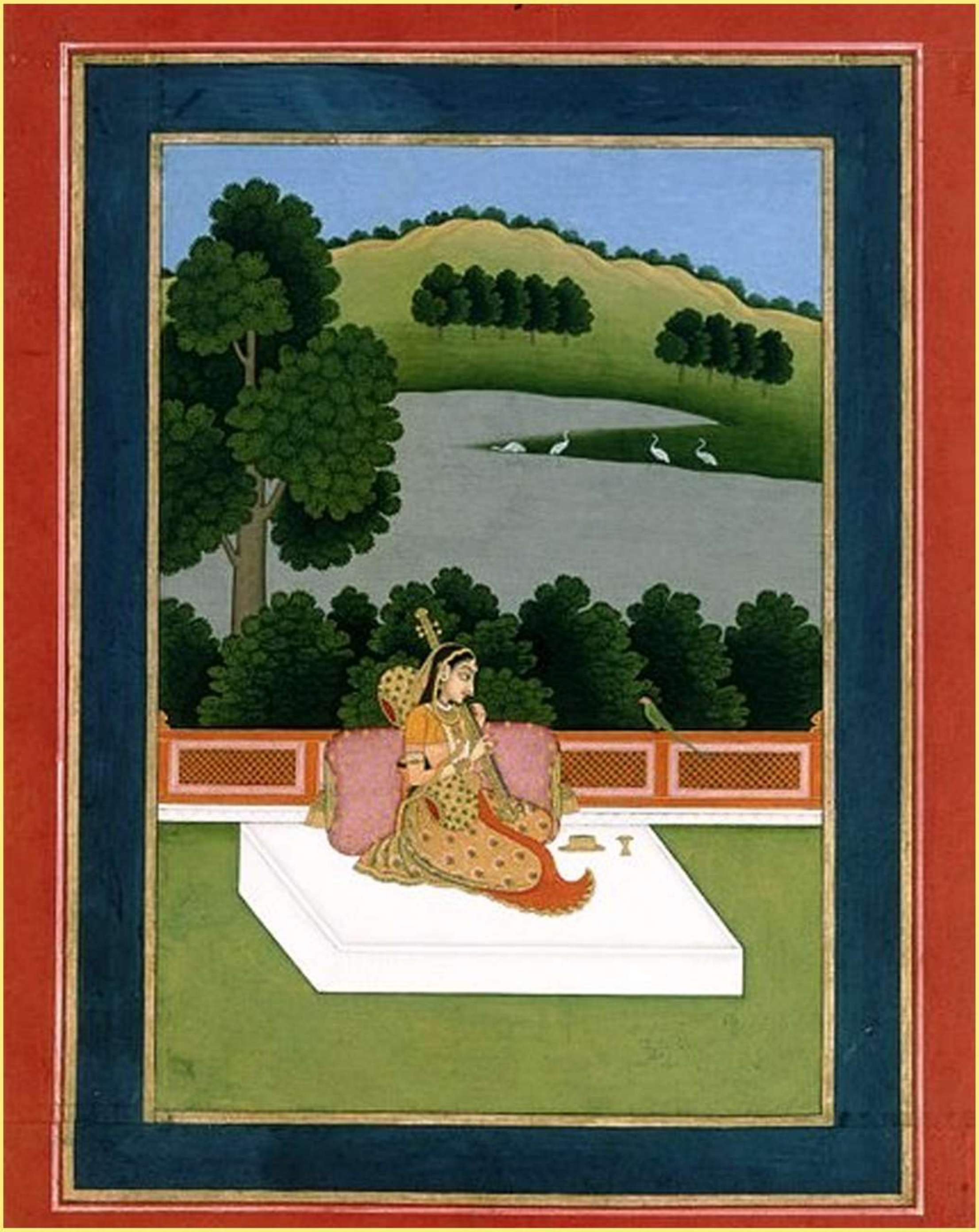
April 2024 ISSN:2348-5892

SANGITIKA®

A Peer reviewed, UGC carelisted journal on Indian Music

KRITI 10 GITAM 2



Ragini Gurjari

Homage to the Greatest Musicians of all time

Shri O S Thyagarajan

Ustad Rashid Khan

Vidhushi Dr Prabha Atre

ISSN: 2348-5892

SANGITIKA®

A Peer Reviewed Journal on Indian Music

Kriti-10 | Geetam -2 | April 2024

Volume-20

English & Indian Languages

BI-ANNUAL

Honorary Chief Editor & Publisher
Prof. T V Manikandan

Peer Review Board

Padmabhushan 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. Shailendera Goswami
Dr.N M Narayanan
Shri G Chamu

Assistant Editors

Shri Aadarsh M Nair
Shri Harshvardhan Tyagi

Printed at R.S. Printers

Subscription

	Inland	Global
Single Issue	Rs.300	$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

Blessings of Acharya

An Acharya teaches and helps his disciples to lead a disciplined life. The Guru teaches only to the deserving because it is said if he teaches to an undeserving. The teacher will incur the sins committed by the disciples (Sishya Paapam Gurorapi).

As a cowherd, Lord Krishna milked the nectar from the cows like Upanishads and gave back the nectar milk in the form of bhagavat Geeta to the rest of the world. The pure minded are addicted to this nectar. Treading the path shown by Gurus will free pupil from problems. The responsibility of a Guru is to give the clear vision about the path and mentoring his disciples to lead a hassle free life throughout his age; like a street being cleaned off the weeds, thorns and stones.

A Verse in "Swetaswatara" Upanishad, says that with the blessings of an Acharya, a disciple learns what is taught and also comes to know much more through Guru bhakti. In the "Malavikagnimitram", the danseuse Malavika, not only exhibits the Bhavas taught by her teachers but also displayed other expressions owing to her Guru Bhakti.

Tyagaraja's Ramabhakti

Internalising Rama, as shown by Saint Tyagaraja, by focusing one's faculties up on Him and chanting His Nama, one is guaranteed to help realise the lord and attain salvation. He lived his entire life exemplifying Rama Bhakti. Throughout his life not a day passed without his immersing himself in Rama's stellar qualities. He had no other ambition but to serve lord, sing His praised and chant His name. He chanted Rama Nama 96 crore times. For Tyagaraja, life on earth was not defined and contented by material quest, but by the spiritual goal of total supplication to the highest realm.
Throughout the ages, the average person is governed by basic needs and desires, but Tyagaraja strongly believed that one's mission should be to conduct oneself in such a manner as to receive the blessings of Rama. His musical compositions were a free-flowing river of devotion, appealing to Him for His grace. In the Song "Patti Viduvaratu", he makes a fervent appeal – "puttina nade nija bhaktini meda katti guttu chetaraka brociceyi" . (Having constrained me like a knot in the neck, with true devotion to you from the day I was born, and having protected my honour from being compromised, it is not proper to leave the hand of this Tyagaraja, Your servant, having held it)

About the Author

1. **Dr. Surendranath Soren**, presently working as Associate Professor at the Department of Music, University of Delhi, with an experience of 15 years of research and guidance. Having been guided many research scholars, he has authored many articles in reputed journals.
2. **Dr. Rajpal Singh**: with a research and teaching experience of fifteen years, has authored many research papers in reputed journals and one text book on music. He has guided many scholars in research and at present work as Associate professor in Department of Music, University of Delhi
3. **Dr. Suranjana Basu,** regularly records for All India Radio, Kolkata and M. Mus in Rabindra Sangit and Ph.D in Indian Music from Visva Bharati university, Shanti Niketan. Research guide at Ramakrishna Mission, Swami Vivekananda's ancestral House and cultural Centre. She has authored of many articles and books on Rabindra Sangit and Indian Music.
4. **Dr. Mohasin Khan**, Teaching Assistant, Department of Music, Karnatak University, Dharwad, belongs to the 7th Generation sitarist of Dharwad Gharana and an 'A' graded musician and has performed globally. Presented many papers in many seminars and published articles in many reputed journals.
5. **Mr. Sudheer Warrier** has completed M.Phil. in Music from Dept. of Music, Madras University and Diploma in Audio Engineering & Recording and continuing Ph.D. He has the credit of being given music direction for many Audio Albums. Presently, he is a faculty of Music in VIT Vellore
6. **Dr Anil Kumar,** former Dean, Department of Biotechnology, Vellore Institute of Technology has been regularly contributing to various journals on Music. .
7. **Dr. B Satyavara Prasad** is an Assistant Professor of Mridangam in the Department of Performing Art, Benaras Hindu University for the last decade. He has presented many papers in many seminars and published articles in reputed journals.
8. **Dr. Chandini** has been Assistant professor in Dayanand Mahavidyalaya at Hissar for two years and presented Research Papers in many Seminars and has published in many reputed journals.
9. **Dr. N J Nandini** - A practicing musician from the traditional music family with "A" Grade and performed worldwide; she got selected as Post doctoral fellow at Department of Music, University of Kerala. A promising artist who is popular with YouTube recordings, published many articles and currently serves as Assistant Professor of Music at Maharaja's college Kerala.
10. **Mr. Rupam Raghuvanshi** - A Gold medalist at Undergraduate level in Bharatanatyam from Banaras Hindu University, under Shri Prem Chand Hombal at Faculty of Performing Arts, she completed her under graduate and postgraduate degrees in Bharatanatyam. She also has a Diploma in Vocal music from B.H.U. Currently, Rupam is perusing her Ph.D. in Dance (Bharatanatyam) at Banaras Hindu University, under the supervision of Prof. Layleena Bhat.
11. **Ms.Kajol Valmiki** is a research scholar in the Department of Vocal music, Faculty of Performing Arts, BHU
12. **Prof K Sashi Kumar** is Dean, Faculty of Performing Arts, Banaras Hindu University, Varanasi
13. **Ms. Chanjal** is a research scholar in the Department of Music, Maharshi Dayanand Vishwavidyalaya, Rohtak
14. **Ms.A Supriya** is an Assistant professor at PSG college of Arts and Science, Coimbatore, and pursuing research at Jayalalita University of Music, Art and Culture. (TNMFAU- Chennai)

Contents

1.	SANGITA MUKTAVALI		**4**
2.	राग गायन परम्परा का बदलता स्वरूप	डॉ॰ सुरेन्द्र नाथ सोरेन	**7**
3.	A Comparative Study of Ragas with Multiple Versions: on the Basis of Various Recordings Available	Dr Rajpal Singh	**12**
4.	Classical Music in Bengal: (Ancient and Mediaeval Periods)	Dr. Suranjana Bhattacharyya (Basu)	**18**
5.	The influence of Communication and Technology in the field of Music	Mohsain Khan	**24**
6.	Indigenous Ragas preserved in Kerala	CV Sudheer Dr Anil Kumar	**33**
7.	मृदंगम् स्वतंत्र वादन ''तन्यावर्तनम्''	डॉ0 बी0 सत्यवर प्रसाद	**46**
8.	ऋतुकालीन रागों का विवेचनात्मक अध्ययन	डॉ. चांदनी	**56**
9.	VARNAM-A Journey from Abhyaasa Gaanam To Sabha Gaanam	Dr N J Nandini	**60**
10.	नाट्यशास्त्र में वर्णित प्रेक्षागृह लक्षण	रूपम रघुवंशी	**66**
11.	ध्रुपद महिला गायिका विदुषी असगरी बाई	काजोल वाल्मीकि प्रो. के. शशि कुमार	**73**
12.	संगीत में गुरु–शिष्य परम्परा के अन्तर्गत क्रियात्मक एवं शास्त्र पक्ष का स्वरूप	च्ंचल डॉ.अंजना बंसल	**77**
13.	Singing style of MD Ramanathan and Musiri Subramanya Iyer – A comparison	Supriya A	**83**
14.	Rare Composition		**87**
15	Musical News		**88**

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 **"*TOWRYATRIKA CHINTAMANI*" *-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 times in general, this work primarily discusses about Dance, leaving the subject of music in bleak or untouched.

The Sanskrit work ***Sangita Muktavali*** was unearthed from the great treasure of Saraswati Mahal Library and this is a humble attempt to give a commentary for the same in English.

After explaining about different postures of head during the performance of dance and different kind of hand gestures-Hasta Mudra, which has been practiced in the field of Dance like Pataaka, Tripataaka, Kartaree Mukha, author tries to explain another hastha mudra – Arala mudra Niroopanam.

अथ शिखरमुद्रा निरूपणम्

नखाः करतले न्यस्तास्तथाङ्गुष्ठोपरि स्थिताः ।
मुष्टिरित्युदितो हस्तो मल्लयुद्धे च दारुणे ॥

nakhah: karatale nystastathaangushtopari sthitah: |
mushtirityudito hasto mallayuddhe cha daarune ‖

Now the author is going to illustrate about the mudra, "shikhara" which is otherwise known as "Mushti". In this, the finger nails and tips of all fingers of both hands, are placed in the palm, and the thumb should be kept between the palm and the nails. This position is known as Mushti. This "Mushtimudra" will depict the performance of the act of Mallayuddha or any fierce fighting with each other without any weapons.

खड्गकुन्तधनुश्चक्रधारणे दण्डधारणे ।
ग्रहणे च कराणां च ताड़ने चोरताड़ने ॥

khadgakuntadhanushchakradhaarane dantadhaarane |
grahane cha karanaam cha taatane chorataatane ॥

This Mushtimudra will also be used to depict the act of holding the arms up prominently for mainly the Sword, Spear, Bow and the Disk or at the time of Baton ceremony. And this Mudra will also be used to

uphold the hands of other characters, to punch others and also to thrash the thieves.

मुष्टिश्चेत् प्रसृतोङ्गुष्ठः शिखराख्यः करो भवेत्।
धनुर्भल्लाङ्कुशादीनां ग्रहणे मोक्षणेपि च ॥

mushtischet prasrutongushthah: shikharasya karo bhavet ।
dhanurbhallankushaadeenaam grahane mokshanepi cha ॥

The Shikharamudra is explained as, the erected position of thumb of the Mushtimudra, is known as Shikharamudra, which is used to perform the act of holding the bow, spere and the hook, and also will be used to throw these objects towards others.

धारणे दीर्घनालानां पद्मादीनां तथैव च ।
वाजिरज्जुग्रहे चापि कशाभूते च धारणे ॥

Dhaarane deerghanaalaanam padmaadeenaam tathaiva cha ।
vaajirajjugrahe chaapi kashabhoote cha dhaarane ॥

This Shikharamudra will also be used to perform the act of holding the long object like pipe etc, and also to hold a lotus with a long tail. And this Mudra will also be used to hold a rein (a pair of long straps used to control the horse) and also will be used to handle the long stick, which would usually be used for thrashing the horses.

धनुराकर्षणे चापि मन्दस्यात्कर्षाणेपि च ।
स्त्रीकुचग्रहणे चापि तथा तस्यैव मर्दाने ॥

dhanuraakarshane chaapi mandasyaatkarnepi cha
stree kucha grahane chaapi tatha tasyaiva mardane

The Shikharamudra will also manifest to perform the act of holding a bow which is ready to shoot the arrow and also to perform the act of pulling out something. This Mudra will also manifest to perform the act of cosset smoothly on the breast of ladies and also to press it on the time of sexual enjoyment.

केशग्रहे च नारीणां तथैवाकर्षणेपि च ।
वस्त्रस्याकर्षणेचापि तद्वक्षस्थलताड़ने ॥

Keshagrahe cha naareenaam tathaivaakarshanepi cha
Vastrasyaakarshane chaapi tatvakshasthala taatane

To perform the act of holding the hair of ladies and to pull it strongly, the Shikharamaudra should be used. And this Mudra will also be used to perform the act of removing the clothes of

other persons, and to hit on his chest.

कुचकक्षादिदेशेषु नखराघातकर्मणि ।
कान्येदद्वययोश्चापि स्थिरं चेत् स्थापिते तथा ॥

Kucha kakshaadi deseshu nakharaaghaata karmani
Kaanyedadya yoschaapi sthiram chet sthaapite tatha

The Shikharamudra will be used to perform the act of creating the crack on the breast and armpit by nails. According to Kamasutra, this act is a part of sexual enjoyment. It also depicts to establish that diminishing the validity of any other one. (The second line of this Sloka is not clear).

तत्कथञ्चेति वाक्ये स्यादाक्षेपप्रश्नयोरपि।
मर्दाने हस्तपादानां दाहनेपि च योजितः ॥

Tatkathancheti vaakye syaadaakshepa prasnayorapi
Mardane hasta paadaanaam daahanepi cha yochitah:

The Shikharamudra will also be used to perform the act of asking "how is it possible", and it used to blame somebody and ask questions to somebody. This will also be used to perform the act of pressing the hands and legs, and also to set ablaze something.

परिहारे चञ्चलः स्यादुत्ताने च तथाविधः ।
कर्तव्यमिति वाक्ये च क्रमादाकुञ्चिताङ्गुलिः ॥

Parihaare chanjalah: syaaduttaane cha tathaavidhah:
Kartavyamiti vaakye cha kramaadaakunchitaangulih:

To perform the act of avoiding some body or to reject something, the shaking hand with Shikharamudra should be used. And this will also be used in the act of lifting up something. The Shikharamudra with folded fingers will be used to perform the act of "it should be done". Here the author is concluding the illustration of Shikharamudra.

इति शिखरः

राग गायन परम्परा का बदलता स्वरूप

डॉ॰ सुरेन्द्र नाथ सोरेन
असोसियेट प्रोफेसर, संगीत विभाग
दिल्ली विश्वविद्यालय

सार–संक्षेप प्राचीन काल से वर्तमान काल तक अर्थात आज भी भारतीय संगीत में रागों का ही गायन–वादन हो रहा है। इससे राग के महत्व का अनुमान लगाया जा सकता है। यही कारण है कि आधुनिक समय में 'राग' और शास्त्रीय संगीत एक दूसरे के पर्याय माने जाते है। प्राचीन काल से ही रागों के अस्तित्व को बनाये रखने तथा स्वर ढांचे में नियमबद्धता लाने के लिए राग लक्षण व नियम निर्धारित किये गए जिनमें कालखण्ड में परिवर्तन के फलस्वरूप आवश्यकतानुसार धीरे–धीरे कई प्रकार के प्रयोग व परिवर्तन होते रहे। मतंग मुनि ने जाति को राग की जननी कहा और जाति के ग्रह, अंश, तार, मन्द्र, न्यास, अपन्यास, अल्पत्व, बहुत्व, औडव और षाडव ये दस लक्षण कहे। कालान्तर में जाति के यही दस लक्षण राग के दस नियम बन गए।

वर्तमान कालीन हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत में राग के इन लक्षणों का समावेश आज भी मिलता है। यद्यपि वर्तमान समय में उपयुक्त प्राचीन राग नियमों में बहुत परिवतन आया है। परन्तु फिर भी इन्हीं राग नियमों के हेर–फेर व रंजकता को ध्यान में रखते हुए रागों के क्रियात्मक स्वरूप में विभिन्न प्रयोग एवं परिवर्तन किये जा रही है। ताकि नवीन रागों की खोज की जा सके और पुराने अथवा परम्परागत रागों के स्वरूप को और उत्कृष्ट बनाया जा सके। भारतीय संगीत और उसके शास्त्र के लिए यह परम गौरव की बात है कि अनेकानेक परिवर्तनों के बाद भी आज उसमें 'राग' का वह विकसित रूप उपलब्ध है जो प्राचीन शास्त्रीय परम्परा से विच्छिन्न नहीं हुआ, अपितु मूल भूत तत्व प्रचीन शास्त्रनुसार ही आज भी अस्तित्व में हैं।

संकेत शब्द : ग्रह, अंश, तार, मन्द्र, न्यास, अपन्यास, अल्पत्व, बहुत्व।

प्राचीन युग से आधुनिक युग तक संगीत में अनेक परिवर्तन हुए हैं। कोई भी कला परिवर्तन के बिना जीवित नहीं रह सकती। गतिशीलता ही कला का जीवन है। यह होते हुए भी कला अपने आधार से विलग नहीं होती। समय के साथ तथा जनरूचि का अनुकरण करते हुए भले ही इसमें उपरी तौर पर परिवर्तन हो जाए परन्तु आधारभूत तत्व वही रहते हैं। कभी–कभी ऐसा होता है कि नामों में परिवर्तन आ जाता है, यह विभिन्नता केवल नाम तक ही सीमित रहती है, परन्तु उपयोग में वही प्राचीन रूप रहता है गमक, वर्ण, स्थाय तथा अलंकार ऐसे ही आवश्यक तत्व हैं जो राग निर्माण में महत्वपूर्ण भूमिका निभाते है। इनके प्राचीन नामों में कुछ परिवर्तन हुआ है किन्तु आधुनिक काल में भी इनका महत्व विद्यमान हैं। राग के दस लक्षणों का प्रयोग आज भी संगीत में होता है अथवा कहा जा सकता है कि कुछ परिवर्तित रूप में आज भी राग के प्राचीन दस लक्षण हिन्दुस्तानी संगीत में विद्यमान है जैसे ग्रह स्वर का प्रयोग आज भी होता है।[1]

राग भारतीय संगीत का सर्वाधिक महत्वपूर्ण तत्व है। रागों का ही गायन वादन हमारे शास्त्रीय संगीत में होता है। समय–समय पर अनेक ग्रन्थकार रागों के विषय में अपने मत व्यक्त करते रहे हैं। राग का सर्वप्रथम उल्लेख हमें मतंग मुनि कृत बृहद्देशी ग्रन्थ में मिलता है। 'राग' को बृहद्देशी' में इस प्रकार से परिभाषित किया गया है–

यौऽसौ ध्वनिविशेषस्तु स्वरवर्णविभूषितः।
रंजकों जनचित्तानां स च राग उदाहृतः।[2]

अर्थात स्वर व वर्ण से विभूषित वह ध्वनि विशेष राग कहलाती है जो सुनने वालो के चित्त को रंजित अथवा आकर्षित करती है। राग की इस परिभाषा के अतिरिक्त अन्य परिभाषाओं में भी रंजकता को राग का अनिवार्य तत्त्व माना है।प्राचीन काल से वर्तमान काल तक अर्थात् आज भी भारतीय संगीत में राग का ही गायन एवं वादन हो रहा है। यही कारण है कि आधुनिक समय में राग और शास्त्रीय संगीत एक–दूसरे के पर्याय माने जाते है।

प्राचीन काल से ही रागों के अस्तित्व को बचाये रखने तथा स्वर ढांचे में नियमबद्धता लाने के लिए राग लक्षण व नियम निर्धारित किये गए जिनमें कालखण्ड में परिवर्तन के फलस्वरूप आवश्यकतानुसार धीरे–धीरे कई प्रकार के प्रयोग व परिवर्तन होते रहे। राग की सभी परिभाषाओं में रंजकता अनिवार्य तत्व माना गया है। मतंग मुनि ने जाति को राग की जननी कहा है।

राग के दस लक्षणों का समावेश वर्तमान कालीन हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत में आज भी मिलता है। यद्यपि उपर्युक्त प्राचीन राग नियमों में बहुत परिवर्तन वर्तमान समय में आया है। परन्तु फिर भी इन्ही राग नियमों के हेर–फेर व रंजकता को ध्यान में रखते हुए रागों के क्रियात्मक स्वरूप में विभिन्न प्रयोग एवं परिवर्तन किये जा रहे है।[3] ताकि नवीन रागों की खोज की जा सके और पुराने अथवा परम्परागत रागों के स्वरूप को और उत्कृष्ट बनाया जा सके।

मध्यकालीन ग्रन्थों से रागों के स्वर व स्वरूप का अध्ययन करने से ये जानकारी प्राप्त होती है कि यद्यपि आज उत्तरी संगीत में बहुत से ऐसे राग है, जिनके नाम तो परम्परा से चले आ रहे है। परन्तु उनके स्वर, स्वरूप समय के साथ–साथ परिवर्तन के फलस्वरूप वर्तमान समय में प्रायः बदल चुके हैं। राग–रागिनी पद्धति के विभिन्न मतों में हनुमन्मत सबसे अधिक प्रचलित रहा है। भारतीय संगीत में आज भी कई ऐसे राग है जो प्राचीन काल से लेकर मध्यकाल, फिर मध्यकाल से विविध परिवर्तित स्थितियों को पार करते हुए आधुनिक काल तक चले आए है। जिन्हें आज भारतीय संगीत में प्रधान राग माना जाता है। परन्तु मध्यकाल की राग–रागिनी परम्परा के रागों का स्वरूप, वर्तमान में प्रचलित रागों के पूर्व स्वरूप को एक सशक्त ग्रन्थाधार प्रदान करता है।

आधुनिक काल में भैरव, भैरवी, रामकली, मेघमल्हार, मालकौंस, केदार, हिन्दोल आदि ऐसे विभिन्न राग है, जिनके स्वरूप में आज बहुत परिवर्तन आया है। इतना ही नहीं परिवर्तन के फलस्वरूप ही श्री, दीपक आदि राग तो ऐसे हैं जो आजकल व्यवहारिक रूप से लुप्त प्रायः हैं अथवा प्रचलन में बहुत कम है और मात्र शास्त्रों की ही शोभा बढ़ाते देखते है।[4] उदाहरणः राग श्री एक प्राचीन राग है। संगीत दर्पण में इस राग की उत्पत्ति के सम्बन्ध में कहा गया है– 'श्री राग की उत्पत्ति महादेव के सद्योवक्र मुख से कही गई है।[5] राग रागिनी व्यवस्था में यह राग छः पुरूष रागों में मुख्य रहा है। इससे पूर्व शारंगदेव ने भी इस राग को ग्राम रागों पर आधारित 'राग वर्ग' में प्रथम माना है व अधुना प्रसिद्ध देशी रागों में श्री को प्रमुख रागों में रखा है। इस राग को उन्होंने षाड्जी जाति से उद्धृत अग्रणी राग माना है। इस राग में पंचम अल्प है और षड्जस्वर ही ग्रह, अंश व न्यास है। मंद्र अवधि गांधार व तार अवधि मध्यम है व शेष स्वर सम है।[6] मध्यकाल तक आते–आते प्राचीन राग श्री की स्वरावली ने उत्तरी ग्रन्थकारों द्वारा प्रयुक्त शुद्ध स्वर युक्त स्वरावली का स्थान पा लिया था जो कि आधुनिक काफी के समान थी। इस समय तक यह राग बहुत अधिक प्रचार में था और इस 'राग–राज' की उपमा दी गई। पं॰ लोचन ने इस राग को कर्णाट मेल जन्य माना।[7] ''संगीत दर्पण में इसे विख्यात, सम्पूर्ण व सर्वगुण सम्पन्न राग माना है।[8] पुण्डरीक विट्ठल 'सद्रागचंद्रोदय' में श्री राग को आधुनिक काफी स्वरावलि मुक्त मानते है। उन्होंने राग मंजरी में इसे 20 थाटों में रखा है और इसके स्वर आधुनिक दृष्टि से कोमल नियुक्त माने है।[9]

इस प्रकार मध्ययुग में यह बहुत प्रचलित राग रहा। मध्ययुगीन सभी ग्रन्थकारों ने इस राग का ख़ूब उल्लेख किया है। परन्तु आधुनिक काल तक इसमें बहुत परिवर्तन आया है। आधुनिक युग में हिन्दुस्तानी संगीत में थाट बदलने से श्री राग का स्वरूप बिल्कुल बदल गया है। वर्तमान में यह कोमल रे–ध युक्त व तीव्र मध्यम युक्त पूर्वी थाट का राग है और इसकी जाति औड़व–सम्पूर्ण मानी जाती है। एक महत्वपूर्ण परिवर्तन इस राग के सम्बन्ध में यह भी आया है कि मध्यकाल में यह राग जितना प्रचार में था, आधुनिक काल तक आते–आते उतना ही लुप्त प्रायः सा हो गया है। हिन्दुस्तानी संगीत की मंचीय प्रस्तुति में यह राग आज प्रचलन में

बहुत कम दिखता है। आज हिन्दुस्तानी संगीत के बहुत से राग हैं जिनमे कालखण्ड में परिवर्तन के फलस्वरूप बहुत परिवर्तन आया है। परन्तु सभी रागों में या अधिक रागों में परिवर्तन दिखाना यहाँ असम्भव है। इसलिए ''परम्परागत रागों के परिवर्तन स्वरूप' विषय बिन्दु के अन्तर्गत केवल भैरव राग की परिवर्तित स्थितियों को ही बताया गया है। उपरोक्त रागों में परिवर्तन के आधार पर अथवा अन्य रागों के मिश्रण से बने अन्य नवीन रागों के नाम भी दिए गए हैं जोकि आजकल मंचीय प्रस्तुतियों में भी गाये–बजाए जा रहें है।

भैरव आदि रागों की परम्परा भारतीय संगीत में प्राचीन समय से लेकर आजतक बरकरार है। भैरव को आज भी आदि राग अथवा प्रारम्भिक राग माना जाता है। परन्तु इसका स्वर स्वरूप समय–समय पर परिवर्तित होता रहा है। प्रारम्भ में ग्रन्थों में इसका स्वरूप औडव जाति का रहा, बाद में सम्पूर्ण जाति के भैरव को प्रसिद्धि मिली। वर्तमान में सम्पूर्ण स्वरावली का भैरव सर्वाधिक प्रचलित है। नान्यदेव ने ''भारत भाष्य'' में मतंग मुनि का मत उद्धृत करते हुए भैरव राग का उल्लेख इस प्रकार किया है।

धैवतांशग्रहन्यासः सम्पूर्णोऽथ स (म) स्वरः
आगान्धारमथो षड्जं तारों मन्द्रश्च धैवतः।[10]

नान्यदेव ने भैरव राग के लक्षणों को मतंग समान ही कहा है। शारंगदेव ने 'भैरव राग' का ग्राम रागों के 'राग वर्ग' में स्थान दिया है। देशी प्रणाली में इसे अधुना प्रसिद्ध रागांग वर्ग में रखा गया है। 'राज वर्ग' में भैरव, अंतर काकली स्वर युक्त 'भिन्न षड्ज' राग से उत्पन्न माना गया है, जिसमें धैवत अंश स्वर है, रे, प व्यक्त है तथा मध्यम स्वर न्यास स्वर है।[11] अधुना प्रसिद्ध रागांग वर्ग में शुद्ध भैरव राग में धैवत स्वर ग्रह, अंश, न्यास है व यह राग सम स्वरयुक्त है, तार स्थान में षड्ज तथा मंद्र स्थान में गांधार स्वर तक इसका विस्तार मिलता है।[12] 15वी शताब्दी में पं० लोचन के ग्रन्थ, 'रागतरंगिणी' में भैरव राग को सर्वप्रथम पुलिंग रागों में से माना है। 17वीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध में पं० सोमनाथ द्वारा रचित ग्रन्थ राग–विबोध। इस ग्रन्थकार के समय तक आते–आते भैरव राग का स्वर–स्वरूप सम्पूर्ण माना जाने लगा था। पं०सोमनाथ ने राग भैरव को शुद्ध मेल मे माना तथा मालवगौड़ मेल से भिन्न कहा। धैवत को ग्रह एवं अंश स्वर नि बताया तथा गायन समय प्रातःकाल और कौशिक 'नि' प्रयोग भी बताया है। पं० पुण्डरीक विट्ठल ने भैरव के लक्षण लगभग सोमनाथ के समान ही कहे है।[13] 17वी शताब्दी के ग्रन्थ–''संगीत दर्पण'' में ग्रन्थकार पं० दामोदर कहते हैं कि उन्होंने स्वराध्याय की सारी सामग्री 'संगीत रत्नाकर' से ग्रहण की है। इस राग में रे, प वर्जित, धैवत अंश, ग्रह तथा न्यास बताया है और मूर्च्छना भी धैवत की ही बताई हैं। यघपि यह 17वीं शताब्दी का ग्रन्थ है। परन्तु इसकी जाति औड़व मानी गयी है और धैवत विकृत बताया गया है।[14] नारद ने अपने ग्रन्थ 'संगीत मकरंद' में सूर्यांश रागों में शुद्ध भैरव की चर्चा की है।[15] 17वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में रचित ग्रन्थ 'संगीत पारिजात' में पं० अहोबल ने राग भैरव को बताते हुए कहा है कि भैरव राग में 'रि' और 'प' स्वर वर्ज्य हैं 'ध' स्वर इस राग का आदिम स्वर व न्यास एवम मध्यम कहा है। 'ग' और 'नि' तीव्र व कोमल धैवत का प्रयोग बताया है।[16]

'चतुर्दण्डिप्रकाशिका' नामक दक्षिणात्य ग्रन्थ के रचनाकार एवं 72 मेलकर्ता' के वक्ता पं०वैंकटमुखी ने भैरव राग को 16वें मेलकर्ता वेग वाहिनी जन्य राग माना है, जिसका यह स्वर षड्ज है। उन्होंने यह सम्पूर्ण राग माना है और यह प्रातःकाल में गेय है।[17]

इस प्रकार विभिन्न ग्रन्थों में उपर्युक्त वर्णित तथ्यों से राग– भैरव के विभिन्न परिवर्तित स्वरूप देखने को मिलते है। आधुनिक समय में भी भैरव राग को प्रमुख रागों में गिना जाता है। परन्तु आधुनिक संगीताचार्य भी राग भैरव के स्वर स्वरूप व शुद्धता को अपने–अपने दृष्टिकोण से सिद्ध करते नजर आते हैं।

आधुनिक/वर्तमान संगीत में प्रचलित 10 प्रमुख थाटों में 'रे' और 'ध' कोमल युक्त स्वरावली को भैरव थाट कहा गया है। राग–भैरव, भैरव थाट का जन्य राग है। वर्तमान

काल में भैरव की आधार स्वरावलि में अलग–अलग तरह से परिवर्तन करने से भैरव के अनेको रूप प्रचलित है। राग भैरव का वर्तमान स्वरूप आधुनिक प्रसिद्ध संगीताचार्य पं॰ भातखंडे द्वारा रचित ग्रन्थ भी मल्लक्ष्य संगीतम् (सन 1909 ई॰ में रचित) में इस प्रकार मिलता है–

भैरवाख्यसमेलाच्च जार्तो भैरव नामकः।
आरोहेचावरोहेऽपि सम्पूर्णः सर्वसम्मतः।।

अर्थात् भैरव नामक राग सम्पूर्ण आरोह अवरोह है व भैरव मेल से उत्पन्न हुआ है। छठे भैरव थाट से उत्पन्न भैरव राग आश्रय राग भी है।

धैवतः सम्मतो वादी संवादी ऋषभो भवेत्।
गानमस्य समादिष्टं प्रातः कालेऽतिरक्तिदम्।।

इस राग में वादी स्वर 'ध' और संवादी स्वर 'रे' है। यह राग प्रातःकाल गाने में मधुर लगता है।

राग भैरव के वर्तमान प्रचलित रूप में कोमल रिषभ व धैवत, व अन्य शुद्ध स्वरों का प्रयोग होता है। आन्दोलित रिषभ–धैवत इस राग के अंगवाचक स्वर है। पं॰ भातखंडे जी इस राग के क्रियात्मक स्वरूप पर प्रकाश डालते हुए कहते हैं– भैरव का सम्पूर्ण आनन्द धैवत और रिषभ स्वरों पर ही निर्भर है। ये स्वर एक विशिष्ट प्रकार का आन्दोलन प्राप्त करते है तथा उस आन्दोलन से भैरव उत्तम रीति से व्यक्त हो जाता है। प, प, म ग, रे, सा ये स्वर बड़ी मधुर आवाज में राग के गांभीर्य को सम्भालते हुए किसी ने गाये कि श्रोताओं के नेत्रों के सम्मुख तत्काल भैरव खड़ा हो जायेगा। ये स्वर विलंबित रूप से गाकर आगे सा ध़, सा, रे रे, सा, म ग रे सा – इस प्रकार से गाए कि सुनने वालो के हृदय पर भैरव का चित्र अंकित हो जायेगा।[18] 'ध प' स्वर देर तक उच्चारित करने से प्रातःकाल का संकेत तत्काल हो जाना चाहिए। आगे, 'म ग रे सा' स्वर आए कि भैरव का अंग तैयार हुआ यह जनक राग है।[19]

