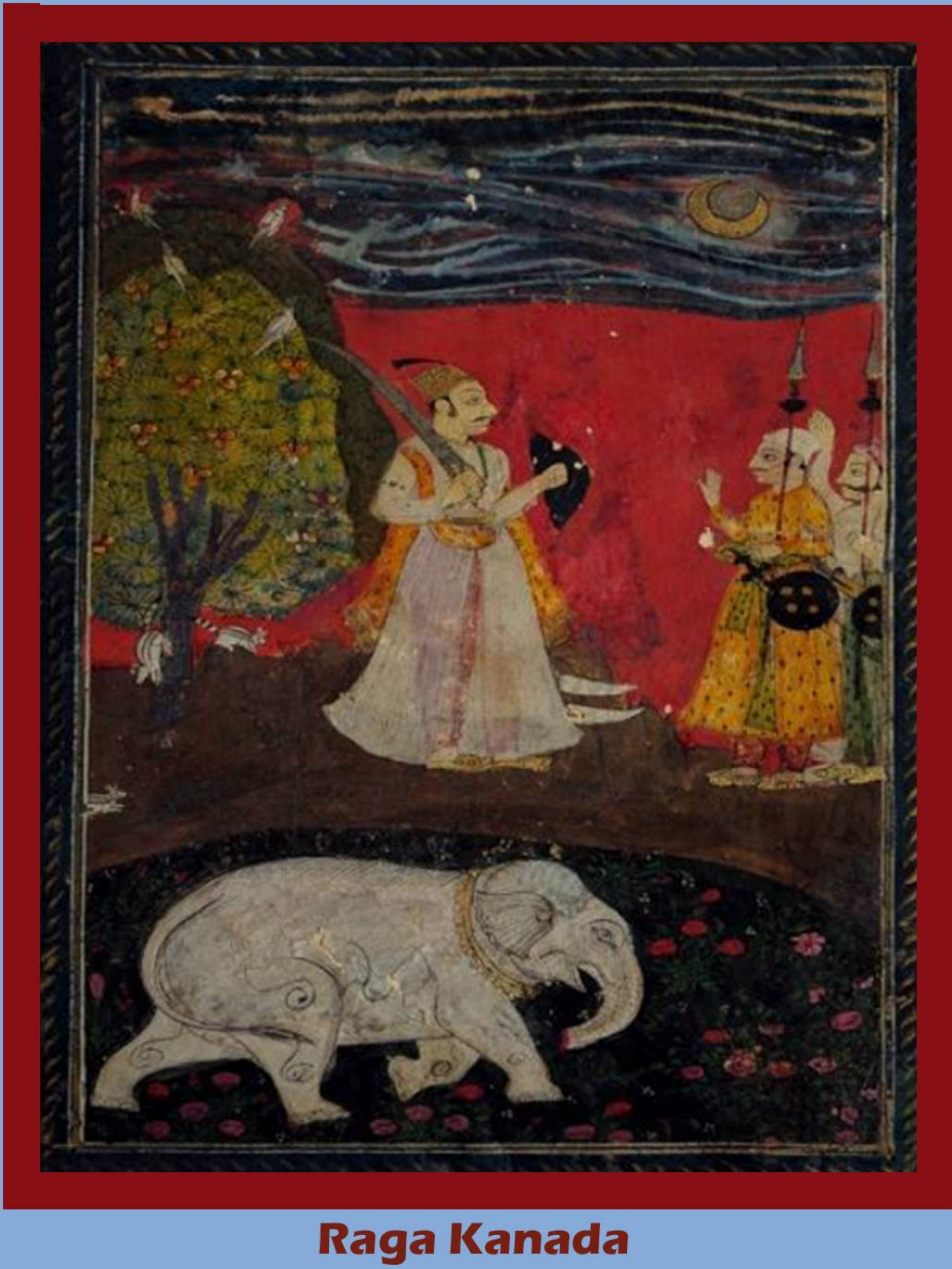
October 2024 ISSN:2348-5892

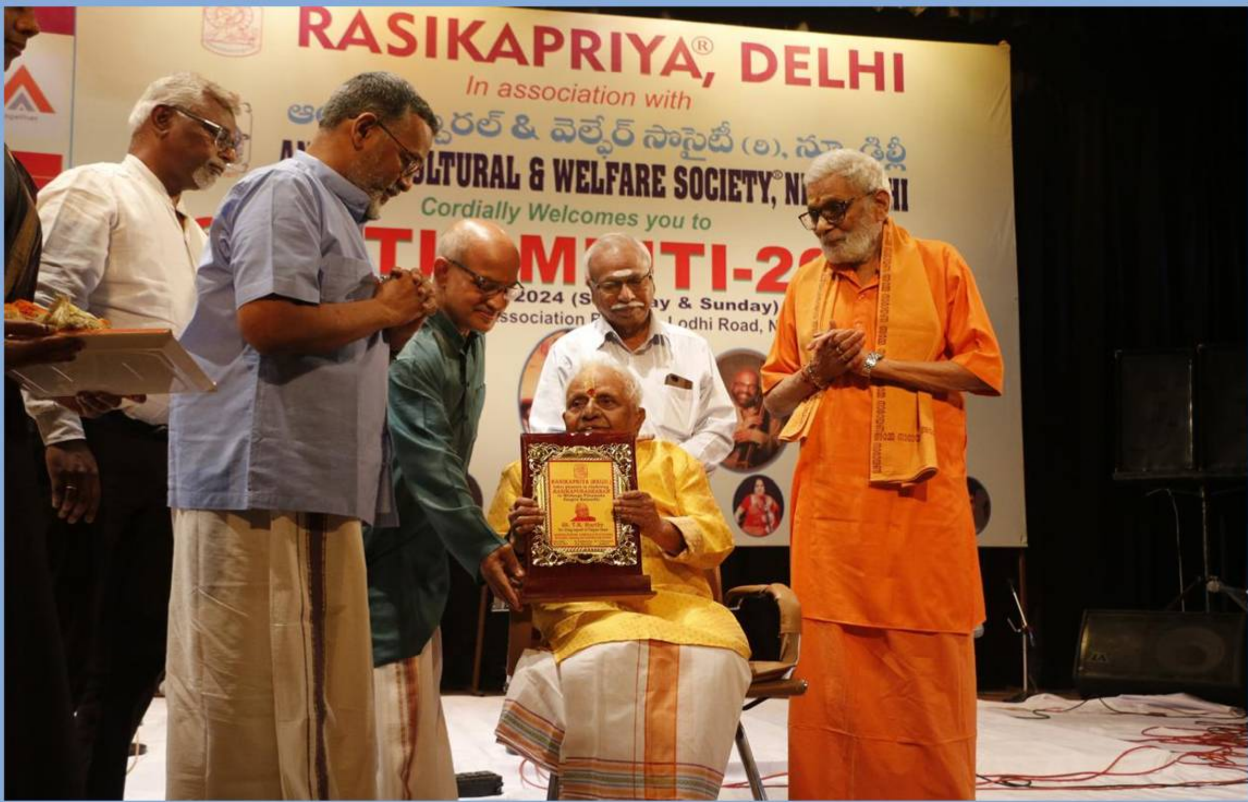
SANGITIKA®

A Peer reviewed, UGC carelisted journal on Indian Music

KRITI 11 GITAM 1



Raga Kanada



Honouring the Centenarian Mridangist
Sangita Kalanidhi Padmasri T K Murthy
with Rasikapuraskaram

Release of Sangitika - April 2024

ISSN: 2348-5892

SANGITIKA®

A Peer Reviewed Journal on Indian Music

Kriti-11|Geetam-1|October 2024

Volume-21

English & Indian Languages

BI-ANNUAL

Honorary Chief Editor & Publisher
Prof. T Unnikrishnan

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 Narayan
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

Politics behind Recognition of Musicians

Having been widely discussed and taught that music was initiated and developed along with the advancement of Vedic culture in the Indian Subcontinent, kept a delusion that the apostolic class were the custodians of music and its promoters from pre historic period, that being a much debated topic, since the holy Veda was not accessible to the common man; as an alternate, the fifth Veda was created; which is known as "Gandharva Veda" and the same was assigned with the performing community called Bharata', for promotion and propagation of the same; who were not connected to any Pontifical class; has to be highlighted in this juncture. The musicians and composers who further advanced the Indian Music like Appar, Sambandar, Sundaramurty, Jayadeva, musicians like Meera, Rana kumbha, Mansingh Tomar, Purandara Das, Swati Tirunal and others were also not considered as born with Brahmanical tag. No one was worried about the caste and class of the people who promulgated music as in any other field ever in history. But recently the subject has been upfolded by hypocrites as part of wooing the majority in a politically motivated. To canvass those deprived, who are in majority, the awards and accolades have been delivered to their people and stories developed glorifying their calibre. Off late, many a ambitious musicians started singing for upbringing those deprived in the name of charging them eyed on many recognitions, honours, and cheap publicity. The new culture which developed; kept the golden social order of ancient India in to oblivion.

When the authority and politicians started fostering this attitude for establishing their political clout, many likeminded musicians started receiving National awards and very precious honours like Sangita Kalanidhi, which used to be received by great luminaries in the field of Carnatic music. But the question that arises here that, what we are up to? What is the value of those Honours which intended for escalating their political gains? Do these honours and recognitions are instrumental in developing political pawns support and pseudo socialistic attitude?

	About the Author
1.	***Prof. K Sasi Kumar***, as a graded artist, travelled world vide for performance, and has the teaching and research experience of more than three decades. Authored several erudite articles and research books by reputed publishing houses. Presented papers in many national and International Seminars and served as Dean, Department of Performing Arts, Banaras Hindu University, Varanasi.
2.	***Prof. T V Manikandan,*** an artiste who performed globally, received many Awards and accolades. Presented papers at twelve national and eight international seminar and is member of academic committees of many Universities. Author of Three books and several research papers and editor of many publications. With teaching experience of three decades, he serves as Professor at Dept. Of Music at University of Delhi.
3.	***Dr. S A N Perera*** is a versatile dancer and choreographer with 25 years of experience; who presented many papers at several international Seminar and published widely. With a senior faculty and HOD of Indian Dance at Sri Palee Campus, University of Colombo, Srilanka.
4.	***Dr. Manas Vishwaroop*** is an excellent Performer, Teacher, Researcher, and Author and a Graded artist of Akashwani and received several awards. He did masters and Doctorate in Music over Compositions of Agra Gharana and presently working as Asst. Professor at NMIMS University, Mumbai.
5.	***Dr. Shah Alam*** has authored and edited two books and published numerous research papers in Scopus Journals. Beyond his academic contributions, he is a columnist for mainstream Dailies and with over ten years of teaching experience, currently works as an Associate Professor of Mass communications at IMS Unison University, Dehradun.
6.	***Dr. Anuja Jha,*** who hails from a musical family, and Graded Artist of AIR, performed worldwide and received many awards and accolades. Having authored many articles in reputed journals, she presently Asst. Professor in SPM collage, Delhi University, Delhi.
7.	***Mr. W.M.H.G.U.I.T.B Weerakoon*** is an excellent performer and teaching faculty at University of Visual and Performing Art, Colombo, Sri Lanka. Having presented papers in several International Seminar, He resumes Ph.D research from Manipur University.
8.	***Dr. Hema Kumari****- a very entrepreneurial academician who is part of a collage and NGO at Madhepur. Many Seminars presentation and publications and two books for her credit. She has a long research experience as Ph.D in both Psychology and Music.*
9.	***Ms. Santhala Raju***- a seasoned artiste and a graded artist of Akashwani and performed beyond boarders. Apart from teaching at several institution, she has published several research papers and currently in to Ph.D. at Kerala Kalamandalam, Deemed University
10.	***Dr K Prakash*** – is Assistant Professor in Department of Music, Annamalai University at present deputed to Government Music School, Krishnagiri.
11.	***Sh. Aditya Madhusudan Apte*** is a performing artist and graded artist of Akashwani and received many acclaims and Awards. Presently working as Asst. Professor and resume the research at NMIMS University, Mumbai.
12.	***Dr. Nitu Tiwari*** *academician with several seminar presentation and research papers to her credit..*
13.	***Sh. Prashant Mishra*** a promising Violin artist and have performed at national and international festivals. He is a research scholar in Dept. of Performing Arts, B H U.
14.	***Ms. Akshita Bajpai***, SRF research scholar in department of Tabla at Faculty Of Performing Arts, Maharaja Sayajirao University, Baroda.
15.	***Ms. Sumedha Singh*** is a research scholar at Dept. Of Performing arts, BHU, Varanasi
16.	***Sh. Nakul Kumar Dubey*** is research scholar in Dept. of Music, university of Delhi
17.	***Ms. Bhairavi M*** is a research scholar at Dept. of Music, Central University of Tamilnadu
18.	***Ms. Neha Sehgal*** is a Ph D Research scholar in Dept. of music, M.D.U, Rohtak
19.	***Ms. Komal*** is a research scholar at Dept. of Music, University of Delhi, Delhi
20.	***Sh. Diwakar Sharma*** is a research scholar at Dept. of Music, University of Delhi, Delhi
21.	***Ms. Anupurna Shrivastav*** is research scholar in Dept. of Music, university of Delhi

Contents

1.	Sangita Muktavali		**4**
2.	Contribution of Traditional Manipuri Dance and Pung Drumming to the Socio-Cultural Development of Manipur-A Study	Prof. K. Shashi Kumar W.M.H.G.U.I.T.B. Weerakoon	**7**
3.	Patriotic Countenance of Carnatic Music Composers	Prof T V Manikandan	**13**
4.	A Study on the Prevalence of Kathak Dance in Sri Lanka	Dr S. A. N. Perera	**23**
5.	ग्वालियर और आगरा घराने की बंदिशों में ध्रुपद–धमार शैली का सन्निवेश	डॉ॰ मानस विश्वरूप श्री॰ आदित्य आपटे	**27**
6.	Echoes of Devotion: The Role of Music in Meerabai's Spiritual Expression and Its Contemporary Resonance	Dr Shah Alam	**31**
7.	संगीत शिक्षण का महत्त्व एवम् उद्देश्य?–वर्तमान परिदृश्य''	डा. अनुजा झा	**43**
8.	Music listening and stress recovery in healthy individuals (*A systematic review with meta-analysis of experimental studies*)	Dr Hema Kumari	**47**
9.	Music and yoga in Human Life	Dr K Prakash	**56**
10.	संगीत एवं साहित्य का अन्तर्सम्बन्ध	डॉ॰ नीतू तिवारी	**61**
11.	Comprehensive study of Devi Pancharatnam by Putukkod Krishnamurthy	Santhala Raju	**65**
12.	भारतीय रंगमंच में पार्श्व संगीत का बदलता हुआ स्वरूप : नाट्य के परिप्रेक्ष्य में	प्रशान्त मिश्र	**74**
13.	लोक संगीत मे अवनद्ध वाद्यों की भूमिका व निरंतरता –"एक अध्ययन"	Akshita Bajpai	**78**
14.	Effectiveness of Music Therapy for Alzheimer's Disease	Sumedha Singh	**83**
15.	वॉयलिन की उत्पत्ति व निर्माणकर्ता	नकुल कुमार दुबे	**90**
16.	A Study on Music Performance Anxiety in Carnatic Music Students (of Higher Education Institutions)	Ms. Bhairavi M Prof. V Premalatha	**97**
17.	वैष्णव सम्प्रदायों की सांगीतिक परंपरा	नेहा सहगल	**106**
18.	सूफी संत और कव्वाल बच्चा परंपरा	कोमल	**111**
19.	An Analytical Study of Compositions of Hindi Film Music Director Naushad	Diwakar Sharma	**116**
20.	गुरूमति संगीत में जोड़ी वादन की विशिष्टता	अन्नुपूर्णा श्रीवास्तव	**123**
21.	Rare Compositions		**129**

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, Ardh Chandra, Shikhara; author try to explain other mudras like **Kapitham** and **Katakamukham**.

अङ्गुष्ठतर्जन्यग्रे च संयुते शिखरस्य च ।
कपित्थश्च तथााप्रोक्तः प्रयोगस्तस्य कथ्यते ॥

Angushtatarjanyagre cha samyute shikharasya cha |
Kapitthascha tathaa proktah: prayogastasya kathyate‖

After illustrating the Sikharamudra, the author is now going to explain the Kapittha Mudra.

When the top portion of the thumb and index finger of Sikhara Mudra will be joined, that position of hand is known as Kapittha Mudra. And this Mudra will be used in the performance of various dance forms.

शरमन्थाकर्षणे च खड्गकुन्तादिधारणे ।
अङ्कुशग्रहणे चापि तथा दर्पणधारणे ।

Sharamanthaakarshane cha khadga kuntaadi dhaarane |
Angusha grahane chaapi tatha darpanadhaarane |

In this Sloka, the author is explaining the illustration and meaning of this Kapittha Mudra. This Mudra should be used to perform the act of shooting of an arrow through a bow; churning curd; holding a sword and spear; also holding hook (which is used to control the elephant) and a mirror.

पिपीलिकादिसंदंश (कीट ?) कोद्धरणेऽपि च ।
धारणे पद्मनालानां लवने पल्लवस्य च ‖

Pipeelikaadisamdasha koddharanepi cha |
Dhaarane padmanaalaanaam lavane pallavasya cha‖

This Kapittha Mudra can also be used to illustrate the situation of removing some insects like ants or spider, which stick on the human body. And this Mudra will also be used to illustrate the holding of a lotus stem and the act of plucking a fresh leaf.

पुष्पताम्बूलवृन्तानां चन्दनेऽपि प्रयुज्यते ।
दर्शने भ्रमरादीनां तन्मुख्यस्यापि दर्शने ‖

Pushpa taamboolavruntaanaam chandane-pi prayujyate |
Darshane bhramaraadeenaam tanmukhyasyapi darshane ‖

This Kapittha Mudra will also be used to depict the act of plucking of the flowers and betel leaves and making the sandal paste. And this Mudra will also use to depict in illustrating group of black bees, and its leader.

इति कपित्थम्
Iti Kapittham

कनिष्ठाऽनामिके वक्रे कपित्थे कटकामुखः ।
अन्योन्यमणिबन्धस्थः स्वस्तिकः कामिदर्शने ॥
Kanishtha-naamike vakre kapitthe katakaamukhah: |
Anyonyamanibandhasthah: swastika: kaamidarshane ‖

After illustrating the Kapittha Mudra, author now explains the application of Katakamukha. This Mudra should be performed with the folding position of the little finger and ring finger of the Kapittha Mudra. When both of the hands touch the wrist of both hands together in a cross-position, it is known as Swastika, which will be used to indicate loving people.

कस्तूरिकादिवस्तूनां पेषणेऽधस्तलौ करे ।
धारणे च स्रगादीनां हारादीनां तथैव च ॥
Kastoorikaadivastoonaam peshane-adhastalau kare |
Dhaarane chasragaadeenaam haaraadeenaam tathaiva cha ‖

In this Sloka, the author tries to explain that how this Mudra should be applied in different situations in a dance performance. When the hand with downward position in Katakamukha, will indicate the act of pasting Kasturi or the musk and Sandle throughout the body. And this Mudra will also be used in the act of holding a garland as well as an ornament like necklace in decorating a person.

प्रग्रहाकर्षणे चापि सम्मुखादर्पणग्रहे ।
धनुर्गुणाकर्षणे च मन्थाकर्षणकर्मणि ॥
Pragrahaakarshane chaapi sammukhaadarpanagrahe |
Dhanurgunaakarshane cha manthaakarshana karmani ‖

This Katakamukha Mudra will also be used to indicate the pulling of bridles to control the horse. While looking on a hand mirror against the face, the Katakamukha will be used. This Mudra will also be used to pull string tied on a bow and to indicate the pulling of a butter churn in the churning activity.

ग्रहणेपद्मनालस्य चामरस्य तथापि च ।
वर्तितः (?) (मर्दने) कुचदेशे च वामेनारिप्रदर्शने ॥
Grahanepadmanaalasya chaamarasya tathaapi cha |
Vartitah: kuchadese cha vaamenaari pradarshane ‖

To depict the act of holding the pipe of a lotus and also holding a Chamara, the Katakamukha Mudra should be used. This Mudra will also be used to demonstrate the act of pressing the breasts and when this will show in the opposite direction, that will indicate to thrash an enemy in a war like situation.

चेलाञ्चलग्रहे वापि वल्कलोद्धरणेऽपि च ।
मणिप्रवालसूचीनां तन्तुसंयोजनेष्वपि ॥
Chelaanchalagrahe vaapi vatkaloddharanepi cha |
Manipravaalasoocheenaam tantusanyojaneshwapi ‖

The Katakamukha Mudra will be used to pick the end portion of a cloth that wore by the actor as well as to lift a cloth made by the skin of wood, from the floor. To demonstrate the act of making a garland of valuable stones and beading a thread into a pearl by a needle, the Katakamukha Mudra should be used.

चित्रकर्मणि कर्तव्यो बाणशस्त्रादिशातना ।
हव्ये सोमे च कर्तव्यस्तूलिकाधारणे तथा ॥
Chitrakarmani kartavyo baanashastraadishaatanaa |
Havye some cha kartavastoolikaadhaarane tathaa ‖

In the act of painting a portrait and sharpening an arrow and arms like sword etc, this Katakamukha Mudra will be used. And this Mudra will also be used in the act of offering something into the Celestial fire in a sacrifice and also holding a pen or pencil or the object whichever will be used for writing.

मेखलाबन्धने चापि हाराऽमोचनकर्मणि ।
तथाचोन्मोचने च स्यात्स्रगादीनां च बन्धने ॥
Mekhalaabandhane chaapi haaraa-mochana karmaani |
Tathachonmochane cha syaatsragaadeenaam cha bandhane ||

To demonstrate the act of tying a Mekhala (waist chain) and parting off an ornament from the body, the Katakamukha Mudra will be used. And this Mudra will also be used to ornate by a garland and also removing the same from the neck.

हाराणां ग्रथने चापि कञ्चुकोन्मोचनेऽपि च ।
उन्मोचने च तस्यापि पुष्पाघ्राणे यथोचितः ॥
Haaraanaam grathane chaapi kanchukonmochanepi cha |
Unmochane cha tasyapi pushpaaghraane yathochitah: ||

The Katakamukha Mudra should be performed for the act of making a garland and also to put off a cloth, which is worn on the breast. And this Mudra will also use for removing a garland from the body and also to smell a flower in an appropriate manner.

दीर्घवृन्तफलादीनां अग्रग्रहणदर्शने ।
ताम्बूलवीटिकायाश्च मानदानप्रदर्शने ॥
Deerghavruntaphalaadeenaam agragrahana darshane |
Taamboolaveetikaayaascha maanadaanapradarshane ||

To illustrate the act of holding the top portion of a long-tailed fruits, the Katakamukha Mudra will be used. And also keeping a Tamboola in hand (betel leaf with areca nut etc.) in the act of chewing, this Mudra will be used. This Mudra will also be used to indicate in providing respect to elders and others (Teachers, Nobles and others).

अक्षमालाग्रहे चापि चालने चञ्चलाङ्गुलिः ।
स्वस्वपुष्पग्रहे चापि कण्टकोद्धरणादिषु ॥
Akshamaalaagrahechaapi chaalane chanchalaangulih: |
Swaswapushpagrahe chaapi kantakodharanaadishu ||

The Katakamukha Mudra will be used in the demonstration of holding an Akshamala (a garland made of Rudraksha used by the sages in their penance) and also the movement of the fingers, while holding the Akshamala, should be performed by Katakamukha Mudra. This Mudra will also use to demonstrate keeping of flowers in the hand in the performance of Puja or worship. And to perform the act of removing a thorn from the foot, this Mudra will be used. The author is herewith concluding the illustration of the Katakamukha Mudra

इति कटकामुखः
Iti katakaamukhah:

Contribution of Traditional Manipuri Dance and Pung Drumming to the Socio-Cultural Development of Manipur-A Study

Prof. K. Shashi Kumar
Former Dean, Faculty of Performing Arts,BHU
W.M.H.G.U.I.T.B. Weerakoon
Lecturer, Department of Instrumental Music
University of the Visual and Performing Arts- Sri Lanka[2]

***Abstract**: This study explores the significant contributions of traditional Manipuri dance (Jagoi) and Pung drumming to the socio-cultural development of Manipur, a northeastern state of India. Manipuri dance, characterized by its lyrical grace, lasya movements, and spiritual themes, encompasses key forms such as Raas Leela, Lai Haraoba, and Thang-Ta. Pung drumming, or Pung Cholom, integrates complex rhythms with vigorous dance movements, emphasizing musicality, rhythm, and physicality. These traditional arts play a crucial role in preserving Manipur's cultural heritage, fostering community cohesion, and providing educational value. They also contribute to the local economy through cultural tourism and have garnered national and international recognition, enhancing cultural pride and encouraging the preservation of unique traditions. By examining the multifaceted impact of these art forms, the study highlights their essential role in enriching Manipur's social and cultural landscape.*

Keywords: *Traditional Manipuri Dance, Pung Drumming, Socio-Cultural Development, Manipur, Cultural Heritage*

Introduction : Traditional *Manipuri* dance *(Jagoi)* (Devi, 2020) and *Pung* drumming are integral components of the vibrant cultural heritage of Manipur, a northeastern state of India. These art forms hold immense significance, not only for their aesthetic beauty and spiritual depth but also for their vital role in shaping the socio-cultural landscape of the region. This study delves into the ways in which these traditional practices contribute to the socio-cultural development of Manipur, examining their impact on community cohesion, cultural pre-servation, education, and economic development. Through this exploration, we aim to highlight the multifaceted contributions of *Manipuri* dance and *Pung* drumming to the enrichment of Manipur's social and cultural fabric.

1. Traditional Manipuri Dance

Manipuri dance is a classical dance form of India, celebrated for its lyrical grace, *Lasya* movements, and profound spiritual themes. This dance style is distinguished by its gentle and serene demeanor, reflecting the deep cultural and spiritual traditions of Manipur. Three key forms of *Manipuri* dance are *Raas Leela*, *Lai Haraoba*, and *Thang-Ta.* **Devi, K. A. (2020).**

1.1. Raas Leela:

Raas Leela is a highly revered dance form within *Manipuri* dance, centered

around the divine love story of Krishna and Radha, along with the devotion of the *Gopis* (milkmaids). This dance is characterized by:

(a) Intricate Hand Gestures: Each gesture, or *Mudra*, is precise and symbolic, conveying specific emotions and narratives from the Krishna-Radha love story. **(Devi, P. L.)**

(b) Delicate Footwork: The movements are subtle and graceful, often performed on the tips of the toes, creating a floating effect that enhances the ethereal quality of the dance.

(c) Expressive Facial Movements: The dancers' facial expressions are meticulously controlled to reflect the deep emotions and spiritual themes of the stories being portrayed.

(d) Devotional Music: The dance is set to soulful and devotional music, typically performed by a live ensemble, including traditional instruments like the *Pung* (drum), and *Kartal* (kind of cymbals), which create a deeply immersive and spiritual experience.

1.2. Lai Haraoba:

Lai Haraoba is a vibrant and ancient festival dance celebrating the creation of the universe according to *Manipuri* mythology. This dance form is noted for its. **(Devi, Y. G. 2016).**

(a) Ritualistic Movements: The movements are slow and deliberate, designed to mimic the actions of the deities and the processes of creation.

(b) Depiction of Gods and Goddesses: Through dance and song, the performers narrate stories of the gods and goddesses, their interactions, and the creation myths of Manipur.

(c) Festival Atmosphere: Performed during the *Lai Haraoba* festival, this dance involves the community and is accompanied by traditional music and singing, fostering a sense of unity and cultural pride.

(d) Traditional Costumes and Props: The dancers wear elaborate traditional costumes and use various props that symbolize different elements of the mythology and the universe's creation.

1.3. Thang-Ta:

Thang-Ta is a martial dance form that integrates combat techniques and weaponry, showcasing the valor and strength of the *Manipuri* people. Key features of *Thang-Ta* include. **(Meitei, L. S., Singh, H. K., Singh, H. P., & Devi, A. J. 2020).**

(a) Combat Techniques: The dance incorporates movements derived from ancient *Manipuri* martial arts, including strikes, blocks, and stances.

(b) Weaponry: Performers use traditional weapons such as swords *(Thang)* and spears *(Ta),* executing choreographed battle

sequences that demonstrate their skill and agility.

(c) Physical Strength and Agility: *Thang-Ta* requires significant physical prowess, with dancers performing vigorous and acrobatic movements that highlight their martial expertise.

(d) Cultural Significance: This dance form not only entertains but also preserves the martial traditions and historical valor of the *Manipuri* people, serving as a cultural touchstone and a source of inspiration.

Together, these forms of *Manipuri* dance encapsulate the rich cultural, spiritual, and historical heritage of Manipur, contributing significantly to the region's socio-cultural development and identity.

2. *Pung* Drumming

Pung drumming, also known as *Pung Cholom*, is a distinctive and dynamic traditional drum dance integral to *Manipuri Sankirtana* music. This art form features the *Pung*, a barrel drum, played by the performer who simultaneously dances and executes acrobatic movements. *Pung Cholom* is not only a display of musical and physical prowess but also a significant element in the spiritual and communal life of Manipur. (Singh, L. S. 2021).

2.1. Musicality and Rhythm

Pung drumming is renowned for its intricate musicality and rhythmic complexity.

(a) High Level of Skill and Coordination: The performer, known as a *Pung* drummer *(Pungyeiba),* must exhibit exceptional skill and coordination. The ability to play the drum with precision while maintaining balance and executing dance movements requires rigorous training and practice.

(b) Complex Rhythms: The rhythms played on the *Pung* are complex and varied, often involving rapid tempo changes and syncopation. The drummer must have a deep understanding of these rhythmic patterns to perform effectively.

(c) Vigorous Dance Movements: The dance component of *Pung Cholom* includes acrobatic movements such as jumps, spins, and flips. The performer must synchronize these dynamic movements with the rhythmic beats of the drum, creating a visually and aurally captivating performance.

(d) Physical Endurance: *Pung Cholom* performances are physically demanding, requiring stamina and strength. The combination of drumming and dancing at such an intense level showcases the performer's endurance and dedication.

2.2. Ritualistic and Ceremonial Importance

Pung Cholom holds a significant place in the religious and cultural ceremonies of Manipur.

(a) Spiritual Role: *Pung Cholom* is often performed as part of religious rituals and ceremonies, especially in the context of *Manipuri Sankirtana*, a form of devotional music dedicated to Lord Krishna. The drumming and dancing are seen as offerings to the divine, enhancing the spiritual atmosphere of the ceremony.

(b) Festival Performances: During major festivals such as *Yaoshang* (Holi) and *Lai Haraoba*, *Pung Cholom* is a central feature. These performances bring communities together, fostering a sense of unity and shared cultural identity.

(c) Cultural Preservation: By performing *Pung* Cholom at these events, the cultural heritage and traditions of Manipur are preserved and passed down through generations. It serves as a living link to the past, maintaining the continuity of *Manipuri* culture.

(d) Community Engagement: *Pung Cholom* performances engage the community, creating a sense of participation and collective celebration. The communal aspect of these performances strengthens social bonds and reinforces cultural values.

3. Socio-Cultural Development

The traditional arts of *Manipuri* dance and *Pung* drumming play a pivotal role in the socio-cultural development of Manipur. (Parratt, S. N. 1974). These practices not only enrich the cultural fabric of the region but also contribute to various aspects of societal growth and cohesion. Here's how:

3.1. Preservation of Cultural Heritage

(a) Cultural Continuity: *Manipuri* dance and *Pung* drumming are vital in preserving the cultural heritage of Manipur. They serve as living traditions that embody the region's history, mythology, and values.

(b) Transmission of Knowledge: These art forms act as educational tools, passing down traditional stories, philosophies, and cultural practices from one generation to the next. Through performances and teaching, the essence of *Manipuri* culture is preserved and perpetuated.

(c) Cultural Identity: By maintaining and promoting these traditional arts, the people of Manipur uphold their cultural identity and heritage, fostering a deep connection to their roots.

3.2. Community Cohesion

(a) Festivals and Ceremonies: *Manipuri* dance and *Pung* drumming are integral to community festivals and religious ceremonies. These events bring people together, creating a sense of unity and shared purpose.

(b) Social Integration: Participation in these traditional arts promotes social integration and cooperation, as community members come together to celebrate and perform.

(c) Collective Identity: These cultural practices strengthen the collective

identity of the *Manipuri* people, fostering a sense of belonging and pride in their shared heritage.

3.3. Educational Value

(a) Discipline and Respect: Learning traditional Manipuri arts instills discipline and respect for cultural traditions in the younger generation. The rigorous training involved in mastering these art forms teaches patience, dedication, and respect for mentors and elders.

(b) Cultural Education: Through dance and drumming, young people learn about their history, mythology, and cultural values. These art forms serve as informal educational tools that impart moral and ethical lessons.

(c) Identity Formation: Engaging in traditional arts helps the younger generation develop a strong sense of cultural identity and pride in their heritage, fostering a deeper connection to their community and history.

3.4. Economic Impact

(a) Cultural Tourism: *Manipuri* dance and *Pung* drumming attract tourists, contributing to the local economy. Festivals and cultural events draw visitors, generating income for artists, performers, and the community at large.

(b) Employment Opportunities: The promotion and performance of these traditional arts create employment opportunities for artists, musicians, and craftsmen, supporting local livelihoods.

(c) Cultural Industries: The growth of cultural industries around these art forms, such as costume making, musical instrument production, and event management, further boosts the economy.

3.5. National and International Recognition

(a) Showcasing Cultural Diversity: *Manipuri* dance and *Pung* drumming have gained national and international acclaim, showcasing the rich cultural diversity of India on global platforms. This exposure highlights the unique traditions of Manipur and enhances its cultural profile.

(b) Cultural Pride: The recognition and appreciation of these traditional arts on national and international stages boost the cultural pride of the *Manipuri* people, reinforcing the importance of preserving their heritage.

(c) Encouragement for Preservation: The acclaim received by these art forms encourages ongoing efforts to preserve and promote *Manipuri* traditions, ensuring their continued relevance and vitality in a rapidly changing world.

Conclusion

Traditional *Manipuri* dance and *Pung* drumming play a vital role in the socio-cultural development of Manipur. These art forms are not only artistic expressions but also powerful tools for cultural preservation, community building, education, economic development, and international

recognition. Through the continued practice and promotion of these traditional arts, Manipur can sustain its rich cultural heritage and enhance its social and cultural landscape. *Pung* drumming, or *Pung Cholom*, exemplifies a remarkable art form that uniquely combines musicality, rhythm, and physicality. Its significant role in ritualistic and ceremonial contexts highlights its importance in the spiritual and communal life of Manipur. By contributing to community cohesion, cultural preservation, and the local economy, *Pung Cholom* plays a crucial role in the socio-cultural development of the region. In summary, the traditional arts of *Manipuri* dance and *Pung* drumming enrich the social and cultural life of Manipur. Their multifaceted contributions help preserve the cultural identity of the region, foster unity among its people, educate the younger generation, and bring national and international acclaim. These art forms are essential in shaping a vibrant and cohesive cultural heritage that continues to thrive and inspire future generations.

Reference

1. *Devi, K. A. (2020). The Performing Arts of Manipur. In The Cultural Heritage of Manipur. Routledge.*
2. *Devi, P. L. A PERFORMANCE STUDY OF THE RAAS LEELA IN MANIPUR.*
3. *Devi, R. G. (2020). Therapeutic Elements Found in Jagoi Rāsā Līlā of Manipur. In The Cultural Heritage of Manipur Routledge.*
4. *Devi, Y. G. (2016). Significance of Lai Haraoba in Manipuri Society. Print Version, Volume 4, Issue 12.*
5. *Meitei, L. S., Singh, H. K., Singh, H. P., & Devi, A. J. (2020). EXPLORING MOTIVATIONS AND PROSPECTS OF THANG TA, ANCIENT MANIPURI MARTIAL ARTS AMONG THE STUDENTS IN MANIPUR. International Journal of Recent Scientific Research, 11(07), 39227-39233.*
6. *Parratt, S. N. (1974). The Religion of Manipur: Beliefs, rituals, and historical development. The Australian National University (Australia).*
7. *Singh, L. S. (2021). THE MOTOR SKILLS FOR PERFORMING MANIPURI PUNG CHOLOM.*
8. *Singh, T. S. (1962). Musical instruments*

Patriotic Countenance of Carnatic Music Composers

Prof. T V Manikandan
Department of Music, University of Delhi

Abstract: *Sovereignty was not a boon but a right that we seized from British and other invaders who colonised India for centuries and those who brought it were not only freedom fighters and politicians but artists including music composers and poets. Their enigmatic contributions though intangible incessantly inspired millions of people to take part in the agitation against those invaders. Here, there is a humble attempt to understand and accumulate the contribution of such versatile composers of Southern part of India and their life to the acquaintance of posterity.*

Keywords: *Vaggeyakara, Patriotic, Independence, Kriti, Tamizh, Vidutalai, Marga Sangita*

Indian subcontinent has always held a sacred and revered status for music and musicians. Having been promulgated that music originated from Vedic culture, particularly in the form of classical genre known as "Marga Sangita," it was initially practiced as a means to achieve spiritual salvation. Unlike Western traditions, initially classical music in India was exclusively performed as an expression of devotion. Until the 10th century, the themes of classical music remained relentlessly sacred. However, societal changes led to the incorporation of folk tales and ceremonies as musical themes.

The evolution of classical music in India saw a drastic change since 10th century, due to the invasion of foreign tyrants, whose ideologies along with political mandate brought an integral part of society, who embraced music with various themes beyond devotion. To counter this change in the society, there incarnated several composers during the Bhakti movement (13th-15th centuries), whose musical compositions aligned with spiritual devotion. Social and political circumstances further influenced composers (Vag-geyakaras) across India to explore themes beyond religious devotion, with South India being no exception. This universal transition was visible in Europe and Asia as a whole.

Subsequently, with the advent of the British invasion and the freedom movement, themes expanded to encompass concepts such as philosophy and patriotism. Influential Vag-geyakara like Subramanya Bharati, Mayooram Vishwanatha Shastri, K C Keshava Pillai, and others endeavoured to evoke a sense of patriotism among Indians through their mesmarizing lyrics and musical compositions. This attempt aims to humbly explore and acknowledge their contributions in this transformative direction.

Subramania Bharati (1882-1921)

Subramania Bharati, a pioneering Vag-geyakara, stood out as a luminary in modern Tamil Poetry. Started working as a journalist for various

newspapers like "The Hindu," "Swadesamitran," "Bala Bharata," "Vijaya," and "Chakra Vahini," Bharati earned the titles "Bharati," "Bharateeyar," and "Mahakavi Bharati”. He pioneered a compelling form of poetry that seamlessly blended classical and contemporary elements of Music.

His literary works addressed societal issues such as the caste system, women's empowerment, child marriage, and prevailing customs. Living through the independence struggle, Bharati's compositions played a pivotal role in inspiring the masses to understand the significance of patriotism and actively participated in the movement. He ardently advocated for gender equality, opposed child marriage, vehemently rejected the caste system, and championed societal and religious reforms.

Bharati's impact on Tamil literature was profound. Though proficient in approximately 32 languages, including three foreign ones, his preferred language was mother toung. Covering diverse themes such as philosophy, social reforms, critiques of religious practices, and translation works, his notable works include "Panjali Sapatham," "Kannan Pattu," "Kuyil Pattu," translations of the Bhagavad Gita, Yoga Sutra, and Vedic hymns into Tamil, as well as works influenced by the Independence movement like "Chinnamchiru Kiliye," "Vinayakar Namani mala," "Gnana Padalkal," and "Vidutalai Padalkal."

Subramanya Bharati's contribution

Bharati is acknowledged as a trailblazer in the realm of modern Tamil literature. In contrast to the intricate vocabulary found in Tamil works of the preceding century, Bharati adopted a more straightforward language and rhythmic style. His devotional poems featured innovative ideas and techniques, with the prevalent use of the "Nondi Chindu" meter, previously employed by Gopalakrishna Bharathi.

Demonstrating prolific output, Bharati penned numerous verses covering a diverse range of topics such as Indian Nationalism, love, nature, the glory of the Tamil language, and tributes to prominent freedom fighters like Tilak, Gandhi, and Lajpat Rai. Bharati's poetic repertoire extended beyond Hindu deities like Shakti, Kali, Vinayagar, Murugan, Sivan, and Kannan (Krishna) to include works on other religious figures such as Allah and Jesus. His perceptive metaphors have resonated with millions of Tamil readers.

Vazhiya Senthamizh (Vande Mataram) – Raga Madhyamavati – Tala Adi

List of Patriotic Compositions of Subramanya Bharati

S.No	Composition	Raga
1	Parukulle Nalla Nadu	Hindustani Todi
2	Vande Mataram	Ragamalika
3	Bharata Samudayam	Yamuna Kalyani
4	Vande Mataram Enpom	Nadhanamakriya
5	Vazhiya Senthamizh (Vande Mataram)	Madhyamavati
6	Vande Mataram Jaya Jaya	Behag
7	Vidutalai	Bilahari
8	Kani Nilam	Khamas
9	Veera Sudandirame	Yamuna Kalyani
10	Aaduvome	Desh

List of Other songs which deals with woman empowerment, Kannan-Kilippaattu etc.

Sr. No.	Composition	Raga
1	ChinnamchiruKkiliye	Ragamalika
2	Teeratha Vilayattu Pillai	Ragamalika
3	Bhuloka Kumari	Amritavarshini
4	Kaala Unnai	Chakravakam

Mayooram Vishwanatha Shastri (1893–1958)

Mayooram Viswanatha Shastri, a notable Carnatic music composer, is best remembered for crafting the patriotic anthem "Jayati Jayati Bharata Mata," translating to "Hail Mother India." This composition has earned widespread recognition among classical singers in South India. The song is part of his collection 'Bharat Bhajan,' published in 1948, featuring 18 hymns dedicated to Bharat Mata (Mother India) and Mahatma Gandhi.

Shastri received early exposure to Carnatic music from his mother. Initiated into Sanskrit studies and Vedas at Sanskrit College in Tiruvaiyyaru, he pursued his initial English education at the Municipal High School in Mayiladuturai. With a keen interest in Carnatic music, Shastri trained under accomplished mentors such as Dasavadyam Venkatarama Iyengar of Devakkottai, Namakkal Narasimha Iyengar, and Chimizhi Sundaram Iyer. His high-pitched voice garnered attention from local maestros, acknowledging his musical prowess.

Mayooram Vishwanatha Shastri's Contributions

Shastri started composing songs at a very early age in Tamil and most of them where dedicated to Lord

Murugan. In 1926, Kadalangudi Natesha Shastri published Sastri's collection of songs "Valli Parinaya Manipravala Satakam". The Madras Music Academy instituted a Kriti competition in all languages in 1929. A total of 9 competitors had submitted 20 songs. Out of 3 compositions in Sanskrit, 2 of Sastri's compositions were the only songs selected for the top spot. A committee of three judges – Tiger Varadacharier, T L Venkatrama Iyer and Jalatharangam Ramaniah Chettiar, adjudged his Sanskrit Kriti "Kamithe Karunanvite" in praise of 'Bharatha Matha' (Mother India) in Todi Raga as the best.

In 1947, a booklet of songs in Tamil for Independence Day 'Desiya Jaya Geetam' was published and in 1948, a booklet of 18 songs in Sanskrit, called "Bharat Bhajan", containing songs on Bharata Mata (Mother India) Khadi, Patriotism and Mahatma Gandhi, was published. The songs are in simple language, set in well-known Hindustani ragas like Behag, Bhimpalasi, Belaval. Mand and Desh to ensure they are sung all over the country. Besides the famous Jayati Jayati Bharata Mata, Samarasa Bhavana and Bharata Samrajya Sukhi are still sung by musicians and is well received.

Jayati Jayati Bharata Mata –
Raga Khamas – Adi (Tisra Nadai)

List of Patriotic Compositions of Mayooram Vishwanatha Shastri

Sr. No.	Songs	From Publication
1	Jayati Jayati	Bharat Bhajan
2	Samarasa Bhavana	Bharat Bhajan
3	Bharata Samrajya Sukhi	Bharat Bhajan
4	Shanta Ahimsa Murte	Bharat Bhajan

List of Other Compositions

Sr. No.	Songs	From Publication
1	Mayil Vahana	Murugan Madhura Kirtanai
2	Kartikeyanai	Murugan Madhura Kirtanai
3	Sarasadalanayanane	Murugan Madhura Kirtanai
4	Sri Maha Ganapate	Unpublished Varnam
5	Thaatha Vara Dwijaatamaam	Songs on Shirdi Sai Baba
6	Jaalame	Murugan Madhura Kirtanai
7	Shanta Ahimsa Murte	Bharat Bhajan
8	Adumayile	Murugan Madhura Kirtanai
9	Dasarathe	Unpublished Varnam
10	Gana Nadha	Unpublished Varnam
11	Ninne Nammi	Unpublished Varnam

List of Publications

Sr. No	Name of Publication	Songs	Language	Year of Publication
1	Valli Parinaya Manipravala Satakam	100 verses	Tamil	1926
2	Murugan Pugazh Paamalai		Tamil	1933
3	Vedapuri Kirtana series 1	4	Sanskrit	1937
4	Murugan Madhura Kirtanai	60	Tamil	1940
5	Bharat Bhajan	18	Sanskrit	1948
6	Tirukkural Madhura Kirtanai	41	Tamil	1958

Unpublished Manuscripts

Sr. No.	Name of Manuscript	Number of songs	Language
1	Shiva Shakti Madhura Kirtanai		Tamil
2	Harihara Madhura Kirtanai		Tamil
3	Balar Pancharatnam	5	Sanskrit
4	Songs on Shirdi Saibaba	8	Sanskrit
5	Songs on Shirdi Saibaba	9	Tamil

K C Kesava Pillai (1868–1914)

Kanakku Chembakaraman Kesava Pillai, an eminent Indian composer in Carnatic music and a Malayalam literary poet whose compositions had a perfect blend of lyricism and musicality. During his youth, Pillai avidly observed Kathakali performances, acquiring knowledge in Kathakali literature, costumes, and Mudras, while also developing proficiency in music. At the age of 15, he authored his initial Attakathas, notably "Prahladacharitam."

A close associate of Pandalam Kerala Varma and A R Raja Raja Varma, his significant contributions to music and poetry, he was honoured with the title "Sarasa Gayaka Kavimani" by Kerala Varma Valiya Koil Tampuran.

K C Kesava Pillai's Contribution

Kesava Pillai's body of literary work, written in Sanskrit and Malayalam languages, comprises an epic, three Attakathas for Kathakali, two Tullal songs, eleven short poems, six Khanda Kavyas, four plays, two stories and four commentaries. He wrote Prahlaada Charitam, later renamed, Hiranyasuravadham, the first of this three attakathas, when he was only 15. It was reported that Pillai, with his advice, assisted A R Raja Raja Varma in writing Manjari metre. His plays, such as Lakshmikalyanam, were

reported to portray the social life of the Nair community of his times. Kesaviyam,a Mahakavya and Kerala Varma Vilasam a poem on the life of Keralavarma Valiya Koil Tampuran are two of his major works. Kesaviyam has been written without observing the Dwiteeyakshara Prasa (second syllable rhyming), which was in vogue during those times.

In terms of Musical contribution, Pillai's compositions are arranged in six compilations, including Ganamalika, which has two volumes, besides over 100 songs. "SADARAMA", one of his monumental works, is composed in the form of a Geya Nataka, while Sangitamalika is an ensemble of 42 songs

.

Vande Mataram – Raga Kuntalavarali – Tala Adi

List of Patriotic Compositions of K. C. Keshava Pillai

S No.	Composition	Raga
1.	Vande Maataram	Sindhu Bhairavi
2.	Vande Maataram	Kuntalavarali

List of Some Other Compositions

S. No.	Composition	Raga
1.	Vande Maataram	Sindhu Bhairavi
2.	Vande Maataram	Kuntalavarali
3.	Jaya Bharati Devi	Hamsanandi
4.	Satya Swaroopavibho	Sankarabharanam
5.	Bhajikka Nee Ramane	Mohanam
6.	Koti Divakara	Dhanyasi
7.	Nana Jaatikal	Kambhoji
8.	Adimalarina (in four languages – Malayalam, English, Tamil and Sanskrit)	Ragamalika
9.	Kamalanatha	Todi
10.	Sree Vasudeva	Kaapi
11.	Maya Gopa Bala	Kaapi

V Ramalingam Pillai (1888 – 1972)

Venkatarama Ramalingam Pillai, often referred to as Namakkal Kavignar, was a Tamil poet hailing from Tamil Nadu, India. Beyond his role as a poet, he actively participated in the fight for independence, crafting verses that echoed the spirit of freedom. Starting as a clerk and later becoming a primary school teacher, Pillai penned numerous poems that reflected his dedication to the cause. In 1930, he took part in the Salt Satyagraha against the British government, enduring a one-year jail term.

