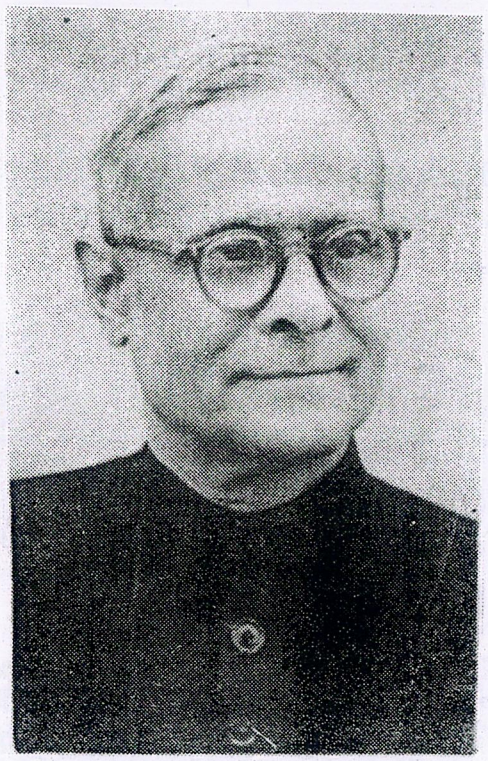
AESTHETIC ASPECTS
OF
INDIA'S MUSICAL HERITAGE

Acharaya S. N. Ratanjankar

B.A., D.MUS.

To the fond, durable, everlasting
so preciously treasured & revered
memory of

Acharaya S. N. Ratanjankar.



Date of Birth : 31.12.1900
Date of Death : 14.2.1974

ACHARAYA S. N. RATANJANKAR FOUNDATION

Publisher :
Trustees
Acharaya S. N. Ratanjankar Foundation
C/o Dr. K. G. Ginde
Janaki Nivas.
162 Dr. Ambedkar Road,
Dadar, Bombay - 400 014
Phone : 4143914

First Edition : Feb. 1992

Price : Rs. ~~75/-~~ 110/-

Distributor :
SANSKAR PRAKASHAN
6/400, Abhyudaya Nagar,
Kalachowki, Mumbai - 400 033.
[Ph. : 9146204431, 9869185959]
website : sanskarprakashanmusic.com

All Rights Reserved.

Printed by :
U. C. Latkar
Kalpana Mudranalaya
461/4 Sadashiv Peth,
Pune – 411 030

FOREWORD

It is almost 18 years now since the sad demise and departure of Pandit S. N. Ratanjankar to the heavenly abode to rest his soul in peace for ever. He was a man of great resource to the world of Indian Classical Music and dedicated himself to the cause of music with missionary zeal. Panditji has left behind a great knowledgeable treasure of four & half decades in furtherance of his mentor - another Giant - late Pandit V. N. Bhatkhande - for the posterity.

During his life time Pandit S. N. Ratanjankar by way of his practical experience as a student, performing musician, educationist, administrator, examiner, advisor musicologist and researcher presented a number of articles, papers at the music conference, seminars, talks broadcast on the AIR, lecture-cum-demonstrations etc. This vast precious knowledgable treasure covering wide range of subjects such as - historical, professional, educational, traditional, the comparative study of the North & South system of classical music, classification, notation, intonation, time theory etc., was left behind by Panditji scattered all over the length and breadth of the country.

After the establishment of the Foundation in 1985 by the disciples of late Pandit S. N. Ratanjankar to perpetuate his durable and ever lasting fond memory considered most expedient and demanding to make available this knowledgeable treasure at one place in consolidaed form of a book. No doubt this was an ardous task and it was heartening to note that one of the disciples of late Panditji, the Hon. Secretary of the Trust - Shri Yeshwant M. Mahale, an Executive Officer in the service of the L.I.C. of India was pleased to undertake this time consuming project of collecting all this material by his personal single handed efforts which the Foundation unfailingly appreciates and placing the same before the Foundation.

After having the blessings of the Trustees of the Foundation and securing the required support, encouraging and willing financial response, it has been made possible to bring out this publication – "Aesthetic Aspects of India's

Musical Heritage' - on this memorable day – 18th Anniversary of late Panditji (14–15 Feb., 1992) – Sujan Sangeet Samaroha, 1992.

It is needless to mention here that but for the financial help from various well wishers it would not have been possible for the Foundation to keep the price of this publication well within the reach of a common student of music as well as music lovers.

With the ongoing awareness and to cater for ever growing inquisitiveness in the minds of music lovers and more particularly the sincere and serious students of music it is a publication which one must necessarily, as a music lover, have a copy on his shelf. It is also worthwhile to have this publication in their respective libraries of their Institutions wherein they have music as one of the disciplines in their syllabus.

The Trustees of the Foundation extend their grateful thanks to M/s Latkars, Kaplana Printing Press, Pune 411 030 for their generous and ever willing co-operation to bring out this book in such a short period in such a beautiful form in spite of their other pressing heavy commitments in the pipe line.

The Trustees of the Foundation extend their grateful thanks and acknowledge the services rendered by M/s P. C. Systems, Laser Type Setting, Pune for their timely assistance.

The Trustees also extend their grateful thanks and aknowledge the services and co-operation rendered by - M/s B. K. Vipradas and Yeshwant A. Daigude in helping the Foundation in bringing out the book in its correct print form.

Lastly the Foundation acknowledges the willing services rendered by Shri Shripadrao G. Ginde in co-ordinating all the requisites to ensure that this publication is brought out within the time frame in response to the demanding desire of the Trustees.

Trustees

14-2-1992.

Acharaya S. N. Ratanjankar Foundation

Contents

Part I [English]

		Page No.
1.	A General Survey of Indian Music	1
2.	The Cultural Aspects of Indian Music	4
3.	Points of Universal Appeal in Music	11
4.	Music As a Career or Profession	13
5.	Back Ground of the Study and Practices of a Successful Musician	15
6.	Folk Songs and Music	22
7.	Music and its Affinities	40
8.	The Two Systems of Indian Music	43
9.	Melodic Patterns in Hindustani Music	48
10.	Melody in Indian Music	53
11.	Traditions Connected with Indian Music	57
12.	Is Popular Music Necessarily Devoid of Classicial Contents?	62
13.	Profession of Music	65
14.	New Trends in Presentation of Music	70
15.	A Music Teacher's Responsibility	75
16.	An Ideal Music Institution	79
17.	A Comparative Study of Old Traditional Methods of Musical Training and the Modern Music Classes	81
18.	Modern conditions under which Institutions of Musicial Training have to work	93
19.	Certain Practical Aspects of Ragadari Hindustani Music	98
20.	Raga, Its Meaning and Purpose	109
21.	Classification of Ragas	117
22.	Just Intonation in Hindustani Raga Singing	125

23. The Science and the Art . . . 133
24. Shruti as a Unit of Measurement of Musical Intervals . . . 139
25. Individual Notes and Specific Rasas . . . 142
26. Thumri, Padam and Javali, A Discussion . . . 146
27. Affinity Between Karnatic and Hindustani Music . . . 151
28. Hazrat Amir Khusro . . . 165
29. Khan Saheb Faiyaz Khan . . . 169
30. Presidential Address at Jorhat . . . 171
31. Exchange of Ideas and Practices Between North and South Indian Music . . . 178
32. Presidential Address At Andhra Pradesh Sangeet Natak Academy, Hyderabad, 1962. . . . 187
33. Address at Mysore on 23.12.1963 – Importance of Music in the Life and Culture of an Indian . . . 192
34. Stray Thoughts . . . 199
35. Musical Thoughts Expressed in the Editorial Columns of "Lakshya Sangeet" Quarterly Journals . . . 200

Part II [Hindi]

अनुक्रमणिका — पान नंबर

१. संगीत के चार चरण . . . १
२. मनुष्य जीवन में संगीत का स्थान . . . ५
३. भारतीय संगीत में भक्तिगान का स्थान . . . ७
४. संगीत शिक्षा का ध्येय . . . १०
५. आर्ष संगीत . . . १५
६. हिन्दुस्थानी संगीत की स्वरलिपी . . . २३

७. ठाठ पद्धती ... ३०
८. राग पद्धती ... ३७
९. आश्रय राग ... ४०
१०. मूर्च्छना ... ४९
११. वसन्त और संगीत ... ५६
१२. श्री स्वामी हरिदासजी और हिंदुस्थानी संगीत ... ६०
१३. धृपदकी गायकी ... ६५
१४. धुवपद गायकी की समस्याएँ ... ७०
१५. काफी ठाठ के राग ... ७७
१६. कान्हडा प्रकार ... ९३
१७. तोडी प्रकार ... १०२
१८. संगीत में परम्परागत चीजोंकी महत्ता ... ११३
१९. स्वर्गीय पंडित विष्णु दिगम्बर पलुस्कर ... ११७
२०. स्व. श्री. राजाभैया पूछवालेजी के प्रति श्रद्धांजली ... १२१
२१. आफताबे मूसीकी उस्ताद फैयाज खाँ - श्रद्धांजली ... १२३
२२. उद्घाटण भाषण - रायपूर - १९६६ ... १२५
२३. 'लक्ष्य संगीत' त्रैमासिक अंको में संपादकीय के अंतर्गत व्यक्त किये गये कुछ सांगितिक विचार ... १३२
२४. क्या से क्या १५६
२५. राग और समय ... १५९

Part III [Marathi]

अनुक्रमणिका — पान नंबर

१. हिन्दुस्थानी रागदारी संगीताची पूर्व पीठिक, सद्यस्थिती व भवितव्य ... १
२. हिन्दुस्थानी संगीताचे समीकरण ... १३
३. काही अविस्मरणीय पडसाद ... १६



PART I-ENGLISH

1
A General Survey Of Indian Music

The **BHARATS** (Indians) as a Nation are an intensely Musical people. An Indian is born to the tune of Music, goes through all the rites and stages of worldly existence from his childhood to old age to tune of music and is carried to the grave with religious hymns sung in melody. In fact hardly a day passes in the life of an Indian, be he a King, be he a mere beggar, without musical recitals of some kind or the other. In all the phases of his life, domestic, social, and religious, there are rites and festivals, festivities resounding with music. In fact an Indian is as much a believer in every memorable verse of the Holy Bible, namely "IN THE BEGINNING THERE WAS THE WORD, THE WORD WAS WITH GOD AND THE WORD WAS GOD", as a Christian. Thus the Indian considers a musical tone correctly expressed on its pitch and in its proper quality as manifestation of the SUPREME SOUL.

All knowledge was imparted orally in the ancient times. The Vedas (known as Shrutis), the Smrutis, the Puranas, the Shastras, were all composed in hymns and verses and all these were taught and memorised in musical chants, hymns and rhythmic patterns. Indian Music evolved out of these chants. The Hymns of Rigveda were set to musical chants. These and some other hymns, when recited in musical chants were known as 'SAMAVEDA'. The musical settings of the Vedic (Gamuts) hymns were later developed into musical modes and thus we have Gramas, Moorchhanas (Modes) and Jatis (Melodies) which were the basis of the ancient system of music of India. The Jatis were further developed into what we know today as Ragas which were Pentatonic (five toned), Heptatonic (six toned) and Septatonic (full scaled or seven toned) systems of musical modes. Today the Ragas are idea basis of all Indian Music. Ragas are melodic systems to be developed extempore, according to certain rules of procedure and composition. These are expressed either by voice or on a musical instrument : a lute, a flute, or a solid but thin piece of metal, glass, Chinaware, or even on a thin pieces of wood. Indian music has an elaborate system of musical beat. This is marked on a percussioned instrument, i.e. drums of various kinds and shapes, covered with stretched membrane. Vocal musicians, well trained and well practised, cultivated their voices to such a wonderful quality and strength that they could develop one single Raga (a single melody, mode five toned, six toned or full scaled seven toned) alone for an hour and a half keeping the listeners spell bound and enraptured all the time. So also did and still do, well trained and

well practised instrumentalists acquire a command over their instruments so that they present a melody in all its graces and all its glory and fill the atmosphere with the melody so that the listener is hypnotised, as it were.

Choral music seems to have been in common vogue in India in the ancient times probably more than solo recitals. But somehow or other, except in religious functions and social gatherings choral music has not been in vogue for the last few centuries. It appears to be once again coming up. In musical gatherings, otherwise, solo performances have been in vogue, not choruses.

Harmony as it is understood in its technical sense in the West is no part of Indian Music. Rather, it is against the spirit and principles of Indian Music. Harmony will destroy the Raga system and thereby kill Indian Music.

It can hardly be denied that mass education in Art and Music has its limits. The most that it can achieve is that it can awaken the sense of appreciation of visual and aural grace inspire the faculty, if any, latent in the observer of a painting, sculpture, architecture, of 'art' or in a listener to music, of 'MUSIC.' It can make the masses music-minded. In the first place only the gifted few, perhaps one among them, have possibly the promise in them of developing into a great Artist or great Musician. Then again even the gifted ones may not have opportunities to get into touch with the best models of art and remain out of the field of ART or MUSIC without anybody's even themselves, being conscious of it. Contact with the best models and model makers, apart from or perhaps more than actual training is absolutely necessary for a student of ART and MUSIC. A few decades ago there were no institutions of training in music in India. There was no notation system, no printed text books, no books on the Theory of Music. Pupils were trained individually by great masters. Progress in modern times has filled the country with hundreds of music classes, big or small, good, bad or indifferent in every town. Some of them grown into great institutions of musical training in places like Lucknow, Allahabad, Gwalior, Bombay, Poona, Calcutta, Nagpur, Jabalpur, Khairagarh, Indore and others. A University of Music was opened in 1956 in the Madhya Pradesh. It is situated at KHAIRAGARH, which is about 40 miles from the Bhilai Steel Plant. Due to these training institutions, and to the Music Conferences held from place to place and time to time during last few years to the All India Radio and the films, the message of Music has spread far and wide through the country and Indians today are much more music minded than ever before.

Bharatiya Sanskriti, or Indian Culture has been individualistic more than corporal. It is great individuals of almost superhuman

power of body and mind that have led the masses on a certain path towards a certain goal. The lines of thought and behaviour set by the great masters are religiously followed, considered almost as a religion by their pupils and devotees. This has been a mark of the people in every phase of their life, domestic, spiritual, social, political and cultural. Hence there is no end to the faiths, beliefs and schools of thought. There is no "HISTORY OF THE INDIAN PEOPLE" as such. All the history is that of the lives and achievements of great masters. In the field of Cultural Progress (progress of Music and Art) this phase of Traditions of the Indian life is remarkable. 'History of Indian Music' is the History of the lives and achievements, in the field of Music, Jai Deva, Vidyapati, the great saint poet of the Bhakti Age, Gopal Nayak, Hazrat Amir Khusro, Baiju Bawra, Swami Haridasji, Tansain and his illustrious descendents, Sadarang and Adarang Manarang, Baiju Nayak, Gopal Lal, Ghulam Nabi known as Shouri Miyan Bade Mohammad Khan, Haddu and Hassu Khans, Tanras Khan, Natthan Khan, Allah Diya Khan, Faiyaz Hussain Khan, Abdul Karim Khan, Balkrishna Bua Ichalkaranjikar, Bhaskar Bua Bakhle, Vaze Bua, Pt. Vishnu Digambar Paluskar and Pt. V. N. Bhatkhande. Each of these was a founder of distinct school of thought and practical Expression of Music and has set up a tradition in music. The listener is treated to a great variety of musical expression of the Ragas and the practical rendering of the traditional compositions in them. Being given a certain Raga and a musical composition as his text every musician is left free to develop his theme extempore, according to his knowledge and experience, Capacity for practical demonstration and his inspiration without damaging the Raga Form. Just as a priest at the pulpit takes up a Religious Text and holds a sermon on it, develops the thoughts and ideas expressed in the text, bringing to bear on it all his scholarship, all his experience of life to convince the congregation of the veracity of the message of the text, even so does an Indian Musician develop his theme, leading his listeners on the path of Music, on a garden walk so to say, full of Sweet smell and a soothing breeze.

2

The Cultural Aspect Of Indian Music

Indian Culture has its roots in a great prehistoric civilization. Music and poetry were the life breath of that civilization. The antiquity of Indian culture is proverbial. Music in India was deeply associated with the religious and social life of the people, it is still the handmaid of religion. The Vedas, the Puranas, the Tantric and other ancient literature of India are full of references to music. In fact, music was looked upon as the fifth Veda known as the Gandharva Veda. India had, even in those ancient days, an elaborate system of music. The Indian trinity – Brahma, Vishnu and Mahesh were themselves the pioneers of musical culture. God Brahma, the Creator, is credited with the creation of music out of the Sama Veda. Mahesh was a dancer and a great patron and sponsor of classical music and dance. Vishnu, in his incarnation as Krishna, was the creator of popular music through his famous flute. The actual form of the music however which these great beings gave to the world cannot unfortunately be known. A good amount of literature dealing with it is either lost or has remained unexplored. However, I might be able to draw attention to some important aspects which are peculiar to Indian music and which are the relics of that ancient music.

2. We need not go down deep into history to convince ourselves that the seed of music lies in human voice itself. The very first attempts at music expression whether in India or elsewhere – must have been in the religious chants. The Vedic hymns of the Hindus, the Church hymns of the Christians, the Ayats of the Qoran Shareef, the Zend-Avesta are all religious chants in the simplest form. Man is a born hero worshipper. In India he is still, to some extent, a hero worshipper, inspite of the 1001 experiments he has been making to bottle once for all a lasting relationship between man and man. To an Indian anyway whoever and whatever excels him is a hero, a Guru, a superhuman being and he is down on his knees to him. To the ancient Indian the five elements, the great seas, the great mountains, trees, human beings of great learning and great prowess nay, even powerful and benevolent animals and Raginis were Gods and he personifies them, humanizes them, so to say, and sings their praises and humbly propitiates them for removal of his disabilities and asks their blessings. The Vedic literature is all this. In describing the nature and activities of these, the ancient seers of India brought all the world of deep thought and scientific research to bear on them.

3. One of the Vedas is Sama Veda which is Geya i.e. to be recited musically. It was recited in a very few simple melodic passages. The necessity of application of music seems to be due to music being particularly helpful in memorizing. Recitation has the idea of rhythm and music behind it. Thus the verses of the Veda became simple chants. The Vedas are still memorised and chanted by our priests, in the same simple manner as in the ancient times. But simple and, to our modern ears, crude as they are, when they are chanted in a powerful and sweet voice they do make an effect, create a sublime and holy atmosphere around even now. And yet they are not music as such. Music was produced out of these crude melodic chants. Melody is, of course, the first form that must have taken every where, whatever developments it might have made later on Indian, or for the matter of fact, all oriental music is essentially melodic.

4. The root idea of Indian Music today is what is now known as the Raga, which, in its ancient crude form, was known as Jati. Jatis are a type of melodic compositions a sort of ready-made musical compositions, known in Urdu as Tarz. The idea of melody is voiced in the definition of the Raga itself.

योऽयं ध्वनिविशेषस्तु स्वरवर्णविभूषितः ।
रंजको जनचित्तानां स रागः कथ्यते बुधैः ॥

meaning thereby that a musical theme, consisting of swaras and varnas, having a musical value, i.e. producing an effect or sounding sweet to the ear is a Raga. Here varna stands for gana kriya, the act of singing, thus laying a stress on vocal music. In the act of singing the voice can produce only one tone at a time. In singing it will either repeat the same tone or go up the scale or come down it. Repetition of one and the same pitch is known as the sthayi varna, going up the scale is arohi varna, and coming down is avarohi varna. Thus the singing voice moves in a succession of tones, i.e. in melodic music. Varna is what is known in Urdu as Nagma, a melodic passage of music. In South Indian music varnam is the development of a Raga i.e. musical passages up and down the scale of a Raga. It has its origin in what we have just now described as varna. Our scale exercises which are known as are scales of little melodic patterns. These scale exercises are taught to every student, so as to train his voice for singing a Raga expertly.

5. Thus singing voice and consequently melody is the basis of Indian music. Instrumental music is either in accompaniment of the voice or if independent, it reproduces the music of the voice. Even the Veena, the technique of which is different, used to be played in accompaniment to the voice in the old days. Whatever the

instrument, in accompaniment or played independently, it has to follow the voice. And to vocal music a greater part of literature on music and later activities of famous musicians and composers is devoted. The what and how the matter and manner of singing, the Ragas and their interpretations have been elaborately dealt with in the granthas. Thousands of melodies have been mathematically evolved. All mathematically possible permutations and combinations of musical tones running in succession have been worked out, the style of singing musical passages explained in details. Then again Indian music is as rich in its system of talas, or say its musical prosody, as in the immense treasure of melodies. Whole chapters have been devoted to tala alone.

6. A Raga in itself is just a scale of musical tones. It may consist of 7, 6 or only 5 tones. These tones individually are not music. They are just musical tones, sweet to the ear. Music comes in when they are sung in succession. In western music several musical tones are played together simultaneously and that is harmony. The Indian Ragas have no harmonic combinations in them. The origin of harmony appears to be in the fact that in the West, women, and men, children and adults, the young and the old, all sing their church hymns together and it was found necessary to fix up the voice registers of each of these different groups of people and fix up their key-notes in such a way that even if they sing in different pitches together the combined effect should not be out of tune jarring or noisy to the ear. This seems to have been the beginning of harmony. In India woman has a separate existence of her own. She lives her own life, does not mix freely with man. She does not join the man ever in her worship. She does not sing, play or dance together with man. So, the necessity of harmonizing male and female voices does not exist in India. Of course, it is true that men too have their own different voice registers. But the difference in pitch or say the musical interval between one and another male voice, or between one and another female voice does not stretch beyond 4 tones except in very rare cases and secondly by experiments in practical music it was found that by proper practice the human voice could produce 18 to 20 full tones or about 30 semi-tones up and down the scale. The Indian melodies are hardly stretched beyond 14 tones and all sorts of male voice or female voices can be adjusted to a common key-note. No necessity is felt either for fixing up voice registers or for harmonizing them.

7. Does the absence of harmony render Indian melodies uninteresting and unprogressive? It does not and that for the following reasons. As I have already pointed out, the musical tones individually are not music. It is their combinations in succession that make music. To an Indian ear, one musical tone followed or

preceded by every other tone of the scale gives rise respectively to different Ragas. For instance, Sa followed by Ga i.e. the key-note followed by its major third hold for some length of time has the suggestion of Behag, a popular Raga, while the same key-note followed by Ma or the fourth with a long halt on the latter has the seed of Kedar in it. This very combination again itself followed by the major third makes it Behag again when the Ma or the fourth is shortened and Ga the major third is lengthened. Thus every combination has its own effect on the listener. A musical theme or Raga must have at least five notes in an octave. It may have six or seven. Two of these notes, one in each tetrachord, are emphasized and brought forth prominently. All the rest are used as leading to or centering around these two, each in its own tetrachord. By such adjustments, emphasizing some notes either by long halts on them or by their repetition and alternation sand suppressing others, a number of different musical ideas arise in one single theme. They are further varied and are rhythmic evolutions and BY VOICE MODULATIONS KNOWN AS GAMAKS IN THE MUSIC TECHNIQUE. Thus one single little phrase of a theme may be interpreted in ten different ways. Not less than five thousand and forty phrases consisting of one, two, three etc. upto seven notes have been evolved from one single complete musical scale, say C major which is called Bilawal in our music. Not less than seventy-two music scales each consisting of three full tones or two tones and one semitone or one tone and two semitones in each tetrachord have been worked out as possible out of the whole gammut of twelve semitones. Nearly thirtyfive thousand Ragas or melodic themes have been mathematically calculated. Even a hundredth part of this wealth of melodic ideas is enough for a life study of music, theoretical as well as practical. One theme alone can keep the listener spell bound for an hour in the least. It may be one hour or more provided the musician is a capable one. The Indian musician is composer and interpreter one. A learned priest takes only one little religious text and speaks on that alone for hours. He brings all his thoughts and feelings, his knowledge, his experience to bear on the text. A Raga when treated by a skilful musician similarly reveals an immense treasure of musical values. It was not possible, otherwise that the same Bhairavi, the same Behag, the same Asavari, the same Jaijaivanti would be listened to with raptures by thousands of listeners for centuries during the last fifty years at least. One and the same Raga treated by different musicians appears in different colours, assumes, different expressions according to the spirit, according to the personality or each individual musician. Nay, even the same musician, if he is a great artiste is capable of expressing one and the same Raga in different ways at different times. At one time his Bhairavi may give the listener the impression of a young,

innocent and playful maiden, at another the same Bhairavi in the role of a heroine opening her heart to her bosom friend speaking to her of her innermost thoughts and feelings and at a third again she may stand before the listener as a holy renouncer lost in her devotion to her God. The musician infuses his feelings, his mood, at each particular occasion in his Raga and character it accordingly without of course changing the form of the Raga itself. Give an Indian artist a piece of stone and he will build a temple unto it. Give an Indian musician a little melody and he will create a whole opera out of it. He will elaborate it and analyse it into dozens of little sweet phrases of music, emphasize one note, suppress another, modulate his voice in various twists and turns, develop them into dozens of rhythmic forms keeping the listener interested and concentrated upon the growth of the theme all the time.

8. India is a land of dreamers. Ever since his birth as Indian, whether a Hindu or a Moslem, remains in search of, pining for, something he has lost and which he has no hopes of getting unless he forgets his worldly existence, and identifies himself with that imaginary something, the very form of which he has himself to create in his mind, living his worldly life disinfected. He is a dreamer, a philosopher all his life. Material wealth is odious to him. He looks upon it as a temporary stage show in which he has to play a part. To quote a recent example of the greatest of modern musicians of India, the late Rahmat Khan was worth not a pie in material possession. He was almost like a curiosity in human form fed and looked after by his admirer the late Vishnupant Chhatre. But this very Rahmat Khan was an ever fresh treasure of musical values, was worshipped as a super-human being by lovers of music. He could draw crowds of admiring listeners around him when he had an inspiration to sing. He could have made thousands of rupees had he cared to quote his price. Nor did Chhatre himself make any money on this gem in his possession. The most rich music was, as it were, to broadcast entirely free.

9. Indian culture is individualistic. There is no engineering, organising small parts and fitting them up into a powerful machine in the social structure of the Indians. Indian culture moves along with and flows on the current of the river, not on the railway line. It may gather anything it meets on the ways and carry it along with it. It is a culture of "live and let live" not of "Kill or be Killed." Every man lives his own life of peace and happy contentment and resignation to fate. The music and dance of India carry this message with them. There is no martial music as such in India. Only such instruments and drums as would by the very volume of their sound strike terror into the heart of the enemy were used on the

battle field.

10. An Indian musician does not sing or play a small part only of a big composition like a machine. He has to make his own music on the spot; and woe be to the musician who fails to do this successfully. Ability to do this means years of good training and practice, experience and contact with great musicians behind it. All the music is extempore and hence the possibility of immense variety in one Raga alone sung or played by different musicians at different times.

11. The introduction of harmony has rendered Western music very rich in its instrumental expression. It has created great possibilities in form and colour in the music. A Western musical composition is to us like a beautifully arranged showroom of attractive designs and patterns. They certainly bewilder us when we think of the immense resources of the owner of the showrooms. We are, even at times tempted to have a showroom of our own and begin to hammer, twist and turn a number of our Ragas so as to fit them in the showroom designs and patterns, to fit in, as it were Shakuntala, Draupadi, Sita and Laila in one figure and fail miserably because these girls do not agree and would not go together and spoil our show so that we are a laughing stock of both the Westerner and our own countrymen. Of course "Why not instead show each one of these separately in the different aspects of their life and character, why not show Sita as a maiden, Sita as the crown princess of Ayodhya, Sita as a forest-dweller's wife, Sita as a wife snatched away and placed in bondage at hundreds of miles' distance from her husband by a wicked and lusty demon and lastly Sita as a woman whose very chastity is in jeopardy simply because a common dhobi happens to doubt it? Why not one Ragini alone be treated in different ways and different effects created thereby, instead of mixing up Bhairavi, Bageshri, Todi and Asawari and making a tasteless pudding of our music? Why need we feel that we are lagging behind in our music, while the world is rapidly progressing in its complexity when beauty in simplicity itself is the spirit of our music?

12. And what and how far has this music contributed to civilization? It is reconsidering its civilization, reconsidering its religious, social, political and economic institutions. It is, as it were, thinking whether there was something wrong with the latest model of civilization, whether there were any screw loose in the machine which is destroying other than fulfilling human existence. We seem to be once more awakened to the sense that man is a social animal and not a monster.

13. How far will Indian art and culture take a hand in reorganisation of civilization? Indian culture as I have pointed out, is

individualistic. It has already got in it the germs of democracy under the protection, of a benevolent dictatorship. Hindus, Buddhists, Moslems, Zoroastrians, Sikhs, Christians, Jains and a host of other sects have been living peacefully and in unity for several conturies under it. The culture is a self evident philosophy based on human psychology which can overcome all accidents and temporary upheavals, absorb new principles and adapt itself, fit itself, into any circumstances.

14. The art and culture of India give us the same message. Under the dictum of a Raga, within the limits of the Raga, the musician is at liberty to develop his own personality so that there is immense scope for diversity without breaking unity; and this is what we are looking forward to.

3

Points of Universal Appeal in Music

Due to the rapid advance in Science in modern days the surface of the earth is becoming more and more a common platform for all nations. We are leading towards a condition whereby all differences social, cultural, religious will recede in the background. Man is seriously thinking whether he cannot create a universal state which will look upon and treat that man as man and not as Asian, Indian, European, Chinese, as Christian, Hindu, Muslim or Buddhist. We are making our best efforts to find out a cultural commonwealth all over the world. It will not therefore be out of place here to offer a fair observation on some points of common interest in our art and culture. It is proposed here just to touch a few points of common interest in music.

A musician who has to place his music before an audience consisting of listeners entirely foreign and as such not familiar with or accustomed to listen to that music will do well to attend to the following points.

The two main basic principles of music are the musical tones and rhythm.

In order to offer music which will make an universal appeal he must be perfectly in tune. Every note he touches in his rendering of a song or an instrumental piece of music must be placed at its correct pitch so that his musical instruments respond in sympathetic vibration.

The second point which should be attended to is the rhythm adjustments. It is observed that foreigners are more interested in, and attracted by play of rhythm in music. If the music is rendered in a regulated piece of rhythm is likely to respond to it and tap and mark the time.

It is also observed that instrumental music appeals more than vocal music to a foreigner. In fact we Indians may congratulate ourselves that the Sitar and Sarod recital of India which some of our modern leading artist have given in Europe, America and China have received an International recognition. The names of our Ragas as rendered on these instruments have attained a prominent place in the musical experiences of European and American listeners, thanks to the modern masters of Sitar and Sarod namely Pandit Ravishankar and Shri Ali Akbar Khan and Vilayat Khan.

Our vocal recital however have still to make themselves effective, these cannot make themselves effective, these cannot make an effect on foreign listeners unless the quality of voice and their expression are of the required standard this will perhaps be very difficult to achieve.

Whether there is any fundamental difference between the vocal expression of one nation and another, whether the vocal expression necessary for a correct rendering of the music and style of singing of a certain nation will be appealing to a foreign audience is a question which has to be tackled. Can we Indians give our Ragas their correct expression in our voice if we follow the Western methods of voice production? Can we bring out the delicacies of our music such as Meend, Gamaks, Murki, Khatka and Tans. If we make our voice stiff as for instance required for harmonic music? Of course it has to be admitted that among Indian musician there are a very few, almost to be counted on fingers who produced a natural and full throated voice. May be a full throated expression of voice though in the Indian way may succeed in its appeal to foreign listeners.

Then there is a point of selection of theme. It is observed that the diatonic among our scales of music are received well by the foreigners. Bilaval, Yaman, Kafi, Asavari and Bhairavi are scales with which foreigners are not unfamiliar, the scales that scratch the ears of non-Indian are chromatic eves such as Purvi, Marva, Todi and perhaps Bhairav. It is therefore better that pieces of music in ragas coming under the diatonic scales such as mentioned above are composed to create Universal appreciation of music.

Choruses of songs composed in diatonic scales and in a simple rhythmic system and rendered by selected voices are another branch of music which may prove useful in creating an universal appeal in music. These few observations are offered just to create a basis for thought and discussion are an interesting topic of Music. The subject otherwise is a worldwide one and will lend itself to volumes of research and experiments.

4

Music As A Career Or Profession

Music has opened a fresh avenue of employment for our young men and women. Musical taste and demand for musical training have spread wide enough to attract a large number of young persons towards music with a professional outlook.

2. Students of music generally appear to be aware of only two professions in the line of music, namely practical performances to entertain audiences and teaching. Almost every body after or even before completion of the course takes to the one or the other of the professions whether he or she is well prepared and fit for it or not. The institutional training in music too has so far been only general. It is left to the pupils' choice whether to follow the profession of teaching or practical performances after completion of the course. Only recently special teachers' training courses after graduation have been started in a few institutions. But the success of these appears very doubtful unless at the very start of musical training the pupils are thoroughly tested and selected for the particular course for which they may be found suitable. This alone can equip them well enough to carry on efficiently the work of the particular branch of music they are trained to take up as a profession. Selection of students according to their physical and mental fitness, aptitude and circumstances, for particular branches of music and teaching them suitable courses of studies which will achieve this purpose well is the primary responsibility of teaching institutions. Unfortunately very little attention seems to be paid to this essential and primary duty by most of our music schools and colleges today.

3. Besides practical performances and teaching the following branches of music would appear to offer opportunities to talented persons to make a good living on :-

(a) Manufacture of musical instruments. There is a vast deal that could be said on this subject. But we have hardly the space here or leisure for it. Suffice it to say that a trained musician or a group of them forming themselves into a firm of manufacturers of musical instruments with scientific and skilful experts to work on it have a great future before them.

(b) Musical printing and journalism is another line which a good many of our musicians could follow with advantage. In this line also a group of young men trained in the practice of music and well instructed in theory formimg themselves into a firm devoted to the

printing and publication of works only on music should find themselves well up financially and in addition earn credit for having done valuable service to the art and science of music.

Both these lines of manufacturing musical instruments and musical publications could further have attached to them Research Sections for experiments and exploring improved methods and technique in the respective branches.

(c) A few music graduates having a literary turn of mind ought to specialise in musicology.

(d) Musical composition, song writing and Vrinda Vadya Sangeet (music for groups of instrumentalists) are other specialised studies to which some of our musicians gifted with musical imagination should apply themselves.

(e) Organising music clubs, circles, conferences, societies etc. not as a business concern nor merely for entertainment but with a view to discovering new talent for musical composition, orchestral pieces and taking measures to popularise them whenever necessary which individual composers cannot do themselves.

(f) A few more avenues for specialisation are music for the stage, films, dramatic entertainments, festivals, gramophones, radio and music direction for the screen.

4. Some of our musicians are already working in the spheres referred to above. But only a few of them can be said to be really equipped for the particular type of work they are doing. The rest are perhaps all misfits. At the moment it is to be regretted, any body who has acquired a little knowledge and experience in music or not at all but is lucky enough to establish and maintain contact with people of means and influence enters service in any capacity. In music as in other arts, this state of affairs can lead nowhere.

5

Background of The Study And Practice of A Successful Musician

The subject of my lecture this evening is "The Background of the study and practice of a successful Musician." The subject is, as it is, a very wide one and will fill a volume. But I shall deal with a few important points bearing on the subject.

In the parlance of the professional Musicians of India there are three technical terms which they often use when they refer to the study and practice of Music. One is 'JIGAR' which refers to physical and mental fitness for the study and practice of music. Physical fitness means a keen ear, able to perceive and distinguish between degrees of pitch at the minutest musical interval. For instance :- (Demonstrate) The person who is able to perceive and distinguish between such minute intervals is certainly fit to study and practise music. This capacity may be possessed in a greater or lesser degree by different persons and accordingly they are in a greater or lesser degree fit to learn music. In addition to the keen ear, which, by the by, may be considered a musical ear, if a person possesses a sweet voice he or she is fit to study and practise vocal music. The voice may be deep and low-pitched as in the case of male musicians, or it may be thin, soft and high-pitched as in the case of a female musician but it must be clear and sonorous. A voice which is known as a rich voice has the capacity to bring out the upper partials in his expression of a musical tone. I have here to explain what are upper partials along with the main musical tone. When a string on a musical instrument is stretched tight enough to give out a musical tone there are certain degrees of pitch, the upper octave Pancham the fifth, the third major, Shuddha Gandhara (Demonstrate) which are produced automatically along with the musical tone produced by the stretched string. (Demonstrate on Tamboora) A string when struck, divides itself into a half, a 1/3, a 1/4, a 1/5 and so on. The points at which the wire goes on dividing itself are known as 'Nodes' (Demonstrate Nodes on Black Board), supposing that the stretched wire speaks the basic SA. Two equal divisions of the string sound each in the upper octave (Taar Saptak Shadja) of the Main tone of the string, three divisions sound each in the Pancham of the Taar Saptak, four equal divisions sound each in the Ati-Taar Shadja, i.e. the upper octave of the Taar Saptak Shadja, five divisions sound each in the Gandhara above the Ati-Taar Shadja, and so on. (Demonstrate on the string of the Tamboora). A rich voice is able to produce some of these upper partials. Of course such voices are not

very common. They are extraordinary. The upper partials themselves produced by them may not be very clear and perceptible. But their effect on the voice is that it sounds very sweet and resounding.

This is natural quality of voice, rich, sweet and ordinary that I have referred to here. But a natural quality of voice alone is not enough. Correct and proper production of voice also counts much in the practice of music. Volumes have been written on production and practice of voice for musical expression in the West. But I am not sure if the Western method of voice production and practice of voice will suit the expression of Indian Music. The professional musicians, vocalists, of all India fame such as the late Aftab-i- Mousiqi, Ustad Faiyaz Hussain Khan Sahib, the late Pandit Vishnu Digambar Paluskarji, the late Abdul Karim Khan Sahib, the late Zakir-Ud-Deen Khan Sahib, who are all known for their good voices had their own traditional methods of voice production and practice. I am a pupil of the late Ustad Faiyaz Hussain Khan. I was under his training in demonstrative music at Baroda for five years. He instructed me in his traditional method of voice cultivation, which is known as Kharaj Bharna. This was a practice in which the lowest possible degree of pitch was to be held up for a length of time according to the breath capacity every early morning for half an hour to one hour and then sing slow Alaps of a Raga, say, Bhairava, Asawari, Todi, Bhairavi etc. This Kharaj Bharna was meant to acquire clearity steadiness in the voice and breath control, I did use to practise according to the Khan Sahib's instructions and did experience a very good effect of that. I shall now demonstrate the practice of Kharaj Bharna for a few moments (Demonstrate Kharaj Bharna). Of course this practice is advised for adult male voices, not for females or boys and girls. They should practise holding forth tones of the Madhya Saptak only for a length of time according to breath capacity, at the beginning and increase the length of time gradually to acquire breath control and steadiness. They should also practise slow Aalaps of Ragas in their normal scale.

The promise of a good instrumental musician rests in the suppleness of the fingers, besides, of course, the keenness of the ear which latter is essential, for every musician, vocal or instrumental.

Jigar is, actually, an anatomical term meaning the heart. But the musicians use it to mean what is known as "UPAJATA ANGA SWABHAVA" which means natural, inborn fitness and talent. I have explained 'Physical Fitness.'

Let us now turn to mental fitness or talent for music. A person who perceives and appreciates musical sweetness in a tone or a passage of music by himself or herself, without any body else's

pointing it out to him or to her, is a person possessing natural talent for Music. Reproduction of such musical sweetness by voice or on an instrument and, based on that, further creation is the reaction.

All these observations I have made just now apply to 'JIGAR.'

ADAT is the other factor calculated to achieve success in the study and practice of music. ADAT means regular practice. Mere 'JIGAR' Natural Talent is not enough. A person however talented in music can never be a successful musician unless he keeps up a regular practice of the Art. He may not require to practise very hard as ordinary or moderately talented persons. But practise he must. Even a few days' gap in the regular daily practice may cause deterioration in his performance. ADAT is therefore an essential factor in the study and practice of music.

The third factor, as important as the other two is 'HISAB' or a proper training. Training under a master musician awakens the Natural Talent. The selection of a tuneful, well practised and expert Ustad is necessary. All great musicians have been under the training of some great Ustad. Faiyaz Hussain Khan was the pupil of his maternal grandfather the late Ghulam Abbas Khan, Bhaskar Bua Bakhle was the pupil of the late Ustad Faiz Muhammad Khan of Baroda and, later on, of the late Allah Khan, Pandit Vishnu Digambar was trained in vocal music by the late Balkrishna Bua Ichalkaranjikar.

This brings us now to styles of singing. Traditionally there are three distrinct styles recognised, namely the Dhrupad style, the Khayal style and the Thumri Tappa style. These styles require a special type each, of production and practice of voice. The Dhrupad style is straight and masculine expression of music. No embellishments, therefore, of the light type such as Khatkas, Murkis, Zamzamas, Gitkiris etc. are permitted to be used in the Dhrupad. Running passages of the Raga, Tanas also are prohibited in the extempore elaboration of a Dhrupad. A full throated voice production is a desideratum of the Dhrupad style, of course the voice is not to be forced out beyond the strength of the vocal chords. The voice should be clear and not suppressed, and that is all. In the Khayal style, on the other hand, Khatkas, running passages of the Raga, Tanas, Gitkiris may be used. Extempore alaps either in open vowels, namely, A, EE, OO etc. or clothed in words of the composition and Tanas in medium and quick tempo are special characteristics of the rendering of a Khayal. Let me illustrate the point. (Demonstrate). In the Dhrupad style the extempore Elaboration of the Raga is done with what is known as 'NOM TOM'. TA, NA, RI, RA, NA, Tom, Nom, are certain meaningless syllables which are sung in musical tones of the Raga extempore successively in slow, medium and quick tempo.

This is known as 'NOM TOM'. After establishing the Raga and creating an atmosphere, the Dhrupad is taken up. No open vowel passages nor any Tanas are sung extempore in a Dhrupad. Only the words of the Dhrupad in various extempore musical settings and in various measures of time durations are sung. The Tala of a Dhrupad is marked on Mridanga or, what is known commonly as Pakhwaj. The Dhrupad style includes the particular class of songs known as Hori Dhamar. These are songs in which there is always a reference to the colour festival or the Holi season. The Hori is composed in the Tala known as DHAMAR. This Tala is constituted of fourteen Matras, Time Units and three divisions, namely five Matras, plus five Matra, plus four Matras. Each division is marked by a clap at the start. I shall demonstrate the Tala (Demonstrate). There are a number of Talas in which songs of the Dhrupad style are sung, namely CHAUTALA SOOL TALA, BRAHMA TALA, RUDRA TALA, JHAMPA TALA etc. A Khayal is set in Tritala, Ektala, Jhumra, Ada Chautala, Roopaka etc. all played on Tabla.

Nowadays we modern Listeners are recognising and admitting differences and distinctions between the ways of expression and renderings of Khayal by a few leading vocalists of recent times and calling them Gharanas, such as Gwalior Gharana, Agra Gharana, Jaipur Gharana, Kirana Gharana etc. Each of these socalled Gharanas came to be recognised in view of and with reference to some celebrated leading vocalist who seems to have created each a peculiar style of singing and developing Khayals. The famous Haddu, Hassu and Natthu Khans of the Gwalior Darbar are supposed to be the originators of the Gwalior Gharana of the Khayal style. A famous vocalist by name Tanras Khan is supposed to be the starter of the Delhi Gharana. One Ghagghe Khudabakhsh is recognised as the originator of the Agra Gharana. Ustad Muhammad Ali Khan Kothiwal of Jaipur is supposed to be the originator of the Jaipur Gharana. The famous brothers, Ali Bakhsh and Fateh Ali, known as Alia-Fattu of Patiala started the Patiala Gharana and Ustad Bahire Vahid Khan and the late Abdul Karim Khan were supposed to belong to the Kirana Gharana. The late Shankar Rao Pandit of Gwalior and his son the famous Krishna Rao Pandit are pupils of Nisar Hussain Khan, a musician who belonged to the family of Haddu-Hassu Khan and are therefore recognised as Khayal singers of the Gwalior Gharana. Other pupils of Haddu Hassu Khan are Vasudeva Rao Joshi of Gwalior and his son Bhaiya Sahib Joshi. The famous Balkrishna Bua Ichalkaranjikar learnt the Khayal style of singing from Vasudevrao Joshi, Balkrishna Bua's pupils, the late Vishnu Digambar Paluskar, his son Dattatreya Vishnu alias Bapurao Paluskar, the late Anant Manohar alias Antubua Joshi and his son Gajanan Rao Joshi, The late Yashwant Rao Mirasi and the late Gundu Bua Ingle, besides

Vishnu Bua's pupils, Pandit Vinayak Rao Patwardhan, Pandit Narayan Rao Vyas and the late Waman Rao Padhye, all these famous Khayal singers belong to the Gwalior Gharana. The Khayal singers of the Gwalior Gharana are famous for their straight and lengthy Tanas sung in open voice, and with Gamaks. (Demonstrate) The late Ustad Natthan Khan, the late Aftab-I-Mousiqi Ustad Faiyaz Hussain Khan and Natthan Khan's son the late Vilayat Hussain Khan were Khayalias of the Agra Gharana. The Khayalias of the Agra Gharana always develop their Khayals with the words of the composition, rarely in open vowels. Their Tanas are also couched in the wordings of the song, and they are moreover in rhythmic forms of Dugun, two Swaras per Matra, Chaugun, Four Swaras per Matra, Athgun 8 Swaras per Matra, Solah Guni, 16 Swaras per Matra, and Tigun, three Swaras per Matra, Cheh Gun six Swaras per Matras or Barah Guni, twelve Swaras per Matra and so on. The Tanas of the vocalists of the Gwalior Gharana on the other hand, are no' always in regular rhythmic patterns. They sing their Tanas in any tempo without reference to the tempo of the composition. Abdul Karim's production of voice was quite different from that of the vocalists of the Gwalior or Agra Gharana, His voice was soft and high pitched and perfectly in tune. He sang in this voice. His pupils picked up this method of Voice production and they are also all well in tune. (Demonstrate). Allah-Diya Khan Sahib is supposed to be belonging to the Jaipur Gharana. Actually he belonged to a family of Dhrupad Singers of Uniyara, place near Jaipur. But his father Jahangir Khan died when Allah Diya Khan was a young child. He is said to have received some training in the Dhrupad style from his uncle by name Daulat Khan. Later on he seems to have learnt Khayal from Muhammad Ali Khan Sahib, Kothiwal of Jaipur. Hence he is said to belong to the Jaipur Gharana. But being a talented man in Music he evolved a style of his own of Khayal singing which is distinguished by its short and sweet passages, more or less, in the quick tempo, well designed and skilfully joined together. We can describe his cadences as Tanon Ki Ladi, like a garland of pearls. He was particularly expert in rejoining the refrain of the song after a lengthy design of passages of Music. This style became very popular in Maharashtra and Allah-Diya Khan is still remembered with much respect and devotion by the Maharashtriya Listeners of those days. (Demonstrate). The Patiala Style of Khayal shows a distinct influence of the Punjab. The Tanas are very quick. The late Bade Ghulam Ali Khan was a good representative of Patiala Gharana. Records of his songs are available in the market.

These different styles of singing led to the idea of the Gharanas of Khayalias, although in the old tradition these were not recognised.

Thumri and Tappa are of course a distinct style of singing.

They have their own technique, different from that of the Dhrupad or Khayal style. A Thumri or Tappa is distinctly a feminine expression of music. The voice should be soft and high pitched like a feminine voice. But male voices also by a proper adjustment in voice production and the graces of Music patent for a Thumri or Tappa, such as Murkis sing Thumris fairly well. Thumri is a specialised study and practice. Every body cannot sing a Thumri or a Tappa successfully. The word sense and modulations of the voice to suit the word sense are important in the rendering of a Thumri. The Thumris are sung in a variety of Tritala itself known as 'Panjabi Theka' (Demonstrate the Theka). Now-a-days a good many Thumri singers sing their Thumris in a type of Deepchandi covering sixteen Matras. (Demonstrae the Theka).

A Tappa is a song in the Punjabi language. It was introduced for the first time by one Ghulam Nabi alias Shauri Miyan in the 18th century. This artiste seems to have lived in the Punjab for some years and invented a style of singing on the basis of the folk songs of the Punjab. A Tappa is full of jerky Tanas. At the end there is always a straight a long running Taan covering the full scale of the Raga in the Taar and Madhya Saptakas.

Indian Musical Instruments are of four main types, namely, 'TATA, string instruments 'AVANADDHA' Drums of all kinds meant for marking time, 'SUSHIRA', wind instruments, which are played by blowing and 'GHANA' solids played by a striker. String instruments are of two kinds, (i) those that are played by striking the wires by a plectrum, Mizrab or Nakhi. These are played independently only. (ii) The second class of instruments are played by a bow and they can be played independently as well as in accompaniment to vocal music. String instruments played by the plectrum are again of two types, namely those on which Alaps along can be played. The Beena, a two gourded instrument is such an instrument. Sitar is an instrument on which Alaps as well as Gat-Toda i.e. musical compositions set to Tala and their extempore elaborations are played. These string instruments too have Gharanas recognised according to the styles in which they are played. In playing these and the instruments played by the bow, the function of left hand is to give the Swaras while that of the right hand is to keep the rhythm.

Let us now turn to what is nowadays called SUGAMA SANGEETA. Devotional songs, lyrics, known as 'Bhava Geeta's in the regional languages, Dramatic songs, including film songs and folk songs all come under the category of 'SUGAMA SANGEETA'. A person who possesses a sweet voice and has some sense of music in him or her can pick up these songs and sing them successfully by a little coaching, and by some practice. Every day we hear on the

radio these songs sung by persons who are not known to be regular students of music. Trained voices also sing these songs some times and they are of course better up at them.

I have, Ladies and Gentlemen given sufficient idea of our music. The three desiderata, namely JIGAR, ADAT and HISAB which I have explained in the beginning are absolutely necessary for a student of music who aspires for a successful career in the field of music. Besides these, listening to good, tuneful music as much as possible is another essential for a student of music. He should always be in touch with musicians who are known to be tuneful and men of musical talent and listen to their music. A great deal of the sense of music and capacity to perceive and appreciate musical sweetness are acquired by listening to good music. The latent musical talent is awakened and the music listening student develops the capacity to create music. Sense of rhythm is another important part of the study of music. A student should therefore always have Tabla or Pakhawaj accompaniment in his practice of music. Negligence in this respect leaves in the student a permanent weakness in Tala, missing the SAMA of the Tala in the refrain after an extempore elaboration is like receiving a slap on the face in one's progress forward. Even among leading musicians there were some who were not always correct in their Tala and were, accordingly underrated to that extent.

6

Folk Songs And Music

(Lecture By Professor S. N. Ratanjankar, B.A., D.Mus. delivered before the Branch on Friday the 13th June, 1952)

Your Excellency, Ladies and Gentlemen,

This is indeed a happy occasion for me. I find myself this evening in the midst of musicians, music listeners, poets, artistes, art critics and the elite of this city of Colombo. Great will be my satisfaction if I find myself to be of some little service to this learned assembly.

I am here to place before you a few thoughts on Folk Music. The title of my lecture is 'The place of folk songs in the development of Music.' The subject is very wide and will fill volumes. It can hardly be covered in a lecture if we were to consider it in its full scope. I can only offer a few remarks on some important topics concerned with the subject which will be sufficient for us to draw a broad outline thereof.

The folk songs of a people are an invaluable and unforgettable chapter in their history. Like the ancient manuscripts, specimens of pottery and other archaeological relics of an ancient civilization preserved in a museum, the folk songs, if genuine and preserved intact in their correct form, go a long way in representing to us the religious, social, economic and cultural life, the customs and manners, the thoughts and emotions, nay, the very basic principles which protected, preserved and maintained the worldly existence of a people. The study of the folk lore of a people is therefore important enough for all students of History, but it is all the more important for a student of Music. All Music, may it be religious, classical, popular, theatrical or festive, owes its origin to the folk lore. The folk songs are songs with poetic import chanted in simple cadences of music by the common people. The tillers of the land, labourers, craftsmen, carters, boatmen, hunters gather together in the evening after a full day of strenuous work and amuse themselves with their rural music, the Rasiyas, Goths, Birha, Tulsidas' Choupayis, to the beat of the Dholak or Davula as it is called here, the famous rural drum. The housewives and the marriageable young girls of the village always entertain their guests with their rural music at domestic festivals. All these, besides lullabies, nursery songs, ballads, are songs coming under the category of folk music. The makers of these songs and the minstrels who sing them are not professional musical composers or musicians as such. The songs come out spontaneously as little poetic utterances of some inspired rustic and are sung in a

kind of chant which is limited in its range and simple in its form. It is the type of music which is natural to the folk who create it and is therefore effortless. The points that go to make folk music so interesting are (i) its simplicity of form, (ii) its reference to the every day life of the countryman, (iii) its poetic content and (iv) its regular and simple rhythm. Folk music is not affected. There is no conscious attempt at showing off. And yet it does make its effect even though it be sung by an indifferent voice. The musical setting is of course limited. There is much repetition of identical cadences all over the song. Folk songs are not music in its pure form. They are a sweet combination of word of language, rhythm and musical tones. Music itself is a pleasing composition of tones. It is the art of arranging these tones and expressing them by voice or on an instrument so as to make an effect, i.e. in other words, to touch and awaken the music in the listener. This art itself owes its origin to folk songs. Every nation, every region that has a distinct language and a distinct culture of its own has a rich treasure of its own particular folk songs. This fact is most prominently noticeable in India. Indians are a nation of diverse sects of peoples each speaking its own language, having its own particular manner of living, its own social customs, and yet all united together under a common faith in spiritualism, a firm faith in a life after death, in their efforts to secure happiness in which, they are indifferent, so to say, towards the pleasures of worldly existence. Hindusthanis, Bengalis, Biharis, Oriyas, Punjabis, Rajputs, Kashmiris, Nepalis, Kumaonis, Assamese, Gujrathis, Mahrattis, Andhras, Tamilians, Malabaris are every one of them a distinct tribe having its own traditional culture and its own language, its own folk lore, its own social life. There is no end to the wealth of folk lore of India. In fact it would not be far wrong to say that what we call classical music of India is just a very small part of the music of that country. Classical music is a learned art cultivated with a special concentration and effort towards certain aspects of music and, as such, patronised by Royalty. This art has gone on changing and progressing through the ages. This music, I mean the Classical Music, or, to put it more correctly, the Ragadari Music, is prevalent in the towns and cities, But in the interior, in the villages, the rustic has, throughout these past ages, sung and played and is still singing and playing his rural airs in almost the same form as did his forefathers. I have referred here to India just for one instance of a condition common all over the world. No study of the music of any country is complete without a critical investigation of its folk lore.

Let us for a moment stretch our imagination and try to look into the remote past. Of course it is not possible to give historical evidence for the observations I propose to put before you. We can only take a rational view of what could have happened regarding the

creation of music. The prime fact about music is that it is, like religion, language, art, man-made. It is a creation of man. May be it came out spontaneously without a conscious effort. But all the same music is human. Looking into the remote past we find that the very first attempt at musical expression has everywhere been on the background of religion. Noticing the regularity and punctuality with which light and darkness and the seasonal changes in the climate follow each other, and this cycle of changes and counter changes going on ceaselessly year after year, looking at the sky-scraping heights of mountains, the bottomless depths of valleys, the ceaseless flow of waters of the rivers, the endless extent of the sea, and last, but not the least, death. Man seems to have been inspired with the idea of some power behind these wonders over which he had no control, and to which he had therefore to submit and adapt himself. This power he called Parabrahma, Paramatma, Deus, Zeus, Juhova, God, Allah, Khuda etc. He looked upon this power as his master who, though remaining incognito Himself, was looked up to by man for protection and guidance so that he may live happily, free from danger and in peace with his fellow beings. It is instinctive for us to cry for help when in distress and danger, and, on the other hand, to express our grateful joy for any kind of bliss. We are grateful for the sunlight and express our gratitude in prayers. We are afraid of the darkness of the night and pray again for protection.

The call to the power behind these natural phenomena, be it Paramatma, God or Khuda, was in a prolonged vowel sound. The Paramatma, the Father in Heaven, incognito for ever, was, by instinct, supposed to be at a distance and the call to Him, the invocation, must needs be in comparatively highpitched, prolonged and repeated accents. The Hindus know this first invocation to God Almighty by the syllable 'OM'. 'In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God.' The Hindus consider the Word of God as God Himself and worship it. And it is in such prime invocations to God Almighty that music has its origin.

There is a peculiar gong which vibrates with a powerful sound filling the whole atmosphere, with that single tone. It is not struck as other gongs. Instead of that a stick is rubbed against and around its edge as a result of which a sound growing louder and louder gradually comes out of it and resounds with great strength filling, as I have just now pointed out, the whole atmosphere round about. I forget now its name. It is probably a Japanese gong. It is found in Buddhist temples. I have not come across it anywhere in Ceylon so far. This sound would represent what we in India understand by the syllable 'OM'.

Our ancient musicologists refer to four types of chantings,

namely, *arcika, gathika, samika,* and *svarantarita.* These terms refer to chanting respectively in one tone, in two tones, in three tones and in four tones or a full tetrachord. The most interesting thing about these chants is that they are still in vogue today. The use of these chantings in simple and musical intonations and in simple rhythmic measures was that they helped in memorising the subject matter. There were no books in the ancient days. All knowledge was to be memorised. God's name was to be memorised by the help of these simple intonations and punctuations. Even today our children chant their lessons which they have to learn by heart in two or three toned vocal transitions and simple measures of time duration.

Let me now give a few instances of these chantings.

The *bījāksara,* the fundamental syllable of OM̐, is itself repeated in one single tone; for instance (Demonstrate) OM̐, OM̐, OM̐.

Then, certain expressions in humble submission to God are also recited in single tones; for instance (Dem.) *om̐ tat sat; om̐ brahmane namah; om̐ namo bhagavate vāsudevāya.* That alone exists; I bow down to the Universal Soul; I bow to Vasudeva. *om̐ sāntih, sāntih, sāntih.* May there be peace, peace for ever.

In another invocation man pleads for deliverance from evil, something parallel to the famous prayer 'Lead kindly light.' (Dem.) *asato mā sadgamaya, tamaso mā jyotirgamaya, mrtyormāmrtam gamaya.* (From untruth lead me to the Truth, From darkness, Oh, lead me to bright light, From death lead me to the eternal').

All these incantations were in one single tone.

I shall now demonstrate a verse in two-toned voice modulations.

Man dedicates all his actions, all his words and all his thoughts to the Deity, saying :-

kayena vāchā manasendriyairvā budhyātmanā vā prakritisvabhāvāt

karomi yadyat sakalam parasmai nārayanāyeti samarpaye tat.

In chanting this I shall be moving my voice between two degrees of pitch. Each line of this verse contains eleven syllables four of which are short and the rest are long. I shall raise the voice to the higher pitch on the 2nd, 3rd, 4th, 8th, 9th and 10th syllables in every line. The 1st, 5th, 6th, 7th and 11th syllables will be on the lower pitch. For instance (Dem .....).

I will now recite another verse in the same metre. This is a

Stotra, a verse in praise of Shri Ramachandra, the celebrated king of Ajodhya, who is looked upon by the Hindus as an incarnation of Lord Vishnu. The verse runs like this –

lokābhirāmam ranarangadhīram
rājiva netram raghuvamsānatham
karunyarūpam karunakaram tam
Srī Rāmacandram saranam prapadye

I shall not recite it (Dem.....).

Let us now turn to the next class of chantings, namely that done in three degrees of pitch. The three-toned chanting is very common. All kinds of religious chantings, recitations of verses, even memorisations of lessons are done mostly in the three toned modulations of the voice. Let us take a few instances. The learned lectures of the ancient sages explaining to their pupils some topics dealt with in the Vedas are known as 'Upanishads.' In one of the Upanishads known as the 'ISHAVĀSYA ṆPANISHAD' which explains how God Almighty pervades the whole Universe, that there is nothing in the world in which God does not dwell, this verse occurs —

om̐ pūrnamadah pūrnamidam pūrnāt pūrnamudacyate
pūrnasya pūrnamādāya pūrnamevāvasisyate

meaning thereby 'That is complete, this too is complete;

A complete thing has evolved out of the other
complete thing; and yet
Even taking a complete thing out of the
complete, what remains is also complete.'

This verse when chanted moves over three degrees of pitch. Let me demonstrate it (Dem.....).

There is a Vedic Mantra which is very common. There is no Pooja which is complete without the recitation of this Mantra. This Mantra is also chanted in three toned modulations. It is a prayer to God for His blessings and grace. I shall recite it now —

yajnena yajnamayajanta devās
tāni dharmāni prathamānyāsan
tehanākam mahimānah sahanta
yatrapūrve sādhyāh santi devāh. Harih Om̐

In musical terms of today these three intonations are the Komal *ni* of the Mandra Saptak, Shadja of the Madhya Saptak and Komal Rishabh of the Madhya Saptak. These three Svaras occurring one after another turn by turn, and chanted by sonorous voices create a solemn atmosphere. The murmur is sweet enough to attract

the mind of the listener and get it focussed as it were on the subject matter, especially by the musical effect of the words which carry these intonations.

I would like to draw your attention here, ladies and gentlemen, to the way of chanting the Pirits here. As soon as I heard these Pirits for the first time, they struck me as the equivalents, prototypes of the Vedic incantations. Unfortunately I have not been able to learn any Pirits by heart. I would have very much liked to recite them here and compare them with the Vedic incantations of the Hindus. The Pirits too seem to move up and down on the three svaras I have just now referred to.

The three toned recitation is very common even among children in India. When they memorise a given lesson they repeat it in such intonations as I have demonstrated a few minutes ago. For instance — (Dem. *a i u n; r l k; e o n g; ai au c; ha ya va ra t; lan; vrddhiradaic; adengunah; iko guna vrddhih.)*

The priests of the Hindus have to learn by heart a whole book of instructions on the way how certain religious rites are to be performed and they go on reciting these verses of instruction to the host who performs the rites as per the instructions. These verses are also sung in three intonations. These books have now been printed, but the priests still recite them by memory. These books are called Pothis. All such Pothis are normally read or recited in the three toned voice modulations much as I have been demonstrating.

All these chantings that we have discussed so far are chantings only. There is no suggestion of music in them. It is in the fourtoned recitals, chantings in a full tetrachord, that we get a glimpse of music for the first time. Along with the *swarantarita* or fourtoned chants some sort of systematisation of the pauses, punctuations, and accents occurring in the chants is felt. The fourtoned chant is quite common in recitations of poems. Now in the four-toned chant we have, for the first time, a choice to add the fourth either below or above the little phrase of three tones we have discussed earlier. Thus the chanting may be either within Komal Rishabh of the Madhya Saptak, Shadja of the Madhya Saptak, Komal Nishad of the Mandra Saptak and Shuddha Dhaivata of the Mandra Saptak, for instance, (Dem. *re, sa, ni, dha*) or within Shuddha Ga, Komal Rishabha and Shadja of the Madhya Saptak and Komal Nishad of the Mandra Saptak, i.e. (Dem. *ga, re, sa, ni*). I shall now demonstrate both the kinds of the four-toned recitations.

The poetic metre known as *anustubh* in Sanskrit literature is sung in the four toned modulations.

Explaining the production of a musical tone by the human

voice and the etymology of the word *nada* our musicologists say –

sa re, re, sa, ni sa, re, sa, ni sa, ni dha ni sa ni re sa
na kā ram pra na nā mā nam da ka ram a na lam vi duh
sa, re, re, sa, ni sa, re, sa, ni sa ni dha ni sa, ni re sa
te na prā nā gni sam yo gām nā da i tya bhi dhi yate

meaning thereby that the letter *na* occurring in the word *nada* stands for the breath and the letter *da* stands for fire or motive energy in the body. Thus by the co-operation of the breath and energy in the human body a tone is produced. This verse is in the *anustubh* metre which I mentioned a few minutes ago. I shall now chant it once more in the four toned modulations. (Dem...).

In this recitation the fourth note added is below, i.e. *dha* of the Mandra Saptak.

I shall now quote a verse, a very popular one, a verse which in fact is recited by every orthodox Hindu in the evening twilight. This verse is in the 2nd type of the four toned chant, i.e. the one with the Shuddha Ga of the Madhya Saptak added at the top. This verse is in praise of Lord Vishnu. It runs like this (Dem...)

sāntākāram bhujagasayanam padmanābham suresam
visvādharam gagana-sadrsam meghavarnam subhāngam,
Laksmi-kāntam subhaganayanam yogaviddhyānagamyam
vande Visnum bhavabhayaharam sarvalokaikanatham

These two tetrachords namely those of *dha ni sa re* and *ni sa re ga* together form a line of notes which occur prominently in the folk music of India. The intonations are at times shifted unconsciously a little up or down by the rustic minstrels. Let me now give you a few instances of these primitive attempts at musical expression and extempore improvisation (Dem. *sa, re ma, ga re, ga, re, re ga re sa*).

The addition of the fourth below and the fourth above give us a scale of five notes, namely *dha, ni, sa, re, ga.*

The Sanskrit poetic metres are often recited within the range of these five notes. I shall illustrate a few.

There is a metre known in Indian prosody as *sārdūlavikrīditam* which means a tiger's pranks. This metre appears to be quite common in the Mangala-Astakas of Ceylon. As those of Ceylon, the Mangala-Astakas of India are also verses of benediction recited at a wedding to express good wishes to the newly married couple, and these verses are mostly in this very metre. I shall now recite a verse in this metre. This one is not a wedding benediction however. This

verse describes Lord Vishnu as the unfathomable Power behind all creation. 'The Gods themselves, namely, *Brahma* the Creator, *Varuna* the Lord of the Waters, *Indra* the God of the Clouds, *Rudra*, i.e. *Siva* and *Marut* the God of the Winds, sing His praises, the chanters of the *Saman* celebrate His name in the Vedic Hymns and the *yogins*, the sages are able to get a glimpse of Him only when they practise Yoga and are in concentrated communion with Him. Him whose full form and nature not even the Gods have been able to understand; the Lord, I bow down to.' I shall now recite this verse (Dem.).

Yam Brahmā Varunendra-Rudra-Marutāstunvanti divyaistavaih,
vedaih sāngapadakramopanisadair-gāyanti yam sāmagāh
dhyānāvasthita tadgatena manasā pasyanti yam yogino
yasyantam na viduh surāh suraganā devāya tasmai namah

This is also a prayer which is sung by the Hindus every evening.

A number of other metres are also sung within the range of these five notes.

This little scale of five notes is very common in the folk lore of India. Mendicants, wandering minstrels often sing their songs in this scale to the tune either of the Ektari, a crude type of lute which has only one string on it. The string is tuned to a high pitch and the minstrel strikes it with his indicative finger in quick succession and sings on this pitch as his basis. He has not got to go much high above. The range of the scale is limited. There is another instrument which these minstrels use. This is like the instrument of the Veddas but a more refined one. It is called Chikara, probably in imitation of the sound produced on it. This is of course played by the bow. This instrument has got two or sometimes three strings on it. The subject matter of the song is some mythological story from Ramayana, Mahabharata or Bhagavata, all epics on mythological subjects. Songs depicting some interesting incident in the life of Lord Krishna are quite common. I shall now demonstrate a few lines of these. These songs are of course in the Provincial languages, or in Hindi, the Lingua Franca of India. (Dem.

(i) ari jasodā mahariya chhoro Tiharo

(ii) ālā vanamāli rātrin satyabhāmeche mandiri

(iii) Harichibhagini mhane subhadrā .....).

The latter two are in Marathi. One of them refers to the visit of Lord Krishna to the House of Satyabhama, his wife. The other refers to an appeal by Subhadra, sister of Lord Krishna to Rukmini, Lord Krishna's another wife, asking her to persuade Balarama, the elder brother and the Head of the family, through Lord Krishna, to find out Arjuna, the famous Hero of the Mahabhārata epic on whom

she has set her heart and get her married to him. The four notes namely *ṇi sa re ga* raised each to its fifth and tacked on to the original four notes give us the complete scale of what we understand today by the name Bhairava. Let me illustrate it. (Dem. *ṇi sa re ga* and *ṇi sa re ga*). The latter will be called *ma pa dha* (Komal) and *ni*. Thus we get these notes sung successively as *ṇi sa re ga ma pa dha ni*. Dropping the starting note and adding the octave of the second we get the *Bhairava* scale. This scale appears to have been in vogue long back in the ancient days. It was then known not as *Bhairava* but *gauri*. In the *Daksinatya* or what is known here as the Tamilian system of music this scale is called the *Mayamalavagoula* and every new student of music in South India is initiated into music by this scale. Thus the word *Gauri* slightly changed into *gaura, gauda* and *gaula* has been still retained. In Hindustani Music *Gauri* is a Raga, a classical melody of the *Bhairava* scale which is more or less akin to the tune of the folk songs I have demonstrated a few minutes ago. I shall now sing a classical song in this Raga. (Dem.)

Mohebāta chalata chhedata hai behāri;
Lājaki māri ina gopiyana men, sudhi budhi gayi
Mori sāri; dekho sakhi ye, nithura syāma nen uchaka kāṅkari māri.

I have pointed out here before that in the course of the rendering the actual intonations are likely to be shifted slightly above or below. The note which is most exposed to such shifts is the note Rishabha which is at a large interval below its higher neighbour. Thus this note acquires a pitch about a quarter tone above in the rustic airs and a full semitone in the more refined types of melodies. Let me now illustrate these shifts (Dem.....). When raised a full semitone above, all the rest being retained in their places, the new tetrachord now gives us roughly the lower tetrachord of the C. Major Scale, the *Sankarabharanamel* of the *Daksinatya*, Tamilian, system or the *Bilavalathata* of the Hindustani system. Thus by the same process of raising the tetrachord to its fifth or *samvadi* as we did in the case of the other original tetrachord we get the full C. Major Scale. To illustrate (Dem.) *ṇi, sa, re, ga* and the same raised to the fifth *ṇi sa re ga*. The latter tetrachord will now be called *ma pa dha ni*. Dropping the starting note below and adding the octave of the *Sa* we come to the *Bilāvala* or C. Major Scale. Let me now sing it once more. (Dem. *sa, re, ga, ma, pa, dha, ni, sa*). This scale is very common in the folk songs of Northern India. The Ghazal Qouwalis of the Muslims which have supplied the basis for a lot of the modern Sinhalese song are in this scale. The Komal *Ni* of the *mandra saptaka*

is, by the by, duly retained in these songs. The general outline of these songs is like this (Dem. *ga ma, pa dha ni sa, dha ṉi ga, ma re sa, sa re ṉi, sa ga re ga, ma,* etc.) The folk songs of Rajputana the Mand and Mevada are also in this scale. A good part of the Gujrathi Folk lore is in this scale. To give a few examples (Dem. *vāge vrndāvanamān vānsalire*). This very scale, in fact the Mand and Mevada themselves with the *Ri* and *Dha* modified slightly and brought down by a quarter tone, become the most popular folk tune of the Punjab called Asa. (Dem. *sa ṟe ma pa dha pa dha sa ni dha*). There is a poetic metre called *lalitachanda*, in Gujrathi which is very common. It is the same as the *kāmadavrtta* of the Sanskrit prosody. Gujrathi verses in this metre are sung in the *bilavala* scale. For instance, *sa, sa sa -- rema, ga, ma, pa, maga, re gare, sa, rega, re, ga re, sa,*

Karana rāja tūn kyān gayo hare

Nagara chorīne sida ne gayo.

Somehow or other this little tune seems to have come into common vogue in this country and a good many modern compositions are heard in this tune.

Then again there is a folk tune of this island which seems to have been in vogue since the long past. I have heard it in the Karatta-Kavi, Sivupada and others of the Sivupada category. I do not remember now the exact cadences. But it is roughly like this : *dha sa, re ga ma pa, pa ma pa ma, ga re, ga ma ga,* ^{sa} *re ga re* ^{sa} *re ga re sa, ṉi sa rega,* ^{re} *ga ma ga re.* This tune is also common in the folk songs of India. Classically treated it becomes the Raga called *kukūbha* of the Hindustani system of music.

There are a number of Ragas in the *bilaval* scale such as Mand, Mevada, Pahadi, Deshkar, Kukubha, Lachchhasakh, Sarparda, Alhaiya Bilaval, all considered as classical tunes, which owe their origin to the folk song. Durga is a form of Pahadi itself on a different key. It is a very common folk tune of the Himalayan tribes. I had occasion once to spend a few weeks in the Himalayan State of Sundar Nagar near Kashmir. I collected a few songs of the villagers of the State. Most of these songs were in Pahadi or Durga. Let me illustrate the general outline of these folk songs. (Dem..... .....). Durga is Pahadi itself on the scale of Pa (.....). These Himalayan people have also a dance called Deota Dance which is like the Spirit Dance of this Island.

There is a tendency in the folk music of India to suppress the Ga while going up the lower tetrachord. Thus the combination *sa, re,*

ma, ga, re, sa, ni, sa, re ma pa ma, ga, re, sa occurs quite often.

There is another set of tones which appears to have been in use since very ancient times. This is what we know today as the *saranga* Raga. It is not possible to say when and how this scale came to be so much popular and so commonly in vogue. This scale had other names in the ancient times. But side by side with the chromatic intervals of the Vedic chants this scale too seems to have influenced the songs of the ancient times. The scale sounds like this: (Dem. ni sa re ma, re, sa ni). The notes *sa re ma* raised to the fourth above complete the present *saranga*. To demonstrate *sa re ma* and *sa re ma* on the fourth above give us *sa re ma pa ni* which is the full scale of *saranga*. Let us now see how this scale has influenced our folk music. There is a lullaby in which the infant Rāma is lulled to sleep by his mother. It sounds like this : (Dem. *bālā jo jo re, kulabhusanā dasarathanandanā, nidra kari bālā*). This lullaby is in Marathi and it is the Maharashtrian mothers who sing this to lull their babies to sleep. Quite a large number of folk songs of India are sung in this scale. It is a melody common all over India in the folk lore. It is also treated as a highly classical tune. A good many Garbas of the Gujrath are sung in this tune.

The scale of *saranga* appears to have been the basis of a number of folk tunes. Slight modifications in this scale give a variety of melodies such as *soratha, mallara, kanhda, savana*. A little use of the note Dha in the *avaroha* gives the *soratha*. *Soratha* is very common in Gujrath.

The word *mallarā* was the name of a class of folk songs, seasonal songs, prevalent in North India. These songs were sung usually in the rainy season. The name of the song seems later on to have been given to the tune in which the *mallāras* were sung. *Mallāra* appears to be a modification of *saranga*. In *mallāra* also a little use of Dha is allowed. The *mallāra* is today a classical Raga and there are a number of varieties of *mallara*. In some of the folk songs called by the name of *mallāra* a little use of the Komal Ga is also made. Let me illustrate it with a few Alaps. (Dem.....).

The introduction of Komal Ga and Shuddha Dha in the scale gives us the scale of *kaphi* or *sriragamela* as it was called in the Tamilian system. The modern name of this scale in the Tamilian system is *kharaharapriya*. This is a very prominent scale in Indian music and is the source of a good many tunes classical and folk; *kaphi, pilu, barvā, dhanāsī, mallāra, some kānhadās and sindurā*, all of which have their prototypes in folk music are some of the very popular Ragas of the classical music of India. A few of these are

prevalent in their crude form in the folk music of this island also. In the modern Sinhalese songs all these have come in, in some form or the other. I have had recently occasion to hear, during the auditions, the genuine folk music of this country. This folk music is absolutely pure from any mixture either of Western music or of the modern Bengali music, film music or the Ghazal Qouwali of the Muslims of India. And I cannot resist the conclusion that this folk music is exactly like the rural music of India. This music and its traditions are very old. They have probably come into this country along with the first migrators from India 2,000 years ago. These people were not Tamilians. They were from the North-Eastern part of India, most probably Orissa. Except perhaps the Kandyan Dance all the rest of the music and dance of this island appear to be North-Indian or say East-Indian. Even in the Kandyan Dance which is a local adaptation of South Indian dances there is some influence of the Manipuri Dance of Assam. May be in Jaffna and the Northern districts we may come across folk songs of the Tamilian style. I have not had occasion to visit that part of the country nor have I so far heard any folk music having a Tamilian touch in it.

To turn back to the Ragas and folk tunes of the Sarang scale. I shall sing some of these and leave it to you to see whether any of these correspond with the folk tunes of Ceylon, genuine folk tunes, and not the modern Oriental music of India which is nowadays being called the Deshi Sangeet of Sinhala Dweep. I am not going to sing these melodies in the polished classical style. I shall sing them in a simple style of an amateur. (Dem.

Raghupati rāghava rājarāma, patita pāvana sītarāma, etc. (Sindha Kaphi)

Govindagiridhāri gopālakrsna hari (Pilu)

(a) *Rāmakrsna bolare rāmakrsna bolare pyāre, pāpatāpa duhkhadvandva ādhinvyādhi bhavajanjāla chinamen-here sāre (Dhanashri).*

(b) *rāmabānavāgyāre-hoyate jāne; dhruvane vāgyā prahladane vāgyā thari betha thikāne*
bitiyāko byāhalāgyo jiyāmam more kānlo lāgiraho lagiraho
(Sarang Dadra).

The Marathas and the Rajputs have each a special type of Ballads which are called Powadas and Alha, respectively.

The Kandyan dancers sing a tune in this scale with a touch of Komal Dha in the Avaroha. This tune is in the Deepchandi time measure. i.e. 3 + 4. I shall try to sing it *pa pa pa; pa--dha pa; ma pa ma; ga re re sa; sa re re; re ga ma; re ga re; sa sa.*

This passage raised to the fifth degree gives us the complete Kaphi scale with an additional note namely Komal Dha. For instance. - *ṙe ṙe ṙe; ṙe-ga ṙe; ṡa ṙe ṡa; ni dha dha pa; pa dha dha; dha ni sa; dha ni dha; pa-pa.* These notes tacked on to the original passage give us this scale— *sa re ga ma pa dha ni ṡa, ṡa ni dha pa dha pa ma ga re sa.* The range of the folk songs proper is very limited. They do not go much beyond a tetrachord, i.e. four or five notes. But the intervals coming into use in them when repeated on a higher pitch give rise to a number of modes. In music whether classical or folk the musical intervals which form a tetrachord are not more than three. In Western music as well as Indian music these three intervals form the modes. They are roughly equivalent. In India they are called *dvisrutika*, i.e. two Shrutied, *trisrutika* (three Shrutied) and *catuhsrutika* four Shrutied, *dhvanyāntara.* Shruti is roughly a quarter tone. Thus the smallest interval that can be called a *svarāntara* not the *svarāntarita* of the four types of chants that we had discussed, but the *svarantara* referring to the musical interval between two Svaras. The smallest of such a *svarāntara* is the one of two quarter tones, the medium musical interval is the one covering three quarter tones and the largest musical interval covers four quarter tones. In Western music we have equivalents roughly of these respectively namely Semitone. Minor tone and Major tone. If we take the C. Major scale of the Western music which is roughly an equivalent of the Hindusthani *bilawal* or the Tamilian *samkarābharana,* the interval between *ga* and *ma* (E and F) is a Semitone, that between *ri* and *ga* (D and E) is a Minor tone and the interval between *sa* and *ri* (C and D) is a Major tone. All the modes, which are called Melas, or Thatas in the Granthas and which were the *murchana* or the ancient system of music of India are formed with the permutations and combinations of these three intervals as regards their sequence. All these together, arranged one after another in a certain order, form a tetrachord or what we call *purvanga.* A tetrachord repeated with the last note to start with or the fifth or dominant of the basic note forms a mode. Let me illustrate (Dem. *sa re ga ma + sa re ga ma* (*mapadhani*) and *saregama + saregama (padhanisa)*). The latter part, the repeated tetrachord on the higher pitch is called *uttaranga.* In folk music only one tetrachord is employed, while in the more refined types of songs a full scale comes into use.

It is not necessary that the order of the musical intervals in the *purvanga* must be the same as in the *uttaranga,* the higher tetrachord. For instance if the *purvanga* tetrachord consists of Major tone + Semitone + Minor tone, the higher tetrachord may be the same as the *purvanga* one or it may have a different order, e.g. it

may have Semitone + Major tone + Minor tone. In the former case, i.e. when the second tetrachord has the same order of musical intervals as the first we get the Kafi scale. It sounds like this : *sa re ga ma pa dha ni sa* while in the second case, i.e. when the *Uttaranga* tetrachord has Semitone + Major tone + Minor tone we get what we call the *Asavarithata.* This Thata sounds like this : *sa, re, ga, ma, pa, dha, ni sa.* Both these scales are obtainable from the opening musical chantings of the Kandyan dance.

I shall now demonstrate a few more Indian folk tunes which have developed into Ragas of the classical style. This little tune which I am going to demonstrate has come into classical music as Bihari. (Dem. *dhānvavibhokarunā,* etc.) This tune of course comes under light classical music. The songs sung in this Raga are of the light type. No Khayals or Dhrupads are sung in it.

Another tune which is very common in the folk songs of India is what we know by the name of Kalyan or Yaman. A little touch of Komal Ma is included in the folk songs in this tune. Let me illustrate it. (Dem. *kān, manin dharati adhi dayalā utarā pailathadi*). It is from this folk tune that the Classical Raga Yaman has come out.

The next tune is Jaijaivanti in its undeveloped form. To illustrate :

ga re ga re sa, ni sa re ga ma, gama
Go -- ku li chi gou la na hi --
ga re ga re sa, -- dha ni sa ni sa, --
Ve -- nu ni na -- di -- ra ma li --

A lullaby is sung in a tune which sounds like a part of Pilu. It is sung like this : *nija nija bālā re,* etc.

The next tune is a crude form of Jhinjhoti. (Dem. *dha, dha sa, sa re,* etc).

dha dha sa sare maga re sa ma, ma ma ma ga ma ga sa sa re
va yu ke jhakore khāta chali chhotili mori naiyā

We have quite a large number of such folk songs each having its own peculiar tune and its distrinct form of rhythm.

If we look into the early history of European music we find almost the same steps of progress of music as in the East. Music there seems to have begun with David's psalms, the later developments of Church Hymns and the folk songs. We find the four toned tetrachord, the progressions of the fifth which we call *sad japancambhava* or *samvāda* and the evolutions of the Greek modes, namely the Ionian, Phrygian, Lydian, Aeolian, Dorian, etc. These modes are the same as our *murcchanas.* The three musical intervals

namely the Semitone, Minor tone and Major tone gave rise to the modes by changes in their order of sequence and carrying them up to the fifth or to the fourth principles of harmony came into prominence about five centuries ago. Harmony, i.e. playing together a number of tones simultaneously is now the very basis and distinguishing feature of Western Music. But in the folk songs of Southern Europe, Spain, Portugal and Italy we still hear melody in its pure form. We can name some of our Ragas such as Bhopali, Bhairavi, Mand, Khamaj in them. Why, the other day I happened to hear some music which is called Kaffrinha here. It is a relic, they say, of the tunes sung and played in Portugal and called probably by the same name and introduced by the early Portuguese settlers in Ceylon. This music is distinctly melodic and much of it sounds like oriental music. Last year at the Madras Music Academy's conference an English lady gave a demonstrative lecture on the folk music of Europe. I was pleasantly surprised to hear Indian tunes like Bhopali, Bhairavi, Bilawal in the songs that she sang. There was no 'accompaniment' as they call it, with her music. She herself played on a string instrument and sang. Classical European Music today is based on harmony and orchestration. The principles of harmony introduced into European Music have made it necessary for the Westerners to manufacture various instruments tuned to a standard pitch and standard keys. There are no such instruments in our countries and it is a great problem before our musicians as to what sort of groups of instruments we should use for the new type of music which is fast coming into vogue. We call it Orchestra. But I wonder if this is the correct name for the groups of instruments and the music we play on them. Our first problem is the type of music which we have to compose so that it will be distinct from the Western harmony. This music will then suggest to us what types of instruments we may need or what improvements we may have to make in those that are in use now. Except the Sarod, Shahnai, Algoja which is like the Horana, Sarangi and Violin and the drums all our instruments are meant for chamber solo performances. We may have to reintroduce some of the ancient instruments that have gone out of vogue now or invent new types of instruments to suit the group music that is now coming into vogue.

Now a word about Deshi Sangeet. The qualification of Deshi is used by our ancient and modern musicologists with reference to the music of the people. Our Granthakaras say :-

dese dese jananam yadrcya hrdayaranjakam
ganam ca vadanam nrtyamtaddesityuccyate budhaih

meaning thereby that 'music vocal and instrumental and dance which develop in different regions according to the taste of the

listeners of those places are Deshi.' Thus in music too the problem of voting and election is always before us. It seems the Ghazals and Qouwalis, the Gujrati theatrical music, Late Dr. Tagore's songs and the Hindusthani Film songs have impressed a lot of listeners of the towns of this island. At least one comes to such a conclusion when one hears the popular modern compositions. The Westernised melodies also appear to be quite popular. This music may be called DESHI because the common listener likes it. But it is not the music of Lanka. The proper DESHI SANGEET of Lanka is in its villages. The Vannams, Astakas, the Sivupadas, the Stotras, the Pirits are the proper DESHI SANGEET of Lanka. They are still retained in their traditional forms. But much refined music can be built upon the basis of these. I have already pointed out one or two instances which supply the basis for full grown melodies that can be treated and composed on artistic lines. These folk songs, as they are in their present forms, have more emphasis laid in them on the Tala. An analysis of the syllables produced on the several drums and the relative time measures of these syllables will provide a valuable and scientific basis for fresh creation and a system of music will evolve out of this material of which we may well be proud. The people of this land have this music and the rhythm in their blood; and possessing a genuine love for music, good quality of voice and fairly good ear for music as they do, there is no reason why Lanka will not have a national art of music of her own. I will not be surprised if by a critical research our scholars are able to prove in the near future that India, Ceylon, Malaya, Java and the other islands in the South and even Australia were contemporaries in a common pre-Aryan civilization the glimpses of the remnants of which we still come across in the arts and cultures of these South Asian regions.

In India classical music has evolved out of the religious and temporal folk songs as we have just now seen. Dhrupad and Hori which are supposed to be songs of the most pure style of classical music of Hindustan are adaptations of the temple music employed at the morning and evening services in the temples. In the Tamilian system of music the Keertanams are like the Dhrupads of the North. They are also songs based on the temple music. The difference between the temple music and the Dhrupads, Horis and Keertanams is that while the object of the former is purely devotional the latter are adapted and modified so as to create a musical effect. Dhrupad and Hori are sung in Choutal and Dhamar respectively. There are a number of other Talas of the Dhrupad style such as Brahma, Rudra, Lakshmi. All these Talas are played on Mrudangam which is known here as Maddala.

The Khayal is a class of songs introduced by the Muslim artistes. The Khayal is a sweet combination between the pure

classical music of the Dhrupad and the folk music. The song itself may be a composition of some old master. But the musicians are at liberty to elaborate it extempore according to their ability and inspiration within the limits of the Raga concerned and the general outline of the composition. Khayals are sung in Tritala, Ektala, Jhoomra, Ada Choutala which are played on the Tabla. Two types of Khayals are sung, one Druta and the other Vilambita.

The third style of singing which is quite popular in India is the Thumri style. Thumri is an amorous song. The word sense is quite important. The Thumri singer has to sing in conformity with the delicacy of the word sense. He is not expected to be violent or jerky in his vocal modulations when singing a Thumri. Thumri is properly a woman's song and a little feminine affectation in the voice production would not be out of place. Thumris are also of two types; slow and medium. The medium Thumris are sung in Tritala, Dadra. The slow Thumris are sung in a form of Tritala which is known as the Punjabi Theka and in Deepchandi. Thumri is definitely a folk song refined in the classical style. Under the class of Thumri all other light types of songs come in. These are Kajri, Chaiti, Sawan, Jhoola, Baramsa. Bhajans or devotional songs of the light style are a class by themselves. There is another type of song known as Tappa which was introduced by the great musician by name Ghulam Nabi, or Shouri Miyan by his pen-name. This song was composed, it is said, by Shouri Miyan on the lines of the songs of the camel drivers of the Punjab and Sindh. The Tappas are all in the Punjabi language.

The Ghazals of the Urdu language seem to have caught the minds of our modern music-minded poets. Ghazals properly are poems, lyrics. They do catch the listener's imagination on account of their sweet and often convincing words. But the art of music is not meant to be exhibited in them. Like all other folk songs repetition of the same cadences of music is quite inevitable in them. Our modern poets of India are producing Ghazals in the provincial Indian languages. They do not call them Ghazals however. They give these songs a more dignified name, and that is Bhava-Geet, Sentimental Music. You can hear these so-called Bhava-Geets any evening at their appointed hour if you switch on to India. The All India Radio calls these songs either Halke Phulke Ganay or Apki Pasand. Halke Phulke Ganay means feather weight songs and Apki Pasand means as per your liking.

The principal two forms of rhythm namely the common time measure and the triplets are most common in the folk music. The common time measure progresses in twos or fours while the triplets progress by threes. But the poetic metres of India which seem to have been prevalent in the religious music of this country also have

brought into vogue a number of odd time systems, e.g. 2 + 3, 3 + 4 in the folk songs of India and Ceylon. The Vannams as I see them are technically various kinds of time systems set to music. Every Vannam must begin with its Tanams which fix the form of the rhythmic pace. The words of the Vannams follow afterwards in the same time system as the Tanams. The musical setting of Vannams appears to be immaterial. One and the same musician if asked to repeat a Vannam will sing it no doubt in the same time system, but the musical setting may shift to a different key. In fact these Vannams are Tala-Vannams and not Tana-Vannams or Raga-Vannams. In the Dakshinatya system or the Tamilian system of music both kinds of Varnams namely Tala Varnams as well as Tana Varnams are available. The explanation of the word Vannam as given by the artistes is not correct, I think. Varnam or Varna in the technical language or music means a form, an idea, a pattern, and the word Vannam would fit this sense better than in the sense of 'Description.' If we take the latter sense there should not be more than one single composition for each Vannam, because Vannam, according to this sense, would describe the gait of an animal or the nature of the thing after which it is named, e.g. Gajaga Vannam would describe the gait of the elephant and would of course proceed in that gait, Turanga Vannam would describe the horse's trot. A good poet may write a volume of ideas on the gait of an animal. But all these ideas may be brought into a single Vannam of great length. But in the other sense one and the same Vannam may have various subject matters. Any set of poetic lines written on the pattern of a particular Vannam will be called by the name of that Vannam. But it may or may not contain the description of the gait of that Vannam.

These Vannams, the Kavis, the Astakas, Stotras, Shringaras are important specimens of the musical traditions of Ceylon and must not be allowed to fade away in the oblivion. We can yet build upon them an independent system of music.

JAYA LANKA

13th June, 1952.
Colombo.

7
Music And Its Affinities

There is that fable about the old blind beggar who practised hard penance and propitiated his God so that the God appeared forth and ordered the man to ask a boon. The sly old man prayed to the God that He may bless him with just one boon by which he may see a Royal Umbrella over the head of his great grandson. The God said, "This shall be"; look now by this boon the old man secured from his God, sight, youth, marriage, children, grand and great grand-children, wealth and Royal status. Similarly a man desiring knowledge. Education, Culture, Social Status and Wealth should ask from his God the boon of music.

The art of music, if considered in the correct perspective, has affinities with a number of Educational and Cultural subjects. Musical mathematics is a very absorbing subject; the ratio between musical intervals reveal such mathematical truths that mathematicians themselves, who are usually supposed to be not so much interested in music and art will take to learning music just for the sake of its mathematical problems if not for anything else. The major tone, the minor tone, the semitone, the comma, the limma and the cycle of the fifth are all figures of musical mathematics which raise deep mathematical problems. Helmholdtz the great music critic has, in his famous classic "Sensations of Tones" set up a whole system of musical mathematics. The *Nashtoddishtas* of the *"Khandmeru"* the table of permutations and combinations of musical tones and of the *tala-prastar* or the permutations and combinations of units of time and their multiples are mathematical processes, which will interest any mathematics specialists. Then again the extempore adjustments of tempo in the course of a musical recital are no less than mathematics in practical application. The acrobatics in a circus depend upon the music accompanying their feats for timing every little movement of theirs lest they miss a step and fall into the safety net ridiculous and miserable wrecks. The *Tala* or timebeat which is half music is a correct mathematical count of time. Thus music is closely related to mathematics. Musicians are no less than practical mathematicians. The rhythmic elaborations on a drum or by taps of the feet puts listeners into ecstasies. They are aural figures mathematically designed.

Acoustics is another branch of knowledge which we may call musical physics, or physics pertaining to music. Production, propagation, transmission of sound and appreciation thereof by the

human ear have opened a vast field of scientific thinking. Properties of sounding bodies including musical instruments, their material, size, shape, strings, stretched membrane and the human throat, the condition of air suitable for conveyance of sound, the anatomy of the ear, throat, nose, mouth and lungs are all physical-cum-physiological chapters of music each of which will alone present a volume of knowledge.

Aesthetics of music is a subject which it may be said, still awaits scientific investigation. Psychology - human, racial, national, social, sexual, juvenile and adult - has to be thoroughly thrashed out before effect of music can be determined. The greatest problem under this head is the difference and distinction between styles of music, "Why should music not be an art of Universal appeal?", is a question awaiting solution. Why should music be distinguished as Western, Indian, Chinese, African, Classical, Folk, popular, etc.?

Phonetics and language are also an important phase of music. Affinity of music with poetry comes again under this head. What else is the swinging flow of the words of poetry if not music?

There is music in poetry but there is music beyond poetry too. Words fail to express and music comes in to fill up the gap. Musical vocabulary is like a handful of grains picked out of a pound of chaff. A good lot of words of language simply do not suit musical expression.

Mechanics, botany and metallurgy come in as a necessary study in the art of manufacture of musical instruments. Selection of suitable wood and metal for musical instruments and shaping it so as to increase the strength of the sound of the strings or membrane stretched on it, not over-looking the necessity of artistic appearance and correct adjustments, key board, bridges, bolts, nuts., etc. require an expert knowledge. In India this art remains, so far, monopolized by half a dozen families of manufacturers of instruments who have by age-long traditions and practice alone have somehow or other acquired a knack of manufacturing these instruments, though they are no better than skilled labourers. Due to the number of such manufacturers being so limited, Instruments are sold at whatever prices the manufacturers may choose to quote so that a musical instrument for which the material used may not be more than Rs. 100/- at the most, the manufacturer charges as much as Rs. 400/-. It is time we had, in India, registered firms with a staff of specialists in physics, mechanics, botany and metallurgy and music director and a number of skilled labourers, *"Qarigars"* as they are called to work under them, so that, the quality and prices

of musical instruments may be standardised. I have no doubt that such a firm will be a complete success from business point of view too. The art of strengthening and sweetening the sound of a stretched string on a flat bridge by the proper adjustment of the corresponding points of contact of the wire on the sharp-edged bridge to the left, and the flat bridge to the right of a *Tamboora* is a secret of the trade of manufacturing musical instruments which has baffled the efforts of science specialists towards its investigation. This skill, *"Javari Kholna"* as they call it, is still the monopoly of a few hereditary manufacturers.

Construction of music halls, auditoriums and theatres are, again a special branch of architectural engineering. Musical performances have been known to have failed utterly simply on account of the music hall having not been acoustically correctly built. I have myself experienced the failure of a very tuneful musician sounding utterly out of tune in a performance given in a big music hall. Due to echo, not only the volume but also the pitch of a musical tone is affected.

Musical therapy is a new branch of knowledge which is engaging the attention of a number of musicologists. Music is a nerve tonic and has proved its beneficial effects on nerve complaints. Research scholars are even now busy investigating the effect of music of the human brain and on plants. It is not impossible that some definite result may come out from this investigation.

Then I come to the most interesting branch of musical study and that is musical literature, journalism, and publicity. Study of the past and modern literature and the musical compositions, general information on current topics connected with music. Radio broadcasts and a directory of what is what and who is who in music and a dictionary of technical terms of music are all matters of a deep and learned study. Let us stretch our imagination a bit and put before our mind's eye a great centre of musical culture with an upto-date physical laboratory a music hall, theatre and workshop of musical instruments-manufacture, a publicity-section with a special music printing press, tape recording plants, a radio transmitter of its own, besides the regular training classes, hostels, clubs, colony of staff quarters, in short a Hollywood of music.

And yet I may seem imagining a musical Utopia because the word "University of Music" has yet no place in the dictionary. Man is sending up satellites of his own making into the sky. Can he not create a University of Music on earth especially when the spirit of peace and fellow-feeling among the whole human race of today is so very earnestly sought, lest there be a total annihilation of the World?

8

The Two Systems of Indian Music

In recent years it has been our hope to see the systems of music which we call Hindustani and Karnatak or Dakshinatya sink their differences and form together a common system for all India. The way has already been paved for such a fusion. The bifurcation, again, of the National Music of India was a temporary phase in the thousands of years of the musical life of the Indian people caused by political and social changes in the country. Almost till the time of Pt. Sharangdeva who has left behind the famous Classic, Sangeet Ratnakara, these camps did not exist. The system of Grama, Moorchhana, Jatis and the Grama Raga, Uparaga, Bhasha, Vibhasha etc., the ten types of melodies, was prevalent all over India. After Sharangdeva however the new age dawned when two separate schools of thought sprang up from the same original source. The Moorchhanas which, by the shifts of key, gave a number of musical modes lost their place and function when all the large and small musical intervals were brought together within one octave. This had already been brought into vogue in Sharangdeva's time and hence we find him referring to fourteen consecutive musical intervals from the fundamental to its octave. Yet, the learned Pandit kept up in his work the ancient tradition of Moorchhanas and Jatis. His was an attempt to link up the ancient system of music which had already gone out of vogue in his time and which he calls marg sangeet, with the music that was prevalent in his own time and which he called Deshi. It was certainly a very difficult undertaking and how far he has succeeded in that is doubtful. Some would even say that this effort on his part has made his work more complicated and ambiguous. Sharangdeva's attempt at explaining musical intervals in terms of Shrutis and his ambiguous definition of time durations such as Kala, Laghu, Matra have grossly disappointed many research scholars in their efforts to understand and interpret his illustrations of Jatis and Ragas. How one wishes he had explained his flats and sharps, Shuddha Vikrits, by the simple method of wire length measurements on the Veena in vogue in his time? The learned Pandits who followed Sharangdeva, whether in the North, or in the South having thus lost all touch with the ancient system as described in the Ratnakara had to depend upon the facts available to them i.e. the actual practice of their time and thus every one of them, down from Ramamatya to Muthuswami Dikshitar in the South and from Lochan Kavi to Chatur Pandit in the North based their researches mainly on the facts i.e. Practical usages of their

times having in the beginning paid a sort of homage to the ancients by making just passing references to Grama - Moorchhanas and Jatis.

2. Pandit Ramamatya of Vijayanagaram can easily be acknowleged as the father of the Dakshinatya system of music. He accepted all the fourteen intervals referred to by Sharangdeva but under different names. In his time Sa and Pa seem to have become fixed notes and their Vikritis namely Chyuta Shadja and Chyuta Pancham devolved upon Nishad and Madhyama respectively. They were therefore called Chyuta Shadja Nishad and Chyuta Pancham Madhyama. The latter served the purpose of a Vikrit Madhyama, the Prati Madhyama of the present Southern system. The Chyuta Shadja Nishad as well as Chyuta Madhyama Gandhar were extra and too small intervals which could be substituted by Kakali Nishad and Antara Gandhara as their representatives as Ramamatya himself has pointed out in this Swara-Mela-Kalanidhi. Thus, for all practical purposes the scale is resolved into 12 musical intervals each approximate to a semitone.

3. In the North, the advent of the Muslims gave a different turn to the progress of art, culture and music. Long before the one of a number of musical Naradas seems to have evolved and developed the novel and interesting cult of the Ragas and Raginis out of the ancient classification of Ragas into the ten types namely Grama Ragas, Uparagas, Ragas, Bhasha, Vibhasha, Antarbhasha, etc. which was probably based on Ragangas or typical passages occurring in Ragas and on their other constituents. This idea became very popular in the North, so much so that in spite of the fact that today the old forms of the Ragas and Raginis have gone out of vogue and they appear now in the most fashion and on account of this it has become well nigh impossible to distinguish between husband and wife or to say who is who, our musicians till lately still clung to the idea tenaciously under different Matas such as Hanuman Mata, Narada Mata, Shiva Mata, Kallinath Mata and Bharata Mata. Pt. Damodar of the famous Sangeet Darpana is a great follower of this Raga Ragini cult. So much overenamoured is he by the noble houses of Ragas that he forgets to explain his music scale itself and just quotes the previous authors on the anatomy of the human body on the Gramas and Moorchhanas, gives the names of the Shrutis and Swaras and proceeds straight to the artistic imagery of the Ragas and Raginis. His work though much boasted as representative of the Shiva Mata renders us no help in defining the Ragas and Raginis of his times.

4. The more shrewd Pandits like Lochana Kavi, Hriday Narayan Deva, Shriniwasa, who were not in the least influenced by

the Raga Ragini cult and who might have had a glimpse of the Southern system of Raga classification adopted the Mela-Raga, the Janaka Mela and Janya Raga classification and defined their Ragas under their respective modes or Thatas.

5. The Southern system on the other hand was not totally devoid of the Raganga idea. The last four, namely, Raganga, Bhashanga, Kriyanga and Upanga of the ancient ten types of Raga are even today recognised in the Southern system. Emphasis on typical passages in the Raga, the regional variations in the interpretation of the Raga, emphasis on certain peculiar graces or embellishments and mixtures with other Ragas and the consequent changes in the musical effects of a Raga are duly acknowledged in that music.

6. The gamut of twelve semitones of the Hindustani system of music was and has been identically the same as that of the Southern system since the time after Sharangdeva.

7. The Muslim rulers in the North began to take keen interest in the music of this country. Hazrat Amir Khushru, a contemporary of Sharangdeva, devoted much attention to the popularisation of this music among the Muslims and the common populace. He seems to have made an attempt even to learn and imitate the ancient traditional musical compositions by listening to Gopal Nayaka.

8. In the Hindustani system the Vikrits were termed Komal or Teevra according to their position below or above the normal pitch of the note concerned. It is difficult to say who introduced these terms. But Lochana, Ahobala and Somnath all have used them. All of them have also referred to the Sadharanya i.e. the rising up of a note above or its receding below the normal pitch and entering the region of its higher or lower neighbour and thus obtaining the qualification of Teevra, Teevratara, Teevratama and Ati-Teevratama in the higher pitches and Komal or Poorva down below. In this process of rising up higher and higher a lower note merged itself into its higher neighbour at a certain stage with the result that after the second or third step higher up one and the same degree of pitch obtained two names. Thus instances of a certain pitch being called Re in some Ragas and Ga in others were not wanting in the Hindustani system also Ahobal's Teevratar Re is the same as his Shuddha Gandhar, Teevratara Dha is another name for Shuddha Ni and Ati-Teevratama Ga stands on the same pitch as Shuddha Ma.

9. Some Ragas of Hindustani music seem to have obtained vogue in the Dakshinatya Sangeet. Hussaini, Kafi, Darbari, Behagda, Pahadi, Gujari, Sorath, etc. are some of the instances. It is however

difficult to say that today the actual musical forms of these Ragas are identical in the two systems.

10. The most striking thing regarding this dual progress of our music is that strangely enough the two systems have developed two distinct basic scales out of an almost identical gamut of twelve semitones. The Mukhari or Kanakangi became the basic scale of the Southern system while Kafi that of the Northern system. (Today however the basic scale of Hindustani music is The Bilawal Thata.) Ramamatya, Vyankatamakhi, Tulajendra and all other authors of works on the Southern system adopted the Mukhari while Ahobala, Lochana, Hriday Narayan Deva and Shrinivas of the North took the Kafi for their basic scale and none of these failed to quote the old traditional Sloka namely –

चतुश्चतुश्चतुश्चैव षड्ज मध्यम पंचमाः ।
द्वे द्वे निषाद गान्धारौ त्रिस्त्रौ ऋषभ धैवतौ ॥

11. Three authors, namely Somnath, Ahobala and Pundarik Vitthal may be considered such as have made an attempt to make a comparative study of the Southern and Northern systems. Somnath and Pundarik Vitthal have both adopted the Mukhari scale of the South Indian music system as their basic scale and have explained Hindustani Ragas in terms of Shuddha and Vikrit Swaras with reference to that scale. Ahobal however in his Sangeet Parijat has adopted the Kafi scale, but quite a number of Ragas he has explained are those of the Southern system.

12. The musical compositions, the closed forms of music in both the systems appear to follow in general a common plan of construction. The Sthayee and Antra of the Hindustani musical compositions are prototypes of the pallavi and Anu-pallavi of the Karnatak music. The Bhog abhog of the Hindustani songs correspond to the charanam of the Karnatak compositions. Free Alaps of Ragas are sung in both the systems of music before taking up a song. Whereas, in the North, Dhrupad, Hori, Khayal, Thumri, Tarana, Bhajans Chatrang, Trivat, Tappa, Chaiti, Savan, Kajri, Jhoola, Lakshan geetas and Raga-Sagar are the prevalent forms of music, in the South similar forms known as Keertanams, Kritis, Varnams, Tewrams Padams, Javalis, Tillanas Lakshangeetas and Ragamalas are in vogue. These forms whether in Hindustani or Karnataki music are all based on the ancient musical compositions such as Prabandhas, Vastus, Roopaks etc.

13. Thus it seems that a contact and exchange of ideas between the two systems of music had always been maintained during these past few centuries. In fact, barring the difference and

distinction in the language and style of musical expression the difference, I mean, of the feverish energy and quick jumps and somersaults of the South from the easy going, slow, ding dong sleepy and lazy gait of the North music seems to have progressed more or less on the same lines in the North and South.

14. The spirit of give and take between the two schools of thought seems however to have been more emphatically pronounced during the last 80 odd years.

15. The Janya Janak or the Mela-Raga classification, the 72 Melakartas the Lakshangeetas of the Ragas, besides a few Ragas like Hansadhwani, Vasant, Narayani, Pratap Varali, Nagaswaravali, Poorva-Kalliani introduced by the late Pandit Bhatkhande, the Bilahari in which the late Pt. Vishnu Digambar set the prayer Jaya Jagadisha Hare which has now become the common prologue to all musical functions organised or held by his pupils and followers and the very recent introduction of the Varnams into Hindustani music are all modern ideas adopted from the Southern System.

16. Listeners and musicians of the South have evinced no less interest in the practical expression of the North. During the past few years great musicians like the late Natthan Khan, the late Faiyyaz Hussain Khan, the late Abdul Karim Khan, the late Barqat Ullah Sitar player and even very recently Bismillah the Shahnai player and others have left a very sweet impression about Hindustani music on the minds of the Southerners and it is no wonder if scholars in the South of the progressive views should not mind introducing Hindustani usages in their music. We will however depend upon our learned friends from the South to throw light on this aspect.

9

Melodic Patterns In Hindusthani Sangeet

Ladies and Gentlemen,

It is a very interesting topic of Hindusthani Music that we are taking up this morning, namely 'Melodic Patterns in Hindusthani Music.' It deals with the very fundamentals of Indian Music, the principles of Raga formation. It is common knowledge now that Indian Music is essentially melodic and there is no place in it for what is technically known in Western Music by the name of 'Harmony.' Composition of musical tones one after another by succession is the principle of melody as contrasted with 'Harmony' which is a composition of musical tones in which not only one but several mainly conchordant tones are sounded together. It is true that two or more mutually conchordant musical tones individually of different frequency when sounded simultaneously have no mean musical effect on the listener. Western music has developed on the basis of 'Harmony' during the last four centuries. And this has made it necessary, or say, essential for the Western musicians to make a deep study of musical instruments and invent a number of new instruments which are most scientific and perfect for the purpose of harmonic compositions of music. A musical instrument is always a better medium of expression of harmonic music. A single human throat is not capable of producing 'Harmony' while on a single string instrument or a key board instrument like the Piano, Organ or Harmonium several musical tones can be produced simultaneously. Instrumental music in the West has thus developed its own technique and it is certainly full of musical value. A Western musical composer has a very difficult job which demands no end of musical imagination and musical memory to bring out a really valuable composition of music expressed by a number of instruments of or different types and of varying tones and pitches. I owe all respect to him.

There is no place, as I have said just now, for 'Harmony' in Indian music. The very definition of a Raga lays down succession of tones as a condition for a Raga.

"YO-YAM DHWANIVISHESHASTU SWARAVARNAVIBHOOSHITAH
RANJAKO JANACHITTANAM SA RAGAM KATTHYATE BUDHAIH"

A Raga is therefore a composition of Swaras and Varnas i.e. a composition of musical tones coming in succession. The Varna, is we all know, is said in our Shastras to be 'Gana-Kriya' the fact of

singing, repeating one and the same note a number of times, going up from a lower to a higher degree of pitch, coming down from a higher to a lower degree and combining all these movements of the voice. The technical terms for these movements are Sthayi; 'Arohi', 'Avarohi' and 'Sanchari.' Gana Kriya, singing is the basis of a Raga and therefore the basis of all Indian music. 'Sangeeta' singing and its, allied arts accompanying and supporting it namely instrumental music and dancing is the name of this inseparable trinity of arts. Human voice, as I have pointed out already, is incapable producing more than one musical tone at a time. Simultaneous sounding of several different degrees of pitch cannot therefore come in here. Indian Music whether Hindusthani or Dakshinatya is essentially melodic. Ragas the basis of all Indian Music is a melodic scheme observing certain definite rules of progression and elaboration. Apparently it is only a mode, a scale of musical tones treated according to definite directions regarding emphasis and suppression of or strong and weak accents on the tones occurring in it and pauses punctuations applied to them. It would not be wrong to say, in this context, that all Oriental music is melodic. 'Naghma' in Urdu is a melodic pattern.

All music in its technical sense, i.e. as an art having a definite traditional form as regards its practical expression has had its beginnings in song or Geya-Pada. The Ragas of Indian Music are a more elaborated form of the musical content of certain popularly recognised standard types of songs in common vogue in the ancient times. The music settings of these song types were known as Jatis. The Ragas are referred to by our musicologists to be later and more elaborate forms of melodies evolved out of the Jatis. Compared to the number of the Ragas, the Jatis are a very small number of nuclear melodies. In fact some of our modern musicologists have an idea that the few folk tunes say, about twenty, that are common all over India in its rural music and which we may hear every evening if we happen to visit a village may be the reliable relics of the ancient Jatis, uncontaminated, uninfluenced by foreign elements or quick progressive changes they would be unlike their prototypes in the towns and cities which are often exposed to all sorts of innovations and alterations. Let me here demonstrate a few rustic tunes which I have had occasion to hear everywhere in India in its folk songs.

(Dem. Gouri, Bihari, Sarang, Pahadi, Mand, Sorath, Dhanashri, Ahir Bhairava.)

All these are melodic forms in a more or less crude state. The Jatis are defined in the Granthas as melodic forms composed out of the Gramas and Moorchhanas, the ancient musical modes. They were further defined later on as the sources of the Ragas. There is

always a reference, in the ancient definitions of the Ragas, to the Jatis from which the Ragas were produced. Today in the classical Hindusthani Music we can trace the origin of a good many Ragas to some rustic air. The tunes I have just now demonstrated are all acknowledged Ragas of our music. Mand, Mewada, Malhar, Sorath, Savan Bhopali, Hindola, Chaiti, are types of songs each having its own standard musical settings. These have now been accepted as Ragas or Dhuns capable of extempore improvisation.

When the Jatis went out of vogue and gave place to the Ragas the Ragas began to be defined themselves as derivatives of the Gramas and Moorchhanas. The Moorchhanas were parental scales of music which gave place, in the middle ages to what is known as Mela-kartas in the Dakshinatya system of music and Thatas in the Hindusthani system. These Moorchhana modes, music scales, Mela-kartas or Thatas whatever we may call them supplied the swaras for constructing a Raga. A number of Ragas could be constructed out of one and the same scale, by omitting one or two up and down the scale or only up or only down the scale. This process made hundreds of permutations and combinations mathematically possible from one and the same scale and thus by this process alone we get a large number of varieties of musical forms. Then again different effects were created in one and the same scale of musical tones by the Vadi Samvadi process i.e. giving prominence to one particular swara. Let me give one or two examples

(Dem : Bhimpalasi vs Dhanashri, Sarang vs Megh Malhar Pooriya vs Marwa)

Apart from their classification under the Gramas and Moorchhanas, the Ragas were further classified under ten melodic types namely GRAMA-RAGA, UPARAGA, RAGA, BHASHA, VIBHASHA, ANTARABHASHA, RAGANGA, BHASHANGA, KRIYANGA AND UPANGA. Unfortunately we have not got enough data to understand the distinguishing features of these types. But it appears that these classifications were based more or less on the varying treatment applied to the general melodic scheme of the Raga in its practical rendering. The first six types i.e. Grama-Raga, Uparaga, Raga, Bhasha and Vibhasha, seem to have become already obsolete in Sharang Deva's time. The learned author of Sangeet Ratnakar refers to these under POORVA-PRASIDDHA Ragas i.e. Ragas which were in vogue before his time and had become obsolete in his own time. The last four types however he does deal with, putting them under ADHUNA-PRASIDDHA RAGAS. These four namely Raganga, Bhashanga, Kriyanga and Upanga are still today referred to in the Dakshinatya system of Music. But I wonder if we can get a satisfactory information on the points of distinction between one and

the other of these from the Southern musicologists. I have not, so far, come across any. I shall be ever so glad if I am wrong in this statement of mine.

In the North, in Hindusthani Music this melodic type classification of the Ragas seems to have suggested the idea of the Raga-Ragini classification. A Raga is constituted of a number of melodic patterns of great musical value. These, considered each individually, and combined with similar melodic patterns from another Raga will give us quite a number of new melodic schemes. We have, even today, in classical Hindusthani Music, Raga types such as Kanharas, Sarangs, Malhars, Todies, Bhairavas, Bilawals, Kallians Todies and a few varieties of Nat, Kedara, Bihag and Bahar. Each of these has its distinct melodic pattern which I would call its signature so that in whichever piece of music this signature occurs the same will go as a variety of the Raga concerned. Let me give a few instances.

(Dem : Kanadas, Malhars, Sarangs, Bhairavas, Bilawals etc.)

The late Pandit Bhatkhandeji has classified his Ragas under the Janya-Janak or Thata-Raga system. But at the same time he has also given due consideration to this Raganga classification by introducing what he called 'Ashraya Raga'. However much he wished to adopt the favourite Raga-Ragini classification he was unable to do so having not had a sensible explanation of the principles underlying this classification. He however recognised the Raganga classification and introduced it under the name of Ashraya Raga, Parental Raga, something like the Grama Raga of ancient system or the Mela-karta Raga of the Dakshinatya system. He explains the Ashraya Raga by an interesting simile. He considers this Ashraya Raga the same as the Mall Avenue, Mall Road i.e. the Main Street Trunk Road of a town from which smaller streets, lanes and by-lanes shoot off, so that if a person loses his way in a side street or by lane he will ultimately be led to the main street. A musician who has lost his way in the course of the rendering of a Raga is most likely to fall back into the Ashraya Raga, the Raga having the widest scope for development and a number of varying melodic patterns. In the Kafi Thata, for example, which has Komal Gandhar and Komal Nishad and all the rest Shuddha Swaras he described all Ragas consisting of these swaras, but he further classifies them under five heads of Ragangas, namely the Kafi Anga, Dhanashri Anga, the Saranga Anga, Malhar Anga and Kanada Anga putting Kafi, Shuddha Pilu and Barwa under Kafi, Dhanashri, Bhimpalasi, Hamsa Kankani, Pradeepaki under Dhanashri Anga, All varieties of Sarangs and Pata-Manjari under Saranga Anga, also the Kanadas having Shuddha Dhaivat in them under the Kanadas and all Malhars under the Malhar Anga. Thus he

has given due recognition to the Raganga idea of Raga classification.

It is a special feature of Hindusthani Music that the idea of creating varying effects on the listener by varying melodic phrases. The melodic basis of Bihag, for instance, is 'Saranga' which runs throughout the scale. Let me illustrate the point.

(Dem : Bihag; GAMAGA, MAPAMA NISANI, MAPAMA, GAMAGA, NISANI)

The other notes namely Re and Dha which are the weak notes of the Raga are there just for linking up Ga with Sa and Ni with Pa respectively in the descending scale or Avaroha. In the Avaroha are totally absent.

Another instance like Bihag is the Raga Kedara. The melodic basis, the norm of Kedara is 'MAPAMA' which pervades the scale. To illustrate.

(Dem : MAPAMA, SARESA, MAPAMA, PADHAPA, SARESA, PADHAPA MAPAMA, SARESA.)

Here again Ga and Ni the weak notes of the Raga appear just to link Ma with Re and Sa with Dha respectively in the Avaroha.

Such nuclear phrases could be picked up from almost all the Ragas. The nuclear melodic phrase of Desh is 'MA, GAREGA, SA' which relates itself in the Uttaranga in 'NI, DHAPADHA, MA' The signature of Jaijaivanti would be DHA NI RE, GARE which repeats itself in the upper tetrachord as GA MA DHA, NI DHA.

The Vadi Samvadi idea is this same repetition of the melodic nucleii of in the other tetrachord and it has thus made it possible to produce number of melodic schemes out of one and the same range of notes making their own individual effects. The Vadi Swara of Bihag is Gandhar. If, in the same scale of Bihag, you shift the emphasis to Madhyama which is by no means a strong note in Bihag and suppress Gandhar, it will create a different effect. It will be another Raga, though a variety of Bihag Anga. For instance :-

(Dem : Pata-Bihag)

The adjustments of the relative emphasis and accents or supression of the Swaras of a scale give a large number of varieties of melodic patterns having typical musical values and musical effects.

[Paper read at the symposium, held at the All Assam Music Conference, Jorhat on 30th December, 1956 (morning).]

10

Melody in Indian Music

"All music, whether in the East, West, North or South of the face of the earth, started with Melody."

Melody and Rhythm are two essential constituents of Music. Words are another aspect of Music when there is a vocal recital. Words can be considered independently of Melody and Rhythm. But Melody and Rhythm are inter-related, so that consideration of the one must bring in that of the other. This is especially the case with Indian music. We shall come to this point in the course of this discussion.

Melody is defined, in Western music, as "a musically pleasing succession of notes." In Indian music it is defined as "Ranjakah Swara-Sandarbhah," i.e., a pleasing delightful, string of notes. Musical notes strung together like a garland is Geet. Geet is what is sung. Vocal Music being considered the basis of all music in India, Geet or vocal expression of a musical passage has to be taken in the same sense as Melody.

Genesis of Music

All music, whether in the East, West, North and South of the face of the Earth started with Melody. And I dare say, the first attempt at musical expression must have been through a song by the human voice. Small passages of words, composed more or less in a poetic style, chanted in simple cadences were the genesis of music everywhere. The Vedic Mantras of the Hindus, the ancient Hymns and Ecclesiastical modes of the Christians, the Stotras, Ashtakas, Sivupadas and Pirits of the Budhists, the chanting of the Zend Avesta, are all instances of systems of Melody.

Repetition of a single tone, as in ringing a bell, is not music. Music comes in, though in its crude form, when two tones of different degrees of pitch are sounded one after another. In Hindusthani Music the seed or the governing idea of the Raga may be expressed by a combination or composition of only two notes of different degrees of pitch, i.e., the combination 'GA MA GA' suggests Bihag; similarly 'SA, MA' or 'MA, PA, MA' is the basic musical idea of the Raga Kedar. To give a third instance, 'DHA PA DHA, DHA, PA' suggests the idea of Deshkar.

In the above combinations the basic note SA has to be taken into consideration. Religious hymns of the ancient times were in a simple form consisting of one to four notes of different degrees of

pitch. In the Indian hymns there were supposed to be four types of chanting, namely, Archik, Gathick, Samik and Swarantarit. The Archik chanting was in one single note. The Gathik was chanting in two notes. The Samik in three notes and the Swarantarit in four notes. These preliminary and somewhat crude attempts at musical expression gave rise later on to the idea of Melody proper by making further additions up and down to the four notes already used and a complete scale of seven degrees of pitch was arrived at. The notes of this scale in the descending order were known as Krishta, Pratharna, Dvitiya, Chaturtha, Mandra and Atiswara. Verses in praise of gods such as Shiva, Vishnu, Saraswati, Ganesh began to be composed and sung in simple Pentatonic (Odava), Hexatonic or (Shadava) and Heptatonic (Sampurna) melodies. These melodies were known as Jatis. There were three complete scales of music, each consisting of seven notes. These were known as Gramas and were called respectively, Shadjagrama, Madhyamagrama and Gandharagrama. Out of these gramas a number of modes known as Moorchhanas were derived by the process of modulation. The Jatis were melodies formed out of these modes by emphasizing certain notes and suppressing or even omitting others.

Bharata Natya Shastra

Music in India seems to have already arrived at this stage of scientific classification of melodies when Bharata, the oldest author on Indian music, wrote the Bharata Natya Shastra. In the later generations after Bharata, the Raga, which is essentially a melodic form of music and as such the basic principle of all Indian music, came into prominence. All the works on music posterior to the Bharata Natya Shastra have taken up the Raga as their main thesis, though some of them have referred to Jatis as the origin of the Ragas.

I have already pointed out how even the smallest combination of notes sung or played in succession gives the basic idea of a Raga. This is a very important and interesting point with regard to Indian music, emphasizing the melodic essence of that music. As pointed out in Bihag, the melodic pattern GA, MA, GA, is the seed, the basic idea, of that Raga. I will now show how this little combination of notes governs the Raga. This same GA, MA, GA placed on different degree of pitch and linked up together in its forms up and down, makes up Bihag. Let me illustrate it. NI, SA NI; GA MA GA; MA PA MA; NI SA NI; similarly NI SA GA, MA GA, MA PA NI SA NI are all typical melodic patterns used in Bihag. In Kedar SA MA MA, PA NI, SA RE SA, will be repeated in the higher level in the combination PA SA, SA RE SA, PA DHA PA. Then again the combination MA PA MA placed on different degrees of pitch will make up Kedar e.g. SA RE

SA MA PA MA PA DHA PA SA RE SA. The notes RE and DHA in Bihag are weak notes. They are used just to link up GA and SA and NI and PA respectively. Likewise, the notes GA and NI are weak notes in Kedar, just meant to link up their higher and lower neighbours. These weak notes are usually used in a slur, e.g. GA SA RE NI PA DHA in Bihag and GA RE MA SA and NI SA DHA PA in Kedar.

Most of the Ragas of Indian music are governed by such melodic ideas.

The Raga Desh has NI DHA PA DHA MA repeated in a lower pitch by the combination MA GA RE GA SA as its distinguishing phrase.

South Indian Music

In South Indian system of music every Raga has its own flats and sharps and its own Varjya-Avarjya swaras, so that no two Ragas have an identical scale of notes. In the Hindusthani system of music, however, a number of Ragas may be having an identical scale of swaras and yet the musical effect of every one of these will be different from that of all the others simply due to typical musical patterns, its weak and strong notes and its expression. For example, there are four Ragas constituted of the pentatonic scale of SA RE GA PA DHA SA. These Ragas are Bhopali, Deshkar, Jait Kalyan and Pahadi. Bhopali is a purvanga vadi Raga, its vadi swara being Gandhara on which emphasis is to be laid. The vadi swara of Deshkar, on the other hand, is Dhaivata and all emphasis is laid on that swara in Deshkar. Then again there are long halts on DHA and PA in Deshkar. Deshkar is a morning Raga while Bhopali is sung during the early hours in the night. Bhopali dwells in the purvanga, i.e. SA RE GA PA the lower tetracord, while the development of Deshkar is done mainly in the uttaranga, namely, PA DHA SA the higher tetracord. Both these Ragas have their own distinct musical effect on the mind of the listener of Hindusthani music.

Jait Kalyan is a third Raga constituted of the same identical scale of swaras as Bhopali and Deshkar. But its vadi swara is Panchama and samvadi Rishabha. Its melodic patterns are distinct from those of Bhopali and Deshkar.

The fourth Raga which is constituted of this very scale of swaras is Pahadi. This Raga is more or less a sophisticated form of a very popular folk tune. Its peculiarity is a typical combination of swaras giving a pause on the Dhaivata of the lower octave, for instance SA RE GA (SA), DHA PA DHA.

These are only a few instances of the rich treasure of melodic patterns each making distinct effect of its own, with which the Ragas

of Indian music are enriched.

Western Music

In Western music, due to the introduction of Harmony, i.e. simultaneous sounding of a number of concordant notes, melody has become only a small phase of that music. Melody forms the basis on which harmony is built in Western music. It is a melodic composition which is harmonised.

Rhythm is as important as melody in the correct interpretation of a Raga. Proper relative punctuation of the notes of a Raga and pauses at cadences are essential for correct expression of a Raga. A pause on or a prolonging and repetition of a note which is a weak note in a Raga is enough to spoil the effect of the Raga. A pause on Rishabh or Dhaivata, or their prolonging and repetition will destroy the effect of Bihag.

Similarly a stress and pause on Gandhara or Nishad in Kedar will destroy the very face of Kedar.

Every Raga is an aural, an auditorial image. Ancient authors of Indian music have described the Ragas in human forms, imagining as it were, that they were visual images. But the idea behind these images is that a Raga must be sung or played in its correct melodic form, without disturbing the proportionate measures of its limbs or constituent parts and their movement. Rhythm gives shape or form to melody. (Rhythm in music serves as a cast, or mould giving form to the melody.) As I have pointed out at the start, melody and rhythm go hand in hand and cannot be considered separately.

– AIR BOMBAY

11

TRADITIONS CONNECTED WITH INDIAN MUSIC

I am Interested in Indian Music and I shall here propose to deal with the traditions connected with that art. The **Bharatias** as a Nation are an intensely musical people. An Indian is born to the tune of music, goes through all the rites and stages of worldly existence from his childhood to old age to the tune of music and is carried to the grave with religious hymns sung in melody. In fact hardly a day passes in the life of an Indian, be he a king, be he a mere beggar, without musical recitals of some kind or the other. In all the phases of his life, domestic, social and religious, there are rites, festivities (festivals) resounding with music. In fact, an Indian is as much a believer in the ever memorable verse of the Bible namely, "In the beginning was the word, the word was with God and the word was God" as any Christian. Thus, the Indian considers a musical tone correctly expressed on its pitch and quality as a manifestation of the Supreme Soul.

All knowledge was imparted orally in the ancient times. The **Vedas,** the **Manusmriti,** the **Puranas,** the **Shastras** all were composed in hymns, in verses, and these verses were taught and memorised in musical chants and rhythmic patterns. Indian Music was evolved out of these chants. The **Mantras** of **Rigveda** were set to musical modes. These along with some other hymns were together known as the **Samaveda** when they were sung in musical passages. The musical settings of the **Vedic** hymns were later on developed into musical modes and thus we have the **Gramas** (Gamuts), **Moorchhanas** (modes) and **Jatis** (melodies) which were the basis of the ancient system of music. The **Jatis** were further developed into what we know to-day as **Ragas** which are pentatonic (5 toned), or 7 toned systems of musical modes. Today **Ragas** are the basic idea of all Indian Music. **Ragas** are melodic systems to be developed extempore according to certain rules of procedure and composition. These are expressed either by voice or on a musical instrument, a lute, a flute, or a solid piece of metal, glass, chinaware, or even on thin pieces of wood. Indian music has an elaborate system of musical time beat. This is marked on percussioned instruments i.e. drums of various kinds and shapes covered with stretched membrane. Vocal musicians well trained and well practised, cultivated their voice to such a wonderful quality and strength that they could develop one single **Raga** (a single melody, Mode, 5 toned, 6 toned or full scaled 7 toned) alone for an hour and a half keeping the listeners spellbound and enraptured all the time. So also do, well trained and

well practised instrumentalists acquire a command over their instrument so that they present a melody in all its graces and all its glory and fill the atmosphere with the melody so that the listener is hypnotised, as it were. Choral music was in vogue in the ancient times, probably more than solo recitals. But some how or the other, except in religious functions, domestic festivals, fairs and such other religious, and social gatherings, choral music has not been in practice. In musical gatherings solo performances and not choruses have been in vogue during the last few centuries.

Harmony as it is understood in its technical sense in the West is no part of Indian music. Rather it is against the spirit and principles of Indian music. Harmony will destroy the **Raga** system and thereby kill Indian music.

It can hardly be denied that mass education in art and music has its limits. The most that it can achieve is that it can awaken the sense of appreciation of visual and aural grace. It can make the masses music-minded and art-minded. In the first place only the gifted few (perhaps one among ten) have the possibility and promise in them, of developing into great artists or musicians. Then again even the gifted ones may not have opportunities to get into touch with the best models of art and, therefore, remain out of the field of art of music without anybody's, even themselves, being conscious of it. Contact with best models, apart from, or more than, actual training is absolutely necessary for a student of art and music. A few decades ago, there were no institutions of training in music in India. Pupils were trained individually by great masters. Progress in modern time has filled the country with hundreds of music classes, big or small, in every town and great institutions of musical training in places like Lucknow, Allahabad, Gwalior, Bombay, Poona, Calcutta and other places. A University of music was opened in 1956 by the Madhya Pradesh State. It is situated at Khairagarh which is about 50 miles from the Bhilai Steel Plant, M.P. Due to these training institutions, the music conferences, the Radio, and the Films, the message of music has spread far and wide throughout the country and the Indians are much more music-minded to-day than they were ever before.

Bharatiya Sanskriti or Indian culture has been individualistic more than corporate. It is great individuals of almost super human power of body and mind that have led the masses on a certain path and towards a certain goal. The lines of thought and behaviour set by the great masters are religiously followed, considered almost as a religion, by their followers. This has been a mark of the people in every phase of their life, domestic, spiritual, social, political or cultural. Hence there is no end to the faiths, beliefs and schools of

thought. There is no history of the **people** of India as such. All the history is that of the lives and achievements of great masters. In the field of cultural progress, (progress of music and art) this phase of traditions of the Indian life is remarkable. History of Indian Music is the history of the lives and achievements in the field of music and poetry of Jaideva, Vidyapati, the great saint poets of the Bhakti age, Gopal Nayak, Amir Khusro, Baiju Bavra, Swami Haridas, Tansen and his illustrious descendants Sadarang and Adarang, Ghulam Nabi known as Shouri Miyan, Bade Mohammed Khan, Haddu Khan and Hassu Khan, Tanras Khan, Nathan Khan, the late Faiyaz Hussain Khan, Allahdiya Khan and Abdul Karim Khan, besides the two great leaders of modern times, namely, the late **Pt.** V. N. Bhatkhande and **Pt.** Vishnu Digambar Paluskar. Each of these was a founder of a distinct school of thought and practical expression, and has set up a tradition in music. Musicians of today follow one or the other of these traditions. The listener is treated to a great variety of musical expression of the **Ragas** and the traditional compositions of music. Being given a certain **Raga** and a musical composition, as his text, every musician is left free to develop his theme extempore according to his knowledge and experience, capacity for practical demonstration and his inspiration without damaging the **Raga** form. Just as a priest at the pulpit takes up a religious text and holds a sermon on it, develops the thoughts, ideas, expressed in the text, bringing to bear on it all his scholarship, all his experience of life, to convince the congregation of the veracity of the text, even so does an Indian Musician develop his theme leading his listeners on the path of music, on a garden walk, so to say, full of sweet smell and a soothing breeze.

Among Institutions of Musical training, I have enumerated above a University of Music. This Institution at Khairagarh (M.P.) is perhaps the first one in the world that has been considered to be a University **(Vishwavidyalaya)**. A novel idea indeed, but it is an idea which was a dream of one of the wisest and brightest brains of India on the one hand, and on the other, the dream of a princely heart. Whatever little of our agelong traditions of music and art has been left to us, is a legacy of the ruling Princes of the Indian States. It is mainly these princes who patronised liberally and, in some cases respectfully our traditional music, art, literature and handicrafts. There is no wonder then that a Prince should have come forward to place at the disposal of the Madhya Pradesh State, his ancestral abode to house a centre of musical and art culture. This dream has now taken a practical shape and this **Vishwavidyalaya** has now been functioning with no less than 23 Institutions of Madhya Pradesh and outside, of musical training affiliated to it.

The word "University", as it is explained in the dictionaries, conveys the idea of an Institution where knowledge - perhaps knowledge only without application thereof to the problems of practical life - of subjects useful to the services of humanity is imparted or encouraged. Music to my mind is an Universal subject. Universal in the sense, on the one hand, that it is a necessary part of the domestic, social, religious and cultural life of man and, on the other, learned subjects such as science including physics, physiology (anatomy of chest, throat and ear, dietics and general hygiene and Musical therapy) Literature, Philosophy, Aesthetics and Technology, besides practical training in singing and playing on instruments, form part of it. Under dance which goes along with music one has to study the visual arts (painting and sculpture), aesthetics, dramatics and stagecraft. I wonder if this list of subjects is not enough for an University of Music. And yet a lot of our educationists and elite that be have their doubts about such an Institution. Let me enumerate below the mission and the services in the field of music to the nation on the part of such an Institution :-

1. Training our young boys and girls to get into tune with their instruments and thereby indirectly training them to adjust themselves to situations facing them so that there is no clash or "Academic Disquiet" as Prof. T. K. N. Menon, Dean, Faculty of Education and Psychology, M. S. University, Baroda, puts it in his article in the A.I.R. Listener, dated June 28th - July 4th 1959.

2. Training our young boys and girls regularity and puncuality through rhythmic adjustments.

3. Carrying on research on the type of music which must have been in vogue before Sharangadeva.

4. Carrying on research again on the problem why certain intonations are agreeable and others disagreeable to the human ear.

5. Carrying on research on the effect of musical tones and musical cadences not only on the human mind, but also on animals and plants. We find references to the effect of Music even on natural phenomena such as the air, water and fire in the ancient literature on music. It is said that certain **Ragas** bring down the rains, certain others create heat, and so forth. It should be the business of a great centre of musical culture to find out whether these were mere poetic imaginations or tangible facts. The music which is said to have had such power over animate and inanimate things is lost to us to-day. An attempt to revive it would not be unwelcome in this age of topmost height of scientific research.

These are only a few of the functions of an University of Music looked forward to.

Music holds a very peculiar position in the cultural life of a people. It is linked up with the most intimate moments of the daily life of an individual, of a society, of a nation and, yet, lacking everything. In the way of visual attraction, it fails to secure that serious attention and respectful outlook on the part of the people which is bestowed on the other learned subjects. I for one firmly believe that it is music and art alone that will help humanity in its efforts to build up an Universal brotherhood. A lot of disquiet will be toned down if music and art are given their proper place in the cultural programme of the nation.

As a point of information I may mention by the by that the field of music is yet open to the life career of our young people and as such may contribute its little share to the solution of the unemployment problem. There are not less than eight avenues of employment in the field of music. Having been well trained in music on academic lines, as pointed out above, our graduates in music can enter anyone of the following professional careers :-

1. Practical demonstration.
2. Music teaching.
3. Musicology.
4. Musical composition.
5. Manufacturing musical instruments.
6. Music direction.
7. Music printing.
8. Impressario.
9. Radio programmes, etc.

Let us look forward to the day when music and musicians, art and artistes, will be admitted to the fold of the cultured society.

12

Is Popular Music Necessarily Devoid of Classical Content?

I would at the outset, distinguish between People's music and Popular music.

I propose to put a counter question to the above funny question namely whether popular music is necessarily devoid of classical content or not. My question is "Is Classical music necessarily unpopular?"

The most debatable point under this topic is the correct definitions of Classical Music and Popular Music. Do these terms convey entirely different and independent ideas? Can the one not become the other by force of circumstances and purposeful effort? After all what significance really do they have from the point of view of musical value, musical effect? What is the yard stick to measure popularity? Which music do the vast majority of villagers and rustics understand and appreciate? Can it be denied that what we the gentry as we are called consider as popular music is too heavy for these erstwhile so-called dumb millions? These are a hundred-fold more in number than you and I, and they understand and appreciate only the half scaled Dholak songs in which their attention is more towards the words of the song and perhaps towards the time beat. They do not mind how shrill how unmusical the shouts of the songster are. He duly receives his encomia from his half naked audience. Can we deny the claim of popularity in his music?

Music is a relative term. Music is music with relation to the listener. If there is no listener, there is no music. If there is a listener but he does not appreciate the music it is no music for him. Who ever has introduced the qualification of classical to our Ragadari Sangeet had used it in the sense in which our ancient. Granthakaras have used the term Marga Sangeet. The music that is learnt and cultivated as a fine art, independent in its principles and practical expression, from all other fine arts is the Ragadari Sangeet. This music does paint, chisel and mould as the other visual arts do. There are landscapes, designs and portraits as much in music as in the visual arts. The landscapes, the portraits and designs of music manifest themselves to us through our sense of hearing. The great difference between Music, I mean the fine art of music, and the other fine arts is that it is not static, it is not a dead picture to be hung up on the wall. It is a dynamic art. It is essentially linked up with progress with the march of time. It is a dance and dialogue of sweet sound and this is Ragadari music. One who looks for this wealth of

sweet experiences that the Ragadari Music gives us will never question its immense capacity to afford the most pure and Divine joy, its capacity to refresh mind and body.

Music as all other arts is a creation of man and as such is constantly progressive. It takes fresh shapes with the changing times, with the changing conditions of human life. Its laws, if an art is at all permitted to have laws. are conventional and subject to modifications, to adjustments and readustments from time to time. These conventions are only certain disciplinary rules which are prone to keep up the genius, the character, the spirit, expressiveness of the people whom the art represents. They are just a commentary on great works of art created by gifted artistes of exceptional merit. Music as an independent art or classical music as it is called could never have become classical if it had not been popular. What is classical music else if not peoples' music itself systematised with rules, refind with embellishments, and cultivated with special effort attention as a fine art? Who knows if what we call today Sugama Sangeet, or light music or even film music when systematised with their particular rules or conventions and cultivated with special effort will not, in future, become classical? Can a film song of a highly musical value and as such a class by itself not be classical? It may not be classical in the sense of Ragadari Sangeet. But it can be classical in the world of film music. I have always recommended to my students a critical and keen study of our folk music, music, not popular but people's music. The music that goes now-a-days by the compliment of popularity is just commercial music, just flags and buntings temporarily put up for public decoration. It is like the date calendars of a business firm, like the language and pictures occurring in advertisements of bath soaps, hair oils, dental and shaving creams and other toilet material.

The music tomtoms and puts you into a sportive mood for a while but does not appeal to your heart and soul. It may have a straight nose of an Aryan, the high cheek bone of a Mongolian and the curly wool of an African in one. It is only a herald of the main purpose behind it. Today it is and tomorrow it is not; classical music cannot stand such popularity. The very fact that its Ragas such as Bihag, Bagesri, Bahar, Jaijaivanti, Desi, Darbari Kanada, Todi, Des, Tilak-Kamod, Bhairavi and a host of others have stood the test of centuries, the fact that these age-long melodies have no end of musical value and ever freshness in them is enough to prove their capacity to appeal to the heart and soul of the listener, be he lay or learned. No doubt, certain professional stunts too much overdone have placed the true expression and musical value of classical Ragas in jeopardy. These stunts crept in as a result of an improper competitive spirit among musicians which was perhaps even

encouraged by their erstwhile princely patrons. But these stunts are passing off now and our musicians are realising now that stunts which destroy the musical value, the musical effect of their ragas and songs must not be indulged in.

The reason why I look upon a study of folk music as important is that I feel, rather convinced I am, that classical music, the music of the Ragas, the music of the Dhrupads, Khayals, Thumris, Horis and Tappas has grown out of the People's music. The Ragas like Gouri, Sarang, Des, Dhanasri, Peelu, Kanada, Malhar, Ahir Bhairava, Jhinjoti, Bihag, Pahadi, Bhopali, Yaman, Bhairavi, and the various types of songs I have just now referred to have developed out of the sacred, festive and domestic songs of the people. There are, in all, about twenty tunes which seem to be prevalent in common all over India, including the South, in the temples, melas and households. It will be an interesting subject for research and investigation whether the ancient Jatis, eighteen in all, referred to in the Granthas have any bearing on these folk-tunes. Any way the origin of a good many Ragas can be traced to the folk tunes, the Keertans, Bawools and Bhatiyalis of Bengal, the Bara Geet and Bana Geet of Assam, the Champus of Orissa, the Thewarams, the Keerthanas of South, the Bhajans, Lavnis of Maharashtra, Mand, Mewada, Asa, Rasiya etc. are all the musical expressions of the people of India and they have all contributed their share towards shaping the ragadari art of Indian Music.

The so-called popular music has been evolved out of classical music itself . This music is, in fact classical music let loose. Like an unbridled horse, like a ship caught in a tempest, it may dash head long in any direction and break itself to pieces. This popular music is not only not devoid of classical music but it is a spoilt child of classical music.

13
Profession Of Music

In view of the wide-spread diffusion and progress of musical education in India, the profession of music assumes today an importance which can hardly be ignored especially as it offers to lighten the burden to some extent at least of unemployment. Here is a new avenue of employment and professional career for talented and hard-working young men. The demand for music not only as a means of entertainment but as a necessary part of general education has grown enormously. Rather it is feared that the number of musicians falls short of the requirements of the present music-minded public. This no doubt promises a rich future to every aspirant for a professional career in music.

The medium professional musician must be an averagely educated person. It is not necessary that a professional musician should be a Bachelor of Art as Bachelors of Arts go today. A musician's study of languages should consist of poetry dedicated to religious worship, particularly the Hymns, and the way of their musical interpretation, and folk songs of the language concerned. His study of Sanskrit should include the prosody and notation system of the Saman Hymns, Sahitya-Darpan to other works on Alankara Shastra, and the Sanskrit literature on music. He must have some systematic knowledge of painting and other perspective arts. The musician's philosophy should be the genesis of music, the principles of melody and harmony, rhythm, laws of musical composition and the science music in general. The theory of sound and a scientific knowledge of the properties of sounding bodies should be his course in physics. Under Economics, a musician must be well informed on statistics of demand and supply of music. The musician's study of history is the history of melody, harmony, staff-notation and notation systems of India and other countries, progress of the methods of voice culture, history of musical instruments, history of the stages through which musical composition in India and other countries developed the present form, folklore and the biographies of musical celebrities of India and abroad. Why need a person who aims at a musical career study and remember that Henry of England was Defender of the Faith; or that Taimoorlang reigned ....or Robert Walpole bought off alliances and wars, nor need he care to be definite as to whether Wellington on the battle field or William Pitt at home crushed Napoleon's power. What will a musician avail of by the information that India was a land of dreamers, a land

in which people walking on earth looked up at the Heavens..... etc., etc.

Unfortunately our educational system has very little in it so as to qualify our young men for professional careers. It has no provision in it for specialised studies of the subjects of the curricula. The professional careers open to our University-qualified men are not even half a dozen. These are over-crowded now and have deteriorated into a kind of trade guilds. Every year we see hundreds of Doctors, Lawyers, Engineers, School-masters and Chartered Accountants coming out of the Universities and admitted into the respective guilds. Dramatics, music, art, dancing, screen acting and direction and a host of other professions are as honourable as the medical, legal or engineering profession. But we have very few, if any, scientifically trained graduates in these at present. It is surprising that in the face of our underemployment problems these avenues still remain, almost unnoticed.

Let us now examine the subject proper.

Musical training should be taken up in tender age if a professional career is aimed at, for, success in music, especially on the practical side, becomes difficult if not impossible if the training is started late. As a rule every child that has a voice and ear for music ought to go through a course of voice and ear training in his school days. Musical training has developed now on new lines to suit modern conditions. It has long outgrown the old dilatory method of individual and mouth to mouth instruction. Reading and writing of music which were necessary, for class teaching and mass education in music have now become the commonly accepted medium of correspondence and instruction in music. A sound knowledge and practical capacity in these are not only favourable but necessary qualifications for a musical career.

The average trained man today enters the music teaching line. There is at present nothing with us like specialisation in music teachers training. Music teaching has its own technique. It is a responsible service. Today any man who can sing a few songs, who possesses average Swaragyan and Layagyan runs about doing tuitions in music. Only those among these who possess a sweet voice, whose circumstances permit them to devote the required amount of time for vocal practice, who have a good capacity for imitation, who have had a good practical training in music take to the profession of Mehfil performances. Those are hardly ten percent of the whole lot of our musicians. The rest are all music teachers, good, bad and indifferent. This state of things is probably due to there being nothing like a scientific study of voice quality and

selection of a corresponding suitable branch of music for the purpose of practical performance. A man possessing a thin and high pitched voice takes to learning the Dhrupad style and spoils his voice. Heavy and deep voice on the other hand begin to caress Thumries and Tappas and damage their throats. The result is that a host of third rate practical performers, rejected as Gavaiyyas take to music teaching, producing in their turn a further batch of indifferent practical musicians.

A keen ear capable of perceiving the slightest differences in pitches, power of imitation, a good musical memory and proper understanding of musical values (the beautiful in music) constitutes musical talent. A person who possesses this is definitely intended for a musical career. In addition to this if the voice is favourable there is a future vocalist. In the absence of a favourable voice the student may take to instrumental music. The profession of practical performance whether in vocal or instrumental music requires constant and patient practice of hours together under the guidance and even in partnership with superior artistes. Those only of the talented who can afford these will come up as good practical performers. But it is not possible for all students of music to keep hanging on to artistes, who on their part are unfortunately most intractable people, and to devote so much time to practice. The next thing then is the teaching line.

