

April 2025

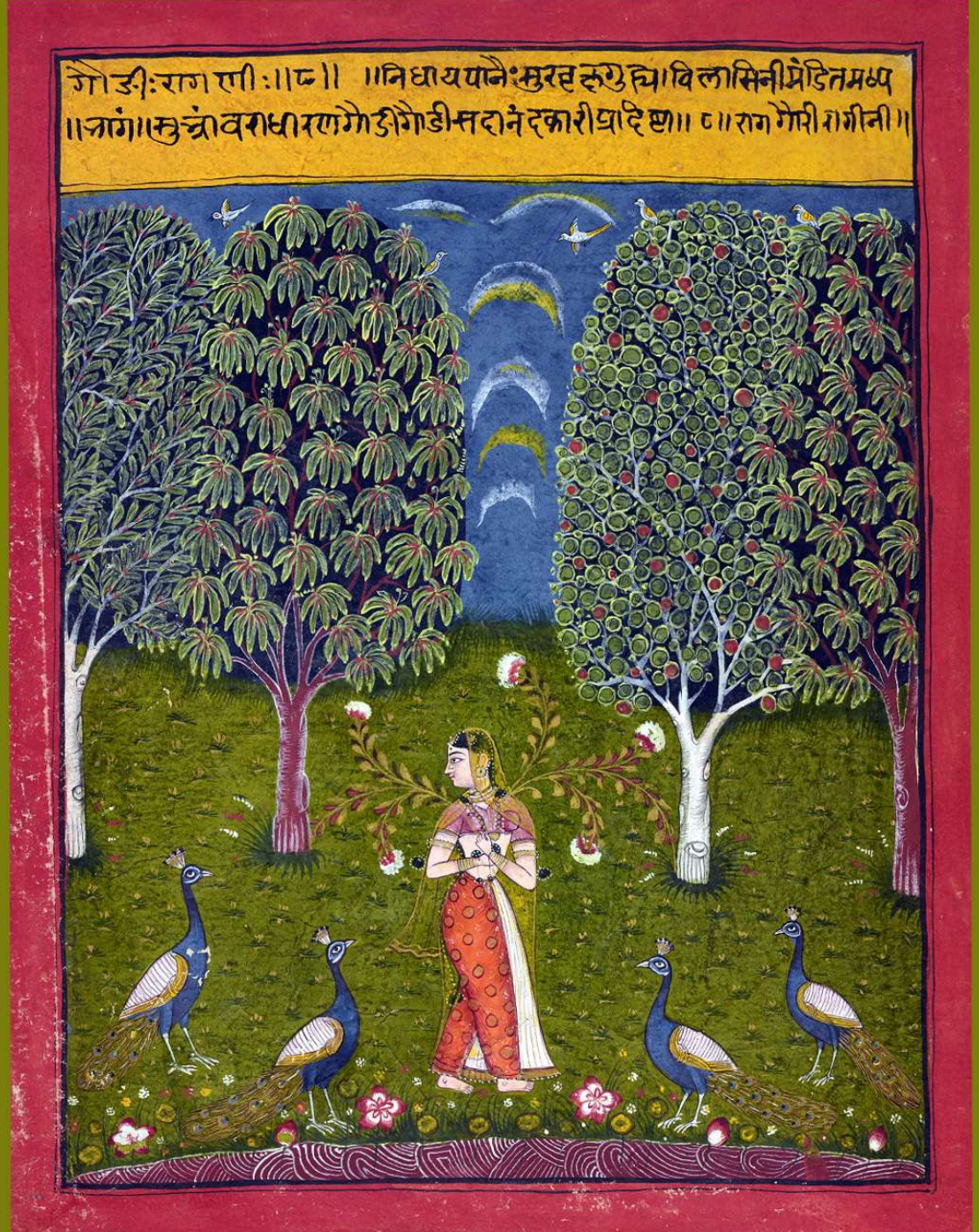
ISSN:2348-5892

# SANGITIKA<sup>®</sup>

A Peer reviewed, UGC carelisted journal on Indian Music

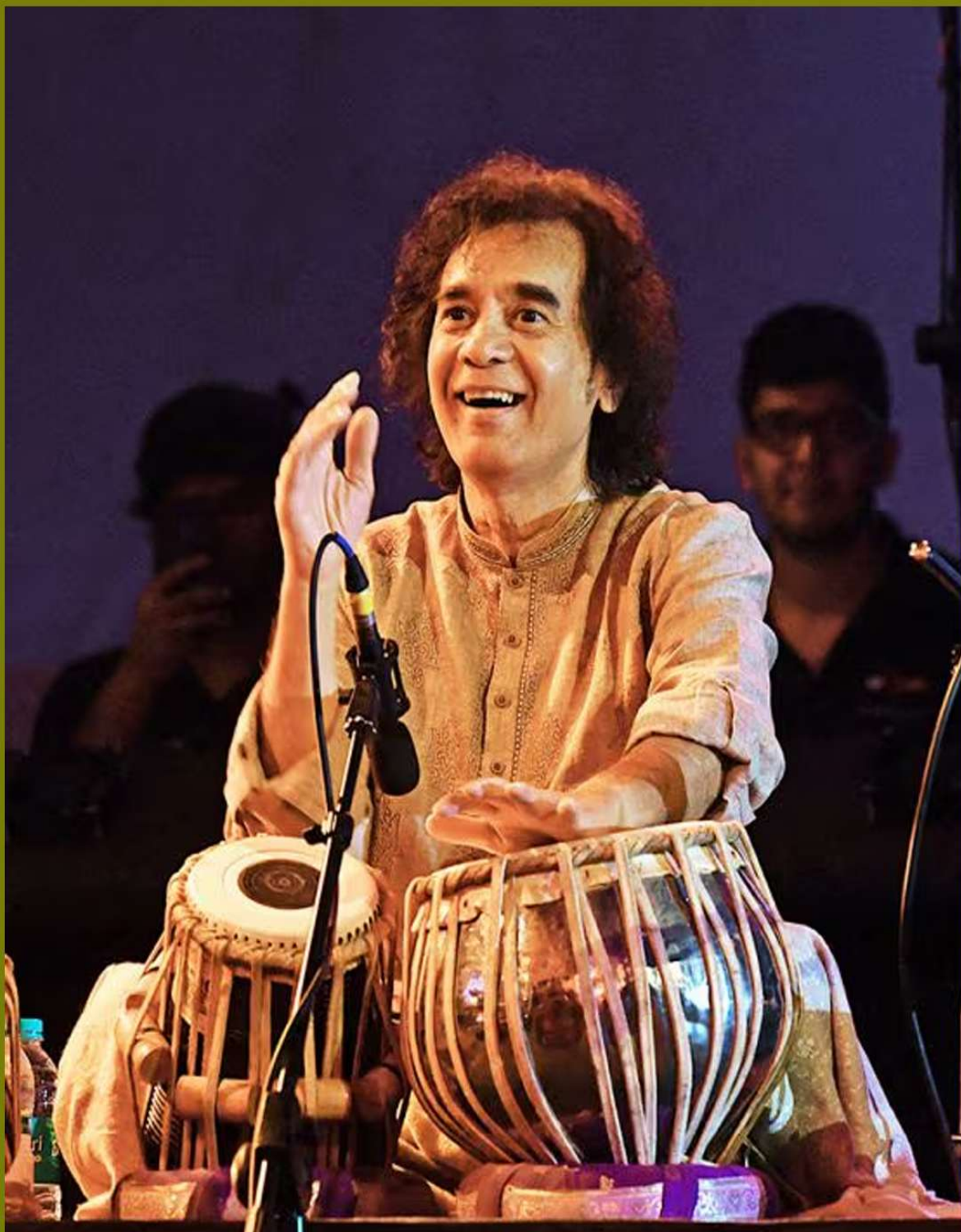
KRITI 11

GITAM 2



*Ragini Gauri*





*In eternal memory of Wizard of Rhythms  
Ustad Zakir Hussain*

ISSN: 2348-5892

**SANGITIKA®**

A Peer Reviewed Journal on Indian Music

**Kriti-11 | Geetam-2 | April 2025**

Volume-21

**English & Indian Languages****BI-ANNUAL****Honorary Chief Editor & Publisher****Dr T V Manikandan****Peer Review Board****Padmabhushan****Dr. T V Gopalakrishnan**

Renowned International Artist,

Visiting Professor at several

Indian &amp; Foreign Universities

**Vidushi Prof. (Mrs.) Krishna Bisht**

Former Dean,

Faculty of Music &amp; 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 &amp; Fine Arts University

**Prof. Kumara Kerala Varma**

Former Principal

Sri Swathi Thiruvai Music Academy,

Thiruvananthapuram

**Executive Editors****Prof. Shailendra Goswami****Dr. N M Narayanan****Shri G Chamu****Assistant Editors****Shri Aadarsh M Nair****Shri Harshvardhan Tyagi**

Printed at

R.S. Printers

**Subscription**

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

Cheques/DD may be drawn in favour of

"Rasikapriya",

payable at Delhi

**Rasikapriya®****614-Modern Apartments,****Sec. 15, Rohini,****Delhi- 110085****From the Editor's desk****Importance of Sadhana and Upasana in Music**

India is such a country where we come across so many things which may not be applicable to rational thinking and always hide in the mystic attire. This makes our wonder land differentiate from other developed countries. Our ancient wisdom gives more importance to spiritual benefits than material gains. Our age-old tradition never allows to avail financial return for giving food to those who are hungry; fees to the teacher for giving education; price for medicine and fees to doctors for consulting patient. Similarly, the performing arts like music and dance and martial arts were performed not for any remuneration; but as an adoration or ritual. Yoga which considered as the special practice to amalgamate the Jeevatma (Soul) and Paramatma (Supreme) relationship. All these have been practiced as a ritual and a total surrender to the God Almighty. In Indian customs, any trade or craft like carpentry or the work of mason will start with ritual; adoring the God to complete it in a perfect way without any obstacle. This concept prevails in the field of Music also.

It is essential to keep the profession of Music; as an Upasana than a mere trade. To maintain this; one student, musician or music teacher needs to follow certain Sadhana. This demands lots of devotion and dedication from the stakeholders towards music and its practice. In earlier periods, music profession was called as "Sangita Upasana", whereas currently, music is considered as a money-making business. Adhering to this view we can analyze the compositions "Nidhi Chhala Sukhama? Ramuni Sannidhi Sukhama?" by Tyagaraja and "Hiranmayim Lakshmi Sada" by Muttuswamy Dikshitar. Almost all the Vaggeyakaras of Carnatic music followed this principle. It is essential to the present generation to understand the importance of the Sadhana and handle the profession of music as an Upasana. That will keep the status of music and musicians high in the society forever.

About the Author	
1.	<b>Dr. Narendra Kaur</b> , a graded artist of AIR, working as Associate Professor at RRMK Arya mahila Vidyalyaya, Pathankot. She authored Six books and many research papers in many Journals and Dailies. With an expertise in Gurmat Sangit, she has organized National Workshops and Seminars sponsored by UGC and ICSSR, Government of India.
2.	<b>Dr. Jagbandhu Prasad</b> - joined Department of music, Delhi University since 2009 and at present working as Associate professor since 2022; published nine research papers and presented many papers in national and International Seminars. He is part of many educational bodies.
3.	<b>Dr. Govindaraju Bharadwaza</b> , Professor at SOPVA, IGNOU. New Delhi and is senior most in the field in the country. Author of many erudite research papers at many National and International journal, he traveled widely and member of many academic and research body of many universities. <b>Saurabh Gupta</b> - research scholar in SOPVA, IGNAU
4.	<b>Dr. Mithun P</b> , an Asst. Professor in Sanskrit, in Amrita School of spiritual and Cultural studies, Amrita Vishwa Vidyapeetham, Kollam, is co-principal investigator of Priyamvada Sanskrit Audio Book project funded by CSU, New Delhi. His area of research is Spiritual Philosophy, and traditional Indian Knowledge system including Indian Music. <b>Arunkumar A S</b> , a sound engineer at corporate & Industry relations, Amrita Vishwa Vidyapeetham, Kollam, and worked on multilingual audio projects for organizations like MHRD, New Delhi and United Nations with a keen interest in research on music and audio recording.
5.	<b>Dr. Ashok kumar</b> , an Asst. professor in Tabla at the Department of Music, Kumaon University for the past decade apart from being participated in several national seminars and conferences. <b>Priyanka Rawat</b> is a research scholar at Department of Music, Kumaon University.
6.	<b>Savithri N V</b> is working as Asst. Professor, Department of music, Govt. College, Chittur, Palghat; and pursuing her Ph.D. from department of music, Kannur University, Kerala.
7.	<b>Dr. Samidha Vedabala</b> - As a promising performer in Sitar, she has been serving as Asst. Professor at Department of Music, University of Gangtok. Published many articles and undertaken many projects focusing marginalized art forms, Ethnomusicology etc.
8.	<b>Dr. Siddharth Verma</b> , a doctorate holder from department of Music University of Delhi, published many research papers and presented papers in many national seminars.
9.	<b>Anuthama Murali</b> , a promising Violinist and recipient of Ustad Bismillah Khan Yava Puraskar, from Sangit Natak Akademi and many recognitions and Government Scholarship holder, is a Ph.D. scholar in the department of Music, University of Madras; apart from presenting papers and Lect-Dems on different topics in several institutions.
10.	<b>Bhavya Saraswat</b> , a promising artiste and an "A" graded artist of All India Radio, she currently pursuing her Ph.D. research from Department of Music, University of Delhi.
11.	<b>Sushant Sathu</b> is a Ph.D. Scholar from Department of Music, University of Delhi.
12.	<b>Jühin Padmanabhan</b> , A performing artist, pursuing Ph.D. Research from Department of Music, Sree Sankaracharya University of Sanskrit, Kalady, Kerala.
13.	<b>Sajütha Suku</b> , a promising musician, pursuing her Ph.D. from Department of Music, Avinashilingam Institute for Home Science and Higher Education for Woman, Coimbatore.
14.	<b>Gopal Soni</b> pursuing his Ph.D. research from Department of Music, University of Delhi.
15.	<b>Vivekanand</b> is a Ph.D. scholar from Department of Music, University of Delhi
16.	<b>Keerati Ballabh Dev Pathak</b> – A versatile artist pursuing Ph.D. research from Delhi University.
17.	<b>Fr. Anjo Puthur</b> , is a Ph.D. scholar from Department of Music, Central University of Tiruvavur
18.	<b>Poushali Dutta</b> , pursuing her Ph.D. Research from Department of Music, University of Delhi.
19.	<b>Vani Venugopal</b> , pursuing her Ph.D. Research from Department of Music, Sri Sankaracharya University Of Sanskrit, Kalady

## Contents

1. Sangita Muktaavali		4
2. An Analytical study of the distinctive style of Gurmat Sangeet, the Heritage of Punjab	Dr. Narendra Kaur	6
3. पं० शारंगदेव प्रणीत दशविध राग-वर्गीकरण	डॉ० जगबन्धु प्रसाद	13
4. An Embarking on Symbolic Journeys from the Doll's House to the Halfway House	Saurabh Gupta Dr. Govindaraju Bhardwaza	20
5. The Synergy of Sanskrit Verses and Indian Classical Music: Matching Meters with Ragas to Enhance Emotional Expression	Dr. Midhun P Mr. Arunkumar A.S	31
6. ग्वालियर घराने की गुरु-शिष्य परम्परा का संगीतिक योगदान: एक विश्लेषणात्मक अध्ययन	प्रियंका रावत शोध डा० अशोक कुमार	36
7. Musical forms composed by Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar – A versatile post trinity composer	Savithri N V Dr. Mini.N	41
8. Silence in Indian Classical Music: A Perception of Philosophy	Dr. Samidha Vedabala	47
9. उस्ताद वहीद खाँ (सन् 1895–1961) का जीवन परिचय एवं सांगीतिक योगदान	डॉ. सिद्धार्थ वर्मा	54
10. Ata-tala - A Historical Study of its Structure	Anuthama Murali Dr. Rajshri Ramakrishna	61
11. Mewati Gharana in the rich heritage of Khayal Gayan	Bhavya Sraswat	70
12. Gayaki and Gatkari Ang: Distinctive Styles of Violin in Hindustani Music	Sushant Sathu	77
13. The role of Non-Lexical syllables in Sama Veda and Carnatic Music	Jithin Padmanabhan	85
14. Exploring the Dasya bhakti Essence: Insights from Sripadaraja's 'Idanadaru' Composition	Sajitha Suku Dr.V.Janaka Maya Devi	89
15. भक्तिकाव्य के वीर गाथा काल (आदिकाल) एवं मध्य काल (पूर्व एवं उत्तर काल) की संगीतिक विशेषताएं एवं विकास	गोपाल सोनी	95
16. शास्त्रीय संगीत में इलेक्ट्रॉनिक मीडिया का प्रवेश: बिहार राज्य के संदर्भ में	विवेकानंद	101
17. मध्य कालीन ब्रज भक्ति साहित्य का पुनरावलोकन ,राधावल्लभ सम्प्रदाय के विशेष संदर्भ में	कीरति बल्लभ देव पाठक	107
18. Musical analysis and Practicing techniques on Jatiswara Compositions of Palghat Rama Bhagavatar	Anjo P Thomas	115
19. भारत में प्राचीनकाल से आधुनिक काल तक संतूर वाद्ययंत्र का कालानुक्रमिक अध्ययन	पौशाली दत्ता	121
20. Onamkali: The heartbeat of Kerala's Folk Heritage	Vani Venugopal	128
21. Rare Composition		134

## 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 15<sup>th</sup> 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 CHINTAMANT**” -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 tries to explain **Shukatunda**.

### शुकतुण्डः

त्रिपताककरस्येव तर्जनीचेद्धनुर्नता ।  
किञ्चिन्नतो मध्यमोऽपि शुकतुण्ड इतीरितः ॥

*Tripataaka karasyaiva  
tarjaneched dhanurnata  
Kinchinnato maddhyamo-pi  
shukatunda iteeratah:*

Here the author is illustrating the Hastamudra known as Shukatunda. In the hand gesture of Tripataaka, the forefinger should be kept in a shape of a curve like a bow, and the middle of forefinger will be tilted a little which is known as Shukatunda.

शुकतुण्डस्वरूपत्वात् शूकाद्यभिनये मतः ।  
वक्षस्थलादधो यातो गात्रकार्येऽप्यधस्तलः ॥  
*Shukatunda swaroopatwaad  
shookaadyabhinaye matah:*

*Vakshasthalaadadho yaato  
gaatrakaarye-pydhasthalah:*

As the shape of this Mudra is like the peak of a parrot, this Mudra will be used to indicate the birds like parrot. When the hand with Shukatunda will keep under the chest and the down portion of the body, this position will use to indicate the beautification of the body.

दूताक्षपातचोत्तानकोपे चापि बहिर्दयः ।  
आह्वाने चान्तराक्षिप्तो बहिः क्षिप्तो  
विसर्जने ॥

*Dootaakshapaatachotthaanakope  
chaapi bahirdayah:  
Aahwane cha antaraakshipto  
bahih:kshipto visarjane*

This Mudra is used to indicate a messenger, throwing of the dice in gambling and also the highest degree of anger without any pity. And when the hand with Shukatunda is pulled towards the body, will use to call somebody and when the hand will push against the body, will use to expel somebody from the house.

त्वञ्चाहञ्चेति निर्देशे तद्व्यापारप्रदर्शकः ।  
असूयादर्शने चापि न मे कृत्यं यथोचितः ॥

*Twanchahanchoti nirdase  
tatvyapaara pradarshakah:  
Asooyaadarshane chaapi na me  
krutyam yathochitah:*

To indicate the words you and I, and the actions of the same words, the Shukatunda mudra should be used. And also, to indicate the feeling of jealousy and also use to demonstrate the act of “this is not my duty” as per the situation.

हस्तिशुण्डाग्रतुल्यत्वात्तद्व्यापारप्रदर्शकः ।  
कुलीरवृश्चिकादीनां कर्तव्योभिनयोमुना  
॥

*Hastishundaagra  
tulyatwaattadvyaapaara  
pradarshakah:  
Kuleera vruschikaadheenaam  
kartavyo-bhinayo-muna*

The form of Shukatunda mudra is quite similar to the trunk of an

elephant. Therefore, to indicate the movements of a trunk, this mudra will be used. To indicate the action of a crab and a Scorpion, this mudra is used.

वादने पटहादीनां स्वपार्श्वे लुठितो भवेत् ।  
वीणाया वादने चापि तन्त्रीवादनसूचकः ॥  
गगनोत्पतने चापि स्वपार्श्वदूर्ध्वमुत्थितः ॥

*Vaadane patahaadeenaam  
swapaarshwe luthito bhavet  
Veenaayaa vaadane chaapi  
tantrivaadana soochakah:  
Gaganotpatane chaapi  
swapaarshwaadoordhwamutthitah:*

This Shukatunda mudra will also be used to indicate the acting of playing a drum with the hands in a rotating form near to the body. To present the acting of playing a lute (Veena) and the musical instruments with the strings. While the movements of hands with Shukatunda towards the upper portion of body will indicate the act of flying to the sky. With this the author is concluding the illustration of Shukatundamudra.

**इति शुकतुण्डः**  
*Iti Shukatundah:*



## *An Analytical study of the distinctive style of Gurmat Sangeet, the Heritage of Punjab*

**Dr. Narendra Kaur**

Associate Professor, RRMK Arya MMV, Pathankot

**Abstract:** *Gurmat sangeet is a tradition of singing gurbani shabds (hymns) in ragas. The serenity of Gurmat Sangeet lies in Gurbani, therefore it proceeds with shabd alap (bol-alap) to unfold the shabd-bhav. Though its recital is accompanied with the taals used for dhrupad and khyal singing, yet its rendition is quite different from dhrupad and Khayal of Indian classical music. Only a ragi of Gurmat sangeet is capable of singing the traditional compositions of shabds in the ragas as mentioned in Shri Guru Granth Sahib. Partal singing and pada singing in a variety of taals like chautal, Matt-taal, Jaital, Pancham-savari taal, seven and half beat taal, nine and half beat taal, punjabi theka teental are some salient features of Gurmat sangeet. This paper aims at studying the style of Gurmat sangeet and analysing how its rendition differs from dhrupad and Khayal styles of Indian classical music.*

**Keywords:** *raga, sangeet, Gurmat sangeet, music of Punjab, kirtan*

**Introduction:** The word Gurmat means according to Guru's wisdom. Gurmat Sangeet refers to singing *shabds* (hymns of Gurbani) of Shri Guru Granth Sahib in the raga as titled, in a traditional manner. During fifteenth, sixteenth, and seventeenth centuries when Dhrupad style was prevalent in Indian Classical music and pakhawaj was used for rhythm accompaniment then ragis of gurmat sangeet used to sing gurbani in taals of pakhawaj. The tradition of Gurmat sangeet parts itself from dhrupad because it does not have nom-tom-alap and laykaries of dhrupad rather it has its own way to begin and proceed. To begin with, ragis demonstrate 'shan' in which they play instruments only for a few minutes in the raga they are going to sing in. Then start singing mangalacharan which consists of some short verses of gurbani at a slow pace that finishes with tihai of 'Anand guni

*nidhan, guru garib nivaz'* in medium laya. Then at medium laya, a shabd in a taal out of the array of taals like chautal, Matt-Taal, jaital, pancham-savari taal, seven and half beat taal, nine and half beat taal, punjabi theka teental, jhaptal, soolphakta, ektal, farodast taal, dhai taal and in a raga as per the mention in Guru Granth sahib is sung along with elaborations of references of similar gurbani verses. Taal plays a very crucial role in Gurmat sangeet; for example odd beat taals like, mat-tal (9 beats), Jaital (13 beats), Pancham-savari taal (15 beats), chartal ki savari or bhanumati taal (11 beats), dhai taal (7 beats), seven and half beat taal, nine and half beat taal, are very popular taals of gurmat sangeet. Compositions of Gurmat sangeet are usually sung in a particular melody by all ragis (who sing Gurbani in ragas). The line of rahao is set to be the shai of shabd and other lines containing anks



1,2,3...are made stanzas of the *shabds*. As per tradition, successive stanzas are composed on the tune of first stanza. At the end of whole singing, as per the protocol, Paudi is sung in paudi taal, a four beat taal. Paudi is a part of vaar, a form of folk singing. Paudi is sung at the end of kirtan. During Basant season three paudies of 'Basant ki Vaar' are sung in basant raga. We may call it as the traditional way of singing Gurbani that is why it is generally observed that a vocalist of Indian classical music cannot render a *shabad*<sup>1</sup> in its traditional style unless or until he is trained in the style of Gurmat sangeet. Only a taksali<sup>2</sup> ragi is capable of singing a shabd in its traditional style.

A very unique kind of poetry titled as *partial* is mentioned in Sri Guru Granth. We find a total count of fifty-five partals, written by fourth and fifth guru. A partial includes Pancham Savari Taal, a 15 beat taal as its main feature very often. According to the tradition taal changes five times in a single composition.

With the beginning of eighteenth century, in 1705 at the place of Machhiwada in the district of Ludhiana of Punjab state, tenth guru Sri Guru Gobind Singh recited a shabd 'Mitter piare nu haal muridan da kehna' which is titled as "*khyal patshahi 10*"(Sri

Dasam Granth Sahib ji). With the changing trends khyal singing took place of dhrupad singing. Ragis also changed their style but within the periphery of gurmat only.(Paintal 2003). For example, in contrast to khyal, gurmat sangeet avoids a long course of sargam-taans clouding the bhav and respect of gurbani. As Professor Kartar Singh says, 'use of sargam taans is prohibited in Gurmat sangeet'. Indian classical music is kalapardhan while gurmat sangeet is bhavpardhan shailly. The whole singing is beautified with shabd-alap and with very limited number of taans that too in akar only. (Paintal 2003).

Shri Guru Granth Sahib, containing 1430 Angs (limbs referring to pages of the holy scripture), includes thirty one main ragas, in addition to these, thirty-two ragas appear under the course of these ragas, thus making the total count to sixty-three. (Singh,K.2010).Each and every shabd starts with a title as 'name of the raga and name of Mehla', for example Raag Sorath Mehla fifth means that *Shabad* should be sung in raga Sorath and it is written by fifth Guru Sri Guru Arjan Dev Ji. The poetic forms consist of dupade, tipade, chaupade, ashtapadi, chhant, vaar, slok, dohra. The poetry related to folklores is also well titled e.g. baramah, alahunia,

<sup>1</sup> The word *Shabd* & *Shabad* are used interchangeably

<sup>2</sup> in sikh religion, taksal is a school of training where religious and musical training is imparted. Trainees reside continuously over the

years of training. According to Prof. Tara Singh, taksal refers to ghrana or guru-shishya parampara.

chhant, ghorian, lavan, sadd, karhle, pehre, thitti, and vaar. The singing style of Gurmat Sangeet is of its own kind which includes a gurbani shabd as its poetic content or lyrics aimed to commune with the Akal Purakh, the God who is not bound in the cycle of time. (Saber J.S. 2003) Compiled in 1604, by the fifth guru, Guru Arjan Dev ji, Shri Guru Granth Sahib contains bani of 6 Gurus, 15 Bhagats, 11 Bhatts, and 3 gursikhs.

**Origin of Gurmat sangeet and its journey upto 20<sup>th</sup> century** - This tradition of music roots back to the period of the first Guru of Sikh religion Sri Guru Nanak Dev Ji (1469-1539). Shri Guru Nanak Dev Ji had accompaniment of rebab, a string instrument played by bhai Mardana ji<sup>3</sup>. Addressing the folks during his udasis (the religious journey) Guru Nanak Dev Ji created bani in ragas with the accompaniment of bhai Mardana's rebab which was specially designed and manufactured by bhai Farinda ji who while giving this rabab to bhai Mardana told him to play this only for Guruji. Moving around during his udasis, Guru Nanak Dev ji used to create and sing bani in ragas to give people spiritual message. This tradition of music was carried forward by successive gurus named guru Angad Dev ji, guru Amardas ji, guru Ramdas ji, guru Arjan Dev ji, guru Teg Bahadar Sahib and guru Gobind Singh Sahib.

Though the sixth, seventh and eighth gurus did not create their own bani but they kept the kirtan parampara (the tradition of Gurmat sangeet) go on. The descendants of bhai Mardana, his sons bhai Rajada and Sajada, and sons of bhai Rajada-bhai Sadu and bhai Badu, his great grandsons bhai Satta and Balwand performed kirtan in guru's darbars. Bhai Pandha and Bula were the rebabi kirtankars (Gurbani singers) of Guru Amar Das ji's Darbar. "Pandha Bula Janiye Gurbani gayan lekhar" (Bhai Gurdas, vaar 11, Paudi 16). Jhanjhu, Mukand and Kidara were the Gurbani singers in guru Arjan dev ji's darbar. "Jhanjhu ate Mukand hai kirtan kare hajoor Kidara." (Bhai Gurdas, vaar 11, Paudi 18). Bhai Satta and Balwand performed Kirtan Seva in Guru darbar till fifth guru Guru Arjan Dev ji. They both wrote Ramkali ki vaar in the praise of Sikh Gurus which is included in Shri Guru Granth Sahib Ji on Ang number 966. Bhai Jass, Bhai Nathu and bhai Ratta were the rebabis in the darbar of Guru Har Rai Sahib, the seventh sikh guru. They used to sing Gurbani in ragas with the accompaniment of stringed instruments. Bhai Babak, Bhai Gurbaksh, Bhai Saddu and Maddu were the kirtankars during Guru's time. After Balwand and Satta left darbar, Guru Arjan Dev Ji asked sangat to do kirtan. Guru ji himself and sangat performed kirtan. Now kirtankars or sikh sangat

---

<sup>3</sup> Swami Haridas was disciple of bhai Mardana ji

perform kirtan as per the tradition. Guru Arjan dev ji created and recited bani in the accompaniment of an instrument called saranda which is said to be designed and founded by guru Arjan Dev ji, the fifth guru. (Singh G. 2012)

Guru Gobind Singh ji used to perform kirtan seva with the accompaniment of Taus, a peacock shaped instrument. Taus is said to be founded in the darbar of Shri Guru Hargobind Sahib ji, the sixth guru. (Singh G. 2012)

Due to Mughal invasions on Hindustan, sikh leaders like Baba Banda Singh Bahadar, Jassa Singh Ahluwalia, Jassa Singh Ramgaria, Baghel Singh, Nawab Kapoor Singh, Maharaja Charat Singh etc. remained involved in fighting with Mughal emperors and invaders like Farrukhsiyar, Zakria khan and his son Yahia khan, Nadir shah, Ahmad shah durrani etc. During these fights from 1710 to 1800 a great treasure of sikh culture and heritage was destroyed. A huge number of sikhs were killed in massacre of sikhs by Ahmad Shah Abdali and in the massacre of sikhs by diwan Lakhpat Rai. After this tough time Maharaja Ranjit Singh took control of punjab. He made efforts to revive and document the tradition of Gurmat sangeet. Bhai Chanan rebabi of Kapurthala, bhai Kahn Singh Nabha, Arthur Mecaulliff played significant role in documenting the Spiritual musical Legacy of sikh gurus. In 1760 during the reign of Charhat Singh

(Maharaja Ranjit Singh's grand father), the usual chounkies of *shabad* kirtan happened to take place regularly in Nankana Sahib Gurdwara (now in Pakistan). During the time of Maharaja Ranjit Singh, people started gathering in Darbar Sahib, (Golden temple) and the donations increased hugely. Ragis were also promoted chiefly by the Sangat and the Maharaja. This period is known as the golden age of sikh art forms in Punjab. Maharaja Bhupinder Singh of Patiala, around in 1910 A.D. with a financial aid of three lac rupees did make an effort to document ragas of Gurmat sangeet by inviting Mahant Gajja Singh, a maestro those days and asked him to document Gurmat sangeet. Mahant Gajja Singh wrote the book 'Gurmat sangeet' which is still available in the library at Patiala. (Singh S. 2003)

Mahant Gajja Singh was a great performer of Gurmat sangeet. He designed a string instrument named Dilruba which is popularly played nowadays almost on every stage of Gurmat sangeet. Mahant Gajja Singh taught Gurmat sangeet to bhai Kahn Singh Nabha, bhai Veer Singh, Maharaja Bhupinder Singh, bhai Harnam Singh and bhai Mastan Singh. Bhai Harnam Singh and bhai Mastan Singh were very famous ragis of that period. Raja Kunwar Mrigendra Singh took guidance of Gurbani ragas from Mehboob Ali (descendant of Bhai Farinda ji who was music guru of Bhai Mardana ji) in the court of Maharaja Bhupinder Singh. In Gurdwara Dukh

Nivaran Sahib and Gurdwara Moti Bagh Sahib of Patiala, there were very expert ragis who performed sewa of Gurbani kirtan in ragas of Guru Granth Sahib. Bhai Kalu Singh was a Saranda player at that time in Patiala. Bhai Avtar Singh and Gurcharan Singh, Bhai Kultar Singh, Bhai Baldeep Singh of Delhi contributed by singing various compositions of Gurbani *shabds* and writing books on Gurmat Sangeet. Professor Tara Singh, Prof. Pyara Singh Padam, Bhai Samund Singh, Sant Sarvan Singh Gandharva, Bhai Dyal Singh, Bhai Uttam Singh, Bhai Dilbagh Singh, Bhai Gulbagh Singh, Bhai Gurmukh Singh Fakkar, Dr. Ajit Singh Paintal, Singh Bandhu of Delhi, Dr. Jagir Singh, Dr. Devender Singh Vidyarthi, Bhai Bakhshish Singh, Bhai Dharam Singh Zakhmi, Bhai Avtar Singh Zakhmi, Bhai Sai Ditta ji, Bhai Lal, Bhai Santa Singh, Prof. Darshan Singh Komal, Baba Jwala Singh, Bhai Gian Singh Aibatabad, Bhai Balbir Singh, Professor Kartar Singh, and Dr. Gurnam Singh made great efforts to promote Gurmat sangeet. Many conferences were held at various places for the promotion of Gurmat sangeet. With great strides of the scholars, Gurmat Sangeet took place in the academic institutions at board and University levels. Bhai Ardaman Singh Bagaria and Bhai Arjan Singh Bagh prepared recordings of great ragis. (Singh S. 2003) Baba Shyam Singh played saranda while singing Gurbani, he did kirtan sewa for 70 years at Darbar Sahib, Amritsar. In 1991, head

of Jawaddi Taksal Ludhiana Sant baba Suchha Singh ji contributed to revive traditional style of raga based kirtan. He organised Adutti Gurmat Sangeet Samalen in Ludhiana and invited scholars and experts of great repute to perform raga based kirtan and to discuss the forms of ragas which had become extinct those days.

**Analysis:** Raga is synonymous with Indian classical music. Both in Indian Classical Music and Gurmat Sangeet we sing ragas. In Indian Classical Music we sing ragas in various styles like dhrupad, dhamar, Khayal, thumri, tappa, sadra, dadra etc. In olden days there were Prabandh, Roopak and Vastu gayan. Afterwards dhrupad style of singing was established, then came into existence the khyal, tappa, thumri, etc. styles of singing. Gurmat Sangeet, although being a form of classical music, is quite different and distinct in its presentation, from the other prevalent styles of Indian classical music like dhrupad and Khayal, tappa, thumri, etc. In Gurmat Sangeet, Gurbani *shabad* is sung in a raga as mentioned in Guru Granth Sahib. Gurmat Sangeet is a kind of vocal music with the accompaniment of specific instruments which are allowed and approved for its recital, e.g. rebab, saranda, taus, dilruba, and tanpura. With the advent of harmonium, ragis have started using it. It is only the *shabad* of Gurbani which gives it the name of Gurmat Sangeet. Thus Gurmat Sangeet means singing Gurbani *Shabd* in the raga as mentioned in Sri Guru



Granth Sahib and singing of banis of other approved treatises of Sikh religion like 'vaars of bhai Gurdas ji', the creations of bhai Nand Lal ji and Dasam bani in ragas. In contrast, Indian classical music generally showing the dexterity by creating huge amounts of sargams and taans to entertain listeners, keeping the poetry secondary, contains merely a single verse of four lines, two each in sthai and antara make a full bandish of a khyal. The poetry of the bandish can be written by anyone. There is no hardline regarding the content of poetry while in Gurmat sangeet only Gurbani *Shabad* singing is allowed. Gurmat Sangeet is concerned with spirituality only. It takes the soul on a journey towards communion with God through listening to the word of Guru and absorbing it into the innermost depth of the consciousness to elevate the soul to such a level that our consciousness becomes focussed on *Shabd* (the word) of Guru. A common person cannot write or create the poetry of Gurmat sangeet. The *shabd* of Gurbani consists of Dupade, Tipade, Chaupade, Chhant and Ashtapadi, the poetic forms considered to be rich literary creations. Kavya, the poetry is of utmost importance in Gurmat sangeet. The correct pronunciation of *shabd* is the primary one while musical showcase is the secondary one in Gurmat Sangeet. It is a very balanced mix of art form and *shabd*, the literature. Due to the spiritual entity, sangat, the audience never gets bored. In Gurmat sangeet unnecessary taans

are prohibited, only a required amount of shabd-alaps and akar-taans are sung to enhance Gurbani Shabd because the purpose of Gurmat sangeet is to create serenity and tranquility, any deviation from the path does not suit its actual purpose. The taksali kirtankars elaborate the Shabd with references of more hymns, they do layakari, show tihais, bol alaps and bol taans in a very strict and subtle manner which never harms the beauty of Gurbani and which shows their skill and expertise. A great variety of the usage of various taals like Pancham Sawari, Jhaptal, *sade-nau-matra*, *sade-saat-matra*, nine beat taals etc makes Gurmat sangeet very distinct and particular. In Indian classical music we do not see practice of these taals today. Gurmat Sangeet is continuously being revived and carried forward. There are distinct singing styles which have mentions in Sri Guru Granth Sahib, these are pada singing, partial singing, paudi singing, vaar singing etc.

### Conclusions:

Gurmat sangeet is a unique and distinctive classical style of singing a shabd of Gurbani. Indian classical music is kala-pardhan whereas gurmat sangeet is *shabd* pardhan. All the sixty-three ragas of Shri Guru Granth Sahib Ji are very appropriately chosen for reciting Gurbani. There are some particular styles like pada singing, partial singing, paudi singing and vaar singing etc. Rebab, saranda, taus and dilruba are specific and approved instruments for its accompaniment. Chartal, mat-tal, pancham-savari taal,

seven and half beat taal, nine and half beat taal, punjabi theka teental, japtal, soolphakta, ektal, farodast taal are its particular taals. To conclude, we see that since the times of gurus, right from Guru Nanak Dev Ji till date, the tradition of Gurmat sangeet is existing

among us distinctively keeping its form quite different from the other styles of Indian classical music parting itself and carving a separate niche for itself.

---

### Reference

- (i) Sri Guru Granth Sahib. 1604. Shiromani Gurudwara Parbandhak Committee. <https://sgpc.net/sri-guru-granth-sahib>.
- (ii) Nabha, Kahan Singh. 2006. *Guru Shabad Ratnakar Mahan Kosh*. Language Department Punjab.
- (iii) Paintal, Ajit S. 2003. *The Traditions of Sikh Devotional Music: Guru Nanak Sangeet padhati Granth part 2*. Jawaddi Taksal Ludhiana.
- (iv) Saber, Jasbir S. 2003. *Guru Nanak Sangeet padhati Granth part 2*. Jawaddi Taksal Ludhiana.
- (v) Singh, Giani Mani S. 1999. *Vaaran Bhai Gurdas*. Singh Brothers Amritsar.
- (vi) Singh, Gurnam. 2012. *Gurmat Sangeet: Parbandh ate Parsar*. Punjabi University. Patiala.
- (vii) Singh, Kartar. 2009. *Gurmat Sangeet Darpan Part-2*. S.G.P.C. Amritsar.
- (viii) Singh, Kartar. 2018. "Gurbani sans ragas can't touch hearts". *The Tribune*. May 22.
- (ix) Singh, Sukhwant. 2003. *Guru Nanak Sangeet padhati Granth part 2*. Jawaddi Taksal. Ludhiana.
- (x) Singh, Sukhwant. 2016. *Gurmat sangeet: Adhunik Paripekh*. Shabad Naad Ludhiana.
- (xi) Singh, Tara. 2004. *Vadan Kala*. Publication Bearau Punjabi University Patiala.



## पं० शारंगदेव प्रणीत दशविध राग—वर्गीकरण

डॉ० जगबन्धु प्रसाद  
एसोसिएट प्रोफेसर  
संगीत एवं ललित संकाय  
दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

**सारांश:** राग गायन भारतीय संगीत की अनुपम निधि है। भारतीय दर्शन, साहित्य और संगीत में राग की एक विशिष्ट परिकल्पना है। राग गान भारतीय संगीतज्ञों की सुविकसित व सूक्ष्म सौन्दर्य चेतना का प्रतीक है। प्रत्येक राग का एक स्वतंत्र व्यक्तित्व है तथा इनका अपना रूप है। प्रत्येक राग से एक विशिष्ट भावना की अभिव्यक्ति होती है। भिन्न स्वरूप एवं नाम धारण करने वाली स्वर रचनाओं को पहले जाति एवं उसके बाद राग के नाम से जाना जाने लगा। कुछ समानता वाले राग एवं कुछ भिन्नता रखने वाले रागों के अलग-अलग समूह या वर्ग बना दिये गये। रागों का यह वर्गीकरण पुरातन काल से वर्तमान समय तक नित नये परिवर्तनों सहित चला आ रहा है। रागों के विकास के पश्चात् विद्वानों ने राग वर्गीकरण की महत्ता को रागों के विकास के पश्चात् विद्वानों ने अपनी-अपनी विशिष्टताओं सहित रागों के वर्गीकरण किये। पं० शारंगदेव ने भी रागों के वर्गीकरण की पद्धति को अपनाया तथा अपना दशविध राग वर्गीकरण की पद्धति को अपने ग्रन्थ संगीत रत्नाकर के राग विवेकाध्याय में वर्णित किया है। पं० शारंगदेव ने दशविध राग—वर्गीकरण ग्राम राग, उपराग, राग, भाषा, विभाषा, अन्तरभाषा, रागांग, भाषांग, क्रियांग तथा उपांग के अन्तर्गत रागों को व्यवस्थित किया है।

**संकेत शब्द**—पं० शारंगदेव, दशविध, राग वर्गीकरण, संगीत, गीति

वर्गीकरण शब्द से ही प्रतीत होता है कि कोई समानधर्मी विशेषता या विभिन्नता। वर्गीकरण शब्द में वर्ग के कई अर्थ हैं— श्रेणी, समूह, दल, जाति, संग्रह आदि तथा वर्गीकरण से तात्पर्य है वर्गों में बांटना। कुछ समान गुणों को दृष्टिगत रखते हुए जब रागों को विभिन्न वर्गों में विभाजित किया जाता है, तब उसे राग वर्गीकरण शब्द से सम्बोधित करते हैं। विभिन्न विद्वतजनों ने रागों का विभिन्न प्रकार से वर्गीकरण किया है। पं० शारंगदेव जी का सुप्रसिद्ध रागवर्गीकरण दशविध राग वर्गीकरण निम्नवत् है—

### 1. ग्राम—राग

पं० शारंगदेव ने 'संगीत—रत्नाकर' ग्रंथ में शुद्धा, भिन्ना गौड़ी, बेसरा और साधारणी इन पांच गीतियों के अन्तर्गत तीस ग्राम—राग माने हैं। शारंगदेव के समय में उपर्युक्त पांचों

गीतियां—स्वरों की विशिष्ट रचना तथा गायन शैली के आधार पर प्रचार में थीं। षडज तथा मध्यम दोनों ग्रामों में इन गीतियों के अनुसार रागों के विभिन्न प्रकार बनते थे। इन्हीं के लिए इन्हें ग्राम—राग की संज्ञा दी गई थी।

'संगीत रत्नाकर' में वर्णित शुद्धा, भिन्ना, गौड़ी, बेसरा और साधारणी इन पांचों गीतियों के अन्तर्गत तीस ग्राम—राग माने गये हैं जो इस प्रकार हैं—

शुद्धा—सरल और लालित्यपूर्ण स्वरों के प्रयोग से शुद्धा गीति होती है— "शुद्धा स्यादवकैललितैः स्वरैः।" षडज ग्राम में शुद्धा गीति पर आधारित 3 राग थे, जो शुद्ध कहलाते थे— जैसे— षडजग्राम, शुद्ध कैशिक, मध्यम और शुद्ध साधारित। मध्यम—ग्राम में शुद्ध गीति पर आधारित 3 शुद्ध राग थे, जैसे पंचम, मध्यम ग्राम, षाडव और शुद्ध कैशिक।

<sup>1</sup> चौधरी सुभद्रा. (2020). शारंगदेव कृत संगीत रत्नाकर, सरस्वती व्याख्या द्वितीय खण्ड. नई दिल्ली : राधा पब्लिकेशन्स, पृ०

शेष ग्रामराग—भिन्ना, गौड़ी जैसी गीतियों से उत्पन्न हुए थे।

इस प्रकार शुद्धा गीति में सात ग्राम—राग माने गये हैं—

- (1) षडजग्राम
- (2) मध्यमग्राम
- (3) शुद्ध कैशिक
- (4) शुद्ध पंचम
- (5) शुद्ध कैशिक मध्यम
- (6) शुद्ध साधारित
- (7) शुद्ध षाडव<sup>2</sup>

भिन्ना—गीति संगीत रत्नाकर में स्वरभिन्न, जातिभिन्न, शुद्धभिन्न और भिन्न इन चार प्रकार की गीतियों का उल्लेख किया गया है, जो इस प्रकार हैं—

“श्रुतिभिन्नो जातिभिन्नः शुद्धभिन्नः स्वरैस्तथा।  
चतुर्भिर्गीयते यस्मात्तरस्मादिभिर्नज उच्यते।”<sup>3</sup>

शुद्धा के विपरीत स्वरों का वक्न प्रयोग और सूक्ष्म तथा मधुर गमकों का योग ये भिन्ना गीति की विशेषताएं हैं— ‘भिन्ना: वक्रैः स्वरैः सूक्ष्मैर्मधुरैर्गमकैर्युता’। इस गीति का स्वरूप आज के गौड़ सारंग में कुछ हद तक प्रतीत किया जा सकता है। भिन्ना गीतिमें चार ग्राम—राग माने गये हैं—

- (1) भिन्नषडज
- (2) भिन्न पंचम
- (3) भिन्न कैशिक
- (4) भिन्नतान, भिन्न कैशिक मध्यम।

(3) गौड़ी—गीति— गौड़ी गीति अपने गम्भीर गमकों के लिए प्रसिद्ध थी।

इस गीति में ‘ओहाटी’ युक्त ललित स्वरों से और तीन स्थानों में अखंड प्रयोग से गौड़ी गीति होती है।

यद्यपि ‘ओहाटी’ एक पारिभाषिक शब्द है, जिसका अर्थ है—ठोड़ी को हृदय से छुआकर मन्द स्थान में कंपित, मृदु स्वरों का प्रयोग करने से ‘हों’ जैसी सुनायी पड़ने वाली ध्वनि। मंद स्वरों का मंद—मृदु—गम्भीर कम्पित उच्चारण करते समय स्वाभाविक रूप से गर्दन नीची होने पर कंठ से निकलने वाली ‘हों’ ध्वनि से ही अभिप्राय है। जिन रागों में मंद—स्थान में आंदोलित गमकों का प्रयोग होता है, उसमें इस गीत का रूप देखा जा सकता है जैसे—कान्हड़ा और मल्हार के प्रकारों में।

इस गीति के तीन ग्राम—राग ‘संगीत रत्नाकर’ में बताये गये हैं—

- (1) गौड़—कैशिक
- (2) गौड़ पंचम
- (3) गौड़ कैशिक मध्यम।

**बेसरागीति—**

स्थाई, आरोही, अवरोही और संचारी—इन वर्णों में अत्यन्त रंजकता के साथ द्रुत गति में स्वरों का उच्चारण करने से वेग स्वरा गीति होती है। इसी वेग स्वरा का परिमार्जित रूप ‘बेसरा’ या ‘बेसर’ है। राग की आश्रयभूत होने के कारण इसी को ‘रागगीति’ भी कहा गया है। बेसरा गीति के अन्तर्गत आठ ग्राम राग माने गये हैं—

- (1) सौवीर
- (2) टंक
- (3) बोटटा
- (4) मालवकैशिक
- (5) टंक—कैशिक
- (6) हिंदोल
- (7) मलवपंचम

<sup>2</sup> वही, पृष्ठ 6

<sup>3</sup> मालवीय राकेश्वर. (2020). राग वर्गीकरण की विभिन्न पद्धतियाँ. इलाहाबाद : अनुभव पब्लिशिंग हाउस, पृष्ठ 65



(8) बेसराषाडव ।

### साधारणी गीति—

उपर्युक्त चारों गीतियों के मिश्रण से 'साधारणी गीति' होती है, इस गीति में साव ग्राम राग माने गये हैं—

- (1) रूप सार
- (2) शकः
- (3) मम्माणपंचम
- (4) नर्त
- (5) गांधार पंचम
- (6) षडज—कैशिक
- (7) ककुम ।

उपर्युक्त 30 ग्राम—रागों और 8 उप रागों में से सिर्फ 14 ग्राम—राग और 1 उपराग—कुल 15 को ही भाषा जनक कहा है ।

### 2. उपराग

उपरागों की उत्पत्ति भी जातियों से ही मानी गयी है। संभवतः इन रागों का विकास ग्राम रागों की उत्पत्ति के बाद हुआ इसलिये इन्हें उपराग शीर्षक से वर्गीकृत किया गया है।

आचार्य शारंगदेव ने निम्नलिखित आठ उपरागों का उल्लेख किया है—<sup>4</sup>

- (1) शक तिलक
- (2) टक्क
- (3) सैन्धव
- (4) कोकिल पंचम
- (5) रेव गुप्त
- (6) पंचम षाडव
- (7) भावना पंचम
- (8) नाग गंधार

### 3. राग

राग वह है जो ग्राम रागों के समान जातियों से उत्पन्न हुए हैं। परन्तु जिसका

विकास प्राचीन ग्राम रागों अथवा रीतियों से पृथक् हुआ था। मध्य युग में राग—रागिनी में जिनको मूल 6 माना जाता था, वे इसी वर्ग में आते हैं। ये भी ग्राम रागों के मध्यम से उत्पन्न हुए हैं।

