हाथी के शिकार के लिए वह गीत मंत्र के रूप में और उनकी पत्नियों इस विरह में यह गाती थीं-

सा	सा	सा	रेग	सारे	रेसा	सा	सा	रेम	म	प	ध	पध	प	-	-
हस्	तीर	कन्	न्याड	हस्	तीर	क	न्या	बा	म	ने	रो	ना	री	-	-
x	0							x				0			
-	-	-						मप	प	प	पध	सप	प	बनि	धप
x	-	-						मा	थाय	नि	या	ताम	कड	लड	सोड
								x				0			
म	-	-	-	-	-	म	ध	प	सा	सा	धसा	सा	रे	ग	
ओ	-	-	-	-	-	स	खी	हा	ते	सो	नार	झाड़ि	-	स	खी
x								x				0			
रे	-	-	-	-	-	ग	रेग	सा	सो	रे	गरे	सा	नि	प	-
ओ	-	-	-	-	-	ओ	सोर	हा	य	ह	स्तीर	क	न्या	रे	-
x								x				0			
पनि	नि	नि	नि	सा	सा	रेग	सारे	साप	प	म	गम	रेग	गसा	रे	ग
खाड	SS	नि	को	द	या	नाड	ईड	माड	S	हू	SS	ताक	लाड	S	S
x								x				0			
रे	रेनि	सा	-												
गि	याड	रे	S												
x															

गोवालपारिया लोकगीत में मईपाल - भैसों की रखवाली करने वाले या चराने वाले को मईपाल कहते हैं। भैसों को खेतों में, हल चलाने में तथा

गाड़ी खींचने में व्यवहार करते थे। इसके अतिरिक्त भैसों के दूध और दूध से विविध प्रकार के पौष्टिक पकवान प्रस्तुत किये जाते हैं। मईपालों के असीम

साहस, शारीरिक शक्ति, व्यवसायी चरित्र आदि के आधार पर रचित गोवालपारिया गीतों में नारियों के दृष्टि आकर्षण करते थे। मईपाल इतने प्रेम-प्रीति, मानवीय आवेग-अनुभूतिपूर्ण जीवन को वीर होते थे, कि भैंसों की सुरक्षा के लिए बाघ-शेर एक सुन्दर चित्र प्रकाशित होते हुए दिखाई देता इत्यादि हिंसक जीव से भी लड़ जाते थे। मईपालों हैं।

गीत-

धिको धिको धिको मईपाल रे
ओ हो मईपाल धिको गाबुराली
एईहेन सुन्दर नारी
केमने जाईबेन छाड़ि मईपाल रे।

भावार्थ : नायिका मईपाल को दूसरे बाथान जाने को मना कर रही है। अगर जाना है, तो गोवालपारा की लड़कियों से दूर रहने के कह रही है।

गोवालपारिया लोकगीत में गाड़ियाल -

गाड़ियाल मतलब बैलगाड़ी के चालक। गोवालपारिया परिधि में एक जमाने में यात्रापथ के लिए इस तरह के गाड़ियाल मुख्य भूमिका निभाते थे। यातायात या व्यवसाय वाणिज्य के लिए प्रधानतः बैलगाड़ी के प्रयोग का ही प्रचलन था। इसके अलावा और कोई व्यवस्था उस समय में नहीं होती थी। इसलिए उस समय की सामाजिक-जीवन में गाड़ियालों का भी महत्त्वपूर्ण स्थान था। अंग्रेजों के भारत में आगमन के बाद ही इस अंचलो में रेलगाड़ी का चलाचल आरम्भ हुआ। यद्यपि सामाजिक जीवन में गाड़ियाल एक प्रधान भूमिका पालन करते हैं, किन्तु प्राधान्य के गीत-

दिशा से इन लोगों का मान अति निम्न था। गाड़ियाल लोग व्यक्तिगत जीवन के सुख-दुःख, शान्ति-अशान्ति आदियों से ज्यादा समाज के अन्य लोगों जैसे-गाड़ियों के मालिकों के आदेशों का पालन करना, गाड़ी के आरोही को निरापद रूप से गन्तव्य स्थान तक ले जाना, यात्रापथ के विपद-संकुल पथ से हर दिशा से निरापत्ता तथा अभय प्रदान करना आदि दिशाओं में अधिक मनोनिवेश करते थे। हाथ से डंडा लेकर गाड़ी चलाने वाले गाड़ियालों का दरअसल एक निरपेक्ष चरित्र है। गाड़ियालों को लेकर अनेक गोवालपारिया गीत रचनाएँ हुई हैं।

ओ कि गाड़ियाल भाई
कत रब आमि पन्थेर दिके चाया रे
जेदिन गाड़ियाल उजान जाय
नारीर मन मोर झुरिया रय रे
ओ कि गाड़ियाल भाई
हाकाओ गाड़ी तुई चिलमारीर बंदरे।

भावार्थ : गाड़ियाल की नायिका अपने विरह के बारे में बता रही है। जिस दिन गाड़ियाल विदेश जाते हैं, नायिका दुखी हो जाती है। इसलिए गाड़ियाल को चिलमारी के बंदर तक आने के लिए अनुरोध किया है।

	सा ओ	सा कि	सारे गाड़ी	रेड याल	रेम भाड	ग S	रे ई	-	म क	म त	म र	म ब	म आ	म मि
x			0				x					0		
प	-	पम थेड	गम रड	गमग दिस	रेग S	रे के	-	-	-	-	-	रेम चाड	मग SS	-
प	न						S	S	S	S			S	S
x			0				x					0		
रेम याड	ग S	रेसा SS	- S	सा S	- S	- S	- S	- S	- S	- S	- S	- S	- S	- S
x			0				x					0		
म जे	म दिन	ग गा	ग ड़ी	म या	- ल	प उ	- S	प जा	धनि जा	नि S	- S	- S	- S	- S
x			0				x					0		

-	-	-	-	-	-	धनि	ध	प	-	प	प	प-	ध	धनि	ध	
S	S	S	S	S	S	S	S	य	S	ना	रीर	म	न	मोड	र	
x				0				x				0				
पध	प	म	म	प	धप	प	-	-	-	-	-	-	-	सा	सा	
झु	S	रि	या	र	यड	रे	S	S	S	S	S	S	S	ओ	कि	
x				0				x				0				
सारे	रेरे	म	ग	रे	-	म	म-	म	म	म	-	प	प	मप	ग	
														म	म	
गाड़ी	याल	भा	S	ई	-	हा	काओ	गा	ड़ी	तु	ई		धि	ल	मा	S
x				0				x				0				
गमग	रेग	रे	-	-	-	रे	गम	रेम	ग	रेसा	-	सा	-	-	-	
रि	ब	S	S	न	द	S	S	S	S	रे	S	रे	S	S	S	
x				0				x				0				
-	-	ग	ग	-	रेग	सा	-	रे	सा	रेम	-	म	म	-	-	
S	S	कि	क	S	ब	दु	S	खे	S	रड	S	ज्वा	ला	S	S	
x				0				x				0				
-	-	-	-	गग	म	रेग	मग	गरे	ग	सारे	रे	-	ग	ग	रे	
S	S	S	S	गाड़ी	याल	भा	S	S	ई	गा	ति	S	या	धि	S	
x				0				x				0				
ग	सा	रेम	ग	रेसा	सा	सा	-	-	-	प	प	पध	धनि	नि	-	
क	S	S	न	मा	ला	रे	S	S	S	ओ	कि	गाड़	याल	भा	S	
												ी				
x				0				x				0				
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	धनि	ध	प	-	प	प	
S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	ई	क	त	
x				0				x				0				
ध	ध	निध	प	पध	पधनि	ध	प	म	ग	रे	-	-	रे	म	गम	
कान	दिम	मु	ई	नि	S	धु	या	S	S	पा	S	S	था	S	SS	
रेम	ग	रेसा	-	सा	-	-	-									
S	S	रे	S	रे	S	S	S									
x				0												

गोवालपारिया लोकगीत में नाईया-

नाईया का मतलब होता है मल्लाह या केवट। दूसरो के घरों में काम करके जीविका निर्वाह करने वाला एक चरित्र है-नाईया। अविभक्त गोवालपारा तथा समग्र उत्तरी बंगाल में नाईया लोग जलपथ से नाव चलाकर जीविका निर्वाह करते थे। इस बृहद अंचल में विभिन्न प्रकार का व्यापार चलता था। इस व्यापार-वाणिज्य को अच्छे से सम्पन्न करने के लिए 'नाईया' एक गुरुत्वपूर्ण भूमिका पालन करते थे। विभिन्न विपदसंकुल पथ जैसे-जलचर कुम्भीर, मगरमच्छ आदियों के अलावा जंगली हाथी, अरण्य में रहने वाले मौसाहारी हिंस्र प्राणियों से होने वाले विपदों को गीत-

बैठा मारो बैठा मारो रे
आरे ओ बाईचार भाईया रे
झारिया बैठा मारिया जाओ रे

अतिक्रम करके नाईया लोग अपना दायित्व पालन करते थे। स्वाधीनता से पूर्व कुछ जगहों में नाव ही यातायात का प्रधान अवलम्बन था, जिसका मूल दायित्व लेते थे-नाईया लोग। अपने जीवन के सुख-दुःख, आवेग-अनुभूति को तुच्छ ज्ञान करके नाईया लोग मालिकों के आदेशों का पालन करते थे।

नाईया लोग जब 'नाव-खेल' में अंशग्रहण करते हैं, तब उन लोगों को बाईचार या बाईचाल कहा जाता है। बाईचार या बाईचाल को लेकर भी गोवालपारिया गीत रचित हुए हैं-

बैठारो छाबे बैठारो छाबे
मोर सर्व अंग कापे लो
सुन्दरी राधे लो नाईयरी राधे लो
आमार बंधु जोर बैठा बाय।

भावार्थ : यह नाव खेल का गीत है। जीत के बाद बाईछार को उनके मालिकों के द्वारा नाव सहित अपनाया जाता है। नायिका राधिका को उसी के बारे में बता रहीं है।

गोवालपारिया में प्रकृति—

गोवालपारिया गीतों में विभिन्न रूप से प्रकृति का चित्रण दिखाई देता है। ग्रामीण कवियों ने धरती के पेड़-पौधे, नदी-झील, आसमान, चंद्र, तारे, शीत-बसन्त, धूप-बारिश, साग-सबजी, फसल आदि सब कुछ अनवद्य रूप से गोवालपारिया गीतों में अन्तर्भुक्त किया है। विभिन्न फूल, फल, पशु-पक्षी, मछली, माँस सब कुछ इसमें अन्तर्भुक्त है।

गोवालपारिया गीतों में सिर्फ प्रकृति के अनन्य रूप का विवरण देकर ही लोककवि शान्त नहीं रहे, प्रकृति के एक-एक रूप के साथ जीवन के विभिन्न दिशाओं की तुलना करने का भी प्रयास किया है। लेने-देने का आनन्द, अप्राप्ति का दुख, प्रेम-अभिसार-अभिमान इत्यादि विभिन्न वस्तुओं का प्रतीक है-प्रकृति। राग-अनुराग-विरह के साथ वास्तव जीवन के भिन्न-भिन्न दिशाओं के प्रकृति के साथ सम्पर्कित करने की प्रचेष्टा भी गोवालपारिया गीतों में सफल रूप से प्रचलित है।

गोवालपारिया गीतों में प्रकृति के विभिन्न

अवस्थान के साथ मनुष्य की शारीरिक चेतना का गंभीर रूप से वर्णन किया गया है। शिमलु, कदम, सरसों आदियों के प्रसंग गोवालपारिया लोकगीतों में विभिन्न रूप में प्राप्त हैं। यह पेड़-पौधे शारीरिक चेतना के साथ सम्पूर्ण रूप से सम्बन्धित हैं। शिमलु फूल के वर्णमयता प्रेम के साथ रिझाया गया है।