भैरव राग के क्रियात्मक स्वरूप के बारे में कुछ अन्य आधुनिक गुणीजनों के सुक्ष्म विचार इस प्रकार है। पं॰ विनायक राव पटवर्धन के अनुसार – 'इस राग में ऋषभ धैवत कोमल तथा अन्य सभी स्वर शुद्व लगते है। इसका जाति–सम्पूर्ण, वादी–धैवत, संवादी–ऋषभ, समय प्रातःकाल। इस राग में मध्यम या गांधार पर अधिक नहीं ठहरना चाहिए। ऐसा करने से राग का स्वरूप बिगड़ कर जोगी या कालिंगडा हो जायेगा। धैवत और ऋषभ पर आन्दोलन लेते समय धैवत को निषाद का और रिषभ का–गांधार या मध्यम का कण स्वर लेकर आन्दोलन करना चाहिए।[20]

वर्तमान समय में भी ऐसे संगीत विद्वान हैं जो राग भैरव को औड़व–सम्पूर्ण जाति का मानते हैं। पं॰ ओंकारनाथ ठाकुर इस राग का आरोह –नि़ सा ग म – ध नि सां मानते है। अवरोह – सां नि ध प, म ग रे सा। जाति–औडव–सम्पूर्ण, ग्रह–मन्द्र निषाद, तानों में गांधार भी। अंश स्वर पूर्वाग में कोमल रिषभ, धैवत और मध्यम। भैरव एक प्रौढ़ गंभीर राग है। ऋषभ धैवत कोमल लगते है। अन्य स्वर शुद्ध है। गांधार, निषाद का प्रमाण अवरोह में अन्य है। उसी से यह राग खुलता है। उनका कहना है। सामान्यतः इसका आरोह–अवरोह – सा रे ग म प ध नि सां, सां नि ध प म ग रे सा। यों अनजान लोग करते हैं, परन्तु ऊपर लिखित आरोह–अवरोह ही गुणीजन सम्मत है अर्थात् नि़ सा ग म ध नि सां। सां नि ध प म ग रे सा। उनका कहना है इससे रामकली, कालिगंडा आदि रागों से सहज ही में बच सकते है। इस प्रकार पं॰ ओंकार नाथ ठाकुर स्पष्ट कहते है कि राग भैरव के आरोह में रिषभ और पंचम वर्णित है और जाति औडव–सम्पूर्ण है। परन्तु रिषभ और पंचम को वर्णित नहीं किया जा सकता है। इतना अवश्य है कि ये स्वर अल्प प्रमाण में कितने और किस प्रकार प्रयुक्त हो।[21]

इस बात को पं॰ रामाश्रय झा अपनी पुस्तक 'अभिनव गीतांजलि' में स्पष्ट करते हुए कहते हैं– राग भैरव, राग–रागिनी पद्धति के अनुसार छः रागों में से एक पुरूष राग है, परन्तु थाट पद्धति के अनुसार यह भैरव थाट का राग है एवं रागांग पद्धति के अनुसार यह एक स्वयं रागांग है। इसमें रिषभ, धैवत कोमल अन्य स्वर

शुद्ध तथा आरोह–अवरोह में सातों स्वरों का प्रयोग होने के कारण इसकी जाति सम्पूर्ण–सम्पूर्ण है।

वादी धैवत एवं सवांदी रिषभ है यह प्रातःकालीन सन्धिप्रकाश राग एवं उत्तरांग प्रधान राग है। यह एक शुद्ध एवं रागांग–राग है। इसमें किसी राग का मिश्रण नहीं है।[22]

अतः वर्तमान में व्यवहारिक रूप में अधिकांशतः पं॰ विष्णु नारायण भातखंडे द्वारा बताये गए सूत्रों के अनुसार ही भैरव राग को गाया–बजाया जाता है। भैरव एक प्रसिद्ध एवं प्राचीन राग वर्ग है जिसमें भैरव, नटभैरव, जोगिया, अहिर भैरव, कालिंगड़ा, आनन्द भैरव आदि प्रमुख राग आज प्रचलित है।

इस उपर्युक्त सम्पूर्ण वर्णन से यह स्पष्ट हो जाता है कि भैरव राग का आधुनिक स्वरूप शारंगदेव उक्त शुद्ध भैरव से भिन्न है। मध्यकाल का भैरव लगभग आधुनिक भैरव के समान हैं। उसके अतिरिक्त लोचन, अहोबल व श्री निवास आदि ग्रन्थकारों मे भैरव राग को गौरी मेल में रखा है। इस गौरी मेल में आधुनिक भैरव के समान ही कोमल 'रे' और 'ध' स्वर प्रयुक्त होते है। अहोबल के बसंत भैरव के स्वर आधुनिक भैरव के समान है। दक्षिण में यह 'मालवगौड़' राग के नाम से जाना जाता है, जो कि वहाँ का आधार राग है। राग–रागिनी परम्परा में यह पुरूष रागों में प्रमुख अथवा प्रथम राग कहा जाता है और यह भैरव वर्ग के अनेक रागों का प्रमुख आधार राग कहलाता है।

अंत में यही कहा जा सकता है कि 'राग' जाति का ही विकसित रूप है और 'जाति' के मूल तत्वों पर आज भी टिका हुआ है। भारतीय संगीत और उसके शास्त्र के लिए यह परम गौरव की बात है कि अनेकानेक परिवर्तनों के बाद भी आज उसमें 'राग' का वह विकसित रूप उपलब्ध है जो प्राचीन शास्त्रीय परम्परा से विच्छिन्न नहीं हुआ अपितु जिसके मूल भूत तत्वं प्राचीन शास्त्रानुसार ही आज भी अस्तित्व में है।

सन्दर्भ सूची :

1. भल्ला रेनु, सौवेनीर, दिसम्बरण 12–15, 1986, पृ. 71
2. मतंग, बृहद्देशी (हाथरस), अगस्त 1975, पृ. 29
3. कुमार डा. नरेश, हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत में प्रयोग एवं परिवर्तन, पृ. 02
4. – वही – पृ. 10
5. मिश्र, पं. दामोदर, संगीत दर्पण, रागाध्याय, श्लोक 10, पृ.79
6. शारंगदेव, संगीत रत्नाकर'2, अड्यार श्लोक 16 व 159, पृ. 9, 114
7. पं. लोचन, राग तरंगिणी, पृ. 125
8. मिश्र, पं. दामोदर, संगीत दर्पण (हाथरस) श्लोक 70, पृ. 110
9. पुण्डरीक विट्ठल, रागमाला, सद्रागचंद्रोदय, पृ. 58
10. भारत भाष्यम–2, रागाध्याय, पृ. 277–278, श्लोक 196–197
11. शारंगदेव, संगीत रत्नाकर–2, राग विवेकाध्याय, पृ. 9, 17
12. शारंगदेव, संगीत रत्नाकर–2, राग विवेकाध्याय, पृ. 116
13. भातखण्डे संगीत शास्त्र, भाग–2, पृ. 146
14. मिश्र, पं. दामोदर, संगीत दर्पण (हाथरस) पृ. 87
15. नारद, संगीत मकरन्द (हाथरस), श्लोक 11, पृ. 15
16. पं. अहोबल, संगीत परिजात (हाथरस) श्लोक 378, पृ. 148
17. पं.वैंकटमुखी, चतुर्दण्डिप्रकाशिका– अनुबंध 16 में मेलकर्ता के राग
18. भातखंडे संगीत शास्त्र, भाग–1, वि.ना. भातखंडे, पृ. 155
19. पं. वि. ना. भातखंडे, संगीत पद्धतियों का तुलनात्मक अध्ययन, पृ. 104
20. पटवर्धन, पं. विनायक, राग–विज्ञान, भाग–3, पृ. 131
21. कुमार, डा. राजेश, हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत में प्रयोग एवं परिवर्तन, पृ. 16
22. डॉ. उमा, राग विश्लेषण, पृ. 32, 33

A Comparative Study of Ragas with Multiple Versions: on the Basis of Various Recordings Available

Dr Rajpal Singh
Associate Professor
Faculty of Music and Fine Arts,
University of Delhi, Delhi

***Abstract**: The Hindustani classical music ecosystem is extremely vast in terms of the diverse aesthetic perspectives/approaches towards Gayaki, which can be seen through the various Gharanas and their Gayaki which is in circulation. In such a scenario, it is natural for differences in Raga grammar or even multiple versions of Raga to appear across Gharanas. Sometimes, within a single tradition we find multiple versions of a Raga as well. This study aims to analytically examine and delineate the grammatical differences between versions of the selected sample Ragas.*

***Key Words:** Raga, Versions, Raga Grammar, Comparison, Gayaki*

For the purpose of this study, a few common Ragas which are frequently heard in the performance domain have been selected, namely: Jaijaiwanti, Adana, Gaud Malhar, Megh, Kaunsi Kanhada and Bhatiyar.

Given below are delineations of the grammar and some varieties of the aforementioned Ragas.

Raga Jaijaiwanti

Jaijaiwanti is a Raga whose origins are believed to lie in the Gurbani and Guru Granth Sahib. In today's day and age we find multiple versions of Jaijaiwanti to be in circulation, the most prominent of which are the Des (Sorath) and Bageshree angs.

1. Des Ang Jaijaiwanti-
   The melodic kernel can be outlined as follows
   S, DnR, RGmGR, RgRS,
   SDnP, (G)R, RGmP, DG,mGR, gRS
   RGmP, nDP, DG, mRGmP, PN, NS
   SnDP, mPNS nDP, DGmGR, gRS
2. **Bageshree Ang Jaijaiwanti-**
   Bageshri ang Jaijaiwanti possesses similar lakshans as the Des ang Jaijaivanti. The major difference is between the Uttarang offshoot.
   Wherein Des ang, Taar Shadaj is approached using mPNS, in Bageshree ang, the Uttarang launch phrase is GmDnS or GmnDS and in some interpretations even GmDNS

Among other versions of Jaijaiwanti we find one interpretation as presented by Pt. Bhimsen Joshi, which we find classified under the name of Nat Ang Jaijaiwanti on the internet. The only significant difference we find here is that the komal gandhar is discarded and prominently employs the G(R)NS phrase which is indicative of Desh.

Pt. Jasraj has rendered two interpretations of Jaijaiwanti. One being the popular interpretation of desh ang Jaijaiwanti which he sings as just Jaijaiwanti and another which is branded under desh ang, in which he too does away with the komal gandhar

in his interpretation and emphasises on the G(R)NS element.

Raga Adana

Adana is a night time melody from the Kanhada ang family of Ragas. Its chalan bears some resemblance to Darbari Kanhada, the main distinguishing factor being that Darbari looks downwards or is Poorvang Pradhan, while Adana shoots straight for Taar Shadaj due to this Uttarang pradhan nature. There exists a few more subtle chalan differences which will be discussed subsequently. The Nishad of Adana is said to be neither komal nor shuddh, and lies somewhere between. One could call it Chadha komal Nishad or Teevra Komal Nishad.

1. Adana with Komal Dhaivat:
   A simple Chalan or outline is as follows:
   SRmPdnP, nmPS; PnSR, nSdnP, nnPmPn (m)g, gmRS
   SRmPdnS, PnPS
   Gandhar is rendered Alpa in the Arohatmak passages, often even dhaivat is skipped. The Raag always looks towards Taar Shadaj which pulls all phrases towards itself like a magnet.
2. Adana without Dhaivat:
   This particular version of Adana was popularised by Ustad Bade Ghulam Ali Khan. In this, Dhaivat is skipped in both ascent and descent and possesses similar lakshanas as the above interpretation plus a unique phrase all of its own.
   The gait of this Adana version is as follows:
   SmPn, gmPS, SPnP, nmPS, PnSRnS, RgmRS, PnP, nmP, gmP, gmRS

Raga Gaud Malhar

Gaud Malhar is a compound Raga comprising the synthesis of Gaud, Bilawal and Shuddha Malhar angs. Depending on the ratio of the constituent angs in Gaud Malhar, the melodic outline changes thus giving rise to different versions of the same Raga.

Gaud Malhar is considered to be a feminine expression of Malhar.

1. The standard Gwalior interpretation:
   S, RGm, mG, GRG, RmG- RS
   mRP, DPmPm, mmG, RG- RS
   SRGmPm, mRP, PDnP
   PDGPmG, GRS
   mPDNS or PNDNS (Uttarang launch)
   SDnP, mDPDGPm, RPmG, RmG-RS

In the above interpretation the predominance of the Gaud and Bilawal angs is evident, with the Malhar ang becoming prominent typically only through the RP sangati.

2. Another version of Gaud Malhar (of the ‘Saiyyan Mora re’ brand) assigns great importance to the Shuddh Malhar component. The Mukhda of the bandish screams out Shuddh Malhar with the phrase, RmPD, nP (nP establishes that it is not Shuddh Malhar but in fact Gaud Malhar.) We also find phrases like

mPDS conveying affiliation with Shuddh Malhar.

3. Another version of Gaud Malhar is found in the Jaipur Idiom of the "Maan Na Kariye Ri Gori" brand. It has all the standard Lakshanas of Gaud Malhar, but a more frequent reiteration of the RP sangati, plus the additional PnDNS sangati typically associated with Miyan Malhar.

4. Miyan Mauj was the spiritual Guru of Miyan Achpal of the Delhi Gharana, who was the Guru of Ustad Tanras Khan. One of his compositions "Jiski Aisi Baat" has been preserved through the centuries. It is a variety of Gaud Malhar with the use of Nat Ang in the Mukhda with the Sam on Re. Other Lakshans are the same.

5. The next version of Gaud Malhar makes very light and insignificant use of Gandhar and puts all its emphasis on the Shuddh Malhar component through phases like

RS, mRP, mPDS, DPm, RmRP.

This version of Gaud Malhar has been found in the composition "Jaani Jaani". We also find the occasional use of nDNS in a Miyan Malhar like fashion.

6. The final version of Gaud Malhar which we find uses Komal Gandhar and can be found in Pt. S.N. Ratanjankar's Abhinav Geetmanjiri

Raga Megh

Megh is an ancient Raga with origins dating back over a millennium. We find mentions of Megh in the 6 Raga and 36/30 Ragini theory. Megh remains a common Raga across all the 4 Mats. In the performance arena in the last 150 years, we find two main varieties of Megh, one purely pentatonic without the use of Gandhar, typically referred to as just Megh and another variety with the occasional use of Komal Gandhar often referred to as Megh Malhar. Pt. Ramashreya Jha is of the opinion that Megh doesn't use the RP sangati, and if mRP and Rm sangatis are added to Megh, the Raga so derived is Megh Malhar. Thus, there is a lot of ambiguity regarding the grammar of Megh and Megh Malhar and their interpretations

1. Megh (commonly in practice)

   The characteristic phrases of Megh are as follows:

   nSR, R, (S)n (S)n S, PnP, nS, PnS(m)R, R P(m)R (m)R, (m)RnS RPmnP, P(m)R, RmP, mP(S)nP, P(S)nS

   SnP, PnmP, RmP(m)R, mR, (S)nS

   Here (m) and (S) indicate that m and S are kan swaras to the proceeding note.

We see the usage of vakra sangatis like PmnP, mRP and PS. The Rishabh is very strong but is always rendered with the Kan of Madhyam

The gravitas of Megh is felt through the use of andolan from m to R and S to n.

Megh also possesses characteristics akin to Kanhada prakars like the nP and PS sangatis. Pt. Ramashreya Jha opines that it would be wrong to

say Megh possesses characteristics suggestive of Kanhada, but rather Kanhada possesses characteristics of Megh since the latter is the older Raga

2. Megh (acc. to Pt. Ramrang)
The lakshanas are similar to the above interpretation. The slight differences will become apparent below

(S)n (S)n S, S (P)n P ,
P (S)n S, n S (m)R (m)R, (S)n (S)n S
RmP (m)R, mP (S)n P, P (S)n (S)n S,
S (P)n P, (m)R (m)R, (S)n (S)n S

Here the RP sangati is omitted and other Vakra prayogs as well. Here all the emphasis is on the andolan between S-n and m-R. The accent and descent is relatively straightforward and the Rishabh is bright and has abhyas bahutva.
Here the Vadi is Shadaj and Samvadi is Pancham

3. Megh Malhar (acc. to Pt. Ramrang)
If the RP and Rm sangatis are added to the above version of Megh, the Raga so obtained is Megh Malhar. Here the Vadi shifts to Madhyam and Samvadi becomes Shadaj. Other characteristics are more or less the same.

4. Megh Malhar (with g)
We find a few renditions of this version by artists of the stature of Pt. Bhimsen Joshi and Ud.Rashid Khan. This is essentially one of the above 3 kinds of Megh, with an occasional and aesthetic injection of Komal Gandhar in an andolit Kanhada like fashion, either in the form RgmR or PgmR. We even find a recording of Ud. Amir Khan rendering his famous Megh tarana using Komal gandhar on that occasion in the RgmR fashion.
In a tutorial of Megh by Pt. Gajananbuwa Joshi with his student Pt. Ulhas Kashalkar, we find him using the gmR phrase occasionally within the framework of Megh. We also find frequent PnPS usages reminiscent of Kanhada.

Raga Kaunsi Kanhada

Kaunsi Kanhada is a Sankeerna Raga. As the name suggests it is a blend of Kauns and the Kanhada angs, them being Malkauns and Darbari or Nayaki respectively. We also find a third kind of Kaunsi Kanhada which is sung from the Bageshree ang

1. Malkauns Ang:
A. Darbari Ang:
This is the most popular variant of all Kaunsi Kanhadas in circulation. The evergreen “Rajan ke Sirtaj” and “Kaahe Karat Mose Barjori” are affiliated with this brand of Kaunsi Kanhada . However the exact grammar of this Raag has proven to be rather ambiguous and artists seem to adopt a whole host of phraseologies. The principal theme in this approach is supposed to be Malkauns in the ascent and Darbari in the descent,

i.e, SgmdnS and SdnP,mP,gmRS. However, a close inspection of bandishes and renditions will reveal that the sangatis employed often contradict the above theme. More accurately is a blend of Malkauns and Darbari in an aesthetically organic manner.

We often find phrases like mgRS, and RgP and even sometimes a straight SndPmgR.

That being said a quick outline is as follows:

S (n)d, d nd S, ngS; (Malkauns)
dnSR, nSR, S(n)d, dnS (Darbari)
nS m, mgm RS, dnSm, mP, PgmRS
gmd, dnP, Pmgm, mdnS
SdnPm, mdnP, PmgmRS, Sgm, gmS

B. Nayaki Ang:
This version of Kaunsi Kanhada is sung with great zeal and gusto by artists from the Agra tradition.
S(n)PnP S, mgS, (n)d, dm, dndnS;
nSR, SRgRS, nSPnPS; dnSm, gmP, mP gm, gmRS
nSmRS, PnPS; nSm, gmdm, gmnP, nPnmP, Pg, gmnP, PgmRS,
dnSgmdm, mnP, gmRS, PnPS

We find the Nayaki markers in the form of PnPS, gmnP, gmRS etc sangatis.

Malkauns lakshanas require no explanation.

2. Bageshree Ang:
We find compositions of Annasaheb Ratanjankar in this version of Kaunsi Kanhada
A swaroop outline is as follows
S(m)g (m)g m, gmRS
gmD, mD, Dm gmnP, gmD nDmnP, gmPgmRS
gmD, mDnRS, PnPS, SPnP, mD, nDmnP, mPgmRS

Raga Bhatiyar

Bhatiyar is an early morning Raag whose Swaras are similar to the 17th Mela- Suryakantam of the Melakarta classification system as given by Pandit Venkatamakhi.

The main differences arise based on the use of Madhyam. We find two major interpretations in circulation. The first using both madhyams, and the second only using Shuddha Madhyam.

1. Both Madhyams:
This is the standard Bhatiyar in circulation and is also the most popular of them all. The key phrasing is as follows:
Sm, mP, mD PDN (D)P, DPm, mPG, GPDPG rS
S(n)D, DmP, MDS, DNR,GRS, RND, DP, D(P)m, PG, GDPGrS
Bhatiyar often uses some other phrases which aren't typically mentioned when describing its main form. These are:PS; GmDP; mPDNrND; DNrGr

2.Only Shuddh Madhyam:
It has almost the same phrasing as the above version of Bhatiyar. The only major difference being

the Uttarang launch. The MDS above is replaced with mDS here. All other lakshans are pretty much the same.

There exists a third variety in which we find a composition of Annasaheb Ratanjankar that uses both Madhyams in a Lalit like fashion. Other than that, the *Lakshans* are typical of the first *prakar* mentioned above.

Conclusion

Upon examining the above Ragas and their versions, we firstly realize that the Hindustani Raga music space is an interpretative space. We can hypothesize that Ragas develop different versions due to a few factors like:

1. Individual perspective of artists of different Gharanas and creative expression.
2. Inconsistency of Raga versions owing to the fact that Raga music developed before the media and communications era.
3. The Hindustani tradition was an oral one where versions of complex Ragas were seldom ever documented on paper.
4. Different interpretation of constituent Ragas of a compound Raga (A Raga with two or more constituent Ragangs). Kaunsi Kanhada for example attains different versions depending on the variety of Kanhada that is blended with Malkauns. Similar is the case with Ragas like Gaud Malhar and Ramdasi Malhar.
5. Hindustani Ragas were not standardised till the late 19th century until the advent of musicologists like Pt. V.N. Bhatkdhande.

The above reasons should thus help one develop a greater appreciation for Ragas and their versions in circulation.

References:

1. *https://www.parrikar.org/music/sarang/jha_sarangspeak.mp3- Ramrang on Megh and Madhmad Sarang*
2. *https://www.youtube.com/watch?v=0FzApLqZsCc - Ud. Amir Khan Gaud Malhar*
3. *Jaani Jaani - Raga Gaud Malhar - Pt. Satyasheel Deshpande- Jaani Jaani*
4. *Pt.Bhimsen Joshi: Raag: Megh Malhar,Suha Sugrayi,Bhajan &Bhairavi*
5. *Pt. Ulhas Kashalkar - Raag Kaunsi Kanada -Live Concert Recording-1999*
6. *Pt. K. G. Ginde – Raga Kausi Kanada Darshan. राग कौसी कानड़ा दर्शन*
7. *Pandit Gajananbuwa Joshi || Raag Megh*
8. *Pt. Venkatesh Kumar: Raag Kaushi Kanada*
9. *Ustad Bade Ghulam Ali Khan Raag Adana at 6 Dixon Lane, 1954*
10. *Pandit Ullhas Kashalkar | Raag Adana*
11. *Pt D V Paluskar- Gaud Malhar-kaahe ho hama so preetama & balamaa bahaara aaee daadura bole*
12. *Pandit Mallikarjun Mansur sings Raga Gaud Malhar*
13. *Ustad Amir Khan - Raga Megh*
14. *Raga Megh | Ustd Rashid Khan | Garaje Ghata | Sagarika Classical*
15. *Pt. Ulhas Kashalkar - Raag Jaijaiwanti - Live in concert - 2012*
16. *Pandit Kumar Gandharva sings Raga Jaijaiwanti*
17. *Ustad Amir Khan Raag || Jaijaiwanti*
18. *Raag Gaud Malhar Darshan – Pt. K. G. Ginde*
19. *Morning concert, Ulhas Kashalkar, 2002, Kala Ghoda Festival*
20. *Ustad Amir Khan Bhatiyar and Beragi Bhairav*
21. *Pandit Sanjeev Chimmalgi-Raag Bhatiyar-tanika suna ree sata bachana aba*
22. *https://youtu.be/OSHn5fBKLDk*
23. *Pt Bhimsen Joshi -Raag Jaijaiwanti(Nat) - Sadarang Music Conf , 1972*
24. *Pt. Jasraj - Raga Jaijaiwanti (Khyal In Vilambit Jhaptal (Pseudo Video))*
25. *Raag Jaijaiwanti- Pt. Rajan Sajan Mishra*

Classical Music in Bengal:

(Ancient and Mediaeval Periods-Part II)

Dr. Suranjana Bhattacharyya (Basu).

Abstract: *Swami Vivekananda is a prophet of the modern age. His multi-faceted genius has created an indelible impact on many different spheres of modern civilisation. Music is one of these. His contribution is comparable to the practitioners of Ancient Indian Music which was deeply religious in nature. This paper tried to find out the musical details mentioned by ancient texts like Chaitanya bhagavata, Rajatarangini, Sangita Damodara, Brihaddarmma Purana, Brihat Bhashyam, Srikrishna Vijaya etc. This paper also discusses about different kinds of classical Dances and Music practiced in undivided Bengal at different Vaishnava and Shaiva temples since pre historic period.*

Key words: *Samudra Gupta, Chandraketu Garh, Kalhana, Nartteswara, Deccan, Charya Padas*

Kshanadagitachintamani

It was compiled by the erudite Vaishnava devotee Biswanath Chakravarti in early eighteenth century (1705). Compositions of many Vaishnava poets have come down to us because of his efforts. Among them are Narottamdas Thakur, Vidyapati, Jayadeva, Brindabandas, Ramananda Roy Thakur.

Every song bears the name of a raga. This means they were meant to be sung. Among these are Kedar, Dhanasi, Baradi, Deshag, Bhatiari, Sriraga, Malhar, Kamod, Pathamanjari.

Bhaktiratnakara

Narahari Chakraborty (Ghanashyamdas) was the most prolific and important author of musicological texts of Bengal in the Middle Ages. He wrote his books in the eighteenth century CE.

His books are in the Sanskrit language. These are 'Bhaktiratnakara' (5th Taranga or Chapter), 'Sangita Sarasamgraha' and 'Gita Chandrodaya'.

He has profusely quoted from a large number of musicological texts among which are — 'Sangit Damodara', 'Sangit Shiromoni', 'Sangita Parijata', 'Sangita Muktavali', 'Panchama Sarasamhita', 'Sangita Ratnamala' and others. He has also taken help from works of Bharata, Kohala, Harinayaka to corroborate his theories.

He believed in mythological origins of music, i.e., Brahma, Shiva, Nandi, Narada, Rambha and others spread this music on the earth.

According to him, music has three components, Gita, Vadya and Nritya.

Other topics include Desi and Marga Sangit, Nada, Sruti, Swara, Grama, Murchhana. He has discussed Tana, Varna, Jati, Raga, Dhatu etc.

Here we notice that there are certain differences in the names of Srutis and Murchhanas. The names have similarities with those given in 'Sangita Damodara' of Subhankar. Naturally they differ with those in the Natyasastra. It is obvious that Narahari was familiar with the 'Natyasastra', he has mentioned it. So these digressions were perhaps intentional.

Names of Srutis given are— Nandi, Vishala, Sumukhi, Bichitra, Chitra, Ghana, Chalonika, Sarada, Mala, Madhabi, Siva, Matangika, Maitreyi, Bala Kalaraba, Sarangaravi, Jaya, Rasa, Amrita, Matra and Madhukari. Narahari was aware that there were controversies regarding the origin of seven notes.

The erudite Vaishnava scholar has named the Murchhanas as follows— Lalita, Madhyama, Chitra, Rohini, Matangaja, Saubira, Varnamadhya, Sadjamadhya, Panchami, Matsari, Mridumadhya, Suddhanta, Kalavati, Tivra, Raudri, Brahmi, Vaishnavi, Nadavati, Vishala and Trishu.

While discussing ragas, the author places two opinions prevalent in Mediaeval Bengal, which is interesting. He has followed 'Sangita Damodara' of Subhankar in saying that there are six ragas and thirty raginis. He has elucidated six ragas and thirty six raginis from Narada's Panchamsarasamhita — six main ragas are Malava, Mallar, Sriraga, Basant, Hindol and Karnata. Names of wives of six ragas have also been compiled.

Prabandha and their constituent parts are given in the text; but it is debatable, how many types of ancient Prabandhas, were cultivated in Bengal, in the eighteenth century. The author is not clear on this point. Regarding the types of Prabandhas, he relied on Harinayaka's description. Following him, Narahari says that there are twenty six different types.He has described about fifteen types of gamakas.

According to him, Kshudragit has four varieties— Chitrapada, Chitrakala, Dhruvapada and Panchali. There are discussions about musical instruments mainly in the light of 'Sangit Damodara'.

The two musicological texts, 'Sangita Sara-samgraha' & 'Gita Chandrodaya' undoubtedly merit detailed discussion. For the present, they give very detailed and authentic information about musicological practices of late medieval Bengal. 'Sangita Sarasamgraha' has six chapters. He has quoted from earlier musical texts as in 'Bhakti Ratnakara'. Two puranas were also consulted — the 'Vishnu Purana' and 'Srimad Bhagavata Purana'. All the three texts have discussions which are overlapping. They are also repetitive.

'*Gitachandrodaya'* supplies us with interesting information

regarding Panchadhatu Prabandha. He has described this type of Prabandha in detail; this may allow us to conjecture that this type of Prabandha was popular in Bengal upto the late Middle Ages. It was made up of Udgraha, Melapaka, Dhruva, Antara and Abhoga. Possibly, due to a musical upheaval in Bengal, all the ancient types of Prabandhas fell into abyss.

Padamritasamudra

This compilation was done by the eminent Vaishnava scholar and musician Sri Radhamohan Sen at the beginning of the eighteenth century. There are 746 padas in the compilation. Radhamohan is the first Vaishnava musician to have discussed Dhyanamurtis of ragas in 'Padamritasamudra'. He has given descriptions of ragas among which are Mallar, Kedara, Bhairava, Gouri, Pancham, Bibhas etc.

Here we are presenting the Dhyanamurtis of raga Barati or Barati as given in 'Padamritasamudra' and Somnath's 'Raga Vivodha' (1609) respectively.

'Padamritasamudra' - Barati — She is of fair-complexion, entertaining in nature, with bangles in her hands, swirling the chamara. She is beautiful in appearance; her ears are adorned with bunches of Dadhanasur flowers.

In 'Raga Vivodha', - Barati — She is a young fair maiden, roaming in the forest searching for her husband. She is dressed in blue, সুষমা, happy like flowers on a tree.

Though there are similarities, subtle differences are noticeable, especially regarding the mood of the lady. In the first instance she is a damsel in distress. In the second instance she is in a happy, uplifted mood.

Just after Narahari's time, there was a lot of political turmoil and Bengal entered into the modern period. Continuity was broken, influence of Hindustani Classical Music started to become more and more prominent. Ancient Hindu Music lost out to Muslim invasion and the resultant changes. The southern part of India carried on the tradition even if partially.

Mangalkavyas

Mangalkavyas are poetic religious compositions singing praise of various gods and goddesses. They were mainly composed between the fifteenth and twentieth centuries.

Natis (female dancers) used to sing songs from Krishnaleela, especially love songs of Radha. In Ruprama's 'Dharmamangal' we find a description of Tandava or Nati-nritya. Ruparama Chakraborty's 'Dharmamangala' is a Mangalkavya of importance. Ruparam was born in the Purna Barddhaman district of West Bengal sometime in the seventeenth century.

Nati-nritya was accompanied by several musical instruments. Among these were madal, mridanga, mandira, karatal, nupur etc.

Mangalkavyas contained mangalagitis. Kalidasa has referred to mangalagitas in his dramas in the Gupta age. Mangalkavyas were mostly set to Botta raga probably from Bottodesh (Tibet).

Bishnupur Gharana

Bishnupur gharana, the only music gharana of Bengal started to develop during the last twenty years of the eighteenth century. Bishnupur remained under the rule of the Malla dynasty for a very long period of time. The culture of classical music in Bishnupur has a long history.

Bishnupur is located strategically on the land-route between Vrindavan and Puri. It was customary for Vaishnava musicians from Brajadham to make a pilgrimage to Puri with the sole purpose of rendering songs at the feet of Lord Jagannath. They broke their journey at Bishnupur at the request of the Malla kings who had converted to Vaishnavism under the influence of Acharya Srinivas of Nabadwip. Moreover, the kings were connoisseurs of classical music and had musicians attached to the royal court.

Gradually the disciplined culture fulfilled all the criteria essential for a gharana tradition and became famous as the Bishnupur Gharana. This gharana was initially Dhrupad-based. But the practitioners of these gharana were unusually versatile. They became adept at singing Khyal, Tappa etc and also play many musical instruments like the pakhawaj, tabla, surbahar, Sitar, Esraj etc.

Some traditional ragas underwent local changes owing to the innovative tendencies of the Bengali-speaking race. Among them are Bihag, Basant, Purvi, Ramkeli.

In Bishnupur, the traditional belief is that, the Malla king Raghunath Singha II (1702-1712) invited a descendant of Tansen by the name of Bahadur Sen or Bahadur Khan to come and reside in Bishnupur. At this time the Mughal Empire was breaking down and the court musicians of Delhi and Agra were becoming homeless. He came to Bishnupur and started to teach the Dhrupad style of Hindustani Classical music.

The fountain-head of this gharana was Ramashankar Bhattacharyya (probably lived from 1761 to 1835 CE). His sons and students carried on his legacy. In the second half of the nineteenth century Sri Kshetramohan Goswami, a foremost exponent of the gharana came to Kolkata and became the guru of Raja Sourindramohan Tagore, scion of the Pathuriaghata Tagore family. Bishnupur gharana's music deeply influenced the musical

scenario of Kolkata in the beginning of the modern period.

On The Musical Scales of the Hindus by Sir William Jones (1793)

Sir William Jones was bewitched by the richness of Indian Culture and made a lifelong endeavour to delve into the depths of ancient Indian culture and music. He founded the Asiatic Society of Kolkata on 15th January 1784.

He took great pains to study old musicological texts; he was aided by a very famous Sanskrit scholar Pandit Jagannath Tarka Panchanan (1695 - 1806) in his studies on Hindu Law, Sanskrit language and deciphering of Sanskrit musicological works.

Sir Jones was desirous of concentrating upon a few selected texts — the first one was 'Sangita Damodara' of Subhankar. We come to know from him that during his time, 'Sangit Damodara' reigned supreme among works on theory of music; but unfortunately he was unable to acquire an authentic copy of this text. As an alternative he decided to study 'Sangit Narayana' (author is Purushottam Misra of Orissa). This is because 'Sangit Narayana' quotes freely from 'Sangit Damodara'.

He also consulted a Persian text 'Tohfat-ul-Hind' by Mirza Khan. Jones tells us that Mirza Khan was well-versed in musicological texts in Sanskrit language like 'Ragarnava', 'Ragadarpana' etc.; What he learned from them, he wrote down in his book. Jones makes a careful observation that it is not prudent to rely upon translations by Mughal writers because they were absolutely incapable of understanding the complexity and intricacies of the Sanskrit language. So their translations are bound to be incorrect and misleading.

Sir Jones was particularly impressed by Somnath's 'Raga Vivodha'. He was also familiar with Sarangadeva's 'Sangitratnakara'. He unerringly inferred that 'Sangitaratnakara' precedes 'Raga Vivodha'. This is no mean feat remembering that Kolkata was just starting to develop as the capital city, the atmosphere was not congenial for academic pursuits, there was severe lack of research material and for William Jones the language, the culture, the country, were all unknown and foreign.

He noted that all Hindu writings were somehow always related to god. The base of Indian music is 'Saamaveda'. The divine knowledge of music was given to the world by Lord Brahma and his consort goddess Saraswati. Muni Narada, a great devotee of Lord Vishnu played an important role in the spread of music. He is said to have invented the Kachchhapi Vina.

From his studies on 'Sangit Narayana' and 'Raga Vivodha' he came to the conclusion that music of different regions developed their own particular characteristics and ragas also underwent regional variations.

William Jones tells us that 'Sangit Narayana' expounds six ragas and thirty raginis.

The main six ragas are, — Bhairava, Malava, Sriraga, Hindol Deepak and Megh.

Viharas and Temples

We do get some evidences from temples. Unfortunately most of the temples are in ruins. So, it is impossible to construct a coherent history of the practice of music in Bengal from wall carvings and other features of temples.