संगीत रत्नाकर के राग विवेकाध्याय में ऐसे 20 राग प्रचार में थे, जिसमें भैरव, मेघ, श्री, नटनारायण, कैशिक ककुम नट्ट दो प्रकार के बंगाल, भास, मध्यमषाडव, रक्तहंस, कोल्हहास, प्रसव, ध्वनि, सोमराग दो प्रकार के कामोद, आम्रपंचम, कंदर्प, देशाख्य ।

आचार्य शारंगदेव ने अपने ग्रन्थ में निम्न बीस रागों का उल्लेख किया है—<sup>5</sup>

- (1) श्रीराग
- (2) नट्ट
- (3) बंगाल (पहला)
- (4) बंगाल (दूसरा)
- (5) भास
- (6) मध्यम षाडव
- (7) रक्त हंस
- (8) कोह हास
- (9) प्रसव
- (10) भैरव
- (11) ध्वनि
- (12) मेघराग
- (13) सोमराग
- (14) कामोद (पहला)
- (15) कामोद (दूसरा)
- (16) आम्र पंचम
- (17) कंदर्प
- (18) देशाख्य
- (19) कैशिकककुम
- (20) नट्टनारायण

<sup>4</sup> निगम सरिता. (2012). हिन्दुस्तानी संगीत में राग वर्गीकरण. नई दिल्ली : कनिष्क पब्लिशर्स डिस्ट्रीब्यूटर्स, पृ० 36

<sup>5</sup> वही, पृ० 37

#### 4. भाषा राग

जिस प्रकार जातियों से ग्राम राग की उत्पत्ति हुयी उसी प्रकार भाषा रागों की भी उत्पत्ति हुई है।

भाषा रागों का परिचय आचार्य शारंगदेव ने इस प्रकार दिया है—

**ग्राम रागणामेवलापप्रकारा भाषा वाच्याः।**

**भाषाशब्दोऽन्न प्रकारवाची।<sup>6</sup>**

अर्थात् ग्राम रागों के ही आलाप के एक प्रकार को भाषा के नाम से कहा जाता है। भाषा शब्द का तात्पर्य यहां इस प्रकार है। भाषा रागों के उपर्युक्त परिचय से ऐसा प्रतीत होता है कि रागों के जो अनेक प्रकार बनते हैं उन्हीं को भाषा राग कहा जा सकता है। जैसे कान्हड़ा, केदार, मल्हार, बिलावल आदि। इन रागों का अपना एक विशेष अंग होता है और वह अंश उस राग के जितने प्रकार होते हैं उन सबमें दृष्टिगोचर होता है। जैसे दरबारी, कैशिक कान्हड़ा, सूहा, सुधराई आदि कान्हड़ा के मुख्य अंग को बनाये रखते हुये थोड़े-थोड़े भेद से उस अंग को सजाने और संवारने के विभिन्न प्रकार हैं। इसलिये कहा जा सकता है कि यह सब राग कान्हड़ा की ही भाषायें हैं। क्योंकि यह सब कान्हड़ा को ही कहने के विभिन्न प्रकार हैं। आचार्य शारंगदेव ने समस्त ग्राम रागों, उपरागों एवं रागों में से मात्र पन्द्रह रागों को ही भाषा जनक कहा है। इन भाषा जनक रागों से उत्पन्न भाषा<sup>7</sup> रागों की संख्या 96 है।

#### 5. विभाषा

विभाषा रागों की भी उत्पत्ति जातियों से ही हुयी है। एवं इन्हें भी भाषा रागों की तरह

ग्राम रागों के आलाप प्रकार कहा जा सकता है। ऐसा प्रतीत होता है कि इन रागों का विकास भाषा रागों के बाद में हुआ। जिसके कारण इन रागों और ग्राम रागों के बीच की दूरी भाषा रागों और ग्राम रागों के बीच की दूरी से कुछ ज्यादा थी। इसलिये इन्हें एक अलग वर्ग में रखकर विभाषा राग कहा गया। इन विभाषा रागों की भी उत्पत्ति उन्हीं पन्द्रह भाषा जनक रागों से हुयी है। जिनसे भाषा रागों का विकास हुआ है। आचार्य शारंगदेव ने विभाषा<sup>8</sup> रागों की संख्या बीस बतायी है।

#### 6. अन्तरभाषा

अन्तरभाषा रागों का विकास जातियों से ही हुआ है और इन्हें भी ग्राम रागों के ही आलाप प्रकार कहा जा सकता है। इन रागों का विकास विभाषा रागों के भी बाद में हुआ। जिसके कारण यह राग ग्राम रागों से और भी अधिक दूर थे। अतः इन्हें एक अलग वर्ग में रख कर अन्तरभाषा रागों की संज्ञा दी गयी। आचार्य शारंगदेव ने मात्र चार अन्तरभाषा रागों का उल्लेख किया है।

**अन्तरभाषा राग—**

- (1) शालवाहिका
- (2) मसवलिता
- (3) किरणावली
- (4) शकवलिता

#### 7. रागांग राग—

आचार्य शारंगदेव ने रागांग रागों का परिचय इस प्रकार दिया है—

**‘ग्रामोक्तानां’ तुरागाणां छायामात्रं भवेदिति।**

**गीतज्ञः कथिताः सर्व रागाङ्गास्तेन हेतुना।<sup>9</sup>**

<sup>6</sup> चौधरी सुभद्रा. (2020). शारंगदेव कृत संगीत रत्नाकर सरस्वती व्याख्या द्वितीय खण्ड. नई दिल्ली : राधा पब्लिकेशन्स, पृ० 9

<sup>7</sup> मिश्रा ज्योति. (2019). हिन्दुस्तानी संगीत में रागांग. नई दिल्ली. कनिष्क पब्लिशिंग हाउस, पृ० 45

<sup>8</sup> वही, पृ० 45

<sup>9</sup> वही, पृ० 45

अर्थात् कहे गये ग्राम रागों में इनके अन्दर छाया दृष्टिगोचर होती है अतः सभी गीत को जानने वाले विद्वानों ने इन्हें इसी कारण से रागांग कहा है। तात्पर्य यह है कि ग्राम रागों की छाया जिनमें दिखाई दे वे रागांग है। इसको इस प्रकार से भी समझ सकते हैं कि विभिन्न प्रदेशों में प्रचलित वो लोक धुने जिनमें ग्राम रागों की छाया दृष्टिगोचर होती थी उन्हें एक वर्ग में रखकर रागांग की संज्ञा दी गयी। इन लोक धुनों को जब रागों के नियमों में आबद्ध किया गया तब उनके लालित्य एवं सौन्दर्य को सुरक्षित रखने हेतु ग्राम रागों के कठोर नियमों को भी शिथिल करना पड़ा। इस प्रकार कहा जा सकता है कि ग्राम रागों के नियमों को शिथिल मिश्र अथवा विकृत करके जो राग उत्पन्न हुये उन्हें रागांग कहा गया। आचार्य शारंगदेव ने कुल 21 रागांगों का उल्लेख किया है। इनमें से आठ शारंगदेव के काल से पूर्व प्रचलित रागांग हैं एवं शेष 13 शारंगदेव के समय में प्रचलित रागांग है।

**ग्राम रागों से उत्पन्न देशी राग या रागांग<sup>10</sup>**

- (1) शंकराभरण
- (2) घंटाख
- (3) हसंक
- (4) दीपक
- (5) रीति
- (6) कर्णाटिका
- (7) भैरव
- (8) बराली
- (9) गुर्जरी
- (10) गौड
- (11) कौलाहल
- (12) लाटी
- (13) पांचाली
- (14) मध्यमादि

- (15) मालवश्री
- (16) तोड़ी
- (17) बंगाल
- (18) बसन्त
- (19) धन्यासी
- (20) देशी
- (21) देशाख्या

### 8. भाषांग राग—

भाषा रागों की छाया लेकर जिन रागों की उत्पत्ति हुई, वे मतंग के अनुसार 'भाषांग' कहलाते हैं। 'भाषांग' राग वह है जिस पर भाषा या प्रादेशिक गीतियों की छाप है। उस समय प्रचलित छाया, बेलावली सावेरी इत्यादि ऐसे ही राग हैं।

ऐसे रागों को 'भाषांग' कहा गया है, जो शास्त्रीय राग नियम पर आश्रित न रहकर भिन्न-भिन्न देशों की विभिन्न शैलियों या भाषाओं द्वारा निर्मित होकर व्यवहार में लाये जाते थे। उन्हीं शास्त्रीय रागों के भाषांग राग कहलाते थे, जिनसे वे बहुत कुछ मिलते-जुलते थे।

आचार्य शारंगदेव ने 20 भाषांग रागों का निरूपण किया है। इनमें से ग्यारह भाषांग राग शारंगदेव के काल से पूर्व प्रचलित थे एवं शेष नौ शारंगदेव के काल के प्रचलित राग हैं। भाषा रागों से उत्पन्न देशी राग या भाषांग राग<sup>11</sup>

- (1) गांभीरी
- (2) नेहारी
- (3) खसिता
- (4) उत्पला
- (5) नादान्तरी
- (6) नीलोत्पली
- (7) गौड़ी
- (8) छाया

<sup>10</sup> निगम सरिता. (2012). *हिन्दुस्तानी संगीत में राग वर्गीकरण*. नई दिल्ली : कनिष्क पब्लिशर्स डिस्ट्रीब्यूटर्स, पृ० 40

<sup>11</sup> वही, पृ० 41

- (9) तरंगिणी
- (10) गांधारगीत
- (11) वैराजिका
- (12) डौबक्रिया
- (13) सनेरी
- (14) वेलावली
- (15) प्रथम मंजरी
- (16) आदिकामोदी
- (17) नागध्वनि
- (18) वराटी
- (19) नट्टा
- (20) कर्नाटबंगाला

### 9. क्रियांग राग

जिन रागों से चित्त में करुणा, उत्साह, शोक आदि क्रिया (भाव) उत्पन्न होते हैं, वे क्रियांग राग होते हैं। 'क्रियांग' राग वह है जो भावप्रधान तथा अभिनव-प्रधान गीतों के लिए अनुकूल है। सम्भवतः दुमरी जैसे नृत्य-गीतों के लिए उपयोगी समझे जाने वाले राग इसी प्रकार के हैं।

आचार्य शारंगदेव ने क्रियांग रागों को परिभाषित इस प्रकार किया है—

**करुणोत्सादशोकादिप्रभवा या क्रिया ततः।**

**जायन्ते च यतो नाम क्रियाङ्गकारणांततः।<sup>12</sup>**

अर्थात् करुणा, उत्साह, शोक आदि से जो क्रिया उत्पन्न होती है उससे उत्पन्न होने के कारण इनको क्रियांग कहा जाता है।

तात्पर्य यह है कि जिन रागों से चित्त में करुणा, उत्साह, शोक आदि भाव उत्पन्न होते हैं वे क्रियांग राग हैं। इसको इस प्रकार से भी समझ सकते हैं कि विभिन्न प्रदेशों में प्रचलित वो लोक धुनें जिनसे मानव हृदय में हर्ष, उत्साह, करुणा, शोक, वात्सल्य आदि भावों का संचार होता है उनको संगीत विद्वतजनों ने राग के नियमों में आबद्ध तो

किया परन्तु उनका संबंध ग्राम रागों या भाषा रागों आदि से न जोड़ करके स्वतन्त्र रूप से क्रियांग राग की संज्ञा दी है। क्रियांग रागों के नामों के अन्त में क्रि अथवा 'कृति' पद जरूर रहता है। आचार्य शारंगदेव ने 15 क्रियांग रागों का वर्णन किया है जिनमें से 12 क्रियांग राग शारंगदेव के काल से पूर्व प्रचलित राग हैं एवं शेष तीन शारंगदेव के काल में प्रचलित राग हैं।

### क्रियांग राग

- (1) भावक्री
- (2) स्वभावक्री
- (3) शिवक्री
- (4) मकरक्री
- (5) त्रिनेत्रक्री
- (6) कुमुदक्री
- (7) दनुक्री
- (8) ओजक्री
- (9) इन्द्रक्री
- (10) नागकृति
- (11) धन्यकृति
- (12) विजयक्री
- (13) रामकृति
- (14) गौड़ति
- (15) देवकृति

### 10. उपांग राग

उपांग 'रागांग', 'भाषांग' और 'क्रियांग' इन तीनों के मिश्रण से बनने वाले राग 'उपांग' कहलाये। 'रागांग' का ग्राम-रागों से, भाषाओं का भाषा-रागों से और क्रियांगों का क्रिया से सम्बन्ध जोड़ा जाता है, उस तरह उपांग का किसी से सम्बन्ध नहीं कहा जाता है। कल्लिनाथ ने उपांगों के लिए कहा है कि—

<sup>12</sup> मालवीय राकेश्वर. (2020). राग वर्गीकरण की विभिन्न पद्धतियाँ. इलाहाबाद : अनुभव पब्लिशिंग हाउस, पृष्ठ 68



‘अंगच्छायानुकारित्वात्तेषामुपांगत्वं च’<sup>13</sup> अर्थात् अंगों की छाया का अनुकरण होने से उन रागों का उपांगत्व कहा गया है।

शारंगदेव ने तीस उपांग रागों का उल्लेख किया है। जिनमें से तीन उपांग राग शारंगदेव के काल से पूर्व प्रचलित राग हैं एवं शेष 27 उपांग राग शारंगदेव के काल में प्रचलित राग हैं।

### निष्कर्ष

इस प्रकार स्पष्टतः यह कहा जा सकता है कि वर्गीकरण एक प्राकृतिक नियम है। यद्यपि

मनुष्य ने अपनी बनाई हुई चीजों का वर्गीकरण विभिन्न नामों में किया। अध्ययन में सरलता, ज्ञान वृद्धि तथा विषय विस्तार के लिए प्रत्येक वस्तु को विभिन्न नामों में विभाजित किया। यह प्रक्रिया एक विषय देश अथवा काल तक ही सीमित न रही और संगीत में भी वर्गीकरण हुआ। रागों के वर्गीकरण की परम्परा प्राचीन काल से आज तक चली आ रही है। वस्तुतः पं. शारंगदेव जी ने भी दशविध राग-वर्गीकरण करके संगीतशास्त्र में रागों के सन्दर्भ में चर्चा की है।

### संदर्भ-सूची

- i. चौधरी सुभद्रा. (2020). *शारंगदेव कृत संगीत रत्नाकर, सरस्वती व्याख्या द्वितीय खण्ड*. नई दिल्ली : राधा पब्लिकेशन्स, पृ० 4
- ii. वही, पृ० 6
- iii. मालवीय राकेश्वर. (2020). *राग वर्गीकरण की विभिन्न पद्धतियाँ*. इलाहाबाद : अनुभव पब्लिशिंग हाउस, पृ० 65
- iv. निगम सरिता. (2012). *हिन्दुस्तानी संगीत में राग वर्गीकरण*. नई दिल्ली : कनिष्क पब्लिशर्स डिस्ट्रीब्यूटर्स, पृ० 36
- v. वही, पृ० 37
- vi. चौधरी सुभद्रा. (2020). *शारंगदेव कृत संगीत रत्नाकर सरस्वती व्याख्या द्वितीय खण्ड*. नई दिल्ली : राधा पब्लिकेशन्स, पृ० 9
- vii. मिश्रा ज्योति. (2019). *हिन्दुस्तानी संगीत में रागांग*. नई दिल्ली. कनिष्क पब्लिशिंग हाउस, पृ० 45
- viii. वही, पृ० 45
- ix. मालवीय राकेश्वर. (2020). *राग वर्गीकरण की विभिन्न पद्धतियाँ*. इलाहाबाद : अनुभव पब्लिशिंग हाउस, पृ० 68
- x. निगम सरिता. (2012). *हिन्दुस्तानी संगीत में राग वर्गीकरण*. नई दिल्ली : कनिष्क पब्लिशर्स डिस्ट्रीब्यूटर्स, पृ० 40
- xi. वही, पृ० 41
- xii. मालवीय राकेश्वर. (2020). *राग वर्गीकरण की विभिन्न पद्धतियाँ*. इलाहाबाद : अनुभव पब्लिशिंग हाउस, पृ० 68
- xiii. यमन अशोक कुमार. (2018). *संगीत रत्नावली*. चण्डीगढ़ : अभिषेक पब्लिकेशन्स, पृ० 213



<sup>13</sup> यमन अशोक कुमार. (2018). *संगीत रत्नावली*. चण्डीगढ़ : अभिषेक पब्लिकेशन्स, पृ० 213

## An Embarking on Symbolic Journeys from the Doll's House to the Halfway House

**Saurabh Gupta**

Research Scholar, IGNOU

**Dr. Govindaraju Bhardwaza**

Professor

School of Performing and Visual Arts

Indira Gandhi National Open University, New Delhi

**Abstract:** *This research paper examines the symbolic journeys of the protagonists in Mohan Rakesh's A Halfway House and Henrik Ibsen's A Doll's House. It underscores utilising personal relationships, artifacts, and domestic spaces as metaphors for societal constraints and personal transformation. The study investigates how these symbolic elements reveal the internal conflicts of the characters as they navigate societal expectations and gender roles. This paper underscores the critical role of symbolism in both plays in depicting the aspirations of women for autonomy and identity, reflecting the evolving concept of freedom in both European and Indian contexts through a comparative analysis..*

**Key Words:** *Symbolism, Journey, Freedom, Feminism, Women*

### Introduction

Symbolism was a late nineteenth-century artistic movement of French and Belgians that sought to depict absolute truths symbolically using language and metaphorical images, mostly as a response to naturalism and realism<sup>1</sup>.

The Symbolist movement began with literature, specifically the poetry of artists such as Baudelaire, before spreading to other art forms like as visual arts, music, and drama. In the context of theatre, it refers to the use of metaphors, symbols, and other symbolic elements to express meanings and messages within a play. Symbolism in theatre can be utilised through Objects and Props, Colors

and Lighting, Costume, gesture and Movement, set design, Sound and music, Repetition and Patterns, Metaphorical language, Stage direction and Time and Space.

It originated from the beginnings of storytelling, we can see Symbolic elements were used in ancient Greek tragedies written by playwrights such as Sophocles and Euripides during the performance actors used masks that represented a variety of feelings and metaphors, while props like the laurel crown represented victory and the thyrsus (staff) represented the god Dionysus and During the Middle Ages and the Renaissance, religious symbols were used a lot in theatre. For example, morality and mystery plays

<sup>1</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Symbolism\\_\(arts\)#:~:text=of%20the%20alliance,-](https://en.wikipedia.org/wiki/Symbolism_(arts)#:~:text=of%20the%20alliance,-)

[Precursors%20and%20origins,spirituality%2C%20imagination%2C%20and%20dreams](#)

used metaphoric figures and staging to teach religious lessons.

Symbolism became popular in the 1800s, especially with Romanticism and Realism. During the 19<sup>th</sup> century, Playwrights like Henrik Ibsen and August Strindberg used symbols to look into psychological issues and the real world, as seen in Ibsen's many plays including "A Doll's House."

In the play, A Doll's House Ibsen's symbolism predominantly centres on the individual and their internal conflicts within the society framework through the character of Nora, Helmer and in Halfway House Rakesh's symbolism frequently has a profound collective significance, reflecting the wider concerns and encounters of post-colonial India and the quest for personal identity in a country undergoing transformation.

Symbolism used in the play "A Doll's House"

In the play, numerous symbols embody abstract thoughts and notions underlying the story. On many occasions The author used various symbols including the Title of the play A Doll House, Hiding and Eating of the Macaroons, the Stove in the room, the description of the room, the Tarantella Dance, the Presentation of the Christmas tree in the first act and then second act, the Lighted lamp, the Black Shawl, the Open Door in the last act, Dr Rank Letters And Closed Letter box birds all possess symbolic importance and the majority of the movement in the play is focused on

these symbols, which serve as representations of the internal tensions experienced by the characters. The symbols in the play are crucial in conveying the play's themes.

Symbols used in the play include the following:

### **The Title of the Play**

The title of the play reveals many facets of the societal standards imposed on women in 19<sup>th</sup>-century Norway as it represents the cultural expectations and limits placed on women at the time. Nora in the story is regarded like a doll, an ornament in the home, and her role is reduced to that of an amusement rather than an equal partner. (Helmer dialogue)

The text depicts a male-dominated society where women are treated as mere puppets, exploited in fairways, and prioritized over their feelings and desires, highlighting the male-dominated nature of society.

Nora believes that marrying Torvald is a mere possession shift, with no opportunity or means to make a significant decision. She is more influenced by her spouse or father's choices than by her feelings or the choices of her father. Both Torvald and her father treated her as a doll.

Nora. It is perfectly true, Torvald. When I was at home with Papa, he told me his opinion about everything, and so I had the same opinions; and if I differed from him I concealed the fact because he would not have liked

it. He called me his doll child, and he played with me just as I used to play with my dolls. And when I came to live with you

Helmer. *What sort of an expression is that to use about our marriage?*

Nora. (Undisturbed), I mean that I was simply transferred from Papa's hands into yours. You arranged everything according to your taste, and so I got the same tastes as you—or else I pretended to, I am not quite sure which—I think sometimes the one and sometimes the other. When I look back on it, it seems to me as if I had been living here like a poor woman—just from hand to mouth. I have existed merely to perform tricks for you, Torvald. But you would have it so. You and Papa have committed a great sin against me. It is your fault that I have made nothing of my life. (ibid, p.g.,69)

### **The Christmas Tree**

The Christmas tree that appears at the start of Act I, near the end of Act I, and again at the start of Act II plays a crucial role in symbolizing Nora's state of mind. The tree in the first act symbolizes the joy of children and the stability that families seek during the holiday season also It is a symbol of Nora's engagement in the welfare of her family.

The Christmas tree's appearance at the start of Act II reveals Nora's unaddressed anxieties and fears. The naked tree, without ornaments and candles, reflects her unaddressed mental state. This mirrors Nora's

mental condition, as her anxieties and fears remain unaddressed. Thus, the naked Christmas tree serves as a powerful symbol of Nora's mental state.

(The identical setting.—The Christmas tree is adorned with burnt candle stubs on untidy branches, lacking decorations in the corner near the piano. Nora's hat and cloak rest on the sofa. She remains in the room by herself, moving about anxiously. She walks over to the sofa and grabs her cloak.)(ibid, p.g.,31)

### **Macroon**

Nora's childish demeanor and anxiety for her husband are shown by her secretive eating of macaroons at the beginning of the play. The macaroons represent Nora's autonomy, deceit, and Torvald's attempts to dominate and infantilize her.

The macaroons reemerge later, first when Mrs. Linde offers one to Doctor Rank, as indicated by her behavior. The recent job of her husband at the bank has imparted a renewed feeling of wealth, so easing whatever fears she may have had about Krogstad. At this moment, she exhibits indifference by consuming a macaroon and offering one to Doctor Rank and another to Mrs. Linde, effectively challenging her husband's authority.

### **Money**

The core conflict and tension of the drama revolve around money as Nora borrowed money from Krogstad by committing forgery because of societal boundaries. The drama

explores the power dynamics between men and women, with Nora playfully begging Torvald for money representing his influence and Nora's condition in the society. Other characters like Mrs. Linde and Nurse Anna Merry sacrificed their love and family respectively to seek financial stability in life.

### **The Stove**

Nora's actions upon Krogstad's entry into Helmer's study in Act 1 emphasize the stove's importance as a source of emotional warmth, alongside its physical heat, despite its traditional heating function. Nora dismisses Krogstad with a contemptuous gesture as she shuts the entry door. She circulates the room and tends to the burner. Engagement with the burner is superfluous; instead, the acts signify the psychological condition of the one doing them. Krogstad's visit to Helmer has intensified her latent worry, leading her to impulsively start the fire, claiming it provides a concrete answer to her distress. Similarly, she reacts to Doctor Rank's expression of devotion by crying, "Oh, dear Doctor Rank, this is shameful of you!" and then moves towards the burner. She subsequently turns, seeking comfort from the stove in her agitated condition, after Doctor Rank's unexpected revelation. She has renounced her original aim to seek

financial aid from him to fulfill her responsibility to Krogstad. Thus, Ibsen's use of symbolism impacts the emotional states of the characters.<sup>2</sup>

### **Terentella Dance**

Tarantella is an Italian folk dance performed by persons who have been stung by the tarantula, a dangerous spider. the dance is based on the frenzied movement victims make to get rid of the poison after being bitten by a spider Same as Nora's frenzied struggle against fate is symbolized by the Tarantella's fast motions when she practices it in front of her husband as if she wants to get rid of her density and position she is in.

The Tarantella dance, performed by Nora, is an interconnected metaphor for Nora's state of mind. Primarily in the play, Nora performs it to distract Torvald to keep his attention off Krogstad's letter. However, it also signifies Nora's buried passion and rebellion. The dance, with its seductive moves, serves as a momentary escape from her cramped life.

It also represents Torvald and Nora's deception, which serves as the foundation of their relationship throughout the play. He teaches, and she performs. He critiques, and she "dances" more to satisfy, but this too does not please him. When Nora

---

<sup>2</sup> <https://www.eng-literature.com/2022/03/symbolism-in-a-dolls-house.html>

practices the tarantella, she dances wildly. She is striving to please, but she is also desperate to eliminate the "poison" of corruption that Torvald has implied she carries when he mentions Krogstad's lack of character.

### **The Door**

The entrances in the play possess symbolic value. Thus, the performance performs a symbolic function by alluding to the opening and shutting of doors. An open door indicates the beginning of the drama, which concludes with a forcibly closed door. The doors in the play represent either confinement or freedom. It relates to both open and restricted possibilities.

Nora's decisive closure of the door behind her symbolizes the New Woman's departure from patriarchal houses, traditions, practices, and laws, along with the meanings and ties imposed by her husband, Helmer. The contemporary woman undertakes a historic move, relinquishing identity and dignity for a minimal degree of danger. It relates to the concept of independent decision-making and the capacity to surpass choices shaped by genetics and social conventions. (S.P)

### **Light**

Then, in Act II, Nora calls for a lamp to shine the darkness from where she and Doctor Rank had been talking about love. She asks the doctor standing near the lamp if he doesn't loathe talking about his love. Here, too, she makes Doctor Rank's moving

declaration of love wrong, just as it could happen only in the dark. She then makes it sound like his statement of love was dark action; she was yet ready for his taking advantage of that darkness because the admission would have made her unable to ask him for money, which she had wanted to do. She volunteers to light the cigar when Doctor Rank takes one from Helmer. She lights a match and presents it to Doctor Rank, who uses it to ignite his cigar. Indeed, that light represents how Nora has been the sole source of joy in Doctor Rank's bleak existence. The two have always felt very close to each other and found solace in her company.

### **Black cross on letter**

As he departed, Doctor Rank left behind his visiting cards marked with black crosses over the single black printed name: "Doctor Rank." The black crosses indicate that Doctor Rank has passed away and that death is now imminent for him. Therefore, Doctor Rank employed the black cross as a symbol, rather than the light.

Helmer. There is a black cross over the name. Look there —what an uncomfortable idea! It looks as if he were announcing his death.

Nora. It is just what he is doing.

Helmer. What? Do you know anything about it? Has he said anything to you?

Nora. Yes. He told me that when the cards came it would be his leave-

taking from us. He means to shut himself up and die.

### **Disease**

Hereditary diseases are portrayed as societal and moral problems, rather than merely medical ailments in the play. Ibsen uses Rank's disease, tuberculosis of the spine, to represent society's failing backbone and his death is connected to Nora and Torvald's marriage. In the play Dr. Rank is suffering from terminal disease which he acquired from her dad and on the other Nora is handed over to Helmer by her father is also suffering from Helmer's corrupt behavior.

### **Shawls**

Nora uses the multicoloured shawl during rehearsals of the Tarantella, showing a desire to hold on to the various pleasures of life through the Tarantella-a dance of life and death; but for the actual performance, she throws over her lovely dress those large folds of the black shawl gloomily denied any hope, which was to signify her dying wish.

Knowing that Helmer may confess that he is accountable for her immoral actions, Nora gathers her black stole and prepares to leave the home in order to end her life. She removes her elegant attire and puts on her more casual clothing as she is about to break up with Helmer. Such visual symbolism has the potential to significantly impact the emotional tone of a situation.

Symbolism used in the play Halfway House

A lot of the ideas and themes in the play Adhere Adore are shown through symbols. Several times, the author cleverly uses a lot of different symbols in the play. These included the title "Halfway House," the man in a black suit as a symbol of existential crisis, Savitri's entrance from the outside world, the description of the messy room, the broken garland, the choice of a purse, the actions of four different single men playing by a single actor, Savitri's action with the dusted dining cover, and Singhanian's sketch. The play is based on these images, which show how the characters are struggling inside. The symbols in the play deeply express the ideas in it.

Symbols used in the play include the following:

### **The Title of the play**

The title of the play has a symbolic meaning that shows the core concept of incompleteness or partial unfulfillment of human life. The title, translated from Hindi as "Half Unfinished" or "Half Unfulfilled," signifies brokenness or unfulfilled wishes which are important ideas that are explored in the play. The title stands for the different parts of the characters' lives and relationships that aren't finished yet, as seen through the lens of societal standards and personal goals.

Characters in the play, especially the protagonist Savitri, struggle with

wants that aren't met, standards that aren't met, and a longing for wholeness. The title sums up the characters' mental and emotional battles as they try to figure out their places in family and society.

### **The Man in Black Suit**

"The Man in a Black Suit symbolizes the theme of exploring one's identity in the human world. He appears at the beginning of the play and symbolizes each human in the society. He constantly asks questions that focus on Societal standards, Expectations, and the complex structure of the traditional values prevailing in Indian society.

The idea of identity inquiry is introduced when 'The Man in a Black Suit' screams, "Who am I?" The declaration promptly veers into an Existential direction as it asserts the futility of pursuing meaning, with the speaker admitting, "I have abandoned all attempts to confront this question." The author highlights the concept of identity's absurdity by referring to himself as "amorphous" and "undefined". He suggests that, like everyone else, he assumes different roles and assigns different meanings to himself depending on the situation. He further emphasizes that he shares a part of himself with each individual, thereby lacking a distinct identity both on and off stage. He further argues

that regardless of the circumstances, the context, or the gender, mankind's pursuit of identity and purpose in life will perpetually remain a nonsensical, inexplicable, ambiguous, and irrational peculiarity<sup>3</sup>.

### **Disorganized Set**

The play opens with a disorderly arrangement of furniture, daily household things lying around, messy areas, and the absence of separate spaces within the set accurately reflect and give the sense of the shattered state of mind of every character. They experience a multitude of unmet aspirations, unsolved disputes, and a feeling of inadequacy, all of which are mirrored in their surroundings.

(A disorderly living room in what was once a fairly well-to-do middle-class home.

Several pieces of broken furniture- sofa set, dining table, cupboard, dressing table, etc.- having lost their proper function, appear to have acquired uses dictated by the limitations of space. Teapots, a couple of cane pouffes, a shelf of dilapidated, old books and a writing desk and chair add to the over-crowded effect of the room. A door in each of the side walls, the one on the right opening on the street, and the one on the left leads to an inner room At the back, another door opens onto a courtyard. The way

---

<sup>3</sup> <https://survivingbaenglish.wordpress.com/%E2%80%9Chalfway-house%E2%80%9D-by-mohan-rakesh/>



to the kitchen and the back street door is through the courtyard.

THE MAN IN A BLACK SUIT is sitting on the sofa, smoking a cigar)

### **Protagonists Name**

The protagonist's name, Savitri, carries great significance. It is strange that a woman who embodies traditional values, like Savitri, once fought against the God of death to save her husband's life, but in current times, a woman named Savitri is desperate to do everything it takes to end her marriage with her husband. Aadhe-Adhure explores the painful predicament of grappling with outdated and depleted conventional notions in contemporary society.

Same as Mahendranth Symbolizes The Great Indra Lord of the Gods but suffering from an existential crisis in the play. They Both play contrasting roles in the play.

### **Savitri's arrival from the outside world**

In the opening act of the play, Savitri's arrival from the outside world with the necessary household and office things symbolizes a modern working woman who is carrying the burden of the family in post-independent India. And her presence at home symbolizes the contrasting situation of the society of that time.

### **Portrayal of the four different characters by one individual**

The portrayal of four characters by a single actor is a representation of the

complex and diverse aspects of human identity. In the first act, The character who appears as the man in a black suit appears again as Mahendranath and later as Singhanian, Jagmohan And Juneja and each of them symbolizes a distinct facet of the main character's internal conflict, emphasizing the complexity and ambiguities within a human. Each Character Depicts the life Savitri wants for her and the Portrayal of Mahendra depicts the life she doesn't want for her. Each four of them depicts Savitri "s inner conflicts of Desire.

The actor's multiple roles reflect the main character's fears, aspirations, and doubts, triggering self-confrontation and urging the character to grapple with their internal struggles. This analysis underscores the play's psychological aspect and the importance of confronting one's internal struggles for self-consciousness.

### **Broken Garland**

In the second act of the play, Savitri prepares herself to depart for a tea outing with her romantic partner, Jagmohan. The broken necklace serves as a representation of the disintegration of the family unit. Savitri's pain is evident as she contemplates the broken necklace, forcing her to seek an alternative from the cupboard. This decision implies that she has made a deliberate choice to embark on a different path in life. Jagmohan and Savitri possess a level

of compatibility that one would anticipate Mahendranath and Savitri to have in their marriage.

### **Behaviour of the Children**

Mahendranath and Savitri's constant argument within their family leads to a negative impact on their three children, Binni, Ashok, and Kinni's life. Elder Daughter Binni married Manoj just because she wanted to get rid of the life she had in the family failed in her marriage elder son Ashok stopped providing financial support and wandered without purpose and slowly became like his father while younger daughter Kinni became self-indulgent and ill-behaved after her parents' abandonment and constant arguments. As the family members struggle with existential crisis, their connection deteriorates and ultimately disintegrates.

### **Dining Cover**

Her action with the old Dining Cover symbolizes That she is frustrated and completely Tired of her old life. The dining table and disorganized household things symbolize Savitri's previous existence, specifically her unrealized aspiration for a pleasant household and a satisfying marital engagement. The old dining table cover represents her unfulfilled ambitions and when she covers her face it shows her frustration with life in the family.

Savitri's persistent act of covering the table, and organizing the household

indicates her attempt to protect her family despite suffering.

### **Sketch**

Ashok's caricature of Singhanian, which is inaccurate and Distorted reflects his inner tensions and rage against Singhanian potentially symbolizes the social constraints and expectations that restrict Ashok, and the caricature serves as a means to convey his rage and bitterness as discussed earlier also Savitri sees her husband Mahendra Nath in singhanian's sketch symbolizes an image of Mahendranath in her view.

### **Selection of New purse**

When Savitri chooses The new vibrant and fashionable purse among old purses, that may represent her desire for an independent existence, a departure from the old and complex life.

### **Mahendranath's Arrival at the end**

The reappearance of Mahendranath ultimately leads us to a cyclical journey, returning us to our original starting point. All unfinished entities find themselves back in the same house and both individuals are once again in a state of torment. The realm of hell remains continually unchanging and immune to any violation. Until the very end, we remain uncertain about the one accountable for the 'hell' experienced by Savitri and Mahendranath. Both can be proven to have been subjected to more wrongdoing than engaging in wrongdoing themselves.

**Comparative Analysis: From Doll's House to Halfway House**

Both "A Doll's House" and "A Halfway House" use domestic environments and interpersonal dynamics to show how women are constrained.

However, Nora's journey ends with a big freedom, while Savitri's journey doesn't end, showing how different cultures see liberty and freedom.

In "A Doll's House," Nora's last action, leaving the house, is a clear statement of her independence. The door becomes a sign of freedom, a break from the rules that have been telling her how to live her life. In contrast, A Halfway House ends with Savitri living in her broken-down house, which represents how she is trapped in a cycle. The halfway house represents the ongoing fight for women's freedom in India in the middle of the 20th century, where family and social standards have a big effect on women, even those like Savitri who want to be modern and free.

Women's fights for independence are universal, as shown by Nora and Savitri's symbolic journeys, which

also show how these experiences are shaped by their cultures. While both women are facing the limits of patriarchal societies, their symbolic journeys lead to different ends. One suggests that they might be freed, while the other suggests that they will remain slaves.

**Conclusion**

The symbolic parts of A Doll's House and A Halfway House are very useful for looking at the main characters' inner and outer battles as they try to live up to societal standards. Symbols like the door, the tarantella, and the mirror, along with the doll's house and the midway house, show how deeply women in a patriarchal society distress. Nora's journey is symbolic because it ends with her mental and physical freedom, but Savitri's isn't finished, which shows how society's rules keep holding her back.

In the end, both plays use symbols to question the female power structures that keep women in certain roles. From the doll house to the halfway house, there are symbolic changes that show how women's search for independence changes over time and across cultures.

**References:**

- i. "Aadhe Ad'hure: Timeless Classic." ONE INDIA ONE PEOPLE, 1 June 2019, e
- ii. A Doll's House. CliffsNotes, [www.cliffsnotes.com/literature/d/a-dolls-house/play-summary](http://www.cliffsnotes.com/literature/d/a-dolls-house/play-summary). Accessed on 11 Feb. 2024.
- iii. "A Doll's House" Characters: Descriptions and Analysis. ThoughtCo., 28 Jan. 2020, [www.thoughtco.com/a-dolls-house-characters-4628155](http://www.thoughtco.com/a-dolls-house-characters-4628155).
- iv. A Doll's House. ENCYCLOPEDIA.COM, [www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/dolls-house#G](http://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/dolls-house#G). Accessed on 11 Feb. 2024.

- v. "A Doll's House." Sparknotes, [www.sparknotes.com/lit/dollhouse/context/historical/womens-legal-rights-in-the-1800s](http://www.sparknotes.com/lit/dollhouse/context/historical/womens-legal-rights-in-the-1800s). Accessed on 11 Feb. 2024.
- vi. A Doll's House (1879). UNIVERSITY OF OSLO, 10 July 2023, [www.hf.uio.no/is/english/services/virtual-ibsen-centre/on-ibsen-s-work/du/index.html](http://www.hf.uio.no/is/english/services/virtual-ibsen-centre/on-ibsen-s-work/du/index.html).
- vii. BOOK REVIEW- HALFWAY HOUSE (a TRANSLATION OF AADHE ADHURE) BY MOHAN RAKESH. Random thoughts, 11 Aug. 2020, [randomthoughts988308726.wordpress.com/2020/08/11/book-review-halfway-house-a-translation-of-aadhe-adhure-by-mohan-rakesh](http://randomthoughts988308726.wordpress.com/2020/08/11/book-review-halfway-house-a-translation-of-aadhe-adhure-by-mohan-rakesh)
- viii. Character Sketch of Mahendranath in Play Halfway House | Halfway House. Techno452, 22 May 2021, [techno452.blogspot.com/2021/05/character-sketch-of-mahendranath-in.html](http://techno452.blogspot.com/2021/05/character-sketch-of-mahendranath-in.html).
- ix. Course Hero. "An A Doll's House Study Guide." Course Hero. 17 Aug. 2016. Web. 11 Feb. 2024. <https://www.coursehero.com/lit/A-Dolls-House>
- x. Dharwadker, Aparna. "Mohan Rakesh, Modernism, and the Postcolonial Present." South Central Review, vol. 25, no. 1, 2008, pp. 136–62. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40040023>. Accessed 11 Feb. 2024.
- xi. "Freitag's Pyramid Illustrating the Dramatic Structure of a Narrative." ResearchGate, [www.researchgate.net/figure/Freytags-Pyramid-illustrating-the-dramatic-structure-of-a-narrative\\_fig1\\_315705503](http://www.researchgate.net/figure/Freytags-Pyramid-illustrating-the-dramatic-structure-of-a-narrative_fig1_315705503).
- xii. Henrik Ibsen. mondesirc, mondesirc.wordpress.com. Accessed 11 Feb. 2024.
- xiii. Ibsen, Henrik. A Doll's House: And Two Other Plays. 1st ed., [ia802300.us.archive.org/4/items/dollshousetwooth00ibse/dollshousetwooth00ibse.pdf](http://ia802300.us.archive.org/4/items/dollshousetwooth00ibse/dollshousetwooth00ibse.pdf).
- xiv. Ibsen, Henrik. A Doll's House. Translated by William Archer, The Gresham Press
- xv. "India After Independence." Our Past's-III, India, India After Independence, pp. 128–40. NCERT, [ncert.nic.in/textbook/pdf/hess210.pdf](http://ncert.nic.in/textbook/pdf/hess210.pdf).
- xvi. Kumar, Rakesh, and Sharma Manpreet. "Representation of the Social Issues in Newly Independent India: A Study of Mohan Rakesh's Aadhe Adhure." Journal of Xi'an Shiyou University, Natural Science Edition, vol. 18, no. 1, pp. 88–98, [www.xisdxjxsu.asia/viewarticle.php?aid=673](http://www.xisdxjxsu.asia/viewarticle.php?aid=673).
- xvii. Mili, Umme Rabeya. "Craving for Individual Female Identity: A Comparative Study on Ibsen's A Doll's House and Rokeya's Sultana's Dream." Society & Change, vol. 14, no. 1, pp. 39–47. Society and Change, [societyandchange.com/uploads/1650257200.pdf](http://societyandchange.com/uploads/1650257200.pdf).
- xviii. Mohan Rakesh's Aadhe Adhure. Generally About Books, 24 Apr. 2016, [www.generallyaboutbooks.com/2016/04/mohan-rakeshs-aadhe-adhure.html](http://www.generallyaboutbooks.com/2016/04/mohan-rakeshs-aadhe-adhure.html).
- xix. Morris, Hope, "The Still Slamming Door: Relevance of A Doll's House in the 21st Century" (2018). Student Scholarship - English. 1.pp.1-38. [https://digitalcommons.olivet.edu/engl\\_stsc/1](https://digitalcommons.olivet.edu/engl_stsc/1)
- xx. Payasi, Pratima, and Tiwari, Shubha. "Impact of Indian English Drama on World Literature Plays of Mohan Rakesh." IGNITED MINDS Journals, vol. 19, no. 4, July 2022, pp. 603–10. IGNITED MINDS Journals, [ignited.in/1/a/307183](http://ignited.in/1/a/307183).
- xxi. Rakesh, Mohan. Halfway House. Edited by Dilip k. Basu, Translated by Bindu Batra, WORLDVIEW, [www.scribd.com/document/642180555/pdfcoffee-com-halfway-house-by-mohan-rakesh-pdf-free](http://www.scribd.com/document/642180555/pdfcoffee-com-halfway-house-by-mohan-rakesh-pdf-free).

- xxii. *Relationships in "A Doll's House" by Henrik Ibsen Essay*. IvyPanda Free Essays, [ivypanda.com/essays/relationships-in-a-dolls-house-by-henrik-ibsen/#:~:text=The%20relationship%20of%20Nora%20and,their%20roles%20in%20the%20family](https://ivypanda.com/essays/relationships-in-a-dolls-house-by-henrik-ibsen/#:~:text=The%20relationship%20of%20Nora%20and,their%20roles%20in%20the%20family) . Accessed 11 Feb. 2024.
- xxiii. Saraswat, Surbhi. "The Quest of Completeness: Mohan Rakesh's Aadhe Adhure." *Asian Journal of Multidisciplinary Studies*, vol. 2, no. 9, Sept. 2014, pp. 1–3. Academia, [www.academia.edu/8212932/The\\_Quest\\_of\\_Completeness\\_Mohan\\_Rakeshs\\_Aadhe\\_Adhure](https://www.academia.edu/8212932/The_Quest_of_Completeness_Mohan_Rakeshs_Aadhe_Adhure)
- xxiv. See. <https://open.baypath.edu/eng134/chapter/play-structure/>
- xxv. S.P , Moniza Ray. "HENRIK IBSEN MAKES USE OF SYMBOLS IN ORDER TO REVEAL CHARACTER IN 'A Doll's House.'" *Research Journal of English (RJOE)*, vol. 3, no. 3, pp. 226–31. ResearchGate, [www.researchgate.net/publication/354330188\\_HENRIK\\_IBSEN\\_MAKES\\_USE\\_OF\\_SYMBOLS\\_IN\\_ORDER\\_TO\\_REVEAL\\_CHARACTER\\_IN\\_A\\_DOLL%27S\\_HOUSE#:~:text=He%20makes%20use%20of%20several,Black%20Shawl%2C%20and%20The%20Door](https://www.researchgate.net/publication/354330188_HENRIK_IBSEN_MAKES_USE_OF_SYMBOLS_IN_ORDER_TO_REVEAL_CHARACTER_IN_A_DOLL%27S_HOUSE#:~:text=He%20makes%20use%20of%20several,Black%20Shawl%2C%20and%20The%20Door) .
- xxvi. *Staging and Reception of Henrik Ibsen's A Doll's House (1879)*. Purdue World Literature, 18 Mar. 2015, [purduecomplit.wordpress.com/2015/03/18/staging-and-reception-of-henrik-ibsen-a-dolls-house-1879](https://purduecomplit.wordpress.com/2015/03/18/staging-and-reception-of-henrik-ibsen-a-dolls-house-1879) .
- xxvii. *Symbolism in A Doll's House*. eng-literature, 18 Mar. 2022, [www.eng-literature.com/2022/03/symbolism-in-a-dolls-house.html](https://www.eng-literature.com/2022/03/symbolism-in-a-dolls-house.html) .
- xxviii. Templeton, Joan. "The Doll House Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen." *PMLA*, vol. 104, no. 1, 1989, pp. 28–40. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/462329> . Accessed 11 Feb. 2024
- xxix. *THE QUEST FOR SATIATION- a READING OF MOHAN RAKESH'S HALFWAY HOUSE*. womenofattic, 10 Apr. 2016, [womenofattic.wordpress.com/2016/04/10/the-quest-for-satiation-a-reading-of-mohan-rakeshs-halfway-house](https://womenofattic.wordpress.com/2016/04/10/the-quest-for-satiation-a-reading-of-mohan-rakeshs-halfway-house) .
- xxx. Tisdell, Frederick M. "Symbolism in the Theatre." *The Sewanee Review*, vol. 28, no. 2, 1920, pp. 228–40. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/2753312> . Accessed 11 Feb. 2024.6.24



## The Synergy of Sanskrit Verses and Indian Classical Music: Matching Meters with Ragas to Enhance Emotional Expression

**Dr. Midhun P**

Asst. Professor

**Mr. Arunkumar A.S**

Amruta Vishwa Vidyapeetham,

Kollam Kerala

**Abstract:** Sanskrit verses (slokas) are meticulously crafted in specific meters, known for their rhythmic and phonetic precision, making them ideal for chanting and singing. The interplay between these meters and the emotional depth of slokas can be significantly enhanced through the use of appropriate ragas from Indian classical music, specifically Carnatic and Hindustani traditions. This paper explores the intricate relationship between the meters of Sanskrit verses and the selection of suitable ragas, emphasizing how certain ragas align better with specific meters and emotional contexts. By analysing various examples, this study highlights the importance of choosing the right raga to convey the intended emotion of a sloka effectively.

**Keywords:** Sanskrit Slokas, Meters, Emotional Expression, Indian Classical Music

**Introduction:** Sanskrit, the ancient language of India, has a rich tradition of poetry and spiritual literature. Sanskrit verses or slokas are often composed in specific meters (chandas) that govern their rhythm and structure. These meters are designed not only to facilitate memorization and recitation but also to enhance the aesthetic and emotional appeal of the verses. Indian classical music, with its sophisticated system of ragas, provides an excellent medium to further amplify the emotional nuances of these verses. However, not all ragas are suitable for all meters, and the emotional context of the sloka must also be considered when selecting a raga. This paper examines the compatibility of various ragas with specific Sanskrit meters and their ability to express the underlying emotions of the verses.

### **The Relationship Between Sanskrit Meters and Ragas:**

Sanskrit meters, such as Anushtup, Shardulavikridita, Mandakranta and Vasantatilaka, among others, have distinct rhythmic patterns that influence their recitation. Each meter can evoke different emotions and atmospheres, which can be complemented by the appropriate raga in Indian classical music.

### **Some of the Meters in Sanskrit Verses:**

1. Anushtup: The most common meter, consisting of four padas (quarters) of eight syllables each. It is versatile and used for a wide range of emotions and themes. Anushtup is frequently used in epic literature such as the Mahabharata and Ramayana.
2. Shardulavikridita: Known for its grandeur and complexity, this meter

has 19 syllables per line and is often used for majestic and celebratory themes. It is characterized by its long and elaborate structure, making it suitable for descriptive and narrative poetry.

3. Vasantatilaka: Comprising 14 syllables per line, this meter is often used for devotional and romantic themes. Its smooth and flowing nature allows for a melodic and rhythmic recitation that can deeply resonate with listeners.

### Ragas in Indian Classical Music:

1. Carnatic Music: Features a vast repertoire of ragas, each with a specific emotional and seasonal association. Some notable ragas include Shankarabharanam (joyful), Kalyani (serene), and Bhairavi (devotional). Carnatic music emphasizes complex rhythmic patterns and intricate melodic phrases.

2. Hindustani Music: Also boasts an extensive collection of ragas, such as Yaman (peaceful), Bhimpalasi (melancholic), and Darbari Kanada (serious and contemplative). Hindustani music is known for its improvisational nature and emphasis on mood and emotion.

### Matching Meters with Ragas:

The process of matching meters with ragas involves understanding the rhythmic structure of the meter and

the emotional tone of the raga. This section will explore several examples to illustrate the compatibility between specific meters and ragas.

### Example 1: Anushtup Meter with Raga Sivaranjini and Arabhi

Anushtup Meter: This meter is flexible and commonly used in Sanskrit literature. Its simple structure makes it suitable for a variety of themes.