Recognizing his contributions, the Indian government honoured him with the "Padmabhushan" award in 1971. Known for his patriotic compositions such as "War is coming without sword and blood," Pillai extolled the virtues of nationalism and Gandhism. Initially influenced by figures like Bal Gangadhar Tilak, his ideology shifted towards Mahatma Gandhi's principles, leading him to believe in the path to freedom through non-violent religious struggle.

Ramalingam played a pivotal role in inspiring young minds to join the national movement through his impassioned speeches. Despite government bans, he fearlessly addressed gatherings. In recognition of his invaluable contributions, Pillai was conferred the title of Asthana Kavignar or Poet Laureate by the Madras government in 1949. Additionally, he served as the Tamil representative of the Sahitya Akademi.

V Ramalingam Pillai's Contribution

He possessed expertise in both Muttamizh and painting and played a significant role as a freedom fighter. Renowned for his patriotic poetry, particularly the collection of a hundred nationalist poems titled Nattu Kummi, Pillai was an ardent admirer of Mahatma Gandhi. His literary focus encompassed themes such as truth, untouchability, gender equality, non-violence, rural industries, and alcohol prohibition—issues closely associated with Gandhi's principles.

Pillai's dedication to Gandhi is reflected in around 500 poems he wrote in praise and commemoration of the iconic leader, earning him recognition as a patriotic, Gandhian poet. Most of his verses, centred around the nation's independence, were composed in Tamil. Tamilan Itayam, one of his renowned poetic works, celebrates the Tamil people, fostering a sense of camaraderie among them as an ethnic group. Pillai's epic work, "Avalum Avanum", displayed an elegant yet simple style, while his other works, namely "Tamil Ter" and "Chankoli", featured excellent verses on various themes.

List of Patriotic Compositions of V Ramalingam Pillai

S.Np	Compositions	Raga
1	Taaye Vandanam	Shiva Ranjani
2	Nalla Samayamada	Madhyamavati
3	Aaduratte	Chenjurutti

Tiruvarur Viruttachala Kalyanasundaram (1883 –1953)

Thiruvarur Viruttachala Kalyanasundaram, a renowned Tamil scholar, essayist, and activist, gained prominence for his insightful commentaries on classical Tamil literature and philosophy, as well as his eloquent and lucid prose. His contributions, alongside figures like V. O. Chidambaram Pillai, Maraimalai Adigal, and Arumuga Navalar, are

credited with shaping the modern Tamil prose style.

Initially, he worked as a teacher before joining the nationalist Tamil daily newspaper "Deshabaktan" as an editorial assistant in 1917. Quickly immersing himself in the independence movement, Kalyanasundaram emerged as a fervent advocate for workers' rights during this period. In 1920, he established the Tamil weekly magazine "Navasakthi," where his writings mirrored his political and philosophical beliefs. He played a pivotal role by publishing one of the earliest Tamil interpretations of Mahatma Gandhi's ideology, a work still recognized as a significant milestone in Gandhian studies.

Tiruvarur V Kalyanasundaram's Contribution

Kalyanasundaram authored several works exploring the religious and spiritual philosophy of Ramalinga Swamigal, a significant 19th-century Tamil Saivite philosopher-saint. His commentaries on classical Tamil literature were serialized in Navasakthi. Throughout his prolific career, he penned more than fifty books, including "Manita Vazhkkaiyum Gandhiyadigalum," delving into the implications of Gandhi's ideas on human conduct.

Among his notable works, "Pennin Perumai Allatu Valkait Tunai Nalam" enjoyed widespread readership during that era. Another influential piece was his critical examination of the concept of Beauty in Hinduism, published as "Murugan Alladhu Azhaku." Kalyanasundaram's writings mirrored the internationalism prevalent among Indian intellectuals of his time, showcasing a deep pride in Indian and Tamil culture. He ardently believed in the unity and universal kinship of human thought.

Kalyanasundaram crafted a distinctive prose style that harmonized with the inner rhythms of the Tamil language, resulting in a flowing and rhythmic text. At a time when Tamil prose was still in its nascent stage, his style left a lasting impact. Today, his works are recognized for infusing new vitality into the Tamil language, laying the groundwork for the development of the modern Tamil prose style.

Harikeshanallur Muttiah Bhagavatar (1877-1945)

He was exposed to music from a very early age, as his father was a patron of musicians. He lost his father at the young age of six years, when his maternal uncle M. Lakshmana Suri took over the responsibility for his education, initiating Muthiah into Sanskrit and Vedic studies.

He found the gifted teacher Padinaindumandapa Sambasiva Iyer at Tiruvarur, who recognised Muthiah's talent for music. During the nine years he spent with Sambasiva Iyer, Muthiah cultivated this talent and made his name as a Harikata Vidhwan. His rich voice and excellent Tanam singing made him one of the era's most highly coveted concert artists. He was Asthana Vidvan in Seithur Zamin and first guru of M S

Subbulakshmi. His cousin Venkatarama Iyer was a Supreme Court Judge as well as recipient of Sangeet Kalanidhi award in 1944.

Muttiah Bhagavatar's Comtribution

Muthiah Bhagavatar composed almost 400 musical forms, the largest among the post-Trinity composers. Tana varnams, Pada varnams, Daru varnams (his has been the first to come down to us), Ragamalika, individual and group Kritis (that include Navavarna, Navagraha, 108 songs each in praise of Siva and Chamundeswari apart from `stuti' kirtanas), patriotic songs, Tillanas, and folk tunes. The songs were on a number of Hindu gods, his patrons, and in four languages - Telugu, Tamil, Sanskrit and Kannada. Almost 20 ragams owe their existence today to this great composer, including vijaysaraswati, Hamsagamani, Karnaranjani, Budhamanohari, Niroshta and Hamsanandi.

When someone asked if he could compose something that would appeal to Westerners, he composed the English notes made famous by Madurai Mani Iyer. He popularized Shanmughapriya and Mohana Kalyani. He was adept at playing both the Chitra Veena and Mridangam. In addition to musical talents, his theoretical knowledge was also vast. He wrote a treatise on musical theory, Sangita Kalpa Drumam, and regularly gave lectures on musicology at the Music Academy.

List of Patriotic Compositions of Muthiah Bhagavatar

S. No.	Compositions	Raga
1	Bharatiye Endan Taye	Natabhairavi
2	Yengal Annai Bharatiye	Khamas

List of Some Other Compositions

S. No.	Compositions	Raga
1	Gam Ganapate	Hamsadhwani
2	Himagiri Tanaye	Shuddha Dhanyasi
3	Bhuvaneshwariya	Kannada
4	Sudhamayi Sudhanidhe	Amritavarshini
5	Bhairavi Parameshwari	Bhairavi
6	Valli Nayaka	Shanmukhapriya
7	Andavan Darishname	Jonpuri
8	Amba Vani Nannu	Keeravani
9	Unnai Ninaindu	Ragamalika
10	Varasiddhi Vinayaka	Kannada
11	Jalandhara Supeethaste	Valaji

Thus, the involvement of Vag-geyakaras (music composers) in India's independence movement and their musical contribution towards patriotic movement and freedom struggle was enormous and very exhaustive. Though they exhibited their voice of protest through music and poetry in several princely states of South India like Ettayapuram, Travancore; the echo of those musical bellow reverberated all along the Indian Subcontinent and ultimately found result in building the nationalistic feeling among us all through the century.

References:-

i. *Changing society and modern Tamil literature, E Annamalai*
ii. *George, K.M., (1992). Modern Indian Literature, an Anthology: Plays and prose. New Delhi: Sahitya Akademi.*
iii. *Rangarajan, A Madras Mystery – 2021*
iv. *Anien, DHNS, Tini Sara. "Freedom movement-era songs of Sastry out on CD". Deccan Herald. Retrieved - 2 July 2024.*
v. *Namakkal Kavijnar – Suresh Prabhu – 1987*
vi. *Sarasa gayaka kavimani-K C Kesava Pillai. Jayakumar Vijayalayam, National Publishers (1987). Kottayam*
vii. *A Primer of Malayalam Literature. Asian Educational Services, T. K. Krishna Menon 1990*
viii. *Core of Carnatic Music, A D Madhavan, 2011. DC Books.*
ix. *Harikeshanellur Dr L Muttiah Bhag avatar- A Biography – Dr. Meera RajaramPranesh*

A Study on the Prevalence of Kathak Dance in Sri Lanka

Dr S. A. N. Perera
Department of Performing Arts,
Sri Palee Campus, University of Colombo, Sri Lanka

***Abstract**: The origin of Kathak can be traced back to the Vedic tradition in the ancient Indian era, the word is "Kathak" derived from Katha or narrative. These are replete with the stories of the great epics like Ramayana and Mahabharata. Kathak dance begins with the storytellers who express several religious stories and legends to ordinary people. "Katha kahe so kathaka kahave" which is a popular saying that takes a view in relation with the art of storytelling. However, Kathak dance developed on these religious stories and is highly associated with the cult of god Krishna and Vaishnavism. Later Kathak dance has been influenced by the Maghul tradition and culture; therefore it began to imitate their concepts, rather popular as a court dance. This research study is primarily focused on the development of Kathak dance in Sri Lanka and its new dynamics in Sri Lankan society. Indian Kathak dance was introduced to Sri Lanka in the early 1950s by Guru Jinadasa Wickramasinghe, a great dance pioneer and popular Kathak dancer. Later, many Sri Lankan students entered several universities and institutes in India to learn the art of Kathak dance and were encouraged to return to their homeland to spread it widely. Gradually this classical form developed in Sri Lankan dance society with the tradition of Guru- Shishya. The purpose of this research is to study the role of Kathak dance in Sri Lanka as a performance art, an educational method and new performance approaches. Qualitative data in this study was observed through primary and secondary sources as well as interviews and discussions with dance experts and dance pioneers. Consequently, this study analyzed the diffusion of Indian Kathak dance in Sri Lankan society in various forms as a performing art, as a classical subject in higher education system and a popular dance culture to entertain the society.*

***Key words**: Kathak dance, Sri Lanka, Guru Jinadasa Wickramasinghe, Guru- Shishya, Society*

Introduction

This research study is primarily focused on the development of Kathak dance in Sri Lanka and its new dynamics in Sri Lankan society. The origins of Kathak can be traced back to the ancient Indian Vedic tradition of the word "Kathak". " derived from stories or narrative. "Katha Kehe So Kataka Kahve" [***Kathak, In stone and manuscript by Ranjana Srivastav Indian dance, last metaphor edited by Shanta Serbjeet Singh***] is a popular saying that takes a view of the art of storytelling. However, Kathak dance developed on these religious stories and was very much related to Lord Krishna and Vaishnavism. Later Kathak dance has been influenced by Mughal tradition and culture. So, it started imitating their concepts which were quite popular as a court dance. After

Kathak dance entered its golden age, it not only became famous as a northern classical dance form but also received great patronage from the Muslim emperors.

This Indian Kathak dance has been introduced to Sri Lanka in the early 1950s by the great dance pioneer and popular Kathak dancer Guru Jinadasa Wickramasinghe. He was popularly known as Sangeet Natak Akademi Awardee Vikramsingh Maharaj. Later most Sri Lankan students entered several universities and institutes to learn Kathak dance form and came back to their motherland and were encouraged to spread it island-wide. Gradually this classical form developed in Sri Lankan dance society with the tradition of Guru-Shishya.

Hence the following points are covered in this study.

- Study Kathak dance as it develops in Sri Lankan dance society
- Study about the Kathak dance pioneers and masters who developed this dance form in Sri Lanka
- Study the Kathak dance form introduced in the dance education system of Sri Lanka

Results and Discussions: According to this study, some evidence analyzed that Indian Kathak dance was introduced to Sri Lanka in the mid- 90s, but it gradually spread across the island, developing different avenues. Earlier South Indian dance traditions were very popular in Sri Lanka, especially the Bharatanatyam dance tradition but recently when Kathak dance was introduced to Sri Lanka this form became more popular than other Indian dance forms.

The great pioneer of Kathak dance, Jinadasa Wickmasinghe, who became famous in India as Wickramasinghe Maharaj, learned Kathak dance from Guru Achchan Maharaj and later worked as a director of the present Bhatkhande University, Lucknow and Lucknow Kathak Kendra, who gave great encouragement to the development of Kathak dance in Sri Lanka. On his arrival in Sri Lanka in 1950, he presented Kathak performances, dance dramas and dance programs, and with his great encouragement, several Sri Lankan dance students were enrolled in Indian dance institutes to learn Kathak dance and returned to Sri Lanka to continue teaching and performing the dance.

Recently, the Kathak dance form has been practised in Sri Lanka in various ways.

Kathak dance as a Performance art: When Jinadasa Wickramasinghe introduced the Kathak dance, his student especially Srimati Rasadari, who learned Kathak dance from India, continued the form and she supported popularizing this form in Sri Lanka by teaching Kathak dance. Gradually this form is gaining popularity in several dance institutes and more students are interested in learning this form. This Kathak dance form was later incorporated into the university education system with further teaching.

Recently this Kathak dance form in Sri Lanka has become more creative than the classical form. Many dance lovers practice learning Kathak dance because of its simplicity and comfortable learning. Today the contemporary Kathak dance is popular in the Sri Lankan dance community. Kathak dance creations on Sinhala songs, Kathak fusion with Kandyan dances, Kathak dance dramas on Sri Lankan themes or stories and cinematic Kathak dances are very popular in Sri Lanka today.

In the School and University education system:

Basic information on Kathak dance and its historical background is included in the secondary education system of schools in Sri Lanka in the G.C.E. Ordinary Level Syllabus and Advanced Level Syllabus. But all Indian dances are taught only on theoretical basis knowledge and not in practical lessons.

On the other hand, the university education system has many opportunities for beginners as well as interested students to learn Kathak dance. Several universities offer Kathak dance courses in some semesters in BA degree programs. Especially The University of Visual and Performing Arts included Indian dance degree programs in their BA degree.

Kathak dance examinations and competitions

Every year, Sri Lankan dance students face the Visharad examinations conducted by the Sri Lanka branches of Bhatkhande Sangeet Vidyapith in India. After completing five years diploma course, they can be awarded a Kathak dance Visharad certificate.

At present, students can participate in Kathak dance performances for All island competitions and other important competitions. Creative

Kathak dance performances in reality shows and other dance projects are also very popular.

Conclusion

According to this study, it can be said that creative Kathak dance is more popular than classical Kathak dance in Sri Lanka. As a performing art, Kathak dance takes a prominent position in the Sri Lankan dance society and this form gained popularity in a very short period, but there are not enough human resources and other relevant materials to properly learn this form. However, some Kathak dance experts and teachers are highly promoting this form by teaching pure Kathak dance techniques. The Kathak dance form is developing in Sri Lanka with a creative and contemporary style.

References:

i. *Chandralal, D.L.J. (2013). Bharatiya Nartanaya prabhamat kala kalakaruvo. Colombo, Sri Lanka:Tulip printers.*

ii. *Ganegoda, P. (2003), Indiya Nartana Lalitya. Colombo, Sri Lanka: S.Godage and Bros.*

iii. *Khokar, A.M. (2004). Classical dance. New Delhi, India: Rupa.Co.*

iv. *Kottegoda, J.(2001). Bharatiya Sambhavya Nartana Kalawa. Colombo, Sri Lanka: Taranga Publishers.*

v. *Rasadari, S. (1986). Nartana Kala Bharatiya Nrutya Sanngrahaya. Sri Lanka.*

vi. *Sing, S.S. (edited by).(2000). Indian dance the ultimate Metaphar. New Delhi, India: Ravi kumar publisher*

vii. *Artemesia Ltd Hong kong book wise*

ग्वालियर और आगरा घराने की बंदिशों में ध्रुपद–धमार शैली का सन्निवेश

डॉ॰ मानस विश्वरूप
श्री॰ आदित्य आपटे
Assistant Professors,
NMIMS School of Performing Arts, Mumbai - 56

संक्षिप्त सार ध्रुपद–धमार शैली उत्तर भारतीय राग संगीत की एक महत्त्वपूर्ण शैली रही है। इस शैली का प्रचार–प्रसार उत्तर–मध्य काल से लेकर आधुनिक काल तक रहा है। कालानुरूप परिवर्तनों के चलते ध्रुपद–धमार शैली के कुछ गुणधर्म आधुनिक काल में प्रचलित ख़याल शैली में प्रयुक्त हुए और वहीं कुछ सौंदर्य–संकल्पनायें नष्ट भी हो चलीं। लोक कलाओं की शैली पर आधारित 'ठुमरी–दादरा' इत्यादि उपशास्त्रीय कलाओं के घटक भी ख़याल शैली में अपनाए गये। ख़याल शैली में बंदिश गाने और उसके विस्तार करने को प्रमुख तत्त्व माना गया है। बंदिश के विस्तार का ढंग और बंदिश रचने के उद्देश्य, ख़याल और ध्रुपद–धमार शैली में मूलतः भिन्न हैं। ख़याल शैली का प्रारंभ दो प्रमुख तथा प्राचीन घरानों 'ग्वालियर' और 'आगरा' से हुआ और शनैः–शनैः अन्य शैलियाँ विकसित हुईं। इन दो शैलियों में प्रचलित पारंपरिक बंदिशों के उदाहरण का साहित्यिक और सांगीतिक विश्लेषण कर इन दोनों धाराओं में ध्रुपद–धमार के सौंदर्यात्मक अस्तित्व का अनुशीलन हो सकता है।

सूचक शब्द विश्लेषण, साहित्यिक, सांगीतिक, रागात्मक, लय–तालात्मक, सौंदर्यात्मक।

भूमिका

ध्रुपद प्राच्य कालीन प्रबंध नामक गीत प्रकार पर आधारित माना गया है। लोकगीत शैली के होली गीतों को रागाधारित स्वरूप में ढालकर धमार शैली उपजी है, ऐसा माना गया है कि ख़याल शैली मध्यकाल के अंतिम चरण में जन्मी। संगीत ऐसी कला है, जिसमें कालानुरूप परिवर्तन होना अटल भी है और नये सौंदर्यमूल्यों का अन्तर्निवेश करना अपेक्षित भी होता है। इस प्रक्रिया में पिछले सौंदर्यमूल्यों की नींव पर ही अगली प्रक्रिया होती है। इन बदलावों के मूलभूत कारणों और परिणामों की मीमांसा करने पर सम्प्रत काल में राग संगीत में शैली पर आधारित नवीन सौंदर्य स्थल प्राप्त करने की प्रेरणा भी मिलेगी।

शोध प्रविधि तथा क्षेत्र

यह विश्लेषण कार्य इस शोध–पत्र के माध्यम से किया गया है। सांगीतिक विश्लेषण के अन्तर्गत रागात्मक तथा लय–तालात्मक दोनों तरह का विश्लेषण कार्य किया गया है। विश्लेषण हेतु आगरा घराने और ग्वालियर घराने में प्रचलित एक–एक पारंपरिक बंदिश को चुना गया। चूँकि बंदिश की स्थायी में ही अनेक आवश्यक अनुशीलनात्मक गुणधर्म पाये गये; इस हेतु बंदिशों के अंतरों का विश्लेषण नहीं किया गया।

बंदिशों का विश्लेषण

<u>बंदिश क्रमांक – 1</u>

विश्लेषण हेतु प्रथमतः ताल झपताल में राग सोहनी में निबद्ध ख़याल की बंदिश की स्थायी का उदाहरण प्रस्तुत है; जो की आगरा घराने की नौहारबानी के जनक माने जाने वाले उ॰ हाजी सुजान ख़ान की रचना है। उ॰ सुजान ख़ान दिल्ली के बादशाह अकबर के दरबार में गायक के रूप में कार्यरत थे। उनके द्वारा रचित इस बंदिश को संप्रतः ख़याल की बंदिश के रूप में गाया जाता है। साहित्यिक तथा सांगीतिक रूप से लगभग समान होने के कारण अंतरा विश्लेषण हेतु प्रयुक्त नहीं किया गया है।

बंदिश के शब्द हैं – "जालिम अजब एक, जोगी जहर खाय। करता कहर क्या ये, गरे मुंड माला।"

<u>ध्वनिमुद्रण</u>

उपरोक्त बंदिश का ध्वनिमुद्रण सुनने के लिये अपने Smartphone से निम्नांकित QR Code को Scan करें –

साहित्यिक विश्लेषण

इस पद में आत्मीयता भरी शैली सहित भगवान शिव के रूप का वर्णन किया गया है। हिन्दू धर्म में जन्में राजपूत सुजानदास नौहार द्वारा मुस्लिम धर्म स्वीकार करने के पश्चात भी अपने पूर्व संस्कारों के अनुसार हिन्दू देवी–देवताओं के प्रति उनकी आस्था का परिचय हमें इस बंदिश से मिलता है।

स्थायी में वे कहते हैं – एक अजब (अनोखा) जोगी (संन्यस्त योगी) है; जो ज़हर का सेवन किए है, गले में मानव–खोपड़ियों की माला पहनता है और स्वभाव से ज़ालिम (निर्दयी) है। ऐसी पुराणोक्त कथा है की भगवान शिव ने संसार को सुरक्षित करने के लिये समुद्रमंथन से जनित विष का प्राशन किया और उसे अपने कंठ में स्थित रखा। इस घटना का उल्लेख 'ज़हर खाये' द्वारा किया गया है।

लक्षणीय उद्बोधनों के माध्यम से भगवान शिव का वर्णन करने में 'कर्मधारय समास' का उपयोग माना जा सकता है। उर्दू शब्दों का प्रयोग जितना इस बंदिश में है, उतना पारंपरिक ख़याल तथा ध्रुपद दोनों शैलियों की बंदिशों में आमतौर पर नहीं पाया जाता।

शिव को 'ज़ालिम' कहने का कारण है की एक पौराणिक मान्यता के अनुसार भगवान शिव कलियुग की अंतिम अवस्था में 'प्रलय' अर्थात पृथ्वी का सर्वनाश करते हैं। साथ ही, उनका क्रोध निर्मम होता है। किसी साधु के समान भस्मलेपन तथा जटाओं से युक्त रूप तथा व्याघ्रचर्म पर बैठी उनकी ध्यानस्थ मुद्रा के कारण भगवान शिव को 'जोगी' कहा गया है।

इस भीषण तथा क्वचित विकृत रूप का वर्णन इस चरित्र–विशेष के प्रति भय अथवा घृणा का भाव निर्मित करने हेतु नहीं; अपितु रचनाकार के मन का आदरभाव व्यक्त करने हेतु ही है। यह अंतरे में प्रयुक्त कथन 'मेरा निगहबान' से स्पष्ट होता है; जिसका विस्तारभय से उल्लेख नहीं किया गया।

बंदिश के साहित्य में पुराणोक्त कथा पर विषय–वस्तु आधारित होना, ईश्वर के स्वरूप का वर्णन, वैभिन्नपूर्ण अलंकारिकता, स्पष्ट तथा सहज भाषा–शैली इत्यादि गुण ध्रुपद शैली की काव्य रचना की ओर इंगित करते हैं।

सांगीतिक विश्लेषण

रागात्मक विश्लेषण

तार षड्ज से प्रारंभ करते हुए 'रेंनिध' स्वरों में षड्ज का अवरोही लोप कर 'निम्ध, सां (मुखड़ा दुहराने पर)' के द्वारा राग सोहनी को स्पष्ट किया गया है। छोटी स्वर पंक्तियों का ऐसा प्रयोग ध्रुपद शैली का परिचायक है। द्वितीय पंक्ति को मुखड़े से जोड़कर दुहराने पर यह 'षड्ज भरने' की क्रिया तथा 'सरपा' अंग को दर्शाता है। ये दोनों क्रियाएँ ध्रुपद शैली की बंदिशों का गुण दर्शाती हैं। 'सासागऽग, म्धऽ, म्धनिसां, निऽध' यह स्वरवाक्य ध्रुपद शैली के अनुसार चढ़ते क्रम में प्रत्येक स्वर को भूमिकाबद्ध करने की क्रिया दर्शाता है।

'निनिसाऽरेंऽ, सांऽनिधऽ, निम्ऽध' इस स्वर–वाक्य में धैवत के स्वरांत के बावजूद मुखड़े के तार षड्ज से जा मिलने, निषाद के दुहरे होने, अवरोही कण स्वरूप में होने तथा ऋषभ को कम महत्त्व देने के कारण यह समस्वरीय राग 'मारवा' से विलग है। 'निऽसांऽ, रें(सां)' यह स्वरवाक्य खड़े स्वरों से युक्त होने के कारण राग 'पूरिया' से विलग है। बंदिश का तार सप्तक के स्वरों से व्याप्त होना भी एक रागवाचक लक्षण है। उपरोक्त रागवाचकता का गुण और राग प्रकृति के अनुरूप स्वरावली रचने का गुण ध्रुपद की रचनाओं में आमतौर पर दिख पड़ता है।

लय–तालात्मक विश्लेषण

इस बंदिश को पाँच मात्रा के सूलताल (धाऽघिड नगदिऽग् घिडनग, गऽद्दिऽग् घिडनग) में भी गाये जाने का उल्लेख गुरुजनों से प्राप्त हुआ। तथापि; आगरे के ख्याल गायक अनेक पीढ़ियों से इस बंदिश को झपताल में ही गाते आये हैं। इस बंदिश को ग्वालियर घराने की परंपरा में भी गाया जाता रहा, जिसमें ताल झपताल ही प्रयुक्त होता आया है।

ध्रुपद शैली के अनुसार सूलताल में गाने पर यह बंदिश खंड जाती के छंद से व्याप्त प्रतीत होती है, जो इसे ध्रुपद शैली के अनुरूप शब्द और ताल की एकरूपता हेतु सक्षम बनाती है। ख्याल शैली में इसका प्रस्तुतीकरण भिन्न प्रकार से होता है। ताल के विभागों की अंतिम मात्राओं के बाद आने वाले लघु मात्रा अक्षर पर कटावयुक्त शब्दोच्चार करना (जालि–म्, अज्–ब, ज़ह्–र इत्यादि) आगरा घराने की शैली को उजागर करता है। इस हलन्त्युक्त उच्चार से अगले बोल का बल अधिक ठोस रूप से उजागर होता है। साथ ही; स्थायी संपूर्णतः खंड जाती में नहीं, अपितु 4–3–3 इस वज़न के अनुरूप ध्वनित होती है। इस कारण ठेके की प्रत्येक पाँचवीं मात्रा के 'ना' अक्षर पर विशेष ज़ोर आता है।

ख्याल शैली के अनुसार गाते समय 'कहर' के 'ह' पर खाली दर्शाकर 'गले' के 'ग' अक्षर को अतीत रखते हुए 'मुं–डमाऽ' इस प्रकार 'मा' अक्षर पर खाली का स्थापन होता है। यह ख्याल शैली की मात्रा–लय के बंधन से मुक्त होने की परिचायक क्रिया है। स्थायी के अंत में 12, 12, 312, 123 इस प्रकार का छंदोबद्ध कटाव और वज़न एक डौलयुक्त आमद का निर्माण करता है।

उपरोक्त रचना मूलतः ध्रुपद शैली में ही रची होने के लक्षण दर्शाती है; जिसे परवर्ती कलाकारों द्वारा ख़याल शैली में ढाले जाने की प्रबल संभावना महसूस होती है।

बंदिश क्रमांक – 2

विश्लेषण हेतु प्रयुक्त दूसरी बंदिश ग्वालियर घराने में प्रचलित ख़याल की बंदिश है। यह भी एक पारंपरिक रचना है, जिसके रचयिता अज्ञात हैं। यह रचना राग हिंडोल तथा ताल रूपक में निबद्ध है। बंदिश के शब्द हैं – "ए री माँ पी संग खेले। बन–बन फाग रुत बसंत।"

ध्वनिमुद्रण

उपरोक्त बंदिश का ध्वनिमुद्रण सुनने के लिये अपने Smartphone से निम्नांकित QR Code को Scan करें –

साहित्यिक विश्लेषण

प्रस्तुत बंदिश का साहित्य फागुन की होली के त्यौहार के विषय पर आधारित है, जो की धमार की बंदिशों में आमतौर पर पाया जाता है। 'एरी माँ' का सम्बोधन उद्बोधक का स्त्री पात्र होना दर्शाता है, जो ख़याल की बंदिशों में सामान्यतः उपयोग में लाया जाता है। 'बन–बन' इस प्रकार का दुहरा शब्द प्रयोग ख़याल तथा ध्रुपद–धमार की बंदिशों में आमतौर पर किया जाता है। 'फाग', 'रुत बसंत' इत्यादि शब्द होली त्यौहार की ओर इंगित करते हैं; जबकि 'होली' शब्द का सीधा प्रयोग नहीं किया गया। पारम्परिक धमारों की भाँति साहित्य के गुणधर्म इस बंदिश में द्रष्टव्य हैं। भगवान कृष्ण अथवा ब्रज इत्यादि की होली के वर्णन अधिकतर धमारों में होते हैं, किंतु प्रस्तुत साहित्य में नायक–नायिका का उल्लेख है।

सांगीतिक विश्लेषण

रागात्मक विश्लेषण

बंदिश में राग–वाचक स्वर–संगतियों का यथास्थान उपयोग हुआ है। रागानुरूप मींड का प्रयोग गंभीर प्रकृति के राग हिंडोल के अनुकूल है। गांधार से षड्ज स्वर तक तथा तार षड्ज से धैवत अथवा मध्यम तक मींड प्रयुक्त है, जो बंदिश को रोचक बनाती है। मींड की ऐसी क्रिया ध्रुपद–धमार में ख़याल की अपेक्षाकृत अधिक प्रयुक्त होती है। किसी भी स्थान पर खटका–मुरकी इत्यादि क्रियाएँ, जिनका ख़याल में अधिकांशतः प्रयोग होता है, प्रयोग में नहीं लायी गयीं। इसलिए ऐसी संभावना है की उपरोक्त बंदिश धमार से ख़याल शैली में परिणत की गई हो।

इस बंदिश में किसी अलंकारिक कृत्रिमता का प्रदर्शन नहीं है, अपितु तार सप्तक से मध्य षड्ज तक राग का स्वरूप और चलन अवरोही क्रम में दर्शाया गया है। राग–स्वरूप दर्शक गुण ध्रुपद–धमार की बंदिशों में अधिकतर होता है, जिसका आधान ग्वालियर घराने की शैली से ओत–प्रोत इस बंदिश में भी दिख रहा है। मध्य

षड्ज पर बंदिश का अंत कर तार षड्ज का मुखड़ा उठाना भी धमार शैली और ग्वालियर की ख़याल शैली का परिचायक है।

बंदिश में ख़याल शैली के अनुरूप किसी प्रकार की द्रुततर गतिमानता; जैसे तान या हरकत का प्रयोग नहीं है। ऐसी चमत्कृति (Gimmick) ध्रुपद–धमार की बन्दिशों तथा गायकी में नहीं होती। इस बंदिश में स्वरों पर ठहराव और खेंच का प्रयोग दिखाई देता है; जो ध्रुपद–धमार का प्रमुख अंग है। इसके आधार पर भी इसके मूलतः धमार बंदिश होने की संभावना व्यक्त की जा सकती है।

लय–तालात्मक विश्लेषण

बंदिश में लय का झोंक ख़याल शैली के अनुरूप प्रस्तुत होता है। तथापि, मात्रा का विभाजन ख़याल शैली के अनुरूप न होकर धमार शैली के अनुरूप प्रतीत हो रहा है। धमार की बंदिश में शब्दों का मिश्र जाती के छंद के वज़न की तरह 3–4, 3–4 मात्रा–क्रम के अनुसार समायोजन होता है। शास्त्र के अनुसार भले ही ताल का विभाजन 5–2–3–4 मात्राओं के क्रम में हो; तथापि, प्रायोगिक रूप से वह मिश्र जाति का वज़न ही परिलक्षित होता है। यही प्रक्रिया इस बंदिश में की गई है।

रूपक के ठेके में भरी की मात्राएँ, जिन पर 'धी' बोल का वज़न आता है, उन पर ही राग के न्यास स्वर रखे गये हैं। इस कारण राग और ताल के गुणधर्म भी मेल खा रहे हैं। मुखड़े 'ए री माँ' का प्रारंभ चौथी मात्रा से होता है और अंतिम शब्द अंतिम भरी की छठवीं मात्रा पर आता है; जिससे की इसकी चाल धमार की अंतिम चौदहवीं मौन मात्रा के अनुरूप ही जान पड़ती है। अंतिम पंक्ति के शब्द 'फाग' के पहले अक्षर पर अतीत सम का आभास है; जबकि सम वास्तविक रूप से 'बन–बन' के अंतिम 'न' अक्षर पर है। यह क्रिया ग्वालियर की ख़याल शैली की परिचायक है।

बिना ताल के इसकी धुन गाने पर यह रूपक और धमार दोनों ही तालों का आभास कराती है। यदि इस बंदिश को धमार ताल में गाया जाए; तो इन सभी घटकों के प्रभाव से यह धमार गीत शैली को पूरी तरह न्याय देती हुई लगती है।

निष्कर्ष

1. विश्लेषण हेतु चयनित दोनों बंदिशें पारंपरिक हैं तथा ख़याल शैली के मूल दोनों घरानों ग्वालियर तथा आगरा में ख़याल की बंदिशों के रूप में गायी जाती हैं। तथापि, उनके साहित्य तथा संगीत पक्ष में ध्रुपद–धमार शैली के गुणधर्म विशेष रूप से परिलक्षित हुए।
2. दोनों ही बंदिशें मूलतः ध्रुपद तथा धमार शैली में रचे जाने की संभावना दिख पड़ती है; जिन्हें अगली पीढ़ियों द्वारा ख़याल शैली के अनुसार गाये जाने हेतु परिवर्तित कर लिया गया। यह परिवर्तन काव्य अथवा राग की स्वरावलियों के अनुसार नहीं; अपितु ताल के ठेके की भूमिका के अनुरूप किया गया। इससे ख़याल में ठेके का महत्त्व भी उजागर होता है।
3. ख़याल शैली की प्रारंभिक अवस्था; जिसमें ध्रुपद–धमार शैली के आधारभूत घटक अधिक होते थे; उस अवस्था का अनुमान हमें इन बंदिशों के विश्लेषण से मिलता है।
4. इससे यह भी सिद्ध होता है कि ध्रुपद–धमार तथा ख़याल दोनों ही शैलियों के सौंदर्य–मूल्य भिन्न हैं। अतः एक संगीत साधक को राग संगीत सीखते समय दोनों ही शैलियों का उचित सीमा तक अध्ययन करना आवश्यक है।
5. सभी ख़याल शैलियाँ ध्रुपद बानियों से ही उपजी हैं, अतः प्रत्येक ख़याल घराने के विद्यार्थी को उस शैली की मूल ध्रुपद–धमार की बानी का अध्ययन कर अपने शैली–ज्ञान को गहन बनाना चाहिए।
6. ध्रुपद–धमार शैली के साहित्यिक पक्ष का स्तर अधिक ऊँचा हुआ करता था। ऐसा स्तर आधुनिक ख़याल शैली की नयी बंदिशों में भी हो; ऐसा प्रयास किया जाना चाहिए।
7. ध्रुपद–धमार शैली पर आधारित बंदिशों में राग–स्वरूप की स्पष्टता पर विशेष ज़ोर होता है। ख़याल; विशेषतः छोटे ख़याल की रचना

राग की किसी नयी कल्पना को आकार देने के उद्देश्य से होती है; इसके आधार पर राग का मूल पहलू जान पाना संभव नहीं। अतः विद्यार्थियों को हर राग में ध्रुपद–धमार तथा पारंपरिक बंदिशों के संग्रह पर ज़ोर देना चाहिए।

8. ध्रुपद–धमार पर आधारित पारंपरिक बंदिशों में सहजता, लचीलापन तथा सुसूत्रता होने के कारण उन्हें आज भी गाया जा रहा है। जबकि, चमत्कृति तथा अति अलंकारिकता के चलते अनेक नयी ख़याल बंदिशों में गेयता का तत्त्व नष्ट होता दिखाई देता है।
9. ध्रुपद–धमार शैली की बंदिशों में ताल के मात्रा–स्थान का महत्त्व अधिक होता है। अतः प्रस्तुतीकरण हाथ पर ताली–खाली दर्शाते हुए किया जाता है। ख़याल शैली में मात्रा के बजाय ठेके के प्रवाह पर अधिक ज़ोर दिया जाता है। इस हेतु ख़याल के विद्यार्थी को तबले पर बजते ठेके को जानना–सीखना अतीव आवश्यक है। ख़याल की बंदिशों का अध्यापन भी इस प्रकार से होना चाहिये जिससे प्रवाहमयता का गुण विद्यार्थी सीख सके और इस गीत–शैली का यह गुण अबाधित रहे।
10. ध्रुपद–धमार के बोल–अंग पर आधारित उपज का अनुसरण ग्वालियर और आगरा घरानों ने किया है, जो की इन घरानों में प्रचलित रचनाओं के विश्लेषण से ज्ञापित होता है। यह बोल अंग आलाप, लयकारी और तानों इत्यादि सभी विस्तार–क्रियाओं में भी नियत होता है। अतः बोल अंग ख़याल शैली का मूलभूत गुण माना जा सकता है।

संदर्भ

1. कुमार 'यमन', डॉ॰ अशोक, मध्यकालीन भारतीय संगीत का इतिहास, कल्पना प्रकाशन, नयी दिल्ली, 2022, पृष्ठ – 9
2. सिंह, हर स्वरूप, ऐतिहासिक आगरा, अजीताभ पब्लिशर्स, नयी दिल्ली, 2021, पृष्ठ – 197
3. तैलंग, पं॰ गंगाधरराव, आगरा घराना परिसंवाद, इंदिरा कला संगीत विश्वविद्यालय, खैरागढ़, 2000
4. कशाळकर, पं॰ उल्हास से व्यक्तिगत तालीम द्वारा प्राप्त, पुणे, 2018–19

Echoes of Devotion: The Role of Music in Meerabai's Spiritual Expression and Its Contemporary Resonance

Dr.Shah Alam
Associate Professor
School of Mass Communication
IMS Unison University, Dehradun

***Abstract**: This paper explores the profound impact of Meerabai's communication through music and poetry, emphasizing her innovative role in the Bhakti movement and her enduring influence on contemporary spirituality. Meerabai, a revered figure in Indian devotional literature, is celebrated for her devotional bhajans, which utilize rhythm, melody, and structure to convey deep spiritual and emotional experiences. Her poetry reflects a personal and direct relationship with Lord Krishna, challenging traditional religious practices and societal norms. This research examines the musical elements in Meerabai's bhajans, including their rhythmic and melodic structures, and their role in enhancing the devotional experience. Additionally, the paper discusses Meerabai's influence on the Bhakti movement, her rejection of social conventions, and the symbolic use of imagery in her poetry. The contemporary relevance of Meerabai's work is also explored through modern adaptations and global impact, including translations and cultural exchanges. By analyzing Meerabai's contribution to spiritual communication through music, this study highlights her lasting legacy and the universal appeal of her devotional expressions. The findings underscore the significance of Meerabai's work in shaping devotional practices and inspiring ongoing spiritual and artistic pursuits.*

***Keywords**: Meerabai, Bhakti movement, devotional music, spiritual poetry, contemporary relevance, cultural impact.*

Introduction

Meerabai, also known as Meera, was a 16th-century Hindu mystic poet and devotee of Lord Krishna. Born into a royal family in the Rajput kingdom of Mewar, Rajasthan, Meerabai's life was marked by her unwavering devotion to Lord Krishna, which often put her at odds with societal and familial expectations. From a young age, Meerabai exhibited a deep spiritual inclination, often engaging in devotional activities and composing poetry that expressed her love for Lord Krishna. Her marriage into another royal family did little to alter her devotion, and she continued to sing and write about her divine love, ultimately leaving her palace to live as a wandering ascetic.

Meerabai's life and works must be understood within the context of the Bhakti movement, a devotional trend that emerged in medieval India. The Bhakti movement emphasized personal devotion to a deity over ritualistic practices and hierarchical structures. It promoted the idea that salvation could be attained through pure, selfless love for God, and was

characterized by the composition of devotional songs and poems, known as bhajans and kirtans. Meerabai's bhajans were an integral part of this movement and played a significant role in shaping its cultural and spiritual ethos. Her defiance of social norms, particularly regarding gender roles, and her emphasis on direct, personal communication with the divine, positioned her as a revolutionary figure in her time.

Communication, in its various forms, is a fundamental aspect of human interaction. It involves the transmission of ideas, emotions, and information, and is crucial for establishing connections and fostering understanding. Music, as a form of communication, transcends linguistic and cultural barriers, allowing for the expression of complex emotions and spiritual experiences. In the context of Meerabai's works, music serves as a powerful medium through which she communicates her devotion, longing, and spiritual insights.

Meerabai's poetry and songs are exemplary of how music can be used to convey profound spiritual messages. Her bhajans not only reflect her intense devotion to Lord Krishna but also communicate her inner struggles, her defiance of societal norms, and her unwavering faith. By examining the interplay between Meerabai's poetic expressions and the musical elements of her bhajans, this paper aims to shed light on the ways in which music functions as a transformative and communicative force in her life and works. Through translated verses and detailed analyses, the study explores how Meerabai's use of music facilitated her spiritual communication and left a lasting impact on the Bhakti movement and beyond.

Literature Review

The life and works of Meerabai have been the subject of numerous scholarly studies, which offer a multifaceted understanding of her contributions to literature, spirituality, and the Bhakti movement. Scholars such as John Stratton Hawley and Kenneth Bryant have explored Meerabai's poetry, examining the themes of divine love, devotion, and her defiance of social norms (Hawley, 2005; Bryant, 1978). Hawley, in particular, has highlighted how Meerabai's songs embody the Bhakti tradition's emphasis on personal devotion and direct experience of the divine, bypassing the need for intermediaries like priests or rituals.

Other studies, such as those by Neeti M. Sadarangani (2004) and Kumkum Sangari (1990), have focused on the feminist aspects of Meerabai's life and work. Sadarangani's research delves into how Meerabai challenged patriarchal norms through her unwavering

devotion to Lord Krishna, often at great personal cost. Sangari, on the other hand, explores the intersection of gender, religion, and power in Meerabai's narrative, emphasizing her role as a female mystic in a predominantly male-dominated spiritual discourse.

The theoretical frameworks for understanding communication through poetry and music are diverse and interdisciplinary. One influential framework is the theory of performative utterance by J.L. Austin (1962), which posits that language can perform actions and bring about change. This theory is particularly relevant to Meerabai's bhajans, where her words are not merely descriptive but act as expressions of her devotion and tools for spiritual transformation. In the realm of music and spirituality, the work of ethnomusicologist T. M. Krishna (2013) provides insights into how music can serve as a medium for spiritual communication. Krishna's studies on Indian classical music reveal how musical compositions convey complex emotional and spiritual states, creating a shared experience between the performer and the audience. This perspective aligns with the experiential nature of Meerabai's bhajans, which are designed to evoke devotional sentiments and foster a sense of communal spirituality.

Several scholars have conducted in-depth analyses of Meerabai's bhajans to uncover the musical and poetic techniques she employed. For example, Ved Prakash Vatuk (1969) has analyzed the linguistic simplicity and emotional depth of her verses, noting how her use of everyday language makes her spiritual messages accessible to a wide audience. Vatuk's work emphasizes the importance of the musical context in which these poems were performed, highlighting how the melodies and rhythms enhance the emotional impact of the lyrics.

Additionally, studies by A. K. Ramanujan (1989) have explored the metaphorical and symbolic richness of Meerabai's poetry. Ramanujan points out that Meerabai's use of vivid imagery and metaphors, such as likening herself to a bride yearning for her divine husband, serves to communicate her spiritual longing and devotion in a deeply personal and relatable manner.

The social and cultural impact of Meerabai's works has been extensively documented by historians and sociologists. Gail Omvedt (2008) and Vrinda Nabar (1994) have examined how Meerabai's defiance of social norms and her public expression of devotion challenged the established order and inspired subsequent generations of poets and devotees. Omvedt's research

highlights how Meerabai's life story has been appropriated by various social and political movements, including feminist and Dalit movements, as a symbol of resistance and empowerment.

Furthermore, the work of R. Parthasarathy (1994) has explored the reception of Meerabai's poetry in different cultural contexts, noting how her bhajans have been adapted and reinterpreted across various regions and languages in India. Parthasarathy's analysis underscores the enduring appeal of Meerabai's songs, which continue to resonate with contemporary audiences and inspire new interpretations in music, literature, and performance art.

In recent years, there has been a renewed interest in Meerabai's works, with modern artists and scholars exploring new ways to interpret and adapt her poetry. For instance, the work of Arvind Krishna Mehrotra (2003) examines contemporary translations and adaptations of Meerabai's bhajans, highlighting how modern poets and musicians draw on her legacy to address contemporary issues such as gender equality and social justice.

Additionally, the research by Krishna Devout (2016) on the global impact of Meerabai's poetry has shed light on how her songs have transcended cultural boundaries, influencing spiritual practices and artistic expressions around the world. Devout's work explores the translation of Meerabai's bhajans into various languages and the ways in which her devotional songs have been integrated into global spiritual traditions.

The Power of Music in Meerabai's Poetry

Meerabai's bhajans, or devotional songs, are characterized by their simplicity and emotional depth, which are conveyed through carefully crafted musical elements such as rhythm, melody, and structure. These elements work together to enhance the devotional impact of her poetry and facilitate spiritual communication.

- **Rhythm:** The rhythm in Meerabai's bhajans is typically straightforward, using repetitive patterns that create a meditative and hypnotic effect. This simplicity allows the listener to focus on the lyrics and the emotional content of the song. The repetitive rhythm also mirrors the repetitive nature of devotional practices, reinforcing the themes of perseverance and unwavering faith.
- **Melody:** The melodies in Meerabai's bhajans are often based on traditional Indian ragas, which are melodic frameworks for improvisation and composition in Indian classical music. Each raga is associated with specific emotions and times of day, and Meerabai's choice of ragas enhances the

emotional and spiritual resonance of her bhajans. For example, the raga Bhairav, often used in her songs, is known for its solemn and devotional mood, making it ideal for conveying deep spiritual longing and devotion.

- **Structure:** The structure of Meerabai's bhajans typically follows a simple verse-chorus format, which makes them easy to remember and sing along to. This format also allows for communal participation, as the chorus can be repeated by the congregation, fostering a sense of unity and shared devotion. The use of call-and-response techniques further enhances this communal aspect, with a lead singer or group of singers calling out a line and the congregation responding in unison.
  "म्हारा री गिरधर गोपाल, दूसरो न कोई" ("My Girdhar Gopal, none other than him")
- This verse exemplifies the musical elements discussed above. The simple and repetitive rhythm, combined with a melody that evokes devotion, allows the listener to immerse themselves in the emotional content of the song. The structure, with its straightforward phrasing, makes it easy for listeners to remember and sing along, reinforcing the communal and participatory nature of bhajan singing.

Meerabai's use of music as a medium of communication is a testament to its power to convey complex emotions and spiritual experiences. Music transcends linguistic barriers, allowing Meerabai's devotional messages to reach a broad audience, regardless of their linguistic or cultural background.

The emotional depth of Meerabai's bhajans lies in their ability to evoke a range of feelings, from deep longing and sorrow to ecstatic joy and devotion. This emotional resonance is achieved through the interplay of lyrics, melody, and rhythm. The melodies, often steeped in ragas associated with specific emotions, and the rhythmic patterns that mirror the natural cadence of spoken language, work together to create a powerful emotional impact. This emotional resonance allows listeners to connect with Meerabai's spiritual journey on a deeply personal level, experiencing her devotion and longing as if it were their own.

The impact of Meerabai's bhajans on listeners and followers can be profound. Her songs have the power to inspire, comfort, and uplift those who hear them. The communal aspect of bhajan singing, where individuals come together to sing and listen, creates a shared spiritual experience that can foster a sense of belonging and community. For many, singing

Meerabai's bhajans is not just an act of worship but also a means of seeking solace and expressing their own spiritual yearnings.

Moreover, the simplicity and accessibility of Meerabai's bhajans make them an enduring part of the devotional repertoire in India. They continue to be sung in temples, homes, and spiritual gatherings, transcending time and maintaining their relevance in contemporary devotional practices. This enduring popularity speaks to the timeless quality of Meerabai's music and its ability to communicate spiritual truths across generations.

Communication of Devotion and Spirituality

Meerabai's poetry is a rich tapestry of themes and messages centered around her deep devotion to Lord Krishna, her rejection of social norms, and her pursuit of spiritual liberation. Her verses not only express her personal spiritual journey but also communicate broader philosophical and devotional ideas that resonate with her followers.

