ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

University of Mumbai
Re-accredited with A++ Grade
(CGPA 3.65) by NAAC (3rd Cycle 2021)

INTERNATIONAL ONLINE SEMINAR
ON
EVER VIBRANT FACETS OF CONSONANCE BASED INDIAN MUSIC

संवाद आधारित भारतीय संगीत के चिरंतन आयाम

ORGANIZED BY
DEPARTMENT OF MUSIC

24th & 25th MARCH 2022

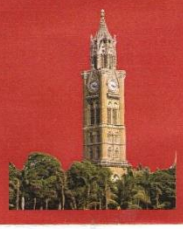
ONLINE PUBLICATION PARTNER
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY e-JOURNAL
ISSN 2277-4262
An International Peer Reviewed Refereed Journal

EDITORIAL BOARD

Sr. No	Committee Members	Details of the Members
1.	Dr. Chetna Pathak (Chairperson)	Professor, Head, Dept. of Music, University of Mumbai, Mumbai
2.	Dr. Kunal Ingle	Professor, Dept. of Music, University of Mumbai, Mumbai
3.	Dr. Sheetal More	Professor, Dept. of Music, SNDT University, Pune
4.	Dr. Kinshuk Shrivastava	Professor, Dept. of Music, Banasthali University
5.	Dr. Santosh Kumar Pathak	Associate Professor, Dept. of Music, Banasthali University
6.	Dr. Maneesha Kulkarni	Associate Professor, Dept. of Music, University of Mumbai
7.	Dr. Anaya Thatte	Assistant Professor, Dept of Music, University of Mumbai
8.	Dr. Mrudula Joshi	Assistant Professor, Dept of Music, University of Mumbai
9.	Dr. Atindra Sarvadikar	Assistant Professor, Dept. of Music, University of Mumbai
10.	Shri Prashant Rajvardhan	Assistant Professor, dept. of Music University of Mumbai
11.	Dr. Sweekar Katti	Assistant Professor, Dept. of Music University of Mumbai

Assistance from JRF Students of the Department [Publishing committee]

Sr. No	Name
1.	Ms. Mitali Katarnikar
2.	Ms. Shivranjani Hegade
3.	Ms. Devesh Singh
4.	Ms. Prafulla Sharma



University of Mumbai
Mahatma Gandhi Road, Fort, Mumbai 400032, Maharashtra, India
Phone: +9122 2265 0403, 2265 6789 • Fax: +9122 2267 3579
Email: vice-chancellor@mu.ac.in • Website: http://www.mu.ac.in

Prof. Suhas Pednekar
Vice Chancellor

MESSAGE

I am glad to know that the Department of Music has organised a two days International seminar on 'Ever vibrant facts of consonance based Indian Music' on 24th and 25th March, 2022.

I am sure that the guidance and presentations of eminent musicians invited for this seminar will immensely benefit the students and music community at large. I am delighted to know that the Department is also publishing the proceedings containing research articles of the participants of the said seminar.

I applaud and congratulate all the staff members of Music Department and wish the best for this venture and the future endeavours, activities to be taken up by the Department.

Prof. Suhas Pednekar
Vice Chancellor

University of Mumbai

NAAC CYCLE III Accredited A++
(CGPA 3.65)

Prin. Dr. Ajay Murlidhar Bhamare
M.Com., Ph.D
Pro-Vice Chancellor (Ag.)

Message

I heartily convey my best wishes to the Department of Music for organizing a two International seminar on titled 'EVER VIBRANT FACETS OF CONSONANCE BASED INDIAN MUSIC' on 24th & 25th March 2022. I am sure that the guidance and presentations of eminent musicians invited for this seminar will immensely benefit the students and music community at large. I am delighted to know that the Department is also publishing the proceedings containing research articles of the participants of the said seminar. I applaud and congratulate all the staff members of Music Department and wish the best for this venture and the future endeavors and activities to be taken up by the department.

With best wishes,

(Prin.Dr.Ajay M. Bhamare)

Mahatma Gandhi Road, Fort Campus, Mumbai 400032. Tel.: 022 6832 0005
Dr. Babasaheb Ambedkar Bhavan, Vidyanagari, Santacruz (E), Mumbai 400098.
Email : pvc@fort.mu.ac.in Web.: www.mu.ac.in

FROM THE EDITOR

It gives me immense pleasure to share that in the academic year 2021-22, the Department of Music had organized a two days International Webinar on 'Ever Vibrant Facets of Consonance Based on Indian Music' from 24th to 25th March 2021.

Consonance, as technical musicological term, is an important principle that governs most of the musical activities. However, at Macro level, Consonance i.e. agreement, communication and coexistence plays varied functions in Indian Music or other genres of Music. It is experienced between different aspects of Music. Indian Music, like all other genres, also tends to establish consonance with varied aspects internally and externally. This seminar aims to showcase numerous fields of music practice and scholastic pursuit that have served to emulated the original essence of Indian Music based on consonance. Thus, this Webinar was an attempt to comprehensively study the multiple approaches of consonance in Music. The technical and aesthetic approaches towards music introduce novel dimensions in the theoretical and practical study of music. Also, varied interdisciplinary approaches such as sociological, psychological, philosophical approach towards music have opened up several new ways to establish the research potential of Music. Thus this webinar aimed at examining the aspects in the contemporary times in the field of music focusing on the concept of Consonance and provide a forum for exchange of ideas on Historical, Aesthetical, Pedagogical facets and changing trends in literature of various forms of Indian Music among the researchers, performing artists, learners and to seek opportunities for collaboration among the participants.

We were blessed with the warm wishes by former Hon'ble Vice Chancellor Prof. Suhas Pednekar, Former Hon, ble Pro-Vice Chancellor, Prof. Pro.Ravindra Kulkarni and Hon,ble Pro-Vice chancellor Prof. Bhamare of University of Mumbai. The constant support received from this dynamic working committee of the University in multiple areas has had a big role to play in the success of this Webinar.

We were fortunate to have world renowned eminent artists as Keynote speaker like Pt. Ronu Muzumdar and Chief Guest like Padmashri Pt. Suresh Talwalkar. We were obliged to have renowned artists as resource persons like Padmashri Pt. Suresh Talwalkar, Shri Kedar Naphade (US), who gave their valuable inputs, their knowledge and thoughts at the webinar and for this, the Department will always be obliged. We are also thankful to Smt. Mita Nag (Renowned Sitarist) and Smt. Uma Dogra (Renowned exponent of Kathak) and Dr. Shailesh Shrivastav for their valuable sessions.

The presentation of the selected research papers was held in four groups. The senior faculty members of the department chaired the sessions. The participation of the faculty & research scholars of various universities resulted in a meaningful dialogue across the music research fraternity in India. Such a scholarly discussion brought the best out of the research scholars and all the paper presenters in the form of novel ideas in their paper. It was indeed enriching for this Webinar and can be counted as measure of success to receive a set of well-thought and quality research papers. The outcome of this activity was lauded by all the attendees.

We have also received research papers and wishes for the proceeding book from all over India and abroad. We extended a hearty welcome to all the scholars and faculty members of the music fraternity who had attended the seminar and we are thankful to each and every one contributor.

I extend a hearty congratulations and I am thankful to all the Teaching and Non-Teaching Staff for organizing the webinar successfully. My sincere thanks to all the members of the Organizing Committee for their efforts to make this event a great success. My Sincere thanks to the editorial board to make this publication a great success. I am sure that this Journal will be very beneficial for

the students, scholars and performers for exchange of ideas, sharing the experiences and focus on the effervescent facets of consonance in Music with reference to performance as well as theory.

Date : 6th February 2023

Prof. Chetna Pathak
Head
Department of Music
University of Mumbai

****

ABOUT THE DEPARTMENT.....

The University of Mumbai is one of the oldest and first Universities founded in India in 1857 which has distinguished history of exemplary achievements in various streams of education and training and has significantly contributed towards the nation building and continues to do so. The University is accredited A++ grade in 2021 by NAAC. At national level it has excelled in sports, cultural and outreach activities.

The history of the education of performing arts of Music and Dance in Universities is not very old. Great musicians, musicologists, reformers who pioneered the modern trends in music in India were Vishnu Digambar Paluskar and Vishnu Narayan Bhatkhande. Both these stalwarts researched and restructured music education on performance and education from 19th century. They researched and restructured music education on modern scientific lines and established leading music institutions to impart training on these lines.

Independence in 1947 brought renewal of our cultural traditions and subjects of Indian Culture began getting included for study at various stages of excellence in the University curricula. The study of music, its education and performance started in the University of Mumbai in 1969. The Music Centre was established in this year and a two-year Diploma Course in Hindustani Vocal Classical Music was started. From the very beginning the effort and the emphasis of the course taught here has been on the excellence in performing. With this objective in view the leading performers of different schools or traditions in vocal music called "Gharanas" have been invited as the faculty of the Music Centre to impart training and performance skills to aspiring and promising students of music. The teaching methods and pattern here are based on the age-old and time tested "Gur Shishya Parampara".

In 1978, the Music Centre in the University of Mumbai was converted into the regular Department of Music and a three-year Degree Course in vocal music - Bachelor of Fine Arts (Music Vocal) was added to existing two-year Diploma Course in Music H.V.C. In 1985, two-year Diploma Course in Music Hindustani Instrumental Classical -Sitar and Hindustani Vocal Light were started. In 1988 two-year Diploma Course in Music Hindustani Instrumental Classical - Tabla and in 1989 two- year Post-graduate Course in Vocal Music Master of Fine Arts (Music Vocal) were started in the Department of Music. Three Year Degree Courses (B.F.A.) in Hindustani Instrumental Classical - Sitar and Tabla were started in 1991.

The Faculty in the Department of Music consists of Reader and Lecturer in Vocal Music, posts of Honorary Music Instructors on which leading and renowned performers belonging to various traditions have been appointed. Apart from this regular staff on Faculty, many renowned scholars, experts, music performers are invited as Visiting Lecturers to give lecturers, demonstrations and exhibit performance excellence and teach theory syllabus to the students of the Department.

The interdisciplinary studies like Music and Psychology, Sociology, Philosophy and Religion along with the study of music Aesthetics, Music and Education, Research Methodology have been introduced at the M.Mus, level. The aim is to broaden the perspective of the students towards the study of music in relation to other related subjects. It must be noted here that all along these courses the central focus of all attention and related studies is on developing the ability for the good performance of music. The collective endeavor of all theory and practical study topics is to enrich the thinking, understanding and physical mechanism towards better performance of music.

The objective of the music training and education imparted in the department of Music is to make the student all-round musician and performer, aware of the various concepts and issues involved, capable of the study of related subjects which develop the sunlight in music and all contributing to making a good, intelligent and impressive musician.

Activities of the Department –

- Gurupornima Utsav
- Ashok Da Ranade Lecture Series
- Bhajan Sandhya Programme at Gateway of India on Gandhi Jayanti
- Workshops on various genres of Indian Music.
- Cultural Exchange Programme with other Universities, Colleges and Music Organizations
- National /International Seminar.
- Amchi Maifil Programs
- Foundation Day Celebration of the Department
- Collaboration Programs with other Musical Institutes/ Bodies/Universities.

Contact-

Department of Music
2nd Floor, Sanskrutik Bhavan
Opp. North Gate of University Campus
Hans Bhugra Road,Santacruz [East], Mumbai- 400055
Email id- udmusic01@gmail.com
Contact No. :-9702048665/ 8422818995

ORGANIZING COMMITTEE

Convener
Prof. Chetna Pathak
Head, Department of Music
University of Mumbai

Co-convener
Prof. Kunal Ingle

Organizing Secretary
Dr.Mrudula Dadhe Joshi

Committee Members
Dr. Maneesha Kulkarni
Dr. Anaya Thatte
Pt. Vibhav Nageshkar
Shri Bhushan Nagdive
Shri Manohar Kunte
Shri Narendra Kothambikar
Dr. Atindra Sarvadikar
Dr, Sweekar Katti
Shri Prashant Rajvardhan
Shri Nitin Chaddha
Shri Abhay Datar
Smt. Smita Barave
Shri Mandar Rupji
Shri Nitin Pawar
Smt.Versha Kitke
Shri Nishad Karalgikar
Shri Omkar Nene

ADMINISTRATIVE COMMITTEE

Shri Pramod Patil
Shri Krishna Pol
Shri Atmaram Bachim
Smt. Rupa Ajgaonkar
Shri Ashok Desai
Shri Atish Kadam
Shri Ajay Tupsaundarya
Shri Nitesh Mhatre

INDEX			
S.N.	AUTHOR	TITLE OF THE PAPER	Pg. N.
1.	Pt. Ronu Majumdar	Keynote Address	14
2.	Pt. Suresh Talwalkar	गायन, वादन, नृत्य की संगत में संवाद	16
3.	Shri Kedar Naphade	Conversation in the Performance and Pursuit of Music	21
4.	Smt. Uma Dogra	नृत्य, कविता और संगीत के बीच अंतर्संबंध	31
5.	Dr. Mita Nag	Consonance In Tuning and Aesthetic Value Addition in Performance of Non-Percussion Music	33
6.	Dr. Shailesh Shrivastav	शास्त्रीय संगीत एवं लोक संगीत में अंतर्संबंध	37
7.	Dr. Chetna Pathak	Dialogue in the Creation and Presentation of Indian Music	42
8.	Dr. Maneesha Kulkarni	Harmonics, Consonance & Resonance in Vocal Music	47
9.	Dr. Santosh Kumar Pathak	Raga Theory in Indian music	51
10.	Dr. Mrudula Dadhe Joshi	Aesthetic Concept of Consonance in Hindi Film Song	54
11.	Dr. Atindra Sarvadikar	संवादात्मक प्रक्रिया में वाद्यों की उपयोगिता	59
12.	Dr.Sunita Shrimali	भारतीय संगीत वाद्य वृंद में मेलोडी - हारमोनी और संवाद	65
13.	Dr. Thanmayee Krishnamurthy	Rāga-Rasa: A Phenomenological Understanding of Gamaka(s)	70
14.	Dr.Hanuman Prasad Gupta	राग गायन में संवाद तत्व की महत्ता एवं आवश्यकता	74
15.	Dr. T.K.L.Sujatha	Consonance- Manodharma Sangeeth	77
16.	Meghana Kumar	प्रसार माध्यम एवं संगीत में अन्तःसम्बन्ध	80

17.	Dr. Vinod V. Thakur Desai	भारतीय अभिजात संगीत आणि निसर्ग यांतील संवादात्मकता: एक वेध	83
18.	Dilip Saheb Rao Dodke	निसर्ग आणि संगीत	86
19.	Lokesh Kumar Joshi	संगीत के उपयोजित शास्त्र, सौंदर्य शास्त्र एवं मानस शास्त्र में संवाद तत्व	88
20.	Dr. Parag Shriram Choudhari	Indian classical Music and its benefits for Meditation	94
21.	Dr. T.K.Saroja	Consonance- An interpretation for Indian music	97
22.	Dr. Ujjwal	भारतीय संगीत के विकास में संवाद तत्व (स्वर, ग्राम, श्रुति, थाट, राग, वादी संवादी आदि।	101
23.	Pooja Pandey	ग़ज़ल गायकी में शब्द एवं स्वरों का सह-संवाद	103
24.	Deepti Sharma and Prof. Chetna Pathak	ख्याल की रचनाओं में भाव - संवाद	107
25.	Shatabhisha Sarkar and Prof. Tapasi Ghosh	Samvada in Raga Sangeet with the Application of Raganga	111
26.	Ankush and Arti Bhatt Tailang	भारतीय संगीत के प्रस्तुतीकरण में संवाद	116
27.	Ayush Jain and Prof. Arti Bhatt Tailang	संगीत तथा अन्य ललित कलाओं में संवाद	119
28.	Shivranjini G Hegde and Dr. Anaya Thatte	Concepts of Consonance and its Embodiment in Western and Indian Classical Music	123
29.	Prafulla Kumar Sharma and Dr. Anaya Thatte	सांगीतिक दृष्टि से रिकार्डिंग तकनीक में संवाद का प्रयोग एवं महत्व	128
30.	Sanika Goregaonkar and Dr. Sheetal More	Consonance between Bandish and Gayaki of Tarana, Trivat, Chatarang–rare musical forms sung in Gwalior Gharana.	135
31.	Nagaranjitha Sidramaya and Dr. Layleena Bhat	Possibilities of Communication Through Arudi in Bharatanāṭyam Repertoire	139
32.	Hemangi S. Paknikar	सांगितिक व सौंदर्यशास्त्रीय संकल्पनांचा एकत्रित विचार	143

33.	Jayashree Suresh Patil	खयाल गायनाच्या सादरीकरणात गायक आणि साथ संगतकार यांच्यातील संवाद	155
34.	Anagha Amit Dhaygude	भावसंगीतातील शब्द, स्वर आणि लय संवाद	158
35.	Mitali M. Katarnikar and Dr. Chetna Pathak	Consonance between Music and Mind: Through the Aesthetical Element	162
36.	Kaitaki Chaitanya Bhramhnalkar	हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीतातील गायक कलाकार आणि सर्वसामान्य रसिक यांच्यामधील संवाद	166
37.	Kasturi Deshpande Manjarekar	संवाद : एक मूलतत्त्व (भारतीय शास्त्रीय संगीताच्या दृष्टीकोनातून)	170
38.	Subhrajyoti Sen	The Paradigm shifts with the advent of Technology in Hindusthani Classical Music	176
39.	Deepak Singh	भारतीय शास्त्रीय संगीत के परिप्रेक्ष्य में राग ध्यान तथा राग माला चित्र का सम्प्रेषण : एक अध्ययन	180
40.	Vinod Kumar	भारतीय संगीत के प्रचार-प्रसार माध्यमों में संगीत पत्रिका	184
41.	Megha Lakhpati	जैन विधानांमधील संगीत संवाद	188
42.	Dr. Siddhi Bhatnagar	हिन्दी फिल्म संगीत में अन्य भारतीय सांगीतिक शैलियों का अंतर्संवाद	193
43.	Dr. Swapnil Chandrakant Chaphekar and Prof. Kunal Ingle	Consonance between lyrics and musical notes in Hindustani Vocal Music: from the Perspectives of Composition and Improvisation	197
44.	Bablu Kumar 'Ketan'	भारतीय संगीत के विकास में संवाद तत्व का प्रयोगात्मक विश्लेषण	200
45.	Monashree Pathak	Dance Style in Sankaradeva's Ankiya Naat: An analytical study	204
46.	Shilpa Vijay Shah	Music in Jainism (Raga in Brihhaddesi and Raga-Dhyan in Sangitupanishad-Saroddhar)	211

47.	Devesh Singh	संगीत शिक्षा में स्वर संवाद का महत्व	215
48.	Milind Kumar Singh and Prof. Kunal Ingle	हिन्दी चित्रपट मे पार्श्वसंगीत : एक संवाद का माध्यम	219

✳✳✳✳

KEYNOTE ADDRESS

-Pt. Ronu Majumdar
(Flute Exponent)
Mumbai

Folk Music: Folk is the origin of classical music. Classical music is structured music and it's not automatically generated by nature. Nature created the "folk music". Therefore, lots of Rishi munis and musicologist, they structured the raaga format or taal format and any other thing from folk music. Folk music is very old music.

Jazz musician Miles Davis said that, there is no space between "Sa to Sa". If you want to create another note. You don't have space. "It does mean that God has given a Particular space in which you can work."

The conversation (samvad) in Indian music: Conversation is very important in performing arts. Before moving towards the importance of conversation in Indian music, let have a look on Harmony and Harmonics.

- **Harmony**- It's a combination of three notes played together, and when you use these three notes together with melody that's called harmony.
- **Harmonics** - When you tune the tanpura, you get "Gandhar from the Kharaj" that is the harmonics, that is not a existing note but that is overheard, that's over tone. We can produce harmonics in few percussion instruments as well as in blowing instruments.

Conversation (Samvad) While performing if you do not continuously keep conversation with your soul, with your audience with your co-artist then what happens is you play your music and the tabla player plays his theka and audience is thinking about something else. The connectivity and the conversation are called "untold process".

Untold process (Samvad) The samvad which is felt, which binds us, which can't be seen but still happening. Like, the tabla player doesn't ask the main artist what will you play now? But still the untold process (samvad) goes on with the melody instrument.

• Someone who doesn't know about music, when he comes to listen to your music as a audience he will not able to explain that if you're playing in tune or not. But if you have worked on "swar" and if you have "swar siddhi" then your music touches everyone's heart. It Doesn't matter that the person is ridiculous listener or a normal person or someone who is has a stall on road, pan stall etc. " you will start conversation with them, if you have "swar siddhi".

If you play far God everyone will listen but if you play for yourself no one will listen. That's why you must keep conversation with God.

• Conversation (samvad) is very important –

1. Samvad with yourself
2. Samvad with accompanist
3. Samvad between unseen power "God" generated on the stage which affects the audience and binds them.

You are not talking with audience but still the "untold samvad" is going on.

Samvad between audience means: -

Your material, ingredients, power of music has to reach to the last row of the auditorium.

Collaboration (Jugalbandi) While doing jugalbandi oneness of mind between artists is very important. For jugalbandi, it is very important to release the mind. We have to come to an understanding platform to render a wonderful jugalbandi.

• Before playing anything, bring it to your mind, then bring it to your tongue and then play it. Because we can't play what we can't recite.

• when you compete with the co-artist in jugalbandi, you also instill a sense of competition in the mind of the audience. Then the audience also start listening to that performance as competition. That's why "Don't compete, go contrast".

Our conversation (samvad), over loving atmosphere, our non-competitive attitude on the stage is our biggest strength. Because when you aren't afraid of failure, scared of something, that insecurity is our biggest enemy and that spoils many collaborations. "L**earn to sacrifice in any process and you will be the winner."**

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

गायन, वादन, नृत्य की संगत में संवाद

-पं. सुरेश तलवलकर
(तबला वादक)
मुम्बई

हर वाद्य का अपना ध्वनि स्थान होता है, उन ध्वनि स्थानों को वर्णों द्वारा संबोधित किया जाता है जैसे (ता, धा, तिट, ना, डा रा, दिर ई.)। इन वर्णों से शब्द बनता है, शब्दों से वाक्य, जो आगे चलकर रचना और अंततः बंदिश का स्वरूप लेती है। इन बंदिशों के भी अलग अलग प्रकार होते हैं जिनको भिन्न भिन्न शैलियों में विभक्त किया जाता है।

तालों का संबंध ताली तथा मात्रा के विभागों से हैं, और यह ताल जब वाद्यों पर बजाए जाते हैं तब इसे हम ठेका कहते हैं। इसलिए ठेका यह ताल की पहली बंदिश है। ठेका कभी कभी तालों के नियम को भी मानता नहीं, उदाहरण के लिए, तीनताल की १ली मात्रा भी धा है और ५वीं मात्रा भी धा है और ९वीं मात्रा जहां पर ख़ाली है वहां ता या तिन होना चाहिए, अर्थात बंद शब्द होना चाहिए, बायां खुला नहीं होना चाहिए, लेकिन वहां पर भी धा ही है, इतना ही नही १३वीं मात्रा जहां ताली लगती है और जो धा वहां अपेक्षित वहां ता है, अब १४वीं मात्रा के धिन को वजन ना दें तो एक भी बंदिश अच्छी नहीं लग सकती, ये जो वजन १४वीं मात्रा पर है यह पूरे ताल में कहीं नहीं है। और देखने से पता चलता है ये ऐसा क्यों है, जब धा तिन तिन ता । त्रिक धीं धीं धा । धा...जब कहते हैं तब सम के आने का आभास तुरंत होता है। अतः यह सम पर आने के लिए यह(त्रिक धीं धीं धा) एक मुखड़ा है, यह भी कह सकते हैं, सम पर आने का एक प्रकार है ।

इसलिए ठेका यह एक बोलीभाषा है, जैसे हर २०० किमी के बाद बोलीभाष बदलती है वैसे ही यह ठेके भी अलग बजते जाते है। जैसे की पंजाब के धमार का ठेका अलग है। ठेका अर्थात एक चाल, जैसे की हम कहते हैं, "आज तुमने क्या ठेका लिया"? आज तुम्हारा ठेका क्या है, यह हम सांगीतिक बोल चाल की भाषा में रोज़ाना प्रयोग करते हैं। इसलिए ठेका यह आवर्तन पूर्तता करने की कोष्ठ बंदिश मानी जाती है। इस प्रकार ताल में कई विभिन्न शैलियां हैं जैसे, ठेका भरी, पेशकर, कायदा, रेला, रव, लग्गी, लग्गीलाड़ा, प्रस्तार, गत, परन, टुकड़ा, तिहाई, चक्रधार इस प्रकार के कुल २७ से २८ प्रकार माने गए हैं, और इनमें भी अनेक बंदिशें है, और उनके अगणित विस्तार है । इसलिए यह लयताल शास्त्र में सिद्ध शैलियां आज तक मानी गई हैं तथा तबले और पखावज की परंपरा में आज तक प्रचलित हैं। इन लय ताल शास्त्र की अपनी यह भाषा है और ठेके की इसी भाषा के कारण हमें मात्रा गिनने की आवश्यकता महसूस नहीं होती। इसलिए भारतीय संगीत में ठेके को, कानों सुनकर उसके आवर्तन के पूरा होने का आभास सुलभता से हो जाता है। वहीं दूसरी ओर ताल क्रिया अर्थात ताली द्वारा ताल निर्देशित करते समय कौन सी ताली किस मात्रा की है यह सुनकर बताना अत्यंत कठिन है, क्योंकि हर ताली एक जैसी ही सुनाई देती है। इसलिए ताल क्रिया यह बौद्धिक क्रिया है परंतु ठेका क्रिया यह सुनने की क्रिया है इसमें गणना करने की आवश्यकता नहीं पड़ती । और इसी के कारण जब हम साथ और संगत की बात करते हैं तब यह दोनों कैसे भिन्न है इसका पता चलता है। जहां एक ओर संगत का तात्पर्य है हाथ में हाथ डालकर चलना अर्थात गायक/वादक के साथ ताल क्रिया साथ चलती है, वहीं दूसरी ओर साथ का अर्थ है मुख्य कलाकार के पीछे पीछे उसका अनुसरण करना। इसलिए ध्रुपद यह ताल प्रधान शैली तथा ख़्याल यह ठेका प्रधान शैली है ऐसा कहा जा सकता है, कारण की ध्रुपद की संगत होती है और ख्याल का साथ होता है, यह मूलभूत अंतर है।

इस प्रकार जब हम वाद्यों में आते हैं, वायलिन, सारंगी, बांसुरी इत्यादि में ख्याल बजाया जा सकता है परंतु तंतु वाद्य में जो ध्रुपद धमार का अंग है वह गत अंग में बजाया जा सकता है, जो आगे चलकर और खुल गया और गतांग कहलाया जाने लगा और यह ताल प्रधान होता है। जब हम ध्रुपद धमार गायकों के संगत करते हैं तब अनिबध्द गायन (नोम तोम, जोड़ ई.) होने के बाद जब बंदिश शुरू की जाती है तब संगत और गायक/वादक साथ में लिपट कर प्रस्तुति करते हैं, क्योंकि बंदिश स्वयं ताल का आधार रखती है, ध्रुपद गायक हाथ में ताल रख कर बंदिश कहता है, परंतु ख्याल गायक कभी ताल रखकर गायन प्रस्तुत नहीं करता । अतः ठेके और ताल के इसी अंतर के कारण दोनों शैलियां परस्पर भिन्न हैं । इसलिए ख्याल ठेका प्रधान होने के कारण साथ करते समय तबला वादक को सही सही शुद्ध ठेका

बजाना अत्यंत आवश्यक है अन्यथा ठेके में बजने वाला तिरकिट और भरा हुआ तिरकिट दोनों में अंतर कर पाना कठिन हो जाता है, और उसको ढूंढने की नौबत आ जाती है।

हम प्रायः देखते हैं ध्रुपद धमार की बंदिश ताल प्रधान गायकी होने के कारण ध्रुपद गायक तबला या पखावज के संगत के बिना भी हाथ ताल रखकर अपना गायन प्रस्तुत कर सकता है जो कि ख्याल गायकी में संभव नहीं है। "करीम नाम तेरो" इस बंदिश में परंपरा के आधार पर हमें पता है की तेरो पर सम है लेकिन कोई इसे एकताल पर तो कोई झुमरा और कोई तिलवाड़ा पर भी गाते हैं, कारण ख्याल की बंदिश ताल नहीं बताती, बंदिश आवर्तन अवश्य बताती है, अर्थात तालावर्तन का संबंध अवश्य रखती है लेकिन मात्रा का गणितीय संबंध नहीं रखती। यह दोनों गायकी का मूलभूत अंतर है। इसी अंतर को समझते हुए हमें यह पता चलता है कहां क्या बजाना है और कहां क्या नहीं बजाना है। साथ संगत कैसी करनी है की कहां साथ करनी कहा संगत इसकी समझ होनी चाहिए और यह परंपरा द्वारा हमको अवगत हुआ है। अगर ख्याल के पहले आवर्तन में लय सिद्ध होने से पहले ही अगर पहेली मात्रा से तबला वादक टुकड़ा बजाने लगे तो वह सही समझा नहीं जाता। ख्याल गायन में ताल आवर्तन होने के बाद एक दो आवर्तन क्यों लेते हैं क्योंकि पहला आवर्तन लय का अंदाजा लेने के लिए होता है। उससे लय सिद्ध होने का समय मिलता है और ख्याल बंधा हुआ आता है, नहीं तो अगर तबला वादक को उस बंदिश की लय पता हो पहले आवर्तन में ही गायक की स्थाई अच्छी तरह से व्यक्त हो सकती है। और इसी महत्वपूर्ण और मूलभूत लय ताल के अंतर के कारण ध्रुपद गायन, ख्याल से अलग हो गई है और तबला वादक हो यह समझना अत्यंत आवश्यक है, अन्यथा हमारी साथ संगत गलत हो सकती है। खास करके गायकी के संदर्भ में मेरा विचार है, ध्रुपद गायक जैसे की उदय भवालकर, गुंडेचा बंधु इनके साथ संगत करते समय, पहेली मात्रा से ही हम लिपट के आगे बढ़ते हैं, और इसका यही कारण है की उनकी गायकी ही ताल प्रधान है। यह तल धातु संबंध रखती है इसलिए ताली से निर्देशित होती है। इसलिए ध्रुपद धमार में अगर केवल ठेका बजाया जाए शुरू से आखिर तक तो कहा जायेगा इसे बजाना आता नहीं वहीं दूसरी ओर ख्याल में शुरू से ही अधिक रूप में बजाने लगेंगे तो बजाने की तमीज़ नहीं है ऐसा भी कहा जाता है। इसलिए हर शैली के अनुसार लय ताल का सही संतुलन और साथ संगत का अंदाज़ होना आवश्यक है।

यदि हम विभिन्न घरानों के गायकों के साथ मेरे संगत का अंतर बताऊं तो इस संबंध में मेरा अनुभव कुछ इस प्रकार का है की, ग्वालियर घराने के गायकी अधिक चढ़ी हुई लय में होती थी। हमारे गुरु जी के भी गुरु जी पंडित आनंद मनोहर जोशी जी चढ़ी हुई लय में गाते थे उनके ही सुपुत्र हमारे गुरुजी पंडित गजानन राव जोशी जी उनसे भी कम लय में गाते थे और आज पंडित उल्हास कशालकर उससे भी कम लय में गाते हैं। ये परिवर्तन समय के अनुसार या स्वास्थ्य की वृद्धि के कारण आ गया है ऐसा कहा जा सकता है। पर उसी ज़माने में किराने घराने में बहुत विलंबित लय में गाते थे परंतु उस्ताद अमीर खां साहब ने उससे भी कम लय रखी। वहीं जयपुर घराने में भी लय काफी ठाह रखी जाती है।

मेरे अनुभव और मान्यता के अनुसार किसी भी ताल के ठेके में जब "तिरकित" आता है तो उसका उपयोग कैसे करना है यह जानना बहुत आवश्यक है। "तिरकिट" यह एक मात्रा है तो हमें स्वयं लगना चाहिए की यह एक मात्रा काल में बजाई जा रही है और इसका अनुभव पहले आंतरिक होना चाहिए। अगर यह ४ मात्रा लगे, ऐसा अगर बजे तो यह गलत है। इसलिए एक मात्रा को चार मात्रा काल जैसा बजाया जाता है तो यह मात्रा प्रधान गायकी हो रही है ऐसा लगता है। तबला वादक को कोई भी ताल विलंबित बजाते समय ऐसा न हो की वह ताल ४ गुना धीमी लय में बज रहा है जैसे १२ मात्रा के एकताल ४८ मात्रा जैसा न सुनाई दे। इसलिए विलंबित में भी ताल की आकृति दिखाई दे ऐसा वादन होना चाहिए। जैसे हम द्रुत का ठेका देते हैं तो कुछ लोग मानते हैं कि तीनताल की ८ मात्रा है, ऐसा गंधर्व महाविद्यालय के पलुस्कर जी की लिपि में ८ मात्रा में तीन ताल बताया गया है। फिर एककल, चतुष्कल, द्विकल ये ताल के स्वरूप जो शास्त्र में कहे गए हैं उसके साथ इसका संबंध है। लेकिन मुझे ये कहना है कि ताल यह क्रिया जैसे हम राग क्रिया कहते हैं, की राग की धुन बननी चाहिए, उसी प्रकार ताल का छंद बनना चाहिए और वो छंद कम लय में भी हो सकता है । इसलिए विलंबित में भी ताल का रूप, प्रकृति सामने आ जाए, ये कोशिश होनी चाहिए, इसलिए ताल की केवल मात्रा हम देने लगें और उसका छंद बनना कठिन हो जाएगा। राग में जैसे हमने कहा कि उसकी धुन बननी चाहिए अर्थात राग कितना भी कठिन क्यों न हो उसमे कैसे जाना है कैसे आना है ये धुन बनाने से नैसर्गिक जैसे बनती है वैसे ही ताल का ऐसा छंद ऐसा बनना चाहिए की ताल की मात्रा गिनने की आवश्यकता ही ना हो। ऐसा ताल आवर्तन हमारे दिमाग में बस जाना चाहिए। इसलिए ताल में बजने वाले ठेके के एक जैसे बोल एक से सुनाई दें तो ताल का स्वरूप खड़ा होना मुश्किल हो जाएगा। इसलिए बाएं की वजह से जो हर मात्रा का वजन ताल के अनुसार कम ज्यादा किया जाता है, उससे ताल का स्वरूप सामने आता है। यह सूक्ष्म अंतर सिखाया नहीं जाता न लिखा जाता है, बल्कि इसका संस्कार होता है जो परंपरा के अनुसार चला आ रहा है। और ये भारतीय संगीत की सूक्ष्मता न सिखाई जा सकती है न बताई जा सकती है, इसका केवल संस्कार ही किया जा सकता है, ऐसा मेरा मानना है।

मुझे ऐसा लगता है; लय और स्वर नैसर्गिक क्रिया है परंतु राग-ताल ये बनाए हैं, और ये हमारे भारतीय संगीत की विशेषता है। ये राग ताल परंपरा में एक सुर सही लगाने से, या सही नहीं लगने से भी लोगों को पता चलता है, उदाहरण के लिए कोई गायक, गायन शुरू करने से पहले तानपुरे मिलता है और जब वह सही नहीं लगता तो अपने शारीरिक भाषा अपनी प्रतिक्रिया व्यक्त करता है। यह प्रतिक्रिया सिर्फ यह नहीं दर्शाता की तानपुरा या उसका साज़ सही स्वर में नहीं मिला, बल्कि सही स्वर कौन सा लगना चाहिए यह भी दर्शाता है। यही सूक्ष्मता को बताने वाली है हमारे भारतीय संगीत के संस्कार की परंपरा।

हमारा संगीत ठेका प्रधान ज़रूर है, पर ठेका कैसा बजाना चाहिए इसपर भी विचार करना आवश्यक है। इसलिए एक आदर्श ठेका कैसा होना चाहिए उसपर मेरे विचार कुछ इस प्रकार हैं कि:

- शुद्ध बोलों से बनना चाहिए
- वजनदार होना चाहिए
- सुरीला हो शोर मचाने वाला न हो
- रूहदार हो
- लयदार हो
- ताल की आकृति बताने वाला ठेका हो

जैसे केवल भूप के स्वर लगाने से भूप राग नहीं व्यक्त हो सकता, अन्यथा आगे चलकर ऐसा न हो की वह देशकार सुनाई देने लगे, उसी प्रकार ताल की आकृति बनाने वाले ताल के सूक्ष्म अंग हैं, उन्हे समझना भी अत्यंत आवश्यक है । और ये सूक्ष्मता बाहर व्यक्त होने से पहले उसका अनुभव पहले मन में होना बहुत आवश्यक है। किसी कलाकार का सुर सही रूप में लगता है तो लगने से पहले वह स्वर उस कलाकार के सामने आ जाता है, कि कौन सा स्वर लगाना है यही बात ताल के साथ भी है। इसलिए केवल लय की शुद्धता नहीं, बल्कि ठेके के बोलों में व्याप्त सूक्ष्म अंतर, उसकी आकृति को स्पष्ट करने में सहायक है, वह भी समझना बहुत आवश्यक है।

मेरे अनुसार लय ताल की ३ अवस्था मानी जाती है जिसमें पहले है लयदार अवस्था, जिस लय में हमने वादन शुरू किया कुछ समय पश्चात भी वही लय कायम है और उसमें बिना इच्छा किए कोई परिवर्तन नहीं हुआ ऐसी स्थिति को लयदार स्थिति कहते हैं, और लय को भिन्न भिन्न आकृति देना इसे लयकार अवस्था कहते हैं। और जिस बंदिश में ताल दिखाई दे उसे तालिया कहते हैं।

वाद्यों के साथ, साथ करते समय, प्रमुखतः गतांग के वाद्य जैसे सितार, सरोद, संतूर इत्यादि को साथ करते समय एकल वादन करने की क्षमता के स्तर की तैयारी होनी चाहिए। इसका अर्थ ये नहीं कि एकल वादन जैसा ही साथ करना है। हाथ और बुद्धि दोनों की तैयारी होनी आवश्यक है। क्योंकि हमारा पूरा संगीत यह शरीर, बुद्धि, मन, आत्मा इन चारों दृष्टि से विकसित होता है। इसलिए ऐसा भी नहीं लगना चाहिए की बहुत तैयारी से, बड़ी गति से बजा रहे हैं, लेकिन अपने मन से उसी समय उपज अंग से कोई तिहाई कहना नहीं आ रहा है तो इसपर भी विचार करना चाहिए। कभी कभी ऐसे लोगों को साथ संगत करना पड़ता है की वो अप्रचलित ताल में शुरू हो गए, वक्र ताल में प्रस्तुति करने लगे तो उसके अनुसार हमारी तैयारी भी उसी स्तर की हो, ऐसा मेरा मानना है। उस्ताद शाहिद परवेज़ जी की अगर बात करूं तो कुछ तबला वादक उनके साथ तीनताल बजाने में भी डरते हैं। क्योंकि तीनताल में भी वो इतना कठिन काम करते हैं। मैं ऐसा भी नहीं कहना चाहता की साथ संगत करते समय मुख्य कलाकार की केवल नकल करनी है, ना की जो तिहाई वो ले रहे हैं वही हमें भी लेनी चाहिए लेकिन जिस स्तर का काम वो कर रहे हैं उस स्तर का तबले पर काम होना चहिए। एकदम हिसाबी लयकारी नहीं तो कम से कम जिगरी लयकारी तो दिखनी चाहिए और जो लय का प्रवाह मुख्य कलाकार द्वारा किया गया है, उसे मेल करता हुआ काम होना चाहिए मेरा ऐसा मानना है, नहीं तो दोनों को घर से काम करके आना होगा तभी वो मेल कर सकेंगे। इसलिए तबला वादक को संगत करते समय बुद्धि का उपयोग हो ऐसा काम करना चाहिए, अन्यथा आगे चलकर ऐसा महसूस होता होता है की इस पक्ष पर काम करना शेष रह गया है, और ऐसा अनुभव नहीं होता तो, होना चाहिए। संगत में पता नही किसके साथ किस तरह का संबंध होगा, कैसा बजाना होगा, लोगों को कैसा लगेगा, लोग प्रशंसा करेंगे या नहीं इन बिंदुओं पर विचार करना चाहिए। इसलिए लय ताल पक्ष में अनेक तालों का, अनेक लयों में उस ताल को कहना आना चाहिए, कम से कम कोशिश तो होनी चाहिए।

मेरे ख़्याल से संगत में हम मुख्य कलाकार के साथ वाकई चल रहे हैं हाथ में हाथ पकड़ कर चल रहे है, या पीछे पड़ रहे हैं। हमारे गुरुजी पं. गजानन राव जोशी के साथ वायलिन पर कभी गतांग से नहीं बजाते थे, वे हमेशा गायकी अंग का मुखड़ा ही रखते थे लेकिन बोल बांट अंग से हमेशा निकलते थे, बोल बांट में उनका बजाना अधिक था और जब विलंबित का काम हो जाता था और बोल बांट

पर आते थे तब तबले वाले को साथ में निकलने का संकेत करते थे और फिर ३ से ४ आवर्तन के बाद सम पर आते थे तो महफिल में सन्नाटा छा जाता था। समझने वालों की जबरदस्त दाद आती थी और सभी को आश्चर्य के साथ साथ आनंद भी होता था, खास तौर पर हमारे गुरु जी और थिरकवा खां साहब। इसी प्रकार श्रीधर पारसेकर और अल्ला रक्खा खां साहब वो भी इसी प्रकार साथ में निकल पडते थे। और रवि शंकर जी और अली अकबर खां साहब और बाबा अलाउद्दीन खां साहब इस घराने के लोग गतांग में भी तबला वादक साथ में बजाए ऐसा एक अंग आता ही था जो की आज कल कम सुनाई देता है। आजकल पहले सितार वादक निकलता है फिर तबला वादक को मौका देता है वो अपना बजा लेते हैं, लेकिन संगत के समय मुझे ऐसा लगता है तबला वादक भले ही अपने मन की चीज़ बजाए लेकिन वो मुख्य कलाकार के बाज़ के साथ मेल करे, ऐसा मुझे लगता है। कभी एकाद बार तबले की भी बात रहे तो कोई हर्ज नहीं, क्योंकि तबले की भी सुंदर बात रखने वाले भी लोग रहे हैं। एक ज़माने में पंडित अनोखेलाल जी, पंडित सामता प्रसाद जी, इनकी जब साथ संगत होती थी तब एकल सदृश होती थी। इसमें कोई बुराई या अच्छाई है ऐसा मेरा मत नहीं है, लेकिन साथ संगत के प्रकार कैसे होते थे उसकी ही बात मैं करना चाहता हूं। उन्हीं के समय में उस्ताद अल्ला रक्खा खां साहब ने पंडित रवि शंकर जी की साथ संगत करते समय बुद्धि का एक सोचा हुआ अंग साथ संगत के समय एकदम खूबसूरती से सामने लाया। दांत और होंठ दबाकर मुश्किल समझे जाने वाली तिहाई कहने वाले लोग भी मैंने देखा है। उसी ज़माने में अल्ला रक्खा जी डेढ़ मात्रा में वही तिहाई बड़ी ही सरलता से कहते थे, और उसे प्रचलित भी कर दी। लय ताल का ऐसा हिसाब उस्ताद अल्ला रक्खा खां साहब ने प्रस्तुत किया की वो आकर्षण अभी भी है, इसलिए उनका योगदान भी है।

ऐसे बहुत कम कलाकार होते हैं जो संगतकार को प्रेरणा दे, कुछ कलाकारों में शाहिद भाई, पंडित रवि शंकर इस तरह का काम करते थे। शिव जी भी इस तरह का काम कर सकते हैं। ख़ास करके शिव जी की लय ताल की तीनों अवस्था दिखाई देती है और उनको सुनते हुए मुझे बहुत आनंद मिलता है, झपताल बजाते बजाते रूपक में चले जाते थे और एक क्षण में फिर से झपताल में बजाने लगते वो भी एकदम सहजता से। उनको देख कर ऐसा मुझे लगता है की एक कलाकार को कितना विकट बजाना चाहिए, ऐसा लोग पूछते हैं मुझे तो मैं कहता हूं, मुझे लगता कितना भी विकट बजाओ अपनी यथाशक्ति अनुसार परंतु बजाते समय कलाकार की अवस्था विकट नहीं होनी चाहिए। इसलिए लयकारी जितनी क्लिष्ट करना हो करो लेकिन उसकी अवस्था एकदम सहज होनी चाहिए।

नृत्य(कथक) के साथ संगत करते समय सबसे पहले किसी न किसी किसी का अनुकरण करना आना चाहिए, की किसी कलाकार ने कोई टुकड़ा किस प्रकार बजाया है उसका ज्ञान होना आवश्यक है। कथक नृत्य की बंदिशों का अभ्यास अत्यंत आवश्यक है। इसलिए बोलों को पहले समझना और उसको अपने वाद्य द्वारा व्यक्त करना कठिन बात है इसलिए उसका अभ्यास जरूरी है, अन्यथा नृत्य की संगत करना बड़ी कठिन बात है। गायक के साथ संगत करने वाला किसी वादक के साथ संगत कर सकता है लेकिन नृत्य के साथ ऐसा संभव नहीं है। इसलिए कुछ न कुछ नृत्य अंग से बजाना आवश्यक है। बहुत कम ऐसे नृत्य के कलाकार है जो ठेके के साथ निभा लेते हैं, क्योंकि उतना अभ्यास करने वाली हमारी परंपरा कम है। लेकिन मेरे पास जो सीखते हैं उनके साथ मैं यह प्रयोग करता हूं, क्योंकि ठेके के साथ नृत्य करना आ जाए तो तबला वादक के साथ करना आसान हो जायेगा, बशर्ते वादक की लय ठीक हो। तो कथक की जो कविता होती है कथक की जैसे, परमेलू इत्यादि इसको किस तरह तबले पर कैसे कह सकते हैं वो बंदिश के अंग के अनुसार उसको व्यक्त करने की क्षमता आवश्यक है।

वो तांडव नृत्य पक्ष बताने वाला है या लास्य पक्ष बताने वाला है उसके अनुसार आपकी संगत होनी चाहिए। इसलिए भाव को समझ के ही उसे तबले की भाषा में ढालना चाहिए । कभी कभी यदि आपको कोई बंदिश नहीं पता, नर्तक एकदम से कुछ व्यक्त कर रहा है और तीन चार आवर्तन का चक्रदार तिहाई है, तो तिहाई से चक्रदार कहां खत्म होने वाला है उतना अभ्यास हमारे अचेतन मन को होना चाहिए। इसलिए तिहाई और चक्रदार का अभ्यास एक वादक के लिए अत्यंत आवश्यक है। नर्तन की शुरुआत किस अंग से हो रही है और मुखड़े पर किस तरह आ रहा है, कम से कम इन चीज़ों के साथ मेल करती हुई संगत हो इतनी क्षमता तबला वादक को होनी चाहिए। ऐसा नहीं की सारी बंदिश याद हो ही, कभी कभी हम भूल भी सकते हैं लेकिन भूलने के बावजूद इस चीज़ को समझना चाहिए की बंदिश की शुरुवात और अंत कैसी है, और फिर उसको पकड़ना आना चाहिए।

तालयात्रा प्रयोग के बारे में अगर मैं बात करूं, तो गीत, वाद्य और नृत्य इन तीनों का समावेश इसमें होता है। जैसे हम कहते हैं गायक से तान निकलती है, वही चीज़ तबले द्वारा व्यक्त होती है और वही नर्तक/नर्तकी से निकलती है। तो इस प्रयोग द्वारा इन तीनों विधाओं का एक साथ समन्वय हो सकता है ये धारणा मैंने तालयात्र में रखी। इसलिए वाद्य कोई भी हो, देसी या विदेशी संगत किसी भी वाद्य का किसी भी वाद्य से किया जा सकता है। बस इतना ख्याल रखा जाए की वाद्य में कहां से खुली आवाज आती है और कहां से बंद आवाज आती है। जैसे तबले में दायां ये ट्रेबल नोट है और बाएं ये बेस नोट है, बेस नोट यह आवर्तन समाप्त करने में सहायक होता है।

इसलिए वाद्य की खुली और बंद ध्वनि का ज्ञान हो जाए तो क्या सीखना है, यह स्पष्ट हो जात फिर उस वाद्य के अनुसार उसमे ताल क्रिया दर्शाई जा सकती है। मानवीय जो श्वास उछवास क्रिया है, निकालना और खत्म होना, सम पर आना। फिर कैसे सम पर आना है ये बताने वाली क्रिया मुखड़ा कहलाती है। इसलिए सम उच्चतम बौद्धिक और भावनात्मक बिंदु है ऐसा मेरा मानना है।

हमारी भारतीय संस्कृति में ताल पक्ष ने ५ चीजें दी हैं

1. दायरा (मात्रा स्वरूप)
2. अनुशासन (खंड और लय स्वरूप में)
3. आवर्तन क्रिया (पुनरावर्तन जिसके द्वारा छंद बनता है)
4. मुखड़ा (अवर्तन में उत्साह, प्रेरणा और जीवंत करने वाले आखरी दो पक्ष है।)
5. सम

यह ताल पक्ष के गुण अगर हम समझने लगेंगे तो किसी भी पश्चात वाद्य को राग ताल परंपरा अनुसार निर्देशित करने में समर्थ रहेंगे ऐसा मेरा दृढ़ मत है। जैसे ताल संगीत में सम है उसी प्रकार राग संगीत में राग को पूर्ण करने का कार्य षडज द्वारा होता है। जिस प्रकार सम्पूर्ण राग गा कर सा पर न्यास किया जाता है तो राग समाप्त हुआ, ऐसा अनुभव होता है। इसी प्रकार ताल संगीत में सम ने भी यही अवस्था प्राप्त की है। और इसी के कारण, ताल यात्रा में यह तीनों कलाएं (गीत वाद्य नृत्य) अलग नहीं अपितु एक ही हैं ऐसा मुझे लगता है।

****

INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal
ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244

CONVERSATION IN THE PERFORMANCE AND PURSUIT OF MUSIC

-Kedar Naphade
(Harmonium Exponent)
US

Namaskar everybody, as I said it is truly an honor for me to be speaking with you all today.

Greatly accomplished and eminent personalities and luminaries like Suresh dada, Pandit Ronu Majumdar are speaking at this conference. And in comparison, to every single one of them I am probably several lifetimes behind them in my journey as a student of music.

So, I am very humbled that Mumbai university, dept of music has considered me worthy of speaking to all of you. Sincerely like to thank Dr. Chetna Pathak and the entire organizing committee for providing these opportunities.

The theme of this concert is samvaad and this term encompasses very broad set of concepts beyond just the samvaad or consonance between the shrutis. It encompasses the broad concepts of communication, conversation, agreement, relationship, and harmonious co-existence.

In the pursuit of music in addition of the samvaad the notes or shrutis, the samvaad between the different artists on stage and the samvaad between the artists and audience, there is also the samvaad between the student and teacher in the pursuit of music.

And the samvaad between the co performers, other peers in the broader music fraternities, like the conversation that we are having today. Today in the audience I have been told that it is a very august audience of researchers, students, professors, performers, musicologists. I am neither an academician or a researcher, so there are many others who are more qualified to talk more about the technical aspects of shruti samvaad and raag samvaad.

A thought that came to my mind is that I would like to share some of the key conversations and samvaad that I have had in my journey so far as a student which has shaped my thinking, which have inspired me to progress forward in my journey as a student.

I certainly don't have the adhikaar on any of the topics that I will speak today but I will share experiences as a fellow student.

I will broadly talk about 3 topics:

1. Accompaniment and saath sangat: conversation that happen on stage.

2. conversations that happen between student s and teacher.

3. conversation that as an artist and as a performer you have with yourself. With your tradition as you tap into your taleem, and your knowledge to create what us a creative and improvised experience when you perform.

So let me begin My first set of thoughts around accompaniment. As I am a harmonium player, naturally I will speak about the melodic accompaniment. I have been truly privileged to have two legendary artists as my gurus in my formative years: late Smt. Padmavati Shaligram who was the diva of the Atrauli Jaipur gharana and late Pt Tulsidas Borkar, arguably India's greatest harmonium maestro of our times. Naturally when it comes to accompaniment, I learnt a lot from both.

My intense taleem from Padmavati ji was for about 5 or 6 years around my high school and college years and this was all accompaniments. Every Saturday or Sunday for about 5 hours each, I used to go to Borivali and accompany her and her students in the taleem sessions. However, with Borkar guruji, the taleem was much more extensive from my age of 9 to 46, that I continued to have on going taleem. We are talking about samvaad, lot of conversation with him and frankly even today, while he is not with us in physical form, I still have conversation with him but that is a topic for another day.

So, growing up as a student of music in Mumbai as some of you are, in my college days, I already had had about 9 or 10 years of rigorous training from Borkar guruji and akka Padmatai ji and I had started accompanying vocalists at concerts in Mumbai. As we all know, the world of classical music is very small so often, the vocalists that I had accompanied, or other artists' audience members would call Borkar guruji to give him a review of how his student had performed and one of the first thing that guruji would ask was: disturb nahi kela na kedar ne. trans: Kedar did not disturb the vocalist right?

So right since the beginning, one of the key sanskaars that was embedded in us was that of humility. The role of accompanist, one of the cardinal rules, was to not disturb the vocalist.

There is a sentence if I remember right is a dialogue form the play Pandit Raj Jagannath written by pandit Vidyadhar Gokhale from the 1960: *aisi jagah baithna ki koi na bole uth. Aur aisi baat bolna ki koi na bole chup*. So, as an accompanist, when you are having a conversation with the main artist that is the first rule: aisi baat karna ki koi na bole chup.

And I think there are two parts to it: aisi baat karna koi na bole chup, so obviously there are some very easy examples of that. You better know the structure of the raag, you don't want to violate them, we just heard Suresh dada sing Gaud Sarang. (Demonstrates gaud sarang) So the structures of the raag must be known to you, the gayaki of the singer must be known to you, and if you insert something that is violating either of them, you may or may not get a visual cue from the artists, but you have brought down the level of the performance.

So that is one, but I think in: aisi baat karna koi na bole chup. There is a second deeper message also which is: baat aisi karna.

It is not just what you are saying., but also how you are saying it. So as a harmonium player when you are accompanying a vocalist it is not just enough to reproduce the right notes with the right raag structure in the manner that is consistent with the gayaki of the singer. It is also very important to have a very keen focus on emulating or imitating the accent whether a mind was used, whether a gamak was used, where was a khatka or murki was used. How are you having the conversation in the same language, in the same accent of the vocalist. I remembered that play, this stuck with me even 30 years later: aisi jagah….

When it comes to melodic accompaniment, the protocols in Carnatic music and Hindustani are different. For those of you who have studied Carnatic music, will know, there is much clarity, there is fixed parts of the performance where the accompanists have dedicated parts to demonstrate and contribute their thoughts and skills. That is not necessarily true in Hindustani music. The interactions between the vocalists and accompanists are much more informal and extempore.

So, when we think of the different modes of accompaniment, for melodic accompaniment harmonium, sarangi, violin etc., I think there are 5 or 6 modes, I will talk about the conversation that happens through each of these modes and present some thoughts and opinions on what I think is superior accompaniment and what does it mean to be an accompanist.

Suresh dada spoke about accompaniment and "saath sangat". He differentiated between saath and sangat. For melodic accompaniment, both things happen. We are in a genre where music is highly improvised, so for most of the concert that you may not know exactly what the vocalist is going to sing and utter before the vocalist utters the phrase. Given that, for most of the time as a melodic accompanist you are shadowing the musician, and even the shadowing is a very energizing process for me as an accompanist. Because when you think about it, you are absorbing the music through the ear, digesting it with the body mind and it is coming out of the fingers, you are reliving the entire music in that instant. And you are almost the first member of the audience, and you are shadowing the main artist as closely as possible.

So that is one mode. Second mode is when you are playing together. And that happens is when you know the composition that is being sung, so that you can play it together with the vocalist.

The third mode of accompaniment is reproduction. If the vocalist sand a phrase you have a couple of seconds to gauge that there is going to be a pause and you reproduce that phrase.

The phrase needs to be a perfect reproduction, as far as possible. *Baat aisi karna koi na bole chup*. The force with which the vocalist has sung, the place with relation to the taal or the laghu from which the vocalist has launched off. The laya in which they have launches off. So, all this need to be considered if you want to perfectly reproduce a short phrase. So those are short spurts that occur in a performance.

Then there is longer reproduction whereas you work with the vocalist, you develop a good understanding that at what point in the recital would it be appropriate to for a short or a longer reproduction/ contribution as an accompanist. Sometimes it may contain some reproduction and some of your own thoughts. Sometimes this may earn you applause if you fill the avartan and come to the sum. Even if you reproduce something exactly like the vocalist did, you are giving the audience the opportunity or the joy, a second time. If the vocalist sang a phrase very beautifully and if you reproduce it perfectly, it is like as a first member of the audience, it is your appreciation to the vocalist and for the members of the audience it is also their repeated enjoyment. And so, some of these things will earn as an accompanist a daad or an applause. In my opinion, while getting appreciation from the singer and audience, it is certainly good, it helps you engage the audience more in the conversation, it boosts your ego, but I think there are more superior instances of accompaniment than just those of appreciation.

The first one: is one where you can finish the sentence that the main singer has begun. Imagine an avartan, either in vilambit or drut, the singer has started expanding: certain rhythmic play or taan, a certain pattern has emerged and now you are a few beats away from the Sum, and based on your knowledge of the raag based on your prior melding of minds and experience, with the vocalist form prior interaction, you are at the point in the avartan that you see the Sum away from the sun and you see how the pattern has been designed and the you know there is only one way in which you will be able to close that pattern and come to the sum. And if you can detect that join instead of shadowing, playing simultaneously. So, you go from saath to sangat, both of you are completing the sentence and coming to together on the sum.

As Suresh dada said sum is the highest point of emotion in raag sangeet and both you and the main artists coming together on the sum, is a true moment of joy.

Both have surrendered to the raag and taal, pattern. There is no choice for either of us, there is only one logical way to come to the sum. You might get applause here too.

Next level or even more superior instance of accompaniment is when you as an accompanist are provided an opportunity to contribute and what you end up doing is you pick up the theme, pattern or the content from where the vocalist has left off and you start reproducing and expanding on that and if you have good immersion and knowledge on the overall gayaki of the vocalist, is you may start getting new ideas, which the vocalist has not yet introduced, but which are part of the gayaki. And if that next set of thoughts is consistent with his image and picture the vocalist is trying to create, the vocalist might pick it from you and start singing that concept of gayaki. If this happens, sometimes, people who have listened to Carnatic music, they have asked me that why does this happen? You started playing something, why did the vocalist interrupt?

Some people think it is jarring, sometimes if you are playing something which is not at the same level/same direction of the music of the vocalist, they may pick up a different thought. But if the vocalist picks up the thoughts that you are introducing into the concert, they may not even realize that they have picked up your thought, they may not even realize that they have interrupted you, but it is the flow of the music that is guiding both of you. They pick up your thought, expand it and finish the avartan, the audience may not even realize that, except for the learned people. that the thought that the vocalist pocked up was one that the accompanist introduced. There may be no applause for the accompanist, but I think that that is a truly superior instance of conversation during accompanying because now you are transcending saath and sangat and are shaping where the concert is going. And you are further elevating the level of the performance.

Finally, the last instance of superior accompaniment and samvaad that I would recall is very paradoxical. That is when you decide just to enjoy the beauty of the pause. You are in the middle of a concert and the vocalist has done something beautiful, and there is a pause. It may be well within your capability to reproduce that piece of music or to expand on it. But the aesthetic of the moment is such that I find myself sometimes restraining and curbing the urge to repeat what the vocalist just said. And instead, just letting that phrase just sustain, through the pause, in the minds of the audience, it is like letting the fragrance of the music dwell. I have had several instances with some of the greatest vocalists of our times when they did something so beautiful that I could not bring myself to respond to that through my instrument. My response was through silence through enjoying the pause. And those pauses are incredible moments of joy. They say that music happens in the pauses. And it is in those pauses that the notes and rhythms settle in and have time to reverberate in our heart. So those were some if my thoughts that I wanted to share when it comes to the conversation you have as an accompanist as part of the performance.

Next, I will move to talking about the convo that happens between you and your guru. A teacher-student relationship which I have been fortunate, it has spanned most of my lifetime.

Sant Kabir has famously said: *sab dharti kagaz karu, lekhani sab ban ray, saat samundar ki masi karu, guru gun likha na jay*.

Meaning: I could convert the entire area of earth into paper, and all the trees from the forests as pencil, use all the ocean waters as ink. Even if I exhaust all these still, I would not be able to fully describe the qualities of the guru.

I find myself in the same boat. In have been fortunate to have such great gurus, that I could talk all day and night about them but tin the limited time we have, I will share a few anecdotes and some conversations that have inspired me, and I hope they will inspire you too,

Borkar guruji came into my life when I was about 9 years old's. Padmatai also came around at the same time, she used to teach my cousin. After my first 6 or 7 years of education, I was able to accompany Padmatai's students. So more intense engagement with Padmatai started little later.

But in these years, I have had so many different conversations with both my gurus and then many more so with Borkar guruji which I vividly remember. I will share some of them today.

Our topic is samvaad, in the age-old guru shishya Parampara- the ability for a teacher to strike samvaad with the student and vice versa. This is a very delicate relationship, and it is done well if the samvaad is struck well. It is very rewarding, life changing transformational relationship especially for the students. Lot of you have the opportunities to experience that in your pursuit, I hope.

In the age-old guru shishya Parampara, there has been a lot of focus on obedience, on doing what the guru tells you to do, because they said so. In fact, in Borkar guruji's own initial months of training, he used to learn from Pandit Vishnupant Vashta, he used to tell us, in his first few months, Vashta Guruji used to wake him up at 5 am and force him to practice in all the different scales, in all 10 thaat- aroh and avroh. For the first several months, for 8 – 10 hours a day. That's how Borkar Guruji's training was. Paradoxically, he never did that with us, at least not with me. He had a unique way of establishing samvaad with the students. He had a very calm and peaceful presence, and he had a very charming manner about him. His focus was on getting the student engaged and attracted to the music. Getting the samvaad going between the student and the MUSIC. Every time he used to do a taleem session with me, he just introduced techniques and concepts that were just within my abilities. Of course, a student learns new things every lesson, but at the end of every session, I used to feel not just that I have learned something new, I have been exposed to this great concept of music, but during the session itself I used to feel like I have acquired something new- a feeling of accomplishment. It was a joyful learning process. I felt comfort and confidence. Now there is of course a risk that in such teaching, that the student might grow overconfident and become shallow, because if in every session you feel that you have learnt what was to be learnt. And yet in the years that Borkar guruji taught us, the values of humility, the values of inadequacy, the values of incompleteness to this day continue to be deeply felt by all of us.

So how did he manage that? I remember that in my early years of training, the initial things he taught me was raags like Todi, Yaman, Bhimpalas, Lalit, Puriya Kalyan, Bihag and he also taught a couple of natyasangeet- narawara krishna samaan from sangeet swayamvar a 1916 music by the great Bhaskarbua Bakhle. And after the lesson was over, I usually felt like I had mastered it. He taught me for that for two sessions, and then I knew the song and 6 months later I had also performed it at Guru Purnima and then and then 3 months later when we were back in a taleem session and I am waiting for something new to be taught to me – a new raag, a new dhun or a new thumri or Natya sangeet. But he said let's do Navara krishna samaan again. Initially I used to be disappointed. Look at it from the perspective of a child- wait a minute, I just played it three months ago; I know it already. I played it and everybody clapped too (Kedar ji laughs). I did a great job so why are you saying I should do it again? And then he used to introduce a few more variations, a few more refinements, extra alaaps, more thinking about the raag structure. And that used to start opening that doubt – oh I thought I knew this, how is it that I don't know this. He used to correct when I played a certain variation, but accent was not right; and the murki or khatka wasn't played the way, executed the way it was supposed to be executed. I think he was ahead of his times. Today in the digital age of e-learning what I observe is there is a great deal of emphasis in teaching based on learning outcomes. After every session, it is like an antithesis of what we learn in our spiritual philosophy- you dedicate yourself to the process and the outcomes will take care

of itself. Yet in the modern digital e-learning community, there is more emphasis on learning outcomes. We talk about it today, but I think Borkar Guruji did that all his life 50 years ago teaching students. That was his way of getting them engaged in the learning process.

That was some of the aspects of developing the guru shishya samvaad in the early stage of learning. Then about 10 years later, your conversations with the guru changes. I learnt form him in person for 12 years form my age of 9 to 21. After that I came to the US for higher studies and settled down here and we used to talk on the phone quite often, stayed here with us for 3 or 4 months and then I used to visit India every year and spend a week or two, every time I was there. And then imagine late 20's early 30's I am going back after 1 year of being away from the guru, you get to spend 1 week with him, and you are anxious what new raag pr what new composition is he going to teach me. Because you haven't been with him, he has composed new things, he has performed in 10 different places and then he used to say- come sit, play Todi. Show me what you have thought about Todi. Todi, I have learnt for the last 20 years, why are you telling me to play Todi? And he used to make me play Todi, Yaman. All of the great artists- bhimsenji, Mallikarjun mansur, Amir khan sahab. He said, big artists have never left Todi, Yaman. Of course, they sang many rare, new ragas, new ideas but they never left, through their entire life the pursuit of ragas like Todi, Yaman. Guruji taught us what is important is not how many different ragas you know, whether you learnt 100 ragas, but what is important is can you unfold Yaman in 100 different ways? Can you explore the depths of Todi in 100 different ways?

So that was an anecdote maybe in the middle of the journey with him. Now I share with you one last anecdote relating to how the samvaad between the teacher and student evolves over decades.

Guruji had come to the US twice, and each time there was a solo concert tour that we were on. And there was one such concert that I remember in Washington DC, the capital of the country. I think I had played brief solo first and then it was Guruji's solo. And I remember that year, I am talking maybe 2022, I had played raag Jaijaiwanti in that concert. And Jaijaiwanti was something that guruji had not formally taught me. I had learnt it from Padmatai Shaligram, and I also received some compositions from Dr Milind Malshe who is a disciple of late Pt Ratnakar Pai. And so, I practiced it, played- the concert went well, and everything went well. Time moved on, 2 – 4 years later, 2007, I was back on India one day and I went to guruji and my guru bandhu Sudhir Naik was also there. And my aunt who is the daughter of the great music composer Dinkar rao Amembal she was also with us on that music session. The taleem session ended and she told guruji to play something for us. So guruji was just openly thinking and she said can you play Jaijaiwanti and guruji immediately said, I don't think Jaijaiwanti is suitable for playing on the harmonium because of the structure and the gayaki. I asked Guruji, 5 years ago, we were together for 3 months. You watched me practice this raag for hours. I even played it in the concert in front of you. And 5 years later you are telling me you don't think this raag is suitable for this instrument. What he replied was mind-blowing to me. He said, Kedar, I saw how much effort you were putting into it, how much you were thinking about the raag, the structure, about the bandish, improvisation, how much consistent hard work you were putting into that recital. Then he said this to me- What right do I have to tell you not to play??

So, you know, that was a mind-blowing statement, because humility is a virtue all of us aspire for. There are many people who are humble in manner but not necessarily humble within. For him to say that to me after what 30 years of being my guru, showed the deep humility in him. Maybe he had not found the inspiration for performance through the medium of that raag. But he did not think he had the right to stop me in my exploration of that inspiration. That was another amazing instance of samvaad between guru and shishya that I am now apply to my students

Here I am teaching students who are born and brought up in the US and Canada. And it is a very different approach that I take.

Our music is embedded in the language, the culture. So, students who are Americans or of Indian descent but born and brought, they may not necessarily be fluent with our Indian languages. They are growing up in a very different environment, outside in India. So, the two things that I find I have to work hard on to establish the samvaad:

One is, whatever I am teaching them, I have to take extra effort to explain it to them.

The last few weeks, I have been teaching some students this famous Tulsidas bhajan, Thumak Chalat Ram Chandra.

And how can they relate? How can they perform that? When I learnt this bhajan, nobody had to explain to me at least what the overall concept was. But if someone doesn't know the language, at least not to a level, you have to help them visualize that beautiful scene that is being described in that bhajan. *Kilaki kilaki uthat dhaay, girat bhumi latptaya*……. Imagine a little kid, running, skipping, stumbles and rolls…and the mother's heart is scared, runs to him and picks him up in her lap. That was not something anyone bothered to explain to me when I learnt this. Because I was from the culture. So making the linguistic, cultural aspects come alive for students in this country is important part of seeking that samvaad.

Second important component, I will give you an example, a few years ago, a new student started form me, about 9 years old, very prodigious. He started basic techniques, 10 Thaats, aroh avroh. He worked on that for 1 or 2 months. After 1 or 2 months, he had good fluency in that and he was enjoying, even the practice sessions. I could see something different about him. And typically, after that I would with most other students, I would start with Yaman or Todi…or something like that as a first raag. I don't know why I felt that I asked him a question- You learnt all these raags, which one do you like? Sometimes I ask these types of questions, and most of my students haven't really thought about it. They have just done it mechanically; they don't really have an answer. But his answer was ready. He said I like Poorvi. I was shocked that how instantly he knew which one he liked. So, I was amazed at the speed with which he gave that instant answer. I asked him why? I thought he wouldn't be able to articulate why- I just like it. Even for that he had answer. He said I think it is very regal. That was another amazing answer. I said alright and started with puriya dhanashree in that thaat. But what did I learn from this experience, in terms of samvaad with students. One is, get into their minds allow them to express themselves.

The times when I first learnt music, the era, the culture, the people I learnt from, the society where I grew up in was remarkably different from the env in which my students are growing up in- Get into their minds, figure out how they are going to be able to seek samvaad…

The second thing I learnt is: cast off your preconceived notions and biases. To me, purvi, sandhikaleen raag is about virah, anxiousness, separation, anxiety. If you ask me what raag is regal, I will say malkauns, darbari kanhada. But what does that 9-year-old kid, how is that kid even going identify with emotion of separation and pain, which he may have never felt?

Who are we to say it is wrong? As a innocent, naïve human being if that 9 year old thinks that the biggest emotion coming from Puriya dhanashree is of regal royalty, who are we to say that is wrong?

So that was some of the learnings from guru shishya conversation and both things I have learnt from my guru and implement the learnings from my students. I will take a pause here to see if there are any questions.

I now proceed to my last set of thoughts. So, what we perform is improvised music. Raag sangeet is improvised music. For the most part. There can be a debate about how much can be improvised, is it

structured improvisations, are we just learning the taans and executing them. Sure, there is structured improvisations, sure all of us have content in our libraries that we should bring out in our performance, but it is still improvised. It is creativity. It is composition in the moment. And that is difficult. In 2 different dimensions. As a performing artist, I find it very difficult, I am still struggling. How do you find inspiration and tap into creativity every single time you perform?

If you are going to perform, let's say a week from now we know there is concert. You could take the approach that you're going to curate your performance, practice over and over again what your guru has taught you, you execute it during the performance flawlessly. I'm going to do this first, and then do this, then I will play this tihaai and that chakradaar and then I will go to drut. And this jhala, you plan the whole thing entirely and practice it, for 3 hours every day and for 2 weeks before your concert. I have made all these mistakes by the way, I'm sharing from experience. (Kedar ji laughs) And the result of that is you probably execute a good concert. Maybe the audience will also enjoy. But you are not inspired anymore. And the second time you execute, it appears so packaged and artificial that you don't get joy from it and your audience won't get joy from it. On the other hand, if you don't do anything at all and say I'm going to just play anything that comes to my kind, then the risk it. Nothing comes to your mind because you sit on stage and you're in minute 10 of your concert and you're at a loss for ideas. And that is the other extreme to go without any thought process. The second dimension of this is, as you are growing up as a student of music, you learn a lot from your gurus, but you also have a myriad of different influences, from other gharanas, from your peers, from other musicians, both in terms of content of gayaki. So, if you just deliver what you've been taught by your gurus, then you will become a replica of your guru. There are artists who are like that and We see that they often are subject to that criticism that there are no new thoughts, no originality that this so and so person is bringing.

So, on one hand, you want to not be a replica of your guru, however much you are inspired by your guru, just repeating the guru's music will be an uninspiring performance. On the other hand, with all the other influences, if you are not playing the music of your guru, you are playing the music of somebody else. Through all the influences that have, the sanskaars that you have grown up with, that you've heard, if you just sake something, you know one pattern you liked from one style, another tihai from somewhere else, a bandish you liked from third person and patch it together, it is not going to be authentic, it is going to be khichdi, which is also going to be uninspired.

So how do you balance these things as a performer?? In my humble opinion, in overcoming these challenges, the sadhana, the concept of sadhana, which a very large topic, which I admit, I am not even qualified to speak on, but I would venture some experiences and thoughts. Sadhana- the samvaad with oneself., exploration of yourself is what is incredibly important. When I was a child, in the times of India, on the editorial page, I had read this quote: the ultimate purpose of all high art is simplicity. Suresh ji said, *raag ki dhun banna*. And in this aspect, the artist that I enjoy the most, and my guru also enjoyed a lot – the music of Ustad Bismillah Khan sahab. When you listen to Ustad Bismillah Khan sahab, it feels like it is a child who is playing! A childlike innocence, very simple patterns, very simple tihais. It is like he is playing a music a child would dance around to in a yard. I once asked my guruji how is this possible? Why is this so simple yet why is it so deep, so effective, so emotive. I didn't think gururji would have an answer, but he did. He said, because his music is highly 'distilled'.

So, it is simple not because it is simple starting out, it is simple, original both, it has contemplated all of the complexities. In the sadhana, all the myriad of different influences, different complex layakari, raag structures has been practices for hours and hours, decades, and decades. And the simplicity that has arisen is based on having fully digested all the complexities and what emerges is music that is most natural to the person who is playing. more truly aligned with that person thought process, that persons swabhaav. The purity of that music emerges with ease and with effortless brilliance. For this, the process of external explorations needs to be married with process of internalizations which is solitary. So, I think

in one of his interviews, I heard, Suresh ji also mentioned this in his talk on sadhana. Sadhana is not something that oh I have a concert 3 weeks from now and I will rehearse for 8 hours a day because I must perform, that is not sadhana. Sadhana is sadhana for the sake of sadhana. You will digest multiple new things. You will practice things you have learnt over and over again. You practice and you forget. You practice and you forget. And 10 – 20 years later in some concert, in some moment, what you practiced 20 years ago, which has become a deep-seated part of body-mind, it will arise in the moment of inspiration.

So many people say that for artists it is also important to have a spiritual guru. My guruji also considered himself a disciple of Gondhavlekar Maharaj from satara. I am still at the beginning of thew journey. The teachings of Vedanta philosophy, sufi philosophy, the practice of yoga, meditation is very very synergistic and compatible with the journey of a musician. There is a famous ghazal by the great Mirza Ghalib:

रहिए अब ऐसी जगह चल कर जहाँ कोई न हो
हम-सुख़न कोई न हो और हम-ज़बाँ कोई न हो
बे-दर-ओ-दीवार सा इक घर बनाया चाहिए
कोई हम-साया न हो और पासबाँ कोई न हो

So, he says that he wants to go away to some place where there is no one else. There is no one who speaks my language whose wavelength matches with me. No one who understands me.

I want a house without walls and roofs. There is no neighbor and no security guard. Some people interpret this as, he is fed up with society and he wants to run away from all the pain. I think it is not that at all. he wants to withdraw internally. He wants to have conversation with himself. Without limitations, creative artistry without limitations.

I think recently, Prabha Tai said, that when we say shastriya sangeet, we should wisely take shastra out of shastriya sangeet. I am certainly not advocating discarding shastra at all., but through the sadhana, where are the places where you are allowing yourself complete freedom to create and immense, that is not constrained by what you have learnt. There are no external thoughts, there are no neighbors to influence you.

One last incident, an anecdote about the journey of the lifetime student of music.

Just like I spoke about humility, it is a fashion to say you should be lifelong student. But it is really for all of us to question that, are we truly lifelong students?