मनुष्य के परिवर्तनों के साथ प्रकृति का जो परिवर्तन होता है, गोवालपारिया गीतों के रचयिताओं ने उसे मनोरम रूप से चित्रित किया है। ग्रीष्म, वर्षा, शीत, वसन्त आदि ऋतुओं के प्राकृतिक अवस्था का वर्णन गोवालपारिया गीतों में मिलता है। प्रकृति का पट परिवर्तन और वातावरण मनुष्य के शरीर और मन के परिवर्तन कर सकते हैं, उस बारे में भी गोवालपारिया गीतों में वर्णन हुआ है। आशा-आकांक्षा के चिरन्तन पथ में सम्पर्कित मनुष्य के सुख-दुःख, हँसी-मजाक, दुख-दर्द इत्यादि जीवन के विचित्रमय दिशाएँ प्रकृति के परिवर्तन के साथ-साथ विभिन्न रूप से परिवर्तित होते हैं, यह भी गोवालपारिया लोकगीत में उपस्थापन किया गया है—

गोवालपारिया लोकगीत में प्रेम—

गोवालपारिया लोकगीत में और विषयों के साथ-साथ प्रेम संबंधी रचनाएँ मिलती हैं। यहाँ पर विस्तृत रूप से प्रेम का चित्रण परिलक्षित होता है। गोवालपारिया लोकगीतों में प्रेम को हम कई भागों में विभाजित कर सकते हैं—

- (i) पूर्वराग या प्राक् विवाह प्रेम
- (ii) दाम्पत्य प्रेम
- (iii) विवाहेतर संबंध
- (iv) वैधव्य प्रेम
- (v) विरह लोक

संगीतकारों ने प्रेम के बारे में विवरण देने के समय वास्तव सत्य को यथार्थ रूप

से रूपायित किया है। इसलिए गोवालपारिया लोकगीत के प्रेम को हम काल्पनिक या अलौकिक नहीं बोल सकते हैं। सहज सरल भावनाओं से यह गीत समुज्ज्वल हैं। यहाँ हमें कोई भी धारावाहिक

कहानी नहीं मिलती, केवल मात्र खण्डित प्रेम का विवरण मिलता है। विशेष पारिपार्श्विक अवस्थाओं के बीच में किसी के प्रति आकर्षित होकर मन में जो प्रेम भाव जागृत होता है और विभिन्न स्तरों के

लोगों के लिए आकर्षणों की सृष्टि होती है, इन्हीं दिशाओं के चित्र को गोवालपारिया गीतों के कवियों ने अंकित किया है। इसका परिसर कम होने पर भी प्रेम की विभिन्न दिशाएँ गीतों के अन्तर्गत प्रस्फुटित होती हैं।

गोवालपारिया लोकगीत के अंचल के पुरुष-महिलाओं के प्रेम इन गीतों में वर्णित हुए हैं। इन गीतों में वर्णित नारी चरित्र स्थायी और पुरुष चरित्रों के अधिकांश अस्थायी परिलक्षित होते हैं। गोवालपारिया लोकगीत में मईपाल, गाड़ियाल, बाईवार, नाईया इत्यादि नायक होते हैं। यह सारे पुरुष चरित्र होते हैं। यह सारे अस्थायी चरित्र होने के कारण विच्छेदबोध का दर्द ही प्रधानतः गोवालपारिया लोकगीत में स्थान लाभ करते हैं। इन गीतों में मिलनानन्द कम और प्रेम-विरह का कारुण्य ज़्यादा दिखाई देता है। गोवालपारिया गीत-

लोकगीत में प्रेमियों को विभिन्न नामों से सम्बोधन करते हुए परिलक्षित होता है। काला, बैद, चेंरा बन्धु, बन्धुया, चिकनकाला, प्राणकाला, रसिया, प्राणपति, प्राणनाथ, पतिधन, बाऊदिया, भाबेर बन्धु, सोनार बन्धु, बगा, कोकिल, भ्रमर, दैयल, कूरुया इत्यादि नामों से नायिका नायक को सम्बोधित करती हैं। यहाँ नायिका कुमारी युवती, विधवा या बहू हैं। पूर्वराग या दाम्पत्य प्रेम के साथ-साथ यहाँ विवाहतर संबंध और वैधव्य-प्रेम के ऊपर भी लोकगीत मिलते हैं। इन गीतों में नायक को जीविका के लिए कुछ समय तक घर छोड़कर जाना पड़ता है। विरह की वेदनाओं को इन गीतों में दर्शाया है। गोवालपारिया लोकगीत के रचयिता एवं गायक दोनों ही पुरुष हैं। इसलिए गोवालपारिया लोकगीत पुरुष कण्ठ से विकसित नारी मन की अभिव्यक्ति है।

आजि आउलाईलेन मोर बान्दा मयाल रेहाथीर पिठित थाकियारे माहुत किसेर बादुल मारो।
पारार रमणीक देखिया जालिया केन मरोहातीर पिठित चरिया रे माहुत थोर कला भांगो।।

भावार्थ : हे माहुत, तुमने आज मेरे बँधे हुए मन का दरवाजा खोल दिया है। तुम्हारे प्रेम में मैं उतावली हूँ। लेकिन डर है, कहीं तुम मेरे दिल को तोड़ कर चले न जाओ। नायिका की ऐसी आशंका इस गीत में प्रकाशित होती है।

उपसंहार — विषयवस्तु, सुर और सांगीतिक विशेषतापूर्ण गोवालपारिया लोकगीत दोतारा, एकतारा, शहनाई, बांसूरी, गोवालपारिया ढोल के संगत में गाया तथा नृत्य किया जाता है। असम

की विभिन्न लोक विधाओं में गोवालपारिया लोकगीत अन्यतम है। भारतीय संस्कृति को समृद्ध बनाने में गोवालपारिया लोकगीत भी महत्त्वपूर्ण भूमिका निभाते हैं।

संदर्भ सूची

1. पूरणि कामरूपर धर्म धारा - डॉ. वाणीकान्त काकति, पृ-3
2. असमिया लोकगीत संग्रह - संगीता भराली, असम बूक ट्रस्ट, गुवाहाटी
3. गोवालपारिया भावाईया गीतत दृष्टिपात - द्विजेन नाथ, पूर्वांचल प्रकाश, गुवाहाटी
4. गोवालपारिया लोकगीत संग्रह - डॉ. बीरेन्द्र नाथ दत्ता, अरुणोदय प्रकाशन, गुवाहाटी
5. भावाईया गान - डॉ. द्विजेन्द्र नाथ भक्त, डॉ. प्रतिमा नियोगी, बनमाली प्रकाशन, धुबरी
6. The Brahmaputra Beckon - Dr. Nirmalprabha Bordaloi
7. Bhawaiya : Ethnomusical Study - Dr. Sukhilar Barma, Global Vision Publishing House, New Delhi



Modern Trends and Impact of Technology on the Traditional Folk Music of Kashmir

Dar Humaera Moghal

*Research Scholar, Faculty of Music & Fine Arts,
University of Delhi*

Abstract: Kashmir the land of mountains and lakes is ubiquitous in its culture, religion, ethnicity and folk music. The culture of Kashmir is showing a great deal of variety and is highly effected by Indian, Persian and central Asian cultures. Different valleys of Kashmir reflect the varied dialects and customs collectively knitted into a unique ethnic cluster. While mentioning Kashmir's rich cultural heritage, one cannot remain silent about outlandish folk music of Kashmir. Studies including the type and processes of stylistic changes in folk music have been among the most challenging in comparative musicology. Although possible to culture change and musical change, in many cases the latter has lagged years behind. There are several texts which mentions and discusses a lot about Kashmiri culture and folk music. This paper will be discussing some of the developments in studies of stylistic changes in Kashmiri folk music based on the primary as well as secondary historical texts and conversation with leading folk music artists of Kashmir. It will also highlight the effect of technology on Kashmiri folk music and how it's originality gets manipulated.

Keywords: *Gita, Lakshana Gita, Javada, Antari*

Introduction

Folk music of any place, region, or any country, includes traditional folk music which is defined in many different ways: like when music is transmitted orally, when beautiful music is composed by unknown music composers, or music performed by a traditional and widely accepted way over a long period of time-folk music has been compared, with commercial and classical style. Folk music, folk song, and folk dance, all these terms are related with current expressions. They are additions of term folk lore. This word was coined in 1846 by William Thomas. This is actually a thing that one does habitually and it includes

the traditions, customs and excessively credulous beliefs of the uncivilized classes. But it is somehow difficult to differentiate it clearly in purely musical terms. Several meanings are often there, one is of old songs with unknown composers, secondly is that of music that has been submitted to a natural development process of oral circulation. The improvising of music that is already there by the people of community which gives its folk character. As we are going to discuss about Kashmiri folk music and how it goes through different changes from time to time.

Kashmir's culture, traditions, customs etc. all are distinct and

diverse, comprising the various habits and lifestyles of the people settled in this mountainous region. Thousands of years back Kashmir was independent, and isolated. From that period of time Kashmiri people developed in themselves a unique culture making endless contribution to the process of learning and literature.

The concept of folk music–

Traditional folk music is the folk music of a common people which developed gradually as a corporate communal experience. Kashmiri traditional folk music derives its origin and versatility from oral traditions or the folk lore of the different ethnic groups that makes up the Kashmir valley. Accordingly, traditional folk music is such a practice that reflects the people's tradition and culture without the impact of other cultures. It expresses the essential features of virtually all indigenous practices, which are fundamental to people's life within a given culture. By implication, traditional folk music is the people's way of life-expressed in verbal and physical action through sound combination process. It is believed that Kashmir, because of its rich cultural past, particularly in religious sciences and artistic expressions became the fountain head of the (Asian and latter European) tale

treasures. The most frequently quoted evidence to support this nation is the famous panchatantra.¹

Traditional folk music of Kashmir as a cultural carrier-

Traditional or cultural practices differ from the rituals of birth and puberty, marriage and death, cult activities, initiation rituals of livelihood such as hunting, gathering, farming, recreation and parties to other aspects of life in a community. Music is present in all these activities (whether it is singing, dancing, playing instrument or in combinations) as their central pivot. Most of the cultural traits a community is known for are expressed during music making of any of these activities. As a group sings or dances, its language as well as style of body manipulation are a part of cultural expressions. The type of costumes, musical instruments, paintings and design they used in the whole process of singing and dancing are all the sources of cultural indicators.

From a thematic and a structural point of view, folk songs from the most important branch of Kashmiri folk literature.²

It is not so easy to define the term folk song. With regard to the nature of folk song there exists a noticeable imbalance among the folklorists. Cecil. J. Sharp, the great collector of

¹. Panchatantra-The five Threads or Books, deals with politics and the art of government. The researchers of Johannes Hertel & the attempt of F. Edegraton to construct the original text

justify one in concluding that it was handbook of politics (with sastra) for teaching young princes.

². Prof. G.M. Shaad, Critical Survey of Kashmiri Folk Literature, folklore studies, part-I.

English folk songs defines it as “The song created by the common people as against the song which has been composed by the educated.”³ But it is accepted fact that the condition of origin of most of the songs are not able to be determined with the help of the linguistic lab skills the present day researchers in the field have paved some path for discovering the regularity of a given folk song.