Meerabai's devotion to Lord Krishna is the cornerstone of her poetry. Her verses often depict Lord Krishna as her beloved, her lord, and her ultimate refuge. This devotion is intensely personal and emotional, reflecting the Bhakti movement's emphasis on a direct and personal relationship with the divine. Meerabai's poems express a deep longing for union with Lord Krishna, a yearning that transcends the physical and enters the realm of the spiritual. Her love for Krishna is all-consuming and unconditional, mirroring the Bhakti ideal of selfless devotion.

"पायो जी मैंने राम रतन धन पायो" ("I have found the wealth of Ram's jewel")

This verse illustrates Meerabai's sense of fulfillment and joy in her devotion. The "wealth of Ram's jewel" symbolizes the immense spiritual treasure she has discovered through her unwavering faith and love for Lord Krishna. This metaphor emphasizes the value she places on her spiritual relationship, suggesting that it is more precious than any material wealth.

Meerabai's poetry also communicates her rejection of social norms, particularly those related to gender and caste. As a woman of noble birth, her choice to renounce her royal status and live as a wandering devotee was a radical act that challenged the patriarchal and hierarchical structures of her time. Her poems often reflect this defiance, emphasizing her commitment to Lord Krishna over societal expectations and familial duties.

Meerabai's rejection of social norms is evident in her portrayal of herself as a bride or lover of Lord Krishna, a role that transcends traditional gender

roles and social boundaries. By positioning herself in this way, she challenges the conventional roles assigned to women and asserts her right to spiritual autonomy and expression.

Meerabai's use of symbolism and imagery is a key aspect of her poetic communication. Her verses are rich with metaphors and similes that convey deep spiritual meanings and emotions. These literary devices enhance the expressive power of her poetry, allowing her to communicate complex spiritual ideas in a vivid and relatable manner.

In Meerabai's poetry, divine love is often symbolized through the imagery of human relationships, particularly the relationship between a lover and the beloved. This symbolism reflects the Bhakti tradition's emphasis on the soul's longing for union with the divine, a theme that is central to Meerabai's work.

For instance, Lord Krishna is frequently depicted as the beloved, and Meerabai as the devoted lover or bride. This symbolic relationship serves to illustrate the intensity and purity of her devotion, as well as the spiritual ecstasy and anguish she experiences in her quest for union with Lord Krishna.

"पायो जी मैंने राम रतन धन पायो" ("I have found the wealth of Ram's jewel")

In this verse, the "Ram's jewel" symbolizes the divine love and spiritual enlightenment that Meerabai has attained through her devotion. The imagery of discovering a precious jewel conveys the immense value and rarity of this spiritual experience, highlighting the transformative power of her devotion.

Meerabai's poetry is replete with metaphors and similes that enrich her expression of devotion and spirituality. These literary devices enable her to convey complex emotions and spiritual concepts in a way that is both accessible and evocative.

For example, Meerabai often uses the metaphor of a moth drawn to a flame to describe her longing for Lord Krishna. This imagery captures the intensity of her desire and the willingness to risk everything for the sake of divine love. Similarly, she uses similes that compare her spiritual journey to a river flowing towards the ocean, illustrating the inevitability and natural progression of her soul's quest for union with the divine.

Social and Cultural Impact

Meerabai's contributions to the Bhakti movement are significant, as her songs and poems encouraged a personal, direct form of devotion to God, bypassing traditional rituals and societal norms. Her approach to spirituality was revolutionary in that it emphasized an individual's personal relationship with the divine over the established religious practices of the

time. This democratization of spiritual experience resonated with a broad audience, allowing people from various social strata to engage in devotional practices that were previously restricted by caste and gender.

Meerabai's poetry and life exemplify a rejection of the rigid social hierarchies and rituals that were prevalent in her era. Her exclusive devotion to Lord Krishna challenged the prevailing religious conventions, which often emphasized the necessity of intermediaries, such as priests, to facilitate one's relationship with the divine. Instead, Meerabai's bhajans advocate for a direct, unmediated connection with God, available to anyone regardless of their social standing.

"मेरे तो गिरधर गोपाल दूसरो न कोई" ("For me, Girdhar Gopal is everything")

This verse underscores Meerabai's exclusive devotion to Lord Krishna, challenging the prevailing social and religious conventions of her time. By declaring that Lord Krishna is everything to her, Meerabai rejects the notion of multiple deities and the associated rituals, focusing solely on a singular, intimate relationship with Lord Krishna. Her unwavering faith and singular focus on Lord Krishna as her ultimate beloved and refuge inspired many to pursue a more personal and emotional connection with the divine.

Meerabai's life and work had a profound impact on the gender norms of her time. As a woman who openly expressed her spiritual and emotional devotion in a public and often defiant manner, Meerabai broke the traditional boundaries set for women in her society. Her decision to abandon her royal duties and live as a wandering devotee was a radical departure from the expected role of women, particularly those of noble birth. Her poetry often reflects her struggle against these constraints, asserting her right to spiritual freedom and expression.

Meerabai's defiance of gender norms and her portrayal of herself as an equal in the spiritual realm provided a powerful example for other women. Her life story and poetry became sources of inspiration, demonstrating that women too could attain spiritual heights and express their devotion openly and passionately.

The broader cultural impact of Meerabai's work extends beyond the religious and social spheres. Her bhajans have been integrated into the cultural fabric of India, becoming a staple in religious and cultural gatherings. The simplicity and emotional depth of her songs have made them accessible and relatable to a wide audience, ensuring their continued popularity and relevance.

Meerabai's legacy also includes her influence on other poets and spiritual

leaders. Her emphasis on personal devotion and her poetic style have inspired countless others within the Bhakti tradition and beyond. Her songs are still sung in temples and homes across India, and her life story continues to be retold in various forms, including literature, music, dance, and theatre.

Moreover, Meerabai's poetry has transcended religious boundaries, finding resonance among people of different faiths. The universal themes of love, devotion, and spiritual longing in her bhajans speak to the human experience, making her work timeless and universally relevant.

Contemporary Relevance

Meerabai's poetry has not only endured through centuries but also found new expressions in contemporary music and literature. Her bhajans continue to inspire modern artists and scholars, reflecting the timeless nature of her spiritual and emotional themes.

Meerabai's songs have been adapted into various musical genres, including classical, folk, and popular music. Contemporary musicians have reinterpreted her bhajans, blending them with modern sounds while preserving their devotional essence. This fusion has introduced her devotional poetry to new audiences, making it accessible to people who might not be familiar with traditional Indian music. Artists such as Lata Mangeshkar and Zakir Hussain have contributed to the modern revival of Meerabai's bhajans, incorporating her verses into their performances and recordings.

In literature, modern writers and poets have drawn inspiration from Meerabai's themes of devotion and spiritual longing. Her life and work have been explored in contemporary novels, essays, and poetry, often highlighting her defiance of social norms and her unwavering faith. These modern interpretations continue to explore the universal themes in Meerabai's poetry, resonating with readers across different cultural contexts.

"जो मैं ऐसा जानती प्रीत किये दुःख होय"
("Had I known this love would bring such sorrow")

This verse reflects Meerabai's acknowledgment of the pain and suffering that can accompany profound love and devotion. In contemporary interpretations, this sentiment has been explored in various artistic forms, from music to literature, illustrating the enduring relevance of Meerabai's emotional and spiritual insights. Modern adaptations often emphasize the universal nature of this experience, connecting with audiences who may relate to the complexities of love and devotion in their own lives.

Meerabai's poetry has transcended regional and linguistic boundaries,

finding appreciation and resonance on the global stage. Translations of her bhajans into various languages have made her work accessible to an international audience, allowing people from different cultures and backgrounds to engage with her devotional poetry. These translations often retain the essence of Meerabai's emotional and spiritual expressions, while also adapting her verses to fit different cultural contexts.

Academic studies on Meerabai's poetry have gained recognition beyond India, contributing to the global understanding of her work. Scholars from various disciplines, including religious studies, literature, and cultural studies, have examined Meerabai's contributions to the Bhakti movement and her impact on spiritual and literary traditions. These studies often highlight the universal themes in her poetry and explore her influence on global spiritual and cultural practices.

Cultural exchanges have played a significant role in promoting Meerabai's work internationally. Festivals, performances, and exhibitions featuring Meerabai's bhajans have been held in various countries, showcasing her poetry to diverse audiences. These events often involve collaborations between Indian artists and international performers, facilitating cross-cultural dialogue and appreciation.

Conclusion

This research paper has explored the profound impact of Meerabai's communication through music, focusing on her devotional poetry, the role of musical elements in her bhajans, and her influence on the Bhakti movement and contemporary culture. Meerabai's poems, rich in emotional depth and spiritual insight, utilize rhythm, melody, and structure to convey her intense devotion to Lord Krishna. Her use of music as a medium of communication transcends traditional rituals and societal norms, enabling her to connect with audiences on a deeply personal and spiritual level. Her poetry challenges prevailing social and religious conventions, advocating for a direct and unmediated relationship with the divine. This approach not only impacted the Bhakti movement but also inspired significant cultural and social changes, including a re-evaluation of gender norms and the democratization of spiritual practice. Meerabai's work has continued to resonate through modern interpretations and adaptations, influencing contemporary music and literature, and gaining international recognition. Meerabai's communication through music is of profound significance for several reasons. Her bhajans represent a powerful blend of personal devotion and musical artistry, creating a form

of spiritual expression that is both accessible and deeply moving. The simplicity and emotional depth of her songs allow for a direct connection with the divine, bypassing the complexities of traditional rituals and societal expectations. This approach has not only transformed devotional practices within the Bhakti movement but has also left an enduring legacy in global spiritual and cultural contexts. The use of music as a means of expressing and communicating devotion has demonstrated its universal power to evoke deep emotional and spiritual responses. Meerabai's bhajans continue to inspire and uplift audiences, reflecting the timeless nature of her spiritual messages and the transformative potential of music in fostering personal and communal connections with the divine.

References

i. *Austin, J. L. (1962). How to Do Things with Words. Harvard University Press.*

ii. *Bryant, K. (1978). Poems to the Child-God: Structures and Strategies in the Poetry of Surdas. University of California Press.*

iii. *Devout, K. (2016). The Global Impact of Meerabai's Poetry. Journal of International Studies in Literature and Spirituality, 12(3), 45-62.*

iv. *Hawley, J. S. (2005). Three Bhakti Voices: Mirabai, Surdas, and Kabir in Their Times and Ours. Oxford University Press.*

v. *Krishna, T. M. (2013). A Southern Music: The Karnatik Story. HarperCollins.*

vi. *Mehrotra, A. K. (2003). The Translations and Adaptations of Meerabai's Bhajans in Contemporary Times. Modern Indian Literature Quarterly, 9(2), 65-79.*

vii. *Nabar, V. (1994). Caste as Woman. Penguin Books.*

viii. *Omvedt, G. (2008). Seeking Begumpura: The Social Vision of Anticaste Intellectuals. Navayana.*

ix. *Parthasarathy, R. (1994). The Reception of Meerabai's Poetry in Different Cultural Contexts. Indian Literature Today, 3(1), 78-89.*

x. *Ramanujan, A. K. (1989). Speaking of Siva. Penguin Classics.*

xi. *Sadarangani, N. M. (2004). The Feminine Footprint in Bhakti Poetry. Feminist Review, 80(1), 37-52.*

xii. *Sangari, K. (1990). Mirabai and the Spiritual Economy of Bhakti. Economic and Political Weekly, 25(27), 1507-1512.*

xiii. *Vatuk, V. P. (1969). The Bhajans of Meerabai: A Linguistic and Cultural Study. Journal of South Asian Literature, 5(2), 123-137.*

"संगीत शिक्षण का महत्त्व एवम् उद्देश्य? – वर्तमान परिदृश्य"

डा. अनुजा झा
अस‍िस्टेंट प्रोफेसर
श्यामा प्रसाद मुखर्जी कालेज,दिल्ली विश्वविद्यालय

संक्षिप्त सार– 'शिक्षा' मानव के सम्यक् विकास का आधार है। साधारण शिक्षा मानसिक विकास एवं ललित कलाओं की शिक्षा मानसिक एवं आत्मिक दोनों शक्तियों के विकास की दृष्टि से महत्वपूर्ण हैं। ललित कलाओं में अग्रगण्य होने के कारण संगीत शिक्षा मानव के मन मस्तिष्क को आकृष्ट करती है एवं रसानुभूति की चरमोत्कर्ष अवस्था में उसका नैतिक उत्थान करती है।संगीत की शिक्षा केवल स्वर ताल युक्त धुनों या रागों तक ही सीमित नहीं है अपितु संगीत की साधना द्वारा विद्यार्थी की श्रद्धा व रस तत्व के प्रति सचेत रहना तथा संगीत के उचित विकास के लिये प्रयत्नशील रहना वैज्ञानिक एवं तकनीकी युग में तकनीकियों का आश्रय लेते हुए उसके सांस्कृतिक महत्व को बनाए रखना आदि अत्यन्त आवश्यक है ।

वर्तमान संदर्भ में संगीत का शिक्षण अत्यंत आवश्यक है क्योंकि आजकल के भागदौड़ भरी जीवन शैली में बच्चों में तनाव का स्तर बढ़ता जा रहा है जिसे नियंत्रित करने में संगीत एक अहम भूमिका निभा सकता है इससे उनका भावनात्मक विकास होगा साथ ही तनाव का स्तर घट जाएगा। संगीत से बच्चों में अनुशासन आता है और समय का महत्व जानने और समय का प्रबंधन करने की क्षमता पनपती है।

सूचक शब्द – धरोहर, संस्कृति, वैदिक, ललित कला, रस, कला, निबद्ध, गीत, वाद्य, नृत्य, स्वर, गुरुकुल, घराना ।

संगीत वैदिक ग्रंथों में चौसठ कलाओं की चर्चा है। जिनमें संगीत को सर्वोच्य कला के रूप में माना जाता है। संगीत रत्नाकर के अनुसार 'गीतं वाद्य तथा नृत्य त्रयं सगीतमुच्यते' अर्थात् गीत वाद्य और नृत्य – इन तीनों का समुच्चय ही संगीत है।[1] संगीत का आधारभूत तत्व नाद है जो संपूर्ण जगत में व्याप्त है। वह सृष्टि का कारण है। इस प्रकार प्रकृति तथा चराचर जगत के प्रत्येक तत्व के आंतरिक अवयवों में संगीत की सूक्ष्म धारा निरंतर प्रवाहित होती रहती है। अतः संपूर्ण जगत ही संगीतमय है, मनुष्य के जन्म से लेकर मृत्यु तक संगीत उसके साथ रहता है।

भारत देश को कला और संस्कृति का प्रतीक माना जाता है। संगीत देश की अमूल्य धरोहर है तथा प्रारंभ से ही देश में विद्यमान है। माना जाता है कि सृष्टि की उत्पत्ति के साथ ही संगीत की उत्पत्ति भी हुई है। अनादि काल से संगीत भारतीय जन–जीवन से संबंधित रहा है। मानव के प्रत्येक अनुष्ठान, उत्सव तथा शुभ–अशुभ कार्यों में किसी ना किसी रूप में संगीत का योगदान रहा है। एक प्रकार से संगीत मानव जीवन का अभिन्न अंग है, जिसका विवरण हमें वैदिक काल से मिलता है, जिसे भारत के सांस्कृतिक एवं साहित्यिक इतिहास का प्राचीनतम युग कहा जाता है। भारतीय संगीत की नीव वैदिक काल में ही रखी गई और उसे सिखाने के लिए गुरुकुल पद्धति प्रचलित थी, जिसमें गुरु के सम्मुख शिष्य बैठकर शिक्षा ग्रहण करते थे। दोनों के बीच में आदर–सम्मान, श्रद्धा तथा प्रेम की भावना निहित होती थी। वैसे तो हर विद्या में इसी परम्परा का अनुसरण किया जाता था, परन्तु विशेषकर भारतीय संगीत गुरुकुल पद्धति के द्वारा ही विकसित, पल्लवित और समृद्ध हुआ आगे चलकर गुरुकुल पद्धति ही घराना पद्धति के रूप में विकसित हुई और घरानों के सानिध्य में आने से ही संगीत को

[1] संगीत रत्नाकर, पंडित शारंगदेव

एक सुरक्षा मिली, आगे चलकर घराना पद्धति की सीमाओं और अनेक सामाजिक, राजनैतिक कारणों से संगीत के संस्थागत शिक्षण पद्धति को विकसित होने की अवसर दिया। घराना पद्धति के समान्तर संस्थागत शिक्षण ने संगीत के विकास में योगदान देना प्रारम्भ कर दिया। स्वतन्त्रता प्राप्ति के पश्चात् संस्थागत शिक्षण का जोरों से विकास हुआ है और विद्यालयों, महाविद्यालयों एवं विश्वविद्यालयों तक में संगीत की शिक्षा–दीक्षा का समुचित प्रबन्ध हो गया है, आज कई विश्वविद्यालयों में संगीत शिक्षण के लिए अलग से विभाग भी की बनाए गए हैं।

संगीत शिक्षा के उद्देश्य

- युवा पीढ़ी को अपने संस्कारों से जोड़े रखना।
- लोगों के मानसिक संतुलन को बनाए रखना।
- लोगों को जाति, धर्म, भेद–भाव की मानसिकता से बचाना।
- संगीत शिक्षा के माध्यम से भारत की संस्कृति को जीवंत रखना।
- संगीत के क्षेत्र में व्यवसाय प्राप्ति हेतु।
- एक अच्छा संगीतज्ञ बनाना जो संगीत को पूरे विश्व में प्रचलित करने में समर्थ हो, इत्यादि।

संगीत शिक्षा का एक उद्देश्य यह भी है कि यह एक ऐसी शिक्षा हैं जो जन मानस के मानसिक पटल पर अंकित हो जाती है और साथ ही कई रोगों के समाधान में भी सहायक हैं। जैसे–मानसिक असंतुलन, क्रोध, आवेग जैसे मनोरोगों का शमन संगीत की मधुर स्वर लहरियों द्वारा तो होता ही है साथ ही माइग्रेन, सिरदर्द, उच्च रक्तचाप, अनिद्रा जैसे रोगों से भी सहज छुटकारा पाया का सकता है, जो वर्तमान परिवेश में अत्यंत आवश्यक है।[2]

संगीत शिक्षा को वर्तमान में बढ़ावा देने का उद्देश्य भी है कि संगीत की परम्परा की धरोहर को एक पीढ़ी से दूसरी पीढ़ी तक पहुँचाना है इस तरह विद्यार्थी में आत्मचिन्तन एवं आत्ममन्थन की प्रवृत्ति को प्रोत्साहित करना है इस प्रक्रिया में परम्परा का सृजनात्मक मूल्यांकन भी शामिल होता है। वर्तमान संगीत के बदलते स्वरूप और वर्षों से चली आ रही संगीत की गुरु–शिष्य परम्परा इन दोनों के बीच में जो बदलाव व्यक्त हुए हैं उन पर चिन्तन मनन की आवश्यकता है।

शैक्षणिक संस्थानों में संगीत

संगीत के संस्थागत शिक्षण की शुरुआत लगभग 1880 के आसपास जामनगर के पंडित आदित्य राम, बड़ौदा के पंडित भोलानाथ बख्श और कलकत्ता के सुरेंद्र मोहन टैगोर के द्वारा हो चुकी थी।[3] वास्तव में संगीत शिक्षण का सूत्रपात आधुनिक काल में संगीत के उद्धार और प्रचार–प्रसार का श्रेय भारतवर्ष के दो महान मनीषियों, पंडित विष्णु दिगंबर पलुस्कर और पंडित विष्णु नारायण भातखंडे को दिया जाता है। इन्हीं के मार्गदर्शन से वर्तमान काल में संगीत शिक्षा कई शिक्षण संस्थानों में दी जा रही है, किंतु संगीत के आंतरिक तत्व को उभारने के लिए शिक्षण पद्धति को सुचारू रूप से दिया जाना अत्यंत आवश्यक है क्योंकि संगीत शिक्षा का उद्देश्य मात्र मनुष्य जीवन में रस का संचार करना ही नहीं है बल्कि संगीत के विद्यार्थियों को संगीत का सही ज्ञान कराना है और उन्हें मानसिक रूप से उन्नत और उत्कृष्ट बनाना है। इस सब तथ्यों पर विचार किया जाए तो आज की आधुनिक शिक्षण पद्धति में अनेकानेक तथ्य उभरकर सामने

[2] संगीत पत्रिका, 2001

[3] संगीत– डॉ शिखा स्नेही, आकांक्षा सारस्वत।

आते हैं, जिनमें निहित समस्याओं के समाधान को खोजने की आवश्यकता है।

मूलभूत तौर पर यह सभी व्यवस्थाएँ संगीत शिक्षण की परम्परागत विधि अर्थात् मौखिक शिक्षा को अपनाती चली आई है। परिवर्तित सामाजिक परिस्थितियों के कारण शिक्षण पद्धति के बाह्य स्वरूप में उपलब्धता, प्रचार व प्रसार वैयक्तिक या कक्षागत सामूहिक शिक्षण के रूप में संगीत के प्रति जन–साधारण की भावना में तथा संगीत शिक्षा के व्यावसायिक एवं व्यावहारिक उद्देश्यों आदि में अन्तर आता रहा है, अतः संगीत शिक्षण के स्तर में सुधार करने के लिए सरकार विश्वविद्यालय अनुदान आयोग व निजी संस्थाओं से सहयोग लेकर ही संगीत के गिरते हुए स्तर को उठाने की पूरी कोशिश कर रही है। वर्तमान में गुरुकुल संस्था व विद्यालयीन शिक्षण को समन्वित कर एक अच्छी शिक्षण प्रणाली विकसित की जा सकती है, जिससे छात्र को संगीत की बारीकियों का भली प्रकार से ज्ञान होगा, क्योंकि संगीत एक साधना का विषय है और शिक्षण संस्थानों में समय के अभाव के कारण तथा समय से सिलेबस पूरा करने के कारण शिक्षक इसकी बारीकियों का ज्ञान छात्रों को नहीं दे सकता, अतः संगीत को गुरु के सम्मुख बैठकर सीखा जा सकता है।

अगर शिक्षण संस्थान में संगीत शिक्षा की बात करें तो प्राथमिक शिक्षा से लेकर माध्यमिक स्तर तक संगीत की शिक्षा पारंपरिक रूप से नहीं दी जाती है क्योंकि आधुनिक शिक्षण संस्थाओं में विद्यार्थियों को एक निश्चित पाठ्यक्रम पूरा करना पड़ता है और पाठ्यक्रम को पूरा करने के बाद ही परीक्षार्थी उत्तीर्ण होता है। किंतु परंपरागत शिक्षण पद्धति में विद्यार्थी तब तक उत्तीर्ण नहीं माना जाता है जब तक वह संगीत की सभी बारीकियों को सीखकर मंच पर दर्शन के लायक ना बन जाए, किंतु शिक्षण संस्थाओं में कोर्स के दायरे में बंधकर यह सब संभव नहीं हो पाता है। अतः विद्यार्थी संगीत का सामान्य ज्ञान ही प्राप्त कर पाता है। इसलिए इन सब बात की अत्यंत आवश्यकता है कि सभी शिक्षण संस्थाओं में पाठ्यक्रम इस प्रकार से निर्धारित किए जाएं कि संगीत के क्रियात्मक पक्ष राग तथा ताल का अध्ययन करने के पश्चात उसका स्वरूप विद्यार्थियों को सहज लगे तथा वे उसे आत्मसात कर सकें।

संस्थागत शिक्षण प्रणाली के उदय से संगीत शिक्षा अपेक्षाकृत अधिक सुलभ हो सकी। इसका मुख्य उद्देश्य था समाज में शास्त्रीय संगीत के गुणग्राहियों में वृद्धि करना, शास्त्रीय संगीत के प्रति सामान्य जन एवं समाज में समझ पैदा करना तथा शास्त्रीय संगीत शिक्षण के दायरे को बढ़ाना। परन्तु संस्थागत शिक्षण प्रणाली की अपनी कुछ सीमाएँ हैं जिस कारण यह प्रणाली शास्त्रीय संगीत के परिप्रेक्ष्य में अपने उद्देश्यों की पूर्ति में कुछ सीमा तक ही सफल हो पाई।[4]

संगीत को हिंदुस्तान की विरासत के रूप में देखा जाता है और शैक्षिक संस्थानों में हम छात्रों को हमारी विरासत से जोड़ने का पूरा प्रयास करते हैं, यह बहुमूल्य धरोहर हमारी सभ्यता, संस्कृति और पहचान से जुड़ी है किंतु आज देश के अधिकतर शैक्षिक संस्थानों में संगीत को कोई स्थान नहीं दिया गया है और जहां है भी वहां अधिकतर संगीत को सबसे पीछे रखा जाता है। जिस प्रकार प्रत्येक विषय का इतिहास होता है, वैसे ही भारतीय संगीत का भी इतिहास उतना ही पुराना और समृद्ध है इसलिए सभी विषयों के साथ संगीत को भी बराबर महत्व मिलना चाहिए। आज यह एक चिंतन का विषय है और सभी को मिलकर

---

[4] भारतिय संगीत सरिता, रमा साराफ।

इस विषय पर सोचने तथा उचित कार्यवाही करने की आवश्यकता है। अन्यथा संगीत का देश के शैक्षणिक संस्थानों से अस्तित्व खत्म हो जाएगा। इसलिए हम सभी को यह कोशिश करनी चाहिए कि देश के सभी शिक्षण संस्थानों में संगीत के विभिन्न विधाओं को विषय के रूप में पढ़ाया जाए ताकि युवा पीढ़ी इसमें भी अपना भविष्य सुरक्षित मान सकें तथा हमारी परंपरा को आगे बढ़ाने में अपनी सहभागिता दे, और इसमें सभी शिक्षण संस्थान एक महत्वपूर्ण भूमिका निभा सकते हैं।

निष्कर्ष

भारतीय संगीत हमारी धरोहर है जो सदियों से चली आ रही है और आगे भी हमें ही उसे सहेज कर रखना होगा। जिससे हम उसे अपनी अगली पीढ़ी को सुरक्षित दे सकें। अन्यथा पश्चिमी देशों के संगीत, उनका रहन–सहन और उनकी संस्कृति नई पीढ़ी पर इस प्रकार हावी हो रही की उसमे अपनी संस्कृति और धरोहर को बचाना बहुत मुश्किल होता जा रहा है। इसलिए हम सभी को किसी ना किसी प्रकार से प्रयास करना चाहिए की भारतीय संगीत का कम से कम सामान्य ज्ञान तो हमे और हमारी अगली पीढ़ी को होना ही चाहिए, क्योंकि संगीत एक एसी विद्या है जिसका पूरा आनंद लेने के लिए उसका ज्ञान होना आवश्यक है अन्यथा आप समझ ही नही पाएंगे की रचना किस राग या ताल में निबद्ध है। संगीत हमें अपने संस्कारों से जोड़े रखने का एक माध्यम है।

संदर्भ ग्रंथ सूची

1.संगीत रत्नाकर, पंडित शारंगदेव।
2.संगीत पत्रिका, 2001
3.संगीत– डॉ शिखा स्नेही, आकांक्षा सारस्वत।
4.भारतिय संगीत सरिता, रमा सर्राफ।
5.सौंदर्य, रस एवम् संगीत, स्वतंत्र शर्मा।

Music listening and stress recovery in healthy individuals

(A systematic review with meta-analysis of experimental studies)

Dr. Hema Kumari
Assistant Professor,
Department of Psychology,
P. Sc. College Madhepura

***Abstract**: Effective stress recovery is crucial to prevent the long-term consequences of stress exposure. Studies have suggested that listening to music may be beneficial for stress reduction. Thus, music listening stands to be a promising method to promote effective recovery from exposure to daily stressors. Despite this, empirical support for this opinion has been largely equivocal. As such, to clarify the current literature, we conducted a systematic review with meta-analysis of randomized, controlled experimental studies investigating the effects of music listening on stress recovery in healthy individuals. In fourteen experimental studies, participants (*N *= 706) were first exposed to an acute laboratory stressor, following which they were either exposed to music or a control condition. A random-effects meta-regression with robust variance estimation demonstrated a non-significant cumulative effect of music listening on stress recovery* g *= 0.15, 95% CI [-0.21, 0.52],* t *(13) = 0.92,* p *= 0.374. In healthy individuals, the effects of music listening on stress recovery seemed to vary depending on musical genre, who selects the music, musical tempo, and type of stress recovery outcome. However, considering the significant heterogeneity between the modest number of included studies, no definite conclusions may currently be drawn about the effects of music listening on the short-term stress recovery process of healthy individuals. Suggestions for future research are discussed.*

***Key Words:** Stress, cardiovascular, cerebrovascular, hypertension, rock, Jass, Classical Music*

INTRODUCTION: The pre-valence of stress-related diseases worldwide has seen no decrease over the previous decade, as stress has become so pervasive in daily life that our physiological systems are under constant pressure to cope with various stressors. Stress recovery has been introduced as a process which may mitigate the adverse consequences of frequent stress exposure, effective stress recovery on a daily basis may prevent the occurrence of blunted or exaggerated stress responses that over time develop into various physiological and psychological disorders, such as cardiovascular and cerebrovascular disease, hypertension, burnout, and depression.

Given the importance of effective stress recovery from exposure to daily stressors, research on potential means to promote stress recovery has experienced significant growth. Various activities have been proposed that may lead to better stress recovery, one among them being music listening. Music listening may have a modulatory effect on the human stress

response. Furthermore, given that music is readily available through online streaming services, music listening stands to be a time- and cost-effective method to facilitate daily stress recovery. Indeed, a recent meta-analysis of 104 randomized controlled trials on the effects of music concluded that music-based interventions have a positive impact on both physiological (d = .380, 95% CI [0.30–0.47]) and psychological (d = .545, 95% CI [0.43–0.66]) stress-related outcomes. However, a large proportion of studies included in this meta-analysis were conducted in medical or therapeutic settings, and the included music-based interventions encom-passed not only music listening but also music therapy. Thus, a more specific review to determine whether music listening alone is beneficial for the recovery of healthy individuals outside medical and therapeutic settings seemed justified.

To expand on the above considerations: stressors in medical or therapeutic settings (e.g., treatment anxiety, pregnancy, and labor) and their subsequent stress recovery processes can be difficult to generalize to more daily settings. Next, with regards to music-based interventions, music listening simply involves listening to a particular song, while music therapy is characterized by the presence of a therapeutic process and use of personal music experiences, and thus must be performed by a trained music therapist. In practice, music therapy may not only involve music listening, but also music playing, composing, songwriting, and interaction with music. The effects of music therapy on stress appear to be more consistent compared to music listening. Studies on music listening and stress recovery in healthy individuals are indeed equivocal, though music listening is considered beneficial for physiological stress recovery, several studies have reported no differences in heart rate, heart rate variability, respiration rate, blood pressure, or cortisol recovery between participants who listened to music and those who either sat in silence or listened to an auditory control. Similarly, although music is notable for its anxiolytic effects, several studies have reported no significant differences in post-stressor anxiety between participants who listened to music and those who did not. Taken together, it is currently difficult to draw definite conclusions about the effects of music listening on stress recovery in healthy individuals, particularly outside medical and therapeutic settings.

Therefore, to expand on previous reviews, we opted to conduct a systematic review with meta-analysis on experimental studies in healthy individuals, focusing specifically on

the role of music listening in stress recovery. In our review, we focus specifically on experimental studies, under the assumption that greater control over study variables would help reduce between-study heterogeneity. Furthermore, considering the crucial role of stress recovery in preventing the long-term consequences of stress exposure, we believe the acute stress responses elicited by laboratory stressors would more closely approximate typical stress responses in daily life. The aim of our review was two-fold: through systematic review, we provide a comprehensive account of experimental studies examining the effect of music listening on stress recovery. Through meta-analysis, we assess the reliability of the effect of music listening on stress recovery, including the extent and impact of publication bias, and weigh-in on outstanding discussions within existing literature.

The stress response: The stress response can be conceptualized as a compensatory reaction aimed at mitigating the potential consequences of a stressor. The stress response is best illustrated by the archetypal 'fight-flight-freeze' reaction: in the presence of a stressor, the brain initiates an elegant synergy of neuroendocrine, physiological, and psychological processes that serve to mobilize energy resources and direct attention towards prominent stimuli, with the aim of promoting appropriate and rapid action. During a stress response, the autonomic nervous system (ANS) suppresses parasympathetic activity and promotes sympathetic exertion, resulting in marked increases in heart rate, respiration rate, systolic and diastolic blood pressure, and salivary secretion of the dietary enzyme, alpha-amylase. These changes are mediated by neuropeptides (e.g., corticotropin-releasing factor) and catecholamines (e.g., norepinephrine, dopamine). Simultaneous with ANS activity, the hypothalamic-pituitary-adrenocortical (HPA) axis begins a process which leads to a surge of cortisol production in the adrenal cortex. Cortisol acts as a regulator of the stress response, whose effects occur in a temporally specific manner due to variations in corticosteroid receptor affinity and distribution throughout the body. Cortisol may require up to 45 minutes to reach peak concentration levels, during which it binds to high-affinity corticosteroid receptors. This process enables rapid, non-genomic effects that sustain ANS-mediated changes for the duration of the stressor, while suppressing immune system function. This suppression is visible through lower concentrations of immunoglobulins, such as salivary immunoglobulin-A (s-IgA).

The physiological changes triggered by the ANS and HPA axis are supplemented by psychological changes that motivate adaptive behaviors required to cope with the stressor. For example, the unpleasant feeling one gets when experiencing anxiety and negative affect in response to a stressor is thought to prompt behaviors aimed at reducing these unpleasant states. Since psychological reactions to stressors are contingent on how individuals perceive, evaluate, and react to threats and challenges, self-reported measures of stress, anxiety, arousal, and emotion are common in psychological research on stress and its consequences.

Stress recovery : The stress response is considered adaptive when it is short-lived and immediately followed by a period of recovery following stressor cessation. In this period, ANS- and HPA-mediated changes that have occurred in response to a stressor revert to pre-stress baselines. Therefore, stress recovery may be conceptualized as the process of unwinding that is opposite to the neuroendocrine, physio-logical, and psychological activation that occurs during the stress response. Following a stress response, ANS-mediated changes quickly revert to pre-stress levels within 30 to 60 minutes. This manifests as a restoration of parasympathetic activity, marked by a deceleration of heart rate and respiration rate, lower systolic and diastolic blood pressure, and less activity of salivary alpha-amylase. This restoration of parasympathetic activity typically precedes any decline in cortisol. Instead, during the same window of time, cortisol levels will have just reached their peak, activating low-affinity corticosteroid receptors. This process is thought to signal the termination of the stress response, as the binding of cortisol to low-affinity receptors inhibits further autonomic activation. As cortisol levels begin to decrease, slow, cortisol-mediated genomic changes are initiated, which directly oppose the rapid effects of catecholamines and the non-genomic effects of cortisol. Following a stressor, these genomic changes may take up to one hour to commence and may continue for several hours.

At a psychological level, stress recovery is typically experienced as a reduction of unpleasant states, which is often reflected by lower ratings of self-reported stress, anxiety, and negative affect, along with higher ratings of relaxation and positive affect. However, it is worth noting that persistent, ruminative thoughts about a stressor may delay stress recovery by prolonging the physiological activation that occurs during the stress response. Indeed, participants who reported higher

rumination following a stress task demonstrated poorer heart rate, systolic blood pressure, diastolic blood pressure, and cortisol recovery compared to participants who did not.

Music listening and stress recovery

Within the current literature, music listening has frequently been related to various neuroendocrine, physiological, and psychological changes that are considered beneficial for stress recovery. For example, music listening has been associated with lower heart rate, systolic blood pressure, skin conductance and cortisol compared to silence or an auditory control condition. Furthermore, music listening has been associated with higher parasympathetic activity compared to silence. Together, these findings suggest that music listening may generate beneficial changes in ANS and HPA axis activity that should be conducive to the stress recovery process. Furthermore, studies have demonstrated that listening to music may influence mood. Indeed, music listening has been associated with lower negative affect, higher positive affect , and fewer self-reported depressive symptoms compared to silence or an auditory control condition. Music listening has also been associated with lower subjective stress, lower state anxiety, and higher perceived relaxation.

The exact mechanisms underlying the effects of music listening on stress recovery remain to be elucidated. Music-evoked positive emotions are thought to be particularly beneficial for stress recovery, as they may help undo the unfavorable changes wrought by negative emotions during stress, ultimately aiding the stress recovery process. Alternatively, music-evoked emotions may promote a more robust, and thus more adaptive, stress response, which may be followed by an equally robust period of stress recovery. Next, it has been theorized that music may act as an anchor that draws attention away from post-stressor ruminative thoughts or negative affective states, thus preventing a lengthening of physiological activation, and facilitating a more regular stress recovery process . Finally, physiological rhythms in our body, such as respiration, cardiovascular activity, and electroencephalographic activity, may become fully or partially synchronized with rhythmical elements perceived in music. This rhythmic entrainment process is thought to occur via a bottom-up process that originates in the brainstem: salient musical features, such as tempo, pitch, and loudness, are continuously tracked by the brainstem, generating similar changes in ANS activity over time. Indeed, studies have demonstrated

that changes in a song's musical envelope, which represents how a song unfolds over time, are closely followed by proportional changes in blood pressure and skin conductance. Similarly, incremental changes in musical tempo, which represents the speed or pace of a song, were predictive of similar changes in heart rate, blood pressure, and respiration rate. It is further hypothesized that the physiological changes resulting from rhythmic entrainment may evoke any number of associated emotions via proprioceptive feedback mechanisms. Indeed, higher self-reported entrainment predicted increased positive affect, along with other self-reported emotional responses, such as transcendence, wonder, power, and tenderness.

Which music works best? There are several ongoing discussions about potential moderating effects in the relationship between music listening and stress recovery. We briefly describe these effects below, and later contribute to the discussion through moderator analyses.

Classical music vs. other genres : Classical music is considered the golden standard in many stress management efforts. Indeed, a copious amount of 'anti-stress' playlists often feature some selection of classical pieces. To discern which music best promotes stress recovery, studies have contrasted the effects of classical music with other musical genres, including rock, jazz and pop, and heavy metal. We compare the effects of different musical genres in our moderator analysis.

Instrumental vs. lyrical : It is commonly believed that instrumental, as opposed to lyrical music, would better promote stress recovery. However, several studies have argued that lyrics may act as a stronger distractor compared to the sound of instruments. Thus, lyrical music may be more effective than instrumental music in preventing the prolonged physiological activation that may occur due to ruminative thoughts. We compare the effects of instrumental and lyrical music in our moderator analysis.

Self- vs. experimenter selected : Studies on the effects of music often fail to consider the differential effects of self-selected (i.e., chosen by participants) and experimenter selected (i.e., chosen for participants by the experimenter) music. It is hypothesized that allowing participants to select their own music may be more helpful to promote stress recovery due to a restoration of perceived control. It has also been argued that individuals select music in service of personal self-regulatory goals, meaning that individuals know precisely which music to select for them to effectively recover from stress. Furthermore, previous studies

have found that listening to self-selected music may help elicit stronger and more positive emotional responses regardless of a song's valence (positive or negative) and arousal (high or low), possibly due to increased preference and familiarity towards the self-selected music . In theory, self-selected music should thus be more beneficial compared to experimenter-selected music for the purpose of stress recovery. We compare the effects of self- and experimenter selected music in our moderator analysis.

Fast vs. slow tempo : Several studies have investigated whether listening to music with slower tempo will better facilitate stress recovery compared to music with faster tempo. For example, while listening to an instrumental song, proportional increases and decreases in tempo resulted in similar changes in participants' heart rate. Similarly, sequential decreases in tempo predicted greater increases in parasympathetic activity compared to sequential increases in tempo. We investigate whether slower tempi differentially influence the effect of music listening on stress recovery in our moderator analysis.

Methodological moderators of interest: Several methodological differences were identified between included studies that may moderate the effect of music listening on stress recovery:

Stress induction procedures : Studies utilized a diverse array of stress induction procedures. These include mental arithmetic tasks, adaptations of the Trier Social Stress Task [e.g., 3], impromptu presentations, unpleasant stimuli, cognitive tests, or a CO_2 stress task. Stress induction procedures may generally be classified based on the inclusion of a social-evaluative threat (SET) component, which are designed to induce psychosocial stress and have been shown to elicit greater cardiovascular and cortisol responses . In the event of a greater stress response, the effects of music listening on stress recovery may be larger, since there may be a larger window for the stress recovery process to occur. We examined this possibility in our moderator analysis.

Stress induction checks : Stress induction procedures in included studies were not always successful. Given that successful stress induction procedures are crucial to ensure that participants experience some physiological or psychological change they may recover from, in our moderator analysis we examined whether the effect of music listening on stress recovery differed based on the outcome of a study's stress induction check (manipulation check).

Type of outcome : Studies adopted numerous outcome measures as

indicators of stress recovery. These include indicators related to ANS and HPA axis activity, such as heart rate , heart rate variability , blood pressure, respiration rate, skin conductance , salivary cortisol , salivary alpha-amylase (SAA) , and Salivary Immunoglobulin-A (sIgA), as well as indicators for psychological consequences of the stress response, such as subjective stress , perceived relaxation , state anxiety , rumination , and affect . In our moderator analysis, we examined whether the effects of music listening on stress recovery differed across general (neuroendocrine, physiological, psychological) and specific outcome types.

Duration of music : Studies differed with regards to how long participants listened to music following stressor cessation. This duration ranged from two minutes forty-five minutes. We examined whether the effect of music listening on stress recovery differed based on duration of music listening.

RESULT:

Overall, the analyses comprised s = 14 studies, from which k = 90 effect sizes were calculated. The cumulative sample size of these studies was N = 706, while individual sample sizes ranged from 12–143 participants, with a mean of approximately 68 participants per study.

Overall effect: Based on a meta-regression with RVE, the estimated overall effect of music listening on stress recovery was $g = 0.15$, 95% CI [-0.21, 0.52], $t\,(13) = 0.92$, $p = 0.374$. This estimate suggests that, taking all variations in music and outcomes into consideration, the effect of music listening on stress recovery is equivalent to silence or an auditory control.

Outlier detection: Using the 'influence' function of the 'metaphor' package, one influential outlier in the negative direction was detected. The overall effect of music listening on stress recovery with outlier removed was $g = 0.18$, 95% CI [-0.18, 0.54], $t\,(13) = 1.08$, $p = 0.300$. The full meta-analytic data set was retained in subsequent analyses.

CONCLUSION:

Studies commonly suggest that listening to music may have a positive influence on stress recovery. Based on cumulative evidence from 90 effect sizes in 14 studies, it may be premature to firmly conclude whether music listening is beneficial for the stress recovery of healthy individuals. The present review underscores the necessity for further and finer research into the effects of music, bearing the potential role of various moderators, such as musical genre, self-selection, musical tempo, and different stress recovery outcomes, to fully comprehend the nuanced effects of music listening on short-term stress recovery.

***References*:**

1. *Kalisch R, Baker DG, Basten U, Boks MP, Bonanno GA, Brummelman E, et al. The resilience framework as a strategy to combat stress-related disorders. Nature Human Behaviour 2017; 1:784–90. doi: 10.1038/s41562-017-0200-8*
2. *Vos T, Lim SS, Abbafati C, Abbas KM, Abbasi M, Abbasifard M, et al. Global burden of 369 diseases and injuries in 204 countries and territories, 1990–2019: a systematic analysis for the Global Burden of Disease Study 2019. The Lancet 2020; 396:1204–22. doi: 10.1016/S0140-6736(20)30925-9*
3. *de la Torre-Luque A, Caparros-Gonzalez RA, Bastard T, Vico FJ, Buela-Casal G. Acute stress recovery through listening to Melomics relaxing music: A randomized controlled trial. Nordic Journal of Music Therapy 2017. doi: 10.1080/08098131.2015.1131186*
4. *Geurts SA, Sonnentag S. special issue Recovery as an explanatory mechanism. vol. 32. 2006.*
5. *Sonnentag S, Cheng BH, Parker SL. Recovery from Work: Advancing the Field Toward the Future. Annu Rev Organ Psychol Organ Behav 2022; 9:33–60. doi: 10.1146/annurev-orgpsych-012420-091355*
6. *Carroll D, Ginty AT, Whittaker AC, Lovallo WR, de Rooij SR. The behavioural, cognitive, and neural corollaries of blunted cardiovascular and cortisol reactions to acute psychological stress. Neuroscience & Biobehavioral Reviews 2017; 77:74–86. doi: 10.1016/j.neubiorev.2017.02.025*
7. *Lupien SJ, McEwen BS, Gunnar MR, Heim C. Effects of stress throughout the lifespan on the brain, behaviour and cognition. Nat Rev Neurosci 2009; 10:434–45. doi: 10.1038/nrn2639*
8. *Wood SK, Valentino RJ. The brain norepinephrine system, stress and cardiovascular vulnerability. Neuroscience & Biobehavioral Reviews 2017; 74:393–400.*

Music and yoga in Human Life

Dr K Prakash
Assistant Professor in Music
Annamalai University
Deputed to Government Music School, Krishnagiri

***Abstract**: Music is the art of communicating ideas and emotions in significant sound forms by using the elements of rhythm, melody and harmony through voices, instruments or both. Music plays a great role in everyone's life. Music communicates emotion, thoughts and inspiration transcending race, religion and culture, playing an integral role in the spiritual and emotional well being of our lives. Human quest for spiritual tranquility could be quenched through yoga that relies on establishing the intricate balance between consciousness in the mind and the organ system of the body. Nadha yoga lustrous the required path for exploring the awareness through sounds by transcribing the human body as a transcendental medium to control mind towards realizing the salvation. Nadham evolves at different stages from the seven energy centers of the human body also known as chakras whirlpool of energy namely, mooladhara, Suradhisthana, Manipura, Anahata, Visuddha, Azna and sahasrachakra, Serving as transmutation organs, these energy centers control specific parts of the body and reflect changes in moods and behaviours. Classical carnatic music, one of the best forms of Indian classical music is a viable tool to create profound effect of words through songs of listeners. Its fundamental notes – Sa, Ri, Ga, Ma, Pa, Dha, and Ni originate from 'OM' the sublime sound of nature and within oneself: Indeed, Music and Yoga are inseparable and music helps to reap the benefits of Yoga. Here in a review on the emotions evoked by nadha, impact of the music and yoga collectivity on the human body and mind along with modern experiments in the field of medicine has been highlighted.*

***Keywords**: Music, Yoga, Ragam, Culture, Religion, Nadham, Thalam, Kalapramanam - Tempo.*

Introduction

Music evidently helps to attain yoga. Music has an indivisible link with yoga. The word Yoga has its base in sanskrit word, 'yoj', which means 'to join'. Thus, it has a basic eminence to comprise with everything that is divine. All the religions doctrines also accept music to be their core part. The relationship between music and yoga is a long standing one. There is a vital force of energy that exists in living organism known as prana. The human body contains nadis system that comprises of network of seventy two thousand channels through which the prana traverses. One of the most important nadi, in this set, is 'Susumara' that runs alongside of spinal cord from the base of spine to the crown of head. As per Hindu tradition, re direction of energy into susumna empowers individuals with highest spirituals goals to attain the

salvation. The Nadha yoga sets the required impetus to realise the energy.

Music and Indian Life

India has a great heritage of classical dance and music. The range of musical phenomenon in India extends from simple melodies to what is one of the most well developed 'systems' of classical music in the world. There are references to various string and wind instruments, as well as several kinds of drums and cymbals, in the Vedas. There is a rich tradition of Gharanas in classical Hindustani music. Hindustani classical music is an Indian classical music tradition. It originated in North India around 13th and 14th centuries. In contrast to Carnatic music, the other main Indian classical music tradition from South India, the Hindustani classical music was not only influenced by ancient Hindu musical traditions and Vedic philosophy but also by the Persian elements. Sitar is one of the most popular music instruments of North India. The Sitar has a long neck with twenty metal frets and six to seven main cords. Below the frets of Sitar are thirteen sympathetic strings which are tuned to the notes of the Raga.

Carnatic music or Carnatic sangeet is the South Indian classical music. Carnatic music has a rich history and tradition and is one of the gems of world music. Caranatic Sangeet has developed in the South Indian states of Tamil Nadu, Kerala, Andhra Pradesh and Karnataka. One of the most popular Indian music forms is the Film music. Hindi film industry, popular Indian music forms is the Film music. Hindi film industry, popularly knwon as Bollywood, along with Indian regional film industries, produces thousands of films a year, most of which are musicals and feature elaborates song and dance numbers. Fusion is not a very old trend in Indian music. Fusion trends is said to have begun with Ali Akbar Khan's 1955 performance in the United States. Indian fusion music came into being with rock and roll fusions with Indian music in the 1960s and 1970s.