Music teaching, as I have already observed has a technique of its own. Artistes, however great, are poor teachers, at least for beginners. They are invaluable as models to imitate for advanced students. Systematic teaching of music as such is not in their line. The beginner's initiation into music is a difficult and responsible work. The music teacher must have a good knowledge of and ability to judge the talent, taste and voice quality of every student that comes to him for training, so that he can advise the pupil to select and specialise in the branch of music which would be most suitable to him. A vocal music teacher must not impose voice training upon persons who have talent for music but lack in voice. He must straight send him on to an instrumentalist. Tans and flourishes must not be taught in the beginning and never in the case of heavy and deep voices. The pupil must not be forced to shout out to a pitch beyond his natural range, nor to fall too deep down below. Negligence in these matters is apt to damage the voice permanently, beyond repair. A good voice is a personal property and the teacher has no right to damage it. Every instrument, every branch of vocal music, has its special technique. The teacher must be well learned in that technique and must specialise in that particular branch of vocal music or to that particular instrument if he is an instrumentalist and not assume omniscience. Music teaching is a subject which has yet

to be studied and scientifically and we very badly need music teachers and training schools.

Among practical performers of music, besides the usual Dhrupad, Khayal, and Thumri-Tappa singers the modern conditions have brought in further classes of singers such as film stars, stage singers, interpreters of folksongs, Bhajan parties (religious chanters) and so forth. These new branches have brought forth a number of artistes of high rank and good reputation. By and by, all these will have to be acknowledged as branches of the national music of India. A scientific study and specialisation in these with a view to a professional career promises a good future to our students of music.

On the side of instrumental music again, group instrumental music is coming to the fore. This is a vast subject which offers no end of material for study and specialisation. We have had and still have our soloists, namely Binkars, Sitarias, Sarodias, and our accompanyists, such as our Sarangias, Violin players, Dilrouba players, Pakhawajis and Tabalchis. Our films, Dance troupes, theatres, our processions, religious and social functions have now created a new demand. We now need persons qualified in the art of combination of musical instruments and composition of music for the same. We are at present making the best of what we have got. This new branch of music awaits systemetic study and specialisation on the part of our students of music.

The radio has created another demand namely that of music Programme Assistants. How many of the present Programme Assistants that can claim to have studied the line of their occupation?

The Radio has again created a new line of occupation for our musician, namely that of Music-Programme-Assistant. A properly qualified music-programme-assistant is yet to come. Such a man, besides having a good knowledge of music education. must be a man of education, good address, energetic and hard working, always in possession of up-to-date information on the general trend of the taste of the listeners, alert on the look out for new artistes. All this means a special study and a particular kind of fitness.

Music Directorship in film companies is another very laborious but equally well paying branch of music profession. We have music directors today who were once either professional Gavayis or stage actors. Many of them have probably had no school education. All their study of language and music together was from the classical compositions or the theatrical pieces they learned to sing. In spite of themselves, against their will, these good old people are condemned to a task of setting songs of endless wordings to music, music too of a funny type, shelving all their life-study of Ragdari technique. I do

not think, I humbly submit, that our veterans of Ragdari music performances are the fittest persons for music directorship of film companies. The result of the work of these people is a stereotyped and stale sort of songs which are always short-lived. Let us have Music Directors who have studied music-directing and all that conveys in a systematic way and specialised in it.

There are a host of other branches of the musical profession some of which I shall just enumerate below without going into details of each.

The art of Musical Composition, study of musical literature and writing on music, music research and criticism, journalism in music, research on musical instruments and scientific manufacture of musical instruments, sale business of recorded and written music, orchestra and group playing (Band troupes) for ceremonial occasions and parades. Eurythmics, collection, publication with notation of the folk songs are some of the further branches of the musical occupation which have yet remained unnoticed but which can absorb a large number of our young educated musicians who are at present knocking about day in and day out, hankering after tuitions or singing engagements for a small pittance.

It is not possible within the limits of an article like this to go into details of the subject of the profession of music. I have just tried to put together a few thoughts for whatever they are worth. The subject otherwise is large enough to fill the pages of a separate book.

14

New Trends In Presentation Of Music : Value Of Tradition

Tradition is as important in the Music as it is in the Culture of a people. In fact our Music has developed through the past ages to its present form on the basis of tradition, oral instruction from generation to generation. The history itself of the Music has to be traced through the traditional beliefs and usages. The very practical forms of the Ragas and musical compositions in them were, till fifty years ago, kept up in the oral traditions. They were not recorded on paper, there having been no notation system in vogue. The ancient Vedic Chants, the Gathas and Geetis, the musical rendering of which were treated later on, independently from their wordings under a class of songs called Jatis and the Ragas which, now form the basic idea of all Indian Music have all been handed down to us by tradition.

All art in its ultimate and highest level is individual self expression. After passing through all the discipline of ear and voice training the traditional systems of the Ragas and Talas, which are just the medium of expressing oneself, a student of music, if he has the true artiste in him, evolves fresh forms of musical expression which, in themselves set a new tradition. But apart from individual self expression there is regional self expression, and national self expression, Regional Art, National Art, and it is in these that tradition plays an important part. Music, after all is relative. What is music to an Indian may strike a non-Indian as noise and vice versa. Hence we have so many systems of music, Indian Music, Western Music, Chinese Music, Persian Music, African Music etc. In India itself we have two distinct systems of music, the Hindustani and the Dakshinatya. Among the orthodox musicians and their equally orthodox listeners on either side we find persons vehemently scoffing at the other system. But in spite of all the scoffings and screaming against it, it is music for a colossal number of listeners. It is the effect of tradition that music is Regional or National. Through age-long traditional usages, music takes a distinct form, a distinct characteristic, which makes it Hindustani, Karnatic, Bengali, Maharashtria or Punjabi, in its regional aspects, or, on the other hand, Classical Music. Folk Music, Temple Music, Chamber Music, Stage Music and so on in the cultural aspect.

The most important and characteristic tradition of Indian music is its melodic form as distinguished from music which is

based on Harmony. Indian Musical expression is by succession of tones and not by simultaneous sounding of several tones together. The term 'Varna' occurring in the very definition of a Raga as given by Matanga points to the melodic form of our music. Musical values created by a variety of melodic patterns, each on its part expressed in various different ways with vocal modulations, rhythmic settings and graces of music known as Gamakas, weak and strong accents on the notes of a scale, have enriched Indian music. In fact the musical rendering of a Raga is like an act on the stage the notes of the scale acting each its appointed role, and behaving towards the other notes according to a given plan so that the whole play impresses the audience as it were they were being regaled with colourful representation of a dreamland story or a fairy tale.

The next traditional habit strongly embedded in the mind of the Indian Music listener is his unswerving attention to the tonic. He understands and appreciates the mode, each to the tonic and every tone in the melody, its correct or incorrect intonation and expression in relation to the Shadja which is always the tonic for all music. Whatever flights and flourishes of musical passages the musician may show off in the course of his interpretation of the Raga he must come back to the tonic and keep the modal character of the melody ever fresh in the minds of the listeners. The tonic is of course fixed by the musician himself according to the range of his voice or musical instrument he plays on. It is not a standard pitch. When once the tonic is fixed at a certain convenient degree of pitch by the musician all his performance will be based on this tonic. He may raise or lower the pitch according to the needs of a fresh melody he wishes to take up if he feels it necessary. But once a Shadja(Tonic) is fixed for a certain melody the melody will always be understood on the basis of, in relation to the tonic fixed for it. It is the tonic which gives the melody its peculiar character. Let me demonstrate the point. Let us suppose that we are listening to a demonstration in the Raga Jaijaivanti. But it will sound Jaijaivanti all right so long as our attention is fixed on the Shadja, the tonic. If however, a clever chap puts the tonic in the background and emphasises Rishabh too much he creates an atmosphere of Bhairavi for a little while and then all of a sudden returns to the tonic which, as soon as, it is introduced turns all the effect of Bhairavi into that of Jaijaivanti. This is of course a kind of musical jugglery. Other instances or similar jugglery are Bhairavi and Yaman, Bharavi and Bihag, Marwa and Malkouns, Sarang and Todi. Let me demonstrate these (sings).

Another idea which has been traditionally uppermost in the mind of the Indian listener of music is the predominence of vocal music. "Vadyam Geetanugam" say our Shastrakaras. The definition

of a Raga also appears to hint at this. Here again the restriction of musical movements to the four varnas namely repetition of a single tone, ascent from a lower to a higher tone, descent from a higher to a lower tone and a combination of all these three movements which are the only possible movements for the human voice, unless of course it is hoarse, hints that the Shastrakaras had the human voice and its natural limits in their minds when they wrote the definition of the Raga. It is true that instrumental music has its own elaborate technique. In fact each instrument has its own technique dependent on its size, shape and make, and our Shastrakaras have elaborately described the Karanas or Hasta-Vyaparas, the strokes and fingering on the keyboards of all the types of instruments that have been in vogue in Indian Music. String instruments played by the plectrum lack the continuity the unbroken flow of sa single musical-tone or a musical passage and have therefore developed technique independent of and different from vocal expression, which is more or less influenced by rhythmic treatment, the strings having to be struck by the plectrum over and over again. String instruments played by the bow as well as wind instruments can very well express long notes and as such follow vocal music. The technique of a musical instrument has after all reference only to the way in which it is to be manipulated. The music to be played on it is the same as vocal music. The limits however, of the instrument and consequently its special techniques gives the music a certain shape which is quite independent. String instruments like the Veena and Sitar are not played in accompaniment to vocal music. In the Dakshinatya Sangeet however the Veena can be played in accompaniment to the voice. In fact Violin, which is now the foremost instrument of accompaniment to vocal music in the Dakshinatya system, was introduced only about a hundred years ago. Before that the Veena alone seems to have been played in accompaniment to vocal music. In the North too, in the past, the Sarangi was supposed to be fit to be played only with the light type of songs, such as Thumries and Ghazals. High browed classical vocalists never allowed it to be played with them. We are told that Miyan Tensen used to have a Veena player accompanying him, probably Samokhan Singh or Misri Singh. The descendents of this great musician however seem to have given up vocal music and taken to playing on string instruments namely the Beena and the Rabab. They have no doubt developed a highly specialised type of music on these instruments which has enabled these instruments to be played in independent solos for hours together keeping the audience spellbound as it were, throughout the programme. But let me draw the attention of the music listener of today to the modern tendency among instrumental musicians of today to imitate vocal expression, even on instruments played by the plectrum, to show as it were that vocal music does after all lead all

musical expression in India. The technique as such of the Veena, Sitar, Sarod etc. as pointed out a few minutes ago is influenced by rhythmic treatment. No doubt they have opened a line of musical entertainment in the elaborate and complicated drumming on the Tabla or Pakhawaj. The art of Tabla playing comes out in its full glory when it is played in accompaniment to string instruments of the veena class. In fact some sitar players play on their instrument in a style which gives the impression of tabla bols set to music on the Sitar. It will not be wrong to say that in the quick tempo sitar and sarod surpass vocal music. The Jhala is a speciality of strings struck by a plectrum. It is a part of the climax or the close up of the extempore elaboration and improvisation of a Raga.

The Tala system is again an ancient tradition peculiar to Indian Music. Out of the long and short durations of the syllables of the Vedic Mantras two elaborate systems of time measurement were evolved system of syllabic metres, (Gana Vrtta) and the other system of musical metres or Matra Vrtta. The Gana Vrtta was employed in poetic verses while the Matra Vrttas were used for a type of verse known as Geeti meant to be sung. Out of the Matra Vrtta an elaborate system of musical time or Tala was developed which is still prevalent in Indian Music, though in a modified form. The Shooladi Sapta Talas all played on the Mridangam in the Southern system of music and Talas of the Dhrupad style played on the Pakhawaj. Talas of the Khayal and Thumri styles played on the tabla in the Hindustani music system are the comparatively modern forms of the ancient tala system.

An Indian musician never attacks a musical tone directly. There is always a leading note mostly a lower one attached to the main tone, e.g. pa sa ni sa sa pa, sa ga ga ni etc. (Demonstrate). To an Indian musician singing is like swimming in water. All movements whether of the instruments such as the Harmonium, Piano are considered unfit for correct expression of Indian Music. I am reminded here of the old famous saying of our Shastrakaras namely :-

YATHĀ-APSU CHARATĀM MĀRGO MEENĀNĀM NA-UPALABHYATE :

AKASHE WĀ WIHAHGĀNĀM TAD-VAT SWARAGATĀ SHRUTIH :

"It is not possible", say they, "to trace the patch of the fish in water nor that of the birds (flying) in the sky, even so it is impossible to trace the Shrutis in the (movements of the) Swaras". This Shloka occurs in a different context, it is true. But the idea behind it is the same. There is very little, if at all, of detached Swaras. Let me

demonstrate how the Swaras of a Raga, if sung detached spoil the effect thereof. (Demonstrate). Here are a few passages of Darbari Kanada, SA, RE, DHA, NI, PA, MA, PA, DHA, NI, RE, SA : NI SAREGA, MA RE SA. These very passages have to be sung in this way. (Demonstrate) so that they express the Raga in its proper spirit.

The musical compositions, the Dhrupads, Horis, Khayals Thumris, Tappas, Taranas, in classical music, and the Rasias, Goth, Baool, Bhatiyali, Lavni and the hundreds of the devotional songs sung by our saint poets of the Bhakti age present to us a rich and endless treasure of the traditional knowledge and practice of our music. In fact the whole theory of our music has been built up in conformity with on the basis of these traditional musical compositions, handed down to us through the mouth to mouth training, carried on in the families of the professional musicians. Authenticity of a Raga form, and of the style of its practical rendering had been preserved in these traditional compositions and as such they were highly prized and jealously guarded as a treasure by the musicians of old. I shall now demonstrate one or two of these traditional compositions (DEMONSTRATE) (i) Peera Dasta Gir (ii) Chhaya Pari Jalame Janan (iii) Hoon Toh, Janama Na Chhandu (iv) Kanganawa Mora (v) Mandara Dhapa Bajana Lage.

15

A Music Teacher's Responsibility

Let me, at the outset, draw the attention of students and lovers of music to the fact that the profession of music teaching is far different from that of a public performer of music. Music teaching, if viewed in its correct perspective is as much an art as entertaining an audience by a musical performance.

A music teacher, may not be a public entertainer, and yet he must be equipped thoroughly with the knowledge of the theory of music and the ability to perform music in a tuneful voice and correct rhythmic punctuation. This is absolutely necessary. The students will, otherwise have no confidence in his teaching. In the beginning, in the initial stages of the course of studies, i.e. in the first year class the teacher will do well to sing or in the case of classes of instrumental music play on the instrument the class lessons much of the time of the period. Of course the secret of teaching music, or for the matter of that, any subject, is to awaken the thought and imagination of the pupil and thereby to draw from him/her what is actually required as a result of the knowledge imparted.

At the end of two and a half years' course of study and practice a student is expected to have acquired sufficient knowledge of the basic Swaras and scales of music and ability to sing the basic ten Ragas, namely Bilawal, Yaman, Khamaj, Bhairava, Kafi, Asawari, Bhairavi, Poorvi, Marwa and Todi so as to read the notations of the compositions in the text books and prepare at least outlines of the songs, Dhrupads, Khayals, Taranas, Lakshangeetas, Bhajans etc. by themselves. After having got the compositions prepared by the students themselves from the notations given in the text book the teacher should always make it a point to sing the same compositions in the style in which they will be effective without disturbing the text much. Small adjustments here and there will of course be permissible, for instance in the Vilambit Khayals the opening cadence, if it covers four matras may be speeded up so as to cover two matras only. The teaching in the higher classes should be suggestive, leading the students to the correct point. In the initial training in the 1st and 2nd years in the case of vocal music correct intonation, breath control and steadiness should be very carefully attended to in the vocal expression. Students must never be encouraged to sing in a pitch too high from their natural range of voice. That may damage the voice beyond reclamation. It is of course difficult to form classes so as to make all the students sing on a common key note (Shadja) with ease. Ordinarily the voice range of the human throat is supposed to cover two octaves, say, Mandra

Saptak Pancham to Tara Saptak Pancham. The key note (Shadja) should be tuned to a pitch from which the students can sing three notes below and eleven or twelve notes full note (Major tones) above the key note. If possible, it will be better if classes are formed according to the voice range. Of course female voices will, in most cases, be five tones above the male voices and accordingly ladies and minor boys' classes will have to be formed separate from those of adult male students. There cannot be combined classes of male and female students together in the case of classes of practical vocal music. In theory lecture classes of course male and female students can sit together, but never in the classes of practical vocal music teaching. In the case of practical training in instrumental music combined classes are quite possible. But I am one of those who would prefer separate classes for male and female students.

Small passages of the scale and Ragas in slow tempo should be taught and students asked to practise them. By such practice the students will acquire ability to express their voices clearly steadily habit of breath control.

In the first and 2nd year's training very quick passages of music should not be introduced. The tempo of the Tanas of Todas (on Sitar Sarod etc.) should not go beyond two Swaras per second or even not beyond three Swaras in two seconds. This is absolutely necessary to ensure clear expression and correct intonation of every note in the Tana/Toda. A Tana, however quick, is a Shaitan (Setan) if it is not in tune. Gamak Tana should not be introduced in the initial stages. Straight 'AAKĀRĀ' in a clear voice should be encouraged. In classical music undertoning and suppressed voice will never develop the voice, up to the quality required for the proper expression of classical vocal music. Some of the Gharanas of Hindustani classical musicians advice practising Tanas as follows :-

YAMAN

SA gare rega pama PA nidha sānī SA --------

AA - - - - - - - - - - - - - - - --------

pasā nisā dhani padha mapa gama rega SA

A - - - - - - - - - - - - - - - -

This probably creates natural momentum in the voice and may help in practising Tanas in a quick tempo, later on.

The teacher will do well to watch the facial expression of the students while singing. If he has himself formed some habit of facial twisting and turning, he should warn the students not to imitate him in that. Usually it happens that students, while trying to imitate the teacher in his music imitate him in his facial expression also, unconsciously though it may be.

Not more than twelve students in the first year, nine in the second year and six in the 3rd and four in the 4th and 5th year classes should be the strength of respective classes of music, if good and efficient teaching is expected. Otherwise very few students who make a special effort and intensive study and practice may come out with good merit, all others being just runners up.

One thing a music teacher should guard himself against is losing his temper in the class. It is true that a tone out of tune is like a pin prick and annoying but the teacher should understand that new students are very likely to go out of tune. He should correct the intonation with a calm and quiet mind.

Sense of rhythm should be awakened from the very beginning. When introducing a Tala it should be explained as regards the number of its Matras and Theka and students should be asked to mark it with claps, Matras and Offs (Bharis, Matras and Khalis) taking every care that the tempo is kept intact and undisturbed. This practice should be given for at least twenty minutes to half an hour. Then the Tabla accompanyist should play the Theka or Thapia on the Tabla or Pakhwaj according to the type of Tala for about ten minutes. Then the students should be asked to mark the Tala with Bharis, Matras and Khalis while repeating the Theka or Thapia by mouth along with the Theka or Thapia played on Tabla or Pakhawaj. Particularly, attention of the students should be drawn to the small part of the Theka-Thapia preceding the Sama, for instance :-

Tilwada :-

Matras	13	14	15	16	1
Theka	DHA	DHA	DHIN	DHIN	DHA
	or				
	NA	NA	DHIN	DHIN	DHA
					X
Tala Marks	3				

EKTALA :-

Matras	9	10	11	12	1
Theka	DHIN	TRAKA	DHEE	NA	DHIN
		or			
	DHAGE	Tirkita	Dhee	NA	DHIN
	if the Tempo	is slow.	Dhee	NA	DHIN
Tala Marks	3		4		X

Chautala :-

MATRAS	9	10	11	12	1
THAPIA	TITA	KATA	GADI	GINA	DHA
Tala Marks	3		4		X

DHAMARA :

MATRAS :	8	9	10	11	12	13	14	1
THAPIA	GA	TI	TA	TI	TA	TA	-	KA
TALA MARKS	O			3				X

Within these last pieces of parts thereof of the Thekas/Thapias the opening cadence of the song concerned is to be taken up to catch the Sama. The students should be taught to be watchful and catch the time by forelock as they say.

Listening to good tuneful music is a part, and, an important part of the training. Students should therefore listen to good and tuneful music on the Radio, or at public performances by reputed artistes. Music is an art as much as or perhaps more than a science. Good models are absolutely necessary in the study and practice of an art. The ears, listening to music, develop the sense of the beauty and 'effect' in music. If possible, the teacher should accompany the students and guide them to the points they have particularly to attend to in a good performance of music.

But listening alone will not do. The students must take every opportunity to perform before an audience with the object of entertaining them. Without good experience in the art of Mehfil performance the students will never acquire self-confidence in exhibiting their skill in practical music. Students who shirk from performing before an audience and do not develop the habit of entertaining an audience will always remain, if at all, just listeners only and not come out as practical musicians.

In the West they have introduced certain hand signs representing the Swaras. Sight helps the ear in imagining the degrees of pitch in a scale. This method has also been tried in classes of Ear-training (Swaragyana) here in India and it has been found very helptul. Within six months the students acquire sufficient Swaragyana to sing all the Shuddha and Vikrit Swaras asked and to identify them when sung by the teacher. I strongly recommend this method to the Music Teachers that be.

After all, much depends upon the Music Teacher's own initiative, experience and judgment.

The subject of Music Teaching is a wide one and will occupy a whole volume if it is to be dealt with in all its details. In this small article I have tried to give a broad outline, which will be sufficient for those who are working in this line.

An inexperienced and unimaginative music teacher is very likely to damage and destroy the voice and talent of his student beyond repairs.

16
An Ideal Music Institution

Music has now been accepted as a necessary part of the cultural standing of our young men and women. The demand for musical training and musical entertainment has grown to surprising heights every where in India. The institutions of musical training, the All India Radio, Music Circles, Music Conferences and Music festivals, Gramophone records and the films are meeting this almost National demand to some extent. The music section of the All India Radio, Music festivals, Gramophone records and the Films are avowedly medium of entertainment. But they also, indirectly though, serve the purpose of educating the people. In fact they are complementary to the institutions of musical training in as much as put forth models which, if well selected, would prove of great help to students of music on the practical side of their studies. One is sometimes surprised to see to what extent our young students of music who have some talent and power of imitation sing and play on instrument in the style of some great artiste of their choice simply by constant contact with his/her radio programmes, gramophone records or recitals at a music conference without having ever had any personal contact with that great artiste.

There is no dearth in India of institutions of musical training. Almost every town big or small has some sort of a music class going on, and they are all contributing their little bit towards the mission of spreading the message of Music among the masses. But among other difficulties the greatest handicap that these institutions are suffering from is a total lack of contact of the students with their teachers beyond class work. If a student is expected to come out as a full-fledged musician constant contact with the teacher is an inevitable feature of his career. Apart from class lessons the teacher has to keep a constant watch over his students practice, to guide him to keep him in touch with model performances of music, to draw his attention to musical values whether they are discovered in a musical composition or its practical rendering. Such effective study and practice under the careful watch of the teacher can be carried on only if there is a hostel attached to an institution of musical training. None of the institutions that are working at present have these facilities. Students, if any, that might have come out as effective practical performers have been able to do so by special effort losing no opportunity to obtain personal instructions and guidance of their teachers in their study and practice. There have been institutions in the past where students have been taken in as

boarders in the music schools and all these have been comparatively more successful in their careers than others including the day scholars of the same schools who have had only the regular class lessons and no special training or guidance.

Under the present conditions the institutions of musical training are carrying on just mass education in music. The horizontal progress that these have been able to achieve is immeasurable. The knowledge and practice of music have been diffused far and wide as a result of the functioning of these institutions. But they can produce outstanding musicians only when they are able to afford facilities to the students for specialised training, as a part of their course, under their teachers. The institutions must be residential schools/colleges for this purpose. The educational institutions working at Banaras, Raj Ghat (Banaras), Rishi Valley, and Adyar under the Theosophical Society could be pointed out as models for residential colleges of Music and Dance. It can hardly be denied that the cultural and educational level of the students of these institutions is comparatively quite high. One can look forward to the Beethovens, Bachs, Handels and Mozarts of India only if residential colleges with talented students for the matter of that even sacrificing, quantity for quality, on the models of the Institutions mentioned above come into existence.

17

A Comparative Study Of The Old Traditional Methods of Musical Training And The Modern Music Classes

The subject of my paper is "A comparative study of the Old Traditional Methods of Musical Training and the Modern Music Classes". Now that music has acquired a place in the cultural life of the nation the demand for a systematic training in the arts of music and dance has grown and is growing by leaps and bounds. It is time we formed definite view on methods of musical training.

I have therefore thought of discussing and comparing the old and modern methods of musical training, in this gathering.

In the past literature on music we do not find any reference to this very important and interesting subject, namely *Sangeet Shiksha Pranali*. In fact there is no record in any of the old Sanskrit works on music, of classes of music where a number of boys or a number of girls were given training and practice of music together. Most of the training, if at all, any, seems to have been individualistic, in the *Guru Shishya Parampara* as they call it. There is however an interesting reference to a competition and argument between two Pandits, Haradatta and Ganaraja on the subject of dance training in *Malavika-Agnimitram* of Kalidasa, in which they are discussing the correct ways of initiating a student into the art of dancing and developing a proper understanding and appreciation of the art in him. The *Shilpa Shalas and Natya Shalas* attached to the ancient palaces were perhaps classes of music and dance maintained by the royal patrons just to have programmes of music and dance ready at their command at ceremonial occasions. We are told that the ancient Universities of Taxila and Nalanda had centres of musical and dance culture affiliated to or incorporated into them. But beyond just a mere reference to these there is hardly any information whereby we could understand the system of teaching, courses of study, the forms of classes, male or female, examinations, if any, and other things.

Nobody can challenge the superiority of individual coaching whether in Art, Science or Literature over class and mass training, with regard to qualitative merit. But individual coaching is possible only if the teacher and the taught have both enough patience and time and energy to spend over the very slow but sure methods of study and practice. In the present times, especially when, in the place of half a dozen talented personal pupils, each receiving his own special training from the *Guru* according to the convenience of time,

the pupil's own capacity to learn, his talent, application and devotion and, moments of inspiration of the *Guru* himself, the modern trainer in music has to teach a class of students of varying talents, tastes, qualities of voice, and temperaments, the old methods would seem to be impossible.

However it would not be out of place at the present moment to make a comparative study of the bygone and modern methods of training in music.

The past methods of musical training which we shall be discussing here will of course be those followed by the professional musicians of Northern India of the past four centuries.

Baiju Bawara, Gopal Nayak and Amir Khusro are the oldest names we hear with reference to Hindustani Music. They were contemporaries. We are told about a competition between Amir Khusro and Gopal Nayak. Both are credited with having introduced certain new features in our music. We find Gopal Nayak's name in Kallinatha's commentary in *Sharnga Deva's Sangeet Ratnakar*, and his *Raga* and *Tala Kadambakas*. Amir Khusro is mentioned in history as the inventor or rather a modifier of certain usages in the Indian music of those days including certain musical instruments. The *Quowals* of India, who are the Muslim *Bhakti Gayakas* acknowledge Hazrat Amir Khusro as the inventor of *Qaul Qalbana*. *Qauwalis* are the Muslim form of *Bhajans* and *Keertans*. Amir Khusro evolved *Qauwali* out of the *Bhajans* and *Keertans*. *Qauwali* is thus of Indian origin. Baiju Bawre was a wandering minstrel, singing devotional songs and songs of philosophical content. This wandering minstrel must have been a very popular figure of his time and must have given birth to a very touching style of singing so that he is remembered today, after seven centuries with great respect by all our musicians. But beyond his name we have absolutely no information as to where he learnt his art. We cannot say where he picked up his knowledge and practice of singing. Bawre means a wandering minstrel.

Next after Baiju Bawre the most respected name we hear is that of Swami Haridasji surnamed *Dagur* rightly or wrongly by some musicians. Swamiji can truly be considered the father of the music of Hindusthan of the past four centuries. Hindusthan is the name usually applied to Northern India, that part of India which is to the North of the Vindhya and Satpura ranges. The style of singing which Swami Haridasji taught to a selected few students of his such as Tansen, Baiju, Nayak, Gopal Lal, Ramdas seems to have spread about all over North India and Gujarath, Maharashtra and Madhya Pradesh. But about the actual styles of singing, voice qualities, system of voice culture and voice production which made these names memorable in the history of our music we have no definite

information. The only source, if at all any, of the slightest idea on these points is the traditional practices of the professional musicians of today. The recognised classical style of vocal music in those days was what we know today by the name of *Dhrupad* and *Alap* style. All these great musicians practised and cultivated religious and devotional music a serious type of music having its own solemnity, its own serenity, its own dignity and as such commanding respect from the listener; *Dhrupad* and *Alapchari* has its origin in the temple music of the *Keertanas* and *Bhajans*. The actual methods, as I have pointed out here before , of developing a melody in a Dhrupad and Alaps, the exercises for voice and ear training can be deduced from what might have been perhaps left of it in the traditions of the professional musicians. Swami Haridasji, it is said, had that charm in his music that it could gather even wild animals and birds around. The sweetness of his voice and cadences are believed to be superhuman. What made the music so sweet? We cannot say.

And let us now turn to the traditional methods of initiating a pupil into and imparting training in the art of music.

Before education on a mass scale was introduced the old *Guru Shishya Sampradaya* was prevalent everywhere. Even in the West, where mass and class teaching on modern lines, mass and class teaching as we understand it today, was introduced much earlier than here in India was not existing before what they refer to as the Renaissance set in. Class and mass education has its origin in religious congregations. The *Upanishads* of the Hindus, the *Moulood Sharif* of the Muslims, the religious gatherings of the Buddhists, the Christian sermons in the church were all schools of religious education. But there was no idea of specialisation in these religious gatherings. The listeners to the religious sermons were not being trained as such in religious knowledge and practices. They were not necessarily expected to qualify for the religious profession. For the purpose of training students for a particular vocation the system of individual coaching alone was followed in those ancient days. A young boy having a natural talent for particular branch of knowledge or art used to be sent to an expert specialist in the line and was coached by him. This very thing happened to Tansen. The same was the case which the great composers and musicians of the West such as Beethoven, Bach, Handel, Mozart and others of the past few centuries. Education in those days was a priceless gift. Great artistes and learned scholars of the remote past were themselves always on the look out for pupils to whom they could impart all their knowledge and art, pupils who had talent enough to appreciate the blessings of the knowledge and devotion to pursue it, and faith in their master. Such persons alone approached the great masters and such persons alone, the great masters taught with affection and interest. The

custodians of knowledge and art were, in those days liberally patronised by kings and princes. They neither stood in need of nor expected any gratification for their work of teaching from their pupils. In fact they fed and clothed the pupils out of the property in land and money they held as donations and gifts from their Royal patrons. They of course put their pupils to hard work and even at times very trying personal services with a semblance of harshness. May be, that was all a part of the training. This spirit of education as a labour of love on the part of the teacher and devotion on that of the pupil deteriorated as soon as the royal patronage slackened and the masters were driven to looking after themselves for the very subsistence. Training in art and craft became a very difficult problem for the learners. They had to pay a very high price either in the form of personal service or in money for scanty scraps of lessons from the masters. Music, art, crafts, poetry, literature became hereditary professions and these were, so to say, monopolised by and restricted to guilds of professionals who jealously guarded the secrets of study and practice of the profession concerned, reserved them for their own children and threw out to an outsider who came to learn from them little bits of lessons here and there without opening to them the so called secret treasures of knowledge and practical work. No doubt, it often happened that a fellow who had absolutely no talent for art or science went to a renowned expert for training. Such persons became a nuisance to the *Ustad* and a laughing stock of the company around. These *shagirds* were passionately devoted to their line of choice. But they had no sense of their own lack of capacity to succeed in their pursuit. As a result these pupils never attained any merit and remained mere caricatures. Extra intelligent and talented pupils were considered by the masters of these later years as trade secret lifters and were never encouraged or allowed any contact with the proper methods of study and practice. Even under such conditions the talented and intelligent among the *shagirds* of the *Ustads* with no end of patience and a firm faith in the *Ustad*, and a devotion to their chosen branch of study stuck to their work for years together under all difficulties and purposeful in attention for the *Ustad* and came out successful in the line. Such cases were quite common among the great musicians of the recent past. The traditional method however of the professional *Ustads* had certain great advantages. The admission and enrolment of a new entrant into the particular tradition or *Gharana* of practical training was effected by what is known as the *Ganda or Nada* ceremony according to which the *Ustad* tied a thread round the wrist of the pupil and recited certain sacred incantations and benedictions, put a few grains of gram and jaggery in the mouth of the pupil and initiated him into the art by the first rudimentary lesson, in the case of music, the basic music scale SA, RE, GA, MA etc. The pupil on his part

touched the feet of the *Ustad* with his head and offered a present and sweets according to his limit at the feet of the *Ustad*. A royal *Shagird* offered jewels and ornaments while a common man could offer a few coins. There was no set standard. This ceremony was considered to be sacred and the relation thus created between the *Ustad* and the *Shagird* was to be observed for all life. The *Shagird* attained certain rights as a result of the ceremony. He was looked upon as a near relative, almost an inmate in the house of the *Ustad*. In his career in the profession and in his style of execution he was always supported by his *Ustad* and *Ustad's* relatives. This spirit of personal interest and attachment between the *Ustad* and *Shagird* went a long way in inspiring the pupil with zeal and zest for his study and practice despite all difficulties. The *Ganda* ceremony was performed in the presence of a gathering of fellow musicians of the *Ustad* and fellow pupils of the *Shagird* and the pupil was publicly announced as the acknowledged *Shagird* of the *Ustad*. After the first present offered at the *Ganda* ceremony no further fees were expected from the *Shagird*. The pupil was however expected to do service he was enjoined in the house of the *Ustad*.

Let us now turn to the actual lessons set.

The first lesson was what is known as *'Sur Bharana'*.

The basic Swara, *Shadja* of the *Mandra Saptaka* suitable to the vocal pitch of the *Shagird* was to be held up as long as his breath capacity could hold it. This practice was to be done regularly early morning every day for an hour or two, increasing by and by the duration of the *Shadja*. The object of this practice was to acquire steadiness, strength and correct pitch sense in the voice and breath control. Proper guidance is necessary in this; otherwise the voice may get cracked and spoiled by overdoing the practice or by a faulty production of voice. Persons having high pitched voices were not expected to go down too much in the lower octave, nor were persons possessing deep low pitched voices expected to stretch their voices up too much in the top octave. What was important was holding a musical tone steadily for some length of time. This practice was continued for months, even for two or three years in some cases. The *Ustad* never proceeded further in his *Taalim* till he was satisfied that the voice of the *Shagird* had acquired the required strength, steadiness and tunefulness. Apparently such practice is tedious and uninteresting. I wonder if our modern students that he will have the patience or time to sing just one single Sa for months together. But the old students of the past centuries did stick to these instructions. However, during the time they went on with this *'Sur Bharana'* they came into constant touch with the best music and musicians at the musical gatherings and debates and discussions often held at the

house of their *Ustads*. By the time they finished the initial course of voice cultivation they had already heard hundreds of musical performances and discussions on practical aspects of music at the little homely conferences at the house of their own and other *Ustads*. A good number of priceless musical compositions and artistic *Alaps* of *Ragas* had already trained their ears automatically.

After the *Shagird* had acquired strength and steadiness in the voice the next course started with a few simple scale exercises to be practised with increasing tempo. Mostly the straight *Arohas* and *Avarohas* of a few basic scales such as *Yaman, Bilawal, Bhairava, Kafi* and *Bhairavi* with an open mouthed and full throated voice were practised. Along with these a few easy songs of *Dhrupad* style in *Ragas* like *Yaman, Khamaj, Bhairava* and a few passages typical to the respective *Ragas* attached to easy songs of the *Khayal* style were practised. There was nothing like a set course of study. Whatever the *Ustad* was inspired to teach the *Shagird*, the *Shagird* had to learn. Of course there was a certain broad outline of the course of studies which varied in details according to the voice quality, degree of musical intelligence and musical memory and general fitness and progress of the pupils. There was nothing like the *Swarajnyana* exercises. The ear training under the traditional method of training aimed at the correct impressions of the *Ragas* and songs on the ears caught and retained synthetically by musical imagination and musical memory and not by musical intelligence in their analysis. Without understanding intellectually what it is that he has learnt or is practising, the pupil under the traditional system had to concentrate by mere memory the impressions he might have received of the *Ragas* and songs he was taught and practised them hundreds of times till the lesson was permanently fixed on his mind. The lack of *Swarajnyana* worked as a blessing in disguise in the case of those students of music of the past ages, because it was only by steady and constant practice aided by musical imagination and memory that the lessons learnt from the *Ustad* could be retained. We now wonder how a musician of the old tradition is able to repeat verbatim the songs he might have learnt fifty years ago. They must have practised these songs at least five thousand times to remember them correctly after a lapse of fifty years. We also wonder on the other hand that quite a number of practical musicians of a fairly good reputation during the recent past were unable to analyse their *alaps* and *tanas* in notation. All the same they were impressive practical demonstrators. The great Tansen, Baiju Nayak, not the famous Baiju Bawre, but Baijnath, a man from Gujarath who was one of the pupils of *Swami Haridasji*, Gopal Lal, Bilas Khan, Samokhan Singh, Misri Singh, Niyamat Khan and Naubad Khan, both known more by their pet names Sadarang and Adarang Bahadur Hussain Khan, Haddu

Hassu and Natthu Khans of the Gwalior Darbar, Bande Ali Khan and Ali Hussain, Vazir Khan, Yousuf Khan, Inayat Khan, Taj Khan, Chand and Surj Khan, Babu Ram Sahai, Shakkar, Makkhan, Bade Muhammad Khan and Rahmat Khan, Haddu Khan's sons, Amir Khan *Sitara*, Tan Ras Khan, and his pupils Alia known as General among musicians and Fattu his brother, Zakir Uddin and Allah Bande, Pannalal Gosai, Kudav Singh and Nana Sahib Panse who are pioneers of their respective schools of Mridang playing, Shankar Raoji Pandit of Gwalior, Balkrishna. Bua, Allahdiya Khan, Bhaskar Bua Bakhle, Vaze Bua, Abdul Karim Khan and the unforgettable man of the century, the late Faiyaz Hussain Khan, *Aftab-I-Mousiqi*, were all trained in the *Guru-Shishya* tradition. Ustad Mushtaq Hussain Khan, Shri Anant Bua Joshi of Aundh, Vilayat Hussain Khan, Krishna Rao Pandit of Gwalior, Gajananarao Joshi and some senior pupils of the late Vishnu Bua such as Vinayak Rao Patwardhan, Apte, Kashalkarji and a few others belong to the old tradition. Pt. Vishnu Digambarji had already started his Gandharva Maha-Vidyalaya when these first pupils went to learn from him. But he seems to have trained them individually also in the old traditional system.

In the old system all emphasis was laid on the practical side of music. There was nothing like an intellectual grasp of the art. Musicians that were, were just good demonstrators. They could never explain what they were singing or playing. Of course the rules of practical execution they knew well enough. But they had no word of language to say the why and wherefore of the rules they followed. It was the listener's job, if he was intelligent enough, to find out for himself and frame rules of procedure in the development of a Raga and a musical composition. And this was what *Pandit Bhatkhandeji* did with all the material and facts he gathered from the Gharanedar practical musicians of his time, and has thereby made available all the important topics of practical music to the posterity. There is no doubt that for a student who wants to concentrate on music alone to become a practical musician without any education or any other cultural activity the old method just now described will be the best. Only, the student must do all in his power to achieve the aim. He can earn his livelihood and attain social and economic eminence only if he becomes no less than a top rank demonstrator of music. Mediocres in practical music who are not equipped with educational qualifications and cultural standing will remain non-decrepit and have to drag on a hand to mouth existence. Examples of such failures are not few in the field of music. Mixing up with good practical demonstrators and keeping in touch with them was a necessary part of the training in the old traditional system of training. Music is a practical art and the more often a student has

best models kept before him the greater is the possibility of his coming out as a successful practical demonstrator. An able practical demonstrator of music, at least in these days of ours, gets as much respect and pecuniary assistance from the public as lawyers, doctors, engineers etc. of the learned professions. He is never questioned on his educational qualifications and cultural standing. Even his weaknesses, if any, are connived at and pardoned by the listeners once they are charmed by and lost in his music. Thus the old methods of learning and teaching music may be followed by those who have leisure, patience enough to practice music alone and nothing else.

I wonder how many among the thousands of students of, music of today will be willing and able to give themselves away to music.

And now let us turn to the modern methods of class teaching of music. To my knowledge the first record of a Music School in India is that of the Baroda State Music School, which seems to have been established at Baroda sometime in the nineties of the last century. This school was run by the late Moulah Baksh Ghisse Khan who seems to have hailed from the South and as such was fairly well acquainted with the Carnatic system of music. The new scheme of imparting training in music to a number of students together in a single class of music on modern lines naturally created a necessity of a system of notation and graded text books. It is possible that Moulah Baksh, himself a man of original ideas and resources, might have been helped by the European Band Masters of those days of the Baroda State in evolving a system of notation. It may be noted that the music school at Baroda came into existence during the time of the late His Highness Maharajah Sayaji Rao Gaekwad of Baroda who was himself a recognised elite among the ruling princes of those days. The school was perhaps started at the suggestion of His Highness himself. After this school a number of such institutions came into existence in all the chief cities of India, number of notation systems, the *Akar Matrik* and *Danda Matrik Swaralipi* of Bengal, the late Pandit Vishnu Digambarji's system of the three lines of *Mandra Madhya* and *Tara Sthanas*, which has now been given up by the Gandharva Maha Vidyalaya Mandal and a new single line notation system replaced for it by some of his pupils and followers, the notation system of the 'Hindusthani' Sangeet Paddhati,' besides those followed by the late Abdul Karim Khan Sahib, the Poona *Bharat Gayan Samaj* of the late Bhaskar Bua, Shri Anant Bua Joshi of Aundh which, I am told, has been adopted by Pt. Onkarnath in his new publications, may be with slight modifications. These latter systems never became very popular. Among those that are popular some are popular by their intrinsic merit of simplicity and direct

method and some others have a sembalance of popularity just by mere propaganda is spite of the fact of a general feeling against their complex nature. The professional *Ustads* of the old traditions have no faith in the idea of writing music on paper. But they are perhaps not aware of the present needs and as such this opinion is not acceptable in view of the necessity that has arisen now of public education in music.

As I have pointed out here before, the Baroda State Music School's text books on music were the first graded series of text books that were published. *Pandit Vishnu Digambarji* soon followed with his text books on *Alankaras*, the Bala Sangeet Bodh, the Raga Pravesh, the Harmonium guide, Notations of Bhajans etc. But the notation system having proved too unwieldy and costly for printing it was replaced by the new one line system of notation of the Gandharva Maha Vidyalaya Mandal. I wish the late Pt. Vishnu Digambarji's Raga Pravesh series at least was republished in the new notation system, because they are quite good and may be studied by students of music that be. *Panditji* has given a full programme of some Ragas, about 18 or so, I believe, like *Bhairava* with *Alaps Vilambit* and *Madhya* and perhaps a few running Tanas attached to traditional songs. One full book is devoted thus to a single Raga so that a student who studies these and commits them to memory by concentrated practice, could be prepared with about half an hour's *Mehfil* rendering of that *Raga*, of course according to *Panditji's* ideas of the form of the *Raga*. But unfortunately none of these have so far been republished. I suppose Pandit Vishnu Digambarji published these music manuals of his after he opened the branch of the Gandharva Maha Vidyalaya in Bombay in 1908. Pandit Vishnu Digambarji and his fellow student Shri Anant Bua Joshi both were conducting their respective schools of music in Bombay during the two decades. 1908 to 1928. The Gandharva Maha Vidyalaya in Bombay had become a great institution of musical education in Bombay. But unfortunately it failed after a few years and Panditji had to shift to Nasik. So also did the Guru Samartha Gayan Vadan Vidyalaya of Anant Bua Joshi fail and Joshiji left Bombay and shifted to Aundh where he is still residing. The late Bhaskar Bua and Abdul Karim Khan also conducted classes and schools of music of their own for a few years. Similar institutions of musical training were also opened in Bengal. The institutions, one known as a Sangeet Sangha and the other as Sangeet Sammilani were perhaps institutions of musical training. These were probably just Music Clubs where some provision was made for regular day to day music classes along with the main purpose of holding music gatherings more or less on the lines of what is now known as a Music Circle. Such music Clubs were run in Bombay also such as the Gayan Uttejak Mandali of

Tardeo, Bombay, run by the Parsi Community and the Trinity Club of Mugbhat, Bombay which was probably run under the guidance of the late Bhaskar Bua Bakhale.

All these development of classes, schools and clubs of music were the natural outcome of the necessity felt for some sort of public education in music. The old *Gharanedar Ustads* having lost the patronage of their royal masters during the troubled times of just a hundred years ago migrated to the chief cities like Bombay, Calcutta, Poona, Lahore, Allahabad, Nagpur and the general public of those times who had never before this opportunities to hear the music of the classical *Ustads* came into contact with it for the first time and that music had its due effect on the public and the desire to hear the *Ragadari* music, to have acquaintance with it and to learn it grew fast and as a result the idea of public education in music spread far and wide. Schools and classes of music on modern school lines began to be opened in all the big cities, notation systems were evolved, books on music written. Music gatherings on a large scale known now as Music Conferences began to be held and thus the knowledge and practice of music has now become a necessary part of the cultural equipment of our boys and girls.

According to the class and school training in music a student is given lessons on *Swarajnyana* for a year or two so that by the time he is admitted to the third year, he is well acquainted with all the scales of music and the twelve basic semitones of the Hindusthani music and as such can learn from a book of songs in notation the outlines of a song. A syllabus of graded courses of study and practice are prescribed for these schools and in a course of five years a student becomes thoroughly acquainted with about fifty *Ragas*, and half a dozen songs of different types, *Dhrupads, Khayals, Taranas* - a few *Thumris* and *Tappas* and *Alaps* of every *Raga* he has had in his course of study. And yet we find that hardly five percent of the students of these institutions shine out as outstanding practical demonstrators of music. What is this condition due to? Is it the fault of the new methods of training? Is it the fault of the notation? Are the teachers not competent enough to guide the students? I dare say that none of these is responsible for what is supposed to be deficiency of the standard of practical demonstrative capacity of the students. Surely, every one knows that mass education has its own defects. We do not expect every graduate of a University to shine out in life as a distinguished national figure. So we need not expect every student that has completed a course of studies in music from a public institution of music to shine out as an outstanding *Gayak* or *Vadak*. But there are other circumstances which make it difficult or uninteresting for a student of music to concentrate on his study and practice of music.

The first and most essential consideration for a school is a section among the students by selection on grounds of voice quality, natural aptitude and favourable economic condition for specialisation in the art of music and, for such students, a hostel attached to the school. None of the present music institutions has a hostel attached to it. The financial condition of these institutions is not such that they can segregate talented and sweet voiced students from the other also ran and make special arrangements for their training and create facilities for them to be in constant touch with their teachers. Nor are they able to engage good practical artistes not for teaching, for good practical demonstrators are seldom good teachers, but for demonstrating to the students and putting before them good models of *Raga* interpretation. The recent music conferences and public functions official and others have created such an incessant and pressing demand for the few top rank artistes who are not more than fifty or so that their fees have gone up to thousands of rupees and they are never available for service anywhere either as demonstrators or trainers. In a way this is a welcome feature and students of music get opportunities to hear these artistes on and off and musicians like myself will always think well about the high fees paid to practical demonstrators and see them prosper. But the fact remains that institutions of musical training are deprived of the services of these top rank demonstrators of music and the students advantage of coming into close contact with these artistes. If it were possible to engage these artistes it would have been easy for the institutions to combine the bold traditional methods of training with the new ones of class and mass education. After having had training for few years in the regular day to day classes of the schools they could have been entrusted to the top rank demonstrators to be further trained in the old professional methods.

Then again at the schools of music proper systems of voice culture are still not sufficiently attended to. In fact there is nowhere a proper classification of students, according to range and quality of voice, and training of voice, suitable to the voice quality. Every student has to do the self same course of study and practice, whether the course is suitable to his voice quality, to his temperament, to his taste, or not. The anxiety to complete the prescribed course of studies and pass the examination diverts the interest and attention of the student from the musical content of the lessons he gets in the classes to the necessity of cramming the words to correct *Tala* and the *Raga Alaps*, and prepare them for the examinations. Among the two hundred students who are admitted to the schools of music hardly ten percent join them with a serious aim of becoming a musician. Most of them join the classes just for a

pastime or just to have a superficial and casual acquaintance with the art. Some students, I have noted are joining the classes of music because they miserably failed in their academic career in schools just to try their luck in music. Such students prove dull in music too and prove a burden to the poor teacher to whose lot they fall.

The advantage of acquiring a good grounding in *Swarajnyana* under the modern methods of training and courses of studies, should prove a great help to the students who would properly understand that advantage and act upon it. But the usual tendency among modern students is to cram lessons just a month or two before the examination and be prepared for the examination alone. This may be possible in respect of other subjects. But in a practical subject like music this eleventh hour cramming is not only ineffective but also harmful.

The initial *Swarajnyana*, the text books of songs and theory of music have created a feeling of over confidence among the modern student of music so that he has totally lost sight of the necessity of a regular and constant practice of music. He sings by the head, so to say, and due to lack of practice his voice does not respond to his brain and he sings without feeling. The effect of the music is nil. On the other hand if these very modern students who have already acquired *Swarajnyana* in their primary course, understand the importance of regular practice on right lines there is no reason that they should come out not only as competent practical demonstrators as the top rank musicians of today, but even do better. Education and culture have a very healthy effect on art as I was delighted to find in a dance performance in this very hall some months back.

I am not one who would condemn outright the modern methods of training in music and sing praises only of the old traditional methods when I can see and understand the cause that put the modern schools of music and their students at a disadvantage. We have yet to establish institutions of music where both the modern and the old traditional methods are combined. Now that music has attained its due prestige and place in the cultural activities of the Nation, students wanting to specialise in music and devote time and energy to a serious study and practice of music will not be lacking. Residential schools and colleges of music with a competent and well paid staff of teachers as well as good practical demonstrators, and suitable courses of studies and text books including suitable courses of exercises of voice production, voice cultivation and breathing and regular programmes of music by teachers, artistes and the students themselves will surely send out Indian musicians of great ability. Let us hope we shall soon be able to be on the correct path.

(By courtesy of the Sangeet Natak Akadami, New Delhi.)

18

Modern Conditions Under Which Institutions of Musical Training Have To Work

There is a general feeling among the public that the musical training institutions that have been working in the country have not, so far, been able to send out musicians of outstanding merit. This feeling is not fully justified. Though The Madhav Music College of Gwalior, The Baroda State Music College, the Marris College which is now the Bhatkhande College of Hindustani Music, the State College of Indore, the Gandharva Maha Vidyalaya, Bombay and the Prayag Sangeet Samiti, Allahabad have trained and sent out musicians of merit; musicians who have performed with such success in the All India Radio and Music Conferences that are being held from time to time in Bombay, Calcutta, Allahabad, Delhi and other places. However the fact remains that out of about five hundred students that are receiving musical training at any one of these institution hardly half a dozen come out as successful public performers.

It requires a little imagination to understand why this is so. Let us take ourselves back to the 19th Century for a moment. It was only in the 19th Century A.D. and that too in the latter part thereof that the general public began to come into contact with the traditional classical Hindustani music. Before that this art was confined to royal courts, the general public had no access to it. This traditional classical music of Hindustan is, therefore, somewhat an aristocratic art. It has the darbari temperament and address. It is, due to the same reasons more fit as chamber music than an art to be exhibited in massive gatherings where several thousand listeners gather as visitors to a fair or Industrial or Agricultural Exhibition. Emperor Akbar is considered the Great in the field of music also because he understood and appreciated the 'art' in Hindustani classical music and personally held it in great respect. In fact it is said that the Emperor, whenever he was not on a campaign and was at the capital used to hold mehfils of music every evening. The later princes and potentates did patronise music but were not, most of them, personal devotees as such of the art as the Emperor. But they were, no doubt, instrumental in preserving the art by whatever patronage they gave to the artistes of their times and maintained them as court musicians. The nation must feel grateful to them for this.

The 19th Century A.D. was a time of great political upheavals in India. The independent States, one after another, began to be ceded to the British territory, and the royal patronage of the musicians began, on account of this, to slacken. The poor artistes had to run about and seek support for very subsistence from the general public and Indian States which were not ceded in the latter part of the Century. Thus they visited Bombay, Calcutta, Poona, Hyderabad Deccan, Nagpur, Kolhapur, Indore, Lahore, Dewas, Rampur, Patiala, Baroda and other places. They were happy and left to themselves for their practice of music, while they were musicians attached to the royal courts. They had no daily routine of duty as such. Once in a way, when there was a special occasion, say, religious, or social public functions such as Dasehra, Diwali, Holi etc. or the visit to the State, of some distinguished personality, they were requisitioned at the places to perform their music. The rest of the year they were free to pursue study and practice of music. They were musicians and musicians only. The society among which they moved was that of fellow musicians. They had no contact with the world outside their sphere. Most of them were not able to read or write, They had no social calls to pay, they did not play tennis, cricket or badminton. There were no film pictures in their time. Even dramatic performances of those times, they were little interested in. The music if any, in the plays of those times was hardly worth their attention. They had therefore enough time to practice their art. There was no question of sufficiency or insufficiency of nourishment in those good old days. Milk, ghee, oil, rice, wheat, fuel, vegetables and such other daily necessities of life were fifty times cheaper than what they are today. It is no wonder then that these musicians, even those who lived fifty years ago, were able to, and did devote eight to ten hours or even more to their practice of music and shine out as great artistes, stars, so to say, of Hindustani classical music.

Today, conditions, domestic, social, economic are far different, much harder, comparatively, than those obtaining in the last Century. No doubt, we are independent today, but Independent internationally only. In all other respects, we are still dependent perhaps, more so, than our forefathers of the last century.

In the place of a few young enthusiasts, genuinely devoted to the art of music, who were prepared to sacrifice all, social status, homelife, academic career, even the chances of a married life, and surrendered themselves to a hard, and, at times, undignified life of years as pupils of a great Ustad of the past century, today whole crowds of young men and women, of a town, whether talented in music or not, want to learn music. Public institutions of music, set courses of study, and text books with notations of musical

compositions are the only solution to meet this colossal demand for training in music. Under the old Guru-Shishya tradition, a pupil was admitted, after a ceremony of initiation (Nada or Ganda ceremony) as it was known, into the house of the Ustad almost as an inmate of the family, and as such, had to obey implicitly the orders of the Ustad, whatever they may be. The pupil was expected to do all services at the house of the Ustad. But in return he was constantly in touch with the Ustad, heard him sing hundreds of times. Other musicians of the town, visiting the Ustad's house, too sang and held discussions of music. The pupil was a witness to all these discussions during which a lot of old traditional chizas were sung or played as illustrations which the pupil could store in his memory. All these rare advantages available to the pupil went a long way in building his future musical career. After a long course, sometimes, stretching up to two or three years, depending upon the capacity of the pupil, of voice production and cultivation and breath control, known as 'Kharaj Bharana' the pupil was initiated into the art of rendering ragas and traditional compositions in them. It was a slow progress, but it was firm and sure to create full self confidence in the pupil in rendering them correctly and with correct expression. But all this was possible for such half a dozen persons who were determined to specialize in music and follow it as a profession, not only of a music teacher, but preferably of a public performer, Mehfil Gayak, Vadak. In the institutions of musical training of today, on the other hand, classes of music, numbering as many as twenty students or more have to be taught, classes consisting of all sorts of students, good, bad and indifferent, school and college students, office-goers, labourers, blind persons etc. Some of these have not got a keen ear so as to be able to distinguish tones of different pitches, they have no sense of pitch. This has to be inculcated into them and developed. There are others whose voices are not much favourable for musical expression. These latter may, of course, be advised to learn instrumental music. But some times these students, who have not got a good voice for music, and are advised to learn instrumental music, insist upon learning vocal music. It is not always possible to segregate students who are specially gifted with a musical ear and musical voice from the others because of the time factor. The time table has to be adjusted and classes formed according to the convenience of the prospective students when they are free to be able to attend their classes in the music college. After all the vast difference between a system of mass educational and personal training whether in art, literature, or science must be taken into consideration. The Indian Universities have been working for the last hundred years or so and lacs of people have received University education during this period. How many, out of this whole crowd,

have shone out as great leaders, great nation-builders? The most that these public institutions, including Universities, can do is to spread general education among the public and prepare them with enough knowledge and practical experience so that they can think for themselves and chalk out a future career in whatever walk of life they have a talent and inclination for. Nobody expects, and should expect these public institutions of mass education to send out great leaders and men of genius as soon as the educational career is over. Only a few, say half a dozen among the two or three thousand students coming out as University graduates apply themselves to specialization in some branch of knowledge and with a life long effort come out as great men, great leaders in the field of their work. Why should institutions of music and art alone be picked up for censure? So far as my own personal knowledge of the Guru-Shishya Parampara goes, there too, among a dozen or half a dozen pupils of the great Ustads hardly three or four come out as great practical artistes. Others are just runners up. A student's own talent, his environment, his economic circumstances, social status, physical health, all these factors go a long way in making or not making him a great artiste. This applies to the pupils receiving training under the Guru-Shishya Parampara as well as to the students of an institution of musical training. The great Ustads, again, are not meant to give training in Sargam, Alankars Paltas etc., in the initial course of study. As pointed out above their method is to ask the pupil to cultivate his voice and ears, and to acquire breath control by practising the Kharaj for months, may be, for two or three years even, if the pupil is not particularly talented. How many among the thousands of students of modern days who wish to learn music have the time and patience for this course of training? An intellectual grasp at first, of the subject, through classes of music, and set course of study and practice becomes inevitable. This method is efficient enough to equip the students with knowledge and practice of music so as to enable them to understand and practise their class lessons for as much time as they can devote to it. Such students among these just a few only, who aim at specialisation with the object of a future professional career in music do apply themselves to a serious study and practice and do shine out. Quite a good number of these have made a mark in the field of Music and are now working on responsible posts under Governments, State or Central. They are broadcasting music from the All India Radio and participating in Music Conferences. The institutions of music that will be only too happy to employ great Ustads in their services and place under them some specially talented and progressive students for training in the art of presentation of music, if adequate funds to pay these Ustads would be available. Some institutions have made

this experiment, but for reasons which, it would be better not to explain here, these experiments have proved an utter failure. The Ustads of the old traditions cannot, some how or other, adjust themselves to the modern atmosphere of public service. They are used to the old Ganda-Bandhi tradition and are never happy to attend duty in an institution, regularly and punctually. The opinion, therefore of people talking off hand, talking so to say, through their hats, without first hand knowledge of how the institutions of musical training and their dissatisfaction at these institutions are working have no value.

19

Certain Practical Aspects of Ragadari Hindustani Music

I propose to discuss here, certain practical aspects of Ragadari Hindustani Music, or, to put it more clearly, the Raga music of the North Indian system of music which, I am sure, have their prototypes in the Southern system also.

The practical interpretation of the Ragas is done in two ways i.e. by voice and on a musical instrument. I shall first deal with vocal interpretation of the Ragas and then, shall follow with a few remarks on the instrumental expression of the Ragas.

Roughly speaking, there are three types of human voices which express music. Some voices are broad, deep and low pitched, some others are thin and high-pitched and there is a third type of voice which is neither very broad, deep and low-pitched nor very thin and high-pitched.

Corresponding, as it were, to these three types of voices there are three main types or songs of closed forms, as they are called, of the Ragas in Hindustani music namely, the Dhrupad, Khayal, and Thumari. These songs respectively represent the 'Serious', 'Lyrical', and 'Amorous' music. I think we have had these closed forms of the Ragas of the Hindustani system already discussed in the pages of this journal and I shall not therefore go into their details over again. What I want to draw the attention of the readers to is that these three types of songs represent three distinct styles of vocal interpretation of the Ragas. The Dhrupad which represents the serious type of music, has no light touches like the 'Murkis', 'Khatkas' and 'Zamzamas' in it, nor does it admit of 'Tanas' or the open voiced running passages in quick tempo. The Thumari on the other hand, is full of these. The Khayal has both the serious and light elements in it. It contains slow Alaps as well as the light touches I have just now referred to and it is full of Tanas.

Properly a Dhrupad would seem to suit the deep, broad and low-pitched voice, though there is no rule as such restricting the other types of voices from specializing in the Dhrupad style. The Thumari would sound more successful in the high pitched and thin voice. The Khayal style is suited to the medium type of voice.

These three classes of songs and their distinct styles of expression make it necessary to cultivate the voice and fit it up specially to enable to give out the correct renderings of the Ragas and the songs and therefore we have distinct classes of professional vocalists specialized in them, each representing by family tradition the Dhrupad, Khayal or Thumri.

Apart from distinctions in style dependent upon the types of songs, I have just now referred to, there are differences in the manner of rendering of the Ragas and extempore elaborations thereof, as demonstrated by the descendants and pupil of different houses or 'Gharanas' as they are called, of the vocalists.

Thus, though there may be all agreement as regards the text of a song among artistes representing the different Gharanas, each makes his own distinct impression when he sings it. This is due to the difference in the modulation in the voice and in the emphasis, accents and pauses. It is difficult to reduce to word of language and put into black and white what a musician does, the way how he expresses the particular style of his Gharana and, if he is a man of original talent, how he infuses his own personality, as it were, into the music when he renders a Raga and its song.

These individualities of style are however subject to the correct rendering of a Raga except perhaps in the Thumaris, in which a certain measure of laxity is permitted in view of the fact that the Thumari is more or less 'Shabda-Pradhan' Sangeet and as such, the word sense in it is as important as, or perhaps more than, the musical rendering. The Raga form may assume a character or, have a little face-powdering and a make up, so to say, just to suit the word sense. Thumaris and all songs coming under the Thumari class are amorous music and "All is fair in love and war" as they say, these abuses of the Raga are connived at. The Ragas themselves, in which Thumaris are usually sung are of a more or less light and pliable character, sorts of libertines and when they appear in the role of a Thumari they flirt about without much restriction.

In Dhrupads and Khayals, on the other hand, the forms of the Ragas must be kept strictly correct. Apart from the general rules as regards 'Mela', 'Jati', 'Vadi', 'Samvadi' and characteristic passages of a Raga which can easily be set down into word of language and described verbally, there are two other points which are very important for the practical rendering thereof. I shall now deal with them.

One of these important practical aspects is what the Hindustani musicians refer to in their common parlance as 'Uchchara' (उच्चार) and the other is what is known in the same common parlance as 'Laga-Dant' (लाग-डांट) or 'Muraqqibad' (मुरक्कीबाद). It is perhaps the peculiarity of the Hindustani Ragas that a number of Ragas may be having exactly the same flats and sharps and yet each is distinct in its impression by the difference in the 'Uchchara' or in the 'Laga-Dant.'

Let me first deal with 'Uchchara.' The literal meaning of 'Uchchara' is pronunciation which, in the context of a Raga stands

for the correct intonation and correct rendering of each and every individual Swara of the Raga - not only in its pitch but also in its expression. Let me illustrate this point. The two very popular Ragas, Bhairava and Kalingda represent the identical scale which is the equivalent of the 'Maya-Malava-Goula.' I shall now illustrate this very scale in two ways, one as Bhairava and the other is Kalingda.

सा रे़ ~, ग, म, प, ध़, ~ नि, सां । सां, नि, ध़ ~ प, म, ग ~ रे़ ~ सा.

(Note : The sign ~ indicates 'Andolit' swaras.)

Thus as Bhairava this scale must have 'Andolit' or oscillated Rishabha and Dhaivata and sometimes an oscillated Gandhara.

As Kalingda however, these oscillations do not occur. The scale is to be sung plainly without any embellishments. To illustrate : Kalingda.'

सा रेग, म, प, ध़, नि, सां । सां, निध़ प, मग रे़ सा ॥

I shall now illustrate these Ragas with a few alaps in each.

Bhairava

सा, रे ~ सा, निसा, रे़ ~ सा, सा ध ~, निसा, रे़ ~, गम, रे़ ~ सा । सा, रे़ ~,
ग, म, रे़ ~, गम, मप, म, पग, म रे़ ~, रे प, म, गम रे़ ~, रेसा । निसाग,
म, मप, प, गम ध़ ~, ध़ ~, प, मप, म, गम रे़ ~, ग, म, प, प, म, ग, म रे़ ~,
रे़ ~, रे़ ~ सा । सा, ध़ ~, ध़ ~ प, मप, गम ध़ ~, ध़ ~ प, धमप, गम ध़
~ प, मप, ध़ धपम प, म, गम रे़ ~, ग, म, प, म, प, ग, म (म) रे़ ~, रे़ ~ सा ।
प, प ध़ ~, नि सां, निसां, ध़ ~ निसारे़ ~, रे़ ~ सां, निसां, निसारेसां ध़~, प, पपमगम
ध़ ~ सां, ध़ ~ प, म, प, ध़ धपम प, म, प, ग, म, रेगमप, रे़ ~ सा ॥

Kalingda

नि, सारेग, रेग, मं गमपध़, मपधप, गमग, मगरेसा, नि, सारेग, म । सा, रेसा, गमगरेसा, नि, सारेग, म, गमप, गमपध़, पध़, मप धप, गमग, गमपध़, नि, धप, ध़, म, धप, गमग, गमप, गमगरेसा, नि, सारेग, म । पध़, पध़ निनिसां, सां रें, सां रें, नि सां, नि, सांरें (सां)

पध़, पधनिसां धप, गमग, गमपधनिसां, धप, मपधप, गमग, रेगमप, मगरेसा, नि, सारे़, ग, म ॥

Another pair of Ragas is Megha-Malhar and Saranga (known as Bindrabani Saranga). These two likewise represent one identical

scale of five swaras upwards, namely, Shadja, Chatuh-Shruti Rishabha, Shuddha Madhyama, Panchama, Kakali Nishada and Shadja Octave and five swaras downwards namely, Tara-Shadja Kaishiki Nishada, Panchama, Shuddha Madhyama, Chatuh-Shruti Rishabha and Shadja. In Saranga, these swaras are sung plainly, for example,

सा, रे, म, प, नि, सां । सां नि, प, म, रे सा ॥

In Megha-Malhar on the other hand, these very notes are sung with Gamaks. For example,

नि म प सां म प म रे सा
सा, रे, म, प, निसां । सां, नि, प, म, रे, सा ॥

I shall now illustrate these Ragas with a few alaps in each.

Bindrabani Saranga

प प
सा, रे, मरे, प मरे, सा, निसा, निसारे, रेम, रेमप मरे, सा । सा, निसारे, पनिसारे,
प म
सारेमरे, रेप, मरे, रेम, रेमप रे, सा । निसा, रे, म, मप, निप, मपनिसां, निप, रेम, पनिप, मप,
म
निसारेसां, निप, मपसां, पनिप, रेमपनि, मप, मनिप, रेमप, प रे, मरे, निसा । म, मप, निप, नि,
ध
सां, निसां, मपनिसां, रे, सां, निसां, पनिप, रेमपनिसां, रेसां निप, मपनि निपमरे, रेमपसां, निप,
म
मपनिसारे, रेंमरेंसां, निसारें, मरें, पंमरेंसां, निसारें, सांनिपमरे, रेमपनिमप, रे, मरे, नि, सा ॥

Megha Malhar

म सा प सा म म रे रे सा
सा रेम, रे, सा, नि, प, नि, सा, रे, रे, प, म, रे, सा । सा,
सा प प सा म म रे रे सा सा म
रेसा, निसा, नि, प, म, प निसा, रेम, रे प, म रे, सा । निसा, रेम
प प प नि म म म रे म सा म म म म
म, म, प, नि मप, रेम, रे, रे, प, रेम, रे, सा । म, प निपम, प, रे, रे, रे, म, सा,
म रे म प म म म म म रे रे सा
रे, प, म, रे, म, प, नि, मप, रेम, रे, रे, रे, प, म, रे, सा ।
सा सा रे म प म म म रे म म
निसा, म रे, प म, नि प, नि, मप, रे म, रे, रे, प म, नि प, रे
म प प प म प म म म रें म
म, रे म, प, नि प, म प, सां, नि प, नि, म प, रे म, रे, रे, प, रे
सा प सां प सां मं मं सां मं सां
म रे, सा । म प, नि, सां, सां नि प, नि सां, रें, रें, सां, नि सां, रें मं रें,
मं मं रें रें सां सां प प म प नि
सां, रें, रें पं मं रें, सां, नि सां, रे सां, नि प, नि, म प, रे, म, प,
प प प म म सां
सां नि प, म प, प, रेम, रेसा ॥

A third pair is Bhimpalasi and Dhanashri, both having identical sets of notes in the Aroha and Avaroha, e.g.

नि, सा, ग, म, प, नि, सां । सां, नि, ध, प, म, ग, रे, सा ॥

This scale when sung in a comparatively slow tempo with Meends and Andolans on Gandhara and Nishada, it becomes Bhimpalasi while when sung in a quicker speed without Meends or oscillations, it represents Dhanashri, To illustrate :

Bhimpalasi

सा सा सा सा सा सा म म
सा, नि नि, सा, ग रे, सा, नि, प नि, सा, नि सा, म, ग, पम, प, ग,
म सा म प
म, ग, रे, सा । सा, म, म, प, म, ग, पम, नि, सा ग, पम, प नि ध प, म प, मप,
म म प म सा म प म म
ग, सा, ग, म, प, ग, म, ग, रे, सा । नि सा, म, ग म प, ग, म, ग प,
म प ध प म सा सा म ग म
म, ग, म, प, नि ध, प, म, प, ग प म, नि सा, म ग, प, ग,
सा म म प प म म
म, ग, रे, सा । नि सा, ग म प, ग, म प, नि ध प, ध प म प, ग, म, ग,
प ध सां सां म म प ध प
म, प, नि, प नि, सां नि ध प, धपमप, ग, म, ग, म, प सां, प, म
म सा सा म सां सां सां
ग, पम, नि, सा, म, ग, रे, सा । पमप, ग, मप नि, प नि, सां, सां, नि,
सां सां सां सां सां
सां, गं, रे, सां, नि, सां, निधप, मप निसां, मं गं रे सां, निसां, रेसां, नि सां, निधप,
प प म म म प म
मप, निधप, ग, म, सा, ग, म, प, ग, म, ग, रे, सा ॥

Dhanashri

सां प, ग, मप, (ग) रेसा, रेनि, सागमप, गमप, नि, सा, मगरेसा । सा, निसागमप, ग, मप,
निधप, धप, मप, गम, मप (ग), मगरेसा । सा, रेसा, निधप, मपनिसा, म, ग, मप, धप, मप,
सां प म ग
ग, मप, (ग), रेसा, रेनि, सागमप, गमप । प, धम, प निधप, प, ध म, प, गम, मप,
(ग), रेसा । प धपम, पग, मपनि, निसां, रेसां, मंगरेसां, निसांरेसां, निधप, पसां, निसां, पनिमप,
गमपधपमग, मगरेसा, रेनि, सागमप, ग, मप ॥

I could illustrate a fairly large number of such pairs or even groups of Ragas in support of the point at issue. Jait-Kallian, Pahadi, Deshkar and Bhopali are four Ragas having the same identical scales of notes up and down. This scale is the same as that of Mohana of the Dakshinatya system, namely, सा, रे, ग, प, ध, सां । सां, ध, प, ग, रे, सा ॥ This very scale receiving four different treatments gives us the four

Ragas, I have just now mentioned, each of which makes a distinct independent effect of its own by the very manner of pronouncing the swaras apart from the other points of distinction such as the Vadi-Samvadi, Poorvang-Uttarang Prabalatwa and Laga-Dant or Swara-Sangatis.

Laga-Dant is the other feature which gives a Raga its distinct character. Laga-Dant is the popular name for what is referred to in the Granthas, Antara-Marga. It means Swara-Sangatis or Swara-Sanchara. These Swara-Sangatis or little blocks of Swara passages are very important. In fact, it would not be far wrong to say that quite 80% of Hindustani Ragas are composed of such Swara-Sangatis. Very few of them are sung with straight Arohas and Avarohas. The very first Raga, namely, the Bilawal of the Shuddha Mela of Hindustani music system and the Shankarabharana of the Southern system does not admit of the straight run of the Aroha and Avaroha. Thus, if the scale is sung straight as it is i. e. सा, रे, ग, म, प, ध, नि, सा; it would hardly be called Bilawal Raga. It is only Bilawal Thata and not Bilawal Raga. The proper Aroha and Avaroha of Bilawal Raga would be : सा, रे, ग, मग, प, धनि, धनिसां । सां नि ध प, ध, मग, मरे, सा ॥ as soon as this Aroha-Avaroha is sung, the Raga is at once manifest. Then again, in the process of the extempore elaboration, proper adjustment and linking up of the distinguishing Swara-Sangatis or Laga-Dant of Bilawal will give the Raga its correct shape.

To illustrate : सा, रे, ग, मग रे, गप, प, ध ग, मरे, ग, मपमग, मरे, सा । सा, रेग, मरे, गप, प, ध, प, ध, मग, मरे, गप, गप, धनि, धनिसां, ध, प, ध, मग, मरे, गमपम, ग, मरे, सा, । सारे, गमगरे, गप, ध, मग, मगरी, गप, प, धनि निसां, ध, प, धनिसांनि धप, धपमग, मरे, गपधनिसां - धप, ध, गप, मग, मरे, सा । पप, धनि, निसां, सांरेंसां, सांरेंगं, मंगं, मंरेंसां, धनिसांरेंगंरेंसां, रेंसां, धप, पपधनिसां, धप, मप, मग, ध, धनिप, धनिसां, धपमग, पमग, मरेसा ॥

The four Ragas I have just referred to above, namely, Jait-Kallian, Pahadi, Deshkar and Bhopali having the scale of the Mohanam are every one of them distinct in their respective impressions as much by their Laga-Dant as by the 'Uchchara' as I have already pointed out. I shall take each of them in turn to examine their practical interpretations.

Jait-Kallian is a combination of Jait or Jayant and Kallian. The Jait mark is a particular little phase "प प ध ग." This combined with Kallian without of course म and नि produces Jait-Kallian. Jait is

a Raga which comes out of the Marawa Thata or Gamashrama Melakarta. It is a Shadava Raga without the नि and its distinguishing combination is "प, पधग, प, ग रेसा." A few alaps of Jait will be like this :

सा रेग, पगरेसा, सारेगप, गप, प, ध, गप, धमगरेसा । सा, पग, पगरेसा, सा, रेग, रेगप, पधगप, धमग, रेगप, गरेसा, । सा गप, गप, रेगप, मधसां – प, धगप, धमग, पगरेसा । पपसां, सांरेसां, सांसांरें, सां, प, पधगप, मधसां, प, ध गप, गरेसा ॥

From this Raga the little passage of 'प, पधग, प' is combined with Kallian and Jait-Kallain is the result. To illustrate :

सा, प,पग, पध ग, पधप ग रे, सा, सा रे सा, पगप, प ध ग, धप ग रे, सा । सा, गरेसा, रेसा, पगप, सा गप, प ध ग, ग धप ग रे, सा । सा ग पगप, पध ग, धप, गपधप, ग, रेसा, पसा, गप गप, ध ग, पसां – प ध ग, गपधसां प धग, गपधप ग रे, सा । सा ग प ध ग, गपधसां–प, सांरेसांप, गपसां प, प, प, प, पध ग, गधप ग रे, सा । पप सां, सां, सांरेंसां, सां, सां, सांरेंसां प, प ध ग, गपधसां, रेंसां, गं पं गं रें, सां, सांरेंसां प, पध ग, प, धसां, गंरेंसां, रेंसांप, प ध ग, गप, गध, प ग रे, सा ॥

Pahadi is a light tune borrowed from folk music. This tune is most popular among the hill tribes of the Himalayas. To illustrate :

सारेगसा, धपध, पपधसा, रेग, गरे, ध, सारेगसा । ध सारेग, गगरे, ग, धपगरे, सारेगरेसा, धपध, पपधसा, रे, गसा, ध, सारेग, पगप, पपध, पधप, ग, रे, सारेगसा, धपध, पपधसा, रेगसा । ग, पगप, पपध, पधपग, रेरेगधपगरे, सारेगपगरेसा, धपध, धरेसा, धपध, धसारेगसा । सा, धपध, धसारेगसा, धपध, धग, सारेगसा, धपध, प, धसारेग, पगप, पध, धसांधप, गगग, धपगरे, सारेगसा, धपध, सा ॥

Bhopali has got its peculiar Swara-Sangatis. The रे and ध of Bhopali are sung with a slight touch of their higher neighbours, viz. ग or म attached to रे and नि or तार सां attached to ध. To illustrate :

रे ग ग रे ग सां
'सा, गरेसा, रे ध, सा रे पग, ग रे, ध, सा, 'सा रे ग प ध, प ग,
ग सां ग
गरे, गप ध, सां, धपग, ग रे, प ग, गरेसा'

some times the ग too is pronounced with a touch of Shuddha म, for instance

म म म म रे
ग, ग, ग, रे, प ग

Some characteristic phrases, Laga-Dant or Swara-Sangatis are these :

रे ग ग ग
रे ध, सा रे प, ग धपग, रे, ध, सा.

The general fun of the Raga is as follows :

रे ग
ग रे सा; रे, ध, सारे, प ग, धपग, रेग, रेसा। सा, रेसा, सा (सा) ध,
ग सा ग ग ग ग रे
सारेग, रेग रे; प ग, धसा रेग, सारे, प ग, रेग, धपग, रेग, सारे, ध, सा।
सा ग रे ग ग सां ग सां ग
पधसारेग, रेग, सारे, ध, सारे प ग, रेगप, ध, पग, रेगप, धसां, धपग, रेगपग,
ग ग ग ग प सां म म प सां
धपग, रेगरेसा, रे ध- सा। सा रे गप, ध, प ग, ग गरे, गप ध, पसां-
ग प सां सां ग ग रे
धपग, ग रे, गपधसा, प धसां- धपग, रेग, धपग, गरे. सारे, ध, सा। ग, प,
सां गं सां गं रे
सांध, सां, सांरेसां, सां ध, सां रे गंरेसां, धसां रेगं, सांगरंरेसां, रें धसां,
सां ग सां गं प ग
पधसां- धपग, रेगप धसांरेंगंरेंसां, रे धसां, पसां, धपग, रेग रे, प ग, गरे,
रे
सारे ध, सा ॥

Deshkar is sung with a long halt on ध followed by a similarly long halt on प and then a closing phrase namely,

रे
गपधप ग सा

Rishabha is a weak note in this Raga. Any stress or halt on it is likely to spoil the Deshkar effect. The Aroha is often sung without the रे. Halts on ध and प are characteristic for Deshkar. The Raga has a downward trend. The upward movements are made just to link up the cadences. A few alaps of Deshkar will show how it stands by itself in its Swara-Sancharas or Laga-Dant.

To illustrate :

प प प
सा, ध--प, ध--गप, गपध--, धप, गप, गपधप ग--रे सा। सा, रेसा, गरेसा,

प प सा
पगप, ध, प, ध गप, गपधसां, धप, ध गप, गपधप ग - रे सा । सा, धसा, पगप,

प प प प
सा गप, पध, धप, ध गप, ग गपध, प, धप, ध गप, गपधसां, रेंसांध-प,

प प
गपधसां, प, ध, ध, प, धग, पधप ग - रे सा । सा, गपध, पध, गपधप, पधसां, (प),

प
ध, गपधसां, (प), ध, पधसां धसांरेंसांध, पधसां, (प), ध, ध गप, गप, धप ग, रे सा ।
पधसां, सां, धसां, सांरेंसां, सांध, सांरें, सांरेंसां ध, प, पध ग, पधसां, धप, प, प, ध, पधप,
ग, पधप, ग रे सा ॥

Shuddha - Kallian is the fifth Raga which should belong to this very group. Khayal singers sing this Raga with the scale of Mohanam or Bhopali in the Aroha with just pass over on म and नि in the Avaroha especially in the slow alaps. But some Dhrupads of this Raga are entirely pentatonic. There is no म nor नि in them. They are just slurred over in between 'प and ग' and 'सां and ध' respectively. Dhrupad singers drop them entirely and yet the Raga makes its own independent effect which is nothing like any of the other four. Here again the distinction is in the 'Uchchara' and Swara-Sancharas.

To illustrate :

सां म प प ग ग सा
सा, गरेसा, धसारेसा, प, प, ग, गरे, प–ग, ग, ग, प, रे, रे, रेग,

नि ध प प प रे म
रेसा । सा, रेसा, गरेसा, सा ध, सारे, सा, पधप, ग, ग, ग, रे, प – ग, ध,

म ग सा सा नि प सा
प – ग, रे, रेग, रेसा । सा, रेसा, ग, रे – रेग, गरेसा ध, प, प, सा, रे, – रेग, गरे,

म म प ग रे म प सां नि मे नि म ग
प ग, प, धप, ग, गप, रे, प ग, गप, धसां, पग, धपग, प, रे,

सा म नि सां नि
रे – रेग, रेसा । प ग, प, सां ध, सां, सांरेंसां, सांरें, रेंगरेंसां, सां, गरेंसां, रेंसां, ध,

म प सां नि मे नि मे प ग प सां
प – ग, गप, धसां, प ग, ध, प– ग, धप, गप, रे, सा । सारे गप धसां,

मं गं गं सां नि नि
सां, रेगं, रेंसां, सां, रेंसां, गं, गंरें, पं – गं, पं, रें, – रेंगं रेंसां, धसां, रेंगंरेंसां, ध,

म प ग सां
प – ग, गप, रे, रे – रेग, रेसा

Similarly, there are so many groups of melodies in the Hindustani system e.g. (1) Suha and Nayaki of the Kanada varieties, (2) Desi, Barwa and Patmanjari (3) Khat and Zilaph (4) Marwa,

Pooriya and Sohani, to show how they create individual musical effects by the Uchchara and Laga-Dant.

I shall now briefly offer a few remarks on the styles of instrumental interpretation of the Ragas. These styles mainly depend upon the nature and form of the instrument. String instruments will be of two types namely, those played by the plectrum and the others played by the bow. The plucked instruments have no continuity of sound. The wires have to be struck over and over again and this necessitates a technique and treatment of the Ragas different from that of vocal music. The frequent strokes on the wire create forms of rhythm and the music has a good amount of play of rhythm along with the melody. It is these strokes on the string which have created such a large number of Gamaks, musical graces. When we produce these by voice they are only in imitation of the instrument. A question may be raised as to whether it is absolutely necessary to sing these Gamaks of plucked strings. There may be people who would prefer a natural production of the voice and easy and effortless interpretation of the Raga by voice. It seems most of our ancient authorities on music were Vainikas and the Gamaks they have described are most of them such as can be produced on plucked writings. The 'Nom Tom' of the Hindustani music and the 'Tanam' of the Dakshinatya system are imitation of the Veena. The voice defeats the Veena in its capacity to prolong a swara for some length of time without break, then its capacity to sing prolonged Meends and glide over large interval and thirdly, to sing continuous Tanas in an unbroken voice. The Veena on the other hand, defeats the voice in its capacity to produce quick and complicated rhythmic forms including what is called Jhala and in the range of Swaras it can produce top to bottom. Certain Gamaks also such as a Ghaseet, Krintan, Zamzama, Thonk etc. are peculiar to instruments played with a plectrum and cannot be produced by the voice easily.

The other types namely, Sarangi, Violin, Dilruba, Esraj etc., which are played by the bow have continuity of tone as the human voice and it is possible therefore to produce all the vocal graces of music on them. Swift passages with unbroken continuity such as the Tanas of vocal music are quite possible on these instruments. On the instruments that are played by the plectrum these Tanas are produced, at least in Hindustani music, by stretching the wire on one single fret across the key board. But they cannot be too long. Just five or six notes is usually the range of these Tanas. To produce larger passages the key board must be broad, the string strong enough to bear the tension and the artist a skilled one. But such Tanas are a special feat for the instrument. They are not natural to its technique. Apart from the grace peculiar to the technique of the instrument independent of and difficult for vocal music, all the rest

is in conformity with the vocal interprectation of the Ragas. In fact the beenkars and sitar and sarod players of the North are expected to have learnt by voice Dhrupads and Taranas without which proper command over the Ragas cannot be acquired.

Wind instruments are vocal music itself without the words. Meends or gliding over several notes which make vocal music so sweet and grand are difficult for the wind instruments, though some Shahnai and flute players have shown these on their instruments wonderfully well.

Instruments of the Ghana class, i.e. those played with a striker such as Jalatarang, Naltarang, Patatarang, Bells, etc. have beautiful combination of melody and rhythm in them. They can be called नाद-ताल-वाद्य. In fact the Patakshara of the drum or the rhythmic passages produced on drums if set to music, composed, so to say, in a Raga will be the proper technique of these instruments. Usually however, in the North, they play the gats of sitars and sarods on these instruments. These gats too are a kind of rhythmic compositions set to music. Taranas or Tillanas too are more or less compositions of rhythmic forms set to music. All these will provide the best music for the Ghana variety of musical instruments.

Without going into the details, I shall only say in conclusion that in instrumental music the form of a Raga varies in its manifestation according to the technical possibilities and limits of the instrument concerned. On the Veena or 'Been' as it is called, the Raga assumes a solemn and dignified form, while its gravity is lightened a bit on the Sitar and Sarod. Then again the manner of handling the instruments and composing the extempore passages of the Raga vary with different families of instrumentalists.

20

RAGA, ITS MEANING AND PURPOSE

Every lover of Indian Music must feel highly gratified to see our music contributing its share to the general progress, the general awakening of modern India. A weight, as it were, has been lifted up from our hearts and we feel once more like breathing a freer and fresher atmosphere. The art of music depending, now-a-days as it does, on popular patronage is developing, in all its aspects. Temple music, theatrical music, dance music, folk music, film music, instrumental music, music for festivals and so forth. All these types of music are coming up and drawing our serious attention. A particularly bright feature of this all embracing awakening in music is that educated people are taking a keen interest in music. Music is no longer restricted to a trade guild and no longer like the exhibition of the mysterious tricks of a juggler. The increasing number of educated persons among its listeners has given an impetus to a systematic and scholarly study of the art and science of music. Music is taking its due place among the learned pursuits of the modern times. The theory of music is once more being seriously attended to and it may not be very long before music will be as decent a profession as law or medicine. It is certainly a happy augury for the future of our music.

2. This state of affairs requires that every average educated person should possess some knowledge about *Raga*, its meaning and purpose, *Raga*, the soul of Indian classical music. The one word which, expresses all that is worth knowing about our music is the word 'RAGA'. The word is derived from the Sanskrit root रञ्ज् to please, to be agreeable. Literally, anything that pleases that soothes the mind, would be a *Raga*. Any beautiful and sweet smelling flower, any beautiful and agreeable scene, would be a *Raga*. But *Raga* technically is a योगरूढ word, having reference to a particular thing and therefore is used to express that thing alone and nothing else. Technically then *Raga* means a sweet combination of musical tones coming one after another is succession. The one necessary feature of a *Raga* is its being attractive. The tones may be regular and even musical and yet their arrangement may be so ugly that it may have an effect quite opposite to what is expected from a *Raga*. It may not be melodious. A question was once put to a famous musician asking him to explain the difference between weeping and singing. In reply he had admitted that weeping did consist of musical tones but it is not music because the tones are not arranged in order to create a

musical effect. Music after all is an art and hence man-made. Sound is nature's voice but music is man's, as they say. The arrangement of musical tones varies, not only with different nations, different civilizations and different societies, but even with different individuals. One and the same *Raga* or even a song in that *Raga* may not be sung exactly the same way by two musicians. Thus music is not the musical tones themselves. It is their arrangement.

3. Coming to musical tones, one has to think of the beginning of music. The genesis of music every where is as mysterious as the origin of religion itself. God was supposed by some of us to be lying leisurely on the surface of the sea by others. He was found to be living on the top of a mountain, by others again in the caves or forests, nay even on the sun, the moon and the stars. It took us ages to believe that all the while God was with us or rather not with but within us. It must be the same about music. Music was not discovered out of the call of the cuckoo or the nightingale or from the breeze passing through jungles of bamboos. The human voice itself is the origin of music. Man is himself mentally as well as physically a well-strung and well-tuned musical instrument and keenly sensitive and responsive to all vibrations within and without. Our ancient musicologists refer to the origin of music as follows :-

सामवेदादिदं गीतं संजग्राह पितामहः ।

God *Brahma* created music out of the *Sama Veda*. Although we have no information as to how and from what part of the *Sama Veda*, music was produced by *Brahma*, the above quotation is suggestive enough. Music everywhere must have had its origin in the religious chants. The *Sama Veda*, the Greek modes, the church hymns were the beginning of music. Overawed by the unfathomable powers, natural phenomenon such as the stars, the lightning, the thundering clouds, the high mountains and the deep seas, man in his early existence must have come down on his knees to worship the elements, defying them, giving them a human form and a name and invoked and propitiated them repeating their names with long vowels and regular beats so that they might look kindly upon him, forgive his faults and protect him from evil influences and destruction. These praises dedicated to *Indra, Varuna, Soorya, Agni*, etc. here in India, to Jupiter, Athene, Minerva in Greece and to Jesus Christ in Rome were the origin of music. Historically we are absolutely in the dark as to what forms music developed into in this land till a complete scale of the seven notes came into being.

4. We are told that the earliest forms of music did not contain more than three or four tones or one tetrachord as it is called. Listening to the *Veda Mantras* as recited today one does realise this.

Panini the ancient grammarian, also refers to three intervals namely the उदात्त, the अनुदात्त and the स्वरित. But there is no definite information as to the actual ratios between the one and the other. The *Vaiyakaranas* (Grammarians) refer to these terms as having a bearing on the laws of phonetics. The oldest works on our music are the *Naradi Shiksha* and the *Bharata Natya Shastra*. *Naradi Shiksha* deals more with voice culture and phonetics than music itself while the *Natya Shastra* devotes a few chapters to music, the main topic of the work being the art of dancing and dramatic gestures. Music is treated therein as a part of drama and not as an art independent by itself.

5. Musical tone is defined in our *Shastras* as follows :-

नकारं प्राणनामानं दकारमनलं विदुः
जातः प्राणाग्निसंयोगात्तेन नादोऽभिधीयते ।

"Nada" is a combination of "नकार" meaning life breathe and "दकार" fire or energy. Thus the breath when energised gives rise to a musical sound and hence a musical sound is called a "नाद". This definition ought to be looked upon as correct and complete to explain human voice which in India at least is considered to be the prime source, the origin of music. The following couplet will bear out the truth of this point :-

आत्मा विवृत्तमाणोऽयं मनः प्रेरयते मनः ।
देहस्यं वन्हिमाहन्ति स प्रेरयति मारुतम् ॥
ब्रह्मग्रन्थिस्थितः सोऽथ क्रमादूर्ध्वपथे चरन् ।
नाभिहृत्कण्ठमूर्धा स्येष्वाविर्भावयति ध्वनिम् ॥

The soul wishing to express itself prompts the mind or the will, the mind on its part awakens the heat or energy in the body which again in its turn prompts the breath dwelling in the "ब्रह्मग्रन्थि". This breath thus prompted rises up higher and higher step by step and comes out through the chest, the throat, as a musical tone. Thus human voice is the prime source of all music.

6. There are three voice registers recognised by our musicologists, namely the "मन्द्र स्थान" or the chest register, the "मध्य स्थान" which produces the normal voice and the "तार स्थान" which produces the top or head notes. These are actually the octaves, each consisting of seven *Swaras* or tones. These *Swaras* are musical sounds at large intervals. But there are several other musical sounds in between two consecutive *Swaras*. These musical sounds at very

small intervals are known as *Shrutis*. Twenty-two such *Shrutis* are recognised by our Pandits. *Shruti* was probably considered by them as an abstract idea just as point or a straight line in geometry. When the *Shruti* is actually sung i.e. sounded and prolonged it becomes *Swara*. They define *Swara* as श्रुत्यनन्तरभावी च स्निग्धोऽनुरागात्मकः । स्वतो रञ्जयति श्रोतृचित्त स स्वर उच्यते ॥ Thus "अनुरागान" that is continuity and "स्निग्धता" uniformity in the timbre are put down as necessary features of a *Swara*.

7. Since the time of *Bharata* the Indian music scale, nay, the system of music itself, has undergone a vast change. In *Bharat's* days *Ragas* had not come into being or, if at all, they must have been in a very crude form. The ancient system of music was that of *Grama, Moorchhanas* and *Jatis*. Grama was a musical scale with its *Swaras* at fixed intervals in a given order. When the order of these intervals was altered different scales came into existence. For example, taking the present *Bilawal* scale as the Grama - Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni Sa; If in this the starting point is shifted to each of the six remaining tones turn by turn there will be six other scales though no change would be made in the actual interval between any two consecutive *Swaras*. Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni would be No. 1, Re Ga Ma Pa Dha Ni Sa, would be No. 2, Ga Ma Pa Dha Ni Sa Re, would be No. 3 and so on. But the names of the notes in the 2nd and 3rd scales would be the same as in those in No. 1. In the 2nd scale Re would be Sa Ga would be Re Ma would be Ga and so forth all over the scale. In scale No. 3 again Ga would be called Sa; Ma, Re, Pa, Ga and so forth. The second and the third Sa Ra Ga Ma Pa Dha Ni would not sound like the first. Thus these new scales produced by the shifting of the key note were called *Moorchhanas*. They are the Indian correspondents of the Greek modes. Out of these *Moorchhanas* were composed *Jatis*, by omitting one or two of the notes and giving prominence to another and so forth. Laymen who have no idea about a melody, a *Raga*, or its name, but remember it by the opening word of the song, use the word (चाल) for the *Raga*. In some Marathi books of songs or poems we find at the heading of each song or poem the opening words of a popular song quoted and followed by the words "च्या चालीवर" indicating the mode or music in which to recite it. This Marathi word *Chala* appears to be the modern name for the old *Jati*. Every *Jati* was definite on its starting note, its concluding cadence, its *Tala* (rhythm), in its prominent notes, and the songs composed had to follow these rules strictly. Thus ultimately a *Jati* was actually the notation of a set musical composition or song. *Ragas* in a sense are a refined and finished form of the ancient *Jatis* themselves.

8. Today our complete music scale consists of seven standard notes and five shifted ones. The name of the seven standard notes, the two fixed notes Sa and Pa, the two forms of each of the remaining five notes, viz. "शुद्ध" and "विकृत" and the ten scales (थाट) *Bilawal, Yaman, Khamaj,* etc. are all things of common knowledge today.

9. In the place of the ancient *Moorchhanas* we have the मेल or थाट in our modern music. All the small or large intervals that would be required to make our *Ragas* were brought within the limit of an octave and the old system of *Moorchhanas* or shifting of the key note was abandoned. This seems to have taken place four or five hundred years ago. Today the different scales are produced by taking one of the two degrees each of Re, Ga, Ma, Dha and Ni and Sa and Pa. Thus by different combinations a very large number of musical scales each consisting of seven notes can be worked out. Just as the *Moorchhanas* were the source of the ancient *Jatis* these मेल or थाट are today the source of our *ragas. Melas* are defined as follows :-

मेलः स्वरसमूहः स्याद्रागव्यञ्जनशक्तिमान् ।

10. A *Raga* is produced out of scale or a *Thata* in the following ways :-

Taking the complete scale as it is but emphasising one of the notes by its repetition and by making frequent pauses on it. This emphasised note is known as *Vadi* or the governing note of the *Raga.*

Another way of producing *Raga out of a* Thata or the *Mela* is by dropping one or two notes from the scale. This process gives rise to a very large number of *Ragas* because of the possibility of variations in single notes or pairs of notes. These variations give no less than 483 *Ragas* out of one single scale or the *Thata* as it is termed. Adding to these the *Raga* taking the complete scale the number comes to 484.

Every *Raga* has its *Vadi* and *Samvadi. Samvadi* is the 5th or the 4th from the *Vadi* in the order of the scale up or down. Thus the *Samvadi* of Re is Dha, that of Ga is Ni. Wherever the 5th note from the *Vadi Swara* is absent from the *Raga* the 4th is taken as the *Samvadi.* The *Samvadi* is the next prominent note in as *Raga.*

Some *Ragas* are distinguished by "स्वर संगति" or what are known as "लाग" and "डांट" or by accidentals and so forth.

11. A special feature of the Indian *Ragas* is their appointed time of singing. A lot of controversy has been going on among the

scholars as to the propriety and scientific or unscientific nature of the time table of the *Raga*. There seems no scientific reason for *Raga* being sung or played at its particular appointed time. This theory seems to have its origin in the old temple music. The deity of the temple had to go through all the daily life of a human being. Getting. up early in the morning, taking bath, morning meal, diurnal nap, afternoon refreshment, evening social recreation, dinner and bed; every item of this daily routine of the deity was accompanied by suitable music, that is, suitable poems describing by the item. Each of these songs had its particular music or tune, soothing or accelerated; in quick, medium or slow tempo. Thus along with time table of the words or poems time table of the music or tunes in which they were set also seems to have been automatically established. The tune appointed for one could not be applied to another because the Deity or God Himself was concerned in it. The singers and listeners handed down the tradition and thus *Bhairav*, for instance, was religiously looked upon as the morning tune and by association of ideas the time table seems to have been fixed in our minds firmly even today. The habit has become second nature with us. We cannot bear to hear *Bhairav* in the evening. It is a sacrilege. How would we welcome "सुवासिनी" without her "सौभाग्यतिलक"? There is no scientific reason why a "सोहागन" should put *Tilak* on her forehead. But no Hindu would have welcome a "सोहागन" without the mark of "सौभाग्य." Some sort of feeling like this fills our minds when we hear a *Raga* usually heard at sunset being sung at sunrise. How would a westerner sitting at the dinner table in a wedding festival feel if the band begins to play a funeral march? There is no scientific reason for the particular march being played at a funeral only. It is the habit formed by society by mutual agreement unconsciously made, a sort of convention. Why should one then be extra rational with regard to the time table of the Ragas? Indian Ragas?

12. Now, something about the medium through which the *Ragas* are interpreted. There are two ways of singing *Ragas* namely : the "निबद्ध" and the "अनिबद्ध." *Gana* is the free extempore development of *Raga*. This sort of development is known as *Alap*. Without going into the details and the history of *Alaps* it is enough to say that they are sung with certain meaningless syllables such as Ta, Na, Ra, Rai, Nom, Tom etc. The *Alap* has no particular *Tal* though a certain flow of rhythm is always discernible in it. The *Alap* develops through three main stages. It is begun in a slow tempo which later on is made fast when the second stage is reached. In the last stage the tempo is made fast and the tempo is made quite fast and the notes are pronounced in the various graces of music or *Gamaks*.

"निबद्ध" *Gana* on the other hand is the interpretation of a set musical composition. This is a very vast field of musical expression. Ragadari music alone has more than half a dozen varieties, each typical in itself, of music composition. These are *Dhrupad, Dhamar, Khayal, Tarana, Tappa, Thumri, Chatrang, Sawan, Hindola* or *Zoola, Chaiti, Kajri* and *Lakshan Geet.*

13. of these *Dhrupad* and *Dhamar* are very high browed types and have strict rules to be followed. *Dhrupad* is purely a legacy of the ancient temple music and the *Sanskrit Prabandhas.* Miyan Tansen, the famous musician of the court of Akbar, was a *Dhrupad* singer. Four different styles of *Dhrupad* singing were recognised in the past. But the points of distinction of these styles are well high lost now. Their names have however survived. They are, (1) *Dagur Bani,* (2) *Khaudar Bani,* (3) *Nohar Bani* and (4) *Gourhar Bani.* No *Tans* are permissible in *Dhrupad* singing.

Dhamar or *Hori* seems to have been a song to be sung by a group and in accompaniment to dance and acting. The words usually refer to the colour sports of time beat consisting of bars of 2 and 3 units, the whole extending upto 14 units. A Dhamar is sung with rhythmic evolutions of the wordings of the song known as *Dugun, Chougun, Upaj* and *Boltan.*

Khayal is a song in which extempore development with *Tans* and *Alaps* is admitted. Two types of *Khayal* namely, slow and fast, are sung. The former were composed by *Sadarang* and *Adarang* the two brothers at the court of Mohommad Shah the third of Delhi. These brothers were the descendants of *Tansen* and sang *Dhrupads* themselves but composed *Khayals* and taught them to their pupils. The idea of the *Khayal* seems to have existed long before *Sadarang* and *Adarang.* It seems *Qowali* which is the same as *Bhajan* of the Hindus and which was invented and popularised by Amir Khushroo was the origin of the *Khayal* . The *Qowali* style is full of flourishes and long *Tans.* The fast *Khayals* more or less of the same type come fast into vogue. *Tans* are the distinguishing mark of the *Khayal,* both fast and slow. *Khayals* are composed in various *Tals,* such as *Tritala, Ektala, Jhoomra, Ada Choutala, Tevra* and *Roopak.*

The *Tarana* is an interesting composition consisting of syllables like *Ta, Na, Nadir, Tom, De Re Na, Ta Di ya Na O De Ta Na* etc. They are sung in fast tempo and the skill lies in correct and clear pronunciation of the syllables with occasional rhythms evolutions.

Tappa is a musical lyric composition invested by one Gulam Nabi known as Shouri Miyan. This famous musician was in the Punjab when he used to hear the songs of the camel drivers and composed songs in it calling them *Tappas.* The Tappa compositions

themselves are full of long and charming *Tanas* sometimes quite straight.

The *Thumri* is purely an erotic song. There is in it more of acting, expression, voice modulation and feminine grace suitable to the words sense than the *Raga* interpretation.

The *Chatorang* is a composition in four parts, a combination of *Khayal*, Tarana, Sargam and *Trivat*. The first has the words of *Khayal* song, the second the syllable of a *Tarana*, the third the notes of the Raga in which it is set and last the *Bols* or *parans* of the *Pakhawaj*.

The *Lakshan Geeta* is a new type of song composed for the first time by the late Pandit V. N. Bhatkhande. It is a definition song describing in some detail the properties of the *Raga* in which it is composed.

The other varieties come under light classical music along with *Thumri*. They are so to say incidental or seasonal sung in *Chaitra Shravan* months and the monsoon generally.

21

CLASSIFICATION OF RAGAS

Mr. President, Ladies and Gentlemen,

We shall be dealing this evening with classifications Ragas.

Today, Ragas are classified under parental scales or Melas known as Thata in common language, each constituted seven Swaras, SA, RE, GA, MA, PA, DHA, NI, i. e. SA and PA which are both fixed or achal as they are called, and on e of the two degrees of pitch, either shuddha or vikrit of the other five notes namely RE, GA, MA DHA and NI. The complete Gumut, or Swara-Grama of Hindusthani Music consists of twelve semitones, SA, RE, RE Komal, RE Shuddha, GA Komal, Ga Shuddha, MA Shuddha, MA Teevra, PA, DHA Komal, DhA Shuddha, Ni Komal and NI Shuddha. Let me demonstrate these twelve semitones in their serial order (Demonstrate). As I have pointed out just now, SA and PA and one of the two varieties of RE, GA, MA, DHA, NI consitiute a Mela, and Thata, a parental scale which gives birth to several Ragas. These are, therefore, called Janaka Melas which means Parental Scales. Let me illustrate a Mela and one of two Rangas derived from it. (Demonstrate Bhairava Thata and Bhairave, Bibhasa, Gunakri). The Ragas of South Indian or Karnataki system of Music have been classified under the Janya-Janaka, Thata-Raga classification since at least the 15th century. The originator of this classification is supposed to be Swami Vidyaranya of Vijayanagaram, who was a Minister in the Kingdom of Vijayanagaram in the 15th Century A.D. The Swami is of historical fame as a great scholar of Sanskrit literature. Pandit Venkat Makhi, a musicologist of the 17th century A.D. wrote a learned treatise on music known as 'CHATUR DANDI PRAKASHIKA' in which he evolved a mathematical process of working out all possible music scales from the twelve semitones, which are, by the by, some as those of the Gamut of Hindusthani music. BY this process seventy-two janaka melas, parental scales are found to be possible. The nomenclature of the twelve semitones of South Indian system of Music has ma if possible to derive seventy-two Malas from them. In Hindusthani Music only thirty-two of these seventy two Melas are admissible. Out of these thirty two Malas ten have been selected by the late Pandit Bhatkhande for his classification of the Ragas of Hindusthani Music, These are :-

(i) Bilawal, (ii) Kallian or Yaman, (iii) Khamak, (iv) Bhairava, (v) Poorvi, (vi) Marwa, (vii) Kaphi, (viii) Asawari, (ix) Bharavi, (x) Todi.

The Bilawal Mela is constituted of all Shuddha Swaras (Demonstrate), SA RE GA MA PA DHA NI SA

The Second, Kalliana or Yaman Mela has only one Vikrit Swara Teevra MA all others being shuddha. (Demonstrate)

SA RE GA PA DHA NI SA.

The third Mela, Khamaj has one Vikrit Swara, Komal NI and the rest all Shuddha. (Demonstrate). - SA RE GA MA PA NI SA.

Bhairava Mela, the 4th Mela has two Vikrit Swaras, Namely Komal RE and Komal DHA the rest being all Shuddha. (Demonstrate)

SA RE GA MA PA DHA NI SA.

Poorvi, the fifth Mela had three Vikrits, Komal RE, Komal DHA and Teevra MA (Demonstrate) SA RE GA MA PA DHA NI SA

Marwa, the 6th Mela takes two Vikrits namely, Komal RE and Teevra MA (Demonstrate) SA RE GA MA PA DHA NI SA

Kaphi :- No. 7 has two Vikrits, Komal Gandhara and Komal Nishad (Demonstrate). SA RE GA MA PA DHA NI SA

The 8th Mela is ASAWARI which has three Vikrits, Komal GA, Komal NI and Komal DHA (Demonstrate) SA RE GA MA PA DHA NI SA

Bhairavi is the 9th Mela. It has four Vikrits, Komal RE, Komal GA, Komal DHA and Komal NI (Demonstrate)

SA RE GA MA PA DHA NI SA

The last, 10th Mela is Todi which has four vikrits, namely Komal RE, Komal GA, Teevra MA and Komal DHA (Demonstrate) SA RE GA MA PA DHA NI SA

These are the ten parental scales of Janaka Melas, or Thatas under which about two hundred Ragas have been classified by the late Pandit Bhatkhande.

A Raga is put under a Mela, not only on the basis of the Shuddha and **Vikrits** Swaras it is constituted of but also on the general run of the Raga concerned so that in a few exceptional cases Ragas having a swara which actually does not belong to the Mela or Thata concerned are put under that Thata because their general run inclines towards that particular Thata. Kedara has Shuddha MA as its Vadi Swara (Governing note) and yet it is put under the Kalliana Mela simply because its general run conforms to the impression of Kalliana Thata. Similarly for the same reason Lalit Raga is put under Marawa Thata , is a prominent Swara in Lalit. Let me demonstrate this point (Demonstrate). Now-a-days musicians have started giving Komal DHA in Lalit which traditionally had shuddha DHA in it. This Raga, should have to be put under Bahirava or Poorvi Thata. But

strangely enough its rendering has into a jot of the Bhairava or Poorvi impression in it. A Raga may be constituted of the full scale of seven notes under which it is put or it may have only six Swaras of that Thata. Accordingly Ragas are Sampoorna, saving all the notes of the scale, Shadava having six notes and Auduva or Odava having five notes of the Thata. The Aroha or ascent up the scale and Avaroha descent down the scale are separately considered as regards the number of notes constituting them. It is not necessary either that the same number of notes or the same notes should constitute Aroha and Avaroha, both. The Aroha may consist of six notes only while the Avaroha may consist of the full scale down, or it may consist of five notes only. Bihag has five notes of the Bilawal Thata in the Aroha and all seven notes of the scale. (Demonstrate). SA GA MA PA NI SA ? SA, NI, DHAPA , MA GA, RE SA. This Raga is Auduva- Sampoorna or Odava-Sampoorna, Odava in Aroha, up the scale, and Sampoorna in the Avaroha, down the scale. Similarly Bimpalasi, which is a Raga of the Kaphi Thata has five notes in the Aroha, up the scale, and all the seven notes of the scale in the Avaroha, down the scale (Demonstrate).

SA GA MA PA NI SA, SA NI DHA PA MA GA RE SA

These considerations give rise to 9 sub-classes or Ragas coming under one and the same Thata. These are,

(1) Sampoorna-Sampoorna Consisting of 7 notes up and 7 down

(2) Sampoorna-Shadava Consisting of 7 notes up and 6 down

(3) Sampoorna-Odava Consisting of 7 notes up and 5 down

(4) Shadava-Sampoorna Consisting of 6 notes up and 7 down

(5) Shadava-Shadava Consisting of 6 notes up and 6 down

(6) Shadva-Odava Consisting of 6 notes up and 5 down

(7) Odava-Sampoorna Consisting of 5 notes up and 7 down

(8) Odava-Shadava Consisting of 5 notes up and 6 down

(9) Odava-Odava Consisting of 5 notes up and 5 down

These nine classes are known as Jatis of Ragas. Permutations and combinations of the Varjya-Swaras, notes which are to be dropped out from the scales give rise to quite a large number of Ragas derivable from one and the same scale. By mathematical calculation as many as 483 Ragas can be worked out as possible from one and the same Thata. But the essential condition of Ranjakatwa, Musical value that must be present in a Raga, worth the name of a Raga brings down this to a great extent. The ten Thatas

484 Ragas from each would otherwise give about 5,000 Ragas.

This much aboutt the Thata-Raga classification. 'Ranga' is today the basic principle of all Indian Music. But in the time the sage Bharata, the very first musicologist of India, 3rd or 4th Century A.D. the Raga was not the basic idea of Indian Music. In those ancient times musical compositions known as 'JATIS' were sung and played in instruments. Ragas were, for the first time, treated, as in details, melodies, by Matanga, the author of Brihar-Desi who came some centuries after Bharata. The Ragas were played then under Moorchhanas which were scales of seven notes each starting on each sucessive note of the scale in descending order and convering seven notes in their order. Thus the first Moorchhana was SA NI DHA PA MA GA RE SA, the second was NI DHA PA MA GA RE SA, the third DHA PA MA GA RE SA NI and so forth. The effect of this success was the change in successive Swara intervals in the scales thus obtained. These moorchhanas are as good as Thatas. Three main basic scales called Gramas were recognised in the ancient times. These were a 'SHADJA -GRAMA' 'MADHA'MADHYAVA GRAMA' AND 'GANDHARA-GRAMA' The GANDHARA GRAMA' seems to have gone out of vogue in Bharata's time. Each of these GRAMAS has seven MOORCHHANAS obtained by the process pointed out herebefore. Jati was supposed to have been evolved out of the Jatis. In the ancient definitions and descriptions of the Ragas mention of the GRAMA, MOORCHHANA and JATI from which it was evolved was therefore necessary. The MOORCHHANAS perhaps suggested the idea Thatas the only difference between a moorchhana and a Thata being that the different intervals were obtained by a change of the the place of the keynote or starting note in Moorchhanas, while in the Thatas the individual notes were themselves lowered or raised according to the requirements of the THATA concerned within one octave itself. (Demonstrate, Moorchhanas and Thatas).

The Shadja MOORCHHANA of the Billawal scale

SA - - - RE - - GA - MA - - - PA - - - DHA - - - NI - SA

We get the Bilawal scale in the SHADJA MOORCHHANA

Let as now shift the starting point to MA

MA - - - PA - - - DHA - - NI - SA - - - RE - - GA - MA

This will not sound like the Bilawal scale. It is Yaman or Kallian scale if we call these successive notes by the names of SA RE GA MA DHA NI SA. (Demostrate). This Yaman Thata is the fourth Moorchhana, in the ascending order of the Bilawal Thata and Yaman or Kalliana Thata of the present system of Hindusthani Music. Similarly if we sing the Bilawal Thata itself starting it from RE

onwards in the Ascending order we get the KAPIL THATA (Demonstrate)

Second Moorchhana of the Bilawal Thata in according order.

RE - - - GA - - - MA - - - PA - - - DHA - - - NI - - - SA - - - RE

calling these notes successively by the notes of SA, RE, GA; MA, PA, DHA, NI, RE we get

SA - - RE - GA - - - MA - - - PA - - DHA - NI - - - SA

These the Moorchhanas served the purpose of the Thata in the ancient system of music.

In the later times however this Moorchhana only the starting notes of a joti of Ragas. Soms modern Musicologists hold this view. It appears that Ragas are said to have been evolved out of the Jatis. Some passages of a jati which had a particular musical value were selected and composed and developed as Ragas. These were known as Grama Ragas. The Grama Ragas themselves, on their part, sunrise to other types of Ragas. Thus, besides, the mean basic Grama Ragas since other types of Ragas were evolved by selection of the Ragas or certain passages of the Gram Ragas or by a peculiar mode regional interpretation or by applying certain particular grace of music to the Swaras. The ten types of Ragas prevalent in those ancient times were (i) GRAMA-RAGAS, (ii) UPARAGAS, (iii) RAGAS, (iv) BHASHA-RAGAS, (v) VIBHASHA RAGAS, (vi) ANTARBHASHA RAGA. (vii) RAGAS, (viii) BHASHANGA RAGAS (ix) KRIYANGA-RAGAS and (x) UPTICA-RAGAS . This classification might have suggested the idea of the later classification of the RAGAS into RAGAS, RAGINIS, PUTRA RAGAS and PUTRA-VADHOS. This classification appears to have introduced for the first time by a musicologist by name NARADA in his work by name 'CHATTWARIMSHIT-RAGA NIROOPANA". It is not known whom this work was written. But it might have been not earlier than the 14th century. There is also a reference to a work by name Sangeeta Deepika by Madhava Bhatta which was written in 1400 A.D. In Shri RAMAKRISHANA KAVI's-RAGINIS work gives the classifiction of the RAGAS in RAGAS - RAGINIS. But most known and generally recognised musicologist who classified the RAGAS under the RAGA-RAGINI recognised musicologist who classified the RAGAS under the RAGA-RAGINI system is Pandit Damodar Mishra who wrote the 'SANGEETA DEEPIKA' in about 1600 A.D. Damodar gives two schools or thought on the RAGA-RAGINI classification. These schools of thought were known as Mates. Damodar gave two Matas, namely 'SHIVA MATA' and 'MATA'. These matas differ in the number in Ragas and Raginis

allotted to each RAGA. Thus according to DAMODAR the Shiva Mata gives six Ragas and six Raginis allotted to each Raga. The Raginis were evolved but the Ragas. But Damodar or any musicologist propounding the Raga-Ragini Theory does not explain the principles under which a certain number of Raginis were to be allotted to a raga. We find only the List of Ragas and after that the ragainis allotted to each Raga. However it may not be wrong to suppose that these Raginis were evolved out of the Ragas by mixing up of the passages of other ragas along with the main distinguishing passage of the raga to which they were allotted. According the Shiva Mata, the six Ragas and the six Raginis as given in 'SANGEETA DARPANA' are:-

1. SHRI RAGA and its Raginis :- (i) MALASHRI, (ii) TRIVENI, (iii) GAURI, (iv) KEDARI (v) MADHU-MADHAVI (vi) PAHADI

2. VASANTA and its Raginis:- (i) DESHI, (ii) DEVAGIRI (iii) VARATI (iv) TODI, (v) LALITA (vi) HINDOLI.

3. BHAIRAVA: - Its Raginis :- (i) BHAIRAVI, (ii) GURJARI (iii) RAMAKIRI, (iv) GUNAKIRI, (v) BANGALI (vi) SAINDHAVI

4. PANCHAMA :- Its Raginis :- (i) BIBHASA (ii) BHOOPALI (iii) KARANATI (iv) BADAHAMSIKA (v) MALAVI (vi) PATA-MANJARI

5. MEGHA RAGAS :- Its Raginis :- (i) MALLARI (ii) SAURATI (iii) SAWERI (iv) KAUSHIKI (v) GANDHARI (vi) HARA-SHRINGARA

6. BRIHAN-NATA :- Its Raginis :- (i) KAMODI (ii) KALLIANI (iii) ALIHA (iv) NATIKA (v) SARANGI (vi) NATA-HAMBIRA.

Under Humuman mata Damodar gives these Ragas and Raginis :-

1. BHAIRAVA :- Its Raginis five only :- (i) MADHAYAMADI (ii) BHATRAVI (iii) BANGALI (iv) VARATIKA (v) SAINDHAVI

2. KAUSHIKA :- RAGINIS :- (i) TODI, (ii) KHAMBAVATI (iii)

GAURI (iv) GUNAKRI,

3. HINDOLA :- RAGINIS (i) VELAVALI , (ii) RAMAKARI (iii) DESHAKHYA (iv) PATA-MANJARI, (v) LALITA

4. DEPIKA :- RAGINIS five :- (i) KEDARI (ii) KANADA (iii) DESHI (iv) KAMODI, (v) NATIKA

5. SHRI RAGA :- RAGINIS five :- (i) VASANTI, (ii) MALAVI, (iii) MALASHRI (iv) DHANASIKA (v) ASAVARI

6. MEGHA RAGA :- RAGINIS six :- (i) MALLARI, (ii) DESHAKARI, (iii) BHOPALI, (iv) GURJARI (v) TANKA (vi) PANCHAMI.

For the system of Hindusthani Music, as it is, today, these classifications cannot be accepted, in the first place because there is absolutely no explnations in the Granthas concerned of the reasons why certain group of Raginis are allotted to a certain Ragas, and, secondly, because the forms of the Ragas and Raginis referred to, in those classifications have under a change, for instance, the Bhairava referred to as one of the purusha ragas was Odava consisting of five Swaras only in the times when these classifications were introduced, and with RI and PA absent in it, while today the Bharavi which is a most popular Raga is Sampoorna-Sampoorna and RI and PA are quite prominent Swaras in it.

But some such classification as the Raga-Raginis classification can be revived today in view of the fact there are already groups of Ragas distinguished as Kanhadas, Mallaras, Sarangas, Bilawals, Kalianas, Todis, Kedaras, etc. which are formed of main Anga, say, Kanhada, Mallara, Saranga, etc. as enumerated just now with a combinations of other ragas. Thus Darbari Kanhada is a veriety of Kanhada formed of Kanhada Anga in the main and a touch of Saranga, Miyanki Mallara is a variety of Mallara, it Kanhada mixed. We may therefore be able to introduce such Raganga groups and classify Ragas in vogue today accordingly.

There is another third classification of ragas to have been introduced by Matanga Muni of the 9th Century A.D. This gives three types of ragas, namely shuddha ragas, chhayalag raga and Sankeerna Ragas. shuddha ragas are those which are independent forms, unmixed with any other Ragas, Chhayalag ragas are those which are formed of a mixture of two Ragas, while Sankeerna. Ragas are forms of mixtures of more than two Ragas. Today quite a Majority of our Ragas are either Chhayalag or Sankeerna Ragas. A few, such as Malakounsa, Bhairava, Hindol, Kaphi, Asawari, Bhairavi, Todi, etc. are such as can be classified under the shuddha veriety all others are mixture of two or of more than ragas.

After Classification is meant only to indicate a number of objects, with some common feature among them, together. In the Janya-Janaka or Thata - Raga - Raga classification the Shuddha and Vikrit Swaras are the basis of classification. In the raga-ragini Classification, in the modern Raganga such as Kanhada, Mallara, Saranga classification it is the anga or a particular distinguishing feature of a Raga which is the basis of the classification while in Shuddha, chhayalag, Sankeerna, classification it is the independent form of a raga or the mixture of two or more Ragas that forms the basis of the classification. In the Janya-Janaka or Thata-Raga Classification the common feature is the shuddha and Vikrit Swaras which occur in all the ragas derived from a Thata. In the raga-raginis classification or the Raganga classification the main distinguishing feature of a main Raga which occurs in all the ragas coming under a particular Raga forms the common feature. In the shuddha-chhayalang sankeerna it is the independence of a Raga, it unmixed form and mixture or two or more ragas that forms the common basis for that classification.

I have explained, ladies and gentlemen, all that I know regarding classification of ragas, ancient and modern, and would like to close the lecture here.

22

Just Intonation In Hindustani Raga Singing

It is indeed a happy augury for the future of India music that representatives of the two great systems of music should gather tegether on a common platform for exchange of views and practical usages in music. I am to-day reminded of the very first All-India Music Conference held in 1916 at Baroda when both South Indian and North Indian musicians and musicologists had gathered to discuss vital topic of the art of music. I was a young boy then who had some training of music and as such was interested and lucky enough in having at least darshan of so many great men of those times in the field of the Conference is still fresh in my mind.

The question of Shrutis and Swaras and the music scales of the Granthas seem to have formed the main feature of the theoretical discussions held at this conference in which the late Pt. V. N. Bhatkhande, the late Shri. Abraham Pandithar, the late Shri. K. B. Dewal, Mr. E. Clements, I. C. S., the late Shri. Mangeshrao Telang and the late Raja Nawab Ali Khan of Lucknow, who was the President of the Conference, Shri. Narasimha Rao Divetia and the late Pt. Vishnu Digambar Paluskar took part.

Shri. K. B. Dewal sought in his paper to prove that the Dwishrutik, Trishrutik and Chatishrutik musical Intervals referred to in the old Sanskrit works on music such as Sangeet Ratnakar, Raga Vibodha and Parijat were more or less the equivalents respectively of the Semi, Minor and Major tones of the Western system of music.

Shri. Dewal and his followers based their conclusions on the interpretation they gave to the words "Anuranana" used by Sharngadeva in his definition of Swaras and "Svayambhu" used by Somnatha in Vadya Viveka. "Anuranana" and "Svayambhu" were interpreted by Shri. Dewal and his followers to refer to harmonics or upper partials. Somnatha, according to this theory, hinted by "Svayambhu" at the "Ati-Tar gandhara" i. e., the note, the frequency of which is five times that of the basic Shadja of the open string. This Gandhara brought down two octaves is exactly the major third or 5/4ths of the basic note according to the European music scale. On the basis of this and other theories of the European music Shri. Dewal wanted to prove that our ancient Shastrakaras were already aware of the three main musical intervals namely Major and Semitones of the Europeans system and called them Chatuhshrutik, Trishrutik and Dwishrutik refuted by the scholars gathered at this

conference, it having been found to have no support either from the shastras or practice.

The idea of standardization of the practical forms of an art like Indian Music needs great caution. After all music is a spontaneous outcome of the capacity of the human ear to grasp and reflect back artistic aural forms. Analysis of these to the point of mathematical precision is apt to defeat the purpose itself of music. How far it is possible to maintain the exact measure of intervals in the course of practical demonstration is again a question apart. Every Swara, particularly if it is a prominent Swara, has a tendency to move below or above almost up to the pitch of its neighbour down or up according to the needs of the raga. Linking up of tones, semitones and even quartertones at times, so as to create beautiful aural images in a given rhythmic flow is all the art in Indian Music. A passage of Indian Music is like a flow of water taking its own course conditioned by the ups and downs and angles and corners on its way, and, due to these, with greater or lesser force. Engineering its course to the minutest point measurement would probably divest it of its natural charm and make it like a dead model. No doubt, some sort of outline is absolutely necessary when music has to be understood, appreciated and learnt by the masses where a good lot of the matter has to be grasped intellectually, it being not possible to present a practical model before any body and every body; which, otherwise, would have been the best method of imparting knowledge and practical idea of a melody. But we need not stretch the analysis of musical intervals and musical expression to the breaking point so that lose their musical value itself. It is worth considering why after all, our Shastrakaras, ancient and mediaeval, have avoided committing themselves to anything beyond broad outlines of the musical intervals. The definition of a Raga contains no reference to Shrutis.

'Yo'yam dhavani-visheshastu swara-varnavibhushitah." Ragas are defined in terms of swaras and not shrutis. The function of shrutis was first measure and that to broadly, the musical intervals between two consecutive swaras and secondly to serve the purpose of guidance in the correct expression of the various graces of music. The actual degrees of the Scale, that is, the swaras of a raga were the pivot on which the voice was to move up and down according to the requirements of the Raga concerned. What more could be written in black and white in those ancient times about a practical art like music? These outlines with the help of contact with practical demonstration was to my mind, more than enough for the student of music of those days.

We today are more fortunate in having mechanical resources

which have enabled us to bring practically the whole population of the country into direct contact with the practical models and also to preserve these for the posterity. But machinery too at times fails, and fails miserably as has happened and is happening even today. In a good many cases the voice gets surprisingly transformed, in good many others the music sounds out of tune probably due to the ultra-sharp ear of the little master "mike." Talking in terms of the mike, human voice may err and so many the human ear fail to catch the error. The human ear and the human voice addressing themselves to each other directly make themselves happy together, of course, unless the one is too rough and the other is too hard.

But the mike is rather too exacting a listener and will not forgive or forget. Listening to their own records, probably the best of musicians cannot help asking themselves, of course, in their minds: "Am I truly a Surila Gayak, as my admirers suppose me to be and, on account of that, probably I myself was quite confident." Thus the little mike between the musician and the listener, spoils the game, poor boy !

Our scholars of music are trying hard to find out the exact relative pitches of the three Vedic tones - Udatta, Anudatta and Swarita. But the question is whether these were meant to express any definite relative pitches at all. Had it been so, a great grammarian like Panini would not have left them at Ucchaih, Neechaih and Samaharah only. Raising the voice, lowering it and a slur, were the only movements of the voice without reference to any definite intervals. In the Sama Veda, which was of course a Geya or chanted Veda, the voice was given further pace up and down to stretch itself with more or less definite degrees of a scale. But looking to the one thousand and one schools of Pathakrama known technically as Shakhas, one has to hold one's breath again in suspense as to any definite relative pitches of the seven yamas, namely Krushta, Prathama, Dwitiya etc. This diversity in the mode of chanting the hymns was inevitable where there was only the human voice to chant them. I am referring to actual experience which I have had, listening to a number of Samveda chanters. The finger points indicative of the yamas are of course religiously observed and so definite, so far as I have seen, but the vocal expression fails to convince the listener as to the accuracy, if any, in the yamas, as regards their relative pitches. Bharata defines his shrutis as the difference between the Panchamas respectively of the Shadjagrama and Madhyama-grama. Both these gramas are Greek and Latin to us today. The only definite conclusion that we can draw from Bharata's Shruti Swara topic is, firstly that there were two scales in his time, namely Shadja-grama and Madhyama-grama, secondly in Shadja-Grama 'Ni to Sa,' 'Ga to Ma,' and 'Ma to Pa' were

the largest musical intervals, 'Sa to Ri,'and 'Pa to Dha' were the smaller ones and 'Ga to Ma' and 'Dha to Ni' were the smallest ones, whereas in the Madhayma Grama, 'Ni to Sa,' 'Ga to Ma' and 'Pa to Dha' were the largest intervals, 'Sa to Ni' and 'Ma to Pa' were the smaller ones and 'Ri to Ga' and 'Dha to Ni' were the smallest one. A similar system of three intervals namely the Major, Minor and Semi tones in Western music have led us, and naturally of course, to consider the Chatuh-Shrutik, Tri-shrutik and Dwi-Shrutik intervals of our music as equivalents of the Major, Minor and Semi-tones respectively of the Western music, Bharata's shruti interval still faces our scholars, one even wondering at times, whether Bharata did actually mean to define these intervals and not to give an approximate idea of the number of microtones occurring in between two consecutive swaras, distinctly perceptible by the human ear. Writing on music, Bharat had to state how much higher than Sa was Ri, how much higher was Ga than Ri and so forth. He could have done this on the key board of the Veena. Why did he not do it instead of adopting the more complicated and doubtful procedure of the shrutis ?

Sharngadeva also gives 'Manag Ucchadhvanit' as the measure of his shruti and defines the interval by the test 'ShrutyorMadhye Dhvanyantarasruteh.' This is also an effort to give, as I have pointed out above in the case of Bharata, an approximate idea of the number of microtones distinctly perceptible by the human ear occurring in between two consecutive swaras; Sharngadeva too seems to avoid explaining his Shuddha and Vikrit swaras on the key board of the Veena.

All the later Granthakaras except Ahobal, Hriday Narayan Deva and Shrinivas explain their Shuddha and Vikrit swaras in terms of this same enigmatic shruti without measuring it definitely. Ahobal again, who was perhaps the first among the old Sanskrit Granthakaras to explain his scale in terms of wire length, has left behind an ambiguous definition of his Rishabha and Dhaivata and this ambiguity has created great controversies. This very Ahobal makes an attempt to raise everyone of the twentytwo shrutis to the status of swaras although for his Ragas he retains only twelve of them. Why? Unless there is a hint that the remaining ten shrutis too might become swaras according to the needs of a Raga or of particular passages of it ? A reference to the shrutis was necessary due mainly to the mobility of the swaras and every writer on music has to make a mention of these one way or the other.

The history of the European music scale throws much light on the uncompromising character of music towards mathematical discipline. How far the singers, violinists and other instrumentalists

of Europe who play on instruments other than the keyboard ones, are satisfied with the European temperament of twelve semitones is a question which it would be much interesting to investigate. Do they or can they express each and every note they produce always exactly at its so called fixed pitch particularly in the extempore improvisations ? A music scale is everywhere meant for theoretical knowledge of the music concerned and has to be some sort of temperament just to give approximate outlines of the flats and sharps thereof. For instance, theoretically the Sadharana Ga and Kaishik Ni of the Kharaharapriya Mela Kartha are 288 and 432 respectively. But both these will found to be moving up and down slightly according to the requirements of the correct interpretation of a Raga or even, at times, according to the requirements of passages of diverse nature occurring one and the same Raga. This is a matter of common experience at least in Hindustani music. South Indian musicians should be able to opine on this point with reference to the South Indian Ragas. It is a general rule in the Hindustani music system that in almost all the Ragas in which Komal Ni, the equivalent of Kaishik Ni, occurs, it has a tendency to rise above its proper pitch even upto Shuddha Ni, the equivalent of Kakali Ni, in the Aroha. The Ragas of Khamaj and Kaphi Thata have most of them the Northern Shuddha or the Southern Kakali Ni in their Aroha, although these Melakarthas have only the Komal or Kaishik Ni. Almost all Sarang, Malhar and Kanhada varieties and a number of other ragas such as Sindhura, Kaphi, Piloo of the Kaphi Thata and Khamaj Tilanga. Desa, Sorath, Khambavati, Jaijaiwanti of the Khamaj Thata have the Kakali or the Northern Shuddha Ni. A complete examination of the ragas of these Melas will reveal in a most surprising manner how the Komal or Sadharana Ga and Komal Or Kaishik Ni move up and down between the northern Shuddha Ga or Southern Antara Ga and the northern Shuddha Ri or the Southern Chatuh-Shruti Ri. In some Ragas the Komal or Sadharana Ga goes down almost to a pitch just a comma above Ri-while in others it goes up almost upto Antara Ga. In a third group of Ragas again the Komal Ga is always Andolita i. e., swung up and down within a smaller or greater interval according to requirements of the Ragabhava. The various Gamakas which are necessary to give correct expression to a Raga are these movements up and down of the swaras of a Raga. "Swarasya Kampo Gamakah" is the definition of the Gamaka as given in the Shastras. Now, could a swara be shaken without moving it up and down, unless somple and quick vibrating is meant by 'Kampa' ? I do not know if this quick vibrating of a swaras is a common feature in South Indian music. I hope not. It is looked upon as a defect in the voice in the Hindustani system of it occurs often. The Shastrakaras cannot have meant this by Kampa. These deviations from the main point of pitch take place in

the case of almost all the swaras except perhaps Shadja, Panchama and Shuddha Madhyama. In the ancient system of our music Shadja and Panchama also had their Vikritis.

Let us now examine how swaras of a raga move up and down between the neighbouring notes, above and below.

Bhimpalasi is an Auduva-Sampoorna Raga of the Kaphi or the South Indian Kharahara-priya Mela kartha. Rishabh and Dhaivata are omitted up the scale while all the swaras included down the scale. Thus its Aroha and Avaroha would be :

Sa ga ma pa ni sa; Sa ni dha pa ma ga sa.

But the Komal Ni in the Aroha is always sung with a touch of the Taar Sa. This naturally raises the pitch of the Komal Ni. For instance :

sa sa sa pa
Ma, Pa, Ni Ni, Pa Ni Sa, Sa Ni Dha pa, Ma Pa,

This happens in the case of Komal Ga also. For instance, (in continuation of the above alaps)

ma
Ga Ma Ga Re Sa.

Similarly the Komal Dha in Desi, for another instance, is pronounced with a touch of Komal Ni. Desi is a Raga of Asawari or Nata-Bhairavi Mela-kartha. Ga and Dha are dropped, in the ascent. The scale is full downwards. Thus Aroha and Avaroha would be :

Sa Rs Ma Pa Ni Sa; sa Ni Dha Pa Ma Ga Re Sa.

Desi however is a Vakra-jati Raga and straight Aroha and Avaroha pointed out just now are rarely sung in that except in the case of swift Tanas. The proper Aroha and Avaroha would be ;

na
Sa, Re Ga Re Sa, Re Ni, Sa, Re Ma Pa, Dha Pa, Ma Pa Sa;

ni ma
Sa Ni Sa, Pa, Dha pa, Ma Pa, Ga, Re Ga Re Sa, Re Ni, Sa.

The Dhaiwata in this ragas is sung with a touch, of Ni as I have just now pointed out. For instance :

ni ma
Sa Sa Sa Pa Dha Pa Ma Pa, Ga, Re Ga Re Sa, Re Ni, Sa.

It will be observed that the Komal Ni of Desi is also affected by the touch of Sa and raised somewhat in Bhimpalasi. For instance :

sa sa ni
Sa, Ni Ni si, Pa Ma Pa Sa Dha, Pa

Hindustani Ragas are full of such instances.

In a number of Hindustani Ragas it will be interesting to see how the notes shift above or below according to requirements of different passages of one and the same Raga.

The Komal Gandhara or the Sadharana Gandhara of the Southern system in the famous Darbari Kanhada of Hindustani music is a lower degree when sung with a touch of Hindustani Shuddha Ri or the Chatuhshruti Ri of the southern system, and a higher degree when it is sung with the touch of shuddha madhyama. To illustrate it :

ni ni ni ni sa
Sa, Re Re, Dha, Dha, Ni Pa, Ma Pa Dha, Dha, Ni, Sa;
sa re re
Dha, Ni Sa, Re, Re, Re, Ga, Ga, Ga, Re Sa Re, Sa.

This is the lower Komal Ga. Now in the other passages it is higher degree of Komal Ga. For instance :

ga ma ma ma sa
Sa. Re, Sa, Ma, Ma, Pa, Ma, pa Ga, Ga, Ga, Ma Re,
sa sa ni ni
Sa, Sa, Ni Sa, Sa Ma Re Sa, Ni Sa Re Dha Dha Ni Pa. Sa
re re ma sa sa sa
Ga Ga Ga, Ma Pa Ga, Ma Re, Sa, Dha Ni Sa, Re, Sa Re
re re re ni
Ga, Ga, Ga Re Sa Dha, Ni Re Sa.

Similarly the 'Teevra Ma' or 'Prati Ma' occurring in Lalit is lower when it is sung in precedence or succession of Shuddha Ma, but the same Prati Ma rises upto a higher degree when it is sung in succession or precedence of Dha. For instance :

ga
Sa, Ni Re Ga Ma, Ma, Ma, Ga, Re Ga, Ni Re Ga Ma, Re Ga
ga
Ma Ma Ma Ga, ...

This is the lower degree of Prati Ma while in the other passages, with Dha it is the higher degree. For instance (in continuation of the above alaps) :

ga dha
Ma Dha Ma Dha Ma Ma, Ga Ma Ma Ma Ga, Ma Dha Sa,
ga
Re Ni Dha Ma Dha Ma Ma, Ga Ma Ma Ma, Ga, Re Ga, Ma Ga Re Sa.

Thus the tendency of the swaras especially the Komal Ri, Ga, Dha, Ni and Teevra Ma and down Hindustani music to be moving up and down in the course of the development of Raga makes the scientifically correct signatures of the scales a complicated job, because, for every particular passage of a Raga the exact intonation of the swaras occurring therein will have to be stated. For instance, the Komal Ga will have a number of lights and shades when it is combined with a number of different swaras or their passages in one and the same Raga, as I have already pointed out.

This is why, I, think, our Shastrakaras even the late Pandit Bhatkhande, the greatest authority on modern Hindustani music being no exception-explained these Ragas in terms of swaras which they selected out of the twenty-two shruits for Raga construction. Today, whether in the Northern or Southern system of music the Gamut of twelve semitones, approximate to, though not exact equivalents of, the twelve semitones of the European music scale has been accepted and the microtones in between two consecutive notes, occurring, if at all, in the Gamakas or the required correct expression of a passage are left to practical training. The late Pandit Bhatkhande emphasises this point saying that the student should not bother over the Ati Komals and Tara Teevras. He was certainly nor a believer in theoretical instruction in music unaided by practical training. He looked upon both these as complementary to each other and, as such absolutely necessary. The student, having acquired a sufficient knowledge of and practical ability to reproduce the twelve semitones and in terms of those, and of the individual scales up and down of a Raga should be able, by practical training, to perceive and reproduce the lights and shades of the swaras. The manner of expressing a certain passage of a raga should itself place the individual notes occurring therein at their correct points. Take care those how to sing a certain passage of a Raga, listen to it attentively and imitate it correctly and the individual swaras will take care of themselves. Neither the ear nor the throat will vote for any but the correct intonations.

Some of us might be wondering whether this is at all a scientific outlook. May I submit that it is scientific enough for the purpose of art ? Theory should help and not smother art. Musical mathematics is like a labyrinth. You cannot come out of it once you enter it.

Music is after all a relative phenomenon. There would not be otherwise , Hindustani music, Karnatik music European music, Chinese music, Arbian or Persian music, I may not respond to a piece of music which lifts a whole crowd of an audience up into ecstacies. For my poor soul that particular piece is not music.

23

The Science And The Art

While discussing music, the first pertinent question that arises is 'Is music a science or an art ? And, if it is both, which part of it is science and which is art '. This question is fundamental to the subject.

Music no doubt, is primarily an art. **It is an impression on the mind received through the sense of hearing. As an art, the impression must be agreeable, attractive, pleasing and entertaining. In general, therefore, everything that is heard and is agreeable to the sense to hearing and to the mind should be music.** An infant's prattling is music to its parents, the thunder of rain clouds, the breaking of the waves is the music to the poet.

Music in its technical sense, however, is a composition of tones. A tone a steady sound following certain physical laws, and pleasing in its effect on the sense of hearing. When a body of air is set in regular and very quick vibrations, it produces a tone. The rate of vibrations is known as "frequency". The vibrations of the air must be regular. If they are not, they will produce a jarring sound or noise. They must, again, be quick enough to be perceptible to the sense of hearing. Normaly, 120 regular vibrations per second would be the lowest rate of frequency capable of producing a tone cognisable by the sense of hearing for the purpose of music. The material, the flesh and blood, so to say, of music is tone, which is a natural phenomenon. It is common to all music - Indian, Western, Persian, Arabic, Chinese or African. The frequency, the strength (degree of loundness or softness) and quality ("timbre", as it is called), of a tone are properties which also come under the physical science of music.

The other aspect refers to "form", the way in which the tones are composed. The form is entirely a human creation. It is therefore variable, not only with different races, different nations, different societies, but even with different individuals. We have therefore the various systems of music - Indian, Western, Arabic, Persian, Chinese and so on. The laws governing the form of music are traditional or variable, depending upon the cultural and aesthetic or conventional. They are progressive and variable, depending upon the cultural and aesthetic progress of a people, from generation to generation.

The form of Indian music or its basic idea is the raga. The definition of a raga deals with both the science and art of Indian music. It is as follows :

Yo'ayam dhwani viseshatu svaravarnavibhooshitah
Ranjako janachittanam sa ragah kathyate budhaih

(A composition of tones (swara) occurring in succession to one another (varna) and having a musical (pleasing) effect is a raga.)

MUSICAL INTERVALS

The first condition in this definition is the one relating to the composition of tones. Tones are known as swaras in Indian music, occurring at certain definite musical intervals from one another, thereby forming a scale of music. These tones must not be too near one another in succession : the intervals must be large enough to form a musical scale.

Musical intervals are measured by dividing a tone of greater frequency by one of a lesser frequency. Thus, if a certain tone has a frequency of 360 vibrations per second, and a certain other tone has a lesser frequency, say, of 240 vibrations per second, the smallest interval between these will be 360/240 = 3/2. The smallest interval at which the tones would occur in a scale of music would be 16|15. There are seven swaras, known as *1. Shadja, 2. Rishabha, 3. Gandhara, 4. Madhyama, 5. Panchama, 6. Dhaivata and 7. Nishada.* In singing, these have their short forms, namely : *Sa, Ri, Ga, Ma, Pa Dha* and *Ni* - are movable swaras, i. e. they can be shifted to a lower or higher degree of pitch according to the requirements of a raga. Ri, Ga, Dha and Ni are brought down to a lower degree of pitch in certain ragas when they are qualified as komal, which is the same as "flat" in Western music. Ma, on the other hand, is raised to a higher degree of pitch for the requirements of some ragas. All the these swaras when moved from their places are described as vikrita (changed or shifted). *Sa* and *Pa* retain their relative places in all ragas. They are called achal-swars (immovable swaras) , while all the rest are called *chala-svaras.* Thus the full gamut of Indian music consists of twelve svaras as follows, with their respective frequencies :

Supposing Shadja (*Sa*) is a svaras produced by 240 vibrations per second, the full gamut of the twelve svaras will be :

Svara	**Frequency**		**Values relative with Shadja**
Shadja, Sa	240		1
Komal Rishabha Ri	254	2/17	18/17
Rishabha Ri	270		9/8
Komal Gandhara Ga	288		6/5
Gandhara Ga	301	17/43	54/43
Madhyama Ma	320		4/3
Tivra madhyama Ma	388	14/17	24/17
Panchama Pa	360		3/2
Komal Dhaivata Dha	381	3/17	24/17
Dhaivata Dha	405		27/16
Komal Nishada Ni	432		9/5
Nishada Ni	452	4/43	81/43

These svaras are approximately at an interval of a semitone, 16/15, from their respective neighbouring swaras, above or below. There are today two distinct systems of music prevalent in India : the Hindustani (all over India except in Madras, Andhra, Mysore and Kerala) and the Karnatak. In the Karnatak system, nearly the same twelve semitones that have been enumerated above are used. But the nomenclature of these is defferent. Here is a table showing the comparative nomenclatures of the twelve semitones in the two systems.

HINDUSTANI	KARNATAK
Shadja Sa	Shadja Sa
Komal Rishabha Ri	Rishabha Ri
Rishabha	Gandhara Ga or Chatuhsrutik Rishabha Ri in some ragas
Komal Gandhara Ga	Sadharana Gandhara Ga or Shatsrutik Rishbha Ri in some ragas.
Gandhara Ga	Antara Sandhara Ga
Madhyama Ma	Madhyama Ma
Tivra madhyama Ma	Pratimadhyama Ma
Panchama Pa	Panchama Pa
Komal Dhaivata Dha	Dhaivata Dha
Dhaivata Dha	Nishada Ni or Chatuhsruti Dhaivata in some ragas Dha
Komal Nishada Ni	Kaishik Ni or Shatsrutik Dhaivata in some ragas Dha
Nishada Ni	Kakali Nishada Ni

These are the tones of which Indian music is made. These are other degrees of pitch in between two consecutive swaras. Altogether 22 degrees of pitch are referred to within one octave (from Sa to the top Sa) . These are known as srutis.Twelve out of these twenty-two srutis have been picked up as swaras for constructing a raga. These have been enumerated above. The rest are used sometimes in the course of the development of a raga just as embellishment.

A swara is defined as follows :

Sruti-anantara bhave yah snigdho-anurana-natmakrah

Svato ranjayati srotru chittam sah svara uchyate.

(A tone prolonged after a sruti-a sruti itself when prolonged - - and held up for some length of time steadily and in a sweet resonance is a svara). Thus the sruti itself becomes a swara when it is prolonged and held up steadily. The regas are compositions of swaras.

The second condition is that of swaras. This is an important condition. It characterises Indian music as melodic as against music based on harmony. The human voice is capable of only four movements as follows :

Sthayi Varna - Repetition of one and the same, e.g., *Sa Sa Sa: Ri Ri Ri*

Arohi Varna - Going up from a lower svara to a higher one, e.g., *Sa Ri Ga; Ga Ma Pa; Pa Dha Ni*

Avarohi Varna - Coming down from a higher swara to a lower one, e.g., *Pa Ma Ga; Ma Ga Ri Sa.*

There is a fourth varna also referred to as *Sanchari Varna* - A combination of all the above three varnas. e.g., *Sa Ri Ga Ga Ga Ma Pa Ma Ga Ri Ga Ma Pa Dha Pa Ma Ma Ma Ga Ri Sa.*

Thus this condition of varnas in the definition of a raga makes the human voice the principal medium of musical expression, thereby giving Indian music its distinctive character of being melodic: having swaras occurring in an order of succession, and not sounded simultaneously as in harmony.

Thus a composition of tones in an order of succession is the texture of a raga. The swaras are its flesh and blood, while the varnas give it the shape, the bodily form. And yet a composition of tones in an order of succession may not be a raga because the last and most important condition, that of musical effect or musical value, is not observed. A composition like the following may be far from a raga, although it is one of tones occurring in succession to one another :

Sa Ma Ni Ri Dha Dha Ga Ga Pa Ri Ma Ri Sa

In the second line of the definition quoted above is laid down the most essential condition of a raga - namely, the necessity of musical effect, of musical value. This refers to the manner, to the style and skill with which a raga is presented. **This is an art, which sometimes predominates over the science of music, so much so that flaws in the science are overlooked if the musical value of the performance is indisputable.** In fact in light classical and light music the rules of the ragas are not strictly observed and room is

made from innovations and new experiments in order to fulfil the condition of entertainment.