Sloka:

रामं दशरथं विद्धि माम विद्धि जंनकात्मजम्  
अयोध्यामठवीमं विद्धि गच्छ च तात यत्सुखम्<sup>1</sup>

Raga Sivaranjini: This raga depicts a sadness, melancholy, or pain that is not easy to express by words. This also manifests a feeling of emptiness and deep despair.<sup>2</sup>

Raga Arabhi: Arabhi is a raga that exudes energy, vitality, and clarity, known for its straightforward nature. Arabhi's melodic structure makes it particularly suitable for compositions that inspire action.<sup>3</sup>

Compatibility: Advising her beloved son Lakshmana to follow his brother, Sumitra is trying to strengthen her son here. Even though it is a gloomy situation, there is no emotion of despair in her. So, to enhance the feeling of inspiration, Arabhi goes par with this sloka to express the right

<sup>1</sup> Ramayana 2.40.09

<sup>2</sup> [https://drive.google.com/file/d/1jJABDc6QTX1pXBh6qPzcx4HJOq\\_gQssIg/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1jJABDc6QTX1pXBh6qPzcx4HJOq_gQssIg/view?usp=drive_link)

<sup>3</sup> [https://drive.google.com/file/d/1vas4jBwjEaiW9LAFkuTnJwhgRoqGIMZO/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1vas4jBwjEaiW9LAFkuTnJwhgRoqGIMZO/view?usp=drive_link)

emotion when compared to the former one.

### Example 2: Shardulavikridita Meter with Raga Mohanam and Hindolam

Shardulavikridita Meter: Known for its grand and elaborate structure, this meter is often used in epic poetry and verses celebrating divine glory.

Sloka:

श्रीविद्ये शिववामभागनिलये श्रीइराजराजार्चिते ।  
श्रीनाथादिगुरुस्वरूपविभवे चिन्तामनिपङ्क्तिर् ॥  
श्रीवाणी गिरिजानुताम्रघुक्कमले श्रीईशाम्बवी  
श्रीशिवे ।

मध्यमाह्ने मलयध्वजाधिपसुते माँ पाहि मिनाम्बिके ॥<sup>4</sup>

Raga Mohanam: Mohanam is a pentatonic raga, characterized by its simplicity and sweetness. scales. Known for its uplifting and joyful nature, Mohanam often evokes feelings of purity, devotion, and celebration.<sup>5</sup>

Raga Hindolam: Hindolam is another audava raga, renowned for its meditative, soothing, and slightly melancholic emotional appeal. Hindolam effectively conveys bhakti (devotion), viraha (separation), and karuna (compassion).<sup>6</sup>

Compatibility: The given sloka, composed in the Shardulavikridita meter, is a prayerful invocation to Goddess Minakshi, rich in emotional depth and spiritual intensity. The imagery of the goddess seated on the Chintamani Peetha, venerated by

divine beings and embodying the essence of Shri Vidya, calls for a raga that captures profound devotion and reverence.

While Mohanam conveys joy and celebration, it lacks the nuanced emotional range needed for the layered devotion and grandeur expressed in this sloka. Hindolam, on the other hand, with its gamaka-rich phrases and meditative character, beautifully aligns with the mood of awe, submission, and spiritual ecstasy intended in the prayer. It creates an emotional depth that mirrors the transcendental nature of the goddess, making it the ideal raga to express the divine grandeur and tender reverence embedded in the composition.

### The Emotional Impact of Ragas on Slokas:

Selecting the appropriate raga for a sloka is crucial for conveying its intended emotion. This section will discuss how different ragas can alter the emotional perception of the same sloka.

### Example 3: Emotional Variations

Sloka:

शान्ताकारं भुजगशयनं पदमनाभं सुरेशं  
विश्वाधारं गगनसदृशं मेघवर्णं शुभाङ्गम् ।  
लक्ष्मीकान्तं कमलनयनं योगिभिर्ध्यानगम्यम्  
वन्दे विष्णुं भवभयहरं सर्वलोकैकनाथम् ॥<sup>7</sup>

Raga Hamir Kalyani: When sung in Hamir Kalyani, this sloka in Mandakranta metre, evokes a serene and peaceful atmosphere. Hamir

<sup>4</sup> Minakshi Stotram 1

<sup>5</sup> <https://drive.google.com/file/d/1cqUi7m4lp-P3SjQwAwLLWJVsQybefvc/view>

<sup>6</sup> <https://drive.google.com/file/d/1gcWmPbgx30EnD1PHiweQWo0ID6dgR-C/view>

<sup>7</sup> Vishnusahasranama



Kalyani, with its expansive and calming nature, brings out the tranquillity and divine presence described in the sloka.<sup>8</sup>

Raga Bhairavi: In Bhairavi, the same sloka can evoke a deeper sense of devotion and reverence. Bhairavi's introspective and devotional qualities can make the recitation feel more intimate and spiritually profound.<sup>9</sup>

### **Emotional Context and Raga Selection**

Devotional Slokas: Ragas like Bhairavi and Kalyani are often suitable for devotional slokas due to their ability to evoke deep emotional responses. The selection of a raga for devotional slokas should consider the mood of the worship, whether it is contemplative, celebratory, or introspective.

Celebratory Slokas: For slokas that celebrate divine events or auspicious occasions, ragas like Hamsadhwani and Shankarabharanam are more appropriate. These ragas enhance the festive and joyous nature of such verses, making them more impactful.

### **Practical Considerations in Matching Meters with Ragas:**

While the theoretical alignment of meters and ragas is important, practical considerations also play a significant role. This section will discuss the challenges and solutions in matching meters with ragas for performance.

### **Rhythmic Compatibility**

Challenges: Not all ragas naturally fit the rhythmic patterns of certain meters. For example, a complex meter like Shardulavikridita may require a raga with a flexible rhythm.

Solutions: Musicians can adapt the rhythm of the raga to fit the meter, or select a raga with a compatible rhythmic structure. For instance, modifying the rhythmic cycle (tala) to match the meter can ensure a seamless integration.

### **Emotional Expression**

Challenges: Ensuring that the raga enhances rather than detracts from the emotional tone of the sloka.

Solutions: Careful selection and practice can help align the emotional expression of the raga with the sloka's meaning. Musicians should consider the context and intended impact of the sloka, and choose ragas that naturally complement these aspects.

### **Conclusion:**

The synergy between Sanskrit meters and Indian classical ragas offers a profound way to enhance the emotional expression of slokas. By carefully matching meters with suitable ragas, musicians can amplify the intended emotions of the verses, creating a more impactful and immersive experience for listeners. This study highlights the importance of this practice and encourages further exploration and experimentation in

<sup>8</sup> <https://drive.google.com/file/d/1JmgXdHy9zgtwD9yazsiDEnb34tOB4bsa/view>

<sup>9</sup> <https://drive.google.com/file/d/1M2zYF7LOYBntqSI3kxsJTR5-e0aOjV3u/view>

the field of Sanskrit literature and performances, preserving and Indian classical music. Understanding enriching the tradition of Sanskrit the intricate relationship between verse recitation and Indian classical meters and ragas can lead to more music. effective and emotionally resonant

---

**References:**

- i. Apte, V. S. (1998). *The Practical Sanskrit-English Dictionary*. Motilal Banarsidass.
- ii. Sambamoorthy, P. (1973). *South Indian Music*. Indian Music Publishing House.
- iii. Rao, S. K. (2003). *Ragas in Carnatic Music*. Music Academy.
- iv. Garg, L. (1991). *Theory and Practice of Hindustani Music*. Munshiram Manoharlal Publishers.
- v. Murthy, V. R. (2009). *The Rhythmic Patterns of Sanskrit Verses*. Delhi University Press.
- vi. Subramanian, L. (2007). *The Emotional Expression of Ragas*. Indian Music Journal.
- vii. Sharma, A. K. (2011). *Chandas: The Meters of Sanskrit Poetry*. Oxford University Press.
- viii. Singh, R. (2015). *The Intersection of Music and Literature in Ancient India*. Indian Cultural Studies Review.
- ix. Bhatt, Kedar (2017). *Vrttaratnakara*. Chaukhambha Surabharati Prakashan, Varanasi.



## ग्वालियर घराने की गुरु-शिष्य परम्परा का संगीतिक योगदान: एक विश्लेषणात्मक अध्ययन”

प्रियंका रावत

शोध छात्रा संगीत विभाग

डा॰ अशोक कुमार

सहायक प्राध्यापक

संगीत विभाग, डी॰एस॰बी॰ परिसर कुमाऊँ विश्वविद्यालय, नैनीताल

**शोध सार—** भारतीय संगीत के प्रचार-प्रसार में ग्वालियर घराने का विशेष योगदान है, ग्वालियर घराने की गुरु-शिष्य परंपरा ने संगीत जगत में जो योगदान दिया है वह अविस्मरणीय है, संगीत को जीवित तथा सुरक्षित रखने में गुरु-शिष्य परंपरा का विशेष योगदान रहा है, वर्तमान समय में गायकी के मुख्य पाँच घराने माने गये हैं: ग्वालियर घराना, आगरा घराना, किराना घराना, जयपुर घराना एवं पटियाला घराना। ग्वालियर घराने की गुरु-शिष्य परंपरा के अंतर्गत ख्याल, ध्रुपद, तराना, तुमरी, टप्पा, बोलपरण, अष्टपदी आते हैं तथा इस परंपरा द्वारा ही ये सभी गायन शैलियों का ठीक ढंग से विकास तथा लोकप्रिय भी हुई हैं, साथ ही साथ इस परंपरा द्वारा इन शैलियों को लोकप्रिय बनाकर इनका प्रचार-प्रसार भी किया गया है। ग्वालियर घराने की गुरु-शिष्य परंपरा द्वारा असंख्य बंदिशों की रचना, अनेक संस्थानों की स्थापना, नए रागों का निर्माण, विभिन्न पुस्तकों का प्रकाशन, बंदिशों का स्वरबद्धीकरण, अनेक सांगीतिक सम्मेलनों का आयोजन आदि अनेकों कार्य हुए हैं, उस समय प्रत्येक घराने के गायक केवल अपने ही घराने के गायकों को सुन सकते थे। परन्तु धीरे-धीरे इसमें बदलाव आने लगा। अनेक सम्मेलनों का आयोजन होने लगा, तथा सभी को गायन कला को प्रोत्साहन भी मिलता, गुरु-शिष्य परंपरा के अंतर्गत अनेक घरानों के शिष्यों के लिए प्रतिस्पर्धा का आयोजन भी कराया जाता, जिसमें सभी बढ़-चढ़कर हिस्सा लेते और प्रोत्साहित होते। प्रस्तुत लेख में ग्वालियर घराने की गुरु-शिष्य परंपरा का संगीत में योगदान के बारे में चर्चा की गयी है तथा आंशिक रूप से गुरु-शिष्य परंपरा के बारे में भी बताया गया है।

**मुख्य बिन्दुः—**गुरु-शिष्य, ग्वालियर, घराना, परंपरा, योगदान, शैली, संगीत।

**भूमिका—**घराने का विकास तथा घराने की लोकप्रियता का आधार गुरु-शिष्य परंपरा ही है। वर्तमान समय में भी गुरु-शिष्य परंपरा चलती आ रही है। इसी कारण से शास्त्रीय गायन पौराणिक समय से वर्तमान समय तक प्रचलन में है तथा साथ ही साथ अत्यंत लोकप्रिय भी, परन्तु जिस प्रकार मध्यकाल में गुरु-शिष्य परंपरा इतनी नियमबद्ध तथा अनुशासित होती थी, वर्तमान समय में गुरु-शिष्य में गुरु-शिष्य परंपरा के नियमों और अनुशासन में कमी दिखायी पड़ती है, परन्तु यह सब समय के प्रभाव के कारण है। कठोर साधना ही संगीत जगत

का केंद्र बिन्दु है, कठोर साधना के संबंध में ग्वालियर घराने के संगीताचार्य रामकृष्ण बुवा बझे अपने आत्मचरित्र में लिखते हैं कि खाने को अन्न नहीं, रहने को जगह नहीं, रोग की समृद्धि है और सब आबादी आबाद है।” ऐसी कठोर परिस्थितियों में भी उन्होंने कठोर साधना का अपना संगीत जगत में स्थान बनाया। नत्थन पीरबख्खा के तीनों शिष्यों हस्सू, हदू, नत्थू खाँ ने भी देश के कोने से आए शिष्यों को शिक्षा देकर ख्याल की विशिष्ट गायन शैली का प्रचार-प्रसार करवाया। सदारंग अदारंग ने भी अच्छी बंदिशों का संग्रह छोड़ा है, कि उन्हीं बंदिशों

की साधना कर वे उत्कृष्ट कलाकार बन गए, ग्वालियर घराने में कुछ ऐसे भी कलाकार रहे हैं जिन्होंने संगीत में नयी क्रांति ला दी तथा अन्य कलाकारों पर उसका गहन प्रभाव पड़ा, भातखण्ड का कथन है कि "बड़े मुहम्मद खाँ के गान प्रकार को देखकर ही ग्वालियर के गायकों ने अपनी गायन शैली बदली, तब से ख्याल में भंयकर तानबाजी करने की परिपाटी सी बन गई," मुहम्मद खाँ द्वारा दक्षिण क्षेत्र में की गयी यात्रा से उन्हें 'तान तथा फिरत' के प्रयोग का अनुभव हुआ जिसे उन्होंने अपने गायन में उतारा जो कि संगीत जगत में एक चमत्कार की भाँति सिद्ध हुआ, इसी प्रकार ग्वालियर घराने के अनेक विद्वानों ने संगीत जगत में कई योगदान दिए।

**ग्वालियर घराने में गुरु-शिष्य परम्परा का योगदान—** ग्वालियर घराने के प्रवर्तक नत्थन पीरबख्खा जिनके शिष्य पीरबख्खा, कादिराबख्खा, हस्सू, हद्दू, नत्थू खाँ थे। इन महान संगीतज्ञों का भी संगीत जगत में विशेष योगदान रहा है, हस्सू खाँ के अंदर गुरु नत्थन पीरबख्खा तथा बड़े मुहम्मद खाँ (पुत्र शक्कर खाँ) इन दोनों की गायकी का विशेष समावेशन था। जिस कारण इनका कण्ठ अत्यन्त मधुर तथा कण्ठ में पेचीदा फिरत ताने भी प्रवेशित थी, हस्सू खाँ के अन्दर मुँह बंद करके ताने लेने की विशिष्टता थी, जिस कारण ये अत्यन्त लोकप्रिय हुए तथा इन्होंने शिक्षार्थियों के लिए अनेक संगीत साधना के केंद्रों का भी निर्माण किया।

उस्ताद हद्दू खाँ की गायकी में मर्दानापन तथा ठहराव भी था। हद्दू खाँ तीनों सप्तकों में तान लेने में माहिर थे, ऐसी शाक्तिशाली तानें उनकी गायकी की प्रमुख

विशेषता थी। विभिन्न संगीतज्ञों द्वारा आपके गायन की प्रशंसा भी की गयी है। मुहम्मद करन इमाम में अपने प्रसिद्ध ग्रंथ "मआदनुल मौसिकी" में लिखा है कि "हद्दू खाँ उत्तम गायक हैं, इनकों मैने लखनऊ में सुना है बहुत ही समझदार तथा सुरीले दिखाई देते हैं"। उस्ताद विलायत हुसैन खाँ ने इनकी प्रशंसा में लिखा, "इनका नाम सारे हिन्दुस्तान में मशहूर था और उनकी टक्कर के गवैये पिछले सौ दो सौ वर्षों में बहुत थोड़े ही हुए हैं, उस्ताद हद्दू खाँ का संगीत में ऐसा योगदान अविस्मरणीय है। उस्ताद नत्थू खाँ की आवाज अत्यन्त वजनदार थी, इनकी आलापकारी, रागरूप की शुद्ध निर्मिती, मुराकियाँ, मीडगमक, दीर्घपल्ले की तान यह सब गायन की विशेषताएँ थी, इनके पास तरानों का अथा भण्डार था, ये विशेषकर जब तराना गाते, फिर तराना समाप्त करते, फिर त्रिवट तत्पश्चात पुनः तराना गाते तो श्रोतागण चकित हो जाया करते थे, इस प्रकार संगीत को जनप्रिय बनाने में इनका भी योगदान रहा है। ग्वालियर की ख्याल गायकी में एक नवीन शैली "अष्टपदी" को प्रचलित करने का श्रेय बड़े बालकृष्ण बुवा जी को जाता है। इन्हें ग्वालियर के किसी विद्वान के किसी विद्वान ने बताया कि जयदेव कृत 'गीतगोविन्द' में उन्हें इस प्रकार के पद मिलेंगे तो स्तुतिपरक होंगे इन्होंने इन चरणों को भिन्न-भिन्न रागो व तालों में ख्याल प्रणाली में लिपिबद्ध कर प्रचलित किया, तथा ये इतनी प्रचलित हुई कि अधिकतर गायक, ख्याल गायन की समाप्ति के बाद अष्टपदियों का गायन करने लगे।

गुरु-शिष्य परंपरा में हद्दू खाँ से संगीत शिक्षा प्राप्त कर वालासाहेब गुरुजी

जोशी ने घरानेदार गायकी में सम्मान प्राप्त किया है, स्वयं पर सहजता से ठहराव, तानों का चमत्कारपूर्ण प्रयोग, लय पर असामान्य अधिकार आदि पर आपने महारथ हासिल की है। आपने ग्वालियर ही नहीं अपितु भारत के सभी प्रमुख क्षेत्रों में अपना प्रदर्शन कर सम्मान प्राप्त किया है, और अपनी एक विशिष्ट पहचान बनायी है यही कारण है कि दूर-दूर से लोग आपको सुनने के लिए ग्वालियर आया करते थे। आपने अपने शिष्यों को भी लोकप्रिय बनाया तथा बाहर से जो भी आपसे सीखने आया करते आप उनका रहन-सहन का खर्चा स्वयं उठाते थे। प्राचीन समय के सामवेद की ऋचाओं को स्वरालिपिबद्ध कर आपने संगीत में महत्वपूर्ण योगदान दिया है। ग्वालियर घराने की गायकी को विधिवत रूप से आगे बढ़ाने में संगीताचार्य बालकृष्ण बुवा इचलकरनजीकर जी का विशेष योगदान रहा है, इन्होंने ग्वालियर घराने को शिष्यों के रूप में मोती प्रदान किए हैं जिन्होंने ग्वालियर घराने को चमकाने में भरपुर योगदान दिया है। इनके शिष्यों में प्रमुख पं० विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी हैं, जिन्होंने स्वरालिपि का निर्माण किया तथा साथ ही साथ भारतीय संगीत को लोकप्रिय बनाने में शिष्यों के रूप में सर्वश्रेष्ठ कलाकार भी दिये। आपने संगीत जगत में एक नई क्रांति पैदा की, सर्वप्रथम सन् 1905 में लाहौर में आपने गांधर्व महाविद्यालय की स्थापना की। आपने कई पुस्तकें भी लिखी जो कि संगीत जगत को मिलने वाली एक खूबसूरत भेंट है। इसी प्रकार ग्वालियर घराने के सुप्रसिद्ध कलाकार कृष्णराव पंडित जी का भी विशेष योगदान रहा है। बुलन्द आवाज के साथ-साथ, ग्वालियर में सर्वप्रथम गांधर्व

विद्यालय की स्थापना की, तथा 'संगीत सरगम सार', संगीत, आलाप संचारी, 'संगीत तवलावादन प्रवेश' आदि नामक पुस्तकें लिखी हैं। इनकी जितने भिन्न-भिन्न प्रकार की गायन शैलियाँ जैसे, ख्याल, टप्पे, तराने, भजन, अष्टपदियाँ, ठुमरी, तराने, चतुरंग आदि शायद ही किसी संगीतज्ञ द्वारा प्रकाशित किए गए हों, इन्हें राष्ट्रपति द्वारा पदमभूषण जैसे अनेकों सम्मान से नवाजा गया है।

**निष्कर्ष:**—ग्वालियर घराने की संगीत परंपरा बहुत ही प्राचीन रही है, इस घराने ने अनेकों विशिष्ट कलाकार जन्में हैं, जिन्होंने इस घराने को मान-सम्मान दिलाने में कोई कमी नहीं छोड़ी, बल्कि अपनी कलाओं का प्रचार-प्रसार करके इस घराने की प्रतिष्ठा को सदैव बढ़ाया ही है। गुरु-शिष्य परंपरा एक प्रकार का ऐसा अटूट बंधन है जो कि एक बार जुड़ जाए तो फिर वह जीवन पर्यन्त उसी बंधन में जुड़ा रहता है। गुरु का शिष्य पर आशीर्वाद ही काफी होता है और फिर शिष्य का अपने गुरु तथा अपनी साधना के प्रति समर्पण। गुरु द्वारा शिष्य को मिली शिक्षा से वह उसका प्रचार-प्रसार करता है और यही ग्वालियर घराने में चलता आया है। ग्वालियर घराने में गुरु-शिष्य परंपरा द्वारा गुरु से शिष्य को मिली शिक्षा एक अमूल्य योगदान है। और शिष्यों द्वारा इस आगे तक लेके जाना भी, इस प्रकार से ग्वालियर घराना में विशिष्ट कलाकारों का होना भी किसी वरदान से कम नहीं, इन कलाकारों द्वारा संगीत की शिक्षा आगे बढ़ाना, नए संस्थानों का निर्माण करना तथा उसमें भी रहन-सहन का खर्चा स्वयं उठाना, आदि सभी चीजों का महत्वपूर्ण योगदान है। ग्वालियर घरानों में गुरु-शिष्यों द्वारा ख्याल

गायकी आदि का प्रचार-प्रसार देश भर में कार्यशालाओं, द्वारा भी संगीत का ही नहीं अपितु विदेशों में भी खूब हुआ है। प्रचार-प्रसार बढ़ाया जा रहा है। अतः यह इस प्रकार से विदेशों में कलाकारों ने अपनी भी अत्यन्त आवश्यक है कि गायन शैलियों एक विशिष्ट पहचान बनायी है। बदलते का और अधिक मात्रा में प्रचार-प्रसार किया समय के साथ-साथ रिकार्डिस आसानी से जाए, ताकि शास्त्रीय संगीत में रुचि बनी सुनने को मिल जाती है। जो पहले मिलना रहे और यह कभी लुप्त न हो। कठिन था, और भी अनेकों सम्मेलनों, बैठकों,

### संदर्भ ग्रंथ सूची

- i. संगीत शास्त्रकार व कलावंत पांचा इतिहास, लेखक:- ल0द0 जोशी, पृष्ठ-60
- ii. संगीत घराने की चर्चा, लेखक:-डा0 सुशील कुमार चौबे, पृष्ठ-83
- iii. मआदनुल मुसिकी अनु. संगीत रजत जयंती अंक
- iv. संगीतज्ञों के संस्मरण, लेखक:-विलायत हुसैन खाँ, पृष्ठ:-147
- v. संगीत शास्त्र प्रवेशिका लेखक:-पं0 शंकरराव सप्रे, पृष्ठ:-53
- vi. संगीतातीज घराणी लेखक:-डॉ0 ना0र0 मारूलकर, पृष्ठ:-85-86
- vii. ग्वालियर घराने के विकास में पं0 बी0एन0 क्षीरसार का योगदान लेखक:-डॉ0 अनुपराज पुराहित, राजस्थानी, ग्रंथगार जोधपुर 2013 पृष्ठ:-16
- viii. ग्वालियर घराना:-लेखक डॉ अरुण बांगरे, मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रंथ अकादमी, भोपाल-1989, पृष्ठ 29, 60, 62
- ix. ग्वालियर घराना पर केंद्रित लेखों का संकलन लेखक:-एस.टी. भालेराव, अरुण बांगरे, आन्नद सिन्हा मध्यप्रदेश कला परिषद प्रकाशन पृष्ठ:- 02, 32
- x. संगीत शास्त्र लेखक भातखण्डे भाग:-04 पृष्ठ 227
- xi. खुसरो, तानसेन और अन्य कलाकार आ. वृहस्पति पृष्ठ:-145



## Musical forms composed by Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar – A versatile post trinity composer

*Savithri N V*

*Research Scholar*

**Dr. Mini.N**

*Professor, Department of Music,  
University of Kannur*

**Abstract:** *Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar (1860-1919), also known as Poochi Srinivasa Iyyengar or Ramanad Srinivasa Iyyengar, was a prominent Post Trinity composer who composed about 100 compositions. Srinivasa Iyyengar was a prolific composer who had composed different musical forms. His compositions are distinguished for the usage of different languages such as Telugu, Tamil and Sanskrit, use of rare Ragas and Talas and decorative angas. Srinivasa Iyyengar was a dedicated Guru and had many prominent disciples which included prominent names in the realm of carnatic music such as Salem Duraiswamy Iyyengar, Kandallur Srinivasa Iyyengar, Ariyakkudi Ramanuja Iyyengar, Karakkudi Rajamani Iyyengar, Kutralam Srinivasa Iyer, Kooteswara Iyer, Bangalore Nagrathamma etc. This paper titled “Musical Forms composed by Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar- a Versatile post Trinity composer” aims to highlight the*

- *Life and contributions of Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar*
- *Musical forms composed by Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar*
- *Decorative angas figuring in his compositions.*

*Key words: Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar, Raga, Tala, Kriti, Composition*

**Introduction:** The period of Trinity was considered as the golden era of Carnatic music, because of their numerous compositions in different Ragas and Talas. This period was also marked with many group kritis composed by the Trinity. The tradition of Trinities continues even after their period due to the contributions of their disciples. The glory of Carnatic music continued to be rich even after the time period of Trinity, due to the contribution of Post Trinity composers who followed their tradition. Among the post trinity composers, Manampuchavadi Venkata Subba Iyer, who was a direct disciple of Saint Tyagaraja was the most prominent one who took forward

the lineage of Saint Tyagaraja. The main disciples of Manampuchavadi Venkata Subba Iyer were Maha Vaidyanatha Iyer, Patnam Subramanya Iyer, Sarabha Sastrigal, Fiddle Venkoba Rao, Tyagaraja (grandson of Saint Tyagaraja) etc.<sup>1</sup> Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar was one of the earliest disciples of Patnam Subramanya Iyer who played a lead role in taking forward the legacy of Saint Tyagaraja to the modern period.

Like his Guru Patnam Subramanya Iyer, he composed different musical forms such as Tana Varnams, Pada Varnam, Kritis, Thillanas, Javalis, Ragamalika and Kavadi Chindu with the Mudra “Srinivasa”. He used to

sing the kritis of Saint Tyagaraja and kritis of his Guru (Patnam Subramanya Iyer) in his concerts and included one or two of his compositions at the last part of the concert in request of his Rasikas.<sup>2</sup> Srinivasa Iyyengar was a great devotee of Saint Tyagaraja, and he had composed a Kriti “Sadguru Swami” in the Raga Reetigoula set to Adi Tala in praise of the Saint itself. Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar has to his credit many disciples and prominent among them was Ariyakkudi Ramanuja Iyyengar, who was considered as the father of modern Kutcheri Padhathi. Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar was also the Guru of Bangalore Nagarathnamma who renovated the Tyagaraja Samadhi at Tiruvaiyyar and ensured the participation of women in the annual Tyagaraja Aradhana Festival.

### **Brief life history of Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar<sup>3</sup>**

Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar, the third son of Ananthanarayana Iyyengar and Lakshmi Ammal, was born on August 16, 1860, at Ramanathapuram District. He was usually called Poochi Srinivasa Iyyengar because, in singing fast brigas, his voice resembled that of a poochi (bee) and at the same time, he had a very rich tonal quality. The Ramanad King Pandidurai Thevar noticed the keen interest of Ramanathapuram Srinivasa Iyengar.

He placed him under the tutelage of Patnam Subramanya Iyer in the Gurukula system. His first concert as an accomplished musician took place at the Ramanathapuram Palace Durbar Hall, and the concert became a great success. In wonder at the performance of Ramanathapuram Srinivasa Iyengar, the King Bhaskara Sethupathi of Ramanathapuram did Kanakabhisheka of Rs 10,001 to Srinivasa Iyyengar and appointed him as the Asthana Vidwan of Ramanathapuram court. He was a very successful Musician, Composer, and a much-acclaimed Lakshya-Lakshana Vidwan. He had a very good voice and usually sung in 4½ Pitch with effortless fluency. He was very much taken up in the study of Raga Alapana, Tanam, and Pallavi. He used to start his concerts with Viribhoni Varnam. His favourite Ragas included Sanmukapriya, Kapi, Kalyani, Sankarabharanam, Begada, Huseni etc. Some of the favourite compositions that he used to render in his concerts were Sri Neelotpala Nayike-Narireetigoula, Neemadi Challaga –Anandabhairavi - Adi, Sri Subramanyaya Namaste – Kambhoji - Adi etc

### **Musical forms composed by Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar**

Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar has composed almost all the musical forms such as Varnams, Kritis, Javalis, Thillanas, Ragamalika and Kavadi Chindu. A full-fledged



concert can be performed by singing the compositions of Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar alone. A brief analysis of his musical forms is as follows.

### **1. Varnam**

Varnas are musical forms which can be considered both as Abhyasa Gana and Sabha Gana. Varnams are performed at the beginning of a Concert. Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar has composed about Eight varnams.<sup>4</sup> He has composed Varnams only in Janya Ragas. One of his Varnams is in Raga Varali and the other Seven Varnams are in Sudha Madhyama Ragas. Some of the prominent Varnams composed by Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar are:

- Ninnukori-Mohanam – Adi
- Neranammiti-Kanada-Ata Tala
- Danikori -Vasantha-Misra Jhampa
- Vanajakshi-Varali-Chatusra Ata.

### **2. Kritis**

Kritis are one of the important musical forms rendered in concerts. The Raga bhava is clearly explored in this musical form. Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar has composed about Twenty-five Kritis. He has adopted the Pallavi, Anupallavi and Charana format for his Kritis. In many of his Kritis the Dathu of the ending part of Anupallavi and the Dathu at the second half of charana are same. Eg: Nijamukharama-Keeravani-Adi. Many of his Kritis are chosen for singing Manodharma Sangita in concerts. Eg: Saragunapalimpa-

Kedaragoula-Adi. He has composed many Kritis in Sama eduppu (Paritapamula-Kannada-Khanda Chappu), ½ Eduppu (Satatamu Brovumayya-Todi-Adi) and ¾ Eduppu (Karunatho Nannu - Megharanjini-Adi). He has composed more Kritis in Melakarta Ragas than in Janya Ragas. He has composed Kritis in Chouka Kala (Sri Venkateasam-Todi-Adi) and in Madhyamakala (Raghunathanannu-Suraranjini-Adi). Some of the prominent Kritis composed by Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar are as follows:

- Anudhinamunu-Begada-Roopaka
- Sadguruswami-Reethigoula-Adi
- Paramapavana-Poorvikalyani-Adi
- Samajavarada-Sudhasaveri-Roopakam.

In addition to Pallavi, Anupallavi, and Charanam there are also many decorative angas figuring in the compositions of Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar, which are discussed here:

#### **• Sangatis**

Sangatis are very important for a Kriti which adds beauty to the composition. The Sangatis expand gradually. Like the compositions of Saint Tyagaraja, all the compositions of Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar has Sangatis. The Kriti paritapamula-Kannada-Khanda Chappu, has seven Sangatis in the Pallavi and Karunatho Nannu -Megharanjini-Adi which also has seven sangatis in Pallavi.

• **Chittaswara**

Chittaswaras are the swara passages which are rendered after the Anupallavi and Charanam. Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar has composed about Fourteen Kritis with Chittaswaram. Most of his chittaswaram ends with beautiful Makudams. He has composed a Javali with Chittaswaram “Veganivu Vani-Surutti-Roopakam”. He has composed Chittaswarams for both Madhyamakala Kritis and Chouka Kala Kritis. In Chouka Kala Kritis the Chittaswaram is sung in Chouka Kala after Anupallavi and in Madhyamakala after Charanam (Saragunapalimpa-Kedaragoula-Adi. The Chittaswaram of Sadbhaktiyu-Anandabhairavi-Roopakam is as follows.

P;;,MPMGRS||NSMGRS NSGRSR||  
S;;,MGRS||, PMGRS, DPMGM||  
PM,GRS NSGRGM||PDPS, N  
SGRMGR||  
SRSNDP RS, NDP|| DP, MGR SG,  
RGM||

This Chittaswaram is sung after the Anupallavi and the Charanam. The chittaswaram ends with a beautiful Makudam “RS, NDP- DP, MGR - SG, RGM”.

• **Madhyamakala Sahityam**

Madhyamakala Sahityam occurs in many of his compositions. It may occur at the end of Anupallavi or Charana or both and is set in the Madhyamakala. Eg: The Madhyamakala Sahityam of

Samajavarada-  
Roopakam.

Sudhasaveri-

Sarasadala nayanuni Apra  
mahimalanu telisina

Narada muni vinuta parthasarathini  
pogadigagala.

The Madhyamakala Sahityam consists of four Avartas and is present in the Charanam part of the composition.

• **Swarakshara**

Swarakshara is a Sabdalankara. Many composers have successfully employed Swarakshara in their compositions. The composer needs high intellect and vast imagination to employ this technical beauty. Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar has wisely employed this beauty in all his compositions.

Eg: Parthasaradhy nannu-  
Madhyamavathi-Roopakam

S, S, SN SN P,  
PARTHA SA Radhi nannu

• **Solkettu Swara**

Solkettu Swaras are Chittaswaras for which, in some portions Solkettus or Jathis are introduced. The last Charana Swara of Varali Ata Tala Varna contains Solkettu swaras.

3. **Javali.**

The Javalis are musical forms which originated during the 19<sup>th</sup> century. Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar composed about Seven Javalis. The Javalis he composed were in Kapi Raga (2 nos) Khamas (2 nos.) and one each in Behag, Suruti and Jenjooti.

Some of the prominent Javalis composed by Srinivasa Iyyengar are.

- Nirupamana- Behag-Roopakam
- Saragumeragadane-Jenjuti- Desadi
- Sanaro-Khamas-Roopakam

#### **4. Thillana**

Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar composed about Twelve Thillanas which includes a Thillana in Lakshmisra Tala “Taradhipanana-Kapi Raga” and a Thillana “Sumasara in Kamavardhani Raga set to Ragavarddhani Tala. He also composed Thillanas in Choukakala (Dhim Dhim Tanana-Todi-Adi) and in Madhyamakala (Thom Thom Tatara-Poornachandrika-Adi). Some of the Thillanas composed by Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar are:

- Dhim Dhim Tarana-Nattakurinji-Adi
- Dhim Thadhim-Hindolam-Roopakam.
- Nadrudrudhim-Sindhubhairavi-Adi

#### **5. Ragamalika**

Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar composed a Navaratna Ragamalika “Sami Neepai”-Roopaka Tala. The Ragamalika comprises of the Ragas Sarasangi, Saveri, Navaroj, Lalitha, Varali, Arabhi, Khamas, Bhoopalam and Sriragam. The Ragamudra comes in each Stanza and is followed by a Chittaswaram.

#### **6. Kavadi Chindu**

None of the composers who belong to the lineage of Saint Tyagaraja has composed this musical form except for Ramanathapuram Srinivasa

Iyyengar. He composed a Kavadi chindu “Valliyin Kalyanam” in the Raga Anandabhairavi set to Adi Tala. The uniqueness of this composition is that it is his only composition in Tamil.<sup>5</sup>

#### **Conclusion**

Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar was a prominent post Trinity composer who demonstrated his versatility by composing in each of the musical forms and were rich in musical and literary excellences. Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar was fond of giving Chittaswaras to his compositions. His Sahityam was simple to understand and because of this, his creations appealed not only the elite classes but also for the masses too. The first Varna, which is often learnt by a Carnatic music student after completing the basic lesson, is “Ninnukori” in the Raga Mohanam, is the most famous composition of Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar. The compositions of Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar gives ample scope for Raga Alapana, Nereval and Kalpana Swaram. This can be the reason for the huge popularity and acceptance of his compositions. The Tyagaraja lineage laid down by Patnam Subramanya Iyer, his Guru was religiously carried forward by Srinivasa Iyyengar. This can very well be witnessed through many of his compositions. Many musicians like Ariyakkudi Ramanuja

Iyyengar, B Rajam Iyer, Iyyengar through their concerts. The Semmangudi Srinivasa Iyer, compositions of Ramanathapuram Palakkad KV Narayana Swamy, MS Srinivasa Iyyengar enjoys a high Subhalakshmi, DK Pattammal etc, pedestal in the present-day Carnatic popularised the compositions of music scenario.  
Ramanathapuram                      Srinivasa

***Reference:***

1. Dr.GowriKuppuswamy&Dr.M.Hariharan,1994,GreatComposers,CBH Publications, Thiruvananthapuram,p.164
2. Dr.GowriKuppuswamy&Dr.M.Hariharan,1994,GreatComposers,CBH Publications, Thiruvananthapuram.1994,p.164
3. Dr.GowriKuppuswamy &Dr.M.Hariharan,1994.GreatComposers,CBH Publications, Thiruvananthapuram.1994,p.165
4. Salem D. Chella Iyyengar, Ramanathapuram Astana Vidwan Sriman Poochi Srinivasa Iyyengar Avarkalin Sahityangal, July 1982.Higgin Bothams Ltd,814, Annasalai, Chennai.
5. Ramanathapuram Srinivasa Iyyengar Life and contributions,2021, Dr Ritha Rajan at the Madras Music Academy Recorded as part of the 95th Annual Conference & Concerts . [https://youtu.be/mh0tUephTAU?si=p1UPRQCK\\_mQ-7xnN](https://youtu.be/mh0tUephTAU?si=p1UPRQCK_mQ-7xnN)



## Silence in Indian Classical Music: A Perception of Philosophy

Dr. Samidha Vedabala

Assistant Professor

Department of Music, Sikkim University

---

**Abstract:** *Silence is not only the absence of sound; it is a powerful expressive tool that enhances musical narratives, evokes complex emotions, and creates dynamic contrasts. The strategic use of silence in Indian classical music, including Hindustani, showcases how skilled musicians employ pauses to punctuate phrases, build anticipation, and facilitate reflection. By observing recordings of contemporary vocal performances, the silence and its impact on the listener's experience are examined.*

**Key Words:** *Philosophy of Music, Silence in Music, Emotional expression, Sound Dynamics*

---

**Introduction:** In philosophy silence can be a multifaceted concept, representing introspection, wisdom, restraint, respect, or a recognition of the limits of language and knowledge. It is understood in various contexts and has different meanings according to the philosophical tradition or perspective (Medina,2004). Silence can be associated with acknowledging the limits of human knowledge. Philosophers like Ludwig Wittgenstein suggests that some things cannot be meaningfully spoken about and must be left in silence (Das, 2017). In Eastern philosophies, particularly in Buddhism and Hinduism, silence is often associated with meditation and inner contemplation (Bindeman, 2017). It represents the inner stillness and tranquillity (Valle, 2019) , allowing the connection with the inner selves or the universal truth. In phenomenology, silence can represent an experience of pure being (Fossa, 2022) where the absence of sound allows individuals to focus on their

direct experience of the world. Silence can be related to existential themes such as the absurdity of life or the search for meaning in an indifferent universe (Scott,2019). Philosophers like Albert Camus and Soren Kierkegaard have explored the notion of silence in the face of existential questions. Albert Camus and Soren Kierkegaard are influential philosophers known for their exploration of existential questions and the human condition, each with a unique approach to the role of silence in these contemplations. Camus, famous for his philosophy of the absurd, highlights the disconnect between human desires for meaning and an indifferent, chaotic universe. In his view, silence can signify the universe's lack of response to our search for purpose, creating existential angst and despair (Berthold,2013). However, he encourages rebellion against this silence, urging individuals to confront the absurdity with courage and strive to create their own meaning

(Sagi,2002). In contrast, Kierkegaard delves into silence as a space for personal reflection and existential confrontation. He explores how silence can be a setting for grappling with doubt, despair, and anxiety, particularly in the context of faith and the leap of faith (Berthold,2013). Kierkegaard sees silence as essential to self-examination and authenticity, providing the opportunity for profound self-discovery and transformation. Both philosophers address silence as a crucial element in navigating existential challenges, offering differing perspectives on how to respond to and find meaning within it.

### Silence in Music

Music, the art form primarily experienced through the ears, extends far beyond the auditory realm. It embodies a deep, transcendent meaning that resonates with our innermost selves (Welten,2009). This is particularly true in the context of Indian music, where the concept of *anahad naad* (the unstruck sound) is considered the foundational principle. *Anahad naad* represents the eternal, cosmic sound that exists beyond the realm of human perception, encompassing the profound spiritual essence of music (Saxena,2020). In contrast, *ahata naad*<sup>1</sup> (the struck sound) refers to the audible, tangible

sounds created by musical instruments and vocalizations. While *ahata naad* is what we hear and respond to in traditional performances, it is the underlying presence of *anahad naad* that imbues Indian music with its depth and philosophical significance.

Hence, silence in music is a profound concept that transcends traditional boundaries, embodying qualities of both music and silence while surpassing them in depth and significance. It is more than simply the absence of sound; silent in music represents a space of profound potentiality and introspection that exists at the intersection of sound and silence (Losseff,2007). In traditional music, silence is often used as a compositional tool to punctuate sound, creating contrast and enhancing emotional expression. However, silent in music takes this concept further, exploring the expressive power of silence itself as an art form. It is not just about what is not being played but about the impact of that intentional absence. This element of music invites listeners into a meditative and contemplative state, where the absence of sound becomes a medium for experiencing the depth of emotion and thought. Silent in music encounters its "other" in the "silences of the frame," the moments

<sup>1</sup> In Indian music, *naad* (also spelled *nada*) refers to the concept of sound, particularly the vibrational aspect of sound. *Naad* encompasses all types of sound, from the

audible (*ahata*) to the inaudible (*anahat*), and is often considered the fundamental building block of musical expression.

that delineate the beginning and end of a musical work or passage. These silences serve as thresholds, marking transitions between different states of being and perception (Jaworski, 1992). They create a space for reflection, allowing the listener to absorb the musical experience and transition to a feeling of heightened awareness (Vines, 2006). The phenomenon of eternal silence can be perceived during the silences of music, as these moments of stillness evoke a sense of timelessness and the infinite. Silent in music thus becomes a gateway to the contemplation of the eternal, offering a moment of communion with something beyond the temporal confines of the audible (Acheson, 2008). It is immanent in the

silence of contemplation, embodying the essence of music without the need for sound. It creates a space for the listener to engage with music on a deeper, more spiritual level. In this way, silent in music is not an extension of musical expression but also a way to a deep understanding of the self and the universe. Through the intersection of sound and silence, silent invites us to realize the spaces between notes and to appreciate the profound stillness that can be found within the musical experience. It challenges the listener not only to what is being played but also to the resonances of what is left unsaid, inviting listener to be involved in a dialogue with the music that is above the audible realm.

The silences provide space for the listener to absorb the music resonating

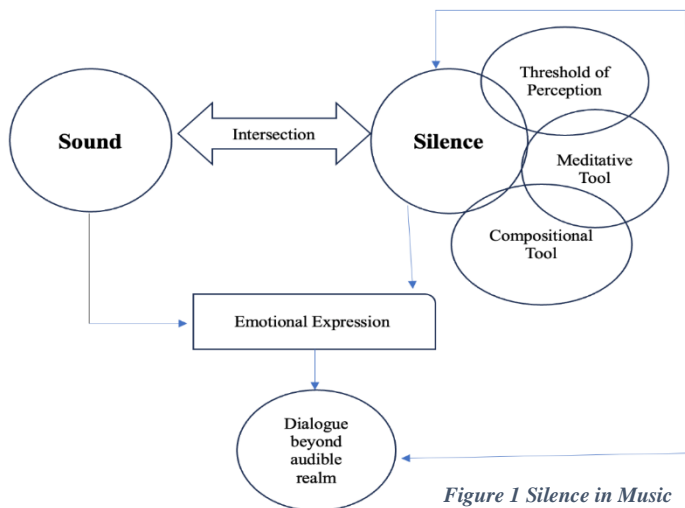


Figure 1 Silence in Music

within their being. This process of listening and internalizing the music can lead to a state of trans, where the boundaries between the self and the music dissolve. This interplay adds depth, nuance, and emotional impact to compositions and performances. Though often overlooked, silence serves as more than just a pause between notes; it is a powerful tool that musicians use to shape musical narratives and evoke emotional responses in listeners.

### **Silence and Rasa Theory**

Rasa theory<sup>2</sup> is a classical concept in Indian aesthetics that explores the emotional essence and impact of art, including music, dance, drama, poetry, and other forms of performance art. The term "rasa" means "taste" or "flavor" and refers to the emotional and aesthetic experience that art evokes in the audience (Pudaruth, 2016). The theory identifies different emotional states or moods that can be conveyed through artistic expression and provides a framework for understanding and categorizing these experiences (Bake, 2013). The rasa theory provides a framework for understanding the emotional and aesthetic dimensions of Indian art forms. It highlights the importance of evoking and experiencing emotions as

a central aspect of artistic expression. In Indian aesthetics, particularly within the framework of rasa-theory, silence holds a significant place in enhancing the emotional depth and impact of artistic expressions (Gangopadhyay, 2022). Rasa-theory explores the emotional essence and aesthetic of art, music and performance. Silence plays a pivotal role by providing moments for the audience to reflect and internalize the emotions being conveyed, offering a freedom for personal interpretation and connection. It acts as a bridge between different emotional states or rasas, marking shifts in mood and sentiment, while also emphasizing key phrases, notes, or gestures within a performance. This creates moments of suspense and anticipation, heightening the emotional tension and drawing the audience into the experience. Silence allows for reflection and absorption of the artistic experience, leading to a heightened state of awareness and appreciation of the nuances in the performance. By providing balance and harmony, silence enhances the aesthetic experience, allowing the audience to experience the art form in its fullness and depth. Emotion, expression, and silence works together to create an impactful

---

<sup>2</sup> Rasa theory is a foundational concept in Indian aesthetics, particularly in the context of Indian classical music, dance, and drama. Rasa theory,

originally outlined in the text *Natya Shastra* by Bharata Muni, identifies eight primary rasas.



musical experience. Each plays a vital role in shaping the way music is perceived and felt by listeners, adding depth, nuance, and complexity to performances.

### Use of Pause in Classical Music Performance

In the great musical traditions of Indian classical music—whether Hindustani or Carnatic, vocal or instrumental—silence plays a fundamental role as a key element for aesthetic expression. The skilled use of the element of silence is a hallmark of a mature performer in any musical tradition, including Indian classical music (Beeman, 2006). This delicate balance of sound and silence plays a pivotal role in any musical form, but in Indian classical music, it amplifies the impact of musical phrases adding an extra layer of interpretation and meaning to the *raga*<sup>3</sup> performance. The role of silence in music varies across cultures, with some seeing it as a form of respect or reverence and others using it to challenge or subvert expectations. However it is a versatile element that can transform a performance, enhance emotional expression, and engagement. A

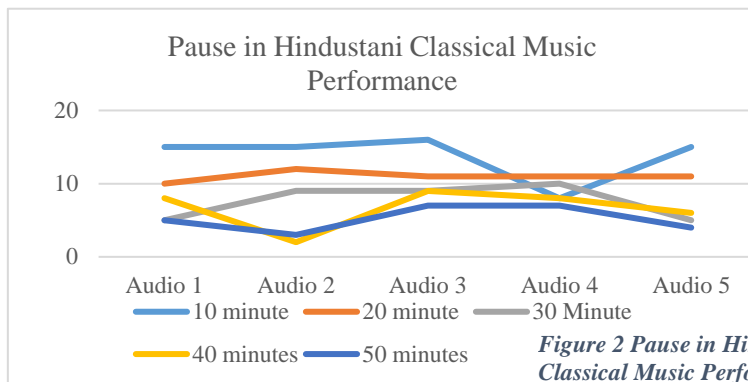
mature performer knows when and where to incorporate silence for maximum effect. Strategic pauses punctuate phrases and sections, creating emphasis and allowing the music to breathe. By incorporating silence thoughtfully and intentionally, performers enhance the emotional, structural, and aesthetic qualities of their music, offering audiences a richer and more profound musical experience. The silence becomes a powerful form of communication with the audience. Mature performers use pauses to create moments of reflection and connection, allowing the audience to absorb and appreciate the music. Figure 1, visualize the application and significance of the element of silence in a Hindustani *khayal*<sup>4</sup> performance. Meticulous listening to the progression of each second within the recordings to accurately identify moments of silence in each 10 minutes of duration. Silence in performance creates contrast with sound, emphasizing certain notes and phrases, functioning as a form of punctuation that

---

<sup>3</sup> A *raga* is a melodic framework in Indian classical music that provides the structure for improvisation and composition. It is characterized by a specific set of notes (*swaras*) in a particular sequence and includes rules for how these notes are used, such as which notes can be emphasized, which phrases are characteristic of the *raga*, and how the notes may be ornamented. Each *raga* has its

unique aesthetic identity and expressive quality.

<sup>4</sup> *khayal* is a prominent genre of Indian classical music known for its improvisational freedom and emotive expression. The term "*khayal*" means "imagination" or "thought" in Hindi and Urdu.



*Figure 2 Pause in Hindustani Classical Music Performance*

organizes music into phrases and sections (Judkins,1997). It creates anticipation and tension, offering moments of reflection. The silence conveys meaning as much as sound, allowing musicians to express emotions, intentions, or nuances that may not be possible through notes alone (Clayton,2001). It establishes a sense of time and space, helping music to breathe and giving listeners the opportunity to process and experience the passage of time. listeners on a deeper level.

### Conclusion

In conclusion, silence in music is a profound and multifaceted element that enriches the emotional, aesthetic, and structural aspects of musical performances. Its use goes beyond mere absence of sound, serving as a powerful tool that enhances expression, conveys nuanced emotions, and creates dynamic contrasts (Rejimon,2018). Whether in Indian classical music or other genres,

skilled musicians understand the strategic application of silence, which reflects their maturity and mastery. Silence punctuates musical phrases, creates anticipation and tension, and provides space for reflection and meditation. It enhances the listener's experience by allowing them to absorb and appreciate the intricacies of the music. Additionally, the cultural and contextual significance of silence varies across different musical traditions, underscoring its importance as a versatile and universal aspect of artistic expression. The careful and intentional use of silence demonstrates a performer's depth of understanding and connection to the music and its emotional landscape. By mastering the art of incorporating silence, musicians can craft performances that resonate deeply with audiences, offering a rich and immersive auditory journey.

