Directorate of Distance Education

UNIVERSITY OF JAMMU
JAMMU

SELF LEARNING MATERIAL

B.A. SEMESTER - VI

SUBJECT : INDIAN MUSIC	SECTION : A&B
COURSE NO. : MU - 601	LESSON NO. : 1-13

Prof. Darshana Sharma
Course Co-ordinator

http://www.distanceeducationju.in
Printed and Published on behalf of the Directorate of Distance Education, University of Jammu, Jammu by the Director, DDE, University of Jammu, Jammu.

INDIAN MUSIC : APPLIED THEORY AND HISTORY OF INDIAN MUSIC

Course Contributors :

1. **Dr. Naveen Sharma**
2. **Prof. Romila Guleria**
3. **Prof. Yogesh Sharma**
4. **Dr. Usha Bagati**

Content and Format Editing :

Dr. Naveen Sharma
GCW Parade Ground,
Jammu

Proofreading :

Dr. Naveen Sharma
GCW Parade Ground,
Jammu

© *Directorate of Distance Education, University of Jammu, Jammu, 2018.*

- All rights reserved. No part of this work may be reproduced in any form, by mimeograph or any other means, without permission in writing from the DDE, University of Jammu.
- The script writer shall be responsible for the lesson / script submitted to the DDE and any plagiarism shall be his/her entire responsibility.

- Printed by : S.K. Printers / 2018 / 50

INDIAN MUSIC

SEMESTER - VI (THEORY)

Examination to be held in the years 2017, 2018 & 2019

Course No. MU-601 (Theory)

Title : Indian Music - Applied Theory and History of Indian Music
Maximum Marks : 40
Theory External Examination : 32
Internal Assessment : 08

NOTE : PRACTICAL (06 PERIODS PER WEEK)

SECTION - A

(I). Prescribed Ragas :

(i) Malkauns
(ii) Multani
(iii) Bageshwari

(II) Writing of any one of the Chota Khayal (Dhrut) or Vilambit Khayal or Razakhani or Maseetkhani gat in pandit V. N. Bhatkhandey notation system from the prescribed ragas with few Tanas or Todas.

(III) Writing of detailed definitions and compare and contrast of the prescribed ragas.

(iv) Writing of below mentioned Talas with full definitions giving single and double laykaries in Pandit V. N. Bhatkhandey notation system.

(i) Deepchandi ii) Sultal
(Including previous semesters talas)

SECTION - B

1. Define the following terms :-

   Sandhiprakash Rag, Purvang, Ulterang,
   Alpatva, Bahutva, Function of Jawari

2. Importance of Madhayam Swar in Music.

3. Comparative study of Hindustani and Karnatiki swar pandhiti

4. Classification of ragas ancient to modern times.

5. Detailed study of Western Notation System.
6. Principles of voice production.
7. History of Indian Music from ancient to modern times.
8. Essays :
   i) Traditional and Institutional Sangeet
   ii) Effect of Music on Human
   iii) Regional Folk Music
   iv) Role of Sangeet Smmelans for popularizing Indian Classical Music.

DT Internal Assessment (Total Marks 08) (20%). 08 marks for theory paper in the subject reserved for Internal Assessment shall be distributed as under :-

(i) Two Written Assignments : 04 (marks each)

NOTE FOR PAPER SETTING :

There will be two sections in the question paper containing three questions in 'A' Section and Four Questions in 'B' Section. The candidate will be required to attempt two questions from 'A' Section (One of Seven marks each) and three question from 'B' Section (One of Six marks each)

BOOKS RECOMMENDED :

1.	Sangeet Nibandh Mala	-	Pt. Jagdish Narayan Pathak
2.	Bhartiya Sangeet Ka Itihas	-	
3.	Kramik Pustak Malika (Part (I-IV)	-	V. N. Bhatkhande
4.	Bhartiya Kanth Sangeet Aur Vadya Sangeet	-	Dr. Arun Mishra
5.	Rag Parchaya (Part I-IV)	-	H. C. Shrivastav
6.	Sangeet Visharad	-	Vasant
7.	Nibandh Sangeet Sangrah	-	H. C. Shrivastav
8.	Sangeet Shastra Darpan (Part I - III)	-	Shanti Goverdhan
9.	Nibandh Sangeet	-	L. N. Garg

INDIAN MUSIC
SEMESTER - VI (PRACTICAL)

Examination to be held in the years 2017, 2018 & 2019

Course No. MU-601 (Practical) **Title : Stage Performance & Vice Voice**
Maximum Marks : 60
Internal Assessment : 30
External Assessment : 30

NOTE : PRACTICAL (06 PERIODS PER WEEK)

Number of Students in each practical class group
(Vocal 15 to 20, Instrumental - 08 to 10)

Stage Performance & Vice Voce

1. Prescribed Ragas :

   (i) Malkauns (ii) Multani (iii) Bageshwari

   Vocal Music - One Vilambit (Bada Khayal) and all Chota Khayal (Dhrut) in the above mentioned Ragas with full Gayiki

2. A Thumri in any one of the following Ragas :-

   Bhairvi, Khamaj, Peelu

3. Prescribed Talas :

   (i) Deepchandi ii) Sultal

   (Including previous semesters Talas)

   Knowledge of the above mentioned Talas in single and double laykaries with elaborated descriptions.

   DT internal Assessment Practicals (Total Marks : 30) (50%)

   30 Marks for Practicals test in the subject reserved for internal assessment shall be distributed as under :-

(i)	Class Test	(a) Choice Rag	15 marks
		(b) Vice Voca	10 marks

INDIAN MUSIC
CONTENTS

Lesson No.	Title	Lesson Writer	Page No.
Section - A			
1	Raga Multani	Dr. Naveen Sharma	1-8
2	Raga Malkauns	Dr. Naveen Sharma	9-17
3	Raga Bageshwari	Dr. Naveen Sharma	18-26
4	Compare and Contrast	Dr. Naveen Sharma	27-31
5	Talas	Dr. Naveen Sharma	32-35
Section - B			
6	Sandhi parkash raag, Purvang, Uttarang, Alaptav, Bahutav	Prof. Yogesh Kumar Sharma	36-40
7	Importance of madhyam swar in music.	Prof. Yogesh Kumar Sharma	41-42
8	Comparative Study of Hindustani and Karnataki Swar Paddhiti.	Prof. Yogesh Kumar Sharma	43-46
9	Classification of Ragas from ancient to Modern times.	Prof. Yogesh Kumar Sharma	47-56
10	Voice production	Dr. Naveen Sharma	57-61
11	Detailed Study of Western "Notation System.	Prof. Romila Guleria	62-73
12	History of Indian Music	Dr. Usha Bagati	74-89
13	Essay :-	Dr. Usha Bagati	90-109
	a) Traditional and Institutional Sangeet		
	b) Effect of Music on Human		
	c) Regional Folk Music		
	d) Role of Sangeet Smmelans for Popularizing Indian Classical Music		

Title : मुलतानी

1.1 प्रस्तावना

1.2 उद्वेश्य

1.3 राग मुलतानी

1.3.1 परिचय

1.3.2 आलाप

1.3.3 मसीतखानी गत और तोडे

1.3.4 रजाखानी गत और तोडे

1.3.5 झाला

1.4 बिलंबित ख्याल बंदिश

1.5 मध्यलय बंदिश

1.6 सारांश

1.7 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न

1.8 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न

1.9 सन्दर्भ ग्रन्थ

1.1 **प्रस्तावना**

गायन वादन तथा नृत्य इन तीनों के समावेश से संगीत की परिभाषा दी जाती है। संगीत में गायन का अनुसरण सदैव वाद्यों द्वारा किया जाता है। उसी प्रकार गायन एवं वादय दोनों के रागों में भी समानता पाई जाती है। आगे के अध्याय में हम अपने विषय से सम्बधित रागों का विस्तार से अध्ययन करेंगें। जिसमें रागों का परिचय, ख्याल की दो बंदिशें, बिलंबित एवं मध्यलय, सितार की

गतें, मसीतखानी गत, रजाखानी गत तोडों सहित और अन्त में झाला दिया गया है। उसके उपरान्त ख्याल गायन की बंदिशें दी गई है।

1.2 उद्देश्य

संगीत में भावों को वयक्त करने के लिय प्रत्येक विधा की अपनी शैली है। जिसमें गायन की अपनी एक अलग शैली हैं उसी प्रकार वाद्यों का भी अपना एक अस्तित्व है। उसी प्रकार से वाद्य पर गायकी अगं का वादन तो किया ही जाता है परन्तु वाद्यों पर तन्त्रकारी अगं का भी वादन किया जाता है। आगे के अध्याय में सितार वाद्य से सम्बधित सामग्री दी गई है और जिससे सितार की शैली को समझा जा सके। वर्तमान में जो भी अंग सितार पर बजाया जाता है वो ध्रुवपद से अत्यधिक प्रभावित है क्योकि सितार में जोड झाला पूर्ण से रूप ध्रुवपद का ही अगं है।

1-3 राग मुलतानी

1.3.1 परिचय आरोह–नि़ सा, ग, मं प, नि सां।

अवरोह– सां नि ध प, मं ग रे, सा।

पकड़ – नि़ सा, मं गऽ, मं प,मं ग, मं ग रे सा।

थाट– तोड़ी

वादी– प

सम्वादी– सां

जाति– औड़व – सम्पूर्ण

समय– दिन का चौथा प्रहर

स्वर– तीव्र मध्यम के अतिरिक्त रे ग ध कोमल प्रयोग होते हैं।

1-3-2 आलाप

1. सा, नि सा मं ग, मं ग रे स, नि सा मं ग ग, रे सा, ग मं प, मं ग, मं ग रे सा, नि़ सा ग रे सा।

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

3. सा नि ध प, नि ध प निसा, मं ग प, मं ग मं ग रे सा, मं ग, सा रे ग साऽ रे ग मऽ ग, प मं ग ग मं ग, रेऽ सा, नि ध ऽ निसा गऽ रे सा।

4. ग मं प, म नि ध प गऽ सा ग मं प, ग म प नि ध प म ग ऽ प, म ग, मं प ऽ म प नि सां, नि ध, म प सांऽ नि ध, प म प, म पऽ म ग, म ग म ग रे सा।

5. मं प नि सां, नि ध प मं प सां, प नि सां गं रें, गं रें सां, प गंऽ रें सां, गं गं रें सां नि ध प मं गं रें सां, मं प नि सां, नि ध प मं प नि ध प सां नि धऽ ध प, मं ग ऽ मं ग रे सा।

1.3.3 राग मुलतानी मसीतखानी गत

		गमंपसां	नि धप मं–पप गमं
		दि–र–	दा दिर दा–दिर दारा
मं ग सा निसा	ग मंमं प निनि	मंग रेरे सा	
दा दा रा दिर	दा दिर दा दिर	दिर दिर दा	
		गरे	सा निनि ध प
		दिर	दा दिर दा रा
प निनि सा सा	ग मंमं प ध	मंग रे सा	
दा दिर दा रा	दा दिर दा रा	दिर दा रा	
0	3	×	2

अन्तरा

		पमं	ग मंमं प नि
		दिर	दा दिर दा रा
सां सां सां निनि	प निनि सां मं	गंमं गंरें सां	
दा दा रा दिर	दा दिर दा रा	दिर दिर दा	
		गंमं	गं रेंरें सां सां
		दिर	दा दिर दा रा
नि ध प मंमं	मं पप मं ग	ग रे सा	
दा दा रा दिर	दा दिर दा रा	दा दा रा	
0	3	×	2

तोड़े मसीतखानी गत **सम से 11 मात्रा तक**

1. निसगग रेसानिसा निसामग मगरेसा | निसागम पमगग ममगग मगरेसा | निसागम पनिसांनि धपमग

2. निसागग सागमम गमपप मपनिनि | पनिसांसां पनिसांगं मंगंरेंसां सांनिधप | मपमग मगरेसा गगरेसा

1.3.4 रज़ाखानी गत त्रिताल

स्थाई

नि सासा म ग	प मम ध प	म प नि ध	प धध पप मम
दा दिर दा रा	दा दिर दा रा	दा ऽ दा रा	दा दिर दिर दिर
ग – मप नि	सां निनि ध प	म गग ऽ म	ग रेरे सा सा
दा ऽ दिर दा	दा दिर दा रा	दा दिर ऽ दा	दा दिर दा रा
3	×	2	0

अन्तरा

प म ग म	प नि – सां	नि सांसां गंगं रें	सां नि ध प
दा रा दा रा	दा रा ऽ दा	दा दिर दिर दा	दा रा दा रा
म पप निनि सांसां	प धध प म	ग मम प म	ग रेरे सा सा
दा दिर दिर दिर	दा दिर दा रा	दा दिर दा रा	दा दिर दा रा
3	×	2	0

तालबद्द तोडे

8 मात्रा के तोड़े सम से 8 मात्रा तक

1 निसा गम पनि सांसां। सांनि धप मग रेसा ।

2 गम पनि सांसां गंगं । रेंसां सांनि धप मग ।

3 निसा गग मग रेसा । मग मग रेसा निसा ।

4 निसा गग मंग गमं । पनि सांनि सांनि धप ।

5 साग मंमं गमं पप । धनि सांनि मंग रेसा ।

16 मात्रा के तोड़े सम से

1 निसा गग सग मंमं । गमं पप मंप निसा। पनि सारें सांनि धप । मंमं गगमंगं रेसा।

2 गग रेसा निसा गमं। पप मंग रेसा निसा। गमं पनि सारें सांनि । धप मंमं गग रेसा

3 गमं पनि सांनि सारें । सानिं धप मंग रेसा। पनि सारें सांनि धप। मंप मंग मंग रेसा

1.3.5 झाला

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ
नि़	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ
सा	ऽ	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ
सा	ऽ	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	ऽ	मं	ऽ	ऽ	ऽ
ग	ऽ	ऽ	ऽ	मं	ऽ	ऽ	ऽ	ध	ऽ	ऽ	ऽ	नि	ऽ	ऽ	ऽ
ग	ऽ	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ
ग	ऽ	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ
सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ
ग	ऽ	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	ऽ	मं	ऽ	ऽ	ऽ	ध	ऽ	ऽ	ऽ
नि	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ	रें	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ
नि	ऽ	ऽ	ऽ	नि	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ
ध	ऽ	ऽ	ऽ	नि	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ
सा	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ
सा	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ

तिहाई (सांसां निनि धध पप मम गग रेरे सासा) –3

सम से आरम्भ और सम तक

निसा गमं प– निसा गमं प– निसा गमं

निसा गमं प– निसा गमं प– निसा गमं

निसा गमं प– निसा गमं प– निसा गमं प

1.4 राग मुलतानी (बिलंबित) तीनताल

प ग रेसा	सा नि़[सा] सा[म] सा	नि़ सा मग प	मप प पग मग
ऽ गो ऽ कुल	गाँ ऽ ऽ व	के ऽ ऽऽ ऽ	ऽऽ ऽ,छो राऽ ऽऽ
ग[म] म प नि	– सां रें सां	प[म] सां – नि	प मग मग गमपनि
ब र सा ऽ	ऽ ने की ऽ	ना ऽ ऽ रि	रे ऽऽ ऽऽ ऽऽऽऽ
3	×	2	0

अन्तरा

प प ग म	प[सा] नि सां सां	नि[सा] निसां रें सां	नि सां नि धप
इ न दो ऽ	उ न म न	मो ऽऽ ह लि	यो ऽ है ऽऽ
ग म प नि	सां रें[ग] सां सां	नि[सा] नि[सा]सा –नि	प मग मग गमपनि
र हे ऽ स	दा ऽ रे ग	नि हा ऽ ऽर	रे ऽऽ ऽऽ ऽऽऽऽ
3	×	2	0

1.5 राग मुलतानी – एकताल मध्यलय स्थायी

प[म]	ऽ	म	ग	प[म]	ऽ	ग[म]	ऽ	रे	सा	ऽ	सा
नै	ऽ	न	न	में	ऽ	आ	ऽ	न	बा	ऽ	न
नि[सा]	ऽ	सा	म	ग	म	प	ऽ	ग[म]	म	प	नि
कौ	ऽ	न	सी	ऽ	प	री	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
×		0		2		0		3		4	

अन्तरा

प[म]	प	ऽ	ग[म]	–	म	प	नि	ऽ	सां	ऽ	सां
नि	सा	ऽ	दी	ऽ	न	सो	ऽ	ऽ	ब	ऽ	त
नि	नि[सा]	सां	रें[ग]	ऽ	सां	नि[सा]	ऽ	सां	नि	ध	प
प	ल	ऽ	क	ऽ	न	खो	ऽ	ऽ	ल	ऽ	त
प[म]	म	प	[सा]नि	ऽ	सां	[ग]रें	ऽ	रें	सां	ऽ	सां
ज	ब	ऽ	दे	ऽ	खो	मं	ऽ	ख	श्या	ऽ	म
×		0		2		0		3		4	

सम से 8 मात्रा की ताने

1 निसा गर्म गरे सानि । साग मंप मग रेसा ।

2 पर्म गर्म पनि धप । मग मग रेसा निसा ।

3 निसा गरे सासा निसा । गर्म पर्म गरे सासा ।

4 निसा गर्म पर्म गर्म । पनि धप मग रेसा ।

5 गर्म पनि सांनि धप । मग मग रेसा निसा ।

1.6 सारांश

उपर दी गई सामग्री से हमें यह ज्ञात होता है कि सितार की वादन शैली कया है और किस प्रकार से वादन किया जाता है जिसमें प्रथम चरण में राग का आरम्भ करते हुए आलाप, जोड झाला मसीतखानी गत, रजाखानी गत उसके उपरान्त तोड़े तथा अन्त में झाला का वादन किया जाये। यह सम्पूर्ण सामग्री गायन एवं वाद्य संगीत की परीक्षा हेतू अत्यंत लाभकारी है।

1.7 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न

1 राग मुलतानी का वादी स्वर कौन सा है

1 ग 2 नि 3 प 4 सां ऊ 3

2 राग मुलतानी का समप्रकतिक राग कौन सा है।

1 यमन 2 तोडी 3 भैरव 4 मालकौंश ऊ 2

3 राग मुलतानी का पकड कया है।

1 मं **ग** मंग रे सा 2 नि रे ग 3 प रे ग 4 ग म ग सा ऊ 1

4 राग मुलतानी की जाति कया है।

1 औडव 2 सम्पूर्ण 3 षाड़व 4 औड़व सम्पूर्ण ऊ 4

5 राग मुलतानी में कौन सा स्वर लगाने से तौडी राग बनता है

1 रे ध 2 ग नि 3 म प 4 ग सा ऊ 1

6 राग मुलतानी में कौन सा स्वर प्रयोग नही किया जाता है।

1 आरोह में रेध 2आरोह में गनि 3 आरोह में मप 4 आरोह में गसा   ऊ 1

1.8 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न

1 राग मुलतानी की उत्पत्ति किस थाट से हुई है।

2 राग मुलतानी का समप्रकृतिक राग कौन सा है।

3 मुलतानी और तोड़ी में क्या अन्तर है।

4 मुलतानी में तीव्र मध्यम किस स्वर के रूप में लिया जाता है।

5 राग मुलतानी का प्रारम्भ किस स्वर से किया जाता है।

6 राग मुलतानी की प्रकृति कौन सी है।

7 राग मुलतानी और राग तोडी की तुलना कीजिए

8 राग मुलतानी की रजाखानी गत चार तोडों सहित लिखें

9 राग मुलतानी का परिचय विस्तार पूर्वक लिखें

10 मसीतखानी और रजाखानी गत की तुलना कीजिए

1.9 सन्दर्भ ग्रन्थ

1 सितार प्रबन्ध, डॉ बिरेन्द्र नाथ मिश्र

2 संगीत सुर और साज, डॉ एस एन मिश्रा

3 राग परिचय, हरिशचन्द्र श्रीवास्तव, भाग 3

Title : मालकौंश

2.1 प्रस्तावना

2.2 उद्देश्य

2.3 राग मालकौंश

2.3.1 परिचय

2.3.2 आलाप

2.3.3 मसीतखानी गत और तोडे

2.3.4 रजाखानी गत और तोडे

2.3.5 झाला

2.4 बिलंबित एकताल बंदिश

2.5 मध्यलय बंदिश

2.6 सारांश

2.7 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न

2.8 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न

2.9 सन्दर्भ ग्रन्थ

2.1 प्रस्तावना

गायन वादन तथा नृत्य इन तीनों के समावेश से संगीत की परिभाषा दी जाती है। संगीत में गायन का अनुसरण सदैव वाद्यों द्वारा किया जाता है। उसी प्रकार गायन एवं वादय दोनों के रागों में भी समानता पाई जाती है। आगे के अध्याय में हम अपने विषय से सम्बधित रागों का विस्तार से अध्ययन करेंगें। जिसमें रागों का परिचय, ख्याल की दो बंदिशें, बिलंबित एवं मध्यलय, सितार की गतें, मसीतखानी

गत, रजाखानी गत तोडों सहित और अन्त में झाला दिया गया है। उसके उपरान्त ख्याल गायन की बंदिशें दी गई है।

2.2 उद्देश्य

संगीत में भावों को वयक्त करने के लिय प्रत्येक विधा की अपनी शैली है। जिसमें गायन की अपनी एक अलग शैली हैं उसी प्रकार वाद्यों का भी अपना एक अस्तित्व है। उसी प्रकार से वाद्य पर गायकी अगं का वादन तो किया ही जाता है परन्तु वाद्यों पर तन्त्रकारी अगं का भी वादन किया जाता है। आगे के अध्याय में सितार वाद्य से सम्बधित सामग्री दी गई है और जिससे सितार की शैली को समझा जा सके। वर्तमान में जो भी अंग सितार पर बजाया जाता है वो ध्रुवपद से अत्यधिक प्रभावित है क्योकि सितार में जोड झाला पूर्ण से रूप ध्रुवपद का ही अगं है।

2.3 राग मालकौंश

2.3.1 परिचय आरोह– सा, ग, म ध, नि सां।

अवरोह– सां नि ध म, ग म ग सा।

पकड़ – नि सा, म ग म ग सा।

थाट– भैरवी

वादी– म

सम्वादी– सां

जाति– औड़व – औडव

समय– मध्य रात्रि

स्वर– ग ध नि कोमल प्रयोग होते हैं रे प वर्जित

2.3.2 आलाप

1. सा, ध नि सा, म, म ग म गस, नि ग सा।

2. सा ध नि ध, नि नि ग सा, सा ग म ग सा, ध नि सा म, ग म ग सा।

3. सा ग म, म म ग, सा ग म, ध नि सा ऽ नि. सा ग ऽ सा ग म ऽ ग म ध ऽ म, ध ग म सा, ध ऽ नि. सा गऽ सा।

4. ग म धऽ ध म, ग म धऽ म गऽ, म ग म ध निऽ , म ध नि ध म, म ध ऽ म, ध ऽ म ध नि सां ध, नि ध, म ध सांऽ नि ध, म ध, म धऽ म, ग म ग सा।

5. म ध नि सां, नि ध म ध सां, ध नि सां गं सां गं सां, ग सां नि ध गं सां, म ध नि सां, नि ध, म ध नि ध सां नि धऽ ध म, ध ऽ म ग, सा।

2-3-3 राग मालकौंश मसीतखानी गत

स्थायी

		निसागम	ग सासा निनिसासा धनि
		दि–र–	दा दिर दा दिर दारा
सा सा सा गग	म मधनिसां ध म	गम ग सा	
दा दा रा दिर	दा दि–र– दा रा	दा– दा रा	
		गग	सा निसा ध म
		दिर	दा दिर दा रा
ध निनि सा ग	म धनि ध म	गम ग सा	
दा दिर दा रा	दा दिर दा रा	दाऽ दा रा	
0	3	×	2

अन्तरा

		मम	ग मम ध नि
		दिर	दा दिर दा रा
सां सां सांनिसां	ध निनि सां गं	मं गं सां	
दा दा रा दिर	दा दिर दा रा	दा दा रा	
		गंमं	गं सांसां नि सां
		दिर	दा दिर दा रा
ध निनि सां नि	ध मम ग म	ग ग सा	
दा दिर दा रा	दा दिर दा रा	दा दा रा	
0	3	×	2

तोड़े मसीतखानी गत

सम से 11 मात्रा तक

1. निसगम गसानिसा निसामग मगसासा | निसागम धमगग ममगग गगसासा | निसागम धनिसांनि धमगसा

2. निसागग सागमम गमधध मधनिनि | धनिसांसां धनिसांगं मगंसांसां सांनिधम | मधमग मगसासा निगसासा

2.3.4 रज़ाखानी गत त्रिताल मालकौंश

स्थाई

सा मम ग म	ऽ मम ध नि	सां – – निनि	ध मम ग सा
दा दिर दा रा	दा दिर दा रा	दा ऽ दिर	दा दिर दा रा
नि सासा ग सा	ध धनि नि सा	ग मम धध मम	ग मम ग सा
दा दिर दा रा	दा दिर दा रा	दा दिर दिर दिर	दा दिर दा रा
0	3	×	2

अन्तरा

ग मम ग म	ऽ मम ध निनि	सां – सां सां	ध धनि –नि सां
दा दिर दा रा	दा दिर दा दिर	दा ऽ दा रा	दा दिर दा रा
गं मंमं गं सां	ध निनि ध म	ग मम धध मम	ग– मम ग सा
दा दिर दा रा	दा दिर दा रा	दा दिर दिर दिर	दा दिर दा रा
0	3	×	2

तालबद्द तोड़े

8 मात्रा के तोड़े

सम से 8 मात्रा तक

1 निसा गम गसा निसां। सांनि धम गम गसा ।

2 गम धनि सांनि धम । गम धम गम गसा ।

3 गम धम गम गसा । निसा धम गम गसा ।

4 गम गसा धनि धम । धनि सांनि धनि धम ।

5 साग मम गम धध । मध निनि धम गसा ।

16 मात्रा के तोड़े सम से

1 निसा गम गसा निसां । गम धम गम गसा । निसा गम धनि धम । गम धम गम गसा

2 निसा गग साग्र सम । गम धध मध निनि । धनि सांसां निसां गंगं। सांनि धम गम गसा

3 गम धनि सांनि सांगं । सानिं धम मग गसा । धनि सांसां निंनि धम। मम धम गम गसा

2.3.5 झाला

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ
नि	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ
सा	ऽ	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	ऽ	म	ऽ	ऽ	ऽ
सा	ऽ	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	ऽ	म	ऽ	ऽ	ऽ	म	ऽ	ऽ	ऽ
ग	ऽ	ऽ	ऽ	म	ऽ	ऽ	ऽ	ध	ऽ	ऽ	ऽ	नि	ऽ	ऽ	ऽ
ग	ऽ	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ
ग	ऽ	ऽ	ऽ	म	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ
सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ
ग	ऽ	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	ऽ	म	ऽ	ऽ	ऽ	ध	ऽ	ऽ	ऽ
नि	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ	गं	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ
नि	ऽ	ऽ	ऽ	नि	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ
ध	ऽ	ऽ	ऽ	नि	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ
सा	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ
सा	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ

तिहाई (सांसां निनि धध मम गग मम गग सासा) –3

सम से आरम्भ और सम तक

सासा गग म– सासा गग म– सासा गग

सासा गग म– सासा गग म– सासा गग

सासा गग म– सासा गग म– सासा गग म

2.4 राग मालकौंश – एकताल (बिलंबित)

स्थायी

निसा म	गम सम	म –	ग म	ध मध	सांध्रांनिध नि
पीऽ ऽ	ऽऽ रन	जा ऽ	ऽ ऽ	ऽ ऽऽ	ऽऽऽऽ ऽ
ध म	ग सा	गग सा,निसा	नि ध	म म	म ध
नी रे	ऽ ऽ	बऽ ल, ऽऽ	मा ऽ	ऽ ऽ	दे खे
नि सा	निसा सा	धनि[नि] सा	म ग	सा ग	म सा
ते हा	ऽऽ री	अनो खी	ऽ ऽ	री ऽ	ऽ त
सां निध	मध निध	म –			
पी ऽऽ	ऽऽ रन	जा ऽ			
3	4	×	0	2	0

अन्तरा

ग[म] म	ध[नि] नि	सां –	सां –	सां[नि] निध	म[ध] ध
ऐ सो	नि र	मो ऽ	ही ऽ	भ इऽ	ला ऽ
नि ध	म –	ग[म] म	ध[नि] नि	सां –	म[सा] –
ब ल	मा ऽ	अ ज	हुँ न	आ ऽ	ये ऽ
गं मं	गं सां	सां[नि] –	नि ध	म ग	म सा
ऽ क	हां ऽ	की ऽ	री ऽ	ऽ ऽ	ऽ त
सा[नि] म	– मम	म –			
पी ऽ	ऽ रन	जा ऽ			
3	4	×	0	2	0