When we study Kashmiri folk literature in – depth it is evident that there exists a variety of folk songs in Kashmiri folk literature. There are different and special songs for every occasions, occupations, festivals and seasons. Besides, these there are Mon Zeli Beth (lullabies), Gindan Beth (play songs), Chakri Beth⁴ (Choral songs), Nenda Beth (weeding songs), Wunvun (wedding songs), Rov Beth (festival songs), Pehely Beth (shepherd songs), Lari Shah⁵ and many others. The entire folk song material which is popular in Kashmir is grouped under the following heads:

1) **Luke Beth (Folk Songs)** – From a thematic and a structural point of view, folk songs form the most important branch of Kashmiri folk literature.⁶ In all probability, it outnumbers in volume, any other branch of folk literary material. It is rich in content and seems to be more alive and in greater vogue than the folktale or

the ballad in all manner of situations as a means of amusement in educating the young, to sanction institutional behaviour, in performing religious rituals and ceremonies and to give point and add colour to ordinary conversation.

The term folksong is not so simple to define. There exists a striking difference among the folklorists with regard to the nature of the folk song. Cicil J. Sharp, the great collector of English folk songs defines it as – the song created by the common people as against the song which has been composed by the educated.⁷ But it is a fact widely agreed upon that the circumstances of origin of the song are not as certain. The latest researchers in the field have paved some way for ascertaining the periodicity of a given folk song with the help of linguistic lab skills. To decide whether a song is a true folk song or not, one should rather consider its degree of integration with the culture of the folk. If it is integrated with the cultural pattern, it should be regarded as a folk song, whatever its ultimate origin is.

2) **Watchun** – Kashmiri watchun and Hindi geet are similar, from stylistic and theme point of view.

³. Cecil. J. Sharp, *English Folk Song : Some Conclusions*, 1954 edition, 1955, p.48

⁴. Pardesi, Sadhy, *Keshir Luke Beth*, vol-7, pp.11, 14-15

⁵. *Ibid*, pp.127-129

⁶. Prof. G.M. Shaaad, *Critical Survey of Kashmiri Folk Literature*, *Folklore Studies*, part-1.

⁷. Cecil J. Sharp, *English Folk Songs : Some Conclusions*, 1954 edition, 1955, p.48

Wachun generally consists of seven or eight stanzas and there are four lines in each stanzas followed by an abstain called voj at its end. Mystical experiences are expressed by this form, intricate sentiments of women and most importantly women express the heart striking emotional outpouring related to social compositions, there time in family which is intensely difficult for them and domestic strains to which most people in Kashmir and particularly women folk were subjected to.

- 3) **Wanvun** – It is considered one of the unique and special forms of Kashmiri folk songs. It is generally attached with the institution of marriage. In the entire process of marriage there are different situations and occasions according to which every tune and context of wanvun songs vary and changes from time to time in whole period of marriage ceremony. In Kashmiri marriage there are number of ceremonies from both bride's and the bridegroom's side and there are special songs for each of these occasions. It is perhaps, writes J.L. Koul, an eminent Kashmiri

scholar, the oldest art of the folk songs exclusively reserved for the fair sex⁸ generally Muslims starts with the name of Allah and in Bata Wanvum name of Shiv is used in the begging. For example- Bismillah Kerith Hemvey wanvunaye Sahib an Anjam unoye⁹ (we begin with the name of Allah and pray to him that he may take it to the blessed conclusion)

*Shiv Kalam Karith Hemvey Wanvumaye Sahibau Anjam unoye*¹⁰ (we begin with the name of Shiv and pray to him that he may lend us to the blessed destiny). Social life of Kashmir is well depicted in Kashmiri folk songs and vast variety of these songs helps a lot in understanding the day to day life of Kashmiri people and these songs throw light on the institution of marriage. It will be in the fitness of things referred here that not a single study of Kashmiri society can be completed unless there is recommendation to this rich category of art & music of Kashmiri folk literature.

- 4) **Rov** – Generally Rov is associated with religious festivals most often these songs are sung on the birth anniversaries of eminent mystic

⁸. J.L. Koul, *Kashmiri Poetry : Some Forms and Themes. The Literary Heritage of Kashmir*, p.88

⁹. Lalita Handoo, *Structural Analysis of Kashmiri Folk tales*, pp-14-15 (1994)

¹⁰. *Ibid*, pp.14-15

saints on Eid-ul-fitar and usually we hear it from our elders that few years ago during the whole month of Ramadan (month of fasting), girls or women come out of their dwellings mostly at evening time and they divide themselves into two groups stand in rows facing each other. The recreation of a song goes along with a light singing body action. Women in each row interlink their arms around each other's waist, and moving forward and backward and the weight of body is laid on the front toes of feet in line according to the mood and movement of the song. Only in Rov songs, the fair sex gets a free chance to call out with heartfelt urges and aspirations.

Rov karvei Rov ti nai rozey

Rov karvei Rov ti nai rozeysh

Samyvey vigneu Rov hai karvey

Sangrmalan tchaye lo lo¹¹

(let friends assemble to recite melodious Rov Songs

The sun has faded, the sunlight has vanished)

In Kashmiri folk music Wanvun and Rov are clearly two categories in which women folk openly express their sorrows and joys, dreams and desires, stresses and strains. These songs a result of a sudden impulsive out pouring of the dominated and deprived women of Kashmir. These two genres are extremely useful

documents of the psychological life of Kashmiri women.

5) Lari Shah – It is the traditional minstrel to sing of natural calamities, social imbalances, and political exploitation. It is one of the most important part of Kashmiri tradition. It is the typical name for a folk ballad sarcastic comic – cum – satire in text and historically speaking a popular representative to voice people's genuine grievance. Ladishah is tremendously famous and holds an important position in Kashmiri music tradition. The songs are composed on the spot on issues relating to that village, be it cultural, social or political. The songs reflect the truth and that sometimes makes the song a bit hard to digest, but they are totally entertaining.

Some of the significant pieces of Kashmiri Ladishah have come down to us include prominently the one under the title of Bunil Nam, Bata Drag, Sehlab Namd Angrez Qanoon etc.

6) Daastan – The form is the artistic synthesis of folk tale and the folk song. It equally bears the literary merits of folk poetry and prosody. The professional storyteller, while narrating the story in prose pauses for a while to give the adopted tale a poetic twist. Most frequently, the song is accompanied by a folk musical earthen instrument known as Tumuk Nari to make it more

¹¹. *Ibid*, p.98

attractive, impressive and melodious. A number of long classical tales are interwoven in songs appropriate to the various situations in the plot. Some of the famous Kashmiri Dastans are Aka Nandun, Hemal Nagrey, Kal Kue etc.

During the long chilly winter nights, when heavy snowfall would paralyze the entire Kashmiri life, people who had no means of entertainment and amusement, would listen to such romantic Dastans.

In conversation with Manzoor-ul-Haq famous sufiyan and bhandh pather artist:-

What we have heard from our Ustad is that the sufiyana music has come from central Asia. It does not have Kashmiri origin. I have heard that there was Buddhism religion here so the culture was different at that time. Then Syed Shah Hamdani brought Islam here and he brought a good amount of people with him who belong to different places, cultures, and language, these people brought with them many craft e.g. Kaleen (Sanat Carpet making), copper traditions and music were also brought by certain people with them. My Ustad's Gharana also has come from there. It seems two Gharanas has come one was 'Saaz Nawaz' and another was 'Tabju' Gharana. But when we talk about 'Bhandh' it has been in Kashmiri from the beginning from the era of Buddhism. Instruments of music have also come from outside like Iran e.g. Santoor.

Music Technology-

Defining technology as it relates to music implies all the technical or mechanical application in the production and performance of musical arts. Wikipedia free encyclopaedia refers to music technology as, all forms of technology involved with the musical arts, particularly, the use of electronic device and computer software to facilitate playback, recording, composition, storage and performance..... encompasses the technical and scientific aspects of the music such as acoustic, science, programming, music psychology and sociology, and music industry business practice.

Traditional musical instruments that have advanced in technological development that they share almost equal potentials with other melodic instruments of alien culture. The reason why many people still see technology or limit technology to the development of computer and electronics only, lies in their inability to perceive the possibility of translating into tangible form the rich potentials inherent in our local musical instruments.

Effects of technology on traditional music of Kashmir –

It has been said that traditional folk music is the Folk music of a people. Effect of technology on Kashmiri folk music, points out that the effect is not as outstanding as it is on pop music because the practitioners of

Kashmiri folk music have not embraced Western musical instruments which are forerunners of technological revolution in the Kashmiri pop music situation.

Nevertheless, technological impact on Kashmiri folk music some in the use of Radio and Television. Elaborating on the ways through which radio and television influence Kashmiri folk music, the aesthetic values of traditional music performance are drastically impaired. Such attributes include, performance situation, performing stage, costumes, time limit and audience participation. All of them have lost their existence in the performing scene as a result of radio and television usages. Traditional music can now be heard anytime, anywhere, even out of context. Performance area is no more considered (since a stage can only accommodate very few performers). Choice of costume is confined to the dictates of the radio and television stage designers. It does not reflect the mode and message of the group as it is expected. Time is strictly regulated to fit into the studio performance schedule. There is no more interaction between the performers and the audience. All these distortion seriously hampers the natural scenario of traditional music performance.

Positive effect of Technology on our traditional music –

The fact that technology has adversely affected our traditional

music does not totally remove its usefulness in the creation, performance and production of such musical works. Some of the ways through which technology contributes positively to the span of our traditional music include.

Provision of storage facilities : Technology has made possible the storing and retrieving of musical works. Performances can be recorded and kept for future use for reserved for posterity, thereby ensuring greater longevity and continuity of our traditional music.

Wider publicity : Through electronic devices, our traditional musical performance can now reach distant places. Many recorded works can be sold or purchased in the market. This does not only favour wider consumption of our traditional music but encourage cultural integration.

Scoring, Analysis and Documentation : A list of music software are now available, which can be used to transcribe score and analyse musical works with ease. With the introduction of these music software, the problem of oral tradition and the fear of our traditional music going into extinction due to lack of documentation become greatly reduced.

Traditional Music and National Development in the era of Technology –

Development is a societal

phenomenon with a broad concept. A multi-dimensional process involving the re-organization and re-orientation of the entire economic and social system. Improvements in income on output. Radical changes in the instrumental, social and administrative structures as well as in popular attitudes and in many cases even customs and belief.

In addition to the above submissions, development could also be seen, as an upward (positive) progression of both material and non-material (spiritual) structures within an environment. A country cannot be said to be growing when her economy, social life, political situation, health facilities/services, spiritual life and so on are deteriorating, or where poverty, unemployment, austerity, insecurity and other views are on the increase. Based on these stipulations our traditional music stands in the right direction to better the peoples living, condition and consequently chance

the nation's growth especially in this era of technological advancement.

Conclusion:

In Kashmiri context one can make a bold assertion that traditional music serves as an indispensable means of cultural transmission. It is true that technology has severely affected its mode of performance, yet adequate utilization of these technological appliances used in production, storage/documentation and analysis of musical works can go a long way in revamping the longevity of these disappearing musical practices. It can also be added that a nation with vibrant socio-cultural activities such as music attracts both intra and inter ethnic relations thereby enhancing her economic growth. Therefore new investment, effort or reinforcement channelled towards the upliftment and substance of traditional music of a nation is a rewarding venture and should be encouraged.