## Reference

- i. Acheson, Katherine. "Silence as Gesture: Rethinking the Nature of Communicative Silences." *Communication Theory* 18, no. 4 (2008): 535–555.
- ii. Bake, A. A. *The Aesthetics of Indian Music*. In *Theory of Value: Indian Philosophy*, 303, 2013.
- iii. Berthold, Daniel. "Suicide, Silence and Authorship in Camus." *Journal of European Studies* 43, no. 2 (2013): 141–153.
- iv. ———. "Kierkegaard and Camus: Either/Or?" *International Journal for Philosophy of Religion* 73 (2013): 137–150.
- v. Beeman, William O. "Silence in Music." In *Silence: The Currency of Power*, 23–34, 2006.
- vi. Bindeman, Steven. *Silence in Philosophy, Literature, and Art*. In *Silence in Philosophy, Literature, and Art*. Brill, 2017.
- vii. Clayton, Martin. "Introduction: Towards a Theory of Musical Meaning (in India and Elsewhere)." 2001.
- viii. Das, K. *Wittgenstein on Philosophy of Silence*. 2017.
- ix. Fossa, Paulo, and Carlos Pacheco. "Full Silence as an Intimate Experience with Myself: A Cultural Phenomenological Hermeneutic Point of View." 2022.
- x. Gangopadhyay, Anupam, and J. S. R. Prasad. "Power of Musical Sound and Its Impact on the Psyche: An Indic Perspective." 2022.
- xi. Jaworski, Adam. *The Power of Silence: Social and Pragmatic Perspectives*. Sage Publications, 1992.
- xii. Judkins, J. "The Aesthetics of Silence in Live Musical Performance." *Journal of Aesthetic Education* 31, no. 3 (1997): 39–53.
- xiii. Losseff, Nicky. "Silent Music and the Eternal Silence." In *Silence, Music, Silent Music*, 205–222. 2007.
- xiv. Medina, José. "The Meanings of Silence: Wittgensteinian Contextualism and Polyphony." *Inquiry* 47, no. 6 (2004): 562–579.
- xv. Pudaruth, Shreekrishna Kumar. "A Reflection on the Aesthetics of Indian Music, with Special Reference to Hindustani Raga-Sangita." *Sage Open* 6, no. 4 (2016): 2158244016674512.
- xvi. Rejimon, P. K. "Philosophical Foundations of Indian Music." *International Journal of Innovative Studies in Sociology and Humanities* 3, no. 1 (2018): 5–9.
- xvii. Sagi, Avi. *Albert Camus and the Philosophy of the Absurd*. Vol. 125. Rodopi, 2002.
- xviii. Saxena, M. A. *Basics of North Indian Classical Music*. Career Groomers Publications, 2020.
- xix. Scott, Susie. *The Social Life of Nothing: Silence, Invisibility and Emptiness in Tales of Lost Experience*. Routledge, 2019.
- xx. Valle, Ron. "Toward a Psychology of Silence." *The Humanistic Psychologist* 47, no. 3 (2019): 219.
- xxi. Vines, Bradley W., Carol L. Krumhansl, Marcelo M. Wanderley, and Daniel J. Levitin. "Cross-Modal Interactions in the Perception of Musical Performance." *Cognition* 101, no. 1 (2006): 80–113.
- xxii. Welten, Ruud. "What Do We Hear When We Hear Music? A Radical Phenomenology of Music." *Studia Phaenomenologica* 9, no. 9 (2009): 269–286,



## उस्ताद वहीद खाँ (सन् 1895–1961) का जीवन परिचय एवं सांगीतिक योगदान

डॉ. सिद्धार्थ वर्मा

शोधार्थी, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

**संक्षिप्त सार**— उस्ताद वहीद खाँ इमदादखानी घराने के नायाब सितारे हैं। उस्ताद वहीद खाँ अपने पिता उस्ताद इमदाद खाँ की परम्परा के एक सुयोग्य अधिकारी हैं। इस शोध पत्र को लिखने के निम्नलिखित उद्देश्य हैं— उस्ताद वहीद खाँ के जीवन के बारे में जानना, उस्ताद वहीद खाँ की वादन शैली और परम्परा की जानकारी अर्जित करना, उस्ताद जी द्वारा सुरबहार और सितार वाद्य तकनीक को शानदार स्पष्टता, सरल अपील और गति के साथ दिखाना तथा सुरबहार को एक लोकप्रिय वाद्य बनाना। दूर-दूर के बोल और कठिन मिज़राबों का प्रयोग तथा एक विशिष्ट बाज विकसित करना आदि।

प्रस्तुत शोध पत्र को लिखने के लिए मूल रूप से माध्यमिक स्रोतों को ही लेखन का माध्यम बनाया गया है, जिसमें कई लेखकों द्वारा लिखी गई उस्ताद वहीद खाँ के जीवन तथा उनकी वादन शैली पर आधारित हैं। इसके अतिरिक्त साक्षात्कार को भी माध्यम बनाया गया है, जिसमें उस्ताद शाहिद परवेज़ खाँ और पं. अरविंद पारिख जी से साक्षात्कार किया गया तथा उनसे प्राप्त तथ्यों को भी इनमें सम्मिलित किया गया है।

**मुख्य शब्द** — वहीद खाँ, सुरबहार, सितार, सरल अंदाज़, शानदार स्पष्टता, कठिन रियाज़।

सितार के प्रमुख घरानों में इमदादखानी घराने का विशेष स्थान है। संगीत जगत में सितार और सुरबहार को सर्वोच्च स्थान दिलाने तथा लोकप्रिय व वादनपयोगी बनाने में जिन घरानों ने सहयोग दिया है उनमें इमदादखानी घराना उल्लेखनीय है।

उस्ताद साहबदाद खाँ ने इस घराने में वादन शैली की शुरुआत की। ये उस्ताद तुराब खाँ के पुत्र थे। ये सुरबहार और सितार के कुशल वादक थे। साहबदाद खाँ आगरा के रहने वाले थे। ये कुछ समय कोलकाता में भी रहे लेकिन इमदाद खाँ साहब के जन्म से पहले इटावा में आकर बस गये थे। यहीं से इनके घराने का जन्म हुआ।

यह घराना भारतीय शास्त्रीय संगीत की दुनिया में वाद्य प्रदर्शन का सबसे प्रमाणिक और उच्च माना जाने वाला घराना है। घराने का नाम उ. इमदाद खाँ के नाम पर रखा गया है, जिनका सितार और सुरबहार वादन की तकनीक में योगदान

अत्यंत प्रभावशाली है। 'घराना' निष्ठावान संगीतकारों की पीढ़ियों द्वारा विकसित एक संगीत शैली है। इमदादखानी घराना एक प्रसिद्ध राजवंश है, जो 16वीं शताब्दी में महान बादशाह अकबर के दरबार में संगीत के अपने अखंड वंश को दर्शाता है। इसे सितारखानी घराने के रूप में भी जाना जाता है क्योंकि इस परिवार ने अपने वर्तमान स्वरूप में सितार के विकास में अपना महत्वपूर्ण योगदान दिया है और दे रहा है। 400 से अधिक वर्षों से इस परिवार की प्रत्येक पीढ़ी ने लगातार भारत के सर्वश्रेष्ठ संगीतकारों को जन्म दिया है और वाद्य शैली और सितार की हर तकनीक और पहलू को विकसित किया है। यह घराना संगीत के इतिहास में सितार और सुरबहार का सबसे पुराना घराना है। यह दुनिया का इकलौता ऐसा परिवार है, जिसकी चार पीढ़ियों का रिकॉर्डेड संगीत है।

राग की शास्त्रीय संरचना के आधार पर इस घराने में आलाप, जोड़ और झाला

धीमी गति से बढ़ने वाली तत्कालिकता (*Accelerating Improvisation*) बिना ताल (*percussion*) के शामिल है, क्योंकि यह ध्रुपद से लिया गया है। इसके बाद ख्याल नामक गत रचना तबले के साथ बजाई जाती है, जिसमें लय, लयकारी और तानों को विकसित (*develop*) किया जाता है।

सितार में आलाप, जोड़ और झाले का तार्किक व्याकरण निर्विवाद रूप से संगीत की दुनिया में इमदादखानी घराने का योगदान है। चिकारी तार के अलावा चार स्ट्रोक झाला, जोड़ अनुभाग (अनेक भाग) के लिए कई नए विषयों की शुरुआत आदि सभी में इस घराने का योगदान है। इमदादखानी घराने को न केवल सितार की तकनीक को उच्च स्तर तक ले जाने का श्रेय मिलता है, बल्कि सितार के आकार को मानकीकृत करने का श्रेय भी इसी घराने को जाता है।

उस्ताद इमदाद खॉँ के दो पुत्र थे—उ. इनायत खॉँ और उ. वहीद खॉँ। उ. इनायत खॉँ ने इस घराने की शैली को अपने कठोर रियाज़ व मेहनत से आगे बढ़ाया। इन्होंने ही ध्रुपद आधारित संगीत को ख्याल और ठुमरी से प्रेरित संगीत में बदल दिया। इन्होंने ही अपने वालिद द्वारा स्थापित गायकी अंग को और अधिक विकसित किया। इसके साथ ही सितार पर ख्याल अंग की शुरुआत उस्ताद इनायत खॉँ ने ही की थी। सपाट तानों तथा उनमें गायकी अंग की शुरुआत भी इन्होंने ही की थी। सितार के ढाँचे में परिवर्तन कर उसके आकार को भी मानकीकृत करने का श्रेय भी इन्हें ही जाता है तथा अपने पिता द्वारा आविष्कृत किए गए झाले का भी इन्होंने स्वतंत्र रूप से विकास

किया।

अतः यह कहा जा सकता है कि सितार को लोकप्रिय बनाने में इनका बहुत बड़ा योगदान रहा। इन्हें संगीत के क्षेत्र में 'बंगाल का जादूगर' भी कहा जाता है।

इमदाद खॉँ के दूसरे पुत्र उस्ताद वहीद खॉँ भी सुरबहार और सितार वादक थे। इन्होंने अपने पिता से प्राप्त तालीम को बड़ी रचनात्मकता के साथ विकसित किया। इन्होंने वाद्य तकनीक को शानदार स्पष्टता और गति के साथ पेश किया। ये उच्च सम्मानित दरबारी संगीतकार भी रहे।

**प्रारंभिक जीवन** — उ. वहीद खॉँ का जन्म सन् 1895 में उत्तर प्रदेश के इटावा शहर में हुआ था। इनका जन्म एक महान विरासत वाले परिवार में हुआ था जो इमदादखानी घराने के नाम से जाना जाता है। ये उ. इमदाद खॉँ के दूसरे बेटे थे। इनके बड़े भाई उ. इनायत खॉँ थे। बाद में ये अपने परिवार के साथ इटावा से कोलकाता चले गए थे, जहाँ इमदाद खॉँ ने अपने बेटों वहीद खॉँ और इनायत खॉँ को प्रशिक्षित किया था। वहीद खॉँ ने सुरबहार में तथा इनायत खॉँ ने सितार में विशेषज्ञता हासिल की। वहीद खॉँ विख्यात सितार वादक विलायत खॉँ और सुरबहार वादक इमरत खॉँ के चाचा थे।

**शिक्षा** — उस्ताद वहीद खॉँ ने सितार और सुरबहार की तालीम अपने पिता उस्ताद इमदाद खॉँ से प्राप्त की। इन्होंने अपने पिता से कई वर्षों तक सितार और सुरबहार का बड़े पैमाने पर प्रशिक्षण प्राप्त किया था। इनके पिता इन्हें कई-कई घंटों तक रियाज़ करवाया करते थे और ये भी अपने रियाज़ के प्रति बड़े अनुशासित थे।<sup>1</sup>

**कैरियर** — उस्ताद इमदाद खॉँ अपने दोनों बेटों इनायत खॉँ और वहीद खॉँ को लेकर

<sup>1</sup> सितार वादन की शैलियाँ, रजनी भटनागर, पृ.सं.—184

इंदौर के महाराजा होलकर के पास दरबारी संगीतकार के रूप में बसने के लिए कोलकाता से इंदौर चले गए। वहाँ इनके पिता इमदाद खॉँ के इंतकाल के बाद इनायत खॉँ इंदौर छोड़कर कोलकाता वापस लौट आए और वहीद खॉँ को इंदौर के दरबारी संगीतकार के रूप में नियुक्त किया गया, जहाँ वे 18 साल तक बहुत अधिक वेतन पर रहे।

वहीद खॉँ ने दरबारी संगीतकार के रूप में तीन साल तक पटियाला कोर्ट में भी सेवा की। वे हैदराबाद के निज़ाम के दरबारी संगीतकार भी रहे।

वहीद खॉँ ऑल इंडिया रेडियो में एक नियमित कलाकार थे। उन्होंने पूरे भारत में प्रदर्शन किया और टीकमगढ़, रीवा, बड़ौदा, मैसूर, धौलपुर आदि के प्रसिद्ध संस्थानों से कई पुरस्कार और पदक भी प्राप्त किए।<sup>2</sup>

#### संगीत जगत में योगदान—

##### उस्ताद वहीद खॉँ — सुरबहार की विरासत

- उस्ताद इमदाद खॉँ के सुरबहार की तालीम के वारिस।
- सुरबहार के साथ-साथ सितार में भी समान रूप से कुशल।
- अंदाज़ सरल और शानदार स्पष्टता।<sup>3</sup>
- उ. वहीद खॉँ द्वारा विलायत खॉँ और इमरत खॉँ को उ. इमदाद खॉँ की सुरबहार की तालीम।

उस्ताद वहीद खॉँ एक भारतीय सुरबहार और सितार वादक थे। वे उस्ताद इमदाद खॉँ के पुत्र थे। वे अपने पिता के सुरबहार की तालीम के योग्य उत्तराधिकारी थे। वहीद खॉँ ने अपने पिता से प्राप्त सुरबहार की तालीम को बड़ी रचनात्मकता

के साथ विकसित किया। ये सुरबहार के साथ-साथ सितार वादन में भी उतने ही कुशल थे। इन्होंने वाद्य तकनीक को शानदार स्पष्टता और गति के साथ अंजाम दिया। इनके अंदाज़ में सरल अपील और शानदार स्पष्टता थी जो इनके कठिन रियाज़ को प्रतिबिंबित करती थी।

उस्ताद वहीद खॉँ ने विलायत खॉँ को सिखाने के लिए हैदराबाद से दिल्ली और अपने छोटे भतीजे इमरत खॉँ को सिखाने के लिए कलकत्ता की नियमित यात्राएँ शुरू कर दी थीं। इस प्रकार वे हर महीने कुछ दिन उन दोनों के साथ बिताते थे। उस्ताद विलायत खॉँ और इमरत खॉँ का सौभाग्य था कि उन्हें उस्ताद वहीद खॉँ से सुरबहार की तालीम मिली।<sup>4</sup>

उ. वहीद खॉँ तन्त्र संगीत के कुशल वादक थे। आपकी वादन शैली तन्त्र बाज के नियमों के अन्तर्गत थी, जिसमें दिर-दिर के बोलों का प्रयोग, विभिन्न प्रकार की कठिन मिज़राबों का प्रयोग और पुरानी वादन शैली का सुन्दर व स्पष्ट प्रदर्शन होता था। ये दिर-दिर के मिज़राबों का प्रयोग विभिन्न प्रकारों से करते थे तथा दिर-दिर के बोलों से तिहाई लेकर वादन समाप्त करते थे।<sup>5</sup>

उ. वहीद खॉँ प्रचलित रागों का ही अधिक वादन करते थे। ये पूर्वी बाज (रज़ाखानी) के विशेषज्ञ माने जाते थे। इन्होंने वाद्य तकनीक को सरलता के साथ शानदार ढंग से पेश किया, जो इनके कठोर रियाज़ का परिणाम था। इसी कारण ये एक बहुमुखी संगीतकार बने।

उस्ताद वहीद खॉँ फिल्म निर्माता

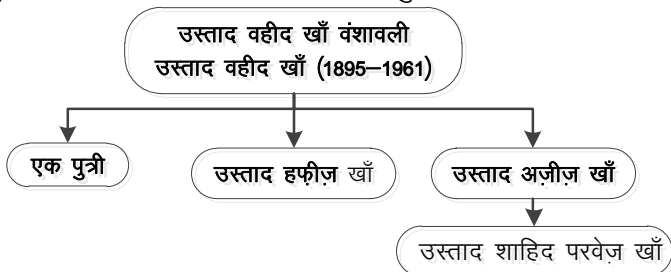
<sup>2</sup>-सितार की उत्पत्ति का विस्तृत विवेचन, रेखा निगम, पृ. सं.-214

<sup>3</sup>-*The Glorious Tradition of Etawah Gharana by Pt. Arvind Parikh, page no.-42*

<sup>4</sup>*The Sixth String of Vilayat Khan, Namita Devidayal, page no.-42*

<sup>5</sup>-सितार की उत्पत्ति का विस्तृत विवेचन, रेखा निगम, पृ. सं.-214

सत्यजीत रे की फिल्म 'जलसाघर', जो कि दृश्य में सुरबहार पर राग बिहाग की प्रस्तुति राष्ट्रीय पुरस्कार विजेता फिल्म है, के एक दृश्य देते हुए नज़र आते हैं।<sup>6</sup>



उस्ताद वहीद खाँ एक महान सुरबहार और सितारवादक थे। उनकी एक बेटी और दो बेटे थे—उस्ताद हफीज़ खाँ और उस्ताद अज़ीज़ खाँ। हालांकि उस्ताद हफीज़ खाँ के बारे में ज्यादा जानकारी उपलब्ध नहीं है पर वे अपने समय के एक मशहूर गायक थे, जो कि फिल्मी जगत में एच. खान मस्ताना के नाम से जाने जाते थे। वे एक उत्तम सितार वादक भी थे जैसा कि हमें उनके राग बिहाग के 78 RPM रिकार्ड से पता चलता है।

उस्ताद अज़ीज़ खाँ भी बहुत अच्छे सुरबहार और सितार वादक थे। इन्होंने कई फिल्मों में 'अज़ीज़ हिन्दी' के नाम से संगीतकार के रूप में काम किया है। इनके बेटे उस्ताद शाहिद परवेज़ खाँ वर्तमान समय के प्रसिद्ध सितार वादक हैं।<sup>7</sup>

उस्ताद वहीद खाँ के शिष्यों में उनके पुत्रों के अलावा केवल पंजाब के रहीम खाँ का नाम ही उल्लेखनीय है।<sup>8</sup>

**मृत्यु** — पं. अरविन्द पारिख जी को उ. विलायत खाँ से प्राप्त जानकारी के आधार पर — एक बार उ. वहीद खाँ का पुश्तैनी सुरबहार, जो कि उनके दादा उ. साहबदाद

खाँ ने बनवाया था, उसे सबसे पहले उन्होंने ही (साहबदाद खाँ) बजाया। फिर इमदाद खाँ ने बजाया। उनके बाद उनके बेटे इनायत खाँ ने कुछ समय बजाया और फिर उसे अपने छोटे भाई वहीद खाँ को देकर कहा कि इसे हमारे अब्बा के बाद अगर कोई बजा सकता है तो वो सिर्फ तुम हो। उ. वहीद खाँ ने उस सुरबहार पर खूब रियाज़ किया तथा बहुत से जलसों में भी बजाया। एक समय ऐसा भी आया कि बड़े-बड़े राजाओं और महाराजाओं ने उसे खरीदना चाहा। उसकी कई-कई हज़ार रुपए कीमत भी लगाई लेकिन उन्होंने इसे नहीं बेचा। संगीत नाटक अकादमी ने भी इसे खरीदना चाहा परन्तु वहीद खाँ ने इसे किसी को भी नहीं दिया क्योंकि वे उस सुरबहार से बेइन्तहा मोहब्बत करते थे। उ. विलायत खाँ ने भी उनसे कई बार सुरबहार माँगा लेकिन उन्होंने उन्हें भी देने से इंकार कर दिया।

एक समय ऐसा भी आया कि वहीद खाँ ने यह सुरबहार विलायत खाँ को देने का निश्चय किया और वे उस सुरबहार को विलायत खाँ को देने दिल्ली से मुम्बई उनके

6. साक्षात्कार उस्ताद शाहिद परवेज़ जी से प्राप्त जानकारी।

<sup>7</sup>The Glorious Tradition of Etawah-Imdadkhani  
Gharana : The Greats of Seven Generations. Pt.  
Arvind Parikh, page-25

<sup>8</sup> भारतीय संगीत कोष, विमलकांत राय चौधरी, पृ.  
सं.—323

पास जा रहे थे। उस वक्त उ. वहीद खॉँ की तबियत बहुत खराब चल रही थी। रेलगाड़ी में अजमेर के पास आते-आते उनकी तबियत बहुत ज़्यादा खराब हो गई। उनके साथ उनका एक शागिर्द था। उससे उन्होंने कहा कि मैं तुम्हारा बहुत आभारी रहूँगा अगर तुम मेरा एक काम कर दो तो। लेकिन अगर तुमने मेरी अमानत में खयानत की तो मैं जन्नत में भी तुम्हारा दामन पकड़ूँगा। इस सुरबहार का असली हकदार मेरा भतीजा विलायत खॉँ है। तुम यह साज़ उसके पास पहुँचा देना। उसने अनगिनत बार यह साज़ मुझसे माँगा लेकिन मैंने उसे नहीं दिया। परंतु इसका असली हकदार वही है क्योंकि मुझे मालूम है कि यह उसकी लैला है और वो इसका मजनू है और वहीं स्टेशन पर ही उनका इंतकाल हो गया।

अतः हम कह सकते हैं कि भारतीय शास्त्रीय संगीत के इतिहास में सबसे महान संगीतकारों में से एक, उ. वहीद खॉँ इटावा घराने के इतिहास में एक महत्वपूर्ण संगीतकार हैं। सितार और सुरबहार दोनों में एक प्रशंसित संगीतकार, वहीद खॉँ के

जीवन का उद्देश्य, भारतीय शास्त्रीय संगीत के लिए एक जगह बनाना था। उन्होंने अपना जीवन संगीत को हर जगह फैलाने के लिए समर्पित कर दिया। अपने जीवन को मामूली रूप से जीते हुए उन्होंने संक्षिप्त समय के लिए अपने घराने की अभिनव शैली का प्रसार करते हुए, अटूट श्रद्धा और लालित्य के साथ भारत के विभिन्न हिस्सों में अपना घर भी बनाया। इस तरह की एक पहल में दिग्गज फिल्मकार सत्यजीत रे की फिल्म 'जलसाघर' (सन् 1958) में एक उपस्थिति शामिल थी, जहाँ उ. वहीद खॉँ एक दृश्य में सुरबहार पर प्रस्तुति देते हैं।

वे 70 के दशक में एक सच्चे दूत की तरह रहते थे। भारतीय शास्त्रीय संगीत में उनके विशाल योगदान को मान्यता दी गई और उन्हें 'संगीत नाटक अकादमी' पुरस्कार से नवाज़ा गया। यह पुरस्कार भारत में प्रदर्शन करने वाले कलाकारों को दी गई सर्वोच्च राष्ट्रीय मान्यता थी।<sup>9</sup>

**पुरस्कार—** संगीत नाटक अकादमी अवार्ड (सन् 1960)।

## राग पीलू ताल-तीनताल<sup>10</sup> स्थायी

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
								रे	गुगु	रे	म	गु	सा	—	रेरे
								दा	दिर	दा	रा	दा	दा	—	दिर
प	—	प	ध	म		प	गु	प	मम	प	गु	—	मम	प	नि
दा	—	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	—	दिर	दा	रा

<sup>9</sup> उ. शाहिद परवेज़ जी से साक्षात्कार द्वारा प्राप्त जानकारी।

<sup>10</sup> जहान ए सितार, वी.एस. सुदीप राय, पृ.सं. —140—141



सं	रें	गंगं	रें	सं-	संनी	-नि	सां	नि	धध	नि	म	-	पप	ध	प
दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा	-	दिर	दा	रा
ध	श्रे	-	गग	म	पप	ध	नि	म	पप	म	ध	प	मम	ग	ग
दा	श्रा	दिर	-	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
प	धध	प	म	ग	रें	सा	नि								
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा								
×				2				0					3		

अंतरा

								-	ग	-	म	प	पप	नि	नि
								-	दा	-	रा	दा	दिर	दा	रा
सं	-	सं	सं	रें	गंगं	रें	सां	-	गं	-	गंगं	गं	मंमं	गं	मं
दा	-	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	-	दा	-	दिर	दा	दिर	दा	रा
नि	-	गं	गं	रें	-	नि	सां	-	गं	-	गंगं	गं	मंमं	गं	मं
दा	-	दा	रा	दा	-	दा	रा	-	दा	-	दिर	दा	दिर	दा	रा
नि	-	ध	प	ग	म	प	-	प	मम	पप	धध	नि-	निध	-ध	प
दा	-	दा	रा	दा	रा	दा	-	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
म	ग	-	रे	सा	नि	-	सा								
दा	श्रा	-	दा	दा	रा	-	दा								
×				2				0					3		

## निष्कर्ष

उपर्युक्त लेख में उस्ताद वहीद खाँ के जीवन से संबंधित लिखी गई बातों से निष्कर्ष निकलता है कि किस प्रकार उस्ताद वहीद खाँ ने वाद्य संगीत को शानदार स्पष्टता और

गति के साथ अंजाम दिया। जिसमें एक सरल अपील और कठोर रियाज़ की अभिव्यक्ति है, जो कि इनके संगीतमय जीवन को प्रतिबिंबित करती है। इनकी वादन शैली तन्त्र बाज के नियमों के अंतर्गत थी। जिसमें दिस-दिस के बोलों का प्रयोग तथा विभिन्न प्रकार के कठिन मिज़राबों का प्रयोग किया गया है। यह कहने में कोई अतिशयोक्ति न होगी कि उस्ताद वहीद खाँ ने कड़े परिश्रम और अपनी निरंतर साधना से भारतीय संगीत की आत्मा को सुरक्षित रखा। उस्ताद वहीद खाँ को भारतीय शास्त्रीय संगीत में एक गौरवमयी स्थान प्राप्त है। भारतीय संगीत जगत सदैव उनका ऋणी रहेगा।

### संदर्भ ग्रंथ सूची

- 1- सितार वादन की शैलियाँ, रजनी भटनागर, पृ.सं.-184
- 2- सितार की उत्पत्ति का विस्तृत विवेचन, रेखा निगम, पृ.सं.-214
- 3- *The Glorious of Etawah Gharana*, Pt. Arvind Parikh, pg.-42
- 4- *The Sixth String of Vilayat Khan*, Namita Devidayal, pg.-42
- 5- साक्षात्कार
- 6- पं. अरविंद पारिख
- 7- उस्ताद शाहिद परवेज़ खाँ



## Ata-tala - A Historical Study of its Structure

Anuthama Murali

Research Scholar, Department of Music

Guide: Dr. Rajshri Ramakrishna

University of Madras, Chennai

**Abstract:** This paper is a historic study of the structure of Ata-tala from early Sanskrit and Tamil texts in between the tenth and nineteenth century CE, covering its various aspects in different systems of tala and music. The paper highlights the changes that might have occurred with respect to the aspects and understanding of the tala.

**Keywords:** Ata tala, suladi tala-s, music history

**Introduction:** Ata-tala (अट-ताल) is a name commonly perceived in the realm of the suladi sapta tala-s<sup>1</sup>. Its structure as understood today is two laghu-s and two druta-s (||OO). Most South Indian music publications including the very first, Sangita-sarvartha-sara-sangrahamu (Vina Ramanuja, 1859) give notation for compositions set to Ata-tala. However, the name Ata-tala (अट-ताल) is seen in early texts, not Ata. Caturdandiprakashika (CDP), 1620 CE, is probably the first text in which the name Ata-tala (CDP 3, 105b - 107) is seen. The structure seen in the CDP (OO||) is a reorganized sequence, where the two laghu-s succeed the two druta-s and not vice versa as perceived today. Further, CDP mentions that Ata-tala comprises of fourteen akshara-s i.e., five akshara-s in each laghu and two in each druta, and also provides its alankara thus, सरि , इग , असारिग , अमामा | रिग , अम , अरीगम , अपापा

The alankara is similar to the Ata-tala alankara as in present day, except for the grouping of the melodic units into 2, 2, 5, 5 swara-s. The sequence of anga-s of some other tala-s like Jhampa are also seen to be different in the CDP. Apparently, the CDP states that in the course of time, the order of rendering of the time-sections has come to vary (Ramanathan, 2023, p.3).

The Sanskrit texts other than CDP referring to Ata-tala and tala-s with closely resembling names and identical structures are Ashtottara-shatatalalakshanam (author, date unknown), Rasikajanamanollasini (eighteenth century) and Vinalakshana (1750 CE) which record it as Ata-tala (||OO), Ata-tala (||OO) and HAta-tala (||OO) respectively. There however seems to be an inconsistency in referring to the duration of the tala in terms of akshara-s and matra-s. The observations pertaining to akshara-matra terminology in Ata-tala is taken later in this paper.

<sup>1</sup> Dhruva, Mathya, Rupaka, Jhampa, Triputa, Ata and Eka tala.

Ata-tala is mentioned as an integral part of the sapta tala-s in at least three books mentioned above. The suladi sapta tala-s seem to be influenced by the vyasa-koota and dasa-koota composers. Sripadaraya (1404-1502 CE) is known as the one who used the seven suladi tala-s exclusively for all his songs (Satyanarayana, 1988, p 32). References to suladi sapta tala-s as understood today are obtained in texts like CDP, Sangitadarpana and Rasikajanamanollasini. However, their names and structures were already in existence in the desi tala tradition, and the suladi tala-s were crafted from the already existing tala names and structures (Satyanarayana, 1988, p 39).

The structure ||OO and its permutational variations, and tala names with close resemblance to Ata-tala are seen in various tala texts. A study of the structure of Ata-tala with its closely related etymology and structure, would help in its understanding in different time periods and music traditions.

This paper comprises a study of

- i. Tala-s with a structure of Ata-tala as in CDP, with similar/different names
- ii. Tala-s with different arrangement of anga-s OO||.
- iii. Ata-tala with other structures
- iv. Ata-tala – Its Temporal Framework

### **Tala-s having the structure of Ata-tala as in CDP, with similar/different names**

Adda-tala, Addu-tala, Ashta-tali/ Adda-tali and Kudukka/ Kudukkaka are seen to have a structure of OO|| in early texts. References to Adda-tala and Addu-tala with a structure of OO|| are seen in Aumapatam (tenth century CE) and Rasakaumudi (1575 CE), both texts preceding the CDP. The structure of OO|| is also referred to as Kudukka in the description of Ata-tala in the Nartananirnaya (1697) (Nartana-nirnaya, 1, 141 d, 142 ab). About fifteen other texts attribute the same structure to the tala Kudukka, the earliest being Sangitacudamani (1134-1140 CE) and among the latest being Sangitasaramrta (1729-1735 CE) and Rasikajana-manollasini. The Sangitadarpana refers to Ashtatali/ Addatali with a structure of OO||. It is apparent that the tala names Ata-tala, Addu-tala, Ashta-tali/ Adda-tali, and Kudukka are names referring to a tala with a structure of OO||. These tala-s could be considered to be identical if the tala duration is considered on the basis of matra-s.

The tala-s Ata-tala, Addu-tala, Ashta-tali/ Adda-tali are sometimes seen to have a sequence of anga-s different from that seen in the CDP. These are discussed in the following section.

### **Tala-s with different arrangement of anga-s**

The order of anga-s of Ata-tala in some texts is seen to be different from

that in the CDP. For instance, the structure of Ata-tala in Ashtottarashatatalalakshana is |OO| (v. 53ab). The Tamil texts Talamamuttiram (16 century CE) and Paratacattiram (17-19 century CE) mention the name Adarnda-tala and Ata-tala respectively for the structure |OO|.

The texts Rasikajanamanollasini and Vinalakshana are the two texts which give the structure ||OO to Attatala and HAta-tala respectively. Vinalakshana mentions the duration as fourteen matra-s as against fourteen akshara-s in the CDP. Rasikajanamanollasini mentions the duration as three matra-s. The structure ||OO is assigned to many other tala-s like Bhavani (Sangrahacudamani), Cautala (Abhinava-talamanjari), Pratitala (in several texts from ninth to eighteenth century), Varnayati (in several texts from thirteenth to eighteenth century) and Yati (in few texts of sixteenth to eighteenth century CE). Certain connections in Chautala and Ata-tala are conceived and are discussed later.

Just as more than one tala name is assigned to the same tala structure (or its permutational variations), the Ata-tala is seen to have structures different from those discussed.

#### **Ata-tala with other structures**

There are some other tala structures attributed to Ata-tala and its resembling nomenclature like O||, |OO, OO'|, O'O'|, UUU| and |O|. While the structures |O|, UUU| are assigned to Attatalika and Ashtatalika, the

other structures are attributed to the types of Ata-tala. References on the types of Ata-tala - Shanka/Shanku and the Shila are seen in some texts from the early fifteenth to early eighteenth century CE, like Sangitamuktavali (1406-1422), Gitaparakasha (1560-1568), Sangitakalpalatika (1619-1644), Natyamanorama (1697), Sangitanarayana (1718-1767) and Sangitasarasangraha (early eighteenth century). Shanku tala has a structure of |OO and Shila of OO'|. It is peculiar that the structure of Shanka variety of Ata-tala is similar to the Adi tala of current day music. It would also be contextual to state here that some compositions which are rendered in Adi tala in current day practice have been assigned the tala Ata-capu in early South-Indian music publications. For example, the Sangita-sarvartha-sara-sangrahamu mentions the tala Ata-capu for the kirtana 'Upacaramulanu' in Bhairavi raga. This kirtana is normally rendered in Adi tala (two kalai). More instances of Ata capu are recorded elsewhere (Ramanathan, 2023, p. 10).

The Sangitashiromani (1428) gives information on seven types of Ata-tala including Shanka and Shila which are Rajavidyadhara, Jhampa, Lalita, Darpana and Dvitiya. The Rajavidyadhara is seen to have a structure |SOO in most texts from the tenth to eighteenth century, excepting in Aumapata where the structure is given to be |S|SSS. The Jhampa tala is seen to have more than one structure,

most common being OO'|, OO|, |OO, O'O| and also the Jhampa as perceived in the suladi sapta tala-s UO|<sub>7</sub> (CDP 3, 96b –102), and its structural permutations in some other texts. The tala Lalita has the structure OO|S in most books, |OO' (resembling Shila) and some other structures like ||S, ||| and |OO'S which are not frequently seen within the realm of Ata-tala structures. The tala Darpana is seen in three texts (Talasamudram, Pancamarabu, Ashtottarashatatatalakshana) with a structure of OOS. Around twenty-four texts mention the structure for Dvitiya as OO|, which appears to be a variation of Shanku. The Sangitopanisatsaroddhara (1324) alone gives the structure of Dvitiya as OO'| which is similar to the structure of Shila.

Besides the tala names and their respective structures seen so far, the structure O|| of Adda-tala is also named as Triputa under the description of Adda-tala in Sangitaratnakara (thirteenth century CE), Sangitasuryodaya (1509-1529), Sangitaraja (1456) and Sangitasaramrta (1729-1735). A study of Triputa tala in various texts prescribe the following structures for Triputa tala O'OO or OOO', OOOU, OO', O|| and |<sub>3</sub>OO. The structure of Triputa |<sub>3</sub>OO seen only in Vinalakshana, is similar to the structure of Triputa-tala as perceived in the sapta tala-s. The description mentions a laghu of three matra-s, and two druta-s of two matra-s each, thus totaling to 7 matra-s. The

CDP probably describes Triputa-tala as a tala of 7 akshara-s, giving the structure as OOO' with the corresponding alankara sari, gasa, rigama ; riga, mari, gamapa. The structure OO' for Triputa seen in Rasikajana-manollasini is most different from the others as it gives a total of 5 akshara-s.

The Addacatustala is another tala with the prefix Adda seen commonly in the etymology connected to Ata-tala. Addacatustala, seen only in the text

Abhinavatalamanjari (Abhinavatalamanjari, 1,15) has a structure O|||. The point of similarity in addition to the term 'adda' is that Addacatustala comprises of 14 matra-s as per the description in the text. Though the duration of 14 units is a striking resemblance between Addacatustala and Ata-tala, it is noted that the CDP mentions fourteen akshara-s and the Abhinavatalamanjari, fourteen matra-s. It would be contextual to mention here that Aadacautala is a tala in current day practice in Hindustani music, wherein the duration of tala-s is always stated in terms of matra. The matra vibhajan (distribution) for this tala is tali on matra-s 1, 3, 7, 11 and 13, and khali on 5 and 9. When the description of structure in Addacatustala in the Abhinavatalamanjari and Aadacautala in Hindustani are juxtaposed, they seem to resemble each other with respect to their matra duration and sashabda-nihshabda kriya-s. This is illustrated below.

Addacatu stala	O													
Aadacaut ala	Dh in	tirak ita	d hi	n a	t u	n a	k at	t a	tirak ita	d hi	n a	d hi	d hi	n a
	X		2		O		3		O		4		O	

The khali in Hindustani music, as known, is entirely a nihshabda kriya, unlike the druta of South-Indian music which is a combination of a sashabda and nihshabda kriya.

The description of Addacatustala in the Abhinavatalamanjari also mentions that the tala is found as Chatustala in the Sangita-ratnakara. The Sangita-ratnakara and most other texts give a different structure of Cautala - SOOO. Conversely, the Abhinavatalamanjari alone mentions Catustala to be a tala of twelve matras with a structure ||OO, which is the structure of Ata-tala, the tala in discussion. However, both Catustala and Addacatustala keep up to the etymology irrespective of their different structure, in the sense that both comprise of four sashabda kriya-s. Since Addacatustala is not seen in early texts, it is quite possible that the Abhinavatalamanjari indicates a linkage between Addacatustala and Ata-tala (of the suladi sapta tala) of fourteen matra-s, and assigns the name Catustala to the structure of ||OO of twelve matra-s. Incidentally, all four tala-s Addacatustala, Adacautala, Cautala and Ata-tala are tala-s with four sashabda kriya-s.

This study has so far enlisted the different tala names associated with

Ata-tala in history and also their respective tala structures. In this study, the duration of Ata-tala and others are expressed in terms of akshara at times, and matra at others.

This aspect of akshara-matra terminology used in various texts in context of the duration of Ata and related tala-s is studied in the following section.

### Ata-tala – Its Temporal Framework

The temporal framework of Ata-tala and related tala-s, is made of anga-s, which are nothing but time divisions that constitute the tala. An anga as seen in marga and desi tala-s is an unfragmented time duration, expressed in terms of matra-s which were time durations from real life. Further, an anga in marga and desi tala tradition could be expressed as an arithmetic expression of another. For instance, in marga tala-s, the laghu was equal to one matra, guru was two and pluta, three. Later, in the desi tala-s, smaller units like druta, anudruta and virama came to be employed (Ramanathan, 1997, p 7). These smaller units could also be expressed in terms of the already existing anga-s. For example, druta was half of a laghu and anudruta was half of a druta. The virama increased the

duration of the anga to which it is attached by half its value. Whatever be the duration of the anga, it would be executed by one sashabda kriya followed by a period of rest for the assigned matra-s. By the time of suladi sapta tala-s, the aspect of expressing an anga in terms of another had gradually waded away. The jati-prana also, to an extent, compensated the need for increasing or decreasing the duration of an anga in suladi tala-s; however, its application was restricted to the laghu alone. References to jati as a prana can be traced in tala-dasa-prana texts from the late 15th century onwards like Taladipika (1474 CE), and in early 16 CE like Sangitasuryodaya (1509-1529) and Sangitadarpana (1625 CE) (Ramanathan, 1997, p 17).

Thus, the characteristic of an anga changed from a whole unit, to a time division constituting one or several equal time units. These time units came to be executed by individual Nishabda kriya-s. These time units are referred to as matra-s in some texts like Abhinavatalamanjari. and as akshara-s in texts like CDP. Akshara as a unit of expressing the tala, is more indicative of the textual content. This is apparent from tala descriptions in the CDP pertaining to Ata-tala and others.

The CDP is the only text from the ones studied for the purpose of this paper, that expresses the duration of each anga of Ata-tala in terms of akshara-s i.e. two akshara-s for the

druta and five in each laghu, making a total of fourteen akshara-s. Vinalakshana also attributes the number fourteen to Ata-tala, not in akshara-s, but matra-s. This temporal framework of Ata-tala constituting two laghu-s of five matra-s/akshara-s each and two druta-s of 2 matra-s/akshara-s each, thus totalling up to fourteen matra-s/akshara-s appears to be a structure of Ata-tala as an integral part of the suladi sapta tala-s (Satyanarayana, 1988, p33). It might not be correct to mention the laghu in Ata-tala or any other tala in the realm of suladi sapta tala-s in terms of its jati, for, jati as a prana came later into history of tala.

On the other hand, the tala-s mentioned as types or alternate names of Ata-tala are many a time expressed in terms of matra-s. For example, the tala Kudukka has been described in terms of matra-s (three matra-s) in at least five texts from twelfth century CE to the eighteenth. The anga-s OO|| total up to three matra-s when each laghu is considered as one matra and each druta as half. The practice of representing an anga in terms of another is seen in Kudukka tala. Same is observed with the tala-s Addu-tala, Ashta-tali and addu-tali with the structure OO||. The same cannot however be said about Ata-tala in CDP.

The Bharatacatiram (seventeenth - nineteenth century CE) and the eighteenth-century text Rasikajanamanollasini, both later



texts mention the tala-duration of Adatala (|OO|) as 3 matra-s. The Bharatacatiram gives the structures of all the sapta tala-s as perceived today and denotes the duration in matra-s, considering each anga as a whole unit. However, it does not attribute the name sapta tala-s to it. The laghu of Ata-tala, Jhampatala, Triputa-tala and Eka-tala have all been assigned 1 matra without any information on the akshara content, and it is known that the laghu of the mentioned tala-s are characteristically different.

The Panchamarabu is a much earlier text which elucidates tala-s in terms of both matra-s and akshara-s. A single instance of tala Kudukka of the structure ||SOOOO is said to be of 6 matra-s and 24 akshara-s, probably implying a laghu of 4 Akshara-s. The duration of some other tala-s like Shila, Shanka, Addatali in various texts cannot be ascertained either in matra-s or akshara-s due to absence of related information. If the matra-s were hypothetically calculated, the duration of the Ata-tala and its types and structures would range from two matra-s to three matra-s, having at least one tala each of two, two and quarter, two and half and three matra-s.

Lastly, the duration of Chatustala and Addachatustala in Abhinavatalamanjari is expressed in matra-s. The supporting description in the text mentions that the Addacatustala is to be rendered by four strokes with a

structure of two laghu-s and two druta-s. This draws an inference that the terms laghu and druta are temporal divisions of tala which are made of equal time units called matra-s. If laghu and druta were considered as whole-time units in these tala-s, the matra content assigned to it would have been three and a half, not fourteen. Thus, the interchangeable nature of the terms matra and akshara is seen in the Abhinavatalamanjari.

### Conclusions

The tala name Aha-tala per se appears only in the Chaturdandi-prakashika (1620) and Ashtottara-shatatatalakshana (year unknown). The structure attributed to it is however seen much earlier, from the tenth century. The description of the tala with its numerous etymologies shows a gradual change of its identity from the domain of desi tala-s to the suladi sapta tala-s. The variations in expressing the temporal framework of the Ata-tala in terms of matra-s and akshara-s that are traced across tala texts in history complement this observation. It is ascertained that the Ata-tala of the suladi sapta tala is one with a laghu of five akshara-s, but, the same cannot be said on the duration of laghu in the Adda-tala of desi tala domain. As a result, the akshara duration of Ata-tala of the suladi tala-s is fixed at fourteen, however, the duration of Adda-tala and others range from two to three matra-s.

The duration of Ata-tala is probably considered as 14 akshara-

s/matra-s on the basis of its textual content in one avarta. Texts preceding CDP give the duration of Ata-tala (OO||) and its permutational variations as 3 matra-s. The matra-based duration of tala appears to be employed in desi and marga tala system, and an akshara-based or kriya-based duration of the tala in the suladi and post suladi tala period. It is because of this feature that a perfect parallel cannot be always drawn between tala-s of the two systems even if they have a similar structure. The matra-based exposition of a tala seems to acknowledge tala anga-s as unfragmented time units, while an akshara-based exposition seems to consider anga-s as fragmented time units expressed by textual content.

It is however likely that Ata-tala, Addu-tala, Ashta-tali/ Adda-tali, and Kudukka which had a common structure denoted the same tala due to the striking resemblance in the names and also based on the references of Kudukka being a type of Ata-tala. The structure |OO of Shanka variety of Ata-tala is identical to the Adi tala as perceived today.

Historically, Chatustala seems to be the tala of fourteen matra-s, with four sashabda kriya-s. Abhinavatalamanjari seems to be one text assigning twelve matra-s to Catustala and fourteen to Addacatustala, probably drawing a parallel to Chautala of twelve matra-s and Adachautala and Ata-tala of fourteen, which might have probably come into practice by the time of the Abhinavatalamanjari. Since the period of Abhinavatalamanjari is not established, the timelines of the tala-s in discussion cannot be ascertained.

The Ata-tala as perceived today seems to have retained its historical structure with respect to its anga-s. Its duration in the desi and suladi systems of tala, could have been different. The 'khandas' characteristic of Ata-tala seems to be an influence of the desi system, while druta, an influence of suladi. The compositions set to Ata-tala of both systems are likely to have different underlying melodies and rhythm.

---

### References:

- i. Arivanar. 1975. *Pancamarabu*. Edited by Ve Ra Deyvasikhamani Gaundar. Erode: Ve Ra Daivasikhamani Kaundar.
- ii. Deodhar, B.R. n.d. *Raga-Bodha*. 18th ed. Vol. 1 to 5. Mumbai: Rohini Gogate.
- iii. Prabhakaran, Bhavana. 2022. "A Study of Taladipika - an Unpublished Work on Tala." University of Madras.
- iv. Ramanathan N. 1997. *Essays on Tala and Laya*. Edited by K Venkataram. Bangalore: Percussive Arts Centre (Regd).

- v. Ramanathan, N. 2003. "Tala-Dasha-Prana and the Musicological Problems in Present Day Tala System." In *77th Annual Conference of the Music Academy, Madras. Chennai*. <http://www.musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/2371>.
- vi. Ramanathan, N. 2014. "Tala-s in Hindustani Music." In *Course on Hindustani Music. IIT, Madras*. <http://musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/2372>.
- vii. Ramanathan, N. 2023. "Perception of Tala in Karnataka Music." <https://musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/2497>.
- viii. Ramanuja, Vina. 1917. *Sangita-Sarvartha-Sara-Sangrahamu*. Sri Cidananda Press.
- ix. Rao, Arati. 2013. "Evolution of the Tala - Dasa - Prana Concept as Seen in Musicological Works of the Vijayanagara Empire." *Ninad* 26–27 (December).
- x. Sathyanarayana, R. 1988. *Music of Madhva Monks of Karnataka*. Bangalore: Gnana Jyothi Kala Mandir.
- xi. Satyanarayana R. 1967. *Suladis and Ugabhogas of Karnatik Music*. Mysore: Sri Varalakshmi Academy of Fine Arts.
- xii. Shankar, Girija. 2021. "Tala Information in Music Texts." New Delhi.
- xiii. Shankar, Girija. 2024. "Talakshana Samuccaya: Descriptions of Tala-s in Various Texts on Music." Delhi. <http://musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/3768>.
- xiv. Sharma, Vishnu, ed. 1911. *Ashtottarasatalalakshanam*. Mumbai: Vishnu Sharma. <http://musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/774>.
- xv. Srikantha. 1959. *Rasakaumudi*. Edited by A N Jani. Baroda: Oriental Institute.
- xvi. Venkatamakhi. 2007. "Caturdandi-Prakashika." <http://www.musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/2275>.
- xvii. Venkatamakhin. 1934. *Caturdandi Prakashika*. Edited by S Subrahmanya Sastri, TV Subba Rao, and TL Venkatrama Iyer. Chennai: The Madras Music Academy



## Mewati Gharana in the rich heritage of Khayal Gayan

*Bhavya Saraswat*

*Research Scholar*

*Department of Music, Faculty of Arts*

*University of Delhi*

---

**Abstract :** *This research paper aims to study the historical development and the peculiarities in the vocal tradition of Mewati Gharana along with its contributions in Khayal Gaayan of Hindustani Music. Founded by Ustad Ghagge Nazir Khan and Ustad Wahid Khan, Mewati Gharana holds a dignified status in the list of various traditional Gharana(s). In the Khayal Gayan, 'Sangeet Martand' Late Pandit Jasraj reinvigorated the Mewati Gayaki with his innovative experiments and from there; the legacy of Mewati Gharana is now being continued with his disciples and their next generations of disciples.*

**Key words:** *Mewati Gharana, Khayal, Tradition, Vocal, Gayaki.*

---

### Introduction

In the Hindustani classical Vocal, Khayal Gayan came into vogue during the 19<sup>th</sup> century. Many gharana(s) of khayal gaayaki were formed during this period based on the lineage of a particular vocal style adopted in that particular gharana for a long period. The etymology of Khayal is the Arabic/Persian word 'khayal', which means "imagination, ideology, to ponder or to meditate". Although the origin of the word Khayal is from the Arabic/Persian language, various modern scholars and musicologists hold different opinions about the origin and evolution of Khayal gayaki. One stream of musicologists believe that Khayal could have been invented by Amir Khusro or Sultan Hussain Sharqi, however, many modern scholars deny and do not agree with the opinion of believing the invention of Khayal by any one person like Amir Khusro. However, they

advocate that it is a natural development of Rupakalapti and the similar techniques for the presentation of a Raga were already prevalent in the past. Many historians and musicologists including Captain Williard advocated that Sultan Hussain Sharqi of Jaunpur court invented khayal because in his opinion, chutkula which was another type of song, was invented by him and it belonged to the category of khayal. According to the perspective of Acharya Kailashchandra Dev Brihaspati, the vocalists were broadly classified into two categories, Kalawant and Qawwals in the earlier period. Kalawant were known as the followers of the Dhrupad style, whereas Qawwals, in the matter of theme and style used to perform Khayal in the royal courts and claimed its style to Amir Khusro. Late Thakur Jayadeva Singh has expressed a viewpoint that the origin of Khayal can be followed back to the ancient

Sadharani Giti, which is one of the styles of rendering alaap of gram raga(s). He has stated that Khayal is a form that evolved from the ancient Indian technique of Raga presentation of Prabandhas, namely Rupakalapti (Chandorkar, 2012).