2.5 राग मालकौंश मध्य लय

स्थायी

	ग म	ग – सा सा	– सानि़ ध नि
	मु ख	मो ऽ र मो	ऽ रऽ मु स
सा – म म	– ग		
का ऽ त जा	ऽ त		
ऽ ऽ	ऽ		
	ग म	ग – सा सा	– सानि़ ध नि
	मु खऽ	मो ऽ र मो	ऽ रऽ मु स
सा – म म	– ग		
का ऽ त जा	ऽ त		
	म ग	म ध नि सां	– सां सां सांनि
	अ त	छ वि ली ना	ऽ र च लिऽ
ध नि ध म	– ग ग म		
क र सां गा	ऽ र मु ख		
×	2	0	3

अन्तरा

		म ग ग	म म ध ध
		ऽ का हु कि	अ खि यां र
नि नि सां सां	सां – सां –		
सी ली म न	भा ऽ ई ऽ	सां – सां सां	सां – नि ध
		या ऽ बि ध	सुं ऽ द र
म ध नि नि	ध नि ध म		
वा ऽ उ ख	ला ऽ ई ऽ		
		सां मं – गं	मं गं सां सां
		च ली ऽ जा	ऽ त स ब
ध नि ध म	– ग ग म		
सा खि यां सा	ऽ थ मु ख		
0	3	×	2

सम से 8 मात्रा की ताने

1 निसा गम गसा निसा । गम धम गम गसा ।

2 गम धनि सांनि धम । गम धम गम गसा ।

3 गम धम गम गसा । सांनि धम गम गसा ।

4 गम गसा धनि धम । निसां निध गम गसा ।

5 गम धनि सांनि धम । मग मग निसा गसा ।

2.6 सारांक्ष

उपर दी गई सामग्री से हमें यह ज्ञात होता है कि सितार की वादन शैली कया है और किस प्रकार से वादन किया जाता है जिसमें प्रथम चरण में राग का आरम्भ करते हुए आलाप, जोड झाला , मसीतखानी गत, रजाखानी गत उसके उपरान्त तोड़े तथा अन्त में झाला का वादन किया जाये। यह सम्पूर्ण सामग्री गायन एवं वादन की परीक्षा के संगीत की परीक्षा हेतू अत्यंत लाभकारी है।

2.7 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न

1 राग मालकौंश का वादी स्वर कौन सा है

1 ग 2 नि 3 म 4 सां ऊ 3

2 राग मालकौंश का समप्रकतिक राग कौन सा है।

1 यमन 2 चन्द्रकौंश 3 भैरव 4 मालकौंश ऊ 2

3 राग मालकौंश का पकड कया है।

1 म ग मग रे सा 2 नि रे ग 3 प रे ग 4 ग म ग सा ऊ 4

4 राग मालकौंश की जाति कया है।

1 औडव 2 सम्पूर्ण 3 षाड़व 4 औड़व औडव ऊ 4

5 राग मालकौंश में कौन सा स्वर लगाने से चन्द्रकौंश राग बनता है

1 रे ध 2 नि 3 म प 4 ग सा ऊ 2

6 राग मालकौंश में कौन सा स्वर प्रयोग नही किया जाता है।

1 आरोह में रेध 2 आरोह में गनि 3 आरोह में रेप 4 आरोह में गसा ऊ 1

2.8 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न

1 राग मालकौंश की उत्पत्ति किस थाट से हुई है।

2 राग मालकौंश का समप्रकृतिक राग कौन सा है।

3 मालकौंश और तोड़ी में क्या अन्तर है।

4 मालकौंश में मध्यम किस स्वर के रूप में लिया जाता है।

5 राग मालकौंश का प्रारम्भ किस स्वर से किया जाता है।

7 राग मालकौंश की प्रकृति कौन सी है।

8 राग मालकौंश और राग तोडी की तुलना कीजिए।

9 राग मालकौंश की रजाखानी गत चार तोडों सहित लिखें।

10 राग मालकौंश का परिचय विस्तार पूर्वक लिखें।

11 मसीतखानी और रजाखानी गत की तुलना कीजिए।

2.9 सन्दर्भ ग्रन्थ

1 सितार प्रबन्ध, डॉ बिरेन्द्र नाथ मिश्र

2 संगीत सुर और साज, डॉ एस एन मिश्रा

3 राग परिचय, हरिशचन्द्र श्रीवास्तव, भाग

Title : बागेश्वरी

3.1 प्रस्तावना

3.2 उद्देश्य

3.3 राग बागेश्वरी

3.3.1 परिचय

3.3.2 आलाप

3.3.3 मसीतखानी गत और तोडे

3.3.4 रजाखानी गत और तोडे

3.3.5 झाला

3.4 बिलंबित ख्याल बंदिश

3.5 मध्यलय बंदिश

3.6 सारांश

3.7 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न

3.8 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न

3.9 सन्दर्भ ग्रन्थ

3.1 प्रस्तावना

गायन वादन तथा नृत्य इन तीनों के समावेश से संगीत की परिभाषा दी जाती है। संगीत में गायन का अनुसरण सदैव वाद्यों द्वारा किया जाता है। उसी प्रकार गायन एवं वादय दोनों के रागों में भी समानता पाई जाती है। आगे के अध्याय में हम अपने विषय से सम्बधित रागों का विस्तार से अध्ययन करेंगें। जिसमें रागों का परिचय, ख्याल की दो बंदिशें, बिलंबित एवं मध्यलय, सितार की गतें, मसीतखानी

गत, रजाखानी गत तोडों सहित और अन्त में झाला दिया गया है। उसके उपरान्त ख्याल गायन की बंदिशें दी गई है।

3.2 उद्देश्य

संगीत में भावों को वयक्त करने के लिय प्रत्येक विधा की अपनी शैली है। जिसमें गायन की अपनी एक अलग शैली हैं उसी प्रकार वाद्यों का भी अपना एक अस्तित्व है। उसी प्रकार से वाद्य पर गायकी अगं का वादन तो किया ही जाता है परन्तु वाद्यों पर तन्त्रकारी अगं का भी वादन किया जाता है। आगे के अध्याय में सितार वाद्य से सम्बधित सामग्री दी गई है और जिससे सितार की शैली को समझा जा सके। वर्तमान में जो भी अंग सितार पर बजाया जाता है वो ध्रुवपद से अत्यधिक प्रभावित है क्योकि सितार में जोड झाला पूर्ण से रूप ध्रुवपद का ही अगं है।

3.3 राग बागेश्वरी

3.3.1 परिचय आरोह– सा, ग, म ध, नि सां।

अवरोह– सां नि ध म, म ग रे सा।

पकड़ – ध नि सा, म ग रे सा।

थाट– काफी

वादी– म

सम्वादी– सां

जाति– औड़व – षाड्व

समय– रात्रि का दूसरा प्रहर

स्वर– ग नि कोमल प्रयोग होते हैं आरोह में रे प वर्जित

3.3.2 आलाप

1. सा, ध नि सा, म, म ग रे सा, नि सा रे सा, म ध नि सा ग रे सा।

2. ध नि सा म ग म ,ध म, मध मधनि ध म, म प ध ग, म ग रे सा, ग रे सा,रे सा नि ध म ध नि सा।

3. नि सा ग म ध, म ध नि ध, म म ग रे सा म, ध नि म ऽ नि ध म ग रे ऽ सा ग म ऽ ग म ध म ऽ   म, ध म ग म ग रे सा, ध ऽ नि सा रेऽ सा।

4. ग म ध नि ऽ ध म, ग म धऽ म गऽ, म ग म ध निऽ ,ग म ध नि ध म, म प ध ऽ ग म ग रे सा, ध ऽ म ग म ध नि सां ध, नि ध, नि ध म ध, सांऽ नि ध, म ध, म धऽ म, ग म ग रे सा।

5. म ध नि सां, नि ध म, सां नि ध नि सां मं गं रें सां गं रें सां, गं रें सां नि ध गं रें सां, म ध नि सां, नि ध, म ध नि ध सां नि धऽ ध म, म ग रे सा।

3.3.3 राग बागेश्वरी   मसीतखानी गत

स्थायी

		मम	ग रेसा निसासा धनि
		दिर	दा दिर दा दिर दारा
सा म म गग	म धनि ध म	ग रे सा	
दा दा रा दिर	दा दिर दा रा	दा दा रा	
		रेरे	सा धनि ध म
		दिर	दा दिर दा रा
ध नि सा गम	ध निध म पध	ग रे सा	
दा दा रा दिर	दा दिर दा रा–	दा दा रा	
0	3	×	2

अन्तरा

		मम	ग मम ध नि
		दिर	दा दिर दा रा
सां सां सा सासां	ध निनि सां मं	गं रें सां	
दा दा रा दिर	दा दिर दा रा	दा दा रा	
		रेरें	सां निनिं ध म
		दिर	दा दिर दा रा
ध निनि सां नि	ध मम प ध	ग रे सा	
दा दिर दा रा	दा दिर दा रा	दा दा रा	
0	3	×	2

तोड़े मसीतखानी गत

सम से 11 मात्रा तक

1. धनिसग मगरेसा मधनिसां निधमग | धनिसांगं मंगंरेंसा निधमग मगरेसा | धनिसाग मगरेसा निसागम

2. धनिसासा सागमम गमधध मधनिनि | धनिसांसां धनिसांगं मगंरेंसां सांनिधम | मधनिध मगरेसा धनिसासा

3.3.4 राग बागेश्वरी रज़ाखानी गत त्रिताल

स्थाई

	मम गग	रे रेसां –सा नि	सा ध –ध नि
	दिर दिर	दा रदा –र दा	र दा –र दा
सा – – ग	–म म		
दा ऽ ऽ दा	–र दा		
	मम गग	म मध –ध नि	सां सांनि –नि ध
	दिर दिर	दा रदा –र दा	दा रदा –र दा
म पप ध, ग	–म म		
दा दिर दा, दा	–र दा		
×	2	0	3

अन्तरा

	मम गग	म धध धध नि	–नि नि सां सां
	दिर दिर	दा दिर दिर दा	–र दा दा रा
ध निनि सांसां मंमं	गं गंरें –रें सां	ध निनि सां, नि	–ध ध, म पप
दा दिर दिर दिर	दा रदा –र दा	दा दिर दा, दा	–र दा, दा दिर
ध, म –ग ग	रे सा		
दा दा,–र दा	दा रा		
×	2	0	3

8 मात्रा के तोड़े

सम से 8 मात्रा तक

1 निसा गम धनि सा– । धनि धम मग रेसा ।

2 गम धनि सांरें गरें । सांनि धम गरे सा– ।

3 गम धम धनि धम । सांसा निध मग रेसा ।

4 मग रेसा धनि धम । धनि सांनि धनि धम ।

5 साग मम गम धध । मध निनि धनि सांसां ।

16 मात्रा के तोड़े **सम से**

1 धनि साग मग रेसा । निसा गम धम मग। रेसा निसा गम धनि। धम गम मग रेसा ।

2 साग मम गम धध । मध निनि धनि सांसां। निसां गंगं सांनि धम। धनि धम मग रेसा।

3 गम धनि सांनि सांगं । सानिं धम मग रेसा । धनि सांसां निंनि धम। मम धम मग रेसा

3.3.5 झाला

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ
नि	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ
सा	ऽ	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	ऽ	म	ऽ	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	ऽ
सा	ऽ	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	ऽ	म	ऽ	ऽ	ऽ	म	ऽ	ऽ	ऽ
ग	ऽ	ऽ	ऽ	म	ऽ	ऽ	ऽ	ध	ऽ	ऽ	ऽ	नि	ऽ	ऽ	ऽ
ग	ऽ	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ
म	ऽ	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ
सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ	सा	ऽ	ऽ	ऽ
ग	ऽ	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	ऽ	म	ऽ	ऽ	ऽ	ध	ऽ	ऽ	ऽ
नि	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ	गं	ऽ	ऽ	ऽ	रें	ऽ	ऽ	ऽ
नि	ऽ	ऽ	ऽ	नि	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ
ध	ऽ	ऽ	ऽ	नि	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ

सा	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ
सा	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ	सां	ऽ	ऽ	ऽ

तिहाई (सांसां निनि धध मम गग मम मग रेसा) –3

सम से आरम्भ और सम तक

सासा गग म– सासा गग म– सासा गग

सासा गग म– सासा गग म– सासा गग

सासा गग म– सासा गग म– सासा गग म

3.4 राग बागेश्वरी – एकताल (बिलंबित)

स्थायी

सां	नि	धनि	धध	सां	–	नि	नि	ध	ध	म	ग
मो	ऽ	ऽऽ	,हेम	ना	ऽ	ऽ	व	न	आ	ऽ	ऽ
म	ग	रे	सा	रे	सा	नि	ध	सा	सा	सा	–
ऽ	ये	हो	ऽ	स	ग	री	ऽ	र	ति	यां	ऽ
नि	सा	म	ग	म	ध	नि	ध	म	ग	मग	रेसा
कि	न	सौ	ऽ	त	न	घ	र	जा	ऽ	ऽऽ	गेऽ
3		4		×		0		2		0	

अन्तरा

ग^म	म	निध	,नि	सां	–	सां	निसां	रें	गं	रें	सां
तें	ऽ	तोऽ	,रं	गी	ऽ	ले	ऽऽ	छ	बि	दि	ख
निसां	सां	नि	ध	ग^म	म	ध^नि	नि	सां	मंगं	रें	सां
लऽ	ऽ	ये	ऽ	ला	ऽ	ल	न	के	ऽऽ	म	न
रें	सां	नि	ध	म	ध	नि	ध	म	ग	मग	रेसा
ल	ल	चा	ऽ	की	ऽ	री	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	त
3		4		×		0		2		0	

3.5 राग बागेश्वरी मध्य लय

स्थायी

सां – नि नि	ध म प ध	ग ग रे सा	रे रे सा –
कौ ऽ न क	र त तो रि	बि न ति पि	य र वा ऽ
ऽ सां नि नि	ध म प ध	ग ग रे सा	रे रे सा –
कौ न क	र त तो रि	बि न ति पि	य र वा ऽ
नि – ध़	नि सा – सा	म ध पुध नि	ध ग – रेसा
ऽ मा ऽ नो	न मा ऽ नो	ह म रीऽ ऽ	ऽ बा ऽ तऽ
0	3	×	2

अन्तरा

ग म ध नि	सां – सां सां	नि सां रें सां	नि सां नि ध
ज ब से ग	ये ऽ मो रि	सु ध हु न	ली ऽ नी ऽ
ध – ध	नि – ध ध	ग – – म	ग रे – सा
ऽ चा ऽ हे	सौ ऽ त न	के ऽ ऽ घ	र जा ऽ त
– सां नि नि			
ऽ को न क			
0	3	×	2

8 मात्रा के तोड़े

सम से 8 मात्रा तक

1 निसा गम धनि सानि। धनि धम मग रेसा ।

2 गम धनि सारें गरें । सांनि धम गरे सा– ।

3 गम धम धनि धम । सांसा निध मग रेसा ।

4 मग रेसा धनि धम । धनि सांनि धनि धम ।

5 साग मम गम धध । मध निनि धनि सांसां ।

3.6 सारांक्ष

उपर दी गई सामग्री से हमें यह ज्ञात होता है कि सितार की वादन शैली कया है और किस प्रकार से वादन किया जाता है जिसमें प्रथम चरण में राग का आरम्भ करते हुए आलाप, जोड झाला , मसीतखानी गत, रजाखानी गत उसके उपरान्त तोड़े तथा अन्त में झाला का वादन किया जाये। यह सम्पूर्ण सामग्री गायन एवं वादन की परीक्षा के संगीत की परीक्षा हेतू अत्यंत लाभकारी है।

3.7 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न

1 राग बागेश्वरी का वादी स्वर कौन सा है

1 ग 2 नि 3 म 4 सां ऊ 3

2 राग बागेश्वरी का समप्रकतिक राग कौन सा है।

1 यमन 2 चन्द्रकौश 3 रागेश्वरी 4 मालकौंश ऊ 3

3 राग बागेश्वरी का पकड कया है।

1 म ग म ग रे सा 2 नि रे ग 3 प रे ग 4 ग म रे सा ऊ 4

4 राग बागेश्वरी की जाति कया है।

1 औडव 2 सम्पूर्ण 3 षाड़व 4 औड़व षाड्व ऊ 4

5 राग बागेश्वरी में कौन सा स्वर लगाने से रागेश्वरी राग बनता है

1 रे ध 2 ग 3 म प 4 ग सा ऊ 2

6 राग बागेश्वरी में कौन सा स्वर प्रयोग नही किया जाता है।

1 आरोह में रेध 2 आरोह में गनि 3 आरोह में रेप 4 आरोह में गसा ऊ 3

3.8 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न

1 राग बागेश्वरी की उत्पत्ति किस थाट से हुई है।

2 राग बागेश्वरी का समप्रकृतिक राग कौन सा है।

3 राग बागेश्वरी और रागेश्वरी में क्या अन्तर है।

4 राग बागेश्वरी में गान्धार स्वर किस स्वर के रूप में लिया जाता है।

5 राग बागेश्वरी का प्रारम्भ किस स्वर से किया जाता है।

7 राग बागेश्वरी की प्रकृति कौन सी है।

8 राग बागेश्वरी की रजाखानी गत चार तोडों सहित लिखें।

9 राग बागेश्वरी का परिचय विस्तार पूर्वक लिखें।

10 राग बागेश्वरी की मसीतखानी और रजाखानी गत की तुलना कीजिए।

3.9 सन्दर्भ ग्रन्थ

1 सितार प्रबन्ध, डॉ बिरेन्द्र नाथ मिश्र

2 संगीत सुर और साज, डॉ एस एन मिश्रा

3 राग परिचय, हरिशचन्द्र श्रीवास्तव, भाग

Title : Compare and Contrast

4.1 प्रस्तावना

4.2 उद्धेश्य

4.3 परिचय राग मालकौंश

4.4 राग मालकौंश की विशेषताएँ

4.5 राग मालकौंश की तुलना

4.6 राग मुलतानी और तोडी की तुलना

4.7 सारांश

4.8 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न

4.9 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न

4.10 सन्दर्भ ग्रन्थ

4.1 प्रस्तावना

प्रत्येक राग एक दूसरे राग से कुछ न कुछ भिन्न पाये जाते है किसी के स्वरो से अन्तर हो जाता है तो किसी के चलन से और किसी के वादी स्वरों से। हर राग की उत्पति अलग अलग थाटों से हुई है। इन्ही सब भिन्नताओं का वर्णन इस अध्याय में किया है।

4.2 उद्धेश्य

इस अध्याय का मुख्य बिन्दु पाठ्क्रम के रागों का ज्ञान कराना है। जिसमें राग मालकौंश की राग चन्द्रकौंश से, राग मुलतानी की राग तोडी से तुलना करके बताया गया है जिससे विधार्थी लाभ उठा सके।

4.3 परिचय– राग मालकौंश

भैरवी थाट से उत्पन्न यह एक प्राचीन तथा लोकप्रिय राग है। आरोह और अवरोह में रे और प वर्जित में पाचों स्वरों का प्रयोग होने से यह एक औडव जाति का राग है। इसके आरोह मे तथा अवरोह में ग,ध नि कोमल प्रयोग होते है। यह एक रात्रिगेय राग है। राग मालकौंश के धैवत पर एक विशेष प्रकार का आन्दोलन किया जाता है। सा ग म ध[नि] आरम्भ में इस मध्यम पर शुद्ध धैवत का स्पर्श होता है और तत्पश्चात् कोमल निषाद के स्पर्श से इसे आन्दोलित किया जाता है साथ ही पूर्वांग में भी एक विशेष ढंग से स्वरों को छुआ जाता है।

उत्तरांग में धैवत का विशेष उच्चारण इस राग को अन्य रागों से बचा कर इसका अपना रागत्व स्थापित करेगा।

राग मालकौंश की प्रकृति मन्द्र सप्तक की ओर जाने की रहती है। स्वभावतः यह गंभीर प्रकति का राग है, यद्यपि इसके अन्य प्रकार गंभीरता से गाये जाते हैं।

4.4 **राग मालकौंश की विशेषताएँ:–**

1 आरोह में ऋषभ और अवरोह में पन्चम प्रयोग नही किया जाता है, जैसे– सा, ग म, ग सा।

2 यह राग पूर्वांग प्रधान है अर्थात इसका वादी स्वर सप्तक के पूर्वांग में सा रे ग म से लिया गया है। इस राग की चलन भी अधिकतर मध्य सप्तक में ही अधिक होती है।

3 वर्तमान समय में मालकौं**श** एक प्रचलित राग है।

4 मालकौंश में सा, म तथा ध स्वरों पर न्यास किया जाता है।

4.5 राग मालकौंश की तुलना

राग मालकौंश और राग चन्द्रकौंश की तुलना–

मालकौंश	चन्द्रकौंश
1 राग **मालकौंश** भैरवी थाट का जन्य राग है।	1 राग काफी थाट का जन्य राग है।
2 राग **मालकौंश** में ग ध नि, सभी	2 राग **चद्रकौंश** में ग अैर ध

स्वर शुद्व प्रयोग किये जाते हैं।

3 राग **मालकौंश** के आरोह तथा अवरोह रे, प वर्जित हैं।

4 राग की **मालकौंश** जाति औडव औडव है।

5 इसका वादी स्वर मध्यम तथा संवादी स्वर सा है

6 इसके गायन का समय रात्रि का तीयराः प्रहर का अंतिम भाग

7 न्यास मध्यम स्वर पर।

9 मुख्य अंग– ग म ग सा नि,सा[ध], निसा।

कोमल प्रयोग होते हैं।

3 राग **चन्द्रकौंश** के आरोह तथा अवरोह रे, प वर्जित हैं।

4 इसकी जाति औडव औडव है।

5 इसका वादी स्वर मध्यम तथा संवादी स्वर षडज है

6 इसका गायन समय प्रातःकाल का प्रथम प्रहर माना गया है।

8 न्यास नि स्वर पर ।

9 मुख्य अंग– सा नि़ ध़ म़, म ग सा ।

4.6 राग मुलतानी और राग तोडी की तुलना

राग मुलतानी

1 राग **मुलतानी** तोडी थाट का जन्य राग है।

2 राग **मुलतानी** में कोमल रे ,कोमल ग कोमल ध तथा ममध्म तीव्र प्रयोग किये जाते हैं।

3 राग **मुलतानी** के आरोह रे स्वर तथा ध स्वर को वर्जित करके जाते है और अवरोह में सभी स्वरों का प्रयोग होता है।

4 राग **मुलतानी** की जाति औडव सम्पूर्ण है।

राग तोडी

1 राग **राग तोडी** थाट का आश्रय राग है।

2 राग **मुलतानी** में कोमल रे ,कोमल ग कोमल ध तथा ममध्म तीव्र प्रयोग किये जाते हैं।

3 राग **तोडी में** सभी स्वरों का प्रयोग होता है।

4 इसकी जाति सम्पूर्ण है।

5 इसका वादी स्वर प तथा संवादी स्वर सां है।	5 इसका वादी स्वर ग तथा संवादी स्वर ध है
6 इसके गायन का दिन का चौथा प्रहर	6 इसका गायन समय प्रात काल है।
7 न्यास पंचम स्वर पर।	7 न्यास ग और ध पर।
8 मुख्य अंग–नि़ सा ग म प म ग, म ग रे सा	8 मुख्य अंग– सा रे ग रे सा

4.7 सारांश

इस अध्याय में पाठ्सक्रम में दिये गये सभी रागों के बारे में सम्पूर्ण जानकारी प्राप्त होती हैं सभी रागों की तुलना से अनेक बिन्दु उजागर होते है।

4.8 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न

1 राग चन्द्रकौंश की जाति क्या है।

1 षाडव षाडव 2 औडव औडव 3 षाडव सम्पूर्ण 4 सम्पूर्ण सम्पूर्ण ऊ 2

2 राग मालकौंश की जाति क्या है।

1 षाडव षाडव 2 औडव औडव 3 षाडव सम्पूर्ण 4 सम्पूर्ण सम्पूर्ण ऊ 2

3 राग चन्द्रकौंश का वादी स्वर क्या है।

1 रे 2 ग 3 म 4 प ऊ 3

4 राग मालकौंश का वादी स्वर क्या है।

1 रे 2 ग 3 म 4 प ऊ 3

5 राग चन्द्रकौंश का गायन समय क्या है।

1 वर्षा काल 2 बसंत ऋतु 3 मध्य रात्रि 4 प्रातःकाल ऊ 4

4.9 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न

1 राग चन्द्रकौंश का प्रारम्भ किस स्वर से किया जाता है।

2 राग चन्द्रकौंश की प्रकृति कौन सी है।

3 राग चन्द्रकौंश की उत्पत्ति किस थाट से हुई है।

4 राग मालकौंश का समप्रकृतिक राग कौन सा है।

5 मालकौंश और चन्द्रकौंश में क्या अन्तर है।

4.10 सन्दर्भ ग्रन्थ

1 सितार प्रबन्ध, डॉ बिरेन्द्र नाथ मिश्र

2 संगीत सुर और साज, डॉ एस एन मिश्रा

3 राग परिचय, हरिशचन्द्र श्रीवास्तव, भाग 1

4 संगीतांजली, पं० ओमकारनाथ ठाकुर, भाग 3

Title : Writing of Ragas and Talas of the Course of Study in Notation System

5.1 प्रस्तावना

5.2 उद्देश्य

5.3 दीपचन्दी ताल

5.4 सूलताल

5.5 सारांश

5.6 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न

5.7 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न

5.8 सन्दर्भ ग्रन्थ

5.1 प्रस्तावना

प्रत्येक ताल एक दूसरे राग से कुछ न कुछ भिन्न पाये जाते है किसी के मात्रा में अन्तर हो जाता है तो किसी के चलन में और किसी के विभागों की संख्या में। इन्ही सब भिन्नताओं का वर्णन इस अध्याय में किया है।

5.2 उद्देश्य

इस अध्याय का मुख्य बिन्दु पाठ्क्रम के तालों का ज्ञान कराना है। जिसमें दीपचन्दी ताल तथा सूलताल को लिपिबद्व करके बताया गया है जिससे विधार्थी लाभ उठा सके।

5.3 NOTATION OF TALAS: दीपचन्दी

Introduction :-

दीपचन्दी तबले पर बजने वाला ताल है। यह ताल ठयाल गायकी के साथ ही नहीं बल्कि ठुमरी गायकी के साथ भी प्रयोग होता है। इसकी प्रकृति चंचल है।

Notation : दीपचन्दी Deepchandi - Matara - 14

Single Laya (ठाह लय)

मात्रा	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
बोल	धा	धिं	ऽ	धा	धा	धिं	ऽ	ता	तिं	ऽ	धा	ध	धिं	ऽ
ताल चिन्ह	×			2				0			3			

Double Laya (दुगुन लय)

मात्रा	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
बोल	धाधिं	ऽधा	धाधिं	ऽता	तिंऽ	धाधा	धिंऽ	धाधिं	ऽधा	धाधिं	ऽता	तिंऽ	धाधा	धिंऽ
ताल चिन्ह	×			2				0			3			

5.4 Tala Sultaal सूलताल Matara - 10

Introduction :- सूलताल पखावज पर बजने वाला ताल है। इसकी प्रकृति गंभीर है। इसके बोल खुले एवं ज़ोरदार होते हैं।

Notation : Single Laya (ठाह लय)

मात्रा	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
बोल	धा	धा	दिं	ता	किट	धा	तिट	कत	गदि	गन
ताल चिन्ह	×		0		2		3		0	

Double Laya

मात्रा	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
बोल	धाधा	दिंता	किटधा	तिटकत	गदिगन	धाधा	दिंता	किटधा	तिटकत	गदिगन
ताल चिन्ह	×		0		2		3		0	

5.5 सारांश

भारतीय संगीत पद्धति में ताल एक बहुत श्रृखला है 'हिन्दोस्तानी संगीत पद्धति' के मुख्य ताल जीकि तबले पर बजाया जाता है जैसे दीपचन्दी तथा सूजताल का भली प्रकार ज्ञान प्राप्त होत है। इन दोनों तालों में अनेक प्रकार की समानताऐं तथा भिन्नताऐं पाई जाती है जिनका ज्ञान इस अध्याय से भली प्रकार प्राप्त होता हैं।