The Buddhist Viharas which were established during the ancient period were constructed of bricks and covered with Terracotta plaques, an art form present in Bengal for about the last two thousand years. These plaques show among other objects, images of Gandharvas were Kinnaras, who were experts in music.

The temples of Bishnupur and Murshidabad shed some light on the importance of classical music and dance through the carvings on temple walls. Presence of Terracotta plaques depicting rasalila, kaliyadaman, Krishna playing on the flute, Nartteswar, musicians playing on instruments etc are evidences that classical music has an eminent position in worship of different deities.

Conclusion

Undivided Bengal has always been an integral part of the mainstream of Indian Culture and Indian Classical Music. Nevertheless, it retained it's individuality. The residents of this region accepted the traditions and at the same time carried on with their own research; as a result they brought about many innovations in their practice of Indian Classical Music.

The contribution of Undivided Bengal towards the practice and evolution of classical music is noteworthy.

Reference

1. *Prajnananda Swami: Historical Development of Indian Music, Firma K.L. Mukhopdhyay, Second new edition, 1973.*
2. *Bisht, Krishna: The Sacred Symphony, Bhagirath Sewa Sansthan, Delhi, 1986.*
3. *Bhattacharya, Benoytosh: Bauddhoder Devdevi (Bengali), Mahabodhi Book Agency, Kolkata,*
4. *Revised Mahabodhi Edition, 2015, , Reprint 2021*
5. *Bhattacharyya (Basu), Suranjana: Study of the contents of Musical Treatises in Bengal between 14th and 20th Century A.D. (Bengali), Sanskrit Pustak Bhandar, Kolkata, 1st Edition, January 2019.*
6. *Prajnananda Swami: Historical Development of Indian Music, Firma K.L. Mukhopdhyay, Second new edition, 1973.*
7. *Bisht, Krishna: The Sacred Symphony, Bhagirath Sewa Sansthan, Delhi, 1986.*
8. *Bhattacharya, Benoytosh: Bauddhoder Devdevi (Bengali), Mahabodhi Book Agency, Kolkata,*
9. *Revised Mahabodhi Edition, 2015, , Reprint 2021*
10. *Bhattacharyya (Basu), Suranjana: Study of the contents of Musical Treatises in Bengal between 14th and 20th Century A.D. (Bengali), Sanskrit Pustak Bhandar, Kolkata, 1st Edition, January 2019*

The influence of Communication and Technology in the field of Music

Mohsain Khan
Teaching Assistant
Department of Music, Karnataka University
Dharwad, Karnataka

***Abstract**: Before globalization, music faced limitations in reaching diverse audiences due to geographical barriers. However, with the advent of communication technology and globalization, these constraints crumbled. The technology enabled musicians to share their creations worldwide, fostering the cross-cultural collaborations and expanding the accessibility and influence of music on a global scale.*

***Key words**: Music, Television, Media, Communication and Technology*

Introduction

Technological evolution of communication played a very important role in spreading of music at global level, breaking the boundaries and barriers geographically and culturally. People from different backgrounds get connected bridging gaps as music is a universal language with the power to evoke emotions. The regional limitation had to be crossed with the help of communication technology and its advancements to compose and share the music.

The aim of this research paper is to explore the process of communication and technology being instrumental in the exploration of music across the globe. The determination of artists to entertain the wide range of audience with growing popularity of music gave raise to powerful communication tools extending the creativity crossing geographical limitations.

Music as a Universal Language and Evolution of music.

Henry Wadsworth Longfellow wrote, "Music is the universal language of mankind"(***Petrelli***) Music is acting as a binding agent breaking cultural barriers unifying people. It has been an integral part of society. It acts as a language beyond linguistics to communicate human emotions. Music has shaped the emotions, beliefs and interactions of people from ancient civilizations to current times. The evolution of the music is also closely dependent on advancements of technology and it's been an interesting journey with time.

Historical Significance of Music in Human Culture and Society:

To understand the contributions of communication technology in music, we have to first understand the limitations and challenges faced

by music industry and artists. Knowledge of history and evolution of music is very essential for this.

It's been proven with evidence that music existed since ancient civilizations in human society and it's been there since thousands of years (***Rowbotham xi***). The cave paintings depicting musical concerts, flute like instruments made from animal bones etc. are the various archaeological findings which proved that not only music but other creative aspects existed at those times.

Music was being used not only for the sole purpose of entertainment but also to express emotions, narrate stories and transfer the values and culture from generation to generation. The history of Ancient civilizations like Mesopotamia[1], Egypt, Greece (***Hemingway***) and Rome holding deep cultural and religious significance , using music in rituals, ceremonies and festivals by creating a unity in people and evoking a spiritual atmosphere acts as a solid proof.

Music acted as a form of oral tradition like Vedas to pass on the knowledge of history, legends and wisdom even before the advent of modern communication technology. Music was used to narrate stories of love and bravery, to preserve the heritage and culture of the societies by brads and troubadours in Medieval Europe.

Efforts to preserve and spread the music in earlier times:

The desire to preserve and protect any form of art is natural. A well written poetry can also be read as many times as possible. Musical compositions being a non-physical art form, it was difficult to capture and preserve it and share it with others. It is observed that people carved musical notations on stone tablets and carved pictorial representations in order to capture musical compositions. Discovery of the musical manuscripts and notations gives more insights of the musical practices of those times.

The development of musical instruments has also played an important role in recording and disseminating music. The mass production of sheet music resulted in making music available for audience at a broader level. The invention of printing press in 15th century contributed enormously for this. The music was further revolutionized in late 19th and 20th centuries with the advent of sound recording technology.

---

[1] *Goodnick-Westenholz,Joan et al. Music in Antiquity (Place of Publication: Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston; Hebrew University Magnes Press, Jerusalem, 2014), 15,92*

The evolution of music storage and channeling devices:

The challenge of storing sound has been overcome using various inventions. We can realize how one challenge after the other was overcome by inventors across the world(***Mazumdar)***

1. **Printing Press:** Invented by Johannes Gutenberg in Mainz, Germany, around 1440. This device not only helped in storing musical notes but also the other data.
2. **LP Discs:** The long-playing disc, also known as vinyl record, introduced by Columbia Records in 1948.Better sound quality and longer play time was made available through this.
3. **Phonographs:** Invented by Thomas Edison in 1877, for the first time a device could record and reproduce the sound (***ivypanda)***
4. **Radio:** Guglielmo Marconi takes the credit for the invention of radio and he also made significant contributions in wireless telegraphy in late 1800s and early 1900s.
5. **Tape recorder and cassettes:** The earliest known audio tape recorder was a non-magnetic, non-electric version invented by Alexander Graham Bell's Volta Laboratory and patented in 1886.
6. **Television:** Wonderful invention by Philo Farnsworth in 1927 and the broadcasts became more widespread in late 1930s.
7. **Mobile:** A Motorola engineer Martin Cooper demonstrated the first cellular phone in 1973. It took several years to become commercially available.
8. **Internet:** This term was coined in early 1970s. The modern internet we know today is evolved from several decades till it was made accessible to public in 1990s.
9. **CDs and DVDs:** Invented by Sony and Philips in 1982 to store audio and video . (***Sharpio et al 03***)

The Augment of Music as a Profession with its Geographic Constrains.

The transformation of music into a profession from recreational activity. For a longtime, music used to be a recreational activity until it became a respectable profession. Artists were considered as skilled individuals who created a joyous, divine atmosphere in festivals, gatherings and religious events. As the sense of culture and tradition increased, people started to recognize the music as valuable art form which led to rise of musical professionals.

Art of music found a stable platform in the royal courts and aristocrats

during the Renaissance[2] and Baroque periods[3]. Artists got financial support and recognition for their talents. The perception of music shifted from an entertainment mode to a legitimate occupation.

Challenges and Geographical Limitations faced by Artists :

Artists faced challenges in reaching people at a broader level despite of music raising as a successful profession. The geographic constrains stood as a major challenge in front of artists. At the time when the modern transportation was not yet invented, traveling to far regions in order to perform was impractical and challenging. This in turn created a limitation to the artists to expose them to diverse audiences and cultural influences.

Due to the larger population, the demand for musical performances were often found in major cities and cultural capitals. Due to which, the availability of artists were also more in such places. Genuinely skilled artists from rural arears faced a challenging situation to procure the opportunities for recognition and growth in their career. These limitations can come in the way of hindering the development and preservation of regional musical traditions and styles.

Music Schools and their role in preserving and transmission of musical traditions:

The preservation and transmission of musical traditions were upheld by musical schools and teachers. The role of these institutions were very crucial in training and developing the talented individuals as artists by providing solid classical music education.

Music schools stood as an opportunity for aspiring artists to refine their skill and obtain a detailed and deeper knowledge of their art. They became instrumental in preserving the traditional aspects of classical music. They also became a platform to exchange different musical styles and techniques.

Role of Radio and Television in Revolution of Music.

There has been a significant role in shaping the music industry and influencing the way of musical creation, consumption and dissemination played by Radio and Television (***Wenting 4***).

Music promotion and Exposure:

Radio and television have been instrumental in promoting artists to

---

[2] *Howard Mayer Brown and Louise K. Stein, Music in Renaissance (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1999), 82*

[3] *Manfred F. Bukofzer, Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach (New York: W.W. Norton & Company, 1947),370*

wider audiences. Radio airplay and television appearances were the primary means for musicians to reach a broad audience before the advent of internet and streaming platforms. Increased visibility and record sales were lead by popularity gained through radio stations & TV.

Invention of the radio proved to impact everyone involved in creating music from composer to audience.(***Hawley 6***)

Hit Songs Creation:

The technologies like radio and television has the power to turn a song into hit songs. Extensive airplay on radio or usage of a song as a popular theme for commercial or any TV show can make a song quickly become well known and gain widespread popularity.

Live Performances and Concerts:

Broadcasting live music performances and concerts, allowing artists to connect with their fans worldwide has assisted artists immensely in their music careers and music industry on the whole. TV and radio has been providing major platforms for artists to showcase their talent.

Music Videos:

The credit for rise in music videos goes to Television. Channels like MTV played a significant role in popularizing music videos in 1980s and 1990s. They not only provided a visual representation of the song but also contributed in over all branding and image of the artist.

Music Discovery and Curation:

Radio being traditionally significant source of music discovery, radio hosts have the power to introduce new music to the audiences as well as curate the playlists that align with their station's style. Curated music content is offered by television also, which helps viewers in discovery of artists and songs.

Revolution of Music by Mobile Phones:

The invention of mobile phones brought about a huge revolution in communication, transforming the interaction of people, information accessibility and source of entertainment with music. Proliferation and widespread of mobile devices has resulted in a paradigm shift with respect to music consumption and also leading the artists towards new opportunities.

Mobile phones and their impact:

Being ubiquitous tools for music consumption, the mobile phones enable users to access their favorite songs and artists wherever they want through the magical device in their pockets. The vast libraries of songs belonging to various genres, eras and cultures can be accessed just in few taps on the mobile screens.

Music enthusiasts can create personalized playlists as per their preferences and moods. Algorithms in streaming platforms suggest new songs as per their listening habits. This helps artists in reaching the audiences they might not have reached otherwise.

(https://www.loveitcoverit.com)

Ringtone Services and Digital Downloads:

Apart from streaming, mobiles have provided other avenues for music distribution. Ringtones became popular methods for users to choose snippets of their favorite songs while the phone rings or notifies something. This added a revenue stream for artists and music industry on the whole.

The Influence of Internet on Accessibility of Music and Collaboration.

The impact of internet on music industry has opened up new avenues for creating, sharing , accessing and collaboration by creating a global community of music enthusiasts and artists. Internet is also great revolution in the field of music.

Internet as a platform for Music and Artists:

Artists can create and upload their music on a vast platform with the help of internet. Websites like Sound-Cloud, Band-camp, YouTube are the main platforms where musicians showcase their creativity to global audiences without the need of traditional record labels or physical distribution. Over the years, artists utilize platforms like Twitter, Instagram, TikTok, Youtube, and Facebook to generate movement in their careers. (***Holsbeck***)

The unprecedented wealth of music has been made available for the listeners from all corners of the world. Listeners can not only find their favorite artists on internet but also can share it with their loved ones with the help of internet. This democratization of sharing music has helped the artists to gain recognition and find niche audiences, challenging the dominance of mainstream music.

Streaming Services and their Impact:

The consumption pattern of music got transformed as streaming services like Spotify, Apple Music, and Tidal came into market. The availability of music was made more affordable and convenient, where users could stream anything on demand out of vast catalogues.

Streaming services are relying majorly on album sales, digital downloads, or radio play, music popularity is now measured based on streaming numbers.

Facilitation of internet for Collaborations at Global Level.

Unprecedented global collabora-tions among musicians from

different parts of the world has been facilitated by internet. Geographical constrains were dealt with internet and artists could connect and collaborate exchanging ideas, compositions and online recordings. Fusion of diverse musical styles started from this point, making the genre boundaries thinner and creating unique cross-cultural music.

The artists from different continents can collaborate on one particular composition, including elements of traditional instruments, languages and rhythms which can result in a global musical experience. The new genres and sub-genres emerged out of this cross-pollination of musical ideas.

Hypothesis:

The hypothesis of this research posits that the advancement of communication and technology, particularly mobile phones and the internet, has revolutionized the music industry and enables the artists to reach global audience, fostering cross-cultural musical exchanges.

Relevance of the study:

Studying the role of communication and technology in music is essential for unraveling the intricate ways in which musical elements convey emotions, cultural identities, and societal messages. From the collaborative communication among musicians to the expressive language of musical notation, it encompasses interpersonal, technical, and cognitive dimensions. Moreover, in the digital age, understanding how music is shared and consumed through various platforms is crucial. Whether in education, therapy, or entertainment, recognizing the communicative essence of music deepens our appreciation for its diverse influences on individuals and societies alike.

Research Methodology:

Desk-Based Research or Literature Review. Both terms capture the essence of conducting research primarily through the examination and analysis of existing written materials. If the focus is on analyzing a wide range of sources, including both blogs and books, the term "Desk-Based Research" might be more inclusive. However, since the emphasis is on academic or scholarly sources, "Literature Review" is a commonly used term.

Findings:

- **Global Reach of Music: Communication** technology, particularly mobile phones and the internet, has facilitated the global reach of music.
- **Revolution in Music Consumption:** The advent of mobile phones and streaming

services has transformed how people consume music.

- **Role of Radio and Television:** Traditional mediums like radio and television continue to play a significant role in promoting artists.
- **Music Industry Evolution:** The research highlights the evolution of the music industry, from ancient times when music was primarily an oral tradition to the contemporary digital era where artists can independently showcase their work on platforms like Sound-Cloud, Band-camp, and YouTube.
- **Cross-Cultural Collaborations:** The internet has facilitated unprecedented global collaborations among musicians, leading to the fusion of diverse musical styles.
- **Impact on Music Education:** Music schools and teachers play a crucial role in preserving and transmitting musical traditions. The internet has further expanded opportunities.
- **Continuous Technological Evolution:** The research acknowledges the continuous evolution of communication technology, promising to reshape the music landscape further.

Conclusion:

In Conclusion, People from various corners of the world got connected breaking the physical, geographical and other barriers in one global village created by communication and technology. Production, distribution and experience of music has been transformed by allowing artists to find new audiences and sparking unparalleled musical collaborations. The continuous evolution of communication technology promises to further reshape the music landscape, inspiring fresh avenues for artistic expression and intercultural understanding.

Reference Books:

i. *Rowbotham, Frederick John, "A History Of Music", London, Turner & Co., Ludgate Hill,1885.*

ii. *Goodnick-Westenholz, Joan et al. Music in Antiquity. Place of Publication: Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston; Hebrew University Magnes Press, Jerusalem, 2014. Page numbers 15, 92.*

iii. *Brown, Howard Mayer, and Louise K. Stein. Music in Renaissance. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1999.*

iv. *Bukofzer, Manfred F. Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach. New York: W.W. Norton & Company, 1947.*

Thesis:

i. *Hawley Aaron, "Radio's Influence on Music from 1919 to 1926", Ouachita Baptist University, May 2000,1-44,*

https://scholarlycommons.obu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1116&context=honors_theses

Journal Article:

i. *Shapiro Devon, et al. "The Invention of Compact Discs". EIS Main Project, – November 9, 2012,1-21,*
ii. *https://faculty.tuck.dartmouth.edu/images/uploads/faculty/ron-adner/dup-1EIS_Main_Project_Compact_Disc_Paper.pdf*
iii. *Kong, Wenting. "Analysis of the Influence of Mass Media on Music Communication Based on Digital Conditions". Journal of Physics, Vol.no.1437 012044, 2020,1-5, https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1742-6596/1437/1/012044/pdf*

Online Resources:

i. *Petrelli Nicholas, "Music: The universal language", www.healio.com, 26 January 2022,*
ii. *https://www.healio.com/news/hematology-oncology/20220126/music-the-universal-language*
iii. *"History of music", Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_music*
iv. *Hemingway, Colette, and Seán Hemingway. "Music in Ancient Greece." www.metmuseum.org, October 2001,*
v. *http://www.metmuseum.org/toah/hd/grmu/hd_grmu.htm*
vi. *Mazumdar Satabdi, "The Evolution of Music Storage Devices", www.vedantu.com,06 September 2022,*
vii. *https://www.vedantu.com/blog/evolution-of-music-storage*
viii. *"Music Industry: History of Technological Developments in Storage Devices." www.ivypanda.com, 14 Oct. 2020, ivypanda.com/essays/music-industry-history-of-storage-devices/*
ix. *"The Positive Impact of Technology", www.loveitcoverit.com,*
x. *https://www.loveitcoverit.com/news/changing-world/how-smartphones-shifted-the-music-scene/*
xi. *Holsbeck Mark, "How Social Media Affects Music Industry" www.jukeboxliveband.com, 15 September 2023,*
xii. *https://www.jukeboxliveband.com/blog/how-social-media-affects-music-industry*

Indigenous Ragas preserved in Kerala

C V Sudheer
Prof. G Anil Kumar
Former Dean, School of Biotechnology
Vellore Institute of Technology, Vellore

***Abstract**: This paper aims to explore Kerala's rich musical tradition, focusing on the indigenous ragas that are still in use, especially for classical art forms like Kathakali. It also examines the ragas that exist only in names, but not in use. Further, our closer examination reveals an alarming sign of decline for several of the indigenous ragas, as they are only rarely used, predicting their 'extinction' in the near future.*
***Key Words:** Kathakali; Music; Indigenous ragas; Kerala .*

Introduction

Kerala stands as a bastion of ancient arts and culture, where traditional instruments and practices, often unseen in other regions, find continued use, primarily within rituals. This preservation may stem from their integral role in these rituals. However, when these arts transition from ritualistic contexts to broader societal settings, they undergo transformation, some-times for better or worse, leading to the gradual fading of old traditions. This cultural amalgamation arises from various sociological factors. While some forms of arts undergo refinement through adaptation, gaining new dimensions, others risk obsolescence as they diverge from their ritualistic roots.

Kathakali is a typical example of this. *Kathakali,* In its early stages, had borrowed costume designs, make-ups, and ornamentations from many art forms such as *Koodiyattam*, *Yakshagana, Padayani*, and others, and became extremely popular and outgrew all of these art genres. It also underwent a self-refinement by reinventing all its elements, including costumes, acting, dance, and music. Resultantly, other classical art forms in South India, particularly *Yakshagana, Ottan thullal, Kerala Nrutham, Padayani*, and *Koodiyaattam,* started 'borrowing' *Kathakali*-style costumes and make-up, as an attempt to innovate themselves. (Kaladharan 2002)

The purpose of this article is to look at Kerala's tradition in music, with special reference to indigenous ragas that are still in use, and that are still 'extant' through classical arts such as Kathakali, as well as those ragas

that exist only in names or texts. We, through scientific means, are also attempting to predict the future of these ragas and Kerala music if they are not well conserved within the next several years.

In the realm of Indian music, various treatises such as 'Sangeeta Ratnakara,' 'Sangeeta Makaranda,' and 'Sangeeta Parijatha' delve into the theoretical aspects of music. Bharata's 'Natya Shastra' extensively covers musical principles in its 28th to 34th chapters. The term 'Raga' finds its earliest mention in Matanga's seminal work, the 'Brihaddeshi.' While these treatises and their interpretations offer insights into the music of their respective eras, the original music or compositions may not have reached us in their pristine form. Preservation of this vast knowledge primarily relies on meticulous documentation and the rigorous training of the younger generation. While scriptures and books ensure the preservation of information in its original form, transmission through generations risks gradual alterations, so as to make it better or some times, worse.

As we know, Indian music was split into two classes: Margi and Desi.

Margi was the music that had quite strict rules and grammar, and was more ritualistic, whereas desi was the music of the commoners. According to *Sangita Ratnakara*,. Marga denotes the ancient practices given by *Bharata* in *Natya Shastra. Desi Sangita* refers to regional improvisations that diverge from traditional musical norms and rules. (Sarangadeva 1175-1247).

The oldest traditional music form in Kerala is often regarded as the music of Koodiyattam (Nair, 2008). Temple arts such as Koothu and Koodiyattam, along with their accompanying music, may appear primitive in comparison to contemporary classical music. According to Kallinathan (1430) Margi music is primarily dedicated to rendering Vedic mantras. MS Ramaswami Aiyar, in the preface of his own book, the English translation of Ramamatya's 'Swaramelakalanidhi,' asserts that Margi music comprises only four notes and is intended for the recitation of Vedic mantras (Aiyar, 1932).

Koodiyaattam utilises a repertoire of 20 ragas, some of

which overlap with those found in Sopana Sangeetam and other art forms like Krishnanattam and Kathakali. The twenty ragas are *Muddan, Shreekantthi, Thondu, Aarthan, Indalam, Muralindalam, Veladhuli, Danam, Veeratarkan, Tarkan, Korakkurunji, Paurali, Poraneeru, Dukkhagandharam, Chetipanchamam, Bhinna-panchamam, Shreekamaram, Kaishiki, Ghattanthari, and Anthari.* (Manimadhava,1975)

Among these, *Shreekantthi, Indalam, Poraneeru, and Dukkhagandharam* are also found in the temple music of Kerala, *Sopana Sangeetam*, albeit with slight variations in nomenclature. However, despite this overlap, the rendition of these ragas differs significantly between *Koodiyattam* and *Sopana Sangeetam*. While *Koodiyattam*'s music aligns closely with the rendering of the Samaveda, Sopana Sangeetam exhibits a more melodious character compared to the traditional singing style of *Koodiyattam*.

According to Aiyar "The music of *Kathakali* preserves and ought to preserve the largest portion of what the Margi system stood in ancient days." (Nair 2008). In order to preserve the Margi system, it's essential not to regress Kathakali music to the era of four-note music. However, what led Ramaswami Aiyar to perceive this music as carrying remnants of an ancient system? The answer may lie in the manner of singing the *Kathakalippadam*s. A discerning listener can distinguish between the styles of singing Carnatic *Kamboji* and *Kamboji* in *Kathakalippadam*. Although many Kathakali musicians today are proficient in Carnatic music, there remains a distinct difference when they sing *Kathakalippadam* in the traditional style. This unique style can be referred to as *Kathakalippadam bani*, or tradition.

The singing style of *Kathakalippadam* is known as the *Sopana Sangeetam* style, a tradition followed by all predecessors of *Kathakali* except for *Koodiyattam. Kathakali* remained largely uninfluenced by the verbal aspects (*vachika*) of *Koodiyattam*, except for certain voice modulations adopted by characters during enactments. Instead, *Kathakali's* verbal expression is more musical, influenced by lineages such as *Ashtapadiyattam, Krishnan-aattam,* and *Ramanattam,* (Kaimal 2000)

Sopana Sangeetam, also known as *Sopanathil Pattu* or *Kottippadi Seva,* is a form of ritualistic music performed in front of the sanctum sanctorum during pooja ceremonies. Initially rooted in devotional purposes, *Sopana Sangeetam* follows strict rules and regulations. The performance typically commences with instrumental accompaniment, known as *Ganapathikkai*, played on the percussion instrument called *Itakka*. (Ooramana, 2022) As the ceremony progresses, the musician sings compositions aligned with the time and rituals of the sanctum sanctorum while adhering to specific musical guidelines. A significant component of this ritual is the '*tyani*,' a hymn sung in the traditional couplet structure of Kerala music, marking the culmination of the *Sopana Sangeetam* performance. *Kottippadi Seva,* accompanied by the *Samaya Raga* system, was widely practiced in major temples across Kerala. (Panikkar, 2017)

Sopana Sangeetam shares fundamental components like *Sruti, Swara, and Tala* with Indian classical music, yet it possesses distinctive characteristics. Unlike classical music, *Sopana Sangeetam* lacks extensive elaborations such as *ragalapana,* intense *sangathis*, or *swara* singing. This distinction is primarily due to the ritualistic purpose of *Sopana Sangeetam.*

The evolution of *Sopana Sangeetam* unfolds across more than a millennium, witnessing a harmonious fusion of diverse musical instruments and genres. Understanding the origins of Sopana music entails recognising the significant cultural and linguistic affinities shared between Kerala and its eastern counterparts. This illustrious musical tradition boasts a rich history spanning over eighteen centuries, tracing back to the 2nd century (Poduval, 1983). Along its journey, this musical style has gracefully absorbed a myriad of influences, including ancient Thamizh music, folk melodies, and echoes of the music from the illustrious kingdoms of South India.

While Kerala's roots are deeply intertwined with the Chera Kingdom, its cultural landscape has been shaped by the sway of various dynasties, from the Cholas to the Pandyas and eventually the Vijayanagar Empire. As a result, Kerala stands as a testament to the

amalgamation of South India's ancient cultures, serving as a veritable treasure trove of heritage and creativity that continues to thrive to this day.

During the 7th to 9th centuries, Tamil Nadu, bordering Kerala across the Western Ghats, witnessed the musical expressions of three revered scholar-saints through their 'Thevaram' songs. These compositions were set to the structured framework of Tamil music, comprising 23 panns or ragas and approximately 12,000 "*Isais*" or *Janyaraagas. Tamizhagam,* encompassing the *Chera, Chozha*, and *Pandya* regions, likely shared a common musical heritage due to natural cultural exchanges (Jayalakshmi 2003). Notably, ragas in Tamil music, known as *panns,* bear striking resemblances to the ragas used in *Sopana Sangeetam.* For instance, the correlation between "*Puraneermai"* in Tamil *panns* and "Puraneer" in *Sopanam* music underscores this connection.

Today, Kerala's *Sopana* music stands as the sole repository of these ancient *panns,* suggesting that Kerala encountered authentic *pann* music around the time of its inception. This highlights Kerala's pivotal role in preserving and perpetuating this rich musical tradition from its source.

Table 1. *Tamizh panns* used in *Thevaram* and their corresponding *Ragas* in Carnatic music and *Sopana Sangeetam*

Panns in Thevaram. (Number of Thevaram hymns given in brackets)	***Similar Carnatic ragas***	***Ragas used in sopana Sangeetam***
Puraneermai (21)	*srikanti*	*Puraneer*
Kausikam (80)	*bhairavi*	*Bhairavi*
Indalam (73)	*Nelita panchami*	*Indalam*
Takkesi (69)	*kambodhi*	*Kamodari*
Nattaragam (62)	*Panthuvarali*	*Panthuvarali*
Nattapalai (37)	*Natakurinji*	*Naatakurinji*
Pazhampanchuram (46)	*Sankarabharanam*	*Sankarabharanam*
Gandharapanchamam (76)	*Kedaragoulai*	*kedarapanthu*
Panchamam	*Ahari*	*Ahari*

Panns in Thevaram. (Number of Thevaram hymns given in brackets)	***Similar Carnatic ragas***	***Ragas used in sopana Sangeetam***
Pazham thakka ragam (54)	*Sudha saveri*	----
Ceekamaram (82)	*Nathanamakriya*	*Nathanamakriya*
Vyazhakurinji (17)	*sowrashtram*	*Sowrashtram*
Megaragakurinji	*Neelambari*	*Neelambari*
Kurinji (61)	*Malahari*	*Malahari*
Aandalikurinji (38)	*Saila desakshi*	----
Cevvazhi (13)	*Yadukulakambodhi*	*Erikila kamodari*
Centurithi (65)	*Madhyamavathi*	*Madhyamavathi*

During the *Bhakti* movement led by Chaitanya Deva and his followers from Bengal to southern India, the timeless epic "*Geetha Govindam"* by Jayadeva traversed along with them, captivating hearts with its pristine Sanskrit verses and profound content. In Kerala, this poetic masterpiece was embraced alongside its enchanting musical rendition. Even today, in the Malayalam publications of "*Gita Govindam"* we find a harmonious convergence of ragas commonly found in both Kerala and Odisha.(Glynn 2001) This enduring resonance across regions underscores the universal allure and enduring relevance of this timeless work of art.

Kottippadi seva and *Gita Govindam.*

Until the singing of the *tyani* during *Kottippadiseva,* the practice retains its deeply ritualistic essence. Following this ritualistic part, the atmosphere lightens, granting the musician a degree of freedom to weave simple devotional melodies until the sanctum sanctorum's doors unlock. It is during this interlude that the soul-stirring melodies of Ashtapadi find their way into the sanctum, seamlessly intertwining with the fabric of *Sopana Sangeetam.*

Table 2: The table illustrates the similarities among the raga names in the Odisha music derived from the *Audhramagadhi* style (Dheeraj 2015) and the *Sopana ragas* and Carnatic *ragas*

No	*Gita Govindam* padams	Ragas used in *Gita Govindam* at Odisha	Ragas mentioned in *Gita Govindam* books in Malayalam (Jayadeva 2023)	The ragas used in present *Sopana Sangeetam* (most of them are Carnatic ragas)
1	*Pralayapayodhijale*	*malava or malavagouda*	*Malava/ Malavi*	*Sourashtram*
2	*Sritakamalakucha mandala*	*Mangala Gujjari or Gurjari*	*Gurjari*	*Bhairavi*
3	*Lalitalavamga*	*Basanta*	*Vasantha*	*Vasantha-bhairavi*
4	*Chandana charchitha*	*Ramakiri or Ramakeri*	*Ramakriya*	*Natha-namakriya*
5	*sancharadadhara*	*Gujjari or Gurjari*	*Gurjari*	*Thodi*
6	*Nibhruta nikunjagrham*	*Gundakiri or Gundakeri or Malavagauda*	*Guntakriya*	*Kamboji*
7	*Mamiyam chalitha*	*Gujjari or Gurjari*	*Gurjari/Gujji*	*Bhupalam*
8	*Nindathi chandanam*	*Karnnata*	*Karnnata*	*Sourashtram*
9	*Radhika tava virahe*	*Desakhya or Desakṣa*	*Desakshi*	*Desakshi*
10	*Vahati malaya samire*	*Desi Baradi or Desa Baradi or Panchama Baradi*	*Varali*	*Ananda-bhairavi*
11	*Rathisukha sare*	*Gujjari or Gurjari*	*Gouda*	*Kedaragoula*
12	*Pasyathi disi disi*	*Gundakiri or Gundakeri*	*Sankara-bharanam*	*Sankara-bharanam*
13	*kathita samayepi*	*Malava or Malavagauda*	*Aahari*	*Aahari*
14	*smara samarocita*	*Basanta*	*Kedarapanthu*	*Saranga*
15	*samudita madane*	*Gujjari or Gurjari*	*Mukhari*	*Saveri*
16	*Anila tarala kuvalaya nayanena*	*Baradi or Desa Baradi or Desee Baradi*	*Punnagavarali*	*Punnaga varali*
17	*Rajanijanita:*	*Bhairabi*	*Malahari*	*Arabhi*

No	*Gita Govindam* padams	Ragas used in *Gita Govindam* at Odisha	Ragas mentioned in *Gita Govindam* books in Malayalam (Jayadeva 2023)	The ragas used in present *Sopana Sangeetam* (most of them are Carnatic ragas)
18	*Harirabhi sarathi*	*Gurjari or Ramakeri*	*Madhyama-vathi*	*Yadukula-kamboji*
19	*Vadasi yathi*	*Desi or Desa Baradi*	*Mukhari*	*Mukhari*
20	*Virachita chaṭuva*	*Basanta*	*Bhairavi*	*Kalyani*
21	*Manjuthara kunjalatha*	*Baradi or Desa Baradi*	Varali	Varali
22	*Radhavadana viloka*	*Baradi*	Madhyama-vathi	Madhyama-vathi
23	*Kisalaya sayanathale*	*Ramakiri or Ramakeri or Bibhasa*	Vibhas	Natha-namakriya
24	*Kuru yadunandana*	*Ramakiri or Ramakeri*	Mangalakausiki	Mangalakausiki

Upon examining the Table 1, it becomes evident that the indigenous ragas of Kerala are scarcely represented. However, all Kerala *ragas* find a space in *Sopana Sangeetam,* particularly in the *Tyanis*, which constitute the ritualistic component of this musical tradition. *Desakshi, Srikanti, Nalattha, Malahari, Ahiri, Bhupali, Samantha Malahari, Natta, Andhari, Puraneer, and Andhali* are among the ragas employed in the ritualistic segment of *Sopana Sangeetam* (Nayar, 1986).

Although these ragas continue to be utilized in *Sopana Sangeetam,* their adherence to their original form remains uncertain.

Table 3: The indigenous ragas used in *Kathakali*

No	Raga	Remarks	*Kathakalippadam*
1	*Indalam*	It is the janya of *Natabhairavi* (Attoor1995).It can reasonably be assumed that Raga *Indalam* of	*Uthishta thishta (kiratham)*

No	Raga	Remarks	*Kathakalippadam*
		ancient Tamil Music, is the Indalam of *Kathakali.*	
2	*Puranira*	Considered as the *janya* of *Harikamboji.* Would seem to be essentially a Kerala *raga.*	*Namasthe buusura moule (santhanagopalam)*
3	*Indisa*	A *janyaraga* of *Natabhairavi* – to be distinguished from the *Ghanta* of Carnatic music which is a *janya* of *Todi.*	*Vanarendra jayajaya (bali vijayam)*
4	*Ghantaram*	A *janyaraga* of *Natabhairavi* – to be distinguished from the *Ghanta* of Carnatic music which is a *janya* of *Todi*.	*Sivasiva enthu cheivu (nalacharitham)*
5	*Padi*	Padi in *Kathakali* music is a *janya raga* of *Harikamboji.* In Carnatic music *paadi* is a *janya raga* of *Mayamalavagoula.*	*Malini ruchiraguna salini (keechakavadham)*
6	*Kanakurinji*	Janya *raga* of *Harikamboji* .Somewhat similar to *Neelambari* in Carnatic music in *Thamizh* music it is *Megharaga kurinji*	*Dhathree nayaka bhavante (sundari swayamvaram) (Potti 1886)*
7	*Maradhanasi*	*Janya of raga Kharaharapriya*. Rarely used raga ,only seen in *Kathakali.*	*Dayithe kel (Nalacharitham)*
8	*Samantham alahari*	*Janya of Raga Sankarabharanam.* Considered as the	*Vruthra vairi nandana (narakasura vadham)*

No	Raga	Remarks	*Kathakalippadam*
		indigenous *raga* of kerala	
9	*Gopikaavasantham*	A *janya* of *Harikamboji raga*	*Kantha krupalo (keechaka vadham)*
10	*Navarasam*	This is quite the same as *raga Navaroj* of the Carnatic system, both being derived from *Sankarabharanam*, and usually sung in *Madhayama Sruti.*	*Nallarkulamaniyum (kirmmeera vadham)*
11	*Goulipanthu*	*Janya* of *Mayamalavagoula*	*(Orunalum niroopithamalle nalacharitham)* (Geetha,R 2010)
12	*Usaani*	*Janya* of *Kharaharapriya*	*Medina deva (Nalacharitham)*
13	*Vasantha-bhairavi*	*Janya raga* of *Vakulabharanam.*	*Vasa vasa sootha (nalacharitham)*
14	*Desakshi*	Janya of *harikamboji*	*Ninakku kusalam bale (nalacharitham)*
15	*Mangala koausiki*	Janya of *Mayalalavagoula*,	*Re re porinai vada (kirmmeeravadham)*
16	*Dhanasi*	*Janya* of *raga Thodi* .Equalent to the *raga dhanyasi* in Carnatic music.	*Manyamathe(nalacharitham)*
17	*Mahuri*	It is a *Sudhamela ragam called Sreegatham* (Aattoor, 1995)	*Srunutha ningal vachanam me (panchali swayamvaram)* (kaimal 2000)
18	*Sreekanti*	*Sudhha melaraga-Varsham* (Attoor 1995)	Not in use
19	*Surutti mallari*	No data available	Not in use
20	*Poorvvali*	*Sankeerna melam Poorva varali (Attoor 1995)*	Not in use

Indigenous Ragas used in Kathakali from its inception to the present: a quantitative approach.