And no surprise, I will share my last musical conversation with Borkar guruji in this regard. He passed away in September 2018, in March 2018 I was in India for a couple for weeks, there was a concert, guruji had played solo and I had spent a week with him before that concert. And as I shared, both of Bismillah Khan sahib. Guruji has composed several dhuns along the style of Bismillah Khans Sahab. I used to and still listen to bismillah khan sahad, I play some of his dhuns; so, there is one of his dhuns that guruji has liked, always which I had never played, because it hadn't digested it, it hadn't called out to me. But in 2018, the last time I met guruji, I was at a point where I felt like playing that dhun, so I played it for him at his home. It was Mishra gara kafi, (Kedar ji sings) And in that dhun, typically Bismillah Khan sahab goes into this last section of jhala. In fact, they say that his initial jhala technique was influenced by harmonium by Bhaiyya Ganpatrao from Gwalior (Kedar ji demonstrates)

So, it is beautiful music and I played it for guruji. And he liked it. After listening to it he said let's go back to the beginning. Tell me how you started, how you entered this topic. I told him this is how

Bismillah Khan sahab does it. (Kedar ji demonstrates). He, my guruji, said OK. And then, we finished the session, he taught me something else, we moved on. 2 months later we were speaking on the phone in around May. He was hospitalized in July and august and after that in sept he passed away with a lot of respiratory problems. This conversation that I had on phone maybe in May 2018 was my last musical conversation. And what he told me was, just out of nowhere- (speaks in Marathi)

Trans: You know that thing that you taught me, with that pattern, I am practicing that, I am starting to get it.

He had that joy of having learnt something new. So, I don't have a better example of what it means to be a lifelong student.

So, I will stop here, I hope that have done justice to this opportunity.

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

नृत्य, कविता और संगीत के बीच अंतर्संबंध

- उमा डोगरा
(कथक नृत्यांगना)
मुम्बई

नृत्य, साहित्य तथा संगीत का अपने आप मे एक अस्तित्व है परन्तु जब ये तीनो कलायें मिलती है तो अधिक प्रभावशाली होती है। संस्कृत में एक प्रिसध्द श्लोक है, जिसे नर्तक अपने किताब के मुख्य पृष्ठ पे लिखते है, " गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते। " अर्थात गायन, वादन तथा नृत्य तीनों के बिना संगीत की उत्पति नहीं हो सकती। संगीत सभी कलायों से मिलकर बनता है। नृत्य, साहित्य तथा संगीत तीनो कलाये अपने आप मे परिपूर्ण है परन्तु तीनो एक साथ जब मिलती है तो आनंद की एक विभिन्न शाखा उत्पन्न होती है। नृत्य आत्म अभिव्यक्ति है, जिसमे सौंदर्य तथा आनंद का प्रितपादन होता है। जो केवल दर्शको के लिए नहीं, अपितु आत्म अभिव्यक्ति के लिए भी है। हम प्रयः शब्दों द्वारा अपनी कल्पना अभिव्यक्त करते हैं। साहित्य के विभिन्न आयाम है, किसी साहित्यकार के एक लेख के विभिन्न मायने हो सकते है, इसी प्रकार नर्तक एक साहित्य के विभिन्न आयामो को प्रदर्शित करता है। तथा इसके बाद नर्तक की साहित्य को लेकर एक अपनी आत्म अभिव्यक्ति भी होती है, क्योंकि प्रत्येक कलाकार की किसी भी विषय के प्रित अपनी सोच होती है। एक ही साहित्य को विभिन्न कलाकार अलग-अलग ढंग से प्रस्तुत कर सकते है। उसी साहित्य को एक गायक अलग ढंग से गा सकता है। और उसी वक्त उस नृत्य, साहित्य तथा संगीत से मिलकर एक रस की उत्पति होती है, जिसे कहते हैं "आनंद"। किसी भी कला में जब तक आनंद की उत्पति नही होती वह कला रस विहीन है। उस रस की उत्पति दर्शक तथा कलाकार दोनों मे होनी चाहिए। उदाहरण स्वरुप 'नमस्ते' करने के काकू प्रयोग मे हमारा भाव छुपा हुआ होता है। इस प्रकार जब संगीत, साहित्य तथा नृत्य एक साथ मिलते है, तो उसका आनंद विशेष होता है। साहित्य आपके बुध्दिमता को प्रदर्शित करता है, नृत्य आपके सुघडता या आपके शारीरीक स्वास्थ्य को प्रदर्शित करता है, लोच को प्रदर्शित करता है। तथा संगीत आत्मा का भोजन है। इसलिए शास्त्रो में गायन को सर्वश्रेष्ठ बताया गया है। संगीत जो रस उत्पन्न होता है, वह कलाकार के आंतरिक भाव को उजागर करता है। किसी साहित्य को संगीत के बिना प्रदर्शित करना कठिण हो जाता है। इस प्रकार साहित्य, संगीत तथा नृत्य तीनों आपसे में जुड़े हुए है। किसी भी मंच कलाकार के लिए साहित्य से जोड़ना बहुत आवश्यक है, उसके बिना पूर्ण कलाकार बनना असंभव है, जब तीनों विधाओंको साथ लेकर चलते है, तो कलाकार पूर्ण होता है।

'कथक' शब्द की उत्पति संस्कृत शब्द 'कथ' से हुई है, जिसका अर्थ है कहना। प्रायः यह कहा जाता है, 'कथा कहे सो कथक कहिए' अर्थात जो व्यक्ति कथा कहता है वही कथक नर्तक है। कथक नर्तक को कथाकार ही कहा जाता था। हिंदुस्तान की जितनी भी कलायें है वे मंदिरों से ही निकली है, वो गायन, वादन, नृत्य या साहित्य कोई भी कलायें हो। जैसे हम आज विश्व विद्यालयों मे अध्ययन करते है, पुराने समय में अध्ययन का एक ही ज़रिया होता था, मंदिरों मे जाकर वेद, पुराणो, उपनिषदो की कहानियाँ सुनकर। एक विशेष वर्ग के लोग होते थे जो ये कहानियाँ सुनाते थे, वे गायन, नृत्य तथा साहित्य सभी कलाओंमे पारंगत होते थे। वे सभी शास्त्रो के ज्ञाता होते थे। उन्हें कथाकार कहते थे। आज भी नर्तक को तभी पूर्ण माना जाता है, जब उसे संगीत का थोड़ा ज्ञान होता है। जो कथाकार होते थे वे तीनो कलाओंमे निपुण होते थे। बिना साहित्य संगीत के नर्तक अपूर्ण है। किसी भी कलाकार को अपने मस्तिष्क को समृध्द करना बहुत आवश्यक है। उदाहरण स्वरुप रामचरित की हर चौपाई तथा दोहा छंद मे लिखी गई है। आज के समय मे भी साहित्यकार को कोई भी साहित्य छंद मे दिखते है। जैसे महादेवी वर्मा की एक कविता है, " इंतजार", इस कविता के पीछे एक नृत्य छिपा हुआ है।

नृत्य के दो भाग होते है, तकनीकी भाग तथा अभिनय भाग। अभिनय भाग वो है जहाँ आप अपने भावों को प्रदर्शित करते है, संगीत,साहित्य तथा नृत्य तीनों मिलते है तो उसका असर ऐसा है, मानो अमृत पीआ हो। जो किसी भी आनंद से बढ़कर होता है। नृत्य क्या है? कहते है –

"यतो हस्तो, तथो दृष्टि जतो दृष्टि तथो मना।
यतो मना तथो भावा, जतो भावा, तथो रसा।।

अर्थात जब तब रस की उत्पति नही होती है तब तक नृत्य पूर्ण नही है। कथक एक ऐसी नृत्य विधा है, जिसमे कलाकार लय का उतना ही ज्ञाता होता है, जितना नृत्य का। नृत्य केवल लयबध्द नमुना नहीं है, अपितु नृत्य की अपनी एक गति है, जिसका अपना आनंद है। नृत्य की अपनी एक लोच है, अपनी एक खनक है। नृत्य को संगीत के सुरों पिरों देते है, अलग-अलग सुर से उठकर उसकी सांगितिक तिहाईयाँ बनाते है।

संगीत गणित नही हैं, यद्यपि सभी रचनाएँ छंदबध्द होती है। जैसे झपताल, शिखरताल इत्यादी परंतु उसी समय उसका नगमा बजता है। जो एक सांगितिक अनुभूति कराता है, जिसपर नर्तक नृत्य करता है। फिर उस नगमे को शब्दों मे पिरो देते है, तो उसका आनंद अलग होता है। नर्तक अभिनय भी करते है। लय को भी दिखाते है और गाने का आनंद भी उठाते हैं, ये पुराने जमाने का एक तरीका हुआ करता था। कथक मे कवित्थ लिए जाते है, जो नर्तक खुद लिखते है, ये कवियों की रचनाएँ नही बल्कि गुरुओंकी रचनाएँ होती है। जैसे- तकिट तक तक तकिट...

ये जो कवित हैं, ये लय में भी लिखे गये है, सांगितिक तरीको से भी लिखे गये है, और इस पर नृत्य भी होता है। नर्तक तब तक पूर्ण नहीं है, जब तक उसे साहित्य तथा संगीत का आनंद लेना नही आता, कोई भी संगीतकार पूर्ण नहीं है, जब तक वह साहित्य के साथ न्याय नही करता है, उसके भावों को गायन के जरिए प्रदर्शित नही करता है। भाव अभिनय है और अभिनय नृत्य है। नृत्य केवल शारीरिक गतिविधि नही है, अपितु उसमें एक लोच है, एक नशा है, तथा एक आनंद है प्रकृति से जुडना किसी भी कलाकार के लिए बहुत महत्वपूर्ण है। किसी अंग्रेजी साहित्यकार ने कहाँ है-

"The life and essence of Art whether it is dance, music, poetry, painting, lies in expressing through a well spirit of emotions and universal realm of the human spirits that is what the great art reaches out beyond ethnic and national barrier to move people all over the world".

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

CONSONANCE IN TUNING AND AESTHETIC VALUE ADDITION IN PERFORMANCE OF NON-PERCUSSION MUSIC

-Dr. Mita Nag
(Sitar Exponent)
Kolkata

I have been very privileged to play at many wonderful concerts with very eminent and scholarly Tabla Players. This is because of my father, i.e., Pt. Manilal Nag, with whom I have been a supporting musician in many of our duet presentations in the city, in the country and overseas.

Firstly, I would say that the best non-percussion instrument in which we could demonstrate the tuning appropriately is Veena. This is because the Veena doesn't have the tarabh strings and on a sitar, depending on the raga that we are playing we have to tune the tarabh strings according to the notes played in the raga. But in a Veena, the privilege is that when you don't have the tarabh strings you can distinctly touch all the microtones, the shruti, without any other shruti coming in between. For today's demonstration I have chosen to tune all my tarabh strings in the Bilawal scale i.e., Sa Re Ga Ma Pa Dha Ni Sa, all shuddha swaras. I may have to demonstrate the komal swaras where the shuddha tarabh swaras may not resent. That is why I have kept the tanpura or the drone playing which will compensate all the swaras that are not being resonating when I'm playing certain raga.

To begin with, let us imagine that we are sitting on this planet under the sun. For me, the swara Sa is the Sun. The sun, we know, has seven colors, the vibgyor. Like the seven colours of the Sun we have seven notes. But these are actually the distinct colours. When we draw pictures, we paint in so many different shades of colours. Not vibgyor colours only. Likewise, in music all the tones, the overtones, the microtones blend and dissolve into that Sa, the shadaj. So, the Sa gives us that final piece where all the swaras dissolve themselves. And that is why Sa is the achal swara, along with Pa. As we know, Pa is a consonant note with Sa. So, Sa and Pa are the basic two notes when we play some ragas which are mostly based on the shadaj gram. The ragas which have Sa and Pa as the consonant notes there the tanpura is tuned as Pa Sa Sa Sa. As a sitarist I'm using a five string Tanpura, Pa Sa Sa Sa Sa (Kharaj).

When we play a madhyam based raga where the consonant notes are Sa and Ma, like raga Malkauns, raga Bageshri, we tune the drone as Ma Sa Sa Sa. Unlike the Western consonance and resonance system which is basically a linear progression, our consonance and resonance system primarily works on the raga system. So, what is a raga, actually 'ranjayati iti ragaha'. So, a raga is something that has the colour of the note and it appeals to our auditory sensation. It is pleasing to the ears. So, what is pleasing? The vibrations that are in harmony with each other are pleasing. May be when I am playing a sitar and I hear something like a horn blowing outside, or a cracker bursting, so those vibrations are in disharmony with the frequencies in which the notes are vibrating in my raga. So that becomes dissonant. It is a dissonant sound as it is not in consonance with what I am playing.

Basically, I am not a theoretic scholar because whatever I am going to tell you or demonstrate is from my own experience as a musician. In theory, our scholars and students have demonstrated many interesting points, examples of consonance. Like a scholarly presentation just now heard on the prayog of pancham in the madhyam dominant ragas. Likewise, we have many other ragas where I am going to show you the prayog of certain notes very rarely used but how they add into the aesthetic beauty of the raga. Since it is afternoon time, I will begin with raga Bhimpalasi. In raga Bhimpalasi, we have consonant notes, Sa Ma, Ga Ni and in addition we have a nyaas on Ma. This is very

interesting combination of the raga. How every note vibrates with every other note and how the microtones play a very important role here is something that I would try to explore through my Sitar.

In Sitar, since we have a fixed kind of tuning, the baaj taar is tuned in the low octave Sa. With reference to this Sa, we have the main string i.e., Ma. Thus, Sa and Ma are in consonance. The tanpura which is playing Sa is continuously giving us a backup and helping to dissolve any other overtone when we hit the Sa. There is one Sa but along-with that there are many other overtones. When Sa from the tarabh resonates and stabilizes, it allows us to tune the Sa along with tanpura. We just have to hit the string and wait for the string to stabilize and only then start tuning.

The other thing about tuning is that when we are tuning an instrument, many learners of sitar start tuning by screwing the string and it snaps. The string has a certain tension which fluctuates according to the weather and humidity. While tuning, the first important thing to remember is to unscrew, make it loose, let it vibrate at a lower frequency and then gradually one should listen and slowly increase the frequency. This should be done for each and every string; for the tarabh strings as well. Otherwise, due to sudden tension the string might snap. This is a kind of problem that most of the learners, especially the beginners face.

Very often, the string loosens and frequency decreases. This happens because of not implying the right method of tuning. While tuning an instrument, one should always put pressure towards gravity. When we are tuning any string, we have to rest our Sitar on the ground with strings side upwards. Following which we have to put the vertical pressure using our hand and then tune the string. Similarly, when we are tuning the lateral khuntis, we have to place the Sitar sideways on our knees and the pressure should be vertical and then tune. This is when we find that the string does not move and the frequency does not change. For the main string also, it is very difficult to tune. If the main string snaps it goes on lengthening and the frequency changes. To fix the main string, we have to first wait and allow the string to just stretch. After stretching, this string will stabilize at a certain point of time. Then we have to pull it from different positions and check whether the tune is now stable. This is the basic rule when we are tuning.

About the consonance, with Ma, we have the Pa string. For Sa, Sa and Pa are consonant to each other. For the baaj string, its Sa and Ma. For the madhyam scale ragas we have to tune down Pa to Ma. For example, Raga Malkauns.

In the three and a half octaves, obviously, on every octave Sa will be consonant to Sa of the other octave; i.e., low octave Sa will be consonant to the middle octave Sa and the higher octave Sa which is called double frequency. When we are tuning correctly, while hitting the Kharaj Pancham, the middle string Sa is also going to vibrate. While tuning the kharaj, as we hit the string, we have to wait for the frequencies to eliminate and till the string stabilizes and we get the Sa.

Nowadays we, of course, have a pitch pipe or a tuner in front of us and it has become very easy and scientific to tune the instruments. But when we learnt how to tune the instruments, it was based on listening, with the inner sense of frequencies. Training of ears is very important in Indian Music. During performance the tuning might change and then we don't have any tuner to help us every time if some note is just not in consonance. In that case our tuner has to be our ear. Training of the ear is of utmost importance, without which it is difficult to play any Indian instrument, non-percussion or percussion instrument. This is because these are natural instruments and depending on the weather the strings are prone to expanding or contracting. It often happens with us that before playing in an auditorium we are not in A/C but as we reach the auditorium the instrument is exposed to A/C all the strings just get dissonant. To bring them back in consonance, we have to carefully and attentively listen to the Tanpura. Listening to the tanpura, we have to first tune the judi, then the Kharaj, the baaj and finally the chikari strings. It is not an easy task to do the tuning right when you are performing. This is because our all focus is on what we are going to play and then if we have to tune the Sitar or any other instrument, it is very hard unless our ear is very well trained. Also, the spotlights and halogen lights are on us. At this time, we find that when we are playing a gamak or meend suddenly

the tuning changes. We find there's some disharmony. Here we have the menkas at the bottom. We should always keep the menkas in the middle and not stretch them too low. If they are pushed too far, for the minor tuning on stage, we cannot push them further. Thus, the menkas should be kept in a middle position so that for the minor tune shifts we can just move the menkas. Usually for sitar, the tune goes down, it decreases. Here we can push the menkas little by little and again adjust the strings marking the consonance with Sa. So, the Ma and the Sa are consonant with each other. The tanpura is important with respect to tuning as it eliminates all the unwanted frequencies and constantly gives Sa and Pa which are the achal swaras.

In Raga Bhimpalasi, we theoretically know which are the consonant notes like Sa and Ma, Ga and Ni, Sa and Pa. Here comes the question that how will we arrange the notes with so many varieties of other notes aesthetically. Every raga has a form which has been prepared by our ancient scholars. This is known as the Raga bhav and Raga roop which we have to maintain while we are improvising. Whatever improvisation we are doing are just arrangements from permutations and combinations of the notes, the application of the microtones or the shrutis and the application of the nyas swaras and also the control of the volume of the notes for the aesthetic effect. If we are playing at the same level without controlling the volume then we cannot express mood.

We arrive at consonance also with the help of sparsh swaras. The swaras which are not consonant notes theoretically like Re and Ga or Ni and Re but for the sake of the raga it is the consonance of the notes in a raga. That is meant when we are mentioning ever vibrant consonance. So, it is not always the consonance between fixed notes but these are clusters of notes that form the consonance. When we take the meend from Sa to Ma, they are consonant. But the sparsh swara Ga is also consonant which accompanies Ma. The theory does not mention the consonance between Ga and Ma. But the beauty of the mood of loneliness, sadness, nostalgia comes out through the relation between Ma and Ga. Similarly, Ni and Ga are consonant notes but in Bhimpalasi, Re and Ni also establish consonance with the balance of Sa. Here, the Sa acts as a mediator which dissolves the dissonance between Re and Ni.

Normally we know that Re and Dha are consonant notes. But in Bhimpalasi, Re and Dha are not in consonance which is an interesting fact. Whereas we find that Ga-Ni and Sa-Ma are consonant and where there is non-consonance, we are resolving through Pa and Sa.

In raga Patdeep, the consonant note with komal Ga is the shuddha Ni with the Pa and Dha intervening. Thus, we always need help of the Sa and Pa to resolve any kind of note where it is not in direct consonance with the other notes of the raga. This is something that I have just realized while playing that we have to take the help of the Pa, Sa or Ma (in some ragas) to arrange the non-consonant notes.

We need Pa to highlight the colour, the tint of Patdeep.

We have ragas Marwa, Puriya and Sohini which have the same notes but difference in consonance distinguishes one raga from the other aesthetically.

In raga Puriya, the focus is on Ni and Ga. We touch certain shrutis when we play Re from Ga. Here, Ni Re Ga are in consonance. Also, the teevra Ma i.e., first shruti of pancham is consonant.

Whereas in raga Marwa, shuddha Dha and Re are in consonance. Also, on the Sitar, we are continuously storming the Sa and the chikari to give the tanpura-like resonance, vibrations continuously. This means we are not playing single notes but playing notes always in consonance with the Sa and Pa or with the Ma because we are continuously striking the particular strings when we are playing. The swaras Dha, Re, Ni are all in mutual consonance.

In raga Sohini, so Ga and Ni are consonant with the help of Teevra Ma and Dha which are in consonance.

Thus, if we study Raga by raga, it is really very interesting that whatever may be the theory of consonance according to the shastra, in our experience they are all mutually consonant notes in the raga music. As artistry what one should remember is how to arrange the notes and how to resolve them so that we do not 'move away from the form of the raga but we can present an aesthetically pleasing performance. There remains a lot to say about rasa and bhava which needs to be studied as per each raga and requires a very long time.

But I think, I have been able to give you, more or less, a summarized impression of what we mean by consonance when we are presenting and tuning.

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

शास्त्रीय संगीत एवं लोक संगीत में अंतर्संबंध

-डॉ. शैलेश श्रीवास्तव
(लोक संगीत विशेषज्ञ)
मुम्बई

जब कुछ भी नहीं था, तो लोक से ही ''शास्त्रीय'' आया। जैसे-जैसे हम परिष्कृत होते गये, चिन्तन-मनन करते गये, वैसे-वैसे हमें प्रहर के अनुरूप राग- रागिनियाँ सूझी। मिली और सुझाये गये रास्ते पर एक स्ट्रक्चर में ख़्याल गायिकी को स्वरों के द्वारा पिरोया गया । वैसे, जैसे कि किसी स्ट्रक्चर में इन्टीरियर डेकोरेशन करते हैं, लकड़ी पर कारविंग करते समय। उसी तरह से आप अपने ज्ञान से, उपज से, चिंतन मे रियाज । साधना, से ख्याल को सजाते हैं भावपूर्ण तरीके से उसे मनोरम - रोचक बनाने हेतु ।

इस सम्बन्ध में मुझे विश्वनाथ ओक जी की एक बात, याद आती है कि, ''जंगल में एक लड़का मिला जब किसी को और वह जब उसे बाहर लाये फिर जिस तरह से वह उसको निखारते गये, संवारते गये वो, वैसे ही जन्म हुआ ''उपशास्त्रीय संगीत'' का 'गायिकी' का, जिसको लोक संगीत मे लिया गया है।''

हमारे अनेक ताल और राग भी लोक संगीत से उद्भूत, हैं। इस बात को भारत रत्न पंडित रविषंकर जी और पंडित कुमार गन्धर्व जी ने भी स्वीकारा है। पं. कुमार गन्धर्व जी ने तो मालवा के लोक संगीत का अपने भजन में इतना ख़ूबसूरत प्रयोग किया पद गायकी शैली में उसे समाहित किया जिसे लोगों ने बहुत ही सराहा और आज भी उनकी गायकी का कोई पर्याय है ही नहीं। यह लोक संगीत की शक्ति को दर्शाता है। मेरे गुरु जी पद्म भूषण पंडित राजन-साजन मिश्रा जी कहते हैं कि, ''गाना गाओ तो ऐसे गाओ कि जो गा रहे हो, वह लोगों के दिलों तक पहुचे अन्यथा गाने का कोई मायने नहीं है।

हमारे प्रचलित माध्यमो में यदि आप जायेंगे तो देखेंगे कि फिल्म संगीत में भी हमारे लोक संगीत को बहुत ही लिया है आज की तारीख में जो भी गाने लोकप्रिय है वह कहीं ना कहीं, किसी ना किसी रूप के लोक संगीत हैं। लोक संगीत हमारा इतना वृहद है कि उससे कितने रागों का जन्म हुआ है ''पहाड़ी'', ''सारंग'', ''पीलू'', ''गारा'', ''आरभि'', ''मारू बिहाग'', ''मांड'' लोक संगीत जनित राग हैं।लोक को हम एक मौखिक विश्वविद्यालय ''The food of soul'' कहते है क्योंकि जब कुछ भी नही था तब उनके पास यानी मानव के पास जो संसाधन उपलब्ध थे उसी में से उन्होंने अपने मनोरंजन को ढूँढा तलाशा और तरासा ।

यदि वैदिक काल मे जाये तो आप पायेंगे कि वहाँ गीतिकायें गाती थी वो भी उसी शैली मे गाती थी संवेग स्वरों में और हम जो प्रकृति से जुड़े हुये लोग हैं, हमारा शरीर भी पांच तत्वों से बना है। तब आप पायेंगें कि प्रकृति में सतत् अलग तरह की आवाज (Sound) चलती रहती है कभी महसूस कर पाते है तो कभी नहीं भी। हम सभी जानते हैं कि "शांति अपने आप मे ही एक नाद है और प्रकुति मे ऐसे अनेक नाद है जो कभी हमे सुनाइ देते है तो कभी नही".

हमारे ऋषियों ने उसे अपने अन्दर अनुभूत किया महसूम किया जिसे हम सभी अनहद नादस्वरुप, मानते, जानते हैं। यही कारण है कि संगीत को ईष्वर तक पहुँचने का एक सुलभ माध्यम हमारे यहाँ माना गया है, कहा गया है

हमारा देश देखिये कितना विचित्र है जहाँ हमने पशु पक्षियों से बहुत स्वर लिये हैं, आप सभी को यह ज्ञात होगा जिस बात को मैं आप सभी तक पहुँचाना चाह रही हूं कि हमने मोर,''मयूर'' से ''सा'' लिया है, '' ''बैल''से ''ऋशभ'' लिया गया है। बकरी, से 'गान्धार'', 'क्रौंच पक्षी से ''मध्यम लिया है, ''कोयल'' से ''पंचम'' स्वर, ''अश्व'' से '' धैवत'' और हाथी से '' निशाद स्वर लिया गया है। बात है कि यदि आप देखिए कितनी कितनी विचित्र इनके पैरों को मिलाकर, गिनेंगे, तो यह सारे बाईस (22) होते हैं और हमारे शास्त्रीय संगीत को २२ (बाईस) श्रुतियाँ भी होती हैं।

मैं उनको प्रणाम करती हूँ जिन्होंने अपने चिंतन मनन से हमें इतना कुछ अभ्यास उपयुक्त उपलब्ध कराया । भगवान शिव-शंकर जिन्हें हम ''शब्द'' ''स्वर'' ''ताल'' का जनक मानते हैं, उनके शरीर को हम '' नाद का स्थान'' कहते हैं तो ऐसा देश हमे कहीं नहीं मिलेगा।

महाराष्ट्र की धरती वह धरती है जिसने हमें एक से बढ़कर एक गुणी विद्वान दिया है। मै पुनः एक बार एक आभारी हूँ आज आप सभी की आपने मुझे यह अवसर दिया कि मैं अपनी बात विचार स्वरूप आप तक पहुँचा सकी।

मैंने इन बातों का उल्लेख अपनी पुस्तक ''भोजपुरी संस्कार गीत और प्रसार माध्यम'' में भी किया है कि ''दादरा'' '' चाचर'' ''खेमटा'' ''धमार'', ''सूलताल'' एवं ''कहरवा'' ताल लोक संगीत से आये हुये हैं। कुछ राग जिनका नाम पहले लिया भी है उपषास्त्री गायिकी के गायिकाओं ने गाया है। दादरा, चैती, कजरी, झूला, होरी को कैसे कम से रागवधि में ख्याल के छोटे स्वरूप को रसास्वादन से भरकर श्रोताओं को आनंद मिल सके और वह उस रसधारा में डूबकर उसका रसास्वादन ले सके।

पहले लोग संगीत सुनने जाते थे तो भोर मे लौटकर आते थे तो क्योंकि वह ''कन्सर्ट'' चलता ही ऐसे था परन्तु आज सभी को जल्दी है, सब कुछ तुरंत चाहिए जिसका प्रतिफल है की आज ऐसे ''कन्सर्ट'' देखने सुनने को नही मिलते।

संगीत एक सार्वभौमिक भाशा है। जैसा कि रोनू मजूमदार जी ने कहाँ कि हमारे 'महाराष्ट्र'' का लोक संगीत ''जार्जिया'' के संगीत में पाया जाता है, मिलता है और मैं बताना चाहूँगी कि ''राजस्थान'' के कितने लोकसंगीत ''ग्रीक'' के संगीत से मिलते हैं तो हम यह कह सकते हैं कि ''सरहद''के उस पार भी हमारा संगीत हैं। कहीं ना कहीं कुछ तो है जो हमें, हमारे दिल को, हमारे मनोभावों को छू जाता है। ''लुभा'' जाता है। जब कभी हम अपने चिंतन से अपने विचार प्रक्रीया से जो भी हम गाते हैं आगे किस तरह से आपको आनंद का अनुभव करा सके। वही हम करने और कहने की कोशिश करते हैं।

शास्त्रीय संगीत और लोक संगीत का बड़ा गहरा नाता है। यह जो हमारा लोक संगीत है इसमे कोई रोक टोक नहीं है, कहीं से कहीं तक की सीमाओं पर पहुँच जाता है।

हम इसको शुद्ध नहीं कह सकते हैं विशेषकर किसी राग के परिप्रेक्ष में कि यह शुद्ध रूप से इस राग में निबध्द है। इस गायिकी में राग की बस झलक नीहित रहती है। ठीक उसी तरह से जैसे की हम भोजन बनाते समय मसालो में थोड़ा ये थोड़ा वो मिला देते है उससे व्यंजन में स्वाद बढ़ जाता है चटपटा लगने लगता है।

हमारी कजरी, झूला इतने रोचक लगते हैं, ऋतुगीत में प्रकृति के रूप का दर्षन मिलता है हमारी भावनायें आदि जिसमे हम इनमे सहज स्वरूप जुड़ जाते हैं। जैसा मौसम होता है वैसा ही हमारा मिज़ाज होता है। यही कारण है कि हमारे बड़े बुर्जुगों ने जों भी राग बनाए है इन सभी बातों का ध्यान रखकर ही उनके स्वरों का रख रखाव बरता है।

जैसे सुबह-सुबह यदि कोई सुर लगायेगा तो वह कैसे? कौन से स्वर लगायेगा उसमें कोमल स्वर है तो भैरव राग और भैरवी रागिनी ही हो। ऐसा नहीं कि सवेरे सवेरे प्रातः आप किसी को खूब चिल्लाकर जगायेंगे। फिर वह सहजता से जग जायेगा। इसी तरह से हमारे उपशास्त्रीय या सुगम संगीत हमारे म्यूजिक की वो शाखाए हैं लोक संगीत से प्रभावित जिसे हम सभी आज भी पसन्द करते हैं और गाकर सुनकर आनन्द विभोर हो उठते हैं क्योंकि यह हमारी मिट्टी का संगीत है माटी की सोंधी- सौंधी सुगन्ध से, गूँथी - सनी।

पुराने ज़माने में उर्दू नाटक में एक बुन्देलखण्डी दादरा गाया जाता था कि ''हमार कही मानों राजा जी'' अब इसी को उपशास्त्रीय गायकी में गाया गया ''अरे हमार कही मानों हो राजा जी, सौतन के लम्बे-लम्बे बाल हो राजा जी हाँ अरे उलझ मत जाना राजा जी।'' तो अभी इसमें जैसा कि रोनू दादा कर रहे थे कि तबले वाले और गवैये का संवाद चाँटी-लग्गी के साथ चलता था। उसके पश्चात गायक / गायिका एक शेर पढ़ेंगे कि ''प्रीत की बैरी है ये दुनिया, कभी किसी को प्रति न करने दे तो अ सुरक्शितता है । उनको वह जान रही है कि वो कहीं जायेंगे और किसी पर उनका दिल आ गया तब तो वह फिर हमारी तरफ देखेंगे ही नहीं ।

देखिये यह भी एक सम्वादात्मक गीत है। तो हमने यह जाना कि हमारी जो ये भाषा है भोजपुरी उत्तर प्रदेश की अधिकता उपशास्त्रीय संगीत की गायकी में रचनायें उन्हीं में नीहित होती है।

एक मेरा दादरा है जो आज भी बहुत प्रचलित है। लोकप्रिय है उसमे यह बताया गया है कि जो कि लोक का मिथ है सौदर्यात्मक है वह यह है कि आज भी जब कोई अतिथि आपके घर आने वाला होता है तब आपके मुंडेर यानि बालकनी पर ''कागा'', ''कौआ'' बोलता है यह एक मान्यता है; कि कोई ना कोई आपके दर्वाज़े पर आयेगा और ये सच है क्योकि यह पशु-पक्षी जो हैं वह प्रकृति मे बहुत निकट होते हैं। कई बार हम बिसर जाते हैं कि 'प्रकृति' को कि अरे यह क्या होती है यह कुछ नहीं, कुछ नहीं होता है। आप देखिये चिड़ियाँ सुबह - सुबह बोलती है इसका मतलब है कि उसको मालूम है कि अब सूर्य उदय होने को जा रहे हैं और अब बोलना है परन्तु हम इस पल को भूल जाते हैं सूर्य को देखते भी नहीं और अपने कामों में लगे रहते हैं। जबकि सूरज / सूर्य कभी नहीं भूलते हैं। चूकते हैं ना ही उगना (उदय होना) और ना ही डूबना (अस्त होना) । यह दोनों ही क्रम हमें नित इस बात का अहसास / अनुभव करवाते हैं कि जो आया है वह जायेगा भी।

तव आप देखें कि प्रकृति हमें कितना कुछ परोक्ष -अपरोक्ष रूप में हमें सिखाती है। हम आप जो महामारी के समय-काल से गुजर रहे है वह इसी का, प्रतिफल / कारण है, प्रकृति ने हमे बताया दोबारा से कि पहले आप हमारा सम्मान करिये भई तभी हम आपके साथ रहेंगे और आप हमारे साथ रह सकते हैं ।

मेरा एक दादरा है जो आपको अच्छा लगेगा ''मुंडोवा कागा काहे बोलें का जानी के आवे वाला, अरे तनिकों भरम ना खोलें।'' मुंडेरवा कागा ....। लोक संगीत वाले ऐसे गायेंगे, अब उपशास्त्रीय वाले गायक / गायिका उसे अलग गायेंगे क्योंकि वे सीखे हुये हैं तो वह हर एक स्वर टच करते हुये राग तक पहुँचने की कोशिश करेंगे। तो आप देखिये कि इसमें कहीं आपको मिश्र पीलू, गारा सुनाई देगा क्योंकि हम उपशास्त्रीय वाले शास्त्रीय संगीत से अगर कुछ लेते हैं तो उसे मिश्र कहकर प्रस्तुत करते है क्योंकि वह पूर्णरूप में शास्त्रीय संगीत बद्ध नहीं होता। उसमें यह कोशिश की जाती है कि जो गीत के शब्दों का भाव उसको हम अपनी गायकी की अदाकरी से आप तक प्रेषित कर सकें। बनारस ''जो कि रस से बना हुआ शहर है तो मैं वहाँ से आती हूँ और मेरे गुरुजी भी वहीं के निवासी हैं। मेरे गुरूजी यह ही सिखाते थे कि संगीत में विराम का कितना खास मतलब होता है और उसके चलते जो उसका भावार्थ है- उसका कितना मतलब है। क्या कहना चाहती हैं आप उसके द्वारा।

फिल्म में देखिये एक गाना आया था राग ''गारा'' का हमने जिक्र किया ''मोहे पनघट पे नन्दलाल छेड गयो रे। फिल्म संगीत की अपनी कुछ माँग होती है तो उसको उसी के अनुरूप लेकर चलते हैं। इसी के चलते यहाँ इसका स्वरूप बदल जायेगा। परन्तु यदि इसी गीत को कोई शास्त्रीय संगीत वाली गायिका प्रस्तुत करेंगी तो इसका स्वरूप बदल जायेगा। ऐसे ही ऋतु गीत बताया मैंने आपको ''झूला'' है ''कजरी'' है इसे भी लोग अलग करके गाते हैं। जैसे एक झूला है- ''बदरिया बरसे रे गुईयाँ, झूला धीरे, झूल हे संवरिया, लरजे जियरा पेंग ना मारो, हाँ, रसरिया तडके रे गुईयाँ झूला धीरे झूल रे सँवरिया।

इसे ही शास्त्रीय या उपशास्त्रीय वाले अलग ढंग में गायेंगे और वहीं दूसरी ओर घर में गाने वाली ढ़ोलक पर इसे अपनी ढोलक के ताल के अनुरूप गायेंगी यही फर्क है ''फोक'' में और ''उपशास्त्रीय'' गायन में क्योंकि इसमें पूरा क्लासिकल राग नहीं होता।

एक और बहुत पॉपुलर दादरा है जिसे आप सभी ने सुना होगा राग मारू विहाग में ''नजरीया लागे, नहीं कहीं और तुम तो सईया तारों में चंदा, मैं तुम्हरी चकोर, नजरीया । ''इसको भी सेमी क्लासिकल और फिल्म संगीत दोनों में अलग तरीके से गायेंगे और हमारे यहाँ फोक को फिल्म में भी लिया गया है। जैसे कि गीत है

नजर लागी राजा तोरे बंगले पर।

जो मैं होती राजा बन की कोयलिया ।।

कुहुक रहती राजा तोरे बंगले पर ।

बहुत प्रचलित पॉपुलर फोक है, इसे सेमीक्लासिकल के लोग भी गाते हैं इसका और विस्तार करके । अभी आने वाले महीने में आप सभी का पर्व आ रहा है ''गुडी पाडवा'' ठिक उसी समय हमारा नवरात्र शुरू हो जायेगा चैत्र का महीना तो उसमें हम लोग चैती गाते हैं उत्तर प्रदेष के लोग। चैती के भी कई प्रकार है, चंईता भी होता हैय ''चईता'' के तो पहले दंगल हुआ करते थे पर आज वह नहीं होते हैं। एक चैंती है जो बिलावल के ही सारे प्रकार में से एक है आप सबको तो मालूम ही होगा ''कुकुभ बिलावल'' में, है-

''सेजिया से सईयाँ रूस गईले, हो रामा कोयल तोरी बोलिया ।

रोज तू बोलेलु कोयल संझवा सबेरवा ।।

आज काहे बोलेलु आधी रतियां हो रामा, कोयल -- यह भाव है और वो ही फिर से कहूंगी कि सम्वाद है, एक दूसरे में क्योंकि बिना कन्वरसेशन - संवाद के बिना हमारा जीवन ही कुछ नहीं है तो फिर गायकी कहाँ से होगी ? आज परिवार टूट रहे हैं, एक साथ लोग रहते नहीं है, पहले औरतें घर में एक साथ रहा करती रहीं। घर में जाते से अनाज, दाल, गेहूं पीसती थीं

उसी पीसने के समय औरतें अपनी व्यथा एक दूसरे से कह लिया करती थी । आज, तो वह भी मयस्सर नहीं है। जिससे लोकगीतों में भी तो बात नहीं रही है, जिसमे हम 'आत्मा के स्वर'' या ''भावनाओं के स्वर'' कहूँ। पहले इसमें कोई मिलावट या बनावट नहीं हुआ करती थी ।

आज हम इससे दूर होते जा रहें हैं जिसका नतीजा यह है कि हम ड्रिपेषन जैसी बिमारियों और अन्य समस्याओं से जूझ रहें है । संगीत' तो वहीं है जिसमें 'गति' है इसके बिना हमारा जिवन कुछ भी नहीं है। संगीत की कोई भी विधा हो उपशास्त्रीय हो, लोक संगीत हो सब बहुत ही रस से भरी हुई है। जितना आनंद लेकर उसके साहित्य को समझकर हम कहेंगे और अपने गुरु के समक्ष बैठकर अपने भाव के साथ गाऐंगे तब वह अवष्य ही लोगों तक पहुँचेगा । क्योंकि म्यूजिक आल ओवर वर्ल्ड एक यूनिवर्सल लांग्वेज है, लोगों को कनेक्ट करने के लिये और यूनाईटेड करने के लिये ।

संवाद यही है जैसे आप देखिये भैरवी जिसे हम ''सदा सुहागन'' कहते हैं उसे सभी गाते हैं, बजाते हैं चाहे वह लाईट म्यूजिशियन हो, फोक वाले हों या चाहे षास्त्रीय वाले। पहले एक दूसरे के घरों के छत एक दूसरे से जुडे होते थे तब वह कहती है कि अगर आप उपर आ जायेंगे तो हम एक दूसरे का दीदार कर लेंगें। एक दुसरे को देख लेंगे मतलब उस समय प्रेम भी कितना हसीन था सॉफिरीटकेटेड सा कि आँखों मे हम देख लें तब मुहब्बत हो जाया करती रही। उसी समय का एक पुराना गीत है-

''हमरी अटरिया पे आ जा सँवरिया देखा देखि देखि तनिक होई जाई,

जनम जनम क जवन बा झगडा, दूई भर में दुई भर में कसरिया पूरी होई जाई । हमरी...

इसमें देखिये कितने प्रेम से प्रार्थना की जा रही है। पहले लोग इतने अनुनय-विनय के साथ अपने प्रेमी से कहती थी । आज के जैसा नही कि ''ए आओ नहीं तो मैं चली ।

तो आज के गानों में भी वही दिखता है । क्योंकि जैसा आप जीते हैं,वही परोसतें है और यह जो हमारा अक्षुण सम्पदा है इसको हम जितना पढते हैं, जितना बोलते है, जितना गाते हैं उतना ही आनन्द, आज भी हमें आता है क्योंकि यह कभी ख़त्म होने वाली चीज नहीं हैं। जब तक हम रहेंगे हमारी संवेदनायें, हमारी भावनायें हैं तो यह रहेगा ही और यही हमें जिंदा, जीवित रखेगा हमे जीवन्तता प्रदान करेगा ।

पहाड़ का भी अपना एक संगीत है जो बहुत ही मधुर है और उसका भी भरपूर उपयोग किया गया है । एक पहाड़ से दूसरे पहाड़ तक भी वो गाते हैं उसे ''गंगी'' कहते हैं और कुछ दूसरे गीत हैं उनके बारे में मैं आपको बता रही हूँ।

बाडुवे मुगाडुवे तू कजो झांक दी

दो हथ फूल मले आया फूल मूं

गल्ला होइ बीतियाँ ।

बाडुवे....

दो हथ बुटणे ले आया, फूलमू

गल्ला होइ बीतियाँ।

ये हमारे पहाड़ का जो संगीत है, उसको अनेक विद्वान गुणी गायकों, वादकों ने अपने-अपने तरीके से अलग - अलग ढंग से प्रयोग किया है। अगर हम राजस्थान की ओर नजर डालें तो पायेंगे कि वहाँ कां प्रसिद्ध ''माँड'' है जिसे अलग-अलग ढंग से गाया जाता है, उसमें ''केसरीया बालम आवो नी पधारो म्हारे देस'' अत्यधिक पॉपुलर लोकप्रिय है। ऐसे ही गुजरात का ''भवई' है हमारे महाराष्ट्र की अनेक ऐसी शैलियाँ हैं लोक की जिसका प्रयोग फिल्म संगीत, में अलग- अलग संगीतकारों ने किया है। वह अपने आप में बहुत ज्यादा एर्नजटीक किया है।

हमारे खेत के भी बहुत सारे गीत हैं जो बहुत अच्छे होते हैं जैसे श्रम गीत आदि। जहाँ ''रोक है ना टोक सब फोक ही फोक है ।''

देखिये सबसे पहला जो संगीत है, ईश्वर द्वारा प्रदत्त हमारी साँसे, चो सतत् चलती रहती हैं और यह जो ''पल्स'' रेट है अगर ये हिली तनिक ख़राब हुई तो हमें दुनिया भर की बीमारी लग जाती है। तो ईश्वर ने ही हमें गढ़ कर भेजा है और माँ जो लोरी सुनाती है शिशु को ''शब्द-स्वर'' का प्रथम स्पर्श जो आज खत्म हो गया है । ''अब बच्चों को नींद सुहानी नहीं आती, क्योंकि माँ को लोरी सुनानी नहीं आती।

मुझे पंडित बिरजू महाराज जी के साथ गाने का अवसर मिला है। उनकी होली बड़े ही अलग शैली की रही उसके बोल देखें-

कान्हा खेली कहाँ ऐसी होली गुईयां।

किन चोटी गुंथाई, किन मांग भराई किन मुख पे लाल लगाई॥

एक ऐसा गीत मुझे रिसर्च में मिला कि ! जैसे तालाब है और उसका ऐसा मिजाज है कि वो गागर पानी नहीं भरने देता है वो गाती हैं- ऐसा मिजाजी तलबवा की, है गगरिया डूबत नाहीं । हमारे फोक में आप देखेंगे तो पायेंगे कि व्यक्ति के व्यक्तित्व को उभार देती है। चाहे वह पढ़ी लिखी नही हैं, फिर भी यह फोक लोक की ही शक्ति जिसमें पढ़ी-लिखी ऐसी अभिव्यक्ति कर पाना सम्भव है।

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

DIALOGUE IN THE CREATION AND PRESENTATION OF INDIAN MUSIC

-Dr. Chetna Pathak
Professor & Head
Department of Music
University of Mumbai

Abstract -*Art, music and literature have a special contribution in keeping the Indian culture intact. Music is such an art in which, there is expression of emotion through voice, emotion, word and rhythm. In which the artist exhibits his art according to his talent and the audience feels happy. During the performance of the art of music, the artist communicates with the audience through his/her art and what kind of conversational response the audience has on that. How the artist interacts with his co-artists through his art. Various aspects of this mutual musical dialogue have been presented in this research paper through the medium of singing, playing and dancing.*

Key words*- presentation, audience, dialogue, co-star, association*

Introduction- Art, music and literature are the basic heritage of society and human life, which is the product of human culture. This is because the base of all three is the same, all three are mutually combined. All these three are like a string of pearls laced in a single thread in the tradition, which are practically ingrained in human life in such a way that they cannot be separated from the tradition.

Art of music includes songs, instruments and dance. All three have developed from their respective traditions and specialties. Literally; Without a dialogue in art, expression is impossible. Music expresses human emotions through tone, language and rhythm. 'Dialogue' becomes the medium of this emotional exchange. Music is a performing art in which presentation is the only medium through which dialogue is established between art, artist and audience. By strengthening the specific aspects of musical art through practice, the medium of communication becomes more capable and stronger.

Literally; the word 'Samvad' is formed by adding the prefix '*Sam*' to the word '*Vada*', Sam means equal and Vada means to speak. Its literal meaning is 'to speak or talk'. If we look at the history of the word dialogue, then we find the use of this word from the Vedic period itself. In the Vedas, if we talk about Rigveda, there is a reference to the hymns of dialogue. Like- Yama-Yami dialogue, Indra-Agastya dialogue, Purvara-Urvashi dialogue etc. From the point of view of classical music, the short meaning of dialogue is the mutual co-ordination of two voices, but today in the language of common people, a conversation or conversation between two people is also called dialogue. The word communication is used for dialogue in Latin language which is also used in the context of music.

Literally; Dialogue is a natural law which pervades every particle of nature, that is, each stimulus is operated by each other's action and reaction. The principle of "action and reaction" in the mystical sense of dialogue can be seen in every creation of nature - like- when the black clouds cover the sky in the rainy season, the peacock dances around to woo the peahen. In the rainy season, seeing the pouring clouds of papiha or in the spring season, the cuckoo coos, etc., these indicate the natural dialogue.

Generally, two modes of communication have been considered by the scholars – verbal communication and non-verbal communication. The meaning of both types of dialogues has been taken in the music. In Verbal communication, any information or dialogue is transmitted in the form of words to the recipient. For example, it involves talking, reciting poetry, singing a song, etc. to convey your message to others. In Non-verbal communication, one person provides information to another person non-verbally, that is, through signs and symbols, the message can be understood by the person in front by his reaction. In this type, communication is transmitted through body language, musical tunes, etc. Mutual communication through music also takes place in the same way and expression in music is impossible without dialogue.

Now if we look at the dialogue in another way, then it can be of two types. First personal communication – which is carried out from one person to another. And the second is Collective dialogue – The dialogue which is done in two or more people i.e., group. literally; Music is such a fine art which is completely based on the latter communication process. The origin of music depends on the dialogue, whether it is through the voice of the singer while singing, the instrumentalist while playing an instrument, or through the rhythm of the dancer. Singing is a matter of verbal communication whereas playing and dancing come under non-verbal category. Singing, playing and dancing all three can become the subject of individual dialogue and group dialogue.

Dialogue in fact; is a process related to mind and brain which is based on sensibility and music is very closely related to both mind and brain. Psychologically, due to difference of intelligence, thoughts and feelings of each person, his behavior and reactions are also different. Music is a language in itself which is exchanged from one person to another through feeling. Where the limit of literal language ends, the scope of music just begins. It is a powerful medium of expression. For the success of an artist in expressing his or her feelings, it is necessary that the person who receives that expression, means that the audience, is available. Thus, both the artist and the audience are important links in the expression of art, which are two important stages of the beauty of any art. One is the creator of beauty and the other is the recipient of it.

In music, the method of creation of 'Bhav' by 'Ras' has been explained. Pandit Bharatmuni, the author of Natya Shastra, writes about Rasa – ‘Vibhavanubhavvyabhichari Sanyog Darshanishpatti means Rasa is generated by the combination of Vibhava Anubhav and Sanchari Bhava. In this, the "feeling" is an important factor of the dialogue such as the response of the audience. Anubhav means what changes take place in the body of the listeners when they feel the emotion. Like - increased heart rate, or high blood pressure, or fast or slow breathing, tears in the eyes, etc. We often see that listening to devotional songs, kirtans, qawwalis, how the listeners get involved and start dancing and tears start flowing from their eyes after listening to the music. In any presentation of music, this type of dialogue has been seen between the audience and the artist.

Music is not related only to the heart, but to the whole body, no matter what genre it is. When music plays or someone sings, then the hands of the listeners naturally start clapping or feet start tapping or the dancer expresses his feelings through dance. Different actions are operated by body parts during dance. Due to which the expressions get a concrete form, through these postures and expressions, the ground of dialogue between the dancer and the audience is prepared. In this way a dialogue is also established between music and dance. In the presentation of classical dance, there is a continuous dialogue between the movements of the dance artist, with the lyrics of the tabla and with its accompaniment. This dialogue is seen many times in the form of question and answer or in the form of reading. Which creates artistry in the presentation.

The interaction between the artist and the audience in Indian music from the perspective of presentation- In the presentation of any art and to understand its aesthetic artwork, it is important for the aesthetically analyses his or her music through various aspects. Music is a performing art therefore; this platform is a powerful medium to establish a direct connection between the artist and the audience. In today's scientific era, there are many means of making music accessible to the public, in which stage performance is most important because in this it is possible to have direct

communication between the listener and the artist. The main purpose of the artist installed on the stage is to express his emotions through the art of music. The artist communicates the emotions hidden in the infinite depths of the human mind and heart to the listeners through the tunes of different ragas and songs, as a result of which the listeners experience various emotions and jump in a wave of joy. In classical music, we often get the following examples in the form of conversational response of the listeners-

1) Many listeners reach a state of deep meditation by listening to ragas of a serious nature, and tears start flowing from their eyes automatically.

2) If many listeners get pleasure from listening to a certain vocal composition, then they say Wow Ustad! Or else, *Kya baat ha*i! Like words express the joy they experience.

3) On listening to any complex or rhythmic variations played by the main artist, the audience shows their respect to the artist by clapping.

4) Many a times, listening to a *tihai*, the audience start shaking their heads curiously to see the main artist coming aptly on the *mukhda* or *sam*.

The message of the musician's songs reaches directly to the inner self of the listeners, as a response to which their body starts stirring. If we look at the scientific reasons for this, according to the research of Dr. Alan Harvey - when a person listens to his favorite song, the amount of oxytocin hormone in his body increases. At the same time, by listening to favorite music, the flow of a chemical named dopamine in the body increases rapidly and for the same reason man feels pleasure.

In today's era, it is very important for music to be appreciated. To appreciate music, it is not as much important to understand its language, complexity and technique as it is to understand its emotion. Actually, appreciating music, trying to understand its feelings is also an art. Whatever be the type of music, one should know how to appreciate it.

If we talk about easy music, then the word easy or popular music is predominant, which touches the mind and brain of the listeners through words along with the tune. In this music too, there is a fascinating dialogue going on between the words and the musical notes. In easy music, the words of the song, after getting a combination of voice and rhythm, become vocal with more clarity in their expressions. Many words are found in the songs, which, while communicating with the voices and rhythm, feel contextually and logically clear, such as if there is a word in the morning, then the harmony appears in ascending order and if there is a word in the evening the assonance appears to be used in descending order. Along with this, the musician also indicates these words through the vocal groups of the morning and evening ragas. Apart from this, there is such harmony in composing the words that while listening to the song, the listener feels the exact meaning of the words. For example, Kishore Kumar's song 'Teri Duniyaan Se Main Bahut Door Chala.....' in the film Pavitra Paapi [1970], in which the word *door* which means far is sung higher and longer. This is how composer Prem Dhawan Ji has given proper justice to the word far. Many such examples have been seen in songs given by good musicians.

According to the theme of the song or the emotion that is clear in the words, the dialogue is also visible in the ragas selected for that particular song, such as in the songs with words like Mausam, Faza etc., mostly the use of Gaud Malhar, Miyan Malhar or Bahar raga is seen. For example, the song Bole re Papihara is composed in Raag Miya Malhar which describes the scene in rainy season. Apart from this, in the songs which describe the morning or indicate dawn, morning ragas such as Raga Bhairav or Ahir Bhairav are used, e.g., Jaago Mohan Pyare, Puchho na kaise maine rain bitai etc. and evening ragas are used for the evening. The experiment can be seen in many songs.

Ghazal is a type of song that comes under easy music. Ghazal singing is considered to be extremely sensitive and painstaking. The purpose of singing Ghazal is to embody the essence and

meaning of Ghazal by connecting it with emotional tune. The purpose of the song is to present the deep feelings within the two lines of *Sher* in a very lively and interesting manner. Especially after elaborating the *Misra-e-Ula* in various ways, creating a sense of mystery and excitement, the mystery of the lion is unveiled in a wonderful way in the *Misra-e-Sani*. Especially in *Kaafiya*, the harmony is created, where the veil of mystery inherent in the lion is lifted and here the feeling reaches its climax and from the mouth of the audience, wow! very nice!! sound appears. This sound depends on the neutrality of the emotional and intellectual dialogue between the artist and the listener, which proves the significance of Ghazal singing.

If we talk about folk music, then the musical expression of all the emotions and feelings related to the culture, speech, customs, lifestyle, Teej-festivals etc. of different regions of India is done exclusively through folk music. Its scope appears to be much wider. Folk music is very important on various social occasions and festivals, such as marriages, birthdays, etc. There are songs related to special occasions, through which an emotional dialogue with the people of that particular festival is established.

If we think about dialogue from the point of view of the artist's art and the science of his inner self, then it is known that during the presentation, the dialogue goes on continuously in the heart of the artist. It can be understood by the name of positive dialogue or negative dialogue - like when a dissonant or wrong tone is played, the artist feels in his mind that this thing did not play well! Just like this, when a good tone is played, he gets joy from the heart. And wow and *aah* are expressed spontaneously. If we understand from the experience of other artistes, while singing or playing a raga, many times there is a dialogue in the mind and the dialogue in the mind gives inspiration to play a certain vocal accompaniment. As if that vocal accompaniment starts playing in his mind from before. While discussing the Dialogue in the context of Raga-Music, connoisseurs say that only that raga is pure which has better balance because dialogue is hidden only in the better balance of raga. This means that the octave is divided into two parts, Purvanga and Uttarang. During the singing and playing of ragas, many times the artists use such vocal accompaniment with a certain rhythm, listening to which it seems that there is a continuous dialogue between the vocal accompaniments as well. Which can also be understood in the form of question and answer. As in Raga Shyam Kalyan –

१) नी॒ स रे स

मं प ध प

२) नी॒स रे नी॒स

मं प ध मं प

In modern times, the public prefers that artist who gives them maximum pleasure in the least amount of time. The success of musical events depends on the co-operation and harmony between the performer and the accompanist. Sangat's only goal is to increase the beauty in art and the artist should keep trying to create something new in his art presentation.

Dialogue with the accompanist - Without any verbal dialogue, the musician or singer has a continuous dialogue with the tabla accompanist. Many times, this dialogue goes on even by looking at the vocal accompaniment of the singer or instrumentalist and also by looking at their gestures. Some examples of communication with the accompanist- It is common in Hindustani music that the musician communicates to the accompanist by hand or other gestures to increase or decrease the

tempo of the tabla. Many times, after listening to the artist's tihai, taan etc., the tabla player himself starts communicating with him by playing the tabla accordingly with the same rhythm. To increase the curiosity of the audience, many times the main artist and co-artist resort to question and answer, it seems as if the instruments of the artists are having a conversation with each other.

To make any program successful, it is very important that there should be mutual co-ordination and intimate dialogue between the main artist and the supporting artists from beginning to end. It is very important for the associate artist to understand when we, the main artist, need what kind of accompaniment. When should there be association of jugalbandi, when and what kind of accompaniment does he want? There is no written and universally accepted rule of an absolutely ideal accompaniment. It has to be developed with mutual co-ordination or understanding and the artist's art presentation is done with mutual understanding and harmony.

In fact, the best accompanists are considered the best tabla players. Hence; Accompanists also have to introduce their art by seeing the appropriate opportunity, such as the alap portion is such that it seems appropriate not to be answered by the tabla, whereas some tantra kari portion or rhythmic presentation can be answered by a tukda or a tihai which adds to its beauty.

A talented singer who has the ability to create a unique composition, who is the knower of Satyam, Shivam, Sundaram, is an artist. Human development, progress and life are all based on art. It is expected from the artist that he should be educated, knowledgeable, with a completely developed personality and a creative tendency. The performance or presentation of any art is done through thoughts, its knowledge and its training is very important. Riyaz or practice is resorted to provide stability to the training. As the continuity of the course takes stability, the process of thinking starts. Literally; To provide a desired platform to any training, it is necessary to have creativity.

In conclusion, it can be said that in the origin of the birth, development and experiments of all genres of music, all lyrical types, etc., there is an important role of various expressions and interactive experiments. This emerges in front of music as a powerful interactive medium. Music is the language of the mind, in which, under different genres, in presentation is carried out between artist and listeners, co-artists, even on the basis of sensory dialogue. This is how the presentation of art builds, which in turn gives immense pleasure to the connoisseurs and listeners.

Bibliography-

1- Atre, Prabha. (2016) *Enlightening the listeners.* Delhi: B.R. Rhythms.
2- Garg, Lakshmi Narayan. (2003). *Nibandh Sangeet*. Hathras: Sangeet Karyalay.
3- Kumar, Ashok. (2007). *Sangeet Aur Samvad.* Delhi: Kanishka Publishers & Distributors.
4- Mishra, Vijay Shankar. (2009). *New Dimensions of Indian Music.* New Delhi: Kanishka Publishers and Distributors.
5-Mishra,Vijayshankar.(2004).*Antarnaad:Sur aur Saaz.*New Delhi: Kanishka Publishers& Distributors

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

HARMONICS, CONSONANCE & RESONANCE IN VOCAL MUSIC

-Dr. Maneesha Kulkarni
Associate Professor
Department of Music
University of Mumbai

Abstract:- *Music is an art that involves Physics and mathematics as an existential entity. Being an art first, the aesthetical appeal is of foremost importance. Consonance, termed as 'Bhaav' in Indian Musicology is an important universal aesthetic principle in Music. This principle has its basis in a mathematical phenomenon of 'Harmonic series'. The aesthetic articulation and richness of vocal music is result of an amalgamation of harmonics, consonance, and resonance. This paper is an attempt to bring forward the said relationship.*

Key words: *Consonance, fundamental frequency, harmonic series, musical scales, resonance, vocal tract*

It is marvelous to see how harmonics can cause a simple pluck of the string to create richness, depth and complexity in the instruments like Sitar, Tanpura etc. Harmonics also referred to as overtones, are resonant frequencies which are arranged in a Universal mathematical relationship called the harmonic series. This relationship is universal whether the sound comes from Sitar, or flute, or it is the human voice itself. Harmonics are generated from a fundamental frequency or what we call pitch. To understand the relationship between fundamental frequency and harmonics, let's understand what the fundamental frequency is.

Fundamental frequency and Harmonics- The fundamental frequency, say of Tanpura string, is the vibration that occurs when the whole of an instrument resonates. The fundamental frequency of a Tanpura string is produced when an entire string oscillates up and down. The frequency of this particular vibration is the dominant pitch. But when the string is plucked it does not vibrate only at one place. It also vibrates in halves, thirds and fourths etc. all at once. These resultant vibrations produce the frequencies that are termed as harmonics. If the fundamental frequency is 200Hz: meaning that it vibrates 200 times per second, then the second harmonic we found at 400 Hz: twice the fundamental. The third harmonic 600 will be three times the fundamental. The fourth harmonic 800 will be four times the fundamental etc.

Our minds and ears do not perceive the harmonics individually; rather the strength and quantity of the harmonics of fundamental frequency comes across as timbre or tone colour. It is what makes a sound Shehenai brassy and Dagga or Baya go thump. Harmonic series is basis of Saptak or Octave where pitches appear in a predictable harmonic frequency. If our fundamental frequency is C4 (say sa), then second harmonic will appear at octave high C5 (sa'). The following harmonic introduces a new note, G (Pa').The fourth harmonic produces another C (Sa"). The fifth harmonic is an E (Ga"). If we continue up to the eighth harmonic and we have C (sa), D (re), E(Ga), G(Pa), A (dha). These are the notes of major pentatonic scale, one of the most foundational and widely used scales all over the world. If we keep going up through the notes of the harmonic series, we encounter all 12 notes of the scale and many notes that are not found in our system at all.

The harmonic series not only explains the nature of vibration in pitched instruments, it also a governing phenomenon of the structure and composition of the music itself. A pure sound wave, or a sine wave, devoid of harmonics would neither make music audible or tangible. This enables us to

distinguish the voice of one person from another or timbre of one instrument from another. Since harmonic series is universal and natural phenomenon, humans are enticed to it since the beginning of musical expression itself. It is so functional that our musical perceptions and consequently creations are accustomed to this ratio.

Harmonics and Consonance-The harmonic series is the reason why certain notes sound good together, i.e. consonance.[1]The sounds that sound pleasant together were organized and then termed as Gram / scale/octave/Saptak.It was not like someone in the past decided the notes on a scale that they like and then we agreed to it and now use it out of habit. It is that the universal law of Physics i.e. Harmonic Series decides the relation of these notes and consequently the notes in a saptak. Thus, the basis of Octave / Saptak is consonance. Indian Musicologists have proposed the theory of Shruti to expound the principle of consonance and its role in Saptak formation.[2] The consonance being a natural phenomenon has always existed from the beginning of human musical expression. A sound produced by any resonating body vibrating at a consistent frequency is called pitch. This pitch will also include harmonics that will include the integer multiple that of base frequencies. Since they are in a particular relation to fundamental frequency as per the harmonic series, they sound more agreeable, pleasant which is known as consonance. As mentioned before consonance in harmonic series is universal and natural phenomenon and hence humans are enticed to it since the beginning of musical expression itself. This pleasantness is inherent quality of consonance and thus consonance adds an aesthetic value in Music. It is the degree of ability to perceive and reproduce the consonance decides the tunefulness of an artist be it singer or instrumentalist. The principle of consonance in tunefulness is the key to expression or Ras nirmitee in Music. This is the very reason why consonance was termed as 'Bhav' in Indian Music e.g. Shadj-Pachambhav and so on.

Consonance is the reason why tuneful artists sometimes sound off tune in tempered scale tuning. It is the reason why some scales or modes are more popular in some cultures than others. It is the very reason behind the following structural principal of Raga Sangeet e.g. Raga must employ full range of octave and so must cover both the tetrachords, it must not take both the sharps and flats of the same note consecutively.[3]The distance between Vadi and Samvadi must be of at least 9 shrutis etc. One can clearly see the underlying principle of Consonance in all the above structural principles of Raga formation.

Harmonics in human voice- In human voice, the musical sound source is the vibration of the vocal folds (vocal cords). When the vocal folds come together and air begins to pass through them. The vocal folds then vibrate very rapidly, which chops the exiting air into little puffs. This in turn creates a buzzing sound.[4] The buzzing sound is a complex tone made up of multiple frequencies, which we call harmonics. The lowermost harmonic of the sound produced at any given instance is also called the fundamental frequency. And it is also called the first harmonic. It being the loudest one, it is perceive as pitch. The harmonic series plays an essential role in singing and the resonance of singing. Variations in the strength of specific harmonics in the harmonic series are the reason why no two voices sound alike, even if they are singing the same pitches."[5]Thus the harmonics are basically the frequencies that are formed at vocal folds.

Harmonics, consonance& resonance in vocal music- Before exploring the relationship between harmonics, consonance & resonance in human voice, first briefly discuss what resonance is. Resonance is the sound produced in an object by sound of a similar frequency from another object. As a result, the sound produced by original object is intensified and enriched. In human voice, when the harmonics produced at vocal folds (vocal cord) induce the similar frequencies in the other parts or cavities of body, the voice is resonated. Thus, it is not merely that the vocal folds (cords) that are forming frequencies. The vocal tract too resonates and forms frequencies. When the harmonics of any given fundamental frequency produced at vocal tract are in close proximity to the resonant frequencies of the vocal tract, the sound levels of those harmonics are boosted, making the overall sound levels louder. This is resonance in voice.

The vocal tract has a unique structure unlike a simple straight pipe. The Vocal tract extends from the top of the vocal folds in the larynx to the edge of the lips or the nasal pores open at the nostrils. It is

not of uniform shape or size and it is highly manoeuvrable. It can be manoeuvred by adjusting the positions and shapes and actions of our articulators. The tongue, the jaw, the mouth or lips, the soft palate, the pharynx, and the larynx are the articulators. Moreover, our vocal tract has a bend, and a side branch where the nasal port open and has nooks and cavities. Some of these cavities are resonators in and of themselves. They are capable of resonating at their own frequencies. So this means that our vocal tract is capable of resonating at multiple frequencies which are called formants. The formants occur naturally in the oral cavity and pharynx and interact with the harmonic series of the fundamental frequency being sung."[6]

Thus, vocal resonance is the result of the interactions between voice source, the vibrator, harmonics and the vocal tract formants, the tube resonances."[7] Essentially, there is an interaction between the source and the tube that the source then must travel through. In this case, the vocal tract can either benefit or enhance the source harmonic or equally, it can detract from the resonance of the source harmonic. And therefore, the singers emphasize on vocal tract shapes such as tongue placement and pharyngeal space to develop the resonance in voice.

The interaction between vocal tract formants and source harmonics at vocal fold decide the tone of the vowel. While articulating EE vowel, for example, jaw drops a little, tongue tip is down and forward; while the top front of the tongue arches towards the roof of the mouth. The corners of the lips pull out. Additionally, since the upper and lower rows of teeth are nearly touching each other, there is a little space in the oral cavity for resonance. At the same time, the high and forward tongue allows ample space in the pharynx for resonance. The larger space in larynx aids the resonance of lower frequency as well. Therefore, both the low pitched and high-pitched notes resonate better on EE vowel. Each of the vowels has unique tongue, jaw and lips position and hence it resonates vocal tract and harmonics at source vocal folds uniquely. This helps listener to distinguish between vowels with their aural characteristics that are formed with the unique vocal tract and articulator's settings foreach vowel.

Musical compositions or performances comprise of variations in pitch i.e. fundamental frequencies. Every time the pitch goes up or down, the harmonics (the rest of the harmonics in the series) move up or down with it. So, this means that singer needs to continually readjust his/her resonator tracts in order to match those harmonic frequencies and give the voices that powerful acoustic boost i.e. resonance. Thus, for resonant vowel production, singers need to make subtle adjustments in vocal tracts / resonator tracts. Here the singer's acquaintance with voice culture, his experience, awareness and experimentations play significant role.

Conclusion: The principle of consonance is a key to expression in Music or Ras nirmitee. This is the very reason why consonance was termed as 'Bhav' in Indian Music. The principle working behind the consonance is natural or physical law of harmonic series. The consonance in harmonic series is universal and natural phenomenon and hence humans are enticed to it since the beginning of musical expression itself. This pleasantness is inherent quality of consonance and hence consonance adds an aesthetic value in Music. It is the degree of ability to perceive and reproduce the consonance decides the tunefulness of an artist be it singer or instrumentalist which plays important role in Ras Nirmitee. The harmonics of consonant pitches produced at vocal folds are further resonated in vocal tract. By sustaining the tone and very subtly moving things around, making small adjustments in articulators and being aware about what ultimately produces the best sound, results in resonant human voice.

Refrences :

1. Lahdelma Imre, and Tuomas Eerola. (2020). Scientific Reports 10 (open access online journal), no. 8693, Cultural Familiarity and Musical Expertise Impact the Pleasantness of Consonance/Dissonance but Not Its Perceived Tension, pp 1
2. Ranade, G.H. (1951). *Hindustani Music: An outline of Physics and Aesthetics*. Second Edition. Mumbai: Popular Publisher. pp 36-39.

3. Ibid, pp 104
4. Baken, R.J. (1998). "*An overview of laryngeal function for voice production*." In R.T. Saathoff (Ed.): Vocal health and pedagogy. (San Diego, CA: Singular Publishing Group Inc). pp. 27-47
5. Hoch, Matthew (2014). *A Dictionary for Modern Singer*. Washington DC, USA: Rowman & Littlefield Publishers. Illustrated edition. pp78
6. Ibid, pg 68)
7. Bozeman, Kenneth. (2013). *Practical Vocal Acoustics*: Pedagogic Applications for Teachers and Singers. Sheffield, MA, US: Pendragon Press. pp 20

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

RAGA THEORY IN INDIAN MUSIC

-Dr. Santosh Kumar Pathak
Associate Professor
Banasthali Vidyapith
Banasthali, Rajasthan

Abstract-- *In Indian Music, one of the most important and centralized concepts is Raga. In both Hindustani and Carnatic music Raga is regarded as the prominent feature used as a medium expression. Our ancient treatises have led us a lot of information about the Raga. From the similar sources we also learn that Raga has been associated with time which is regarded as its traditional norm.*

In this paper on Raga Theory in Indian Music attempt has been made to analyze the importance and significance of the relation between raga and time. It throws light on this relation by giving very convincing examples of the human behavior at different time and occasions. We see different kind of behavior of the same human being in a particular situation at different times. Thus, emphasizing the impact of time on human behavior, here is an attempt to analyze importance of time in raga theory.

Key words: *- Swara, Raga, Tala, Hindustani music, Carnatic music*

As is well known, Indian music is developed in conjunction with natural notes adding new ones on the basis of consonants, which has led to the development of the Raga and Tala system. Music all over the world has its own notes and combinations as well as a combination of rhythm and rhythm that rarely detects the accuracy of songs based on Raga and Tala. Raga is Jati's latest name as K. Vasudeo Shastri states in his book, Sangeet Shastra; the development of Jati-s was the result of ancient Sam-Gana, which according to Naaradiya Shiksha has a thousand types of singing.

Indian scholars plunged deep into the ocean of music to come up with rare pearls of cultivated sound. To understand Raga, one has to be acquainted with all the constituents that accord it a living personality. It would be a superficial attempt to define a Raga by its ascension and descension; it is the traditional movement of small phrases that gives a clue to its identity. In using a note, one should know the value of stopping at or passing through the note. I am certain that the reader would be acquainted with all other essentials and therefore I shall move on to the relation of Raga with Time. Even for the traditional performer, it has been a complicated issue. The musicians of the Hindustani music system are rigidly trained to observe the time of the singing of a Raga. It has been communicated to me by several of my Carnatic musician and musicologist friends that this is not a mere traditional belief but, in some Raga, it is an observable fact, and this should be observed in the Carnatic system also. On the other hand, several Hindustani and Carnatic artists and musicologists even today doubt the existence of the relationship between time and Raga.

Before I continue with my commitment, I would like to put some ideas in order to consider your empathy.

Have you ever noticed the change in human behaviour from dawn to dusk, from summer to winter, and rains to autumn? Sometimes the effect of time on the individual is so deep that the same person, who acts as a serious, peaceful, tolerant individual at a given moment of the day, becomes angry, annoyed, and irritant at another. Sometimes he acts dissociated while at other times he shows

genuine interest in every bit of his surroundings. Several reasons might betree01.jpg (4895 bytes) assigned for this change depending on particular circumstances, but on a holistic level, the effect of natural changes cannot be denied.

Have you ever observed your nature minutely? How and why do you like soft sound, soft light, and soft color in the mornings and late night at while you do not mind the bright colour and loud noises during the daytime? How at some given instant you get annoyed with the shouts and laughter of children playing in the street, while at other moments you feel like joining them in their fun and making noise yourself? Why do you like to walk slow and talk little at one time and do just the opposite at another?

Have you tried to feel the effect of a single musical note and then several soft and comparatively harsh combinations of notes?

If you have gone through these experiences, have the habit of observing the effects derived from nature – from sound, light colour – I am sure you will agree at least on this point that a particular note or a certain combination of notes creates a kind of effect on our mind which is best suited at a particular time of the day to the outside nature as well as to our nature than at any other time. The Indian notes can please and entertain everybody and are called Swara-s. Swatah ranjayati iti swaraah. However, it would be a more fit and refined study if we can also find which Swara would produce the most expected effect and at what time and under which conditions. I have purposefully added the word condition because manipulation of conditions may change the effect of time. Hence to study the effects of a particular note at a certain time will also require the natural condition of time. It comes as a pleasant surprise to realize that the effect of notes was experienced by musicians even in the Vedic times. Thus is that the singing of notes and pitch and place differ in Sama-gan from morning to noon to evening. After due consideration, the use of a specific Jati for a particular situation in the drama was approved. Music is often defined as the language of emotions. If this is treated as axiomatic then the relation between musical notes and emotion is established. As mentioned earlier, the nature and intensity of emotions undergo a continuous change from dawn to dusk. It is thus by the principle of consonance to establish all arts resting on human feelings, in direct relation to emotions. Dr. Deva of Central Sangeet Natak Academy is working to establish the Raga-time relationship by examining the effects on musically untrained ears and I do not doubt that the results obtained by him are encouraging.

I have considered this aspect of music more naturally and uncovered that there are certain sets of Raga-s that observably reflect the feel and time of day. For example, Jogia is played at the break of dawn and then comes to Bhairav, Kalinga, and Bhairavi. With the young sun gradually maturing, the sets of Asavari, Jaunpuri, Gandhari, Deogandhar, etc. follow, displaying the strength of notes by changing Komal Rishabh into Shuddha Rishabh. By noon, the softness of Komal Nishad and Komal Dhaivat has also been driven away; the notes become plain (Shuddha) in the group of Sarang. With the arrival of evening, sharp (Teevra) Madhyam is introduced which gradually attains prominence in Raga-s like Yaman, Shree, Marwa, Purvi, etc. Komal Gandhar brings joy, happiness, and lively feeling until and unless it is manipulated from a different angle to produce the feeling of pathos. After a full day's labor, the later evening is a time for revelry and rejoicing. This mood is sincerely created by the group of Kafi, Bageshri, Sindura, etc.

It might be stating an obvious fact but to get the correct feeling and effect thereon of a Raga, one has to listen with taste and tradition of musical expression through the ear. This taste is not to be confused with taste and expression produced and felt on my tongue, eye, nose, and skin.

There are some other groups of Raga-s, the reasons for the placement of which is a particular time slot I am not in a position to substantiate. For example, Bilawal is a group of morning Raga-s rich in Shuddha notes while the group of Malkauns and Kanhara with Komal Dhaivat are placed between nine and eleven in the evening. A reason that comes to mind is that man holds both sympathetic and antagonistic positions with nature. I have earlier admitted that manipulation of

conditions may change the effect of time and at times it may be the requirement to dissociate oneself to regain and assert one's individuality.

During the medieval period in India under the patronage of Muslim rulers, musicians created certain new Raga-s and applied their logic in deciding their time relationships. To explain the Mishra or mixed Raga-s tree02.jpg (9539 bytes) I take the example of Raga Bahar to show how it has been mixed with other Raga-s, morning, evening, or some other time. Bahar being a seasonal Raga can be sung at almost any time during its season but traditionally it is sung between nine and eleven in the evening. Mixed with a morning Raga like Bhairav or Hindol it can be sung in the mornings as Bhairo Bahar or Hindol Bahar; mixed with evening Raga-s it can be sung then, like Basant Bahar and Bageshri Bahar. There are about seven ways of mixing two or more Raga-s but for fixing time the principle above has been largely accepted.

Pandit Bhatkhande has dealt with the principle of fixing the time of a Raga. Looking to the present-day needs of musicians and scholars alike, I would suggest that expert musicians and musicologists of our country should meet for reassessing the reasons and logic behind the Time-Raga relationship and also re-examine the time already prescribed to Raga-s. If it is felt necessary, to suit the natural relations between Raga and the emotional feeling of modern man, a new revised timetable of Raga should be created.