References:

- 1) Cecil J. Sharp, *English Folk Song : Some conclusions, 1954, edition 1955, p.48*
- 2) Lalita Handoo, *Structural Analysis of Kashmiri Folk Tales, 1994*
- 3) *Cultural and Political History of Kashmir, Vol-I, Ancient Kashmir, P.N.K. Bamzai, MD Publication Pvt. Ltd. New Delhi, First Published-1994*
- 4) Sukumar Ray, *Folk-Music of Eastern India, Published-1988, Indian Institute of Advanced Study*
- 5) Mohibbal Hasan, *Kashmir under Suttans, Iran Society, Calcutta, 1959*
- 6) Farooq, Fayaz, *Folklore and History of Kashmir,*



बिलावल का ऐतिहासिक विवेचन एवं विशिष्ट रागों का वाद्य संगीत के संदर्भ में विश्लेषण

कविता

शोधार्थी, संगीत एवं ललित कला संकाय,
दिल्ली विश्वविद्यालय

सार-संक्षेप वर्तमान संगीत में प्रचलित दस थाटों में बिलावल थाट का एक प्रमुख स्थान माना गया है। प्राचीन ग्रंथों में बिलावल के लिए बेलावली, बेलावल, बिलावली इत्यादि नाम उपलब्ध होते हैं। दक्षिणी संगीत में इसे शंकराभरण नाम से जाना गया है। यह राग उत्तरी एवं दक्षिणी दोनों पद्धतियों में विद्यमान है। वर्तमान समय में बिलावल शुद्ध स्वर युक्त थाट माना गया है किन्तु प्राचीन एवं मध्यकालीन समय के ग्रंथों में काफी को शुद्ध स्वर युक्त थाट माना गया है। प्राचीन समय में बिलावल का स्वरूप शुद्ध स्वरों युक्त नहीं था। परंतु समय के साथ-साथ रागों के स्वरों की स्थिति में निरन्तर परिवर्तन होता रहता है। इसके अतिरिक्त वादन के संदर्भ में अत्यधिक सामग्री उपलब्ध नहीं होती जिस कारण बिलावल थाट के रागों की गतों का संकलन करना इस शोध का उद्देश्य है। इस शोध पत्र को लिखने के लिए प्राथमिक एवं द्वितीयक स्रोतों को आधार बनाया गया है।

मुख्य शब्द — बिलावल, देवगिरी बिलावल, पं. शारंगदेव, पं. राममात्य,

उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत में मुख्य दस जनक थाट माने गए हैं। इन दस थाटों में एक मुख्य थाट बिलावल है, जो शुद्ध स्वर से युक्त थाट है परंतु वर्तमान समय में जिसे हम शुद्ध स्वर युक्त थाट समझते हैं उसके प्राचीन ग्रंथों में स्वर शुद्ध प्राप्त नहीं होते अतः प्राचीन ग्रंथों में शुद्ध स्वर वर्तमान बिलावल थाट जैसे नहीं प्राप्त होते हैं। रागों के वर्णन में थोड़ा-बहुत अंतर का कारण यही है कि संगीत सदैव परिवर्तनशील रहा है।¹ प्राचीन ग्रंथकार गांधार, निषाद कोमल युक्त सात स्वरों के सप्तक को शुद्ध थाट मानते थे परंतु इसके विपरित आज शुद्ध स्वर प्रयुक्त सप्तक के सात स्वरों के समूह को शुद्ध थाट मानते हैं। इन विषमताओं के कारण प्राचीन राग स्वरूपों की आधुनिक स्वरूपों से समानता नहीं है।² वर्तमान हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत में प्रचलित थाट बिलावल को मूर्च्छना पद्धति के वर्गीकरण के नियमानुसार जनक थाट केदार के अंतर्गत माना गया है। जनक थाट केदार का प्रादुर्भाव प्राचीन षड्ज ग्रामिक शुद्ध सह काकल्यांतर मत्सरिकृता मूर्च्छना से हुआ है।³ बिलावल थाट का आश्रय राग

बिलावल माना गया है। बिलावल एक प्राचीन राग माना गया है, प्राचीन ग्रंथों में बिलावल के लिए में बेलावली, बेलावल, बिलावली आदि नाम दृष्टव्य होते हैं। कुछ विद्वानों का मानना है कि बेलावल अथवा शुद्ध बेलावल नाम अधिक प्राचीन नहीं है अतः 800-900 वर्ष पूर्व के ग्रंथों में इन नामों का वर्णन प्राप्त होता है एवं इनका पूर्ण उल्लेख 800-900 वर्ष पूर्व के ग्रंथों में ही प्राप्त होता है। दक्षिण के ग्रंथों में इसे शंकराभरण अथवा धीरशंकराभरण के नाम से सम्बोधित करते हैं।

प्राचीन एवं मध्यकालीन ग्रंथकारों का बिलावल के संदर्भ में विचार

प्राचीन समय में जातियाँ राग की जनक समझी जाती थीं। जातियों से रागोत्पत्ति होती थी। भरत के समय में जातियाँ विद्यमान थीं। इनके समय में षड्ज और मध्यम ग्राम प्राप्त होते हैं। षड्ज-ग्राम की द्वितीय निषादि शुद्ध मूर्च्छना रजनी के विभिन्न स्वरों के मध्य विद्यमान है। अतः बिलावल राग षड्ज ग्राम की शुद्ध रजनी मूर्च्छना के द्वारा अभिव्यक्त होता है।⁴

मतंग कृत बृहद्देशी में बेलावली का निर्देश अनुपलब्ध है।⁵

भरत-भाष्यम में बेलावली का वर्णन इस प्रकार प्राप्त होता है—

गान्धारावधितारा मन्द्रा पूर्णा सम-स्वराभोगा।

बेलावलिकां धैवत-(कां) (धमा)-शन्यास-ग्रहां भवति।⁶

पंडित जयदेव के ग्रंथ गीत-गोविन्द में 28 अष्टपदियों में निम्नराग उपलब्ध होते —मालव, गुर्जरी, बसंत, रामकरी, देशाख, केदार इत्यादि।

पंडित जी का केदार हमारे बिलावल थाट के समरूप है।⁷

नारद द्वारा रचित ग्रंथ संगीत मकरंद में बेलावली का उल्लेख प्राप्त होता है। इन्होंने बेलावली को प्रातःकाल में गाने योग्य माना है। इनकी बेलावली औडव प्रकार की मानी गयी है जिसमें गंधार ग्रह स्वर है। षड्ज रिषभ वर्जित हैं।⁸

पंडित लोचन कृत रागतरंगिणी में केदार संस्थान हमारे वर्तमान बिलावल थाट के समान प्रतीत होता है।⁹

पंडित शारंगदेव कृत संगीत रत्नाकर में बेलावली को कुकुभ ग्राम राग की भाषा भोगवर्धिनी से उत्पन्न माना है।

विभाषा कुकुभे भोगवर्धिनी तारमन्द्रगा।

धैवतांशग्रहन्यासा गापन्यासा रिवर्जिता।।

धनिभ्या गमपैरुर्वैराग्ये विनियुज्यते।

तज्जा वेलावली तारधा गमन्द्रा समस्वरा।।

धाधान्तांशा कम्प्रषड्जा विप्रलभे हरिप्रिया।¹⁰

पंडित रामामात्य कृत स्वरमेलकलानिधि में बिलावली का उल्लेख प्राप्त होता है। पंडित जी की बिलावली में धैवत अंश स्वर है और इस स्वर पर न्यास किया जाता है। इन्होंने बेलावली का गायन समय प्रातःकाल माना है।¹¹

पंडित सोमनाथ ने अपने ग्रंथ राग विबोध में बिलावली को शुद्ध स्वरों से युक्त माना है। इन्होंने बेलावली के दो प्रकार—सम्पूर्ण बेलावली एवं औडव बेलावली बताये हैं। पंडित जी की बेलावली वर्तमान बिलावल से मिलती—जुलती है एवं इसका समय प्रातःगेय माना है। धैवत स्वर वादी माना है। औडव बेलावली में रिषभ अथवा पंचम स्वर वर्जित बताये हैं।¹²

पंडित दामोदर जी ने बेलावली का वर्णन इस प्रकार किया है—

धैवतांशग्रहन्यासा पूर्णा बेलावली मता।

पौरवी मूर्च्छना ज्ञेया रसे वीर प्रयुज्यते।।¹³

पंडित दामोदर कृत संगीत दर्पण में बेलावली का उल्लेख प्राप्त होता है। इनकी बिलावली पौरवी मूर्च्छना से उत्पन्न होती है। पंडित जी की बेलावली में अंश, ग्रह एवं न्यास धैवत पर है।

पंडित व्यक्तमखी ने अपने ग्रंथ चतुर्दण्डप्रकाशिका में बेलावली को श्री राग मेल से निष्पन्न माना है। श्री राग मेल आज के काफी

थाट के समान है। पंडित जी की बेलावली वर्तमानकालीन बिलावल से पृथक मालूम पड़ती है।¹⁴

कुछ विद्वानों का कथन है कि बिलावल और बेलावली एक—दूसरे से पृथक मालूम पड़ते हैं परंतु राग तत्त्व विबोध अथवा संगीत दर्पण ग्रंथों में बेलावली शंकराभरण मेल से निष्पन्न मानी गयी है। इस प्रकार देखा जा सकता है कि वर्तमान बिलावल अथवा बेलावली में कुछ समानता देखने को मिलती है।¹⁵

पंडित हृदयनारायण देव ने अपने ग्रंथ हृदयकौतुक में शुद्ध बेलावल का उल्लेख बताया है। पंडित जी ने अपने ग्रंथ में शुद्ध बेलावल और बेलावल में कोई भिन्नता स्पष्ट रूप में नहीं बताई।¹⁶

पंडित अहोबल कृत संगीत पारिजात में बेलावली रागिनी का उल्लेख करते हुए तीव्र गंधार, निषाद शुद्ध का प्रयोग किया गया है। इसके आरोह में मध्यम और निषाद स्वर वर्जित है अथवा अवरोह में गंधार स्वर वर्जित है।¹⁷

पुण्डरिक विटठल कृत सद्रागचन्द्रोदय में बेलावली का वर्णन प्राप्त होता है और इसे पंडित जी ने केदार मेल के अंतर्गत माना है।¹⁸

पंडित भावभट्ट कृत अनूप संगीत रत्नाकर में 16 प्रकार की बेलावली का उल्लेख प्राप्त होता है।¹⁹

पंडित तुलाजीराव भोंसले कृत संगीतसारामृत में बेलावल का वर्णन प्राप्त होता है। इस बेलावल में शुद्ध सा ग म प, पंचश्रुति ऋषभ एवं धैवत, साधारण गंधार तथा काकली निषाद स्वर प्रयोग में लाये गये। इसके अलावा पंचम स्वर न्यास, ग्रह एवं अंश स्वर है तथा इसका गायन समय प्रातःकाल माना गया है। इस प्रकार यह हमारे वर्तमान बिलावल से पृथक है।

मोहम्मद रजा कृत नगमाते आसफ़ी में हनुमत मत के अनुसार बिलावल को हिंडोल की रागिनी बताया है। इसके अतिरिक्त भरत मत के मतानुसार बिलावल को भैरव का पुत्र माना गया है। मोहम्मद रजा ने ही सर्वप्रथम बिलावल को शुद्ध थाट के रूप में स्वीकार किया है।²⁰

पंडित भातखंडे जी कृत श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम् में बिलावल को शुद्ध स्वरों से युक्त थाट माना है।

पंडित जी ने बिलावल के स्वर दक्षिण के शंकराभरण मेल के समान माने हैं।

श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम् में बिलावल थाट से उत्पन्न निम्नलिखित राग प्राप्त होते हैं—

**वेलावली तथा ल्हैया शुक्लवेलावली ततः
देवगिरीमनी दुर्गा सर्पदा कुकुभा तथा ।।
नटवेलावलीत्युक्त लच्छाशाखोऽयं शंकर
देशिकारो बिहागश्चु हेमकल्याण नामकः ।।
मलूहा नटमाण्डौ च गुणकली पहाडिकाः
राग एते मतास्तजैर्वेलावली सुमेलजाः ।।²¹**