5.6 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न

1 दीपचन्दी ताल में कितनी मात्रा होती है।

1 6 2 7 3 8 4 14

2 दीपचन्दी ताल में कितनी खाली होती है।

1 3 2 1 3 2 4 13

3 दीपचन्दी ताल में कितनी खाली होती है।

1 3 2 1 3 2 4 13

4 दीपचन्दी ताल में कितने विभाग होते है।

1 3 2 1 3 2 4 13

5 सूलताल में कितनी मात्रा होती है।

1 6 2 7 3 8 4 10

6 सूलताल में कितनी खाली होती है।

1 3 2 1 3 2 4 13

7 सूलताल में कितनी ताली होती है।

1 3 2 1 3 3 4 1

8 सूलताल में कितने विभाग होते है।

1 3 2 1 3 2 4 5

5.7 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न

1 दीपचन्दी ताल तथा सूलताल की तुलना कीजिए।

2 दीपचन्दी ताल की एकगुन तथा दुगुन लिखिए।

3 सूलताल की एकगुन तथा दुगुन लिखिए।

5.8 सन्दर्भ ग्रन्थ

1 सितार प्रबन्ध, डॉ बिरेन्द्र नाथ मिश्र

2 संगीत सुर और साज, डॉ एस एन मिश्रा

3 राग परिचय, हरिशचन्द्र श्रीवास्तव, भाग 1

4 संगीतांजली, पं० ओमकारनाथ ठाकुर, भाग

6.1 परिचय
6.2 उद्देश्य
6.3 सन्धि प्रकाष राग
6.4 पूर्वांग
6.5 उत्तरांग
6.6 अलपत्व
6.7 बहुत्व
6.8 सितार में ज्वारी
6.9 सारांक्ष
6.10 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न
6.11 परीक्षा से सम्बधित प्रश्न
6.12 सन्दर्भ ग्रन्थ

6.1 परिचय

कुछ ऐसे राग होते हैं कि उनकी सारी प्रकिया किन्ही दो स्वरो के संयोग पर निर्भर करती है। जिसके बगैर सब कुछ करने पर भी अभिव्यक्ति नही होती। ऐसे स्वर जोडियाँ चाहे परस्पर संवादी ही या न हों, फिर भी उनकी स्वर संगति से ही राग का उठाव होता है। उन्ही स्वरों से ही रागों के स्वरूप को दिखाया जाता है।

6.2. उद्देश्य

आगे के अध्याय में संगीत से सम्बधित सामग्री दी गई है और जिससे गायन तथा वादन करते हुए अन्य रागों की छाया कैसं दिखानी है इसको समझा जा सकता है।

6.3 सन्धि प्रकाष राग :–

जो राग रात दिन की सन्धि की बेला में गाये अथवा बजाये जाते हैं। उन्हें सन्धि प्रकाष राग कहकर पुकारा जाता है। दिन और रात की सन्धि 24 घण्टे में दो बार होती है। एक सुबह रात के बाद दिन निकलता है तथा दूसरी शाम को जब सूय डूबता है और रात आती है। सन्धि प्रकाश का समय विद्वानों ने 4 बजे से 7 बजे तक का माना है। अर्थात् सुबह 4 बजे से 7 बजे तक तथा षाम को 4 बजे से 7 बजे तक का समय सन्धि प्रकाश राग का समय माना जाता है।

सुबह तथा शाम को ऐसे समय में आये और बजाये जाने वाले राग सन्धि प्रकश राग हैं। सन्धि–प्रकाश राग में यह विषेशता पायी जाती है कि उसमें ऋशभ और धैवत स्वर कोमल लगते हैं। भैरवी, कांलिगड़ा, पूर्वी आदि। इसके साथ ही इन रागों में गान्धार स्वर शुद्ध होना आवष्यक है। कुछ राग ऐसे हैं जो इस विषेशता के अपवाद–स्वरूप हैं, जैसे – राग मारवा! इस राग में ऋशभ स्वर कोमल लगता है लेकिन धैवत स्वर शुद्ध है। इन अपवादों को देखते हुए कुछ विद्वानों ने सन्धि–प्रकाश राग के लिए केवल ऋशभ स्वर का कोमल होना आवश्यक समझा है। धैवत स्वर कोमल हो अथवा शुद्ध, परन्तु गान्धार स्वर को शुद्ध होना चाहिए।

अब हम कह सकते हैं कि सन्धि–प्रकाश रागों में ऋशभ स्वर कोमल होना चाहिए। और गान्धार स्वर शुद्ध होना चाहिए। धैवत स्वर कोमल हो सकता है अथवा शुद्ध! सन्धि प्रकाश रागों में ऋशभ स्वर वर्जित नहीं होता क्योंकि इस स्वर पर रागों का वर्गीकरण होता है। भैरव, पूर्वी तथा मारवा थाट से उत्पन्न राग सन्धि–प्रकाश रोगों के अन्तर्गत आते हैं। उदाहरण के लिए – सुबह सन्धि प्रकाश, राग भैरव, रामकली, परज, जोगिया, कालिंगड़ा, भैरव के अन्य प्रकार आदि हैं, तथा सायंकाल के सन्धि प्रकाश राग पूर्वी, मारवा, धनाश्री, पूरिया एवं श्री आदि हैं।

6.4 Purvang : पूर्वांग

Definition (परिभाशा):- Purvang means the part of the saptaka from Madhaya 'Sa' to Madhaya 'सप्तक का पहला भाग मध्य 'स' से मध्य 'म' तक पूर्वांग कहलाता है। तथा एक मतानुसार पूर्वांग का विस्तार एक स्वर कर 'स' से 'प' तक किया जाता है।

6.5 Urttrang : उत्तरांग

Definition (परिभाशा)

Uttrang means the part of a Saptaka from 'Pa' to Tar 'Sa'

सप्तक का दूसरा भाग मध्य 'प' से तार षड़ज (सा) तक उत्तरांग कहलाता है तथा इसमें भी एक स्वर और बढ़ा कर 'म' से 'स' तक स्वर दूसरे भाग में रखे जाते है

Distinctive Features :

विशेष विवरण

पूर्वांग–उत्तरांग **:–** हिन्दोस्तानी संगीत के रागों का समय निर्धारित करने के मुख्य तीन नियमों में से एक नियम है, इस नियम के अनुसार राग में प्रयुक्त होने वाले सप्तक को दो भागों में बाँटा गया है। प्रथम भाग स, रे, ग, म, प और द्वितीय भाग म, प, ध, नि, सं। 'स' से 'प' तक के स्वरों को राग का पूर्वांग और 'म' से 'स' तक के स्वरों को उत्तरांग कहते हैं। यदि वादी स्वर राग के पूर्वांग में होता है तो उसे 'पूर्वांगवादी' राग और यदि वादी स्वर राग के उत्तरांग में होता है तो उसे 'उत्तरांगवादी' राग कहते हैं। पूर्वांगवादी रागों को 'पूर्व' तथा उत्तरांगवादी रागों को 'उत्तर' राग भी कहते हैं। यह पूर्व और उत्तर राग समय की सूचना भी देते हैं। जिस प्रकार सप्तक के दो हिस्से किए गए उसी प्रकार 24 घण्टे के समय को भी दो बराबर भागों में बाँटा गया है। प्रथम भाग 12 बजे दिन से 12 बजे रात्रि तक व दूसरा भाग 12 बजे रात्रि से 12 बजे दिन तक रखा गया है। इनमें प्रथम को पूर्वार्ध और दूसरे भाग को उत्तरार्ध कहा गया। पूर्वांग–उत्तरांग राग के छठे लक्षण में आता है।

Uttrang**:** उत्तरांग

Definition (परिभाशा)

राग का विस्तार करते हुए कुषल गायक कभी–कभी सम प्राकृतिक रागों की छाया दिखाकर श्रोताओं के मन में विचित्रता उत्पन्न कर देते हैं और ऐसे समय श्रोता दूसरे राग की झलक स्पष्ट सुनते हैं इस क्रिया को राग का तिरोभाव कहते हैं। अथवा जब उस राग के भिन्न–भिन्न स्वरों को लगा कर फिर श्रोताओं के मन में अपने पूर्व राग का स्वरूप अंकित करता है। राग के तिरोभाव पर यह आवष्यक हो जाता है कि उसको राग के प्रमुख स्वर समुदायों द्वारा नष्ट कर दिया जाये जिससे श्रोताओं के मन में सम–प्राकृतिक राग का स्वरूप नष्ट हो जाए, इस तिरोभाव को नष्ट करने की क्रिया को आविर्भाव कहते हैं। राग विस्तार में तिरोभाव व आविर्भाव एक साथ एक के बाद एक होते हैं। अर्थात् जैसे ही राग में तिरोभाव हुआ वैसे ही गायक सम–प्राकृतिक राग का स्वरूप यह झलक नष्ट करने के लिये आविर्भाव करता है।

उदाहरणार्थ किन्हीं दो रागों में तिरोभाव तथा आविर्भाव का कृत्य :–

(1) दरबारी कान्हड़ा में आविर्भाव तथा तिरोभाव प्रस्तुत राग में मुख्य रूप से अड़ाना तथा आसावरी इत्यादि रागों द्वारा तिरोभाव की क्रिया दिखाई जा सकती है।

6.6 अलंघन बहुत्व :– अलंघन बहुत्व के द्वारा बहुत्व इस प्रकार दिखाया जायेगा जबकि किसी राग के आरोह या अवरोह में उस स्वर को त्यागा न जाये और न ही उस पर अधिक रुका जाये।

जैसे राग यमन में तीव्र () का बहुत्व है। आरोह अवरोह करते हुए तीव्र मध्यम () को बार–बार कह कर उसका अलंघन बहुत्व करते हैं।

जैसे म ग म ध प ग तीव्र मध्यम को राग में टाला नहीं जा सकता अर्थात् उसे लाँघकर किसी दूसरे स्वर पर नहीं जा सकते हैं।

6.7 अभ्यास बहुत्व **:–** अभ्यास द्वारा बहुत्व का प्रदर्षन करना उसे कहते हैं जब किसी स्वर को बार–बार और देर तक दिखाया जाता है। प्रायः राग के वादी और संवादी स्वर का ही अभ्यास मूलक बहुत्व प्रदर्शित किया जाता है, किन्तु कभी–कभी किसी राग में अन्य स्वर का भी बहुत्व दृष्टिगत होता है।

उदाहरणार्थ **:–** राग अड़ाना में पंचम (प) का अभ्यास बहुत्व है, परन्तु यह अभ्यास केवल अवरोहात्मक क्रम में होता है। जैसे रे म प नि प, म प ध नि ध नि प, सं ध नि प इत्यादि।

पंचम इस राग में वादी सम्बन्धी अभ्यास का स्थान ग्रहण करता है। तार षड़ज (सा) इस राग में संवादी स्वर है अतः यह भी महत्त्वपूर्ण स्वर है, और इस पर अभ्यास बहुत्व का प्रदर्शन किया जाता है।

जैसे : प नि–ध–सं, ध ।सं रें रें सं नी सं ध नी ऽ सं

6.8 सितार मे ज्वारी Functions of Zawari

सितार में सबसे महत्वपूर्ण कार्य ज्वारी खोलना ही माना जाता है। धुड़ंच की सतह को ज्वारी कहते हैं। जब सतह ठीक होकर स्पष्ट झंकार उत्पन्न करती है तो सितार की ज्वारी खुली कहलाती है।

6.9 सारांक्ष

हिन्दोस्तानी संगीत के रागों का समय निर्धारित करने के मुख्य तीन नियमों में से एक नियम है, इस नियम के अनुसार राग में प्रयुक्त होने वाले सप्तक को दो भागों में बाँटा गया है। अलंघन बहुत्व के द्वारा बहुत्व इस प्रकार दिखाया जायेगा जबकि किसी राग के आरोह या अवरोह में उस स्वर को त्यागा न जाये और न ही उस पर

अधिक रुका जाये। अभ्यास द्वारा बहुत्व का प्रदर्षन करना उसे कहते हैं जब किसी स्वर को बार–बार और देर तक दिखाया जाता है। प्रायः राग के वादी और संवादी स्वर का ही अभ्यास मूलक बहुत्व प्रदर्शित किया जाता है इन सभी तथ्यों का ज्ञान इस अध्याय से होता है।

6.10 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न

1. 12 बजे दिन से 12 बजे रात्रि तक के भाग को कया कहते हैं

    1 दूसरा भाग 2 तीसरा भाग 3 चौथा भाग 4 पहला भाग ऊ 4

2. 12 बजे रात्रि से 12 बजे दिन तक के भाग को कया कहते हैं

    1 दूसरा भाग 2 तीसरा भाग 3 चौथा भाग 4 पहला भाग ऊ 1

3. राग विस्तार में तिरोभाव के बाद कया होता हैं।

    1 आविर्भाव 2 अलपत्व 3 वहुत्व 4. आलाप ऊ 1

6.11 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न

Q.1 Define the term Alpatva and Bahutva in Detail.

Q.2 Define the following terms, restricting the answer to four lines only.

(i) Purvang (ii) Uttrang

6.12 सन्दर्भ ग्रन्थ

1 राग परिचय, हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव, भाग 1

2 संगीत विशारद, प्रभुलाल गर्ग, संगीत कार्यालय, हाथरस

3 संगीत रतनावली, अशोक कुमार यमन

Importance of Madhayam Swar in Music

हिन्दुस्तानी रागों के समय निर्धारण में अध्वदर्शक स्वर एक महत्त्वपूर्ण कार्य करता है। यह स्वर रागों के समय निर्धारण में पथ–प्रदर्शक का कार्य करता है। इसलिए उसे 'अध्वदर्शक स्वर' कहते हैं। यह स्वर अपने शुद्ध तथा विकृत दो रूपों के कारण समस्त रागों को दो विभागों में बांट देता है। प्रातःकाल में शुद्ध मध्यम का राज्य रहता है। कोमल 'रे ध' वाले संधिप्रकाश रागों में यदि शुद्ध मध्यम की जगह इस राग में तीव्र मध्यम लगाया जाए तो राग 'पूर्वी बन जाएगा। पूर्वी राग सायंकाल की सूचना देता है।

अब देखना यह है कि शुद्ध मध्यम के साथ किस प्रकार दिन का संकेत मिलता है तथा तीव्र मध्यम के साथ किस प्रकार के रागों के आगमन का संकेत मिलता है, उदाहारणार्थ :– राग बसन्त, परज आदि लीजिए – इन रागों का समय सुबह दिन निकलने के पहले का माना जाता है। इन रागों की विशेषता है कि इनमें दोनों मध्यम लगते हैं, परन्तु तीव्र मध्यम की अपेक्षा शुद्ध मध्यम का महत्त्व कम है। इधर तीव्र मध्यम इस बात का संकेत करता है कि अभी रात्रि है और शुद्ध मध्यम का थोड़ा प्रयोग इस बात की ओर संकेत करता है कि अब दिन निकलने वाला है। बसन्त, परज आदि रागों के बाद ललित राग का समय आता है। इस राग में तीव्र मध्यम की अपेक्षा शुद्ध मध्यम प्रबल होता है।

शद्ध मध्यम यह बतलाता है कि अब दिन निकल आया है। जैसे ही दिन चढ़ता है वैसे ही तीव्र मध्यम के स्थान पर शुद्ध मध्यम का महत्त्व बढ़ जाता है। सायंकाल तक शुद्ध मध्यम की प्रधानता रहती है। परन्तु शाम की सन्धि बेला में फिर तीव्र मध्यम की प्रधानता रहती है। पूर्वी राग में दोनों मध्यम लगते हैं, लेकिन बाद में रात्रि के बढ़ते ही तीव्र मध्यम की प्रधानता बढ़ती है। जैसे :– पूरिया, धनाश्री, मुलतानी, यमन आदि।

इसीलिए कहा जाता है कि हमारी संगीत पद्धति में मध्यम स्वर का अत्यन्त महत्त्वपूर्ण स्थान है। केवल मध्यम के परिवर्तन से गायन में अन्तर दिखने लगता है। राग भैरव प्रातःकाल के प्रथम प्रहर में गाया जाता है, किन्तु इसके स्वरों में यदि शुद्ध

मध्यम की जगह तीव्र मध्यम कर दिया जाए तो सायंकाल में गाया जाने वाला पूर्वी राग हो जाएगा। तथा प्रातःकाल में गाए जाने वाले बिलावल राग में सिर्फ शुद्ध मध्यम हटाकर तीव्र मध्यम करने से रात्रि को गाया जाने वाला राग यमन हो जाता है। केवल मध्यम का स्वरूप बदल देने से राग का समय ही बदल गया।

इसीलिए कहा जाता है कि मध्यम के इशारे पर ही संगीतज्ञों के दिन और रात होते हैं। यद्यपि इस नियम के कुछ राग अपवाद भी हैं, किन्तु बहुमत इसी ओर है।

Comparative Study of Hindustani and Karnataki Swar Paddhiti

8.1 परिचय

8.2 उद्देश्य

8.3 ऐतहासिक विवरण Historic evidence of Swar Paddhiti

8.4 तुलनातमक अध्ययन Comparative Statement (Similarity and Contrast)

8.5 सारांक्ष

8.6 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न

8.7 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न

8.8 सन्दर्भ ग्रन्थ

8.1 परिचय

भारत में दो संगीत–पद्धतियाँ प्रसिद्ध हैं –

1 उत्तर भारत की हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति और

2 दक्षिण की कर्नाटकी संगीत पद्धति

कर्नाटकी संगीत पद्धति दक्षिण भारत के मैसूर, तामिलनाड़ू, आंध्रप्रदेष, कर्नाटक आदि प्रदेशों में प्रचलित है। 'हिन्दोस्तानी संगीत पद्धति' दक्षिण भारत को छोड़कर शेष समस्त भारत में प्रचलित है।

तेरहवीं षताब्दी तक सम्पूर्ण भारत में केवल एक पद्धति प्रचार में थी। ग्यारहवीं शताब्दी में मुसलमानों ने भारत में आना आरम्भ किया और वे धीरे–धीरे समस्त भारत के शासक हो गए। उनके साथ उनकी संस्कृति, संगीत और सभ्यता का भी भारत पर गहरा प्रभाव पड़ा। अरब और फारस के संगीत का प्रभाव हमारी संगीत पद्धति पर पडा और उत्तरी संगीत पद्धति धीरे–धीरे दक्षिणी संगीत से भिन्न हो गई, ऐसा कुछ विद्वानों का मत है।

8.2 उद्देश्य

इस अध्याय में संगीत से सम्बधित सामग्री दी गई है और जिसमें दोनों संगीत पद्धति के स्वरों के नाम का विवरण करते हुए अन्य तथ्य को भी समझा जा सकता है।

8.3 ऐतहासिक विवरण (Historic Evidence of Swar Paddhiti)

From about the thirteenth century The Indian music underwent a break up into North Indian and South Indian music, due to North Indian culture coming in contact with the Persian culture. The Southern music still retained the old names of Swaras, while the North Indian Music, developed on the different line and the names of swaras changed from these of the old ones.

8.4 तुलनातमक अध्ययन Comparative Statement

SIMILARITY **समानताएँ**

1. दोनों ही पद्धतियों में एक सप्तक में बारह स्वर माने गए हैं।
2. दोनों संगीत पद्धतियों में स्वर के साथ–साथ लय और ताल का महत्वपूर्ण स्थान है।
3. दोनों पद्धतियों में गायक को अपनी कल्पना से गाने की पूरी स्वतंत्रता रहती है, किन्तु आचार–विचार का अन्तर होने के कारण कल्पना करने का ढंग पृथक है।
4. दोनों संगीत पद्धतियों में बाईस (22) श्रुतियां मानी गई हैं।
5. 12 स्वरों में से अधिकांश स्वरों के नाम तथा स्थान एक हैं।

CONTRAST **भिन्नताएँ**

1. दक्षिणी पद्धति में स्वर की शुद्धावस्था उसकी सबसे नीची अवस्था में है। परन्तु हिन्दोस्तानी संगीत पद्धति में कोमल स्वर नीची अवस्था में है।
2. दक्षिण संगीत पद्धति में विकृत स्वर अपने स्थान से ऊपर चढ़ते हैं और हिन्दोस्तानी पद्धति में म को छोड़कर अन्य विकृत स्वर अपने स्थान से नीचे जाते हैं।
3. यद्यपि दोनों पद्धतियों में 12 स्वर माने गये हैं, किन्तु दोनों के स्वर–नामों में अन्तर है।

4. दोनों पद्धतियों में विकृत स्वरों को अलग–अलग नामों से पुकारा जाता है।

5. दक्षिणी पद्धति में कुछ स्वरों में एक से अधिक नाम हैं, किन्तु हिन्दोस्तानी पद्धति में ऐसा नहीं है।

6. कर्नाटकी पद्धति में स्वरों की स्थापना श्रुति की अंतिम अवस्था पर की गई है, जबकि हिन्दोस्तानी संगीत

पद्धति में स्वरों की स्थापना श्रुति की प्रथम अवस्था पर की गई है।

8.5 सारांश

कर्नाटकी संगीत पद्धति दक्षिण भारत के मैसूर, तामिलनाडू, आंध्रप्रदेष, कर्नाटक आदि प्रदेशों में प्रचलित है। 'हिन्दोस्तानी संगीत पद्धति' दक्षिण भारत को छोड़कर शेष समस्त भारत में प्रचलित है। इन दोनों में अनेक प्रकार की समानताऐं तथा भिन्नताऐं पाई जाती है जिनका ज्ञान इस अध्याय से भली प्रकार प्राप्त होता हैं

8.6 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न

1. दक्षिणी पद्धति में स्वर की शुद्धावस्था उसकी कौनसी अवस्था में है।

   1 नीची 2 उपर 3 दायें 4 पीछे

2. दोनों संगीत पद्धतियों में कितनी श्रुतियां मानी गई हैं।

   1 11 2 22 3 33 4 44

3. दोनों पद्धतियों में कितने स्वर माने गये हैं

   1 12 2 13 3 14 4 15

4. हिन्दोस्तानी संगीत पद्धति में स्वरों की स्थापना श्रुति की किस अवस्था पर की गई है।

   1 पहली 2 दूसरी 3 तीसरी 4 चौथी

8.7 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न

1. Write the names of all the Swaras of Karnataki Paddhiti.
2. Write the difference between Hindustani Swaras and Karnataki Swaras Paddhiti.
3. To give the vibrations (Andolan Sankhya) of each swaras of Karnataki Paddhiti.

To give the similarity and contrast of both Paddhiti.

8.8 सन्दर्भ ग्रन्थ

(ii)Fundamentals of Indian Music By Dr. Swantantra Sharma.

1 राग परिचय, हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव, भाग 1

2 संगीत विशारद, प्रभुलाल गर्ग, संगीत कार्यालय, हाथरस

3 संगीत रतनावली, अशोक कुमार यमन

Classification of Ragas from Ancient to Modern times.

9.1 परिचय
9.2 उद्देश्य
9.3 प्राचीनकाल में राग वर्गीकरण
9.4 मध्यकाल से वर्गमानकाल में राग वर्गीकरण Medival to Modern Period
9.5 सारांक्ष
9.6 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न
9.7 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न
9.8 सन्दर्भ ग्रन्थ

9.1 परिचय

जिस प्रकार से वर्तमान काल में थाट–वर्गीकरण प्रचलित है उसी प्रकार से मध्यकाल में मेल वर्गीकरण प्रचलित था। मेल को आधुनिक थाट का पर्यायवाची कहा जा सकता है। उस काल में मेलों की संख्या के विशय में एकमत नहीं था। इसलिये यह वर्गीकरण कुछ समय के बाद अप्रचलित हो गया। ठीक ऐसे ही अनेक प्रकार के वर्गीकरण का वर्णन प्राप्त होता है।

9.2 उद्देश्य

इस अध्याय में संगीत से सम्बंघित सामग्री दी गई है और जिसमें प्राचीनकाल से लेकर वर्गमान समय तक जितने भी वर्गीकरण संगीत जगत में हुए हैं उनका विस्तार से वर्णन किया गया है।

9.3 प्राचीनकाल राग वर्गीकरण Rag Vargikaran :

Development of various stages from Ancient Periods.

राग वर्गीकरण :– यहाँ पर राग का विस्तृत अर्थ लिया गया है। राग का तात्पर्य उन स्वर समूहों से है जो कभी भी नियोजित रूप में गाया जाता रहा है। अध्ययन और व्यवहार की सरलता के लिए उन्हें कुछ वर्गों में बांटा गया है। यह प्रक्रिया मनुष्य की स्वाभाविक माँग रही है, इसलिये प्राचीन काल से अब तक

वर्गीकरण की अनेक पद्धतियों का जन्म, विकास और ह्रास हुआ। संगीत के इतिहास में मुख्य वर्गीकरणों का क्रम इस प्रकार है :–

1. जाति वर्गीकरण
2. ग्राम राग वर्गीकरण
3. रत्नाकर के दस विधि राग वर्गीकरण
4. शुद्ध, छायालग और संकीर्ण वर्गीकरण
5. मेल वर्गीकरण
6. राग रागिनी वर्गीकरण
7. रागा्ंग वर्गीकरण
8. थाट वर्गीकरण

1. जाति वर्गीकरण :– भरत काल में जाति गायन का प्रचार था और जातियाँ कुल 18 थीं। आचार्य कैलाष चन्द्रदेव बृहस्पति रचित 'भरत का संगीत सिद्धांत' नामक पुस्तक में जाति की परिभाषा इस प्रकार दी गई है।

'रंजन और अदृष्ट अभ्युदय को जन्म देते हुए विशिष्ट स्वर ही विषेश प्रकार के सन्निवेश से युक्त होने पर 'जाति' कहे जाते हैं। दूसरे शब्दों में हम यह कह सकते हैं कि स्वर की विशिष्ट रचना जिसके दस लक्षण –

ग्रह, अंश, न्यास, अपन्यास, अल्पत्व, बहुत्व, षाड़वत्व, औड़वत्व, मंद्र और तार माने जाते हों, जाति कहलाती थी।

शारङ्गदेव ने जाति 10 लक्षणों में सन्यास, विन्यास और अंतमार्ग ये 3 लक्षण और जोड़ दिये हैं। जातियाँ 18 मानी गई हैं इनमें से प्रथम 7 जातियाँ षड़ज ग्राम से तथा शेष 11 जातियाँ मध्यम ग्राम से मानी गई हैं।

इन 18 जातियों में से 7 जातियाँ सातों स्वरों के नाम पर हैं, जैसे – षाड़जी, आर्षभी, गांधारी, मध्यमा, पञ्चमी, धैवती और नैषादी।

विकृत जातियों की उत्पत्ति :

अठारह जातियां मुख्य रूप से दो वर्गों में विभाजित हैं – शुद्ध और विकृत। शुद्ध जातियाँ वे मानी गई हैं जिनमें सातों स्वर प्रयोग किये जाते हैं और नाम स्वर ही उनमें ग्रह, अंश और न्यास होते हैं। इस तरह स्पष्ट है कि आर्षभी, गांधारी, मध्यमा, पञ्चमी, धैवती और नैषादी में स्वर–नाम जातियाँ शुद्ध हैं।

शुद्ध जातियों के लक्षणों में परिवर्तन करने से अथवा दो या दो से अधिक जातियों को एक में मिला देने से विकृत जातियों की रचना होती है।

षड़ज ग्राम की जातियाँ :–

षाड़जी, आर्शभी, धैवती और नैशादी शुद्ध हैं।

षड्जकौषिकी, षडजमष्यमा, षडजोदीच्यवती विकृत हैं।

मध्यम ग्राम की जातियाँ :–

गांधारी, मध्यमा और पञ्चमी शुद्ध हैं।

गांधारोदीच्यवती, रक्तगांधारी, कौशिकी, मध्यमोदीच्यवा, कार्मावती, गंधरपञ्चमी, आंध्री और नन्दयन्ती विकृत हैं।

जाति के लक्षण :

भरत ने जाति के दस लक्षण माने हैं, अब हम उन पर संक्षेप में प्रकाश डालेंगे।

ग्रह :– जिस स्वर से जाति गायन प्रारम्भ किया जाता था, उसे ग्रह स्वर कहते थे। अंश स्वर ही ग्रह स्वर होते थे।

अंश :– जाति के प्रमुख स्वर अंश स्वर कहलाते थे। जाति में एक या एक से अधिक अंश स्वर होते थे। उदाहरण के लिए षाड़जी में 5 अंश स्वर थे – सा, म, म, प और ध,

आर्शभी में 3 अंष स्वर थे – रे, ध और नि।

कुल मिलाकर 63 अंश स्वर माने जाते थे।

न्यास :– जिस स्वर पर गीत या वाद्य रचना समाप्त होती थी उसे न्यास स्वर कहते थे। एक जाति में एक से अधिक न्यास स्वर हो सकते थे और एक स्वर कई जातियों में न्यास स्वर हो सकता था। कुल 21 न्यास स्वर थे।