Bibliography-

1. Joshi, Umesh. (1978). *History of Indian Music.* Agra: Mansarovar Publications Foundation.
2. Thakur, Omkar Nath. (1955). *Sangeetanjali Part–1*. Varanasi: Sangeet Martand, Sangeet Mahar, Sangeet Samrat, Banaras Hindu University.
3. Mishra, Lal Mani. (2002). *Bhaaratiy sangeet vadya.* New Delhi: Bharatiya gyanpith .
4. Shankar, Ravi. (1968). *My Music My Life.* New Delhi: Vikas Publication
5. Basu, Pushpa (2015). *String Compositions of Twentieth Century*. Varanasi: Ratna publication
6. Mishra, Lalmani (1979). *Tantri vadya.* Kanpur: Ratna Publication.

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

AESTHETIC CONCEPT OF CONSONANCE IN HINDI FILM SONG

-Dr. Mrudula Dadhe Joshi
Assistant Professor
Department Of Music
Mumbai University

Abstract- *Hindi film song has its specific musical form which has evolved through the years. Right from the Golden Era of Music, the Hindi Film Song has undergone may changes. The basic urge to communicate, to interact and to grow simultaneously is seen in every artistic expression which has human element involved. Music consists of a very important and significant factor called consonance, without which the music would hardly exist. Film song is also not exception. In film song it is interesting to know how the element of consonance is applied creatively and how it enhances the effectiveness of the same.*

Key words: *Song Aesthetics, consonance in compositions, Hindi film song, song structure, sign line, cross line, stanza linking consonance, lyrical consonance, compositional consonance, instrumental consonance, vocal consonance*

Introduction- Hindi film song form has its roots in past. A 1935 Film ;*DhoopChhanv* had India's first playback song. ,*Mai khush hona chahu ,(* sung by K. C Dey ,Harimati, Parul Ghosh and Suprova Sarkar.) Music was composed by R C Boral. The form is evolving continuously since then. Hindi film song has particular structural existence. The form is accepted and appreciated by large number of audiences. There are many reasons why this form is so popular and inseparable part of socio-cultural life of the Indian population. Every Indian has an emotional attachment and personal associations with Hindi Film Songs. Consonance in compositions is one of the reasons due to which this form is so successful, and long lasting.

Consonance in Hindi film songs- In classical music ,*Shadja Pancham Bhav Vadi Samvadi,Sam – Kaal* concepts are based on consonance. In film music, consonance comes in a different form. Basically, film music is a music of mass. It is supposed to be easy to understand, at the same time it demands for loyalty to the story. Music director (most of the times) composes the lyrics in hand considering the poetic meaning of the text and the situation on the screen. He has to knit the song with the help of different musical phrases. Thoughtful sequence of phrases carry forward the musical thought. In such manner the consonance is established on lyrical and musical ground. Instrumental arrangement also plays important role in overall consonance created within the song. Its like a design drawn on a fabric, in which there needs to be some relation between the motifs, which finally turns into a theme. Similarly mere alignment of the musical phrases doesn't lead to a 'composition', the sequence and consonance matter a lot. Individual aesthetic presence of a phrase and its relation to the previous and next one creates a desired tone of particular composition. Consonance in Hindi Film Songs can be found in its structural elements. To know this aspect, first we will have to study the structure of a Hindi Film Song.

Structure Of 'Hindi Film Song - Every artistic expression needs a structure.

Human mind, particularly Indian psyche needs to experience stable, compact and secured listening experience. The *Bandish* form gives this security. It is accepted and liked for many years. It was in *Dhrupad* and we have it in *Khayal* too. There has to be a frame which will give specific contours within which the creative phrases are woven. The articulation is achieved and the thought is expressed within this territory.

Hindi film song has a typical song structure which is followed for years together with some alterations and experimentation.

Typical Structure Hindi Film Song

Introduction piece – instrumental piece in the beginning
Refrain -Sign line- First line of the song
Cross line- Second line of the song
Music 1- First interlude
Stanza 1 First stanza (*Antara)*
Sign line -Repeating the sign again
Music 2 - Second Interlude
Stanza 2 -Second stanza (*Antara)*
Coda – A concluding instrumental piece

We can see that there is a frame in which song is developed. There has to be a connection, interaction and most importantly 'Consonance' within the various elements of a song. Interestingly it is found that there are many ways to achieve a consonance in song structure. Let us discuss with the help of examples.

Introduction Piece and Consonance- Introduction piece is an instrumental opening of the song. However, in some songs vocal *Alap* is also used as introduction of the song. Introduction piece, largely known as *intro piece* creates the background for the song. It announces the tone, direction and makes way for the particular emotional content ahead. One can make out that song is of serious, romantic,sad,comedy mood ,merely by listening to the introduction piece. For example.

Example 1 Introduction piece of Song *Aa ja sanam madhur chandani me hum (Film: Chori Chori,* Hasrat Jaipuri ,Shankar Jaikishan , Lata Mangeshkar, Manna Dey)

The intro piece is designed and played on accordion, the phrases, and the style of playing creates romantic atmosphere.

Example 2 *Alaap* in the song *Aaj phir jeene ki tamanna hai* (Guide, Shailendra ,S D Burman, Lata Mangeshkar) .The vocal alaap before the song is composed and sung in such a manner that it reflects the rebellion mood of a character.

Refrain (Sign Line - First line of the song) and consonance- The first line of the song is called as Sign Line in conversational language. It is also called '*Mukhda' (*literary meaning: 'The Face'*).* As the name suggests it is the first part of any composition which comes on forefront. Listener first listens to this portion, that's why many composers struggle hard to reach attractive *Mukhda* to catch the attention of a listener. It is also believed that if a composer creates attractive *Mukhda, half* work is done. Mood of the song has an impact over the phrasing of *Mukhda* to a large extent. Broadly speaking, the low feeling, despair, pathos is expressed through the lower key descending phrases. (With some exceptions) for example

Mujhko is raat ki tanhaai me awaaj na do - Dil bhi tera hum bhi tere -Shamim Jaipuri,Kalyanji Anandji,Mukesh

Consonance regarding the sign line occurs in two ways.

A. Consonance between Introduction piece and sign line - This refers to the previous aspect. In some cases, the introductory *Alaap* is composed in view to open the song. Such Alaap creates the ground for forthcoming song. This part can be a vocal liberal (free from rhythm)

B. Consonance between sign line and cross line (second line of the *Mukhda)*

There is a consonance between sign and cross lines in terms of text and tune. There are two types of cross line.Lets discuss it with the help of examples .

Type a: It repeats the tune of sign line though the text is different.

Tu pyar kare ya thukraaye hum to haoi tere deevano me

Chahe tu hame apna na bana lekin na samajh begaano me

In this song there is same tune for both the lines however the poetry is different. There is poetic consonance between these two lines. The intensity of emotions is increased. in first line it is accepted that even if you reject me I will continue to be loving you. This thought is further taken forward in second line, which says that 'no offence if you don't accept me ,please do not consider me as a stranger.' So in this way we can observe the consonance in two lines of type a cross line.

Type b: It has different tune ,the text is also different. .

Example - *Yu hasaraton ke daag muhabbat me dho liye*

Khud dil se dil ki baat kahi aur ro liye

In this ghazal, the second line has different composition and it establishes the consonance in a particular way. The intensity of grief can be sensed through the poetry as well as the ascending notes going from lower to higher. *Khud dil se dil ki baat* on low notes and *aur ro liye* going on highest notes.

Interludes and consonance- Interludes have a relation with the content expressed in the lyrics. The interludes need to have link which will lead to stanza with a musical logic. This is a clear example of consonance. Sometimes the interlude consists of chorus instead of instruments .in such cases the chorus play important role in establishing consonance between the interlude and stanza.

Example 1: Instrumental piece leading to the stanza

Lag ja gale (Madan Mohan) : Mandolin followed by strings

Example 2: chorus leading to stanza

*Jago mohan pyare (*Salil Choudhary)

Instrumental fillers and consonance- Song arrangement is structured in a particular way. However, in view of some ornamentation small instrumental fillers are included to enhance the poetic content as well as the musical enrichment.

Example :*Jane kya toone kahi*
Julf shaane pe mudi
ek Khushboo si udi --musical filler leading to
" khul gaye raaj kain "
This flute filler provides the gap and background for a revealing love. This filler ends on. *komal dhaivat,* which is a perfect linking note leading to next line.

Stanza composition and consonance- Stanza formation is extremely important procedure in composing activity. Stanza, being a part of song, has an individual existence too. It is observed that like a *bandish*, if the refrain *(Dhruvpad)* is resting on *Shadj*, the *Antara* (stanza) is little higher, either revolving around *Pancham*.,or upper *Shadja.* We can experience *Shadja Pancham Bhaav*. Many compositions start from *Gandhar a*nd in *antara* , the composition develops around *Pancham*. In Alla tero naam, a very popular song based on Raag Gaud Sarang, by Jaidev ji, refrain notes are *sa ga re ma ga* ,and in *Antara* we get same structure , by keeping *Madhyam* as *Sa.* (*Ma Nii Dha Sa Ni)*

Consonance can be seen within the stanza too.

There is a musical logic within the stanza. Such logic enhances the beauty of the song and creates a aesthetical relief.

Example: *Is mod se jaate hain (Aandhi, R D Burman, Gulzar, Lata Mangeshkar Kishore Kumar)*

Refrain: On *Pancham*

Stanza first line : *Andhi ki tarah udkar* on *Taar Shadja* and *Taar Gandhar Sharmaati hui koi* on *Madhya Pancham* ,and *Gandhar,*

In reshmi ..hai lands on *Shadja.*

In this way, the smooth, logical development of stanza leads to a musical relief.

Linking the stanza to *Mukhda* (Refrain)- Composition is a structure, where the aesthetical balance plays an important role. The musical line of stanza joining to the refrain is a bridge which connects the stanza to refrain. let's see how the consonance is seen in this part.

Tim tim taaron ke deep jale (Vasant Desai)

Linking line: *Chand kiranonki dali pe hai jhoomta Chandni le rahi dekho angdaaiyan*

This musical sentence descends from higher notes to lower notes in such a beautiful way that it easily brings out the poetic meaning.

Consonance between the song and Conclusive Piece- Some songs conclude with the instrumental piece. this portion helps to give a final tone to the entire building of a song. Here the consonance can be observed between the song content, (refrain and stanzas) and a conclusive instrumental piece.

Example: Concluding piece of *Hoto me aisi baat* (*Jewel Thief,S D Burman)*

This piece expresses the turbulence going on the screen and takes the song to its climax.

Conclusion: In this way the consonance can be observed in Hindi Film Songs. it reflects in its introduction pieces, Starting *Alap*s, Refrain, interludes, within the stanza, linking sentences from stanza to refrain and finally in conclusive instrumental pieces. This consonance is helpful in building a musically logical structure of a song in aesthetical way.

Bibliography:

1. राग, पंकज (2006). *धुनों की यात्रा*. नई दिल्ली : राजकमल प्रकाशन
2. Ranade, Ashok.(2006). *Hindi Film song Music Beyond the Boundaries*. New Delhi: Bibliophile South Asia
3. Bahulikar Shubhangi. (2012). *The Aesthetics of Bandish.* Pune: Diamond Publications
4. गर्ग, मुकेश.(2002) *सौन्दर्य दृष्टि का दार्शनिक आधार.* नई दिल्ली: कनिष्क पब्लिशर्स.

5. Joshi, Dr Mrudula.(2006).Contribution Of Composers in Experiments in Hindi Film Songs. (1950-1990) Mumbai: SNDT University
6. जोशी, मृदुला दाढे. (2018) *रहे ना रहे हम* – पुणे: रोहन प्रकाशन.

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

संवादात्मक प्रक्रिया में वाद्यों की उपयोगिता

-डॉ.अतिंद्र सरवडीकर
सहायक प्राध्यापक
संगीत विभाग, मुंबई विश्वविद्यालय मुंबई

सारांश- *गायन की भाँति वादन के भी संगीतात्मक मूल आधार स्वर व लय है, जो नाद एवं गति के परिष्कृत रूप है। वाद्यों के महत्व का अत्यन्त ही विशिष्ट पक्ष है उनके माध्यम से किए जाने वाले सांगीतिक अनुसंधान । ये अनुसंधान वाद्यों से अब तक परंपरावादी अथवा वैज्ञानिक रूप से स्वरों की उत्पत्ति, स्वरस्थान, स्वर अंतरालों, ग्राम, मूर्च्छना , जाती सम्बन्धित परीक्षणों का माध्यम भिन्न-भिन्न वाद्य ही रहे हैं । दैनिक जीवन और युद्ध के समय सांगीतिक वाद्य के प्रयोग का प्रचलन पौराणिक काल में उन्नत अवस्था में रहा है। अनेक मंगल प्रसंगोपर विशिष्ट वाद्य आज भी बजाये जाते है। वाद्यों का प्रयोग युद्ध के समय सैनिकों के साथ संवाद बनाए रखने हैतु किया जाता था। इन वादों में पटह, मृदंगम, कोन्च और घण्टा आदि आते हैं जो सैनिकों का उत्साहवर्धन का कार्य करते थे। कुल मिलाकर सांगीतिक तथा मनुष्य जीवन से संवादात्मक प्रक्रिया में वाद्योंका अनन्यसाधारण योगदान है ऐसा अनुभव होता है। इस आलेख में इसी विषय पर विचार प्रस्तुत किये है।*

विशिष्ट शब्द: *तत, वितत, अवनद्ध, घन, सुषिर, तरंग*

वाद्य शब्द 'वद' धातु से बना है जिसको अर्थ है-जिसे बुलवाया जा सके । मानक हिंदी कोश, हिन्दी शब्द सागर, भाषा शब्द कोश सब में वादय' का अर्थ बाजा दिया गया है।'[1] परन्तु 'ज्ञान शब्द कोश' में वाद्य' का अर्थ बाजा के अतिरिक्त 'कथन' और "भाषण' भी दिया गया है। '[2] प्राचीन संस्कृत साहित्य में वाद्य' के पर्याय मिलते हैं-वादित्र, आतोध। संगीतात्मक ध्वनि तथा गति को प्रकट करने के उपकरण को 'वाद्य' कहा जाता है।'[3] आध्यात्मिक परिपेश्य में श्रीकृष्ण का वंशी से, देवी सरस्वती का वीणा से, भगवान शिव का डमरू से जो सम्बन्ध है वह स्वयंमेव वाद्य को प्रकाशित करता है। 'वादन' संगीत का वह पक्ष है जो पूर्णतः आन्तरिक नहीं है, वरन् बाहय उपकरणों की अपेक्षा रखता है।'[4] इस दृष्टि से संगीत में प्रयुक्त उपकरणों को दो वर्गों में विभक्त किया जा सकता है एक बाहय और दूसरा अभ्यन्तर । बाहय उपकरण के रूप में 'वाद्य संगीत और अभ्यन्तर के रूप में कण्ठ संगीत को लिया जा सकता है। महान् विद्वानों में, भरतमुनि ने भी कण्ठ-ध्वनि को वादों के चतुर्विक वर्गीकरण के अन्तर्गत रखकर पंच महाध्वनियों का वर्णन किया है।'[5] इन पांचों ध्वनियों की उत्पत्ति के सम्बन्ध में नारदीय शिक्षा में कहा गया है-

"एक ईश्वर निर्मित नैसर्गिकम् अन्यतुर्विद मनुष्य निर्मित चेति पंच प्रकारा महावाद्यानाम": [*6] (नारदीय शिक्षा, प्र. संगीत चूडामणि, बडौदा): दूवारा हुआ है। गायन की भाँति वादन के भी संगीतात्मक मूल आधार स्वर व लय की नाद एवं गति के परिष्कृत रूप है।

. जाति का न आदि है न अन्त। आकाश का गुण शब्द है और वायु, जल, अग्नि तथा पृथ्वी का रूप धारणकर पंच तत्व से ही समस्त सृष्टि क्रियाशील ही है। '[6]

अतः यह सृष्टि नाद व गति का रूप अलग है और नाद व गति के रूप ही संगीत को अस्तित्व प्रदान करते हैं, जो जगत को मोहित कर देने की क्षमता रखता है। उपरोक्त वर्णित पाँच जिन चार ध्वनियों को मानव निर्मित माना गया है उनके प्रयोगात्मक रूप के आधार पर संगीत के उपकरण तीन प्रकार के माने गए हैं-

1 - मूल ढांचा
2 - कम्पित पदार्थ
3 - प्रेरक पदार्थ वाद्य के निर्माण के लिए प्रकृति प्रदत्त वस्तुएँ जैसे मिट्टी,बॉस, पीतल, लोहा, चाँदी आदि का प्रयोग कालक्रम के विकास के अनुरूप परिवर्तित होता रहा है है। घन वाद्य में झुनझुना, घूँघरू आदि को छोड़कर अन्य घन वाद्य ठोस होते हैं, जिन्हें परस्पर एक दूसरे से

टकराकर ध्वनि उत्पन्न की जाती है । कम्पित पदार्थ से अभिप्राय विशिष्ट ढाँचे से स्वरोत्पत्ति के लिए लगाई गई वस्तु है है जैसे तानपूरे या सितार में तार तथा तबला या ढोलक आदि में चमड़ा । सुषिर वाद्य में कम्पित पदार्थ का प्रयोग अलग से नहीं किया जाता । कालक्रमानुसार इन कम्पित पदार्थों के निर्माण में क्रमिक अन्तर परिलक्षित होता है। उदाहरणस्वरूप वैदिक युग में दुर्वा या मूंज के तारों का प्रयोग किया जाता था, उसके पश्चात् चमड़े या ताँत की तारों का प्रयोग किया जाने लगा । तत्पश्चात् धातुओं के तारों का प्रयोग प्रारम्भ हुआ ।[7]

हम प्रेरक पदार्थ से अभिप्रायः उस वस्तु विशेष से है जिसके दूवारा वाद्य को बजाया जाता है। उदाहरणस्वरूप सितार के लिए मिज़राब, सारंगी या दिलरूबा आदि के लिए गज, नगाड़े के लिए शंकू आदि। वाद्य ध्वनि उत्पनन करने के लिए दो प्रकार के प्रेरक पदार्थों का प्रयोग किया गया। एक वे जिनके दूवारा आघात शक्ति एक सी प्रदान की जा सकती है और दूसरी वे जिनमें यह आघात शक्ति खण्डित होकर चलती है। उदाहरणस्वरूप गज़ के द्वारा वायलिन, वायु के वेग से हारमोनियम जैसे वादयों में अखण्डित रूप से कार्यरत रहती है जबकि सरोद तथा वीणादि वां में यह शक्ति निरंतर ख़ण्डित रहकर ही क्रियाशील रहती है । प्रेरक पदार्थ में प्रयुक्त धातु या प्लास्टिक डा आदि के प्रयोग से नाद की जाति में अन्तर पड़ जाता है। अतः नात की ध्वन्यात्कता के आकर्षण की दृष्टि से प्रेरक पदार्थ का तथा कम्पित पदार्थ ! चयन नितान्त आवश्यक है। वाद्य का निर्माण कौशल कौशल उनके दारा अभिव्यक्त अभिव्यंजना की उत्कृष्टता अधिक महत्वपूर्ण भूमिका निभाता है कोमा क्योंकि संगीत के द्वारा उत्कृष्ट अभिव्यंजना का जितना विस्तार वाद्य संगीत में है में है उतना गायन एवं नृत्य में नहीं । क्योंकि गान में काव्य का प्रयोग उसे सार्वभौमिक तो बना देता है, परन्तु अपने प्रथम चरण में शब्दों की दक्षता के कारण बौद्धिक रूप से प्रथमतः ग्राहम भी बना देता है तत्पश्चात् उस काव्य में निहित भाव सूक्ष्म एवं परोक्ष बनकर संगीत के स्वर व लय की अजस धारा परप्रतिष्ठित होकर तरल पदार्थ के रूप में ग्राहम बनते हैं ।

वाद्य संगीत में तात्विक रूप से भावात्मक प्रवाह स्वर व लय के ध्वनित होते ही प्रारम्भ हो जाता है। यद्यपि यह प्रारम्भिक अवस्था कुछ अनिश्चितता लिए होती है, परन्तु फिर भी स्वर के विभिन्न सन्निवेश भिन्न-भिन्न अर्थों में भावों को भिन्न-भिन्न रूप सहृदय के लिए सूक्ष्मरूप से ग्राहम बना देते हैं। वाद्य संगीत में दूसरी महत्त्वपूर्ण वस्तु है उसका प्रयोग विस्तार । कण्ठ संगीत में अपनी संवादात्मकता एवं संवेगात्मकता के लिए यदि कण्ठ संगीत, काव्य को समायोजित रखता है तो नृत्य अभिनय व वाद्य को तथा प्रदर्शन की दृष्टि से किन्हीं अन्य कलाओं की भी वॉछनीयता रखता है । परन्तु वाद्य संगीत इस दृष्टिसे स्वतन्त्र हैं। प्राचीन विद्वानों ने यदि गायन, वादन, नृत्य में से गायन को उत्तम, वादन को मध्यम तथा नृत्य को अधम कहा था तो वह सम्भवतः उपकरणों की स्थूलता को ध्यान में रखते हुए तथा कण्ठ संगीत को प्राण वायु से सीधा सम्बन्ध होने आदि पक्षों की दृष्टि से अपना विशेष महत्त्व रखता था।'[8] परन्तु भावात्मक ग्राव्यता की दूटि से यदि विचार किया जाए तो सम्भवतः वादन का क्षेत्र अधिक स्वच्छन्द दिखाई पड़ता है। तात्विक रूप से यदि शास्त्रीय संगीत व सरल संगीत की परिक्षाषा पर विचार किया जाए तो स्पष्ट हो जाता है। जब शब्दों का महत्त्व घट जाता है तो वह शास्त्रीय तथा शब्दों का महत्त्व बढ़ जाता है। वह सुगम संगीत की ओर उन्मुख हो जाता है। यह क्रम ख्याल, ठुमरी, भजन और ग़ज़ल आदि में देखा जा सकता है। उपरोक्त गान शैलियों में शब्दों का प्रयोग होता है किन्तु उनकी प्रयोग मात्रा में अन्तर है ख्याल में जहाँ संगीत की प्रमुखता एवं काव्य की गौणता होती है परन्तु इसके साथ ही - ध्रुपद, धमार तथा उसके पूर्व प्रचलित प्रबन्ध आदि विधाएँ विवेचन के क्षेत्र में प्रविष्ट हो जाती है क्योंकि शास्त्रीय संगीत की उन विधाओं में विद्वानों दूवारा पद का एक महत्त्वपूर्ण स्थान निर्धारित किया गया है । एक प्रकार से इन विधाओं में जितना महत्त्व स्वर का रहा है उतना ही पद व ताल का। इसलिए स्वर की प्रयोगात्मकता की दृष्टि से स्वराश्रितगीतियों का तथा विशिष्ट गेय विधा में पद के रख-रखाव व विशिष्ट व्यवस्था को निर्देशित करने के लिए पदाश्रितगीतियों का निर्देश दिया गया।'[9] यहीं कारण है कि उपरोक्त विधाओं में कण्ठ संगीत के सम्पूर्ण चतुर्थ व कलात्मक कौशल को दशनि के लिए तथा कण्ठ संगीत में काव्य की प्रयोजनीयता की सम्भावना होने के कारण यदि स्वर व लय के आश्रय में विशिष्ट राग की प्रकृति, रस व भाव के अनुकूल काव्यात्मक संचार संगीत का एक अनिवार्य अंग बनकर उभरता था तो दूसरी ओर काव्य में भावों की सूक्ष्मता को स्वरात्मक व लयात्मक संचार करते हुए रसावस्था तक पहुँचाना संगीतज्ञ का लक्ष्य होता था। इस दृष्टि से काव्य व संगीत एक दूसरे का पूरक बन कर उभरते थे। परन्तु मध्यकाल में मुस्लिम आक्रान्ताओं के भारत में प्रविष्ट हो जाने से मुकाम पद्धति, कौल, कलवाना, तराना आदि के गायन में समाविष्ट हो जाने से तथा किन्हीं अन्य राजनैतिक व सामाजिक कारणों भाषा की अनभिज्ञता भारतीय शास्त्रीय संगीत में अध्ययन अध्यापक के अभाव बना खयाल शैली की लोकप्रियता के साथ ही शास्त्रीय संगीत में काव्य का महत्व कम होने लगा और सामान्यतः शास्त्रीय संगीत के स्वर व लय प्रवाह, स्वर लालित्य, कला चातुर्य आदि प्रबल होते चले गए जबकि काव्य का बाहुल्य सुगम संगीत पर आश्रित हो गया। वाद्य संगीत इस विवेचन के क्षेत्र में पर्दापण नहीं करता क्योंकि वाद्य में काव्य प्रयोग का कोई अवसर ही नहीं है। यद्यपि विशिष्ट आघातों एवं प्रेरक पदार्थों के प्रहार के माध्यम से कुछ निरर्थक बोलों की कल्पना करते हुए लयात्मक छंदों बध्धता के रूप में समन्वित कर वाद्य में विभिन्न वाद्यों के माध्यम से रसोद्दीपन उत्पन्न करने की क्षमता होती है तो सुषिर वादों व तन्त्री वाद्यों में सूक्ष्म स्वर सन्निवेश से रागअवस्था को प्राप्त करने में समर्थ होती है और इस प्रक्रिया मे अवनद्ध तथा घन वादों के समायोजन की विशिष्ट भूमिका रहती है, इस बात को नकारा नहीं जा सकता ।"[10] अग्रलिखित कथन वादयों के संवादात्मक प्रयोजनीयता के महत्त्व को इंगित करता

है। कण्ठ संगीत की जातियों के अनुकरण में अथवा राग, ताल नियमों के परिपालक-अपरिपालन के कारण बाव संगीत में यदपि "शास्त्रीय एवं "सरल संगीत" जैसे शब्दों का प्रयोग किया जाता है किन्तु संगीत के तत्वों की दृष्टि से उनमें न कोई कमी आती है और न ही मिलावट दिखती है। इसप्रकार संगीत में वाद्य की महत्ता सर्वाधिक हो जाती है ।" जिसप्रकार शरीर की मनोहारिता में वृद्धि के लिए अलंकार आदि धारण किए जाते हैं, कण्ठ की मुघुरता को विस्तार देने के लिए वादयों की सहायता ली जाती है।'[11] स्वरों के ज्ञान तथा सिद्धि का आधार भी वाद्य है। स्वर साधना करते समय श्रुति के लिए तानपूरे की व लय-ताल के साकार रूप हेतु ताल वाद्य की आवश्यकता वाद्यों के महत्त्व को गान क्रिया के सन्दर्भ में भी स्पष्ट करती है। किस भी विषय वस्तु के प्रतिपादन में अभिनव गुप्त ने वाद्य ही प्रामाण्य माना है, क्योंकि कण्ठ स्थिर नहीं है। कण्ठ पर कितना ही अधिकार क्यों न हो लेकिन उसमें ध्वनिक्रम निरपेक्ष । वाद्यों के समान उसका अभिघात व अनुरणन स्पष्ट नहीं है। वाद्य में श्रुति, कि का संवेदन कैसे हो सकता है, उसे सुना जा सकता है ।'[12] वाद्यों संवादात्मक क्षमता का अनुभव करके ही भरत ने नाटक में वाद्य का विधान माना और नाटक के रसभाव के अनुकूल ही उनका प्रयोग किया

"नास्ति किंचिदनायो ज्यमातो यं दशरूपके रसभाव (वे) प्रयोग तु ज्ञात्वा योज्यं विधानतः ।"[13] केवल नाटक में या स्वतन्त्र संगीतात्मक प्रस्तुति के रूप में ही नहीं जीवन के महत्वपूर्ण संस्कारों एवं उत्सवों आदि के अवसर पर भी भरत ने वाद्य वादन के महत्त्व को प्रतिपादित किया इसी दृष्टि से दृष्टि से जीवन के किसी भी शुम्भकार्य के अवसर पर वाद्यवादन महत्त्व बहुत अधिक माना गया हैं। वाद्यों का एक महत्त्वपूर्ण पक्ष उनकी प्रतीकात्मकता है परम्परागत रूप से भारतीय संस्कृति में झांझ मंजीरे घण्टा आदि को मन्दिरों में हो रही पूजा के प्रतीक के रूप में, शहनाई, ढोल शंख, आदि को विवाह आदि मंगल कार्यों के तथा दुन्दुकि, नगाड़ा, आदि वाद्य को रण क्षेत्र के प्रतीक स्वरूप स्वीकृत किया गया हैं। बुदूध महाभारत" के "शान्तिपर्व' (00, 46) में कुछ ऐसे वाद्य "कशबेड़ा' शा किलकिल' आदि का प्रयोग मिलता है जो सैनिकों को उत्साहवर्धन करके उन्हें युदूध के लिए के प्रेरित करने हेतु प्रयुक्त किए जाते थे। वेदों में इस बात का सन्दर्भ मिलता है कि युदध के समय वादूयों का प्रयोग होता था। इस समय दुन्दुभि और आदम्बर वाद्य मुख्यरूप से युदध में प्रयुक्त होते थे। 'दुन्दुभि' वाद्य एक गोलाकार और चमड़े से मढ़े मुखवाला वाद्यहै जिसका प्रयोग युदध और शान्ति दोनों स्थितियों में किया जाता था। वैदिक साहित्य के अतिरिक्त बाद के साहित्य में भी इस वाद्य का वर्णन मिलता है। भूमि दुन्दुभि, दुन्दुभि का ही एक प्रकार हैं जिसको भूमि में गडढा खोदकर उसके मुख पर चमड़ा मढ़कर बजाया जाता था। इस वाद्य को लम्बी छड़ियों से बजाया जाता था एवं इसका प्रयोग महाव्रत समारोह के अवसर पर किया जाता रहा है। "आदम्बर' भी ठोल नामक वाद्य के आकार-प्रकार का एक अन्य वाद्य है। "संहिताओं' में "आदम्बर घण्टा' नामक वाद का वर्णन प्राप्त होता है। "आघघाती' एक अन्य प्रकार का वाद्य है जिसका प्रयोग नृत्य की संगत के लिए किया जाता था जिसका वर्णन "ऋग्वेद' और अर्थवद दोनों में मिलता है।" दैनिक जीवन और युदध के समय सांगीतिक वाद्य के प्रयोग का प्रचलन पौराणिक काल में उन्नत अवस्था में रहा है। "मार्कण्डेय पुराण में यह वर्णन मिलता है।'[14] कि वाद्यों का प्रयोग युदूध के समय सैनिकों के साथ संवाद बनाए रखने हैतु किया जाता था। इन वादों में पटह, मृदंगम, कोन्च और घण्टा आदि आते हैं जो सैनिकों का उत्साहवर्धन का कार्य करते थे। इन वाद्यों की गहरी और प्रभावशाली ध्वनि सैनिकों को युदूध के लिए तैयार करने में बहुत सहयोगी हुआ करती थी।*+ महाभारत की. के इतिहास में युदूध के वर्णन बहुतायत मात्रा में मिलते हैं और युदूध के वाद्य के प्रयोग का वर्णन मिलता है। "सैनिकों की दिनचर्या, उनके तूर्य, भेरी, पणव और कोन्च आदि वादयों की ध्वनियों के द्वारा निर्देशित होती थी ।भेरी, मृदंग तथा कोन्च आदि वाद्यों का जोर-जोर से वादन किया भीष्मपर्व' में भी भेरी, पणव और मृदंग आदि वाद्यों के प्रयोग है। "भीष्म पर्व' में लिखा है युद्ध के लिए अस्त्रों-शस्त्रों से तैयार व कोन्च आदि वाद्य का वादन जोरदार अवाज में किया जाता था । प्राचीन काल के युद्ध के दिनों में डिमडिम' नामक वाद्य का वादन प्रतीक होता था कि युद्ध शुरू हो गया है। कुछ समय बाद इसका स्थान भेरी ने ले लिया यह कहा गया है रणभेरी वादन अर्थ के लिए होता था। महाभारत के "भीष्मपर्व' में सामान्य से चार गुना बड़ी रणभेरी का वर्णन मिलता है। इसप्रकार भेरी चार प्रकार कीहै- कुमुदकी, सांग्रामकी,द्रमुतिका, एशिवो पशामिनी कोन्च यानि शंख युद्ध की दृष्टि से दूसरा महत्त्वपूर्ण वाद्य है। "गीता' के प्रथम अध्याय में लिखा है कि साधारण सैनिक ही नहीं बल्कि उच्च वरीयता प्राप्त सैनिक भी अपना शंख रखते थे श्री कृष्ण के शंख का नाम पान्चजन्य, अर्जुन का देवदत्त , युधिष्ठिर का अनंत विजय नकुल का सुघोष और सहदेव के शंख का नाम मणिपुष्पका था। एक अन्य महत्वपूर्ण बात और है, ऐसा ही नहीं है कि सांगीतिक वाद्यों का प्रयोग केवल सैनिकों में देशभक्ति व वीरता आदि का सन्देश देने के लिए किया जाता हो बल्कि कई प्रकार के संकेत, सूचना या युद्ध रोकने सम्बन्धी आदेश के लिए इनका प्रयोग किया जाता था। महाभारत के समय युद्ध की घोषणा करने के लिए इन वाद्यों की ध्वनियों का सहारा लिया जाता था। सेनानायक आदि की मृत्यु हो जाने पर विशेष प्रकार के वाद्य विशेष शैली में बजाए जाते थे ।'आज भी किसी सैनिक या राष्ट्रनेता की मृत्यु पर सेना के बैण्ड को विशेष प्रकार की कैली में बजाकर श्रद्धांजलि दी जाती है। अन्य प्रकार की सूचनाओं का प्रसारण भी वाद्यों द्वारा किया जाता है। बाणभट्ट की पुस्तक "हर्ष चरित' में इस बात का उल्लेख मिलता है, श्रंग, वीणा और ढोल आदि वादों की ध्वनि लोगों को इस बात का संकेत देती थी कि राजा हर्षवर्धन स्नान करने हेत स्नानागार की ओर जा रहे है।'"[1] वाद्यों के महत्व का अत्यन्त ही

विशिष्ट पक्ष है उनके माध्यम से किए जाने वाले सांगीतिक अनुसंधान । ये अनुसंधान वाद्यों से अब तक परंपरावादी अथवा वैज्ञानिक रूप से स्वरों की उत्पत्ति, स्वरस्थान, स्वर अंतरालों, ग्राम, मूर्च्छना , जाती सम्बन्धित परीक्षणों का माध्यम भिन्न-भिन्न वाद्य ही रहे हैं ।

देखा जाए तो संगीतपयोगी नाद की तीन विशेषताओं -तारता, तीव्रता तथा जाति या गुण आदि का विस्तार ही संगीत वाधों का विस्तार क्षेत्र कहा जा सकता है, जिनको अधिक से अधिक सूक्ष्म एवं सौन्दर्यात्मक रूप में प्रस्तुत करने हेतु किए गए परीक्षण ही समय-समय पर नवीन वाद्यों के जन्म का कारण बने हैं। सम्भवतः वैज्ञानिक टृष्टिकोणों से पाश्चात्य देशों में अधिक सम्भावनाएँ होने के कारण वाद्य सम्बन्धी परीक्षण विदेशों में अधिक हुए हैं और शायद इसीलिए पाश्चात्य संसकृति में गायन की अपेक्षा वाद्य वादन या वृन्द वादन के रूप में हार्मनी युक्त संगीत का क्षेत्र अधिक विस्तृत है जबकि भारत में मैलोडी प्रधान संगीत का। वृन्दावन का उल्लेख यद्यपि भरतमुनि ने "कुतप" के रूप में नाट्य प्रयोगों की दृष्टि से किया है। परन्तु विदेशियों के आक्रमणों के कारण संस्कृत नाटक का धीरे धीरे क्रमशः ह्रास होता चलागया और धीरे-धीरे भारतीय वृन्दावन नाटक प्रथा क्षीण होती चली गई । यद्यपि आधुनिककाल में वृन्दावन को पुनः प्रश्रय मिला कि और देश-विदेश में इसकी लोकप्रियता भी बढ़ी है

वाद्य यंत्रों का मानवीय मन से भी संबंध है संगीत के रसस्वादन से मानवीय अन्तःकरण झंकृत हो उठता है। यहाँ अन्तःकरण की तुलना एक वीणा से की गई है। भावुक हृदय के लिए वीणा सदा गहरी भावनाओं का चित्रण करती है। 'कालिदास' ने 'रघुवंशम' के आठवें अध्याय में लिखा है कि "इन्दुमति" की गोद में उसे मृत पति का शरीर इसप्रकार रख दिया, मानों संगीतकार की गोद में वीणा रख दी गई हो , वैसे ही वंशी भी पवित्र भावनाओं को संवादित करती है तो वीणा दो प्रेमियों के संयोग अथवा वियोग को भली-भाँति चित्रित करने में सक्षम है। महादेवी वर्मा ने अपने काव्य में संयोग-वियोग का वर्णन इन्हीं वाद्यों के साथ तुलना करके किया है। यथा-

"आज टूटा तार मेरी, वीणा का आघात से आज कुम्हलाया कुसुम मेरा, अधिक बरसात से॥"" एवं "किसी निर्मम कर का आघात छेड़ता जब वीणा के तार अनिल के चल पंखों के साथ दूर जो उड़ जाती झंकार।""

सन्त कवि कबीर ने अपने पद में चिरह वेदना को रबाब के साथ इसप्रकार चित्रित किया है-

"सब रंग तंत रबाब, तान विरहा बजावे नित । और ना कोए सुन सके, के सांई के चित्त।"

सामान्यरूप से भी दैनिक जीवन में हृदय की प्रसन्नता अथवा सुखावह स्थिति को दूसरों के साथ बॉटने के लिए भी वाद्यों का सहारा ले लिया जाता है, जैसे बच्चे अपने मित्रों अथवा माता-पिता के साथ अपनी प्रसन्नता को व्यक्त करने के लिए पेड़ के पत्तों से बनाई गई पिपनी, सीटी या झुनझुने आदि अथवा किसी अन्य खिलौने का आश्रय ले लेते हैं इसीप्रकार घर-परिवार में विवाहादि के अवसर पर शहनाई वादन, नौबत या नगाड़ा वादन और आधुनिक समय में बैण्ड का बजाना भी विशिष्ट संस्कार के अवसर पर होने वाली हर्ष की भावनाओं की अभिव्यक्ति को ही सूचित करते हैं। जबकि दूसरी ओर किसी राष्ट्रीय नेता या विशिष्ट व्यक्ति की मृत्यु पर राष्ट्रीय शोक को प्रकट करने के लिए सारंगी तथा वायलिन आदि जैसे वाद्यों की विशिष्ट ध्वनि सम्पूर्ण जनसमुदाय को शोकाकुल कर देती है। यहाँ ये बात ध्यानाकर्षक है कि वाद्यों की 'ध्वन्यात्मक प्रकृति को कुछ सीमा तक विशिष्ट भावों की अनुकूलता से सम्बद्ध होती है।"[16]

तात्विक रूप से वाद्य कला के दो पहलुओं भावपक्ष व कलापक्ष को परिपुष्ट करने में महत्त्वपूर्ण भूमिका निभाती हैं मध्यकाल के उपरान्त स्वतन्त्र वादन के रूप में संगीत के भाव पक्ष की अपेक्षा कला पक्ष प्रबल होता चला गया और रागों, तालों,, स्वर सन्निवेशों, बन्दिशों, लयकारियों, दरुततानों तथा आलाप आदि में वैचित्रय चमत्कार तथा संगीतात्मक लालित्य को अधिक महत्त्व मिलने लगा। इस दृष्टि से यदि विचार किया जाए तो आज भी ऐसा प्रतीत होता है कि कलाकारों का व्यक्तिगत प्रदर्शन अधिकतर कला पक्ष से प्रभावित रहता है। जबकि वृन्दावन, नृत्य नाटिकाओं, चलचित्रों में प्रयुक्त वादन, पार्श्व संगीत तथा चित्रपट संगीत आदि में प्रयुक्त वाद्य वादन में भाव पक्ष की प्रधानता रहती है। बीते समय में जो स्थान नाट्यकला का रहा है, वही स्थान वर्तमान में फिल्मों ने ग्रहण किया हुआ है। यदि चित्रपट संगीत से वाद्य पृथक कर दिए जाए तो वह नीरस हो जाएगा। पाश्व संगीत मूक दृश्यों और घटनाओं के भावात्मक विचारों को दर्शाता है। चित्रपट संगीत में वाद्यवृन्द की रचना भावनाओं का प्रतिनिधित्व करती है। वादयवृन्द का प्रयोग मूक दृश्यों को भी प्रभावी बनाकर उसमें निहित भावों का स्पष्टीकरण करता है। मी फिल्मों के मूक युग में भी भावना के विकास एवं प्रभाव के लिए वाद्यों के द्वारा बाह्य संगीत दिया जाता था। वर्तमान में तो संगीत चल-चित्र की आत्मा ही बन गया है। अनेक वाद्यों से सजी धुनें और परिस्थिति के अनुसार उनका प्रयोग सुनने वालों को अनायास ही आकर्षित कर लेते हैं। प्रत्येक हृदय के साथ वाद्यों की समयोजित धुनें मानव रुचि को परिष्कृत करती है। संगीत कथानक को प्रवाह प्रदान करता है, यही कारण है कि फिल्म के प्रभावपूर्ण प्रदर्शन के लिए

संगीत आवश्यक हो गया है। संगीत निर्देशन फिल्म की कथा के मूलभावों का अध्ययन करके उसी की वांछनीयता के अनुरूप ही उपयुक्त संगीत की का प्रबन्ध करता है। अनुकूल गीतों को वह कथा की भावनानुसार ध्वनि देता है। इससे सिद्ध हो जाता हैं कि वाद्यों की अपनी प्रतीकात्मक एवं संगीतात्मक महत्ता होती है विशेष भावना या रस का संचार करने में अन्य विकल्प की आवश्यकता नहीं होती यहाँ तक कि भाव या रस की संवादात्मक प्रक्रिया में वाद्य, गायन और नृत्य को प्रोत्साहित करने में भी महत्त्वपूर्ण सिद्ध होते हैं।

वैदिककाल से लेकर भरत के पूर्व तक वाद्यों को कोई निश्चित वर्गीकरण प्राप्त नहीं होता। वेदों में कई स्थानों पर अनेक वाद्यों का उल्लेख मिलता है। उस समय वीणा' तन्तु वाद्य के लिए सामान्य संज्ञा थी। *ऋग्वेद' के शाट्यशायन ब्राह्मण के अनुसार-एक-बार असुरों ने कण्व मुनि को कोठरी में बन्द कर दिया और उनसे कहा गया कि वह बिना आँख खोले ही प्रातःकाल होने की सूचना दे और इसी आधार अर अपने ब्राह्मणत्व को स्थापित करें। अश्वनी देवता ने वीणा वादन करके उन्हें उषा के आने की सूचना दी । कण्व मुनि ने वीणा वादन सुनकर प्रातःकाल होने की सूचना असुरों को दी है, जिन पर असुरों ने उन्हें मुक्त कर दिया यह घटना उस समय की महत्वपूर्ण घटना थी।

यजुर्वेद के अनुसार अनुसार-यज्ञों अनुष्ठानों आदि के अवसरों .पर मनोरंजन एवं गाथा की दृष्टि के अनुसार तंत्री वाद्यों एवं सुषिर वाद्यों का प्रयोग किया जाता अतः वाद्यों का अपना विशेष महत्त्व है।

सामगान में वाद्यों का समायोजन भी महत्त्वपूर्ण था । इसके साथ ही रामायण एवं महाभारत काल में भी स्थान-स्थान पर वाधों का महत्त्व उभर कर सामने आता है। इसके अतिरिक्त संस्कृत नाटकों विशेषकर कालिदास एवं व्यास के नाटकों में भी संगीत से सम्बन्धित विषयों का उल्लेख मिलता है। आचार्य भरत ने नाटयशास्त्र में नाट्य से जुड़े सभी सिद्धान्तों का जिस प्रकार प्रतिपादन किया है, उसका रंगमंचीय माप नाटकों में परिलक्षित होता है। 'नाट्य' प्रारम्भ होने से पूर्व वाथ वादन के रूप में 'कुतुप' का वर्णन नाट्यशास्त्र में उपलब्ध है। अतः स्पष्ट है भरत ने नाट्य में वाद्यों के प्रचुर महत्त्व को दृष्टिगत रखते हुए इस वर्गीकरण को निम्नरूप में प्रस्तुत किया है-

ततं चैवावनद्ध..... च घनं सुषिरमेव च। चर्तुविधं तु विज्ञेयमातोयं लक्षणत्वितमु॥''

वाद्यों के वर्गीकरण के लिए सभी शास्त्रकारों व वैज्ञानिकों की यही मान्यता रही है कि धातु के टुकड़ों के परस्पर आघात से कम्पित ध्वनि के आधार पर घन वाद्यों का निर्माण हुआ। किसी खोखली वस्तु पर चमड़े को मढ़कर बनाने से अवनद्ध वाद्यों का और बांस की नलिका के आधार पर सुषिर वादों का निर्माण हुआ है। इसके पश्चात् तत् वाद्यों का विकास हुआ। भारत में ही नहीं विदेशों में भी वाद्यों का वर्गीकरण लगभग एक समान ही मिलता है । इन्हें ऑटोफोन्स, इण्डियोफोन्स, मेम्ब्रेनोफोन्स, फोडोफोन्स तथा एइरोफोन्स नामों की संज्ञा प्राप्त है। लगभग सभी वाद्य इन चार वर्गों के अन्तर्गत आ जाते हैं लेकिन कुछ वाद जेसे तबला-तरंग, उन्हें ना ही तो अवनद्ध ना ही घन वाद्य कह सकते हैं। इसलिए पं. लालमणि मिश्र ने भारतीय वादों के छः वर्ग निर्धारित किए हैं- ततु, वितत, अवनद्ध, घन, सुषिर तथा तरंग ।

संदर्भ सूचि: -

1. चक्रवर्ती, इन्द्राणी. (2000). *स्वर और रागों के विकास. में वाद्यों का योगदान.* नई दिल्ली :चौखंबा प्रकाशन. पृ. 03
2. *मानक हिन्दी कोश.* (1966). पाँचवा खण्ड, प्रकाशक रामचंद्र वर्मा. प्रयाग: हिंदी साहित्य संमेलन प्रकाशन. पृ. 34
3. *हिन्दी शब्द सागर.* (1971). 9वाँ भाग. काशी :नागरी प्रकाशक प्रचारीणी सभा. पृ 972
4. *भाषा शब्द कोश.*(1969). चतुर्थ संस्करण.इलाहाबाद: प्रकाशक रामनारायण लाल. पृ. 967, 724
5. https://epustakalay.com/
6. मिश्र, लालमणि.(1998). " *भारतीय संगीत वाद्य*" नई दिल्ली: भारतीय ज्ञानपीठ वाणी प्रकाशन. पृ. 2
7. चक्रवर्ती, इन्द्राणी. (2000). " *स्वर और रागों के विकास में वाद्यों का योगदान.* नई दिल्ली :चौखंबा प्रकाशन. पृष्ठ. 12
8. वही, पृष्ठ 13,14।
9. देशपांडे, सरोज. (1987). *भरतमुनींचे नाट्यशास्त्र,* पुणे: स्नेहवर्धन प्रकाशन.अ. 34, श्लोक 17
10. वही, श्लोक 5, 6, 20, 22
11. पंराजपे, शरतचन्द्र श्रीधर. (2000). " *भारतीय संगीत का इतिहास.* नई दिल्ली: चौखंबा प्रकाशन.पृ. 969, 228
12. मिश्र, लालमणि. (1998). " *भारतीय संगीत वाद्य". नई दिल्ली:* भारतीय ज्ञानपीठ वाणी प्रकाशन. पृ. 89

13. श्रीवास्तव, धर्मावती. (1967). "*प्राचीन भारत में संगीत*' वाराणसी; भारतीय विद्या प्रकाशन. पृ. 75
14. गर्ग, लक्ष्मी नारायण. (1989). "*रविशंकर के आकृष्टा,* हाथरस; संगीत कार्यालय प्रकाशन.पृ. 5
15. कालिदास. (1990). "*रघुवंशम्*. नई दिल्ली: राजपाल अँड सन्स प्रकाशन. पृ. 81
16. वही, पृ. 90

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

भारतीय संगीत वाद्य वृंद में मेलोडी - हारमोनी और संवाद

डॉ. सुनीता श्रीमाली
एसोसिएट प्रोफेसर गायन (संगीत)
राजस्थान संगीत संस्थान
राजकीय स्नातकोत्तर महाविद्याल, जयपुर राजस्थान

प्रस्तावना- *भारतीय संगीत में वाद्य वृंद का उल्लेख अनेक प्राचीन ग्रंथों में मिलता है। किंतु वह भारतीय संस्कृति में प्राचीन काल से विद्यमान रहते हुए भी लुप्तप्राय सा ही रहा। पाश्चात्य संस्कृति में इसका काफी विकास हुआ । इसी समय अवधि में अंग्रेजों के भारत में पूर्ण रूप से स्थापित हो जाने के कारण पाश्चात्य संस्कृति व संगीत का भी भारतीय संगीत पर प्रभाव पड़ा । वाद्य वृंद एक सुनिश्चित एवं संतुलित वादक समुदाय के रूप में 18वीं शताब्दी में उभरकर सामने आया किंतु यदि पाश्चात्य ढंग की हारमनी भारतीय संगीत में प्रयोग की जाती तो भारतीय संगीत की विशेषता ही समाप्त हो जाती है । 22 श्रुति सजक की परंपरा को बरकरार रखते हुए भारतीय संगीत में हारमोनी - मेलोडी एवं विभिन्न स्वर-संवाद माध्यम से भारतीय संगीत वाद्य वृंद नामक प्रयोगात्मक संगीत प्रकार को पुनर्जीवित एवं नवीन विकसित रूप प्रदान किया गया और ऐसा करने में भारतीय शास्त्रीय संगीत के महान संगीतकारों ने अहम भूमिका अदा की ।परिणाम स्वरूप परिष्कृत रूप में आज भारतीय संगीत में वाद्य वृंद विभिन्न अवसरों,प्रमुख समारोह, फिल्म संगीत,आदि में बहुतायत से प्रयोग किया जाताहै।*

मुख्य शब्द *: वाद्य वृंद भारतीय संगीत ,मेलडी ,हारमोनी, संवाद*

वाद्यवृंद का अर्थ एवं परिभाषाएँ:

वाद्यवृंद, वाद्य तथा वृंद इन दो शब्दों से मिलकर बना है। वाद्य शब्द स्वयं में ही बहुत विस्तृत है। वाद्य शब्द की व्याख्या आंेकारनाथ ठाकुर अनुसार ''वाद्य शब्द का अर्थ केवल बाजा नही है। 'वद्' धातु का अर्थ है, बोलना। इसका अर्थ यह हुआ कि जिससे बुलवाया जाये, जो कुछ बुलवाया जाये, जैसे बुलवाया जाये, ये तीनों वाद्य है। वाद्य का एक पर्यायवाची शब्द 'आतोद्य' भी है किन्तु उसका केवल एक ही अर्थ है - बाजा।'डाॅ. लालमणि मिश्र के अनुसार - ''संगीत के मूल तत्त्वों की दृष्टि में वाद्य कला यर्थार्थतः संगीत की पूर्णरूपेण प्रतिनिधि कला है। वृंद शब्द का अर्थ है-समूह। जब एक साथ समूह में गाया जाये तो उसे वृंदगान कहते हैं और जब कई वादक एक साथ बजाते हैं तो वह वाद्यवृंद कहलाता है। वृंदवादन, संगीत मेल एवं आर्केस्ट्रा ये सभी वाद्यवृंद शब्द के ही पर्यायवाची हैं। भारतीय संगीत में भरत के नाट्यशास्त्र के पश्चात वाद्यवृंद की स्वतंत्र और स्पष्ट व्याख्या मध्यकालीन ग्रन्थ शारंगदेव कृत 'संगीत रत्नाकर' आदि अन्य ग्रन्थों में इस प्रकार प्राप्त होती है- जब से गायक अथवा बादक मिलकर गीत को गाते अथवा बजाते है तो उसे वृन्द कहते हैं अथवा गायकों और वादकों के समूह को 'वृन्द कहते हैं। अन्य शब्दों में जब सामूहिक रूप से गीत अथवा वाद्य का प्रस्तुतिकरण हो तो वह वाद्यवृंद अथवा वृदगान कहलाता है।

यद्यपि कुछ ग्रन्थकारों ने भरतकालीन 'कुतुप' को ही वृन्द के रूप में परिभाषित किया है। जबकि दोनों में तात्त्विक अन्तर है एवं इन दोनों का परिवेश और उद्देश्य भी भिन्न रहा है। भरत मुनि ने कुतुप शब्द की व्याख्या न कर सीधे उसके भेदों का वर्णन किया है। कुतुप की व्याख्या अभिनव गुप्त ने अपनी टीका में इस प्रकार की है- कुतं शब्दंपाति, कुच रङ्गंच तपत्युज्वलयतीति कुतुपः। अर्थात् जो नाट्य की रक्षा करे एवं उसे उज्जवल करे, वह कुतप कहलाता है। कुतप का सम्बन्ध नाट्य में निपुण पात्रों से है।

आधुनिककालीन भारतीय संगीतज्ञों अनुसार आर्केस्ट्रा की निम्नलिखित परिभाषाएँ दी हैः-'डॉ. नारायण मेनन के अनुसार आर्केस्ट्रा वादकों का एक ऐसा वृन्द हैं जिसमें वादकों में परस्पर एक प्रकार का मान्य और समुचित सन्तुलन हो। वह एक ऐसा समुदाय है जिसके अलग-अलग समवेत रूप में एक संयुक्त और संश्लिष्ट वाद्ययंत्र के समान हो सकते हैं। श्री विष्णुदास शिराली के अनुसार- वृन्दीकरण की परिभाषा इस प्रकार है-"Orchestration means instrumental sounds of various timbers and tones blended in characteristic combinations to produce a variety of tone colours"

उपरोक्त परिभाषाओं से स्पष्ट होता है कि वाद्यवृंद एक पूर्व निश्चित तथा पूर्ण रूप से विचारा हुआ प्रदर्शन है जो निर्माता की योग्यता का प्रदर्शन करता है जिसमें संतुलित वाद्यों का प्रयोग होता है। आकेस्ट्रा शब्द विदेशी होते हुए भी भारत में व्यापक स्तर पर प्रयुक्त होने लगा है। भारत में आकेस्ट्रा अब इतना प्रचलित हो चुका है कि संगीतज्ञ इसी शब्द का आमतौर पर अधिक प्रयोग करते हैं।

वाद्यवृंद का पूर्व स्वरूप

प्राचीन काल में वैदिक साहित्य से ज्ञात होता है कि वीणा और पुष्कर का प्रयोग नाच तथा गानों में होता था और सब वाद्यों का सम्मिलित प्रयोग वाद्यवृन्द कहा जाता था।''तूर्य' शब्द का प्रयोग रामायण में वाद्यों के सामूहिक वादन के लिए किया गया। तूर्य में शंख, दुन्दुभि तथा अनेक बांसुरी जैसे वाद्यों का प्रचलन रामायण काल में था। इस समय तक तूर्य में पाँच प्रकार के वाद्यों का प्रयोग होता था। जैसे-नगाड़ा या पटह, तन्त्री, झांझ, तुरही तथा शंख। पंच शब्द का प्रयोग विभिन्न अवसरों पर अथवा युद्ध के पूर्व अथवा सेना के प्रस्थान के पूर्व किया जाता था।

भारतीय संगीत में यह विदित है कि सर्वप्रथम वाद्यवृंद की व्याख्या भरतकृत नाट्यशास्त्र में उपलब्ध है। 28वें अध्याय के प्रारम्भ में भरत ने नाटक के सन्दर्भ में वाद्यवृंद (कुतप) बनाने के लिए विभिन्न वाद्यव्यवस्था की चर्चा की है। वाद्यवृंद के लिए उन्होंने कुतप शब्द का प्रयोग किया है। यह शब्द दो अर्थों में प्रयुक्त हुआ-पहला, विभिन्न वाद्यों के लिए तथा दूसरा नाट्य में प्रयुक्त वाद्यवृंद के लिए। वीणा, वेणु पुष्कर ये वाद्य कुतप के लिए ही मुख्य माने गये थे। इस सम्बन्ध में कुछ आधुनिक संगीतज्ञों का मत है कि 'कुतप'' और 'वाद्यवृंद' में कई दृष्टियों से पर्याप्त भेद था। इसका उल्लेख वाद्यवृंद की परिभाषा के अन्तर्गत किया जा चुका है। इन संगीतज्ञों ने भरतकालीन 'कुतप' की तुलना आधुनिक कालीन चलचित्र या पाश्र्वसंगीत से की है।

शारंगदेव ने संगीत रत्नाकर ग्रन्थ के प्रकीर्ण अध्याय में वृंद के तीनों भेदों-उत्तम, मध्यम और कनिष्ठ पर विस्तारपूर्वक चर्चा की है।

वृंद

क्र.सं.	वृंद के भेद	मुख्य गायक	सम गायक	गायिकाएँ	वंशी-वादक	मृदंग-वादक	कुल संगीतज्ञ
1.	**उत्तम**	4	8	12	4	4	32
2.	**मध्य**	2	4	6	2	2	16
3.	**कनिष्ठ**	1	3	4	2	2	12

मुगलकाल के बाद लगभग 18वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में अंग्रेजों के भारत आगमन से भारतीय संगीत व संस्कृति में एक क्रांतिकारी परिवर्तन आना शुरू हो गया।'भारतीय संस्कृति का जितना ह्रास इस काल में हुआ उतना अन्य काल में नहीं। धीरे-धीरे नाटक भी प्रदर्शित होने लगे अर्थात् रंगमंच का पुनः प्रादुर्भाव हुआ। नाटक के इस नये प्रचार-प्रसार के लिए वृंद-वादन की आवश्यकता हुई। नाटक कम्पनियाँ निर्मित हुई तो उनके अन्तर्गत वृंद वादन का रूप उभरकर सामने आया। अब इसमें विदेशी वाद्यों की संख्या अधिक थी जैसे-हारमोनियम, क्लारियोनेट, ट्रम्पेट, वॉयलिन आदि। इनका प्रयोग भारतीय वाद्यों के साथ मिलकर होने लगा। इसके अतिरिक्त राग संगीत के साथ विदेशी धुनें भी प्रयोग होने लगीं।इसके अतिरिक्त ब्रिटिश काल में ही कुछ देशी शासकों ने विदेशी यात्राएँ कीं। वाद्यवृंद से प्रभावित हुए उन लोगों ने दरबारी संगीतज्ञों को आदेश दिया कि वे विदेशी तर्ज के आर्केस्ट्रा बनायें।

इस प्रकार आर्केस्ट्रा के सम्बन्ध में 18वीं शताब्दी में यह मान्यता प्राप्त हो गई कि आर्केस्ट्रा वादकों का ऐसा वृंद है जिनमें एक प्रकार की पारस्परिक, मान्यता समुचित सन्तुलन एवं जिनके अलग-अलग रंग एक संयुक्त एवं संश्लिष्ट वाद्ययंत्र के समान होते हैं। पाश्चात्य संगीत में आर्केस्ट्रा का पूर्णतः विकास हुआ। वाद्यवृंद एक सुनिश्चित एवं संतुलित वादक समुदाय के रूप में 18वीं शताब्दी में उभरकर सामने आया।''पाश्चात्य संस्कृति के क्लासिकल काल में (जोकि 18वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध का समय था। मोजार्ट ने सन् 1756 से 1791 तक तीन दशक तक अनेकों रचनाएँ कीं। क्लासिकल काल में ही बीथोबन (सन् 1770 से 1827 तक) एक नवीन प्रयोगरत थे। यह प्रयोग था-क्लासिकल और रोमोन्टिक काल का संगीत सेतु। बीथोबन ने 9 सिम्फनी की महत्वपूर्ण रचना की जो हाइडन एवं मोजार्ट की सिम्फनी से काफी बडी थी। इसी काल में ही फ्रेंग सूवर्ट सन् 1797 से 1828 तक कार्यरत रहे। इन्होंने भी कई संख्या में सिम्फनी सृजित की।

यह बात स्पष्ट हो जाती है कि वाद्यवृंद भारतीय संस्कृति में प्राचीन काल से विद्यमान रहते हुए भी लुप्त प्रायः सा रहा परन्तु पाश्चात्य संस्कृति में वाद्यवृंद का आर्केस्ट्रा के रूप में पर्याप्त रूप से काफी विकास हुआ। विशेषतः 18वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में आर्केस्ट्रा में अनेक प्रयोग व परिवर्तन किये गये। इसी समयावधि में अंग्रेजों के भारत में पूर्ण रूप से स्थापित हो जाने के कारण पाश्चात्य संस्कृति व संगीत का भी भारतीय संगीत पर व्यापक प्रभाव पडा। परिणामस्वरूप भारत में भी आधुनिक आर्केस्ट्रा की नींव पडने लगी।कालांतर में भारत के कुछ प्रसिद्ध संगीतज्ञों को विदेश भ्रमण का मौका मिला। उन्होंने वहाँ के आर्केस्ट्रा सुने। इसके पश्चात् उन्होंने भारत लौटकर वृंदवादन की गन्वेषणा की और जनता के समक्ष प्रदर्शन की व्यवस्था की। इन लोगों में पं. रविशंकर, उ. अलाउद्दीन खाँ, श्री उदयशंकर, पं. विलायत खाँ, उ. जाकिर हुसैन, श्री तिमिर वरन, श्री विष्णुदास शिराली, उ. अली अकबर, श्री पी. साम्बमूर्ति, डॉ. नारायण मेनन, जुबिन मेहता, अनिल विश्वास आदि प्रमुख हैं।

वाद्यवृंद का आधुनिक वर्तमानकालीन स्वरूप-

पाश्चात्य आधुनिक आर्केस्ट्रा का प्रारम्भ 18वीं सदी के अन्त से माना गया है जिसका अर्थ एक ऐसे समूह से लिया गया जिसमें विभिन्न वाद्यों का तालमेल हो। ''भारतीय आधुनिक आर्केस्ट्रा की नींव आज से लगभग 130 वर्ष पूर्व बंगाल में पड़ी। सुरेन्द्र मोहन टैगोर ने इस पद्धति पर कई प्रयास किए। श्री जोतिन्द्र मोहन और सुरेन्द्र मोहन टैगोर के सहयोग से क्षेत्र मोहन गोस्वामी ने सन् 1859 में पहला भारतीय वृंदवादन स्वतंत्र रूप से रंगमंच पर प्रस्तुत किया। इस समय स्वतंत्र वृन्दवादन बहुत ही नगण्य था। भारतीय गायन तथा वादन के उस्तादों ने जिन वृन्दवादनों का निर्माण किया वे केवल गीत के आधार पर विभिन्न वाद्यों में कोई धुन प्रारम्भ करना और स्थायी अन्तरा के पश्चात् विभिन्न प्रकार की तानों को बजा देना । आर्केस्ट्रा शब्द का प्रयोग भारत में पिछले 60 से 70 साल के पहले शुरू हुआ। स्व. मौला बक्श जो बड़ौदा स्टेट के थे, शायद सबसे पहले उन्होंने ही भारतीय संगीत में वृन्दीकरण का प्रयास किया। उसी समय पं. विष्णु दिगम्बर पलुस्कर ने अपने शिष्यों के साथ गांधर्व महाविद्यालय मंडल की सहायता से सार्वजनिक रूप से भारतीय आर्केस्ट्रा का प्रदर्शन प्रारम्भ किया।

यद्यपि भारतीय संगीत में आर्केस्ट्रा का निर्माण बहुत कठिन कार्य है। सर्वप्रथम समस्या 22 श्रुति सजक की परम्परा को बरकरार रखने की थी जोकि पाश्चात्य संगीत के टेम्पर्ड स्केल से भिन्न थी। आर्केस्ट्रा निर्माण की दूसरी समस्या हार्मानी प्रयोग की थी। इसके प्रयोग के बिना आर्केस्ट्रा निर्माण सम्भव नहीं। दूसरे यदि पाश्चात्य ढंग की हार्माेनी भारतीय संगीत में प्रयोग की जाती है तो भारतीय संगीत की विशेषता ही समाप्त हो जाती है। इसके अतिरिक्त आर्केस्ट्रा को समझने के लिए एक उपयुक्त स्वरलिपि का भी महत्त्वपूर्ण योगदान रहता है परन्तु भारतीय संगीत में जितनी भी स्वरलिपियाँ हैं, उनके अन्तर्गत आर्केस्ट्रा को समझना एक अन्य समस्या बन जाती है। यह स्वरलिपि पद्धति ऐसी होनी चाहिए जो विभिन्न श्रुति प्रयोग तथा स्वरों के ठहराव आदि को व्यक्त कर सके।

इन समस्याओं के बाद भी भारतीय संगीत में आधुनिक आर्केस्ट्रा के निर्माण का प्रयास किया गया।

इस सम्बन्ध में सबसे पहला प्रश्न उठता है हार्मानी का। भारतीय संगीत में स्वरों की खड़ी व्यवस्था जब तक नहीं होगी आर्केस्ट्रा बनाना सम्भव नहीं लेकिन पूर्णतया पश्चिम के हार्मोनी को नहीं अपना सकते। विष्णुदास शिराली अनुसार बड़ा अच्छा तरीका प्रस्तुत किया है, यथा- मैलोडी के द्वारा भी अच्छा प्रयास हो सकता है। विभिन्न वाद्य-समूह की सहायता से मैलोडी के टुकड़ों को काउन्टर पोएन्ट के रूप में लेते हुए हार्माेनी बनाई जा सकती है। एक प्रमुख मैलोडी को कायम रखते हुए विभिन्न छोटी-छोटी अनेक मैलोडी का प्रयोग किया जा सकता है जिसमें प्रमुख मैलोडी की विशेषता भी देखने को मिले तथा छोटी मैलोडी की निजी विशेषता भी बनी रहे। इनके अतिरिक्त आर्केस्ट्रा में जो भाग बनाए जा सकते हैं, जैसे-स्थाई, अन्तरा, संचारी तथा आभोग।

1. **प्रकरण सम्बन्धीः**- प्रकरण सम्बन्धी रचनाओं में प्राकृतिक सौन्दर्य का वर्णन हो या किसी कविता के आधार पर रचना रची गई हो। इस प्रकार की रचना में एक या एक से अधिक थीम हो सकते हैं या एक से अधिक साधारण रागों में भी रचनाएँ बनाई जा सकती हैं।

2. **रागों पर आधारित विस्तृत रचनाएँ**: ये रचनाएँ पूर्णतः- शास्त्रीय रागों पर आधारित हैं। इनमें रागों का चुनाव बड़ी सावधानी से किया जाएगा जिनमें श्रुतियों का ठीक से प्रयोग हो सके। वादक कलाकार टुकड़ों को परिवर्तित कर कल्पना से बजा सके।

3. **लोक संगीत पर आधारित रचनाएँ**: - किन्हीं रचनाओं को केवल लोक धाराओं पर आधारित मानकर बना दिया जाये, इनमें कथावस्तु हो भी सकती या उनके बिना भी ये रचनाएँ बन सकती हैं। लेकिन इनमें शास्त्रीय संगीत बिलकुल अछूता रहेगा।

4. **लय पर आधारित रचानाएँ** :- रचनाओं में केवल लय वाद्य ही होंगे जिनमें केवल ड्रम तथा परकशन वाद्यों की विविधता होगी, प्रभावपूर्ण रिदम होगा। यह रिदम उपज (पउचतवअपेंजपवद) के साथ बजाया जाये तो वही रचना विश्व में अद्वितीय स्थान प्राप्त कर सकती है।''

भारतीय प्रसिद्ध व महान संगीतज्ञों ने अपनी कुशलता, प्रतिभा एवं अनुसंधान के प्रति निष्ठा की भावना से वाद्यवृंद शैली विकसित करने का अथक प्रयास किया और अनेक रचनाएँ सृजित कीं। भावना से वाद्यवृंद शैली विकसित करने का अथक प्रयास किया और अनेक रचनाएँ सृजित की। उदयशंकर ने अपने नृत्य में जिस संगीत को प्रस्तुत किया वह भारतीय आर्केस्ट्रा की पृष्ठभूमि कही जा सकती है। वास्तव में इनके नृत्य दल में जिन संगीतज्ञों ने काम किया आगे चलकर सभी ने स्वतंत्र आर्केस्ट्रा पद्धति पर अनेक रचनाएँ निर्मित कीं। इन संगीतज्ञों में अल्लाउद्दीन खाँ, तिमिर वरन, विष्णुदास शिराली, जुबिन मेहता, पं. रविशंकर, लालमणि मिश्र, अनिल विश्वास आदि प्रमुख है।

सुप्रसिद्ध वृंद संगीतज्ञ एवं उनकी रचनाएं-

आधुनिक काल में भारतीय संगीत वाद्यवृंद (व्तबीमेजतं) नामक प्रयोगात्मक संगीत प्रकार को पुनर्जीवित करने एवं नवीन विकसित रूप प्रदान करने में भारतीय शास्त्रीय संगीत के कई महान संगीतकारों ने अहम् भूमिका अदा की है। इन भारतीय संगीतज्ञों में पं. उदयशंकर, उ. अली अकबर खाँ, उ. अलाउद्दीन खाँ, पं. रविशंकर, श्री विष्णुदास शिराली, श्री तिमिर वरन, श्री पी. साम्बमूर्ति, श्री लालमणि मिश्र, जुबिन मेहता, डॉ. नारायण मेनन आदि प्रमुख हैं। यही वह भारतीय संगीतकार हैं जिन्होंने पाश्चात्य आर्केस्ट्रा के आधार पर भारतीय वृंद (व्तबीमेजतं) संगीत में नवीन प्रयोगों को जन्म दिया।

उदयशंकर- उन्होंने अपनी नृत्य नाटिकाओं में संगीत रचना के लिए अलाउद्दीन खाँ, रविशंकर, तिमिर वरन, विष्णुदास शिराली, लालमणि मिश्र जैस प्रतिभ्ज्ञाओं को सम्मिलित किया और नृत्यों में विभिन्न आर्केस्ट्रा का प्रयोग किया जो अनुखा था। शिव जी आवाज बताने के लिए पाँच मृदंगों का प्रयोग किया। उदयशंकर में वाद्यों के माध्यम से नृत्य प्रस्तुत करने की असीम क्षमता थीं।

उ. अलाउद्दीन खाँ- उ. अलाउद्दीन खाँ का जन्म एक मतानुसार सन् 1862 में त्रिपुरा जिले के शिवपुर ग्राम के एक संगीत परिवार में हुआ। दूसरे मतानुसार काफी खोजबीन करने के बाद विमलकांत चौधरी ने यह प्रमाणित किया है कि इनका जन्म सन् 1881 में हुआ "सन् 1911 में इन्होंने सार्वजनिक समारोहों में अपने कार्यक्रम देने प्रारम्भ किए। वाद्यवृंद निर्माण की नींव वस्तुतः उनमें हाबू दत्त से वायलिन शिक्षा"सन् 1911 में इन्होंने सार्वजनिक समारोहों में अपने कार्यक्रम देने प्रारम्भ किए। वाद्यवृंद निर्माण की नींव वस्तुतः उनमें हाबू दत्त से वायलिन शिक्षा इस वाद्यवृंद में सितार, सरोद, सितार-बैंजो, बाँसुरी, कल्रेरिनेट, नलतरंग, जलतरंग, वायलित, चेलो, तबला और हारमोनियम आदि वाद्यों का प्रयोग किया जाता था। बाबा ने इस हेतु 250 रचनाएँ कीं। वह इनमें गायक भी रखते थे।''वर्तमान में यह आर्केस्ट्रा मध्यप्रदेश शासन के अन्तर्गत मैहर में ही स्थित है।

अलाउद्दीन खाँ की वाद्यवृंद रचनाएँ :- उ. अलाउद्दीन खाँ ने मेहर वाद्यवृंद के लिए अनेक प्रकार की रचनाएँ कीं जिनहें मुख्यतः चार भागों में बाँटा जा सकता है- (1) शास्त्रीय रागों पर आधारित रचनाएँ तथा (2) सरल स्थानीय रचनाएँण् (3) लोक धुनों पर आधारित रचनाएँ तथा (4) अंग्रेजी धुन पर आधारित रचनाएँ। इनमें से अधिकत रचनाएँ शास्त्रीय रागों पर ही आधारित है। जिनमें कुछ तो धुरपद का ही परिवर्तित रूप है।एक ही राग में अनेक रचनाएँ भी बताई गई हैं। जैसे-राग यमन के अन्तर्गत किसी रचना में ग-नि स्वर को उभारा गया है तो किसी में मध्यम को, किसी में पंचम को तो किसी में धैवत को ।

पं. रविशंकर- भारतीय शास्त्रीय संगीत के क्षेत्र में पं. रविशंकर उन महान संगीतज्ञों में से सर्वोच्च कोटि के हैं जिन्होंने भारतीय शास्त्रीय संगीत की मर्यादा को ध्यान में रखते हुए अनेक नवीन प्रयोगों को जन्म दिया है, फिर चाहें वह फ्यूजन संगीत हो, जुगलबंदी संगीत हो तो या फिर वाद्यवृंद संगीत।सन् 1950 में इन्होंने एक आकेष्ट्रा:मैलोडी और रिदम (Melody and Rhytm) की रचना की जिसमें वाद्य तथा कंठ संगीत दोनों का प्रयोग किया गया। आर्केस्ट्रा में शास्त्रीय शैली तथा लोकश् शैली भी प्रस्तुत हुई भजन तथा ततकलीन प्रसिद्ध गानों कोे भी शामिल किया गया। यह आर्केस्ट्रा पूर्णरूपणे भारतीय संगीत की सफल प्रस्तुति का उदाहरण है। फिर पाश्चात्य संगीत के सहारे इन्होंने अपनी रचनाओं में वीणा, बाँसुरी, सरोद, क्लेरिनेट, सारंगी, काष्ट तरंग, सितार, इसराज, दक्षिणी वीणा चिक्की, हारमोनियम, स्वरमंडल, वायलितन परिवार (वायेला, सैलो तथा डबल बास), तबला, मृदंग, घटम, तबला तरंग तथा खंजरी आदि वाद्यों का प्रयोग किया।पं. रविशंकर अन्तर्राष्ट्रीय संगीत जगत में एक महान् एकल वादन और रचनाकार के रूप में ही जाने जाते हैं। इन्होंने वाद्यवृंद रचना की उत्कृष्टता हेतु नए-नए प्रयोग किए। इन्होंने पाश्चात्य देशों की हार्मोनी को न अपनाते हुए भारतीय स्वर-संवाद का प्रयोग किया, जिससे रचना की सुन्दरता में अधिक वृद्धि हुई। इन्होंने कला के साथ कलाकार की कला पर नवीन प्रयोग किए हैं। सन् 1984 में दिल्ली में उदयशंकर की याद में रसरंग' वाद्यवृंद का आयोजन किया गया था । इस रचना में भारत की विभिन्न नृत्य शैलियों की स्पष्ट झलक समझ में आती थी तथा इसमें कंठ संगीत के 'आ' उच्चारण में जो प्रयोग किया वह प्रभावोत्पादक एवं आकर्षक था। इसी प्रकार उन्होंने विभिन्न वाद्यों पर भी प्रयोग किए।लंदन में आयोजित भारत समारोह में उन्होंने जुबिन मेहता के साथ संयुक्त रूप से वाद्यवृंद का निर्देशन किया था। उनकी वाद्यवृंद रचना में भारतीय संगीत के मूल तत्त्वों को स्पष्ट देखा जा सकता है। वाद्यवृंदों का आधार भी भारतीय संगीत ही रखा इनकी रचनाएँ राग पर या भारतीय लोक धुनों पर आधारित रहीं। इनकी वाद्यवृंद रचनाओं का संकलन रविशंकर के आर्केस्ट्रा नामक पुस्तक में है। इन्होंने राष्ट्रीय वाद्यवृंद आकाशवाणी दिल्ली का भी निर्देशन किया। इन्हें सन् 1966 तथा 1972 में ग्रेमी अवार्ड दिया गया।

पं. रविशंकर की वाद्यवृंद रचनाएँः

पं. रविशंकर की आर्केस्ट्रा रचनाओं को चार भागों में बाँटा जा सकता है-

1. शास्त्रीय रागों पर आधारित रचनओं में धुप्रद, धमार पर आधारित रचनाएँ, तराने पर आधारित रचनाएँ तथा शास्त्रीय वादन शैली पर आधारित रचनाएँ शामिल हैं।
2. उपशास्त्रीय तथा ठुमरी अंग के रागों पर आधारित रचनाओं में अधिकतर ठुमरी अंग के राग हैं। जैसे-खामजा, काफी, झिंझोटी, पीलू तथा भैरवी राग।
3. कहानी पर आधारित तथा भाव-प्रधान रचनाओं में 'गाँव की गोरीं, कारवाँ, 'निर्झर, 'काली बदरिया' शीर्षक रहे हैं।
4. लोकसंगीत पर आधारित रचनाओं के अनतर्गत किसी भी राज्य की लोक धुनों पर आधारित रचनाएँ शामिल हैं।

निष्कर्ष :

आधुनिक काल में भारतीय संगीत वाद्यवृंद को पुनर्जीवित करने एवं नवीन विकसित रूप प्रदान करने में भारतीय शास्त्रीय संगीत के कई महान संगीतकारों ने अहम् भूमिका अदा की है। भारतीय संगीत जगत में प्रसिद्ध संगीतज्ञों ने वाद्यवृंद रचना की उत्कृष्टता हेतु नए-नए प्रयोग

किए। पाश्चात्य देशों की हार्मोनी को न अपनाते हुए भारतीय स्वर-संवाद का प्रयोग किया, जिससे रचना की सुन्दरता में अधिक वृद्धि हुई। सर्वप्रथम 22 श्रुति सजक की परम्परा को बरकरार रख ,कला के साथ कलाकार की कला पर नवीन प्रयोग किए । एक प्रमुख मैलोडी को कायम रखते हुए विभिन्न छोटी-छोटी अनेक मैलोडी का प्रयोग किया जिसमें प्रमुख मैलोडी की विशेषता भी देखने को मिले तथा छोटी मैलोडी की निजी विशेषता भी बनी रहे। विभिन्न वाद्य-समूह की सहायता से मैलोडी के टुकड़ों को काउन्टर पोएन्ट के रूप में लेते हुए हार्मनी बनाई । इसी प्रकार विभिन्न वाद्यों पर भी प्रयोग किए। वाद्यवृंदों का आधार भी भारतीय संगीत ही रखा लंदन में आयोजित भारत समारोह में जुबिन मेहता के साथ संयुक्त रूप से वाद्यवृंद रचना में भारतीय संगीत के मूल तत्त्वों को स्पष्ट देखा जा सकता है। इस प्रकार प्रसिद्ध संगीतज्ञों के उपर्युकत वर्णन से स्प्ष्ट है कि इन संगीतज्ञों ने अपनी भिन्न विषयों पर आधारित नवीन संगीत रचनाओं के माध्यम से वाद्यवृन्द के विकास में महत्वपूर्ण भूमिका निभाई है और वाद्यवृन्द को एक नया रूप प्रदान किया है।

संदर्भ ग्रंथ-

1. अग्रवाल, वंदना.(2010). *भारतीय संगीत इतिहास और समाज के विकास में उसका योगदान* .मेरठ: शलभ पब्लिशिंग हाउस.
2.. शर्मा, स्वतंत्र. (2010). *सौंदर्य रस एवं संगीत* . इलाहाबाद: अनुभव पब्लिशिंग हाउस.
3. शर्मा, सत्य प्रकाश. (1975). *प्राचीन भारतीय संस्कृति एवं सभ्यता* . मेरठ: साहित्य भंडार.
4. बसंत, गर्ग सं. श्री लक्ष्मी नारायण. (1980). *संगीत विशारद.* हाथरस: संगीत कार्यालय
5. कुमार, नरेश. (2013). *हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत में प्रयोग एवं परिवर्तन* . नई दिल्ली: कनिष्क पब्लिशर्स, दरियागंज.