Art is personal, a medium for self-expresion, whatever the medium be - music, painting, sculpture, architecture, poetry. The medium itself, the raga, in the case if Indian music. assumes different expressions when it is presented by different artistes, depending upon this is so only in the case of true artistes. Every one who sings a raga is not necessarily an artiste. He may be presenting a raga in its correct form, and yet the raga may fall completely flat on the ears of the listeners. Such a man is no musician.

There are certain inherent qualities which are essential for a true musician. **"Impression" the taking in of music and "expression" (the giving out of music) are the two chief venues. The ear receives the impression, and the voice or the fingers on an instrument produce the expression.** A keen ear for music is the first and inevitable quality that goes to make a musician. The capacity to appreciate the minutest degrees of pitch (intensity) is the mark of an ear for music. But this capacity alone is not all that goes to make an ear for music. The ear must also be highly trained in appreciating the effect of compositions of tones. It must be able to pick out passages which have a particular musical value and retain them.

"Expression" means the capacity to reproduce music received through the ear and retained in the memory as well as the ability to produce orginal ideas, original passages of music either by the voice or by the fingers on an instrument. A good voice, or in the fingers on of it supple fingers, are physical conditions favourable to a successful career in music. There may be degrees, greater or lesser, of fitness of the voice for musical expression. Some voices are exceptionally sweet, some fairly favourable for musical expression. Only in rare cases is the voice definitely unfavourable. In such cases, if the fingers are light and supple and, of course, the ear is musical, success in instrumental music may be assured . The ear being keen enough for music, if neither the voice nor the fingers are favourable for a musical expression, the person concerned has to remain satisfied with being just a listener. Thus, both a keen ear and a good voice or a keen ear and supple fingers are necessary for an artiste.

They constitute what we call musical talent, but are cases of the voice being quite sweet, but the ear being dull - not keen enough to appreciate degrees of pitch or musical value of tone passages. By intense and expert training the ear may be made musical.

All great vocalists are gifted with a keen ear for music as well as a sweet voice, and all great instrumentalists are blessed with a keen ear for music and light and active fingers. It is these who create and express the "art" in music. Persons with musical talent are also good thinkers of music and as such can compose music.

The art in music is subjective and personal, while the science is objective and the factual. The science of music exists to fufil the art of music.

24

SHRUTI AS A UNIT OF MEASUREMENT OF MUSICAL INTERVALS

One must feel highly grateful to some of our modern musicologists for all the time and energy they are bestowing on the **Shruti-Swara** Problem.

In the face of all the scientfic researches on the theory of sound and scientific instruments which can give us result with mathematical precision in modern times, the 'SHRUTI' as a unit of measurement of musical intervals has lost all its significance. It has no meaning today as a unit of musical intervals, even for the theory of music, and not to speak of practical music which is like a body of water in which the musician swims and does not care for mathematical precision in his movements. In practical music it is the combination of **Swaras** and their correct expression that matter and if the expression is correct the intonations are automatically correct. The correct expression of a cadence of a **Raga** is to be learnt by personal training from the **Guru**. No amount of mathematical calculations, however, elaborate, will help him. For theoretical purpose we have now before us the established facts proved by a scientific study in terms of mathematical ratios. The function of **Shrutis** today is only to guide us to perceive how the **Swaras** of the **Ragas**, even one and the same **Swaras** in one and the same **Raga**, move slightly up or down in the midst of the extempore elaboration of a **Raga**. For instance, the **Komal Gandhara** of **Darbari Kanhada** is at its lowest pitch when sung in the combination Dha Ni Sa Re, re re ma Re Ga, Ga, Ga, Re Sa Re while, in the combination Ma, Pa, Ga, ma sa Ga, Ma, Re, Sa it moves to a higher degree of pitch. Likewise in **Lalit** the **Teevra Madhyama** when sung between two **Shuddha Madhyamas** is just a shade above **Shuddha Madhyama** e.g. Ga, Re, Sa, Ni, Re, Ga, Ma, Ma, Gamama, (Ma) Ga; while in the cadence dha ma Ma, Dha, Ma Ma it is much higher. The musician, in the course of his development, does not, or is not supposed to care whether this **Teevra** Ma is exactly 16/11, 24/17 or 17/12 of Sa. All the **Vikrit Swaras, komal** Re, Ga, Dha, & Ni and **Teevra** ma and even some **Shuddha Swaras** Dha & Ni are subject to such slight movements up and down in the course of the extempore elaboration of a Raga as required for particular passages. This condition must

have been prevalent in the music of the past ages also and hence the old **Granthakaras** have all defined their **Ragas** in terms of the **Swaras** that they accepted, (mostly 12, of course, as distinct degrees of pitch and not duplicates with different names.) out of the twenty-two **Shrutis** of their **Ragas**, and not in terms of the **Shrutis.**

The parental scale (Melas) that they laid down for their ragas were also defined in terms of **Shuddha** and **Vikrit Swaras.** These glaring facts being before us I wonder why we need bother about the **Shrutis** of the **ancient Granthakaras.** Supposing for the sake of research and scientific definition of our music scales, we do need to study the exact degrees of pitch of the **Swaras** of the scales, but then need we define them in terms of the **shrutis**? Are not the scientifically established modern methods of measuring musical intervals enough? Why father our modern ideas on the ancient **Granthakars?** has Bharata or Sharang-deva said any where that his Shruti was not a definite uniform unit of measurement of his **Swarantaras** and that it had more than one definite value? If this was his idea why at all did he mention a **Pramana Shruti**? Where was its necessity when had pointed out that the **Panchama** of the **Madhyama-Grama** was the **Samvadi** of **Rishbha** so that the definite pitch degree of this lower **Panchama** could be fixed by the MA/SA **Bhava** with Re? Every other **Swaras** could be shifted to its penultimate **Shruti**, When Bharata further introduced us to tune the **Chala Veena** once more to Shadja-**Grama** without touching the new lower **Panchama**, by once more applying the PA/SA and SA/MA **Bhavas** alternately. Then again in the second modal shift **(Sarana)** Bharata asks us to repeat the process, i.e. lower the **Panchama** so that it becomes the **Samvadi** of the new lowered **Rishabha** and then taking this third Panchama as the **Panchama** of the **Shadja-Grama** tune the **Veena** will the Shruti by which the **panchama** of the first **Sarana** (lower by one Shruti from the **Panchama** of the **Dhruva Veena**) is to be brought down for the second **Sarana** have a value (musical interval) different from the **Shruti** by which the original **Panchama** was lowered in the first **Sarana**? If so why will the Veena be considered to be tuned to **Madhyama-Grama** in second **Sarana**? Are our modern musicologists prepared to prove from the text alone of the Bharata Natya Shastra that the PA/SA and MA/Sa **Samvadas** of Bharata were exactly 3/2 and 4/3, respectively? Supposing we did not have before us the modern scientific researches on the theory of sound and scientific instruments to help us measure musical intervals, what interpretation would we have given to the PA/SA and MA/SA **Samvadas** of Bharata except that these **Swaras** when played together sound very sweet and bring out a rich tone? Are our musicologists prepared to prove that Bharata could and even today they themselves can pick out a **Panchama** a higher or a **madhyama**

lower by one and a half vibration from what they have now been able to call the correct **Panchama**, 3/2 of **Shadja** and the correct **Madhyama**, 4/3 of Sa just by the sense of hearing? Was Bharata or was any of the old **Granthakaras** interested in the brain-racking fraction of musical intervals? Supposing these calculations and the conclusion are correct, what is their use in practical music ? Who is to judge whether a practical demonstrator of music, be he a leading musician, has used 284/240 or 282/240 **Ati Komal Gandhara** in the course of the extempore elaboration of **Darbari-Kanhada** or **Miyanki Todi**? If not fathered upon the old **Granthakaras**, these mathematical figures may be good enough for theoretical purposes. For practical music, the gamut of twelve semitones is enough. The **Shrutis** will take care of themselves if our expression of the cadences of the **Ragas** is correct.

The late learned **Pandit** Bhatkhande appears to be a popular subject for criticism to these modern musicologists. It appears they have read his views on music but not cared to understand him. Regarding Bharata's Shruti Swara discussion, what has he said more than that the actual test, the words of Bharata, lead us to the conclusion that he divided his SA to Sa scale in twenty-two equal intervals (22nd root of 2 each)? This view has been amply supported by the greater Sanskrit scholars gathered at the first all India Music Conference held at Baroda in 1916. Has he said anywhere that he accepts Bharata's equal temperament (equal in the sense of equal **Shruti** intervals) for the establishment of his own gamut of twelve **Swaras**? Taking Bharata at his word he got the twenty-two **Shrutis** located on the wire-length by mathematical calculation upto 9 decimal points. The scale resulting from these calculation may or may not be the actual scale of Bharata. But his directions on the four **Saranas**, as I have pointed out above, lead to inform unit of measurement of musical intervals. It is our inbility to transfer ourselves in the times of Bharata and place ourselves in his position that misleads us into the temptation of proving somehow or other that the modern scientific researches on the theory of sound were not unknown to Bharata and **Sharanga-deva**, and that their discussion on **Shruti** and **Swaras** lead to the same conclusion as have been arrived at by us today on the basis of our knowledge of the theory of sound and the scientific instruments of measuring musical intervals available to us. This is just New Wine in Old Bottles. There is no authority in the ancient **Granthas** for our modern views on tonality.

The desire to revive the music of Bharata's time is pious and most laudable indeed ? May be, history repeats itself in other spheres. Why not in Music ?

25

Individual Notes and Specific Rasas

The term 'Note' is applied, in Western Music to the written sign on the line or between two lines of the Staff of Western Musical Notation. It also means a musical sound of a definite pitch, having a definite name. In Indian Music any musical tone is called a *Swara*, which is a common term. But a Swara acquires a definite name only after and as soon as the Shadja, the Fundamental keynote, is fixed. There is no standard keynote in Indian Music of the present day. The statement in the old Sanskrit Granthas namely "सरीवीरेऽद्भुते रौद्रे" etc, would suggest that the ancient musicologists had a standard key-note and definite degrees of pitch in mind when they made this statement. The calls of the Peacock, the Ox, the Goat, etc., referred to as representing the successive degrees of pitch of the Indian Music scale would also lend support to this idea. Even if that were so, the idea of musical tones individually expressing a specific *Rasa*, an emotion, an abnormal or unbalanced state of mind passes my understanding. In the present system of music any way the swaras are not absolute. They are all relative. Any musical tone may have any name, SA RI, GA, MA, etc., in relation to the key-note or in relation to any other Musical tone having a definite name. The term 'notes' refers to pitch value-absolute or relative. If a musical tone by its pitch value along were capable of expressing an emotion, or affecting the listeners mind so as to create a feeling of joy, sorrow, terror, amour, etc, why should it have different effect when produced on different types of musical instruments, nay why should it sound sweet in one voice and dry in another? There is no question here of the tone being in tune, or out of tune, because it stands by itself as an absolute musical tone. Granted that a musical tone has the inherent quality of pleasing, affecting the mind a freeably' yet there is much difference in the measure of good effect it produces on the listener's mind when it is produced on different instruments or by different voices. How then can we ascribe any particular expression, any specific emotion, any particular effect: to any particular musical tone?

It is said Music is a language. Yes, we experience the truth of this statement when we listen to Indian Music in its best form. And when a performance of Indian Music reaches its dreamy heights there remains nothing like individual notes. All the musical tones occurring in such a performance of great height form a part of a beautiful, a sweet aural image, a great theme and have no individual existence as such. They are only the 'WHAT' in music and not the

'HOW' which is in a much greater measure responsible for what we know as 'EFFECT' in Music. Indian Music is by its nature Airy, fluent, so that no note in it is expressed detached, straight, by itself. An Indian Musician, vocalist or instrumentalist, will never produce his 'SA' straight on its pitch. He will always start it on the 'NI' or 'PA' of the *Mandra Saptak*, or on the 'GA or 'RI' of the *Madhya Saptak* and glide in an expressive way to the proper pitch of the 'SA'. Every note is linked up with its precedent and subsequent notes. It stands in relation to others in an artistically planned scheme as it were and takes its due place in the cadence. Then only it acquires a world of meaning, 'Significance' as Susane Langer puts it in her 'Philosophy in a New Key." Individual notes have no meaning in Indian Music except that they are, as it were, valuable jewels or grains or pearls awaiting some great artist's hand to be woven into a garland, to be fixed up in a beautiful ornament. They are like the words of language, the poet's stock in trade. A piece of Indian Music itself when in the actual process of performance is likely to create different effects when sung in different voices or even in one and the same voice it may make different effects if sung at different occasions and in different surroundings. The individual notes in Indian Music are very dynamic and as such keep on moving up and down in degree of pitch according to the requirements of a particular condence. They form syllables of a sentence subject to changes in expression, or pronunciation if you call it, as required for the accents and emphasis on them. Nay, if we consider this tendency of the notes to move up and down in the process of performance critically we shall find that every note makes its own effect on the notes following it and determines the actual degree of pitch with which the other note will follow it. The *Komal nishad* in *Bhimpalasi*, has a particular expression of its own in the scale upwards, much higher in pitch than the *komal* 'NI' in the downwards scale. For instance :

pa dha sa sa dha sa

For instance, MA PA, *NI NI* PA *NI* SA, pa SA NI DHA PA. Even when we make a long halt on any single note we have all the context of all the notes and cadences that have gone before it and hear it in that context, in that relativity.

This much for the notes themselves. In considering the effect, the so called *Rasas* of individual notes the other relative of music and the most intractable relative at that, namely the Listener has to be thought of. Will a musical tone, if at all it is supposed to make its own individual effect to create a particular definite feeling, make its particular effect, create its particular *Rasa* on each and every listener? or, even on one and the same listener at all times? What about the capacity of the listener to appreciate the sweetness of

music? What about an able listener's mood at a particular occasion as a fit receptacle?

The sage Vyasa closes the second chapter of of the "Bhagawad-Geeta" with the following Shloka-

आपूर्यमाणमचलप्रतिष्ठं
समुद्रमापः प्रविशन्ति यद्वत् ।
तद्वत्कामा यं प्रविशन्ति सर्वे
स शान्तिमाप्नोति न कामकामी ॥

Arjuna asks Lord Krishna the definition of a *'STHITAPRAJNYA'* and wants to know how a *'STHITAPRAJNYA'* behaves in the world and the Lord follows with a whole chapter on *'STHITAPRAJNYA'*. It is not easy to translate this particular word into English. At the most we may call a man of steady mind, a man who has controlled his mind to such an extent that he remains absolutely unaffected either by calamity or prosperity however great. And the Lord concludes his discourse on *'STHITAPRAJNYA'* with the *Shloka* I have just quoted. I have only to point out in this *Shloka* that there is a hint at comparison of the human mind with a body of water. The *'STHITAPRAJNYA'* is compared to an ocean, which never overflows by the waters of hundreds of rivers flowing into it, nor does it go a jot dry by absence of rains, nor again is it dislocated by heaviest of storms. The mind of a *'STHITAPRAJNYA'* is like the ocean. But this is the mind of a *'STHITAPRAJNYA'*. The mind of an ordinary humble man like myself is like a limited body of water, always flued and as such, subject constantly to disturbance by the slightest touch. I am not a student of psychology. I shall only say what occurs to my mind regarding *Rasas* as an observer without any preconceived notions. To me *Rasa* conveys an abnormal state of the mind, state of the mind when it is unbalanced. The sight of a beautiful scene, a beautiful flower attracts the mind and puts it out of its normal condition and we call it Joy, Pleasure, Delight etc. The sight of a horrible accident when the poor subject of the accident appears bathed in blood and his body wounded here and there again puts the mind off balance, and we call this state of mind Grief, Sorrow and so fourth. And what is the reaction of the mind at such occasions of Joy or Grief? There are unbalanced actions and unbalanced ejaculations. Are these ejaculations Music? Are laughter, expressions of joy or lamentations and howls of grief Music? No doubt they have the germ of Music in them. But they are not yet Music. I, for one, would hold that music has a purpose quite opposite to such affections of the mind. Emotional ejaculations may be analysed as musical tones. But these are not regulated. They become music only when these tones are

regulated and put in a certain scheme, a certain context. The *Rasa* theory properly belongs to poetic literature. The proper effect of music would appear to be concentration of the mind, a sort of holy communion with the Soul. Of course it may be possible to give music a certain back ground and apply it to a certain definite set of circumstances and make it expressive of a certain emotional idea by the means of words, voice modulations, a little acting, proper adjustment of musical accompaniment, surrounding scenery and so fourth and to that extent it is comparatively cheap music. But even then the musical tones are not by themselves responsible for creating the desired effect. And this is what we may call *SAGUN UPASANA* in Music. We give music a certain definite visible shape and worship it. Otherwise Music pure and simple is the expression of the Soul.

The effect of this music is, as I have pointed out above, concentaration of the mind, holy communion with the Soul. In this sense it is a *Raja-Yoga*, and it is this music which the Lord refers to when he tells Narada the greatest of his devotees saying

मद्भक्ताः यत्र गायन्ति

तत्र तिष्ठामि नारद

(By courtesy of All India Radio)

26

THUMRI, PADAM AND JAVALI A DISCUSSION

C. Ramasubban : Good evening, Mr. Ratanjankar. We are here to night, I suppose, for a discussion on *Thumri*, a song-form of the north and *Padama* and *Javalis* of the South.

Ratanjankar : Yes, Mr. Ramasubban.

C.R. : Well, then let us begin from the beginning. I have heard a lot about *Thumris*, and I have a feeling that this song form has contributed a great deal to the worship of Lord Krishna. How do you account for this?

R. : Lord Krishna is supposed to be the founder and the god of the folk music of India. His flute and his boyish pranks have inspired the common man throughout India. Quite a major part of the *Sahitya* of the music of India, both classical and popular, is dedicated to the life and the Leelas, as they are called, of Lord Krishna.

C. R. : Yes, No deity is so popular among men and women, among aged, the adults and the children, as Lord Krishna. No wonder then that the songs and the paintings of the bygone period of history should be full of this Orpheus of India.

R. : There was a period when the worship of Shiva and Shakti was the most common all over India. But Swami Vallabhacharya, the originator of the famous and popular *Vaishnava* cult, set in almost a new age in the religious faith of the people.

C. R. : Not only that. The birth of the Bhakti age almost synchronised with the birth and life of Swami Vallabhacharya. Lord Krishna once more filled the heart of the people, of the common man of India, with his music and dance. Religious shrines, market places of towns and villages, fairs and domestic festivals, nay, every home resounded with the praises of Lord Krishna.

R. : One could say that the Lord was worshipped by men and women alike by placing themselves in different roles of Radha, of Gopis, of Mansukha, of Dauji (Balram), of Nanda,Yashoda, according as they looked at the Lord. The famous saint Meerabai looked upon Him as her beloved and suffered hardships and privations all her life, even drank the final cup of Mukti for Him.

C. R. : True. Now, would you say that the origin of the roots of *Thumri* are in this love for the Lord?

R. : Yes, certainly the word *Thumri* appears to have its origin in the root *"Thumakana"* which means, to move with feminine grace or, even perhaps, to flirt. All the songs of the *Thumri* type, and quite a large number of even the *Khayals* are songs with amorous content. As pointed out earlier, even during the life time of Lord Krishna the Whole population of Braj was completely in love with and devoted to Him. The subject matter of these songs was His outdoor sports in the company of the boys and girls of Gokul. His pranks with the milk-maids which, though heartily appreciated, invoked mock-protests by them, their eagerness to meet Him, lamentation over separation from Him, quarrels with Him, jealousy over His being more interested in His flute than in His sincere devotees, or in one particular person than others, and so forth.

C. R. : Yes. But then what do you think about this turning of *Thumri, Holi,* etc. into light tunes like *Pilu, Jhinjhoti, Pahadi* and others?

R. : The light classical songs, such as *Thumri, Holi, Chaiti, Kajri, Sawan and Jhoola* etc. are tuned in some basic light tunes such as *Pilu, Jhinjhoti, Pahadi, Kaphi, Mand, Mevada, Khamaj, Barwa* which were sweetly elaborated with fitting touches of the shades of other similar tunes. This is supposed to be a great fault, and it is a fault of course where the serious type of music such as *Dhrupad, Khayal, Alap* and *Jod on Beena,* in which not so much the word content but the effective and elaborate exposition of the melody is the chief object, are concerned. But in the *Thumri* type songs word content is quite important. One and the same little phrase is repeated over and over again with endless variations of musical expression. "How, how after all, shall I be able to send my little word to him?" says the damsel and says it fifty times, every time in a different mood and with a different musical expression based of course, on the main melody but tinged with lights and shades from other light tunes.

C. R. : Well, may I ask whom do you consider as the originator of these songs?

R. : I would not point my finger to any particlar individual as the originator of any of the songs. They are a spontaneous growth out of the folk music of rural India. What else are the *Rasias, Goths* of U.P. *Mand, Mewadas* of Rajputana, *Bawool, Bhatiyals* of Bengal, the *Ledh* of Bundelkhand, the *Lawanis, Gaulans* of Maharashtra, *Garbas* of Gujerath, if not *Thumri* in the provincial languages in a more or less undeveloped stage. It is true that the *Thumri* and other songs under the light classical category attained prominence as light classical songs during the last 200 years, especially at the gay *darbars* of the Nawabs of Oudh, Wajid Ali Shah, the last Nawab of

Lucknow, is particularly known as not only a patron, but even as a good practical exponent of the *Thumri* style of music and the *Katthak* style of dance.

C. R. : Finally, may I ask one more question? How do you accept for the shades of *ragas* other than that of a song?

R. : I would like here to refer to Shloka 363 of Sangeet Ratnakar, Prabandha-Adhyaya, in which Sharangdeva refers to the possibility of the introduction of shades of ragas other than that of a song in the course of its extempore elaboration in the case of light classical songs known as *"Roopaks."* Thus, in songs such as *Thumari, Kajri and Chaiti* touches of other ragas of similar temperament were allowed in the main theme in the ancient system of music. We need not look upon such admixtures as are allowed in the Northern *Thumaris* as entirely unlicenced.

In the end I will repeat that, *Thumri, Tappa, Chaiti, Kajri, Sawan, Jhoola* are the light types of songs of *Hindusthani* classical music. All classical music, whether in North or in South India, is a sophisticated form of light or the people's music. *Dhrupads, Horis* and *Khayals* have evolved out of the daily morning, afternoon and evening services at the religious shrines. The light type of songs mentioned above have been developed from, and are a modern form of the mundane folk songs, more or less sung by groups of people at fairs and festivals and domestic functions which are almost a daily routine of the life of the people of India.

Now, I think I have given you enough information regarding *Thumri*, its origin etc. But in return, I would like to know from you what is the common link between *Thumri*, a song form of the North and *Javalis* and *Padams* of the South.

C. R. : Oh, I should say they are much alike and they have a great deal in common link between them.

R. : Would you elaborate this point? It seems this is very interesting, and I would like to know something about it.

C. R. : The origin of the Padams as such is obscure. The devotional songs of Purandardasa (16th century) are described as *Padams*. So that originally at any rate, Padams were devotional songs. Later they became vehicles of erotic expression and invaluable adjuncts of dance music. This development took place in the last part of the 17th Century, when Kshetrajna lived and flourished. The origin of *Javali* is more recent. This form of Karnatic music has been in vogue for the last 80 to 90 years. The word *'Javali'* is derived from the Kanarese word *'Javala'* meaning an amorous lyric.

R. : Are there any points in common between *Padams and Javali?*

C. R. : Yes. Both *Padams and Javalis* deal with the theme of love. This probably, is the only ground of similarity between these two forms, and the differences between the two art forms are sharper and certainly more significant than the similarities. The treatment of love in one form is quite different from that in the other. While the *Padam* is, superficially, a love song, it has a bard core of erotic mysticism. The love that it treats of is sublimated love and is allegorical in the sense that it represents man's journey towards identification with the Essential Self. The three characters in Padam are the *nayaka* (hero), the *nayika* (heroine) and the *sakhi* (friend). These three are not merely actors in the drama but are symbolic of the *Paramatma*, the *Jeevatma* and the *Acharya*. Broadly speaking, this is true of most *Padams* although quite a few have little relevance except as means of erotic expression. *Javalis*, on the other hand, have no underlying philosophy and are not susceptible of a dual interpretration. The language is more colloquial and shorn of any attempt at dignity or poetic excellence.

R. : Would you tell me regarding the tempo , improvisation of cadences etc. a singer of *Padams* has to employ?

C. R. : Padams contain beautiful poetic sentiments, employ luxuriant imagery, and are set to slow tempo, permitting the singer the required freedom to improvise cadences and embellishments. Usually, the time measure adopted is the *triputa tala* (seven beats), *Padams* are eminently suited to abhinaya and are filled with words and phrases which lend themselves to a variety of artistic expositions. Indeed, a fine *Padam* is a word-perfect composition with organic unity encompassing the entire creation and completely satisfying the most exacting standards for synchronisation of thought and diction. The words are usually simple, capable of easily conveying the emotion portrayed. As the tempo is low. it permits of infinite extemporisation by the artist while expanding on the emotion as well as on the melody. The picture of a *Raga* in a *padam* is full of adornment, refinement and brilliance and replete with many facets. As the theme is often erotic, the creation becomes lucious and padded with contours. Considerable dexterity combined with musical knowledge and a very sweet voice are essential for any musical rendering of the *Padams*.

R. : What are the *Ragas* to be selected for *Padams?*

C. R. : The *Ragas* chosen for *Padams* are *raktiragas* which are capable of infinite improvisation. A Padam usually consists of *three* parts viz, *pallavi, anupallavi and charanam*. Recital begins either

with the *pallavi* or the *anupallavi*, depending on which particular facet of the *Raga* the musician intends to expatiate.

R. : Now what are the characteristics of the Javalis?

C. R. : Javalis are fast in tempo and the Ragas chosen are of the light and lively variety. The scope for embellishment in Javalis is comparatively limited, and the attention of the listener is sought to be held by the striking phrase or the unorthodox turn. Most Javalis have only a *pallavi* and two or more similar *charanams*. When singing the *Javalis*, there is considerable freedom in the employment of accidentals in *Ragas*, a practice which is normally not favoured in Karnatic music. The time measures usually adopted are the adi (8 beats) and the *rupakam* (3 beats)

R. : I am sure, *Padams and Javalis* have contributed considerably to Karnatic music.

C. R. : Yes, both *Padams and Javalis* have added immeasurably to the wealth of Karnatic music, and it is a mark of good taste to have a close acquaintance with these art forms. Several *Ragas* have acquired an individuality and beauty through these forms, for instance *Nadaramakriya, Todi, Mukhai, Kambhodi, Sahana, Ahiri, Ghatna and Bhairavi*, through *Padams and Jhenjuti, Kapi, Khamas, Parasu, Swati, Kanada and Behag* though *Javalis*.

R. : Finally, may I know who are the chief composers of the *Padams*?

C. R. : The chief among the composers of the *Padams* was Kshetrajna, about whom there is a legend that he was an incarnation of Jayadeva in a later birth. The beauty of this art-form is seen at its best in his *Padams* which are miniature art pieces with infinite decoration, poetic excellence of language and manifestation of deep symbolic significance. The *rasas* which he most expatiated on were 'union' and 'separation'. The most elegant composer of *Padams* was Dharmapuri Subbaraya Aiyar who flourished about fifty years ago as a typical composer with a light fancy. He employed embellishments, improvisations and variations (*Sangatis*) indicative of a highly cultivated and aesthetic mind.

R. : Thank you very much, Mr. Ramasubban, for the interesting information you have given.

C. R. : I also thank you for the light you have thrown on *Thumri*.

(By Courtesy of All India Radio)

27

Afinity Between Karnatic And Hindustani Music

Music today, whether in the North or in the South of India is comparatively modern. Neither in the South nor in the North is the ancient system of Grama-Moorchhana and Jati as propounded in the chapters on Music of the Bharata-Natya-Shastra or in the later works such as Matanga's Brihat-Desh, Nanyadeva's Bharata-Bhashya, Sharngadeva's Sangeet Ratnakar, is now being followed. That music is obsolete both in the South and in the North. Nay. even the ancient : classification of Ragas under Geetis and Jatis and the ten types, namely the Grama-Raga, Upa-Raga, Raga, Bhasha, Vibhasha, Antarabhasha, Raganga, Upanga, Bhashanga and Kriyanga has gone out of vogue. A fresh system of classification of the Ragas under Mela-Kartas, parental modes introduced probably for the first time by Ramamatya in the South and that of the Raga-Ragini-Putra-Bharya said to be introduced by Narada-not the Heavenly Narada, but an author of the same name of the post Bharata age-in the North seem to have taken the place of the ancient classification. To allow some liberty of self expression to the musicians, as it were, the Jatis gave place to Ragas and Raga-alap, extempore elaboration. Jatis after all seem to have been certain standard settings of music of religious, dramatic and other songs. They were, not Kavya-Chhandas, poetic compositions, but Geya Padas, songs set in musical metres, and to be sung as they were composed, without additions or alterations. No extempore elaboration was expected. These music settings seem later on to have begun to assume an importance independent of the wordings, a form which, later on, came to be known as Raga in the sense of a melody, without reference either to the wordings or metre, and as such, it was considered to be a musical theme admitting of enlargement and extempore elaboration by the musician. The Raga now forms the basic idea of all Indian Music, Southern or Northern. Whether the dozen and a half folk tunes that such as Gauri, Sarang, Bihari, etc., are the relics of the ancient Jatis, would be an interesting subject for original research.

This evolution of Raga from the Jatis seems to have taken place after Bharata because that great author does not refer to Raga in his Natya Shastra. The system of Grama-Moorchhanna-Jati continued long after the birth of the Raga. The ancient Ragas were derived from Jatis. The Jatis supplied the nucleus of the Raga and hence the mention of Jati which was the source of a Raga under

consideration, and subsequently, the mention also of the Grama and Moorchhanas which supplied the scale for the Jati was necessary in the very definition of that Raga. Let me quote for example, the following Shlokas to compare a Jati and Raga. The "Shadja-Madhyama" Jati which is a Vikrit Jati resulting from a combination of the two Shudha Jatis namely, "Shadji" and "Madhyama" is described as follows in the Shlokas 86, 87 and 88 of the chapter on Jatis of Sangeet Ratnakar :-

संगीतरत्नाकरे जात्याख्यं प्रकरणम्

अंशाः सप्तस्वराः षड्ज-मध्यमायां मिथश्चते ।
संगच्छन्ते निरल्पोऽशाद्गाद्ते वादितां विना ॥ ८६ ॥

निलोपे निगलोपे च षाडवौडुविते मते ।
षाडवौडुवयोः स्यातां द्विश्रुती तु विरौधिनौ ॥ ८७ ॥

गीतितालकलादीनि षाड्जीवन्मूर्छना पुनः ।
मध्यमादिरिह ज्ञेया पूर्ववद्विनियोजनम् ॥ ८८ ॥

meaning thereby that the "Shadja-Madhyama" has got seven Swaras which can, every one of them, become the 'Amsha' by turn. Ni is weak in this Jati except when Gandhara or Nishada itself is the 'Amsha'.

This Jati becomes 'Shadava' (Hexatonic) when it drops Ni and 'Oudava' (Penta-tonic) when it drops both Ni and Ga. In its hexatonic or pentatonic form Gandhara and Nishada are both considered to be discordent notes. The Geeti or musical rendering, Tala (metre) and Kala (the cadences) are all like those in the Shadji Jati. That this Jati is derived from the 'Shadjagrama' has already been pointed out by the author in the Shloka 17th of the Jati Prakarnam which runs as follows :

चतस्त्रः षड्जशब्दिन्यो नैषादी धैवती तथा ।
आर्षभी चेति सप्तैताः षड्जग्रामस्य जातय : ॥

The four Jatis having the word 'षड्ज' in their names namely 'षाड्जी', 'षड्जकैशिकी' 'षड्ज्योदीच्यवा', and 'षड्जमध्यमा' besides the 'नैषादी' 'धैवती' and 'आर्षभी' are the seven Jatis coming out of the 'Shadja-Grama'. The Moorchhana of this Jati is 'मध्यमा' i.e. the one which begins on 'मध्यम' i.e. the 'मत्सरीकृत मूर्छना' of the 'Shadja-Grama', though Sharngadeva seems to be avoiding the actual name of the Moorchhana. May be, he had his own doubts about it. The question of using an alternative name or an epithet just to suit the metre does

not arise, in this case, because 'मत्सरीकृत' would have fitted in, exactly the same way as 'मध्यमादिः'. Be it as it may, our purpose is to see that the Gram, Moorchhana, the strength of the scale, strength or weakness of individual notes, may, even the style of singing and the Tala and a place in the very definition of a Jati proving it this to be a set composition of music or rather the musical part, the 'Swarakarana' of a standard and well-known song.

Let us now turn to the description of 'Raga from this very work. Let us take the Raga by name Shuddha Sadharita. It is described in Shlokas 2 to 23 in the Raga-Viveka chapter of the Sangeet Ratnakara thus :

षड्जमध्यमया जातस्तारषड्जग्रहांशकः ।

निगाल्पो मध्यमन्यासः पूर्णः षड्जादिमूर्छनः ।

अवरोहि प्रसन्नान्तालंकृतो रवि दैवतः ।

वरि रौद्र रसे गेयः प्रहरे वासरादिमे ।

विनियुक्तो गर्भसंधौ शुद्धः साधारितो बुर्धैः ॥

This is the very first Raga described by Sharngadeva. It is derived from 'Shadja Madhyama' Jati. Tara Shadja is its Graha and Amsha. Ni and Ga are weak notes. There is Nyasa on Madhyama. The Raga is 'Sampoorna'. Moorchhana is the one starting on Shadja. There is prominence of 'Prasannanta Alankara' in its descent. Ravi or the Sun, is the governing deity. Expression of the Raga is manly and heroic even awe-inspiring. The time of singing, the beginning of the day i.e. dawn. It is employed in the 3rd stage of development known as Garbha Sandhi of the plot of a drama.

There is only one Amsha Swara and not a number of them as in a Jati. Bharata refers to emotional effects of Jatis. Sharngadeva omits all reference to it in his Jatis while in the Raga the emotional effect is maintained.

The Raga is influenced by an ALankara or scale pattern. There is a governing deity and the Raga has a certain definite emotional effect, its time of singing is fixed. There is also a mention of the occasion at which it is employed. There is, on the other hand, no reference to Tala or Kala.

Thus certain features of the Shadja-Madhyama Jati were selected and a musical theme for extempore elaboration conforming to certain rules was produced. The emphasis on Rasa, emotional effect of a Raga is a notable point. The Ragas were thus introduced for the purpose of entertaining the music listener, the human

listener of course, and not a Devata.

Thus the study of music proper, music as an art independent of and not subservient to poetry begins with the birth of the Raga. Sangeet Ratnakara is comparatively a much later work. Ragas must have been there several centuries earlier. The Raga described just now belongs to this period and seems to have gone out of vogue in Sharngadeva's time. It is the very first of the group of Ragas he has described as 'Poorva Prasiddha' i.e., Ragas that were in vogue in the past before him. A change in the constitution of the Raga had already set in even in Sharngadeva's time. The ancient details of rules of the Ragas began to be slackened and the Ragas began to be defined in a couplet mentioning the most important points only. The Ragas began to be qualified as Deshi. In Support of this slackening of rules in the case of Deshi Ragas, Kallinath, the great commentator of Sangeet Ratnakara, in his explanatory notes on the first Adhuna Prasiddha Deshi Raga by name Shri Raga says :-

देशीत्वादेतेषामनियमो न दोषायेति । देशीत्वंच ततज्जनमनोरंजनैकफलत्वेन कामचार प्रवर्तितत्वम् ।

Kallinath quotes a previous authority on this namely, Anjaneya, who says :

येषां श्रुतिस्वरग्रामजात्यादि नियमो न हि ।
नानादेशगीतछाया देशीरागास्तु ते स्मृताः ॥

This Anjaneya is not the great Hanuman of the Ramayana. May be, some author who bore that name. In north India he is considered by the professional musicians to be the pioneer of a particular school of thought known as 'Hanuman Mata', though none of them knows even the name of the work he wrote and quite a lot of them fondly believe him to be the great Hanuman. Well to turn to our subject proper; The Ragas as I have pointed out herebefore began taking more and more popular and simple forms. The ancient ones vanished out of vogue and new ones came in.

There is no reference to Alap-Gana in the laws of Jatis. Alap is introduced for the first time as Ragalapa. There was no Jati-alap. A Raga was to be enlarged and elaborated extempore under certain rules. The Alap was either free or attached to a set composition extempore. Later on the Alap began to be set in the body of the composition itself. Was no Alap-Gana then known to us before the Raga came into existence? is an interesting question. Let us refer the question to the 'Sama Samhita'. The bulk of the Samic hymns consists of the hymns of the 'RgVeda'. A mere glance at the forms that the last vovels of the letters of the Rgvedic hymns have taken

in the Sama-Samhita is enough to prove that open mouthed prolonging of musical tones, individual or in a group, was not only permitted but was held as necessary. The very meaning of the word 'Sama' is singing, chanting, and the Rgvedic hymns were chanted in the musical tone or musical passage in Sama Gana. The difference between the later Alap-Gana and the Sama chanting is that the latter was punctuated in every detail and set while the former was entirely extempore. The absence of Alap in the Jatis might have been due to too much influence of poetic prosody on music in the early age.

The definition of a Raga gives us an abstract idea. Raga is defined as :

योऽयं ध्वनिविशेषस्तु स्वरवर्णविभूषितः ।
रंजको जनचित्तानां स रागः कथितो बुधैः ॥

A passage of musical tones sung or played in succession which interests, attracts or pleases the listener is a Raga. The word 'Varna' is significant in this definition. It refers to succession of tones and not simultaneous sounding thereof as in Western music. The necessity of mentioning the condition of 'Ranjakata' of musical value was duly felt because a passage of musical tone may or may not have a musical value. A child cries in musical tones, a man or woman weeps in musical tones, a dog howls in musical tones. Nay, even a so-called passage of music may not have a jot of musical value. For example, if I sing म, नि, रे, ध, ग, ग, प, रें, I am sure, I shall be thrown out of the hall by the audience.

A Raga is then a sweet passage of music. Its further details give us the flats and sharps, their number i.e. 5, 6 or 7, the strong and weak ones among them, its typical identifying passage, the nucleus so to say, time of singing and so forth. But its basis is a certain passage of music having a musical value or say which is sweet to hear. This little passage of music is like a little religious or moral text to be developed into a musical sermon, so to say, by the musician according to his practical capacity and experience.

The Raga is therefore not a set composition. Musical compositions were set in a Raga. The musical compositions were known as Prabandhas, Vastus and Rupakams. The Prabandhas seem to have been in Sanskrit. Bharata quotes musical compositions known as Dhruva-Geets prevalent in the dramatic performances of his time, which are most of them in Prakrit. But they are not like the later elaborate Prabandhas. Sharngadeva devotes a big chapter to the topic of Prabandhas, wherein under 'Ela Prabandha' he refers to types of Prabandhas known as Deshaila which were musical

compositions in the provincial vernaculars, such as that of Karnata, Lata, Gauda, Andhra and Dravida, but he has not illustrated any of them. Perhaps the language being foreign to Sharngadeva and due to the difficulty of spelling the words of these languages correctly in Devanagari he has not quoted them. But this much can be averred that along with the Sanskrit musical compositions, there existed musical compositions in provincial vernaculars even before Sharngadeva.

I do not know whether music in the South India in the past ages or even today has any relic in it of the ancient Dravidian system of music, the music referred to in Chelapadigaram, the music as distinct from the music described in the ancient Sanskrit works on the subject. A few technical terms and the things they refer to might be pointed out. But if I mistake not, today, any way, the Karnatic music looks up to the Sanskrit works for its history and authority and as such falls in a line with Hindustani music although, as I have pointed out herebefore, neither of us – Southerners or Northerners – can claim to be singing and playing the Sangeet of the Bharata Natya Shastra, Brihat-Deshi or Ratnakara. We can safely assure ourselves that even today our classical music is a modernised and modified form of the same old traditions. I have discussed just now. Music is a practical art and as such ever progressive according to conditions obtaining from age to age and from place to place. The old system of Grama, Moorchhanas and Jatis and the later ten types of Ragas were modified and modernised by the Southerners and Northerners in their own respective ways.The Moorchhanas and Jatis took the form of the Janaka Mela and Janya Raga in the South and the Grama Raga. Uparaga etc., gave rise to the Raga-Ragini classification in the North which was prevalent till almost the end of the last century. Today, however, the Ragas of Hindustani music are classified under the Melas. Pt. Bhatkhande, the greatest authority on modern Hindustani music, has accepted the seventy two Melakartas of Pt. Vyankatamakhi for the basis of the ten Thatas under which he has grouped the Ragas. I shall enumerate them now with their names they are known by in Karnatic music. These ten Melas are :

1. Bilawala	the same as Dheera-Shankarabharana
2. Kallian or Yaman ..	the same as Mecha-Kalliani
3. Khamaj	the same as Hari-Kambhoji
4. Bhairava	the same as Maya-Malava-Goula

5. Poorvi	the same as Kama-Vardhani
6. Marava	the same as Gamanashriya
7. Kaphi	the same as Kharaharapriya
8. Asawari	the same as Nata-Bhairavi
9. Bhairavi	the same as Hanum-Todi
10. Todi	the same as Shubha-Pantu-Varali.

THERE are, however, a number of Ragas in Hindustani music in which both the degrees, the Shuddha and Vikrit. of a Swara are used and for such Ragas this classification would seem to be not adequate. But when such cases, namely those of using both the degrees of a Swara, occur one of them is, in most cases. a weak note, almost accidental and restricted to a particular little phrase, e. g. in Poorvi. which is probably akin to Shuddha Ramakriya of the South. a touch of Shuddha Madhyama comes in although the Mela of the Raga is Poorvi or Kamavardhani. In Jaijaiwanti again. Komal Gandhar (the Sadharana Gandhar) also occurs although the Mela of the Raga is Khamaj or Harikambhoji. The use of shuddha Nishad or the Kakali Nishad, in the Arohanam, where the regular note is Komal Nishad (Kaishik Nishad). is a rule in Hindustani music. Thus the Raga Jaijaiwanti has two accidentals - komal Gandhara and Shuddha Nishad.

I wonder if Karnatic music is quite innocent of such usages at least in its type of songs if not the blue blooded classical ones. I cannot say, I have not heard South Indian music containing such usages in the modern Manodharma. Of course, Ragas having both the Madhyamas form no part of Carnatic music. But they are very common in Hindustani music. In the South, it is looked upon as a sin to use both the Madhyamas while in the North they are not only used but used even in succession to one another.

The idea of calling one and the same degree of the scale by two different names has made it convenient in the Karnatic music to use both the Rishabhas - Komal and Shuddha, both the Gandhars- Komal and Shuddha, and so forth, of Hindustani music : for example Kanakangi and Sama. But in such cases, say for example in a Raga in which both Rishabhas of Hindustani music are used (one Rishabha, the other as Gandhara). the Hindustani Gandhara is totally absent whether in its Shuddha or Vikrit state. A raga, on the

other hand, in which both the Hindustani Gandhars are used. one as Rishabha and the other as Gandhara, the Hindustani Rishabha is totally absent. How far this principle is strictly followed in modern South Indian music will be known from the experts in that music. As for the two Madhyamas in Hindustani music may I draw attention of the Vidwans to the name Ati-Teevra-Tama Gandhara given to the Shuddha Madhyama by old Granthakars such as Ahobala and Lochan or Mudu Panchama, Laghu Panchama to the Prati-Madhyama or Teevra Madhyama of Hindustani music by authors such as Pundarik Vithala and Somnath ? All these Granthakaras have included in their chapters on Ragas, Ragas having both the Madhyamas.

Pt. Bhatkhande made great efforts to understand tangible basis for the Raga-Ragini system. The classification under this system as given in the old Granthas was hardly applicable to the Ragas of today. All the Ragas had undergone additions and alterations during the past centuries and there was very little common between their modern and old forms. The Janaka Mela and Janya-Raga which refers directly to the flats and sharps a Raga was found by him to be the most reasonable process of Raga classification and he found authority for this classification not only in the South, but also in the North in Granthas like Raga-Tarangini, Raga Vibodha, Hridaya Koutuka, and Hridaya Prakash. In spite of the fact that there were a number of Ragas having both the Madhyamas in Hindustani music and that there was no Melakarta in Karnatic music to include these Ragas, he still took Vyankatamakhi's Mela Prastara as a referendum for his Thata-Raga system. Because, on the one hand, he saw the necessity for the Northerners to understand and study the Southern system and on the other he had a faint idea that the two distinct sections of 36 Melakartas, one with Shuddha Madhyama and the other with Prati Madhyama. might be traced back to have some connection with the ancient shadja-Grama and Madhyama Grama. The Shadja-Grama has the full Panchama while the Madhyama-Grama has three quarters of it and is called kaishik Pa. This very Kaishik Pa. Trishrutik Pa or Vikrit Pa was considered by the later Granthakara Ramamatya of Swaramelakalanidhi, the pioneer of the Janaka-Mela and Janya-Raga system an attribute, a condition of madhyama itself. He called it Chyuta-Panchama-Madhyama probably because in his time the Vikrit Avasthas of Shadja and Panchama and with them the Grama distinction went out of vogue and their penultimate shrutis on which their Vikritis rested came to be considered as the higher Vikritis of Nishad and Panchama respectively and called therefore Chyuta-Shadja-Nishada and Chyuta-Panchama-Madhyama, making a room thereby for some new Ragas in which both the Avasthas.

Shuddha and Vikrit, of Shadja and Panchama were used. The Gramas and Moorchhanas gave place to the Gamut of twelve Semitones and the Melas. Ramamatya who is said to be a descendent of Kallinatha, the great commentator of Sangeet Ratnakara, is thus the father of the present South Indian system of music. No doubt, the present Karnatic system has grown far beyond the scope of Ramamatya's work. The great Trinity, Shyama Shastri, Muthuswami Dikshitar and the immortal Thyagaraja, have practically revolutionised the music of this province (Southern) as it was in the past ages. but the roots of it are to be traced to Swara-Mela-Kalanidhi and through it to Sangeet Ratnakara and other ancient works.

The Gamut of the twelve Semitones, referred to by me herebefore, is the same as that of Hindustani music. I shall enumerate the notes and their corresponding names in Hindustani music.

Karnatic Music Swaras	**Hindustani Music Swaras**
1. Shadja	Shadja
2. Shuddha Rishabh	Komala Rishabha
3. Chatuh Shrutik Rishabha or Shuddha Gandhara	Shuddha Rishabha
4. Shat-Shrutik Rishabha or Sadharana Gandhara	Komala Gandhara
5. Antara Gandhara	Shuddha Gandhara
6. Shuddha Mudhyama	Shuddha Madhayama
7. Prati Madhyama or Varali Madhyama	Teevra Madhyama
8. Panchama	Panchama
9. Shuddha Dhaivata	Komala Dhaivata
10. Chatuh-shrutik Dhaivata or Shuddha Dhaivata	Shuddha Nishada
11. Shut-Shrutik Dhaivata or Kaishik Nishada	Komala Nishada
12. Kakali Nishada	Shuddha Nishada

These swaras according to the Hindustani system would be :

"Sa, Re, Re, Ga, Ma, Ma, Pa, Dha, Dha, Ni Ni." The Shuddha Swara-Saptakas of both Southern (Karnatik) and Northern (Hindustani) systems, Kanakangi and Bilawal respectively, would be

written in terms of Hindustani Swara names as follows :-

Karnatic Shuddha Swara-Saptak (Kanakangi) :-

"Sa, Re, Re (Ga Shuddha of Karnatic system). Ma, Pa, Dha (Ni Shuddha of Karnatic system), Sa." ('Re' and Dha' are to be pronounced as 'Ga' and 'Ni' respectively).

Hindustani Shuddha Swara - Saptaka (Bilawal) :-

"Sa, Re, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni, Ṡa."

Although as many as 72 modes have been mathematically calculated by Vyankatamakhi, all of them are not in vogue in Karnatic Music. The Ragas today in vogue are classified among 19 or 20 out of the 72 Mela-Kartas.

Ragas are produced out of the Melas by special emphasis on certain notes of the scale or by dropping one or two notes but never more than two, out of the full scale. The omission of Swaras turn by turn gives rise to a large variety of Shadava (Hexatonic) and Ouduva (Pentatonic) melodies. Ragas are distinguished from one another also by their Vadi Swaras i.e. by giving emphases on different' notes of the scale and by special 'Swara-Sangatis'. All these principles are common to both, the Southern and the Northern systems. A lot of Ragas are common to both the systems, though under different names. e.g. Mohana of Karnatic music is the Bhopali of Hindustani music, Hindol of the South is Malakouns of the North. Madhyamadi of the South is the Madhamad Sarang of the North. Common melodies under different names as well as different melodies under common names are met with in both the systems. Hindol of the North is just the opposite form of Malakouns or the Hindol of the South. Bhairavi in the North is like Hanum-Todi of the South while in the South Bhairavi is somewhat like Asawari of the North.

There is Raga-Alapanam in both the systems and it is expressed in meaningless syllables such as 'Ne, Te, Re, Na, Tom, Nom etc.' in the South as in the North.

Let us now turn to the musical compositions of Karnatic and Hindustani music. A critical study of these prevalent in both the systems, will disclose their origin in the ancient Prabandhas which I have referred to herebefore. The four or five stanzas namely the 'Udgrāha', 'Dhruva,' 'Melāpaka,' 'Ābhoga' and the 'Antara of the Prabandha have their prototypes in the 'Pallavi', ;Anupallavi', 'Muktayampu,' 'Charanam' and 'Chittaswaram' in the South Indian Varnam and the 'Sthayi,' 'Antara', 'Sanchari' and 'Abhog' of the Dhrupads, Trivat, Chatrang and some Sadharas of the North.

Kirtanams of the South and the Dhrupads of the North have

both their origin inthe Prabandhas of old dedicated to some God or to mother nature. In both the systems these are treated with a sense of gravity. They have a style of their own. They are musical adaptations of the Stotras or Stutipadas of the holy temples. They are to be sung according to a set programme. The Raga-Shuddhi, the Shabdochharana-Shuddhi, the Gayan-Krama, the programme of the contributions from the accompanying instruments to the performance are all to be strictly observed. The Kirtanams in the South are blue-blooded classical songs of Indian Music.

The Kritis and Khayals on the other hand, are comparatively modern musical compositions in which a scope for expansion of the Raga in Alapanam, of course to the accompaniment of the drum, the musician's Manodharma in a Raga interpretation was created. The only difference between the performance of a Kriti in the South and that of a Khayal in the North, apart of course from the manner of Swara and Varnochchar, is that the one is wound up before the audience begins to feel its existence while the other exhausts the audience with its persisting address. One can hear half a dozen Kritis in the South in an hour's time while, in the North, half a Khayal is not finished within one hour. Of course, the duration of the interpretation of a song or an instrumental piece of music depends upon the capacity of the musician not to repeat the same passages of music over and over again, but to create new things every moment. I have heard just one single Raga played on a Sitar or a Khayal in it sung for not less than two hours and there was not a minute of boredom. But such cases are very rare. Ordinarily a Khayal should not be prolonged after the singer has exhausted all his ideas nor should a Kriti be dispatched within five minutes. Effort should be made to expand and elaborate the ideas of the original composer by Alapanam consistent with the original version. I hope the Vidvans will agree with me here.

There is a third type of musical composition in South Indian music known as Jawali. I am told, these compositions are of a light type and are amorous in purport. I do not know if they are employed as a background for Abhinaya. If so, they are the prototypes of the Thumris of the North. The Thumris are songs which are full of little phrases of amorous purport to be repeated over and over again in varieties of Dhatu. (Musical renderings). There is full scope for self-expression, Manodharma in voice, expression on the face and action for the musician. In fact, the aim of Thumri singing is to bring out and impress upon the audience the word sense of the song by means of voice, expression and action. Some dance gestures are also resorted to, at times, but these last, by women singers. I remember to have witnessed here, last year, a couple of hour's programme of 'Ada', acting on the basis of a song by a famous South Indian female

dancer, Just one little sentence starting with the word 'Krishna' was being repeated over and over again with endless varieties of expression and action for over 45 minutes and not for a moment did anybody feel bored. I was certainly well impressed by the Abhinaya. I however do not know if the song was a piece of Jawali, Dancers develop the song with acting when there is not much variety in the music. Musicians, on the other hand, develop the song with fitting variations of the Dhatu.

Taranas of the North and Tillanas of the south are a common type of songs to demonstrate verbal dexterity and rhythmic play.

Let me now come to a type of songs introduced for the first time in Hindustani music by the late Pt. Bhatkhandeji. These are known as Lakshyasangeetas in which the whole description of the Raga itself in which it is composed is set forth. The late Panditji probably got the idea of the Lakshan-Geetas from one of the Great Trinity of the South. Shri Muthuswami Dikshitar or Shri Shyama Shastri, I do not know which, wrote Lakshan-Geetas in Ragas. The Sangeet Sampradaya Pradarshini contains a lot of them. Pt. Bhatkhandeji's Lakshan-Geetas are all in Hindustani language and they became very popular even among some Sangeet Vidwans of the North. Following the Panditji many others have written Lakshan-Geetas. Since this type of song has become now a part of the musical education of a student. Only the other day our friend Justice Shri Vankatarama Iyer sang a Lakshan Geeta of Kanada during the discussion held on that Raga.

There is another type of musical compositions known as "Swaravarts" or "Suravat" as it is called in common parlance. This is only a Talabaddha Sargam of a Raga. I am sure it has its prototype in South Indian music too.

One of the famous and popular songs of Hindustani music is what is known as "Tappa". The Tappa was a creation or rather an adaptation of the Punjabi Folk tunes by a man called Shori Miyan. In its style and general rendering this song is a class by itself. It is full of Gamaka-Yukta Tanas.

Jayadeva's Ashtapadis are sung in the North as well as in the South if I mistake not. But the Ragas in which these were composed seem to have lost their original forms. I have yet to come across a musician who could render the Ashtapadis according to their original versions. It is almost impossible now. Now-a-days our musicians sing the Ashtapadis in whatever Ragas they can easily render them in.

So, we have seen the common features between the two systems. Karnatic and Hindustani of music now prevalent. We have seen that till the time of Sharangadeva or say, even till the time of

Kallinatha, there was no such distinction as Karnatic music and Hindustani music. The provincial distinction of 'BhashaBheda' there might have been. But these provincial distinctions must have existed all over the country. The classes of Ragas such as Bhasha, Vibhasha, Antarbhasha and Bhashanga show that there were provincial or regional differences. But the general outline of the music was common all over the country. The separation started when the Muslims took a hand in Indian music. But it must be admitted that the Muslim rulers and potentates of old helped music and musicians with both hands, so to say. They patronised musician and kept them always above want so that the musicians could concentrate upon their practice of music and attain the highest level of artistic expression. Though the Shastric traditions were beyond their understanding they were not totally neglected. In fact they took pride in singing the praises of Sapta-Soora, Teena-Grama, Ekayeesa-Moorchhana, Unanchasa-Koota-Tana, Laga-Danta, Dapata, Ghasa, the Gamakas such as Sphurita etc. Then again sages of Sangeet such as Baiju Bavare, Gopala Nayaka, Haridas Swami, Baiju Nayak seem to have kept up the old traditions and developed the Dhrupad style, the most chaste style of Hindustani music today.

It is not possible in this small paper to go the length of arguments and illustrations to prove the Granthik pedigree of Hindustani music. The basic principles not only in theory but even in the practical expression of music in India are as intact in the North as in the South.

All the difference that there is between these two systems in certain Ragas on the one hand and, on the other, in the Gamakas or Utchhar, I, for one, will feel Hindustani music enriched by introduction in it of certain South Indian Ragas and songs. Pt. Bhatkhandeji has taken a number of the South Indian Ragas to the North. Hamsadhwani, Hamsakinkini, Saveri under the name of Durga (Bilawal Thata), Shri-Ranjani, are some of the Ragas he has introduced in Hindustani music. The South Indian Bilahari is a Raga of the very first Mangalacharana 'Jai Jagadish Hare' adopted by the late Vishnu Digambarji. The famous Abdul Karim Khan Saheb was openminded and progressive enough to at least make an attempt at giving a South Indian expression to some of his songs and sang the Sargams in the South Indian way. Today we are introducing in our curriculum the South Indian Varnams, finding that these are a very useful class of compositions to give practice to the throat, ears and sense of rhythm.

With due deference to the conservative point of view I do firmly believe that the time is not far when both these systems will not only enrich themselves by a mutual give and take but build up together

the National Bharati. Not for a moment do I urge that the Ragas as they are in either of the systems should be interferred with. But there is no sin in North Indian's singing a varnam or Kriti in Ritigaula or in South Indian's singing a Dhrupad or Khayal in Bageshri.

(Paper read at the Madras Music Academy Conference)

28
HAZRAT AMIR KHUSRO

HAZRAT AMIR KHUSRO is a name to be remembered in the history of Hindustani Music. He was a man of Turkish lineage, and lived in the 13th Century A.D.

It appears that the great Chinese Military Leader. Chengiz Khan invaded Arabia and Turkey in the beginning of the 13th Century, 7th Century Hizri year (The Muslim year), carrying on a campaign of wholesale massacre and arson all over the Muslim world. The Muslims, persecuted as they were, to save their lives, had, in a large number, to bid good bye to their dear native land and wander about and migrate to the neighbouring countries. Among those who migrated to India was one Saif-Ud-Deen Mahmood, who came to India and settled at what was then called Mominabad, now known as Patiali, in the district of AITĀ on the banks of the Ganges.

This Saif-Ud-Deen Mahmood appears to have been a Military leader of a Turkish tribe known as 'LĀCHEEN', was a 'HAZĀRĀ' (a Military Leader who had one Thousand soldiers under him) from Balkh, probably the region around the Lake known as Balkhash in Central Asia, and was related to the quraishi tribe to which the Prophet Mahomet belonged.

It is not definitely certain whether this Saif-Ud-Deen Mahmood migrated to India to save his life from the Chinese marauders or whether he was attracted by the rich and fertile land of India and its liberal hospitality. Whatever the reason for his immigration, he was welcomed and found much support to the extent that he was introduced to the Imperial Court of Delhi. Sultan Shams-Ud-Deen Al-Tamash was the Emperor at that time. This great patron of Art and Learning, finding the godly nature and wisdom of Saif-Ud-Deen Mahmood at once admitted him to Imperial court and soon raised him to the high position of a noble of his court.

It was not easy, in those days, to leave and migrate from one's native land. Nay, it was considered impossible to do so. But in those days of peak of glory and power of the Muslim adventurers, which covered also a part of Europe and Africa people looked upon travelling from one country to another as, easy as today, thanks to the Rail Roads, we take it easy to travel from one place to another in India. After settling in India Saif-Ud-Deen married a daughter of Nawab-Imad-ul-Malk. She was a lady of talent and a serious mind. Three sons were born to them. The first son was Aziz-Ud-Deen Ali Shah, the 2nd, Hasmam-Ud-Deen Ahmed. After him, was born, in

653 Hijri i.e. in 1255 A. D., at Patiali, that illustrious man of great deeds who later on, earned the noble title of Amir Khusro, recognised by the learned scholars of his time as a man of great talent and learning. Saif-Ud-Deen Mahmood called this his new born child by the name Abu-Al-Hasan. But this name remained in the back ground, almost unknown. The name 'AMIR KHUSRO' took the place of his original name.

From his very childhood Amir Khusro seems to have started composing Arabic, Persian and Urdu couplets of poetry, which got the approval and recognition of many learned scholars of those days. The Amir was also well equipped and advanced in the Hindi language. He wrote Dohas and Pahlis (puzzles) in Hindi. it is said that he was also interested in Sanskrit.

In the world of Music of India. Amir Khusro is known as a great patron of the indigenous Art of Music of India. He seems to have studied well the Folklore of India (Deshi Sangeet) as well as the Indian melodies in their classical form. He made a comparative study of Indian, Arabic and Persian Music, gave an Indian expression to several Modes which were then prevalent in Arabia and Persia, and popularised them here. He modified the practical forms of some Indian melodies which were governed by rigid rules, into somewhat lighter forms so that they could be learnt and practised easily by the students that were, of Music. Amir Khusro was inclined towards Soofism and as such, introduced what is known as Qoul Qalbānā, on the lines of the Bhajans and Keertans of India. Qouwali is a song of devotional appeal to God Almighty, set in musical passages and a flow of rhythm, in which extempore elaboration with Ālāps and Tānās is permitted, like that in the Hindu Bhajans and Keertans. Just as a Bhajan and Keertan Qouwāli is also a choral song. There is a leader who does extempore elaboration besides singing the text of the song and all the others join him in the refrain after he finishes his extempore work and takes up the refrain. This is exactly how the Hindu Bhajans and Keertans are sung. Iman now known as Yaman, Hizaz or Hizez, Bakhrej, Zeelaf, Jangola, Hussaini and perhaps, Bahar and Peelu are some of the melodies popularised in India by Amir Khusro. Gopal Nayak and Amir Khusro competition appears to be only a legend. Both these were, no doubt,contemporaries and Gopal Nayak might have visited the Court of the Experor of Delhi and Hazrat Amir Khusro and Gopal Nayak might have been mutual admirers. But there is no proof to say that Gopal Nayak was actually defeated by AMIR KHUSRO. Moreover a challenge and opposition to a pet of the Emperor was neither easy nor safe, in those days of absolute and unfettered monarchy. Gopal's friendly admiration of 'AMIR KHUSRO' might have been construed as a defeat and admission of the superiority of Amir.

Amir Khusro is supposed to have evolved the Sitar out of the ancient Veena, and Tabla out of the Mridanga. But there is no mention either of Sitar or Tabla in the list of the names of the artistes of Emperor Akbar's Court. If Amir Khusro had modified the Veena and produced the Sitar and modified the Mridanga and produced the Tabla they should have been in vogue in Emperor Akbar's time. There are some Scholars of Music who do not believe that Amir Khusro was the inventor either of Sitar or of Tabla.

There is no doubt that the Amir was a versatile genius of his time. He was a soldier, a diplomat, an organiser, a poet, a shrewd courtier experienced in the Court tactics. and a musician too. There is one peculiar thing about this Amir. He appears to have loved India dearly and taken pride in having been an Indian. He mixed freely with Hindus and Muslems, and was a friend of the poor and needy.

The Amir's Hindi Compositions of Music were quite popular and some of them are still heard today. Six hundred years have passed since the time when Amir Khusro lived. The language itself has taken new forms but his compositions are still being sung by men and women of India. Other people have composed thousands of songs and musicians have sung them, but they have gone out of vogue. In the autumn, women of Delhi and elsewhere in India, suspend beautiful swings in gardens and enjoy the swinging with musical accompaniment. On this occasion this composition of Amir Khusro is always sung.

"JO PIYĀ ĀWANA KAHE GAYE, AJA HUNNA ĀYE, SWAMMI HO AI JO PIYĀ

ĀWANA KAHE GAYE, ĀWANA KAHE GAYE, AYE NA BARAH BĀRASA, AT HO JO PIYĀ ĀWANA KAHE GAYE" etc.

The author of the book in which this song has been quoted did not probably consider that this is a song expressing pangs of separation from the beloved and it would not suit the occasion of a pleasure picnic. However it is an instance of Amir Khusro's command on the Hindi language. The music setting is also by Amir Khusro. It is in Barwā Rāga. Such songs were meant to be sung by adult women, because small girls were not expected to sing love songs on a beloved. And yet in their hearts of heart they also felt the urge of Eros. They also celebrated seasonal festivals and enjoyed themselves. The Amir composed songs for them also, one of which is being quoted herebelow.

"AMMĀ MERE BĀWĀ KO BHEJO JI-KE SĀWANA ĀYĀ

LENE MUJHE Ā KAR LE JĀWE.

BETI TERĀ BĀWĀ TO BOODHĀ, RI, -KE SĀWANA ĀYĀ

LENE WAHĀ KYOONKAR Ā SAKTĀ HAI?

AMMĀ MERE BHĀYI KO BHEJO JI, KE SĀWANA ĀYĀ

LENE MUJHE Ā KAR LE JĀWE.

BETI TERĀ BHĀYI TO BĀLĀ RI-KE SĀWANĀ ĀYĀ

LENE WAHĀ BACHCHA AKELĀ ITANI DOORA KYOON KAR ĀWE?

AMMĀ MERE MĀMOON KO BHEJO JI-SĀWANA ĀYĀ

LENE MUJHE Ā KAR LE JAWE.

BETI TERE MĀMOON TO BADKĀRI KE SĀWANA ĀYĀ

BHALĀ WAHĀ KAB MERI SUNEGA ?

These songs only show that Amir Khusro was quite well conversant with the Hindi language. There is nothing like a poetic flash in them, except perhaps that they express the genuine feelings of women of young age of the Indian villages of those ancient times.

The Spring season is called VASANTA OR BASANT in India. It is referred to as "BAHĀRA" in Persia and Arabia. It is celebrated with as great an interest and enthusiasm in Persia and Arabia as in India. and that, naturally, because it is the season of fresh flowers and fresh land produce. The Muslims that settled in India did celebrate the season with the same enthusiasm as the Hindus. Hindus and Muslims met and embraced each other with brotherly spirit on the BASANTA and Holi Festivals. In classical music there are a few Khayals which are said to have been composed by Amir Khusro. The historical authenticity of this statement cannot be proved. It is only a traditional belief. The wellknown Khayal in Bahār 'AYE DAMARUWA GAYILA, SODHE SUGANDH' is said be one of these compositions. The introduction of Taranas is also attributed to Hazrat Amir Khusro.

Amir Khusro was certainly responsible, to a great extent for the comparative modernisation, modification and popularisation of Indian Music, which was governed by very rigid rules of form and practical interpretation before his time, among the general public of his time of North India. He was therefore the first among the pioneers of what we understand today by 'Hindustani Music'.

29
KHAN SAHEB FAIYYAZ KHAN

The late Khan Saheb Faiyyaz Hussain Khan, Aftab-e-Mousiqi, was a handsome musician, extremely handsome in look and enchantingly handsome in his songs. A fair complexioned and dignified personality, he looked almost like a nobleman of high family. It even happened once in one of the Indian States where he was taken for a prince of some State when he appeared forth in his costly Hindustani dress, A prince he was, in fact, in the world of music !

Khan Saheb Faiyyaz Hussain Khan died in 1951 and everybody felt, and rightly so, that a great void was created in the art of Hindustani Music by the passing away of this great musician of the century. If a musician could be called a national Musician, Faiyyaz Hussain Khan was one. His greatness was acknowledged all over India including the remote southern provinces. In fact the title of honour, Aftab-e-Mousiqi, that he so proudly and gratefully held was a token of the homage paid by his South Indian admirer, the Maharaja of Mysore State.

Khan Saheb lost his parents early in his childhood and was then adopted by his maternal-grand-father, Ghulam Abbas Khan and trained in the art of vocal music. It appears that the soul which took birth as Faiyyaz Hussain Khan was already in its past lives been well tuned in music. The body that it entered in its last life was again like well tuned and beautiful musical instrument. What wonder then that this man could shine with his great light throughout the length and breadth of India.

Having completed his training, which must have been worked as a match just to light a lamp which was already filled with the material to receive and spread the light, Khan Saheb seems to have first made a tour visiting Bombay, Calcutta, Delhi, Jaipur and other places. In about 1914 he was employed as Darbar Gayak by that nevererring judge of men and merit, His Highness the Late Shri Sayaji Rao Gaikawar of Baroda. Since then Faiyyaz Hussain Khan lived and died as the Darbar Gayak of Baroda.

Faiyyaz Hussain Khan's fame began to spread since the time he appeared at the first All-India Music Conference held at Baroda in 1916 and all the subsequent sessions of the Conferences held at Delhi, Banaras and Lucknow. And then the whole of India claimed him and his Princely Master, as great as his Musician, granted him permission, as a special Royal favour, to visit all places wherever he

was invited by his admirers. After this, with his Headquarters at Baroda, Khan Saheb travelled far and wide throughout the length and breadth of India. In fact, Baroda retained him as a token of its patronage to the art of Ragadari Hindustani Sangeet.

The late Khan Saheb was loved and honoured by all, the lay and learned, the old and young alike throughout India. Who will forget his solemn and devoted worship of Darbari-Kanhada, Todi, Yaman, Pooriya, Ramkali and a host of such serious Ragas, his loving caresses of Jaijaiwanti, Desi, Bhairavi and such other soft ragas, his little language with Khamaj, Peelu, Kaphi, Sindhura, Barwa and others of the light type? It was the late Faiyyaz Khan Saheb alone who could render any Raga in all its graces without a jot spoiling the correct form of the Raga. One never came across strange and non-Khamaj passages in his rendering of that Raga in whatever twists and turns he modulated Khamaj.

He passed away at his 70 th year and yet, just a year before he could sing with his usual deep throated and sonorous voice. Death overtook him almost unawares, the first attack of heart having laid him up at Delhi itself where he was giving programme of music.

Faiyyaz Khan Saheb has left behind a number of Gramophone and Radio records which are a relic of the rich and rare art of vocal expression of music which he and he alone could demonstrate. He was also a most skilful composer of songs. His 'Merray Mandara Aba Lon Nahin Aue' in Jaijaiwanti, 'Mai To Kara Ayi Piya Sang Rangaraliyan' in Pooriya, 'Man Mohan Brij Ko Rasiya' in Paraj, will be remembered by us for ever. He has poured his personality, as it were, in these songs and as such these will stand as perpetual mementoes of his Art-life.

The nation will remember this great Indian minstrel for centuries.

May God Almighty restore to India its Faiyyaz Khan in another more birth to take up again the Alaps where he left them; for, a second Faiyyaz Khan alone can continue the strain which was so suddenly and unexpectedly silenced.

30

PRESIDENTIAL ADDRESS

Fourth Session of A.A.M.C. at the open session on 29-12-56 at Gorhal

Shriman Rajyapal, Ladies and Gentlemen,

I am delighted to associate myself with this All Assam Music Conference. Let me hasten to express my grateful thanks to my friends, the organisers of this conference for giving me this rare opportunity to meet the music minded people of this land of Indian antiquities. Music alone has the power of uniting deverse elements. In our music we are all, in the greatest measure, Nationals of India. The Raga, the fundamental principle of Indian Music, is a byword all over the length and breadth of India. Its message is "be in tune, compose and make yourselves agreeable," a message of peace, construction and brotherhood. In the world of today, when we never stood in greater need of mutual heart to heart understanding and faith, music has a special function to fulfil. Independent India is today more than ever fully conscious of the power of Music. Today there is never a musicless moment in India. Every day and night there is some music going on here or there. Music has an important part to play in our International efforts to bring about an all world cultural Unity and Uniformity. Let us invole the Divine in man with the sweet chants, the tuneful cadences of unforgettable melodies so that it may bless humanity with its Voice of Peace and Love.

Music is a dynamic and ever progressive Art. It is constantly riding on etherial waves and as such makes innumerable movements from time to time in the course of its progress. Music, as all other Arts, is human, man-made. The human body in itself is a perfectly tuned musical instrument, promptly responding to any sweet sound within its hearing. The human heart vibrating in response to the sweet hearaldry of the early morning birds, to the call of the cuckoo, the bulbul, the nightingale, to the rumbling of the waves of the deep sea, to the sweet murmer of the little spring, to the thunder of the clouds, to the roar of the water-fall and expresses itself in musical candences. The human voice is a perfect medium of musical expression. It talks in words full of meaning but in unregulated musical tones. But it sings in regulated musical tones. The sacred sayings of the great ancient sages were memorised by their pupils and followers and it was in the act of recitation of these by memory that the three main degrees of vocal pitch, namely, the UDATTA, the High, ANUDATTA, the Low and the SWARITA, the Circumflex of the

Vedic Chants were for the first time discovered and prescribed. It may be possible that these terms do not apply to any definite degrees of pitch having fixed ratios with each other. They might have meant just High, Low and Circumflex, indicative of greater or lesser accent upon the words of the chant and nothing more. When the Vedic Hymns began to be chanted with a conscious effort at musical expression the Sama Veda, which is by its very meaning, Musical Chanting appeared forth, with its descending scale of more or less regulated degrees of musical pitch, Krishta, Prathama, Dwitiya, Tritiya, Chaturtha, Mandra and Atiwara. The Shiksha Granthas, the manuals of rules of pronunciation of the words and accents occurring in the Vedic Chants have some of them referred to the Sapta Swaras, namely, Shadja, Rishabha, Gandhara, Madhyama, Panchama, Dhaivata and Nishada of temporal Music and compared them to the main three Vedic accents, Udatta, Anudatta and Swarita. Narada, a comparatively much later author, has even tried to explain the Sama Vedik, Seven Swaras namely, the Prathama, Dwitiya, Tritiya etc. in terms of the musical tones produced on the Venu, the flute of his time. It is not possible for us today to understand the actual musical values of these notes as we do not know what kind of Venu, or flute used to be played in Narada's time. However this much we have ample reason to believe that the beginnings of our music lie in the ancient Saman Chants. All our ancient musicologists emphatically tell us that music owes its origin to the Sama-Veda. The Sama-Veda was evolved professedly to entertain the heavenly Guests gathered at a Sacrificial ceremony, but actually perhaps to add to the effect of the Vedic Chants which, otherwise would have become monotonous, tiresome and boring in the incessant chanting for hours together. The tonal rise and fall of the voice in the Vedic Chants gave us our Swaras and the prolongations and punctuations of the vowels in the words of the hymns gave rise to the musical and poetic metres. The Stomas, Stotras, Aratis, Mangalacharanas, Mangalakaranas, Mangalachars were all Geya Padas, songs. The melodic settings of these songs become known as Jatis. The Jatis are all Geya Padas, musical compositions with definite settings of music. These Jatis were employed in the ancient stage-shows also. The Bharat Natya Shastra, the ancient classic on dramaturgy contains a whole chapter on the Jatis. They were what we know now-a-days by the term Chala or Tarz which means a melodic pattern, a melodic idea. The Raga which forms today the basis of all Indian Music seems to have been a more elaborated form, with possibilities of extempore improvisation, evolved later from the Jati. The general make-up, the general construction of the Jatis gave rise, later on, to the Geeta Prabandhas. Matanga's Brihat-Desi is perhaps the first Grantha after the Bharata Natya Shastra which was written on music pure and simple, and there is, for the first time, a reference

to the term 'Raga' in its established (Yoga-Roodha) technical sense as we understand it today. If Ragas had been in vogue in Bharata's time, i. e., before the 5th century A. D. as some of our modern musicologists believe, Bharata himself has not taken any serious notice of them. Some learned scholars are of opinion that the term Raga might have been used in the general sense of musical value of a Jati. The 'Geeta Raga' that the Sootradhar in the Abhijnyana Shakuntalam refers to, would mean the musical value of the song rendered by the Nati and not to any 'Raga' in its technical sense in music. The importance of the 'Raga' lies in the fact that it opens the door for self-expression, extempore elaboration and improvisation by the musician, within the limits of the melodic scheme of the Raga, and, this now forms the basic idea of our classical music or Ragadari Sangeet . The art of creating auditory beauty, Shravana Madhurya, Shruti-Manoharata, beautiful sweet forms of tonal cadences is the essence of Raga-Sangeet. In a performance of music (Raga-Songeet) the word content of a song has a secondary place. One is surprised to see to the extent the vowels in the words of the Vedic Hymns were twisted, widened and prolonged just to make room for the Alapanam, as required in the Sama-Veda. The audience of those days was not shocked at the Vistara and Prastara of the vowels or even at their musical adjustments as regards combinations or separation of the syllables. This fact only shows that at a recital not of a poem but of a musical composition, it is the music which should predominate and not the words which do the part only of vehicles of the musical tones. A word of warning here. In all that I have said regarding the predominence of music over words, I do not for a moment want to defend the acrobatic stunts, the tug-of-war between the musician and the drummer, the unmusical howls and shouts, the misplaced and misguided Tanas, meends and Gamaks that sometimes go in the name of music. But all the same, the aim in a musical performance is to create musical and not poetic effect, the Raga-Bhava must predominate in it. Ordinarily, in a musical composition there is not much depth of poetic sense and there should not be, simple ideas of happy or unhappy occurrences creating light or heavy moods expressed in simple words are enough for a musical composition. I am not one who believes in the possibility of the Ragas by themselves creating any particular Rasa, Joy, amour, pathos, terror, disgust or quiet peace. Mere rendering of a Raga, in Alaps or on an instrument satisfies, and if it is an artistic rendering, fully satisfies the craving for musical delight, that is all. If words are employed with a definite purpose of creating a sentiment, a poetic emotion, the voice has to be modulated, the tempo of the song accelerated or made slow, accents and emphasis adjusted according to the needs of the sense of the song. The Raga by itself has a musical and not a poetic value.

Jaideva's Geeta-Govind is perhaps the oldest book of songs or Geya Padas set to definite Ragas known to our musicians. The Stotras and Mangacharans composed by Shri Shankaracharya and other ancient philosophers and saints were most of them in poetic metres and there is no Raga title attached to them. They could be sung to any tune the singer liked. Not so the Ashtapadis of the Geeta Govind. Every Ashtapadi bears a Raga title for instance, Vasanta.

Vasanta, Malava. Gurjari, etc. Even supposing these titles were interpolated later on, the idea that these stanzas were all musical compositions and not mere poems, seems to have been commonly agreed on. The Geeta Govind is still in vogue as a distinct class of traditional musical compositions both in the Hindustani as well as the Dakshinatya system of music, although unfortunately the original musical content is lost to us now, so that our musicians sing them in any Raga of their choice. I am told the original versions may be available at places like the temples of the Vaishnava sect, such as Birbhoom, Vishnupur in Bengal and Jagannathpuri in Orissa which, by some scholars, was the native province of Shri Jaideva. The Ashtapadis as they are sung in Hindustani Music give one the impression of the traditional classical compositions and their extempore improvisations.

The Vaishnava Sampradaya and the Bhakti Cult that followed in its wake in the medieval age contributed much to the Sahitya of our music. The Divine flutist of Gokul Vrindavan seems to have broadcast his melodies throughout and length and breadth of India. Soordas and Mirabai in the North, Purandar Das in the South, Narsi Mehta, Namadeva and Tukaram in West and Gouranga Prabhu, Chandi Das, Vidyapati and the last but not the least Shri Shankar Deva in the remote east, all have identified themselves with the Divine Flute and sung the praises of the Lord in most endearing terms and enchanting melodies. The classical as well as popular musical composition of India are most of them dedicated to this flute-player of eternal memory. The daily time table of Service at the Vaishnava shrines has on its programme Keertans, Bara-Geets, Bhajans accompanied with instruments and dance-movements; and these have supplied much material towards the get-up of our classical as well as popular music as we know it today. The Dhrupads, Khayals, Thumaris, Chaitis, Kajris, Bar Masa, Jhoola and a host of other types of songs have sprung out of the music sung and played at our religious shrines and at public festivals, social or domestic. All through the recent past centuries, right from the time of Sharnga Deva, the author of Sangeet Ratnakara of the 13th century A.D. efforts have been made by a host of learned musicologists from age to age, to systematise the practice and traditions of music prevalent in their respective times. They have left

behind a good amount of informative literature on music which throws light on the progress of our music from time to time. The Muslim rulers of India of the middle ages were liberal patrons of music. They accepted and greatly encouraged music as an important part of their daily Court routine. The The professional class of musicians, minstrels, heralds, dancers and actors who used to be attached to temples and Royal Courts in the pre-Muslim times continued to receive the same patronage from the Muslim rulers as they did in the ancient times. Under the influence of their new masters a good many musicians, mistrels, heralds embraced the Islam and thus we have today in their descendants a separate class of Muslim professional musicians whom all lovers of music of today hold in great regard for their art perhaps more than the Moslems themselves. The history of Hindustani Music of the past few centuries is full of the concentrated devotion to their art of these professional Muslim musicians who, no doubt glorified the Art of Indian Music in their times. It can hardly be denied that the erst while princely patrons of music and their court musicians have done their best to preserve the tradition of musical knowledge and practice so that we are today able to build up the future of our music on a sound basis. State patronage is absolutely necessary for preservation and progress of art and it is a happy augury that the art of music is not lacking even today in State patronage under the new Indian Republic. Let us express our grateful thanks to the Centre and the State for all the sympathy and support they are giving to the Art of Music.

Under the new conditions of Independent India among other things the Art of Music has also come down from the Royal Court to the Town Hall. In the place of a selected gathering of wealthy patrons and connoisseurs of music of the bygone days, we have today huge gathering of thousands of music listeners of all classes of society of varying likes and dislikes and taste in music and today's music programmes therefore are conditioned on this one important phase of modern Sangeet Sabhas. We are fast developing a democratic outlook of life in all its aspects, political, social, economic and even, I should say, domestic, Music has now to take a shape which will express the peoples voice. All phases of the life of the common man of all classes of social standings, will have to be represented by he music. Community singing is acquiring a special importance in modern India. Choral recitals. Vadya-Vrindas are becoming more prominnts. Folk Musik and Folk Dance festivals have now become almost an annual feature of our musical life today. Our musicians, musicologists and all those who are working in the field of Music have to take into consideration all these new developments or rather the ancient traditions of our music revived once more in our age. A

glance at the Bharata Natya Shastra, Nanya Deva's Bharata-Bhashya. Parswadeva's Sangeet Samay Sar and Sharnga-Deva's Sangeet Ratnakar will show how all these social, dramatic and domestic aspects of musical expression were in common vogue in these times. Our music conferences should be thoroughly representative of the musical genious of the people of India.

Talking of Music conferences, I would like here to refer to certain suggestions I get from musicologists and musicians. The young rising section of musicians aspiring for recognition and reputation in music are always anxious to participate in the programmes of music conferences. But as it is they feel that they are only blessed, encouraged and patronised with sweet words and good wishes, but not recognised. As a result there is a strong feeling among these junior musicians in favour of organising an All India Young Musicians Association and entrusting it with organisation of All India or Provincial Young Musicians' Music Conferences. Not a bad idea, if my young brethren get the co-operation of experienced hands in their efforts.

Then again there is a move for holding international Music conferences. There is already existing in Europe and America an International Society of Contemporary Musicians. A branch of this Society was opened in India a few years ago, with the leading Musicians of the North and South to represent both the systems of music now in vogue in Iddia. This Indian section of the said International Society functioned for a couple of years. But unfortunatly its last Secretary was perhaps too busy with his own anxieties and worries to attend for a moment to the interests of the Society and has kept it defunct. However, I am sure there is an urgent need for establishing contacts with our brother musicians out of India. Something in this direction is being done by some organisations. But it is yet in the form of courtesy visits and return courtesy visits between the international Musicians, a sort of 'Parasparam Prashamshanti' affair. Let us hope for more solid work in this derection.

There is also a third new idea and that is organising music and musicians on the lines of the Indian National Congress, enlisting members at a very moderate annual subscription and forming an All India Congress of Musicians which will organise its annual sessions wherever it is possible and agreed upon to hold them. I do think that this proposition is worth considering. Only I would say a word of warning here and that is, we should strongly put down all possible attempts, if any, at playing politics or forming party camps in it. Protection and progress of music in all its expressions, should be the aim of the Musical Congress.

Ladies and gentlemen, I have taken much of your time, I am afraid. Let me once more thank and congratulate the Organisers of this Conference on their efforts in calling this conference and you all for the patient hearing, you have been good enough to give me.

Let the gong for the Musical Feast be rung and invoke God's blessings on it.

31

'Exchange Of Ideas & Practices Between North Indian And South Indian Music'

I feel very happy and proud to be present here at this memorable occasion and to offer my hearty felicitations to my respected friend Dr. V. Raghavan. Dr. Raghavan's selfless services to the cause of music for the last forty odd years have established his name as a pioneer in the field of music of our day, not only in India but also in the Western countries. It was, in fact, his services and of course the services of his colleagues and assistants done with a missionary spirit that have established the music academy of Madras on a firm footing and developed it into a great centre of musical culture. I have been attending the sessions of the Conferences of the Music Academy from time to time. I have known Dr. Raghavan for nearly thirty years now and have been watching his work in the cause of music. He has devoted his life to a sacred national cause, the cause of Indian music. Let us all pray to god that he may bless Dr. Raghavan with a long long and prosperous life of service to the cause of music.

I am delighted to see that a series of lectures called "Dr. Raghavan Shashtyabdapurti Endowment Lecture" has been started since last year. I congratulate those who have contributed to the Endowment Fund. The Inaugural Lecture was given, last year, by Sangeeta Kalanidhi Sri T. L. Venkantarama Aiyar and President of the Academy on 'Some Aspects of Dikshitar's Music'. Justice T. L. Venkatarama Aiyar had made a special study of Shri Muthuswami Dikshitar's contribution to South Indian Music and there is no better authority on that subject. I have known Justice Venkatarama Aiyar also for the last twenty years. I hold him in great respect.

It is my proud privilege to deliver this year's Dr. Raghavan Shasthybdapurti Endowment Lecture. I thank the Music Academy for its kind invitation on this important occasion.

I shall now proceed to read my paper.

The title of my paper is "EXCHANGE OF IDEAS AND PRACTICES BETWEEN CARNATIC AND HINDUSTANI MUSIC SYSTEMS." The subject of the paper naturally belongs to the systems of music that came into and have been in vogue in post-Ratnakara period of the history of our music. Sharngadeva's Sangeeta Ratnakara was the last work which explained our music under the

Gram-Moorchhana-Jati-Raga classification of the Indian melodies. The Sangeeta Ratnakara was written in about 1230 A. D. at Devagiri which is now known as Daulatabad and which was the capital city of the Yadava kingdom when Sharngadeva wrote the Sangeeta Ratnakara.

The advent of the Muslims in India started in about the 10th century A. D. with the raids first of Taimur Lang and thereafter those of Mahmood of Ghazni. In the 12th century A. D. Mohammed Ghori, gaining a decisive victory at the first battle of Panipat, sat on the throne of Delhi and settled in India. Among his camp followers there must have been some musicians and musicologists who seem to have introduced into Indian Music some melodies of Turkey, Arabia and Persia such as Turushka Todi, Turushka-Gourh, Hejujji (Hejjaz), Bahar, Sahana, Zealaf etc. which have been referred to in the Sangeeta Ratnakara (II. 2. 15 & 18) and other texts of the past few centuries. The 12th, 13th and 14th centuries A. D. was, so to say, a period of transition and a period of renaissance. Sanskrit and the ancient Prakrit languages were receding into the background giving place to their own offspring, the provincial vernaculars, such as the Maithili, Bengali, Hindi and its dialects, Avadhi, Poorvi, Brij-Bhasha, Bhojpuri, Kumauni, Punjabi, Marwadi, Udhia, Andhri, Gujarati, Marathi and Kannada. Jayadeva Kavi's Geeta Govinda was perhaps the last work containing compositions of music written in Sanskrit and set in Ragas and Talas and meant to be sung. They were in the form of the ancient Prabandhas. After that, musical composition in the provincial vernaculars began to be composed. Most of these were devotional songs to be sung at the daily morning and evening services in temples and religious public festivals and fairs. In fact, it appears that soon after Jayadeva's Geeta Govinda, great devotees of Lord Shiva, Shakti, Lord Vishnu in the form of Sri Ramchandra, Sri Krishna, Hanuman among the Hindus, of Lord Mahavir among the Jainas and Lord Buddha among the Bauddhas began to sing prayers to these deities and their praises in the provincial vernaculars of their own native land and the renaissance started. Soon after the 13th century A. D. the Vaishnava cult started by Sri Swami Ramanuja in the form of Vishishta-Dvaita and, thereafter, by Swami Vallabhacharya in the form of the proper Vaishnava Pantha and Pushti Marga. The period after the 13th century A. D. upto almost the middle of the 19th century is known is the Bhakti age. All over the country, in all the linguistic regions of India, Saint-Poets, Hindus as well as Muslims, composed hundreds and thousands of devotional songs dedicated to the several deities referred to earlier, thus creating a great wealth of musical compositions in the respective languages and dialects of their native lands. Thus, Soor Das, Kabir Das, Tulsi Das, and the Ashta Chhap Kavis in Uttar Pradesh,

Chaitanya Maha Prabhu, Chandi Das, Ram Das in Bengal, Sankar Deva in Assam, Vidyapati in Bihar, Mira Bai in Rajasthan, Guru Nanakji and some of the Gurus that followed him in the Punjab, Narsi Mehta in Gujarath, Namdev, Tukaram, Swami Ramdas, and I may add also Purandara Das, who was a Kannada Saint-poet and Musicians domiciled in Maharashtra, who composed all his songs in the Kannada language and composed them in Ragas of the South Indian system of music, and last but not least, the unforgettable Trinity of the Carnatic system of Music, namely Muthuswami Dikshitar, Shyama Sastri and the great Saint-poet-musician Swami Tyagaraja, all represented the Bhakti Marga..

The renaissance referred to earlier gave rise to new ideas regarding music and the classification of the Indian melodies. The ancient system of Grama-Moorchhana-Jatis and the ragas derived from them seems to have been gradually going out of vogue. Sharngadeva himself, by bringing all the Suddha and Vikrit Swaras of the musical gamut of those days, which were obtained by means of the Moorchanas (Modes obtained by change of key), within the range of one octave, had already paved the way for the new ideas on classification of the Indian melodies. He however refers to Moorchhanas in the definitions of his Jatis and Ragas. Why? Sharngadeva appears to be particularly anxious to link up the ideas and practices of music which were in vogue in his own time with those of the ancient times. Had he described the Swaras of the Jatis and Ragas of his times in his newly introduced terminology, namely, Chyuta Shadja, Achyuta Shadja, Shadja, Vikrit Rishabha etc. his definitions of the Ragas would have been more clear and understandable. It was perhaps to define every swarasthana to be used in the Jati or Raga that he has referred to the Moorchhanas just in his anxiety to keep up the ancient tradition. But this has made the work vnnecesarily uoluminous and more complicated and difficult to understand.

The musicologists that followed Sharngadeva had therefore to explain the theory of music in a new light. None of these has taken any cognisance of Sharngadeva's Poorva-prasiddha Ragas. Many of his "Adhuna-prasiddha" Ragas have also been left out by them because, perhaps they could not arrive at the actual degrees of pitch of the Swaras of those Ragas. The original meaning and purpose of the Moorchhanas were forgotten and Moorchhana, in the later works assumed the meaning of the star note, only of a Raga. After Sharngadeva the Jatis went out of vogue totally and Raga-raginis in the north and Janaka Melas and Janya-ragas in the south formed the basis of the theory of music in the centuries that followed the Sangeet Ratnakara.

The Sangeeta Shiromani, a work written in 1429 A. D. by or inder the patronage of a Muslim chieftain by name Sult-Sahi, ruler of Kada, a place near Allahabad in U. P. as a result of a Conference and Seminar of music among the Leading musicologists of India known as Sangeet Mandali refers to a work by name 'Sangeet Deepika' by Madhava Bhatta of Banaras, written about 1400 A. D. This work is supposed to have the Ragas classified under the Raga-Ragini system. This work therefore preceded Sangeet Darpana of Damodar Misra 1600 A.D., which is today supposed to be the standard work propounding the Raga-Ragini classification. Lochana Kavi of Oojana, a village in the Darbhanga territory, and Pundarika Vitthala of Sawanoor in Karnataka are two other musicologists of the Northern system who have referred to the Raga-Ragini system. Both these were prior to Damodara Misra. Of course, both these musicologists have accepted and explained both the systems of classification of ragas, namely, the Raga-Ragini classification as well as the Janya-Janaka or Mela-Raga classification. But the Raga-Ragini classification seems to have caught the imagination of the professional practical musicians of the North so strongly that they clung to it professing it practically till the end of the last century, although none of them could explain why and on what grounds certain groups of Raginis were put under a certain Raga. It is true that Indian melodies have, some of them, masculine names and others feminine ones. It is also true that certain melodies do have a masculine expression and temperament while others are of a more or less soft and delicate nature. But the allotment of certain Raginis to a particular Raga, as we have it, cannot be accepted without satisfactory reasons.

Sharngadeva has referred to ten types of Ragas, namely Grama-Ragas, Upa-Ragas, Ragas, Bhasha, Vibhasha and Antara-Bhasha under Marga-Sangeet; and Raganga, Bhashanga, Kriyanga and Upanga under Desi-Sangeet. By the very names it is clear that this classification was based not on the Shuddha and Vikrita Swaras constituting the Ragas but on the basis of Angas, distinctive parts of the Raga or regional interpretations having a certain musical value, a certain musical sense. The Shuddha and Vikrita Swaras constituting the Ragas were determined by the Moorchhanas. Thus the Moorchhanas gave place to the system of Janya-Janaka (Thata-Raga) classification, while the principle underlying the classification of the ten types of Ragas suggested the idea of the Raga-Ragini classification. In the Southern system of Indian Music, the Janya-Janaka (Thata-Raga) classification seems to have been introduced by Swami Vidyaranya of Vijayanagaram, author of a work by name Sangeetasara written some time in the 14th century A.D. As already pointed out, the Raga-Ragini classification seems to have been

introduced by some musicologist of the 15th century who evolved the classification out of the ten groups, Grama-Raga, Upa-Raga, etc., of the ancient system of music. Some Pandits feel that the Raga-Ragini classification may have had its origin in the Persian malodies into Muqams, Shobas, Goshas, etc. But the ten types of Ragas had already prepared the ground for the Raga-Ragini system.

The bifurcation of Indian Music into two distinct systems, the Hindustani and Carnatic, began with these two different classifications of the Indian melodies. India is a land consisting of peoples of varying customs and manners, varying cultural activities, and some sort of difference in the expression of music and arts was but natural. The expression of Bengal in its art, literature, music and culture was bound to have its own individuality distinct from the expression of other provinces, Punjab, Uttar Pradesh, Maharashtra, Gujarath etc., in their arts music literature. But they were not so different fundamentally as the expression of the literature of the peoples of South India, the region to the south of Belgaum, Dharwar and Mangalore. The Tamilians, the Andhras, the South Kannadigas and Mysorians have a culture which is more or less a culture which has much of the Dravidian element in it. The Tamilians particularly had had their own system of music which dates back perhaps to a time as ancient as the Bharata Natya Shastra. The technical terms of this ancient Tamilian system of music are different from those of the music system explained in the Sanskrit texts of the ancient times. There is no trace of Sanskrit in them. It appears that after the advent of the Aryans there was an exchange of ideas between the Dravidians and Aryans in arts, culture, literature, music, mode of worship etc. and a common system of music came into vogue, a system which appears to have been prevalent at the time when the Ramayana and the Mahabharata were written and later on till practically the 14th century A.D. when what I call the Renaissance set in. Thus the current of Indian music began with the Renaissance, the flow in two distinct channels, the Hindustani Sangeet and the Carnatic Sangeet.

Some of the musicologists such as Lochana, Pundarika Vitthala, Somanatha, Hridaya Narayana Deva and Srikantha explaining the Hindustani system of music, have, however, as I have pointed out here before, classified their Ragas under the Janya-Janaka or Mela-Raga system although some of them have also explained the Raga-Ragini theory. It is difficult to say definitely whether these were indebted to the Carnatic system of Indian music or whether they worked it out independently. Somanatha, Pundarika Vitthala and Srikantha explain their Ragas in terms of the Shuddha Swara Saptaka of the Carnatic system, namely, Mukhari or the later Kanakangi. Lochana and Hridaya Narayana Deva might have read

the works of Somanatha and Pundarika Vitthala. There are, therefore, strong gounds to presume that the musicologists of the Hindustani system of music took the idea of classifying the Ragas under Janya-Janaka (Mela Raga) system from the Carnatic system of music.

The basic principles of the Hindustani and Carnatic system of music were, and still are, common. The Raga and the method of their extempore elaboration, even the outline of the form of the classical compositions of Music : Dhrupad, Khayal, Thumri, Tarana, Bhajans, Sargams etc. of the Hindustani Music and Kirtana, Kriti, Javali, Tillana, Tewaram, Padams, Swaravalis etc. of the Carnatic Music are more or less similar in their general structure. In fact, a number of Ragas such as Yaman, Bhopali, Malkauns, Durga, Jogia, Bhairava, Bhairavi, Todi of the Hindustani Music are prevalent in the Carnatic system under the names respectively, Kalyani, Mohanam, Hindolam, Suddha Saveri, Saveri, Malava-Gaula, Hanumat-Todi and Subha-Pantuvarali. Of course, the styles of singing or playing these on instruments is distinctly Carnatic. The Swaras constituting these melodies are the same in both the systems (Demonstration). But the mode of pronouncing them, the expression, is typically Hindustani in Hindustani Music and Carnatic in Carnatic Music.

In the devotional, theatrical and folk music of North Kanara and Maharashtra of the 19th century A. D. there was a clear influence of Carnatic Music. The late Anna Sahib Kirloskar, the Pioneer of the Marathi theatre which was always full of music, was himself a Maharashtrian domiciled in North Kanara, Belgaum. The music of the stage songs of his dramas had much of the Carnatic touch in it.

The Maratha rulers of Tanjore, who succeeded the Nayak Dynasty in the Late 17th century, were as great patrons of music as their predecessors. They seem to have had among their followers, some musicians from Maharashtra who sang and played Hindustani Ragas. They introduced some Hindustani Ragas into the Carnatic system of music. The institution of Harikatha or Hari Keertana is a typical Maharashtra form of religious preaching which the musician did standing. It is full of musical recitals of authoritative religious texts set to classical and light classical Hindustani Ragas. This has now become common in South India, having been introduced by the Marathi musician teachers of religion domiciled in Tanjore.

Among the great Trinity in the field of Carnatic Music, Sri Muthuswami Dikshitar is said to have travelled in the North on a pilgrimage visiting Varanasi, Allahabad (Prayag), Gaya, Haridwar, etc. where he seems to have gathered some ideas of Hindustani Music and assimilated them in the musical compositions he has left

behind.

Then again Maharaja Swati Tirumal of the early 19th century A.D. was not only a great patron but a connoisseur and even a composer of music. He studied Hindustani Music and also Hindustani language. He has left behind a good number of musical compositions in the Hindi language and Hindustani Ragas.

In the latter half of the 19th century musicians and musicologists of the North began to visit prominent places of South India known for musical culture and establish contact with the music of that part of the country. Particularly, the late Pandit V. N. Bhatkhande made an extensive tour of the seats of music of the South such as Tanjore, Mysore, Madras, Vijayanagaram, Travancore, Ettayapuram etc. to gather knowledge of the Carnatic system of music. It is Pandit Bhatkhande who, for the first time, discovered that the same gamut of the twelve semitones was prevalent in Carnatic music as that in Hindustani music, which was, for all practical purposes, the equivalent of the gamut of Hindustani Music, though under a different nomenclature. It was Pandi Bhatkhande who, for the first time, discovered that the notes of the basic scale of Carnatic music, the Mukhari, the later Kanakangi scale, were respectively equivalents of Sa, Komal Ri (Known as Shuddha Ri in Carnatic Music), Ma, Pa, Komal Dha (Suddha Dha of Carnatic Music) and Suddha Dha (Suddha Ni of Carnatic Music), of Hindustani Music. He also discovered that the Suddha Swara Saptaka of Pundarika Vitthala's Sadraga Chandrodaya, Raga Manjari and Ragamala, Somanatha's Raga Vibodha, Ramamatya's Swara-Mela-Kalanidhi, Chaturdandi Prakasika, Tulaja Maharaja's Sangeet Saramrita and Srikantha's Rasa Kaumudi was the Mukhari scale referred to earlier. This made the contents of these texts quite clear to the musicologists of the North and South. Pandit Bhatkhande acquired these texts from the Public or State Libraries of the places known as centres of musical culture all over the country and published them in about 1915. He introduced the Mela-Prakriya of Pandit Venkatamakhi as the basis of his theory of music. The ten Thatas of Pandit Bhatkhande's 'Hindustani Sangeet Paddhati' were among the seventy-two Mela-kartas of Venkatamakhi. As it is, only those Mela-kartas which do not contain Suddha Ri and Suddha Ga and Suddha Dha and Suddha Ni or both these pairs of the Carnatic system together can be accepted in the Hindustani system of music: Such scales are thirty-two in all. These include the ten Thatas namely, Bilawal or Dheera-Sankarabharana, Yaman or Mecha-Kalyani, Khamaj or Hari-Kambhoji, Bhairava or Maya-malava-gaula, Poorvi or Kamavardhani, Marwa or Gamanashrina, Kaphi or Khara-Harapriya, Asavari or Nata-Bhairavi, Bhairavi or Hanuma-Todi and Todi or Subhapantuvarali, which have been accepted by Pandit

Bhatkhande (Demonstration).

The exchange of views and practices has recently grown considerably. Some of the Ragas of the Carnatic system of Music have been introduced into Hindustani Music and they have become very popular. These Ragas are, to mention a few, Hamsadhwani, Keervani, Abhogi, Charukesi, a Raga by name Madhuvanti, which appears to be a derivative of the 59th Melakarta namely Dharmavati, (sang some), Gopika Vasant which is known as Jayantasri in the Carnatic system, Megha-ranjani,Vasant-Mukhari, Bilahari, Narayani, Nata which is known in the Hindustani system as Joga and some others which have been introduced through the Marathi stage.

On the other hand, the modern Carnatic musicians have adopted a style of singing and playing on instrumental music which has a good deal of the Hindustani style in it. Some of them have started singing and playing Hindustani Ragas also. The late Dwaram Venkataswami Naidu used to play on the violin some Hindustani Ragas. Sri Gopalkrishnan, son of Sri Parur Sundaram Iyer, and an expert violin player of modern times plays Hindustani music as well as Carnatic music on violin with the same skill and artistic execution. I very much appreciate his violin performance.

The late Abdul Karim Khan Sahib of All-India fame lived in the South for some years and picked up the style of singing of Carnatic music which he freely used in some of his gramaphone records, including some Marathi Stage songs. Particularly in his Manodharma Swara recitals he has completely adopted the Carnatic style. Then again the late Aman Ali Khan, son of the late Chhajju Khan of Moradabad, who had settled down in Bombay appears to have been interested in Carnatic music. The family of Chhajju Khan and his brothers, the late Ustad Nazir Khan and Khadam Hussain Khan migrated from Moradabad to Bombay in the eighties or nineties of the 19th Century and settled in the Bhendi Bazaar locality in Bombay. They took service in the Gayan Uttejak Mandali, Bombay, and were in close contact with Pandit Bhatkhande and it was perhaps Panditji who aroused their interest in the Carnatic system. Ustad Aman Ali Khan has composed some songs in Hindi in the Ragas of the Carnatic system. He has composed a Jugal Bandhi (Parallel composition) of "VATAPI GANAPATIM BHAJE" the famous song in Hamsadhwani and his pupils are singing it and have made it quite popular. The Ragas Hamsadhwani, Keeravani, Abhogi, Joga (Nata Raga of the Carnatic system), Narayani Bilahari are now common in the Hindustani system of music.

Violin appears to have been introduced first in Carnatic Music, and adopted by the Carnatic musicians. They have made very great progress in the art of Violin playing. Particularly the bowing of some

of the Carnatic Violin players is perfect. This instrument has now become common in Hindustani Music also. This is perhaps the effect of contact with the Carnatic musicians.

I have, myself tried in my humble way, to introduce the "VARNAMS" of Carnatic Music into Hindustani Music. I have put Sanskrit words in place of the original Telugu words in the Varnams of Kalyani, Mohanam, Hamsadhwani and Kedaragoula. I have also tried to compose another six original Varnams in Hindustani Ragas, namely, Bhairava, Poorvi, Marwa, Todi and Kaphi on the model of the Carnatic Varnams. My pupil, Sri Ginde will kindly demonstrate some of them at my request. [Demonstration - Prof, Ratanjankar's pupil Sri Ginde sang the Kalyani Varna - Vanajaksi and its Hindustani counterpart and the Mohanam Varna Ninnukori and its counterpart in Bhairav (Hindustani) both composed by Prof. Ratanjankar].

The Bharata Natya Dance or Dasi Attam, as it was known in the past, has become very popular in the North. Every major institution of music in the North must have a Bharat Natya Dance section in its teaching department. There is a great demand for it. A class of Bharat Natyam in the Bhatkhande College of Hindustani Music, Lucknow, is under consideration. Expert and efficient teachers of Bharat Natyam are rare and perhaps too costly. I dare say that in the interest of the spread and popularisation of Bharat Natyam, the Dance Vidwans should not offer such prohibitive terms as to make it well nigh impossible for us people to employ them.

The Shreevallabh Sangeetalaya of Sion, Bombay, of which Sri. K. G. Ginde, Sangeet Nipum (M. Mus.) is the Principal, has a section of Carnatic Music and Bharat Natyam in its teaching department.

I have been all these years expressing on this very platform my earnest desire and expectation that now that closer contacts between Hindustani and Carnatic Music have been established, this segregation of Hindustani Music from Carnatic Music should vanish and there should be an All-India National system and practice of Music. I know that some orthodox musicians and musicologists both in the South as well as in the North will not agree with me. The analytic treatment and expression of Music in the Carnatic system and synthetic treatment and expression of Music of the Hindustani system should come together and an artistic expression of Music which will be accepted and appreciated all over India should be evolved.

32

PRESIDENTIAL ADDRESS

Ladies and Gentlemen,

We are meeting, at this memorable occasion at Hyderabad, one of the great centres of musical culture in India to discuss the Past, the Present and the Future of our music. Great musicians such as Tanras Khan, Enayat Hussain Khan, Murad Ali Khan, and the great musicologist and a musician, Shri Kashinath Shastri Apa-Tulsi have lived here and spread the message of Hindusthani Classical Music among the public of this historical city and established good traditions of that art. Happily, particularly in the field of music both the cultures that of Hindusthani and the other of South India come together and meet here and I am sure they are working together in perfect harmony with mutual respect and regard, let us look forward to the day that this distinction of Hindusthani and Karnatak or Dakshinatya will vanish and we shall have one National system of Indian Music.

Whoever qualified the Ragadari Sangeet of India as "Classical" has aptly qualified it so. Our Raga Sangeet has all the features in it that a classical art is expected to have. It has an age-old tradition and a history behind it, it is of a high cultural standard, it holds an accepted and established position as a model and basis for all further growth, all further progress, it is "Music" in which musical tones and rhythm and their composition have an independent existence, apart from words of language, visual grace, poetic imagination etc. and, as such, predominate over all other considerations. In fact, the capacity to appreciate and enjoy aural images is an independent faculty of the human mind, appealing, as they are, to a sense different from the poetic sense.

The origin of music lies in this craving for aural beauty. The simple chanting of the Rgvedic Hymns as it was, was not, as it were, sufficient to propitiate the Deities invoked at the sacrificial rites. They had to be recited in prolonged musical accents so as to be more agreeable to the sense of hearing, monotonous as, otherwise, they would have been. This musical rendering of the hymns developed into a separate Veda, the Sama Veda. The prolonged musical accents, the Samavedic recitation of the hymns revealed the importance of a musical tone as an independent metaphysical experience and the great Seers and sages of the ancient times began to investigate its nature and influence on the human mind. The musical accents were picked out and distinguished, one from the other, in their relative high and low degrees of pitch. These accents

were also measured in their relative time durations and a system of metres was evolved. This was all necessary too, as all knowledge in those ancient days was to be memorised orally. A musical flow measured in time beats is a great aid to concentration on the subject of study and memorisation of the aphoristic sentences, the "Mantras" as we call them.

Our Shastrakaras trace the origin of our music to the Sama Veda. From the Sama Veda, the Nada Veda, a fifth Veda the science and art of music was evolved. Be it noted that according to our Granthas and our own belief music had its origin in human voice itself. The Sama Veda was recited orally and from its musical accents was music evolved. This being so our music is essentially melodic. The human voice is incapable of producing more than one single tone at a time and the music produced in it must therefore be by succession of tones and not by simultaneous sounding of several tones of different degrees of pitch. The definitions of Geeta, Alankara, and Raga indicate the idea of succession of tones only. Geeta means an air, a song and it is defined as "Ranjaka - Swar - Sandarbha." The word "Sandarbha" has the idea of a string, a wreath, "Mala". Thus a wreath, a string of musical tones is "Geeta". The definitions of Alankara, the up and down scale exercises and Raga which is the basic idea of our music today, have both, the term "Varna" in them. "Vishishta Varna Sandarbha" is an Alankara, the Raga is "Swara - Varna - Vibhooshita". The Varna is defined as "Gana-Kriya" Vocal action. The four Varnas, the Sthayi, Arohi, Avarohi and Sanchari, are all in conformity with the idea of succession of tones. This very important feature, the melodic form of our music is still maintained today.

The basic idea of our music is today what we call a "Raga". The Raga is said to have originated from the "Jatis" melodic systems that were in vogue in the ancient times. It is difficult to say when"Raga" as we understand it today came into vogue. Bharata, the oldest author on the Art of dramaturgy who deals with music as an essential part of drama makes just a passing reference to "Raga". He has nowhere defined "Raga" or given any detailed description even of the Raga he does mention. May be, the Raga had not come into common vogue to deserve a special treatment, or the "Raga" did not in his time, form a prominent part of the music for the stage. Whatever may be the reason we do not find any information on Ragas except a bare reference to a few Raga names. It is Matanga who for the first time treats Raga in details as a melodic system, in his Brihat-Deshai. Matanga refers to Bharata and says that Bharata has not dealt with Raga. He was therefore an author posterior to Bharata, though the actual date of the Brihat-Deshai is not known. The Raga must have come into vogue long before him. From

whatever information we get out of the ancient works about Jatis it appears that they were certain popular settings of music in which songs were sung. There was, perhaps no idea of elaborating them extempore. They were set compositions to be sung as they were composed. The idea of extempore elaboration occurs in the context of Raga. In fact the Jatis themselves appear to have become Ragas when their musical content was considered independently from the words and as such received a separate treatment in extempore elaboration. And this extempore elaboration of a Raga forms today the burden of a musical performance. The procedure of "Alaps" the Anibaddha Gana or the extempore elaboration of a Raga as has been prescribed in the ancient Granthas is still being followed by our musicians in broad outlines.

The Raga, according to its root meaning, would be anything that pleases, is agreeable, engages the mind. A beautiful sight, a good painting, a sweet and fragrant breeze, a beautiful and sweet smelling flower would all be Ragas. But it is not so. The word Raga is a Yoga-roodha word, having attained a special meaning in the context of music. It is a melody type consisting of Swaras or musical tones, sung in the order of succession and which must have a musical value, i.e. which must be pleasant to the sense of hearing. All these conditions we keep in view in our rendering of a Raga. Thus the Raga has been, for over fifteen centuries, and is even today, the nucleus of all classical music of India, whether in the South or in the North. Any thing that disturbs the Raga principle, the purity of the Raga that prejudices the spirit, the correct expression of the Raga goes out of the domain of classical music. Correct rendering of a classical piece of composition requires much concentrated study and practice. Then and then only it comes out as a noble perfect piece of Art and does not fail to appeal to all, the lay and learned. It is an Art with a traditional discipline, a traditional culture. It is true that a lot of so called classical music that we hear now-a-days is a very poor exhibition of that music. May be, modern conditions of living have made it very difficult or even impossible for the students of music that be to study and practise it with such concentration, with such undivided attention as the musicians of the past generations did. A superficial, more or less intellectual study, without much practice, is not adequate for bringing out the Art in classical music. No wonder then that critics of classical music should look upon it as a stale and unprogressive branch of knowledge and study. A Raga, as it is, only a nucleus, just a scale of musical tones with certain specific rules as to the order in which the tones are to be sounded and the emphasis, relatively greater or lesser to be laid on each tone. It is like a religious text the musician takes up to expand, elaborate and enlarge. In the course of his sermon the religious preacher must

neither go astray, away from the point raised in the text nor make himself boring to the congregation by a poor delivery of speech and repetition of words. Similarly the musician must not go beyond his Raga and at the same time must maintain the interest of his perfomance by placing before the listeners fresh cadences of the Raga with new grace and new sweetness. Such a capacity can be attained only by a specialised study and practice. Every Raga is in itself a perfect piece of art. But it is the musical enchanter who conjures it up as it were into a living image, making it dance, laugh, and speak to the audience. It is this classicism, which leaves immense scope for the musician for self–expression, for creation, this classicism which has survived, all social, all political, all cultural revolutions. Bhairava, Yaman, Kedara Bhairavi, Bageshri, Malakouns, Basant, Lalit etc. in the North and Kalliani, Shankarabharanam, Mohanam, Kedaragoulam, Athana, Todi, Yadukula-Kambhoji, Shanmukhpriya, Simhendra-Madhyamam etc., in the south, quite a large number of Ragas commonly in vogue in the two systems have been handed down to us from generation to generation and yet they are as fresh today as they were a hundred years ago. This itself is a strong argument against all adverse criticism, on classical music of India. Nay, in our own times the meditative temperament of our music, its soul-stirring expression is being felt even in the West.

In the closed forms of our music, the Dhrupads, Horis, Khayals, the Thumris of Hindustani system and the Keerthanams, Kritis, the Javlis, the Padams, the Thewarams of the Dakshinatya system we find the plan and principles of musical compositions and extempore elaboration of the ancient Prabandhas, Vastus and Roopakams treated in the Granthas under Nibaddha Gana still being followed though with slight modifications. The musical compositions of the ancient system used to have two essential component parts the Udgraha and the Dhruva and three other casual ones, namely the Melapak, the Abhoga and rarely the Antara. Our musical compositions of today have the Sthayi and Antra as essential parts in every song and in some Dhruvapadas, and Horis the Sanchari and Abhoga. The general outline of these compositions is almost the same as that of the ancient compositions. The extempore elaboration of the song is supposed to follow the general structure of the song, the text of the song itself. In the parlance of the professional musicians it is called "Sthayi Bharna" filling up the text, so to say, of course with extempore embellishments. This is the proper traditional process of elaborating a song. It is certainly unfortunate that some of our modern Artistes are neglectful of this important feature of the rendering of a classical composition and do not sing their Khayal in its full text. They just take up the opening sentence

of the song and proceed with the extempore elaboration of the Raga so that, at times, one finds no connection between the song and its extempore elaboration. To this extent we must say that these artistes are breaking the tradition. Such a tendency will, in a few decades hence throw the model compositions of the old great masters of the past ages out of vogue. In the South, if a musician dare take such a liberty with a Kriti of Shri Thyagaraja Swami he will be thrown out as an upstart. I have, in my time, heard great classical musicians of acknowledged merit and good tradition and they all presented the full text of the song they took up before they started their own extempore elaboration thereof. The text of the song is important not only as a basis for extempore elaboration but it is absolutely necessary as a model of a phase of the Raga.

Indian classical music is essentially Chamber music. It comes out in all its richness in a limited gathering. It has been, for centuries, an art patronised by Royalties. It has now come down to address irself to the general public. Luckily, the All India Radio and the Microphone and Loud-speakers have made it possible to bring it to the notice of the masses. In the place of a few listeners, 150 at the most of the Mahfils of a few decades ago there are thousands of music lovers listening to it today. It is the responsibility of the musicians that be to bring it out to its best advantage before the public without indulging much in the stunts and jugglery of breakneck speed and rhythmic sommersaults. Perfect intonation, Grace and Dignity of expression, ease and simplicity and a delicate play and not monkeyish tricks of rhythm are the essence of all music and Classical Music is no exception to that and such decent presentation of the classical compositions will not fail to make its effect on the listener, be he lay or learned. It is the responsibility of the musicians and musicologists that be to shape the future of our music in view of modern conditions without losing sight of the great traditions of the historical past of this art and I must congratulate the Sangeet Nataka Akademi of Hyderabad and express my grateful thanks to them for organising this Seminar and bringing expert musicologists together on this platform to discuss vital problems of the Science and Art of Music in India.

33

(Address on the occasion of the Annual Music Convocation, held under the distinguished Presidentship of Shri S. Nijalingappa, B.A., LL.B., Chief Minister of Mysore on Monday, the 23rd December 1963.)

"Importance Of Music In The Life And Culture Of An Indian".

Honourable Chief Minister, Students, Ladies and Gentlemen,

Let me at the outset congratulate the recipients, this evening, of the Certificate of Proficiency in Music and wish them all long life and a very successful career in the field of music hereafter.

It is a happy augury that we are awakened once more to the sense of the value and importance of Music this rich ancient heritage of ours in the Indian Culture. Our history, right from the Vedic period to the modern days, bears enough testimony as to what an important place music occupied in the life and culture of an Indian. In fact right from his birth to his death an Indian lived all his life to the tune of Music. His birth was announced with music, he was initiated into his religious faith with music, was married in the midst of musical festivities, and, at the end, in fact the whole rhythm of his life was tuneful, he was carried to the burning ghat with the rhythm and tune of the recitation of the name of his creator.

It was only after the disintegration and break down of the Indian power in India that music suffered from negligence, even a boycot, shall I say, at the hands of the so called respectable society. In those troubled times of the last two centuries the Royal and Princely patronage of music began to slack, so much so that Musicians who were once greatly honoured and rewarded for their proficiency in music by their Royal patrons lost all that patronage and were thrown back on their own resources for the very bread earning. They were reduced to a low status either of more entertainers maintained at the courts of princes and chiefs of Indian States, in most cases, as mere appendages of the courts required for service at public functions to keep up the prestige and decorum of the State Darbar, or of music masters (Ustads) to professional dancing girls. The British had no ear for Indian Music. To the early Britishers everything Indian was primitive and barbarous and needed a complete revolution. The tradition of the British prestige

and master and slave attitude continued throughout in every phase of the British rule. No wonder then that Indian Music could not grow among the masses and was confined to the courts of the Indian Princes and Chiefs. In large cities like Calcutta, Bombay, Madras, however, some of the court musicians who came to the cities for patronage and support from the citizens impressed their listeners with their music and were at once honoured and worshipped by the music lovers. It is to some of these intelligent music listeners of these cities such as the late Chinnuswami Mudaliar, Raja Sir Sourindra Mohan Tagore. Krishna Dhan Banerji, Pandit V.N. Bhatkhande, and a host of other scholars of music resident in these cities that we owe our modern literature of Music.

The art of Music is now coming up again. It is receiving State patronage and Public support. Music has now been recognised as a learned branch of knowledge and practical skill and has been included in the Educational and Cultural schemes in every Indian State. The question "WHY MUSIC ?" which in the British regime, used to be uppermost in every so-called decent person's mind has disappeared now. To-day a respectable person feels shy to own ignorance of or lack of interest in Music. Nay, the art of music is now developing into an International medium of exchange of cultural ideas. The message of peace and Universal brotherhood of Indian Music is to-day being spread far and wide in the Western Countries by our great Artists and we should feel proud and gratified that our music is getting a respectful and rapturous response from the Western Listeners.

Till recently, the art of Indian Classical Music was being cultivated as a court art by a class of hereditaly professional musicians, all emphasis having been laid on its practical form even at the expense of theoretical correctitude. In modern days, however, music now been introduced among the elite of our people who have taken it up as a subject of serious, intense study and practice, the Academics as well as the practical form of our music are progressing side by side with equal zest. Problems of musical values, various different views on important topics of music are being discussed at music Conferences, through Music Journals and through that all powerful medium, the All India Radio. Learned Schools of music are bringing out books of knowledge of music so that the subject of music has now been accepted as a learned subject to be taught in the Universities like, Law, Medicine, Engineering, Commerce, Agriculture, etc. Music Academies, Music Colleges, Faculties of Music in the Univarsities, are imparting specialised training in the theory and practice of music in all the States of India. The Mysore State too is giving a liberal patronage and support to Musical Education. Mysore was famous in the past as a seat of musical

culture. The tradition of the old Mysore Darbar of partonage and support for music is being duly continued by the present Government of Mysore. Let me express my feelings of gratitude on behalf of all Musicians towards the authorities. Yet, let us not forget that Musical Education, *en masse* is still in an experimental stage. We have yet to evolve effective methods of training, institute courses of studies, prepare trained teachers of music, introduce specialisation in the several branches of musical study, namely Kacheri performance. Teaching of Music, Composing Music, Scientific Reasearch and study of the old Sanskrit and other Literature. Folk Music, Devotional Music, Theatrical Music, Choral Music, Dance Music, Manufacture of Musical Instruments, Music Directing etc., each of which is a branch of Music in which our students could specialise and obtain a qualification and take up a professional career, we have yet to create avenues and fields of activities for our young men qualified in Music. It is a common query from people interested in music as to why outstanding musicians do not come out from the institutions of musical training, as it were proficiency in the art of Kacheri performance is the only qualification worth notice. As it is, quite a large majority of persons holding certificates or title of institutions of musical training take to the profession of teaching of music, a few make an intensive study of the theory and enter the career of musicologists, another few take up the career of Music Directing-*cum*-Composition of Music. These have, most of them proved fairly successful in their respective chosen careers. The rest, hardly five percent of the persons qualified from institutions take to the profession of Mahfil (Kacheri) performers. Such as possess an effective natural voice or, in the case of instrumental music, supple and light fingers, and a keen ear, able to distinguish the slightest differences in pitch, and obtain opportunities and adequate time to practice their Ragas and musical composition can alone take to this career.

The professional musicians of the North consider three conditions essential for successful career in Music. These are 'Jigar' or natural aptitude and inclination, 'Hisab' which means scientific knowledge and indicates good training and thirdly 'Adat' referring to application to practice. I think this is the most correct view, regarding musical education. It is the opinion of experienced professional musicians and music teachers. It should serve as a guiding principle for all institutions of musical training in their organisation, management and daily routine. These conditions could be insisted upon and maintained more easily in the old traditional GURU-SHISHYA PARAMPARA or individual coaching. The teacher, assuming that he was himself a reliable and capable musician to guide his pupil, could, under the GURU-SHISHYA tradition, refuse to

teach a person who had neither Natural Aptitude, nor genuine inclination to learn. He could, on the other hand, make the persons who he accepted as his pupils practise their lessons under his own supervision and devote adequate time to it. There is no wonder then that some, not all, though of the individually trained pupils of the old Ustads should have come out as great practical musicians. But now, in the modern days this old system of individual coaching has given place to *en masse* Musical Education and we have to consider it in that light.

Public Institutions of Musical trainig, even if they are financially sound and have not to depend upon their fee income, are meant for public benefit and public service and as such cannot refuse admission to applicants on the grounds of lack of Natural Aptitude. They can, however, create special facilities for such of their students as are 'talented and possess physical fitness, i. e., good voice, keen ear, etc., and want to take up the profession of music after completing their course. The first essential for this purpose for every institution of musical training is a Hostel. Students selected for specialisation in any branch of Music should be admitted to the hostel of the institute under the care of their musician teacher so that he would be in close and constant touch with them and guide them in their practice of the Ragas and Songs and in their study of the literature on music. The hostels should hold periodical programmes of music by the resident students and teachers of the Institution.

Different courses of studies for specialisation in the various branches of music enumerated a few minutes ago should be introduced. The students after having completed a full five years' course of general study and practice of music should obtain correct advice from the authorities of the Institute as to which branch of music they are likely to be most successful in, and should pursue their studies accordingly, for the purpose of specialisation.

Periodical demonstrations before the music lovers of the town and participation therein by students of the hostels must be considered a part of the syllabus in the case of students who are expected to specialise in the art of Mahfil(Kacheri) performance and that of music teaching. In the case of those, on the other hand who would enter the line of musicology, periodical lectures and debates on any topic of music should be made compulsory as a part of their syllabus.

An efficient staff of teachers is an inevitable necessity of an institution of musical training. Quite a large number of institutions of musical training have a poorly paid staff of teachers. The posts being not attractive financially all sorts of needy music teachers,

even when they are not capable of understanding and appreciating the importance and responsibiliies of the work entrusted to them are employed. There is no wonder then that the products of such institutions should not be able to impress the listeners. Even if, by chance, a well qualified and hardworking teacher joins the staff due to his own financial necessity, the salary being indadequate he has to do private tuitions all the rest of the time at his disposal. In my thirty years of experience of the management of the academic section of a music college I have noticed a number of cases of music teachers on the staff of music training institutions doing private tuitions in their off times and having thereby lost their own voices and musical talents and exhausted themselves. In spite of best intentions such teachers are not able to conduct their classes at the institutions with efficiency and energy due to overwork and exhaustion. It is therefore absolutely essential that well qualified and efficient teachers of music should be remunerated adequately so that there is no necessity for them to private practice and that they can devote all their attention and time to their work at the institution and concentrate on it.

Public demonstrations of music and dance and, even dramatic performances at times, are inevitable feature of the life of a music institution. Special classes teaching the art of public performances for such students as are selected for a career as Mahfil (Kacheri) performers must be introduced in music institutions. These classes will have to be taught by expert practical performers reputed Ustads and Sangeet Vidwans. It will perhaps not be possible to employ these great masters on the staffs of the institutions. But they could be engaged for short periods on contract basis as visiting Professors to give regular demonstrations at the institution allowing the advanced students to accompany them as their seconds. The progress of the institution is to be judged by the public demonstrations and public lectures of its students. Thus periodical programmes, weekly, fortnightly or monthly have to be considered as a part of the work of the institution. A part of the Annual Public Demonstrations programme of the institution should be allotted to performances of great Artistes, the Scholars of the institution should be encouraged to attend music conferences and other music programmes held in the town or elsewhere nearby. They should come in touch with tuneful music as much as possible. In fact the institution will have two main sections, namely teaching section and programe section. Students who are preparing specialised courses of studies, as such, are staying in the hostels will be whole time students and will be attending classes in both the sections. In the teaching section, in the regular classes they will be preparing for the Examinations, while in the Programme Section they will study and practise the Art of Public

Demonstration and be preparing for such demonstrations held by the institution.

A good Library of Books on Music, a Physics Laboratory and a Museum of Musical Instruments, including tape Recorders, Radio Sets and a good stock of Gramophone or Radio Records of Music, Classical as well as Light and Folk are also a necessary equipment of a Music Institution.

There are various aspects of Music which are each a separate subjcet for research. These are, Physics which deals with the theory of sound, Accoustics, Psychology, Aesthetics, Language and Literature, the Social, Religious, National and Domestic Aspects of Music, Musical Therapeutics Research and experiments on the manufacture of Musical Instruments, Comparative Study of the non-Indian and Indian systems of Music, Journalism in Music and so forth. Every one of these is a subject for a life study and awaits the attention of our musicologists of this and future generations.

Craving for Music, Appreciation there of, Satisfaction from it and creation of music are manifestations of an inherent Human Faculty. The musicless man is a monster created by poetic imagination. I do not think there is any. If there is any, he is sub-human to that extent, or like the blind, deaf and dumb a life-long decrepit. What a rich boon of bodily and mental health and happiness he denies himself.

Man is himself also a creator like the great creator of the universe. There is always a desire inherent in man to create and contribute something of his own to the endless number of things he sees, he hears and he feels by his senses. All art has its origin in this natural instinct in man to create. In fact we consider all art as human and hence all subjects concerned with art or human creation as Humanities and give them a separate place in the university or school curricula.

Painting, Sculpture, Poetry and Music are known as Fine Arts. But, let me insist that Music is the Finest of the Fine Arts. All the other arts have models to imitate or follow in Nature. Music has no such models in Nature. The calls of birds, the sounds of natural phenomena such as the waves of the sea, the thunders of clouds, the showers of rains, the roars of waterfalls, are none of them music as such, some of these may be in musical tones. But these tones are shapeless, haphazard, like a heap of brick and mortar awaiting the hand of the architect to create a building out of them ; they are like a heap of flowers awaiting the delicate fingers of the young maiden to wreath them into a garland. Music is purely a human creation. A Nation which has made the greatest advance in this art is certainly

a great nation. There is that old legend of a King wanting to invade a neighbouring country. The King asked the wise man of his Court his advice on this project. The wise man told the King that unless he hears the music of the people whom the King wanted to attack he would not be able to advise him. The King sent wise man to the neighbouring country to hear the music of that country. The wise man returned and told the King not to invade those people, because he would never succeed. A people who had made such an advance in music would not fail to defend themselves with complete success. This is only a legend. But, a legend though it is, it suggests that Music was, even in that remote past recognised as an expression of national feeling, National thought, National aspirations, and as such a National art, a criterion of the standard of Culture.

Now, a word to the Students of Music.

In our own days music has been recorded on paper and that has, rendered our students, consciously or unconsciously neglectful of the essential part of their career in Music, and that is, regular practice for not less than six hours every day. The text books of Music and notations of songs have made the students feel that they need not practise or "cram" as they say, their songs, for they can always consult their text books and refresh their memory when they have an occasion to give a performance. This is a most damaging and dangerous attitude on the part of a student towards his subject, especially, so, in the case of music. One may even remember a song, if one has a retentive memory, but if, there is lack of practice the mere repetition of the text in an unpractised voice or by an unpractised hand in an instrument will fall flat on the ear, not only of the listeners, but on that of the musician himself. The musical composition should be recorded, tape recorded, as it were, on the voice or, on the fingers, in the case of instrumental music, of the artiste. No doubt, Music is only a medium of expression, but that medium must be completely under the musicians' control, otherwise the medium will not obey the artiste and go in the wrong direction, and may throw the artiste into a ditch. Let every musician see that his music does not fall flat on his own ears. If it does, it is sure to fall flat on the ears of the listeners. The contrary of this, however, is not true. One may be satisfied by or pleased with one's own music. But, all the same, it may not impress, it may not please the listeners. Music is human and as such, relative in all its aspects.

Let me, Ladies and Gentalmen, once more congratulate all the successful candidates assembled here and wish them a long long and successful musical life.

JAI HIND

34
Stray Thoughts

Music is a relative term. Music is music to the listener. It is therefore conditioned by and dependent on the appreciation by the listener. This is because it is a human creation. The popular saying that music is an universal language will be true only if sweet tones alone are considered individually. But sweet tones alone are not music. It is the artistic adjustment of sweet tones with proper accents, emphasis, pauses, vocal modulations, delicate touch on the musical instrument that go to make music and yet this art takes different forms not only with different nations, but with different sects of people in one and the same region with different communities nay even with different individuals. Hence there is no end to the diversity of forms and character that the art of music develops. Every race, every class of society nay every individual has its own particular manner of expressing its thoughts and emotions and this diversity is most prominently apparent in art. The way how an European speaks, walks, talks, expresses his emotions is quite different from the way how an Asiatic walks, talks and expresses his emotions.

The beginning of music seem to have been on similar lines both in Europe as well as in Asia.

Style in Music

Style in music is another name of the way or the manner of musical expression. There are several factors that go to make a style.

1. The personality of the musician, the temperament and mental make up of a musician influences his musical expression. The medium the voice in the case of singer and the hand and its movements in the case of instrumental music forms the main factor in the expression of the personality of the musician. Style originally individual may spread beyond one individual and spread among a group of persons more or less of a similar phyical and mental make up and thus take a more general form. This happens only in the case of styles of extra ordinarily gifted individuals who as such are great artistes.

2. The theme of the music. The Raga, the song especially in reference to its word sense, the tala, the accompaniments are also other factors that influence a style.

35

Musical Thoughts Expressed In the Editorial Columns of "LAKSHYA SANGEET"

QUARTERLY JOURNALS

The attainment of Independence has awakened us to our own-selves, to the sense of our ancient glories in art, literature, spiritual as well as material progress, of the remote past. The mist has been cleared up and there is a clear vision. The whole outlook of life, individual, social and ..... well, we may say, national life, has changed. Watching the present trend towards the endless division of the land into provinces and sub-provinces as one does today, it is not easy to take a *National* view of anything we see. In fact, some synics do feel doubtful in their minds whether, India, democratic, secular or by whatever name she is described today, is really one solid nation or can ever be such a one. Let us leave these sceptics to themselves.

May we venture to urge that if there is anything which has the power of synthecising our diversities and differences it is our fine arts, and finest among them, our music.

We are planning our future in every walk of life. We are anxious also to nationalise our arts and literature, nationalise our music. It is difficult at this stage to have a definite conception as to what this nationalisation of music conveys. A number of problems of great import arise out of this one question. The "Lakshya Sangeet" opens an avenue for expression and exchange of views, a common platform where the learned in music, the practical artistes, the producers and the listeners are invited to gather together and express their thoughts on the planning of the future of our music.

The "Lakshya Sangeet" will be published in Hindi and English, for some years, after which we hope to make it entirely Hindi.

The journal will always publish musical compositions traditional, unpublished ones, and modern.

The most important point we have to bring to the notice of the public is that the "Lakshya Sangeet" will be conducted with the sole purpose of dealing with the day-to-day problems of our music in order to shape its future on the right lines. It will be entirely free from any commercial bias.

Let us pray to God and hope that we may get good

encouragement from public and official support in these efforts of ours.

• • •

Let us hasten to express our gratitude to our patrons and sympathisers who, by their welcome messages and active co-operation, have encouraged us to push on with this responsible venture.

Liberated as it were from a long abiding bondage the art of music is spreading its divine wings in all directions.

Ragadari is only a small part of the Art of Bharatiya Sangeet. Music has always been expression of life in India. Indian Culture is nothing without its Music. Ragadari has evolved out of this "Deshi Sangeet" the people's Music. Now that the Indian Demos has discovered his voice he is sending up sweet airs from every nook and corner. There is no limit to the joy at the liberation. This joy has found expression in Music and Dance. Right from the very wielders of the destiny of this ancient land down to the poorest cottage labourer every Indian seems to have been inspired, so to so, with an insatiable craving for music and dance. Temple music, Ragadari (Darbari Music), folk songs, theatrical pieces, filmhits, orchestral compositions, Martial tunes, Choruses and community songs are all now coming out with their special offerings to the altar of the art. All this augurs a great future for our music.

What shape will Indian Music take in the midst of these appeals and counter appeals? What again in the future of Ragadari? Ragadari is, in fact, turning a new page in its life. The aristocratic Darbar which is filled in the past has not remained the same Darbar. It has now to face the man in the street and has to behave and address itself accordingly. There is no wonder if the need is felt for another modern reformer like the historical Baiju Baora, Amir Khusro, Gopal Nayak, Swami Haidasji, and Tansen just to simplify the art, to weed it from certain uncouth, inartistic and unmusical mannerisms and usages that have unfortunately crept in the practical rendering of Ragas and musical compositions discrediting the art ..... to save if from a possible obliteration.

Our ancient authors have already pointed out the direction in which music should develop.

देशे देशे जनानां येद्रुच्या, हृदयरंजकम् ।

गीतं च वादनं नृत्यं तद्देशीत्यभिधीयते ॥

Every musician, music producer, music director, musical composer, musicologist has to keep alert and keenly watch public

taste and meet it with suitable offerings.

• • •

The last year had been eventful in the recent history of music in India. Early in the year the festivals of music held in the historical Red Fort of Delhi under the auspices of the Bhartiya Kala Kendra which brought before the public a galaxy of the pick of the musicians was, a few months later, followed by the memorable Radio Month of the All India Radio which invited rising young talent to come forward in a countrywide competition and receive patronage and encouragement from the All India Radio, and the most successful eye-opening Sangeet Sammelan of the All India Radio which was a DE FACTO CONFERENCE OF MUSIC and not mere entertainment programmes which used some how or other to go by the name of music conferences without any deliberations or discussions on any topic of music, and further our cultural delegations to China and Russia consisting mostly of the leading Musicians and Dancers of India, and, last but not the least, the Government Awards of prizes of honour to top ranking artists and cultural scholarships to young and rising talents, are all events of great import for the future of the art of music in India.

The Sangeet Natak Akadami at Delhi and its branches in the Provincial States established mainly for the purpose of application of music art and literature to practical life, have opened a vast field of employment and work for musicians, dancers, poets, actors, dramatists, painters, and architects all over the country. The naturally artistic temperament of the Indian is now expressing itself through all media as soon as he attained independence of thought and action. Art-Education has now taken its due place in the cultural programme of the nation and every Indian, right from the simple and so called unlettered villager to the very wielders of power, social, economic or political, may reasonably look forward to a happy progressive and peaceful existence on earth.

Within this short period of seven or eight years of Independence and the countrywide democratic conditions our music and art, which in the past few centuries, had developed as Court Arts and taking a shape according to the tastes of the Kings, Princes and Potentates and as such were limited in their scope are now assuming an endless number of forms according to the taste and cultural environments of the various provinces, the various classes of society, may even according to the taste of individuals of distinction in their respective spheres of life.

The music teaching institutions like the Bhatkhande Sangeet Vidyapeeth, the Bhatkhande College of Hindustani Music, Lucknow,

the Arya Sangeet Vidyapeeth of Calcutta, the Bharatiya Sangeet Shikshapeeth of Bombay, the Chatur Sangeet Mahavidyalay of Nagpur, the Bhatkhande Sangeet Mahavidyalaya, Jabalpur, the Bharatiya Sangeet Vidyalay of Delhi and a few others all working under the Bhatkhande Sangeet Vidyapeeth and a number of other institutions working under the Gandharva Mahavidyalay Mandal spread all over the country besides the music departments of the universities and the State Colleges of music of the Madhya Bharat are educating young boys and girls in the theory and practice of music and rendering yeoman service thereby to the cause of music. The All India Radio, and the music conferences being held from place to place and time to time too are, on their part, educating the general public through practical demonstrations. The ticking musical jaz of the films has at least succeeded in awakening the sense of rhythm and tonal value among the lay masses if they have done nothing better. As a result of all these, every average Indian today is music and dance-minded and demands them persistingly according to his taste.

And now is the time when this on-rush of music art and culture should be guided to proceed on the right lines. We are at the moment in a situation similar to that in which a poverty-striken person finds himself in when he comes across a rich treasure. A number of thoughts and ideas as to how to utilise the wealth he has come by fill his mind and at this moment he most needs advice and guidance.

The community of music teachers appear to be truly conscious of the problems arising from these leaps and bounds of our music and art. The Music Teachers Conferences organised recently at Jabalpur and Kanpur took up some of them for discussion. No doubt this is only a beginning and one might say it is limited in its scope and personnel. But there is every reason to hope that musicians and music teachers of all schools and thoughts all over the country will take interest in this move and join hands in tackling our problems and building up a progressive plan of action and procedure. Any way, the music teachers' Association of Madhya Pradesh and the Gandharva Mahavidyalay Mandal and particularly its representatives at Kanpur deserve congratulations of the music-loving public for taking the right move at a right time.

Whatever new lines we may chalk out for our progress in art and culture, one would expect that we must not lose sight of the essential Indian character thereof. Indian art and music in particular has been built up through the past ages by a patient, peace-loving, all embracing "Live and let live". Universal Brotherhood spirit the indomitable strength of which made a bloodless revolution and

through it emancipation from bondage of several centuries possible, nay which has, it seems, curbed down the spirit of evil ambition in man.

• • •

At this time last year, copies of the first issue of the Lakshya Sangeet were finding their way into the homes of the scholars, societies and institutions concerned with Indology. There was hectic activity amongst the sponsors and the subsequent warm reception this journal was accorded to by the reader has left no doubt in our minds as to the feasibility of such a journal being effective in organising public opinion in favour of the upliftment of the true art of high classical music, and creating means for public taste for the high class Indian Music.

We are aware of there being a large number of periodicals already swelling the libraries. Periodicals, journals and such other publications help to create a common platform to express and exchange individual views and thoughts and thus help democracy in art. They are not meant to be merely a medium of publicity and propaganda. Undue and undeserved publicity and propaganda breed aquiescence and conformity which, if nursed to a point of rigidity, may in turn lead to fanaticism and die-hardism. To attempt to compel persons to believe and think as we do is not a feature of democracy. In our attempt to defend democracy we are actually throwing away the content of democracy. We have to be tolerant towards those who hold opinions which are obviously unpopular and distasteful. If the drift to totalitarianism under the guise of traditionalism continues, there will be nothing left for the creative artists to create and the original thinker to think. It is very well to preach democracy in art. But so long as we are incapable of restraining ourselves from flaunting our own individual opinions in the name of tradition and trying to mobilise public opinion through wide and undeserved publicity, we cannot possibly plead innocence of the guilt of drifting towards totalitarianism. Rational thinking and individuality must be encouraged. But truer forms of old need not be sacrificed at the altar of modern and comparatively less true forms of expression, lest the very basis of our tradition be rooted out.

Aquiescence and conformity, wholely bred by the immense impact of mass media on our lives is subjecting the minds of one and all, especially the young, to be exposed to surface objectivity and elaboration of the obvious. We all think, read and hear almost the same things substantially over and over again. We are developing a number of stereotype attitudes which smack absence of individual contemplativeness and creativeness. We are forgetful of our inherent cultural strength. We are afraid of ourselves, of the chaos within us,

afraid of the penetrating light of the great teachers. To crown all these, names and incidents, conferences of the nature of mere Tamashas are not wanting in number to splash headlines about and the serious and conscientious student of music is bewildered and finds himself at a loss to know as to whom he could look up to for guidance. He finds himself to be in no way better than the layman. For all these ills there can be only one remedy. The community of music teachers have to be fully conscious of these and they alone should be entitled to take up the responsibility of educating the masses through the medium of periodicals and journals. These journals should be devoted to publishing learned articles contributed by one and all. They should never serve the purpose of propaganda and publicity.

It is within the reach of everyone to build up loyalty to our small musical community. But it should be the primary cause. This quarterly journal shall be devoted to and shall continue to spare no pains to popularise the individual thoughts of one and all to the benefit of true and thoughtful lovers, scholars and students of music. It shall continue to invite opinions and articles which exhibit variety and present music as a rich cultural pattern characteristic of the genius of our country.

• • •

INDEPENDENT India has started the new age with all kinds of cultural activities. In fact Peace, Universal Brotherhood and cultural understanding among the Nations that be is our ultimate goal and earnest message to the world outside and our great men are applying themselves almost to the extent of neglecting their personal physical well being, to the preaching of this message. Indeed the gist of our International and Home politics is this message of peaceful cultural living.

And, Music, Dance and Drama are the foundation stones of this cultural edifice we propose to build. We want to see a new world in which man will speak, move and behave heartily and cordially. In the long past these arts were either sported with or totally neglected. The citizen of Independent India is now seriously turning to a systematic study and practice of these arts. The demand for musical and dance training is growing day by day. Be it granted that every body who intones is not necessarily a musician, every body who prances about is not necessarily a dancer nor is everybody who stains necessarily a painter, but as universal media of communication, media of exchange of feelings these form the very basis of human culture. Western. Oriental, American or African, and as such are essential part of liberal education. Somehow or other this basic idea of a truly liberal education had been neglected, nay

it was even discouraged during the recent past. Happily we are once more awake and see the light.

The new awakening has created, as pointed out above, an insistent demand for institutions of Musical, Dance and Dramatic culture. The actual shape and lines of work of these institutions is now a problem of prime importance. The country has not been lacking in institutions of musical training. Every prominent town has a number of music training schools, Dramatic societies, Dance schools and music circles. Some of the music schools are over forty years old now. These institutions have duly done their work in creating a genuine interest in the arts among the general public. There was neither a scope nor were there conditions favourable enough, so far, for specialisation in any branch of these arts. The adverse criticism that is sometimes made with regard to these institutions is entirely unjustified and unreasonable. Those who complain that these institutions have not produced any outstanding artist never look into the financial condition of these institutions and the financial condition of the students and teachers working in them. Restrictions on admission to the classes on grounds of perfect fitness physical, mental and circumstancial, to pursue a course of study and practice of music and proper selection accordingly of students and residential accommodiation for such students as are selected and willing for studying music on professional lines are essential conditions for a thorough and specialised training. Now that the State Governments are proposing to sponser and patronise with full financial support these institutions it can be expected that the above noted essential conditions will be created and it will be made possible for such young boys and girls who desire to make a specialised study and practice of music, Dance or Drama to come out as full-fleged Professional Musicians, Dancers or Actors. The Central Government have already launched in a scheme of Cultural scholarships for specialisation in Music, Dance, Drama, Literature, Painting etc. This scheme is of course in its experimental stage yet. It is too early yet to say how far successful it is, or will be. It is hoped that by and by it will take a definite, democratic and firm shape. In the meanwhile the States are on their part making all efforts to set Musical and Art culture on a sound footing through their Local Institutions, reorganising such as are already existing or creating new ones if there are none existing.

An Indian looks for and discovers the ultimate truth, the Supreme soul in the image he creates in his mind and enthrones in his heart out of all the Divine Sights he sees, the Divine Word that he hears, the Divine Chant that he hears. The opposites vanish and the Ultimate Unity reveals itself. Music. Art and Literature are messengers of this cosmic Unity.

• • •

Can Music be Universal? This is a question which the latest developments in the field of Indian music are raisning in our minds. In the recent past our dancers and musicians have appeared on the Western Stage, and, if the reports about the foreign tours of our musicians and dancers that we get are correct we have every reason to say that our artistes have made a good impression on the Western audiences and have created an International field for our music and dance.

Shri Udya Shankar the Indian dancer of International fame first set the ball rolling a few decades ago. Being gifted with a very favourable physique and a creative talent for dancing and, more than this, a genuine devotion to the art of dancing this young Indian collected a few effective features of Kathak, Bharata Natya, Kathakali and Manipuri, the four classical styles of Indian dancing and blended them into very presentable dance themes and presented them on the Western Stage with the result that for sometime Indian dancing had become a craze with the yound men and women of Europe and America. Shri Uday Shankar had with him a group of experienced Indian musicians who formed a very suitable and impressive band of Indian musical instruments and supplied the back-ground music to his dances. Added to these suitable costumes made his dances all the more attractive. There is no doubt that Shri Uday Shankar's name will be remembered long in Europe and America whenever and wherever Indian dancing is thought of.

Others soon followed after Uday Shankar and presented the art of Indian dancing to the European and American public. The late Madam Menaka and Shri Ram Gopal are names worth mentioning in this context. These too spread the message of Indian dancing far and wide in the foreign countries.

Very recently Indian musicians and dancers are being regularly deputed to the foreign countries by the Indian Republic under the Cultural Missions. These artistes appear to have received very encouraging response from the countries they visited. A hope is naturally created in our minds. Will our music after all appeal to foreign audiences?