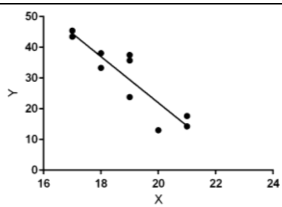
A close examination reveals that Kathakali scripts of 17th and 18th centuries featured more indigenous ragas, (eg: *Puraneer, Indisa, Desakshi* etc.) compared to the *Kathakali padams* of the present times. However, as time proceeded, more and more Carnatic ragas entered into the scenario, slowly replacing the indigenous ragas at an alarming rate; even the exponents of *Kathakali* music are unable to precisely sing some of the ragas like *Indisa, Gopika vasantham, kaanakurinji, indalam* etc. We performed a quantitative assessment of the situation, collecting data from 17th to 21st century. The percentage of indigenous music shows a perceptibly declining trend as time proceeds. In this connection, a predictive regression analysis was carried out with centuries drawn on the X axis and the percentage of indigenous ragas on the Y axis. The assessment gives us an alarming signal to the effect that if the decline in percentage of indigenous ragas continues at the same rate, then these ragas might face the threat of "extinction" within another three decades (Fig 1 and the regression analysis given underneath); by 2050 for instance, the percentage of indigenous ragas might fall to less than 1%! (Table 4; Fig 1).

Table 4: Shows the data on the percentage of indigenous ragas in Kathakali from 17th to 21st century.

No	**Name of *attakkatha* and author**	**Century**	**Indigenous Ragas**	**Carnatic Ragas**
1	*Bakavadham* by Kottayam Thamburan mid of 17th century (Bolland 1996)	17th century	10 (45.45 %)	12 (54.54%)
2	*Kirmmeera vadham,* (the second *aṭṭakkatha* of Kottayathu Thamburan) (mid of 17th century)	17th century	10 (43.47%)	13 (56.52%)

No	Name of *attakkatha* and author	Century	Indigenous Ragas	Carnatic Ragas
3	*Ambareesha charitham,* Aswathi thirunal RamaVarma (1756-1794)	18th century	7 (33.33%)	14 (66.66%)
4	*Keechaka vadham,* irayimman thambi (1782 October 12 –1856 July 29)	18th century	8 (38.09%)	13 (61.9%)
5	*Kamsa vadham*, Kilimanoor Valiya koyi thamburan (1845–1914)	19th century	5 (23.81%)	16 (76.19%)
6	*Kiratham*, Irattakkulangara Rama Varier 19th century	19th century	5 (35.71%)	9 (64.29%)
7	*Kuchelavrutham,* Muringoor Sankaran Potti (1843 -1905)	19th century	6 (37.5%)	10 (62.5%)
8	*Karnna sapatham,* new *aṭṭakkatha* Maali (Madhavan Nair) 20th century (1914–199)	20th century	3 (13.04 %)	20 (86.95%)
9	*Arjuna vishada vrutham ,* Vaikom P Rajasekharan	21st century	5 (14.29%)	30 (85.71%)
10	*Divya karunnya charitham*, Fr. Joy Chencheril and Radha Madhavan 21st century	21st century	3 (17.64%)	14 (82.35%)

Fig 1: Regression graph showing the temporal sequence in decline in percentage of indigenous ragas during the period from 17th to 21st century:



Regression equation:
Y = -7.520*X + 172.4,
with the slop significantly
non-zero with
P <0.0003

To conclude, the foregoing session has given an overview of the indigenous ragas (referred to also as "Desi ragas") that were instrumental in giving a characteristic (regional) flavour to the art forms in general, and music in particular. This paper presents a quantitative analysis of the concerning trend of replacing indigenous ragas with Carnatic ragas. It underscores the importance of maintaining traditional conventions in selecting *ragas* for composing new *Kathakali Attakkathas* and preserving the mentioned ragas in the traditional *Attakkathas*. By adhering to these practices, we can safeguard indigenous *ragas* through this art form.

Acknowledgement

The authors wish to thank the VIT Management for the provision of facilities and support.

***Reference*:**

i. *Aattoor, Pisharodi Krishnan. Sangeeta Chandrika. Vol. 1. 1 vols. Thrissur, Kerala: Sulabha Books, 1995.*
ii. *Bolland, David. A guide to Kathakali with the stories of 35 plays. New Dehli: Sterling, 1996.*
iii. *Dheeraj, Mohapatra Kumar. "The Style of Githa Govinda Recital and Odissi Music." ISSN 2319-7722 (Online) | International journal of humanities and social science invention | The ISSN Portal, October 1, 2015. https://portal.issn.org/resource/ISSN/2319-7722.*
iv. *Geetha R. Nalacharithathile Sangeetam. Vol. 1. Thiruvananthapuram, Kerala: The state institute of languages, 2010.*
v. *Glynn John. "Kathakali-A Study of the Aesthetic Processes of Popular Spectators and Elitist Appreciators Engaging with Performances in Kerala," 2001.*
vi. *Gupthan, Nair S. "Kathakali Sangeetam." Essay. In Keralavum Sangeetavum 1, 2nd ed., 1:60–63. Kozhikode, Kerala: Poorna Publications, 2008.*
vii. *Jayadeva. Geetha Govindam. 2023rd ed.Vol.1.1 vols. Kodungallur, Kerala: Devi Bookstall, 2023.*
viii. *Jayalakshmi, Salem S. The history of Tamil Music. 2nd ed. Vol. 1. Chennai, tamilnadu: University of Madras, 2003.*
ix. *Kaladharan, V. Kathakali and other allied art-forms. Personal, July 14, 2002.*
x. *Krsṇakkaimal, Aymanam. Kathakaḷi Vijnanakosam. Vol. 1. 1 vols. Kottayam, kerala : Granthakartha (Current, Kottayam) , 2000.*
xi. *Manimadhava, Chakyar c. natyakalpadrumam. Vol. 1. Thrissur, Kerala: Kerala kalamandalam, 1975.*
xii. *Nayar R B. "Music of the Sopanam." The Journal of the Music Academy 65 (December 15, 1986): 68–75.*
xiii. *Ooramana, Marar Rajendran. Sopana Sangeetam. Vol. 1. Perumbavoor, Kerala: Yes Press Books, 2022.*
xiv. *Panikkar, Kavalam Narayana, and V Sulini Nair. Sopanatatvam . 1st ed. Vol. 1. New Delhi, New Delhi: Amaryllis, 2017.*
xv. *Ramaswami, M S, trans. Swaramelakalanidhi of Ramamatya . Vol. 1. Chidambaram, Tamilnadu : Annamalai university, 1932.*
xvi. *Vasudeva, Poduval. "Music of Kerala and Other Essays, by R Vasudeva Poduval." Chennai, 1983.*

मृदंगम् स्वतंत्र वादन ''तन्यावर्तनम्''

डॉ. बी. सत्यवर प्रसाद
असिस्टेन्ट प्रोफेसर, वाद्य विभाग
संगीत एवं मंचकला संकाय
काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, वाराणसी

सार–संक्षेप मृदंगम् दक्षिण भारतीय शास्त्रीय संगीत का सर्वाधिक लोकप्रिय अवनद्ध वाद्य है, जिसका प्रयोग प्राचीन काल से गायन, वादन, नृत्यादि विधाओं के साथ संगति हेतु होता आ रहा है। यह आकार–प्रकार में उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत में प्रयुक्त प्राचीन अवनद्ध वाद्य पखावज (मृदंग) के लगभग समान है। कर्नाटकी संगीत में प्रचलित गान विधाओं भजनम्, कीर्तनम्, रागम्–तानम्–पल्लवि, कृति आदि की संगति हेतु मृदंगम् सर्वोन्नत अवनद्ध वाद्य है।

दक्षिणात्य संगीत में मृदंग की स्वतन्त्र रूप से एकल–वादन प्रस्तुत करने का प्रचलन नहीं के बराबर रहा है। परन्तु गायन–वादन के कार्यक्रम के दौरान मृदंगम् वादक को इतना समय मिलता है जिसमें वह अपनी कला का प्रदर्शन कर सके, जिसे तन्यावर्तनम् कहते हैं। विगत दशकों में उत्तर भारतीय अवनद्ध वाद्य तबला एवं पखावज की भांति ही मृदंगम् में भी स्वतंत्र रूप से स्वतंत्र वादन प्रस्तुत करने की प्रथा प्रचार में है। यद्यपि इस स्वतंत्र वादन में ताल एवं लय की स्वतंत्रता मृदंगम् वादक को रहती है, तथापि इसका स्वरूप तन्यावर्तनम् के समान ही रहता है। अतएव मृदंगम् स्वतंत्र वादन को तन्यावर्तनम् का ही वृहद रूप कहा जा सकता है।

मुख्य शब्द – तन्यावर्तनम

तन्यावर्तनम्ः–

तन्यावर्तनम् शब्द ''तनि–आवर्तनम्'' से मिलकर बना है, जिसमें 'तनी' का अर्थ हैः– ''अकेला (Alone)'' तथा आवर्तनम् से तात्पर्य ताल अवर्तन से है जिसमें संगति की जा रही होती है। यह दक्षिण–भारतीय संगीत सभा का बहुत ही महत्वपूर्ण पक्ष है। जिसमें गायक अथवा वादक अपने साथ संगति कर रहे मृदंगादि अवनद्ध वादकों को अपनी प्रस्तुति के मध्य स्वतंत्र रूप से वादन करने हेतु अवसर प्रदान करता है। यह समयावधि अल्प होता है जिसमें मृदंगम् वादक अपनी इच्छानुसार विविध जाति, गति, यति इत्यादि गणितीय प्रयोग तथा विविध रचना प्रयोग से कार्यक्रम को आकर्षणीय बनाता है। इस तन्यावर्तनम् में मृदंगम् प्रधान वाद्य होता है तथा कार्यक्रम में प्रयुक्त अन्य उप वाद्य घटम, कंजीरा, मोरचंग आदि वाद्यों का प्रतिनिधित्व करता है। साधारणतया मुख्य कृति जिसमें तन्यावर्तनम् प्रस्तुत किया जाता है उसमें प्रयुक्त ताल ही तन्यावर्तनम् में प्रयुक्त होता है। इस प्रकार तन्यावर्तनम् की इस प्रस्तुति में मृदगम् वादक को उसी ताल में अपनी स्वतंत्र प्रस्तुति देनी होती है जिसमें मुख्य कलाकार गायन अथवा वादन प्रस्तुत कर रहा है। कलाकार गायन अथवा वादन प्रस्तुत कर रहा है। इसी प्रकार प्रस्तुतिकरण की लय भी मुख्य कलाकार के इच्छानुसार होती है जिसमें वादन प्रस्तुत करना कभी–कभी मृदंगम् वादक के लिए चुनौतीपूर्ण हो जाता है। तन्यावर्तनम् प्रस्तुति क्रम में मृदंगम् वादक विविध जाति एवं गति भेदों का प्रयोग कर अपनी प्रस्तुति से विद्वता एवं कला–कौशल का परिचय देता है। तन्यावर्तनम् प्रस्तुत करते समय कृति का आरम्भ स्थान (एडुप्पु) अथवा कृति का अन्य कोई स्थान जिसके आधार पर मुख्य कलाकार स्वरकल्पना का विस्तार करता है, मृदंगम् वादक के लिए मुख्य गृह स्थान होता है। अतएव मृदंगम् कलाकार एडुप्पु को ध्यान में रखकर ही विविध लयात्मक विस्तार, रचनाआदि का प्रयोग अपनी प्रस्तुति में करते हैं।

सामान्यतया दक्षिण भारतीय सभागान–कार्यक्रमों में तन्यावर्तनम् स्वतंत्र अवनद्ध वादन कला का एक प्रारूप होता है जिसमें मुख्य कलाकार अपनी प्रस्तुति के मध्य में संगतकर्ता मृदंगम् कलाकार को स्वतन्त्र रूपसे प्रस्तुतिकरण हेतु कुछ समय प्रदान करता है जिसमें प्रयुक्त ताल एवं लय का निर्धारण प्रधान कलाकार के मुख्य कृति के अनुसार ही होता है, जिसमें मृदंगम् वादक को अपनी सुविधानुसार लय एवं ताल परिवर्तन की कोई स्वतंत्रता नहीं होती। लय एवं ताल अवनद्ध वाद्य वादन के दो सर्वप्रमुख आधार स्तम्भ हैं। अतएव तन्यावर्तनम् की इस क्रिया को जिसमें मृदंगम् वादक को ताल, एवं लय की भी स्वतंत्रता नहीं रहती, स्वतंत्र वादन न कहकर केवल एकल वादन कहना उचित प्रतीत होता है।

मृदंगम् एकल वादन (तन्यावर्तनम्) का यूं तो कोई निश्चित प्रारूप नहीं है, तथापि विद्वानों के एकल वादन प्रारूपों का श्रवण कर, विविध पुस्तकों, साक्षात्कार आदि के माध्यम से तन्यावर्तनम् को समझने का प्रयास किया गया है। सामान्यतया मुख्य कलाकार द्वारा मृदंगम् वादक को दस से बीस मिनट का समय दिया जाता है जिसमें मृदंगम् कलाकार मुख्य कलाकार के द्वारा प्रस्तुत रचना, भाव, मनोधर्मा इत्यादि से पूर्ण प्रभावित रहता है तदोपरान्त वह अपनी कला में प्रयुक्त ताल एवं लय में नड़ई स्थापित कर विविध सर्वलघु प्रकारों से उसका विस्तार करता है। विस्तार के इस क्रम में मृदंगम् वादक मुख्य कलाकार कुछ निश्चित पाटवर्णों (पाटान्तरम्) का प्रयोग करते हुए सौन्दर्यपूर्ण ढंग से कुछ जाति एवं गति भेदों का भी प्रयोग करता है। बीच–बीच में नड़ई में प्रयुक्त वर्णों से ही छोटे–छोटे तीरमानम, मुक्तई इत्यादि का प्रयोग भी निहित होता है।

साधारणतया मृदंगम् एकल वादन अर्थात् 'तन्यावर्तनम्' के मुख्य रूप से तीन चरण होते हैं:– प्राथमिक चरण परिचय बोधक होता है जिसमें विलम्ब काल (*Slow Tempo*) में मृदंगम् वादक सर्वप्रथम स्वरयुक्त वर्णों से युक्त एक समूह निर्धारण कर प्रस्तुति करण की भूमिका रखता है। जो ताल के स्वरूप को भी प्रदर्शित करता है, जिसे नड़ई कहते हैं। नड़ई स्थूल रूप से हिन्दुस्तानी तालों के ठेके के समरूप ही प्रयोग होता है। अन्तर केवल यही होता है कि ठेके के बोल स्थाई रहते हैं, परन्तु नड़ई में प्रयुक्त वर्णों का निर्धारण कलाकार के मनोधर्म पर निर्भर करता है। दो–चार आवर्तन नड़ई बजाने के बाद मृदंगम् कलाकार ताल के अन्तिम एक या दो मात्राओं में कुछ प्रवाह युक्त टुकड़ों का प्रयोग करता है जिसे सर्वलघु कहते हैं। इस प्रकार विविध सर्वलघु प्रकारों के प्रयोग से मृदंगम् वादक अपनी प्रस्तुति का विस्तार करता है तथा बीच–बीच में छोटे–छोटे तिहाई, मोहरा, मुक्तै, कोरवै का भी प्रयोग करता है। प्रस्तुतिकरण के मध्य चरण में वादक कलाकार अपनी लयात्मकता एवं बौद्धिक कौशल का प्रदर्शन करता है। यह चरण 'मध्य–कला' से युक्त होता है जिसमें मृदंगम् वादक कुछ निश्चित सर्वलघु प्रकारों का विविधतापूर्ण प्रयोग कर उसका विस्तार करता है। तत्पश्चात् मृदंगम् कलाकार तिश्र नड़ई, खंड नड़ई, मिश्र नड़ई एवं संकीर्ण नड़ई प्रकारों में से किसी एक का अथवा कभी–कभी एक से अधिक नड़ई प्रकारों का प्रयोग पूर्व नियोजित योजनानुसार या समय व संगीत रसिकों के इच्छानुसार भी करता है, जिसमें विविध प्रकार के मोहरा व कोरवई का भी प्रयोग किया जाता है। तत्पश्चात् मुख्य नड़ई (चतस्त्र नड़ई) का वापस वादन करते हैं।

प्रस्तुतीकरण का तीसरा व अन्तिम चरण एकल वादन के समापन का संकेतक होता है। जिसमें द्रुत गति में कुछ टुकड़ों (प्रवाहयुक्त वर्णों के समूह) को कुछ आवर्तन तक वादन करने के पश्चात् बड़ा मोहरा (सामान्यतया चार आवर्तन तक) बजाकर, कोरवई से समापन करते हैं जहाँ मुख्य

कलाकार के कृति के एडुप्पु (ग्रह स्थान) से पुनः आकर मिलते हैं।

मृदंगम् वादन में प्रयुक्त रचनाएँः–

तन्यावर्तनम् दक्षिण भारतीय शास्त्रीय संगीत समारोहों अथवा कार्यक्रमों में गायन–वादन आदि विधाओं के साथ संगति कर रहे मृदंगम् वादक का एकल वादन होता है। इसमें मृदंगम् कलाकार प्रयुक्त कृति के साथ प्रयोग किए जा रहे ताल में मुख्य कलाकार की इच्छानुसार मृदंगम् का एकल–वादन प्रस्तुत करता है। मृदंगम् एकल–वादन का कोई निश्चित स्वरूप नहीं होता। यह कलाकार के मनोधर्म, मुख्य कलाकार द्वारा प्रयुक्त कृति, लय, ताल एवं परिस्थिति पर विशेष रूप से निर्भर करता है। जिस प्रकार संगति में मृदंगम् कलाकार उपज आधारित संगति प्रदान करता है उसी प्रकार तन्यावर्तनम् की प्रस्तुति में भी उपज आधारित रचनाओं, जाति, गति–भेदों, प्रस्तार इत्यादि का प्रयोग किया जाता है। मृदंगम् वादकों द्वारा अपने वादन में प्रयुक्त कुछ रचनाओं एवं उनकी विशेषताओं को उदाहरणानुसार समझ सकते हैंः–

आदि ताल में प्रारम्भिक अभ्यास

अभ्यास–1

First Speed

1	2	3	4	5	6	7	8
ता	ता	दि	दि	तोम्	तोम्	नम्	नम्
ता	ता	दि	दि	तोम्	तोम्	नम्	नम्

Second Speed

1	2	3	4	5	6	7	8
ताता	दिदि	तोम् तोम्	नम्नम्	ताता	दिदि	तोम् तोम्	नम् नम्
ताता	दिदि	तोम्तोम्	नम्नम्	ताता	दिदि	तोम् तोम्	नम्नम्

Third Speed

तातादिदि	तोम्तोम्नम्नम्	तातादिदि	तोम्तोम्नम्नम्	तातादिदि	तोम्तोम्नम्नम्
तातादिदि	तोम्तोम्नम्नम्	तातादिदि	तोम्तोम्नम्नम्	तातादिदि	तोम्तोम् नम्नम्
तातादिदि	तोम्तोम्नम्नम्	तातादिदि	तोम्तोम्नम्		

यह रचना मृदंगम् वादन की प्रारम्भिक अभ्यास है, जिसे भिन्न–भिन्न लय में मृदंगम् विद्यार्थियों को अभ्यास कराया जाता है।

उपरोक्त अभ्यास की ही भाँति इसके और भी प्रकार हैं जिनको हम सीधा चतुर्थ गति में ही उदाहरणार्थ स्वरूप प्रस्तुत करने का प्रयास कर रहे हैं।

पेद्दपाल वरिसलु *(Advanced Exercise)*

पेद्दपाल वरिसलु भी चेन्नपाल वरिसलु की भांति ही प्रारंभिक अभ्यास होता है जिसे मृदंगम् विद्यार्थियों को चेन्नपाल वरसलु के पश्चात् ही सिखाया जाता है ताकि इसके निरन्तर अभ्यास से विद्यार्थियों के लय तथा वादन तकनीक में सुदृढ़ता स्थापित हो सके। इसका भी अभ्यास प्रथम गति (*First Speed*), द्वितीय गति (*Second Speed*) व तृतीय गति (*Third Speed*) में कराया जाता है, परन्तु सुलभता हेतु शोधार्थि ने 'पेद्दपाल वरसलु'' के कुछ अभ्यास को केवल तृतीय गति (*Third Speed*) में उल्लिखित करने का प्रयास किया है–

(1)

1	2	3	4	5	6	7	8
ताऽताऽ	किटतरि	किटतरि	किटतरि	दीऽदीऽ	किटतरि	किटतरि	किटतरि
तोम्तोम्	किटतरि	किटतरि	किटतरि	नम्नम्	किटतरि	किटतरि	किटतरि

(2)

1	2	3	4	5	6	7	8
ताकिट	किटतक	किटतक	किटतक	दीकिट	किटतक	किटतक	किटतक
तोम्किट	किटतक	किटतक	किटतक	नम्किट	किटतक	किटतक	किटतक

(3)

1	2	3	4	5	6	7	8
ताकिट	किटतरि	कुकुनाना	किटतरि	दीकिट	किटतरि	कुकुनाना	किटतरि
तोम्किट	किटतरि	कुकुनामा	किटतरि	दीकिट	किटतरि	कुकुनाना	किटतरि

(4)

1	2	3	4	5	6	7	8
ताकिट	किटतक	तकुदीना	किटतक	दीकिट	किटतक	तकुदीना	किटतक
तोम्किट	किटतक	तकुदीना	किटतक	नम्किट	किटतक	तकुदीना	किटतक

(5)

1	2	3	4	5	6	7	8
ताकिट	तकुदीना	ताऽताऽ	ताकुदीना	दिकिट	तकुदीना	दीऽदीऽ	तकुदीना
तोम्किट	तकुदीना	तोम्तोम्	तकुदीना	नम्किट	तकुदीना	नम्नम्	तकुदीना

(6)

1	2	3	4	5	6	7	8
ताकिट	तकुदीना	किटतक	तकुदीना	दीकिट	तकुदीना	किटतक	तकुदीना
तोम्किट	तकुदीना	किटतक	तकुदीना	नम्किट	तकुदीना	किटतक	तकुदीना

(7)

1	2	3	4	5	6	7	8
ताकिट	किटतक	ताऽताऽ	किटतक	दीकिट	किटतक	दीऽदीऽ	किटतक
तोम्किट	किटतक	तोम्तोम्	किटतक	नम्किट	किटतक	नम्नम्	किटतक

(8)

1	2	3	4	5	6	7	8
ताकिट	तकुदीना	तोम्	तकुदीना	दीकिट	तकुदीना	तोम्	तकुदीना
तोम्किट	तकुदीना	तोम्	तकुदीना	नम्किट	तकुदीना	तोम्	तकुदीना

(9)

1	2	3	4	5	6	7	8
ताकिट	तकुदीना	तकतक	तरिकिट	दीकिट	तकुदीना	तकतक	तरिकिट
तोम्किट	तकुदीना	तकतक	तरिकिट	नम्किट	तकुदीना	तकतक	तरिकिट

इसके पश्चात् तगिम्पुर्वस्लु का अभ्यास कराया जाता है जिसका स्वरूप गोपुच्छा यति के समान होता है–

उदाहरणार्थः–आदिताल में तगिम्पु वरसलू का एक प्रकार

ताता	किटतरि	किटतरि	किटतरि	ऽ ता	किटतरि	किटतरि	किटतरि
दीदी	किटतरि	किटतरि	किटतरि	ऽ दी	किटतरि	किटतरि	किटतरि
तोम्तोम्	किटतरि	किटतरि	किटतरि	ऽ तोम्	किटतरि	किटतरि	किटतरि
नम्नम्	किटतरि	किटतरि	किटतरि	ऽ नम्	किटतरि	किटतरि	किटतरि

ताता	किटतरि	किटतरि	किटतरि
दीदी	किटतरि	किटतरि	किटतरि
तोम्तोम्	किटतरि	किटतरि	किटतरि
नम्नम्	किटतरि	किटतरि	किटतरि

ताता	किटतरि	किटतरि
दीदी	किटतरि	किटतरि
तोम्तोम्	किटतरि	किटतरि
नम्नम्	किटतरि	किटतरि

ताता	किटतरि
दीदी	किटतरि
तोम्तोम्	किटतरि
नम्नम्	किटतरि

ताकिट	तरिदी
किटतरि	तोम्किट
तरिनम्	किटतरि

ताकिट	दीकिट
तोम्किट	नम्किट

तादीतोम्नम्

सप्तताल शब्दम्

(1) चतुरस्त्र जाति ध्रुव तालम् (।0।।) = 14 Beats

1	2	3	4	1	2	1	2	3	4	1	2	3	4
त	क	दी	ना	तोम्	ऽ	त	दीम्	ऽ	त	दी	गे	ना	ता

(2) चतुरस्त्र जाति मठय तालम् (।0।) = 10 Beats

1	2	3	4	1	2	1	2	3	4
त	क	दी	ना	तोम्	ऽ	त	क	दी	ना

(3) चतुरस्त्र जाति रूपक तालम् (0।) = 6 Beats

1	2	1	2	3	4
त	क	त	क	दी	मी

(4) चतुरस्त्र जाति झम्प तालम् (।◡0) = 7 Beats

1	2	3	4	1	1	2
त	क	दी	मी	त	कि	ट

(5) चतुरस्त्र जाति त्रिपुट तालम् (।00) = 8 Beats

1	2	3	4	1	2	1	2
त	क	दी	मी	त	क	झे	नु

(6) चतुरस्त्र जाति अठ तालम् (।।00) = 12 Beats

1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	1	2
त	क	दी	मी	त	क	झे	नु	त	क	दी	मी

(7) चतुरस्त्र जाति एक ताल (।) = 4 Beats

1	2	3	4
त	क	दी	मी

नटैः—

यह कुछ निश्चित स्वरयुक्त वर्णों से निर्मित शब्दों की श्रृंखला होती है जिसका प्रयोग कर मृदंगम् कलाकार प्रयुक्त ताल की एक भूमिका रखता है जिसे उत्तर–भारतीय ठेके के समरूप कह सकते हैं। सामान्यतया यह दो या चार अक्षर प्रति मात्रा काल युक्त होता है। परन्तु तिश्र गति में तिश्र नड़ई, खण्ड गति में खण्ड नड़ई आदि प्रकारों का प्रयोग किया जाता है। जिसमें सर्वलघु का भी प्रयोग निहित होता है।

उदाहरणः— आदि ताल में 8 मात्रा में नटै

तधिं	धिंना	तकधिं	धिंना |	किटधिं	धिंना |	ततकुधि	नाकुधिना
तधिं	धिना	तकधिं	धिंना |	किटधिं	धिंना |	ततकुधि	नाकुधिना

यहाँ दो अक्षर प्रति मात्रा का प्रयोग हुआ है तथा अन्तिम दो मात्रा में सर्वलघु ''ततकुधि नाकुधिना'' का प्रयोग हुआ है।

कुछ उदाहरण नड़ई के, जो कि चतुरस्त्र गति नड़ई के रूप में आदि तालम् में प्रस्तुत करने का शोधार्थिनी का एक मात्र प्रयास है जो इस प्रकार से उल्लिखित किया जा रहा है।

(1)	1	2	3	4	5	6	7	8
	त	झेम्	त	झेम्	तक	झेम्	त	झेम्

आदि तालम्

1

तधिं	धिंना	तकधिं	धिंना	किटधिं	धिंना	ततकुधि	नाकुधिना
तधिं	धिंना	तकधिं	धिंना	किटधिं	धिंना	ततकुधि	नाकुधिना

2

तधिं	धिंना	ततकुधि	नाकुधिना	तकधिं	धिंना	ततकुधि	नाकुधिना

2

ततकुधि	नाकुधिना	ऽतकुधि	नाकुधिना	ततकुधि	नाकुधिना
ऽतकुधि	नाकुधिना				

***Conclusion*/तीरमानम् / अरूती / मुगिम्पु**

ततकुधि	नाकुधिना	तकदिनातोम्	ततकुधि	नाकुधिना	ततकुधि
नाकुधिना	तकदिनातकदिना	तोम्तत	कुधिनाकु	धिनातत	कुधिनाकु
धिनातत	कुधिनाकु	धिनातकदिना	तकदिनातकदिना		

गतिभेदम्

तीन मात्रे के बोल समूह को ले करके हम बिना परिवर्तन किये उसको चतस्त्र गति में वादन करते हैं। साथ ही उसको तिस्त्र गति के दुगुन में भी उसका वादन कर सकते हैं। उदाहरणार्थ–

तीन मात्रे का बोल समूह

तकिट	ताँऽक	तकिट	तकिट ताँऽक × 2
तकिट	ताँऽकतकिट	तकिट	तकिट ताँऽक × 2

चतुर गति में

तकिटताँ	ऽकतकि	टतकिट	ताँऽकत।	किटताँऽ	कतकिट।
तकिटताँ	ऽकतकि।।	टताँऽक	तकिटत	किटतकि	टताँऽक।
तकिटताँ	ऽकतकि।	टतकिट	ताँऽकत।।	किटताँऽ	कतकिट
तकिटताँ	ऽकतकि।	टताँऽक	तकिटत।	किटतकि	टताँऽक।।

इन्हीं बोलों को तिश्र गति के दुगुन में इस प्रकार से करेंगे–

तकिटताँऽक	तकिटतकिट	ताँऽकतकिट	ताँऽकतकिट
तकिटताँऽक	तकिटताँऽक	तकिटतकिट	तकिटताँऽक
तकिटताँऽक	तकिटतकिट	ताँऽकतकिट	ताँऽकतकिट
तकिटताँऽक	तकिटताँऽक	तकिटतकिट	तकिटताँऽक

फरनः–

फरन तबले में प्रयुक्त रेले के समान प्रवाहयुक्त बोल समूह होता है जिसका द्रुत गति में वादन किया जाता है। जिसके उपरान्त मोहरा, मुक्तई, मुगिम्पु से तन्यावर्तनम् का समापन किया जाता है।

1.	तऽतोम्किटतक	तकतरिकिटतक	तऽतोम्किटतक	तकतरिकिटतक।
	तऽतोम्किटतक	तकतरिकिटतक।	तऽतोम्किटतक	तकतरिकिटतक।।
2.	तकधित्ताऽकिट	तकतरिकिटतक	तकधितताऽकिट	तकतरिकिटतक।
	तकधित्ताऽकिट	तकतरिकिटतक।	तकधितताऽकिट	तकतरिकिटतक।।
3.	ताऽधित्ताऽकिट	तकतरिकिटतक	तऽधितताऽकिट	तकतरिकिटतक।
	ताऽधित्ताऽकिट	तकतरिकिटतक।	तऽधितताऽकिट	तकतरिकिटतक।।
4.	ाताकुकुतरिकिट	दिगुतकतरिकिट	नाताकुकुतरिकिट	दिगुतकतरिकिट।
	ताताकुकुतरिकिट	दिगुतकतरिकिट।	नाताकुकुतरिकिट	दिगुतकतरिकिट।।
5.	ाताकुकुतादिकिट	नाताकुकुताताकिट	ताताकुकुताताकिट	नाताकुकुताताकिट।
	ाताकुकुतादिकिट	नाताकुकुताताकिट।	ताताकुकुताताकिट	नाताकुकुताताकिट।।

6. तोमऽऽततकदिन	दिगुतकतरिकिट	नम्ऽऽततकदिन	तकतरिकिटतक।
तोमऽऽततकदिन	दिगुतकतरिकिट।	नम्ऽऽततकदिन	तकतरिकिटतक।।
तोमऽऽततकदिन	तोमऽऽततकदिन	तोमऽऽततकदिन	तकतरिकिटतक।
तोमऽऽततकदिन	तोमऽऽततकदिन।	तोमऽऽततकदिन	तकतरिकिटतक।।
तोमऽऽततकदिन	तकतरिकिटतक	तोमऽऽततकदिन	तकतरिकिटतक।
तोमऽऽततकदिन	तकतरिकिटतक।	तोमऽऽततकदिन	तकतरिकिटतक।।

मोराः—

एक विशेष प्रकार की रचना जिसमें साधारणतया बोल दोहराते हुए प्रयुक्त होते हैं व अन्त में तिहाईनुमा रूप लिए होते हैः—

उदाहरण

धीऽऽतांऽऽकिट	तकतकतरिकिट	तकुमतांऽऽकिट	तकतकतरिकिट
धीऽऽतांऽऽकिट	तकतकतरिकिट	तलांऽगुधिंऽनाऽ	धिंऽनाऽतोंऽऽऽ
धीऽऽतांऽऽकिट	तकतकतरिकिट	तकुमतांऽऽकिट	तकतकतरिकिट
धीऽऽतांऽऽकिट	तकतकतरिकिट	तलांऽगुधिंऽनाऽ	धींऽनाऽतोंऽऽऽ
धीऽऽतांऽऽकिट	तकतकतरिकिट	तकुमतांऽऽकिट	तकतकतरिकिट
धीऽऽतांऽऽकिट	तकतकतरिकिट	तलांऽगुतोंऽऽऽ	तकुमतांऽऽकिट
तकतकतरिकिट	तलांऽगुतोंऽऽ	धीऽऽताऽऽकिट	तकतकतरिकिट
तलांऽगुधिंऽनाऽ	तोंऽऽऽतलांऽगु	धिंऽनाऽतोंऽऽऽ	तलांऽगुधिंऽनाऽ

मुक्तायिपु/कोरवैः—

एक विशेष प्रकार की रचना व शब्द समूह, जो कि अपने में दो भाग लिए रहती है पूर्वांगम् व उत्तरांगम्, पूर्वांगम् में तकदीना, तऽधित् आदि वर्ण समूह होते हैं तथा उत्तरांगम् में ता दी गे न ता आदि वर्ण समूह होते हैं जो दोनों भागों में जोड़कर एक रचना की निर्मित होती है जो हुबहु तीन बार बजाए जाते हैं और इसका वादन तन्यार्वतनम् में मोरा के पश्चात् किया जाता है।

पूर्वांगं	तऽधित तकदिन तोम्	
	धित तकदिन तोम्	कुल 6 मात्रा
	तकदिन तोम्	6×4 = 24
उत्तरांगम	ताऽऽ दिऽऽ गेऽऽ नाऽऽ तऽऽ ताऽ	
	दिऽ गेऽ नाऽ तऽ	कुल 10 मात्रा
	तादिगेनत तादिगेनत तादिगेनत	10×4 = 40

कोरवई के पूर्वांगं में परिवर्तन नहीं होता है जो परिवर्तन होता है वह उत्तरांगम् में होता है जो कि 10 मात्रा का होता है। उदाहरण स्वरूप—

(1)तदिगेन ततऽताँ ऽकतदि गेनतत दिगेनत तऽताँऽ कतदिगे नततदि गेनतत दिगेनत

(2)तदिगेन ततऽताँ ऽकतदि गेनतत दिगेनत तऽताँऽ कतदिगे नततदि नततदिगेन ततदिगेनत

उपर्युक्त उदाहरण से निर्मित एक कोरवै

तऽधित	तकदिन	तोम्धित्	तकदिन।	तोमतक	दिनतोम्।	तऽऽदि	ऽऽगेऽ।।
ऽनऽऽ	तऽऽत	ऽदिऽगे	ऽनऽत।	ऽतदिगे	नततदि।	गेनतत	दिगेनत।।X3