The word “gharana” was perhaps conjoined with Khayal during the period of the Mughal Dynasty i.e., around the 16<sup>th</sup> to 19<sup>th</sup> century. Before ‘Gharana’, the ‘Parampara’ term was in common use. The ‘Gharana’ is a musical tradition based on the unique vocal style of the Hindustani gayaki including the khayal form. During this period, many schools of Vocal were being formed. Many vocalists formed and named their Gharana(s) such as Qawwal Bacchon ka Gharana, Gwalior, Agra, Delhi, Kirana, Jaipur-Atrali, Bhendi Bazar, Rampur-Sahaswan, Mewati Gharana etc. Almost around this period based on their unique vocal style, many of the gharana(s) were named with the name of the founder’s birthplace. It is a notion that a gharana is established only when there is continuity in that particular vocal style for at least three generations of vocalists with the expected rigorous training under Guru-Shishya Parampara in which a disciple learns nuances and intricacies of Raga and its swara(s), which makes him/her trained under the tutelage of their Guru. Thus, each gharana carries a different legacy of vocalists and their traditional vocal style.

### **Origin and Vocal Tradition of Mewati Gharana**

In Hindustani Classical Vocal, Mewati Gharana holds a rich historical legacy that extends for more than a hundred and above years. This Gharana is an offshoot of Qawwal Bachchon ka Gharana and Khandarbani style of Dhrupad. The origin of this Gharana begins with Ustad Ghagge Nazir Khan and his elder brother Ustad Wahid Khan in the late 19<sup>th</sup> century. Ustad Ghagge Nazir Khan, who was born in the family of the vocalists of Khandarbani Dhrupad Gayaki, was the disciple of Ustad Waris Ali Khan who was the son of Ustad Bade Muhammad Khan belonging to the Qawwal Bachchon ka Gharana. Ustad Wahid Khan was an eminent beenkar whose lineage carried forward the legacy of Instrumental music. Mewati Gharana was further divided into two branches- Vocal (Khayal) and Instrumental music and thus this Gharana holds a lineage of both vocal and instrumental music in Hindustani Classical music. The etymology of the word ‘Mewati’ traces back to the birthplace of Ustad Ghagge Nazir Khan, Berala village in a land- strip extending from Rajasthan state to Haryana state of India. Over the duration, 6 generations have played a significant role in the progression of the Mewati Gharana.



*Fig1: Founder  
of Mewati  
Gharana,  
Ustad Ghagge  
Nazir Khan<sup>1</sup>*

Ustad Ghagge Nazir Khan orally transmitted his vocal style to Pandit Natthulal and Pandit Chimanlal as well as Ustad Munawwar Ali Khan. Ustad Munawwar Ali Khan taught to Ustad Ghulam Quadir Khan (his nephew & adopted son) and through Ustad Munawwar Ali Khan and Ustad Ghulam Quadir Khan, the lineage of Mewati Gharana was passed onto Maharana Jaiwant Singh Ji Waghela of Sanand, Gujarat state. From Pandit Natthulal, it advanced towards the Pandit family, which is well known throughout the country today. Pandit Motiram who was nephew of Pandit Natthulal and Pandit Chimanlal, learnt under the guidance of Pandit Natthulal. Later, Pandit Motiram shared this very tradition of Mewati Gayaki with his sons Pandit Maniram and Pandit Pratap Narayan and his younger brother Pandit Jyotiram. Thereafter, Pandit Puranchandra learnt from his father Pandit Jyotiram and Pandit Jasraj who belonged to the 4<sup>th</sup> generation of this gharana, learnt vocal from his eldest brother- Pandit Maniram. He also learnt Tabla from

his elder brother- Pandit Pratap Narayan. After renouncing playing the Tabla, Pandit Jasraj started working on revitalizing the Gayaki of Mewati Gharana with his novel ideas and experiments. Thereafter he became the torch bearer and passed on a new dimension of Mewati Gharana's vocal tradition to his cluster of disciples who are now representing Mewati Gharana, not only in vocal music but in instrumental music as well; such as Violinist Kala Ramnath, Shehnai player Lokesh Anand, flautist Shashank Subramanyam, Pt. Sanjeev Abhyankar, Pt. Rattan Mohan Sharma, Ankita Joshi, Tripti Mukherjee and others.

### **Vocal style of Mewati Gharana**

Mewati Gharana is widely known among music connoisseurs for its enrichment in the aesthetics of vocal rendition and its distinct qualities. Pandit Jasraj has described that the essential philosophy of the Mewati tradition lies in "shuddha vani" (Correct Voice) and "shuddha mudra" (Correct expression).

शास्त्र प्रमाण राग पर गायन

शुद्ध मुद्रा शुद्ध बानी , ताको बड़ो मान ।<sup>2</sup>

The vocal style of Mewati Gharana is inherited from Qawwal Bachchon ka Gharana and Dhrupad ang. Mewati Gharana circumvents the conventional practice of extending words/lyrics to achieve a rhythmic

<sup>1</sup>Source: <http://pritambhattacharjee.com/gharana/>

<sup>2</sup> "Mewati gharane ki vikas yatra", Sangana by Sangeet natak Akademi(2020), vol. 38-39, p.19.

effect. The importance is given to the literature of Bandish-es which should be pronounced clearly. Mewati Gharana adopts sapaat taan and the pattern of Merukhand in its embellishment and Sargam taan with layakari. Pattern of merukhand is an improvisation, characterized by the rearrangement of a specific set of musical notes in various ways. The gayaki is Bhaav-pradhan (emotive) and devotional with the aesthetical and skilful use of ornamental techniques. Meend (musical glide), Gamak (musical trill) and Kan (Grace notes) are the techniques employed for enhancing the aesthetics of a Raga and the expansion (Badhat) of a Raga. The use of meend has to be such that the glide between one swar and another will be through avoiding varjya swara(s) in a raga. Gayaki of this gharana is balanced equally with aptly applying the Dhrupad and Tappa anga(s) including the aspect of making this gayaki aesthetically pleasing and emotive. In the initial stage of vocal rendition, alaap is sung to introduce the raga, which is performed with a devotional chant such as

ओम श्री अनंत हरि नारायण दक मङ्गलं  
भगवान्निष्णुर्मङ्गलं गरुडध्वजः ।  
मङ्गलं पुण्डरीकाक्षो मङ्गलायतनं हरिः ।।<sup>3</sup>

The aakaar in alap is not more prominent which can be seen by almost its absence and the bandish

section is characterised by the notes and the raga itself that span all three octaves; the mukhda which is the first line of composition describing the sentiment of Bandish, of both sthayi and antara sections are developed through bol-alap. This part closes with the mukhda of the sthayi section, to be followed by the layakari and ornamental devices. The use of both conventional and achhop ragas can be seen in this Gharana such as renditions of Ragas- Shuddha Nata, Nata Narayani, Nagadhwani Kanhda, Dhuliya Malhar, Khamaj Bahar etc. The Mewati Gharana Gayaki is characterized by the integration of spiritual components. It is influenced by Pada(s) of ashtachhap kavi(s) such as Soordas, Kumbhandas, Chheet-swami and others. This gayaki also includes verses of religious texts in its musical compositions. Haveli Sangeet, a term used for the temple music within the pushtimarg sect left its stamp on this gharana when Pandit Jasraj learnt the rich tradition of Haveli Sangeet from Sri Shyam Manohar Goswami Ji and adapted the style and compositions of Haveli Sangeet into his vocal recitation. In this way, he brought distinct types of literature in the compositions to the Mewati gharana. One of the salient features of this gharana is the elaborative knowledge of four

<sup>3</sup> (48<sup>th</sup> verse In Garuda Puraana Preta Kaanda, Chapter 47).

quarters of composition namely Sthayi, Antara, Sanchari and Aabhog. In brief, the following are salient features of Mewati Gharana.

1. Mainly both conventional and achhop ragas (less to be seen) are sung. For e.g. Raga Nanak Malhar, Bhairav Bahar, Din ki Puriya etc.
2. Stress on the clear pronunciation of every word is given with the lesser use of Aakar in alap and more use of bol-alap. Training of voice production to move freely in three octaves altogether.
3. Initially, the training of ragas is concentrated in the order of Raga Bhairav, Raga Multani, Raga Jaunpuri, and Raga Puriya of night time, in Mewati Gharana.
4. Sapaat taan along with the use of merukhand and ornamental techniques such as Gamak, Meend, Kan, Khatka, Murki etc.
5. Laya of vilambit compositions is not Ati-vilambit but in Madhya vilambit.

Literature of composition in Mewati Gharana consists of four quarters- Sthayi, Antara, Sanchari and Aabhog.

### Key Contributions:

The lineage of artists belonging to this traditional gharana continued to contribute to the field of India's vast Hindustani classical music in various ways. Some key contributions by a few of the notable vocalists of this gharana to the Hindustani music are given as under-

1. The Mewati Gharana has a rich collection of bandish-es written and composed by various eminent artists. A few of the notable compositions of Mewati Gharana include-

गले भुजंग भस्म अंग, शंकर अनुरागी  
सदगुरु चरणारवृन्द शिव समाधि लागी

This composition was written and composed by Pandit Motiram in Raga Des, and Taal- Ektaal which includes sthayi, antara, sanchari and aabhog;

स्थायी— मेरो अल्लाह मेहेरबान।

कोई बिगाड़ सकत नहीं तेरो।

मन लीजे तू ठान।

अंतरा— औलिया पीर पैगंबर ध्यावे।

अलि नबी को रुतबो पावे।

हसन— हुसैन प्यारे जिनके।

मुझको दीयो ईमान।।

The composition was written and composed by Pandit Jasraj in Raga Bhairav and Taal teentaal;

स्थायी — माता कालिका, माता कालिका

महाकाल महारानी, जगत जननी भवानी भवानी  
भवानी।।

अंतरा— खड्ग मुंड खप्पर कर धरणी कर धरणी  
कर धरणी

असुर हरणी, जग निर्भय करनी

तरण तारिणी भक्त पालिका दया दानी, भवानी  
भवानी भवानी।।

This was written by Maharana Jaiwant Singh Ji Waghela and composed by Pandit Maniram in Raga Adana and Drut Teentaal;

स्थायी — श्री कामेश्वरी करुणा तरंगिणी।

कामना पूरण करो मात मोरी।।

अंतरा— देव उबारो भक्तन तारे।

हमरी बेर क्यूँ इतनी देरी।।

This was written by Maharaja Jaiwant Singh Ji Waghela and composed by Pandit Maniram in



- Raga Bilaskhani Todi and in Taal Vilambit Ektaal. '*Niranjani Narayani*' in Raga Bhairavi and '*Jagadamb Jagadamb*' in Raga Basant, these compositions too were written by Maharaja Jaiwant Singh Ji Waghela and composed by Pandit Maniram. Pandit Jasraj had written a book named '*Shree Sangeet Sourabh*' which is a compilation of notations of all of the compositions written by Maharana Jaiwant Singh Waghela.
2. Maharaja Jaiwant Singh Waghela is also given credit for initiating new ragas such as Jayavanti Todi (a variant of Raga Ahiri Todi), Bagkans, Rajrajeshwari, Jayavant Sarang, Gyankali etc. These are exclusive raga(s) of Mewati Gharana. A brief description of these raga(s) is given under
    - a) **Raga Jayavant Sarang-** It is the combination of Raga(s) Jaijaiwanti and Sarang. In this Raga, Dhaivat is varjya and Shuddha Rishabh, both gandhar, shuddha madhyam, pancham and both nishad are used.
    - b) **Raga Rajrajeshwari-** An independent raga with the notes of Shuddh Rishabh with its vakra use and Shuddha Dhaivat, Komal Gandhar and Nishad, both Madhyam, Teevra madhyam is employed in Avroha only.
    - c) **Raga Bagkans-** It is an amalgamation of Raga Bageshree and Malkauns with the vakra use of shuddha Rishabh, pancham and Komal dhaivat. Shuddha Rishabh, Komal gandhar, Shuddha Madhyam, pancham, both dhaivat and Komal Nishad are the swara(s) of this raga.
    - d) **Raga Jayavanti todi-** This is a variant of Raga Ahiri Todi, but the notes assembled in this raga make this raga different from Raga Ahiri Todi by employing Komal Rishabh, Komal gandhar, Komal Nishad and Shuddh madhyam and shuddh dhaivat swara(s). This raga is the unique combination of Raga Ahir Bhairav in Uttarang and Todi in Poorvang.
    - e) **Raga Gyankali-** Instead of Komal gandhar if Komal Rishabh is used in Raga Malkauns, it will create an atmosphere of this raga. Notes of this raga are:- S, r, m, d, n, S'
  3. **Jasrangi Jugalbandi:** Pandit Jasraj was an extraordinary artist of his time who conducted a novel experiment with his disciples, based on the Moorchhana technique which was named '*Jasrangi Jugalbandi*'. The ideology behind this experiment is that in a recital of a duet performance, if one male and one female artist have to perform, one of them has to compromise his/her original scale and lose

his/her natural tonal quality due to the pitch difference available in both genders. But, in this experiment of Jugalbandi by Pandit Jasraj, the female vocalist sings in her original scale which could be A# (Kali 5), B flat or G# (Kali 4) and the raga is sung with Shadja- Madhyam or Shadja- Pancham Bhaav which indicates that the male vocalist will consider madhyam of the female vocalist's original scale as Shadja and the female will consider the original scale of male vocalist as pancham note and thus the fresh scales are created and different raga(s) are produced. Through this method of moorchhana technique, both can sing together without losing their natural scale. For example- The female artist will sing Raga Chandrakauns and the male counterpart will sing Raga

Madhukauns by considering madhyam as shadja. Considering Madhyam of Raga Abhogi as Shadja will create the atmosphere of Raga Kalawati for male vocalists. In this Jugalbandi, both the ragas by the two genders are performed simultaneously without compromising their natural pitch.

4. Many schools in different places were founded to propagate the Mewati Gayaki. The main schools among them are now established academies and institutions in India and abroad, such as in New Jersey and Atlanta, USA, and Trivandrum, Kerala. These schools were founded by Pandit Jasraj and a few of them by his disciples which are dedicated to continuing the legacy of Mewati Gharana in the field of Hindustani classical vocal.

## References

- i. BUDDHIRAJA, Sunita. (2018). *Rasraj: Pandit Jasraj*. New Delhi: Vani Prakashan
- ii. SANGANA- *Quarterly magazine* (2020), vol. 38-39, New Delhi: Sangeet Natak Akademi
- iii. ABHYANKAR, Sanjeev. "Pt. Jasraj", *Sangeet Kala Vihar* Oct- Nov. 2002, pp. 76-79
- iv. SHARMA, Manorma. (2006). *Tradition of Hindustani Music*. India: A.P.H. Publishing Corporation.
- v. MISHRA, Shambhunath, (2014). *Hindustani Shastriya Sangeet ki Gharana Parampara*. New Delhi: Publication Division, Ministry of Information and Broadcasting
- vi. KULSHRESHTHA, Khushboo. (2010). *Introduction of Musical Gharanas and Great Artist*. India: Shree Natraj Prakashan.
- vii. GAVEESH (2015). *Arousing interest and making hindustani classical music (north Indian) more popular among the masses: with special reference to khayal singing style*, [Doctoral Thesis, Maharaja Sayajirao University of Baroda], <http://hdl.handle.net/10603/129349>
- viii. CHAKRABORTY, Soubhik. (2021). *Hindustani Classical Music: A Historical and Computational Study*. India: Sanctum Books.
- ix. CHANDORKAR, Vijaya (2012). *Compositional Forms of Hindustani Music: A Journey*, Munshiram Manoharlal Publishers 123-137



## Gayaki and Gatkari Ang: Distinctive Styles of Violin in Hindustani Music

Sushant Sathu

Research Scholar

Faculty of Music & Fine Arts, University of Delhi

**Abstract:** This paper explores the evolution of violin playing styles in Hindustani classical music, focusing on the **Gatkari** and **Gayaki** styles. The **Gatkari style**, influenced by **sarod** and **sitar** techniques, emphasizes rhythmic complexity and speed, showcasing the violin's technical capabilities. In contrast, the **Gayaki style** imitates vocal nuances, such as **meend** and **gamak**, emphasizing expressiveness. The paper also examines the role of **Alaap**, **Drut Gat**, and **Jhala**, highlighting the violin's versatility in both vocal and instrumental traditions.

**Keywords :** Gayaki, Gatkari, Hindustani Music, Violin, Raga

**Introduction :** Hindustani classical music is based on the expression of ragas, which are considered the essence of Indian music. A raga is not just the soul of music but also its spirit, life force, and energy. A raga is essentially a particular arrangement of sounds, enriched by the use of 'swara' (musical notes) and 'varna' (the patterns or techniques involved in singing or playing). Scholars and practitioners of Indian classical music have identified and named such arrangements as 'Raga' because of their ability to create a deep emotional connection and bring a sense of beauty and satisfaction to the human mind. The thoughtful combination of swaras and the artistry involved in performing these arrangements are what give a raga its unique character and appeal.

“A raga, much like a blend of colours, serves as a medium for expressing thoughts, emotions, and passions. The lyrics of a composition convey the underlying mood or *rasa* (essence of emotion), while the musical notes add depth, embodying the "shade of passion," if one may describe it that way”.<sup>1</sup> Together, they create a harmonious blend of feeling and expression. In Hindustani music, the classical form emerges from the pure and simple combination of notes arranged in a specific design and pattern, adhering to the fundamental rules of a raga. These notes are further structured within a rhythmic framework, creating a composition that blends form and content seamlessly. This harmonious combination is crafted to delight both the heart and mind of the listeners. Each raga possesses a distinct

<sup>1</sup> N. Kesvaram, Kalakshetra, vol. IV, no. 2–3, p. 15.

personality, characterized by its unique gait, structure, and emotional expression, responding beautifully to a sensitive and skillful approach. When performed with clarity and depth, a raga not only engages the listener's mind but also deeply resonates with the heart, leaving a profound emotional impact.

Hindustani Classical Music is primarily based on melody, which is constructed around the concept of a *raga*. A *raga* can be described as a specific arrangement of musical notes, or *swars*, that are performed in a distinct way to evoke particular emotions or moods. To further enhance the structure and beauty of a *raga*, additional elements such as *varnas* and *alankars* (musical ornaments) are applied. The four main *varnas*—*sthai*, *aarohi*, *avarohi*, and *sanchari*—add variety and depth to the melody. These elements work together to transform a simple arrangement of notes into a fully developed and captivating piece of music. This process allows the music to connect with both the heart and mind of the listeners, making it deeply appealing and enjoyable. The concept of *ranjakata*, or the ability to attract and delight listeners, is central to Indian music. However, the influence of music goes beyond its initial charm. It can leave a long-

lasting and even transcendental effect on the listener, creating an emotional experience that varies depending on the circumstances and the *raga* being performed.

In Hindustani classical music, ornamentation plays a crucial role in defining the character of a *raga*. A *raga* is not just a simple collection of notes; it requires the use of various musical embellishments to reach its full potential. These embellishments include elements such as *naad* (sound quality), *shruti* (microtones), *varna* (patterns), *taan* (rapid note sequences), *alankar* (ornaments), *meend* (gliding notes), *murki* (grace notes), *ghaseet* (slides), *gamak* (oscillations), *krintan* (*kana*, or grace stroke), *kampan* (vibrations), and *laya* (rhythm).

The ancient sage Bharat Muni, who authored the first comprehensive treatise on music, the *Natyashastra*, beautifully described the significance of ornamentation in music.

He wrote: "***Just as a night without the moon, a river without water, a creeper without flowers, and a woman without ornaments lack beauty, similarly, a melody (geet) without alankars fails to appeal***".<sup>2</sup>

This analogy emphasizes that ornamentation, or *alankars*, is essential to enhancing the beauty of a musical piece. An ideal accompany-

---

<sup>2</sup> Bharat Muni, *Natyashastra*, chapter 29, translated from *shloka* 45, p. 92.

ing instrument is one capable of creating these intricate effects through a combination of necessary and decorative elements. Instruments like the veena, sitar, guitar, violin, sarod, and sarangi fulfill this role, but among them, the sarangi and violin stand out. Both are fretless, played with a bow, and capable of producing continuous, seamless sound effects, making them particularly well-suited for accompanying vocal music. The violin, in particular, excels as an accompaniment and as a solo instrument. In Hindustani classical music, it holds an important place not only as a solo instrument but also in orchestras, both in India and internationally.

#### ***Technique of Playing the Violin***

In violin playing, musical notes (*swars*) are produced by pressing the strings on the fingerboard with the fingers of the left hand, while the right hand moves the bow across the strings. This combination produces an unbroken and continuous sound. Since the violin is fretless, the notes are not marked on the fingerboard; instead, they are positioned in imaginary spaces. This makes precision in note placement challenging and requires significant practice to achieve desired results.

The violin's tone is deep, resonant, and long-lasting. Maintaining this quality depends on proper and powerful bow strokes, with both hands moving in perfect synchronization and balance. The

fretless nature of the instrument makes it especially suitable for executing *meend* (glides) and *gamak* (oscillations) with ease and proficiency. Additionally, the violin allows the musician to play an entire octave on a single string and perform in both slow and fast tempos. This versatility makes it ideal for *alaaps* of extended duration and for imitating the nuanced expressions of the human voice.

#### ***Use of Gamak and Meend***

In Hindustani classical music, *gamak* holds special significance and has a rich historical background. Many varieties of *gamak* were used in the past, and several of them continue to be practiced today, sometimes under different names. Instruments that cannot execute *gamak* effectively fail to achieve a respectable position in Indian music. To gain prominence, an instrument must be capable of expressing music with various types of *gamak*. *Meend*, on the other hand, refers to the continuous linking of two or more notes. This effect is achieved when two notes are played using the same finger, without lifting it, and with a single, seamless bow stroke. The unbroken vibration connects the notes fluidly, creating an expressive musical effect.

“Bharat Muni’s emphasis on *gamak* highlights its importance in Indian music. An instrument must master the art of employing various *gamak* styles, along with other distinct features of Indian music, to earn its

place in the classical tradition”.<sup>3</sup> The violin, with its capacity for intricate ornamentation and expression, exemplifies this mastery, making it an indispensable instrument in Hindustani classical music.

### ***Different Styles of Violin Playing***

Over the past century, the violin has become a significant instrument in Hindustani classical music, both as a solo instrument and as an accompaniment. While the violin is best known for closely following vocal music, it offers much more versatility. Unlike the sarangi, which primarily mirrors vocal nuances, the violin excels in instrumental expression, especially in the *gatkari* style. This style allows for the extensive use of techniques like *kan* (grace note) and *sparsh* (touch), making it a powerful medium for intricate performances.

“There are three main styles of violin playing in Indian music, often referred to as *shailis*:

#### **1. Gatkari Shaili (Instrumental Style):**

In this style, the violin is played similarly to instruments like the sitar and sarod, with compositions called *gats*. These pieces are instrumental, focusing purely on melody and rhythm without lyrics. Small musical phrases and rapid bow strokes (*tan*) are prominent features of this style.

#### **2. Gayaki Shaili (Vocal Style):**

Here, the violin emulates vocal music, incorporating ornamentations like *meend* (glides), *gamak* (oscillations), and *ghasit* (slides). The playing style closely follows the structure and emotion of vocal compositions such as *khayal* and *geet*.

#### **3. Filmy Shaili (Film Style):**

This style is specifically used in film music and often employs Western techniques, such as unique finger positions and fingering methods.

From the perspective of Indian classical music, the first two styles are most significant, and we will further discuss only these two styles”.<sup>4</sup>

#### ***Gatkari Style***

In Hindustani classical music, the *gatkari* style is a distinct instrumental tradition developed over centuries. Unlike Carnatic music, which does not have specific compositions for instruments, Hindustani music features *gats*. These are pre-composed pieces set to a specific *raga* and rhythm (*tal*), performed without lyrics. A *gat* can begin in a slow tempo (*vilambit gat*), followed by faster tempos like *drut gat*. The performance may also include a high-speed *jhala*, akin to the vocal *tarana*, showcasing the musician's technical skill and the instrument's versatility.

<sup>3</sup> Tulsiram Devangan, Bela Vadan Shiksha, p. 58.

<sup>4</sup> Paranjape, Sangeet Bodh, p. 154.

When the violin was first introduced to Hindustani classical music, it was predominantly played in the *gatkari* style, also referred to as *tantra ang* or *tant ang*. This style mimics the techniques used in sitar and sarod performances, where melodies are played in both slow and fast tempos. However, unlike the sitar, which produces sounds like "da," "dir," or "dara," the violin relies on bow techniques to express nuances. A single bow stroke can produce one note or up to 32 notes, allowing for remarkable flexibility. In the *gatkari* style, finger techniques take precedence over *meend*, *gamak*, and *ghasit*. The bow is used independently to demonstrate the musician's virtuosity, enabling performances of *gat*, *tan*, and *jhala*. The *jhala* segment, performed at high speed, is particularly significant as it highlights the musician's skill and mastery of the instrument.

### ***Historical Significance***

In 1924-25, Ustad Allaudin Khan Sahib won the first prize at the Lucknow Sangeet Sammelan with a performance in the *gatkari* style, drawing upon sarod-playing techniques. Other notable musicians like Shri Gagan Babu and Sridhar Parsekar also excelled in this style. The *gatkari* style has proven to be an effective and expressive method for violin playing, cementing its place in Hindustani classical music.

### ***Gayaki Style***

In recent years, the **Gayaki Ang** (vocal style) has become more popular and is often seen as an alternative to the traditional **Tantra Ang** (instrumental style). While the Tantra Ang focuses on techniques suited to string instruments, the Gayaki Ang aims to mimic the human voice on the violin. In this style, the violin is played to imitate the smooth transitions, glides, and ornamentations (*gamaks*) of the voice. Sometimes, instead of playing an instrumental composition (*gat*), a vocal piece (*cheez*) is performed. This style is also known as **Khayal Ang** because it is closely related to the vocal style of Khayal music. According to Dr. Rajam, the **Gayaki Ang** involves playing vocal music on the violin.

The **Gayaki** style is different from the **Gatkari** style, where faster tempos and less ornamentation are used. In the **Gayaki** style, notes are played more expressively with smooth transitions and softer phrasing. The violinist tries to imitate the nuances of the human voice, focusing on techniques like **kann** (grace notes) and **sparsh** (touch), which help achieve a more vocal-like sound. The ornamented phrases, or **tanas**, are played more slowly and in smaller patterns, often matching the rhythmic beats of the tabla. An artist can choose to specialize in the **Gayaki** style, the **Gatkari** style, or sometimes even use both depending

on the situation. For example, Dr. Rajam is known for her focus on the **Gayaki** style, while Gagan Babu was famous for playing in the **Gatkari** style. Pt. V.G. Jog, however, was known for his skill in both styles and would use each one as needed. According to Pt. Jog's disciple, Shri Pratap Pawar, when Pt. Jog accompanied vocals, he would use the **Gayaki Ang**, but for solo performances, he would often use the **Gatkari Ang**. Pt. Jog also advised his students to study vocal music in-depth to understand the vocal nuances before attempting the **Gayaki** style on the violin.

### ***Alaap***

Alaap is a crucial aspect of both vocal and instrumental Hindustani classical music. It plays an essential role in establishing the foundation of the music and reflects the depth of the raga being performed. Alaap is a slow, unaccompanied exploration of a raga, where the artist brings out the essence and emotional character of the raga, carefully introducing each note. In instrumental music, particularly when the violin is played, alaap is important because it sets the tone for the rest of the performance. For instance, in the **Gatkari style**, alaap is performed before the **Vilambit Gat** (slow-tempo composition). Unlike the

**Gayaki style**, where vocal techniques dominate, alaap on the violin is more about improvisation and exploring the raga without any tabla accompaniment. The artist can use different elements like **meend** (glides between notes), **ghaseet** (dragging strokes), and **kann** (grace notes) to enhance the expression of the raga.

"The key to a successful alaap is its depth, which comes from the careful and patient use of the notes. Each note should be held and treated with attention, and the pauses should come at appropriate points to emphasize the character of the raga. The ability to create a sense of excitement in the listener, while maintaining clarity and stability in the notes, is crucial. A well-executed alaap should be a journey through the raga, keeping the listener engaged and intrigued".<sup>5</sup>

### ***Vilambit Gat and Drut Gat***

After the alaap, the performance typically moves into the **Vilambit Gat**, which is a slow-tempo composition. Unlike the **Gayaki style**, where the tempo may be extremely slow, in the **Gatkari style**, the **Vilambit Gat** maintains a more moderate pace. In this section, the artist plays a **gat** (musical composition) that is structured around a raga and a tala (rhythm).

<sup>5</sup> Tulsiram Devangan, *Bela Vadan Shiksha*, pp. 85–

86.



The **Vilambit Gat** is performed with embellishments such as **meend**, **kan**, and small **tans** (quick melodic phrases), which showcase the artist's skill and deepen the emotional expression of the raga.

Following the slow-tempo **Vilambit Gat**, the music picks up speed with the **Drut Gat**, a fast-tempo composition. In this section, **tans** and **alaap** are performed in a rapid pace, showing off the artist's technical prowess and ability to match the fast tempo of the **tabla** (percussion) player. The competitive nature of this section encourages both the instrumentalist and the tabla player to demonstrate their skills, often resulting in a lively and energetic exchange. The performance culminates with a **Jhala**, where the tempo increases further, and the artist's technique reaches its peak. During the **Jhala**, the violinist uses fast bow strokes that match the tempo of the **tabla** beat, showcasing the virtuosity of both the performer and the rhythm section. The performance typically ends with **tihais** (a rhythmic pattern repeated three times), which adds a sense of closure and finality to the piece.

### **Jhala**

Jhala is a special technique used in stringed instruments, particularly the violin, to create a vibrant and energetic sound. It adds excitement

to the music and often marks the end of a performance, whether after a **Drut Gat** or **Alaap**. The tempo needs to be fast and smooth, creating a competitive yet cooperative atmosphere between the instrumentalist and the percussionist. It involves showing off different rhythmic patterns and is designed to increase the intensity of the performance.

The violin is unique in that it can produce Jhala with remarkable clarity and in a variety of styles. "The tuning of the violin also plays an important role in how effectively Jhala can be performed. When tuned in a certain way (like **Ma sa pa sa**), Jhala is more effective because it allows for easier access to higher, sharper notes. In other tuning styles, like **Sa Pa Sa Pa**, the sound produced is less sharp, making Jhala less effective. This is why the **Gayaki style** typically avoids Jhala, as it requires a tuning that doesn't lend itself well to this technique".<sup>6</sup>

### **Conclusion**

In conclusion, the violin plays a significant and versatile role in Hindustani classical music, offering a unique blend of both **Gatkari** and **Gayaki** styles. The **Gatkari style** emphasizes speed, technical precision, and rhythmic complexity, while the **Gayaki style** mimics the human voice, focusing on emotional

---

<sup>6</sup> *Shruti*, no. 157, p. 63.

expression and smooth transitions. Through techniques like **Alaap**, **Drut Gat**, and **Jhala**, the violin beautifully complements vocal performances and stands out as a powerful

instrument in both solo and ensemble settings. Its adaptability to various styles showcases the violin's deep connection to the rich tradition of Indian classical music.

---

### References

- i. Bharat Muni. *Natyashastra*. Chapter 29, translated from shloka 45, p. 92.
- ii. Devangan, Tulsiram. *Bela Vadan Shiksha*. Pages 58, 85–86.
- iii. Kesvaram, N. “Kalakshetra.” *Kalakshetra*, vol. IV, no. 2–3, p. 15.
- iv. Paranjape. *Sangeet Bodh*. Page 154.
- v. Mahadik, P. (1994). *Bhartiya Sangeet ke Tantri Vadya*. Bhopal, India: Madhya Pradesh Hindi Granth Academy
- vi. Shruti. No. 157, October 1997, p. 63.
- vii. *Indian Classical Music. The violin*. *Indian Classical Music*. Retrieved from <https://www.indianclassicalmusic.com/violin>.



## The role of Non-Lexical syllables in Sama Veda and Carnatic Music

Jithin Padmanabhan

Research Scholar,

Department of Music, Sri Sankaracharya University

**Abstract:** This article is a quest to the subtle aspects of non-lexical syllables (meaningless syllables) of Sama Veda, especially Jaiminiya Sama Veda tradition and South Indian Carnatic music tradition. These syllables are known as “Sthobhakshara”. In several instances these syllables are auspicious utterances and call ... In Carnatic Music, several syllables are used to denote the Jati known as Sollukattu; in the compositions like Swarajati, Kriti, Tillana etc. The philosophical, spiritual, and practical purpose of meaningless syllables are examined here.

**Key Words:** Non-Lexical Syllable, Stobham, Nirgita, Sama Gana.atu.

**Introduction:** The meaningless syllables or non-lexical vocables can be seen in music internationally like Yodeling, native American music, Pygmy (African music tradition) music, Puirt a beul also called ‘lilting’ (traditional Scottish and Irish song traditions), Nigun in Jewish religious singing etc<sup>1</sup>. For conveying the emotion behind the music both meaningful and meaningless syllables are used. When using the non-lexical syllables in music it pushes the boundaries of language and becomes more acceptable and grabs the audience's attention. In India the folk tunes are incorporated with meaningless syllables. The mesmerizing beauty and charm of folk tunes are boosted with the help of these syllables. Dance musical forms like Tillana, also used these syllables. We can see in many branches of music that the meaningless syllables have been used

in the song or composition, which serve a specific purpose according to the context of the song.

### Non-Lexical syllables in Sama Veda

Sama Veda Which has thousands of branches in the past has now become three branches in India. In Kerala, Jaiminiya Sama Veda is the tradition prevalent. The mantras of Sama Veda are distorted in many ways when it becomes musical. They are Vikaram, Visleshanam, Vikarshanam, Abhyasam, Viramam, Lopam, Agamam, and Sthobham. Here the Stobham which has no meaning but serves an important role in Sama Veda. Stobham are of three types, they are

1. Varna Stobham, (Eg: e , ye)
  2. Pada Stobham, (Eg: Atha, Iha)
  3. Vakya Stobham (Eg: Apama Somam, Amritha Abhoma, namo naya, namo napatthaye)<sup>2</sup>.
- Why has this Stobham been used

<sup>1</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Non-lexical\\_vocables\\_in\\_music](https://en.wikipedia.org/wiki/Non-lexical_vocables_in_music)

<sup>2</sup> K. A. Ravindran, 2007, p.38-39, Sama Veda Darpanam

in the Sama Veda? What is the purpose of Stobham?

It has been said that the word Sama is the combination of 'sa' and 'ama', the former stands for feminine nature or laukika (communicable) and the later stands for purusha prakrithi or alaukika (incommunicable). The incommunicable 'ama' becomes communicable with the help of Stobham. Understanding the stobham requires a preparation that it is not merely a meaningless syllable, it carries or fulfills the underlying principles of Yajna. Quoting the 'Aksaratantra' Dr. Subroto Roy in his article mentions 32 Stobhams. The word Stobham is rooted in 'stubh', which means 'connected with'<sup>3</sup>.

### **Himkara and Aumkara**

Sama Veda has five bhaktis namely Prastavam, Udgitam, Prathiharam, Upadravam, and Nidhanam. Along with the five bhaktis of Sama Veda, Himkara and Aumkara play an important role. Aumkara or Pranava is considered as the sound representation of the Supreme Lord. According to Mandukya Upanishad when one chants Aumkara, whatever we see as material becomes spiritual. When one understands the Aumkara becomes free from the dual nature of the world and reaches absolute knowledge. The Transcendental value of Sama Veda is because of the

prefixing of Aumkara in Sama Gana<sup>4</sup>.

The Himkara is the sound used as an introduction to Saman singing. Him or Hum sounds are generally used. The Himkara is identified with the sound of a cow. Himkara is considered as the rasa of the Saman. It is identified as the power, sap, moon, food, generation, breath, bull (male) in Mahavrata day ceremony, thunderbolt, spring season, wind, east, the unrisen sun, the moon, and the mind<sup>5</sup>.

### **Philosophical and Spiritual significance of non-lexical syllables in Sama Veda**

Vedic culture is rooted in the Yajna. In the Sama Veda, Sama gana is musical in nature where the spiritual realm is touched with the help of Stobham. Even the Sama gana is musical in nature, the sole purpose of Sama gana is not for sensual entertainment, but for inviting the devatas in sacrifice. Sama Veda always embraces the primordial sound 'Aum'. Our universe is always in a movement where audible and inaudible sounds are there. Humans can only perceive audible sounds from nature, but the subtle and delicate sounds are happening around us. The non-lexical syllables represent the spiritual dimension of Sama Veda. The order of the universe can be realised with the help of Sama Gana.

<sup>3</sup>Subroto Roy, 2013, p.100-107, Importance of Stobhas in Sama Veda

<sup>4</sup><https://prabhupadabooks.com/d.php?qg=846>

<sup>5</sup>G. U. Thite, 1997, p.132-137, Music in the Vedas

Our universe is in a constant motion or vibration. Every vibration creates sound. Every word is the result of vibration. Word is considered as the beginning of creation. In Yoga and Tantra, the nada has been described. The nada has four aspects, from the gross physical to mental, then the supramental to Transcendental state.

1. Gross Physical - Vaikhari
2. Mental - Madhyama
3. Supramental - Pasyanti
4. Transcendental - Paravak<sup>6</sup>.

The meaningful words always bisect the world into different minor partitions but meaningless syllables always unite the world into a single unit where the illusion of the world disappears.

### **Non-Lexical Syllables in Carnatic Music**

The Lakshanakaras of Indian music have the opinion that the Indian music has its root in Sama Veda. Gitaka, Nirgita, and Dhruva gana are the ancient musical forms. Gitaka and Nirgita are considered as Gandharva. Gandharva is the tradition in ancient period of Carnatic music considered as sacred forms where the meaningless syllables are found in the Nirgita or Bahirgita. Nirgita consists of instrumental and vocal forms. Vocal form is known as Dhruva where meaningless syllables are used known as Suskaksara or

stobhakshara. Eg: Jhantum, Jagathiya, Valitaka, Kucajhala, Gitikala, Pasupati, Diginigi, Digra, Ganapati, and Tica. This Nirgita is set to a metrical structure. These non-lexical words are useful for the songs to complete the Tala. The Nirgita has a tala system not like our repeating cycles of tala or beats. The entire composition is matched with one cycle of tala like Caccaputa or Cacaputa. Nirgita has different sections and those sections are defined on the basis of the arrangements of the syllables. There are nine stages of Nirgitas. They are

1. Pratyahara
2. Avatarana
3. Aramba
4. Asravana
5. Vaktrapani
6. Parighattana
7. Sankhotana
8. Margasarita
9. Asarita

Bharata Muni in his Natya Sastra mentioned the word 'Upohana' which acts as a prelude for singing gitas. The purpose of Upohana can be equated with the raga alapana of our modern day concert<sup>7</sup>.

After the Bharata period, the marga-desi sangita evolved. During that period the musical form named 'Prabhandha' came into existence. Sarangadeva in his Sangita Ratnakara mentions the Prabandha.

<sup>6</sup> M. R. Gautam, 1989, p. 12-13, *Evolution of Raga and Tala in Indian Music*.

<sup>7</sup> M. R. Gautam, 1989, p. 79-81, *Evolution of Raga and Tala in Indian Music*.

In the Prabhandha the meaningless syllables are used in three areas.

1. Swara syllables or sargam- literally saying sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni.
2. Tena- singing the syllables 'te' and 'na'.
3. Patha- the syllables represent drum strokes.

In the Suda Prabhandha, there are four sections in it. They are

1. Udgraha- (Introductory Section)
2. Melapaka- (Meaningless syllables)
3. Dhruva- (Principle section)
4. Abhoga- (praise of patron or king)

Among the four sections, Melapaka is the section which has meaningless syllables connecting the Udgraha and Dhruva sections<sup>8</sup>.

In the later period of Desi, the Ragalapti and Rupakalapti singing started.

In the Ragalapti the singing covers the three registers starting from the mandra, then madhya and tara sthayi. Singing has four steps starting from low register, then middle, then high and coming back to the starting note. The important thing is that there is no meaningful text used while singing the Ragalapti.

The Rupakalapti contains melodic phrases called 'sthaaya', where a-kara and sargam syllables (sa, ri, ga...) are widely used for singing<sup>9</sup>.

Post Sangita Ratnakara period witnessed Chaturdandi Prakasika (after the 15th century) where musical expression flourished widely. Chaturdandi means four pillars, they are

1. Alapa
2. Thaya
3. Gita
4. Prabhandha

Alapa has two kinds, Gatradandi and Jantradandi. Former is vocal singing and later is instrumental rendering. Gatradandi was vocal singing including sargam syllables and 'ta', 'na', and 'nam'. Thaya was understood as melodic structures meant for instrumental rendering<sup>10</sup>.

During the modern period, musical compositions flourished like never before. New musical forms evolved. Musical forms are broadly classified under two heads. They are Kalpita and manodharma. In the Kalpita sangita, Tillana a musical form contains meaningless syllables. In Tillana, the non lexical syllables represent the drum strokes known as 'colketu' is beautifully used. Jatiswaram is another kalpana sangita where no sahitya is involved, only swaram is sung. In the manodharma sangita, raga alapana portion sung before a composition or pallavi constitutes no meaningful sahitya, terms like 'ta', 'da', 'ri', 'na', 'hari' etc used. Swarakalpana is the

<sup>8</sup> N. Ramanathan, p.10, *Form in Music*.

<sup>9</sup> N. Ramanathan, p.11-12, *Form in Music*.

<sup>10</sup> N. Ramanathan, p.12-14, *Form in Music*.

other manodharma sangita where only swaras are used for singing. Tanam is another manodharma sangita using 'ta', 'nam', and 'a' syllables only<sup>11</sup>.

### **The Philosophical and spiritual significance of non-lexical syllables in Carnatic music**

Art music, whether it is meaningful or meaningless, ultimately the music creates harmony which unites people, nature and all elements of the universe into a unity. The meaningless syllables have no language barrier, so that all the people can easily enjoy the music.

### **Conclusion**

India is a nation representing a vast traditional history where the mundane to spiritual aspects have dealt in from centuries. Whether it is Sama Veda chanting tradition or music tradition, seeking the ultimate truth of the universe is the prime urge of our tradition. Both the meaningful and meaningless syllables are equally relevant in harmonising music of our nation as well as other nations. Sama Veda or the music is the key to open the unknown door to the unknown realm where the supreme bliss or the anandha can be experienced.

---

### **References:**

- ii. K. A. Ravindran, 2007, *Sama Veda Darpanam*, Kanippayyur Sankaran Namboothiripaad Smaraga Grandhasala Publications, Thrissur.
- iii. G. U. Thite, 1997, *Music in the Vedas*, Sharada Publishing House, Delhi
- iv. M. R. Gautam, 1989, *Evolution of Raga and Tala in Indian Music*. Munshiram Manoharlal Publishers, New Delhi.

### **Articles**

- i. N. Ramanathan, *Form in Music*, ([musicresearchlibrary.net](http://musicresearchlibrary.net)).
- ii. N. Ramanathan, *Musical Forms of Gandharva*, ([musicresearchlibrary.net](http://musicresearchlibrary.net)).
- iii. N. Ramanathan, *Musical Forms in Sangita Ratnakara*, ([musicresearchlibrary.net](http://musicresearchlibrary.net)).
- iv. Subroto Roy, 2013, *Importance of Stobhas in Sama Veda*, *Music Academy Journal*.
- v. Brinda Varadarajan, 1990, *Ancient Music: The Music of the Sama Veda and the songs of the Saivite and Vaishnavite Saints*, *Music Academy Journal*.




---

<sup>11</sup> N. Ramanathan, p.14-15, *Form in Music*.

## Exploring the Dasya bhakti Essence: Insights from Sripadaraja's 'Idanadaru' Composition

**Sajitha Suku**

Research Scholar

**Dr. V. Janaka Maya Devi**

Professor and Head, Department of Music

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

**Abstract:** Sripadaraja's composition 'Idanadaru', which captures the deep devotion of dasya bhava, or servant attitude of devotion explores beautifully, the core of Dasya bhakti throughout its lyrics. Sripadaraya emphasizes humility and unselfish service, while expressing a profound desire for spiritual closeness to the Divine through his expressive lyrics. In this article, the scholar explores the composer's ultimate dasya bhava portrayed through the lyrics of the composition. The rejection of worldly pleasures highlights the composer's dedication to spiritual development and demonstrates their belief that, devotion is to serve the God at any time. Dasya bhakti is a deep relationship based on devotion and surrender, that transcends simple worship, which is clearly reflected through Sripadaraja's lyrics through this composition. This composition emphasizes the power of submitting to the Divine, while expressing the strong desire of the devotee, to serve at God's feet. "Idanadaru" is a unique composition, which essentially reminds the basic principles of Dasya bhakti, which includes the significance of humility, selfless service, and sincere relationship with the Supreme as a Dasa, that would ultimately result in spiritual realization and liberation.

**Keywords-** Sripadaraja, Composer, Composition, Bhakti, Dasya bhakti, Servant, Devotee, Service, God, Serve, Feet, Worship, Lord, Devotion, Dasa, Submission, Surrender, Haridasa, Spiritual, Humility, Portray.

**Introduction:** Bhakti means devotion and it is a spiritual and devotional path that emphasizes devotion to one's own God. The term 'bhakti' is derived from Sanskrit language, in which 'bhaj' means to serve or to worship. A strong emotional bond and submission to the divine are the core characteristics of this path.

Srimad Bhagavatam mentions nine types of devotion, which is termed as Navavidhabhakti. These devotional

practices have numerous ways to communicate with the divine.<sup>1</sup>

श्रवणं कीर्तनं विष्णोः स्मरणं पादसेवनं, अर्चनं,  
वन्दनं, दाशयं, सख्यं आत्मनिवेदनं  
इति पुंसर्पिथं विष्णो भक्तिश्चेन नवलक्षणं क्रियेते  
भगवत्याद्ध तन्मन्येधितमुथम

- Sravanam – Listening to the glories of the God
- Kirtanam – Singing/Chanting the praises of the God
- Smaranam – Remembering the God
- Paadasevanam – Serving God's feet
- Archanam – Worshipping God with Offerings

<sup>1</sup> Srimad Bhagavata Mahapurana-Book 7-  
Discourse-5-sloka-23 and 24



- Vandanam – Doing salutation to the God
- Dasyam – serving the God as a servant
- Sakhyam – Considering the God as a friend
- Atmanivedanam- Total surrender to the God

Sri Prahlada Maharaja stated nine kinds of praying approach to the God. They are Sravanam, Kirtanam, Smaranam, Paada-sevanam, Archanam, Vandanam, Dasyam, Sakhyam and Atma-nivedanam. These nine kind of approaches towards the God includes listening to the praises of Lord Vishnu, and chanting of the divine names of the God, thinking about His qualities and remembering the God, to wait upon Him which is to serve God's feet, care for, or be in the presence of the God in a respectful and devoted manner, offering different stuff to God and worshipping, Offering namaskaram or salutation to God, to dedicate one's action or service to the God as a servant, Considering God as a close friend, Surrendering body, mind and words to God or to offer one's dependants and belongings to Him.

In this article, the scholar points out the significance of the seventh kind of bhakti approach, which is Dasya bhakti through 'Idanadaru' composition of Sripadaraja.

### **Dasya bhakti and Haridasas**

In Dasya Bhakti, the devotee considers oneself to be the divine's

servant. This kind of devotional practice places a strong emphasis on modesty, selflessness, and total surrender of one's ego and desires to serve the Supreme Almighty. Dasya Bhakti bhava is very well connected to various streams of music and this theme has been well portrayed through different kinds of music. But the strong and direct connection of Dasya bhava of bhakti can be traced from Dasa sahitya, which is the literature of Dasakutas [Haridasas] from Karnataka started before 13<sup>th</sup> century. The core characteristic of Dasa Sahitya is the idea of "Dasya Bhakti," or the devotion towards the God in a servant mode. Dasya Bhakti emphasizes a humble, selfless, and total surrendered relationship between the devotee and the deity, like that of a servant to a master.

A Haridasa is a person who does service to Lord Hari. The main quality of a dasa ought to be the attitude of being at the service of the Lord at each moment without double thinking. A group of saint-poets and followers from southern India's Karnataka region were known as the Haridasas. They were very active in the Haridasa movement. On account of their contributions to bhakti literature, music, and philosophy, the Haridasas continue to play an important role in India's spiritual landscape. Their teachings, which emphasize the fundamental values of humility, and service in the interest of divine

connection, still serve as an inspiration to many devotees today.

### About the Composer-Sripadaraja

Sripadaraja,[1422-1480] lived in the 15<sup>th</sup> century and was born as Lakshminarayana to a devout brahmin couple, Sheshagiri and Giryamma, in the village of Abbur in the Chennapatna taluk, belonged to Mulabagal in Kolar district. In the Dasa Sampradaya, a Vaishnavite tradition established by Sri Madhvacharya, Sri Padmanabha Parampara was an important spiritual lineage. Sri Padmanabha Tirtharu, is a well-known saint and philosopher who established this parampara in the Dasa Sampradaya. Sripadaraya was the successor of Sri Padmanabha Tirtharu. He became the chief of Sri Padmanabha Tirtharu's Parampara. He is the very first Scholar and Saint in the Dvaita Sidhatha [Vedantha tradition]. He is also known as Sripadaraya . His poems mostly focussed to Lord Rangavittala. He follows Madhva school of philosophy and has done so many contributions to it.

Haridasa movement is a major spiritual and cultural movement which developed in Southern India, mostly in the state of Karnataka. It emphasizes the value of individual devotion (bhakti) over ceremonial traditions and is symbolized by devotional practices. Through the medium of devotion and music, Sripadaraya played a significant role

in the Haridasa movement in Karnataka. The Haridasa movement promotes a close, intimate relationship with the God and holds that devotion can lead to spiritual realization for all people, irrespective of caste or social standing. It says that genuine bhakti goes beyond worldly worries and involves oneself over to God and performing selfless service to the God.

Sripadaraya was the disciple of Saint Jayatirtha and followed Madhvacharya, the founder of Dvaita Vedanta School. His works include Ugabhogas, Compositions, Commentaries on Puranas like Bhagavad Gita and Upanishads and all these works throws light to the Dvaita Vedanta doctrines in a lighter shade to make the normal audience to understand it.