One may raise a justifiable doubt as to whether mere practical demonstrations of our music, especially Vocal music, will appeal to the Westerner or to any Non-Indian for the matter of that. Unless the back-ground, the spirit behind the aesthetic life of India, that spirit behind the Music and Dance of India is explained to the foreigner the impression, may it be never so favourable, will not last long. That the Indian Raga, a musical mode with certain definite rules of movements up and down the scale, is a perpetual monument of the age-long musical thought and tradition of India, a perfect piece of

art, a theme in a nut-shell which, enlarged and expanded by a skillful artiste has enough art in it to engage the concentrated attention of the listener for even a couple of hours, has to be explained and justified by theoretical explanation along with practical demonstrations. There is no doubt that the foreign musicians as such appreciate our Instrumental music and see a great deal of interesting material in Indian Music. The latest orchestral compositions of Europe reveal the interest the Western musician takes in Indian music. We Indian feel particularly at home with some of the modern Orchestral places of Russian, Italian and Spanish music.

Indian culture is individualistic and its musical expression is also individualistic. There is nothing in it like group organisation, and hence we find ourselves in foreign waters when we have to deal with group singing or a band of musical instruments. Not that we never had any thing like a chorus in our musical traditions. Rather one should think that music must have been sung and played more in chorus than solo in the ancient times in India. But all this group music was and has so far been monophonic, in melody, so to say, European music of today is all built up on principles of 'Harmony'. It is essentially poliphonic music. To European listeners our music which is essentially melodiac must be striking as lacking in what they call depth. In their anxiety to make our music presentable to the Western Listeners some of our modern enthusiasts are trying their hands at harmonisation of our Ragas. We have our music, if we may call it our music at all, strikingly westernised in some of our film songs. The latest efforts at orchestration, though there is a distinct effort to keep up the Indian character of the music, are not without touches of harmony. Orchestration without harmony has no meaning. It is a great problem (almost a challenge) in front of our musicians and composers that be to invent such music as will be purely Indian in character and yet will be suitable for an ogranised group say, a band of musical instruments or/and voices. Under the democratic conditions of the present times Community singing, Choruses, Music to be played by a group of musical instruments, music having reference to and expressive of the National, Social and the daily domestic life of the Indian people will be coming to the fore and our musicians must be prepared for and with them. Whatever shape the modern conditions give to our music the anxiety that the Indian Character of the Music should not be lost, is justifiable, at least till the happy dream of Universal Brotherhood begins to materialise.

• • •

Among the new experiments we are, making with our music,

'Orchestration' is one which is engaging the serious thoughts of our musicians and musicologists. Whatever idea this term 'Orchestra' might have conveyed in the ancient days, today it is a polyphonic form of music, and, as such, based on principles of Harmony. It would perhaps not be correct to qualify the music our modern composers are creating for groups of musical instruments as 'Orchestral' though it is true that attempts at archestration or harmonisation proper are noticeable in some of the back-ground accompaniments in the film hits, and on account of this, and, to that extent, the music becoms non-Indian. But the best talents are being employed elsewhere to create a type of music that will suit the modern trend of corporal life but which, at the same time will not wear borrowed feathers. Indeed ! this is almost a challenge to our leading musicians that be. This new demand has raised group instrumental music to the level of a great subject of deep study, scientific investigation and artistic manipulation on the part of our musicians.

The first and foremost consideration in this context is the quality of Indian musical instruments. There is a saying that 'a bad workman quarrels with his tools'. But some of our great instrumentalists have proved the contrary i.e., a skillful artiste (workman) creates a beautiful image out of a mis-shaped and rough stone. Even with bad musical instruments in their hands they have kept their audiences spell-bound by their delicate and caressing touches on the naughty instruments. The late Babu Khan of Indore could take up any Sitar even if it were absolutely out of order, lacking in some wires and frets and play on it alaps and gats of a Raga correctly in tune by due adjustments of fingering. But all this is possible, if at all, in solo recitals. For a piece of music to be produced on several instruments of different types played together the prime necessity namely, perfect musical instruments, perfect in proportions, measures and size and quality of the material used for them cannot be overlooked. a maker of musical instruments must be an artiste in his own line. It is difficult to say how many and which of our present manufacturers of musical instruments are artistes in their line. Compared to the musical instruments made in the Western countries our instruments will be found a majority of them, lacking a great deal. The present manufacturers of musical instruments are most of them just craftsmen. No doubt the more skillful ones of these make the instruments with due care as regards measurements and proportion by mere practical experience and use good selected material. But there is nothing like a scientific study as such behind their handiwork. In many cases the parts are so loosely fixed that a mere change in the climate, hot or cold, is enough to dislocate them. As a result these instruments are no sooner tuned

than that they are out of tune and one can imagine what contribution they must be making to the general effect of the music of which they form a part. Thus except in a very few cases our Vadya-Vrindas are in general noisy 'Jhankars' all out of tune.

Apart from the general quality of the instruments, it is essential, at least for the purpose of a Vadya-Vrinda, that the instruments to be used in a Vadya-Vrinda must be tuned to a standard pitch. Although we Indians are accustomed to treat this necessity lightly, it is absolutely essential and important that in order that a musical instrument may always give out notes perfect in texture and pitch, it must not be tuned higher or lower than its natural and normal key-note. Our instrumentalists have, under the present conditions, been accustomed to tighten or loosen the wires to any higher or lower pitch according to the exigencies of the occasion. This frequent violent handling of the instrument is bound to have a bad effect on the fittings of the instrument and damage its quality. This important factor of group instrumental music has to be carefully attended to, before we can assure ourselves of success in this kind of music.

And then we come to the crux of the problem, the type of music that is to be composed for the Vadya-Vrinda. Some of the modern Indian composers are trying their hands at what is known as 'Programme Music' in which the composer has to visualise the music in his mind, i.e. in other words, he imagines some sort of a scene, a landscape, a hill top. sea beach, morning or evening twilight, rainfall, moonlit quietude and so forth, a definite picture and then begins composing passages of music to suit the scene. Such ideas have been and are being experimented upon already. Sound effects and rhythmic adjustments apart of course from the Raga would seem to be of much help in this. However nothing definite can be suggested at this stage. We must wait till a Motzart, Bach, Handel or Beethovan appears on the Indian horizon and shows us the light. In the meanwhile we may build up something on the basis of the ancient theories of Ragas such as the Raga-Ragini system, the seasonal melodies such as Malhar, Vasant, Sawan, Chaiti, Kajri, Bahar Dance themes such as Holi, Ghoomar, Garba etc.

The fourth constituent of the Vadya-Vrinda and as important as the music itself is the musicians participating in the Vadya-Vrinda. It is true that our instrumentalists that be are steadily getting used to this kind of group discipline. But some how or other it appears they cannot yet mechanise themselves. There is nothing like a 'score' before them. They have to depend mostly on their memory and presence of mind. Much depends upon the personal

merit and musicianship of the participants.

A system of Notation suitable for writing the 'scores' is another important factor to be considered in connection with the Music to be played on a group of musical instruments. But this will depend upon what kind of music is going to be created for the group of instruments.

Some how or other the idea that for a chorus or group of instruments, 'Harmony' is indispensable has taken a firm hold of the minds of some of our Listeners. It was on account of this 'Harmony' that the Westerners had to evolve the 'Tempered Scale' which is a scale of notes all dislodged from their proper degrees of pitch. If harmony is to be employed this tempered scale will have to be accepted by us, the octave Komal Ri to Komal Ri in the top in the Bhairavi Scale, as it is, though it gives us roughly the scale of Yaman, may not give the correct degrees of pitch required for the proper expression of Yaman. Similarly, Komal Ri to Komal Ri in Goojri Todi may give roughly the scale of Sarang, but it may not give the correct notes of Sarang. All our Ragas will have to be 'Tempered' along with the scale which, in other words, means that the Ragas will cease to be Ragas and remain only lifeless scales of music. The Westerners have been composing music for their orchestra on this tempered scale for the past five centuries and are, perhaps fed up with it, now. Are we going to do what they did five hundred years ago?

• • •

It is difficult to say how far the tempo of our Music and Art is keeping pace with the modern age of Air-flights. The hurry-scurry, the helter skelter life of today hardly allows any breathing time, any moments of inspiration to our artistes that be for their self-expression, for their creation of art. There was an age when poets, artists, musicians and minstrels used to roam about in the open country, in the fields, in the woods, on tops of hills, in the depths of valleys, in gardens, on the sea beach, watching the rising sun, the setting sun, the golden bordered clouds, the moon transversing her lonely path through the etherial dome, listening to the sweet warble of birds, just to get into communion with Mother Nature and catch inspiration from her colourful handi-work and her sweet song and, like an infant in the mother's lap, respond to her caresses and kisses with their innocent and sweet smiles and ejaculations. These benevolent vagabonds of old have left behind imperishable impressions of the wealth of their minds.

The artist, the poet, the musician of our age has no time to roam about like his ancient predecessor. He does not wander to, but

just arrives at places. Music and Art now-a-days are to be made to order and that too in due time. The poet, the musical composer of today has to sit down within the four walls of an office or of a flat and break his head over the words and music settings as per an ordered scheme, according to an ordered plan. Art has not remained personal. It is becoming Social, Democratic or National. It is not so important who makes the art or music as for whom it is made. The artist or musician has to put himself in the place of the vast crowd of lookers on or the listeners while making his art and to test the effect thereof. In the place of a few admirers and patrons as of yore, the modern artist and musician has to address himself to thousands and lakhs. He cannot afford to wander about leisurely in the open country or to lock himself up in his sacred cave and bring about a piece of art. He has to fly hundreds of miles from place to place to make his art and music. Indeed ! like a hunter he is ever running after or running from a wild game as it were. Panting for breath as he is moments of inspiration fly away before him. He is either a Bacchus choked with wealth or a hungry devil. Real work or art is hardly to be expected under such conditions. An artist must not be left hungry. He must be kept completely free from economic stress and domestic cares and worries. He must have absolute freedom to work on his art. But a surfeit of wealth is as bad as abject proverty for a true artist. Poverty smothers him, a surfeit of wealth chokes him. Let him have leisure and space enough to wander about at his pleasure, let him get constantly into communion with Nature, and his soul will come out with wonderful songs. But allowed to roll in wealth and reveal in night clubs the artiste in him ceases and a mere dealer in bottled mixtures of music, poetry or art takes birth.

What an artiste really requires is beautiful surroundings, a few cheerful, faithful and helpful followers and assistants just enough earnings to keep him above domestic wants. It is better that a true artiste duly patronised passes away without leaving behind any work of art than that being reduced to hack work he is made to bring out cheap specimens of art, for which he is paid liberally.

• • •

Music has now been generally accepted as a necessary part of the cultural standard of our young men and women. The demand for musical entertainment has grown to surprising heights everywhere in India. The institutions of musical training, the All India Radio, Music Circles, Music Conferences and music festivals, gramophone records and the Films are meeting this almost national demand to some extent. The Music Section of the All India Radio, Music festivals, gramophone records and the Films are avowedly mediums of entertainment. But they also serve the purpose of educating the

people in music. In fact they are complementary to the institutions of musical training inasmuch as they put forth models which, if well selected, would prove of much help to students of music that be on the practical side of their study. One is sometimes surprised to see to what great extent our young students of music who have talent and power of imitation sing or play on an instrument in the style of some great artiste of their ideal simply by constant contact with Radio programmes, gramophone records or recitals at music conferences without having ever been in personal touch with that great artiste.

There is no derth today in India of institutions of musical training. Almost every town, little or big, has some sort of a music class running, and they are all doing their little bit in spreading musical education and creating musical taste among the public. But among other difficulties, which are by no means small, the greatest handicap that these institutions are suffering from is the total lack of contact of the students with their teachers beyond the four walls of the class room. If a student is expected to shine out as an effective performer of music, constant contact with his teachers becomes, for him, an inevitable feature of his career. Apart from class lessons some special training has to be imparted; the teacher has to keep a constant watch over his student's practice, to guide him to the correct way of voice production, correct intonation, correct word pronunciation, correct rendering of musical compositions, to keep him in touch with model performances of music whether on the Radio set or on gramophone records, or recitals at Sangeet Sabhas, to draw his attention to real musical values whether in a musical composition or in its rendering and thus cultivate in him the proper requirements of true musicianship. Such an effective study and practice under the careful watch of the teacher can be carried on only if institutions of musical training have hostels attached to them. Not a single one among the institutions big or small that are working in the towns has this facility. Students of music schools, if any, that have come out as effective performers of music have been able to do so by special effort; losing no opportunity of obtaining special coaching and guidance of their teachers in their study and practice. There have been institutions of musical training in the past where a few selected students who showed good aptitude for music and aimed at a professional career in music used to be taken in as borders and all these have proved to have been comparatively more successful in their careers than their other fellow students, the day scholars, who have had only the regular class lessons and no special training or guidance as such. In fact every institution of musical training will always have these two classes of students, the day scholars and residential students, admission as resident students

being restricted to such as have a good talent for music and learn the art for a professional career.

Under the present conditions the institutions of musical training are carrying on just mass education in music. The horizontal progress that these institutions have been able to achieve is immense. The knowledge and practice of music have been defused far and wide as a result of the efforts of these institutions. But they can produce musicians of outstanding merit only when they are able to afford facilities to the students for specialised training as a part of their course of study under their teachers. And for this, the institutions must be residential. There is a notion going about that institutions must have great artistes, leading practical performers of music in their employ to teach, to conduct classes in order that students may learn better. Certainly great artistes must be employed on the staff of every institution of musical training. But they must not be bothered with the task of conducting classes consisting of a number of students. They do never fit in there. It is the proper Music masters that know the job and can do it better. The great artistes should serve as makers of models of music (performers of music) for the students to follow. Experiments are being tried to utilize leading artistes of India for conducting classes. Let us hope they will be successful. It is true that some great artistes have been successful as music teachers. But that teaching is individual coaching of some student who has already made enough advance in the art to pick up the lessons of the Ustad and not conducting a school class.

The educational centres at Banaras Rajghat (Banaras), Adyar and the Rishi Valley could be pointed out as models for residential Colleges of Music and Dance. It can hardly be denied that the Cultural and Educational level of these institutions is comparatively quite high. One can look forward hopefully to great artistes of distinguished merit only if residential colleges of music with, may be, a limited number of specially gifted and talented students, on the models of the institutions pointed out above come into existence. Under the present conditions as they are the services that the music institutions are rendering are none the less commendable.

• • •

The art of Music and Dance is getting an untold prominence in the news columns of our daily news-papers and periodicals in this new age of Indian Independence. Surely it is a very healthy sign for the future of our music. There is not a news-paper, not a journal in whichever language, but must contain news of and comments on some musical performance somewhere. Indeed, some sort of reference to music, apart of course from the daily schedule of All India Radio programmes of music form almost a daily feature of the

columns of our newspapers. All sorts of comments and cirticisms on music find their way in the newspapers. These are, however, not always from the pens of musicians or experienced music listeners. Musicians themselves, as a class, have neither the time nor the mind to sit down and write on or about music. Quite a lot of them have not got the capacity to give expression to their thoughts in writing. Moreover there is so much in music which simply cannot be put on paper or which, if it is to be explained in words, would take a lot of time and labour, and as such has to be explained by practical demonstration that musicians would rather not talk or write it. Music is a language of tones. In one and the same Raga a certain note has to be given its peculiar expression in vocal modulations and intonations. If may have to be raised up or lowered down in degree of pitch according to the requirements of a particular cadence in which it is employed. Which degree of pitch, in which passage, should the 'Teevra Madhyama' in 'Lalit,' 'Komal Rishabha' in 'Asawari Todi', the 'Komal Gandhara' in 'Darabari Kanhada,' the 'Komal Nishada' in 'Bhimpalasi', 'Adana' and a lot of other Ragas be placed at and why is a question which would form a topic for a whole article or even a book on music.

When however the musicians see some Oracle holding forth on music and musicians, they smile in their sleeves at the very audacity. The Raga rendering, for instance, in a certain musical performance would be criticised, the Raga being by itself a combination of two or more constituent Ragas. The critic would lament that the Raga rendering had such and such a Raga distinctly discernible in it. And Lo, that particular Raga considered as a tresspasser by the critic would happen to be one of the constituents of the Raga under criticism ! Rendering of 'Lanka Dahan' would be pronounced as a failure because there was 'Sarang' distinctly discernible in it, without knowing that 'Lanka Dahan' is itself a variety of 'Sarang'. 'Rishabha' 'of Asawari Todi' would be condemned as out of tune notwithstanding the fact that this 'Rishabha' is actually a degree of pitch between the proper 'Komal Ri' and 'Shuddha Ri'. Often the comments and criticisms are a general nature and ambiguous so that they apply anywhere and everywhere as it were. Our journalists have ready-made blocks and brackets of journalistic phrases and sentences to be fitted in as and when required. "Brilliant performance," "Sustained interest", "Spellbound audience", 'Voice could not reach its usal standard", "Play of hide and seek with the Raga", 'Top speed climax", "Music still lingered and rang in the ears long after the performance", 'Young prodigee", "Old veteran" are some of the specimens.

However, looking to the fact that comments and criticisms on music are yet a garden of Eden for our news-papers one is in a mood

to forget and forgive in the hope that the Managements of the news-papers would be able to have a proper knowledgeable and unbiassed staff of reporters and commentators for their Music columns.

• • •

The Study and practice of music have become very common now. In fact it has become a necessary part of the general educational and cultural equipment of our young boys and girls. And yet there is no Dictionary of the technical terms of music. It is time that we had a standard dictionary of musical terms. Our discussion and debates on music at academic gatherings of music become difficult and far-fetched due to lack of proper scientific technical terms of music which could be followed both by the lay and learned. Let us take for example the term "Grama". Terms like this which have a historical background and historical context are not understood by a good many musicians, not to speak of the laymen. Moorchana, Sadharana, Sarana, Samvada and a host of other terms have to be explained before any discussions comprisimg them can take place successfully within the allotted time. Much time could be saved if these terms are standardised and understood in the proper sense by everybody.

There are a good number of dictionaries of technical terms of Western music in English. Prof. Sambamoorthy has also published some sort of a vocabulary of technical terms of the Dakshinatya system which is of course just a beginning in the direction. But let us be grateful even for this and follow it with an exhaustive standard dictionary of musical terms. For instance : अंग, अचल, अछोप, अजस्त्रलय, अज्राडा, अठ, अडाणा, अणुद्रुत, अताई, अतिकोमल, अतीत, अदा, अद्धा, अनागत, अनाहत, अनाघात, अनुद्रुत, अनूप-संगीत-रत्नाकर, अनुलोम, अंतरा, अंतरमार्ग, अपस्वर, अभंग, अम, अमाराई, अमरैया, अवरोह, अलंकार, अल्पत्व, अल्हैया, अल्हैया बिलावल, अंश, अष्टमंगल, अस्ताई, अस्थाई, अहीरभैरव, अहोबल, etc. under अ.... All these terms come under the category of technical terms of music and a dictionary with proper detailed explanations of such terms will be of much help to the students of music that be. We take this opportunity to call the attention of our musicians and musicologists to this important branch of musical literature.

• • •

BREAK-NECK speed and rhythmic jugglery have become the latest fashion in music. All praises to the artistes who have broken and are breaking previous records of speed. All credit to them for their concentrated labour and practice over this one aspect of music.

This music leaves the listener stunned with wonder. But do we

look for wonders alone in art? What is the message the artiste conveys in this sort of music to the listener except that the human voice or the human hand on a musical instrument is capable of producing passages of musical tones in an almost machine-like speed? In its flights after flights, up and down, hither and thither, of Tooofan Mail Speed, this music does not allow a moment to the listener to assimilate and digest a single passage of the melody : so that at the end of the music he is breathlessly looking askance at the Angel who gave him these first shocks of his musical experience and with the question in his mind whether the musician is really a human being or an Angel. He retains the Angel only and not his music in his heart. Except the flights of the voice in all directions which he has had no time to assimilate, far less the memory to retain, he carries back little.

Every melody has a certain tempo of movement. A good many melodies simply cannot stand a quick tempo. Swift passages in them will spoil their character. Heavy-footed Ragas like Darbari-Kanhada, Bhairava, Shri-Raga, Komal Rishabha Asawari, Gandhari, will look like elephants being made to run like casts and dogs and mice. Of course straight swift passages have now become a necessary part of the Khayal style and a few such passages at the end of the rendering as a climax would be tolerable. But a whole programme containing nothing but quick flights of passages will hardly bear out the true character of the Ragas. It is hoped that our listeners of the few past years have not forgotten the dignified and slow heralding of the Raga by great masters of the past such as the late Ustad Faiyyaz Hussain Khan Aftab-e-Mousiqi, the late Allahdiah Khan and others of their rank. The Raga was presented by them step by step and developed in its full glory instead of being made to run amuck or exhibit low and high jumps and somer-sault.

It is time we learnt to appreciate art as a means, as a medium, of heart to heart communion and not as a play of tickling and breath taking sensation.

• • •

CONTROL of emotions is the essence of culture. This control is acquired by education and correct knowledge. But much more easily it is acquired by music and art. Music has, no doubt, its roots in emotional out-bursts. Expressions of joy, Sorrow, Wonder, Anger, Amour, Disgust, Self-confidence and even Laughter have all in them the seeds of music. Prolongation of vocal sound takes the form of a *Swara*, one single Swara by itself like the call of the cock or a slur from a low to a high pitch coming down again to a low pitch like the cuckoo's call -श्रुत्यनंतरभावी यः स्निग्धोऽनुरणनात्मकः । In emotional

expressions, the human voice does not halt at one single degree of pitch. It either throws out the sound by short irregular ejaculations or slurs from low to a high degree of pitch, both indefinite.

Music appears, therefore, to be an art for controlling emotions rather than giving vent to them. Everybody knows the old piece of advice of counting the numbers from one to ten before jumping into action when one is extremely angry. The same principle holds good in music. There will be less monkeyish mischief in the world if music becomes an inevitable part of Religious, Social, Political and Domestic life of man.

And yet our elites that be have not yet made up their minds as regards the importance of music in their educational and cultural plans.

A step in the right direction was taken by the Government of Madhya Pradesh last year when they established an University of Music and Fine Arts at Khairagarh. But an University of Music is still a Fairy land to the minds of some of our sponsors of culture and education.

A great art in its practical form, music is a great science in its theoretical aspect. To understand the significance of music, a knowledge of Literature, Phonetics, Physics, Mathematics, Social Science, Psychology, Religion, Philosophy and History is essential. A musician must know the language of his song, the correct method of pronunciation, the theory of Sound, the class of people to whom he has to perform, their manners, customs, habits and general cultural standing. he must know the mental development of his listeners, he must have a spiritual background for his expression of music, the knowledge of the Anatomy of Ear, Nose, Throat and the Lungs is necessary for him and he must know he history of his country in general and that of the music he sings and plays in particular. Musical mathematics is a subject which should deeply interest any student of mathematics. He will find some absorbing problems for an expert study and treatment.

A music University should be constituted of a Faculty of Music, Faculty of Fine Arts, a Faculty of Science which may include Physics, Physiology and Mathematics and a Faculty of Arts consisting of Literature, Phonetics, Social Sciences, Psychology and History.

A music University need not appear something fantastic. It is just practicable and will fulfil a long felt want.

• • •

The famous moonlight sonata is a musician's painting. The Indian Raga-Ragini pictures are pieces of painters' music. Inspired by the quiet and calm surroundings of a moonlit night Bethovan the Great music maker translated the vision into musical cadences. The Indian painters of the middle ages seem to have caught the inspiration of music and painted the cadences of music into colours. Our latest Indian composers of Instrumental music are making efforts to translate visions into music. But at times these compositions appears to be counting too much upon the imagination of the listener. Music can create a certain quiet and calm, or a lively and jovial or again a rough and bustling atmosphere and put the listener into a corresponding mood. But to expect musical cadences to represent and the listener to see the details of a scene and the happenings in it would be like expecting him to walk on the surface of water. The sonata represents only a certain mood, a certain state of the mind. No detailed order of objects of the scene or sequence of events is indicated in it. The Raga-Ragini paintings represent only a certain mood which the music seems to have created in the minds of the painters. The actual figures in them serve as only the medium just as the colours themselves of expression. The language of gesture of course has a Visual Vocabulary, so to say of its own, to indicate objects intended to be referred to in the gestures. Will music have an auditory vocabulary to indicate objects, for instance, a horse by neighing, a lion by roaring, a lightning by thundering, a bullockcart by a rattling sound and so forth. Will music be enriched by introducing such *realism* in art as it is called, to such an extent ?

• • •

In the musical horizon of today there is rising up a section of musicologists and music listeners who are putting up claims of the Dhrupad style of Hindustani Classical Music. This is certainly a healthy sign for the future of our classical music and a welcome move.

At this juncture let us hasten to enumerate the points on which we would need reliable and useful information.

1. The Origin of the Dhruvapada style and its beginnings.

2. The quality of voice necessary for the correct expression of the style of Dhrupad and the correct voice production for specialization in Dhrupad.

3. The style of Dhrupad as such, distinguished from the Khayal and Thumari. Demonstrative Explanations.

4. Order as to Extempore elaboration, if any of Dhruvapad itself apart from the preceding alaps.

5. Alap singing and its order especially with reference to the time beat.

6. Extent to which emphasis, if any, on the Tala part of the Dhruvapad should be laid.

7. Reliable and authenticated information with practical demonstrations on the four Banis of Dhrupad, their origin and what they stood for, explanations of the names by which they are known.

8. The Kalavanti or Vilambit Khayals as distinguished from Qouwal Bani Druta Khayals are supposed to be a modified and loose form of Dhrupad. Is this supposition correct ? And if so, this should be proved by verbal explanations and practical demonstrations.

9. The types of classical compositions coming under the Dhruvapad style.

10. The Talas of Dhrupad.

11. Whether a Dhruvapad is a chorus song or a song to be sung solo.

12. The graces of music (Gamaks) pertinent to Dhruvapad style.

13. Past masters of the Dhruvapad style and the special features of their manners of rendering Dhruvapad on account of which they obtained public recognition.

These are some important points on which correct information must be obtained if the Dhruvapad style is to be revived.

• • •

MUSIC has now been generally accepted as a study fit for University curriculum and almost all Universities of India have introduced courses for a degree either in or with music. But some how or other no graduates of Universities either in or with music have so far distinguished themselves either as musicologists or practical demonstrators of music.

Science and Art are two distinct branches of Music and this being so every institution of musical training or every University where a course of study for a degree in music is being taught must maintain two separate Departments namely Department of Musicology, and Departmant of Art of Music. In one alone of these two can a student come out well qualified having acquired a fairly workable knowledge of the other. Musicologists however learned are not expected to give very successful practical demonstrations, of music, nor are practical musicians, however impressive, expected to give learned lectures on music. Very rarely if at all, are both these

capacities combined in one and the same person.

Physical basis of music and the laws of musical composition, the one absolute and the other relative, 'the Sensations of Tone' as Helmholtz calls these two scientific phases of music, are a branch of knowledge which requires a deep and concentrated study and, as such, leaves no time or energy for practice of Music. It may be possible that too much strain on the brain has an adverse effect on the auditory nerves and vocal chords, and hence thinkers of music are very rarely, if at all, successful demonstrators of music.

Practice of music on the other hand demands a concentrated, watchful and laborious physical work. Production of voice and its practice, suited to the type and style of music specialization in which is aimed at need a careful handling. Incorrect production and practice of the voice are quite likely to damage both the vocal chords as well as the style of singing permanently. Likewise, incorrect strokes and incorrect fingering of a musical instrument may damage the habit of the hand, the instrument and the technique of the instrument permanently. Thus, constant practice on correct lines with the ear always on the alert is absolutely necessary if any success is to be achieved in practical demonstration of music. Academies of music have perforce to remain secondary in the case of persons specializing in practical music.

Due to inattention to these very important considerations all the money spent on musical education is being wasted. Neither the Universities which maintain a Department of Music have been able to send out good practical musicians nor, on the other hand, have the institutions of musical training been able to produce learned musicologists. It is the responsibility of a centre of musical culture that it should produce and send out both learned musicologists on the one hand, and, on the other, good practical demonstrators of music according to their taste and natural aptitude either for Science or for the Art of music and the consequent choice for specialization. Then alone can such a centre of musical culture justify its existence.

The Department of Musicology and the Department of Art of Music are both quite costly. The former can run successfully only if there is a good library and a good Physics laboratory besides a staff of learned scholars in science specialized in acoustics and sufficiently interested in demonstrative music and learned scholars of Sanskrit, Hindi and English. The Department of the Art of Music on the other hand will require a staff of music teachers who are also adequately impressive as practical demonstrators. Top rank artists of course are seldom good coaches. These are very good as models of practical manipulations of the voice or of the fingers on a musical instrument. But the day to day class teaching does not come in their

line. Extensive lectures, so to say in the form of model demonstrations, by these masters of music is the only way to utilize their services. These demonstrations are absolutely necessary. Mere class lectures are not enough to give the students an adequate idea of the practical rendering of the Ragas and musical compositions, closed or extempore. Thus practical demonstrations by top rank artists at least twice a month are necessary. These, besides the regular staff of teachers, are again quite expensive items in the maintenance of a centre of musical culture.

With all our Zeal for musical education, we are still blind to the conditions under which the Science and Art of Music can be successfully taught whether in Universities or Centres of musical culture and are very careful in spending money on it, so that the little that we spend is practically as good as thrown away. No good results come out of it.

Let us therefore draw the attention of the powers that be to these conditions and appeal to them for adequate support and proper handling of Musical Education.

THE musical profession, in days gone by, evaded every attempt at organisation, and even today, it stands disorganised, though not wholly, but partly. With the merger of princely States have vanished the last vestiges of private patronage. The Musician has, however, realised the emergence of the post-freedom era and has come out of his self-imposed isolation to earn his living by seeking public patronge.

Has the artiste felt the happy impact of freedom ? Material and spiritual problems dissipated many a creative talent in the past. Do such problems still stare him in his face ? Many a time he is at a loss to know who is the patron for whom he is to sing or play. Around him have emerged new conditions wherein both demand and supply are found to be of different character. The artiste has either to undergo, with uncompromising integrity, the ordeal of keeping alive the tradition that constitutes the life-source of his art, or to realign his practices to the tastes of his public patrons.

Music clubs and societies which are the last refuge of his art live to attract and please the ticket public. Even the first-rate exponent of music yields to the clamour of motely audiences and allows himself to become cheap and obvious. Time was when the greatness of musician was evaluated in terms of his contribution to the art. Today, in this era of mass-cultural values, it is the box-office takings that determine his greatness.

Traditional musicians of the West were placed in a similar predicament when the challenge of Modernism was out to obliterate

their tradition in the early years of 18th Century. The traditionalists branded themselves together, formed societies for exploring and setting criteria for standards of appreciation and aesthetic gradation, and with the full cooperation of the press, carried intensive propaganda to its successful conclusion.

By and large, similar conditions can be said to exist in India today. There is need to bring the weight of persuasion and authority to bear upon the indigenous traditionalists and to help them initiate an aesthetic movement for the preservation and progress of their art. This indeed is stupendous task, and the State agency, the Press and the enlightened public have to play their part in that direction. Our art has to stand the tests which other arts do. We have to prove to the world that our traditional music is not an attenuated relic, but a living influence; that its sources and material are pure; that its models are original; and that its theory and practice are perfect.

The older race of musicians has almost come to an end. The problem today is one of achieving a synthesis of past achievements with the future possibilities. Given the correct approach to the problem, would it be too much to hope for a new race of musicians, ready to carry forward the tradition with fresh inspiration and enrich our Renaissance ?

• • •

MUSIC, art and other cultural things have a definite place in any society. They form an important part of family education. This has been so from times immemorial. Psychologically also, it is essential for the family to have these outlets for emotional expression. We read how in ancient times the teaching of music and fine arts was considered an indispensable part of the education, even of the highest.

Unfortunately, in later times, this beautifully constructed social structure broke down and even degenerated. This was due to various causes, the most important being repeated foreign invasions and the imposition of foreign rule over the whole country. These historical causes contributed considerably in bringing about the break of this tradition and family education.

In order to help family life and our society in general to develop fully, it is necessary to revive and expand cultural activities like music and other fine arts. Without them we will not be able to progress further in other fields of life.

It is, therefore, essential for any future cultural development that concerted efforts be made to develop a sense of appreciation of artistic things. Music or art cannot flourish without such

appreciation. It has to be cultivated to some extent and even taught and the best time for this is really when one is young. Many artistic forms of expressions, whether of music or drama or dance, are really meant to develop latent qualities in the young and adolescent. A sense of appreciation is sadly lacking amongst us today. Foreign rule has had on the whole a disastrous effect on our aesthetic sense. A majority amongst us have not been able to know or to pick up adequately the aesthetic values of foreign countries. On the other hand, we have lost our own in the course of the historical process. If we examine this question carefully, we will find that in the ultimate analysis no country can live on borrowed and foreign aesthetic values.

During the last few centuries we find culture was something confined to a select few. That was on account of aristocratic or Royalist regime that prevailed. We are now living in a democratic age and music and arts must spread more extensively and reach every family. That is a difficult but noble task before us. Though this objective is a stupendous one, we should be able to achieve success if we take it up seriously.

In any programme of cultural espansion, the spiritual values of music and art have to be recognised. It is a mistake to consider that music and other fine arts are only meant for entertainment or are expressive of luxury or frivolity. They are fundamental means of emotional expression and they have a high spiritual religious meaning. In India, throughout from times immemorial all arts, whether music or drama or dance, have been the medium of worshipping the Supreme Being. They have been just additional vehicles for His adoration. Moreover, music or art of any kind will never reach the highest if it is to have only a frivolous objective. It must be serious and have high spiritual value to produce something noble and ever-lasting. Without the spiritual value of music and art being recognised, we will never be able to carry its message to every family. Like any other means of expression, music or art can express frivolous things or noble things or serious things. But the resulting expression should not be confounded with its nature. For example, Music can be the highest form of worship or the lowest form of licentiousness. That does not condemn music by itself as something bad. It is the type of music that we cultivate which will decide that.

We have had very little musical development during the last century, the traditional art being fallen into disuse to a great extent and the development of folk music being entirely neglected. Though, during the national movement, efforts for the renaissance of music and other arts tool place and a gradual revival of interest in musical culture has been taking place in the country in recent decades, there

is still a great deal of confusion and a general want of standards is probably inevitable. We will not be able to have further progress unless a systematic effort is made to reorganise and spread music throughout the country.

For this purpose, some form of musical education should be given to children in the primary schools. This is the only way that a basis can be laid for the appreciation of musical sounds which has practically disappeared from the country. It is therefore hoped that the State Governments will seriously consider this proposal.

It is regrettable that there is, in fact, a certain disparity in the treatment of teachers or professors of the various arts. For example, the teachers or professors of music are considered not of sufficient quality and are generally low paid, while in other arts like painting they are much better paid. This might be possibly due to the fact that the revival of painting was taken up under foreign influence. But the distinction is unfortunate and unjustified. No doubt a number of musicians in the country are not educated: but this is fast disappearing. Unless we place the study of music on a parity with other arts and branches of education, we will not be able to invite the best talent for this great art. We, therefore, appeal to Municipalities and Governments that they will treat and pay teachers and professors of music in the same way as they do in other branches of education. This will be the best way of encouraging its study.

The work of cultural development is now beginning in our country. Since the attainment of freedom the soul of India is now free to devekop to its full height. In an era of all round development we hope that the artistic expansion will have its rightful place of importance, We have to recognise the important part that arts like music, drama, painting and scuplture have and can play. We are sure that in this field there will be a coordinated effort by the Government and the public so that India's genius might find the highest outlet.

• • •



PART II-HINDI

१

संगीत के चार चरण

(चतुर्थ चरण-ग्रंथों में)

हमारे प्राचीन संगीत ग्रंथों में संगीत के दो मुख्य प्रकार बताए गए हैं, यथा मार्ग-संगीत एवं देशी संगीत ।

पं. शाङ्र्गदेव मार्ग एवं देशी संगीत की व्याख्या इस प्रकार करते हैं :-

यो मार्गितो विरिञ्च्याद्यैः प्रयुक्तो भरतादिभिः ।
देवस्य पुरतः शंभोर्नियताभ्युदयप्रदः ॥

अर्थात्, जिसको ब्रह्मादिकों ने नियमबद्ध किया एवं जिसका प्रयोग भरतादिकों ने भगवान् शंकरजी (शंभु) के सम्मुख किया एवं जो अवश्यमेव उन्नति को पहुँचाता है, सो मार्गसंगीत । संगीत-रत्नाकर के टीकाकार, श्री कल्लिनाथ, मार्ग-संगीत का ही दूसरा नाम 'गांधर्व' बताते हैं । रत्नाकर में गांधर्व गीत की व्याख्या इस प्रकार है :-

अनादि संप्रदायं यद् गंधर्वैः संप्रयुज्जते ।
नियतं श्रेय सो हेतुस्तत्गांधर्वं जगुर्बुधाः ॥

अर्थात्, जिसकी परम्परा अनादि है, जिसका प्रयोग गंधर्व करते हैं एवं जो अवश्यमेव उन्नति करानेवाला होता है उस गीत को, उस गायन को, गांधर्व कहते हैं ।

कल्लिनाथ का कहना ठीक ही जान पडता है; क्योंकि ये दोनों व्याख्याएँ एक ही वस्तु को दर्शानेवाली हैं ।

देशीसंगीत की व्याख्या करते हुए शाङ्र्गदेव लिखते हैं :-

देशे देशे जनानां यदुच्या हृदयरंजकम् ।
गानं च वादनं नृत्यं तद्देशीत्यभिधीयते ॥

अर्थात्, देश प्रदेशों में सर्वसाधारण जनता की अभिरुचि के अनुसार होते हुए जो जनता का चित्तरंजन करनेवाला गायन, वादन, नृत्य होता है, उसको 'देशीसंगीत' कहते हैं ।

आगे चलकर गीत के दो प्रकार 'गांधर्व' तथा 'गान' ऐसे समझाते हुए गान की व्याख्या शाङ्र्गदेव इस प्रकार कहते हैं :-

यत्तु वाग्गेयकरेण रचितं लक्षणान्वितम् ।
देशी रागादिषु प्रोक्तं तद्गानं जनरंजनम् ॥

अर्थात्, जिसकी रचना नायक लोगों ने की है और विशेष लक्षणयुक्त होता है एवं देशी रागों में जो सुनाई देता है और सर्वसाधारण जनता को रिझाता है, ऐसा गायन 'गान' नाम से कहा जाता है ।

इस व्याख्या में जिस संगीत का निर्देश है, सो ही हमारा आजकल का रागदारी संगीत है। परम्परागत नियमों द्वारा एवं रूढ़ियों द्वारा इसका एक निश्चित स्वरूप, निश्चित मार्ग, बन गया है, जिससे भारत में प्रचलित अवान्तर संगीत की दृष्टि से यह रागदारी संगीत वास्तव में मार्ग-संगीत माना जा सकता है।

मेरे विचार में संगीत के मार्ग तथा देशी, ये दो प्रकार स्थल कालाबाधित हैं। किसी भी देश में प्राचीन, वर्तमान एवं भविष्यत् काल में संगीत के ये दो प्रकार प्रचलित होंगे। वास्तव में, मार्ग-संगीत एक स्वतंत्र कला के रूप में प्रचलित होता हुआ संगीत है, जिसमें ध्वनिमाधुर्य की ही विशेषता है, जब कि देशी संगीत काव्य, नाटकादि के एक उपांग के रूप में होता है; जिसमें शब्द, हावभाव, तात्कालिक परिस्थिति इत्यादि का बहुत कुछ प्रभाव होता है। मार्ग-संगीत की ध्वनिमाधुर्य की विशेषता सामवेद की उत्पत्ति से ही सिद्ध होती है, क्योंकि सामवेद का लगभग अस्सी प्रतिशत भाग ऋग्वेद के मंत्रों से भरा हुआ है। ऋग्वेद केही मंत्रों को मधुर स्वरालापों में, गाने की प्रणाली के ही रूप में, सामवेद उत्पन्न हुआ है। ऋग्वेद के मंत्रों में आनेवाले अक्षरों के अन्य स्वरों को आलापों में भर देने के लिए आ, ई, ऊ, ए, ऐ, ओ, औ, इत्यादि दीर्घ तथा प्लुत स्वरों में बढ़ाया जाता था। यज्ञ में सोमरस पीने के लिए निमंत्रित देवता अग्नि, इन्द्र, वरुण, मरुत् इत्यादि को रिझाने के लिए उन्हीं की स्तुति एवं स्वागत स्वरालापों के साथ किया जाता था। यह गायन सामुदायिक होता था। अतएव इसका स्वर तथा विश्रामादि के नियम बँधे हुए थे। फलतः इस गायन का एक विशिष्ट स्वरूप निश्चित हुआ। इन नियमों का किंचित् भी उल्लंघन करना पाप समझा जाने लगा।

नारदी शिक्षा, मंडुकी शिक्षा, याज्ञवल्की शिक्षा, पाणिनीय शिक्षा इत्यादि शिक्षा-ग्रंथ इन्हीं नियमों के ग्रंथ थे। वेद-मंत्रों के उच्चारण की केवल वर्णात्मक ही नहीं, अपितु ध्वन्यात्मक शुद्धता का पालन करने के लिए शिक्षा-ग्रंथ लिखे गए। मंत्रोच्चारण में आते हुए उच्चनीच स्वर तथा न्यूनाधिक विश्रामों के नियमों में से ही संगीतशास्त्र की उत्पत्ति हुई; इसीके कारण हमारे संगीत शास्त्रकार बड़ी श्रद्धा एवं दृढ़ विश्वास के साथ कहते हैं :-

सामवेदादिदम् गीतम् संजग्राह पितामहः।

अर्थात्, भगवान ब्रह्मा ने सामवेद से संगीत का निर्माण किया। 'साम'का अर्थ ही गायन है। अतएव सामवेद गेय अर्थात् गाया जानेवाला वेद। वेदमंत्रों का स्वर-लययुक्त गायन करना ही सामवेद है। ऋग्वेद में उदात्त, अनुदात्त एवं स्वरित ये तीन कण्ठस्वर की उच्च-नीचता के निदर्शक बताए गये हैं। पर सामवेद में क्रुष्ट, प्रथम, द्वितीय, तृतीय, चतुर्थ, मन्द्र तथा अतिस्वार ये सात यम अर्थात् कण्ठस्वर की उच्चनीचता की सात मुख्य श्रेणियाँ निश्चित हुईं। इनके अतिरिक्त प्रत्युत्क्रम, अतिक्रम, कर्षण, स्वार, विनत, प्रणत, उत्सारित, अभिगीत ऐसे और भी यम सामवेद संहिता में पाए जाते हैं। इस प्रकार सात मुख्य एवं अन्य आठ ऐसे पंद्रह स्वरों की सिद्धि सामवेद में ही हो चुकी थी। सामवेद के ही गायन में से आगे चलकर आरतियाँ, स्तोत्र, ध्रुवागीत, जातियाँ, इत्यादि पौराणिक गीत-प्रकारों का विकास हुआ। काव्यछंदों में मात्राछंद अथवा मात्रावृत्त गेय अर्थात् गाने योग्य छंद हैं। जिस प्रकार भारत में वेद मंत्रों की

उच्चारण प्रणाली से संगीत कला की उत्पत्ति हुई है, उसी प्रकार अन्यान्य देश प्रदेशों में भी वहाँ की संगीत कला की उत्पत्ति धार्मिक मन्त्रोच्चारण की प्रणाली से ही हुई है । ख्रिस्ती, यहुदी, बाद्ध, इरान के अग्नि-उपासक इत्यादि सब विशिष्ट धर्मीय लोगों की संगीत कला. उनके अपने धार्मिक मंत्र-स्तोत्रादि की उच्चार प्रणाली से उत्पन्न हुई है । धार्मिक मन्त्रोच्चारण एक विशिष्ट नियत प्रकार से ही होना चाहिए । कण्ठस्वर की उच्चनीचता एवं विश्रामों की व्यवस्था प्राचीन परम्परा से जो निश्चित हुई थी; उसमें किंचित् भी परिवर्तन न होना चाहिए, यह आग्रह क्या भारत में क्या अन्यान्य देशों में महत्त्वपूर्ण समझा जाता है ।

इस प्रकार नियत उच्चार प्रणाली से जिस संगीत का विकास हुआ, वही वास्तव में संगीत-कला है; चाहे उसको शास्त्रोक्त कहिए, शिष्ट संप्रदायी कहिए, मार्ग संगीत, गंधर्व गीत, रागदारी संगीत, जो कुछ भी कहिए । यह संगीत विशेष अध्ययन, अभ्यास एवं सुसम्प्रदाय के ही द्वारा साध्य होता है । इस संगीत में विद्वान् एवं क्रियाकुशल लोगों का एक स्वतंत्र समाज ही बन जाता है । वैदिक कालमें सामग, पौराणिक समयमें गंधर्व-अप्सराएँ, तत्पश्चात् भरत, भट्ट अथाव भाटचारण, वन्दी, नट, कुशीलव, भागवत, हरिदास, कत्थक, गवैये, इत्यादी नामों से संगीतकारों का उल्लेख होता चला आया है । ये सब संगीत की ही वृत्ति करनेवाले और संगीत ही के द्वारा उपजिविका चलानेवाले लोग हैं । संगीत की साधना उसे एक लक्ष्य मानकर करनी पड़ती है । इस कारण से एवं यह कला साध्य होने पर एक विशेष आनन्दमय तल्लीनता की स्थिति प्राप्त होने के कारण संगीतकार संगीत-संसार के अतिरिक्त दूसरी किसी वस्तु में रुचि नहीं रखते, न उसका ज्ञान रखते हैं । इन लोगों की दुनिया ही निराली है । हो सकता है कि इन्हीं कारणों के वश संगीतकारों से इतर जनता का सम्पर्क कम आता है ।

स्वतंत्र कला के रूप में संगीत की साधना करनेवाले ये संगीत-व्यवसायी लोग प्राचीन काल से ही राजे-रजवाडे, देवस्थान एवं धनवान् लोगों के आश्रय में परामर्श पाते रहे हैं । कण्ठ-स्वर और वाद्य पर तथा नृत्य में आंगिक शोभा की विशेषरूप से साधना करते चले आये हैं, जिसमें स्वर-रचना, एवं लय-विस्तार का माधुर्य मुख्य ध्येय रहते हैं । हमारा आजकल का रागदारी संगीत, यही संगीत है । उसका विकास राज-दरबारों के आश्रय में इन्हीं संगीत-व्यवसायी समाज द्वारा हुआ है । उसका एक परम्परागत स्वरूप निश्चित हुआ है जिसका मूल, राग रचना एवं लयकारी तथा कण्ठस्वर द्वारा, या किसी वाद्य पर हस्तव्यापार द्वारा तथा नृत्य में अंग विक्षेपों द्वारा, उसके सुपरिणामी प्रयोग में है । यह संगीत श्रवणीय एवं दर्शनीय गति के वैभव का निदर्शक है । मनुष्य में स्वभावतः रहती हुई नादलोलुपता को जाननेवाला यह संगीत है । काव्य तथा नाटक के गीतों में आते हुए स्वरालापों की भाँति किसी विशेष भावार्थ का पोषक, यह संगीत नहीं होता । इस संगीत का परिणाम केवल चलते हुए नाद-प्रवाह में तल्लीन हो कर एक अवर्णनीय आनंद में मग्न होना और चित्त को उन्नत अवस्था में पहुँचना, यही है । रागदारी संगीत में शब्द-प्रधान गीत होते अवश्य हैं, जैसे, ठुमरी, दादरा, कजरी, चैती, होली, इत्यादि । पर इन गीतों में स्वर-रचना से गीत के शाब्दिक अर्थ को व्यक्त करना सम्भव नहीं है । केवल यही हो सकता है कि स्थूल भाव से गीत के नायक-नायिका की मनःस्थिति

का वातावरण निर्माण किया जा सकता है । 'नाहक लाये गवनवा', 'मैं तो तोरे दामनवा लगी महाराज', 'बाजुबन्द खुल खुल जाय', 'बहुतेरा समझायो री लाखनुवा' ये सब भैरवी की प्रसिद्ध ठुमरियाँ हैं और हर एक का अपना अपना भावार्थ स्वतंत्र है । पर गाने की रीति में शब्दार्थ को व्यक्त करनेवाली कोई विशेषता किसीमें नहीं है । वही मुर्कियाँ, वही खटके, वही छोटी छोटी सफाईदार तानें, वही कण्ठस्वर का प्रसरण-आकुंचन सभी में लगते हैं । एक गीत में नायिका की निराशापूर्वक खिन्नता है, दूसरे में नायिका का नम्रतापूर्वक आग्रह है तो तीसरे में नायिका का उच्छृंखल-विलास और चौथे में नायिका की अपने मन की अवशता है । इन भिन्न भिन्न मनोभावनाओं को दर्शाती हुई स्वर-रचना एवं उसके उच्चार भिन्न भिन्न होने चाहिये थे। पर प्रत्यक्ष गाने में ये सब एक ही शैली में गाये जाते हैं । यह गायनशैली स्वर-रचना एवं कण्ठ-स्वर की कोमलता लिये हुए होती है, जिसको 'ठुमरी-अंग' कहते हैं । यह ठुमरी-अंग भी ध्वनि-माधुर्य का ही एक प्रकार है । अतएव रागदारी अथवा कलात्मक संगीत का ही एक रूप है ।

राज-दरबारों तथा देवस्थानों के आश्रय में फलाफूला हुआ यह संगीत आजकल रागदारी संगीत कहलाता है । एक समय था, जब कि विद्या एवं कला राजाश्रय में ही पलती थी । विद्वान पंडित, कवि, ज्योतिषी, वैद्य, गायक, वादक, चित्रकार, शिल्पकार, ये सब राजा के आश्रित थे । जीवन भर अपनी विद्या अथवा कला की ही साधना में एक लक्ष्य होकर लगे रहते थे । आवश्यकतानुसार राजा की आज्ञा पाकर राजसभा में जाकर अपनी अपनी कला अथवा विद्या का परिचय देकर पारितोषिक पाते थे । वैसे तो राजा की दान की हुई भूमि तथा अवांतर सांसारिक आवश्यक वस्तुओं के द्वारा चरितार्थ चलाते हुए साधना करते रहते थे। मासिक, नियतकालिक वेतन पर रखे हुए नौकरों की भाँति ये लोग राज-पुरुष नहीं थे । राजा से यथायोग्य सम्मान पाते हुए उसके आश्रय में जीवन बिताते थे । महाकवि कालिदास विक्रमादित्य के एक राजकवि थे । मीयाँ तानसेन भी इसी प्रकार सम्राट अकबर के दरबार के नवरत्नों में से एक थे । विद्वान पंडित, कवि, चित्रकार, शिल्पकार, वैद्य, ज्योतिषी, गायक, वादक, नृत्यकारादिकों को सन्मानपूर्वक अपने आश्रय में रखने की प्रथा अभी अभी पिछ्ली शताब्दि तक प्रचलित थी । सुना जाता है कि पिछ्ली शताब्दी तक गायक-वादकों को राजे-रजवाडों की ओर से हाथी तक पारितोषिक के रूप में मिलते थे । कुछ संस्थानिक तो गायकों का शिष्यत्व स्वीकार करके अपने उस गुरु का यथायोग्य सम्मान रखते थे । फिर क्यों न हों कि ये गायक-वादक अपनी अपनी कला के ऐसे उच्च श्रेणी के धुरीण कलाकार बने कि जिनकी कलाकृतियों का आज बचा हुआ अल्पावशेष भी हमारी आज की जनता को मंत्रमुग्ध कर देता है ।

रागदारी संगीत का प्रत्येक राग एवं प्रत्येक गीत अपने स्थान पर एक अति उच्च एवं अप्रतिम कलाविष्कार है । यदि उसको यथायोग्य स्वरस्थान, कण्ठस्वर का उच्चारण, लय-विलास, शुद्ध शब्दोच्चार इत्यादि के साथ गाया जाय तो हर राग संगीत-कला का सर्वांग सुंदर रूप है । शारीरिक तथा मानसिक श्रमपरिहार करनेवाला अमृत है ।

(अखिल भारतीय आकाशवाणी के सौजन्य से)

२

मनुष्य जीवन में संगीत का स्थान

मनुष्य जीवन एक महा कठिन यात्रा है। इसमें न जाने कैसी कैसी कठिनाइओं का कैसी कैसी मानसिक एवं शारीरिक यातनाओं का कैसी कैसी समस्याओं का सामना करना पड़ता है। अधिकतर कष्टमय ही यह जीवन होता है। शुद्ध सुख शान्ति के क्षण अखिल आयुष्य में बहुत थोड़े आते हैं। अतएव दर्शनीय, श्रवणीय, मननीय वस्तुओं का सदैव इच्छुक हरएक व्यक्ति रहता है। थोडेही समय के लिये क्यों न हो, इन वस्तुओं के सुखानुभव से चित्त संसारिक खलबली से निवृत्त होकर शुद्ध एवं पुनरुल्लसित होता है, संसारिक कष्टों को पुनश्च उठाने को सिद्ध होता है।

इन्हीं वस्तुओं में एक संगीत है, और मेरे विचार से इस कला का स्थान सर्वोच्च है। यह कला मनुष्य के मन एवं शरीर में सतत उपस्थित रहती है। इसका आस्वाद वह स्वयम् ले सकता है, उसका अनुभव स्वयम् कर सकता है। प्रापंचिक चिन्ताओं से थोड़े समय के लिये छुटकारा प्राप्त करने का यही एक साधन मनुष्य के पास है जो उसकी सेवा में सदैव तत्पर रहता है। कई चिन्ताग्रस्त व्यक्ति चिन्ताओं से विश्राम पाने के लिये सुरापान तक भी करते हैं। यदि संगीत के शुद्ध सात्विक आनंद के प्रभाव से चित्तको शान्ति एवं स्थैर्य प्राप्त हो तो सुरापान जैसे दुष्ट उपाय की क्या आवश्यकता है ?

भारतीय संस्कृति में संगीत का स्थान कितना महत्त्वपूर्ण एवं उच्च है, सो किसी भारतवासी को समझाने की आवश्यकता नहीं है। न केवल सार्वजनिक, सामाजिक उत्सवों में यात्रा मेलों में वरन् घरघर के दैनंदिन शिष्टाचार, व्यवहारादि में भी संगीत का स्थान प्रमुख रहता है। हर घर की बालिकाएँ, युवतियाँ ही नहीं वरन् वयोवृद्ध स्त्रियाँ भी सीधे सादे गीतों द्वारा पौराणिक, ऐतिहासिक एवं सामाजिक कथाएँ बड़े प्रेम एवं उत्साह के साथ गाती रहती हैं। ऐसा कौनसा भारतीय प्रदेश है जिसमें उसकी प्रादेशिक भाषाओं में रचे हुए लोकगीत संध्यासमय में, दिया बत्ती के समय जो कि लक्ष्मी के आगमन का सुमुहूर्त समझा जाता है, घर घर की बालिकाएँ झूले पर झूलती हुई अथवा घर की अटरिया पर बैठकर न गाती हो ? इन घरेलू गीतों के द्वारा हमारी भारतीय बालिकाओं को जो धार्मिक, सामाजिक, प्रापंचिक समस्याओं पर शिक्षा मिलती है, वह पाठशालाओं में नहीं मिलती। देवताओं के स्तोत्र, आरतियाँ, भजन, पौराणिक विभूतियों के चरित्र के रामायण, महाभारत के किसी प्रकरण के गीत, बड़े बड़े ऐतिहासिक महान व्यक्तियों के पराक्रम के वर्णन, यह एक अथाह सीधे-सादे संगीत एवं साहित्य का भंडार हर प्रादेशिक भाषा में आज भी प्रचलित एवं प्राप्य है। यही एक सीधा सादा गीत सूरदासजी का देखिए जो, मेरे विचार में, हर माता को कण्ठस्थ करना चाहिए।

जसोदा हरि पालने झुलावै,
हिलरावै, डुलराइ मलावै,
जोई सोई कछु गावै ॥ जसोदा

मेरे लालको, आऊ निंदरिया,
काहे न आनि सुवावै, ।
तू काहे न बेगिसो आवै
तोको कान्ह बुलावै ।
कबहुं पलक हरि मूंदि लेत है,
कबहुं अधर फरकावै ।
सोवत जानि मौन ह्वैव के रहि
करि करि सैन बतावे ।
इहि अंतर अकुलाय उठे हरि
जसुमति मधुरै गावै ।
जो सुख 'सूर' अमर मुनि दुर्लभ
सो नंद भामिनि पावै ॥

यह तो एक इस घरेलू संगीत साहित्य के अमित भांडार का छोटासा प्रतीक है । कई गीत इसमें ऐसे हैं कि जिनमें उच्च कोटि का काव्यप्रसाद एवं सादी पर मधुर स्वर रचना ओतप्रोत भरी हुई है । अब भी कई कुटुंबों में वयोवृद्ध स्त्रियाँ जीवित हैं, जिनके पास बचपन से कण्ठस्थ किये हुए ऐसे सैकडों गीत हैं । घर गृहस्थी में बालिकाओं को गीत सिखाने का प्रचार पुराना ही है । यह कोई नयी बात नहीं । अब आजकल पाठशालाओं में एवं संगीत संस्थाओं में संगीत सीखने का अवसर उनको प्राप्त होता है, यह एक अति स्पृहणीय बात है ।

स्त्रियों के लिये संगीत की शिक्षा प्रधानतः उनकी कौटुंबिक जीवनी सुखी करने के ही उद्देश्य से होनी चाहिए । पाठशालाओं में एवं संगीत संस्थाओं में रागदारी संगीत की शिक्षा होती है । रागदारी संगीत तो एक स्वतंत्र कला है, जिसमें कण्ठस्वर, अथवा वाद्य पर हस्त-कौशल्य के मधुरता-पूर्ण चमत्कार कर दिखाने का उद्देश्य रहता है । इनमें जो पैदाइशी अंगस्वभाव, यथायोग्य शिक्षा एवं विशेष परिश्रम द्वारा प्रावीण्य संपादन करती हैं वे तो संगीत प्रयोग अथवा संगीत अध्यापन कार्य के लिए योग्य होती ही हैं । पर सर्वसाधारण स्त्रियों को रागदारी संगीत की शिक्षा प्राप्त होने पर स्वरज्ञान, एवं लय ज्ञान अच्छा होता है जिसकी सहायतासे वे अपने घरेलू गीतों को यही यथायोग्य शुद्ध रीति से स्वर-लय में गा कर अपना एवं कुटुंब के अन्य व्यक्तियों का चित्त प्रसन्न कर सकती हैं । स्त्रियों की शिक्षा में रुग्णशुश्रूषा, संगीत, चित्रकला, कसीदा, घरगृहस्थी, व्यवहार, गृहदेवतार्चन, चौक पुराना, फूलगूँथना, वेषभूषा, रसोई, सीनापिरोना, इत्यादि कलाकौशल का समावेश हमारे यहाँ प्राचीन काल से होता था । इस समय भी, मेरे विचार से ये सब कलाएँ पूर्णतया न भी हो, तो अंशतः हर एक भारतीय महिला को अवगत होनी ही चाहिए ।

चित्त को अतिरिक्त रूप में प्रसन्न रखने का संगीत शारीरिक स्वास्थ्य को भी बढ़ाता है । श्वास नियंत्रण पर संगीत का सब आधार रहता है । इस दृष्टि से गायन एक प्रकार का योगाभ्यासही है । लय सुरों के अनुपात में श्वासोच्छ्वास होता रहने के कारण पचनशक्ति बढ़ती है । जठर शुद्ध रहता है । नींद अच्छी आती है । मन एवं शरीर जागृत होता है ।

३

भारतीय संगीत में भक्तिगान का स्थान

भारतीय संगीत में भक्तिगान एक महत्त्वपूर्ण विभाग है। परमात्मा पर हार्दिक प्रेम रखते हुए सदैव उसके नाम का स्मरण, संकीर्तन करने को भक्ति कहते हैं। वास्तव में, भक्ति में धर्मभेद, जातिभेद, नहीं होता। किसी भी रूप में, किसी नाम से, परमात्मा का चिन्तन करनेवाले, फिर वे हिंदू, मुसलमान, ईसाई, ब्राह्मण, क्षत्रिय, शूद्र, कोई हो, सब एक ही श्रेणी के सत्पुरुष होते हैं। इन संतों के हृदय में बहता हुआ प्रेम-निर्झर उनकी वाणी से अति मधुर हो कर बाहर पड़ता है। उनके मुख से अनायास निकले हुए शब्द गंभीर अर्थभाव लिए हुए व्यक्त होते हैं। अतएव महान् भक्तों के रचे हुए ये गीत गाए जाने वाले हों, इसमें आश्चर्य की कोई बात नहीं है।

भारत में, हिंदू समाज में, भक्तिमार्ग मुख्यतः वैष्णव एवं भागवद्धर्म से उत्पन्न हुवा है। भिन्न भिन्न अवतारों में भगवान् विष्णु ने दीन दुखियों का दुष्टों से रक्षण करने के हेतु से की हुई लीलाओं का वर्णन कृष्ण द्वैपायन व्यास मुनि ने श्रीमत् भागवत में किया है उसी के आधार पर अनेक भक्तों ने कविताएँ लिखी हैं। यही साहित्य वैष्णव पंथ का एक मुख्य अंग है। यह प्रथा प्राचीन काल से चली आयी हुई है। पर विशेषता जब से बौद्ध धर्म का प्रभाव मंद हो कर हिंदू धर्म पुनश्च प्रस्थापित होने लगा; श्री आदि शंकराचार्य, श्री वल्लभाचार्य, श्री रामानुजाचार्य जैसे महान् ज्ञानियों ने द्वैताद्वैतादि मीमांसाओं द्वारा हिंदूधर्म के गम्भीर सिद्धान्तों को जनता के सम्मुख स्पष्ट किया, तब भक्तिमार्ग एक विशेष महत्ता पा कर लोकप्रिय एवं प्रचलित हुआ। सगुण उपासना का प्रसार सर्वत्र हो कर स्थान स्थान पर शिवालय एवं ठाकुर द्वार उत्पन्न हुए। इन देवस्थानों में दिन प्रति दिन नित्य क्रम से प्रातः एवं संध्या समय पर भजन, कीर्तन नृत्यादि के प्रयोग होने लगे। इन भजन कीर्तनों में कौन से, किस प्रकार के गीत गाए जाते थे, इस बात पर निश्चित रूप का कोई उल्लेख नहीं मिलता। संभव है, आरम्भ में जाति गीत, तदनंतर रागों में बँधे हुए प्रबन्ध, वस्तु, रूपकादि गीत अधिकतर संस्कृत में रचे हुए, गाये जाते हों। संगीत ग्रंथों में कुछ उदाहरण जातियों के, प्रबन्धों के दिखाई देते हैं। उनमें एक आध दो प्राकृत भाषा में भी हैं। पर इनकी प्रत्यक्ष धुनें लुप्त होने के कारण उनको अब कोई नहीं गाता।

प्राचीन संस्कृत गेय पदों में जयदेव कवि का गीत-गोविन्द अब भी गायकों में प्रचलित है। इन पदों को अष्टपदियाँ कहते हैं। यह प्राचीन प्रबन्धों का ही एक प्रकार है। इन पदों के राग भी उसी प्राचीन समय के, अर्थात् ईसवी ११ वीं शताब्दी के हैं, जिनके स्वरूप आज प्रचलित नहीं हैं। गायक लोग इन अष्टपदियों को आजकल के प्रचलित किसी भी राग में बिठाकर गाते हैं। फलस्वरूप आज एक ही अष्टपदी, कोई केदारे में, कोई बागेश्री में, कोई हिंदोल में और कोई वसंत में गाते हैं। सब से लोकप्रिय एवं लोकप्रसिद्ध अष्टपदी

"विहरति हरिरिह सरसि वसन्ते" यह है । इसका राग-नाम गीत-गोविन्द की छपी हुई पुस्तक में 'वसन्तरागेण गीयते" कह कर वसन्त कहा गया है । यह प्राचीन वसन्त आज के प्रचलित वसन्त से भिन्न था । उसमें पंचम वर्ज्य, ऋषभ कोमल एवं शेष सब स्वर शुद्ध होते थे । यह वसन्त जयदेव के पश्चात् लगभग ५०० वर्ष के ग्रंथों में मिलता है । संगीत रत्नाकर के शुद्ध विकृत स्वरों का सन्तोषजनक निश्चय अभी नहीं हुआ है । अतएव उसमें कहे हुए रागों के स्वरूप हम लोग निकाल नहीं सकते । तत्पश्चात् के ग्रंथों में वसन्त का स्वरूप वही है जो कि ऊपर बताया गया है । दाक्षिणात्य संगीत में तथा बंगाल के कीर्तनों में यह वसन्त अब भी प्रचलित है । जयदेव स्वयं बंगाली था; बीरभूम का रहनेवाला था । अतएव इसी वसन्त में इस अष्टपदी को गाने में वस्तुस्थिति के निकट तो हम लोग अवश्य होंगे । ईसवी ११ शताब्दी में वसन्त का स्वरूप क्या था, इस बात पर निश्चय करना तो असंभाव्य सा है । अस्तु ।

जयदेव कवि के पश्चात् से ही प्राकृत भाषाओं का साहित्य बढने लगा । शौरसेनी, मागधी, पाली, मैथिली, पैशाची, द्राविडी, महाराष्ट्री, गुर्जर, इत्यादि देशी भाषाओं में ही से प्रादेशिक भाषाएँ ब्रजभाषा, पूर्वीबोली, बंगाली, बिहारी, असमिया, उड़िया, पंजाबी, मारवाड़ी, गुजराती, मराठी, कन्नड, तेलुगु, इत्यादि भाषाओं की घटना हुई । और उनमें स्वतंत्र काव्य नाटकादि बनने लगे । इधर सगुण उपासना का भी प्रचार बढने लगा । मंदिरों की देवताओं के सन्मुख भक्त गण प्रेम के साथ गाने बजाने लगे । भक्तिमार्ग में अनेक पंथ निर्माण हुए । शैव, वैष्णव, शाक्त, गणेश, षण्मुख, हनुमान, दत्तात्रेय आदि के भक्त, नाथपंथी, उदासीन, दिगम्बरपंथी, इत्यादि भिन्न भिन्न प्रकार उपासना के बने और अपने अपने पंथ का उपदेश भक्तगण कविता द्वारा देने लगे । शिवालयों में एवं ठाकुरद्वारों में इस प्रकार नित्य प्रतिदिन गायन, वादन, नृत्यद्वारा देवता की उपासना करने की प्रथा पड़ी, जो अभी आज दिन तक चालू है ।

पिछली सात आठ सदियों में समस्त देश भर, प्रान्त प्रान्त में अनेक महान् भक्त हुए, जिन्होंने अपनी अपनी प्रादेशिक भाषाओं में सैकडों पद लिखे और गाए । बंगाल में श्री चैतन्य महाप्रभु, गौरांग, चण्डिदास; आसाम में शंकरदेव; बिहार में विद्यापति, उत्तर प्रदेश में सूरदास, कबीर, तुलसीदास, बैजू बावरा, स्वामी हरिदास; गुजरात में नरसी मेहता, राजपुताने में मीराबाई, महाराष्ट्र में श्री ज्ञानेश्वर, एकनाथ, नामदेव, तुकाराम, रामदास, कर्नाटक में पुरन्दरदास, श्री त्यागराज स्वामी, ये विशेष उल्लेखनीय हैं । इनके रचे हुए पद आज भी भावुक जनता बड़े प्रेम के साथ गाती है । मंदिरों में कथा-पुराण, प्रवचनों में इन्हीं सन्त कवियों ने निर्माण किया हुआ प्रादेशिक साहित्य उपयोग में लाया जाता है । ये सब पद गेय हैं । तानालापों के साथ, रागदारी ढंग में गाए जा सकते हैं । यह काव्य भांडार इतना लोकप्रिय हुआ कि घर घर में इसका गायन सुनाई देता है । शादी-विवाहों में, यात्रा-मेलों में, गाँव गाँव में, इन्हीं पदों का गायन प्रचलित हुआ, जो अब भी वैसे ही है । इन पदों की रचना सरल, सीधी सादी, उत्कट भक्ति से भरा हुवा अर्थ भाव, धुनें भी सरल, सादी, अतएव वे यदि सब जगह प्रचलित हुए तो क्या

आश्चर्य ?

रागदारी गायक-वादकों ने भी इस नये भाषा साहित्य से पर्याप्त लाभ उठाया। मंदिरों में गाये जाते हुए भजन किर्तनों को लेकर उनको रागदारी ढंग में गाते हुए ध्रुवपद गायकी उन्होंने प्रचलित की। भजन-कीर्तन एवं रागदारी ध्रुवपद गायकी में भेद यह रहा कि भजन -कीर्तन का उद्देश्य परमात्मा का नाम-स्मरण नम्रता एवं भक्तिभाव युक्त करना, यह था जब कि ध्रुवपद गायन में स्वर एवं लय के चमत्कारों का शृंगार रचना, यह उद्देश्य रहा। भजन में पुनः पुनः भगवान्नोमोच्चारण एवं भगवान् की लीलाओं का वर्णन होता है। ध्रुवपद में गीत के शब्दों को विविध स्वरालाप, गमकादि अलंकारों से एवं लयकारी से सजाना, जिससे राग तथा ताल का वैभव भली भाँति व्यक्त हो जाए। आज भी यदि हम लोग बडे बडे देवस्थानों में जा कर वहाँ के दैनिक संगीत कार्यक्रम ध्यानपूर्वक सुने तो पूर्वप्रसिद्ध, अधुना प्रसिद्ध रागों में एवं तालों में मृदंग के साथ गायन-वादन होता हुवा सुनाई देगा। सम्भव है, हमारे यहाँ के भक्तिगान एवं ग्रामीण संगीत का अभ्यास करने पर हमको कइ ग्रंथ गत विषयों पर, जो अब तक स्पष्ट नहीं हैं, प्रकाश मिले !

हमारे यहाँ के भजन-कीर्तनों में पहुत बड़ा विभाग भगवान् कृष्ण के चरित्र से सजा हुवा है। कृष्ण को परमात्मा का पूर्णावतार समझा जाता है। उसके चरित्र की, उसके बाल-लीलाओं की, जमुना-तट पर उसने की हुई खेल-कूद, जिसका उद्देश्य दुष्टों का संहार एवं दीन दुखियों की रक्षा यही था, द्वारकाधीश कृष्ण, कुरुक्षेत्र में अर्जुन को गीता द्वारा उपदेश देनेवाला पार्थसारथी, इत्यादि भूमिकाओं का एक एक घटना पर सैकडों पद, जिनमें शृंगार, वीर, करुण, हास्यादि रसोंका वैभव ओत प्रोत भरा हुवा है, भक्तों ने रचे। सूरदास, रामदास, हरिदास स्वामी, मीराबाई जैसे गायन-प्रेमी भक्तों के पद रागदारी गीतों के लिए मार्गदर्शक हो गए। रागदारी गीत-ख्याल, ठुमरी, होली-इत्यादि में यही कृष्ण-लीलाओं का वर्णन अलंकार-शास्त्र में आये हुए नायक-नायिका प्रकरण के आधार पर बँधे हुए होते हैं।

४

संगीत शिक्षा का ध्येय

संगीत व्यवसायी लोगों में संगीत अध्यापकों का स्थान बहुत ऊँचा है और उनका उत्तरदायित्व भी बड़ा गंभीर होता है । संगीत एक कला है कि जिसके आदर्श न जड़ाकृति में रहते हैं, न स्थायी हैं । अतएव सतत प्रागतिक ऐसे सूक्ष्मरूप में सन्मुख आनेवाले आदर्शों की प्रतिमाएँ ग्रहण करके उनको सदा के लिये चित्त पर मुद्रित करने का सामर्थ्य शिष्य में उत्पन्न करना अथवा उसकी सांगीतिक आन्तरिक प्रेरणा को जगाना, वह एक अति कठिण कार्य संगीत अध्यापक के सन्मुख रहता है । ऐसी परिस्थिति में, वास्तव में, संगीत अध्यापक उन्हीं को होना चाहिए जो इस गंभीर उत्तरदायित्व को समझते एवं उसकी ओर सतत जागृत रहते हों । पर प्रत्यक्ष देखा जाय तो संगीत क्षेत्र में सब से अधिक संख्या संगीत अध्यापकों की ही है । जिनमें से सचमुच योग्य अध्यापक, जो अपने कर्तव्य को ठीक समझते हों, ऐसे बहुत थोडे ही होते हैं । संगीत सीखनेवालों में, संगीत सभाओं में गाकर कीर्ति संपादन करना और उसी व्यवसाय पर अपनी उपजीविका चलाना सब को नहीं सधता । अतएव अधिकतर लोग संगीत शिक्षक का ही व्यवसाय करते हैं यद्यपि, उसमें यश प्राप्त करना इतना सुलभ नहीं है जितना कि साधारणतया समझा जाता है । संगीत अध्यापक के उत्तरदायित्व को स्वयं इस व्यवसाय को चलानेवालों में से बहुत से न भी समझते होंगे । दो तीन वर्ष की संगीत शिक्षा पा कर थोडासा स्वरज्ञान, रागज्ञान प्राप्त करके, एवं तबले की संगत में गाने बजाने का थोडासा अभ्यास करके संगीत अध्यापक बनना, आजकल कोई आश्चर्यकारक बात नहीं है । जहाँ बालबच्चों को संगीत सिखलाना केवल एक शिष्टाचार गिना जाता है, उस पर अधिक समय अथवा द्रव्य देने की आवश्यकता नहीं समझी जाती है, वहाँ ऐसे अपरिपक्व संगीत अध्यापकों को अपनी वृत्ति चलाना असंभव नहीं होता । पर जो लोग सचमुच संगीत विद्या एवं संगीत कला में विशेष प्रगति एवं प्रावीण्य का ध्येय रखते हुए संगीत सीखते हैं, उनको तो आरंभ से ही अनुभवी, दक्ष एवं क्रियासिद्ध शिक्षकों से ही संगीत शिक्षा लेनी चाहिए । नीरे संगीत सभाओं में गा कर श्रोताओं का मनोरंजन करनेवाले की अपेक्षा गायक वादक तैयार करनेवाले का ज्ञान, दृष्टिक्षेप कहीं अधिक होना चाहिए एवं उसकी क्रियासिद्धि भी उच्चश्रेणी की होनी चाहिए । जो स्वयं सुस्वर, रागशुद्धि रखनेवाला लयदार एवं व्युत्पन्न न हो वह दूसरों को किस प्रकार योग्य मार्गदर्शन कर सकता है ? शाब्दिक विवरणसे पहले तो उसको अपने शिष्यों के सन्मुख प्रत्यक्ष प्रयोग करके आदर्श रखना है । अतएव सर्व प्रथम एक संगीत अध्यापक को सुरीला एवं लयदार गायक अथवा वादक होना चाहिए । वह चाहे संगीत सभाओं में जाकर गायन वादन की दंगलें मारा हुआ न हो, पर बुद्धिमान शिष्यों के आगे एक योग्य आदर्श रूप में अवश्य हो । महफिलों में गाना बजाना, दंगलें मारना तो एक आदत की बात है । वहाँ तो विज्ञान की विशेष प्रगल्भता की आवश्यकता नहीं होती । समयसूचकता, सभाधैर्य, एक प्रकार की तात्कालिक अहंमन्यता, आढ्यताकी आवश्यकता है । थोड़ासा ही गुण हो पर अत्यधिक

आत्मविश्वास हो तो महफिलबाजी बन सकती है ।

संगीत शिक्षक के पास पुरानी परंपरागत चीजों का संग्रह पर्याप्त होना चाहिए, जो सब संगीत के अध्यापन में आधारभूत होती हैं । हमारे यहाँ प्राचीन परंपरागत संगीत शिक्षा प्रणाली में प्राथमिक शिक्षा अर्थात् सुर भरना, सीधे पलटे रटना एवं साँस बढाना, जिससे कि कण्ठस्वर में ओज, स्थिरता एवं माधुर्य आवे, इत्यादी साधने के पश्चात् परंपरागत प्राचीन संगीत प्रबंध अर्थात् चीजों की ही शिक्षा दी जाती है । एक एक राग में दस बीस पच्चीस चीजें विलंबित मध्य एवं द्रुत लय में जब तक नहीं सिखाई जाती थी, तब तक उस राग से पूरा परिचय अपने शिष्य को हुआ, ऐसा कोई भी शिक्षक मान नहीं सकता था । राग नियम, थाट, वादी, संवादी, स्वर-संगतियाँ, पकड इत्यादि का शाब्दिक वर्णन क्वचित् ही कभी किया जाता था । चीजों में रचा हुआ हर एक राग का शृंगार ही सन्मुख आदर्श करके रखा जाता था और उसी से राग का स्वरूप स्मरण में रखा जाता था । ५० वर्ष पूर्व किसी पुरानी परंपरा के गायक को राग का शाब्दिक वर्णन करने को कहा जाता तो वह साफ कह देता कि वह सब चीजों में देख लिया जाय । शब्दों से उनको बताने में वे असमर्थ थे । संगीत का शास्त्र भी और क्या होता है, अतिरिक्त इसके कि गीत प्रबंधों में सुनाई देते हुए राग के शृंगार का शाब्दिक वर्णन संगीत की परिभाषा में किया जाए !

इसी बातचीत के संदर्भ में एक घटना का मुझे स्मरण आता है । एक बडे संगीत कला कुशल सज्जन के मन में संगीत शास्त्र के प्रति बडी घृणा थी । एक संगीत शास्त्रकार से वे कह भी बैठे, "पंडितजी, इस शास्तर बास्तर को रहने दो, इसकी एक गठरी बाँधकर दर्या में फेंक दो, हमारे आगे इसकी कौड़ी की भी कीमत नहीं" । शास्त्रकार बेचारे क्या कहते ! क्यों कि वे स्वयं एक मेहमान की तौर पर उन्हीं के यहाँ स्वयं ठहरे हुए थे, जो शास्त्र से इतनी घृणा करते थे और स्वयं एक बडे आदमी थे । वे सज्जन गायक एवं वैणिक थे । कुछ समय शांत रहकर शास्त्रकार ने कुछ प्राचीन परंपरा की गायन वादन शैली में एवं प्राचीन नायकों की संगीत रचना द्वारा किसी एक लोकप्रिय राग सुनने की इच्छा प्रदर्शित की । बीनकारने तुरंत कंधेपर बीन उठाकर राग के आलाप बीन पर एवं कुछ पुरानी संगीत रचनाएँ सुनाना आरंभ किया । यह सब सुनने के पश्चात् शास्त्रकार ने उक्त राग की छानबीन उन्हीं आलाप एवं चीजों द्वारा स्वयं बीनकार से एक के पश्चात एक प्रश्न पुछना आरंभ किया । जैसे कि, उक्त राग कौन कौन से तीव्र-कोमलस्वर लगते हैं, उनमें सुरसंगतियाँ कौन कौन सी हैं, वर्ज्यावर्ज्य, आरोही-अवरोहि, प्रबल स्वर, दुर्बल स्वर, विशेष पहचान के स्वरविन्यास, इत्यादि । बीनकारनें सब के उत्तर ठीक दिए जैसे कि राग के वास्तविक स्वरूप को शाब्दिक वर्णनद्वारा दर्शाते गये । यह सब होने के पश्चात् शास्त्रकार ने कहा, हमारा शास्त्र भी तो यहीं कहता है जो आपने अभी अभी इस राग के संबंध में कृपा करके बताया था । "सचमुच !" "बीनकारने पुछा । "बिलकुल सच ? "लीजिए अभी पढ़के सुनाता हूँ," शास्त्रकार ने राग नियम का श्लोक एवं उसका अर्थ समझाया । "अरे ये तो सब हमारी ही बातें इसमें भी लिखी हुई हैं । पंडितजी, अब हम मान गए आपके शास्त्र को, क्योंकि इन्हीं पुरानी चीजों के जोर पर इन रागोंके कायदे

लिखे हुए हैं । हम भी अपने कायदे इन्हीं चीजों पर से बयान करते हैं । कहीं और से तो लाते नहीं। आपके शास्त्र में भी यही बातें बयान की हुई हैं । अब हम तो सब से शास्त्र भी देखने की सिफारिश करेंगे ।" अतएव प्राचीन आदर्शों का, पुरानी परंपरागत चीजों का पर्याप्त संग्रह एक संगीत अध्यापक के पास होना चाहिए । पुरानी संगीत शिक्षा प्रणाली में तो इन चीजों की महत्ता, कला की एवं शास्त्र की, दोनों दृष्टिओं से थी । बिना चीजों के भिन्न भिन्न नमूनों के संग्रह के राग के संपूर्ण स्वरूप की कल्पना उस समय हो नहीं सकती थी, अतएव उनकी महत्ता शास्त्र दृष्टि से थी । अतिरिक्त इसके, उच्च श्रेणी की कलाकृतियों के रूप में ये चीजें हमारी संगीत का जीवन प्रवाह ही थी । आज भी कलाकृतियों के रूप में उनका स्थान वही है जो प्राचीन शिक्षा प्रणाली में था । यद्यपि आजकल संगीत छात्रों को स्वरज्ञान, रागज्ञान, एवं कुछ ताल का अनुभव प्रथम से ही कराया जाता है एवं संगीत के सर्वसाधारण नियम तथा राग नियम समझाये जाते हैं, जिसके कारण राग नियम समझाने के लिये चीजें सीखने की आवश्यकता भी नहीं हो, तथापि कलाकृतियों के रूप में ये उत्तम आदर्श, जिनको सुनकर, कण्ठस्थ करके अपनी कल्पनाशक्ति जगाना आवश्यक होता है, संगीत शिक्षक के पास अवश्य होने चाहिए। प्रत्यक्ष कलाकृतियाँ ही तो कलावन्तों को मार्गदर्शक होती हैं ।

आज की सामाजिक, आर्थिक परिस्थिति में प्राचीन शिक्षा प्रणाली के अनुसार संगीत अध्ययन-अध्यापन लगभग असंभव ही है । किसी संगीत विद्यार्थी के पास न द्रव्य न समय है कि वह किसी उस्ताद की निग्रानी में महिनों, सालों तक स्वर ही स्वर भरे, पुर्जी पुर्जी करके एक स्थायी सीखने में हफ्ते नहीं, महिनों बिता दें । आजकल तो किसी अच्छे सुरीले शिक्षक के पास प्रारंभिक स्वर, राग तालों के पाठ लेकर उनका खूब एकाग्रता के साथ अभ्यास करके उन पर पूरा अधिकार प्राप्त करके पश्चात् अनेक गुणीजनों के पास चीजें एवं गायकियोंका अभ्यास करके गुण संपादन किया जा सकता है । ये प्राथमिक शिक्षा देनेवाले संगीत अध्यापक ही अति महत्त्व के होते हैं । शिष्य के कण्ठस्वर एवं कानों को अयोग्य मार्गपर ले जाकर बिगाडना नहीं वरन् उनमें रहती हुई संगीत ज्योति को जगाना, वह एक अतिमहत्त्वका उत्तरदायित्व संगीत शिक्षक के मत्थे रहता है । अतएव यह प्राथमिक शिक्षा देनेवाले अध्यापक स्वयं सुरीले रसिक एवं छात्र की शक्ति एवं प्रवृत्तियों को ठीक ठीक समझनेवाले ही होने चाहिए । जहाँ प्रथमतः ही छात्र के कानों में बेसुरा, बेताल, नीरस गायन वादन पडा, अयोग्य रीति से कण्ठस्वर का उच्चारण, अयोग्य रीति से शब्दोच्चार एवं तान का अभ्यास करने की, व्यर्थ जोर से चिल्लाने की आदत हुई, फिर वह छात्र संगीत में यशस्वी होना कठिन है ।

हमारे यहाँ अभीतक कण्ठस्वर के उच्चारण की शास्त्रोक्त रीतियाँ प्रचलित हुई नहीं हैं । आनुवंशिक गायक वादकों के यहाँ खरज भरना एवं साफ आकार खोलकर गाना, आरंभ में कम से सम तीन वर्ष तक केवल आलाप, छोटे, छोटे, विलंबित, मध्यलय में, राग में आते हुए स्वरों के मुक्कामों पर यथायोग्य ध्यान पहुँचाते हुए गाना, ये ही कण्ठस्वर को सुस्वर, मधुर एवं क्रियासिद्ध बनाने की रीतियाँ प्रचलित हैं । वे लोग एकदम आरंभ में ही द्रुत तानें नहीं गवाते । जबतक आलाप एवं चीजों के द्वारा राग के स्वर एवं मुकाम कण्ठ में ठीक शुद्ध नहीं

होते, कण्ठस्वर में सुस्वरता, ओज, स्थिरता एवं माधुर्य नहीं आता, तब तक उसको दौड़ भाग करवाने से कण्ठस्वर को एवं कान के सूरीलेपन को हानि पहुँचती है, ऐसी उन लोगों की दृढ़ भावना है । यह उनकी भावना यथायोग्य है । वास्तव में द्रुत लय में गाने बजाने के सामर्थ्यपर ही संगीत का माधुर्य निर्भर नहीं है, जैसा कि आजकल समझा जाता है । जिसकी तान यंत्र की भाँति अतिद्रुत लय में चलती है, तबलिये के साथ द्वन्द्व करने में जो समर्थ है, वही सब से श्रेष्ठ गायक समझा जाय, यह आवश्यक नहीं है । चाहे जितनी द्रुत तान क्यौ न हो, तबलिये को चाहे जैसे आडी चौडी लय में अपने साथ घुमाने में समर्थ क्यों न हो, यदि सूरीलापन, राग गायकी एवं चीज को सम्हाल न सके, वह गायक कभी भी श्रेष्ठ नहीं समझा जायेगा । किंबहुना रागदारी संगीत के उज्ज्वल, गंभीर, भव्य सौंदर्य को विद्रूप बनाने में एवं उसको बदनाम करने में ये ऊटपटांग तैयारियाँ पर्याप्त यशस्वी हुई हैं । जोर से धुमश्चक्री करते हुए, हाथ पैर पटकते हुए, आक्रोश करते हुए गाने को ही कुछ लोग रागदारी संगीत समझते हों, तो कोई आश्चर्य नहीं । इस दुरवस्था का कारण अपने सामर्थ्य के परे बड़े बड़े उस्तादों का केवल अनुकरण करने के प्रयत्नों में ही है। 'गणेशजी की मूर्ति, बिना मूर्तिकारकी कला सीखे, बनाने गए और निकल आया बंदर, ' यही अवस्था होती है । अतएव तैयारी यही एक ध्येय संगीत शिक्षा में होना नहीं चाहिए ।

संगीत सीखनेवालों में कई प्रकार के कण्ठस्वरवाले, कई प्रकार की श्रवण कुशग्रता वाले आते हैं । किसी का कण्ठस्वर मोटा भारी एवं ढाला होता है तो किसी और का पतला एवं उँचा होता है । उनमें स्त्री, पुरुष, बालक इत्यादि भी भिन्न भिन्न कण्ठस्वर वाले होते हैं । इन सब प्रकार के कण्ठस्वरों के-अंगस्वभाव, शक्ति, ऊँची-नीची मर्यादा पर लक्ष्य पहुँचाते हुए भिन्न भिन्न प्रकार से शिक्षा देना आवश्यक हो जाता है । इस बात पर जिस संगीत अध्यापक का ध्यान रहता है वही अपने शिष्यों को संगीत क्षेत्र में सफल पाता है । अयोग्य मार्ग से शिक्षा पाने के कारण जीवनी भर अपने कंठ स्वर का स्वाभाविक माधुर्य खो बैठे हुए संगीत विद्यार्थीओं के सैकडों उदाहरण आज भी हमारे दृष्टि पथ पर पडते हैं । कई छोटी लड़कियों ने बड़े उस्तादों का अनुकरण करने के प्रयत्न में अपने कण्ठस्वर का माधुर्य तो क्या, स्त्रीत्व भी खोया हुआ दिखाई देता है । अपने सुस्वर कोमल कण्ठ में न जँचनेवाले गमक, हलक, जबडा, तान इत्यादि का दिन प्रतिदिन अभ्यास करके कण्ठ स्वर में कर्कापन लाया हुआ कई छोटी लड़कियों के गाने में स्पष्ट होता है । उस्ताद अपने घराने की गायकी सिखा देते हैं, पर लडकी के कण्ठस्वर की जाति, उसकी शक्ति , उसकी मर्यादा न देखते हुए व्यर्थ त्वरा करके सदा के लिए कण्ठस्वर बिगाड देते हैं । हाँ, धीरे धीरे कण्ठस्वर की जाति पर योग्य लक्ष पहुँचाते हुवे, सामर्थ्य के बाहर आलाप तान लेने के प्रयत्न में कहीं बेसुरा एवं बौंगापन न आवे, इस बातपर सरर्क रहते हुए सिखाते, तो संभव है घराने की गायकी का एक हिस्सा लडकी के कण्ठ में आ जाय पर जल्दबाजी में बिगडे हुए ही कण्ठस्वर अधिक सुनाई देते हैं । फिर विशेष आश्चर्य यह है कि बेचारी शिष्या को तो शंका भी नहीं आती कि अयोग्य रीति से अभ्यास होने के कारण उसके कण्ठस्वर का सर्वनाश हुआ है । उसको उस्ताद की गायकी

हूबहू गाते आने में ही धन्यता लगती है । सुननेवालों पर चाहे जो परिणाम हो, पर "उस्ताद का रंग पूरा अपने गाने में आ गया और क्या चाहिए !" इसी विचार में वह एकचित्त हो जाती है। एक संगीत प्रेमी ने तो मुझसे एक प्रश्न पुछा, "क्यों महाराज, संगीत का ही धंधा-रोजगार करने वाले आजकल के गायकों में से सैकडा अस्सी गायकों के कण्ठस्वर मधुर क्यों नहीं होते ?" इस प्रश्न का उत्तर यही है कि तुरंत बाजी, दो ही तीन वर्ष की शिक्षा पा कर किसी प्रकार गायक नहीं तो कमसे कम संगीत शिक्षक बनने की आकांक्षा । संगीत अध्यापक स्वयं सुरीला, रसिक, अनुभवी, विचारवंत एवं दक्ष न हो तो वह शिष्यों को किस प्रकार योग्य मार्ग पर सिखा सकता है ! अर्ध कच्चे संगीत अध्यापकों के शिष्यों का गाना सुपरिणामी न हुआ तो आश्चर्य ही क्या?

निसर्गतः सांगीतिक बुद्धिवाले छात्रों के भी भिन्न प्रकार होते हैं । किसी के कान अर्थात् श्रवण कुशाग्रता अच्छी होती है, पर कण्ठस्वर अनुकूल नहीं होता । ऐसे छात्रों को प्रारंभिक शिक्षा के पश्चात् किसी वाद्य का ही अभ्यास करना चाहिए । ऐसे छात्रों को वाद्य सीखने की सूचना देना यह भी संगीत अध्यापक का एक कर्तव्य है । किसी संगीत छात्र का कण्ठस्वर अच्छा होता है तो उसमें श्रवण कुशाग्रता नहीं होती । सुरीला, बेसुरा, गाना-बजाना एवं ध्वनिरचना में कोई विशेष माधुर्य हो तो वह उसके समझमें नहीं आता है । ऐसे विद्यार्थी को तो प्रथम पर्याप्त प्रमाण में गाना बजाना सुनना चाहिए । अपने कण्ठ से एक भी स्वर निकालने से पहले उसको सुन-सुनकर अपना श्रवण सामर्थ्य बढाना चाहिए । ऐसे विद्यार्थी को सुरीला गाना बजाना सुनाने के जितने अवसर संभव हो प्राप्त कर देना, इस बात पर संगीत अध्यापक को लक्ष्य पहुँचाना चाहिए । जिस संगीत छात्र के कान भी कुशाग्र हों और कण्ठस्वर भी मधुर हो उसको संगीत क्षेत्र में यश प्राप्त करने में कोई संदेह नहीं होता । ऐसे छात्र संगीत अध्यापक के पास रख्खी हुई मौल्यवान वस्तु ही के रूप में समझना चाहिए, जिसको किंचित् भी हानि न पहुँचे, वरन् वह अपने पूर्ण तेज से प्रकाशमान हो, इस बातपर अति सावधानी रखते हुए उसको सिखाना, यह बडा भारी उत्तरदायित्व संगीत अध्यापक का होता है । छात्रों के अंगस्वभाव, उनके कण्ठस्वर का धर्म, उनकी आर्थिक; समाजिक परिस्थिति इत्यादि पर ध्यान पहुँचा कर ही उन प्रत्येक की संगीत शिक्षा का मार्ग लगाना चाहिए । वर्षानुवर्ष परिश्रम करके श्रोताओं को तो क्या, पर स्वयं अपना मनोरंजन न कर सका, तो उस संगीत विद्यार्थी को, जो वास्तव में संगीत विद्या का, संगीत कला का निःसीम भक्त करके उसकी सेवा में तन-मन-धन अर्पण किया हुआ हो तो कितनी निराशा होती होगी ! ऐसी निराशा में मरणप्राय दुःख में सदा के लिये डूबे हुए कई सज्जन मेरे देखने में आये हैं । योग्य मार्गदर्शन न होने के कारण निसर्गतः रहते हुए सांगीतिक गुणों का नाश हो कर ही रहता है, और निराशा पल्ले पडती है । अथवा कण्ठस्वर अनुकूल न हो तो किसी वाद्य पर अभ्यास करना अथवा स्वर रचना, गीत रचना करना, वाद्यवृंद चलाना इत्यादि कई विशेषज्ञता के मार्ग हमारे विद्यार्थियों के सम्मुख है, जिनमें से केवल एक ही पर अपनी अपनी परिस्थिति के अनुसार परिश्रम करके उसी में प्रावीण्य संपादन किया जा सकता है ।

५

आर्ष संगीत

आज की चर्चा 'आर्ष संगीत' पर है। 'आर्ष' शब्द 'ऋषि' से निकला है। अर्थात् 'आर्ष' यानी ऋषियों का, ऋषियोनें बनाया हुआ। संगीतशास्त्र ग्रंथों में 'आर्ष संगीत' नाम से किसी विशेष संगीत का उल्लेख नहीं है। यहाँ 'आर्ष संगीत' का अर्थ 'ऋषियों के समय का संगीत' ही लेना होगा। ऋषियों का युग, ऐतिहासिक युग से पूर्व का है। इसे वैदिक अर्थात् वेदों का युग समझा जाता है। इस युग के धार्मिक, सामाजिक सांस्कृतिक विचार-व्यवहारों के सम्बन्ध में चार वेद एवं तज्जन्य षड्दर्शन, उपनिषद्, पौराणिक कथादि वाङ्मय में जो कुछ सूचनात्मक उल्लेख मिलते हैं इन्हीं से हमें अपनी कल्पनाशक्ति के बल तत्कालीन संगीत से, जैसा, जो कुछ हो सके, परिचय कर लेना होगा।

भरतनाट्यशास्त्र हमारा सब से पुराना ग्रंथ है कि जिसमें संगीत के सम्बन्ध में कुछ चर्चा की गई है। इससे भी प्राचीन कोई ग्रंथ हो तो वह आज उपलब्ध नहीं है। वास्तव में यह ग्रंथ भी संगीत पर विशेष नहीं है। यह नाट्यकला को समझाने वाला ग्रंथ है। उस में संगीत की चर्चा, संगीत को नाट्य का ही एक अंग समझ कर की गई है। इस में समझाया हुवा संगीत अधिकतर शब्दप्रधान, प्रासंगिक, नाटकों में आते हुए दृश्यों से सम्बन्धित, ऐसा है। 'राग' कि जिसे हम लोग आज हमारी संगीत का प्राण समझते हैं, भरत नाट्यशास्त्र में नहीं है। विद्वानों का मत है कि भरत के समय में, 'राग'-अर्थात् संगीत की परिभाषा में जिस वस्तु को 'राग' कहते हैं सो-प्रचार में आये नहीं थे। भरत के पश्चात् के ग्रंथों में, बृहद्देशी, रागार्णव, संगीत मकरंद, रत्नाकर इत्यदि सब में मुख्यतः राग ही समझाये गये हैं।

भरतनाट्यशास्त्र वेदकाल की अपेक्षा बहुत अर्वाचीन है। इतिहास संशोधकों नें इस ग्रंथ का समय ईसवी २ री से ५ वीं सदी तक कहा है। वेदकाल इसवी सदीं के पूर्व ४-५ हजार वर्षो तक निश्चित किया गया है। संभव है, अधिक संशोधन के फलस्वरूप यह काल और भी इससे प्राचीन प्रतीत हों !

वेदकालीन संगीत को गान्धर्व, मार्गसंगीत कहा गया है जिसका उद्देश्य केवल मनोरंजन नहीं, वरन् आत्मिक उन्नति था। संगीत की उत्पत्ति के सम्बन्ध में भरत मुनि कहतें हैं :-

एवं संकल्प्य भगवान् सर्ववेदाननुस्मरन्।
नाट्यवेदं ततश्चक्रे चतुर्वेदांगसंभवम्॥
जग्राह पाठ्यमृग्वेदात् सामभ्यो गीतमेवच।
यजुर्वेदादभिनयान् रसानाथर्वणादपि॥

अर्थात् ब्रह्माजी नें सर्व वेदों का मनन कर के ऋग्वेद से भाषा, सामवेद से स्वर, यजुर्वेद से अभिनय एवं अथर्व वेद से रसशास्त्र उत्पन्न करके यह नाट्य वेद, जिसमें चारों वेदों के

अंग संकलित हैं, निर्माण किया ।

यदृच्छा से उत्पन्न होनेवाली सब वस्तुओं को हम लोग ब्रह्मलिखित कहते हैं । इसका भावार्थ यही है कि किसी एक व्यक्तिनें संकल्पपूर्वक, हेतुपूर्वक वह वस्तु निर्माण नहीं की । वस्तुस्थिति एवं मनुष्य स्वभाव के फलरूप अपने आप अस्तित्व में आनेवाली ये वस्तु होती हैं । अस्तु ।

पं. शाङ्र्गदेव संगीत रत्नाकर में गान्धर्व की परिभाषा इस प्रकार करते हैं :-

अनादिसंप्रदायं, यद्गंधर्वै संप्रयुज्यते ।
नियतं श्रेयसो हेतुस्तद्गांधर्वम् जगुर्बुधाः ॥

अर्थात, जिसकी परंपरा अनादि है यानि किसनें, कब, कैसे उसको उत्पन्न किया सो कहा नहीं जा सकता, जिसका प्रयोग गंधर्व अर्थात् स्वर्गीय गायक करते थे और जिससे अवश्यमेव आत्मिक उन्नति होती है, ऐसा जो संगीत सो गांधर्व ।

रत्नाकर के टीकाकार कल्लिनाथ इसको वेदों की भाँती अपौरुषेय अर्थात् ईश्वर निर्मित मानते हैं । यही कल्लिनाथ गांधर्व को मार्ग संगीत ही समजना चाहिए, ऐसी सूचना अपनी टीका में करते हैं, यद्यपि स्वयं, शाङ्र्गदेव ने ऐसा कहीं नहीं कहा है । शाङ्र्गदेव मार्गसंगीत की परिभाषा इस प्रकार करते हैं : -

यो मार्गितो विरिंच्याद्यैः प्रयुक्तो भरतादिभिः ।
देवस्य पुरतः शंभोर्नियताभ्युदयप्रदः ॥

अर्थात, मार्ग संगीत वह संगीत है, जिसको देवतादिकों नें संशोधित कर के शास्त्रबद्ध किया, जिसका प्रयोग भरतादिकों नें शिवजी के सन्मुख किया और जिस से अवश्यमेव अभ्युदय प्राप्त होता है ।

गांधर्व तथा मार्ग संगीत की तुलना करते हुवे कल्लिनाथ का इन दोनों को एक ही भावार्थ में समझना ठीक प्रतीत होता है ।

मार्ग धातु का अर्थ अन्वेषण यानि खोज, संशोधन, तलाश, इत्यादी होता है । 'मृग' शब्द से यह धातु उत्पन्न हुवा है । शिकारी हिरन का पता उसकी पगडंडियों से लगाते हुए उसका पीछा करता है और उसकी प्रगति की दिशा की खोज करता है, उसी को मार्ग कहते हैं । यही शब्द पर्याय से राह, रास्ता, पताह् इत्यादि अर्थ में रूढ हुवा है । मार्ग संगीत की परिभाषा में उसको विरिंच्याद्यैः, अर्थात् ब्रह्मादिकों द्वारा संशोधित, केवल ब्रह्माजी द्वारा नहीं, तो और भी विभूतियों द्वारा संशोधित, माना गया है । केवल ब्रह्माजी द्वारा संशोधित होता तो उसको वेदों की भाँती अपौरुषेय माना भी जा सकता था, क्यों कि वेदों की उत्पत्ति ब्रह्माजी के चार मुखों से मानी गई है और फिर भी वे अपौरुषेय कहलाते हैं । ब्रह्माजी मनुष्यातीत कोटि के माने जाते हैं, अतएव वेदों का अपौरुषेयत्व माना जाता है । गंधर्वों में हाहा, हूहू, कंबल, अश्वतर;

ऋषि-मुनिओं में नारद, तुम्बुरु, हनुमान, भरत, दत्तिल, कोहल, याष्टिक, कश्यप, मतग्ङ तथा अन्य विभूतियों में रावण, अर्जुन, यह सब संगीत के बडे ज्ञाता माने गए हैं । इन में से नारद, भरत, दत्तिल, कोहल तथा मतङ्ग के ग्रंथ उपलब्ध हैं । पौराणिक नारद एवं हनुमान्जी यह दोनों व्यक्ति ग्रंथकार नारद एवं हनुमन्मत के प्रचारक हनुमानजी से भिन्न होंगे, ऐसा विद्वानों का मत है । अस्तु ।

गांधर्व तथा मार्ग संगीत का फल एक ही है । गांधर्व को 'नियतं श्रेयसो हेतुः' तथा मार्ग संगीत को, नियताभ्युदयप्रदः ' कहा गया है । दोनों का फल आत्मिक उन्नति (Spiritual Strength) है । गांधर्व का प्रयोग गंधर्व, अप्सराओं नें किया, मार्ग संगीत का प्रयोग भरतादिकों नें किया, गांधर्व की परिभाषा में उसके शास्त्र का उल्लेख नहीं है, मार्ग संगीत के नाम ही में उसके शास्त्रबद्ध होने की सूचना है ।

अब इस चर्चा का व्यावहारिक दृष्टि से विचार करें । अपौरुषेय का अर्थ अपने आप उठा हुवा, स्फूर्तिजन्य, संकल्प पूर्वक नहीं, ऐसा होता है । किसी एक व्यक्ति द्वारा हेतु पूर्वक, विचार पूर्वक बनाया हुवा नहीं वरन् अनेक व्यक्तिओं की स्फूर्ति का, समयानुसार प्रसंगानुसार, मनोवृत्ति के अनुसार, फलरूप हो कर प्रचार में आया हुवा; उस प्राचीन कला के प्रभावशाली, प्रतिभाशाली, शक्तिशाली, गंधर्वो के मधुर कण्ठ स्वर से जिसका आविष्कार हुवा, ऐसा जो संगीत सो गांधर्व । वास्तव में हमारे वेद भी तत्कालीन विभूतियों के स्फूर्तिजन्य उद्गारों का एक अथाह संग्रह ही तो है ! अपने जीवन में जिस किसी महात्मा को जो जो अनुभव धार्मिक, सामाजिक, व्यावहारिक एवं नैसर्गिक बाबतों में आये सो ही उसनें अर्थपूर्ण सूत्रात्मक उक्तियों द्वारा प्रकट किये । यही वाक्य अधिकार वाणी का सम्मान पा कर, त्रिकालाबाधित तत्वों को समझाने वाले सूत्र, मंत्र, ऋचा, जो कुछ कहिए, उनके रूप में हमारे यहाँ के ज्ञानकोष के आधार बन गये । यही ज्ञानकोष हम 'वेद' इस नाम से मानते हैं । इसी प्रकार गांधर्व का भी अपौरुषेयत्व समझना चाहिए ।

मंत्र विद्या का प्रभाव इस युग में भी हम लोग कभी कभी देखते हैं । मंत्राक्षरों में अद्भुत शक्ति होती है, यह विश्वास आज भी हम लोगो में है । सूर्य नमस्कारों के साथ 'ॐ ह्राम्, ॐ ह्रीम, ॐ ह्रूम' इत्यादी अक्षरों का उच्चार करने की प्रथा है । क्यों कि इन अक्षरों में ओज है और उनके उच्चरण से हमारे समस्त शरीर में एक शक्तियुक्त ज्योति सी प्रज्वलित होती है, ऐसा हम लोग मानते हैं । हो सकता है कि गांधर्व में भी ऐसी ही कुछ अद्भुत शक्तियाँ रही हों । वरन् अक्षरों की अपेक्षा मधुर कण्ठ से निकले हुवे सुस्वर आलाप अधिक प्रभावशाली होंगे, ऐसा कोई कहे तो आश्चर्य नहीं ।

गांधर्व का शास्त्र जो कुछ हो उसका कोई विशेष ग्रंथ तो उपलब्ध नहीं है । सामगान पर लिखे हुवे शिक्षा ग्रंथों में अंशतः गांधर्व का शास्त्र पाया जा सकता है, अनेक महान् आचार्यो एवं ऋषिमुनियों ने वेदमंत्रों के शुद्ध उच्चारण समझाते हुए ये शिक्षाएँ बनाई हैं । इनमें हमारी वर्णमाला में आते हुए प्रत्येक स्वर तथा व्यञ्जन का उच्चार, कण्ठ तथा मुख के किस स्थान

से होना चाहिए, अनुस्वार, युक्ताक्षर, विसर्ग, आदि का परिणाम अन्य अक्षरों पर क्या होता है और उस परिणाम के अनुसार उन अक्षरों के उच्चार कैसे करने चाहिए, मंत्रों में आनेवाले कण्ठ स्वर के चढाव, उतार , एवं ह्रस्व, दीर्घ, प्लुत इत्यादि बातों की चर्चा है । परन्तु यह सब बातें क्रियात्मक है और उनके प्रयोगों के साथ उनका स्पष्टीकरण होना चाहिए । अल्प प्राण, महा प्राण, घोष, अघोष, विवाद संवाद, आभ्यन्तर प्रयत्न, बाह्य प्रयत्न इत्यादि परिभाषा अक्षरों के सम्बन्ध में, उदात्त, अनुदात्त तथा स्वरित इन स्वरों के सम्बन्ध में, ह्रस्व, दीर्घ, प्लुत यह कालमान के सम्बन्ध में जब तक यथा योग्य रीतिसे सप्रमाण, सप्रयोग समझाये नहीं जायेंगे तब तक सामगान की यथार्थ कल्पना करना कठिन ही है । सामगान करनेवालों में से जो भी कोई आज जीवित हैं वे इन बातों पर प्रकाश डालने में असमर्थ प्रतीत होते हैं । उनके गायन से भी सामगान के मूल सिद्धान्तों का पता नहीं चलता ।

सामवेद गेय अर्थात् गाया जानेवाला वेद है । जैमिनी सूत्र में 'साम' शब्द का अर्थ 'गीतिषु सामारख्या' कह कर गायन ही समझाया गया है । छान्दोग्य उपनिषद में भी शिक्कादि संवाद में 'का साम्नोगतिः ?' यह प्रश्न कर के उसका उत्तर स्वर दिया गया है । इसी प्रकार बृहदारण्यक में 'तस्य ह एतस्य साम्नः यः स्वं वेद भवति, ह अस्य स्वं तस्य स्वर एव स्वं' यह विधान है । साम विधान में 'स्वरो वाव साम्नः स्वम्, क्रुष्टादि भेद भिन्नः स्वर एव सान्मः स्वम्' अर्थात्, क्रुष्ट प्रथम इत्यादि भेदों में स्वर ही साम वेद का स्वरुप है । सूत्र व्याख्यान में यूँ कहा गया है :-

"सामवेदे संति सहस्त्रं गीत्युपायाः । आह कतमे ते गीत्युपाया नाम ? उच्यते गीतिर्नाम क्रियाहि आभ्यन्तरजन्या स्वरविशेषाणामभिव्यज्जका सामशब्दाभिलष्या, सा नियतप्रमाणायाम् ऋचिगीयते । तत्संपादनार्थोऽयं ऋगक्षरविश्लेषः विकर्षणम्, अभ्यासः विरामः स्तोभः इत्येवमादयः सर्वे सामवेदे सामान्मायन्ते ।

अर्थात्, सामवेद में अधिक तर ऋग्वेद के ही कुछ मंत्र कण्ठ स्वर के यथायोग्य प्रमाण में उतार चढाव एवं अक्षरों का तोडना, लम्बाना, दोहराना, विश्रांति. इत्यादि क्रियाओं के सहित पढे जाते हैं । अर्थात् ऋग्वेद के कुछ मंत्र ले कर उनको पूर्वाचार्यों के बांधे हुए नियमानुसार सुस्वर आलापों के साथ गाना, यही सामगान है । गायन करते हुवे मंत्राक्षरों का तोड़ना मरोड़नः उस समय में ही भी मान्य था । गायन में शब्दों को सुनने वाले कवि तथा काव्य लोलुप रसिकोंको मैं साम संहिता उठाकर उसमें ऋचाओं के अक्षरों का एवं शब्दों का स्वरूप क्या से क्या हो गया है सो देखने की सूचना अवश्य देना चाहता हूँ । अस्तु ।

इन उक्तियों से सामवेद गेय अर्थात् गाया जानेवाला था यह तो सिद्ध हुवा । सामवेद में आनेवाले स्वरों को 'यम' कहते हैं । यह उतरती श्रेणी में क्रमशः क्रुष्ट, प्रथम, द्वितीय, तृतीय, चतुर्थ, मन्द्र तथा अतिस्वार्य कहलाते हैं । इनमें से 'प्रथम, द्वितीय, तृतीय एवं चतुर्थ' ये पहले प्रचार में आये होंगे । पश्चात् क्रुष्ट यानि सब से ऊँचा तथा मन्द्र नीचा और अतिस्वार्य ये और तीन जोड़ दिये गए होंगे, ऐसा कुछ विद्वानों का मत है । यमों के नाम तो उपलब्ध हैं परन्तु

क्रुष्ट, प्रथम इत्यादि स्वर आपस में क्या ध्वन्यन्तर रखते थे, अर्थात किसी एक ऊँचे स्वर को यदि क्रुष्ट माना जाय तो उससे कितना नीचे प्रथम, प्रथम से कितना नीचे द्वितीय इत्यादि अन्तिम अतिस्वार्य तक इनके वास्तविक ध्वनिस्थानों के सम्बन्ध में हम लोगों को कुछ ज्ञान उपलब्ध नहीं है। वर्तमान सामपाठियों से जो कुछ सामगायन सुनने में आता है उससे यह नहीं विदित होता है कि वे लोग कोई विशेष निश्चित स्वरान्तरों को, किसी विशेष स्वरग्राम में गाते हैं। हाथ की उंगलियों पर तो ये स्वर ठीक बताये जाते हैं। परन्तु गले में कौन से और कैसे स्वर निकाल रहे हैं, उनके ध्वन्यन्तर ठीक रहते हैं या नहीं इस बात पर कोई विशेष ध्यान दिया जाता हो, ऐसा नहीं जान पडता। ऋग्वेद के पाठ में उदात्त, अुनदात्त तथा स्वरित अर्थात् कण्ठ स्वर का चढाव, उतार तथा इन दोनों का जोड़ ये केवल तीन क्रियाएँ रहती हैं। इनमें आपस में कोई निश्चित ध्वन्यन्तर होते थे, यह नहीं कह सकते। संभव है किसी विशेष ध्वन्यन्तर के प्रमाण में नहीं वरन् वैसे ही कण्ठ स्वर को चढा उतार कर ये मंत्र पढे जाते होगें। वर्णोच्चारो के तथा उनके ह्रस्व, दीर्घ, वृद्ध इत्यादि कालावकाशों के नियम अवश्य अनुल्लंघनिय थे। परन्तु चढाव उतार के ध्वन्यन्तर निश्चित न होगें। सामवेद में ध्वन्यन्तर और बढ गये और उनको यम नाम से कहा जाने लगा। मैंने अभी बताया है कि इनके भी ध्वन्यन्तरों का निश्चित रुप से पता नहीं चलता। सामगायन के शतशः पाठ भेद होते हैं जिससे अनेक शाखाएँ सामपाठियों की बनी हुई होती हैं। एक ही मंत्र विविध शाखाओं के सामवेदी विविध रीतियों में पढने लगते हैं तब श्रोता को वास्तविक रुप का बोध होना असंभव प्राय हो जाता है। ध्वन्यन्तरो की यथायोग्यता पर स्वयं सामवेदी तो अपनी परम्परागत शैली में मंत्र पढने के अतिरिक्त कोई प्रकाश डालने में असमर्थ रहते हैं।

सामगायन के सात प्रकार थे। इनके नाम क्रमशः १) गायत्र गायन २) आग्नेय गायन ३) ऐन्द्र गायन ४) पावमान ५) याँचवे में अर्क पर्व, द्वन्द्व पर्व तथा व्रत पर्व ये तीन उपभेद ६) शुक्रिय गान तथा ७) महानाम्नी, इस प्रकार हैं। इन प्रकारों में से पहिले चार प्रकार सर्वसाधारण समाज में गाये जा सकते थे जिससे उनको ग्रामगेय कहते हैं और शेष प्रकार आरण्यक, अर्थात् एकान्त में पढने और पढाए जानेवाले थे।

ऊपर बताये हुए सात यमों के अतिरिक्त और भी आठ स्वरान्तर प्रत्युक्रमः, अतिक्रमः, कर्षणः, स्वारः, विनतः, प्रणतः, उत्स्वरितः एवं अभिगीतः नाम के, सामगायन में आते हैं।

सामगायन यज्ञ में किया जाता था। इसके गाने वाले को उद्गाता कहते थे। उसके साथ और भी गानेवाले एवं वैणिक भी, संभवतः सुर छेडनेवाले होते थे। सामगायन का उद्देश्य ऋग्वेद के मंत्रों से निमंत्रित देवताओं का अवांतर भोज्य वस्तुओं के साथ सुस्वर गायन का भी उपहार सादर करना होता था।

इन सब बातों से यह सिद्ध होता है कि सामगायन पर्याप्त नियमबद्ध था। इसी सामगायन से उस वस्तु की कि जिसे हम संगीत कहते हैं, उत्पति हुई।

सामवेदादंगीतम् संजग्राह पितामहः।

अर्थात् - सामवेद से ही ब्रह्मानें संगीत निर्माण किया, इस उक्ति को हमारे शास्त्रकार प्रामाणिक मानते चले आये हैं । यही मार्ग संगीत है । सामगायन तो धार्मिक उत्सवों में किया जाता था । परन्तु साथ ही साथ लौकिक जीवन में भी गायन होता रहा । उस प्राचीन समय में भी प्रत्येक मनुष्य के आजन्ममरणान्त जीवन में होनेवाले सब संस्कारों में संगीत तो अवश्य होता था । कौटुम्बिक, सामाजिक एवं राष्ट्रीय समारंभो में कोई भी बिना संगीत के न था । यह संगीत काव्यच्छंद, नाटकादिकों ये गाये जाने वाले ध्रुवागीत, आर्यागीति, प्रबन्ध, वस्तु, रूपक, अष्टपदियाँ, मंत्रपुष्पांजलियाँ, देवतास्तोत्र, आरतियाँ, मंगलाष्टकादि, आशीर्वादात्मक गीत इत्यादि के रूप में प्रचलित था । यह संगीत अधिकतर शब्द प्रधान था । शब्दों में व्यक्त की हुई भावनाओं के अनुरूप उनके स्वरकरण भी होंगे ऐसा समझें तो बाधा नहीं । इन स्वरकरणों पर अर्थात् गानों के ध्वन्यात्मक भाग पर जब विचार दौड़ने लगे तब संगीत का स्वतंत्र शास्त्र बनने लगा । उस समय में जो जो विचार व्यवहार गायन वादन के सम्बन्ध में प्रचलित थे उनका संग्रह कर के उनकी क्रमबद्ध प्रणाली बन गई, जिसे शाङ्र्गदेवादिकोंने मार्ग संगीत कहा है ।

सामगायन में क्रुष्ट, प्रथम, द्वितीय इत्यादि नाम, स्वरों के, उतरते क्रम में थे । संगीत के स्वर चढते क्रम में षड्ज ऋषभ, गांधार इत्यादि नाम के हैं । यह नाम तो सर्व प्रसिद्ध हैं; परन्तु इनके उस प्राचीन समय के परस्पर ध्वन्यन्तर क्या थे, यह भी एक बडा प्रश्न है । कुछ ग्रंथकारों ने सामगायन के यम एवं संगीत के स्वरों की तुलना की है । नारदीशिक्षा में "यः सामगानां प्रथमः स वेणोर्मध्यमः स्वरः । अर्थात् सामगायकों का जो प्रथम वही वेणु यानि बीन पर मध्यम नाम से प्रसिद्ध है " ऐसा विधान किया गया हैं । बीन का अर्थ वीणा नहीं, बीन नाम का फूँक का बाजा होता है । इस प्राचीन वेणु का वर्णन, वेणु नाम से किया हुआ, उसकी लम्बाई उसके स्वरोत्पादक छिद्रों के अन्तर इत्यादि के नाप किसी ग्रंथ में मिलते नहीं । कई प्रकारके फूँकके बाजोंका वर्णन, नाप, इत्यादि मिलते हैं । परन्तु वेणु का वर्णन नहीं मिलता । आज कल तो हम सपेरे की पुंगी को बीन कहते हैं । परन्तु यह तो एक ग्रामीण वाद्य है । उसमें चार से अधिक स्वर मैंने नहीं सुने । वेणु का अर्थ बाँस होता है । बाँस के किसी बाजे को वेणु कहते थे ऐसा ज्ञान पड़ता है । संभव है, ऐसी ही कोई पुंगी अथवा पाँवा उस समय प्रचलित हों; जिसका उल्लेख नारद करते हैं । नारद मुनि का यह भी एक श्लोक है, जिसमें वे कहते हैं :-

उदात्ते निषादगांधारावनुदात्तेऋषभधैवतौ ।
स्वरित प्रभवाह्येते षड्जमध्यमपंचमाः ॥

अर्थात्, निखाद गांधार उदात्त से, ऋषभ धैवत अनुदाक्त से तथा षड्ज, मध्यम, पंचम, स्वरित से उत्पन्न हुवे हैं ।

प्राचीन संगीत के स्वरग्राम अर्थात् शुद्ध-स्वर-सप्तक का निश्चय अभी तक हो नहीं पाया है । भरत-शाङ्र्गदेव स्वरान्तरों के नाप श्रुति नामक सूक्ष्म ध्वन्यन्तरों द्वारा देते हैं । स्वयं श्रुति का नाप, उनके समय में प्रचलित दो ग्रामों के, अर्थात् षड्जग्राम तथा मध्यमग्राम के पंचम

स्वरों का ध्यन्यन्तर बताते हैं । यह दोनों ग्राम आज प्रचार में नहीं हैं । अतएव इनके पंचमों का आपस का ध्यन्यन्तर निश्चित किया नहीं जा सकता । जान पडता है कि श्रुति भी कोई निश्चित प्रमाण का ध्वन्यन्तर न होगा । स्वरान्तरों के विषय में भरत का यह श्लोक सब ग्रंथकार प्रामाणिक मानते हैं :-

चतुश्चतुश्चतुश्चैव षड्जमध्यमपंचमाः ।
द्वे द्वे निषादगांधारौ त्रिस्त्रीऋषभधैवतौ ॥

अर्थात् - षड्ज, मध्यम, पंचम ये चार चार श्रुति के, धैवत-ऋषभ ये तीन तीन श्रुति के एवं गंधार निखाद ये दो दो श्रुति के स्वर हैं । इसको इस प्रकार समझना चाहिए । किसी एक स्वर पर षड्ज बांध कर उसके आगे दो सूक्ष्म ध्वन्यन्तर गा कर तीसरे पर ऋषभ, ऋषभ से आगे एक सूक्ष्म ध्वन्यन्तर गा कर दूसरे पर गांधार, गांधार के आगे चौथे पर मध्यम, मध्यम के आगे चौथे पर पंचम, पंचम के आगे तीसरे पर धैवत, धैवत के आगे दूसरे पर निखाद एवं निखाद के आगे चौथे पर तार सप्तक का षड्ज, इस प्रकार षड्जग्राम की स्वरावली थी । इसमें 'नि से सा, ग से म एवं म से प' - ये चतुःश्रुतिक, 'सा से री एवं प से ध' - ये त्रिश्रुतिक तथा 'री से ग और ध से नि' - ये द्विश्रुतिक, ऐसे तीन प्रकार के स्वरान्तर निश्चित होंगे यानि नि से सा जितना ऊँचा होगा उतना ही ऊँचा ग से म और उतना ही ऊँचा म से प होगा ।

मध्यमग्राम में म और प का स्वरान्तर तीन श्रुति का और प से ध का अन्तर चार श्रुति का था । बस यही भेद षड्जग्राम से मध्यमग्राम का था ।

प्राचीन संगीत की प्रणाली ग्राम, मूर्छना, जाति की थी । तीन ग्राम षड्जग्राम, मध्यमग्राम एवं गांधार ग्राम-ऐसे तीन स्वर स्वप्तकों का उल्लेख ग्रंथकार करते हैं । इन तीन ग्रामों में से गांधारग्राम ग्रंथकारों के समय तक लुप्त हो चुका था । केवल षड्जग्राम व मध्यमग्राम ये दो ही प्रचार में थे । इन्हीं दो ग्रामों में से, उनके सात स्वरों में से, प्रत्येक स्वर से उठ कर पूरा एक सप्तक गाते हुए आरोह अवरोह करने पर प्रत्येकशः सात सात मूर्छनाएँ होती थीं । मूर्छनाएँ भी स्वर-सप्तक ही थे । भिन्न भिन्न स्वरों से उठने पर स्वरान्तरों का क्रम बदल जाता था जिससे विविध मेल उत्पन्न होते थे । हमारी वर्तमान संगीत प्रणाली में ये ग्राम नहीं है । हमारे शुद्ध स्वर सप्तक में 'सा से री, म से प तथा प से ध, यह चतुःश्रुतिक, 'री से ग तथा ध से नि' यह त्रिश्रुतिक एवं 'ग से म तथा नि से सां' यह द्विश्रुतिक स्वरान्तर हैं ।

मार्ग संगीत में जातियाँ नामक स्वर-रचनाएँ प्रचलित थीं । ये जातियाँ तालबद्ध स्वर-रचनाएँ थीं । जिनको हम लोग आजकल चाल, तर्ज समझते है उसी अर्थ में ये थीं । देवालयों में, यात्राओं में, सामाजिक उत्सवों में कुछ सर्व प्रचलित लोकप्रसिद्ध तर्जो पर गीत गाए जाते थे । यही तर्जे जातियों के नाम से शास्त्र में बताई गई हैं । गान की भिन्न भिन्न शैलियाँ भी उस समय में प्रचलित हुई जिनको गीतियां कहते हैं । भरत नें चार गीतियां मागधी, अर्ध मागधी, सम्भाविता तथा पृथुला-बताई हैं । रत्नाकर में गीतियां पाँच बताई हैं जिनके नाम शुद्धा, भिन्ना, गौडी, वेसरा तथा साधारणी, इस प्रकार हैं । हमारें आजकल के संगीत के जीवभूत राग जातियों

से स्वर एवं गीतियां से गाने की शैली लिए हुए बने थे । ग्राम, मूर्छना, जाति गीति, ध्रुवा, कपाल, कम्बल, वस्तु, रूपक, प्रबन्ध, काव्यछंद, गीतछंद, इत्यादि यह सब बातें मार्ग संगीत के अंतर्गत आती हैं । मार्ग संगीत में राग आते थे. ऐसा मतङ्ग शार्ङ्गदेवादिकों नें अपनें ग्रंथों में लिखा है । इन रागों के छः प्रकार-ग्रामराग, उपराग, राग, भाषा, विभाषा तथा अन्तरभाषा-इन नामों से समझाए गये हैं । परन्तु भरत के नाट्यशास्त्र में उनका कोई उल्लेख नहीं है । सम्भव है कि भरत के समय राग अस्तित्व में आये भी हों तो उनके प्रयोग नाटकों में न होते हों, न वे विशेष प्रचलित हुए हों । अतएव उन्होंनें उनको हल्के-फुल्के गाने समझकर छोड़ दिये हों !