अपन्यास :– जिस स्वर पर गीत या वाद्य रचना का मध्य भाग समाप्त होता था अपन्यास कहलाता था।

अल्पत्व–बहुत्व :– जिन स्वरों का प्रयोग किसी जाति में अल्प होता था उनका स्थान अल्पत्व माना जाता था। इसी प्रकार के बहुत्व उसे कहते हैं जिसका प्रयोग अधिक किया जाता था।

षाड़वत्व–औड़वत्व :– किसी जाति में 6 स्वर प्रयोग किये जाने पर षाड़वत्व और 5 स्वर प्रयोग किये जाने पर उसका स्वरूप औड़वत्व होता था। 4 जातियाँ हमेशा सम्पूर्ण होती थीं और शेष 14 जातियों के 47 षाड़व प्रकार सम्भव थे। इसी प्रकार 10 जातियों का औड़वीकरण संभव था।

अठारह जातियों के नाम :– अठारह जातियों के नाम इस प्रकार से हैं :– 1. षाड़जी 2. आर्शभी 3. गांधारी 4. मध्यमा 5. पन्चमी 6. धैवती 7. नैशादी 8. षाड़व कौशिकी 9. षाडजोदीच्यवती 10. शड्‌जमध्यमा 11. गांधारोदीच्यवती 12. रक्तगांधारी 13. कौषिकी 14. मध्योदीच्यवा 15. कार्मावती 16. गांधारपंचमी 17. आंध्री 18. नन्दयन्ती।

ग्राम राग वर्गीकरण :– जाति के पश्चात ग्राम राग वर्गीकरण आता है। इनकी संख्या 30 मानी जाती है। इनकी उत्पत्ति जातियों से हुई है। मतङ्‌ग कृत बृहदेशी में सर्वथम ग्रामराग का उल्लेख मिलता है। ग्राम रागों के 5 प्रकार हैं : शुद्ध, भिन्न, गौड़, वेसर और साधारण। इनकी अपनी–अपनी अलग शैली है, जिसे गीति कहते हैं। पाँचों गीतियों के आधार पर ही ग्राम रागों के 5 प्रकार माने गये। शुद्ध गीति में 'वक्रता रहित' तथा मधुर स्वर प्रयोग किए जाते थे। भिन्न के स्वर वक्र, मधुर, और गमक युक्त होते थे। गौड़ गीति में तीनों स्थानों में ठुड्‌डी को वृक्षस्थल पर रखकर गमक युक्त स्वरों का प्रयोग होता था।

मतङ्‌ग ने पाँच के स्थान पर सात गीतियां मानी हैं और भाषा, विभाषा ये गीतियाँ जोड़ दी हैं। गीतियों के अनुसार ग्रामरागों की उत्पत्ति मानी गई।

दस विधि राग–वर्गीकरण :– शारङ्‌गदेव कृत संगीत रत्नाकर में समस्त गेय रचनाओं को दस भागों में विभाजित किया गया है :–

1. ग्राम राग 2. राग 3. उपराग 4. भाषा 5. विभाषा 6. अन्तर्भाशा 7. रागाङ्‌ग 8. क्रियाङ्‌ग 9. उपाङ्‌ग 10. भाशाङ्‌ग

ग्रामराग, उपराग, राग : तीनों की उत्पत्ति जातियों से मानी गई है। उपरागों की संख्या 8 है–

1. शकतिलक 2. टक्कासैन्धव 3. कोकिला पन्चम 4. रेवगुप्त 5. पन्चषाड्‌व 6. भावना पन्चम 7. नागगांधार 8. नागपन्चम

रागों की रचना भी जाति से मानी गई थी। उनकी संख्या बीस है।

भाषा, विभाषा और अन्तर्भाषा :– 30 ग्राम राग, आठ उपराग और बीस राग कुल मिलाकर 58 हुये। इनमें से 15 भाषा, विभाषा और अन्तर्भाषा जैसे रागों की उत्पत्ति मानी गई।

शुद्ध, छायालग और संकीर्ण :– प्राचीन काल में रागों को इन 3 वर्गों में विभाजित करने की प्रथा चली आ रही है।

1. शुद्ध 2. छायालग, सालङ्कय या सालग और 3. संकीर्ण या मिश्र। भरत, मतङ्ग और शारङ्गदेव के ग्रन्थों में इनका उल्लेख है। प्राचीन रागों का स्वरूप नष्ट न होने के कारण यह वर्गीकरण बहुत बोधगम्य नहीं रहा है।

शुद्ध राग :– जिन रागों में शास्त्र के नियमों का प्रयोग शुद्ध रूप में होता है, उन्हें शुद्ध राग कहते हैं। यह स्वतंत्र राग होते हैं और इनमें किसी दूसरे राग की छाया नहीं आती।

छायालग :– जिन रागों में किसी दूसरे राग की छाया आये, वे छायालग राग कहलाते हैं।

जैसे :– तिलक, कामोद, परज आदि।

संकीर्ण राग :– जिन रागों में शुद्ध या संकीर्ण रागों का मिश्रण हो, संकीर्ण राग कहलाते हैं। जैसे पीलू, भैरवी आदि।

9.4 मध्यकाल से वर्गमानकाल में राग वर्गीकरण Medival to Modern Period :-

Development of various stages of Medival and Modern Period.

मेल राग वर्गीकरण :– जिस प्रकार से वर्तमान काल में थाट–वर्गीकरण प्रचलित है उसी प्रकार से मध्यकाल में मेल वर्गीकरण प्रचलित था। मेल को आधुनिक थाट का पर्यायवाची कहा जा सकता है। उस काल में मेलों की संख्या के विशय में एकमत नहीं था। इसलिये यह वर्गीकरण कुछ समय के बाद अप्रचलित हो गया।

लोचन पंडित ने 'राग तरंगिणी' ग्रन्थ में बारह मेल स्वीकार किये हैं – भैरवी, तोड़ी, गौरी, कर्णाट, केदार, ईमन, सारङ्ग, मेघ, पूर्वी, धनाश्री, मुखारी और दीपक।

रामामात्य ने स्वरमेलकलानिधि ग्रन्थ में 20 मुख्य मेल माने हैं।

पुन्डरीक बिट्ठल ने सद्राग चन्द्रोदय तथा राग मन्जरी में मेल और जन्य राग के सिद्धान्तों का वर्णन किया है। उन्होंने मेलों की संख्या 19 स्वीकार की है।

बिट्ठल ने सबसे अधिक राग जिनकी संख्या 21 थी। मालव गौड़ और 13 राग केदार मेल के अन्तर्गत रक्खे हैं।

व्यङ्केटमुखी ने 'चतुर्दन्डी प्रकाशिका' नाम ग्रन्थ में 19 मेलों की संख्या मानी और उनसे 48 जन्य राग बतलाये हैं। गणित द्वारा अधिक से अधिक 72 थाटों की रचना भी सिद्ध की है।

राग लक्षणम् ग्रन्थ चतुर्दन्डी प्रकाशिका के बाद लिखा गया है। इसमें मेलों की संख्या 72 बताई गई, जो व्येङ्कटमुखी के मेलों से कुछ भिन्न है। कर्नाटक संगीत में राग लक्षणन् के मेल ही प्रचलित हैं।

राग–रागिनी वर्गीकरण :

मध्य काल में एक ओर मेल वर्गीकरण का प्रचार था तो दूसरी ओर इससे बिल्कुल भिन्न राग–रागिनी पद्धति प्रचलित थी। इस पद्धति में सभी रागों को 6 पुरुश रागों, 30 या 36 रागनियों, 8 पुत्रों तथा वधुओं में बाँटा गया है।

दामोदर पंडित ने संगीत दर्पण में इस प्रणाली के 3 मत बताये हैं, जो इस प्रकार हैं –

(क) शिवमत (6 राग–36 रागनियाँ)

(1) श्री राग – मालश्री, त्रिवेणी, गौरी, केदारी, पहाड़िका।

(2) बसंत – देशी, देवगिरी, वराटी, ललिता।

(3) भैरव – भैरवी, गुर्जरी, रामकिरी, सैंधवी।

(4) पञ्चम – विभाषा, भूपाल, कर्णाटी, मालवी, पटमंजरी।

(5) वृहन्नाट – कामोदी, कल्याणी, अमीरी, नाटिका।

(6) मेघ – मल्लारी, सोरठी, सावेरी, गांधारी।

(ख) रागणिक मत (6 राग–30 रागनियाँ)

(1) भैरव – बंगाली, गुणकिरी, बसन्त।

(2) पन्चम – ललिता, देशी, रामक्रली।

(3) नट – नारायण, गंधार, सालग, केदार।

(4) मल्लार – मेघमल्लरिका, मालकौशिक, मेघ।

(5) गौडमालव – हिडोल, त्रिवण, गंधारी, गौरी।

(6) देश – भूपाली, कुडाली, कामोदी, नाटिका।

(ग) हनुमत मत (6 राग–36 रागनियाँ)

(1) भैरव – मध्यमादि, भैरवी, बङ्गाली।

(2) कौशिक – तोड़ी, खम्बावती, गौरी।

(3) हिडोल – बेलावली, रामकिरी, ललिता।

(4) दीपक – केदारी, कान्हड़ा, देशी, कामोदी।

(5) श्री – वासन्ती, मालवी, धनासिक, आसावरी।

(6) मेघ – मल्लारी, देशकारी, भूपाली, गुर्जरी, टङ्का।

मध्यकाल में राग–रागिनी वर्गीकरण का बहुत अधिक प्रचार था किन्तु बहुत से मत हो गये। कुछ विद्वानों के मतानुसार इक्कीस वर्गीकरण तक प्रचार में थे। इनमें से चार बहुत प्रसिद्ध माने गए – शिव अथवा सोमेश्वर मत, कृष्ण अथवा कल्लिनाथ मत, भरत मत और हनुमत मत।

इन मतों में मुख्य 6 राग, प्रत्येक की 6–6 या 5–5 रागिनियां, 8–8 पुत्र और पुत्र–वधुयें मानी गई हैं

इन चारों मतों में से हनुमान मत का प्रचार अधिक रहा। इसमें 6 राग, 30 रागनियाँ, 48 पुत्र और 48 पुत्र–वधुऐं कुल मिलाकर 132 'राग–रागिनियाँ' मानी गई हैं।

राग–रागिनी पद्धति की आलोचना :– आधुनिक विद्वानों को राग–रागिनी पद्धति में अनेक कमियां दिखाई पड़ीं। इसलिये यह पद्धति धीरे–धीरे लोप होती गई और इसके स्थान पर अन्य वर्गीकरणों का प्रादुर्भाव हुआ। राग–रागिनी पद्धति अब लगभग समाप्त सी है।

रागाङ्ग पद्धति :– स्व० नारायण मोरेश्वर खरे ने प्रचलित रागों का अध्ययन किया और 30 रागाङ्गों को खोजा। उन्हीं के शब्दों में 'प्रचलित रागों में से उनकी गायकी के ढंग से और स्वर प्रकृति से एक दूसरे से अलग, ऐसे लगभग 30 राग निकल सकते हैं। इन्हीं रागों को गाने की पद्धति के अनुसार दूसरे राग गाने चाहियें। इन रागों के नाम इस प्रकार हैं :–

1. भैरव 2. बिलावल 3. कल्याण 4. खमाज 5. काफी 6. पूर्वी 7. मारवा 8. तोड़ी 9. आसावरी 10. भैरवी 11. सारङ्ग 12. भीमप्लासी 13. ललित 14. सोरठ 15. पीलू 16. विभास 17. नट 18. श्री 19. बागेष्वरी 20. केदार 21. षंकरा 22. कान्हड़ा 23.

मल्हार 24. हिडोल 25. भूपाली 26. आसावरी 27. बिहाग 28. कामोद 29. भटियार 30. दुर्गा

थाट–वर्गीकरण :– स्व० भातखण्डे को रागांग पद्धति व राग–रागिनी पद्धति दोनों से सन्तोश न हुआ। उन्होंने मध्यकालीन मेल पद्धति के आधार पर उत्तरी संगीत पद्धति को नियमबद्ध किया। इस वर्गीकरण में उन्होंने स्वर और स्वरूप दोनों का ध्यान रखा और मेल के स्थान पर थाट शब्द का प्रयोग किया। उन्होंने कुल दस थाट माने, इन थाटों के नाम इस प्रकार से हैं :–

1. बिलावल – सब स्वर शुद्ध।
2. यमन – मध्यम, तीव्र, शेष स्वर शंद्ध।
3. खमाज – निशाद, कोमल, शेष स्वर शुद्ध।
4. काफी – ग और नि कोमल, शेष स्वर शुद्ध।
5. भैरवी – रे ग ध नि कोमल शेष षुद्ध
6. आसावरी – ग, ध, नि कोमल, शेष स्वर शुद्ध।
7. भैरव – रे, ध कोमल, शेष स्वर शुद्ध।
8. पूर्वी – रे, ध, म, विकृत, शेष स्वर शुद्ध।
9. मारवा – रे, म विकृत, शेष स्वर शुद्ध।
10. तोड़ी – रे, ग, म, ध विकृत, शेष स्वर शुद्ध।

9.5 सारांक्ष

मध्यकाल में राग–रागिनी वर्गीकरण का बहुत अधिक प्रचार था किन्तु बहुत से मत हो गये। इनमें से चार बहुत प्रसिद्ध माने गए – षिव अथवा सोमेश्वर मत, कृष्ण अथवा कल्लिनाथ मत, भरत मत और हनुमत मत।

इन चारों मतों में से हनुमान मत का प्रचार अधिक रहा। इसमें 6 राग, 30 रागनियाँ, 48 पुत्र और 48 पुत्र–वधुऐं कुल मिलाकर 132 'राग–रागिनियाँ' मानी गई हैं।

राग–रागिनी पद्धति की आलोचना :– इसके स्थान पर अन्य वर्गीकरणों का प्रादुर्भाव हुआ। राग–रागिनी पद्धति अब लगभग समाप्त सी है।

रागाङ्ग पद्धति :– स्व० नारायण मोरेष्वर खरे ने प्रचलित रागों का अध्ययन किया और 30 रागाङ्गों को खोजा। उन्हीं के शब्दों में 'प्रचलित रागों में से उनकी

गायकी के ढंग से और स्वर प्रकृति से एक दूसरे से अलग, ऐसे लगभग 30 राग निकल सकते हैं। इन्हीं रागों को गाने की पद्धति के अनुसार दूसरे राग गाने चाहियें। इन रागों के नाम इस प्रकार हैं।

थाट–वर्गीकरण :– स्व० भातखण्डे को रागांग पद्धति व राग–रागिनी पद्धति दोनों से सन्तोश न हुआ। उन्होंने मध्यकालीन मेल पद्धति के आधार पर उत्तरी संगीत पद्धति को नियमबद्ध किया। इस वर्गीकरण में उन्होंने स्वर और स्वरूप दोनों का ध्यान रखा और मेल के स्थान पर थाट शब्द का प्रयोग किया। इस प्रकार हमें इस अध्याय से प्राचीन काल से कैसे कैसे वर्गीकरण हुए उनकी पूर्ण जानकारी प्राप्त होती है।

9.6 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न

1 स्व० नारायण मोरेश्वर खरे ने प्रचलित रागों का अध्ययन किया और रागाङ्गों को खोजा।

1. 22   2. 23   3. 24   4. 30   ऊ 4

2 स्व० भातखण्डे जी ने किस पद्रति का निर्माण किया है।

1 थाट   2 रागांग   3 मेल   4 राग रागिनी   ऊ 1

3 थाट वर्गीकरण का सम्बंध किस कलाकार से है

1 स्व० भातखण्डे जी 2 भीमसेन जोशी 3 ओमकाराथ ठाकुर 4 यशराज ऊ 1

4 लोचन पंडित ने 'राग तरंगिणी' ग्रन्थ में कितने मेल स्वीकार किये हैं

1 11   2 12   3 13   4 1   ऊ 2

5 रामामात्य ने स्वरमेलकलानिधि ग्रन्थ में 20 मुख्य मेल माने हैं।

1 11   2 20   3 13   4 14   ऊ 2

9.7 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न

1. Define Rag Vargikaran in Detail.
2. Write in detail about Jatti Rag Vargikaran and Gram Rag Vargikaran with

examples.

3. Define Mail Rag Vargikaran in brief ?

4.Write in detail about Rag-Ragini Vargikaran?

9.8 सन्दर्भ ग्रन्थ

1 राग परिचय, हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव, भाग 1

2 संगीत विशारद, प्रभुलाल गर्ग, संगीत कार्यालय, हाथरस

3 संगीत रतनावली, अशोक कुमार यमन

Title : Voice Production

10.1 प्रस्तावना

10.2 उद्देश्य

10.3 कण्ठ संस्कार

10.4 सारांश

10.5 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न

10.6 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न

10.7 सन्दर्भ ग्रन्थ

10.1 प्रस्तावना

वाक् के आधार पर समस्त संसार का व्यवहार होता है। इसके दो रूप हैं नादात्मक और वर्णानात्मक। नादात्मक वाक् आवेग रूप चितवृति का सूचक है वर्णात्मक वाक् वर्ण से सम्बंधित होने के कारण विचार का निर्देशक है। नादात्मक वाक् मुखराग , पुलक आदि के स्तर का है। अर्थात जिस तरह भावों के आवेग में अश्रु, पुलक कम्प स्वेद आदि साहित्वक भाव शरीर में बिना प्रयत्न के उत्पन्न होते हैं। उसी प्रकार हर्ष, शोक और क्रोध आदि के आवेग में उन चितवृतियों की सूचक ध्वनियां, शब्द रहित होकर केवल ध्वनियों के रूप में मनुष्य के मुँह से स्वतः निकल पडती है।

सामगान करने बाले को सामग कहा जाता है। अत कण्ठ साधना के क्षेत्र में कण्ठ संस्कार की विशेष शास्त्र की आवश्यकता समझी गई।

10.2 उद्देश्य

भारत के विभिन्न संगीत धरानों में अलग अलग ढंग के स्वर विकास की परम्परा विकसित है। सभी घरानों के अपना अपना स्वर लगाने का एक अलग ढंग भी है जिससे इनके कण्ठ संस्कार में भी कुछ कुछ भिन्नताएँ देखने को मिलती है।

कण्ठ संस्कार के विषय में पुर्ण ज्ञान कराना ही इस अध्याय का मुख्य उद्वेश्य है और सभी घरानों का अन्तर भी रूपष्ट किया गया है।

10.3 कण्ठ संस्कार

मानव शरीर को गात्र वीणा या शारीरी वीणा भी किया गया हैं। जब शरीर में से कोई ध्वनि निकलती है तो उसकी प्रकिया वही होती है जो एक वाद्य द्वारा सम्पन्न होती है।शरीर से निकलने बाली ध्वनि को शब्द और वाद्य से निकलने वाली ध्वनि को स्वर कही जाता है जब शरीर से निकलने वाली ध्वनि को संगठित करके कियी निश्चित पिच पर प्रसारित किया जाय तो माधुर्य के कारण उसे भी स्वर की संज्ञा प्राप्त हो जाती है

कंठ संस्कार या कंठ साधना को अँग्रेजों ने वॉयस कल्चर कहते है। जिसकी परिभाषा के लिए कहा गया है Properly trained voice which is useful for music मनुष्य की आवाज कितनी भी मोटी, पतली कर्कश हो उचित साधना और संयम से उसे सुरीली और आकर्षक बनाया जा सकता है वैदिक काल में जब छोटे बच्चों को वेदपाठ की शिक्षा दी जाती थी तो उसी के माध्यम से उसका कंठ संस्कारित हो जाता था। उदात्त (ऊचा) , अनुदात्त (नीचा) तथा स्वरित (सम) स्वरों के प्रयोग द्वारा उच्चारित किये जाने बाले मन्त्र तभी सार्थक होते थे तब उन्हें निश्चित ध्वनियों नर, निश्चित परिमाण में तथा लय द्वारा प्रयुक्त किया जाए, इसलिए कंठ संस्कार का कोई अलग शास्त्र विकसित करने की आवश्यकता नही समझी गई। ध्वनि विज्ञान के पूरे तथ्य सामगान में निहित थे। हिकार के स्वरूप में होम् का उच्चारण गहत और ओत प्रधान करता था। इस प्रकार की उर्जा और गति नियंत्रित होकर गायन को प्रभावशाली बनाती थी। इससे आधार स्वर घनीभूत होता था, जिसके गर्भ्स में गमायें सभी स्वर और श्रुतियां परिपक्व होती थीं। समुचित स्वर और वर्णों से विहीन मन्त्र का प्रयोग अनर्थकारक माना जाता था।

पंतजलि का प्रयोग के अनुंसार स्वर वें हैं, जो स्वयं विराजित होते हैं।

यज्ञ प्रयोगों में ऋचाओं का ज्ञान एक ही स्वर के आश्रय से ही बताया गया हैं तथा साम गान में मुख्य रूप से तीन स्वरों का प्रयोग किया जाता है। नाद के तीन गुण धर्म माने जाते है। 1 उच्चनीचता 2 स्थूलता 3 जाति । वैदिक वैदिक काल में स्वर का प्रयोग मुख्यता अ, इ, उ आदि वर्णों के लिए किया गया है और गौण रूप से संगीत मूलक ध्वनियों के लिए। प्रधान स्वर और साहित्य प्रधान वर्ण एक दूसरे के

पूरक बनकर ओजस्वी बन सकें। नारदीय शिक्षा के अनुसार स्वरों का विकास एक, दो, या तीन स्वरो के कमशः होता रहा है। एक स्वर से युक्त तान आरचिक कहलाता है। दो स्वरों से युक्त तान गाथिक कहा जाता है। तीन स्वरों से युक्त तान सामिक कहलाता है। इन्ही से आगे चलकर सात स्वरों का विकास हुआ। इन सातों का यम कहा जाता था। आज इसे सप्तक कहा जाता है।

सृष्टि की उत्पति का तूल वाक् को माना गया हैं। इसके चार प्रकार हैं–

परा, पश्यन्ति, मध्यमा और वैखरी। इसी वाक् को भारतीय वाड्मय में शब्द, ध्वनि, वाद आदि यंज्ञाओं से अभिहित किया है। वाक् के आधार पर समस्त संसार का व्यवहार होता है। इसके दो रूप हैं नादात्मक और वर्णानात्मक। नादात्मक वाक् आवेग रूप चितवृति का सूचक है वर्णात्मक वाक् वर्ण से सम्बंधित होने के कारण विचार का निर्देशक है। नादात्मक वाक् मुखराग , पुलक आदि के स्तर का है। अर्थात जिस तरह भावों के आवेग में अश्रु, पुलक कम्प स्वेद आदि साहित्वक भाव शरीर में बिना प्रयत्न के उत्पन्न होते हैं। उसी प्रकार हर्ष, शोक और कोध आदि के आवेग में उन चितवृतियों की सूचक ध्वनियां, शब्द रहित होकर केवल ध्वनियों के रूप में मनुष्य के मुँह से स्वतः निकल पडती है। इसी प्रकार की ध्वनियां संगीत के मूल में भी है। उन्ही के कारण दूर से सुनकर पता लग जाता है कि ध्वनि हर्ष की सूचक है या शोक की।

सामगान करने बाले को सामग कहा जाता था। प्रत्येक वर्ण पर स्वर कितना वजन देना है तथा ध्वनि की एकरूपता कायम रखने के लिए अंतिम वर्ण पर कितनी देर तक उच्चारण करना है इत्यादि की जानकारी बाल्यकाल से ही कराई जाती थी। समाज में अधिकतर गायन करने वाली स्त्रिया होती थी जिनका कण्ठ स्वभाव से ही मधुर होता था। अत कण्ठ साधना के क्षेत्र में कण्ठ संस्कार की विशेष आवश्यकता न समझी गई। पाश्चात्य देशों में प्राचीनकाल में पुरूष ही गायन करते थे। मनोरंजक बात यह है कि जब भारत में पुरूषों द्वारा गायन का प्रचार हुआ तो यहाँ षड्ज साधन पर बल दिया गया और पाश्चात्य देशों में इसी समय स्त्रियों के गायन का प्रचार हुआ तो वहाँ उनके अनुसार कण्ठ साधना के क्षेत्र में अलग शास्त्र की आवश्यकता समझी गई।

भारत के विभिन्न संगीत धरानों में अलग अलग ढंग के स्वर विकास की परम्परा विकसित हुई। जैसे किना घरानें में आवाज की मिठास कायम रखने के लिए खुली हुई आवाज लगाने की अपेक्षा कृतिम आवाज लगाने पर अधिक जोर दिया

गया। जयपुर घरने की गायकी में लयकारी की प्रधानता के कारण विभिन्न लयों के पल्टो का अभ्यास कराया जाता रहा दसी से आवाज में खासियत पैदा की जाती रही। आगरा घराने में धुवपद धमार का प्रचार अधिक होने के कारण दमदार आवाज की ओर ध्यान दिया गया, इसलिए वें नोम तोम तथा लम्बी साँस पर विशेष ध्यान दिया गया। ग्वालियर राने में षड्ज साधना और गायकी में प्रमुख आलापचारी, वदिशें और तानों की प्रकृति के अनुसार कण्ठ साधना की आधुनिक तकनीक का इस्तेमाल किया जाता रहा है।

कुछ अन्य घरानों में अपने अपने ढंग से लोक में प्रचलित स्वर लगाव और स्वर साधना को अपनाया। इसलिए ओंकारनाथ ठाकुर, बडे गुलाम अली खाँ, फैयाज खाँ, अब्दुल करीम खाँ, नारायणराव वयास, भीमसेन जोशी, केसर बाई केलकर, शंकर पंडित इत्यादि गायको के कण्ठ तथा कण्ड स्वर में अलग अलग विशेषतायें दिखाई देती है और उनका प्रभाव भी अलग अलग ढंग से पडता है। एक व्रकार से जितने भी घराने बने उतने ही कण्ठ संस्कार से सम्बंधित पद्वतियां। लंकिन इतना निश्चित है कि भारतीय कण्ठ संस्कार का मूल आधार ओंमकार की ध्वनि में निहित है जो भारतीय सभ्यता और संस्कृति का प्राण है। यह ओंकार साधना ही भारतीय षड्ज या खरज साधन कहलाती है, जिस पर सभी एकमत हैं। संगीत के अनेक ग्रन्थों में कण्ठ संस्कार से सम्बंधित जानकारी प्राप्त होती है।

10.4 सारांश

एक प्रकार से जितने भी घराने बने उतने ही कण्ठ संस्कार से सम्बंधित पद्वतियां लेकिन इतना निश्चित है कि भारतीय कण्ठ संस्कार का मूल आधार ओंमकार की ध्वनि में निहित है जो भारतीय सभ्यता और संस्कृति का प्राण है। यह ओंकार साधना ही भारतीय षड्ज या खरज साधन कहलाती है, जिस पर सभी एकमत हैं। संगीत के अनेक ग्रन्थों में कण्ठ संस्कार से सम्बंधित जानकारी प्राप्त होती है। इस अध्याय में कण्ठ संस्कार के विषय में अनेकों मत उजागर हुए।

10.5 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न

1 नादात्मक वाक् आवेग किस रूप चितवृति का सूचक है

1 आवेग   2 वीरता   3 हर्ष   4 उदास   ऊ 1

2 वैदिक काल में कौनसी शैली गाई जाती थी।

1 जातियां 2 राग 3 प्रबन्ध 4 ध्रंवपद ऊ 1

3 कण्ठ संस्कार का मूल आधार ओंमकार किस ध्वनि में निहित है

1 अकार 2 दकार 3 इकार 4 ओंमकार ऊ 4

5 वर्णात्मक वाक् किस से सम्बंधित होने के कारण विचार का निर्देशक है।

1 आवेग 2 वर्ण 3 हर्ष 4 उदास ऊ 2

6 एक स्वर से युक्त तान कहलाता है।

1 आरचिक 2 कूट 3 सपाट 4 व्रक ऊ 1

.7 तीन स्वरों से युक्त तान सामिक कहलाता है।

1 आरचिक 2 सामिक 3 सपाट 4 व्रक ऊ 1

10.6 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न

Q1. How many types of Swar mention in SAAM VED write down in detail with examples.

Q2. Write down the importance of voice culture in western and Indian music.