Music and Culture

Musical preferences are biased towards culturally familiar musical traditions beginning in infancy, and adults' classification of the emotion of a musical piece depends on both culturally specific and universal structural features. The construct of culture has also been scrutinized and debated. It refers to the set of behaviours, beliefs, social structures, and technologies of a population that are passed down from generation to generation. It includes social conventions related to art, dress, manner, dance, music, religion, ritual, and morality. Like music, cultures can be examined on multiple levels, some of which are nested within others. Each sub culture, in turn, is associated with its own distinctive habits; the habits, beliefs, skills, schemes, and preferences that are tacitly acquired

and that shape perceptions, behaviours, and experiences. The term culture is not equivalent to ‘country’ or ‘continent’, and is not always associated with any one geographical regions. Moreover, most individuals do not ‘belong’ to a single culture. More typically, numerous cultural and sub-cultural influences can be detected for any one individual, colliding, merging, and making temporary appearances when the appropriate context arises.

Man feels music in Lullabies are a wonderful way to soothe and calm little ones and serve a greater purpose than simply rocking babies to sleep. Lullabies are often used for the developing of communication skills, indication of emotional intent, maintenance of infant’s un divided attention, modulation of infant’s arousal, and regulation of behavior. Perhaps one of the most important uses of lullabies is as a sleep aid for infants. The Oppari traditions that we have been exposed to in South India are unfortunately dying out. As a wholly improvised format that is part performance-poetry and part song, this form celebrates both the public and personal anecdotes from a person’s life. While the migration of people across continents and millennia has dispersed human beings to settle in other parts of the planet, the quintessence of their spiritual core and its expression through music has somehow developed on parallel lines in other world traditions.

Yoga

Yoga is a holistic approach of mind and body practice for accomplishing mental and physical health. It incorporates multiple techniques including meditation, breathing exercises, sustained concentration along with physical postures that invigorate the body through increased strength and flexibility. Its ultimate goal is to create internal transformation towards inner awareness and conscious breathing. The roots of yoga dates back to 2nd century starting with Patanjali Yoga Sutra. It is evident from the treatises that in the human body along side of the spine there are energy hubs, also known as chakras. The pre dominant ones are ***Mooladhara, Swadhisthana, Manipura, Anahata, Visuddha, Azna and Sahasrachakra***. The Mooladhara chakra that is close to anal is the root support through which the primal energy enters the human body. On the other hand, the crown of head Shasra acts as the exit point. Rejuvenating the chakras and to awaken the energy is the essence of yoga. Among the several available techniques such as bhakti yoga and tantric yoga, nadha yoga stands tall and it aids for the seamless passage of energy in the chakras to attain the bliss of spirit and to realize the ocean of self-consciousness.

Integration of Music and Yoga

The ‘Suta Samhita’, one of the ancient sastra, says Geetha Ganana

Yogasyadyogadeva Sivaikyata. It means that the ultimate bliss of spirit could be attained with meditation via music. Nada Yoga deals with meditation, music and deep listening for the spirituality and musicology from yogic consciousness. The Kritis/Kirtanas, spiritual songs set to ragas, carry the distinct spiritual emotion and the message of yearning for devotional union will have profound impact on channelling the energy. Indian classical music is a viable, sustainable, methodical and sophisticated expression of delivering the energy, and combining it with yoga bestows a plethora of beneficial options especially health related advantages for humans.

There is a deep integral connection between yoga and music. This is elaboratively discussed by Sarangadeva in his treatise Sangeetha Ratnakara. Among all the chakras, Visuddhachakra appears to be important in terms of gaining excellence in music. The same has been explained and rendered by Tyagaraja, one of the Carnatic trinity, in his compositions such as Nadha tanumanisam Sankaram and Naajeevadhara, to name a few.

Conclusion

Music plays an important part and inseparable in all parts of human lives. It is very difficult to imagine a world without music. Now days, technology makes it very easy to listen and enjoy music at anytime. Background music is played in shops, restaurants, hotels and it plays an important part in films and television programmes also. This review highlights some of the benefits of yoga in association with music. The modern scholars are devoting their undaunted efforts for further rationalizing the ancient treasure of documentation from well-established experts in the arena of music, yoga and philosophy. Music communicates emotion, thoughts and inspiration transcending race, religion and culture, playing an integral role in the spiritual and emotional well being of our lives. Individuals do not always respond in the same way to a piece of music and yoga, it depends on their experience of life, the environment and their personal beliefs and their personal preference.

Reference

1. *R.W. Wilkins, D.A. Hodges, P.J. Laurienti, M. Steen, J. H. Burdette. Network Science and the Effects of Music Preference of Functional Brain Connectivity: From Beethoven to Eminem. Scientific Reports, 2014; 4:6130 DOI: 10.1038/srep06130.*
2. *Kania, Andrew. 2014. "The Philosophy of Music", The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Spring 2014 edition, edited by Edward N. Zalta.*

3. *Soley, G., Honnon, E.E. (2010). "Infants prefer the musical meter of their own culture: A cross-cultural comparison". Developmental Psychology. 46(1): 286 292. Doi:10.1037/a0017555.PMID 22053025.*
4. *Timothy Teo, David J. Hargreaves, June Lee (2008). "Musical Preference, Identification, and Familiarity: A Multicultural comparison of Secondary Students From Singapore and the United Kingdom". Journal of Research In (Slow Neck?) Music Education. 56:18-32. Doi: 10.1177/ 0022429408322953.*
5. *Schellenberg, Glen E., Mankarious, Monika (October 2012). "Music training and emotion comprehension in/childhood". Emotion. 12(5): 887-891. Doi:10.1037/a0027971. PMID 22642351.*
6. *Chamoorro-Premuzic, Tomas; Goma-i-Freixanet, Montserrat; Furnham, Adrian; Muro, Anna (1 January 2009). "Personality, self-estimated intelligence, and uses of music: A Spanish replication and extension using structural equation modelng". Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts. 3 (3): 149-155. Doi: 10.1037/a0015342.*
7. *Pettijohn, Terry F. Williams, Greg M., Carter, Tiffancy C. (26 November 2010). "Music for the Seasons: Seasonal Music Preferences in College Students. Current Psychology. 29(4):328-345. Doi: 10.1007/s12144-010-9092-8.*
8. *Rentfrow, Peter J., Gosling, Samuel D. (1 January 2003). 'The do re mi's of everyday life: The structure and personality correlates of music preferences". Journal of Personality and Social Psychology. 84(6): 1236-1256. Doi: 10.1037/0022-3514.84.6.1236. PMID 12793587.*
9. *Kumar, K. (2014), Practice of Nada Yoga to Reduce Stress. Nture and Wealth, vol. 8, No. 2.*
10. *David, S., (2004), An Introduction to Kundalini Yoga Meditation Techniques That Are Specific for the Treatment of Psychiatric Disorders, The Journal of Alternative and Complementary Medicine, Vol. 10, No. 1,91-101.*
11. *Khasla,m S.B.S., Shorter, S.M. Cope, S., Wyshak, G.,Sklar, E. (2009), Yoga Ameliorates Performance Anxiety and Mood Distrubance in Young Professional Musicians, Aplied Psychophysiol Biofeedback, vol. 34, 279-289.*
12. *Ramaswamy, A. (2014), Natya yoga therapy: Using movement and music to create meditative relief in schizophrenia (based on ashtaanga yoga), Action Research, vol. 12, No. 3, 237-253.*
13. *West, J., Otte, C., Geher, K., Johnson, J. Mohr, D.C. (2004). Effects of Hatha Yoga and African Dance on Perceived Strees, Afect, and Salivary Cortisol, Annals of Behavioral Medicine, Vol. 28, No. 2. 114-118.*
14. *Vazhuvoor Ravi, Apporvaragam, Music & Dance Monthly Journal, Chennai-600 028, 2019.*

संगीत एवं साहित्य का अन्तर्सम्बन्ध

डॉ॰ नीतू तिवारी
गायन विभाग,संगीत एवं मंच कला संकाय
काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, वाराणसी

संक्षिप्त सार—साहित्य और संगीत का सम्बन्ध पुरातनकाल से चला आ रहा है। परम्परा के अनुसार साहित्य और संगीत का उद्गम समान तत्वों से हुआ है। दोनों की उत्क्रान्ति समानांतर चलती रही है, दोनों एक दूसरे के प्रश्रय में पल्लवित हुए हैं। भारतीय संस्कृति के प्रतिनिधि विद्वान साहित्यकार संगीत के प्रकाण्ड विद्वान रहे हैं और उनका यह विश्वास रहा है कि आदिम संगीतज्ञ नटराज की ताल—लय समन्वित तांडव से साहित्य व संगीत के तत्वों का एक साथ ही सूत्रपात हुआ। आज भी यह परम्परा किसी न किसी रूप में विद्यमान है। संगीत का आदिम राग भैरव भगवान शिव के अघोर मुख से उत्पन्न हुआ और साहित्य की आदिम वर्णमाला महादेव के पदचाप से उद्भूत हुई। संगीत के सर्वव्यापी वाद का क्षेत्र विस्तृत रहा है, और संगीत के अतिरिक्त साहित्य, योग, तन्त्र, शिल्प आदि में भी उसका स्थान महत्वपूर्ण रहा है। गायन का सम्बन्ध साहित्य से घनिष्ठ है। गायन केवल तराना जैसे अर्थशून्य गीतों का गायन नहीं वरन् वर्णमूलक वाङ्मय की सस्वर अभिव्यक्ति है। आदिकवि वाल्मीकि की आह से रामायण के रूप में पहला गान उपजा। लव—कुश के द्वारा वीणा के साथ उसका सुस्वर काव्य संगीत का प्रथम ज्ञात समन्वय कहा जा सकता है। साहित्य और संगीत के उपादानों की समानता उनके बीच के सम्बन्धों पर प्रकाश डालती है। छन्दों की झंकृत वेशभूषा, वर्णों तथा अलंकारों का सौष्ठव, लय की रमणीय गति तथा सौन्दर्यबोध दोनों के उपादान कहे जा सकते है।

संकेत शब्द : संगीत, साहित्य, काव्य, लय, ताल, स्वर, गायन, अन्तर्सम्बन्ध।

किसी मानव, समुदाय और समाज की कल्पना भाव के जन्म के कारण ही सम्भव हो सकी है। किसी भाषा का साहित्य अपने समाज का अंग ही नहीं वरन् उसका स्मारक भी है, क्योंकि इतिहास और समाज बदल जाने पर भी स्मारक बदला नहीं करते जहाँ साहित्य समाज की उदात्त संस्कृति का द्योतक है और मानवता की निधि है, वहीं भाषा जीवन की एक दिशा है। हमारे शास्त्रों में 'वाक्' दो प्रकार का माना गया है। एक वर्णात्मक वाक् (ककारादि) और दूसरा नादात्मक वाक्। साहित्य वर्णात्मक वागाश्रित जबकि संगीत नादात्मक वागाश्रित है। संगीत एक ऐसी ललितकला है जिसमें स्वर और लय द्वारा मन के गूढ़तम भाव व्यक्त किये जाते हैं। जबकि साहित्य में भाषा द्वारा अर्थात् शब्द एवं उनके अर्थ द्वारा विचारों का, भावनाओं का तथा परिस्थितियों का चित्रण किया जाता है। दोनों कलाएँ एक दूसरे की पूरक है। समस्त सृष्टि नाद ब्रह्म से उद्भूत मानी गई है एवं समस्त जगत का व्यवहार भी नादात्मक है। आकाशतत्व से नाद, नाद से वर्ण, वर्ण से शब्द, शब्द से वाक्य, वाक्य से भाषा तथा भाषा से साहित्य में विकासक्रम मान्य है। उसी प्रकार आकाशतत्व से नाद, नाद से स्वर, स्वर से वर्ण, वर्ण से स्थाय, स्थाय से राग एवं राग से संगीत ये विकासक्रम स्वीकार्य है। व्याकरण शास्त्र में भाषा के अ, आ, इ, ई, उ, ऊ आदि को 'स्वर' कहा गया है। संगीत में भी सांगीतिक नाद सा—रे—ग—म—प आदि को स्वर कहा गया है। व्याकरण में स्वर की व्याख्या 'स्वयं राजते इति स्वरः'[1] कह कर की गई है जबकि संगीत में भी स्वर की व्याख्या स्वतः रंजयति इतिः स्वरः इस प्रकार की गई है। अर्थात् सांगीतिक स्वर ऐसी अनुरणानात्मक ध्वनि है जो अपने आप बिना किसी अन्य सहायता के श्रोतृचित्र का रंजन कर सकती है। सांगीतिक स्वर में श्रुतिमधुर — अनुरणन अत्यावश्यक है।

ललित कलाओं में संगीत और काव्य का विशिष्ट स्थान है। ये दोनों कलाएँ एक दूसरे की पूरक अन्योन्याश्रित है। जिस प्रकार संस्कृति और कला में साम्य है उसी प्रकार कलाओं के अन्तर्गत संगीत और काव्य में अधिक घनिष्ठ सम्बन्ध है। इस सम्बन्ध का कारण शब्द के माध्यम से समानता है इस दृष्टि से इन दोनों

का अन्योन्याश्रित सम्बन्ध है।[2] ये परस्पर सहयोगिनी भी है क्योंकि संगीत अर्थबोध के लिए काव्य का सहारा लेता है और काव्य प्रभाव वृद्धि के लिए संगीत का। संगीत की दृष्टि से ही काव्य में श्रुति कटुवर्णों का त्याग किया जाता है तथा वृत्ति, लय, अन्त्यानुप्रास आदि का विधान नाद सौन्दर्यवृद्धि के लिए किया जाता है। अस्तु काव्य आत्मा का मुखर संगीत है।

प्रसिद्ध कवयित्री महादेवी वर्मा ने संगीत एवं काव्य की अन्विति में जीवन की सार्थकता मानी है, स्वर के साथ जब शब्दावली की संगति हो जाती है, तब संगीत और काव्य दोनों व्याप्त और गहराई की दृष्टि से जीवन की अलक्ष्य सीमाएं छू लेती है।[3]

छायावादी कवि सुमित्रानंदन पन्त ने 'कविता' को प्राणों का संगीत बताया है। अतः उन्होंने काव्य और संगीत की मैत्री को स्वीकारा है–

भाव गीति की स्वर लय मैत्री सी
षड ऋतुएँ नित संगति में आती।[4]

प्रसिद्ध संगीतज्ञ पं0 ओंकारनाथ ठाकुर का विचार है कि ''मेरी दृष्टि में ककारादि व्यंजनों के साथ अकारादि स्वरों का जो सम्बन्ध है, देह के साथ आत्मा का जो सम्बन्ध है, वही संगीत का कविता से सम्बन्ध है।''[5]

डा. शरच्चन्द्र श्रीधर परांजपे ने भी संगीत और काव्य में प्रगाढ़ सम्बन्ध को व्यक्त करते हुए लिखा है कि संगीत नाद प्रधान साहित्य है और साहित्य (काव्य) शब्द प्रधान संगीत है।[6]

यद्यपि काव्य के समस्त अंगों में संगीत का किसी न किसी रूप में अंश अवश्य रहता है। काव्य को सुन्दर बनाने के लिए उसके सुन्दर पाठ तथा रसास्वादन के लिए संगीत अपेक्षित है। सुन्दर काव्य तथा संगीत के अपूर्व समन्वय के कारण ही उसमें अधिक आनन्द आता है। पुस्तक की कविता पढ़ने में अधिक आनन्द तभी आयेगा जब उसे श्रुति मधुर स्वर में सुना जायेगा। कवि सम्मेलनों में कवि की सफलता का रहस्य सुन्दर कविता के साथ–साथ संगीत पर भी निर्भर करता है। जिस कवि के कंठ में माधुर्य होता है प्रायः यश उसी को प्राप्त होता है। कविता तथा गद्य की वे ही पंक्तियां सबसे अधिक स्मरण तथा उद्धत की जाती है, जो संगीतमय होती है। काव्य में संगीत के तत्वों का समावेश दो रूपों में होता है– पहला आन्तरिक संगीत के रूप में दूसरा बाह्य संगीत के रूप में। आन्तरिक संगीत के अन्तर्गत वर्ण संगीत, तुकबन्दी, लय इत्यादि तत्व आ जाते हैं जो कि भाव के अनुकूल काव्य की भाषा के निर्माण में बहुत बड़ा योगदान देते हैं जिससे कि काव्य खण्डित नहीं होता। काव्य में निहित भाव तथा उनकी अभिव्यक्ति में प्रयुक्त शब्दों से उत्पन्न ध्वनि एक दूसरे के पूरक होते हैं। उनका रूप पूर्णतया संश्लिष्ट होता है तथा शब्दों में निहित ध्वनियों के विशिष्ट तथा अनुकूल सामंजस्य से प्रतिपाद्य के अनुकूल भाषा का निर्माण होता है। ध्वनि तथा शब्दों का भी सन्तुलन बिगड़ जाने से कविता में निहित रस की अभिव्यक्ति नहीं हो पाती। प्रत्येक स्वर का अपना एक रस होता है तथा सभी रसों की अभिव्यक्ति स्वरों के माध्यम से सम्भव है। अतः काव्य में निहित शब्दों के रस भाव के अनुकूल ही स्वर रचना होनी चाहिए अन्यथा रस निष्पत्ति असम्भव हो जाती है।

साहित्य में शब्द (ध्वनि) के दो प्रमुख कार्य सम्पन्न होते हैं। यथा वचन एवं व्यंजन, वचन द्वारा बातचीत की जाती है। विचार–संश्लेषण होता है। वाच्यार्थ के पश्चात् चलने वाली अर्थ की श्रृंखला ही व्यंजना है। साहित्य में ध्वनि का तीसरा रंजन का कार्य बहुत सीमित रूप में होगा। काव्य में अनुप्रास आदि अलंकारों द्वारा छन्द आदि के कारण जो लयात्मकता आती है उससे कुछ अंश में रंजन हो सकता है। पाणिनी[7] ने घण्टाध्वनिका उदाहरण देते हुए घण्टे पर पड़ने वाली चोट की ध्वनि को वाच्यार्थ समान तथा बाद में देर तक होने वाले अनुरणन को व्यंजना समान कहा है। प्रथम चोट तो हर कोई सुन सकता है अर्थात् शब्द का वाच्यार्थ तो सबकी समझ में आ सकता है किन्तु कितनी देर तक व्यक्ति घंटा ध्वनि लथा कितने अर्थ सन्दर्भ वह अनुभूत कर सकता है। वह व्यक्ति विशेष की प्रतिभा पर निर्भर है। काव्य में केवल वाच्यार्थ ही चमत्कार, लालित्य या चारूता उत्पन्न नहीं कर सकता। उस वाच्यार्थ के बाद अर्थ की जो

श्रृंखला चलती है (व्यंजना चलती है) उसी में आनन्द आता है। व्यंजा पाठक या श्रोता की सहृदयता संवेदनशीलता पर आधारित होती है। साहित्य तथा संगीत में 'पद' संज्ञा को ग्रहण किया जाता है। साहित्य में काव्य रचना के विशिष्ट सन्दर्भ में 'पद' शब्द का प्रयोग हुआ है। गेयता युक्त काव्य को 'पद' कहा जाता है। 'पद' शब्द का जन्म जयदेव के गीतगोविन्द के साथ (साहित्य के सन्दर्भ में) हुआ। जयदेव के पदों को अष्टपदी कहा गया है क्योंकि उनमें आठ अन्तरे होते हैं। इस प्रबन्ध काव्य के पदों ने सदियों तक साहित्य तथा संगीत के प्रबंधों को प्रभावित किया है। ज्ञानेश्वर, विद्यापति, चंडीदास, कबीरदास, सूरदास, तुलसीदास एवं मीराबाई आदि ने अनेक भक्तिरस के पद रचे हैं जो अपनी गेयता के कारण अमरत्व प्राप्त कर चुके हैं। इन पदों में गेय छन्दों का प्रयोग किया गया है। संगीत कला में भी 'पद' शब्द का अत्यन्त महत्व है। संगीत का प्राचीन पर्याय 'गान्धर्व'[8] था तथा गांधर्व को संगीतशास्त्र के ग्रन्थों में स्वर, ताल, पदात्मक कहा गया है। जिस प्रकार स्वर और ताल संगीत के तत्व माने गये हैं उसी प्रकार प्राचीनकाल से ही पद को संगीत का आवश्यक तत्व स्वीकार किया गया है। सांगीतिक पद दो प्रकार के माने गये हैं– सार्थक पद, निरर्थक पद।

भरतमुनिकृत नाट्यशास्त्र के 32वें अध्याय[9] में पूर्वरंग में झंडुम, जगतीय, वलिटक, दीगीनीगी, तीतीझल, कुचझल आदि निरर्थक पद प्रयुक्त किये गये हैं। कुछ संज्ञाएं ऐसी हैं जिनका संगीत एवं साहित्य दोनों में प्रयोग है। उदाहरणतः वर्ण और अलंकार। किन्तु दोनों विधाओं में इन शब्दों का अर्थ–सन्दर्भ भिन्न है। भाषाशास्त्र में स्वर (अ, आ, इ, ई) और व्यंजन (क, ख, ग, घ) दोनों को मिलाकर 'वर्ण' कहा जाता है जबकि संगीत में स्वरों की चाल दिखाने के लिए 'वर्ण' शब्द का प्रयोग हुआ है। संगीत में चार वर्ण माने गये हैं– स्थायी, आरोही, अवरोही व संचारी। संगीत एवं साहित्य दोनों में अलंकार शब्द प्रयुक्त होते हैं किन्तु दोनों विधाओं के अलंकारों में अन्तर है। साहित्य में श्लेष, उपमादि अलंकार कहे गये हैं। संगीत में स्वरों की एक जैसी क्रमिक गति को अलंकार कहा गया है।

साहित्य की अभिव्यक्ति भाषा पर अवलम्बित है। साथ ही नित्यप्रति के व्यवहार, विचारों के आदान–प्रदान आदि के लिए भाषा की अनिवार्यता स्वयंसिद्ध है। किन्तु साहित्य जिस भाषा में तैयार होता है उसी भाषा के जानने वाले उसका पूरा आनन्द उठा पाते हैं अन्य भाषा में भावानुवाद होने पर भी मूल रचना का पूरा सौष्ठव उसमें नहीं आ पाता। इसके विपरीत संगीत को विश्वभाषा कहा गया है।

पं॰ विष्णु दिगम्बर पलुष्कर का कथन है कि काव्य और संगीत में उतना ही अंतर है जितना सगुण और निर्गुण में, साकार और निराकार में। काव्य सगुण है, साकार है, संगीत निर्गुण है, निराकार है। काव्य मूर्त है, संगीत अमूर्त। काव्य पठन–पाठन का विषय है, संगीत श्रुति प्रधान है। काव्य शरीर है, संगीत आत्मा।[10]

संगीत और काव्य कलाओं में अत्यल्प भिन्नता होते हुए भी इसमें साम्य अधिक मात्रा में मिलता है। भावतत्व काव्य और संगीत दोनों में ही प्रमुख है। इसके कारण ही काव्य और संगीत द्वारा पाठक और श्रोता रसानुभूति करते हैं। भाव तत्व, काव्य और संगीत में माधुर्य, हृदयस्पर्शिता और स्वाभाविकता का समावेश करता है। कविता और संगीत का प्रेरक यही तत्व होता है। इसलिए कविवर रविन्द्रनाथ टैगोर ने काव्य और संगीत को भाव की भाषा कहा है।[11] काव्य और संगीत के लिए शैली तत्व भी महत्वपूर्ण है। काव्य और संगीत की उत्कृष्टता, मर्मस्पर्शिता, बोधगम्यता तथा प्रेषणीयता में शैली तत्व का विशेष सहयोग रहता है। इन दोनों कलाओं में शब्द, स्वर, लय, मात्रा, यति, गति आदि शैली के आधारभूत तत्व महत्वपूर्ण भूमिका निभाते है। इनके अतिरिक्त जहां रागात्मकता, आत्मविस्मृति, तन्मयता और आध्यात्मिक उत्कर्ष आदि में काव्य एवं संगीत समान रूप से सहयोगी होते हैं। काव्य और संगीत में भावानुरूप मधुर या कर्कश शब्द या कोमल या तीव्र स्वरों का प्रयोग किया जाता है। छन्दों की योजना भी दोनों में होती है। रसानुभूति कराने

में भी काव्य और संगीत कला समर्थ है। जिस प्रकार संगीत में बागेश्री, भीमपलासी आदि रागों के माध्यम से श्रृंगार रस तथा बिलावल, यमन आदि के द्वारा भक्ति रस की अभिव्यंजना होती है उसी प्रकार काव्य में कोमलकान्त पदावली और मालिनी जैसे छन्दों द्वारा शृंगार और काव्य रस की अनुभूति कराई जा सकती है।

संगीत और काव्य के उद्देश्य में भी कुछ वैभिन्य है। काव्य असीम में बांधने का प्रयत्न करता है और संगीत सात स्वरों में अनन्त की अवधारणा करने का प्रयत्न करता है। अनन्त भाव काव्य की सीमा में बँधकर अभिव्यक्ति पाते हैं। काव्य की रचना प्रक्रिया के क्षण इसके साक्षी है। संगीत में शब्दावली विविध भाव को व्यक्त कर सकती है। उदाहरणस्वरूप पं0 ओंकारनाथ ठाकुर जी द्वारा गाया गया भजन 'जोगी मत जा' पंक्ति में हर बार नये भावों की अभिव्यक्ति हुई है।

निष्कर्ष– इस प्रकार निष्कर्षतः यह कहा जा सकता है कि संगीत एवं काव्य में घनिष्ठ सम्बन्ध है। काव्य में स्वर, लय का प्रयोग सौन्दर्य अभिवृद्धि के लिये किया जाता है। भावपूर्ण शब्द योजना के योग में संगीत को एक मूर्त स्वरूप प्राप्त होता है और वह भावाभिव्यक्ति को एक निर्दिष्ट दिशा प्रदान करता है। शब्दों से संगीत भावाभिव्यक्ति को आसान कर देता है। अतः साहित्य संगीत का पारस्परिक प्रयोग जब अनुकूल ढंग से किया जाता है तो वह अलौकिक, अवर्णनीय आनन्द की रसानुभूति कराता है।

सन्दर्भ सूची :

1. यमन कुमार अशोक, संगीत रत्नावली, अभिषेक पब्लिकेशन, चण्डीगढ़, संस्करण 2018, पृ॰152
2. तिवारी रामानन्द, काव्य का स्वरूप कला और काव्य, भारती मन्दिर, भरतपुर, संस्करण 1968, प॰136
3. वर्मा महादेवी, सन्धिनी, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, संस्करण 2007, पृ॰24
4. पंत्र सुमित्रानन्दन, पन्त ग्रन्थावली, खण्ड–1, राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली, संस्करण 2004, पृ॰162
5. संगीत पत्रिका, मई 1951, पृ॰353
6. श्रीवास्तव हरिश्चन्द्र, संगीत निबन्ध संग्रह, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद, संस्करण 2006, प॰75
7. करेण्ट जर्नल (जनवरी–मार्च 2016), प॰61
8. चटर्जी गौतम, संगीत विमर्श, अभिनवगुप्त अकादमी, वाराणसी, संस्करण 2009, प॰156
9. शास्त्री शुक्ल बाबूलाल, भरतमुनिकृत नाट्यशास्त्र, हिन्दी टीका (चौथा खण्ड), चौखम्भा संस्कृत संस्थान, वाराणसी (अध्याय 32)
10. जैन शान्ति, वेदोत्तर संस्कृत साहित्य में संगीत, अभिषेक प्रकाशन, लखनऊ, संस्करण 2020, पृ॰VII
11. वही, पृ॰VII

Comprehensive study of Devi Pancharatnam by Putukkod Krishnamurthy

Santhala Raju
Research Scholar,
Kerala Kalamandalam (Deemed University)

***Abstract**: Devi Pancharatnam is a group of Samudaaya kriti composed by Sri Putukkod Krishnamurthy, a veteran Carnatic Musician and Vaggeyakara from Kerala. This paper tries to analyse the 5 Kritis set to Ghana Ragas like Natta, Gaula, Arabhi, Varali and Sri, like Tyagaraja Pancharatna and in 5 different Talas. Composed in Malayalam; contains distinct features pertaining to both Dhatu and Matu.*

***Key Words:** Putukkod Krishnamurthy, Pancharatnam, Devi, Goddess, Composer, Composition, Kriti, Raga, Tala, Malayalam, Prasa, Swara*

Putukkod Krishnamurthy (PKM) (1923 – 1985) was a veteran Carnatic Musician and Vaggeyakara from Kerala. He hailed from Putukkod Village in Palakkad District, Kerala. He had his initial music training under his mother and later from Shesha Bhagavatar, Krishna Bhagavatar and advanced training under Palakkad Rama Bhagavatar, who belonged to Thyagaraja Shishya Parampara. Also learnt Hindustani Music, staying in Delhi for a few years.

He worked as a professor at Sree Swati Tirunal College of Music, Thiruvananthapuram and as Principal in Chembai Music College at Palakkad. In 1976, he moved to Chennai and worked as a Professor in Kalakshetra.

PKM is a composer par excellence. He has around 200 compositions to his credit, in four languages, viz, Sanskrit, Malayalam, Tamil and Hindi. Ragas furnished in his kritis range from major Ragas like Bhairavi, Todi, Shankarabharanam, Kambhoji to minor Ragas like Amritavarshini, Sunadavinodini, Hindolam, Malayamarutam, etc. His affinity to Hindustani Music can be seen through his compositions in Ragas like Durga, Bhageshree, Sindhubhairavi, Desh and so on. Common Talas like Adi (1 kalai and 2 kalai), Rupakam, Misrachapu, Khanda Chapu and Misra Jhampa are used by him.

By listening to the compositions of PKM, one can enjoy the fervor of the compositions of Musical Trinity – all in one. He has followed the style of Tyagaraja in the structure of Kritis and simplicity of language. At the same time his devotion was as intense as Shyama Shastri and followed his footsteps in terms of the theme in majority of the kritis. PKM seems to have had great affinity towards Dikshitar kritis. He has imbibed various aspects of Dikshitar such as Prasa and composing Sthala & Kshetra mudras and Ragamudra in some of the kritis, following his style.

The rich blend of Dhatu and Matu is the highlight of his compositions.

Raga mudra and Swarakshara incorporated in some kritis illustrate this. Rhetorical beauties such as Prasa are also found in many of his compositions. In addition to general Kritis, there are compositions based on various thematic content. They include -

1. **Kritis on Guru – describing the attributes of a Guru**
2. **on Shankaracharya**
3. **on Agasthya Muni**
4. **on Holy River Ganga**
5. **Ragamalikas** - one on Dashavataram, one on Shiva Panchakshari and another on Sampurna Ramayanam.

His kritis include those which praises of various deities of the Hindu mythology, Compositions specifically dedicated to the deities of the temples of Kerala like Lord Ganesa of Pazhavangadi, Lord Guruvayurappan, Lord Shiva of Vaikom temple, Lord Dhanwantari of Nelluvay, to mention a few.

Group Kritis on different deities are also part of his creativity.

1. Devi Pancharatnam in Malayalam
2. Navagraha kritis in Malayalam,
3. A set of 6 kritis on Lord Muruga of "Arupadai Veedu" in Tamizh,
4. Shodasa Kritis – a set of 16 compositions on Goddess Annapurneswari of Putukkod, his birthplace. He has used the sthala nama **'Navakrodam'**, which is the Sanskritized version of Putukkod, in these compositions.

Among these, Devi Pancharatnams is a set of compositions which are worthy of detailed study from the point of view of both its Musical as well as lyrical content. These compositions are the outpour of his devotion resplendent with Musical excellence.

1. Devi Pancharatnam

Devi Pancharatnam is a set of five Kritis composed in traditional Ghana Ragas- Natta, Gaula, Arabhi, Varali and Sri, similar to those which composed by Saint Tyagaraja. He has described the beauty of the Goddess in elegant Malayalam. The Kritis are set to talas- Adi, Rupakam, Misra Capu, Khanda Capu and Misra jaati Jhampa respectively. All the Kritis are conceived in Madhyamakala in complete accordance with the term 'Ghana'. Ghana means which is very majestic in nature and vibrant with brisk Swara passages

No.	Kriti	Ragam	Talam
1.	Janani Nin Tiruvadi	Natta	Adi
2.	Kanivodu Karuṇapangam	Gaula	Rupakam
3.	Srividya Svarupiṇiyam	Arabhi	Misra chapu
4.	Tamasam Tellumini	Varali	Khanda capu
5.	Sarvamangalavum Tarum	Sri	Misra jhampa

Structure of the Kriti

All the Kritis have Pallavi, Anupallavi and Charana, similar to that of the Ghana Raga Pancharatnas of Saint Tyagaraja. The Charana contains Swara passages with corresponding Sahitya passages. A sahitya passage is appended to the concluding portion of the Charana which reverts to the Pallavi of the composition. The Kritis in Natta, Arabhi and Varali have incorporated with Ettugada Pallavi. All the Kritis have 7 Charana which consist of Swaras with sahitya.

Number of Avartas for sections in each Kriti

No.of Avartas	**Pallavi**	**Anupallavi**	**Charanam**
Janani Nin Tiruvadi	2	2	23
Kanivodu Karuṇapangam	4	4	42
Shrividya Swarupiṇiyam	4	8	34
Tamasam Tellumini	8	8	34
Sarva mangalavum Tarum	2	2	17

The Charana Swaras proceeds in a progressive way regarding the number of Avartas.

Charana Swara	1	2	3	4	5	6	7
Janani Nin Tiruvadi	1	1	2	2	4	4	4
Kanivodu Karuṇapangam	2	2	4	4	6	8	8
Srividya Swarupiṇiyam	1	1	1	2	2	6	9
Tamasam Tellumini	2	2	2	4	4	4	8
Sarva mangalavum Tarum	1	1	1	2	2	2	4

The number of Avartas in the sahitya passage appended are 4, 8, 8, 8, 4 respectively.

Mode of Singing

The mode of singing Pancharatna Kritis is the same as that of regular Kritis as far as Pallavi and Anupallavi concerned. The Sangatis are sung one by one and then concluded with Pallavi. The Charana Part has Swaras and corresponding Sahityas. In the Kritis in Natta, Arabhi and Varali, there is an Ettugada Pallavi like that of a Tana Varnam. The Charana Swaras and corresponding Sahityas are sung to the Ettugada Pallavi in these Kritis. In the Gaula and Sriraga Kritis, the Charana Swara and sahitya are sung to the Pallavi itself. All these Kritis are concluded with a Sahitya appendage which connects back to the Pallavi.

Lyrical summary

Janani Nin Tiruvadi – Natta

This Kriti starts with the word 'Janani' similar to Sri Lalitha Sahasranamam which starts with 'SriMatha'. Addresses various

distinguishing qualities of the Goddess. The 6th Charana Sahityam describes 'Devi' as one who speaks as sweet as the honey. Even Goddess Saraswathi is ashamed of her sweet voice and stops singing and playing her veena while the Goddess uttered a word of appreciation for the song in praise of her husband which was being sung by Saraswathi Devi herself. The composer prays for granting him the intellect to adorn Her with the garland of songs fragrant with bhava, raga and laya.

2. <u>Kanivodu Karuṇapangam – Gaula</u>

In this Kriti, he picturizes goddess as one who sparkles in the thousand petalled lotus with her consort as the creator of this universe. He portrays her thumb toe as equivalent to two roses moving when she walks. And seeks blessing for him who is near her shining toes and his life be as bright as the rays of a full moon.

3. <u>Srividya Svarupiniyaam– Arabhi</u>

The Goddess is addressed as the embodiment of 'Srividya'. Praising her with various attributes, he asks for blessing him with the ability to utter sweet words and the ability to clearly see the right path in life. He also requests to bestow on him with the blessings to always think about Her, utter her name and to enjoy the company of good people and also the taste of Music.

4. <u>Taamasam Tellumini - Varali</u>

This composition is particularly on Goddess Mookambika. The three different forms of Mookambika Devi as Lakshmi, Saraswathi and Durga are depicted along with an awful portrayal of Sri Raja Rajesvari with all her attributes such as sugarcane bow, lotus, conchshell and abhayamudra in four hands respectively.

5. <u>Sarvamangalavum Tarum - Sri</u>

In this Kriti, Devi is described as the bestower of all auspiciousness. She is addressed as "Laksya laksanayuta Ganamudite", that is, the one who enjoys in Music which is perfect in practical and theoretical aspects. He prays to the Goddess to accept his Musical offering and bless him with endless devotion to Her.

<u>Lyrical Beauties</u>

Prasam is the lyrical beauty abundantly seen in these kritis. Prasam or alliteration is an essential feature of a Kriti. The four kinds of Prasam are -

Adyakshara Prasam - Rhyming of first letters of the Avartas

Dvitiyakshara Prasam - Rhyming of the second letters of the first lines of Pallavi and Anupallavi respectively. This is concerned only with the consonants, not with the vowels.

Antya Prasam – Rhyming of the ending letter of Avartas.

Anuprasam – Repeated sounding of the same letter in one avarta.

The Prasams figuring in each kriti are dealt with separately.

1. **Janani Nin - Natta**

Dvitiyaksara Prasam

Janani (Pallavi) – Kanakacala (Anupallavi)

Kamitartha - Samaveda (5th Charana)

Saraṇagata – Harinanga – Girinayaka - Karuṇakataksam (Four consecutive Avartas of the appended portion)

Antyaprasam

Vilocani – Manonmani (1st Charana)

Anuprasam

Simhi vahanarudhayay Mahishaḍi (4th Charana)

Taaraanaatha Sundara Sumukhi hreem kara panchara suki (5th Charana)

{Yaksha kinnaraadikalum anavaratam aadi padi paniyum Paripavana chakra raaja madhya viraajamaana lalite Sri Raajaraajesvari} (7th Charana)

2. **Kanivodu – Gaula**

Dvitiyaakshara Praasam

Kanivodu (Pallavi) – **Phanidhararddha** (Anupallavi)

Iru panineer – Carana peru viral

Anupraasam

Phanidharaarddha sareeri**ni** pa**ni**yunnen nin kazhali**na** (Anupallavi)

Ca**ra**ṇa pe**ru** ***vi*ra**loliyoda**ru**kil ***va***nnu ***viva***samenne (Sahitya Appendage)

3. **Sreevidya – Arabhi**

Adyaprasam

Srividya - **Sri**devi

Dvitiyaksara Prasam

Srividya (Pallavi) – Navinil (Anupallavi)

Candra sekhara – **Candra** krta (Ettugada Pallavi)

Patita pavani – **santi** nalkidum (Sahitya appendage)

AnuPrasam

Madhu mu**ra**ha**ra** soda**ri** subhaka**ri (**3rd Charana)

Mana**ta**ril avyaja bhak**ti**yodu karu**ti**dan **mati**yarulenam

Madagaja sa**ma** ga**mi**ni **ma**dhu ruchi **mo*zhi***yan **mi*zhi***

Va***zh***vinil nalva***zhi*** (7th Charana)

4. **Tamasam Tellumini – Varali**

Adyaksara Prasam

Tamasam tellumini – **T**amara ital (Pallavi)

Dvitiyaksara Prasam

Tamasam (Pallavi) – **Vama**devanin (Anupallavi)

Sakala kala – **saka**ḷakaḷa nicaye – **nikhi**la loka (Consecutive lines of the sahitya appendage)

Anuprasam

Ku**nda** madapahamam da**nta** ka**nti** vilasum

Ma**nda**hasa vadani (4th Charana)

Karangaḷil **ka**rimbu villum pan**ka**javum

San**khanku**savum (7th Charana)

Antya Prasam

Sakala kala nila**ye** Sakaḷakaḷa nica**ye**

Nikhila loka hrda**ye** Nija bhaktarin sada**ye** (Sahitya appendage)

5. **Sarvamangaḷavum tarum – Sri**

Adyaksara & Dvitiyaksara Prasam

Sarvamangaḷavum (Pallavi) – **Sarva**risane hasikkum (anupallavi)

Dvitiyaksara Prasam

Lalite - **Eli**yen (Sahitya appendage)

AnuPrasam & Antya Prasam

Lalite **lam**bodara guha siva sahi***te***
Laksya **la**ksanatmaka gana ka**la** mudite
E**l̲i**yen …(Charana connecting to Pallavi)

Significant Swarakshara Prayogas

Natta - S , Ṁ Ṙ , Ṡ
Sa ma ve da

Gaula – P , N , P ,
Pha ni dha rardha… (Anupallavi)
P , N P
Pa ni – nir (sahitya appendage)

Sri - S M , R , P M ,
Samarppikkumee(sahitya appendage)

Musical Aspects

All the Kritis have sangatis in Pallavi and Anupallavi. The Graha Swarams of the Kritis except that of Varali are the same as the traditional Ghana raga Pancaratna Kritis.

Natta and Arabhi - Pancamam, Gaula – Rishabham, Sri- Shadja and Varali on Gandharam, while Kanakana rucira begins on Panchamam. All the compositions have sancaras in three sthayis, viz. from Madra sthayi pancama to Tara sthayi pancama.

1. **<u>Janani Nin – Natta</u>**

The Pallavi, Anupallavi and Ettugada Pallavi begin on Pancamam. The 1st, 2nd, 6th and 7th ettugada Swaras and the sahitya appendage which connects to the pallavi begin on Pancamam. 4th and 5th Swaras begin on Tara sthayi Shadjam and Madhya sthayi Shadjam respectively and the 3rd Swaram on Nishadham. All Charanas commence with Dirgha Swaras of one or two karvais.

Dattu Swara prayogas - SMGPMNPṠ / ṠṀṘṠ / SNPM, etc.

Vadi – Samvadi prayogas such as Ṡ,Ṡ - P,P - S,S / S,, - P,, - Ṡ,,

Various **patterns** used in the Charana Swaras add beauty to the composition.

Some of them are:

P,, MGM **P,,** MGM R,SṆ **P,,** ṆSR **S,,** MGMPMGM (Charana Swara 1)
S,, P,, Ṡ,, / R,, S,, P, / S,S - P,P - Ṡ,Ṡ/ ˙ṘNṠ, NMP, RṆS, / Ṡ,Ṙ Ġ,Ṁ Ṙ,Ṡ (5th Swara)
3rd Swara is exceptionally beautiful with its Swara patterns and corresponding sahitya syllable -
|| **N ,** N Ṡ , Ṡ N Ṡ Ṙ Ṡ, N P M P N | Ṡ , Ṙ N , Ṡ P , | N M , P M R S , ||
Va gadhisa va sa va di su ramuni vrndage yama na div yacari te
|| M , G P , M N P M R , S N , P M | Ṡ , N Ṙ , Ṡ Ṁ Ṙ | Ṡ Ṡ , N P M G M ||
Bhava ra ga layasugandha va si ta ga namala car - ti dan mati ta ri ka

2. Kanivodu – Gaula

The Graha Swaram of this Kriti is Rishabham and Anupallavi begins on Pancamam. The 1st and 2nd ettugada Swaras begin on Rishabham and the 6th Swaram on tara sthayi Rishabham. The first one has 2 karvais, R,,R , second Swaram begins with R in janta prayoga 'RRSN' and the 6th Swaram in tarasthayi with five Rishabhams coming together with karvais in between, R,R R,R R, . The 3rd, 5th, 7th Swaras and the last sahityam begin on Pancamam. The 4th Swaram commences on Madhyasthayi Shadjam.

Both Hrasva and Dirgha Swaras are used as commencing notes in various Charanas. **Janta Swara prayogas** are widely used throughout the kriti. Eg- RRSS, MMRS, MRRS, etc.

Dattu Swara prayogas – SRPM / P,ṠN / PṘṠN
Various **patterns** seen in the Charana Swaras:
ṠṘNṠ – PNMP – SRṆS / ṆSR, - MPN, - PMP, - RMP, / ṘṠ, - NP,

3. Srividya – Arabhi

The Pallavi and Ettugada Pallavi of this Kriti takes Pancamam as their Graha Swaram. Anupallavi begins on Dhaivata. The 1st and 2nd Ettugada Swaras begin on Pancamam, 4th and 6th on Dhaivata, both with janta Swaras and 5th on Tara sthayi Shadja. The 3rd and 7th Swaras commence on Rishabha, Madhyasthayi and Tara sthayi respectively. Both have Janta Swara prayogas as the beginning phrase, one in avarohana krama (Pratyahata) and the other in arohana krama (Ahata) – ṘṘṠṠDD & RRMMPP.

Janta Swaras are abundantly used in this kriti, which enhances the Ragabhava.

Commencing prayogas – RRMMPPDDṠ / DDPP / ṘṘṠṠDDPP / DDPP,P
Intermittent - MMP, / DDP, / ṠṠDDP, / GRR, / SSR, etc.

The 7th Charana Swara is loaded with Jnata Swara prayogas.
Avarta 1 - RRMMPPDDṠ, / Avarta 2 - MGRRS,/
Avarta 3 – DDṘ,Ṙ D,Ṡ,Ṡ/ Avarta 4 – DPPMGRR,SSRḌS,S,
Avarta 5,6 & 7 – || MGRR DD | P, ṠN DDṘṘ || ṠṠṀĠṘṘ | Ṗ,ṀĠ | ṘṘṠṠ ||
|| DDṠṠṘṘ | MMPP | DDṠ, || ṠNDD,P | - - -

Dattu Swara Prayogas – RMGR / RPMPGR / DṘṠ, / ṘDṠ, / NDṘṠ / DṘ,ṘD, / ṠṠṘD, etc.

Various Other Patterns
MGRR DDP, - ṠNDD ṘṘṠṠ ṀĠṘṘ Ṗ, / DDṠṠṘṘ – MMPPDD / ṘṠ, - DP,
Srotovaha yati – PDṠ, - MPDṠ, - SRMPD (4th Swara)
Ranjaka Prayogam – MPD M,GRSRM
Nishadha varja prayogas are also seen ṠṠDDP.

4. <u>Tamasam Tellumini – Varali</u>

The Graha Swara is Gandharam for Pallavi, Dhaivata for Anupallavi and Panchamam for the Ettugada Pallavi. The 1st,2nd and 3rd Charana Swaras commence on Pancamam, the 4th & 6th on Tarasthayi Shadjam, 5th Swaram on Gandharam and the 7th Swaram on Nishadham. The Charana connecting to Pallavi begins on madhyasthayi Shadjam. All the Charana Swaras except the 7th, begin on a Dirgha Swaram with one karvai.

Dattu Swara Prayogas – D,M N,D / NĠ,Ṙ / NṘṠN / ṠNĠṘ,etc.
Ranjaka Prayogam – ṠṘND, DMDNṠ
Various other Patterns
P, M G,R S,S / P,M D,P N,D Ṡ,N / ĠṘṠ, NDN, / G,RS, N,DP / PDN DNṠ

5. <u>Sarvamangalavum tarum – Sri</u>

The Commencing notes of the Pallavi and Anupallavi are Shadja and Pacamam respectively, which bear a Vadi – Samvadi relationship. Rishabham is the primary Graha Swaram in Charana Swaras. The 1st, 2nd, 6th and 7th Swaras begin on Rishabham. 3rd and 4th Swaras have Madhyama and Shadja respectively as their beginning notes. 5th Swara and the last sahityam begin on Pancamam.

This is the only kriti among the five which has a Dirgha Swara with long Karvai as the commencing note in Charana Swaras. The 1st Swara begins with R,,,,, .

Janta Swara Prayogas - ṆṆGR / SṆṆP / SNN, / GRRS / RRGR / MPRR / GRR, etc.
Dattu Swara Prayogas - PMPRR / RP,MR / SM,RPM /NM, RM, / MNPM, / RPMP, etc.
Various other patterns

RSR, MRM, PMP, NPN, / ĠṘṠ ṘṠN ṠNP / Ṡ,Ṙ N,Ṡ ,etc.

This Kriti is believed to be the last among all his compositions. In the Last Charana, He prays to the Goddess –

"Eliyen Samarppikkumi Gitanjaliye ettu
Tavaka bhakti enikku nalkidiṇam"

Meaning – Please accept my prayers in the form of songs and bless me with endless devotion to you.

The Devi Pancharatnam is the epitome of His Bhakti (devotion) to Devi (Goddess). This is perhaps the only set of Kritis in Ghana Raga Pancharatnam composed in Malayalam. Malayalam, considered to the other South Indian Languages, is a difficult Language for Musical Compositions because it comprises of many 'Chillaksharams' (split letters without vowel sounding) like L, N, etc. and conjunct consonants like ksha, njna, lla, tra, etc. which may not be euphonious. It demands high expertise in Language as well as Music to compose Swara patterns according to the words which convey his devotion to the fullest. The Swara patterns, in turn, are conceived in order to bring out the salient features of the Raga. In other words, he was an adept in Language because he has used befitting words with alliterations to suit the musical setting. Hence, he can be titled as an '**UTTAMOTTAMA VAGGEYAKARA**' in all aspects.