उदाहरण–2:–आदिालि में द्रुतम् से लघु के बाद प्रारम्भ

तंऽधित्तांऽकिट	तकतकतरिकिट	तंकुधिनधिंऽनाऽ	तोंऽतऽधित्
तांऽकिटतकतक	तरिकिटतकुधिन	धिंऽनाऽतकुधिन	धिंऽनाऽतोंऽ
तंऽधित्तांऽकिट	तकतकतरिकिट	तकुधिनधिंऽनाऽ	तकुधिनधिंऽनाऽ
तकुधित्तांऽकिट	किटतकतधिं	ऽघेनत	झेम्किटतक
तधिंऽघे	नतझेम	किटतकतधिं	ऽघेनत
ताऽधिततांऽकिट	तकतकतरिकिट	तकुधिनधिंऽनाऽ	तोंऽतऽधित्
तांकिटतकतक	तरिकिटतकुधिन	धिंऽनाऽतकुधिन	धिंऽनाऽतोंऽ
तऽधित्तांऽकिट	तकतकतरिकिट	तकुधिनधिंऽनाऽ	तकुधिनधिंऽनाऽ
तकुधिनधिंऽनाऽ	किटतकतधिं	ऽघेनत	झेमकिटतक
तधिंऽघे	नतझेम	किटतकतधिं	ऽघेनत
ताऽधित्तांऽकिट	तकतकतरिकिट	तकुधिनधिंऽनाऽ	तोंऽतऽधित
तांऽकिटतकतक	तरिकिटतकुधिन	धिंऽनाऽतकुधिन	धिंऽनाऽतोंऽ
तऽधिरतांऽकिट	तकतकतरिकिट	तकुधिनधिंऽनाऽ	तकुधिनधिंऽनाऽ
तकुधिनधिंऽनाऽ	किटतकतधिं	ऽघेनत	झेमकिटतक
तधिंऽघे	नतझेम	किटतकतधिं	ऽघेनत।।

त्रिकाल

किसी भी शब्द समूह अथवा रचना को तीन लयों गति में बोलना, लिखना या बजाना त्रिकाल कहा जाता है। उदाहरण स्वरूप ''तकतकिट'' को त्रिकाल में निम्न प्रकार से प्रयोग करते है।

1	2	3	4	5	6	7	8
							,त ऽऽ
ऽकऽऽ	ऽतऽऽ	ऽकिऽऽ	ऽटऽऽ	ऽतऽक	ऽतऽकि	ऽटऽत	कतकिट

इसी प्रकार त्रिकाल का प्रयोग विविध मोरा, मुक्तई आदि रचनाओं में भी देखने को मिलता है।

मुगिम्पूः–

मुगिम्पु तन्यावर्तनम् के समापन का एक संकेतक हाता है। जिसमें एक छोटे बोल समूह जिनका प्रयोग पूर्व बजाए गए रचनाओं में होता है, के द्वारा छोटे से तिहाई से मुख्य कलााकर के कृति के एडुप्पू (सम) से आकर मिलते हैं।

उदाहरणः–

तोंऽऽत	तकुधिना	तोंऽऽत	तकुधिना
ऽधिंधिंना	तोंऽऽधिं	धिंनातोंऽ	ऽधिंधिंना
ऽधिंधिंना	तोंऽऽधिं	धिंनातोंऽ	ऽधिंधिंना
ऽधिंधिंना	तोंऽऽधिं	धिंनातोंऽ	ऽधिंधिंना

कोरैप्पुः–

कोरेप्पु एक विशेष प्रकार की रचना हाती है जिसका प्रयोग मोरा, मुक्तई, फरन आदि रचनाओं में बहुलता से होता है। जिसमें रचना में प्रयुक्त शब्द समूह घटते क्रम में प्रयोग किए जाते हैं।

उदाहरण स्वरूपः–आदिताल में दूसरे द्रुतम् से प्रारम्भ।

तऽधित्	ताँ ऽकत	धिगेनत	धित्तांऽ
कतधिगे	नततांऽ	कतधिगे	नततधि
गेनतत	धिगेनत		

तीरमानम्ः–

उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत में प्रयुक्त तबले पर बजाए जाने वाले छोटे टुकड़े के समान यह रचना होती है। जिसके अन्त में तिहाई का प्रयोग अन्तर्निहित होता है।

उदाहरणः–

ततकुधि	नकुधिन	तकुदिनातोम्	ततकुधि
नकुधिन	ततकुधि	नकुधिन	तकुदिनातकुदिना
तोमतत्	कुधिनकु	धिनतत	कुधिनकु
धिनतत	कुधिनकु	धिनतकुदिना	तकुदिनातकुदिना

फरनः– फरन तबले मे ं प्रयुक्त रेले के समान प्रवाहयुक्त बोल समूह होता है जिसका द्रुत गति मे ं वादन किया जाता है। जिसके उपरान्त मोहरा, मुक्तई, मुगिम्पु से तन्यावर्तनम् का समापन किया जाता है।

तोंऽऽततकधिन	तोंऽऽततकधिन	तोंऽऽततकधिन	तोंऽऽततकधिनृ
तांऽऽततकधिन	तोंऽऽततकधिन	तोंऽऽततकधिन	तकतकतरिकिट
तोंऽऽततकधिन	तोंऽऽततकधिन	तोंऽऽततकधिन	तोंऽऽततकधिन
तोंऽऽततकधिन	तोंऽऽततकधिन	तोंऽऽततकधिन	तकतकतरिकिट
तोंऽऽततकधिन	तोंऽऽततकधिन	तोंऽऽततकधिन	तकतकतरिकिट
तोंऽऽततकधिन	तोंऽऽततकधिन	तोंऽऽततकधिन	तकतकतरिकिट
तोंऽऽततकधिन	दिगुतकतरिकिट	तोंऽऽततकधिन	दिगुतकतरिकिट
तोंऽऽततकधिन	दिगुतकतरिकिट	तोंऽऽततकधिन	दिगुतकतरिकिट
तकतकतरिकिट	तोंऽकिटतकतक	तरिकिटतोऽकिट	तकतकतरिकिट
तकतकतरिकिट	तोंऽकिटतकतक	तरिकिटतोंऽकिट	तकतकतरिकिट
तकतकतरिकिट	तकतकतरिकिट	तकतकतरिकिट	तकतकतरिकिट
तकतकतरिकिट	तकतकतरिकिट	तकतकतरिकिट	तकतकतरिकिट

संदर्भ ग्रंथ सूची

i. *The Theory and Practice of Mridanga (Mridanga Tatwam), Late Dharmala Ramamurthy.*
ii. *Mridangam, The King of Percussion, Dr. T.V. Gopala Krishnan, Vision Musica Chennai, India, 2007.*
iii. *The Rhythmic Priciples & Practice of South Indian Drumming, Trichy Sankaran, Lalith Publishers-Toronto, 1994.*
iv. *Mridangam An Indian classical Percussion Drum, Shree Jayanthi Gopal, B.R. Rhythm, Delhi, 2004.*
v. *उत्तर एवं दक्षिण भारतीय शास्त्रीय संगीत में अवनद्ध वादन, डॉ0 विवेक कुमार जैन, राधा पब्लिकेशन, नई दिल्ली, 2019*
vi. *Resounding Mridangam the Majestic South-Indian Drum, Erickavu N. Sunil, 2021*

ऋतुकालीन रागों का विवेचनात्मक अध्ययन

डॉ. चांदनी
सहायक प्रवक्ता, संगीत विभाग,
दयानंद महाविद्यालय, हिसार

संक्षिप्त सार– संगीत प्रकृति के कण–कण में विद्यमान है। जीवन में संगीत का बहुत महत्वपूर्ण स्थान है जो समय–समय पर मन को सुख शांति पहुँचाने वाला है। भारत एक विशाल देश है जहां ऋतुओं के छह प्रकार माने गए हैं। संगीत से ऋतुओं का संबंध आदिकाल से चला रहा है। प्राचीन काल से लेकर वर्तमान काल में अर्थात आज भी ऋतुओं का प्रभाव हमें देखने को मिलता है। इन ऋतुओं के नाम है – बसंत ऋतु, ग्रीष्म ऋतु, वर्षा ऋतु, शरद ऋतु, शिशिर ऋतु एवं अंतिम हेमंत ऋतु। इन छह ऋतुओं से हमारे भारत का कोना–कोना महकता हुआ नजर आता है।
इन्हीं ऋतुओं के साथ रागों का धनिष्ठ संबंध है। इन्हीं छह ऋतु के अनुसार राग भी गाए जाते हैं। प्रायः सभी रागों के गायन वादन का समय निर्धारित होता है परंतु इन ऋतु रागों को ऋतु विशेष में किसी भी समय गाया जा सकता है। ऋतुओं के रागों को ऋतु राग का यह विशेष नाम की श्रेणी में रखा गया है। इन छह ऋतु में से बसंत को राजा एवं सर्वश्रेष्ठ उपाधि दी गई है। वर्ष का अंत एवं प्रारंभ बसंत में होता है। संगीत में ऋतुओं के अनुसार गाने का नियम और राग रागिनीयों के दिन एवं रात्रि के नियमित समय है, जो (संपूर्ण) जगत में प्रचलित अन्य किसी भी संगीत प्रणाली में नहीं मिलता अपनी इन्हीं विशेषताओं के कारण भारतीय संगीत अलग से पहचाना जाता है। प्रकृति एवं ऋतु के माध्यम से मानसिक, बौद्धिक एवं भावात्मक रूप मानव के स्वयं ही व्यक्त होने लगते हैं। संगीत, चित्र, साहित्य इत्यादि में ऋतु संबंधी रचनाएं हमें अवश्य दृष्टिगोचर होती हैं।

सूचक शब्द–ऋतुएँ, राग, संगीत

ऋतु शब्द की व्युत्पत्तिः

ऋतुओं के संदर्भ में संगीत का प्रमाण हमें प्राचीन काल से ही प्राप्त होता है। "ऋतुषु पंचविधं सा सामोपासीत हिंकारो ग्रीष्मः प्रस्तावो वर्षा उद्‌गीथः शरत्प्रतिहारों हेमन्तो निधनम्।"[1] अर्थात पांच प्रकार की जो ऋतु है, उनमें पांच अंगों सहित साम की उपासना करनी चाहिए। बसंत ऋतु हिंकार है, ग्रीष्म ऋतु प्रस्ताव है, वर्षा ऋतु उद्‌गीत हैं, शरद ऋतु प्रतिहार है और हेमंत ऋतु निधन है, क्योंकि इस ऋतु में जीव बहुत मरते हैं। "अमरकोश के अनुसार ऋतु शब्द पुल्लिंग होता है, किंतु हिंदी में इस शब्द का प्रयोग स्त्रीलिंग होता है। अगहन मास से प्रारंभ करके दो–दो मास के युग्म की एक ऋतु होती है। तीन ऋतुओं का एक अयन बनता है। सूर्य की उत्तर दक्षिण गति का नाम ही अयन है तथा अयन का एक वत्सर होता है।"[2]

ऋतुकालीन रागों का अर्थः

संगीत शास्त्र में छह ऋतुओं का विधान किया गया है। बंग, गुर्जर तथा राजस्थान प्रदेशों के दसवीं से 12वीं शताब्दी के अनेक ऋतु गीत आज भी प्राप्त होते हैं। वैसे तो सभी ऋतुओं का संगीत में स्थान है, किंतु बसंत एवं वर्षा ऋतु संगीत की क्रियात्मक दृष्टि से अत्यंत महत्वपूर्ण है। ऋतुकालीन रागों का अर्थ है जो उस ऋतु में किसी भी समय गाया जाता है। जैसे वर्षा ऋतुकालीन राग मल्हार के विभिन्न प्रकार है तो इस ऋतु में यह राग किसी भी समय गया जाता है। ऋतु के साथ रागों का घनिष्ठ संबंध है। आधुनिक ग्रंथकार विमलकांत राय चौधरी ने अपने ग्रंथ राग व्याकरण में राग का ऋतु से संबंध स्थापित किया है –

1. राग दीपक–ग्रीष्म के लिए (अप्रैल–जून)
2. राग मेघ–वर्षा के लिए (जून –अगस्त)
3. राग भैरव–शरद के लिए (अगस्त–अक्टूबर)
4. राग मालकोश–शिशिर के लिए (अक्टूबर–दिसंबर)
5. राग श्री–हेमंत के लिए (दिसंबर–फरवरी)
6. राग हिंडोल–बसंत के लिए (फरवरी अप्रैल)[3]

ऋतुकालीन रागों का उद्‌भव एवं विकासः

राग और ऋतु का संबंध प्राचीन काल से लेकर वर्तमान काल तक संगीत में दृष्टिगोचर होता रहा है। संगीत शास्त्र के अनुसार रागोत्पत्ति का मूल स्त्रोत शिव है। उनके पांच मुखो से पांच तथा एक गिरजा मुख से मानकर कुल छह रागों की उत्पत्ति हुई। "पंडित दामोदर मिश्र ने 'संगीत दर्पण' के रागाध्याय में शिवमत में रागों की दिव्य उत्पत्ति की चर्चा की है, जिनका संबंध ऋतुओं से है– भगवान शंकर के नृत्य श्री राग, वामदेव मुख से बसंत राग,

अघोर मुख से भैरव राग, तत्पुरुष मुख से पंचम और ईशान मुख से मेघ राग उत्पन्न हुआ था तथा पार्वती जी के मुख से नारायण राग उत्पन्न हुआ। शिवमत के रागों को देव विशेष सम्बद्ध कर उन्होंने ऋतु से संबद्ध किया गया है, जो मनोरंजन है। वर्ष की विभिन्न ऋतु में गाने के लिए पंडित दामोदर मिश्र ने अपने ग्रंथ संगीत दर्पण में लिखा है – 'श्री रागो रागिनी युक्तः शिशिर गीयते बुधः, बसंतः सं सहायस्तु बसंततौ प्रगीयतें।' अर्थात् श्री राग और उसकी रागनियों को शिशिर ऋतु (जनवरी–फरवरी) में, बसंत राग और उसकी रागनियों को बसंत ऋतु में (मार्च अप्रैल) में भैरव राग और उसकी रागनियों को ग्रीष्म ऋतु (मई जून) में, मेघ राग और उसकी रागनियों को वर्षा ऋतु (जुलाई अगस्त) में, पंचम राग और उसकी रागनियों को शरद काल (सितंबर अक्टूबर) में और नट नारायण राग कोष की रागनियों को हेमंत ऋतु (नवंबर दिसंबर) में ही गाना चाहिए या फिर यथेच्छ्या वा गातंव्याः, सर्वर्तुषु सुखप्रदाः। यथा इच्छा अर्थात जब गायक की खूब तबीयत लगे तब कोई भी राग सभी ऋतु में सुख प्रदान करेगा।"[4] यूं तो प्रत्येक ऋतु के राग है जिनका वर्णन हमें आगे देखने को मिलेगा। किंतु छह में से दो ऋतु हैं वर्षा और बसंत का संबंध संगीत से विशेष तौर पर देखने को मिलता है।

बसंत ऋतु में गाए जाने वाले प्रमुख राग

बसंत ऋतु बहुत लोकप्रिय एवं सबसे प्रमुख ऋतु है, जो संगीत के क्षेत्र में अत्यधिक प्रसिद्ध ऋतु है। बसंत ऋतु को 'ऋतुराज' भी कहा जाता है क्योंकि यह सर्वाधिक सुहावनी ऋतु है। इस ऋतु में बसंत–बहार, हिंडोल राग विज्ञान, वि. ना. पटवर्धन के अनुसार–बसंत केदार, बसंत पंचम, बसंत मुखारी, बसंत हिंडोल एवं बहार के मिश्रित प्रकार जैसे बसंत बहार, केदार बहार, रागेश्वरी बहार, भैरव बहार, कानडा बहार, अडाना बहार, हिंडोल बहार आदि ।

राग बसंत का सामान्य परिचय :

"इस समय उत्तर भारतीय संगीत में जो बसंत प्रचार में है। वह पूर्वी थाट जन्य राग है। इसमें ऋषभ धैवत कोमल, दोनों मध्यम और अन्य स्वर शब्द प्रयुक्त होते हैं आरोह में ऋषभ और पंचम वर्जित है और अवरोह में सातों स्वरों का प्रयोग किया जाता है। अतः जाति ओडव–संपूर्ण है। वादी स्वर तार सां और संवादी पंचम है। गायन समय बसंत ऋतु में आठों प्रहर एवं सामान्य रूप से रात्रि के अंतिम प्रहार माना जाता है। यह उत्तरांग प्रधान राग है।

आरोह : स ग मा ध रे सां

अवरोहः: रें नी ध प, मा ग मां ऽ ग, मां ग रे सा

मुख्य स्वरूप मा ध रें सां,नि ध प,मा ग मा ऽ ग

राग बहार

ऋतुकालीन रागों में बसंत ऋतु में गाया–बजाया जाने वाला एक अत्यंत प्रचलित महत्वपूर्ण एवं श्रुतिमधुर राग बहार है। इसका नाम सुनते ही बसंत ऋतु के रंग–बिरंगे पुष्पों के सुगंध का अनुभव होने लगता है। राग बहार को विद्वानों ने आधुनिक व यावनिक राग कहा है। राग बहार के इतिहास पर कोई प्रामाणिक तथ्य उपलब्ध नहीं है। संस्कृत ग्रंथों में इस राग का उल्लेख प्राप्त नहीं होता है। इस राग की उत्पत्ति अन्य रागों के मिश्रण से होने की बात संगीत विद्वानों ने कही है पंडित ओंकारनाथ ठाकुर ने राग बहार को स्थूल रूप से कान्हडा और बागेश्वरी दो रागों के सम्मिश्रण का परिणाम कहां है। पूर्वांग में गळ म रे सा – यह प्रयोग कांहड़ा को सूचित करता है। और उत्तरांग में म ग म नि ध – यह बागेश्री का सूचक है। बागेश्वरी के अंग को तिरोहित करने के लिए म ग म नी – ध नी नी सां इस प्रकार शुद्ध निषाद का प्रयोग किया जाता है। पूर्वांग में गळ म रे स स्वरावली से जो कान्हडे का रूप खड़ा होता है, उसे सा म सा स्वरावली से तिरोहित करके उतरांग में बहार की स्वर मूर्ति खड़ी की जाती है– सा म–प ग म, म नी–ध नि सां। "पंडित विनायक पटवर्धन के अनुसार यह राग कानडा और बागेश्वरी के मेल से बनाया जाता है।"[5]

राग हिंडोल

बसंत ऋतु में ही गाए जाने वाले रागों में हिंडोल के गीतों में भी आनंदोत्सव का वर्णन रहता है। इसमें पंचम ऋषभ स्वर वर्जित है, एवं शेष सभी स्वर तीव्र हैं। उत्तरांग में इसकी सजावट अधिक होती है। "पंडित विनायक नारायण पटवर्धन जी ने राग–विज्ञान प्रथम भाग में राग हिंडोल का वर्णन इस प्रकार किया है – इस राग में मध्यम तीव्र तथा अन्य सब स्वर शुद्ध लगते हैं। ऋषभ और पंचम वर्जित है। जाति–ओडव, वादी–धैवत, संवादी–गंधार, समय–मध्य रात्रि के बाद। यह राग उत्तरांग प्रधान है।

आरोह में निषाद वक्र रहता है। निषाद का

प्रमाण बढ़ जाने से सोहनी राग की छाया पड़ने की संभावना है। अतः निषाद का प्रयोग बहुत थोड़ा किया जाता है। इस राग में गमकों का प्रस्ताव विशेष रूप से होता है।

राग का मुख्य अंगः ध ध(नि)म ध सां(नि) ध मं ग

आरोह : सा ग म ध म ध सां

अवरोह : सां ध म ग, म ग सा ।

गीष्म ऋतु में गाए जाने वाले रागः

गीष्म ऋतु, बसंत ऋतु के पश्चात आनी वाली ऋतु है। इस ऋतु के आते ही धीरे–धीरे चारों ओर गर्माहट पैदा होने लग जाती है। इस ऋतु में मुख्य रूप से दीपक राग गाया जाता है जो हमें संगीत ग्रंथों के द्वारा मालूम होता है। इसके अतिरिक्त ग्रीष्म ऋतु में सारंग के प्रकार वृंदावनी सारंग, मियां की सारंग, मध्यमादि सारंग, लंकदहन सारंग, धूलिया सारंग आदि रागों का गायन वादन किया जाता है।

वर्षा या पावस ऋतु में गाए जाने वाले प्रमुख रागः

भीषण गर्मी के कारण ही वर्षा ऋतु का आगमन होता है। धरती की प्यास बुझाने एवं, समस्त जगत के प्राणियों को गर्मी से राहत दिलाने के लिए आनंद और उल्लास भरने के लिए वर्षा ऋतु का होना अति आवश्यक है। इस ऋतु में मल्हार के विभिन्न प्रकार – मियां मल्हार, मेघ मल्हार, गौड़ मल्हार, सूर मल्हार, चर्च मल्हार, रूपमंजरी मल्हार, देश मल्हार, मोद मल्हार, रामदासी मल्हार, मीराबाई मल्हार, चंचलस मल्हार, नायक मल्हार, केदार मल्हार (सावनी मल्हार), चांदनी मल्हार आदि ।

राग मल्हार

मल्हार का शाब्दिक अर्थ साधारण रूप से वर्षा ऋतु में गाए जाने वाले राग के रूप में ही प्रचलित है। 'मलरूह' शब्द के अपभ्रंश से 'मल्हार' किसी में 'मलार' इस राग के नाम दिखाई देते हैं। वर्तमान उतर भारतीय संगीत के अंतर्गत मल्हार लोकप्रिय राग है। वर्षा ऋतु से घनिष्ठ सम्बन्ध मल्हार राग का प्राचीन काल से ही चला आया है। सभी दृ ष्टिकोण से वर्षा एवं मल्हार एक–दूसरे के अभिन्न अंग है। इसी कारण मल्हार एवं वज्जन्य राग प्रकारों का वर्षा ऋतु में ही गायन वादन होता है।

यतों वर्षासु गेयोऽयं अत्यादि कीर्तितः

अर्थात वर्षा ऋतु में गाने से इसे मेघ भी कहते हैं। इसका स्वर प्रस्तार भी मिलता है।

राग मियाँ मल्हार

प्रचार में जो मल्हार गाया है, उसे आजकल सब कोई मियाँ मल्हार के नाम से पहचानते हैं। राग मियाँ मल्हार की रचना संगीत सम्राट तानसेन ने की थी परंतु इस संबंध में कोई ठोस प्रमाण उपलब्ध नहीं होता है। सर्वाधिक लोकप्रिय राग मियां मल्हार काफी थाट जन्य मल्हार अंग का राग है। ग्वालियर तथा रामपुर इन स्थानों पर यह राग बहुत लोकप्रिय है। इस राग में ख्याल व ध्रुपद दोनों ही बहुत अच्छे लगते हैं।

चंद्रिकासार

"दरबारी ढंग होता है मियां की मल्हार।"

इसमें कोमल गंधार के अतिरिक्त दोनों निषाद तथा अन्य स्वर शुद्ध लगते हैं। यद्यपि प्रचार में प्रस्तुत राग के संबंध में अधिक मतभेद दृष्टव्य नहीं होता परंतु वादी संवादी तथा जाति के संबंध में कुछ मतभेद विद्वानों में पाया जाता है। पंडित ओमकारनाथ ठाकुर ने मियाँ मल्हार की जाति वक्र षाडव मानी है। इन्होंने आरोह में गांधार वर्जित किया है और अवरोह में धैवत वर्जित किया है।

आरोहवरोह – सा रे–रे [रे]प, मप नि–[प]नि सां, [प]नि [नि]म प,म नि म प़ [म]ग प म मरे–सा, नि।–[स]नि।सा ।

प्रस्तुत राग मियां मल्हार जितना सरल है उतना क्लिष्ट भी है। बिना गुरमुख से भली भांति सीखे इसका शुद्ध स्वरूप प्रस्तुत करना यथा– दोनों निषादों का लगाव, कोमल गंधार का सही स्थान आदि समझना संभव नहीं है।

मियां मल्हारः सा [म]रे प,[म]ग [म]रे सा, नि ऽ ध नि ऽ सा

बहार : सा म, म प ग म, नि ध नि सा

आरोह : सा रे म रे प, म प, ग म रे सा

मुख्य स्वरूप : म रे सा नि। ध। नि। म। प।, नि। ध। नि। सा, म रे प म ग म रे सा

राग मेघ मल्हार :

यह राग मल्हार अंग के अनेक प्रकारों में से एक है। यह बहुत प्राचीन राग माना गया है। प्राचीन तथा मध्यकालीन प्रायः सभी संगीत ग्रंथों में इस राग का वर्णन हमें देखने को मिलता है। ग्रंथों में जिसे मेघ कहा गया है, वही आगे चलकर मेघ मल्हार कहलाने लगा।

"हृदयनारायण देव जी ने अपने ग्रंथ हृदयप्रकाश में मेघ राग का वर्णन इस प्रकार किया है–"मेघ संपूर्ण उच्चते"[6]

राग मेघ मल्हार काफी थाट जन्य है। इसमें निषाद कोमल और अन्य स्वर शुद्ध लगते हैं। गंधार

और धैवत वर्जित होने के कारण इसकी जाति ओडव है। इसका वादी स्वर मध्यम संवादी स्वर षड्ज। ऋषभ पंचम की संगति व ऋषभ का आंदोलन इस राग को और अधिक स्पष्ट करता है। इसका समप्राकृतिक राग मधमाद सारंग तथा वृंदावनी सारंग है। पंडित विनायकराव पटवर्धन जी मेघ मल्हार में दोनों निषाद का प्रयोग मानते हैं उनके अनुसार इस राग में सब स्वर सारंग को लेकर उनका प्रस्तार मल्हार की तरह किया जाता है। मल्हार का 'म रे प' स्वर प्रयोग मेघ मल्हार में बहुत लिया जाता है। ऋषभ पर आंदोलन करते हुए कण स्वर मध्यम लिया जाता है और बार–बार आंदोलन ऋषभ म रे, म रे को लेने से मेघ मल्हार का स्वरूप सारंग से अलग व्यक्त होता है। वादी स्वर–षड्ज और संवादी पंचम है। इन्होंने मेघ मल्हार राग का आरोह व अवरोह इस प्रकार दिया है–

आरोह : सा मरे प नि नी सां

अवरोह : सां नि प, प मरे म मनी। रे सा

मुख्य अंग : म रे प, प मरे मरे नि सा नी नि सा

हेमंत ऋतु में गाए जाने वाले प्रमुख रागः

हेमंत ऋतु के आगमन पर वर्षा का ठहराव हो जाता है। आंधी, तूफान आने से इस ऋतु में वृक्षों के पते झड़ने लगते हैं चारों तरफ उदासीनता का माहौल बन जाता है। इस ऋतु में 'राग श्री' का गायन मुख्य रूप से किया जाता हैं जो मन को शांति पहुंचाने वाला राग है इसके अतिरिक्त इस में हेमंत, बागे श्री, जैताश्री एवं कान्हड़ा के प्रकार दरबारी कान्हड़ा, बागेश्री कान्हड़ा, नायकी कान्हड़ा, सूहा सघराई, शहाना आदि रागों का गायन–वादन किया जाता है।

शरद् ऋतु में गाए जाने वाले रागः

शरद ऋतु के आगमन होने पर ठंडी हवाएं मन को आनंद पहुंचाने लगती है। इस ऋतु में हर तरफ से जलवायु और तापमान में बदलाव दिखाई देने लगते हैं। इस ऋतु के सौंदर्य का वर्णन 'भैरव राग' गाकर किया जाता है इस ऋतु में भैरव के अलावा बिलावल के प्रकार यमनी बिलावल, विभास, ललित, पंचम आदि रागों का गायन वादन किया जाता है।

शिशिर ऋतु में गाए जाने वाले प्रमुख रागः

शरद ऋतु की तीव्रता से जाते ही शिशिर ऋतु की अत्यधिक ठंड से जन–जन कांपने लगता है। मनुष्य के शरीर में रक्त संचार की गति धीमी हो जाती है। इस ऋतु में मालकोश को गाने से शरीर में उत्साह पैदा होने लगता है। इसके अतिरिक्त इस ऋतु में रागश्री कामोद आदि ।

निष्कर्ष :

इस प्रकार से प्राचीन काल से लेकर मध्यकाल तक के विभिन्न गंथो में रागों का ऋतु से संबंध जोड़ा गया है। मध्यकालीन ग्रंथो में छह ऋतुओं से संबंधित रागों का उल्लेख मिलता है लेकिन वर्तमान में हमें मुख्यतः वर्षा ऋतु और बसंत ऋतु दो ही ऋतु के राग अत्यधिक देखने को मिलते हैं। ग्रीष्म ऋतु, शरद ऋतु, हेमंत और शिशिर ऋतु का उल्लेख हमें कहीं भी स्पष्ट रूप से वर्तमान में नहीं मिला है। कुछ ऐसे राग भी है जिनका उल्लेख पुस्तकों में ऋतुकालीन रागों के रूप में नहीं हुआ है। फिर भी व्यवहार में वे मुख्य रूप से ऋतु या अवसर विशेष पर गाए बजाए जाते हैं। जैसे राग देश, छायानाट, विभास, जयजयवंती, हमीर, जैतकल्याण राग को वर्षा ऋतु में गाया जाता है। बसंत ऋतु में काफी, कामोद, परज, चंद्रकोष, वृंदावनी सारंग गाए जाते हैं और कुछ राग ऐसे भी होते हैं जिन्हें दो या दो से अधिक ऋतुओं में गाया जाता है जैसे – बागेश्री राग को बसंत और वर्षा ऋतु दोनों में ही कई विद्वानों द्वारा वर्णन किया गया है। राग जलधर केदार के विवरण के बारे में 'पंडित विनायकराव पटवर्धन' ने राग विज्ञान, भाग 5 में इस राग की तीन बंदिशे दी है। एक बंदिश में वर्षा ऋतु का वर्णन है पर यह उल्लेख कहीं नहीं किया गया कि जलधर केदार एक मौसमी राग है।

संदर्भ ग्रंथ सूची

1. छान्दोग्य उपनिषद् (सानुवाद शाडै०रभाषयसहित) तृतीय खंड, द्वितीय अध्याय, 1917 ई०, पृष्ठ संख्या 162–163
2. हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत में ऋतुकालीन बंदिशे एवं राग, भाग –1, डॉ. राहुल प्रकाश, कनिष्क पब्लिशिंग हाउस, अंसारी रोड, दरियागंज, नई दिल्ली 110002, पृष्ठ संख्या – 2
3. राग व्याकरण, विमलाकांत राय चौधरी, प्रथम संस्करण, भारतीय ज्ञानपीठ, वाणी प्रकाशन, नई दिल्ली 1981, पृष्ठ संख्या – 7
4. सौंदर्य रस एवं संगीत, प्रो. स्वतंत्र शर्मा, ओम पब्लिकेशन, दिल्ली, 2005, पृष्ठ संख्याः 146–147
5. राग विज्ञान, पंडित विनायकराव पटवर्धन, आठवां संस्करण, भाग–1,1962, पृष्ठ संख्या–63
6. भातखंडे संगीत शास्त्र, पंडित विष्णु नारायण भातखंडे, चौथा भाग, संगीत कार्यालय हाथरस, 1957 पृष्ठ संख्या–393

VARNAM-A Journey from Abhyaasa Gaanam To Sabha Gaanam

Dr N J Nandini
Assistant Professor of Music, Maharaja's college Kerala

Abstract: *Musical forms in Carnatic music are broadly classified as Abhyaasa Gaanam and Sabha Gaanam. Abhyaasa Gaanam like, Jathiswaram, Geetam, Swarajati are meant for basic understanding practice and foundation of Carnatic music, whereas, Sabha Gaanam like, kriti, padam, Javali are performance oriented, and carry lot of entertainment value. As far as the musical form Varnam is concerned, legends opine that it falls both on Abhyaasa Gaanam and Sabha Gaanam category. Varnam is imparted to a music student just after the basic lessons. There are basic and advanced lessons in Varnams as well. Great musicians in earlier days always commenced their concert with Varnams. Some even sang the main composition in the same raga as that of varnam. This study aims at the possibilities and scope for creativity in Varnams, and how grammar and aesthetics should go hand in hand for music students and musicians. :*

Keywords*: Varnam, Charanam, Charanaswaram, raga, tala, gamaka, kalapramanam, jaru.*

Introduction to Vowel extensions and Gamakas

Varnams are one of the earliest musical forms that evolved around 17th Century. They are one of the fundamental lessons imparted to students, introducing them to vowel extensions and gamakas. Till the varnam lessons, students learn basic swara exercises, geetams, jatiswaram and swarajati. Varnam will be the first of its kind a musical form where the student is introduced to Vowel extensions.

Example: Mayamalavagowla Varnam
||Ṡ, ,, ,, Ṡ n d d p mp g, m |p, , , , , d p m g r| g m p d n ||
||Sa.. ra - - -- si-- |ja-- na-- |bha---- ||

We can observe that a single word "Sarasijanabha" is elongated to one full avartanam in this line. This enables the learner to improve the breath control and also enhances the capacity to adhere to gamakas. Mayamalavagowla is the raga in which all the basic lessons or swara exercises are learnt, but when it comes to a Varnam, the significance of Gamakas and anuswaram is more effectively imparted and registered.

Varnams are learnt, practiced and performed with various objectives such as:-

1. Fundamental lesson to introduce vowel extension, Gamakas etc
2. Improve voice and breath control through various vocal exercises
3. Understand the nuances and aesthetics of raga better.
4. Application of laya techniques to equip laya elements.

5. Ability to notate understanding the anuswaras.

Structural Analysis

Looking at the structure of Varnams in general, it contains Pallavi, Anupallavi, Chittaswaram or Mukhtayi swaram, followed by Charanam and Charana swaras. The layout of charana swaras are interesting in many ways.

- The first charana swara will in most cases be with a lot of karvais (Pauses) which is a challenging one for beginners, but a useful tool for intermediates. Analysing thodi varnam

||g , , m , , g , , r , ṇ , r , | s , , ḍ , , ṇ , |, s , r , g , m||

Looking at an example from a contemporary varnam in Nalinakanti

|m, , ,, , g , , r , , ṇ , , p| , , ṇ , , s , , | s, , g , , r , ||

- Second Swaras always provide beautiful patterns as in Mohanam

||g ,g rgr sr g,g pdd sr |g,g gdpgr | g,g ṡdpgr ||

- Third charana swaras which are always designed with hrasva[1] swaras are one that generally remain a guide book for aspiring musicians especially when it comes to rakti ragas like Surutti, Sahana, Neelambari, or Devagandhari. A fine example from Surutti be like

|| nndd pm dpmg pm rmrs | nsrs mrpm dpmp snnd||
pnd sndp sndp rsndp |mrsn dp sndp mgr srm||

- The fourth swara and the final swara in many of the varnams will be with lot of launch pads or stoppings at different significant notes. As in the case of Bhairavi Ata tala varnam or Surutti Adi tala Varnam etc. Sankarabharanam Ata tala varnam however possess a very different final swaram that draws an influence of western style.
- Varnas with 5 or 6 charana swaras will be more of an advanced lesson, and gives extra ordinary ideas to deal with Kalpana swaram singing too. Looking at Saveri

	d,, ṙ,, ṡ, ndpmg grsṇ	ḍ,, r,, snds rmgr mp	
	dpm, pdn, dpm g,rmp	dpdm prmp d srmp dn,	
	dmgrs dmgrs m,grsṇ	ḍsrm gr mpd sr ḍsr mp	
	dsnd sṙġṙ ṁ, ġṙ snd p	dsṙġ srmp dnpḍ srmp	

Singing Varnams in different degrees of speed, and later converting them in akaaram has been proven to be an excellent treatment to the voice which results in perfect shape and texture of the voice, and note precision right on pitch. Especially ones with Janta prayogas as in Sankarabharanam Ata tala Varnam or Mayamalavagowla Adi tala Varnam.