10.7 सन्दर्भ ग्रन्थ

1 राग परिचय, हरिशचन्द्र श्रीवास्तव, भाग 3

2 संगीतांजली, पं० ओमकारनाथ ठाकुर, भाग 3

3 राग परिचय, हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव, भाग 1

4 संगीत विशारद, प्रभुलाल गर्ग, संगीत कार्यालय, हाथरस

5 संगीत रतनावली, अशोक कुमार यमन

"Detailed Study of Western "Notation System"

11.1 पारिचय
11.2 उद्देश्य
11.3 स्वर,सप्तक और हारमाणी
11.4 पाश्चात्य स्वरलिपि पद्धति Western Notation System
11.5 सारांक्ष
11.6 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न
11.7 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न
11.8 सन्दर्भ ग्रन्थ

11.1 परिचय

भारत और पाश्चात्य दोनों ही देशों में स्वरलिपि पद्धति का विकास सर्वथा एक दूसरे से भिन्न दृष्टिगोचर होता है। पाश्चात्य संगीत में स्वरलिपि पद्धति अधिक प्रणालीबद्ध तथा व्यवस्थित, सरल और परिश्कृत है। इसका कारण है कि पाष्चात्य संगीत में मौखिक संगीत के स्थान पर लिखित संगीत पर अधिक ज़ोर दिया जा रहा है। कियी भी संगीत को सुरक्षित रखने का स्वरलिपि पद्धति एक मुख्य साधन है।

11.2 उद्देश्य

किसी भी देश की कला का विकास वहां की जन रुचि पर आधारित है। जन रुचि भौगोलिक परिस्थिति पर आधारित है। जन रुचि के साथ–साथ संस्कृति में भिन्नता पाई जाती है। और इन दोनों की अमिट छाप संगीत में पाई जाती है। यही कारण है कि पाश्चात्य संगीत भारतीय संगीत से भिन्न है। पाश्चात्य देश–निवासियों के कण्ठ में शीत के कारण अधिक से अधिक 12 स्वरों तक ही अपने संगीत का विकास कर सकते हैं।

11.3 स्वर,सप्तक और हारमाणी

पाश्चात्य संगीत के वाद्य–यन्त्रों में हारमोनियम और पियानो का विशेष रूप से प्रचलन है। पाश्चात्य संगीत में स्वरों की आन्दोलन संख्या तथा उनके तारों की लम्बाईयों से सम्बन्ध तथा नियमित आन्दोलन संख्या इन बातों का विचार आधुनिक

संगीत पद्धति में विशेष रूप से किया गया है। ध्वनियों के विषय में पाश्चात्य विद्वानों ने विशेष अनुसंधान किया है।

स्वर तथा उनके नाम : पाश्चात्य संगीत में स्वरों के नाम इस प्रकार हैं :–

Do	Re	Me	Fa	Sol	La	Si
सा	रे	ग	म	प	ध	नी

डो रे मी फा सोल ला सी – यह स्वरों के उच्चारित नाम हैं। जब इन स्वरों को लिखा जाता है तो इस प्रकार से लिखते हैं।

C	D	E	F	G	A	B
सा	रे	ग	म	प	ध	नी

पश्चिमी देशों में भी स्वरों के तीन प्रकार माने गए हैं – शुद्ध, कोमल और तीव्र। इनके नाम और चिन्ह इस प्रकार है :–

शुद्ध स्वर Natural Note –

कोमल स्वर Flat Note –

कोमल स्वर Flat Note –

पाश्चात्य प्रचलित स्वर–सप्तक में दो निकट के स्वरों में अर्ध स्वर का अन्तर होता है। जिसे सेमीटोन कहते हैं। किसी स्वर में जब (Flat) का चिन्ह लगा देते हैं तो उस स्वर से एक सेमीटोन नीचे के स्वर का बोध होगा। इसी प्रकार (Sharp) का एक चिन्ह लगा देने से यह स्वर एक सेमीटोन ऊँचा होगा और दो (Sharp) का चिन्ह (×) लगा देने से वह दो सेमीटोन ऊँचा होगा। इसी प्रकार एक सेमीटोन ऊँचा करने के लिए S और दो सेमीटोन ऊँचा करने के लिए SS लिखते हैं।

विभिन्न स्वर–स्केल : स्वरों के रखने के ढंग को Scale कहते हैं। पाश्चात्य देशों में विभिन्न नामों से जो स्वर–सप्तक प्रचलित हैं, इस प्रकार हैं –

1. Natural Scale (नेचुरल स्केल) : इसे स्वाभाविक स्वर–सप्तक कहते हैं क्योंकि इसके शुद्ध और विकृत स्वरों का स्थान देश और काल की जनरुचि के अनुसार निश्चित होता है।

2. Tempered Scale : इस स्वर सप्तक में 12 स्वरों की दूरी बराबर होती है, जिससे Hormony इत्यादि की रचना में सुविधा होती है।

3. Pythagorian Scale (पाइथागोरियन स्केल) : पाइथागोरस ने अपने स्वर–सप्तक में यह सिद्ध किया है कि यदि किसी तार को दो भाग में किया जाए तो

उन दो भागों का जितना सरल अनुपात होगा उन स्वरों की ध्वनियों में उतनी ही मधुरता होगी। इस आधार पर पाइथागोरस ने दो नियमों को बताया। 1. Law of octave (एक सप्तक का सिद्धान्त) 2. Law of fifth (पाँचवें स्वर का सिद्धान्त) अर्थात् पहले भाग से जो स्वर मिला, दूसरे भाग द्वारा उसका पाँचवां स्वर मिला।

4. Chromatic Scale (क्रोमेटिक स्केल) : जब स्वर–सप्तक में सभी स्वरों का स्थान क्रमानुसार हो तो उसे क्रोमोटिक स्केल कहते हैं। इस प्रकार के सप्तक के स्वरों की दूरी एक सेमीटोन मानी जाती है। अर्थात् स्वर–सप्तक के प्रत्येक एक–एक Semitone ऊँचे होते हैं। जैसे

सा रे रे ग ग म मे प ध ध नी नी सा

Chromatic Scale को कुछ लोग Colourful Scale अर्थात् रंगीन स्वर–सप्तक भी कहते हैं।

5. Diatonic Scale (डायटोनिक स्केल) : इसके दो प्रकार हैं। 1. Major Diatonic 2. Minor Diatonic जो स्वर सप्तक दो प्रकार के Tone से बनता है अर्थात् (टोन एवं सेमीटोन) उसे डायटोनिक स्केल कहते हैं।

"Major Diatonic Scale" में ग–म और नी–सं में एक–एक सेमीटोन का अन्तर होता है और शेष निकटवर्ती स्वरों में एक–एक टोन का अन्तर होता है। "Minor Diatonic Scale में सा–रे में एक टोन का अन्तर है इसलिए रे शुद्ध होगा। रे–ग में एक सेमी टोन का अन्तर है। इसीलिए ग कोमल होगा। म–प में एक टोन का अन्तर होता है। प अपने स्थान पर हुआ। प–ध में` एक का अन्तर, ध–नि में पुनः एक टोन का अन्तर होगा।

Minor Scale दो प्रकार है।

1. Harmonic Minor Scale
2. Melodi Minor Scale

6. Pentatonic Scale (पेन्टाटोनिक स्केल) : जिस सप्तक में केवल 5 स्वर होते हैं उसे पेन्टाटानिक स्केल कहते हैं। इसे औड़व भी कहते हैं।

7. Hexatonic Scale (हेक्साटोनिक स्केल) : 6 स्वरों के सप्तक को Hexatonic Scale कहते हैं। इसे षाड़व भी कहते हैं।

8. Heptatonic Scale (हेप्टाटोनिक स्केल) : जिस सप्तक में सात स्वर होते हैं उसे हेप्टाटानिक स्केल कहते हैं। इसे सम्पूर्ण जाति का भी कहते हैं।

Harmony

जब गायन और वादन में दो या दो से अधिक स्वर एक साथ गाए या बजाए जाएं और उनसे जो मधुर भाव उत्पन्न होता है, उसे Harmony या स्वर सम्वाद कहते हैं। इसमें अनेक स्वरों को एक साथ उत्पन्न किया जाता है। जिससे सुनने वालों को आनन्द प्राप्त होता है।

जैसे :– सा ग प, रे म ध, ग प नी, और म ध सं – इन तीन–तीन स्वरों को एक साथ बजाने से Harmony की रचना होती है। Harmony के दो प्रकार हैं।

1. Simple Harmony (सरल हारमनी)

2. Counterpoint or compound Harmony (क्लिष्ट हारमनी) of Complicated Harmony.

1. **Simple Harmony** जब किसी संगीत रचना को मधुर सम्वाद वाले मेल खाते हुए विभिन्न स्वरों द्वारा एक साथ गाया जाए तो उसे Simple Harmony कहते हैं। इस में एक ही तरह का स्वर सम्वाद रहता है। इस के दो प्रकार हैं :–

1. Megadising Harmony (मैगाडायज़िंग हारमनी)

2. Organising Harmony (आर्गेनाईज़िंग हारमनी)

1. **Megadising Harmony** जब एक ही रचना को स्त्री, पुरुष या बच्चे एक साथ मिल कर दो या दो से अधिक सप्तकों में गाते हैं तो उसे Megadising Harmony कहते हैं। जैसे :– पुरुष मन्द्र सप्तक में स्त्रियाँ मध्य सप्तक में और बच्चे तार सप्तक में एक साथ गाने पर इस हारमनी की रचना होगी।

2. **Organising Harmony** जब एक या एक से अधिक धुनों का एक साथ गायन या वादन किया जाता है तो वह Organising Harmony कहलाती है। संगीत को अधिक कर्णप्रिय बनाने के लिए Complicated

11.4 पाश्चात्य स्वरलिपि पद्धति "Detailed Study of "Notation System" Western

भारत और पाश्चात्य दोनों ही देशों में स्वरलिपि पद्धति का विकास सर्वथा एक दूसरे से भिन्न दृष्टिगोचर होता है। पाश्चात्य संगीत में स्वरलिपि पद्धति अधिक प्रणालीबद्ध तथा व्यवस्थित, सरल और परिष्कृत है। इसका कारण है कि पाश्चात्य संगीत में मौखिक संगीत के स्थान पर लिखित संगीत पर अधिक ज़ोर दिया जा रहा है। इतिहासकारों का कहना है कि ग्रीक दार्शनिक पाइथागोरस

ही प्रथम यूरोपीय थे जिन्होंने स्वरलिपि पद्धति की नींव रखी। वे ही पहले व्यक्ति थे, जिन्होंने संगीत में लिखित सामग्री छोड़ी।

पाश्चात्य स्वरलिपि का आधुनिक रूप जो हमारे सामने है वह विकास के लम्बे क्रम में बन पाया है। पाश्चात्य संगीत में स्वर–लिपि का अत्यधिक महत्व है और इसका विकास कई भागों में हुआ है। किसी भी धुन को स्वर–लिपि के अनुसार ही गाया अथवा बजाया जाता है। आदिकाल से वर्तमान समय तक पाश्चात्य संगीत की स्वर लिपि पद्धति को चार भागों में बांटा गया है।

1. Solfa Notation System (सोल्फा नोटेशन)
2. Neumes Notation System (न्यूम्स नोटेशन)
3. Chievh Notation System (चीव्ह नोटेशन)
4. Staff Notation System (स्टाफ नोटेशन)

1. Solfa Notation System :- इस पद्धति का जन्म स्वर नामों के आधार पर हुआ।

(So +La +Fa =Solfa इन स्वरों के आधार पर सम्भवतः इसका नाम रखा गया। प्रारंम्भिक संगीत शिक्षा के लिए इंग्लैंड में इस पद्धति का इस्तेमाल बड़े पैमाने पर होता था।

तार सप्तक के चिन्ह दिखाने के लिए स्वरों के ऊपर खड़ी या पड़ी रेखाएँ लगा दी जाती हैं। जैसे या d r m। इसी प्रकार मन्द्र सप्तक के स्वरों के नीचे पड़ी रेखाएँ होती हैं जैसे – d r m कोमल व तीव्र स्वरों के लिए केवल उच्चारण में ही परिवर्तन कर दिया जाता है। जैसे– Do Re के स्थान पर Da, Ra लिखेंगे। इसी प्रकार तीव्र स्वरों के लिए De, Re तथा अन्य चिन्ह दर्षाने के लिए विभिन्न बिन्दुओं आदि का प्रयोग किया जाता है।

2. Nemues Notation System :- यह स्वर लिपि पद्धति धर्म की गोद में पली और रोम के चर्चों में विकसित हुई। चर्चों में गाए जाने वाले संगीत के प्रचार के लिए इस पद्धति का तीव्रता से प्रसार हुआ।। विराम, स्वल्प विराम, डैश और आड़ी–टेढ़ी रेखाओं से ही इस पद्धति में स्वर–स्थानों को इंगित किया जाता है।

3. Chievh Notation System :- 18वीं शताब्दी में फ्रांस के ई० चीव्ह नामक गणितज्ञ ने इस अभिनव स्वरांकन पद्धति को जन्म दिया। इसलिए इसका नाम 'चीव स्वर लिपि पद्धति' पड़ा। उन्होंने इसका आविश्कार गणित के अंकों के आधार पर

किया। स्वरों के लिए क्रमषः 1, 2, 3, 4 अंकों का प्रयोग किया जाता था। ऊँचे नीचे स्वर दर्शाने के लिए अंकों के ऊपर और नीचे बिन्दु लगा दिए जाते हैं। हमारे सामवेद मन्त्रों पर भी 1. 2. 3. 4. स्वर–संकेत मिलते हैं।

4. Staff Notation :- यह न्युम्स का ही परिवर्तित रूप है। पाँच समानान्तर आड़ी–लकीरों का स्तम्भ (Staff) बनाकर उसके बीच में स्वरों को अंकित किया जाता है। स्वरों के लिए उसमें " ये चिन्ह प्रयुक्त होता है। इस पद्धति की मुख्य विषेशता यह है कि इसमें स्वर और ताल को एक साथ दिखाया जाता है। अर्थात् एक चिन्ह में स्वर, ताल और लय का संकेत मिल जाता है। आजकल अधिकाँश देशों में इसी पद्धति का प्रचार है। सूक्ष्तम भावों को प्रकट करने के लिए यह पद्धति सर्वांगीण है।

पाश्चात्य संगीत–शास्त्र के विकास में सामूहिकता पार्श्व–संगीत तथा साधारण प्रभाव मूल उत्पादन रहे इन्हीं को लेकर पाश्चात्य स्टाफ स्वरलिपि पद्धति पुर असर होती रही। स्वरों को दर्षाने में अधिक लाइनों की आवश्यकता महसूस हुई। फलस्वरूप इसमें परिवर्तन करके एक स्वर को लाइन पर एवं दूसरे को दो लाइनों के बीच में दर्शाया गया। जैसे :–

विकृत स्वरों को दर्षाने के लिए Flat (b) एवं Sharp (#) चिन्हों का प्रयोग किया गया।

पाश्चात्य संगीत के स्वर और उनके नाम

भारतीय संगीत के स्वर में लिखित	पाश्चात्य संगीत के उच्चारण में आने वाले नाम	लिखित पाश्चात्य नाम
1 सा	do	C
2 रे	re	D
3 ग	mi	E
4 म	fa	F
5 प	sol	G
6 ध	la	A
7 नि	si	B

पश्चिमी देशों में उत्तरी भारत के समान स्वरों के तीन प्रकार माने गए हैं।

1. Natural	2. Flat	3. Sharp
(शुद्ध)	**(कोमल)**	**(तीव्र)**
चिन्ह (–)	(b)	(#)

जिस स्वर को कोमल और तीव्र करना होता है, उसकी बाईं ओर एक चिन्ह लगा देते हैं। किसी चिन्ह के न रहने से स्वर शुद्ध रहते हैं।

पाश्चात्य स्वर सप्तक में दो निकट के स्वरों में अर्द्ध–स्वर का अंतर रहता है जिसे Semitone कहते हैं। जब किसी स्वर में कोमल का चिन्ह लगा देते हैं तो उस स्वर से एक Semitone नीचे के स्वर का बोध होता है। जब उसी में दो Flat Sign फ्लैट लगा दें तो उस स्वर में से दो Semitone नीचे का बोध होगा। उसी प्रकार तीव्र का चिन्ह लगा देने से वह स्वर एक सेमीटोन ऊँचा हो जाएगा। उदाहरण के लिए कोमल ग में 1 फ्लैट लगा देने से शुद्ध रे हो जाएगा।

जब किसी गीत रचना में पाँच रेखाओं के स्वर से अधिक स्वर की आवश्यकता होती है तो उन पाँच रेखाओं के ऊपर और नीचे एक–एक समानान्तर रेखा और खींच देते हैं। इन दोनों रेखाओं में से प्रत्येक को Leger Lines कहते हैं।

जब रचना में कोई स्वर कोमल अथवा तीव्र होता है तो उसको प्रदर्शित करने के लिए Clef Signature के बाद उसका चिन्ह अंकित कर दिया जाता है। उस चिन्ह हो Key Signature कहते हैं।

मान लीजिए कि कोई ऐसा गीत लिपिबद्ध करना हो जिसमें कोमल नि प्रयुक्त होता है। इस कोमल नि के लिए Clef Signature के बाद नि वाली रेखा पर कोमल का चिन्ह बना देंगे।

स्केल (Scale) : स्वरों के रखने के ढंक को 'स्केल' कहते हैं। इस क्रम में 'आरोह तथा अवरोह' दोनों कर सकते हैं। स्केल दो प्रकार के होते हैं।

1. डायाटॉनिक (Doatonic) और **2.** क्रोमेटिक (Chromatic) यह दोनों स्केल दो प्रकार के सेमीटोन के आधार से बनाए गए हैं। डॉयटानिक स्केल में टोन और सेमीटोन दोनों का प्रयोग होता है, जबकि क्रोमेटिक में केवल सेमीटोन ही प्रयुक्त होते हैं।

मेजर स्केल के लिए पाश्चात्य संगीत में 'डायाटॉनिक स्केल' संज्ञा है। डायटॉनिक का अर्थ है 'दो टोन वाला'। यह स्केल या सप्तक सात शुद्ध स्वरों वाला होता है।

माइनर स्केल : इस स्केल में स्वर विकृत होकर कार्ड बनाते हैं।

भारतीय संगीत के विद्यार्थी जल्दी समझाने के उद्देश्य से 'मेजर स्केल' का अर्थ शुद्ध स्वर कर दिया है। जब किसी भी स्वर को मेजर स्केल कहा जाए तो आप जल्दी समझने के लिए उसी स्वर को सा मानकर उसके शुद्ध स्वर को खोज लीजिए।

इस प्रकार जब आप सा (सी–C) मेजर स्केल देखना चाहें तो अपने सा के (सी–C) के शुद्ध स्वर को देख लीजिए। इसी प्रकार जब आप 'प' के (जी–G) के मेजर स्केल के स्वर बजाने को कहा जाए तो तुरंत 'प' को 'सा' मानकर सम्पूर्ण शुद्ध स्वर बजा डालिए। बस यही आपका 'प' जी (G का मेजर स्केल होगा।

शुद्ध स्वरों को केवल 24/25 जैसे सूक्ष्म अंतराल से उतारने चढ़ने पर क्रमषः कोमल, तीव्र इत्यादि विकृत स्वर बन जाते हैं। इन अन्तरालों को लेकर जो 12 स्वरों वाला सप्तक बनता है उसे **'क्रोमैटिक' या अर्द्ध अन्तराल वाला सप्तक** कहते हैं। भारतीय तथा पाश्चात्य इन दोनों संगीत पद्धतियों में इस स्केल का प्रयोग किया जाता है। इनमें 12 स्वरों के आपसी अन्तराल समान नहीं रहते हैं। **'टेम्पर्ड स्केल'** की स्थिति इसके विपरीत है। इनके परस्पर अन्तराल समान हैं।

टेम्पर्ड स्केल वह है जिसमें स्वर स्थानों को सुविधानुसार परिवर्तित किया जाता है। इसमें संवाद का सूक्ष्म उल्लंघन भी सहन नहीं किया जा सकता। भारतीय संगीत का स्केल यही है। पाश्चात्य संगीत की **हारमनी** सम्बन्धी आवष्यकताओं से 'टेम्पर्ड–स्केल' का उदय हुआ।

हारमनी तथा मेलाडी : भारतीय संगीत में स्वर–संवाद को ही हारमनी कहते हैं। यह मधुर स्वर संवाद षड्ज–मध्यम तथा षड्ज पंचम भाव से उत्पन्न होता है। हारमनी के अंतर्गत एक साथ अनेक कंठों अथवा वाद्यों के द्वारा संगीत उत्पन्न किया जाता है। एक ही स्वर–समूह अथवा संवादी स्वरों को जब विभिन्न गायकों और वादकों द्वारा एक ही अथवा विभिन्न सप्तकों में एक ही समय पर गाया या बजाया जाता है। जब 'हारमनी' का जन्म होता है। पाश्चात्य देशों में हारमनी संगीत आज सर्वत्र प्रचलित है। हारमनी का आविर्भाव (उत्पत्ति) मध्यकाल की उपज है।

हारमनी दो प्रकार की है।

1. सरल हारमनी 2. क्लिश्ट हारमनी

जब दो या दो से अधिक व्यक्ति सामूहिक रूप से एक ही संगीत रचा विभिन्न स्वरों में गाएँ बजाएँ तो इसे **सरल हारमनी** कहते हैं। इस हारमनी में गायकों के स्वरों का पारस्परिक अन्तर समान होता है।

क्लिश्ट हारमनी : जब दो या दो से अधिक गायक अथवा वादकों का पारस्परिक स्वरांतर बदलता है तो इसे क्लिश्ट हारमनी कहते हैं।

मेलाडी : पाश्चात्य संगीत के मेलाडी शब्द को भारतीय संगीत में राग कहते हैं। रंजकता प्रदान करने वाले स्वर समुदाय को पाश्चात्य संगीत में मेलाडी कहते हैं। इसके अंतर्गत किसी विशेष स्वर समुदाय को लेकर स्वरों का ऐसा क्रमिक विकास किया जाता है कि सभी स्वर स्थायी सा से अपना नाता जोड़ लेते हैं। भारत, यूनान, रोम, मिश्र सभी प्राचीन सभ्यताओं में मेलाडी का ही प्रचार रहा। मेलाडी में सहजता और स्वाभाविकता होती है। मेलाडी कोई भी चाहे जब गा या बजा सकता है।

पाष्चात्य स्वरलिपि पद्धति का विस्तृत अध्ययन :

विश्व में चार स्वरलिपि पद्धतियों के आधार पर ही समस्त पद्धतियाँ आधारित हैं।

1. सोल्फा – स्वरलिपि पद्धति (Solfa Notation)
2. न्यूम्स – स्वरलिपि पद्धति (Neumes Notation)
3. चीव – स्वरलिपि पद्धति (Chieve Notation)
4. स्टाफ – स्वरलिपि पद्धति (Staff Notation)

1. सोल्फा स्वरलिपि पद्धति :

सोल्फा स्वरलिपि प्रणालि का आधुनिक स्वरूप मिस एस. ए. ग्लोवर तथा जौन करवेन के प्रयासों का रूप है। प्रारम्भिक संगीत षिक्षा के लिए इंग्लैंड में इस पद्धति का प्रयोग बड़े पैमाने पर होता है। तार–सप्तक के स्वर दिखाने के लिए इस पद्धति में ऊपर खड़ी या पड़ी रेखाएँ लगा दी जाती हैं। इसी प्रकार मन्द्र सप्तक के स्वरों के नीचे पड़ी रेखाएँ होती हैं।

कोमल व तीव्र स्वरों के लिए उच्चारण में ही परिवर्तन कर दिया जाता है। जैसे : डो, रे के स्थान पर डा, रा लिखेंगे। इसी प्रकार तीव्र स्वरों के लिए डे, रे। अन्य चिन्हों को दर्शाने के लिए विभिन्न बिन्दुओं आदि का प्रयोग किया जाता है।

2. न्यूम्स स्वरलिपि पद्धति : यह स्वरलिपि पद्धति धर्म की गोद में पली और रोम के चर्चों में विकसित हुई। चर्चों में गाए जाने वाले संगीत के प्रचार के लिए इस पद्धति का तीव्रता से प्रसार हुआ। धार्मिक गीतों के संकेत करने के लिए इस पद्धति का बेहद प्रचार हुआ। विराम, स्वल्प विराम तथा डैष और आड़ी–टेढ़ी रेखाओं से ही इस पद्धति में स्वर स्थानों को इंगित किया जाता है। भारतीय संगीत में वेदकालीन ऋचाओं पर भी इसी प्रकार के चिन्ह पाए जाते हैं।

3. चीव स्वरलिपि पद्धति : अठाहरवीं सदी में फ्रांस के ई० चीव नामक गणितज्ञ ने इस अभिनव स्वरांकन पद्धति को जन्म दिया। इसलिए यह चीव नोटेषन के नाम से प्रसिद्ध हुई। इसमें स्वरों को दिग्दर्षित करने के लिए गणित के अंक प्रयोग में लाए जाते हैं एवं ऊँचे नीचे स्वर दर्षाने के लिए अंकों के ऊपर और नीचे बिन्दु लगा दिए जाते हैं। हमारे सामवेद के मंत्रों पर भी 1, 2, 3, 4 स्वर–संकेत मिलते हैं।

4. स्टाफ–स्वरलिपि पद्धति :

यह न्यूम्स नोटेषन का ही परिवर्तित रूप है। पाँच समानान्तर आड़ी रेखाओं का स्तम्भ बनाकर उसके बीच में स्वरों को अंकित किया जाता है। स्वरों के लिए इसमें 0 यह चिन्ह प्रयुक्त किया जाता है। इस पद्धति की मुख्य विषेशता यह एक है कि इसमें स्वर और ताल को एक साथ दिखाया जाता है। सूक्ष्मतम भावों को प्रकट करने के लिए यह पद्धति सर्वांगीण है, इसीलिए भारतीय कलाकार भी, विषेशकर फिल्म संगीत निर्देषक इसी को अपनाते चले आ रहे हैं। स्टाफ स्वरलिपि पद्धति में ग्यारह पंक्तियों के एक विशाल Staff की कल्पना की गई है। इसको पाश्चात्य परिभाशा में (Grand Staff) के नाम से सम्बोधित किया गया।

शुद्ध स्वरों को लिखना इस पद्धति में स्वरों को प्रकट करने के लिए अंडाकार जैसे गोल चिन्ह का प्रयोग किया जाता है। यह क्रिया ग्यारह सीधी रेखाओं की सहायता से की जाती है। यह चिन्ह इन्हीं रेखाओं के ऊपर और मध्य में रखा जाता है।

11.5 सारांक्ष

हारमनी के अंतर्गत एक साथ अनेक कंठों अथवा वाद्यों के द्वारा संगीत उत्पन्न किया जाता है। एक ही स्वर–समूह अथवा संवादी स्वरों को जब विभिन्न गायकों और वादकों द्वारा एक ही अथवा विभिन्न सप्तकों में एक ही समय पर गाया या बजाया जाता है। जब 'हारमनी' का जन्म होता है। पाश्चात्य देशों में हारमनी

संगीत आज सर्वत्र प्रचलित है। हारमनी का आविर्भाव (उत्पत्ति) मध्यकाल की उपज है। इस अध्याय में हमें हारमनी, स्केल तथा स्वरलिपि पद्वति सम्पूर्ण तथ्यों का ज्ञान होता है

11.6 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न

1 "Notation System कितने प्रकार के होते है

1. 1 2. 3 3. 4 4. 5 ऊ 3

2 पाश्चात्य संगीत में सा स्वर को किस नाम से गाते हैं

1. डो 2. रे 3. मी 4. फा ऊ 1

3 पश्चिमी देशों में तीव्र स्वर को कया कहते है

1. Natural 2. Flat 3. Sharp 4 Harmony ऊ 3

4 जिस सप्तक में केवल 5 स्वर होते हैं उसे कौनसा स्केल कहते हैं।

1.पेन्टाटानिक 2.डायाटानिक 3 मैलाडिक 4.क्रौमैटिक ऊ 1

5 6 स्वरों के सप्तक को कौनसा Scale कहते हैं।

1. Hexatonic Scale 2. Pentatonic 3.Heptatonic Scale 4.Melodic scale ऊ 1

6 चीव नामक गणितज्ञ ने किस अभिनव स्वरांकन पद्धति को जन्म दिया।

1. सोल्फा – स्वरलिपि पद्धति

2. न्यूम्स – स्वरलिपि पद्धति

3.चीव – स्वरलिपि पद्धति

4.स्टाफ–स्वरलिपि पद्धति ऊ 1

7 कौन सर स्वरलिपि पद्धति वर्तमान में अधिक प्रचलित है

1. सोल्फा – स्वरलिपि पद्धति

2. न्यूम्स – स्वरलिपि पद्धति

3. चीव – स्वरलिपि पद्धति

4. स्टाफ–स्वरलिपि पद्धति ऊ 1

11.7 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न

Q1. How many types of notation system in western music write down in detail.