References:

i. *Baby Sreeram,G.Devi Pancaratna Kritikal, published by 2023*
ii. *Premeela Gurumurthy, "Ghanaraga Pancaratnas of Sri Tyagaraja", BkE-0570.pdf, www.MusicResearchLibrary.net*
iii. *Lecture demonstration of Dr.G Baby Sreeram on 'Compositions of Vidwan Putukkod Krishnamurthy' at Madras Music Academy 2023.*
iv. *Interview with Dr.G.Baby Sreeram*

भारतीय रंगमंच में पार्श्व संगीत का बदलता हुआ स्वरूप : नाट्य के परिप्रेक्ष्य में

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

संक्षिप्त सार– भारत में रंगमंच का इतिहास बहुत पुराना है। भरतमुनि कृत 'नाट्यशास्त्र' में संगीत, नाट्य और अभिनय का विस्तृत वर्णन प्राप्त होता है। रंगमंच का संगीत प्रायः नृत्यमिश्रित अभिनय सहित होता था। रंगमंच के संगीत में ग्राम राग और जातियों का उपयोग होता था।

वैदिककाल में ही सबसे प्राचीन, नियमित और सुसम्बद्ध संगीत प्राप्त होता है। संगीत का मुख्य सम्बन्ध सामवेद से है, किन्तु ऋग्वेद में भी संगीत–विषयक सामग्री, स्वर के उदात्त, अनुदात्त और स्वरित भेद, 'स्वर' की व्याख्या, वाण, दुन्दुभि, गर्गर एवं आघटि नामक अनेक वाद्यों का विस्तृत उल्लेख मिलता है।

प्राचीन नाट्यों में संगीत मुख्यतः शास्त्रीय रागों एवं तालों पर आधारित होता था। प्राचीन रंगमंच का संगीत प्रायः सामूहिक और वृन्दगान एवं वृन्दवाद्य (कुतप) के रूप में था। आधुनिक भारतीय रंगमंच की शुरूआत अंग्रेजों के आगमन के बाद हुई। प्राचीन वाद्यों में वीणा, रावणहत्ता, एकतारा, वंशी, मृदंग, पटह, घण्टा, मंजीरा आदि प्रमुख थे। वर्तमान में सितार, तबला, सारंगी, ढोलक, हारमोनियम आदि के साथ पाश्चात्य वाद्य वायलिन, गिटार, सिंथेसाइजर आदि का प्रयोग मुख्य रूप से होता है।

नाट्यशास्त्र में भरतमुनि के अनुसार प्रत्येक 'स्वर' विभिन्न प्रकार के रसों के सन्दर्भ में प्रयोग किये जाते थे। वर्तमान नाटकों में भी इन स्वरों का प्रयोग रस के भावों के सन्दर्भ में किया जाए तो उसकी प्रस्तुति एवं सौन्दर्यवृद्धि से नाट्य प्रभावशाली और सशक्त होगा।

सूचक शब्द – रंगमंच, नाट्य, संगीत, नाट्यशास्त्र, रस

रंगमंच वह स्थान है जहाँ नृत्य, नाट्य, अभिनय आदि होते हैं। रंगमंच शब्द रंग और मंच दो शब्दों से मिलकर से बना है। रंग इसलिए प्रयुक्त हुआ है कि दृश्य को आकर्षक बनाने के लिए दीवारों, छतों और पर्दों पर विविध प्रकार की चित्रकारी की जाती है और अभिनेताओं की वेशभूषा तथा सज्जा में भी विविध रंगों का प्रयोग होता है और मंच इसलिए प्रयुक्त हुआ है कि दर्शकों की सुविधा के लिए रंगमंच तल फर्श से कुछ ऊँचा रहता है।

भारत के रंगमंच का इतिहास बहुत पुराना है। कई विद्वानों के अनुसार नाट्यकला का विकास सर्वप्रथम भारत में ही हुआ है। नाटकों के सम्बन्ध में शास्त्रीय जानकारी को नाट्यशास्त्र कहते हैं। इस जानकारी का सबसे प्राचीन ग्रन्थ भी नाट्यशास्त्र के नाम से जाना जाता है, जिसके रचयिता भरतमुनि थे। संगीत, नाटक और अभिनय के सम्पूर्ण ग्रन्थ के रूप में भरतमुनि का नाट्यशास्त्र विश्व प्रसिद्ध है। भरतमुनि का मानना है कि नाट्यशास्त्र में केवल नाट्य रचना के नियमों का आंकलन नहीं होता बल्कि अभिनेता, रंगमंच और प्रेक्षक इन तीन तत्वों की पूर्ति के साधनों का विवेचन होता है।

प्राचीन काल से ही भारतीय संगीत की धारा निरन्तर बहती चली आ रही है। विश्व के प्राचीनतम धर्मग्रन्थ 'ऋग्वेद' में भी संगीत का महत्वपूर्ण स्थान है। संगीत के आधार ग्रन्थ निर्विवाद रूप से 'नाट्यशास्त्र' को ही सर्वोच्च स्थान प्राप्त है। मूलरूप से इस ग्रन्थ का सम्बन्ध नाटक से होने पर भी इसके अध्यायों में संगीत के आधारभूत नियमों का विस्तृत वर्णन है। संगीत का विकास चार परिवेशों में हुआ –

1. यज्ञशाला, 2. मन्दिर, 3. रंगमंच, 4. राजप्रासाद

रंगमंच की एक कला के रूप में संगीत की जड़ें आदिम अनुष्ठानों और समारोहों में प्राप्त होती हैं। सांगीतिक प्रयोग नाट्य प्रस्तुति के हर भाग में रही हैं। नाट्य (रंगमंच) संगीत किसी अवधारणा को, भाव को नियंत्रित करने, बढ़ाने या समर्थन देने के लिए रचा गया है।[1]

प्राचीन रंगमंच का संगीत प्रायः सामूहिक और वृन्दगान एवं वृन्दवाद्य के रूप में था। इसमें ध्रुवा गान का भावानुरूप गान किया जाता था। एकल संगीत बहुत ही कम प्रयोग में था। जब कभी अकेले एक पात्र अपने उद्‌गार व्यक्त करता था, तभी एकल संगीत होता था। रंगमंच का संगीत प्रायः नृत्यमिश्रित अभिनय सहित होता था। प्राचीन रंगमंच के संगीत में ग्रामराग और जातियों का प्रयोग अधिक होता था। सम्भवतः कुछ पात्र, घटना और विषय के अनुसार रंगमंच संगीत में लोकगीतों का भी उपयोग करते रहे होंगे।

प्राचीन नाट्यों में संगीत मुख्यतः शास्त्रीय रागों एवं तालों पर आधारित होता था। वर्तमान में 'मालविकाग्निमित्रं की चतुष्पदी' नाट्य के एक श्लोक–दुल्लहो पिओं में, तस्सिं भव हिअअ णिरासं में प्रो0 प्रेमलता शर्मा जी ने राग बागेश्री पर आधारित इस प्रकार संगीत रचना की थी।

X				2				0				3			
								—	—	सं	नि्	(रिं)सं	नि	धनि	पध
										दु	●	ल्ल	हो	●●	पि●
X				2				0				3			
(सं)नि	—	ध	म	मग	रिस	निस	गम	धनि	सं	—	—	—		—	
ओ	ऽ	मे	●	●●	●●	●●	●●	●●	●	″	″	″		″	
X				2				0				3			
″		″		म	ग	रि	स	(स)नि	(नि)स	(नि)ध़	(ध)नि	(नि)स	स	(स)म	म
				●	●	●	●	त	●	स्सिं	●	भ	व	हि	अ
X				2				0				3			
ग	म	ध	नि	ध	म	मग	रिस	″	″	″	″	″	″	″	″
अ	णि	रा	●	सं	●	●●	●●								
″	″	″	″	″	″	″	″	मध	निसं	दु	●●	ल्ल	हो	●●	पि

: प्राचीन नाट्यों में संगीत शास्त्रीय रागों पर ही आधारित होता होगा।[2]

आधुनिक भारतीय रंगमंच की शुरूआत भारत में अंग्रेजों के आगमन के बाद हुई। वर्तमान में आधुनिक रंगमंच एवं नाटकों में संगीत मुख्यतः रस भावों पर आधारित होता है। नाट्य के किसी दृश्य में अगर श्रृंगार रस की अनुभूति होती है तो उसी रस के भाव का संगीत या उस भाव से सम्बन्धित राग पर पार्श्व संगीत प्रयोग किया जाता है। आधुनिक नाटकों में संगीत का महत्व अधिक बढ़ गया है। नाटक के निर्देशक के साथ नाट्य के संगीत निर्देशक भी होते हैं, जो संगीत को नाट्य की विभिन्न दृश्यों के साथ जोड़कर उस नाट्य को विशेष रूप से मनमोहक बनाते हैं। नाट्यशास्त्र में भरतमुनि ने 8 प्रकार के रसों का वर्णन किया है। इन रस के भावों के आधार पर नाट्य के विभिन्न दृश्यों में उचित संगीत दिया जाता है। उदाहरण स्वरूप–अगर नाट्य में श्रृंगार रस का भाव प्रदर्शित किया जा रहा हो, तो उस समय राग पूरिया धनाश्री का प्रयोग किया जा सकता है। नाट्य में 'शान्त' रस की अभिनय संभावना न होने के कारण भरतमुनि ने इस रस का वर्णन नाट्यशास्त्र में नहीं किया

है।[3] आधुनिक नाट्य में संगीत निर्देशन के क्षेत्र में श्री बी.वी. कारंत जी ने विशेष योगदान दिया है। कारंत जी द्वारा नाट्य में संगीत बहुत ही व्यवस्थित एवं मनमोहक रूप में, सुनने को मिलता है।

प्राचीन रंगमंच के संगीत में जिन वाद्यों का वादन किया जाता था, वह मुख्यतः प्राचीन वाद्य जैसे– वीणा, रावणहत्ता, एकतारा, वंशी, मृदंग, पटह, चंग, घण्टा, मंजीरा आदि का प्रयोग होता था। सभी वाद्यों को मिलाने के लिए वंशी के स्वर को मुख्य आधार स्वर मानकर के सभी वाद्य अपना स्वर मिलाते थे।[4] वर्तमान में आधुनिक रंगमंच में प्रयोग किए जाने वाले संगीत में मुख्यतः मध्यकालीन तथा आधुनिक वाद्यों का वादन होता है, जैसे– सितार, वीणा, मृदंग, तबला, ढोलक, सारंगी, हारमोनियम आदि। इसके अतिरिक्त कई पाश्चात्य वाद्य जो वर्तमान में भारतीय संगीत में प्रचलित हैं जैसे– सिंथेसाइजर, ऑक्टोपैड, वायलिन, गिटार, आदि वाद्यों का प्रयोग सुंदरता से होता है। इन वाद्यों को मिलाने के लिए हारमोनियम या सिंथेसाइजर के स्वर को आधार स्वर मानकर सभी वाद्यों को मिलाते हैं।

भारतीय रंगमंच में नृत्य नाटिका की प्रस्तुति में संगीत :–

नृत्य नाट्य या नृत्य नाटिका नाट्य की कहानी को दर्शाने के लिए किसी विशेष प्रकार की नृत्य शैली के माध्यम से कलाकार प्रदर्शित करते हैं। इस कार्यक्रम में कलाकार नृत्य प्रदर्शन करते हुए विभिन्न कहानियों पर आधारित नाटकों में अभिनय करते हैं। नृत्य नाटिका में मुख्य रूप से संगीतकार मंच पर उपस्थित रहकर गायन तथा वादन के माध्यम से संगीत द्वारा नृत्य नाटिका की सुन्दरता एवं तीव्रता को बढ़ाते हैं। कुछ नृत्य नाटिकाओं में संगीत रिकॉर्डिंग के माध्यम से भी बजाया जाता है, जिस पर कलाकार नृत्य द्वारा अभिनय करते हैं।

भारतीय रंगमंच में नृत्य नाटिका के क्षेत्र में विभिन्न नृत्य शैलियों के महान् कलाकारों ने विशेष कार्य किया है। जिनमें कुछ प्रमुख नृत्य नाटिकाओं के विषय में वर्णन निम्नवत है–

- कथक नृत्यांगना विदुषी सितारा देवी ने पं0 गोपी कृष्ण एवं पं0 चौबे महाराज के साथ प्रसिद्ध नृत्य नाटिका 'राधा कृष्ण की लीला' एवं 'मेनका विश्वामित्र' की सुन्दर प्रस्तुति की है। इस नृत्य नाटिका में भी नाट्य के साथ मंच पर संगीत द्वारा प्रस्तुत नाटिका की विशेषता एवं सुन्दरता उभर कर प्रदर्शित होती है और दर्शकों को आत्मविभोर कर देती है।
- विश्व प्रसिद्ध कथक नर्तक पद्मविभूषण पं0 बिरजू महाराज द्वारा निर्देशित नृत्य नाटिका 'रामायण' एवं 'शाम–ए–अवध' अत्यंत लोकप्रिय एवं भावपूर्ण नृत्य नाटिका हैं। इस प्रस्तुति में संगीतकार सितार, तबला, पखावज, हारमोनियम, सारंगी आदि वाद्यों के साथ रागों पर आधारित संगीत नाट्य के दृश्य के अनुसार प्रस्तुत करते हैं।
- प्रसिद्ध भरतनाट्यम नर्तक विद्वान् सी0वी0 चन्द्रशेखर ने 'पंचभूथम' नामक नृत्य नाटिका का अपनी समूह द्वारा अप्रतिम प्रदर्शन किया है। इस नृत्य नाटिका में कर्नाटक संगीत पद्धति की शैली से गायन तथा मृदंगम्, घटम्, वायलिन, बाँसुरी तथा अन्य दक्षिण भारतीय वाद्यों के माध्यम से नाट्य में संगीत दिया जाता है।
- प्रसिद्ध भरतनाट्यम नृत्यांगना विदुषी पद्मा सुब्रमण्यम् द्वारा 'मिनाक्षी कल्याणम्' नामक नृत्य नाटिका की प्रस्तुति विश्व प्रसिद्ध एवं लोकप्रिय है। इस नृत्य नाटिका में कहानी को दर्शाने के लिए कर्नाटक संगीत पद्धति की शैली से नादस्वरम, वायलिन, मृदंगम्, घटम, बाँसुरी आदि वाद्यों का संगीत रिकॉर्ड किया हुआ रहता है, जिसे प्रस्तुत नृत्य नाटिका में पार्श्व संगीत के रूप में बजाते हैं और समस्त नृत्यकार इस संगीत पर नाट्य की कहानी को नृत्य द्वारा प्रदर्शित करते हैं।

- भरतनाट्यम् नर्तक एवं गुरु श्री प्रेमचन्द होम्बल जी ने भी नृत्य नाटिका के क्षेत्र में विशेष कार्य किया है। श्री प्रेमचन्द होम्बल द्वारा प्रस्तुत नृत्य नाटिका 'उत्तर प्रियदर्शी', 'रामाय तस्मै नमः' एवं गंगा पर आधारित 'त्रिपसगा' अति प्रचलित एवं लोकप्रिय है। 'उत्तर प्रियदर्शी' में सम्राट अशोक की कहानी का वर्णन है। जिसमें गायक तथा वादक नाट्य की कहानी के अनुरूप संगीत प्रस्तुत करते हैं। 'रामय तस्मै नमः' रामायण पर आधारित नृत्य नाटिका है, इसमें विनय पत्रिका के श्लोकों का तथा श्रीराम के मुख्य भजनों को संगीतकार प्रस्तुत करते हैं और नृत्य समूह नाट्य के भावों को प्रदर्शित करते हैं।

नाट्यशास्त्र के 29वें अध्याय में दिया गया है –

मध्यपंचभूयिष्ठं गानं शृंगारहास्ययोः।
षड्जर्षभप्रायकृतं वीररौदाद्भतेषु च।।10।।
गान्धारः (र) सप्तमश्चायं (प्रायं) करूणे गानमिष्यते।
तथा धैवतभूयिष्ठं बीलत्से सभयानके।।11।।[5]

भरतमुनि के अनुसार मध्यम व पंचम स्वर का प्रयोग श्रृंगार और हास्य में, षड्ज व ऋषभ का प्रयोग वीर और अद्भुत में, गंधार का प्रयोग करूण में और धैवत का प्रयोग वीभत्स एवं भयानक रस के सन्दर्भ में प्रयोग किए जाने की परम्परा थी।

इन संगीत स्वरों का प्रयोग वर्तमान नाटकों में भी किया जा सकता है। इस पर गंभीर रूप से विचार कर के नाट्य में प्रयोग किया जाए तो आधुनिक रंगमंचीय प्रस्तुतियों में सौन्दर्य भावों की अभिव्यक्ति और सशक्त होगी।

निष्कर्ष :–

भारतीय रंगमंच का इतिहास बहुत पुराना है। रंगमंच पर प्रस्तुत नाट्यों में पार्श्वसंगीत का विशेष महत्व रहा है और वर्तमान में भी है। जैसा कि संसार में समय के साथ परिवर्तन होना निश्चित है, उसी प्रकार नाट्य में पार्श्वसंगीत के क्षेत्र में भी परिवर्तन हुआ है। प्राचीन नाट्यों की प्रस्तुति में जिस प्रकार पार्श्वसंगीत का प्रयोग होता था तथा जिन सांगीतिक वाद्यों का प्रयोग किया जाता था, उन्हें वर्तमान में आधुनिक नाट्यों के परिवर्तित रूप में देखा जा सकता है। रंगमंच के इतिहास में मुख्यतः भारतीय संगीत के वाद्यों का प्रयोग मुख्य रूप से किया जाता था और संगीतकार नाट्य की प्रस्तुति के साथ मंच पर बैठकर संगीत प्रस्तुत करते थे, परन्तु वर्तमान में भारतीय संगीत के वाद्यों के अतिरिक्त पाश्चात्य वाद्य जैसे– हारमोनियम, सिंथेसाईज़र, गिटार आदि वाद्यों का प्रयोग अधिक होने लगा है तथा नाट्यों में रिर्कार्डिंग के माध्यम से भी पार्श्वसंगीत का प्रचलन भी हुआ है। भारतीय रंगमंच में नृत्य नाटिका की प्रस्तुति में भी पार्श्वसंगीत के क्षेत्र में परिवर्तन हुआ है।

नाट्यशास्त्र के अनुसार नाट्यों की प्रस्तुति में रस भावों के आधार पर पार्श्वसंगीत का सुन्दर प्रयोग हुआ करता था। इस पर गंभीर रूप से विचार कर के आधुनिक रंगमंच में प्रस्तुत नाट्यों में पार्श्वसंगीत के प्रयोग को और भी सुन्दरीकरण के साथ प्रस्तुत किया जा सकता है।

संदर्भ ग्रंथ सूची

1. 'भारतीय संगीत का इतिहास', सिंह, ठाकुर जयदेव (2010), द्वितीय संस्करण, विश्वविद्यालय प्रकाशन, वाराणसी, पृ0सं0 279–285
2. 'प्रेम–रसायन एवं संगीत–मीमांसा', शर्मा, प्रेमलता (2002), प्रथम संस्करण, राधा पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली, पृ0सं0 260
3. स'रस' संगीत, दीक्षित, प्रदीप कुमार (2016), तृतीय संस्करण, किशोर विद्या निकेतन प्रकाशन, वाराणसी, पृ0सं0 24
4. भारतीय संगीत वाद्य, मिश्र, डॉ0 लालमणि (2011), चौथा संस्करण, भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन, नई दिल्ली, पृ0सं0 11–12
5. नाट्यशास्त्र (पुनर्मुद्रित), चतुर्थ खण्ड, भरतमुनि (2006), द्वितीय संस्करण, ओरिएण्टल इंस्टीट्यूट पब्लिकेशन्स, बड़ौदा, पृ0सं0 71

लोक संगीत मे अवनद्ध वाद्यों की भूमिका व निरंतरता –"एक अध्ययन"

Akshita Bajpai, Research Scholar
Prof. Gaurang Bhavsar, Research Guide
Department of Tabla
Faculty of Performing Arts,
The Maharaja Sayajirao University of Baroda, Vadodara

सार–संक्षेप शोध सार– प्रस्तुत शोधपत्र के माध्यम से शोधार्थी द्वारा "लोक संगीत मे अवनद्ध वाद्यों की भूमिका व निरंतरता–एक अध्ययन" विषय से संबन्धित सम्पूर्ण जानकारी को प्रस्तुत करने का विनम्र प्रयास किया गया है। लोक संगीत मे अवनद्ध वाद्यों की भूमिका एवं निरंतरता को निसंदेह देखा जा सकता है। प्राचीन काल से ही मानव ने अपनी अभिव्यक्ति का माध्यम गायन, वादन व नृत्य को ही माना है। लोक संगीत भारतीय जीवन का अभिन्न अंग है, जो मानव हृदय के भावों से जुड़ा हुआ है तथा जिसका सृजन मानव चेतना के आधार पर हुआ है। गीत संगीत मे लय की प्रमुखता होती है, जिसके लिए वाद्यों की आवश्यकता हुई, इसी आवश्यकता के फलीतार्थ लोक संगीत मे वाद्यों का प्रयोग प्रारम्भ हुआ, जिसके साक्ष्य प्राचीन काल से पौराणिक गाथाओं मे प्राप्त होते है। जैसे–शिव का डमरू, कृष्ण की बांसुरी व विष्णु का शंख इत्यादि। इन्ही साक्ष्यों व आधारभूत तथ्यों के माध्यम से शोधार्थी द्वारा अवनद्ध वाद्यों की निरंतरता पर प्रकाश डालने का प्रयास किया जा रहा है।

मुख्य शब्द – अवनद्ध, लोकसंगीत, संस्कृति, लय, वाद्ययंत्र, शास्त्रीय, तन्यावर्तनम

भूमिका–लोक कला जनमानस की कला है। जिसका अस्तित्व मानव की सांस्कृतिक जड़ों से जुड़ा हुआ है। लोक कलायें अपने क्षेत्रों की विशेषताओं का प्रतिबिंब होती है, जो देश समाज संस्कृति की परिस्थितियों से जुड़ी रहती हैं तथा इनमे लोक कल्याण की भावना निहित होती है। लोक कलाएं ही जनमानस को अपनी संस्कृति परम्पराओं से जुड़े रहने के लिए प्रेरित करती है, और समाज से जुड़े सभी रीति–रिवाजों, तीज–त्योहार, धार्मिक अनुष्ठानों व संस्कारों को परम्परागत रूप से पीढ़ी–दर–पीढ़ी जोड़ती रहती हैं। लोक कलाओं मे लोक गीत, लोक नृत्य, लोक नाट्य तथा अन्य लोक विधाओं का समावेश होता है। भारत बहुरंगी प्रतिभाओं से सम्पन्न एक विशाल वृक्ष है जो अपनी संस्कृति, परम्पराओं व विरासत को अपने मूल मे संजोए हुए है। और जिसकी विभिन्न शाखाओं से मानव को अविरल फल प्राप्त होते रहते है। प्रारम्भ से ही मानव का हृदय प्रकृति व जीवन सौंदर्य के प्रति आकर्षित रहा है, जैसे–जैसे मानव संस्कृति का विकास हुआ वैसे– वैसे अपने भावों व विचारों को स्पष्ट व प्रकट करने के लिए लोकसंगीत का विकास हुआ । लोकसंस्कृति व लोकसंगीत का सम्बन्ध दृढ़ है तथा इसे अलग करना असंभव है। कोई भी सामाजिक अनुष्ठान या उत्सव लोकसंगीत के बिना अपूर्ण प्रतीत होता है। लोकसंगीत सांस्कृतिक परम्पराओं को जीवित रखता है। लोक शब्द संस्कृत भाषा के ''लोक धातु में धज प्रत्यय लगाने पर प्राप्त होता है। ऋग्वेद के पुरूषसूक्त में लोक शब्द का प्रयोग 'जीव" तथा "स्थान के लिए दोनों अर्थों में प्रयुक्त किया गया है।

नाभ्यां आसीदन्तरिक्षं शीर्णो द्योः समवर्तत ।
पदभ्यां भूमिर्दिश श्रोत्रात्थ लोकाँ अकल्पयन् ॥[1]

आचार्य भरतमुनि द्वारा नाट्यशास्त्र के चौदहवें अध्याय में अनेक नाट्यधर्मी तथा लोकधर्मी प्रवृत्तियों का उल्लेख किया है, तथा महर्षि भरत

1. ऋग्वेद / पुरुष सूक्त–10 / श्लोक–14 / पृष्ठ–75

ने कहा है कि जो कुछ भी शास्त्र में निहित है, वह सब "लोक" से लिया गया है।[2] भारतीय संगीत की शाखाएँ दो भागो मे विभक्त है, प्रथम लोकसंगीत एवं द्वितीय शास्त्रीय संगीत। यह स्वतन्त्र होते हुए भी एक–दूसरे की पूरक हैं। शास्त्रीय संगीत को लोकसंगीत का विकसित रूप माना जाता है। लोकसंगीत सहज व सरल होने के कारण जनमानस को आकर्षित करता है। भिन्न–भिन्न अवसरों पर विभिन्न अभिव्यक्तियों को प्रकट करने के लिए लोकसंगीत में शास्त्रीय संगीत की भांति अनगिनत वाद्ययंत्र का प्रयोग किया जाता है जिनमे तत्, सुषिर, घन व अवनद्ध वाद्य आते है। यह विषय अवनद्ध वाद्य से संबन्धित है, इसलिए विषय की मर्यादा को ध्यान मे रखते हुए यहाँ लोकसंगीत के अवनद्ध वाद्यों की ही चर्चा की जाएगी। लोक संगीत मे मुख्य रूप से प्रयुक्त होने वाले अवनद्ध वाद्यों मे डमरू, डुगडुगी, खंजरी, चंग, ढोल, ढोलक, हुडुक्का, नगाड़ा, नाल और दमामा का वर्णन प्रस्तुत किया गया है।

डमरू– डमरू का सम्बंध विशेष रूप से भगवान शिव से माना जाता है, भगवान शंकर के डमरू से व्याकरण के चौदह सूत्र (शब्द) निकले थे जिसे शिव ने तांडव नृत्य के साथ प्रयोग (वादन) किया था। इसके दोनों ओर के मुख चमड़े से मढ़े रहते हैं, जिन्हें आपस में सूत की डोरी से कस दिया जाता है। बीच का भाग पतला होता है, मानो कटोरियों के पृष्ठ–भाग आपस में जोड़ दिए गए हों। डमरू के बीच के हिस्से में दो रस्सीयाँ लटका दी जाती है जिसके छोर पर गाँठ गांठ बाँध दी जाति है। इसे क्षैतिज स्थिति में सीधे हाथ के अंगूठे और उंगलियों के बीच में पकड़कर अपनी कालाई और बाँह को स्थिर रखते हुए तेजी से दाएँ से बाएँ घुमाया जाता है जिसके केंद्र में बंधी हुई गांठ वाली रस्सियों पर पड़ने वाले केन्द्रप्रसारक (*centrifugal force*) बल के कारण रस्सियाँ दोनों और मढ़े हुए चमड़े की झिल्लियों से टकराती हैं।, तो 'डगडग–डगडग' की ध्वनि निकलती है। प्राचीन काल में इसे 'ढक्का' वाद्य कहते थे जिसका वर्णन नारदकृत संगीत मकरंद के श्लोक मे प्राप्त होता है।[3] वर्तमान मे डमरू का प्रयोग लोकसंगीत में कम, परन्तु नट या जानवरों का खेल दिखाने वालों द्वारा अधिक किया जाता है। डमरू के छोटे स्वरूप को 'डुगडुगी' और बड़े रूप को 'डेरू' कहते हैं। वर्तमान मे इसका वादन मनोरंजन के लिए लोक संगीत के अवनद्ध वाद्यों के रूप मे हो रहा है।

डुगडुगी–'डुगडुगी' या 'डिमडिमी' डमरू का छोटा स्वरूप कहलाता है। जिसका वर्णन नारदकृत संगीत मकरंद के श्लोक मे प्राप्त होता है।[4] लगभग एक बालिश्त आकार का यह वाद्य दोनों ओर से (दोनों मुखों पर) चमड़े से मढ़कर बनाया जाता है, बीच का हिस्सा पतला होता है, जिसमें दो गाँठदार रस्सी लटकी रहती है। इसे एक हाथ से पकड़कर डमरू की तरहा बजाया जाता है। वर्तमान मे इसका वादन मनोरंजन के लिए लोक संगीत के अवनद्ध वाद्यों के रूप मे हो रहा है।

खंजरी– 'खंजरी' मे डफली की भांति एक घेरे में तीन से चार जोड़ी झाँझ (लोहे के घुंगरू)

---

2. संगीत विशारद / बसंत / पृष्ठ–374

3. विरचितः संगीत मकरंद / संगीतध्याय / चतुर्थपाद / श्लोक–9–10 / पृष्ठ–22

4. नारद विरचितः संगीत मकरंद / संगीतध्याय / चतुर्थ पादः / श्लोक–11 / पृष्ठ–22

लगे होते हैं। यह चमड़े से मढ़ी होती है, इसका वादन मुख्यता चंग वाद्य की तरह हाथ से थाप दे कर किया जाता है। इसे चंग का छोटा स्वरूप माना जाता है। चंग (डफ) चार अंगुल चौड़े लकड़ी के गोल घेरे पर एक ओर चमड़े से मढ़ा हुआ यह चक्राकार वाद्य सोलह अंगुल से बीस अंगुल के व्यास का होता है।[5] इसे बाएँ हाथ से पकड़कर हृदय के पास रखकर दाहिने हाथ से थाप दे कर बजाया जाता हैं। इसके छोटे स्वरूप को 'डफली' या 'ढपली' कहते हैं, बड़ा स्वरूप 'डफ', 'ढप' या 'चंग' कहलाता है। संगीत रत्नाकर के अनुसार चंग व खंजरी प्राचीन झल्लरी का आधुनिक स्वरूप है।[6]

ढोलक– संगीतशास्त्रों के विभिन्न मतों के अनुसार ढोलक व ढ़वस प्राचीन अवनद्ध वाद्य करटा का आधुनिक स्वरूप है, जिसका वर्णन संगीत मकरंद, संगीत रत्नाकर, संगीत समयसार आदि ग्रंथों मे प्राप्त होता है।[7] ढोलक का निर्माण विजयसार की लकड़ी से किया जाता है, ढोलक चौबीस या इक्कीस अंगुल का होता है, इसकी परिधि चालीस अंगुल होती है। ढोलक के दोनों मुखों पर चढ़ाव की रीति से तीन–तीन ताँत के तार बाँधे जाते हैं तथा दोनों मुखों पर लोहे के कड़े लगाकर उन्हें कोमल चमड़े से लपेट दिया जाता है, इन कड़ों में चौदह–चौदह छेद करके दोंनो मुख को ढोल की भांति मढ़ दिया जाता है। इन सभी छेदों के बीच–बीच के छेदों को छोड़कर उसे कसने के लिये चमढ़े की पट्टी लगाई जाती है। पहले की ही भांति उसके खाली छिद्रों में फिर पतले चमड़े की पट्टी लगायी जाती है जिससे एक तीन अंगुल चौंड़ी चमड़े की पट्टी बाँधी जाती है हाथ में पकड़कर वादन–क्रिया करते हैं। जिसके पाटाक्षर तिरिकि–तिरिकि माने जाते है।[8] ढोलक का प्रयोग मुख्य रूप से स्त्रियों द्वारा मांगलिक पर्वों, लोकगीतों व विवाह गीतो के लिया किया जाता है। ढोलक को ढोल की पुत्री भी कहा जाता है।[9]

हुडुक्का–इसे 'हुडुक' या 'हुडुकी' भी कहा जाता है। प्राचीन ग्रन्थों में हुडुक्का को 'डमरू' परिवार के दो मुखी वाद्य को 16 अंगुल लम्बा बताया गया है, जो बीच में कुछ पतला होता है। चमड़े से मढ़े हुए दोनों मुख का व्यास आठ–आठ अंगुल होता है, जिसे चमड़े की पट्टियों से मढ़ा जाता है। इसमें दोनों ओर छेद करके कड़े पहनाए जाते है और एक डोरी लगाई जाती है, जिसे पकड़कर इसका वादन किया जाता है। प्राचीनकाल में इस वाद्य को 'पणव' कहा जाता था।[10] उत्तर भारत में विशेष रूप से कुमाऊँ तथा गढ़वाल के पहाड़ी इलाकों में इसका बहुत प्रचार है।'हुडुक्का' को कंधे के बाँई ओर लटका कर सीधे हाथ से बजाया जाता है। इस वाद्य का

[5]. संगीत विशारद / बसंत / पृष्ठ–383
[6]. ताल वाद्य परिचय / जमुना प्रसाद पटेल / पृष्ठ–56
[7]. ताल वाद्य परिचय / जमुना प्रसाद पटेल / पृष्ठ–58
[8]. ताल वाद्य परिचय / जमुना प्रसाद पटेल / पृष्ठ–59
[9]. संगीत विशारद / बसंत / पृष्ठ–385
[10]. भारतीय संगीत का इतिहास / ठाकुर जयदेव सिंह / पृष्ठ–178

वर्णन भरत कृत नाट्यशास्त्र, संगीत रत्नाकर आदि ग्रंथो मे प्राप्त होता है।[11]

ऩगाड़ा–यह वाद्य युगल रूप मे होता है जिसे नर व नारी से संबोधित किया जाता है 'नंगाड़े' के बड़े भाग को 'ऩगाड़ा' या 'नक्कारा' और चमड़े से मढ़े हुए छोटे नगाड़े को 'झील' अथवा 'अधौटी' कहा जाता है जो प्रायः धातु का बना होता है।[12] ऩगाड़े की आवाज भारी व मोटी और झील की आवाज पतली होती है। प्राचीन काल में नंगाड़े को 'दुंदुभि' भी कहते थे। जिसका विवरण वैदिक काल मे ऋग्वेद के 1.28.5 मंत्र मे प्राप्त होता है तथा ऋग्वेद के छठे मण्डल मे क्रम से तीन श्लोको मे उल्लेख प्राप्त होता है।[13] संगीत रत्नाकर के श्लोक मे स्पष्ट रूप से बताया गया है की ऩगाड़े का वादन मंगल कार्य, विजय उद्घोष और देवताओं के मंदिर मे किया जाता है।[14] विशालकाय नंगाड़े को 'बम्ब' भी कहा जाता है।

नाल–यह ढोलक की भांति ताल–वाद्य है। इसका बीच का भाग न बहुत उभरा हुआ होता है और न ही बहुत दबा हुआ होता है । नाल के दोनों मुख चमड़े से मढ़े होते हैं, जो डोरी या पेंच से कसे रहते हैं। आजकल इसमें 'स्क्रू' (पेंच) लगाए जाते हैं। इस वाद्य पर ढोलक और तबले के बोल आसानी से बजाए जा सकते है। महाराष्ट्र के लावणी–गायन में इसका सर्वाधिक प्रयोग किया जाता है।[15] इसका वर्णन कुछ प्राचीन ग्रन्थों में भी प्राप्त होता है। जिनमें मानसोल्लास, संगीत–रत्नाकर तथा संगीतसमयसार मुख्य हैं। इन ग्रन्थों के अनुसार यह प्राचीन सेल्लुका वाद्य का आधुनिक स्वरूप मालूम होता है।[16] इसके बायें मुख को हाथ से तथा दाहिने मुख को कुडुप के समान शंकु से बजाना चाहिये। नाल के बायें मुख से झेंकार तथा दाहिने मुख से धेंकार की ध्वनि निकलती है। इसके दोनों मुख 10–10 अंगुल के होते हैं। जिन पर तर्जनी के समान मोटे बेल के कड़े चढ़े होत हैं। इन कड़ों में 6–6 छेद होते हैं, जिनमें छाल का डोरा बनाकर गाँठ लगाते हैं। दोनों मुख को कोमल चमड़े से मढ़ा जाता हैं।

दमामा– यह उत्तराखंड का प्रमुख लोक वाद्य जिसका प्रयोग प्रत्येक धार्मिक व सांस्कृतिक उत्सवों में किया जाता है। प्राचीन ग्रंथ संगीत–रत्नाकर के अनुसार निसान (निसाण) काँसे, ताँबे अथवा लोहे का बना हुआ वाद्य है। जो क्रमशः उत्तम, मध्यम अथवा अधम माना जाता है। इसके पेंदे में काँसा भरा होता है। तथा मुख भैंसे के चमड़े से मढ़ा होता है।[17] इसका मुख बड़ा तथा पेंदा छोटा होता है। यह चमड़े लगे हुए दो कोणों से बजाया जाता है। इसका दृढ़ शब्द भीरूओं को दहलाने वाला तथा वीरों को रोमांचित करने वाला होता है। प्राचीन निसान वाद्य से मिलता जुलता वाद्य

---

11. ताल वाद्य परिचय/जमुना प्रसाद पटेल/पृष्ठ–59
12. संगीत विशारद/बसंत/पृष्ठ–385
13. भारतीय संगीत का इतिहास/ठाकुर जयदेव सिंह/पृष्ठ–30
14. भारतीय संगीत का इतिहास/ठाकुर जयदेव सिंह/पृष्ठ–176
15. संगीत विशारद/बसंत/पृष्ठ–385
16. ताल वाद्य परिचय/जमुना प्रसाद पटेल/पृष्ठ–66
17. संगीत मैगजीन/भारतीय वाद्य अंक/लक्ष्मी नारायण गर्ग/पृष्ठ–97

दमामा था। यह दुन्दुभि जाति का वाद्य है, निसान का प्रयोग मुख्य रूप से युद्ध स्थल में ही होता था।[18]

निष्कर्ष–लोक–संगीत में प्रयुक्त होने वाले सभी वाद्ययंत्र हमारी संस्कृति की धरोहर है, जिसके द्वारा मानव अपने हृदय की अभिव्यक्ति को प्रकट करता है। लोकवाद्यों के माध्यम से हर्ष–शोक इत्यादि की अभिव्यंजना सरलतापूर्वक स्पष्ट होती है। समय की विडम्बना से अनेक लोकवाद्य लुप्त हो चुके है व उन वाद्यों के वादक अब हमारे बीच नहीं है। कुछ लोकवाद्य शास्त्रीय संगीत की श्रेणी में आ गए और प्रचलित होते गए। लोक संगीत मानव जीवन का संगीत है जिसके द्वारा हृदय की भावनाओं को बाहर निकलने का मौका मिलता है संगीत कला के बारे में कुछ नियम बनाए गए और उसे एक व्यवस्था दी गई तो वह संगीत–कला का सिद्धान्त कहलाया। संगीत के इन्ही सिद्धान्तों को ऋषि मुनियों और आचार्यों ने अपने–अपने ग्रंथों द्वारा प्रस्तुत किया। जैसे–'नारदीय संहिता', भरत कृत 'नाट्यशास्त्र', नारद कृत संगीत मकरंद, शारंग देव कृत 'संगीत रत्नाकर' एवं अहोबल द्वारा रचित 'संगीत पारिजात' इत्यादि। लोक संगीत भारतीय जीवन का एक ऐसा भाग है जो मनुष्य के सुख और दुःख की भावना, संस्कार और पर्व के साथ जुड़ा हुआ है। अनुभूति के आधार पर ही लोक संगीत का सृजन हुआ है। ऐतिहासिक उतार–चढ़ाव व विभिन्न संस्कृतियों के मेल जोल से लोक संगीत और शास्त्रीय संगीत में समय–समय पर अनेक परिवर्तन हुए हैं जो भविष्य में भी होते रहेंगे। लोक संगीत मे विभिन्न वाद्यों को देखा जाता है जिसमे तत् वाद्य, घन वाद्य, सुषिर वाद्य, अवनद्ध वाद्य। यहाँ चर्चा अवनद्ध वाद्यों की निरंतरता के विषय मे हो रही है, शोधार्थी द्वारा प्रस्तुत शोध पत्र मे यह स्पष्ट करने का प्रयास किया गया है की सभी अवनद्ध जिनका प्रयोग लोकसंगीत मे हो रहा हैंवह सभी अति प्राचीन काल से निरंतर देखे जा सकते है, लोक संगीत मे प्रयुक्त प्रत्येक अवनद्ध का वर्णन अति प्राचीन काल से प्राप्त होता आया है। वेद, पुराण, उपनिषद, महाकाव्य से लेकर वर्तमान तक स्वरूप व नाम के अनगिनत परिवर्तनो के साथ प्रयोग किया जा रहा है।

संदर्भ ग्रंथ सूची

i. शास्त्री शुक्ल बाबू लाल (अनुवादक) / आचार्य भरत मुनि (मूल ग्रंथकार) / नाट्यशास्त्र / चौखंभा संस्कृत ग्रंथालय
ii. गर्ग लक्ष्मी नारायण (सम्पादक) / पंडित नारद (मूल ग्रंथकार) संगीत मकरंद / संगीत कार्यालय हाथरस
iii. मिश्र लाल मणि / भारतीय संगीत वाद्य / ज्ञानपीठ प्रकाशन नई दिल्ली
iv. चौधरी सुभद्रा(अनुवादक) / शारंगदेव (मूल ग्रंथकार) / संगीत रत्नाकर / राधा पब्लिकेशन दिल्ली
v. पटेल जमुना प्रसाद / ताल वाद्य परिचय / तृतीय संस्करण–2017 / कनिष्क पब्लिशिंग हाउस नई दिल्ली
vi. शर्मा महेंद्र प्रसाद, बम्बम / अवनद्ध वाद्य सिद्धांत एवं परंपरा / अभिषेक पब्लिकेशन
vii. सामर देवीलाल / राजस्थान का लोक संगीत / प्रथम संस्करण 1957 / भारतीय लोक कला मण्डल जयपुर
viii. शर्मा मृतुंजय / संगीत मैनुअल / एच.जी. प्रकाशन नई दिल्ली
ix. शर्मा प्रियंका / अवनद्ध वाद्य मे तबला एक सर्वोच्च वाद्य / राधा पब्लिकेशन नई दिल्ली
x. बसंत / गर्ग लक्ष्मी नारायण (संपादक) / संगीत विशारद / संगीत कार्यालय हाथरस उ०प्र०
xi. गर्ग लक्ष्मी नारायण / संगीत मैगजीन / भारतीय वाद्य अंक जनवरी 2004 / संगीत कार्यालय हाथरस उ०प्र०
xii. शर्मा प्रेम लता (संपादिका) / सिंह ठाकुर जयदेव / भारतीय संगीत का इतिहास / तृतीय संस्करण 2016 / विश्व विद्यालय प्रकाशन वाराणसी

[18]. ताल वाद्य परिचय / जमुना प्रसाद पटेल / पृष्ठ–67

Effectiveness of Music Therapy for Alzheimer's Disease

Sumedha Singh
Research Scholar,
Faculty of Performing Arts,
Banaras Hindu University

***Abstract**: Alzheimer's disease (AD) is a progressive neurological disorder that primarily affects older adults, although it can occur in younger individuals as well. It's the most common cause of dementia, which is a decline in cognitive function and behavioural abilities severe enough to interfere with daily life. In India, it's a significant public health concern. India has over 4 million people living with Dementia, and this number is expected to rise substantially in the coming decades due to factors such as increasing life expectancy and changes in lifestyle.*

While there is no cure for AD, there are several treatments like Cognitive Stimulation therapy (CST), Medication, Physical exercise, Reminiscence Therapy, Occupational Therapy, etc. available that can help in managing symptoms and can slow down the progression of the disease, particularly if it's diagnosed early.

In the realm of the numerous treatments for AD, Music therapy stands out as a particularly promising non pharmacological intervention due to its multifaceted benefits. This research paper is thoroughly assessing the efficacy of music therapy in managing Alzheimer's Disease by examining existing literature and research investigations..

***Key Words:** Alzheimer's Disease, Music therapy, Dementia, Cognitive function*

Introduction

Alzheimer's disease (AD), is a neurodegenerative disorder that predominantly afflicts older adults and leads to cognitive deterioration, memory loss, and behavioural changes that have sparked interest in non-pharmacological approaches to enhance the well-being of those affected. It's the most common cause of dementia[1]. The symptoms of Alzheimer's Disease is not fully understood, but it's believed to involve a combination of genetic, environmental, and lifestyle factors. One of the hallmarks of Alzheimer's disease is the accumulation of abnormal protein deposits in the brain, including beta-amyloid plaques and tau tangles, which disrupt communication between brain cells and lead to their eventual death.

Treatment for AD typically involves a combination of pharmacological and non-pharmacological approaches aimed at managing symptoms, slowing disease progression, and improving quality of life. Here are some key aspects of treatment:

1. **Medications:**
   Several medications are approved to treat cognitive symptoms of Alzheimer's:

[1] Dementia is an umbrella term used to describe a range of symptoms associated with a decline in cognitive function and memory that is severe enough to interfere with daily life.

a) **Cholinesterase inhibitors** (such as donepezil, rivastigmine, galantamine): These drugs work by boosting levels of a neurotransmitter involved in memory and judgment.
b) **Memantine:** This medication regulates glutamate, another neurotransmitter involved in learning and memory.

2. **Symptom Management:** Treatment also includes managing behavioral and psychological symptoms, such as agitation, depression, and sleep disturbances. This may involve medications or behavioral interventions.
3. **Supportive Therapies other than Music therapy:**

a) **Occupational Therapy:** Helps individuals maintain independence in daily activities.
b) **Speech Therapy:** Can assist with communication problems.
c) **Music Therapy:** Music therapy is an increasingly recognized and utilized approach in the treatment and management of Alzheimer's disease. It involves using music-based interventions to address cognitive, emotional, social, and behavioral symptoms associated with the disease.
d) **Physical exercise:** Regular physical activity has been shown to have cognitive benefits and improve mood.
e) **Social engagement:** Remaining socially active can help maintain cognitive function and emotional well-being.

4. **Caregiver Support:** Alzheimer's can place a significant burden on caregivers. Support groups, respite care, and education about the disease can help caregivers manage stress and provide better care.
5. **Clinical Trials:** Research into new treatments and medications is ongoing. Participation in clinical trials may offer access to experimental treatments and contribute to advancing knowledge about the disease.
6. **Lifestyle Modifications:** Adopting a healthy lifestyle, including a balanced diet, regular exercise, and mental stimulation, may help support overall brain health.
7. **Advance Care Planning:** As Alzheimer's is a progressive disease, it's important for individuals and families to discuss and plan for future care preferences, including legal and financial matters.

It's essential for individuals with Alzheimer's disease and their caregivers to work closely with healthcare professionals to tailor a treatment plan that addresses their specific needs and challenges. Early diagnosis and intervention are key to managing symptoms and improving outcomes.

The use of music as a therapy among a non-pharmacological interven-tions

to treat this condition has exhibited encouraging outcomes like enhancement of cognitive abilities, emotional health, and overall quality of life in individuals diagnosed with dementia. Music therapy interventions work because of the captivating effect that music has on emotions, cognition, and interpersonal relationships. In support of this analysis, a comprehensive review of the literature focusing on studies that highlight the benefits of music therapy in the treatment of Alzheimer's disease has been covered further. The decision to prioritize music therapy treatment for individuals with Alzheimer's disease is influenced by the points associated with this condition. Several important factors contribute to the reasoning behind selecting this group of patients for music therapy interventions:-

I. **Significance of Alzheimer's disease-** Alzheimer's disease is a global public health concern, affecting millions of individuals and their families. It is the most common cause of dementia that is characterize by the progressive loss of brain cells, resulting in psychosis, cognitive impairment, and functional decline. Patients often experience memory loss, confusion, disorientation, communication difficulties, and personality changes. The emotional and financial burden on patients and caregivers is immense, and searching for effective treatments and interventions is increasingly important.

II. **Music Therapy** as a method of treatment therapy is a well-established, evidence-based approach that utilizes music to address the physical, emotional, cognitive, and social needs of individuals. It offers a non-pharmacological and holistic approach to enhancing the quality of life for people who are suffering from Alzheimer's disease. The therapeutic value of music has been recognized for centuries. Even at the expense of traditional communication and arrangement, it can engage individuals at various level of consciousness. Music has provided solace and moments of clarity for the ones suffering from this, underscoring the critical role it can play in enhancing their well-being.

III. **Emotional Resonance-** Music has a unique ability to evoke emotions, memories, and connections in individuals with Alzheimer's disease. The emotional resonance of music can help patients express themselves, reducing feelings of isolation and frustration. Music Therapy can encourage the development of profound emotional connections, offering a sense of dignity and self-identity to individuals with Alzheimer's.

IV. **Cognitive Stimulation-** The cognitive benefits of music

therapy in Alzheimer's patients are well-documented. Music engages various brain regions, stimulating memory, language, and problem-solving skills. It can facilitate reminiscence and support cognitive function, improving overall cognitive well-being. I am excited about the potential for music therapy to provide meaningful cognitive stimulation for my future patients.

V. **Improved Quality of Life-** Music therapy has the potential to improve the overall **quality** of life for Alzheimer's patients. It can reduce agitation, anxiety, and depression while enhancing social interaction and communication.