वाद्य के चार प्रकार ग्रंथों में बताए गए हैं, जिनके नाम तत, अवनद्ध, सुषिर तथा घन-इस प्रकार हैं । तत वाद्य का अर्थ तंतुवाद्य अर्थात् तना हुआ तार, रेशम का दोरा, अथवा ताँत इत्यादि का बना हुआ वाद्य । अवनद्ध वाद्य का अर्थ लकडी, मिट्टी का कुंडा किसी आकृति का जिस पर पतला चमड़ा मढ़ा हुआ हो । यह वाद्य ताल बजाने के लिये होता है । फूँक से बजनेवाले सब वाद्य सुषिर वाद्य कहलाते हैं । धातु का, लकड़ी का टुकड़ा किसी आकृति का जिस पर हथौड़े से आघात करने पर लम्बी, सुस्वर ध्वनि निकलती है. वह घन वाद्य । शंख, डमरू अथवा हुडुक तथा थाल ये सब प्राचीन वाद्य हैं । इनमें से किसी में एक से अधिक स्वर नहीं निकलते । धनुष्य के दोरी के टणत्कार से तंत्री का अर्थात् तने हुए सूत्र की कल्पना उत्पन्न हुई और उसी से तंतुवाद्य एवं एकतंत्री, त्रितंत्री, सप्ततंत्री, किन्नरी इत्यादि विविध प्रकार की वीणायें उत्पन्न हुई । डमरू के पश्चात् डफ और अंत में मृदंग अथवा मर्दल उत्पन्न हुए । सुषिर वाद्यो की कल्पना तो शंख से ही उत्पन्न हुई है । शंख के बाद शृंग, जंगली म्हैसे के सींघ क्वचित् पोली हड्डियों का भी सुषिर वाद्य समझकर उपयोग होता था । परन्तु इनमें एक ही एक स्वर बडा बुलंद बज सकता था । इनका उपयोग रणक्षेत्र पर ब्यूगुल की भाँति सैनिकों को जगाने को, उनमें वीरश्री उत्पन्न करने के लिए ही होता था । शिवजी के हाथ में डमरू तथा सींघ यह दो बाजे होते हैं । परन्तु अनेक स्वरों में बजनेवाले सब से पुराने फूँक के बाजे, उदाहरणार्थ, वंश वाद्य, बीन, बाँसुरी, पुंगी इत्यादि बाँस के ही बने हुए थे । उनके बाद फिर धातु की, लकडी की, नलिकाएँ बनने लगीं । घन वाद्यों में थाल, घंटा, झांझ, करताल घुंघरू यह उत्पन्न हुए । इन सब वाद्यों में तंत तथा सुषिर ये स्वर वाद्य तथा अवनद्ध और घन ये ताल वाद्य हैं ।

(अखिल भारतीय आकाशवाणी के सौजन्य से)

६

हिन्दुस्तानी संगीत की स्वरलिपि

श्रीकृष्ण नारायण रातनजनकर, बी. ए. संगीताचार्य

हिन्दुस्तानी संगीत स्वरलिपी की पद्धति कोई नई वस्तु नहीं है । वैदिक वाङ्मय में मंत्र पढने में आवाज की उच्चनीचता अर्थात् उदात्त अनुदात्त के चिन्ह लिखे ही नहीं जाते थे वरन् हस्त संकेत में भी होते थे षड्ज, ऋषभ, गाँधार, मध्यम, इत्यादि सप्तस्वरों के नाम छोटे करके उनको स, रि, ग, म, इत्यादि कहना भी एक स्वर संकेत (स्वरलिपी) की ही प्रणाली है । जबसे षड्ज, ऋषभ, इत्यादि संज्ञायें प्रचार में आई तभी से संगीत ग्रन्थों में उनको छोटा करके स, रि इत्यादि छोटे नामों से पुकारने लगे । उनके शुद्ध विकृत भेदों के लिये कोई चिन्ह ग्रन्थों में नहीं होते थे । इसका कारण यह है कि स्वर 'रागों' में या 'जातियों' में आते हैं । प्रत्येक 'जाति' के स्वरों की शुद्ध-विकृत अवस्थायें जाति के ग्राम मूर्छना अथवा राग के 'मेलों' से निश्चित होती थी । अतएव उनको और विशेष चिन्हों की आवशयकता न थी । इसका उदाहरण यों समझिये कि 'बागेश्री' 'काफी' मेल से उत्पन्न हुआ है इतना कहने से ही उसमें गंधार, निषाद कोमल एवं बाकी सब स्वर शुद्ध निश्चित मान लिये जाते थे । गंधार निषाद को उनकी कोमल अवस्था दिखलाने के लिये विशेष चिन्ह न थे । इसी लिये पुराने ग्रन्थों में विकृत स्वरों के लिये चिन्ह नहीं है ।

संगीत रत्नाकर में मन्द्र तथा तार सप्तक के स्वरों के लिये चिन्ह हैं, मन्द्र स्वरों के ऊपर बिन्दी होती है एवं तार स्वरों के ऊपर एक खडी लकीर होती है । गीत के शब्द के अन्तिम स्वर के ठहराव के लिये उसके आगे पूज्य दिया जाता है । एक मात्रा के अवकाश में आने वाले अनेक स्वर एक साथ छोटे अक्षरों में लिखे जाते हैं रत्नाकर के स्वराध्याय में सातवें जाति प्रकरण में "पंचमी" नाम की जाति का गीत ऐसे लिखा गया है :

पा धनि नी नी मा नी मा पा ह र० मू ० र्ध जा ० न	१	गा गा सा सा मां मां पां पां नं म हे ० श म म र	२
पां पां धां नीं नीं नीं गा सा प ति बा ० हु स्तं ० भ	३	पा मा धा नी निध पा पा पा न म नं ० तं० ० ० ०	४
पा पा री री री री री री प्र ए मा ० मि पु रु ष.	५	मां निंग सा सध नी नी नी नी मु ख० प द्म० ० ल ० क्ष्मी	६
सा सा सा मा पा पा पा पा ह र मं ० बि का ० प	७	धा मा धा नी पा पा पा पा ति म जे ० यं ० ० ०	८

इस उदाहरण से स्पष्ट है कि गीत के शब्द नीचे और स्वर ऊपर लिखे हुये हैं । पूरे एक मात्रा अवकाश के स्वर दीर्घ लिखे गये हैं जैसे सा, री, गा, मा इत्यादि । आधे मात्रा अथवा उससे भी कम अवकाश के स्वर ह्रस्व लिखे जाते है जैसे धनि, निध, सध इत्यादि । मन्द्र स्वर ऊपर विन्दी देकर लिखे गये हैं और तार स्वर ऊपर खडी लकीर देकर लिखे

हुये हैं ।

ग्रनथों में ताल की मात्रायें, उनके हिस्से एवं आधार जैसे द्रुत, लघु, गुरु, प्लुत इत्यादि के भी चिन्ह होते है पर वे ताल प्रकरण में ही काम आते है, गीत में नहीं । रत्नाकर में बहुत से गीत दिये हुये हैं पर उनमें लघु, गुरु के चिन्ह नहीं है । एक मात्रा में कई स्वर आते हों तो वे सब एक साथ लिखे गये हैं जैसे रागविवेकाध्याय में "षड्जग्राम" नामक राग के उदाहरण में सातवी पंक्ति में "रि स रि" लिखा है ।

स्वरलिपी साधन है, साध्य नहीं । सीढी है मंजिल नहीं अतएव वह सीढी सरल होनी चाहिये । स्वर लिपि क्लिष्ट होने से संगीत पढने में कठनाई होती है । हिंन्दुस्तानी संगीत की स्वर लिपि अति सरल है । वैदिक 'उदात्त', 'अनुदात्त' संकेत एवं रत्नाकर की स्वरलिपि के आधार पर वह साधी हुई है । उसका बिचार आगे किया जाता है ।

किसी भी गीत को अथवा वाद्य प्रबंध को स्वर ताल चिन्हों के सहित लिखने की रीति को स्वरलिपि कहते हैं ।

पुराने ग्रन्थों की भाँति हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति में भी स्वर छोटे नामों से पुकारे तथा लिखे जाते हैं जैसे सा, रि, ग, म, प, ध, नि ।

गीत या वाद्यप्रबंध राग में बंधे हुये होते है और उनके शुद्ध विकृत स्वर निश्चित होते है परनतु स्वरों की विकृत अवस्था बनाने के लिये चिन्हों की आवश्यकता होती है, कारण यह कि बहुत से रागों में एक ही स्वर कभी कभी शुद्ध एवं विकृत दोनों अवस्थाओं में लगता है । जिन जिन रागों में कोमल निषाद आता है उनके आरोह में प्रायः शुद्ध निषाद भी लगता है । जैसे खमाज, तिलंग, देस, सारंग आदि रागों के आरोह में शुद्ध निषाद ही लगता है गो कि मेल (ठाठ) की दृष्टि से उनमें कोमल ही निषाद आना चाहिये । हमीर, केदार, बिहाग, गौडसारंग, पूर्वी, रामकली, ललित, बसंत, परज इनमें दोनों मध्यम लगते हैं । जैजैवन्ती, पीलू, गारा में दोनों गांधार लगते है । इसी कारण शुद्ध और विकृत स्वरों के चिह्न रखने पडते हैं ।

हिन्दुस्तानी संगीत में मुख्य सात स्वर येह हैं ।

नं.	नाम स्वर	छोटे नाम
१	षडज	सा
२	ऋषभ	रि अथवा रे
३	गाँधार	ग
४	मध्यम	म
५	पंचम	प
६	धैवत	ध
७	निषाद	नि

इन सात स्वरों में षड्ज (सा) एवं पंचम (प) अचल अर्थात अपने स्थान से न हटनेवाले हैं । किसी भी ध्वनि को जो अपने कंठ स्वर के या वाद्य के अनुकूल हो, हम षड्ज मानकर गा बजा सक्त हैं । पर एकवार "स" कायम किया कि फिर उसको कोई विकृत नहीं कर सकता जो अपने स्थान से हट नहीं सकता । अचल माना जाता है । और इसी 'स' से 'प' भी अपने आप योग्य जगह पर निश्चित हो जाता है और वह भी अचल माना जाता है ।

पंचम कुछ रागों में बर्जित होता है यानी वह उस राग में बिल्कुल नहीं आता पर जिन रागों में पंचम लगता है उनमें वह अपने 'स' के अनुसार निश्चित स्थान पर लगता है । तात्पर्य यह है कि 'स' और 'प' अपने अपने नियत स्थानों पर लगते हैं हट नहीं सकते इसीसे वह अचल स्वर कहे गये हैं ।

शेष पांचों स्वर री, ग, म, ध, नि ऊंचे एवं नीचे दो अवस्थावों में होते हैं । ऊंची अवस्था में उनको 'तीव्र' कहते हैं एवं नीची अवसथा में कोमल जैसे री तीव्र उंचा, री कोमल नीचा; ग तीव्र उंचा, ग कोमल नीचा; म तीव्र ऊंचा, म कोमल नीचा; ध तीव्र ऊंचा, ध कोमल नीचा; नी तीव्र ऊंचा, नी कोमल नीचा ।

"शुद्ध मेल"

हिन्दुस्तानी संगीत का शुद्ध मेल "बिलावल" माना गया है क्योंकि संगीत सीखनेवालों को पहले इसी ठाठ स्वरों की तालीम दी जाती है । बिलावल (शुद्ध मेल) के स्वर ये हैं :

स - री तीव्र - ग तीव्र - म कोमल - प - ध तीव्र - नी तीव्र - यह सब स्वर शुद्ध मेल के स्वर हैं इसी लिये शुद्ध स्वर कहलाते हैं ।

शुद्ध स्वरों के लिये हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति के स्वरलिपि में कोई चिन्ह नहीं होता । वह इस प्रकार लिखे गये हैं ।

स, री, ग, म, प, ध, नी

बाकी पांच स्वर अर्थात री कोमल, ग कोमल, म तीव्र, ध कोमल, नी कोमल, विकृत स्र कहलाते हैं । विकृत के मानी बदले हुये, यानी वह अपने शुद्ध स्थान से हटे हुए होते हैं । विकृतस्रों के लिए चिन्ह होता है । कोमल विकृत का चिन्ह स्वर के नीचे आडी लकीर देने से होता है जैसे <u>री</u> = कोमलरी; <u>ग</u> = कोमल ग; <u>ध</u> = कोमल ध; <u>नि</u> = कोमल नी । तीव्र विकृत केवल एक स्वर मध्यम है । उसका चिन्ह ऊपर खडी लकीर देने से होता हैं जैसे "म॑" = तीव्र म

यही दो स्वरचिह्न वैदिक स्वर संकेत में आते हैं । अनुदात्त यानी वो अक्षर जो नीचे के स्वरो में कहे जाते हैं उनके नीचे आडी लकीर दी जाती है । ऋग्वेद में स्वरित यानी ऊँचे स्वरों में कहने वाले अक्षरों के ऊपर खडी लकीर दी जाती है ।

हिन्दुस्तानी संगीत के १२ स्वर निम्नलिखित रीति से लिखे जाते हैं ।

१ - सा - शुद्धसा
२ - <u>री</u> - कोमल री (विकृत)
३ - री - तीव्र री (शुद्ध)
४ - <u>ग</u> - कोमल ग (विकृत)
५ - ग - तीव्र ग (शुद्ध)
६ - म - कोमल म (शुद्ध)
७ - म॑ - तीव्र म (विकृत)
८ - प - शुद्ध प
९ - <u>ध</u> - कोमल ध (विकृत्र
१० - ध - तीव्र ध (शुद्ध)
११ - <u>नि</u> - कोमल नी (विकृत)
१२ - नि - तीव्र नी (शुद्ध)

"सप्तक"

ये सब स्वर मिल कर एक सप्तक होता है । हिन्दुस्तानी संगीत शास्त्र में एक से दूसरा ऊँचा ऐसे पांच सप्तक होते है परन्तु मनुष्य के कंठ से इन में से तीन ही सप्तक और

वह भी बडे प्रयास करने पर पूरे निकल सकते हैं - इस लिये व्यवहार में तीन ही सप्तक माने गये हैं इन सप्तकों को स्थान कहते है जिनके नाम ये हैं :

१) मन्द्र स्थान २) मध्य स्थान ३) तार स्थान । ये स्थान स्वर सप्तक की मंजिलें है - जिस ऊँचाई में कोई मनुष्य बिना श्रम के स्वर सप्तक गा सकता है वो उसकी आवाज का मध्य स्थान है और वो मध्यसप्तक माना जाता है । उससे नीचे मन्द्र सप्तक होता है और उससे ऊँचे तार सप्तक माना जात है ।

हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति की स्वरलिपि में मन्द्र सप्तक के स्वरों के नीचे बिन्दी रक्खी जाती है और तार सप्तक के स्वरों के ऊपर बिन्दी रक्खी जाती है। मध्य सप्तक के स्वरों के लिये कोई चिन्ह नहीं होता है । तीनों सप्तकों के स्वरों के लिखने की रीति ये है ।

मन्द्र सप्तक - सा रि॒ री॒ ग॒ ग म॒ म॑ प ध॒ ध॒ नि॒ नी॒

मध्य सप्तक - सा रि॒ री ग॒ ग म॒ म॑ प ध॒ ध नि॒ नि

तार सप्तक - सां रिं रीं गं गं मं मं पं धं धं निं निं

हिन्दुस्तानी संगीत में स्वरों के लिखने के लिये वैदिक चिन्ह तीव्र कोमल के लिये और रत्नाकर के चिन्ह मन्द्र तार के लिये, थोडे अंतर के साथ, लिये गए हैं । रत्नाकर में मन्द्र सप्तक के स्वरों के ऊपर बिन्दी होती है वही बिन्दी हिन्दुस्तानी संगीत में तार स्वरों के ऊपर और मन्द्र स्वरों के नीचे दी जाती है । ऊपर बिन्दी रखने से वाद्यसंगीत का संकेत होता है क्यों कि वाद्यों में मन्द्रसप्तक के स्वर ऊपर की तरफ बजते हैं । रत्नाकर के तार सप्तक के स्वर का चिन्ह तीव्र विकृति के लिये उपयोग किया गया है यह विकृति केवल मधयम स्वर को ही होती है, अतएव मध्यम के ऊपर 'म॑' ऐसी खडी लकीर देकर तीव्र मध्यम समझा जाता है तार सप्तक के स्वरों के ऊपर बिन्दी रखने से बडी सरलता हो गई है ।

रत्नाकर के अनुसार हिन्दुस्तानी संगीत स्वरलिपि में भी गीत के अक्षरों के ऊपर उनके स्वर लिखे जाते हैं । इसी ग्रंथ के अनुसार एक मात्रा के अन्दर आने वाले सब स्वर एक साथ लिक्खे जाते हैं । रत्नाकर में एक मात्रा काल के स्वर दीर्घ एवं आधी मात्रा या उससे भी कम अवकाश वाले स्वर ह्रस्व करके लिखे गये हैं । हरएक स्वर या अक्षर का अवकाश अलग अलग चिन्हों से नहीं दिखलाया गया । हि. सं. स्वरलिपि में एक पूरी मात्रा अवकाश के स्वरों की अपेक्षा एक मात्रा से कम कालावधि के स्वर छोटी आकृति करके लिखे जाते है । यह छोटे स्वर सब ऐसे एक 'कंस' (tie) में लपेटे जाते हैं । उदाहरणार्थ 'ग' यह एक पूरी मात्रा का एक स्वर हुआ, 'गम' इसमें आधी मात्रा का एक एक ऐसे दो स्वर, 'गमप' इसमें' तिहाई मात्रा का एक एक ऐसे तीन स्वर एवं 'रेगमप' में एक चौथाई मात्रा का एक एक ऐसे चार स्वर हुए । इसी प्रकार 'रेग-प' में रे $\frac{१}{४}$ मात्रा, ग $\frac{१}{२}$ मात्रा एवं प $\frac{१}{४}$ मात्रा ऐसे तीन स्वर, पुनश्च 'रे - - प में रे $\frac{३}{४}$ मात्रा एवं प $\frac{१}{४}$ - रे - प में प्रथम $\frac{१}{२}$ मात्रा विश्रांती, रे $\frac{१}{२}$ मात्रा एवं प $\frac{१}{४}$ मात्रा इस प्रकार एक मात्रा से कम अवकाश के स्वरों की गिनती

होती है । गीत के अक्षरों की भी ऐसी ही गिनती होती है । फर्क इतनाही है कि स्वर के ठहराव का चिन्ह '-' ऐसी आडी लकीर उसके आगे दी हुई होती है जहॉ गीतके अक्षरों के ठहराव के लिये 'ऽ' ऐसा अवग्रह लिखा जाता है । कोई स्वर एक मात्रा से अधिक अवकाश लेता हो तो उसके आगे भी '-' ऐसी आडी लकीर लिक्टी जाती है । जैसे 'ग-' दो मात्रा ग, 'ग - -' तीन मात्रा ग 'ग - - -' चार मात्रा ग । यह ठहराव एक मात्रा से कम अवकाश वाला होतो उसका हिसाब उसके साथ आने वाले और स्वर को अथवा विश्रांति चिन्हों को एक कंस में बांधकर लगाया जाता है । जैसे 'ग-री' । इसमें ग $१\frac{१}{२}$ मात्रा और री $\frac{१}{२}$ मात्रा अथवा 'ग -' ग $१\frac{१}{२}$ मात्रा विश्रांती $\frac{१}{२}$ मात्रा । गीत के अक्षरों का हिसाब लकीर के बजाय 'ऽ' अवग्रह देकर लगाया जात है जैसे कि ऊपर बतलाया गया है रत्नाकर में 'ऽ' अवग्रह की जगह पूज्य '०' दिया जाता है । मात्रा का कोई भी विभाग शास्त्रोक्त गणित रीति से लिखने की शक्ति इस स्वरलिपि में हैं । देखिए । एक मात्रा में आने वाले कई स्वरों में एक $\frac{३}{५}$ मात्रा अवकाश का है दूसरा $\frac{३}{१०}$ मात्रा का है एवं तिसरा $\frac{१}{१०}$ मात्रा का है । तो ये स्वर यूं लिखे जायेंगे । ग - - - - - रे - - सा वास्तव में इतना बारीक हिसाब प्रत्यय गाने में क्वचित्ही आता होगा । ऐसे अपूर्णांकों के चिन्ह भी नहीं है । जो लघु, गुरु इत्यादि सीधे हिसाब के मात्रा - विभाग के चिन्ह हैं उनका काम भी उक्त प्रकार मात्रा के अंश करने से बहुत शीघ्र होता है । आँखो के सामने ही प्रत्येक स्वर का अवकाश प्रत्यय दिखलाई देता हैं । उसमें लघु, गुरु, प्लुत इत्यादि चिन्हों द्वारा मन में हिसाब लगाने की आवश्यकता नहीं रहतीं यह एक विशेष गुण है । ग्रंथों में भी लघु, गुरु चिन्ह गीत की स्वर लिपि में नहीं आते । उनका आधार इस प्रणाली को है ।

भारतीय संगीय की विशेषता यह है कि उसमें स्वरोच्चार करते समय प्रायः स्वर का आरम्भ क्या गाने में क्या बजाने में ठेठ उसी पर नहीं किया जात । किसी और ऊँचे या नीचे स्वर से उठकर उद्दिष्ट स्वर पर आया जाता है । 'प' का उच्चारण ठेठ 'प' ही पर नहीं वरन् सा, रि अथवा कोई अन्य स्वर पर से उठकर किया जाता है । इस प्रकार उच्चारण करते हुये जिस स्वर से उठा जाता है उसको छोटी आकृति में मुख्य स्वर के ऊपर बाई ओर लिखा

सा री ध

जाता है इस छोटे स्वर को 'कण कहते है । जैसे 'प,' 'प,' अथवा 'प' इनमें सा, री ध यह कण हैं । इनका प्रत्यय स्वरूप सा प - - - - - - होता है । इन कणों का उपयोग हमारी

पऽऽऽऽऽऽऽ

संगीत में बहुत महत्त्वपूर्ण है । वरन् यूं कहिये कि इनमें हमारे संगीत का प्राण है । पुराने ग्रंथों में स्वरोच्चार के विषय में 'गमक' समझाये गये हैं । गमक की व्याख्या यूं है :

'स्वरस्य कंपो गमकः श्रोतृचित्तसुखावहः ।'

अर्थात स्वर पर किसी प्रकार का कंपन देना ताकि वह सुनने में मधुर मालुम हो इसको

गमक कहते है। स्वर पर कंपन देने से या किसी प्रकार की क्रिया करने से उसके साथ और अडोस पडोस के स्वरों के कण लगते ही रहते हैं। अतएव गमकयुक्त स्वर प्रायः 'कणयुक्त' (और स्वरों के कण लगाकर उच्चारण किये हुये होते हैं। हमारी संगीतके "मींड" "आन्दोलन" "कंपन" "जमजमा" "गिटकिडी" "बहलावा" इत्यादि सब गमकयुक्त अर्थात करणयुक्त स्वरोच्चार हि होते हैं। ग्रंथो में १५ १६ प्रकार के मुख्य गमक एवं और कई उनके उपभेद बतलाये गये हैं। वे सबके सब आजकल प्रचार में नहीं हैं। पर उनमें से कुछ "मींड" "जमजमा" "आन्दोलन इत्यादि नये नामों से प्रचार में हैं ऐसा विद्वान लोगों का मत है। बिना इन कणों के किसी राग का स्वरूप स्पष्ट नहीं होता और न उनमें जान आती है। इसलिए स्वरलिपि में कणों का महत्त्व विशेष है। प्रत्यय गाने बजाने में इनका काम बहुत आता है। उदाहरणार्थ :-

'म प ध, प, नि ध, प, धमपग, रे, सा'।

इन्ही स्वरों को एक बार बिना कणों के गाकर फिर

प नि प नि निपम सा

म प ध, प नि ध, प, ध, मपग, रे, सा।

इस प्रकार कणों के साथ गाया जाय तो हमारे कहने का आशय समझ में आवेगा।

दूसरा उदाहरण :-

'नि, सा रे ध नि, प, म प ध ध नि, ध, नि रे सा'।

इनको निम्नलिखित के अनुसार गाना चाहिए।

सा नि नि ध नि नि सा सा नि

'नि, सारे, ध ध, नि प, म प ध ध नि नि ध नि रे, सा'

भीमपलासी के आरोह में 'नि' को 'सां' का कण देने से हि 'नि' ठीक अपनी जगह पर लगैगी जैसे

म प सां सां सां सां सां सां सां

प, प ग, म प नि, नि, सां नि, सां गं रें सां, नि नि सां नि ध प

इत्यादि। बागेश्रीके में इन कणों की आवश्यकता नहीं रहती है। जैसे :-

ग, म, नि ध, नि नि सां, सां, नि सां नि नि सांरे, सां, निसां, निध इत्यादि।

गाने बजाने में एक स्वर से दूसरे स्वर पर जाते हुए उन दोनों के बीच के स्वरों को स्पर्श करते हुवे गाना इस क्रिया को मींड़ कहते हैं। जैसे 'प' से 'ग' पर जाते समय बीच में 'म' (तीव्र म) को स्पर्श करके जाना। मींड का चिन्ह यूं दोनों स्वरों के बीच में ऊपर कमान बनाना होता है। 'पग' उसको 'पमग' इस प्रकार आवाज को न तोडते हुवे गाया जाता है।

हिन्दुस्तानी संगीत में और एक क्रिया स्वरों पर होती है, जिसको 'खटका' कहते है। जिस स्वर पर खटका होता है उसको दो बार बहुत जल्द गाया जाता है जिसमें पहली बार उसके ऊपरके स्वर का कण, एवं दूसरी बार उसके नीचे के स्वर का कण दिया जात है।

ध म̣ ध म

पंचम पर खटका हो तो उसको पप - - - - अथवा प प - - - - अर्थात 'धपमप - - - -'

रे नि̣

षडज पर खटका हो तो सा सां . . . अर्थात रेसानि̣सा - - - - यूं गाया जाता है । यह खटका उद्दिष्ट स्वर को एक कंस के अंदर (प), (सा), (म), यू लिख कर दिखलाया जाता है ।

एक मात्रा के विभाग कभी कभी उपविभागों के बीच में ',' ऐसा एक काँमा (स्वल्पविराम) देकर बताये जाते हैं । जितने काँमे होंगे उनसे एक अधिक समविभाग मात्रा के होंगे फिर स्वर उनमें चाहे जितने हों । एक काँमा हो तो दो समविभाग, दो हो तो तीन समविभाग । उदाहरणार्थ 'ग म प, ग म' इसमें १/२ मात्रा में 'ग म प' एवं बाकी आधी मात्रा में 'गम'; निसांरेसां, निसां, धनिसां इसमें मात्रा की पहली तिहाई में 'निसांरेसां,' दूसरी तिहाई में 'निसां' व तिसरी तिहाई में 'धनिसां' इस प्रकार स्वर गाये जाएंगे ।

मात्रा विभाग के अतिरिक्त और भी एक काम में काँमा का उपयोग होता है । वह केवल गीत के टुकडे या वाक्य पृथक दिखलाता है जैसे

सांनिसां	नि ध म प	नि सां-, सां	नि रे सां रें
ऽआऽज	म न ब स	ग ईऽ, सां	ऽ व रे कि

इत्यादि इस उदाहरण में आज मन बस गई' यहाँ तक गीत का एक टुकडा पूरा हुवा । उसके बाद 'सांवरे कि' इत्यादि - से दूसरा टुकडा शुरू होता है । इन दोनों को पृथक दिखलाने के लिये उनके बीच में काँमा दिया गया है ।

इस स्वरलिपि में ताल के चिन्ह देने की रीति यूं है । ताल के सम का चिह्न × यूं एक क्रास है और उसको पहला जब समझा जाता है । हर एक ताल सम से शुरू होता । गीत चाहे जिस मात्रा से, चाहे जिस जव से शुरू हो सकता है । सम को पहला जब समझकर उसके हिसाब से और तालियों के अंक लिखे जाते है । खाली के लिए शून्य '०' दिया जाता है । यह सब चिन्ह गीत के अक्षरों के नीचे अथवा निरा सरगम हो तो स्वरों के नीचे लिखे जाते हैं ।

७

ठाठ पद्धति

पिछली बार, प्राचीन मूर्च्छनाओं पर बात करते हुए प्रचलित संगीत की जन्य-जनक अर्थात् ठाठ-राग प्रणाली को पूर्ण परंपरा का आधार उन मूर्च्छनाओं में मिलता है, यह हम बता चुके हैं। उस चर्चा में थोडासा उल्लेख जातियों के संबंधमें भी मैनें किया था। प्राचीन यानी भरत के समय, जब कि रागों का प्रचार शुरू नहीं हुआ था तब जातियाँ गायी जाती थीं। ये जातियाँ चंद ऐसी धुनें या तर्जें थीं कि जो सर्वत्र रूढ एवं लोकप्रिय थीं। इन्हीं जातियों के अंग-प्रत्यंगोंके रूपान्तर हो कर रागों का प्रचार हुवा। मतंग मुनि अपने बृहद्देशी नामक ग्रंथ में "जाति" की परिभाषा दो तीन प्रकारसे करते हैं। उनमेंसे एकमें 'जाति' का लक्षण यूं देते हैं, "सकलस्य रागादेर्जन्म हेतुत्वाज्जातयः"। अर्थात् "सब रागों को जन्म देनेवाली सो जातियाँ"। अब यहाँ एक प्रश्न उत्पन्न होता है। जब कि मेल भी रागोंके उत्पादक और जातियाँभी, तो 'मेल' और "जाति" इनमें भेद क्या है? भेद बहुत कुछ है। 'मेल' अथवा "ठाठ" यह कोई गाने बजाने की चीज नहीं है। "मेल" एक नीरा स्वर सप्तक होता है कि जिसमें से पांच, छः, या सतों सूर लेकर राग बनाये जाते हैं। रागमें कौन कौन से तीव्र कोमल स्वर लगेंगे सो मेलसे स्पष्ट होता है। जातियों से रागोंकी उत्पत्ति जाति के अंग-प्रत्यंग, स्वर-संगतियाँ, अथवा मुरक्कीबाद लेकर होती थी। जातियाँ गाई बजाई जाती थीं। ठाठों से घबड़ानेवाले लोगों को जातियों का यह एक अच्छा हवाला मिल सकता है। वे लोग नित्य कहते रहते हैं, राग से हि राग निकले हैं। मैं उन लोगों को एक कदम आगे बढाकर बता सकता हूँ कि रागों से क्या, छोटी छोटी धुनों से भी बड़े बड़े राग निकले हैं। इन छोटी धुनों का पता देहाती, ग्रामीण संगीत (Folk Music) में बहुत कुछ लगता है। हमारी प्रचलित संगीत में रागों का बादशाह भैरव राग भी, एक छोटीसी देहाती या घरेलू कहिये, धुनमेंसे निकला है। यह धुन कुछ गौरी, कालिंगडा, एवं जोगिया इन रागों के अंग लिए हुए है। देखिए :- रे, रे रे, सारे, नि, सा, ध, निसा, रेग, रे, गमप, गमगरेसा, रेनिसा। म, म, गमपध, मपमग, रेग, मगरेसा, रेनि, सा। सासा, म, म, मध, म, रे, पम, गरे, सा, सा, रे, नि, सा। इन्ही स्वरों के उच्चार विश्रान्तिस्थान, थोडीसी विलंबित लयमें, रिखब धैवत पर आन्दोलन देते हुए, गवैयांना ढंग में करने पर भैरव खुल जायेगा। ये धुनें यानि गौरी, जोगिया, कालिंगडा, आजकल प्रचार में जो भैरव है उससे बहुत पूर्वकालीन हैं। ग्रंथोंके समय का भैरव तो रि प वर्जित औडव था। सो तो अब प्रचारमें नहीं है। आजकल की आसावरी, पंजाब की देहाती धुन आसा, हमारे यहाँ का जोगिया एवं दक्षिण पद्धति की सावेरी, इनसे बहुत कुछ मेल रखती है। हमारा जोगिया और कर्णाटकी संगीत का सावेरी ये तो लगभग एकही से हैं। सावेरीमें तीव्र गंधार जोगिया की अपेक्षा अधिक प्रमाणमें आता है। कर्नाटकी गायिका 'वीणाधनं" का सावेरी का ग्रामोफोन रेकार्ड एवं हमावे यहाँ की प्रसिद्ध गायिका "जोहराबाई" आग्रेवाली का जोगिया का रेकार्ड सुननेपर ये दो राग आपसमें कितने मिलते हैं सो सुनने समझने योग्य है। जोगिया-आसावरी का जोड तो गायकों में भी प्रचलित है। जैसे, बागेश्री-बहार, सुहा-सुघराई, परज-कालिंगडा,

वैसे जोगिया-आसावरी का भी एक प्रसिद्ध जूही-चमेली जोड है । यह जोड इसलिये बने हैं कि वे दोनों एक दुसरे के साथ बहुत कुछ मिलते जुलते हैं । देखिए :- जोगिया का आरोहावरोह :- सा, रे॒म, मपध॒, मपध॒सां, सां, ध॒, मप, मप, ध॒, नि॒ध॒, प मपध॒, म, रे॒सा ये सब स्वर लगभग आसावरी के ही हैं । केवल कोमल गंधार नहीं है । सो इसमें दे कर आसावरी, ध्रुपदियों की, ख्यालियों की नहीं, पूरी हो जायगी । पंजाब का आसा एक देहाती धुन है । उसमें जोगियाके कोमल ऋषभ धैवत को जरासा ऊंचा कर दिया जावें तो कुछ आसा का स्वरूप बन आवैगा। देखिए :- सा, रे॒म, प, ध॒, पध॒, सां, नि॒ धप, म, पधनि॒, ध॒, प, म, गरे॒, सा । आसा और जोगिया, जो दोनों पुरानी देहाती धुनें हैं, इन्हीं के सुरों को जरा शान्तता के साथ, कोमल गंधार निखाद लगाकर, गायकी के ढंगमें गानेपर आसावरी हो जाती है ।

हमारे यहाँ मंदिरों में आरती की एक धुन प्रसिद्ध है । सो इस प्रकार है :-

सां ध रें ध

ध सां सां सां सां सां सां नि॒धप, मधपसां, नि॒ध पमगरे, सा रेगरे, गमग, सा रेगरे, गमग, सारेसासा, सा सा । सा सानिसारे, रेगमपप, प पध नि॒, धप, मगरे, रेगमगरे, रेग सासासा । प्रचार में एक बिलाबल प्रकार है जिसको कुकुभ बिलावल कहते हैं । दाक्षिणात्य पद्धतिमें बिलहरी नामक रागसे भी यह मिलती है । इस प्रकार बहुतसे उदाहरण दिये जा सकते हैं । सारंग के प्रकार, कुछ कान्हडे, मल्हार, धनाश्री, सिंदुरा, सोरठ, मांड, गौरी, बिहारी, पहाडी, पीलु, उत्यादि बहुतसे राग हैं जिनकी जड ग्रामीण गीतों में पाई जा सकती है । और आजकल का ग्रामीण संगीत प्राचीन समय का शास्त्रोक्त संगीत हो सकता है अथवा कमसे कम इस ग्रामीण संगीत के संशोधन से प्राचीन संगीत के रीतिरिवाज जो आजकल लुप्त हो गये हैं स्पष्ट हो सकते हैं या नहीं यह एक मनोरंजक प्रश्न है । कोई कोई विद्वान तो यह आशा रखते हैं कि आजकल शुद्ध ग्रामीण संगीत में जो धुनें सुननेमें आतीं हैं वह जैसी हो वैसीही प्राचीन परंपरा से देहातियों के कंठस्थ होतीं चली आयीं हैं । और उन्ही धुनों से ग्रंथोक्त जातियों का पता चल सकता है । यह अवश्य है कि आजकल रेलवे, हार्मोनियम वगैरह के प्रभाव से चार झोंपड़ियों का छोटा कसबा भी शहरोंकी चाय पीकर हार्मोनियमके दांत पीस रहा है । फिर भी सर्वांगीण परिस्थिति को देखते हुवे यह कह सकते हैं कि हमारे मुल्क की असलीयत जो देहातों में पायी जाती है, अभी गई बीती नहीं है और दीगर वस्तुओंकी भांति संगीत में भी देहतियोंसे कुछ विचारणीय बातें, केवल प्राचीन परंपरा के जीवित रहने की आशापर, हम पा सकते हैं । मेरी जाती राय तो यही है कि ग्रामीण संगीत, हमारे देश के संगीत का एक महत्त्वपूर्ण विभाग है जिसका अभ्यास अवश्य होना चाहिए । इस छोटीसी बातचीत में हम इस बडे विषय पर और अधिक कुछ नहीं कह सकते । ग्रामीण संगीत का भी अभ्यास आवश्यक है जितना शास्त्रीय संगीत का है।

आजकल संगीतशास्त्र, स्वरतालिपि, प्रत्यक्ष स्वरज्ञान, ये सुलभ होने से साधारण श्रोतागण भी संगीतमें कुछ जानकारी रखते हैं । पचास वर्ष पूर्व यह परिस्थिति न थी । न रागज्ञान, न स्वरज्ञान, इतना सर्व प्रचलित था जैसे कि आज है । अतएव रागों का स्मरण किसी प्रसिद्ध

एवं लोकप्रिय गीत के शब्दोंसे किया जाता था । नाटक के गीतों के रागों के नाम न देकर "फलां, फलां गीत की तर्ज पर गाया जावें" यह लिखा जाता था । गायक वादक लोगों के कान प्रत्यक्ष स्वरलिपी या नोटेशन की दृष्टि से अगर सुसंस्कृत न थे तो भी रागों के स्वरुप उनके ध्यान में थें । किसी राग का नाम लिया तो उसको वे अपनी ध्वनि स्मरणशक्ति से ही अलाप सकते थे । पर उनमें भी कभी कभी, एक दूसरे के बहुत निकट आनेवाले यानि समान स्वरूपी रागों की पहचान चीजों के बोलोंपर से ही करनेवाले लोग अब भी पाये जाते हैं । जैसे "राजाराम हिंदुपत सुलतान" यह शुक्लबिलावल, "विद्याधर" यह खट, "चमत्कार दीदार" यह देवसाख, "रसिया हों न जाऊँ" यह मारुबिहाग ऐसी कुछ खरी अशर्फियाँ गायक वादकों के पास होती हैं । अगर कोई इन रागों को नीरे आलाप में गावें तो शुक्लबिलावल की जगह कोई उसको लच्छासाख, कोई कुकुभ, कोई नट बिलावल एवं खट की जगह झीलफ, मारूबिहाग की जगह नंद कहे तो कोई आश्चर्य नहीं । ऐसे समय गाता या श्रोता इनमें से एक अवश्य दिवाना होता है । अस्तु ।

ग्रंथो में कुल जातियाँ अठारह बतायीं हैं । लगभग उतनीही घरेलु धुनें सब देशभर सुनाई देती हैं । सारंग, सोरठ, गौरी, पहाडी, मांड, बिहारी, झिंझोटी, धनाश्री, बिलावल, सिंधकाफी, भैरवी, कल्याण, मल्हार, कानडा, पिलु, छायानट, कुकुभ, जोगिया, आसावरी, ये सब हमारे यहाँ घरेलू और देहाती गीतों में सुनाई देते हैं । हो सकता है कि इनमें से कुछ प्राचीनकाल की जातियों से मिलते हों ।

रागांगों में से ही निर्माण किये हुवे कुछ राग आज भी प्रचलित हैं । ऐसे कई रागांग है कि जिनमें से अनेक राग पैदा होते हैं । जैसे केदारा अंग में से चांदनी केदारा, मलुहा केदारा, जलधर केदारा, भैरव अंगसे अहीर भैरव, बंगाल भैरव, शिवमत भैरव, आनंदभैरव, प्रभातभैरव इत्यादि । कान्हडे, मलार, सारंग, बिलावल, कल्याण, देस, धनाश्री, बहार, नट ये सब रागांग हैं जो अनेक रागों के उत्पादक हैं । पर इनमें से बहुत से एक रागांग दूसरे किसी राग में जोड देकर निर्माण किये हुवे राग प्रकार हैं । ग्रंथों में 'छायालग' अथवा 'सालग,' और 'संकीर्ण' नाम से जो रागों के प्रकार बताये गये हैं उनके समान ये राग प्रकार हैं । जातियों में से जो राग निकलते हैं सो इन्हीं जातियों के अनेक रूपांतर हैं । जातियोंमें आनेवाले स्वरों के स्थानभेद, उच्चारभेद, अल्पत्व-बहुत्व भेद, रचना भेद, लयभेद, इत्यादि अनेक प्रकार उत्पन्न करके राग उत्पन्न किये गये थे । ये प्रकार गीतियों के यानि गाने की रीति (Style of Expression) आधार पर उत्पन्न होते थे । ग्रंथों में "शुद्धा," "भिन्ना," "गौडी," "वेसरा," "साधारणी,' भाषा,' एवं 'विभाषा' ऐसी सात गीतियां यानि गायनशैलियां समझाई गई हैं जिनके आधार पर जातियों में से राग निर्माण किये गये थे, न कि एक राग में दूसरा राग मिला दे कर । अस्तु ।

पर यह सब खटाटोप, यानि जातियों में से राग और फिर रागांगों से और दूसरे उपराग निर्माण करना यह स्वयं जातिओं के और रागांगों के तीव्र कोमल स्वर निश्चित होंगे तभी हो सकता है । जातिओं के शुद्ध विकृत स्वर निश्चित करनेवाली वस्तु ग्राम मूर्च्छना एवं रागों के

तीव्र कोमल निश्चित करनेवाली वस्तु ठाठ अथवा मेल । अतएव क्या प्राचीन संगीत में और क्या आजकल की संगीत में स्वरग्राम अथवा स्वरसप्तक अर्थात् मेल अथवा ठाठ की अपेक्षा तो रहती ही है । प्राचीन संगीत में दो ही मुख्य स्वर सप्तक षड्जग्राम एवं मध्यमग्राम और उनपर से निकली हुई चौदह मूर्च्छना थीं । उन्हीं की जगह आज मेल अथवा ठाठ हैं । समय समय पर प्रचलित रागों की आवश्यकता के अनुसार किसी ने बीस, किसी ने उन्नीस, किसी ने १५ किसी ने बारह अलग अलग स्वर सप्तक मेल करके अपने अपने समय के रागों के वर्गीकरण के लिये माने हैं । रामामात्य ने बीस, सोमनाथ ने पंदरह, व्यंकटमखी नें उन्नीस, मेल बताये हैं । आजकल की संगीत में दस ठाठ माने गये हैं । ठाठ की संख्या कितनी होनी चाहिए, कौन से स्वर सप्तक आजकल के रागों के अनुसार माने जाएँ इस बात पर मतभेद हो सकते हैं और हैं भी । पर आवश्यकता से अधिक मेल न हों एवं कम भी न हों इस बातपर ध्यान अवश्य देना चाहिए । हमारी हिंदुस्तानी संगीत में एक स्वर के दोनों रूप लेनेवाले राग अनेक हैं । शास्त्रदृष्टि से तो इन रागों का कोई मेल ग्रंथों में नहीं पाया जा सकता है । क्यों कि मेल में सात से अधिक स्वर न हों और कोई स्वरनाम वर्जित भी न हो ऐसा नियम है । अर्थात् सा, रे, ग, म, प, ध, नि, ये सातों नाम हर मेल में होनें ही चाहिये और सात से अधिक स्वर न हों । अब लीजिए, केदारा, छायानट, हमीर, पूर्वी, रामकली, बसंत, परज, खमाज, काफी, जैजैवंती इत्यादि राग, कि जिनमें किसी न किसी स्वर के दोनों रूप, शुद्ध, विकृत, आना आवश्यक है और जिनमें सातों स्वर लगते हैं इनको तो कोई ठाठ नहीं पा सकता । पुराने समय के संगीत में एक स्वर के दो दो, तीन तीन स्थान तीव्र, तीव्रतर, तीव्रतम इत्यादि होते थे और उसका उलटा यानि एक ही ध्वनि को दो दो स्वरनाम ये भी होते थे । पंचश्रुति ऋषभ, जिसको हम तीव्र ऋषभ कह सकते हैं, वो हि शुद्ध गांधार भी कहलाता था, एवं साधारण गांधार को ही षट्श्रुति ऋषभ भी कहते थे । उसी प्रकार शुद्ध मध्यम कभी कभी "अतितीव्रतम गांधार," नाम से किसी ठाठ में आता था । किसी राग में दोनों मध्यम आते हैं तो शुद्ध मध्यम "अतितीव्रतम गांधार" गांधार नाम पाता था । उदाहरणार्थ, लोचन पंडित अपने सारंग मेल में "अतितीव्रतम ग" नाम से शुद्ध मध्यम और तीव्र-तर म' नाम से विकृत मध्यम ये दोनों लेते थे । इससे मध्यम के दोनों स्वरूप शुद्ध एवं विकृत ये उस मेल में आगये और गंधार बिलकुल वर्ज्य हो गया । उनका सारंग मेल यूं है । सा, रे, म, म', प, नि नि सां । सां, नि, नि, प, म', म, रे, सा । यह मेल हमारे प्रचलित शुद्ध सारंग नाम के राग का ही स्वरसप्तक है । एक हि ध्वनि के दो दो स्वर-नाम होने से कई राग कि जिनमें एक ही स्वर के दो दो रूप अलग अलग स्वरनाम पाकर ठाठों के अंदर आते हैं । पर यह सहूलियत हमारे प्रचलित संगीत में नहीं है । हमलोग मध्यम को, चाहे वह शुद्धहो तीव्र हो, मध्यम ही कहेंगे, गांधार नहीं । उसी प्रकार गांधार, शुद्ध हो कोमल हो, गांधार ही कहेंगे, ऋषभ नहीं । और इसी के कारण पं. व्यंकटमखी के समझाए हुए बहत्तर मेलों मे से हमारे हिंदुस्तानी संगीत की दृष्टि से उनमें से केवल बत्तीस ही मेल यथायोग्य हैं, शेष चालीस मेल निरुपयोगी हैं ।

आज हिंदुस्तानी संगीत में प्रचलित रागों की संख्या लगभग दो सौ हैं । इनमें से लगभग

पचहत्तर राग सर्वत्र प्रसिद्ध एवं लोकप्रिय हैं । लगभग सौ राग ऐसे हैं कि जो विद्वान एवं घरानेदार गायक वादकों को ही याद हैं । और बाकी पच्चीस राग, जैसे टोडीओं के कुछ प्रकार, बहादुरी तोडी, अंजनी, तोडी, एवं कान्हडे, सारंग, मल्हार, इत्यादिकों के प्रकार हैं जिनके संबंध में स्वयं गायकों में भी संदेह है । इन सब दो सौ रागों को स्वर्गीय गुरुवर श्री भातखंडेजीनें दस प्रसिद्ध एवं लोकप्रिय रागों के ठाठों में बांट दिया है । ये दस ठाठ यूं है । १ ला शुद्ध ठाठ बिलावल का, सब शुद्ध स्वर लिये हुवे है । इसके सुर ऐसे हैं :- सा, रे, ग, म, प, ध, नि, सां । २ रा, ठाठ यमन का, जिसमें केवल तीव्र मध्यम यह एक ही विकृत है जैसे :- सा, रे, ग, म', प, ध, नि, सां । ३ रा ठाठ खमाज का-कोमल नी यह एक विकृत स्वर लेता हुवा जैसे :- सा, रे, ग, म, प, ध, नि, सां । इस प्रकार ४ था ठाठ भैरव कोमल ऋषभ धैवत लेता हुवा । ५ वां पूर्वी का-कोमल री, ध, एवं तीव्र मध्यम लेता हुवा । ६ ठ्ठा मारवे का - जिसमें कोमल ऋषभ एवं तीव्र मध्यम ये दो विकृत है । ७ वा काफी का-गंधार निषाद कोमल लिये हुवे । ८ वां आसावरी का-गंधार, धैवत, निषाद कोमल लिये हुए । ९ वा भैरवी का, जिसमें सब कोमल स्वर हैं । और दसवां टोडी का-जिसमें कोमल-ऋषभ, गंधार, धैवत, एवं तीव्र मध्यम ये विकृत स्वर होते हैं । इन दसों ठाठों के नाम और स्वर जिन रागोंपर से निश्चित किये गये हैं वे सब बहुत चौडे यानी जिनके अंग-प्रत्यंगों से अनेक राग बन सकते हैं, और जो लोकप्रिय, सर्व साधारण समाज में प्रचलित हैं ऐसे हैं । प्रचलित दो सौ रागों के लिये अगर किसी सज्जन को ये दस ठाठ न जंचते हों तो पंडितजीने हिंदुस्तानी संगीत पद्धति में आ सकते है ऐसे बत्तीस मेल व्यंकटमखी के बहत्तर मेलोंसे अलग निकालकर समझाये ही है, उनमें से कुछ इनके बजाय या अतिरिक्त वे लोग मान लें ।

पर हमारे रागों के वर्गीकरण में अडचन उन्हीं रागों में अधिकतर आवेगी कि जिनमें एक हि स्वर के शुद्ध विकृत ये दोनों दर्जे आते हैं । जैसे केदारा, कामोद, छायानट, ललित, बसंत, परज, रामकली, ये दोनों मध्यम लेनेवाले राग एक ही मध्यम लेनेवाले ठाठों में कैसे आ सकते हैं, यह प्रश्न अवश्य उठता है । इसमें दो मार्ग हो सकते हैं । या तो एक हि स्वर के दोनों दर्जे, दो अलग स्वरनाम देकर लेनेवाले ठाठ बनाये जाए, जैसे कि व्यंकटमखीने समझाया है । उनकी रीति से एक हि स्वर ध्वनि एक ठाठ में पंचश्रुतिऋषभ नामसे आती है और दूसरे किसी ठाठ में शुद्ध गंधार हो कर आती है । यह रीति केवल री, ग, ध, एवं नि के ही बाबत है । षडज् पंचम तो अचल हैं सो उनके संबंध में तो कोई प्रश्न नहीं । रहा मध्यमः मध्यम चाहे विकृत हो चाहे शुद्ध हो, कर्नाटकी पद्धति में किसी दूसरे स्वर के नाम से नहीं आता । उत्तर पद्धति के कुछ ग्रंथों में शुद्ध मध्यम, अति तीव्र तम गंधार एवं तीव्र मध्यम, मृदु पंचम के नाम से आता है । संगीत पारिजात में तो पंडित अहोबलने २२ श्रुतियों को केवल बाईस ही नहीं वरन् उनतीस स्वर नाम दे रख्खे हैं । जैसे ४ थी श्रुति पर षड्ज ५ वीं पर पूर्व ऋषभ, ६ ठ्ठी पर कोमल ऋषभ, ७ वीं पर शुद्धऋषभ जिसको वे पूर्व ग भी कहते है, ८ वीं पर तीव्र ऋषभ, एवं कोमल गंधार भी । इस प्रकार कुल उनतीस नाम देकर फिर उनमें से एक विकृत ओर बाकी सब शुद्ध स्वर लेनेवाले, दो विकृत और बाकी शुद्ध स्वर लेनेवाले

ऐसे हजारहो मेल जिनको पं. अहोबल मूर्च्छना कहते है, गणित से समझाते हैं । पर उन्होंने रागाध्याय में यह सब पसारा छोडकर केवल बारा स्वरों के आधार पर कोई सौ एक राग वर्णन किये हैं । तो अगर किसी सज्जन को डेढ दो सौ रागों के लिये पच्चीस हजार मेल, केवल कुछ राग ठाठों में शुद्ध विक्त स्वरों की दृष्टिसे, ठीक बैठते नहीं, इसलिये बनाना पसंद हो तो भले वो उनका स्वीकार करले । पर पद्धति की दृष्टि से यह तो वही कहावत हुई कि खोदने को तो पहाड़, निकलने को चुहिया ।

अब दस ठाठों में जो जो राग स्वर्गीय पंडितजीनें रखे है सो उन रागों के केवल स्वरही नहीं पर उनके अंग-प्रत्यंगों पर ध्यान देकर रख्खे हैं । अगर कोई राग को दो ठाठ अपनी तरफ खींचते हों तो उनमें से किस ठाठ के अनुकूल अधिक बातें उस राग के अंगों में रहती है यह देखकर उसी ठाठ में वह राग उन्होंने माना । केदार, कामोद, छायानट, गौडसारंग इत्यादि दो मध्यम लेने वाले रागों में एक तो पूर्वांग प्रबलत्व, 'प प सां, सां रें सां' यह अन्तरे की शुरुवात, रागों की वक्र प्रकृति ये सब उन रागों की प्रकृतियाँ कल्याण की सी दिखाते हैं, न कि बिलावल की । बिलावल के विशेष स्वरविन्यास गरेसा, गमगरे, ध, प, ध, मगरे, निधनिसां, धप, पपधनि, धनिसां, रेंसां, धप, धमगरे, गमपमग, मरे, सारेसा ये हैं । ये केदार, कामोद, छायानट, हमीर, गौडसारंग, श्यामकल्याण इनमें से किसी में नहीं आते हैं । पंग, मपधनिमधप, निध, सां, नि, ध प, निधप, परे, ग, रे, सा, प, धप, सां, रें, सां, पं गं, मं रेंसां, निध, रेंसां पनिधसां, प(प)ग, परे, सा । ये कल्याण के टुकडे इन रागों में किसी में, ये सब के सब, किसी में इनमें से कुछ आ सकते हैं । इतनाही नहीं वरन् यह भी हो सकता है कि पूरा यमन का आलाप बनाकर उसमें आवश्यक उतनाही परिवर्तन कर के इनमें से कोई राग बन सकता है । देखिएः- ग, रे, सा, निरेसा, ग, ग, पमग, धममग, निधप, मधनिधप, धपमग, पमग, गरे, निरेसा । अब इन्हीं स्वरों में जहाँ गंधार है वहां शुद्ध मध्यम रखकर केदारा बनेगा । देखिए :- म, रे, सा, सारेसा, मम, पमम, धपमम, निधप, मधनिधप, धपमम, पमम, मरे, सारेसा । इस राग में शुद्ध मध्यम वादी है जो कल्याण ठाठ का स्वर ही नहीं है । पर इस राग का धड पूरा कल्याण का है । केवल शुद्ध मध्यम का वादित्व देखकर उसको बिलवल ठाठ में, कि जिसमें शुद्ध मध्यम कोई महत्त्व का स्वर भी नहीं है, मानना किसी को पसंद हो तो हो । ठीक इसी प्रकार मारवा ठाठ में ललित का शुमार है । ललित में कोमल धैवत लेनेवाले गायक उसको पूर्वी ठाठ मे अथवा भैरव ठाठ में मानेंगे । पर आलाप तक तो कोमल धैवत की खैर है, पर सरल तानै लेते समय सीधे निरें निध मधम यह मारवे का टुकडा लेकर शुद्ध मध्यम पर आकर खडे रहते हैं । कोमल धैवत लेकर फिर तीव्र म और शुद्ध मध्यम ये दोनों लगातार लगानें में धैवत तीव्र मध्यम से जरा दो कदम दूरही रहना चाहता है । खैर पूर्वी, या भैरव, यूं भी ललित का ठाठ नहीं माना जा सकता क्यों कि उन ठाठों में पंचम यह एक जोरदार और जरूरी सुर होता है । उनमें एकाद ही राग ऐसा होगा कि जिसमें पंचम वर्जित होता है । भैरव ठाठ में कोमल ऋषभ धैवत का उच्चार ललित में किस प्रकार हो सकता है?

भूपाली में स्पष्ट कल्याण का अंग है । देशकार में बिलावल का है । देखिए :- पहले

बिलावल :- ध, प, धनि, धप, ध, ग, मरे, गप, धनि, धनिसां, रेंसां, ध, निधप, ध, म, गरे, गप, धमग, मरेसा । इन्ही में निषाद की जगह धैवत एवं मध्यम की जगह गांधार देकर ये सब देशकार के आलाप होंगे । देखिए :- ध, प, ध, धप, ध, ग, गरे, गप, धध, धसां, रेंसां, ध, धध, प, ध, प, गरे, गप, ध, पग, रेसा ।

इन्हीं बातों पर ध्यान पहुँचाकर रागों का वर्गीकरण ठाठों में किया गया है । जिस राग का नाम ठाठ को दिया जाता है वह राग आश्रय राग, जो, मैंने अभी जैसे कहा था, चौडा होता है ।

जैजैवन्ती, गारा, दोनों गंधारें लेनेवाले राग हैं । पर इनमें कोमल गंधार पराया, मेहमान जैसा, होता है, घर का नहीं होता । उसकी आवभगत जरूर होती है पर वह अपनी बताई हुई कोठरी में ही रह सकता है । घर भर नहीं फिर सकता । अतएव राग की प्रकृति खमाज या देस की होने से ये दोनों खमाज ठाठ ही में मानना ठीक है । इस प्रकार के अनेक उदाहरण दिये जा सकते हैं । पूर्वी में कोमल मध्यम, भैरव व बिलावल में कोमल निखाद, बसंत व परज में कोमल मध्यम, रामकली में तीव्र मध्यम, और सब से अंत में सब की प्यारी रागनी भैरवी में आज कल लगता हुए तीव्र मध्यम कि जिसके सिवाय श्रोतागण के कान ही भैरवी से भरते नहीं ये सब ऐसे ही मेहमान है । अब इन मेहमानों के कारण घर ही पलट देना मेरे विचार में ठीक न होगा । ऐसा कभी नहीं होता वरना दुनिया में चलना मुश्किल हो जाएगा ।

(अखिल भारतीय आकाशवाणी के सौजन्य से)

८

राग पद्धति

संगीत सीखना माने संगीत में समझाए हुए राग सीखना यही समझना चाहिए। आजकल हमारी जनता संगीत विद्यासे सर्वशः अपरिचित है, यह बात नहीं है। जनता में संगीत का प्रचार अवश्य है। पर संगीत का शास्त्रीय ज्ञान जनतामें इतना नहीं है, जितना कि होना चाहिए। "संगीत शास्त्र" का भावार्थ प्रचलित राग रागिणीयों का यथायोग्य सुसमंजस वर्गीकरण एवं उसके नियमादियों का स्पष्टीकरण, यही कहा जा सकता है। ऐसी सुव्यवस्था अभी आज अपने प्रचलित संगीत की नहीं है, यह बात सर्व मान्य है। यह बात नहीं है, कि हम लोग आजकल जो कुछ गाते बजाते है वह सब अनियमित एवं ऊटपटांग है। कहनेका आशय इतना ही है कि जो कुछ हम लोग गाते बजाते हैं उसके नियम धर्म शास्त्रीय रीति से समझाने का प्रयत्न अभी भली भाँति हुआ नहीं है।

हमारा संगीत अतिप्राचीन है यह बात सर्व मान्य है। प्राचीन संस्कृत ग्रंथ भी हम लोगों को मिल सकते है, यह भी सच है। पर अपना प्रचलित संगीत अणुरेणु ग्रंथोक्त संगीत ही है यह नहीं कहा जा सकता। तो भी प्रचलित संगीत को प्राचीन वर्गीकरण के सिद्धांत लागू किये जा सकते हैं। देशकालानुरूप रूचिपरिवर्तन के अनुसार संगीत के राग स्वरूपों में कहीं कहीं परिवर्तन भले हो गया हो, पर रचना के तत्त्व प्राचीन ही है, यह हम कह सकते हैं। यह बात इस लेखके द्वारा स्पष्ट होही जाएगी।

संगीत के समंजस रीति से, ३ मुख्य विभाग किये जा सकते हैं। एक प्राचीन संगीत, अर्थात ग्रंथोक्त, दूसरा आधुनिक अर्थात आजकल जो प्रचार में है एवं तीसरा जो भविष्य मे होना चाहिए, ग्रंथोक्त स्वरूपोंसे भ्रष्ट हुए, राग स्वरूपोंमें यथायोग्य शुद्धि करके उनको ग्रंथोक्त स्वरूपोमें कहाँ तक मिलाया जा सकता, यह देखना चाहिए। जान पडता है कि ग्रंथ एवं शास्त्र की ओर उदासीनता के कारण रागोंके रूपों में अनावश्यक परिवर्तन होते चले आये हैं, उनको पुनश्च सुधार लेकर ग्रंथों के द्वारा उनको साधार बनाया जा सकता है।

आज की संगीत के लिये आधार ग्रंथ पिछले पाँच सौ वर्षों में लिखे गये ग्रंथ ही समझे जा सकते हैं, क्योंकि अति प्राचीन कालका संगीत स्वरूप जानने का मार्ग उपलब्ध नहीं है। और हो भी, तो वह संगीत आज पुनश्च प्रचार में आना असंभवसाही है। संस्कृत संगीत ग्रंथों में आपसमें मतभेद रहे हो, और वेसे थे भी-तथापि उनकी लेखन प्रणाली एवं शास्त्र रचना अवश्य अनुकरणीय है। रत्नाकर, दर्पण, चतुर्दण्डी, रागलक्षण, रागविबोध, पारिजात, स्वरमेल, सारामृत, संगीत समयसार इत्यादि ग्रंथ देखने पर बडा हर्ष होता है। और इच्छा होती है अपने प्रचलित संगीत पर भी ऐसा एक ग्रंथ अवश्य होना चाहिए। 'Hindustani Music made easy' नाम से हमनें दो पुस्तकें लिखी ही हैं। अब इस पुस्तक में संस्कृत संगीत ग्रंथों के रागरचना तत्त्व एवं परिचित राग स्वरूपों पर विवरण लिखने का मुख्य हेतु है।

संसार में प्रत्येक शास्त्र की जड़ में वर्गीकरण तत्त्व होता है। प्रथम मुख्यवर्ग तत्पश्चात् उपवर्ग इत्यादि बहुत मनोरंजक व्यवस्था होती है। प्राचीन पंडितोंनें इसी प्रकार संगीत की रचना दिखाई थी यह बात हम आगे स्पष्ट समझाना चाहते हैं। हमारे अनेक प्रचलित राग ग्रंथोंमें समझाए गये हैं और उनके नियम धर्म बताये गये हैं यह बात स्पष्ट होगी। वे नियम जहाँतक उपयुक्त होंगे स्वीकृत किये जाने चाहिए। हमनें अपनी "First step in Hisdustani Music" नाम की पुस्तिका में दस मुख्य ठाठ समझाये हैं। इन दस ठाठोंको मुख्य अथवा "जनक" ठाठ मानकर आगे उन्हींके आधार पर सब रचना बतायी है। इस बातपर पाठकोंके मनमें यह प्रश्न उठेगा, "क्या प्राचीन शास्त्रमें यही दस ठाठ रागजनक कहे गये हैं?" उसपर यही उत्तर देंगे कि यद्यपि ठीक यही दस जनकमेल "जो हमने स्वीकृत किये हैं, ग्रंथों में नहीं माने गये होंगे तो भी उनका वर्गीकरण तत्त्व यही था। भिन्न भिन्न जनक संख्या मानी थी एवं भिन्न भिन्न मुख्य राग माने थे। हम हपने मुख्य जनक ठाठ आज के प्रचलित संगीत के अनुसार बता रहे हैं। फिर भी उनमेंसे कई एक प्राचीन प्रणाली में भी मुख्य माने गये थे। यह भी यहाँ कह देना आवश्यक समझता हूँ। 'जनक' मेल एवं 'जन्य' राग माननेसे संगीत शीघ्रता से सीखा जा सकता है, यह बात अल्प अनुभवसे ही जंच जाएगी। जब कि हमारे प्राचीन ग्रंथकारोंने दस मुख्य राग जनक माने नहीं है तो हमलोग कैसे उनको मान सकते हैं, इस प्रकार की शंका अब इस समय पूछने की आवश्यकता नहीं है। जनक संख्याके संबंधमें ग्रंथों में भी मतभेद है। जिस ग्रंथकारको जितनी संख्या आवश्यक जान पडी उसने उतनी ही ग्रहण की। उसके 'जनक' मेल उसकी प्रणाली समझाने भरके ही होंगे। उसनें अपनी राग रचना अपने मुख्य जनक मेलों के आधार पर समझायी हों तो उसमें कोई दोष नहीं है। वास्तवही में प्रत्येक ग्रंथकारनें अपनी अपनी रागसंख्या स्वतंत्र बतायी है। इसी प्रकार हमनें प्रचलित राग रचना दस ठाठों में समझायी है। "चत्वारिंशच्छत रागनिरूपणम्" नामके प्राचीन ग्रंथमें दस ही मुख्य जनक राग बताये हैं। चतुर्दण्डि प्रकाशिका के ग्रंथकारनें तो मुख्य ७२ जनकठाठ बताये हैं। यह ग्रंथकार बहुत विद्वान था इसमें संदेह नहीं। उसके ग्रंथ का भी उपयोग हम अपनी प्रणाली में करेंगे यह कहना आवश्यक है। हमारी प्रचलित संगीत में बहुतसी वस्तुओं के नाम हमलोग चर्चा में लेते रहते है पर उनका मर्म समझते नहीं। उदाहरण के लिये श्रुति, ग्राम, मूर्छना, शुद्धतान, कूटतान, वर्ण, जाति, शुद्ध, छायालग, संकीर्ण रागांग, भाषांग, औडुवत्व, षाडवत्व इत्यादि ये सब पारिभाषिक संज्ञाए हम सुनते सुनाते हैं। पर इनका वास्तविक अर्थबोध अज्ञातसा ही है। ये सब तत्त्व हमारी आज की संगीत में भी बताये जा सकते हैं। मेरे विचार में केवल प्राचीन है इसी एक बात पर प्राचीन रचना हम लोगों को आज के संगीत के लिये भी मान ही लेनी चाहिए यह आवश्यक नहीं है। हम इतनाही तत्त्व ध्यान में रखेंगे कि हमारी बतायी हुई रचना सुसमंजस एवं उपयुक्त होनी चाहिए।

देखिए। अपने कुछ ग्रंथों में ६ राग तथा ३० अथवा ३६ रागिनियोंकी रचना समझायी गयी है। हमारे गायकगण भी ६ राग मुख्य एवं उनकी रागिनियां हैं यह बात कहते हैं। पर ये ऐसी रचना क्यों? यह प्रश्न पूंछें तो उसका संतोषजनक उत्तर नहीं मिलता। ये ऐसी बातें

केवल मान ले बैठनें में क्या हेतु सधता है? मुख्य प्रश्न यह है कि यह रचना क्यों और किन तत्त्वों के आधार से मान ली गयी । सारा संगीत छह 'जनक' रागोंपर आधारित करकें शेष रागोंको योग्य नियमोंके साथ भिन्न भिन्न वर्गो में रखना यह अति विद्वत्ताका कार्य है । सधजाए तो इसी प्राचीन ६ राग, ३६ रागिणीयों की रचना के आदर्श पर प्रचलित संगीत के अनुसार नया वर्गीकरण करके हमारा संगीत सशास्त्र एवं साधार करके लोकप्रिय किया जाए तो अच्छाहि है । हम तो यह भी सूचना देंगें कि इस प्रणाली का आधुनिक मत का एक ग्रंथ 'संगीतोद्धार" नामका लिखा जाय । हमको तो उससे प्रसन्नताही होगी । वरन् हम भी आगे इसी दिशामें विचार करेंगे । पर इस समय प्रथम एक सीधीसादी सरल रचना करके वह लोकप्रिय एवं प्रचलित होने के पश्चातही उस अन्य दिशामें प्रयत्न किया जाय तो वह अच्छा सफल होगा यह मेरी मान्यता है । जिस समय यह राग रागिनी प्रणाली प्रचलित हुई उस समय राग रागिनीयों के स्वरूप उनके प्रचलित स्वरूपों के सदृश नहीं थे यह बात साधार सिद्ध की जा सकती है । तब भी उनके प्राचीन नाम तो अभी आज तक चलते आये हैं । प्राचीन रागस्वरूप आज परिवर्तित हो जाने के कारण अमुक राग की रागिणी अमुक क्यों ? यह बताना आज कठिण हो गया है । जिस समय ये मत प्रचलित थे उस समय उसको समझनेमें कोई कठिनाई न रही होगी यह तो स्पष्ट है । वरन् आज भी यदि दक्षिणकी ओर उपलब्ध ग्रंथों में बताये हुए राग स्वरूपोंका सूक्ष्म निरीक्षण हम करें तो प्राचीन ६ राग एवं उनकी रागिनीयों का निकट संबंध दिखायी दे सकता है । वह बात हमारी हिंदुस्तानी संगीत के संबंध में कही नहीं जा सकती । इसका कारण इतनाही है कि संगीत कला आज कई शताब्दियों से ऐसे लोगोंके हाथमें थी कि जिनके लिये ग्रंथों से समझकर प्राचीन राग उनके शुद्ध रूप में सम्हाल रखना असंभव था । उससे कोई ऐसी बाधा नहीं है । आज के प्रचलित संगीत स्वरूपको ही देखकर उसीके अनुसार हम नयी रचना करें तो कोई हानि नहीं । हमनें जो दस राग माने हैं वे भी तो इसी विचार प्रणाली से माने हैं यह बताने की आवश्यकता नहीं है । आज यदि हम संगीत संशोधनार्थ देशभर भिन्न भिन्न प्रांतोंमें प्रवास करते फिरें तो हमें यह दिखायी देगा कि भिन्न भिन्न प्रांतोंमें रागस्वरूपों में कुछ कुछ भिन्नता है । मुख्य राग ६ ही मानने का व्यवहार सब दूर है, तो भी ये छह राग भी भिन्न भिन्न स्थान पर भिन्न भिन्न माने गये हैं । तो फिर उनके जन्य रागोंके स्वरूपोंमें भेद होना बहुत संभव है । यह स्थिति प्राचीन समय में भी रही होगी, अतएव भिन्न भिन्न मत समय समय पर प्रचलित हुए । इन मतों के ग्रंथ भी अपने अपने अलग होंगे ही । आज यदि उन ग्रंथों को इकट्ठा करें और उनमें कोई आपसमें एकवाक्यता नहीं है, ऐसा आक्षेप करें तो वह किस प्रकार योग्य होगा ? इसलिए उस घटाटोप में न पडकर प्रचार में चलता हुआ संगीत ही लेकर उसको प्रथम नियमबद्ध करके रखना ही योग्य होगा ।

९
आश्रय राग

पिछले समय मैंनें आश्रयराग एवं रोगों के विषय पर बातचीत करते हुए काफी थाट के रागों का थोडेमें वर्णन किया था। अबकी भैरव ठाठके राग लेकर ठाठ, आश्रयराग एवं उसके अंग प्रत्यंगोंसे निकले हुए रागों को समझाता हूं।

भैरव ठाठके स्वर कोमल रिषभ धैवत एवं शेष सब शुद्ध स्वर हैं। उदाहरणार्थ, सा, रे, ग, म, प, ध, नि, सां। भैरव, जो हमारे आजके संगीतमें एक बडा भारी राग माना जाता है, कोई बहुत प्राचीन राग नहीं है। ठाठ तो इसका प्राचीन अवश्य है। पर उसका नाम गौरी मेल है जिसको दाक्षिणात्य पद्धतिमें आजकल मायामालवगौळ कहते हैं। गौड, गौळ, गौरी ये नाम रागोंके प्राचीन ग्रंथोंमें पाये जाते हैं। गौडी नामक गीति, अर्थात् गायन शैली प्राचीन ग्रंथोंमें बताई गयी है। उस गीति की गायन शैलीमें गाये जानेवाले राग, गौड कैशिक, गौड पंचम, गौडकैशिकमध्यम, बताये गये हैं। दाक्षिणात्य संगीतमें कर्नाटगौळ, रीतिगौळ, सारंगगौळ, देशवालगौळ इत्यादि गौळ प्रकार मिलते हैं। पर भैरव नामक राग रत्नाकरके पूर्वकालीन किसी ग्रंथोंमें नहीं मिलता। रत्नाकर में भी वह एकदेशी राग कि जिसमें मार्ग रागों की भांति श्रुति स्वर, ग्राम, जाति, इत्यादि आवश्यक वस्तुओं का शास्त्रोक्त विवरण नहीं होता कहा गया है। भैरव राग प्रचारमें आया तब उसका स्वरूप आजकलकें भैरवका सा नहीं था, यह कह सकते हैं। कुछभी हो पर आजकी हमारी संगीतमें तो यह एक अति महत्त्वका एवं उच्चश्रेणीका राग माना जाता है। उसमें आनेवाले स्वर सप्तकको उसीका नाम देकर भैरव मेल उत्पन्न हुवा है। भैरव राग, भैरव मेल, जन्य रागोंका आश्रय है। उसीके अंग प्रत्यंगोसे अनेक भैरव प्रकार, बंगाल भैरव, प्रभात भैरव, अहीर भैरव, आनंद भैरव, शिवमत भैरव इत्यादि निकले हुवे हैं।

पंडित भावभट्ट जी औरंगजेबके समय के एक विद्वान संगीतज्ञ थे, अपने अनूप संगीत रत्नाकर नामक ग्रंथमें औडव, षाडव एवं संपूर्ण ऐसे तीन प्रकारका भैरव एवं वसंत भैरव, नंद भैरव, आनंद भैरव, स्वर्ण भैरव, आकर्षण भैरव, गांधार भैरव, पंचम भैरव, बहुली भैरव तथा राम भैरव एसे नौ और प्रकारके भैरवोंका उल्लेख कहते हैं। पर उन्होंने उनके लक्षण नहीं समझाये हैं। होगा। हम लोगोंको तो प्रचलित भैरवमेल जन्य रागोंसे उद्देश है।

भैरव स्वयं एक संपूर्ण राग है, जिसमें धैवत और रिषभ प्रबल स्वर हैं। इन स्वरोंपर एक विशेष प्रकार का आन्दोलन दिया जाता है जो एक इस रागका एवं और सब भैरव प्रकारोंका विशेष चिन्ह है। उदाहरणार्थ

सा ग

ध ~~प, म, प, म, ग, म, (म), रे ~~ सा। ये स्वर सावकाश कहने से भैरव राग खुलता है। गांधार, निखाद इस रागमें दुर्बलही है। निखाद षड्जके एवं गांधार मध्यमके साथ रहता है। इनपर न्यास किया भी जाय तो षड्जपर पहले खूब न्यास करके निखादपर

एंव मध्यमपर वैसेही न्यास करके गांधारपर आकर ठहर सकते है और फिर निखादसे षड्जपर लौटकर अथवा धैवतपर आकर ठहरना होगा जिससे निखादका न्यास खटकेगा नहीं । उसी प्रकार गांधारसे मध्यमपर लौटकर अथवा रिषमपर आकर ठहरनेसे गांधारका न्यास युक्त होगा।

जैसे ग म ध, सां, नि, सां अथवा ग म ध, सां,,, नि,, ध,,, ... । इसी प्रकार

ग ग

रे ग म,,, ग, म,,, ग,,, म, अथवा रे ग म,,, ग,,, रे,,, । निषाद गांधार पर न्यास न करना ही श्रेयस्कर होगा । भैरवमें मध्यम-रिषभ एवं षड्ज-धैवतकी स्वर-संगत अच्छी होती है । वैसे तो यह संपूर्ण एवं बहुत लंबा चौडा राग है । कुशलता के साथ इसमें आनेवाले हर सुरका परामर्श लिया जा सकता है । अभी मैनें बताई हुवी सुरसंगतियां एवं रिषभ धैवतके आंदोलन इस रागको बहुत कुछ और रागों से बचाते रहते हैं । भैरव के संबंध में हमारे मध्यकालीन ग्रंथकार बडे आदर के साथ कहते हैं ।

ब्राह्मे मुहूर्ते गातव्यो भैरवो रागसत्तमः ।

अर्थात् प्रातःकालमें पहली ही घटिका में भैरव जो रागों में एक राग है, गाया जाय। भैरव नाम शिवजी का है और उनका एक अतिप्रिय रागही नहीं पर स्वयं शिवजी के मुखसे निकला हुवा आदि राग इसको राग-रागनी पंथी लोग बतातें हैं जो अपनी प्रणालीको शिवमत कहलाते हैं । शिवमत भैरव नामका दूसरा एक स्वतंत्र भैरव प्रकार है जिसमें कोमल गांधार निखाद आते हैं । ग्रंथोंमें शिवजीके प्यारे भैरवको रि प वर्जित औडुव राग बताया गया है । शिवमतका आधार ग्रंथ दामोदर पंडितका संगीत दर्पणभी भैरवको रि प वर्जित औडुव बताता है । लीजिए अब ये तीन भैरव हो गये । आजकलका प्रचलित भैरव, दुसरा शिवमत भैरव और तीसरा रि प वर्जित औडुव भैरव । इनमें से किस भैरवसे शिवाजी प्रसन्न होंगे यह प्रश्न शिवमत वालों से ही पूछा जाय । हमारे श्रोतागण तो आज इसी भैरवसे, जो आजकल प्रचारमें है, प्रसन्न होते हैं । शिवप्रिय भैरवके प्रत्यक्ष स्वरूपका परिचय यदि हो सके तो क्या ही है? कोई विद्वान करादें तो जनता उनकी अत्यंत ऋणी होगी । प्रचलित शिवमत भैरवको शिवजीका प्रिय राग भैरव मान लें तो उसको ग्रंथोंमें कहीं आधार नहीं मिलता । यह रागभी बहुत मधुर एवं गंभीर है । है अप्रसिद्ध रागोंमें से । पर अपना एक स्वतंत्र परिणाम करनेवाला राग है । उसको शिवमत कैसे, क्यों और कब प्राप्त हुवा यह कह नहीं सकते ।

हमारे आज के भैरव को भैरव ठाठ का आश्रय माना गया है । इसी के रिषभ धैवत के आन्दोलनों को रखते हुवे, और स्वरों की प्रबलता दुर्बलता, अथवा कहीं ठाठ के बाहर का एकाद स्वर जोड देकर, कहीं स्वर-संगतियों द्वारा भैरव प्रकार एवं रिषभ धैवत के आन्दोलनों को हटाकर अर्थात उनको स्थिर रखकर, तथा वर्ज्यावर्ज्य नियमों के द्वारा अनेक और राग इस ठाठ में से उत्पन्न होते हैं । भैरव प्रकार ये हैं :- बंगाल भैरव, शिवमत भैरव, अथवा शिव भैरव, और सौराष्ट्र भैरव । कुछ राग जिनमें भैरव का नाम नहीं आता पर भैरव अंगसे गाये जानेवाले जो रामकली, गुणक्री अथवा गुणकरी नाम से प्रसिद्ध हैं । शेष राग ऐसे

है कि जिनमें रिषभ धैवत आन्दोलन अर्थात् झोंके, नहीं होते, सो ये हैं :- जोगिया, कलिंगडा, बिभास, मेघरंजनी, गौरी, ललित-पंचम । अतिरिक्त एक गौरी के ये सब राग प्रातर्गेय अर्थात् प्रातःकाल में गायेजानेवाले राग हैं । गौरी संध्या समय में गाई जाती है ।

अब सब से पहले भैरव का प्रत्यक्ष स्वरूप कैसा होता है सो देखिए :-

नि ग सा सा ग सा सा नि ग
सा, रे, रे, रे, ~ सा, नि, सा, रे, रे, रे, सा, ध ~ ध, नि, सा, रे
सा सा ध नि प प नि ग सा
रे, रे, सा, नि नि, सा रे, सा । सा, ध, ध, ध, प, प ध, नि सा, रे, रे,
सा रे रे ग ग प ग नि
रे, सा । रे, ग, ग, म, म (म) रे, रे, सा, सारेगमप, रे रे सा ध ~ नि सा
ग ग ग ग
रे रे सा । नि सा म, ग म, रे, ग, म, धनिसारेगम, प, म, म, (म), ग, म रे रे, सा,
ग रे ग
नि, सा सा रे, सा । सा रे ग म प, रे, प, म प, ग म, रे, ग, ग, म, प, म, ग, म, रे,
ग नि सा ग नि
रे, सा, ध नि सा, रे, सा । सा ध, प, म प, ग, म म ध, प, म प, रे ग म, प,
रे ग ग ग ग नि प प
प, म, ग, म रे, रे – सा, नि नि सा, रे, रे, सा । प, ध, ध ध, प, म, प,
नि नि नि ध
प ध ~ प, ग म, म ध, प, रे ग म प, ग म ध, प, सां, नि ध, प, म प,
म प नि प
ध ध प म प, ग म, रे, ग म, प, म, ध ~ प, रे प, रे सा । इस प्रकार मन्द्र एवं मध्य सप्तकों में इस में खूब विस्तार होता है । अंतरा इसका यूं चलता है :-

म नि नि
प, पध, नि सां, नि सां, सां, ध, ~ नि सां, रें, रें, रें, सां, नि, सां, ध, प, म, गम, ध, ध
ध रे ग
सां, ध, प, म, प, म, गम, रे, रें, रें, सां, रे, रे, सा ।

यह एक ही राग यदि योग्य स्वरस्थान, स्वरोच्चारों में सध जाय तो राग-संगीत का, जिसको शब्द-पंडित निरर्थक कंठशोष कहते हैं, रहस्य बहुत कुछ समझ में आवेगा । कवि कहता है और गायक गाता है । कवि की कही प्रथम मस्तिष्क मे भेंट करके उसकी चिट्ठी लेकर ही अंतःकरण तक पहुँच सकती है । गायक के पास तो सुर एवं लय ये राज मुद्रायें सतत होतीं हैं जिनके द्वारा वह सीधा अंतःकरण को पहुँचता है । कवि की कही को गायक सजाना चाहे तो सजा सकता है । पर उसमें, उस कही का, स्वाभाविक रंग ढंग, नोंक झोंक,

सम्हालते हुए उसको सजाना पडेगा । अपने तान पलटों में उसकी गठड़ी बाँधकर भागा तो हंसी होगी । प्रचलित रागदारी संगीत के योग्य ऐसे गीत प्रबंध कि जिनमें अर्थ गांभीर्य भी हो ऐसे अभी निर्माण हुवे नहीं । एक आध दाना कहीं मिलता है। उससे पूरा नहीं पडता । जो कुछ गीत रागदारी संगीत में ख्याल, ठुमरी, टप्पा, प्रचार में हैं उनको शब्दार्थानुसार गाया जाय तो रागदारी संगीत सभा थिएटर का बन जायगा । उदाहरणार्थ :- भैरव का एक प्रसिद्ध ख्याल देखिये :- 'प्याला मुझ भर देरे,' अब सबेरे प्याला भरके मांगने वाला स्वाभाविकता से अधिक रसिक होना चाहिये । यह प्याला चाय का नहीं यह तो आपलोग समझे ही होंगे । काव्य की दृष्टि से ये गीत क्षुद्र ही हैं । पर गीत बनानेवाला न कवि था न काव्य रचना उसका उद्देश्य था । हाँ इतना कह सकते हैं कि मांगनेवाला भक्तिरस का प्याला मांग रहा है । पर संगीत सभा में बैठनेवालों में इतनी गहराई में पहुंचे हुवे कितने होंगे ? और कोई हो तो भी उसका लक्ष्य भैरव राग के शृंगारपर, गायक के कंठ से निकलती हुई सुंदर ध्वन्यात्मक सृष्टिपर रहता है न कि शब्दार्थो की गहराई और तदनुसार स्वरलापों की योग्ययोग्यता पर । रागदारी संगीत के मींड, गमक तानादि युक्त आलापों को स्थान देनेवाली कविता स्वयं गायक कवि हो तो, संभव है, बन सकती है । तब तक न काव्य को रागाधीन न राग को काव्याधीन करना अच्छा होगा । अस्तु ।

बंगाल भैरव षाडव राग है क्यों कि निषाद इसमें वर्ज्य है । गांधार अवरोही में वक्र है । शेष सब बातें भैरव की ही इस में हैं । धैवत वादी, प्रातःकाल में गाना, "सां ध" की सुरसंगति रिषभ धैवत का आन्दोलन ये सब इस में भी है । बंगाल भैरव का बंगाल एवं बंगाली नामक दो रागों से कोई सम्बन्ध नहीं है । यह राग अपने स्वरूप में स्वतंत्र है । बंगाल भैरव का चलन यूं है :-

सा

सा, ध, ध ~ प, ग, म प ग म, रे, सा । ध ~सा, रे ग म प ग म, रे सा । प म ग म, रे,

नि नि

सा, ध, प, म, प, गम, प, ध, सां, ध, प, ग, म प ग म, रे, सा । प प ध, सां सां, रें, सां, ध, सां, रें, सां ध, प, ग म प, ध, सां, ध, प, ग म प, ग म, रे, सा । इत्यादि ।

आनंद–भैरव, अहीर–भैरव, एवं, सौराष्ट्र–भैरव ये वास्तविक मिश्र राग हैं और मेलोत्पन्न हैं । पर अधिकांश भैरव ही के अंग से चलते हुए भैरव प्रकार कहलाते है, अतएव भैरव ठाठ में माने गये हैं ।

आनंद भैरव में पूर्वांग में भैरव के साथ उत्तरांग में बिलावल जोड दिया जाता है ।

ग

जैसेः– म, रे, गमप, म, रे, सा । म, गम, म, प, सां ध, निध, प, म, ग, रे, गमप, म, गम, रे, सा । मध्यम इस में वादी स्वर है । प्रातःकाल के समय गाया जाता है । रिषम धैवत आन्दोलित हैं । कुछ लोग इसके आरोह में कोमल धैवत लेना कहते हैं । आनंद–भैरवी नामक राग से यह भिन्न है । इसका विस्तार इस प्रकार होगा :–

सा प

सा, रे ~सा, प, म, गम, रे, सा, सारेगम, म, म, प, मप, सां, धनिधप, म, गम, ध, पध,

ग ग

मग, म, रे, गमप, म, रे, रे, सा। अंतरा यूं होगा :– पपसां, सां, रें, सां, गंमं, रेंसां, सां, रें, सां, धनिप, ध, मग, मरे, गमप, मग, म रे, सा। अब रही तानों की अडचन। उसी के लिये कदाचित् आरोह में धैवत लेने की सुविधा रख्खी गई है, जिस से "सा रे ग म प ध नि सां। सां नि ध प म ग रे सा"। इस प्रकार तान फिरत कर सकतें होंगे।

अहीर भैरव में पूर्वांग भैरव एवं उत्तरांग में काफी के स्वरों का जोड होता है। अर्थात् तीव्र धैवत एवं कोमल निषाद स्पष्ट लगेंगे। रिषम तीव्र भी आरोह में कहीं कहीं लगता है। कोमल रिषम आन्दोलित भैरव के रिषभ की भांति लगेगा। वादी स्वर मध्यम, संवादी षड्ज है। प्रातःकाल का ही राग है। भैरवांग लेता हुआ भैरव प्रकार माना जाता है। भैरव ठाठ में ही इस की गिनती की जाती है। दो मेलों के स्वर इस में आते हैं जिस से यह एक रंगीबेरंगी राग लगता है। अप्रसिद्ध रागों में से है। भैरव–बहार नामक राग से इस को बचाना महा कठिन समस्या है। "निधनिसां नि, प, मप, गम, नि, ध, निसारेंनिसां, " यह बहार के विशेष स्वरालाप इस राग में न लेने चाहिये। इस राग का स्वरविस्तार इस प्रकार होगा : –

ग

सा, म, गम, रे, रे, सा, सा, रे, ग, म, म, रे, ग, प, म, गम, रेसा, सा, रे, सा। सारे, ग, म, म, प, धनिधप, धमपध, म, ग, मरे, गप, मगम, रे, सा। निधनिधप, मप, ध, म, गम, रे, गप, मगम, रे, सा। अंतरा इस प्रकार होगा :– म, रेम, प, मप, म, प, ध, नि, ध, प, ध, मपध, म, ग, म, रे, गप, मगम, रे, सा। तानें यूं चलेंगी : – सारेगमपमगमरे, सा। सारेगमप, धनिधप, धमपधमगमरेसा। मरेमप, धनिधप, मपमपधनिधपमगरे, गमपमगरेसा। सारेंसां, गमपमगरे, सा। पधनिधपमगरे, गमपमगरेसा, सा। इत्यादि.

सौराष्ट्र भैरव, जिसको सौराष्ट्र टंकभी कहते हैं, दोनों धैवत लेता हुवा भैरवांग मंडित ऐसा एक भैरव प्रकार है। आरोह में तीव्र धैवत, अवरोह में कोमल। वादी इसका मध्यम, संवादी षड्ज है। प्रातर्गेय राग है। निषाद इस में नहीं सा हि हैं। कोमल रिषभ धैवत पर आन्दोलन होता है। यह राग यूं चलता है। सा, धनिसाम, म, म, मरे, गम, मरे, सा। म, गमध, धमधसां, सां, रें, सां, म, मपमगम, रेसा, । अंतरा इस प्रकार है : – म, म, प, प, ध, प, म, प, मगमरे, सा, सां, सां, रेंसां, मधसां, म, प, म, रे, रे, सा।

शिवभैरव अथवा शिवमत भैरव में दोनों गांधार और दोनों निखाद लगते हैं। कोमल गांधार निखाद अधिक तर अवरोह में लगते हैं। भैरव अंग का राग है अतएव आन्दोलित रिषभ धैवत होंगे। धैवत वादी, रिषभ संवादी है। यह एक अप्रसिद्ध राग है। मतभेद इसके संबंध में हो तो कोई आश्चर्य की बात नहीं है। आरोह में तीव्र गांधार निषाद होने से भैरव अंग स्पष्ट है। अवरोह में कोमल गांधार के कारण कुछ तोडी का आभास होना संभव है। कुछ लोग इसी को शुद्ध भैरव मानते हैं। प्रचार में जैसा कुछ स्वरूप इस का है बहुत मीठा

है । स्वर विस्तार इस प्रकार होगा :–

सा नि म म
म, ध प, मप, ग, ग, मरे, सा, सा म, गम, गमप, ध ध सां निसां, रें सा, रें ध ध,
प नि नि
प, नि, ध, प, म (म), रे, सा । अंतरा यूं होता है :– प प ध ध, सां, सां नि सां, सारें,
नि नि नि नि
सां, ध, ध, ध, प, पप ध, सां, सां नि ध प, नि, ध, प, म, म(म), रे, रे, सा ।

प्रभात भैरव में शुद्ध मध्यम वादी है । थोडासा तीव्र मध्यम ललित में जिस प्रकार से शुद्ध मध्यम के साथ लगता है उसी प्रकार इस में लगता है । यह राग संपूर्ण है । प्रातःकाल में गाया जाता है । शेष सब भैरव की बातें इसमें भी होतीं हैं । मध्यम पर ललित की भांति न्यास होता है । इस का स्वर विस्तार यूं है : –

म नि नि
सा, रे, ग, म, म, म, मप, म, गम, रे, सा, नि, सा, रे, सा, म, गम, ध, ध, ध, धप, म,
ग ग ग
ग, म, म, म, ग, रे, रे, ग, म, ध म, म, ग रे रे म, म, म, ग, रे, सा । सारे, ग, म, ममप,
ग
प, ध, ध, प, ध, प, म, गमम म, ग, रेग, म, प, म, ग, रे, सा ।
नि नि नि
इसका अंतरा इस प्रकार होगा :– मप ध, सां, निसां, ध, निसां, रें, सां, नि सां, ध, प,
नि नि ग ग ग ग
म, ध, ध, प, म, ग, म, म, मग, म रे, रे सा ।

अब इस के पश्चात् भैरव के प्रकार नहीं पर भैरव अंगसे चलनेवाले रामकली एवं गुणक्री का विचार करेंगे ।

रामकली में भी दोनों मध्यम आते हैं । पर तीव्र मध्यम प्रभात भैरव की भांति ललितांग का नहीं होता है । प्रभात भैरव में तो वह शरमता हुवा आता है । शुद्ध मध्यम की आड में इधर उधर थोडासा झांकता रहता है । अब रामकली में उसका हौसला कुछ अधिक बढाता है । सीधा आरोह में "म, प, ध, नि, ध, प," ऐसी ढिठाई करता हुआ चलता है । ये ही नहीं, वरन् यह तीव्र मध्यम युक्त स्वर समुदाय रामकली का एक चिह्न ही बन बैठा है । वह न हो तो रामकली ही नहीं । हां, यह अवश्य है कि रामकली में अतिरिक्त इस स्वर समुदाय के और कहीं तीव्र मध्यम नहीं आने पाता । उसमें न "ग म प," और न "प म ग, " हो सकता है । " म, प, ध, नि ध, प, " इस स्वर समुदाय को सावकाश गाते हुवे कहीं कहीं जोडकर पंचम पर बीच बीच में आरोहावरोह दोनों में न्यास करते हुवे, विशेष मंद्र सप्तक में न जाकर भैरव की भांति विस्तार करने पर रामकली हो जाती है । इसका विस्तार गाकर सुनाने की

आवश्यकता नहीं है। क्यों की आजकल यह राग इतना प्रसिद्ध है कि श्रोतागण भैरव की अपेक्षा इसी से अधिक परिचित है। संगीत परिषदों में कहिये, रेडिओ में कहिये, संगीत सभाओं में कहिये, जो आया सो सबेरे इसी राग को लिये बैठता है। भैरव को तो कोई छूताही नहीं। परिणाम में प्रत्यक्ष भैरव को तो गायक एवं श्रोतागण भूल से जा रहें हैं।

गुणक्री अथवा गुणकरी में गांधार निखाद वर्ज्य है। गांधार निखाद वर्जित अथवा कहिये गांधार निखाद दुर्बल ऐसा दूसरा एक जोगिया नामक राग इसी भैरव ठाठ से उत्पन्न होता है। पर गुणक्री में गांधार निखाद मूलतः वर्ज्य हैं। वे कभी लिये नहीं जाते। अतिरिक्त इस बात के गुणक्री में भैरव अंग स्पष्ट है। रिषभ धैवत पर आन्दोलन होता है। जोगिया में ये स्वर स्थिर रहते हैं। गुणक्री में धैवत वादी है, जोगिया में मध्यम वादी है। गुणक्री भैरव की भांति मींडों से सजी हुवी, गंभीर प्रकृति की रागिनी है। जोगिया में मींडें अधिक नहीं होतीं। पर रिषभ, मध्यम, एवं धैवत पर न्यास बहुत होता है। रे म और ध म की सुर-संगत इस रागकी विशेषता जानी जाती है। थोडा सा गांधार एवं निखाद का प्रयोग भी होता है। पहले गुणक्री देखिए :—

ग सा नि़ सा
सा, रे, रे, रे, सा, ध सा, सा, रे, रे, सा। प, म, प, रे, रे, सा, ध, सा, रे, सा; सा, ध~~
प, म प म, रे, रे, सा। अंतरा देखिये :— प, प, ध, ध, सां, सां — ध, ध, सां, सां रें, सां, सां,
ध, प, म, प, प, ध, रें, सां, ध, प, म प म रे, सा।

प
जोगिया इस प्रकार होगा :— सा, ध, पम, रे, पमरे, सा, सा रे म, म, प, प, मप, ध म,
प
रे म पध, मध, म, रे, पम रे, सा, रे, ममप, धम, पध, मपधसां, निध, प, मप ध, नि ध प, म,
रे सा। इत्यादि। जोगिया का परिणाम सचमुच किसी योगिनी का भाव उत्पन्न करता है।

विभास में मध्यम तथा निखाद वर्जित होते हैं। इस कारण यह सब भैरव मेल जन्य रागोंसे स्वतंत्र ही प्रकाशित होता है। यह भी एक मधुर राग है। किसी सज्जन को भक्तिरस परिपूर्ण यह राग लगे तो आश्चर्य नहीं। ध, प, गप, ध, प, गप, गरे सा, सा रे ग प, गप, पध, प। ये स्वर धैवत पर एवं पंचम पर यथा योग्य न्यास करते हुवे गाने पर इष्ट परिणाम होता है। वादी इसका धैवत और संवादी गांधार है। इसका नाम प्राचीन है।

अब गौरी और कालिंगडा लीजिए। इन में गांधार निखाद, इस ठाठके और रागों की अपेक्षा अधिक प्रतिष्ठा रखते हुवे रहते हैं। गौरी पूर्वांग प्रबल संध्या समय की रागिनी है। इस के दो तीन प्रकार हैं। पर दूसरे प्रकार अन्य ठाठों में हैं। गौरी में मंद्र मध्यसप्तकों में ही अधिक विस्तार होता है। मंद्र निखाद पर न्यास होता है। चलती हुवी प्रकृति है। वादी स्वर रिषभ संवादी पंचम है। रागविस्तार इस प्रकार होगा :— सा, रे, सा, रे, नि़ सानि़, ध नि़, सा, रे ग, मगरेसा, रेनि़सा। धनि़सारे, गमगरे, सारे, ग, रे सा, रे नि़, सा, ध, पध, नि़सा, रे सा रे ग, रे सा। प, म, म ध प, रे ग, रे म ग रे सा रे नि़, सा। तार सप्तक में अथवा मध्य सप्तक के उत्तरांगमें अधिक जाने से कालिंगडा होने की संभावना रहती है। इसी गौरी को मध्य सप्तक

एवं तार सप्तक में ले आने पर बहुत कुछ कालिंगडे का स्वरूप बनता है । गौरी में जहां निषाद पर न्यास होता है, कालिंगडे में गांधार पर होता है । कालिंगडे का वादी स्वर धैवत है, कोई पंचम मानते हैं । कालिंगडा इस प्रकार होता है :– धप, गमग, रेग, म, गमपधपगमग, नि, धप, मपध, गमग, मपमगरेसा सारेगम, । अंतरा इस प्रकार होगा :- ध, पधनि, सां, रें, सारेंनि, सां, धनिसां, धप, गमपध, गमग, रेंसां, निधप म, निनिधपमपगमग, रेग, मपमगरेसा । कालिंगडा प्रातर्गेय राग है ।

मेघरंजनी में पंचम और धैवत दोनों वर्जित हैं । मध्यम वादी है और उसपर न्यास होता है । तीव्र मध्यम भी लगता है । ललितांग से मंडित है । प्रातःकाल का राग है । स्वरुप स्वतंत्र है । देखिए :–

नि

निरेगम, म, ममग, मरे, गम, रे, साम, गम, नि, सां, रेंसां, रेंसां, सांम, मममग, मरे, सा, निरेगम ।

झीलफ भी एक भैरव मेलजन्य प्रकार है । कुछ खट की भांति उसमें स्वरोच्चार होते हैं । पर ये सब स्वर भैरव ठाठ ही के होते हैं, जैसे :–

म नि नि नि नि नि

निसा, ग, गमप, प, प, पप, ध, ध, धसां, ध, प, मपग, म ध प, मप, गमरे, सा,

नि नि नि नि नि नि

ग, मग, मप, प, पप ध ध ध ध धप, प, पप ध, निसां, ध, प, मपप म गम पधनिसां,

म म

गमप ग ग मरे सा ।

इस लेख में एक विशेष बात पर आपलोगों का ध्यान पहुंचाना चाहता हूं सो यह कि आजकल की संगीत में रागों की वादी संवादी प्राचीन श्रुत्यंतरों के तत्व पर अथवा नूतन संशोधित ध्वनिशास्त्र के सिद्धांतों पर से निश्चित नहीं किये जाते हैं । स्वर्गीय श्री. भातखंडेजी के संगीत शास्त्र ग्रंथों में वादी-संवादी की व्याख्या में इसके संबंध में चर्चा की गई है । बहुत से संगीतज्ञ एवं संगीत विद्यार्थियों को कोमल रिषभ वादी और पंचम संवादी अथवा कोमल धैवतवादी और शुद्ध रिषभ उसका संवादी किसी राग में कहा गया हो तो वह शास्त्र विरुद्ध सा लगता है । मुझ से कुछ लोग पत्र द्वारा इसका स्पष्टीकरण पूंछते हैं उनको मेरे यही उत्तर हैं कि प्राचीन संवाद तत्त्वके ही अनुसार आजकल के रागों में वादी संवादी होने चाहिये ऐसा कोई नियम नहीं समझा जाता है । प्रायः षड्ज-पंचम अथवा षड्ज-मध्यम संवाद बहुत से रागों में होना अवश्य है । पर आजकल का जैसा कुछ प्रचार है उस में इस नियम को अपवाद भी बहुत हैं । श्रीराग में रिषभ के अतिरिक्त पंचमही और सब स्वरों से अधिक बढता है, न धैवत ही इतना बढता है, न तीव्र मध्यम, जितना कि पंचम बढ़ता है । अतएव पंचम को रिषभ का संवादी माना जाय तो घबडाने की आवश्यकता नहीं । तीव्र रिषभवाली आसावरी में कोमल

धैवत वादी है । उसमें गांधार तो एक दुर्बल स्वर है । रिषभ ही एक ऐसा स्वर है कि जो धैवतको छोडकर शेष सब स्वरों से अधिक प्रबल है । पंचम अगर कुछ प्राबल्य रखता भी है तो भी धैवत के अति निकट होने से उसका संवादी नहीं हो सकता । वस्तुस्थिति यह है कि आजकल के वादी-संवादी का तत्व इतना ही है कि वादी से जरा दूरी पर रहता हुवा प्रबल स्वर उसका संवादी हो सकता है । प्राचीन ग्रंथोंका स्वर संवाद तत्त्व तो भी श्रुतियों की गिनती पर निर्भर है? दो स्वरों के बीच में ८ अथवा १२ श्रुतियों का ध्वन्यन्तर तब ही ठीक माना जा सकता है जब की एक श्रुत्यंतर का प्रभाव ठीक निश्चित हो । केवल सा का प, रे का ध, ग का नि इत्यादि संवादी मानने से तो यह समस्या पूरी नहीं हो सकती? कौन कह सकता है कि प्राचीन षडज् पंचम का ध्वन्यंतर वही था जो आजकी संगीत का है ?

(अखिल भारतीय आकाशवाणी के सौजन्य से)

१०
मूर्च्छना

मेरी बातचीत का विषय राग संगीत है । वास्तव में राग संगीत स्वयं तो एक बहुत बडा विषय है । मैं आज उसका केवल एक छोटासा प्रकरण, जिसको कि 'मूर्च्छना' कहते हैं, लेकर उस पर दो बातें कहना चाहता हूं ।

आज से लगभग तीस वर्ष पूर्व, यदि किसी से पूछा जाता कि "क्यों साहब बागेश्री राग का ठाठ कौनसा?" तो वह हंस पडते और कहते 'क्या कहते हो जी? बागेश्री का स्त्रीवाचक नाम लेते हुवे फिर उसको राग करके कहते हो? तिसपर उसका-- क्या कहा, अभी तुमने? -- हाँ 'ठाठ' । ठाठ क्या चीज? रागरागनियों का भी कहीं ठाठ होता है? यह ठाठ कहां से लाये तुम? खुद शिवजी की बानी से राग निकले हुए हैं । उनको समझो । ठाठ रहने दो ।" तात्पर्य, गायकों की बातचीत में 'ठाठ' यह वस्तु आती ही नहीं थी । अब भी पुरानी परंपरा के कुछ गायक विद्यमान् है जिनको 'ठाठ' यह क्या वस्तु है, इसका परिचय नहीं है । आजकल हम लोगों को न राग बागेश्री खटकता है न 'ठाठ' से चौंक उठते हैं । हां, वाद्य बजानेवाले ठाठ से अपरिचित न थे । सितारिये को 'भैरों' बजाना हो तो रिषभ और धैवत के पर्दों को बांई और हटाना आवश्यक होता है । 'चलठाठ' एवं 'अचलठाठ' ये दो प्रकार सितार में उस समय भी प्रचलित थे । गायक के गले में ठाठ मिलाने की क्या आवश्यकता? कान का सच्चा हो तो वह चाहे जो ठाठ तुरन्त गले से गा सकता है । पर सितार पर गत तोडा बजाने में पर्दे राग के स्वरों के अनुसार ही रहने चाहिए ।

सरंगियों का भी ठाठ होता है । गाने बाले से पहले पूछा जाता है कि कौन सा राग गाया जायगा । और गाये जानेवाले राग के अनुसार तरबें मिलाई जाती हैं । सरंगी मिलाने की रीति को भी वे लोग 'ठाठ' कहते हैं । नाच की परिभाषा में भी 'ठाठ' शब्द आता है । वाद्य तथा नृत्य की परिभाषाओं में तो यह शब्द पुराने समय से प्रचलित है । संगीत के पुराने संस्कृत ग्रंथों में भी 'ठाठ' का नाम पाया जाता है । पं. सोमनाथ अपने 'रागविवोध' के तीसरे अध्याय में मेलों की परिभाषा लिखते हुए 'ठाठ इति भाषायाम्" अर्थात् मेल को भाषा में 'ठाठ' कहते हैं । रागविवोध लगभग आज से साढे तीनसौ वर्ष पहले लिखा गया था । अतएव ठाठ' को पुराना आधार भी है ।

अब ठाठ यह क्या वस्तु है सो देखना चाहिए । ठाठ के अर्थ अनेक हैं । जैसे रूवाब, मिजाज, सजावट, रचना, व्यवस्था, साज सजाना, अंग्रेजी में Adjustment, arrangement, paraphernalia कहते हैं ।

संगीत की परिभाषा में 'ठाठ' को संस्कृत ग्रंथों में मेल अर्थात् सुरों का मिलाना, इकट्ठा करना कहते हैं । मेल या ठाठको समझाते हुए ग्रंथकार लिखते हैं :-

मेलः स्वरसमूहः स्याद्रागव्यंजन शक्तिमान् ।

अर्थात् मेल यानी ऐसी एक स्वर रचना अथवा स्वरपंक्ति कि जिसमें से अनेक राग उत्पन्न हो सकते हैं । ठाठों को रागों के जन्म देने वाले, पैदा करने वाले समझा जाता है। अब यहां एक प्रश्न उत्पन्न होता है, कि यदि ठाठ रागों के जनक समझते जाते हैं तो क्या ठाठ पहले बनाये गये और फिर उनमें से राग बनाए गये? लोग ऐसे प्रश्न कर भी बैठते हैं। यह कुछ प्रश्न ऐसे ही है जैसे कि भाषा और व्याकरण के सम्बन्ध में किया जा सकता है। भाषा से व्याकरण बना या व्याकरण से भाषा बनी? इसका उत्तर यही है कि भाषा का चरित्र व्याकरण है । वैसे ही रागों का चरित्र बताने वाली वस्तुओं में ठाठ एक है जो प्रचलित रागों को तो अपने में समेट लेती ही है पर उनके अतिरिक्त हजारों और नये नये रागों को उत्पन्न कर सकती है । उदाहरणार्थ भैरव ठाठ लीजिए । विकृत अथवा कोमल रिखव धैवत और बाकी सब शुद्ध स्वर लेनेवाले राग इकट्ठे किये गये । इन रागों में से कुछ पांच स्वरों के, कुछ छः के कुछ सातों स्वर लेने वाले राग हैं । पर सब में सा, कोमल री, शुद्ध ग, शुद्ध म, प, कोमल ध, और शुद्ध नी, इन्हीं सात स्वरों में से स्वर लिए गए हैं । यह स्वर सप्तक यूँ है ।

"सा, रे, ग, म, प, ध, नि, सां ।" इस स्वर सप्तक के अन्दर आने वाले प्रचलित राग तो दस बीस ही हैं । पर वर्ज्यावर्ज्य की रीतिसे इस एक ही स्वर सप्तक में से लगभग ५०० राग उत्पन्न हो सकते हैं। देखिये, इन स्वरों में से कोई भी एक स्वर वर्ज्य करते रहें तो चंद राग ऐसे मिलेंगे कि जो प्रचार में नहीं है । अपने प्रचलित संगीत में 'सा' एक मुख्य स्वर, सब स्वरों का आधार माना जाता है । अतएव वह किसी राग में वर्ज्य नहीं हो सकता । बाकी बचे हुवे छः स्वरों में से कोई भी एक वर्ज्य हो सकता है । जैसे :- (१) सा ग म प ध नि सां। (२) सा रे म प ध नि सां । (३) सा रे ग प ध नि सां । (४) सा रे ग म ध नि सां । (५) सा रे ग म प नि सां । (६) सा रे ग म प ध सां ।

वास्तविक, इनमें से एक भी प्रचार में नहीं है । यह तो केवल आरोह की रचना हुई। अवरोह भी इतने ही होंगे । जैसे (१) सां ध प म ग रे सा । (२) सां नि प म ग रे सा । (३) सां नि ध म ग रे सा । (४) सां नि ध प ग रे सा । (५) सां नि ध प म रे सा (६) सां नि ध प म ग सा । हमारे रागों के लिये यह आवश्यक नहीं हैं कि आरोह में जो और जितने सुर लगते हैं अवरोह में भी वे ही और उतने ही स्वर लगने चाहिए । अतएव अभी आपने सुने हवे छः आरोह प्रकारों में से हर एक के साथ छः अवरोह प्रकार जोड दे सकते हैं । सुनिए (१) सा ग म प ध नि सां - सां ध प म ग रे सा। (२) सा ग म प ध नि सां - सां नि प म ग रे सा । (३) सा ग म प ध नि सां - सां नि ध म ग रे सा । (४) सा ग म प ध नि सां - सां नि ध प ग रे सा । (५) सा ग म प ध नि सां - सां नि ध प म रे सा । (६) सा ग म प ध नि सां - सां नि ध प म ग सा ।

इसी प्रकार बाकी पांच आरोहों के साथ ये छह अवरोह जोड दिए जा सकते हैं । इन सब रागों को षाडव जाति के या खाडव राग कहा जाएगा । षट या खट यानि छः । षट से षाडव अथवा खट शब्द से खाडव अर्थात् छः स्वरों का । ये सब मिलकर ३६ होते हैं ।

इसी प्रकार दो दो सुर आरोह में और अवरोह में एक सुर या आरोह में, और दो सुर अवरोह में अथवा उसके उलटा यानि दो सुर आरोह में और एक सुर अवरोह में घटा कर या फिर आरोह में सातों सुर लेकर अवरोह में एक या दो सुर घटा देकर सैंकडो राग इस एक ही ठाठ में से उत्पन्न किये जा सकते हैं। मैं अभी कह चुका कि इस प्रकार से रागों की संख्या लगभग ५०० तक पहुंचती है। हां, यह अवश्य है कि इस बडी संख्या में से केवल उतने ही राग वास्तविक होंगे कि जो सुनने में अच्छे लगेंगे और वे ही गाये बजाए जायेंगे। बाकी सब केवल स्वरपंक्तियां बन कर रह जायेंगी। पर 'ठाठ' बनाने से यह तो नहीं होगा कि किसी राग का वर्णन करते समय उसमें चढी री या उतरी, गंधार चढी या उतरी, मध्यम चढी या शुद्ध, इस प्रकार स्वर का जप करना पडे। भैरव ठाठ अर्थात जिस ठाठ में से भैरव, जो एक प्रसिद्ध और लोक प्रिय राग है निकलता है, इतना कहने से स्वर सप्तक चट समझ में आता है। उदाहरणार्थ जोगिया भैरव ठाठ का राग है। इतना कहने से कोमल रिखब धैवत और बाकी सब शुद्ध स्वर जोगिया में लगेंगे यह समझ में आता है।

'ठाठ' यह शब्द तो ३०० वर्ष का पुराना है, यह तो ऊपर बताया ही गया है। पर "ठाठ राग" अथवा मेल और तज्जन्य राग अथवा जन्य-जनक व्यवस्था की कल्पना ठाठ शब्द से भी बहुत प्राचीन है। और इसी के सम्बन्ध में 'मूर्च्छनाओं' का उल्लेख आता है। पुराने ग्रंथों में से संगीत पारिजात, संगीत दर्पण, और चंद और ग्रंथ जो राग रागिणी प्रणाली का पुरस्कार कहते हैं उनके सिवाय और सब ग्रन्थों में रागों का वर्गीकरण अर्थात् खानेशुमारी इसी जन्य-जनक प्रणाली में की गई है। कर्नाटकी प्रणाली के सब ग्रंथ और उत्तरी यानि हिंदुस्तानी संगीत प्रणाली में प्रधान सद्राग चन्द्रोदय, राग मंजरी, रागविवोध, रागतत्वविवोध, हृदयप्रकाश, हृदयकौतुक, ये सब ग्रंथ जन्य-जनक प्रणाली के ही पोषक हैं। ये सब ग्रंथ उस समय के हैं कि जब हमारी प्राचीन ग्राम, मूर्च्छना, जाति की पद्धति मिट गई थी। सप्तक के सब शुद्ध विकृत स्वर मध्य सप्तक के सा से तार सप्तक के सां के बीच में आ गये थे। सा और प जो प्राचीन समय में विकृत हो सकते थे अचल हो कर अपनी अपनी जगह पर कायम हो चुके थे। पंद्रहवीं सदी ईसवी के पहले हमारे यहा ग्राम मूर्च्छना की प्रणाली थी। उस समय दो मुख्य स्वर सप्तक प्रचार में थे। जिनको षडज ग्राम अंर मध्यम ग्राम कहा जाता था। स्वरांतर यानि दो दो स्वरों का ध्वन्यंतर श्रुतियों के आधार पर नापा जाता था। श्रुति सूक्ष्म ध्वन्यंतर लगभग पाश्चात्य संगीत के quarter tone के बराबर था, जिसके प्रमाण पर उक्त दोनों ग्रामों के स्वर रचे जाते थे। निखाद के बाद सा तक, गंधार के बाद मध्यम तक, एवं मध्यम के बाद पंचम तक चार चार श्रुतियां, षडज के बाद रिखब तक, एवं पंचम के बाद धैवत तक तीन तीन श्रुतियां एवं रिखब से गंधार तक तथा धैवत के बाद निषाद तक दो दो श्रतियां षडज ग्राम में और नि के बाद सा तक, ग से म तक, और प से ध तक चार चार श्रुतियां, सा के बाद रि तक, एवं म से प तक तीन तीन एवं री के बाद ग तक और ध के बाद नि तक दो दो श्रुतियां मध्यम ग्राम में मानी जातीं थी। इन ग्रामों के स्वर इस प्रकार ठीक समझा कर फिर मूर्च्छना का वर्णन आता है।

पुरानी संगीत प्रणाली में 'मूर्च्छना प्रकरण' बहुत महत्त्वपूर्ण था। भरतनाट्य शास्त्र के समय में तो विकृत स्वर दो ही थे। सात शुद्ध स्वर और "अंतर गंधार" "काकली निखाद" ये दो विकृत मिलकर कुल ९ स्वरों में ही संगीत की रचना होती थी यह भ्रम होता है। पर ऐसा न था। क्योंकि मूर्च्छना के द्वारा अनेक स्वर सप्तक बनते थे।

'मूर्च्छना' शब्द के यूं तो बहुत अर्थ हैं। "जिसके द्वारा राग का विकास होता है और श्रोता गण जिससे मुग्ध होते हैं उसको मूर्छना कहना चाहिए" ऐसा संगीत रत्नाकर की टीका में कल्लीनाथ कहते हैं। मूर्च्छना की परिभाषा ग्रंथों में यूं है।

क्रमात्स्वराणां सप्तानामारोहश्चावरोहणम्।

अर्थात कोई भी सात स्वरों की पंक्ति के क्रमानुसार आरोह और अवरोह को मूर्च्छना कहते हैं। यह तो हुई परिभाषा। प्रत्यक्ष व्यवहार में इसका उपयोग षडज संक्रमण जिसको पाश्चात्य संगीत प्रणाली में Change of key अथवा Modulation करके कहते हैं होता है। यानि सा का और उसके द्वारा बाकी सब स्वरों को दूसरे स्वरों के स्थान पर सरकाना अथवा स्वर पंक्ति का केन्द्र बदलना।

उदाहरणार्थ, आज के शुद्ध स्वर सप्तक को जिसको बिलावल कहा जाता है थोडे समय के लिये षड्जग्राम ही मान लें। ये स्वर सप्तक यूं है : सा, रे, ग, म, प, ध, नि, सां। इनको आकार में गायें। अब इसी बिजावल के मन्द्र निखाद से आरंभ करके मध्य निखाद तक आकार में स्वर गायेंगे तो यह एक दूसरा ही स्वर सप्तक लगता है। पहले निखाद से निखाद तक स्वरों के नाम कहते हुए बिलावल ही सुर गायेंगे। नि़, सा, रे, ग, म, प, ध, नि। स्वरों के नाम कहते हैं तो यह बिलावल ही है। पर अब इसको आकार में गायें तो यह एक निराला स्वर सप्तक ही कान को लगता है। नि़, सा, रे, ग, म, प, ध, नि।

आ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

इसी प्रकार मंद्र धैवत से मध्य धैवत तक बिलावत ही के सुर आकार में गायें तो आसावरी का स्वर सप्तक होता है। ध़, नि़, सा, रे, ग, म, प, ध। अब इन्हीं को आकार में गाए हुए ध़, नि़, सा, रे, ग, म, प, ध।

आ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

इसी प्रकार मंद्र प से मध्य प तक खमाज, मंद्र म से मध्य म तक यमन, मंद्र ग से मध्य ग तक भैरवी, और री से री तक काफी ऐसे अलग अलग स्वर सप्तक बिलावल के स्वर कायम रखते हुए बनते हैं। जिनको हार्मोनियम से प्रेम है वे सफेद पट्टी को सा मानकर एक बार उससे आरम्भ कर दाहिनी अथवा बाईं ओर की सब सफैद पट्टियां बजाकर बिलावल ठाठ बजा लें। फिर उसके बाद बांई ओर की एक एक सफेद पट्टी से आरंभ करके उससे आंठवी तक यानि ८ वीं सफैद से १४ वीं सफैद तक, फिर ६ ठी सफैद से १३ वीं सफैद तक, इस प्रकार बजाते जावें तो ७ अलग अलग स्वर सप्तक सुनाई देंगे जैसे कि मैं ने अभी

बताए थे । इन्हीं स्वर सप्तकों को आज की मूर्च्छना कह सकते हैं । आज का शुद्ध स्वर सप्तक बिलावल है । भरत शारंगदेव के समय में दो स्वर सप्तक मुख्य थे । जिनको षडजग्राम और मध्यमग्राम कहते थे । इन दो ग्रामों का प्रत्यक्ष स्वरूप यानि उनके स्वरस्थान प्रत्यक्ष कौनसे थे इस पर अभी निश्चित सिद्धांत नहीं हुए हैं । अतएव उनको गाकर सुनाया नहीं जा सकता ! जैसे कुछ हो पर इन्हीं स्वरस्थानों को कायम रखते हुए मूर्च्छनायें अभी समझाई हुई रीति से निकाली जाती थीं । ग्राम वैसे तो तीन, बताए गए हैं । और इन तीन ग्रामों में से हर ग्राम में सात सात करके कुल इक्कीस मूर्च्छनाओं का उल्लेख हमारे पुराने पंडित लोग करते हैं । पर व्यवहार में उनके समय दो ही ग्राम थे और इन्हीं दो ग्रामों में से निकली हुई १४ मूर्च्छनाएं वे उपयोग में लाते हैं ।

पाश्चात्य संगीत में भी प्राचीन काल में स्वर सप्तकें बनाने की रीति लगभग ऐसी ही थी । उनके यहां मेजर टोन, मायनर टोन, एवं सेमिटोन ये तीन मुख्य प्रमाणिक स्वरांतर माने जाते हैं । उनका शुद्ध स्वरसप्तक लगभग अपने बिलावल सप्तक का सा ही है । इसको वे लोग (C major) कहते हैं । इस स्वर सप्तक में मैंने अभी बताए हुए तीनों स्वरांतर यानि मेजरटोन, मायनरटोन और सेमिटोन ये रहते हैं । पहले से दूसरा जिसको हमलोग सा से री कहेंगे, चौथे से पांचव जो हमारे यहां मध्यम से पंचम होगा, और छटे से सातवां यानि लगभग ध से नि ये स्वरांतर मेजरटोन हैं । २ रे से ३ रा यानि री से ग एवं ५ वें से ६ ठा यानि प से ध ये मायनरटोन हैं । तथा ३ रे से ४ था यानि ग से म एवं ७ से ८ यानि नि से सां (ऊपर का) ये सेमिटोन हैं । अब इन्हीं स्वरांतरों को नीचे ऊपर बदल कर वे लोग अलग अलग स्वर सप्तक बनाते थे । उदाहरणार्थ (C major) में ३ रा और ७ वां ये स्वरांतर (minor tone) हैं । उन्हीं को क्रमशः २ रा और ६ ठा स्वरांतर बना लिया यानि ग म का स्वरांतर री ग में कर दिया और नि सां का स्वरांतर 'ध नि' में कर दिया । इसका प्रत्यक्ष परिणाम इतना ही होता है कि जहां बिलावल में शुद्ध गंधार निखाद थे अब वे कोमल हो गये । अपने यहां का यह काफी का स्वर सप्तक होता है । सुनिये सा, रे, ग़, म, प, ध, नि़, सां । उक्त तीन स्वरांतरों से बडा या छोटा और कोई स्वरांतर किसी सप्तक में उनके यहां उस समय नहीं होता था। अतएव Semitone अगर पहले और पांचवें स्थान पर रखा जाएगा तो उसके आगे मेजरटोन या मायनरटोन इन्ही में से कोई आएगा । इस रीति से Semitone पहले और पांचवे स्थान पर हटा देने पर स्वर सप्तक भैरवी का होजाता है । सा, रे़, ग़, म, प, ध़, नि़, सां । इस प्रकार पाश्चात्य संगीत की प्राचीन प्रणाली में जो स्वर सप्तक निकाले जाते थे उनको वे लोग modes कहते हैं । ये modes अपने यहां की प्राचीन मूर्च्छना का ही एक स्वरूप है। अपने यहां मूर्च्छनाओं के नाम जैसे 'उत्तरमंद्रा' 'रजनी' इत्यादि होते थे वैसे पाश्चात्य संगीत की modes के भी नाम 'एओलियन' 'प्रिजियन' 'लिडियन' 'डोरियन' इत्यादि होते थे।

अब इन मूर्च्छनाओं का उपयोग क्या होता था सो देखिये । प्राचीन काल में राग नाम से कोई वस्तु संगीत में न थी । 'राग' की जगह उस समय जातियां गाई जाती थीं । ये जातियां कुछ तर्ज थे जो कि उस समय सर्व साधारण में प्रचार थे । ग्रंथों में जातियों के वर्णन और

उदाहरण जो दिये हैं उनमें उनके स्वर, मूर्च्छना, अंशस्वर, न्यसस्वर, स्वर-संगतियां, वर्ज्य स्वर, एवं ताल भी बताए गए हैं। उदाहरणार्थ :-

आर्षम्यां तु त्रयोऽशाः स्युर्निषादर्षभधैवताः ।
द्विश्रुत्योः संगतिः शेषैर्लघन पंचमल्पच ॥
षाडवं षड्ज लोपेन सपलोपादिहोडवम् ।
मूर्च्छनापंचमादिश्च तालश्चंचत्पुटो मतः ॥
अष्टोकला भवन्तीह विनियोगस्तु पूर्ववत् ।

यह आर्षभी जाति का वर्णन है इसका भावार्थ यूं है। आर्षभी जाति में निखाद, रिषभ एवं धैवत ये अंश स्वर यानि प्रबल स्वर हैं। गांधार निखाद की ओर स्वरों के साथ संगत होती है जिससे वे सुर प्रबल हो जाते हैं। पंचम इसमें बहुत अल्प यानि थोडा लगता है। यही आर्षभी जाति कभी कभी षाडव और कभी औडुव होती है। जब षाडव होती है तब सा वर्ज्य रहता है और औडुव स्वरूप में सा और प ये दोनों स्वर वर्ज्य होते हैं। यह जाति पंचमादि मूर्च्छना से उत्पन्न होती है। इसका ताल तंचत्पुट है जिसमें आठ मात्रा होती है।

इस वर्णन से यही सिद्ध होता है कि जातियां ये बनी बनाई बंदिशें थीं। आजकल के रागों की भांति उनमें गायक को आलापादि करने की छूट न थी। वैसी की वैसी निश्चित ताल में बंदिश के अनुसार गाई जाती थीं। इन्हीं जातियों से बाद में राग रीति का प्रचार हुआ। जातियों की उत्पत्ति मूर्च्छनाओं में से होती थी। जब राग प्रचार में आए तब कुछ समय तक रागों की भी मूर्च्छनाएं कही जाती थी। पर जब रागों का गायन पूर्णता को पहुंचा, यानि सब तीव्र कोमल स्वरांतर जो पहले मूर्च्छनाओं के द्वारा सिद्ध होते थे अब सा से तार सां तक में ही सिद्ध होने लगे तब मूर्च्छना का पहला उपयोग मिटकर केवल राग के शुरू का स्वर बताने के लिये मूर्च्छना का उल्लेख किया जाता था। देखिए पं. अहोबल वसंत राग का वर्णन करते हुए लिखते हैं :-

षडजादिमूर्च्छने मान्ते गनी तीव्रो वसन्तके ।

अगर मूर्च्छना से राग में आने वाले तीव्र कोमल स्वर निश्चित होते तो गनी तीव्रों कहने की आवश्यकता न थी। तब भी षडज की मूर्च्छना तो कही है। और आगे राग का स्वरकरण देते हुए राग का उठाव सा से ही करते हैं। जैसे 'सा रे ग म प ध नि सां सां नि ध प म प म ग म"। "मान्ते" यानि जिसमें मध्यम पर न्यास होता है। इसीलिये उठाव के अंत में मध्यम स्वर आता है।

इस प्रकार संगीत पारिजात में वर्णन किए हुए हर एक राग के वर्णन में मूर्च्छना अवश्य कही जाती है पर वह केवल शुरू का स्वर एवं उठाव ही बताने के लिये है।

अहोबल ने इसी ग्रन्थ के आरम्भ में एक एक श्रुति के भेद से हजारों मूर्च्छना समझाई हैं। ये मूर्च्छना तो उसी अर्थ में है जिस अर्थ में प्राचीन मूर्च्छनाएं लिखी गई हैं, यानि ये सब अलग अलग स्वर सप्तक हैं। इस सब चर्चा से यही निर्णय होता है कि मूर्च्छनाएँ रागोत्पादक

मेलों का ही प्राचीन प्रकार था । ठाठ राग पद्धति के लिये प्राचीन परम्परा का प्रबल आधार है ।

आज हमारे संगीत में मेल अथवा ठाठों का प्रचार होने से मूर्च्छनाओं की आवश्यकता राग के शुद्ध विकृत स्वर निश्चित करने के लिए नहीं है । पर षडज संक्रमण यानि केंद्र की हेरफेर आज के संगीत में भी कहीं कहीं प्रचार में दिखाई देती है । कुछ कुशल गायक वादक राग गाते बजाते समय बीच बीच में ऐसे चमत्कार करके दिखाते हैं । उदाहरणार्थ कोई गायक भैरवी गा रहा है । गाते गाते भैरवी से महफिल का वायुमंडल भर गया, श्रोतागण भैरवी में ही मुग्ध होकर डोल रहे हैं । ऐसे समय गायक ने अचानक राग का केन्द्र बदल कर कोमल रिषभ से तार सप्तक के कोमल रिषभ तक भैरवी के ही सुरों में आलाप करना शुरू कर दिया । या कहिए भैरवी के रिषभ की मूर्च्छना में ही आलप करना शुरू किया परिणाम यह हुआ कि भैरवी के सुर तंबूरे के हिसाब से होते हुए भी कान को वह भैरवी के उलटा यानि यमन सुनाई देने लगा । भैरवी में सब कोमल सुर होते हैं, यमन में वे सब तीव्र होते हैं ।

सा, ग, सारेसा, सागमप, मगम, रेसा । साग, मग, सारीसा । सारेगम, पम, सागमपधपम, गमपमगम, रेसा । प, प, धप, मप, गमप, ध, निधप, सारेगमध, प, गप, धपम, गमपम, रेसा । गमधनिसां, धसां, निरेंसां, पधनिसां, गं, सांरीसां, रेंनिसां, रें, सां, धप, सांनिधप, गमप, मगम, रेसा ।

अब आगे - रे, साग, सागम, रेगरे, धपम, गम, सागम, ध, म, निधपम, गम, गमपध, मग, मगरे, निसागरे । रेगरे, रेगमप, म, गम, धपम, निधपम, सांनिधपम, ध, गम, ग, रे, सा ।

इस प्रकार बहुत से रागों में यह चमत्कार दिखलाई दे सकता है । भैरवी के रिषभ की मूर्च्छना पर जैसे यमन, उसी प्रकार यमन के निखाद की मूर्च्छना में भैरवी सुनाई दे सकती है । जैजैवंती में रिषब तो बादी स्वर ही है । उस पर बार बार अवरोही आलाप आकर समाप्त कर दें तो भैरवी की छाया उत्पन्न होती है । जैजैवंती में निध, गम, रेगरे, सां, निध, मधपनिध, मपधगम, रेगरे, मपधनिध, गम, रेगरे, धनिरी, गमप, गम, रेगरे ।

ये सब स्वर भैरवी की छाया उत्पन्न करेंगे । उनको अंत में केवल नि, सा, निधनि, सा । इतना टुकडा जोड देने पर वे सब स्वर जैजैवंती के ही शरण आवेंगे । कुछ लोगों का कहना है कि प्रचलित रागों में से कुछ ऐसे सहज परिवर्तन से भी उत्पन्न हुए होंगे । तंबूरे में मिलाये हुए पंचम पर केन्द्र यानि षड्ज की कल्पना करके कालिंगडा गाने पर पीलू हो जाता है ।

पीलू ऐसे ही षड्ज संक्रमण से निकला होगा यह कोई कहे तो क्या आश्चर्य? इसी प्रकार शुद्ध मध्यम को सा मानकर अवरोही वर्ण में खमाज गाने पर गारा, पंचम से भैरवी गाने पर सिंधभैरवी इस रीति से राग आपस में मेल रखते हैं । षड्ज संक्रमण, षड्ज परिवर्तन केन्द्र बदलना, ये सब एक ही क्रिया के नाम हैं और उसका परिणाम एक ठाठ या राग से दूसरे ठाठ या दूसरे राग का आभास उत्पन्न होना, एक राग में ही दूसरे राग की भ्रान्ति सुननेवालों में उत्पन्न होना होता है ।

११

वसन्त और संगीत

वसन्त नवीन जीवन और प्रेरणा का प्रतीक है । सृष्टि मानो अपने सोलह सिंगारों से सजी हुई हर्षोत्कर्ष में गाती, बजाती, नाचती हुई दिखाई देती है । शीतल सुगन्धित समीर द्वारा वृक्ष, वेलि एवं प्राणिमात्र को मधुर स्पर्श करती हुयी सृष्टि सबको आनन्दोत्सव की प्रेरणा देती है । फूल खिलते हैं, उन्हीं का अनुकरण करते हुये युवक-युवतियों के मनों में आनन्द उमगता है । तरु, लता झूमते हुए अपने आनन्दोत्सव में भाग लेने के लिये समस्त संसार का आव्हान करते हैं । आम्रवृक्ष पर कोकिला अपने मधुर कण्ठ-स्वर में सबका स्वागत करती है । दुख-पीडितों को क्षण भर के लिये सुख का अनुभव करा देनेवाले वसन्त का वैभव कवियों एवं गायकों ने स्वर तथा रागरागिनियों द्वारा उद्घोषित किया है ।

संगीत में ऐसे कई राग एवं गीत हैं जो विशेषतः वसन्त ऋतु में गाये जाते हैं । वसन्त, बहार, हिंदोल, ललित, पंचम, परज इत्यादि कुछ ऐसे राग है जिनमें वसन्त ऋतु की प्रशंसा गीत, स्वर, एवं लय द्वारा बहुत सुन्दर रीति से की गयी है । इन रागों के सम्मिश्रण से बने हुये कतिपय अन्य राग जैसे - वसन्त-बहार, वसन्त-पंचम, हिन्दोल-बहार, ललित-पंचम, हिन्दोल पंचम, गाये-बजाये जाते हैं ।

वसन्त, हिन्दोल, पंचम, सोहनी ये राग-नाम प्राचीन संगीत में पाये जाते हैं । वसन्त ऋतु के सिंगार का वर्णन करते हुए वसन्त राग में ही श्री जयदेव कहते हैं :

विहरति हरिरिह सरस बसन्ते ।
नृत्यति युवति जनेन सभं सखि विरहि जनस्य दुरन्ते ।
ललित लवंगलता परिशीलन कोमल मलय समीरे ।
मधुकर निकर करम्बित कोकिल कूजित कुंज कुटीरे ।

प्राचीन संगीत का यह एक गेय प्रबन्ध अर्थात् गायी जानेवाली बन्दिश की चीज है, जिसमें वसन्त ऋतु में की हुई भगवान श्रीकृष्ण की लीलाओं का वर्णन है । प्रायः यह वसन्त आजकल दक्षिणात्य संगीत के बसन्त राग के समान है ।

आज के बसन्त में पूर्वी ठाठ के स्वरों के साथ कुछ ललित अंग देकर, उत्तरांग में अधिकतर अवरोही वर्ण में मींड, गमक आदि से सजाते हुए राग का सिंगार होता है । वसन्त के लगभग सब गीतों में पुष्प, लता, कोयल, आम्रवृक्ष, सुगन्धित समीर का वर्णन होता है । जैसे

कैसी सरस बसन्त नई बन बेली फूल रही बेला चमेली ।

मालती केतकी फूल रही फुलवारी,
बरन बरन के उपवन नौ बहार,
बसंत भंवर गुंजारत अत कंवल ।
तैसी गुल चमन की रोक आस लगत,
देखत एक चलत पवन सीतल मन्द सुगन्ध देत अत कंवल ।

बहार

बहार फारसी शब्द है जिसका अनुवाद हिन्दी में वसन्त ही होगा । तथापि यह राग वसन्त से बहुत भिन्न है । काफी ठाठ का राग है । आरोही में पंचम एवं अवरोही में धैवत तथा गांधार को गौण अर्थात् दुर्बल रखते हुए गाया जाता है । इसका भी सिंगार अधिकतर उत्तरांग में होता है । बहार के गीतों में भी सृष्टि शोभा का वर्णन रहता है । वृक्ष, लता, पुष्प, आम्रवृक्ष इत्यादि की शोभा की प्रशंसा होती है । जैसे -

बहार आयी बेलरिया फूल रहीं
अमरैया बौरानी बाग बाग मलिया
बोले राब थांब थांब थांब थांब
किनि वाले लाज बैल वाले लाज ।
डार डार और पात पात पर, भंवर फिरत
रैया, पीहं पीहूं रटत पपियरा
चहुँदिस हसन बसन्त सुनाई अतमन भाई ।

हिन्दोल

हिन्दोल के गीतों में भी आनन्दोत्सव का वर्णन होता है । इसमें पंचम, ऋषभ, दो स्वर वर्जित है । शेष सब स्वर तीव्र हैं । उत्तरांग में ही इसकी सजावट अधिकतर होती है । एक-दो गीत आनन्दोत्सव के हैं, जैसे -

बरन बरन के फूल फूले,
सखियाँ मनभाये ल्याये,
कान्ह के सीस मोतियन को सेहरा ।
इजिके गर सोहत मोहन माला ।
सुख से झूलत मन्द मन्द हरि,
कृष्ण मुरारि चतुर बनवारी ।
सब सखियाँ हिन्दोल झुलावत,
गावत-हरिगुन हरख भरे भारी ।
ऋतु बसन्त राग हिन्दोल गावत,
गायन गुनी गन्धर्व पण्डित ।

परज

परज भी वसन्त की भांति पूर्वी ठाठ में से उत्पन्न होनेवाला उत्तरांग प्रबल राग है। इसमें भी वसन्त की भांति दोनों मध्यम लगते हैं। पर ललित का लाग परज में नहीं होता, जो बसन्त का एक परिचायक भाग है। परज का एक गीत आनन्दोत्सव का है।

पवन चलत आलि किये चन्द्र खेतु
चलो मितवा बालम बगवा हम तुम
मधवा पिये करें रंगरलियाँ
पकर बैयाँ परत पैयां बल जैयां
सनद पिया तोरी फुलवारी चटक रही कलियाँ।

सोहिनी

सोहिनी मारवा ठाठ का एक षाडव अर्थात् ६ स्वरों का राग है जिसमें पंचम वर्ज्य है। उत्तरांग प्रबल राग यह भी है। इसमें आनन्दोत्सव के गीत हैं, जैसे -

तूंही गडुवा ला, आई वसन्त बहार
भई है सगरो फूल उघरो डारे पात गहे।
नरगिज, गुलाब, सेवती गुलखेरू
गुल लाल गेंदा बहार मोर अचपल बजाये गाये।

ललित

ललित प्रभात समय का राग है। इसमें शुद्ध मध्यम प्रधान स्वर है, शेष सब मारवा ठाठ का शृंगार इसमें होता है। यह भी षाडव राग है क्योंकि पंचम इसमें वर्जित है। यह एक गीत -

पियु पियु रटत पपीयरा बोले
और कोयलिया सकुन देत भोरे
पियु को मिलन को आज।
झिंगुर झिंगारे, दादुर बोले
मुरवा बोले बन बन के आवन सुनी
मनरंग पीतम की मगन भये सब घर के जियरा।

इस प्रकार अनेक गीत वसन्त ऋतु की प्रशंसा के हमारे गायक गाते है। अवश्य गेय पदों में कवि-कल्पनाओं की गहनता तो नहीं होती और होनी भी नहीं चाहिए। गेय पदों में स्वर, ताल एवं कंठस्वर के यथायोग्य उच्चारण द्वारा गायक को अपनी मनोभावनायें व्यक्त करनी होती हैं। उसका ध्येय तो एक प्रभावी वातावरण अपने मधुर गायन से उत्पन्न करना होता है। पुष्पों की सुगन्ध, शीतल समीर, कोयल की कूक, वृक्ष-वेलियों के ललित हाव-भाव,

सृष्टि देवी का सोहाग इत्यादि का अनुभव अपने गायन-वादन द्वारा श्रोताओं को करा देने वाला गायक-वादक स्वयं मूर्तिमान वसन्त ही है ।

होली, चैती, फाग ये गीत वसन्त ऋतु में ही गाए जाते हैं । होली, फाग ये होली-क्रीडा के वर्णन के गीत है । चैती, चैत्र मास में गाया जाने वाला गीत होता है । ये सब गीत हलकी धुनों में जैसे काफी, पीलू, पहाडी, झिंझोटी, जंगला, खमाज इत्यादि में होते है । इनमें शृंगारिक कल्पनाएं होती हैं ।

होली का एक प्रकार अभिजात रागदारी में गाया जाता है जिसको 'होरी' कहते हैं । यह गीत धमार ताल में होता है और लगभग सब बड़े-बड़े रागों में होता है । इसमें होली-क्रीड़ा का वर्णन बहुत मनोरंजक होता है ।

जैसे --

राग सारंग

ब्रिज में धूम मचाई,
मोहन कृष्ण मुरारि
गावत होरी तारी दै दै ।
एक गावत एक मृदंग बजावत एक नाचत गत होरी तारी दै दै ।

राग देस

ये अत धूम मचाई कन्हैया ने सब सखियन के संग ।
अबीर गुलाल और केसर रंग
संग है, कुमकुम परत है रंग के संग ।

(भातखण्डे संगीत महाविद्यालय द्वारा १७ अप्रैल १९५५ को आयोजित वसन्तोत्सव के अवसर पर सूचना विभाग, उत्तर प्रदेश द्वारा प्रकाशित स्मारिका से साभार ।)

१२

श्री स्वामी हरिदासजी और हिंदुस्तानी संगीत

संगीत संसार में ऐसा कौन व्यक्ति है जो हरिदासजी एवं उनके शिष्य तानसेन के नाम से परिचित न हो? संसार के किसी क्षेत्र में कृतकार्य विभूतियाँ राष्ट्रीय भावनाओं की, आकांक्षाओं की, विचारों की जीती जागती मूर्तियां होती है , और इन विभूतियों की जीवनियों का, उनके किये हुये महत्कार्यो का संस्मरण नित्य करना यह हर राष्ट्र का कर्तव्य हो जाता है ताकि राष्ट्र को प्रगति के मार्ग का विस्मरण न हो । संगीत क्षेत्र में भरत मुनि, मतंग, शाङ्गदेव, जयदेव कवि, गोपाल नायक, अमीर खुस्रो, बैजू बावरे, हरिदासजी, तानसेन ये ऐसी ही चिरस्मरणीय विभूतियाँ है ।

हम भारतीयों का सांस्कृतिक पुनरुज्जीवन स्वतंत्र भारत की पुनर्जागृति का एक शुभ चिन्ह है । सहृदयता, रसिकता, मानव दाक्षिण्य भारतीय संस्कृति के प्रधान अंग हैं । प्राचीन काल से संगीत, नृत्य, नाट्य, चित्रकला, काव्य, मूर्तिकला इत्यादि का मधुर अनुभव भारतीयों के कौटुंबिक, सामाजिक जीवन में प्राप्त होता रहा है और आज भी हो रहा है । स्वतंत्रता की विजय पताका फहराते ही इस प्राचीन राष्ट्र की दबी हुयी उमंगें पुनश्च उभर आवें इसमें कोई आश्चर्य की बात नहीं है । आज इस भरत भूमि में दिन रात में एक क्षण भी न बीतता है कि जिसमें कहीं न कहीं संगीत की ध्वनि का प्रवाह न बहता हो ।

हमलोगों को कुछ ऐतिहासिक तथ्यों पर विचार करते हुए उनसे हमारी प्रचलित संगीत प्रणाली का जिसको हम दाक्षिणात्य संगीत प्रणाली से भिन्न कहकर हिंदुस्तानी संगीत अथवा उत्तर भारतीय संगीत प्रणाली नाम देते हैं, स्वामी हरिदासजी से क्या और कहाँ तक संबन्ध लगाया जा सकता है यह देखना होगा ।

संगीत कला स्वभावतः प्रगमनशील है । आज जो इसका स्वरूप है वह सौ वर्षों के पूर्व न था न आज से सौ वर्ष पश्चात् यह स्वरूप रहेगा । अतएव संगीत शास्त्र त्रिकालाबाधित नहीं है । हर सौ पचास वर्ष की अवधि पर संगीत का प्रत्यक्ष स्वरूप परिवर्तित होता रहाता है, और नये-नये आविष्कार निर्माण होते हैं, नये-नये ढंग के गीत प्रबन्ध प्रचार में आते हैं, रागों के रूप बदल जाते हैं और नया शास्त्र लिखने की आवश्यकता आ पडती है । पचास वर्ष पूर्व भावगीत, चित्रपटीय गीतों का नाम भी न था । अब ये नये आविष्कार प्रचार में आकर संगीत पर अपना दृढ प्रभाव डाल रहे हैं । अब संगीत शास्त्रकारों को इनका भी परामर्श लेना होगा, उनके मूल तत्त्व एवं नियमों पर संशोधन एवं विचार करके उनको भी संगीत शास्त्र में स्थान देना होगा, क्योंकि ये नये आविष्कार अब पीछे हटनेवाले नहीं हैं । चिन्ता इतनी ही है कि ये नये आविष्कार कहीं संगीत की भारतीयता ही गँवा न बैठें । संगीत एक जागतिक भाषा है, उसमें स्वदेश-परदेश का भेद-भाव न मानना चाहिए । यह सदुपदेश मान भी लिया जाय तो भी, जब तक समस्त विश्व का, समस्त मानव जाति का विश्व-बन्धुत्व, एक राष्ट्रीयत्व प्रस्थापित

नहीं होता है तब तक अपनी-अपनी संस्कृति, अपने-अपने आचार-विचार, अपनी-अपनी ललित कलाएँ, अपना-अपना भाषा साहित्य जागतिक वायुमंडल में बहा देने को कोई भी राष्ट्र सिद्ध न होगा । अस्तु ।

हरिदासजी का अवतार भक्तियुग में हुआ था । उनके जन्म का दिन भाद्रपद शुक्ल ८ मी संवत् १५३७ अर्थात् ईस्वी सन् १४८० बताया जाता है ।

शाङ्गदेव, गोपालनायक, हजरत अमीर खुस्रो, बैजू बावरा जो तानसेन के समकालीन एवं हरिदास के एक शिष्य बैजूनायक से भिन्न व्यक्ति माने जाते हैं, इत्यादि संगीत के युग-प्रवर्तकों की अवतार समाप्ति होकर लगभग दो सौ वर्ष बीते थे । यह दो सौ वर्ष भारतीय संगीत का उत्क्रान्ति युग ही था । ग्राम महीना-जाति एवं तज्जन्य राग की प्रणाली शनैः शनैः तिरोहित होकर उसके स्थान पर मध्य षडज से तार षडज पर्यंत एक ही ग्राम शुद्ध-विकृत स्वर मिलकर १२. १४, अथवा १५ स्वरों का, उससे शुद्ध-विकृत स्वरों के भिन्न-भिन्न स्वर सप्तक जिनको मेल नाम से कहा गया एवं उन मेलों से राग इस प्रकार मेल-राग प्रणाली विशेषतया दाक्षिणात्य संगीत में अधिक प्रचलित हुई । विजयानगर के रामामात्य का स्वरमेल कलानिधि प्रथम ग्रंथ है जिसमें मेल-राग प्रणाली बतायी गयी है । यह प्रणाली रामामात्य के भी पूर्व विजयानगर ही के प्रधान मंत्री माधवाचार्य ने जो पश्चात् संन्यासाश्रम में श्री "स्वामी विद्यारण्य"कहलाये सर्वप्रथम प्रस्थापित की थी । इनका लिखा हुआ "संगीतसार" उपलब्ध नहीं है । लोचन, हृदयनारायण देव, सोमनाथ, पुंडरीक, विठ्ठल, व्यंकटमखी आदि ग्रंथकारों ने मेल-राग प्रणाली ही बतायी है। इधर उत्तर भारत में, ग्रामराग उपरागादि दशविध राग प्रकारों का कहिये, मूर्छना जाति-राग प्रणाली का कहिये अवशेषरूप राग-रागिणी प्रणाली का प्रचार रूढ हो गया । एक ही राग के अंग-प्रत्यंगों से विविध राग निर्माण करने के तत्व के आधार पर ही यह राग-रागिणी प्रणाली समझी जाती है, जब कि मेल-राग प्रणाली में रागों में लगते हुए शुद्ध विकृत स्वरों के आधार पर रागवर्गीकरण समझा जाता है ।

इस प्रकार प्राचीन प्रणाली मिट कर अभी मैने बतायी हुई दो नई प्रणालियाँ प्रचलित हो गयी भीं । इसी कालावधि में भक्तियुग को भी आरंभ होकर देश-प्रदेशों में भारत भर अनेक भक्त, कोई वैष्णवपंथी, कोई नाथपंथी, कोई शैव इत्यादि निर्माण होकर एक बहुत बडा भक्ति-गीतों का भंडार भर के चले गये । इन भक्त कवियों में कई अच्छे संगीतज्ञ भी हो गये । विशेष तया वैष्णवपंथी अष्टछाप कवियों में कुंभनदास, सूरदास परमानन्द दास एवं गोविन्द स्वामी के नाम उल्लेखनीय हैं । स्वामी हरिदासजी तो तानसेन के गुरु ही कहलाते हैं । अष्टछाप कवियों के लगभग समकालीन ही स्वामीजी थे ।

अभी हाल स्वामी हरिदासजी की जीवनी एवं कार्य पर संशोधन हो रहा है । जो लेख उनकी जीवनी पर सप्रमाण, निष्प्रमाण प्रकाशित हुए हैं उनसे ये चंद बातें विदित होती हैं ।

१. स्वामीजी का जन्म एक सनाढ्य ब्राह्मण कुल में मथुरा जिले में संवत् १५३७ में अर्थात् सन् १४८० में हुआ था । उनके पिता का नाम गंगाधर था । स्वामीजी की जन्मतिथि,

पिता एवं जाति के संबन्ध में मतभेद भी हैं। कोई उनको गौड ब्राह्मण बताते हैं। कुछ लोग उनको आशुधीर नामक एक महात्मा के पुत्र बताते हैं। कुछ लोगों के मत से स्वामीजी का जन्म संवत् १५६९ अर्थात् सन् १५१२ में बताते हैं। पर कुछ बातों पर सब विद्वानों का मतैक्य है। उदाहरणार्थ -

२. स्वामीजी वैष्णव पंथी भक्त थे और उसमें भी राधाकृष्ण की भक्ति एक विशिष्ट भावना में उनको श्यामा एवं श्याम कहकर करते थे। कृष्णा को किसी और स्वरूप में अथवा और नाम से उन्होंने न देखा न पुकारा।

३. स्वामीजी ने उनके अठारह सिद्धांतों पर अठारह गीत एवं श्याम श्यामा की भक्ति के गीत ११० रचे। इन गीतों के अतिरिक्त किसी और उनकी रचना का उल्लेख नहीं मिलता।

४. स्वामीजी आशुधीर के शिष्य थे पर आशुधीर से उन्होंने अध्यात्म ज्ञान पाया अथवा संगीत की शिक्षा पायी इस संबंध में कोई उल्लेख नहीं मिलता। स्वामीजी के संगीत गुरु कौन थे, किस प्रणाली में उन्होंने संगीत शिक्षा पायी, उनके गीतों पर जो राग नाम लिखे पाये जाते हैं वे स्वयं उनके हाथ के लिखे हुये हैं अथवा पश्चात् के किसी लेखक ने लिखे हैं इत्यादि बातों पर अभी संशोधन होना आवश्यक है। हो सकता है कि अष्टछाप कवियों में से किसी विशेष संगीतज्ञसे स्वामीजी ने संगीत शिक्षा पायी हो। कहा जाता है कि क्या अष्टछाप कवियों का और क्या स्वामी हरिदासजी का संगीत निराला ही था जिसमें कोई भ्रष्टता नहीं आने पायी थी और वह प्राचीन परंपरा को ही शुद्ध रखते हुये चलता था। एक किंवदन्ती भी है कि तानसेन ने अपना गाना अष्टछाप कवियों को, प्रायः गोविन्द स्वामी को सुनाया तो उन्होंने उससे कहा तुम्हारे गाने का मूल्य हम एक कौडी से अधिक नहीं समझते। तब यह भक्तों की गायन-शैली सचमुच कुछ अपूर्व होगी। स्वामी हरिदासजी निरे भक्त नहीं कहलाते। वे एक परम योगी कहे जाते हैं। उनको प्रत्यक्ष भगवान् का साक्षात्कार होने का उल्लेख पाया जाता है। तब स्वामीजी ने अपने गायन में योगबल से दैवी शक्ति, दैवी प्रभाव संपादन किया होगा यह समझा जा सकता है। योगी पुरुष के लिये कोई कार्य असंभव तो है ही नहीं।

५. तानसेन स्वामीजी के संगीत छात्रों में से प्रमुख थे। तानसेन के अतिरिक्त बैजू नायक, गोपाल लाल, रामदास, इत्यादि अग्रगण्य संगीताचार्य स्वामीजी के छात्र थे।

६. हरिदास डागुर नामक एक अन्य संगीत आचार्य हुए थे जो स्वामी हरिदासजी से पृथक थे। कहा जाता है कि ये हरिदास डागुर तानसेन के भी पश्चात हुए थे। हमारे रागदारी संगीत में जो इने-गिने ध्रुवपदादि गीत हरिदास के नाम पर प्रचलित हैं वे सब इन हरिदास डागुर की ही रचनायें मानना होगा। क्योंकि मैंने अभी बताया कि अतिरिक्त अठारह सिद्धांतों के गीत एवं श्याम-श्यामा की भक्ति के ११० गीतों के अतिरिक्त स्वामी हरिदास की किसी और गीत रचना का उल्लेख उनके इतिहास में पाया नहीं जाता। अतएव अतिरिक्त इस एक बात के कि वे तानसेन के गुरु थे, स्वामीजी का संबन्ध आज ४ सदियों की परंपरा से प्रचलित हिंदुस्तानी, उत्तर भारतीय संगीत के साथ जोड़ने के लिए कोई विशेष प्रमाण उपलब्ध नहीं

है । कुछ लोगों के मत से तानसेन स्वामीजी की सेवा में अल्प काल ही रहे । क्योंकि उनके आचार-विचारों पर नागरिकता का एवं राजसभा का प्रभाव पडा था और हरिदास जी के आश्रम के एकांत वास एवं नियम धर्म का यथायोग्य पालन वे न कर सके । फलतः अल्पावधि में ही उनको हरिदास जी का सहवास छोडना पडा ।

आज हम लोग जिस परंपरागत रागदारी प्रणाली के अनुसार गाते बजाते हैं उसकी प्रगति दो मार्गो में हुई है । एक ध्रुपद गायकी, जिसमें प्राचीन प्रबन्ध, वस्तु, रूपकादि गीत प्रकार, राग विस्तारक्रम इत्यादि अंशतः प्रचलित रहे । रागों के रूप भी प्रायः भ्रष्ट न हुए हों । दूसरा मार्ग ध्रुवपद प्रणाली के अतिरिक्त ख्याल, तराने, टप्पा, ठुमरी, इत्यादि गायन शैलिओं का । निमित्त मात्र को ही क्यों न हो पर हजरत अमीर खुस्रो इस प्रणाली के आद्य प्रवर्तक माने जाते हैं । हजरत अमीर खुस्रोने संगीत को लौकिक स्तर पर लाने का प्रयत्न किया । "राजा कालस्य कारणम्" के न्यायवश अमीर खुस्रो के आँके हुए मार्ग पर बहुत से संगीत व्यवसायी चलनेलगे । कहते हैं कौवाली हजरत अमीर खुस्रो का ही आविष्कार माना जाता है । अमीर खुस्रो ने बहुत से परंपरागत भारतीय रीति-रिवाजों का परिवर्तन उस समय के राज्य शासन की आवश्यकता के अनुसार कराया । कौवाली हमारे यहाँ के भजन का ही एक प्रकार है । कौवाली की गायन शैली का प्रभाव रागदारी संगीत पर भी पडा और कौवाल बानी नाम से एक गायन शैली ही प्रचलित हुई । तान की गलेबाजी कौवाल बानी का ही प्रभाव है । केवल कौवाली गाने वाले गायक आज भी ऐसे विद्यमान हैं कि बडे-बडे नामांकित खानदानी गायक गुनिजन जिनकी पक्केदार सपाट् तानें एवं कण्ठ स्वर की पहुँच पर प्रसन्न हो जाते हैं । अस्तु ।

तानसेन एवं उनके वंशज ध्रुवपद शैली के अनुयायी थे । उनके वंशजों में से किसी ने अभी तक अतिरिक्त ध्रुवपद शैली के गीतों के और कोई गीत गाया नहीं । उन्हीं के वंशज नियामत खां एवं नौबाद खां ने ध्रुवपद की ही शैली पर नये गीतों की रचना की जिसमें तान आलाप करने की छूट रखी । ये ही गीत आज तक बडे ख्याल, विलंबित ख्याल अथवा अस्थाइयां, नाम से प्रचलित हैं । इनमें यथासंभव विलंबित स्वर विस्तारों द्वारा रागों के शुद्ध स्वरूप दिग्दडित किये जाते हैं । और इन्हीं गीतों के टुकडों को लेकर शब्द सहित अथवा नीरे आकार इकार में राग विस्तार किया जाता है । गायकों की भाषा में इसको अस्ताई भरना कहते है । जैसे किसी चित्र का जरतार लगाते हुए भरत काम होता है उसी प्रकार यह स्थायी भरना, स्थायी को सजाना होता है । जिसको ध्रुवपद की शिक्षा भली भाँति प्राप्त है वही यह स्थायी भरना यथायोग्य रीति से कर सकता है ।

ख्यालों का दूसरा प्रकार द्रुत ख्याल, छोटा ख्याल, अथवा कहीं-कहीं चीज भी कहलाता है । यह कौवाल बानी के ख्याल समझे जाते हैं । इन में लंबी चौडी तानें, बोलबाँट एवं लयकारी का प्राचुर्य रहता है ।

इस प्रकार एक ओर तानसेन एवं दूसरी ओर अमीर खुस्रो ये ही दो व्यक्ति हिंदुस्तानी संगीत अर्थात् शार्ङ्गदेव, गोपाल नायक, बैजू बावरे के पश्चात् के उत्तर भारतीय संगीत के आद्य-प्रवर्तक माने जाते हैं । एकाध स्थान पर मैने यह भी एक मत पाया कि प्रचलित उत्तर-

भारतीय संगीत की नींव डालने में गोपाल नायक का भी हाथ था । अस्तु ।

अब हमारे समक्ष यह एक बहुत जटिल प्रश्न है कि स्वामी हरिदास जी ऐसा कौन सा गाना गाते थे कि तानसेन, बैजू नायक, रामदास, गोपाल लाल जैसे महान् संगीताचार्य उन्होंने सिखाकर संसार में भेजे ? क्या सुर का लगाव एवं स्वर साधन जिसको Voice production तथा Voice culture कहते हैं उन्होंने इन शिष्यों को सिखाया? तानसेन को ध्रुवपद शैली की शिक्षा उनके स्वामी जी की सेवा में आने से पूर्व ही प्राप्त थी; वरन् उन्होंने उसमें पर्याप्त प्रावीण्य पाया था ऐसे उल्लेख उपलब्ध हैं । क्या स्वामीजी की गायन शैली उनके भ्राता जगन्नाथ जी के वंशज जो अब भी उनकी गद्दी वृन्दावन में चला रहे हैं अथवा उनकी आध्यात्मिक शिष्य परंपरा में जिनको विरक्त कहते हैं अब भी उपलब्ध है? उनके रचे हुए पद संभवतः अब भी वृन्दावन में गाये जाते हैं । क्या ये गायक उसी प्रभाव के साथ उन गीतों को गा रहे हैं जो प्रभाव स्वयं स्वामी जी की वाणी में था ? और जिस को सुनकर हमारा प्रचलित राग संगीत कौडी मोल प्रतीत हो जाय जैसे स्वयम् तानसेन का गायन गोविन्द स्वामी के समक्ष हुआ ?

तानसेन के चरित्र से तो यह विदित होता है कि उनकी प्राथमिक संगीत शिक्षा उनके पिता मकरंद पाण्डे के पास हुई थी । तत्पश्चात् राजा मान के ग्वालियर में चलाये हुए एक संगीत विद्यालय में हुई थी जहाँ प्रायः ध्रुवपद शैली की ही शिक्षा दी जाती थी क्योंकि राजा मान इसी शैली के पक्षपाती थे । और पच्चीस वर्ष की अवस्था तक उन्होंने गायन कला में इतना प्रावीण्य संपादन किया कि राजा मान के पुत्र विक्रमाजित ने उनको "तानसेन" की पदवी प्रदान की । तत्पश्चात् राजदरबारों में राज गायक की नौकरी की । उस अवधि में स्वामी जी की कीर्ति सुनकर उनकी सेवा में कुछ समय बिताया । इस कुछ समय में स्वामी जी से जो कुछ शिक्षा उन्होंने पायी हो - वह किस प्रकार थी इस एक समस्या पर संशोधन होने की आवश्यकता है ! इस समस्या का समुचित उत्तर प्राप्त हो तब तक हम लोगों के पास अतिरिक्त इस बात के कि स्वामी हरिदास जी एक बहुत बडे भक्त, योगी, संगीतज्ञ महात्मा ईसवी १६ वीं सदी में थे जो प्रायः तानसेन, बैजू नायक, रामदास, गोपाल लाल आदि बड़े बड़े इतिहास-प्रसिद्ध संगीताचार्यों के गुरु थे, और कोई प्रमाण स्वामीजी का संबन्ध प्रचलित संगीत के साथ जोडने के लिये है नहीं । हम लोगों का, यह एक पवित्र कर्तव्य हो जाता है कि स्वामी हरिदास जी की गायन शैली का स्वरूप सप्रमाण प्रत्यक्ष करने में अपनी सर्व शक्तियाँ खर्च करें । मैं तो यही समझता हूँ कि हमारे संगीत विद्वान सज्जन तथा गायक गुणिजनों के सम्मुख यह एक चुनौती ही है कि जिन स्वामी हरिदास जी के नाम पर हमलोग अभिमान रखते हुए हिंदुस्तानी संगीत की परंपरा का गौरव समझते हैं, उनकी गायन शैली का साक्षात्कार जनता को करा दें । यह उत्तरदायित्व विशेषतया स्वामीजी की गद्दी पर विराजमान महंतवर तथा उनके अनुयायियों पर, अन्यथा स्वामीजी की आध्यात्मिक परंपरा के "विरक्त" कहलानेवाले सज्जनों पर निर्भर है ।

बंबई ११-१०-७१

१३
ध्रुवपद – गायकी

ध्रुवपद गायन प्रणाली का इतिहास एक जटिल समस्या है। यह गायनशैली किसने, कब प्रचलित की, इस प्रश्न पर सन्तोषजनक जानकारी कहीं नहीं मिलती। आज हम लोग इसके सम्बन्ध में जानते हैं वह इतना ही कि ग्वालियर नरेश राजा मानसिंह तोमर इस गायनप्रणालीके बडे पुरस्कर्ता थे। राजा मानसिंह १५ वीं शताब्दीके उत्तरार्ध में हुए थे। कहीं ऐसा भी उल्लेख पाया जाता है कि इनके आश्रयमें एक संगीत पाठशाला भी ग्वालियर में चलती थी जहां होनहार बालकोंको संगीतकी, विशेषतया ध्रुवपद गायनकी शिक्षा दी जाति थी। इस संगीत पाठशालामें कौन-कौन अध्यापक थे, अभ्यासक्रम क्या, कैसा, कितने वर्षों का था इसके सम्बन्धमें किसी प्रकारका उल्लेख कहीं नहीं पाया जाता है। यह भी कहा जाता है कि तानसेन भी इसी संगीत पाठशाला में ध्रुवपदकी शिक्षा पाते थे। तानसेन तो स्वामी हरिदासके शिष्य माने जाते हैं, तब फिर स्वामीजीनें तानसेनको क्या सिखाया होगा यदि तानसेन उनके पास आनेसे पूर्व ही गायन कलामें, ध्रुवपद गायन शैलीमें विख्यात हो गये थे ?