Aesthetics and Judgement

Some advanced Varnams learnt especially during later stage ,

[1] Without pauses or karvais. Not elongated

example, Todi, Kalyani, Reetigowla; act as guidebooks that give us a perfect judgement on usage of the same note at different places or phrases. The chathusruti dhaivatam in Kalyani is not handled in the same way all the time. It can be a stressed one, or a passing one or even plain. The ata tala varnam is a reference material to precisely assimilate which form of the dhaivatam in a particular phrase. Grammatically right and aesthetically brilliant are elements in two poles.

The opening line in Sankarabharanam Varnam need not necessarily be

S, n , p,,, - the panchamam touching kakali nishadam and sounding SNP but can be brought down half way and taken from dhaivatam S , n, ^{d}p,,,

Varnams are learnt basically with the help of a notation, in the class room. The technical details of the varnam, the grammar, the structure can be learnt and practiced by a student, but when the same varnam is rendered before an audience, they must not necessarily have the academic knowledge. Any musical form for that matter, is based on some raga. A musician is expected to unearth the raga bhava or the aesthetics from the composition and execute to the Rasikas. When kritis or padams or other musical forms have Sangatis, or improvisation why not in varnams? So, how can we treat Varnams aesthetically?

There are several ways to embellish a varnam.

1. Stress and modulation balance, giving emphasis to the fashion of phrase
2. Connection of charanam to each charanaswara
3. The Kalapramanam or the pace chosen for rendering varnam
4. Making the sahityams sound more meaningful
5. Right usage of gamaka and jaru

1. Ninnukori – Mohanam

|| G , g , g p g r r g p g p,,, | g g d d p, g g | d p g p g r s r||

||Sa nnutha.. nga | Sri…. Ni va | sa.. ||

We can bring meaningful changes like

| g g d d p, **g p | g r s s d s r g**||

| Sri…. Ni va | sa.. ||

to connect the third swaram and

| g g d d p, g p | g r s s r g p d ||

| Sri…. Ni va | sa.. || to connect the fourth swaram.

2. **Evvari bodha- Abhogi**

|| m, d m d,,, ds d m d d s, | d s d d m, g m | g r s r g s r g||

||ma ru- ba ……. Ri… ko rva ja la nu ra

The charanam Marubaari ends in the note Ga. And when we sing the third charana swaram, we find that it doesn’t connect seamlessly. So, making a small change at the tail end as

| d s d d m, g m | g r s r g r g m||

| ko rva ja la nu ra

will connect the swaram well.

3. **Sami nine- Sankarabharanam**

|| p, d n s s n d p m g r g , m ,
| p,, m d,, p s n d p m g r s r g||
|| nee ra ja --
|kshi ni pai --- ---

Adding this phrase at the tail end of the charanam will help to avoid the two madhyamams together while singing the third swaram commencing as ||m, dp mgm, pg mr gs,n..

4. **Era naapai- Thodi**

Era naapai is considered as an advanced varnam among the adi tala varnams. Lets now see how charmingly we can connect the charanam to each swaram. Actual notation of the charanam is as follows

|| d,, n s,, s n d p m g r s r | g,, m ,, p d | n s , s n d p m||
|| Da.ni ma ta lu vi ni | In ta Sa- | ha sa- me-la ra||

To link the third swaram,

|| d,, n s,, s n d p m g r s r | g,, m ,, p d | n s , **n r s n d**||
|| Da.ni ma ta lu vi ni | In ta Sa- | ha sa- me- la ra|| mdn s, n dn sn,d rsnd…

To link the fourth swaram

|| d,, n s,, s n d p m g r s r | g,, m ,, p d | n s , **d , n s** ,||
|| Da.ni ma ta lu vi ni | In ta Sa- | ha sa- me- la ra||

To link the final swaram

|| d,, n s,, s n d p m g r s r | g,, m ,, p d | n s , **d , G, r**||
|| Da.ni ma ta lu vi ni | In ta Sa- | ha sa- me- la ra||

5. **Valachi – Navaragamalika**

Navaragamalika varnam is very interesting since it employs allied ragas next to each other. This varnam requires special treatment. Repetitions and addition of some raga Chaya phrases will make varnam sound more professional. The most challenging one is the Yadukulakambhoji Charana swaram of just one avartanams, that connects to the charanam which is in Kambhoji.

Instead of the actual notation

|| p,,,, m , g , r, g , r , | S,, p,, d,, | ,, s ,, r , m|| it can be
||p , ,,,, m , g , r , **M , g ,** || S,, p,, d,, || ,, **sr, m,,**||

6. **Sami nine- Sri ragam**

Many of the Carnatic music students handle the nishaadam of Sriragam doubtfully. Nishaadam needs support of adjacent notes to produce the ragabhava. Hence the anupallavi can be treated as,

Np r s n,, snpm, r g r s r s,,,,
Bhu…. Mi.. ve- la yu

7. **Sarasijanabha – Kambhoji**

Various ideas singing the charanam of Kambhoji ata tala varnam

||,,,, ,,,, ,,,, ,,,, s,, r s n d d p m g r | s, , , , , s n p d s r g , s r g m p , | m g p d s,

Sa rva bhau ma sa ka | la
p d r s n d p m p d ||
lo ka bhira ma
||,,,, ,,,, ,,,, ,,,, s,, r s n d d p m g r |
s, , , , , s n p d s r g , s r g m p , |
m g p d s,
Sa rva bhau ma sa ka | la
p d r **s n d d p m g** || for the commencement of second swaram
lo ka bhi ra ma
||,,,, ,,,, ,,,, ,,,, s,, r s n d d p m g r |
s, , , , , s n p d s r g , s r g m p , |
m g p d s,
Sa rva bhau ma sa ka | la
p d r s , n , p , d
lo ka bhi ra ma ||
for linking the final swaram

The stress and modulation balance are also a very important factor in embellishing a varnam. In the last avartanam of the final swaram the right stress should be as

|| srgm pd mg pd sn pdsr gr gm grsn dp mg pd sr gm grs,, pd snd pm gr s,,

npds rsrg mgmp d

8. **Viribhoni- Bhairavi**

When there is a situation of using the same note or similar phrase next to each other, it is always advisable to show the two flavours of the note, as in D, nn dd, n d d m,,, ndp m,,, - where the madhyamam is paused. In this case, both the madhyamas doesn't necessarily require the gamaka. The second one can remain plain.

9. **Neranammiti – Kanada**

Basically, Janta Prayogas (doubling of same note) in Carnatic Music is handled by giving stress to the second note in 98% cases. In a phrase like ss rr gg mm, stress or more power is given to the second note, like s**S** r**R** g**G** m**M.** In Kanada Ata tala varnam the last line of the last charana swaram ends like,

| Gg, mrs nr, snp gg, mrs r g |m dn sr g mr | sn p rsnpm || gm r **g g** m dn

The two gandharams that falls in the tail end of the swaram can be sounded more aesthetic if we give them more flavour of sadharana gandharam.

Laya Aspects

Apart from the two degrees speed in Chathurasra Gati, musicians also sing the varnams in thisra keezhkalam and melkalam. Multiples of three, is the key to sing Varnams in thisra gati. That is, every three lines will give the samam in thisra gati Rarely varnams are rendered in Khanda gathi too. In this case, multiples of five is the easy approach. In case varnams have 8 lines or more, they are repeated so as to get the samam.

Another practice in recent time is singing them in various nadais, or reckoning talam in panchamukhi, sapta mukhi, sarva mukhi etc. Showing all the nadais or any

particular nadai on the Shabdha[2] kriyas in a talam is one method. Or showing the nadais on the Nishabdha[3] kriyas in a talam is another method. Such exercises sharpen the focus and give sound stability over laya aspects.

Singing the varnam in any particular nadai, for example in case of Khanda Nadai, the same theory applies as we did in the gathi exercise. Every 5 lines will show the samam and the lines in the varnam will have to repeated as many times to get the samam.

Varnams offer multiple benefits like, stability of voice, Purity in Swara and Sruti, perfection in laya aspects etc. To conclude, it is very important to understand ragas through Varnam, the grammar and aesthetics every varnam lays for us. Learning the varnam in the well-set pattern, and then interpreting them from the angle of musical finesse is very important for musicians. Whatsoever a musician right from the stage of a beginner, intermediate advanced or a performer, will be singing this musical form through out the musical journey.

References

i. *Prof P Sambamurthy; History of South Indian Music; The Indian Music Publishing House ; fourth edition July 1998*

ii. *R Rangaramanuja Ayyangar; History of South Indian (Carnatic) Music; Vipanc(h)I Cultural Trust Bombay; 1993*

.

[2] *Anga of a tala that makes sound*

[3] *Anga of a tala that doesn't make sound*

नाट्यशास्त्र में वर्णित प्रेक्षागृह लक्षण

रूपम रघुवंशी
शोध छात्रा, नृत्य विभाग,
प्रो. लयलीना भट
शोध निर्देशिका, नृत्य विभाग (भरतनाट्यम्),
महिला महाविद्यालय, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, वाराणसी

संक्षिप्त सार– प्रदर्शन कलाओं के लिए किसी न किसी प्रकार का खुला या बन्द, स्थायी अथवा अस्थायी, छोटा या बड़ा स्थान आवश्यक है। यह स्थान प्रेक्षागृह, प्रेक्षास्थल, रंगशाला, रंगमंच आदि नामों से जाना जाता है। सामान्यतः यह विभिन्न नाम उस स्थान का निर्देश करते हैं जिसमें एक स्थान विशेष से कार्यक्रमों को प्रस्तुत किया जा सके और उन कार्यक्रमों का श्रोता या दर्शक सुखपूर्वक बैठकर उसका आनन्द ले सकें। अर्थात्, मंच एवं प्रेक्षक स्थल के समन्वित स्वरूप को प्रेक्षागृह की संज्ञा दी जाती है।

सूचक शब्द– नाट्यशास्त्र, नाट्यमंडप, प्रमाण, रंगपीठ, रंगशीर्ष।

कला का उत्कृष्ट रूप काव्य है और उत्कृष्टतम् रूप है नाटक, जिसका प्रतिपादक सर्वाधिक प्राचीन ग्रन्थ भरतमुनि कृत नाट्यशास्त्र है। ललित कलाओं की ऐतिहासिकता में नाट्यकला का महत्त्वपूर्ण स्थान है।

जग्राह पाठ्यमृग्वेदात्सामभ्यो गीतमेव च।
यजुर्वेदादभिनयान् रसानाथर्वणादपि।।[1]

ब्रह्मा ने ऋग्वेद, सामवेद,यजुर्वेद तथा अथर्ववेद के आधार पर नाट्यवेद की रचना की जो कि पंचम वेद कहा गया, जिसमें पाठ्य, गीत, अभिनय तथा रस चारों तत्वों को क्रमशः लिया गया है।

भारतीय वाङ्मय–परम्परा में नाट्यशास्त्र का अप्रतिम स्थान है। नाट्यशास्त्र अपने विचारों की व्यापकता के साथ–साथ विषयगत समग्रता से परिपूर्ण है। 'नाट्यशास्त्र' का विषयगत विवरण देखकर कोई यह कहे बिना नहीं रह सकता कि तत्कालीन भारतीय समाज केवल धनधान्य से ही समृद्ध नहीं था अपितु विद्या और विशेष रूप से वास्तुशिल्प, मूर्तिशिल्प, चित्रकला, संगीतकला, नाट्यकला, नृत्यकला एवं काव्यादि कलाओं में भी पारंगत था। नाट्यशास्त्र में नाट्य के संदर्भ में ही नृत्य एवं संगीत का अत्यन्त विशद् वर्णन प्राप्त होता है। नाट्यशास्त्र के अनुसार नाट्यकला अनादिसिद्ध[2] है।नाट्यशास्त्र में इस कला को ब्रह्मोक्त माना गया है तथा भरतमुनि उसके आदिम प्रयोक्ता बताए गए हैं। नाट्यशास्त्र कुल 36 अध्यायों में संग्रहित है तथा उसमें छः हजार श्लोक हैं। 'नाट्यशास्त्र' को केवल नाट्यकला एवं संगीत कला ही नहीं बल्कि समस्त भारतीय कलाओं का विश्वकोष कहा गया है।ऐसा कोई विज्ञान, शिल्प, कला, योग और कर्म नहीं है जो उसमें ना समाहित किया गया हो।

'नाट्यशास्त्र' में नाट्य के संदर्भ में स्वयं भरतमुनि ने कहा है–

त तज्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला।
ना सौ योगो न तत्कर्म नाट्येऽस्मिन् यन्न दृश्यते।।[3]

भारतीय संगीत एवं नाट्यकला के आधारभूत ग्रन्थ 'नाट्यशास्त्र' के रचनाकार भरतमुनि ने 'नाट्यशास्त्र' के द्वितीय अध्याय में भिन्न–भिन्न आकार–प्रकार और माप वाले प्रेक्षागृहों के निर्माण के लिए अलौकिक वास्तुकार विश्वकर्मा द्वारा निर्देशित नियमों का उल्लेख किया है। नाट्य की प्राथमिक आवश्यकता के रूप में नाट्यगृह की निर्माण विधि का विस्तार से परिचय मिलता है।

''नाट्यशास्त्र'' में नाट्य के निर्विघ्न प्रयोग हेतु प्रेक्षास्थल अथवा प्रेक्षागृह को आवश्यक माना है।शास्त्रों में प्रेक्षागृह का सबसे प्राचीन उल्लेख नाट्यशास्त्र में प्राप्त होता है। नाट्य शास्त्र के अनुसार प्रेक्षागृह की आवश्यकता जिन

[1]. द्विवेदी, डॉ0 पारस नाथ, नाट्यशास्त्रम् हिन्दी व्याख्या मनोरमा ।भाग, पृ0सं0 46

[2]. झा, डॉ0 अनिमा, नाट्यशास्त्र का अट्ठाइसवां अध्याय, पृ0सं0 11

[3]. वही, पृ0सं0 11

परिस्थितियों में हुई वह कथा निम्न श्लोकों में सुव्यक्त है–

ततस्तस्मिन्ध्वजमहे निहतासुरदानवे।।५६।।

प्रहृष्टामरसंकीर्णे महेन्द्रविजयोत्सवे।।

....

तदन्तेऽनुकृतिर्बद्धा यथा दैत्याः सुरैर्जिताः।।५८।।

सम्फेटविद्रवकृता च्छेद्यभेद्याहवात्मिका।

....

एवं प्रयोगे प्रारब्धे दैत्यदानवनाशने।

अभवन्क्षुभिताः सर्वे दैत्या ये तत्र सङ्गताः।। ६५।।

विरूपाक्षपुरोगांश्च विघ्नान्प्रोत्साह्य तेऽब्रु वन्।

न क्षमिष्यामहे नाट्यमेतदागम्यतामिति।।६६।।

ततस्तैरसुरैः सार्धं विघ्ना मायामुपाश्रिताः।

वाचश्चेष्टां स्मृतिं चैव स्तम्भयन्ति स्म नृत्यताम्।।६७।।

....

ततश्च विश्वकर्माणं ब्रह्मोवाच प्रयत्नतः।

कुरु लक्षणसम्पन्नं नाटयवेश्म महामते।।८०।।

महेन्द्र के ध्वजमहोत्सव में जो कि असुरों या दानवों के मारे जाने के उपलक्ष में विजय की उपलब्धि पर आयोजित होता था। उस आयेाजन में भरत ने ब्रह्मा के आदेश से नाट्य प्रयोग किया। यह प्रयोग देवताओं द्वारा दैत्यों पर विजय प्राप्त करने से सम्बन्धित ही था अतः ब्रह्मा आदि देवताओं ने तो उस प्रयोग पर संतोष व्यक्त किया किन्तु वहाँ उपस्थित दैत्य इस अपमान से क्षुब्ध हो गए और इस प्रयोग को स्वीकार न करते हुए अभिनेताओं की वाणी, चेष्टा और स्मृति को स्तब्ध कर दिया। तब इन्द्र ने ध्यानस्थ होकर इस विघ्न को पहचाना और अपने वज्र से दैत्यों और विघ्नों का नाश कर दिया, किन्तु पुनः इन्द्र के ध्वज महोत्सव में अभिनय के आरंभ होते ही बचे हुए विघ्न पुनः अशांति उत्पन्न करने लगे तब भरतमुनि अपने पुत्रों समेत ब्रह्मा जी के पास गए तथा अभिनय के रक्षा–विधान के बारे में उनसे अनुनय की। तब ब्रह्मा जी ने भरत की चिन्ता को देखते हुए देव शिल्पी विश्वकर्मा को आदेश दिया कि आप समस्त शुभ लक्षणों से युक्त नाट्यमण्डप का निर्माण करें तथा अभिनय की रक्षा हेतु नाट्यमण्डप के प्रत्येक स्थान पर समस्त देवगणों को भी यथास्थान स्थापित करें। इस प्रकार नाट्यमण्डप अथवा प्रेक्षागृह देवमयी अनुष्ठान हो गया।

'नाट्यशास्त्र' में देवशिल्पी विश्वकर्मा ने नाट्यमण्डप के तीन प्रकार के सन्निवेश तथा उनका विधान बतलाया है–

विकृष्टश्चतुरश्रश्च त्र्यश्रश्चैव तु मण्डपः।
तेषां त्रीणि प्रमाणानि ज्येष्ठं मध्यं तथाऽवरम्।।
प्रमाणमेषां निर्दिष्टं हस्तदण्डसमाश्रयम्।
शतं चाष्टौ चतुःषष्टिर्हस्ता द्वात्रिंशदेव च।।[4]

इनमें विकृष्ट नाट्यगृह आयताकार, चतुरस्त्र नाट्यगृह वर्गाकार तथा त्र्यस्त्र नाट्यगृह त्रिभुजाकार होता है। इनमें प्रमाण की दृष्टि से फिर नाट्यमण्डप के और भी भेद किये गये हैं जो ज्येष्ठ, मध्यम और अवर/अधम रूप में बनते हैं। कुछ अन्य आचार्यों के मतानुसार सभी नाट्यगृह प्रमाण के आधार पर ज्येष्ठ, मध्यम तथा अधम हो सकते हैं, अतः इसके नौ भेद होते हैं। इन प्रेक्षागृहों के माप हेतु हस्त या दण्ड का प्रयोग किया गया।

प्रमाणों (नाप) के आधार पर नाट्यमण्डपों का निर्माण बताया गया है। इन प्रमाणों को हाथ या दण्ड के आधार पर मापा गया है। ज्येष्ठ नाट्यमण्डप का प्रमाण 108 हाथ या दण्ड, मध्यम का प्रमाण 64 हाथ या दण्ड तथा अधम (कनिष्ठ) नाट्यमण्डप का प्रमाण 32 हाथ या दण्ड का होता है। ज्येष्ठ मण्डप देवों के लिए,मध्यम राजाओं के लिए उपयोगी होता है। इसी प्रकार कनिष्ठ नाट्यगृह प्रजा के लिए उपयोगी होता है। ज्येष्ठ नाट्यमण्डप के विशाल

[4]. शास्त्री, शुक्ल श्री बाबूलाल, नाट्यशास्त्रम् हिन्दी ग्रन्थ व्याख्या प्रदीप ।भाग, पृ0सं0 34, 35

रहने से पात्रों के द्वारा उच्चारित पाठ्यांश दर्शकों को श्राव्य नहीं होता है और ना ही उनकी भावपूर्ण अभिनय की मुद्राएँ दृश्य हो पाती हैं, अतएव मध्यम नाट्यगृह ही अधिक उपयोगी होता है,

'विभागेन कृष्टः दीर्घः इति विकृष्टः'[5]

अर्थात् जिनमें चौड़ाई की अपेक्षा लम्बाई अधिक हो, चारो भुजाएँ बराबर न हो उसे विकृष्ट नाट्यमण्डप कहा गया।

'चतसृषु दिक्षु साम्येन कृष्ट इति चतुस्त्रः'[6]

अर्थात् जिनकी चारों भुजाएँ एक बराबर हों ऐसा वर्गाकार क्षेत्र वाला मण्डप चतुरस्त्र मण्डप कहा गया।

'तिस्त्रः आश्रयः अस्मिन्निति त्र्यश्रः'[7]

अर्थात् जिस मण्डप के तीनों कोण त्रिभुजाकार बराबर हों उसे त्र्यस्त्र नाट्यमण्डप कहते हैं।

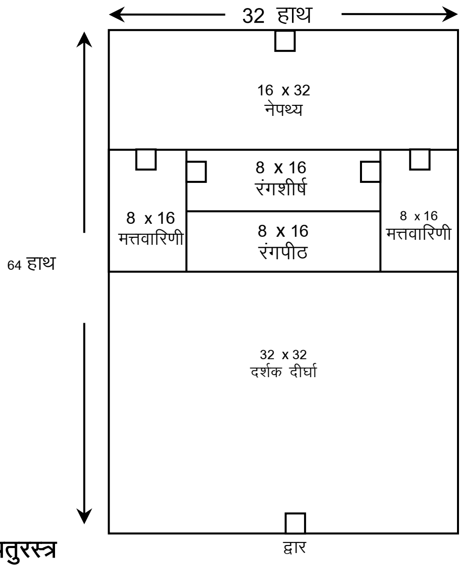
विकृष्ट, चतुरस्त्र, त्र्यस्त्र यह विभाजन प्रेक्षागृह की आकृति (स्वरूप) को बताता है जबकि ज्येष्ठ, मध्यम और अवर प्रेक्षागृह के क्षेत्रफल को (प्रेक्षकों के बैठने की क्षमता) बताते हैं। इन सभी प्रकार के प्रेक्षागृहों में मध्यम प्रेक्षागृह को सर्वोत्तम कहा गया है क्योंकि उसमें संवाद तथा संगीत बेहतर रूप से श्रव्य होता है।

विकृष्ट नाट्यगृह :–

मध्यम विकृष्ट नाट्यमण्डप की निर्माण विधि यह है कि 64 हाथ लम्बी तथा 32 हाथ चौड़ी लम्बाई का क्षेत्र लेकर फिर डोरी से उसके दो भाग कर लें। इसके बाद आगे के आधे भाग में प्रेक्षकों के बैठने का स्थान बने तथा पीछे के भाग को पुनः दो भाग में जिसमें आगे के भाग को फिर दो भाग में बांट कर रंगपीठ तथा रंगशीर्ष का निर्माण हो तथा पिछले भाग में नेपथ्य गृह की रचना की जाती है।एक द्वार नेपथ्य प्रवेश हेतु, दो द्वार मंच प्रवेश के लिए तथा एक द्वार दर्शक प्रवेश हेतु निहित किए जाते हैं। द्वारों की संख्या 2 से 6 तक हो सकती है।

नाट्यशास्त्र में इसी अध्याय के श्लोक सं0 70एवं 71 में सामान्य निर्देश है कि रंगपीठ के दोनों ओर बगल में मत्तवारिणी का निर्माण होना चाहिए, जो कि रंगपीठ के माप के अनुसार 8 x 8 हाथ की समचतुरस्त्र हो, परन्तु कई अन्य मतों के अनुसार यह पूरे रंगमण्डप के माप के आधार पर 8 x 16 हाथ आयताकार होनी चाहिए।

मध्यम विकृष्ट नाट्यमण्डप का स्वरूप :–



चतुरस्त्र नाट्यगृह :–

मध्यम चतुरस्त्र नाट्यमण्डप की लम्बाई और चौड़ाई (64–64) हाथ की रहने से यह वर्गाकार नाट्यमण्डप कहलाता है। इसके निर्माण में उसी क्रम का अनुसरण होता है जैसा कि विकृष्ट के स्वरूपवर्णन के प्रसंग में पूर्व में बतलाया गया है। इसकी दीवारें ईंटों से निर्मित हों,उसमें दस स्तम्भ रखना चाहिए। विकृष्ट की अपेक्षा छोटा मण्डप होने से इसमें प्रेक्षकों को बैठने के लिए सीढ़ीनुमा बैठक का निर्माण किया जाए जिसे लकड़ी और ईंट से बनाया जाए। ये सीढ़ियाँ धरातल से एक हाथ ऊपर उठते हुए

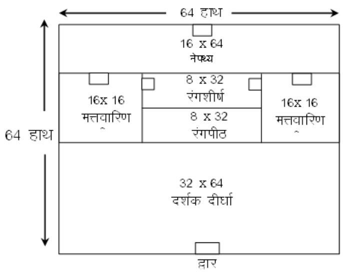
5.द्विवेदी, डॉ0 पारसनाथ, नाट्यशास्त्रम् हिन्दी व्याख्या मनोरमा ।भाग, पृ0सं0 147

6.वही, पृ0सं0 147

7वही, पृ0सं0 147

इतनी ऊँचाई तक चली जाएं जहाँ से रंगपीठ (सीधा) दिखलाई दे सकता हो। विकृष्ट में यह विधान विस्तारपूर्वक नहीं बतलाए गए हैं, इसका विवरण चतुरस्त्र से ही प्रारम्भ हुआ है। विकृष्ट के समान ही यहाँ रंगपीठ तथा रंगशीर्ष की भी रचना की जाए तथा नेपथ्यगृह की ओर जाने के लिए द्वार रखा जाए, मंच पर प्रवेश हेतु दो द्वार तथाएक द्वार सामने के मण्डप में हो जिससे सामान्य दर्शक प्रवेश करे। इसका रंगपीठ आठ हाथ के प्रमाण का होता है तथा दोनों बगल में मत्तवारिणी चार–चार स्तम्भों की रहती है। इसका धरातल आदर्श तल के समान समतल होता है तथा वेदिका भी समतल ही, जबकि विकृष्ट में वेदिका से इस धरातल को ऊँचा रखा जाता है।

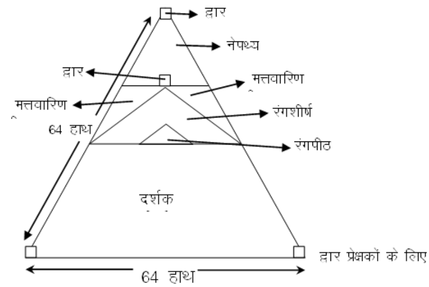
मध्यम चतुरस्त्र नाट्यमण्डप का यह स्वरूप है–



त्र्यस्त्र नाट्यगृह :–

त्र्यस्त्र संज्ञक नाट्यमण्डप का आकार (स्वरूप) त्रिभुज जैसा रखा जाता है तथा इसके मध्य भाग में जिस रंगपीठ की रचना होती है वह भी त्रिभुज आकार ही रहता है। इसका एक–एक द्वार तीनों कोनों में निकला हुआ रखा जाता है तथा एक द्वार रंगपीठ के पिछली ओर रखते हैं। इन में एक द्वार सामान्य–जन के प्रवेश के लिए और एक द्वार अभिनेताओं के प्रवेश के लिए होता है। चतुरस्त्र में अभिहित विधि के अनुसार ही इसमें भी दिवारों का निर्माण किया जाता है और इसी प्रकार स्तम्भ भी लगाये जाते हैं। शेष कार्य विकृष्ट नाट्यगृह के समान त्र्यस्त्र नाट्यगृह में भी होता है।विवरण के अनुसार त्रिभुजाकार के तीनों कोनों पर द्वार बताए हैं, जिसमें दर्शक दीर्घा में दो कोनों पर द्वारों की योजना हो सकती है, जिसमें से एक दर्शकों के प्रवेश हेतु और एक अभिनेताओं के प्रवेश हेतु बताया है। किन्तु दर्शक दीर्घा के द्वार से अभिनेताओं के प्रवेश का औचित्य नहीं दिखता। अतः यह दोनों द्वारा दर्शकों के प्रवेश एवं निर्गमन हेतु तथा नेपथ्य से लगा हुआ द्वार अभिनेताओं हेतु उचित जान पड़ता है।

मध्यम त्र्यस्त्र नाट्यमण्डप का स्वरूप –



नाट्यशास्त्र के द्वितीय अध्याय के विवरण के अनुसारविश्वकर्मा ने शास्त्रोक्त तीन प्रकार के प्रेक्षागृहों का निर्माण किया है–

1. विकृष्ट
2. चतुरस्त्र
3. त्र्यस्त्र

इनमेंसे प्रत्येक के तीन रूप होते हैं – 1. ज्येष्ठ, 2. मध्यम, 3. अधम।

उक्त विवरण के अनुसार प्रेक्षागृह –

1. ज्येष्ठ – विकृष्ट
2. मध्यम – विकृष्ट
3. अधम – विकृष्ट
4. ज्येष्ठ – चतुरस्त्र
5. मध्यम –चतुरस्त्र
6. अधम –चतुरस्त्र
7. ज्येष्ठ – त्र्यस्त्र
8. मध्यम –त्र्यस्त्र
9. अधम –त्र्यस्त्र

कुल 9 प्रकार के पुराने प्रेक्षागृहों की जानकारी मिलती है।ऐसा बताया है कि आकार में ज्येष्ठ से बड़ा ना हो क्योंकि तब नाट्य के

भाव स्पष्ट नहीं दिखाई देंगे व स्वर भी स्पष्ट सुनाई नहीं देंगे। अधिक चिल्लाने से अत्यन्त बेसुरापन होगा।

अधम नाट्यमण्डप में आकार छोटा होने के कारण पाठ्य, वाचन तथा वाद्यों की ध्वनि अत्यन्त तेज सुनाई पड़ती है जिससे भाव–सम्प्रेषण तथा वाद्यों की ध्वनि के साथ कथानक साफ सुनाई नहीं पड़ता। अतः यह भी उत्तम नहीं माना गया। अतः मध्यम श्रेष्ठ है।

प्रेक्षागृह निर्माण हेतु प्रमुख बिन्दु :–

भूमि परीक्षण व शोधन :–

प्रेक्षागृह भवनवास्तु हेतु प्रशस्त भूमि होनी आवश्यक है। इसलिए भूमि का स्पष्टतः परीक्षण करना चाहिए। नाट्यशास्त्र के अनुसार श्वेत, लाल, पीले तथा काली रंग की मिट्टी वास्तु हेतु उत्तम होती है। शुभ मुहूर्त के साथ नापना आरम्भ किया जाए। भूमि परीक्षण करने के बाद भूमि का शोधन किया जाता है। भूमि को साफ करके वहाँ हल चलाना चाहिए, भूमि से कील, घास–फूँस, कंकड़ तथा वृक्षों की जड़े निकाल देनी चाहिए। भूमि का रेखांकन मजबूत सूत की डोरी से किया जाता है। नाट्यशास्त्र में यह भी निर्देशित है कि रंगमंच के स्थान के परिमाण को दो बराबर भागों में विभाजित किया जाए। इनमें से प्रेक्षकों के सम्मुख वाले भाग को क्रमशः रंगपीठ तथा रंगशीर्ष कहते हैं तथा पृष्ठ वाला भाग नेपथ्य के लिए निर्धारित है। इस निर्देश के अनुरूप मध्य आकार के विकृष्ट प्रेक्षागृह में एक चौथाई भाग नेपथ्य स्थल के लिए प्रयुक्त होना चाहिए।

मुहूर्त :–नाट्यमण्डप बनाना प्रारम्भ करने के लिए उत्तरा, मृगशिरा, विशाखा, रेवती, हस्त, पुण्य और अनुराधा नक्षत्र श्रेष्ठ माने गए हैं।

नाप :–नाट्यगृह का मापन सफेद डोरी से नापकर चिन्ह बनाया जाए। डोरी कहीं से भी टूटी या जोड़ी न हो। यही तरीका आज भी भवन निर्माण में लाया जाता है। इस प्रकार सावधानी से 64 हाथ नापकर उसके 2 भाग करने चाहिए, जो पीछे 32 हाथ का भाग है। उसके दो भाग करने चाहिए जिनमें सबसे पीछे वाले भाग में नेपथ्य गृह बनाना चाहिए।

नींव दिशा :–

कार्य पूर्व दिशा से प्रारम्भ किया जाना चाहिए। शंख, दुन्दुभि, नगाड़ा, मृदंग, पणव (तासा) आदि वाद्य बजाकर विद्वानों द्वारा ''मूल–नक्षत्र'' में नींव रखनी चाहिए।

भित्ति स्थल तथा छत :–

भरतमुनि ने प्रेक्षागृह की भित्तियों के निर्माण सम्बन्धी और उनका प्रसाधन बहुत ही कलात्मक व परिष्कृत रूप में प्रस्तुत किया है। भित्ति की ऊँचाई साधारणतः 18 फीट होती है। भित्ति के बाद खम्भे खड़े किए जाते हैं। प्रायः प्रेक्षागृह में 24 खम्भे होते हैं अर्थात् 4 खम्भे चारों कोनों में, 10 दर्शक कक्ष में, 4 रंगपीठ पर और 6 रंगशीर्ष के लिए, यह सभी खम्भे सीधे तथा चिकने होते हैं। नाट्यशास्त्र में प्रेक्षागृह के अन्दर भिन्न प्रकार के स्तम्भों की स्थापना का उल्लेख है। यह स्तम्भ प्रेक्षागृह के आकार के अनुरूप चौबीस से अट्ठाईस तक संख्या में बताए गए हैं। रंगपीठ एवं नेपथ्य में अन्य स्तम्भ भी निर्दिष्ट किए गए और अन्त में छः स्तम्भों की स्थापना को प्रेक्षक–स्थल की भित्तियों के साथ–साथ स्थापित करने का भी उल्लेख है।

षड्दारुक :–

भरत मुनि ने प्रेक्षागृह में रंगशीर्ष के प्रसाधन हेतु षड्दारूक कर्म का विधान बतलाया है। षड्दारुक एक ऐसी स्थापत्य वास्तुशैली है जिसमें छः लकड़ियों के समूह से बना एक ढांचा होता है।[8] इस ढांचे को प्रायः छत को पाटने में प्रयोग किया जाता है। इसका कार्य स्तम्भ स्थापना के पश्चात् होता है। शैल गुहाकार होने के कारण दर्शकों को स्तम्भ रहित दृश्य प्रदर्शित होता है।

दर्शक–स्थान :–

छत निर्माण के पश्चात् दर्शक–स्थान बनाने का विधान प्राप्त है। इसमें प्रायः 10 स्तम्भों का निर्माण किया जाता है। दर्शक दीर्घा को सीढ़ीनुमा बनाया जाता है। इसे

[8] द्विवेदी, डॉ0 पारसनाथ, नाट्यशास्त्रम् हिन्दी व्याख्या मनोरमा ।भाग, पृ0सं0 188

''सोपानाकृतिपीठकम''[9] कहते हैं। सीढ़ियों पर कांठ लगाया जाता है। प्रत्येक सोपान के मध्य एक हाथ का अन्तर होना चाहिए।

रंगमण्डप का निर्माण :–

प्रेक्षागृह के कुल भाग के अर्धभाग में रंगमण्डप का निर्माण किया जाता है तथा यह तीन भागों में विभाजित होते हैं नेपथ्य, रंगपीठ तथा रंगशीर्ष। नेपथ्य निर्माण विधान में 2 द्वारों का निर्माण किया जाता है जिनसे पात्रों का मंच–प्रवेश तथा निकास होता है। क्रमानुसार रंगपीठ तथा उसके आगे रंगशीर्ष बनाने का विधान है। रंगपीठ 4 खम्भों द्वारा बना होता है तथा रंगशीर्ष से ½ हाथ ऊँचा होता है। रंगशीर्ष का निर्माण 6 खम्भों द्वारा किया जाता है।