Q2. Write down the importance of notation system in western and Indian music.

11.8 सन्दर्भ ग्रन्थ

1 राग परिचय, हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव, भाग 1

2 संगीत विशारद, प्रभुलाल गर्ग, संगीत कार्यालय, हाथरस

3 संगीत रतनावली, अशोक कुमार यमन

Title : History of Indian Music

12.1 प्रस्तावना

12.2 उद्देश्य

12.3 प्राचीनकालीन संगीत

12.4 मध्यकालीन संगीत

12.5 आधुनिक संगीत

12.6 सारांश

12.7 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न

12.8 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न

12.9 सन्दर्भ

Detail History of Indian Music during Ancient Period only.

12.1 Introduction - प्रस्तावना

गान या गाना या थिरकना मानव के लिए उतना ही स्वाभाविक है, जितना रूदन करना (रोना) अतएव गान की प्रवृत्ति मनुष्य में जन्मजात है। संगीत का इतिहास मानव के उस समय से शुरू होता है जब मनुष्य अपनी प्रथम अवस्था में था। जिसे आदिमानव की अवस्था कही जा सकती है। वैदिक काल से तो बहुत बाद का समय था उस समय तो संगीत साहित्य आदि सांस्कृतिक हो चुके थे।

अतएव प्राग्वैदिक युग तो वह समय था जब इंसान का दैनिक जीवन जानवरों की तरह से था। भूख लगी, तो जानवर मार कर खा गया, नींद आई तो किसी पत्थर की शिला पर सो लिया, खुश हुआ तो कूद लिया और हां, हूँ, हाँ आदि चिल्ला कर अपनी प्रसन्नता प्रकट कर दी। विद्वानों के मत के अनुसार उस समय मानव अपने

मनोरंजन के लिए शंख, जानवरों की सींग आदि का प्रयोग कर स्वर व ताल के लिए करता था क्योंकि संगीत के सुर और लय मानव जन्म के साथ पैदा हुए।

अतएव संगीत के सुर और लय मानव की सहज क्रिया रही है। आदि काल से मानव अपने सुख दुख आदि के भावों को हा, हू, हू और उछल कूद कर प्रकट करता रहा। अतः स्पष्ट है कि शब्द व भाषा के अभाव में मानव के भाव की रूप में गूंजित हुए इसीलिए संगीत उतना ही पुराना है जितना मनुष्य का जन्म।

यह बतलाना कुछ कठिन है कि भारतीय संगीत की उत्पति किस समय तथा किसके द्वारा हुई। संगीत की उत्पत्ति के विषय में अनेक किवदन्तियाँ सुनने में आती है। जो संगीत का सम्बन्ध देवी–देवताओं में स्थापित करती है इनमें से कुछ मत इस प्रकार है।

1) कुछ लोगों का विचार है कि इस कला की उत्पत्ति ब्रह्मा जी ने की और प्रचार सरस्वती जी ने किया। सरस्वती जी के पुत्र नारद जी ने वीणा का आविष्कार किया।

2) शिव जी को ताण्डव नृत्य का आविष्कारक मानते है।

   शिव जी ने संगीत के अन्तर्गत गायन, वादन और नृत्य का समावेश किया। शिव जी के द्वारा ही यह कला अन्य देवता और ऋषि पा सके।

3) कुछ लोगों का कहना है कि सरस्वती जी ने इस कला को उत्पन्न किया। उन्होंने वीणा का आविष्कार किया तथा नारद जी ने इसका प्रचार किया।

4) प्राचीन संगीत में 6 रागों का सिद्धान्त है। कहते हैं कि शंकर भगवान ने अपने पाँच रागों को उत्पन्न किया तथा छठा राग पार्वती ने उत्पन्न किया।

12.2 OBJECTIVES: **उद्देश्य**

After going through this lesson the students should be able to:-

इस पाठ को जानने के बाद छात्र इसे समझने में सक्षम होंगे।

1. Understand Vedas especially Samved and how may total notes were used in Sam Gayan.

वेदों में विशेष रूप से सामवेद को समझना और साम गायन में कुल नोट्स का उपयोग कैसे किया जा सकता है।

2. The students should know regarding Granths which are especially described I n Medieval Period.

छात्रों को मध्यकालीन ग्रंथों के बारे में पता होना चाहिए, जिन्हें विशेष रूप से वर्णित किया गया है।

3. Know the main exponent of Modern Period, is this period fruitful to one coming generation towards the field of Indian classical music.

आधुनिक काल के मुख्य अभाव को जानें, क्या यह अवधि भारतीय शास्त्रीय संगीत के क्षेत्र में आने वाली पीढ़ी के लिए उपयोगी है।

12.3 संगीत के सम्पूर्ण इतिहास का अध्ययन करने के लिए हम इसे तीन भागों में विभाजित कर सकते हैं–

अ) वैदिक काल

ब) सन्दिग्ध काल

स) भरत काल

अ) अति प्राचीनकाल (वैदिक काल)

इस काल का प्रारम्भ आदि काल से 1000 ईसा पूर्व तक माना जाता है। इस काल में हिन्दू धर्म की चार वेदों की रचना हुई है इसलिए इसे वैदिक काल कहा गया है। पूरा एक वेद सामवेद संगीत युक्त है। उसके मन्त्रों का पाठ संगीतमय होता रहा है। आज भी इसका अंश सुनने को मिलता है। 'साम गायन' में केवल 3 स्वर प्रयोग किये जाते थे। जिनका नाम क्रमशः स्वरित उदान्त और अनुदात्त था, उद्वात का अर्थ ऊचा अनुद्वात का अर्थ नीचा स्वर है। 'नारदीय शिक्षा' और बृहद्देशी में केवल 3 स्वरों का उल्लेख मिलता है। इस काल के अन्य ग्रन्थों में यत्र–तत्र अनेकवाद्यों का भी उल्लेख मिलता है। जैसे–दुदुत्भी, वानस्पति, कांउ वीणा, बाकुर वाख्यम, तूणव आदि यत्र तत्र अनेक वाद्यों का भी उल्लेख मिलता है।

इन सभी बातों से यह सिद्ध होता है कि वैदिक काल में ही संगीत का अधिक प्रचार हो चुका था और संगीत साधना बहुत ऊँची उठ चुकी थी।

ब) सन्दिग्ध काल–

इस काल की अवधि 1000 ईसा पूर्व से 1 ई० तक है। संगीत की नजर से इसे संदिग्ध काल इसलिए कहा गया कि उस समय का कोई भी ग्रन्थ ऐसा नहीं है जिससे उस के संगीत का थोड़ा बहुत आभास मिल सके। केवल इस काल के कुछ उपनिषदा मिलते हैं जिनमे संगीत के विषय में थोड़ी सी सामग्री प्राप्त होती है।

छांदोग्य और बृहदारयंक उपनिषदों में सामगायन का उल्लेख मिलता है तथा अनेक संगीत वाद्यों के नाम भी मिलते हैं। महाभारत में सप्त सुरों और गांधार ग्राम का उल्लेख मिलता है। 6 स्थानों और सप्तसुरों आदि का वर्णन मिलता है। रामायण में भिन्न प्रकार के वाद्यों का तथा संगीत की उपमाओं का उल्लेख मिलता है। इनसे यह सिद्ध होता है कि उस समय तक संगीत का प्रचार बराबर चलता रहा।

पौराणिक युग में संगीत

इस युग में संगीत की स्थिति देखने के लिए हमें पुराणों, उपनिषदों और ब्राह्मण ग्रन्थों का सहारा लेना पड़ेगा।

पौराणिक युग में समान्य लोगों में शास्त्रीय संगीत के प्रति प्रेम कम होता जा रहा था। इस काल में अनेक लोक गीत लोकनृत्य निर्मित हुए। मेलों की संख्या वैदिक युग में अधिक हुई थी।

तैत्रिरीय उपनिषद ऐतरेय, शतपथ ब्राह्मण आदि ग्रन्थों में संगीत का यथेष्ट दिग्दर्शन है। इनके अतिरिक्त याज्ञवल्ज्य–....... प्रदीपिका, प्रतिमात्य–प्रदीप और नारदीय शिक्षा, प्रमृति ग्रन्थों में भी संगीत का परिचय मिलता है। त्रृक–प्रीतशाज्य, (लगभग ईसा से ब) वर्ष पूर्व ग्रन्थों में भी सात स्वरों का वर्णन प्राप्त होता है।

'हरिवंश पुराण में उर्वशी, हेमा, रंभा, मेनका, तिलोक्षमा इत्यादि नर्तकियों के नामों से यह स्पष्ट है कि इस काल में नृत्य कला भी चरमोंत्कर्ष पर थी। इसके अतिरिक्त संगीत का शास्त्रीय विवरण हमें मार्कण्डेय पुराण, 'वायु पुराण' और वृहद्धर्म पुराण इत्यादि में भी प्राप्त होता है। इन पुराणों में हमें वीणा, चर्णव, भृदंग और देवदुन्द भी इत्यादिक वाद्यों का उल्लेख भी मिलता है। भगवान बुद्ध स्वयं एक उत्तम संगीतज्ञ थे।

बौद्ध–काल में संगीत–

इस काल में शास्त्रीय संगीत का विकास महाभारत काल से अधिक हुआ। इसी काल के समीप (अर्थात 566 ई. पू.) भगवान बुद्ध का जन्म–काल माना जाता है। इस काल का बौद्धिक साहित्य, जो कि 'जातक' 'पिटक' और 'अवदान' के रूप में प्राप्त है। हमें इस काल की स्थिति का ज्ञान कराता है। इस काल में वीणा पर ही गायन होता था। इस काल में संगीत पर सुन्दर ग्रन्थ भी लिखे गए। भगवान बुद्ध के सम्पूर्ण सिद्धान्तों को गीतों की लड़ियों में पिरो दिया गया था।

कालिदास कालीन में संगीत–

महाकवि कालिदास (ब) ई द्वारा संगीत और कविता का प्रचार चारों ओर हो चुका था। राज्य दरबारों में गायक वादक समावित होने लगे थे। इस समय कविता और संगीत के सम्मिश्रण से संगीत में एक नई चेतना जागृत करने का श्रेय महाकवि कालिदास को है।

रामायण और महाभारत काल में संगीत–

वैदिक आरणयक ब्राह्मण, उपनिष्द् आदि ग्रन्थों एवं समय के पश्चात भारतीय सभ्यता संस्कृति, सामाजिक व्यवस्था आदि की दृष्टि ये रामायण और महाभारत जैसे महाकाव्यों का भी महत्वपूर्ण स्थान है। सामाजिक, सांस्कृतिक आदि के साथ–साथ इन ग्रन्थों में तत्कालीन संगीत, संगीत से सम्बद्ध वाद्य और गान एवं वाद्यों के अनेक उल्लेख प्राप्त होते है। जिनसे उस समय प्रचलित संगीत के स्वरूप की जानकारी मिलती है।

रामायणकालीन संगीत–

यूरोपीय विद्वान मैकडॉनल के अनुसार और भारतीय परम्परा के अनुसार इक्ष्वाकु वंश के 'राम' की वीरतापूर्ण गाथाए इस ग्रन्थ में लिखी गई और भारतीय विचारधारा में 'राम' ईश्वर के अवतार थे और उन्होंने मानवीय शरीर धारण पर पृथ्वी से राक्षसों का संहार किया।

महाभारतकालीन संगीत–

महाभारत हमारे देश का प्रमुख काव्य माना जाता है। इस महाकाव्य में कौरव और पाण्डवों के युद्ध एवं उनकी राजनीति तथा परम्परा आचार–व्यवहार का पूर्ण चित्रण प्राप्त होता है।

जिस प्रकार 'रामायण' में राम की कथा का विवरण है उसी प्रकार 'महाभारत' के लिए कहा जाता है कि इसमें भरतों की सन्तानों का विवरण होने के कारण यह 'महाभारत' है। इस समय भी संगीत के लिए 'गंर्धव' शब्द का प्रयोग हुआ करता था। उस समय 'तुम्बरू' ऋषि गंधर्वों में श्रेष्ठ माने जाते थे। महाभारत काल में संगीत व नृत्य के लिये बड़ी–बड़ी शालाएँ बनवाई जाती थी जिनमें बालिकाओं को भी संगीत सिखलाया जाता था।

महाभारत में भी स्त्रस्वरों तथा गांधारग्राम का उल्लेख मिलता है। इन दोनों ही ग्रन्थों में संगीत तथा वाद्य–यन्त्रों का वर्णन मिलता है। मेरी, दुन्दुमि, मृदंग, घर, डिंडिम, मदुदुक, आदज्बर, वीणा और वाद्यों का उल्लेख मिलता है। विद्वानों का कथन है कि इस काल में संगीत की प्रतिष्ठा वैदिक काल की भांति ही थी। सीता जी का रामचन्द्र जी के गले में जयमाला पहनाने समय भी संगीत का आयोजन किया गया था।

महाभारत काल में भगवान कृष्ण संगीत के महान पंडित हो गए है। इन्हीं दिनों रामलीला नृत्य का निर्माण हुआ था। विद्वानों का कहना हे कि श्री कृष्ण जिस प्रकार वंशी बजाने में अपना प्रतिद्वन्दी नहीं रखते थे, उसी प्रकार वीर अर्जुन भी वीणा वादन में उस समय अपना कोई प्रतिद्वंदी नहीं रखते थे। वह वीणा पर ही गाते थे। इस काल के संगीत ने श्री कृष्ण के कारण पौराणिक काल से पूर्व वैदिक काल के संगीत जैसा उच्च स्तर प्राप्त कर लिया था।

स) भरत काल–

इस काल की अवधि 1 ई० से 800 ई० तक है। इस काल की विशेषता यह है कि जिस प्रकार आजकल राग गायन प्रचलित है उसी प्रकार उस काल में जाति, गायन प्रचलित थी। दूसरी विशेषता यह है कि सर्वप्रथम इस काल में 3 ग्राम 22 श्रुतियां, 7 स्वर, 18 जातिया, 21 मूर्छनाओ आदि का वर्णन मिलता है। इस काल के निम्नलिखित मुख्य ग्रन्थ है।

1) भरत कृत नाटयशास्त्र–

इस ग्रन्थ की रचना काल के विषय में अनेक मत है किन्तु अधिकांश विद्वानों द्वारा इस समय पांचवी शताब्दी माना जाता है।

क) भरत ने केवल मध्यम और षउज ग्राम का उल्लेख किया है। गांधार ग्राम को पूर्णतया छोड़ दिया है।

ख) षउज ग्राम की सात और मध्यम ग्राम की 11 जातियाँ अर्थात कुल 18 जातियां मानी गई है। 18 जातियों को पुनः दो भागों में विभाजित किया गया है। शुद्ध तथा विकृत 1 शुद्ध जातिया 7 है और विकृत 11। इसमें षडज और मध्यम ग्रामों की शुद्ध और विकृत जातिया मिली हुई है।

ग) जाति के 10 लक्षण माने गये हैं ग्रह, अंश तार, मंद, न्यास, अपन्यास, अल्पवृ, बहूत्व षाउतत्व और औडवत्व।

घ) केवल काकली नि और अंतर गन्धार विकृत स्वर माने गए हैं।

ङ) वादी–सम्वादी, अनुवादी विवादी का वर्णन किया है। सम्वादी स्वरों में 9 अथवा 13 श्रुतियों की तथा विवादी में दो श्रुतियाँ की दूरी मानी गई है।

च) सा, म और प की 4–4, ग और नि की 2–2 और रे –घ की 3–3 श्रुतियाँ मानी गई है।

(2) दत्तिल कृत दत्तिलम– इस ग्रन्थ को भी लगभग 5वी शताब्दी के आसपास माना जाता है।

क) भरत कृत नाटय शास्त्र के विपरीत केवल गन्धार ग्राम का उल्लेख है।

ख) विवादी स्वरों की दूरी केवल दो श्रुति मानी गई है, किन्तु सम्वादी स्वरों की दूरी भरत के समान है।

ग) भरत की 18 जातिया मान ली गई है।

(3) मतङ्ग मुनि कृत वृह्देशी– इस ग्रन्थ के समय के विषय में अनेक मत है। कुछ विद्वान इसे तीसरी शताब्दी का कुछ चौथी शताब्दी का कुछ 9वी शताब्दी का ग्रन्थ मानते है।

क) संगीत के इतिहास में सर्वप्रथम इसी ग्रन्थ में 'राग' शब्द का प्रयोग किया गया है और आज राग का कितना महत्व है किसी से छिपा नहीं है।

ख) इसमें ग्राम तथा मूर्छना का विस्तार पूर्वक वर्णन है। किन्तु गांधार ग्राम का वर्णन उल्लेख मात्र किया गया है।

ग) सामगायन के प्रारम्भिक तीन स्वरों का वर्णन है।

घ) इसमें भी दत्तिल के सम्वादी स्वरों की दूरी 9 अथवा 13 श्रुतियों की तथा विवादी स्वर 20 श्रुतियों की दूरी पर स्वीकार किया गया है।

जाति के 7 प्रकारों में राग जाति भरत के समान है।

4) नारद द्वारा लिखित नारदीय शिक्षा– इस ग्रन्थ के रचना काल का विषय में अनेक विद्वानों के मत है। अधिकांश विद्वान इसे 10 और 12 शताब्दी के आसपास मनते हैं। इसमें 7 ग्राम रागों, जैसे षाउपव, मध्यम षउज आदि का उल्लेख है।

मध्यकालीन संगीत

12.4 इस काल की अवधि 8वीं शताब्दी से 18वीं शताब्दी तक है। इस काल को दो मुख्य उपविभागों में बांटा जा सकता है।

पूर्वमध्यकाल–

यह काल 9 वीं शताब्दी से 13वीं शताब्दी तक का माना जाता है। इस समय में शारङ्गदेव कृत 'संगीत रत्नाकर' और पं. जयदेव कृत 'गीत गोविन्द' से यह पता चलता है कि जिस प्रकार आजकल राग गायन प्रचलित है उस समय प्रबन्ध गायन प्रचलित था, इसलिए इस काल को प्रबन्ध काल भी कहते थे। 9वीं शताब्दी से 12वीं शताब्दी तक भारत में संगीत की उत्तम उन्नति हुई थी। इस काल को संगीत का स्वर्ण युग (Golden period) कहा जाता है। 11वीं शताब्दी से मुस्लमानों का आक्रमण हुआ और लगभग 12वीं शताब्दी तक वे भारत के शासक हो गये। उनकी सभ्यता व संस्कृति और संगीत का प्रभाव भारतीय संगीत पर पड़ा अतः उत्तर भारतीय संगीत पर उनका विशेष प्रभाव था दक्षिणी संगीत से धीरे धीरे पृथक हो गया। संगीत के इस नवीन रूप का विकास अकबर के राज्यकाल में विशेषरूप से हुआ। इस काल की निम्नलिखित संगीत सामग्रियां प्राप्त होती है।

1. संगीत मकरन्द–

इस ग्रन्थ के रचयिता नारद है। ऐसा मालूम पड़ता है कि एक से अधिक नारद हुये क्योंकि विभिन्न समय में नारदकृत विभिन्न पुस्तके मिलती है। जैसे नारदीय शिक्षा संगीत मकरद, नारदीय सहिंता आदि। रागों को स्त्री पुरूष और नपुंसक वर्गों में विभाजन अतः इसे रागिनी पद्धति का आधार ग्रन्थ कहा जा सकता है।

2. गीत गोविन्द–

इस की रचना 12वीं शताब्दी में जयदेव द्वारा हुई। जयदेव केवल कवि ही नहीं गायक भी थे। इसमें स्वरलिपि रहित संस्कृत में लिखे गये प्रबन्धों और गीतों का संग्रह है।

3. संगीत रत्नाकर–

इस ग्रन्थ की रचना 13वीं शताब्दी में शारङ्गदेव द्वारा हुई। यह ग्रन्थ केवल उत्तर भारत का नहीं वरन दक्षिणी भारतीय संगीत का आधार ग्रन्थ माना जाता है।

क) इसमें शारङ्गदेव ने सम्वादी स्वी का अन्तर 8 अथवा 12 श्रुतियों का माना है। जबकि उनके पूर्व भरत, दत्तिल और मतङ्ग ने 9 अथवा 1 श्रुतियों का अन्तर माना है।

ख) इसमें ग्रन्धार ग्राम का विस्तृत वर्णन मिलता है।

ग) नारद की स्त्री, पुरूष और नपुंसक राग विभाजन के साथ–साथ अन्य सिद्धान्त भी स्वीकार किये गये हैं।

घ) शुद्ध और विकृत कुल 12 स्वर माने गये हैं, किन्तु भरत के समान 12 जातिया मानी गई है। जाति के 13 लक्षण ग्रह, अंशा, न्यास, उपन्यास, सन्यास, विन्यास, मंद्र, तार, अल्पत्व, बहुत्व, पाउवत्व, औडवत्व और अन्तरमार्ग बताये गये है।

ङ) ग्रन्थकार के मतानुसार जातियों के ग्राम राग और ग्राम राग से राग, उपराग उत्पन्न माने गये। ग्राम राग 30 माने गये है।

उत्तरकाल

इस काल का प्रारम्भ 13वीं शताब्दी के बाद से 18वीं शताब्दी तक माना जाता है। इस काल में फारस और उत्तर भारतीय संगीत का मिश्रित रूप भली भांति विकसित हुआ। अतः इससे विकास काल भी कहा जाने लगा।

मुस्लमानों का प्रभाव विशेष कर उत्तर भारत में रहा। अधिकांश मुस्लमान राजाओं को संगीत से प्रेम था। अतः उन लोगों ने अपने दरबार में संगीतओ को शरण दी।

अलाउद्दीन (1246–1316) के शासन काल में अमीर खुसरों नामक संगीत विद्वान हुआ। कहा जाता है कि उन्होंने वाद्यों में तबला तथा सितार, रागों में साजगिरि,

सरपर्दो, जिल्फ आदि गीत के प्रकार में छोटा ख्याल और तराना तथा ताल में झूमरा, सूल, आडाचौताल आदि का अवष्किार किया।

रागतरङ्गिणी–

इस काल की सर्वप्रथम पुस्तक लोघन कृत 'राग तरङ्गिणी' है। इसकी रचनाकाल 5वीं शताब्दी का पूर्वाध माना जाता है। इसके अनुसार शुद्ध थाट काफी है। इसकी मुख्य विशेषता यह है कि सम्पूर्ण रागों को कुछ 12 थाटो अथवा मेलों में विभाजित किया गया है।

कल्लिनाथ–

एक प्रसिद्ध संगीतकसा था। राग रागिनी वर्गोकरण का एक मत इन्ही के नाम पर आधारित है। उनके समय में भक्ति आंदोलन चल पड़ा जिससे भजन, कीर्तन द्वारा संगीत का प्रचार हुआ।

अकबर (1556–1665) के शासन काल में संगीत की उन्नति दिन दुगुनी रात चौगुनी हो गई। सम्राट अकबर स्वयं संगीत का प्रेमी था। आइनी अकबरी के अनुसार इसके दरबार में छत्तीस सङ्गीतज्ञ थे जैसे– नायकबेजू, तालतरउग., गोपाल, तानसेन इत्यादि। तानसेन मुख्य था–मुस्लमान होने के पूर्व तानसेन का नाम तन्ना मिश्रा था। तानसेन की वंश व शिष्य परम्परा सैनी घराना कहलाई। तानसेन ने अनेक रागों की रचना की जैसे रागदरबारी, काहड़ा, मियां की सारङ्ग, मिया–मल्हार इत्यादि।

आज भी तानसेन के बनाये हुय बहुत से ध्रपद्द मिलते है। अकबर के समकालीन ग्वालियर के राजा मानसिंह तोमर से ग्वालियर घराना प्रारम्भ हुआ। तुलसीदास, सूरदास, मीरा माई आदि भक्त कवियों और कवियित्रियों के द्वारा जनता से संगीत का प्रचार बढ़ा। उसी समय दक्षिण के संगीतज्ञ पुण्ड्रीक विढल ने चार ग्रन्थों की रचना की। उनके नाम है– राग माला, राग मंज्जरी, नर्तन निर्णय, सद्राग चन्द्रोहय इत्यादि।

जहांगीर (1605–1627) के दरबार में कई संगीतकार थे जैसे– विलास खां, छतर खां, मक्खू इत्यादि। 1620 में दक्षिण के विद्वान पं. सोमनाथ ने राग 'विबोध' पुस्तक लिखा। इसमें भी उत्तरी व दक्षिणी, संगीत को एकत्रित करन का प्रयत्न किया गया। 1625 में पं. दामोदर मिश्र द्वारा 'संगीत दर्पण' ग्रन्थ लिखा गया।

शाहजहां (1627–1657) के दरबारी संगीतकारों के नाम निम्नलिखित है। दिरङ्ग–खां और ताल खां, जिन्हें शाहजहाँ ने 'गुण समुद्र' की उपाधि दी। जगन्नाथ

को 'कविराज' की उपाधि दी और तानसेन के दामाद विलास खां और तानसेन के पुत्र लाल खां।

संङ्गीत पारिजात – 1650 ई0 में पं0 अहोबल द्वारा लिखा गया और दीनानाथ ने फारसी में इसका अनुवाद किया।

क) पं0 अहोबल ने 7 शुद्ध स्वरों के स्थान पर 22 विकृत स्वरों के नाम दिये हैं किन्तु राग अध्याय में कई स्वर छोड़ दिये हैं न केवल 12 स्वरों का प्रयोग किया है। उन्होंने शुद्ध स्वरों के लिए एक से अधिक नाम भी प्रयोग किये हैं।

ख) इस ग्रन्थ में प्रथम बार वीणा के तार पर बारहा स्वरों की स्थापना की गई है।

ग) संगीत पारिजात का शुद्ध सप्तक उत्तर भारत के काफी और दक्षिणी भारत के खरहरप्रिया थार के बराबर था। लगभग इसी समय में हृदयनारायण देव द्वारा 'हृदय कोतुक' व 'हृदय प्रकाश' ग्रन्थ लिखे गये।

औरंगजेब (1657–1670) संगीत का कटर विरोधी था। उसने संगीत को जड़ से उखाड़ने का प्रयास किया ताकि इसका नाम निशान मिट जाये। संगीतज्ञों के वाद्यों को जलाया और उन्होंने छोड़ देने के लिए मज़बूर किया। जिन लोगों ने सम्राट के भय से संगीत छोड़ा उन्हें रोजमराह की राजा से महाई पेसिन दी गई। औरंगजेब ने कहा कि संगीत को इतनी गहराई में गाड दो कि उसकी आवाज फिर कभी न सुनाई दे। फिर भी राजा इसको अच्छी तरह काबू न कर सके। इस काल में भी संगीत के कुछ ग्रन्थों की रचना हुई जो इस प्रकार है–

चतुर्दन्डिप्रकाशिका– यह 1660 में दक्षिण के संगीतज्ञ व्येउकटमुखी द्वारा लिखा गया। उन्होंने यह सिद्ध किया कि उस समय के स्वर सप्तक से अधिक से अधिक 72 व्यारों की रचना हो सकती है तथा एक थाट से कुल 484 राग उत्पन्न हो सकते हैं। यद्यपि ग्रन्थकार ने एक सप्तक में 12 स्वर माने है किन्तु एक स्वर के कई नाम भी स्वीकार किये हैं।

भावमट्ट ने तीन ग्रन्थ लिखे– अनूप संङ्गीत रत्नाकर, अनूप और विलास तथा अनुपाकुशा।

मोहम्मदशाह रङ्गीले (1719–1748) वह संगीत का बड़ा प्रेम था। उसके दरबार में सदारंग और अदारंग दो प्रमुख गायक थें जिनके ख्याल आज भी प्रचलित है। लगभग इसी समय शोरी मियां ने टाके का आविष्कार किया। अठ्ारहवीं शताब्दी के

उत्तरार्ध में मुस्लमानों का राज्य धीरे–धीरे समाप्त होने लगा और अंग्रेजों का बोलबाला बडने लगा। केवल रियासतों में संगीत की साधना चलती रही। श्री निवास कृति राग 'तत्वविबोध' इसी समय की है। इस काल में त्रिवट, ग़जल, तराना आदि का प्रचार हुआ है।

आधुनिकालीन संगीत

12.5 1800 ईसवी से आज तक का समय आधुनिक काल के अंतर्गत आता है। इससे दो मार्गो में विभाजित किया जा सकता है। 1800 से 1900 और 1900 से आज तक का समय।