The Scholar has taken 'Idanadaru', a unique composition of the composer Sripadaraja, to show the Dasya bhakti essence, which is beautifully portrayed in it.

### The Composition of Sripadaraya Pallavi:

*Idanaadaru kodu kodadiddare ninna  
Padakamalava nambi bhajisuvudento  
hari hari*

### Charanam-1

*Grasavasagalige illavendu ninna  
Besarisi beda bandudilla  
Vasudevane ninna Dasara Dasara  
Dasara dasyava kodu sakendare*

**Charanam:**

*Agabeku rajya bhogagalenagendu  
Ega nanu beda bandudalla  
Nagashayana Rangavittala naninna  
Baagila kaayuva bhagya sakendare*

**Meaning:**

**Pallavi-** The Composer asks the God  
*'Will you atleast give me a chance to  
serve Your feet, so that I can offer my  
devotion and can be wrapped in Your  
grace'.*

Here in a heartfelt request, the composer longs to the Almighty, to grant him the humble opportunity to serve at God's sacred feet.

**Charana-1** The Composer says that *'I am not in need of any house, food or anything else, I am not asking you for any materialistic pleasures or things, Vasudevane, I just want to become a dasa [servant] of another dasa who serves the God. That Dasyatva is enough for me. Please give me that chance to serve you'.*

This is the ultimate state of mind of Sripadaraya, who is longing to be a dasa's dasa which means a servant of another dasa who serves the God. This shows his humbleness, as he is considering himself below a dasa, who serves the Supreme Almighty.

**Charanam-2** The Composer mentions that *'I am not in need of any pleasures of a Kingdom or other worldly pleasures. Nagashayana! Rangavittala! Please give me a chance to serve you as a guard at your door. So please give the fortune of being Your Dasa. That is enough for me'.*

Here, the ultimate focus of a dasa, is revealed and can be experienced through the lyrics of this composition. The composer points about the significance of the service [devotion] of a servant and begs to the God, who is relaxing on the serpent Shesha to provide opportunity to see and serve the God at His door as a guard. 'Rangavittalla' is the mudra of the composer Sripadaraya.

**The true portrayal of Dasya bhakti essence through the composition.**

This Composition truly portrays the genuine humility of the composer Sripadaraya and his desire to become a dasa of the God to serve Him. This longing of the composer is a reflection of a deep realization that, the highest value of genuine dedication is experienced in servitude, which means serving the Divine. A strong rejection of materialistic wishes is indicated through the lyrics which shows the composer's pure focus in serving the feet of the Lord, which is a core lakshana [characteristic] of Dasya bhakti. The heartfelt request to the God, to serve as a guard at God's door, highlights Sripadaraja's longing to be in the Divine's presence always. This desire reflects the basic quality of Dasya bhakti, which a Dasya bhakta follows, where the devotee seeks closeness to God through service. The act of guarding the Divine signifies a willingness to take on any role that brings them closer to the beloved master [the God], emphasizing the importance of being

in service as a pathway to divine spiritual union.

The composer's belief is that, the true fulfilment comes from serving the Lord rather than pursuing other happiness or successes is explained through this composition. The lyrics of this composition perfectly captures Dasya bhakti's spirit of unwavering devotion. In Dasya bhakti, as the devotee experience close contact with the Divine, serving the God becomes more than just a responsibility. It becomes a personal act of devotion and surrender, that strengthens the knots that bind the devotee to his Master, the Supreme Almighty.

True devotion frequently needs to serve the divine. The repeated usage of "Dasara Dasara" in the first Charanam, strengthens the belief that group devotion improves spiritual experience and strengthens the community's connection to God by fostering a sense of togetherness among worshippers. The simple language and sincere sentiments highlight that true devotion doesn't require elaborate rituals, but rather a

sincere mind to serve and surrender, reflecting the simplicity of the devotee's emotional condition.

### Conclusion

A strong relationship with the Divine is made easier by being a Dasya bhakta. Serving the God creates connection and makes it possible for the devotee, to sense God's presence and take the right direction or path in their lives. This intimacy with the God strengthens spiritual awareness and nourishes the soul of the devotee. Dasya bhakti places a strong emphasis on humility and acknowledging oneself as the Divine's servant.

In conclusion, this striking composition of Sripadaraja, masterfully captures the pure spirit of Dasya bhakti through selfless service, detachment from worldly ambitions, and a strong longing to be near the God always. It supports the idea that ultimate fulfilment of a devotee, comes from giving oneself totally to the God, by giving the highest kind of devotion through service to the God.

### Reference

- i. C.L.Goswami,M.A,Shastri[Rendered to English]-Srimad Bhagavata Mahapurana-Book 7- Discourse-5-sloka-23 and 24- Pages-842 to 823-Gita Press,Gorakhpur-Edition-2023
  - ii. Samagra Dasa Sahitya-Volume-I-Page-65—Govt of Karnataka and Kannada Culture-Edition 2003
  - iii. Dr.G.Srinivasan M.A,PhD-The Haridasas of Karnataka Reader- Pages-17 to 19-Published by Shri J V Parulekar B.A,Academy of Comparative,Philosophy and Religion, Belgaum-Edition-1972
  - iv. Professor .V.Ramaratnam-Karnataka Sangita Deepikai- SriPadaraja- Page No-314-Published by D.V.K.Moorthy Publication, Edition-April 2000
- Dr.M.V.Krishna Rao,M.A,D.Litt.-Purandara and The Haridasa Movement- Published by S.S.Wodeyar.M.A,LL.B,Registrar,Karnatak University,Dharwar, Mysore Page-72-74-Edition-1966



## भक्तिकाव्य के वीर गाथा काल (आदिकाल) एवं मध्य काल (पूर्व एवं उत्तर काल) की संगीतिक विशेषताएं एवं विकास

गोपाल सोनी

शोधार्थी, संगीत एवं ललित कला संकाय  
दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

**अमूर्त** — वीर गाथा काल (9वीं से 12वीं शताब्दी) और मध्य काल (13वीं से 17वीं शताब्दी) भक्ति संगीत के विकास में महत्वपूर्ण समय थे। वीर गाथा काल में संगीत मुख्य रूप से वीर रस से प्रेरित था और युद्ध, शौर्य, तथा राष्ट्रभक्ति के विषयों पर आधारित था। इस काल के नायक-नायिका और वीरों के कार्यों का संगीत में वर्णन प्रमुखता से होता था। वहीं मध्य काल में संगीत का स्वरूप बदल गया। इस समय भक्ति आंदोलन के प्रभाव से संगीत अधिक भक्ति प्रधान हो गया, जिसमें धार्मिक और आध्यात्मिक भावनाओं की प्रधानता रही। इसी काल में राग-रागिनियों और दोहा, छंद, चौपाई आदि का विकास हुआ, जो भक्ति संगीत की समृद्ध धरोहर के आधार बने। बहुत से महान कवि ने अपने काव्य रचनाओं के माध्यम से भक्ति भावनाओं को आम जन तक पहुंचाया। निर्गुण एवं सगुण काव्य धारा से कबीरदास, सूरदास, तुलसीदास, एवं अन्य अष्टछाप के कवियों ने काव्य रचना के माध्यम से भक्त-कालीन युग में योगदान दिया।

**संकेत शब्द**—भक्तिकाव्य, वीरगाथा काल, मध्यकाल, निर्गुण-सगुण सांगीतिक विशेषता, सूफी काव्य धारा।

**प्रस्तावना** :संगीत एक कला है जो आवाज, ताल, और सुर का समृद्धि से रूपांतरण करती है। यह स्वानुभूति, अभिव्यक्ति, और आनंद का माध्यम है।

भक्ति मानव की सहज विभूति है। प्रत्येक प्राणी स्वभावतः अपने से श्रेष्ठ व्यक्ति के प्रति श्रद्धा युक्त आकर्षण रखता है। शक्ति, शील तथा वैभव से वरिष्ठ व्यक्ति के प्रति श्रद्धा तथा गुणों को आत्मसात करने की अदम्य इच्छा भक्ति भावना के मूल में है।

भक्तिकाव्य की परिभाषा सहज शब्दों में कहें तो जिसमें कवि अपनी श्रद्धा, प्रेम और समर्पण के माध्यम से ईश्वर की उपासना, अराधना करता है और भक्ति भाव को अभिव्यक्त करता है। यह काव्य धार्मिक एवं आध्यात्मिक भावना से ओत-प्रोत होता है, जिसमें भक्त ईश्वर के प्रति अनन्य प्रेम, आस्था, और आत्मसमर्पण दर्शाता है। भक्ति काव्य का उद्देश्य केवल ईश्वर की स्तुति या आराधना नहीं, बल्कि समाज को नैतिकता, प्रेम, समानता और शांति का संदेश देना भी होता है। काव्य रचनाओं को सरल भाषा में लिखा जाता है ताकि आम

जन भी समझ सके और ईश्वर की ओर प्रेरित हो सके।

भक्ति काव्य और हिंदी भक्तिकाव्य का इतिहास काफी विस्तृत रहा है, और बहुत से महान कवियों ने इन काल के अंतर्गत जन्म लिया और अपनी रचनाओं के माध्यम से काव्य रचना में योगदान दिया। इन विभिन्न कालों के अंतर्गत समय-समय पर बहुत से बदलाव देखने को मिलते हैं अब वो चाहें भाषा शैली हो या रचनाओं में रस परिवर्तन, या रचनाओं में प्रयुक्त संगीत शास्त्र तत्व है।

आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने हिंदी साहित्य को लगभग 900 वर्षों का बताया है और इतने विस्तृत इतिहास को चार कालों में विभक्त किया गया है।

1. आदिकाल (वीरगाथा काल, संवत् 1050—1375)
2. पूर्व मध्यकाल (भक्तिकाल, संवत् 1375—1700)
3. उत्तर मध्यकाल (रीतिकाल, संवत् 1700—1900)

4. आधुनिक काल (गद्यकाल, संवत् 1900) से वर्तमान तक ।

आदि काल (वीर गाथा काल)—जैसा की इसके नाम से ही इसका तात्पर्य समझ में आ रहा है कि इस काल में वीर महापुरुषों के जीवन की कहानियों की चर्चा की गई है , अब जब बात वीर पुरुषों की है तो इस काल में रचित सभी रचनाओं में वीर रस का प्रयोग काफी अधिक मात्रा में पाया जाता था ।

इस काल के काव्यकारों ने किसी साहित्यिक भाषा को न लेकर जन साधारण की भाषा ही में अपने सिद्धांतों का प्रचार किया एवं इन काव्य कवियों की शैली भी गेय थी ।

यद्यपि इस काल के अंतर्गत में चंदबरदाई, नरपति नाल्ह तथा जगनिक आदि महान काव्यकारों के काव्य को शास्त्रीय संगीत की पद्यति पर नहीं कसा गया , इसी वजह से इस युग के वीर गीत , गीत काव्य की अनेक विशेषताओं से युक्त थे ।



चंदबरदाई



विद्यापति <sup>1</sup>

- |                      |  |
|----------------------|--|
| कवि                  | प्रमुख रचनाये                                |
| १. चंदबरदाई          | पृथ्वीराज—रासो                               |
| २. जगनिक             | आल्हखंड, परमाल—<br>रासो (वीर गीत काव्य)      |
| ३. नरपति नाल्ह       | बीसलदेव—रासो<br>(अपभ्रंश हिंदी में<br>लिखित) |
| ४. दलपति विजय        | खुमान—रासो<br>(राजस्थानी हिंदी में<br>लिखित) |
| ५. शार्गधर           | हम्मीर— रासो                                 |
| ६. नाल्ह सिंह        | विजयपाल— रासो                                |
| ७. माधवदास चारण राम— | रासो   |

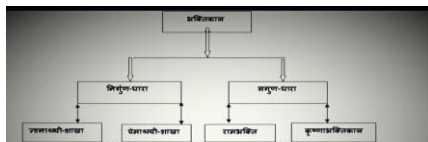
वैसे तो वीर अनेक वीर गीत हुए हैं परंतु आल्हखंड वीर गीत को विशेष रूप से स्थान दिया और विभिन्न देशों में इतना जनप्रिय हुआ की यह रचना अपनी मूल भाषा को ही खो बैठा इस काल में लगभग सभी काव्यों

<sup>1</sup> <https://abhivyakti-life> हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास — डा० रामकुमार वर्मा (पृष्ठ०— ३५)

भक्तिकालीन काव्य में राग और रस — डा० दिनेशचन्द्र गुप्त ( पृष्ठ०—१)

की रचना दोहा, छप्पय, कवित्त के अतिरिक्त पदादी गेय छंदों में हुई थी। वीर गाथा काल के पूर्व सिद्ध कवियों ने अपने सम्पूर्ण काव्य को राग-रागिनियों में बाँधकर गाया है। सिद्ध कवियों के पदों में वर्णित राग-रागिनियाँ इस बात का प्रमाण है और इस परंपरा का प्रभाव वीर गाथा काल पर भी पड़ा था।

**मध्यकाल**—मध्य काल, जिसको भक्ति काल के नाम से भी जाना जाता है इनको दो भागों में बाटा गया है—



सन्त काव्य, एवं सूफी काव्य

निर्गुण भक्ति धारा को मुख्यतः दो भागों में बाँटा गया है जो की निम्न है —

ज्ञानाश्रयी शाखा (संत काव्य) एवं प्रेमाश्रयी शाखा (सूफी काव्य) —

**निर्गुण और सगुण—**

जिन भक्त कवियों ने ईश्वर के रंग, रूप, गुण, जाति नहीं होती उनकी भक्ति को निर्गुण कहा गया और जिन कवियों ने ईश्वर को एक साकार रूप में स्वीकार किया और उसी साकार ईश्वर के रूप को आधार मानकर काव्य रचनायें किया उस काव्य को सगुण भक्ति काव्य कहा गया।

(निर्गुण काव्य धारा, संत काव्य) — भक्तिकाल तक संत काव्य की परंपरा श्री गुरु गोरखनाथ (दसवीं शती) से चलकर सिक्ख पथ के प्रवर्तक गुरु नानक (१५२३) तक आती है। भारतीय साधना के इतिहास पर नजर डाले तो यह प्रतीत होता है की यद्यपि अलग अलग प्रकार की साधन पद्धति आदिकाल से पहले

भी प्रयोग में आ रही है इसी कारण वंश साधक समुदाय के अंतर्गत प्रायः भेदभाव भी प्रकट हो जाया करते थे तथापी संत परंपरा की निश्चित रूप रेखा संत कबीर के युग से ही मिलती है।

इस काल के प्रमुख काव्यकवि एवं उनकी रचनायें —

काव्य कवि रचनायें

- १ कबीर दास बीजक  
(रमैनी, सबद, साखी,  
संकलन धर्मदास)
- २ रैदास बानी
- ३ नानक देव ग्रंथ साहिब ग्रंथ म  
संकलित रचना  
(संकलन गुरु अर्जुन देव)

४ सुंदर दास सुंदर विलाप

५ मलूक दास रत्न खँ, ज्ञानबोध

काव्यकारों ने जो काव्य में रागों के प्रयोग की जो प्रथा चलायी थी उसका काफी हद तक प्रभाव संतों पर भी पड़ा था, संत साहित्य के जो कवि थे उनका सांगीतिक ज्ञान भी काफी उच्च स्तर का था। इस युग में संगीत की दो धारायें देखने को मिलती है, कुछ काव्यकार उन्होंने अपने काव्यरचना के माध्यम से भजनीय और कुछ काव्यकारों ने अपने द्वारा रचित पदों में राग-रागिनियों को उच्चतर प्रदान स्थान दिया।

संतों की सबसे बड़ी और सराहनीय विशेषता थी उनके सिद्धांत। संत कबीर तथा उनके समकालीन कवियों ने अपने सिद्धांतों को काव्य बद्ध कर संगीत के माध्यम से जानता तक पहुंचा कर आम जन को जीवन जीने की धारणाएँ और भी ज्ञान से जुड़ी बातें पहुंचते थे। संत काव्यकारों में कबीर दास ने तो शास्त्रीय संगीत का विधिवत अध्ययन और अपनी रचनाओं में काफी प्रयोग किया एवं इन

संतों की अगर काव्य रचना का अवलोकन करें तो पता चलता है कि इन संतों को देसी संगीत का काफी ज्ञान हुआ करता था।

इस काल के कवियों ने अपने गीतों और पद रचनाओं को सरल, सहज एवं जन संगीत बनाकर रचनाओं को एकतारे पर गाया, क्योंकि ये अपनी रचनाओं में काफी प्रेरणात्मक, प्रेमात्मक एवं आध्यात्मिक ढंग से रचनाओं का गान करते थे।

इस काल की अधिकतम रचनाओं में शांत रस की प्रधानता थी, कुछ सीमा तक रागों का भी प्रयोग रसानुकूल था संत काव्य काव्यकारों मुख्यतः अपनी रचनाओं को मुक्तक शैली, छंद तथा पद आदि में रचा।

सूफी काव्य—सूफी काव्य के परिचय के बारे में अगर बात की जाय तो ये काव्यकाल (वीर गाथा) काल से मिलने लगता है, उस वक्त अल्लाउद्दीन खिलजी का शासन हुआ करता था, तब तक मुल्ला दाऊद द्वारा 'नूरक चंदा' नामक एक प्रेम कथा रची गई थी जो कि बहुत लोग प्रिय हुई थी।

सूफी काव्य की सबसे बड़ी विशेषता थी की ये हमेशा से प्रेम पंथ को लेकर चला था। सूफियों का प्रेम लौकिक नहीं था, प्रत्युत परोक्ष के प्रति था। इनका हमेशा तो निर्गुण और निराकार ईश्वर की उपासना करने में विश्वास हुआ करता था। सूफी कवियों मानना था की प्रेम ही है जो हमें ईश्वर से मिलता है।

प्रसिद्ध सूफी काव्यकारों ने ईश्वर(भगवान) को स्त्री (माशूक) अर्थात् प्रियतम, प्रिय, जिसकी आराधना करते हों और स्वयं खुद को पुरुष (आशिक) मानकर परमात्मा की आराधना की थी।

सूफी काव्य परंपरा के कुछ प्रसिद्ध कवि एवं उनकी रचनाएं—

कबीर साहित्य की परख —परशुराम चतुर्वेदी (पृष्ठ ०३०४)

कवि	रचनाएं
१. मुल्ला दाऊद	चंदायन
२. जायसी	पदमावत, अखरावत, आखरी कलाम
३. मंझन	मधुमालती
४. उस्मान	चित्रावली
५. नूर मोहम्मद	अनुराग बाँसुरी
अष्टछाप और दीनदयाल गुप्ता	वल्लभ-सम्प्रदाय— डा० द्वितीय अध्याय—पृष्ठ ०—६३)
भक्तिकालीन काव्य में राग और रस — डा० दिनेशचंद्र गुप्त	(पृष्ठ ०४)

इन कवियों ने तत्कालीन संगीत परम्परा को ही अपनाया, यह बात उल्लेखनीय है की सूफी कवियों के विचार साहित्य शास्त्र के अनुकूल होते हुए भी देश में इतनी प्रसिद्धि नहीं पा सके जितना की संत कवियों को मिली थी, इसका मुख्य कारण है इनकी पद शैली।

सूफी कवियों ने काव्य रचनाओं को दोहा और चौपाई में रचा, जिसमें की शास्त्रीय संगीत का विधान या शास्त्रीय संगीत में रचना कर पाना उतना संभव नहीं, यही एक कारण है की दोहा और चौपाई का श्रम लगातार चलता रहता है। उस्मान आदि कुछ कवि हुए हैं जिन्होंने पद शैली में भी बहुत सी रचनाएं की हैं और उनमें से बहुत सी रचनाओं में रागों का भी उल्लेख किया है।

उस्मान, नूरमोहम्मद तथा आलम आदि प्रख्यात कवियों ने (मुल्तानी, तोड़ी, बिहागड़ा आदि रागों में रचनाएं की हैं, यह बात इस बात का प्रमाण है की इस काल के कवियों को संगीत के शास्त्र का ज्ञान था।

### सगुण काव्य धारा (कृष्ण काव्य) —

कृष्ण भक्ति की धारा पूर्व से लेकर पश्चिम तक बहुत प्रसिद्ध एवं प्रचलित रूप से फैली हुई थी, और बंगाल और बिहार से चलकर यह ब्रज कि नगरी में भी फैलती हुई पश्चिम प्रांतों तक भी इसकी प्रसिद्धि पहुँची थी। कृष्ण भक्ति



काव्य के इतिहास के बारे में पढ़े तो पता चलता है कि कृष्ण भक्ति का विकास विष्णु स्वामी तथा माधवाचार्य के सम्प्रदायों द्वारा हो चुका था।

अब संगीत के आग्रह पर ही पद शैली में रचनाएं बुनने लगी थीं एवं कृष्ण भक्त कवियों ने कृष्ण को ही अपना प्रेममय नायक का रूप दिया और इसी रूप की आराधना करने लगे, मीरा ने कृष्ण— भक्ति में माधुर्य — भाव का समावेश किया, तथा कृष्ण भगवान को अपने पति के रूप में मानना शुरू कर दिया था।

ब्रज भूमि को तो कृष्ण भक्तिकाव्य एवं कृष्ण भक्ति का प्रधान केंद्र माना गया है, कृष्ण—काव्य की परंपरा 'जयदेव' के (गीत गोविंद) से प्रारंभ हुई थी और विद्यापति ने उसके जिस रूप को संवारा था उसका अभिनव श्रृंगार, सूर आदि समकालीन कवियों एवं अष्टछाप कवियों ने किया।

अष्टछाप के महान कवियों में राधा कृष्ण के प्रेम का गुण गान राग रागिनियों में किया, वल्लभ सम्प्रदायों के अतिरिक्त बहुत से कृष्ण भक्तों ने अपने अपने विचार के माध्यम से कृष्ण भक्ति का प्रचार किया जिनमें ये नाम मुख्य हैं—मीराबाई, हरिदास, हितदास, हरिराम व्यास, गदाधर बट्ट, सूरदास, विठ्ठल बिपुल, मदन मोहन, कृष्णचंद इत्यादि।

**जायसी के पूर्ववर्ती हिंदी — सूफी कवि और काव्य (पृष्ठ ३०४)**

**जायसी के पूर्ववर्ती हिंदी — सूफी कवि और काव्य (द्वितीय अध्याय पृष्ठ ५६-६०)**

**भक्तिकालीन काव्य में राग और रस — डा० दिनेशचंद्र गुप्त (पृष्ठ ६)**

कृष्ण भक्ति काव्य में लगभग सभी कवियों को भारतीय संगीत शास्त्र का बहुत अच्छा ज्ञान था। कवियों द्वारा रचनाओं में शास्त्र संगीत के प्रयोग की वजह से ये जन साधारण में काफी प्रचलित था। इसके साथ साथ इस

काव्य के ज्यादातर सभी कवियों में अपने पदों को राग रागिनियों में बाँधकर गाया है। कृष्ण काव्य धारा में श्रृंगार रस का काफी अधिक मात्रा में प्रयोग इस काल के कवियों की रचनाओं में मिलता है।

रामकाव्य धारा —

इस काव्यधारा की मुख्य विशेषता इसके नाम से पता चलती है कि इस काव्य भक्ति धारा में भगवान राम की उपासना पर प्रकाश डाला गया था। राम काव्यधारा के जितने भी उपासक, भक्त, या कवि हुए, उनकी रचनाओं में भगवान राम के प्रति भक्ति एवं प्रेम का भाव दर्शाया गया है। राम भक्ति काव्य धारा की चर्चा की जाये तो रामानंद जी को उत्तरी भारत में राम भक्ति के प्रचार का एकमात्र श्रेय जाता है। रामानंद जी ने वैष्णव धर्म का प्रचार संस्कृत भाषा के साथ साथ जान बोली में भी किया। साहित्य जगत में जो संगीत की धारा प्रवाहित हो रही थी वह राम काव्य में आकर अचानक विलुप्त हो गई, इस चीज के मुख्यतः दो कारण हैं—

पहली तो राम काव्य के कवियों की संख्या आपेक्षाकृत कृष्ण — काव्य से सीमित थी, दूसरा कारण की राम काव्य के कवियों ने दोहा, चौपाई, छंदों में ही प्रधान रूप से काव्य रचनाये की। यद्यपि सूफी काव्यों ने अवधी भाषा को लेकर दोहा एवं चौपाई और कुछ रचनाओं में राग परंपरा का वर्गीकरण करके अपने संगीत ज्ञान का परिचय दिया, पर ये चीज राम काव्य के कवियों में कही नहीं मिलती।

गोस्वामी जी की विनय पत्रिका, गीतावली तथा कृष्ण — गीतावली की रचना पदों में होने का एकमात्र कारण कृष्ण — भक्ति कवियों का प्रभाव है।

अवध नगरी में राम—भक्ति का प्रभाव आधिक्य होने के कारण कृष्ण —भक्ति का प्रभाव पूर्वी

प्रांतों पर न पड़ सका, किंतु रामभक्त कवियों पर कृष्ण-भक्ति का संगीतात्मक प्रभाव निश्चित पड़ा। जिसके ही फलस्वरूप 'विनय पत्रिका', 'गीतावली' की रचना पदों में हो सकी और गोस्वामी जी भी अपने रचित पदों में रागों का प्रयोग मोह संवरण न कर सके।

### निष्कर्ष –

- भक्तिकालीन काव्य में राग और रस – डा० दिनेशचंद्र गुप्त (पृष्ठ ० ६), इतिहास का मध्य युग
- भक्तिकालीन काव्य में राग और रस – डा० दिनेशचंद्र गुप्त (पृष्ठ ० ६, ७)

वीर गाथा काल में वीर रस प्रधान काव्य रचनाएं होती थीं एवं इसमें दोहा, छप्पय, कवित्त आदि को गेय छंदों में रचा गया। इस काल में बाकी रसों के मुकाबले वीर रस का प्रयोग प्रधान था। इस काल के काव्यों को शास्त्रीय संगीत की शैली में नहीं बाँधा गया था, कुछ प्रमुख वीर गीत जैसे आल्हखंड देश-विदेश में इतना प्रचलित हुआ की यह अपनी मूल भाषा ही खो बैठा।

इस काल के पश्चात मध्य काल आया जिसको दो भागों में बांटा गया पूर्व मध्यकाल जिसको (निर्गुण काव्य धारा) के नाम से प्रचलित हुआ

और दूसरा उत्तर मध्य काल जिसको (सगुण काव्य धारा) के नाम से प्रचलित हुआ। दोनों ही काव्य धाराओं की अपनी विशेषता थी, जैसे निर्गुण काव्य धारा के कवियों में धार्मिक भक्ति का प्रचार अधिक मिलता था, और ये भी दो भागों में विभाजित था एक संत काव्य और एक सूफी काव्य। संत काव्य के महान कवि कबीरदास हुए जिन्होंने जीवन जीने की प्रेरणा प्रेमात्मक ढंग से लोगों को अपने दोहों के माध्यम से बतायी, इनकी प्रमुख रचना रमैनी सबद, शाखी हुई। सूफी कवियों ने प्रेम मार्ग को अपना अध्यात्म का साधन बनाया और इनकी रचनाओं में श्रृंगार रस का काफी प्रचुर मात्रा में प्रयोग मिलता था।

अब सगुण काव्य धारा में कृष्ण-काव्य धारा में मीराबाई, सूरदास काफी प्रसिद्ध कवि हुए। इन कवियों को शास्त्र संगीत की बहुत अच्छी समझ के साथ साथ काफी ज्ञान था ये चीज इनकी रचनाओं में देखने को मिलती थी। इन्होंने भगवान कृष्ण को अपना भगवान माना और उनकी उपासना की वहीं दूसरी तरफ राम भक्ति काव्य में गोस्वामी तुलसीदास राम भक्त हुए और उनकी रचनाओं में राम के प्रति भाव, प्रेम, दास्य भाव, झलकता था।

### संदर्भ ग्रन्थ सूची:

- १-गुप्त, डी. सी. (१९७०). भक्तिकालीन काव्य में राग और रस, भारतीय प्रकाशक, (पृष्ठ 1)
- २-चतुर्वेदी, प. (1954). कबीर साहित्य की परख (पृष्ठ 304)
- ३-जायसी के पूर्ववर्ती हिंदी – सूफी कवि और काव्य (पृष्ठ 304)
- ४-गुप्ता, डा. दीनदयाल. (१९२१). अष्टछाप और वल्लभ-सम्प्रदाय (द्वितीय अध्याय, पृष्ठ 0-63)
- ५-सिंह, डा० जयदेव, भारतीय संगीत का इतिहास. प्रकाशक.
- ६-मुखर्जी, रवीन्द्रनाथ, १९८४, भारतीय समाज व संस्कृति, विवेक प्रकाशन, पृष्ठ संख्या २८,
- ७-मिश्र, राजकुमारी, कृष्ण भक्ति साहित्य के रितिकाव्य परंपरा, विनोद पुस्तक मंदिर
- ८-शर्मा, स्वतंत्र, भारतीय संगीत एक ऐतिहासिक विश्लेषण, टी.एन.भार्गव एण्ड संस इलाहाबाद
- ९-गुप्ता, उषा, हिन्दी के कृष्ण भक्ति कालीन साहित्य, लखनऊ विश्व में संगीत विद्यालय
- १०-बल, कृष्ण, १९६६, भारतीय काव्य सस्त्र, राधा कृष्ण प्रकाशन,
- ११-पांडेय, रामायण, १९६६, भक्ति काव्य में रहस्यवाद, पृष्ठ संख्या ३०५
- १२-शर्मा, डॉ सुनीता, १९६१, सगुण भक्ति काव्य में आराधना, पृष्ठ संख्या १३



## शास्त्रीय संगीत में इलेक्ट्रॉनिक मीडिया का प्रवेश: बिहार राज्य के संदर्भ में विवेकानंद शोधार्थी

संगीत एवं ललित कला संकाय  
दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

**संक्षिप्त सार—** बिहार के शास्त्रीय संगीत में इलेक्ट्रॉनिक मीडिया का प्रवेश एक महत्वपूर्ण परिवर्तन का प्रतीक है। रेडियो, टेलीविजन और डिजिटल प्लेटफॉर्म ने पारंपरिक संगीत को नई पीढ़ी और वैश्विक दर्शकों तक पहुंचाया है। लाइव स्ट्रीमिंग, रिकॉर्डिंग और ऑनलाइन कक्षाओं ने कलाकारों और श्रोताओं के बीच दूरी को कम किया है। यह माध्यम न केवल शास्त्रीय संगीत के प्रचार-प्रसार में सहायक है, बल्कि इसे संरक्षित करने और युवा संगीतकारों को प्रोत्साहित करने में भी महत्वपूर्ण भूमिका निभा रहा है, जिससे इस विरासत को नया जीवन मिला है।

**सूचक शब्द :-** इलेक्ट्रॉनिक मीडिया, डिजिटल प्लेटफॉर्म, लाइव स्ट्रीमिंग

मीडिया अर्थात् जन-संचार माध्यम आज सर्वव्यापक एवं शक्तिशाली तत्व बन चुका है। जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में इसने अपनी पैठ स्थापित कर ली है। इस व्यापक पहुंच से संगीत क्षेत्र भी अछूता नहीं रहा है। शास्त्रीय संगीत के क्षेत्र में मीडिया ने पहले ही अपनी उपस्थिति दर्ज करा दी थी।

यह व्यक्ति के विचारों, जीवनशैली और कार्य करने के तरीके आदि पर गहरा प्रभाव डालता है। जिस तरह से यह जीवन को प्रभावित करता है, उसी तरह इलेक्ट्रॉनिक्स और इलेक्ट्रॉनिक उपकरण संगीत सहित सभी क्षेत्रों पर प्रभावशाली प्रभाव डालते हैं। इलेक्ट्रॉनिक मीडिया संगीतकार और उसके संगीत को एक रहस्यमय दुनिया में पहुंचा देता है।

भारत का संगीत एक प्राचीन रागात्मक प्रणाली है, जो पश्चिमी प्रणाली से भिन्न है। हजारों वर्षों तक, यह संगीत शिक्षक से शिष्य तक एक सरल रेखीय पथ पर यात्रा करता रहा। पारस्परिक संबंध अपेक्षाकृत हाल तक दुर्लभ थे। इलेक्ट्रॉनिक मीडिया के आगमन के साथ ही इस संगीतमय जानकारी के क्षैतिज प्रवाह में उल्लेखनीय वृद्धि हुई।

स्वदेशी इलेक्ट्रॉनिक्स उद्योग का विकास, जो बड़े वैश्विक बाजारों से मुख्यतः अलग था, ने संगीत इलेक्ट्रॉनिक्स पर प्रभावशाली प्रभाव डाला है।<sup>1</sup>

### प्रौद्योगिकी और संगीत

भारतीय संगीत अपनी महान परंपरा में अत्यंत समृद्ध है और प्राचीन काल से इसका निरंतर विकास होता आ रहा है। इन विकासों का श्रेय भारतीय संगीत की समृद्ध गुरु-परंपरा को जाता है जो भारतीय संगीत की अनूठी विशेषता है। इस परंपरा ने संगीत को संरक्षित रखने का एक स्वाभाविक माध्यम प्रदान किया है। जब इस समृद्ध परंपरा से प्रौद्योगिकी का परिचय हुआ तो संगीत प्रदर्शन लोकप्रियता और अन्य क्षेत्रों में तीव्र गति से विकसित होने लगा। आधुनिक समय में संगीत के दैनिक उपयोग में प्रौद्योगिकी का योगदान असीमित है। यह सब ध्वनि के संचरण के ज्ञान के माध्यम से संभव हो पाया।

विज्ञान और प्रौद्योगिकी के विकास के प्रभाव के कारण, 19वीं शताब्दी के अंत और 20वीं शताब्दी की शुरुआत में संगीत के सभी क्षेत्रों में बड़े पैमाने पर सुधार हुआ। प्रौद्योगिकी ने

<sup>1</sup>संगीत पत्रिका, जुलाई, २०१३, पृ-३२

प्रतिभाओं की पहचान को सरल बना दिया है। ऐसे संसार में रहना कठिन होगा, जहाँ संगीत न हो, क्योंकि आधुनिक पीढ़ी संगीत और उसके दैनिक प्रभावों की अभ्यस्त हो चुकी है।

संगीत उद्योग वर्तमान में प्रौद्योगिकी में हुई प्रगति के कारण अनेक चुनौतियों का सामना कर रहा है। ये प्रौद्योगिकीय प्रगति संगीत को रिकॉर्ड करने, संरक्षित करने और उपभोक्ताओं तक पहुँचाने के तरीकों को बदल रही हैं। इलेक्ट्रॉनिक्स के क्षेत्र में हुई प्रगति ने संगीत को कई तरीकों से क्रांतिकारी रूप दिया है।<sup>2</sup>

### बिहार राज्य की भौगोलिक स्थिति

बिहार राज्य भारत के कुल क्षेत्रफल का 3.4 भाग है। क्षेत्रफल की दृष्टि से यह भारत का बारहवाँ राज्य है। नेपाल की सीमा भी यहीं हिमालय की पास, बिहार के उत्तर दिशा में स्थित है। इस राज्य के पूर्व में पश्चिम बंगाल, दक्षिण में झारखण्ड और पश्चिम में उत्तर प्रदेश राज्य स्थापित है। भारत के उत्तरी-पूर्वी भाग में गंगा और 24° 20' 10" उत्तरी अक्षांश से 27° -31° -15" उत्तरी अक्षांश के मध्य और 83° -19° -50" पूर्वी-देशान्तर से 88° -17° -40" पूर्वी देशान्तर तक भारत संघ के एक राज्य के रूप में बिहार राज्य फैला हुआ है। उत्तर दिशा से दक्षिण दिशा तक बिहार राज्य की लम्बाई 362 किलोमीटर है और पूर्व से पश्चिम दिशा तक इसकी चौड़ाई 483 किलोमीटर है। अर्थात् इस राज्य का कुल क्षेत्रफल 94.163 वर्ग किलोमीटर है जोकि आयताकार रूप में फैला हुआ है। ऐतिहासिक दृष्टि से 'बिहार' शब्द का पहली बार, सन् 1263ई. में रचित 'तवाकत ए

नासिरी' में उल्लेख मिलता है। प्रसिद्ध कवि 'विद्यापति' ने अपनी कीर्ति 'कीर्तिलता' में बिहार शब्द का उल्लेख किया है। बिहार की राजधानी पटना में स्थित एक जिले का नाम 'बिहार शरीफ' कहलाता है। बिहार की बोलियों और भाषाओं की बात करें तो पायेंगे कि यहाँ पर हिन्दी-उर्दू भाषा ज्यादा प्रचलित है क्योंकि यहाँ की राजभाषा हिन्दी है। बिहार की भाषा 'बिहारी' कहलाती है क्योंकि यहाँ पर अनेक प्रकार की क्षेत्रीय भाषाओं का भी प्रचलन है। अलग-अलग क्षेत्रों में अलग-अलग बिहारी भाषाएँ हैं जैसे— 1. मगधी, 2. भोजपुरी, 3. मैथिली, 4. अंगिका तथा 5. वज्जिका मध्यकाल में बिहार की चिंतनशील धरा पर वैष्णव धर्म का प्रभाव रहा। 'कृत्य-रत्नाकर' से स्पष्ट है कि मिथिला के 13वीं और 14वीं सदी में आम लोगों के ईष्ट देवता थे— विष्णु, हरि और शिव तथा ब्रह्मा। मध्यकाल में भागलपुर और गया मंदार वैष्णव धर्म के प्रमुख केन्द्र रहे हैं।<sup>3</sup>

### बिहार के शास्त्रीय संगीत क्षेत्र में इलेक्ट्रॉनिक मीडिया की दस्तक

बिहार के शास्त्रीय संगीत क्षेत्र में इलेक्ट्रॉनिक मीडिया की प्रथम दस्तक ग्रामोफोन के आविष्कार के साथ हुई थी। इसके बाद आकाशवाणी ने भी शास्त्रीय संगीत के प्रचार-प्रसार में महत्वपूर्ण भूमिका निभाई। सन 1927 ई. में अपने आरंभ से ही आकाशवाणी ने न केवल शास्त्रीय संगीत बल्कि लोक संगीत, सुगम संगीत, फिल्म संगीत आदि का भी व्यापक प्रसार किया। साथ ही प्रसारण के साथ-साथ सूचना के रूप में शास्त्रीय संगीत के कलाकारों को रिकॉर्डिंग के लिए आमंत्रित किया जाता है।

<sup>2</sup> संगीत में प्रौद्योगिकी का प्रभाव, बिदु. के., पृ-8

<sup>3</sup> बिहार एवं दिल्ली राज्यों के प्रशासनिक महाविद्यालयों में संगीत की स्थिति, संगीता गुप्ता

इतना ही नहीं आकाशवाणी संग्रहालय द्वारा शास्त्रीय संगीत के रिकॉर्ड्स का एक वृहत्त संकलन तैयार कर उसे सुरक्षित भी किया गया है। पहले ये रिकॉर्डिंग ग्रामोफोन रिकॉर्ड्स में की जाती थी फिर कैसेट और सीडी के माध्यम से होने लगी। अब उन सभी पुरानी रिकॉर्डिंग्स को डिजिटल माध्यम जैसे डीवीडी और एमपीथ्री में संरक्षित कर लिया गया है। परिणामस्वरूप आज भी आकाशवाणी के पास अत्यंत प्राचीन शास्त्रीय संगीत सुरक्षित है, और उनका प्रसार-प्रचार निरंतर किया जा रहा है। दूरदर्शन ने शास्त्रीय संगीत का प्रचार और विकास किया है। दूरदर्शन द्वारा नई प्रतिभाओं की खोज, बड़े कार्यक्रमों में शास्त्रीय संगीत का सीधा प्रसारण और पारंपरिक शैलियों को पुनर्जीवित करने के लिए अभिलेखन की महत्वपूर्ण भूमिका निभाई गई। शास्त्रीय संगीत के राष्ट्रीय कार्यक्रमों का प्रसारण दूरदर्शन के उल्लेखनीय कार्यों में से एक है। दूरदर्शन द्वारा न केवल देश के सभी राज्यों बल्कि विदेशों में भी शास्त्रीय संगीत का प्रसारण किया जाता है। इसके अतिरिक्त आकाशवाणी और दूरदर्शन के साथ-साथ कई निजी चैनल भी शास्त्रीय संगीत के प्रचार-प्रसार में सक्रिय हैं। सिनेमा जगत ने भी शास्त्रीय संगीत को अत्यधिक लोकप्रिय बनाने में महत्वपूर्ण भूमिका निभाई है। फिल्म संगीत ने हर व्यक्ति को एक गायक बना दिया और फिल्म जगत के शुरुआती दौर में शास्त्रीय संगीत ने अपनी पहचान बनाई। जैसे-जैसे शास्त्रीय संगीत की लोकप्रियता बढ़ती गई वैसे-वैसे इस क्षेत्र में मीडिया की क्षमताएं भी बढ़ने लगीं। फिर हिंदी फिल्मों के साथ कई क्षेत्रीय फिल्मों का भी निर्माण हुआ जो शास्त्रीय संगीत पर आधारित थीं। शास्त्रीय संगीत की कई गायन शैलियां फिल्मों में प्रयोग होने के कारण ही लोकप्रिय हुईं। इसके उपरांत रिकॉर्डिंग पद्धति के विविध आविष्कारों जैसे लाउडस्पीकर एवं माइक्रोफोन ने सभागारों में आयोजित कार्यक्रमों की प्रस्तुति को वहां उपस्थित लोगों के अलावा अन्य लोगों तक भी स्पष्ट रूप से पहुंचाना संभव बनाया। संगीत के प्रचार में यह एक बड़ी उपलब्धि रही। फिर टेप रिकॉर्डर और कैसेट ने शास्त्रीय संगीत के प्रचार के क्षेत्र में क्रांति ला दी। कलाकारों के लिए अपने शास्त्रीय संगीत के गायन को रिकॉर्ड कर उसका प्रसारण करना सरल और सुलभ हो गया। टेप रिकॉर्डर और कैसेट की सर्वग्रहिता के कारण इनका प्रचलन बहुत तेजी से बढ़ा जिससे प्रचार-प्रसार का क्षेत्र भी विकसित हुआ और शास्त्रीय संगीत अन्य क्षेत्रों तक आसानी से पहुंचने लगा। इसके पश्चात वीसीपी वीडियो कैसेट प्लेयर एवं वीसीआर वीडियो कैसेट रिकॉर्डर का आविष्कार हुआ। इनके माध्यम से शास्त्रीय संगीत की विधाओं और उन पर आधारित फिल्मों का व्यापक प्रचार हुआ। विज्ञान का विकास यहीं नहीं रुका। इसके बाद कंप्यूटर तकनीक के साथ वीसीडी वीडियो कॉम्पैक्ट डिस्क प्लेयर और डीवीडी प्लेयर डिजिटल वीडियो डिस्क प्लेयर का आविष्कार हुआ। कॉम्पैक्ट डिस्क सीडी एवं प्लेटिनम थ्रेड की भी आवृत्ति होती है जो एल्यूमिनियम की बनी होती है। एक छोटी और पतली सी डिस्क में शास्त्रीय संगीत के गायन को सुरक्षित रखना अधिक सरल हो गया। वीसीडी और डीवीडी की क्षमता सीडी से भी अधिक होती है और एमपीथ्री फॉर्मेट में एक साथ 200 से 300 शास्त्रीय संगीत के गायन रिकॉर्ड किए जा सकते हैं। आज सम्पूर्ण विश्व में यह सीडी सबसे अधिक प्रचलित और प्रभावी है। तदुपरांत कंप्यूटर ने भारत में इतनी तीव्रता से विकास किया कि संगीत के क्षेत्र में भी इसके संभावनाएं

विकसित होने लगीं। विशेषतः इंटरनेट ने न केवल एक क्षेत्र को दूसरे क्षेत्र से जोड़ा बल्कि सम्पूर्ण विश्व को एकजुट कर, वसुधैव कुटुम्बकम् के उद्धारण को सत्य सिद्ध कर दिया। इंटरनेट के माध्यम से शास्त्रीय संगीत का प्रचार विदेशों में करना संभव हो पाया।<sup>4</sup>

जोड़ता है, बल्कि युवा पीढ़ी को अपनी सांस्कृतिक जड़ों से अवगत कराता है। बिहार में विभिन्न प्रकार के संगीत उत्सवों का आयोजन होता है, जैसे शास्त्रीय संगीत कार्यक्रम, लोक संगीत के मेले, और धार्मिक या सामाजिक अवसरों पर आयोजित



बिहार राज्य का राजनीतिक मानचित्र

### बिहार में संगीत उत्सवों को प्रसारित करने के विभिन्न माध्यम

बिहार अपनी सांस्कृतिक विविधता और शास्त्रीय परंपराओं के लिए प्रसिद्ध है। यहां संगीत का समृद्ध इतिहास है, जिसे पीढ़ियों से संरक्षित और प्रोत्साहित किया गया है। इस परंपरा को आधुनिक युग में बनाए रखने और व्यापक जन-समुदाय तक पहुंचाने में प्रसारण माध्यमों की भूमिका अत्यधिक महत्वपूर्ण रही है। संगीत उत्सवों का प्रसारण न केवल श्रोताओं को सांस्कृतिक धरोहर से

सांगीतिक प्रस्तुतियां। पहले ये कार्यक्रम केवल सीमित दर्शकों तक ही सीमित रहते थे, लेकिन इलेक्ट्रॉनिक और डिजिटल मीडिया के प्रसार ने इसे वैश्विक मंच प्रदान किया है। अब दूरदर्शन, रेडियो, और डिजिटल प्लेटफॉर्म जैसे यूट्यूब और सोशल मीडिया के माध्यम से इन उत्सवों का सीधा प्रसारण किया जाता है।<sup>5</sup>

#### 1) रेडियो का माध्यम

रेडियो, जो पहले बिहार के ग्रामीण क्षेत्रों में मनोरंजन और सूचना का मुख्य स्रोत था, ने

<sup>4</sup> भोजपुरी लोक गीतों का समाज शास्त्रीय अध्ययन, मोतीचंद यादव

<sup>5</sup> भारतीय शास्त्रीय संगीत के प्रचार-प्रसार में मीडिया की भूमिका, गुरविंदर सिंह

संगीत प्रसारण में अहम भूमिका निभाई है। रेडियो पर बिहार के प्रसिद्ध लोकगीत, जैसे भिखारी ठाकुर के नाटक और अन्य पारंपरिक गीत, प्रसारित किए जाते थे। रेडियो के कार्यक्रमों में सुबह के राग, लोकसंगीत, और शास्त्रीय गायन जैसे सेगमेंट शामिल होते हैं। इसके साथ ही बिहार की राजधानी पटना में आयोजित संगीत महोत्सवों का प्रसारण जिसमें शास्त्रीय संगीत और नृत्य प्रस्तुतियां होती हैं दूरदर्शन और अन्य चैनलों पर किया जाता है।<sup>6</sup>

## 2) दूरदर्शन और टेलीविजन

दूरदर्शन के कार्यक्रमों ने शास्त्रीय संगीत को दृश्य और श्रव्य रूप में प्रस्तुत किया। बिहार में आयोजित शास्त्रीय संगीत महोत्सवों का प्रसारण दूरदर्शन के माध्यम से पूरे देश में किया जाता है। पटना दूरदर्शन केंद्र ने कई बार बिहार के प्रतिभाशाली कलाकारों की प्रस्तुतियों को राष्ट्रीय स्तर पर प्रदर्शित किया है। शास्त्रीय गायन, तबला, सितार, और अन्य वाद्य यंत्रों पर आधारित कार्यक्रम दर्शकों के बीच बहुत लोकप्रिय हैं।

## 3) डिजिटल प्लेटफॉर्म

डिजिटल युग में, यूट्यूब, फेसबुक, और इंस्टाग्राम जैसे प्लेटफॉर्म शास्त्रीय संगीत के प्रसारण के नए माध्यम बन गए हैं। बिहार के युवा कलाकार इन मंचों पर अपनी कला प्रस्तुत कर रहे हैं। लाइव स्ट्रीमिंग और रिकॉर्डेड वीडियो के माध्यम से शास्त्रीय संगीत न केवल भारत में, बल्कि विदेशों में भी प्रशंसा पा रहा है। डिजिटल माध्यम ने दर्शकों और कलाकारों के बीच दूरी को कम कर दिया है।

## 4) संगीत महोत्सव और लाइव स्ट्रीमिंग

बिहार में संगीत महोत्सवों का आयोजन, जैसे पटना महोत्सव, राज्य के कलाकारों को

एक मंच प्रदान करता है। इन कार्यक्रमों को टेलीविजन और डिजिटल प्लेटफॉर्म के माध्यम से प्रसारित किया जाता है। लाइव स्ट्रीमिंग ने विशेष रूप से महामारी के दौरान दर्शकों तक संगीत पहुंचाने में महत्वपूर्ण भूमिका निभाई। यह न केवल स्थानीय बल्कि अंतरराष्ट्रीय दर्शकों को भी जोड़ता है।

## 5) ऑडियो और वीडियो एलबम

बिहार के कलाकार अपनी प्रतिभा को ऑडियो और वीडियो एलबम के माध्यम से भी प्रस्तुत कर रहे हैं। ये एलबम स्टूडियो रिकॉर्डिंग के जरिए बनाए जाते हैं और डिजिटल माध्यमों पर प्रसारित किए जाते हैं। ऑनलाइन म्यूजिक स्ट्रीमिंग प्लेटफॉर्म, जैसे गाना, स्पॉटिफाई और ऐपल म्यूजिक, कलाकारों के लिए नए अवसर प्रदान करते हैं।

## 6) सांस्कृतिक संस्थान और शैक्षणिक मंच

बिहार के कई शैक्षणिक संस्थान, जैसे संगीत महाविद्यालय और कला संस्थान, शास्त्रीय संगीत के संरक्षण और प्रचार में योगदान दे रहे हैं। इनके द्वारा आयोजित कार्यशालाएं, प्रदर्शनियां, और सांगीतिक कार्यक्रम रिकॉर्ड कर प्रसारित किए जाते हैं।