पात्रों की रंग–सज्जा, वस्त्र पहनने तथा विश्राम आदि कार्य हेतु 'नेपथ्य गृह' का निर्माण किया जाता है। नेपथ्य गृह की लम्बाई 16 तथा चौड़ाई 32 हाथ होती है। तथा इसके भी दो भाग होते हें।एक भाग स्त्री पात्रों के प्रयोग हेतु तथा दूसरा भाग पुरुषों के प्रयोग हेतु किया जाता है। नेपथ्य में पात्रों के उपयोग की वस्तुएँ रखी जाती है। प्रायः नाट्य प्रयोग में आकाशवाणी की क्रिया नेपथ्य से होती है। नेपथ्य में प्रयुक्त दो द्वार होते हैं उनमें यवनिका अर्थात् 'पर्दा' पड़ा रहता है। पात्र इसे हटाकर रंगपीठ में प्रवेश करते हैं।

द्वार :–

भरतमुनि ने नाट्यशास्त्र में प्रेक्षागृहों के द्वारों के संदर्भ में यही बताया है कि अधिक द्वारों का निर्माण वर्जित था। यह द्वारएक–दूसरे के सम्मुख नहीं होते थे।एक द्वार पूर्व की ओर तथा दूसरा द्वार दक्षिण की ओर होता है। रंगमंच स्थल पर तीन द्वार बनाने का निर्देश है, इनमें से दो द्वार रंगशीर्षएंव नेपथ्य की दीवार में पात्रों के आने–जाने के लिए होते थे। प्रेक्षागृह का मुख्य द्वार पूर्व की ओर होता था, जो जन प्रवेश के लिए था। कुल द्वारों की संख्या दो से छः तक भी होती थी।

वातायन तथा गवाक्ष :–

नाट्यशास्त्र में प्रेक्षागृह निर्माण विधान के अन्तर्गत खिड़कियां बनाने का निर्देश मिलता है। वातायन एवं गवाक्ष भिन्न–भिन्न आकार की खिड़कियाँ थी, जो वायु प्रवेश के लिए थी तथा उन्हें रस्सी से खोला या बन्द किया जाता था। गवाक्ष वातायन की अपेक्षा छोटा तथा कुछ गोल होता था, यह दरवाजे के ऊपर दोनों ओर बनाए जाते थे, इससे पता चलता है कि यह खिड़कियाँ काफी ऊँचाई पर बनती थी। प्रेक्षागृह में वातायन एवं गवाक्षों की सीमित संख्या होती थी, ताकि अधिक हवा के आने–जाने से स्वरों में विस्वरता न उत्पन्न हो।

मत्तवारणी :–

यह दर्शकों के बैठने के स्थान से डेढ़ हाथ की ऊँचाई पर होनी चाहिए। इसके स्तम्भों के ऊपर के भाग को आमने–सामने खड़े दो मतवाले हाथियों की उठी हुई सूढ़ का आकार दिया जाता है इस कारण इसका नाम मत्तवारिणी पड़ा।[10]कई विद्वानों के अनुसार त्र्यस्त्र नाट्यमण्डप में मत्तवारिणी नहीं होती, परन्तु व्यावहारिक दृष्टि से यह उचित नहीं इसलिए हर नाट्यमण्डप में मत्तवारिणी अवश्य होनी चाहिए।

यदि वर्तमान समय के कुछ प्रेक्षागृहों को उदाहरण स्वरूप लें जैसे कि काशी में निर्मित नागरी नाटक मण्डली, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय स्थित पंडित ओंकारनाथ ठाकुर प्रेक्षागृह, स्वतंत्रता भवन, के0एन0 उडुप्पा सेमिनार हाल, दिल्ली का मेघदूत प्रेक्षागृह, कमानी सभागार, वाराणसी का रूद्राक्ष सम्मेलन हॉल तो इन सभी प्रेक्षागृहों में कुछ नवनिर्मित हैं तथा कुछ का निर्माण काफी पहले हुआ है। यह सभी प्रेक्षागृह क्षेत्रफल की दृष्टि तथा बाह्य आकृति में भिन्न हैं। प्रमाण के आधार पर ज्येष्ठ, मध्यम तथा अवर तो कहा जा सकता है परन्तु माप के आधार पर 108 हाथ, 64 हाथ तथा 32 हाथ का माप दर्शनीय नहीं हैं। दर्शकों के बैठने की क्षमता के आधार पर यह सभी भिन्न हैं, कुछ

9. वही, पृ0सं0 206

10. वही, पृ0सं0 184

काफी बड़े हैं, कुछ मध्यम तथा कुछ छोटे हैं। आकृति के आधार पर भी इन सभी को विकृष्ट, चतुरस्त्र तथा त्र्यस्त्र कहा जा पाना भी संभव नहीं है परन्तु उनके निर्माण में नेपथ्य, द्वार, मत्तवारिणी, रंगमंच तथा दर्शकदीर्घा यह सभी विधान प्रेक्षागृह लक्षणों के अनुसार प्राप्त होता है। इनकी दर्शक दीर्घा सोपानयुक्त है। प्रवेश तथा निकास द्वार भी यथावत देखने को मिलते हैं तथा इन सभी प्रेक्षागृहों में आधुनिक तकनीक का प्रयोग किया गया है, जिसमें ध्वनि उपकरणों तथा प्रकाश आदि की व्यवस्था है। भवन–निर्माण की आधुनिक तकनीक के अनुसार सभी प्रेक्षागृह के वातानुकूलित होने के कारण वातायन तथा गवाक्ष ना के बराबर ही देखने को मिलते हैं। आकार चाहे जितना भी बड़ा हो या छोटा हो आधुनिक तकनीकी व्यवस्था के द्वारा ध्वनि को व्यवस्थानुसार स्पीकर की मदद से सुना जाता है, हाल बड़ा होने के बाद भी कार्यक्रम में ध्वनि प्रस्तारक यंत्रों की सुविधा के कारण तथा प्रकाश योजना के कारण चेहरे के भाव भी स्पष्ट रूप से दिखाई देते हैं(संगीत अथवा नाट्य श्रव्यएवं दृष्य होता है)। अतः वर्तमान समय के प्रेक्षागृहों में नाट्यशास्त्र में वर्णित सभी लक्षण यथावत ही प्राप्त होंऐसा आवश्यक नहीं।

संदर्भ ग्रंथ सूची

i. द्विवेदी, डॉ0 पारसनाथ, *नाट्यशास्त्रम्* हिन्दी व्याख्या मनोरमा I भाग, सम्पूर्णानन्द संस्कृत विश्वविद्यालय, वाराणसी, द्वितीय संस्करण 2015

ii. शास्त्री, शुक्ल श्री बाबूलाल, *नाट्यशास्त्र* हिन्दी व्याख्या प्रदीप I भाग, चौखम्बा संस्कृत संस्थान, वाराणसी, संस्करण विक्रम संवत् 2077

iii. दाधीच, डॉ0 पुरु, *नाट्यशास्त्र का संगीत विवेचन,* बिन्दु प्रकाशन, उज्जैन, मध्य प्रदेश, संस्करण 1994

iv. नायर, डॉ0 इच्छा, *नाट्यशास्त्र : ताल तथा ताल वाद्य,* साहित्य संगम इलाहाबाद, संस्करण प्रथम 2016

v. झा, डॉ0 अनिमा, *नाट्यशास्त्र का अट्ठाइसवां अध्याय,* शिवालिक प्रकाशन, शक्तिनगर, दिल्ली, संस्करण प्रथम 2017

ध्रुपद महिला गायिका विदुषी असगरी बाई

काजोल वाल्मीकि
शोध छात्रा, गायन विभाग
प्रो. के. शशि कुमार
संकाय प्रमुख व विभागाध्यक्ष, संगीत एवं मंच कला संकाय
काशी हिन्दू विश्वविद्यालय,वाराणसी

संक्षिप्त सार–

प्राचीन काल में पुरुषों के साथ बराबरी की स्थिति से लेकर मध्य युगीन काल के निम्नस्तरीय जीवन और साथ ही कई समाज सुधारकों द्वारा समान अधिकारों को बढ़ावा दिये जाने तक, भारत में महिलाओं का इतिहास काफी गतिशील रहा है, आधुनिक भारत में महिलाएं फौज, पुलिस, चिकित्सा, विमानचालन, शिक्षा व संगीत में सक्रिय भूमिका निभा रही है।

संगीत की एक गायन शैली 'ध्रुपद' भारत की एक प्रसिद्ध शास्त्रीय गायन शैली है। ध्रुपद ध्रुव + पद से मिलकर बना है जहाँ 'ध्रुव' शब्द का वास्तविक अर्थ है शान्ति, सादगी, स्थिरता, अमरत्व तथा पवित्रता आदि और पद का अर्थ है साहित्यक पक्ष, दोनो को मिलाकर ध्रुपद की उत्पत्ति मानी जाती है। भारतीय शास्त्रीय संगीत का एक गौरवमयी इतिहास रहा है। यहाँ देश की सम्यता संस्कृति जितनी पुरानी है। लगभग उतनी ही पुरानी यहाँ की संगीत की भी संस्कृति मानी जाती है उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत का क्षेत्र काफी व्यापक है परन्तु जो ध्रुपद गायन शैली का स्थान है वह भी काफी बड़ा और व्यापक है। ध्रुपद गायन शैली का विशेष महत्व है जिसके कारण ज्यादातर कलाकार इसे शास्त्रीय संगीत का अहम हिस्सा मानते है। ध्रुपद गायन शैली का इतिहास बहुत पुराना है मध्य युग में सालग सुड प्रबंध के ध्रुव से ध्रुपद की उत्पति मानी जाती है राजा मान सिंह तोमर के काल से इस गायन शैली की लोकप्रियता बढ़ी। संगीत विद्या और कला दोनो है इसलिए इसमें लक्षण–लक्ष्य का विशिष्ट समन्वय है लक्षण के लाक्षणिक शास्त्र तथा लक्ष्य की प्रायोगिक कुशलता का अनुपम संयोग ध्रुपद है ध्रुपद के शास्त्र व प्रयोग भिन्न नहीं वो एक दूसरे के पूरक है। प्रभु तथा ईष्ट देवताओ की स्तुति के लिए ध्रुपदो की रचना आरम्भ हुयी। इसके अतिरिक्त ध्रुवपदों के विषय प्रायः राजाओं की प्रशंसा, मंगल उत्सवों का वर्णन संगीत शास्त्रो में वर्णित श्रुति स्वर, ग्राम, मूर्च्छना आदि के लक्षण आदि है ध्रुपद अंग में स्वरों का ठहराव, आलापचारी का विस्तार, स्वरों का स्थैर्य, लय की भिन्न भिन्न बाँट, दुगुन, चौगुन, आड़, तिगुन, छगुन इत्यादि लय प्रयोग किये जाते है।

भातखण्डे जी कहते हैं, ध्रुपद गायकों को कलावन्त की संज्ञा दी जाती है। इन कलावन्तों, उनकी भिन्न–भिन्न वाणी द्वारा खंडार, नौहार, डागुर एवं गोबरहार ऐसे वर्ग होते थे। इन बानियों की उत्पत्ति कहाँ से हुई, इस प्रश्न का निश्चित रूप से उत्तर नही दिया जा सकता तथापि अनेक विद्वान का ऐसा मत है कि प्राचीन काल में शुद्धा, भिन्ना, बेसर, गौड़ी, साधारणी इत्यादि जो गीतियाँ अर्थात् गाने की विभिन्न गीतियाँ प्रसिद्ध थी। उन्हीं से उपर्युक्त बानियाँ उत्पन्न हुयी होंगी। प्रत्येक घराने के गायक अपने पूर्वजों की वाणी से ही गाने का अभ्यास करते थे। जो बनियाँ इस प्रकार है –

(1) गोबरहार बानी – संगीत सम्राट तानसेन को गोबरहार बानी का आविष्कारक माना जाता है। ऐसा कहा जाता है कि इस वाणी का प्रचलन ज्यादातर तानसेन और उनकी शिष्य–प्रशिष्य परम्परा में रहा। इस वाणी के प्रचार एवं प्रसार में तानसेन का अति महत्वपूर्ण योगदान रहा। इसे ग्वालियरी वाणी भी कहा जाता है। इस वाणी की उत्पत्ति ग्वालियर से हुयी एवं ग्वालियर में ध्रुपद में पहले गायी जाने वाली ढंग या शैली

की ग्वालियरी कहा जाता है, वही शब्द क्रमानुसार ग्वालियरी, ग्वारारी, गौरारी, गौरहारी, गौहारी तथा गउहरहारी आदि हो गया। इस वाणी को कुछ लोग गौरहार, गोबरहार, गौहरहार व गौडबहार, गुबरहार आदि से भी पुकारते हैं।

(2) डागुर बानी – डागुर बानी के आविष्कारक के रूप में स्वामी हरिदास का नाम प्रमुखता से लिया जाता है। इसके साथ ही कुछ लोगों का मत है कि इस शैली के प्रवर्तक राजपूताने के डागुर नामक स्थान के निवासी व बादशाह अकबर के दरबारी श्री ब्रजचन्द के डागुर वाणी का अविष्कार किया है। परन्तु किसी प्राचीन ग्रन्थ में इसका उल्लेख नहीं है। कुछ आंचलिक मतों से 'डागर' का अर्थ बड़ा अर्थात् श्रेष्ठ वाणी माना गया, किन्तु इसका भी कोई उचित प्रमाण प्राप्त नहीं। अन्य मत से दिल्ली के पास डाग नामक जनपद था। डाग शब्द का अर्थ जंगल होता है। यह जनपद भी जंगल व पशुओं के अड्डों से युक्त था। अतः इस स्थान का नामकरण भी डाग हुआ। स्थानीय लोग 'डांगुर' व उनकी भाषा 'डांगुरी' नाम से प्रसिद्ध थी आगे चलकर 'डोंग' और 'डांगुरी' शब्द परिवर्तित होकर क्रमानुसार 'डाग' और 'डागरी' और फिर बाद में 'डांगुर' हो गया।

(3) खंडार बानी – खण्डहार बानी के जन्मदाता अकबर बादशाह दरबार के प्रसिद्ध बीनकर खंडार स्थान के निवासी नौबत खा द्वारा माना जाता है। राजपूताना में जो अब राजस्थान में खंडार नामक स्थान आज भी है। बादशाह बाबर ने जिस समय यहाँ का दुर्ग जीता था उस समय यह राणा सांगा के अधिकार में था। उस समय कई मुसलमान कलाकार यहां आकर बस गये थे। अतः यहाँ के स्थानीय संगीत के संयोग से खण्डहार वाणी का जन्म हुआ। इस बानी के प्रमुख लक्षण विचित्रता एवं तीव्र रसोद्दीपकता है। महाराज सम्मोखन सिंह का भी कुछ लोग इसका जन्मदाता मानते है, जिनका जन्मस्थान खंप्रर था किन्तु सेनियो के मत से सम्मोखन सिंह सिंहलगढ़ के अधिपति थे, चाहे कुछ भी हो, वीणा के जोड़ अंग में खंडार वाणी प्रकट एवं सुप्रतिष्ठित होती थी इसलिये उनके वंशजों का खंडार वाणी गोत्र कहलाता था।

(4) नौहार वाणी –

इस बानी के जन्मदाता के रूप में तानसेन के दामाद 'सुजान खाँ' का नाम प्रमुखता से लिया जाता है। बादशाह अकबर के दरबारी श्री चन्द्र इस वाणी के प्रवर्तक माने जाते है तथा अन्य मतानुसार नौहार देहली के पास स्थान है, जहाँ के श्री चन्द्र निवासी थे और इसी स्थान के नाम पर इस वाणी क नामकरण हुआ। इस वाणी के नाम के विभिन्न मतमतान्तरों के अन्तर्गत मुहम्मद करम इमाम के अनुसार, ''नोहा'' नामक एक स्थान से इस वाणी का जन्म हुआ। कश्मीर के शासक फकीरूल्ला भी इसी मत के पोषक है। राजपुताने के इस स्थान का असली नाम है 'नौहार' जिसका अपभ्रंश ''नौहा'' है। हुसन खां नामक कलाविद् का फकीरूल्ला ने 'नौहार' कहकर उल्लेख किया है। नौहार वाणी और उसकी भाषा क्रमानुसार नौहार व 'नौहार' कहलाती है।

ध्रुपद गायन का स्वभाव गंभीर प्रकृति की है, इसे गाने में कंठ और फेफडों पर बल पडता है इसलिए इसे लोग मर्दाना गान भी कहते है। ध्रुपद की इस प्रकृति के कारण ध्रुपद गायन शैली मे काफी लम्बे समय तक पुरुषों का ही वर्चस्व रहा लेकिन 19वीं शताब्दी से इस क्षेत्र में महिलायें भी हिस्सा ले रही हैं एवं अपनी सक्रिय भूमिका निभा रही है जिनमें से एक है भारत की प्रसिद्ध ध्रुपद महिला गायिका विदुषी असगरी बाई।

सूचक शब्द - महिला, ध्रुपद, गायिका, संगीत, प्राचीन।

शोध प्रविधि - प्रस्तुत शोध प्रपत्र में शोध प्रविधि का प्रयोग ऐतिहासिक, वर्णनात्मक एवं विश्लेषणात्मक है।

विषय प्रवेश - उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत में अनेक ऐसे नक्षत्र है जिनकी चमक से विश्व को प्रकाश मिलता है ऐसी ही एक दैदीप्तमान नक्षत्र है असगरी बाई । बुन्देलखण्ड की मशहूर रियासत बिजावर की ध्रुपद महिला कलाकार में

भारत की इकलौती रही असगरी बाई को भारत सरकार द्वारा 24 मार्च 1990 को पद्मश्री से सम्मानित किया गया था। ध्रुपद शैली में सम्पूर्ण दक्षता एवं अधिकार पूर्वक गायन प्रस्तुत करने वाली ध्रुपद महिला कलाकार असगरी बाई का जन्म बिजावर (वर्तमान छत्तरपुर जिला मध्य प्रदेश) में 2 अगस्त 1918 को हुआ।

उनकी माँ नजीर बेगम टीकमगढ़ में एक साधारण गायिका हुआ करती थी। आशा की किरण बनके आये उस्ताद जहुर खान ने आसगरी की 6 वर्ष के आयु से ही संगीत की शिक्षा देना शुरू कर दिया। असगरी बाई बताती है कि उनके गुरू ने उन्हें बहुत अच्छी तालीम दी व 15 साल सिर्फ राग व रागीनियों में माहिर किया और बताया कि स्वर से ही ईश्वर है। ध्रुपद शिक्षा देते समय उन्हें राग रागीनियों के साथ 84 तालें भी सिखायी गयी क्योंकि जहुर खां की उस्तादी का सिलसिला रहना सहना इतना आसान ना था। ध्रुपद में इतनी महारथ हासिल करने पूर्व सीखने के दौरान ही उस्ताद जहुर खान ने असगरी बाई के आँखों में काज़ल लगाने की सजा के रूप में उनका सिर मुड़वा दिया।

मात्र 12 वर्ष की आयु में से महाराज वीर सिंह देव जू के राज दरबार में गाना शुरू कर दिया था व ओरछा राजवंश के मुख्य गायक के रूप में असगरी बाई ने ध्रुपद गायन में असाधारण विशेषता हासिल कर ली थी। असगरी जी बताती है कि महाराज गवैयों का दिल तो हाथ में लिये रहते थे कि उन गायकों को कोई तकलीफ ना हो जाये कि किसी भी तरह की कोई चिंता ना हो उन्हें वरना उनके गानों में फर्क पड़ेगा। बारहों महीने दरबार होते थे।

विवाह- असगरी बाई के पुत्र बाबूलाल उर्फ बाबु खांन कहते है कि 1937 में जब मेरी मां 19 साल की हुयी तो राजदरबार से आगरा आने वाले व्यापारी चिम्मनलाल गुप्ता से उनका गान्धर्व विवाह हो गया था। विवाह में राजदरबार के राजा महाराज वीर सिंह देव जू भी शामिल थे शादी के बाद भी असगरी बाई का राजदरबार में गायन होता था। वर्ष 1948 तक वह राजदरबार में ध्रुपद, ख्याल, लमटेरा का गायन किया करती थी। ध्रूपद के अतिरिक्त बुन्देलखण्डी शैली में भी ठुमरी, दादरा, रसिया, पद, भजन तथा लोकगीतो की भावपूर्ण प्रस्तुति मे असगरी जी निपूर्ण रही है। सांगितिक. बुध्दि रखने वाली कुशल गायिका के रूप में जानी जाने वाली इन कलाकार ने अपने दृढ़ आत्म विश्वास और गहन साधना के बल बूते पर इस क्लिष्ट गायन शैली में वह मुकाम प्राप्त किया जिसे हर कोई आदर, सम्मान और श्रद्धा की दृष्टि से देखता है।

विवाह के बाद असगरी बाई के 8 संताने हुई जिसमें 5 लड़के और 3 लड़कियां थी। 12 जनवरी 1962 को असगरी बाई के पति चिम्मन लाल गुप्ता का निधन हो गया इसके बाद असगरी बाई ढ़ीकमगढ़ मे ही रहने लग गयी। चिम्मनलाल गुप्ता जहां हिन्दू थे वही असगरी बाई ईस्लाम धर्म से थी। संतानों के नाम उन्होंने सनातन धर्म के आधार पर ही रखे। लेकिन चिम्मनलाल की मृत्यु के बाद सभी लोगों ने 1990 में अपना धर्म परिवर्तन कर लिया।

स्वतन्त्रता के बाद राजदरबार बंद होते गये और पति के मृत्यु के बाद, असगरी बाई के सामने बच्चो के पालन–पोषण की जिम्मेदारी आ गयी परन्तु उन्होंने ध्रुपद गायन को जारी रखा और ध्रुपद गायन सीखने वालो की टीकमगढ़ में एक बड़ी फौज खड़ी कर दी। शिष्यों को रियाज़ कराने के लिये दिन–रात मेहनत करती असगरी बाई को कई मंचो पर प्रस्तुति देने का अवसर मिला वह लगातार अपनी गायन की प्रस्तुतियाँ देती रही परिणाम स्वरूप 1985 में ग्वालियर में मध्य प्रदेश सरकार द्वारा तानसेन सम्मान से आपको अलंकृत किया

गया इसके बाद सम्मानो का सिलसिला चल पड़ा। फरवरी 1987 में संगीत नाटक एकेडमी द्वारा सम्मानित किया गया तथा 1990 में उन्हें पद्म श्री से अलंकृत किया गया। इसके अलावा मध्यप्रदेश से शिखर सम्मान और उ0 अल्लादिया खां संगीत अकादमी सम्मान से भी नवाजा गया।

ध्रुपद केन्द्र

असगरी बाई की माँग पर राज्य शासन ने टीकमगढ में ध्रुपद केन्द्र खोलने को स्वीकृति दी जिस पर राज्य सरकार द्वारा वर्ष 2002 में 100 बाई 100 का प्लाट ध्रुपद गायन के लिये आवंटित कर दिया गया। वर्ष 2003 में ध्रुपद केन्द्र का शुभारम्भ हो गया। टीकमगढ़ शहर के हाउसिंग बोर्ड कालोनी से इसका आरम्भ हुआ परन्तु ध्रुपद गायन की परम्परा को आगे बढाने वाला यह केन्द्र अब बन्द है किन्तु 2009 तक यहाँ छात्रो को संगीत का ज्ञान दिया गया लेकिन यह केन्द्र अब पूर्णतः बन्द है असगरी बाई ने लम्बी आयु पायी और वे ध्रुपद के लिये समर्पित रही।

पद्मश्री लौटाने की पेशकश

वर्ष 2005 पारिवारिक जिम्मेदारियों ने असगरी बाई की असहाय बना दिया आर्थिक स्थिती ज्यादा खराब हो जाने के कारण अद्वितीय गायिका को बीड़ी व आचार भी बेचना पड़ा। वर्ष 2005 में मीडिया के सामने पद्म श्री लौटाने का आह्वान किया था जिस पर तत्कालीन मुख्यमंत्री बाबूलाल गौर ने इनको आर्थिक सहायता उपलब्ध करायी थी।

9 अगस्त 2006 में असगरी बाई की मृत्यु हो गयी। अपने दमदार आवाज, गहन आलाप, विचित्र लयकारी द्वारा अपने सघन साधना का परिचय देने वाली जानी–मानी ध्रुपद शैली की उत्कृष्ट गायिका असगरी बाई के नाम पर पूरा संगीत समाज श्रद्धान्वत हो जाता है। पुरुष प्रधान किलष्ट गायन शैली ध्रुपद की एक सधी हुयी उच्च स्तरीय गायिका के रूप में असगरी बाई जी को ध्रुपद मे उनके महत्वपूर्ण योगदानों के लिये संगीत समाज सदैव आपका ऋणी रहेगा।

सन्दर्भ ग्रंथ सूची

1. संगीत रत्नावली पृ0 सं0 237
2. कला वसुधा त्रैमासिक पत्रिका ध्रुपद प्रसंग–प्रथम पृ0सं0 32,51
3. कला वसुधा त्रैमासिक पत्रिका ध्रुपद प्रसंग–द्वितिय पृ0सं0 54,65,66
4. डॉ0 मधु भट्ट तैलंग, ध्रुपद गायन परम्परा, महानिदेशक एवं शासक सचिव, जवाहर कला केन्द्र, प्रथम संस्करण, मार्च 1995, जयपुर, पृ0 सं0, 27–28
5. श्रीमती असगरी बाई (पद्मश्री 1990), पत्रिका–कलावसुधा प्रदर्शनकारी कलाओं की त्रैमासिक पत्रिका और ध्रुपद प्रसंग द्वितीय, संपादक–डॉ0 नरेन्द्र अजारिया, अप्रैल–जून 2023, पृ0 65–66
6. ध्रुपद गायन शैली – एक अवलोकन, पत्रिका–कलावसुधा प्रदर्शनकारी कलाओं की त्रैमासिक पत्रिका और ध्रुपद प्रसंग प्रथम, संपादक–डॉ0 राकेश कुमार, पृ0 51
7. ध्रुपद परंपरा की अद्वितीय हस्ती–असगरी बाई, पत्रिका–कलावसुधा प्रदर्शनकारी कलाओं की त्रैमासिक पत्रिका, संपादक–, पृ0 41–42

सन्दर्भित वेबसाइट–

1. *https://youtu.be/BTSbWhj6BL8?si=y3W3m2aPj_a2blXe*
2. *www.wikipedia.com*
3. *www.instagram.com*

संगीत में गुरु–शिष्य परम्परा के अन्तर्गत क्रियात्मक एवं शास्त्र पक्ष का स्वरूप

चंचल
शोधार्थी, संगीत विभाग
डॉ.अंजना बंसल
वैश्य महिला महाविद्यालय, महर्षि दयानंद विश्वविद्यालय,रोहतक

संक्षिप्त सार– संगीत जैसी अद्वितीय एवं पवित्र कला विशाल एवं गहरे समुद्र के समान है। यह कला शताब्दियों की दासता के बावजूद अपनी श्रेष्ठता, परिपक्वता, गहराई एवं निष्ठावान कलाकारों की लगन के कारण बिखरने न पाई। भारतीय संगीत साधना ने जाति तथा धर्म के बन्धनों को तोड़ा है। इसलिए संगीत हमारे देश की सांस्कृतिक एकता की सर्वश्रेष्ठ एवं उच्चकोटि की मजबूत कड़ी रही है। जो चिरमयी आनंद मनुष्य को संगीत से प्राप्त होता है, वह अन्य किसी कला से नहीं।
प्राचीन काल से ही गुरु–शिष्य परम्परा के अंतर्गत संगीत में क्रियात्मक एवं शास्त्र पक्ष के स्वरूप का बहुत महत्व है। किसी भी संस्कृति से उसके साहित्य अथवा शास्त्र को अलग नहीं किया जा सकता। साहित्य समाज का दर्पण होता है और साहित्य प्रमाणिक तभी होता है जब शास्त्रीय नियमों का पालन करते हुए प्रतिपादित किया गया हो। शास्त्र हमें किसी भी विषय के संबंध में परम्परा, संस्कार एवं विशिष्ट विधि–विधानों से अवगत कराते हैं। संगीत गुरुमुखी विद्या है अर्थात् गुरु मुख से सुनकर ही सीखी एवं समझी जा सकती है। इससे अभिप्राय यह है कि संगीत जैसी कला को गुरु के सानिध्य में रहकर प्रभावशाली एवं सरलता से सीखा व समझा जा सकता है। प्राचीन समय में शिष्य गुरु–गृह में रहकर ही संगीत की साधना करता था। अतः गुरु के लिए श्रद्धा एवं सम्मान का होना स्वाभाविक ही था। भारतीय संगीत व संस्कृति में गुरु का स्थान सर्वोच्च माना गया है यथा
अतः संगीत में गुरु–शिष्य परम्परा के अंतर्गत शास्त्र एवं क्रियात्मक पक्ष दोनों का बड़ा ही महत्व है। पहले क्रियात्मक पक्ष अस्तित्व में आया और बाद में उसी को शास्त्रीय नियमों में बांधकर लिखित रूप प्रदान किया गया।

सूचक शब्द– गुरु, शिष्य, परम्परा, क्रियात्मक शास्त्र, संगीत, विद्या, संस्कृति।

"गुरुः ब्रह्मा गुरुः विष्णु गुरुदेवों महेश्वरः।
गुरूः साक्षात् परब्रह्मा तस्मै श्री गुरवे नमः"।।

इससे अभिप्राय यह है कि गुरु ही ब्रह्मा, गुरु ही विष्णु, गुरु ही देव और गुरु ही परमेश्वर है। अतः गुरु को भारतीय संस्कृति में भगवान से भी ज्यादा महत्व दिया गया है। गुरु के बताए हुए मार्ग पर चलकर शिष्य भगवान को प्राप्त कर सकता है।

अतः संगीत में गुरु–शिष्य परम्परा के अंतर्गत शास्त्र एवं क्रियात्मक पक्ष दोनों का बड़ा ही महत्व है। पहले क्रियात्मक पक्ष अस्तित्व में आया और बाद में उसी को शास्त्रीय नियमों में बांधकर लिखित रूप प्रदान किया गया।

मुख्य शब्द :–

भूमिका :

गुरु गोविन्द दोऊ खड़े काके लागूँ पाएँ।
बलिहारी गुरुदेव की जिन गोविन्द दियो मिलाए।।

संगीत चाहे शास्त्रात्मक हो या फिर क्रियात्मक, दोनों ही पक्षों में गुरु का स्थान सर्वोच्च माना गया है। यदि किसी कलाकार का क्रियात्मक पक्ष मजबूत है, तो उसके माध्यम से शस्त्रात्मक पक्ष को भी मजबूती प्रदान की जा सकती है। संगीत एक ऐसी उच्च कोटि की कला है, जो संपूर्ण विश्व की सभ्यता, संस्कृति और संस्कारों को अपनी अनेक गायन विधाओं में संजोए हुए हैं और यह विभिन्न विधाएं हमें संगीत के क्षेत्र में बखूबी प्राप्त भी होती हैं। जब बात संगीत सीखने की आती है तो हमें गुरु का आश्रय लेना चाहिए। गुरु के सानिध्य में रहकर ही हम क्रियात्मक और शास्त्रात्मक संगीत दोनों की बारीकियों को आसानी एवं शीघ्रता से समझ पाते हैं।

प्राचीन काल से ही गुरु–शिष्य परंपरा को उच्च स्थान प्राप्त है और वर्तमान समय में भी गुरु–शिष्य परंपरा का सम्मान किया जा रहा है। यह बात अलग है कि इस परंपरा में बदलाव

आया है परंतु फिर भी गुरु–शिष्य परंपरा को आज के समय में आदर से देखा जाता है। सबको मालूम है कि विषय चाहे कोई भी हो एक उच्च कोटि के गुरु की शरण या आश्रय में रहकर ही उसके बारे में ज्ञान प्राप्त किया जा सकता है और जब संगीत सीखने की बात आती है, तो हमारी आँखों में गुरु–शिष्य परंपरा की छवि जरूर बनती है, क्योंकि संगीत एक ऐसी कला है, एक ऐसा विषय है, जो बिना गुरु के संपूर्णता को प्राप्त नहीं कर सकता। क्योंकि गुरु का दर्जा भगवान से भी बढ़कर बताया गया है। एक गुरु ही तो है, जो शिष्य को सच्चे ज्ञान के माध्यम से ईश्वर की शरण में जाने का सच्चा और उचित मार्ग दिखाता है। इसलिए गुरु–शिष्य परंपरा को संगीत जगत में प्राचीन काल से लेकर आज तक उच्च कोटि की परंपरा माना गया है।

गुरु शिष्य परंपरा संगीत शिक्षण की सबसे प्राचीनतम एवं सर्वश्रेष्ठ प्रणाली भी मानी गई है, जो न केवल शिष्यों के क्रियात्मक पक्ष को मजबूत करती है, जबकि शास्त्र पक्ष को भी उत्साह प्रदान करती है। वेदों के समय से ही संगीत–शिक्षा गुरु के मुख से दी जाती थी। गुरुकुल में रहकर गुरु की सेवा करके कठोर अनुशासन, नियमित एवं संयमित जीवन बिताते हुए और सतत साधना करते हुए गुरू द्वारा दी गई संपूर्ण शिक्षा को पूर्ण कंठस्थ करना ही शिक्षा का साधन था।

वैदिक काल से ही उपनिषद शब्द का इतना महत्त्व था जो ऐतिहासिक दृष्टिकोण का माध्यम बना। वैदिक काल से ही 'उपनिषद्' षब्द 'उप' (निकट) 'नि' 'नी' और 'सद्' (बैठना) से मिलकर बना है अर्थात गुरु के निकट नीचे बैठना। तात्पर्य यह है कि उस समय शिष्यगण गुरु से गुप्त विद्या सीखने के लिए उसके निकट बैठते थे। वर्गों में स्थापित आश्रमों में शांत वातावरण में उपनिषदों के विचारक उन समस्याओं पर चिंतन किया करते थे, जिनमें उनकी गहरी रुचि थी और वह अपना ज्ञान उपस्थित योग्य शिष्यों को दिया करते थे।

वैदिक युग में जो संगीत शिक्षा संबंधी विवरण प्राप्त होता है, उसके अंतर्गत किसी विद्यालय या शाला के नाम का उल्लेख नहीं है और न ही कक्षा में विद्यार्थियों की संख्या आदि के संबंध में उपलब्ध संस्कृत साहित्य में ही कोई विवरण प्राप्त होता है। जो भी यत्र–तत्र उल्लेख प्राप्त होते हैं, वह इसी तथ्य की ओर इशारा करते हैं कि संगीत आदि कलाओं की शिक्षा व्यक्तिगत रूप से दी जाती रही है और उसे ही गुरु–शिष्य परंपरा के नाम से संबोधित किया गया है। इस प्रकार संगीत शिक्षा का ज्ञान गुरु–मुख के द्वारा प्रत्यक्ष रूप में दिया जाता था।

भारतीय संगीत में जो सहजता, सरलता एवं शास्त्रबद्धता है, वह अनुपम है। भारतीय संगीत का सतत एवं संपूर्ण विकास का श्रेय गुरु–शिष्य परंपरा को है। गुरुओं ने अपने लंबे समय की तपस्या, साधना और प्रयोगों द्वारा जितना जाना, वह सब उसने अपने शिष्यों में बांट दिया। शिष्यों ने अपने गुरुओं द्वारा ग्रहण की हुई इस विधि को संभाला और उसे अपने गुरु के सानिध्य में रहकर अभ्यास, साधना एवं प्रयोग द्वारा अधिक पल्लवित और विकसित किया। गुरु–मुख से सुनकर और उसे सही अर्थों में समझकर ही किसी भी विद्या अर्थात् कला का सही ज्ञान संभव है। इसीलिए इस संगीत रूपी विद्या को गुरु–मुखी विद्या भी कहते हैं।