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

RĀGA-RASA: A PHENOMENOLOGICAL UNDERSTANDING OF GAMAKA(S)

Dr.Thanmayee Krishnamurthy
3904, Chimney Rock, Dr Denton Tx **U.S.**

Abstract- *Beyond the facets of grammar and syntax, Karnatik rāgas signify a deeper ontology of idiosyncratic rāga experience. Every rāga has a flavor to its musicality: an essence or its musical identity. Through training and practice, Karnatik singers achieve the goal of personifying the rāga essence by embodying not only the sonic structural characteristics, but also a notion of rasa (an underlying sense of emotion of a rāga). Scholars have acknowledged that the spirit of a rāga performance depends on the unique and dynamic qualities of its musical units: svāras (the scale degrees) and gamakas (ornamentations) (Pearson 2016), the context of the flow within the performance and the embodiment of musicality and gestures (Weidman 2012). Reflecting on the epistemology of rāga theory, particularly its smaller entities of svaras (musical notes), and gamakas (ornamentations), this paper will discuss the notion of rāga-rasa and its agency within a Karnatik vocal performance. In this paper, I wish to illustrate that the gamaka plays a significant role in creating this empirical experience of rasa in Karnatik rāga. Subsequently, the entity rāga itself acts as an agency in stimulating the nature of gamaka(s) used on its svarasthana(s) (the pitch position).*

Key words: *Rasa, Rāga, Rāga-rasa, Karnatak music.*

Introduction: The Sanskrit word *rasa* literally means "juice" or "essence," something that is tasted, or savored. According to the scholarship of Indian aesthetic philosophy, *rasa* is an embodied aesthetic, experienced through art. Reflecting on the epistemology of rāga theory, particularly its smaller entities of *svaras* (musical notes), and *gamakas* (ornamentations), this paper will discuss the notion of rāga-rasa and its agency within a Karnatik vocal performance. In this paper, I wish to illustrate that the *gamaka* plays a significant role in creating this empirical experience of *rasa* in Karnatik rāga. Subsequently, the entity rāga itself acts as an agency in stimulating the nature of *gamaka*(s) used on its *svarasthana*(s) (the pitch position).

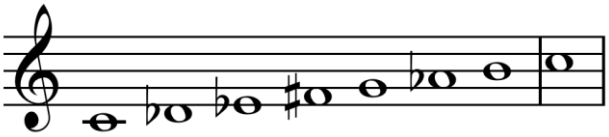
Rāga, Svara and Gamakas: In Indian music system, rāga is a melodic template, represented through musical notes that foster the creation of a certain musical character. Rāga is a unified entity of structure and essence that opens a world of experience. Every rāga embodies a special kind of essence to its musical structures; a flavor to its musicality, an emotion, an identity, which comes to life at the time of performance. Therefore, even though, theoretically, rāga is described as a melodic template, represented through ascending and descending order of musical notes, characteristic phrases, and relationships between notes, rāga performance signifies an ontological meaning to experience its embodied essence, rāga-rasa. Here, the literal meaning of the word rāga-rasa is the taste, or the essence of a rāga, experienced or relished from its performance. Rather than the popular notion of nine emotions, the definition of rasa that is referred to in this paper is "a musical way of being in the world."

While rāga is theoretically defined with a set of rules, boundaries, and pre-defined phrases or melodic motifs that foster the creation of its musical identity, *svara*(s) can be contemplated as individual building blocks that come together to form a rāga. Svaras can be considered as smaller entities of expression within a rāga. These svaras within a rāga can be either static pitch positions or can aligning to certain characteristic tonal oscillations fostering to the rāga's character. These movements of svaras, that defines its identity is called as *gamaka*. In the South Indian classical music system

gamaka is a comprehensive term used to identify different types of subtle tonal oscillations of svaras. The unique character of gamaka movements is one of the basic building blocks in producing a Karnatik melody.

Therefore, a svara is not a mere pitch position in a *rāga*. It is not a literal translation of the Western "note." "When a gamaka ornaments the *svarasthana,* it crafts a standalone artifact of a unique character, which contributes to the personality of the larger experiential entity, which is the rāga" (1972:148). It is an integrated entity of the pitch position and all its melodic movements. *Svarasthana + Gamaka = Svara.* Here, all the three entities are considered in the context of a *rāga* and not as an individual identity. Hence, a "gamaka" has an essential role in creating the individuality of both a *svara* and a *rāga.*

***Gamaka* and its *Lakshanas*-** For a better understanding of the role of gamaka in the unified experience of a rāga, it is important to look at the gamaka(s) from close quarters within the rāga. Drawing from Aristotle's concept of *telos,* gamaka(s) are the building blocks in achieving the aim of experiencing a rāga. Indian concepts of "*lakshya*" (aim) and "*lakshana*" (character) is a parallel analogy to the telos theory. From the perspective of a performer, lakshya is the "essence of the rāga" which is achieved through the lakshanas. The lakshana(s) of a *rāga* becomes the material base for the existence of its lakshya. The performer naturally uses the lakshana to achieve the lakshya. Nonetheless, the relationship between lakshana and lakshya within a rāga is not limited to the *telos* theory. The subject (rāga) binds the lakshana and lakshya to foster its existence. There is a reflexivity between the lakshana and lakshya, which are complementary to each other.

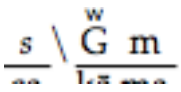
Let us consider the example of *gandhara* (the third note 'ga') of the *rāga todi* (as followed in Karnatik music). *Todi* is one of the most popular and celebrated Karnatik *rāgas.* It is a *rāga* that extensively practices *kampita gamaka*(s) (one of the most prominent *gamaka* of Karnatak music*)* on its *svaras*. In this example, I will demonstrate how the *gamaka* on the *gandhara* of *todi* changes with the progression of the *rāga*. The *arohana* of *todi* is represented in the below notation with 'sa' (*adhara sadja*) as the note C (tonic).

One of the most important characteristics of this *rāga* is the sound of *gandhara*. Different types of *gamaka*(s), like *kampita*, *jaru* (sliding from the note above) and many more are encountered on *gandhara svara* of *todi* within the framework of the *rāga*.

When the *rāga* flows through the *svara*(s), ri > ga > ma, the *gamaka* on ga will be *kampita* that moves between *svara*(s) ma and ga.

(This symbol is a representation of *kampita gamaka* used in the treatise Sangita Sampradaya Pradarsini, 1904).

When the flow of *rāga* is ri> ga> ri, though the *gamaka* on ga remains *kampita*, the frequency of *kampita gamaka* reduces and the highest sonic point of the *gamaka* lies at place which is little above the *svara* ga, unlike the former case in which it was closer to the *svara* ma.

Similarly, when ga is approached from the *tara sadja* (Sa of the subsequent octave), there will be a gliding sonic movement between the two *svara*(s) sa and ga, which is called a *jaru*.



This was an example of how the *svara* transforms its structure by adapting different *gamaka*(s) to create the *rāga* essence.

Points to infer from the above example:

- The moment a *gamaka* clothes the *swarasthana*, the *svara* is quickened into life.
- For both the singe and audience, though the gamaka(s) are not a standalone character, but, they are extremely significant in creating the "experience" in the rāga-rasa.

In other words, *svara* structures itself in a way to contribute to the larger picture of the *rāga,* perhaps its *rasa*. The *svara* encounters the specific type of *gamaka,* which can vary from one context to another depending on the preceding and succeeding *svara*(s), flow of the *rāga* and the emotions of the *rāga*. Consequently, the *rāga gains* agency in detailing and crafting the *gamaka*(s) on its *svarastana*(s). The intentionality of the *rāga* decides the type of *gamaka* that comes into life. As aforementioned, these *gamaka*(s) are subjected to the flow of the *rāga* itself, and is not constant in every similar situation. Hence, *rāga* incidentally becomes the architect in delineating the *gamaka*(s).

***Rāga* as an experience -** *Rāga's* musical identity is a product of its *lakshyas* (rules or technicalities). But these rules are not adequate to create a *rāga*; there is more to it. One of the most sought-after music scholars and critics in India, Dr. Raghava R. Menon says that, "These so-called rules and prescriptions of the *rāga* are in actual fact some characteristics of the *rāga's* nature, merely recognizable feature like Cyrano's nose or Chaplin's walk. But its soul lies in the singer" (1998, 45). There is a tangible relationship that exists between an artist and his or her *rāga* creation, which is manifested through the musical versatility s/he creates. *Rāga* can be understood as an artist's child. Like a mother, an artist creates a life and nurtures it with all the love and care. Like a mother-child relationship, the bond between an artist and his *rāga* is elusive for a verbal description.

For example, in the Indian pedagogical system, the process of understanding a *rāga* doesn't end with gathering factual knowledge, which is, of course, necessary, but it is about becoming intimate with the pulse of that *rāga* and its inherent movements. An artist gets closer and closer to the vibrations of a *rāga* through a constant association with it by various means, such as listening to it over and again, learning more compositions in those *rāgas,* or by actually playing or singing it. It is this vibration, perhaps the essence, that makes one's experience of a *rāga* felt and memorable for both the performers and the listeners. This is a boundless and timeless process. It is a journey towards the *rāga* while exploring and experiencing the processes of realizing the *rāga*. A true artist's quest for embracing the unexplored vibrations of a *rāga* intensifies with time. Therefore, a true artist doesn't merely create a technically correct musical entity. His rāga is meant to be a passionate emotional creation, beyond the conceptions of knowledge. In other words, an artist doesn't think of technicalities when he crafts his improvisations. Instead, the technical details of the *rāga* is the tool through which the performer enters a mode, a mode of that *rāga*, where the characteristics of the *rāga* blends with the artist's emotions and imagination, creating the "essence" or "mood" of the *rāga*. Although, terms like "mood", "feeling", "flavor" and so on imply a very subjective connotation, I refer to the embodied intersubjective feeling of the *rāga*. Here, the *rāga* is considered as an entity by itself; it has agency. When an accomplished artist performs a *rāga*, he creates and recreates his conception of this "*rāga-rasa"* without consciously thinking in terms of *svara*(s), *gamaka*(s) or any other human feelings. He is creating the "mood" of the *rāga* itself.

Rāga being an entity by itself is also positioned by the virtue of temporality. Unlike a stagnant reservoir, it is a flowing river, with a definite starting and ending points. Though a *rāga* "lives" at that moment of its realization, it is a product of its past and future horizons. It is a temporal phenomenon which comes to life through an insight of past experiences and future anticipations of the creator. Here, the essence and the structure integrally grows into a complete formation of the temporality.

Rāga is inherently cohesive. The structural entities of a *rāga* do not grow sequentially. Like the human body in which the organs are often referred to as being inside the body, while it is neither inside nor outside it (Menon 1998, 44). The body is not created successively part- by-part. The inner organs are not put inside from an outer world. It was born instantaneously and grows organically as

a single formation. Hence, we can say *rāga* animates a living being, having a life of its own, beyond limitation and is experienced by the world around. The form and the essence do not come across as separate entities; they coherently grow as a single object forming the "*rāga*".

To draw a parallel from Merleau-Ponty's mind-body dichotomy, the body itself, as a body, is an existence and therefore of a subjective nature. The subjective character of the body is not derived from a principle distinct from itself when the body itself is a subject (Kwant 1963, 15). Applying the concept of body-subject to a *rāga*, it is a living being, which has a mode of being of its own, by the unified virtue of its "form" and its "essence." It cannot be defined by the principle of the outer world.
Conclusion: - Within a rāga performance, the smaller entities of svaras and gamakas are inseparable, and are essential characters signifying the existential meaning of a rāga performance. For performers they are both a musical expression that gives a way to unfold the embedded rāga-rasa and a way to be rāga-rasa through their unique dispositions. Hence, while the existential characteristics of gamaka is the indispensable character in delineating the experiences of rāga-rasa, the embodied rāga-rasa of a performance itself becomes instrumental in crafting the sole nature of gamaka that comes into life.

Mikel Dufrenne (1973) writes that, "from the nonexistence to the existence of an art", an artist's "works proceed from him, but they point to that within him which is not himself." The artist becomes an instrument "who feels a desire which answers to a call: something wants to come into being, something on which he has reflected for a long time as a craftsman" (31, 1973). Dufrenne's words reflect the relationship between gamaka, rāga and rāga-rasa in an artist's performance. The performer is an instrument who through perpetual variations of the smaller entities of gamakas and svaras, explores the very meaning of rāga, opening the world of rāga-rasa. Here, the very call, rāga-rasa coming into being, something on which he/she has reflected on for a long time as a craftsman is itself the agency in delineating the individuality of each gamaka and svara of every possible manifestation within rāga. To paraphrase Dufrenne, for the embodiment of rāga in us, we exist in the rāga, we submit to the rāga, an outward movement into a musical way of being.

References:

1. Ayyangar, Rangaramanuja (1972). *History of South Indian (Carnatic) Music, from Vedic Times to the Present*. Madras: self-published.
2. Dufrenne, Mikel (1973). *The phenomenology of aesthetic experience*. Evanston: Northwestern University Press.
3. Kwant, Remy C (1963). *Merleau-Ponty's Fundamental Discovery: The Body-Subject*. *In The Phenomenology Philosophy of Merleau-Ponty*, Pittsburgh: Duquesne University Press, pp 11-30.
4. Mason, David (2013). *Rasa and the Saturated Event. Studies in South Asian Film & Media*, pp 9(5):47-55.
5. Menon, R. R. (1998*). Indian music: The magic of the raga.* Mumbai : Somaiya Publications
6. Krishna, T.M. (2013). *A Southern Music: The Karnatik Story*. India : Harper Collins
7. Pearson, Lara (2016). *Coarticulation and Gesture: An Analysis of Melodic Movement in South Indian Raga Performance.* Music Analysis. pp 35(3):280-313.
8. Weidman, Amanda (2012). *The Ethnographer as Apprentice: Embodying Sociomusical Knowledge in South India. Wiley online library:*. Anthropology and Humanism, pp 37(2): 214-235.

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

राग गायन में संवाद तत्व की महत्ता एवं आवश्यकता

डॉ. हनुमान प्रसाद गुप्ता
सहायक आचार्य
संगीत गायन विभाग, वसंत महिला महाविद्यालय
राजघाट, वाराणासी

सारांश- *संवाद शब्द में सं उपसर्ग तथा वद् धातु में घञ् प्रत्यय है जिसका अर्थ है बोलना। दो मनुष्यों या दो समूहों में संवाद का अर्थ है मधुर सम्बन्ध। संगीत में संवाद का अर्थ है दो ध्वनियों को एक साथ सुनने में कानों को मधुर लगना।।संवाद सार्वभौमिक हैं। इन्हें देशकाल बाधित या प्रभावित नहीं करता। प्राचीन काल में भरत आदि मनीषियों ने संवाद के लिए नौ व तेरह श्रुतियों के अन्तर वाले दो स्वरों में क्रमशः षड्ज-मध्यम और षड्ज-पंचम संवाद कहे हैं / आन्दोलन संख्या के आधार पर षड्ज 240, मध्यम 320 और पंचम 360 आन्दोलन-संख्या के स्वर हैं। जिनका पारस्परिक सम्बन्ध षड्ज-मध्यम संवाद के लिए 4/3 और षड्ज-पञ्चम संवाद के लिए 3/2 होता है, यही संवाद के भिन्नांक हुए। वीणा के तार पर षड्ज 36 इंच पर तथा मध्यम 27 इंच पर है जिसका भिन्नांक 36/27 अर्थात 4/3 हुआ इसी तरह षड्ज 36 और पंचम 24 इंच पर है जिसका भिन्नांक 36/24 या 3/2 हुआ। इसलिए सभी संगीत-पद्धतियों में षड्ज, मध्यम और पंचम समान ही हैं अतः इनके सम्बन्ध में कहीं भी विवाद नहीं है। चाहे उत्तर भारत का संगीत हो या दक्षिणी-भारत का, पश्चिम का संगीत हो या पूर्व का, सभी में ये तीन स्वर समान रूप से माने जाते हैं क्योंकि ये स्वर सीधे कानों को मधुर लगते हैं।राग गायन में भी षडज- मध्यम एवं षडज -पंचम संवाद भाव आवश्यक माने गए हैं /इसी संवाद भाव के आधार पर वादी- संवादी स्वरों की रचना की गई है /भरतमुनि कृत "नाट्य शास्त्र" में भी षड्ज ग्राम के अंतर्गत षड्ज- पंचम संवाद एवं मध्यम ग्राम में षडज- मध्यम संवाद की सिद्धि सारणा चतुष्टई के माध्यम से सिद्ध करके बताई गई है।*

विशेष शब्द *:- संवाद,विवाद, संधि प्रकाश राग, परमेल प्रवेशक राग*

विषय वस्तु- यह सर्व विदित है कि हिन्दुस्तानी संगीत में आजकल राग-गायन का प्रचार है। इसके पूर्व राग-रागिनी, ग्राम-राग, राग-उपराग, विभाषा, जाति आदि का प्रचार था। यहाँ पर राग का संकुचित अर्थ नहीं लिया गया है, बल्कि राग का यह विस्तृत अर्थ स्वर और वर्ण से विभूषित रचना जिससे जन मन रंजन हो लिया गया है। राग के इस विस्तृत अर्थ में जाति, ग्राम-राग, विभाषा,अन्तर्भाषा आदि सभी आ जायेंगे।

अभिनव राग मंजरी में पण्डित भातखण्डे ने राग की परिभाषा इस प्रकार दी है :-

योऽयं ध्वनिविशेषस्तु स्वर वर्ण विभूषितः ।
रंजको जनचित्तानां स राग, कथितो बुधैः ।।

राग का प्राचीनतम रूप जाति मिलता है जिसका उल्लेख भरतकृत नाट्य शास्त्र में हुआ है। अब जाति-गायन का प्रचार नहीं है और अब जाति शब्द का अर्थ प्राचीन काल से भिन्न, राग में प्रयोग किये जाने वाले स्वरों की संख्या से लिया जाता है। अध्ययन और व्यवहार की सुविधा के लिये प्राचीन काल से ही 'स्वर-वर्ण से विभूषित कर्ण-प्रिय रचना को कुछ भागों में बाँटा जाता रहा है। महर्षि भरत ने जातियों को शुद्ध और विकृत वर्गों के अन्तर्गत और पंडित शारंगदेव ने भाषा, विभाषा, अंतर्भाषा, ग्राम-राग, राग, उपराग, रागांग, भाषांग, क्रियांग और उपांग, इन दस वर्गो के अन्तर्गत बांटा है। अन्य विद्वानों ने शुद्ध, छायालग और संकीर्ण, राग-रागिनी, मेल, रागांग, थाट-उपथाट पद्धति आदि वर्गों के अन्तर्गत रागों को बाँटने का प्रयत्न किया गया है। राग के इन वर्गीकरणों का जन्म हुआ और कुछ दिनों के बाद धीरे-धीरे उनका प्रचलन समाप्त हो गया। अन्त में पण्डित भातखण्डे ने दस थाटों के अन्तर्गत सभी रागों को विभाजित किया। आजकल थाट-राग वर्गीकरण का ही अधिकतम प्रचार है। रागों को कई अन्य दृष्टियों से भी विभाजित किया गया है जैसे पूर्व राग, उत्तर राग, संधिप्रकाश राग, परमेलप्रवेशक राग, रे ध कोमल, रे ध शुद्ध और ग रे नी कोमल वाले राग, ओडव, षाडव और सम्पूर्ण आदि।

संवाद शब्द में सं उपसर्ग तथा वद् धातु में घञ् प्रत्यय है जिसका अर्थ है मधुर बोलना। बाद में वि उपसर्ग लगाने से विवाद शब्द बनता है जिसका अर्थ हुआ कटु बोलना। दो मनुष्यों या दो समूहों में संवाद का अर्थ है मधुर सम्बन्ध और विवाद का अर्थ है कटु सम्बन्ध। संगीत में संवाद का अर्थ है दो ध्वनियों को एक साथ सुनने में कानों को मधुर लगना और इसके विपरीत दो ध्वनियों का सुनने में कटु लगना

विवाद है। संवाद-विवाद सार्वभौमिक हैं। इन्हें देशकाल बाधित या प्रभावित नहीं करता। स्वर संवाद का संबंध मनुष्य की कलात्मक प्रवृत्ति से है। प्रत्येक ज्ञानेंद्रिय सुख चाहती है।आंखें सुंदर-सुंदर वस्तुओं को देखना चाहती हैं तो नाक महकते हुए फूलों का संपर्क चाहता है। इसी प्रकार कान मधुर स्वर सुनना चाहता है। स्वर में सदैव स्वभावतः मधुरता रहती है, किंतु कभी-कभी कर कर्कशता का अंश बढ़ जाता है। मधुरता का आधार स्वर- संवाद है। उत्तर भारतीय संगीत में ही नहीं, वरन दुनिया के प्रत्येक संगीत में स्वर- संवाद आवश्यक है। यह जितना व्यापक है, उतना ही प्राचीन है। संगीत के आचार्य भरत ने भी इसकी चर्चा की है ग्रीस के प्रसिद्ध दार्शनिक एवं संगीतज्ञ पाइथागोरस ने भी इसी है के आधार पर उन्होंने सातों स्वरों की आंदोलन संख्या निकाली है।साधारणतः सम्वाद का अभिप्राय, मेल या परस्पर मधुर सम्बन्ध है। संगीत में सम्वाद का तात्पर्य, संगीत में काम आने वाले सात स्वरों सा, रे, ग, म, प, ध, नी का आपसी मधुर सम्बन्ध। अर्थात् सप्तक के सातों स्वरों का परस्पर मधुर सम्बन्ध स्वर-सम्वाद कहलाता है। चाहे प्राचीन संगीत का षडज ग्राम हो चाहे आधुनिक हिन्दुस्तानी संगीत का सप्तक और चाहे पाश्चात्य संगीत का स्केल हो, सभी में सातों स्वरों का आपसी मधुर सम्वाद होने के कारण ही ये स्केल स्वाभाविक रूप से सरल, सहज और प्राकृतिक रूप से मधुर माने गए हैं। स्वरों की इसी मधुरता का नाम स्वर सम्वाद है। अतएव सम्वाद संगीत का एक महत्त्वपूर्ण तत्त्व है। स्वरों का यही 'सम्वाद विश्वभर के संगीत सप्तकों की आधारशिला है।

संगीत की मधुरता और सौन्दर्य इसी सम्वाद पर आश्रित है और इसीलिए संगीत का पहला पाठ सम्वादात्मक स्वर-सप्तक से शुरु करवाया जाता है।

स्वरों के ये सम्वाद या मेल दो प्रकार के होते हैं—(1) जब दो स्वरों या दो ध्वनियों की सम्मिलित आवाज सुनने में मधुर और कर्णप्रिय हो, तो उसे सम्वाद भाव या इष्ट स्वर कहा जाता है, जिसे पाश्चात्य संगीत में कोन्सोनैन्स (consonance) की संज्ञा दी गई है। (2) इसी प्रकार जब दो स्वरों की सम्मिलित ध्वनि या आवाज सुनने में कर्ण-कटु या अप्रिय प्रतीत हो, तो उसे विसम्वाद कहा गया है जिसे पाश्चात्य संगीत में dissonance अर्थात् अनिष्ट स्वर के नाम से जाना जाता है।

स्वरों में 'सम्वाद तत्व कोई आधुनिक विषय नहीं है, बल्कि प्राचीन वैदिक काल से ही संगीत के स्वरों में सम्वाद तत्व की प्रधानता रही है। स्व० ठाकुर जयदेव सिंहजी ने लिखा है, "सम्वाद तत्त्व भारतीय संगीत की आधारशिला है। वैदिक काल में ही सम्वाद तत्त्व के द्वारा ग्राम या सप्तक के स्वर स्थित हो चुके हैं। क्योंकि संगीत का मूल उद्देश्य ही लालित्य और माधुर्य भाव (melody) है। इस लालित्य और melody के लिए ही सप्तक के सभी स्वर, सम्वाद भाव से जुड़े रहते हैं। इसी कारण natural या प्राकृतिक स्वर सप्तक में सातों स्वरों का सम्वाद-भाव से व्यवस्थित होना आवश्यक है। जैसा डॉ० परांजपेजी ने लिखा है, ध्वनि विज्ञान के अनुसार किसी भी संगीत प्रणाली का स्वर-सप्तक, सम्वाद भाव या सम्वादी स्वरों से बनाया जाता है।" अर्थात् ध्वनि विज्ञान की दृष्टि से एक प्राकृतिक सप्तक में सभी स्वरों का सम्वाद रूप से व्यवस्थित हों यह आवश्यक है। इस प्रकार सप्तक के निर्माण में सम्वाद का महत्त्वपूर्ण स्थान है।

वर्तमान संगीत में (vibrations) आन्दोलन संख्या जैसी पाश्चात्य टेक्नीक और पंडित अहोवल के वीणा की तन्त्री की नाप-जोख के आधार पर सम्वादित स्वरों के सम्वाद निकाले गए हैं। जैसे षडज-मध्यम (स-म) सम्वाद, षडज-पंचम (स-प) सम्वाद, षडज-गन्धार (स-ग) और षडज-तार षडज (स-सं) सम्वादों की मान्यता है। इन सभी सम्वादों में मध्य और तार षडज यानी (स-सं) सम्वाद और षडज-पंचम (स-प) सम्वाद सर्वाधिक पूर्ण सम्वाद माने गये हैं। जिन्हें पाश्चात्य संगीत में (perfect consonance) अती इष्ट स्वर सम्वाद कहा गया है, जिनका परस्पर सम्बन्ध 1: 2 और 2: 3 का है। इसके बाद स-म और स-ग सम्वाद हैं जिनका सम्बन्ध क्रमशः 3 : 4 और 4: 5 है। ये सभी सम्वाद आन्दोलन संख्या और प्राचीन काल में भरत आदि मनीषियों ने संवाद के लिए नौ व तेरह श्रुतियों के अन्तर वाले दो स्वरों में क्रमशः षड्ज-मध्यम और षड्ज-पंचम संवाद कहे हैं और दो या बीस श्रुतियों के अन्तराल वाले दो स्वरों को विवादी स्वर कहा है। आन्दोलन संख्या के आधार पर षड्ज 240, मध्यम 320 और पंचम 360 आन्दोलन-संख्या के स्वर हैं। जिनका पारस्परिक सम्बन्ध षड्ज-मध्यम संवाद के लिए 4/3 और षड्ज-पञ्चम संवाद के लिए 3/2 होता है, यही संवाद के भिन्नांक हुए। वीणा के तार पर षड्ज 36 इंच पर तथा मध्यम 27 इंच पर है जिसका भिन्नांक 36/27 अर्थात 4/3 हुआ इसी तरह षड्ज 36 और पंचम 24 इंच पर है जिसका भिन्नांक 36/24 या 3/2 हुआ। इसलिए सभी संगीत-पद्धतियों में षड्ज, मध्यम और मधुर लगते हैं। पंचम समान ही हैं अतः इनके सम्बन्ध में कहीं भी विवाद नहीं है। चाहे उत्तर भारत का संगीत हो या दक्षिणी-भारत का, पश्चिम का संगीत हो या पूर्व का, सभी में ये तीन स्वर समान रूप से माने जाते हैं क्योंकि ये स्वर सीधे कानों को ठीक इसी प्रकार विवादी-स्वर भी कान को समान रूप से कटु लगते हैं अतः इनमें भी मतभेद नहीं है। दो श्रुति का स्वर हो या अर्द्ध स्वर, उसका गणितीय मान 16/15 ही माना जाता है। यदि विवादी-स्वर को गणित की भाषा में सिद्ध करना हो तो, मध्यम और गान्धार में दो श्रुतियों का अन्तर है बिलावल के स्वरों में मध्यम की आन्दोलन-संख्या 320 और गान्धार की 300 है जिसका संक्षेप किया जाए तो 16/15 ही है। यही स्वरान्तर षड्ज ग्राम के स्वरों में ग-रे और नि-ध में है।

भारतीय स्वर -संवाद सिद्धांत के अनुसार षड्ज- पंचम भाव और षड्ज -मध्यम भाव के आधार पर स्वरों में संवाद होता है।षड्ज-पंचम भाव का प्रयोग षड्ज ग्राम में और षड्ज- मध्यम भाव का प्रयोग मध्यमग्राम में किया जाता है। षड्ज- पंचम भाव में 13 श्रुतियो के अंतर पर तथा

षड्ज- मध्यम भाव में नौ श्रुतियो के अंतर पर संवाद होता है । षड्ज-पंचम भाव की स्वर जोड़ियां हैं सा प, रे ध, ग नी, म सां और षड्ज- मध्यम भाव की स्वर जोड़ियां हैं सा म, रे प, ग ध, म नी, प सां । उपर्युक्त दोनों भावों की स्वर जोड़ियों में क्रमशः 13 और 9 श्रुतियों के अंतर पर परस्पर स्वर संवाद होता हैं ।अधिकांश रागों में षड्ज- पंचम भाव तथा षड्ज- मध्यम भाव की स्वर जोड़ियां वादी संवादी के रूप में ग्रहण की जाती हैं ।किंतु बहुत से राग ऐसे भी हैं जिनके वादी संवादी स्वर में 13 या 9 श्रुतियों का अंतर नहीं मिलता । उदाहरण स्वरूप श्री राग का वादी स्वर कोमल ऋषभ और संवादी स्वर पंचम है ।इनका श्रुत्यंतर 10 है । इसी प्रकार मारवा राग का वादी स्वर है कोमल ऋषभ और संवादी स्वर है शुद्ध धैवत है इनका श्रुत्यंतर 14 है । उपर्युक्त नियम के अनुसार इन रागों के वादी- संवादी उपयुक्त नहीं है तथापि संगीत पंडितों ने उनकी उपयोगिता एवं आवश्यकता स्वीकार की है । वस्तुतः संवाद तत्व दो प्रकार का होता है । 1- स्वर संवाद, 2- राग संवाद, श्री राग तथा मारवा आदि रागों में यद्यपि स्वर संवाद नहीं है तथापि राग संवाद पाया जाता है ।म नी में 9 श्रुत्यंतर पर तथा नी म में 13 श्रुत्यन्तर पर संवाद होता है, किंतु इन दोनों जोड़ियों में राग संवाद नहीं होता है । ग नी में 13 श्रुत्यंतर पर स्वर संवाद और राग संवाद दोनों पाए जाते हैं । नि ग में 9 श्रुतियों पर संवाद है किंतु राग संवाद नहीं है । म नि,नि म, नि ग क्रमशः किसी भी राग के वादी संवादी नहीं होते हैं । मारवा और श्रीराग की प्रकृति ऐसी है कि उनके वादी संवादी स्वरों की संगति मधुर और आकर्षक प्रतीत होती है । यदि कोमल ऋषभ तथा पंचम को और कोमल ऋषभ तथा शुद्ध धैवत को स्वतंत्र रूप से अलग-अलग गाया बजाया जाए तो निसंदेह इन ध्वनियों में मधुर संवाद नहीं होगा, किंतु उपर्युक्त वादी संवादी स्वरों से निकली हुई ध्वनि के आधार पर ही यदि किसी राग विशेष का निर्माण किया जाएगा तो उस राग का वह वादी- संवादी उपयुक्त माना जाएगा ।इसीलिए कतिपय संगीताचार्यों ने श्री तथा मारवा आदि रागो के वादी -संवादी स्वरों में संवाद स्वीकार किया है ।

निष्कर्ष - राग गायन करते समय संवाद भाव का विशेष ध्यान रखते हैं । राग संवाद का इतना महत्व है कि स्वर संवाद गौण हो जाता है ।वर्तमान समय में इस विषय पर गहन चिंतन एवं अध्ययन किया जा रहा है इसके परिणाम स्वरूप ही तानपुरा ड्रॉयड (Tanpura Droid) एवं आई शाला (I shalla) एप्स का तेजी से प्रचलन बढ़ गया है ।राग गुर्जरी तोड़ी गाते समय आजकल कुछ गायक राग संवाद के आधार पर तानपुरे के पहले तार को कोमल धैवत में मिलाते हैं यदि कोमल धैवत को सा माना जाए तो इसके कारण कोमल ऋषभ एवं कोमल गंधार क्रमशः सा म एवं सा प स्वर संवाद उत्पन्न करते हैं ।जोकि अत्यंत कर्ण प्रिय लगता है ।इसी प्रकार मारवा गाते समय यदि तानपुरे के पहले तार को शुद्ध धैवत में मिला दिया जाए और शुद्ध धैवत को सा मान लिया जाए तो कोमल ऋषभ के साथ सा ग का स्वर संवाद हो जाएगा जोकि अत्यंत कर्णप्रिय लगता है ।

संदर्भ ग्रंथ

1-पाठक, जगदीश नारायण. (2006*). संगीत शास्त्र प्रवीण.* प्रयागराज: पाठक पब्लिकेशन. 35, महाजनी टोला. पृ- 43.

2-श्रीवास्तव, पंडित हरीश चंद्र. (2012). *प्रवीण प्रवाह.* प्रयागराज :संगीत सदन प्रकाशन,134, साउथ मलाका.पृ-63

3-शर्मा, महारानी. (2008). *संगीत मणि. भाग -1.* प्रयागराज: श्री भुवनेश्वरी प्रकाशन. पृ-166

4-टाक, तेज सिंह. (2012). *संगीत, जिज्ञासा और समाधान.* नई दिल्ली: राधा पब्लिकेशन.पृ-80

5-कुमार, अशोक. (2007). *संगीत और संवाद.* नई दिल्ली :कनिष्क पब्लिशर्स. पृ-5

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

CONSONANCE- MANODHARMA SANGEETH

-Dr. T.K.L.Sujatha
Music practitioner
Hyderabad

Abstract- *Consonance is a universal concept which has its roots in many branches of study. Music from any part of the world revolves around this concept in a significant manner. The intention of 'Music' is to pour out different emotions and communicate sensible facts which can be effectively conveyed through musical notes and their interaction. Indian music is unique in terms of its improvisational aspects, Manodharma Sangeeth. The crux of this branch of Indian music is to present the abstractness in as much emotive way as possible using the creativity of the individual musicians. Every musician speaks out his/her heart through this manodharma, as it is rightly named. Consonance is the final output of such communication. Whether it is South Indian or North Indian classical music, the ultimate output from music is to bring out this Consonance. Through various facets of Manodharma Sangeeth, this phenomenon gets executed in multi colors. The role of Consonance in each of the aspects of Manodharma Sangeeth and the interplay of musical ideas to generate consonance is an interesting observation. Through this paper we make an attempt to study this game between Consonance and manodharma sangeeth.*

Keywords: *Consonance, manodharma, neraval, pallavi, ragalapana, swara kalpana, tanam*

Indian music is known for its improvisation. The term 'Manodharma' is well indicative of its very nature which is, music with individual expression, that comes right from the 'manas'. *Consonance* is that *'dharma'* of the manas that spills out by churning the swaras. Consonance in music, in its general sense is the compatibility between the musical notes in a harmonious way. This compatibility can be found between the notes or between the phrases (*Subramanian M,2010*). The vadi –samvadi relation of the notes defines the concept of consonance in Indian music.

In Indian music, the idea of manodharma sangeeth is to present the Raga in different formats. The consonance between the swaras defines the Raga and the consonance between the phrases leads to proper Raga bhava. It is interesting to see that the consonance between the notes leads to the consonance between the phrases in many cases. Sometimes the consonance applies among the same phrases in different octaves. In some cases, the purvanga of the Raga would be in perfect consonance to the uttaranga of the Raga. This is consonance within the octave. In many instances, the notes which are samvadi to each other would be playing an important role in the Raga in terms of being nyasa swaras. In some Ragas, the consonant phrases themselves become the characteristic phrases of the Raga. So it is this consonance between the swaras, between the phrases, within the octave and across the octaves that make the Raga, the most appealing and dynamic structure.

Consonance – Ragalapana- Ragalapana is the elaboration of the Raga in its pure form, '*ranjayati iti raagaha'*,(*Hema Hirlekar,2010)* one that appeals to the listeners is raga. Raga alapana (*P.Sambamurthy ,1998*) is also referred as Raga vistara. If we observe the kind of phrases that decorate a Raga, we can try to categorize some of them as symmetric phrases, ascent phrases, descent phrases, phrases with dhatu (jump) swaras. So in an alapana, there is always an attempt to build consonance with such phrases.

If we take the example of symmetric phrases, mgr, ṡnd, ṁġṙ, is the characteristic phrase structure for Arabhi Raga. This also can be categorized as consonance between the phrases which have a descent pattern in them but moving in an ascent progression.
ggrsr, nndpd, in Carnatic Darbar Raga, is an example of symmetric consonance within the octave whereas ggrsr, ġġṙṡṙ, is an example of consonance across the octaves.
In some Ragas, even two notes which are part of a phrase, would be consonant in nature and would be defining the character of that Raga.
Like sṇp, r, is the characteristic phrase in the Raga Dwijavanti where 'p' and 'r' are mutual samvadis. Similarly, in Saranga Raga, ssp,,,,,m is the characteristic phrase where 's' and 'p' are mutual samvadis.

Also in ragas like Arabhi, 'r' and 'd' which are samvadis to each other, hold the prominent place as nyasa swaras around which the phrases would be woven.
Like in the Raga Hindola, the dhatu combinations sm, gd, mn, would be making a great deal in the alapana where each pair is consonant in nature.

Consonance – Tanam: Tanam is elaboration of a raga in patterns which have rhythmic sense in them. This is the most lively and attractive way of presenting a Raga (*P Sambamurty, 2004*).Usually Tanam begins on the most important note of that Raga. We can assume that note as one of the vadi swaras of the Raga. Here the above said variety of phrases like symmetric, dhatu, ascent, descent come in patterns of 3's, 4's, 5's …. Every section in the Tanam gets completed on the eligible nyasa swaras of the Raga, which mostly would be consonant among themselves. The consonance across the octaves would be the main attraction in Tanam, particularly when played on instruments.

Consonance – Neraval- Neraval (*P Sambamurty, 2004*) is the peculiar aspect of manodharma which is bound to so many restrictions. It has to be within the framework of the arrangement in the original composition. Here also the nyasa swaras play a major role and the samvaditva between the specific nyasa swaras generates a nice flow in neraval exposition. In the instances where we stand on a note and expand around, usually we look for the connections with the consonant notes of the standing note. Like for example in kalyani, if the standing note is gandhara in tara sthayi, the natural favorable phrases would be ġṙ,ġ,,,,, dṅṙġ,, dġṙġ,,,, where 'dha' and 'ga' have a beautiful consonance between them.

Consonance – Swarakalpana- Swarakalpana (*P Sambamurty, 2004*) is the only manodharma aspect where we explicitly sing the swaras for some meaningful line of the composition. It is that aspect of manodharma where we see the role of consonance to the maximum. In many instances we see phrases like spṡ, rdṙ, gnġ taking the main hand in the weaving of kalpana swaras. Swarakalpana is all about various ways of approaching and reaching the selected line from the composition through swaras. This includes maximum creativity. Also swarakalpana involves lot of arithmetic. This is where consonance gets interspersed with the arithmetic in generating the most creative combinations, Example for Vatapiganapathim in hamsadhvani, the beginning phrase is g,,r,rsn. The swarakalpana approaches this phrase in every turn. Ending the kalpana swaram with p,,s,sns n,, r,r, sr// is a consonant ending which merges with the beginning phrase g,, r,r sn in order. Other variety is when kalpana swaras go in cycles around a resting note. In this case, variety can be brought in by taking the consonant note of the resting note in one cycle and the resting note in another cycle. For example, in Bilahari, if we decide to do cycles around the note gandhara, then it could be exchanged in alternate cycles with dhaivatha. The combination of ga and dha in alternate cycles is a consonance that gives excitement and challenge. The combination of ascent and descent phrases as a pattern involves consonance in the phrases like rgm-ṡnd, gmp-ṙṡn, pdn-ġṙṡ. Even in Hindustani swarprastar, in many ragas, consonant phrases like ggg nnn ġġġ and rrr ddd ṙṙṙ are very common and they sound so aesthetic.

Consonance-Pallavi- Pallavi (*P Chaitanya Deva, 2015*) encompasses all the aspects of manodharma. This is the most challenging concept in the whole system of Carnatic music. The three letters in the word pallavi indicate padam, laya and vinyasam(words, rhythm and technique). Consonance can make the vinyasam aspect reach its peak. It opens the doors for the heights of creativity. Consonance can be applied in various ways in the very structure of Pallavis. A pallavi in Behag raga, Trisra triputa tala can have a structure ṇ,s m,p n,ṡ d,m/p,,,,, ṇs mp nṡ dpmp//
Here each phrase is consonant to the other 'ṇs'to 'mp' and 'mp' to 'nṡ'
All the above varieties of consonance discussed in various aspects of manodharma are an obvious part of Pallavi rendition.

Consonance gets applied in the same way in different aspects of manodharma in Hindustani music too. Be it alap, taan, swarvistaar. In some ragas, consonance is seen in the movements of swaras, what we call as gamakas. For example in Bhairavi of Carnatic music, there is a consonance even in the gamakas of gandhara and nishada. In the Hindustani raga Bhairav which is equivalent scale to Carnatic mayamalavagoula, the movement on rishabha and on dhaivatha have a consonant relation.

Conclusion:
The focus of this paper is to highlight the role of consonance as an integral part of each and every aspect of manodharma sangeetha of Indian music. Through this study, we have observed variety in terms of consonance. This is a beautiful relation that exists between different pairs of notes, carries on to the phrases, links the octaves, builds symmetry, generates patterns and finally contributes to the aesthetics. It is quite engaging to see how consonance also led to the discovery of new scales, like, Raga Ganapati, a three note raga, designed by Dr.Mangalampalli Balamurali Krishna where each of these notes is consonant to the other. Even the three note song by Sri Ilayaraja, turns out to be a complete structure with the play of consonance across the octaves.

These experimental works are nothing but the manodharma of the composers. Thus manodharma in its literal sense is the creative element in the vaggeyakara's works. We can see how consonance acts as a vital element in different musical forms with almost the same variety analyzed in this paper. Thus consonance is the prime concept in giving meaning to the ragas, which are presented in varied formats be it kalpita sangitam or manodharma sangitam.

References:

1. Subramanian, M. (2010). *Samakalika sangeetham*, No. 8, April 2010. pp 75
2. Hirlekar, Hema. (2010). *Nuances of Hindustani Classical Music.* New Delhi : Unicorn Books. p 11
3. Sambamurty, P. (2004). *South Indian Music. Book IV.* Chennai: The City Printing Works. p 15
4. Sambamurty, P. (2004). *South Indian Music. Book IV.* Chennai: The City Printing Works. p 44
5. Sambamurty, P. (2004). *South Indian Music. Book IV.* Chennai:The City Printing Works.. p 44
6. Sambamurty, P. (1998). *South Indian Music, Book IV.* Chennai: The City Printing Works. p-9
7. Deva, P Chaitanya. (2015). An Introduction to Indian Music, Fourth Revised Edition. New Delhi: Quick Prints. p-47

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

भारतीय अभिजात संगीत आणि निसर्ग यांतील संवादात्मकता एक वेध :प्रसार माध्यम एवं संगीत में अन्तःसम्बन्ध

- मेघना कुमार
गायन विभाग
संगीत एवं मंच कला संकाय
काशी हिन्दू विश्वविद्यालय,वाराणसी

शोध सार --- *प्रसार माध्यमों ने मानव जीवन को विशेष रूप से प्रभावित किया है/ इन माध्यमों की उपस्थिति से सूचनाओं के संचार में विशेष मदद मिलती है/किसी भी आवश्यक सुचना को कम समय में अधिक स्थानों तक पहुंचाना सुलभ हो गया है/ इन माध्यमों के होने से शासकीय तथा गैर शासकीय तंत्रों की कार्य शैली में तीव्रता देखी जा सकती है/संगीत के सन्दर्भ में प्रसार माध्यमों की भूमिका उल्लेखनीय है/संगीत के विविध कलाकारों की पहुँच प्रसार माध्यमों के कारण अपने अनेक आभासी श्रोताओं तक हुई है/अनेक प्रकार के संगीत जैसे जनजातीय संगीत, लोक संगीत आदि के कुछ तत्व अपने अस्तित्व को खो रहे थे ऐसे में प्रसार माध्यमों से इन सभी को अनुप्राणित किया जाना सम्भाव्य है/प्रसार के विविध माध्यमों से श्रोता तथा प्रस्तोता को एक दूसरे की आवश्यकतानुरूप उपस्थिति सरल हुई है/प्रसार माध्यमों की उपस्थिति से धन तथा श्रम के अल्प व्यय से संगीत की प्रस्तुति और श्रवण लाभ लिया जा सकता है/*

सूचक शब्द :-*प्रसार, सम्प्रेषण, सुचना, संचरण, भूमिका*

उद्देश्य :- प्रस्तुत विषय पर शोध पत्र लेखन का उद्देश्य प्रसार माध्यम तथा संगीत के अन्तःसम्बन्ध को गहराई से समझना है।

शोध विषय :-प्रसार के माध्यमों का मुख्य कार्य सूचनाओं को एक स्थान से दुसरे स्थान तक पहुंचाना है।मानव के सभ्य होने के बाद से ही विविध सूचनाओं के आदान प्रदान का शिलशिला आरम्भ हो गया।डॉ. रूचि गुप्ता का, संचार तथा संचार माध्यम के सम्बन्ध में कथन है - 'सुचनाओं, विचारों एवं भावनाओं को लिखित, मौखिक या दृश्य-श्राव्य माध्यमों के जरिये सफलता पूर्वक एक जगह से दूसरी जगह पहुंचाना ही संचार है।संचार के माध्यमों से आशय है- वे उपकरण या साधन जो हमारे सन्देश को पहुंचाते हैं यथा- समाचार पत्र, पत्रिकाएँ, रेडियो, टेलीविजन, टेलीफोन, चलचित्र, इंटरनेट इत्यादि। एक समय ऐसा भी रहा है, जब संचार का माध्यम कबूतर था।सूचनाओं के संचरण के इतिहास में मानव के द्वारा धुंआ कर के सूचनाओं के सम्प्रेषण की परम्परा रही है।मानव सभ्य होने के बाद धीरे धीरे तकनीकी साधनों के विकास की ओर बढने लगा।इस ओर बढ़ते हुए सूचनाओं के तीव्र संचरण के लिए भी विभिन्न तकनीकियों का सृजन किया।पहले आकाशवाणी तथा दूरदर्शन तथा इसके बाद इंटरनेट द्वारा संचालित इन्स्टाग्राम, फेसबुक, यूट्यूब, फेसबुक इत्यादि माध्यमों के उद्भव ने सुचना संचरण में तीव्रता ला कर क्रान्ति ही ला दी।

प्रसार माध्यम की उपस्थिति ने मानव के विविध तंत्रों को प्रभावित किया है।सुचनाओं के तीव्र सम्प्रेषण से मानवी जीवन शैली में सहजता आई है।सूचनाओं के सम्प्रेषण में प्रमाणिकता तथा तीव्र गति ने शासन को आम जन तक पहुँचने में विशेष सहायता की है।विविध प्रतिकूल परिस्थितियों में शासन द्वारा सक्रियता पूर्वक सकारात्मक निर्णय लेने में प्रसार माध्यमों का विशेष भूमिका रही है।सैन्य गतिविधियों में प्रमाणित सुचना के संचरण से अपेक्षित लक्ष्य की सफलता की सम्भावना में वृद्धि हो जाती है।हालांकि सेना के संचार का अपना माध्यम है। सूचनाओं के तीव्र संचरण से शासन के कार्यों में भी तीव्रता देखी जा सकती है।

प्रसार माध्यमों का मानव जीवन पर विशेष प्रभाव दिखता है।प्रसार के विभिन्न माध्यमों की उपस्थिति ने मानव के अंतर्मन के उद्गारों को व्यक्त करने के लिए एक सुलभ मंच उपस्थित किया है।प्रसार माध्यमों ने सूचनाओं के आदान-प्रदान को भी सुलभ बनाया है।इन माध्यमों की उपस्थिति ने जीवन की शैली को अत्यंत प्रभावित किया है।कम समय में सही सूचनाओं के सम्प्रेषण के लिए इन माध्यमों की भूमिका अत्यंत सराहनीय है।

संगीत के संदर्भ में प्रसार माध्यमों की भूमिका उल्लेखनीय है।प्रसार माध्यमों के होने से संगीत के प्रचार में भी सुलभता आई है।इन माध्यमों के होने से संगीत के कलाकारों को अधिक से अधिक श्रोताओं तक पहुंचना सुलभ हो गया है।नवीन कलाकार जो की अपनी साधना को एक सीमा तक पूरा कर लेते हैं उसके बाद उनके सामने सबसे बड़ी चुनौती मंच प्राप्त करने की होती है।प्रसार माध्यमों की उपस्थिति में नवोदित कलाकार अपनी कला का प्रदर्शन करने के लिए सहजता से सज्ज हो सकते हैं।

संचार माध्यम जैसे आकाशवाणी एवं दूरदर्शन ने संगीत को घर घर तक पहुंचाया।इन संचार माध्यमों में इंटरनेट के आगमन के बाद तो क्रान्ति ही हो गयी।इंटरनेट के सहयोग से संचार माध्यमों का विस्तार हुआ जिससे संगीत के प्रचार और प्रसार में भी सुलभता आई।वर्तमान समय में यूट्यूब, फेसबुक, इन्स्टाग्राम इत्यादि के माध्यम से सम्प्रेषण प्रत्येक व्यक्ति तक सम्भाव्य है।आकाशवाणी तथा दूरदर्शन के समय सूचनाओं को प्रत्येक घर तक पहुंचाना सम्भव था, इंटरनेट के आगमन से उन सूचनाओं की पहुँच अब प्रत्येक व्यक्ति तक हो गयी है।इस प्रकार विभिन्न सूचनाओं के साथ संगीत भी इंटरनेट की सहायता से सर्वसुलभ हो गया है।लोक संगीत का श्रोता हो अथवा शास्त्रीय संगीत का, सभी ने इंटरनेट को माध्यम बना कर सहजता से अपनी श्रवण पिपासा को शांत किया है।किसी भी कार्यक्रम के आयोजन हेतु धन, श्रम तथा समय का व्यय होना स्वाभाविक ही है।किन्तु प्रसार माध्यमों की उपस्थिति से अल्प व्यय में ही उत्तम संगीत का श्रवण सुलभ है।संचार माध्यमों की उपस्थिति से किसी संगीत के सुनने के लिए समय, स्थान आदि का बंधन नहीं होता है।श्रोताओं के इच्छा अनुरूप कलाकार का गायन तत्क्षण आरम्भ हो सकता है।प्रसार माध्यम श्रोताओं के साथ ही प्रस्तोताओं के लिए भी अनेक सुलभता उपस्थित कराता है।किसी कलाकार के लिए एक कार्यक्रम श्रोताओं के उपस्थिति एक निश्चित सीमा तक हो सकती है।किन्तु प्रसार माध्यम के उपस्थिति, श्रोताओं की उपस्थिति की सीमा की सभी दीवार को तोड़ देती है।प्रसार माध्यम से एक कलाकार एक स्थान पर बैठ कर विश्व में अलग अलग स्थान पर उपस्थित श्रोताओं को एक समय में एक साथ अपना संगीत सभी को सुना सकता है।इस की उपस्थिति में श्रोता तथा प्रस्तोता एक दुसरे के सम्मुख आभासी रूप से विद्यमान हो सकते हैं।

प्रसार माध्यम का आना संगीत के प्रसार एवं प्रचार के लिए बहुत सहायक हो गया है।इस माध्यम के होने से लुप्त होता संगीत का कोई अंग अपने अस्तित्व को सुरक्षित रख सकता है।संगीत के विविध अंगों के संचयन, संकलन तथा प्रचलन में प्रसार माध्यम अपनी सराहनीय भूमिका में दिख रहे हैं।इन विविध भूमिकाओं के साथ ही प्रसार माध्यमों ने संगीत के शिक्षण के लिए एक नयी भूमिका में अपनी उपस्थिति की अनुभूति सशक्त रूप से कराई है।डॉ. मधुबाला सक्सेना जी का मत है -'हमें यह समझना होगा कि समय सदैव से परिवर्तनशील रहा है।इसलिए कोई भी परम्परा जो प्राचीन काल में थी, उसका स्वरूप आज भी वैसा का वैसा ही हो यह अनिवार्य नहीं हैं।क्योंकि लोक रूचि के अनुसार परम्परा तथा मूल्य बदलते रहते हैं किन्तु हमारी जड़ें वही रहती हैं।

बीते समय में कोरोना महामारी में जब देश सम्पूर्ण लॉकडाउन में था।महामारी से जीवन की सुरक्षा के लिए सभी तरह की गतिविधियाँ पूरी तरह से बंद हो गई थीं।ऐसे समय में शिक्षा भी प्रभावित हुई थी।डॉo वीरेंद्र सिंह यादव के अनुसार- 'शिक्षा मानव विकास का मूल साधन है।शिक्षा द्वारा मनुष्य की जन्मजात शक्तियों का विकास उसके ज्ञान एवं कला कौशल में वृद्धि तथा व्यवहार में परिवर्तन किया जाता है और सभ्य सुसंस्कृत तथा योग्य नागरिक बनाया जाता है।अतः शैक्षणिक गतिविधियों को अधिक दिनों तक अवरुद्ध रहना उचित नहीं था।ऐसे समय में शैक्षणिक गतिविधियों के संचालन के लिए प्रसार माध्यमों को अपनाया गया।प्रसार के माध्यमों ने दूरस्थ शिक्षा में विद्यार्थियों तथा शिक्षकों के मध्य सेतु का कार्य किया।प्रसार माध्यम की मध्यस्तता से विविध प्रकार की शैक्षणिक गतिविधियों का संचालन शुरू हो गया।कक्षाओं के संचालन के लिए फेसबुक (Facebook), इन्स्टाग्राम (Instagram), यूट्यूब (Youtube), स्काईप (Skype), गूगलमीट (Google meet), गूगल ड्यूओ (Google Duo), झूम (Zoom), वोह्वएप (Whatsapp) इत्यादि एप्लीकेशन ने सराहनीय भूमिका का निर्वहन किया।उच्च शिक्षा में प्रसार के माध्यमों की सहायता से ही सेमिनारों का आयोजन आरम्भ हुआ।इन सेमिनारों को वेविनार नाम दिया गया।प्रसार माध्यमों की मध्यस्तता से राष्ट्रीय तथा अंतर्राष्ट्रीय स्तर के सेमिनारों के संचालन में सुलभता देखि गयी।विविध सांगीतिक गतिविधीयों का अवलोकन करते हुए कहा जा सकता है कि संचार के विविध माध्यमों के आने से भारतीय शास्त्रीय संगीत का वैश्वीकरण हुआ है।देश के विविध संगीत के कलाकार तथा विदेश के संगीत के कलाकार एवं चिंतकों के विचार का अधिक से अधिक लोगों तक पहुंचना प्रसार के माध्यमों से ही सुलभ हो सका है।

संगीत के शिक्षण के क्षेत्र में प्रसार के माध्यमों की उपस्थिति ने अनेक अनसुलझे प्रश्नों का हल प्रस्तुत किया है।इन माध्यमों से छोटे बच्चों को सुरक्षित परिवेश में सांगीतिक शिक्षा प्राप्त करने का सुअवसर मिलेगा।इन के साथ ही औरतों तथा लडकियों को भी अपनी शिक्षा के लिए सुरक्षित परिवेश प्राप्त होगा।वृद्धजन जिनके अंतर्मन में सांगीतिक शिक्षा प्राप्त करने की लालसा थी, किन्तु आवागमन की कठिनाइयां, स्वास्थ्य सम्बन्धी प्रतिकूलता इत्यादि विभिन्न कारणों से यह लालसा मन में ही रह गयी थी उन लोगों के लिए भी प्रसार माध्यमों से सांगीतिक शिक्षा ने एक अवसर उपलब्ध कराया है।जिन लोगों ने अपनी सांगीतिक शिक्षा को किसी कारणवश बीच में ही छोड दिया था उन लोगों के लिए भी प्रसार माध्यम से अपनी संगीत कीशिक्षा को पूरा करने का सुअवसर उपलब्ध हुआ है।प्रसार माध्यम से सांगीतिक

शिक्षा के संचालन से यात्रा के दौरान होने वाले धन तथा श्रम के व्यय की बचत होगी।संगीत के शिक्षण में प्रसार माध्यमों के आने से अनेक सकारात्मकता के साथ कुछ नकारात्मक प्रभाव भी पड़े हैं।सबसे बड़ा नकारात्मक प्रभाव तो यही है कि इस तरह शास्त्रीय संगीत अपनी मूल अवस्था में शिक्षक से शिक्षार्थी तक पहुंचेगा इसमें संदेह है।संगीत की शिक्षा के लिए शिष्य को गुरु के सम्मुख आवश्यक रूप से उपस्थित होना पड़ता है।क्योंकि संगीत के तत्व अति सूक्ष्म हैं जिन्हें बिना गुरु के सम्मुख उपस्थित हुए समझा नहीं जा सकता है।पंडित सुरेश तलवलकर जी का मत है – "गुरु शिष्य परम्परा में जब गुरु के सानिध्य में शिष्य का प्रवसन होता है ऐसे समय में अनेक बारीकियां बिना बताए ही व्यवहार के माध्यम से शिष्य के अंदर उतर जाती हैं।इस पद्धति में गुरु अपने शिष्य को केवल संगीत नहीं सिखाता है बल्कि संगीत के संस्कार भी सिखाता है 1 प्रसार के माध्यम से संगीत की शिक्षा होने से शिक्षार्थी में सांगीतिक संस्कारों का अभाव दिखेगा।

लोक अर्थात जनसामान्य में प्रचलित लोकसंगीत के प्रचार में भी प्रसार माध्यमों ने अपनी सकारात्मक भूमिका दर्शायी है।'हमारा देश लोकगीतों का देश है।भिन्नता में एकता के दर्शन केवल भारत में ही हो सकते हैं।विभिन्न संस्कृतियों के दर्पण व भिन्न-भिन्न रागों की छटा बिखेरते लोक गीत ही भारत की पहचान माने जाते हैं।वास्तव में भारतीय सांस्कृतिक जीवन का तो जन्म से ले कर मरण तक के कोई क्षेत्र ऐसे नहीं हैं, जो गीतों से दूर हों।जहाँ सावन भर कजरियां गई जाती हैं उसी तरह फागुन भर फाग की धूम रहती है। विविध मौसमों तथा अवसरों के लिए सरस गीत संगीत प्रस्तुत करने वाला हमारा समृद्ध लोक संगीत भी प्रसार माध्यमों से प्रभावित है।

कहने का तात्पर्य है कि प्रसार माध्यमों ने संगीत को विशेष रूप से प्रभावित किया है।संगीत में गायन, वादन, नृत्य संगीत हो अथवा लोक, उपशास्त्रीय अथवा शास्त्रीय संगीत हो संगीत की प्रस्तुति हो अथवा संगीत की शिक्षा या सांगीतिक चिन्तन, प्रसार माध्यमों ने प्रत्येक स्थर पर अपनी भूमिका में उपस्थित है तथा इस का प्रत्यक्ष प्रभाव देखा जा सकता है।

निष्कर्ष :-प्रसार माध्यमों का उद्भव मानव के लिए एक सुखद घटना है।प्रसार के विविध माध्यमों से मानव ने अनेक कार्यों में सहजता तथा सफलता प्राप्त की है।शासकीय तथा गैर शासकीय तंत्र प्रसार के माध्यमों का उपयोग अनेक कार्यों के शीघ्र क्रियान्वयन के लिए कर रहे हैं।सांगीतिक सन्दर्भ में भी इन माध्यमों ने अपनी सराहनीय भूमिका प्रस्तुत की है।संगीत के विविध प्रकारों के संचयन, सम्वर्धन एवं प्रचार के लिए इन माध्यमों का उल्लेख होता ही है।वर्तमान समय में संगीत के किसी भी कार्य में प्रसार के माध्यम किसी न किसी रूप में अपनी उपस्थिती की अनुभूति करा देते हैं।

संदर्भ ग्रंथ:-

1. गुप्ता, रूचि. (2021). *संचार माध्यम एवं कला का विस्तार, प्रस्तार उद्धृत कोरोना काल : वैश्वीकरण एवं संचार क्रांति के परिप्रेक्ष्य में संगीत शिक्षण तथा मंच प्रस्तुतियों के विविध आयाम.* वाराणसी :सार्वभौम प्राच्य विद्या संस्थान नरिया. पृ. 29
2. सक्सेना, मधुबाला. (1990). *भारतीय संगीत शिक्षण प्रणाली एवं उसका वर्तमान स्तर.* चंडीगढ़: हरियाणा साहित्य अकादमी. पृ.46
3. यादव, वीरेंद्र सिंह. (2014). *भारत में उच्च शिक्षा चुनौतियाँ एवं समाधान की दिशा.* नई दिल्ली :अल्फ़ा पब्लिकेशन्स. पृ. 14
4. https://youtu.be/C9jXLqc9bvA
5. मिश्र,चंद्रशेखर. (2012). *फागुन के लोकछंद उद्धृत निबंध संगीत.* हाथरस: संगीत कार्यालय. पृ. 81

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

भारतीय अभिजात संगीत आणि निसर्ग यांतील संवादात्मकता: एक वेध

-डॉ. विनोद वि. ठाकुर देसाई
सहाय्यक प्राध्यापक,
संगीत व नाट्यशास्त्र विभाग,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर.

सारांश- *-भारतीय संगीत हे संवादतत्वावर आधारित संगीत आहे ही .संवादात्मकता स्वर आणि राग यांचा लयतत्वाच्या माध्यमातून निसर्गाशी होणाऱ्या संवादात दिसून येतेयाच्यातूनच आकृती .लयतत्व हे निसर्गाने कलांना दिलेली देणगी आहे ., आकार, घाट ही परिमाणे अस्तित्वात आली .मानवाच्या प्रत्येक घटना व घटकांवर निसर्गाचा मोठा प्रभाव आहे .किंबहुना निसर्गाच्या अस्तित्वाशिवाय कोणतीही घटना किंवा कलाकृती मानवी जीवनात घडत नाही भारतीय संगीत सोडून जगातील इतर देशांच्या संगीताला नैसर्गिक अंग जर कोणती . पण भारतीय संगीताला या दोन अंगांबरोबर आणखी एक .प्राप्त झाली असतील तर ती म्हणजे स्वरांग आणि लयांगअंग प्राप्त झाले आहे आणि ते म्हणजे रागांग किंबहुना .रागसंगीतामध्ये सर्वात महत्वाचे घटक म्हणजे स्वर आणि लय .राग हा भारतीय संगीताचा आत्मा आहे . .ह्या लयतत्वावरच स्वरसौंदर्य अवलंबून असते .यालाच लयतत्व असे म्हणतात .स्वरांपेक्षा महत्वाचा घटक जर कोणता असेल तर लय रागसौंदर्य सुद्धा लयतत्वावर अवलंबून असते .'लय' ही अखंड चालणारी प्रक्रिया आहे ते निसर्गाचे महत्वाचे तत्व आहे आणि व्यक्त . या व्यक्त होण्याच्या प्रक्रियेतून अभिजात संगीतात .निसर्ग हा लयतत्वाच्या माध्यमातून सातत्याने व्यक्त होत असतो .होण्याचे माध्यम आहे म्हणजे रागसंगीताचे सौंदर्य वाढविणारे अनेक घटक आले हे सर्व घटकांची निर्मिती मानवाकडून जारी झाली असली तर मुळात ती . प्रस्तुत शोधनिबंधात .नैसर्गिक प्रेरणेतून झाली आहे'अभिजात संगीतातील लयतत्व आणि निसर्ग, अभिजात संगीताच्या परंपरेचे निसर्गाशी असलेले नाते, निसर्गातील प्रत्येक प्रहरी होणारे बदल व रागव्यवस्था, स्वरभाव, संगीतातील निर्मिती व्यवस्था आणि निसर्ग तसेच भारतीय उत्सवी जीवनव्यवस्था,ऋतु आणि संगीत तसेच निसर्गाशी संवाद साधणारी संगीत साधना याविषयींची मांडणी केली आहे.*

महत्वाचे शब्द (Keywords) *-रागसमयचक्र, ऋतुचक्र, संवादतत्व, संगीत साधना*

संशोधनाची उद्दिष्टे-

१.निसर्ग आणि अभिजात संगीत यांच्यातील संवादात्मकता समजून घेणे व विविध घटकांच्या माध्यमातून वेध घेणे (

२राग संगीतातील विविध प्रक्रिया आणि निसर्गातील दैनंदिन घडणाऱ्या घटना यांतील नाते समजून घेणे (

संशोधन पद्धती-प्रस्तुत संशोधन हे द्वितीय तथ्य संकलनावर आधारलेले आहे तसेच एकूण .यासाठी विविध ग्रंथांचा वापर केला आहे . .अभिजात संगीताविषयीच्या चिंतनाचा उपयोग केला आहे

निसर्ग आणि संवादतत्व-संवाद हा दोन घटकांमध्ये होत असतोवाद .संगीतात संवाद तत्व हे खूप महत्वाचे तत्व आहे .ी संवादी मधील संवाद म्हणजे दोन स्वरांमधील संवाद होय ह्या दोन स्वरांमध्ये अंतर हे नऊ किंवा तेरा श्रुतींचे आवश्यक आहे किंवा दुसऱ्या शब्दात वादी . असा अपवाद का आहे? असा जर विचार केला तर या ठिकाणी संगीतावर निसर्गाचा प्रभाव दिसतो मारवा हा दिवसाच्या चौथ्या प्रहरी . ह्या .निसर्गाचे जे दैनंदिन चक्र चालू आहे त्यात कातरवेळ ही मानवी जीवनातील महत्वाची वेळ आहे .म्हणजे कातरवेळी गायला जातो वेळी माणसाच्या मनाचा विचार केला तर त्याला वाटणारी चिंता, काळजी, हुरहूर ही या वेळी इतर प्रहरांच्या तुलनेत अधिक असते . धैवत संगती ही संवाद नियमांना अपवाद असणारी जरी असली तरी कातरवेळचा भाव परिणामकारक व्यक्त-मारवा रागातील रीषभ शेवटी भारतीय अभिजात संगीत हे .करणारी जोडी आहेनिसर्गाशी संवाद साधणारे संगीत आहे .

रागसमयचक्र व निसर्ग-प्राचीन ग्रंथांमध्ये रागकाल:प्रात .रागिण्यांना देवतास्वरूप मानले आहे-, माध्यान्ह, सायंकाल आणि मध्यरात्र अश्या वेगवेगळ्या वेळा तसेच वेगवेगळ्या ऋतुंचा मानवी मनराग-राग .स्थिति वर नक्कीच परिणाम होत असतो:िण्यांचे योग्य समयी गायन

न झाल्यास राग रागिण्या प्रसन्न-पण यांचे गायन जर योग्य समयी झाले तर राग .रागिण्या ह्या अप्रसन्न होतात असा रूढ समज आहे-संगीताशी निगडीत सिद्धांत आहे समय सिद्धांतामध्ये .या समय सिद्धांताचे पालन करून ठराविक वेळी ठराविक राग सादर केले जातात . यामध्ये दिवस व रात्र यांना जोडणारी जी .दिवस व रात्र असे चौवीस तासांचे दोन भाग करून तीन तीन तासांचे आठ प्रहर मानले आहेत वेळ आहे त्याला संधीकाल म्हणतात.[३] त्यामुळे प्रात .कालीन संधीप्रकाश व सायंकालीन संधीप्रकाश असे संधीप्रकाशाचे दोन भाग आहेत: अष्टौप्रहरातील सायंकालीन संधीप्रकाश राग म्हणून'मारवा हा राग ओळखला जातो ह्या .या प्रहरांचे आणि निसर्गाचे वेगळे नाते आहे . प्रहरांमध्ये निसर्गामध्ये जेदैनंदिन बदल घडत असतात त्याचा क्रमही निश्चित आहे ह्याचा परिणाम .ह्या निश्चित क्रमालाही एक लय आहे . किंवा निसर्गाच्या लयबद्धतेचा, निश्चिततेचा विचार रागगायनामध्ये झाल्याचे दिसून येते दोन्ही संधीप्रकाशांचा विचार केला तर सायंकालीन . संधीप्रकाशसमयी मनाची अवस्था वप्रात त्यामुळे मारवा व सोहोनी .कालीन संधीप्रकाशसमयी मनाची अवस्था ही भिन्न भिन्न असते: .त्यामुळे सोहोनी मध्ये चंचलता व गती दिसते .कालीन संधीप्रकाशसमयी गायला जातो:रागाचे स्वर सारखे असूनही सोहोनी राग प्रात ललत रागामध्ये दिसणारी पहाटेची प्रासादिकता, भैरव रागातील रिषभ व धैवतावरील आंदोलन, तोडी रागातील कोमल रिषभाचा खडा लगाव, सारंग रागाचे अवरोही चलन, मालकौंस किंवा दरबारी कानडा रागातील धीरगंभीरता ही निसर्गाशी होणाऱ्या मानवी मनाच्या संवादातूनच आलेली आहेनिसर्गात जश्या घटना निश्च .मुळात मानव हा निसर्गाचाच एक भाग आहे . ति क्रमाने घडतात तश्या प्रत्यक्ष सजीव मानवी शरीरातही घडत असतातश्वासोच्छवासाची ठराविक गती ., हृदयाची धडधड, नाडीचे ठोके, मानवाचे चालणे, बोलणे, योग्यवेळी आहार घेणे, निद्रा घेणे या सर्व घटना क्रमाने व निश्चितपणाने घडत असताया दैनंदिन घडणाऱ्या बदलांना एक .विशिष्ट अशी लय आहे अशाच प्रकारच्या .त्यामुळे निसर्गाशी सातत्याने होणाऱ्या संवादातूनच मानवी शरीरात किंवा जीवनात घटना घडत असता .

ऋतुचक्र आणि निसर्ग -दैनंदिन ठराविक वेळी गायल्या जाणाऱ्या रागांबरोबरच ऋतुकालीन गायल्या जाणाऱ्या रागांचे महत्वही भारतीय संगीतात आहे.ऋतुंच्या आगमनातील ठराविकपणा हा सुद्धा निसर्गाशी होणाऱ्या संवादाचाच भाग आहे . भारतीय संस्कृतीमध्ये वर्षातील सहा ऋतुंचे आगमन हा आनंदसोहळा असतोप्रत्येक ऋतुचा कालावधी हा दोन महिन्यां .चा असतो(वैशाख+चैत्र) बसंत ., ग्रीष्म (आषाढ+ज्येष्ठ), वर्षा (भाद्रपद+श्रावण), शरद (कार्तिक+अश्विन), हेमंत (पौष+मार्गशीर्ष), शिशिर (फाल्गुन+माघ)[४] अशी ही सहा ऋतुंची बारा महिन्यांमध्ये विभागणी दिसून येते सर्व ऋतुंचा राजा समजला जाणारा ऋतु म्हणजे .'बसंत'!

'ये नबीके दरबार, सब मिल गावो,
बसंत ऋत की मुबारकी'
किंवा
अब नाही बसंत सुहावत री /
जबते परदेस गये श्याम पलहूं मन चैन न पावत री / [५]

ह्या बसंत रागातील बंदीशींतून निसर्गाशी साधलेला संवाद दिसतोबसंत ऋतु हा संपन्नता ., प्रसन्नता व आनंद यांची उधळण करणारा ऋतु आहेसृ .ष्टी मध्ये आनंदोत्सव साजरा होत असतो त्यामुळे बसंत रागातील स्वरांच्या व बसंत ऋतुचे वर्णन करणाऱ्या शब्दांच्या . बसंत ऋतुनंतर येतो तो .माध्यमातून निसर्गाशी संवाद साधला जातो'ग्रीष्म' ऋतु ज्येष्ठ आणि आषाढ महिन्याच्या कालावधीत या ऋतुचे ! धरणी तापलेली .आगमन होतेअसते अशाच वेळी आषाढातील पहिल्या पावसाची येणारी सर आणि .सर्वत्र तप्त वातावरण असते . त्यामुळे मातीचा येणारा सुगंध, हे मन मोहवून टाकणारे दृश्य असते सृजनशील व प्रतिभावंत कलाकाराच्या मनावर निसर्गातील या . आपल्या कलेच्या माध्यमातून नि .घटना नेहमीच परिणाम करत असतातसर्गाशी संवाद साधताना कलाकाराच्या हातून नवनिर्मिती होते . .हा शोध म्हणजेच निसर्गाशी साधलेला एक प्रकारचा संवाद होय .तो आपल्या कलाकृतीच्या माध्यमातून निसर्गामध्ये साम्य शोधत असतो

बादरवा बरसन को आयो
नन्ही नन्ही बुंदन, गरज गरज
चहू ओर बिजली चमकत ।।

हे जरी वर्षा ऋतूचे वर्णन असले तरी ज्यावेळी कलाकार राग मांडतो त्यावेळी त्याचा, त्याने पाहिलेल्या निसर्गातील घटनांशी संवाद होत असतोकधी तो स्वरांच्या किंवा लयीच्या माध्यमातून ढगांचा गडगडाट ., तानेच्या तुकड्यातून विजेचे चमकणे, तालाच्या किंवा सुरांच्या अवकाशाचा वापर करून पावसाच्या थेंबांचा आविष्कार आपल्या गायन वादनातून करत असतो .'आयी बहार सकल बन फुली' किंवा 'बोल रे पपीहरा', 'कोयलिया बोले अंबुवा के डाल पर, ऋतु बसंत की देत संदेसवा' अशा अनेक बंदिशींमध्ये ऋतुंचे वर्णन दिसून येते . भारतीय जीवनामध्ये सणांना खूप महत्व आहे .सण आणि उत्सवांचा देश म्हणून भारतीय समाजजीवनाची ओळख सर्व जगाला आहे .