Efficacy of Music Therapy in Alzheimer's Treatment- Several studies have demonstrated the positive impact of music therapy on various aspects of Alzheimer's disease. For instance, Simmons-Stern et al. conducted a randomized controlled trial with a sample of 50 Alzheimer's patients, assessing the effects of a 12-week music therapy program. The study found that participants in the music therapy group showed significant improvements in verbal fluency and mood compared to the control group.[2] This suggests that music therapy can have a positive effect on cognitive and emotional functions in individuals with Alzheimer's disease. Numerous researches have also shown how music therapy improves memory and cognitive function in Alzheimer's patients. In other research work, Simmons et al. discovered that frequent music therapy greatly enhanced cognitive performance in a randomized controlled experiment including 100 Alzheimer's patients.[3]

Similarly, Guétin et al. conducted a study examining the effects of music therapy on the behavioural and psychological symptoms of dementia (BPSD) in elderly patients with AD. The results indicated a significant reduction in agitation and anxiety levels among participants who received regular music therapy sessions. Moreover, the study highlighted the importance of personalized music interventions tailored to the individual's preferences and background, emphasizing the role of familiarity and emotional resonance in enhancing the therapeutic benefits of music.[4]

Bielawa's study explored the impact of music therapy on cognitive functioning in Alzheimer's patients. The results indicated significant improvements in memory recall and cognitive processing speed in the music therapy group compared to the control group. This study highlights the potential cognitive benefits of

[2] Simmons-Stern et al. 2012

[3] Simmons et al. 2017

[4] Guétin et al. 2009

music therapy in Alzheimer's treatment.[5]

The study by Gómez-Gallego et al. investigated the effects of a long-term music therapy program on behavioural and psychological symptoms in Alzheimer's patients. The results demonstrated a significant reduction in agitation, aggression, and depressive symptoms among participants in the music therapy program. The study underlines the potential of music therapy in managing challenging behaviours associated with Alzheimer's disease.[6]

Raglio et al.'s multicentre randomized controlled trial examined the effects of active music therapy and individualized listening to music on dementia. The results showed that both interventions were effective in reducing cognitive decline and improving the quality of life in patients with Alzheimer's. This study provides evidence for the efficacy of music therapy in dementia care.[7]

While not specific to Alzheimer's disease, Sarkamo et al.'s study on stroke patients demonstrates the cognitive benefits of music therapy. Music listening enhanced cognitive recovery and mood in stroke survivors, suggesting that music therapy may have similar effects on Alzheimer's patients, particularly in terms of cognitive function.[8]

Furthermore, Vink et al. reviewed 15 randomized controlled trials investigating the efficacy of music therapy in Alzheimer's patients. The meta-analysis revealed a moderate effect size for the overall improvement in cognitive function, mood, and social interaction by following with music therapy interventions. The authors emphasized the need for further research to explore the specific mechanisms through which music therapy exerts its therapeutic effects on cognitive and emotional domains in Alzheimer's disease.[9]

While the existing literature demonstrates the potential benefits of music therapy for Alzheimer's patients, some studies have reported mixed or inconclusive results. For instance, Raglio et al. conducted a systematic review of 18 studies on the effects of music therapy in dementia patients, including those with Alzheimer's disease. The review suggested that while music therapy interventions results in positive effects on mood and emotional well-being, the evidence for significant improvements in cognitive function was limited[10], that highlights the need for more robust research designs and

[5] Bielawa, J. 2016
[6] Gómez-Gallego et al. 2020
[7] Raglio et al. 2015
[8] Sarkamo et al. 2008
[9] Vink et al. 2013
[10] Raglio et al. 2015

standardized outcome measures to assess the true efficacy of music therapy in treating cognitive impairments associated with Alzheimer's disease.

Alzheimer's sufferers' cognitive function and emotional regulation have both improved with music therapy. According to Smith et al., music therapy sessions enhanced participants' general emotional well-being and decreased hostility and anxiety.[11]

Conclusion

The reviewed studies collectively provide compelling evidence for the efficacy of music therapy in the treatment of Alzheimer's disease. Music therapy has been proved to improve cognitive functioning, reduce behavioural and psychological symptoms, and enhance the overall quality of life for patients with Alzheimer's. While the benefits of music therapy for Alzheimer's patients are promising, however some challenges needed to be address. One challenge is the need for standardized protocols and more extensive research to determine the optimal duration and frequency of music therapy sessions. In addition, training and education for caregivers and healthcare through this art form, professionals are essential to maximize the effectiveness of music therapy in clinical settings. Along with that, future research should also explore the long-term effects of music therapy on Alzheimer's patients, with a focus on maintaining and sustaining cognitive and emotional improvements. Furthermore, a better understanding of the neural mechanisms underlying the therapeutic effects of music in Alzheimer's disease will help tailor interventions to individual needs.

Working with Alzheimer's patients as a music therapist is undoubtedly a rewarding endeavor, driven by an empathetic connection to the condition of the sufferers and a belief in the power of music to improve their cognitive, emotional, and social well-being. The literature review presented in this article emphasizes the effectiveness of music therapy in the treatment of Alzheimer's disease. The therapeutic benefits of music in improving cognitive functioning, reducing challenging behaviors, and enhancing quality of life make it a valuable addition to the care and support of individuals suffering with Alzheimer's disease.

[11] Smith et al.2018

***Reference*:**

1. Bielawa, J. "The impact of music therapy on cognitive functioning in patients with Alzheimer's disease." Journal of Music Therapy, 2016: 27-45.
2. Gómez-Gallego, M., Gómez-García, J., & Ato-Lozano, E. "Effects of a long-term music therapy program on behavioral and psychological symptoms in patients with Alzheimer's disease." Journal of Alzheimer's Disease. [online]. 72(4), 2020: 1167-1179.[Accessed 1 Feb 2023]
3. Guétin, S., Portet, F., Picot, M. C., Pommié, C., Messaoudi, M., Djabelkir, L., ... & Touchon, J.. "Effect of music therapy on anxiety and depression in patients with Alzheimer's type dementia: Randomised, controlled study." Dementia and Geriatric Cognitive Disorders. [online]. 28(1), 2009: 36-46. [Accessed 24 Mar 2023]
4. Laura Fusar-Poli, Łucja Bieleninik, Natascia Brondino, Xi-Jing Chen & Christian Gold. "The effect of music therapy on cognitive functions in patients with dementia: a systematic review and meta-analysis." Aging & Mental Health. [online].22(9), 2018: 1103-1112. [Accessed 23 April 2023]
5. Raglio, A., Bellandi, D., Baiardi, P., Gianotti, M., & Ubezio, M. C. "Effect of active music therapy and individualized listening to music on dementia: A multicenter randomized controlled trial." Journal of the American Geriatrics Society. [online]. 63(8), 2015: 1534-1539. [Accessed 30 Feb 2023]
6. Raglio, A., Bellelli, G., Traficante, D., Gianotti, M., Ubezio, M. C., Villani, D., ... & Trabucchi, M. "Efficacy of music therapy in the treatment of behavioral and psychiatric symptoms of dementia." Alzheimer Disease & Associated Disorders. [online]. 29(2), 2015: 158-163. [Accessed 25 Feb 2023]
7. Särkämö, T., Tervaniemi, M., Laitinen, S., Forsblom, A., Soinila, S., Mikkonen, M., ... & Hietanen, M. (2008)." Music listening enhances cognitive recovery and mood after a middle cerebral artery stroke." Brain. [online].131(3), 2008: 866-876. [Accessed 2 Jan 2023]
8. Simmons-Stern, N. R., Budson, A. E., & Ally, B. A. "Music as a memory enhancer in patients with Alzheimer's disease." Neuropsychologia. [online]. 48(10), 2010: 3164-3167. [Accessed 20 April 2023]
9. Simmons, A. R., et al. "Music therapy as a non-pharmacological approach to improve cognitive function in Alzheimer's disease: A randomized controlled trial." Journal of Alzheimer's Disease. [online]. 58(3), 2017: 929-939. [Accessed 20 May 2023]
10. Smith, J. C., et al. "Effects of music therapy on agitation and mood in individuals with Alzheimer's disease." Journal of Music Therapy. [online]. 45(3), 2018: 349-362. [Accessed 3 May 2023]
11. Vink, A. C., Zuidersma, M., Boersma, F., & de Jonge, P. (2013). "The effect of music therapy compared with general recreational activities in reducing agitation in people with dementia: a randomised controlled trial." International Journal of Geriatric Psychiatry. [online]. 28(10), 2013: 1031-1038. [Accessed 2 April 2023]

वॉयलिन की उत्पत्ति व निर्माणकर्ता

नकुल कुमार दुबे
पीएच॰डी॰ शोधार्थी
संगीत एवं ललित कला संकाय,
दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

संक्षिप्त सार– वॉयलिन जितना लोकप्रिय वाद्य है उतना उसकी उत्पत्ति को लेकर विद्वानों में मतभेद है। भिन्न–भिन्न विद्वानों ने इसकी उत्पत्ति के विषय में अपने–अपने मत दिये है। कुछ विद्वान भारत से उत्पत्ति मानते है, कुछ यूरोप से इसका अविष्कार मानते है। इस लेख में इसी विषय पर प्रकाश डाला गया है। साथ ही प्रमुख निर्माणकर्ताओं के विषय में भी बताया गया जिनके वॉयलिन निर्माण की क्या–क्या विशेषता थी और वह किस प्रकार वॉयलिन निर्माण करते थे। प्रस्तुत शोध पत्र के लेखन में द्वितीयक स्त्रोतों का आधार लिया गया है पुस्तक, पुस्तिका, इंटरनेट आदि। फलस्वरूप वॉयलिन की उत्पत्ति और निर्माणकर्ताओं के योगदान को पाठकों तक पहुँचाना है।

सूचक शब्द– वॉयलिन, निर्माता, रावणहत्था, धनुषाकार, कोण, तंत्री वाद्य, उत्पत्ति।

वॉयलिन की उत्पत्ति का पता लगाना एक कठिन कार्य रहा है। वॉयलिन का विकास एक अत्यन्त धीमी प्रक्रिया से गुजरा है। जिसके क्रमिक विकास में विभिन्न वाद्य स्वरूपों ने इसके निर्माण में योगदान दिया है। वॉयलिन में कई वाद्यों की विशेषताओं का समावेश देखा जा सकता है जो इसे सुन्दर वादन योग्य सम्पूर्णता प्रदान करते हैं। इसे वाद्यों का राजा भी कहा जाता है इसके ऊपर गायन तथा वादन दोनों अंगों अथवा शैली से वादन करना सम्भव है।

आदि काल से ही तंत्री वाद्यों के उल्लेख और साक्ष्य मिलते है। भरतकृत नाट्य शास्त्र में अनेक वीणाओं का वर्णन व उल्लेख प्राप्त होता है जिसमें धनुषाकार से, गज या कोण से बजने वाली वीणा का सबसे पहला महत्वपूर्ण साक्ष्य जो भारत में प्राप्त हुआ वह छठी शताब्दी ई॰ की अजंता गुफा संख्या–5 की एक मूर्ति से प्राप्त होता है। इसी प्रकार दक्षिण भारत में चिदम्बरम् के प्रसिद्ध नटराज मन्दिर (9वीं ई॰) में एक मूर्ति है जो वॉयलिन के यूरोपिय स्वरूप से मिलती–जुलती है। यह वॉयलिन के आकार में छोटी वॉयलिन मूर्ति इस नटराज मंदिर के तिरूविलायदल पुरूम को दर्शाने वाले पैनल में उकेरी गई है। गज से बजने वाले वाद्यों की उत्पत्ति के विषय में "फेटिस जॉन ब्रॉडहाउस" और एफ.डब्ल्यू. गैल्पिन का मत है कि इनका उद्‌गम स्थान भारत है। डॉ॰ ए.एम. मीर वर्थ फिडल बॉ को भारत का स्वदेशी वाद्य मानते है। कैप्टन डे का कहना है कि धनुष से बजाये जाने वाला सबसे पहला वाद्य रावणहत्था है। दक्षिण भारत के किंग्स्टन संग्रहालय में संगीत वाद्य यंत्रों की वर्णात्मक सूची में रावणहत्था के साथ–साथ वॉयलिन की उत्पत्ति भारत में हुयी इसके होने की सम्भावना का भी उल्लेख है।

कर्ट सैक्स अपने द्वारा लिखित पहले के लेखों में गज द्वारा (झुके हुए) बजने वाले वाद्य यंत्रों की उत्पत्ति के संबंध में फेटिस से सहमत लगते है। चैम्बर्स इनसाइक्लोपीडिया और ब्लैक डिक्शनरी ऑफ म्यूज़िक एण्ड म्यूज़िशियन्स भी वॉयलिन की उत्पत्ति का आधार भारतीय रावणहत्था से ही मानते है।[1]

Fig-1-Ravanastram/ Ravanhatta Fig-2-Caucasian fiddle

रावणहत्था वाद्ययंत्र धनुष से बजाया जाता है। स्पष्टता के लिए चित्र–1 को देखे–

[1]-चेम्बर्स इनसाइक्लोपीडिया

यह वाद्य जिस रूप में बना हुआ वह आधे नारियल के खोल का है जो भीतर से खोखला है और बड़ी छिपकली की सूखी खाल से मढ़ा हुआ है, तथा नीचे की ओर छिद्र है। इसे एक गज नुमा लकड़ी से बजाया जाता है जिसमें घोड़े की पूँछ के बाल होते है। इसका वादन व प्रयोग सामान्यतः राजस्थान के लोक संगीतकारों द्वारा किया जाता है।

गज से बजने वाले वाद्यों का पहला प्रमाण दसवीं और ग्यारहवीं शताब्दी की स्पेनिश पाण्डुलिपियों में मिलता है। दसवीं शताब्दी में यह वाद्य बहुत लम्बा था जिसकी लम्बाई एक व्यक्ति के बराबर थी और स्वरूप एक कॉर्क की बौतल जैसा था। निचला सिरा कटा हुआ चौकोर जैसा था और सिर गोल था जिसमें सम्भवतः तीन खूटियाँ थी और धनुष अर्धवृत्ताकार था। इस बोतल के आकार की सारंगी का उपयोग जॉर्जिया और काकेकश में किया जाता था और इसे कोकेशियान सारंगी के नाम से जाना जाता था।

गज से बजने वाले वाद्य का दूसरा स्वरूप वेजेन्टाइन साम्राज्य से आया था और इसे वेजेन्टाइन सारंगी के नाम से जाना जाता था।

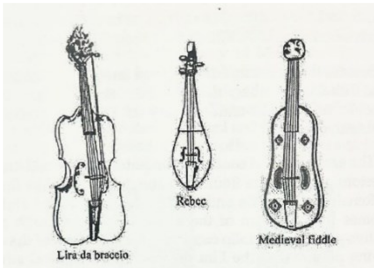
बेला (वॉयलिन) के अतिरिक्त मध्ययुग गज से बजने वाला एक वाद्य और था जिसे रूबेबे या रबेक कहा जाता था जो अरबी रबाब से लिया गया था। यह ग्यारहवीं शताब्दी में पाया गया और चौदहवीं शताब्दी तक संरक्षित था।

सबसे प्राचीन वॉयलिन कई तत्कालिक पूर्वजों की विशेषताओं को जोड़ता है जो लगभग 1500 ई॰ में रेबर, पुनर्जागरण फिडल और लीरा दा ब्रैकियो और वॉयल जैसे वाद्य विकसित हुए थे। वॉयलिन में सभी वाद्यों के सकारात्मक गुणों को देखा जा सकता जिन गुणों के आधार पर वह वॉयलिन बना।

जैसे वॉयलिन में लीरा दा ब्रैकियो की मधुर ध्वनि क्षमता तथा वादन योग्य क्षमता, रेबेक की संगति से संबंधित श्रेष्ठता और सरलता आदि का संयोजन होता है, जो अन्ततः ध्वनि की निरन्तरता, कोमलता और समृद्धि को जोड़ता है।

पूर्ववर्ती वाद्यों में लीरा दा ब्रैकियो वाद्य सबसे महत्वपूर्ण वाद्य था यह सभी वाद्य धनुष नुमा गज से बजाए जाते थे।[2]

चित्र–3 वॉयलिन पूर्वज रेबेक, मध्यकालीन सारंगी और लीरा दा ब्रैकियो



फ्रांसीसी समकक्ष इसे ले वायोलॉन कहते हैं, दोनों पुल्लिंग लिंग का उपयोग करते हैं। जर्मनों के लिए वॉयलिन एक स्त्रीलिंग है।

चित्र–4 सैन क्रिस्टोफोरो, वर्सेली के चर्च में गौडेंजियो फेरारी द्वारा तीन तार वाला वॉयलिन 'द मैडीना ऑफ द ऑरेंज ट्री' (1529)

वॉयलिन वाद्य सम्भवतः सन् 1550 ई॰ के आसपास अस्तित्व में आया तब वॉयलिन में चार

[2].संगीत वाद्य यंत्र का इतिहास, कर्ट सैक्स

तंत्रिया होती थी और इसे गज के द्वारा हाथ के ऊपर रखकर बजाया जाता था। इसको स्वर से ऊपर पाँचवे स्वर से मिलाया जाता था। अनुमान है कि वॉयलिन के निर्माण से पूर्व इसके समान तंत्री वाद्यों के आधार पर यह प्रमाणित हो गया कि वॉयलिन 1550 ई॰ में अपने वास्तविक रूप के साथ अस्तित्व में आया।[3]

एक तीन तार वाले वॉयलिन का भी 1508–09 के आस–पास फेरारी में गारोफोलो स्कूल की पेंटिंग में दर्शाया गया है। इसमें तीन तार होते थे और इन्हें वॉयलिन स्वरों के समान ही मिलाया जाता था। यह चार तार वाले वॉयलिन से पहले की पीढ़ी का वॉयलिन (वाद्य) था।

वॉयलिन के अविष्कार का श्रेय किसी व्यक्ति या देश को देने का प्रयास निरर्थक है। वॉयलिन की उत्पत्ति के विषय में इतिहासकारों और विद्वानों में काफी मतभेद है। यहाँ तक वॉयलिन को पुल्लिंग या स्त्रीलिंग माना जाए इस पर भी मतभेद है। इटालियंस इसे इलविओजिलो कहते है।

वैसे वॉयलिन के कुछ संदर्भ 1529–30 ई॰ के दौरान फ्रांस और पोलैंड में पाए गए थे, एग्रीकोला द्वारा पोलिश फिडल नामक तीन तार वाले वाद्य का सबसे महत्वपूर्ण व प्रभावशाली योगदान और साक्ष्य इटली को विशेष रूप से वॉयलिन की उत्पत्ति के संबंध में चिन्हित करते है। उत्तरी इटली के वॉयलिन निर्माताओं का वॉयलिन के निर्माण में विशेष योगदान रहा है। 16वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में वॉयलिन निर्माताओं के इटली घराने ने सभी को पीछे कर दिया। सर्वप्रथम ब्रेशिया एवं क्रिमोना से वॉयलिन निर्माता आये एक शताब्दी के पश्चात् क्रिमोना ऐंटोनियो स्ट्रेडिवरी (1644–1737) को प्रकाश में लाया गया जो कि सभी वॉयलिन निर्माताओं में महान था।

चित्र संख्या–5

वॉयलिन से पहले के वाद्य यंत्र की तुलना में जो विशिष्ट नवीनता पाई गई है वह इसके शीर्ष और पीठ की वक्रता और इसके छिद्रों की विशेषता जो टॉप कर्व कम्पन फैलाता है जो वॉयलिन की टोनल गुणवत्ता की समृद्धि के लिए सहायक है। वॉयलिन का वास्तुशिल्प डिजाइन इतनी सुन्दरता और तकनीक से सन्तुलित है कि संगीत वादन के समय बिना कठिनाई के

स्वर की गम्भीरता और गहनता को प्रकट किया जा सकता है।

भारतीय संगीत में वॉयलिन का आगमन

भारतीय संगीत में वॉयलिन के आगमन का मुख्य मार्ग दक्षिणी भारतीय संगीत बना, ऐसा विद्वानों का मत है। यह सर्वप्रथम तंजावूर के दरबार में दिखाई पड़ने लगा, ऐसा श्री नारायण वि. पंडित के अनुसार है। बाद में त्रावणकोर के रसिक संगीत प्रेमी व संगीतज्ञ राजा स्वाति तिरूनाल ने यूरोप से तीन वॉयलिन मंगाकर अपने संगीतविद् व संगीतकारों को अभ्यास करने का आदेश दिया। बालुस्वामी दीक्षितर ने देखा कि (1786–1858) तंजावूर में यूरोपीय वॉयलिन वादकों का प्रभाव पड़ने लगा उन्होंने वॉयलिन वादन कला की विद्या प्राप्त कर ली। बालुस्वामी और वडिवेलु (1810–1847) ने विभिन्न प्रयोग कर इस वाद्य पर कर्नाटक संगीत को बजाने

3-भारतीय संगीत में वॉयलिन का प्रयोग महत्व एवं वादन, डॉ॰ जय प्रकाश सिंह, पृ.सं.–2

का प्रयास किया।

श्री पी. साम्बामूर्ति के अनुसार इससे भी पूर्व वॉयलिन के पेटिंग में होने के प्रमाण प्रस्तुत करते है। दक्षिण भारत में वॉयलिन के आगमन का समय 18वीं सदी से पहले का मानते हैं।

श्री कृष्णास्वामी भी इसी बात से सहमत है कि भारत में वॉयलिन का आगमन सर्वप्रथम कर्नाटक संगीत में हुआ।

श्री बी.सी. देव भी वॉयलिन की उपस्थिति दक्षिण भारत से ही मानते है साथ ही आपका कहना है कि 10वीं शताब्दी में भी वॉयलिन प्रचलन में था।

वॉयलिन वादिका एन. राजम् ने भी भारतीय संगीत में वॉयलिन को सम्मिलित करने का श्रेय बालुस्वामी दीक्षितर को दिया है।

फलस्वरूप यह कहा जा सकता है कि दक्षिण भारत में वॉयलिन का प्रयोग पूर्व से होता आ रहा है परन्तु वॉयलिन पर कर्नाटक संगीत का प्रस्तुतीकरण का श्रेय बालुस्वामी दीक्षितर को ही दिया जाता है।

वॉयलिन का सम्पूर्ण जन सामान्य में प्रचार करने वाते निर्माणकर्ताओं में प्रमुखतः उल्लेखनीय है–निकोला आमाती, ब्रेशिया के गैस्पारो दा सालो, एंटोनियो स्टैडिवारी, जैकब स्टेनर आदि।[4]

वॉयलिन निर्माता–निकोलो अमाती (1596–1684)

प्रभावशाली क्रेमोनीज़ वॉयलिन निर्माताओं की कतार में निकोलो अमाती चौथे और सबसे महान थे। उनके दादा, एंड्रिया अमाती को आधुनिक वॉयलिन के आविष्कारक के रूप में जाना जाता है, और उनके पिता, गिरोलामो ने उन मॉडलों को परिष्कृत किया, जिन्हें निकोलो ने अपने पिता के ब्रदर्स अमाती लेबल के तहत 1620 के आसपास बड़ी सफलता के साथ निष्पादित करना शुरू किया था। प्लेग ने 1630 में निकोलो के पिता, साथ ही उनके मुख्य प्रतिद्वंद्वी, जियोवानी पाओलो मैगिनी को मार डाला, जिससे निकोलो क्रेमोनीज़ परंपरा में एकमात्र सक्रिय वॉयलिन निर्माताओं में से एक बन गया और वाद्ययंत्रों की बढ़ती मांग को पूरा करने में असमर्थ हो गया। परिणामस्वरूप, उन्होंने प्रशिक्षुओं की एक श्रृंखला को प्रशिक्षित किया, जिसमें बाद में एंड्रिया ग्वारनेरी और जियाकोमो गेनारो सहित वॉयलिन निर्माताओं की एक महान पीढ़ी शामिल हुई। हालांकि निकोलो की दुकान में काम करने का कोई स्पष्ट दस्तावेज नहीं है, फ्रांसेस्को रुगेरी, एंटोनियो स्ट्राडिवारी, जियोवानी बतिस्ता रोजेरी और जैकब स्टेनर सभी ने उनकी शैली और तरीकों के तत्वों का स्पष्ट रूप से अध्ययन और अनुकरण किया, जिसने उन्हें सबसे महत्वपूर्ण व्यक्तियों में से एक के रूप में स्थापित किया।

वॉयलिन बनाने की परंपरा

हालाँकि उनके समकक्ष लगभग सभी लोग उपकरण की सटीकता और विस्तार पर अद्वितीय ध्यान देते थे, निकोलो तथाकथित ग्रैंड पैटर्न विकसित करने के लिए प्रसिद्ध हैं, जो एंड्रिया और गिरोलामो अमाती द्वारा उपयोग किए गए मॉडल से थोड़ा बड़ा है। इसका बड़ा आकार (लंबाई में लगभग 35.6 सेमी और चौड़ाई 20.9 सेमी तक) इस महान निर्माता के काम की सुंदरता और बेहतरीन शिल्प कौशल में वृद्धि जोड़ता है।[5]

एंटोनियो स्ट्राडिवेरी – एंटोनियो स्ट्राडिवेरी का जन्म 1644 क्रोमोना इटली में हुआ और इनकी मृत्यु 18 दिसम्बर 1737 में हुई। यह एक इटालियन वॉयलिन निर्माता थे जिन्होंने वॉयलिन–निर्माण की कला को पूर्णता के उच्चतम शिखर पर पहुँचाया।

1666 में स्ट्राडिवेरी अभी भी निकोलो अमाती के शिष्य थे, जब उन्होंने अपने बनाए वॉयलिनों पर अपना लेबल लगाना शुरू किया।

[4]-ग्रोव्स डिक्शनरी ऑफ म्यूज़िक एंड म्यूज़िशियन, स्टेनली सैडी द्वारा सम्पादित, खण्ड गपग, पृ.सं.–823

[5]-*The History of Musical Instrument by Curt Sach*

सबसे पहले ये अमाती के छोटे मॉडलों का अनुसरण करते थे, ठोस रूप से निर्मित, गाढ़े पीले रंग के वार्निश के साथ। 1684 में स्ट्राडिवेरी ने गहरे रंग के वार्निश का उपयोग करके और उपकरण के रूप में सूक्ष्म विवरणों के साथ प्रयोग करके बड़े मॉडल बनाना शुरू किया। उनके 'लंबे' मॉडल, 1690 से आज तक, उपकरण के अनुपात में एक पूर्ण नवाचार का प्रतिनिधित्व करते हैं; 1700 से कुछ वर्षों के लिए पुरानी शैली में लौटने के बाद, उन्होंने फिर से अपने मॉडल का विस्तार किया और नया सुधार किया। उन्होंने कुछ बढ़िया सेलो और वायला भी बनाए। वॉयलिन बनाने की स्ट्राडिवेरी पद्धति ने बाद के समय के लिए एक मानक बनाया; उन्होंने वॉयलिन ब्रिज का आधुनिक रूप तैयार किया और आधुनिक वॉयलिन के अनुपात को निर्धारित किया, इसकी उथली बॉडी पहले के वॉयलिन की तुलना में अधिक शक्तिशाली और मर्मज्ञ स्वर पैदा करती है। यह लंबे समय से सोचा गया था कि स्ट्राडिवेरी के ध्वनिक रूप से परिपूर्ण वॉयलिन का रहस्य उनके वार्निश में छिपा है, जिसका सूत्र, हालांकि बहुत बहस हुई, कभी खोजा नहीं गया। हालाँकि, आधुनिक शोध ने कुछ ऐसे कारकों को अलग कर दिया है जो वॉयलिन के स्वर की सुंदरता को प्रभावित करते हैं। इनमें इसकी लकड़ी की ऊपरी और पिछली प्लेटों की मोटाई और, कसके कंपन गुण, वॉयलिन की लकड़ी के भीतर सूक्ष्म छिद्रों की स्थिति और अंत में वार्निश का सूत्र शामिल हैं।[6]

ग्यूसेप ग्वारनेरी–ग्यूसेप ग्वारनेरी, वॉयलिन निर्माताओं के इस प्रसिद्ध परिवार का सबसे प्रतिष्ठित सदस्य बार्टोलोमियो ग्यूसेप ग्वारनेरी (क्रेमोना, इटली, 1698–1744) था, जो परिवार का पांचवां और आखिरी सदस्य, एंड्रिया का पोता, ग्यूसेप जियोवानी बतिस्ता का बेटा था। उन्हें जोसेफ ग्वारनेरियस डेल गेसू के नाम से अधिक जाना जाता है। ग्वारनेरियस परिवार के नाम का लैटिन रूप है और जोसेफ ग्यूसेप का हीब्रू रूप है। नाम में ''डेल गेसू'' जोड़ना और लेबल पर क्रॉस के नीचे जीसस का ग्रीक संक्षिप्त नाम (आईएचएस) पवित्र नाम के प्रति श्रद्धा दर्शाता है।

उनके वॉयलिन की रूपरेखा, थोड़े से संशोधन के साथ, एंटोनियो स्ट्राडिवारी के वाद्ययंत्रों पर आधारित है। पीठ और मेज की मॉडलिंग स्पष्ट रूप से चपटी है, जो मैगिनी से प्रेरित प्रतीत होती है। एफ छेद स्ट्राडिवेरी रूप के होते हैं लेकिन आमतौर पर लम्बे, अधिक खुले और कम परिष्कृत होते हैं। सावधानी से लगाया गया तेल वार्निश गुणवत्ता में नरम और हल्की बनावट वाला होता है, जिसका रंग हल्के नारंगी और नारंगी–भूरे रंग के बीच भिन्न होता है, कभी–कभी, लाल रंग की टिंट भी होती है। शरीर की लंबाई आमतौर पर 13 7/8'' होती है, कभी–कभी 1/6'' कम होती है।

उनके कुल उत्पादन का अनुमान 250 वॉयलिन से अधिक नहीं है; इस बात का कोई सकारात्मक प्रमाण नहीं है कि उन्होंने किसी अन्य रूप में उपकरण बनाए, हालाँकि कुछ वायला और कम से कम एक वायलोनसेलो का श्रेय उन्हें दिया जाता है। लगभग 150 वॉयलिन अस्तित्व में हैं।

एंड्रिया अमाती–एंड्रिया अमाती को वॉयलिन परिवार का पहला वाद्ययंत्र बनाने का श्रेय दिया जाता है। एंड्रिया अमाती के योगदान में उन तत्वों का मानकीकरण शामिल है जो आज वायलिन पर आम हैं जिनमें एफ–आकार के साउंडहोल, स्क्रॉल और चार तारों का उपयोग शामिल है। अमाती ने वॉयलिन के अनुपात को स्थापित किया और वॉयलिन–प्रकार के वाद्ययंत्रों की पूरी श्रृंखला बनाने के लिए वायला और सेलो का निर्माण किया। अमाती ने अपने उपकरणों का निर्माण एक आंतरिक साँचे का उपयोग करके किया, जिसने उनके अंतिम उपकरणों में उच्च–स्थिरता में योगदान दिया।

6-*The History of Musical Instrument by Curt Sach*

एंड्रिया लूथियर्स के क्रेमोनीज स्कूल के पहले और उनके दो बेटों, उनके पोते निकोलो, ग्वारनेरी परिवार के सदस्यों, एंटोनियो स्ट्राडिवारी और अन्य सहित अगली दो शताब्दियों तक अनुसरण करने वालों के काम के लिए मानक थे।

मेपल के पीछे और द मेट के वायलिन के किनारों को लैटिन दोहे ''क्वो यूनिको प्रोपग्नाकुलो स्टेट स्टैबिक ख्यूई, रिलिजियो'' से सजाया गया है (केवल इस दीवार से ही धर्म खड़ा है और खड़ा रहेगा)। यंत्र के पिछले हिस्से को कोनों में फ़्लूर–डी–लिस से सजाया गया है, ऊपरी किनारों के बीच पुष्प अलंकरण के साथ एक ज्यामितीय डिज़ाइन है, और पीठ के बीच में रंगद्रव्य के कुछ निशान हैं जहां माना जाता है कि एक कोट रहा होगा संग्रहालय के वायलिन पर सजावट और पेरिस में मुसी डे ला म्यूसिक के संग्रह में एंड्रिया अमाती द्वारा वायलेट पर सजावट के बीच समानता से अटकलें लगाई गई हैं कि वॉयलिन स्पेन के फिलिप द्वितीय के विवाह पर प्रस्तुत किए गए उपकरणों के एक सेट का हिस्सा था। 1559 में वैलोइस के एलिज़ाबेथ को पेरिस में वायलेट पर पाई गई सजावट में स्पेनिश राजा के लिए अधिक स्पष्ट रूप से परिभाषित हथियारों का कोट है।[7]

वायलिन की विशेषता –बाएँ से दाएँ उतरती हुई मध्यम आकृति की एक–टुकड़ा मेपल पीठ; समान आकृति वाले मेपल की पसलियाँ; आधुनिक गर्दन पर अपरिष्कृत मेपल का स्क्रॉल और पेगबॉक्स, दो टुकड़ों में बारीक से मध्यम दाने वाले स्प्रूस का शीर्षय मूल वार्निश और तेल–सोने से मढ़ी और लाल–पेंट की गई सजावट के निशान बचे हैं, जिसमें पसलियों और पीठ पर एक ज्यामितीय डिजाइन और पसलियों पर एक लैटिन आदर्श वाक्य, पीठ पर दोहराया गया, और पेगबॉक्स के पीछे एक परिष्कृत पत्ते का आभूषण शामिल है। गिल्डिंग को थोड़ा सा सुधारा गया है, कहीं और साथ ही बाद के वार्निश द्वारा संरक्षित, कुल मिलाकर सुनहरा–भूरा; आधुनिक आबनूस फिंगरबोर्ड, सजावटी नक्काशीदार खूंटियाँ और टेलपीस, टेलपीस बटन, सैडल नट और ब्रिज, और आधुनिक साउंडपोस्ट और बास बार सहित आंतरिक संशोधन।

गैस्पारो दा सालो– गैस्पारो दा सालो, गैस्पारो बर्टोलोटी (1542–1609) द्वारा इस्तेमाल किया गया नाम है, जिनका जन्म इटली के ब्रेशिया के लेक गार्डा पर स्थित सालो में हुआ था। एक समर्पित शिल्पकार, उन्हें पहले वायलिन को उस आकार में विकसित करने का श्रेय दिया गया था जिसे अब हम जानते हैं। हालाँकि यह दावा अब अस्वीकृत हो चुका है, फिर भी उनके उपकरणों की प्रशंसा और सम्मान किया जाता है। उन्हें वॉयलिन निर्माताओं के ब्रेशियन स्कूल का संस्थापक माना जाता है।

उनके वायला को उनके वॉयलिन से बेहतर माना जाता है और संभवतः उनकी संख्या अधिक थी। उनके वायोला दा गम्बा को वायलोनसेलोस में बदल दिया गया और वे बहुत सम्मानित हैं; और कुछ छह–तार वाले बास वायल को तीन और चार–तार वाले डबल बेस के रूप में पुनः स्थापित किया गया है।

उनके वॉयलिन की शरीर की लंबाई लगभग 13 7/8" है; वायलास, 16 5/16"A वार्निश लाल रंग के साथ टोस्ट– या सुनहरा–भूरा है और शानदार रूप से पारदर्शी और लोचदार है।[8]

निष्कर्ष

उपर्युक्त हिन्दुस्तानी व पाश्चात्य मतों का अध्ययन करने से यह ज्ञात होता है कि वॉयलिन के विकास में किसी व्यक्ति देश मात्र की भूमिका नही है और न ही वॉयलिन की उत्पत्ति का श्रेय किसी व्यक्ति या देश को देना न्यायोचित होगा। वॉयलिन वाद्य हिन्दुस्तानी संगीत में जितना

[7]-The History of Musical Instrument by Curt Sach

[8]-The History of Musical Instrument by Curt Sach

महत्वपूर्ण है उतना ही पाश्चात्य संगीत में है। इसकी वादन योग्य क्षमता अन्य वाद्यों से इसे भिन्न बनाती है। जिसके विकास व निर्माण में विभिन्न विद्वानों ने योगदान दिया है। इस लेख से यही निष्कर्ष निकलता है कि वॉयलिन इतना उपयोगी तथा वाद्यों का राजा बनाने तक के सफर में आये विभिन्न परिवर्तनों और योगदानों को पाठकों तथा जन सामान्य तक पहुँचाना है।

संदर्भ ग्रंथ सूची

1. चेम्बर्स इनसाइक्लोपीडिया
2. संगीत वाद्य यंत्र का इतिहास, कर्ट सैक्स
3. भारतीय संगीत में वॉयलिन का प्रयोग महत्व एवं वादन, डॉ॰ जय प्रकाश सिंह, पृ.सं.–2
4. ग्रोव्स डिक्शनरी ऑफ म्यूज़िक एंड म्यूज़िशियन, स्टेनली सैडी द्वारा सम्पादित, खण्ड गपग, पृ.सं.–823

5- The History of Musical Instrument by Curt Sach
6- www.si.edu
7- The History of Musical Instrument by Curt Sach
8- Top-5-best-violin-makers

A Study on Music Performance Anxiety in Carnatic Music Students (of Higher Education Institutions)

Ms. Bhairavi M
Research Scholar,
Prof. V Premalatha
Department of Music, Central University of Tamil Nadu, Thiruvarur

Abstract: *Music Performance Anxiety is common in musicians across the globe across age groups, gender, socio-economic levels, learning experience and professional excellence. This paper studies the presence of MPA in young adults who currently study Carnatic music as college degree programs in Higher Education Institutions. The Mazzarolo Music Performance Anxiety Scale (M-MPAS) along with a few other self-reporting questions have been employed. It is found that 63% of the students have High Music Performance Anxiety.*

Keywords*: Music Performance Anxiety, Carnatic music, Students, Higher Education Institutions, MMPAS*

Introduction : Carnatic music is a complex classical form requiring extensive learning and practice sessions for a musician to be able to perform on stage. The performances majorly rely on memory, spontaneity and collaborative exchange with the co-artistes. The very crux of a Carnatic music concert relies on how well the musician is able to deliver the repertoire from memory well blended with *manodharma* (improvisation) aspects that are interesting and not mechanical due to over practice. Students who learn privately get enough time, preparation, support and guidance to enter into the performance spaces than students who pursue institutional degree programs. This is due to the fact that the students of Higher Education Institutions are expected to cover a wide range of syllabus within a fixed time frame. In addition to this, factors such as being completely unaware and untrained in Carnatic music before joining the degree program, poor practice regime and less opportunities to performances lead to stress and anxiety in students. Music Performance Anxiety (MPA) is found to be present in all kinds of musicians irrespective of age, gender, professional excellence and performance experiences. But higher rates of younger musicians [15]; especially female musicians [7] have found to have significantly higher levels of Music Performance Anxiety compared to others.

Music Performance Anxiety (MPA): Usually identified as stage fright, music performance anxiety is not just that [3] It is caused by a wide range of variables, exposed through varied physical and mental symptoms and represents something

that is much larger than just stage fright. It is defined as "the experience of persisting, distressful apprehension and/or actual impairment of performance skills in a public context, to a degree unwarranted given the individual's musical aptitude, training, and level of preparation." [16] While a moderate level of arousal is said to be required for optimal performance as per the Yerkes-Dodson law [13], having the same level of MPA in different individuals produces different levels of outcomes [4] ie, behavior responses.

Methodology: M-MPAS – Mazzarolo Music Performance Anxiety Scale [6] consisting of 5 questions that assess performance anxiety in musicians is used for the study along with a few other self-reporting questions directed towards demographic details and music skills of the participants. The range of scores possible using this scale is 0-30. This scale is employed in students studying Carnatic music in Higher Education Institutions. A small portion of 200 students were approached out of the Meta data of students list that the researcher already possessed. 60 students who have voluntarily filled out the form have been considered for the study. Sample is selected based on the researcher's prior interactions, group discussions and interviews with the students of Carnatic Degree and Diploma programs. The obtained results are analysed quantitatively using the Scale ratings where scores above 11 are interpreted as individuals having "High Music Performance Anxiety". Qualitative data based on discussions have been presented for reasoning.

Methodology: M-MPAS – Mazzarolo Music Performance Anxiety Scale [6] consisting of 5 questions that assess performance anxiety in musicians is used for the study along with a few other self-reporting questions directed towards demographic details and music skills of the participants. The range of scores possible using this scale is 0-30. This scale is employed in students studying Carnatic music in Higher Education Institutions. A small portion of 200 students were approached out of the Meta data of students list that the researcher already possessed. 60 students who have voluntarily filled out the form have been considered for the study. Sample is selected based on the researcher's prior interactions, group discussions and interviews with the students of Carnatic Degree and Diploma programs. The obtained results are analyzed quantitatively using the Scale ratings where scores above 11 are interpreted as individuals having "High Music Performance Anxiety".

Qualitative data based on discussions have been presented for reasoning.

Results & Discussion

Demographics:

Table 1 Demographic Details of the Sample

Demographics (N=60)	
Age (mean)	22.13
Gender	
Male	16 (26.7)
Female	44 (73.3)
Institution	
Government colleges	12 (20)
Private Colleges	17 (28.3)
Universities	31 (51.7)
Major	
Vocal	53 (88.3)
Instruments	7 (11.7)

From the above table it is found that the mean age of the sample is 22.13 (SD=6.361) with 85% of them belonging to the age group of 18-25 years. Majority of the students 73.3% are Female. While a meagre 28.3% being Male. 20% of the sample belong to Government colleges, 28.3% of them belong to Aided and Autonomous private colleges while 51.67% belong to Universities. 88.3% of them major in Vocal while a meagre 11.67% major in instruments.

Anxiety Levels:

Chart 1 : High Vs Low

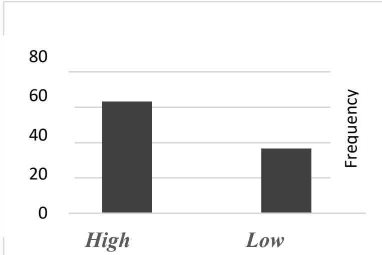
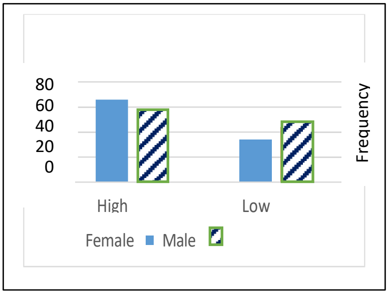


Chart 2 : Anxiety Level Comparison



As per the survey self-reported by students studying Carnatic music degree programs, 63.3% of them have been identified to have "High levels" of Music Performance Anxiety with a score equal/above 11 (M =1.37, SD = 0.486). This indicates that majority of the students are affected with music performance anxiety.

Hypothesis 1:

H0 - There is no significant association between Private learning apart from college studies and anxiety levels.

H1 – There is a significant association between Private learning

apart from college studies and Hypothesis:

		Anxiety Levels		P value (Chi-Sq)	Phi value
		High MPA	Low MPA		
Private Learning	Yes	10 (16.7)	14 (23.3)	0.006	-0.367
	No	28 (46.7)	8 (13.3)		

Table 1: Hypothesis

The above table shows that 46.67% of the students who do not train privately along with college degree program have high levels of MPA while 23.3% of students who train privately have reported low level of MPA. Since P value < 0.05 and is statistically significant, Null hypothesis. is rejected. Alternate hypothesis is accepted with a medium level of effect (-0.367) of private learning on music performance MPA levels in students.

Hypothesis 2:

H0 - There is no significant association between the year of study and anxiety levels. H1 - There is a significant association between the year of study and anxiety levels.

		Anxiety Levels		P value (Chi-Sq)
		High MPA	Low MPA	
College year	UG	15 (25)	11 (18.3)	0.676
	PG/II degree	13 (21.7)	7 (11.7)	
	RC	10 (16.7)	4 (6.7)	

The above table shows that 25% of the students of UG degree, 21.67% of the students of PG/ second degree and 16.67% of students who have recently completed all reportedly have high MPA. Since P value > 0.05 and is not statistically anxiety levels.

significant, Null hypothesis is accepted and concluded that the year in which they study does not significantly have an impact on the MPA level.

Hypothesis – 3

H0 – There is no significant association between the number of years of learning and anxiety levels.

H1 – There is a significant association between the number of years of learning and anxiety levels.

		N	Mean	SD	F Value	P value
Years of Learning	0-5 yrs	32	1.22	0.420	3.490	0.676
	5-10 yrs	18	1.56	0.511		
	More than	10	1.50	0.527		

The above table shows results of one – way anova to compare the MPA levels with number of years of learning. Since P value > 0.05 and is not statistically significant, Null hypothesis is accepted and concluded that there is no significant relationship between years of learning and MPA level.

Hypothesis-4

H0 – There is no significant association between the number of performances given and anxiety levels.

H1 – There is a significant association between the number of performances given and anxiety levels.

		N	Mean	SD	F Value	P value
No. of Performances	Nil	14	1.29	0.469	0.913	0.440
	0-10	26	1.35	0.485		
	10-25	12	1.33	0.492		
	More than	8	1.63	0.518		

The above table shows results of one – way above to compare MPA levels with number of performances given. Since P value > 0.05 and is not statistically significant, Null hypothesis is accepted and concluded that there is no significant effect of the number of performances in MPA level.

The major reasons given for having anxiety along with fear, nervousness, forgetfulness and physical symptoms like excessive sweating, constant urge to urinate etc,. are discussed below.

Learning Difficulties

Students who have enrolled in Higher Education Institutions for formal Carnatic music education come from non-musical, non-performance studies background. They are not introduced to the art form from their childhood and hence start learning it afresh at colleges/universities only. Since the art form is demanding in nature and the learning process is condensed and rapid with respect to the time frame of semester system, most students find it hard to imbibe the learnings comfortably. Reportedly, students require individual attention and slow paced learning according to their individual capabilities. Since they are not comfortable with their learning process, most students say that they fear performances even if they are within the class.

Practice regime

Students of Carnatic music degrees do not seem to have a proper practice regime. And they have reported of not practicing every day or to a considerable number of hours per week. Almost all students report that their practice sessions are not designed by their mentors nor monitored and reviewed regularly. Apart from this, learning complex compositions at the last minute prior to performances or examinations has also lead to poor preparations [8]. Since Carnatic music art form predominantly relies on memory based performances, it requires an extra effort from the performer to remember the lyrics and repetitions without an external aid ie, notation book. Most students reportedly claim that they most often do not get the experience of practicing with accompaniments –violin and mridangam. And hence during the main performance there is a certain stress of performing right with the accompaniments be it exams or concerts

Performance opportunities and guidance

Performance opportunities in reputed programmes, concerts representing the institution as well as intra institutional programmes are often offered based on one’s

expertise and experience in terms of number or performances already given, in comparison to their peers. Students who are already trained in Carnatic music, preferably from childhood, students with beautiful sounding voices, students who train privately are often given preferences as training them is easy. Hence students who have just started learning seldom get exposure to mics, audiences, concert halls and performance spaces in general. When such students get opportunities outside their degree programmes, without mentors to guide, their anxiety levels raise. The fear, stress and anxiety may lead to poor performances and create performance related trauma in them if unattended to for longer periods of time. Students claim that group performances do not give as much stress and anxiety as giving solo or opening performances like prayer song. Most often they are trained in groups in classrooms as well. Hence, students do not have first-hand experience of solo renditions let alone solo performances. Which puts extra pressure on them when given an opportunity to perform solo. Peer group competitions arise when teachers and institutions give opportunities to the same set of students. This leads to lower self-esteem. And obviously zero exposure to performance spaces gives raise to fear of performances. Reportedly students also look for constructive criticisms for their performances in classroom and individual attention to details and corrections. Most often this support is missing from their mentors and hence the students are forced to figure it out by themselves which adds to a lot of anxiety.

Expectations and Appreciations

Most students report that their primary kin (mother, father and siblings) are the most expecting of them to perform at temples, functions at home or when relatives visit once they are enrolled into a music degree. While the students are shy and fearful of singing/performing at the beginning, these expectations create stress to perform well and in the projection/establishment of self as a musician/student of music among their circle. On the other hand, appreciations received from the family members most often times turn out to be flattery which implies higher expectations to the student. So, instead of deriving motivation from the appreciations, a sense of burden to get more appreciation is created. This is not beneficial to the students as their performance is then oriented towards impressing the audience versus delivering an organically successful rendition within their capabilities. While this is reported by students from non-music background, it is a different scenario for the ones from music families. They report that their performances

are always judged from a perspective of their musician parents / grandparents / family members and the outsiders' expectations are so high. A lot of students also say that expectations at home are also equally high and perfectionism is expected of them that they are constantly concerned about giving performances right which increases anxiety.