भारतवर्ष में फ्रांसीसी, पुर्तगाल, अंग्रेज उच आदि आये किन्तु अंग्रेजों ने ही धीरे धीरे लगभग सारे भारतवर्ष पर अधिकार जमा लिया। उनका मुख्य उद्देश्य भारत पर शासन करना था। इसलिए उनसे संगीत का आश्रय मिलना अथवा उसके प्रचार की आशा करना फजूल था। उस समय संगीत की दशा अच्छी नहीं थी व संगीतकारों की दशा बेहद बुरी थी वे केवल अपने संबंधियों को उस पर बड़ी कठिनाई से सिखाते थे अन्य किसी बाहरी का उनसे सीखना लगभग अनिवार्य था। धीरे धीरे संगीत समाज की स्त्रियों के हाथ जा पड़ा। समाज ऐसे व्यक्तियों से घृणा करता ही था। संगीत से भी घृणा करने लगा। समाज में संगीत का नाम लेना पाप समझने लगा। यह आमोद प्रमोद का साधन बन गया। ठीक ऐसे ही समय में जहा समाज के अधिकांश लोग संगीत से नफरत करते थे वहां संगीत के कुछ कुछ लोग इसमें सुधार लाने लगे।

क) सन 1813 में पटना में मुहम्मद रजा ने 'नमात आसफी' नामक पुस्तक लिखा। जिसमें उन्होंने तत्कालीन राग–रागिनी पद्धति के चार मता–शिव, कल्लिनाथ, भरत और हुनमान मत का खंडन किया और अपना एक नवीन मत 6 राग 36 रागिनियों को बनाया । उसमें काफी थाट के स्थान वा बिलावल को शुद्ध प्यार माना गया है।

ख) जयपुर के राजा प्रताप सिंह देव ने 'संगीत सार' नामक पुस्तक लिखा। जिसमें उन्होंने भी शुद्ध थाट बिलावल माना।

ग) कृष्णावद व्यास ने 'संगीत राग कल्पन्द्रुम' में उस समय प्रचलित ध्रुपद, ख्याल आदि का संग्रह किया, किन्तु बिना स्वरलिपि के केवल शब्द बेकार है। बंगाल के सर सौरेन्द्र मोहन टैगोर ने उन्नीसवी शताब्दी के उत्तार्ध में 'युनिवर्सल हिस्ट्री आफ म्युजिक' पुस्तक लिखि। उसमें उन्होंने राग–रागिनी पद्धति स्वीकार की है।

1900 के बाद अर्थात बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ से ही संगीत का प्रचार व प्रसार होने लगा। इसका मुख्य श्रेय स्व पं. विष्णुदिग्मबर पुलस्कर और विष्णुनारायण भारतखण्डे को प्राप्त होता है। जिस प्रकार संगीत के मुख्य दो अङ्ग है क्रियात्मक और शास्त्र। उसी प्रकार पं. विष्णुदिगम्बर पुलस्कर तथा भारखण्डे के ही उद्देश्य के दो पथ प्रदर्शक थे। इधर आकाशवाणी 'रेडियों' के स्तर को ऊँचा करने के लिए उसमें भाग लेने वाले कलाकारों की ध्वनि–परीक्षा सरकार द्वारा नियुक्त संगीतज्ञों की मंडल से ली जाती थी व कलाकारों की श्रेणी तथा उनका पारिश्रमिक मुकरर करती है। आकाशवाणी प्रतिवर्ष संगीत सम्मेलनों का आयोजन करती है। 1953 में संगीत नाटक अकादमी स्थापित हो गई और उच्च संगीत शिक्षा के लिए योग्य विद्यार्थियों को 300/ हर महीने छात्रवृत्ति दी गई। प्रति शनिवार को साढे नौ बजे रात्रि से ग्यारह बजे रात्रि तक शास्त्रीय संगीत विभिन्न कार्यक्रम आकाशवाणी द्वारा प्रसारित किये जाते हैं। दूसरी ओर चलचित्र संगीत ने शास्त्रीय संगीत का प्रचार तो नहीं किया किन्तु भारत के प्रत्येक व्यक्ति कानों में संगीत को थोड़ा अंश अवश्य पहुँचा दिया।

जनता की ओर से कई स्थानों पर संगीत सम्मेलन आयोजित किये गये उनके उल्लेखनीय नाम यह है– प्रयाग, लखनऊ, कानपुर, वाराणसी, बम्बई, कलकत्ता, ग्वालियर आदि। उस समय से लेकर देश भर में अनेक संगीत–संस्थायें है जो संगीत की परीक्षा दे रही है, जैसे प्रयाग संगीत समिति इलाहाबाद, भातखंडे संगीत कालेज, लखनऊ, गांधी संगीत विद्यालय कानपुर गांर्धव महाविद्यालय बम्बई, स्कूल आफ इंडियन म्यूजिक मुबई, स्कूल आफ इंडियन म्यूजिक बड़ौदा, म्यूजिक कालेज कलकत्ता, रेलवे संगीत विद्यालय इलाहाबाद, शंकर संगीत विद्यालय ग्वालियर, व्यास संगीत विद्यालय बम्बई, माधव संगीत विद्यालय ग्वालियर इत्यादि। इधर संगीत में बहुत सी पुस्तके शास्त्र और क्रियात्मक दोनों पर लिखि गई।

संगीत की कुछ मासिक पत्रिकाये लिखि गई जो जनता की सेवा कर रही है जैसे मुम्बई में 'संगीत कला विहार' और 'हाथरस से संगीत' झांसी में भी 'संगीत लहरी' नामक पत्रिका चलती रही किन्तु अब उसका प्रकाशन बन्द हो गया। हाथरस प्रकाशित मासिक पत्रिका 'संगीत' जनता की सेवा लगभग 50 वर्ष से करती आ रही है।

12.6 सारांश–

वैदिक काल संगीत

इस काल की सबसे बड़ी विशेषताएँ निम्न है–

1.संगीत अपने गौरववमय स्थान से च्युत नहीं हुआ।

2.स्वरों का उचारण का उचित से पता लग गया।

3.वैदिक काल में राग गायन नहीं था जातिया गाई जाती थी।

4.संगीत एवं नृत्य प्रधान नाटकों की रचनाए हुई।

5.नाट्यशालाए और संगीत गृहों की स्थापना हो चुकी थी तथा रंगमंच और अभिनय पर कुछ उत्तम ग्रंथ भी लिखे गए।

6.वैदिक काल का संगीत देवी देवताओं से सम्बन्धित रहा।

मध्यकालीन संगीत

1.इन सबसे यह निष्कर्ष निकलता है कि मध्य काल में सबसे प्राचीन ग्रंथावली लिखी गई। उदाहरण के तौर पर भरत का नाट्य शास्त्र संगीत रत्नाकर ग्रंथ, मतंग मुनि कृत वृह्देशी ग्रंथ इत्यादि।

2.सब से महत्वपूर्ण काल हिन्दोस्तानी संगीत का सुनहरी काल जिसका श्रेय सम्राट अकबर को दिया जाता है।

हमें इस बात का भी ज्ञान होता है कि अकबर बादशाह ने संगीत को एक उच्च शिखर चोटी पर पहुँचाया कितना आदर सत्कार संगीतकारों को करते थे।

3.सम्राट औरंगजेब ने इससे नष्ट भ्रष्ट कर दिया। सर्व संगीत संस्थानों को जड़ से उखड़ा।

4.मगर फिर भी अंग्रेजों के आगमन से संगीत में नई जान आई जनता को एक नवीन दिशा आ गई लोग संगीत की साधना में लग गए।

5. सूफियों भक्तों और धर्म प्रेमियों के संगीतमय प्रवचनों द्वारा भारतीय संगीत उच्चतर स्थिति को प्राप्त होने लगा।

आधुनिक कालीन संगीत
निष्कर्ष–

1. आधुनिक कालीन संगीत का जहाँ तात्पर्य है इस युग के मार्ग दर्शक पं. विष्णुदिग्मबर पुलस्कर जी व पं. भारतखंडे का विशेष साथ रहा। जितना कार्यक्रम इन दो संगीतकारों ने आधुनिक युग में संगीत को प्रोत्साहन देने में किया वह सारा अद्भूत है।

2. संगीत सम्मेलनों का आयोजन, रवीन्द्र संगीत, स्कूल, कालेज, मासिक पत्रिकाएँ, इनका विवरण करना बहुत ही कठिन है स्वर लिपि पद्धतिया खासकर जिसका लाभ हमारे स्कूल कालेजों, महाविद्यालय में संगीत के छात्र–छात्राये उठा रही है।7

12.7 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न

1 भारतीय संगीत का इतिहास किनके द्वारा लिखा गया है।

1 जयदेव 2 हरिशचन्द्र श्रीवास्तव 3 भातखण्डे 4 ओमकारनाथ ठाकुंर ऊ 3

2 वैदिक काल में कौनसी शैली गाई जाती थी।

1 जातियां 2 राग 3 प्रबन्ध 4 ध्रंवपद ऊ 1

3 विष्णुदिग्मबर पुलस्कर जी ने कौनसे विद्यालय की स्थापना की।

1मैरिस म्यूजिक कालेज 2गान्धर्व विद्यालय 3 काशी हिन्दु विश्वविद्यालय ऊ 2

4 कौनसी ईसवी से आज तक का समय आधुनिक काल के अंतर्गत आता है।

1 16 2 17 3 18 4 19 ऊ 3

5 गीत गोविन्द की रचना 12वीं कौनसी शताब्दी में जयदेव द्वारा हुई।

1 12वी 2 13वी 3 14वी 4 15वी ऊ 1

6 संगीत रत्नाकर इस ग्रन्थ की रचना 13वीं कौनसी शताब्दी में शारङ्गदेव द्वारा हुई।

1 12वी 2 13वी 3 14वी 4 15वी ऊ 2

7 चतुर्दन्डिप्रकाशिका की रचना किसके द्वारा लिखा गया।

1 व्येउकटमुखी 2शारंगदेव 3 अहोबल 4 लोचन ऊ 1

12.8 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न

1. Why four Vedas of Hindu Dharma's are prevelant in this ancient period?
2. What are views of the Bhart Muni regarding the Natya Shastra Granth?
3. Which period of Sangeet is to be called as Golden Period and Why?
4. Who was the responsible Samrat in bringing downfall in Music during Modern Period?
5. Which are the main exponents of Modern Period beneficial for upgrading the notation system.
6. Sangeet Parijat is the famous Granth written by Pt. Ahobal, what he has written regarding the length of Veena String on 12 Swaras. (Notes).
7. What does Pt. Vakuntmukhi depicts in Chaturdand Prakashika. regarding 484 Ragas."

12.9 Reference books संदर्भ ग्रन्थ

1.भारतीय संगीत का इतिहास भागवत शरण शर्मा द्वारा प्रकाशित – संगीत कार्यालय हतरश (यूपी) ।

2. राग – परिचय भाग पं• हरीश चंद्र श्रीवास्तव प्रकाशित – संगीत सदन 88, दक्षिण मालका, इलाहाबाद।

3. प्रभाकर प्रश्न्नोतर जगदेश नारायण पाठक पाठक प्रकाशन 27, महाजनी तोला, इलाहाबाद।

4. संगीत शास्त्र दर्शन शांति गोवर्धन प्रकाशित – रत्नाकर पाठक, 34, महाजन तोला इलाहाबाद।

5. संगीत ग्रंथावली स्वतंत्र शर्मा शर्मा 34, महाजनी तोला इलाहाबाद।

6. संगीत शास्त्र प्रवीण पं. जगदीश नारायण पाठक प्रकाशित – पाठक 34, महाजानी तोला इलाहाबाद।

7. संगीत मनी डॉ. महारानी शर्मा प्रकाशित – श्री भुवनेश्वरी इलाहाबाद

मेहदोरे कॉलोनी इलाहाबाद

Title : Essay

13.1 भूमिका

13.2 उद्वेश्य

13.3 घराना संगीत एवं संस्थागत संगीत शिक्षण प्रणाली

13.4 मानव शरीर पर संगीत का प्रभाव

13.5 लोक संगीत

13.6 संगीत के प्रचार के लिये संगीत सम्मेलनों का योगदान

13.7 सांराक्ष

13.8 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न

13.9 सन्दर्भ ग्रन्थ

13.1 Introduction: भूमिका

विद्यालयों, स्कूलों, कॉलेजों में संगीत को बड़ावा देने वाले स्वर्गीय श्री विष्णु नारायण भातखण्डे, व स्वर्गीय श्री विष्णु दिगम्बर पुलस्कर जी के कठिन प्रयास से हमारे संगीत विद्यार्थियों के लिए कितना ज्ञानदायक स्थान प्राप्त है उनके लिखी हुई स्वरलिपि व पुस्तकें जो अधिकतर अर्थात जिनके माध्यम से हमारे संगीत के प्रेमी लोग इसका होसला बढ़ाते हैं व आगे ले जाने के लिए अर्थात् आने वाली पीढी के लिए काफी परिश्रम कर रहे।

13.2 उद्वेश्य

संगीत कला में जब यही परम्परा पीढ़ी–दर–पीढ़ी चलती है तो विभिन्न शैलियों की सृष्टि होती है।

कलान्तर में यही शैलियां घरानों के रूप में विकसित हुई। इस आधार पर हम कह सकते हैं कि परम्परा भारतीय संगीत का इतिहास है। जिसे हम पीढ़ियों से ग्रहण करते आए हैं।

13.3 घराना संगीत एवं संस्थागत संगीत शिक्षण प्रणाली

8.3 Traditional का शाब्दिक अर्थ है 'परम्परागत'। परम्पराएं भारतीय संगीत की ऐतिहासिक यात्रा एवं समृद्धि का आधार है। परम्परा द्वारा संगीत में संतुलन बना रहता है।

जब कला का कोई रूप विकसित होते–होते सुसंस्कृत एवं समृद्ध होती है कि कला प्रेमियों में उसकी विशेष मान्यता हो जाती है। एवं वे उसी का अनुसरण करने लगते हैं तो कला के उस रूप की परम्परा चल जाती है।

संगीत कला में जब यही परम्परा पीढ़ी–दर–पीढ़ी चलती है तो विभिन्न शैलियों की सृष्टि होती है। इस प्रकार भारतीय संगीत में गायन, वादन एवं नृत्य, की विभिन्न शैलियां प्रचार में आदि।

एवं यही शैलियां कलान्तर में घरानों के रूप में विकसित हुई। इस आधार पर हम कह सकते हैं कि परम्परा भारतीय संगीत का इतिहास है। जिसे हम पीढ़ियों से ग्रहण करते आए हैं।

'परम्परा की परिभाषा' गिसर्बग ने इस प्रकार की है "परम्परा का अर्थ उन सम्पूर्ण विचारों, आदतों और प्रथाओं के योग से है जो एक समुह की विशेषता है और पीढ़ी–दर–पीढ़ी हस्तान्तरित होती रही है।

जहां तक कि पारम्पारिक संगीत विद्यालयों का सम्बन्ध है इसका श्रेय सर्व रूप से हमारे आधुनिक महान संगीतकार पं॰ विष्णु दिगम्बर पुलस्कर व पं॰ विष्णु नारायण भातखण्डे को दिया जाता है। इन दो महान हस्तियों के देन के कारण आजकल संगीत विद्यालयों व महाविद्यालयों में इसका चलन हो रहा है। इससे पूर्व बहुत सारे साधन ऐसे नहीं थे जिससे संगीत सीखने के विद्यार्थी को कोई लाभ हासिल हो जाएं।

आजकल Modern Scientific Technology के माध्यम से सब कुछ हमारे स्कूल कॉलेजों युनिर्वसिटी के विद्यार्थियों को सामने मिल रहा है। उदाहरण के तौर

पर रियाज स्वरों का कैसे किया जाता है रागदारी कैसी की जाती है। यह सीखने के साधन प्राचीन काल में नहीं थे।

इससे हमारे विद्यार्थियों को व आने वाली पीढ़ी को भी काफी लाभ प्राप्त हो रहा है।

संगीत विद्यालयों की स्थापना–

पं॰ विष्णु नारायण भातखण्डे तथा पं॰ विष्णु दिगम्बर पुलस्कर ने समस्त भारत में भ्रमण करके बड़े–बड़े नगरों में संगीत विद्यालयों की स्थापना की।

उदाहरण के तौर पर लखनऊ में भातखण्डे संगीत विद्यालय लाहौर तथा पूना में गार्ध्रव महाविद्यालय आदि विद्यालयों की स्थापना हुई। इनकी प्ररेणा प्राप्त कर अन्य नगरों में भी बड़े–बड़े संगीत विद्यालयों की स्थापना हुई। इनसे देश में संगीत का प्रचार व प्रसार अधिक हो गया। इन संगीत संस्थानों से संगीत का स्तर उच्च पदवी तक पहुँचा। अपितु इतना ही नहीं इन दो महान् संगीतकारों के नाते संगीत सम्मेलनों का आयोजन हुआ। इन सम्मेलनों में भाग लेने से संगीत के छात्रों को महान संगीत के पाठ्यक्रम के प्रति प्ररेणा प्राप्त हुई। छात्रों में महान संगीतज्ञ बनने की इच्छा प्राप्त हुई। इस प्रकार एक साथ विभिन्न घरानों की गायकी वादन नृत्य सुनने का अवसर मिला। बड़े–बड़े संगीतकारों को भारत सरकार पदम भूषण आदि उपाधियों से विभूषित करती है।

इसके अतिरिक्त हमारी आकाषवाणी दूरदर्शन केन्द्रों के कार्यक्रम में संगीत का महत्त्वपूर्ण स्थान हो गया। स्वरलिपि पद्वति दोनों संगीतकारों ने अपनी–अपनी स्वरलिपि पद्वति का आविष्कार किया है।

भातखण्डे स्वरलिपि पद्वति अपनी सुगमता के कारण विष्णु दिगम्बर पद्वति से अधिक प्रचार में आया। सर्वप्रथम गुरु शिक्षा प्रणाली से संगीत शिक्षा दी जाती थी। उसमें अधिक से अधिक समय में कम से कम राग सीखने में आते थे। किन्तु स्वरलिपि पद्वति के आधार पर संगीत सीखने से बड़ा लाभ यह होता है कि शिष्य में स्वंय गीत–रचना करने की योग्यता प्राप्त हो जाती है। जिससे स्वरलिपि का अद्धा ज्ञान होता है वह किसी भी महान संगीतज्ञ के गीतों को सुनकर उसे स्वर बद्ध कर ज्यों का त्यों गाया बजा सकता है। श्री भातखण्डे द्वारा रचित मुख्य पुस्तका जो कि हमारे विद्यालय, महाविद्यालयों के पुस्तकालयों में हिन्दोस्तानी प्रद्वति (क्रमिक पुस्तक मालिका 6 भागों में) भातखण्डे संगीत शास्त्र चार भागों में।

इन सब बातों से इस कथन की पुष्टि की जाती है कि आधुनिक काल में संगीत के शास्त्रीय पतन की ओर जनता का ध्यान आकर्षित करने का सर्वप्रथम क्षेत्र स्व॰ भातखण्डे जी को है। उन्होंने संगीत के लिए सर्वस्व त्याग किया।

Objective: उद्देश्य

First of all the students should be able to understand the word traditional sangeet.

सबसे पहले छात्रों को पारंपरिक संगीत शब्द को समझने में सक्षम करना।

1) Is this traditional Institutional Sangeet is beneficial for the Music Students especially the learners?

क्या यह पारंपरिक संस्थागत संगीत छात्रों के लिए विशेष रूप से शिक्षार्थियों के लिए फायदेमंद है?

2) The students should be able to understand the contribution of Pt. Vishnu Digamber Pulaskar and Pt. Bhatkhandey Ji.

छात्रों को पं.विष्णु दिगंबर पुलस्कर और पं भातखंडे जी के योगदान को समझने में सक्षम करना ।

3) Is their notation system be any sort of beneficial for the coming generation or not?
क्या स्वर लिपि प्रणाली आगामी पीढ़ी के लिए लाभदायक है या नहीं?

4) The importance of books which has written Pt. Bhatkhandey Ji

5) Are musical concerts useful for the students to learn Ragas its fundamentals?

क्या संगीत कार्यक्रम छात्रों के लिए रागों को सीखने के लिए उपयोगी हैं?

6) Are All India Radio Doordarshan Kendera the best sound of learning, is this the prominent weightage for the students learning in different institutions, schools, colleges and universities etc.?

क्या अखिल भारतीय दूरदर्शन रेडियो केंद्र की आवाज सीखने के लिए सबसे अच्छी है, क्या यह विभिन्न संस्थानों, स्कूलों, कॉलेजों और विश्वविद्यालयों आदि में सीखने वाले छात्रों के लिए प्रमुख है?

निष्कर्ष–

पारम्पारिक विद्यालयों में संगीत का होना बहुत ही अनिवार्य स्थान रखता है। कि हमें पहले इस बात की ओर संकेत मिलता है कि पारम्पारिक संगीत की छाप विद्यार्थियों के लिए अत्यन्त आवश्यक है।

विद्यालयों, स्कूलों, कॉलेजों में संगीत को बड़ावा देने वाले स्वर्गीय श्री विष्णु नारायण भातखण्डे, व स्वर्गीय श्री विष्णु दिगम्बर पुलस्कर जी के कठिन प्रयास से हमारे संगीत विद्यार्थियों के लिए कितना ज्ञानदायक स्थान प्राप्त है उनके लिखी हुई स्वरलिपि व पुस्तकें जो अधिकतर अर्थात जिनके माध्यम से हमारे संगीत के प्रेमी लोग इसका होसला बढ़ाते हैं व आगे ले जाने के लिए अर्थात् आने वाली पीढी के लिए काफी परिश्रम कर रहे हैं। दूसरी और Musical Concerts व आकाशवाणी संगीत सम्मेलनों से व दूरदर्शन से भी हमारे विद्यालयों व महाविद्यालयों में इसका लाभ प्राप्त हो बड़ावा दिया जाता है क्योंकि ज्यादा श्रेय हमारे संगीतकार स्वर्गीय श्री भातखण्डे जी को ही दिया जाता है।

13.4 Effect of Music on Human behaviour

<u>मानव जीवन पर संगीत का प्रभाव</u>

संगीत एक ललित कला है अर्थात सुन्दर और मनोहर। पांचों कलाओं में से संगीत ही एक ऐसी कला है जिसे किसी बाह्य साधनों एवं उपकरणों की आवश्यकता नहीं रहती। संगीत की परम्परा वेदों से ही प्रांरभ हो जाती है। संगीत का सौन्दर्य दिव्य है जहाँ संगीत है वहाँ इश्वर का वास है।

इसके अध्ययन और अभ्यास से मनुष्य लौकिक तथा आलौकिक दोनों सुख प्राप्त करता है।

मानव जीवन संगीत से जुड़ा है। मनुष्य ज्ञानशील जन्तु है। अतः उसे संगीत से विशेष आनंद प्राप्त होता है। अन्यथा पशुओं को भी संगीत से आनंद मिलता है किंतु मनुष्य का संगीत जन्य आनन्द सर्वोपरि होता है।

मानव जीवन नाना प्रकार के उत्थान–पतन, हर्ष–विषाद तथा रोग आदि भावों का केन्द्र होता है। जहाँ एक ओर जीवन को जटिल समस्याएँ मनुष्य को चिन्तित करती रहती है, वहां दूसरी ओर संगीत मनुष्य की सारी चिन्ताओं का निराकरण करता रहता है। अतः मानव जीवन में संगीत एक उपयोगी तत्व है।

समाज को सुव्यवस्थित एवं सुसंगठित बनाने में संगीत का विशेष हाथ रहता है। संगीत मानव हृदय तथा बुद्धि को सन्तुलित रखने में विशेष योगदान करता है। संगीत कला मानव को दानव बनने से रोकती है। जो व्यक्ति संगीत कला से वंचित होते हैं, वे इस जगत में सार–स्वरूप है। वह मानव नहीं अपितु पशु है। भक्त की महिमा पर प्रकाश डालते हुए भगवान विष्णु ने नारद से इस प्रकार कहा है–

"नाहं वसामि वैकुण्ठे योगिनां हृदये न च,

मदभक्ताः यत्र गायन्ते तत्र तिष्ठामि नारदा।।"

अर्थात् ऐ नारद, मैं न तो वेकुण्ठ में निवास करता हूँ और न योगियों के हृदय में। जहाँ मेरे भक्त गुणों का गान करते हैं, मैं वहीं पर निवास करता हूँ। संगीत से विष्णु भगवान प्रसन्न होते है। परमात्मा से लेकर देव, दानव, मनुष्य पशु एवं समस्त जड़ चेतन संगीत की मधुर स्वर लहरी से आन्दोलित हो जाते हैं।

संगीत से अर्थ, धर्म, काम और मोक्ष यह चार पदार्थों की प्राप्ति होती है। मानव जीवन में अर्थ का बड़ा महत्व है। जीवन के जितने व्यवहार होते हैं वे अर्थ के द्वारा ही संचालित होते है। अर्थ का सम्बंध जीवन से व जीवन का सम्बंध संगीत से है। अर्थ के बिना संगीत की और संगीत के बिना अर्थ की सिद्धि नहीं हो सकती। जिस संगीत छात्र के पास अर्थ अर्थात धन नहीं है, वह न तो समुचित वाद्य खरीद सकता है न तो गुरू दक्षिणा देकर गुरू (मार्ग दर्शक) को संतुष्ट कर सकता है। इससे यह सिद्ध हुआ कि अर्थ के बिना संगीत की साधना असम्भव है।

संगीत से केवल मनोरंजन ही नहीं अपितु धर्म भी होता है। वैदिक काल में राजसूय जैसे महान यज्ञों में संगीत का प्रयोग किया जाता था। स्वयं मंत्रों का उच्चारण संगीतमय होता है। उदात, अनुदात और स्वदित आदि तत्वों का उल्लेख वेदों से मिलता है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि संगीत का मानव जीवन के साथ कितला अटूट सम्बंध है काम और मोक्ष की प्राप्ति भी संगीत से ही होती है। काम शब्द का अर्थ है

भोग्य वस्तु। संगीत के द्वारा संचार की जितनी भोग्य वस्तुएं है वे सभी सहज ही उपलब्ध हो जाती है। जहाँ तक मोक्ष का प्रश्न है वह संगीत साधन का लक्ष्य है। मुक्ति की प्राप्ति।

इन सब चीज़ों से यह स्पष्ट होता है कि संगीत का मानव जीवन से जैसे समुद्र की लहिरयों जैसा गहरा खडा सम्बन्ध है।

निष्कर्ष–

हम इस निषकर्ष पर पहुँचते है कि संगीत एक अपने आप अदभुत कला है। उदाहरण के तौर पर जिस प्रकार समुद्र में लहरिया चलती है उसी प्रकार संगीत का असर मानव जीवन पर पड़ता है। पाँचों कलाओं में से संगीत एक विशिष्ट कला है जिससे ब्राह्मा साधनों एवं उपकरणों से नहीं जोड़ा जा सकता। यह इस बात का सच्चा सबूत है कि संगीत का उद्‌घाटन वेदों से प्रारम्भ है। यह एक सौन्दर्य दिव्य है।

जहाँ संगीत है वहां ईश्वर है शांती सुख हंसी हंसाहट, खिलावट सफलता हरियाली ही हरियाली स्वर्ग लोक मानव जीवन नाना प्रकार के उत्थान–पतन, हर्ष–विषाद तथा रोग आदि भावों का केन्द्र है।

संगीत से धर्म, काम और मोक्ष, अर्थ इन चार पदार्थों की प्राप्ति होती है। मानव जीवन में अर्थ को बड़ी महानता दी गई है। इससे सिद्ध होता है कि अथ्र के बिना संगीत की साधना असम्भव है। काम और मोक्ष की प्राप्ति भी संगीत के कारण संभव हो सकती है।

13.5 Regional Folk Music: लोक संगीत

लोक संगीत प्रकृति के विभिन्न दोनों से एक देन है। जो मानव के लिए वरदान है। प्रकृति के समस्त अंगों यथा सूर्य, चन्द्र, आकाश, पृथ्वी, नदी, पहाड़, खेत खलिदान, वर्षा, गर्मी, ठंड, पेड़–पौधे, पशु–पक्षी, प्राणी, हवा प्रकाश इत्यादि के दर्शन लोक संगीत से जुड़े है। इस तरह आदि मानव की इन सहज और प्राकृतिक क्रियाओं ने स्वर लहरियों, अंग संचालन एवं वादन के वाल को जन्म दिया। इन्ही परम्पराओं के अनुसार वह नाचता गाता बजाता रहा। इस तरह नृत्य, गीत, वाधों की उत्पत्ति हुई। आदिकाल से ही लोक गीत संगीत चा रहा। जन जन में प्रचलित होता रहा।