सण, उत्सव हे मानवी मनाला आनंद देणारे वातावरण असतेअश्या प्रसंगी भारतीय जनजीवनांत गायन ., वादन व नृत्य या कलांना आविष्कार किंवा व्यक्त होण्याचे माध्यम म्हणून खूप महत्व येतेबसंत ., बहार, मियाँ मल्हार, गौड मल्हार, हिंडोल अश्या अनेक राग रचना या निसर्गाशी मानवी मनाच्या होणाऱ्या संवादातूनच झाल्या आहेत हरिप्रसाद चौरासिया यांचा.शिवकुमार शर्मा आणि पं.पं .'कॉल ऑफ द व्ह्याली' या अल्बम मध्ये सुद्धा डोंगर आणि दरी यांचा संवाद ह्यांचा सुंदर व अभूतपूर्व आविष्कार झालेला दिसून येतो ह्या वादनाच्या . फाल्गुन मध्ये येणारा शिशिर ऋतु-माघ .माध्यमातून निसर्गातील दोन घटकांमधील संवाद हा संगीताच्या माध्यमातून उभा केला आहे .म्हणजे रगीबेरंगी वातावरण असलेला ऋतु'रंग ना डारो श्यामजी', 'अबीर गुलाल ले आयी' अश्या बंदिशींच्या माध्यमातून रंगणारा होळीचा सण तसेच शरद, हेमंत ऋतुतील नवरात्री, कोजागिरी असे सण म्हणजे निसर्गातील आनंद आणि मानवी मनातील आनंद आणि उत्साहाचे जणू मिलनच असते.

संगीत साधना व निसर्ग- भारतीय अभिजात संगीतामध्ये साधनेला खूप महत्व आहे संगीताचा आरंभ अव्यक्त ध्वनी किंवा अनाहत नादातून . ॐकाराची .यातील अंतर्भूत असणारी अर्धमात्रा ही अनाहत नाद आहे .सृष्टीतील आदि ध्वनी म्हणजे ॐकार आहे .झाली असे मानतात ही साधना म्हणजे गायकाचा सृष्टीतील किंवा निसर्गाच् .साधना ही संगीतातील महत्वाची साधना आहेया गंभीर, शांत अश्या रूपाशी होणारा संवाद आहे.

निष्कर्ष-

(1अभिजात संगीतामध्ये निसर्गाशी होणारा गायक किंवा वादकाचा संवाद हा वेगवेगळ्या माध्यमातून होत असतो कधी त्याच्या . .जाणिवेचा उपयोग कलाकार आपली कला सादर करताना करतो

(2निसर्गातील प्रत्येक घटना घडण्यामधील निश्चितता आणि अमूर्त लयीशी होणाऱ्या संवादातून आणि जाणिवेतूनच तालांची निर्मिती झालीकारण निसर्गाच्या अमूर्त लयीला मूर्त रूप दे .ण्याचे काम ताल करतात निसर्गातील ध्वनिंशी होणाऱ्या संवादातूनच स्वरांची निर्मिती . या धुनांना शास्त्रीय नियमांच्या चौकटीत बांधले त्यावेळी .स्वरांना जेव्हा लयीची साथ मिळाली आणि स्वरांचे रूपांतर धुने मध्ये झाले .झाली 'राग' तयार झालेपरंतु या सर्व प्रक्रियेत न .िसर्गाशी होणारा संवाद महत्वाचा आहे .

(3निसर्गातील प्रत्येक वेळेचा, समयचक्राचा परिणाम हा रागाच्या भावावर होतोऋतुंचा परिणाम रागाच्या लयीवर ., सादरीकरणावर होतो .

(4भारतीय अभिजात संगीतामध्ये प्राचीन काळापासून निसर्गाशी होणारा संवाद हा सहज आणि अंगभूत आहे .निसर्गाशी होणाऱ्या संवादाशिवाय भारतीय संगीत हे व्यक्त होऊ शकत नाही.

संदर्भ ग्रंथ–

१.सरना, रागिनी.(२०१५)*संगीत लेख विथिका.प्रथम आवृत्ती.* वाराणसी*:* लुमिनस बुक्स. पृ१३४ .

२ शर्मा.स्वतंत्र.(२०१५).*सौन्दर्य,रस एवं संगीत.द्वितीय आवृत्ती.* इलाहाबाद: अनुभव पब्लिशिंग हाउस. पृ १४५.

३बहुलेकर., शिल्पा.(२०१५) .*कलाशास्त्र विशारद भाग ३. द्वितीय आवृत्ती.* मुंबई :संस्कार प्रकाशन. पृ२९२ .

४बहुलेकर., शिल्पा(२०१५.) *कलाशास्त्र विशारद भाग ४. द्वितीय आवृत्ती.* मुंबई :संस्कार प्रकाशन. पृ७९.

५पटवर्धन., सुधा. (२०११) *संगीत राग विज्ञान भाग २, प्रथम आवृत्ती.* पुणे: सुधा पटवर्धन प्रकाशन. पृ२६१.

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

निसर्ग आणि संगीत

-प्रा. दिलीप साहेब राव दोडके
(सहाय्यक प्राध्यापक)
डॉ पाठक .भा.इं.सौ.महिला कला
महाविद्यालय.औरंगाबाद ,

प्रस्तावना- निसर्ग, संगीत आणि मानव यांचे अतूट नाते आहे. मानव आपल्या भावना निसर्गातील गोष्टीच्या आधाराने व संगीताच्या माध्यमातून सहज व प्रभावीपणे व्यक्त करु शकतो. संगीताच्या उत्पत्तीचा काळ खूप प्राचीन असून त्याच्या संशोधनाच्या आधारे हा काळ मानव रानटी अवस्थेत असतांना किवा आदिमानवाच्या कालखंडा पर्यंत याचे धागेदोरे आढळतात.

मानव ज्या कालखंडात रानटी अवस्थेत होता, तेव्हा त्याला अन्न,वस्त्र आणि निवारा या मुलभूत गरजांची सुद्धा जाण नव्हती. जंगलात फिरणे, प्राण्यांची शिकार करून भूक भागवणे व गुहेत निवास करणे असा त्याचा जीवन प्रवास होता. मात्र इतर प्राण्यांपेक्षा मानवाचा मेंदू हा जास्त तल्लख असल्याने त्याने निसर्गातील अनेक गोष्टी शिकत आपला विकास घडवला.

संगीतही त्याला अपवाद नाही. मानवाला शब्द सापडल्यावर आधी तो आपल्या हर्ष, खेद, दु:ख ई. भावना हुंकारातून व्यक्त करीत असे. जंगलातून शिकार करतांना कानावर पडणाऱ्या पशु पक्ष्यांच्या विविध ध्वनींची हुबेहूब नक्कल करण्याच्या सहज प्रयत्नातून, काही विशिष्ट ध्वनींचे आकर्षण तत्कालीन मानवाला वाटले व ते ध्वनी तो आपल्या मुखावाटे सहज उच्चारू लागला. असे मोजके तीन-चार ध्वनी उच्चाराने व त्या द्वारे आपल्या भावना प्रकट करणे या क्रियेतून संगीतातील स्वर निर्मिती झाली असावी असे एक संशोधन आहे.

स्वरांची उत्पत्ती- स्वरांची उत्पत्ती प्राण्यांच्या आवाजातून झाली आहे असे मानण्यातयेते.जसे की मोराचा-षड्ज, चातकाचा-रिषभ, बकऱ्याचा-गांधार, कावळ्याचा-मध्यम, कोकिळेचा-पंचम, बेडकाचा-धैवत व हत्तीचा-निषाद अशा प्रकारे स्वरांची उत्पत्ती प्राचीन संगीत ग्रंथात नोंदवलेली आहे.

निसर्गातील विविध आवाजांचे हे लगाव लोकगीतांमधून प्रतिबिंबित झालेले आहे. पर्वतीय प्रदेशातील पुकार, समुद्राच्या लाटांच्या गाजेच्या पार्श्वभूमीवर कोळी गीतांमधील टीपेची फेक यातून नैसर्गिक वातावरण व आवाजांचे नैसर्गिक लगाव यांचा जवळचा संबंध जाणवतो. व बरेचसे राग पण लोकगीतांमधून आलेले आहेत.

समयचक्रानुसार राग गायन- हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीतातील राग म्हणजे बारा स्वरांपैकी काही निवडक स्वर घेऊन त्यांची सुरेल अशी रचना करून केलेले गायन स्वरांचे कमी-अधिक महत्व व त्यांची वळणे यावर रागाची ओळख ठरते. रागातील कोमल-तीव्र स्वरांच्या आधारावर राग कधी गायचा हे ठरविण्याचा एक सिद्धांत आहे. त्याला रागसमय सिद्धांत म्हणतात. व शास्त्रीय संगीतात तो काटेकोरपणे पाळला जातो. भैरव, तोडी सकाळी तर यमन, भूपाली संध्याकाळी अशा प्रकारे रागांचे गायन मैफिलीमध्ये आजही दिसून येते.

सूर्योदय व सूर्यास्तापासून तीन-तीन तासांचा प्रहर मानून दिवसाबरोबर रागही आठ प्रहरात विभागले आहेत. वर वर पाहता संगीत व दिनमान यांचा थेट संबंध नाही परंतु उगवत्या सूर्याच्या सोबतीने दिवसाची रचना केली की व्यक्तीची मन:स्थिती व दिनमान यांचा संबंध आपोआप जुळतो. शांतपणे सुरु झालेली सकाळ नंतर जसा दिवस चढत जातो तशी व्यक्तीच्या दिनक्रमाची गतीही वाढत जाते. दिवसभर शारीरिक, मानसिक, बौद्धिक कष्ट केल्यावर मावळत्या सूर्याबरोबर व्यक्तीचाही दिवस संपतो. सूर्य मावळला की उजेड संपून अंधार उरतो. उजेड संपणार या कल्पनेने हुरहूर वाटते.अदृश्याची भीती वाटते. सूर्य चंद्र आकाशात असतातच पण फक्त ठराविक वेळीच ते आपल्याला दिसतात. हे वैज्ञानिक सत्य सांगून परिवलन व परिभ्रमण या संकल्पनांनी मानवी मनाचे प्रश्न सुटत नाहीत. मानवी जाणीवेतलाही उजेड-अंधाराची बाजू संगीताने जोपासली आहे.

ऋतू आणि राग - भारतात व जगात उन्हाळा, हिवाळा व पावसाळा असे ऋतूचक्र आहे. यालाच ग्रीष्म ,वर्षा, शरद, हेमंत, शिशिर, वसंत असे सहा ऋतू मानले आहेत. या सर्व ऋतूमधील निसर्ग वेगळा असतो वर्षा ऋतूचा मल्हार राग, वसंतातील वसंत राग, हेमंत राग असे मोसमी राग आहेत. वसंतात निसर्ग सर्वार्थाने फुललेला व उत्साही असतो. चढत्या स्वरांच्या आरोही चलनाच्या उत्तरांगप्रधान बहार रागातून हा उत्साह ओसंडत असतो. मोहर येणे, पानगळ होणे कडक उन्हात लालभडक ज्वाळेसारखी पळसफुले बहरणे, हिवाळ्यात सुगंधी फुलांना बहर येणे या गोष्टीना संगीत तज्ञानी हेरले, बंदिशी व गीतांमध्ये त्यांचे उल्लेख केला गेला आहे. जेष्ठ महिन्याच्या अखेरीस आभाळ भरून येते. मग "आषाढस्य प्रथम दिवसे" ला मेघ गर्जत-बरसतात. श्रावणात क्षणात पावसाचे सर-सर शीरवे व क्षणात ऊन पडते. प्रकाश व ध्वनीच्या वेगातील फरक म्हणजे आधी लखलखाट व नंतर गडगडाट अश्या शास्त्रीय संकल्पनांनीही पाऊस समजावता येतो. मात्र शास्त्रीय अर्था इतकाच हा भावनिक अर्थ संगीततज्ञाप्रमाणेच मानवी मनालाही जवळचा वाटतो. शास्त्रीय नियम स्थलकालानुसार बदलतात मात्र भावनिक अर्थ व्यक्तीगणिक बदलतात.

निसर्ग आणि कलांचे सिद्धांत--- निसर्ग व कलांचे सिद्धांत यांचे खोलवर संबंध आहेत. सूर्योदयाला तांबडे फुटणे, सूर्यास्ताच्या वेळी आकाशातील लालीमा, निरभ्र आकाशातील निलीमा, पावसाळ्यातील धरणीचा हिरवागार शालू, वसंतातील फुलांची सप्तरंगी उधळण अनुभवायला निसर्गाच्या जवळ जायला हवे. संगीताच्या माध्यमातून ते साध्य करता येते.

संगीताच्या राग समयचक्राच्या सिद्धांता प्रमाणेच राग आणि ऋतू यांचा संबंध प्राचीन संगीता मध्ये सापडतो. यालाच आपण ऋतू सिद्धांत म्हटल्यास वावगे ठरणार नाही.

अनेक लोकगीत आणि लोकधून या शास्त्रीय संगीतामध्ये आलेल्या आहेत. त्यामुळे शास्त्रीय संगीतामध्ये राग हे ऋतू नुसार गायले अथवा वाजवले जातात.

वास्तविक पाहता गीतातील गीताचे शब्द, त्यातून होणारा भाव, सामाजिक परिस्थिती हे सर्व एकमेकाशी निगडीत आहे. पुत्र प्राप्तीच्या वेळी शुभेच्छापर गीते गायली जातात तर निधनाच्या वेळी शोकगीत गायले जाते. एवढेच नव्हे तर एखादी नामांकित व्यक्ती जेव्हा निधन पावते तेव्हा वाद्यावर काही ठराविक शोकधून वाजवली जाते.

याच प्रमाणे कडक उन्हाळ्यामध्ये किवा माघ पौंष महिन्यातील हिवाळ्यामध्ये मयूर नृत्याची कल्पना पण कोणी करू शकत नाही. वर्षा ऋतूमध्ये मल्हार रागातील गीते गायली जातात तर होळीच्या उत्सवात वसंत अथवा बहार रागातील गीतेच समर्पक वाटतात. एवढेच नव्हे तर वेद काळातील संगीतामध्ये सामगायन हे ऋतूनुसार केले जाई.

पं. शारंगदेवांच्या संगीत रत्नाकर या ग्रंथामध्ये राग आणि ऋतू यांचा परस्पर संबंध दाखवताना ग्रीष्म ऋतूमध्ये गौडपंचम, हेमंत ऋतूमध्ये भिन्नषड्ज, वसंत ऋतूमध्ये हिंडोल अश्या प्रकारे रागांचा उल्लेख केलेला आहे.

निष्कर्ष-- निसर्ग व संगीत यांचा संबंध शोधण्यासाठी निसर्गाशी असलेले माणसाचे नाते जपण्याची व ओळखण्याची गरज आहे. निसर्गाचे लगाम आपल्या हातात घेऊन त्यावर विजय मिळवण्याची भाषा बोलणारा माणूस निसर्गाचा प्रकोप झाला की एका फटकाऱ्यानिशी फेकला जातो. निसर्ग चक्रात स्वतःला सर्वेसर्वा मानणाऱ्या मानवाला निसर्गातील प्रलयांनी चोख प्रत्युत्तर मिळते.

कला निसर्गावर स्वार होण्यास शिकवत नाही उलट निसर्गाला देव मानून त्याचे विभ्रम न्याहाळायला शिकवते. म्हणूनच संगीतातील निसर्गष्ठ संदर्भ न्याहळने आनंददायी आहे. व अशा प्रकारे निसर्ग व संगीत यांच्या मिलाफाने एका वेगळ्या कलाकृतीची अनुभूती मानवास मिळते.

संदर्भ ग्रंथ-

1. तारळेकर, ग.ह., श्री. नी. शड्कशारंगदेव. (1975). *संगीत रत्नाकर* . मुंबई:महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळ
2. वसंत. (1975). *संगीत विशारद.* हाथरस: संगीत कार्यालय
3. गोडसे, मधुकर. (2000). *संगीतशास्त्र परीचय.* पुणे: गोडसे वाद्य वादन विद्यालय
4. अशोक. (2015).*संगीत रत्नावली.* मुंबई: अभिषेक पब्लीकेशन
5. शर्मा, पंकजमाला. (1996). *सामगान उद्भव व्यवहार व सिद्धांत.* होशियारपुर: कात्यायन वैदिक साहित्य प्रकाशन

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

संगीत के उपयोजित शास्त्र, सौंदर्य शास्त्र एवं मानस शास्त्र में संवाद तत्व

-लोकेश कुमार जोशी
सहायक प्राध्यापक
रयात बहारा बाहरा कॉलेज ऑफ एजुकेशन
होशियारपुर (पंजाब)

सारांश- मानव के मन में सौंदर्य के प्रति जिज्ञासा आरंभ से ही रही है। सौंदर्य के प्रति संवेदनशीलता या सौंदर्य बोध मानव मन में जन्म से ही होता है। कभी कभी किसी करुण रस प्रधान कविता अथवा धुन को सुनकर मानव की आँखे छलक उठती है या सुंदर चित्र या कलाकृति- को देख कर मानव मन का मंत्र मुग्ध हो जाना या किसी मधुर ध्वनि को सुनकर मानव मन का फडक उठना सौंदर्य के प्रति संवेदनशीलता का प्रमाण है। अंत हम कह सकते है कि किसी मधुर ध्वनि को सुनकर या किसी कलाकृति को देख कर आनंद की अनुभूति होने को 'सौंदर्य बोध' कहते हैं। जब किसी मधुर ध्वनि या किसी कलाकृति के सौंदर्य को इंद्रियों तथा आत्मा के माध्यम से ग्रहण करके मानव आनंद प्राप्त करता है तब उसे सौंदर्यानुभूति कहा जाता है। सौंदर्य आनंद प्रदान अनुभूति है, जिसका स्त्रोत इंद्रिय संवेदना है। अंग्रेजी भाषा में सौंदर्य को 'ब्युटि' (Beauty) कहा जाता है। 'ब्युटि' (Beauty) का अर्थ है वह गुण जो इंद्रियों को तीव्र आनंद प्रदान करें।

वर्तमान युग में सौंदर्य शास्त्र एक स्वतंत्र शाखा के रूप में विकसित हुआ है। इस शाखा का उदेश्य सौंदर्य का अध्यन एवं मूल्याकन करना हैं। अंग्रेजी भाषा में सौंदर्य शास्त्र को ऐस्थेटिक्स)Aesthetics) कहा जाता है। सौंदर्य शास्त्र वर्तमान समय में चर्चा का विषय बना हुआ है। ऐस्थेटिक्स)Aesthetics) का शाब्दिक अर्थ है – कला व प्रकृति के सौंदर्य का विज्ञान या शास्त्र)The Science of the beauty in art and nature.)। कुछ लोगों ने इस शब्द की व्याख्या 'ललित कला का विज्ञान और दर्शन)Science of Fine Art) के रूप में की है। सौंदर्य शास्त्र परंपरानुसार भी दर्शन की एक शाखा माना जाता है। १८ वीं शताब्दी में जर्मन दार्शनिक बामगार्टन (Baumgarten) इसे एक स्वतंत्र विषय के रूप में लाए। पाश्चात्य देशों में भी सौंदर्य तत्व का विवेचन होता रहा है। आज के वर्तमान युग में सौंदर्य शास्त्र सभी ललित कलाओं के विवेचन का क्षेत्र है।

भारत में 'दर्शन' शब्द का अर्थ है – 'किसी विषय को देखने का ढंग'। इस अर्थ के अनुसार किसी भी कलाकृति की प्रशंसा किए जाने के कारणों या तत्वों की खोज करते हुए किन्हीं विशिष्ट दृष्टिकोण की स्थापना एवं विशिष्ट दृष्टिकोण के अंतर्गत कलाकृति का अवलोकन करना ही सौंदर्य शास्त्र है।

'सौंदर्य बोध' मूलत पाश्चात्य विचारधारा है। भारतीय विचारधारा में इसे :'रस' कहा जाता है। भारतीय संस्कृति में प्राचीन काल से ही 'सत्यं शिवं सुंदरं' शब्द को सौंदर्य या सुंदर के साथ जोड़ा गया है। 'आनंदवर्धन' और 'पंडित राज जगन्नाथ' ने रस को लावनण्य, मनोहरता, रमणीयता, चमत्कार और रोमांच के अर्थों में प्रयुक्त किया है। नाट्य शास्त्र में भावों के माध्यम से रस निष्पति और प्रेक्षक के माध्यम से अनुभूति होना सौंदर्य का स्वरूप माना गया है। 'काव्य और कला' में जय शंकर प्रसाद जी ने लिखा है – मानव को सौंदर्य बोध के माध्यम से ही ईश्वर के अस्तित्व का बोध होता है। प्लेटो (Plato) और हीगल (Hegel) की भी यही धारणा रही है। किसी मधुर ध्वनि को सुनकर या किसी कलाकृति को देख कर जब हमें 'सौंदर्य बोध' का अनुभव होता है तो हम ब्रह्म के समीप हो जाते है। भारतीय दर्शन में सौंदर्य को 'ब्रह्मानन्द साहोदर' कहा गया है अर्थात किसी वस्तु को देखकर या मधुर ध्वनि को सुनकर हम उसमें इतने मग्न हो जाते है कि अपना अस्तित्व खो बैठते है और ब्रह्म में एकाकार हो कर उसका आस्वाद लेने लगते है। भरत ने लिखा है – **'आनंद ब्रह्मेती'** अर्थात ब्रह्म ही आनंद है।

सौंदर्य ग्रहण करने के लिए तीन पक्ष होते है या होने आवश्यक है –कलाकार (१) ,कला रसिक (२) , और कलाकृति। (३) इसमें कलाकार तथा कला रसिक के सौंदर्य बोध का स्तर एक होना अतिआवश्यक है। सौंदर्य के रसपान के लिए सबसे पहले मन में प्रेम की भावना होनी चाहिए।

पांचों ललित कलाओं में संगीत ही एक ऐसी ललित कला है जिसे सभी ललित कलाओं में प्रथम स्थान पर रखा गया है। संगीत का प्राण रस है। कलाकार और श्रोताओं में जो संबंध स्थापित होता है उसका आधार रस ही है। जहाँ संगीत है वहाँ ईश्वर का वास माना जाता है। भगवान श्री कृष्ण ने कहा है – **'वेदनां सामवेदोऽस्मि'** अर्थात 'वेदों में सामवेद मैं ही हूँ।" मानव के मन में स्थाई भाव सदा ही विराजित होते है। उन स्थाई भावों से ही रस उत्पन्न होता है और उस रस से ही कलाजन्य सौंदर्य की अभिव्यक्ति होती है। इसी को अंगेजी भाषा में ऐस्थेटिक वेल्यु ऑफ आर्ट)Aesthetic Value of Art) कहते है। संगीत की सौंदर्य शक्ति के माध्यम से मानव के स्थायी भावों को जगाकर उसे, रसमग्न कर देना कलाकार का लक्ष्य होता है। सौंदर्यबोध की दृष्टि से किसी श्रोता का संगीत मर्मज्ञ होना आवश्यक नहीं। संगीत समझने की नहीं अपितु अनुभव करने की वस्तु है।

भारतीय शास्त्रीय संगीत में स्वर, ताल व पद – इन तीनों के मिलन से ही संगीत की उत्पति होती है। शब्द का अर्थ समय परिवर्तन के साथ-साथ बदलता रहता है पर स्वर अपना स्वभाव नही बदलता। काकु प्रयोग से एक ही शब्द को अनेक भावों में व्यक्त किया जाता है, जैसे – हठ, विनय, आग्रह, आज्ञा आदि। स्वरों को गमक, खटके, कण, मुर्की और मीड़ के विभिन्न प्रयोगों से अधिक प्रभावशाली बनाया जा सकता है।

संगीत का सौंदर्य, नाद और लय के सूक्षम तत्वों पर आधारित है। नाद वह आधारभूत तत्व है जिससे संगीत का सम्पूर्ण ढांचा बना है। विभिन्न स्वरों और श्रुतियों में अनुक्रम, तारतम्य तथा समन्वय स्थापित कर संगीतकार रागों की सृष्टि करता है। राग ही वास्तव में उसकी कालकृति है। किसी स्वर को छोड़ना, स्पर्श करना, स्पष्ट प्रयोग करना, राग नियमों के अनुसार विशिष्ट स्वर का प्रयोग करना, आरोहात्मक या अवरोहात्मक स्वरूप को प्रधानता देना, प्रमुख स्वरसंगतियों को प्रकाशित करना-, अपने पूर्वज्ञान व नवीनीकरण का उचित सामंजस्य कर पाना कलाकार की व्यक्तिगत कुशलता में ही निहित है। संगीत का सौंदर्य राग, ताल, लय और गीत पर निर्भर करता है और काकु भेद भी उसका महत्वपूर्ण अंग है। प्रस्तुत लेख के माध्यम से भारतीय शास्त्रीय संगीत में सौंदर्य बौध के महत्व के बारे में और संगीत में सौंदर्यानुभूति के तत्वों के बारे में विस्तार से बताया गया है।

<u>सौंदर्य की परिभाषा</u>

किसी दार्शनिक ने कहा हैं – किसी भी आयु में सभी मनुष्यों के संतोष का सृजन ही सच्चा सौंदर्य है। (True beauty is the creation of satisfaction of all men is all ages.) । सौंदर्य की कल्पना पाश्चात्य और भारतीय दोनों परिप्रेक्ष्य में हुई है।

पाश्चात्य परिप्रेक्ष्य

१ प्रोफेसर ब्रीड ले)Prof. Bread Lay): कला का आधार ही सौंदर्य है।

२ क्रोशे)Croche: (सौंदर्यनुभूति आंतरिक अनुभूति है।

३ रिचड्र्स)Richards): मानव की भावनात्मक संतुष्टि का नाम ही सौंदर्य है।

४ कॉलिंगवुड)Collingwood) : सौंदर्य आंतरिक होता है।

५ एमर्सन (Emerson) : चरम सीमा की मध्यवर्ती स्थिति में सौंदर्य निवास करता है।

६ सांतायना (Santayana) : आनंद का मूर्त रूप सौंदर्य है।

७ सैम्यूअल(Samuel) : सुंदर भ्रामक होता है। वह जड़ चेतन तत्वों के पारस्परिक समन्वय से प्रकट होता है।

भारतीय परिप्रेक्ष्य

१ शुक्रीतिसार)Shuknitisaar): अनुपात का सामंजस्य सौंदर्य उत्पन्न करता है।

२ भारतीय साहित्य और दर्शन)Indian Literature and Philosophy): सौंदर्य की व्याख्या अलंकार, ध्वनि, रस, गुण, औचित्य आदि अनेकानेक रूपों में हुई है।

३ डॉ) नगेन्द्र .Dr. Nagendre) : भावतत्व की अनुभूति ही सौंदर्यानुभूति या रस है।-तत्व और कला-

४ कांतिचन्द्र पांडे (Kantichandra Pandey) : ललित कला इंद्रिय परिवेश में अनंत सता को प्रस्तुत करती है और भारतीय सौंदर्य दृष्टि में काव्य, संगीत और वास्तु ही कला हैं। रंगमंच को ही सौंदर्यानुभूति का पवित्र स्थल माना जाता है।

<u>सौंदर्य के स्वरूप के भिन्नभिन्न दृष्टिकोण-</u>

कई दार्शनिकों के सौंदर्य के स्वरूप के बारे में भिन्न - भिन्न विचार रहे है। जो निम्नलिखित है -

१ आध्यात्मिक दृष्टिकोण – आध्यात्मिक दृष्टिकोण में सौंदर्य को ईश्वर का ही रूप माना जाता है। इस मत के समर्थक प्लेटो (Plato), प्लाटिन्स (Plotinus), हीगल (Hegel) के अनुसार समस्त सृष्टि का सौंदर्य भगवान ही है। सौंदर्य को अपनी मन की आँखों से देखा जा सकता है।

भारत में प्राचीन काल से ही **'सत्यं शिवं सुंदरं'** शब्द को **सौंदर्य** या **सुंदर** के साथ जोड़ा गया है। इस मत को मानने वाले सौंदर्य को ही परम सत्य और ईश्वर मानते है अर्थात जो सत्य है वो ही ईश्वर है। सौंदर्य भौतिक रूप से नहीं बल्कि आध्यात्मिक संतुष्टि से प्राप्त होता है।

२ मस्तिष्कवादी दृष्टिकोण -इस मत के समर्थक सैंट थामस (St Thomas), लॉक (Lock) और कांट (Kant) के अनुसार सौंदर्य किसी पदार्थ एवं वस्तु में निहित नही है बल्कि सौंदर्य मस्तिष्क का गुण है। सौंदर्य का संबंध भौतिक अस्तित्व से नहीं बल्कि रसिक के मस्तिष्क से है। जब मस्तिष्क सौंदर्यानुभूति करता है तो सौंदर्य को केवल मस्तिष्क और विचार की कसौटी पर ही परखा जाता है न की रूप और रंग की विशेषता पर। यह सौंदर्य मिश्रित विचारों से उत्पन्न होता है।

३ रूपवादी दृष्टिकोण - इस मत के समर्थक अरस्तू, विलियम टामसन (William Thomson) और पार्कर (Parker) आदि विचारक सौंदर्य का अस्तित्व रूपगत विशेषताओं के अनुरूप मानते है। जो वस्तु अपनी आकृति, रंग, रूप में सुव्यवस्थित होती है, वो ही सौंदर्य की धारणा में आती है।

४ उपयोगितावादी दृष्टिकोण - इस मत के समर्थक सुकरात (Aristotle) है जो सौंदर्य का अस्तित्व उसकी उपयोगिता में देखते है। अर्थात अगर कोई भी मानव जीवन में उपयोगी है तो वह सुंदर है। चाहे वो कितना भी करूप क्यों न हो। सौंदर्य किसी भी वस्तु का बाहरी गुण न हो कर, उसकी उपयोगिता में निहित है।

५ भाववादी दृष्टिकोण - इस मत के समर्थक टालस्टाय (Tolstoy), रोजर फ्राई (Roger Fry), कैरिट(Carrot), हरमन लात्ज (Harman) के अनुसार जब कोई भी कलाकार अपने मन के उठने वाले भावों को किसी रंग, शब्द, ध्वनि आदि के माध्यम से रसिकों तक पहुंचाने में समर्थ हो जाता है, तो तभी वह कला सौंदर्य की श्रेणी में आती है। संगीत में इसी दृष्टिकोण का प्रयोग होता है।

६ मूल्यवादी दृष्टिकोण – इस मत के समर्थक किसी मूल्य को ही सौंदर्य मानते है। मूल्य हर समय एक समान नहीं होता है। प्रत्येक देश में उस देश की परिस्थिति एवं काल के अनुसार देश के लोगों के मूल्य निधारित होते है। मूल्य का संबंध हमारी मूलभूत प्रवृतियों से होता है। ये प्रवृतियां देशभिन्न होती या बदलती रहती है। किसी वस्तु का सौंदर्य उसके मूल्य में निहित होता है।-काल के अनुसार भिन्न-

जैरिट ने मूल्यों के तीन भेद बताए है – साधनात्मक मूल्य, आंतरिक मूल्य और परंपरागत मूल्य। जब कोई वस्तु किसी लक्ष्य प्राप्ति में सहायक हो तो वह साधनात्मक मूल्य है। जो स्वयं में प्रसन्नता देने की क्षमता रखती हो तो वह आंतरिक मूल्य में आती है और जो वस्तु किसी विशेष मानव को किसी विशेष वस्तु का आस्वादन करवा सकें, वह परंपरागत मूल्य में आती है।

७ साहचार्यवादी दृष्टिकोण – इस मत के समर्थक सौंदर्य को मानव के संस्कार एवं व्यवहार से संबन्धित मानते है। मानव समाज में रहते हुए जिन संस्कारों, व्यवहारों को ग्रहण करता है। अगर उन्हीं के अनुरूप मानव को कोई वस्तु दिखाई दे तो वह उसकी सौंदर्य की धारणा बन जाती है अर्थात मानव अपने मन में जिन संस्कारों का सृजन करता है और व्यावहारिक रूप से समाज उन्हीं संस्कारों की सराहना करता है, तब उन संस्कारों के अनुरूप आने वाली वस्तु उस मानव विशेष के लिए सुंदर हो जाती है।

सौंदर्य और संगीत -रस को ही आनंद उत्पति का प्रमुख स्त्रोत माना जाता है। रस निष्पति के लिए संवेगनात्मक प्रभाव उत्पन्न करने में संगीत की प्रमुख भूमिका रही है। सौंदर्यानुभूति का निर्माण करने में जो संवेगनात्मक गुण सहायक है उनमें माधुर्यमिठास-, कोमलता व प्रेम की भावना से हदय को भरने वाला, ओज, वीरता व शूरता की भावना को उत्पन्न करने वाला, स्पष्ट, शांत चित की भावना को प्रकट करने वाला ही प्रधान है। संगीत में एक कलाकार की कल्पना और उसके भाव निर्माण की क्षमता, रंजकता, सूक्ष्म से सूक्षम लय का प्रयोग, भावयुक्त आलाप, चमत्कारिक तानें, अलंकार आदि का प्रयोग ही महत्वपूर्ण रहता है। संगीत के बाहरी आकार को ही भिन्न भिन्न अलंकारों से- लहरियों के सागर में डूबकी लगवाना ही यदि-सुसज्जित न करके उसके आंतरिक स्वरूप को उभरना व श्रोताओं को सांगीतिक स्वर संगीतकार का लक्ष्य हो तो वह उसमें सफल होता है, तभी संगीत कला सौंदर्य शास्त्र की दृष्टि से उत्कृष्ट कला कही जा सकती है। इसमें यदि कलाकार के भावुक हदय के साथ साथ श्रोता भी रसिक हदय वाला हो तब तो-'सोने पे सुहागा' ही हो जाए।

सांगीतिक सौंदर्य शास्त्र में अभिव्यक्ति के स्वरूप के विषय में दो विचारधराएं बतलाई गई है –

.1). स्वायत्ता या निरपेक्षता (Autonomy/ऑटोनोमी)

) २ भावनात्मक अभिव्यक्ति)Heteronomy/हेटेरोनोमी

स्वायत्ता या निरपेक्षता (१) (Autonomy/ऑटोनोमी(– ऑटोनोमी का अर्थ है – स्वायत्ता या निरपेक्षता। संगीत में किसी विचार, घटना, या परिस्थिति की प्रधानता न हो कर स्वरसन्निवेश-, स्वर सौष्टव व तकनीक की रंजकता ही प्रधान रहती है। इस विचारधारा में केवल किसी- मधुर धुन की ही स्वायतता होती है। इस विचारधारा में पद रहित संगीत होने के कारण वाद्य संगीत ही उनका आदर्श है। बिना शब्दों के कंठसंगीत- भी इसी श्रेणी में आ सकता है। परंतु निरपेक्ष संगीत को भी 'अनंत' या 'दिव्यात्मक' होना चाहिए।

) भावनात्मक अभिव्यक्ति (२)Heteronomy/हेटेरोनोमी(हेटेरोनोमी में सांगीतिक सौंदर्य के अतिरिक्त किन्हीं विशिष्ट भावों की ही - अभिव्यक्ति होती है। हेटेरोनोमी विचारधारा में सुंदर धुन या रचना का ही महत्व न हो कर भावनात्मक अनुभूति का विशेष महत्व माना जाता है।

आधुनिक सौंदर्य विज्ञान- आधुनिक सौंदर्य विज्ञान के चार तत्व माने गए :-

१ सापेक्षता (Proportion)
२ समता (Symmetry)
३ संगति (Harmony)
४ संतुलन (Balance)

१ सापेक्षता (Proportion) – प्रत्येक खंड दूसरे खंड से संबद्ध और सापेक्ष होता है। राग में लगने वाले स्वरों का अल्पत्व, बहुत्व और वक्रत्व स्वरों की सापेक्षता का परिणाम है। संगीत में अपने गुणों (षड्ज – पंचम, षडज- मध्यम, षडज- गंधार भाव) से आल्हाद उत्पन्न करते है ।

२ समता (Symmetry) – स्वरों का लगाव, न्यास व अपन्यास, वादीसंवादी स्वरों का उचित प्रयोग-, पूर्वांग उतरांग में लगने वाले स्वर- तथा राग की बढ़त इत्यादि में सापेक्षता और समता के गुणों के रूप सुरूप हो उठता है। तालों का रूप भी इसी समता पर आधारित रहता है। तीन ताल, दादरा, झप ताल आदि प्रचलित तालों में जो ताल के विभाग या मात्राओं का क्रम खाली से पूर्व है, वही ज्यों का त्यों खाली के बाद आता है।

३ संगति (Harmony) – 'संगति' का अर्थ है विरोध का अभाव। इष्ट स्वरों के प्रयोग से राग में प्रभाव उत्पन्न किया जा सकता है। तालों की रचना में तिहाइयाँ, चक्रदार नृत्य की परनें व विभिन्न प्रकार की लयकारियाँ करने के उपरांत 'सम' स्थान पर आना विरोध के अभाव अर्थात संगति के कारण ही होता है।

४ संतुलन (Balance) - संगीत में रागालाप, गीत, तानें अर्थात प्रस्तुत करने वाले प्रत्येक अंग का संतुलन प्रदर्शन ही 'रूप' को सौंदर्य प्रदान करने में सहायक है। रागप्रस्तुतीकरण में स्वर और लय नामक जो तत्व है-, इन्हीं में सौंदर्य है।

<u>संगीत में सौंदर्यानुभूति के तत्व</u>

सौंदर्यशास्त्र के आवश्यक तत्वों में सम्मात्रा- (Symmetry), सुव्यस्था (Order), विविधता (Varity), एकरुपता (Uniformity), औचित्य (Propriery), जटिलता (Intricacy), संगति (Harmony), संयम (Moderation), कोमलता (Tenderness), व्यंजना (Suggestion), स्पष्टता (Simplicity), मसृणता (Smoothness), प्रमाणता (Proportion) आदि को महत्वपूर्ण माना गया है। भारतीय रागों में तीन सौंदर्य बिन्दु माने जाते है-–श्रोताओं में उत्कंठा का निर्माण करना (१) , अपेक्षित अवस्था (२) तक बढ़ाना, और उत्कंठा का विसर्जन। इसी को (३) 'तनाव और संकल्प' (tension and resolution) के सिद्धान्त के माध्यम से समझाया जाता है। सौंदर्य के तीनों रूप इन तीन स्थितियों में अलगअलग आकार बनाते हैं।-

रागों में आलापों के माध्यम से उत्कंठा का निर्माण किया जाता है। मुखड़ा ले कर जब सम पर आते है, तब उत्कंठा का विसर्जन होता है। यही अपूर्व सौंदर्यसंगति किस प्रकार उत्कंठा जगाती है-स्थल है। आलापों में कौन सा स्वर या स्वर-, यही सौंदर्य बिंदु है। श्री रानडे के अनुसार, 'सा', 'म', 'प' राग की उत्कंठा के विसर्जन के सौंदर्य स्थल है और इन स्वरों के निकटवर्ती स्वर उत्कंठा जाग्रत् करने के- कल्याण में तीव्र मध्यम का न्यास भी इसी प्रकार का सौंदर्य बिंदु है। राग मारवा में क-स्थल है। राग श्याम-सौंदर्य ोमल ऋषभ का अवरोहात्मक न्यास भी उत्कंठा जगाने का सौंदर्य स्थल है। लय और ताल में भी सौंदर्य के ये रूप स्पष्ट होते है। लय में कोई विषम क्रिया- उत्कंठा जाग्रत् करती है। फिर मूल लय का प्रयोग संकल्प का निर्माण करता है। तिहाइयों का प्रयोग भी उत्कंठा का निर्माण जाग ्रत् करता है, फिर सम पर आना भी एक अपूर्व सौंदर्य का रूप साकार कर देता है। 'मीड़' की समाप्ति भी सौंदर्य विसर्जन का सूक्ष्म स्थल है। आरोहात्मक- संगतियों की पुनरावृति में भ-रूप उत्कंठा को जाग्रत् करता है और अवरोहात्मक रूप उसका विसर्जन करता है। राग की मुख्य स्वर ी सौंदर्य मूर्त होता है।

राग में सौंदर्य अभिव्यक्ति समानता और विषमता के संतुलन में निहित है। विषमता के बीच में पुनरावृति भी आवश्यक है। केवल- तत्व के आधार पर भी घरानों का रूप सामने आया है।-पुनरावृति से भी सौंदर्य का उचित रूप प्रकट नहीं हो सकता। इस सौंदर्यदेश पांडे

के अनुसार, 'किराना घराने' में परिवर्तन कम और पुनरावृति अधिक है। इससे अधिक 'आगरा घराने' में सूचनात्मक सौंदर्य है और सबसे अधिक समानता व विषमता में संतुलन 'जयपुर घराने' में पाया जाता है।

संगीत का सौंदर्य नाद और लय के सूक्षम तत्वों पर आधारित है। ये तत्व संगीत में प्राण की प्रतिष्ठा करते है। श्रुति को स्वर, स्वर को राग और राग को रस में परिणत करके प्राणियों में उत्साह, विनोद, मादकता, करुणा, चिंता एवं उत्सुकता आदि को उभार कर उनको आनंदित कर देता है। जब संगीत के माध्यम से प्राणी मात्र के स्थाई भाव जागृत होते है तो वो भाव मानव की सौंदर्य चेतना को प्रकट कर-के समाप्त होने पर अंत करण के सत्व गुण को उभार कर चेतना विशेष में परिणित कर देता :है और उन क्षणों में प्राणी काम, क्रोध, शोक, लोभ तथा चिंता से मुक्ति पाकर ब्रह्मानंद सहोदर संगीत आनंद में डूब जाता है।-

भारतीय शास्त्रीय संगीत के स्वरों में रस संचार करने की अद्भुत क्षमता हैं जो की सौंदर्यानुभूति करवाने में सहायक है। भारतीय शास्त्रीय संगीत के स्वरों में से कौन -: कौन से रसों की उत्पति होती है वो नीचे दिए गए हैं -

स्थाई स्वर रस	**स्थाई भाव**
षड्ज – वीर, अद्भुत, रौद्र	उत्साह, विस्मय, क्रोध
ऋषभ - वीर, अद्भुत, रौद्र	उत्साह, विस्मय, क्रोध
गांधार – करूण	शोक
मध्यम – क्षृंगार,हास्य	रति, हास
पंचम – क्षृंगार, हास्य	रति, हास
धैवत – बीभत्स, भयानक	भय, जुगुप्सा
निषाद – करूण	शोक

१ राग – संगीत का सौंदर्य वास्तव में राग का सौंदर्य सिद्धांत है। राग में भारतीय संगीत की सौंदर्य धारणाएं समा गई है। राग प्रस्तुतीकरण एक कलाकृति है और रागानुभूति श्रोता के माध्यम से प्राप्त आस्वाद है। राग की परिभाषा में उसके संरचनात्मक तथा सौंदर्यानात्मक पहलू आते है-

योऽयं ध्वनि विशेषस्तु स्वर वर्ण विभूषित:
रंजकों जन वितनां स राग।:कथितो बुधै :

अर्थात – राग का अर्थ ऐसी विशेष ध्वनि से है जो मन को रंजकता प्रदान करें और विभिन्न प्रकार के भावों एवं मानसिक दृश्यों को उभारती है। रागों के नादमय स्वरूप की रचना करने एवं भावों को प्रदर्शित करने वाले प्रमुख तत्व नाद, श्रुति, स्वर, वर्ण, अलंकार, स्थाय, गमक, मीड, खटका, मुरकी कण, तान, काकु आदि है।

सौंदर्य बोध के लिए रागों का चयन उसकी प्रकृति तथा समय के अनुकूल ही होना चाहिए। रागों की प्रकृति की उपेक्षा नही होनी चाहिए। रागों का उचित क्रम से विस्तार होना चाहिए। राग प्रधान होने के कारण ही भारतीय संगीत को रागदारी संगीत भी कहा जाता है।

२ स्वर –

'स्वयं राजन्ते इति स्वरा:'।

अर्थात – जो श्रोताओं के मन का अनुरंजन करता है, वह ही स्वर है। स्वरों से ही रागों का निर्माण होता है। स्वर राग के अंग प्रत्यंग है। - वह श्रुति या मधुर ध्वनि जो स्थिर, गूंजदार, स्पष्ट और मधुर हो 'स्वर' कहलाती है।

सौंदर्य बोध के लिए स्वरों का स्पष्ट, मधुर व सही उच्चारण होना चाहिए। किसी भी राग का स्वरूप आलाप में ही दिखाया जाता है। आलापचारी में स्वरों का विशिष्ट लगाव, श्रुतियों की छाया व स्पर्श, गमक, ठहराव, विश्रांति, भावुकता, कोमलता आदि सौंदर्य बोध के लिए महत्वपूर्ण तत्व है। स्वर सौंदर्य का रूप निश्चित तारता में है। प्रत्येक स्वर के चारों और जो सौंदर्य स्थल है उन्हें 'हॉल') Hall) कहा जाता है। किस स्वर पर 'कण' लगा हैं, ऊपर या नीचे का कण लगा, गमक से लिया गया, किस को 'मींड' से लिया गया, तोडी का 'ग' मुल्तानी के 'ग' से कैसे अलग हो गया। यह सौंदर्य का सूक्षम रूप स्वर के 'हॉल') Hall) के अवलोकन पर निर्भर करता है। अंश और न्यास स्वर, अल्पत्व-बहुत्व, तिरोभावआविभाव की क्रिया सौंदर्य के प्रतीक है।-

३ लय – भाव के अनुकूल शब्दों की प्रकृति जान कर उचित लय का प्रयोग संगीत के सौंदर्य को बढ़ाने के कारण होता है। इस लिए करुण रस के लिए 'विलंबित लय', हास्य और क्षृंगार रस के लिए 'मध्य लय' तथा वीर, रौद्र, अद्भूत व वीभत्स रस के लिए 'द्रुत लय' का प्रयोग प्रभावशाली साबित होता है। संगीतज्ञों की सूक्षम सौंदर्य चेतना व प्रतिभा से लयकारी का चमत्कार श्रोताओं को आनंद प्रदान करता है।

४ ताल - संगीत सौंदर्य में ताल का महत्वपूर्ण स्थान है। संगीत की गायन, वादन, नृत्य की विधा में तालों के माध्यम से सौंदर्यानुभूति की उत्पति होती है। तालों के मुक्त वादन और संगत पक्ष दोनों का अपनाअपना सौंदर्य विधान है जो संग-ीत का एक महत्वपूर्ण अंग है। भरत मुनि के अनुसार संगीत में काल नापने के साधन को ताल कहते है। संगीत में विभिन्न स्वरों के मध्य जो अंतराल होता है, उसको नापने के लिए ताल की क्रिया आरंभ होती है। लय को काल तथा क्रिया से नियंत्रित करने पर ताल का उद्भव होता है। लय अपने आप में एक अखंडित तथा व्यापक क्रिया है। इसी को वांछित अंतराल में बांध कर क्रिया से प्रकट करना ही ताल है।

५ बंदिश – गीत सौंदर्य यदाकदा उस-के बंदिश के सौंदर्य में निहित रहता है। सौंदर्य बोध की दृष्टि से बंदिश कभी अधूरी नही गानी चाहिए। रचना आकर्षक होनी चाहिए तथा साथ ही साथ गीत के शब्दों में गेयता होनी चाहिए, शब्दों की भरमार नहीं होनी चाहिए, राग प्रकाशक स्वरों का प्रयोग, उचित स्थान पर सम, स्थायी अंतरे का उचित संबंध, बंदिश में उपज अंग, आलापतान-, लयकारी के बाद सम का प्रदर्शन प्रभावकारी होना चाहिए।

६ काकु – काकु प्रयोग संगीत की रस निष्पति में अत्यंत प्रबल तत्व है। काकु मनोभावों को प्रदर्शित करने का एक साधन है। एक ही बात को अलग ध्वनि के उतार चढ़ाव से है। संगीत में भावोत्पति के लिए जब स्वरों को :अलग ढंग से कहना काकु है। काकु का अर्थ मूलत- आवश्यकता अनुसार उतारा या चढ़ाया जाए, आवाज़ को मधुर, कर्कश या तीव्र बनाया जाए तो उस प्रक्रिया को काकु कहते है।

७ बहिरंग पक्ष तथा अंतरंग पक्ष - संगीत के सौंदर्य बोध का विवेचन संगीत कला के बहिरंग पक्ष तथा अंतरंग पक्षों को लेकर भी किया जाता है। बहिरंग धर्म में संगीत के वर्ण, अलंकार आदि गुणों का समावेश है, जिस कारण संगीत का स्वरूप आकर्षक बन जाता है। संगीत का अंतरंग पक्ष उसकी भाव निर्माण क्षमता में निहित है। संगीत के इस अंतरंग के लिए अभ्यास और प्रतिभा दोनों का समान महत्व है। इनमें से किसी एक का अभाव भी सौंदर्य बोध में घातक होता है।

निष्कर्ष

संगीत का सौंदर्य बोध स्वर की उत्पति, स्वर की विशेषता, स्वर के प्रकार, समय, जाति, घनत्व, लय एवं गुण पर आधारित है। हमारे प्राचीन आचार्यो ने इस विषय पर बड़ा परिश्रम और अनुसंधान किया है कि रस कि प्राप्ति के लिए किस स्वर का प्रयोग आधार स्वर के रूप में कब और कहाँ करना चाहिए।

सौंदर्य बोध के लिए कुछ अन्य बातें भी होनी अतिआवश्यक है जैसे गायकों का सरल व मधुर कंठ, कला के प्रदर्शन से पहले वाद्य का सही मिला होना, प्रदर्शन करते समय राग का विधिवत ढंग से आरंभ करना, प्रदर्शन करते समय कलाकार का मंच पर बैठने का सही ढंग, गायकों व वादकों की परस्पर अनुकूलता, गीत की रसमयता, छंद और ताल का उचित सामंजस्य, स्वर और लय की रसानुवर्तिता, प्रदर्शन के समय कलाकार की वेशभूषा और सबसे बड़ी बात कलाकार और श्रोताओं के लिए उचित वातावरण का निर्माण करना ताकि वो दोनों आनंद प्राप्त कर सकें।

राग सौंदर्य अनंत है, असीम है। कभी सौंदर्यतरंगे स्वर से स्फुटित होती है-, कभी लय में से और कभी गंभीर हो जाती है, कभी चंचल, कभी वक्र, तो कभी सरल। राग सौंदर्य एक महासागर की तरह है और श्रोता उसका तट है।-

अंत में गेटे (Gate) का सौंदर्य संबंधी मत देना चाहूंगा, गेटे के अनुसार, "सौंदर्य कि व्याख्या करना करना असंभव है। यह तरल, भंगुर या अमूर्त एवं भासात्मक छाया सा है।"

संदर्भ सूची-

१. मुटाटकर, सुमति.(सितंबर २०१८). *संगीत- भारतीय संगीत शास्त्र की सौंदर्यशास्त्रीय संरचना-* हाथरस: संगीत प्रकाशन,हाथरस

२. श्रीवास्तव, सुधा.(नवम्बर २०१८) . *संगीत - उतर भारतीय संगीत में सौंदर्य आदर्श-*हाथरस: संगीत प्रकाशन,हाथरस

३. सक्सेना, मधुबाला.(मई २०१९) . *संगीत– सौंदर्य और संगीत कला.* हाथरस: संगीत प्रकाशन,हाथरस

४. मयानिल, माधुरी.(दिसंबर २०१९) . *संगीत - संगीत में सौंदर्य.* हाथरस: संगीत प्रकाशन,हाथरस

५. गर्ग, बालकृष्ण.*(*फरवरी २०२) . *संगीत - संगीत में सौंदर्य बोध.* हाथरस: संगीत प्रकाशन,हाथरस

६. पाठक, निशा.*(*अगस्त २०२१) . *संगीत– संगीत में सौंदर्य बोध के तत्व.* हाथरस: संगीत प्रकाशन,हाथरस

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

INDIAN CLASSICAL MUSIC AND ITS BENEFITS FOR MEDITATION

-Dr. Parag Shriram Choudhari
Assistant Professor
Dr. (Sou) I B P Mahila Mahavidyalaya, Aurangabad
Nirala Bazar, Aurangabad

Abstract--- *Music with its instantaneous pleasing effect are often a solution to misery. It is a sort of art that's easily accessible anytime and anywhere. This article gives a summary of music therapy practiced in ancient India, its influence on emotion and mind, and speculates its possible clinical applications within the era based on the available scientific literature. Through music, human consciousness can be elevated to a degree which allows one to understand the eternal essence of the universe. Meditation is a state of mind to distress from external affairs and getting in line with the inner peace. The music and meditation both aligned can do wonders for human body in terms of healing. By making use of rhythms of music to get surrounding ready for meditation is a modern art. Nowadays fusion of music to attain meditation is a topic of research for the scientists. This paper gives brief introduction of how music and meditation gets side by side to help human body and their healing.*

Keywords- *Carnatic, hindustani, music, meditation, therapy, veda*

Introduction-Indian genre features a much long-accumulated heritage of centuries. The ancient literature of our country, just like the Vedas, Agamas, Upanishad, Vayu Sanskrit literature, Brihaddharma Sanskrit literature, Ramayana, Mahabharatum, Bhagavata, Shiksha granthas et al. contain priceless references to the fundamental principles of musical style like – seven swaras, 3 gramas, twenty one murchanas, 3 layas (speeds), nine rasas, 3 thayis (octaves), srutis, etc. The origin of Indian music will be derived back to almost 2 thousand years past. It's unarguably believed that the sage Narada introduced the art of music to the world, conjointly it's aforesaid that the sound that pervades the entire universe, i.e., Nadabrahma, itself represents divinity. Scientifically structured Indian music owes its origin to the Samaveda. The Vedic literature scriptures describe all the seven notes of the raga karaharpriya in down order that could be a favorite analysis topic theory and writing writers to explore, however the core sound 'Om' gave rise to the assorted notes. 1st|the primary} evidentiary relevancy music dates to five hundred before Christ by Panini and also the first relevancy musical theory dates to four hundred before Christ found in Rikpratisakhya. Bharata's Natya Shastra dating fourth Century AD contains many chapters on music. This can be the primary renowned work that clearly careful the octave of its structured characteristics for numerous applications. There's a nonstop statement concerning the history of Indian Music that "classical Indian music comes from the Vedas". Though nobody will say that this statement is fake, it's deceivingly oversimplified, once discussing the relevancy of Music in religious text Traditions and modern context. The music of India includes multiple forms of people, popular, pop, genre, and R&B. India's genre tradition, together with Carnatic and Hindustani music, features a history spanning millennia and developed over many eras. It remains basic to the lives of Indians these days as sources of religious inspiration, cultural expression, and pure amusement. India is formed of many dozen ethnic teams, speaking their own languages and dialects, having distinct cultural traditions.

The Hindustani or North Indian form of music developed once the landmass was invaded by the Moguls from the thirteenth century forrader. Within the empire, cultures derived from Persia et al. incorporate with native traditions. The native music of India, with its tangled systems of ragas and talas, continued uninterrupted and has become the Carnatic or South Indian vogue, dominant within the areas not conquered by the Moguls. Originally, all Indian music was sung in Indic. however once the 2 systems divided, Hindustani music was targeted around Hindi and its non-standard speech Braja bhasha, whereas the Carnatic system was principally influenced by Telegu in addition as by Kannadese and Tamil.

A raaga may be a permutation-combination of a minimum 5|of 5} to seven notes out of a complete of twelve - seven pure (shuddh) and five changed (vikrita) notes. In any raaga the foremost oft used note is named the vaadi svara whereas the note that is employed abundant oftentimes however but that of vaadi svara is that the samvaadi svara. All different notes of a raaga are referred to as anuvaadi svara. Where a variety is mentioned within the table(s) within the coming back sections, it means that the given frequency matches at some shruti-sthaan among the given vary. There are practices of making use of varied shruti-sthaan for changed notes in several raagas e.g. raaga Darbaari use changed gaandhaara of flat third shruti whereas raaga Bhairava has changed gaandhaara of flat second shruti.

Music of any kind can be used as a healing to the human emotions which gets damaged or hurt by actions and reactions to any kind of situations caused by self or other person's actions. Previous studies have shown that the process of music aesthetic feeling involves the dimensional measure of each the psychological and also the behavioural phenomena. Neuroscientific proof shows that music evokes complicated emotions on the far side pleasant/unpleasant or happy/sad dichotomies. The process of music aesthetic feeling is closely associated with the emotional response, aesthetic judgment, and aesthetic preference of a private whereas paying attention to music.

If we see larger perspective of the situation then music and meditation does not seem to be related to each other but in the hindsight both music and meditation are the two sides of a coin. There are certain kinds of music genres which cannot be aligned with the meditation but soulful music are one of the helping tools to attain the meditation state. There are researches going on to study the topic of Healing through Indian music.

We hear integrated sound of various musical notes. This integration additionally includes some irregular and ugly atmospherical noises. We tend consciously ignore and target the pleasant, regular and sleek sounds too fancy the music. This collective sound impact influences our mind and generates vibrations within the body fluids which ends in either disturbance or healing within the body. Ears solely don't seem to be to blame for listening/hearing rather the entire material body gets influenced by sounds. The experiments have shown that even deaf persons fancy the musical sounds as a result of the skin and bones area unit equally sensitive to the noises although ears dominate the method. The air vibrations created by sounds bit the skin and different body elements that activate brain by generating waves within the body fluids. That's why the sound of temples, churches etc. calms United States whereas the rowdy music of pubs energizes at first however become complete finally. Shardaatanaya relates seven musical notes with seven main constituents of the body. Shadja (Sa) with semen, Rishabha (Re) with marrow, Gaandhaara (Ga) with bones, Madhyama (Ma) with fats, Panchama (Pa) with flesh, Dhaivata (Dha) with skin, and Nishaada (Ni) with blood. Some versions of literature relate Dhaivata (Dha) to skin, and Nishaada to Shrotra. no matter be the case, this association, additionally to info of Table II, could also be suggestive some cure for a number of bodily disorders.

Meditation is may be a observe within which a personal uses a method – like mindfulness, or focusing the mind on a specific object, thought, or activity – to coach attention and awareness, and come through a mentally clear and showing emotion calm and stable state.

Mindfulness meditation, as a state, trait, or clinical intervention, has been wide utilized in feeling regulation, attention, psychotherapy, and clinical medication, among different fields. it's brought several positive effects to individuals, like regulated negative emotions, increased consciousness, improved well-being, increased psychological perform, and reduced stress symptoms, and improved psychological feature recovery. Previous studies have shown a precise relationship between attentiveness meditation and specific music activities. Mindfulness-based music listening will increase listening sensitivity and pleasure, improve well-being, enhance body awareness and listening experiences, and reduce psychological stress and anxiety symptoms. Specific musical activities, like taking note of attentiveness. Music, chorus coaching, music performance, and music creation, might induce a state of attentiveness meditation that moderates the absorption of musical stimuli by the participants and affects their emotional experiences.

When we say music therapy, can we mean solely the sound effects? If it's so, then why a similar seven notes have an effect on us otherwise in several situations? Occasionally the musical sounds create us calm and composed however on the opposite time they create us happy or unhappy. The background music of theatre/films might produce horrific atmosphere while not being actual horror gift. The musical sounds side to a death-scene might convincingly generate associate feeling of unhappiness to the extent that sentimental people get frantic with the instant and become teary. One could say the rationale lies within the chosen permutation or combination of the notes however once {more} there's a matter then why a similar raaga performed by musician 'A' has more wizard result as compared to the musician 'B'? Once Megha Malhaara was sung by the great Taansena might originate the rain however today nobody has that wizard ability!

It is a long gone conclusion that for meditation we need complete silence in the surrounding and any kind of noise tend to disturb the focus and concentration of the one's meditation state. Now neuroscience study has shown that the listening to the music has same kind of effects as one can achieve by meditation process. It is but should be taken into the account that a specific kind or genre of music should help in meditating and not all the genres will have same amount of inclination as of meditation.

From mood improvement and relaxation to full-blown in distinguishability with the cosmos, music has the power to powerfully shift our state of mind. Meditation isn't that totally different. Meditation lowers the strain endocrine hydrocortisone, helps us sleep deeper, and rewires the brain with a bunch of positive emotional qualities. Making an attempt to meditate in a very club might not be high on the list of counseled practices for monks and yogis, however perhaps it ought to be: once you're absolutely lost in music, you're obtaining a style of nirvana with none of the rigorous coaching. Music forces one to attain a present-centered perspective on reality so as to have interaction with it. Whether or not it's Claude Debussey or deep house, so as to understand a musical piece we've got to follow every beat or note because it happens in real time. This sense of being gift feels good; not being present will even build us sad.

Conclusion- Music is commonly the scene to our lives from car radios to picture soundtracks. Music will remodel our psychological state and transport us to alternative places, each from our reminiscences and even to imaginary alternative worlds. Vedic mantras are ancient, sacred sounds with undulation effects once heard, spoken, or thought of that enable your mind to dissolve and repose. Exceptional music with mantras is their undulation qualities and influence
on our physiology and mental well-being. Singing these ancient sounds usually in the middle of varied instrumentation may be a tool for meditation. Combining both music and meditation can be helpful and simple stress buster practice for many. Both of them can deepen the benefits of positivity and bring greater relive and joy. Music meditation can feel simpler and have larger impact than any other techniques or methods used for meditation.

References

1) Sharma, Vagisha. (2019). *Therapeutic Aspects of Indian Classical Music*, Sangeet Galaxy, Vol. 8, Issue -2 pp. 37-52.
2) https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/34366968/
3) Sharma, Vagisha. (January 2020). "*Indian Classical Music and Aayurveda*" Sangeet Galaxy, Vol. 9, Issue -1 pp. 13-23.
4) Oscar, Lecuona, King Juan Carlos University, Raquel Rodríguez- Carvajal, Universidad Autónoma de Madrid. (April 2014). "*Mindfulness and Music: A Promising Subject of an Unmapped Field*". International Journal of Behavioral Research & Psychology (IJBRP),.
5) Samdarshi, Pranshu. (August 2020)."*Philosophical Nature of Indian Classical Music*" In: Yojana. New Delhi: Publication Division India.

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

CONSONANCE- AN INTERPRETATION FOR INDIAN MUSIC

-Dr.T.K.Saroja
Lecturer
International Institute of
Information Technology
Hyderabad, Professor CR Road
Telangana-500032

Abstract-- Consonance *in music is a pleasing sound. In Indian music, this term gets translated as Samvaditva.*

- *In a language, we have vowels, the pranas and consonants, the pranis. The consonants attain their shape from the vowels.*
- *In music, swaras become self -entertaining entities, based on the sruti-s.*

A vowel – consonant relation can be seen between sruthi and swara. This relation is a Prana-Prani relation. 'Samvada' is a thorough discussion, a conversation, an agreement and it centers around 'Vada'. If Vada is an argument or a discussion, then Samvada would be an agreeable argument or a harmonious discussion, the consonance. Vadi, Samvadi, Anuvadi, Vivadi are the characteristics given to swaras according to their behavior, relationship, with each other as to how they communicate and bring out meanings, aesthetics from the musical concepts. After all, music is the sensible phenomena that communicates and generates aesthetics from sound. 'Art' is something that strives to re-create reality and establish harmony. 'Music' as one such form of art, has its effective impact on the world through the medium of sound. On a general note, consonance is that harmony that every art form intends to bring in. Indian music, which is unique in the music systems of the world, has its own fabulous technique of playing with consonance. This paper intends to study consonance in multiple contexts of music, by exploring Prana-Prani relation around it and entwine them in establishing harmony.

Key words- *Consonance, Indian music, Harmony, Prana, Prani, Samvaditwa, Samvadi, Vadi*

Introduction- Art is the phenomenon that strives incessantly to achieve harmony in the world. Every art form has its interiors and exteriors play and interact to finally bestow that harmony. The interplay of time and space in art brings in consonance. Consonance, as such is the very disclosure of any art form, the intended result. In music, it is intriguing to see how this result called consonance becomes the cause too. Consonance as the cause, manifests as the root for the concepts. Consonance as result is the harmony, the ultimate goal.

Technically consonance can be termed as Samvaditva in Indian music. Different lakshanagrandhas defined this concept with slight differences in perception. Swaras that have antaras of 9 sruthies and 13 sruthies are mutually samvadis *(Ramanathan,N 1983)*. These are consonant notes. Is this term 'consonant' same as 'consonance'? In the context of swara - sruthi alignment it is true. But consonance is a much bigger idea that encapsulates many things. In Western system of music, two consonant notes go together in producing harmony, which is one of the prime concepts of the system *(Bernstein Martin, Picker Martin 1972)*. The swaras that are samvadis to each other produce harmony in when sounded together. This is the general idea of consonance that lead to the concepts like vadi, samvadi swaras in Hindustani ragas, the first and second important notes *(Hema Hirlekar, 2010).* In Indian music notes move subsequently and not simultaneously.

Interpretations:

Consonance in the adhara shadja of Indian music- It is quite absorbing to bring in a different perspective to consonance in Indian music. In any language vowels are 'pranas' and consonants are 'pranis', that depend on 'prana'. Indian music has been revolving around the swara 'shadja' as adhara swara, base note for many centuries. And in this system Tanpura acts as a drone instrument in providing this tonic in the combination of shadja and panchama. These two notes are obvious samvadis to each other. As we understand from the modern approach, the twenty-two sruthies were derived from the cycle of fifths and cycle of fourths where the fifth (pa) and the fourth(ma) are consonant to shadja. If we try to bring in a prana-prani relation here, our adhara shadja is the *prana* and rest six swaras derived from it are the *pranis.* Indian music being entwined with Shadja as *sruthi* in the sense of tonic, any melodic phrase is always celebrated in its fullest form along with this tonic from the tanpura. Hence shadja as prana always backs all other swaras, the pranis, irrespective of the samvada

relation as defined in the lakshanagranthas. Hence shadja is the Vadi which builds a strong relation (samvada) with any other swara. As such there is always a consonance between shadja and any other swara from the context of tonic. The combination of shadja and any other swara is not taken in the sense of harmony of western music. But the sound of shadja behind any swara builds the strong consonance. The consonance here is the prana-prani relation. But this is not the same relation that led to the twenty-two sruthies by sa- pa as prana- prani and sa- ma as well. Here, it is interesting to study the idea of consonance implying prana – prani relation in two different ways.

Consonance in the concept of *raga*- The second context attributed to consonance is in the definition of *Raga* from the musical treatises, right from Brhaddesi where the concept is defined exclusively for the first time.

"Yo sau dhvani viseshastu swara varna vibhushithaha

Ranjako jana chittanam sa ragaha kadhito budhaihi" (Sambamurthy P 1994)

The very term 'dhvani' in this definition is the *consonance.* This refers to that sound which is the sound of the raga. The *samvada* between various swaras with their respective raga specific behavior brings out the sound of the raga which is the consonance. This sound is what we call as the ragabhava. Even those not trained in music identify the ragas from this very sound, the consonance. The literal meaning of raga, colour, is contributed by the consonant conversations of the swaras among themselves. The phrase "Ranjako jana chittanam" meaning – that which is appealing to people, gets its meaning from the 'dhvani', the consonance

Consonance in the concept of *swara*:

There is Consonance in the very definition of the concept 'swara'.

'*swatho ranjayathi srothu chittam suswara uchyathe'* (*Satyanarayanamurthy Aripirala 1979)*

Swara means that which is self-pleasing, self- entertaining, aesthetic by nature. Anything pleasing is consonant in nature and thus swaras themselves are consonant entities.

Consonance in a compositional form- In Indian music, sahitya plays a vital role. Much to mention, Carnatic music gives equal place to the lyrics along with the melodic, rhythmic and improvisational aspects. A song, be it any compositional form turns out to be a consonant work with the appropriate confluence of text, melody and rhythm. That means there is an ideal conversation and interaction between these elements to create consonance. *Samvada*, the flawless communication leads to *Samvaditwa*, the *consonance*. The different sections of the musical composition pallavi, anupallavi, charanam are like vadi, anuvadi, samvadi. Here *vada* is the point of discussion, anuvada is the way it gets translated and samvada is the discussion that leads to conclusion, the *consonance*. *Pallavam* means sprout and the section pallavi of a composition is indicative of the birth of an idea, be it poetic or melodic or rhythmic. Anupallavi is the section where the born idea gets translated into the next level and Charanam is where it gets elaborated with a conclusion. Unless and until these stages interact in perfect conversation, ultimate consonance is not derived. We can clearly see the prana - prani relationship here where pallavi is the prana and the other sections are pranis. This vada-anuvada-samvada results in samvaditwa.

Consonance between music and language- The concept of *swarakshara* is a fascinating feature where the swara and textual syllable coincide *(Sambamurthy P 1994).* This feature excites us when identified. Otherwise it does not cater to any special effect. The idea of swarakshara can also be ascribed as *consonance.* The swaras sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, represent 12 melodic frequencies in music. When these same letters, as a part of words sound with the same melodic frequency they represent in music, they create a certain amusement which can be termed as *consonance.* The letters sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni are pranas and the melodic frequencies they represent in music are pranis in case of swaraksharas, not otherwise. This imputed relation between the letter of language and its musical frequency is a form of *consonance.*

This co-relation of the syllable and the music frequency associated to it, has led to a new idea of giving music identity to the names of individuals. The concept is *'Music in your name'*. By defining a relationship between every letter of the language and musical swara, every name becomes a tune. This refers to the letters of *Devanagari* script which are common to almost all Indian languages. Though this defined relation is not totally logical, it matches closely to the phonetic aspect of the letters and swaras, where from they are produced inside the mouth. For example, the letters aa, cha, chha, ja, jha, ya, ha will be mapped to 'sa' following the close phonetic relation. Similarly, ka, kha, ga, gha, ha map to 'ga' and so on. This mapping with all the letters of Devanagari to the seven swaras gives a sound signature to our names. This is an interesting experiment where the mapping itself is seen as *consonance*.

Below is the defined mapping of the letters of the language to sapta swaras along with some more rules necessary to give a sound identity to the names.

Vowels:

A	Sa
I	Ri
U	Ga
E	Ma
Ai	Pa
O	Da
Au	Ni

Consonants:

ka, kha, ga, gha, ha	Ga
cha, chha, ja, jha, ya, śa, sha, sa, ksha	Sa
ṭa, ṭha, ḍa, ḍha, ta, tha, da, dha, la, ḷa	Da
pa, pha, ba, bha, va	Pa
jna, na, ṇa	Ni
Ma	Ma
Ra	Ri

Letters with conjunct-

Sva : sa and pa with increased speed (tempo increase)

Double letters:

Lla : da and da with two varieties śuddha , ṣatuśrti
(Komal, śuddh)

Sounds like sam, vam :

Sam : sa and pratimadhyama(tivra ‘ma’)

Vam : pa and pratimadhyama (tivra ‘ma’)

For uniformity sake swaras of Sankarabharanam are suggested.

Notation for some names where all the above defined cases appear:

sarōja sr,s

vaiṣṇav p, sn p, (underline indicates slight speed in rendition)

madhurima mdrm

śivāmś s, p,m s (prathimadhyamam)

narasimhāçāryulu nrsm g, s, rs d (pratimadhyamam)

mallanna m dd nn (both d2, d1 and n2,n1)

iiit hyderābād pppd gdr,p,d

Consonance in an Indian music concert- The regular ensemble of artists in a concert is a consonant phenomenon. A vocalist singing to the accompaniment of a violin and a mridangam is a consonant journey. The idea of consonance being conceptualized as harmonies in western music is also inclusive in this Indian

concert happening. The regular accompaniment violin in Carnatic music projects the concept of harmonies by playing in a different octave to the vocals. This is the very consonance in the form of harmony seen in Western music. Even in duo concerts of Indian classical music, harmony has become a common feature.

Consonance in the time theory of Hindustani ragas- In Hindustani music, ragas are time specific. They have relevance to different hours among the 24 hours of the day. The 24 hours are divided into eight prahars and every raga is related to some prahar of the day so that we have morning ragas, noon ragas, evening ragas, night ragas etc. There used to be a strict adherence to perform the ragas only in their respective time zones. If we try to investigate into this theory, *consonance* would be guiding us towards the reason. It might be that the atmosphere has a natural sound in different segments of the day and when the sound of the raga builds in a consonant relation with the sound of the atmosphere at specific time, it attains the qualification as that time based raga. The *consonance* in between the nature sound and the sound of the raga must be the base for the time adherence behind ragas. Thus the theory of consonance gives us a clue towards the time theory of ragas. As the world today has changed so much with no more relevance to the sound of nature in specific hours of the day, the time theory of ragas might not hold much significance in today's practice, as it used to be few centuries ago.

Consonance in the concept of *Nada*- *'Nada',* the union of Prana(na) and Agni(da) is the ultimate truth that ascertains harmony in the world. It is the causal sound and causal music. This is how and why the *Supreme* is regarded as 'nadamaya', 'nadaroopa', 'nada brahman'. Even *'Pranava'* is portrayed as the primary *'nada', 'the para vak.'(Suresh Chandra Dey 1990).* That is why vaggeyakaras like saint Tyagaraja explained the importance of *Nada* in kritis like Mokshamu galada from the lines, "*Prana anala samyogamu valana pranava naadamu saptha swaramulai parage"* which means saptha swaras emanated from Pranava which is the resultant of the collusion of Prana and Anala. Like how vadi and samvadi swaras interact together to spread out harmony, prana (air) and agni (fire) collude to generate *Nada*, the *consonance*. Nada is itself the cause and effect in music.

Conclusion- The paper attempted to entwine many primary concepts of music, with consonance to establish the massiveness and majesty of consonance as a vibrant and core concept which is universal in nature. Music is an exclusive form of art that travels in time through the medium of sound. The sonic nature of this art attains consonance because of the consonant combination of its varied features. The idea called *consonance* plays numerous roles as cause sometimes, effect sometimes, a connection between concepts sometimes thus contributing to the aesthetics of the system. This paper tried to study consonance from newer angles to establish its grandeur and magnanimity. The focus of the paper is on the varied interpretations that could be weaved around the concept with emphasis on *Consonance in Indian music*. The multi layered consonance is finally marked as the flawless output of the work of art that generates the aesthetics, which in turn gets embodied as harmony.

Bibliography-

1. Ramanathan, N. (1983). "*Vadi, samvadi, vivadi and anuvadi svaras*". Madras: Journal of the Music Academy. vol.54.
2. Martin Bernstein, Martin Picker. (1972). *An Introduction to Music*.New Jersey : EnglewoodCliffs.
3. Hirlekar, Hema. (2010). "*Nuances of Hindustani Classical Music*" New Delhi: Unicorn Books.
4. Sambamurthy, P. (1994). "*South Indian Music – Book III*" Madras : The Indian Music Publishing House
5. Satyanarayanamurthy, Aripirala. (1979). "*Sangitha Kala Pradarsini*". Vijayawada.: Sri Panduranga Printing Works.
6. Sambamurthy, P. (1994). "*South Indian Music – Book III*". Madras. The Indian Music Publishing House,
7. Dey, Suresh Chandra. (1990). "*The Quest for Music Divine*" New Delhi.: Ashish Publishing House.