प्राचीन समय से भारत में गायन-वादन के प्रयोग मुख्यतः धार्मिक कार्यों के समय होते चले आये है। वैदिक काल में ऋग्वेद की ऋचाओं का गायन स्वरालापों के साथ हुआ करता था जिसको सामगान कहते हैं। इसी से हमारे संगीत का आरम्भ हुआ। आहुति-मंत्रों द्वारा देवताओं का स्वागत, उनकी स्तुति स्वर-लयान्वित आलापों के साथ करना, यह प्रथा प्राचीन कालसे आज तक हमारे यहां प्रचलित है। आज भी किसी जनपद सभा में, किसी लोकप्रिय, लोकप्रसिद्ध, कर्तव्यनिष्ठ व्यक्ति को मुख्य अतिथि के रूप में निमंत्रित किया जाता है, तब उसके गुणवर्णन का एकाध गीत स्वागतगीत के नाम से हम लोग प्रस्तुत करते ही हैं। सामगानका उद्देश्य भी यही था। बादमें जब देवताओंकी मूर्तियाँ बनीं, देवालय बने, यज्ञ समारम्भमें, इन्द्र, वरुण, सूर्य, उषा, रुद्र, मरुत आदि आधिभौतिक तत्वोंके देवताओंकी पूजा, जो आर्यो की अपनी परम्परामें प्रचलित थी, मिटकर अथवा पीछे पडकर शिव, शक्ति एवं भगवान विष्णु के विविध स्वरूपों की पूजा उक्त देवालयों में एवं कौटुम्बिक निवासस्थानों पर होने लगी, तब सामवेदके स्थानपर इन्हीं देवताओं के स्तुतिपद रचे जाने लगे। इनकी लीलाओंका वर्णन भक्तिभाव से गीतों द्वारा गाया जाने लगा। इतना ही नहीं, वरन् ये लीलाएं नृत्य प्रयोगोंद्वारा भी गीतों के साथ-साथ दिखाई जाने लगी। देवस्थान, कौटुम्बिक निवासस्थानों के अतिरिक्त यात्रा, मेलों में यह गीतनृत्य का प्रचार भक्तिभावपूर्ण गीत गाकर जगाना, तत्पश्चात् उनको नहलाना, देवता को अलंकार पहनाना, उसका शृंगार सजाना, गंधाक्षता, फूल, पत्ते चढाना, भोग लगाना एवं अगरबत्ती, धूपदीप दिखाते हुए देवताकी आरती करना, दर्शनार्थ आये हुए भक्तजनोंके लिए देवद्वार खुला रखना, इत्यादि सब संस्कार बास्तविक पूजा विधिके मंत्रोंके अतिरिक्त गायन, वादन, नृत्य प्रयोगों के साथ होने लगे थे, जो अब भी उसी प्रकार हो रहे

हैं। दोपहर के ३-४ घण्टे देवद्वार बन्द रहता है जब कि देवता आराम करते हैं, ऐसी भावना होती है । सायं चार बजे पुनश्च स्नान, गन्धाक्षता, पुष्पादि तथा शृंगारादि होते है, दर्शनार्थी भक्तजनोंका तांता लगता है। इस समय भी बडी धूपधामके साथ गीत-नृत्य होते हैं। अन्तमें रात्रिमें देवताको सुलानेकी आरती - मराठीमें इसको शेजारति कहते है - गायी जाती है और तत्पश्चात रात्रिभरके लिए देवद्वार बन्द रहता है। इस दिनचर्यामें गाये हुए गीत शृंगार, वीर, करुण, अद्‌भूत, शांत आदि रसके होते है। भक्तोंने न जाने कितने गीत प्रबन्ध भगवान्‌के चरित्र एवं लीलाओंपर रचे है। वे ही गीत दैनंदिन सेवाओंमें मृदंगकी संगतिसे गाये जाते हैं।

प्राचीन समय में जाति नाम का गीत-प्रकार प्रचार में था। इन्हीं गीतों में से रागों का विकास हुआ। 'संगीत रत्नाकर' में जातियोंके कुछ उदाहरण स्वरलिपि सहित दिये हुए हैं। वे सब भगवान् शिवजीकी स्तुतिपर है। ये सब संस्कृतमें हैं। पर 'रत्नाकर' के समय जातिका प्रचार मिट चुका था और कई सदियोंसे रागोंका गायन रूढ हो चुका था। शाङ्‌र्गदेव के समय संस्कृत एवं प्राकृत भाषाओंमें प्रबन्ध, वस्तु, रूपक नामके गीत गाये जाते थे। इन प्रबन्धोपर शाङ्‌र्गदेवने एक संपूर्ण अध्याय लिखा है जिसमें प्रबन्धोंके सैकडों प्रकार समझाये हैं। पर किसी प्रबन्धका, प्रत्यक्ष उदाहरण स्तरलिपि सहित, नहीं दिया जैसे जातियोंके दिये गये हैं।

रागोंमें रचे हुए गीतों का सबसे प्राचीन संग्रह जो आज उपलब्ध है, जयदेव कवि का 'गीत-गोविन्द' है। वे गीत प्रबन्धों के ही रूपमें हैं, ऐसी कुछ विद्वानों की मान्यता है। गीत-गोविन्द राधा-कृष्णकी प्रेम-कहानी ही है, भक्तिरस से ओतप्रोत है। इन गीतों को व्यवहार में अष्टपदियां कहते है। हर एक अष्टपदीपर 'वसंतरागेण गीयते' अथवा 'मालव रागेण गीयते' इस प्रकार रागनाम लिखे हुए है। अब वे रागनाम स्वयं जयदेवके ही हाथ के लिखे हुए हैं अथवा पश्चातके किसी व्यक्ति द्वारा लिखे हुए हैं, इस पर संशोधन की आवश्यकता है। वे 'रागनाम' लगभग ईसवी पन्द्रहवीं शताब्दी के प्रचलित रागों के हैं। इसी समय लिखी हुई दरभंगा के लोचन कवि की 'रागतरंगिणी' में रागनाम पाये जाते हैं। लगभग इसी समय मैथिली भाषा के महाकवि विद्यापति का उदय हुआ था। विद्यापति ने भगवान् श्रीकृष्ण की लीलाओं पर अनगिनत भक्तिगीत राग-रागिनियों में रचे। कहा जाता है कि लोचनका और एक बडा ग्रन्थ 'संगीतसंग्रह' नामसे है, जिसमें विद्यापति के गीत स्वरलिपि सहित दिये हुए हैं। यह ग्रन्थ देखनेका सौभाग्य मुझे अभीतक प्राप्त नहीं हुआ है। जयदेव कवि इन दोनों से लगभग चार सौ वर्ष पूर्व हुए थे। क्या वे राग, जिनके नाम गीत-गोविन्द में दिए गए हैं, जयदेव के समय भी प्रचलित थे ? यह एक मौलिक समस्या है।

विद्यापति के समय एवं तत्पश्चात् कई सदियों तक भक्तिपंथ बहुत बढता गया, यहां तक कि इन चार-पांच शताब्दियों की कालावधि को इतिहास में भक्तियुग कहते हैं। सैकडों भक्त कवियों ने भगवद्‌भक्ति के गेय पद, जो राग-रागिनियों में गाने योग्य थे, रचें। जिस प्रकार विद्यापति ने मैथिली में गीत रचे उसी प्रकार अन्य देश-प्रदेशों के भक्तों ने भी अपनी-अपनी निजी प्रादेशिक भाषाओं में भक्तिगीत रचे। बंगाली, असमिया, उडिया, व्रजभाषा, अवधी, भोजपुरी, बिहारी, मारवाड़ी, गुजराती, मराठी, कन्नड, तेलुगु, तमिल इत्यादि सब प्रादेशिक

भाषाओं में भक्तों ने भक्तिभावपूर्ण गीत रचे । वे ही गीत देवस्थानों में दैनिक सेवामें मृदंग, वीणावादन एवं नृत्यके साथ गाये जानेकी परम्परा आजतक प्रचलित है । इन सब प्रादेशिक भाषाओंका विकास लगभग ९ वीं शताब्दिमें होना आरम्भ हुआ । उससे पूर्व महाराष्ट्री, मागधी, लाटी, द्राविडी, अपभ्रंश इत्यादि नामोंसे प्रादेशिक भाषाएं व्यवहार में थीं, वे सब प्राकृत भाषाएं कहलाती थी। इन भाषाओं में रचे हुए कोई गीत-प्रबन्ध मेरे देखनेमें नहीं आये हैं । सम्भव है, 'आलाप गाम्म' नामके अति प्राचीन, लगभग इसवी पहली अथवा दूसरी शताब्दीमें लिखे हुए द्राविडी भाषाके गीत-प्रबन्ध एक कथा-पुस्तकमें पाये जाते हों ।

देवस्थानों की भांति राजभवनों में भी बन्दी, भाटचारणों द्वारा संगीत के प्रयोग होते रहे। रामलीला, रासलीला, पौराणिक कथाओंपर रचे हुए नाटकादिके प्रयोग तो लगभग नित्यप्रति होते थे। पौराणिक विभूतियोंके प्रशस्तिगीत, उनके पराक्रमों के वर्णन के, उन चरित्रों में आये हुए सुख-दुःख-प्रसंग इत्यादिका भावपूर्ण वर्णन गीत द्वारा एवं उसके अभिनयके प्रयोग मनोविनोदके हेतु राजसभाओंमें नित्य होते थे ।

नृत्यके साथ गाये जानेवाले एक गीत-प्रकारको भी ध्रुवपद कहा जाता था । सम्भव है ये वे गीत होंगे, जिन्हें अंग्रेजीमें 'कोरस' कहते हैं । उत्तरमें, दिल्ली तथा दक्षिणमें तंजौर ये दो मुख्य राजदरबार दिखाई देते हैं, जहां उस समय राजाश्रित गायक-वादक राजदरबारोंमें एकाकी गायन-वादन करते थे । अन्यत्र देवस्थान, कौटुम्बिक उत्सव तथा यात्रा मेलोंमें सामूहिक गायन-वादन, नृत्यप्रयोग होते होंगे, ऐसा अनुमान है ।

भक्त कवियों में संगीत क्षेत्रमें विशेष संस्मरणीय नाम श्री स्वामी हरिदास का है । उनके रंचे हुए गीतोंका संग्रह बहुत बडा तो नहीं है, पर इनकी गायनशैली बहुत प्रभावशाली थी, ऐसा कहा जाता है । यहां तक कि वह गायन सुनने के लिए जंगल में पशु-पक्षी भी आकर्षित होकर उनके पास एकत्र होते थे । तानसेन इन्हीं स्वामीजीके शिष्य कहलाते हैं । श्री स्वामी ध्रुवपद ही गाया करते थे और इसी गायकी की शिक्षा उन्होंनें तानसेन, बैजूनायक, रामदास, गोपाललाल आदि अपने कीर्तिमान शिष्योंकों दी थी, यह बात मानी जाती है । अब यह इतनी प्रभावपूर्ण गायकी, जिससे पशु पक्षी भी रीझ जाते थे, जिसके कारण स्वामीजीके तानसेन आदि शिष्योंके नाम अब भी हम लोग सदियों बाद गर्व एवं आदर भावके साथ स्मरण करते हैं, किस प्रकारकी होगी ? क्या उसमें कण्ठस्वरका उच्चारण और अभ्यास कोई विशेष रीतिसे किया जाता था ? अथवा वह तालप्रधान थी कि जिसमें गायक एवं मृदंगवादक की लडन्त-भिडन्त हो ? स्वामीजी जब वृन्दावनमें अपनी कुटियामें बैठकर गाते थे, क्या उसके साथ वे तालका खेल खेलते थे?

ध्रुवपद गायकीकी चार वाणियोंका उल्लेख-डागुर, खण्डार, नोहार गौरहारी नामसे पाया जाता है । इन नामों की व्युत्पत्ति एवं लक्षणों का विश्वसनीय स्पष्टीकरण अभी तक कहीं उपलब्ध है नहीं । कुछ विद्वानोंका अनुमान हैं कि इन वाणियोंका मूल प्राचीन ग्रन्थोंमें वर्णन की हुई पंचगीतियोंमें हो सकता है । ये पंचगीतियां शुद्धा, भिन्ना, गौडी, बेसरा एवं साधारणी नामसे हैं। ये गायनशैलियां ही थीं । ग्रंथों में कई रागोंके नाम इनबाणियों से सधे हुए हैं,

उदाहरणार्थ - शुद्ध साधारित, गौड-पंचम, गौड कैशिक, भिन्न षड्ज, भिन्न पंचम, वेसरषाडव आदि । उपर्युक्त वाणियोंमेंसे एक वाणीके ही ध्रुवपद गानेवालोंके घराने कहलाते हैं । भिन्न-भिन्न गायनशैलियोंमें गानेवालों की वंशपरम्परा में गायी जानेवाली गायकियोंके केवल उल्लेख मिलते हैं । प्रत्यक्ष उदाहरण एक-एक गायकीकी अन्य गायकियोंसे विशेषता किस बातमें? इसपर प्रकाश डालनेवाला कोई ध्रुवपद गायक हो, तो उनके दर्शनका सौभाग्य मुझे अभीतक प्राप्त नहीं हुआ ।

जो कुछ थोडी बहुत जानकारी एवं गायन-प्रयोग ध्रुवपदके आज हम लोगोंके देखने-सुननेमें आते है उनसे यह अनुमान किया जा सकता है कि ध्रुवपद एक अर्थप्रधान और सामूहिक गीतों का प्रकार होगा । गीत के वाक्य के मूलपाठों को भिन्न-भिन्न रीतिमें सजाकर अथवा पाठ में परिवर्तन करते हुए विविध स्वर-संगति में उनको गाकर इसका विस्तार होता होगा । तानें, मुरकियां, खटके आदि खयाल, ठुमरी, टप्पामें उपयोगमें आनेवाले अलंकार ध्रुवपद में न होने चाहिये, यह भी प्रथा है, यद्यपि स्वानुभवसे मै यह कह सकता हूँ कि कहीं-कहीं वे अलंकार भी ध्रुवपदमें प्रयुक्त किये हुए सुनाई देते हैं । स्वर्गीय हरिनारायणजी मुखर्जी तथा इन्दौरके स्वर्गीय केशवराव आपटेजीके गाये हुए ध्रुवपदों में मुरकियां, खटके, मैंने सुने हैं । हरिनारायणजी तो लखनऊके मैरिस कॉलेज ऑफ हिन्दुस्तानी म्यूजिकमें कई मास ध्रुवपदकी एक कक्षा चलाते थे ।

प्राचीन प्रबन्धोंका ही अवशिष्ट रूप ध्रुवपद होगा । प्रबन्धोंका गायन पीछे पडकर, प्रादेशिक भाषाओंमें लिखे हुए भक्तिगीत गानेका प्रचार देवस्थानोंमें तथा अन्यत्र होने लगा, यह बात अभी मैंने कही थी । देवस्थानोंमें गाये जानेवाले गीत प्रायः वृन्दगीत ही थे । इन्हींको लेकर अथवा उसी प्रकारसे नये गीत रचकर राजसभाओंमें गाये जाने लगे । देवालयोंमें हुए गीतोंका उद्देश्य इष्ट देवताका नाम जप, उसकी आराधना, विनती था । भक्तिभाव या मुख्य साधन गायन ?

इधर राजसभाओंमें किये हुए गायनका हेतु केवल मनोरंजन था, गायनकलाका अनुभव श्रोतागणको कराना था । प्रथम ध्रुवपदका मूलपाठ जैसा बंधा हुआ हो, मुख्य गायकके साथ दो, तीन शिष्य सब उनके साथ मिलकर खुले कण्ठस्वरमें गाते, तत्पश्चात् मुख्य गायक गीतके साथ वाक्योंको लेकर मूलपाठमें किंचित् फेर करते हुए भिन्न-भिन्न स्वरसंगतियोंमें गाते हुए अन्तमें गीतका प्रारंभिक वाक्य सब गायक साथ मिलकर गाते हुए समपर आते । इस विस्तारके साथ मृदंगपर तालपरन धूमधामके साथ चलते रहते । स्वयं गायक के लिए अपने कण्ठस्वर तथा गायनशैलीमें किसी प्रकारकी कठोरता दिखानेकी आवश्यकता नहीं है । ध्रुवपद मर्दाना गायन अवश्य कहलाता है, पर ऊटपटांग उछलकूद की अपेक्षा शांति एवं गांभीर्य रखकर मर्दाना मिजाज अधिक अच्छा रखा जा सकता है । जहाँ वीररसप्रधान शब्द हों अथवा बादलों का गरजना, बिजली का कडकना बताया हो, वहाँ गमक का उपयोग और वह भी स्वर की मर्यादा न छोडते हुए करने में कोई बाधा नहीं होनी चाहिये । वैसे तो कुछ ध्रुवपद गायक ध्रुवपद का विस्तार करने के पक्षमें नहीं है । आलाप, नोम-तोम करके ध्रुवपद जैसा का वैसा गाया

जाय यह उन लोगोंकी, राय है, पर मेरे विचारसे यह विचार तब प्रचलित हुआ जब तालकी गुत्थियोंमें ध्रुवपदके शब्द और अर्थमें भी तोड-मरोड सुनी न जा सकी होगी। शब्दार्थ तथा वाक्यार्थको न छेडते हुए, गांभीर्यके साथ यदि विस्तार हो, तो वह ग्राह्य होना चाहिये।

अन्त में पण्डित भावभट के अनूप संगीत रत्नाकर में से ध्रुवपद के संबंध में कुछ श्लोक देना चाहता हूं। वे श्लोक इस प्रकार हैं -

गीर्वाण मध्यदेशीय भाषासाहित्य राजितम्
द्विचतुर्वाक्यसंपन्नं नरनारीकथाश्रयम्।
शृंगाररसभावाद्यं रागालापपदात्मकम्,
पादांतानुप्रासयुक्तं पादांतबुगर्कं च वा।
प्रतिपादं यत्र बद्धमेवं पादचतुष्टयम्,
उद्ग्राह ध्रुवकाभोगान्तरं ध्रुवपदं स्मृतम्।

अर्थात् संस्कृत अथवा हिन्दीमें रचा हुआ दो अथवा चार तुकोंमें बँधा हुआ, जिसमें शृंगारादि रसपूर्ण नर-नारियोंकी कथाएँ बतायी गयी हों, जिसके शब्द रागालापोंसे सजे हुए हो, जिसका प्रत्येक चरण अनुप्रास अथवा यमकयुक्त हो, जिसके उद्ग्राह ध्रुव, आमोग एवं अन्तरा ये चार तुक प्रत्येकशः चार-चार पंक्ति के हों, ध्रुवपद कहलाता है। यह कहने की आवश्यकता नहीं हैं कि जब दो तुकों का ध्रुवपद हो तो उसमें केवल उद्ग्राह एवं ध्रुव ये ही दो तुक होंगे।

('आज' साप्ताहिक से साभार)

१४

ध्रुवपद गायकी की समस्याएँ

भारतीय संगीत के रागवाचक गीतों को देखने से ऐसा प्रतीत होता है कि उनकी रचना-परम्परा प्राचीन गीत - प्रबन्धों पर से ही प्रचलित हुई है । राग - प्रणाली से पूर्व 'जाति' नाम की स्वर-रचना की प्रणाली भारत में रूढ़ थी । वास्तव में ये स्वर-रचनाएँ निरी स्वर-रचनाएँ न थीं । ये स्वरताल बद्ध गीत ही थे । हर एक समाज में निश्चित एवं सर्व परिचित स्वर-रचना में गाये जाते हुए गीत जैसे, ईशस्तवन, लोरियाँ, वीरगीत, श्रमजीवी जनता के गीत, प्रातःस्मरण, सायंस्मरण, यात्रा-मेलों में गाये जाते हुए गीत, आरतियाँ, काव्यछन्द, विवाहोत्सव के गीत, नाटक के गीत, इत्यादि प्रचलित रहते हैं । 'जाति' इसी प्रकार लोकगीत थे, जिनकी स्वर-रचना पर विशेष लक्ष्य दिया गया । प्रायः वे सामुदायिक अथवा वृन्दगीत थे; क्योंकि इनके आरम्भ के एवं समाप्ति के स्वर, स्वर-रचना की रुपरेखा, ताल, स्थान-स्थानपर रहते हुए न्यास स्वर इत्यादि सब नियमबद्ध थे ताकि वृन्दगायन में कहीं असम्बद्धता न सुनाई दे । सर्वसाधारण श्रोतृ समाज किसी गीत की रचना को उसके शब्दों द्वारा ही स्मरण रख सकता है एवं उसको पहिचान लेता है । आज भी किसी लोकप्रिय चित्रपटीय गीत का उल्लेख उसके शब्दों द्वारा ही किया जाता है । कुछ वर्ष पूर्व महाराष्ट्र में मराठी नाटकों के गीत बहुत लोकप्रिय थे यहाँ तक कि स्वर्गीय भास्करबुवा, स्वर्गीय अब्दुल करीम खाँ साहेब, स्वर्गीय सवाई गंधर्व इत्यादि धुरीण गायकों को भी कार्यक्रम के अन्त में सौभद्र, शाकुन्तल, स्वयंवर, इत्यादि का कोई नाटकी गीत, गाने की सूचना मिलती थी और उनको गाना पडता था । स्वयं भास्करबुवा एवं अब्दुल करीम खाँ साहेब को नाटकी गीतों से कोई विशेष प्रेम नहीं था । उनके शिष्यों में से कोई नाटक कम्पनी में गया तो वह बात उनको कभी प्रिय नहीं लगती थी । पर लोकाग्रह पर उनको एक खिलवाड के नाते नाटकी गीत गाना पड़ता था । क्रियासिद्ध गायक होने के कारण ये दोनों नाटकी गीतों में भी प्रभावशाली प्रतीत हुए इसमें सन्देह नहीं । अब्दुल करीम खाँ साहेब के सौभद्र नाटक के मराठी गीत 'उगिच कां कांता गांजितां' तथा 'नच सुंदरी करू कोपा' ये दो ग्रामोफोन रेकॉर्ड में अब भी बिकते हैं । अस्तु । इस सम्बन्ध में विशेष बात यह है कि इस प्रकार के गीतों को रागनाम नहीं दिया जाता है । उनके शब्दों में ही उनका उल्लेख किया जाता है । यदि कोई गीत इन्हीं गीतों की स्वररचना पर केवल अन्य शब्दरचना करके बाँधा जाय तो उसका उल्लेख 'उगिच कां कांता' की चाल पर अथवा 'नच सुंदरी करू कोपा' की चाल पर, इस प्रकार किया है, न कि अमुक राग, अमुक ताल । उर्दू में 'तर्ज', 'लहजा', 'नगमा' इत्यादि शब्दों से जिस वस्तु का उल्लेख होता है वही वस्तु 'चाल' है । प्राचीन जातियाँ भी इसी 'चाल' के अर्थ में थीं । 'संगीत रत्नाकर' में कई जातियों के उदाहरण स्वर-ताल-लिपि सहित दिये हुए हैं । ये सब गेय पद हैं । इनकी स्वर - ताल रचना पर विस्तृत विवेचन दिया हुआ है ; अर्थात् ये सब उपरिनिर्दिष्ट 'चाल' , 'तर्ज', 'लहजा' के ही विवेचन हैं ।

हमारी आज की संगीत - प्रणाली का मूल सिद्धांत 'राग' है। कोई भी गीत सुनने पर प्रथम जो विचार हमारे मन में उठता है, वह उस गीत के राग के सम्बन्ध में। "किस राग का यह गीत है" यह प्रश्न हमारे मन में उठता है। प्राचीन 'जातियों' की स्वर-ताल-रचना पर स्वतंत्र रूपसे, शब्दों को छोडकर, विचार होने लगा तब जातियों के ध्वनिसौंदर्य, श्रवणीयता, अर्थात् रंजकता के तत्त्वों पर ध्यान गया और 'राग' अर्थात् जातियों में रहते हुए रंजक तत्त्व के सिद्धान्तों की उत्पत्ति हुई। "राग" की प्राचीनताको, उसके प्रचलित पारिभाषिक अर्थ में, भरतमुनि तक कुछ विद्वान् पहुँचाते हैं, पर भरत ने अपने ग्रंथ में कहीं भी रागों के न वर्णन किये है, न उदाहरण दिये हैं। अवश्य, एक - आध स्थान पर 'राग' का उल्लेख उन्होंने किया है। उससे कुछ केशसूत्राधार इस मत को मिलता है। हो सकता है, भरत के समय में 'राग' की कल्पना का नया उद्‌गम हुआ हो। पर उसको शास्त्रबद्धता, सुनियमितता तब तक न प्राप्त हुई हो और भरत ने उसको केवल एक स्थान पर निर्देश करके छोड दिया हो। कुछ सज्जन तो रागों की भरत - कालिदासकालीन प्राचीनता 'अभिज्ञानशाकुन्तल' में सूत्रधार ने नटी से कहे हुए श्लोक के आधार पर सिद्ध करते हैं। वह श्लोक इस प्रकार है :-

तवास्मि गीतरागेण हारिणा प्रसभं हृतः।
एष राजेव दुष्यन्तः सारंगेणातिरंहसा॥

इस में 'राग' तथा 'सारंग' ये दो शब्द इस अनुमान के आधार स्वरूप लिये जाते हैं। पर वास्तव में इनसे यह सिद्ध नहीं होता कि, 'राग' कालिदास के समय में प्रचलित थे तथा 'सारंग' राग प्रचलित था। 'गीत रागेण' का अर्थ 'गीत की माधुरी, गीत की रंजकता' लेना होगा। 'सारंग' नाम न किसी जाति का, न किसी राग का दिया हुआ उस समय के ग्रंथों में मिलता है। फिर, कालिदास को क्या एक सारंग ही राग का नाम विदित था? और कोई राग हैं, जिनके नाम उस महाकवि की किसी काव्य रचना में दिखाई नहीं देते ! मल्लीनाथ ने भी अपनी टीका में 'राग' का अर्थ संगीत विषयक राग तथा सारंग का अर्थ 'सारंग' राग श्लेष में भी बताया नहीं है। अतएव कालिदास के समय में राग - प्रणाली प्रचलित हो चुकी थी, यह विधान साधार प्रतीत नहीं होता। अस्तु।

यह एक विशेष विचारणीय वस्तु है कि, 'आलाप' अर्थात् अनिबद्ध गायन-वादन का विचार रागाध्याय में ही आया है। जाति प्रकरण में 'आलाप' का नामनिर्देश नहीं है। इससे यही सिद्ध होता है कि जातियाँ निबद्ध स्वर-रचनाएँ थीं। उसके विभाग, ताल, ग्रह, न्यासादि नियमित होते थे। क्या आज हमारे देश में सर्वत्र देशप्रदेशों में प्रचलित जो ग्रामीण गीत, लोकगीत, भक्तिगीत इत्यदि सुनाई देते हैं, प्राचीन जातियों के ही अवशेष न हों ? ऐसा एक मनोरंजक प्रश्न मन में उत्पन्न होता है। जातियाँ सब मिलकर अठारह बताई गई हैं। हमारे उपर्युक्त लोकगीतों की भी चालें लगभग उतनी ही समस्त देशमें प्रचलित हैं। इस प्रकरण पर अनुसंधान होना आवश्यक है।

'राग' की परिभाषा ग्रंथकार निम्नलिखित श्लोक में देते हैं :-

योऽयं ध्वनिविशेषस्तु स्वरवर्णविभूषितः ।
रंजको जनचित्तानां स रागः कथ्यते बुधैः ॥

अर्थात् उस ध्वनिविशेषको, जो स्वर - वर्णो में विभूषित हो एवं जो रंजक अर्थात् श्रुतिमधुर हो, राग कहते हैं । यह व्याख्या देकर प्रत्येक राग का वर्णन ग्रंथकार देते हैं । हर एक राग की उत्पत्ति किसी न किसी जाति से बताते हैं । पर किसी राग के वर्णन में ताल का निर्देश नहीं है । राग गायन-वादन में निबद्ध तथा अनिबद्ध ये दो प्रकार उसके प्रयोग के बताए हैं । 'अनिबद्ध' नाम के प्रयोग में केवल आलाप कुछ स्थूल मार्गदर्शक नियमों के अनुसार करके राग गाया-बजाया जाता था, जिसमें कोई ताल नहीं लगता था, न कोई शब्दयुक्त रचना थी। इसको दाक्षिणात्य संगीत - प्रणाली में 'तानम्' कहते हैं, जो मनोधर्म से किये हुए आलाप होते हैं । हमारी हिन्दुस्तानी संगीत - प्रणाली में उसी प्रकार रागालाप किये जाते हैं ।

'निबद्ध' नाम के प्रयोग में सब प्रकार के गीत - प्रबन्ध आते हैं जो तालबद्ध होते हैं । ये गेय पद होते है । काव्यच्छन्दों को भी गेय रचना में बाँधा जा सकता है । पर विशेष रूप से गेय पद काव्यच्छन्दों से भिन्न होते हैं । ये छंन्दोबद्ध नहीं, पर तालबद्ध अवश्य होते हैं । इन गेय पदों को मतंग की बृहद्देशी में प्रबन्ध कहा गया है । 'संगीत रत्नाकर' में तो प्रबन्धों पर अर्थात् गीत रचनाओं पर एक स्वतंत्र बडा अध्याय है, जिसमें सैकडों प्रकार प्रबन्धों के बताए गये हैं । इन प्रबन्धों की रचनाओं को देखते हुए यही प्रतीत होता है कि क्या दाक्षिणात्य संगीत में, क्या हिन्दुस्तानी संगीत में गीतों की रचना में प्राचीन प्रबन्धों की ही परम्परा आज भी बहुतांश प्रचलित है । प्रबन्धों के चार, तीन, दो तथा क्वचित् पाँच तुकडे हुवा करते थे । दो तुकों से कम से कम कोई प्रबन्ध न होता था । हमारे यहाँ भी दो चार तुकों के और क्वचित् तीन और पाँच तुकों के गीत ध्रुवपद, ख्याल, तराने, टप्पे, ठुमरियाँ, इत्यादि आज गाये जाते हैं । प्रबन्ध के विभागों के नाम उद्ग्राह, ध्रुव, मेलापक तथा आभोग ये चार और क्वचित् अन्तरा, थे । 'उद्ग्राह' के स्थान पर आज हमारे यहाँ के गीतों में स्थायी, आभोग के स्थान पर अन्तरा, मेलापक के स्थान पर संचारी एवं पुनश्च आभोग के स्थान पर आभोग, होते हैं । प्राचीन प्रबन्धों में 'ध्रुव' नाम का भाग अनिवार्य होता था । अतएव द्विधातुक अथवा दो तुके प्रबन्ध में उद्ग्राह तथा ध्रुव होते थे । त्रिधातुक अथवा तीन तुके प्रबन्ध में अधिकतर उद्ग्राह, ध्रुव तथा आभोग ये तीन विभाग तथा चतुर्धातुक प्रबन्ध में ये चारों उद्ग्राह, ध्रुव, मेंलापक तथा आभोग होते थे । 'ध्रुव' का आशय 'टेक' है, जिसको बार बार दुहराया जाता है । हमारे आजकल के गीतों में, दो तुके गीतों में केवल 'स्थायी' तथा 'अंतरा', तीन तुकों में 'स्थायी' तथा दो अन्तरे जिसमें दुसरे अंतरे को 'आभोग' भी कहा जा सकता है तथा चौतुकों में 'स्थायी' 'अंतरा', संचारी तथा 'आभोग' इस प्रकार दो; तीन अथवा चार तुक होते हैं । चारों तुक ध्रुवपदों में ही अधिकतर होते हैं । कई होरियाँ, जो धमार ताल में ध्रुवपद अंग से गायी जाती हैं, चौतुकी होती हैं । चतरंग, त्रिवट इत्यादि अन्य गीत ध्रुवपद शैली के होते हैं ये भी तीन तुके या चौतुके होते हैं । ख्यालों में अधिकांशतः दो ही तुक, स्थायी तथा अंतरा होते हैं ।

ध्रुवपदों के सम्बन्ध में पंडित भावभट्ट कहते हैं :-

गीर्वाणमध्यदेशीयभाषासाहित्यराजितम् ।
द्विचतुर्वाक्यसम्पन्नं नरनारीकथाश्रयम् ॥

अर्थात् दोतुका अथवा चौतुका गीत प्रबन्ध, जो संस्कृत अथवा हिन्दी भाषा में रचित हो, जिसमें नरनारी कथाएँ वर्णित हों, ध्रुवपद कहलाता है । इससे दोतुके ध्रुवपद भी भावभट्ट के समय से अर्थात् औरंगजेब के समय से ही प्रचलित थे । कुछ ध्रुवपद गायक दोतुके ध्रुवपदों को अशास्त्रीय, अनधिकृत समझते हैं । पर इन दोतुके ध्रुवपदों का प्रचार पुराना ही है । भावभट्ट ने ध्रुवपदों के विभागों को प्राचीन ही नाम दिये हैं । कहते हैं :-

उद्ग्राहध्रुवकाभोगान्तरं ध्रुवपदं स्मृतम् ।

इनके ध्रुवपद में मेलापक नहीं है । उद्ग्राह, ध्रुव, आभोग तथा अन्तरा ये ही चार विभाग हैं । कहीं - कहीं 'मंझा' अर्थात् 'मध्य' अथवा बीच का' ऐसे अर्थ में गीतों का एक भाग माना जाता है । क्या यही मेंलापक तो न होगा ? यह प्रश्न विचारणीय है । अस्तु ।

इस सब चर्चा से हमारे प्रचलित रागांगीण गीतों की परम्परा प्राचीन ही है, यह माना जा सकता है ।

ध्रुवपदों की परम्परा हमारे यहाँ देवस्थानों में गाये जाते हुए स्तुति - गीतों से ही है ऐसा प्रतीत होता है । नाथद्वारा, विष्णुपुर, द्वारका, जगन्नाथपुरी, मथुरा, वृन्दावन इत्यादि बडे बडे वैष्णव पंथीय देवस्थानों में तथा बारह ज्योतिर्लिंगादि शिवालयों में भगवान् की सेवा सूर्योदय के समय, संध्यासमय में, तथा रात्रि में गायन-वादन नृत्य के साथ होती थी और आज भी होती है । इन गीतों को मृदंग के साथ गाया जाता है । ये कीर्तन अर्थात् भगवद्यशोगान के रूप में होते थे । प्राचीन समय में संस्कृत में ये गाये जाते थे । ग्रंथों में दिये हुए संस्कृत प्रबन्ध राग ताल में बंधे हुए ऐसे कीर्तनात्मक हैं । जयदेव कवि का गीत गोविन्द भी ऐसा ही एक प्रबन्धों का भण्डार है, हरिभक्ति का स्रोत है । ये अष्टपदियाँ गाने का प्रचार जयदेव के समय से ही मंदिरों में आज तक चालू है । संस्कृत के स्थानपर देशी प्राकृत भाषाओं का ब्रजभाषा, पूर्वी, मैथिली, बंगाली, गुजराती, मराठी इत्यादि का उदय लगभग ईसवी ९ वी शताब्दी में होने लगा; तब संस्कृत भक्ति-गीतों के स्थान पर इन देशी प्राकृत भाषाओं में साहित्य निर्माण होने लगा; गीत प्रबन्ध, काव्यादि भी रचे जाने लगे । भक्तियुग के महान् भक्तगण चैतन्य महाप्रभु, चण्डीदास, शंकरदास, विद्यापति, बैजू बावरे, स्वामी हरिदासादि भक्तों ने सहस्र गेय पद भगवान् की भक्ति में रचे और ये ही गीत देवालयों में गाये जाने लगे । ये गीत सुनियमित, सुसंबद्ध, स्वरालापों में तथा लयकारी में बढाए जा सके, ऐसे होते थे । इन्हीं गीतों को तथा इन्हीं गीतों के ढाचों पर रचे हुए गीतों को राजगायकों ने उठा कर गायनकलापूर्ण शैली में राजसभा में गाना आरम्भ किया । देवालयों में गाये जानेवाले ध्रुवपदों के गायन में देवता की भक्तियुक्त आराधना यह उद्देश्य होता था, जबकि राजसभा में लौकिक ध्रुवपद गायन में गायन पटुता ध्येय

होता है; यही भेद देवालयीन ध्रुवपद गायन में और लौकिक ध्रुवपद गायन में होता है । भक्तिगान में इष्ट देवता का नामोच्चारण पुनः पुनः दोहराते हुए गीत के विभागों को दोहराया जाता है ताकि देवता तक हाँक पहुँचे, जबकि लौकिक ध्रुवपद में स्वर-रचना तथा लय-चमत्कारों द्वारा श्रोतृ समाज को रिझाना होता है ।

स्वामी हरिदासजी स्वयं एक महान भक्त थे । केवल भक्तिभाव में भगवान का नामस्मरण सुस्वर कण्ठ में एवं संगीतकला के नियमानुसार गाते थे । स्वामीजी के रचे हुए कुछ ध्रुवपद अब भी तानसेन परम्परा में प्रचलित हैं । तानसेन इन्हीं स्वामीजी के शिष्य थे । इनकी गायनशैली, गायकी, ध्रुवपदों की ही थी । यह ध्रुवपद परम्परा अब भी उनके घराने में प्रचलित है । तानसेन के वंशजों को सैनिये कहा जाता है । बीन, रबाब बजाना एवं ध्रुवपद गाना, ये ही सैनियो का व्यवसाय है । अभी ६०-७० वर्ष पूर्व बह्मुदर हुसैन खाँ नामक एक महान् विद्वान एवं कला कुशल सैनिये ने सुरसिंगार नामक एक नया वाद्य निर्माण करके बजाया । किसी भी सैनिये ने ख्याल अथवा ठुमरी कभी गाई नहीं । अभी हाल तानसेन के वंशजों के अतिरिक्त उनके शिष्यानुशिष्यों को भी सैनिये कहा जाता है । कई पीढियों से सभागायन सैनियों ने किसी कारण बन्द किया । गायन की शिक्षा और वह भी विशेषतः ध्रुवपद-धमार गायन की शिक्षा तो हर सैनिये को प्राप्त होती थी । जिसे प्रत्येक राग के ५-७ ध्रुवपद-धमार गले से गाना न आता हो वह बीनकार, रबाबिया इनके यहाँ नहीं माना जाता था । रागका शुद्ध स्वरूप ध्रुवपदों में ही बना रहता है । ख्यालों कीं तान, लपेट, गिटकारियों में राग का स्वरूप कुछ बिगडने की अधिक संभावना रहती है । तानसेन स्वयं काली के भक्त थे । उसके रचे हुए कई ध्रुवपद इस देवी की प्रशंसा में हैं ।

ग्वालियर के राजा मान भी संगीत के और विशेषतः ध्रुवपद गायन शैली के एक अग्रगण्य पुरस्कर्ता माने जाते हैं । उन्होंने अपने शमनकाल में एक संगीत परिषद उस समय के गायक - नायकों की बुलाई थी । इसी परिषद के फलस्वरूप 'मान कुतूहल', जो संगीत पर लिखे हुए महत्त्वपूर्ण ग्रंथों में से एक माना जाता है, रचा गया । अस्तु ।

दिल्ली के तीसरे मुहम्मदशाह, जिनको संगीत संसार में 'मुहम्मदशाह रंगीले' के नाम से पहचाना जाता है और जिनका राज्यकाल ईसवी १७१९ से १७४१ तक का माना जाता है, संगीत के बडे प्रेमी थे । उन्हीं के दरबार के दो महान् गुणी गायकों ने ध्रुवपद ही के नियमों को कुछ शिथिल करके ख्याल नामक गीतों की रचना की; और अपने शिष्यों द्वारा उनका बहुत कुछ प्रचार कराया, यहाँ तक कि ध्रुवपद से ख्याल का ही गायन लोगों के कानों पर पड़ने लगा, जिससे ध्रुवपद गायकी को बडा आघात लगा । सदारंग - अदारंग ये दोनों तानसेन के ही वंशज थे; पर स्वयं ख्याल कभी नहीं गाते थे, ध्रुवपद से ख्याल को गौण कोटि का, क्षणिक मनोरंजन करनेवाली क्षुद्र वस्तु समझते थे । पर उनकी शिष्यपरम्परा में उसका प्रचार बढता रहा, जिसके फलस्वरूप आज जहाँ एक ध्रुवपद गायक है वहाँ पचास ख्याल गायक हैं ।

सदारंग-अदारंग के पश्चात् उनके वंशजों ने सभागायन स्थगित कर दिया और रबाब, बीन, सुरसिंगार आदि वाद्यों को बजाने की प्रथा आरंभ की; जिससे सम्भवतः शुद्ध ध्रुवपद गायन घटता चला गया। आज की हमारी ध्रुवपद गायन शैली के सम्बन्ध में हम लोगों के पास विशेष विश्वसनीय जानकारी नहीं है। एक लम्बे-चौडे गीत का सीधा-साधा गायन और उसके साथ मृदंग वादक का कबड्डी का खेल, यही ध्रुवपद गायकी का स्वरूप आजकल बन गया है।

आज पुनश्च ध्रुवपद गायकी की ओर हमारी संगीत प्रेमी जनताकी दृष्टि दौड़ रही है। सम्भव है कि पुरानी ख्याल गायकी भी अवास्तव गलेबाजी, शब्दों की मनःपूत तोड-मोड, राग की शुद्धता पर दुर्लक्ष्य, गीतका अपूर्ण आविष्कार, असंगत लयकारी इत्यादि वैगुण्यों के कारण विक्राल स्वरूप हो जाने से श्रोतृगण ख्याल गायन से भी त्रस्त हुए हों; और ध्रुवपद गायकी पर जिसमें उपर्युक्त दोष इतने अधिक प्रमाण में नहीं होते हैं जितने कि इस ख्याल गायकी में दिखाई देने लगे हैं, पुनश्च दृष्टि मोडते हों। पर ध्रुवपद गायकी के पुनरुज्जीवन के ये चिन्ह किस संगीत प्रेमी को भले नहीं लगते ? पर इस नवजागृति के कारण हमारा यह उत्तरदायित्व है कि यथासम्भव प्राचीन ध्रुवपद गायन शैली पुनश्च ऊपर उठाने का प्रयत्न हम लोग करें।

इसी सम्बन्ध में कुछ प्रश्नों पर विचार होना चाहिए। उन पर विश्वसनीय जानकारी जिस किसी संगीत विद्वान के पास हो, प्राप्त कर लेनी चाहिए। प्रश्न इस प्रकार हैं :-

(१) 'ध्रुवपद' की परिभाषा तथा 'ध्रुवपद' शब्द का उद्‌गम कैसे, कहाँ से और कब हुआ?

(२) 'ध्रुवपद' की उत्पत्ति कैसे, किस वस्तु से और कब हुई?

(३) 'ध्रुवपद' गायन शैली की श्रोतृ चित्तरंजकता की दृष्टि से कौन सी विशेषता है ?

(४) क्या ध्रुवपद केवल कण्ठस्वर में ओज, स्थिरता एवं सुस्वरता निर्माण के हेतु अभ्यास के पाठ थे अथवा संगीत सभा में श्रोतृरंजन गायन प्रयोग के योग्य गीत थे?

(५) यदि कोई एक ध्रुवपद ही केवल आधा-पौन घण्टे तक गाना हो, तो उसमें कौन कौन से प्रयोग और किस अनुक्रम से किये जाने चाहिए ताकि श्रोतृ समाज उससे मुग्ध हो जाय? क्या गायक एवं मृदंग वादक की स्पर्धा, पखवाजी की 'धा' को धोखा देते हुए अपने गीत का 'सम' इधर-उधर खिसकाते रहना तथा पखवाजजी का आडे-चौडे विसंगत परन बजाते हुए गायक को 'सम' से आगे पीछे ढकेल देना इत्यादि लय फंदे बाजी का ही यह प्रयोग होता है?

(६) ध्रुवपद गायन से पूर्व आजकल आलाप गायन, जिसे आजकल व्यवहार में 'नोम् तोम्' कहते हैं, किया जाता है। आलाप गायन का अनुक्रम क्या है ? विलम्बित आलाप में लय किस प्रकार बताई जाती है? क्या विलम्बित आलापों में सिवाय 'सम' दिखाने के समय

अन्यतः अर्थात् आलाप करते समय बीच में लय दिखाने की आवश्यकता नहीं होती ? आलाप में मध्यलय को कब और किस रीति से आरंभ किया जाता है? उसी प्रकार द्रुतलय कब और किस रीति से आरम्भ की जाती है? क्या आजकल के निरे रागालापों में स्थायी, अंतरा, संचारी, आभोग इत्यादि विभाग, जैसे कि प्राचीन रूपकालापों में बताये गये हैं, किये जाते हैं?

(७) प्राचीन ध्रुवपद गायनशैली के चार प्रकार थे, जिनको बानियाँ कहते हैं; ऐसा माना जाता है। इन चार वाणियों के नाम भी हैं अर्थात् डागुरी, गौरहारी, खंडारी, नौहारी। इन नामों की क्या व्युत्पत्ति है? ये नाम इन वाणियों के क्यों रखे गये?

(८) प्राचीन संगीत ग्रंथों में जो पाँच गीतियाँ, शुद्धा, भिन्ना गौडी, वेसरा, साधारणी, बतायी गयी हैं क्या उनका कुछ सम्बन्ध इन वाणियों से है?

(९) ध्रुवपद गायन में मृदंग वादक को मृदंग किस प्रकार बजाना चाहिए? ध्रुवपद गायन में मृदंग पर साथ-संगत होनी चाहिए अथवा स्पर्धा?

(१०) ध्रुवपद गायन के लिए कण्ठस्वर तथा उसका अभ्यास किस प्रकार होना चाहिए? क्या ध्रुवपद गायक का बेटा ध्रुवपद गायक ही होना चाहिए, यद्यपि उसके कण्ठस्वर का स्वभाव-धर्म ध्रुवपद गायन के योग्य न हो।

(११) ध्रुवपद गायन में कौन - कौन से विशेष गमक, अर्थात् स्वरों पर की हुई कलात्मक क्रियाएँ, होनी चाहिए ताकि ख्याल, ठुमरी इत्यादि अपेक्षाकृत निम्न कोटि के गीतों से वह भिन्न एवं उच्च स्तर का सुनाई दे?

१५
काफी ठाठ के राग

हिन्दुस्तानी संगीत - प्रणाली के जनक मेलों में काफी मेल सबसे बडा है, क्योंकि इस मेंल से उत्पन्न होने वाले प्रचलित रागों की संख्या बहुत बडी है। काफी मेल का नाम इसमें से उत्पन्न होने वाले लोक-प्रसिद्ध एवं लोकप्रिय काफी राग के नाम पर दिया गया है।

काफी मेल के स्वर इस प्रकार हैं :- षड्ज, शुद्ध ऋषभ, कोमल गांधार, शुद्ध मध्यम, पंचम, शुद्ध धैवत एवं कोमल निखाद। इन स्वरों में से कोमल निखाद के स्थान पर शुद्ध निखाद आरोह में बहुत से रागों में लेने का प्रचार, गले की सहूलियत के लिए कहिये अथवा रूढि के प्रभाव से कहिये, हो गया है। कोमल निखाद से षड्ज का स्वरान्तर सुनने का अभ्यास हमारे कानों को नहीं है। कुछ विचित्र - सा अवश्य लगता है। किसी एक - आध राग में शुद्ध गांधार एवं कोमल धैवत भी विवादी रूप में आते हैं। अस्तु।

काफी मेल में से उत्पन्न होने वाले रागों के नाम ये हैं :- (१) काफी (२) सैंधवी (३) बरवा (४) धनाश्री (५) धानी (६) भीमपलासी (७) हंसकंकनी (८) पटदीपकी (९) पटमंजरी (१०) वागीश्वरी (११) शहाना (१२) नायकी (१३) सूहा (१४) सुधराई (१५) देवसाख (१६) कौंसीकान्हडा (१७) पीलु (१८) बहार (१९) वृन्दावनी सारंग (२०) मध्यमादि सारंग (२१) बडहंस सारंग (२२) सामंत सारंग (२३) मियाँ का सारंग (२४) शुद्ध सारंग (२५) लंकदहन सारंग (२६) शुद्ध मल्हार (२७) गौड मल्हार (२८) मेघ मल्हार (२९) मियाँ की मल्हार (३०) मीराबाई की मल्हार (३१) नटमल्हार (३२) सूरमल्हार (३३) चरजू की मल्हार (३४) चंचलसस मल्हार

इस ठाठ में विविधता है। अभी बताए हुए रागों के छः भिन्न भिन्न रागांगों के अनुसार वर्ग हैं। ये इस प्रकार हैं :-

१ - प्रथम, काफी अंग जिनमें, (१) काफी (२) सैंधवी (३) बरवा एवं (४) पीलु, ये चार राग आते हैं।

२ - दूसरा, धनाश्री अंग जिनमें, (१) धनाश्री (२) भीमपलासी (३) धानी (४) पटदीपकी एवं (५) हंसकंकनी, ये पाँच राग आयेंगे।

३ - तीसरा सारंग, अंग जिनमें, (१) वृन्दावनी सारंग (२) मध्यमादि सारंग (३) बडहंस सारंग (४) सामंत सारंग (५) मियाँ का सारंग (६) शुद्ध सारंग (७) लंकदहन सारंग एवं (८) पटमंजरी, ये आठ सारंग अंग के राग होंगे।

४ - चौथा, कान्हडा अंग, जिनमें, (१) शहाना (२) नायकी (३) सूहा (४) सूधराई (५) देवसाख और (६) तीव्र धैवत लेनेवाला कौंसी कान्हडा ये छः राग होंगे।

५ - पाँचवाँ, बागेश्री अंग जिनमें, (१) बागेश्री (२) बहार एवं (३) कौंसी कान्हडा।

बहार और कौंसी कान्हडा बागेश्री एवं कान्हडा अंगों के मिश्रण से बने हैं, तथापि दोनों स्वतंत्र हैं । बहार में तो आरोह बागेश्री का एवं अवरोह कान्हडे का होता है, जहाँ कौंसी में मुख्य कान्हडे का ही आधार ले कर कहीं-कहीं बागेश्री का अंग दिखाना होता है । अस्तु ।

६ - छठा मल्हार अंग जिनमें, (१) शुद्ध मल्हार (२) गौड मल्हार (३) मेघ मल्हार (४) मियाँ की मल्हार (५) मीराबाई की मल्हार (६) नट मल्हार (७) सूर मल्हार (८) चरजू की मल्हार (९) चंचलसस मल्हार, ये नौ राग आते हैं ।

अब इन रागांगों को क्रमशः लेकर उनसे बने हुए रागों की चर्चा करेंगे ।

काफी अंग इस प्रकार है :- रे रे ^{म} ग, $^{रे}$ सा रे प,

सा सा

मपधमप, ग रे, मग, रे, नि, सा, ममपसां, निधप, मपध, मग रे, पमगरेसा ।

ये स्वर समुदाय काफी एवं सिंदुरा, दोनों में आते हैं ।

काफी एक अति लोकप्रिय एवं सर्वश्रुत राग है । आबालवृद्ध सब इसकी धुन से परिचित हैं । यह एक छोटी - सी धुन है । इसमें बहुत मींड काम अथवा गमकादि नहीं होते, न विलम्बित ख्याल होते हैं । बिलम्बित आलाप के योग्य यह राग नहीं है । होलियाँ, ठुमरी, टप्पे जैसी छोटी गीत रचनाएँ इसमें बहुत होती हैं । यह नाम भी परदेशीय है । संगीत रत्नाकर के पश्चात् के कुछ ग्रंथों में इसका नाम मिलता है और स्वर भी येही हैं । ग्रंथों में इसको एक श्री राग मेंल जन्य राग कहा गया है । ग्रंथों का श्री राग मेल अपना प्रचलित काफी मेल ही है । अतः हमारी आज की काफी को ग्रंथाधार भी है । व्यंकटमखी, रागलक्षणकार, तुलाजेन्द्र, लोचन, महाराज प्रतापसिंहजी इत्यादि ग्रंथकारों ने काफी का उल्लेख किया है ।

प्रचलित काफी के आरोहावरोह सरल एवं संपूर्ण हैं । उदाहरणार्थ, सा, रे, ग, म, प, ध, नि सां । सां, नि, ध, प, म, ग, रे, सा । इसका वादी पंचम और संवादी षड्ज है । यह राग सार्वकालिक माना जाता है । परन्तु इसका शास्त्रोक्त गान समय रात्रि के दूसरे प्रहर के अंत में माना गया है । इसका विस्तार इस प्रकार होता है :-

म रे म

सा, रे रे ग, सा, रे प, मपधमप, गरे, म, ग, रे, नि, सा, रे ग, रेगमपमप, धप, निधप,

म

सांनिधप, मपध, मग, रे, रेपमप, मगरेसा, रे ग, मपम, प । ममपधनि, सां, धनिसां, मंगरेंसां, निधनि, पधमप, सां, निध, मपधमप, गरे, रेगमपधनिसां, निधपमगरेसा ।

काफी में नमक मिरच के नाते कभी कभी शुद्ध गांधार एवं कोमल धैवत भी गायक लोग एवं तंतकार लगा ही देते हैं, बिचारी छोटी - सी धुन तो ठहरी ! "गरीब की बहू सब की भाभी" कोई आवें और बकें, सिवाय हँसकर टाल देने के अलावा और क्या कर सकती है? अस्तु ।

काफी अंग का दूसरा राग 'सैंधवी' है। सैंधवी नाम सब प्राचीन ग्रंथोंमें मिलता है। संगीत रत्नाकर में भी इसका उल्लेख है। परन्तु रत्नाकर के स्वर भी अभी गुप्त हैं तो रागों की कौन कहे? तत्पश्चात् के सब ग्रंथों में सैंधवी के स्वर यही काफी ठाठ के मिलते हैं। ग्रंथोक्त सैंधवी औडुव - संपूर्ण, आरोह में ग-नि वर्जित है। प्रचार में सैंधवी नाम से तो नहीं परन्तु सिंधूरा, सिंधोडा इत्यादि नाम से जो राग गाया जाता है उसका स्वरूप बहुतांश सैंधवी जैसा ही है। सैंधवी का ही नाम भाषा में सिंधूरा, सिंधोडा है ऐसा सोमनाथ अपने रागविबोध में बताते हैं। परन्तु सिंधुराके आरोह में निखाद लेनेवाला एक स्वर समुदाय आज उसका जीवभूत हो बैठा है। इसी टुकडे से सिंधूरा पहिचाना जाता है। 'सैंधवी' शुद्ध गाना हो तो यह टुकडा उसमें नहीं आवेगा। सिंधूरे में वह आवश्यक है, परंतु शेष सब नियम, आरोह में गांधारका वर्ज्य होना एवं निषाद का दुर्बलत्व, सैंधवी के ही समान हैं। शुद्ध सैंधवी भी प्रचार में सुनाई देती है। सैंधवी, सिंधूरा, दोनों में वादी स्वर षड्ज, संवादी पंचम है। गाने का समय रात्रि का दूसरा प्रहर है। सैंधवी के आरोहावरोह इस प्रकार हैं :- सा, रे, म, प, ध, सां। सां, नि, ध, प, म, ग, रे, सा। इसका चलन इस प्रकार है :-

सा, रेमपधसां, रेंनि, धप, मधप, ग, रे, म, ग, रे, सा। रेमपध, मप, गरे, सारेमपधसां, निध,
म
मपध, गरे, मग, रे, सा। ममपधसां, धसां, रें गं, रेंसां, धसां धरें, नि, धप, मपधसां, निधप, धग, रे, मगरेसा, रे, ममप, ध, सां।

सिंधूरे में आरोह में निखाद लेने वाला वह टुकडा लेकर इस प्रकार विस्तार होगा :-

मं प म रे रे सा ध
सा, मपनिसारें गं, रें, सां, रें, नि, ध, प, मपध, ग, रे, म, ग, रे, निसा, रे, ममप, ध म, पनि,
मं सां म म
सां, रें, गं, रें, सां। प, मपध ग, रे, म, पधसां, रेंगं, रें सां, निसां, निसारें, नि, ध, प, मपध ग,
रें म म सा सां प मं
रे, सां निध, मपध ग, रे, म, ग रे, सा, रेमपध नि ध म, पनि, सां रें गं, रें, सां। सारेंगं
म रें सां
रेंसांनिधप, निधप, धमपध ग, रे, नि, ध, प, धम, पनि, सां, रेंगं, रें, सां। सारेमपध मपधरें नि,
प म सां
धप, धम, पनि, सां, मंगरेंसां निध ध, रेंनिधप, धम, निधप, ध ग, रे, मगरेसा, रेमपध नि, ध,
मप, नि, सां।

काफी अंग के रागों में एक छोटी - सी धुन बरवा नाम की भी है। ग्रंथों में यह राग नहीं मिलता। परन्तु प्रचार में गायक लोग इसको गाते हुए सुनाई देते हैं। इसका वादी स्वर ऋषभ, संवादी पंचम है। आरोह में गांधार दुर्बल है। कुछ गायक इसमें तीव्र गांधार का भी किंचित् प्रयोग करते हुए सुनाई देते हैं। यह अधिकतर रात के समय गाया जाता है। इसके

कुछ रागांग वाचक स्वर समुदाय इस प्रकार हैं :-

म सा सा म

गरे गसा, रेम, पध प, रेगरेसा, रे नि, सा, मगरेसा, नि, सारेम, पनिधप मपध प, रेगरेसा,

सा प म

रे नि, सा । प, मप, सा, रेम, रेमप निधप, रेमपधनि ध, प, मपधमप, गरेगसा, निधप, म,

सा म म सां

पध नि, सा, मगरेसा, सांनिधप, रेम, पधनि, धप, पध प, रे ग, रे, गसा । म, पध नि,

म प

सां, सां सां, प गं, रें, सां, नि, ध, प, मप, रेम, पध प, सां, नि, ध, प, मप, रेगरेसा, मगरेसा ।

म सा

मपनिसां, निसां, सांरेंमं, गं, रें, सां, नि, ध, प, पगं, रें, सां, निधप, पध प, रेगरेसा, रे नि, सा ।

धुन होते हुए भी अपने अंग से स्वतंत्र एवं अति मधुर और मृदुभावनाओं से भरा हुआ स्वरूप यदि हमारे संगीत में है तो वह पीलू का ही है । यह नाम भी बडा विचित्र है । पुराने ग्रंथों में तो इसका उल्लेख मिलता नहीं । उर्दू, हिन्दी, संस्कृत, किस भाषा में से यह नाम आया है, यह कहा नहीं जा सकता । हाँ, पिल्ला, पिल्लू इत्यादि शब्द पशुपक्षुओं के छोटे नवजात बच्चों के अर्थ में कहीं - कहीं आते हैं । पिलोना, पिलाजी, पिलू इत्यादि नाम मनुष्यों के भी होते हैं । ये भी बच्चों के लडौते नाम रखे जाते हैं । पीलू राग की धुन भी लडौती ही है ।

सा सा सा सा

उदाहरणार्थ, ग, नि, सा; मग, नि, सा; पमप ग नि, सा; रेमग, सानि, पनिसा ग, नि, सा । इन स्वर समुदायों को बार बार उलट-पुलट करके दोहराते हुए, तीव्र कोमल सब स्वर यथायोग्य स्थान पर लगा कर गाया जाय तो पीलू का मंडन हो जाता है । इसका वादी स्वर कोमल गांधार एवं संवादी निखाद है । दिन के तीसरे प्रहर से लेकर रात्रि के दूसरे प्रहर के अंत तक किसी समय गाया जा सकता है । बीनकारों की भी यह एक प्यारी धुन है । बडी तल्लीनता के साथ इसकी मीडें, मुरकियाँ खींचते ही रहते हैं । ठुमरी, भजन, चैती, कजरी इत्यादि इस राग में मनमुराद गायी जाती हैं । इसका चलन इस प्रकार है :-

सा सा

सा, ग(ग), सा (सा) नि, निसा, प, ग, सा । निसाग, रेग, सानि, मपनि, निसा, रेम,

म म म

ग, सा, निसा । मपनिसाग, पमपग, सागरेम, ग, सानि, पनिसाग, सा, निसा । सा, निसा ग, ग, मप, गम, गमपग, सा; पधमप ग, सा, निसा, निसारे (सा), निधप, मपधनि, धनिसा, रेमपध पग,

रे रे म

सा, निसा । प, गमप, सागमप, म(म), ग ग, सागमधपग रेग, रेपमप ग, नि-सा, निसागरे-सानि धप, म नि, निसा, रेमपनिपग, (सा) । प, धप, निधप, धप, गपमग, सागमपधप, ग, (सा) नि, सा ।

अंतरे में इसी स्वरविस्तार को ऊपर के सप्तक में लगभग दोहराना होता है ।

अब धनाश्री अंग के राग देखें । धनाश्री अंग की विशेषता ऋषभ-धैवत का दुर्बलत्व एवं सा, म, अथवा सा, प, का प्रबलत्व है । धनाश्री अंग के रागों में से किसी में ये स्वर आरोह में और किसी में मूलतः वर्जित रहते हैं । यह धनाश्री अंग केवल काफी में ही नहीं वरन् और ठाठों में भी जैसे पूर्वी एवं तोडी में भी दिखाई देता है ।

प्रथम धनाश्री का स्वरूप देखेंगे । धनाश्री नाम बहुत पुराना है । लगभग सब प्राचीन ग्रंथों में धनाश्री, धन्यासी, धन्नासी, इत्यादि नाम इसके पाये जाते हैं । मध्यकालीन ग्रंथों में इसका ठाठ, कहीं आजकल का काफी, कहीं आसावरी, कही भैरवी और कही पूर्वी भी बताया हुआ है । प्रचार में अधिकतर काफी ठाठ के स्वरों से ही यह गाया जाता है । कहीं - कहीं दोनों धैवत एवं दोनों ऋषभ भी इसमें लगाए जाते हैं । इसके आरोह में ये स्वर वर्जित हैं । अर्थात् जाति औडुव - संपूर्ण है । पंचम वादी, षड्ज संवादी, और गान समय दिन का तीसरा प्रहर है। प्रकृति कुछ चंचल है । इसमें मींड अधिक नहीं लेनी चाहिए । इसका स्वरूप इस प्रकार है :

म म म

सा, प, ग, मप, ग, रेसा, रेनि, सागमप, गमप, निधप, मपधप, ग, मप, ग, रेसा, मगरेसा । निसागमप, गमप, सांनिधप, मपनिधप, धम, पग, मप, ग, रेसा, रेसानिसागमप,

प म

सारेंसांनिधप, निध म, पग, मप, सामगमप, ग, रेसा, रेनि, सागमप । पपधपमपगमप, सागरेसा, निसागम पधमपगमप, सारेंसांनिधप, मपधमप, ग, मप, ग, रेसा । मपग, मपनि, सां, पनिसांगरेंसां, सांनिधप, मपगमप, ग, रेसा ।

भीमपलासी धनाश्री अंग का ही राग है । धनाश्री के ही सदृश, आरोह में ऋषभ-धैवत वर्जित, औडुव-संपूर्ण जाति का राग है । भीमपलासी का वादी स्वर मध्यम एवं संवादी षड्ज है । गंभीर प्रकृति का आलाप योग्य राग है । दिन के तीसरे प्रहर में गाया जाता है । इसका स्वरूप इस प्रकार है :-

सा सा सा सा

सा, म ग रे सा, नि नि, प नि, सा, ग रे सा, म, ग प, म नि सा म ग प,म, गम,

सा

नि, सा, मगरेसा । प, धप, म, गपम, पनिधप, म, पमगपम, सामगप, म, ग, मगरेसा ।

हंसकंकणी एवं प्रदीपकी अथवा पटदीपकी राग धनाश्री अंग के ही हैं । इन दोनों में दोनों गंधार लगते हैं - आरोह में तीव्र, अवरोह में कोमल । हंसकंकणी में पंचम वादी, प्रदीपकी में मध्यम वादी है । हंसकंकणी का स्वरूप इस प्रकार है :-

म

सा, ग, गमपग, रेसा, निसाग, म, पमपग, गमपनिधप, धपम, पग, गमप, ग, रेसा । मप

सां सां म

नि, सां, सां, मप नि॒सांगंरेंसांनि॒धप, नि॒धपधपम, पग, साग, गमप ग॒, रेसा ।

प्रदीपकी का स्वरूप इस॰ प्रकार होगा :-

सा, म, ग॒रेसा, नि॒, नि॒सा, म, ग, मप, म, नि॒साग, म, मगरेसा, नि॒सारेसा, नि॒धप, प, म, गम, सागमप, धपम, पग, म, सां, पम, पग, म, नि॒साग, म, गमप, ग॒, रेसा ।

आजकल "पटदीप" नाम का एक नया स्वरूप, धनाश्री में ही केवल तीव्र निषाद सुनाई देता है । इसमें धैवत थोडासा आरोह में लिया जाता है । उदाहरणार्थ,

म

धप, ग॒, मप, नि, नि, धनिसां, धप, ग॒, मग॒रेसा, नि॒साग॒मपपनिसांरें, सांनिसां, म, प, नि,

म

धनिसां, धप, ग॒ मप, नि, धप ।

धानी भी धनाश्री अंग का ही राग है । इसमें ऋषभ धैवत आरोह-अवरोह दोनों में वर्जित हैं । अतएव औडुव-औडुव जाति का राग है । ग्रंथों में कहीं - कहीं इसी धानी को धनाश्री कहा गया है । धानी एक छोटी - सी धुन है । अतः गायक लोग उसमें थोडासा स्वेच्छाचार करे तो आश्चर्य नहीं । कोई - कोई गायक इसमें ऋषभ तथा कुछ कोमल धैवत का भी प्रयोग कही - कही करते हैं । "कृष्ण मुरारी बिनती करत कर हारी" यह एक प्रसिद्ध गीत धानी में प्रायः गायी जाती है ।

अब सारंग अंग के रागों का विचार करेंगे । सारंग अंग में गंधार एवं धैवत दुर्बल एवं ऋषभ-पंचम प्रबल होते हैं । सभी सारंग प्रकार दोपहर के समय गाए जाते हैं । सारंग अंग की

प प

पहिचान "रे, प मरे, नि॒, सा, रेमप, नि॒, प मरे, सा" इस स्वर समुदाय से होती है । सारंग अंग के रागों में से केवल एक मध्यमादि सारंग के अतिरिक्त शेष सब में दोनों निखाद-आरोह में शुद्ध, अवरोह में कोमल- इस प्रकार लगते हैं । ऋषभ-पंचम सभी में प्रबल रहते हैं ।

प

वृन्दावनी सारंग में किंचित् धैवत का प्रयोग अवरोह में होता है । जैसे, रेमप म रे, सा, नि॒,

प प

सारे, रेमप नि॒, प मरे सा, नि॒, सारे, रेमप, मपधप मरे, सा, सारेंसांनि॒, प, मपनि॒, पम, रे, सा। मपनि॒प, नि, सां निसारेंमं रेंसां, निसारेंसां, नि॒ पमरे, सा ।

मध्यमादि में केवल कोमल निखाद ही लगता है । यह प्रचार में कम सुनाई देता है। इसका स्वरूप इस प्रकार है :-

म प

रे, नि॒, सारे, रेमरे, सा, रेमप, नि॒प रे, रेमपनि॒, पनिसारें, सांनि॒प मरे, रेमप, रे, नि॒, सा।

प
मपनिप, नि, सां, निरें, सां, निसारेंमरेंसां, निसारेंसां, नि, प, रेमपनि, प मरे, नि सा ।

बडहंस सारंग में मध्यम पर न्यास, अवरोह में धैवत का प्रयोग होता है । इसका स्वरूप इस प्रकार है :-

प प प म प म
मप निनिप मरेसारेम, मप, निसारें, सां, म प, निधप, रे, सा (सा), नि, पनिप,
प प
नि, सा, रेमरेमप, मप नि प म रेसारेम ।

सामंत सारंग में धैवत अवरोह में स्पष्ट लिया जाता है । शेष सब सारंग अंग से विस्तार होता है । उदाहरणार्थ,

प प
पमपनिप, रे, सा, मरेमप, मनिधप, मपनिप, रे, मपनिसां, रेंसां, निपमनिधप, मप निप मरे,
प
सा, रेम, मप, मनिधप ।

मियाँ की सारंग नाम का भी एक सारंग प्रकार प्रचार में सुनाई देता है । इस सारंग प्रकार में धैवत आरोह में "नि धनि, पधनिसां" इस प्रकार लगता है । कहीं - कहीं दोनों निखाद का एक साथ प्रयोग होता है । यह स्वरूप है तो बहुत मनोरंजक । इसका विस्तार बहुत कुछ इस प्रकार होता है :-

म प म
सा, रेमरे, नि, सा, धनि, पधनिसा, रेप, रे, सा, निसा, रेमप, मप, निधनि, प, रे, सा,
ध म
रेमपनि, धनि, पनि नि, पधनिसां, निप, रे, सा, रेमपसां, नि, प, रे, सा ।

शुद्ध सारंग में दोनों मध्यम, दोनों निषाद लगते हैं । धैवत भी स्पष्ट लगता है । मन्द्र निषाद पर न्यास होता है । शेष सब सारंग अंग से ही विस्तार होता है । पूर्वांग में कामोद का आभास होता है । इसका स्वरूप इस प्रकार है :-

म
सा, रेमरे, प, मपध, (प), रे, रेमप, रे, सा, निसारेमरेसा, नि, सा, पनिसा, रेम, रेप, रे,
म
सा, रेमप, सां, निप, मप, रेमपध, प, मप, मरे, सारेप, रे सा । मपनिप, नि, सां, निसारें, सां, रेंमरेंसां,
म
निप, मपसां, निप, मपध, प, (प), रे, रेप, रे, सा ।

लंकदहन सारंग एक अप्रसिद्ध सारंग प्रकार है जिसमें धैवत एवं कोमल गांधार का प्रयोग होता है । उदाहरणार्थ,

म म

सा, रेमप, रे, सा, रेम, रेमप, सां, निधनि, प, मप, ग ग म, रे, सा । मपनिसां, रें, सां,

म म

रेंमंरें, सां, नि, प, मपसां, सांनिधनिप, ग ग म, रे, सा ।

पटमंजरी भी एक सारंग अंग से चलनेवाला राग है । इसमें भीमपलासी एवं सारंग का जोड़ होता है । इसमें सब स्वर लगते हैं यद्यपि इसका चलन वक्र है । वादी इसका षड्ज, संवादी पंचम है । मन्द्र में भी इसका विस्तार होता है । उदाहरणार्थ,

रे सा सा

सा, रेसा, नि, सारेसा, निधप सा, नि, प नि, सारे, गम, रेसा, सा नि, सारे, सा, नि, प, सा ।

म म

निसारेमप, मप, मपध, ग, रेगम, रेसा, सा रे म प नि ग, रे ग म, रे सा निसारेगरेसा, नि प,

प सां सां सां

सा । म, मप, मप, सा, रेगम, रेसा, नि, सारेसा, नि, प, सा । नि नि सां, सां, निसां, म, मप, सा, सारेगम, रेसा, नि, सा ।

अब काफी ठाठ से उत्पन्न होनेवाले कान्हड़ों का विचार करें । कान्हड़ों की उत्पत्ति सारंग-अंग से ही हुई है, ऐसा कुछ विद्वान कहते हैं । सारंग में गंधार हिलती हुई (आन्दोलित) और वक्र करके अवरोह में लगाते हुए एवं कोमल निखाद तथा पंचम की संगति अवरोह में रखने पर कान्हडा अंग स्पष्ट होता है ।

म म म सा

जैसे :- 'नि प, ग, ग, ग, म रे सा' यह स्वर समुदाय सब कान्हड़ों में आवश्यक है।

शहाना कान्हड़े में धैवत स्पष्ट लगता है और वहाँ कुछ काफी का आभास होता है। उदाहरणार्थ,

म म म सा

निधनिप, ध, म, प, सां, नि, ध, नि, प, नि, पमप, ग, म, गमप, ग म, रे सा, सा, म, म, नि प, धम प.... इत्यादि । पंचम इसका वादी स्वर है, षड्ज संवादी है । रात में गाया जाता है ।

नायकी, सूहा, सुधराई - ये तीनों कान्हड़ें भिन्न - भिन्न मतों से भिन्न - भिन्न प्रकार से गाये जाते हैं । मतभेद धैवत पर होते हैं । कोई इन रागों में कोमल धैवत, कोई दोनों धैवत लेना पसंद करते हैं और कुछ लोग इनमें धैवत बिलकुल वर्जित करतें हैं । परन्तु हम यहाँ पर सब से अधिक प्रचार जिन - जिन स्वरूपों का है, उन्हीं का विचार करेंगे ।

नायकी में एवं सूहा में धैवत मूलतः वर्ज्य समझेंगे । नायकी उत्तरांग प्रबल, सूहा पूर्वांग प्रबल होगा । नायकी रात्रि के दूसरे प्रहर के अन्त में, एवं सूहा दिन के दूसरे प्रहर के अन्त में सारंगों के पश्चात् गाया जायेगा । इन दोनों में मध्यम वादी है । नायकी का स्वरूप इस

प्रकार है :-

म म सा नि म
सा, रेप, प, ग, म रे, सा, म, पसां, निप, नि, प, निम, पसां, रें, सां, निप नि, प, म, मप, ग,
नि म म म सा
म, मनि, प, मपनिसारें, सां, रें, सां, निपनि, प, म, प ग, म, रेप, प ग, म, रे, सा । मपनि, प,
नि मं सां नि
निसां, सां, सांनिरें, सां, रें सां, निपनि, प, मपनिसां, गं, मं, रें, सां, रें, सां, निपनि, सां, म,
म सा
पसां, ग, म, रे, सा ।

सूहा का स्वरूप इस प्रकार होगा :-

म म म म सा म म
सा, निसा, ग, मप, प, निप, निपम, प ग, म, गमप, गम, रे सा । निसा ग, मप, मप ग,
म म प म म म सा
म, पनिप, निपम, प ग, म, ग मप, प, निपसां, नि, प, म, प ग, म, गमप, गम, रे, सा ।
म म म म सा
मपनिप, सां, सां, सांनिरें, सां, नि, प, म, ममपसां, निप, म, प, ग, म, गमप, ग म, रे, सा ।

सुधराई में अवरोह में धैवत लगाया जाता है । वादी स्वर इसमें पंचम है । पूर्वांग में कुछ - कुछ काफी का आभास होता है । इसके स्वरूप के सम्बन्ध में बहुत मतभेद हैं । अभी बताये हुए धैवत सम्बन्धी मतभेद इसमें विशेष हैं । धैवत वर्जित, एक शुद्ध धैवत युक्त एवं दोनों धैवत लेनेवाला, ऐसे इसके प्रकार प्रचार में सुनाई देते हैं । इनमें से एक प्रकार, जिसमें तीव्र धैवत लिया जाता है और जो प्रचार में अधिक सुनाई देता है, उसका स्वरूप इस प्रकार है :-

म म म
प, मपधप, रे, रेग, ममप, ग, म, रे, सा, नि, सारेग, म, मम, प, मपनिप, ग म, प, रे,
म म
सा । निसारेसा, निप, सा, नि, सारे ग, म, गमप, रे, सा । मप, निप सां, निसां, निसारेंसां, निप,
म म सा
परें सारें निसां निप, मप, मपध, ग, म, रेसारे, सा, नि, सारे ग, रे, रेग, ममप .... इत्यादि ।

देवसाख, वास्तव में 'साख' नामक रागों का जो एक वर्ग है, उसमें से है । परन्तु साख का अंग क्या है, वह उपलब्ध नहीं है । रामसाख, भवसाख, देवसाख, लच्छासाख, ऐसे चार साख कहलाते हैं । परन्तु ये सब 'साख' नाम से क्यों कहे जाते हैं, 'साख' क्या वस्तु है, उसका लक्षण क्या है, इन बातों पर संशोधन होना आवश्यक है । जो हो, प्रचार में देवसाख किस प्रकार गाया जाता है, यह देखना है । यह राग आज कान्हड़ा प्रकारों में से एक समझकर गाया जाता है । इसमें धैवत वर्जित है । पंचम वादी है । गांधार-पंचम संगति इसमें विशेष रागांग वाचक

है। यह राग भी विशेष प्रसिद्ध न होने के कारण मतभेदों से 'परेशान' है। कुछ गीतों में धैवत एवं दोनों गांधार प्रयुक्त दिखाई देते हैं। ग्रंथों में इसका नाम 'देशाख्य' हुवा पाया जाता है और उनमें यह दोनों गांधार, दोनों निखाद वाला और ऋषभ वर्जित बताया गया है। इसका प्रचलित स्वरूप इस प्रकार है :-

प म

सा, सा, म, ग॒प, मनि॒मप, ग॒म, रे, सा। ग॒म, ग॒प, मनि॒प, सां, नि॒, प, मप ग॒, म, सारेसा,

म म सा म प म म म सा

ग॒, प, ग॒म, रे, सा। ग॒, म, मप, पनि॒, प, सां, नि॒, प ग॒ म, ग॒प, ग॒ म रे, सा। इत्यादि।

कौंसी कान्हड़ा (बागेश्री अंग का) काफी ठाठ से उत्पन्न होता है। इसका वादी स्वर मध्यम है, संवादी षड्ज है। गान समय रात्रि का दूसरा प्रहर है। इसमें मैने बताये हुए कान्हड़ा अंग के विशेष स्वर-समूह तो होंगे, परन्तु उनके साथ - साथ बागेश्री अंग भी होगा। बागेश्री में धैवत एक जोरदार स्वर है एवं 'ध म' संगति होती है, जो इस कान्हड़े में भी आयेगी। इसका स्वरूप इस प्रकार होगा :-

प म म

प, ध म, प ध प, ग॒ म प, ग॒ म, रे, सा। नि॒ सा रे, सा, रे ग॒, म, रे, सा, म, मप,

प प म म म

नि॒प, सां, नि॒ध, मध, नि॒ रें सां, नि॒, प, मप सां, नि॒, प, ध, नि॒ध, मप, प नि॒ प, ग॒, मप ग॒

म

मरे, सा। मपनि॒प, सां, नि॒सां, नि॒सारें, सां, नि॒प, मधनि॒रेंसां, पनि॒पसां, ग॒, म, ग॒मप, ग॒, म, रे, सा।

म म

नि॒प, धम, नि॒प, सां, नि॒ध, नि॒ध, म, प, ग॒, मप, ग॒, मरे, सा ..... इत्यादि।

काफी ठाठ में बागेश्री अंग भी स्वतंत्र है। प्रचलित बागेश्री में पंचम एवं ऋषभ आरोह में दुर्बल रहते हैं। कुछ लोग तो पंचम मूलतः वर्ज्य करते हैं। मध्यम इसका वादी है। यह राग लोकप्रसिद्ध एवं लोकप्रिय है। इसको हर एक गायक - वादक अच्छी तरह गाता - बजाता है। इसका स्वरूप इस प्रकार है :-

रे सा

सा, ग॒, रे, सा, नि॒ ध॒, सा, म, मग॒, मध, नि॒ध, मग॒, म ग॒ रे सा, नि॒ सा रे, सा, नि॒ ध॒,

प सां

म ध॒ नि॒ सा, मग॒, मनि॒ध, मग॒, पग॒, म ग॒ रे सा। मग॒, मध, नि॒ध, सां, नि॒ध, ध नि॒, ध म,

म

मपध ग॒, मनि॒ध, मग॒, पग॒, म ग॒ रे सा, नि॒सारे, सा, नि॒, ध॒, सा। ग॒म, नि॒धसां, सां, नि॒ सां, धनि॒सां,

प सां

मं गं॒ रें सां, नि॒ सां रें, सां नि॒ सां, नि॒ध, मध, ध, नि॒, ध म, ग॒, मनि॒ध, मग॒, म ग॒ रे सा। इत्यादि।

काफी ठाठ में बहार एक वास्तव में सुंदर एवं स्वतंत्र राग है। इसमें बागेश्री अंग आरोह में एवं कान्हड़ा अंग अवरोह में देकर विस्तार होता है। वादी मध्यम, संवादी षड्ज है। रात्रिगेय राग है। इसके आरोहावरोह इस प्रकार हैं :-

सा

निसा गम, ध निसां; सां, निप, ग, म, रे, सा। इसका विस्तार इस प्रकार है :-

सा

सा, निप, नि मप गम, ध, धनिसां, निप, म, मप, गम, गमप, गम, रे, सा, नि, प, म, पग, म, मनिधनिसां; निसांरेंसां, निधनिसां, निप, निम, पग, म, निधनिसां, धनिसां। मग, म, निध, निनिसां,

मं

निसां, निसांरें, सां, निसां, निध, धनिसां, गं मं, रेसां, रेरेसांनिसां, निध, (नि),प, म, निपमप, ग, म,

सा

गमप, ग, म, रे, सा। इत्यादि।

यह एक चलती प्रकृति का राग है और इसकी एक विशेषता यह है कि कई रागों में यह भलीभाँति मिश्रित होकर इन रागों के बहार बना देता है। जैसे, बागेश्री-बहार, मालकौंस-बहार, भैरव-बहार, वसंत-बहार, हिन्डोल-बहार, केदार-बहार, जौनपुरी-बहार, अडाणा-बहार, इत्यादि। इन सबके उदाहरण देना इस समय असंभव है। इसमें तराने, बड़े-छोटे ख्याल, ध्रुपद, धमार आदि सब प्रकार के गीत होते हैं। इस राग के गीतों में वसंत ऋतु का वर्णन अधिक तर होता है। कदाचित् वसंत का ही उर्दू शब्द 'बहार' होगा !

अब काफी ठाठ में आनेवाले मल्हार अंग के रागों का विचार करेंगे। मल्हार अंग में गंधार-निखाद प्रायः दुर्बल होते हैं। मध्यम का प्राबल्य और उस पर न्यास, मध्यम-ऋषभ की मींड, ऋषभ-पंचम की संगति, कुछ जोरदार गमकों के प्रयोग-ये इस अंग की विशेषताएँ हैं, जो सब मल्हारों में आती हैं। सब मल्हार वर्षाऋतु में गाये जाने वाले हैं। अवांतर ऋतुओं में ये रात्रिगेय समझे जाते हैं।

शुद्ध मल्हार में गंधार-निखाद वर्जित होते हैं। मध्यम वादी एवं संवादी षड्ज है। स्वरूप इस प्रकार है :-

सा, रेप, मपधसां, धमप, रेसारेम, मप, धप, मरेप, मपम, पधरेंसां, ध, प, धसां, म, मप, म, रेप, धपम, मप, धसां।

कभी-कभी किंचित् कोमल निखाद का प्रयोग कुछ लोग इसमें करते हैं। जैसे : धनिप, मप, मरे प, धसां, धनिप, मपम ..... इत्यादि।

गौडमल्हार के दो प्रकार हैं। एक ध्रुपदियों का और दूसरा ख्यालियों का। ख्यालियों के गौडमल्हार में गांधार शुद्ध लगता है। ध्रुपदियों के गौडमल्हार में दोनों गांधार लगते हैं। मध्यम इन दोनों में वादी है। ख्यालियों के गौडमल्हार में पुनः दो भेद पाये जाते हैं, जिनमें

से एक में मध्यम प्रबल होता है और दूसरे में शुद्ध गंधार पर न्यास करते हुए उस स्वर को कुछ प्राबल्य दिया जाता है । शुद्ध मध्यम प्रबलवाला स्वरूप इस प्रकार होगा :-

सा, रेगम, म, मपम, मपमग, म, मरेप, मप, मपधपम, गम, रेसा, सा, रेग, रेगम, म,रेप,
सां सां
धप, मपम, मप धसां, धनिप, मपम, गम, रेसा । म, पप, ध, सां, रें, सां, सांरेंसां, धनिप, मप, धसां, धनिप, मप, मग, मरेसा ।

गांधार पर न्यास करते हुए कुछ गायक इसको यूँ गाते हैं :-

सा, रेगरेमगरेसा, रेगमपमग, रेरे, प, मप, मपधसां, धपमपमग, रेगम (प), मगरेसा, सारेग,
रे
रेगम, (प), मग, मपधसांरेंसां, धनिप, मपधनिसां, धनिप, मपमग, सारेग, गम (प) मग, रेमगरेसा ।
सां
पपधसां, सांरेंसां, रेंगंमंगं, मंरेंसां, गंरेंसां, रेंसां, धनिप, मपधसां, धनिप, म (प), मग, रेमगरेसा।

दोनों गांधार युक्त प्रकार के गौड़मल्हार में अधिकतर ध्रुपद होते हैं । " रेरे, ग, म, रे, सा " ऐसा एक स्वरसमूह बीच - बीच में इस राग के ध्रुपदों में आता है । शेष सब अभी बताये हुए स्वरविस्तारके सदृश होता है ।

मेघमल्हार बिलकुल सारंग के ही स्वरों से गाया जाता है । सारंग में तथा मेघमल्हार में भेद इस प्रकार किया जाता है । मेघ में-मध्यम पर न्यास, नि प की मींड और स्वरों के गमक युक्त उच्चार, इनसे सारंग से मेघमल्हार स्वतंत्र रहता हैं । कुछ गायक इसमें आरोह करते समय किंचित् गांधार का प्रयोग करते हैं । मध्यम-वादी, षड्ज संवादी है । इस राग का विस्तार इस प्रकार होगा :-

म म सा म प सा
सा, रे, रे, रेम, रे, सा, रेप, प म, रेम, रेप, मनि प, प, रेम, सा रे प, म, रे, सा ।
म प नि प सा
रे म प नि, मप, पसां, नि, प, नि म प म, रे प, म, सारेम, रे, सा । म प नि सां, सां, निसारें,
मं सां सा
सां, नि, प, मपनिसां, रें मं, रें, सां, निसां, पनि, मप, रेम, सा रे, सा । इत्यादि .... ॥

मियाँ की मल्हार तो एक प्रसिद्ध एवं लोकप्रिय मल्हार - प्रकार है । मल्हार अंग के अतिरिक्त दो निखाद का एक साथ जो प्रयोग किया जाता है, वह इस राग की एक विशेषता समझी जाती है । इसके पूर्वांग में कान्हड़े का अंग भी है । कान्हड़े की 'निप' संगति भी इसमें प्रचुर हैं । धैवत अवरोह में वर्जित है । कुछ लोग तो इसको कान्हड़ा मिश्रित मल्हार मानते हैं । यह मल्हार मियाँ तानसैन ने बनाया, ऐसी मान्यता है । राग तो बहुत सुंदर, गंभीर, आलाप योग्य एवं तीनों सप्तकों में चलनेवाला है । षड्ज इसका वादी स्वर है एवं संवादी मध्यम है ।

इसका विस्तार इस प्रकार होता है :-

सा (सा), नि़ नि़, ध़ नि़, सा, रे, सा, म़, प़, नि़ ध़ नि़, सा, रेमरे नि़, ध़नि़, सा, मरेप, मप,
म म म ध
ग़ ग़ ग़, म, रे, सा, नि़सारेमरेसा, (नि़), प़, म़प़, नि़ नि़, नि़, नि़ सा़ । सा, रेसा, म, रेप, मप, (प),
म म म म म ध
ग़ ग़ ग़, म (म), रेप, ग़, म, रे सा, म रेप, नि़, धनि़ प, मप, ग़ म रे, सा । म, रेप, नि़,
म ध़ ध
नि, सां, नि़, प, मपधनिसां, नि़प ग़, म (म), रे, सा, नि सा रे म रे नि़, निसा । ममप, पनि़, नि,
ध म
सां, निधनि, नि़, नि सां, रें, सां, मं रें सां, सां (सां), ध नि़ प, मप, नि़धसां, ग़, म, रे, सा,
प नि सा
म, रे प, नि़, धसां, रें, रे, सा .. इत्यादि ।

सूरमल्हार में, आरोह में धैवत कुछ देश की भाँति लगता है । वादी स्वर मध्यम है। यह सूरदासजी का बनाया हुआ राग है, ऐसी मान्यता है । सूरदासजी भी कई हो गये हैं । कवि सूरदासजी का यह राग है या दूसरे किसी सूरदास नामक गायक का बनाया हुवा है, इस बात को ऐतिहासिक प्रमाण के अभाव के कारण निश्चित रूप तो कहा नहीं जा सकता। इसका स्वरूप इस प्रकार है :-

ध ध ध
मप निधप, रे, सा, रेम, रेमप, नि़ म, प, रेमपसां, नि़, मप, नि़ प, सां (सां), नि़ प, रेम,
सा ध प
रे, सा, नि़सारेम रे, प, म, मपनिसारें, सां, (सां) नि़, मपसां, नि़ प, मरे, सा । मपनिप नि, सां,
ध प ध सा
रें, सां, निसारेंमं रेंसां, निसारेंसां, नि़ , नि़ म, प, सां, नि़ प, रेम, रे, सा ।

रामदासी-मल्हार भी एक मल्हार - प्रकार प्रचार में है । इस मल्हार - प्रकार में दोनों गांधार लगते हैं । पूर्वांग में कुछ कान्हड़ां अंग इसमें भी है । इसका स्वरूप :-

म म
ग़ ग़ म, रे सा, रेनि़, सा, रेगम, मप, ग़म, पम, निप, ग़, ग़, म, सारेगमप, ग़, म, रे, सा ।
नि मं म म
सा, रेगम, मरे, पम, निप, सां, ध, निप, मप, मगम, पम, निप - प, ग़, म, सारेगमप, ग़ म, रे
सा । प, ध, नि, सां, सां, रें, सां, सां, ध नि़ प, मप, मग, म,रेप, पसां, धनिप, मप, मगम, पम,
म म
निप-नि प, ग़ म, रे, सा ... इत्यादि ।

नट मल्हार में नट एवं मल्हार का योग होता है । 'म रे' की मींड एवं 'रेप' संगति

रे

ये मल्हार अंग दर्शक एवं 'रे, ग, ग म, प, म, (म) रे, सा' यह नट अंगदर्शक भाग इसमें आते हैं। गांधार दोनों अथवा किसी - किसी चीज में एक ही शुद्ध गांधार लिया हुवा दिखाई देता है। दूसरा प्रकार बिलावल ठाठ में माना जायगा। इसका स्वरूप इस प्रकार है :-

रे

सा, रेग, ग (म), रे, सा, नि़सा, रे, सा, रेग, मप, (प), मग, मरे, प, मप, धधपमप, मग,

रे

(म), रे, सा। रे, ममप, मप, मनिध, सां, निधनि, प, ग, म, रे, ग, ग, म, नि, प, म, प ग, म, (म), रे, सा। इत्यादि।

अब मीराबाई की मल्हार, चंचलसस मल्हार चरजू की मल्हार, एवं धूलिया मल्हार- ये अति अप्रसिद्ध प्रकार हैं।

मीराबाई की मल्हार में दोनों गांधार एवं दोनों धैवत आते हैं। इसका चलन इस प्रकार होगा :-

नि नि

मरे, सारेनिसा, गमरेप, म, प, निधनिसां, रें सां. ध ध नि प, मप, निप, सां, ध, निप, मपगम, मप, निप, रेम, पधमप ....इत्यादि।

चरजू की मल्हार में कोमल गांधार एवं शुद्ध धैवत स्पष्ट लगते हैं। इसका चलन इस प्रकार है :-

ग नि म

सा, मरेमप, सांनिधप, गरे, रेगसा, धपसांनि, धपे, गरे, गरेगसा। मप, निसां, सां, रेंगंरेंसां,

ग

निसां, पनिप, सांनिधप, गरे, रेगसा .. इत्यादि।

चंचलससमल्हार में कुछ सारंग अंग विशेष स्पष्ट रूप से आता हुवा एवं कोमल गांधार का थोडा प्रयोग दिखाई देता है। इसका स्वरूप इस प्रकार है :-

म रे म म

सा, रे प, मरेसा, रेसा, सा, निरेसा, निप, प, मपसा, निसा, रे, ग ग म रे, सा। मपसां, सां, निमप, सां, निसां, मपनिसां, रें, निसां, पनि, मप, रेम, सारे, सा।

धूलियामल्हार में देश अंग स्पष्ट रूप से मिला हुवा दिखाई देता है। जैसे :- मरे, ममप,

रे सा

मनिधनिमप, मपसां, रेंनिसां, सांनिधप, मरे, ग रे, ममप। प, मरे मप, मनिधनिप, सां, निधप, मरे,

रे सा

पमरे, ग रे, ममप + ममप + मपसां, निसां, निसारें, रेंगंसारें, निसां, निधनि मप,

रे सा
सां, निमप मरे, ग, रे, ममप । मपसां; रेंमरें, सां, मरेंपं, मंरें, निसां, रेंगंरेंसां, निसां, रें, सां, मपनिसां,
रे सा
नि, मप, ग, रे, ममप ..... इत्यादि ।

देश अंग से भरा हुवा और एक मल्हार प्रकार 'रूपमंजरी मल्हार' नाम से प्रसिद्ध है। इसमें दोनों गांधार लगते हैं -कोमल गांधार अति गौण रहता है । इसका साधारण चलन इस प्रकार है :-

रे सा
सा, मरेप, मगम, रेसा, निधप, ग, रे, ममप, पम, निध, निप, मपमग, रे, सा, रेपमगरे, सा, निधप, सा । सा, रेसा, निधप, मरेप, मगम, रेसा, सा, निधनिप; मगरे, सा; सां, निधप; मगमरे; सा, रें, मप, मनिधप, सां, धनिप, मग, म;, रेगसारे, म, रेप, मगरे, सा, निधनिप, सा । मरें, मप, सां, निसां, मरेंसां, रें, मं, गंरें, सां, रेंपंमंगमंरें, सां, निधप, म, पम, निधनिप, मपगमरे, सा, रेप, मगरे, सा, निधनिप, सा ..... इत्यादि ।

काफी ठाठ में और दो चार राग हैं जो आजकल प्रचलित हुए हैं । अब उनका विचार करें ।

श्रीरंजनी नामक राग में बागेश्री का ही सब स्वरूप है । परन्तु पंचम इसमें बिलकुल वर्जित है । यह दाक्षिणात्य राग है । इसका चलन इस प्रकार है :-

सा, रे, गरेसा, धनिसा, धनिसारेग, रे, म, धमग, रे, गरे, सा, निधनिसा । म, निध, म, गरेम, धनिसां, सारेगम, धनिसा, रेमग, रे, गरेसा, धनिसा । सा, ध, निध, निसारें, निध, मध, रेगम, सारेग, धनिसा, रेगरेसा, निध, सा । निधनिसां, निसां, रेंगंरेंसां, धरें, सांनिध, रें, निध, धनिसांमंगंरें, निसांनिध, मध, गरे; गरेसा, निसा, धनिसा । इत्यादि ।

आभोगी भी एक दाक्षिणात्य स्वरूप बागेश्री अंग से चलता हुवा हमारे संगीत में प्रचलित हुआ है । इसमें पंचम और निखाद मूलतः वर्जित हैं । इसका चलन इस प्रकार है :-

म
गरेसा, धसा, रेगम, धमग, रेसा, गमधसां; धसांधम, गरेसा; धधसा । सारेगरेसा, ध ग, मगरेसा,
म म
मधसा, रेगम, धसां, मधसां; सांधम, ग, रेसा, धधसा । म, गम; ध ग, म, मधसां; धसांधम, रेगम,
म
धसां; धसारेंगंरेंसां; मंगं; मंगंरेंसां, गमधसां, रेंसां, धसांधम, धम, गम, मगरेसा, धधसा । इत्यादि ।

चन्द्रकौंस एक राग है जिसके सम्बन्ध में मतभेद हैं । परन्तु विशेषतः ऋषभ-पंचम वर्जित प्रकार अधिक प्रसिद्ध है । इसे काफी ठाठ का मालकौंस कहा जा सकता है । इसका चलन इस प्रकार है :-

मगसा, निसा, धनिसा, म, गमध, मधनिध, मग, मगसा । नि, धनिसा, मग, सा, साम, गमध, निधमग, मधनि, धनिसां, निगं, सां, निसांनिध, मधनिसां, निधम, गम, सागम, निसा, धनिसाम, गम, निधम, ग, सा । मग, मनिध, निसां, गंमं, गंमंगंसां, गंनिसां, धनिसां, सांनिध, म, गमधनिसांगंसां, निध, म, मग, मगसा, निसागसा, निधनिसा । इत्यादि ॥

(अखिल भारतीय आकाशवाणी के सौजन्य से)

१६

कान्हड़ा – प्रकार

हिन्दुस्तानी संगीत में रागों का वर्गीकरण दो तरह से हो सकता है। एक मेंल वर्गीकरण जिसमें एक ही स्वर-सप्तक में से वर्ज्यावर्ज्य और वादी - संवादी के हेर - फेर के द्वारा बहुत से राग बन जाते हैं। दूसरा वर्गीकरण रागांग वर्गीकरण है। रागांग यानि ऐसी एक विशेष स्वर-संगति जो बहुत से रागों में मिलकर उनका अंग ही बन जाता है और जिसके जरिये ये सब राग एक ही प्रकार के समझे जाते हैं। ऐसे रागांग हिन्दुस्तानी संगीत में कई हैं जैसे, कान्हड़ा, सारंग, मल्हार, तोडी, बिलावल, भैरव, नाट, केदार, बिहाग, कल्याण, साख, ललित, गौरी, गौड, बहार और सोरठ। इस बात पर किसी ने कहा है :-

कान्हर सारंग साख मल्हार।
नाट बिलावल बिहग बहारा॥
भैरव तोडी ललित हूँ गौरी।
सोरठ गौर कल्याण किदारा॥
षोडष राग अंग उजियारा।
बिबुध रसिक गुनिजन मनहारा॥

इन सोलह रागांगों में से एक-एक से अनेक राग बन जाते हैं। इस समय हमे केवल कान्हड़ा-अंग के ही रागों की चर्चा करनी है। यह सब के सब कान्हड़े कहलाते हैं। कुल कान्हड़े अठारह माने जाते हैं। परन्तु इनमें से प्रचार में शायद आठ - दस पाये जाते हैं। अठारह कान्हड़ों में से अब लुप्त हो गये हैं जैसे, मंगल-कान्हड़ा, नागध्वनि-कान्हड़ा, कोलाहल-कान्हड़ा, मुद्रिक कान्हड़ा, हुसैनि-कान्हड़ा, इत्यादि। स्वतंत्र कान्हड़े यह हैं जों कि आजकल सुनाई देते हैं : दरबारी-कान्हड़ा, अडाणा, नायकी, सुधराई, सूहा, शहाना, देवसाख और कौंसी। इनमें भी दरबारी और अडाणा के अतिरिक्त शेष सब कान्हड़ों के सम्बन्ध में मतभेद पाये जाते हैं।

कान्हड़ा यह कर्णाट का अपभ्रंश है। पुराने ग्रंथों में कर्णाट, कर्णाट-गौड या कर्णाटी ऐसे नाम पाये जाते हैं। कर्णाट नाम का एक ठाठ पुराने ग्रंथों में वर्णन किया हुआ पाया जाता है। उसके सुर हमारे आजकल के खमाज ठाठ के सदृश्य होते हैं। हमारे आजकल के कान्हड़ों का मूल इसी कर्णाट में था, वह हम इसलिए मान सकते हैं कि इस कर्णाट मेंल में चंद राग बताये गये हैं जो आजकल कान्हड़ों में ही माने जाते हैं; जैसे बागेश्री, अडाणा, अडाणा, सुधराई गारा-कान्हड़ा। कुछ ग्रंथों में कर्णाट में दोनों गंधार बतायी हैं। आगे चलकर तीव्र गंधार मिट गया और केवल कोमल गंधार ही रहा; जिसमे खमाज ठाठ से निकल कर काफी ठाठ में कान्हड़े आ गये। आजकल के बहुत से कान्हड़े काफी ठाठ के ही राग हैं। अब इस समय कान्हड़ों के सम्बन्ध में बहुत मतभेद हैं। यह मतभेद प्रायः धैवत स्वर पर होते हैं। कुछ कान्हड़ों में धैवत कोमल, कुछ मे तीव्र, एक आध में दोनों धैवत और कुछ

कान्हड़ों में धैवत बिलकुल वर्जित माना जाता है । इस बात पर स्वर्गीय पं. भातखंडे जी इस प्रकार कहते हैं:-

बहुषुकानडाख्येषु भेदेषु तेषु निश्चितम् ।
मतानैक्यं सदा दृष्टं वितंडा मूलकं भृशम् ॥
प्रायो धगौस्वरावत्र सर्वत्र वाद कारणम् ।
केवलं लक्ष्यमादृत्य भवेत्तत्र प्रवर्तनम् ॥

इन सब कान्हड़ों की चर्चा करने से पहले कान्हड़ा अंग कैसा होता है, उसको समझने की आवश्यकता है । कान्हड़ा-अंग दो विशिष्ट स्वर-संगतियाँ और एक विशिष्ट स्वरोच्चार, इन तीन निशानियों (चिन्हों) से दिखलाया जाता है । 'कोमल निखाद से पंचम' और 'पंचम से कोमल गंधार' ये दो स्वर-संगतियाँ और गंधार पर आंदोलन-ये कान्हड़े की निशानियाँ हैं । जैसे, 'नि प, म प ग ~ ~ म प ग म, रे सां' । लगभग सब कान्हड़ों में गंधार अवरोही में वक्र होता है । सिर्फ दरबारी-कान्हड़े में "ग ~ ~ रे सा रें, ग - सां" ऐसा एक प्रयोग होता है ।

कान्हड़ों में आजकल दरबारी कान्हड़ा ही मुख्य समझा जाता है । पंडित भावभट्ट ने अपने अनुपांकुश नामक ग्रंथ में 'जो दरबारी सो शुद्ध कहावे' ऐसा कहकर उसको अग्रस्थान दिया है । आज भी दरबारी कान्हड़ा सबसे प्रसिद्ध और आम पसंद कान्हड़ा है । कहते हैं कि यह राग मियाँ तानसैन ने अकबर बादशाह के दरबार में गाकर बादशाह को बहुत रिझाया, जिससे स्वयं राग को ही दरबारी की उपाधि मिल गई । आज जिस प्रकार इस राग को गाते बजाते हैं, उसका लक्षण स्वर्गीय पं. भातखंडे जी इस प्रकार करते हैं :-

आसावरीसुमेलाच्च जातो रागः सुनामकः ।
कर्णाटाह्वयको लक्ष्ये प्रौढालापार्ह उत्तमः ॥
ऋषभः संमतो वादी संवादी पंचमो मतः ।
गानं सुनिश्चितम् चास्य तृतीय प्रहरे निशि ॥
अपभ्रंशस्तु कर्णाटशब्दस्य कानडा जने ।
दरबारीति यवनैर्गीतत्वाद्राजसंसदि ॥
सदान्दोलितगांधारो विलंबितलयान्वितः ।
मन्द्रमध्यप्रचारोऽयं निपसंगमनोहरः ॥

अर्थात् यह राग आसावरी ठाठ से उत्पन्न हुवा है । यह गंभीर आलाप के योग्य है । इसका वादी ऋषभ ओर संवादी पंचम है । गाने का समय रात्रि का तीसरा प्रहर है । यह कर्णाट का अपभ्रंश है । दरबार में मुसलमानों नें गाकर राजाओं कों रिझाया है इसलिए दरबारी नाम पडा है । गंधार पर सदैव आन्दोलन होता है । मंद्र और मध्य में अधिक विस्तार होता है और 'नि प' संगति मनोहर होती है । विलंबित लय में गाने योग्य है । दरबारी में वास्तविक द्रुत तानें लेना कठिन है । न तो 'सा रे ग म प ध नि सां' यूँ सीधा आरोह कर सकते है, न 'सा रे म प ध नि सां' यूँ करके जौनपुरी से बच सकते हैं । अवरोह तो सीधा हो ही नहीं

सकता । यह राग ही छोटे छोटे टुकडों का बना हुआ है । देखिए :-

नि नि सा सा
सा, रे , , , सा, निसा, रे ध , , , नि, नि, सा, निरे, सा । ध, नि, सा, रे, रेसारे,
म प प म
ग , , , म, रे, सा । सा, निसारे, धनिसारेग , , , म, म, प ग , , , रेसारे, ग सा । ग,
प प ध प म म
म, सारेसा, म, म, प, ध , , , नि, प, मप मनि, प, मप, नि, ग , , , मप ग , , ,
नि प प म म
म, सारे, सा । मप, ध , , , नि, प, सां, नि, प, मप, मपनि, ग, मनि प, मपग , , , रेसारे,
सां सां प
ग सा । म, प, ध , , , नि, निसां, सां, निरें, सां, निसारेंध , , , नि, प, मपसां, ग , , , मपग,
म, सारे, सा ।

इस राग में तानें इस प्रकार चल सकती हैं :- ममरेसानिसारेध, निपसानिरेसा, निसारेमपनिमप, ग, मपनि, मपसां निरेंसारें धनिपमप, गमपगम, सारे, सा । निनिपमरेसानिसा धनिसारेग, मपनिसारेरेंसांनि धनिसां धनिप मप गमरेसा ।

लगभग सभी कान्हड़ों में गंधार अवरोही में वक्र है जिससे 'गमरेसा' प्रयोग करके सा
ग
पर आना पडता है । दरबारी में 'ग , , , रेसारे, सा, यह प्रयोग होता है । इस विषय पर निम्नलिखित श्लोक में इस प्रकार कहा गया है :-

गरिसेति समासेन प्रत्यक्षः कानरो भवेत् ।
तन्निवृत्त्यर्थमाहुस्ते गमरिसेति संगतिः ॥

दरबारी-कान्हडा हिन्दुस्तानी संगीत का एक अत्युच्च नमूना है । एक-एक बारीक पुर्जा इसका खूबसूरती से भरा हुआ है । ऋषभ जैसा जोरदार स्वर इसका वादी है । इसकी झलकती रोशनी, इसके रुबाब के आगे बिचारे गंधार का यह हाल हो जाता है कि जैसे शेर के आगे बकरी । गंधार मानो भाग ही जाना चाहती है, इस डर से कि, न जाने कब मुझे खा जाएगा। उसके पैर जमीन पर ठहरते ही नहीं । उत्तरांग में पंचम को अपनी रोशनी ऋषभ देता है और गंधार अपनी मुसीबत धैवत से बयान करती है, जिससे वह भी बिचारा डर के मारे डगमगा जाता है । मध्यम निखाद अपने-अपने पडोसियों को अपने पीछे छिपाकर सम्हाल लेते हैं । ऐसी दशा में बे खट चलने के लिये रास्ता कैसे मिल सकता है ? स्वरों का यह सब खेल दिखलाते हुए तासीर के साथ इस राग को अदा करने वाले की सचमुच में तारीफ ही है । इन बारीकियोंको जो मैंने अभी बताई है, उनमें जो कुछ आनंद आता हो सो हो, परन्तु इस राग का समस्त परिपूर्ण परिणाम भी बड़ा भारी होता है । सचमुच संगीत का दरबार ही सामने खड़ा हो जाता है ।

अब अडाणा देखें । यह भी एक मस्त राग है । इसके स्वर तो सब आसावरी ठाठ के ही हैं । इसका सब शृंगार उत्तरांग में होता है । इसका वादी स्वर ही ऊपर का अर्थात् तार षड्ज है । 'निप' ओर 'पग' की संगति तथा गंधार पर आन्दोलन कान्हड़े की जात बताते हैं । इसमें भी सरल आरोहावरोह नहीं चलेंगे । इस राग का उठाव तार सप्तक के षड्ज से होता है और इसी स्वर में इस राग की जान है, ऐसा समझना चाहिए । चारों ओर घूम फिर कर उसी स्वर पर आकर विश्रांति इस राग में ली जाती है । इसका चलन इस प्रकार है :

नि नि नि म
सां , , , रें सां – धनि, सां, ध, नि, प, निमपसां, ध निसां प ग , , , म, रे,
नि नि नि नि नि
सा; निसारेमप ध , , , निसां, ध निसां । मप धनि, सां, धनिरें, सां, रें सां, धनि, सां,
नि नि प प नि
धनिप, मपसां, ग , , , मपसां, धनिप, नि निपमपसां, ग, मरेसा; रेमप ध निसां, ध,
प नि नि
निसां । सां, नि, प, मपध , , , निप, सां, धनिसां, ध, निप, मप, धनिरेंसां, रें, सां, ध, निप,
प सा
मपनिपमपसां, नि, प, मपनिग, म, रे, सा; धनिसां, धनि, सां ।

यह राग अवरोह मनोहर है, यानि आरोह के बनिस्बत अवरोह में अधिक चलता है। गंधार व निखाद दुर्बल होने के कारण सारंग का प्रभाव इस राग पर काफी है। परन्तु 'पग' संगति के कारण यह सारंग से बचता रहता है । इसकी तानें भी दरबारी की तरह चलती हैं। केवल भेद इतना ही है कि दरबारी में मध्य सप्तक के षड्ज पर लौटना पडता है और अडाने में ऊपर के षड्ज पर तान समाप्त करना अच्छा होता है । जैसे, निसारें रेंसांनिपमगमरेसा निसा

नि नि नि
रेमप ध, निसां - धनिसां । मंमंरेंसांनिनिपमरेसा, मपध, निसां - धनिसां ।

यह राग नाम कुछ पुराने ग्रंथों में भी पाया जाता है । लोचन, हृदयनारायण देव, भावभट्ट, सोमनाथ, कृष्णानंद व्यास, महाराजा प्रतापसिंहजी, नादविनोदकार पन्नालाल गोस्वामी, महम्मद रजा, राजा सुरेंद्रमोहन टगोर यह सब अडाने का ठाठ कर्णाट यानि प्रचलित खमाज ठाठ मानते है । महाराजा प्रतापसिंहजी और राजा सुरेंद्रमोहन टैगोरने अडानेमें आज के रिवाज के अनुसार कोमल गंधार, धैवत, निखाद मानते हैं । उनका अडाणा कुछ हद तक आज के अडाने से मिलता है । पन्नालालजी धैवत बिलकुल वर्ज्य करते हैं । वैसा एक प्रकार कहीं कहीं सुनने में आता है ।

कर्णाटकी संगीत में 'अठाना' नाम का एक राग है जिसमें धैवत शुद्ध, दोनों निखाद लिये जाते हैं । इस राग का विस्तार कुछ इस प्रकार से किया जाता है :-

म

सां, धनि, धनि, सारेंनिसां, निधनिप, मप रे, पमप, धनि, प, मप, ध, निसारेंनिसां, धनिप,
नि नि म म
मप ध ध, नि, प, मप, रे रे, मरे रेमपधनि, प, मप, सांनिधनि, सां । इस उपरोक्त स्वरूप में थोडा सा हमारे अडाने का चलन सा अवश्य दिखाई देता है ।

अब नायकी-कान्हड़ा की ओर चले । यह राग नायक गोपाल ने प्रचार में लाया ऐसा कुछ विद्वानों का मत है । कान्हड़ा है अतएव 'निप' संगति तथा गंधार पर आंदोलन होता है । इसमें धैवत वर्ज्य है । कुछ लोग कोमल धैवत का अल्प प्रमाण में प्रयोग अवरोह में वक्र करके करते हैं । यह राग उत्तरांग प्रधान है । मध्यम इसका वादी स्वर है । सूहा और सारंग इन दोनों के संमिश्रणसे यह राग बना हुआ है । सारंग का असर इस राग के उत्तरांग में है । सूहा, नायकी और देवसाख यह सब आपस में मिले - जुले हैं । नायकी में 'रेप' संगति रागवाचक समझी जाती है, जिससे यह सूहा से बचता रहता है । नायकी का स्वरूप इस प्रकार है :

म म म
सा, रे, सा, रे, प, प, ग , , , म, रेसारे, सा, नि साः; म, म, प, म पनि, मप, ग , , ,
म
म, नि, प, निमप, ग , , , म, गमप, ग, म, रे सारे, सा । नि, प, सां, नि प नि, प, म
प
प सां, नि प नि, प, म, पनिमप, ग , , , म, सा, रेप, ग , , , म, रेसारे, सा । मपनि, प,
म म
प म
सां, नि, सां, निसारें, सां रें नि सां, पनि, प, मपसांनिप, नि, प, म, पनिमप, ग , , , म, मपनिसारें,
म म
सां, रेंनिसां, निप, नि, प, म प सां, नि प नि, प, म, पनिमप ग , , , म रे प, ग , , , म,
रे सा रे, सा ।

जो लोग धैवत (कोमल) लेते हैं वे इसी स्वरूप में कहीं - कहीं 'सां, नि प नि प, ध, , , नि, प' इस प्रकार टुकडा लगाते हैं ।

नायकी में सूहा = कान्हड़ा का अंग होता है ऐसा अभी मैने कहा ही है । तब स्वयं सूहा कैसा होता है, अब देखें । कुछ प्राचीन ग्रंथों में इस राग का वर्णन पाया जाता है । पुंडरीक विठ्ठल इसे किदार मेल में अर्थात् आजकल के बिलावल ठाठ में मानते हैं । परन्तु लोचन और हृदयनारायण देव इसका ठाठ 'सा रे ग म प नि नि सां' इस प्रकार मानते हैं । इससें यह बात निश्चित होती है कि सूहा में धैवत उन ग्रंथकारों के समय में भी बिलकुल वर्ज्य किया जाता था, जैसे कि आज भी माना जाता है । आजकल सूहा में 'गंधार कोमल रहती है जो कि उस प्राचीन समय में तीव्र मानी जाती थी । महाराजा प्रतापसिंहजी इसमें कोमल धैवत भी लेते हैं । इसें मत की चीज भी एक-आध सुनाई देती है । परंतु सर्वसाधारणतः इसमें धैवत

वर्ज्य ही किया जाता है। सूहा पूर्वांग प्रधान है। दिन के दूसरे प्रहर में गाया जाता है। वादी स्वर मध्यम है। इसके स्वर 'नायकी के ही समान हैं। केवल इसका चलन नायकीके चलन से कुछ भिन्न है। कान्हड़ों की निशानियाँ इसमें भी हैं। नायकी कान्हड़े में आनेवाली 'रे प' संगति इसमें नहीं होती है। इसके आरोहवरोह इस प्रकार होते है :-'निसाग, मप, पनिप, निमप, सां। सां, निप, मपग, म रे सा।' इसका विस्तार इस प्रकार होता हैं :-

म प प म
नि सा ग, , , म प प, नि प प, म, प सां नि, प, म प ग , , , म, ममनिप,
म म म सा
म प ग , , , म, रे, सा, निसा, ग, , , मप ग, , , म रे, सा। नि सा मरेसा, नि प
म म
सा, सा, नि, रे, सा, निसाम, ममप, ग, , , म, रे म प, ग म नि प, नि म प म, प सां,
म म सा
नि, प, म, गम नि, प, मप ग, , , म, म, रे, सा। म प नि प, सां, निसां, निसारें, सां,
प म म सा
निसां, नि, प, म, म, प ग , , , म, म म प सां, नि, प म प ग, , , म, रे, सा।

इस राग में तानें इस प्रकार चलेगी :-

म म म म
नि सा ग म प ग म रे सा, नि सा ग म प नि प म प ग म रे सा; नि सा
म प म म
ग म प नि प म प सां, नि नि प म प ग म रे सा; नि सा ग म प नि सां रें रें सां
म
नि नि प म ग म रे सा।

अब इसके साथ का राग सुधराई देखेंगे। अपने संगीत में कुछ रागों के जोड लगाये जाते हैं जैसे, बागेश्री-बहार, परज-कालिंगडा, जोगिया-आसावरी, छाया-नट, सूहा-सुधराई इत्यादि। यह दो-दो राग आपस में काफी एक दूसरे में दखल देते हैं। इनके झगडे मिटाते-मिटाते नाक में दम आ जाता है। बजाए इस झगडे के दोनों को पकड कर एक साथ कर देना ही कभी कभी ठीक मालुम होता है। सुधराई का उल्लेख भी पुराने ग्रंथों में पाया जाता है। इसका पुराना नाम कहीं-कहीं 'कुडाई' या 'कुलाई' दिया गया है। इसका ठाठ भी कर्णाट यानि खमाज था। आंजकल सुधराई काफी ठाठ में ही है। इसका चलन लगभग सूहा का सा ही है। वादी स्वर पंचम है। इसमें थोडा धैवत भी लगता है। सारंग का प्रभाव इसमें भी है। यह दिन के दूसरे प्रहर में गाया जाता है। कुछ लोग इसमें कोमल धैवत का भी प्रयोग करते है; परन्तु उसका रिवाज बहुत कम है। 'निप' संगति, गंधार पर आन्दोलन तथा उसी स्वर का अवरोह में वक्र होना ये सब कान्हड़े की निशानियाँ इसमें भी है। जैसे :-

म म
सा, ध, ध, नि॒प, नि॒पम, मरे, मप, सां, नि॒प, ग॒ , , , मरे, मपनि॒प, मप, ग॒ , , , म,
म
रे, ध, ध, नि॒प ग॒, , , म, रे, सा । नि॒, सा, रेसारेग॒, मप, रेसा, नि॒सारेसा, नि॒प सा, नि॒सारेग॒,
म
म, धप, मपसां, नि॒, प, मपधप ग॒ , , , म गमप, रे, सा । मपनि॒प, सां, सां, नि॒सां, नि॒सारेंसांनि॒प
म
मपनि॒सारें ग॒ ,,, मं रें सां, नि॒सारेंमंरेंसां, नि॒सारेंसांनि॒प, मपग॒ ,,, मपसां, नि॒प, मपधग॒, , , म,
रेसारेग॒, मप, रेसा ।

कान्हड़ों में शहाना-कान्हड़ा भी अपने नाम से प्रसिद्ध है । यह नाम फारसी है, ऐसी समझ है । इस राग को किसी मंगल तथा आनंदोत्सव के अवसर पर गाया जाता है; क्योंकि इस राग के गीतों में इसी तरह का वर्णन पाया जाता है । लोचन, व्यंकटमखी, रागलक्षणकार, महाराजा प्रतापसिंहजी इसका उल्लेख अपने-अपने ग्रंथों में करते हैं । संस्कृत ग्रंथों में इसका ठाठ खमाज ही पाया जाता है । आजकल यह राग काफी ठाठ में माना जाता है । कान्हड़ा होने से गंधार अवरोही में वक्र और 'नि॒ प' संगति इसमें भी रहना आवश्यक हैं । इसमें धैवत का प्रयोग किया जाता है । वादी स्वर इसमें पंचम माना जाता है तथा उस स्वर पर न्यास भी किया जाता है । इसका विस्तार इस प्रकार चलता है :-

म प म म म
सा, नि॒धनि॒प, मप ग॒म, नि॒प, सां, नि॒धनि॒प, पमग॒, मप ग॒मरेसा । साम, मप, ग॒,
म म म
म, नि॒ध, धनि॒प, धमप, ग॒मरेसा । सा, ग॒मरेसा, नि॒, प, ग॒मरेसा, मपसां, नि॒ध, नि॒प, धमप,
म म म
ग॒म, नि॒प, नि॒सारेमनि॒धप, सां, रेंसां, नि॒धनि॒प मप, ग॒मप, सासा, धधनि॒प, मप, ग॒ , , , मप,
म मं मं प
ग॒, , , म, रेसा । मपनि॒प, सां, सां, नि॒सां, निसारें सां नि॒धनि॒प, गं॒ गं॒ मं रें, सां, निसां, नि॒,
म म
प, मपसां, धनि॒प, धमप, ग॒ , , , मप, ग॒ , , , म, रेसा ।

अब कौंसी-कान्हड़े का स्वरूप देखें । इसका नाम कहीं-कहीं कौशिक-कान्हड़ा भी पाया जाता है । यह राग दो तरह से गाया जाता है - एक बागेश्री- अंग से और दूसरा मालकौंस-अंग से । बागेश्री - अंग का कौंसी-कान्हड़ा बनिस्बत मालकंस - अंग वाले से अधिक सुनने में आता है । वादी स्वर दोनों में मध्यम है । धैवत का प्रयोग भी दोनों में किया जाता है - बागेश्री अंग वाले कौंसी-कान्हड़ा में तीव्र धैवत तथा मालकंस अंग के कौंसी - कान्हड़ेमें कोमल धैवत लिया जाता है । आजकल कौंसी-कान्हड़ा एक काफी मेल में और दूसरा आसावरी मेल

में गाया जाता है। यह राग रात में गाया जाता है। अब इन दोनों प्रकारों का थोडा-सा विस्तार देखेंगे। बागेश्री-अंग का कौंसी-कान्हड़ा इस तरह चलता है :-

प म म म

सा, निप, धम, प ध प ग,,, मनिधनिप, मप, ग,,, म, रे, सा। सा गम, प

प म म

निप, सां, निसां, निध, धनिधप, धम, प ध प - ,,, मधनिध, पधम, प, ग,,, रेंसां निध,

म म

मप, ग ,,, गमरेसा। मपनि, पसां, सां, निसां, निसांरेंसां, नि, प, मध, धनिरेंसां, नि ध, निप,

प म म म

म, प ध प, ग ,,, मप ग ,,, म, रे, सा।

मालकौंस-अंग का कौंसी-कान्हड़ा इस प्रकार है :

म

सा, ध, नि, सा, म, मगप, प, मग, रेगमगरेसा, सा, निधनिसा, धनिसाम, गरेगम, ग, प,

म म

मग, मरेसा, मधनिधम, ग, प, ग, मगरेसा। धनिसा, रेग, रेसा, पमप, मग, मनिधम, ग, मगरेसा। मग, मधनिसां, धनिसां, सां, धनिसां, मं, गं, मंगरेसां, सांनिध, निध, म, ग, प म ग, मरेसा, निसा, धनिसा।

इस प्रकार में कान्हड़ा-अंग बहुत कम है। इसीलिए कुछ लोग इस प्रकार को केवल 'कौंसी' कहते है। उसको कान्हड़ा नाम नहीं देते है। बागेश्री-अंग के कौंसी - कान्हड़ा मे कान्हड़ों की पहचान की ताने होती हैं परन्तु मालकौंस -अंग वाले प्रकार में केवल कही-कही 'ग म रे सा' इस प्रकार की स्वर-संगति, जो कि कान्हड़े के चिन्हों में से एक है, प्रयोग में लाई जाती है।

अब देवसाख देखें। इस राग के नाम पर से तो यह एक 'साख' का प्रकार जान पडता है, परन्तु इसका स्वरूप बहुत कुछ कान्हड़े का है। इसका ठाठ काफी है। वादी स्वर पंचम माना जाता है। गाने का समय दिन का दूसरा प्रहर माना जाता है। पूर्वांग प्रधान राग है। 'निप' संगति, गांधार पर आंदोलन तथा 'गमरेसा' संगति-यह कान्हड़े का अंग बताते हैं। कान्हड़ा और मेघमल्हार इन दो रागों के संमिश्रण से यह राग बना है। ग्रंथों में इस राग का उल्लेख 'देशाश्री', देशाख्य', इत्यादि नामों से किया गया है। 'संगीत-रत्नाकर' में भी इसका नाम पाया जाता है। ग्रंथों में इसका ठाठ 'सा ग ग म प ध नि सा' अर्थात् दोनों गांधार, ऋषभ वर्ज्य तथा शेंष सब स्वर शुद्ध कहे गये है। गंधार - पंचम की संगति राग वाचक समझी जाती है। आजकल इसका स्वरूप इस प्रकार है :-

म म म म म म प

निसा, मरेसा, निसा, ग, ग, पगम, रेसा, निसा, ग ग, प, गम निप, सां, निप,

म म म म म म म प म
प ग म, ग ग प ग, मरेसा, गम, गप मनिप, मप गम, निमप, सां, नि प, गमनि,
म सां सां सां मंमं
मपग, म, रे, सा। मपसां, नि नि सां, पनिप, नि सां गं गं मंरें सां, निपसां, पनिमप,
म म
ग, प, गमरे, सा।

अब मिश्र - कान्हड़ों में से कुछ उदाहरण की दृष्टि से देखेंगे। यह सब अन्य रागों में कान्हड़े का लाग देकर बनते है। जैसे सोरठ में कान्हड़ा मिलाकर सोरठी-कान्हड़ा, जैजैवन्ती में कान्हड़ा मिलाकर जैजैवन्ती कान्हड़ा, गारा और कान्हड़ा मिलाकर गारा-कान्हड़ा इत्यादि। सोरठी-कान्हड़ा इस प्रकार होता है :-

म
सां निप म रे, रेग सारे, मप, निनिसां, पध मप ग, मरे, रेसा, निसा रे, सा। मपनिसां,
म
सां, रेंनिसां, रेंसां नि, प, नि, सां रें मपध, म, रे, रेग सारे मपनि, सां।

अब जैजैवन्ती-कान्हडा देखें :-

म ग ग
सा, निसा, रे, गरे, गमप, म, गमरे, निसा, रेसा, निधनिप, प, रे रे, गरे, मग, मरे,
सा म म
प, गम, रेगरे, रे गम, रेसा। निप मप, ध, गम, सारेग, म, गमप, ग, म, रेसा।

गारा - कान्हड़ा :-

म म
धनिसाग, म, रेगरेसा, गमनिधनिप, म ग, म, रेसा, निधनिप, प, मनि धनिसा, रेग
सा म
म, गमप, गम, रे रे ग, म, रेसा, निसारेसानिध, निप सा।

शेष सब कान्हड़े प्रचार में से लुप्त हो गए हैं। उनके लक्षण नहीं मिलते। कान्हड़ों की चर्चा करते समय एक मनोरंजक बात स्पष्ट होती है। सब कान्हड़े सारंग के आधार पर चलते है। सारंग में गंधार-धैवत मूलतः वर्जित किए हुए होते हैं और कान्हड़ों में यही स्वर शरमिंदा से रहते हैं लग तो जाते हैं, परन्तु मेहमान की तरह बातकल्लुफ रहते हैं, जैसे कि घर के लोगों में से वह नही हैं। इनका मिजाज जरा भी बिगडने न पावे, नहीं तो कान्हड़े की जगह देशी, जौनपुरी, काफी, सारंग, ये राग घुस जाएँगे। अतएव इन्हें सावधानी के साथ बरतना चाहिए।

(अखिल भारतीय आकाशवाणी के सौजन्य से)

१७

तोड़ी – प्रकार

आज मुझे तोड़ी के प्रकारों पर चर्चा करनी है। हिन्दुस्तानी संगीत के रागों में "टोड़ी" अथवा "तोड़ी" एक बहुत प्रसिद्ध एवं लोकप्रिय राग है। वास्तव में इस राग का नाम 'तोड़ी' क्यों और कैसे प्रचलित हुवा, यह कहना कठिन है। पुराने काल में तोड़ी का 'ठाठ' हमारी आजकल की भैरवी का सा था। आज जो तोड़ी हम लोग गाते हैं, उसमें तीव्र मध्यम और तीव्र निषाद लगते हैं। उसका ठाठ इस प्रकार है - "सा, रे॒, ग॒, म॑, प, ध॒, नि, सां"। 'तोड़ी के लगभग १२-१४ प्रकार है। उनमें से दो तीन ही प्रकार ऐसे हैं, जिनमें मध्यम और निषाद तीव्र लगते हैं। शेष सब प्रकारों में शुद्ध मध्यम और कोमल निषाद ही लगते हैं।

'तोड़ी' नाम "संगीत रत्नाकर" में भी पाया जाता है। उसमें "शुद्ध षाडव" नाम के ग्रामराग में से तोड़ी उत्पन्न होती है, ऐसा कहा गया है। परन्तु "संगीत रत्नाकर" के किसी राग का प्रत्यक्ष स्वरूप तभी पाया जा सकता है जब कि उसके 'षड्ज-ग्राम' तथा 'मध्यम-ग्राम' के स्वर कौन से थे, यह मालूम हो। इस प्रश्न की चर्चा बहुत लोग कर गये हैं और अब भी कर रहे हैं। परन्तु अभी तक उसका निश्चय नहीं हुआ है। अतएव रत्नाकर की तोड़ी किस स्वरूप की थी, कह नहीं सकते। रत्नाकर के पश्चात् के मध्यकालीन संस्कृत ग्रंथों में तोड़ी का ठाठ आजकल की भैरवी का ही कहा गया है; और जैसे कि मैंने अभी कहा है, दो तीन तोड़ी-प्रकारों के अतिरिक्त लगभग सब तोड़ी-प्रकारों में मध्यम-निखाद कोमल ही है। तोड़ी में तीव्र मध्यम कब और किसने समावेश किया, यह कहना कठिन है। अपने यहां के स्वर-शास्त्र के स्थूल नियमानुसार तीव्र मध्यम के दाखिल होने पर निखाद के भी अपने तेवर बदलना आवश्यक था। अतएव वह भी ऊँचे दर्जे पर खिसक बैठा। जिस किसी तोड़ी-प्रकार में यदि मध्यम तीव्र है, तो उसके साथ निखाद भी तीव्र हो गया है।

प्रचार में तोड़ी के बारह प्रकार माने जाते हैं। स्वर्गीय पं. भातखंडेजी ने अपनी "हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति" के चौथे भाग में १८ तोड़ियों के नाम दिये है, जो इस प्रकार हैं :- (१) शुद्ध तोड़ी (२) दरबारी तोड़ी (३) लाचारी (४) गूजरी (५) लक्ष्मी (६) बहादुरी (७) मुद्रा तोड़ी (८) अहीरी तोड़ी (९) हुसैनी तोड़ी (१०) अंजनी (११) बिलासखानी (१२) फिरोजखानी (१३) खट (१४) गांधारी (१५) जौनपुरी (१६) देसी (१७) आसावरी (१८) मियाँ की तोड़ी। सन् १९१८ में, अखिल भारतीय संगीत परिषद में जो दिल्ली में हुई थी, इनमें से कुछ प्रकारों के सम्बन्ध में नामी गायक-वादकों के समक्ष इनका प्रत्यक्ष स्वरूप निश्चय हुआ था। शुद्ध तोड़ी, दरबारी तोड़ी और मियाँ की तोड़ी ये सब एक ही तोड़ी (जो आजकल केवल तोड़ी के नाम से प्रसिद्ध एवं लोकप्रिय है) के नाम हैं, यह निश्चय उस परिषद में हुआ। मुद्रा, हुसैनी, अहीरी, अंजनी, एवं फिरोजखानी, ये तोड़ी के प्रकार प्रचार में से मिट गये हैं, ऐसा मानकर उनकी बाबत उस परिषद में निश्चय न हो पाया। अब बचे हुवे तोड़ी के प्रकार

ये हैं:- (१) शुद्ध, दरबारी अथवा मियाँ की तोड़ी (२) गूजरी (३) आसावरी (४) जौनपुरी (५) देसी (६) गांधारी (७) खट (८) लक्ष्मी (९) लाचारी (१०) बहादुरी (११) बिलासखानी। इन सब की चर्चा उस सभा में हुई थी।

इन तोड़ी-प्रकारों में शुद्ध अथवा मियाँ की तोड़ी में, गूजरी में एवं बहादुरी में मध्यम तीव्र और निखाद भी तीव्र लगते हैं। शेष प्रकारों में कोमल मध्यम एवं कोमल निखाद लगते हैं। प्रचलित तोड़ी-प्रकारों को देखते हुए यदि कोई प्रश्न कर बैठे कि 'खास तोड़ी का अंग क्या है और किस कारण से ये सब तोड़ी कहलाते हैं' तो उसका उत्तर देना लगभग अशक्य है। तोड़ी का खास अंग ऐसा कोई नहीं है। ये सब तोड़ियाँ मिश्र राग है। ये किसी एक ठाठ से ही सबकी सब निकलती होती तो उनमें आपस में किसी एक बात पर समानता होती। परन्तु इनमें कुछ तोड़ी ठाठ में से, कुछ भैरवी ठाठ में से, कुछ आसावरी ठाठ में से और एक-आध भैरव ठाठ में से निकलती हैं। उनके स्वर-संगतियों में भी कोई समानता नहीं है। अतएव यह सब प्रकार अपने-अपने ढंग से स्वतंत्र हैं, ऐसा ही समझना उचित होगा।

अब हम इन प्रकारों में से क्रमानुसार एक एक लेकर उनकी चर्चा करेंगे।

पहले दरबारी अथवा मियाँ की तोड़ी लेंगें जो सर्वत्र प्रसिद्ध एवं लोकप्रिय है और जो केवल तोड़ी या शुद्ध तोड़ी समझी जाती है। इसको मियाँ की एवं दरबारी तोड़ी कहने के कारण कुछ लोग यह बताते हैं कि मियाँ तानसेन ने इसे दरबार में गाया था। शायद मियाँ ने पुरानी तोड़ी में जो आजकल भैरवी कहलाती है, कोमल मध्यम की जगह तीव्र मध्यम दाखिल किया और उसी तीव्र मध्यम का साथी तीव्र निखाद भी कोमल निखाद की जगह आ गया। पुरानी तोडी ठाठ यूं था :- " सा, रे, ग, म, प, ध, नि, सां "। अब यूं है :-

"सा, रे, ग, म, प, ध, नि, सां"। आजकल की इस तोड़ी के नाम पुराने ग्रंथों में वराळी, वराटी, शुभपंतुवराळी इत्यादि हैं। प्रचार में तोड़ी एक बहुत मीठा और मस्त राग है। उसका वादी धैवत और संवादी कुछ लोगों की राय में "ग" और कुछ की राय में "रे" होता है। गाने का समय दिन का दूसरा प्रहर है। पंचम इसके आरोही में दुर्बल है परन्तु वर्जित नहीं है। इसका स्वर-विस्तार इस प्रकार है :-

सा, रे, रेसा, निसारेसा, नि ध, मधनिसा, रे, सारेग, रे, गम, म, रेग, रेसा। धनिसारेग, रेग, म, रेग, प, प, प, मपध, ध, प, मपध, मग, रेग, पमधमग, मरेग, रेसा, निनिसारे, सा। ध, मपध, रेगपमध, निध, मधनिध, मनिध, मपध, मग, रेगमप, रेग, रे, सा, सासासानिनिरे, सा। पमपधमग, मधसां, निसां, धनिसारें, सां, निसां, निसारें, निध, मधसांनिरें, सां, धनिसारेंगं, रेंगं, रेंसां, निसारें, निध, मधसांनिरें, सां, धनिसारेंगं, रेंगं, रेंसां, निसारें, निध, मधनिधप, मपध, मग, मरेग, पमधमग, मरेग, रेसा, सासासानिनिरे, सा।

इस राग में तानें खूब सपाट और सरल ली जाती हैं। परन्तु आरोह में तान लेते समय पंचम अपने आप गले की सहूलियत के लिये छुप जाता है। कोमल गांधार के बाद तीव्र मध्यम

दूर अंतर पर होता है। उसके बाद पंचम और कोमल धैवत ये दो अर्धान्तर लगातार आते हैं और इनके बाद फिर तीव्र निखाद दूर अंतर पर होता है। इन स्वरान्तरों को सम्हाल कर द्रुत में ले जाना बीच में ठेंस खाये बिना नहीं हो सकता है। अतएव पंचम को काटकर 'सा रे ग म ध नि सां' ऐसे स्वरों में तान ली जाती है। इसकी कुछ तानें इस प्रकार होगी :- सा, रे ग म रे ग रे सा, ध नि सा रे ग म प ध म ग रे ग रे सा, रे ग म ध नि सां रें सां नि ध, म ध नि सां रें गं रें सां नि ध प म प ध म ग रे ग रे सा, इत्यादि। गायक-वादकों के गुण की कसौटी करने वाले कुछ स्वर थोडे रागों में आते हैं। जैसे, दरबारी-कान्हड़ा का गांधार, ललित का धैवत, श्री राग का ऋषभ, भीमपलासी का धैवत, इत्यादि। इन्हीं सुरों में से एक इस तोड़ी का गांधार भी है। गायक-वादकों के मत से यह गांधार अगर ठीक जगह पर न लगा तो तोड़ी बिगड जाती है। कोई कहता है यह अति कोमल गांधार है, कोई उसे सकारी बतलाता है, कोई निरी कोमल कहता है। मेरे विचार में यह केवल आभास है। तीव्र मध्यम आगे होता है इसी लिए वह गांधार कोमल से नीचा न होते हुए भी नीचा मालुम हो तो कोई आश्चर्य की बात नहीं है। सूक्ष्म स्वरान्तरों के आधार पर रागों के स्वरूप निश्चित करना कभी लाभदायक न होगा। उसमें अनेक मतभेद होना सम्भव है, और किसी निश्चय पर आना लगभग अशक्य होगा। अतएव बारह स्वरों में ही राग - रचना स्वीकार करना ही सबसे उत्तम मार्ग है। गाते समय स्वर-संगतियों द्वारा सब स्वर अपनी-अपनी जगह पर ठीक आते रहते हैं। वह न आवें तो बेसुरा ही गाना सुनाई देगा।

अब गूजरी तोड़ी देखेंगे। गूजरी का नाम भी पुराने ग्रंथों में 'गुर्जरी' नाम से उल्लेख किया हुवा पाया जाता है। संगीत रत्नाकर में "पंचमषाडव" नामक ग्राम-राग में से गुर्जरी की उत्पत्ति कही हुई है। गुर्जरी के अनेक प्रकार जैसे महाराष्ट्र-गुर्जरी, दक्षिण-गुर्जरी, द्राविडी-गुर्जरी रत्नाकर में वर्णित हैं। मध्यकालीन ग्रंथों में गुर्जरी भैरव ठाठ में बतलाई गई है। इनके बाद के ग्रंथ राधागोविन्द संगीतसार, संगीत कल्पद्रुम एवं नादविनोद ये सब देशी भाषा के ग्रंथ हैं। इनमें से नादविनोद में आजकल की गूजरी तोड़ी को ठीक हवाला मिलता है। आजकल की गूजरी तोड़ी में पंचम वर्ज्य किया जाता है। ठाठ आजकल की तोड़ी का ही है। गूजरी के आरोहावरोह इस प्रकार हैं :- सा, रे, ग, म, ध, नि, सां। सां, नि, ध, म, ग, रे, सा। वादी-संवादी धैवत - ऋषभ या धैवत - गांधार हैं, जैसे कि शुद्ध तोड़ी में माना जाता है। गाने का समय सबेरे का है। ठीक इन्हीं स्वरों से नादविनोद में भी गूजरी बताई गयी है। देखिए :- "नि नि ध ध ध म ध म ध, म ग, रे, सा, सा सा सा म म म ध नि ध ध म म ग ग रे रे रे सा सा सा। म म म ध ध ध नि नि सां ध नि सां रें गं गं रें सां गं गं रें सां नि ध म ग रे रे रे सा स सा।"

नादविनोदकार तंतकार थे, अतएव उनका दिया हुआ यह विस्तार तंत में अच्छा लगेगा। गायक इस राग का विस्तार इस प्रकार करेंगे :-

ग, रेसा, निसां, रेग, रेग, मग, धमग, रेग, रेसा, निरेसा। निनिसारेग, मरेग, मध, निधमग, रेग, मधनिसांनिध, निधमग, रेग, रेसा, निरेसा। मग, मध, रे सां, नि, सांरेंगरेंसां, निनिसांरेंनिध, गं,

रें, सां, नि, सांरें, निध, मध, सासागग, मध, रें, निध, मध, मग, रेग, रेसा ।

"जा जारे पथिकवा" इन शब्दों से शुरू होने वाला एक प्रसिद्ध ख्याल कुछ लोग गूजरी में गाते हैं । परन्तु ग्वालियर में इसको शुद्ध तोड़ी का ही ख्याल समझकर गाते हैं और उसमें पंचम का प्रयोग करते हैं । गूजरी का एक ध्रुवपद ब्रह्मताल में है जिसके बोल इस प्रकार हैं :-
"नारायन हर तूं ही करतार जग पालन हार । तूं ही आद अंत तूं करतार तेरो ही बिस्तार ।"

अब तीव्र मध्यम और तीव्र निखाद लेनेवाला और एक तोड़ी प्रकार है जिसको बहादुरी तोड़ी कहते हैं । यह नाम यावनिक है । शायद मरहूम बहादुर हुसेन खाँ सैनिये जो सुरसिंगार के संशोधक और बहुत ही कुशल वादक थे इस राग का निर्माण किया होगा । ग्रंथों में इसका नाम नहीं है । केवल नादविनोदकार इसका उल्लेख करते हैं । उन्होंने इस राग का स्वरूप इस प्रकार बतलाया है :-

"ध ध प प ध ध रे रे सा, रे नि सा रे ग ग ग रे सा, ध नि रे रे रे सा सा सा । सा नि सा ग ग प म प ध नि सां रें रें सां नि ध, ग ग म ध नि ध म ग रे रे रे सा ।"

इसमें ठाठ तोड़ी का ही है और जाति संपूर्ण है । बहादुरी के निश्चयात्मक लक्षण कहीं उपलब्ध नहीं है, यह हम लोगों का दुर्दैव है । इसमें एक दादरा है जिसके बोल इस प्रकार हैं :-

'वारूं मुखचन्द्र चन्द्रिका पे, चन्द्रिका की घटा वारूं,
रुचि रंभा काम सुंदरी निकाइ पैं ।
वारूं कंज कोमल गुलाब गुलखेरा, फुल प्यारि
मृदुल कंज पद अरुनाइ पैं ॥'

बाकी सब तोड़ी प्रकारों में मध्यम-निखाद कोमल हैं, जैसे कि आसावरी, जौनपुरी, देसी इत्यादि ।

प्रचार में आसावरी दो प्रकार से गायी जाती है । एक कोमल ऋषभ लेकर और दूसरी तीव्र ऋषभवाली । कोमल ऋषभवाली आसावरी ध्रुपदियों की आसावरी कही जाती है और उसे एक तोड़ी का प्रकार समझकर आसावरी तोड़ी कहते हैं । केवल एक, ऋषभ के भेद को छोडकर बाकी सब बातें इन दोनों आसावरी प्रकारों में समान होती हैं । दोनों में गांधार निखाद आरोह में वर्ज्य करके औडव-संपूर्ण जाति मानी जाती है । वादी-संवादी दोनों में धैवत-गांधार माने जाते हैं । गाने का समय दोनों का दिन का दूसरा प्रहर है । दोनों विलंबित आलाप के योग्य हैं । स्वर-संगतियाँ जैसे कि 'धम' 'पग', दोनों में होती हैं । कहते हैं कि वास्तव में आसावरी तो कोमल ऋषभ की ही है । परन्तु यह कोमल ऋषभ गलेबाजी की सीधी तान में दखल देने लगा । ख्यालियों की तान अटक गई । आरोही में 'सारेमपधसां' सीधी तान कान में खटकती है । अवरोह में सीधा 'सांनिधप मगरेसा' यूँ आये तो भैरवी बोलने लगी । अब इस मुसीबत का सामना कैसे करें ? क्या तान सीधी बिलकुल न ली जाय? ओ हो ! यह कैसे हो सकता है?