## बिहार में संगीत उत्सवों के प्रसारण की सांस्कृतिक और तकनीकी भूमिका

संगीत उत्सवों के प्रसारण ने बिहार के सांस्कृतिक क्षेत्र में नई ऊर्जा भरी है। इसमें न केवल स्थानीय कलाकारों को मंच मिला है, बल्कि राष्ट्रीय और अंतरराष्ट्रीय स्तर के कलाकार भी अपनी कला का प्रदर्शन करते हैं। प्रसारण के माध्यम से इन उत्सवों का आनंद उन लोगों तक भी पहुंचता है, जो भौगोलिक या अन्य कारणों से इन कार्यक्रमों में व्यक्तिगत रूप से शामिल नहीं हो सकते।

<sup>6</sup> भारतीय शास्त्रीय संगीत के प्रचार-प्रसार में मीडिया की भूमिका, गुरविंदर सिंह

यह सांस्कृतिक आदान-प्रदान का सशक्त माध्यम बन गया है।

डिजिटल युग के आगमन के साथ बिहार के संगीत उत्सव अब अंतरराष्ट्रीय स्तर पर दर्शकों तक पहुंच रहे हैं। लाइव स्ट्रीमिंग, सोशल मीडिया पोस्ट और यूट्यूब चैनल ने कलाकारों को अपनी प्रतिभा दिखाने का एक बड़ा मंच दिया है। यह नई तकनीक संगीत को नई पीढ़ी तक पहुंचाने और पारंपरिक संगीत की प्रासंगिकता बनाए रखने में सहायक साबित हो रही है।

संगीत उत्सवों का प्रसारण बिहार की सांस्कृतिक समृद्धि को संरक्षित रखने और उसे बढ़ावा देने में अहम भूमिका निभा रहा है। यह न केवल सांस्कृतिक जागरूकता फैलाता है बल्कि पर्यटन को भी बढ़ावा देता है। स्थानीय श्रोताओं के साथ-साथ देश और विदेश से भी संगीत प्रेमी इन प्रसारणों के माध्यम से बिहार की सांस्कृतिक धरोहर से जुड़ते हैं।

संक्षेप में बिहार में संगीत उत्सवों का प्रसारण न केवल एक सांस्कृतिक गतिविधि है बल्कि यह कला तकनीक और परंपरा का एक अद्वितीय समन्वय भी है। यह राज्य की सांगीतिक धरोहर को सहेजने और आने वाली पीढ़ियों तक पहुंचाने का एक महत्वपूर्ण माध्यम है।

### निष्कर्ष

बिहार के कलाकारों द्वारा भारतीय शास्त्रीय संगीत का प्रसारण विभिन्न माध्यमों के जरिए

संभव हुआ है। रेडियो, टेलीविजन, डिजिटल प्लेटफॉर्म, और लाइव कार्यक्रमों ने इस संगीत को व्यापक दर्शकों तक पहुंचाया है। यह प्रयास न केवल कलाकारों को पहचान दिलाता है, बल्कि शास्त्रीय संगीत की समृद्ध परंपरा को संरक्षित और प्रोत्साहित करने में भी मदद करता है। इस संदर्भ में यूट्यूब एक महत्वपूर्ण वेबसाइट है, जहाँ कोई भी व्यक्ति अपना वीडियो बना कर उसे यूट्यूब पर अपलोड कर सकता है जिससे वह सम्पूर्ण विश्व में देखा जा सकता है। आजकल शास्त्रीय संगीत के प्रचार के लिए इसका उपयोग किया जा रहा है।

शास्त्रीय संगीत का विश्लेषणात्मक अध्ययन, संगीत की धुनों का निर्माण और लोक गीतों तथा नृत्य शैलियों का संकलन जैसे कार्य अब कंप्यूटर द्वारा संभव हो गए हैं। इस प्रकार कंप्यूटर और इंटरनेट के माध्यम से शास्त्रीय संगीत का संरक्षण और प्रचार करना अब अत्यधिक सरल और प्रभावी रूप से संभव हो गया है। इस प्रकार अध्ययन करने पर यह स्पष्ट होता है कि इलेक्ट्रॉनिक मीडिया के माध्यम से शास्त्रीय संगीत का जो प्रचार-प्रसार हुआ, वह इसके बिना संभव नहीं होता। इलेक्ट्रॉनिक मीडिया ने शास्त्रीय संगीत के प्रचार के क्षेत्र में नए आयाम खोले। इन माध्यमों द्वारा शास्त्रीय संगीत का प्रचार देश-विदेश में संभव हुआ और एक देश दूसरे देशों के शास्त्रीय संगीत से परिचित हो सका।<sup>7</sup>

### सन्दर्भ ग्रंथ सूची

1. संगीत पत्रिका, जुलाई, २०१३, पृ-३२
2. संगीत में प्रौद्योगिकी का प्रभाव, बिंदु, के., पृ-८
3. बिहार एवं दिल्ली राज्यों के प्रशासनिक महाविद्यालयों में संगीत की स्थिति, संगीता गुप्ता
4. भोजपुरी लोक गीतों का समाज शास्त्रीय अध्ययन, मोतीचंद यादव
5. भारतीय शास्त्रीय संगीत के प्रचार-प्रसार में मीडिया की भूमिका, गुरविंदर सिंह

<sup>7</sup> भोजपुरी लोक गीतों का समाज शास्त्रीय अध्ययन, मोतीचंद यादव



## मध्य कालीन ब्रज भक्ति साहित्य का पुनरावलोकन ,राधावल्लभ सम्प्रदाय के विशेष संदर्भ में

कीरति बल्लभ देव पाठक

शोधार्थी, संगीत एवं ललित कला संकाय  
दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

**संक्षिप्त सार :** मध्यकाल सनातन-भारतीय संस्कृति में विदेशी सांस्कृतिक-अवयवों के सम्मिश्रण की दृष्टि से महत्वपूर्ण काल-खंड है। प्राचीन काल का अधिक साहित्य मूलरूप में उपलब्ध न होने कारण मध्यकाल के साहित्य की प्रासंगिकता महत्व और अधिक बढ़ जाता है। इसके पुनरावलोकन के माध्यम से ही अपनी संस्कृति, सभ्यता, ज्ञान-परम्परा, इतिहास और अस्तित्व को सही रूप में समझा जा सकता है। मध्यकाल और विशेषतः भक्तिकाल में राधा-कृष्ण के भक्त, संत, कलाकार, साहित्यकार और कवि आदि पूरे भारतवर्ष में चारों दिशाओं कि और विभिन्न स्थानों पर चेतना का उत्थान कर रहे थे तथा श्रीकृष्ण की जन्म-क्रीड़ा-स्थली ब्रज के महत्व को समझते हुए ब्रज सम्बंधित साहित्य, परम्परा और संस्कृति का संरक्षण कर रहे थे। ऐसे अनेकों महापुरुष अपने-अपने दर्शन, क्षेत्रीय-संस्कृति, विचार, व भावों को लेकर ब्रज में आए जिनमें से कुछ ब्रज के ही हो गए और कुछ ब्रज को स्वयं में समाहित कर चले गए भारत की चारों दिशाओं के सांस्कृतिक-अवयवों का दर्शन ब्रज में और ब्रज के सांस्कृतिक-अवयवों का दर्शन सम्पूर्ण भारत में मिलता है। अतः यह कहना उचित होगा की ब्रज-संस्कृति सम्पूर्ण भारतीय-संस्कृति का प्रतिनिधित्व करती है। ब्रज में सभी वैष्णव समरदायों की छवि दिखती है जिनके भक्त-आचार्य दक्षिण से लेकर उत्तर और पूर्व से लेकर पश्चिम भारत से आए। जिनमें से गोस्वामी श्रीहित हरिवंश महाप्रभु द्वारा प्रतिपादित राधावल्लभ समरदाय के विशेष संदर्भ में चिंतन ही इस शोध-प्रपत्र के माध्यम से करने का प्रयास किया गया है।

**मुख्य शब्द :** पुनरावलोकन, अद्यतनीकरण, अभिव्यंजन, वाङ्मय, श्रेयमयी, तत्सुखीभाव, माध्वानुयायी, सार्वभौमिक, सम्प्रदायअशक्त्याम, नित्य-सेवा, अभ्यर्थन।

शिक्षा और ज्ञान में वृद्धि के लिए संशयों और प्रश्नों का समाधान खोजने, ज्ञान समय-समय पर साहित्य का अद्यतनीकरण का विस्तार करने, ज्ञान के विद्यमान स्तर आवश्यक है। वेद-उपनिषद वाले इस भूखंड का बोध करने, शोध कार्य का विस्तार करने, नवीन जानकारी निकालने, अपने मूल ज्ञान-सिद्धांतों से जुड़े रहकर नए सिद्धांतों को समझने, संस्कृति व सभ्यता के सतत विकास करने और दुनिया के बारे में हमारी समझ को विकसित करने आदि के लिए समय-समय पर साहित्य का पुनरावलोकन आवश्यक है। एक अच्छा ग्रंथ जितनी बार पढ़ा जाता है उतनी ही बार ज्ञान की परतों को खोलता चला जाता है।

“अन्य प्राणियों से भिन्न मानव को अतीत से प्राप्त ज्ञान को प्रत्येक पीढ़ी के साथ नये

ज्ञान के रूप में प्रारम्भ करना चाहिए। ज्ञान के विस्तृत भण्डार में उसका निरन्तर योगदान प्रत्येक क्षेत्र में मानव द्वारा किये गये प्रयासों की सफलता को सम्भव बनाता है।<sup>1</sup>

पुनरावलोकन करने से पूर्व 'साहित्य क्या है' इसकी व्यापक समझ होना आवश्यक है। 'साहित्य' अर्थ तत्त्व से युक्त सार्थक शब्द की कला है। 'साहित्य' किसी भाषा के ज्ञान और अनुभव के संचित कोष को तथा सभी प्रकार से वाचिक और लिखित रचनाओं व शास्त्रसमूह को कहा जा सकता है, जिसके लिए प्राचीन भारतीय परम्परा में 'काव्य' का प्रयोग मिलता है। काव्य को सौंदर्य या लालित्य के आश्रय से व्यक्त होने वाली ललित कलाओं में स्थान प्राप्त है, जिसके अभिव्यंजन में सौंदर्य की अपेक्षा होती है। अग्निपुराण में उल्लेखित है:

संक्षेपाद्वाक्यमिष्टार्थव्यवच्छिन्ना पदावली ।  
काव्यं स्फुरदलंकारं गुणवद्दोषवर्जितम् ।  
कुछ शास्त्रज्ञों द्वारा इसके सम्बंध में मत निम्नलिखित हैं “:”

- भरतमुनि के नाट्यशास्त्र के अनुसार –
- मृदुललित पदाढयं गूढ शब्दार्थहीनम् ।
- जनपदसुखबोध्यम् युक्तिमन्तृत्य योज्यम् ।
- बहुकृतरसमार्गं संधिसंधानयुक्तम् ।
- स भवति शुभ काव्यम् नाटकप्रेक्षकाणाम् ।।
- भामह के शब्दों में दृ “शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्”
- आचार्य दंडी के अनुसार दृ “शरीर तावद् इष्टार्थं व्यावच्छिन पदावली”
- विश्वनाथ के अनुसार – “वाक्यं रसात्मक काव्यम्”

- रूद्रत के शब्दों में दृ “ननू शब्दार्थौ काव्यम् रूद्रता”
  - आचार्य जगन्नाथ के शब्दों में— “रमणीयार्थप्रतिपादकः शब्दः काव्यम्।” अर्थात् रमणीय अर्थ का प्रतिपादन करने वाला शब्द काव्य है।
  - आचार्य भामह के शब्दों में— “शब्दार्थौ सहितौ काव्यम् गदं पदं च तद्विधा” य अर्थात् शब्द और अर्थ सहित साहित्य काव्य है, जो गद एवं पङ्क्त के भेद से दो प्रकार का होता है।
  - महावीर प्रसाद के शब्दों में— “अंतः कारण की वृत्तियों का चित्र काव्य है।”
  - प्रेमचंद के शब्दों में— “साहित्य जीवन की आलोचना है।”
  - डॉ नगेन्द्र के शब्दों में— “साहित्य आत्माभिव्यक्त जीवन की अभिव्यक्ति है।”
  - श्यामसुन्दरदास के शब्दों में— “साहित्य वह है जिसमें जो कुछ लिख गया है। वह कला के उद्देश्यों की पूर्ति करता है।”
  - बालकृष्ण भट्ट के शब्दों में— “साहित्य जन समूह के हृदय का विकास है।”
- ‘साहित्य’ शब्द विस्तृत और गहन है। यह सूक्ष्म कला अनुभूति का विषय है। यह विज्ञान से सम्बंध नहीं रखती है, इसका व्याकरण है किंतु बंधन नहीं क्योंकि यह श्रेयमयी प्रेय रचनात्मक ज्ञान-धारा है। ‘साहित्य’ शब्द की व्युत्पत्ति संस्कृत की ‘धा’ धातु में ‘सम्’ उपसर्ग और ‘यत्’ प्रत्यय लगने से हुई है। अर्थात् साहित्य का व्युत्पत्तिमूलक अर्थ सहित है। ‘धा’ धातु से बने ‘हित’ का अर्थ ‘धारण करना’ है और ‘सहित’ का भाववाचक रूप है ‘साहित्य’। “साहित्य=सहित यत्, इस प्रकार सार्थक शब्द मात्र का नाम साहित्य है।”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> अवधप्रसाद, गावों में सामाजिक आर्थिक एवं राजनीतिक परिवर्तन, हिन्द बुक डिपो, नई दिल्ली, वर्ष 2008

<sup>2</sup> हिंदी साहित्य कोष, सम्पा. धीरेन्द्र वर्मा

किसी भी क्षेत्र का साहित्य उसके भविष्य की नींव का कार्य करता है। “यदि हम साहित्य की समीक्षा द्वारा प्रदान किये गये ज्ञान की नींव बनाने में असमर्थ होते हैं तो हमारा कार्य सम्भवतया तुच्छ और प्रायः उस कार्य की नकल मात्र ही होता है जो कि पहले ही किसी के द्वारा किया जा चुका है।”<sup>3</sup>, इसीलिए भी साहित्य का समग्र संकलन और पुनरावलोकन आवश्यक है। साहित्य के स्थान पर संस्कृत में वाङ्मय और अंग्रेजी में ‘स्पजमतंजनतम’ का प्रयोग होता है। वाङ्मय शब्द को वाणी के लिपिबद्ध रूप को व्यक्त करने के लिए किया जाता है। ‘साहित्य’ की तुलना में ‘वाङ्मय’ व्यापक अर्थ—संदर्भ को व्यक्त करने वाला शब्द है। ‘स्पजमतंजनतम’ शब्द की व्युत्पत्ति ‘अक्षर’ अर्थ को व्यक्त करने वाले ‘स्पजजमतं’ से व्युत्पन्न ‘स्पजमतंजनतं’ से हुई है जिसका अर्थ है दृ अक्षर समूह का लिखित रूप। परंतु कालांतर में इसका प्रयोग बोले गए पाठ के साथ—साथ अलिखित मौखिक कला रूपों के लिए भी प्रयुक्त होने लगा। मध्यकालीन भारत या मध्ययुगीन भारत प्राचीन भारत और आधुनिक भारत के बीच भारतीय उपमहाद्वीप के इतिहास की अवधि को दर्शाता है। “भारतीय इतिहास में मुख्य मध्यकालीन कालखंड ल. 1200 ई० से 1750 इस्वी तक का है।”<sup>4</sup>, मध्यकाल में विशेष रूप से भक्तिकाल स्वर्णिम काल है जिसमें भारतवर्ष में व्यापक रूप से अनेकों धार्मिक—आध्यात्मिक संत—कवि—महापुरुष

हुए जिनका दर्शन और आध्यतम अद्वितीय है और वह आज भी अपनी शाखाओं का विकास आर रहा है। “भक्ति—आंदोलन अखिल भारतीय था अतः उसने भारत की सांस्कृतिक एकता को पुष्ट किया।”<sup>5</sup>, मध्यकाल में मुख्य रूप से ब्रज भाषा में रचित साहित्यिक परंपरा भगवान कृष्ण की भक्ति और आध्यतम से सम्बंधित है और इसमें भक्ति के विभिन्न पहलुओं को समर्पित साहित्यिक रचनाओं की एक विस्तृत शृंखला सम्मिलित है। मध्यकाल में भारतीय साहित्य का विकास वेद—उपनिषद, धार्मिक श्रुतियों, पुराणों, काव्य, और व्याकरण पर आधारित था। इस काल में संस्कृत भाषा के साथ ही प्राकृत, अपभ्रंश और अन्य भारतीय भाषाओं में साहित्यिक उत्थान हुआ। यह काल धार्मिक और सांस्कृतिक परिवर्तनों की अवधि थी, जिसमें धार्मिक तथा भाषाई विकास हुआ। मध्यकालीन ब्रज भक्ति साहित्य अवश्य ही व्यक्तिगत विकास और आत्म—प्रतिबिंब के लिए उत्प्रेरक करने का काम करता है। ब्रज इतिहास के पात्रों की आत्म—खोज और लचीलेपन की यात्राएँ पाठकों को बौद्धिक क्षमता, भावनात्मक लचीलापन और आत्म—जागरूकता को बढ़ावा देते हुए, अपनी चुनौतियों और आकांक्षाओं का सामना करने के लिए प्रेरित करती हैं। मध्यकालीन ब्रजभक्ति साहित्य ने ऐतिहासिक रूप से सामाजिक, बौद्धिक, राजनैतिक, आर्थिक तथा अन्य क्षेत्रों के सुधार में महत्वपूर्ण भूमिका निभाई है। मध्यकाल ब्रज भक्ति

3. एच.सी. मेहरोत्रा, सार्वजनिक कंपनियों में आय का प्रबंध, आगरा विश्वविद्यालय, आगरा।

4 Stein, Burton, Arnold, D. (संपा.), *A History of India* (2nd संस्करण), Oxford: Wiley-Blackwell, 2010, पृ. 105, आई.एस.बी.एन. 978-1-4051-9509-6,

5 हिन्दी साहित्य का संक्षिप्त इतिहास, संपादक मंडल (अध्यक्ष— डॉ. नामवर सिंह) एनसीआरटी—1908, पृ० —47

साहित्य के कुछ प्रमुख भक्त-संत व उनकी मुख्य साहित्यिक रचनाएँ हैं —

- जयदेव (ब.11जी वृ 12जी बमदजनतल) रचनाएँरू गीत गोविंद
- वल्लभाचार्य (सन् 1479 वृ 1531 ई.) रचनाएँरू अनुकम्पा, श्रीनाथजी के पद
- स्वामी हरिदास ( सन् 1478 ई.) रचनाएँरू अष्टादश सिद्धांत और केलिमाल
- गोस्वामी श्रीहित हरिवंश ( सन् 1502 ई.) रचनाएँरू राधा सुधानिधि और यमुनाष्टक, हितचौरासी तथा स्फुट वाणी
- गुसाई विठ्ठलनाथ सन् (1515 ई.) रचनाएँ — सुभग्यविलास , आनंदमलिका , रासमञ्जरी , प्रेमसागर , सिद्धान्तरत्न
- अष्टछाप के कवि :
  - सूरदास (सन् 1478 वृ 1583 ई.) रचनाएँ: सूरसागर, सूरसार, सूर सारावली
  - कुंभनदास (सन् 1468 ई.) रचनाएँ: राग-कल्पद्रुम, राग-रत्नाकर तथा सम्प्रदाय के कीर्तन-संग्रहों में लगभग 500 पद
  - परमानन्ददास ( सन् 1550 ई.) रचनाएँ: ध्रुव चरित्र और दानलीला
  - कृष्णदास (सन् 1495 ई.) रचनाएँ: भ्रमरगीत एवं प्रेमतत्त्व निरूपण
  - नंददास (सन् 1572 ई.) रचनाएँरू रसमंजरी, अनेकार्थमंजरी, भागवत-दशम स्कंध, श्याम सगाई, गोवर्द्धन लीला, सुदामा चरित, विरहमंजरी, रूप मंजरी, रुक्मिणी मंगल, रास पञ्चाध्यायी, भँवर गीत, सिद्धांत पंचाध्यायी, नंददास पदावली, सुदामाचरित, रस मंजरी
  - चतुर्भुजदास (सन् 1540-1585 ई.) रचनाएँ: द्वादश-यश (बारह ग्रंथ), भक्ति-प्रताप, हितजू को मंगल , मंगलसार यश और शिक्षासार यश

- गोविन्दस्वामी (सन् 1505 ई.) रचनाएँ: धमार और कीर्तन के पद
- छीतस्वामी (सन् 1510-1585 ई.) रचनाएँ: निर्यकीर्तन, वर्षोत्सव तथा वसंतधमार के पद
- 7. चौतन्य महाप्रभु (सन् 1486-1534 ई.) रचनाएँ: शिक्षाष्टक
- 8. नारायणदास 'नाभा दास जी' (सन् 1537 ई.) रचनाएँ: भक्तमाल
- 9. कृष्णदास कविराज (सन् 1490-1580 ई.) रचनाएँ: चौतन्य चरितामृत
- 10. रूप गोस्वामी (सन् 1493-1564 ई.) रचनाएँ: भक्ति-रसमृत-सिन्धु, उज्ज्वल — नीलमणि
- 11. जीव गोस्वामी (सन् 1513-1598 ई.) रचनाएँ: तत्त्व-संधर्भ
- 12. नरसिंह मेहता ( सन् 1414 ई.) रचनाएँरू सामलदासनो विवाह, हारमाला, सुरत संग्राम, गोविंदगमन, चातुरीछब्बीसी, चातुरी षोडशी, दाणलीला, सुदामाचरित, राससहस्त्रपदी, श्रृंगारमाला, बाललीला,
- 13. वृंदावन दास ठाकुर (सन् 1500-1580 ई.) रचनाएँ-चौतन्य भागवत
- 14. तुलसीदास (सन् 1532-1623 ई.) रचनाएँ: श्रीकृष्ण गीतावली, विनयपत्रिका, कवितावली
- 15. संत एकनाथ (सन् 1533-1599 ई.) रचनाएँ: भावार्थ रामायण, नवधा भक्ति
- 16. मीराबाई (सन् 1498-1547 ई.) रचनाएँ: गोविंद टीका, राग सोरठा, मीरा की मल्हार, नरसी जी रो मायरो (रतना खाती), फुटकर पद, रूखमणी मंगल, कृष्ण-कृष्ण, सत्यम भामों रो रूसनो
- 17. भानु दास (16वीं शताब्दी) रचनाएँ: रास रत्नावली

18. श्री हरीशंकर (16वीं शताब्दी) रचनाएँ: बरज रसष
  19. रसखान (सन् 1548—1628 ई.) रचनाएँ: सुजान रसखान और प्रेमवाटिका
  20. गोस्वामी श्रीगोकुलनाथ (संवत् 1608) रचनाएँ : चौरासी वैष्णवन की वार्ता, दो सौ बावन वैष्णवन की वार्ता
  21. देव (कवि) (सन् 1673—1768 ई.) रचनाएँ: भाव—विलास, भवानी— विलास, कुशल— विलास, रस—विलास, प्रेम—चंद्रिका, सुजान—मणि, सुजान—विनोद, सुख—सागर, जगद्दर्शन पचीसी, आत्मदर्शन पचीसी, शब्दरसायन
  22. घनानन्द (17वीं शताब्दी) रचनाएँ: ब्रजविलास, कृष्णकौमुदी, अनुभवचंद्रिका
  23. ताजबीवी (17वीं शताब्दी) रचनाएँ : धमार एवं पद
  24. भारतेन्दु हरिश्चन्द्र (सन् 1850—1885 ई.) रचनाएँ : प्रेममालिका, वर्षाविनोद, कृष्णचरित
  25. वियोगी हरि (सन् 1895—1988 ई.) रचनाएँ : वीर सतसई
- ब्रज भूमि भगवान विष्णु के पूर्णावतार श्रीकृष्ण व शक्ति स्वरूपा श्रीराधा जू की जन्मस्थली होने के कारण वैष्णव सम्प्रदायों का केंद्र रही है। ब्रज को हमारे ग्रंथों में धाम कहा गया है। श्रीहित ध्रुवदास जी लिखते हैं —
- सहज सुभग वृंदाविपिन, मिथुन प्रेम—रस ऐन।  
सेवन सरद —बसंत नित, रति युत कोटिक मैंन ।<sup>6</sup>

यहाँ प्रमुख चारों वैष्णव सम्प्रदाय व इनकी विभिन्न शाखाएँ भी प्रचलित हैं और सनातन धर्म रूपी पेड़ की एक शाखा है भक्ति काल का मार्गदर्शन करने वाले गोस्वामी श्रीहित हरिवंश जू द्वारा प्रतिपादित राधावल्लभ सम्प्रदाय। ब्रज के नवनिर्माण में राधावल्लभ सम्प्रदाय समेत सभी वैष्णव सम्प्रदायों का उल्लेखनीय योगदान रहा है। राधा वल्लभ सम्प्रदाय के प्रवर्तक, अनुयायी व अन्य अनेकों गोस्वामियों ने अपनी रसमयी वाणियों से भक्ति साहित्य को पुष्ट करने का कार्य किया। श्रीहित हरिवंश जू ने समाज में प्रेम, सद्भावना और समरसता का प्रवाह ही किया। “हित और प्रेम समानार्थक हैं और राधावल्लभीय साहित्य में इनका प्रयोग भी एक ही अर्थ में होता है।”<sup>7</sup>

श्री हित वृन्दावन धाम प्राकट्य कर्ता, प्रेम उपासना प्रवर्तक, अनंत विभूषित वंशी अवतार गोस्वामी श्री हित हरिवंश महाप्रभु के विचार कृष्णवाद से संबंधित हैं, परंतु वह राधारानी के प्रति समर्पण पर बल देते हैं। वैष्णव भक्त इन्हें श्रीकृष्ण की बंशी का अवतार मानते हैं। राधावल्लभ मंदिर में श्रीकृष्ण की मूर्ति के साथ ही स्थान खाली छोड़ा गया है जहाँ श्रीराधा लाडलीजू का मुकुट विराजमान है। इस मंदिर में हित—चौरासी समेत अन्य रचनाओं के कीर्तन और समाज—गायन की परम्परा का निर्वहन होता है जिसमें हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत रूपों, जैसे धृपद और धमार द्वारा राधावल्लभ की उपासना होती है। ऐसा माना जाता है प्राचीन एवं गुप्त सेवाकुंज, रासमंडल,

<sup>6</sup> श्रीहित ध्रुवदास, बयालील लीला, सोलहवीं लीला [ हित—शृंगार

<sup>7</sup> ललिताचरण गोस्वामी, श्रीहित हरिवंश गोस्वामी: सम्प्रदाय और साहित्य, 1956, पृ० 241

वंशीवट और मानसरोवर नाम से प्रसिद्ध आज जो स्थल हैं उन्हें हरिवंश महाप्रभु द्वारा प्राकट्य किया गया। श्रीराधावल्लभ जी की आज्ञा से श्रीहितहरिवंश जी ने श्रीश्यामाश्याम युगल सरकार निकुंज-लीला का काव्य द्वारा प्रचार-प्रसार किया। हरिवंश महाप्रभु कोई भक्त संत या वैष्णव नहीं थे वरन श्रीजी की सहचरी हैं और आठों प्रहर उनकी सेवकाई में रहते थे। उनके लिए श्रीश्यामा-श्याम का भजन ही सारतत्त्व है। श्री हितहरिवंश गोस्वामी के पूर्वज उत्तरप्रदेश के सहारनपुर जिले के देवबंद (प्राचीन देववन) नामक कस्बे के निवासी थे। देवबंद कस्बे के कार्यस्थवाड़ा में आज भी वह मंदिर है, जिसमें हित हरिवंश ने ठाकुर श्री राधानवरंगी लाल का विग्रह स्थापित किया था। मंदिर के गेट पर लगे शिलापट पर हित हरिवंश के प्राकट्य से लेकर अंतर्ध्यान होने और देवबंद से वृंदावन पहुंचने तक का सारांश दर्ज है। वैसाख शुक्ल एकादशी, सोमवार सन् 1502 ई. को मथुरा के निकटवर्ती बादगाँव में व्यास मिश्र व तारारानी को संतान प्राप्त हुयी जिनका नाम हरिवंश रखा गया। वे कश्यप गोत्र के यजुर्वेदी ब्राह्मण थे। ऐसा मत भी प्रचलित है कि हितहरिवंश निम्बार्क सम्प्रदाय के पहले माध्वानुयायी गोपाल भट्ट के शिष्य थे। बचपन से ही उनके हृदय में भगवद्भक्ति की प्रेरणा उत्कट रूप से उत्पन्न हो गयी थी। उनकी आराध्या श्रीराधा जू की कृपा से उन्होंने बाद में अलग श्रीराधावल्लभ सम्प्रदाय प्रतिपादित किया। आठ वर्ष की आयु में उन्हें एक स्वप्न हुआ जिसके अनुसार उन्होंने अपने घर के पीछे के कुएँ से श्रीविग्रह प्राप्त हुआ। वह कुआँ

आज भी वहाँ स्थित है, जिस पर ठाकुर श्री राधानवरंगी लाल का प्राकट्य स्थल लिखा हुआ है। ठाकुर जी की जो सेवाएं मन्दिर में होती हैं उन्हें नित्य-सेवा कहा जाता है जिनमें अष्टयाम की सेवा होती हैं। इस तरह मंदिर के गोस्वामी अष्टयाम के पदों को गाते हुए निश्चल मन से विशुद्ध प्रेमा-भक्ति रूप में सेवा करते हैं। यहाँ पर सात आरती एवं पाँच भोग वाली सेवा पद्धति का प्रचलन है। हरिवंश महाप्रभु ने तत्सुखीभाव पर जोर दिया। वृंदावन में इन्होंने राधावल्लभ लाल की स्थापना की और उन्ही के भजन एवं सेवा-पूजा में अपना शेष जीवन व्यतीत करते हुए लगभग पचास वर्ष की आयु में शरद पूर्णिमा की रात्रि को इस नश्वर संसार को त्याग दिया। गोस्वामी जी का भाव था—

जोई—जोई प्यारौ करै सोई मोहि भावै,  
भावै मोहि जोई, सोई—सोई करै प्यारे।<sup>8</sup>

मध्यकालीन ब्रज भक्ति साहित्य, भक्ति और साहित्यिक रचनात्मकता की स्थायी शक्ति का एक कालातीत प्रमाण है। तनारूपी मध्यकाल के ब्रज भक्ति साहित्य के अध्ययन व शोध से ही हम वैदिक साहित्य की जड़ों व आधुनिक-वर्तमान काल की शाखाओं तक पहुँच सकते हैं।

### निष्कर्ष

यह भक्ति साहित्य न केवल भारतीय साहित्य के विकास में महत्वपूर्ण भूमिका निभाता है, बल्कि यह भारतीय संस्कृति की धार्मिकता, आध्यात्मिकता, भक्ति और समर्पण के प्रति व्यक्त किए गए विशिष्ट दृष्टिकोण को भी प्रदर्शित करता है। धार्मिक विचार, सांस्कृतिक लोकाचार और भाषाई विकास पर

<sup>8</sup> गोस्वामी श्रीहित हरिवंश, श्रीहित चौरासी, प्रथम पद

इसका गहरा प्रभाव आधुनिक समय में भी इसकी प्रासंगिकता को रेखांकित करता है। वैज्ञानिक और प्रबुद्ध दृष्टिकोण के माध्यम से इस साहित्यिक परंपरा का पुनरावलोकन और पुनर्मूल्यांकन करके, हम इसकी स्थायी विरासत और भारतीय साहित्य की समृद्ध चित्रयवनिता में व्यक्त दिव्य प्रेम, भक्ति और आध्यात्म के सार्वभौमिक अभ्यर्थन की सराहना कर सकते हैं। ब्रज के रत्न, परम्पराएँ, ज्ञान-दर्शन, देवी-देवता, भक्त, राधा-कृष्ण, संत, ग्रंथ आदि सिर्फ किसी व्यक्ति, सम्प्रदाय, समाज या देश आदि के नहीं वरन् सम्पूर्ण विश्व के हैं। इसीलिए आपस में प्रतिद्वंद्विता व द्वेष भाव आदि से संकीर्णता लाने के बजाय आज सनातन संस्कृति और श्रीकृष्ण के उस रूप से विश्व को परिचित कराने की आवश्यकता है जिसे स्वयं ब्रज भी बिसराता और भूलता जा रहा है। ऐसे आदर्शों से इससे निश्चित ही पूरा विश्व लाभान्वित होगा। कृष्ण माखन चोर हैं तो सुदामा को तीनों लोक उपहार में देने वाले भी हैं, कौरवों का संहार करने वाले हैं तो उत्तरा के गर्भ को पुनः जीवन प्रदान करने वाले भी हैं, प्रेम में पागल हैं तो गीता का उपदेश देने वाले भी हैं, कृष्ण रास रचाने वाले हैं तो वीर-योद्धा भी हैं, कृष्ण शरारती बालक हैं तो गोवर्धन धारण करने वाले भी हैं, कृष्ण एक अद्भुत बाँसुरी वादक हैं तो महाभारत के बिगुल को बजाने वाली भी हैं,

कृष्ण स्थिर-अदम्य हैं तो एक परमसुंदर नर्तक भी हैं, कृष्ण अपने शत्रुओं को निर्दयी रूप से पराजित करने वाले हैं तो द्रौपदी की लाज बचाने वाले भी हैं, प्रेम की अग्नि में ब्रजवासियों को छोड़ कर जाने वाले हैं तो हर भक्त को तारने वाले भी हैं, कृष्ण एक चतुर राजनेता और राजा बनाने वाले हैं तो एक उच्चकोटि के कूटनीतिज्ञ भी हैं, पूर्ण रूप में एक सज्जन व्यक्ति हैं तो छल करने वाले भी हैं, कृष्ण सर्वोच्च कोटि के योगी हैं तो एक ऊखल से बँधे पुत्र भी हैं, कृष्ण उद्धव को ज्ञान देने वाले हैं तो ब्रजवासियों को प्रेम-भक्ति सिखाने वाले भी हैं, वे इस धरती पर सभी कलाओं से सम्पूर्ण एक मात्र अवतार हैं। उनके इस वृहद स्वरूप को जिसे शब्दों में नहीं बांधा जा सकता, उसे संकीर्णता की ओर ले जाने की अपेक्षा हमें भाव से विकीर्णता की ओर ले जाने हेतु मध्यकाल का भक्ति साहित्य का सहारा लेना होई होगा जब साहित्य लोक के निकट आया। अतः सनातन-भारतीय ज्ञान-परम्परा में मध्यकालीन ब्रज-भक्ति साहित्य एक महत्वपूर्ण भूमिका निभाता है और इसका पुनरावलोकन निरंतर करते रहना अत्यंत आवश्यक है।

जै जै राधावल्लभ श्रीहरिवंश । जै जै श्रीसेवक रसिकन अवतंश ।।

जै जै राधावल्लभ श्रीहरिवंश । जै जै श्रीवृंदावन श्रीवनचन्द्र ।।

### संदर्भ-ग्रंथ सूची

1. शर्मा, रामनिवास. ब्रज भक्ति साहित्य. दिल्लीरू भारतीय साहित्य संस्थान, 1992.
2. वाजपेयी, रामकृष्ण. राधावल्लभ सम्प्रदायरू इतिहास और सिद्धांत. आगरारू श्री कृष्ण प्रकाशन, 1998.
3. शुक्ल, गिरीश चंद्र. ब्रज भूमि और राधावल्लभ सम्प्रदाय. मथुरारू ब्रज शोध संस्थान, 2001.
4. शास्त्री, रघुकुल. मध्यकालीन भक्ति साहित्यरू एक अध्ययन. इलाहाबादरू विश्वविद्यालय प्रकाशन, 2003.

5. प्रसाद, गिरिराज. राधावल्लभ सम्प्रदाय की शास्त्रीय परंपरा. वृंदावनरु श्री राधा पुस्तकालय, 2006.
6. पांडेय, श्याम नारायण. भक्ति आंदोलन और राधावल्लभ सम्प्रदाय. मथुरारु भक्ति निकेतन, 2010.
7. शर्मा, हरिदत्त. राधा कृष्ण और ब्रज के काव्य. लखनऊरु हिंदी साहित्य परिषद, 2008.
8. भटनागर, श्री कृष्ण. मध्यकालीन ब्रज साहित्य में राधा का स्वरूप. मथुरारु श्री राधा रुक्मिणी प्रेस, 2005.
9. शर्मा, दिनेश्वर. राधावल्लभ सम्प्रदाय के धार्मिक विचार. आगरारु श्री कृष्ण विमर्श, 2004.
10. शर्मा, शंकरदयाल. ब्रज भाषा का साहित्यिक विकास. दिल्लीरु संस्कृत महाकाव्य प्रकाशन, 1999.
11. कुमार, सत्येन्द्र. भक्ति और तात्त्विक विमर्शरु राधावल्लभ सम्प्रदाय. कानपुररु ज्ञानदीप प्रकाशन, 2007.
12. शर्मा, हर्षवर्धन. राधा—कृष्ण की भक्ति में लोक और शास्त्र का समन्वय. दिल्लीरु वाणी प्रकाशन, 2012.
13. वर्मा, शंकर. ब्रज और भक्ति साहित्यरु एक सांस्कृतिक दृष्टिकोण. मथुरारु कृष्णानंद साहित्य, 2011.
14. वर्मा, कुमुदिनी. राधावल्लभ सम्प्रदाय और उसका सामाजिक प्रभाव. इलाहाबादरु शंकराचार्य प्रकाशन, 2014.
15. यादव, तुलसीराम. मध्यकालीन हिंदी भक्ति साहित्यरु राधावल्लभ सम्प्रदाय का विश्लेषण. वाराणसीरु साहित्य मंडल, 2009.
16. सिंह, बृजेश कुमार. काव्य और संगीत में राधावल्लभ सम्प्रदाय की भूमिका. आगरारु श्री कृष्ण संगीत निकेतन, 2006.
17. शास्त्री, रत्नेश्वर. ब्रज की धार्मिक परंपराएँ और राधावल्लभ सम्प्रदाय. वृंदावनरु श्री कृष्ण धाम, 2013.
18. अवस्थी, रामप्रकाश. ब्रज में राधावल्लभ सम्प्रदाय का स्थापत्य और कला. मथुरारु कला केंद्र, 2005.
19. दास, हरिवंश. राधावल्लभ सम्प्रदाय की प्रवृत्तियाँ और उनके अनुयायी. दिल्लीरु श्री कृष्ण विमर्श, 2010.
20. दीक्षित, कृष्णा कुमार. साहित्य में राधा का चित्रण और राधावल्लभ सम्प्रदाय. आगरारु राधा कृष्ण ग्रंथालय, 2004.





## *Musical analysis and Practicing techniques on Jatiswara Compositions of Palghat Rama Bhagavatar*

**Anjo P Thomas**

*Research Scholar,*

*Central University of Tamilnadu, Thiruvārur*

---

**Abstract:** : Carnatic music system includes various musical forms. Jatiswara is one of the earliest musical forms rejuvenated by the musical knowledge and practicing techniques of the composition of Palghat Rama Bhagavatar. This article explores selected Jatiswara compositions of the musician, highlighting the hidden techniques and various elements to enhance the practitioners' understanding of the composition and practicing techniques.

**Keywords:** Jatiswara, Rama Bhagavatar, Practicing techniques, Musical Analysis, Musical forms

---

**Introduction:** Palghat Rama Bhagavatar was born on 5<sup>th</sup> June, 1888 in the village Munda Mukha near Shoranur. His elder brother Venkatakrishna Bhagavatar taught him the kathakali padams and in course of time became an exponent of the padams.

He had demonstrated a unique method of singing since his childhood which was appealing to all. His voice was described as "Janaranjaka"<sup>1</sup>—a delight to the listeners. Rama Bhagavatar had tutelage under Umayalpuram Swaminatha Iyer. He got an opportunity to learn a good number of compositions of Saint Tyagaraja from his guru because he was a disciple of direct disciple of Saint Tyagaraja. Rama Bhagavatar spent eight years in Kumbakonam not only learning from Umayalpuram Swaminathan Iyer but also from other

great musicians like Konerirajapuram Vaidyanatha Iyer attending the latter's music performances. Through this rigorous practice and training, he developed for himself a bank or style of raga alapana, swara prastara, Kalpana Swara, and manodharama. Prof. Sambamoorthy writes about Rama Bhagavatar, also known as "Kalpathy Tyagabrahamam",<sup>2</sup> as "He was a top-ranking musician and brilliant exponent of Pallavi, Raga alapana and Exponent in manodharma."<sup>3</sup> The compositions of the musician are unique as they demonstrate the practicing techniques that can be useful to gain expertise in a particular raga in which the composition is set in. This article chooses two compositions based on these elements and explains the techniques of the swara patterns used in it to help in enhancing methods for learners and keep the documentation of

---

<sup>1</sup> <https://www.ramabhagavatar.com/>

<sup>2</sup> <https://www.ramabhagavatar.com/>

<sup>3</sup> Ramakrishnan, K V A. "Palghat Rama Bhagavatar a Life Sketch". Printed by Photograph, Madras.

them stored as research data for further research.

### Historical Development

The origins and historical development of Jatiswara, tracing its roots back to the ancient Nritta Prabandas and emphasizes the influence of the Tanjore Quartette—Ponnaiah, Chinnayya, Vadivelu, and Sivanandam Pillai<sup>4</sup>—who were instrumental in formalizing the Bharatanatyam repertoire through their compositions. By organizing and structuring the Jatiswara within the Bharatanatyam program, these early composers established a foundational form that influenced the trajectory of Jatiswara compositions. Dr. S Sita's research underscores the pivotal role not only in bringing the evolution of Jatiswara genre but also the evolution

of the tradition of Indian classical dance and music.

M. B. Vedavalli highlights the contributions of prominent composers from the Mysore region, including Veena Sambayya, Veena Padmanabhaiah, and Veena Sheshanna.<sup>5</sup> Veena Sambayya's Jatiswara in Bilahari raga. (Published in Sangita Samaya Sara), Vina Padmanabhaiah composed Jatiswara in different ragas like Kannada and Karnataka kapi and 11 Jatiswaras of Vina Sheshanna are also mentioned in that book. Their compositions represent the unique stylistic and technical advancements within Mysore's classical music tradition, showcasing both melodic depth and rhythmic complexity.

Pallavi

### Jatiswara Compositions of Palghat Rama Bhagavatar

#### Jatiswara No: 1

Ragam: Nattakurinji

Aro: S R G M N D N P D N Ś

Tala: Rupaka

Avro: Ś N D M G M P G R S

	X	X	V		X	X	V	
	ś , , ,	, , n ,	d , m ,		g , s ,	, , n ,	d , n ,	
	s , , ,	, , s n	s , g r		g , , m	, , n ,	d , n ,	

#### Anupallavi

	ś , , r	ś n d ,	, ś n d		m , , m	m g s ,	, n d n	
	s , , ,	, , n s	, s r ,		r g , g	m , m d	, d n ,	

<sup>4</sup> Article, S, Sita. Jan 1976. "A Note on the Evolution of the Jatiswara Composition". Madras: University of Madras, *Journal of The Madras University Volume XLVIII, No. 1.*

<sup>5</sup> Vedavalli, M B. 1982. "Mysore as the seat of music". Madras: University of Madras: CBH Publications.

## Charanam 1

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

## Charanam 2

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

## Musical Analysis

**Pallavi:** Jatiswara consists of Pallavi, Anupallavi and multiple Charanas. Tara stayi Shadja or 'S' is the Graha of the Pallavi and Anupallavi. Tara stayi Sadja is the elongated swara containing six aksharakalas (matras). Pallavi is melodically very appealing and less complicated. The first phrase explores the Avarohana phrase of the raga Nattakurinji.

**Anupallavi** consists of four talavatam having various ranjaka phrases like (1) s,,rşnd,, (2) şndm,, (3) mmgs,, (4) ndns,, and followed by the Ahata gamaka such as ns, sr, rg, gm, md, dn, **First charana** focuses on Jeeva swara 'm'. It brings out the various long phrases connected with the swara 'm'.

These phrases are given below.

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

m g s r g m n d n m,,

Then followed by the short phrases, focusing the same jeeva swara 'm', such as (1) mgs m,, (2) ndn m,, (3) şnd m,, (4) rşnd m,,. Rama Bhagavatar included the typical structure of koraippu (style of Manodharma sangeeta) for the learners to develop and understand the koraippu style for their future well manodharma rendition.

Janta prayogas occur in the swaras (n, d, s).

## Charana 2

Alankara prayogas: rşn, şnd, ndm, dmg  
Ahata gamaka: ns sr rg gm md dn s  
We can find out the Jati patterns from this musical phrases

## Phrases

s , , ; r s n s n d  
n , , ; s n d m d n  
d , , ; n d m d m g  
m , , ; m g s n d n  
s , , ; s m g m d n

## Jati patterns

Tam , , ; ta ka ja nu ta ka  
Dhim , , ; dhi mi ta ja nu ta  
Thom , , ; ja nu ta dhi mi ta  
Tam , , ; ta ka ja nu dhi mi  
Thom , , ; ta ka ja nu ta ka

**Jatiswara No. 2**

Ragam: Begada

Tala: Rupaka

Mathematical combination such as 1 + 2,  
1 + 2, 2 + 4. Range of this Jatiswara is  
between Madra Stayi Daivatam or 'd' to  
Tara Stayi Madyama or 'm'.

Symmetrical phrases: (1) ś ṁ , ṁ ġ ś  
(2) p ś , ś n d (3) s m , m g s

Aro: S G R G M P D P Ś  
Avro: Ś N D P M G R S

**Pallavi**

X	X	V	X	X	V
ś , , ,	n , , ,	d , p ,	m p d ,	d p m ,	g m r ,
s , s ,	g , r ,	g , m ,	p , m ,	, , d ,	p , , ,
ś , , ,	ṛ ś n ś	d , p ,	m p d n	, d p m	, p g r
s n s ,	g , r ,	g , m ,	p , m ,	, , d ,	p , , ,
n ś ṛ ,	ś , ġ ,	ṛ , ś ,	ṛ , ś ,	ṛ ś n ś	d , p ,
p , ṛ ,	ś , n ś	d , p ,	ṛ ś d p	m g r g	m p d p

**Charanam 1**

d , p ,	, , m ,	g , r ,	s , n ,	d , p ,	s , , ,
, , s ,	g , r ,	g , m ,	p , m ,	, , d ,	p , , ,
n , d ,	p , m ,	g , r ,	s , n ,	d , p ,	s , , ,
, , s ,	g , r ,	g , m ,	p , m ,	, , d ,	p , , ,
d p , m	g r s n	d p s ,	, s g r	g m p m	, d p ,
n d p m	g r s n	d p s ,	, s g r	g m p m	, d p ,
n ś ṛ ś	ṁ ġ ṛ ś	n ś d p	ś , , p	, g m r	, g m p

**Charanam 2**

ś , , ,	, , ś ġ	ṛ ś n d	p d n d	p ś , ṛ	n d p m
, p g ,	m r , s	s , r n	d m p ś	, n s g	, r g m
p d p m	g r g ,	m p d p	n , , ,	, , d p	m g m p
ś , , ,	, , n d	p m p d	n , , ,	, , d p	m g m p
d , , ,	, , p m	g p g r	s , , ,	, , s g	r g , m
p d p m	g r g ,	m p d p	ś , , ġ	, ṛ ġ ṗ	ḡ ṛ ś ṛ
n , , d	, p m g	m p d p	p , , ś	, ṛ ś ṛ	n ś d p
m , , p	m g p g	g r s n	s , , g	, r g m	p d p m
p , , ś	, n d p	m g m p			

**Musical Analysis****Pallavi**

‘ś’ is the grahaswara. Ranjaka prayogas occur in the first line like mpd, , dpm, , gmr, followed by the Arohana of the raga. The second line is decorated by adding the phrase like (r̥śn̥s, , sns). The subsequent lines have more tara stayi phrases. n̥śr̥ś is a rare phrase that has been used at the end of the Pallavi.

**Charanam 1**

The Melody explores in first speed in the first portion of this stanza (include 4 talavattam). The third and fourth lines (two talavattam) follow the second speed of the same melody. This is a good technique for beginners to identify the speed variations. Rama Bhagavatar explored only simple phrases including Arohana and Avarohana phrases of the raga.

**Charanam 2**

Charanam 2 begins with the swara ‘Ś’ or shadja followed by six counts. The melody of the Charanam includes the pattern “m,p , g,m , r,g , s,r”. “pdnd, pdpm, mpdp” these phrases have been used frequently. One cycle of pattern (ś,,,, , ḡr̥śndp) repeated five talavattam in charanam and follows in descending pattern.

ś,, ,,, ḡr̥śndp  
ś,, ,,, ndpmpd  
n,, ,,, dpmgmp  
d,, ,,, pmgpgp  
s,, ,,, sgrg,m

The first swara occurs six counts and the following swara-s contain one count each (6+1+1+1+1+1+1). “pdpm

grg, mpd, are the same swara patterns used as a filler.

Another cycle starts with the style of (3+2+1+1+1+1+1+1) that also follows the Avarohana phrases.

The Key phrases of the raga Begada have been used in the end portion of this Jatiswara such as (1) ś,, ḡ, ṛḡpḡr̥śr̥ (2) n,, d, pmgmpdp (3) p,, ś, r̥śr̥ndp. Range of this Jatiswara is between Madra Stayi Panchama or ‘p’ to Tara Stayi Panchama or ‘ṇ’.

**Observations: Jatiswaras of Palghat Rama Bhagavatar**

**Swara foundation:** In Carnatic music, foundational exercises like Sarali Varishas, Janta Varishas, and Dhaatu Varishas are essential for developing the skills of learners. Rama Bhagavatar included several types of musical patterns to develop skill, control, and precision in the Carnatic music system. Each of these exercises focuses on different technical aspects. His Jatiswaras allow learners to explore various swara combinations and help in transitioning smoothly to Kriti, and Varana learning, as they are exposed to basic rhythmic and melodic frameworks used in actual compositions.

**Convey the essence of Raga:**

Jatiswara are essential compositions in Carnatic music training, and they serve as an important link between basic exercises and more complex compositions. One of the distinctive features of Jatiswara is their capacity to convey the raga bhava, or the emotional essence of the raga.

**Grounding the rhythmic knowledge:** Rama Bhagavatar introduced different levels of speed variations of swara phrases within the single composition. This may be the intention of the composer to teach the students to get the knowledge of rhythm.