अर्थात् बिलावल, अल्हैया बिलावल, शुक्ल बिलावल, देवगिरी बिलावल, यमनी बिलावल, दुर्गा, सरपरदा, कुकुभ, नट बिलावल, लच्छासाख, शंकरा, देशकार, बिहाग, हेमकल्याण, मलूहा केदार, नट, माण्ड, गुणकली एवं पहाड़ी।

पंडित फिरोज़ फ्रामजी ने श्रुति स्वर—राग—शास्त्र में प्रचलित थाट बिलावल को मूर्च्छना पद्धति के वर्गीकरण के नियमानुसार जनक थाट केदार के अंतर्गत माना है।²²

इस प्रकार प्राचीनकाल में स्वरों का अस्तित्व अन्तिम श्रुति माना गया है जबकि आजकल स्वरों को प्रथम श्रुति पर स्थापित माना गया है। इस प्रकार वर्तमान के षड्ज ग्राम का स्वरूप प्राचीन षड्ज ग्राम के स्वरूप से भिन्न हो गया है। इस प्रकार कुछ विद्वानों का मानना है कि केदार मेल हमारे आज के बिलावल थाट के समान है परंतु कुछ विद्वान इस मत से सहमत नहीं हैं।

बिलावल स्वरूप—

सा, रे सा, ग म रे सा, नि ध नि ध प प ध नि सा, सा रे ग म, ग, म रे सा, ध ध प, ध म ग, म रे, सा ग म रे, ग प, ध ध ग म, रे सा, ध प म ग, म रे, ग म प, ग म, रे सा।²³ ग प ध नि सां, ग प नि, ध नि सां रें सां, गं रें गं पं मं गं रें गं पं मं गं रें सां नि ध प ध ग म ग रे ग प म ग रे सा।

बिलावल राग के अवरोह में विशेष रूप से ध ग स्वरों की संगति मुख्य रूप से ली जाती है और इसके प्रयोग से राग की विचित्रता तथा सौंदर्य बढ़ता है।

राग — बिलावल, गत — द्रुत, ताल—तीनताल (16 मात्रा)²⁴

स्थाई

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

अंतरा

x				2				0					3				
						गग	गग	0	पप	प	ध		ध	नि	-		
						दिर	दिर	ग	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दा
सां	-	सां	सां	नि	रें	सां	सां	गं	रें	सां	ध		ध	प	ग	प	
दा	S	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दा
धनि	निनि	धप	रेग	मग	रेंसा								ध	प	ग	प	
दारा	दारा	दारा	दारा	दारा	दारा								दारा	दा	दा	दिर	

राग — शुक्ल बिलावल

शुक्ल बिलावल, बिलावल थाट जन्य राग माना गया है। इस राग में दोनों निषाद एवं बाकी शुद्ध स्वर प्रयोग किये जाते हैं। यह सम्पूर्ण जाति का राग है। इसके वादी-संवादी मध्यम-षड्ज माने गये हैं। इसका गायन-वादन समय प्रातःकाल माना गया है। इस राग के आरोह में रिषभ दुर्बल प्रयोग किया जाता है। इस राग में रे-प स्वर-संगति राग-वाचक है। इस राग में मध्यम पर न्यास किया जाता है। कुछ विद्वान इस राग के अवरोह में कोमल निषाद का अल्प प्रयोग करते हैं। कुछ विद्वानों का मत है कि इस राग में बिलावल और केदार का मिश्रण है।

आरोहावरोह — सा, ग, रे ग म, प ध नि ग, म प, नि ध नि सां, सां नि, ध नि ध प, ध म, प म ग म, रे सा।

राग — शुक्ल बिलावल (तीनताल)²⁶

स्थायी

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
x				2				0				3			
								ग	मम	रे	सा	नि	सा	सा	ग
								दा	दिर	दा	रा	दा	दा	दा	दा
म	-	-	प	ग	ग	म	-								
दा	S	र	दा	दा	दा	दा	S								
								म	रेरे	पम	पप	ध	निनि	सांसां	रें
								दा	दिर	दिर	दिर	दा	दिर	दिर	दिर
सां	निनि	ध	ध	नि,	ध	पप	म								
दा	दिर	दा	दारा	दा	दा	दिर	दा								

अंतरा

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
x				2				0				3			
								प	पप	प,	नि		ध	नि	नि
								दा	दिर	दा	दा	दा	दा	दा	दा
सां	-	सां	सां	गं-	मं,रें	-रें,	सां								
दा	S	दा	रा	दाS	र,दा	दारा	दा								
								निसां	-	ध	धनि		प,	ध	निनि
								दा	S	दा	रा	दा	दा	दा	दिर
ग	-	-	प	ग	ग	म	-								
दा	S	र	दा	दा	दा	दा	S								

राग — कुकुभ

राग कुकुभ, बिलावल थाट से उत्पन्न माना गया

है। इस राग में दोनों निषाद एवं बाकी स्वर शुद्ध प्रयुक्त होते हैं। यह सम्पूर्ण जाति का राग है अतः

इसके आरोह-अवरोह में सातों स्वर प्रयोग किये अल्हैया और जयजयवंती का और कुछ अन्य जाते हैं। इस राग का वादी-संवादी मध्यम-षड्ज विद्वान अल्हैया और झिंझोटी का मिश्रण मानते हैं। माना गया है। इस राग का गायन-वादन समय यह उत्तरांग प्रधान राग माना गया है। इस राग प्रातःकाल माना जाता है। कुछ विद्वान इस राग में सा-प की संगति मधुर प्रतीत होती है

आरोहावरोह – सा, रे, म प, म ग रे ग म प, प नि, ध नि ध प, ध, म प सां। सां नि, ध नि सां, ध नि ध प ध म ग रे, ग रे सा, रे प, म ग रे, ग म रे सा।

कुकुभ बिलावल (एकताल, 12 मात्रा)²⁷

स्थायी

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
×		0		2		0		3		4	
						दा	रेरे दिर	ग, दा	सा दा	सा दा	ग दा
म	—	प	प दा	ध दा	म						
दा	S	दा	दा	दा	रा						

अंतरा

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
×		0		2		0		3		4	
म	—	प	पप दिर	नि दा	सां दा	सां दा	सां दा	रें दा	रें दा	नि दा	सां रा
दा	S	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दा
सां	—	ध	ध दा	नि दा	प रा	धम दारा	गम दारा	पनि दारा	सानि दारा	धनि दारा	धप दारा
दा	S	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दा
म	—	प	प दा	ध दा	म						
दा	S	दा	दा	दा	रा						

सरपरदा बिलावल

यह बिलावल थाट का जन्य एवं बिलावल का एक प्रकार माना गया है। इस राग में दोनों निषाद एवं बाकी सभी शुद्ध स्वर प्रयुक्त होते हैं। कुछ विद्वान इसमें शुद्ध निषाद का ही प्रयोग करते हैं। इस राग की जाति सम्पूर्ण-सम्पूर्ण मानी गयी है। इस राग का वादी-संवादी पंचम-षड्ज माने गये हैं। इस राग में गांधार एवं धैवत स्वर महत्त्वपूर्ण

माने गए हैं इसलिए कुछ विद्वानों का मानना है कि इसका वादी स्वर धैवत एवं संवादी गंधार होना चाहिए। इस राग का गायन-वादन समय दिन का प्रथम प्रहर है। विद्वानों का मानना है कि इस राग को हजरत अमीर खुसरो द्वारा प्रचार में लाया गया। इस राग की रचना बिलावल, गोड़, बिहाग के मिश्रण से हुई है।

आरोहावरोह – सा रे ग म, ध प, नि ध नि सां। सां नि ध नि ध प, ग म प म ग, म रे सा।

राग – सरपरदा बिलावल, गत-मध्यलय, ताल-तीनताल (16 मात्रा)²⁸

स्थाई

×			2			0			3		
			धध दिर	प दा	धध दिर	मम दिर	पप दिर	ग दा	गम रदा	—म दा	ग दा
म	—	—								(सा)	ग दा
दा	S	S								दा	ग दा
			ग दा	— S	प रा	— S	निनि दिर	ध दा	नि रा	सां दा	— S
—	ग दा	म, रा	धध दिर							धप दिर	म दा
S										दा	— S

अंतरा

सां	—	—	सां	—	रें	गं	मं	गं—	रेंसां	—	ग	प	निनि	ध	नि
दा	S	S	दा	S	रा	दा	रा	दाS	रदा	S	दा	रा	दिर	दा	रा
ग	—	—	म	—	—	प	—	—	सां	—	ध	—	ध	प	म
दा	S	S	रा	S	S	दा	S	S	रा	S	दा	S	रा	दा	रा
—	म	—	धध	—	—	—	—	—	सांसां	—	सांसां	धप	म	—	ग
S	रा	S	दिर	—	—	—	—	—	दिर	—	दिर	दिर	दा	S	रा

संदर्भ ग्रंथ सूची

1. डॉ. नमिता यादव, मतंग से पूर्व राग की अवधारणा, पृ.-14
2. वही, पृ.-234
3. महेश नारायण सक्सेना, संगीत बिलावल टाट अंक, जनवरी-1953, पृ.-49
4. डॉ. सरिता निगम, हिंदुस्तानी संगीत में राग-वर्गीकरण, पृ.-55
5. श्रीनान्यभूपाल प्रणीतम्, भरत-भाष्यम्, द्वितीय खण्ड, पृ.-297
6. वही, पृ.-297
7. डॉ. शोभा माथुर, भारतीय संगीत में मेल अथवा थाट का ऐतिहासिक अध्ययन, पृ.-8
8. डॉ. सरिता निगम, हिंदुस्तानी संगीत में राग-वर्गीकरण, पृ.-25, 28
9. पं. वि.ना. भातखंडे, संगीत पद्धतियों का तुलनात्मक अध्ययन, पृ.-27
10. पं. शारंगदेव, संगीत रत्नाकर, दूसरा भाग, विवेकाध्याय, श्लोक-112, 113, 114, पृ.-75
11. पं. रामामात्य, स्वरमेल कलानिधि, पृ.-42
12. पं. वि.ना. भातखंडे, भातखंडे संगीत शास्त्र भाग-1, पृ.-149
13. पं. दामोदर, संगीत दर्पण, रागाध्याय, श्लोक-59, पृ.-91
14. पं. वि.ना. भातखंडे, भातखंडे संगीत शास्त्र भाग-1, पृ.-150
15. वही, पृ.-150
16. महेश नारायण सक्सेना, संगीत बिलावल टाट अंक, जनवरी-1953, पृ.-64
17. वही, पृ.-65
18. पं. वि.ना. भातखंडे, संगीत पद्धतियों का तुलनात्मक अध्ययन, पृ.-61
19. महेश नारायण सक्सेना, संगीत बिलावल टाट अंक, जनवरी-1953, पृ.-54
20. डॉ. सुनंदा पाठक, हिंदुस्तानी संगीत में राग की उत्पत्ति एवं विकास, पृ.-252
21. पं. वि.ना. भातखंडे, श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम्, श्लोक-38, 39, 40, पृ.-201
22. महेश नारायण सक्सेना, संगीत बिलावल टाट अंक, जनवरी-1953, पृ.-52
23. पं. वि.ना. भातखंडे, भातखंडे संगीत शास्त्र भाग-1, पृ.-154
24. पं. बलवंत राय वर्मा जी से साक्षात्कार द्वारा प्राप्त
25. प्रो. करीर द्वारा रचित, प्रो. अनुपम महाजन जी के सौजन्य से प्राप्त
26. प्रो. अनुपम महाजन जी के सौजन्य से प्राप्त
27. प्रो. अनुपम महाजन जी के सौजन्य से प्राप्त
28. डॉ. पुष्पा वसु, राग रूपांजलि, पृ.-138-139