ख्याल का गाना ठहरा, बगैर तान के ख्याल फिर क्या बना ? किसी तरह उस ऋषभ की खुशामद कर के उसको थोडा चढाना पडा । थोडा चढते चढते वह पूरा तीव्र हो गया । उधर निखाद की गैरहाजरी भी नडने लगी । उसकी भी द्रुत तानों में आवभगत करनी पडी । अतएव ख्यालियों की आसावरी, आलाप करते समय औडव-संपूर्ण और तानों में षाडव-संपूर्ण, हुई इस प्रकार आसावरी ठाठ में जा पड़ी । परन्तु हमें आसावरी-तोड़ी, जो भैरवी ठाठ में है उससे सम्बन्ध है । यह आसावरी इस प्रकार चलती है :-

ग ग सा नि ग ग सा नि नि
सा, रे रे, सा, रे ध ध सा, रे रे, सा, रे म, प, प ध, ध, प, ध म,
प म ग ग म
म प ध ग, रे, रे, सा । सा रे ग, रे रे सा, ध सा, रे म प, ग, रे रे सा । सा रे
प प नि नि प नि म ग
म, म म, प, मप, प ध, ध, प, नि ध, प, ध मप, सा रे म प ध म प, ग, रे,
ग ग म नि प नि नि
रे, सा, सा सा सा रे, सा । म म प, प ध, ध प, नि ध, प, सां, ध प, म ध,
नि प म नि सां
प, रे, म प, ध म, म प, ग रे रे सा । म प ध, ध सां, सां, रें रें सां, गं, रें, रें सां,
सां नि ध नि म
सां, रें ध सां नि, ध प, म प नि ध, प, ध म प, ग, रे, रे सा ।

इसके एक धमार के बोल इस प्रकार हैं :-

"आई है खेलने को फाग लला सों, हमसों छिपावत काहा जिय ठानी । हों तो तिहारी प्यारी सखि हित जानत है तेरी ननंद जेठानी ॥"

अब इसी आसावरी तोड़ी के लगभग समान स्वरूप की बिलासखानी तोड़ी को देखें। कहते हैं कि यह तोड़ी प्रकार मियाँ तानसेन के पुत्र बिलास खाँ ने निर्माण किया । सैनियों में इसे भैरवी ठाठ की रागिनी मानते हैं अर्थात् इसमें सब स्वर कोमल होंगे । वादी धैवत, संवादी गांधार है । यह संपूर्ण है तथा गाने का समय सुबह का है । आरोह में मध्यम निखाद दुर्बल हैं । इसमें "गमपध" ये स्वर सरल नहीं आते हैं । आरोह मध्यम को छोडकर एवं अवरोह पंचम छोड़कर लिये जायेंगे । पंचम अवरोही में दुर्बल है । इसकी खास पहचान की तान इस प्रकार है :-

" सा, रे नि, सा रे ग, रे, ग, म ग, रे, ग रे सा ।"

इसका स्वर-विस्तार इस प्रकार किया जाता है :-

ग ग रे सा रे ग
सा, रे नि, सा रे ग रे, ग, म ग रे, ग, रे सा; रे ग रे नि ध, नि सा, रे,

ग ध म सा नि
रे, नि ध, ग, ग, ग, म ग रे, ग, रे सा । सा, ध, ध, ध, म ग रे, ग प, रे, ग, रे नि
नि नि
ध, रे रे सा । ध, ध सां, सां, सां, रें रें सां, सां रें गं, रें, रें सां, रें, नि ध, प, प ध गं, मं गं, रें गं, रें, नि ध, नि ध म ग रे, ग म ग रे, ग रे, सा, ध ग, रे, रे सा ।

बिलासखानी को भैरवी से बहुत बचाना पडता है । इसके एक ध्रुवपद के बोल इस प्रकार है :-

"अहनत शब्द उपज्यो मों घट में ताको करूं ध्यान अष्ट जाम ।
खरज रिखब गंधार मध्यम और पंचम धैवत निखाद पाऊं अत अभिराम ।।"

अब आसावरी ठाठ की तोड़ियाँ की ओर चलें । ये तोड़ियाँ-जौनपुरी, गांधारी, देसी, खट और लक्ष्मी हैं । इनमें से देसी और जौनपुरी में एक ही ऋषभ तीव्र लगता है, गांधारी में दोनों ऋषभ, खट तो कई रागों को लेकर रंगा हुआ है । लक्ष्मी तो लक्ष्मी ही ठहरी । उसको थोडे में संतोष क्यों होने लगा ? सात सुरों से उसका शृंगार पूरा नहीं होता । उसको दोनों गांधार, दोनों ऋषभों की जरुरत पडी । इतना ही नहीं, कुछ लोग इसमें दोनों धैवत और दोनों निखाद लेकर गाते हैं । तीव्र मध्यम ही एक स्वर है जो इस रागिनी के कब्जे में नहीं आया । इन सब को आसावरी ठाठ में रखने का कारण यह है कि इनका साधारण चलन आसावरी के ही ढंग पर है । यह एक कारण होता है कि रागों में ठाठ के बाहर के स्वर लगते हुए भी उनको उसी ठाठ में माना जाता है ।

जौनपुरी एक सीधी सादी ख्यालियों की पसंद रागिनी है । ठाठ आसावरी, वादी धैवत, संवादी गांधार जो आरोह में वर्जित भी होता है, जिससे रागिनी की जाति षाडव-संपूर्ण है । गाने का समय सुबह का है । जल्द तान लेते समय आरोह में धैवत क्वचित् शरमाता है । वादी संवादी होकर ये स्वर आरोह में तक्ल्लुफ क्यो करते हैं? यह प्रश्न बडा है । वादी-संवादी पर एक अलाहिदा चर्चा होनी चाहिए । फिलहाल हम इतना ही बता सकते हैं कि जौनपुरी उत्तर रागिनी है, अवरोह मनोहर है और आगे सारंग चला आ रहा है । गांधार धैवत की कारकीर्द समाप्त होने पर है, अतएव जौनपुरी, देसी, गांधारी में ये अपनी आबरू कुशलता के साथ बचाये हुए मध्याह्न के समय में मिट जा कर ऋषभ, पंचम, मध्यम, इनको अपना कार्यवाह सोंप कर छुट्टी ले जाते हैं । जौनपुरी में आरोह में गांधार धैवत की दुर्बलता में कोई हर्ज नहीं है । क्यों कि जौनपुरी का शृंगार अवरोह में होता है । स्वभाव में कुछ चंचलता है । जौनपुरी का चलन इस प्रकार होता है :-

म
सा, ध, ध, प, धम, पनि ध, प, मपधमप, ग, रे, गसा, रेम, रेम, रेमप, मप, धधपमप,
रे म सा नि नि म
ग, रे प ग, रे, गसा, रे, सा, निसारे ध, प, मप, ध, सा, सारेम, रेमप, रेमपधपमप, ग,

नि प प
रे, ग, सा । मम, प, प ध, मपनिध, प, सां, निध, प, रेंसारेंनिधप, मप, गं, रेंसां, रेंनिधप,
नि म सा नि
रेमपसां ध, प, मपध मप, ग, रे, गसा । मप ध, धसां, निनिसां, निसारें, सां, रेंनिधप,
नि म
मपधनिसां, धप, निधप, धमप, ग, रे, गसा ।

इस राग में तानें इस प्रकार चलेंगी :-

सारेमप निधपध मपग, रेमपग, रे, सा । सारेमपधनिसां, धनिसारेंगंरेंसां, निसारेंगंसांनिसारेंनिसां, मपधनिसांनिधपमगरेसा ।

इसका एक विलम्बित ख्याल है, जिसके बोल इस प्रकार हैं :-

"हों नहीं जैहों तोरे देस सुंदर, तूं तो तुरकवा, हों बामनी ।
एक निठुराई छाँड दे मों सन अब तूं, हों तो परहूँ तोरे पाय ॥"

तनैत ख्यालियों के लिये यह रागिनी मौज़ है । छोटी-छोटी चीजें इसमें बहुत हैं । उदाहरणार्थ, इसके एक द्रुत ख्याल के बोल इस प्रकार हैं :-

'छोम् छननन छोम् छननन बिछुवा बाजे मोरी माँ, याते मैं जानूं पी को अगम भई ।
चार दिना तें आगम भइलवा, मेरे जिया के सब दुख गईला ॥"

गांधारी तोड़ी लगभग जौनपूरी की ही तरह चलती है । परन्तु इसमें दोनों ऋषभ लगते हैं । आरोह में तीव्र और अवरोह में कोमल । गांधारी का नाम पुराना है । कहते हैं कि जौनपुरी की उत्पत्ति गांधारी से ही हुई है । जौनपुरी प्रचार में आने के बाद गांधारी में कोमल ऋषभ आया होगा, ऐसा विचार कुछ लोगो नें दिल्ली के संगीत परिषद में प्रगट किया था । जौनपुरी की चंचलता को हटाकर यदि उसी को गंभीरता के साथ और अवरोह में कहीं-कहीं कोमल ऋषभ लेते हुए यदि गाया जाय तो गांधारी स्पष्ट होगी । गांधारी का उठाव एक विशेष रीति से होता है ।

सा म सा

देखिए :- " सा, ध ध, प, ध, मप, ग, रे, म, प । " इसके वादी-संवादी वही धैवत-गांधार है । इस राग का विस्तार इस प्रकार होगा :-

म नि नि सा
सा, ध, ध, प, ध, म प, ग सारे, म, प, ध, ध, प, नि ध, प म प ध, ग, रे, म, प ।
म ग ग नि
सा रे म प, ध, प, नि, सां, ध, प, नि, ध, प, मपध ग, रे, रे, रे, सा, रे ध, सा, रे म,
म ग ग गं
प, ध, ग, रे, रे, सा । म प ध, सां, सां, ध, ध, सां, रें गं रें, सां, रें नि ध, प, नि, नि

म ग

नि सां; प, धम, प ध सां ध, प, म प ध, ग रे, सा। इसके एक ध्रुपद के बोल इस प्रकार है :-

"कहियो उधो तुम जो नेह बीज बो गवन कीन्हों, माधो बिरवा लागो राधा के मन। दृग कूप कीन्हें अनुअन जल भरे पलकन सींच सींच जातें और बिरवा भये सघन बन ॥

अब देसी तोड़ी देखें। यह रागिनी अति मनोहर एवं सबकी लाडली है। सारंग और आसावरी का मेल इसमें है। आसावरी ठाठ के राग समाप्त कर के ठीक सारंग में ले जानेवाली परमेल प्रवेशक यह रागिनी है। इसका वादी पंचम और संवादी ऋषभ है। पूर्वांग में सारंग और उत्तरांग में आसावरी, इस प्रकार से यह सजी हुई है। आरोह में गांधार, धैवत वर्ज्य हैं; अवरोह संपूर्ण है। इसके धैवत के बारे में मतभेद हैं। कोई इसमें कोमल धैवत लगाते हैं, कोई तीव्र और कोई दोनों धैवत लगाते हैं। फिर से यहाँ तानों की सहूलियत अपनी दरखास्त पेश करती है। अवरोह में कोमल धैवत लेकर सीधी तान आसावरी या जौनपुरी दिखलाती है। अतएव धैवत तीव्र लेकर ही तान बहुत से लोग लगाकर छुट्टी पाते हैं। जो तीव्र धैवत लेना पसंद नहीं करते, उनको कूट तानें अवरोह में लेनी पडती हैं। अब देसी की चाल देखें :-

म सा नि प म प

सा, रेगरेसा, रेनि, सा, रेप ग, रेग, रेसा, रे नि, सा। सा, धप, म प सा, रेगरेसा,

सा नि सा

रे नि, सा। रेमप, रेमप, धप, मपग, रे, रेप, रेगरेसा, रे नि, सा। निसारेगरेसा, निसारेमप,

नि नि प म नि

धप, रेमप ध म प, गरे, रेमपसां, निसां, प, धप, मपधमप, गरे, रेमप, गरे, निसारेप,

सा प प सां सां सां

रेगरेसा, रे नि, सा। म म पसां निनिसां, रेंसां, रेंगंररेंसां, रें नि, सां नि, निसां, प,

नि प म प नि म सा

धपमप, म प सां, प, धपमप ग, रे, रेमप, रेगरेसा, रे नि, सा।

इसकी एक दो तानें इस प्रकार ली जायेंगी :-

निसारेगरेसा, रेमपरेगरेसा, रेमपध मपसांनिसां पधमप रेगरेसां रेनिसा। निसारेमप, रेमपधमप, रेमपसां पधमप, रेमपनिसां रेंगंरेंसां रेंनिसां पधमप, रेमपसांनिसां पधमप रेगरेसा रेनिसा॥

इस रागिनी में एक मशहूर धमार है, जिसके बोल इस प्रकार हैं :-

"सखी ठाडो सुंदर सांवरो ढोटा कहीयत नंदकिशोर री।
चल झपकत वाकी छबि निरखत आली, करी हो नगरिया में शोर री ॥"

कुछ पुराने ख्याल भी इसमें अच्छे हैं । उदाहरणार्थ,

"नैय्या मोरी भई पुरानी, खेवट सदा मतवार ।
औघट घाट सूझत नाहीं, आन परी मज धार ॥"

अब खट नाम के एक रंग बिरंगे राग की तारीफ करें । खट (षट्) के माने छः होते हैं । छः रागों का मिश्रण इसमें होता है, ऐसी मान्यता गायक-वादकों में है । कुछ लोग इसे भैरव ठाठ में मानते हैं, कुछ आसावरी ठाठ में । इसमें दोनों ऋषभ, दोनों गांधार, दोनों धैवत और दोनों निखाद लगते हैं । इसकी चाल ही उडती हुई है । लगभग हर स्वर पर झोंक होता है । वादी धैवत संवादी गांधार है । गाने का समय सुबह का है । उसमें कुछ कर्नाटकी ढंग का उच्चारण होता है । इसका चलन इस प्रकार है :-

म म नि नि नि ध म नि
निसा ग ग म रे प, प प, ध ध ध निप, सां, धनि, प, मप ग, म ध,
नि म म नि नि नि नि नि
धप, प, गमप, रेग, सारे निसा, ग, म रे प । मप ध, ध ध, सां, सां, सां, ध
सां नि सां सां सां
ध, सां, गंरेंसां, निसां, ध, प, नि, नि, नि, सां, धप, म प ध नि सां, रें सां, ध, प, मप,
म म
ग, म ग प ।

जो लोग भैरव ठाठ में इसको मानते हैं वह इसे प्रकार बरतते हैं :-

नि नि नि नि नि नि
निसा, ग, मप, प ध ध, ध, धसां, सां, धप, म प ग, म ध, ध, प, ग म
ग म
प ग म रे, सा । निसा ग, म प ।

इस प्रकार के खट को झीलफ नाम के राग से बचाना कठिन पडता है । परन्तु कुछ चीजें भैरव अंग की इस राग में अवश्य पाई जाती हैं । इसके एक ध्रुवपद के बोल इस प्रकार हैं :-

"उठो प्यारे भोर भई जगत काहीं नाहीं,
कब की मनावत तोहे प्राण प्यारी ।
दृग खोले देख धूप छिवन लागी,
पंछी मिले और चकवा चकवी ॥"

लक्ष्मी तोड़ी, जैसा कि मैंनें पहले बताया है , दोनों ऋषभ, दोनों गांधार लेकर चलती है । इसके लक्षण ठीक कहीं मिलते नहीं, परन्तु इसका विस्तार कुछ इस तरह चलता है :

नि नि म
सा, रेग, म, मगप, प ध, ध, निप, ग, मपग, मगरेसा, निसा, ग, रे, सा । सा, म,
नि नि नि नि नि
मप, प ध, ध ध, सां, धप, निधपग, रे, सा । सा, रेग, म, मगप, निधप, सां, ध, प,
नि नि नि नि सां
म, गम, ध धनिप, गग पग, मगरेसा । पप ध, धसां, निसां, निनिसारेंसां, निसां, धप,
नि
ध, सां, निसां, ध, प, नि ध प ध ग, रे, सा ।

इसमें एक सूलताल की ध्रुवपद-अंग की चीज है जिसके बोल इस प्रकार है :-

"रूपवंती गुनवंती भागवंती मानमती मुख तेरो ही नीको ।
और तिया तो आगे नीकी न लगे, जैसे दिवस दीपक लागत फीको ।"

इन लछमी जी का राग रंग देखकर ही शायद किसी भले आदमी को यह कविता सूझी होगी ।

लाचारी तोड़ी में षड्ज, शुद्ध ऋषभ, दोनों गांधार, मध्यम शुद्ध, पंचम, दोनों धैवत और कोमल निखाद स्वर लगते हैं । रागिनी संपूर्ण है । इसका चलन कुछ इस तरह है :-

सा म रे सां
सा, म, गमपधमप, ग, रे ग, रे, निसा, ग, रेगम, गमपध निध, निप, मग, रेगम,
म सा म रे म रे
गमपधमप, ग, रे ग, रे निसा । सा, नि, ध, प, सा, रे ग, रे, निसा, निसारेगम, गमप,
म म रे म
निधनिध, म, रेगम, गमपध, मप, ग, रे ग, रे निसा । म, प, पसां, निसां, सांगंरेंसां; निधप,
म रे
म, पमग, रेगम, गमपसां, निधप, म, गमप ग, रे निसा ।

लाचारी की सजावट काफी ठाठ की जान पडती है । एक ख्याल इसमें गाया जाता है, जिसके बोल इस प्रकार हैं :-

"लागो ही आवे मोंसे करत निठुराई एक हूँ ना माने री ।
मंमद साहे सुंदर बालमुवा, सदारंगीली पीत जतावे ॥"

इस तोड़ी प्रकारों के अतिरिक्त पं. भातखंडेजी नें और एक दो तोड़ियों के उदाहरण अपनी पुस्तकों में दिये हैं :-

अहीरी तोड़ी, राधागोविंदसंगीतसार के अनुसार, भैरव ठाठ की रागिनी जान पडती है। इस ग्रंथ में इस राग का विस्तार यूं दिया है :-

"धधसारेगमगरेरेसा, पपमगरेरेसा, धसारेगरेसा। पपधधसांरेंगंरेंसां, पंमंगंरेंसांनिधप, मगरेसा, निधपमगरेसा, धधसारेगरेसा ॥"

इसमें आरोह में निषाद वर्ज्य किया गया है। गांधार, कुछ गौरी की छाया इस पर डालता है। कोई चीज इसमें उपलब्ध नहीं है।

पं. भातखंडेजी को एक सफर में "अंजनी तोड़ी' का एक ध्रुपद श्रीयुत कपूर नामक एक महाशय नें बताया था। इसके बोल इस प्रकार हैं :-

"निद्रा हुं नहीं आवे री माई, श्याम बिना मैंको, कबहुं आवेंगे नंदलाल।
मोर मुकुट, चंदन भाल, मुखतें मुरली अधर। गले सोहत बनमाला।
गोपन के संग आवत खेलत गजा हूं गजती माल।
कृष्ण प्रभु छब पर तन मन धन वार डारूँ, निरखत भई आनिहार ॥"

इसकी बंदिश बड़ी अजीब और सूबसूरत है।

इन तोड़ी प्रकारों को देखकर पुराने गायक-वादकों के अध्ययन-अध्यापन, विद्या की सेवा का अंदाज हम लोग लगा सकते हैं। क्या-क्या नये-नये अजीब नमूने वे लोग पैदा करते थे। दुःख की बात यही है कि उनके समय में सिवाय शिष्यों को दिए हुए मुखपाठ के अलावा और कोई साधन अपनी कलाकृति कों सजीव रखने का न था। परिणाम यह हुवा कि शिष्यों को जैसे स्मरण में आया उन्होंनें उठाया, ठीक याद रहा न रहा, जैसे-जैसे ख्याल में आया अपने-अपने शिष्यों को सिखाया। इतना अवश्य है कि जानबूझकर किसी नें अपनी कल्पनाएँ उनमें लगाई नहीं ; जैसे जो कुछ बच कर चले आए हैं वैसे ही आज इन अछुप रागिनियों के स्वरूप मिलते हैं। स्वरलिपि उस समय होती तो इनके प्रमाण और मजबूत होते। तोड़ियों के प्रकारों में गायकों का सब दारोमदार "मुरक्किबात" यानी राग-संकर के तत्त्वों पर होता है। किस तोड़ी में कौनसा सुरबेब्रा अथवा स्वर-संगति या किस राग का अंग खास पहचान की निशानी होती है, यह बात वे लोग अवश्य मानते हैं। तोड़ी के प्रकारों में इन "मुरक्किबातों" का राज होता है।

(अखिल भारतीय आकाशवाणी के सौजन्य से)

१८

संगीत में परम्परागत चीजों की महत्ता

किसी एक नामांकित गायक से एक संगीत-प्रेमी सज्जन ने पूछा, "गुरुवर, धृष्टता की क्षमा चाहता हूँ, परन्तु आपके मत से अच्छा गायक-वादक कौन है, यह जानना चाहता हूँ।"

"बेटा," गायकवर ने कहा, "संसार में गाना-रोना कौन नहीं जानता ? गाने का अंग मनुष्य स्वभाव में ही है। तथापि संगीत विद्या की दृष्टि से हम लोग आदत, जिगर एवं हिसाब ये तीन कसौटियाँ गुण की जाँच में मानते हैं। उपजत अंग-स्वभाव, परिश्रम अर्थात् नित्याभ्यास, स्वाध्याय एवं सुशिक्षा येही तीन कसौटियाँ हैं। इन तीनों में सौ नंबरी गुणी क्वचित् ही कहीं पाये जाते हैं। किसी में उपजत अंग - स्वभाव है, तो योग्य शिक्षा एवं अभ्यास की कमी है। किसी और को योग्य शिक्षा मिली है तो अंग-स्वभाव नहीं है, न उसने अभ्यास कर रखा है। कोई अभ्यासशील है तो उसको यथायोग्य शिक्षा नहीं मिली है, न अंगस्वभाव ही उसमें है। इस प्रकार कम-अधिक होने के कारण गायकों में न्यूनाधिक गुण होते हैं। हम लोग सब से अधिक उस गुणी को मानते हैं जिसके पास परंपरागत गीत-प्रबंधों का भण्डार है। वैसे तो सिद्धकण्ठ गायक बहुत मिलते हैं, परन्तु कव्वाल लोक, भजनी एवं थिएटर के गाने वाले कई तनैत अर्थात् तैयार होते हैं कि संगीत व्यवसायी गायकों को भी कभी-कभी उनसे हार खानी पडती है। अतएव कण्ठ की तैयारी में गुण का प्रमाण नहीं माना जाता। वास्तव में रागों के अंग-प्रत्यंगों का शृंगार दिखानेवाली विविध रस-रंग की चीजों के भण्डार को ही हम लोग गुण समझते हैं। जिसके पास यह भण्डार है उसका अनुभव एवं कल्पनाशक्ति अवान्तर गायकों से अधिक हो, इसमें आश्चर्य की बात नहीं। ऐसे लोग राग के स्वभाव को चीज की गायकी को एवं उसमें प्रदर्शित की हुई मनोभावनाओं को यथायोग्य, स्वयम् समझते हुए एवं श्रोताओं को जँचाते हुए गायन करते हैं, चाहे दो तानें तैयारी की वे कम ही क्यों न लें, और इन्हीं को हम लोग गुणी कहते हैं।"

गायकवर के ये उद्‌गार संस्मरणीय हैं। कला का आधार कलाकृती ही है। श्रेष्ठ कलावन्तों ने निर्माण की हुई दृश्य-श्राव्य-हृद्य प्रतिमाएँ कला के विकास के लिए आदर्श बन जाती हैं। ये कलाकृतियाँ होनहार कलावन्तों के लिए मार्गदर्शक होती हैं। वरन् कला के स्वरूप, नियम, धर्म इत्यादि के आधार ये ही उच्चतम कलाकृतियाँ होती हैं।

समस्त संसार के संगीत का आधार गेय पद हैं। गाना यह मनुष्यधर्म का एक अंग ही है। मनुष्य के कण्ठ में ठहरी हुई मधुर ध्वनि निकालने का सामर्थ्य है। इस ठहरी हुई मधुर ध्वनि को नाद कहा जाता हैं, जिसमें संगीत का बीज है। ईश्वर का नाम लेते हुए अथवा अपनी सुख-दुःख की मनोभावनाएँ प्रकट करते हुए एक, दो, तन, चार अथवा उससे भी अधिक स्वरों में ठहरी हुई कण्ठध्वनि का प्रथम कुछ छोटे-छोटे साधे शब्दों में होते-होते मनुष्य की वाणी, कविता एवं लयबद्ध पद्य-रचना में विकसित हुई। ऋग्वेद, सामवेद के मंत्र, फिर देवताओं

के स्तोत्र, आरतियाँ, नाटक, यात्रा, मेलों के गेय पद, तदनंतर प्रबन्ध, वस्तु, रूपकादि गीत इत्यादि में विकसित होते हुए अब इस समय ध्रुवपद, ख्याल, ठुमरी, टप्पा, चतरंग, त्रिवट, तराना, सरगम, लक्षणगीत, कजरी, चैती, सावन, झूला एवं दाक्षिणात्य प्रणाली में कीर्तन, कृति, तेवारम्, वर्णम्, पदम्, तिल्लाना, जावली इत्यादि गेय पदों के रूप में परम्परागत संगीत कला हम लोगों तक आ पहुँची है। ध्वनि-मुद्रण यंत्र साधन निर्माण होने से पूर्व संगीत के सभी आविष्कार गीत-प्रबन्ध एवं वाद्य-प्रबंधो में ही मुद्रित होते थे। गायक-वादकों के पास वंश परम्परागत शिक्षा द्वारा गथासम्भव अपने मूल स्वरूपों में ये गीत प्रचलित रहते हुए चले आये हैं। प्राचीन तथा मध्यकालीन इतिहासों में ध्वनिमुद्रण था ही नहीं, न स्वरलिपि होती थी। कण्ठस्थ किये हुए सैकडों गीत-प्रबन्धों के ही द्वारा राग-रागिनियों के स्वरूपों का अभ्यास किया जाता था। संगीत शास्त्र भी जो कुछ था और है, सब इन्हीं गीत-प्रबन्धों पर आधारित है। गीत प्रबन्धों की स्वर-ताल रचना पर केवल विचार होने लगा, तब संगीतशास्त्र का उदय हुआ। इन गेय पदों को उनके शुद्ध स्वरूपों में गाना; इनकी स्वर-रचना को विस्तारपूर्वक सुस्वर कण्ठ में आलापना, वाद्य पर बजाना एवं पदों के भावार्थ को तथा ध्वन्याकृति को मुद्रा, हावभाव, पादाघात द्वारा दिखाते हुए नृत्य करना "संगीत कला" कहलाती है। ये गेय-पद संगीत के आधारस्तंभ हैं। उनको जब उनके शुद्ध स्वरूपों में गाया जाता है तब सुननेवालों पर विलक्षण संस्मरणीय परिणाम होता है। ये पद बडे बडे धुरीण गायकों, नायकों के रचे हुए होते हैं। इन गीतों में प्राचीन, मध्यकालीन, अर्वाचीन, सब प्रकार के नमूने हैं, जो काल-गति के अनुसार नई-नई कल्पना-सृष्टि का वैभव बढाते हुए आए हैं। इन गीतों को गायक-वादकों की व्यावहारिक भाषा में 'अस्ताइयाँ' अथवा 'चीजें' कहा जाता है। इन चीजों में रागों के अंग-प्रत्यंग सुन्दरता पूर्वक गढे हुए होते हैं, जिससे गाने वाला निरक्षर हो, शास्त्र का एक शब्द भी न जानता हो, राग शृंगार उसके शुद्ध स्वरूप के साथ भलीभाँति कर सकता है। ये गीत विविध प्रकार के, विविध गायन शैलियों में, विविध लयकारी में रागों को विविध स्थानों से छेडते हुए भिन्न-भिन्न स्थान पर समाप्त करते हुए रचे हुए होते हैं। एक-एक राग में दस-बीस ही नहीं, सैकडों रंगीलेरसीले गीत-ध्रुपद, ख्याल, ठुमरी, टप्पा, तराने, त्रिवट, चतरंग, सरगम, लक्षणगीत, चैती, कजरी, सावन, झूला इत्यादि विविध ढंग के गेय-प्रबन्ध होते हैं, जिनके द्वारा रागों के स्वरूपों का विकास किया हुआ पाया जाता है। एक राग में जितने अधिक विविध प्रकार के गीत कण्ठस्थ हों, उतना ही अधिक अधिकार राग पर प्राप्त होता है। जिसको सब से अधिक गीत परम्परागत कण्ठस्थ हों, वह सबसे अधिक कसबी गायक माना जाता है। वास्तव में गायकों में गला फिरानेवाला तैयार गायक की अपेक्षा पुरानी चीजें अत्यधिक संख्या में उनके शुद्ध पाठों के साथ गानेवाला ही गायक अधिक माना जाता है। गला फिराने वाले तो कव्वाली, भजन, कीर्तन एवं नाटक के गीत गाने वालों में भी ऐसे तैयार पाये जाते हैं कि खानदानी गायक भी क्षण भर के लिए चकित हो जाता है। पर जहाँ तानों की एवं उलटे-सीधे ऊट्पटांग, अव्यवस्थित आलापों की भरमार हो, वहाँ न राग के माधुर्य के लिए न चीज के संपूर्ण आविष्कार के लिए अवकाश है।

वर्तमान समय में तो पुरानी परम्परागत चीजों का स्थान डगमगा रहा है। इन चीजों की महत्ता पर संगीत व्यवसायियों में से भी कुछ गायकों का विश्वास नहीं सा प्रतीत होता है। कई गायकों को तो चीज पूरी आती ही नहीं, न उनको पूरी सीखने की आवश्यकता जँचती है। स्थायी के मुखडे के दो शब्द मनमानी रीति से सम पर ला कर पटक देना, इतना ही उत्तरदायित्व चीज के सम्बन्ध में वे लोग समझते हैं।

इतनी निश्चितता का कारण संगीत शास्त्र के अर्वाचीन ग्रंथ भी हो सकते हैं, जिनमें हर एक राग का पूरा-पूरा वर्णन विस्तारपूर्वक सोदाहरण दिया गया है। स्वरज्ञान हो व शास्त्रग्रंथ सामनें हो, फिर बुद्धिमान् गायक-वादक को काहे की कमी ? पुरानी चीजों से भी तो राग के उच्चार, लाग-डाँट, चलन का अनुभव लेना होता है। वे तो सब शास्त्र ग्रंथों में दिये ही हुए हैं। फिर क्या आवश्यकता चीजों की रटंती की ? पर इसमें बडी भूल है। वास्तव में शास्त्र नियम कलाकृति में सहायता देने के लिए होते हैं। वे आदर्शों को, प्रतिमाओं को समझाने के लिए होते हैं। परम्परागत चीजों को कण्ठस्थ करने की आवश्यकता शास्त्र-नियमों के कारण मिट नहीं सकती। उनका कण्ठस्थ करना हर एक गायक-वादक का कर्तव्य है। इस बात को केवल रटन्त विद्या का नाम दे कर हम लोग आजकल धुतकार देते हैं कि जन्मसिद्ध, स्वतःसिद्ध गायक को इस रटंत विद्या की क्या आवश्यकता ? यही पक्की बात समझी जाने लगी है। अब हमारे वर्तमान गायकों में कितने जन्मसिद्ध, स्वतःसिद्ध हैं, इसके शोध करना एक बडी जटिल समस्या है। क्या जाने, क्या-क्या मनोरंजक बातें इस संशोधन में निकलेंगी ! जो सचमुच व्युत्पन्न, अद्वितीय सामर्थ्य रखनेवाले कलाकुशल गायक-वादक गुणी होते हैं उनकी कलाकृति का, यद्यपि वह कलाकृति शास्त्रहीन अर्थात् परम्परागत रूढी से निराली भी हो, पर अपूर्व सौंदर्य, अपूर्व माधुर्य युक्त हो, तो उसका अनुकरण सब लोग करते हैं, वही एक रूढी बन जाती है और कुछ समय बीतने पर इसी रूढ़ि का दिग्दर्शक शास्त्रनियम भी बनता है। भैरवी में तीव्र मध्यम, क्या जाने किस कलावन्त ने प्रविष्ट किया, पर इसी विवादी स्वर को एक ऐसे विलक्षण स्थान पर लगाया कि, अब तीव्र मध्यमवाला टुकडा भैरवी में जीवभूत हो गया है। जब तक यह टुकडा नहीं सुनाई देता तब तक श्रोता को भैरवी अधूरी ही रही-सी लगती है; सुननेवाले का जी नहीं भरता, न गायक-वादक का ही जी भरता है; पर यह सब मानते हुए भी यह कदापि नहीं हो सकता कि हर कोई मनमानी अपनी हाँके वह मान्य हो। सर्वसाधारण गायक-वादकों को पूर्व-परम्परा एवं रटंती से ही चलना है। जिसको चीज पूरी कण्ठस्थ नहीं, यदि सीख भी रखी हो तो वह पूरी गाने का अभ्यास न हो, केवल मुखडा ही मुखडा गाते हुए राग का विस्तार करनेवाला कोई गायक यदि राग सही-सही गा सकता हो तो सिवाय इसके कि वह संगीत के शास्त्रीय ग्रंथों का अभ्यास करके गाता बजाता होगा, और क्या हो सकता है। प्रारम्भिक शिक्षा किसी सुरीले गायक अथवा वादक की निगरानी में हुई हो, आकार, इकार, उकार, सरगम, पलटे, तानें अदि रट ली हों, नैसर्गिक कण्ठमाधुर्य प्राप्त हो, शास्त्रग्रंथों द्वारा राग नियम समझकर गा सकना कोई बडी बात नहीं। पर शास्त्रग्रंथों से ही रागों के नियमों का ज्ञान प्राप्त करने के पश्चात् उन्हीं शास्त्रग्रंथों को धुतकार देने की प्रवृत्ति

आजकल हम लोगों में बढ रही है। न परम्परागत चीजों को, न शास्त्रनियमों को सम्हालकर आजकल गाना-बजाना होता है। केवल मनःपूत ऊटपटांग गलेबाजी पर ही जब राग का शृंगार दिखाई देने लगता है तब "इतो भ्रष्टः ततो भ्रष्टः" परिस्थिति देखकर सचमुच जी घबराता है। हमारी सर्वश्रेष्ठ सुंदर रागदारी संगीत का भविष्य संकट में गोते खाता हुआ प्रतीत होता है। अभी हाल ही गुजरे एक जगद्विख्यात कवि की भावना यह थी कि कलावंत की कलाकृति में किसी प्रकार का, न परम्परागत नियमों का, न लोकाचार, शिष्टाचार का बन्धन होना चाहिए। कवि, गायक, चित्रकार, सचमुच निरंकुश हो, तो ही उन्के हृदय की मधुरता जैसी कुछ हो, व्यक्त हो सकती है। यदि यह तत्त्व स्वीकार किया जाय तो हिंदुस्तानी, कर्नाटकी, पाश्चात्य, पौर्वात्य, शिष्टसंमत, लोकसंमत इत्यादि भेद संगीतसे मिट ही जाने चाहिए। चाहे राग हो, धुन हो, हार्मनी हो, ऑरकेस्ट्रा हो, संगीत का व्यक्तिगत ही आविष्कार हो सकता है। जिस किसी व्यक्ति के जैसा कुछ मन में आया, गा बजा दे सकता है। कहते हीं हैं। "गाना रोना कौन नहीं जानता !" मनुष्य स्वभाव में ही यह है। रोने में अवश्य कोई राष्ट्रीय, सामाजिक, प्रादेशिक भेद नहीं होता ; हिंदुस्तानी रोना, कर्नाटकी रोना, पाश्चात्य रोना, पौर्वात्य रोना ये कोई अपने-अपने स्वतंत्र नहीं होते। रोते तो सभी एकसे ही हैं। पर गाना ? गाने में अवश्य ये भेद माने जाते हैं। जब तक राष्ट्रीय, सामाजिक, प्रादेशिक भेद, मनुष्यों की संस्कृति में रहेंगे, तब तक संगीत में भी ये भेद रहेंगे। अखिल मनुष्य जाति का एक ही राष्ट्र बनेगा, एक ही संस्कृति बनेगी तब संगीत के भी ये भेद मिट जाएँगे और ऐसी परिस्थिति में जिस किसी ने जो कुछ गाया-बजाया और उसका परिणाम सब श्रोताओं पर अच्छा हुआ तो वह मान्य होगा। वह संगीत फिर अखिल मनुष्य जाति का संगीत होगा।

(अखिल भारतीय आकाशवाणी के सौजन्य से)

१९

स्वर्गीय पंडित विष्णु दिगम्बर पलुस्कर

स्व. विष्णु दिगंबर पलुस्करजी के सर्वप्रथम दर्शन मुझे १९०८ ईसवी में हुए। इसके कुछ ही दिन पहले बंबई में बादामवाडी में, केनेडी पुल के पास, जहाँ आजकल काँग्रेस हाऊस है, आपने पंजाब से आकर गांधर्व महाविद्यालय की नींव डाली थी। बजाय रोजाना वर्गों के इस स्थान पर संगीत प्रेमियों के लिए हर शनिवार की रात को जलसे किये जाते थे। हरेक जलसे के अंत में, अपने दो खास शिष्य स्व. श्री खांडेकर तथा स्व. श्री ना. मो. खरे को साथ लेकर आप भी गाते थे।

उन दिनों आपके गुरुबंधु श्री अनंत मनोहर जोशी से (जो कि 'अंतु बुवा' नाम से पहिचाने जाते हैं) मैं संगीत की तालीम ले रहा था। बंबई की गुप्त पुलिस (सी. आई. डी.) में मेरे पिता ओहदेदार थे। उन्हें संगीत का बडा शौक था। थोडी सितार भी छेड लेते थे। मेरी और मेरे बडे भाई की संगीत की पढाई के लिए उन्होंनें श्री कृष्णंभट्ट होनावरकरजी को नियुक्त किया। श्री कृष्णंभट्ट होनावरकरजी पतियाला के श्री कालेखाँ के शिष्य थे। संगीत के अद्वितीय अध्यापक की हैसियत से वे उन दिनों बंबई में मशहूर थे। उन्होंनें साल-डेढ साल में मुझे उत्तम स्वरज्ञान दिया। कुछ 'चीजें' और रागों की बढत' भी सिखायी। इनके बाद सन् १९०८ में मैं श्री अंतुबुआ का शिष्य बना। श्री विष्णुबुवा के हर शनिवार की रात को होनेवाले संगीत जलसों में मेरे पिता मुझे ले जाया करते थे। अभी तक मुझे वे जलसे याद हैं। उस समय विष्णुबुवा का भाग्यचंद्र गुण-कीर्ति कलाओं की वृद्धि पाकर प्रकाशमान हो रहा था। आपकी दृष्टि कुछ क्षीण थी; किंतु चेहरा कर्तृत्वशील स्वाभिमानी पुरुष का सा था। आपके गौरवर्ण और सुगठित बदन से देखनेवालों पर आपका गहरा प्रभाव पडता था। पायजमा या पतलून पर फारसियों का सा लंबा काला कोट पहनकर सिर पर कोल्हापूर की फैशन में आप जरीका साफा बांधते थे। आँखों पर काला चष्मा और बूट या पंपशू में आपका व्यक्तित्व निखर उठता था।

परंतु आपकी विशेषता आपकी स्वरलहरियों के साथ ही प्रकट होती थी। आपकी जैसी मधुर और जोरदार आवाज की देन इने-गिने गवैयों में ही मिलती है। यमन में 'बन रे बलैया' ख्याल, पूरिया में 'प्यारे दे गर लागी', बागेश्री में 'कौन गत भई' और खमाज में 'जानकीनाथ सहाय करे तब कौन बिगार करे नर तेरो' भजन आप बहुत ही प्रभावशाली तथा उस्तादी ढंग से गाते थे। मुँह खोलकर, खुली आवाज में गानेवाले क्वचित् ही मिलते हैं। ऐसे ही विशेष व्यक्तियों में सें आप भी एक थे।

मुझे याद है जबकि सन १९१६ में 'गांधर्व महाविद्यालय' सैंडहर्स्ट रोड पर अपनी निजी इमारत में कार्य करता रहा; इसी इमारत में छबाडे, दुबाश लेन में, मैं अपने एक मित्र का मेहमान रहता था। आप विद्यालय की ऊपरी मंजिल पर भजन और 'रामधुन' वगैरह गाया करते

थे। उनका वह गायन मुझे बिलकुल पास बैठकर सुनने का सा आभास होता था। आप जब साप्ताहिक जलसों में गाते थे, तब आपके गुरु बालकृष्ण बुआ की शैली में अच्छी तरह जमकर उस्तादी ढंग से गाते थे। श्रोताओं पर गहरा प्रभाव पडता था। मेरे पिता को वह संगीत बहुत ही पसंद था। यद्यपि मैं छोटा था, दो सालों से संगीत की तालीम पा रहा था, इसीलिए आपके संगीत की रोचकता का अनुभव कर सकता था। आपके जमाने में रेडियो और 'माईक' न थे; होते तो 'माइक' आपके जलसे में लज्जासे मुस्कुराता हुआ कहीं कोने में खडा नजर आता। सिवाय संगीत की कला के आपमें कई महान् गुण थे, जिनके द्वारा आपने अपने गुरुबंधु से ही नहीं किंतु आपके समकालीनों से बढकर अच्छा नाम कमाया है। उस जमाने में हमारा गायक वर्ग व्यभिचारी, सनकी तथा बाहरी दुनिया से किसी प्रकार का संबंध न रखनेवाला अनपढ समाज है, ऐसा माना जाता था। गवैयों तथा बजवैयों की प्रवृत्तियोंके कारण सभ्य और सुशिक्षित समाज में सन्मान का स्थान पाना उनके लिए कठिण था। इस दयनिय अवस्था से आप बडे दुःखी रहते थे। यही कारण है कि आपने निज को तथा अपने शिष्यों को इन बुरी प्रवृत्तियों से दूर रखा। तमाखू या बीडी तो क्या आप सुपारी भी नहीं खाते थे ओर न शिष्यों को ही खाने देते थे। सादे रहनसहन, सुसंस्कृत और सभ्य भाषा का व्यवहार, समय पर काम करने की आदत तथा नियमबद्ध आचरण से आपने विद्यालय के छात्रों के सामने एक पक्का आदर्श खडा किया। इससे विद्यालयको भेंट देनेवालों पर यदि आपकी सभ्यता और विनयशिलता का गहरा प्रभाव पडता तो इसमें आश्चर्य ही क्या?

योजनाबद्ध तथा कल्पनाशील विकास का गुण विष्णु बुवा में पूर्णतया बन पडा था। उनकी योजनाओं से पता चलता है कि एक संगीत शिक्षण संस्था के लिए किन बातों की आवश्यकता है, इसे वे अच्छी तरह जानते थे। संगीत-शिक्षा सफल होने में आवश्यक जो बाते हैं, उनमें गुरु-शिष्यों का सहवास तथा शिष्यों की शारीरिक, मानसिक और व्यावहारिक अनुकूलता को दृष्टिगोचर रखकर श्रेणियाँ बनाना महत्त्वपूर्ण है। इस तथ्य को जानकर आपने अपने छात्रों की दो श्रेणियाँ बनायी थी। एक रोजाना एक-दो घंटों के लिए विद्यालय में आकर संगीत के पाठ लेनेवाले छात्र और दूसरी, केवल संगीत की साधना में दत्तचित्त अपनी आयु उसी कें विकास में लगा देने के लिए तैयार छात्र। दुसरी श्रेणी के छात्रों से नौ-दस साल का एक करारनामा लिखवाकर उनके खाने-पीने तथा रहने-सोने की व्यवस्था विद्यालय में ही कर दी गयी थी। उनको खास तौर पर तालीम दी जाती थी। जहाँ मेरा ख्याल है, ४०।५० छात्र इस विद्यालय से तैयार हो गये होंगे। निस्संदेह गुरुमुख से शिक्षा पानेवाले इनमें इने-गिने ही थे। आपकी आयु के अंतिम १०-१२ वर्षों में विद्यालय का काम बढने से, वृद्धत्व से, संगीत संसार में बढनेवाली चिंताओं से आपको स्वयं तालीम देना कठिन हुआ। आपके ज्येष्ठ और श्रेष्ठ शिष्यों का ही वह उत्तरदायित्व था। यद्यपि विद्यालय में रहनेवाले छात्र उनसे तालीम पाते थे, फिर भी यह कार्य बुवासाहेब की देखरेख में होता था। अपनी सुरीली आवाज, बुद्धिमानी या धूर्तता के कारण, पहली श्रेणी के छात्रों में से कोई चमक उठा हो तो मैं उसे नहीं जानता। मुझे खेदपूर्वक कहना पडता है कि आपके गाने का ढंग जो कि मैंने सुना है,

मानो आज इस संसार से उठ ही गया है । 'गांधर्व महाविद्यालय' की परंपरा को चिरस्थायी बनाने में, दूसरी श्रेणी के छात्रों ने, जो कि विद्यालय में ही रहते थे, काफी हाथ बँटाया है, यह मानना होगा । विद्यालय में रहनेवाले सभी ज्येष्ठ और कनिष्ठ शिष्य पलुस्करजी के निस्सीम भक्त हैं । चाहे मुसीबतों का पहाड क्यों न टूटे, अपनी संस्था के प्रति निष्ठावान बनकर, गुरु की कीर्ति की रक्षा करने के लिये वे आमरण कष्ट उठाते हैं ।

यह तो कोई विशेष बात नहीं कि आजकल का जमाना होड़बाजी का होने से 'एव्हरी थिंग इज् फेअर इन वार एँड लव" जैसे विचार पैदा हो जाय ! परंतु मानना पडेगा कि अपने इच्छित कार्य की महत्ता बुवाजी ने जरूर बढाई है । मेरी राय में हरेक संगीत संस्था को इसी रास्ते पर चलना चाहिए । संगीत की साधना करनेवाले छात्रों में एक श्रेणी ऐसी भी रखी जाय जिसमें छात्र अपने गुरु के सहवास में उन्हीं से तालीम पाए और स्वरों की तथा कलापूर्ण हाथों की कसरत उन्हीं की निगरानी में करें । इसका सीधा अर्थ है कि हरेक विद्यालय का छात्रालय भी एक अंग हो जाय । इसके अभाव में संस्था का नाम रोशन करनेवाले छात्रों की निर्मिति असंभव है; और संगीत में विशेष प्रगति करने की इच्छा करनेवाले विद्यार्थियों को विद्यालयीन वर्गों के अलावा घर पर संगीत की शिक्षा देनेवाले अध्यापक की नियुक्ति करनी पडती है ।

विष्णुबुवा की योजनाबद्धता, कल्पनाशीलता, तथा दूरदर्शिता के प्रमाण स्वरूप हैं :- १) आपका स्वतंत्र रूप से चलाया हुआ संगीत की किताबों का छापखाना और २) वाद्यों का कारखाना । आपको इन कारखानों का भार उठाना, आपकी उस समय की आर्थिक दशा में कदाचित् बडा कठिन मालूम हुआ होगा । द्रव्य रूप से इस समय यदि कोई आपकी सहायता करता तो अपने छापखाने और कारखाने के, गांधर्व महाविद्यालय एक अखिल भारतीय संगीत कार्यालय की तौर पर आज तक सुचारु रूप से चल सकता था । परंतु अपने सामर्थ्य से बढ़कर बोझ उठाने में 'हवाई किलों' की तरह आप सफल न हो सके । बंबई से कर्ज के बोझ के कारण अपना सारा माल असबाब उठाकर आप नासिक गये ।

आप यद्यपि अपने इच्छित कार्य में असफल रहे, आपके बताये हुए रास्ते, अपनाए हुए तरीके वर्तमान संगीत साधकों के लिए बहुत ही उपयुक्त हैं ।

आप बी. ए., एम. ए., तो क्या मैट्रिक भी न थे । शिवाजी, हैदरअली या बादशाह अकबर ने कौनसी मैट्रिक पास की थी ? कलाओं का विकास केवल शिक्षा पर निर्भर नहीं है । आपकी आँखों की रोशनी बचपन में ही किसी दुर्घटना से कम हो गयी थी । फलतः बचपन में ही आपकी स्कूल की पढाई बंद कर दी गयी । आपके पिता के व्यवसाय का संगीत भी एक अंग था । आपकी मधुर आवाज की ओर ध्यान देकर आपके लिए संगीत की पढाई ही अनिवार्य समझी गयी । उस समय तो आपके लिए और कोई चारा न देखकर आपके पिता ने इस कला का आलंबन किया । किंतु पुत्र की उज्ज्वल भवितव्यता का प्रभात देखने वे न रहे । नहीं तो हम जैसे वे भी मानते कि आँखों से संबंधित दुर्घटना एक 'दुर्घटना' न थी बल्कि वह ईश्वरीय 'प्रसाद' था । नियति की गति ही मानो आपको वीणापाणी की साधना में प्रस्तुत

कर संसार का 'पपीहा' बनाना चाहती थी। वरन् आश्चर्य की बात है कि एक हरिकथा करनेवाले गरीब ब्राह्मण परिवार में जन्म लेकर, बिना किसी उच्च शिक्षा के, सिर्फ अपनी बुद्धिमानी, संगीत साधना, कर्तबगारी तथा दृढ निश्चय से कार्य करने की प्रवृत्ति के बलपर उत्तुंग कीर्ति शैल पर विराजित 'श्री' कांत पलुस्करजी अपने सैकडों शिष्यों को आशीर्वाद की छाया देकर, संगीत प्रेमियों पर अपना अटल प्रभाव डालकर, इस लोक से बिदा हुए। अभावों से परिपूर्ण, सहज संगीत की साधना पर, बंबई जैसे बडे शहर में आलीशान निजी इमारत खडी करनेवाले, संगीत की पाठ्य पुस्तकें छापकर तैयार करनेवाले, वाद्यों का कारखाना चलानेवाले, एक खास निजी स्वरलेखन प्रणाली बनानेवाले, जगह-जगह पर संगीत विद्यालयों का निर्माण करनेवाले, और अंत में रामनाम रटते-रटते स्वर्ग सिधारनेवाले, इस महापुरुष पर केवल महाराष्ट्र को ही नहीं, वरन् सारे भारत को गर्व करना चाहिए। केवल अपने को ही नहीं बल्कि अपने परिवार को, अपने समाज को और अपने राष्ट्र को भी संसार में सन्मान का स्थान कमानेवाले व्यक्तियों में से स्व. श्री. विष्णु दिगंबर पलुस्करजी भी एक थे, इसमें संदेह के लिये जरा भी गुंजाइश नहीं है।

भारत के इस महापुरुष को मेरे शतशः नम्र प्रणाम।

(यह वक्तव्य मूलतः मराठी में लिखकर लेखक ने कुछ वर्षों पूर्व आकाशवाणी के पुणे केन्द्र से प्रसारित किया था, जिसका हिन्दी अनुवाद बम्बई के श्री गुणवन्त तावरे ने किया है। -- संपादक)

२०

स्व. श्री राजाभैया पूछवालेजी के प्रति श्रद्धांजलि

श्रीकृष्ण भगवान् के "कर्मण्येवाधिकारस्ते, मा फलेषु कदाचन" उपदेश का अक्षरशः पालन संगीत संसार में यदि किसी नें किया हो, तो वे हमारे स्वर्गीय श्री राजाभैया जी थे, जिनकी संस्मृति में यह श्रद्धांजलि हम लोग अर्पण करने जा रहे हैं । केवल संगीत कला के निरपेक्ष प्रेम के कारण इस महापुरुष का संपूर्ण जीवन इसी कला की सेवा में समर्पित हुआ था । जीवन के पूर्व काल में ग्वालियर संस्थान के एक दफ्तर में श्री राजाभैयाजी काम करते थे । परन्तु संगीत की लगन उनको बचपन से ही लगी थी । उस समय के ग्वालियर के सर्वमान्य संगीत विद्वान स्वर्गीय श्री वामनबुवा देशपांडे तथा स्वर्गीय श्री शंकररावजी पंडित की सेवा दफ्तर की नौकरी भी साथ-साथ सम्हालते हुए श्री राजाभैयाजी ने की जिसके फलस्वरूप लगभग दो-ढाईसौ रागदारी ध्रुवपद एवं ३०० ख्यालों का संग्रह उन्होंने मय गायकी के संपादन किया। इनके अतिरिक्त कुछ छोटे गीत टप्पे, ठुमरी, झूला, सावन इत्यादि तथा सौ-दो सौ तरानेभी उनके संग्रह में थे ।

स्वर्गीय गुरुवर्य भारतखंडेजी को कई वर्षों से ग्वालियर के संगीत-संसार से परिचय प्राप्त करने की उत्कंठा थी। लगभग सन् १९१६ में पंडितजी ग्वालियर संगीत-यात्रा के उद्देश्य से गये । वहाँ बहुत बडे बडे परंपरागत संगीत व्यवसायी विद्वानों से उनका परिचय हुआ, जिन में स्वर्गीय श्री राजाभैय्याजी थे । ग्वालियर के सब संगीत-विद्वानों में से स्वर्गीय राजाभैयाजी पंडितजी को अपने कार्य में अत्यधिक मिली । उसी समय ग्वालियर के स्वर्गीय नरेश माधव महाराज से भी अति घनिष्ठ परिचय पंडितजी को प्राप्त हुआ और वहाँ एक शास्त्रोक्त रीति से चलनेवाली संगीत-पाठशाला खोलने का निश्चय इन दो महानव्यक्तियों ने किया । पाठशाला के अभ्यासक्रम में ग्वालियर में ही प्रचलित एवं वहाँ के लोगों के परिचय के ख्याल, ध्रुवपदादि होना आवश्यक समझकर पंडितजी उनकी तलाश में लगे । इस तलाश में पंडितजी पूर्णतया सफल हुए । जिसका कारण श्री राजाभैया का श्रद्धायुक्त सहकार ही था । वैसे तो ग्वालियर के ख्याल महाराष्ट्र एवं बंगाल में सब गायक लोग गाते-बजाते ही थे और इनका बहुत बडा संग्रह पंडितजी के पास पहले ही इकट्ठा हो चुका था । परन्तु उन पर ग्वालियर की मोहर न थी और स्वयं ग्वालियर में चलाई जानेवाली संगीत पाठशाला में तो ग्वालियर के संमत पाठ उन ख्याल ध्रुपदों के होने चाहिए थे । अतएव इस आवश्यकता की पूर्ति के लिए पंडितजी को स्व. राजाभैया का ही बहुत बडा सहकार प्राप्त हुवा । राजाभैया ने खुले अंतःकरण से निःसंकोच उनको जितने ख्याल, ध्रुपद, तराने, टप्पे, ठुमरियाँ याद थे, सब पंडितजी की संगीत सेवा में स्वरलिपि बद्ध कर के अर्पण किये । ग्वालियर जाने से पूर्व पंडितजी श्रीमल्लक्ष्यसंगीत, हिंदुस्तानी संगीत पद्धति के प्रथम ३ भाग, अभिनवरागमंजरी, गीतमालिका के २३ अंक, ये सब प्रकाशित कर चुके थे । परन्तु पाठशाला के उपयोग के लिए क्रमिक पुस्तकमाला लिखने

की आवश्यकता पडी और उसमें ग्वालियर प्रणाली से गाए जानेवाले ख्यालों को स्थान देना उचित ही नहीं, वरन् आवश्यक जान पडा। इसी विचार के फलस्वरूप हिंदुस्तानी संगीत पद्धति की क्रमिक पुस्तमालिका छः भागों में प्रसिद्ध हुई, जिसमें स्वर्गीय राजाभैया की सहायता बहुत मिली। अस्तु। इन गीतों कें संग्रह के कार्य के अतिरिक्त ग्वालियर की संगीत पाठशाला के, जो आज भी माधव संगीत महाविद्यालय के नाम से लोक विदित है, संचालन में भी स्व. राजाभैयाजी का ही प्रमुख अंग था। पंडित भातखंडेजी को राजाभैया अपने गुरु मानते थे, और उन्हीं की सूचनाओं के अनुसार उन्होंने माधव संगीत विद्यालय बडी धूमधाम से चलाया और इसमें पूर्णतया यश संपादन किया। यह कहना अतिशयोक्ति न होगा कि स्व. राजाभैयाजी में ही इस पाठशाला के प्राण थे। इसी पाठशाला से उन्होंने प्रभावी गायकों के रूप में अपने अनेक शिष्यों को संगीत संसार में कार्य करने के लिए भेज दिया।

श्री राजाभैया को व्यक्तिशः तो मैं एक अति सुसंस्कृत एवं साधुवृत्ति के पुरुष समझता हूँ। प्रेम की मूर्ति थे। कपट का लवलेश भी उनके स्वभाव में था नहीं, कभी किसी के प्रति रागद्वेश उनके स्वप्न में भी न था। सदा सर्वदा आनंदी वृत्ति, विशाल हृदय, दयार्द्र अंतःकरण इत्यादि गुणों से युक्त, सब के साथ प्रेम का बर्ताव करनेवाले महापुरुष थे। उनकी गायकी का प्रभाव अच्छे गायक वादकों पर पडा एवं वे सब उनको आदर की दृष्टि से देखते थे। उनका वास्तविक नाम बालकृष्ण था और सचमुच वैसे ही बालकृष्ण वृत्तिके ही मूर्ति राजाभैया थे।

स्वयं मेरे लिये तो वे एक परमपूज्य ज्येष्ठ भ्राता के स्थान पर थे। उनका मुझ पर गाढ प्रेम था। अभी हाल मैं मियाँ तानसेन के उर्स में ग्वालियर गया था तब उनके दर्शनार्थ उनके घर गया था। मेरे वहाँ पहुँचते ही उन्होंनें बडी आतुरता के साथ मुझे गले लगाया और प्रेमाश्रुसिंचन करने लगे। मुझे बाबुराव करके पुकारते थे। कहने लगे, "बाबुराव, मैं तो अब कह नहीं सकता कितने दिन जीऊंगा। मैं तैयार हूँ, जब ईश्वर मुझे बुलाए। परन्तु ईश्वर से बार-बार भीख मांगता हूँ कि तुम्हें वह दीर्घायुषी करें और तुम्हारें कार्य में तुमको संपूर्ण यश प्राप्त करा दें।" उन्होंनें मुझे गाना सुनाने की आज्ञा दी और मैं दो बार उनके आगे गया। उनका मन प्रसन्न हुआ। उस समय यही लगता था कि इस आनंदोल्हास से उनके शरीर की प्रकृति में सुधार होगा। किसको क्या खबर थी कि यह उल्हास बुझ जानेवाली ज्योति का अंतिम प्रज्ज्वलन था ?

पिछले रविवार (दि. १-४-५६) के संध्यासमय वे पूर्ण ज्योति में विलीन हुए। शरीरावस्था ७६ वर्षों की थी। संगीत-संसार में इस महापुरुष का नाम एवं चारित्र्य चिरस्मरणीय रहेगा, इसमें संदेह नहीं।

ॐ शान्तिः शान्तिः शान्तिः।

(अखिल भारतीय आकाशवाणी के सौजन्य से)

२१

आफताबे मूसीकी उस्ताद फैयाज खाँ : श्रद्धांजलि

हिंदुस्तानी संगीत-संसार में आज अंधकार हो गया। इस कला का सूरज अस्तमान हो गया। आज लगभग ६० वर्ष संगीत के वातावरण के उच्चतम स्तर पर भ्रमण करते हुए संगीत-प्रेमियों को उज्ज्वल ध्वनि ऐश्वर्य का अनुभव करा देनेवाला फरिश्ता अपने धाम चला गया। अब हम लोग कैसे, कहाँ से उस सुख का, उस आनन्द का अनुभव करेंगे जो स्वर्गीय खाँ साहब अपने गले से निकलते हुए ध्वनिसौंदर्य से कराते थे। हमारी संगीत को हुई हानि का कोई पार नहीं है, जो मेरे पूज्य गुरुवर फैयाज खाँ साहब के परलोकवास से हुई है। क्या वह हानि भर आ सकती हैं ? कभी नहीं।

आज से लगभग ३३ वर्ष पूर्व जब मैं बडौदा पहुँचा, तब प्रथम मुझे खाँ साहब के दर्शन का सौभाग्य प्राप्त हुआ। मेरे पिता मेरे साथ थे। बड़ौदा के एक बाजार में हम लोग कुछ सौदा खरीदने गए थे। वहाँ खाँ साहब भी उसी कार्य के लिए बाजार में पधारे हुए थे। बड़ौदा में खाँ साहब के ही पास सीखने के लिए स्वर्गीय पंडित भातखंडेजी की सिफारिश से मैं गया हुआ था। मेरे पिता ने खाँ साहब की ओर इशारा करते हुए कहा, "ओ देख, तेरे उस्ताद, जिनके पास तालीम लेने तू यहाँ आया है।" मैंने देखा, तो एक नितान्त सुन्दर रुबाबदार मूर्ति, सफेद पायजमा और पतला कामदार सफेद अंगरखा, जिसके अन्दर से एक रंगीन जाकिट चमकता था, पहना हुआ, और सिर पर एक गोल भरजरीदार टोपी टेडी दी हुई, चेहरे पर जोश की सुर्खी नजर आयी। देखते ही मैं आनन्द से लगभग नाचता रहा। पिताजी ने मुझे खाँ साहब के पास ले जाकर मुझसे पैलगी कराकर मेरी उनसे पहचान करा दी। खाँ साहब ने दुवा दे कर कहा, "अच्छा बेटा, खुश रहो। अब किसी दिन आकर मुझसे मिलना, मैं तुम्हें नाड़ा बाँधकर तुम्हारी तालीम शुरू करूँगा।" खैर, नाड़ा बँधवा कर मैं खाँ साहब के घर जाने लगा। यह वाकया अगस्त १९१७ का है। तब से सन् १९२२ तक मैं बड़ौदा रहा और मेरी तालीम चलती रही।

संगीत के उस्तादों के संबंध में मैं बहुत कुछ सुनता था कि वे लोग शागिर्दों से अनजानी खिदमतें लेते हैं, उनकी बहुत परीक्षा करते हैं, अपने बाल-बच्चों को शागिर्दों से लुक-छिपकर असली तालीम देते हैं इत्यादि। पर खाँ साहब के संबंध में मेरा अनुभव इससे बिलकुल उलटा रहा। अपने और कार्यों में व्यस्त होते हुए भी यदि रात के दस-बारह बजे तक भी मैं उनके घर पहुँचता तो मुझे पास बिठाकर बताते। विशेषतः मेरे स्वर्गीय गुरुवर पंडित भातखंडेजी के प्रति खाँ साहब के मन में आदर और प्रेमभाव था और उनका भेजा हुआ होने से मुझ पर खाँ साहब विशेष कृपा रखते थे। मुझे किसी अन्य काम में मन न लगाते थे। यदि स्वयं कुछ सेवा करने जाऊँ तो रोकते थे। खाँ साहब का प्रेम अभी तक मुझ पर वैसे ही रहा।

खाँ साहब एक गंभीर प्रकृति के परन्तु प्रेम से भरे हुए व्यक्ति थे। जितना गंभीर और मधुर उनका कंठस्वर था उतना ही गंभीर और प्रेमी वह हृदय था, जिससे वह अनुपम कंठस्वर एवं चिरस्मरणीय राग विलास व्यक्त होता था और सहस्त्रों आबालवृद्धों को अपनी ओर खींच लेता था। अब वह कंठस्वर, वह रागालाप, वह सुहावना मुखविलास, वह मनोहर वाणी, वह प्रत्यक्ष मूर्ति, जो स्वयं कोई जीता-जागता राग ही श्रोताओं में अपनी कहानी कहती हुई मालूम होती थी, सदा के लिए परब्रह्म में विलीन हो गई।

खाँ साहब की गायकी का वर्णन मैं किन शब्दों में करूँ ? रागदारी संगीत से प्रेम रखनेवाला ऐसा कौन व्यक्ति है, जिसने खाँ साहब का गंभीर और श्रोताओं के हृदय तक पहुँचकर उसमें आनन्दोर्मियाँ उठानेवाला कंठस्वर, किसी भी राग की जीती-जागती मूर्ति सामने खडी करके जादूगर की भाँति उसको हँसाने-रुलानेवाला राग, शृंगार, मनमोहनी रीति से किए हुए शब्दोच्चार, किंबहुना स्वर, लय की भाषा में आत्मनिवेदन न सुना हो ! लगभग ७० वर्ष की अवस्था में घनगंभीर कंठस्वर में इस नए संसार में भला कौन गा सकता है ? ख्याल गायकी में नवज्योति उत्पन्न करके उसको चमकती रखनेवाला यह पुजारी चला गया। देव द्वार सूना पडा है। अब हम लोग किस अधिकार से गाएँ-बजाएँ ? अब दूसरे फैयाज खाँ साहब कहाँ से लायेंगे ? मेरे लिए तो रागदारी संगीत की दुनिया ही मिट गई।

खाँ साहब के चरणों में मेरा शतशः नम्र प्रणाम।

ईश्वर खाँ साहब की आत्मा को शान्ति प्रदान करें।

(अखिल भारतीय आकाशवाणी के सौजन्य से)

२२
उद्घाटन भाषण

उपस्थित सज्जनो और देवियो,

बहुत प्रसन्नता का सुयोग है कि मुझे आज इस सभा में सम्मिलित होने का अवसर मिला। यह सभा संगीत-शिक्षकों की है, और मैं भी एक संगीत-अध्यापक ही हूँ। पूर्वकाल में किसी समय मैं एक छोटा-मोटा गायक भी था, पर आज इस ढलती अवस्था में मेरा गायकत्व अब गौण है। वैसे भी मेरा जीवन अधिकतर संगीत-अध्यापन कार्य में ही बीता है और अब भी वही कार्य कर रहा हूँ अतएव यह मेरे बांधवों की सभा है। यशस्वी गायक वादक गण हम संगीत-अध्यापकों पर दया दृष्टि से कृपा रखते हैं। कहते हैं "अरे ये निरे गायन मास्टर हैं गवैया तो निराला होता है" अवश्य यह उनका कहना मान्य है। पर नत्थन खां, तानरस खां, इमदादा खां सितारिये, बंदेअली खां बीनकर, बालकृष्ण बुवा इचलकरंजीकर, अल्लादिया खां, अब्दुलकरीम खां, तथा आफताबे मूसीकी फैयाज खां साहब इत्यादि अग्रगण्य गायकों- वादकों के उस्तादों के नाम कितने लोग जानते हैं ? जिन्होंनें इन गायक-वादकों को प्रकाशमान किया वे लोग संगीत-अध्यापक ही थे। प्रवीण गायक वादक तो थे ही पर महफिलों में गाकर लोगों को रिझाना उन्होंने पसंद न किया होगा। पर जैसे अंग्रेजी में एक कहावत है - ..." Every tree is known by its fruit" अर्थात् फल का पेड अच्छा अथवा बुरा है, उसे उसका फल चखकर भाँपा जा सकता है। इसी प्रकार जिस गुरु का शिष्य ऐसा चमके कि जिसका नाम अखिल देश एवम् इतिहास में एक आदर्श के रूप में लिया जाता हो, वह गुरु एक अधिकारी पुरुष होना ही चाहिए। मेरे एक गुरुबन्धु जब गायक, वादक तथा संगीत-अध्यापक की तुलना की चर्चा उपस्थित होती थी तब कहते थे "अरे हमलोग - वे भी एक संगीत-अध्यापक कहिए - तो गायक वादकों के गढने बाले हैं, महफिलों में लोगों को रिझाने वाले नहीं हैं। संगीत-श्रोताओं के सम्मुख अपने शिष्यों के गायन-वादन रूप में संगीत कला का आदर्श रखने वाले हम लोग हैं। आपद्धर्म के समान कुछ लोगों को यह बात अवश्य प्रतीत होगी तथापि मेरे उक्त गुरु बन्धु के विधान में कुछ तथ्य अवश्य हैं।

पाश्चात्य देशों के संगीत-संसार में संगीत अध्यापक तथा संगीत-सभा में गाने बजाने वाले ऐसे दो स्वतंत्र वर्ग संगीत व्यवसायी लोगों के माने गये हैं। वहाँ संगीत अध्यापक महफिल में गाने बजाने का कार्य नहीं करते और न महफिल में गानेवाले संगीत अध्यापक का कार्य करते हैं। यह व्यवस्था वहां भी तब हुई होगी जब संगीत छात्रों की संख्या बढने लगी, यहां तक कि शिक्षा-संस्थाओं के निर्माण की आवश्यकता आ पडी। उसके पूर्व गुरु शिष्य परंपरा वहां भी प्रचलित थी क्योंकि छात्रों की संख्या बहुत मर्यादित थी। संगीत में विशेष अनुकूल कंठस्वर व कुशाग्रश्रवण क्षमता रखने वाले व्यक्ति ही किसी सर्वमान्य प्रतिष्ठित कलाकार के पास जाकर वर्षों उनके साथ रहकर संगीत कला प्राप्त कर लेते थे। हमारे यहाँ भी यही प्रथा

अभी अभी चंद वर्षों तक प्रचलित थी । अब समय-परिवर्तन के कारण यहां भी गुरु शिष्य परंपरा प्रचलित रखना असम्भव सा ही हो गया है ।

विगत काल में राजाश्रय था, इसलिए गायक वादकों को उदर-निर्वाह की चिन्ता नहीं रहती थी । केवल अपने अन्नदाता की इच्छा, आदेश के अनुसार कभी दरबार में जाकर गाना-बजाना बस यही उनका कार्य था, शेष सब समय वे मुक्त ही रहते थे । ऐसी परिस्थिति में उनको शुल्क लेकर किसी को संगीत शिक्षा प्रदान करने की आवश्यकता नहीं थी । कोई उनके पास सीखने आये तो उसको प्रथम दीक्षा-जिसको गंडा अथवा नाडाबंधी कहते थें देकर अपना शिष्य बना लेते थे । इस गंडाबंधी में उच्च धार्मिक भावना थी । जिसको गंडाबंध शागिर्द बना लिया हो, उसको लगभग गुरु के कुटुंब का ही एक व्यक्ति समझा जाता था । अध्यापन कार्य तो गुरु की लहर पर निर्भर था । शिष्य को प्रातःकाल प्रतिदिन मन्द्रषड्ज के साधन में, जिसको खरज भरना कहते हैं - जुटाकर, महीनों तक कोई पाठ पढाने का नाम नहीं, शिष्य से नौकर की भाँति चाहे जो काम कराये जाते थे । झाडू लगाना, बाजार से सौदा लाना, उस्ताद के पैर दबाना इत्यादि-इत्यादि । कही एकाध समय उस्ताद की इच्छा हुई तो कुछ प्रसाद मिलता था । पर गुरु घर में जो संगीत चर्चा अन्य गायक वादकों के साथ होती रहती थी उसमें कोई प्रत्यवाय (बाधा) नहीं था. उस समय के उस्तादों की बातचीत तो संगीत के ही संबंध में होती थी, क्योंकि अन्य किसी विषय से वे परिचित थे ही नहीं । उस्ताद का सभागायन कहीं होता तो उसमें भी शिष्य के लिए मुक्त द्वार ही था, शिष्य को अपने साथ गुरुजी ले ही जाते थे । इन बातों पर हम लोग हंसते हैं, पर जरा सूक्ष्म विचार करके सोचा जाय तो इस गुरु शिष्य परंपरा में बहुत कुछ लाभदायक गुण थे । महीनों तक षड्ज साधन में बिताना आजकल हम लोगो को व्यर्थ समय नष्ट करना जैसा प्रतीत होता है । पर नहीं, कंठस्वर में स्थिरता, ओज एवम् श्वास नियंत्रण के लिए यह साधना अत्यावश्यक है । जब तक कंठस्वर पर अधिकार प्राप्त न हो, कांपते हुए, हांफते हुए, रूखे सूखे गले से गाना, न सुर में, न राग में संभव होगा न कान सुरीले होगें । बीच बोने के पूर्व भूमि हल जोतकर नरम कर लेनी चाहिए । इसी प्रकार किसी राग को, किसी गीत को गले में बिठाने के पूर्व गले को अधिकार में लाना आवश्यक है ।

आजकल परिस्थितिवश किसी के पास महीनों तक खरज भरने को न समय है, न उतना किसी को धीरज है । "कितने दिन में हमें गाना आएगा " यह प्रश्न पूंछने वाले अनेक छात्र मेरे लखनऊ के कालेज में भरती होने के लिए आते थे । सिर के बालों की भांति कितने दिन में आने वाली वस्तु संगीत नहीं है । विगत काल से उस्ताद लोग महीनों, वर्षों तक यदि षड्ज साधन में लगाते थे तो वह ठीक था । शिष्य से सेवा लेना, यह भी संभव है उस गुरु शिष्य परम्परा का एक अंग ही था । खरज साधन और गुरु सेवा ये दो कसौटियाँ छात्र अपने ध्येय में अर्थात् संगीत में प्रावीण्य प्राप्त करने के ध्येय में - कहां तक पक्का, कहां तक मजबूत है उसे जांच करने के लिए थीं । इसके अतिरिक्त प्रत्यक्ष शिक्षा आरम्भ होने के पहले गुरु घर में होती हुई संगीत चर्चाएं जिनमें कि गायक वादक लोग पुरानी परम्परागत रचनाएं भी

गाया-बजाया करते थे - उस्तादों के संगीत सभाओं में होने वाले गायन-वादन प्रयोग एवं कलाकारों की साथ-संगति इत्यादि के द्वारा छात्र के कान पहिले ही सूरीले रागीले हो जाते थे, कई पुरानी रचनाएं उसकी सुनी हुई होती थी। कुछ उसमें से जिव्हाग्र भी होती थीं। इतनी पूर्व तैयारी होने के पश्चात् प्रत्यक्ष शिक्षा में उसे रुचि होती हो एवं लगन के साथ उस्ताद के पढाये हुए पाठ वह दुहराता होगा, इसमें आश्चर्य ही क्या ?

पर आज वह परिस्थिति नहीं रही। गायक-वादकों का राजाश्रय छट गया। उदर-निर्वाह के लिए संगीत परिषदों में अथवा खानकी महफिलों में गाने बजाने की आवश्यकता आ पडी है। संगीत-अध्यापकों को घर-घर भटकते हुए प्रायव्हेट ट्यूशन करते हुए मासिक शुल्क, मासिक वेतन द्वारा अपना उदर निर्वाह करना पड रहा है। प्राचीन समय में दरबार हाल में अथवा किसी धनी व्यक्ति के घर के सभा मंडप में सवा सौ श्रोताओं को अपना गाना-बजाना सुनाना पडता था परन्तु अब उसके स्थान पर गायकों को संगीत-परिषदों में हजारों श्रोताओं को, जिनमें प्रदेश के मंत्री महोदय से लेकर होटल के छोरे तक, सब सामाजिक स्तर के व्यक्ति रहते हैं, रिझाना पडता है। "भिन्न रुचिर्हि लोकः" के न्याय से फलतः आज के गायकों को हरफन मौला बनना पडता है।

विगतकाल में जहां दो चार ही भूले भटके छात्र किसी नामी कलाकार के पास दौडते थे, वहां दो सौ-चार सौ छात्र संगीत सीखने वाले हो गये हैं। अतएव संगीत-शिक्षण संस्थाएं, स्वरलिपियां एवं पाठ्य पुस्तकों की आवश्यकता स्वभावतः ही उत्पन्न हुई है। प्राचीन परम्परा के कुछ लोगों का विचार है कि यह सब निरर्थक है, इससे गाना-बजाना नहीं आता। इस विचार से तो केवल संगीत के ही क्षेत्र में क्यों, अन्य सब सांस्कृतिक क्षेत्रों में भी भाषा की लिपि, पाठ्य पुस्तकें, शिक्षा केन्द्र निरर्थक ही समझना चाहिए। अति प्राचीन समय में क्या वेद, क्या पुराण, क्या दर्शन, काव्य इत्यादि सब कण्ठस्थ करने पडते थे। क्योंकि उस समय लिपि नहीं थी। पर क्या यह लिपि भी परिपूर्ण है ? क्या लिपि में जिन-जिन शब्दों पर जोर देना होता है उन पर कोई वैसे चिन्ह होते हैं ? मान लीजिए कि एक वाक्य है "मैं आज रायपुर जा रहा हूँ" यही वाक्य उसमें आये हुए शब्दों पर क्रमशः जोर देते हुए कहा जाय तो इसी एक वाक्य के छः भिन्न भिन्न अर्थ-आशय होंगे। उदाहरणार्थ "आज रायपुर कौन जा रहा है" के उत्तर में "मैं" पर जोर देकर वाक्य कहा जाएगा। "आप रायपुर कब जा रहे हैं " इस प्रश्न के उत्तर में "आज" पर जोर देकर कहा जायगा। 'आप आज वहां जा रहे हैं के उत्तर में "रायपुर" पर जोर देकर बोला जायगा। "क्या आप आज रायपुर नहीं जा रहे हैं" ? के उत्तर में "जा" पर जोर देकर बोला जायेगा। "क्या आप को आज रायपुर जाना है ना ? के उत्तर में "रहा हूं" पर जोर देना होगा। अतएव लिपि सम्पूर्ण न होते हुए भी केवल सन्दर्भ के द्वारा यही वाक्य उचित शब्दों पर जोर देकर कहा जाएगा। इसी प्रकार संगीत स्वरलिपि भी प्रस्तुत राग में आवश्यक यथायोग्य स्वरोच्चारों के अनुसार पढी जायगी। जिस प्रकार अन्य सब विषय उसके निरासाहित्य पढकर समझ में नहीं आते, उसके लिए गुरुमुख से ज्ञान एवं अनुभव की आवश्यकता होती है उसी प्रकार संगीत में भी स्वरलिपि पाठ्य पुस्तकों के होते

हुए गुरुमुख से विद्याग्रहण करने की आवश्यकता होती है । लिपि एवं पाठ्य पुस्तकों की आवश्यकता तभी उत्पन्न हुई जबकि छात्रों की संख्या बहुत बढ गई । पर प्रत्यक्ष बोलचाल में केवल लिपि ही काम नहीं देती, भाषा बोलने वालों के सम्पर्क में आने पर ही यथोचित उच्चार, यथोचित कंठस्वर के उतार-चढाव सधते हैं । कोई व्यक्ति किसी भाषा लिपि से परिचित होते हुए भी यदि उस भाषा के प्रत्यक्ष सम्भाषण में रहते हुए स्वभाव से परिचित न हो तो वह निराक्षर पढने वाला ही रहेगा । उसमें अर्थ कुछ न होगा । इसी प्रकार निरे स्वरलिपि में लिखें हुए स्वर तथा उनमें आनेवाले गीत के शब्द पढने से गीत का यथोचित परिणाम सुनने वाले पर न होगा । इसी कारण गुरुमुख से उस गीत को सुनकर सीखने की आवश्यकता रहती है कि वह किस प्रकार गाया-बजाया जाता है इस प्रकार गुरुमुख से कई रचनाएं सुनकर उनकी विशिष्ट्य परम्परा, जिसको हम लोग आज घराना कहते हैं - ठीक समझ में आने के पश्चात केवल स्वरलिपि द्वारा भी गीत ठीक गाया-बजाया जा सकता है । पर सामुदायिक शिक्षा में स्वरलिपि तथा पाठ्य पुस्तकों की आवश्यकता तो रहेगी ही ।

आज की शिक्षा प्रणाली में स्वरज्ञान तथा तालों का पर्याप्त परिचय क्षात्रों को आरंभ में ही कराया जाता है । शिक्षा में अध्यापक पाठ्यपुस्तकों में दिये हुए पाठों के आधार पर सब राग एवम् उनकी परम्परागत रचनाएँ स्वयम् बार-बार दुहराते हुए क्षात्रों से दुहरवाते रहते हैं । स्वरज्ञान व तालज्ञान रखते हुए संगीत श्रेणी में क्षात्र एक ही स्तर के नहीं होते । इनमें कुछ के श्रवण कुशाग्र नहीं होते । जो राग यथोचित स्वरोच्चार ग्रहण कर लें तो कुछ क्षात्रों के गले साफ एवम् मधुर नहीं होते, चाहे उनके कान श्रवण कुशाग्र क्यों न हों । ऐसे भिन्न-भिन्न अंग स्वभाव के छात्रों की श्रेणी चलाना आज एक समस्या ही है । ऐसे छात्र जिनमें संगीत साधना के लिए आवश्यक सब गुण हो सौ में पांच न होंगे । संगीत साधन के लिए आवश्यक सब गुणों के स्वभावतः धनी व्यक्ति को भी वातावरण, आर्थिक परिस्थिति, समय सुलभता अनुकूल हो तभी वह संगीत कला में प्रगति कर सकता है । आज अभी तक वह समय नहीं आया है कि संगीत में अनुकूल कंठस्वर श्रवण कुशाग्रता, लय का अवधान रखने वालों को ही संगीत शिक्षा केन्द्रों की श्रेणियों में प्रवेश दिया जाए तथा कंठस्वर की जाति उच्चता-नीचता की मर्यादा, रसग्रहण इत्यदि के अनुसार क्षात्रों की श्रेणियां बनाई जाय । आज कल तो आवाज चाहे मोटी, भारी ढाले स्वर की हो, चाहे पतली ऊंचे स्वर की हो, क्षात्रों को एक ही श्रेणी में इकट्ठा बिठाकर सिखाया जाता है । क्षात्रों की सांगीतिक अनुकूलता प्रतिकूलता की दृष्टि से उनका चुनाव तथा श्रेणियों की रचना करना कठिन है क्योंकि शिक्षा केन्द्रों की आर्थिक क्षमता इतनी नहीं है कि गिने चुने क्षात्रों की श्रेणियों का एवम् कंठ स्वर के अनुसार केवल ध्रुवपद शैली, ठुमरी शैली, टप्पाशैली की स्वतंत्र श्रेणियों का प्रबंध शैलियों के विशेषज्ञ अध्यापक गण रखकर कर सकें । पर संगीत शिक्षा केन्द्रों का यह एक ध्येय होना चाहिए कि प्रथम तीन वर्षों तक एक सर्व साधारण पाठ्यक्रम रखकर ध्रुवदशैली, ख्याल शैली, ठुमरी टप्पा शैली, इत्यादि में छात्रों के कंठस्वर एवम् अंग स्वभाव के अनुसार पाठ्यक्रम रखना चाहिए ! पर इसमें केन्द्रों को द्रव्य सहायता की अत्यन्त आवश्यकता है । इस समय यही हो सकता

है और हो भी रहा है कि पांच वर्षों का एक सर्व साधारण पाठ्यक्रम चलाकर तत्पश्चात् वे क्षात्रगण जिन्हें संगीत में विशेष प्रगति करने की इच्छा हैं किसी सर्वमान्य विशेषज्ञ के पास जाकर उनसे शिक्षा लेते हुए आगे बढे । प्रयोगात्मक संगीत में निष्णात कलाकारों को संगीत परिषदों से रेडियो से एवम् उनके भक्त लोगों से पर्याप्त धन लाभ होता है । इन कलाकारों की मासिक आय किसी प्रथम श्रेणी के सरकारी अधिकारियों के वेतन से कम नहीं हैं । वे कलाकार शिक्षा केन्द्रों में संगीत अध्यापन तो अलग रहा, वर्ष भर में दो तीन महीनो के लिए केन्द्र के छात्रों को केवल अपना गाना-बजाना आदर्श रूप में सुनाने के लिए भी यदि उनको बुलाए जाय तो प्राप्य नहीं रहते हैं । उनमें आर्थिक हानि है, यह उनकी भावना रहती है । संगीत शिक्षा केन्द्रों में उनको रखना केन्द्रों की आर्थिक क्षमता देखते हुए असंभव है और वह निष्फल भी सिद्ध हुआ है । कुछ केन्द्र ऐसे हैं, जिनकी आर्थिक क्षमता इतनी है कि वे बडे बडे वेतन देकर अग्रगण्य कलाकारों को सदा के लिए अध्यापन कार्य के लिए नियुक्त कर सकते है और ऐसी समर्थ संस्थाओं में यह करके भी देखा है पर अभी तक कोई निष्णात सर्वमान्य कलाकार उन संस्थाओं से भी तैयार होकर निकला नहीं । इससे यही सिद्ध होता है कि अन्य शिक्षा केन्द्र जो चले रहे हैं, जिनमें अनुभवी अध्यापक, जो प्रयोगात्मक संगीत में कुछ अधिकार रखते हैं, कार्य कर रहे हैं, वे ही ठीक हैं । वैसे तो "गाना रोना किसको नहीं आता" यह कहावत एवम् उसके उलटे "कलाकार वही होता है जिसमें जन्मतः ही संगीत के लिए अनुकूल होते हैं " दोनों अपने स्थान पर ठीक ही हैं । पर बिना संगीत के मनुष्य जीवन पशु जीवन ही रहता हैं । संगीत सुनने की इच्छा, मैं समझता हूं, मनुष्य मात्र में होती है । उनमें से एक प्रतिशत व्यक्ति भी संगीत सीखने की इच्छा रखता है, तो भी संगीत छात्रों की संख्या पर्याप्त बढ जाती है । यहां तक कि व्यक्तिगत अध्यापन तो दूर रहा सामुदायिक शिक्षा केन्द्रों की संख्या भी, जो आज कार्य कर रहे हैं, पर्याप्त नहीं है ।

जैसे मैं पहले ही कह चुका हूं कि आधुनिक शिक्षा में स्वर ज्ञान, ताल ज्ञान, आरंभ से ही कराकर तत्पश्चात् राग, परंपरामत रचनाएँ, उनकी गायकी इत्यादि सिखाया जाता है । पाठ्य पुस्तकों के आधार पर पाठ्यक्रम, परीक्षाएं इत्यादि सब कुछ हैं । पर इन सब सुविधाओ के ही फलस्वरूप छात्रों के नित्य नियमित यथोचित एवम् पर्याप्त स्वाध्याय करने की ओर बहुत दुर्लक्ष हो रहा है । छात्रों के मस्तिष्क में संगीत लिखा रहता है, पर कंठस्वर में तथा वादन के छात्रों के हाथ की उंगलियो में लिखा नहीं रहता क्योंकि अभ्यास नहीं है । फलतः संगीत केन्द्रों से शिक्षा एवम् उपाधियाँ प्राप्त किए हुए छात्रों में अधिकतर ऐसे ही होते हैं जो अपने मस्तिष्क से गाना-बजाना करते है गले से अथवा हाथ से नहीं कर सकते । शिक्षा श्रेणी में भी छात्र पाठ्य पुस्तक में दी हुई स्वरलिपि पढते हुए अध्यापक के साथ-साथ उसी को सुनते हुए दुहराते रहते हैं । कान एवम् आंखों में यह शिक्षा विभाजित होती है । संगीत का प्रवेश द्वार तो कान है आँखे नहीं तथापि ऐसी द्विदली शिक्षा में आँखें कानों पर मात करती हैं और सीखे हुए पाठ मस्तिष्क में पहुचते हैं न कि गले के साथ में । शिक्षा लेते समय पाठ्यपुस्तक छात्रों के सन्मुख कभी नहीं रहनी चाहिए, न उसके स्वाध्याय में भी पाठ्य पुस्तके सन्मुख रहनी

चाहिए। पाठ्य पुस्तकें तो केवल संगीत रचनाएँ सुरक्षित रखने के लिए हैं ताकि उनके विस्मृत हो जाने पर उनमें देखकर पुनः स्मृति जागृत की जा सके। संगीत एक श्रवण विद्या है, यह सत्य नहीं भूलना चाहिए।

संगीत अध्यापन भी एक महत्त्वपूर्ण एवम् उत्तरदायित्वपूर्ण कार्य है। गायन में छात्रों के कंठस्वर एवम् वादन में उनकी उंगलियां ये दोनों अध्यापक के हवाले की हुई मूल्यवान एवम् नाजुक वस्तुएं हैं, सुन्दर स्वरूप देना उसका परम पवित्र कर्तव्य है। इनको यथायोग्य संस्कार न देकर भलती ही रीति से, ऊटपटांग लिखना, उदाहरणार्थ कंठस्वर की जाति, शक्ति, ऊंची मर्यादा, श्वास नियंत्रण की क्षमता पर ठीक लक्ष्य न करके सिखाकर उसको सदा के लिए बिगाड देना, एक भारी अपराध है।

एक संगीत अध्यापक को, चाहे वह भले महफिल में गाने बजाने का अभ्यस्त न भी हो, अच्छी सुरीली संगीत रचनाओं के यथोचित स्वरोच्चार शब्दोच्चार में कुशल, ताल पर अच्छा अधिकार रखने वाला होना ही चाहिए। प्रथम दो तीन वर्षों की श्रेणियां सिखाते समय अध्यापक को चाहिए कि वह स्वयम् अपने कंठ से क्षात्रों को राग एवम् उसकी रचनाएँ बार-बार सूनाता रहे। इसलिए उसका अपना कंठस्वर पर्याप्त अभ्यस्त होना चाहिए। अपने गाने-बजाने से छात्रों पर प्रभाव डालने वाला अध्यापक ही क्षात्रों का विश्वास पात्र होगा। नहीं तो क्षात्रों के मन में आदर की भावना उसके लिए नहीं होगी।

अध्यापक को सदा क्षमाशील, सहनशील रहना चाहिए। क्षात्रों पर गुस्सा करते हुए सिखाना अच्छा नहीं होता। गुस्से में स्वयम् बेसुरा बेताला होने का डर रहता है। क्षात्रगण तो गलतियाँ करते ही रहते हैं। उन पर बिगडकर उनकी गलतियाँ दुरुस्त करने से उसका कुछ फल नहीं होता। ठीक गलती समझाते हुए, अपने गले से शुद्ध उच्चार उनको सुनाते हुए उनको सिखना चाहिए। श्रेणीमें छात्र यदि व्रात्यपन करते हैं, चलते हुए पाठ्यक्रम पर ध्यान नहीं देते तो उसको यही समझना चाहिए कि स्वयं अध्यापक में ही कोई कमी है। राग नियम, संगीत शास्त्र की परिभाषा, ताल नियम, गीत प्रबंधों की रचनाएं एवं उनके नियम, गायन शैलियों के नियम इत्यादि से संगीत अध्यापक को भलीभांति परिचित होना अत्यावश्यक है।

संगीत शिक्षा केन्द्रों के लिए, मेरी समझ में छात्रावासों का, जिनमें विशेषज्ञता प्राप्त करने का ध्येय रखने वाले छात्रों को ही प्रवेश प्राप्त हो, रहना आश्यक है। केवल श्रेणी में पाठ ग्रहण कर चुप रहने वाले छात्र कदापि आगे बढ नहीं पायेंगे। यदि कुछ छात्र श्रेणी में प्राप्त किये हुए पाठ को घर पर दुहराते भी हों, तो भी उनके स्वाध्याय पर अध्यापकों की निगरानी रहनी चाहिए। यदि स्वाध्याय में कोई छात्र बेसुरा, बेलय होकर गाता हो और वही बेसुरापन, बेलयपन उसके मस्तिष्क में बैठ जाय तो उसका निकालना कठिन हो जाता है। विशेष छात्रों पर अध्यापकों की निगरानी अवश्य होनी चाहिए। यह गुरुगृह बास जैसा ही होता है, क्योंकि छात्रावास की देख-भाल के लिये कोई अध्यापक नियुक्त होता है और होना चाहिए।

संगीत शिक्षा केन्द्रों में अच्छा पुस्तकालय, ग्रामोफोन तथा ध्वनिमुद्रिकाएं, रेडियो,

टेपरेकार्ड, गले की तथा कान की रचना को समझाने वाले उनके घटकों के मिट्टी के प्रतीक नृत्य सिखाया जाता हो तो उनकी हस्तमुद्राओं के भी प्रतीक इत्यादि होने चाहिए । छात्रों के अवलोकन, संशोधन यात्राओं का भी प्रबंध रहना चाहिए जिससे जहाँ कहीं संगीत परिषद, संगीत सम्मेलन, संगीत महोत्सव होते हों उनमें छात्रों को अध्यापकों के साथ जाकर कलाकारों से प्रत्यक्ष परिचय प्राप्त करना, उनका गाना-बजाना के व्यय में स्वयं कुछ भी सुविधायें प्राप्त हों। छात्रों को इन यात्राओं के रेल कन्सेशन, व जहां जाना है वहां की शिक्षण संस्थाओं के अधिकारियों से प्रार्थना करके ठहरने, भोजन इत्यादि का प्रबन्ध करा सकने का प्रयत्न भीं करना चाहिए ।

हर संगीत शिक्षा केन्द्र को चाहिए कि वह साप्ताहिक अथवा पाक्षिक संगीत का कार्यक्रम रखे, जिनमें शहर के संगीत प्रेमियों को भी निमंत्रण दिये जायं । उन कार्यक्रमों में केवल अध्यापकगण ही नहीं, छात्रों का ही अधिकतर गायन-वादन रखा जाय । मैं तो कहूंगा कि एक सत्र में कम से कम दो कार्यक्रम प्रत्येक छात्र को देना चाहिए । परीक्षा में प्रवेश पाने के लिए यह एक अनिवार्य नियम बनाना चाहिए । संगीत तो प्रत्यक्ष प्रयोग की कला है। इसलिए सभा गायन-वादन का अभ्यास छात्रों को होना ही चाहिए ।

इन सब सूचनाओं का पालन करने के लिए संस्था के पास पर्याप्त धन की आवश्यकता पडेगी यह बात मैं समझता हूँ, पर सस्ते सौदे में तीन भाग पानी और एक भाग दूध लेने के बजाय अधिक दाम देकर निरा दूध लेने में अधिक लाभ है यह बात समझ लेने के लिए विशेष बुद्धिमानी की आवश्यकता नहीं । पर चूहों के समाज में "बिल्ली के गले में घंटी कौन और किस प्रकार बांध सकेगा" यह समस्या रहती है, वही बात संगीत शिक्षा केन्द्रों के चरित्र में रहती है ।

मैंने आप लोगों का अधिक समय नष्ट किया है उसके लिए क्षमा चाहता हूं । इस सभा के आयोजक मेरे मित्र श्री अरुणकुमार सेन तथा उनके सहकारी गण का अभिनन्दन करते हुए उनके कार्य पर सरस्वती माता का सदा वरद हस्त रहे, उनको अपने कार्य में सदा यश प्राप्ति हो, यही प्रार्थना माता के चरणों में करके आप लोगों से आज्ञा लेता हूं ।

जय भारत

२३

'लक्ष्य संगीत त्रैमासिक अंकों में सम्पादकीय के अंतर्गत व्यक्त किए गए कुछ सांगितिक विचार

१

संगीत साधकों के मुख्यतः दो प्रकार पाये जाते हैं। एक तो स्वभावसिद्ध एवं दूसरे क्रियासिद्ध। स्वभावसिद्ध कलाकार विरले ही होते हैं। ऐसे कलाकार प्रायः पूर्व जन्मादि साधना के फलस्वरूप ही इस जीवन में अति अल्पावस्था में ही अपनी कला में प्राविण्य प्राप्त करते हैं। उनके सभी अंगों में एक विचित्रता पाई जाती है और उनके प्रदर्शन से सब मुग्ध भी होते हैं। ऐसे कलाकार स्वयं ही अपने गुण द्वारा अन्यों को प्रभावित करते हैं।

क्रियासिद्ध कलाकारों के लिये साधना ही एक मात्र उपाय हुआ करता है, क्योंकि वे साधना और अभ्यास से ही उस सीमा को पहुँचते हैं जो कि सभी कलाकारों के लिये अनिवार्य माना जाता है। अतः अच्छे कलाकार बननेवाले लोगों का परम कर्तव्य है कि सर्व प्रथम धैर्य न छोडें क्योंकि साधना में सफलता पाने के लिये धैर्य महत्त्वपूर्ण कार्य करता है। अपने गुरु एवं उस्ताद पर विश्वास रखना उनके भावी जीवन तथा कलाक्षेत्र में बडा ही लाभदायक सिद्ध होगा। किसी भी प्रकार का संशय एवं अवहेलना ही उनके उन्नति-मार्ग का बाधक होगा। इसके अतिरिक्त कठोर अभ्यास और नियमित रूप से अच्छे कलाकारों को सुनना एवं अपनी कला का प्रदर्शन करना उनकी साधना और अभ्यास में लाभदायक सिद्ध होगा। भावी कलाकारों को यह ध्यान रखना चाहिए कि वे समालोचना की प्रवृत्ति से दूर रहने की चेष्टा करें, क्योंकि ऐसी भावना व प्रवृत्ति, उनको बहुत उन्नत होने में कुछ न कुछ बाधा अवश्य ही पहुँचायेगी। साधना के अतिरिक्त उनके लिए संगीत के सभी उपलब्ध ग्रंथों का अध्ययन करना आवश्यक है, जिससे उन्हें क्रियात्मक ज्ञान के साथ-साथ शास्त्रीय ज्ञान भी प्राप्त हो सकेगा, जो कि कलाकारों के लिये अत्यावश्यक है।

संगीत का शिक्षण देना और कलाकार बनाना ये दो भिन्न वस्तु हैं। किसी भी विद्या की शिक्षा सभी को दी जा सकती है और सभी प्रत्येक विद्या सीखने के अधिकारी समझते हैं। परन्तु पारंगत वे ही होते हैं जिन्हें क्रिसी भी विषय में विशेष रुचि हो और तनमन से उसे प्राप्त करने की चेष्टा करते हों। अतः संगीत की शिक्षा प्राप्त करनेके उपरान्त कलाकारों के वर्ग में आने के लिये कलाकारों की-सी वृत्ति, भावना और साधना की आवश्यकता होती है।

साधारणतः जनता धन के मापदण्ड से विद्या व कला की योग्यता का निर्णय करते हैं। प्रायः उच्च कोटि के कुछ ही कलाकारों के अतिरिक्त अन्य सभी कलाकारों का जीवन, मुख्यतः आर्थिक अवस्था संतोषजनक नहीं हुआ करती, जिसके फलस्वरूप समाज में उन्हें उस आदर की दृष्टि से नहीं देखा जाता जैसा कि उन्हें देखना चाहिए। अभी हाल में केन्द्रीय

सरकार ने कुछ 'वित्त' संगीत के उच्च शिक्षार्थियों के लिये प्रदान करना आरम्भ किया है एवं कलाकारों को सन्मान प्रदान करना भी । यह प्रगति आशाप्रद और प्रशंसनीय अवश्य है ।

सभी सरकारी विभाग के कर्मचारियों को 'पेन्शन' अथवा प्रोविडेन्ट फंड' प्राप्त हुआ करता है । अखिल भारतीय आकाशवाणी केन्द्र के कर्मचारियों को ये सुविधाएँ प्राप्त हैं । परन्तु संगीत ही, जो कि इस विभाग का प्रधान एवं रोचक अंग है, कर्मचारियों का कार्य भी ठेके पर चला करता है, अन्य सुविधाओं का तो प्रश्न ही नहीं उठता । कलाकारों का शेष जीवन प्रायः दुःखमय हुआ करता है । क्या राज्य तथा केन्द्रीय सरकार इस ओर ध्यान देंगे, जिससे कला और कलाकारों को उन्नति करना होगा ।

कला की उन्नति साधन में संगीत का प्रारम्भिक ज्ञान सभी को अनिवार्य होना चाहिए अन्यथा कला की उन्नति की आशा करना दुराशा मात्र है । बहुल प्रचार के उपरान्त ही स्वतः ही विशेषज्ञ उत्पन्न होंगे जिससे देश व जाति का कल्याण निश्चित है ।

२

सभी इस बात का अनुभव कर रहे हैं कि सभी विषयक आधुनिक शिक्षाक्रम असम्पूर्ण हैं । परन्तु प्रचलित क्रम को सम्पूर्ण करने के लिए अभी तक कोई भी विशेष प्रयत्न नहीं किया जा रहा है । ऐसी परिस्थिती में स्वतंत्र देश के एक योग्य नागरिक बन जाने के लिए जिन गुणों का होना आवश्यक माना जाता है उनका अभाव आगे भी बने रहने की संभावना है ।

किसी भी विषय की प्रारंभिक शिक्षा ही बालक व बालिकाओं के भावी जीवन के लिए अत्यन्त महत्त्व रखती है । अतः दोषशून्य प्रारंभिक शिक्षा का अनिवार्य होना परमावश्यक है । अतः इस कार्य की पूर्ति वयःप्राप्त, सुयोग्य, अनुभवी और उच्च शिक्षित शिक्षकों द्वारा होना सभी के लिए समान हितकारी सिद्ध होगा । शिक्षित जनता को सचेत करना एवं उनको वर्तमान परिस्थिति से परिचित कराना ही पत्रिकादि का लक्ष्य रहा करता है । संगीत जैसी प्रत्यक्ष विद्या का केवल पुस्तक व पत्रिकादि के अध्ययन से विशेष ज्ञान होने की संभावना नहीं के समान है परन्तु उच्च शिक्षार्थियों के लिए वह लाभदायक होता है । वस्तुतः वर्तमान समय के उत्तरदायित्व को देखते हुए प्रारंभिक शिक्षण क्रम में क्रान्ति किये बिना संगीत के उज्ज्वल भविष्य की धारणा करना कल्पनामात्र है । व्यवसायी संगीतज्ञ अपनी साधना में तत्पर रहे और अब भी हैं । उनमें शिक्षार्थियों को सिखाने का धैर्य व उत्साह प्रायः, नहीं रहा करता है । अतः सभी वर्ग के लोग ऐसे कलाकारों से लाभ उठाने में सदैव असमर्थ रहे और आगे भी रहेंगे, ऐसी धारणा करना अनुचित न होगा । आधुनिक शिक्षित संगीतज्ञों में साधना का अभाव अधिक मात्रा में रहने के कारण ही वे प्रायः संगीत शिक्षार्थियों को कलाकार का रूप देने में असमर्थ रहते हैं । इन अभावों की पूर्ति किये बिना शास्त्रीय संगीत का स्तर को ऊँचा करना कठिन समस्या है ।

आजकल सभी नगरों में ही नहीं, वरन् ग्रामों में भी संगीत के विद्यालय पाये जाते हैं

जहां संगीत की चर्चा अवश्य ही हुआ करती है और भोली जनता भी प्रसन्न होती है। यदि विद्यालयों का यही लक्ष्य बना रहा तो इससे संगीत की हानि होना असंभव नहीं है।

उपर्युक्त समस्याओं के समाधान के लिए जनता के सुविधार्थ कुछ सुझाव दिये गये हैं। आशा है कि संगीतप्रेमी उनपर योग्य ध्यान देंगे :-

१. शिक्षक की आयु, साधारण एवं संगीत-शिक्षण की अवधि, ज्ञान और मान्यता।

२. शिक्षक का स्वभाव, दिनचर्या, पारिवारिक और सामाजिक अवस्था।

३. शिक्षक की निजी विशेषता।

३

भारत की आकाशवाणी के कार्यक्रमों से रागदारी संगीत पर्याप्त प्रमाण में जनता को सुनने में आ रहा है. दिन प्रति दिन कानों पर पड जाने से लोगों को उसके श्रवण का अभ्यास सा हो रहा है एवं उसके कारण उस संगीत की अभिरुचि भी शनैः शनैः बढ रही है। तथापि अभी तो रागदारी संगीत एक बडी गहन एवं गंभीर विद्या है, उससे अंशतः क्यों न हो, परिचित होना, केवल दिखावे के लिये ही सही, पर उसमें कुछ रुचि दिखाना, हर सुशिक्षित व्यक्ति का कर्तव्य है, इसी विचार से उसका स्वागत जो कुछ होता हो, हो रहा है। उसके सच्चे भक्त तो वे ही लोग हैं जिन्होंने बचपन से ही उस संगीत से परिचय श्रवण द्वारा अथवा शिक्षा द्वारा प्राप्त किया है एवं रागदारी गायकों की संगत, सोहबत में रहे है।

वास्तव में रागदारी संगीत में ऐसी कोई बात नहीं है कि उससे अपरिचित एवं अनभिज्ञ जनता घबरा उठे। रागदारी संगीत का हर राग एक सर्वांग परिपूर्ण कलाविष्कार है; हाँ, यदि उसको अभ्यास से सधे हुए कण्ठस्वर में यथायोग्य स्वरोच्चार के साथ गाया जाय। संगीत के राग तो ध्वनि की मधुर तथा सुघड रचना के ही मंत्र होते हैं। उनको अपनी बुद्धि, अपने अनुभव, अपनी साधना द्वारा फैलाना एवं उनमें रहता हुआ ध्वनिमाधुर्य का प्रवाह खोल देना, यही तो रागदारी गायन-वादनकला का रहस्य होता है। फिर ऐसी कौनसी त्रुटियाँ हैं जिनके कारण रागदारी संगीत में रूखापन आ जाता है। क्या आकाशवाणी, क्या संगीत परिषदें और क्या चित्रपट - सभी के सन्मुख यह एक समस्या सी उपस्थित हुई है कि किस प्रकार, किन उपायों द्वारा राग-संगीत को अधिकाधिक लोकप्रिय बनाया जाय।

सूक्ष्म विचार करने से यही प्रतीत होता है कि पुराने समय की अपेक्षा आजकल संगीत विद्यार्थियों को क्या, संगीत व्यवसायियों को भी यथायोग्य मार्ग पर एक-लक्ष्य हो कर गान क्रिया का अभ्यास करने की सुविधा बहुत कम रहती है। सर्व प्रथम तो कण्ठस्वर का यथायोग्य उच्चार करने की शुद्धरीति की शिक्षा नहीं मिलती। अपने कण्ठस्वर की शक्ति एवं उनकी उच्च-नीचता की मर्यादा के अनुसार अभ्यास करने-कराने वाले बहुत कम होते हैं। अपनी मर्यादा के बाहर ऊँचे स्वर में गाने का शौक बहुतों को होता है, जिससे कण्ठस्वर पर अनुचित खींचतान पड कर कण्ठस्वर भारी एवं रुक्ष हो जाता है, उसकी लौंच नष्ट हो जाती है। तिस

पर रागदारी संगीत में जोर से चिल्लाना आवश्यक समझकर कुछ लोग कण्ठस्वर की शक्ति के बाहर जोर से आक्रोश करते हुए गाते हैं । इस आक्रोश से राग का माधुर्य नष्ट होता है, इस बात पर उनका लक्ष्य नहीं जाता । कुछ लोग अयोग्य एवं अनुचित स्थान पर लयकारी एवं ताल की खटपट करते हैं, यहाँ तक कि स्वर, राग एवं गीत के शब्दों को लयकारी के जाल में फंसाकर लथेडते रहते हैं ।

संगीत के प्रत्यक्ष प्रयोग में गमक, मींड, तान, खटके, मुरकियाँ जमजमा इत्यादि अलंकार होते अवश्य हैं, परन्तु वे अपने-अपने यथायोग्य स्थानों पर रखने से ही राग की शोभा बढाते हैं, वरना उनको कई गायक ऐसा बिगाड देते हैं कि राग बैचारा बेहाल हो जाता है । वह राग उस समय के श्रोताओं के मन से उतर जाता है और पुनश्च उस राग को सुनने के लिये वे तैयार नहीं होते । गमक, मींड, खटका इत्यादि की अयोग्य योजना का दुष्परिणाम बेचारे राग को ही भुगतना पडता है । कई लोग तो अपने गुरु से सीखे हुए पाठ ही को महफिल में दुहरा देते हैं । वे यह नहीं समझते कि ये पाठ महफिल में गा-बजाकर दिखाने के लिये नहीं, केवल कण्ठस्वर की साधना के लिये होते हैं । इन पाठों की सहायता से एवं उनके आधार पर राग का शृंगार अपनी-अपनी स्वयं स्फूर्त, अनुभव इत्यादि के द्वारा राग को बढाना, महफिल का गाना होता है । हाँ, अलबत्ता, राग की परंपरागत चीजें; जैसी की वैसी, पाठ के अनुसार गाना आवश्यक है; क्योंकि वे राग के प्रस्ताव के रूप में होती है और जिसे नायकी कहते हैं । राग का शृंगार एवं चीज का शृंगार, जिसे 'स्थायी मरना' कहते हैं, गायकी के अंतर्गत गिने जाते हैं और गायकी हर एक गायक की अपनी स्वतंत्र रहती है । राग का रूप शुद्ध रखते हुए उसे कुशलतापूर्वक सजाना, ताकि श्रोतागण, चाहे वे तज्ज्ञ हो, चाहे अनभिज्ञ हो, आकर्षित हो यह प्रत्येक गायक का ध्येय एवं कार्य रहता है ।

राग की व्याख्या में ही रंजकता का नियम बताया गया है । राग स्वयं तो एक मंत्र अथवा सूत्र सा होता है, जैसा की ऊपर बताया गया है । परन्तु उस सूत्र का प्रभावपूर्ण विस्तार करना ही राग गायन-वादन होता है । राग का शास्त्रोक्त रूप शुद्ध रखते हुए भी, उस राग का सुपरिणाम श्रोताओं पर न हुआ, श्रोतागण उससे रीझ न सके तो वह राग ही नहीं कहला सकता । उसका उत्तरदायी स्वयं गायक-वादक ही होता है, रागदारी संगीत नहीं: । यदि कण्ठस्वर में ओज हो, माधुर्य हो, सुरीलापन हो, सांगीतिक अलंकारों की अर्थात् गमक, मींड, तान, खटका इत्यादि की योजना योग्य स्थान पर, राग के स्वभाव को सम्हालते हुए, करने पर लक्ष्य हो, मर्यादातीत एवं निकट अंग विक्षेप न हों, मुख विलास सुहावना हो, अप्रासंगिक लयकारी की गुत्थियों में अपने आपको एवं श्रोतागण को उलझने के प्रयास न हो, तो कोई कारण नहीं कि रागदारी गायन-वादन का परिणाम आबाल-वृद्ध, तज्ज्ञ-अनभिज्ञ, नागर-ग्रामीण सब प्रकार के श्रोताओं पर अच्छा न हो ।

एक समय था जब कि संगीत सुज्ञ एवं अच्छे लिखे पढे लोगों के हाथ में था । स्वयं राजे-रजवाडे, अमीर-उमराव, जो सभ्य एवं सुशिक्षित दरबारी लोग थे, संगीत में रुचि रखकर उसके अभ्यास में लगे रहते थे । उनके समय में रागदारी संगीत जादूगर का खेल नहीं बना

था। राग, गीत के शब्द, वाणी, मुद्रा इत्यादि की शुद्धता रखने पर पर्याप्त लक्ष्य पहुँचाया जाता था। पर उसके पश्चात् बीच में ऐसा एक समय आया कि संगीत के ये उच्च ध्येय एवं नियम शिथिल हुए और उस पर एक प्रकार का स्पर्धा-भाव का भूत चढ बैठा। माधुर्य, लालित्य, सौष्ठव के स्थान पर काठिण्य एवं चमत्कृतियाँ, जिनको अंग्रेजी में stunts कहते है, कला की कसौटी बन बैठी। किसी ने तान फिरायी, किसी ने गमको को भडकाया, किसी ने लयकारी बुन रखी, किसी ने अति तार सप्तक की टेर खींची, तो किसी ने तरानों में जीभ सटपटायी - इस प्रकार संगीत के किसी एक-आध अंग को लेकर उस पर परिश्रम कर के उसको ऐसा साधा कि अपने चुने हुए ढंग में वे अनुपम अजेय बने। खैर, उन्होंनें किसी न किसी रूप में साधना तो की और अपने-अपने अंग में आदर्श अवश्य बने, इसके लिये उनको धन्यवाद। परन्तु साथ-साथ यह भी हो गया कि रागदारी संगीत के मूल ध्येय में परिवर्तन होता चला। रंजकता का स्थान इन चमत्कृतियों (stunts) ने लिया। नये विद्यार्थी इन चमत्कृतियों को ही अपना लिये बैठे, फिर चाहे वे पूर्ण रूप से उनसे सध जाएं न सध जाएं। परिणाम यह हुवा कि रागदारी संगीत चमत्कृतियों का तमाशा, पहलवानों की कुस्तियों का खेल बन गया, जिसमें श्रोतागण बेचारे चकित हो कर देखते ही रह गये और 'रागदारी संगीत' से घबडाने लगे। जो समझ में न आवे, झपट-लडंत का तमाशा हों, जिसमे धूमधाम, शोरगुल पर्याप्त प्रमाण में हो, हृदय पर भारी आघात करता हो, ऐसा गाना-बजाना 'रागदारी संगीत' समझने लगे।

अब नयी जागृति में पुनश्च संगीत कला सुशिक्षित जनता के हवाले हो रही है। अयोग्य, अप्रासंगिक चमत्कृतियों को निकाल कर, स्थिर वृत्ति से, हाव-भाव भी दर्शनीय रखते हुए सुरीले सधे हुए कण्ठस्वर में राग गायन-वादन का विकास होने की आवश्यकता पर अब अधिक ध्यान दिया जायगा ऐसी आशा की जा सकती है।

४

आजकल संगीत के पदवीधरों की संख्या काफी पायी जाती है; जिनमें से अधिकतर आर्थिक परिस्थिति के कारण आगे इस कला में उच्च शिक्षण नहीं ले पाते तथा अपने उदर-निर्वाह का सब से सुलभ मार्ग अर्थात् संगीत-शिक्षक का ही व्यवसाय स्वीकार कर लेते हैं। इनमें से कई विशिष्ट कल्पनाशक्ति तथा अपूर्व बुद्धिवाले भी रहते हैं, जिनमें इस कला के प्रति नैसर्गिक देन पाई जाती है। ऐसे व्यक्तियों के सम्बन्ध में भी प्रायः देखने में आता है कि कुछ सीमा तक इस कला में प्रगति करने के पश्चात् सांपत्तिक अडचनों के कारण उन्हें आगे प्रगति करने का अवसर नहीं मिलता। परिणाम यह होता है कि या तो वे संगीत-शिक्षक ही बन जाते हैं या एक सर्व साधारण कलाकार।

ऐसी दशा में केन्द्रीय सरकार के शिक्षण-विभाग द्वारा इन बुद्धिशाली एवं होनहार विद्यार्थियों को एक दो वर्षों से जो छात्रवृत्ति (Scholarship) के रूप में धन की सहायता मिल रही है, वह अत्यन्त प्रशंसनीय घटना है, इसमें तिलमात्र भी संदेह नहीं। इसके अतिरिक्त आकाशवाणी की ओर से नवोदित अर्थात् २१ वर्ष से कम आयुवाले कलाकारों को ढूंढ निकाल

कर उन्हें प्रोत्साहन देने हेतु पिछले दो वर्षों से अखिल भारतीय संगीत प्रतियोगिता का आयोजन करके उनमें से निर्वाचित व्यक्तियों को योग्य पुरस्कार हमारे माननीय राष्ट्रपति द्वारा दिया जा रहा है, यह भी इस महान् कला के प्रति एक अत्यंत महत्त्वपूर्ण एवं स्तुत्य कार्य समझना होगा। आजकल की सामाजिक तथा आर्थिक परिस्थिति को देखते हुए संगीत जैसी उपेक्षित कला का योग्य प्रचार एवं प्रसार करने में तथा सफल विद्यार्थियों को इस कला का उच्च शिक्षण सुलभता से प्राप्त कराने में हमारी सरकार ने जो कुछ बी बातें अस्तित्व में लायी हैं, उन सब के लिये सम्बन्धित अधिकारियों को जितने धन्यवाद दिये जायं उतने कम ही होंगे।

यद्यपि उपरिनिर्दिष्ट इस छात्रवृत्ति के सम्बन्ध में इतनें अल्प समय में, कोई निश्चित परिणाम जानना असम्भव है तथापि इस विषय में कुछ अपरिहार्य बातों का विचार करना आवश्यक है ।

कदाचित् इस छात्रवृत्ति के योग्य ऐसे ही व्यक्तियों को चुना जाता है जो या तो संगीत की कोई विशारद, प्रवीण अथवा अन्य सदृश्य पदवी प्राप्त कर के उससे उच्च शिक्षण किसी सन्मानित व्यक्ति अन्यथा किसी विद्यालय में प्रवेश कर के या संगीत की प्राचीन शिक्षण पद्धति के अनुसार, जिसे घरानेदार तालीम कहते हैं, किसी प्रसिद्ध एवं नामांकित उस्ताद के सतत सहवास में रहकर लेना चाहते हों। इन विद्यार्थियों को छात्रवृत्ति देने से पूर्व उन्हें निर्वाचन मंडल के सम्मुख कदाचित् बुलवाया जाता है और उनमें उचित योग्यता पाई जाने पर ही उन्हें छात्रवृत्ति प्रदान करने की शिफारस की जाती है । किंतु निर्वाचन करने में केवल शैक्षणिक योग्यता ही देखी नहीं जानी चाहिये । शैक्षणिक योग्यता के साथ-साथ निर्वाचित व्यक्तिया की आर्थिक परिस्थिति पर भी उतना ही या उससे किंचित् अधिक ध्यान देना आवश्यक है । जो विद्यार्थी शैक्षणिक योग्यता में निर्वाचन के लिये योग्य है परन्तु यदि उसकी आर्थिक स्थिति भी समाधानकारक हो जिससे कि वह अपनी अभिलाषा पूर्ण कर सकता हो, उसे इस प्रकार की छात्रवृत्ति देना निरर्थक होगा, क्योंकि ऐसा करने से उस विद्यार्थी द्वारा एक ऐसे विद्यार्थी का, जिसकी शैक्षणिक योग्यता उससे अधिक या उतनी ही उचित होते हुए असमाधानकारक आर्थिक परिस्थिति के कारण इस छात्रवृत्ति को पाना अधिक योग्य हो, अधिकार छीन लेने की, सम्भावना हो सकती है, और इस प्रकार वास्तव में एक योग्य व्यक्ति को इस छात्रवृत्ति का लाभ न मिलकर किसी अनावश्यक व्यक्ति को मिलने का भय रहता है । आजकल कुछ ऐसे व्यक्तियों के उदाहरण मिलते हैं, जिन्हें यह छात्रवृत्ति दी गई है, जो सचमुच इसके लिए योग्य हैं परन्तु साथ-साथ इसके उनकी आर्थिक परिस्थिति उतनी चिन्ताजनक नहीं है कि जिसके कारण उन्हें इस छात्रवृत्ति पर निर्भर रहकर अपना शिक्षण लेना पडे । ऐसे लोगों को छात्रवृत्ति मिलने के कारण कई व्यक्तियों को जो वास्तविक इसके लायक हैं और जिन्हें इस प्रकार की सहायता की अधिकतर आवश्यकता है, अपना अवसर खो बैठना पडता है । इस लिए छात्रवृत्ति के योग्य तथा लायक व्यक्तियों को चुनते समय प्रत्येक की आर्थिक स्थिति पर अधिक ध्यान दे कर उनमें से भी जो सचमुच आगे चल कर इस कला में कुछ ठोस काम कर सकेंगे, फिर चाहे वह शास्त्रकार के रूप में हो अथवा प्रयोगात्मक रूप में या अन्य किसी

भी संगीत सम्बन्धी व्यवसाय के रूप में क्यों न हो, उन्हीं को देना चाहिये ।

इसके अतिरिक्त इस छात्रवृत्ति से लाभ उठाने वालों में से कुछ विद्यार्थी ऐसे पाये जाते हैं जो महीनों तक अपने शिक्षक का दर्शन तक नहीं कर पाते, उनसे सीखना तो दूर ही रहा। शिक्षक किसी अन्य स्थान पर अपना काम करता रहता है अथवा संगीत के कार्यक्रम करते हुए देश पर्यटन करता रहता है और उसके पास सीखनेवाला विद्यार्थी किसी और स्थान पर स्वतंत्र रीति से अपना अभ्यास अथवा कार्यक्रम करता रहता है । क्या इन बातों को रोकने का पदधारियों की ओर से उचित प्रबन्ध किया जा रहा है? नियुक्त किये हुए इन शिक्षकों से सम्बन्धित विद्यार्थी नियमित रूप से शिक्षा प्राप्त कर रहे हैं या नहीं क्या उन्होंने यह जानने का कोई मार्ग ढूंढ निकाला है? यह बात आवश्यक है कि वे इस प्रथा को शीघ्रातिशीघ्र रोक कर कुछ ऐसे प्रतिबन्ध लगावे जिससे विद्यार्थी कोई अन्य व्यवसाय न कर सके और नियमित रूप से अपने शिक्षक के निरन्तर सहवास में रह कर अपना अभ्यास कर सके ।

सिवाय इन उपरोक्त दो बातों के एक और विषय पर अधिकारी बर्ग का ध्यान हम आकर्षित करना चाहते है । छात्रवृत्ति-काल के समाप्त होने पर यदि छात्र इस वृत्ति से सचमुच लाभ उठा सके हैं या नहीं, यह जानने के लिये क्या कोई स्तर (Standard) स्थिर किया गया है? और यदि किया गया हो तो क्या इन छात्रों को किसी परीक्षा अथवा कसौटी में उत्तीर्ण हो कर सरकार द्वारा प्रमाण-पत्र प्राप्त करने की कोई व्यवस्था की गई है ? वास्तव में इन छात्रों की प्रगति जानने के हेतु इन भावी कलाकारों को समय-समय पर आकाशवाणी के कार्यक्रमों द्वारा अथवा किसी सरकारी संगठित संस्थाओं के कार्यक्रमों द्वारा क्यों न हो जनता के सामने अपनी कला का प्रदर्शन करने का प्रबन्ध करना तथा इन कलाकारों द्वारा की गई प्रगति का मूल्यमापन करने का अवसर जनता को मिलना उचित है । यदि ऐसी व्यवस्था की जाय तो सचमुच सरकार द्वारा प्रसारित इस प्रकार की योजनाओं के प्रति सर्व साधारण जनता का विश्वास दृढ होता जाएगा और सरकार ने किए हुए ऐसे ठोस कार्यों में जनता को भी दिलचस्पी लेने का अवसर मिलता रहेगा ।

अंत में हम यह जानना चाहते हैं कि क्या इन छात्रवृत्ति वाले विद्यार्थियों के शिक्षणकी समाप्ति पर उन्हें अपना चरितार्थ चलाने का कोई का उचित प्रबन्ध किया जा रहा है ? क्यों कि कुछ वर्षों बाद इन विद्यार्थियों की संख्या इतनी बढ जायगी कि उन सब को किसी न किसी व्यवसाय में लगाना एक समस्या-सी होगी । इसलिए प्रत्येक प्रदेश की शिक्षण-प्रणाली में विश्वविद्यालयों के अभ्यासक्रम में इस विषय का समावेश करना आवश्यक है, ताकि इस छात्रवृत्ति से लाभ उठाए हुए व्यक्तियों को तथा अन्य पदवीधरों को जनता में इस कला का प्रचार तथा प्रसार करने का अवसर मिले और इस प्रकार संगीत जैसी उपेक्षित कला का स्तर फिर से अपनी पूर्व सीमा तक या उससे अधिक ही पहुँच सके ।

५

भारतीय रागदारी संगीत को सर्वसाधारण जनसमाज में लोकप्रिय बनाने में एवं उसका

पर्याप्त प्रमाण में प्रचार तथा प्रसार करने में जिन भिन्न-भिन्न संस्थाओं नें आज तक अपना हाथ बटाया है, उनमें मुख्यतः संगीत विद्यालयें, आकाशवाणी, संगीत-समाज, संगीत-महोत्सव संपन्न करनेवाली संस्थाएँ इत्यादि का समावेश किया जा सकता है। इन उक्त सभी संस्थाओं से संगीत का प्रसार काफी हुआ है और दैनंदिन इस कला की रुचि आम जनता में बढती ही जा रही है। परंतु इतना सब होते हुए भी हम यह कह सकते हैं कि इन उपरोक्त संस्थाओं की अपनी-अपनी सीमाएँ मर्यादित होने के कारण वह इस काम में पूर्णतया सफल नहीं हो पाई हैं। इसके अतिरिक्त, इन संस्थाओं में से प्रत्येक का क्षेत्र भिन्न-भिन्न होता है। इन सब में, सर्वसाधारण जन समाज में इस कला के प्रति अत्यधिक रुचि निर्माण कराने का सबसे महत्त्वपूर्ण कार्य संगीत समाजों तथा अन्य संगठित संस्थाओं का रहता है जो कि समय-समय पर संगीत के जलसों तथा परिषद अथवा महात्सवों का आयोजन करते हैं, क्योंकि इन्हीं संस्थाओं द्वारा आयोजित कार्यक्रमों से सर्वप्रथम आम जनता में इस कला की रुचि उत्पन्न होती है।

इन के अतिरिक्त भारतीय आकाशवाणी के सांगीतिक कार्यक्रमों द्वारा भी संगीत की रुचि आम लोगों में बहुत कुछ बढ गई है। परंतु इन कार्यक्रमों से आम लोगों को पूर्णतया आनन्द प्राप्त नहीं होता। कारण यह है कि आकाशवाणी के कार्यक्रम दर्शनीय न रह कर केवल श्रवणीय होते हैं। अर्थात् कलाकार एवं उसकी कला को सुननेवाले श्रोताओं के बीच प्रत्यक्ष रूप में कोई सम्बन्ध नही रह पाता और परिणाम यह होता है कि कलाकार को अपने सन्मुख व्यक्तिगत रूप में न पाने के कारण उसकी कला का संपूर्ण आनन्द श्रोतागण नहीं ले सकते हैं। उनको ऐसे कार्यक्रमों में कुछ अभाव अवश्य जान पडता है; क्योंकि, यह तो एक निर्विवाद सत्य है कि किसी भी कलाकार को प्रत्यक्ष उसके सामने बैठकर सुनने में तथा आकाशवाणी के कार्यक्रमों द्वारा अप्रत्यक्ष रीति से सुनने में बहुत कुछ अन्तर पडता है। ऐसी परिस्थिति में, आकाशवाणी के कार्यक्रम सर्वसाधारण जनता की दृष्टि में सदैव सफल नहीं हो पाते। इस त्रुटि का अनुभव करके उसे दूर करने के हेतु समय-समय पर आकाशवाणी के विभिन्न केन्द्रों द्वारा श्रोताओं की उपस्थिति में संगीत सभाओं का आयोजन पिछले कई वर्षों से किया जा रहा है, जिनका उद्देश्य केवल यही है कि सर्वसाधारण जनता में इस कला की रुचि पुनःश्च जागृत हो। परन्तु इतना सब होते हुए भी आकाशवाणी की अपनी मर्यादित सीमा के कारण वह इस कार्य में संपूर्णतया सफल नहीं हो पाई है।

वास्तव में संगीत का योग्य प्रसार तथा आम जनता में इस कला के प्रति रुचि उत्पन्न करने का कार्य केवल समय-समय पर तथा स्थान-स्थान पर संगीत-महोत्सव एवं परिषदों के आयोजन द्वारा ही हो सकता है। वैसे तो पिछले कई वर्षों से इस प्रकार के उपक्रम भारतवर्ष में कई एक जगहों पर किये जा रहे है। तथापि इनका मुख्य उद्देश्य, कुछ अंश में, केवल किसी न किसी कार्य के लिये धन एकत्र करना, ही रहा है, न कि लोगों में संगीत कला के प्रति रुचि निर्माण करना। और यदि उनका वह उद्देश्य हो तो भी उसे सहायक उद्देश्य समझना होगा। ऐसी दशा में इन संगीतोत्सवों का एक कोई निश्चित उद्देश्य अथवा आदर्श एव प्रमाण

न रह पाया है ।

इस प्रकार के संगीतोत्सवों के बिलकुल विपरीत तत्त्वों पर अभी हाल बम्बई राज्य के शिक्षा तथा प्रसार विभाग की और से ग्यारह दिवसीय (दि. १३ अप्रैल से २३ अप्रैल १९५६ तक) बम्बई में जो संगीत-महोत्सव मनाया गया, वह अत्यन्त स्तुत्य है और जिसके लिये हम सम्बन्धित अधिकारियों को शतशः धन्यवाद देते हैं । इस महोत्सव के आयोजन का परम उद्देश्य केवल संगीत के प्रति सर्वसाधारण जनता में रुचि तथा जागृति उत्पन्न करना, ही था और वह उद्देश्य सफल भी हुआ । इस सफलता के कुछ मुख्य कारण इस प्रकार हैं ।

चूँकि यह आयोजन हमारी प्रान्तीय सरकार द्वारा आयोजित होने के कारण इस उपक्रम के सम्बन्ध में आर्थिक दृष्टि से यदि कुछ न्यूनता आती तो भी उसे सहन करने की शक्ति केवल सरकार जैसी दृढ संस्थाओं की ही हो सकती है; अन्य किसी संस्था द्वारा इस काम का होना किंबहुना असम्भव ही है ।

दूसरी विशेष बात इस आयोजन में यह थी कि प्रवेश शुल्क इतना कम रखा गया था कि गरीब से गरीब व्यक्ति भी बिना किसी अडचन के उतना शुल्क आसानी से दे कर संगीत का संपूर्ण आनन्द उठा सकता था । प्रवेश शुल्क इतना अल्प रखने के कारण ही ऐसा देखने में आया कि प्रतिदिन हजारों की संख्या में समाज के सभी स्तर के लोग एकत्र हो कर भारतीय संगीत के कुछ उच्च कोटि के कलाकारों की कला को सुनकर उसका संपूर्ण आस्वाद ले सके तथा नित्य के कार्यक्रमों को सुनने के लिये लोगों की भीड इतनी होती थी कि कई लोगों को टिकट न मिलने के कारण वापस जाना पडता था ।

तीसरी बात इस आयोजन में जो पाई गई वह यह थी कि कलाकारों की फीस किसी हद तक निश्चित की गई थी तथा जिन कलाकारों ने मनमानी फीस मांगी उनका समावेश न हो सका । वास्तविक 'धन एकत्र करना' यह इस महोत्सव का उद्देश्य न होने के कारण सम्बन्धित आयोजनकों ने जो मार्ग स्वीकार किया वह बहुत ही प्रशंसनीय है । इसी कारण इस महोत्सव में कुछ ऐसे कलाकारों को जो मनमानी फीस मांगते हैं, वंचित रखना पडा । ऐसे कलाकारों को चाहिये कि वे इस प्रकार के उपक्रमों के उद्देश्यों को समझकर जहाँ तक हो सके, सहयोग देने का प्रयत्न करे ताकि उनकी कला का आस्वाद सर्वसाधारणं लोगों को मिल सके । जिन उच्च कलाकारों ने इस बात को समझकर इस महोत्सव में अपना सहयोग दिया, उन्हें हम हार्दिक धन्यवाद देते हैं ।

इन बातों के अतिरिक्त एक विशेष बात इस महोत्सव में देखी गयी कि विशेषतः रागदारी संगीत के कार्यक्रमों के समय श्रोतागण बिलकुल स्तब्ध रहकर एकाग्र चित्त से श्रवण करते थे जबकि अन्य सुगम संगीत के कार्यक्रमों के समय उतनी स्तब्धता नहीं पाई गई । इस पर से यह अनुमान लगाया जा सकता है कि सर्वसाधारण जनसमाज में भारतीय रागदारी संगीत (कम से कम बम्बई में) कितना लोकप्रिय हुआ है । साथ-साथ, जो लोग यह आक्षेप करते हैं, आम लोग रागदारी संगीत से अब भी काफी मुँह मोडते है ' उनका यह केवल भ्रम मात्र

सिद्ध होता है ।

इतना सब होते हुए भी एक दो मुख्य बातों की न्यूनता इस महोत्सव में पाई गई जिन पर सम्बन्धित अधिकारियों का लक्ष्य हम खींचना चाहते हैं ।

महोत्सव में हमारे भारतीय संगीत की भिन्न-भिन्न परंपराओं अथवा सांप्रदायों का प्रतिनिधित्व यथोचित नहीं था । वास्तविक इस प्रकार के महोत्सवों में जहाँ कि केवल "संगीत का योग्य प्रसार आम जनता में हो" यही उद्देश्य रहता है, वहाँ प्रत्येक परंपरा को उसकी योग्यता के अनुसार, बिना किसी व्यक्तिगत रुचि-अरुचि एवं कलाकारों की लोकप्रियता को बीच में लाते हुए, उचित प्रतिनिधित्व देना चाहिए, ताकि सभी को बराबर अवसर मिल सके ।

इसके अतिरिक्त अधिकारियों को चाहिए कि वे विभिन्न परंपरा के लोकप्रिय तथा उच्च श्रेणी के कलाकारों के साथ-साथ नवोदित कलाकारों को भी इस प्रकार के महोत्सवों में अपनी कला का प्रदर्शन करने का अवसर दे कर उन्हें प्रोत्साहन दें, क्योंकि ऐसा करने से ये ही नवोदित कलाकार आगे चलकर अपनी परंपरा के तथा हमारे संगीत के भावी उच्च श्रेणी के कलाकार बन सकेंगे ।

इस महोत्सव में कर्नाटकी संगीत के कार्यक्रमों का प्रतिनिधित्व और भी अधिक प्रमाण में होना चाहिए था, ताकि उस संगीत का संपूर्ण परिचय हमारे यहाँ के लोगों को हो सके । ऐसा करने से हो सकता है कि भविष्य में समस्त भारत का संगीत सब जगह समान उत्सुकता से सुनने की प्रथा निर्माण हो ।

अंत में, हम यह निवेदन करना चाहते हैं कि इस महोत्सव को आदर्श मानकर अन्य प्रान्तीय सरकारें तथा विभिन्न प्रान्तीय संगठित संस्थाएँ भी इस प्रकार के महोत्सव समय-समय पर मनाए ताकि समस्त भारत में इस महान् कला का योग्य प्रसार हो सके और साथ-साथ कलाकारों को भी आर्थिक दृष्टि से कुछ लाभ होता रहे, जिससे कि वे अपनी कला को जीवित रख सकें । इस प्रकार के उपक्रम करते समय आजकल के सार्वलौकिक युग में प्रत्येक संस्था का आदर्श वाक्य (Motto) केवल "बहुजनहिताय, बहुजनसुखाय" ही होना चाहिए तभी हमारे इस भारतीय रागदारी संगीत का भविष्य उज्ज्वल हो सकेगा ।

६

वर्तमान समय में संगीत का बहुमुखी विकास हो रहा है और यह आशा करना अनुचित न होगा कि निकट भविष्य में समग्र देश संगीत-प्रेमी, समालोचक और संगीतज्ञों द्वारा भरपूर हो जायेगा ! परन्तु भारत की उन विभूतियों के समान, जो इस विद्या को सजीव रखने के लिए आजीवन कठोर साधना करते रहे, उनकी कमी को पूरा करना व योग्य प्रतिनिधित्व करने का कौन साहस करेगा? वास्तविक रूप में ऐसे कलाकार ही संगीत के भिन्न-भिन्न घराने के प्रतीक रहे और अभ भी दो-चार ऐसे हैं जो मध्यकालीन शास्त्रीय संगीत के उच्चकोटि के प्रतीक ही नहीं वरन् संगीत की सजीव मूर्ति के समान हैं, जैसे, उस्ताद मुश्ताक हुसैन खाँ, उस्ताद

अलाउद्दीन खाँ, श्री गोविन्दराव बरहानपुरकर, श्री अनन्त मनोहर जोशी इत्यादि ।

अतः यह प्रश्न उठता है कि क्या इस समय के नवोदित संगीत शिक्षार्थियों में से ऐसे 'रूढि साधक' हो सकते हैं या नहीं !

यह स्वतः सिद्ध है कि अनुरागियों में एकमात्र श्रद्धा का अभाव होने से ही ज्ञान प्राप्त करना दुराशामात्र है । ऐसी अवस्था में आजकल के शिक्षित संगीतानुरागियों में यदि किसी को गुरु के आदेश का अक्षरशः पालन करना, मुख्यतः कठोर साधना सम्भव हो तो अवश्य ही ऐसे शिक्षार्थी हमारे देश के गौरव माने जायेंगे ! साथ ही साथ उन प्राचीन नियमों का भी पूर्ण रूप से पालन करना आवश्यक होगा, जिनका प्रायः सभी कलाकार अब तक पालन करते आ रहे हैं और जिससे उन्होंने यश प्राप्त किया है ।

गायन और वादन क्रिया की पूर्णता में स्वर और ताल ही मुख्य उपादान माने गये हैं। अतः पूर्ण स्वर और ताल ज्ञान हुए बिना किसी को भी गायकी व वादन-क्रिया का ज्ञान नहीं हो सकेगा ।

गुणियों का कथन रहा है कि संगीत विद्या का शिक्षण 'सीना-ब-सीना' होता आ रहा है । अर्थात् उस्ताद के शिक्षण और निर्देशानुसार ही अभ्यास करने से कलाकार होना सम्भव है अन्यथा नहीं । उस समय के उस्ताद संगीत के साधक रहे हैं । साधना और प्रदर्शन करना ही उनके जीवन का एकमात्र लक्ष्य रहा एवं धनवान् उनके समर्थक रहे एवं कलाकारों की संख्या नाममात्र ही रही । वस्तुतः सभी प्रकार के साधन और समर्थन प्राप्त होने के कारण ही प्राचीन समय के कलाकार साधना में लीन रहा करते थे ।

वर्तमान समय में संगीत के संरक्षण का भार जनता पर आ पडा है और अधिकतर भारतवासी निर्धन है एवं गायक और वादकों की संख्या दिन प्रति दिन बढती ही जा रही है। अतः जनता से उच्च कोटि के कलाकार के अतिरिक्त सभी पूर्ण लाभ नहीं उठा सकते । और न ऐसा होना सम्भव ही है ।

गायकों-वादकों का समर्थन करना एवं उनसे यथायोग्य सेवा लेना राज्य के लिए सम्भव है एवं इस कार्य में अखिल भारतीय आकाशवाणी केन्द्र के अधिकारी वर्ग ही पथ-प्रदर्शन करा सकते हैं । क्योंकि वही एकमात्र ऐसी संस्था है जहाँ से उनकी जीविका का प्रश्न हल हो सकता है । संगीत को चित्त-विनोद का साधन न मानते हुए यदि उसे शिक्षा का एक अंग मान लिया जाय तो समस्त देश अच्छे-अच्छे कलाकारों से पूर्ण हो सकेगा । अतः ऐसे कलाकारसे, जो भिन्न-भिन्न घराने के अन्तिम प्रतिनिधि स्वरूप हैं, उनकी गायकी व वादन का सभी विषयक ध्वनिमुद्रण कर लेना अत्यावश्यक है एवं यह भी आकाशवाणी केन्द्र द्वारा सम्भव हो सकेगा। लोकप्रिय रागों के गीत व गतें आम जनता में बेची जा सकती हैं, जिससे गायक व जनता दोनों को ही पर्याप्त लाभ होगा ।

प्राचीन गायकी व बाजों के स्थान पर अब कुछ नवीनता आ रही है । ऐसा होना कोई

दोष नहीं है । परन्तु भारत के प्राचीन गायकों व वादकों के गायन व वादन का क्रम ठीक रखना सभी उच्च शिक्षार्थियों एवं उदीयमान कलाकारों के लिये अत्यावश्यक है, जिससे वे स्तर को स्थिर रख सकें अन्यथा क्रम व शैली में दोष व अन्तर पड जाना सम्भव है जिसका अंतिम प्रभाव कला की प्रत्यक्ष क्रिया पर होगा । अतः कला को जीवित रखना व उसके उन्नति-साधन का पूर्ण होना देशवासियों के सक्रिय सहयोग के बिना असम्भव होगा ।

किसी भी कला को पूर्ण व्यवसायी रूप देना उसकी उन्नति में बाधक होता है । कला किसी जाति वा वर्ग के लोगों की संस्कृति का प्रतीक मानी जाती है । अतः स्वतंत्र भारत के सभी नागरिकों का परम कर्तव्य है कि वे अपने देश की ललित कलाओं को सजीव रखने का प्रयत्न करें और उनके उन्नति-साधन में तत्पर रहें, जिससे सभी को समुचित लाभ पहुँचे ।

७

वर्तमान समय में संगीत अध्ययन - अध्यापन बहुत अधिक प्रमाण में बढ रहा है । ३०-४० वर्ष पूर्व जहाँ १०-५ विद्यार्थी संगीत अध्ययन में लगे रहते थे, वहाँ आज सैकडों विद्यार्थी संगीत शिक्षा पा रहे हैं । परन्तु इतने सब विद्यार्थियों में से संगीत के क्षेत्र में कार्य करने लिए अर्थात् संगीत का ही व्यवसाय उपजीविकार्थ करने हेतु संगीत अध्ययन करनेवाले १०-१५ प्रतिशत ही होते हैं । इन दस-पंद्रह में से भी अपनी रुचि, कौटुम्बिक, आर्थिक, सामाजिक अनुकूलता प्रतिकूलता, अपनी बुद्धि एवं शारीरिक योग्यायोग्यता, अर्थात् कण्ठस्वर की जाति, कर्णकुशाग्रता इत्यादि का परिपूर्ण विचार करते हुए एक ध्येय मन में निश्चित करके अध्ययन करनेवाले क्वचित् ही होते हैं । केवल किसी बड़े कलाकुशल गायक-वादक का गायन-वादन सुनकर, अपने को भी संगीत कला आनी चाहिए, संगीत का ही व्यवसाय करना चाहिए, इस इच्छा से संगीत सीखना आरंभ करते है । वास्तव में, आज संगीत के व्यवसाय के दो ही रूप प्रचलित हैं । एक संगीत-अध्यापन एवं दूसरा संगीत सभा में गायन वादन करके श्रोतागण का मनरंजन करना । कण्ठस्वर मधुर हो, शारीरिक सामर्थ्य हो, अच्छी शिक्षा प्राप्त की हो, नित्य अभ्यास किया हो, एवं संगीत की माधुरी का आकलन हो तो सभा गायक होना निश्चित है । कण्ठस्वर अनुकूल न हो, परन्तु अतिरिक्त इसके और सब बातें प्राप्त करके अच्छा वादक बना जा सकता है । कण्ठस्वर एवं स्वाध्याय करने के लिये समय की एवं परिस्थिति की भी विशेष अनुकूलता न हो, अतिरिक्त इनके और सब प्राप्य हों, तो संगीत अध्यापक का व्यवसाय चल सकता है । बस, ये ही इतने ध्येय सद्यः हमारे संगीत छात्रों के सन्मुख हैं । परन्तु सचमुच संगीत का क्षेत्र इतने भिन्न-भिन्न व्यवसायों के लिये अवकाश है कि विद्यार्थियों की आजकल की बढती हुई संख्या को उपजीविका व्यवसाय प्राप्य होना कुछ कठिन नहीं होगा ।

विगत काल की अपेक्षा वर्तमान समय में वृन्दगान, वृन्दवादन बहुत अधिक प्रमाण में बढ रहा है । स्वतंत्र भारत में अब सामुदायिक गीतगायन एवं उसी के साथ वाद्यवृन्दों का पार्श्वसंगीत लगभग प्रतिदिन कहीं न कहीं रेडियो में, सामाजिक, धार्मिक , राजकीय मेले - उत्सवों में, चित्रपट-नाटकादि में, वृन्दगान एवं वृन्दवादन सुनाई देता ही है । किंबहुना आजकल

एकांकी व्यक्तिगत संगीत प्रयोगों की अपेक्षा वृन्दगान, वृन्दवादन ही अधिक लोकप्रिय एवं लोकप्रचलित हो रहा है, इसका कारण आजकल की परिस्थिति हो, लोकरुचि परिवर्तन हो, अथवा और कुछ भी हो, पाश्चात्य देशों की भाँति भारत में पचास- पचास, सौ-सौ, स्त्री-पुरुषों के बडे-बडे समुदायों द्वारा गायन-वादन प्रयोग होने चाहिए, यह भी अपेक्षा क्या हमारी सरकार, क्या जनता कर रही हैं ?