**Improving Manodharma Techniques:** As students advance to Jatiswaras, they encounter a greater variety of rhythmic and melodic structures. This familiarity with different patterns and combinations is essential for developing an ear for more complex compositions and ultimately helps in the mastering of improvisation techniques like alapana and kalpana swaras.

**Koraippu in Carnatic Music System:** Koraippu refers to a specific form of Manodharma Pattern in Carnatic Music, where the artist showcases his ability by singing rhythmic variations by gradually reducing the number of syllables or musical phrases, building a peak level of attraction toward an intense climax. It's a very tough task to sing koraippu unless the raga and swara

are not registered properly. Utmost concentration and skill are needed to sing this technique. Rama Bhagavatar played a pivotal role in improving manodharma techniques for practitioners, especially the ability to sing Koraippu in Manodharma Sangeetham.

### Conclusion

By introducing Jatiswaras, Rama Bhagavatar provided a systematic approach that allowed students to practice rhythmic reductions and variations methodically. His compositions point out to the ocean of knowledge such as the presence of several structural swara patterns, Ranjaka prayogas, rare phrases, Jati patterns, Improvisation methods like Koraippu, Kalpana swara phrases, various rhythmic mathematical combinations etc.

This contribution by Rama Bhagavatar has been instrumental in the pedagogy of Carnatic music. It lays the foundation steps for practitioners, which is essential for advanced performance in this art form.

### References:-

- i. <https://www.ramabhagavatar.com/>
- ii. <https://www.ramabhagavatar.com/>
- iii. Ramakrishnan, K V A. "Palghat Rama Bhagavatar A Life Sketch". Print: Photograph, Madras.  
[https://www.ramabhagavatar.com/uploads/1/2/3/6/12367528/rama\\_bhagavatar\\_a\\_life\\_sketch\\_leaflet.pdf](https://www.ramabhagavatar.com/uploads/1/2/3/6/12367528/rama_bhagavatar_a_life_sketch_leaflet.pdf)
- iv. Sita, S. Jan 1976. "A Note on the Evolution of the Jatiswara Composition". Madras: University of Madras. Journal of The Madras University. Vol XLVIII no.1
- v. Vedavalli, M B. 1982. "Mysore as the seat of music". Madras: University of Madras: CBH Publications.



## भारत में प्राचीनकाल से आधुनिक काल तक संतूर वाद्ययंत्र का कालानुक्रमिक अध्ययन

पौशाली दत्ता

शोधार्थी, संगीत एवं ललित कला संकाय  
दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

**संक्षिप्त सार-** वाद्य शब्द वद धातु से बना है जिसका अर्थ है बोलना। वादन का शब्द का शाब्दिक अर्थ है वाद्य को बोलवाना। हमारे प्राचीन शास्त्रों में मनुष्य शरीर भी सांगीतिक यंत्र माना गया है, जिसे देवी वीणा कहा है। जबकि शेष सभी निर्मित वाद्य मानुषी वीणा कहलाया है। सर्वप्रथम महर्षि भरत ने नाट्यशास्त्र ग्रंथ में चार वाद्यों का वर्गीकरण किया है— तत् , अवनद्ध , घन, सुषिर आदि वाद्यों का उल्लेख किया है। जिसमें संतूर वाद्ययंत्र तत् वाद्य की श्रेणी में आते हैं। मेरा शोध पत्र संतूर वाद्ययंत्र विषय से जुड़ा हुआ है और यह कश्मीर का पारंपरिक वाद्य है जो कि सूफियाना मौसिकी में विशेष महत्त्व रखता है। संतूर की जो शक्ल है उस शक्ल के आधार पर ही हमें अन्य देशों में भी कुछ वाद्य मिलते हैं जो कि इससे भी मिलते-जुलते हैं। उनमें चाहे इसके निर्माण स्वरूप इसकी संरचना में व तारों की व्यवस्था हो या किए गए संशोधन हो वह भिन्न होगा और वहां उनको इस नाम से संबोधित किया जाता है। और यह आगे चलकर ये भी एक शोध का विषय हो सकता है कि वे अपने यहां जो प्रचलित संतूर वाद्य है जिसका उद्गम और इसका विकास क्या मानते हैं कि यह वाद्य कहा से आया है?

**मुख्य शब्द — वाद्य, वाद्ययंत्र, संतूर, कश्मीर, सूफियाना**

**प्रस्तावना** —संतूर, यह वाद्ययंत्र भारत का अपना एवं लोकप्रिय और ये कश्मीर के पारंपरिक वाद्यों में एक विशेष अहमियत रखता है। यह वाद्ययंत्र तत् , तंत्र या तंत्री वाद्य परिवार की श्रेणी में आता है। इसे कलम यानी दो छोटी डंडियों से संतूर पर प्रहर किया जाता है।

इसका स्थान भारत के इतिहास में तथा कश्मीर के शैववाद एवं सूफियाना मौसिकी (जो कश्मीर का शास्त्रीय संगीत है) उसमें यह बड़ी भूमिका निभाता है, क्योंकि इस वाद्ययंत्र को शास्त्रीय संगीत के अनुकूल किसी श्रेणी जैसे लोक संगीत, भांड पाथेर (जो कश्मीर का लोक नाट्यकला है) में इसे प्रयुक्त नहीं किया जाता। पहले के समय कश्मीर के सूफियाना नृत्य जैसे हाफिज़ नगमा में इसका प्रचलन हुआ करता था। वर्तमान समय के उपशास्त्रीय संगीत जैसे गज़लों में इसका उपयोग किया जाता है।

वैदिककाल यानी ऋग्वेदकाल (1500-600 ई. पू) 3500 साल पहले वाण या बाण नामक

वाद्ययंत्र का उल्लेख मिलता है और इसे सामगान के समय संगत वाद्य के रूप में प्रयुक्त किया जाता था। कई वेदों एवं संहिताओं में वाण वाद्य को शततंत्री वीणा भी कहा गया है। वैदिक साहित्य में इस वाद्य के प्रमाण तंत्री नामक वाद्य से मिलते हैं, जिसके 100 तारों वाला वाद्ययंत्र माना गया है और इसे शततंत्री वाद्य के समान माना गया है। इससे यह माना जाता है कि यह वाद्ययंत्र भारतीय मानव की सोच व संस्कृति के सृजन की ही देन है। यह कहना गलत नहीं होगा कि कालांतर में यह शततंत्री और कात्यायनी वीणा वाद्य प्रचलन में आए हैं और भारत व देश से ही पश्चिमी देशों से ही इसका प्रचार-प्रसार हुआ होगा।

अब समझते हैं की कैसे संतूर विभिन्न चरणों में हमारे इतिहास के पन्नों में से होकर गुज़रा है। इसमें हमारा उद्देश्य रहेगा की संतूर वाद्ययंत्र संबंध हमारे वेदों में, कश्मीर के इतिहास में भारत के इतिहास में एवं विश्व के इतिहास में अपनी एक भूमिका बनाई है।

**वाण** —संतूर वाद्य का संबंध और इसकी उत्पत्ति तंत्र, तंत्री वाद्य नामक वाण या बाण से हुई है। वैद साहित्य में वाण या बाण शब्द का उल्लेख मिलता है।

ऋग्वेद (1500—600 ई.पु.) में वाण शब्द का प्रयोग <sup>1</sup>

दो बार मरुत सूक्त — 1.85.10 , 8.20.8 ;  
दो बार सोम सूक्त — 9.50.1 , 9.97.8 ; और  
एक बार इन्द्र सूक्त — 10.32.4 में मिलता है।  
वाण वाद्य को इतिहास में दो प्रकारों में बताया गया है —

1. पहला प्रकार इसकी उत्पत्ति धनुषाकार वीणा से हुई है। संतूर वादक स्वर्गीय पं० भजन सोपौरी अपनी टिप्पणी देते हैं कि <sup>2</sup> वीणा निर्माण के आरंभिक चरण में एक धनुषाकार वीणा यजः नाम से प्रचलित था। वैदिक साहित्य में इसे ज्या वाद्य कहा गया। कालांतर में यह विकसित होकर स्वरमण्डल, शततंत्री वीणा कात्यायनी परिवर्तित रूप सामने आए।

2. दूसरा प्रकार मरुत वाण या मरुदीणा, जिसके प्रमाण सायण ने ऋग्वेद के सूक्त 1. 85.10 पर वाण शब्द का स्पष्टीकरण देते हुए इसे मरुदीणा नाम से संबोधित किया है।

**ऋग्वेद के सूक्त 1.85.10**

ऊर्ध्व नुनुद्रेवतं त ओजसादादृहाणं  
चिदिवमिदुवि पर्वतम् ।

धमन्तो वाणं मरुत सुदानवो मदे सोमरूप  
रणयानि चक्रिरे ।।

**अथार्थ** — उन्होंने (मरुतगणों ने) अपनी शक्तियों से कुएँ को ऊपर उठा लिया और मार्ग में बाधा डालने वाले पर्वत का भेदन कर दिया। दानवीर मरुतों ने वाण बजाते हुए, सोम रस में मस्त होकर यजमानों को रम्य (आकर्षक) उपहार दान दिए।

ऋग्वेद 1.85.10 की टीका में मरुत वाण में 100 तंत्रियों का होना स्वीकार करते हुए उसे विशेष वीणा माना है। इसके प्रमाण मरुदीणा के समान रूप ग्रीक के *Aeolin Harp* से की है जिसके 100 तारों का वर्णन है और इसे लटकाकर दो डंडियों से बजाया जाता था। <sup>3</sup> वैदिककाल में इसे सामगान के समय संगत वाद्य के रूप में प्रयुक्त किया जाता था। वैदिककाल तथा आर्यको और सुत्रों में वाण को महावीणा भी कहा जाता था। इसमें सौ (100) तार शामिल थे। सभी वाद्ययंत्रों में वाण सबसे अधिक पूजनीय था। महाव्रत यज्ञ के दौरान, इस वाण को धार्मिक अनुष्ठानों व सोम स्तुति में ऋषियों द्वारा इस वाद्य को बजाया जाता था।

**शततंत्री वीणा —**

वाण वाद्य यानी तारों वाली वीणा। इसे वैदिक साहित्य एवं संहिताओं में शततंत्री वीणा या शततंत्री वाण नामों से जाना जाने लगा। तैत्तिरीय संहिता में—वाणः शततन्तुर्भवति <sup>4</sup> जैसे कथन मिलते हैं।

बौद्धायन सूत्र के अनुसार, वाण वाद्य या शततंत्री वीणा को औंदुबर व गूलर की लकड़ी से कोष्ठ (फ्रेम) को निर्मित किया जाता था। इसके ऊपर अनुनादक (*Resonance* या गूँज) बैल के चुमड़े से इसे मढ़ा व ढका जाता था। इसके तारों मूँज व कुश के घास या सरपत के घास से इसे कसा व बाँधा जाता था। इसे पलाश, वेतस की लकड़ी या बेंत की दो डंडियों से इसे बजाया जाता था। दोनों डंडियों को काष्ठ य वेनुकंड कहा जाता है।

**वाण और शततंत्री वीणा वाद्य में तारों को चढ़ाने के लिए दो मत दिए गए —**

(1) शाण्डिलय ऋषि (जिन्हें सप्तऋषि भी कहा गया है।) मतानुसार केवल तीन छेद कर

<sup>1</sup> भारतीय संगीत के तंत्रीवाद्य — डॉ प्रकाश महाडिक ; पृ स० 17

<sup>2</sup> अंतर्नाद : सुर और साज — विजय शंकर मिश्रा ; पृ स० 164

<sup>3</sup> *Classical Musical Instruments, Suneera Kasliwal ; Pg 216*

<sup>4</sup> तैत्तिरीय ब्राह्मण 7-5-9-2



33+34+33 तारें बाँधे गए हैं। बीच में 34 तारे और शेष में 33-33 तारें 4 पुरोहित द्वारा बांधे जाते थे। भू: भूव व स्व: मंत्र उच्चारण से बारी-बारी से तारों को कसा जाता था। पहले 33 तारें अध्वर्यु से, दूसरा 33 तारें होत से, फिर 34 तारों को दो, ऋषि बाँधते थे, 33 तारें उद्गाता व शेष 1 तार गृहापति व यजमान द्वारा मंत्र उच्चारण करके बाँधते थे।

(2) लाट्यायन श्रौतसूत्र के अनुसार वाद्य में 10 छेद में पिरोया जाता था कर 10-10 तारों को 10 छेदों में पिरोया जाता था। इसलिए दोनों के मत से 100 तारों को संतूर वाद्य में चढ़ाया गया।

इन तथ्यों से हम कह सकते हैं कि यह संतूर वाद्ययंत्र एक समय भारत से विभिन्न देशों में विभिन्न नामों प्रचलित हुआ होगा। जैसे ईरान में संतूर, ग्रीस में साल्टरी, चीन में यांगकिन, अमेरिका में हैम्मर डलसिमर, यूरोप में सिंबोलम और हकब्रेट नामक वाद्य आज भी विदेशों में प्रचलित है। इन सभी वाद्य, संतूर वाद्य के समान है परंतु इसके आकार में, ध्वनियों में, तारों की गिनती में, वादन शैली में एवं कलम के आकार काफी अंतर पाए जाते हैं। मध्यकालीन भारत में जब इस्लाम धर्म का प्रभाव पड़ने लगा तब उसी समय सूफियाना मौसिकी की भी स्थापना हुई। कश्मीरी संतूर वादक अपना मत देते हैं कि यह वाद्य पहले ईरान या पर्शिया से आया था और इसका पहले सदतूर नाम था जो यह फारसी शब्द है, जिसका अर्थ है सद यानी 100 और तूर यानी तारों वाला वाद्य को कहते हैं।

### कात्यायनी वीणा –

संतूर वाद्य के समान कात्यायनी वाद्य स्वरमंडल के आकर का वाद्य था जिसके 2 छड़ी से बजाया जाता था।

इसका उल्लेख बी. सी. देव की म्यूजिकल इंस्ट्रूमेंट्स ऑफ इंडिया <sup>5</sup> में कथित प्रमाण है यह वाद्य कलकत्ता और तिरुवनंतपुरम के संग्रहालय में स्थित है।

एच. ए. पोपले के अनुसार <sup>6</sup> यह वाद्य का आविष्कार ऋषि कात्यायन द्वारा किया गया है और इसे शततंत्री वीणा भी माना है जिसके सौ तारों के होने का वर्णन है और इसे जाइलोफोन (xylophone) के भांति वादन करने का विवरण दिया है।

एस. एम. टैगोर की पुस्तक यंत्रकोश और लक्ष्मीनारायण की पुस्तक गीत वाद्यम VOL I जो बंगाली भाषा में लिखी है, उसमें कात्यायनी वीणा के दो प्रकारों का उल्लेख किया है –

**क.** पहला प्रकार स्वरमंडल के आकार में जो प्राचीन प्रकार माना है, जिसका नीचे का भाग किसी तूंबे के आकार का प्रतीत होता है। इस वाद्य को खुद्र वीणा भी कहा गया है।

**ख.** दूसरा प्रकार एक संतूर के आकार में माना है, जिसे दो डंडी / मिज़राब / कलम से बजाते हैं।

पुराने समय के कश्मीर में शततंत्री वीणा वाद्य में हर वैदिक सामगान के यज्ञ में इसे प्रयोग में लाया जाता था। यह कम से कम दो-ढाई (2-2.5) हजार से अधिक वर्ष पुराना साज है और यह मूलतः कश्मीर की सरज़मी में ही उत्पन्न हुआ है। <sup>7</sup>

संतूर के प्रमाण नीलमत पुराण (दूसरी शताब्दी ई०पूर्व से लेकर दूसरी शताब्दी ई०) तथा राजतरंगिणी (12 शताब्दी ई०) में पाया गया है। इन दो ग्रंथों के अनुसार संतूर का संबंध शैव भक्ति संगीत में इसे संगत वाद्य रूप में पाया जाता है। नीलमत पुराण ग्रंथ के अनुसार शारदा माँ को कश्मीर में उनका मुख्य निवास माना गया है। शारदा माँ यानी संगीत एवं ज्ञानदायिनी मानी जाती है। जैसे माता

<sup>5</sup> Musical Instruments of India, BC. Dev ; Pg 122

<sup>6</sup> The Music of India, H.A. Popley ; Pg 113-114

<sup>7</sup> अंतर्नाद : सुर और साज – विजय शंकर मिश्रा ; पृ स० 144

सरस्वती के तरह उन्हें पुजा जाता है। वह शततंत्री वीणा की दिव्य वादिका मानी गई है।<sup>8</sup>

सारे वीणाओं में संतूर वाद्ययंत्र शुरू से मंदिरों के संगीत में इसका प्रचलन रहता था। यह वाद्य कश्मीर में पहले शैव संगीत के साथ प्रयुक्त किया जाता था। संतूर जितना शैव संप्रदाय से जुड़ा है उतना ही सूफियों ने इसे अपनाकर इसकी गरिमा और इसकी गुणवत्ता को भी बढ़ाया है। कश्मीर में जब मुस्लिम आक्रमणकारियों का जब शासन होने लगा तब यहाँ इस्लाम व सूफी धर्म का प्रचार – प्रसार बढ़ने लगा। धीरे-धीरे शैवसंगीत के स्थान पर सूफी संगीत का प्रचलन होने लगा। यह वाद्य प्राचीन समय से लेकर वर्तमान समय तक यह हमेशा से ही धार्मिक संगीत एवं शैववाद से जुड़ा रहा, बाद में कश्मीर के सूफियाना मौसिकी वालों ने इस वाद्य को अपना लिया। आज के समय में संतूर वाद्ययंत्र ने कश्मीरी शास्त्रीय संगीत में अपनी एक विशेष स्थान उपार्जित किया है।

**संतूर (पारंपरिक कश्मीरी संतूर)** – संतूर (पारंपरिक कश्मीरी संतूर) वाद्य चतुर्भुजाकार (*Trapezoidal Shaped Box*) का बक्सा होता है, जिसे मौसमी (*Seasoned*) शहतूत (*Mulberry*) की लकड़ी जिस पर फल नहीं होते उससे बनाया जाता है। इस बक्से के लकड़ी की मोटाई लगभग 4 से 4) साढ़े चार इंच की ऊंचाई (*Height*) होती है और इसके अंदर से खोखला होता है जो की एक अनुनादक (*Resonater*) के रूप में कार्य करता है। इसमें बाएँ और दाएँ प्रत्येक से 75 डिग्री का न्यून कोण (*Acute Angle*) होता है। संतूर के दोनों बाएँ – दाएँ तरफ से और कलाकार के सामने की समानांतर पक्ष 20 से 21 इंच

लंबी होती है। इसके आमने-सामने का भाग 2 अनुपात 1 है यानी नीचे जो वादक के सामने का भाग और विपरीत में श्रोता के तरफ का भाग से दुगुना बड़ा है। संतूर वाद्य के बाएँ तरफ को जीर (*Zir*) और दाएँ तरफ को बम (*Bam*) कहते हैं।

यह 100 तारों वाला वाद्य है, जिसे 25 ब्रिजों या मोहरे पर 100 तारों को स्थापित किया गया है। 25 ब्रिज यानी (13 ब्रिज बाएँ तरफ स्टील की तारों में और 12 ब्रिज दाएँ तरफ पीतल/तांबे के तारों में) चढ़ाया जाता है और 4-4 समूह में एक ब्रिज व स्वरों में कसा जाता है। इसे ब्रिज के ऊपर 4-4 तारों को एक स्वरों में डोकूर नामक हथौड़े से इसे मिलाया जाता है।

इसे कलमों के द्वारा यानी दो डंडियों से आघात किया या बजाया जाता है जिसका आकार 6 इंच लंबा होता है और इसे सेहपाई (त्रिकोण स्टैंड) पर रखकर बजाते हैं। यह डेढ़ सप्तक का साज है। परंतु डेढ़ सप्तक से भी अधिक अति तार एवं मंद्र सप्तकों इसका वादन करते हैं।

आज के समय में पारंपरिक कश्मीरी संतूर सूफियाना मौसिकी में ही बजाया जाता है और इसे सूफियाना मौसिकी में मकाम पद्धति के आधार पर इसे बजाया जाता है।

इसे मुख्यतः बिलावल थाट के अंतर्गत ट्यून करते हैं और मूर्च्छना पद्धति का प्रयोग करते हैं। अगर किसी मकाम विकृत स्वर हैं तो उसे के हिसाब से वाद्य को मिलाते हैं।<sup>9</sup>

सूफियाना मौसिकी में संतूर वादक दल व समूह (*Group*) का नेता होता है और वह गाना-बजाना दोनों करता है।

**संतूर (भारतीय शास्त्रीय संगीत के आधार पर)–**

<sup>8</sup> Classical Musical Instrument- Suneera Kasliwal, Pg 218

<sup>9</sup> उ० मो० याकुब शेख साक्षात्कार; जगह- क़ालपोरा-बडगाम कश्मीर; दिनांक 11 अक्टूबर 2024; समय- 05:15

जिस प्रकार पारंपरिक कश्मीरी संतूर सूफियाना मौसिकी में संगत वाद्य के रूप में सीमित रहता है, परंतु वह दल/समूह का नेता होता है। उसी प्रकार से संतूर वाद्य को भारतीय शास्त्रीय संगीत में लाने का श्रेय दो मुख्य व्यक्तियों को दिया जाता है, जिसे एकल वाद्य के रूप में प्रस्तुत किया, उनका नाम है स्वर्गीय पं० शिवकुमार शर्मा एवं स्वर्गीय पं० भजन सोपोरी वह एक महत्त्वपूर्ण भूमिका निभाते हैं। दोनों ने सभी वाद्यों की तरह भारतीय शास्त्रीय संगीत में इसे समकक्ष रूप से बनाने का प्रयास किया है। इस वाद्य को राग के आधार पर ट्यून किया जाता है। परंतु किसी-किसी संतूर में 12 स्वर मेल यानी *Chromatic Tuning* में भी ट्यून किया जाता है जिसे पं० उल्हास बापट ने किया। इसमें आलाप, जोड़, झाला, रागदारी, गतकारी, लयकारी आदि का बखूबी रूप से निभाया जाता है।

### → संतूर वादको का संतूर वाद्य में किए गए संशोधन

1. **पं० शिवकुमार शर्मा** — उन्होंने संतूर के तारों की धातु व गेज नं० में परिवर्तन किए। सुफियाना मौसिकी में प्रयोग किए जाने वाले त्रिकोण स्टेड को हटाकर अपने गोद में लेकर बजाते थे। उन्होंने ब्रिज की संख्या 25 से 31 तक बढ़ाई थी और तारों की संख्या घटाकर 87 तारों को स्थापित किया जिस कारण मध्य सप्तक और तार सप्तक भाग एक ब्रिज पर तीन तारे चढ़ाई और मंद्र सप्तक में दो तारे चढ़ाई गई। उन्होंने कलमों द्वारा एक स्वर से दूसरे स्वरों पर के प्रयोग को ट्रमेलो (*Tremelo*) तकनीक का प्रयोग किया। उन्होंने इस वाद्य को दो-ढाई (2-2.5) सप्तक का साज बनाया।
2. **पं० भजन सोपोरी** — उन्होंने संतूर वाद्य में अनेकों बदलाव किए हैं। तूँबे को जोड़ा, कलम के आकार में परिवर्तन किए।

चिकारी और 12 तरबों के तारों को भी जोड़ा। उन्होंने नए बाज जिसे सोपोरी बाज से अपनी शैली को स्थापित किया जिसके अंतर्गत गायकी अंग, तंत्रकारी अंग, छंदकारी, लयकारियों का समावेश किया, साथ ही मींड, गमक, ग्लाईड, ज़मज़मा, कृतन व ध्रुपद ख्याल अंग को अपने वादन शैली में स्थापित किया यह वाद्य साढ़े पाँच (जिसमें 3 सप्तकों में मुख्य राग में बजाने में और ढाई सप्तकों राग में मींड के लिए) सप्तकों संतूर वाद्य का निर्माण किया जिसके अंतर्गत 43 ब्रिजे और 100 से भी अधिक तारें लगाए हैं। संतूर में बाएँ तरफ की ट्यूनिंग को शुद्ध थाट और दाएँ तरफ में कोमल थाट में किया। इस वाद्य को बाकी सभी वाद्यों जैसे सितार के जैसे इसमें उनके बोलों का जैसे-दिर दिर, दा रा बोलों का विशेष रूप से संतूर पर प्रयोग, वीणा की तरह इसके ध्वनि जो ध्रुपद या बीन अंग के समान बनाया उसका प्रयोग एवं गत में कलामों द्वारा स्ट्राइकिंग तकनीक का प्रयोग कर बाकी वाद्यों के तरह इसे भी समकक्ष रूप देकर एक नए संतूर का आविष्कार किया है। इसलिए उन्होंने सोपोरी बाज संतूर वादन शैली में सूफियाना परारंपरा के अंतर्गत बनाई जिसमें सूफियाना मौसिकी एवं हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत का भरपूर मिश्रण इनकी शैली में दिखाई देता है।

3. **पं० उल्हास बापट** — स्वर्गीय पं० उल्हास बापट ने अपने संतूर वाद्य को क्रोमैटिक (*Chromatic*) संतूर के रूप में स्थापित किया, जिसके अंतर्गत उन्होंने 12 स्वरों में इसकी ट्यूनिंग रखी।

### प्रसिद्ध संतूर वाद्य के कलाकारों के नाम

1. स्वर्गीय पं० शिवकुमार शर्मा,
2. स्वर्गीय पं० भजन सोपोरी,
3. स्वर्गीय पं० उल्हास बापट,

4. स्वर्गीय पं० ओमप्रकाश चौरसिया,
5. पं० सतीश व्यास,
6. पं० तरुण भट्टाचार्य,
7. पं० राहुल शर्मा,
8. पं० अभय रुस्तुम सोपोरी

**कश्मीर से —**

1. स्वर्गीय उ० रमजान जू,
2. स्वर्गीय उ० गुलाम मोहम्मद साजनावाज,
3. स्वर्गीय उ० मो० अबदुलाह शाह सहतारी,
4. स्वर्गीय उ० शेख अब्दुल अजीज़,
5. स्वर्गीय उ० मो० अब्दुल्लाह तिबेतबकल,
6. उ० शबीर अहमद साजनावाज
7. उ० मंजूर—उल हक,
8. उ० मो० याकुब शेख

**महिलाएं —**

1. श्रीमती वर्षा अग्रवाल,
2. श्रीमती श्रुति अधिकारी

**निष्कर्ष —**

इस शोध पत्र से मैंने यह निष्कर्ष निकाला है कि यह वाद्ययंत्र भारत का अपना साज है और इसकी उत्पत्ति भारत के कश्मीर घाटी से हुई है। यह वाद्ययंत्र भारत के इतिहास में वेदों में, सामगान के महायज्ञ में, तथा कश्मीर के सूफियाना मौसिकी संगत वाद्य के रूप में इसे प्रयुक्त किया जाता था। इसमें यह भी जाना कि भारत से ही इसकी उत्पत्ति हुई है और भारत से ही विदेशों में जा प्रचार—प्रसार होने लगा। नाकि के वाद्ययंत्र सबसे पहले विदेशों से भारत में आया।

संतूर वाद्य का संबंध एवं प्राचीनतम वाण वाद्य से जुड़े हुए है। जिसके अंतर्गत हमें इसका आभास होता है कि 100 तारों वाली वीणा का परिचय हमें विभिन्न नामों से एवं उनके तारों की व्यवस्था से मिलते हैं। जैसे शुरु में धनुषाकार वीणा के रूप स्थापित हुए, फिर दूसरे प्रमाण मरुद्वीणा के रूप में जो मरुत

भगवान द्वारा बजाते थे, कहीं पर इसे महावीणा से भी पहचाना गया। कालांतर में यहीं वाण शततंत्री वीणा, कात्यायनी वीणा और मुख्यतः संतूर वाद्य के रूप में प्रचलित हुए हैं। शततंत्री वीणा का परिचय हमें तैत्तिरीय संहिता और बौधायन सूत्र में इसके निर्माण के उल्लेख मिलते हैं। आगे 18 वीं शताब्दी में संतूर के प्रमाण कात्यायनी वीणा कलकत्ता एवं तिरुवनंतपुरम में संग्रहालय में होने को दर्शाते हैं। विदेशी वाद्यों के नामों का भी इसमें उल्लेख किया है।

कश्मीर में संतूर, दो — ढाई हजार साल पुराना वाद्य स्थाई रूप से स्थापित था। इसके प्रमाण हमें निलमतपुराण एवं राजतरंगिणी ग्रंथ में मिलते हैं। निलमतपुराण ग्रंथ के अनुसार माँ शारदा यानि संगीत व ज्ञान की देवी को शततंत्री वीणा का दिव्य वादिका भी मानी गई है और यह वाद्य शैव—संगीत व मंदिरों अधिक प्रचलन रहता था। कश्मीरी में संगीत का विकास होते हुए 15 वीं शताब्दी तक भारत में इस्लाम धर्म का प्रभाव पड़ने लगा था, जिस कारण सूफीवाद विचारधारा की स्थापना हुई। कहने के लिए संतूर वाद्य शैव — सूफी परंपरा से जुड़े रहे और कश्मीर में सूफियाना मौसिकी यानि सूफियाना शास्त्रीय संगीत में संतूर वादन प्रचलित होने लगा था।

देखते — देखते यह वाद्ययंत्र भारतीय संगीत के आधुनिक काल के इतिहास में 1950 के दशक में संतूर सूफियाना मौसिकी से भारतीय शास्त्रीय संगीत में शामिल होने लगा। इसका श्रेय मुख्यतः दो व्यक्तियों को दिया जाता है स्वर्गीय स्वर्गीय पं० शिवकुमार शर्मा एवं स्वर्गीय पं० भजन सोपोरी ने किया था। जिन्होंने संतूर वाद्य को संशोधन और नवीन रूप देकर नए संतूर का आविष्कार किया और बाकी सभी वाद्यों की तरह समकक्ष रूप में इसे स्थापित किया। दोनों ने अपनी विशिष्ट वादन शैली का निर्माण किया और शैली एक दूसरे से भिन्न है। स्वर्गीय पं० उल्हास बापट ने भी

अपने संतूर वाद्य को क्रोमैटिक (*Chromatic*) ज़्यादा बढ़ने लगा है। आज के समय में संतूर के रूप में स्थापित किया। जितना पुरुषों ने इस अपनाया है इससे अधिक आज के समय में संतूर वाद्ययंत्र जहाँ महिलाओं ने इस वाद्य में अपना भरपूर सूफ़ियाना मौसिकी तक सीमित था, अन्य वाद्यों योगदान दिया है और इसे देश-विदेश में के मुताबिक इसका प्रचलन देश-विदेशों में संतूर को विश्व स्तर पर आगे ले जाने का प्रयास किया।

### संदर्भ ग्रंथ सूची

1. महाडिक, डॉ प्रकाश, 1994, भारतीय संगीत के तंत्रीवाद्य, प्रथम संस्करण, भोपाल, मध्य प्रदेश, हिंदी ग्रंथ अकादमी; पृ स. 17
2. मिश्रा, विजय शंकर, 2004, अंतर्नाद : सुर और साज, द्वितीय संस्करण 2012, नई दिल्ली, कनिष्का पब्लिशर्स डिस्ट्रीब्यूटर्स; पृ स. 164
3. Kasliwal, Suneera, 2001, Classical Musical Instruments, First in Rupa Paperback 2004, New Delhi, Rupa. Co ; Pg 216, 218
4. New Penguin Dictionary Music
5. तैत्तिरीय ब्राह्मण 7-5-9-2
6. Dev, B. Chaitanya, Musical Instruments of India, Munshiram Manoharlal Publishers PVT. LTD. ; Pg 122
7. Popley, H.A. (Herbert Arthur), 1921, The Music of India, Calcutta, Association Press; London: Oxford University Press ; Pg 113-114
8. Tagore, S.M. (Sourindro Mohan), 1875, Yantra Kosh, Internet Archive; Pg 41-49
9. Ghosh, Lakshminarayan, 1975, Geet Vadym Vol. 1, Internet Archive; Pg 185-188
10. उ० मो० याकुब शेख साक्षात्कार; जगह- क़ालपोरा-बडगाम कश्मीर; दिनांक 11 अक्टूबर 2024; समय- 05:15



## ONAMKALI: The heartbeat of Kerala's Folk Heritage

Vani Venugopal

Research Scholar, Music

Sri Sankaracharya University Of Sanskrit, Kalady

**Abstract:** *Onamkali, an enchanting folk art from Kerala's Thrissur district, blends dance, music, and storytelling into a vibrant tapestry of cultural heritage. Born from the spirit of Onam, this tradition narrates Ramayana tales and echoes the rural life of Kerala, evolving from spontaneous gatherings into a structured and captivating performance. Today, with graceful costumes, rhythmic dance steps, and heartfelt community spirit, Onamkali continues to celebrate the resilience, unity, and beauty of Kerala's people and traditions.*

**Keywords:** *Onamkali, Kerala folk art, Thrissur, Onam, Ramayana, Cultural heritage, Rural traditions, Communal celebration*

**Introduction :** Onamkali, an art form originated from the Thrissur district in Kerala, India, is a blend of music, dance, and cultural storytelling that spans over sixty-five years. Rooted in the celebratory spirit of Onam and the harvest season, Onamkali is a unique performance genre, portraying themes from the Ramayana and echoing the experiences of the rural community in Kerala. Its origins as an oral tradition signifying the shared narratives and values of the working class, who found joy, solidarity, and entertainment in these communal gatherings. Despite its simplicity, Onamkali's aesthetic appeal lies in its distinctive structure, evolving costumes, and dance steps, resonating with deep cultural values.

### Significance of Onamkali in Kerala's Cultural Landscape

Onamkali holds a special place in the folk arts of Kerala, particularly as a cultural marker for Thrissur. Over the years, it has gained recognition for its nuanced portrayal of 'Ramayana' stories, offering a unique perspective

on Kerala's historical and social contexts. As a folk art form, Onamkali has grown from an unstructured gathering into a refined, competitive performance. However, it still retains the communal warmth of its roots, celebrating unity and resilience among the lower caste communities who originally practiced it.

### Artistic structure and features of Onamali

#### 1.Format and Style

Onamkali typically involves a group of performers arranged in a circle around a central lamp and a vessel of paddy, representing prosperity. The dancers are led by a main singer, with others repeating verses and synchronizing their steps to rhythmic chants or jatis. The circle dance, reminiscent of the ancient Tiruvathirakali, embodies a ritualistic charm, with a format that includes invocations to Ganapati and Saraswati, narrative portions from the Ramayana(ie: kadha), and a closing Mangalam, or blessing song.

- **GANAPATI** : It is the song that is sung in the form of sloka to praise the Lord Ganesha. There are no difficult steps for this song.. During the early time , Sanskrit mantras of Ganesha were used in the form of songs. Now-a-days the songs are composed in Malayalam.
- **SARASWATI VARNANA** : These songs are known as “terali padam” which is the singing of the praises of Goddess Saraswati. It is the description of the goddess Saraswati’s form through rich imagery.
- **KATHA** : In this portion, the story of Ramayana is described. There are many songs in this section. These songs are written in the form of “eeradi pattukal”. It takes one and half hour to complete one song. It is sung in the three degrees of speeds first, second and third degrees and known as patikalam, madhyakalam and drutakalam respectively. These songs are different not only by the story but also by the tala.
- **MANGALAM**: It is sung as a sign of their success and to express their respect and thanks due to their Guru. Mangalam songs are in praise of Sree Narayana Guru, because the performers believe Narayana Swami as their ultimate Guru.

## 2. Musical and Rhythmic instruments

Onamkali songs derive their melodies from the Ramayana by making use of accessible Malayalam lyrics. These songs feature recurring rhythmic structures, primarily three types of tala (beats): Mukkannan, Thannalam, and Chembada. Each of these talas corresponds to distinct dance steps and tempos, and the songs follow a consistent melodic pattern devoid of the complex ragas as seen in Carnatic music. Instead, they rely on simple scales and repetitive melodic phrases, creating an engaging and energetic experience for the audience. The word “chodu” is used instead of tala and these were used only for ‘Eeradi Pattukal’.

### • Mukkannan Chodu

There are 28 steps for this chodu.

*“kri ki da thei, kya thri ka tha,  
Thi ka ya thatha thi tha thi ka thi  
Thei,, ya ka thi ka thei ”*

It is the jati of this tala when they start the song. It has 28 aksharakala. At the end of the song, the jati in 14 aksharakalas is performed as follows:-

*“kri ki da thei kya thri ka tha  
Thi tha thi ka thi thei!”*

The name “Mukkannan comes from three pores on the coconut [the three eyes of the coconut) because they do their steps like this.

### \*Thannalam

There are nine steps for this tala. This tala was also known as “kummi”

*“tha, tha ri kida tha, tha ri kida thom,,  
Thei an tha ka thom,,*

*Thi thatha, tha ri ka thei, yya thin tha ka!"*  
*It has 32 aksharakala, while singing this*  
*jati in the beginning. In the end, the jati*  
*becomes:*

*"tha tha ri kida tha tha ri kida thom*  
*thei an tha ka thom*  
*thi thatha tha ri ka thei!" Which has 28*  
*aksharakala.*

#### **\*Chembada Chodu**

*"kri ki da tha jam tha jam tha ri ki da ki*  
*du tha ka*  
*than ka thei, ya tham, tha dhi ki na ki du*  
*tha ka*  
*thei, ya ka thi ka tham!"*

This is the jati of this tala, sung at the beginning. It has 38 aksharakalas. The performers use 19 steps for this tala. At the end of the song, the akshara kala is reduced in to 32 and sung like this:-

*"kri ki da tha jam tha jam*  
*tha ri ki da ki du tha ka*  
*than ka thei, ya tham,*  
*tha dhi ki na ki du tha ka thei,!"*

#### **3. Themes and symbolism**

The principal theme in Onamkali songs is the life of Rama, viewed by the performers as an ideal ruler who promoted equality and righteousness. By celebrating Rama's tales, the participants not only express their admiration but subtly critique contemporary social hierarchies, thus embedding social commentary within the art form. Over time, stories from other epics like the Mahabharata have also made their way into Onamkali, enriching its thematic scope.

#### **Evolution of Onamkali**

Onamkali evolved significantly, adapting to changing social and

cultural conditions. Initially, it was performed spontaneously, without any formal structure or costume. However, with the influence of social reformers like Sree Narayana Guru, who championed equality across castes, Onamkali began to be performed without discrimination. It soon developed a formal dress code and uniform dance steps, enhancing its aesthetic coherence and appeal.

#### **Changes in Costume**

Early performances featured casual attire, but over time, saffron-colored dhotis and white shirts became the standard dress code, embodying a sense of unity. Recently, performers have adopted more colorful attire, adding visual appeal to the performances, especially in competitive settings.

#### **Development of Dance Steps**

Originally, performers danced spontaneously, but as the form evolved, they introduced specific steps in harmony with the rhythm of the song. Jatis (rhythmic syllables) were incorporated, adding a structured cadence to the performance and heightening the energy of the steps.

#### **Theme of the songs**

Epics and Puranas such as the Ramayana have been adopted for new themes. Stories of Rama served as the inspiration for the central theme of Onamkali songs. As the ruler of Ayodhya, Rama was a genuine reformist among the common people and treated all of his subjects equally,



regardless of their wealth, caste, or religion. The people therefore took great pleasure in appreciating Rama's tales. In a same vein, these stories enabled them to criticise the Diwan; princes of that time. As this art style began to gain popularity, the motifs were expanded to include the socially important narrative of Maha Bharatha and other works. Onamkali songs initially centered around celebratory themes, but by the time Ramayana stories were integrated, the art form acquired a deeper narrative quality. The performers recite and enact episodes from Ramayana, which are relatable to the audience and resonate with the themes of valor, justice, and humility.

### **Modern day Onamkali**

Today, Onamkali is mainly practiced as a competitive art form in which organized groups from all over Thrissur district compete during the Onam festival. In addition to the 13 teams consisting of only men, today 13 teams consisting of only women have also come into existence. These groups work using modern sound systems. A method of performing Onamkali, which deviates from the traditional format and includes folk songs and film songs, is now popular. More over, the theme of the songs is performed differently rather than the original story of Ramayana and songs using only the same rhythm are seen in a competition venue.

### **Analysis of Selected Onamkali songs**

The songs performed in Onamkali are distinct for their storytelling and adherence to traditional rhythmic patterns. They are written on the basis of Kamba Ramayana and Valmiki Ramayana. They can be categorized broadly into Terali Padam (invocative songs) and Eeradi Pattukal (narrative songs), with each category following a unique rhythm and structure. The songs were written by using prosodic beauties.

#### **1. Terali Padam**

The Saraswati Varnana is an example of Terali Padam. It is sung at a brisk tempo without any tala and serves to invoke Saraswati's blessings before the main performance begins. This "terali padam" contains 16 pair of lines and it is sung in a speed tempo in a constant beat like a horse run. The sahitya contain hard malayalam words and it describes the Saraswati roopam. There is no division like Pallavi, Anupallavi and Caranam. It has two parts, the first part consists of 16 lines which explain the Saraswati roopam and the second part is a request for her blessings to win. Each part has a pause at the end with a jati "tha ka thei thei". Example: Mutthukal kortthoru malakalum vana malakalum Mulathan padavum mudithan kireedam

## 2. Eeradi Pattukal

Songs in this category recount the events from the Ramayana. It maintains a steady tempo and last for extended periods, reinforcing the performance. Examples for songs with different themes and tala are given below:

### \*Song 1

The kidnapping of Seetha by Ravana is the theme of this song and it is set in **Mukkannan chodu**.

*Sa pa sa ri ga ga ri ga ga ri gari  
sa sa sa ri gari riri sa sa sa*

Rakshasan rajanum therumayi vannu  
mayathal seethaye kondum poyi

Seetha vilapangal kettithu pakshi  
dhairyamayai vannu parajidunnu

Dustan mahapapi ravana neeyum

Mattol mizhiyale kondengu ponu

*"kri ki da thei, kya thri ka tha,  
thi ka ya thatha thi tha thi ka thi  
thei,, ya ka thi ka thei,!"* .....

The story is described in 38 lines and it takes 1½ hour to complete the performance. While notating this song, the notes Shadjam, Chatusruti Rishabham and Pancham were identified.

### \*Song 2

The time when they lived in the chithra kuda is the theme of the song. It is set in **THANNALAM** (like Kummi).

*Dha sa sa risa ri maga ri, sa ri, sa ri maga risa ri sa  
Rama rama rama chadra janaki manala  
Rama rama rama chadra ennu thathatha paadi  
"tha, tha ri kida tha, tha ri kida thom,,  
They an tha ka thom,  
Thi thatha, tha ri ka they, yya thin tha ka!"*

The tune of this song has a similarity with the famous kurathi song of Tiruvathirakali "benthuvaya vipran thante santhatheye kanan". It has some resemblance with the Arabhi raga in Carnatic Music. While notating this song, Shadja, Chatusruti Rishabha, Andhara Gandhara, Sudha Madhyama and Chatusruti Dhaivatha were identified.

### \*Song 3

This song is set in **Chembada Chodu**. The sojourn of Rama and Lakshmana at chithra kuda is the theme of the song.

*Pa sa sa sa sa ri ri ga ga ga;...  
Guhanum poyoru samayam thanne  
Riri gari, ri sa sa sa sa  
Reghuvaran nadannavidam vittu  
ri ri ga ri sa ri sani ri sa sa ri ga ga  
Bharathadwajasrama vasikalannu  
ri ri ga ri sa sa sa sa sa sa sa  
Desharathi thiru savitham chennu  
Pa sa sa sa ri ri ga ri ga, gama ga ri ga ri sa sa sa  
Sweekarichu varuthiruthi salkarichuvullo  
"kri ki da tha jam tha jam tha ri ki da ki du tha ka  
than ka thei, ya tham, tha dhi ki na ki du tha ka  
thei, ya ka thi ka tham,!"*

This song describes the story in 32 lines. While notating this song, Shadja, Chatusruti Rishabha, Sadharana Gandhara, Sudha Madhyama, Panchama and Kaishiki Nishadha were identified. It can be counted as a melody belonging to the root of Kharaharapriya raga.

## CONNECTIONS WITH OTHER KERALA ART FORMS

Onamkali shares similarities with other traditional Kerala art forms like Poorakali, Tiruvathirakali, and

Margamkali in format, theme, and choreography.

### 1. Poorakali

Poorakali, performed by men during the Pooram festival, shares Onamkali's circular dance format and martial dance steps, underscoring the thematic and physical rigor of both forms.

### 2. Tiruvathirakali

Onamkali known as the "Thiruvathira of men," borrows elements from Tiruvathirakali like circular movement, hand clapping, and a standard performance structure. Both art forms celebrate the feminine and masculine aspects of Kerala's cultural expression.

### 3. Margamkali

Margamkali, a Christian ritual dance, incorporates pauses and jatis similar to Onamkali, suggesting a shared tradition of rhythm-based

group performance among Kerala's art forms.

### Conclusion

Onamkali stands as a testament to the enduring cultural heritage of Kerala, encapsulating the stories, struggles, and victories of her people. As it transitioned from a spontaneous rural celebration to a structured competitive art form, Onamkali has continued to adapt while retaining its core narrative and communal spirit. The art form, although lesser-known today, is a powerful expression of Kerala's folk traditions, bringing to life the values and experiences of a community. While each group were performing on its own unique style and variations, the 24 practitioners of the older generation who still hold Onamkali close to their hearts, are trying to correct the new generation by holding on to the style, basic rhythm, and narrative structure of the Onamkali.

### References

- i. Direct interview with Onamkali Artist Sri. Thessery Narayanan – President of Onamkali artist association, Thrissur.
- ii. Direct interview with Onamkali Artist Sri. Shaji Muringoor – Secretary of Onamkali artist association.
- iii. Anandhakuttan Nair, V, Prof., "Karala Bhasha Ganangal", published by Kerala Sahithya Academy, Trissur, September 1980
- iv. Balakrishnan Nair, T. Chirayal-Kerala Bhasha Ganagal Vol 1, published by Kerala Sahithya Academy, Trissur, 1979
- v. Karunakaran, Dr. K.K "Poorakkali" published by Department Of Cultural Publications Government Of Kerala, Thiruvanthapuram, March 1999
- vi. Kochukrishnan Nadar Kanjiramkulam "Thekkan Pattukal" published by Kerala Sahithya Academy – March 1967
- vii. Vishnu Namboothiri M. V. "Poorakkali" published by Current Books July 1998
- viii. WEB SITES
- ix. [www.artkerala.weebly.com](http://www.artkerala.weebly.com)
- x. [www.stateofkerala.in](http://www.stateofkerala.in)



### Rare Composition

Composer	Ragam	Talam
Pallavi Doraiswamy Iyer	Pantuvarali	Misrachapu

**Pallavi :**

|| , n , d , p m || g r , s , s r || n s r g , g r || g m p d , d p ||  
 A , dbhu , ta , Na , , ta , na m ba , , di , ne , , , , Ma , , ,  
 || m p ś n , d p || g , r g m d p m || g , r r , , , || s , , , , ||  
 Ya , m ba , ra , Ke , , , , , , , , , , shu , , , , , du , , , , ,

**Anupallavi:**

|| , g , p m p , || p , d d p m , || , p d n , d , || n , , ś , ś , ||  
 A , dbhu , ta , ma , dbhu , ta , , Ma ni , dha rma Var , , dha ni ,  
 || , n n n , n , || ś r ġ r , ś , || n , n ś , ś n || ś r ś n d p m , ||  
 , A du , ga , du , ga , ku joo , chi me , ccha , Mo , , da , , mu he , ccha ,  
 || p d n ś ś r ś || ś , n p d n ś || ś , n d d p n || d p m g , m p || d  
 Ha ra ha ra Si va si va ya nu chu sur u la nda ru nu Van da na mu se , ya , , ,

**Charanam:**

|| , g , m , p , || , p , d d p , || , m p m , p d || p d n d p m , ||  
 , Da , ta , Ven , ta , Nil , chi , , Che , ta , Ta , la mu , boo ni ,  
 || g , r g , m , || p , , p m d p || p d , , , p m || p , , d n d p ||  
 Ta , , tai , , , tai , , ye , , na , Ga , , , , , Pa , , lku , , ,  
 || m d , n , ś , || n d , n ś , , || n d , p d p m || g r , s r n , ||  
 La na , , , ti , ya nu , ji , , , Moo , , ta m , bu Sam , , , ,  
 || , s r , g m , || d p m g , m p || m g , , , , || r , , s , g m ||  
 , Gee , ta mu , var , , , rshim , pa ga , , , , , Pu , , ru , , ,  
 || p , p , p , || p d , d p m , || , p d n , n d || n , , ś , ś , ||  
 Hoo , , tu , da , ku du , Ve , nu , , Gee , ta , mu , Se , , ya , sa ,  
 || n , , n , n , || ś r ġ r , ś , || n , , ś , ś , || ś r ś n , d p m ||  
 Bha , , ta , la , mu , na , nu kru pa , , ta , ti , Nee , , shu , du ,  
 || p d n ś ś n ś || r ś n p d n ś || ś r ś n ś d , d n d d || p p g , p m g , m || d  
 Ta , ta ki ta ja nu ta ki ta ki ta ta ka Tari ki ta taka Jom tari ki ta ta ka ta ka Jomma ni

**Charanam 2:** Angajutandri Mridangamu booni Dha Langani Pimpagaya Yingitambu Gani

*Mangaladevi Karangilayamu Veyaga KuRanga Netriyou Dharangana Nadamu Bhangamuleka  
 Calamgimpa Yaputu ta Tongu Taka Tongu Takanam Tari Tom Tarikita Taka Taka Tomamteri*

**Charanam 3:** Karamuletti Maimarachi Rushulella Hara Harayenga Nandike swarudendariki

*Mundaranu Nilchi Hecccharika Parakenga Lambodara Subrahmanya Lirugadalanu Shankara-  
 Bhava Maamuddharayani Moralidaga Dhari Takita Jonu Takita Druddu Taka Taddi ttalaangu  
 Druga Talaangu Taka Tadikina Tommani*



# Sharad Navaratri Sangeetotsavam 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](http://www.rasikapriya.org)  
[web@rasikapriya.org](mailto:web@rasikapriya.org)  
[sangitika@rasikapriy.org](mailto:sangitika@rasikapriy.org)