External and Internal causes

Students most often don't receive constructive criticisms. Thus when they are not given opportunities continuously or enough, they assume it to be a repercussion of a bad performance. Last minute learning of compositions, a lot of unmonitored and unguided self-practice sessions, practice without accompaniments, sudden change of dates of performances, new performance spaces, poor audio set-up, new co-artists and logistics issues are all some of the external causes for a bad/average performance. In addition to this a smaller group of students who are trained in instruments from childhood but are forced to pursue Vocal major in institutions find it difficult to cope with performances. Factors like perfectionism, existing self –image as an artiste and self-esteem vs. current self-doubts affects them a lot leading to becoming self-pressurized which causes anxiety in them. Bad physical health, voice tiredness, poor mental health, distraction due to other commitments, general arousal and issues in relationships are some of the internal causes for poor performances. Such performance experiences inflict a certain impact in the performer especially students who are fairly new to the field with no support and can be a concerning cause for anxiety before their performances in the future.

Limitations and Future directions

The sample of this study represents predominantly Female population as it is the scenario in all Higher Education Institutions. Hence, an assessment of the anxiety levels between the two genders in comparison cannot be brought out.

Most students of the HEIs major in Carnatic Vocal only and hence the study is not a fair representative of the anxiety levels of instrumental students.

There is a need for extensive research to assess the MPA levels across different variables: between genders, among Instrument players, performers of different age groups and experience levels to be conducted in the future.

Conclusion

Music is prescribed as part of grounding practices to a lot of mental health issues. Music therapy is a field that is getting a lot of momentum in today's scenario and researches are conducted to use music as part of treatment even for

physical health issues. To note that music performance anxiety is highly reported in researches is a serious concern to the music community that is often looked up for reporting high levels of job satisfaction and looked up as creators of happiness, joy and peace. Timely check of this mental health concern will help in reducing and preventing the symptoms with therapeutic interventions. Most often expert guidance and support at the right time could also be an alternative in case of early onsets of MPA. This certainly will improve the relationship that a musician has with performances irrespective of other variables. It is an absolute need for Carnatic music fraternity as much research is not done in this field of music. It is needed for students of Higher Education Institutions who are new to the field to amateur performers who struggle to get performance chances and performers who give extensive concerts during certain periods of year which are highly competitive in nature. More research in this area is warranted for.

Notes

1. Numbers within parentheses in Table 1 denote percentage values
2. MPA- Music Performance Anxiety, HEI – Higher Education Institutions, UG- Undergraduate degree, PG – Postgraduate degree, RC – Recently completed students

References

i. *Albert LeBlanc, "A Theory of Music Performance Anxiety", Visions of Research in Music Education 16, (2021)*

ii. Brodsky, W., "Music performance anxiety reconceptualised: a critique of current research practices and findings", *Medical Problems of Performing Artists*, (1996) 3, 88–98.

iii. Burin AB, Osório FL., "Music performance anxiety: A critical review of etiological aspects, perceived causes, coping strategies and treatment". *Archives of Clinical Psychiatry*, 2017; 44(5):127-133

iv. Dianna T. Kenny, "Music Performance Anxiety: Origins, Phenomenology, Assessment and Treatment", *Research Gate* (January, 2006).

v. Fishbein, Martin, Susan E. Middlestadt, Victor Ottati, Susan Straus, and Alan Ellis. "Medical Problems Among ICSOM Musicians: Overview of a National Survey." *Medical Problems of Performing Artists* 3, no. 1 (1988): 1–8.

vi. Isabella Mazzarolo and Emery Schubert, "A Short Performance Anxiety Scale for Musicians", *Frontiers in Psychology* 12 (January 26, 2022).

vii. J.L. Huston, "Familial Antecedents of Musical Performance Anxiety: A Comparison with Social Anxiety", *Dissertation Abstracts International*, (2001), 62.1-B: 551.

viii. Kenny, D. T., Driscoll, T. & Ackermann, B., "Psychological well- being in professional orchestral musicians in Australia: a descriptive population study", *Psychology of Music*, (2014), 2, 210–232.

ix. L.M. Sinden, "Music Performance Anxiety: Contributions of Perfectionism, Coping Style, Self-efficacy, and Self-esteem", *Dissertation Abstracts International*, (1999), 60.3-A: 0590.

x. M. Craske and K. Craig, "Musical-performance Anxiety: The Three-systems Model and Self-efficacy Theory", *Behavior Research and Therapy* (1984), 22: 267–80.

xi. M.S. Osborne and J. Franklin, "Cognitive Processing Music Performance Anxiety" *Australian Journal of Psychology*, (2002), 54: 86–93.

xii. P. Salmon, "A Psychological Perspective on Musical Performance Anxiety: A Review of the Literature", *Medical Problems of Performing Artists* (1990), 5: 2–11.

xiii. Raluca Matei and Jane Ginsborg, "Music Performance Anxiety in Classical Musicians – What We Know About What Works," *BJPsych International* 14, no. 2 (May 1, 2017): 33–35.

xiv. R.J. Lederman, "Medical Treatment of Performance Anxiety: A Statement in Favor", *Medical Problems of Performing Artists,* (1999), 14.3: 117–21.

xv. Robson K. E., Kenny D. T., "Music performance anxiety in ensemble rehearsals and concerts: a comparison of music and non-music major undergraduate musicians", *Psychol. Music* (2017), 45 868–885.

xvi. Salmon P. G., "A psychological perspective on musical performance anxiety: a review of the literature". *Medical Problems of Performing Artists,* (1990), 5 2–11.

xvii. S. Mor, H.I. Day, G.L. Flett and P.L. Hewitt, "Perfectionism, Control, and Components of PerformanceAnxiety in Professional Artists", *Cognitive Therapy and Research*, (1995)19: 207–25.

xviii. Spahn, C., Walther, J.-C. & Nusseck, M., "The effectiveness of a multimodal concept of audition training for music students in coping with music performance anxiety", *Psychology of Music*, (2016), 4, 893–909.

xix. Wilson, G. D. *Psychology for performing artists* (2nd ed.), (2002), Whurr Publishers.

.

वैष्णव सम्प्रदायों की सांगीतिक परंपरा

नेहा सहगल
शोधार्थी
प्रो० विमल
संगीत विभाग, महर्षि दयानंद विश्वविद्यालय, रोहतक

संक्षिप्त सार– भारत की सभ्यता संस्कृति अत्यंत प्राचीन एवं बहुमूल्य है जिसमें संगीत का एक बहुत महत्वपूर्ण स्थान है प्राचीन समय से ही अनेक स्तर पर लोगों को प्रभावित करती रही है अरब और ईरान के सूफी संत और संगीतज्ञ भी इससे अछूते नही रहे उन्होंने भारत आकर अपने अरब ईरानी संगीत और भारतीय संगीत के मिश्रण से एक नई शैली कॉल? कॉल/कौल से बनी कव्वाली विकसित की। कव्वालों द्वारा गाई जाने वाली गजलों का ही गेय रूप कव्वाली कहलाई। कव्वाली की रचना ख्वाजा मोईनुद्दीन चिश्ती ने की। इसी शैली के आधार पर निजामुद्दीन औलिया के मुरिदों अमीर खुसरो और हसन मियाँ सामती ने अपने–अपने संगीत के मिश्रण से एक नई शैली को जन्म दिया जो कव्वाल बच्चा परंपरा कहलाई। इस परंपरा में बड़े कलाकार हुए जिनमें मुहम्मद खाँ, सादिक अली आदि रहे। सदारंग–अदारंग भी इसी परंपरा का हिस्सा रहे अतः 18वीं शताब्दी में यह परंपरा मियाँ अचपल दिल्ली घराने से जुड़ी।

सूचक शब्द – सूफी, संत, अरब, ईरान, भारतीय, संगीत, कव्वाली, कव्वाल, बच्चा, परंपरा।

भारतीय संस्कृति का मूल आधार धर्म है। वैदिक काल से ही धर्म एवं संगीत का संबंध अक्षुण माना गया है। अनेक योगियों एवं साधकों के सतत् चिंतन एवं साधना से ही संगीत परिपेक्ष्य निर्धारित हुआ। इस परिपेक्ष्य का मूल उद्देश्य ईश्वर की आराधना, परम सत्य एवं मोक्ष प्राप्ति ही रहा है।

वैदिक काल में यज्ञ, होम आदि के प्रावधान के साथ–साथ देव स्तुति को भी प्रबलता दी गई है।

''विष्णुः सर्वादेवताः। एवं भूतानि विष्णुः भुवनानि विष्णुः''[1]

श्लोकानुसार, वैदिक परंपरा में भगवान विष्णु को सभी अन्य देवताओं में उच्चतम स्थान प्राप्त है। भगवान विष्णु को आराधने वालों को वैष्णव की संज्ञा दी गई, जिससे वैष्णव संप्रदाय की उत्पत्ति हुई। इस सम्प्रदाय में मुख्यतः चार प्रकार के भक्ति भावों को महत्ता प्रदान की गई – दास्य, वात्सल्य, साख्य तथा मधुर। अन्य सम्प्रदायों ने इन चार भावों में से किसी एक को मुख्य मानकर अन्यों को भक्ति के स्वरूप में स्वीकार किया।

डॉ० रामनाथन के कथनानुसार – ''वैष्णव शब्द से तात्पर्य है, वह व्यक्ति या वर्ग जो विष्णु में आस्था रखता हो।''[2]

भगवान श्री विष्णु के प्रत्येक अवतार जैसे – लक्ष्मीनारायण अवतार, नरसिंह, राम, कृष्ण आदि अवतारों के उपासकों को भी ''वैष्णव'' की संज्ञा दी गई है। इन वैष्णव भक्तों ने श्री हरी विष्णु के पृथक–पृथक अवतारों को प्रधानता प्रदान कर विभिन्न सम्प्रदायों की स्थापना की। ''वल्लभाचार्य जी का पुष्टि सम्प्रदाय, श्री हित हरिवंश जी से राधा बल्लब सम्प्रदाय, चैतन्य महाप्रभु जी से गौड़ीय सम्प्रदाय, निम्बार्क से सनक संप्रदाय, रामानंद से रामावत संप्रदाय, महाराष्ट्र का वारकरी सम्प्रदाय में नामदेव का विठोवा नाम से, ये सब सम्प्रदाय राधाकृष्ण अथवा राम के उपासक होने के कारण वैष्णव संप्रदाय कहलाए।''[3]

---

[1] सक्सेना, राकेश बाला, मध्ययुगीन वैष्णव संप्रदायों में संगीत, पृ० सं० – 5

[2] डॉ० रामनाथन, हिन्दी और तेलगु वैष्णव भक्ति साहित्य, पृ० सं० – 112

3 सक्सेना राकेशबाला, मध्ययुगीन वैष्णव संप्रदायों में संगीत, पृ० सं० – 53–54

''वेदोऽखिलो धर्ममूलम् स्मृतिशीले च तद्विदाम्।
आचारश्चैव साधूनां आत्मनस्तुष्टिरेव च।।[4]

अर्थात्, वैष्णव धर्म का मूल स्त्रोत वेद ही है, जिसका मूल उपदेश – संतों का आचरण, आत्मसंतुष्टि तथा मोक्ष की प्राप्ति है। इस विश्लेशण से यह स्पष्ट है कि वैष्णव धर्म का भक्ति सिद्धांत वेदों पर निर्धारित है।

गीता में मोक्ष प्राप्ति के चार मार्ग बताए गए हैं जिसमें ज्ञान मार्ग, तथा भक्ति मार्ग सम्मिलित हैं। इसके अंतर्गत भक्ति मार्ग को सर्वोपरी माना गया है। अन्यथा अन्य शेष मार्ग साधारण मनुष्य के ज्ञान व सामर्थ से परे हैं। भक्ति मार्ग में निहित विष्णु भक्ति के विस्तृत विवरण हेतु पौराणिक युग में पुराणों की रचना हुई, जिसे 'भागवत मत' का नाम दिया गया। विष्णुमत ही कालक्रमानुसार भागवत मत कहलाया। 'भागवत मत' के अनुसार भगवान विष्णु अथवा नारायण के 'कृष्ण' अवतार को ही परम ईश्वर के रूप में आराध्या गया है। राकेशबाला सक्सेना के अनुसार – 'भगवान विष्णु की अनेकरूपता समयानुसार सात्वत, भागवत, एकान्तिक एंव पाँचरात्रमत के रूप में प्राप्त होती है।''[5] , इन्ही तथ्यों से स्पष्ट होता है कि वैष्णव धर्म आदि अथवा अंनत है जो वैदिक काल से चला आ रहा हैं।

वैष्णव धर्म के प्रमुख आचार्य :

वैष्णव धर्म के विभिन्न परम्परागत शास्त्रों की बागडोर जिन महान आचार्यो के हाथ में दी गई, वे इस धर्म के सभी मर्यादाओं एवम् परंपरा की रक्षा को अपना मूल कर्तव्य समझने लगे। आचार्य परंपरा में नाथमुनि आचार्य को सर्वप्रथम माना गया, जिसकी पुष्टि रामधारी सिंह दिनकर ने भी अपने ग्रंथ ''संस्कृत के चार अध्याय'' में करते हुए तमिल प्रबंध को सार्वजनिक पूजा में समाहित करने श्रेय दिया है। अन्य विद्वानों ने भी नाथ मुनि को ही सर्वप्रथम आचार्य माना है। श्री नाथमुनि ने वैष्णव धर्म के प्रचार प्रसार के लिए विभिन्न कार्य किए। जैसे– आलवार भक्तों के साहित्य का संकलन तथा नवीन संस्कृत ग्रंथों की रचना आदि। डॉ० हरवंश लाल शर्मा जी के अनुसार ''आचार्य नाथ मुनि सर्वप्रथम आचार्य थे जिनका काल 10वीं शताब्दी रहा।''[6] इन्होने 'योग रहस्य' तथा ''न्याय तत्व'' नामक दो प्रसिद्ध ग्रंथों की रचना की। इन्होंने अपने ग्रंथों में वैष्णव भक्ति तथा 'पाँचरात्र'[7] के सिद्धांतों के गुणों का निरूपण करते हुए भागवत धर्म की स्थापन में भी योगदान दिया।

श्री नाथ मुनि जी के उपरांत, उनके पौत्र श्री यमुनाचार्य जी ने वेदों के वेदांत पर 'सिद्धित्रय' नामक ग्रंथ की रचना की तथा 'आगम प्रमाणय' में पाँचरात्र का स्थापत्य किया। ''इस परंपरा के तीसरे प्रसिद्ध आचार्य 'श्री रामानुज हुए' जिन्होंने वैष्णव धर्म के प्रथम वेदांत संप्रदाय 'विशिष्टाद्वैत' की स्थापना की।''[8] ''इनका समयाकाल 1016 ई० से 1137 ई० तक का माना जाता हैं।''[9] श्री रामानुजाचार्य के मत में ब्राहमण सगुन है। इनके अनुसार स्थूल–सूक्ष्म, चेतना–चेतन आदि ही ब्रह्मा के मूल ज्ञान का विषय है। तत् पश्चात, 11 वीं शताब्दी के अंतर्गत भारत पर मुसलमानों के आक्रमण आरंभ हो गए थे और उससे त्रस्त जनता परमात्मा की भक्ति में अत्यधिक लीन हो कर अपने सुख एंव शांति की कामना करने लगी। अतः वैदिक धर्म के अनुयायियों ने अपना सम्प्रदाय उत्तर भारत में पुर्नस्थापित किया तथा गो० रामानंद को अपना भावी अनुयायी घोषित किया ।

इसी प्रकार वैष्णव सम्प्रदाय के अनेक अनुयायी हुए जैसे – निम्बार्काचार्य, माधवाचार्य, विष्णु

4 भृगु, मनुस्मृति, पृ० सं० – 206

5 सक्सेना, राकेश बाला, मध्ययुगीन वैष्णव संप्रदायों में संगीत, पृ० 19. 20

6 शर्मा, डॉ० हरवंश लाल, भागवत दर्शन, पृ० 175

7 पाँचरात्र : रामानुज जी के श्री वैष्णव संप्रदाय के महत्वपूर्ण ग्रंथों में से एक।

8 गोस्वामी, ललिता चरण, श्री. हित हरिवंश गोस्वामी संप्रदाय और साहित्य, पृ० 61

9 शर्मा, डॉ० हरवंश लाल, भागवत दर्शन, पृ० 175

स्वामी आदि। इन सभी आचार्यों ने अपने–अपने ग्रंथों में वैष्णव सम्प्रदाय तथा उसमें प्रयोग होने वाले संगीत के माध्यम से भक्ति का वर्णन किया।

भक्ति समाई भाव में, भक्तिन में भगवान।

श्री बिहारीदास साँची कहै, श्री भागौत प्रमान।।

अर्थात् भाव ही भक्ति का मूल है। भाव में ही भक्ति समाई है और भक्ति करने वाले भक्त के हृदय में भगवान। इसलिए भक्त को सर्वप्रथम ईश्वर के प्रति अपने भाव को जानना चाहिए तभी श्री युगलवर की प्रेम प्राप्ति संभव है।

इसके अतिरिक्त मध्ययुगीन वैष्णव संप्रदायो में अनेक गेय विधाएँ व गायन पद्धतियाँ प्रचलित हैं, जिसे वैष्णव संप्रदाय के अनुयायियों ने दो भागों में विभक्त किया है –

(क) शास्त्रीय संगीत

(ख) साधारण जन संगीत

इसमें सभी संप्रदायों जैसे वल्लभ संप्रदाय, राधा–बल्लब सम्प्रदाय, हरिदासी संप्रदाय तथा निम्बार्क संप्रदाय के सभी अनुयायियों ने शास्त्रीय संगीत की सराहना की और उसे अपनाया। उदाहरणतः –

वल्लब संप्रदाय का पद

"मेरे तो गिरधर गोपाल" – राग देस

राधाबल्लब सम्प्रदाय का पद

"दिन डफ ताल बजावत गावत

भरत परस्पर छिन छिन होरी।

अतिसुकुमार बदन श्रम बरसत भलै मिलै

रसिक किशोर किसोरी।।"–राग कान्हड़ा

हरिदासी संप्रदाय का पद

"राधा मोहन सहज सनेही

सहज रूप गुण सहज लाडिले, एक जान है देही।

सहज माधुरी अंग अंग प्रति, सहज रची वन गेही ।।

'व्यास' सहज जोरी सों, मन मेरे, सहज प्रीती कर लेही। –राग गोरी

गौड़िय संप्रदाय के आचार्य व प्रचारक, चैतन्य महाप्रभु जी का संगीत 'नाम संकीर्तन' नामक अत्यधिक महत्वपूर्ण है। इन्होंने संपूर्ण बंगाल में तथा तत्पश्चात वृंदावन आकर हरिनाम संकीर्तन का प्रचार किया। "भगवद्भजन के रूप में इष्ट की प्राप्ति हेतु भगवद् संबंधी महामंत्र **'हरे कृष्ण हरे कृष्ण कृष्ण कृष्ण हरे हरे, हरे राम हरे राम राम राम हरे हरे'** का सृजन किया। इन शब्दों को एकधुन में बाँधकर उनका जन समाज के बीच प्रचार–प्रसार किया जिसको इन्होंने 'नाम संकीर्तन' की संज्ञा दी।"[10] यह संकीर्तन स्वर, नाद तथा राग वृत्ति से सम्प्रेषित था परंतु फिर भी वह संगीत की शास्त्रीय परिभाषा की सीमा में निबद्ध नहीं था। अपितु आगे चलकर उनके शिष्यों ने कालांतर में उन सभी रचनाओं को स्वरों में निबद्ध कर, एक विस्तृत रूप प्रदान कर, उनका प्रचार–प्रसार कर उसको सुव्यवस्थित रूप दिया जिसे 'पदावली कीर्तन' के नाम से संबोधित किया गया । उदाहरणतः –

1. **शुद्ध भक्त, चरण रेणु, भजन अनुकूल ।**
   भक्त सेवा, परम सिद्धि, प्रेमलतिकार मूल ।
2. **यशोमति–नंदन, ब्रजवर नागर, गोकुल रंजन कान।**

गोपी–पराण–धन, मदन मनोहर, कालीय दमन विधान।

रामानंदी संप्रदाय में प्रचलित संगीत साधारण जन संगीत के अंतर्गत आता था क्योंकि वह किसी विस्तृत राग में निबद्ध नहीं था अपितु जन साधारण के इच्छानुसार लोक संगीत में निबद्ध कर जन–समाज के समक्ष प्रस्तुत किया। उनका संगीत शास्त्र को ध्यान रखते हुए सम्प्रदायिक सेवा प्रधान संगीत न होकर, जन साधारण को

[10] सिन्हा, डॉ० सावित्री, ब्रजभाषा के कृष्ण भक्ति काव्य में अभिव्यंजना शिल्प, पृ० 355

ईश्वरोपासना की ओर आकर्षित करने के लिए था।

इसके अंतर्गत अनेक निर्गुण संतों के नाम भी सम्मिलित हैं जैसे धनानंद, कबीर, गुरूनानक देव इत्यादि। रामानंदी संप्रदाय राग प्रधान न होकर भक्ति प्रधान संप्रदाय है जिसमें तपस्वी की आचार, व्रत अनुष्ठान, तीर्थाटन, नाम जप तथा साधू सेवा आदि ही प्रधान रूप से भगवान की प्राप्ति के साधन हैं। फलस्वरूप इस सम्प्रदाय के मंदिरों में संगीत नहीं देखा जाता अपितु केवल भक्ति का प्रचलन है। आधुनिक काल में इस सम्प्रदाय के मंदिरों एवं मठों में 'रामचरित मानस' का पाठ तो अवश्य सुनने को मिलता है, लेकिन वह भी केवल सम्प्रदाय स्वीकृत भक्ति विधान के कारण न होकर केवल व्यक्तिगत साधन के कारण होता है। इस संप्रदाय के किसी मंदिर, या देवालय से कोई भी तथ्य प्राप्त नहीं होता, जिसमें संगीत या संगीत संबंधी सामग्री हो। इसके अतिरिक्त आचार्य परंपरा का भी कोई तथ्य प्राप्त नहीं होता। इन संप्रदायिक मंदिरों में आज भी संगीत की परंपरा की स्वीकृति प्राप्त होती दिखाई नहीं पड़ती जिससे यह अनुमान लगाया जा सके कि उस समय इस संप्रदाय में संगीत को एक उच्च स्थान प्राप्त था।

इस सम्प्रदाय के तथ्यों की विधानरूपेण स्वीकृति के अतिरिक्त स्वामी तुलसीदास जी ने अपने गीतों व काव्यों के पदों के शीर्षक पर राग–रागनियों के नाम चिन्हित कर अपने शास्त्रीय संगीत के ज्ञान का परिचय दिया है। विभिन्न विद्वानों एवं संगीतज्ञों ने उन्हें श्रेष्ठ माना है, परंतु कुछ विद्वानों के अनुसार श्री स्वामी तुलसीदास जी केवल पद एवम् भक्ति संगीत गाने वाले गायक मात्र थे, जिनका शास्त्रीय संगीत से कोई संबंध नहीं था। इसके अतिरिक्त उनका उद्देश्य स्वरचित रचनाओं का विस्तार, सम्प्रदायिक सेवा प्रधान संगीत में न करके जन साधारण तक को रस विभोर करना था।

तत्कालीन प्रचलित सभी गायन शैलियों में सबसे प्राचीनतम गायन शैली 'वैष्णव संप्रदाय' के अंतर्गत 'ध्रुपद' को माना गया है। ध्रुपद गायन शैली का आगमन, प्रबंध गायन शैली की समाप्ति के पश्चात हुआ था। इस समय तक संस्कृत भाषा में भी मिलावट हो चुकी थी। देवालयों के अतिरिक्त दरबारों में संगीत का प्रदर्शन होना आरंभ हो गया था, जिसके कारण अष्टपदी, स्तोत्रों एवं मंत्रों का उच्चारण समाप्त हो गया था। ध्रुपद गायन शैली में प्रबंध गायन शैली की सभी समानताएँ प्राप्त होती हैं जैसे उद्ग्राह, मेलापक, ध्रुव, आभोग। ध्रुपद के रचयिता गोपाल नायक को माना जाता है, जिन्होंने प्रबंध के सभी धातुओं को संरक्षित किया।

15 वीं से 16 वीं शताब्दी शैली तक ध्रुपद गायन प्रचुर मात्रा में श्रोताओं को भाती रही व इसका प्रचार–प्रसार हुआ। इसके साथ एक अन्य गायन शैली अस्तित्व में आई जिसे 'धमार गान' के नाम से जाना जाने लगा, जिसका वर्णन विषय राधा–कृष्ण की होली लीला का श्रृंगार रसपूर्ण गान का विस्तार करना था। इस गान में 'ब्रज भाषा' का प्रयोग किया जाता था। ''नायक बैजू और मानसिंह तोमर ने धमार गायन शैली की नींव डाली। उन्होंने ब्रज भाषा में होरी नामक लोकगीत को चरचरी ताल में गाए गए प्राचीन चरचरी प्रबंध के साचे में ढालकर तथा विभिन्न शास्त्रीय रागों में निबद्ध कर इस शैली को शास्त्रीय संगीत का रूप दिया।''[11]

वल्लब सम्प्रदाय में 'कीर्तन' गायन पद्धति के अंतर्गत 'ध्रुपद –धमार शैली' का विशेष स्थान है। कीर्तन पद्धति का स्वर व शब्द प्रधान होने के कारण इसमें आलाप, सरगम, तानें, बोलताने तथा लयकारियाँ करने की प्रविधि प्राप्त है। इसी कारण ध्रुपद व धमार के साथ ख्याल को भी ख्याती प्राप्त हुई। राधावल्लभ सम्प्रदाय में प्रचलित संगीत जो 'समाजगान' के नाम से

---

[11] सिन्हा, डॉ० सवित्री, ब्रजभाषा के कृष्ण भक्ति काव्य में अभिव्यंजना शिल्प'', पृ० 456

जाना एवं सराहा जाता था, उसमें ध्रुपद की अपेक्षा धमार को अधिक प्रतिष्ठा प्राप्त थी। आधुनिक समय में भी इस सम्प्रदाय के गायक भक्त 'धमार ताल' का ही प्रयोग करते हैं। आज के समय के समाजगान में आलाप, तान एवं बोलतान का प्रचलन समाप्त हो गया है क्योंकि यहाँ का संगीत अब शब्द प्रधान हो गया है।

इसी तथ्य के साथ–साथ जहाँ 'वल्लभाचार्य सम्प्रदाय' में धमार को प्रधानता दी जाती है वहीं 'निम्बार्क संप्रदाय' में समाजगान के अंतर्गत ध्रुपद व धमार को विशेष स्थान प्राप्त है, तथा 'हरिदासी संप्रदाय' में केवल ध्रुपद को ही प्रधानता दी गई है। इस संप्रदाय में भी आगे चलकर 18वीं शताब्दी के अंत तक 'श्री ललित किशोर देव जी' ने ध्रुपद के स्थान पर 'धमार' को समाजगान में ख्याति प्रदान कराई।

भक्ति युग के अंतर्गत लगभग सभी वैष्णव भक्तों पर शास्त्रीय संगीत का प्रभाव डालने में भक्त शिरोमणि पं० जयदेव का महत्वपूर्ण स्थान है, जिन्होंने सर्वप्रथम राग–रागनियों एवम् ताल में अष्टपदियों को निबद्ध कर ईश्वर की उपासना के लिए प्रयोग किया था, जिसका प्रभाव मध्ययुगीन वैष्णवों पर पड़ा।

अंततः इन सभी उपर्युक्त तथ्यों से यह निष्कर्ष निकलता है कि मध्ययुग में धुपद एवं धमार अत्यधिक प्रचार में था। इन संप्रदायों में गायन शैलियों को विभिन्न संगीत पद्धतियों से अभिहित किया गया है जो 'वल्लभ सम्प्रदाय' में 'कीर्तन' राधाबल्लब संप्रदाय, हरिदासी सम्प्रदाय व निम्बार्क संप्रदाय में 'समाजगान' तथा गौड़िय सम्प्रदाय में 'संकीर्तन' पद्धति के नाम से अभिसंज्ञात हुआ।

संगीत प्रधान वैष्णव संप्रदायों में शास्त्रीय संगीत की अपेक्षा उपशास्त्रीय अथवा लोकसंगीत को अत्यधिक महत्ता दी जाती है। लोक–गीतो में अनेक प्रकारों को भली–भांती गाया एवम् बजाया जाता है जैसे– रसिया, होरी, बारहमासा गीत, मल्हार गीत आदि। इनके अतिरिक्त विभिन्न प्रकार की टेर गाई जाने की भी प्रथा प्रचलित है जैसे – ब्रजवासी टेर, निकुंज टेर आदि।

आधुनिक समय में वैष्णव संप्रदायों में संगीत के नाम पर अपने भावों को शब्दों में पिरोकर, लोकभाषा में रचित, तालबद्ध भजन गाने का ही प्रचलन सर्वोप्रिय है। साथ ही भक्त रसिकों द्वारा रचित पदों का भी गायन लोकप्रिय है।

सूफी संत और कव्वाल बच्चा परंपरा

कोमल
पीएच,डी. शौधार्थी
संगीत एवं ललित कला संकाय,
दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

संक्षिप्त सार–भारत की सभ्यता संस्कृति अत्यंत प्राचीन एवं बहुमूल्य है जिसमें संगीत का एक बहुत महत्वपूर्ण स्थान है जोकि प्राचीन समय से ही अनेक स्तर पर लोगों को प्रभावित करती रही है अरब और ईरान के सूफी संत और संगींतज्ञ भी इससे अछूते न रहे। उन्होंने भारत आकर अपने अरब ईरानी संगीत और भारतीय संगीत के मिश्रण से एक नई शैली कॉल/कौल से बनी कव्वाली। कव्वालों द्वारा गाई जाने वाली गजलों का ही गेय रूप कव्वाली कहलाई। कव्वाली की रचना ख्वाजा मोईनुद्दीन चिश्ती ने की। इसी शैली के आधार पर निजामुद्दीन औलिया के मुरीदों अमीर खुसरो और हसन मियाँ सामती ने अपने–अपने संगीत के मिश्रण से एक नई शैली को जन्म दिया जो कव्वाल बच्चा परंपरा कहलाई। इस परंपरा में बड़े कलाकार हुए जिनमें मुहम्मद खाँ सादिक अली आदि रहे। सदारंग–अदारंग भी इसी परंपरा का हिस्सा रहे अतः 18वीं शताब्दी में यह परंपरा मियाँ अचपल दिल्ली घराने से जुड़ी।

सूचक शब्द–सूफी, संत, अरब, ईरान, भारतीय, संगीत, कव्वाली, कव्वाल बच्चा परंपरा।

अनादि काल से भारत एक धर्मनिरपेक्ष देश रहा है। इसकी संस्कृति एवं सभ्यता अत्यंत प्राचीन है। प्राचीनकाल से ही हमारे धर्म के साथ संगीत का अटूट संबंध रहा है।

भारत में मुसलमानों के आगमन के बीच 7 और 8 शताब्दियों का अंतराल है। गुप्त काल में भारतीय संगीत की अत्यधिक प्रगति हुई।

मुस्लिम आक्रमणकारियों के साथ सूफियों और उनके संगीत का भारत में प्रवेश–

मुसलमान सूफी हिन्दुस्तान में कठिन व दुर्गम मार्गो द्वारा, गगनचुंबी पर्वतश्रेणियों और निर्जन वनों को पार करके ऐसे स्थानों पर पहुँचे जहाँ उनके लिए वस्तु अपरिचित और उनकी रूचि के अनुकूल न थी। यहाँ की संस्कृति, आचार–विचार, वेश–भूषा, रीति–रिवाज, राजनीति और जलवायु, आंगतुकों को अनोखी लगी।

भारतीय संगीत के अनादि ऐश्वर्य एवं गांभीर्य ने इन सूफियों को कहीं गहरे तक प्रभावित किया उन्होंने अपने साथ लाये अरबी व ईरानी संगीत के सुंदर पुष्पों से भारतीय संगीत का श्रृंगार किया व एक नया रूप भारतीय संगीत को दिया। भारतीय संगीत की जटिलता को कम करके उसे सर्वसाधारण के ह्रदय तक पहुँचाने में सूफियों का महत्वपूर्ण योगदान है। दो संस्कृतियों का संगीत द्वारा समन्वय करके उन्होंने विश्वधर्म का एक अनूठा उदाहरण प्रस्तुत किया।[1]

सूफी व्युत्पत्तिमूलक अर्थ – सूफी शब्द की व्युत्पत्ति के विषय में विद्वानों में मतभेद है। उन्होंने विविध तर्कों एवं युक्तियों द्वारा इस शब्द की भिन्न व्युत्पत्तियों को तर्कसंगत एवं समीचीन ठहराने का प्रयत्न किया है। ” ”अबनस–अल–सर्राज ” ने 'किताब–अललुमा' में इस शब्द के विषय में लिखा है कि मूलतः 'सूफी' अरबी भाषा के 'सूफ' शब्द से व्युत्पन्न है। इसका अर्थ ऊन है। भाषा शास्त्री इस व्युत्पत्ति को ठीक मानते है। अल–सर्राज का इस विषय में कथन है कि 'ऊन' का व्यवहार संत, साधक एवं पैगम्बर लोग करते आये है।

[1]https://youtu.be/HCCAiiQoduU?feature=16th Baithak-Ustad Iqbal Ahmed Khan “Legend of Hazrat Amir Khusro”.

जो विद्वान 'सूफ़' शब्द से सूफी शब्द का व्युत्पन्न मानते है, उनके मत से सूफी वह मार्गी साधक है, जो ऊनी चोगे का व्यवहार करता है तथा इसे अपने जीवन का परम लक्ष्य मानता है।

भारत में सूफियों के प्रवेश के संदर्भ में निश्चित तिथि बताना कठिन है लेकिन इसमें संदेह नहीं है कि यह प्रवेश मुसलमानों के आक्रमण के सात् हुआ होगा।

शेख इस्माइल (1005 ई.), नथरशाह (1039 ई.), शाह सुल्तान रूमी (1035 ई.) बंगाल में आये थे। अब्दुल्ला (1065 ई.), दातागंज बख्श (1072 ई.) आदि सूफी दरवेश भारत में धर्मप्रचार करने के लिए आए थे। गज़नी निवासी हुज्विरी ने 'कश्फ़ अल महजून' में सूफ़ी मत का सुंदर विवेचन किया है। वह एक महान सूफ़ी साधक था और बंदी के रूप में भारत आया।[2]

आचार्य कैलाशचन्द्र बृहस्पति जी लिखते है कि अपने विचारों के प्रचार के लिए मुस्लिम सूफी उस वक्त में यहाँ आ गये थे जिस युग में किसी मुस्लिम आक्रांता का पैर भारतीय भूमि पर पड़ा भी नहीं था।

यह एक ऐतिहासिक तथ्य है कि जहाँ–जहाँ भारत में मुस्लिम आक्रांता आये वहाँ सूफी साधक व सूफी फकीर पहले से ही विद्यमान थे। आक्रांताओ की सेना के साथ आलिम और सूफी भी रहा करते थे।

1196 ई. में मोहम्मद गौरी प्रथम मुस्लिम आक्रमणकारी था जिसने पृथ्वीराज को हराकर भारत में मुस्लिम शास्न की आधारशिला रखी इसकी सेनाओं के साथ मुइनुद्दीन चिश्ती भारत आए और लाहौर व दिल्ली की यात्रा करते हुए वे अजमेर जाकर बस गये। गौरी, गुलाम, खिलजी, तुगलक वंश शासक सुन्नी मुसलमान थे। इनके हृदय पर क्रमशः शेख मुईनुद्दीन चिश्ती उनके शागिर्द कुतुबुद्दीन बख्तियार काकी, उनके शागिर्द बाबा फरीदुद्दीन गंज शंकर व उनके शागिर्द शेख निजामुद्दीन चिश्ती शासन करते रहे।[3]

ख्वाजा मुइनुद्दीन चिश्ती – भारतवर्ष में चिश्ती संप्रदाय को लाने का श्रेय **'ख्वाजा मुइनुद्दीन चिश्ती'** संजरी अजमेरी को जाता है। सूफी साधकों में 'ख्वाजा मुइनुद्दीन चिश्ती' का बड़ा सम्मान रहा। इसी कारण लोग इन्हें 'आफताबे – ए–हिंद' तथा भारत भास्कर कहकर पुकारते थे। इनका जन्म 1142 ई. में सीस्तान के संजर शहर में हुआ था। सीस्तान अफग़ानिस्तान का एक दक्षिणी प्रांत है। बाद में यह अपने माता–पिता के साथ खुरासान चले गये थे। वहीं पर इन्होंने ख्वाजा 'उस्मान चिश्ती हारूनी' का शिष्यत्व ग्रहण किया। जिस परिवार में इनका जन्म हुआ था, वह कई पीढ़ियों से सूफी साधकों से प्रभावित था। इनके जीवन में सबसे बड़ा परिवर्तन उस समय हुआ जब वे शेख इब्राहिम इन्दौजी नामक एक तेजस्वी साधक के संपर्क में आए।[4]

एक बार वे तीर्थ यात्रा पर मदीना जा रहे थे। तभी उनके हृदय में भारतवर्ष जाने की दैवीय पुकार हुई। पैगम्बर ने सपने में उनसे कहा कि, परमात्मा ने भारतवर्ष को तुम्हारे हाथों में सौंपा है। वही जाकर अजमेर में बस जाओ। परमात्मा की कृपा से तुम्हारे और तुम्हारे शिष्य के पुण्यप्रताप से उस देश में इस्लाम धर्म का प्रचार होगा।

इस प्रकार से सब्ज़वार, हारून बगदाद इस्फहान, तरबेज खरकान अस्तराबाद, हिरासत और बल्ख आदि की यात्रा करते हुए सन् 1192 ई. में मोहम्मद गौरी की फौज के साथ दिल्ली

2-सूफी संगीत–राग परंपरा के संदर्भ में, डॉ. सुनील गोस्वामी, पृ.सं. –11–14

3-https://youtu.be/HCCAiiQoduU?feature=16th Baithak-Ustad Iqbal Ahmed Khan "Legend of Hazrat Amir Khusro".

4-सूफी संगीत–राग परंपरा के संदर्भ में, डॉ. सुनील गोस्वामी, पृ.सं. –18

आए। इसके बाद सन् 1195 ई. में अजमेर जाकर बस गए। वहाँ पहुँचकर उन्होंने अपने मत का प्रचार और प्रसार किया।

कव्वाली की उत्पत्ति– शेख मोईनुद्दीन चिश्ती के प्रचार की सफलता का एक प्रमुख कारण यह था कि वे संगीत श्रवण में रूचि रखते थे। ख्वाजा मोईनुद्दीन चिश्ती के आगमन के समय तक अजमेर की विशेष उन्नति हो चुकी थी यह धर्म और संस्कृति का गढ़ बन चुका था। राजस्थान को मारवाड़ कहकर संबोधित किया जाता था जोकि मारू और मांड के विनियोग से बना था जिस प्रदेश का नामकरण ही रागों के नाम से हुआ हो, फिर वहाँ की लोकधुनों, गीत शैलियों में अनिवर्चनीय आनंद और प्रभाव का होना कोई अचरज की बात नही थी। लोक गीतों में मांड गीत–शैली इस प्रकार की है, जिसमें आलाप, छोटी–छोटी तानें, कण, खटका, मुर्की, मीड़ और सूत का कमाल देखा जा सकता है। इसमें बीच–बीच में ताल रोककर दोहे या छंद भी गाए जाते है। इससे ज्ञात होता है कि यहाँ की लोकपरंपरा में समस्त सांगीतिक तत्व पूर्णरूपेण विकसित थे, जिनके अनुशीलन से प्रभावित होकर ख्वाजा मोईनुद्दीन चिश्ती ने कव्वाली गीत शैली की रचना की और लोक गीतों के संपर्क से यह गीत शैली चिरंजीवी होती गई।[5]

आचार्य कैलाशचंद्रदेव बृहस्पति लिखते है कि 'कौल' का अर्थ कथन, वचन, प्रवचन, बात, प्रतिज्ञा या विशिष्ट उक्ति है। 'कौल' का गानेवाला कव्वाल है। कव्वालों की गान–शैली कव्वाली और कव्वालों की गान शैली में गाई जानेवाली गजले ही गेय रूप में 'कव्वाली' कहलाई। कव्वाली में तान, पलटा, जमजमा, बोलबांट सभी कुछ होता है।

ख्वाजा मोईनुद्दीन चिश्ती ने अपने कव्वाल–शिष्यों को अजमेर की भाषा तथा यहाँ के परंपरागत गीतों के छंद एवं लोक धुनों को आत्मसात करने के लिए प्रेरित किया। यही कारण है कि चिश्ती–परंपरा में जिन गीत–शैलियों का समावेश है, उनमें प्रादेशिक लोक–धुनों का प्रभाव स्पष्ट झलकता है। गजलों को एक विशिष्ट शैली में गानेवाले कव्वाल सूफियों के साथ सदा से रहा करते थे। शेख मोईनुद्दीन चिश्ती की सेवा में भी कव्वाल थे। शेख कुतुबुद्दीन बख्तियार काकी का तो स्वर्गवास कव्वाली सुनते–सुनते हुआ था। शेख निजामुद्दीन चिश्ती के जनाजे के साथ–साथ उनकी वसीयत के अनुसार कव्वाल लोग गाते हुए चल रहे थे।

हज़रत निजामुद्दीन चिश्ती – बाबा फरीदुद्दीन गंजशकर के उत्तराधिकारी निजामुद्दीन चिश्ती का जन्म 1239 ई. में राज़िया के राज्यकाल (1236–1239ई.) में बदायूं में हुआ। इनका वास्तविक नाम मुहम्मद बिन–अहमद बिन–दानियाल–अल बुखारी था, वे महबूब ए इलाही और सल्तानुल औलिया (औलिया का सुल्तान) तथा सुल्तानुल शेख (शेखों के सुल्तान) नामों से पुकारे जाते थे।

निजामुद्दीन बाबा फरीद के अत्यंत प्रिय शिष्य थे। कुछ ही दिनों में उन्होंने सूफी साधना में अत्यंत सफलता प्राप्त कर ली थी। बाबा फरीद उनसे इतने प्रभावित थे कि 20 वर्ष की उम्र में ही उन्होंने इनको ख़लीफा नियुक्त करके दिल्ली भेज दिया था।[6]

हजरत निजामुद्दीन चिश्ती और अमीर खुसरो – अमीर खुसरो बहुत छोटी आयु में ही निजामुद्दीन चिश्ती के मुरीद हो गये थे। अमीर खुसरो के पिता सैफुद्दीन महमूद के मन में था कि अमीर खुसरो निजामुद्दीन औलिया के हो जाए, अपने पिता के कहने पर अमीर खुसरो निजामुद्दीन चिश्ती के वहाँ गए परंतु बाहर बैठ गए वही बैठे–बैठे ही निजामुद्दीन को मन ही मन संबोधित करके एक शेर की रचना की जिसका अर्थ है–तू ऐसा बादशाह है कि अगर महल के कंगूरे पर कबूतर आकर बैठे तो वह तेरे अनुग्रह से बाज़ हो जाए। एक प्रार्थी तेरे द्वार पर आया है वह

[5] सूफी संगीत–राग परंपरा के संदर्भ में, डॉ. सुनील गोस्वामी, पृ. सं.–55

[6] सूफी संगीत–राग परंपरा के संदर्भ में, डॉ. सुनील गोस्वामी, पृ. सं.–58

अंदर आए या लौट जाए।

निजामुद्दीन के एक सेवक ने निजामुद्दीन चिश्ती की ओर से अमीर खुसरो को आकर एक शेर सुनाया जिसका भावार्थ है–सत्य के क्षेत्र के पीर अंदर चला आ जिससे कि कुछ समय में तू हमारा विश्वसनीय और सहचर बन जाये यदि आने वाला नासमझ है तो जिस मार्ग से आया है उसी मार्ग वापस लौट जाए।

खुसरो तत्काल अंदर गये और उन्होंने दौड़ कर शेख निजामुद्दीन चिश्ती के चरणों में सिर रख दिया। शेख साहब ने खुसरो से कहा की आ आ आजा रे मेर्दे हकीकत आजा एकदम के लिए हमारा हमराज बनजा। यह सुनते ही खुसरो ने मुरदी होने की प्रार्थना की और शेख निजामुद्दीन औलिया ने तत्काल उसे अपना मुरीद कर लिया।

कव्वाल बच्चा परंपरा– अमीर खुसरो के समय में ही हसन मियाँ सामती नामक एक संत थे जोकि दिल्ली घराने के पूर्वज हसन सावंत के वंशज थे यह भी निजामुद्दीन चिश्ती के मुरीद थे दोनों ने मिलकर एक परंपरा को जन्म दिया।

[7]आचार्य बृहस्पति अपनी किताब मुसलमान और भारतीय संगीत में लिखते हैं कि ताल अपने स्वर अपने, बोल अपने इन दोनों ने मिलकर इस केंद्र को जन्म दिया जिसके काम को मुसलमानों ने 'इल्म–ए–खुसरो' की विधा कहा तथा हिंदुओं ने 'इंद्रप्रस्थ–मत' कहा। यही से 800 साल पहले इस परंपरा की शुरूआत हुई यही परंपरा आगे बढ़ते हुए कव्वाल बच्चों की परंपरा कहलाई। इसी परंपरा में मियाँ शक्कर खाँ, मक्खन खाँ और जद्दू खाँ दिल्ली के बड़े मशहूर ख्याल गाने वाले हुए है। अपने जमाने में ये लोग एकदम बेजोड़ गवैये माने जाते थे।

[8]**मुहम्मद खाँ –** इस खानदान में बड़े मुहम्मद खाँ संगीत की शिक्षा अपने पिता और चाचा दोनों से पूरी–पूरी पाई थी। ये लोग ख्याल गाते थे। शिक्षा पाने के बाद ही अपनी सूझ और उपज से इन्होंने तानों की फिरत ईजाद की। इस फिरत को इन्होंने सीधा ही नहीं रखा बल्कि पेचदार और बलदार बनाया था। अपनी तानों के बल और फन्दों से यह सुनने वालों को हैरत में डाल देते थे और इनके गाने में एक जादू का–सा असर था। इनकी इस विशेषता की सारे देश में बड़ी प्रशंसा हुई और लोग इसे बहुत ही पसंद करते थे। यह देखकर कई गवैयों ने इनकी नकल करने की कोशिष की, मगर इसमें सफलता बहुत कम लोगों को मिल सकी। इनका देहांत 1840 लगभग में हुआ।

मुहम्मद खाँ के भाई – मुहम्मद खाँ के कई भाई थे जिनके नाम–**अहमद खाँ, रहमत खाँ** और **हिम्मत खाँ** थे इनमें से अहमद खाँ बहुत प्रसिद्ध हुए। इन्होंने अपने भाई की चलाई हुई गायकी ही अपनाई और फिरत में वही बातें अख्तियार की। इसके ऊपर इनकी मेहनत ने चार चाँद लगा दिए। इसीलिए इनका नाम सारे हिंदुस्तान में प्रसिद्ध था। इनकी चीजों की बंदिश बड़ी अनूठी होती थीं जिसमें खास–खास स्थानों पर पेचदार फिरत के टुकड़े रहते थे। इनके गाने की विशेषता यही थी कि बहुत कठिन पैचदार फिरत के होते हुए भी तानों में राग का पूरा स्वरूप मौजूद रहता था। इसी से इनके सुनने वालों को आनंद भी आता और बड़ी हैरत भी होती।

दूसरे भाई रहमत खाँ ने भी अपनी खानदानी विधा को पूरी तरह हासिल किया और वह अस्थायी–ख्याल बेजोड़ गाते थे। इनकी तान पेचदार, जोरदार और बड़ी प्रभावोत्पादक होती थी। इसीलिए इनको राजदरबार से 'तानों के कप्तान' का खिताब मिला था।

तीसरे हिम्मत खाँ सन् 1850 के आसपास रीवाँ रियासत में नौकर थे। स्वयं उच्चकोटि के गवैये होने के अतिरिक्त इन्होंने अपने शागिर्दों को बहुत मोहब्बत से सिखाया और यह गुण इस घराने में केवल इन्हीं में था। इसीलिए इनके

[7].मुसलमान और भारतीय संगीत, आचार्य बृहस्पति, पृ.सं.–32–33

[8].संगीतज्ञों के संस्करण, विलायत हुसैन खाँ, पृ.सं.–65–73

शागिर्दों की संख्या बड़ी भारी थी विशेषकर मालवा में इनके शागिर्दों ने बहुत नाम किया।

मुहम्मद खाँ के पुत्र – अमान अली खाँ, बाकर अली खाँ, मुबारक अली खाँ, मुनव्वर अली खाँ, फैयाज खाँ, यह सभी मुहम्मद खाँ के पुत्र थे व बड़े मशहूर गवैये भी रहे। इनमें से अमान अली खाँ को अपने पिता से ख्याल गायकी की पूरी–पूरी शिक्षा मिली थी। इनकी तानों के बल–फंदे सुनकर श्रोता दंग रह जाते थे। अलवर के महाराज शिवदानसिंह, जयपुर–नरेश, ग्वालियर रीवां रियासतों में इनका बड़ा सम्मान हुआ। बाकर अली खाँ रामपुर के नवाब कल्बे अली खाँ, मुनव्वर खाँ 1870 में रीवा फैयाज खाँ रीवां भरतपुर जयुपर अलवर सभी राजदरबारों में उच्चकोटि के गवैये रहे। किंतु इनके तीसरे पुत्र मुबारक अली खाँ का विधा का ज्ञान सबसे अधिक था। पेचीदा फिरत के मामले में तो इनकी टक्कर का कोई दूसरा गवैया नहीं था। इनकी तान की गुत्थी बड़े–बड़े गवैयों की समझ में भी नही आती थी और हर तान ऐसी खुबसूरती के साथ सम पर आती थी कि सुनने वाले दंग रह जाते थे। यह अलवर के महाराजा शिवदानसिंह के दरबार में खास गवैये थे अतः 1880 में जयपुर में इनका देहांत हो गया।

सादिक अली – कव्वाल बच्चों के घराने के बड़े प्रसिद्ध गवैयों मे सादिक अली का नाम बहुत उल्लेखनीय है यह नवाब वाजिद अली खाँ के ज़माने में लखनऊ मे थे। इन्होंने अपने घराने की गायकी को कायम रखने के साथ–साथ ठुमरी में बड़ी विशेषता उत्पन्न की। उसे इन्होंने ऐसा प्रभावोत्पादक बनाया कि उसके बाद से ठुमरी का रंग ही बदल गया। यह गायकी हर व्यक्ति को पसंद आई और तमाम पूर्वी हिन्दुस्तान इसके रंग में रंग गया बनारस, गया और कलकत्ते में इसका बहुत ज्यादा प्रचार हुआ।

कव्वाल – बच्चों के घराने में इसके अतिरिक्त फजले अली, मुज़ाहिर खाँ, रज्जब अली खाँ, मुबारिक अली खाँ के भतीजे इमदाद खाँ, मुन्नवर खाँ के पुत्र करम अली खाँ, दिलावर अली खाँ, हुसैन खाँ, मीराबख्श, तन्नू खाँ आदि सभी प्रसिद्ध हुए। यही परंपरा आगे 'सदारंग – अदारंग' से जुड़ी 18वीं शताब्दी में यह परंपरा दिल्ली घराने के सस्थापक **'मियाँ अचपल'** से जुड़ी जो कि स्वयं एक उच्चकोटि के कव्वाल थे यह मुगलो के अंतिम सम्राट बहादुरशाह ज़फर बादशाह के सांगीतिक गुरू व दरबारी गायक भी थे।

निष्कर्ष : संसार में प्रारंभ से ही संगीत रहा। अनेक भिन्न–भिन्न प्रदेशों के संगीतों ने एक दूसरे के संगीत को प्रभावित किया। इसी प्रकार अरब ईरान के सूफियों ने भारतीय संगीत में रूचि दिखाई और वह भारतीय संगीत से काफी प्रभावित हुए जिससे उन्होंने दोनों संगीत के मिश्रण से संसार ने एक नई गायन शैली कव्वाली प्रस्तुत की जिसने जनमानस को बहुत प्रभावित किया। इस कव्वाली के अंश तान को कालांतर में ख्याल में प्रयुक्त किया जाने लगा जो वर्तमान में विद्यमान है। इससे यह ज्ञात होता है कि इस कव्वाली ने वर्तमान गायन शैली शैलियों में कितना अहम योगदान दिया है जो वर्तमान के संगीत का मुख्य आकर्षण का केंद्र और अंगबिंदु है।

सन्दर्भ ग्रंथ सूची

1. सूफी संगीत : राग परंपरा के संदर्भ में, डॉ. सुनील गोस्वामी, अंकित पब्लिकेशन्स, दिल्ली, 2010
2. मुसलमान और भारतीय संगीत, आचार्य बृहस्पति, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, 1974
3. संगीतज्ञों के संस्करण, विलायत हुसैन खाँ, आकांक्षा पब्लिशिंग हाउस, नई दिल्ली, 2017
4. *https://youtu.be/HCCAiiQoduU?feature=16th Baithak-Ustad Iqbal Ahmed Khan "Legend of Hazrat Amir Khusro".*

An Analytical Study of Compositions of Hindi Film Music Director Naushad

Diwakar Sharma
Research Scholar,
Department of Music, University of Delhi

***Abstract**: Naushad Ali, one of the greatest music directors of Indian cinema, wanted to ensure that Hindustani classical music reached the masses. Through his talent, skill and mastery over the art of summering a raga into a song, he created masterpieces of three to four minutes. At the same time authenticity was not compromised as he used famous and established vocalists like Ustad Bade Ghulam Ali Khan, Ustad Amir Khan and Pandit D.V. Paluskar. Being a proponent of Hindustani classical music, he incorporated various components of it like ragas, voice ornamentation techniques, taal and instruments and yet managed to keep his compositions simple, catchy, rhythmic and melodious which made him very popular as the audience could understand and relate to his work without having to know Hindustani classical music in depth. This paper is to study &analyse Hindi filmi songs, composed by Naushad.*

***Key Words:** Musical Instruments, Popular Compositions, Raag, Chaturang, Orchestra, Filmi Songs, Golden Songs*

Naushad once said, "Secret of a good and popular film song is that the song should have an appeal independent of its musical score i.e. the melody should be capable of being sung and enjoyed without the aid of an orchestra". [1]

The above quote demonstrates Naushad's clear and basic, yet practically useful approach to make a popular film composition. Naushad Ali was regarded as one of the greatest music directors of Indian cinema. His music was a complete motion picture experience designed and carved out of the choicest raw material available to musicians.