गायकी की त्रिवेणी – पं० गजानन बुवा जोशी

श्रीप्रकाश पाण्डेय
शोधार्थी, संगीत एवं ललित कला संकाय,
दिल्ली विश्वविद्यालय

विषय सार

ग्वालियर घराने की समृद्धशाली परम्परा में जन्मे पं० गजानन बुवा जोशी भारतीय शास्त्रीय संगीत के महान कलाकार थे। विरासत में ग्वालियर घराने की संगीत शिक्षा प्राप्त करने के बाद भी उन्होंने विभिन्न घरानों की संगीत की शिक्षा प्राप्त की। तीन घरानों की विशेषताओं को आत्मसात करने के साथ ही उन्होंने वायलिन वाद्य को सर्वश्रेष्ठ स्तर पर प्रदर्शित किया एवं उनमें कई गतों का निर्माण किया तथा अनेक गायन की बन्दिशों का भी स्वरलेखन किया। गजानन बुवा ने विविध घरानों की विशेषताओं को लेकर उसका अपने घराने की गायकी के साथ समावेश किया एवं उसका सर्वश्रेष्ठ प्रदर्शन किया। बुवा की स्वरचित रचनाओं में विभिन्न घरानों की विशेषताएँ स्पष्ट रूप में परिलक्षित होती हैं। एक गुरु के रूप में बुवा ने समृद्धशाली शिष्य परम्परा का भी सृजन किया जिसमें आधुनिक भारतीय संगीत के श्रेष्ठतम गायक-वादक शामिल हैं। गजानन बुवा एक सर्वश्रेष्ठ गायक, सर्वश्रेष्ठ वादक, सर्वश्रेष्ठ गुरु एवं सर्वश्रेष्ठ वाग्गेयकार थे।

मुख्य शब्द – ग्वालियर, गायकी, घराना, वाग्गेयकार

लेख : भारतीय शास्त्रीय संगीत के क्षेत्र में अनेक महान कलाकारों का महत्वपूर्ण योगदान रहा है। ऐसे ही एक महान कलाकार थे – पं० गजानन राव जोशी, जिनकी गिनती भारत के सर्वश्रेष्ठ तथा विलक्षण प्रतिभा के धनी संगीतज्ञों में की जाती है। पं० गजानन बुवा जोशी का जन्म 30 जनवरी 1911 को महाराष्ट्र के एक सांगीतिक समृद्ध परिवार में हुआ था। पं० गजानन बुवा के पिता श्री अनन्त मनोहर जोशी (अन्तु बुवा) भी ग्वालियर घराने के मूर्धन्य गायक थे। पं० अनन्त मनोहर जोशी की परम्परा का निर्वाह करना और उस सांगीतिक विरासत एवं प्रतिष्ठा को आगे बढ़ाने का काय पं० गजानन बुवा ने बखूबी किया। गजानन बुवा ने संगीत की प्रारम्भिक शिक्षा अपने पिता से ही प्राप्त की थी। गजानन बुवा के दादा श्री मनोहर जोशी जी भी महाराष्ट्र के श्रेष्ठ गायकों में से एक थे। पिता अनन्त मनोहर जोशी ग्वालियर घराने के स्तम्भ माने जाने वाले पं० बालकृष्ण बुवा इचलकरंजीकर के शिष्य थे। इस तरह बाल्यावस्था से ही गजानन बुवा को सर्वश्रेष्ठ संगीतकारों का मार्गदर्शन एवं आशीर्वाद प्राप्त हुआ। ग्वालियर घराने की गायकी का पाठ गजानन बुवा को बाल्यावस्था में ही अन्तु बुवा द्वारा पढ़ाया गया जैसे – हाथ से ताल देना, उसकी दुगुन-तिगुन करना, तबले पर ठेका बजाते हुए राग की सरगम, एवं बंदिश का दोहराव – यह सभी क्रियाएँ गजानन बुवा ने कम उम्र में ही प्राप्त कर ली थीं। “ग्वालियर घराने की गायकी की शिक्षा तो गजानन बुवा की चल ही रही थी परन्तु अचानक एक दिन अनन्त

मनोहर जोशी जी ने गजानन बुवा को एक वाद्ययंत्र (वायलिन) लाकर दिया और बोले – तुम जो भी गाते हो उसे इस वाद्य पर बजाते जाओ – और इस प्रकार युवा गजानन बुवा के सांगीतिक जीवन में एक नये अध्याय का प्रारम्भ हुआ।”¹ कदाचित् पं० अनन्त मनोहर जोशी का ऐसा मानना था कि गजानन बुवा की प्राकृतिक आवाज़ उतनी अच्छी नहीं, जितनी होनी चाहिए और शायद इसलिए गजानन बुवा को वायलिन वाद्य बजाने के लिए अन्तु बुवा ने प्रेरित किया। गजानन बुवा ने अपने कड़े परिश्रम के बल पर गायन एवं वादन, इन दोनों ही विधाओं में सर्वश्रेष्ठ स्तर को प्राप्त किया। गजानन बुवा की विलक्षण प्रतिभा का इससे बेहतर उदाहरण और क्या हो सकता है कि उन्होंने उत्तर भारतीय संगीत में वायलिन जैसे पाश्चात्य वाद्ययंत्र को प्रतिष्ठित किया और सर्वश्रेष्ठ स्तर पर कला प्रदर्शन भी किया। वायलिन वादन उन्होंने बिना किसी गुरु के सान्निध्य या उचित मार्गदर्शन के किया जो उनकी विलक्षणता एवं अपार प्रतिभा के धनी होने को प्रदर्शित करता है। पं० पुतुर देवदास जोशी अपनी एक समीक्षा में प्रशंसा करते हुए लिखते हैं – “*He was the king of concert - platform. He kept his listeners absolutely spellbound by his sheer mastery over every type of classical and semi-classical or light music on violin.*”² पं० गजानन बुवा को संगीत सीखने, संगीत को समझने, संगीत में महारथ हासिल करने, संगीत के अपने ज्ञान का विस्तार करने एवं संगीत में गहरी अंतर्दृष्टि प्राप्त करने की

ज्वलंत जिज्ञासा रहती थी। इस जिज्ञासा को शान्त करने, या पूर्ण करने का एकमात्र उपाय अपने समय के सर्वश्रेष्ठ गायकों-वादकों को सुनना एवं विभिन्न घरानों की विशेषताओं को विस्तृत तरीके से सीखना और समझना ही था। इसी उद्देश्य से, अपने पिता द्वारा ग्वालियर घराने की गायकी को आत्मसात करने के बाद, पं० गजानन बुवा ग्वालियर घराने के ही अन्य महान् गायक पं० रामकृष्ण बुवा वझे से भी गायकी सीखने के लिए गये। पं० रामकृष्ण बुवा वझे ग्वालियर घराने के उस्ताद निसार हुसैन खाँ के शिष्य थे। संगीत घरानों के परम्परा, अनुशासन को सूक्ष्म दृष्टि से देखने और समझने वाले लोग यह समझ सकते होंगे कि किसी घराने के प्रतिष्ठित गायक के पुत्र होने के बाद भी, अपने ही घराने के अन्य गायक से उनकी गायकी को सीखना – यह अपने आप में कितना कठिन कार्य रहा होगा परन्तु गजानन बुवा जैसी विलक्षण प्रतिभा के लिए कोई भी कार्य कठिन कहाँ होने वाला था। पं० गजानन बुवा ने एक महत्वाकांक्षी संगीतकार होने के कारण अपनी तीक्ष्ण बुद्धि, उत्कृष्ट स्मृति, सांगीतिक पहलुओं की त्वरित समझ, कल्पनाशील सांगीतिक विचार तथा अपनी नैसर्गिक आवाज की गुणवत्ता के आकलन के आधार पर उन्होंने विभिन्न घरानों के गुरुओं से शिक्षा प्राप्त कर उन घरानों की विशिष्ट गायकी को आत्मसात करने का सफल प्रयत्न किया और अपनी सांगीतिक समझबूझ को और परिष्कृत तथा परिपक्व किया।

तीन घरानों की गायकी का सुन्दर मेल—

पं० रामकृष्ण बुवा वझे से संगीत को शिक्षा प्राप्त करने के बाद पं० गजानन बुवा की सांगीतिक यात्रा चल ही रही थी कि एक दिन पूना में आयोजित एक संगीत परिषद में, जयपुर घराने के संस्थापक उस्ताद अल्लादिया खाँ साहब के सुपुत्र, उस्ताद भुर्जी खाँ साहब का गायन सुनने के पश्चात् गजानन बुवा उनसे मिलने के लिए गये और उन्हें संगीत की शिक्षा देने हेतु प्रार्थना भी की। इस प्रकार पं० गजानन बुवा उस्ताद भुर्जी खाँ साहब के शागिर्द बनकर उनसे जयपुर घराने की गायकी को बाकायदा सीखने लगे। अपने गुरु के संरक्षण में सुन्दर, संरचित, तार्किक रूप से सटीक और कसकर बुनी हुई एक जटिल गायकी की विशिष्टताओं को उन्होंने सम्पूर्ण रूप से सीखा और आत्मसात किया। उस्ताद भुर्जी खाँ साहब ने गजानन बुवा को जयपुर घराने की विशिष्ट चीजें जैसे – राग ललिता गौरी, काफी कान्हड़ा, खोकर, खट आदि अनवट रागों की तालीम व अन्य

विशेषताओं को पूरे समर्पण के साथ सिखाया और इसका प्रभाव यह हुआ कि गजानन बुवा के गाने में नवीन रंगों का समावेश दिखाई देने लगा। ग्वालियर घराने की महान परम्परा से आरम्भ हुई विद्या में जयपुर घराने की विशिष्टताओं का समावेश करने के बाद भी गजानन बुवा की सांगीतिक तृप्ति अपूर्ण ही रही और इसलिए वह इसके बाद आगरा घराने के सुप्रतिष्ठित एवं सिद्धहस्त कलाकार उस्ताद विलायत हुसैन खाँ साहब के गंडाबन्ध शागिर्द बने और इस प्रकार ग्वालियर, जयपुर घराने के बाद आगरा घराने की सभी विशिष्ट चीजें, राग, लयकारी तथा गायकी की अन्य विशेषताओं को सम्पूर्ण समर्पण भाव से ग्रहण किया। हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत में अल्पमात्र के ऐसे महान कलाकार मिलते हैं जिनमें संगीत सीखने के लिए ऐसी अथाह भूख दिखाई देती हो, जिनके लिए घरानों की सीमाएँ बस मात्र एक कल्पना रह गयी हों। इस के फलस्वरूप गजानन बुवा की गायकी में तीनों घरानों की विशिष्टताओं का ऐसा सुन्दर समावेश दिखाई देता है जैसे इन्द्रधनुषी रंग में अनेक रंगों के होने के बाद भी उसकी एक अलग पहचान या सुन्दरता साक्षात् प्रतीत होती है। पं० गजानन बुवा जोशी के बारे में, अपने विचार प्रकट करते हुए डॉ. अशोक रानडे कहते हैं—“उनके जमाने के कलाकारों को उन्होंने अच्छी तरह परखा, उनकी गायकी का अभ्यास किया तथा उन विशेषताओं को अपनी प्रस्तुति में लाने की कोशिश भी की। विविध घरानों की गायकी की विशेषताओं को लेकर उन्होंने उसका अपने घराने की गायकी के साथ मिलाप किया। गजानन बुवा ने स्वयं भी अनेक बन्दिशों की रचना की लेकिन पुरानी बन्दिशों का भी उनके पास बड़ा भण्डार था। इस खजाने का मूल्य वे अच्छी तरह जानते थे इसीलिए अपने शिष्यों को वे बार-बार कहते थे कि आज इन बन्दिशों का मूल्य लोग नहीं जानते हैं लेकिन एक समय जल्द ही आएगा कि इन बन्दिशों को जानने के लिए लोग आपको ढूँढते हुए चले आयेंगे।”¹³