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

भारतीय संगीत के विकास में संवाद तत्व (स्वर, ग्राम, श्रुति, थाट, राग, वादी संवादी आदि।)

-डॉ. उज्जवल
असिस्टेंट प्रोफेसर
(संगीत गायन)
एमडीएसडी गर्ल्स कॉलेज, अंबाला सिटी

सारांश *– भारतीय संगीत का विकास मानव जाति के विकास के साथ ही जुड़ा हुआ है। इसीलिए संगीत का इतिहास भी उतना ही प्राचीन है, जितना की मानव सभ्यता का इतिहास है। मानव सभ्यता के विकास के साथ- साथ ही संगीत का विकास भी होता चला गया। प्राचीन काल से लेकर आधुनिक काल तक संगीत के विकास में मधुरता तथा भाव पक्ष का अत्यधिक महत्व रहा है। मधुरता संगीत का स्वाभाविक गुण है, और यह मधुरता संगीत में स्वर- संवाद के कारण उत्पन्न होती है। स्वर- संवाद का संबंध मनुष्य की कलात्मक एवं ज्ञानात्मक प्रवृत्ति से है। मनुष्य की प्रत्येक ज्ञानेंद्रिय सूख चाहती हैं। आंखें सुंदर-सुंदर वस्तुओं को देखना चाहती हैं, तथा नाक महकते हुए फूलों की सुगंध को महसूस करना चाहती है, इसी प्रकार कान मधुर स्वरों को सुनना चाहते हैं। विश्वमें व्याप्त सभी संगीत का आधार स्वर- संवाद ही है। उत्तर भारतीय संगीत में दो संवाद प्रमुख माने गए हैं। सड़ज- पंचम और सड़ज- मध्यम संवाद। इनके अलावा और भी संवाद हो सकते हैं, जिनकी मान्यता शास्त्र में नहीं है। व्यवहार में अवश्य हैं। पाश्चात्य संगीत में सा-गा संवाद को भी मान्यता मिली है।*

दो स्वरों की संगति को संवाद कहते हैं जिन दो स्वरों की संगति कानों को प्रिय लगती है, उसके भाव को शुभ स्वर- संवाद और जिन दो स्वरों से अप्रिय भाव उत्पन्न होता है, उसे विवाद कहते हैं। यहां पर स्वर - संवाद से हमारा तात्पर्य शुभ स्वर - संवाद से है। संवाद अथवा विवाद केवल दो स्वरों के साथ-साथ उच्चारण में ही नहीं उत्पन्न होता बल्कि एक के बाद एक तुरंत दूसरे स्वर के उच्चारण में भी उत्पन्न होता है। जो कानों को अनुभव होता है। भारतीय संगीत का विकास जिन चरणों से होकर गुजरा है उनमें प्राचीन काल से लेकर आधुनिक काल तक श्रुति, स्वर, ग्राम, थाट, राग, वादी, संवादी इत्यादि संवाद तत्वों का अत्यधिक महत्व रहा है।

Keywords *1)भारतीय संगीत का विकास 2) स्वर संवाद 3) महत्वपूर्ण संवाद तत्व*

भारतीय संगीत के विकास में महत्वपूर्ण संवाद तत्वों का वर्णनः-

स्वर- स्वर संगीत की आत्मा है। स्वर ही राग का जनक है, और आत्मा की अभिव्यक्ति का साधन है। स्वर की उत्पत्ति श्रुतियों से ही मानी जाती है। जो स्वयं प्रकाशित हों वह स्वर हैं, स्वर वह नाद है जो रंजक हो और जिसका अन्य नादों के मध्य विशिष्ट स्थान हो। केवल नाद के रंजक होने से वह नाद स्वर नहीं बन सकता। स्वं कहलाने के लिए उसका श्रुतियों से संबंध होना अनिवार्य है। हमारे संगीत विद्वानों ने 22 श्रुतियों में से 12 स्वरों को संगीत कार्य के लिए उपयुक्त माना है। 12 स्वरों में से शुद्ध स्वर केवल सात हैं, और विकृत स्वर पांच निर्धारित किए गए हैं। जो स्वर अपने निश्चित स्थान पर स्थित रहते हैं वह शुद्ध स्वर कहलाते हैं, और जो स्वर अपने निश्चित स्थान से हट जाते हैं वह विकृत स्वर कहलाते हैं। जब हम एक स्वर से दूसरे स्वर पर जाते हैं तो एक मधुर भाव उत्पन्न होता है वह मधुर भाव ही संवाद कहलाता है। सा-मा तथा सा-पा स्वरों में जो श्रुति अंतराल है, उन श्रुति अंतरालों में जितने भी स्वर आते हैं वे सभी स्वर- संवाद के अंतर्गत ही माने गए हैं।

ग्राम- ग्राम एक समूहवाचक शब्द है। सात स्वरों की मूलभूत व्यवस्था को ग्राम कहा जाता है। साधारण भाषा में ग्राम शब्द का अर्थ है ''गांव'' जिस प्रकार कई व्यक्तियों से मिलकर परिवार तथा कई परिवारों से मिलकर गांव बनता है, उसी प्रकार संगीत क्षेत्र में स्वरों के समूह से ग्राम बनता है। ग्राम तीन प्रकार के माने गए हैं- 1)षड़ज ग्राम 2)मध्यमग्राम 3)गंधार ग्राम ।

षड़ज ग्राम - इस ग्राम में सा स्वर प्रधान माना जाता है। और इस ग्राम का प्रारंभ भी सा स्वर से ही होता है। षड़ज ग्राम में सात स्वर सा रे गा मा पा धा नि क्रमशः 4-3-2-4-4-3-2 की श्रुति अंतरों पर स्थापित होता है। इस ग्राम में यदि कोई स्वर अपनी श्रुति बदल लेता है तो वह षड़ज ग्राम में नहीं रहता।

मध्यमग्राम - षड़ज ग्राम की भांति मध्यमग्राम में मा स्वर ही प्रमुख माना गया है। मध्यमग्राम के सात स्वर सा रे गा मा पा धा नि क्रमशः 4-3-2-4-3-4-2 के श्रुति अंतराल पर स्थापित रहते हैं। इस श्रुति स्वर स्थापना के अनुसार मध्यमग्राम का पंचम एक श्रुति नीचे हो जाता है। अर्थात 16 वीं श्रुति पर स्थापित होता है। इस आधार पर षड़ज ग्राम और मध्यमग्राम में मुख्य यही अंतर माना गया है। षड़ज ग्राम का पंचम स्वर चतुश्रुतिक है, तथा मध्यम ग्राम में पंचम त्रिश्रुतिक माना गया है।

गंधार ग्राम- संगीत विद्वानों ने गंधार ग्राम को स्वर्ग लोक में स्थित बताया है। इस आधार पर यह कहा जा सकता है कि गंधार ग्राम लुप्त हो चुका है।अतः ग्राम स्वरों का स्वरों का समूह है, इसी कारण इसमें संवाद तत्व विद्यमान है।

श्रुति- वह सूक्ष्म से सूक्ष्म ध्वनि जो एक दूसरे से भिन्न स्पष्ट सुनाई दे श्रुति कहलाती है। श्रुति शब्द की उत्पत्ति "श्रु" धातु से मानी है। श्रु का अर्थ सुनना अर्थात जो सुनाई दे वह श्रुति है। शास्त्रकारों के अनुसार श्रुति की परिभाषा इस प्रकार है- "श्रुयते इति श्रुतिः" अर्थात जो आवाज सुनाई दे वह श्रुति है। परंतु कानों को सुनाई देने वाली हर आवाज श्रुति नहीं हो सकती इसलिए श्रुति को इस प्रकार भी परिभाषित किया जा सकता है, कि संगीत प्रयोगी ध्वनि अथवा नाद जो कानों को स्पष्ट रूप से सुनाई दे सके श्रुति कहलाती है। श्रुति को परिभाषित करते हुए यह भी कहा जा सकता है कि जो ध्वनि स्पष्ट सुनी जा सके समझी जा सके और किन्ही दो ध्वनियों के बीच का अंतर बता सके वह श्रुति कहलाती है। संगीत विद्वानों ने श्रुतियों की संख्या 22 मानी है, और इन 22 श्रुतियों में से 12 श्रुतियां चुनकर उन पर 12 स्वरों की स्थापना की गई है। इस प्रकार 12 स्वरों के मध्य जो श्रुति अंतराल है वहां पर भी संवाद विद्यमान रहता है।

थाट- थाट का अर्थ है जन्मदाता अर्थात जन्म देने वाला। हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत में कुल 10 थाट माने गए हैं। इन 10 थाटों के अंतर्गत ही हमारे सभी राग आते हैं। लेकिन थॉट में राग की तरह आरोह तथा अवरोह दोनों का होना आवश्यक नहीं है। थॉट में केवल सात स्वरों का आरोह होता है। थाट में रंजकता का होना भी आवश्यक नहीं है क्योंकि थाट गाए बजाए नहीं जाते।

राग- राग का अर्थ है रंजन करने वाला। राग की उत्पत्ति "रंज" धातु से हुई है। जिसका अर्थ है मन को रंजकता से भरने वाला। राग में आरोह तथा अवरोह दोनों का होना आवश्यक है। राग में कम से कम 5 तथा अधिक से अधिक 7 स्वर हो सकते हैं। राग में रंजकता का होना अति आवश्यक है, क्योंकि राग गाये बजाए जाते हैं। राग में लगने वाले स्वरों से जो मधुरता का भाव उत्पन्न होता है वही संवाद है। हर राग का अपना एक अलग स्वरूप होता है, जिससे उस राग की पहचान होती है।

वादी-संवादी

राग में लगने वाला मुख्य स्वर जिससे राग की पहचान होती है, वह "वादी" स्वर कहलाता है। वादी स्वर पर बार-बार ठहराव किया जाता है। वादी स्वर को राजा स्वर भी कहते हैं। वादी स्वर के बाद जिस स्वर पर ठहराव किया जाता है, वह "संवादी" स्वर कहलाता है। संवादी स्वर को मंत्री भी कहा जाता है।

निष्कर्ष-

निष्कर्ष तौर पर हम यह कह सकते हैं, कि स्वर, ग्राम, श्रुति, थाट, राग तथा वादी- संवादी इत्यादि का भारतीय संगीत के विकास में महत्वपूर्ण स्थान रहा है। इन सभी संवाद तत्वों से मिलकर ही भारतीय संगीत संपूर्ण होता है। सबसे पहले नाद अथवा ध्वनि की उत्पत्ति मानी जाती है, तथा संगीत में नाद को व्यवस्थित रूप देकर 22 श्रुतियों में विभाजित किया गया तथा उन 22 श्रुतियों पर 12 स्वरों की स्थापना की गई। इसी प्रकार राग, थाट, ग्राम इत्यादि के परस्पर संवाद से ही भारतीय संगीत विकास के हर पड़ाव को पार कर पाया है।

संदर्भ सूची-

1) https://andjournalin.files.wordpress.com
2) श्रीवास्तव, हरीश चंद्र. (2022).*राग परिचय भाग-4.* इलाहाबाद:.संगीत सदन प्रकाशन.
3) मीरा,(2014).*संगीत शिक्षण भाग-1.* करनाल: ई बी डी पब्लिकेशन.
4) क्यूटी, (2018).*संगीत शाश्वत.* जींद: आरती पब्लिकेशन.
5) यमन, अशोक कुमार.(2008).*संगीत रत्नावली.* चंडीगढ़: अभिषेक पब्लिकेशन.
6) श्रीवास्तव, हरीश चंद्र.*(* 2022*). राग परिचय भाग -3.* इलाहाबाद : संगीत सदन प्रकाशन.

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

ग़ज़ल गायकी में शब्द एवं स्वरों का सहसंवाद

-पूजा पाण्डेय
शोधार्थी, मुम्बई विश्वविद्यालय

सारांश- *ग़ज़ल गायकी साहित्य और संगीत का एक समंवित रूप है। साहित्य, शब्दों की ऐसी सौंदर्ययुक्त रचना है जिसके अर्थबोध से एक श्रोता अथवा पाठक आनंद की अनुभूति करता है। वहीं संगीत, एक ऐसा विषय है जिसके सुक्ष्म तत्वों की जानकारी न रखने वाला व्यक्ति भी इसके किसी न किसी रूप से रसानांदित अवश्य होता है। मूलत: ग़ज़ल एक साहित्यिक रचना है जो कि आज संगीत के साथ संगठित होकर भारतीय संगीत की एक विशिष्ट शैली बन गयी है।*

ग़ज़ल के शब्दों के साथ स्वर, ताल, लय इत्यादि के समायोजन के फलस्वरूप ग़ज़ल का सौंदर्य और अधिक निखरा है। अत: इस गायकी में शब्दों व स्वरों के समायोजन व इनके संवाद से ग़ज़ल का प्रस्तुतिकरण, अदायगी एवं उसके प्रभाव में किस प्रकार अद्वितीय मोड़ आता है जो शब्दों के अनुसार स्वरों के प्रस्तुतिकरण के महत्व को उजागर करता है। इसी संदर्भ में इस शोध पत्र में चर्चा की गयी है।

Keywords- *अदायगी, अभिव्यक्ति, ग़ज़ल गायन, सहसंवाद*

प्रस्तावना- ग़ज़ल भारतीय संगीत की एक ऐसी विधा है जिसमें शब्द और संगीत दोनों का रूप, सौंदर्य, लावण्य व अनुरंजकता एक साथ एक स्थान पर विद्यमान रहती है। इसमें जितनी नज़ाक़त- नफ़ासत और सूक्ष्मता के साथ शब्दों की अभिव्यक्ति होती है, उतनी ही सूक्ष्मता और गहराई लिये हुए संगीत भी जुड़ा रहता है। भारतीय संगीत में वर्तमान काल तक विकसित होने वाली विधाओं को तीन भागों में बांटा गया है- पहली शास्त्रीय संगीत विधा दूसरी उपशास्त्रीय संगीत विधा तथा तीसरी सुगम संगीत विधा। शास्त्रीय संगीत के अंतर्गत संगीत की उन शैलियों को स्वीकारा जाता है जो कुछ निर्धारित नियमों में बद्ध हैं तथा उन नियमों के अंतर्गत रहते हुए ही उनकी प्रस्तुति स्वीकारी जाती है लेकिन शास्त्रीय संगीत विधा की नियमबद्धता से कुछ दूर रहते हुए भारतीय संगीत की दूसरी विधा उपशास्त्रीय संगीत विकसित हुई। इसके अतिरिक्त तीसरी संगीत विधा जिसमें भारतीय संगीत के सभी तत्व निहित रहते हुए भी उनके नियमों के प्रति कठोरता नहीं बरती जाती है, ऐसी नियमबद्धता रहित संगीत की सुगम विधा में ग़ज़ल गायन शैली प्रमुख है। ग़ज़ल मूलत: एक काव्यात्मक साहित्यिक रचना है जो कि आज संगीत के साथ संगठित होकर संगीत की एक विशिष्ट शैली बन गई है और इस शैली ने काव्य और संगीत, दोनों पर ही अपना पूर्ण आधिपत्य जमा लिया है।

ग़ज़ल और संगीत का समंवयन-

वस्तुत: ग़ज़ल पढ़ने की चीज़ है, शायर इसे तरन्नुम में पढ़ते हैं। "मुशायरों में तरन्नुम में ग़ज़ल पढ़ने के प्रमाण क़रीब चार-पाँच सौ साल पुराने भी मिलते हैं"[1]। प्राय: देखा जाता है कि कुछ शायर मुशायरों में ग़ज़ल को, उसकी बहर/छंदों के अनुसार भावनात्मक स्वर (अक्सर मंद्र स्वर में) तथा लफ़्ज़ों के उच्चारण पर गंभीर ज़ोर देते हुए पढ़ा करते हैं तथा कुछ शायर ग़ज़लों को तरन्नुम में पढ़ते हैं। तरन्नुम का अर्थ है स्वर माधुर्य, गुंजन या हल्का गाना। यह न तो पूरा गाना होता है और न ही केवल पाठ। यह पढ़ने और गाने की एक मध्यवर्ती शैली है। इस शैली में शायर अथवा प्रस्तुतकर्ता ग़ज़ल को अपनी व्यक्तिगत शैली व अपनी बनाई धुन में श्रोताओं को सुनाता है। तरन्नुम शैली में उच्चारण की स्पष्टता और इसके गुंजन की आकर्षक अपील, श्रोता के दिल पर गहरी छाप छोड़ती है। परंतु यह कहा जा सकता है कि तरन्नुम में पढ़ने की अपेक्षा जब ग़ज़ल स्वरबद्ध होकर किसी गायक के मधुर कंठ से निकलती है तब उसके आनंद में असीम वृद्धि हो जाती है क्योंकि काव्यात्मक अभिव्यक्ति का गीतात्मक स्वरूप अधिक प्रभावकारी होता है। यही कारण है कि बड़े-बड़े शायरों की भी सिर्फ वही ग़ज़लें जनमानस को अधिक गहराई तक छू सकी हैं, जिन ग़ज़लों को गायकों ने स्वर, ताल तथा लय में बाँधकर लोगों तक अपनी आवाज़ के ज़रिये पहुँचाया है। संगीत के बगैर ग़ज़ल केवल साहित्यिक अभिव्यक्ति के रूप में किताबों में सिमट कर रह जाती है तथा उसकी पहुँच

सीमित रहती है परंतु जब उसे स्वरों का आधार मिल जाता है तो वह किताबों के दायरे से बाहर निकल कर जन-जन की ज़बान की अभिव्यक्ति और अनुभूति बन जाती है।

यूँ तो संगीत की समस्त विधाओं का प्रयोजन मानव को परम आनंद की अनुभूति तथा सांसारिक चिंताओं से दबे हुए या थके हुए मानव को उन चिंताओं से मुक्त कराकर, अलौकिक सुख की प्राप्ति कराना है लेकिन केवल दो मिसरों में जीवन के किसी भी सत्य को हृदय की गहराई तक आभास करा देने की जितनी क्षमता 'ग़ज़ल' में है, उतनी किसी अन्य विधा में नहीं। ग़ज़ल की विषयवस्तु में निहित भावों को उसके रस के अनुरूप श्रोताओं तक पहुँचाने में ग़ज़ल गायकी पर्याप्त सीमा तक सफल हुई है।

आज इस ज़माने तक ग़ज़ल अपनी गायकी के दायरे को विस्तृत करती आ रही है तथा इस विस्तृत होते हुए दायरे में नये लहजे, नये तर्ज़ व नयी शैलियाँ सामने आई हैं। आज प्रत्येक गायक ग़ज़ल की साहित्यिक रचना का सहारा लेकर उसमें अपनी गायकी को समाहित कर ग़ज़ल में निहित शब्दों के भावों को अपनी आवाज़ और स्वर-संयोजनों के माध्यम से एक विशिष्ट सांगीतिक अर्थ प्रदान करने का प्रयास करता दिखाई देता है। भाव प्रदर्शन में ग़ज़ल गायक अपने हृदयगत भावों पर आश्रित रहता है अर्थात वह अपने हृदय में उठते भावों को अपनी कल्पना शक्ति द्वारा शब्दों एवं स्वरों के माध्यम से इस प्रकार व्यक्त करता है कि श्रोता को ग़ज़ल में अपनी दास्ताँ सुनाई देने लगती है। यही कारण है कि ग़ज़ल जनसाधारण की ज़बान पर चढ़कर बोलती है। इस विषय में ग़ज़ल गायक डॉ. प्रेम भंडारी जी भी अपनी पुस्तक 'हिंदुस्तानी संगीत में ग़ज़ल गायकी' में लिखते हैं कि "हंगामा है क्यूँ बरपा' तथा 'चुपके-चुपके रात दिन' जैसी ग़ज़लें जो कभी गुमनामी के अंधेरे में पड़ी हुई थी उन्हें ग़ुलाम अली ने अपने स्वर-ताल और आवाज़ बख्शी तो वो चांद और सूरज की तरह ग़ज़लों के आकाश पर चमकने लगी और सभी तरफ अपनी शोहरत बिखेरने लगी"[2] ।

ग़ज़ल गायकी में शब्दानुकूल स्वर-संयोजन का असर-

ग़ुलाम अली द्वारा गाई गई ग़ज़लों में शब्दों की भावाभिव्यक्ति बहुत ही सशक्त ढंग से हुई है। "दिल में एक लहर सी उठी है अभी"[3] नासिर क़ाज़मी की इस ग़ज़ल में ग़ुलाम अली ने 'लहर' शब्द को अपनी गायकी द्वारा सजीव करने की बड़ी कामयाब कोशिश की है उन्होनें 6 प्रकार के अलग-अलग स्वर संयोजनों के माध्यम से 'लहर' शब्द को लहर जैसा आभास दिया है। एक अन्य ग़ज़ल जिसका मतला है- "अपनी तस्वीर को आंखों से लगाता क्या है, इक नज़र मेरी तरफ देख तेरा जाता क्या है[4]", शहज़ाद अहमद की इस ग़ज़ल में ग़ुलाम अली द्वारा की गई 'क्या' शब्द की अदायगी मात्र से ही इस मतले में जो बेचैनी, व्याकुलता, अधीरता का भाव है वो स्पष्ट छलक आता है। इस ग़ज़ल के एक -एक लफ़्ज़ को ग़ुलाम अली ने इस कदर प्रस्तुत किया है कि जैसे उन लफ़्ज़ों के अर्थ मूर्त रूप ग्रहण कर सामने खड़े हो रहे हों। इस ग़ज़ल का एक शेर 'पास रहकर भी ना पहचान सका तू मुझको, दूर से देख के अब हाथ हिलाता क्या है' इस शेर में 'दूर' और 'हिलाता' शब्द को विशिष्ट भाव प्रदान किया गया है। 'दूर' शब्द को, ([ग]सां..) इस प्रकार गंधार स्वर का कण लेते हुए मींड की तरह तार सां पर छोड़ा है। इन स्वरों की पारस्परिक दूरी के कारण 'दूर' शब्द में 'दूरी' का बख़ूबी अहसास होता है तथा 'हिलाता' शब्द में केवल दो सुरों (मग मग मग म..) द्वारा ही हाथ को हिलाने की अद्भुत अनुभूति कराई है। इसी प्रकार एक अन्य ग़ज़ल "जब तसव्वुर मेरा चुपके से तुझे छू आये[5]" में 'छू' शब्द को, किसी चीज़ को केवल छूकर आने जैसा आभास दिया है।

अमीर मिनाई की एक ग़ज़ल "सरकती जाए है रूख़ से नक़ाब आहिस्ता-आहिस्ता[6]" जो कि मशहूर ग़ज़ल गायक जगजीत सिंह द्वारा गाई गई है। जगजीत सिंह के स्वर पाकर यह बेहद मशहूर हुई है। इस शेर के पहले मिसरे में ही उन्होनें छोटी-छोटी तानों और मुर्कियों के प्रयोग से नक़ाब के सरकने का आभास बड़ी कुशलता से कराया है। इन्हीं की एक अन्य ग़ज़ल "उम्र जलवों में बसर हो ये ज़रूरी तो नहीं, हर शब-ए-ग़म की सहर हो ये ज़रूरी तो नहीं[7]" इस ग़ज़ल में एक शेर है जिसका पहला मिसरा इस तरह है कि 'शेख़ करता तो है मस्जिद में ख़ुदा को सजदे, उसके सजदों में असर हो ये ज़रूरी तो नहीं' इस शेर में सजदे को बिल्कुल उसी अंदाज़ में पेश किया है जिन स्वरों में नमाज़ पढ़ी जाती है। जगजीत सिंह ने इस शेर को शब्दों के अनुरूप स्वर-संगतियों से तथा अपनी आवाज़ की विविधता का प्रयोग कर इस प्रकार प्रस्तुत किया है जैसे ख़ुदा से दुआ मांगी जाती है, याचना की जाती है। इस शेर को सुनकर इसके भाव का एक चित्र सा आंखों में खिंच जाता है। इस प्रकार से गायकों द्वारा ग़ज़ल में शब्दों और स्वरों के माध्यम से ऐसे भावनात्मक प्रभाव उत्पन्न किये जाते हैं कि श्रोता उसके प्रभाव में जल्दी से बह जाता है।

इसी प्रकार बेगम अख़्तर जो कि ग़ज़लों की दुनियाँ में मल्लिका-ए-ग़ज़ल कहलाती हैं। उनके भी 'पुकार' लेने का तरीक़ा बहुत ही आकर्षक प्रतीत होता है। जैसे- "दुनियाँ के सितम याद ना अपनी ही वफ़ा याद[8]" इस ग़ज़ल में उनके द्वारा अनेक स्थानों पर 'पुकार' का प्रयोग बहुत सहजता से किया गया है। एक अन्य ग़ज़ल "दायम पड़ा हुआ तेरे दर पर नही हूँ मैं[9]" के दूसरे शेर के पहले मिसरे के बोल हैं- 'या रब ज़माना मुझको मिटाता है किसलिये' इसमें (या रब) शब्द तथा इसी ग़ज़ल के तीसरे शेर 'हद चाहिये सदा में उक़ूबत के वास्ते' में (सदा) शब्द में एक 'हूक' अथवा 'पुकार' का इस प्रकार निर्वहन किया गया है मानो उनकी हृदय की वेदना मुखरित हो रही हो। उनके स्वरों का लगाव तथा सुरों की सच्चाई उनके गायन में एक असर पैदा करती है। वे अपनी आवाज़ और गायकी के ज़रिये शब्दों को भाव प्रदान करने की कोशिश में रहती थी।

ग़ज़ल गायकी के क्षेत्र में शहंशाह-ए-ग़ज़ल कहलाए जाने वाले गायक मेंहदी हसन भी शब्दों को भावों का जामा पहनाने में खूब माहिर रहे हैं। एक ही शब्द को कई-कई स्वर संयोजनों के साथ गाने में उन्हें कमाल हासिल है। शब्दों को कहाँ थोड़ा रुककर बोलना है, कहाँ पर ज़ोर से, कहाँ हल्का बोलना है, ये खूब जानते हैं। मेंहदी हसन अधिकतर बोल आलापों के माध्यम से शब्दों में निहित भावों को उजागर करने का प्रयास किया करते दिखाई देते हैं। मेंहदी हसन की एक ग़ज़ल, "बात करनी मुझे मुश्किल कभी ऐसी तो ना थी[10]" में एक शेर है जिसका पहला मिसरा 'ले गया छीन के कौन तेरा सब्र-ओ-क़रार' इसमें उन्होनें 'ले गया छीन के कौन' इन बोलों को लेकर कहरवा ताल के 12 आवर्तन तक आलाप किया है उसके बाद एक बार मुखड़ा लेकर पुन: 7 आवर्तन तक बोल-आलाप किया है। इसी प्रकार अन्य अंतरों में भी यह क्रिया की गई है। उनकी गाई अन्य ग़ज़लों में भी इसी तरह की खूबियाँ देखी जा सकती है। इस प्रकार की ग़ज़लों को सुनकर यही आभास होता है कि यह कोई पहले से लय में बँधी हुई चीज़ें नहीं होती बल्कि गायक अपनी क्षमता व कल्पनाशीलता तथा श्रोतावर्ग की समझ के आधार पर अपनी प्रस्तुति में संगीत के इन तत्वों को उकेरता है।

इसके अतिरिक्त विभिन्न कलाकारों द्वारा ग़ज़ल की संगीत रचना करते समय उसके साहित्य के अनुसार ही रागों का भी चयन कर ग़ज़ल में सौंदर्य डालने का प्रयास किया हुआ दिखाई देता है। जैसे- जगजीत सिंह द्वारा गाई "कोई पास आया सवेरे-सवेरे, मुझे आज़माया सवेरे-सवेरे[11]" इस ग़ज़ल में सवेरे-सवेरे शब्द की पुनरावृत्ति है। यदि इसकी संगीत रचना सुनें तो सुबह के समय का बख़ूबी अहसास होता है क्योंकि शब्दों के अनुसार राग ललित का प्रयोग इस ग़ज़ल में किया गया है जो कि सुबह का राग माना जाता है। एक अन्य ग़ज़ल "फूल ही फूल खिल उठे मेरे पैमाने में, आप क्या आए बहार आ गई मैख़ाने में[12]" मेंहदी हसन द्वारा गाई यह ग़ज़ल यूँ तो राग मल्हार में बांधी गई है लेकिन 'बहार' शब्द में बड़ी ख़ूबी से राग बहार की छाया दिखाई गई है जो सुनने में प्रिय लगता है तथा बहार शब्द की यथार्थता की पुष्टि करता है। शब्द एवम भाव के अनुसार कभी-कभी वर्जित अथवा विवादि स्वर के प्रयोग द्वारा भी प्रस्तुति में चपलता, गम्भीरता, मधुरता इत्यादि लाने का प्रयास किया जाता है। इस प्रकार के प्रयोगों से ग़ज़ल में रंजकता की अभिवृद्धि ही होती है।

कुछ साहित्यकारों का कहना है कि ग़ज़लों में साहित्य की प्रधानता बनी रहनी चाहिये और संगीत का रूप बहुत सरल होना चाहिये परंतु निष्पक्ष होकर हम यदि ग़ज़ल शैली को सुनें तो हमें अनुभव होगा कि साहित्य इतना संगीतमय हो जाता है कि दोनों को अलग करना असम्भव है यह सम्मिलित प्रभाव ही ग़ज़ल गायकी का प्राण है।

निष्कर्षत: ऐसा कहा जा सकता है कि ग़ज़ल गायकी में भावाभिव्यक्ति एवं रसानुभूति के लिये ग़ज़ल के शब्दों के अनुसार स्वर की सत्ता तय होनी चाहिये तभी उसका आशय श्रोता के कानों से गुज़र कर उसके हृदय की गहराइयों को छूता है। इस कथन को विभिन्न ग़ज़ल गायकों ने अपनी गायकी के ज़रिये प्रमाणित भी किया है। ग़ज़ल के शायर, सौंदर्य और प्रेम की शैली में दुनियाँ भर की बातें ग़ज़ल के माध्यम से कह देते हैं तथा गयक, ग़ज़ल के शब्दों की प्रस्तुति स्वरों की उपज के माध्यम से करते हैं। शब्दों और स्वरों के इसी संवाद के फलस्वरूप ग़ज़ल अपने भावों में मुखरित होती हुई श्रोताओं के दिल और दिमाग तक बड़ी आसानी से पहुंच जाती है।

संदर्भ सूचि:

1. श्रीवास्तव, डॉ. नीना. अनहद लोक. ग़ज़ल गायकी और रागदारी. इलाहाबाद: व्यंजना आर्ट एंड कल्चर सोसाइटी. पृ.सं. 23.
2. भंडारी, प्रेम. हिंदुस्तानी संगीत में ग़ज़ल गायकी. जोधपुर : राजस्थानी ग्रंथागार. पृ. सं. 133
3. https://youtu.be/RcmzCYZZbM8
4. https://youtu.be/xUaeNexxdqk
5. https://youtu.be/O2b-u_YN5qE

6. https://youtu.be/g_j79wkBV5U
7. https://youtu.be/58nVjj-pTR8
8. https://youtu.be/bYN2ucWmCkY
9. https://youtu.be/uyQ_gLPYNi0
10. https://youtu.be/KkF8kRli9Vo
11. https://youtu.be/iZxbEFsBw-U
12. https://youtu.be/8owQFE8AV24

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

ख्याल की रचनाओं में भाव सम्वाद

दीप्ती शर्मा (शोधार्थी)
संगीत विभाग, मुम्बई विश्वविद्यालय
शोध निर्देशिका - प्रो. चेतना पाठक
संगीत विभाग, मुम्बई विश्वविद्यालय

सारांश- *संगीत, साहित्य तथा भाव (रस) तीनों ही अलग-अलग होते हुये भी परस्पर एक दूसरे के साथ घनिष्ट सम्बंध रखते है, साहित्य की सुंदर भाषा संगीत को प्रभावोत्पादक बनाने में सहायता करती है तो वहीं सांगीतिक स्वर, लय में बंधा साहित्य अत्यधिक प्रभावी व कर्णप्रिय लगता है तथा साथ ही साहित्य व संगीत के सुंदर समन्वय से मधुर तथा ह्रदयस्पर्शी रसों की निष्पत्ति होती है। मानव जाति के अन्त:करण में वास करने वाली विशिष्ट भावनाओं के परमोत्कर्ष को ही 'रस' कहते है। रसाभिव्यक्ति व भावाभिव्यक्ति के लिये स्वर व शब्द दोनों में उचित संवाद आवश्यक व महत्वपूर्ण होता है जहां तक सम्भव हो स्वर व शब्द का ऐसा संतुलन होना चाहिये जिससे गीत व राग को शुद्ध रूप से अभिव्यक्त किया जा सके। संगीत में स्वर, ताल, पद के बद्धरूप को शास्त्रीय गायन के अंतर्गत 'बंदिश'/रचना कहा जाता है। शास्त्रीय संगीत में रागों की प्रस्तुति का अधार है-बंदिश। बंदिश में रागबद्ध स्वर रचना, साहित्य एवं ताल की सुयोजना होती है। प्रत्येक रचना कुछ अर्थ रखती है और किसी ना किसी भाव अथवा रस की संवाहक होती है। संगीत में प्रत्येक गायन शैली की रचनाओं का अपना एक अलग भाव सम्वाद होता है इसी प्रकार ख्याल की रचनाओं में श्रृंगार, विरह, भक्ति, वात्सल्य आदि रसों से उत्पन्न भावों की बहुलता होती है अर्थात एक प्रकार का भाव संवाद रहता है जिसकी चर्चा मेरे द्वारा शोध प्रपत्र में की गयी है।*

Keywords *-नायक- रचना का महान पुरूष पात्र, नायिका- रचना की मुख्य महिला पात्र, भावाभिव्यक्ति- भावों का प्रकट होना, रचना- ख्याल की बंदिश, रसाभिव्यक्ति- रसों का प्रकट होना।*

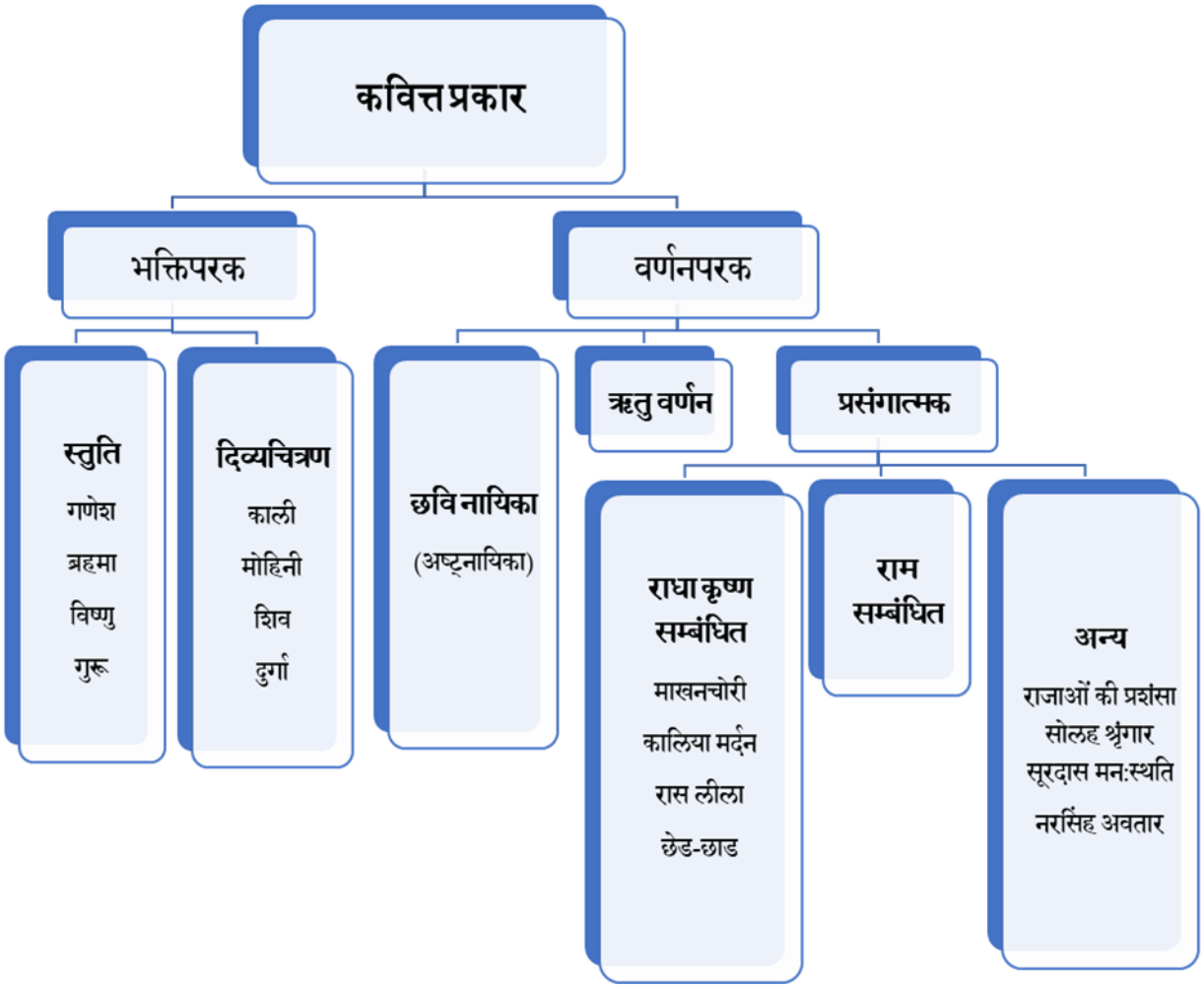
प्रस्तावना- ख्याल गायन शैली का उद्गम कब, कहां और कैसे हुआ? इन प्रश्नों का कोई भी प्रमाणित व सर्वमान्य उत्तर पाना असंभव सा प्रतीत होता है क्योंकि इस विषय में संगीत- विद्वान एक मत नहीं है। किसी भी गायन शैली का उद्गम या तो किसी प्राचीन शैली के आधार पर अथवा प्राचीन तथा आधुनिक शैली के मिश्रण से या फिर प्राचीन शैलियों के क्रमिक विकास व स्वभाविक उन्नति द्वारा हो सकता है। ख्याल गायन शैली का उद्भव मध्यकाल से माना जाता है। ऐसा समझ जाता है कि पहले छंद, प्रबंध, ध्रुपद व कव्वाली आदि गायन प्रकार प्रचलित थे और इन्हीं का प्रभाव ख्याल पर पड़ा अथवा यह भी कहा जा सकता है कि इन्हीं के क्रमिक विकास से ख्याल की उत्पत्ति हुई। कुछ विद्वानों का कहना है कि ख्याल की उत्पत्ति ध्रुपद से ही जबकि कुछ विद्वान ध्रुपद व कव्वाली से ख्याल की उत्पत्ति मानते है व साथ ही कुछ विद्वान साधारण गीति को इसका जन्मदाता बताते है। इस प्रकार अनेक विद्वानों के अनेक मत है। ख्याल का मूल और काफी हद तक स्वरूप भी संगीत रत्नाकर की रूपकालप्ति में है। "विभिन्न शब्द कोषों में ख्याल शब्द का अर्थ मुख्य रूप से विचार, कल्पना, ध्यान, स्मृति आदि ही बताया गया है"। "मानक हिंदी कोश(IV)में –बांधने की क्रिया या भाव , कविता के चरणों ,वाक्यों आदि में होने वाली शब्द योजना, रचना, प्रबंध्। "उर्दू हिंदी शब्दकोष में –ग्रंथ, गांठ, गिरीह, रोक, रूकावट, प्रतिबंध, बांधने का काम आदि। अनेकानेक शाब्दिक अर्थों के अध्ययन के पश्चात हम इस निष्कर्ष पर पहुंचते है कि ख्याल शैली का गायन विस्तार आदि ख्याल के 'क्ल्पना' अर्थ को जिससे विचार ध्यान, भावना, अनुमान, खेल आदि शब्द अप्रत्यक्ष रूप से सम्बंध रखते है सार्थक करता है। इसमें भी यदि कल्पना को ख्याल का समानार्थी कहा जाए तो सम्भवत: कुछ अनुचित ना होगा क्योकि कलाकार संगीत के मुख्य नियमों को ध्यान में रखकर अपने ख्यालों अर्थात कल्पनाओं को श्रोताओं के समक्ष सुंदर रूप में प्रस्तुत करने का प्रयत्न करता है अर्थात 'कल्पना' पर ही यह गायन शैली आधारित रहती है

रसाभिव्यक्ति व भावाभिव्यक्ति के लिये स्वर व शब्द दोनों को ही आवश्यक व महत्वपूर्ण माना जाना चाहिये जहां तक सम्भव हो स्वर व शब्द का ऐसा संतुलन बनाना चाहिये कि जिससे गीत को भी और राग को भी शुद्ध रूप से अभिव्यक्त किया जा सके। संगीत में स्वर,ताल,पद के बद्धरूप को शास्त्रीय गायन के अंतर्गत 'बंदिश'कहा जाता है। शास्त्रीय संगीत में रागों की प्रस्तुति का अधार है-बंदिश। यह निर्गुण ब्रह्मा के सद्रश्य है, जिस प्रकार निर्गुण ब्रह्मा की उपासना सर्वसाधारण के लिये संभव ना होने के कारण ईश्वर को सहज रूप में

पहचानने और जानने के लिये सगुण ब्रह्मा की उपासना का मार्ग अपनाया गया उसी प्रकार लय और स्वर से संतुलित संगीत के सहज आनंद को प्राप्त करने के लिये संगीत में सगुण ब्रह्मा के सद्रृश रचना (बंदिश) की सृष्टि की गई होगी। "पिंगलशास्त्र के अनुसार जिस प्रकार 'लयरहित' किसी भी रचना को छंद अथवा काव्य नही कह सकते उसी प्रकार रचनारहित किसी भी प्रकार के संगीत को पूर्ण संगीत नही कहा जा सकता। संगीत को पूर्णत्व प्रदान करने के लिये संगीत की रचनाएं एक आवश्यक सामग्री ही नही वरन संगीत रूपी शरीर में प्राणवायु के सद्रृश्य है।" संगीत में राग में प्रयुक्त स्वर- संगतियों एवं काव्य के शब्दों का उपयुक्त ताल में बांधने पर 'बंदिश' बनती है दूसरे शब्दों में 'ताल के प्रथम बिंदु से आवर्तन के अंतिम बिंदु तक जो रचना धनुषाकार बांधी जाये जिसमें कोई ढिलाई ना हो बल्कि कसाव हो बंदिश कहलायेगी। बंदिश का शाब्दिक अर्थ है रोक या प्रतिबंध। साधारण अर्थ में जो गीत अथवा रचना स्वर एवं छंद में समान भाव से मनोमुग्धकारी हो उसे ही बंदिश अथवा रचना कहा जाता है।

बंदिश में रागबद्ध स्वर रचना, साहित्य एवं ताल की सुयोजना होती है। प्रत्येक रचना कुछ अर्थ रखती है और किसी ना किसी भाव अथवा रस की संवाहक होती है। रस को हम सूक्ष्म रूप में इस प्रकार समझ सकते है- विभाव, अनुभाव और संचारी भाव के संयोग से 'रति' स्थायी भाव ही 'श्रृंगार रस' में परिणत होता है।"श्रृंगार रस के आलम्बन विभाव के रूप में नायक-नायिका, उद्दीपन के रूप में सखा, वन, मुस्कान, हाव-भाव आदि होते है। इसके दो भेद है- १. संयोग श्रृंगार् २. वियोग श्रृंगार । नायक-नायिका जब परस्पर मिलते है तो उसे संयोग श्रृंगार कहते है वही दूसरी ओर प्रिय-प्रियतम के विछोह हो जाने पर उसे वियोग-श्रृंगार कहते है।" संगीत में प्रत्येक गायन शैली का अपना एक अलग भाव व रस होता है। जैसे- ध्रुपद- शांत, गम्भीर, वीर, रौद्र आदि रसों की अभिव्यक्ति करता है, तो ठुमरी अधिकतर श्रृंगार रस प्रधान होती है, इसी प्रकार ख्याल में श्रृंगार, विरह, भक्ति, वात्सल्य आदि रसों की बहुलता होती है जैसे यदि हम श्रृंगार रस (रति) की बंदिश की बात करें तो निम्न बंदिश को देख सकते है जैसे राग मालकौंस की आज मोरे घर आईल बलमा आदि। करूण (विरह) की बंदिशों का एक ऐसा रस है जिसमें सर्वाधिक बंदिशें प्राप्त होती है जैसे-गुणकरी की 'मोरा तुम बिन लागे ना जिया' राग जैसे- यमन की 'अरी ए री आली पिया बिन, राग पूरिया कल्याण की पियरवा आजा आजा रे, जाने ना दूंगी, राग बागेश्री की तारे गिनत रही रैना, बलमा मोरी तोरे संग लागली प्रीत आदि । भक्ति भी ऐसा रस है जिसकी बंदिशों की अधिकता हम ख्याल में देख सकते है जैसे- गूर्जरी तोडी की अब मोरी नईया पार करो तुम, राग भैरव की धन -धन मूरत कृष्ण मुरारी, मेरो अल्लाह महरवान, वात्सल्य सम्बंधित बंदिशें भी आसानी से देखने को मिल जाती है जैसे- राग असावरी (विलम्बित) हे मां कौन जोगी आए नजर जो लागी, मेरा तो कान्हा घर रोवे, राग देशकार (एकताल, विलम्बित) चिरियां चुंचुवानी चकवा की सुन बानी, कहत यशोदा रानी जागो मोरे लाला। ख्याल की बंदिशों पर यदि सूक्ष्म दृष्टि डाली जाये तो यह स्पष्ट होता है कि हर काल में बंदिशें निर्मित हुई हैं।

बंदिशों में प्रचलित भाषा-वेशभूषा विचार, रीति-रिवाज, राजा–महाराजा की स्तुति, ईश्वर की स्तुति, गुरू सम्बंधित, राधा-कृष्ण लीला वर्णन, मीरा विरह, दार्शनिक भाव और साथ ही नारी की मनोदशा (क्रोध, प्रेम, विरह, ईष्या, प्रतीक्षा, श्रृंगार आदि) स्पष्ट दिखाई देती है। मुस्लिम शासकों के आगमन के पश्चात संगीत आत्मिक उत्थान के लिये न होकर केवल मनोरंजन का साधन मात्र ही रह गया था क्यों कि इस समय के शासक, नवाब, जमींदार आदि संगीतज्ञों को उपाधियां या पुरुस्कार आदि देने लगे थे। फलत: संगीतज्ञों को संगीत के प्रति लगाव न रहकर इनाम के प्रति लगाव रह गया था। संगीतज्ञों ने भगवान की वंदना को भूलकर शासकों की प्रशंसा में उनके गुणगान से युक्त रचनायें प्रारम्भ कर दी थी। तत्कालीन नरेशों की श्रृंगारिक अभिरुचि की तृप्ति में ख्याल–शैली सक्षम थी अर्थात ख्याल शैली में श्रृंगारिक रचनायें होना स्वभाविक था। इस प्रकार ख्याल एक ऐसी गायन शैली है जिसकी रचनाओं द्वारा व्याप्त सामाजिक पहलुओं को राग नियमानुसार बड़ी सुंदरता से प्रस्तुत किया जाता रहा है ख्याल रचनाओं में प्रयुक्त कवित्त को हम निम्न प्रकार भी समझ सकते है -



अत: ख्याल गायन में उपरोक्त वर्णित विषयों की रचनायें देखने को मिलती है तथा ख्याल की बंदिशों के विषयानुसार सभी प्रकार के भावों का सम्वाद हमें देखने को मिलता है रस निष्पत्ति का प्रथम सोपान भाव है तथा स्थायी भाव ऐसी मनोवैज्ञानिक दशा है जो ख्याल की बंदिशों में स्वभावत: विद्यमान रहती है इन सभी भावों में यदि हम सर्वाधिक व्याप्त भाव की चर्चा करें तो सर्वाधिक भावाभिव्यक्ति नायिका मन की देखने को मिलती है जैसे-

- " प्रिय वियोग जन्य वेदना या प्रिय-मिलन के उल्लास की अभिव्यक्ति
- पायल, घुंघरू, बिछुआ आदि आभूषण की रुंनझुनों के कारण रात्रि में नायिका का प्रियतम के पास जाने में असुविधा प्रतीत होना।
- प्रिय-मिलन में सास-ननद द्वारा उपस्थित व्यवधान
- सौतों के कारण उपस्थित बाधा।
- सखियों से प्रिय मिलन की उक्तियां पूछना
- प्रिय को निर्मोही होने का या अन्य स्त्री पर अनुरक्त होने का उपालम्भ देना
- प्रकृति के उद्दीपनकारी प्रभाव का उल्लेख करना आदि विषय प्रमुख रहे है"

उपरोक्त लिखित नारी सम्बंधित विषयों में अधिकतर रति, शोक, क्रोध, भय आदि भावों की बहुलता है जिसमें भी रति, शोक ख्याल की बंदिशों में अन्य भावों की अपेक्षा अधिक दृष्टिगोचर होते है। प्रेमिका, पत्नी, सौतन, नायिका के प्रमुख ऐसे रूप है जिनकी प्रेमी, पति की अनुपस्थिति में विरहावस्था साथ ही प्रिय मिलन के उपरांत प्रसन्नता, रति क्रीड़ा जैसे मनोभावों की व्याख्या ही ख्याल गायन की बंदिशों में प्रभुता बनाये हुये है यह नायिका के भिन्न-भिन्न रूप है जिसमें कभी वह प्रियतम के आने का समाचार सुन उत्साह से भरी बावरी भयी विभिन्न तैयारिया करती घूमती है तथा मालनिया से विभिन्न प्रकार के हरवा व फूल चुनने का आग्रह करती है जहॉ रति भाव दिखाई देता है तो कभी प्रियतम के ना आने पर वह विरह में डूबी शोकाकुल अवस्था में रहती है,कभी प्रिय के परदेस गमन पर उसके विरह में भिन्न-भिन्न माध्यमों से उस तक अपना संदेस पहुंचाने को व्याकुल दिखाई देती है तथा एक प्रकार के भय से युक्त रहती है कि कहीं उसका प्रियतम उसे भूल तो

नही गया है इसी के साथ निश्चित स्थान पर प्रियतम को ना पाकर नायिका का विस्मय भाव देखा जा सकता है साथ ही नायिका का सौतन रूप बंदिशों में अधिक ही वर्णित रहता है जिसमें पत्नी अपने पति के शरीर पर अन्य स्त्री/परस्त्री के चिन्ह पाकर उत्कण्ठित होती हुयी वर्णित होती है जिसमें उसका क्रोध भाव स्पष्ट दिखाई देता है इसी के साथ सास-ननद वर्णित बंदिशें भी हम आसानी से देख सकते है जिसमें पत्नी अपने पति से मिलने के बहुत से प्रयत्न करती है परंतु सास-ननद के भय से उसके प्रयास विफल हो जाते है या सास-ननद के सामने लज्जावश वह प्रियतम से मिलने में असमर्थ रहती है। सौतन व विरहिणी ख्याल बंदिशों के ऐसे विषय है जिनकी उपस्थिति अन्य सभी विषयों से कहीं अधिक दृष्टिगोचर होती आयी है इनसे सम्बंधित बंदिशों से हमारा ख्याल गायन का साहित्य भरा पडा है। नायिका के इन्हीं सभी मनोभावों व दशाओं का सम्मिलित रूप हमें अष्टनायिकाओं में देखने को मिलता है जिसमें वह प्रियतम के मिलन पर आनंदित, विरह से व्याकुल, सौतन के कारण कुण्ठित, प्रियतम के नियत स्थान पर ना मिलने से क्रोधित स्वंय लज्जा त्यागकर प्रियतम से मिलने जाने को आतुर आदि रूपों में देखी जाती रही है।

निष्कर्षत: ख्याल की रचनाओं में हमें सभी प्रकार के भावों का सम्वाद (रति, ह्रास, क्रोध, शोक, भय, उत्साह) देखने को मिलते है अधिकतर संयोग-वियोग रसों से उत्पन्न भाव की अभिव्यक्ति देखी जा सकती है। फिर चाहे यह संयोग-वियोग नायक-नायिका अर्थात प्रेमी-प्रेमिका का हो या जीवात्मा का परमात्मा से हो अर्थात ख्याल की भिन्न- भिन्न रचनाओं में भिन्न-भिन्न भाव सम्वाद सदैव रहता है।

संदर्भ ग्रंथ सूची

१.सक्सेना, मधुबाला. (१९८५). *ख्याल शैली का विकास*. कुरूक्षेत्र : विशाल पब्लिकेशन , पृ.स.८।

२. बहरी, हरदेव. (२००२). *मानक हिंदी पर्याय कोश.* नई दिल्ली : विधा प्रकाशन मंदिर,पृ.४०।

३. मुस्तफा खां, मुहम्मद 'मद्दाह'. (१९५९). *उर्दू हिंदी शब्द कोश.* उत्तर प्रदेश : प्रकाशन शाखा, सूचना विभाग. पृ.४०८।

४. झा, रामाश्रय . (अप्रेल- जून १९८७). *छायानट पत्रिका* .(संगीत की मंजूषा बंदिश)

५. दीक्षित, प्रदीप कुमार 'नेहरंग'. (१९८४). *सरस संगीत*. वाराणसी : एच/ ६जोधपुर कालोनी का. हि. वि. उ.प्र. भारत, पृ.स. ४९।

६. शर्मा सत्यवती . (१९९४). *ख्याल गायन शैली विकसित आयाम .* जयपुर : पंचशील प्रकाशन. पृ.स.८५।

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

SAMVADA IN RAGASANGEET WITH THE APPLICATION OF RAGANGA

-Shatabhisha Sarkar
Research Scholar
Prof. Tapasi Ghosh
Professor in Music Department of Home Science University of Calcutta,Kolkata
W.B (India)

Abstract- *Primarily samvada tatva is associated with shruti samvada which takes place between swaras placed at nine or thirteen shrutis interval from each other. But the presence of samvada tatva can be traced long back to the Vedic period. Back then it was employed to determine the position of swaras of the gramas. Samvada tatva is thus called the adhar shila of Hindustani music by Thakur Jaidev Singh. The word samvada can be related to ideas of consonance, correspondence, balance and harmony existing between two or more swaras or components of Hindustani raga sangeet. Raganga paddhati is a method of identifying unique phrases of swaras in a ragawhich consist ofalankarasand sangatis. Narayan Moreswar Khare is credited for advocating the ragangapaddhati as a method of classification based on predominant angas in a raga. Studying ragas through Bhatkhande's perspective, however, informs that he too was aware of this concept and though both used different techniques for classifying ragas, both agreed on the importance of anga identification for the classification of ragas. Samvada can be observed in ragasangeet with the application of angas or ragangas by recognizing consonance between phrases of swaras, angas andswarasangatis and by identifying phrasal correspondences between ragas of the same or different thatas. The concept of raganga can create consonance between the structure of the raga and the aesthetic emotion or rasa that is associated with the raga as well.*

Keywords- *angsha swara, consonance, correspondence, Hindustani music, raga, raganga, samvada tatva, samvadi swara, shadaj-madhyam bhava, shadaj-pancham bhava, swara sangati, vadi swara*

Introduction- Hindustani music or *raga sangeet* as an art form, has a practical function. But the theoretical science working underneath, has a crucial role in maintaining and supporting the classicism of its performancepractice. Musicologyupholds, analyses and informs this theoretical premiseby contributingto the critical discourse on this subject. Notably, concepts like *samvada*or*raganga*play both, functional i.e., practical and conceptual i.e., theoreticalroles for*raga sangeet*. This paper intends to highlight howthese concepts integrally connect toeach other in Hindustani*raga sangeet*, or*rag-dari* musicin an attempt to explore further avenues for research.

Concept of *Samvada*- Primarily,*samvada tatva* is associated with *shruti samvada* which takes place between *swaras* placed at an interval of nine or thirteen *shruti*s from each other. The*samvada* or consonance that takes place between *swaras* placed at such intervals is often known as the *shadaj-madhyambhava* or the *shadaj-pancham bhava*respectively. For example, when the *shadajswara*of *madhya saptak* is taken as a point of reference, then the*panchamswara* of the *madhyasaptak* is located at a distance of thirteen *shrutis* from *shadaj*and the*madhyamswara* of this *saptak*comes at a distance of nine *shrutis*from *shadaj*. It is interesting to note that,though the *madhyamswara* of the *madhyasaptak* is located at a distance of nine shrutis from *shadaj*, the *madhyam* of the *mandra saptak* is again found at a distance of thirteen *shrutis*from the *shadaj* of the *madhyasaptak.* This phenomenon placesthe *shadaj-panchambhava*asthe principal consonance or*samvada*among all other types of*samvadas* which are found between *swaras*in the*ragas*.

Historical study of *Samvada*- The phenomenon of *samvada* is perhaps as old as the history of Indian music itself. The presence of *samvada tatva* can be traced long back to the Vedic period when it was employed to fix the position of *swaras* of the*swara- saptak* of the SamaVeda. The *saptaka* of the Vedic period was known as the *suddha saptak* till the time of Sarangadev.The *swaras*ofimportance, namely, the*vadi*, *samvadi*, *anuvadi*and *vivadi*were also placedwithin a melodic structure in adherence to the theory of *samvada*. One comes to know that Abhinavagupta considered the *vadi swara*as the "*swami*" or the lord, because it was considered as a particularly special musical note. Subsequently, the *samvadiswara*was compared to the "*mantri*" or minister, because it matched itself to the *vadi* note.[1]Abhinavagupta compared the*anuvadiswaras*

to servants because they were more like followers of the *vadi* and the *samvadiswaras* and matched with the *vadi swara*, in particular, to a lesser degree. The*vivadi*swara was compared to an enemy who had very little utility.

Bharatahas discussed in detail about the *angsha swara* of *jatis* after classifying the *jatis*emergingoutofthe *gramas*. Jaydev Singhhas translated the*angsha swara* as the "key note" in a *jati*.[2]One learns that, the *jati* established itself on the basis of the *angsha swara*. Itfurther concretised its establishment on the basis of the *samvadi swara* of that *angsha swara*.The *samvadi swaras*werealways present in *Jati gaan*. The value bestowed upon*samvadatatva* with respect to *jati*, in Bharata's timegets evident through such observations. The *Samvada tatva*is still manifested through the *vadi*, *samvadianuvadi* and *vivadiswaras* in *ragasangeet*.At present, the*angsha swara*is referred to as the *vadi swara*of a *raga*.The *samvadi swara* is located either in the *purvanga* or the *uttaranga* of *raga*.

Concept of *Raga*- Matangahas stated that the term *raga* is supposed to produce "*ranjana*i.e., have a pleasant charm".[3]Ranadeon the other hand, broadens the scope of this definition when he calls *raga*, "a result of processing the basic scale to create melodic frameworks that are foundational and generative".[4]Matanga's statement concentrates on the effect that a*raga*has,in creating the pleasantness or charm. Ranade's observation however, focuses more on the process which contributes to theeffect or end result and is therefore, more helpful in accommodating the concepts of *samvada* and *raganga*within its purview. As concepts, *samvada* and *raganga* canthen be considered as foundational and generative mechanisms supporting the process of the construction and presentation of a*raga*.

Some of the important characteristics of a *raga*highlighted by Bhatkhande include that a *raga* cannot omitboth *madhyam*and *panchamswaras*at the same time.[5]It is also true that a*raga* cannot exist without the *shadajswara* in it. Additionally, a*raga*needs to adhere to all therules applicable for the *vadiswara* which isthe principal note of a *raga*.

The aforementioned characteristics portraythe significant roles played bythe *swaras* like*shadaj*, *madhyam* and *pancham*in supporting the basic structure of any *raga*. Theprincipalrole assigned to the *vadiswara*also re-emphasizes its significance in comparison to all the other *swaras*used in a particular*raga*in the creation of *samvada* within the constitutional nature of a*raga*.

Historical Study of the Evolution of *Raga*- As far as the evolution of *raga sangeet*is concerned, it is necessary to understand and clarify its origin, as to whether *jati gayan* or *grama ragas* have been its ancestral source. Jaydev Singh repeatedly mentions the importance of*samvadiswaras*for both,*jati* and *raga*.Gautam suggests that "the concept of *jati* being the matrix of the *raga* may have to be revised and substituted by *grama raga*" because itis easier "to trace an unbroken stream" for the*grama raga*since the time of Narada whose treatise is dated around 150 BC.[6] He states that even though scholars before him have found the *grama-murchhana- jati* system as a superior approach, this systemdid not last after Bharata's time. However, the *grama-raga* system managed to grow consistently from the time of Matanga till the time of Sarangadeva.According toGautam, the development of the*bhasa,vibhasa* and *antarbhasa* during Matanga's time,indicated that the *grama- raga* system had emerged as a replacement of the *jatis*. The author also informs that the *raga-raginipaddhati* which was a method of classification of *ragas*predominantly in the medieval period,emanated out of the *grama-raga* system.[7]

It is interesting to note that while trying to define *jati*, Abhinavagupta has usedtwo characteristics of *Jatigayan* which become markedly similar and comparable to the characteristics of *ragasangeet* of the present times. One of them being the term *vishistasannivesa*which Singh has explained as a special way of coming together of the *swaras*, a specific form, an arrangement which brings them into close associations. He calls them "a pattern" or "design". He states that when *swaras* are kept in integral cohesion, the structure of the *jati* is born. The second characteristic of *jati* mentioned by Abhinavagupta is known as, *rakti*, a word in Sanskrit,referring tothe quality of "*ranjakta"* in Hindi and pleasantness in English.[8]

The term *vishista sannivesa* as a characteristic of *jati*, is comparable to the concept of *anga* or *raganga* of modern-day *raga sangeet* which too is often characterized by a unique combination of *swaras*, a particular pattern or design in the combinational phrases, enunciated in a particularly special way. The*angas* or phrasal combinations which structure a *raga* also embellish it, making the *raga*sound harmoniously consonant to the ears of the listeners. This pleasantness ofconsonance is again ascribable to the quality of*rakti*, which relates itself to *ranjakta*i.e., charm or pleasantness.

Historical studiesdemonstrate that Hindustani *ragasangeet* has had several names, usage and many phases of development until it reached its current stage of evolution. It can be said that in the course of time, Hindustani music has filtered out some of its structural and functional features while retaining some of its

fundamental qualities from *jati* and *gramaraga*. This processhas ledto a systematicevolution of this art in the form of *ragasangeet*.

The present approach towards *Raga*- Bhatkhande and other musicologists of the modern period began to realize that there was a substantial difference between systems and forms of *ragas* and *raginis* which were practiced in the ancient and medieval times and the *ragas*which werebeing practiced in the modern period at different locations spread across the country. This is when the need for the present forms of *thata*and *raganga* systems of classification of *ragas* emerged. Nevertheless, the scientific theory of *samvada* in *raga*remained unalteredat any point of time in the history of *raga sangeet*. In fact, in his attempt to define a characteristic of *shuddha raga* out of the *shuddha, chhayalag, sankirna* categorisation of *ragas*,Omkarnath Thakur firmly putsthat the purity of *ragas*requires that rules of *samvada* are followed in them.[9]

Concept of *Anga* or *Raganga* in *Raga Sangeet*- By *raganga* one refers to specific group of *swaras* which are *ragavachak*i.e.,a group or phrase of noteswhich characterize a*raga*. Narayan Moreswar Khare who was a disciple of Vishnu Digambar Paluskar, is credited for advocating the *ragangapaddhati* as a method of classification based on predominant *angas* in a *raga*. Omkarnath Thakur clarifies that this *raganga paddhati*which is being followed in Hindustani *ragasangeet*is particularly different from Sarangadeva's concept of *raganga*, which related to one of the types of *desi ragas*.[10]*Raganga* lends clarity to the structure and character of a particular *raga* and helps to distinguish it from other *ragas*. Often, under *ragangas*system of classification,the *ragas* consisting of identifiable phrasesare kept under one single category. For example, 'G M R S' is an integral *anga* or *ragavachak* phrase of *Kanada*. All *ragas* consisting of this *anga*are placed under one single group or category,which are referred to as*ragas* of *Kanadaanga*. *Ragangas*as unique phrases of *ragas* are expressed with the help of *alankaras*like *meend, andolan,kan*etc.and *sangatis* or combinational associations of *swaras*. When*ragas*are studied through Bhatkhande's perspective, one comes to learnthat while classifying all *ragas* under ten prime *thatas*, Bhatkhande has not only considered the*suddha* and *vikrut* forms of *swaras*present in a*raga*but has also studied the*ragas*according totheir respective *ragangas*. He did this in order to make the classification as effective as possible, by accommodating the nature and character of the *ragas* along with their style of progression as well, for this purpose. It can therefore be observedthat though Khare and Bhatkhande have used separate techniques for classifying *ragas*, both agreed on the importance of *anga* identification for classification.

***Anga* Identification and *Samvada* in a *Raga*-** The *anga*identification can be specificallyrelated to*samvada tatva* when one follows Ranade's definition of *samvada*, where he distinctively speaksabout the attainment of "constructional correspondences" within "larger melodic structure".[11]This statement is particularly true in the context of a *raga*, when we consider *ragavachak* phrases of the*raga*in the *purvanga* i.e.,from *shadaj* to *madhyam*, and *raga vachak* phrases in the *uttaranga*i.e.,from *pancham* to *taarshadaj*, in a *raganga raga*. A *raganga raga*is ascribed as one which is pure, withoutthe influences of any other *raga* into it.Due to its purity, the*raganga raga*becomes capable of forming new *ragas* through its unique *raga vachak anga* or *raganga*. While discussing *raganga ragaBhairav*,Jhaobserves that every *ragangaraga*has two *raganga vachak* unique phrases of *swaras*.These two phrases aid in the exposition of the *ragas* in the *purvanga* and the *uttaranga*.[12]To prove his statement,he has shown the *raganga vachak swaras* in *ragaBhairav* in the *purvanga*, which has 'G M P G M R, R,R S', and the *uttaranga*, which has 'M P DhDh N Ṡ N DhDh P'. In the *purvanga* andthe *uttaranga*, *Rishabh*and *dhaivat*come as the *vadi* and the *samvadi swaras*respectively, while creatingmanifold*samvada*on the level ofthe *shrutis*, *swaras* andbetween*purvanga* and *uttaranga* through *shadaj-panchambhava*.

Onelearns that unique phrasal correspondences can be created by mixing a unique*raganga vachak* phrase with the basic form of a *raganga raga* to give birth to a new kind of *raga* under that particular *raganga*.In supportof this argument,the example of*ragaPrabhat Bhairav*and *raga Ramkali* can be considered,where the *anga* of *Lalit* through the use of both forms of *madhyamswara* in the *purvanga*and a phrase like 'M P DhNDh P' comeinto the basic form of *ragaBhairav*, to create the new *ragas* respectively. Another example of *samvada* within *raga* can be demonstrated through the example of *raganga raga Todi*. The *raganga vachak* phrase in the *purvanga* of *ragaTodi* is as follows:

S $\underline{R^{R}G}$, $\underline{R^{R}GR}$ S.

This *raganga vachak* phrase RGR S from the *purvanga* of *raga Todi* can create a melodic relationship when mixed with the form of *Bhairav*P G M Rand create *ragas* like *Shivmat Bhairav* when arranged as P G M R, RGRS.[13]

Thisshows that *raganga* is capable of creating different dynamics within a *raga* along withthe creation of unique relationships between combinational phrases or *angas* of different *ragas*. If *raganga* can be perceived as a tool of expressing *samvada*, then the prospects for the exploration of the *samvadatatva* through *ragas* only grow.

***Samvada* between *Ragas*-** *Samvada*can exist between two *ragas* belonging to two distinct*thatas*as well. This statement can be demonstratedby considering the examples of *raga Deshkar* and *Bhupali*. While *Deshkar* belonged to the *Bilawalthata*,*Bhupali* belonged to the *Kalyanthata*. The *ragas* incidentally have similar *arohan*as S R G P DhṠ and *avrohan*as Ṡ Dh P G R S and yet they differ in terms of pronunciation and a "shift of emphasis". [14]Deshkar emphasises on *dhaivat* and Bhupali on*gandharswara*.The shift of emphasiscreates a contrast between the two*ragas*making them consonant to each other in another unique dimension.

***Swara sangatis* and *Samvada*-** In a *raga*,in order to form close associational bond, to demonstrate the character of a *raga*, when *swaras* come together by skipping a few of them in- between, they are referred to as *swara-sangatis*.Particularly there are a few *swara sangatis* which act as identifiers of *ragas* and are known as *anga vachak swara sangatis* like [M]R P for *ragas*of Malhar *anga* and P- R for *ragaChayanat*. Such *sangatis*can also be referred to as *anga vachak swara sangatis*. One learns that the *swara sangatis* with *shadaja-madhyambhava*in the ascending order are used abundantly and are considered most appropriate for expressingthe aesthetic appeal of a *raga*.One of the predominant principles of finding effective *swara sangatis* include that they should have *samvada*. Ramshankarexplains *samvada* as "*samyak*" which can mean 'sweet', 'balanced', 'in harmony', 'analogous', etc.[15]

*Swara sangatis*can range between the most consonant ones, referred to as Ati *Ishta*, to the least consonant ones,*Ati Anishta*:

1. *Ati Ishta Samvada*:
   S- P sharingthirteen *shrutis* between each other, in 3/2 ratio.
   More pairs having *shadaj- pancham bhava* are—
   R- Dh
   R- Dh
   G-N
   G-N
   M-Ṡ
   S-M sharing nine *shrutis* between each other, in 4/3 ratio. More pairs having *shadaj- madhyambhava* are—
   R-P
   G-Dh
   G-Dh
   M-N
   P- Ṡ
2. *IshtaSamvada*:
   S-G sharingseven *shrutis* between each other, in 5/4 ratio
   R-M having*Shadajantarbhava* and other pairs like this are as follows—
   G-P
   M-Dh
   P-N
   S –Dh
3. *AlpaIshtaSamvada*:
   S-G sharing six *shrutis* between each other, in 6/5 ratio
   S- Dh sharingsix *shrutis* between each other, in 8/5 ratio
4. *Anishtasamvada*:
   S-R, in ratio6/8, *laghuswara* 10/9
5. *AtiAnishta*:
   S- R, in ratio 16/15 *ardhaswara*[16]

Exceptions to the rules of *samvada* within *swarasangatis* can be found through examples like that of *ragaShree* which has *angavachakswarasangatis* like P-R, R-P, not adhering to the rules mentioned above because the tendency of *komalrisabh* always lies in making an opposing relationship or *visangati* with the *panchamswar*.

Samvada*and Aesthetic Emotion (*rasa*) of *Raga

Anga or raganga helps to create consonance between the structure of the *raga* and the aesthetic emotions associated with the *raga* as well. The form of *ragangaragaBhairav*for example, has been completely based on *shadaj- panchambhava* of its *swaras*. The *raga* is filled with beauty and sweetness and is thus, capable of accommodating *rasas* like *vairagya, bhakti* and *shanta*.[16]

When new *ragas* are created, they require aesthetic and scientific soundness. The quality of soundness in a melodic presentation is a result of a structural and scientificarrangement of *swaras* within the *raga*. The *shrutisamvada,swarasamvada,angasamvada*and *swarasangatis*indicatetowards this scientific arrangementwithin*ragas*establishing consonance in multiple layers through the *samvadatatva*.