पं. ओंकारनाथ ठाकुर, पं. रवीशंकर जैसे महान संगीतज्ञो ने उदगार व्यक्त करके कहा कि "शास्त्रीय संगीत की उत्पत्ति लोक संगीत ही हैं। ऐसा जान पड़ता है। स्वरों का विकास लोक-संगीत की स्वरलहरियों से ही संभव हुआ है।

कुछ लोगों का कथन है कि लोग संगीत अत्यन्त सरल संगीत है गाँव वालों का संगीत है। इसमें कठिन क्या है परन्तु जब हम लोक संगीत की गहराइयों की ओर जाते है, तब पता चलता है कि यह एक अफाह सागर है जिसमें हम जितनी बार डुबकी लगाए हमे उतनी बार नये नये रत्न प्राप्त होगे।

सन् 1955 में इन्टरनेशनल फोक म्यूजिक कौसिल ने लोक संगीत की परिभाषा तैयार की थी जिसका हिन्दी अनुवाद इस प्रकार है:-

लोक संगीत उस संगीत परम्परा की उदभावना है जो मौखिक परम्परा के माध्यम से निकसित हुई। लोक संगीत मन का उदगार है।

लोक संगीत यो तो केवल मनोरंजन का साधन है पर उनके गीतों के द्वारा सामाजिक स्थिति, रीति-रिवाज, सभ्यता-संस्कृति की झलक मिलती है। लोक संगीत अनेक रूपों में प्रचलित ग्राम नगर दोनों ही में इसे महता प्राप्त है पर भिन्न भिन्न रूपों में लोक संगीत विभिन स्थानों और विभिन्न भाषाओं के आधार पर अलग-अलग नाम व रूप धारणा कर लेता है, लोक संगीत के अन्तर्गत ठोलक के गीत प्रांतों में प्रचलित गीत, गांवों में विशेष उत्सवों पर गाये जाने वाले गीत, आल्हा भजन, फिल्मी प्रकार के गीत आ जाते है।

आहा, बिरहा, बारहमारना आदि नगरों की अपेक्षा ग्रामों में प्रचलित है। उनकी लोकप्रियता में कोई कमी नही आई है। साहित्य और संगीत दोनों क्षेत्रों में उसका विशेष महत्त्व है।

आधुनिक युग में लोग संगीत का सर्वाधिक प्रचलित रूप फिल्मी गीत, भजन व अन्य सुगम गीत ही है। इस संगीत में शब्द, लय स्वर तानो का स्थान बराबर होता है।

जम्मू का लोक संगीत:-

जम्मू प्रांत की मिट्टी पानी तथा जलवायु के अनोखे मेल का प्रदेश है। जम्मू का भौगोलिक अध्ययन करने पर इसे तीन क्षेत्रों में बांटा जा सकता है। पहाड़ी क्षेत्र, पथरीली (कंडी) क्षेत्र तथा मैदानी क्षेत्र पहाड़ी क्षेत्र के अन्तर्गत बसोहली बनी, भ्रदवाह,

किश्तवाड, डोडा, पाडर, बानिहाल, उधमपुर जिलै की मदौर तहसील, रजौरी व पुंछ जिला का क्षेत्र आता है। इस क्षेत्र के लोग पहाड़ी कहलाते है।

डुग्गर प्रदेश की पथरीली (कंडी) के अर्त्तगत जम्मू, अखनूर, सांबा, बसौली इत्यादि तहसीले आती है।

जम्मू का तीसरा क्षेत्र मैदानी है इस क्षेत्र के अर्त्तगत, लखनपुर, हीरानगर, कठुआ, रामगठ, बिशनाह, जोडिया, वलो वाला का क्षेत्र आता है।

यह तीनों क्षेत्र अपनी सभ्यता, संस्कृति लोक संगीत व लोक नाच के कारण अपना अनुण स्थान प्राप्त कर चुके है।

लोग संगीत शिशु से लेकर मरते दम तक सीमित है।

त्योहारों तथा बारह मास, फसल की गुडाई विरायी व अन्य संस्कारों से सम्बधित है।

उदाहरण के तौर पर

1. मैदानी भाग का भांगडा
2. पहाडी का कडड
3. कंडी का फुम्मनी

उंडारस डुग्गर धरती के जम्मू का प्रसिद्ध नृत्य ।

मैदानी भाग में हरणा नृत्य जो लोहड़ी के वर्ष पर खेला जाता है।

गीतडू नृत्य जम्मू का प्रसिद्ध लोक गीतों में रद्धि के साफ किया जाता है।

जम्मू का प्रसिद्ध जिसको डुग्गर का जागरना स्त्री प्रधान लोक नाथ है। इसका जोड़ रीति रिवाजों से है।

जम्मू के लोक गीतों में ढोल, ढोलकी, नरसिंधा वाघ, बासुरी, थाली, घडा, वाघ, किंग, संख, चिमटा, मोर नाच, उंडारस, सारंगी, वेश–भूषा जलवायु के अनुसार पहना जाता है। पुरूष कुर्ता पेजामा, टोपी, पगडी पहनते है स्त्रियों–तंग चुडीदार चजामा लम्वे कुर्ते। इन सब का आधार जलवायु पर निर्भर है। पहाड़ी इनाको में सर्दियों में गर्म

पटिया गर्म कुर्ती पहनते है पगडिया कोट इत्यादि जैसे भद्रवाह, डोडा, किश्तवाड, बानिहाल इत्यादि इत्यादि।

कश्मीर का लोक संगीत

कशमीर शब्द की उत्पत्ति वैदिक भाषा के तीन शब्द कम+अश्म+ईर के मिक्षणा द्वारा हुई है। यहाँ की पर्वतीय भूमि चट्टान, शिला, पर्वत, लहलराते हुये नदी वाले उपवन खेत प्राकृतिक दृश्य जलवायु खाना पीना, लिबास, रीति रिवाज त्योहार मेले यह सारा विशाल सागर है। घने जंगल लहलराती नदिया पशु परिन्दे तीर्थ स्थान पर्यटन स्थान जिनका सम्बन्ध लोग संगीत से माना जाता है। कश्मीरी लोग सदैव संगीतानुरागी रहे है। किन्तु इनकी संगीतिक परम्परा मौखिक रूप से पीड़ी दर पीड़ी चलती रही है। यहा की उत्सवो और त्योहारों की यह विशेषता रही है कि यहा निरन्तन युगों से ही गायन वाधन, र्नतन की प्रधानता रही है। कश्मीर की महानुभूतिया जैसी ललदैयद, हबाखातुन, अनिमाल जैसी प्रसिद्ध सूफी कवित्रिया। हबाखातुन के सफल प्रयत्नों के फलस्वरूप कशमीरी सूफियाना संगीत को स्थान ऊचा मिला। यहा के विचित्र लोग गीत जो कि बच्चे के जन्म से अन्त तक गाये जाते है। संस्कार चरक विवाह गीत जिसकों वनवुन के नाम से पुकारा जाता है।

कश्मीर के गुडाई निरायी खलियानों से जुड लोकगीत, बुनकर कड़ाई चरखा गीत लोरिया, वाण इत्यादि सराहनीय है।

यहा के प्रसिद्ध लोक नृत्य जो बहुत प्रचलित है जैसे रोफ, छक्करी, दमाल्य, लड़ीशाह, हाफिज नगमा, बचिनगमा, रंगोली नृत्य, हिकट, लिबास–फिरन, कसाबा, खासकर कशमीरी कोराबाफिरन, जिससे पता चलता है कि यह प्रसद्धि लोक नृत्यों का स्थान विशेष संस्कारों पर किया जाता है। र्बफ पड़ने पर गर्मियों में र्बफ पिघलने पर व बारहमासी लोक गीतों का ताता विभिन्न ग्रामीण लोगों की भाषाऐं।

कश्मीरी लोक वाघ उदाहरण के तौर पर रबाब, कशमीरी सारन, तुम्बकनारी, नोट चिमटा, शहनाई, कश्मीरी सेतार संतूर, साजि कशमीरी, दुकरा, तबला इन सब वाघो का प्रयोग कशमीरी लोक संगीत में किया जाता है। यहा के लोकनाटय जिसको भाण्ड कहा जाता है (भाण्ड पाऽडर) नाम कहकर पुकारा जाता है इनमें शहनाई, दहरा इत्यादि प्रयोग किया जाता है।

कश्मीर के विभिन्न प्रांत अन्तनाग, बारामुला, पाम्पोर, बांडीपुर, व्याथोरा, बडगाम, अकिवगाव, यहाँ के दरगाहें, तीर्थ स्थान देवी देवताओं से जुड़े है। जैसे नाम से ही प्रतीत होता है कश्मीर ऋषियों मुनियों व पीर फकीरों का स्थान है।

लद्दाख का लोक संगीत

भारत माता के मुकुट के हीरे सा झिल–मिलाता हिमालय की गोद में बसा है लद्दाख। कई विद्वानों ने इसे चन्द्रलोक कहा है। इस सुन्दर अंचल के बीच में से सिन्धु सरिता अपना प्राचीन इतिहास गुनगुनाती हुई प्रवाहित हो रही है। प्राचीन काल में आर्य लोग इसी सरिता के किनारे–किनारे हुए सारे भारतवर्ष में फैल गए थे।

यहाँ का जलवायु रहन सहन भूगोलिक परिस्थिति तथा ऐतहासिक, सांस्कृतिक परम्परा बेमिसाल है। लद्दाख के उच्चाह पहाड़, व शीतऋतु में भारी हिमपात यह वर्णन करना महान कठिन है। लद्दाख वासी अधिकतर बौध धर्म के अनुयायी जबकि करगिल मुस्लिम प्रदेश है। यहाँ की जलवायु खुशक है। जहाँ तक कि लद्दाख का लोक गीत का सम्बन्ध है इसकी अटूट कहानी है। यहाँ पर भी लोक गीतों का इतिहास जन्म से मरणोतर तक जुड़ा हुआ है। इनके विवाह संस्कार गीतों का एक बड़ा इतिहास है। लद्दाख के गुजा गुडाई, निराई, फसल कटाई व बारामासहा लोक गीतों का एक बड़ा सागर है।

लद्दाख की संस्कृति में नृत्य का विशिष्ट स्थान रहा है। यहाँ प्रचलित नृत्य आपके प्रांतों की भांति पीड़ी दर पीड़ी से चले आ रहे हैं। इन नृत्यों में भाव भगिमाए सरल है यहाँ के नृत्य अधिकतर तीव्र गति से नहीं किए जाते हैं वह धीरे गति से सम्पण होते हैं। खासकर यह नृत्य शादी, ब्याह, तीज त्योहारों पर किए जाते हैं।

निम्नलिखित लद्दाखी नृत्य–

जो पुरूषों से सम्पन होता है। (मेल डांस) स्त्री नृत्य, पक्षी नृत्य, ड्रोगपा नृत्य पुष्प प्रस्तुति नृत्य, खातोग छेन्मो नृत्य छंग पाव नृत्य, तकशो नृत्य यह नृत्य प्रसिद्ध नये साल पर लोसर पर प्रस्तुत होता है। मखोटा नृत्य, उम नृत्य, खर सिरोवाला नृत्य लद्दाखी लोक नृत्य लद्दाख का बहुमूल्य धरोहर है। यह नृत्य इतने लोकप्रिय रहे हैं कि ये मौखिक रूप में तथा परम्परागत रूप में एक पीठी से दूसरी पीठी तक पहुँचाये जाते रहे हैं।

लद्दाख के लोक नृत्यो के साथ वाद्य यन्त्र सुखा (वाद्य यन्त्र) ठोल, धामा, अखरोट की लकड़ी का एक लम्बा खोल, पारम्पारिक वाद्य यन्त्र, रवाव जैसा वाद्य यन्त्र, नगाडा, घंटियो, खड़ताले, जहाँ तक लद्दाखी नृत्य का तात्पर्य है नृंतको की घाल हमेशा टेडी मेडी होती है व सफेद चादरे लेकर, लोग गीत व लोक नृत्य करते–करते इनके पारम्पारिक लिबास पहनावा देकर मनुष्य मंत्रीमुग्ध हो जाता है। सर्द पहनावा गोचो खासकर गर्मियों में जरिय के गोंचा जूती कानो की कनवालीइयां पटके सिर पर टोपियां मोतियों के हार जोकि दिल पर अटूट छाप डालता है विशेषकर दर्शक पर्यटक देश विदेश के भावविभूत हो जाते हैं। ढोल की थाप देकर हर नृत्य होता है।

निष्कर्षः–

क्षेत्रिय लोक संगीत से हमें इस बात का ज्ञात होता है कि हमारे तीनों क्षेत्रों में जम्मू, कशमीर, लद्दाख का कितना जोरद्वार लोक संगीत है। क्योंकि तीनों की विशेष भाषायें हैं पर्वतीय श्रृंख्ला विभिन्न है उदाहरण के तौर पर जम्मू मैदानी इलाका, कशमीर पहाड़ी सीधा भी, लद्दाख काफी उच्चाई पर निर्धारित है तीनों क्षेत्रों के लोक गीतों में अलग–अलग विदाये हैं नृत्य भी विभिन्न है। व वेशभूषा खाना पीना त्योहार पर्व संस्कारिक गीत बिल्कुल पृथक–पृथक है। जहाँ तक वाद्ययन्त्रों Musical Instruments का सम्बन्ध है वह भी कुछ–कुछ समान कुछ विभिन्न है देव देवताओं बौध स्थान द्रगाह इत्यादि जियारते भिन्न–भिन्न हैं। लोक गीतों व नृत्यों को सम्पन्न करने का ढंग (Perform) भाव विभिन्न है।

13.6 Role of Sangeet Sammalana for popularizing Indian classical Music.

भारतीय संगीत के प्रचार में संगीत सम्मेलनों का योगदान

संगीत अपने जीवन के स्वर्णयुग को समाप्त कर जब अपने जीवन को कठिनाई में पड़ा था। कीचड़ में फसे कलाकार थे। यह तो पुस्तकों के माध्यम से ज्ञात था कि स्वर ईश्वर है और संगीत मोक्ष का सर्वश्रेष्ठ साधन है। इसका अर्थ कादपि नहीं है कि वे कलाकार जो संगीत के सच्चे सेवक थे वास्तव में चरित्रहीन थे। जो कुछ था वह केवल एक नाटक था। वे कलाकार तो उस कीचड़ में कमल के समान था।

ये थे श्री भातखण्डे जी जिन्होंने घुटने टेककर अत्यन्त श्रद्धा व कठिनता से गायक या वादक रूपी कोमल व सुंदर कमल को चुन चुनकर उनके गुलदस्ते बनाये। गायको की उस सम्मिलित पुष्पावलि को उन्होंने समस्त भारत के समक्ष रखा और जनता को दिखाया कि जिस संगीत को तुम हेय समझ रहे हो वह वास्तव में अत्यन्त उच्च है।

इन संगीतज्ञों के सम्मिलन का नाम ही संगीत सम्मेलना ..... सरस्वती का भण्डार निराला है और राज तथा समाज को उदारता भी धरम सीमा पर संगीत सम्मेलनों को मिलने लगी।

श्री भातखण्डे जी तथा विष्णु दिगम्बर पुलस्कर जी के भ्रमण के द्वारा जनता को चेतना प्राप्त हुई।

Role of Sangeet Sammelans for popularizing Indian classical Music

भारतीय संगीत के प्रचार में संगीत सम्मेलनों का योगदान

Objective:-उद्देश्य

छात्रों को संगीत सम्मेलन के मूल्य को समझने में सक्षम करना ।

संगीत के शिक्षार्थी के लिए संगीत सम्मेलन की भूमिका प्रभावी हो सकती है ।.

छात्रों को भारतीय शास्त्रीय रागों को अपने प्रमुख स्परलिपि आदि को समझने में सक्षम करना ।

1. For both the streams vocalist & instrument sangeet sammelans has an impact an the part of popularzing India classical Music.
   दोनों धाराओं के लिए गायक और उपकरण संगीत सैमेलानों का प्रभाव भारत शास्त्रीय संगीत को लोकप्रिय बनाने का एक हिस्सा है।
2. The student can understand the styles of performing ragas, performed by various performes.
   छात्र विभिन्न प्रदर्शनों द्वारा किए गए राग प्रदर्शन की शैलियों को समझ सकते हैं।
3. The strength for opting the music subject can also be increased in various colleges and universities.

विभिन्न विषयों और विश्वविद्यालयों में संगीत विषय का चयन करने की ताकत भी बढ़ाई जा सकती है।

4. For different classes for example, undergeaduate, P.G. level, M.Phil and Ph.D. Degrees the students can achieve right path for their jobs in teaching in various institution.

उदाहरण के लिए विभिन्न वर्गों के लिए, स्नातक, स्नातकोत्तर स्तर, एम. फिल् और पीएच.डी छात्र विभिन्न संस्थानों में अपनी नौकरियों के लिए सही मार्ग प्राप्त कर सकते हैं ।

4) The Most important thing & benefit for popularzing the Sangeet Sammelan of Indian classical Music is 'Sadna' voice culture how the different Swaeas (Notice) are taken by.

भारतीय शास्त्रीय संगीत के संगीत सम्मेलन को लोकप्रिय बनाने के लिए सबसे महत्वपूर्ण लाभ साधना आवाज संस्कृति है कि विभिन्न स्वांस (सूचना) कैसे लिया जाता है।

5) To develop the taste and creatian and atmosphere among the budding generation for popularzing Indian classical Music.

भारतीय शास्त्रीय संगीत को लोकप्रिय बनाने के लिए उभरती पीढ़ी के बीच रचनात्मक संवाद और वातावरण विकसित करना।

उनकी तपस्या परिक्षम ने दर्शकों को उनका भक्त बना दिया। संगीत सम्मेलनों के चमत्कार ने जन जन पर मोहर डाल दी। समारोह संगीत गोष्ठी का आयोजन अवश्यक हो गया। कम से कम हर जगह संगीत सम्मेलन को लोगों ने सराहा।

इससे जनता को अपनी प्राचीन कला दिखी और महान कलाकारों को विशाल श्रोताओं के दर्शन हुए। हृदय खिल उठा और पारम्परिक मिलन द्वारा गीत एवं समाज एक दूसरे को अपनाते गये। इन सब बातों की खोज करने के उपरान्त हम इस बात पर पहुँचे संगीत सम्मेलन की प्रसिद्धता जो आज हम देख रहे है, वह कठिन मार्ग पार करने के बाद हमारे निकटवृत्तीं प्रकाश में आया। जनता को इससे लाभ अवश्यक हुआ नई नई जानकारी संगीत की ओर ज्ञात हो गई। क्योंकि संगीत स्वयं मनोरंजक होने के कारण मनोरंजन का स्थान अवश्य होता है।

आधुनिक युग में संगीत सम्मेलनों का प्रचार बड़े बड़े प्रांतों जिलों शहरों में होने लगा। विशेषकर, इलाहाबाद, मुम्बई, कलकत्ता, देहली राजधानी, जालंधर, बनारस, लखनऊ, पटना इत्यादि। इससे कला को लाभ प्राप्त हो गया। इस प्रकार एक कलाकार का हौंसला बड़ा व एक उत्तम समाज मिला। अर्थात् एक कलाकार को वह अवसर प्राप्त हुआ कि वह अपनी व दूसरे कलाकार की कला में मित्रता मालूम कर सके। अभी तक अपने सीमित वातावरण में रहकर वह अपने को ही श्रेष्ठ समझकर अपने ठग से किसी राग का प्रदर्शन करते थे। इस काल में उन्होंने अपने कला को सुधारने का समय प्राप्त हुआ।

संगीत सम्मेलन आदि कलाकारों को अपनी कला प्रदर्शित करने का अवसर देता है। तो वह श्रोताओं को उत्तम कला को सुनने का भी अवसर देता है। कलाकार को धन भी मिला अपनी प्रसिद्धता भी कला के विभिन्न स्वरूप मिले व संगीत शास्त्रियों को लिखने की काफी सामग्री मिली, इससे भी संगीत सम्मेलनों की लोकप्रियता बड़ गई। मासिक पत्रिकाए भी उच्च विषयों का लोक कल्याण का साधन मानकर संगीत की सेवा करना परम धर्म समझती है। इसके अतिरिक्त हमारे आकाशवाणी व दूरदर्शन केन्द्रों में भी आकाशवाणी संगीत सम्मेलनों को प्रोत्साहन मिला उच्चकोटी के कलाकारों को सुनने का अवसर प्राप्त हुआ। सही मान्यों में अगर देखा जाए संगीत सम्मेलनों की लोकप्रियता संगीत संसार के लिए तथा व्यक्ति मानव हृदय व मस्तिष्क की शांति च मनोरंजन के लिए इसको उच्च स्थान की पदवी दी जाती है।

निष्कर्ष : –

जहाँ तक कि संगीत सम्मेलनों की प्रसिद्धता का सम्बंध हिन्दोस्तानी शास्त्रीय संगीत का है इसका श्रेय भी हम स्वर्गीय श्री नारायण भातखण्डे जी को ही दे सकते है उन्होंने सर्वप्रथम काफी परिश्रम करके इस कला का संगीत सम्मेलनों के द्वारा प्रसिद्धता मिली, स्कूल, कालेजों, महाविद्यालयों द्वारा व आकाशवाणी व दूरदर्शन के द्वारा जिससे संगीत विद्यालयों को नई जाग्रुता प्राप्त हुई व इसकी ओर सीखने की रूचि दिन प्रतिदिन अधिक हो गई।

आधुनिक युग में संगीत सम्मेलनों का प्रचार बड़े बड़े शहरों, प्रातों जिलों में होने लगा। उदाहरण के तौर पर बनारस, लखनऊ, इलाहाबाद, बम्बई, देहली, कलकत्ता यह विशेषकर संगीत के श्रेष्ठ घर माने जाते हैं। बड़े बड़े उस्तादों को

सुनने का अवसर हमारे विद्यार्थियों पर पड़ा। अर्थात् संगीत को उत्तम समाज मिला। विद्यार्थियों को एक नया होंसला अपनी गलतिया सुधारने की उनके सही मार्गदर्शक मिलेंगें।

13.7 लघु उत्तरापेक्षी प्रश्न

1 हमारे प्रिय संगीतज्ञ, पुस्तक के लेखक कौन हैं।

1 प्रो. हरिशचन्द्र श्रीवास्तव 2 विनोद 3 महारानी शर्मा 4 अशोक जयरथ ऊ 1

2 संगीत ग्रन्थावली, लेखक विनोद पुस्तक किसने लिखी है।

1 प्रो. हरिशचन्द्र श्रीवास्तव 2 विनोद 3 महारानी शर्मा 4 अशोक जयरथ ऊ 2

3 संगीत शास्त्र दर्पण पुस्तक किसने लिखी है।

1 प्रो. हरिशचन्द्र श्रीवास्तव 2 विनोद 3 महारानी शर्मा 4 शांति गोवर्धन ऊ 1

4 संगीत मणि पुस्तक किसने लिखी है।

5 डुग्गर का सांस्कृतिक इतिहास पुस्तक किसने लिखी है।
1 प्रो. हरिशचन्द्र श्रीवास्तव 2 विनोद 3 महारानी शर्मा 4 अशोक जयरथ ऊ 3

1 प्रो. हरिशचन्द्र श्रीवास्तव 2 विनोद 3 महारानी शर्मा 4 अशोक जयरथ ऊ 4

6 डुग्गर लोक संगीत पुस्तक किसने लिखी है।

1 प्रो. हरिशचन्द्र श्रीवास्तव 2विनोद 3 महारानी शर्मा 4 पदमा सचदेव उ 1

13.8 परीक्षा से सम्बंधित प्रश्न

1 Throw light on the role of Sangeet Sammelans.

2 Can, this type of efforts be beneficial for the students?

3 What is the role of A.I.R & Doordarshan for popularizing Indian classical Music in the context of Sangeet Sammelans?

4 Write your views regarding performers performing Ragas towards the learning purpose of students?

5 Is Sangeet Sammelans necessary no-a-days or not discuss?

6 Write in brief the contributions of late Shree Bhathandey & Vishnu-Digamber on above title.

7 What is folk define this terms?

8 Do you agree the three regions of J&K & Ladakh Region are having different folk songs?

9 Doe's language of Remote areas also played a vital role in folk music of a region?

10 It is said, that the pattern of folk music at the time of harvesting and fall of leaves differs if so write your views?

11 write your ideas regarding costumes of Regional Folk Music.

लोक संगीत के विषय मे अपने विचार प्रकट करें।

12 Do you feel folk songs and dances are incomplete without the orchestea?

लोक संगीत और लोक नृत्य को बिना वाद्यो के आन क्या समझते हैं।

13 Explain traditional folk instruments of three regions of J&K & Ladakh Region?

जम्मू काश्मीर और लद्राख के लोक वाद्यो के बारे में विस्तार से लिखें।

14 Is this the true that Folk Music is codinated from child birth to death itsel Write your ideas regarding the codination of Music on human behaviour.

15 Do you think Music is effective on Animals, Plants etc.?

16 No doubt Music is one of the entertainment organ, but is relgion also responsible for the effectiveness on human behaviour?

17 Describe the relationship of Music with Aesthatic

18 राग परिचय 4, 5, 6, भाग लेखक, प्रो. हरिशचन्द्र श्रीवास्तव

19 Explain its codination with the verebation of endless occen.

20 Do you agree Music can be effective on the chirping of bird, plants crying babies etc.

13.9 संदर्भ ग्रन्थ

1. संगीत मीणा लेखक डॉ. महारानी शर्मा,
2. संगीत निम्बधावली, लेखक, पं. जगदीश नारायण पाठक
3. संगीत ग्रन्थावली, लेखक विनोद
4. हमारे प्रिय संगीतज्ञ, लेखक प्रो. हरिशचन्द्र श्रीवास्तव
5. प्रभाकर प्रशानोत्तर, लेखक, पं. जगदीश नारायण पाठक
6. प्रवीन प्रवाह लेखक, प्रो. हरिशचन्द्र श्रीवास्तव

1)	संगीत मणि	310 महारानी शर्मा
2)	संगीतशास्त्र प्रवीण	पं॰ जगदीशनारायण पाठक
3)	संगीत निम्बन्धावली	पं॰जगदीश नारायण पाठक
4)	हमारे प्रिय संगीतज्ञ	प्रो॰ हरिश्चन्द्रश्रीवास्तव
5)	प्रभाकर प्रश्नोत्तर	पं॰जगदीश नारायण पाठक
6)	संगीत ग्रथावली	विनोद
7)	प्रवीण प्रवाह	प्रो॰ हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव
8)	पारम्पारिक संगीत	जीत राम

1.	प्रभाकर प्रश्न्नोत्तर –	जगदीश नारायण पाठक
2.	राग निरया –	जगदीश नारायण पाठक
3.	संगीत मनी –	डॉ.महारानी शर्मा
4.	प्रवीण पीयाह –	प्रो. हर्षचंदर श्रीवास्तव
5.	संगीत शास्त्र प्रवीण	जगदीश नारायण पाठक द्वारा
6.	संगीत गीता वली	विनोद
7 .	मसिक पत्रिका	हतरश संगीत इलाहाबाद

8	संगीत शास्त्र दर्पण	शांति गोवर्धन

1.	कशमीरी वेश भूषा	अवतार कृष्ण राजदान
2.	कशमीरी लोक संगीत	डा0 ऊषा बागाती
3.	कशमीरी लोक नृत्य दमाली	गुलाम नबी आतिश
4.	सूफीयाना कलाम	राजकुमारी मैगजीन
5.	कशमीर का लोक नाथ	मोतीलाल कैम्यू
6.	रीसोरीस जाग्राफी आफ जम्मू एण्ड कशमीर	खालिद रयाज
7.	ट्रेडिशन म्यूजिक आफ कशमीर	सुनीता धर

1.	लद्दाख के लोक नृत्य	सुष्मा सरल
2.	कल्चर आफ लद्दाख सांग एण्ड डांस	नर्वाग छेरिग एकिस्पो
3.	लद्दाख के अदभुत बौद्व मंदिर	गोमा
4.	लद्दाख की रेडियो तथा कलाकार मंचीय	सोनम युरन
5.	लेख लद्दाख व स्त्रा भूषण	
6	इतिहास के झरोखे से लद्दाख का	अशोक जयरथ

.	विंहगम दृश्य	
7	जम्मू–कशमीर लद्दाख (जम्मू)	परवेज दीवान
.	मानस पब्लिकेशन New Delhi नई दिल्ली	
8	डांसिज आफ लद्दाख	सूरज सराफ
.		