इस उदाहरण से स्पष्ट होता है कि पं० गजानन बुवा जोशी की गायकी एवं उनकी रचनाएँ अपने आप में कितनी विशेष हैं। गजानन बुवा की गायकी को देखा जाए तो जब वह हमीर, पूरिया, भूपाली जैसे रागों का गायन करते हैं तब ग्वालियर की शुद्ध गायकी का उदाहरण प्रस्तुत करते हैं परन्तु जब ललिता गौरी, काफी कान्हड़ा, खट, नट कामाद जैसे अनवट रागों का प्रदर्शन करते हैं तो उसमें कहीं भी ग्वालियर की झलक नहीं दिखाई

देती है अर्थात् स्पष्ट रूप से जयपुर घराने से सीखे गये रागों में उसी घराने की विशिष्टताओं की साफ़ तौर पर झलक दिखाई देती है और उसी प्रकार आगरा घराने के कुछ खास रागों जैसे राग जोग व अन्य में ठीक आगरा घराने के परम्परा के अनुसार नौम-तौम का आलाप और रचनाओं में आगरा घराने की विशेषताओं से सजी हुई लयकारियों का निश्चित व सटीक मात्रा में प्रदर्शन करते हैं यह उनके दिमाग की सोच व सांगीतिक तौर पर समृद्ध उनकी कल्पनाशील कार्यशैली को प्रदर्शित करता है। उन्होंने अपने प्रदर्शन में हमेशा इस बात का ध्यान रखा कि सीखे गये राग को उसी घराने के अनुसार सुपरिभाषित ढांचे में प्रस्तुत किया जाए। गजानन बुवा की महारथ तीन घरानों, ग्वालियर, जयपुर, आगरा के विशिष्टताओं के बारे में उनकी गायन की गहराई थी जो सामान्य संगीत प्रेमियों के बीच अति प्रसिद्ध थी तथा शास्त्रीय संगीत के शीर्षस्थ कलाकारों में इसलिए गजानन बुवा को अत्याधिक सम्मान की दृष्टि से देखा जाता है।

गजानन बुवा की गायकी एवं उनकी रचनाएँ - गजानन बुवा का जीवन इतने आश्चर्यजनक कार्यों और उपलब्धियों से भरा हुआ है कि कभी-कभी शास्त्रीय संगीत के विद्यार्थी होने के नाते यह बातें निश्चित तौर पर आश्चर्यचकित कर देती हैं कि कोई भी व्यक्ति अपने जीवनकाल में इतनी सारी उपलब्धियाँ कैसे प्राप्त कर सकता है ? परन्तु इसका सर्वश्रेष्ठ उदाहरण गजानन बुवा से बेहतर नहीं हो सकता। तीन घरानों की गायकी को सीखना, वायलिन जैसे दुष्कर वाद्य पर बिना किसी गुरु के मार्गदर्शन के ही सिद्धहस्तता प्राप्त करना और सर्वश्रेष्ठ स्तर पर कला-प्रदर्शन करना तथा इसके साथ ही गायन की अनेक उत्तमोत्तम रचनाओं के साथ-साथ तंत्रकारी अंग की लगभग 140 वायलिन की गतों की रचना करना एक जीवनकाल में लगभग असंभव होने जैसा ही है। अपनी कला के प्रति सच्चा समर्पण और सम्मान गजानन बुवा को जीवनपर्यन्त रहा। अपने जीवन काल में एक महान कलाकार और वाग्गेयकार होने के अतिरिक्त बुवा ने अनेक शिष्यों को गायन की शिक्षा देकर, उन्हें सफल कलाकार बनने का मार्ग भी प्रशस्त किया। गजानन बुवा ने अपना जीवन शास्त्रीय संगीत की उन्नति और उसको और समृद्ध करने में व्यतीत किया। गजानन बुवा की ऐसी शिक्षापद्धति थी जिससे अनेक विश्वविख्यात कलाकार उन्होंने संगीत जगत को दिये। सभी शिष्यों को, सिर्फ अनुकरण ना करते हुए, अपनी

स्वतंत्र शैली में गायन-वादन कैसे किया जाए, इस सोच को गजानन बुवा ने प्रारम्भ से ही सिखाया। गजानन बुवा के पास गुरुमुखी विद्या का भण्डार था। प्रत्येक स्वर का उच्चारण, उसकी तीक्ष्णता, गुंजारव और लगाव आदि की वे स्वयं शिष्यों से आवृत्त करा लेते थे, उन्हें राग के चलन के हिसाब से स्वरों का लगाव जब तक ठीक नहीं लगता था वह उससे आगे नहीं बढ़ते थे। बन्दिशों का दोहराव इतनी बार कराते थे कि शायद ही कोई शिष्य उनकी सिखाई गयी रचना भूल सके। गायन की शिक्षा देते समय गजानन बुवा ताल का ठेका रखने के लिए तबले के उम्मे का ही प्रयोग करते थे और किसी भी रचना को विभिन्न अन्य तालों में, जैसे विलम्बित एकताल की रचना को विलम्बित तिलवाड़ा में, विलम्बित झुमरा में भी गाना सिखाते थे क्योंकि बुवा के लिए रागों के समान ही ताल और लय का सर्वांगी अध्ययन अथवा तालीम भी उतने ही महत्त्वपूर्ण थे। उनकी शिक्षा पद्धति में विभिन्न तालों का उच्चारण करना, तबले के कुछ विशिष्ट टुकड़े, तिहाइयों की पढ़त आदि भी शामिल रहती थीं। सुर और ताल के पक्के होने के बाद वह राग-विस्तार का गहन तथा विस्तृत अध्ययन कराते थे। हिंदुस्तान के प्रख्यात बड़े-बड़े तबला-वादकों ने उनके साथ संगत की। उस्ताद अहमद जान थिरकवा ने तो अनेक बार बुवा की संगत की थी। उस्ताद थिरकवा खॉं साहब उनकी हमेशा प्रशंसा करते थे—“हिंदुओं में एक ऐसा तालिया बम्मन निकला कि जिसकी साथ-संगत करना बहुत मुश्किल है।” गजानन बुवा बहुत लयदार थे और लयकार भी थे। इस संबंध में खुद थिरकवा खॉं साहब ने उनकी यह प्रशंसा में अनेक बार कहा - “हमने आज तक बहुत बड़े-बड़े कलाकारों के साथ बजाया है, लेकिन लयकारी में ऐसा बेडर कलाकार आज तक देखा नहीं है।” लयकारी की प्रशंसा खुद तबला सम्राट करता था और क्या चाहिए ? खॉं साहब को बुवा स्वयं आमंत्रित करते थे -“हाँ खॉं साहब, अब चलो, तुम्हारे तूफान से अब मुकाबला हो जाए।”⁴ पं० गजानन बुवा जोशी बहुमुखी प्रतिभा सम्पन्न अनोखे संगीतज्ञ थे, जिसकी झलक उनकी सांगीतिक रचनाओं में भी स्पष्ट रूप से दिखाई पड़ती है, चाहे वे ख्याल की बन्दिशें हो या वायलिन की गत। जिस प्रकार उनकी प्रस्तुतियों में एक घराने की गायकी बिना दूसरे घराने के प्रभाव के भी दिखलाई पड़ती है और सुन्दर समन्वय के साथ भी, उसी प्रकार उनकी सांगीतिक रचनाओं में भी यह दोनों विशेषताएँ स्पष्ट रूप से परिलक्षित होती

हैं। डॉ० विकास कशालकर जी के अनुसार “पं० गजानन बुवा ने अपने जीवनकाल में कम-से-कम गायन की अस्सी (80) बन्दिशों का निर्माण किया। प्रचलित रागों के साथ-साथ उन्होंने अप्रचलित रागों में भी बन्दिशों स्वरलिपिबद्ध की हैं। गजानन बुवा की बन्दिशों की विशेषता यह है कि वे ताल चमत्कृति से भरी हुई हैं। बुवा की बन्दिशों में ग्वालियर, आगरा और जयपुर इन तीनों घरानों का अन्दाज नजर आता है।”⁵ जैसे गजानन बुवा द्वारा रचित बन्दिश ‘कैसे कैसे कटे’, जो राग जोग में निबद्ध है, वह आगरा घराने की है क्योंकि इसमें शब्द और सुर का सम्बन्ध एवं उसका रचना-सौष्ठव आगरा घराने का ही है परन्तु वहीं काफी कान्हड़ा में उनकी बन्दिश ‘सांवरिया तोरे बिन मोहे’ को सुनने पर जयपुर घराने की विशेषताएँ साफ तौर पर प्रकट होती हैं। अनवट रागों का स्वरूप प्रारंभ करते ही तुरंत स्थापित करना बुवा का विशेष गुण था। अनवट रागों की बन्दिशों में इन्होंने राग के स्वरूप इतने साफ और सुन्दर ढंग से प्रस्तुत किये हैं कि बन्दिश याद करने पर राग का स्वरूप अपने आप समझ में आ जाता है। गजानन बुवा की बन्दिशों में लय की सूक्ष्मता भी सुन्दरता से प्रकट होती है। शुद्ध नट की ‘जा रे कगवा’ – यह बन्दिश अथवा नटकामोद की ‘साँची कहो तुम प्यारे’ इन बन्दिशों में मिश्र रागों पर उनका प्रभुत्व सुनने को मिलता है। गजानन बुवा जोशी की विलक्षणता के बारे में जितना कहा जाए, कम होगा। उनकी समृद्ध शिष्य-परम्परा वर्तमान समय में भी इसका सर्वश्रेष्ठ उदाहरण प्रस्तुत करती है क्योंकि जिनकी

शिष्य-परम्परा में डॉ० अशोक रानडे, पण्डित उल्हास कशालकर, विदुषी पदमा तलवलकर, विदुषी वीणा सहस्रबुद्धे, पं० श्रीधर पार्सेकर, पं० अरुण कशालकर, डॉ० विकास कशालकर, श्री मधुकर जोशी जैसे संगीतज्ञों की लम्बी सूची हो, उनके व्यक्तित्व या उनकी सांगीतिक विलक्षणता का आकलन या विवेचन शब्दों में करना संभव नहीं है। सुप्रसिद्ध संगीत-समीक्षक लेखक और विचारशील संगीतज्ञ डॉ० अशोक रानडे गजानन बुवा के विद्यादान के संबंध में लिखते हैं & “*He was an institution that has trained innumerable disciples in Gwalior Tradition over a span of more than 40 years, who have carved names for themselves. His greatest virtue was to impart Vidya in its purest and most authentic form, making his Shagirds not only accomplished musicians but experts on the pure and correct forms of the innumerable traditional Ragas of the Gwalior, Agra and Atroli (Jaipur) Gharana.*”⁶ आधुनिक पीढ़ी के सभी संगीतज्ञों तथा संगीत के विद्यार्थियों के लिए पं० गजानन बुवा का सम्पूर्ण जीवन एक प्रेरणा है कि एक व्यक्ति इतनी विलक्षणता को लिये हुए अपने जीवन में किस प्रकार संगीत की सेवा करते रहे और अपनी रचनाओं और गायन, वादन से आज भी हम जैसे विद्यार्थियों को शिक्षा दे रहे हैं। पं० गजानन बुवा जैसा व्यक्तित्व हमेशा सांगीतिक ब्रह्माण्ड में अमर रहे हैं और अनन्त काल तक रहेंगे।