Conclusion

The discussion holdsthus, that Hindustani music, consisting of a melodic arrangement, has qualities from both jati *gayan* and *grama raga*. The *ragasangeet* of the present, is based onthe principle of*samvadatatva*starting at the level of *shruti*stothe level of *angas* or *ragangas*, on the level of *swara sangatis*, between the structure of a *raga* and the aesthetic emotions accompanying it.Hence, the firm foundations laid by *samvadatatva* has gifted Hindustani music with a structural soundnesssupporting its functionality throughout the past and the present. Nevertheless, there remains ample scope for in-depth research on the melodic associations existing in-between*ragas*through exhaustive and careful analyses of the theoryandpracticeofHindustanimusic.*Samvada tatva*has thus, been rightlyreferred to as the *adhar shila* of Hindustani music.[17]

References

1. Singh, T.J. (2016). *Bharatiya Sangeet ka Itihas* (Sharma, P. Ed., 3rd Ed.). Varanasi; Vishwavidyalaya Prakashan. p.322
2. Singh, T.J.(2016).*Bharatiya Sangeet ka Itihas*(Sharma, P. Ed., 3rd Ed.). Varanasi: Vishwavidyalaya Prakashan. p. 378
3. Gautam, M.R. (1998). *Evolution of Raga and Tala in Indian Music*. (2008 Ed.). New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd. p. 110
4. Ranade, A. D. (2006). *Music Contexts: A Concise Dictionary of Hindustani Music*. New Delhi & Chicago :Promilla & Co., Publishers & Bibliophile South Asia. p.236
5. Bhatkhande, V.N. (1956). *Hindustani Sangeet Paddhati: Kramik Pustak Malika* (Vol. 5). (Harishchandra Srivastav, Ed.). Allahabad: Sangeet Sadan Prakashan. p.31
6. Gautam, M.R. (1998). *Evolution of Raga and Tala in Indian Music.* (2008 Ed.). New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd. p. 106
7. Gautam, M.R. (1998). *Evolution of Raga and Tala in Indian Music*. (2008 Ed.). New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd. p. 107
8. Singh, T.J. (2016). *Bharatiya Sangeet ka Itihas* (Sharma, P. Ed., 3rd Ed.). Varanasi: Vishwavidyalaya Prakashan. p. 322
9. Ramshankar. (2011). *Hindustani sangeet ke Ragon mein Rishabh Swar ka Mahatwa*. New Delhi: Sanjay Prakashan.. p.33
10. Thakur, O.(2019). *Sangeetanjali* (Dikshit,P.K. Ed. Vol. 7). Varanasi: Pilgrim's Publishing. p.''द''.
11. Ranade, A. D. (2006). *Music Contexts: A Concise Dictionary of Hindustani Music*. New Delhi & Chicago. :Promilla & Co. Publishers & Bibliophile South Asia. p.246
12. Jha, R. [Ramrang]. (2011). *Abhinavgeetanjali* (4th Ed., Vol. 4). Allahabad: Sangeet Sadan Prakashan.p.5
13. Jha, R. [Ramrang]. (2011). *Abhinavgeetanjali* (4th Ed., Vol. 4). Allahabad:Sangeet Sadan Prakashan. p.25
14. Ranade, A. D. (2006). *Music Contexts: A Concise Dictionary of Hindustani Music*. . New Delhi & Chicago :Promilla & Co., Publishers & Bibliophile South Asia. p.247
15. Ramshankar. (2011). *Hindustani sangeet ke Ragon mein Rishabh Swar ka Mahatwa*. New Delhi: Sanjay Prakashan. p. 82
16. Ramshankar. (2011). *Hindustani sangeet ke Ragon mein Rishabh Swar ka Mahatwa*. New Delhi :Sanjay Prakashan. p. 83
17. Jha, R. [Ramrang]. (2011). *Abhinavgeetanjali* (4th Ed., Vol. 4). Allahabad: Sangeet Sadan Prakashan. p.4
18. Singh, T.J. (2016). *Bharatiya Sangeet ka Itihas* (Sharma, P. Ed., 3rd Ed.). Varanasi:Vishwavidyalaya

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

भारतीय संगीत के प्रस्तुतीकरण में संवाद

-अंकुश (शोध विद्यार्थी)
शोध निर्देशिका:- प्रो. आरती भट्ट तेलंग
संगीत विभाग,राजस्थान विश्वविध्यालय,जयपुर(राजस्थान)

सारांश- संवाद के बारे में बात करते ही हमारे मन में एक विचार आता है की असल में संवाद क्या है? संवाद सिर्फ संगीत में ही नहीं मानव जीवन के हर पहलु से जुडा हुआ है। संवाद की अनेक परिभाषाओ को लिया जाये तो संवाद का अर्थ है एक एसी विधि जिसके द्वारा हम किसी भी माध्यम से अपने आतंरिक भावो, संवेगों, विचारो,ज्ञान,अथवा किन्ही विशेष तथ्य को किसी दुसरे तक पहुचाते है तथा दुसरे की प्रतिक्रिया ग्रहण करते है। असल में विचारो का आदान-प्रदान ही संवाद है। संवाद तो जीवन के हर पहलु से जुडा है चाहे वो किसी से बात करना हो या किसी का ध्यान अपनी और आकर्षित करना हो। संगीत और संवाद की बात की जाये तो जब संवाद जीवन के हर क्षेत्र से जुडा है तो संगीत में ये कैसे पीछे रह सकता है, क्योंकि संगीत ही एक ऐसी कला है जिससे आप अपने भावो को श्रोताओ तक स्पष्ट रूप से पंहुचा सकते है। जब कलाकार अपनी कला को श्रोताओ के सामने प्रस्तुत करता है तो कलाकार तथा श्रोता में एक संवाद स्थापित हो जाता है। मेरे इस शोध पत्र को चुनने का उद्देश्य भारतीय संगीत का प्रस्तुतीकरण तथा प्रस्तुतीकरण में स्थित संवादात्मक तत्वों को उजागर करना है।

की-वर्ड्स- कलाकार , ख्याल, प्रस्तुतीकरण, राग, संगीत, संवाद

परिचय:- संवाद जीवन की हर शैली से जुडा है क्यूकि जीवन से लेकर मृत्यु तक और जागने से लेकर सोने तक किसी ना किसी रूप में प्रत्येक प्राणी का संबंध दुसरे के साथ बना रहता है और इस संबंध का आधार है ही संवाद। एक अनुमान के अनुसार हमारे दैनिक जीवन का ७०% भाग दुसरो के साथ सम्भाषण में व्यतीत होता है । भारतीय संगीत की प्रस्तुती का अर्थ होता है श्रोताओं के सामने अपनी कला का परिचय देता है तो कलाकर तथा श्रोताओं के बीच में एक संवाद बन जाता है। संवाद मुख्यत दो श्रेणीओं में बांटा गया है:-

1.सामूहिक संवाद

2.व्यक्तिगत संवाद

व्यक्तिगत संवाद वह है जिसमे एक व्यक्ति अपने मन के भाव सामने वाले व्यक्ति तक पहुचांता है ।कलाकार तथा श्रोताओं के मध्य का संवाद सामूहिक संवाद के अंतर्गत आता है । सामूहिक संवाद एक समूह को प्रदर्शित करता है एक ही कलाकार कई सारे श्रोताओं से संवाद स्थापित करता है । अपनी परिकल्पना तथा भावो के माध्यम से संवाद स्थापित करता है । शास्त्रीय तथा उपशास्त्रीय संगीत के अंतर्गत निम्नलिखत विधाएं आती है जैसे मसीतखानी गत [बड़ा ख्याल],द्रुतगत[छोटाख्याल],ध्रुपद,धमार,टप्पा,ठुमरी,दादरा तथा वाद्य संगीत जैसे तबलावादन, सितारवादन, शास्त्रीय नृत्य इत्यादि । इन सभी सांगीतिक विधाओं का मूल तत्व संवाद है । इन सभी विधाओं के प्रस्तुतीकरण में निहित संवादात्मक तत्वों को हम आगे के पृष्ठों में विस्तार से समझेंगे ।

भारतीय संगीत की प्रस्तुतीकरण में संवाद:-भारतीय संगीत एक धरहोर के रूप में आज पुरे विश्व भर में उभरा है जिसमें भारतीय संगीत के कलाकारों का अतुलनीय योगदान रहा है जिन्होंने अपनी कला व प्रस्तुतीकर्ण के माध्यम से देश ही नहीं बल्कि विदेश में भी अपनी कला से श्रोताओं को मंत्रमुग्ध तथा शास्त्रीय संगीत की तरफ अमुख किया है । इया शास्त्रीय संगीत अपने आप में इतना समृद्ध है कि विदेश में भी लोग अपने देश के संगीत से ज्यादा भारतीय शास्त्रीय संगीत को सुनना पसंद करते है ।

अब हम सांगीतिक प्रस्तुतीकर्ण में संवाद को समझेंगे । कलाकार जब अपने गायन की प्रस्तुती करता है तो प्रस्तुतीकर्ण के भिन्न भिन्न चरणों में वह श्रोता से भिन्न भिन्न प्रकार से संवाद स्थापित करता है । जब कलाकार विलंबित ख्याल पेश करता है तो ख्याल में अलाप्चारी,सरगम,बोल-तान,तानो के छोटे छोटे टुकड़े तथा आकर की तानो को पेश करता है ।

भारतीय शास्त्रीय संगीत के प्रस्तुतीकर्ण में संवाद तत्व का आधार भाव है जो श्रोता तथा कलाकार को जोड़े रखता है। मनुष्य के मन में स्थित कल्पना/चेतना का नाम ही भाव है जिसे वह दुसरो के सामने व्यक्त करता है । सर्वप्रथम महर्षि भरत ने अपने ग्रन्थ नाट्यशास्त्र में सांगीतिक दृष्टि से भाव को परभाषित किया है-

"भाव इति कस्मात,कीं भर्वन्तितः,कीं वा भाव्यन्तीतिभावा।।"

अर्थात भाव की उत्पत्ति किस प्रकार की जाए, जो होते हैं व भाव है अथवा जो भावित करते हैं वे भाव है।

भरत के भाव विवेचना से स्पष्ट है, कि जो रस का भावन करें वे भाव है। अर्थात भाव से उनका अभिप्राय रस व्यंजक सामग्री से है जिसके अंतर्गत स्थाई संचारी भाव के साथ अनुभव भी आते है ।भाव का सामान्य अर्थ है कि जो चेतना को व्याप्त करें वह भाव है ।

भाव को समझाने के बाद हम संवाद पर बात करते हैं । संवाद मानव के भावो तथा संवेगो की अभिव्यक्ति तथा विचारों का आदानप्रदान है- । संवाद का सीधा संबंध अभिव्यक्ति से है मनुष्य द्वारा की गई हर क्रिया कहीं ना कहीं अपने भावों की अभिव्यक्ति कर दूसरे व्यक्ति तक पहुंचाने के प्रयत्न से जुड़ी हुई है इन सभी क्रियाओं को भरत ने कला का नाम दिया है । विद्वानों ने 64 प्रकार की ललित कला मानी है इनमें से मुख्य ललित कलाएं पांच ही हैं मूर्तिकला- , काव्य कला,संगीत कला , वास्तुकला तथा चित्रकला । कला का अर्थ है किसी भी कार्य को पूर्ण कुशलता से करना, इसी तरह शास्त्रीय गायक जब अपना गाना प्रस्तुत करता है तो वह पूरे भाव से उस गाने को पेश करता है क्योंकि कला है ही भाव प्रकाशन।

ख्याल गायन की प्रस्तुतीकरण में जब कलाकार बड़े ख्याल में आलाप प्रस्तुत करता है तो वह आलाप को इस तरह से प्रस्तुत करता है की आलापचारी के माध्यम से श्रोता और कलाकार के मध्य संवाद बना रहे । इसे एक उदाहरण से समझते हैं । गायक राग पुरिया प्रस्तुत कर रहा है तो वह हर आलाप में पुरिया का वह मुख्य अंग दिखाएगा जो कि राग पूरिया को दर्शाता है जैसे पूरिया का मुख्य अंग है- नि (मन्द्र)ध (मन्द्र)नि" ,(मन्द्र)नि। "ग मे ध ग मे ग ,रे सा---(मंद्र)

अच्छा कलाकार वह है जो राग के प्रारंभ से ही राग में ऐसा स्वर समूह लगाए जो रात को एकदम से श्रोताओं के सामने खड़ा कर दे, आलाप करते समय पूरिया में ग तीव्र म तथा निषाद पर उसे इस तरह निहास करना पड़ेगा कि हर समय पूरिया की छाया श्रोताओं पर बनी रहे राग मारवा और सोहनी इसके समकक्ष राग हैं इनके सिर्फ स्वर समान हैं प्रकृति तीनों रागों की एक दूसरे से भिन्न है उपयुक्त उदाहरण को निम्नलिखित सारणी से स्पष्ट समझा जा सकता है-:

राग	मारवा	पूरिया	सोहिनी
स्वर संगतियाँ-	SA. ,N re ,N ,D ,N ,D SA ,N re	SA (SA) ,N ,D ,N ,N re G	G M D NI S'. D N D N S' r' S'
वादीसंवादी-	ध-रे	गनि-	ध ग-
न्यास के स्वर	रेध-	गनि ,म ,	ग ध-

राग का आलाप करते समय जब कलाकार तथा श्रोताओं के बीच में एक शांत माहौल बना होता है तब कलाकार एकदम से सम आने से पहले कुछ ऐसी तिहाई से या किसी एक तान से माहौल पूर्णतया परिवर्तित कर देता है तो श्रोता अचानक ही कलाकार से जुड जाता है। राग प्रस्तुतीकरण का सही अर्थ वही है जब राग पानी की तरह निरंतर बेहतर है जिसमें श्रोता वह कलाकार दोनों उस संगीत की गहराई का आनंद प्राप्त करें, क्योंकि मनुष्य हर समय कुछ नए की तलाश में रहता है इसलिए आलाप चलते समय थोड़ी सी भी विभिन्नता श्रोताओं को अपनी और आकर्षित करती है। आलाप के बाद गायक राग में अपने बड़े ख्याल का अंतरा लेने से पहले तार षडज को इस तरह जमाता है कि मानो तानपुरा तथा गायक का गला एक सा हो गया हो, क्योंकि तब दोनों में कोई भिन्नता दिखाई नहीं देती है। इस तरह गायक तार षडज को टिकाकर अंतरे की तरफ बढ़ता है तथा अंतरे के बोल गाकर गायक तार सप्तक में राग के स्वरूप के हिसाब से अलाप करता है अलाप इत्यादि का प्रयोग करता है-बोल,ताने,इसके अतिरिक्त गायक जब अपने प्रस्तुतिकरण में छोटी छोटी सरगमे । ।तो इस प्रकार की विभिन्नता श्रोता को राग से तथा कलाकार से जोड़े रखती है

हर घराने की अपनी गायकी गायकी की इन्ही विशेषताओं के कारण घराने की अपनी विशिष्ट पहचान ।अपनी विशेषताएँ होती है , ।भिन्न प्रभाव पडता है-भिन्न गायकी का श्रोता पर भिन्न-भिन्न ।बनती है जो कलाकार की गायकी को प्रभावित करती है

इसी प्रकार जब गायक छोटा ख्याल शुरू करता है तो बंदिश का साहित्य द्रुत लय इत्यादि का श्रोताओं पर एक अलग ही प्रभाव, -:उदाहरण के तौर पर राग यमन की बंदिश के बोल निम्न प्रकार है ।देखने को मिलता है

" छिप जरी चांदनी रात मोरे पिया अजहूँ न आये "

गायक जब इस बंदिश के साहित्य को विभिन्न स्वरलहर-ियों से सजाएगा तो गायक का यह भाव सम्प्रेषण श्रोता व कलाकार , दादरा इत्यादि प्रस्तुत करेगा तो उसका,इसी प्रकार कार्यक्रम के अंत में जब गायक ठुमरी ।के मध्य एक अलग ही संवाद स्थापित करेगा । प्रभाव निश्चित ही गायक व श्रोता के मध्य संवाद स्थापित करेगा

इसी प्रकार शास्त्रीय नृत्य में सहगायक तब ।सह्वादक तथा मुख्य नृतक के मध्य भी संवाद प्रस्तुतीकर्ण के समय दृष्टिगत होता है, यहाँ मंच पर उपस्थित सभी कलाकारों की सामूहिक प्रस्तुतिकरण से जो भाव उत्पन्न होगा उससे श्रोता अनायास ही जुड जायेगा तब यहाँ हम संवाद भाव को स्पष्ट द ेख सकेगे ।

नृत्य की प्रस्तुतिकर्ण के दोरान तालवादक के वाद्य के बोल तथा उन बोलो के अनुसार नृतक के पैरो का संचालन नृतक व वादक, -:उदाहरण के लिए नृत्य स्तुति के बोल तथा उस पर तबले के बोल निमंलिखित है ।के मध्य संवाद को स्थापित करता है

राम ध -स्तुति के बोल" श्याम धा राधा कृष्ण

तबले के बोलतांगड धा दिगंड धा दिंदिं किडधा -

गोविंद धा मुरलीऽ धरधा मोहन धा ता आ

दिंगड धा किटतक तडधा दींगड धा ता आ

राम धाश्या ऽमधा राधा कृष्णा गोविन्द धामा धवधा

तांगड धाऽदिं गडधा दिंदिं कृधा दिंगड धाता गडधा

मुरलीऽ धरधा मोहन धारा ऽमधा , श्याम

किटतक तडधा दिंगड धाता गडधा दिंगड"

यह १४ मात्रा की धमार ताल के लिए उपयुक्त है।

निष्कर्ष- अतः उपर्युक्त उदाहरणों से स्पष्ट है की शास्त्रीय संगीत के हर पक्ष में संवाद तत्व विध्यमान है वादन ,चाहे वह शास्त्रीय गायन हो , संवाद तत्व संगीत के ,हो अथवा नृत्यहर पहलु का मुख्य अंग है पत्र के निष्करणार्थ हम कह सकते है की सांगीतिक-अतः इस शोध । ।प्रस्तुतीकरण में संवाद पूर्ण रूप से स्थित है

सन्दर्भ सूची-

1.झा रामाश्रय(रामरंग). (२०१६). *अभिनव* गीतांजलि. इलाहाबाद: संगीत सदन प्रकाशन.
2.कुमार अशोक. (२००७*). संगीत और संवाद.* नई दिल्ली: कनिष्क पब्लिशर्स.
3.शर्मा भगवतशरण. (२०१९). *ताल प्रकाश.* हाथरस: संगीत कार्यालय.
4.कासलीवाल मिनाक्षी"भारती".(२०१८).*ललितकला के आधारभूत सिद्दांत.* जयपुर: राजस्थान हिंदी ग्रन्थ अकादमी.
5.कुमार अशोक "यमन".(२०२०). *संगीत रत्नावली.* चंडीगढ : अभिषेक पब्लिकेशन्ज.

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

संगीत तथा अन्य ललित कलाओं में संवाद

-आयुष जैन (शोधार्थी)
शोध निर्देशिक- प्रो. आरती भट्ट तेलंग
संगीत विभाग,राजस्थान यूनिवर्सिटी ,जयपुर राजस्थान

सारांश- *"संवाद" शब्द "वाद" शब्द में "सम" उपसर्ग लगाकर बना है,जिसका शाब्दिक अर्थ है- बोलना,बातचीत,वाद-विवाद,चर्चा इत्यादि। लैटिन भाषा में संवाद को "कम्युनिकेशन" कहा गया है जो की "कम्युनिश" शब्द से सम्बंधित है, जिसका शाब्दिक अर्थ है- हस्तानांतरित करना। अतः संवाद का सामान्य अर्थ है अपनी बात अथवा भाव दुसरे तक प्रेषित करना। संवाद संपूर्ण जगत का आधार तथा संगीत का अभिन्न अंग है। इसे संगीत का मूल तत्व कहना गलत नहीं होगा। सांगीतिक-स्वरों, संगीत शास्त्र तथा संगीत की विभिन्न विधाओ में संवाद विध्यमान है। साथ ही संवाद चित्रकला,मूर्तिकला,काव्यकला तथा अन्य -ललित कलाओं में भी अपना महत्वपूर्ण स्थान रखता है। संवाद ही वह तत्व है जो संपूर्ण ललित कलाओं का आपस में संबंध स्थापित करता है। जैसे कोई मूर्तिकार अथवा शिल्पी किसी नृत्य विधा को मूर्त रूप देता है अथवा जब कोई कवि अपना काव्य पाठ संगीत के स्वरों का सहारा लेकर करता है अथवा जब चित्रकार किसी कलाकार की प्रस्तुति का या किसी राग का सौंदर्य अपनी चित्रकारी में दर्शाता है तो हमे कलाओं का आपसी संवाद स्पष्ट दिखाई पड़ता है। अतः हम कह सकते है की कला के हर पक्ष में संवाद पर्याप्त रूप से स्थित है।इस शोध पत्र को लिखने मेरा उद्देश्य संगीत तथा अन्य ललित कलाओं में स्थित संवाद को प्रदर्शित करना है।*

की-वर्ड्स- *कला, चित्रकला, मूर्तिकला, ललितकला, संगीत, संवाद*

परिचय-भारत एक कला समृद्ध देश है जहाँ की कलाओं में भारतीय संस्कृति की स्पष्ट झलक दिखाई देती है। प्राचीन काल से ही हमारी संस्कृति में कलाओं का विशिष्ट स्थान रहा है। विद्वानों ने कला की भिन्न-भिन्न परिभाषाएँ दी है तथा इसे वर्गीकृत भी किया है। कलाएं मुख्य 2 प्रकार की होती है-

1.उपयोगीकलाएं 2. ललित कलाएं

वात्सयायन कृत "कामसूत्र" में 64 प्रकार की ललित कलाओं का वर्गीकरण प्राप्त होता है। 64 कलाओं में भी विद्वानों ने 5 को मुख्य माना है जो की संगीत, काव्यकला,मूर्तिकला,चित्रकला, तथा वास्तुकला है। कलाओं को मुख्यतः 2 भागो में उनकी प्रकृति के आधार पर बांटा गया है जिनमे मूर्तिकला,चित्रकला तथा वास्तुकला दृश्य-कलाएं है, वही काव्यकला व संगीत, श्रव्यकलाएं है। इन मुख्य 5 कलाओं में भी विद्वानों ने संगीत को सर्वोपरि माना है।

अब संवाद की बात की जाये तो सामान्य शब्दों में संवाद वह प्रक्रिया है जिसमे एक व्यक्ति अपने मन के भावों को दुसरे तक पहुंचाता है तथा सामने वाले व्यक्ति के भाव ग्रहण करता है वही संवाद है। कलाओं में संवाद का महत्वपूर्ण स्थान है। कला आत्माभिव्यक्ति तथा अपने समय से संवाद है।कला ही वह माध्यम है जिससे मनुष्य अपने ह्रदय में स्थित भावो का सरलता से आदान-प्रदान कर सकता है।ह्रदय स्थित भावों अथवा विचारो का आदान-प्रदान ही संवाद है। अतः हम कह सकते है की कलाओं में अच्छे भाव-सम्प्रेषण के लिए संवादात्मक तत्वों का होना आवश्यक है। एक उत्तम वार्तालाप के लिए जिन संवादी तत्वों का होना आवश्यक है वे निम्न है:- वार्तालाप के समय व्यक्ति के शब्द स्पष्ट हो,वह उसी भाषा का प्रयोग करे जिसे सामने वाला व्यक्ति सरलता से समझ सके तथा वाक्यों का चुनाव इस प्रकार हो की वे सरलता से ग्राह्य हो इत्यादि। इस प्रकार इन तत्वों का सहारा लेकर व्यक्ति बेहतर संवाद स्थापित कर सकता है।

संवाद जीवन के हर पहलु में स्थित है तथा कलाओं का अभिन्न अंग है। संवाद ही वह आधार है जिससे कलाओं में आपसी समन्वय स्थापित होता है।प्रत्येक कला आपस में एक-दुसरे से सम्बंधित होती है या यूँ कहे की अन्य कला का सहारा लेकर ही स्वयं को पूर्ण स्थापित करती है।

संगीत तथा अन्य ललित कलाओं में संवाद - समस्त ललित कलाओं में संगीत को सर्वोपरि माना गया है। "सुव्यवस्थित, मधुर ध्वनियों का विशिष्ट नियमो के अनुसार निश्चित लय में होने वाला प्रस्फुटन जो रस निष्पत्ति करे,वह संगीत है।" विद्वानों ने संगीत के अंतर्गत गायन,वादन,नृत्य तीनो का समावेश किया है। जैसा की शारंगदेवकृत "संगीतरत्नाकर" में कहा गया है:-

"गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते।।"

वेसे तो ये तीनो कलाएं अपना स्वतन्त्र अस्तित्व रखती है, परन्तु तीनो में गायन की प्रधानता होने के कारण संगीत के अंतर्गत ही इनका समावेश किया गया है।

संवाद,संगीत के हर पहलु में व्याप्त है चाहे वह संगीत-शास्त्र हो या प्रस्तुतीकरण। संगीत-शास्त्र में सर्वप्रथम महर्षि भरत ने अपने ग्रन्थ "नाट्यशास्त्र" में स्वरों में स्थित संवाद को बताया। जिन्होंने मूल रूप से दो संवाद भाव, षडज-पंचम तथा षडज-मध्यम को पूर्ण रूप से स्पष्ट किया जो की षडजग्राम व मध्यमग्राम का आधार थे।

सप्तक में षडज-पंचम संवाद:- सा-प, रे-ध, ग-नि, म-सां

सप्तक में षडज-मध्यम संवाद:- सा-म, रे-प, ग-ध, म-नि̲, प-सां

यहाँ ध्यान देना आवश्यक है की "सा-प" तथा "सा-म" संवाद क्रमशः 13 व 9 श्रुति का होता है, परन्तु आधुनिक काल में स्व.प. ओंकारनाथ ठाकुर जी ने अपनी पुस्तक "प्रणव भारती" में क्रमशः 7 व 6 श्रुति का भी संवाद बताया है जो की "सा-ग" तथा "सा-ग̲" संवाद है।

प्राचीन कालीन जाति, ग्राम, मूर्छना, गीति इत्यादि में तो संवाद तत्व मूल रूप से विध्यमान था ही, परन्तु संवाद आधुनिक राग पद्धति का भी प्राण है। जिसके बिना राग के स्वरुप की कल्पना करना भी संभव नही है। राग में संवादी तत्व वादी-संवादी स्वरों में प्रदर्शित होता है,उसी से मूल राग की स्थापना होती है। इन संवादी स्वरों में परिवर्तन मात्र से ही नए राग उत्पन्न हो जाते है उदाहरण के लिए यदि "राग भूपाली" के वादी-संवादी स्वर "ग-ध" को परिवर्तित कर "ध-ग" कर दिया जाये तो यह "राग देशकर" बन जायेगा। अतः हम कह सकते है की स्वरों का पारस्परिक संवाद हमारे संगीत का प्राण है।

अब संगीत प्रस्तुतीकरण की बात की जाये तो, प्रस्तुतीकरण भी एक प्रकार का संवाद है। जिसमे कलाकार राग के स्वर स्वरुप व बंदिश के साहित्य का सहारा लेकर अपने हृदय स्थित भावों को श्रोताओं तक पहुंचाता है। यह संवाद ही है जिससे कलाकार व श्रोता के बीच एक अटूट संबंध स्थापित हो जाता है। चाहे वह गायन कला हो अथवा वादन अथवा नृत्य, तीनो विधाओ के प्रस्तुतीकरण का आधार स्तम्भ संवाद है। अब संगीत की भांति अन्य ललित कलाओं में भी संवाद को समझते है। चित्रकला की बात की जाये तो यह एक दृश्यकला है,जिसमे कलाकार अपने मन में स्थित भावों को रंगों के माध्यम से एक आकर देता है तथा अपनी कल्पना का सजीव चित्रण श्रोताओं के सामने रखता है। इसी प्रकार मूर्तिकला में मूर्तिकार एक निर्जीव पत्थर में अपने भाव उकेर देता है तो हमे उस मूर्ति में हमे कलाकार के भावों का सजीव चित्रण प्रदर्शित होता है।

संगीत तथा चित्रकला का आपसी संवाद हमे "रागमाला पेंटिंग्स" में देखने को मिलता है। रागमाला पेंटिंग्स का आधार "राग-रागिनी पद्धति" है। 17वीं तथा 18वीं शताब्दी में चित्रकारों ने अमूर्त राग को मूर्त रूप देने के दृष्टिकोण से, राग-रागिनीयों के चित्रण की परिकल्पना राग के स्वरुप के आधार पर की जो आज हमे रागमाला पेंटिंग्स में देखने को मिलता है। उदाहरण के लिए कुछ रागों के चित्रण(रागमाला पेंटिंग्स) प्रदर्शित है:-

1. 2. 3.

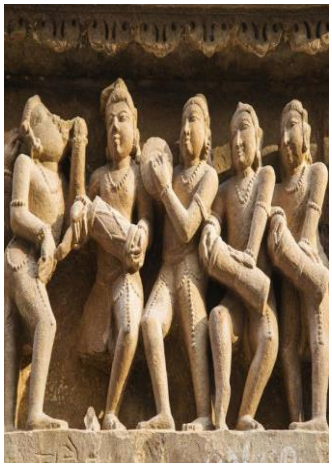
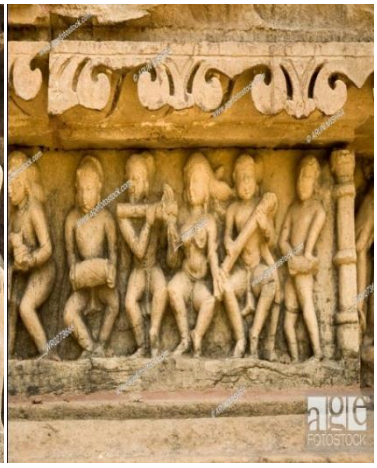
1. प्रथम चित्र "राग हिण्डोल" का है जिसमे नायक-नायिका को एक झूले/हिण्डोला पर बैठा दिखाया गया है, जिसके दोनों और दासिया उपस्थित है।
2. द्वितीय चित्र में "राग मेघ" का वर्णन है जिसमे राधा-कृष्ण व दासियों के नृत्य व हर्षोल्लास का वर्णन है तथा वर्षा हो रही है।
3. तीसरे चित्र में "राग दीपक" जिसमे राजा-रानी को एक तख़्त पर बैठा दिखाया गया है, जिनके सामने दीपक स्तम्भ में 7 दीपक जल रहे है तथा सामने बैठा व्यक्ति वाद्य वादन कर रहा है।

रागमाला पेंटिंग्स का आधार "राग-ध्यान" है। कवियों ने राग-रागिनियों के स्वरुप को पद्यबद्ध कर काव्य का रूप दिया, जिन्हें संगीत विद्वानों ने "राग- ध्यान" की संज्ञा दी। राग-ध्यान,काव्य तथा संगीत कला के परस्पर समन्वय का स्पष्ट उदाहरण है। इसके अतिरिक्त काव्यपाठ में भी संगीत महत्वपूर्ण है। कवि जब अपना काव्यपाठ सांगीतिक स्वरों के माध्यम से करता है तो वह काव्य श्रोताओं पर अधिक प्रभावी होता है। अतः हम कह सकते है की काव्यकला व संगीत दोनों में संवाद विध्यमान है। पं. दामोदर-कृत "संगीत दर्पण" में बताया गया राग भैरव का ध्यान निम्न प्रकार है:-

"गंगाधरः शशिकला तिलकस्त्रिनत्रः
सर्पौविभुषितनुगर्जकृतिवासाः/
भास्वत्रिशूलकर एष नृमुण्डधारी
शुभ्राम्बरो ज्याति भैरवः आदि रागः//"

नृत्य, भारतीय संस्कृति में प्राचीनकाल से ही दैवीय शक्तियों के प्रतिनिधित्व के रूप में प्रदर्शित हुआ है जिसका स्पष्ट उदाहरण है- भगवान शिव की नटराज प्रतिमा जिसमे मूर्तिकला व संगीत का स्पष्ट संवाद दिखाई देता है। इसके अलावा संगीत कला की स्पष्ट झलक हमे भारतीय प्राचीन मंदिरों की स्थापत्य कला में देखने को मिलती है। इन मूर्तियों में नक्काशी के तौर पर उकेरी गयी मूर्तियों में वाध्य-वृन्द, वाध्य वादन तथा नृत्य की विभिन्न विधाओं, जैसे भरतनाट्यम इत्यादि का चित्रण दिखाई पडता है। यह कलाओं का परस्पर संवाद ही है जो एक ही कला में भिन्न-भिन्न कलाओं का चित्रण हमे दृष्टिगत होता है।

स्थापत्य कला में, संगीत कला के कुछ उदाहरणो का सचित्र वर्णन निम्न है:-

1. 2. 3.

1 प्रथम तथा द्वितीय चित्र मध्यप्रदेश के खजुराहो में स्थित प्रसिद्द प्राचीन मंदिरों का है जिसमे उकेरी गयी मूर्तियों में संगीत कला को दर्शाया गया है।

2 तृतीय चित्र कर्णाटक के बेलुर स्थित "चेन्नाकेशवा मंदिर" का है, जिसमे एक व्यक्ति वाध्य वादन करता हुआ दिखाया गया है।

अतः साधारण शब्दों में कहे तो संवाद कला के हर पहलु में व्याप्त है, जो की प्रत्येक कला के आपसी समन्वय में हमे दिखाई देता है।

निष्कर्ष- एक उदाहरण से समझते है:-"एक पुराने कथानक के अनुसार एक जिज्ञासु राजा ने एक बार एक विद्वान साधु से मूर्तिकला का अर्थ जानना चाहा, तो साधु ने कहा की मूर्तिकला को जानने के लिए पहले चित्रकला की जानकारी आवश्यक है। अब साधु ने कहा की चित्रकारी जानने के लिए पहले नृत्यकला की जानकारी आवश्यक है। फिर साधु कहता है की नृत्य वादन पर तथा वादन गायन पर आधरित है। अतः मूर्ति कला का अर्थ जानने के लिए पहले संगीत को समझना आवश्यक है।"

अतः उपर्युक्त उदाहरण से सिद्ध होता है की प्रत्येक कला एक दुसरे पर आश्रित है तथा एक दुसरे के बिना अपूर्ण भी है। इस प्रकार हम कह सकते है की कलाओं का यह पारस्परिक समन्वय और कुछ नही संवाद ही है जो एक कला को दुसरे से सम्बंधित करता है।

सन्दर्भ सूचि-

1. तिवारी, रघुनन्दनप्रसाद.(1998). *मध्यकालीन काव्य,* चित्र एवं संगीत में रागतत्व.दिल्ली :विध्यानिधि प्रकाशन.
2. कुमार, अशोक. (2007). *संगीत और संवाद,* नई दिल्ली :कनिष्क पब्लिशर्स.
3. ठाकुर, ओंकारनाथ. (2014). *प्रणव भारती.* वाराणसी: पिल्ग्रिम्स पब्लिशर्स.
4. जैन, रेनु .(2006). *स्वर और राग.* नई दिल्ली: कनिष्क पब्लिशर्स.
5. कासलीवाल, मिनाक्षी"भारती".(2018). *ललितकला के आधारभूत सिद्धांत.* जयपुर : राजस्थान हिंदी ग्रन्थ अकादमी.
6. शर्मा, सत्यवती. तेलंग मधु भट्ट. (2017). *ललित कलाओं में सृजनात्मकता.* जयपुर:राज पब्लिशिंग हाउस

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

CONCEPTS OF CONSONANCE AND ITS EMBODIMENT IN WESTERN AND INDIAN CLASSICAL MUSIC

-Shivranjini G Hegde (Research student)
Research Guid: Dr Anaya Thatte
Department of Music,
University of Mumbai, Kalina, Mumbai

Abstract- *Classical music of the West and of India, both have understood the concept of consonance ingeniously in their own way. The former looks for consonance in harmony and the latter looks for consonance in melody. These differences have given rise to certain principles of Compositions in the Western Orchestra and also rules for creativity in Indian Raagdari Sangeet. In Western music, the underlying harmony in compositions pave way for the melodic sections that are juxtaposed over it. This highlights the fact that singular notes are never consonant or dissonant, rather the intervals between them are. These intervals are prominent in harmonies where notes are played together. Therefore the idea of consonance and dissonance differ in both music forms and is the main reason why the music of west and of India is so diverse. What appears to the west as a dissonant chord, can in fact sound consonant in an Indian Raga with the same notes of the chord, for the sole reason that each note is given a unique treatment while performing it. This paper will discuss the origin of consonance from harmonic waves, the importance of the root note and corresponding intervals between notes, how the intervals are used in producing chords in west and how the Indian samvaad tavta is derived from it. A comparison will be done between the consonance maintained between various instruments and vocals in an orchestra and in an Indian Classical performance. Finally, we will see how in both the music forms, consonance sets the scope as well as the limits of creativity.*

Keywords- *Consonance, Dissonance , Harmonic Waves, Melody, Harmony, Chord, Unison, Cadence, Nyasa swar, Orchestration, Symphony*

Introduction- The word consonance has a plethora of meanings, depending upon the context in which it is being used. The peaceful existence of two diverse , agreeably different things, is called consonance.

Music arises from the spectrum of frequencies that a human ear can grasp. Consonance in music is the sense of ‘co-existence and co-dependence’ that certain frequencies exhibit when heard together or alongside each other which ends up captivating the auditory senses of the listener.

This characteristic, is the building block of the aesthetics of music and what differentiates music from other worldly sounds.

Origin of Consonance- The idea of consonance finds its origin in the concept of Harmonic waves. Vibrations created in a finite or bounded medium, give rise to Standing Waves. The waves appear to be still because of its own reflection from the edge or rim of the bounded medium.

Strings of a Veena or guitar, the column of air in a flute or clarinet, the surface of a Tabla or drum which is bound by the circular rim or even the vocal cords of a human in their larynx, provide a bound medium, which helps form a standing wave setup.

The thing that makes any given frequency seem ‘musical’ is not just that particular frequency, but also the unique and distinctive mix of ‘higher, quieter’ frequencies that always accompany the root or fundamental frequency. These higher frequencies are called overtones or harmonics and are produced in any arrangement where there are standing waves involved.

The root frequency is always a plain sine wave with no flavour. With just that, there would be no difference in the C# played by a Veena or a C# played by the Flute. Why does the Veena sound shriller, sharper and trebly, in contrast to the fullness and roundedness of the Flute? How are the two instruments so easily distinguishable despite emanating the same note of C#? The answer to this lies in the unique combinations of the overtones of the two instruments.

The string of the veena provides a one-dimensional medium for the standing wave system. On the contrary, the air column of the flute provides a three-dimensional space. This nature of sound is called timber. It is the unique arrangement of overtones that give any sound its timber.

Consonance is already present in nature. Identifying it and accentuating it, makes up the process of creating music. It is not by chance that the Tanpura was chosen to be tuned in Pa , Sa' , Sa' , Sa of a given scale. These notes, are in fact the first four, most prominent harmonics of that fundamental frequency. The constant highlighting of these harmonics by Indian classical musicians by plucking the strings of the tanpura, is one of the many examples how we can use the consonance found in nature to our benefit.

Idea of consonance in the west and Indian subcontinent- It is a well-known fact that the west has always looked at music in terms of harmony. A group of notes that sound consonant together, form a 'chord' , and progressions of these chords, make up musical base. Be it western classical, where there is a symphony of orchestra build on certain prime chords progressions or be it contemporary mainstream music like pop and rock songs. Music in the west is spoken in the language of chords. They do have melodic sections, but it is always the harmony that drives the mood of the composition.

Because chords involve notes being played together , simultaneously, the intervals between the notes become more pronounced. Therefore, consonance in harmony is hugely different from consonance in melody. The following chart compares the intervals of the west and Indian music.

Musical Intervals- West and Indian

Western Interval name	Indian	Degree of consonance according to West
Minor Second	Sa - Komal Re	Dissonant
Major Second	Sa - Shuddha Re	Dissonant
Minor Third	Sa- Komal Ga	Consonant
Major Third	Sa- Shuddha Ga	Consonant
Perfect Fourth	Sa- Shuddha Ma	Most Consonant
Augmented fifth / Tritone	Sa - Teevra Ma	Most dissonant, also called 'devils interval'
Perfect Fifth	Sa - Pa	Most Consonant
Minor Sixth	Sa - Komal Dha	Consonant
Major Sixth	Sa- Shuddha Dha	Consonant
Minor Seventh	Sa - Komal Ni	Dissonant
Major Seventh	Sa- Shuddha Ni	Dissonant
Octave	Sa - Sa'	Most Consonant

We can see that, most of the commonly used chords in western music have been formed by the consonant intervals. 'Augmented' or 'diminished' chords which use certain dissonant intervals are rarely used, as an element of surprise and intrigue.

If we compare the same with Indian music, each interval has been adopted by one of the other Ragas as the prime note combination. The tritone interval can be seen in Raag Shree, where the interval between Komal Re and Pa is the same as Sa and Teevra Ma. While presenting Raag Shree, this interval no longer seems dissonant, as the treatment of the notes is such that there is 'consonance in dissonance'.

Here the main thing to be noted is that, in Indian melody based music, as notes are not played together and rather played consecutively, the intervals between notes are perceived differently by the ears. Tanpura, which is continuously anchoring the audience to the root note Sa, prompts us to see every note with respect to it. Along with this, the unique way of treating a note in every raag makes even the most dissonant interval, sound pleasant and natural to the ear.

Consonance of notes - Their usage in Western and India classical performances

The importance of the perfect fundamental note 'Sa': Unison is the same note or frequency produced by different voices or frequencies. It is the the art of establishing the 'Sa' of the performance. The more prominent the Sa, the more consonant the other intervals seem.

In Indian Classical Music, the 'Sa' is beautifully explored in every aspect.

Irrespective of a vocal or instrumental recital, before the artist begins to perform, the aiding instruments like the Tanpura and Swarmandal are meticulously tuned at the fundamental note and repeatedly struck to assert the Sa into the ears of the audience.

The vibrations of the Sa are made to fill up the air and penetrate deep into the consciousness of everyone present in the venue.

Next come the accompanying instruments like the Tabla, Harmonium, Sarangi etc that are many a times tuned right in front of the audience. The constant effort of the artists to match their instruments to that perfect frequency, the perfect Sa , further helps assert it into the atmosphere.

The audience are subtly and implicitly notified beforehand that this particular frequency , the perfect Sa, is the one that will form the base of the upcoming performance.

Even ears that are not musically trained, get the sense of beginning and end with the Sa because we must not forget that consonance is in fact a phenomenon of nature.

Only when the resonance of the fundamental note is established thoroughly, the artist is satisfied enough to begin the performance.

Ironically, the first note sung/played in an Indian Classical 'Raagdaari' concert, need not be Sa. A singer will most likely begin Raag Yaman with a Ni of the lower octave, or perhaps Raag Marwa with a komal Re. However this is done only when the fundamental Sa has been established enough beforehand. The subtle dip for Ni or the rise for Re may be deemed as 'dissonant' by western musicians but it is welcome , due to it's capability to point to 'Sa'.

In Western music , this can be seen in the concept of the Fundamental Bass. In Rameau's Treatise of Harmony, it is clearly stated under the 'Principles of Compostions' that :

"The essence of composition, for harmony as well as melody, lies principally, especially at present, in that bass we call fundamental."

Fundamental bass is the root note of the musical chord. In western staff notation, there are clefs, which determine the pitch of a particular melody or harmony. In a given composition, there is always a bass clef present, in which the fundamental 'Do' is played, and is followed by consonant intervals or the harmonics. These intervals need to be present in either an ascending format or descending, depending upon the melody of the treble clef above it.

This shows that the establishing the root note is equally important in both Indian Classical music and Western Music.

Unison during performance in West and India- In Western Classical Music, there may be a section in a composition where all or a group of instruments are required to play the same melodic line together in the same pitch or in octaves, depending upon the register of the interment. This is considered as a powerful part in the composition where there is volume and a sense of unity that is heard. The same sense of fulfilment can be obtained in an Indian Classical music performance where during the development of the Raag, the vocalist or the main instrumentalist takes a melodic phrase and the accompanying musician closely follows them, recreating the same melody. As Indian Raagdaari music is more about improvisations and ad-libbing, the two artists will not be in sync in real time, but it will be pleasurable all the same to hear them closely follow each other.

Similarities between Cadence and Nyasa Swar- Cadence in western music is the two-chord progression that ends a musical phrase. And nyasa swar is its melodic counterpart, used in Indian music. Nyasa swar can be called as a careful, thoughtful pause in Raagdaari music which heightens or alters the mood of the Raag.

Depending upon the feeling of completion that they provide, there are four types of cadences in western music namely: Authentic, Half, Plagal and Deceptive Cadence. Authentic or Plagal Cadence is when from chord V or chord IV (which is built on Pa) we come back to chord I (built on Sa). This gives the complete sense of ending. In contrast to this If a phrase ends with any chord going to V, a half cadence (HC) occurs. If a phrase

ends with any chord going to V, an imperfect cadence occurs. The sense of completion and finality is played with, just as the techniques of langhan/alanghan , abhyas/anabhyas are used in certain places to skip notes and hit them when the yearning for a closure is heightened in the ears of the audience. An example of this is the presentation of Raag Yaman, where Sa is skipped while singing the signature 'Ni Re Ga' phrase and is hit only at the completion of the phrase which makes it sound very appeasing.

This Nyasa swar or the landing note can be corelated with authentic and half cadences. Having nyasa on Sa is like a perfect cadence where as in raagas like Rageshri, Ma is also one of the nyasa swars, making it similar to a half cadence.

Consonance of instruments in western classical compositions- In the world of western classical music, an orchestra is a large ensemble of instrumentalists and vocalists even, playing together in one of four 'families'. Orchestral families are the groups of instruments and comprise of: strings, woodwind, brass and percussion.

Woodwind instruments usually include flutes, oboes, clarinets, bassoons etc. Horns , trumpets, trombones form up brass instruments, Violins, cellos and double bass are the most common string instruments and finally we have bass drum, side drum, cymbals and triangles for percussion.
There are various types of orchestra and each have varied number of instruments. Symphony orchestra can have a total of 70-100 players in the composition whereas

Theatre, Chamber and String Orchestra are less elaborate with just over 30 instruments.

With so many instruments involved, consonance between them becomes an important factor that composers keep in mind while writing and arranging sections for each of them.

Each of these instruments has its own range or compass within which it must operate. Knowing the tonality of the instruments is a must for writing impressive pieces for the orchestra. For example, the clarinet sounds dry and piercing to the ear in high registers, whereas the flute and piccolo sound brilliant. Hence, a smaller clarinet and piccolo can be used to extend the range of the other wood wind instruments.

Nikolay-Rimsky-Korsakov in his book 'Principles of Orchestration', gives many rules of compositions.

Full scores of compositions usually see to it that:

1) Each pair of woodwind instruments is written on the same stave.
2) Each principal group (woodwind, brass, string) is arranged as far as possible in order of pitch, to help the audience distinguish the sounds of the instruments better.
3) Combination of woodwind and brass produces a much more complex and better sound than each alone
4) String and woodwind groupings are avoided as strings tend to overpower woodwind instruments.
5) String and brass instruments do not give a consonant sound while playing in unison. Hence their sections are deliberately kept away from each other in terms of pitch and time.

Even with respect to the seating arrangements of the instrument players, a balanced stereo effect is desired. Composers often write two independent violin lines for an orchestra, with the first usually being slightly more challenging. To ensure that the two violin sections maintain clarity and rather than sounding muddled, 1st violins tend to sit on the left of the conducter while the second violins sit on the right. The violas, cellos and basses are usually in the middle and move from left to right in order of highest pitch. They are placed near to the string part they frequently double. Percussionists are traditionally placed at the very back due to their volume and function as the rhythm section.

Melody: In an orchestra, there are melodic sections written in which, a group of instruments stand out from the other harmonizing instruments. This section should be easily distinguishable from the rest of the orchestra, in terms or either tonality or accentuated dynamic shades while playing it. The melody should be detached from the underlying harmony. Melody planned in the upper parts of the register stands out more compared to the lower parts.

Violin- soprano -alto

Viola- tenor-alto

Cello/double basses- tenor-bass

Even vocal sections are written, taking into consideration the natural register range of the vocalists, keeping male and female chorus different and giving apt portions to each singer.

Conclusion- Dissonance is a subjective term. The note combinations that the west calls as a 'discord' is in reality not true dissonance. The continual usage of 'Sa- Ati komal Rishabh- Ati komal gandhar' may be sound very strange to western musicians because of the close placement of the notes, but for Indian ears, these notes are the main mood setters for the sombre Raag Todi. Todi builds up the feel in such a way that no longer sounds dissonant. Our ears are accustomed to certain notes so much that we relate the discomfort it brings to an emotion and that emotion becomes the face of that Raag. Raagas like Puriya, Marwa, Purvi, Lalit and lot others thrive on dissonant intervals and yet are favourites among artists and audience alike.

Culture has a very big role to play in this. For Indian ears, dissonance might be felt when an prohibited or varjit swar is taken in a Raag which mars the mood it has set. But at the same time, breaking the rules by taking vivaadi swars is also permitted if done thoughtfully.

Indian music has its unique way of extracting the flavours of every note and presenting it with utmost beauty.

With this we can conclude that notes are never consonant and dissonant, intervals are. And harmonies accentuate the intervals, which make the consonance or dissonance more prominent. This could be the reason why the west has not explored music in the way we have. These two different takes on music has opened and closed certain doors of creativity in both forms of music.

Bibliography:

1. Oke, Vidyadhar (2015), *22 Shruti Harmonium*. Mumbai: Sanskar Prakashan
2. Rimsky-Korsakov,Nikolai(2013).*Principles of Orchestration,*South Corolina US:CreateSpace Independent Publishing Platform.
3. Dey, Ananya Kumar.(2008).*Nyasa in Raga*. New Delhi: Kanishka Publishing House.
4. Palmer, King(1964), *Teach yourself Orchestration*, London UK: The English Universities Press Ltd.
5. Rameau, Jeanne-Philip.(1971).*Treatise on Harmony*, New York: Dover Publications Inc.

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

सांगीतिक दृष्टि से रिकार्डिंग तकनीक में संवाद का प्रयोग एवं महत्व

-प्रफुल्ल कुमार शर्मा (शोधार्थी)
डॉ. अनया थत्ते (शोध निर्देशिका)
सहायक अध्यापिका, मुम्बई विश्वविध्यालय

सारांश- *जब किसी स्वर की किसी अन्य स्वर के साथ संगती की जाए तथा वह संगती कर्णप्रिय हो, तब हम इसे उन दोनों स्वरों का परस्पर संवाद कहेंगे, इसके विपरित जब यह मेल कर्कश हो तब हम इसे विवाद कहते हैं। संगीत में संवाद तत्त्व का संबंध प्राचीन काल से ही चला आ रहा है, फिर चाहे वह सप्तक की रचना का सिद्धांत हो या राग की निर्मिती के नियम । संवाद का प्रयोग और उसका प्रभाव किसी न किसी रूप में भारतीय संगीत में हमें दिखाई ही देता है। हिन्दुस्तानी संगीत में, पाश्चात्य संगीत तथा उनकी तकनीक के बढ़ते प्रभाव के साथ, और जब से संगीत का ध्वनि मुद्रण संभव हुआ तब से उसके विभिन्न पहलुओं में संवाद का प्रयोग होता रहा है, ऐसा देखने में आता है । परंतु यह कितना महत्वपूर्ण है, और कितनी मात्रा और स्तर में प्रयोग हुआ है इसपर विचार किया जाना चाहिए । इसलिए प्रस्तुत शोध पत्र में सांगीतिक ध्वनि की विशेषता, संवाद का सिद्धांत, विस्पंदन के कारण, स्वरांतर के नियम, हार्मनी का सिद्धांत एवं प्रयोग, कॉर्ड रचना के सिद्धांत और प्रयोग तथा रिकार्डिंग तकनीक क्या है, इसके विभिन्न घटक कौन से हैं, तथा रिकॉर्डिंग में धुन बनाने से लेकर, अरेंजमेंट करते समय विभिन्न वाद्यों के प्रयोग के लिए संवाद का क्या आधार है?, मिक्सिंग- मास्टरिंग के समय संवाद का महत्व, तथा इस सब में माइक्रोफोन का प्रयोग आदि पक्षों में संवाद की कोई भूमिका है या नहीं इसपर विचार किया जाएगा । साथ ही कुछ प्रचलित गानों में, और प्रसिद्ध संगीतकारों ने संवाद का प्रयोग किस प्रकार किया गया है, उदाहरण द्वारा स्पष्ट किया जायेगा।*

की वर्ड्स *:- संवाद - विवाद, रिकार्डिंग तकनीक, मिक्सिंग - मास्टरिंग, अरेंजरमेंट, हार्मनी। ध्वनि, नाद, श्रुति, स्वर और सप्तक में संबंध और संवाद का आधार।*

हमारे आस पास के वातावरण में जो कुछ भी हमें सुनाई देता है उसको हम ध्वनि कह सकते हैं । ध्वनि को संगीत में दो भागों में बांटा गया है जो प्रायः

१. सांगीतिक और

२. असंगीतिक

इन दो संज्ञाओं से जाना जाता है।

जब ध्वनि की कंपन संख्या नियमित एवं स्थिर रूप ले लेती है तब वह कानों को मधुर और आकर्षक लगती है इसी ध्वनि को "नाद" कहते हैं। जिसे हम संगीत की निर्मिती में उपयोग करते हैं। इसी ध्वनि का अधिक सूक्ष्म रूप जो हमें सुनाई देता है तथा पृथक आभास होता है, उसे श्रुति कहते हैं। और श्रुति का ही स्थिर रूप स्वर कहलाता है। जो की हमें सुनाई भी देता है और प्रयोग करने में अधिक सहज और सहायक होता है। इस तरह अगर देखा जाए तो एक सप्तक में असंख्य नाद होते हैं, इन असंख्य नादों में से २२ स्थान या बिंदु प्राचीन काल से भारतीय संगीतज्ञ श्रुति के रूप में उपयोग करते आ रहे हैं। इन २२ बिंदुओं में से १२ बिंदु को हम नैसर्गिक सप्तक निर्माण करने के लिए उपयोग करते हैं, जिसको हम स्वर कहते हैं। दूसरे शब्दों के कहें तो, जो नाद संगीतोपयोगी हो उसे श्रुति और श्रुति के दीर्घ स्वरूप को स्वर कहते हैं।

इसके विपरित जब ध्वनि के कंपनांक अव्यवस्थित और अस्थिर हों तो ऐसी ध्वनि शोर या कोलाहल की श्रेणी में आता है। परंतु भाषा के प्रयोग के रूप में असांगितिक ध्वनि का ही उपयोग होता है।

संवाद की दृष्टी से देखा जाए तो सप्तक के निर्माण का आधार स्वरों का आपसी सामंजस्य ही है। अर्थात, श्रुतियों का जो स्थान हमारे भारतीय संगीत में स्थित है वह एक सुंदर संवाद का उत्तम उदाहरण है। जो हमें सांगीतिक संवाद का आधार देता है।

इसी प्रकार पाश्चात्य संगीत में भी सप्तक के निर्माण के अनेक प्रयत्न किए गए और आज वहां समानांतरीय सप्तक का प्रयोग अपने संगीत में कर रहे हैं, जो की संवादात्मक संगीत के निर्माण में महत्वपूर्ण भूमिका निभाते हैं।

इष्टता, अनिष्टता के आधार पर स्वर संवाद सम्बन्ध- जब दो स्वरों को एक साथ बजाया जाए और वह सुनने में ठीक और मधुर लगे तो ऐसी संगती 'इष्ट' कहलाती है इसके विपरित यदि इन दोनो स्वरों की परस्पर संगती अप्रिय और कर्कश लगे तो इसे हम 'अनिष्ट' कह सकते हैं।

इसके दो प्रकार हैं- सामान्य इष्टता जिसे संगीत की भाषा में अनुवाद और 'परम इष्टता' जिसको 'संवाद' भी कहा जाता है। इसी तरह से परम अनिष्टता' को 'विवाद' कहा जाए तो तर्क संगत होगा ।

'संवाद' का अर्थ है 'सम्यक् + वाद' या 'भली भाँति बोलना' है। षड्ज और पंचम के साथ-साथ छिडने पर अथवा षड्ज और मध्यम के साथ साथ छिडने पर जिस इष्टता को प्राप्ति होती है, उसे 'स्वर संवाद' कहते हैं। अतः, जिन दो स्वरों में षड्ज-पंचम अथवा षड्ज-मध्यम के बराबर अन्तर हो, उनमें परस्पर 'स्वर संवाद होता है। इसी तरह षड्ज तथा अन्तर गांधार जिसे स्वयंभू गंधार भी कहा जाता है, इनका पारस्परिक इष्ट और प्राकृतिक अन्तर एक विशेष इष्टता है, जिसका परिमाण 'संवाद' की अपेक्षा कम और अनुवाद की अपेक्षा अधिक प्रतीत होता है । बृहकदेशी के रचयिता मतंगमुनि ने मध्यम-ग्राम में इस अन्तर को भी 'संवाद' की श्रेणी में रखा है।

विवादी - जिन दो स्वरों को क्रमपूर्वक छेडने में उस समय कानों को अच्छा न लगे, जबकि उन दोनों में से कोई एक अंश स्वर (प्रधान स्वर या keynote) हो, तो उन दोनों का पारस्परिक अंतराल 'विवादी' कहलाता है। अर्थात् 'विवाद' दो स्वरों में पाए जाने वाले अनिष्ट अंतराल का द्योतक है। स्वरों का पारस्परिक 'विवाद' सम्बन्ध अत्यन्त अनिष्ट कहलाता है। जैसे-रे-ग, 'ध-नि', ग-म और 'नि-सं' अंतराल को 'विवाद' कहा गया है।

तीन, चार, छह, सात, नौ और तेरह श्रुतियों के अन्तर पर स्थित स्वर परस्पर 'इष्ट' होते हैं और पाँच, आठ तथा दस श्रुतियों का अन्तर 'अनिष्ट' कहा गया है।

स्वर संवाद और स्वर संघात- जैसा की हम देख चुके हैं कि जब दो स्वरों की संगति प्रिय होती है तो उस एक स्वर का दूसरे स्वर के साथ **संवाद** होना कहा जाता है। जब दोनों ध्वनियाँ अप्रिय सिद्ध होती हैं तो उन्हें **विवाद** सम्बन्ध नाम से जाना जाता है।

महर्षि भरत ने **स-प** और **स-म** अर्थात् षड्ज पंचम और षड्ज मध्यम संवाद की चर्चा की है। इसकी जाँच के लिए तानपूरा के दो तारों को एक स्वर में मिला लीजिए। अब एक तार को जरा-सा चढाइए तो दोनों तारों की ध्वनि को एक साथ छेडने पर वे बेसुरी प्रतीत होंगी। जब दोनों स्वरों का अंतराल एक अर्द्ध स्वर होता है तो बेसुरापन सबसे अधिक हो जाता है। तार को क्रमशः और चढाया जाय तो बेमुरापन घटता जाता है ओर कोमल ग (६/५) पर प्रायः लुप्त हो जाता है । शुद्ध ग (५/४) पर पहुँचकर संगति सुरीली हो जाती है। तार को उसके बाद भी चढाएँ तो फिर बेसुरापन बढ़ेगा और म (४/३) पर फिर संगति सुरीली हो जाती है। इस प्रकार तानपूरे के दोनों तारों के स्वरों की संगति या सम्बन्ध बेसुरा हो-होकर प (३/२), ध (५/३) पर सुरीला हो जाता है। अंत में नि पर बेसुरा होकर पुनः पूरी तरह सुरीला हो जाता है। इससे स्पष्ट है कि स-प, स म के अलावा कुछ और सम्बाद भी ग्राम में मौजूद हैं। जिन स्वरों का स या षड्ज से सम्वाद है उन्हें) 'इष्ट स्वर' और जिनका विवाद है उन्हें 'अनिष्ट स्वर' कह दिया जाता है।

विदेशी शुद्ध सप्तक की सारणी देखने से पता चलता है कि जिन स्वरों का षड्ज से अंतराल सरल है अर्थात् छोटी-छोटी संख्याओं से प्रकट किया गया है वे तो इष्ट स्वर हैं और जिनका अंतराल बड़ी संख्याओं से प्रकट किया गया है वे अनिष्ट हैं। इष्ट और अनिष्ट स्वरों के बीच की सीमा का अंक आठ है । अंक के छोटेपन पर ही इष्टता की मात्रा निर्भर करती है, जिसका उदाहरण इस प्रकार है:

षड्ज के अंतर द्वारा प्राप्त आंदोलन संख्या का अनुपात :

- **अति इष्ट- प (३/२), म(४/३)**
- **इष्ट - ध (५/३), ग(५/४)**
- **अल्प इष्ट - ग (६/५) ध(८/५)**
- **अनिष्ट रे (९/८) लघु स्वर (१०/९)**

- **अति अनिष्ट - रे(१६/१५)**

विस्पंदन (डोल), परिणामी स्वर और संवाद पर उनका प्रभाव- विवाद का प्रमुख आधार विस्पंदन अर्थात डोल ही है। इसे इस प्रकार समझा जा सकता है, जब दो स्वरों की आवृत्ति में थोड़ा भी अंतर हो तब हमें यह डोल स्पष्ट रूप से सुनाई देता है और जब यह आवृत्ति परस्पर मिल जाती है तब यह डोल या विस्पंदन सुनाई देना बंद हो जाता है, और स्वर की तीव्रता बढ़ जाती है। इसका अनुभव हमें तानपुरा मिलाने के समय प्रायः होता है। जैसे जैसे स्वर को धीरे धीरे दूसरे स्वर में मिलाया जाता है तब डोल की गति तीव्र होती है जैसे-जैसे वे स्वर एक दूसरे के निकट आते जाते हैं डोल की गति धीमी हो जाती है और एक अवस्था ऐसी आती है जहां आपको डोल सुनाई नहीं देता। दो स्वरों की आवृत्ति में जितना अंतर होता है प्रति सेकेंड उतने डोल सुनाई देते हैं। सांगीतिक दृष्टी से २३ डोल प्रति सेकेंड अत्यधिक अनिष्ट मानी जाती है।

यदि दो स्वरों की आवृत्ति में ज्यादा अंतर हो तो सामान्य कानों द्वारा उसे पकड़ना कठिन हो जाता है, ऐसी स्थिति में हमें उन दोनों स्वरों की आवृत्तियों के अंतर से प्राप्त एक तीसरा स्वर भी सुनाई देता है जिसे "**शैषिक स्वर**" भी कहते हैं, जिसका पता सबसे पहले डिसोर्जी और बाद में टार्टिनो ने लगाया था। उदहारण स्वरूप यदि एक स्वर की आवृत्ति २०० और दूसरे की ३०० तो १०० आवृत्ति की एक तीसरा स्वर सुनाई देगा जो डोल के आगे की स्थिती है। इस प्रकार पहले के वैज्ञानिकों के अनुसार डोल की संख्या में वृद्धि ही शैषिक स्वर को जन्म देता है। बाद में हेल्महोज ने ऐसे स्वर का भी पता लगाया जो दोनो स्वरों के जोड़ पर आधारित होती है। जिसको उन्होंने "**योगिक स्वर**" कहा। ऊपर दिए गए उदाहरण द्वारा प्राप्त योगिक स्वर की आवृत्ति ५०० होगी। यह दोनो ही स्वर अत्यंत तैयार कानों द्वारा ही सुने जा सकते हैं परंतु प्रायः यह सुनना कठिन ही होता है। शैषिक और योगिक स्वर के लिए व्यवहार में "परिणामी स्वर" की संज्ञा का प्रयोग होता है।

हेल्महोज के अनुसार परिणामी स्वरों की उत्पत्ति स्वरों की तीव्रता पर निर्भर होती है, और यह सिद्ध किया की दोनों परिणामी स्वर वास्तविक हैं न की कानों का कोई विकार ।

बाद में यह पता लगा कि सामान्य तीव्रता पर भी परिणामी स्वर सुनाई देते हैं और निष्कर्ष यह निकला कि यह स्वर कानों में ही पैदा होते हैं किसी बाहरी माध्यम में नहीं और यह स्वसंवेद्य होते हैं। इसको ही आगे ले जाते हुए वाइजमान ने बताया कि यदि किसी वस्तु का कंपन दोनो दिशाओं में एक जैसा न हो, तो भी परिणामी स्वर उत्पन्न हो सकते हैं, तथा चमड़े के पर्दे द्वारा यह बात सिद्ध की। क्योंकि कान की बनावट भी इसी प्रकार होती है जिसमे एक ओर हवा और दूसरी ओर हड्डी होती है, जिसके कारण थोड़ी तीव्रता पर भी कंपन की विषम गति पैदा होकर परिणामी स्वर पैदा हो जाते है।

परिणामी स्वर केवल मौलिक स्वर नहीं अपितु उनके आंशिक स्वरों द्वारा भी उत्पन्न होते हैं, परंतु ये इतने सूक्ष्म होते हैं की केवल कानों में ही पैदा होते हैं। सांगीतिक आधार से देखा जाए तो, इन परिणामी स्वरों का स्वरों के संवाद - विवाद पर बहुत प्रभाव पड़ता है। अतः यह बहुत महत्व रखती हैं।

संवाद के विभिन्न पहलुओं को देखने के बाद अब हम देखते हैं की, कैसे रिकार्डिंग के विभिन्न आयामों में संवाद का प्रयोग होता है, और वो किस तरह संगीत को प्रत्यक्ष अप्रत्यक्ष रुप से प्रभावित करते हैं।

सबसे पहले यह जानना आवश्यक है की रिकॉर्डिंग तकनीक क्या है।

यह ध्वनि तरंगों का एक विद्युत, यांत्रिक, इलेक्ट्रॉनिक, या डिजिटल शिलालेख द्वारा पुन: निर्माण या संचय है। इसका उपयोग विभिन्न तरह को ध्वनियों को रिकॉर्ड करने में किया जाता है, जैसे भाषण, गायन, वाद्य संगीत, या ध्वनि प्रभाव(Sound Effect)।

ध्वनि रिकॉर्डिंग तकनीक के दो मुख्य प्रकार **एनालॉग रिकॉर्डिंग** और **डिजिटल रिकॉर्डिंग** हैं। इनमे से आज हम डिजिटल पद्धति द्वारा ध्वनि को संचित करते हैं।

संगीत के ध्वनि मुद्रण में विभिन्न घटक हैं, जो एक दूसरे से जुड़े हुए है तथा परस्पर प्रभावित करते हैं, किसी भी गाने की रिकार्डिंग के शुरू से लेकर अंत तक की प्रक्रिया में प्रायः निम्नलिखित ६ अंग होते हैं:-

1. **धुन निर्मिती**(Composing)
2. **गीत** (Lyrics)
3. **संयोजन** (Arrangement)

4. **ध्वनिमुद्रण** (Recording/Dubbing)
5. **ध्वनि मिश्रण** (Mixing)
6. **ध्वनि संतुलन** (Mastering)

इसमें १ली और २री प्रक्रिया का क्रम बदल सकता है, कभी कभी धुन पहले बन जाती है और उसके अनुरूप गीत लिखा जाता है, यह कलाकार की अपनी क्षमता और प्रेरणा पर निर्भर करता है।

आइए इन विभिन्न घटकों को थोड़े विस्तार से समझते हैं :

धुन निर्मिती (Composing)- यह, एक लैटिन शब्द से व्युत्पन्न है, जिसका अर्थ है "जो एक साथ रखता है," एक संगीतकार बस यही करता है । वह संगीत के विभिन्न घटकों जैसे, धुन, हार्मनी, लय, सामंजस्य, संरचना, गतिशीलता, संवदेनशीलता, को जोड़कर एक मौलिक रचना को स्पष्ट रूप प्रदान करता है।

इससे यह स्पष्ट है की इन सभी घटकों का आपसी संवाद अत्यंत महत्त्वपूर्ण है, जब यह क्रिया पूर्णतः संवादात्मक और अपने चरम पर होगी तभी एक अच्छी धुन का सृजन होना संभव है। कौन सी धुन के लिए किस गायक/गायिका का चयन करना चाहिए इसका निर्णय करने के लिए भी एक विशिष्ट धुन के साथ एक विशिष्ट गायक के आवाज़ के संवाद का होना भी अत्यंत आवश्यक है, अन्यथा उस धुन को पूर्णतया न्याय नहीं मिल पाएगा। यही कारण है कि प्रत्येक कम्पोजर अपने गाने के अनुरूप ही गायक/गायिका का चयन करता है, ताकि गाना हर दृष्टि से सुनने में मधुर अर्थात संवादात्मक प्रतीत हो।

उदाहरणार्थ, गाइड फिल्म में सचिन देव बर्मन द्वारा संगीत निर्देशित अधिकतर गंभीर भाव के गाने रफी द्वारा गाए गए है, परंतु "गाता रहे मेरा दिल" इस गाने को किशोर जी से ही गवाया है, इसका यह कारण हो सकता है कि, फिल्म की वस्तुस्थिति के अनुसार खुली और साहसी आवाज़ की आवश्यकता थी जो किशोर दा की आवाज़ लाना संभव था।

इसी प्रकार धुन बनाते समय संवाद का प्रयोग कैसे होता है इस गाने द्वारा समझना आसान हो सकता है, "लग जा गले" में मुखड़ा एक संयमित भाव से बनाया गया है जो मंद्र पंचम तक जाता है परंतु इसकी दूसरी पंक्ति में (शायद फिर इस जनम में मुलाकात हो ना हो) भावना की बढ़ती हुई तीव्रता के अनुसार यह मध्य धैवत तक आता है, और साथ ही आवाज में डायनामिक्स का बहुत बखूबी प्रयोग किया है ।

गीत (Lyrics)- यह कार्य एक कुशल गीतकार करता है, जो दिए गए धुन या स्थिति अनुसार काव्यात्मक बोलों की रचना करता है। एक अच्छा गीतकार वही है जो धुन के भावानुसार शब्दों की रचना करता है, और धुन के अनुसार ध्वन्यात्मक बोलों द्वारा गाने की मधुरता में वृद्धि करता है।

यहां पर धुन और शब्दों का परस्पर ध्वन्यात्मक संवाद अत्यंत आवश्यक है।

प्रसिद्ध गीतकार जावेद अख्तर के अनुसार," धुन किसी भी गाने का चेहरा है और गीत उसका चरित्र है । जिस प्रकार हम किसी के चेहरे को देख के तुरंत आकर्षित तो हो जाते है, परंतु उस व्यक्ति के चरित्र द्वारा ही, हमारा संबध उसके साथ कितने समय तक रहेगा, निर्धारित होता है। अतः इन दोनों का संगीतिक और काव्यात्मक दृष्टि से संवाद अत्यंत महत्वपूर्ण हो जाता है।

उदाहरण के लिए, शैलेंद्र द्वारा लिखित गीत, "आहा रिमझिम के ये प्यारे प्यारे गीत" धुन के अनुसार ध्वन्यात्मक बोलों द्वारा अत्यंत कुशलता से सजाए गए हैं और इसके द्वारा वर्षा ऋतु का माहौल निर्माण करने का सफल प्रयत्न किया है।

Arrangement (**संयोजन**)- संवाद का परिप्रेक्ष्य अपने आप में बहुत विस्तृत है, अर्थात् यह किसी भी कार्य की सफलता का एक महत्वपूर्ण अंग है। जैसे यदि किसी व्यक्ति के ग्रह आपस में सही सामंजस्य, अर्थात संवाद स्थापित ना रखे तो उसके भौतिक जीवन को वह बहुत हद तक प्रभावित करते हैं। इसी प्रकार केवल संगीत ही नहीं परंतु जीवन के विभिन्न पहलुओं में संवाद आवश्यक है। रिकार्डिंग तकनीक में **अरेंजमेंट** की दृष्टि से विचार करें तो संवाद का उपयोग और महत्व कितना है यह जानना भी अत्यंत आवश्यक है।

अरेंजमेंट का शाब्दिक अर्थ है आयोजन, व्यवस्था, संयोजन, अर्थात विभिन्न तत्वों को सुचारू रूप से संचालित कराने की प्रकिया। संगीत की निर्मिती में अरेंजमेंट का बहुत ही महत्वपूर्ण स्थान है।

गाने में स्थाई और अंतरे की धुन के अतिरिक्त जो कुछ भी हमें सुनाई देता है वह सब अरेंजमेंट का हिस्सा है। आज कल अरेंजर और प्रोग्रामर ये दो शब्द पर्याय के रूप में प्रयोग किए जाते है। वैसे तो इनका कार्य सिद्धांत एक ही है, परंतु शैली भिन्न है। अरेंजर जो संगीत live

instruments के साथ तैयार करता है, प्रोग्रामर वही कार्य कम्प्यूटर में उपलब्ध कृत्रिम ध्वनि (synthetic sound) द्वारा करता है। दूसरे शब्दों में प्रोग्रामिंग, अरेंज्मेंट करने का एक तरीक़ा है।

अरेंज्मेंट किसी भी गाने की धुन बनने के बाद बनता है परंतु वह सुनाई पहेले देता है। इसलिए गाने को सुनकर अरेंज्मेंट की जाती है और श्रोता के लिए किसी भी गाने की पहचान उसकी कुशल अरेंज्मेंट द्वारा ही होती है। उदाहरण के लिए ´ओ मेरे दिल के चैन´ गाने की शुरुआत में बजाने वाला स्वर वाक्य तुरंत हमें गाने की पहचान करा देता है।

संगीतिक दृष्टि से एक अच्छे अरेंज्मेंट के लिए निम्नलिखित बातें आवश्यक समझी जाती है।

- **हर तरह के काव्य की समझ**
- **विभिन्न प्रकार के वाद्यों की ध्वनि का ज्ञान**
- **धुन को सुनकर उसे प्रत्योक्षकरण/उपयोजित करने की समझ**
- **धुन/गाने के अनुसार वाद्यों का चयन**
- **आर्थिक और सामयिक सीमा को ध्यान में रखते हुए श्रेष्ठतम कार्य करना**
- **कम्प्यूटर और प्रोग्रामिंग का आवश्यक ज्ञान**
- **संगीत के स्वरलिपि का ज्ञान (भारतीय और पाश्चात्य दोनों)**

ऐसा आवश्यक नहीं की उपर्युक्त सभी बातें एक अरेंजर के अंदर हो ही, परंतु इनमें से जितने अधिक गुण उसके व्यक्तित्व में होंगे, उसका फायदा अधिक होगा।

अरेंजमेंट की शुरुआत कब और कैसे हुई इसका सही अंदाजा तो नहीं लगाया जा सकता परंतु नाट्य संगीत के समय में एक दृश्य से दूसरे दृश्य में जाने के लिए तथा अगले दृश्य का माहौल बनाने के लिए संगीत का प्रयोग किया जाता था, यहीं से अरेंजमेंट का कार्य शुरू हुआ ऐसा माना जाता है।

१९३५ के आस पास पार्श्व संगीत के शुरू होने के बाद अब नायक को स्वयं गाने की आवश्यकता नहीं थी, यह कार्य अब कुशल गायक करने लगे और संगीत निर्देशन के साथ संयोजन भी शुरू हुआ। ब्रिटिश काल में, ब्रिटिश बैंड में ब्रास वाद्यों के वादकों का असर फिल्मी संगीत के संयोजन पर पड़ा, उसके पहले गाने में संयोजन में प्रायः हारमोनियम या ऑर्गन का ही प्रयोग धुन के पीछे पीछे होता था।

इसी समय, गोवा के पुर्तगाली संगीत से प्रभावित संगीतज्ञों का असर गाने में संयोजन में होने लगा। और गीत में, हार्मनी, कॉर्ड, इत्यादि का प्रयोग शुरु हो गया। विदेशों में जानेवाले कलाकार वहां से अलग अलग वाद्यों को भारत में लेकर आए और उनका प्रयोग शुरु करने लगे जिससे भारतीय फिल्म संगीत में नए तरह के संगीत का उदय हुआ।

उस्ताद जाकिर हुसैन के शिष्य, ग्रेगरी बूथ द्वारा लिखित पुस्तक, "Behind The Curtains" में, भारत के प्रसिध्द अरेंजर और अरेंजमेंट के सभी पहलुओं को विस्तार में समावेशित किया गया है।

संवाद के कसौटी पर अरेंजमेंट में प्रयोग होने वाले वाद्यों का क्या आधार होता है, इसे समझना भी अत्यंत आवश्यक है। जो की इस प्रकार है:-

- **गाने का प्रकार (भजन, भावगीत, गज़ल, कव्वाली)**
- **low और high frequency को संतुलन करने वाले वाद्य(सितार के साथ वीणा)**
- **ऐसे वाद्य एक साथ प्रयोग न करें जिनकी कंपनसंख्या एक दूसरे को प्रभावित करे या विघ्न डाले।**
- **गाने की धुन के अनुसार उसको पूरक सिद्ध करने वाले स्वर वाक्य का प्रयोग जिससे गाने को एक अलग रंग मिले और वह और खिलकर सामने आए।**

इस प्रकार हम कह कह सकते हैं कि गाने को उभारने का काम अरेंजमेंट करता है साथ ही धुन को साथ करने के लिए जिसका हम प्रयोग करते हैं वह हार्मनी और कॉर्ड होता है, जोकि अरेंजमेंट का एक महत्वपूर्ण अंग है। यहां पर यह जान लेना बहुत जरूरी है की हार्मनी

और हार्मोनाइज्ड फ्रेज में अंतर है, हार्मनी एक साथ दो या उससे अधिक स्वरों का बजाना, या गाना है, और एक स्वर वाक्य के जवाब में उसके ही अनुरूप दूसरा स्वर वाक्य बनाना हार्मोनाइज फ्रेस कहलाता है। यह दोनो प्रकार अरेंजमेंट में उपयोग होता है।

उदाहरण के लिए, "किसी की मुस्कुराहटों पे हो निसार" इस गाने में पर्दे पर गाने के चित्रण के अनुसार शुरुवात के इंट्रो अरेंजमेंट में प्रसंग,काव्य और वृंदवाद्य का समन्वय बहुत ही सुंदर रूप से किया गया है।

ध्वनिमुद्रण (Recording/Dubbing)- इसको समझने से पहले माइक्रोफोन की कार्यप्रणाली को जानना आवश्यक है।

माइक्रोफोन- यह एक ऐसा उपकरण है को ध्वनि तरंगों को विद्युत संकेत में परिवर्ती कर मूल ऑडियो को दोहराने के लिए, माइक के आउटपुट से रिकॉर्डिंग के लिए मिक्सर या ऑडियो इंटरफ़ेस या स्पीकर को सिग्नल भेजता है, जो उन्हें वापस ध्वनि तरंगों में बदल देता है। रिकार्डिंग तकनीक में माइक्रोफोन के प्रकार और उनकी क्षमता अनुसार प्रयोग किया जाता है। इसकी सूची इस प्रकार है :

प्रकार	**आवृत्ति सीमा**(Freq Range)	**संवेदनशीलता**(Sensitivity	**प्रयोग**
डायनामिक (Dynamic)	50-15000 hz	-54dB	लाइव प्रदर्शन, वाद्य, गायन सभी में उपयोगी।
कंडेंसर(Condenser)	20-20000hz	-29dB	अधिकतर गायन और सूक्ष्मतम स्तर की ध्वनि के लिए
रिबन(Ribbon)	20-17000hz	-39 to -56dB	अधिकतर वाद्यों के लिए

यह समझना कि विभिन्न प्रकार के माइक्रोफ़ोन कैसे काम करते हैं और वे किस लिए अभिप्रेत हैं, आपको अपने लाइव प्रदर्शन और रिकॉर्डिंग को बेहतर बनाने में मदद करते हैं। रिकार्डिंग की गुणवत्ता माइक्रोफोन और उसकी विशेषता पर निर्भर करती है। सांगीतिक ध्वनि का संयोजन करने से पहले, गाने के अनुरूप उसमें प्रयोग होने वाली ध्वनि का सटीक मुद्रण एक उत्तम माइक द्वारा ही संभव है।

मिक्सिंग और मास्टरिंग के पहले सभी ध्वनियों का मुद्रण जितना प्राकृतिक और विस्तृत हो, तो गाने की संवादात्मकता में वृद्धि की जा सकती है। जिसके लिए सही माइक का प्रयोग आवश्यक हो जाता है।

रिकार्डिंग की उपर्युक्त सभी प्रकिया या घटक कितने भी अच्छे हों, पर यदि अंतिम चरण में उसका सही संतुलन और मिश्रण नहीं किया जाए तो गाने या सांगीतिक रचना का प्रभाव उस स्तर का नहीं होगा जो अपेक्षित है। अतः यह समझना की ध्वनि का मिश्रण और संतुलन गाने को किस प्रकार प्रभावी बना सकते हैं और क्यों आवश्यक है; ज़रूरी हो जाता है।

ध्वनि मिश्रण एवं संतुलन (Mixing - Mastering)- जिस प्रकार भोजन बनाते समय उसके स्वाद में वृद्धि के लिए सभी पदार्थों को सही अनुपात में मिलाना आवश्यक होता है, इसी प्रकार मिक्सिंग में अलग-अलग ट्रैक्स को एक स्टीरियो या मल्टीचैनल फ़ॉर्मेट, उर्फ मिक्स में समायोजित और संयोजित किया जाता है। किसी भी तरह की फ्रीक्वेंसी जो गाने का भाव और मधुरता बाधित कर सकते हैं, उसे इस प्रकिया में ठीक किया जाता है। अर्थात इस संवादात्मक बनाया जाता है या उसकी तीव्रता को संयमित किया जाता है। प्रायः हम सुनते हैं को गाने में प्रयोग होने वाली सभी ध्वनियों का संवेद एक ही स्थान से आ रहा है ऐसा प्रतीत नही होता बल्कि हर वाद्य अलग अलग स्थान से बज रहे हैं ऐसा प्रतीत होता है। इसलिए कौन की ध्वनि किस तरफ़ से आ रही है और किस जगह उसकी स्थापना करनी है इसका आभास निर्माण कराने का काम भी मिक्सिंग में किया जाता है। अन्यथा गाना सुसंयोजित नही बल्कि कोलाहल प्रतीत होगा। यह भी संवाद की दृष्टि से अत्यंत आवश्यक है की भिन्न प्रकार की ध्वनियों को उनकी तीव्रता और हमारे सुनने को क्षमता अनुसार उपयुक्त स्थान देना ताकि हमें वह ध्वनि स्पष्ट और सुनियोजित रूप से सुनाई दे।

मास्टरिंग में मिश्रण किए गए ट्रैक को उसके अंतिम रूप में संसाधित किया जाता है, साथ ही उसे और परिष्कृत किया जाता है, ताकि वह सुनने में अधिक मधुर और ध्वन्यात्मक दृष्टि से आदर्श हो। मिक्सिंग और मास्टरिंग द्वारा हम सुनिश्चित करते हैं की गाना सभी प्रकार के स्पीकर और मंच पर सुनने लायक हो। यदि गाने का मिश्रण और संतुलन सही न हो तो श्रोता उसे पुनः सुनना नही पसंद करेंगे।

गाने के संतुलन करते समय संवाद का आधार अत्यंत महत्त्वपूर्ण है, अन्यथा गाने का भाव बिगड जायेगा, सभी वाद्यों का परस्पर सम्मिश्रण, Vocals (गायक/गायिका) की आवाज़ के साथ उसका समायोजन संवाद के आधार पर ही किया जाए तो वह सांगीतिक दृष्टि से मधुर और अनुनादपूर्ण होता है।

निष्कर्ष:- संपूर्ण चराचर में पञ्चतत्वों की व्याप्ति प्राचीन काल से बताई गयी है। सदियों से ही इनमे जब सामंजस्य बना रहा, तभी सृष्टि का अस्तित्व भी उसके साथ जुडा रहा। नाद की उत्पत्ति भी इन्ही पञ्चतत्वों से बताई जाती है। जब हम सांगीतिक ध्वनि, या नाद की कल्पना करते है, तो अनायास ही इसमें भी संतुलन के तत्व का समावेश होता है। संगीत का उपयोग मनुष्य के मस्तिष्क को शांत तथा आनंदित करने हेतु होने कारण उसमे संतुलित ध्वनि का समावेश होना अनिवार्य ही है।

संतुलित ध्वनि ही मनुष्य के मन का संतुलन बनाये रखने में सहाय्यकारी सिद्ध होता है। पर जब बात ध्वनिमुद्रण की हो, तब इस क्षेत्र में हुए तकनिकी विकास को ध्यान में रखते हुए छोटे से छोटा असंतुलन भी अच्छी कलाकृति की निर्मिती में अवरोध उत्पन्न करता है। इसी लिए ध्वनिमुद्रण करते समय अच्छी कलाकृति को सामने लाने हेतु अधिक सावधानी बरतना अत्यावश्यक हो जाता है। इस प्रक्रिया में सम्मिलित हर एक पडाव पर बार बार विविध घटकों के संतुलित होने की जांच करना महत्वपूर्ण है, जिसमें काव्य, अरेंजमेंट, धुन, ध्वनिमिश्रण आदि का समावेश होता है। इन सभी प्रक्रियोंसे होकर जब अंतिम पडाव पर मास्टरिंग होकर कोई रचना बाहर आती है, तब वह सभी दृष्टिकोण से आदर्श मन जाती है और व्यावसायिक स्तर पर भी यशस्वी होती है।

संदर्भ ग्रंथ सूची-

1. सहस्त्रबुद्धे, आनंद.(१३/०६/२०२२) *साक्षात्कार.*
2. कुंटे, मनोहर. (१७/०६/२०२२) साक्षात्कार.
3. साकार, मयुख. गिटारिस्ट, कंपोजर, अरेंजर, सह-संगीत निर्देशक (विशाल भारद्वाज), साक्षात्कार, दिनांक २५/०६/२०२२
4. दाढे, मृदुला.(२०२१) रहें ना रहें हम(हिंदी).भोपाल: मंजुल पब्लिशिंग हाउस.
5. Carter Nicolas.(2016).Music Theory: From Beginner to Expert.. Scotts Valley: Createspcae Independent Publishing Platform.