Naushad used approximately fifty ragas in his compositions. His learning was not limited to music alone, he knew the art of narration, editing and recording too. The purity of ragas was maintained to the greatest possible extent in his work. His abiding contribution to Hindi cinema was his translation of Hindustani classical music for a mass audience.

Early Life

Naushad was born on Dec 25, 1919, in an orthodox family in Lucknow. Enraptured by movies and music, he often skipped school and went to the Royal cinema in Lucknow. He listened in rapture to the live orchestra that accompanied silent films — it's here that Naushad the instrumental genius was born.

[1]KinikarShashikant:Notes of Naushad. pg.184

The youngster spent some time with an amateur theatrical company that did shows in north and east India, and learnt the folk songs of Punjab, Gujarat, Rajasthan and Saurashtra. When the company folded up, Naushad moved to Bombay, the large city of opportunity where, however, he had no home, no friends, no job.

It was a tough life in Bombay for a few years. Naushad often slept on the footpath opposite Royal cinema. He would walk from Colaba to studios in Dadar in quest of work and did sundry assignments assisting composers. His first break as independent composer came in *Prem Nagar* (1940). But it was some four years and 10 films later that fortune finally smiled on him.

His film *Rattan* became a blockbuster. *Ankhiyan milake* sung by Zohrabai Ambalewali was a smash hit. The lovely duet *O jaane wale balamwa* (rendered by Sham Kumar and Zohrabai) was hummed by one and all. Naushad's fee soared to ₹25,000 per film.

Hailed as "sangeet samrat" and Kohinoor of Bollywood music, even though he composed music for just 65 films, the pristine melody of his songs — many immortal, makes him a colossus of creativity. His work was a synthesis of Indian music — classical and folk, ghazals, bhajans and qawwalis. Said S D Burman, "It's from Naushad that composers have learnt how to blend quality with popularity." But Naushad himself remained humble about his musical prowess. "Allah is the only composer. He lifted me to the skies," he said once.

Composing a Film Song

Naushad's forte was Hindustani classical music. His professional training enabled him to make swift adaptations of ragas into film music. Naushad was aware that in order to give a proper presentation of Hindustani classical music, the performer needed a lot of time but with his talent and skill, he mastered the art of summering a raga into a song and presenting it within three to four minutes. He was one of the few music directors in the film industry who composed all scores in classical raga modes. His magic lay in his appreciation of the nuances of Urdu and Hindi lyrics and his genius in expressing and enhancing film lyrics. He drew inspiration from classical ragas and folk music. Naushad's style was renowned for his ability to incorporate classical rhythms into his symphonies. He based his music on the ragas that formed a basis in Indian classical music. His taste for classical music was legendary.

In the musical Baiju Bawra (1952), he used actual classical singers to sing his songs. Through this film he introduced Hindustani classical music to film lovers and broke the myth that classical music could not appeal the masses. It proved to be as popular as light music. In spite of his classical tendencies, he could also keep up with the times and adapt western

techniques and instruments into his music as heard in the films Jadoo(1951) and Mere Mehboob (1963). Naushad used to study every aspect of his tunes thoroughly. If he wasn't satisfied with even one word, he would ask the lyricist to rewrite the whole line. He would take a fortnight to compose a single song until it was perfected and often composed music for just two films a year.

Role of Music Instruments

A variety of instruments were used by Naushad in his songs like sitar, sarangi, shehnai, piano, tabla, tanpura, organ, xylophone, ghungroo, flute, jaltarang, mridang, metal flute, swarmandal, bells, violins, dholak, guitar, trumpet, hawaiian guitar, cello, manjira, accordion, cymbals, drumline, mouth organ, bagpipe etc. Violin orchestra which comprised of four instruments - 150 violins approximately, 3-5 cellos, 2 double bass and 10-15 violas was an inevitable part of his songs.

The use of sitar is very pleasing to the ears in songs like "*Sawan Aaye Ya Na Aaye*" from Dil Diya Dard Liya (1966), "*Jadugar Qatil*" from Kohinoor(1960), "*Mohe Panghat Pe Nandlal*" from Mughal-EAzam(1960), "*Madhuban Mein Radhika Nache Re*" from Kohinoor(1960). In the song "*Mere Mehboob*" from Mere Mehboob, the instrument, santoor has been used giving altogether different pleasant listening experience. In "*Madhuban Mein Radhika Nache*" from Kohinoor(1960), names of instruments like mridang etc have been used in the lyrics of the song.

He introduced innovations with orchestra, instrumentation and sound that were transformational. He was the first to separately record voice and music tracks in playback singing; the first to combine the flute and the clarinet, the sitar and the mandolin. He also introduced the accordion to Hindi film music and created special rhythms by blending percussion instruments like tabla, dholak and ghatam with the khanjuri. He presented an orchestra of 100 instruments in the film Aan and a chorus of 100 singers for a single song (for *Ae mohabbat zindabad* in *Mughal-e-Azam*.) He excelled in the use of background music to create mood and feeling and dramatise the story.

Significance of Classical Music

Naushad's use of Indian classical music, added a rich and authentic flavor to his compositions. He skillfully incorporated ragas, taals, and classical instruments to create a unique sound that defined an era in Bollywood music.

Naushad selected the ragas for his songs after putting a lot of thought and did not compromise on quality. Due to this perfectionist attitude, he did less films as compared to his contemporaries. For example, the song "*Mann Tarpat Hari Darshan Ko Aaj*" from Baiju Bawra, he has aptly used Raga Malkauns. If it was any other raga, maybe the feel of the song would

be less impactful. He made several compositions in Raga Bhairavi like "*Tu Ganga Ki Mauj*" from Baiju Bawra, "*Tumhare Sang Mein Bhi Chalungi Piya*" from Sohni Mahiwal, "*Do Hanso Ka Joda*" from Ganga Jamuna are to name a few. Naushad did so because he got a larger canvas with this raga and could experiment with a variety of combination of notes to create different moods for various situations in films. In Raga Pahadi, he made some memorable songs like "*Aaj Ki Raat Mere Dil Ki Salami Le Le*" from Ram Aur Shyam, "*Aawaz De Kahan Hai*" from anmolGhadi. Apart from these ragas, Naushad also used Raga Darbari Kanhada in many of his compositions like "*O Duniya Ke Rakhwale*" from Baiju Bawra, "*Mohabbat Ki Jhooti*" from Mughal-e-Azam, "*Yaad Mein Teri JaagJaag Ke Hum*" from Mere Mehboob are to name a few. Other ragas were also used like the song, "*Ye Dil Ki Lagi Kam Kya Hogi*" from Mughal-E-Azam in Raga Jaijaiwanti are to name a few.

Naushad always wanted his audience to understand and relate to his work as a result he tried to make compositions which were simple and catchy. Example: in the song, "*Pyar Kiya to Darna Kya*" from Mughal-e-Azam,1960, Naushad started the song with a small composition in Raga Darbari Kanhada. On realizing that the audience would find it a bit monotonous, he decided to use other ragas from Kafi Thaat which were close to Darbari like Megh, Sarang, Pilu, Bahar etc. This resulted in the song becoming a super hit and is remembered and sung even today.

Naushad often took liberty in enhancing the beauty of his songs e.g., he composed the song "*Yaad Mein Teri JaagJaag Ke Hum*" from Mere Mehboob, 1963 on the notes of Raga Darbari Kanhada but at one place in the song (*Chand Bhi Aab Nazar Nahi Aata*), he has taken the liberty to use both gandhars which is not done in Raga Darbari. This slight variation adds to the beauty of the song and is pleasing to the ears.

Being an experimenter that he was, Naushad used the Chaturang style of Hindustani classical music in the song, "*Madhuban Mein Radhika Nache Re*" from Kohinoor,1960. Chaturang is a very appealing style of singing that compactly combines sections from four diverse classical forms - Pada (lyrics), tarana, sargam and pakhawaj syllables, all in the same raga. While singing Chaturang, the singer is expected to develop each element distinctly to show its beauty. This is essentially a texture specific compositional form. As the word chaturang signifies etymologically, it brings together a spectrum of four (chatur) 'colours' (rang) into one band. Each stands separately, but the whole coalesces to give a 'rainbow' effect. The first and second stanza of the song comprises of Pada (Lyrics) and in the third stanza, the syllables of mridang, sargam and syllables of dance are heard followed by a tarana.

The song "*Chhod Babul Ka Ghar*" from Babul, 1950 needs a special mention as here Naushad"s talent is highlighted. This song has been sung in a happy and sad variation in the film. The lyrics and tune were the same but Naushad has skilfully differentiated the two. In the happy version, he used the high-pitchedvoice of Shamshad Begum and added rhythm with dholak and drum which makes it lively but on the contrast, at the end of the film, when the character played by Nargis is dying, she asks the actor, Dilip Kumar to sing the same song. Keeping the mood and scene of the film in mind, Naushad made the same song in a sad version which was sung by medium voice ranged, Talat Mahmood with a lot of pathos. Naushad removed the rhythm. There was no dholak, only a drumbeat. With the sound of each beat of the drum and Talat Mahmood's voice, he was successful in highlighting the pain and sorrow which the scene of the film demanded. It was these small details that made Naushad stand out from the others.

Naushad made a variety of songs dealing with various subjects like the film Prem Nagar, 1940 was based on a kathiawari background for which Naushad did great research on the folk music of that area, Shahjahan,1946 required ghazal compositions, Jadoo, 1951 was a very different experiment with gypsy spanish folk style of music, Baiju Bawra,1952 was a musical drama, Mughal-e-Azam, 1960 was a film with purely classical based songs.Naushad"s songs were romantic, devotional, patriotic etc. He used folk songs from Uttar Pradesh. Until then, no one had used that folk music. Bengali and Punjabi folk music was used but nothing from Uttar Pradesh. The song "*Nain Lad Jai Hai To*" from Ganga Jamuna, 1961 was an example of his folk tunes.

Naushad focused on minor details in his songs. For doing so he used various voice ornamentation techniques like khatka, murki, gamak, meend etc. A perfect example is the song "*Sawan Aaye Ya Na Aaye*" from Dil Diya Dard Liya sung in a khayal style where Naushad has enhanced the beauty of the song with the use of Meend, Gamak, Sargam, Taans(in Aakar), Aalap.

Taal plays a very important role in setting the mood of the song. Naushad ensured that the right taal was used with the right raga. Example: in the song "*O Duniya Ke Rakhwale*" from Baiju Bawra,1952 and "*Mohabbat Ki Jhooti Kahani Pe Roye*" from Mughal-e-Azam, 1960, Naushad has used Keherwa taal which makes the song lighter and more relatable to the audience. Had it been any other taal with Raag Darbari Kanhada, it would have made the song more serious and would have lost relatability with the audience. The other taals, Naushad used were Teentaal, Deepchandi and Rupak taal.

In some of the films where Naushad has composed most of the songs purely on Hindustani classical ragas,

he has used the voices of famous and established vocalists like Ustad Bade Ghulam Ali Khan, Ustad Amir Khan and Pandit D.V. Paluskar in order to keep the authenticity alive in the songs. If any other singers would have sung them, maybe they would not have done full justice to the songs.

Few Popular Compositions

Naushad was considered the man with the Midas touch. He turned everything to musical gold.Few of his golden creations are -

i. *Awaz de, kahan hai* — Anmol Ghadi, 1946: A triumphant paean to the power and majesty of Noor Jahan's voice.

ii. *Tu kahe agar jeevan bhar* — Andaz, 1949. Dilip Kumar at the piano captivates heroine Nargis in Mukesh's voice. Mukesh went to Naushad's house 23 times to rehearse the song before the maestro okayed it. Mukesh first, then Talat, shone as Dilip's voice in Naushad's music, before he settled on Rafi.

iii. *Duniya badal gayi* and *Mera jeevan sathi bichad gaya* — Babul, 1950. Searing melancholy, haunting melody. Talat and Samshad at their best. Filmed on Dilip and Munawar Sultana.

iv. *Dil mein chhupa ke pyar ka toofan le chaley* — Aan, 1951. Naushad had Rafi singing "I love you" in many voices. Here a smiling, teasing Dilip woos a frowning Nadira in Rafi's vocals.

v. Songs of Baiju Bawra, 1952: Three Rafi songs from the movie — *Man tapdat hari darshan ko aaj*; *Insan bano*; and *O duniya ke rakhwale* — were testaments to Rafi's full-throated magnificence and Naushad's genius. Both wizards soared to the pinnacle of stardom with these songs based on classical ragas, and transformed the Hindi music landscape. Lata's *Mohe bhool gaye sawariyan* blended beauty, melody and melancholy. Rafi's riveting lover's call *Tu ganga ki mauj* won Naushad the Filmfare Award for best music of the year.

vi. When Baiju Bawra celebrated a silver jubilee at Royal Cinema, Naushad said, "I used to sleep on the footpath opposite this place. It took me 16 years to cross the road."

vii. Songs of Mother India, 1957. This epic presented 12 songs rendered by Lata, Shamshad, Rafi and Manna Dey. *Duniya mein hum aayehain to jeena hi padega* and *Nagari nagari dware dware* are two songs of heart-rending melody by Lata, which capture Nargis's angst as she battles the iniquities of fate. A few infectious duets and group songs also adorned this titanic movie. Mother India, was the first Indian film that got nominated for an Oscar.

viii. Pyar *kiya to darna kya* — Mughal-e-Azam, 1960. Madhubala sets the screen ablaze with a dance that glorifies love and scorns its foes. Lata's song filmed on Madhubala is as immortal as the film, with a matchless symphony of voice, words and images.

ix. *Mohabbat khi jhooti* — Mughal-e-Azam, 1960. The Venus of Indian cinema is in chains. The sangeet samrat and the queen of melody weave magic with this song of despair.

x. *Mere mehboob* — Mere Mehboob, 1963. Rajendra Kumar in Rafi's mesmerising voice implores the ravishing Sadhana. Naushad immortalised all three with this song!

Ram aur Shyam (1967) was perhaps Naushad's last success. He did compose a few good songs in Leader (1964), Dil Diya Dard Liya (1966), Sangaharsh (1968), Palki (1968), but the creative fire of old was missing. Pakeezah (1972) made waves, with several poignant songs filmed on Meena Kumari, but the credit for its success went to the original composer Ghulam Mohammed. (Naushad completed the music after Ghulam Mohammad's death.)

This "sangeet samrat" left an indelible mark on Indian cinema as a classical purist with a populist touch, and as the creator of peerless melodies in the 1940s, 1950s and 1960s and scaled phenomenal heights in popular music. Naushad passed away in 2006. The Dadasaheb Phalke Award (1981) and the Padma Bhushan (1992) were just two of the many honours accorded to him. His legacy lives on.

References:

i. *Shashikant Kinikar, Notes of Naushad, English Edition*

ii. *https://rotarynewsonline.org/naushad-the-kohinoor-of-bollywood-music/*

iii. *https://www.indiatoday.in/education-today/gk-current-affairs/story/naushad-ali-321780-2016-05-05*

iv. *Vijayakar Rajiv, The History of Indian Film Music, First Edition 2009*

v. *Under the supervision of Prof. Shailender Goswami, Faculty of Music & Fine Arts, University of Delhi.*

vi. *Interview of Sanjay Vidyathi, conducted at New Delhi at his residence on 16.6.24*

vii. *Interview of Satish Popli, conducted at his residence at New Delhi on 23.6.24*

गुरूमति संगीत में जोड़ी वादन की विशिष्टता

अन्नुपूर्णा श्रीवास्तव
पीएच॰डी॰ शोधार्थी
संगीत एवं ललित कला संकाय,
दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

संक्षिप्त सार– संगीत में ताल के बोध हेतु मुख्य रूप से पखावज, मृदंग, तबला, नगाड़ा, ढोलक आदि अवनद्ध वाद्यों को प्रयोग में लाया जाता है। इन्हीं अवनद्ध वाद्यों में दुक्कड़ नामक वाद्य पंजाब में प्रयोग किया जाता रहा। इसे जोड़ी, दुक्कड़ तथा आटे वाला धाम्मा भी कहकर सम्बोधित करते हैं। गुरूमति संगीत पंजाब प्रदेश में भक्ति भाव का कीर्तन संगीत है तथा इस परंपरा में संगति रूपेण में पखावज, दुक्कड़ तथा तबला अवनद्ध वाद्यों का प्रयोग होता है। इस शोध पत्र द्वारा जोड़ी वाद्य का गुरमति संगीत में परंपरानुसार प्रयोग वादन सामग्री की विशेषता को उद्धृत करने के लिये किया गया है। आज तबला वाद्य का प्रयोग अधिक हो रहा है परन्तु पंजाब का जोड़ी वाद्य अपनी विशिष्टता में विशिष्ट है। पंजाब घराना आरंभ से ही पखावज वादकों का घराना होने के कारण इसमें दुक्कड़ वाद्य का स्थान भी विशेष बना रहा तथा इस वाद्य की वादन सामग्रीयों का प्रयोग आज भी बाहुल्य में चला आ रहा है। अवनद्ध वाद्यों का प्रयोग संगति के रूप में अर्थात् कीर्तन की धुन, रीत या तर्ज अनुसार भावों की अभिव्यक्ति को ध्यान में रखने तथा रस की निरन्तर बढ़ोतरी को प्रवाहित करने में सहायक होना ही इन वाद्यों की विशेषता है।

मुख्य बिंदु – गुरूमति संगीत, जोड़ी वाद्य, वादन विधि, रचनाएं।

भारतीय संगीत की कुसुमाकर में अवनद्ध वाद्य भिन्न–भिन्न प्रकार के पुष्पों की तरह कई रंग रूप और सुगंधित रस की सृष्टि कर सुंदर छटा बिखेरते हुए, इस प्रांगण को सजाते एवं संवारते रहे हैं। समय और वातावरण के परिवर्तन के साथ नए अवनद्ध वाद्यों का निर्माण हुआ और धीरे–धीरे विकास भी हुआ परन्तु मूल प्राचीनता लिए हुए नवीन वाद्य होने पर भी उनमें कहीं न कहीं प्राचीनता का अवश्य आभास प्राप्त होता रहा है। अवनद्ध वाद्यों का प्रयोग संगति एवं एकल वादन के रूप में लय तथा ताल को सुसज्जित करता है। पखावज, ढोल, नगाड़ा, मृदंग आदि वाद्यों का प्रयोग मध्यकाल से प्रचलित था और आज भी इनका प्रयोग उत्तर–दक्षिण भारत में किया जाता है जोड़ी का मूल प्राचीन उर्ध्वक, आलिंग्य, पटह वाद्यों को मानते हैं। महान ग्रंथों में इन वाद्यों का उल्लेख 6वीं शताब्दी से 16 वीं शताब्दी तक प्राचीन और नवीन वाद्यों के एक सुंदर मिश्रण के रूप में प्राप्त होता है जिनमें कई बनावट की दृष्टि से अलग है, कई प्रयोग के आधार पर अलग है और कुछ ज्यों के त्यों विकसित होते गए जैसे–मृदंग, पखावज, ढोलक, ढोल, जोड़ी। वाद्यों की बनावट, उससे उत्पन्न नाद की विभिन्न जाति एवं वादन शैली ये सारी बातें भिन्न वाद्यों के लिए भिन्न रचना के कारण बनती हैं। प्रत्येक वाद्य में अपना कुछ विशेष सौंदर्य उपकरण, गुण एवं विशेषता विद्यमान अवश्य होती है जिसके कारण वह प्रचारित और प्रसिद्ध होने लगता है। वाद्यों की उत्पत्ति के संबंध में

विविध आधार प्राप्त होते है।[1]

अवनद्ध वाद्यों में जोड़ी नामक वाद्य पंजाब में गुरूमति संगीत के संगत वाद्य के रूप में अत्यन्त प्रचलित है। इसे आटे वाला धाम्मा और दुक्कड़ नाम से भी जाना जाता है। जोड़ी वाद्य, पखावज वाद्य का ही परिवर्तित रूप है जिसकी वादन शैली और ध्वनि लगभग पखावज जैसी है लेकिन उर्ध्वमुखी परिवर्तनता को लिए हुए। यह वाद्य लगभग 16वीं शताब्दी में पनपा और अपने नवीन बनावट, बैठक के कारण प्रचार में आया। आज भी पंजाब में बाएं की स्याही के स्थान पर आटा लगाने की प्रथा है और बायां भी अपेक्षाकृत अधिक चौड़े मुखवाले होते हैं।[2] इससे जोड़ी वाद्य के प्रयोग का प्रमाण मिलता है। वस्तुतः यह जोड़ी वाद्य केवल संगत करने का वाद्य ही नहीं हैं अपितु एकल वादन के लिए भी कई पूर्व–निर्मित रचनाओं में उपयोग किया जाता है जिनमें विशिष्ट बोल व बोलों की निकास–विधि का अपना एक सौंदर्य परिलक्षित होता है। पिछली लगभग चार शताब्दियों से चली आ रही अपनी शैलीगत परंपरा बनाए हुए यह उद्धृत होता चला आ रहा है। जोड़ी वाद्य बेहद समृद्ध तथा विशाल भंडार से परिपूर्ण है। चूंकि यह पंजाब में बना तो अन्य प्रान्तीय लोगों को इसके बारे में अधिक जानकारी न हुई। पखावज के जैसे इस वाद्य में पखावज की रचनाएं भी बजाई गई जिस प्रकार आधुनिक तबले में पखावज की परनों आदि का वादन सहज दृष्टिपात होता है। पंजाब आरंभ से ही पखावजीयों का घराना कहा गया है क्योंकि यहां पखावज (मृदंग) का ही वादन हुआ करता था और गुरूमति संगीत के आरंभ में भी पखावज का ही वादन किया जाता रहा।

गुरूमति संगीत का मूल सिक्ख धर्म के संस्थापक श्री गुरू नानक साहिब जी ने प्रारंभ किया जिन्होंने जीवों के उद्धार के लिए तथा कुमार्गियों को सच्चा दिशा निर्देश देने हेतु कीर्तन की विविधता को प्रमुखता दी। उन्होंने ऊंच–नीच, जात–पात का भेदभाव समाप्त करने के लिए और सब धर्म जाति के लोगों को बराबरी का दर्जा देने के लिए कीर्तन का सहारा लिया क्योंकि कीर्तन करते समय सारे लोग नीचे ज़मीन पर बैठते थे चाहे वह किसी भी जाति से संबंधित क्यों न हो।[3] श्री गुरू नानक देव जी ने वाणी को रागों में रचित किया और पंचम श्री गुरू अर्जुन देव जी ने इन रागों को क्रमबद्ध रूप में श्री गुरू ग्रंथ साहिब में शामिल किया और शब्द कीर्तन को मर्यादित रूप से सिक्ख जीवन शैली का अभिन्न अंग बनाया तथा उन्हीं के समय से सिक्ख गुरूद्वारों में 'रागी' संगीतज्ञों द्वारा उन्नत गेय विधाओं में राग–तालबद्ध शब्द कीर्तन किए जाने की प्रथा चली।[4]

गुरूमति संगीत में कई तरह के वाद्यों की प्रयुक्ति गुरू काल से होती आ रही है। श्री गुरू नानक देव जी के साथी भाई मरदाना रबाब वादन करते थे और उनकी निपुणता देखकर गुरू जी ने उन्हें 'रबाबी' की उपाधि दी तथा कालांतर में भाई मरदाना जी (मिरासी जाति से संबंधित) की वंशावली भी रबाबी कहलाई। गुरू साहिबानों की कृपा से रबाबियों को कीर्तन के अत्याधिक कुशल कलाकारों के रूप में जाना जाता रहा जो गायन एवं वादन दोनों में निपुण माने गए तथा जिनके पास गुरूओं के समय से उनके परिवारों के माध्यम से एक प्रमाणित ज्ञान था। परम्परानुगत रबाबी कीर्तनीए सीना–ब–सीना उस्तादों से कठिन से कठिन गायन–वादन शैली का शिक्षण प्राप्त कर प्रस्तुतिकरण द्वारा कीर्तन की उत्कृष्ट अवस्था,

1- शाक्य, प्रो. (डॉ.) संध्या रानी. मृदंग उत्पत्ति, विकास एवं परम्पराएँ, पृ.सं.–8

2-विशिष्ठ, पं. सत्यनारायण. तबले पर दिल्ली पूरब, पृ.सं. –122

3-कौर, डॉ. भगवंत. गुरबाणी राग विवेचन, पृ.सं.–9

4-शुक्ल, योगमाया. तबले का उद्गम, विकास और वादन शैलियाँ, पृ.सं.–121

एवं परंपरा को निरन्तर प्रवाहित रखने एवं सुदृढ़ बनाने में प्रयत्नशील रहा करते थे। इस वंशावलज्ञ में आगे चलकर भाई सत्ता और भाई बलवंद को जोड़ी के निर्माणकर्ता होने के साथ उसकी वादन विधि का विस्तार आगे कई पीढ़ियों तक चला। पखावज की पूर्ण शैली का जोड़ी वाद्य पर खुले हाथों से वादन किया जाने लगा जिसे 'खुले बोल' कहा गया और बाएं (डुग्गी) पर आटा लगाया जाता पखावज के जैसे इसीलिए इसे 'आटे वाला धाम्मा' कहने लगे।[5]

गुरूमति संगीत के मर्यादित शब्दों के साथ के बोलों में जोड़ी द्वारा संगति प्रमुख रूप से और परंपरानुसार की जाती है। इसमें कीर्तन से पूर्व पेशकारी को चार अंगों में बांटा गया है–शान, मंगलाचरण, शब्द गायन और पउड़ी–यह कीर्तन चौकी के मुख्य चरण है। सबसे पहले जोड़ी वाद्य पर शान का वादन किया जाता है। शान, कीर्तन की परिचयात्मक प्रस्तावना तथा रस–भाव को मुखरित करती है ताकि संगत गुरू साहिबानों की शिक्षाओं का ध्यान कर सके। चारताल, सूलताल, धमार ताल, मत्तताल, खटताल, शिखर ताल, पंजाबी ठेका, सवारी ताल, फरोदस्त ताल, झूमरा ताल, आड़ा चारताल, झपताल, तीनताल–इन तालों के अंतर्गत जोड़ी वाद्य में शान बजाई जाती है। शान में कलाकार रेलों, परनों, टुकड़ों, लंगा, चौंकड़ियों, लम्छड़ गतों, तोड़ों का प्रयोग कर विभिन्न लयकारियों को दिखाकर अंत में तिहाई के विभिन्न प्रकारों को बजाते हुए कई छंदबद्ध बंदिशों में लयछंद द्वारा बोलों का काट, तराश करके रचनाओं का प्रस्तुतिकरण इसमें विशेष है। उदाहरणार्थ चारताल में शान–

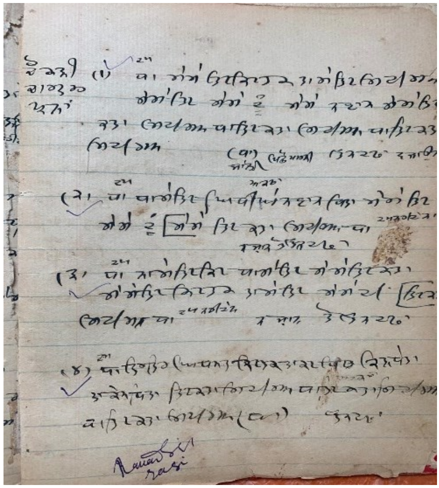
1.	× धा गेगे	0 गेऽ गेगे	2 धा गेगे	0 गेऽ गेगे	3 धागे गेधा	
	4 दींता गेगे	× धा				
2.	× धागेदीं ऽधागे	0 दींऽऽ दींदीं	2 नति टता			
	0 केके तिरकिटधे	3 तिट धागे	4 गेधा गेगे	× धा		
3.	× धाऽ तिटकता	0 गदीगिन धातिट	2 कतागदी गिनधा			
	0 तिटकता गदीगिन	3 धा तिटकता	4 गदीगिन धातिट			
	× कतागदी गिनधा	0 तिटकता गदीगिन	2 धा तिटकता			
	0 गदीगिन धातिट	3 कतागदी गिनधा	4 तिटकता गदीगिन	× धा		
4.	× धाऽ दूंनधि	0 त्ताकिटतक ताधित्त	2 तकेन धागेतिट			
	0 तकेन धागेतिट	3 तकेन धागेतिट	4 तकिटधि किटधागे			
	× तिटकता गदीगिन	0 धा तकिटधि	2 किटधागे तिटकता			
	0 गदीगिन धा	3 तकिटधि किटधागे	4 तिटकता गदीगिन	× धा		

[5]-श्रीवास्तव, अन्नुपूर्णा. गुरूमति संगीत में जोड़ी वादन की परंपरा, पृ.सं.–161

उपरोक्त बोलों के अतिरिक्त वादक गायक के दिए गए समय अनुसार वादन करता है जिनमें तिहाई का प्रयोग लगभग प्रत्येक बोल के पश्चात् कर उसकी विशेषता एवं भूमिका को दर्शाता है।

रबाबी परंपरा के सुप्रसिद्ध उस्ताद भाई रक्खा जी के शिष्य उस्ताद भाई रत्नसिंह जी (तरनतारन वाले) के हस्ताक्षर सहित हस्तलिखित पंजाबी भाषा में चौंकड़ियों, परनों, तोड़ों का चित्र।

यह चित्र इसीलिए दिया जा रहा है क्योंकि उनके हस्तलिखित बोलों की कॉपी केवल उनके आगामी शिष्यों (उस्ताद भजन लाल जी और उनके बेटों श्री हरिओम श्रीवास्तव जी और उस्ताद (डॉ॰) मुरली मनोहर जी) के पास ही है। प्रि॰ दयाल सिंह ने अपनी पुस्तक 'तबला मृदंग सागर' में सिक्ख पंथ के प्रसिद्ध जोड़ी वादक उस्ताद भाई रत्नसिंह जी (तरनतारन वाले) के हाथों से अति सुंदरता से बजने वाले गत–तोड़ों का लिपिबद्ध विवरण भी दिया है



जिसमें से उदाहरणस्वरूप एक निम्नलिखित है–

×					2			
तकता	ऽतक	ता	दूं	|	दूं	किटतक	तक	ऽट
0					3			
धिट	ऽत	किट	तक	|	तिट	कता	ऽन	तक
×					2			
धा	तीं	ता	किड़	|	धिं	ता	किड़	दीं
0					3			
किड़	नग	तिट	तिट	|	गेगे	तिट	कत	किड़नग
×					2			
तिरकड़	तकधिर	किटतक	धादीं	|	धा	धादीं	धा	तिट
0					3			
तिट	गेगे	तिट	कत	|	किड़नग	तिरकड़	तकधिर	किटतक
×					2			
धादीं	धा	धादीं	धा	|	तिट	तिट	गेगे	तिट
0					3			
कता	किड़नग	तिरकड़	तकधिर	|	किटतक	धादीं	धा	धादीं
×								
धा[1]								

शान का वादन करने के उपरान्त गायक द्वारा शब्द कीर्तन की गायन रचना का मंगलाचरण आरम्भ कर दिया जाता है। इसके आधीन शब्द गायन श्री गुरू ग्रंथ साहिब में दर्ज सांगीतिक

[1]- सिंह, प्रिं. दयाल. तबला मृदंग सागर, पृ.सं.–48

संकेतों और सिरलेखों को मुख्य रखते हुए किया जाता है। इन शब्द गायन रचनाओं के संग ताल के ठेके द्वारा संगति कर बीच–बीच में या कई बार गायन के शब्दों अनुरूप भी दुक्कड़ वाद्य पर बोलों का वादन कर सौंदर्य उत्पत्ति की जाती है। कीर्तन के आरम्भ में शान और जोड़ी बजाने की प्रथा थी। जोड़ी पर कुछ विशेष ताल और लय का प्रयोग विशेष रूप से किया जाता था।

1. पहले शान बजाना।
2. फिर मंगलाचरण करना ठेका धमार या चारताल में।
3. फिर बड़े ताल की कोई रीत गानी और रीत के साथ जोड़ी सज्जन ने गत (हाथ जोड़कर) या साथ (हाथ खोलकर) बोल बजाना। परनें बजानी और ठाह, दुगुन, तिगुन, चौगुन अथवा (दूसरी तरफ) कुआड़, बिआड़ लय बदलनी। इस प्रकार आलौकिक रंग बनता था।
4. फिर कोई आसान रीत गानी और इसमें आवश्यकतानुसार व्याख्या और साखी करनी।
5. अन्त में उस राग की पउड़ी लगानी और कीर्तन की समाप्ति करनी।[1]

आसा की वार तथा अन्य चौंकीयों के साथ बजने वाली गत को पउड़ी कहा जाता है। यह गत चार मात्रा की होती है। कई बार इसे आड़ी लय में भी बजाते हैं।

ठेका पउड़ी –

1 गे	2 तिट	3 ता	4 गेता |				
धा	दीं	ऽत	धा	| तिट	कता	गदी	गिन
धा	गदी	गिन	धा	| तिट	कता	गदी	गिन
धा	गदी	गिन	धा	| तिट	कता	गदी	गिन
तिटकता	गदीगिन	धाधा	तिटकता	| गदीगिन	धाधा	तिटकता	गदीगिन
धा ×	धा |						

पउड़ी वादन के अंत में तिहाई में सम के अतिरिक्त अलग 'धा' को दिखाने की विशेषता है। ताल पउड़ी तथा साथ के बोलों में छोटी–छोटी तिहाईयों का प्रयोग इनका गुरूमति संगीत में ही अधिक प्रसार है। यह कीर्तन में आवश्यक रूपी बजाई जाती है। चौकी की समाप्ति, समय के राग अनुसार कोई श्लोक या वार गायन करके किया जाता है। संगीतकला में निपुण जत्थे श्री हरिमंदिर साहिब तथा अन्य गुरूद्वारों में इसी प्रकार ही प्रत्येक कीर्तन चौकी का आरंभ और समापन करते हैं। शब्द कीर्तन, कीर्तन चौंकीयों के रूप में, अलग–अलग सिक्ख ऐतिहासिक दिवसों के अंतर्गत, विशेष शब्द कीर्तन समागमों के अंतर्गत, सिक्ख रौ–रीतों के अंतर्गत गुरू पर्वों आदि में जोड़ी वाद्य का वादन संगति रूप में किया जाता है। अतः गुरूमति संगीत की कीर्तन प्रक्रिया को प्रचलित रखने, विकसित करने तथा इसे उत्तरोत्तर निरन्तर प्रवाहमयता प्रदान करने का श्रेय जहाँ रबाबियों तथा रागियों को दिया जाता है वही साथ संगत के बिना कीर्तन प्रक्रिया का क्रियान्वयन असम्भव प्रतीत होता है। गुरूमति संगीत में विशेष राग,

[1].कौर, डॉ. भगवंत. गुरबाणी राग विवेचन, पृ.सं.–11

ताल, शब्द, कीर्तन चौंकीयां, कीर्तन वाद्य और कीर्तनकारों का विशाल स्वरूप इस विशिष्ट संगीत परम्परा के स्वतंत्र स्वरूप का प्रमाण है।

निष्कर्षः—

गुरूमति संगीत वर्तमान समय में भी शब्द कीर्तन की व्यवहारिक परम्परा और श्री गुरू ग्रंथ साहिब जी के सांगीतिक विधान का अनुसरण करता है। पंजाब के घराने एवं विभिन्न परम्पराओं की वादन शैलियों में जोड़ी (दुक्कड़) वाद्य की विशेषताओं का विवरण अनिर्वचनीय है क्योंकि लगभग 400 वर्ष पूर्व परम्परागत रूप में चली आ रही गुरूमति मर्यादा का आकर्षण श्री हरिमंदिर साहिब जी, अमृतसर में पूर्णतः मिलता है। निरन्तर आठ प्रहर की चौंकीयों का विस्तार गुरू साहिबानों की अपार कृपा से विरासत में मिला जिसका निर्वाह संगीतज्ञों अथवा कीर्तनकारीओं द्वारा किया जा रहा है तथा विभिन्न संस्थानों, केंद्रों द्वारा जोड़ी की शिक्षा दी जा रही है। श्री हरिमंदिर साहिब जी की इस विलक्षण कीर्तन परंपरा ने न केवल भारतीय संगीत की मौलिक और सांस्कृतिक परंपराओं को जीवित रखा अपितु इसके गायन और वादन शैलियों में सहज परिवर्तन करके तथा इसके संचार को दैवीय रूप से केंद्रित कर 'गुरूमति संगीत' की एक अनूठी शैली भी बनाई है। जोड़ी वाद्य की बात की जाए तो इस वाद्य की वादन सामग्री उस्तादों के अथक प्रयास की सिद्धि है जो वर्तमान समय में भी अलग पहचान लिए हुए तथा अपनी मौलिकता को बनाए हुए हैं। इस मौलिक समृद्ध विरासत को पवित्र, विकसित और जीवित रखना ही समय की मांग है।

संदर्भ ग्रंथ सूची

हिंदी पुस्तकें

1. शाक्य, प्रो॰ (डॉ॰) संध्या रानी. मृदंग उत्पत्ति, विकास एवं परम्पराएं. प्रथम संस्करण, गाजियाबाद : लता साहित्य सदन, 2018.
2. विशिष्ठ, पं. सत्यनारायण. तबले पर दिल्ली पूरब. प्रथम संस्करण, हाथरस : संगीत कार्यालय, 1994.
3. कौर, डॉ॰ भगवंत. गुरबाणी राग विवेचन. प्रथम संस्करण, दिल्ली : नीलम पब्लिकेशन, 2003.
4. शुक्ल, योगमाया. तबले का उद्गम, विकास और वादन शैलियाँ. प्रथम संस्करण, दिल्ली : हिन्दी कार्यालय निदेशालय, 1987.
5. सिंह, प्रि॰ दयाल. तबला मृदंग सागर. दूसरा संस्करण, नई दिल्ली : गुरूद्वारा रकाब गंज, 2000.

पंजाबी पुस्तकें—

1. अशोक, शमशेर सिंह. मिरासियों का पिछोकड़ और भाई मरदाना. प्रथम संस्करण, अमृतसर : ऐसकॉरट प्रैस, 1973.

पत्रिका—

श्रीवास्तव, अन्नुपूर्णा. गुरूमति संगीत में जोड़ी वादन की परंपरा. संगीत गलैक्सी 12(2) : 159—164, 2023.

Rare Composition

Composer	Talam	Arohanam	Avarohanam
Ponnayya Pillai	*Khanta Chapu*	*SRGMPDS*	*SNDPMGRS*

Pallavi :

‖n , , n d n p d p , ‖ p d n d m p d p m g m p m , ‖ p , , , g p m g r , s , ‖
Sree , , Ka ra mpu lo , , sa , , , ka , , , vam ma , , , , , , , , , ,
‖ , , r g m p d ṡ d , , ṡ ‖ ṙ , , ṡ n , n d d p g m p d ‖
, , stira mukhaa nu Ee , , , ve , , , , la , , ,

2) ‖ n , , n d n p d p , ‖ p d ṙ ṡ ṡ n n d d p n d d p m g m ‖ p , , , d p m g r , s , ‖
Sree, , Ka ra mpu lo , , sa , , , , ka , , , vam , , , , ma , , , , , , , , , ,
‖ , , r g m p d ṡ d , , ṡ ‖ ṙ , , ṡ n , n d d p g m p d ‖
, , stira mukhaanu Ee , , ve , , , , la , , ,

3) ‖ n , , d p d ṙ s n d n d n p ‖ d , n d p , d p m g m p m , ‖ p , , , g p m g r , s , ‖
Sree, , Ka ra mpu lo , , sa , , , , ka , , , vam , , , , ma , , , , , , , , , ,

Anupallavi:

‖ , , p , d n d p m g p , d , ‖ ṡ , , , ṡ , , , ṡ , ‖ , , d d ġ ṙ ġ d ṙ d ‖ ṡ , ṡ n d , , n d p , , d p m , ‖
, , pra ka ta , , , mu kha nee ,,na ,, ma, bha jana seyuchu nna , , , , , , nu , , ,

‖ , , p d ṡ ṙ ġ , ṁ ġ ṙ ṡ ṙ ġ ‖ ṙ , , , d ṙ ṙsn , d p ‖ m p ṡ n nd , p p m p d ‖ pdm , g r s r g m p d ‖
, , Pan cha , , , , ksha ree , , bru ha , , , dee , , , , , , swa ri , kou , , ma , , ree , ,

Charanam:

‖ m , ,d p m g , m g r , g r ‖ s , s , r g r s s , ṇ p ḍ , ‖ r , , , , , m g s , , ‖ s ṇ ḍ p ḍ s , r g , ‖
Maa ra , , , ja , , na , ka so , , , , , , da , ree , , , Ma , ha , de , va priya ka ri

‖ n , , , n , d , , , ‖ n , p , , , n d m , ‖ , , m g , p , d ṡ n ‖ n p d , ṡ , , , ṡ , ‖
Nee , , ra , ja , , , ri , se , , , kha , ri , , , ni khi la , ga , ma san cha , , , ri ,

Madhyamakaalam:

‖ d , ṡ ṙ ġ ṁ ṙ ġ ṡ , ṙ ġ ‖ ṙ ṡ n , d m p d ṡ , ṙ ġ ‖ ṡ n d p m , p , d n d p ‖ m , g r , s r g m p d ‖
Ni ,pada mula gati yani Ye ,nchi sara na ni ne, Mora lita ka Guru gu ha Bha , ktu tani , yenchi

RASIKAPRIYA, DELHI
In association with
ANDHRA CULTURAL & WELFARE SOCIETY, NEW DELHI
Cordially Welcomes you to
SWATI SMRITI-2024
on 27-28 April, 2024 (Saturday & Sunday)
PRA

SPONSORED BY
PRA
RASIKAPRIYA, DELHI
In association with
ANDHRA CULTURAL & WELFARE SOCIETY, NEW DELHI
Cordially Welcomes you to
SWATI SMRITI-2024
on 27-28 April, 2024 (Saturday & Sunday)
at Godavari Auditorium, Andhra Association Building, Lodhi Road, New Delhi-110003
VENKATESHWARA TRUST

SPONSORED BY
PRA
RASIKAPRIYA, DELHI
ANDHRA CULTURAL & WELFARE SOCIETY, NEW DELHI
Cordially Welcomes you to
SWATI SMRITI-2024
VENKATESHWARA TRUST

SPONSORED BY
PRA
RASIKAPRIYA, DELHI
In association with
ANDHRA CULTURAL & WELFARE SOCIETY, NEW DELHI
Cordially Welcomes you to
SWATI SMRITI-2024
on 27-28 April, 2024 (Saturday & Sunday)
at Godavari Auditorium, Andhra Association Building, Lodhi Road, New Delhi-110003
VENKATESHWARA TRUST

SPONSORED BY
PRA
RASIKAPRIYA, DELHI
In association with
ANDHRA CULTURAL & WELFARE SOCIETY, NEW DELHI
Cordially Welcomes you to
SWATI SMRITI-2024
on 27-28 April, 2024 (Saturday & Sunday)
at Godavari Auditorium, Andhra Association Building, Lodhi Road, New Delhi-110003
VENKATESHWARA TRUST

RASIKAPRIYA, DELHI
ANDHRA CULTURAL & WELFARE SOCIETY, NEW DELHI
SWATI SMRITI-2024

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

SANGITIKA®

Published by

RASIKAPRIYA

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