पाद टिप्पणी :-

1. ढ्यायोलिन तंत्र और मंत्र, डॉ० सुचेता बिडकर, संस्कार प्रकाशन, मुम्बई, पृ० 1०1
2. ढ्यायोलिन तंत्र और मंत्र, डॉ० सुचेता बिडकर, संस्कार प्रकाशन, मुम्बई, पृ० 1०4
3. मालनिया गूँद लावो री, सम्पादक – डॉ० विकास कशालकर, संस्कार प्रकाशन, मुम्बई, पृ० 17
4. ढ्यायोलिन तंत्र और मंत्र, डॉ० सुचेता बिडकर, संस्कार प्रकाशन, मुम्बई, पृ० 103
5. मालनिया गूँद लावो री, सम्पादक- डॉ० विकास कशालकर, संस्कार प्रकाशन, मुम्बई, पृ० 10
6. ढ्यायोलिन तंत्र और मंत्र, डॉ० सुचेता बिडकर, संस्कार प्रकाशन, मुम्बई, पृ० 10

संदर्भ ग्रंथ सूची-

1. पं० गजाननराव जोशी- आत्मचरित्र व ढ्यायोलिनच्या गति, सम्पादक- वा.वि. केतकर, मुद्रक-मौज प्रिंटिंग ब्यूरो खटाववाडी, मुम्बई।
2. मालनिया गूँद लावो री, सम्पादक- डॉ० विकास कशालकर, संस्कार प्रकाशन, मुम्बई।
- 3- *The Lost World of Hindustani Music*, Kumar Prasad Mukherjee, Penguin India, 2006
- 4- *Putra Whava Aisa (Biography of Pt. Gajananarao Joshi)* by Dr. Sucheta Bidkar (Daughter).
- 5- *Violin : Tantra aur Mantra (Violin Technique & Style)* by Dr. Sucheta Bidkar.
- 6- *"Bowing the Vocal Chords"* by Manasi Joshi Singh.
- 7- www.gajananbujoshi.com

Rare Composition

Ragam : ShivaShakti Arohana: Sgmds
Talam : Adi

Avarohana : Sndmgs Janya of 22nd Mela- Kharaharapriya
Composer : Prof. Kumara Kerala Varma

Pallavi			
I / ṣ́ , , ṣ́	n d \ m d	s n d m	- g m g s \ ṇ , , ḍ , , s , l \ m g s / g
Am , ba	, , ja ga	dam , ,	ba , , , moo , , kam , , ba , mee , , na , mba , ,
I / m g g m	- g m g s /	m g s - m	g s ṇ ḍ \ m ḍ ḍ s , / s g m l g m d - d s n d , l
Sree , ,	, , , ,	cha , , ,	kra , , , ma , , , , dhya , sthi , , te , , , ,
Anupallavi			
I m d m g	, - m d m	d s \ g m	d s n d l m g m d m g - s g l s s , - ṇ ḍ m ḍ s l
Aa , , ,	, sri ta su	ja-na pa ri	pa , li ta ka ru na , ma yi subha ka ree , sree , ka ri
I ṣ́ n d m	g m d ṣ́ -	ṣ́ ġ̣ ṃ ġ̣	ṃ ġ̣ ṣ́ , l ġ̣ ġ̣ ṣ́ ṇ d m d m d ṣ́ l ṣ́ n d m g m g s l
Shi , va ,	sha , , ,	kti , , ra	, , ga , pri , yam , ka , ri sam , , ka , ri ,
Chittaswaram			
I / m , , m	g s - s g	m g s m	g s ṇ ḍ l \ m ḍ , s , , - s g l m g s - g m d n d l
I / m , d m	d m g m	- g , m g	m g s g l s , g s g s ṇ ḍ l m ḍ , ḍ s , , l
I s g m g	m g s ,	- g m d m	d m g , l m d ṣ́ d ṣ́ n d , l s g m g m g s , l
I g m d ṣ́	/ ġ̣ ṣ́ , - ġ̣	ṣ́ n d m	g m d d l m g , - m g s ṇ ḍ l m ḍ s s , / ḍ ṇ ḍ l
Charanam			
1. I \ g m d ṣ́	, \ n d	d ṣ́ n d	\ m , m , l m g m g s , ṇ , l ḍ , \ ṃ ḍ , s , l
Am , , ,	, , bi ,	ke , , ,	, , kru , pa , , , , ni , dhe , - sa ra , nam
2. I \ g m d d	/ ġ̣ ṣ́ n d	\ d ṣ́ n d	m , m , l m g g m g s ṇ , l ḍ , \ ṃ ḍ , s , l
Am , , ,	, , bi ,	ke , , ,	, , kru , pa , , , , ni , dhe , sa ra , nam
Charana Swaram			
I. I / m , \ g	, , / m ,	, \ g , ,	s , ṇ , l \ ḍ , , / s ḍ , \ ḍ , l s , , / m ḍ s , l
II. I g , m g	m g s ṇ -	ḍ , s \ ṃ	ḍ s g m l ḍ , d m d ṣ́ n d l m , g m g s g m l
III. I / d , , ,	, , m d	m g s g	m g s ṇ l ḍ , , , , s ṇ l ḍ m ḍ s g m d n l
I d , , ,	, , - ṣ́ n	d m d - ṣ́	ṃ ġ̣ ṣ́ n l ḍ , , , , / m g l s m g s g s ṇ ḍ l
IV. I s , , ,	, , - ṣ́ ġ̣	ṃ ġ̣ ġ̣ ṣ́	- ḍ ṣ́ ġ̣ ṣ́ l ṣ́ n - d n n d d m l g m m g - g s ṇ ḍ l
I s g m g	m g s ,	- g m d m	d m g , l m d ṣ́ d ṣ́ n d , l ṣ́ ġ̣ ṃ ġ̣ ṃ ġ̣ ṣ́ , l
I / ṃ ġ̣ ṣ́ n	d m d ṣ́ -	ġ̣ ṣ́ n d	m g m d l ṣ́ n d m g s g m l m g s ṇ ḍ m ḍ s
I s g m - g	m d m d	- ṣ́ ġ̣ , ṃ	, / ṃ ġ̣ ṣ́ l n d - m d , ṣ́ , ṣ́ l n d m g s g , m

गं - रे - लो S S S X	सां - धनि रे - S S SS S	प नि ध प - S S ल S	नि सा ध ध ध ब न में S
नि धरे निर रे रे बोऽ SS ल न X	नि ध प म ला S गे S	म प प प मो S S र S	ग S S S S

राग अहीर भैरव - तीनताल (मध्यलय)

स्थाई-

मनवा हरसाये मोरा
उठि आये कान्हा ललन ।अंतरा - नैना उनीदे चाल चलत अलसानी
देखत मन हुलसे सबन के ।।

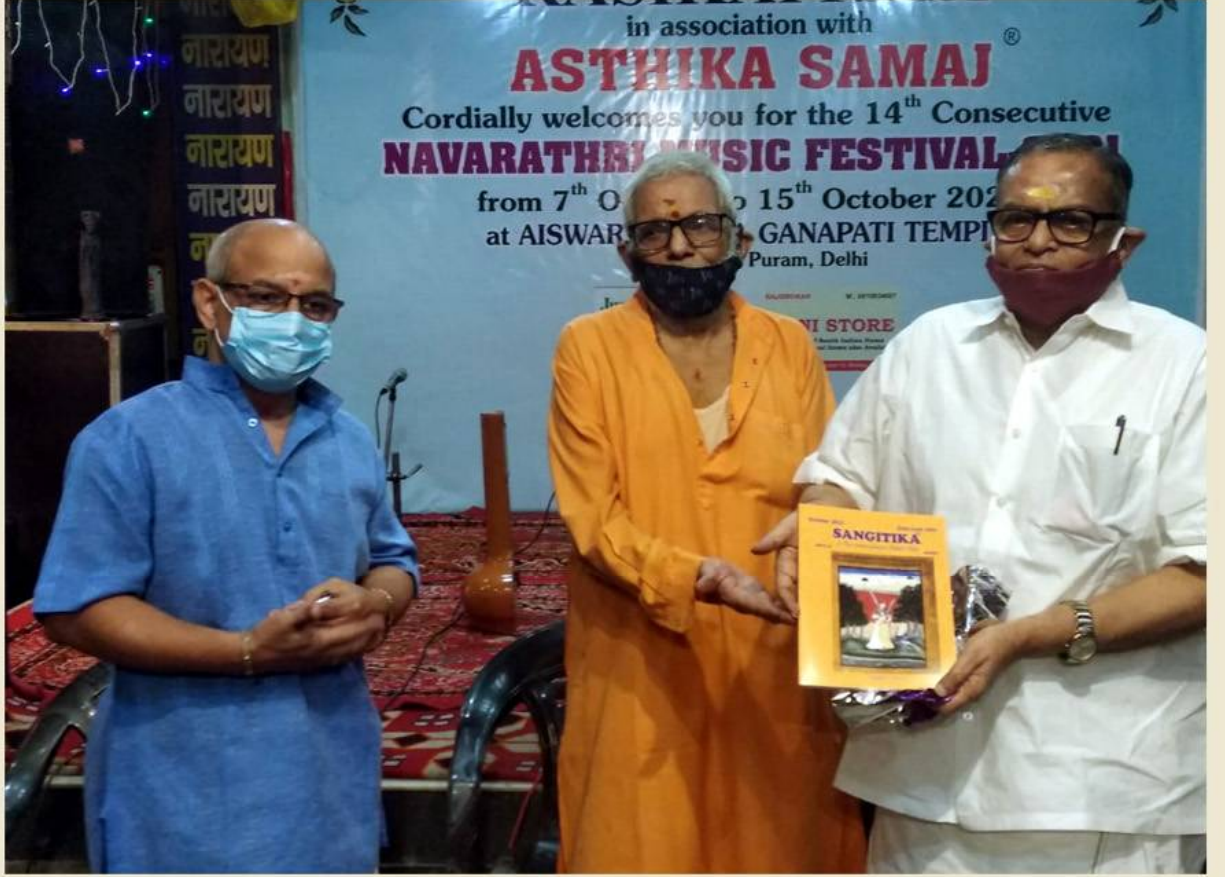
स्थाई

		सानि मऽ	धप नऽ	मग वाऽ	रेसा हऽ	नि र
सा - - सारे सा S S SS	ध ग म पध नि ये S मोऽ S	ध - म ग रा S S उ	म प प ध ठि आ S ये			
नि - निसां नि का S न्हाऽ S	ध प मप म S S लऽ ल	रे रे सा न S S				

अंतरा

				ध प ध नि नै ना उ
नि रे - - नी S S S	- - नि ध S S S S	सां नि सां - - दे S S S	सां रे गं मं चा S ल च	
ग रे - सां - ल S त S	ध प सां नि S S अ ल	ध - पम ग सा S जनी छ	प म - ध नि ब दे S ख	
निरै सां नि धप मऽ न हु लऽ X	म - मप म से S सऽ ब	रे नि सा न के S		

Notes



*Volume 15
of
SANGITIKA - October 2021
is being released by
Justice R Ramamurthy*

Subscription	India	Overseas
Single Copy	: Rs. 300	US\$ 10
Annual (2 copies)	: Rs. 500	US\$ 15
Life Subscription	: Rs.5000	US\$ 75

SANGITIKA®



Published by
RASIKAPRIYA

www.rasikapriya.org
web@rasikapriya.org
sangitika@rasikapriya.org