एक कण्ठसंगीत का ही विचार करें तो, कण्ठस्वर की जाति एवं अपनी अपनी अभिरुचि के अनुसार ध्रुवपद, ख्याल, टप्पा, ठुमरी, भजन, कथा-कीर्तन, नाट्यगीत, इत्यादि में विशेषज्ञता प्राप्त करके उपजीविका के व्यवसाय चलाये जा सकते हैं। संगीत का सर्वसाधारण ज्ञान एवं गाने बजाने का सामर्थ्य प्राप्त करने के लिये पर्याप्त साधन उपलब्ध हैं, जिनकी सहायता से अत्यधिक सज्जन, संगीत के क्षेत्र में कार्य करने योग्य पाये जा सकते हैं। अब तो यह समय आया है कि संगीत के किसी न किसी विभाग में विशेषज्ञता प्राप्त करना संगीत-छात्रों को अनिवार्य हो गया है। सभी छात्र संगीत-शिक्षक नहीं बन सकते हैं, न सब सभागायक-वादक ही बन सकते हैं। कोई सामूहिक गायन-वादन के लिए, कोई शास्त्र चर्चा एवं लेखन में, कोई वाद्य बनाने में, कोई संगीत रचना में, तो कोई संगीत-दिग्दर्शन में अपनी-अपनी अनुकूलता के अनुसार, विशेषज्ञता प्राप्त कर सकते हैं और अब इसी दृष्टि से संगीत का अध्ययन एवं अभ्यास किया जाना चाहिए। निःसंशय, प्रथम ४-५ वर्ष तक तो संगीत का सर्वसाधारण ज्ञान एवं गाने-बजाने का सामर्थ्य पर्याप्त प्रमाण में प्राप्त करना प्रत्येक छात्र के लिये आवश्यक होगा। परन्तु प्राथमिक अध्ययन एवं अभ्यास संपूर्ण होने के पश्चात् हर एक को अपनी अपनी अनुकूलता के अनुसार अपना-अपना विशेष ज्ञान एवं अभ्यास बढाना चाहिए। एक ही क्षेत्र में, चाहे वह संगीत अध्यापन हो, चाहे सभागायन-वादन हो, सभी को उसमें योग्यता न होते हुए भी घुसकर भीड मचाना और उस क्षेत्र को बिगाड देना, सम्मत नहीं है। इसमें सर्वांगीण उन्नति होना तो दूर रहा, परन्तु फूले हुए हाथ - पैरों से रोगी शरीर की भाँति संगीत की स्थिति होगी। इस बात पर संगीत अध्यापकगण, छात्रगण एवं संगीत-शिक्षालयों का ध्यान जाना आवश्यक है।

८

राग-रसिकता भारतीयों का अंग-स्वभाव ही है। तब इसमें कोई आश्चर्य नहीं है कि आज जबकि हमारे राज्य-शासक भी संगीत के उत्कर्ष में रस लेकर इस कला की सेवा में अपना पूर्ण सहयोग दे रहे है; हमारे युवक और युवतियाँ इस कला की शिक्षा पाने के लिये एवं उसके अभ्यास के लिये अत्यन्त आतुर रहते हों। इनमें से कइयों ने न्यूनाधिक सफलता भी इस कला में प्राप्त की है, यह बात आकाशवाणी द्वारा सब संगीत-प्रेमी जन जानते ही हैं। इन नवोदित संगीतकारों में से श्रेष्ठतम गुणियों को संगीत-परिषदों में, ध्वनि-मुद्रणालयों में, चित्रपटों में भी अपने-अपने गुणों का विकास करने का सौभाग्य प्राप्त होता है। इनके लिए अब समय आया है कि ये सबके साथ मिलकर अपना एक स्वतंत्र समाज "नवोदित भरत मंडल" अथवा "नवोदित भारती" नाम से स्थापन करें, जिसके द्वारा नवोदित संगीतकारों की

परिषदें वर्षानुवर्ष स्थान-स्थान पर बुलाकर आपस में स्नेह वृद्धि करें। हमारें संगीत का भविष्य अब इन्हीं के द्वारा बनना अथवा बिगडना है। वयोवृद्ध अनुभवी कलाकारों के लिये तो अब नवयुवक संगीत-कारों का यथायोग्य मार्गदर्शन करना, जिससे हमारी संगीत अपने मूल सिद्धांतो को न त्यागते हुए उन्हीं सिद्धान्तों के आधार पर फले-फूले, ही होना चाहिए; न कि चाहे जो मनमानी रकम पुकारते हुए स्वयम् संगीत परिषदों में अपना सूखा हुआ गाना सुनाने घुस जाएँ। बालामृत, सार्सापरिला की शीशी की भाँति वही एक ठहरा हुआ पेटन्ट कार्यक्रम के अतिरिक्त तो हम बूढे गवैये और कुछ परिषदों में श्रोताओं को सुनाते हैं नहीं। यह तो श्रोताओं एवं परिषदवालों का सौजन्य है कि वे उसी बालामृत, सार्सापरिला की शीशियाँ, तो अलबत्ता मीठी ही होती हैं, पीने-पिलाने के लिये सदैव तत्पर रहते हैं। पर अब ये शीशियाँ मर्यादातीत महार्घ हो रही हैं और रागों का एवं उस्तादी, निरुस्तादी चीजों का वाणिज्य (बाजार) हो रहा है। इससे संगीत कला की उन्नति कहाँ तक होगी, यह ईश्वर ही जाने। हाँ, इसमें कोई संदेह नहीं कि उन्नति के यथायोग्य मार्ग-दर्शन के लिए तो वयोवृद्ध अनुभवी गायक-वादक-नर्तक एवं सुशिक्षित संगीत विद्वान् ही अधिकारी हैं। यह कार्य अधिक महत्त्व का है। आर्थिक दृष्टि से भी उस्तादों को अधिक हानि न पहुँचेगी, यह कहा जा सकता है। नवोदित संगीतकारों को उन्हीं की संगीत परिषदों में जा कर गवाना-बजवाना भी इनका एक महत्तम कार्य है, न कि स्वयं गाना-बजाना। गवैये की गाने की वयोमर्यादा ५० से ऊपर न होनी चाहिए। अब तो नवोदित कलाकारों की ही संगीत परिषदें होनी चाहिए। जिसमें न केवल गायन-वादन के कार्यक्रम हों, वरन् संगीत क्षेत्र में उठती हुई सर्व प्रकार की समस्याओं पर भी विचार-विनिमय कर संगीत को राष्ट्रीयता प्राप्त करा देने के प्रयत्न होने चाहिए।

वैज्ञानिक, भैषज इत्यादि परिषदों की भाँति संगीत परिषद भी संगीत व्यवसायी सज्जनों के ही द्वारा उन्हीं की द्रव्यनिधि से एवं उन्हीं के हितार्थ जब होना आरंभ होगा, उस सुदिन की प्रतीक्षा करें।

९

संगीत क्षेत्र में गुणी-गुणियों में तारतम्य देखने का प्रघात सा हम लोगों में बन गयी है। वास्तव में यदि कोई दो गुणी गायक अथवा वादक अपने-अपने गुण में प्रथम श्रेणी के हों तो उनका आपस में तारतम्य लगाने में उतनी ही बुद्धिमत्ता दिखाई देती है जितनी कि दूध एवं मधु के माधुर्य सम्बंधी तारतम्य लगाने में।

गायन-वादन क्रिया के सबके सब गुण किसी भी एक ही व्यक्ति में हों, यह बात प्रायः असंभव है। वरन एक व्यक्ति में जो क्रिया उसके कण्ठस्वर के, मनोवृत्ति के, रुचि के अनुसार गुण के रूप में प्रकट होती है, वही किसी अन्य व्यक्ति के, जिसका कण्ठस्वर, मनोवृत्ति, रुचि, मूलतः भिन्न हो, भारी दोष प्रतीत हो सकती है। ऊँचे, पतले कण्ठस्वरवाले गायक की गायकी में कण्ठस्वर का लगाव, कण, मुरकियाँ, तान, पलटे, इत्यादि जिस मार्दव के साथ

आविर्भूत हो कर श्रवणसौख्य उत्पन्न करते हैं वही मार्दव धनगंभीर, मोटे, निचले कण्ठस्वरवाले गायक की गायकी में स्त्रैणभावी दोष प्रतीत हो सकता है । अभी हाल दो चार गायक उच्चकोटि के हो गुजरे हैं जिन्होंनें अपनी-अपनी गायकियाँ अपने-अपने कण्ठस्वर के अनुकूल निर्माण की हैं और ये सब गायकियाँ परस्पर बहुत भिन्न-भिन्न होते हुए भी अपने-अपने स्थान पर स्वतंत्र तथा अति चित्ताकर्षक हैं । अब इन गुणियों में आपस में तारतम्य देखने वाले कि श्रोता भले ही हों, पर उनको संगीतोपासक कहने की अपेक्षा व्यक्ति उपासक ही कहना चाहिए ।

भिन्न-भिन्न परम्पराओं के दो गायकों की तो बात दूर ही रही, पर एक ही परम्परा के, वरन् एक ही गुरु से शिक्षा पाये हुए दो प्रथम श्रेणी के गायकों में तारतम्य लगाना कभी ठीक नहीं होगा । क्या संगीत, क्या चित्रकला, क्या मूर्तिकला, ये सब सच्चे कलाकार के अपना हृद्‌गत व्यक्त करने के माध्यम हैं । किसी एक माध्यम पर पूर्णतया अधिकार, पूर्णतया स्वामित्व सम्पादन करके वे उसके द्वारा अपना-अपना हृद्‌गत ही प्रकट करते हैं, अपना-अपना प्रकाश फैलाते है और यही मुख्य लक्षण एक सच्चे उच्चश्रेणी के कलाकार का होता है । शिक्षाकाल में अनुकरण आवश्यक होता है, इसमें संदेह नहीं । पर निरा अनुकरण करनेवाले, फिर वह अनुकरण अणुरेणु अपने गुरु ही की शैली का क्यों न हो, सच्चे कलाकार नहीं होते हैं । उनका सामर्थ्य मर्यादित ही रहता है । सच्चे कलाकार अनुकरण से परे बढकर अपने-अपने निजी रंग में खेलते है । और ऐसे कलाकारों में तारतम्य नहीं हो सकता । गायकों-वादकों के जो घराने बनते हैं वे केवल अनुकरणक्षमता तक पहुँचे हुए लोगों के होते हैं । व्युत्पन्न कलाकार अपने घराने की गायकी, बाज को ही अपनी बुद्धि से, कण्ठमाधुर्य को हस्तकौशल से इस प्रकार उजलाता है, आगे बढाता है कि फिर उसकी निजी गायकी ही अनुकरण करने वालों का आदर्श बन जाती है और उसी के नाम पर गायकी चलने लगती है । ऐसे उच्चश्रेणी के कलाकार आपस में एक दूसरे के गुण को भलीभाँति परखते हैं और अपने लिए 'मैं दूसरे से बढकर हूँ अथवा वह दूसरा मुझसे बढकर है', अपने-अपने रंग में मग्न रहते हैं और अपने में न रहनेवाला एक-आध गुण किसी दूसरे की गायकी में पाते हैं तो उसकी प्रशंसा किये बिना नहीं रहते । पर मौज तब आती है जब श्रोतागण इनमें तारतम्य लगाने बैठते हैं । गायकों के घराने जो हैं सो हैं; पर श्रोताओं के भी घराने जब बनने लगते हैं तब उस पर सचमुच दया आती है । वे इस बात का विचार नहीं करते हैं कि

दुग्धेक्षुगतमाधुर्यं न तरं न तमं मिथः ।
पृथग्‌माधुर्यभावेऽपि नैकमन्याद्विशिष्यते ॥

यह हुई श्रोताओं की बात । पर प्रत्यक्षता गायक-वादकों में न्यूनता की कमी (न्यूनता) नहीं हैं । अस्सी प्रतिशत गायक-वादक हीनभावना से पीडित रहते हैं । इस मानसिक व्यथा से उनकी गायकी-बाज पर दुष्परिणाम होता है । बहुत से तो किसी दूसरे गुणी की प्रशंसा करना जानते ही नहीं । कुछ हीनभावना पीडित गायक-वादक दूसरे का गायन-वादन सुनना ही संकट सा समझता हैं । किसी गायक ने अधिक शीघ्र और सपाटेदार तान लगायी, तो उनके हृदय में छुरी-सी लग गई । किसी दूसरे का कण्ठस्वर सशक्त एवं चमकदार पाया तो बिजली की

चोट इनको लगी। दूसरे गायकों की बुराई करना, उनको अपने मिलनेवालों के समक्ष तुच्छ बताना, उनके दोषों पर ही प्रवचन करते रहना, ये सब हीनभावना के लक्षण हैं। दूसरे गायक के गुण तथा दोषों की अपने मन में मीमांसा करते हुए अपने गले में अथवा हाथ में वे गुण संपादन किये जा सकते हैं अथवा नहीं, उसमें पाये गये दोष अपने में भी हैं अथवा नहीं, इन बातों का विचार करके अपना गुण बिना वाच्यता किये बढाना, यह हम गायक-वादकों का कर्तव्य है। हीनभावना को अपने मन में स्थान देना कदापि उचित नहीं है। उससे अपनी ही हानि होती है। अपने-अपने गुण-दोष समझकर गुणों को बढाते हुए, दोषों का निराकरण करते हुए अपना स्वाध्याय करते रहना अत्यावश्यक है। सूरज से ही प्रकाश लेकर चाँद चमकता है। पर ऐसा होते हुए भी वह अपने गुणों से अलग उतना ही चमकता हैं, जितना कि सूरज अपने गुणों से।

१०

संस्कृत साहित्य में 'लक्षण' एक सर्वसामान्य शब्द शास्त्रीय परिभाषा में पाया जाता है। 'लक्षण' का वास्तविक अर्थ चिह्न, विशिष्टता है जो किसी वस्तु का नियत अंग-स्वभाव दर्शाता है और जिससे वह वस्तु पहिचानी जाती है। पक्षि का उडना पक्षी की विशिष्टता, पक्षी का 'लक्षण' है। अग्नि ऊर्ध्वगामी होता है अतएव ऊर्ध्वगमन अग्नि की विशिष्टता, अग्नि का 'लक्षण' है। निम्न-गमन जल का 'लक्षण' है। ये तो नैसर्गिक 'लक्षण' हैं। पर पौरुष अथवा मनुष्यनिर्मित वस्तुओं में, जैसे कि शब्दशास्त्र, धर्मशास्त्र, समाजशास्त्र, नीति, तथा कलाओं में भी वैयक्तिक, सामाजिक, प्रादेशिक, राष्ट्रीय तथा जागतिक 'लक्षण' होते हैं। जीव-शिव का ऐक्य तथा वर्णाश्रम व्यवस्था सनातन धर्म का, सर्व शक्तिमान् अमूर्त परमात्मा की इच्छा इस्लाम धर्म का, आत्मत्याग द्वारा अखिल संसार का उद्धार ईसाई धर्म का लक्षण हैं। इसी प्रकार शिल्पकलाओं के भी जागतिक, राष्ट्रीय, प्रादेशिक, सामाजिक, तथा वैयक्तिक 'लक्षण' होते हैं। इन्हीं लक्षणों के द्वारा वह कला अपने-अपने विशिष्ट स्वरूप में, अपने-अपने विशिष्ट अंगस्वभाव में प्रकट होती है। संगीत, भारतीय संगीत, हिन्दुस्तानी संगीत, रागदारी, सुगम संगीत, लोकगीत इत्यादि एवं बैजू बावरा, गोपाल नायक, स्वामी हरिदास, तथा तानसेन का संगीत अपने-अपने विशिष्ट स्वरूपों में अपने-अपने विशिष्ट अंग-स्वभाओं में प्रकट हुए हैं। ये ही 'लक्षण' ये ही विशिष्ट स्वरूप, ये ही विशिष्ट अंग-स्वभाव संगीत के जागतिक, राष्ट्रीय, प्रादेशिक, सामाजिक तथा वैयक्तिक भाव में उसके शास्त्र के रूप में वर्णन किये जाते हैं। मधुर ध्वनिरचना, राग, यमन-बिलावल-बिहाग-देश-काफी आदि; ध्रुवपद, ख्याल, ठुमरी, टप्पा, आदि तथा इनका वैयक्तिक आविष्कार इन सबके अपने-अपने विशिष्ट 'लक्षण' हैं, जो नियत रहते हैं। मधुर ध्वनि-रचना ही संगीत है, राग ही भारतीय संगीत है, यमन-बिलावल-बिहाग-देश-काफी आदि हिंदुस्तानी संगीत के आविष्कार हैं, ध्रुवपद, धमार, ख्याल, आदि हिंदुस्तानी रागदारी संगीत के ही गीत-प्रबन्ध हैं; उदात्त, प्रशान्त एवं धीर गंभीर गायकी ही ध्रुवपद की गायकी है, धीर-ललित गायकी, ख्याल गायकी है, कोमलता एवं शृंगार ठुमरी गायकी की

विशेषता है तथा अंत में श्रेष्ठ कलाकारों की वैयक्तिक गायन-वादन शैली, ये सब किसी न किसी प्रकार लक्षणान्वित हैं। और इन्हीं लक्षणों के संकलन से संगीत शास्त्र निर्माण होता है। विशिष्ट कलाविष्कार, कलादर्श को जीवित रखने के लिये उसके 'शास्त्र' को समझना अनिवार्य है।

११

संगीत शिक्षा-प्रणाली के अंतर्गत अभ्यासरीति एक विशेष महत्त्वपूर्ण भाग है। संगीत एक क्रियासिद्ध, प्रयोगसिद्ध वस्तु है। अतएव उसकी क्रिया में, प्रयोग में सर्वांगीण माधुर्य, सौष्ठव संपादन करना प्रत्येक संगीत अभ्यासी का अनिवार्य कर्तव्य हो जाता है।

रंजकता का ही नाम राग है, जो संगीत का द्योतक है। राग का स्वरूप शुद्ध रखते हुए भी उसके प्रयोग में न्यूनता, रूखापन न रहे, इस बात पर विशेषतया सचेत रहना आवश्यक होता है, अतएव अभ्यास की यथायोग्य सुपरिणामी रीतियों पर हमारे संगीत-छात्रों का ध्यान जाना चाहिए।

यह कहा जा सकता है कि हमारे यहां यंत्र संगीत अपेक्षाकृत प्रगति के मार्ग पर है। भारतीय यंत्र संगीत जागतिक प्रतिष्ठा के स्तर पर पहुंच रहा है। यह बात किस भारतीय संगीतप्रेमी के हृदय में आनंदोर्मियां उत्पन्न न करेगी।

पर कण्ठ संगीत के गौरव का क्षेत्र अभी मर्यादित ही है। देश काल परिस्थिति को देखते हुए कण्ठसंगीत अभ्यास की परंपरागत पुरानी परिपाटी जिसके फलस्वरूप अनेक उच्चश्रेणी के कीर्तिमान् गायक संगीत पर अपनी छाप छोड गये हैं, आज के छात्रों के लिये कहाँ तक सुलभ हो सकती है; यदि वह सुलभ न हो सके तो और कौनसी अभ्यास-रीति हो सकती है जिससे गायन में माधुर्य एवं ओज उत्पन्न हो, यह बात विचारणीय है।

१२

भारतीय संगीत-क्षेत्र में मध्य प्रदेश का यह सौभाग्य है कि वहाँ तानसेन जैसी चिरस्मरणीय विभूति का जन्म हुआ। मध्य प्रदेश शासन के लिए यह एक गौरवपूर्ण एवं अभिनंदनीय वस्तु है कि शासन की ओर से प्रति वर्ष तानसेन का स्मृति दिन एवं उसके उपलक्ष्य में संगीत-उसत्व मनाया जा रहा है। अभी तक तो यह स्मृति-दिन एवं उत्सव का कार्यक्षेत्र सीमित ही रहा है। पर आशा की जाती है कि धीरे-धीरे वर्षानुवर्ष यह स्मृति-दिन एवं उसके उत्सव का क्षेत्र बढता जायेगा और उसको एक विराट राष्ट्रीय स्वरूप प्राप्त होगा। दक्षिण भारत में जहाँ कर्णाटकी अथवा दाक्षिणात्य संगीत प्रचलित है, इस संगीत के दिवगंत महान् विद्वान् एवं कलाकारों के, जैसे श्री त्यागराज स्वामी, मुत्तुस्वामी दीक्षितर तथा श्यामा शास्त्री स्मृति-दिन बडी धूम-धाम से मनाए जाते हैं; जिनमें दाक्षिणात्य संगीत के सभी गायक-वादक एवं नृत्यकार बडे उत्साह एवं भक्तिभाव के साथ सम्मिलित हो कर अपनी-अपनी ओर से उन महापुरुषों को अपनी श्रद्धांजलि अर्पित करते हैं। दक्षिण भारत के शासन का भी इन

उत्सवों में पर्याप्त प्रमाण में सहयोग रहता है ।

हिंदुस्तानी संगीत का क्षेत्र दाक्षिणात्य संगीत-क्षेत्र में कहीं अधिक विस्तृत है । बेलगाम, धारवाड से लेकर कश्मीर तक दक्षिणोत्तर तथा कलकत्ता से द्वारका तक पूर्वपश्चिम भारत में सर्वत्र हिन्दुस्थानी संगीत का ही प्रचार है और इस क्षेत्र-विस्तार को देखते हुए यह भाव उनमें उत्पन्न होता है कि तानसेन स्मृति-दिन बहुत बडे प्रमाण में मनाया जाना चाहिए, जिससे हिंदुस्तानी संगीत के सर्वश्रुत एवं सर्वमान्य कलाकारों एवं संगीत विद्वानों का एक "नेशनल काँग्रेस" जैसा अधिवेशन हो और भारतीय संगीत का शास्त्रीय तथा प्रयोगात्मक वैभव सम्पूर्णतया प्रकाशित हो ।

इस ध्येय को दृष्टि रखते हुए हम निम्नलिखित कुछ सूचनाएँ प्रस्तुत करना चाहते हैं :-

१ - अखिल भारतीय संगीत विभूति स्मृति-दिन समिति की स्थापना, जिसमें हिंदुस्तानी तथा दाक्षिणात्य संगीत के विद्वज्जन तथा कलाकारों के सर्वमान्य प्रतिनिधि, सर्वसाधारण श्रोतृ-समाज के प्रतिनिधि तथा केन्द्रीय एवं प्रादेशिक शासनों से नियुक्त अधिकारी रहें, जिनमें अखिल भारतीय आकाशवाणी तथा संगीत नाटक अकादमी, दिल्ली, के भी दो-दो अधिकारी हों ।

२ - केन्द्रीय तथा प्रादेशिक शासनों की ओर से वार्षिक द्रव्य सहायता । "अ" वर्ग के प्रदेशों से रु. १०,००० (दस हजार), "ब" वर्ग के प्रदेशों से रु. ५,००० (पाँच हजार), एवं "क" वर्ग के प्रदेशों से रु. २,००० (दो हजार), प्रतिवर्ष इस स्मृति-दिन के लिये प्राप्त हों । केन्द्रीय शासन की ओर से कम से कम रु. २०,०००, (बीस हजार) प्राप्त होने चाहिए ।

३ - स्मृति-दिन-समारोह एक सप्ताह का रखा जाय, जिसमें हिंदुस्तानी तथा दाक्षिणात्य दोनों संगीत के प्रयोगात्मक एवं शास्त्रीय चर्चात्मक अधिवेशन होते रहें । यदि यह सम्भव न हो, तो छः-छः मास तक के अन्तर पर एक हिंदुस्तानी संगीत का एवं दूसरा दाक्षिणात्य संगीत का उत्सव प्रत्येकशः चार दिन का मनाया जाय । हिंदुस्तानी संगीत का उत्सव ग्वालियर में होना हमारे विचार में उचित होगा; क्योंकि तानसेन की जन्मभूमि ग्वालियर के ही पास है और उनका मजार भी ग्वालियर में है । दाक्षिणात्य संगीत का उत्सव श्री त्यागराज स्वामी की जन्मभूमि में होना योग्य होगा ।

४ - उत्सव में नवोदित कलाकारों को अवश्य सम्मिलित करना चाहिए, यह हमारी कामना है । अतएव बीस से पच्चीस वर्ष की आयु के नवोदित कलाकारों के लिए भी, जिन्होंनें संगीत क्षेत्र में मान्यता पायी है, एक दिन उत्सव में रखना ठीक होगा ।

५ - यदि सम्भव हो तो कुछ समय अंतर्राष्ट्रीय संगीत-संगठन के लिए भी रखा जाय, जिससे पाश्चात्य एवं भारतेतर पौर्वात्य देशों के संगीत से कुछ परिचय हमारी जनता को प्राप्त हो । सुदैव से मध्य प्रदेश में, भिलाई में बडी संख्या में पाश्चात्य सज्जन आ बसे हैं । और जैसा कि सुना जाता है उनमें भारतीय संगीत से परिचय प्राप्त करने की उत्कण्ठा है । इस

स्थिति का लाभ ले कर इन सज्जनों में से संगीत-प्रेमी एवं सिद्ध व्यक्तियों के संगीत प्रयोग भी इस उत्सव में रखे जा सकतें हैं ।

६ - उत्सव का प्रकाशन-विभाग भी अवश्य हो; जिसमें प्रतिवर्ष के उत्सवों के सम्पूर्ण समाचार तथा संगीत विषयक लेख, मीमांसा, नूतन संगीत रचनाएँ आदि प्रकाशित हों ।

७ - अखिल भारत में चलती हुई शासन मान्य हर एक संगीत शिक्षा संस्था से, जिसमें शिक्षा पा रहे छात्रों में से एक-एक छात्र को, जिसे वह संस्था सर्वोत्तम समझती हो, (गायन, वादन तथा नृत्य के प्रयोग में) इस उत्सव में भाग लेने के लिए बुलाया जाय, जिससे संस्थाओं के कार्य को विशेष प्रोत्साहन प्राप्त होगा ।

हमारी तो यह मान्यता है कि धीरे-धीरे नये कलाकारों का उत्साह बढाना चाहिए । पुराने गायकों-वादकों, नृत्यकारों का तो सहयोग अवश्य होना चाहिए । पर साथ ही इस नई जागृति में तरुण कलाकारों को भी कुछ प्रोत्साहन मिलना आवश्यक है ।

ये कुछ स्थूल प्रस्ताव हम प्रस्तुत करते हैं । यदि ये स्वीकार हों, तो उसके प्रबन्ध के नियमादि पर आगे विचार किया जा सकता है ।

१३

आज से लगभग चालीस वर्ष पूर्व हमारे यहाँ संगीत-सभाएँ अपेक्षाकृत छोटे-छोटे वर्गो में में किसी छोटे दीवानखाने में २००–३०० के श्रोतृसमाज में हुआ करती थीं । इन सभाओं में केवल एक ही गायक अथवा एक ही वादक अपने शिष्यों के साथ ३, ४ घण्टे गायन-वादन करता था । एक ही राग कम से कम एक घण्टा बजाया जाता था । यह परिस्थिति आज नहीं है । संगीत-सभाओं का विस्तार आज दसगुना बढ गया है । जहाँ चालीस वर्ष पूर्व ३०० श्रोताओं के सन्मुख गायन-वादन होता था, वहाँ आज ३००० का श्रोतृसमाज इकठ्ठा होता है । चित्रपट अथवा नाटकगृहों में अथवा बडे सभा-मंडपों में संगीत-कार्यक्रम होते हैं । मायक्रोफोन एवं लाउड-स्पीकर तो आज हमारी सब सभाओं के लिये एक आवश्यक वस्तु हो गये हैं । आज तो संगीत-सभा चाहे ३०० की हो, चाहे ३००० की हों, मायक्रोफोन तथा लाउड-स्पीकर के बिना न होगी । पुराने समय में हमारे नाटकगृहों का विस्तार २,००० प्रेक्षक बिठाए जा सकें इतना बडा होता था और उनमें केवल गीत ही नहीं पात्रों का संवाद भी सभागृह के अन्त तक सुनाई देते थे । क्या बात हुई कि आज हमारी छोटी सी छोटी संगीतसभाओं के लिए भी मायक्रोफोन और लाउड-स्पीकर आवश्यक हो रहे हैं ? वर्तमान शताब्दी के प्रथम दशक में बड़े-बड़े नाटकगृहों में बंबई के कावसजी जहाँगीर हॉल जैसे बड़े सभा मंडपों में स्वर्गीय भास्करबुवा बखले, स्व. अब्दुल करीम खां साहब, स्व. अब्दुल्ला खां साहब, स्व. बालकृष्ण साहब इचलकरंजीकर जैसे धुरीण गायकों के कार्यक्रम संगीतप्रेमी श्रोताओं ने सुने हैं और ये सभामंडप एक हजार तक श्रोताओं के बिठाने योग्य थे और कार्यक्रमों में श्रोतृगणों

से पूरे भरे हुए होते थे, पर आज मायक्रोफोन और लाउड-स्पीकर अपना पूरा अधिकार सभाओं पर जमाए हुए हैं ।

मायक्रोफोन की आवश्यकता के अतिरिक्त और भी कुछ परिवर्तन आज की संगीत सभाओं में हुए हैं ।

पुरानी संगीत सभाओं की भाँति आज एक गायक-वादक का गायन-वादन ३ घण्टे क्या, पौन घण्टे तक भी सुनने को आज के श्रोतागण तैयार नहीं हैं यह बात आकाशवाणी के नेशनल प्रोग्राम से ही सिद्ध हुई है । कोई भी संगीत कार्यक्रम हो उसमें भिन्न-भिन्न प्रकार के गायन-वादन-नृत्य प्रयोग के १५, २० मिनिट भर के हो तो वह स्वीकार्य होता है । एक ही गायक अथवा वादक का कार्यक्रम तभी सफल हो सकता है जब की गायक-वादक अति उच्च श्रेणी का सर्वमान्य एवं लोकप्रिय हो, नहीं तो विविध कार्यक्रम के बिना गत्यंतर नहीं ।

आजकल वृन्द गायन, वृन्दवादन (वाद्य-वृन्द) अत्यधिक लोकप्रिय एवं लोकप्रचलित हो रहे हैं । लोकसत्ताक राष्ट्रों में ये बातें होना स्वाभाविकही है ।

इस आधुनिक परिस्थिति पर लक्ष्य रखते हुए संगीत कार्यक्रमों की आवश्यकता है । गायकों-वादकों को भी अपने कण्ठ स्वर का उच्चारण एवं अभ्यासपर विशेष ध्यान देना चाहिए। कमसे कम मायक्रोफोन के लिए कण्ठस्वर मृदु करने की और जो संगीत व्यवसायी लोगों की प्रवृत्ति दिखाई दे रही है उसका ध्यान रखना आवश्यक है । यह बात अवश्य है कि मायक्रोफोन यदि ठीक न हो तो कण्ठस्वर कर्कश, कभी-कभी बेसुरा भी सुनाई दे सकता है । पर इस कारण अपने कण्ठस्वर को दुर्बल बनाने की चेष्टा आत्मघातक है । कण्ठस्वर का यथायोग्य उच्चारण तथा अभ्यास किस प्रकार करना चाहिए, यह एक मननीय विषय है। कण्ठस्वर की स्वाभाविक जाति न बिगाडते हुए उसमें ओज एवं माधुर्य संपादन करने पर संगीत विद्यार्थियों को विचार करना चाहिए ।

थोडे समय में अधिक परिणामकारक गायक-वादन करने का भी अभ्यास अब हम लोगों को करना चाहिए । वह समय बीत गया जबकि श्रोतृगण गायक का कण्ठस्वर तथा स्फूर्ति गाते-गाते आधापौन घण्टे के पश्चात् जागृत हो और तब गाने में रस आने लगे तबतक प्रतीक्षा करते हुए सुनते रहें । अतएव कण्ठस्वर का जतन रखते हुए उसको हर समय कार्यक्षम रखना एवं गाने बैठते ही राग एवं उसके गीत का आकर्षक विस्तार करने का सामर्थ्य संपादन करना चाहिए, ताकि अधिक से अधिक आधे घण्टे में एक राग समाप्त हो और श्रोतागण प्रसन्न हों। वाद्य वादन में भी वादक का उपजत अंगस्वभाव जागृत होते कुछ समय लगता जाता है । वादकों को भी चाहिए कि वे बैठतेही अपना रंग जमाने का सामर्थ्य संपादन करें ।

वृन्द-गायन के लिए तो विशेष प्रकार सें अभ्यास करना पडता है । उसमें उपजत अंगस्वभाव केवल कण्ठस्वर का माधुर्य तथा शब्दोच्चार का लालित्य, इन दो बातों में प्रकट हो सकता है । इसके अतिरिक्त एक समयावच्छेद पर अर्थात् गीतरचना की माया-प्रतिमाया

पर सावधान रहते हुए साथियों से अलग इधर-उधर कोई स्वरोच्चार तथा शब्दोच्चार न निकल पडे इस बात पर सचेत रहना, ऐसा अत्यावश्यक गुण संपादन करना चाहिए ।

ये सब विषय तो बहुत बडे हैं । उन पर विस्तृत विवरण यहाँ उद्दिष्ट नहीं है । इतना ही पर्याप्त है कि संगीत व्यवसायी सज्जन तथा संगीत विद्यार्थीगण इन आधुनिक आवश्यकताओं पर विशेष लक्ष्य दे तो वे अवश्य अपने संगीत कार्यक्रमों में सफल होंगें ।

१४

आजकल प्रत्येक संगीतकार, चाहे वह नवोदित हो या उच्च कोटि का, अपनी कला में गति (Speed) पर प्रभुत्व दिखाने की चेष्टा करता हुआ दिखाई देता है । परन्तु ऐसे प्रयत्न करते समय अधिकतर कलाकार यह भूल जाते हैं कि वे संगीत के माधुर्य को किसी विशिष्ट सीमा के बाद नष्ट करते हैं । वास्तव में गति की मर्यादा उतनी ही होनी चाहिए जहाँ तक उसमें स्वर-माधुर्य स्थिर रहे । बेहद तैयारी दर्शाने के जोश आ कर कई एक कलाकार रागों के स्वरूपों को न केवल नष्ट ही करते हैं, बल्कि संगीत जैसी दैवी, शान्त, प्रतिष्ठित कला को वे लोग मल्लों का अखाड़ा बनाते हैं । संगीत में स्वरों का आनन्द विभिन्न लयकारियों के चमत्कारों द्वारा दर्शाया जाना चाहिए । गति की मर्यादा प्रत्येक व्यक्ति के अपने निजी कण्ठस्वर अथवा हाथ की चपलता पर आधारित रहती है । यदि आवाज भारी एवं बुलंद हो तो उस आवाज में टप्पा-शैली का गायन अथवा द्रुत गति की तानें अच्छी नहीं लगेंगी । यदि हाथों में चपलता एवं स्फूर्ति हो तो उनसे द्रुत गति की तानें अथवा गतें वाद्यों पर बज नहीं सकेंगीं । विपरीत इसके, पतली, चपल एवं ऊँची आवाज में ध्रुपद-धमार शैली का गायन अथवा गमक की तानें, जबडा-तानें इत्यादि कदापि शोभायमान न होंगीं । अतएव प्रत्येक कलाकार को चाहिए कि वह अपने कण्ठस्वर के धर्मानुसार किसी विशिष्ट गायन शैली का अभ्यास करें और साथ-साथ अपनी गायन-शैली में गति की मर्यादा वहीं तक रखे जहाँ तक कि उसमें सुरीलापन कायम रह सके ।

इसके साथ-साथ आजकल कुछ ऐसे भी कलाकार हमारे सुनने में आते हैं जो लय की गति को इतनी विलम्बित रखते हैं कि वहाँ लय है या नहीं, यह जानना साधारण मनुष्य के लिए एक कष्टसाध्य समस्या हो जाती है । आजकल जिस प्रकार द्रुत गति की ओर कलाकारों का ध्यान गया है उसी प्रकार अति विलम्बित लय में गाने-बजाने की फैशन कुछ कलाकारों ने रूढ की है । परन्तु शायद ही ऐसा कोई विशिष्ट गायक या वादक होगा जो अपनी निश्चित की हुई अति विलम्बित लय के समन्वय से अपना राग-विस्तार करता हो । इस प्रकार की विलम्बित लय रख कर गाने-बजाने वाले कलाकारों में प्रायः यही दिखाई देता है कि उस लय से न तो उनकी बंदिश से कोई विशिष्ट सम्बन्ध ही रहता है और न कोई लयकारी ही । वे केवल अपने आलाप-तानों को गा-बजा कर उसके साथ केवल एक ही मात्रा अथवा उससे भी कम मात्रावकाश में अपनी बंदिश का मुखडा जोड़कर सम पर आ मिलते हैं । इस

पर से यही जान पडता है कि वे केवल 'मुखडे के देनेदार' हैं और सम के प्रति अपना कर्ज चुका कर उससे छुटकारा पाना चाहते हैं। जिस ताल में वे अपनी बंदिश गाते-बजाते हैं उसकी अन्य मात्राओं से अथवा उस ताल के वजन से मानो उनका किसी प्रकार का सम्बन्ध ही नहीं रहता। ऐसे कलाकारों के लिए सभी ताल समान ही होते हैं। वास्तव में, प्रत्येक ताल का अपना एक निजी वजन रहता है और इसी कारण हमारे संगीत में (हिंदुस्तानी एवं कर्नाटकी-दोनों प्रणालियों में) भिन्न-भिन्न ताल पाये जाते हैं। एक ही मात्रा-संख्या के दो तालों का वजन भिन्न रहता है। उदा. झपताल एवं सुरफाक् (सूलताल); धमार, दीपचंदी, आडाचौताल व झूमरा; चोताल, एकताल व विक्रमताल; इत्यादि। गीत की बंदिश के अनुसार वह किस ताल में गानी चाहिए, यह स्वयं वाग्येयकार ही निश्चित करते हैं। इसके अतिरिक्त एक ही ताल में भिन्न-भिन्न गीत रचे हुए होते हैं; उनकी रचना के अनुसार उन गीतों की लय उस एक ही ताल में भिन्न-भिन्न हुआ करती है। इस सब बातों पर हमारे संगीतकारों के लिए पर्याप्त ध्यान देना अत्यावश्यक है। अन्यथा हमारे संगीत की अवस्था दिन-प्रति-दिन दयनीय होती रहेगी, इसमें कोई संदेह नहीं !

एक और महत्त्व की बात, जिसकी ओर हमारे संगीतकारों का ध्यान हम खींचना चाहते हैं। वह यह है कि आजकल कुछ संगीतकारों की प्रवृत्ति, अपनी गायन-वादन शैली में कुछ न कुछ नवीन चमत्कृतिक आविष्कार कर उनके द्वारा 'येन केन प्रकारेण' आम लोगों में प्रसिद्धि सम्पादन करने की ओर होती जा रही है। कुछ लोग पाश्चात्य संगीत का कुछ रंग अपनी कला निदर्शन में लाने का प्रयत्न करते हैं; कुछ वादक अपने वाद्य पर गले की गायकी बजा कर लोगों में यह सिद्ध करना चाहते हैं कि गले से दर्शाई जानेवाली सब खूबियाँ तंत पर, विशेषतः 'तंत' वाद्यों पर निकल सकती हैं। इसके अलावा, कुछ लोग अपनी गायन-वादन शैली में कुछ 'बल-पेचों' को प्रविष्ट कर अपनी शैली किलष्ट एवं अननुकरणीय बनाने का प्रयत्न करते हुए दिखाई देते हैं। इस प्रकार की चमत्कृतियों से अधिक से अधिक लोगों को केवल आश्चर्यचकित ही किया जा सकता है; इनसे सच्चा आनन्द तथा रागदारी-संगीत का ऊँचा स्तर कभी प्राप्त नहीं किया जा सकता। सच्चा आनन्द तो शुद्ध कलात्मक संगीत से ही मिल सकता है; और वास्तविक रूप से देखा जाय, तो सच्चा कलात्मक गायन-वादन, संगीत के स्थूल सिद्धांतों पर ही निर्भर है, जिन्हें हमारे प्राचीन अनुभवी एवं घरानेदार कलाकारों और शास्त्रकारों ने अपनी तपश्चर्या एवं साधना द्वारा प्राप्त अनुभवों से कायम किया है। इन्हीं सिद्धान्तों की ओर दृष्टि रख कर एवं उनपर गहन अभ्यास कर अपनी कलोपासना करने की प्रवृत्ति प्रत्येक आधुनिक कलाकार की रहनी चाहिए। ऐसा होने पर ही कलाकार अपनी सच्ची कला अधिक विविधता के साथ, निःशंक एवं साहस से लोगों के सम्मुख रख सकेगा और तभी संगीत कला भी अन्य कलाओं की भाँति अपने उज्ज्वल भविष्य की प्रतीक्षा कर सकती है।

भारतीय संगीत की सद्यःस्थिति पर सूक्ष्म विचार करते हुए कभी मन में शंका उत्पन्न होती है कि क्या हमारे संगीत की प्रगति हो रही है अथवा उसके प्राचीन इतिहास की, प्राचीन चरित्र की पुनरावृत्ति हो रही है ? संगीत के इतिहास की क्षीणता के कारण कई महत्त्वपूर्ण विषयों पर किसी निश्चित रूप से एवं सप्रमाण कोई विधान करना बहुत कठिन है। सबसे प्रथम एवं अधिक महत्त्वपूर्ण प्रश्न यह उठता है कि क्या हमारे प्राचीन संगीत के प्रयोग अधिकतर वैयक्तिक होते थे अथवा सामूहिक? हमारे 'पुराण' तथा प्राचीन इतिहासादि में राजाओं के पराक्रम तथा उनकी दैनंदिन जीवनियों के समबन्ध में बहुत कुछ साहित्य उपलब्ध है। किन्तु किसी राजा के दरबार में कोई कुशल गायक वादक रहा हो और अकेले ही गाता हो तो उसके सम्बन्ध में उल्लेख क्वचित ही मिलता है। उदाहरणार्थ, अयोध्या, द्वारका, मथुरा, हस्तिनापुर, इन्द्रप्रस्थ, कुंडिनपुर, प्राग्ज्योतिष्पुर इत्यादि प्राचीन राजधानियों में, राजा हरिश्चन्द्र, राजा रामचन्द्रजी, श्रीकृष्ण भगवान्, दुष्यन्त, भरत, राजा नल, युधिष्ठिर, जनमेजय इत्यादि राजाओं के दरबारों में किसी गायक-वादक के वैयक्तिक गायन-वादन के प्रयोगों के सम्बन्ध में कोई उल्लेख नहीं मिलता। भाट, चारण, कवि, नृत्यकार, नट, नाटकशाला, इत्यादि का तो कुछ उल्लेख कहीं-कहीं मिलता है। इन प्राचीन राजाओं में काव्य, चित्रकला, नाट्यकला में पर्याप्त रुचि दिखायी देती है। नाटकों में, यात्रा-मेलों में, राजकीय उत्सवादि में, सामाजिक, धार्मिक, कौटुम्बिक समारोहों में वृन्द-संगीत के प्रयोग होते होंगे, यह कहा जा सकता है। पर किसी एक ही गायक-वादक के गायन-वादन का एकाकी प्रयोग होता होगा, न उसके नाम के, न प्रयोग के सम्बन्ध में कोई जानकारी उपलब्ध है। वाल्मीकि ऋषि ने लव-कुश बन्धुओं द्वारा राजा श्रीरामचन्द्रजी के सम्मुख रामायण स्वरालापों में बिठाकर गवाया था, ऐसा एक उल्लेख मिलता है। पर, बस, इस उल्लेख के अतिरिक्त और कुछ नहीं मिलता। लव-कुश ने किस प्रकार का गायन किया था, गायनशैली क्या थी, किन-किन जातियों में अथवा किन-किन रागों में गाया था, ये सब बातें गुप्त ही हैं। ऐतिहासिक काल में आइए तो, चंद्रगुप्त मौर्य, सम्राट अशोक, चंद्रगुप्त, विक्रमादित्य, सम्राट हर्ष इत्यादि इतिहास प्रसिद्ध सम्राटों के दरबारों में भी किसी गायक-वादक का वैयक्तिक गायन-वादन होता रहा होगा अथवा नहीं, यह कहना कठिन है। तो क्या वैयक्तिक गायन-वादन के प्रयोग होते ही नहीं थे? मिश्र, अरबस्तान, ईरान, तुर्कस्तान इत्यादि प्राचीन संस्कृतिवाले देशों के इतिहास में बड़े बड़े गायक-वादक, संगीत-रचनाकारों के नाम तथा उनके कार्य के सम्बन्ध में बहुत कुछ इतिहास लिखा हुआ उपलब्ध है। पर भारतीय संगीत का इतिहास इस सम्बन्ध में तटस्थ है। पृथ्वीराज चौहान के दरबार में कोई गायक रहा हो, तो उसका उल्लेख नहीं मिलता। चंद वरदायी भाट थे, राजकवि थे। पर वे राग-रागिनियों के ज्ञाता थे, स्वयं स्वरचित स्तुति-गीत रागदारी में गाते थे, कहा नहीं जा सकता। उन्होंने 'आल्हा उदल' जैसे वीर गीत भी लिखे होंगे; किन्तु वे दरबार-गायक नहीं थे। प्राचीन राज-सभाओं में कोई एकाकी गायन-वादन के प्रयोग होते हों, तो ये ही भाट-चारणों के

राजस्तुति गीतों के होंगे। संगीत कला की दृष्टि से राग-गायन से केवल ध्वनिमाधुरी का आनन्द लेने के हेतु से किसी प्राचीन, अथवा सम्राट अकबर के पूर्वकालीन किसी ऐतिहासिक राजा ने गुणी गायक-वादक नौकर रखे हों, तो उस बात का उल्लेख कहीं न कहीं होना ही चाहिए था।

तानसेन ही सर्वप्रथम व्यक्ति दिखायी देता है जो एक महापराक्रमी सम्राट के दरबार का राजगायक था और उसी के पश्चात् कई अन्य राजाओं के यहाँ राज-गायक वैयक्तिक गायक के लिये नौकर रखे जाने लगे। मंदिरों में, मठों में भी वृन्द-गायन-वादन का ही प्रचार रहा होगा, जो अब भी प्रचलित है। हाँ, कहीं बैजू बावरे जैसे पदयात्री संगीतज्ञ, कुशल गायक-वादक प्राचीन समय में भी रहे होंगे। पर वे केवल स्वानन्द के लिए, एक प्रकार की आध्यात्मिक मस्ती में गाते होंगे; न कि श्रोतृरंजन के लिए और न किसी राजा को प्रसन्न करने के लिए। स्वामी हरिदासजी के सम्बन्ध में आख्यायिका है ही कि सम्राट अकबर को उनका गायन सुनने के लिये वृन्दावन जाना पड़ा। स्वामीजी दरबार में न गये।

वैयक्तिक गायन-वादन-नृत्य से वृन्द गायन-वादन-नृत्य बहुत कुछ भिन्न होता है, और उसकी यह भिन्नता अनिवार्य है। वैयक्तिक संगीत प्रयोग के लिए साधना की आवश्यकता है, वृन्द संगीत में योजना की। दोनों अपने-अपने ढंगसे कठिन हैं। वैयक्तिक संगीत में स्वयं गायक-वादक-नृत्यकार सफलता का उत्तरदायी होता है, जबकि वृन्द-संगीत में वृन्द का संयोजक, दिग्दर्शक, नेता, जो भी कहिये, उत्तरदायी होता है।

वर्तमान संगीत, वैयक्तिक गायन-वादन-नृत्य की अपेक्षा वृन्द गायन-वादन की ओर शनैः शनैः झुक रहा है। सम्भव है, प्राचीन भारतीय संगीत वैयक्तिक की अपेक्षा सामूहिक ही अधिक रहा हो। जो भी हो, इस विषय पर संशोधनात्मक चर्चा की अपेक्षा रखते हुए ही आरम्भ में यह प्रश्न उठाया गया है।

क्या इस विषय पर हमारे संगीत-विद्वज्जन प्रकाश डालेंगे ?

२४

क्या से क्या ?

१ अफसोस, अफसोस, या खुदा अब क्या होगा ।

२ क्यों ? क्या हुवा ?

१ अजी कुछ व पूछिये ?

२ हैं, आखर आप इतने परेशान क्यों हैं ?

१ क्या कहूं ? हाय रे, मेरी फ्रेंच रीड ।

३ फ्रेंच रीड । फ्रेंच रीड कौन है ? क्या कोई मेम बीबी ।

१ अजी मेम बीबीकी वैसी तेसी ! क्या अभी फ्रेंच रीड नहीं जानते हो मियां ! तो क्या खाक गाना सीखते हो !

३ अच्छा ! हार्मोनियम की फ्रेंच रीड ! क्या आपकी खो गयी क्या ।

२ खुदा न करें मेरी खो जाय? इस रेडियो पर लानत है कि जिसमें अब हार्मोनियम न बजेगा । न मालूम क्या सूझी इनको कि हार्मोनियम कताई बंद कर दिया ।

३ ठीक तो किया ! क्या हार्मोनियमभी कोई अपने गाने बजाने का साज है ?

१ साज नही तो क्या है? सारे मुल्कभर इसका शोर है सो क्या फुजूल ?

२ इसमे क्या शक! जनाब बिलकुल लिपटन चायकी तरह सारे हिंदुस्तान भरको यह लिपटे बैठा है । देहात देहात तक पहुंचा है । पक्के, कच्चे बडे-छोटे सब गाने वाले आज इसके कायर है ।

३ येही तो तारीफ है । आपके पेटमे घुसके खुन का बूंद बूंद चूसनेवाली चाय और कानों को बेताल करनेवाली हार्मोनियम ये दो हमारे खानेका और गानेका सत्यानास करते रहते हुवे हम लोगोंको बेहद प्यारे बन बैठे है ।

२ क्या हार्मोनियम इतना खराब साज है ?

३ इसमे कोई शक नहीं है ।

१ ये भी एकही रही । भला बताइये कोई गाना आलापचारीसे लेके नौटंकी की धुने तक इससे बचा है ।

३ बचा नही जबही तो संगीतकी मिट्टी पलीत हो रही है । हमारे संगीतका मुर्दा इस पेटीमे नजर आता है । जिंदा संगीत भला इसमें कैसे आ सकता है ।

२ जरा समझा तो दीजिये ।

३ ऐ खुदा । मैं कहां से कहां फंस गया ।

संगीत यह इन्सान के दिल्की आवाज है । दिलकी रोशनीके जरिये इनसान देखनेवाली खुबसूरतीयां जाहीर करता है। दिलकी आवाजसे वह सुननेवाली खुबसूरतीयां जाहिर करता है । यह आवाज हर इन्सानमें कम ज्यादह हिस्सेसे होती है । बल्की इन्सानियतकी यह एक निशानी ही है । बाजे लोग कुद्रतसे ही किसी साजकी तरह ठीक सुरमे मिलाये हुवे होते है । उनके कानपर कोई अच्छा गीत पडतेही उसकी खुबसूरतीयोंका असर उनपर होता है और वे खुदबखुद गाने बजाने लगते है ।

यूं तो हर एक इन्सानका संगीत अपना खास अलाहिदा होता है । मगर जब वह औरोंको सुनना चाहता है तब वह संगीत कुछ कायदोंमें बंधा हुवा होना चाहिए ताकि उनके वह समझमें आवै । ये कायदे कोई खास बैठकर बनाना नही है । संगीतकी दुनियामें नामवर लोगोंकीही ईजाद की हुई बाते कि जिनका असर आम लोगोंपर होता हुवा पाया जाता है वही आगे चलके इस हुनरके कायदोमें शामिल होते है ।

किसी मुल्कके संगीतकी शुरुआत का सवाल बडा मुश्किल होता है । खुदाने अपनेको सबसे पहले आवाजके जरिये जाहिर किया वह माना जाता है । "ॐ तत् सत्" यह हिंदू लोगों के वेदान्तकी जड है । बैबल भी कहता है कि "In the beginning there was the word and word was with God and word was God." हिंदुस्तान के संगीतकी शुरुआत गलेकीही आवाजसे हुई है ऐसे मालूम होता है । हमारा संगीत सामवेदसे निकला यह हमलोग मानते चले आये है । "सामवेद" यह गाया जानेवाला वेद कहलाता है । उसके गानेवालेको उत्गाता कहते है । गानेको ही हमारे यहा अव्वल माना जाता है । साजोंका संगीत गायनकेही आसरेपर रचा हुआ है । पुराने जमानेमें गायनके साथमें सब साज बजाये जाते थे । हमारे यहाँका सबसे अव्वल दर्जेका साज बीन है । उसके बाजके कायदेभी गायनके आधारपर बने हुअे है । अब भी साज बजानेवाले उस्तादोंको गानेकी तालीम पहले लेनी पडती है । बिना इसके वे लोग अपना साज ठीक बजा नहीं पाते है । पुराने जमानेमें नाच भी गायनके साथ हुआ करता था । लिहाजा गलेकी आवाज याने गायन इसीको हमारे संगतकी जड मानकर चलना चाहिजे ।

संगीत यह इन्सानकी बनाई हुअी चीज होनेसे जमानेकी रफ्तारके साथ इसकी रफ्तार होती है । लोगोंके खयालात, चाल चलन, जमानेकी हालत जिस तरह बदलती जाती है उसी तर उनके हुनरका शक्ल बदलता जाता है । उसकी तरक्की या पीछेहाट ये जमाने की ही हालतसे जांचे जा सकते है । आज तो हमको "क्या से क्या' इससे मतलब है । "क्या से क्या", यह अच्छा हुआ है या बुरा है इसका सवाल आज नहीं है ।

पुराने जमानेमें संगीत परमात्मा और उसमें फैलायी हुअी शक्तियाँ अस्तुतमेंही होता था । अस्तुतकी बंधी हुअी कविताएँ मीठी आवाजमें, सुरमें साजोंके साथ गाना यही संगीत था । इन्सान के दिलको रिझानेके लिये उसको अलगसे एक हुन्नर करके कबसे माना गया ये कह नहीं सकते । गानेके स्वरोंकी, तादात पहले तीन चारही थी, जो कि सामवेद में काम आती थी । उस जमानेमें स्वरोंके नाम भी आजकाल जो हम कहते हैं, वे नहीं थे । पहले उदात्त

अनुदात्त, स्वरित, ये तीनही स्वर थे जोकि वेदोमें आते थे । उनकेबाद कृष्ट, प्रथम द्वितीय, तृतीय, चतुर्थ मंद्र अतिस्वार ऐसे उतरते सिलसिले में सात स्वर हो गये ।

मालूम होता है कि संगीत यह अलगसे एक हुनर बनने लगा तब हमारे आजकलके स्वरनाम यानि षडज, ऋषभ, वगैरहा पैदा हुए । हमारे सबसे पुराने साज शिवजीका डमरु, गणेशजीका मृदंग, भगवान विष्णुका शंख, नारदजीका तंबुरा, सरस्वतीजीकी बीन और कन्हैयाकी बाँसरी ये है । मगर इन साजोंपर बजनेवाली ताल और स्वररचना कैसी थी यह कह नहीं सकते. और इनके बाद निकले हुअे साज जो हमारे यहाँ थे वे सब अब लुप्त हो गये । लेकिन ये छे अब भी मौजुद है और इस्तेमाल किये जाते है । संगीत जब इन्सानको रिझानेवाला हुनर बनता चला तब उसके गीतोंके मजमून भी बढते चले । अस्तुतके गाने तो जारीही रहे । पर साथही साथ नाटक नाच रंग, शादी, ब्याह, मौसमी-त्योहार, खेलकूद, लढाई-झगडा, जुलूस वगैरहको गाने कि जिनमें आम लोगोंका दिल बहले ऐसे गाने बनने लगे । राजेरजवाडोमें गाये बजाये जानेवाले संगीतके कायदे बनने लगे और उसका एक सिलसिला जारी हुआ जिसपरसे हमारा Classical Music बनता चला आया है ।

कायदेमें बंधा हुआ एक हुनर इस शक्लमें संगीतका बयान जिनमें है, ऐसे हमारे ग्रंथोंमे सबसे पुराना ग्रंथ भरतनाट्य शास्त्र है । इस ग्रंथको आज कम-से-कम १५०० साल हुअे है । इसके पहलेही संगीतके उसुल कायम हुए होंगे । इस किताबमें श्रुतिस्वर, ग्राम, मूर्च्छना, जाति इनके वसूलोंपर संगीत बना हुआ था । यही संगीत अव्वल मुसलमानी जमाने तक जारी रहा । दरम्यान में जातिओमेंसे राग पैदा होने लगे थे । भरतनाट्य शास्त्र के बाद सबसे मशहूर और बडा ग्रंथ संगीत रत्नाकर जो १३ वी सदी इसवीमें लिखा गया । इस ग्रंथ के वक्त जातियाँ जो कि ईश्वर स्तुतिके तालमें बंधे हुए गीतों की तर्जे थी, मिटती चली गयी और रागगायन बढने लगा । रत्नाकरमें रागोके और गायकीके कायदे पाये जाते है । अफसोस यही है कि इस ग्रंथ के शुद्ध विकृत स्वर क्या थे, उन्हींका पता नहीं चलता, जिससे इसको समझना बहुत मुश्किल हो गया है ।

इस गायनमें आलापचारीका रिवाझ शुरू हुवा और गानेवाले को अपने तईसे नयी बाते पैदा करनेका मौका मिला ।

संगीतके कायदोंका सिलसिला कुछ इसी तरहसे चल पडा है । इसके तमाम कायदे हमने ही अपने लिये बनाये है ।

२५

राग और समय

(Talk broadcast from AIR, Lucknow on 14.10.1943)

हिंदुस्तानी संगीत में रागों के गाने के समय क्यों बाँध दिये गये हैं ? क्या कोई भी राग किसी भी समय नहीं गाया जा सकता है? क्या राग उनके बँधे हुवे समय पर ही गाये जाय तब अच्छे लगते हैं? किसी और समय गाने से क्या उनका असर नहीं हो सकता? ये सवाल आजकल हमारे जागते हुवे संगीत-प्रेमियों के आगे खडे हैं। पर इन छोटे से सवालों के भीतर और भी इनसे अधिक महत्त्वपूर्ण सवाल हैं।

संगीत यह एक ललित कला है। अतएव मनुष्य निर्मित है। उसके नियम त्रिकालाबाधित नहीं होते हैं। यह कला परिवर्तनशील, प्रगमनशील है। इसके नियम लोक रूचि पर निर्भर होते हैं। हमारा संगीत देशी संगीत है। देशी संगीत की व्याख्या ग्रंथों में यूं की गई है। देशों देशों में, लोगों की रुचि के अनुसार गाया बाजाया जानेवाला संगीत, सो देशी संगीत कहलाता है। इस व्याख्या के अंदर केवल हिंदुस्तानी संगीत ही नहीं वरन् सब दुनिया भर के संगीत का निर्देश है। दुनियाभर के सब देशों में वहाँ के लोगों के रुचि के अनुसार जैसा जैसा जो संगीत है, सो देशी संगीत कहलाएगा। 'भिन्न रुचि हिं लोकः' यह एक सच्ची बात बतानेवाला सुभाषित है। सब लोगों की रुचि एक नहीं हो सकती। ललितकलाओं की अभिवृद्धि को लोकरूचि ही मार्गदर्शक होती है। अतएव संगीत, चित्रकला, शिल्पकला इन सब के स्वरूप भिन्न भिन्न देशों में भिन्न हुवा करते हैं। इतना ही नहीं वरन् एक ही देश में कालान्तर में इनमें परिवर्तन व प्रगमन होता रहता है। हिंदुस्तान में ४०० वर्ष पहले गाये जाने वाले राग आज प्रचलित नहीं, न मियाँ तानसेन के समय संगीत रत्नाकर का संगीत प्रचलित था। यह परिवर्तन कोई जान बूझकर किसी हेतु से करता-कराता नहीं है। वरन् अपने आप होता रहता है। भैरवी में वास्तव में सब कोमल स्वर लगने चाहिये; कोई तीव्र स्वर न होना चाहिये। पर आजकल केवल तीव्र मध्यम ही नहीं वरन् सब तीव्र स्वर बीच में अपनी अपदनी कहते ही रहते हैं। अब हम सवाल करें कि ये तीव्र मध्यम, तीव्र रिखब, तीव्र धैवत किसने भैरवी में भर दिये? तो क्या जबाब है? लोग रागों में नये नये प्रयोग करते ही रहते हैं। कोई सुरबेत्रा नियम के विरूद्ध हुवा, तो भी वह अगर सुंदर, मीठा और राग को जँचता हुवा मालूम हो, तो वह प्रयोग में आ ही जाता है। सुननेवालों में पास हुवा तो उसका बहुत शीघ्र प्रसार हो जाता है। और २५ वर्ष के बाद राग का बयान लिखनेवाले को, उसको नियमों में स्थान देना पडता है।

हिंदुस्तानी रागदारी संगीत यह पिछली सदी तक राजाश्रय में पली और बढाई हुई एक ललित कला थी। राजाश्रय छुट जानेपर वह अब लोकाश्रय में शरण आयी है। अतएव उसके स्वरूप, रीत रिवाज की पूछताछ, जाँच परख बडे जोरों में होना कोई आश्चर्य की बात नहीं। प्रचलित रागदारी संगीत के संबंध मे जो जो शका-कुशंकाएँ आजकल सुनने में आती

है, सो सुनकर जी घबडा उठता है । स्वयम् राग के तत्त्व पर आघात हो रहे हैं । यह पुराना पेड कब उखाड दिया जायगा, इसका भरोसा नहीं । तो रागों के गाने के समय - नियम की कौन कहे !

रागों के समय नियमों को आधार परंपरा ही है । प्राचीन काल में संगीत का उपयोग मंदिरों में, राज दरबार में एवम् नाटकों में अधिकतर हुवा करता था । और, वह संगीत स्वतंत्र नहीं होता था । गीतों में बँधा हुवा अर्थात शब्दयुक्त होता था । इन गीतों की चालें बँधी हुई होती थी, जिनको जाति कहते थे । गीतों में अर्थभाव होता था, उसी के अनुसार योग्य समय पर योग्य स्थान में वे गाये जाते थे । और, उसी के अनुसार उनकी चालें भी रखी जाती थी। इन्हीं चालों को शब्दों से अलग करके उनके आलाप, जिनको रूपकालाप कहते हैं । राग भी प्रायः इन्हीं चालों में से पैदा हुए हैं । राग निशब्द भी हो, तब भी गीतों के अनुसार निश्चित समय पर गाये जाये लगे । कुछ राग मौसमी बने क्यों कि जिन गीतों में से वे निकाले गये, वे गीत किसी मौसम के वर्णन के थे । इसी प्रकार, प्रातः काल में गाये जाने वाले गीतों में से प्रातर्गेय राग, दिन गेय गीतों में से दिन गेय राग, सायंकाल के गीतों में से सायंगेय राग एवम् रात्रिगेय गीतों में से रात्रि के राग, यह प्रथा बनती गई । सायंगेय राग प्रातःकाल में क्यों न गाये जाय । ऐसा करने से क्या बिगडेगा? इस शंका का उत्तर वैज्ञानिक, आधिभौतिक कार्यकारण भाव के आधार पर नहीं दिया जा सकता । इस प्रथा को आधार परम्परा का ही है । यह सवाल ऐसा ही है जैसा कि हिंन्दुस्तान में सुहागिनी कुंकुम तिलक क्यों लगाती हैं, सिंदूर से माँग क्यों भरती हैं? अगर वे वैसा न करें तो क्या बिगडेगा, यह सवाल है । भैरव शाम के समय गाने से या सुहागन के कुमकुम तिलक न लगाने से बिगडेगा तो कुछ नहीं । न उल्कापात होगा, न भूचाल ; शाम के समय भैरव या तिलक विहीन सुहागिनी सामने आने पर हम चौंक जरूर जायेंगे, क्योंकि उसकी आदत हमें नहीं है । आदत डालने पर कोई भी वस्तू मनुष्य के लिये अशक्य नहीं है । मान लीजिये कि कोई बुद्धिमान व्यक्ती को यही शंका आयी कि आदमी पैर पर ही क्यों चले, हाथ पर क्यों नहीं? हाथ पर चलने की आदत डाले और वैसा ही चले तो क्या बिगडेगा । वहे चलने की आदत उसमें और वैसे देखने की आदत लोगों में हो गई तो यह व्यवहार बिलकुल स्वाभाविक हो जायगा । मात्र वह उलटा आदमी कहलायेगा । हिन्दुस्तानी संगीत के राग ये अपने अपने तई एक एक स्वतंत्र व परिपूर्ण कलाकृति है । उनके स्वरूप में और व्यवहार में परिवर्तन अगर होता भी रहे तो वह बहुत धीरे धीरे होता रहता है, और किसी की इच्छा से जानबूझकर किया नहीं जाता । रागों के श्रृंगार में से ही नई नई कल्पनाएँ निकलती रहती हैं और राग में खप जानेवाली हों तो उसके स्वरूप में शामिल हो जाती हैं ।

ये सब रहने दीजिये । पाश्चात्य संगीत का ही उदाहरण लीजिये अगर किसी प्रबन्ध को कि जो स्मशान यात्रा में ही बजाया जाता हों, खाने पीने की दावत में बजाया जाय या किसी आंनन्दोत्सव में बजानेवाला प्रबन्ध शवयात्रा में बजाया जाय तो क्या बिगडेगा? केवल इतना ही होगा कि सुननेवाले हाय तोबा करके कान में उंगलियाँ डालेंगे । क्योंकि उसकी आदत उनको नहीं है । स्वरों का असर किस पर क्या होगा वह विषय बहुत गम्भीर (गहरा) है । हमारे

यहाँ के भैरव, पूर्वी, श्री, परज, ललित ये बडे मीठे समझे जानेवाले राग पाश्चात्यों को बहुत बेसुरे लगते हैं, ऐसा कहते हैं। वैसी ही पाश्चात्य गायक बहुत ऊँची आवाज में एक ही स्वर को हिलाते हुवे गाते है, तो हमारे यहाँ के लोगों को कोई जी भर कर रोता हुवा जान पडता है। इससे यही जान पडता है कि नारी-स्वरों का परिणाम किसी निश्चित भाव को व्यक्त नहीं करता। भाव व्यक्त करने की रीति भी भिन्न भिन्न समाज में भिन्न भिन्न होती है। हम लोग टोपी पहनकर बडों को अपना आदर व्यक्त करते हैं। जब तक स्वरों के परिणाम पर हम लोग किसी निश्चित सिद्धांत पर नहीं पहुँचते, तब तक क्यों का उत्तर क्यों नहीं से ही दिया जा सकता है।

इसके व्यतिरिक्त रागों के समयचक्र में और एक बात है। इस समय चक्र के दिन और रात ऐसे दो विभाग हैं। इनमें एक विभाग में आते हुवे कुछ राग थोडासा रूपान्तर करके दूसरे विभास में आते हैं। जैसे कल्याण और खमाज ठाठ के कुछ राग जैसे शुद्ध कल्याण भोपाली, छायानट, हमीर, कामोद, खमाज, झिंझोटी, जैजैवन्ती यह सब रात के ७ से १० बजे तक गाये जानेवाले है। इन्हीं में थोडासा रूपान्तर होकर दिन गेय बिलावल प्रकार हो जाते है। जैसे, हेम, देशकार, कुकुभ, सरपरदा, सारंग प्रकार दोपहर में गाये जाते हैं। इन्हीं में से फरक करके मल्हार और कान्हडे बन जाते हैं। जो मध्यरात्रि के आस पास गाये जाते हैं। एवम् पूर्वी और मारवा ठाठ के कुछ सायंगेय रागों के रूपान्तर प्रातर्गेय रागों में होते हैं। देसी का रूपान्तर दरबारी कान्हडा, जैनपुरी का अडाणा। इस प्रकार रागों के वक्तबंदी में भी कुछ नियमितता दिखाई देती है। अगर सारंग सुनने की इच्छा हो और वक्त रात का हो तो हम लगभग सारंग की शक्ल का कोई मल्हार या कान्हडा सुने तो क्या हर्ज है? मीयाँ मल्हार की उत्पत्ति भी ऐसे ही प्रसंग पर हुई है, ऐसा सुनने में आता है। मीयाँ तानसेन को बेवख्त कान्हडा गाने की फरमाइश हुई दिन बरखा के थे। मीयाँ ने झट कान्हडे में मल्हार का राग शामिल करके नयी एक शक्ल ईजाद की जिसको मीयाँ की मल्हार कहते हैं। यह एक बहुत लोकप्रिय राग है।

जब नाटकों में, सिनेमा में संगीत चलता है, जहाँ रागों के समय का नियम नहीं रह सकता, तो गायकों से बेवक्त राग गवाने की आवश्यकता नहीं है। वैसी भी आजकल कुछ रागों के बाबत समय नियम में ढीलापन, कॉनफरन्सों में, महफिलों में भी रहता है। कॉन्फरन्सों के सवेरे की बैठकों में दस पाँच गायक वादक सारंग के समय को पार करके टोडी पीटते रहते सुनाई देते हैं। ललित, परज, सोहनी, भटियार, भंखार, विभास ये प्रभाती के राग रात की महफिलों में १२-१ बजे गाये हुवे सुनाई देते हैं। कोई भी महफिल चाहे दिन की चाहे रात की, चाहे शाम की हो, उसका अवसान भैरवी पर ही होता हुवा अधिकतर सुनाई देता है। चंद रोज पहले स्वयम् मुझे एक महफिल में अपना गाना रात के दो बजे भैरवी पर ही एक साहब की फरमाइश के कारण समाप्त करना पडा। सो, यह परिवर्तन अपने आप होते रहता है और न यह किसीके रोकने से रुकेगा न किसी के बढाने से बढेगा।



PART III - MARATHI

१

हिंदुस्थानी रागदारी संगीताची पूर्वपीठिका, सद्यःस्थिती व भवितव्य

आजचे युग लौकिक आहे, दैविक व वैभूतिक युगे संपून लौकिक युगाला आरंभ होऊन आज जवळ जवळ दोन शतकें होत आलीं. वैदिक कालातील देवता व पुराणेतिहासातील विभूतींच्या जागी आज समाज विराजमान आहे. अनंताला हजार तोंडे आहेत. तेव्हा त्यांतून निघणाऱ्या आवाजात विविधता व विचित्रता हीं ओघानेच आली. मनुष्यांत परस्पर ऐहिक संबंध कोणत्या प्रकारचे असले पाहिजेत कीं जेणे करून एकमेकांच्या उरावर बसून "तू किंवा मी"चा निर्णय करण्यात न गुंतता हातांत हात घालून "तू व मी, आपण दोघेही" या विधायक वृत्तीचा विकास होऊ शकेल. या विश्वव्यापी समस्येवर प्रयोगांवर प्रयोग होऊन चुकले व होत राहिले आहेत. पण अजूनही घडी नीट बसलेली दिसत नाही.

दैविक युगामध्ये तर देवाची इच्छा हीच प्रमाण होती. ईश्वराच्या विरुद्ध खटला चालवायला या जगात कोर्टच कधी नव्हतें व आजही नाही. पूर्वी नव्हतें त्याचें कारण ईश्वर हा सर्वसमर्थ, त्याचे विरुद्ध सूर्यसुद्धा उगवू शकणार नाही अशी मनुष्य जातीत असलेली दृढ भावना. आज ईश्वराच्या विरुद्ध कोर्ट निराळे असण्याची आवश्यकताच नाही. कारण ईश्वर जगामध्ये येऊन वावरू लागला आहे. तेव्हा तुम्हा आम्हांप्रमाणें त्यालाही कोर्टात खेचण्याचे धैर्य आम्ही करू शकतो व करतो.

वैभूतिक युगात असामान्य बुद्धीच्या व कर्तबगारीच्या कोणत्याही मनुष्य-देहधारी व्यक्तीवर पूर्ण श्रद्धा भक्तीने किंवा भीतीने म्हणा ठेवून ती व्यक्ती म्हणेल ती पूर्व दिशा, करील तें प्रमाण, असे असल्यामुळे "राजा कालस्य कारणम्" अशी परिस्थिति होती. भांडणे विभूति-विभूतीमध्ये होत असत. सर्व साधारण समाजाचे ध्येय, आदर्श, महत्त्वाकांक्षा त्या सर्व पूज्य व्यक्तीच्या ठायी एकवटलेल्या असत. किंबहुना ती विभूती अखिल समाजाच्या भावनांची जिती-जागती मूर्तीच असल्यामुळे त्या विभूतीचे सुखदुःख ते आपले सुखदुःख, विभूतीचे शत्रुमित्र ते आपले शत्रुमित्र ह्या दृढ भावनेवर समाजाची उभारणी व संचालन होतें. त्यामुळे सुष्टता दुष्टता ही मर्यादित असत. आजच्या युगात विभूतींचे राहिले, प्रत्यक्ष देवाचेही आसन अढळ नाहीं. लोकसंग्रह व समाजधारण हे सर्वात मोठे पुण्य आहे. या लौकिक युगात मनुष्यजीवनातील प्रत्येक विचार व्यवहाराला विश्वव्यापी विराट स्वरूप प्राप्त झालू आहे. व्यक्तिगत आचारविचार समाजाच्या उन्नतीला पोषक असले तरच त्यांचा पुष्पहार समाज गळ्यात घालील, नाही तर तें निर्माल्यच. समाजाला विघातक नाही, पण त्याजप्रत उदासीन असलेले आचारविचार पण तिरस्कृत होतील. माझे स्वगत विचार काही असले तरी ते समाजाला पटवून देऊन त्यांजवर समाजाचा शिक्कामोर्तब करून घेतल्याशिवाय मला गत्यंतर नाही पण "मरो ना जग, मला जगाशी

काय करायचे आहे?" असा अट्टाहास करणाऱ्याला या जगात दिवस काढणे जवळ जवळ अशक्यच आहे. सारांश, आजच्या या नव्या जागृतीच्या व पुनरुज्जीवनाच्या काळात आम्ही जे काही म्हणू, जे काही करू त्यात व्यापक व सामाजिक दृष्टी ठेवली तरच आमचे हातून काही उपयोगी कार्य घडेल.

संगीत क्षेत्रातही सामाजिक किंबहुना राष्ट्रीय धोरण ठेवून कार्य करणे याची आज आवश्यकता आहे. या दृष्टीने पाहता आमच्या देशातील कर्नाटकी व हिन्दुस्थानी या दोन्ही संगीत पद्धतींचे दोन मुख्य प्रकार आढळून येतात. एक रागदारी संगीत व दुसरे लौकिक संगीत. रागदारी संगीत शुद्ध संगीत, स्वयंसिद्ध, स्वर-ताल-रागप्रधान असे संगीत. याचा उद्देश स्वर, ताल व राग यांचा शृंगार यथायोग्य रीतीनें श्रुतिमाधुर्याकडे लक्ष ठेवून करणे हाच असतो. लौकिक संगीतात पार्श्वसंगीत, बोलपटाची पदे, भावगीते, भजन, गझल, आधुनिक कवींची कवने, तालासुरात म्हटली तर, नाटकांतील पदू, ग्रामीण संगीत, जात्यावरची गाणी, शेतकरी, कारागीर, मजूर वगैरेंची गाणी, ही सर्व येतील. हें संगीत परतंत्र आहे. शब्दार्थ, हावभाव, वेळ, प्रसंग इत्यादींच्या सहाय्याची याला अपेक्षा असते.

रागदारी संगीताला इंग्रजीत क्लासिकल म्युझिक व हिंदुस्थानीत पक्का गाना बजाना म्हणतात; का तें कळत नाही. पण हे शब्द रूढ होत चालले आहेत खरे. 'क्लासिकल' चा अर्थ सुनियंत्रित, परंपरेने सर्वमान्य झालेले, असा केला तर अर्थात् हे गुण आमच्या रागदारी संगीतात आहेत. तेव्हा त्या दृष्टीनें रागसंगीताला "क्लासिकल" हे विशेषण लागू शकेल. पण "पक्का" "कच्चा" ही परिभाषा अगदी नवीन आहे. या परिभाषेच्या पूर्वपीठिकेवर थोडेसे मनोरंजक तर्क करता येतील. उत्तर हिंदुस्थानात पक्की रसोई व कच्ची रसोई असे रांधपाचे दोन प्रकार आहेत. पाण्यात व तेलात शिजवलेले पदार्थ ती कच्ची रसोई व दुधात तुपांत तयार केलेली ती पक्की रसोई. सोवळे लोक परजातीयांनी तयार केलेली कच्ची रसोई खात नाहीत. पक्क्या रसोईला हा प्रत्यवाय नसतो. तेव्हा हा पक्के-कच्चेपणा रसोईतून रागांतही सामील झाला असल्यास कोण जाणे. शक्य आहे. नाटकांतल्या पदांच्या उजळणीच्या साथीत तयार झालेलीं भजी पुऱ्या पुष्कळांनी खाल्ल्या असतील. कोणी या पक्केकच्चेपणाचे घोंगडे श्रोत्यांच्या गळ्यांत बांधतात. पक्के कान व कच्चे कान यांच्यावरून गाणे-वाजविणेही पक्के कच्चे झाले; काही असो. पण हे दोन भेद दक्षिण व उत्तर संगीतपद्धतीत आहेत हे खरे आहे. त्यांचा नामनिर्देश या ठिकाणी करण्याचे कारण आज या दोहोंत हमरीतुमरी होत राहिली आहे. आणि ही गोष्ट ध्यानात ठेवून आम्हां संगीत व्यवसायी लोकांचे ध्येय व कर्तव्य काय व ते बजविण्यास आमची तयारी व सामर्थ्य कितपत आहे याचा विचार होणे आज अत्यंत आवश्यक आहे.

संगीत ही वस्तू सापेक्ष आहे. ज्याला जे गायन गोड वाटेल ते त्याच्या दृष्टीने संगीत ठरेल. संगीताचे संगीतत्व त्यापासून होणाऱ्या परिणामावर अवलंबून आहे. एका अमेरिकन बाईंना "पूर्वी" रागाचे स्वर एका सुरील्या गायकाने गाईलेले ऐकून असा चित्तक्षोभ झाला की त्या डोके दाबून घेऊन थोडा वेळ वारा घेत स्वस्थ बसल्या. गायक अर्थात् शहाणा असल्यामुळे त्याने लगेच तो राग बंद करून "सा, ग, सा, ग, सा, ग, मग, रे सा, नि, रे, नि, रे, नि, रे, गरे

सानि" या स्वरांतील "मन्दं मन्दं वायौ विचलति," हे गीत सुरू केले. डोके शान्त झाले व बाई "Oh, how sweet" म्हणून ताल देऊ लागल्या. पूर्वी, तोडी, ललित, यांसारख्या आमच्या येथील अति लोकप्रिय रागांनी डोके दुखणाऱ्या कानांना ते राग 'संगीत' न वाटणे हीच संगीताची सापेक्षता. संगीताची ही सापेक्षता, राष्ट्रवश, समाजवश, किंबहुना व्यक्तिगत असू शकते. मनुष्याचे किंवा समाजाचे विचार व भावना ओळखण्यास प्रत्यक्ष भाषेपेक्षाही त्यानें रचिलेले, गाइले-वाजविलेले संगीत हे जास्त उपयोगी पडेल. पूर्वी एके काळीं एका राजाने पर मुलुखावर स्वारी करण्याचा बेत करून आपल्या पदरच्या एका तत्त्ववेत्त्याला "माझी ही स्वारी यशस्वी होऊ शकेल की नाही?' असा प्रश्न केला असता तत्त्ववेत्त्याने "त्या पर मुलुखाच्या लोकांचे संगीत ऐकल्यानंतर मी या प्रश्नाचे उत्तर देऊ शकेन" असे म्हटले. ते संगीत ऐकल्यानंतर तत्त्ववेत्त्याने राजाला "आपण या मुलुखावर स्वारी करू नये. आपणांस जय मिळू शकणार नाही" असे स्पष्ट सांगितले. ही गोष्ट कितपत खरी असेल कोण जाणे ! एका इंग्रजी संगीताच्या पुस्तकात मी ती वाचल्याचे स्मरते. ती खरी असेल तर संगीताचे महत्त्व त्या काळीही किती होते याची द्योतक ती आहे, इतकेच नव्हे तर संगीत कला ही समाजाच्या संस्कृतीचे, प्रगतीचे चिन्हच म्हणून त्या वेळी समजले जात असे याचीही साक्ष पटविणारी आहे.

कोणत्याहि राष्ट्राच्या संगीताचा उगम त्या राष्ट्राच्या धर्मसूत्रांच्या, अर्थात् मंत्रोच्चारांच्या रीतीत असतो असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. भाषा निर्माण होण्याच्यापूर्वी कंठस्वराची उच्चनीचता, पुष्टापुष्टता व ह्रस्वदीर्घता यांच्या द्वारें व प्रत्यक्ष भेटीत अंगभावांची मदत घेऊन मनुष्य एकमेकांचें मनोगत व्यक्त करीत असतील. पण या कंठस्वराच्या व्यापारांना गीत, व अंगभावांना नृत्य म्हणता येणार नाही. कारण श्रुतिमाधुर्य व दृष्टिगोचर सौंदर्य ही संगीताची व नृत्याची अट त्यांना लागू नव्हती. भाषा उत्पन्न झाल्यानंतर ईश्वराची स्तोत्रे शब्दांत रचली जाऊन त्यांना स्वर व लय यांत सुव्यवस्थित करून तीं ऐकण्यांत मन रमून जाईल अशा स्वरूपात आली तेव्हा संगीताचे बीज रोवले गेले असे म्हणता येईल. आमच्या प्राचीन ग्रन्थांत संगीताची उत्पत्ती सामवेदापासून झाली आहे असे मानले गेले आहे. पक्ष्यांचे मधुर आवाज, बांबूच्या जंगलांत वाहणारा वारा, वगैरे बाहेरच्या नैसर्गिक वस्तूंतून संगीताची उत्पत्ती करण्यास, मनुष्याच्या स्वतःच्या गळ्यात संगीताचें बीज असताना, जाण्याची आवश्यकता पडली नसावी. निदान आमच्या संगीताच्या उत्पत्तीचें मूळ ईशस्तोत्रांतच, अर्थात् मनुष्याच्या कंठस्वरातच, आहे असे आम्ही मानू शकतो.

आमच्याकडे मनुष्याच्या आजन्ममरणान्त जीवनाशी संगीत हे निगडित झालेले आहे. आईच्या प्रेमळ गळ्यातून निघालेले "बाळा जो जो रे कुळभूषणा" हे गीत व त्याच्याच लयीत हलणाऱ्या पाळण्याच्या झोक्यात सुरू झालेली जीवनयात्रा, सोळाही संस्कार संगीताच्याच वातावरणात साजरे करून, शेवटी ईश्वराच्या नामसंकीर्तनातच तो पुरी करतो.

आजोबांनी सामवेदापासून संगीत निर्माण केले असे आम्ही म्हणतो. पण ते कसे? सामवेदाच्या कोणत्या भागांच्या योगे संगीताची रचना झाली, सात स्वर कसे, केव्हा व कोणत्या रीतीने सिद्ध झाले या गोष्टी आम्हांस अजूनही अगम्यच आहेत. तरी संगीताच्या प्राचीन

वाङ्मयावरून संगीताचा खडान् खडा सुव्यवस्थित करून त्या नियमांचें पालन अति दक्षतेनें होत असे ही गोष्ट सिद्ध होते. प्रत्यक्ष वेदमंत्रोच्चारांत तर रेसभर पण व्यभिचार झाला असतां मंत्राचा इष्ट परिणाम गमावून उलट ब्रह्महत्येचें पातक लागण्याच्या धाकांत सामगानाचें स्वरूप एखाद्या सांकेतिक भाषेप्रमाणें म्हणजे code language प्रमाणें दृढ नियमबद्ध झालेलें होतें. हें संगीत फक्त ईश्वरोपासनेसाठीं रचलें गेलें असल्यामुळें यज्ञयागादि धर्मकृत्यांतच त्याचा उपयोग होत असे. पण त्याव्यतिरिक्त नाटकांत, सार्वजनिक उत्सवांत, राजसभेंत, जन्मविवाहादि प्रसंगविशेषीं उपयोगांत येणारें संगीतहि तितकेंच नियमबद्ध होतें असें भरत-नाट्यशास्त्रादिक प्राचीन ग्रंथांवरून सिद्ध होतें. त्या काळीं मनुष्याच्या सर्व आचारविचारांचा संबंध देवाशीं जोडला गेला असल्यामुळे घातलेल्या नियमांविरुद्ध वर्तन करणें हें पापांत दाखल होत असे. जीवनाचें सर्वांत उच्च ध्येय म्हणजे मोक्षप्राप्ति व ज्या ज्या मार्गांनीं ती साधेल त्याच मार्गांनीं जीवन चालविणें हें प्रत्येक व्यक्तीचें कर्तव्य समजलें जात होतें. वेदांप्रमाणें "गांधर्व" हि अपौरुषेय व अनादि मानलें गेलें होतें. पण दुर्दैवानें तें अनन्त नव्हतें. भरताच्या पूर्वीच तें लुप्त झालें असावेसें वाटतें. अल्लादिनाचा जादूचा दिवा त्याच्या हातून गमावल्याबरोबर शक्तिपात होऊन त्याचें सर्व वैभव एकाएकीं नष्ट झालें तसें कलियुग सुरू झाल्यापासून आम्हा लोकांचा जणूं काय शक्तिपात होऊन आमची प्राचीन संस्कृति, आमचें वैभव, आमचें तेज जादूची कांडी फिरल्याप्रमाणें एकाएकीं नष्ट झालीं. महाभारताचें भविष्य लघुभारत होतें कीं काय कोण जाणें ! तें कांहीं असो, पण भरताच्या वेळेस पौराणिक संगीत, ज्यांत मंत्राप्रमाणेंच दिव्य शक्ति होती असें आम्ही म्हणतों, प्रचलित नव्हतें. भरतानें वर्णिलेलें नाट्य व संगीत युद्धांत विजय पावलेल्या वीरांच्या थकलेल्या मनाला रिझविण्यासाठीं बनलेलें होतें. त्याचा उद्देश मोक्षप्राप्ति नव्हता, मनोरंजन होता. तेव्हां स्वतः भरतानें जरी तसें स्पष्ट म्हटलें नाहीं तरी त्याच वेळेच्या संगीताला पण नंतर कित्येक शतकांनीं मतंगानें उपयोगांत आणलेलें "देशी" हेंच नांव देता येईल. अर्थात् भरताच्या वेळीं "रंज्" धातूपासून उत्पन्न झालेला "राग" म्हणजे "मन रिझविणारा ध्वनिविशेष" या योगरूढ अर्थानें अस्तित्वांत नव्हता. त्याच्या वेळीं जातीच प्रचारांत होत्या. गीत, प्रबन्ध मात्र शेंकडों प्रकारचे होते. पण स्वररचनेचे प्रकार मर्यादित असावेसें वाटतें. भरतानंतरच्या काळांत लोकरंजनाच्या संगीताला विशेष जोर मिळून या जातींतून राग व त्या रागांचे पंचगीति, शुद्धा, भिन्ना, वेसरा इत्यादींच्या अन्वयें निरनिराळे प्रकार होऊं लागले. लोकरंजनार्थ तयार होणाऱ्या संगीतांत मग भाषाभेद, स्थलकाल-भेद, क्रिया-भेद, उच्चार-भेद इत्यादिकांमुळें विविधता, विचित्रता येणें साहजिक आहे. मतंग-शाङ्र्गदेवांनीं या प्राचीन नष्टप्राय झालेल्या संगीताला "मार्गसंगीत" अशी बहुमानाची पदवी देऊन, व तें स्वर्गांतील गंधर्व अप्सरांनाच अवगत होतें व त्याचा उद्देश मोक्षप्राप्ति होता असा त्याचा गौरव करून नंतर आपल्या वेळचें प्रचलित संगीत सांगण्यास आरंभ केला. शाङ्र्गदेवानें आपल्या पूर्वीच्या नारद, याष्टिक, भरत, दत्तिल, कोहल, मतंग वगैरे ग्रन्थकारांनीं वर्णिलेल्या कांहीं गोष्टी, ज्या त्याच्या वेळीं प्रचारांत नव्हत्या व त्याला स्वतःला उलगडलेल्या नव्हत्या, 'मार्ग' संगीताच्या नांवानें आपल्या ग्रंथांत दाखल करून ठेविल्या आहेत. त्यांतच रागांच्या दहा प्रकारांपैकीं पहिले सहा प्रकार 'ग्रामराग,' 'उपराग,' 'राग,' 'भाषा,' 'विभाषा' व 'अंतर भाषा' हे व पूर्व प्रसिद्ध राग आहेत, तसेंच तालाध्यायांतहि मार्गताल वर्णिले

आहेत. त्यानंतर आपल्या वेळच्या प्रचलित संगीताकडे वळून व त्यांतील रागांचे चार प्रकार रागांग, उपांग, क्रियांग, व भाषांग व त्याचप्रमाणें त्यांत येणारे जवळ जवळ सव्वाशें ताल दिले आहेत. या सर्व विवेचनावरून संगीत ही एक स्वतंत्र साहित्यापासून वेगळी अशी कला जनरंजनार्थ निर्माण होऊन तिचें स्वतंत्र शास्त्र लिहिले जाऊं लागलें एवढेंच सांगण्याचा उद्देश आहे.

'राग' शब्दाचा वास्तविक अर्थ कोणतीहि हृद्य, रम्य, रंजक, चित्तवेधक वस्तु, पण "राग" हा शब्द संगीताच्या परिभाषेंत विशेषार्थी रूढ झालेला आहे. कालिदासानें "तवास्मि गीतरागेण" या शाकुंतलांतील श्लोकांत "राग" हा शब्द संगीत परिभाषेंतील योगरूढ अर्थाने वापरला असावा असा तर्क मनांत येणें साहजिक आहे. पण असेंहि कोणी म्हणूं शकेल कीं महाकवीनें "गीतराग" म्हणजे गीताचें श्रुति-माधुर्य, गीताच्या स्वररचनेची गोडी या अर्थाने वापरला असावा. श्रुतिमाधुर्य, रंजकता, याच अर्थी त्यानंतर पुढें "राग" हा शब्द संगीताच्या परिभाषेंत प्रविष्ट होऊन, रूढ झाला असावा.

आमच्या 'रागदारी' संगीताला 'राग' उत्पन्न झाले त्या वेळेलाच सुरुवात झाली असें म्हटलें पाहिजे. अर्थात् रागांची उत्पत्ति जातींपासूनच झाली. पण जातींचें गायन निबद्ध म्हणजे बांधलेलें असे, असें जातींच्या वर्णनावरून दिसतें. ग्रह, अंश, न्यास, मन्द्र-तारांच्या मर्यादा, इत्यादि नियमांनीं ठरलेल्या असत इतकेंच नाहीं तर जाती या तालांत बांधलेल्या असाव्या असें वाटतें. यावरून जाती या आपण आजकाल अमुक अमुक गाण्याच्या "चाली" वर या विधानांत 'चाल' हा शब्द ज्या अर्थानें वापरतों त्याच अर्थाने बांधलेल्या गीतांच्या 'चाली' असाव्यात असें वाटतें. पण आजच्या नाटकांतल्या गीतांच्या चालींप्रमाणें पायघोळ पदरांच्या या चाली नसत; त्यांत गाणाऱ्याला आपला अंगस्वभाव फक्त सुस्वर आवाजांत यथायोग्य स्वरस्थानें सांभाळून जातीची बांधणी जशी असेल तशी तालांत गाणें या पलिकडे व्यक्त करण्यास वांव नव्हता. हें बंधन ढिलें करण्याकरितांच कीं काय कोण जाणे पुढे राग उत्पन्न झाले. रागांत रागालाप, रूपकालाप, आलप्ति, वगैरे गायकांच्या अंतःस्फूर्तीला द्वार मोकळें करून देणारें अनिबद्ध गानहि प्रचारांत येऊं लागलें. रागांच्या वर्णनांत रागाचा ताल ठरलेला नसतो म्हणून तालाचा उल्लेख नसतो. ग्रह, अंश, न्यासादि नियम जातींचे रागांतहि कांहीं काळ पावेतों पाळले जात असत. आज यांपैकीं फक्त अंश म्हणजे वादी स्वराचा नियम आम्ही रागगायनांत पाळतों, पण रागांचे इतर भाग, रागांचें विशेष स्वरूप व्यक्त करणारे, आमच्यापाशीं असले तर वादी स्वराला पण वांकुल्या दाखवीतच आम्ही गात असतों; व वर आणखी श्रोत्याकडून शाबासकी मिळवितों. आलापांनाहि पूर्वी क्रम-नियम असत. हल्ली तंतकार आपल्या वाद्यावर आलाप करितात ते कांहीं अशीं रूपकालापांसारखे, म्हणजे रागाचे स्थायी, अंतरा, संचारी, आभोग वगैरे विभाग पाडून करीत असतात. रागालापांत स्वरस्थान नियम म्हणजे क्रमवार स्वरांचे टप्पे ठरवून त्या टप्प्यांनीं रागविस्तार करणें असतें. गायक लोक या क्रमानें आलाप आजहि करितात. सारांश, प्रत्यक्ष राग-रूपें व त्यांची गायकी यांत स्थलकालानुसार अंशतः परिवर्तन होत गेलें तरी स्थूल दृष्ट्या आमच्या रागदारी संगीताची जुनी परंपरा आजहि विद्यमान आहे असें म्हणण्यास हरकत नाहीं.

राग संगीत हें निव्वळ देशी संगीत म्हणजे जनरंजनार्थ रचलें गेलेलें संगीत आहे. रंजकता ही त्याची पहिली अट आहे. संगीताचें सापेक्षत्व रागांतहि आहे. "मला अमुक राग आवडतो, अमुक आवडत नाहीं." या विधानांत रागांचें सापेक्षत्व दिसून येतें. वास्तविक रागांच्या बाबतींत आवड निवड असणें हा त्या रागांना नाहीं तर तसली आवड निवड असणाऱ्या श्रोत्यांना कमीपणा आहे. हां, केव्हां केव्हां असें होतें कीं एखादा गायक रागाला असा पछाडतो कीं ऐकणारांच्या मनांवर त्याचा विपरीत परिणाम होऊन गायक तर राहिला पण बिचारा रागहि त्यांच्या मनांतून उतरतो. जन्मांत पुनः तो राग ऐकण्याचें धैर्य त्या श्रोत्यांना होत नाहीं. हातीं घेतलेल्या रागाला आव्हान करून त्याची जिती जागती प्रतिमा श्रोत्यांसमोर उभी करणें हें गायकाचें कर्तव्य आहे. इतके करूनहि एखादा श्रोता उदासीन राहिला तर मात्र श्रोत्यालाच राग आवडत नाहीं असें म्हणावें लागेल. राग हा स्वतः रंजक असलाच पाहिजे. स्वर हे तर स्वतः रंजक असतातच. ते तसे असले तरी त्याची नीरस रचना कोणाहि ऐकणाराचें डोकें उठविणारी असूं शकते. "रे नि ध ध म ग प" हा स्वरविन्यास गाऊन पाहिल्यास ही गोष्ट अनुभवास येईल. जुन्या व नव्या संगीत वाङ्मयांत रागरचनेचे कांहीं नियम दिलेलेच आहेत. त्यांअन्वयें नवीन रागहि उत्पन्न होऊं शकतात. नीरस स्वररचना रागच होऊं शकत नाहीं. राग म्हटल्यानंतर त्याचें रंजकत्व गृहीत धरावेंच लागेल. तो मग नीरस होणें हा बेसुऱ्या किंवा कच्च्या म्हणूं या, गळ्याचा किंवा कानांचा दोष आहे. आतां मीं एक नवीन स्वररचना करून तिला राग म्हटलें तर ती राग झालीच पाहिजे असें आहे का? अशा परिस्थितींत प्रत्यक्ष प्रयोगांतीं जो जाणत्या व सुरील्या श्रोत्यांचा निर्णय होईल त्यावर नवीन स्वररचनेला रागाची पदवी मिळणें अवलंबून राहील असा एकच नाहीं तर अनेक प्रयोग झाले पाहिजेत. स्वररचना खरोखरीच सुंदर असली तर कांहीं काळानंतर असा अनुभव येतो कीं तोच राग ज्यांनीं ज्यांनीं महफलींत ऐकला त्यापैकी कांहीं गायक नांवाजलेले असे असले तर स्वतः आपल्या गाण्याच्या कार्यक्रमांत दाखल करितात इतरहि त्याचा स्वीकार करतात. राग हळूंहळूं रूढ होऊन जातो. नवीं गीतें त्यांत बनतात व तो प्रसिद्धीस येतो. पंचवीस वर्षांपूर्वी ज्यांचीं नांवेंहि कुणी ऐकिली नव्हती असे राग आजकाल प्रसिद्धि पावून लोकप्रिय झालेले आपण ऐकतोंच. ते नवीन असले तरी तेवढ्याच कारणावरून त्यांचा तिरस्कार करणें हें कोत्या बुद्धीचे लक्षण आहे. मी तर म्हणेन की संगीत विद्यार्थ्यांच्या अभ्यासाच्या इतर शिक्षणक्रमांत नवीन स्वररचना व नवीन गीत-रचना करणें यालाहि उत्तेजन दिले पाहिजे. मागें कांहीं संगीत परिषदांच्या मंत्र्यांकडून मला संगीत विषयासंबन्धीं विशेष कांहीं सूचना असल्यास द्यावी म्हणून लिहून आलें असतां मीं नवीन रागरचना किंवा गीत-रचना परिषदेस येणाऱ्या गायकांकडून किंवा गायन वादन स्पर्धेत भाग घेणाऱ्या विद्यार्थ्यांकडून करवून घेऊन त्यांचे प्रयोग परिषदेंत करवावे व जाणत्यांची कमिटी बसवून त्यांचा निर्णय त्यावर मागवून अनुकूल असल्यास प्रसिद्ध करावा असें सुचविलें होतें. पण ही सूचना अमलांत आणण्याचें धैर्य कोणाला झालें नाहींसें वाटतें. नाहीं तरी परिषदांच्या बाहेर असली नवीन स्वररचना, पद्यरचना चाललीच आहे. मग तिला परिषदेंत दाखल करण्यास हरकत नसावी, असें मला वाटतें. आतां कोणी म्हणतील कीं "आहेत ते राग काय थोडे झाले? तेच नीट गा, वाजवा म्हणजे मिळविलीत. नवीन राग कसले बनवितां?" म्हणणें खरें आहे. पण आजकालच्या परिस्थितीकडे पाहतां

कोणत्याहि रागाचा सविस्तर शृंगार करणें हें दुरापास्तच आहे. शेंकडा नव्वद गायकांना गळा ताब्यांत ठेवून बसतां क्षणींच रंग जमविण्यास लागणाऱ्या नित्यनियमित मेहनतीला अवसरच नसतो. शाळांचे वर्ग चालवून व तालमी देऊन थकल्यावर स्वतःची मेहनत आजकालच्या काळांत करणारे क्वचितच मिळतात. बसतां क्षणींच आवाज लागणें कठिण जातें. हळूहळू रागाचा विस्तार करीत, गळा तापल्यानंतर रंग जमूं लागतो इतक्यांत श्रोत्यांपैकीं कित्येक मनगट फिरवून घड्याळाकडे पाहूं लागतात. दोन तास एकच एक राग ऐकणारे श्रोते आज जुन्या म्हाताऱ्या-कोंताऱ्यांत कोणी असले तर असतील. ऑल इंडिया रेडिओनें पांच मिनिटांत एक चीज ऐकण्याची खोड श्रोत्यांना लाविलीच आहे. तेव्हां रागांचा सत्यनारायण ऐकायला किती लोक तयार आहेत? तेव्हां पांच दहा मिनिटांत जुन्यांपैकी एखादा राग घेऊन इंप्रेशन मारण्यास एक तर गळा जात्या गोड व मेहनतीनें तयार असलेला पाहिजे; चीजेंत गोड गोड शब्द असले पाहिजेत, तबल्याची थोडीशी झटापट पाहिजे, तर कांहीं निभाव लागेल, श्रोत्यावर इंप्रेशन अवश्य होतें पण रागाची सागड बाहुली व गायकांचा तमासगीर होऊन जातो.

आजकाल सर्वच गोष्टींत संक्षेप व नावीन्य यांची अपेक्षा आहे. काल-संक्षेप, स्थल-संक्षेप, भाषासंक्षेप, आचार-संक्षेप, विचार-संक्षेप, राग-संक्षेप, रस-संक्षेप, याप्रमाणे संक्षेपाच्या वातावरणांत आमचें जीवन चाललें आहे. थोड्या वेळांत दूर पोहोंचणें, थोड्या वेळांत पुष्कळ गोष्टी करणें, थोड्या वेळांत पुष्कळ राग व गीते गाणें, बोराएवढ्या गोटींत दोन वेळचा भात वरण भाजी भाकरी खाणें, वगैरे वगैरे संक्षेपा संगतींच नावीन्य पण हवें. त्यामुळें थोड्यांत गोडी आणणारीं गीतें, स्वररचना पार्श्वसंगीत, नव्या नव्या ढंगांची पद्यरचना अस्तित्वांत येऊं लागली आहेत. त्यांत नवीन रागहि निर्माण होऊं लागून लोकप्रिय झाले तर त्यांत वावगें काय आहे?

आमच्या संगीताच्या इतिहासांत प्राचीन काळीं म्हणजे रत्नाकर व त्या पूर्वीच्या काळीं संगीताचा प्रचार व प्रगति थोड्याफार प्रमाणांत सामाजिक धर्तीवरच चालत असतील असें त्या वेळचे ग्रंथ वाचल्यानें कळून येतें. संगीताचे प्रयोग आजच्या महफलीप्रमाणें केवळ गाणेंच ऐकण्याच्या उद्देशानें फारसे होत नसावे. नाटकांत, राजसभेंत सार्वजनिक उत्सवांत तत्संबंधी कार्य-भागाचें एक शोभा आणणारे अंग या निमित्तानें संगीताचा उपयोग होत असे. बांधीव गीतांचा उपयोग जास्त व स्वर-रचना व गायकी गीतार्थाला साजेशी अशीच असेल. रागांचे रस, रंग, स्वभावधर्म व कोणतीं गीतें कोणत्या प्रसंगीं गाइलीं जावीं इत्यादि वर्णनें जुन्या ग्रंथांतून आढळतात त्यांवरून त्या वेळचें संगीत साहित्याशीं व सर्व साधारण लोक व्यवहाराशीं निगडित होते असें म्हणता येईल.

यानंतरच्या काळांत आमच्या संस्कृतीला व जीवनाला निराळेंच वळत येत चाललें. नायक-खलनायकांच्या धुमश्चक्रींत साधारण जनतेला आपले आचारविचार, आपल्या ललितकला, आपले विद्याभ्यास सुरळीत, शांततेने, स्वतंत्रपणें चालूं ठेवणें जवळ जवळ अशक्यच झालें. जमीन नांगरणें, सुतारकाम, सोनारकाम, वगैरे कारागिरीचे धंदे चालविणें, पेढ्या चालविणें, नाहींतर लढाई चालू असेल तेव्हां शिपाईगिरी करणें, यांशिवाय दुसरे उद्योग करण्याला अवसरच नव्हता. उच्च दर्जाचे शास्त्री, पंडित, ज्योतिषी, वैद्य, गायक वादक,

चित्रकार कोणी असले तर ते आपआपल्या प्रांताच्या राजाच्या, नवाबाच्या, सुभेदाराच्या पदरीं आश्रित म्हणून असत. अर्थात् कलाकौशल्य प्रांताच्या हुजूर सरकारच्या आज्ञेनें व त्यांच्या अभिरुचीला अनुसरून पोसलें जात असे. त्या वेळचे उत्तर हिंदुस्थानाचे राज्यकर्ते परदेशी असल्यामुळे आमच्या परंपरागत संगीत पद्धतींत विशेष प्रकारचे परिवर्तन होत गेले. संगीतोपयोगी साहित्य तर धाब्यावरच बसलें. अर्थात् नव्या राज्यकर्त्यांनीं आमच्या राग-संगीताला नव्या धर्तीवर कां होईना, पण चांगलें उत्तेजन दिलें व त्याची उत्तम अभिवृद्धि करविली हें कबूल केलें पाहिजे. आमचे राग त्यांना आवडले. त्यांचे मुकाम, शोबा, गोशा, नगमा, तर्ज हे त्यांना आमच्या रागांत आढळून आले असतील. आमच्या रागांनाच त्यांनीं आपल्या उच्चार-शैलीमध्ये गाण्यावाजविण्यास आरंभ केला. आमचें साहित्य आमच्या भाषांत असल्यामुळें त्यांना समजण्यासारखें नव्हतें, तेव्हां त्या कडे त्यांचें दुर्लक्ष्य झाल्यास नवल नाहीं. नवें दुरंगी साहित्य निर्माण होऊं लागलें. तें साहित्य राज्यकर्त्यांच्या अभिरुचीला अनुसरूनच तयार होऊं लागलें. आमच्या प्राचीन संस्कृत प्रबंधाऐवजीं देशी भाषांत ध्रुवपदें आमच्या भजनांच्या ऐवजीं, किंवा संगीतात म्हणा, कौवाली व कौवालींतून ख्याल, शृंगारिक ग्रामीण गीतांतून ठुमरी, चैती, कजरी वगैरे उत्पन्न झालीं. त्या वेळच्या अभिरुचीला अनुसरून कृष्णलीला व अष्टनायिका यांचें शृंगाररस परिप्लुत साहित्य संगीतांत मोठ्या उत्साहानें प्रविष्ट झालें. पण ठुमरी सारख्या विशेष उत्कृष्ट शृंगार रसानें भरलेल्या गीतांशिवाय इतर गीतांत शब्दार्थापेक्षां स्वरांच्याच माधुर्यावर ज्यास्त भर होता. रागाच्या सर्वांगपरिपूर्ण सजावटींत एक वेळ शब्दार्थाकडे किंचित् दुर्लक्ष्य झालें तरी तें क्षम्य मानलें गेलें. तशांत नवें सांगीतिक साहित्य जें निर्माण झालें तें वास्तविक साहित्य म्हणतां येणार नाहीं. नवी रागदारी गीतें रचणारे, गायक वादक उच्च दर्जाचे जरूर असतील, पण ते भाषा पंडित नव्हते व कवीहि नव्हते. त्यांची गीतें म्हणजे त्यांच्या स्वररचनेला नुसता एक आधार या नात्यानें बांधलीं गेलीं होतीं. तेव्हां त्यांत उपमा, उत्प्रेक्षा, ध्वन्यर्थ, पदलालित्य, उदात्त कल्पना, गंभीर विषय वगैरे न आढळलीं तर त्यांत नवल काय? त्यांची स्वररचना उच्च दर्जाची होती यांत शंकाच नाहीं. पण पद्यरचनेकडे पाहिलें तर "माझा वीर परदेशीं गेला, काय करूं, कोणाला सांगूं, मला चैनच पडत नाहीं, झोपहि लागत नाहीं" किंवा, "कान्हा, माझ्याशीं लगट करूं नकोस, नाहींतर मी तुझ्या आईला सांगेन" किंवा खटयाळ सासू व हट्टी ननंदेची कटकट असेच कांहीं तरी विषय घेऊन किंवा किंचित् काव्य स्फूर्ति असली तर मुसळधार पाऊस, मेघांचा गडगडाट, विजेचा कडकडाट, पण त्यांतहि अभिसारिका दाराआड लपलेली अशा अर्थाचीं गीतें बनवून क्वचित् सप्तसुर, तीन ग्राम, एकवीस मूर्च्छनांचा पाढा रचून हें मध्यकालीन साहित्य नाहीं म्हणायला तयार झालें. साहित्याच्या दर्जाचीं पदें या जुन्या चीजांत नाहींतच असें माझें म्हणणें नाहीं, पण शें दोनशें चीजांतून असलें एखादें पद मिळायचें, तेव्हां साहित्याकडे कानाडोळा करून रागांच्या यथायोग्य सजावटीवरच गायनवादनाच्या इष्ट परिणामाचा सर्व भार येऊन पडावा हें साहजिकच होतें.

हेंच मध्यकालीन संगीत आपण ज्याला आज हिंदुस्थानी संगीत म्हणतों त्याचें मूळ स्वरूप आहे. हें हिंदुस्थानी परिवर्तन उत्तरेंतच झालें. दक्षिणेंत अर्थात् महाराष्ट्रापलिकडे,

तामिळ, तेलुगु प्रदेशांत मुसलमानी अंमल फारसा जोरदार झाला नव्हता व त्यामुळे तिथल्या संगीतांत तो ढंग आला नाहीं. जुन्या भरत-शाङ्र्गदेवादिकांनीं वर्णिलेलें संगीत तिकडेहि आज प्रचलित नाहीं. त्या लोकांचीं गीतें, रागपद्धति, स्वरोच्चारांची शैली ऐयरऐयंगारीच आहेत. त्यामुळें तें संगीत हिंदुस्थानांतील एक विशेष संगीत प्रणालींत गणलें जातें. पुढें मागें हिंदुस्थानी व कर्नाटकी संगीत पद्धतींत आपसात देवघेव होऊन साऱ्या देशाचें एक असें संगीत निर्माण झालें तर तें इष्टच आहे असें मला वाटतें.

मध्यकालीन रागदारी संगीताचा प्रचार व वाढ, राजे, अमीर उमरावांच्या प्रेरणेनें, व त्यांच्या अभिरुचि अनुसार झालीं असें म्हटलेंच आहे. त्यामुळें राजमान्य असें हें संगीत दरबारी पोषाखांत, दरबारी थाटांत, सर्वसाधारण जनतेला अप्राप्य, अगम्य, असें प्रचलित झालें. अर्थात् हें संगीत जर यथायोग्य रीतीनें गाइलें वाजविलें गेलें तर त्याचा दरबारी थाटमाट ऐकणाराच्या मनावर एक प्रकारची छाप बसविणारा होतो यांत संशय नाहीं. राजेरजवाड्यांनीं कुशल गायक वादक आपल्या पदरीं ठेवून त्यांना आपल्या गुणाची वाढ करण्यास हवी तेवढी मदत केली, व त्यामुळे तें संगीत इतक्या उच्च दर्जाला पोहोंचलें की त्याचे आज रुपयांत दोन आणे अवशेष पण आम्हांला दिपवून सोडणारे आहेत.

या दरबारी संगीताशीं सर्वसाधारण जनतेचा परिचय गेल्या शें दीडशें वर्षांपासूनचाच आहे. गेल्या दोन शतकांत झालेल्या क्रांतिकारक घडामोडींत राजेरजवाड्यांच्या आश्रितांचा दरबार सुटला व ते मुंबई कलकत्त्या सारख्या मोठ्या व्यापारी शहरांत जाऊन आपापल्या गुणांचे चीज होतें कीं काय हें आजमाविण्यासाठीं राहिले. मोठेमोठे नांवाजलेले गायक-वादक सुद्धां तुम्हां आम्हां सारख्या लोकांना रागदारी गायन वादन ऐकवूं लागले. वर्षानुवर्ष मेहनत करून कसलेल्या गळ्यांनीं गाइलेलें गायन व तयार हातांनी वाजविलेलें वादन पूर्व परिचित नसतांहि शहरांत त्या लोकांना आवडलें यांत नवल नाहीं. याप्रमाणें शहरोंशहरी गांवोगांवी या दरबारी गायनाचा प्रसार होत चालला. तुम्हां आम्हांसारखे शेंकडों लोक उस्तादांचें शिष्यत्व पत्करून त्यांची सेवा करून ही कला हस्तगत करण्याच्या उद्योगाला लागले. पुष्कळांनी यांत चांगलें यश मिळविलें. राजदरबार ही काय वस्तु आहे याचा गंध नसतांनाहि या साधारण लोकांनीं या दरबारी गायनकलेंत चांगलें नांव कमविलें. येथें आम्हां महाराष्ट्रीयांना अभिमानास्पद अशी गोष्ट सांगावयाची म्हणजे रागदारी संगीताचा व महाराष्ट्रीयांचा पूर्वजन्मीचा काय धागादोरा असेल ते असो; महाराष्ट्रीयांनी रागदारी संगीताला आपलेंसे करून त्यांत इतकें प्रावीण्य मिळविलें कीं आम्हां लोकांत अखिल भारताला सन्मान्य असे गायक होऊन गेले व आजहि आहेत. असो.

याप्रमाणें रागदारी संगीत दरबारांतून निघून आतां लोकाश्रयी झालें आहे. आजहि बहुतांशीं त्याला लोकांचाच आश्रय आहे.

संगीत हे परिवर्तनशील असल्यामुळें देशकालानुसार रागदारी संगीतांतही परिवर्तन होत गेलें. मीयां तानसेन रागदारी गायनच गात होते. ते ध्रुवपद गात होते. या पलिकडे त्यांनीं

गाइलेल्या गायनाविषयीं आम्हांला एक अक्षरहि सांगता येत नाहीं. ही दुर्दैवाची गोष्ट आहे. स्वरलिपीच्या अभावीं नुसत्या तोंडोतोंडीं चालत असलेलें गायन अगदीं हुबेहुब आपल्या पांचशें वर्षांपूर्वीच्याच स्वरूपांत आमच्यापर्यंत उतरलें आहे कीं नाहीं हें कुणीं सांगावें? घराणेदार गायकांना मुखोद्‌गत असलेल्या चीजाच काय त्या पुराव्या दाखल रुजूं करतां येतील. जेथें दुसरा पुरावाच नाहीं तेथें हाच पुरावा मानला पाहिजे. तरी प्रत्यक्ष तानसेन अगदीं असेच गात होते असें छाती ठोकून, सांगणारा गायक आज नाहींच, पण गेल्या दीड दोनशें वर्षांतहि कुणी नव्हता. तानसेन गाइले तें तानरसखां गाइले नाहींत व तानरसखां गाइले तें आज तुम्ही आम्ही गात नाहीं. आम्ही गातों तें पांच पन्नास वर्षांनीं आमचे प्रशिष्य गाणार नाहींत; कारण संगीतांत परिवर्तन हें अव्याहत चालूंच आहे. भैरवी सर्व कोमल स्वरांची म्हणून शास्त्रांत जुन्या घराणेदार चीजांच्या आधारांवरून म्हटलेली आहे. पण त्याच भैरवींत तो तीव्र मध्यमाचा गौहरजानी पेंच आल्याशिवाय आज ती पुरी होत नाहीं. मालकंसाचे धैवत निषाद झोंके खातखात तीव्राकडे झुकत चालले आहेत. ख्यालांत ठुमरीचा रंग, ठुमरींत ख्यालाचा ढंग, कांहीं ठिकाणीं नाटकी लपेटी नाहीं तर इंग्रजी संगीताची छटा, आवाज लहान मोठा करून व त्याला कंप देत गाणें, राग-सागर, राग-संकर हे सर्व प्रकार आमच्या राग संगीताचें अगदीं आधुनिक स्वरूप आहे. त्यांतलें त्यांत एवढें बरें झाले आहे कीं संगीताची लेखनपद्धति व प्रचलित रागदारी संगीताचें सविस्तर व्याकरण आमच्याकडील संगीत विद्वानांनीं करून संगीताच्या भविष्याला योग्य मार्ग लावून देण्यास आम्हांस सुलभ करून दिलें आहे.

गेल्या पांच पन्नास वर्षांत संगीत शाळांची सोय झाल्यामुळें एकाच वेळीं अनेक शिष्यांना संगीत शिक्षण मिळू शकतें. तत्पूर्वी उस्ताद शागीर्दाची प्रथा होती. ती प्रथा आज चालू ठेवणें शक्य नाही. दोन चार वर्षें खरज भरणारे शागीर्द उस्तादांना आजच्या काळांत कोठून मिळणार? एखादा खप्पी भेटला तर उस्तादांना त्याच्या संगतीं सरगमा, चीजा घोटण्याला वेळहि नसतो व इच्छाहि नसते. आजकालचे दिवसच असे आहेत "तुरुन्त दान महापुन्य" हेंच तत्त्व मनांत बाळगून चालावें लागतें. आजच्या शिक्षणपद्धतींत थोड्या वेळांत अनेक विद्यार्थ्यांना स्वरज्ञान, रागज्ञान, तालज्ञान, देतां येण्याचे नवे सुलभ मार्ग असल्यामुळे वेळाचा अपव्यय होत नाही हें खरें आहे. पण यांत थोडासा एक कमीपणा आहे. स्वर, राग, ताल, यांचें ज्ञान अवश्य विद्यार्थ्यांना होतें. स्वरलिपि व पुस्तकांच्या द्वारें ज्ञानाची वाण नाहीं. पण हें ज्ञान कृतींत आणण्यास जी आवाजाची किंवा हाताची मेहनत लागते तिजकडे या ज्ञानामुळेंच म्हणा विद्यार्थ्यांचें लक्ष्य कमी असतें. या ज्ञानाच्या मदतीनें विद्यार्थ्यांनीं योग्य रीतीनें निदान रोज तीन तास नित्यानें मेहनत केली तर मला नाहीं वाटत कीं यांच्यातूनहि पहिल्या दर्जाचे गायक निघूं शकणार नाहींत. ज्यांनीं अशा प्रकारची मेहनत करून संगीतांत ज्ञान व क्रियासिद्धि संपादन केली आहे व साऱ्या देशभर मान्यता मिळविली आहे. अशा तरुण गायकांची उदाहरणें आजहि आमच्या समोर आहेत. असो.

येथपर्यंत आमच्या राग संगीताची पूर्वपीठिका व सद्यःस्थिति या विषयीं थोडक्यात विवेचन झालें. आतां यापुढें आमच्या संगीताचें भवितव्य काय? असा प्रश्न प्रत्येक संगीत विद्वानासमोर उभा राहतो. गेल्या दहा पांच वर्षांतल्या घडामोडींत राग संगीतावर सर्व बाजूंनीं

आघात होत आहेत. संगीत ऐकणारांची संख्या बेसुमार वाढली आहे. या ऐकणारांत हॉटेलच्या पोऱ्यापासून तों काउन्सिलरपर्यंत, वाळेसांखळी घालून बागडणाऱ्या बाळांपासून तों देवाच्या भेटीच्या दिवसाची वाट पाहणाऱ्या वृद्ध आजोबांपर्यंत सर्व दर्जांची सर्व वयांचीं माणसें आहेत. पूर्वीच्या पन्नास शंभरांच्या महफलींच्या जागीं आज दीड दोन हजार माणसांचा श्रोतृसमूह असतो. या सर्वांत मौज येईल असें गाणें म्हणण्याची कामगिरी गायकांवर आली आहे. हवाई आवाजाचे गीतगझल, बोलपटाचे चुटके, राष्ट्रीय गीतांची घोषणा, लग्नाची वाट पाहात असलेल्या युवक-युवतीचीं भावगीतें, बाळांचीं चिऊकाऊचीं गाणीं, टागोर संगीत, गुजराथी गरबे, अभंग, ओंव्या, पोंवाडे, भजन, कीर्तन इत्यादि सर्व लौकिक प्रकारांना आमच्या संगीतांत जागा द्यावी लागेल की काय याचा विचार होणें आवश्यक आहे. बारीक विचार केला असतां, पुनः भरत-शाङ्र्गदेवांच्या वेळची परिस्थिति निर्माण झाली आहे कीं काय अशी शंका येते. वास्तविक गाणें कोणत्या प्रकारचें असो, तें गोड आवाजानें व्यवस्थित व सुस्वर असें गाइलें तर त्याला संगीतांत स्थान दिलेंच पाहिजे. आईनें बाळाला झोप लागण्यासाठीं "चंद्र चवथिचा रामाच्या ग बागे मधें" हें गाणें मधुर आवाजानें सुस्वर असें म्हणून बाळाला झोंपविलें तर त्याला संगीत नाहीं असें कसें म्हणतां येईल ? अर्थात् मीं आतां सांगितलेल्या सर्व गीतप्रकारांत शब्दप्राधान्य आहे हे कबूल. पण त्याला ऐकविणारे गायक सुज्ञ, किंबहुना त्यांत थोड्या बहुत प्रमाणानें क्रियासिद्धि मिळविलेले, हवेत. तें गाणाऱ्यांचा एक वर्गच निराळा राहील. पण लौकिक संगीत रागदारी लोकांनीं प्रत्यक्ष गाइलें वाजविलें नाहीं तरी त्या संगीताची माहिती ठेवून तें भलत्याच मार्गाला लागत असलें तर त्याला योग्य मार्ग लावून देण्याची जबाबदारी थोडी फार त्यांच्याकडेहि आहे हे त्यांनी ओळखलें पाहिजे. बोलपटांच्या चुटक्यांवर नुसतें नाक मुरडून गप्प बसणें योग्य नाहीं. याचा परिणाम उलटा असा होईल, झालाच आहे म्हणा, कीं बोलपटवाले राग आलापणारा गायक म्हटला कीं "म्युझिक डायरेक्टर" च्या कामाला नालायक समजतील. हत्तीला सुईंत दोरा ओंवण्यास सांगणें व राग आलापणाऱ्याला बोलपट चुटका बनविण्यास सांगणें सारखेंच असें ते समजूं लागले आहेत. जे जे रागी आज बोलपटांत काम करीत आहेत त्यांना कसकसे बिकट पेंच प्रश्न पडत असतील, आपल्या रागांची, व घराण्याच्या गायकींची कशी उलथापालथ करावी लागत असेल, तें त्यांचें त्यांनाच ठाऊक. पण इतकें करूनहि आपल्या हिंदुस्थानी संगीताची जात न बाटवितां बोलपटी चुटके बनवून ते राम्या गोंद्यालाहि रिझवीत आहेत ही संतोषाची गोष्ट आहे. कांहीं ठिकाणीं मात्र बोलपटी संगीतांत होत असलेले भलतेच व्यभिचार पाहून कींव येते.

रेडिओवर तर संगीताच्या बाबतींत मोठीच जबाबदारी आहे. एकतर या मेघदूताला नुसतें रागदारी संगीत ऐकवायचें नसतें. त्याचे ऐकणारे मी आतांच सांगितलेले सर्व प्रकारचे लोक असतात. गाणें ऐकविण्याच्या कामगिरीवर त्याला उत्पन्न असतें. तेव्हां पांचशें माणसांत एखाद्या रागगायन ऐकणाऱ्या श्रोत्यालाच रिझविणारें संगीत ऐकवून त्याचें कसें चालणार? तेव्हां त्याला मीं आतांच मोजलेल्या सर्व प्रकारांच्या संगीताचे प्रयोग ठेवावे लागतात.

रागदारी संगीत गाणाऱ्यांनींहि जे थोडेबहुत व्यभिचार परंपरागत रागगायनांत घुसले आहेत ते कमी केले पाहिजेत. आतां सांगितलेंच आहे कीं रागसंगीताचें साहित्य मर्यादित व

वास्तविक साहित्याच्या दृष्टीनें क्षुद्र आहे. निरनिराळ्या विषयांवर समंजस, अतिगूढार्थाचें काव्य नसलें तरी साधारण रीत्या मनाला पटतील अशा शब्दांच्या व विचारांच्या नवीन चीजा बनविल्या पाहिजेत. गाण्यांत विशेष भराऱ्याच्या लांबलचक तानांचीं भेंडोळीं कमी करून रागाचा विस्तार शांततेनें प्रत्येक स्वराची जागा व यथायोग्य प्रमाण सांभाळून शब्दोच्चार स्पष्ट करून जमेल तोंवर शब्दार्थाला पोषक असा रागविस्तार केला तर मला वाटतें न समजणाऱ्यांनासुद्धां तें गाणें कंटाळवाणें वाटणार नाहीं. ऑल इंडिया रेडिओंत व बोलपटांत ज्या प्रकारचें गाणें वाजविणें ऐकविलें जातें त्याच प्रकारच्या गाण्याची अभिरुचि लोकांत उत्पन्न होणें साहजिकच आहे. तेव्हां राग-संगीतांतहि होतां होईल तो सरळ व मधुर तान, आलाप निदान रेडिओ कार्यक्रमांत, घेऊन रागशृंगार करण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. पद्धतशीर शिक्षण मिळालेला संगीत विद्यार्थी, विशेष लक्ष दिलें असतां कोणत्याहि प्रकारची रचना व तिचा प्रयोग करूं शकेल असें मला वाटतें. संगीत शिकल्यानंतर आपल्या ज्ञानाचा व क्रियार्सीचा उपयोग आपल्या बुद्धि, रुचि व परिस्थितीला अनुसरून कोठें कसा करणें हें त्या विद्यार्थ्यावरच अवलंबून राहील. माझ्या तालमींत तयार झालेला विद्यार्थी नाटकांत, सिनेमांत आपलें राग संगीताचें ज्ञान व त्याचा अभिमान न गमावितां काम करूं लागला व त्यांत त्यानें यश संपादन केलें तर मला त्याजवर रागावण्याचा कांहीं हक्क नाहीं, उलट त्याचा गौरवच मला केला पाहिजे. आपली गायकी शिष्याच्या गळ्यांत दिसली तर गुरूला गुदगुल्या होतात हें खरें, पण त्यापेक्षां आपण शिकविलेल्या शिष्यानें दुसरा एक प्रांत काबीज केला याबद्दल त्यांना जास्त आनंद व कौतुक वाटलें पाहिजे. त्यानें आपलें तालमीचें गाणें घालविलें असें गुरु म्हणतील. तसें जरी एक वेळ झाले तरी नुसता गोड गळा व सुंदर मुखवटा या पलिकडे कांहीं सामुग्री नसलेल्या अनधिकारी पात्रांपेक्षां संगीत शिकलेला इसम सिनेमांत गेला तर तें हिताचें आहे. मराठी नाटकांतील पदें गाणारे नट चांगले शिकलेले गायक नसते तर रागदारी चीजाइतकीच त्या पदांची तारीफ झाली नसती. बोलपटी चुटक्याच्या बुजबुजाटांत सुद्धां तीं पदें अजून आमच्या कानांत गुंजत आहेत.

सारांश रागदारी गायक-वादकांनीं रागदारी संगीतासंगतीं लौकिक संगीतातहि वेळींच लक्ष्य घालून त्याला योग्य मार्ग करून दिला नाहीं तर हें तुफानांत सांपडलेलें संगीताचें तारूं कोठें खडकावर आपटून फुटेल की कोठल्या बेटावर जाऊन लागेल ते सांगता येणार नाहीं.

पण मांजराच्या गळ्यांत घंटा बांधणार कोण? हा प्रश्न आहे. मला वाटतें सगळ्या देशाच्या संगीत व्यवसायी लोकांनीं आपसांतले क्षुल्लक मतभेद क्षणभर एकीकडे ठेवून संगीताच्या भवितव्याला योग्य दिशा लावून देणाऱ्या महत्कार्याला एकमताने हातभार लावला तर तें साधणें अशक्य नाहीं.

★ ★ ★

२

हिंदुस्थानी संगीताचें समीकरण

राग प्रचारात येण्यापूर्वी जातींचे गायन असे हे सर्वविदितच आहे. याच जातींतून पुढे रागांची उत्पत्ती झाली. जाती म्हणजे कांहीं सर्वमान्य, जनमान्य, लोकप्रसिद्ध गीतांच्या चाली. या चालींची छानबीन होऊन त्यांचे ग्रह, अंश, न्यासादि नियम बनले. गीतांहून वेगळी, अनिबद्ध गायनात म्हणजे आलापांत जाती गायल्या, वाजविल्या जाण्याविषयीं उपलब्ध ग्रंथांत कोठेही उल्लेख नाही. तेव्हां गीतांत ऐकू येणाऱ्या ठराविक चाली म्हणजे जाती, असे म्हणणे रास्त होईल. याच जातींचे माधुर्य, मनोवेधकता, म्हणजे राग अशा अर्थी प्रथम योजिला जाऊन पुढे जातींचे माधुर्य त्यातील ज्या ज्या स्वरविन्यासावरून किंवा क्रियाविशेषांवरून साधलें गेले होतें ते घेऊन जातींच्या कडक नियमांत किंचित् सूट ठेवून राग उत्पन्न झाले असावे. प्राचीन काळी धार्मिक उत्सवांत, राजप्रासादांत किंवा यात्रांतून संगीताचे प्रयोग मुख्यतः सामुदायिक होत असावेत. वैयक्तिक गायनाचे गीत वाद्य प्रयोग हे त्यानंतर अस्तित्वात आले असावे व या प्रगतीला अनुसरून वैयक्तिक स्फूर्तीला, कल्पनेला नांव देण्यांकरितांच म्हणून म्हणा प्राचीन कडक नियमांत थोडी शिथिलता झाली असली तर नवल काय? रागांत आलाप गायन प्रचारांत आलें. अंशतः तरी गायक वादकाला कांहीं नियमांना अनुसरून, पण स्वयंस्फूर्तीनें, नव्या नव्या कल्पना आपल्या राग गायनांत आणता येऊं लागल्या. रागाचा बेराग न व्हावा व रसभंग होऊं नये म्हणून कांही नियम जातींप्रमाणें रागांनाहि लागू होते.

पण बांधलेल्या गायनवादनासंगतीं मोकळें गायन वादन पण प्रचारांत आले. मूळ सूत्राप्रमाणें एक छोटासा स्वरविन्यास किंवा सांगीतिक कल्पना म्हणा, मुख्य आधाराला घेऊन त्याला अनुसरून अथवा त्याचाच आपापल्या स्फूर्तीप्रमाणें शृंगार सजवीत गायन वादन करणें हेच राग गायन आधाराला घेतलेला स्वरसंदोह, स्वरविन्यास, तुकडा तोच एक राग. त्याला कांहींतरी नांवहि दिलेलें असतें. रागाची व्याख्या अशी आहे -

योऽयं ध्वनिविशेषस्तु स्वरवर्णविभूषितः ।
रंजको जनचित्तानां स रागः कथ्यते बुधैः ॥

या व्याख्येचा वाच्यार्थ असा आहे -

राग म्हणजे असा एक ध्वनिविशेष कीं जो स्वर व वर्ण यांनी विभूषित असतो व ज्यानें लोकांचें मन प्रसन्न होतें. यांत ध्वनिविशेष म्हणजे एकच विवक्षित ध्वनि असा अर्थ नाहीं. ध्वनिविशेष म्हणजे निरनिराळे आवाज कानांवर पडून त्यांचा एकच मिळून होणारा परिणाम. स्वर व वर्ण हे शब्द व्याख्येंत आले आहेत. स्वर हा शब्द येथें पारिभाषिक अर्थी योजिला गेला आहे. अर्थात् स्वर म्हणजे सारेगम शुद्ध विकृतादि, श्रुति नव्हेत. रागांच्या या व्याख्येत किंवा विवक्षित रागांच्या नियमांत रागांचे स्वर सांगतात, श्रुति नव्हेत. सर्व ग्रंथकार श्रुतींचा उल्लेख करतात.

कोणी स्वरांतरें मोजण्यासाठीं श्रुति सांगतात, कोणी केवळ प्राचीन परंपरेचा मान ठेवण्यासाठी श्रुतींना नमस्कार करून जातात. पण राग सांगतांना आपले ठरविलेले शुद्ध विकृत स्वरच प्रत्येक ग्रंथकार सांगतो. कोणीही श्रुतींवर रागांची घटना समजावीत नाही. श्रुतींचा उपयोग रागांतून होतच नाही असे नाही. पण असे बारकावे प्रत्यक्ष ऐकून समजण्याजोगे आहेत. विशिष्ट गमक प्रयोगांत रागाला आवश्यक अशा उच्चारांत स्वरांचा वरखाली सरकाव आपोआप होत असतो व हा सरकाव यंत्राप्रमाणे निश्चित नसतो. गायन हे मनुष्याच्या गळ्याने व वादन वाद्यावर हाताने होत असतें. यंत्राप्रमाणें रेखांश अक्षांश त्यांत येतीलच असे नाहीं व तसे न आले तरी प्रत्यवाय नाही कारण ऐकणारे कानहि पण मनुष्याचे आहेत. त्याच्या कुशाग्रतेलाहि कांहीं मर्यादा आहे. सबब स्वरांचा वरखाली होणारा सरकाव पट्टीनें मापून ठरविण्याची तितकीशी आवश्यकता नाहीं.

रागाच्या व्याख्येत वर्ण या शब्दानें मोठेंच काम केलें आहे. वर्ण हें एकसंगतीं दुसरा असे नाहीत; तर एका मागून एक अशा उच्चारलेल्या स्वरांचे तुकडे आहेत. स्थायी, आरोह, अवरोह इत्यादि शब्दांत स्वर एकामागून एक असेच म्हणण्याचा आशय आहे. अनेक स्वरसंगती गाण्यावाजविण्याचे नाहींत. अर्थात् पाश्चिमात्य संगीताच्या हार्मनीला आमच्या रागांत स्थान नाहीं.

आतां राग हा रंजक असला पाहिजे हा एक धरबंध आहे. म्हणजे रागाचे नियम वगैरे जे असतील ते सांभाळून ते मोहक रीतीनें गाइला वाजविला पाहिजे अशी सूचना यांत दिलेली दिसते. स्वर व वर्णांनी विभूषित असून देखील एखादी रचना स्वतः नीरस असू शकेल. या करितां रचना स्वतः श्रवणीय असून तिला मोहक रीतीने श्रोत्यांसमोर मांडली पाहिजे तर ती राग या सदराखाली येऊ शकेल. स्वतः रचनासौंदर्याच्या अटीनें गणितानें सिद्ध होणाऱ्या रागांची अपरिमित संख्या बरीच मर्यादित होते व सुंदर रचनेला मोहक रीतीनें गाण्यावाजविण्याच्या दुसऱ्या अटीने गायक वादकांची संख्या मर्यादित होते. तात्पर्य कुशल कलाकारानें गाइली वाजविलेली स्वर व वर्ण यांची बनलेली सुंदर ध्वनिरचना म्हणजे राग.

आमच्या संगीताच्या बावीस श्रुति, सात शुद्ध व पांच विकृत मिळून एकंदर बारा स्वर राग जनक मेल, ओडव षाडव संपूर्णादि रागांचे प्रकार, वादी संवादी विवादी, पकड, स्वर संगति इत्यादि गोष्टी आतां सर्व विदितच आहेत. त्यांचे विवरण आतां यावेळी करण्याची आवश्यकता नाही. षड्ज, पंचम हे दोन अचल स्वर व बाकी राहिलेल्या, री, ग, म, ध, नि, या पांच स्वरांच्या प्रत्येकी शुद्ध विकृत प्रकारांपैकी प्रत्येकी कोणतातरी एक घेऊन सात स्वरांचा थाट व थाटांतून स्वर वर्ज्य करून किंवा स्वरांना प्रबलत्व दुर्बलत्व देऊन, विशिष्ट स्वरसंगतींनी राग उत्पन्न होतात. वास्तविक प्रथम गीतांच्या चाली म्हणजे जाती त्यांतून पुढें राग हेच उत्पन्न झाले. त्यानंतर त्यांची वर्गवारी होऊन त्यांना थाटांचा मथळा मिळाला. व त्यांत वर्ज्यावर्ज्यामुळे उत्पन्न होणारे ओडवषाडवादि प्रकारांचे गणित लागू होऊन असंख्य प्रकार, पूर्व प्रचलित, अधुना प्रचलित व अप्रचलित नवे नवे प्रकार उत्पन्न करण्यास मार्ग मिळाला. या शास्त्रीय नियमांमुळे नवीन रागरचनेला वाव मिळून संगीताच्या प्रगतीला द्वार मोकळे झाले हे कोणीहि कबूल करील. स्वतः राग हे सुभाषितांप्रमाणें आहेत. ज्याप्रमाणें आपापली विद्वता, स्वानुभव, स्फूर्ती, बहुश्रुतपणा

इत्यादि गुणांच्या कमी अधिक प्रमाणानें आम्ही एकाच छोट्याशा धर्मसूत्रावर अथवा सुभाषितावर कमी अधिक परिणामकारक व कमी अधिक वेळेपावेतो प्रवचन करू शकतो तद्वतच आपापल्या सामर्थ्यानुसार रागांचे गायन वादन हे गायक वादकाच्या अंगच्या गुणांच्या कमी अधिक प्रमाणानें कमी अधिक परिणामकारक व कमी अधिक वेळेपावेतों चालत असते.

प्रत्येक सजीव निर्जीव वस्तूवर मनुष्यत्वाचा आरोप करून नायकनायिकेच्या स्वरूपांत तिचा परामर्ष घेणें हा मनुष्यस्वभावच आहे. विशेषतः आम्हा भारतीयांचे साहित्य तर अशा कल्पनांनी ओतप्रोत भरलेलें आहे. वृक्ष, वेली, फुले, नद्या, पर्वत, समुद्र, सूर्य, चंद्र, पशु, पक्षी इत्यादिकांत जणू काय मनुष्यासारख्या मनोभावना आहेत अशी कल्पना करून त्यांच्याशी हितगुज करण्यांत आमच्या येथील कवींनी समस्त आयुष्य काढलें आहे. तेव्हा आमच्या संगीतातील रागांसारखी सुंदर वस्तु आमच्या रसिकांच्या नजरेतून कशी सुटणार? एवढे खरे की प्रत्येक राग जर चांगला सुस्वर व मधुर गाइला वाजविला तर ऐकणाराचे मन आपल्याकडे खेचून घेऊन भारून टाकतो. सर्व वातावरण रागाच्या विशिष्ट माधुर्यानें भरून जाते. मन एकाग्र होते. मनाची चंचलता नष्ट होते. गाणारा, ऐकणारा व कानी पडणारा राग यांचे ऐक्य होतें. अशा वेळी कोणी दिव्य विभूति वातावरणांत उत्पन्न होऊन आपल्याशीं बोलत आहे किंवा कृपादृष्टीने पाहात आहे असा भास रसिकांना होणें शक्य आहे. वेदमंत्रांचा गंभीर घोष चालत असतां आवाहन केलेली देवता वातावरणांत वावरत असल्याचा भास होतो हा अनुभव पुष्कळांना असेलच. अशाच प्रकारे चित्ताच्या एकाग्रतेंतून रागांच्या सुसज्जित मूर्ति बनल्या, राग, रागिणी, पुत्र, वधू वगैरे रागांचा गोतावळा जमला व ही राग वर्गीकरणाची निराळीच प्रणाली अस्तित्वांत आली. आदमच्या फांसळींतून हौवा निघाली तसाच कांहीं प्रकार रागाच्या फांसळींतून रागिणी व नंतर त्या दोघांच्या संयोगानें पुढची प्रजा उत्पन्न झाली असे कोणांस वाटल्यास नवल नाही. पण रागरागिणींची वंशावळी सांगणारांनी, रागांच्या कुंडल्या म्हणजे प्रत्यक्ष ऐकूं येणाऱ्या स्वरूपांची किल्ली आपल्याजवळच ठेवल्यामुळे रागांची लागलेलीं लग्नें काय आधारावर लागलीं तें निश्चयानें सांगता येत नाहीं.

★ ★ ★

३

"कांहीं अविस्मरणीय पडसाद"

माझ्या आठवणींत मीं सर्वांत प्रथम ऐकिलेले रागदारी संगीताचे गायक कै. विष्णु दिगंबर पलुसकर हे होते. सन १९०८ मध्यें विष्णुबुवांनीं नुकतेंच बदाम वाडींत गांधर्व महाविद्यालय उघडलें होतें. मी त्यावेळीं कै. होनावर कृष्णंभटजींकडे गायनाचें शिक्षण घेत असे. विष्णुबुवा त्या गांधर्व महाविद्यालयांत दर शनिवारीं रात्रीं दोन तीन तासांचा जलसा करीत असत. मुंबईंतील बुवासाहेबांच्या ओळखीच्या सर्व संगीतप्रेमी मंडळीस बुवासाहेबांचें या जलशांत आग्रहाचें निमंत्रण असे. या जलशांत बुवासाहेब स्वतः शेवटीं गात असत. मी संगीत शिकत होतों हें बुवासाहेबांस माहित होतें. माझ्या वडिलांची व बुवासाहेबांची चांगली ओळख होती. वडिलांना निमंत्रण जलशाचें असेच. मलाहि संगतीं घेऊन ते जात असत. असे हप्तेवार किती तरी जलसे मीं बुवासाहेबांचे ऐकिले. बुवासाहेबांच्या दमदार, गंभीर आवाजांत त्यांच्या ग्वाल्हेर घराण्याच्या गायकीचें वैभव विशेष खुलून जात असे. सुरेल व जोरदार आवाजांत चीजेची मांडणी, त्यानंतर रागाचा पद्धतशीर विस्तार व शेंवटीं आरोह-अवरोहाच्या सपाट ताना व बोलताना यांचा परिणाम श्रोत्यांवर चांगलाच होत असे. मी त्या वेळीं नवशिका विद्यार्थी होतों. पण तें गाणें अजून माझ्या स्मरणांत आहे. बुवासाहेबांचें गाणें त्यांच्या संगतींच गेलें असेंच म्हणावें लागेल.

त्यानंतर त्याच वर्षी एक अविस्मरणीय कार्यक्रम रागदारी संगीताचा ऐकण्याचा सुयोग आला. हा कार्यक्रम कै. श्री बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर यांचा होता. तो आमच्याच घरीं माझ्या वडिलांनीं करविला होता. माझे वडील गाण्याचे अत्यंत प्रेमी होते. किंबहुना ते तसे नसते तर संगीताशीं माझा कांहीं संबंधही नसता. असो. आमच्या घराचा दिवाणखाना मोठा होता. तो श्रोत्यांनी अगदीं भरून गेला होता. तरी बाहेर सुद्धां आमच्या गल्लींत व शेजारीं पाजारीं ऐकणाऱ्या संगीतप्रेमी लोकांची अतोनात गर्दी लोटली होती. कै. विष्णुबुवा, बाळकृष्णबुवांचे पट्टशिष्य, यांनीं त्या वेळीं नुकताच आपला जम मुंबईंत आपल्या सुस्वर गाण्यानें व गांधर्व महाविद्यालय या संगीत शिक्षण संस्थेद्वारें चांगलाच बसविला होता. बाळकृष्णबुवांचें गाणें त्या वेळच्या मुंबईच्या गवई मंडळींनी ऐकलेलें होतें. बुवासाहेबांना सर्व आदरपूर्वक मानीत असत व त्यांचें गाणें ऐकण्यास उत्सुक असतच. पण इतर संगीतप्रेमी लोकांनीं तें फारसें ऐकलें नसावें. प्रसिद्ध विष्णुबुवांचे गुरु कसे गातात तें ऐकण्यासाठींच कां म्हणाना आमच्या येथील बुवांच्या कार्यक्रमाला एखाद्या यात्रेप्रमाणें गर्दी लोटली होती व गाणेंहि अपेक्षेप्रमाणें फारच रंगलें. मला त्या वेळीं संगीतांत विशेष ज्ञान होतें अशांतला भाग नाहीं, पण त्या वेळीं कानांवरून गेलेल्या ग्वाल्हेर घराण्याच्या भरीव व भारदस्त गायकीचे पडसाद अजून माझ्या कानांत आहेत. मी त्या वेळीं नुकताच एक वर्षभरापासून संगीत शिकूं लागलों होतों. बुवांच्या साथीला विष्णुबुवा व त्यांचे दुसरे शिष्य श्री. अनन्त मनोहर जोशी ऊर्फ अनंतबुवा होते. अनंतबुवांपाशीं नंतर वर्ष दीड वर्ष मीं गाण्याची तालीम घेतली होती. थोडा बहुत समज मला होता. बाळकृष्णबुवांचे वय त्यावेळीं

साठीचे वर असावें. तरी अशा उतार वयांत सुद्धां ग्वाल्हेरच्या दमदार गायकीच्या गडगडत वर खालीं जाणाऱ्या येणाऱ्या सरळ सपाट आरोही अवरोही तानांचा चांगलाच परिचय बुवासाहेबांनी श्रोत्यांना करून दिला. तो ठसा अद्याप माझ्या मनांत ताजा आहे. आतां ही गायकी बहुतेक मिटल्यासारखीच झाली आहे असें दिलगिरीनें म्हणावें लागतें.

यानंतरची दुसरी अविस्मरणीय घटना सन १९०९ मधली. त्यावेळीं मी अनंतबुवांपाशीं संगीताची तालीम घेत होतों. ही तालीम संध्याकाळीं होत असे. एके दिवशीं माझ्या वडिलांचे त्यांच्यासारखेच एक संगीत-प्रेमी स्नेही शंकरराव कार्नाड वकील नांवाचे, एका दुसऱ्या गृहस्थांस घेऊन माझ्या तालमीचे वेळींच आले. माझे वडील माझ्या तालमीचे वेळीं रोज स्वतः तालीम ऐकत असत. त्याप्रमाणें या वेळींहि ते होते. शंकरराव कार्नाड वकील हे कधींमधीं माझी तालीम कशी काय चालली आहे हें पाहण्यासाठी येत असत. त्यांनी या वेळीं संगतीं आणलेले गृहस्थ सडपातळ, उंच बांध्याचे, गोरे त्या वेळच्या सर्वसाधारण वकील लोकांत रूढ असलेल्या पोशाखांत होते. सफेद पाटलूण, शर्ट, जाकिट, वर अल्पाकाचा काळा लांब पारशी पद्धतीचा डगला व डोक्यावर लाल पुणेरी पगडी असा या नवीन पाहुण्यांचा पोशाख होता. मुद्रा सौम्य, किंचित् हंसरी, फार पाणीदार डोळे व एकंदर मनाला ओढ लावणारें स्वरूप. माझा आवाज त्या वेळीं चांगला असावा व मी गाण्यांत थोडीबहुत प्रगति केली असावी, कारण माझ्या तालमीच्या वेळीं आणखी कांहीं लोक ती ऐकण्यास येत असत. गाण्याचा एक प्रकारचा मद असतो. आपण बरेसें गाऊं लागलों, चारचौघांत थोडी वाहवा होऊं लागली म्हणजे ही एक प्रकारची वीरश्री अंगांत चढते. मी पण याला अपवाद नव्हतों. नव्या पाहुण्यांना आपल्या गाण्यानें प्रसन्न करूं व ते वाहवांचा पाऊस पाडतील अशा उम्मीदीनें गाऊं लागलों. मी गात असतां पाहुण्यांनीं कांहीं न बोलतां, कांहीं हालचाल न करतां, शांतपणें ऐकून घेतलें. मी जरासा खट्टू झालों. सगळें गाणें ऐकून घेऊन शेवटीं पाहुण्यांनीं मला एक प्रश्न केला. हिंदुस्थानी संगीताचे शुद्ध विकृत बाराहि स्वर लागोपाठ मध्ये न अडखळतां आरोह अवरोह करून गाण्यास सांगितलें. असल्या नवीन चमत्कारिक प्रश्नांची पूर्वी कांहींच कल्पना सुद्धां नसल्यामुळें प्रथम मी थोडासा दबकलों. अंतुबुवांना पण हा प्रश्न मी नीट हाताळतों कीं नाहीं याबद्दल उत्सुकता वाटूं लागली. पण मीं आरोह-अवरोह केला. तो ठीक झाला असावा. कारण लगेच पाहुण्यांनीं माझी पाठ थोपटून एक लेमन बॉल्स्ची बाटली खाऊ म्हणून दिली. हे पाहुणे कै. विष्णु नारायण ऊर्फ अण्णासाहेब भातखंडे हे होते. त्यानंतर कांहीं महिन्यांनीं मी त्यांचेपाशींच गायन शिकूं लागलों तो त्यांच्या जीवनभर शिकत राहिलों. गुरुवर्य अण्णासाहेब भातखंडे यांनी मला संगीताच्या प्रात्यक्षिकांत तर अमूल्य शिक्षण दिलेंच पण त्याशिवाय रागांचे व चीजांच्या गायकीचे नियम, निरनिराळ्या घराण्यांच्या गायकीचे विशेष गुण समजावून दिले. त्यामुळें समजून गाण्याची संवय मला लागली व गाण्यामधें आत्मविश्वास वाटूं लागला. लहानपणची नुसती गवई आढ्यता ही नव्हती. आपल्या गायनाच्या शुद्धतेबद्दलचा हा आत्मविश्वास होता.

तिसरे अविस्मरणीय अनुभव मला सन १९१२ मध्यें मिळालेले होते. त्या वेळीं पैगंबरवासी अल्लाहुदिया खांसाहेब नुकतेच मुंबईत येऊं लागले होते. ते कोल्हापुरास दरबार

गायक त्या वेळीं होते. मुंबईलाहि ते मधून मधून येत असत. त्यांचें गाणें मुंबईच्या संगीतप्रेमी मंडळींना फार आवडूं लागलें होतें. एक प्रकारची नवीनच, पूर्वी कधीं न ऐकिलेली, पेंचदार तानांच्या लडीच्या लडी लावलेली व त्यांत पुनः लयीचे चमत्कार व मोठ्या कौशल्यानें चीजेच्या सीमेवर मंदिरावर सोन्याचा कळस चढविल्याप्रमाणें येणें, इत्यादि प्रकारची गायकी मुंबईच्या गवई व श्रोतृसमाजाला इतकी आवडली कीं खां साहेबांच्या भजनीं बरेच लोक लागले व त्यांचें गाणें एकेण्यास लोक हपापलेले असत. माझ्या वडिलांनी या खांसाहेबांचे हफ्त्याहफ्त्यानें सकाळचा, दुपारचा, संध्याकाळचा व रात्रीचा एक एक असे चार जलसे श्री. माडगांवकरांच्या चौपाटीवरच्या बंगल्यावर भरविले. या चारहि जलशांत मी उपस्थित होतों. या खांसाहेबांच्या रागांच्या मांडणीबद्दल मी कांहीं सांगू शकत नाहीं. कारण माझी संगीतांत तितकी प्रगति त्या वेळीं झाली नव्हती. पण त्यांची गायनशैली त्या गुंतागुंतीच्या ताना, त्यांच्या सुंदर रीतीनें गुंफलेल्या लडी व त्या जोडत जोडत आणून सरते शेवटीं अचूक कुशलतापूर्वक सीमेवर येणें की जेणें करून एकूण एक ऐकणारा आपली "हां" मिळविल्याशिवाय राहूं शकत नसे, त्या शैलीचा ठसा अजून माझ्या स्मरणांत तसाच जागृत आहे. शिवाय खांसाहेबांचा एक गुण आणखी म्हणजे त्यांची शुद्ध मुद्रा. इतक्या उलट सुलट नागमोडी ताना घेत असतांना खांसाहेबांच्या मुद्रेंत पूर्णपणें लालित्य विलसत असे. सहजगत्या लीलेने ते गात असत. गातांना परिश्रम होत आहेत व त्यामुळें अक्राळविक्राळ आक्रोश व दांडपट्ट्याचे हातपेंच त्यांच्या गाण्यांत कधीं दिसले नाहींत. या कठिण समजल्या जाणाऱ्या गायकीचा परिणाम मुंबईकरांवर बराच झाला व अजूनहि खांसाहेबांचें गाणें ऐकलेले लोक त्यांच्या नांवें हळहळतात.

या नंतरचा अनुभव स्वर्गीय अब्दुल करीम खांसाहेबांच्या गायनाचा. या खांसाहेबांचें गाणेंहि मीं मनमुराद ऐकिलें आहे. या खांसाहेबांचा गळा व स्वर लावण्याची रीत इतकी आकर्षक होती कीं स्वतः तंबुराच जणू खां साहेबांचे शिष्यत्व पत्करून खांसाहेबांची साथ करीत आहे कीं काय असा भास क्षणभर व्हावा. अहमदनगरला राहात असतांना सन १९१५-१६ मध्यें खांसाहेबांचीं बरींच गाणीं तासानुतास ऐकण्याचा योग आम्हांस आला. तोडी, जौनपुरी, देसी, सारंग, भीमपलासी, मुलतानी इत्यादि राग मी त्यांचे ऐकले व प्रत्येक वेळीं वातावरण त्या त्या रागानें अगदी भरून जाऊन गाण्याचा प्रभाव चिरस्थायी असा होई. अजूनहि तें गाणें माझ्या स्मरणांत आहे.

सन १९१७ ते २२ पावेतों मी बडोद्यास तत्कालीन बडोदा सरकारकडून संगीत शिष्यवृत्ति घेऊन होतों. गुरुवर्य अण्णासाहेब भातखंडे यांच्याच शिफारसीनें ही शिष्यवृत्ती मला मिळाली होती व त्यांच्याच सल्ल्यानें स्वर्गीय फैयाज खांसाहेब आफ्ताद-ए-मौसिकी यांजकडे मला माझा संगीताचा अभ्यास चालूं ठेवण्याविषयीं सूचना बडोदा सरकार कडून मिळाली होती. ज्यांनीं ज्यांनीं उस्ताद फैयाज खांसाहेबांचें गाणें ऐकिलें आहे त्यांच्या मनांतूनहि खांसाहेबांची राजबिंडी रसिक मूर्ति व त्याप्रमाणेंच तेजस्वी राजबिंडे रसभरित गाणें अजून जागृत आहे, तर मी तर त्यांच्या घरी रोज जाणारा, त्यांचें गाणें ऐकिलेला त्यांचा शिष्यच आहे.

हे खांसाहेब एक दिलदार स्वभावाचे, राजदरबारीं वागलेले व तदनुसार दरबारी वागवर्तणुकीचे गायक होते. मला फार प्रेमळपणें वागवीत असत. माझी इच्छा असतांहि माझी प्रकृति विशेष सुदृढ नसल्यामुळें ते मजकडून कोणतेंहि अवांतर काम घेत नसत. शिकविण्यास बसले मग तासानुतास मजकडून चीजा व बढत गाववून घेत. त्या वेळीं स्वतः सुद्धां स्फूर्तीनें गात राहात. ती एक खाजगी महफिलच होत असे. मीं बडोदे सोडल्यावर लखनऊच्या मॉरिस म्यूझिक कॉलेजमध्यें असतांना सुद्धां खांसाहेब लखनऊला ज्या ज्या वेळीं येत तेव्हां मला बोलावून माझी चौकशी केल्याशिवाय राहत नसत. खांसाहेबांचा कृपा-लोभ मजवर तहहयात होता. मला आठवतें कीं एकदां अलाहाबादला एका संगीत परिषदेंत खांसाहेब गाण्यास बसले. त्यांच्या पूर्वी एक दोन कार्यक्रम फारच प्रभावी, जमलेले असे झाले होते, व आतां कोणाचा रंग जवळ जवळ अशक्य वाटत होतें. खांसाहेबांनीं केदार सुरू केला. पण रागाचा उठावच अशा थाटानें केला, केदाऱ्याची पकडच अशी मध्यमावर मुक्काम करून घेतली कीं मागला सर्व रंग साफ धुवून निघाला. सर्व वातावरण केदारमय होऊन गेलें. तो मध्यमच असा योग्य स्थानीं लागला कीं अंगावर शहारे आले. अशी डौलदार व भव्य सुरूवातच गाण्याला झाल्यावर खांसाहेबांसारख्या गायक शिरोमणीचें गायन, कीं ज्यांच्या हुकुमांतच रंगदेवता होती, कसें रंगदार वठलें, त्याचें वर्णन करणें अशक्य आहे.

सन १९३६ मध्यें लखनऊला भरलेल्या संगीत परिषदेंत खांसाहेबांचें गाणें इतकें जमलें कीं त्यांत एक त्यांच्या गायनकलेचा 'न भूतो न भविष्यति' असाच अनुभव श्रोतृसमाजाला आला. यावेळीं खांसाहेबांनीं बहार गाइला. त्यांत मध्यमाचा शृंगार तर फारच हृदयस्पर्शी होता. या कार्यक्रमांत खांसाहेबांनी ध्रुवपद, होरी, ख्याल, ठुमरी, टप्पा, तराणा, भजन इत्यादि सर्व प्रकारच्या गायनावर आपला ताबा असल्याविषयींचा परिचय आम्हांस करून दिला. त्यांच्या गायनकलेला कोठेंहि प्रतिबंधच नव्हता. ज्याला स्पर्श करावा त्याचें सोनें व्हावें असाच अनुभव या चिरस्मरणीय पुरुषाच्या शक्तीचा आला. राग जणू काय हात जोडून त्यांच्या समोर उभे होते. गायनकलेंत एक नवें युग निर्माण करणारा असें जर त्यांचें वर्णन केलें तर अतिशयोक्ति होणार नाहीं.

या, मी वर वर्णिलेल्या, सर्व महापुरुषांचे चरणीं माझे साष्टांग नमस्कार.

(नभोवाणीच्या सौजन्यान्वयें)

★ ★ ★