गुरु–मुख से संगीत प्राप्त होता है, यह निर्विवाद सत्य है। वस्तुतः प्राचीन गुरु–शिष्य परंपरा ने ही संगीत विद्या को अधिक समृद्ध और संपन्न बनाया है। अतः गुरु–शिष्य परंपरा के अंतर्गत क्रियात्मक और शास्त्रात्मक दोनों ही पक्षों की महत्वपूर्ण भूमिका है। क्रियात्मक संगीत को नियमानुसार लिखित रुप प्रदान करना ही शास्त्रात्मक संगीत है। दोनों का आपस में घनिष्ठ संबंध है। एक के बिना दूसरा अधूरा–सा प्रतीत होता है। वर्तमान समय में संगीत के विद्यार्थियों के लिए दोनों पक्षों को अनिवार्य माना गया है। इन दोनों पक्षों का संगीत के विद्यार्थियों के लिए प्रभावशाली रूप से सीखना, समझना और इसे प्रयोग में लाना अत्यंत आवश्यक है।

इसी प्रकार एक महत्वपूर्ण बात यह भी है कि गुरु–शिष्य परंपरा के अंतर्गत आने वाले संगीतज्ञ, कलाकारों, शास्त्रकारों ने संगीत के

क्रियात्मक, शास्त्रात्मक एवं सिद्धांतिक पक्ष के विकास में अपनी विशिष्ट भूमिका निभाई है। अतः इसमें अनेक संगीतज्ञों का विवरण भी दिया जाता है, जिन्होंने जीवन पर्यंत गंभीर चिंतन एवं अथक परिश्रम द्वारा क्रियात्मक एवं शास्त्रात्मक या यूँ कहा जाए कि संगीत के व्यावहारिक और सैद्धांतिक पक्ष को अन्य विषयों की तुलना में लोकप्रियता प्रदान करने का श्रेय प्राप्त किया। अतः यह संगीत से जुड़े सभी संगीतकारों, विद्वानों, कलाकारों सबके लिए अत्यंत महत्वपूर्ण तथ्य है, जिसके माध्यम से संगीत के क्रियात्मक एवं शस्त्रात्मक दोनों ही रूपों को सहज, सरल, स्पष्ट एवं प्रभावशाली बनाया जाता है।

गुरु शिष्य परम्परा :

प्राचीन काल से ही भारतीय संगीत मौखिक परम्परा अथवा गुरु–शिष्य परम्परा पर आधारित है। इस परम्परा के अंतर्गत संगीत शिक्षा के लिए शिष्य गुरु के पास श्रद्धा भाव से सेवा करते हुए, गुरु मुख से सुनकर ही अर्थात् मौखिक पद्धति से शिक्षा ग्रहण करता था। इस पद्धति में शिष्य को अपने गुरु का संगीत ज्ञान, शुद्ध रूप में प्राप्त होता था।

मौखिक अथवा गुरु–शिष्य परम्परा के सूत्र, भारतीय संगीत में वैदिक काल से ही प्राप्त होते हैं। संगीत के उद्‌गम ग्रन्थ–सामवेद की शिक्षा वैदिक युग में, गुरुकुल प्रणाली के अंतर्गत दी जाती थी। सामवेद में ऋग्वेद की ऋचाओ के गायन की पद्धति, वैदिक युग में, गुरु द्‌वारा शिष्य को सिखाई जाती थी। इस प्रकार के गायन को सामगान कहा जाता था। जो यज्ञादि धार्मिक अवसरों पर ईश्वरोपासना के लिए किया जाता था। मध्यकाल में भी संगीत का उद्देश्य कुछ इसी प्रकार का रहा तथा इस काल में भी शिक्षा ग्रहण की यही पद्धति प्रचलित रही। किंतु मुगल काल के प्रारंभ होने पर धीरे–धीरे संगीत में परिवर्तन आना प्रारंभ हो गया।

मुगल काल में संगीत के कलाकारों को अपनी कला को जीवित रखने के लिए किसी न किसी रियासत या राज्य के राजा के आश्रय में रहना पड़ता था तथा अन्य रियासतों के राज्यों को संगीत कलाकारों से समय–समय पर प्रतिस्पर्धा करनी पड़ती थी तथा उसमें अपनी श्रेष्ठता सिद्ध करनी पड़ती थी। इसके लिए विभिन्न संगठनों ने अपनी भिन्न–भिन्न प्रकार की गायन शैली विकसित करनी प्रारंभ कर दी। परंतु राग तथा उनके स्वरूपों में कोई बदलाव नहीं किया गया। इस प्रकार अन्य शैलियों के प्रचार के लिए वे भी अपने विभिन्न शिष्य बनाते थे तथा उनकी लगन एवं श्रद्धा की परीक्षा कर उन्हें अपनी संपूर्ण गायन शैलियाँ सिखाते थे। यही गायन शैलियाँ आगे चलकर विभिन्न घरानों के नाम से प्रसिद्ध हुई।

हर घराने की अपनी–अपनी अलग–अलग विशेषताएं होती हैं, जिनको सीखने के लिए शिष्य उस घराने की गायकी के कलाकारों व विद्वानों एवं विशेषज्ञों के पास जाकर उनके सानिध्य में, उनके मुख से ही वह गायकी सुनकर शिक्षा ग्रहण करनी होती थी। यही शिक्षा प्रणाली **'मौखिक परम्परा'** या **'गुरु–शिष्य परम्परा'** के नाम से जानी जाती है।

इस प्रकार गुरु–शिष्य परम्परा की गायकी ही प्राचीन तथा परम्परागत संगीत की प्रतिनिधि मानी जा सकती है और आधुनिक संगीत के किसी भी क्रियात्मक पक्ष की जानकारी प्राप्त करने के लिए या उस पर अध्ययन या शोध करने के लिए घरानेदार गायकी का ज्ञान होना बहुत आवश्यक है। इस प्रकार घराना परम्परा के ज्ञान के बिना शास्त्रीय संगीत का ठीक से मूल्यांकन नहीं किया जा सकता।[2]

अतः यह बात सर्वमान्य है कि हिंदुस्तानी संगीत में घराना अर्थात् गुरु–शिष्य परम्परा का बहुत महत्व है।

भारतीय संगीत परम्परा एवं उनकी विशिष्टताएँ :

संगीत परम्परा भारत में बहुत प्राचीन है। प्रारंभिक संगीत भाषा की तरह मानव की दैनिक अभिव्यक्ति का माध्यम ही था, क्योंकि इस प्रकार से वह भाषा की कमी को पूरा कर देता था। धीरे–धीरे इसमें कलात्मकता की वृद्धि हुई। हमारे शास्त्रों में वर्णित चौदह विद्याओं और चौसठ कलाओं में संगीत सर्वोत्कृष्ट कला है।

यथा :–

"ना विधा संगीत परा" अर्थात् संगीत के समान कोई विधा नही हैं।

भारतीय संगीत ऐसे वटवृक्ष की तरह है जिसकी जड़ें गहरी जमी हैं। इसकी शाखाएँ प्रतिपल फैलती हैं और संपूर्ण ब्रह्मांड को अपने सुमधुर नाद से आच्छादित करती रहती हैं। जिन परिस्थितियों से होकर गुजरा है, वह सर्वविदित है अर्थात् उसे सब भली–भांति जानते हैं।[3]

किसी भी कला के विकास क्षेत्र में कार्यरत विभिन्न वर्गों की भूमिका का योगदान बहुत महत्वपूर्ण होता है। इन सभी बातों को ध्यान में रखते हुए, एक उच्च कोटि का वर्ग गुरु शिष्य परम्परा का आता है। यह सत्य है कि संगीत कला के क्रियात्मक एवं शास्त्रीय पक्ष के विकास में गुरु–शिष्य परम्परा का महत्वपूर्ण योगदान रहा है और भविष्य में भी रहेगा।

वैदिक काल से चली आ रही गुरु–शिष्य परम्परा जिसमें गुरु से शिष्य को किस प्रकार कैसे शिक्षा दी जाती थी, फिर धीरे–धीरे संगीत का इतिहास बना, राग बने ताल बनी, शनै–शनै संगीत रूपी महान कला का प्रचार–प्रसार होने लगा, विभिन्न शैलियाँ बनने लगी। विभिन्न परम्पराएँ बनी, फिर गुरुकुल पद्धतियों ने हमारे यहाँ एक अहम् जगह ले ली और इस प्रकार विभिन्न घरानेदार परम्पराएँ, इस बात का एक अटल सबूत है कि जो संगीत रूपी महान कला हमारे पास जिस रूप में है, उन सबका श्रेय गुरु–शिष्य परम्परा अर्थात् घरानेदार परम्परा को जाता है।

हिंदुस्तानी संगीत को अहोभाव–आदर तथा जिज्ञासा की दृष्टि से देखा जाता है। शास्त्र तथा मौखिक संगीत एवं गुरु–शिक्षा परम्परा हमारे देश की अमूल्य धरोहर है तथा हमारी संगीत परम्परा पूरे विश्व में अनोखी है।

भारत एक विशाल देश है एवं इसकी सभ्यता एवं संस्कृति अनूठी है। प्राचीन काल से ही भारत विद्या, वेद, ज्ञान एवं विज्ञान का केंद्र स्थल रहा है। प्राचीन काल से ही भारत ने विश्व में ज्ञान–रूपी प्रकाश बिखेरा है। भारतीय शास्त्रीय संगीत की परम्परा विश्व की सबसे पुरातन संगीत परम्परा है। इसकी विशिष्टता मुख्य रूप से इसकी पुरातनता में है। संगीत के चार मुख्य तत्व स्वर–माधुर्य, स्वर–संवाद, स्वर वैशिष्ट्य और लय इसकी विशिष्टता के कारण है।[4]

गायन–वादन और नृत्य की जिस परम्परा को आज संगीत के नाम से जानते और पहचानते हैं, उसका आविर्भाव और विकास आज से हजारों वर्षों पूर्व भारत में हो चुका था। पं० भातखंडे के योगदान को भुलाया नहीं जा सकता, क्योंकि उनके द्वारा प्रदत संगीत साहित्य ने वर्तमान हिंदुस्तानी संगीत के क्रियात्मक और शास्त्रोक्त पक्ष को वैज्ञानिक रूप से न केवल व्यवस्थित किया, बल्कि उसे सशक्त भी बनाया है। 'श्री प्रभुलाल गर्ग' जी लिखते हैं ''अपने संगीत को वैज्ञानिक कसौटी पर रखकर सुव्यवस्थित रूप देने वाले भातखंडे प्रथम मनीषी थे।''[5]

संगीत चाहे किसी भी क्षेत्र, प्रांत या किसी देश से संबंधित हो, यदि वह हमारे हृदय को छूने में सक्षम है, तो वही श्रेष्ठ संगीत है। संगीत प्रकृति की एक अनोखी अनुपम एवं सुंदर संपदा है, जिसे हम सीमाओं के बंधन में नहीं बांध सकते।

भारतीय संगीत की यह एक प्रमुख विशेषता है कि इसमें आंतरिक एवं ब्राह्य दोनों प्रकार के सौंदर्य समान रूप से विकसित होते रहते हैं। संगीत रुपी महान कला संपूर्ण विश्व की एक मधुर वाणी है, जो स्वर शक्ति के माध्यम से इस संसार की सभ्यता और संस्कृति को आपस में जोड़ने का कार्य करती है।

संगीत की यह भी एक प्रमुख और सर्वमान्य विशेषता है कि इसके द्वारा विभिन्न जातियों, धर्मो और भिन्न–भिन्न वर्गों से संबंधित जन–जीवन की भावनाओं के दर्शन होते रहते हैं।

भारतीय संगीत की विशिष्टता ऐतिहासिक, भौगोलिक, सामाजिक, वैज्ञानिक एवं आध्यात्मिक क्षेत्र में समान रूप से है। यदि हम अपनी संस्कृति को जीवित रखना चाहते हैं, तो हमें भारतीय संगीत को बचाना होगा, उसे संजोना होगा, उसे जन–जन तक पहुँचाना होगा।

शास्त्र तथा क्रियात्मक संगीत की सबसे बड़ी विशिष्टता यह है कि यह भाव तथा भाषा दोनों दृष्टियों से ही भारतीय है। किसी भी देश की संस्कृति के निर्माण में वहाँ की साहित्य

कला, संगीत इत्यादि महत्वपूर्ण भूमिका निभाते हैं। हिंदुस्तानी संगीत ही ऐसी कला है, जिसमें हमारे सांस्कृतिक जीवन का सुंदर विश्लेषण है। वह भारत की सांस्कृतिक एकता का प्रतीक है। भारतीय शास्त्रीय संगीत नियमबद्ध है एवं प्राचीन सिद्धांतों पर अवलंबित है। कोई भी संगीतज्ञ क्यों न हो वह संगीत के सिद्धांतों का परित्याग कभी नहीं कर सकता। सैद्धान्तिक मर्यादा एवं उसकी नियमबद्धता संगीत के दो अनिवार्य गुण हैं। इसके बिना हम भारतीय शास्त्रीय संगीत की कल्पना भी नहीं कर सकते हैं, परंतु आष्चर्यजनक बात यह है कि नियमों से जकड़े हुए संगीत में गायक–वादक दोनों के लिए पूरी स्वतंत्रता है। संगीत के सिद्धांत उसकी कल्पना और भावुकता में कोई व्यवधान नहीं डालते।[6]

संगीत के क्रियात्मक एवं शास्त्र पक्ष का स्वरूप :

भारतीय संगीत एक महान परम्परा है जो देवी–देवताओं की देन है। कला चाहे कोई भी हो, उसमें सौंदर्य, लालित्य आदि तत्वों का होना बहुत जरूरी है। इसी प्रकार जो संगीत कला है, वह अपने आप में अद्वितीय, अदृभुत एवं अनूठी कला है। यह सभी ललित कलाओं में सर्वश्रेष्ठ और उच्च कोटि की कला कही जाती है। यह बात पूर्णतया सत्य एवं सटीक है।

संगीत के रूप

(क) क्रियात्मक संगीत

(ख) शास्त्रात्मक संगीत

सर्वप्रथम क्रियात्मक संगीत प्रचार–प्रसार में आया, बाद में उसको लिखित रूप प्रदान किया गया, जो संगीत शास्त्र के नाम से जाना जाता है। अनेक महान विद्वानों, कलाकारों, संगीतकारों ने संगीत के अंतर्गत भिन्न–भिन्न गायन शैलियों को प्रयोग कर संगीत को उच्च स्तर पर लाने का अथक प्रयास किया और यही गायन की शैलियाँ आगे चलकर शास्त्रात्मक संगीत के रूप में प्रचलित हो गई।

(क) क्रियात्मक संगीत :

संगीत के इस रूप में राग, गीत के प्रकार अलाप, तान, गायकी ध्वनि का उतार–चढ़ाव, गायन, वादन तथा नृत्य के प्रकार इत्यादि आते हैं। चूंकि कला का मुख्य उद्देश्य उसकी अभिव्यक्ति को प्रकट करना है और विशेषकर संगीत जैसी महान कला का प्रत्यक्ष रुप से ही व्यवहार होता है। इसलिए भारतीय संगीत में गायन अथवा वादन शैलियों का क्षेत्र बड़ा होने के कारण क्रियात्मक पक्ष बहुत महत्वपूर्ण है।

(ख) शास्त्रात्मक संगीत :

संगीत का यह रूप लिखित होता है तथा नियमों से बंधा होता है। इसके अंतर्गत सभी परिभाषिक शब्द तथा शास्त्र से संबंधित तथ्य आते हैं। संगीत शास्त्र जैसे – रागों का परिचय, स्वरलिपि, तान–आलाप रागों की तुलना आदि। शास्त्र पक्ष में संगीत के पारिभाषिक शब्द, संगीत का इतिहास एवं संगीतज्ञों का परिचय संबंधी अध्ययन आता है।

इस प्रकार संगीत में क्रियात्मक और शास्त्र पक्ष दोनों का बड़ा महत्व है। दोनों पक्ष एक–दूसरे के पूरक हैं और साथ ही एक बात ध्यान देने योग्य यह भी है कि गुरु–शिष्य परम्परा के माध्यम से इन दोनों पक्षों को मजबूती मिली है अर्थात् क्रियात्मक और शास्त्रात्मक संगीत के विकास में गुरु शिष्य परम्परा का प्रारंभ से ही अहम योगदान रहा है। इन सब का उदाहरण हमारे सामने स्पष्ट है जो कि संगीतज्ञों, कलाकारों, संगीतकारों के अथक और महान प्रयासों का प्रतिफल है। इसी बात को ध्यान में रखते हुए संगीत में इन दोनों पक्षों से संबंधित कलाकारों को शामिल किया गया है।[7]

भारतीय संगीत में अनेक महान संगीतज्ञ हुए, जिनमें से गुरु– शिष्य परम्परा के अन्तर्गत आने वाले कुछ महान एवं प्रसिद्ध क्रियात्मक पक्ष के संगीतज्ञ इस प्रकार हैं–

- उस्ताद अलाउद्दीन खाँ (सरोद वादक)
- उस्ताद बिस्मिल्लाह खाँ (शहनाई वादक)
- उस्ताद अल्लारखा खाँ (तबला वादक)
- अली अक़बर ख़ाँ (सरोद वादक)
- उस्ताद जाकिर हुसैन (तबला वादक)
- गुरु–शिश्य परम्परा के अन्तर्गत आने वाले शास्त्र पक्ष के संगीतज्ञ इस प्रकार हैं –
- षारंग देव
- पं० विष्णु नारायण भातखण्डे
- पं० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर
- ठाकुर जयदेव सिंह

• आचार्य कैलाशचंद्र देव बृहस्पति

अतः ये संगीतज्ञ संगीत में विशेष रूप से जाने जाते हैं। इनके अलावा क्रियात्मक एवं मौखिक पक्ष के कुछ महत्वपूर्ण एवं महान कलाकार इस प्रकार हैं–

• अब्दुल करीम खाँ
• पं० ओंकार नाथ ठाकुर
• बड़े गुलाम अली खाँ
• पं० सामता प्रसाद उर्फ गुदई महाराज
• पं० लालमणि मिश्र

निष्कर्ष एवं उपसंहार :

भारतीय संस्कृति एवं संगीत विश्व विख्यात है। भारतीय संगीत का सैकड़ों वर्ष पूर्व का इतिहास जानकार ही हम सब अपनी संस्कृति एवं कला का सम्मान करते हैं।

वैदिक युग से चली आ रही संगीत शिक्षण प्रणाली गुरु–शिष्य परम्परा के अंतर्गत दी जाती रही एवं मौखिक रूप से प्रकाशित होने वाली संगीत शिक्षण में शास्त्र ज्ञान की अनिवार्यता तथा महत्व को 'साम संगीत' के अंतर्गत संरक्षण प्रदान किया गया। वेदों के समय से ही संगीत शिक्षा गुरु–मुख से दी जाती थी। वस्तुतः प्राचीन गुरु शिष्य परम्परा ने ही संगीत रूपी महान विद्या को अधिक समृद्ध और संपन्न बनाया है।

गुरु–शिष्य परम्परा में क्रियात्मक पक्ष पर अधिक महत्व दिया जाता था। इसके परिणामस्वरूप शिष्य सबसे लंबी साधना और उचित अभ्यास के द्वारा कलाकार बनकर निकलते थे। साथ ही शास्त्र पक्ष को भी विशेष महत्व प्रदान किया गया है। क्रियात्मक एवं शास्त्र दोनों पक्षों का जो अद्भुत स्वरूप है वह संगीत को आगे बढ़ाने में अपने विशिष्ट भूमिका प्रस्तुत करता है।

अतः गुरु शिष्य परम्परा एवं घराना पद्धति को कभी भुलाया नहीं जा सकता और न ही इसे नकारा जा सकता है क्योंकि वर्तमान समय में हम जिस संगीत से गुजर रहे हैं वह सब प्राचीन काल से चली आ रही, इसी घराना पद्धति की देन है। इसी परम्परा में अनेकों ऐसे महान कलाकार हुए हैं जिन्होंने संगीत जगत में अपना नाम कमाया है। इस परम्परा के विकास में इन्हीं में से अनेक कलाकारों एवं शास्त्रकारों ने क्रियात्मक एवं शास्त्र पक्ष के विकास में अपनी विशिष्ट भूमिका निभाई है।

संदर्भ सूची

i. डॉ० जय शर्मा – पं० भातखण्डे के ग्रन्थों का संगीत शिक्षण में योगदान, प्रकाशक कनिष्क पब्लिशर्स डिस्ट्रीब्यूटर्स, नई दिल्ली, प्रथम संस्करण 2012
ii. डॉ० ज्योति सिन्हा – भारतीय शास्त्रीय संगीत में संगीत सेवियों की स्थिति, प्रकाशक ओमेगा पब्लिकेशंस, नई दिल्ली, प्रथम संस्करण 2011
iii. डॉ० कुमार ऋषितोष – संगीत शिक्षण के विविध आयाम, प्रथम संस्करण 2010, कनिष्क पब्लिशर्स डिस्ट्रीब्यूटर्स, नई दिल्ली 110002
iv. चौबे सुशील कुमार – संगीत में घरानों की चर्चा, डि०लीट, लखनऊ–प्रकाशक–हरिमाधव शरण, निर्देशक, लखनऊ, प्रथम संस्करण 1977, द्वितीय संस्करण 1984
v. डॉ० हरिकिशन गोस्वामी – भारतीय संगीत की परम्परा – वंशानुक्रम एवं वातावरण कनिष्क पब्लिशर्स, नई दिल्ली, प्रथम संस्करण 2004, द्वितीय संस्करण 2014
vi. डॉ० संजय कुमार सिंह – अनुसंधान के नियम एवं वस्तुपरक संगीत, कनिष्क पब्लिशर्स डिस्ट्रीब्यूटर्स, नई दिल्ली 110002, प्रथम संस्करण 2015*The Ghatam, Kanjira and Tavil: South Indian Folk Drums; Jameela Siddiqi*
1. भारतीय संगीतः एक ऐतिहासिक विश्लेषणः स्वतन्त्र शमा

Singing style of MD Ramanathan and Musiri Subramanya Iyer – A comparison

Mrs. Supriya. A,
Asst. Professor,
J.Jayalalitha Music and Fine Arts University Chennai

***Abstract**: South India is the birthplace of many great musicians. Their studies, life, and contributions add a special beauty to the world of music. All of our great musicians have their own style of singing. Music, like literature, has various styles depending on the musicians. It has no generic symptoms but is very personal, depending on the ability of the singer. Each musician has their own style of singing, containing their imagination, emotion, grace, and presenting it in a style of their own. In this article, I would like to present a comparative analysis between MD Ramanathan and Musiri Subramania Iyer. Both singers are distinct in their style of presentation. MDR's style in Carnatic music is characterized by an emphasis on classicism, adherence to traditional composition, and a balanced approach to Raga and Bhava. On the other hand, Musiri Subramanya Iyer has a chief attraction of high pitch and clear pronunciation. The styles of both singers are entirely different from each other, but both of them were accepted by the audience.*

Key Words:- *Ragalapana, Nirawal, Sabha, Madhyama kala, Vilamba kala*

In this article, the focus is on comparing musicians from the same century who made significant contributions to the field of music through performances at various stages and in different sabhas. Musiri Subramania Iyer was born in 1899 in Trichy, a district in Tamil Nadu. Musiri received musical training from several gurus, including S. Narayana Swamy and Sabesa Iyer. His chief attraction was his voice, particularly his higher octave singing which gave him immense popularity. Musiri, known for his open-throat singing, tuned many compositions, including Swati Tirunal's works such as 'Devi Jagajanani' and 'Anjaneya Raghurama.' He performed concerts both in India and all around the globe, earning him favor among music-loving audiences, especially the younger generation.

MD Ramanathan, born on May 21, 1923, in a district in Kerala, hailed from a small village, Manjapra, Palakkad District, in an orthodox Brahmin family. A tall and stout man with a gigantic look, MDR received early musical training from his father Devesa Bhagavathar and his uncle Krishna Bhagavathar. Later, he joined Kalakshetra, where the great guru Tiger Varadachariar taught him.

Ultimately, MDR became the head of Kalakshetra. While Musiri received the Sangeeta Kalanidhi award, MDR, though eligible for the Sangeeta Kalanidhi award, missed out. MDR was awarded the Padma Bhushan by the Government of India.

Despite Musiri being older than MDR, audiences in the 20th century enjoyed comparing and listening to both singers' performances. The accompanists were often common, following techniques from both musicians. Audiences, fond of both singers,especially the raga elaboration and swara prasthara and were positively critical of their music. The enthusiasm for the music of both performers showcased the richness and tradition of Carnatic music.

MDR, with his gigantic distinct voice, handled slow speeds and chowka kaala compositions with royal ease, making him the emperor of Carnatic music. His choice of rare compositions with classic phrases, his unique handling of Niraval which included gati changes from chatusram to tisram, khandam or sometimes even sankinram, and his rich tone with numerous prayogas in the lower register set him apart. MDR's voice vibrated the audience's minds, and his unpredictability in style made every performance an experiment. He was a prolific Vaggeyakara who wrote and composed in many languages.

Musiri, on the other hand, had a distinctive style with a high pitch and clear pronunciation. His singing was emotionally appealing, and his technical excellence and emphasis on depth and emotion were notable. Musiri's unique brand of Swara prastara and his skillful handling of Niraval in various gatis showcased his musical prowess.

Even someone bereft of the knowledge of the particular language and could differentiate the pronunciation easily and could make out the kriti when Musiri sang. But in the case of MDR pronunciation took a backseat and the bhava was at the forefront.

Musiri style is catchy and impressive. He had an amazing depth of knowledge which was highlighted in all his performances. Being a high-pitched singer, his songs were filled with emotional appeal. But MDR's singing style was unpredictable. His sudden stoppages or a sudden start and a

little lead of sound filling the gap took audiences to a different realm every time. MDR had a low pitch resonant voice vibrating the audience's mind and gamakas with perfection as an ornament to his way of rendering beautiful Music. Every performance of MD Ramanathan was an experiment to him which attracted his listeners to Him. All the changes MDR made in his style is to be analyzed as a new patantara. There are four aspects that are notable in MDR's singing style - emotions in singing kritis, involvement in Niraval singing, Singing Vilambita kala pieces, MDR sang Niraval in the krithi Meenakshi me Mudam in Raga Purvikalyani **"Madhumata mohita hrydaye sadaye mahadeva sundaresa priye" ,**

While MDR had a distinct bani of raga exploration. Musiri was concentrating in depth on performances, his technical excellences and emotion. Niraval was Musiri's specialty, so was his own unique brand of Swara Prastara with short phrases falling seamlessly in place with raga bhava fully intact. MDR attempts Niraval and even swara prasthas in various gatis including Khandam, Tisram and even Sankirnam. It is very difficult to accompany his creativity when it comes to the higher level of Niraval swaras in Normal Tempo. MDR obviously took a very slow kalapramanam while Musiri took a more normal kalapramanam. MDR stressed on the meaningfulness of phrases and its aspects in various gatis. Musiri sang niraval and even swarams in multiple gatis including tisram, khandam and sankirnam. Niraval was Musiri's specialty, so had his own unique brand of swara prastara. He sang niraval in various kalapramanas like Tisram Misram and sankeernam with stress on Meaningfulness words.Another kriti -"Nadopasana che shankara Narayana" in the Raga Begada"in Raga Alapana, MDR's presentation of a Kriti was always enriched with Raga bhava. MDR handled Begada Madhyama with different oscillations. He handled the raga by giving emphasis on each note or Anu Swara. Every single note he sang in itself would give a clear picture of its bhava. In "Nadopasana" MDR sang the first Sangati with appealing bhava by singing at a low tone at low voice, in the second Sangati whle repeating he would apply medium tone with normal voice and in the third Sangati he sang with commanding tone and voice showing a

progression not only in terms of the sangati but the bhawa too. While singing "Oh Manasa" he would change the Gati occasionally but the same kriti would be sung normally by Musiri without giving Gamakas. In Anupallavi the word varalu MDR has applied a "Visesha prayogam" R M G R S, but Musiri has sung a plain note here. MDR at the elemental word 'Aatitulu' he has applied stress to highlight the meaning. Again, at this point Musiri followed the traditional style without any change.

Musiri planned his Ragas with curves and graces. He was confident about handling notes accurately. Musiri was concentrating on technical perfection and elaboration. He gave importance to creativity and kalpita Sangeetam .

Conclusion

Both Musiri Subramania Iyer and MD Ramanathan, though from the same century, had unique styles that enriched South Indian Carnatic music. Preserving their performances through documentation and video recordings is crucial for future scholars and music lovers, ensuring the lasting legacy of these stalwarts in the soul of Carnatic music.

References:

i. *E. Krishna Iyer, BA BL 'personalities in present day Music' Published by The Trinity Music Book Publishers, Chennai*

ii. *Sruthi Magazine -Volume 30 June 2023 'MD Ramanathan A centenary Tribute'*

iii. *'Meaningful Pauses' by Dr. Madhu Vasudevan published by D.C. Books Kottayam*

Rare Composition

Ragam: Kalyani

Composer : K C Kesava Pillai **Talam: Adi**

Pallavi :

(1)|| , , g , m , p , m , g , r , s , | , , ṇ s r , s , | r , , , , , , , ||
Man , ga , la , de , , , va , te , , , pa , , , hi , mam , , , , , ,
(2)|| , , g d , p m , d d p m g r s , | , , ṇ s r , s , | r , , , , , g , ||
, , man , ga la , de , , , va , te , , , pa , , , hi , mam , , , A ,
|| m , p , , , d d p m d , , n , , | ṡ , , , , , d ṙ | ṡ n d p m d p m ||
ni , sam , , , , , , sa , , , , , ti , , , , , de , , , , , , , vi ,
(3)|| g r g n , d p m d d p m g r s , | , , ṇ s r , s , | r , , , , , , m ||
, , mam , ga , la de , , , va , te , , , pa , , , hi , mam , , , , A
|| g m p , d p m g r , s , , , , , , , ||
ni , sam , , , , , , , , , , , ,

Anupallavi:

|| , , ṡ , , , ṡ , ṡ n d , p , p m | p m n d p , p m | p , ṡ d n , ṡ , ||
, , Tum , , ga , bha , , gya , vi ha , , , pi , ta , lo , , , , , la ,
(2)|| , , ṡ , , , ṡ , n ṙ ṡ n n d p m | p d n d p m p , | d , n , ṙ , ġ , ||
, , tum , , ga , bha , , gya , , vi , ha , , , pi , ta , lo , , , , , la ,
, , ġ ṙ ġ ṙ ṡ ṡ , , ṡ n d , n m d , | , , ġ ṙ ṡ n d ṙ | ṡ n d p m d p m || g r
, , see , la , , , sa , , , li , ni , , , de , , , , , , , , , vi , , , , ,

(Mangala)

Charanam:

|| , , p , , p p , p , , , p , p , | p m n d p m g m | g , g , g , r , ||
, , Se , va ka ke , , , sa , va , chi , , , , , , , tte , , , , , ,
|| , , g d , p m , g , , , r , s , | r , , , r g m , p m | g r , , s , , , ||
, , me , vu ka , poo , , ma , ka , le , , , , , , , , nee , , , , , ,
|| n d m g r r s s ṇ ṇ r r g m m p | m m p , d p d , n d n ṡ | ġ ṙ ṡ n d p d n ||
Bha , , vu ka , de , , , hi , gu na va nit e , , kru , , pa va , re , nam , ,
|| n n ṙ ṙ ġ ṙ ṁ ġ ṙ ġ ṙ ṡ n d p d | ġ ṙ ṡ n d p d n | n ṙ ṡ ṡ n d p m || g r
ma ma sa ra nam subha ga , , , na , , , ta va cha ra nam , , me , , , , de , vi , ,

(Mangala)

Musical News

Demise of great musicians

It was a Very unfortunate period for musicians, music students and connoisseurs. Music listeners were desperate by the unexpected demise of great stalwarts of music like Ustad Rashid Khan, Dr. Prabha Atre, and Vidwan O S Tyagarajan.

Vid. O S Tyagarajan - (3 April 1947 – 31 December 2023)

Hailing from a family of musicians, he was initiated in to music by his father Late O V Subramanyam. His proficiency in music was further developed under the mentorship of Sangita Kalanidhi T M Tyagarajan and Lalgudy Jayaraman. A prolific performer of Carnatic classical music and achiever of several accolades, he was served as Dean, Faculty of Music and Fine Arts, Annamalai University.

Ud. Rashid Khan - (1 July 1968 – 9 January 2024)

Belongs to Rampur -Sahaswan Gharana and the great grand son of its founder Ustad. Inayat Hussain Khan and nephew of Ud. Nissar Hussain Khan and Ud. Gulam Mustafa Khan; who initiated him in to music. Winner of several prestigious awards like Padma Bhushan, Sangit Natak Akademi, he was the promise to Hindustani Classical music as hailed by Pt. Bhimsen Joshi.

Vidushi (Dr.) Prabha Atre -(13 September 1932 – 13 January 2024)

Hailing from Pune, Dr. Atre, received musical training in the Guru- Sishya Parampara from Subhashbabu Mane and Hirabai Badodekar of kirana Gharana. Apart from being a busy stage performer, she was visiting professor to many Indian and Western Universities. A Recipient of all three Padma Awards and Sangit Natak Akademi Awards, Dr. Atre was influenced by Ud. Amir khan on khyal and Ud. Bade Gulam Ali Khan on Thumri.

Madras Music academy Award - Sangita Kalanidhi-2023

Vidushi Jayashri Ramnath, popularly known as Bombay Jayashri was selected for Madras Music Academy's, coveted award "Sangita Kalanidhi" for the year 2023. Music academy constituted this award from 1929 onwards and was conferred up on several versatile artistes and she is 96th artist to receive the award.

Grammy Award-2024

India upheld its musical legacy at the Grammys as five accomplished Indian Musicians such as Tabla virtuoso Zakir Hussain and Flutist Rakesh Chourasia bagged prestigious honours during Grammy's scintillating ceremony in Los Angels. Zakir Hussain emerged as India's top achiever, securing three Grammys while Rakesh Chaurasia garnered two accolades. The fusion group Shakti, consisting of Vocalist Shankar Mahadevan, Violinist Ganesh Rajagopalan, and percussionist Selva Ganesh Vinayak ram, collectively earned one Grammy each at the star- studded event held at the crypto.com arena on Sunday night.

Sitar Maestro Pandit Ravi Shanker was the first musician from India to win a Grammy Award for his Best Chamber Music performance in 1968. Since then, several musicians of Indian origin like pianist Zubin Mehta, Sitarist Anoushka Shankar, and Violinist L Shankar were considered for the coveted acclaim. Pandit Vishwa Mohan Bhatt, Percussionist T H Vinayak Ram and A R Rehman have received grammy award for various categories.

RASIKAPRIYA
in association with
ASTHIKA SAMAJ
cordially welcomes you to the
NAVARATRI SANGEETOTSAVAM - 2023
From 15th - 23rd October 2023

RASIKAPRIYA
in association with
ASTHIKA SAMAJ
cordially welcomes you to the
NAVARATRI SANGEETOTSAVAM - 2023
From 15th - 23rd October 2023
Sangeet Natak Akademi
Azadi Ka Amrit Mahotsav
Power Finance Corporation
MOTILAL OSWAL
Southern Star Jewellers Pvt. Ltd.

RASIKAPRIYA
in association with
ASTHIKA SAMAJ
cordially welcomes you to the
NAVARATRI SANGEETOTSAVAM - 2023
From 15th - 23rd October 2023

RASIKAPRIYA
in association with
ASTHIKA SAMAJ
cordially welcomes you to the
NAVARATRI SANGEETOTSAVAM - 2023
Supported by
From 15th - 23rd October 2023
Ministry of Culture, Govt. of India
Sangeet Natak Akademi
Azadi Ka Amrit Mahotsav
Power Finance Corporation
MOTILAL OSWAL
Southern Star Jewellers Pvt. Ltd.

Subscription		India	Overseas
Single Copy	:	Rs. 300	US$ 10
Annual (2 copies)	:	Rs. 500	US$ 15
Life Subscription	:	Rs.5000	US$ 75

SANGITIKA®

Rasikapriya

रसिकानाम् इयं सायूज्याय

Published by
RASIKAPRIYA

www.rasikapriya.org
web@rasikapriya.org
sangitika@rasikapriy.org