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

CONSONANCE BETWEEN BANDISH AND GAYAKI OF TARANA, TRIVAT, CHATARANG-RARE MUSICAL FORMS SUNG IN GWALIOR GHARANA

-Sanika Goregaonkar
Ph.D. Scholar
Supervisor -Dr. Sheetal More
S.N.D.T. Women's University,
Pune Campus

Abstract- *Today, there are various musical forms popularly sung in Indian Classical Music. Khayal is one of the important musical forms in modern period. There are various lineages following specific styles of singing the Khayal, known as Gharana. Gwalior Gharana is the earliest among them. In addition to Khayal, many other musical forms are the specialty of this Gharana. Tarana, Trivat, Chatarang are few of them. These forms are rarely sung today. Artists of this Gharana forte these types for their proficient performance.*

Compositional structure of these forms is distinct. Their style of singing changes according to the Bandish. There is a beautiful relation between the composition and elaboration of these forms, they suit each other. There seems a consonance between them. This research paper is a study of these forms and their suitable style of singing. There is an attempt to find their use and benefits in Riyaz as well. Instead of finding roots of these forms into the history, this research paper focuses on their presentation style prevailing current times.

Keywords: *Benefits in Riyaz, Chatarang, Gayaki, Tarana, Trivat.*

About Tarana – Trivat – Chatarang- Tarana – Trivat – Chatarang are Hindustani Classical music forms. They are vocal genres of Raagdari Sangeet. Needless to say, they are composed in various Raag and Taal. As Raag and Taal are concerned, Swar and Laya are their two primal elements. Raag itself is a composition of Swar involved in Laya. Tarana – Trivat – Chatarang are composed in any single Raag and any single Taal. Trivat and Chatarang are composed in Madhya and Drut Laya. In the same way, Tarana is basically a form sung in Madhya, Drut and Ati Drut Laya but a type of Tarana known as Khayalnuma Tarana is also sung in Vilambit Laya.

The average presentation time of Tarana (except Khayalnuma Tarana) – Trivat – Chatarang generally lies between five to fifteen minutes. They have a small space to elaborate as compared to Khayal or Dhrupad. Hence there is always a challenge to an artist to make his performance attractive and noteworthy comprising various facets of his artistry into these forms. These forms are crisp and suitable for brief presentation of Raag. For all these reasons, in overall performance of an artist, position to sing these three types comes much later, after singing Bada Khayal and Chhota Khayal. Most of the times, Tarana is sung in Ati Drut Laya at the end of the performance. As said earlier, these types are specially sung in Gwalior Gharana. Nowadays, Chatarang and Trivat are rarely sung as compared to Tarana.

1. **Tarana:** Tarana is a musical composition of vocables devised within the frame of Raag and Taal. These vocables have multiple origins. For example, there are 'Paat Akshar' or language of various musical instruments like Been and Pakhavaj. Some vocables are also inherited form the 'Nom-Tom Kriya' of Dhrupad. Hence, the text of Tarana is not like a poem but the

collection of these vocables forms a line. Some of the vocables used in Tarana are Ta, Na, Nom, Tom, DeReNa, Da, Ni, UDaNi, Dir, Yalali, Yalom, Dre, TaDaRe etc.

Like Khayal, Tarana has two parts in its lyrics, Asthai and Antara. Asthai mostly composed in Poorvang and Antara in Uttarang give an all – inclusive visualization of Raag to it. Most of the times, Taal used for the composition of Tarana are Teentaal, Ektaal, Zaptaal. Other Taal like Savari, Rudrataal, Ada Chautal etc. are also used but not often.

Consonance between Bandish and Gayaki of Tarana:

To understand this consonance the Gayaki of Tarana is analysed according to following properties.

i. Vistar: Vistar is nothing but the elaboration of Tarana. There can be two approaches to start the presentation of Tarana. First is to sing Tarana separately in overall performance, another is to sing Tarana after any musical form like Khayal. If Tarana is sung individually then there will be introductory Aalap sung at the beginning of Tarana. These introductory Aalap will be in the same Raag in which Tarana is composed. They are not sung using Aakar as Aakar is not suitable to the text of the Tarana. Hence, they are sung using Nom-Tom at the beginning. Secondly, when the Tarana is sung after Khayal, there is no need to sing introductory Aalap. In this case, Tarana is sung in the same Raag in which the Khayal is sung already. Hence, presentation of Tarana Bandish starts directly. Going further, there are following methods to elaborate the Tarana.
    a. Using Nom-Tom –This is the typical method in which vocables of the Bandish are the medium of elaboration. Using fast pace, melodic patterns of vocables and Nom-Tom are sung such as ‘TaNaNaNa, UDaTaNa, NiTaTaNa, TaNaTom’, ‘DirDirTom-DirDirTom’ etc.
    b. Using Taan: Taan is an Aalap in Drut Laya. As Tarana is a Drut Laya form, Taan is suitable to sing in elaboration of Tarana. Various types of Taan can be used in this method. A signature Taan of Gwalior Gharana is Saral Taan. In this Taan, simplified form of Aarohi and Avarohi sequence of Raag-Swar is used. This Taan is sung mostly in Aakar. E.g., In Raag Gaud Sarang, Saral Taan will be like: p*pdnsundpmgrs|

ii. Layakari: Layakari is the main tool to improvise the Tarana. Layakari goes with Nom-Tom as well as Taan. Layakari is an ornamentation given to both Vistar methods. Vocables of Tarana have more usability regarding Laya. Each vocable of Tarana can be used to show stresses on Laya and its sub-divisions; also known as Kaat – Tarash. Hence, vocables of Tarana accentuate rhythmic patterns. This property is known as Layakari. Various types of Layakari are also used like Dugun, Tigun, Chaugun, Aad etc. These are nothing but distinct multiples of the original Laya.

Use of Tihai is also an attractive feature of Layakari. Tihai is a rendition of same melodic phrase sung thrice. When Layakari method is ornamented, it is woven into Tihai at the end of an Aavartan to achieve the Sam. This gives extemporal and beautiful effect in the overall presentation. This skill is often heard in the Tarana presentations of Gwalior Gharana artists.

iii. Raag – Bhav: From many examples, it is observed that the Bandish of Tarana and its Gayaki suit Raag-Bhav. If it is Miya Malhar Tarana then its Gayaki will have more heavy ornamentations like Gamak. If it is Todi Tarana, then it will inherit compassionate sentiment. If it is Hameer Tarana, it will give more joyful and victorious experience. Though this depends on that artist and listener, following example from an internet source will give more idea in which, Pt. Vidyadhar Vyas has sung Raag Miya Malhar Tarana, the traditional composition ‘Udatana Nananana Derena’. He has sung this Tarana in Ati Drut Laya, with many rigorous Gamak.

2. **Khayalnuma Tarana:** As the name suggests it is regarding Khayal as well as Tarana. When the Tarana is sung like a Bada Khayal in Vilambit or Madhya Laya, it is called as Khayalnuma Tarana. This form is just like Khayal but verses of Khayal are made up of Kavit; the meaningful poem. In Khayalnuma Tarana, these verses are made up of Tarana vocables. Following internet source will give one of the best examples of Khayalnuma Tarana sung by Vidushi Veena Sahasrabuddhe in Raag Ramdasi Malhar with the composition 'Ta Dereya'.

   Consonance between Bandish and Gayaki of Khayalnuma Tarana:

   i. Vistar: Each vocable of Khayalnuma Tarana is treated just same as the word in the verse of Khayal. The overall presentation remains the same as Khayal. At the beginning, introductory Aalap of Raag are sung. Presentation of Asthai – Antara, Aalap – Bol Aalap, Taan and every facet of Khayal Gayaki remains same in Khayalnuma Tarana. But, while singing introductory Aalap and Bol Aalap, vocables of Tarana and Nom-Tom are used. This is an apparent distinction in the presentation of Khayalnuma Tarana and Bada Khayal.

   ii. Layakari: This musical form doesn't depend on only Layakari for elaboration. Like Khayal, Aalap – Bol Aalap, Taan and other facets also have equal importance in this from.

   iii. Raageeyat: The Raageeyat is a way to execute the Raag. Raageeyat is a definition of Raag, method to sing a Raag and all that is to be concerned with the Raag. This form is intended for Raageeyat and establishment of Raag. As compared to the Tarana of Madhya, Drut and Ati Drut Laya, Khayalnuma Tarana has more space to concentrate on Raageeyat. Its presentation time can be more than half hour which is apparently more than other three forms; Drut-Tarana, Chatarang and Trivat.

3. **Trivat and Chatarang:** Trivat and Chatarang are those musical forms which are sung rarely nowadays. The word Trivat itself has the meaning. 'Tri' is a Sanskrit prefix which means Three. Likewise, the text of Trivat is made up of three special fragments. The first fragment is Kavit, which is a meaningful verse in North Indian languages like Braj, Bhojpuri, Hindi etc. The second fragment is vocables of Tarana which is explained earlier. The Third fragment is vocables from the language of Pakhavaj. Pakhavaj is an Avanaddha Vadya in Hindustani Classical Music, which produces its own vocables on playing. E.g. KitDha, TaKdanDha, DhaKit-DhumKit, GaDiGaNaDhetta etc.

   The word Chatarang also has its meaning. The 'Chat' word is inherited form Sanskrit prefix 'Chau' meaning four. Here Rang means types. Hence the text of Chatarang is made up of four fragments. Three of these are exactly the same like Trivat and additional forth part is 'Sargam'. The Sargam part contains beautiful arrangement of Swar of the Raag, in which Chatarang is composed.

   Like Tarana, Trivat-Chatarang also have two parts, Asthai and Antara. It is found that, Trivat-Chatarang form is composed mostly in Teentaal. There is an example of scholarly presentation of Chatarang available on internet source. It is sung by Vidushi Meeta Pandit at Saptak festival. The composition is in Raag Desh, 'Chatrang Ko Gaave Rasa Rangat So'.

   Consonance between Bandish and Gayaki of Trivat-Chatarang- To understand this consonance, the Gayaki of Trivat-Chatarang is analysed according to following properties.

   i. Vistar: Like Chhota Khayal, Chatarang-Trivat can be sung in Madhya-Laya as they contain verses (Kavit) similar to Chhota Khayal. Whereas, other three parts are also suitable to elaborate in Drut Laya. Hence Chatarang-Trivat are suitable to sing in Madhya Laya as well as Drut Laya.

   After introductory Aalap, the Bandish of Chatarang-Trivat is presented. On the next step, elaboration of Chatarang-Trivat changes line-wise. Elaboration of Kavit is sung using Bol-Aalap. Expansion of Tarana part is carried out the same way like Tarana. The same elaboration process is also implemented with the help of Pakhavaj Bol. The

additional forth part of Chatarang is Sargam. Expansion of Sargam is sung using various Swar Sangati of that Raag. For all four parts, Layakari and use of Tihai play a key role.

ii. One by one sequence: These distinct types of elaborations are not sung at the same time. After introducing each line, respective elaboration is done.

Benefits in Riyaz-

1. Vocables of Tarana are useful to practice the clear diction of the words. They are also sung in Drut Laya. Hence, Drut Laya of Tarana should be enough to enhance the beauty of the form but at the same time, it should not go beyond the limit that vocables of Tarana are vaguely sung.
2. For Trivat and Chatrang, there are many fragments in one form. Hence it is useful in Riyaz to use Kavit, vocables of Tarana, vocables of Pakhavaj and Sargam in single composition.
3. All these forms are useful to master the Layakari.

Conclusions-

1. Like Khayal, Gayaki of Tarana is not expected with Aakar. Aakar is not used for Aalap in Tarana. Instead, Bol Aalap are used in a special way. This special way is nothing but the use of Tarana vocables.
2. Vocables of Tarana are also the medium for Layakari. Hence, Tarana is useful to show skills of Layakari. Instead of slow pace Aalap, Gayaki of Tarana is more intensified in Drut and ati Drut Laya.
3. Therefore, vocables – Bol Aalap/Taan – Layakari is the key to elaborate the Tarana. They go hand in hand to make a unique style of singing 'Tarana'. Raag – Bhav also reflects in this process. All these aspects are closely associated and hence there seems a beautiful consonance between them.
4. Trivat and Chatarang have many facets regarding elaborations like Bol-Aalap, Sargam, Layakari etc. Its Gayaki seems logical in all fragments which forms a beautiful consonance. Though they are rarely sung today, they are useful for new students for their Riyaz purpose.
5. Purity of Raag: This is the primal feature maintained throughout the presentations of all three forms. These are Raagdari forms, hence the purity of Raag is maintained. Even a small change of Swar or Raag phrase is avoided to preserve the purity of Raag, in which these forms are composed. Improvisation of every fragment is also done within the frame of Raag.

Bibliography:

1. Bangare, Dr. Arun. (1995). *Gwalior Ki Sangeet Parampara.* New Delhi: Kanishka Publishers, Distributors.
2. Brihaspati, Aacharya.*"Musalman, Ghazal, Qawwali aur Khayal." Hatharas: Sangeet* karyalay Hathras.
3. Chakravarty, Kalyan Kumar. (1984). *Gwalior Fort Art, Culture and History.* New Delhi: Arnold-Heinemann
4. Chandokar, Dr. Vijaya. (2012). *Compositional Forms of Hindustani Music A Journey.* New Delhi: Vikram Jain for Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd.
5. Pandit, Dr. Meeta. (2018). *India's Heritage of Gharana Music Pandits of Gwalior.* Haryana: Shubhi Publications.

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

POSSIBILITIES OF COMMUNICATION THROUGH *ARUDI* IN BHARATANĀṬYAM REPERTOIRE

-Nagaranjitha S.
PhD Research Scholar
Supervisor-Dr. Layleena Bhat
Prof. of Dance (Bharatanatyam)
Mahila Maha Vidyalaya
Banaras Hindu University, Varanasi

ABSTRACT-- *Arudi is a Tamil word used in Bharatanāṭyam which means 'boundary' or 'limit'* [i]*. Arudi also derives its meaning from word ardha or 'half', as arudi usually lasts for half āvartanam, and hence the name, says mṛdanga vidvān Nalledathu Narayanaswamy*[1]*. Arudi is generally a vocal pause time completed through mṛdanga beats after the end of a compositional form like a korvai or a jati in a Bharatanāṭyam repertoire item like a tillāna, varnam, kriti and so on*[2]*. Since it typically comprises of a mṛdanga tīrmanam pattern, it is treated as a nṛtta space. Generally, a tīrmanam aḍavu is danced for an arudi. An example of a simple arudi in ādi tāla would be as follows.*

ta ka	*dhi mi*	*ta ka*	*jha ṇu*	*ta ka*	*dhi mi*	*ta ka*	*jha ṇu*
–	–	–	–	***didi tai***	***ta didi***	***tai ta***	***didi tai***

Arudi facilitates as an ease time for a dancer, for example after a long trikāla jati, it gives some breathing time before proceeding further in the composition. However, if the arudi is not choreographed in a creative manner, it might appear boring to the audience because of its repetitive occurrence. In contrary, if arudi is used to communicate or convey the essence of the composition, it becomes a beautifying factor of a choreography. This paper is an attempt to explore such various possibilities of communication through arudis in a Bharatanāṭyam repertoire.

KEYWORDS- *Arudi, Bharatanāṭyam, Repertoire, Communication, Choreography*

In a *padavarṇam,* dance recitation begins with a *trikāla jati*, after which there is an *arudi* and then the recital slowly slips into the *sāhitya abhinaya*. Here the dancer is still about to express the emotions in the lyrics and hence the *nṛtta* may not seem to disturb the flow of the composition. But after the *abhinaya* followed by the *taṭṭimeṭṭu* of *pallavi*, another *jati* is performed which makes the *nṛtta* alternate between *abhinaya* in a *varṇam*[3]. This switch between *jati* and *abhinaya* in *varṇam* was originally introduced to break the monotony of the *abhinaya* according to scholars[ii]. Traditionally after a *jati*, vocal rendition of the *sahitya* starts during an *arudi* until which the dancer

continues *nṛtta*. At this point, when the vocalist is singing the *sāhitya* of the composition, not holding on to the *sthāyi bhāva* during *arudi* makes it look like a disconnected repetitive gap. Here if the choreography includes the *arudi* as a continuation to communicate the *sthāyi bhāva*, that disconnect or abruptness in between the *sāhitya* can be avoided. Some of the traditional choreographies do symbolize such smooth transition from *nṛtta* to *abhinaya*. For example, in Mylapore Guari Ammal's chorography for *śankarābharaṇa padavarṇam - manavi*, a *virahotkaṇṭita nāyika* is portrayed beautifully in the *arudi* by simply using *catura hasta* which conveys *nāyika's* "request". Its *arudi* is as given below (in *ādi tāla - viḻamba kāla)*

taka dhimi	*taka jhaṇu*	*taka dhimi*	*taka jhaṇu*	*taka dhimi*	*taka jhaṇu*	*taka dhimi*	*taka jhaṇu*
-	**tai_ tai_**	**didi tai ta didi**	**tai ta didi tai**	-	-	-	-

If not handled carefully, a dancer can easily miss this subtleness with continued emphasis on *nṛtta*. However, just as a complex *nṛtta* to an *arudi* is unsuitable at places where emotions are subtle in a composition, very complex abhinaya too is unsuitable due to obvious time constraints. Hence, saying more through less is the key to handle such situations. Above said *arudi* in *manavi varṇam* just does that.

Another example of an *arudi* is as given below, in *cārukeśi varṇam (in viḻamba kāla)*.

ta ka dhi mi	*ta ka jha nu*	*ta ka dhi mi*	*ta ka jha nu*	*ta ka dhi mi*	*ta ka jha nu*	*ta ka dhi mi*	*ta ka jha nu*
ta ka dhi mi	**ta ka jha ṇu**	**di di tai di**	**di tai tam _**	**di di tai di**	**di tai tam _**	**ta_ dita**	**_dita _dita**

The foot work goes with *kaṭṭadavu* with arms stretched to use *pāśa hasta* above the head for the given *śollukaṭṭu*. Here instead of taking '*yathohasta tathodṛṣṭhiḥ'* the same *aḍavu* can be used to portray a *virahotkaṇṭita nāyika* through mere facial expressions holding on to the *sthāyi bhāva* of the composition, which is an effective way of using *arudi* as the communication space.

In a typical choreography pattern of *varṇam*, only two patterns of *arudis* are used. One for the first half of the *varṇam*[4] and other for the second half[5]. In second half of the *varṇam*, some schools of *Bharatanāṭyam* perform *arudi* for both *caraṇa svara* and *caraṇa sāhitya*[iii] after the *taṭṭimeṭṭu*, while in some schools *arudi* is performed only after *caraṇa svara*[6]. So, both after *caraṇa svara* and *caraṇa sāhitya* same *arudi* is done. *Arudi* for *caraṇa svaras* performed is more apt to be pure *nṛtta* and need not be emotive all the time. But if we could differ from this pattern and do a two different *arudis* for *caraṇa svara* and *caraṇa sāhitya*, then that *arudi* for *caraṇa sāhitya* can be done with subtle *abhinaya* involved in it, which would suite the *sāhitya.* It can hence complement the composition and avoid the repetition also. Though *arudi* for a dancer facilitates as a breathing time, it can be best used to establish the continuity of *sthāyi bhāva* wherever required, by exploring such new patterns of choreography.

Another composition in the *Bharatanāṭyam* repertoire that includes *arudi* is a *tillāna. Tillānas* are very joyful and lively compositions of a *Bharatanāṭyam* recital[iv]. *Tillāna* choreography usually contains beautiful *jati* and *korvai* patterns. Here the *arudi* emphasizes more on the beauty of *nṛtta*. But certainly, even in a *tillāna* the essence of a composition can be highlighted though appropriate hand gestures along with the set footwork patterns. For example, in *deś tillāna,* a composition of *Vidvān* Debur Srivatsa, the *sāhitya* is as given below-

Nageya kalakaladolu rāga hariye
Jagada nūpurava olisi taniside
Madhura dhvanigaḷu bhāvadi pāḍive
ide deśa rāga bhāva sammeḷana

The lines mean about how the entire world is mesmerized by the music and dance. The above composition has the *arudi* as follows:

ta ka	*dhi mi*	*ta ka*	*jha nu*	*ta ka*	*dhi mi*	*ta ka*	*jha nu*
ta ka	**dhi mi**	**ta ka**	**didi tai**	**Tajjam**	**_ didi**	**tai didi**	**tai ta**
ta ka	*dhi mi*	*ta ka*	*jha nu*	*ta ka*	*dhi mi*	*ta ka*	*jha nu*
jjam ta	**jjam _**	**didi tai**	**didi tai**	**didi tai**	**Tajjam**	**tajjam**	**tajjam**

Just as too energetic and joyfully done *arudis* wouldn't suit the *nāyika* in both the *varṇams* discussed earlier in this paper, merely doing footwork or by holding a *pāśa or catura hasta* like a *virahotkaṇṭita nāyika* would be inappropriate to this *tillana* composition. *Arudi* here needs to be suggestive, to highlight the essence of the composition. Researcher has attempted one such *arudi* to denote a stage performance here in the composition where a vocalist sings for a dancer and the musicians play instruments like the *mṛdanga, naṭṭuvanga tāla* and a flute, while the dancer takes a beautiful pose after her performance. This *arudi* beautifully gives the gist of the composition.

CONCLUSION

It is important to always remember Abhinavagupta's deliberation on *rasavighna* or the seven obstacles to an aesthetic experience[v]. One of them is, inadequate emphasis on *sthāyi bhāva*. Choreographer's lack of focus on the core intention of the song would result in such *rasavighna. Arudi* provides a possibility to communicate the *sthāyi bhāva* in a composition and helps keep away from that *rasavighna.* The goal of every dance presentation is to cater *rasa* to the audience. So, a dancer must make sure that any of the obstacles towards the aesthetic experience are to be taken care of. Disruptions in between the *āṅgikābhinaya,* breaks the flow of emotions leading to inadequacy in the emphasis on the *sthāyi bhāva*. The pause of an *arudi* is momentary and not the end of composition. Such pause shouldn't be mistaken to be the pause of the *āṅgika* or flow of *sthāyi bhāva.* The breathing space can be for the limbs but the emotional connect of the composition can be maintained through the *mukhaja abhinaya* or facial expressions, through appropriate choreography. It helps to connect to the next portion of the composition, so that there is no obstacle towards experience of the sentiment among audience. It is important from an audience perspective there shouldn't be seeming break of thought flow. *Arudi* can be wonderful connecting chain to keep the flow of the expressions intact and hence can facilitate in establishing the *sthāyi bhava* well which in turn will lead to *rasa* experience.

REFERENCES

i. Balaji, Mannarkoil J. (2015) Rhythmic Syllables: Introduction, Analysis and Conceptual Approach in Carnatic Music of South India. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities. Vol 7. Issue 3.* p.149-64.
ii. Shashikumar, Shobha. (2020) *Nāṭyāyana*. Madikeri. Noopura Bhramari. p.107
iii. https://youtu.be/v5I185krkhs.
iv. B N, Manorama. (2011) *Nritya Marga Mukura.* Madikeri. Sanidhya Prakashana. p.114.
v. Satyanarayana, R. (2016) *Music Criticism: Principles and Practice*. Vidwan R K Srikantan Trust. p.25

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

सांगितिक व सौंदर्यशास्त्रीय संकल्पनांचा एकत्रित विचार

-हेमांगी एस. पाकणीकर
विझिटींग फॅकल्टी, मुंबई विद्यापीठ

सारांश- *संगीत अभ्यासकांसाठी सांगितिक संकल्पना व सौंदर्यशास्त्रीय संकल्पनांचा अंतरसंबंध दाखवून सौंदर्यपूर्ण सादरीकरणासाठी त्या संकल्पना समजावून देणे व कलेचा स्तर उंचावण्यासाठी उत्तम कलाआस्वादक घडवणे या उद्देशाने तसेच विद्यालयीन विद्यार्थ्यांना एकत्रितपणे या संकल्पना समजण्याच्या दृष्टीने या शोधपत्रिकेचा उपयोग होऊ शकतो.*

की-वर्ड: *कला, राग, रस, लय, संगीत, सौंदर्यशास्त्र, श्रुति*

सांगितिक व सौंदर्यशास्त्रीय संकल्पनांचा एकत्रित विचार-

मानवी जीवनात संगीत ही संज्ञा खूप महत्वपूर्ण आहे. मानवी मनाला आनंद व समाधान देणारे एक साधन म्हणजे संगीत! यातील आनंद हा शब्द सौंददर्यपूर्ण कलाकृती पाहिल्यानंतर व ऐकल्यानंतर जी मनाची अवस्था, अनुभव आहे त्यासाठी वापरला गेला आहे. संगीत या संकल्पनेत मुळात गायन, वादन व नृत्य या ३ ही गोष्टींचा समावेश होतो. त्यातील गायन हे कंठसंगीत, वादन हे वाद्यावर वाजविले जाणारे व नृत्य पुन्हा शारिरिक अंग विक्षेपाने लोकांसमोर येते. आता प्रश्न असा येतो की संगीत ही विद्या आहे की कला? तर संगीत ही विद्याही आहे व कलाही. ललित कलेचा १ भाग आहे. यातील ललित म्हणजे काय तर शुद्ध, सूक्ष्म, नाजुक, रेखीव, हळुवार व सुंदर लावण्यमय म्हणजे ललित. मराठी विश्वकोशानुसार ललित गंभीर, उदार, स्वेच्छिक, सक्षम, अनुकुल, लक्षपूर्वक, सर्जनशील, आनंदी, सक्रिय इं. अर्थ सांगितले आहे. Belles-Letters या फ्रेंच संज्ञेशी ज्याचा अर्थ सौंदर्यपूर्ण लिखाण - ललित ही संकल्पना जोडली गेली आहे. 'जे लीलेतून म्हणजेच स्वानंदासाठी केलेल्या मुक्तक्रीडेतून निर्माण होते ते ललित जे सहजस्वाभाविक असते. जी निर्मिती स्वयंपूर्ण अस्तित्वाने व्यक्तिला लौकिक आशाअपेक्षांतून मुक्त, विशुद्ध व्यवहार निरपेक्ष आनंद देते. तसेच जगाविषयी, स्वत:विषयीचा समज व्यापक, विशाल उन्नत करते आणि आपल्या सुभगतेने सौंदर्याचा साक्षात्कार घडवते" त्या कलाकृतीस ललित म्हणावे. हे झाले ललित संबंधी आता कला म्हणजे काय ते पाहूया.

सरस्वतीकंठाभरण व श्रृंगारप्रकाश या साहित्यशास्त्रीय ग्रंथांचे कर्ते भाष्यकार भोजराज म्हणतात 'ईश्वराच्या कर्तृत्वशक्तीचा जो अविष्कार पहायला मिळतो त्याला कला म्हणतात."

क्षेमेंद्र - औचित्यविचारचर्चा व कविकण्ठाभरण चे ग्रंथकर्ता यांच्या मते 'कलावंत वस्तूच्या ठिकाणी आपल्या आत्मस्वरूपाचा अविष्कार करतो त्यांस कला म्हणतात."

कला हा कल् धातू पासून आला. कल् म्हणजे स्वर/शब्द/नाद मधुर, मंजुळ, सुखद, सुंदर, कोमल तर्हेचे ध्वनि. कला म्हणजे आनंद देणारे अस्तित्व / वस्तू

मनाच्या अनंत अवस्थांचा होणारा परिणाम कौशल्यपूर्ण रीतीने सुंदरतेने, माध्यमाच्या सहाय्याने व्यक्त स्वरूपात आणणे म्हणजे कला. माध्यमातून होणारी भावअभिव्यक्ति कुशलतापूर्वक व सौंदर्यात्मक झाली तरच कलेस पात्र ठरते. सौंदर्य हा कुठल्याही अविष्काराला लागणारा घटक त्या अविष्कारास कला ठरवण्यास महत्वाचा ठरतो. म्हणून सौंदर्यशास्त्राचा अभ्यास करताना सौंदर्य म्हणजे काय हे माहीत करून घेणे आवश्यक. ज्या वस्तूने मनाला आनंद / समाधान लाभते ती सुंदर असे म्हटले जाते. भाव सौंदर्य व आनंद यांच्या परिणामातून मनाचे ज्ञान होते. कारण कलेचा व्यापार हा मनाशी जोडलेला आहे. हे सर्व आपण कलेच्या बाबतीतले मूळ संकल्पना म्हणून म्हणू शकतो सौंदर्यशास्त्र म्हणजे काय ते ही समजावून घेऊ.

कोणत्याही विषयाचा तर्कशुद्ध अभ्यास करणे शास्त्र होय. सौंदर्यशास्त्र हे विज्ञानाचा भाग नसून मनोविज्ञानाचे उपांग म्हणता येईल. सौंदर्यविषयी आपण ज्या संकल्पना वापरतो जसे आनंद, भावना, कल्पना, आस्था या मनोव्यवहाराबद्दल असतात. कला या संकल्पनेच्या

ज्या व्याख्या आपण पाहिल्या त्यातही या संकल्पनांचा उल्लेख आला आहेच. सौंदर्य व कला या दोन्ही एकाच वेळी समजून घेण्याच्या गोष्टी आहेत. असेही म्हणता येईल की सौंदर्य आहे तिथे कला व कला आहे तिथे सौंदर्य म्हणजे दोन्ही हातात हात घालून चालणार्या एकाच नाण्याच्या दोन बाजू आहेत. संगीत ही एक ललित कला आहे हे आपण पाहिलेच संगीताचा मानवी मनावर जो प्रभाव पडतो त्यातून जो अनुभवत येतो / प्रचिती येते त्याचा अभ्यास सौंदर्यशास्त्रांत करता येतो. थोडक्यात ज्या अद्भूत अशा रसाची निर्मिती मानवी मनात होते व श्रोत्याला जो अनुभव येतो या सर्वांचा सकल अभ्यास सौंदर्यशास्त्रात अंतर्भूत होतो. सौंदर्यशास्त्र ही तत्वज्ञानाची शाखा म्हटले तर वावगे ठरणार नाही. तत्वज्ञानात जशी काही तत्व असतात तशी तत्व / मूल्य संगीत कलेतही असतात त्या सर्व तत्वांचा एकमेकांशी असलेला सहसंबंध व परस्पर पूरकत्व हे आपण पहाणार आहोत.

यात १८ व्या शतकांत बाममार्टन व कांट या दोन व्यक्तिकडे सौंदर्यशास्त्र निर्मितीचे श्रेय जाते. परन्तु भारतीय शास्त्रांमध्ये रस सिद्धांत ही संकल्पना भरत (नाट्यशास्त्रकार) व अभिनवगुप्त या ग्रंथकारांनी उद्धृत करून ठेवली आहे. ती साधारण ११ व्या शतकांत उदयास आली. नाट्यशास्त्र या ग्रंथात रससिद्धांतावर बरीच चर्चा झाली आहे. त्याचाही थोडक्यात विवेचन पहाणार आहोत.

सौंदर्यशास्त्र मूळांत रसानुभूतीवर काम करते. इंद्रियांना सुखावणार्या गोष्टी म्हणजे चांगले सुंदर असे आपण म्हणतो म्हणजे सुखानुभव देणार्या सर्वच गोष्टी सुंदरतेच्या निकषांवर खर्या उतरतात. पण त्या सर्वार्थाने मावनसापेक्ष असतात.

'रसगंगाधरकार" जगन्नाथ के अनुसार - सौंदर्य मतलब रमणीयता का वह रुपांतर जिसमें साधारण चमत्कृतिसे परे लोकोत्तर आल्हाद निर्माण करने की क्षमता होती है।

जर्मन फिलोसोफर गेटे च्या मतs Art is beautiful when it has reached the hight of it's natural development.

सौंदर्य हे सर्व ललित कलांचे प्राणभूत तत्व आहे. कलावंतांच्या ठायी वसत असलेल्या ज्या शक्तिने व्यक्तिगत अनुभवाला विश्वात्मकता लाभते त्यास ॲरिस्टाटल "सर्जक अनुकृतिशीलता" म्हणतात. सर्व ललित कलांचे ते लक्षण मानतात.

स्वप्रतिभेने (प्रतिभज्ञानवाद) कल्पनाशक्तिने (ideology) स्वतंत्र स्वायत्य (कांटचासिद्धांत) अंतरबाह्य सुसंगत असे अनुभवविश्व कलावंत जेव्हा साकारतो त्यात कलावंताचे व्यक्तिमत्व प्रतिबिंबित होते. वास्तवता हा त्या कल्पनासृष्टीचा आधार व कच्ची सामग्री असते. त्या सामग्रीवर आपल्या कल्पनेचे संस्कार करून स्वतंत्र भावविश्व निर्माण करतो. त्या भावविश्वात इतरही जेव्हा एकाकार होतात तेव्हा त्याला सार्वत्रिकता, विश्वव्यापकता येते व कलेच्या ब्रह्मानंदाची प्राप्ती होते. सौंदर्याची काही लक्षणे म्हणजे प्रमाणबद्धता, सुसंवादित्व, लयबद्धता, वैचित्र्य, नाविन्य ही मू ळ लक्षणे आता संगीत कलेला कशी लागू होतात सांगितिक संकल्पनांचा या लक्षणांशी कसा संबंध आहे त्याकडे वळूया! संगीत गायन वादनातून प्रकट होत असले तरी स्वर व लय या घटकांनी सिद्ध होते. संगीत कलेचे माध्यम म्हणजे ध्वनी, नाद जो स्वर या अवस्थेत पोचल्यावर सौंदर्यवृद्धीचे साधन ठरतो. तसेच विश्वातील लय हृदयाचे ठोके हाही संगीताचा अविभाज्य घटक. म्हणून सांगितिक संकल्पनांमध्ये स्वर, लय हे मुख्य घटक नंतर राग, अलंकार, प्रमाणबद्धता, वैचित्र्य, या इतर सांगितिक संकल्पना माध्यमात येत रहातात.

कोणत्याही कलेचे एक व्यक्त होण्याचे माध्यम असते. स्वरमाध्यम हे संगीत कलेला प्रकट करते. गेयता असते तिथे ध्वनिचे अनुरणनात्मक, आसयुक्त, आल्हाददायक वातावरण असतेच. गेयतेचे प्रवाहिक रुप अखंड अतूट आसयुक्त असते. भावार्थही आसयुक्त असतो भाव अस्तित्वाने मन व्यापून जाते तेव्हा तो भाव उत्स्फूर्त माध्यमातून प्रकट होतो. स्वरमाध्यम सुंदर असतेच त्यातून भावार्थाचे प्रवाहिकत्व अभिव्यक्त होणे आवश्यक असते तेव्हाच ती कलाकृती सौंदर्य संकल्पनेला खरी उतरते. सौंदर्य ही अनुभूती म्हणजे मानसिक घटना आहे. माध्यमयुक्त भावार्थ सौंदर्य व्यापक होते व दृश्य - अदृश्य, जड - चेतन, स्थूल - सूक्ष्म, व मूर्तातून - अमूर्तते अलौकिक पातळीवर पोहोचते व आत्मप्रचितीची जाणीव देते तेच ब्रह्मानंद सहोदर असे म्हटले गेले आहे.

माध्यमात जीव असल्याशिवाय ते कार्यरत होत नाही. त्याची कार्यरतता माध्यमाच्या जीवीतावर अवलंबून असते. जीव जन्मतो वाढतो व संपतो. जीव प्राणशक्तिवर चालतो ज्याला आपण आत्मा म्हणतो. संगीतातील स्वरमाध्यमाचे साकार रूप म्हणजे राग ज्यात जीव असतो व कलाकार त्यात प्राण ओतून साकार रूप देतो व त्याचे दर्शन श्रोत्यांना घडवतो. सांगितिक संकल्पनांचा विस्तृत अभ्यास करण्यापूर्वी रस सिद्धांताचे मूळ तत्व समजून दोन्हींचा एकत्र विचार करून त्यातील संबंध कसा हे शोधता येईल.

रस - विशेष भावना. रससिद्धांताचा उल्लेख भरताच्या नाट्याशास्त्रात दिसतो. भट्टलोल्लट, श्रीशंकुक, भट्टनायक व अभिनवगुप्त यांनी पण रससिद्धांतावर चर्चा केली आहे.

भट्टलोल्लट - रस म्हणजे काम करणार्या नायकाचा स्थायीभाव

श्रीशंकुक - रस म्हणजे गायकाच्या आत लपलेला भाव

भट्टनायक - रस म्हणजे ज्ञानप्रक्रिया, ऐकणार्याद्वारे अभिभूत होते.

अभिनवगुप्त - रस म्हणजे साधारण सामान्य भावाची एकावेळी अनेकांना होणारी निर्विघ्न अनुभूती, ही एक चित्तवृत्ती स्थायी भावापेक्षा निराळी पण मनाची एकाग्रता साधण्याची भावना - रस या मनोव्यापाराला अभिनवगुप्त "महारस" संबोधतात.

ज्ञानात्मक विषय समजण्याचा मनोव्यापार म्हणजे - रस

Bell व लँगर शास्त्रज्ञांच्या मते संगीत प्रतीकात्मक व सूचक आकृती आहे. भावनांना आकार देणारे एक माध्यम म्हणजे संगीत. कोणत्याही गोष्टीला आकार देणारी मुख्य तत्व त्या माध्यमात अभ्यासणे आवश्यक असते.

काव्याबद्दलची भरताची व्याख्या रसात्मकम् वाक्यम् काव्यम्!

रस:- अंत:करणाची शक्ति ज्यामुळे इंद्रिया कार्यरत होऊन, मनातून कल्पना करून स्मृतीतील भावना अनुभवणे.

चरकसुश्रुत मध्ये सार तत्वासाठी रस संज्ञेचा प्रयोग झालाय. विभिन्न संदर्भात (रसाची व्याख्या अशी) - रस संज्ञेचा वापर

सूक्त:- रसौ वै स:। परमात्मा रसरूप आनंद आहे.

कुमारसंभव:- पाणी, तरलतत्व द्रव रूप, प्रेमाच्या अनुभूती साठी

मनु:स्मृती :- मदिरासाठी

वैशेषिक दर्शन :- २४ गुणांसाठी १ गुण

कालिदास :- स्वाद, रुचि, इच्छा अर्थी

रघुवंश :- आनंद, प्रसन्नता, काव्यशास्त्र :- कवितेची भावभूमी

भर्तृहारी :- सारतत्व, सर्वोत्तम भाग

आयुर्वेद :- शरीरातील संघटक तत्व - स्वार

साहित्यदर्पण :- प्रत्यक्षीकरणातील गुण / अवगुण (समीक्षे संदर्भात)

नाट्यशास्त्र - विभवानुभाव व्याभिचारी संयोगात रस निष्पत्ती:/ विभाव अनुभाव व्याभिचारी संचारी भाव या संयोगातून रस निष्पत्ती होते.

साहित्य दर्पण :- हृदयातील स्थायी भावांत, विभाव अनुभाव व संचारी भाव यांचा संयोग होतो तेव्हा रस म्हणून प्रकट होतो.

रीतीकाल कवि देव:- जो विभाग अनुभाव अरू, विभचारिणु करि होई। स्थिती की पूरन वासना, सुकवि कहत रस होई।

रसाचे ४ अंग -

१) स्थायी भाव :- असणे - सहृदय अंत:करणात जे मनोविकार संस्कार रूपात विद्यमान असतात ज्याला विरोधी अवरोध थांबवू शकत नाही. मानवी मनात कायम राहतात. भावनेचे द्योतक अन्य भावांना विलीन करून घेतात. हे ११ स्थाई भाव आहेत. रति, हास, शोक, उत्साह, क्रोध, भय, जुगुप्सा, विस्मय, निर्वेद, वत्सलता, भक्ति, प्रेम.

२) विभाव :- उद्बोधन करवणारे कारक भाव - कारणभाव स्थायी भाव उद्बोधित करून आस्वाद योग्य बनवतात २ भेद

अ) आलंबन :- ज्या वस्तून भाव उत्पन्न होतो - आश्रय - ज्या वस्तूत ती, विषय - कारणासाठी

ब) उद्दीपन :- सभोवतालच्या परिस्थितीने स्थायीभाव वाढवणारे

३) अनुभाव :- स्थायीभाव व्यक्त करणार्या आश्रयाच्या चेष्टा / क्रिया स्थायी भाव व विभाव या दोन्हीमुळे होणारा शारिरिक बदलाव व त्यातून होणारी कृति म्हणजे अनुभाव याचे २ प्रकार

अ) इच्छित :- (निबद्ध) आलंबन व उद्दीपन विभावातून सकारण उत्पन्न भाव बाहेर प्रकट करण्यासाठी सामान्य माणसाची कृती म्हणजे निबद्ध अनुभाव याचे ४ प्रकारे कृती होते.

१) आंगिक:- शरीराद्वारे, २) वाचिक:- बोलण्याद्वारे, ३) आहार्य:- वेशभूषेतून, ४) सात्विक:- स्थाई अनिबद्ध-भाव जागृती नंतर सहज, अकृत्रिमरित्या, प्रयत्नाशिवाय निर्माण होणारे रस स्वत: प्रादुर्भुत होतात थांबवू शकत नाही.

उदा: स्तंभ (आश्चर्य), स्वेद (घाम फुटणे), रोमांच (अद्भुत), स्वर भंग (बोलणे थांबणे, हुंदका), वेपथु - कंप शारिरिक व वाचिक, वैवर्ण्य, अश्रु (रडणे), प्रलय (राग / क्रोध) उदा. रागदीपक, मल्हार, इं. ...

४) संचारी भाव :- स्थाई भावाला पुष्टि करण्यासाठी सहायक रूपात येतात व क्षणांत जातात ते संचारी / (व्यभिचारी)

संचारी :- सह सोबत चलणे - स्थायी भावांसोबत संचारित होऊन त्याच्या अनुकुल बनून रहातात. हे ३३ आहेत.

निर्वेद, ग्लानी, शंका, असूया, मद, श्रम, आलस्य, दीनता, चिंता, मोह, स्मृति, धृति, क्रीडा, चापल्य, हर्ष, आवेग, जडता, गर्व, विषाद, औत्सुक्य, निद्रा, अपस्मार, स्वप्न, प्रबोध, अमर्ष (असहिष्णु), अवहित्था (भावलपवणे), उग्रतामति, व्याधि, उन्माद, मरण, त्रास, वितर्क

भरताने काव्यासाठी आवश्यक ८ रसांचा उल्लेख केला आहे. प्रत्येक स्थायी भावातून हे ८ रस आले. प्रत्येक रसाला एक स्थायी भाव आहेच व विभावानुभाव व संचारी भाव एकत्रितपणे रसाची उत्पत्ती करतात. स्थायी भावाची विभवादी संयोगातून पूर्ण होणारी निर्विघ्न प्रतितीग्राह्य अवस्था - रस ग्रंथातून रसाच्या विभिन्न देवता व रंग सांगितले ते याप्रमाणे

	रस	स्थायी भाव	देवता	वर्ण
१	शृंगार	रति	विष्णु / मदन	श्याम
२	हास्य	हास	प्रमथ	श्वेत
३	रौद्र	क्रोध	रुद्र / शिव	रक्त (लाल)
४	करुण	शोक	यमराज	कपोत (ग्रे)
५	वीर	उत्साह	इंद्र	गौर
६	अद्भूत	विस्मय	ब्रह्मा	पीत
७	बिभत्स	जुगुप्सा	महाकाल	नील
८	भयानक	भय	कालदेव	कृष्ण
९	शांत	शांतता	विष्णु	शुभ्र

अभिनवगुप्ता रस सिद्धांतानुसार - रस रुची व अनुभव दोन्हींशी संबंधित आहे.
रस - सौंदर्य शास्त्रीय संकल्पना जी स्थायी भावाला वेगवेगळया क्रियांद्वारे श्रोत्यांसमोर प्रस्तुत करते.
संगीतात सौंदर्यशास्त्र अनुभवाला प्राधान्य देते.
कोणताही भाव सहृदय श्रोत्यांत जागृत करणे जो स्वानुभव न रहाता ध्यानात्मक स्तरावर नेऊन, पोहोचले ज्यामुळे आनंद प्राप्त होईल तोच रस आहे.

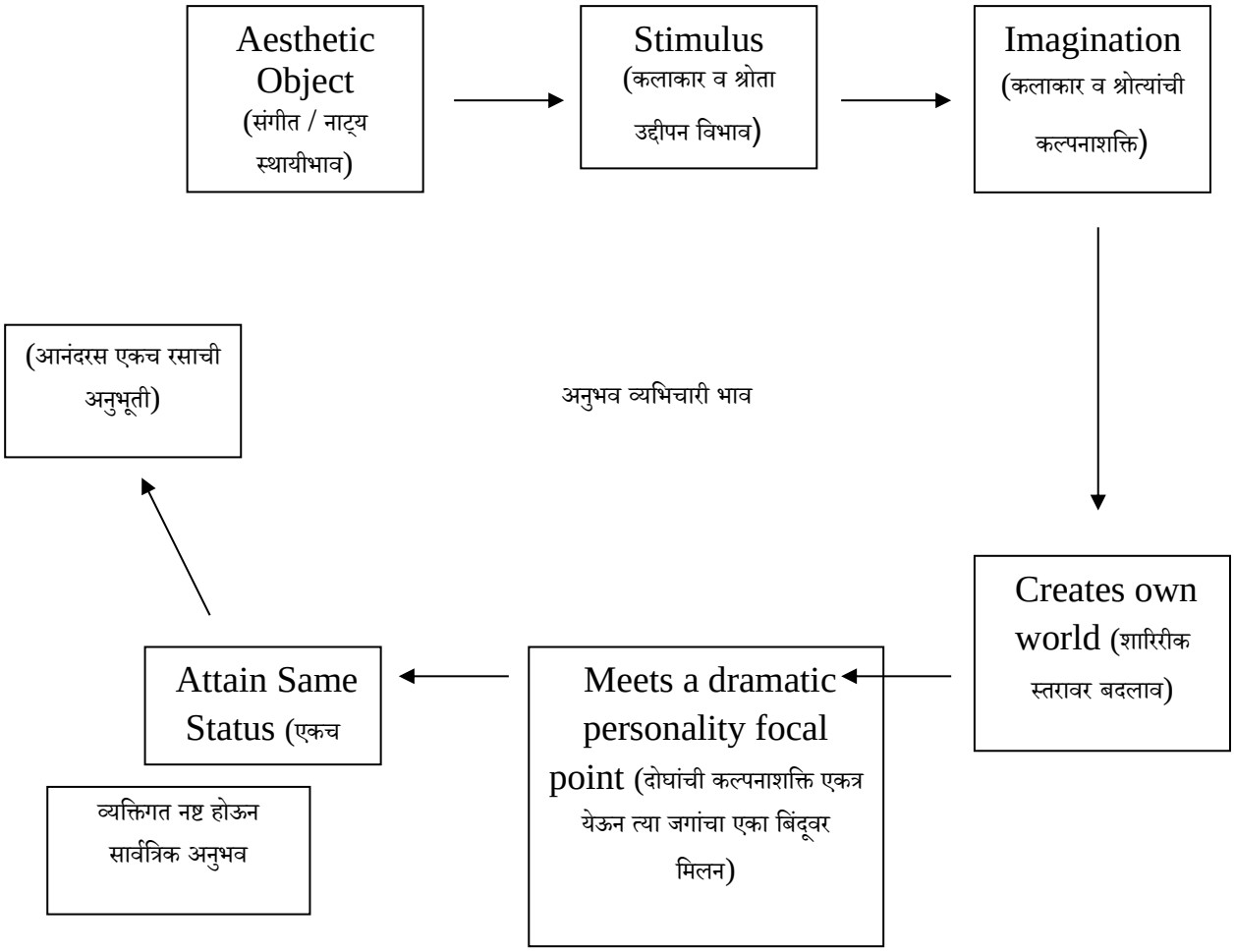
स्थायी भाव विभवानुभाव व व्याभिचारी भावांद्वारे वैयक्तिक न रहाता सार्वत्रिक होईल तेव्हा रस म्हटला जाईल. रसाशिवाय काव्य संभव नाही. 'रस वा सौंदर्यानुभव फक्त स्थायी भावाची अनुभूती नसून, व्यक्तिगत, क्षणिक भाव व त्यामुळे होणारे बदल या संबंधी पण नसून या सर्वांचा एकत्रित संयोग आहे." - ध्वन्यलोकलोचन या ग्रंथात हा उल्लेख आहे.

वस्तूत सौंदर्य असते फक्त त्याचा अनुभव येतो असे अभिनवगुप्त चे म्हणणे आहे. या अनुभूतीचे ४ स्तर सांगतात ते म्हणजे
१) संवेदना (Sense) २) कल्पना (Imagination) ३) भावना (Emotion) ४) अतिसंवेदनशीलता (Catherisis) शेवटची अवस्था ती म्हणजे समाधी (Transcendance) जी चारही स्तरानंतर प्राप्त होते.
जिसप्रकार नाट्य / काव्य को ४ प्रकार से अनुभव करते है।
१) वाचिक (Speech) २) आहार्य (Immitation Costume) ३) आंगिक (Gestures) ४) सात्विक (Psychic)
नृत्य हे दृश्य स्वरूपांत असल्याने ४ ही अनुभवांचा अंतर्भात होतो.

गायनात वाचिक अनुभव बंदिश व सरगम, गीत रूपात होतो. संगीतात ११ लक्षण आहार्य अनुभव येऊ शकतात जे राग शरीर सजवायला उपयुक्त ठरतात. आंगिक अनुभव गायनाच्या समतोल, विरोधतत्वाद्वारे तसेच अवकाश संकल्पनेद्वारे सिद्ध होऊ शकतात अशा प्रकारे ४ ही प्रकाराने संगीत सौंदर्य अनुभवू शकतो.

आनंदप्राप्तीच्या इच्छेला अभिनवगुप्त रति म्हणतात. कुंतक ने सौंदर्याचे २ धर्म सांगितले अंतरंग / बहिरंग स्थायीभाव विभाव व्याभिचारी व सात्विक भाव अंतरंग आहेत.

जी कलात्मक कृति (काव्य / संगीत / नाटक / नृत्य) श्रोता सहृदय रसिकाला संवेदनेपलिकडे काल्पनिक स्तरांवर नेईल व त्या रसिकात बदल घडून तो वरच्या स्तरावर पोहोचले व संवेदनशील बनवून अध्यात्मिकतेचा आनंद प्रदान करेल व शांतात देईल त्याची प्रक्रिया थोडक्यात अशी दाखवता येईल.



रस सूत्रानुसार रस ही निष्पत्ती आहे. जी निर्मिती व ज्ञान नाही निष्पत्ती चा संबंध रसना शी आहे. (Powers of cognitive tasting whose object is रस)

रसना प्रमाण व्यापार, कार्य व्यापार किंवा कार्यकारण भाव पण नाही तर self generative स्वयंविधानसिद्धत्व अशाr Quality आहे. रसग्रहण ही क्रिया आहे जी मनाचे संतुलन साधून समाधान देते. थोडक्यात भरत व अभिनवगुप्त यांनी वेगवेगळया पद्धतीने रससिद्धांताची चर्चा केली आहे. दोघांनी ९ रस मानले आहेत व ३३ व्याभिचारी तसेच विभाव अनुभाव पण दोघांनी उल्लेख केलाय. फक्त भरत मते स्थायी भाव म्हणजे रस हे विधान अभिनवगुप्तांनी पुढे वाढवत सर्वांचा एकत्र संयोग असे म्हटले आहे. शिवाय ५ स्तरावर रसानुभूती कशी होते हे सहृदय रसिक श्रोत्यांच्या स्तरावर पण विस्तृतपणे समजावली आहे.

रस सिद्धांताच्या या विवेचनावरून संगीत ही ललित कला कोणते माध्यम वापरते व त्यातुन अत्युच्य सौंदर्य निर्मिती कशी होते हे त्या माध्यमातील एक एक घटकाचा अभ्यास करून विस्तृतपणे मांडता येईल.

संगीत हे मुळात ध्वनीप्रधान माध्यम आहे. त्यामुळे नाद संबंधित संकल्पना, स्वर, ताल, लय, राग, श्रुति, बंदिश व त्यांचे विविध प्रकार, संवाद, विरोधतत्व, कंठ संगीतास उपयुक्त आवाज, वाद्य व त्यांचा आवाज त्या सर्वातून निर्माण होणारे भाव या सगÈयांचा परामर्ष घेता येईल.

संगीतात मूळ ७ स्वर मानले आहेत. त्याची नावे व त्यांचा स्वतंत्र असलेला रस हे तक्त्यातून जाणून घेऊ

सं. रत्नाकर या पं शारंगदेव रचित ग्रंथाच्या ३ र्या प्रकरणांत १ श्लोक आहे.

आत्मा विवक्षमाणोऽयं मन: प्रेरयते मन:।
देहस्थ वन्हिमाहन्ति स प्रेर्यांते मारुतम्।।
ब्रह्मग्रांथिस्थित: सो ऽ थ क्रमादूर्ध्व प्रथो चरन्।

नाभी हृद्कंठमूर्धास्ये ईश्वाविर्भावायति ध्वनिम्।।

अर्थ:- आत्म्याला बोलण्याची इच्छा होते - ते मनाला प्रेरित करते - मन देहस्थ अग्निला व अग्नि वायूला चलन देतो तेव्हा ब्रह्मग्रंथींमध्ये स्थित वायू वर चढत नाभी, हृदय, कंठ, मूर्धा व मुख या ५ प्रकारे नाद निर्माण करते.

या सर्व नादांचा संबंध स्वर व भावाशी येतो तो पुढीलप्रमाणे

शरीरातील सप्तचक्रांमधून विभिन्न ७ स्वरांची निर्मिती सांगता येऊ शकते.

स्वर	उत्पत्ती	अवयव	पक्षी	वर्ण	रंग	जन्मभूमी	देवता	छंद	रस
सा	६ स्वर ६ अवयव	नाक, कंठ, उर, टाळू, जीभ, दात	मोर	ब्रह्मण	लाल	जंबूद्वीप	वन्ही	अनुष्टुभ	वीर अद्भूत
रे	ऋष-जाणे	उदर	चातक	क्षत्रिय	पिंगट	शाकद्वीप	ब्रह्मा	गायत्री	रौद्र
ग	आभ ऋषीकुळ	गळा कंठ	बोकड कंठ	वैश्य	सोनेरी	कुशद्वीप	सरस्वती	त्रिष्टुभ	करुण
ce	आनंदाचा साक्षात्कार देवकुळ	हृदय	क्रौंच	ब्रह्मण	कुंद शुभ्र	क्रौंचद्वीप	ब्रह्मा	बृहती	हास्य
प	जो विस्तार मोजतो पितृवंश	हृदय	कोकीळ	ब्रह्मण	काळा	शाल्मली द्वीप	विष्णु	पंक्ति	श्रृंगार
ध	बुद्धिवान लोकांच्या संबंधामुळे ऋषीकुळ	कपाळ	बेडूक	क्षत्रिय	पिवळा	श्वेतदीप	गणपति	उष्णिक	बीभत्स भयानक
नि	खाली बसणे असुरवंश	मस्तिष्क	हत्ती	वैश्य	संमिश्र विचित्र	पुष्कर	सुर्य	जगति	अति करुण

स्वर व त्यांचे भाव लक्षात घेतल्यावर श्रुति हे स्वराचे सूक्ष्म रूप आपण बघूया. श्रु म्हणजे ऐकणे या धातूपासून ऐकल्या जातात त्या श्रुति जे ऐकायचे ते श्रुति - मतंगकृत व्याख्या - स्वरांना व्यक्त होण्यास कारणीभूत असणारी श्रुति. श्रुतिमुळे स्वर सिद्ध होतो. आधी श्रुति व मग स्वर 'प्रत्येक स्वराच्या शेवटच्या श्रुतीवर स्वराचे पूर्णदर्शन होते. पण कारणीभूत असलेली १ ली श्रुति पण महत्वाची"

सुरेलपणा म्हणजे एखाद्या रागाच्या भावसात्याच्या त्या त्या वेळेच्या अभिव्यक्तिच्या प्रवाहातील स्वरांचे किंवा श्रुतींचे स्थान. ७ स्वर त्यांचे कोमल तीव्र ५ भेद ऐकू येणारी सूक्ष्मांतरे श्रुती त्या २२ त्यांची नावे नारद, भरत, पार्श्वदेव मतात भेद आढUतात. समानधर्माच्या श्रुतींच्या ५ जाती सांगितल्या आहेत.

	श्रुतीं नाव नारद	भरत	प्राचीन स्वरस्थान	आधुनिक स्वरस्थान
१	सिद्धा - सिद्ध असलेली प्रभावती - प्रकाश कल्पना असलेली कांता - थोडा अनुराग स्वर असणारी सुप्रभा - तीव्रतेत आकर्षक	तीव्र - तीव्रतेने प्रकट कुमुदती - चैतन्याचा विकास मंदा - क्रिया थांबणे धंदोवती - लहरी, अद्भूतपणा	सा	सा
२	शिखा - रौद्रस्वभाव सूचना दिप्तीमति - अधिकतीव्रता असलेली उग्रा - कटुत्व असलेली	दयावती - अनुकंपा असणारी रंजनी - आकर्षक, रमणारी रक्तिका - स्वत: ठाम स्पष्ट	रे	रे
३	हृदी - हृदयस्पर्शी	रौद्री - दु:खाची अप्रियता पोचविणारी	ग	ग

	निर्विरी-माया, वात्सल्य प्रेम असणारी	क्रोधा - पूर्ण नाश करणारी		
४	हिरा - आत्म्याची प्रसन्नता सर्पसहा - आनंद विश्वाची जाणीव देणारा सांति - विलीन होणारी विभूती - चिरंतन अनुभूती	वज्रिका - प्रसन्नतेची निश्चिती प्रसारिणी - प्रसन्नतेचा विस्तार प्रीती - प्रसन्नता प्रकट करणारी मार्जनी - आनंदाची जाणीव	म	म
५	मालिनी - तीव्र संवेदनशील फूलासारखी सूक्ष्म चपना - श्रृंगाराची अधिरता असलेली बाला - श्रृंगार अनुभव येणारी सर्वरत्ना - पूर्ण श्रृंगाराचा अनुभव	क्षिती - निर्मितीचे दर्शन करवणारी रक्ता - तीव्र भाव संदिपनी - प्रणयाची जागृती राखणारी आलापिनी - संवाद करणारी	प	प
६	शांता - क्षणभर स्तब्धता देणारी दिकलिनी - इतर रसांची दालने खुली हृदयोन्मालिनी - हृदयाची उत्कटता	मदंती - उन्माद चढलेली रोहिणी - अद्भुततेचे दर्शन घडवणारी रम्या - पूर्णतेची जाणीव देणारी	ध	ध
७	विसारिणी - आर्त, गतिमान होणारी प्रसूना - इतर रसाकडे जाण्याचा प्रवास	उग्रा - निर्मितीच्या क्षयाची क्षोभिणी - संपण्याच्या जाणीवेने होणारी तीव्र वेदना	नी	नी

राग विस्तारांत नारदमुनींच्या श्रुतींची नावे संयुक्तिक वाटतात. भरत मुनींनी नाट्या अनुषंगाने केल्यामुळे त्या नाटकाच्या संदर्भात ती नावे योग्य आहेत. ७ स्वरांतील श्रुत्यंतराचे स्वरूप ४, ३, २, ४, ४, ३, २ असते. या सर्व श्रुतिविचारातून एक लक्षात येईल की प्रत्येक रागाला आवश्यक अशी त्या त्या श्रुतींची स्वरस्थान गायल्यास राग भाव अधिक गहरा होऊन श्रोत्यांना अत्युच्य सौंदर्यानुभव येईल.

स्वर श्रुति इतकेच संगीतात लयतत्वाला पण तेवढेच महत्व आहे. साहित्यांत छदांच्या सहाय्याने तर संगीतात स्वर, ताल, लय या तीन्हीमुळे रसपरिपोष होतो. पं. कुमार गंधर्वजीं नी लयीबद्दल खूप छान विवेचन केले. निसर्ग नियमानुसार मनुष्य व्यक्ति वेगवेगळया लयी आपल्या जीवनात अनुभवत असतो. बगिच्यात फिरायला जातांनाची लय, घरातल्या रोजच्या कामांची गति व उशीर झाल्यावर किंवा कुतुहलाने जाणून घेण्यासाठी चालतानाची द्दत लय या आपण अनुभवतो व त्या त्यावेळी तो रस वेगवेगळे रस निर्मितीत सहाय्य करतो. या ३ लयी नुसार रस विभाजन असs

विलंबित लय - बिभत्स, भयानक, शांत, करून - ग, ध, नि स्वर

मध्य लय - हास्य, श्रृंगार - म व प

द्दत लय - वीर, रौद्र, अद्भूत - सा, रे

भरताच्या नाट्यशास्त्रात पात्रांच्या भाव प्रदर्शनाला साजेसे वाद्य वापरले जात असत

पात्रांची शीघ्रता - घें घें बोल - मृदुंग वाद्यावर

वहानाची गति - दोन्ही बोटांनी - मृदुंग वर

दु:ख शाप वियोग - अवनद्ध वाद्य, ततवितत वाद्य

शास्त्रीय संगीतातील वेगवेगळया गानप्रकारात वेगळी लय जसे

धृपद - धीर गंभीर, विलंबित लय

ठुमरी - नखरिली नार - चंचल - मध्य लय

खयाल - कल्पनाविस्तार - शांत रस - विलंबित लय

तराना - उत्साहवर्धन - हास्य, अद्भूत रस - द्दत लय या प्रकारे लयकारीतून विभिन्न रसनिर्मिती शक्य

नैसर्गिक लय जसे थापटेने मूलाला झोपवणे - ममता, प्रेम, भाव, लयबद्ध हालचाल मार्चपास्ट - वीर रस वृद्धी, मेघगर्जनेमुळे वाटणारे भय, पण मोराचे पिसारे फुलवल्यावर होणारा उत्साह आनंद दाखवितो. शोक सभेत ताल वाद्यांचा प्रयोग नसतो.

लोकसंगीतात सामाजिक अभिव्यक्तिसाठी ढोल नगारे वाजवून सुख दु:ख भावनांचे प्रकटीकरण होते. तोफांची सलामी भय व आदर दोन्ही निर्माण करतात. पण लय वेगवेगळी असते म्हणून फरक जाणवतो. शब्दशक्ति छंदबद्ध होऊन विशिष्ट आघाताने स्वरयुक्त होऊन मंत्रोच्चारात परावर्तित होते तेव्हा एक वातावरण निर्मिती होऊन पवित्र व आध्यात्मिकतेचा अनुभव करवते. सामवेदातील ऋचागायन उदा. दाखल घेतायेईल.

विविध ताल व लय कोणते रस निर्माण करू शकतात हे तक्त्यावरून स्पष्ट होईल.

ताल	लय	रस
३ / ७ / ८ मात्रा	मंद, कोमल, स्वच्छंद	शृंगार
७ मात्रा	विलंबित	करुण
१० / १२ / १४ मात्रा	द्रुत लय	उत्साह, अद्भूत, वीर, गंभीर
१२ / १४ मात्रा	मध्य लय	भयानक
४ / ५ / ६ मात्रा	विषमगति	हास्य
१२ / १४ मात्रा	द्रुतलय	रौद्र
अनियमित	अनियंत्रित	बिभत्स
११ / १५ / १६	लडखडाती लय	अद्भूत
१२ / १४	स्थिर लय	शान्त

हे ढोबळ मानाने लक्षात येईल की विभिन्न मात्रा असलेले ताल वेगवेगळया लयीत वेगवेगळे रस निर्माण करतात. त्यातून योग्य गीत रचनेबरोबर योग्य सुरावट व लय ताल जुळून आले की उत्कृष्ट कलाकृती निर्माण होते व रसानुकुल गायन झाल्यास उत्कट भावनिर्मिती सहज शक्य होते.

तालशास्त्रातील काल, मार्ग, क्रिया, अंग, ग्रह, जाति, कला, यति, लय व प्रस्तार या १० प्राण्यांच्या उचित प्रयोगातून तालांमधून रसनिष्पत्ती शक्य आहे. त्यावर वेगळी शोधपत्रिका तयार होऊ शकते.

नाद, स्वर, श्रुति लय, ताल या विषयानंतर कंठसंगीत त्यातही शास्त्रीय संगीतात महत्वपूर्ण संकल्पना म्हणजे राग.

मतंग मुनींची व्याख्या-

योऽयं ध्वनि विशेषस्तू, स्वरवर्ण विभूषित:।
रंजको जनचित्तानाम् स रागः कथ्यते बुधैः।।

स्वर, वर्ण, अलंकार यांनी युक्त ध्वनी (स्वर) चा विशेष समूह जो मनाचे रंजन करेल अशा स्वरसमूहास राग म्हटले आहे. कुन्तक अनुसार संगीताचे भेद - अंतरंग बहिरंग

बहिरंगात स्वर, वर्ण, अलंकार, आलाप, तान, संवादतत्व, विरोधतत्वांचा अंतर्भाव असतो. एकादशलक्षण ग्रह, अंश, मंद्र, तार, अल्पत्व, बहुत्व, न्यास, संन्यास, अपन्यास, विन्यास व अंतरमार्ग ह्याद्वारे भावनिर्मिती कशी होते ते पहाणे योग्य होईल. बादी संवादी विवादी अनुवादी यांचाही विचार अपेक्षित आहे.

१) ग्रह स्वर :- भावाची अभिव्यक्ति सुरू करून देणारा स्वर हा रागानुसार बदलतो. उदा. भूपमध्ये ध

२) अंशस्वर :- रागाचा स्थायी भाव दाखवणारा भूपाचा गांधार वादीस्वर अंशस्वर, जीवस्वर, जीव पोषण केल की वाढतो तसा रागांत जीवस्वर फुलवत गेलं की रागाचा जीव वाढतो व राग एक अमूर्त आकार घेत जातो. मध्य सप्तकांत असतो. सहज फुलवता येतो.

३) तार स्वर :- अंशापेक्षा दुप्पट व ४ स्वर आरोह करावा हा तार स्वर. अतितार स्वर रंजक नसल्याने जास्त अतिरेकी वापर रस भंग करतो.

४) मंद्र स्वर :- मध्य अंशापासून ४ स्वर अवरोह करावा. माफक वापर राग सौंदर्य खुलवतो.

५) न्यास स्वर :- गीत समाप्ती करणारा स्वर. बंदीशीतील शेवटचा स्वर रागाचा शेवट करणारा भाव कहाणी पूर्ण करणारा स्वर

६) अपन्यास :- रागातील छोट्या स्वरावली अनेक विधाने जी पूर्ण असतात ती पूर्ण करणारा स्वर राग पूर्णता नसते पण राग भाव हळूहळू उलगडत नेणारा स्वर असतो. जो संपूर्ण रचनेचाच भाग असतो. पूर्ण राग भावाला स्वरावलींना जोडत रहणारा भावगर्भतेचे स्तर उलगडून दाखवणारा. बंदिशीचा मुखडा पुनरावृत्ती करणारा स्वर. रागाचा भावार्थ स्वरातुन व्यक्त होताना तो पूर्ण झाल्याचा भास देणारा पण भावाला प्रतियमान ठेवणारा स्वर म्हणजे अपन्यास

७) संन्यास :- बंदिशीतील अस्थाईचा जिथे स्थायी भाव पूर्ण सांगितला जातो त्याच्या पूर्वार्धातील शेवटचा स्वर जो अंश स्वराला विरोध न करणारा असतो.

८) विन्यास :- भावविस्तारांत स्वरावलींची विधाने पूर्ण करणारा प्रश्न, उद्गार, विराम, अवतरण असे सर्व दर्शवणारा

९) बहुत्व :- रागातील स्वर लांबवणे वा पुन्हा पुन्हा म्हणणे. बहुत्व अंश स्वराचं असतंच असतं. त्यातून रागभाव वाढत जातो.

१०) अल्पत्व :- वर्जित नसूनही कमी महत्वाचे स्वर कण, मींड या अलंकारात घेणे म्हणजे अल्पत्व

११) अंतरमार्ग :- न्यास स्थान सोडून अल्पत्वयुक्त स्वरांची वैचित्र्य निर्माण करणारी अंश स्वराबरोबर निर्माण होणारी स्वरसंगती. खटका, हरकत मींड इं. सर्व स्वरालंकार अंशाच्या सहाय्याने वापरतात त्याला अंतरमार्ग म्हणतात.

उदा. राग यमन चा भाव शरण जाणे आहे. मन: स्वास्थासाठी होणारी तळमळ, शांतसुखाची आस, बेचैनी, अपूर्णता, असह्य वेदना ज्याच्या ठायी समर्पित करून विश्रांती घेता येईल असा भाव प्रकट करणारी सर्व लक्षणे यमन चा भाव सार्थ निर्माण करतील. पण त्या योग्य स्वरांची या लक्षणांनुसार मांडणी आवश्यक तरच भावनिर्मिती होणेसंभव. रागनाट्या संबंधात येणारी बंदिश तिचे शब्द तोच भाव प्रदर्शित करणारे असतील तर राग भावाशी एकरस होऊन अत्युच्य आनंदाची प्राप्ती करवेल. त्या भावाची लय माध्यमातील साहित्यात असणे आवश्यक असते. छोट्या छोट्या स्वरावंलींमधील प्रवाही तत्व व सुसंगती राखल्यास उच्च कोटीचा कलाविष्कार शक्य होईल.

उदा. भोरे मत कर गुमान। गुणीसन राखो ईमान।
गुणसागर गुरू महान। सतगुण के गुण निधान।
गुणघट मे गुरु ही प्राण। बेगुनी गुरू को पहचान।

अलंकार असा उल्लेख वर आलाच आहे त्याबद्दल थोडी चर्चा करणे आवश्यक. कोणत्याही वस्तूला आहे त्यापेक्षा सुंदर करणारे, शोभा आणणारे अलंकार सौंदर्यवृद्धी हे यांचे कार्य. अलंकारांना १) सुयोग्य स्थानाची गरज तरच चपखल बसतात २) उत्तम धातूची आवश्यकता असते.

११ लक्षणे व स्वरालंकार यांचा वापर करून केलेली कलाकृती शारीरिक असते (बहिरंग - कुंतक) आता अलंकार कोणते ते बघूया. कणस्वर, आंदोलन, गमक, खटका, मुर्की, मींड, या प्रत्येकातून पण एक प्रकारची भावनिर्मिती होते. कणस्वर - हास्यरस, खटकामुर्की, अद्भूत, चमत्कारिक, श्रृंगार, आंदोलन, गमक - धीरगंभीरता, मींड-शांत, धीर, हास्य, गंभीर, श्रृंगार या सर्व अलंकारांचा राग भाव व इतर लक्षणांबरोबर योग्य तेवढा चपखल वापर केला तर रागभाव वृद्धिंगत होऊन सौंदर्यात वृद्धि होते. दरबारी कानडात, घसीट, मींड, गमक, आंदोलन भारदस्तपणा देतात खूप मुर्कीचा वापर या रागाला शोभत नाही. रसहानी होऊ शकते मंद्र सप्तक भारदस्त पणा देवून धीर गंभीरता अधिक स्पष्ट करतो.

अलंकरणानंतर येतो तो महत्वाचा मुद्दा बंदिश म्हणजे प्रत्यक्ष रुपांत स्वर लयींच्या माध्यमातून अविष्कृत शब्दांची रचना. ३ घटकांनी सिद्ध होते. कलाकार माध्यम व कलाकारा ची प्रतिभा.

रचनातत्व सिद्धांत संगीतात व साहित्यात महत्वपूर्ण आहे. अनेक तत्व जसे - शब्द / काव्य, ताल, लय एवं अर्थानुसार स्वररचना केली जाते. शास्त्रीय वा सुगम संगीताचे आपले सौंदर्यतत्व तथा रस आहेत. त्या काव्याचा विषय असावा तो कोणत्या बंदिश प्रकारात मोडतो व त्याची स्वररचना कशी हवी कोणता राग हवा? हे खालील तत्त्वावरून कळेल.

	गीतप्रकार	अलंकार	विषय	ताल	लय	वाद्य	रस
१	धृपद दरबारी	मींड					
२	गमक आंदोलन	भक्ति / स्तुती अध्यात्मिक	७/१० /१२ मात्रा	विलंबित	पखराज	धीर गंभीर भक्ति	
३	धमार खमाज	खटका	होरी गीत	१४ मात्रा	मध्य	तबला	श्रृंगार चंचल प्रेम
४	ठुमरी खमाज पिलू	खटका मुरकी	शब्दाश्रित छोटे काव्य	१४/८ मात्रा	विलंबित मध्य	तबला	श्रृंगार रस प्रेम, करुण
५	दादरा भैरवी, तिलंग	मींड					
६	गझल मिश्रराग	मींड मुरकी	प्रेमगीत खटका	दादरा केहरवा	मध्य	सतार, सारंगी, सरोद	करुण, हास्य
७	भजन, मध्यमग्राम के राग	आंदोलन					
८	ईश्वरभक्ति	भजनी	मध्य	मंजिरा, तबला, मृदंग	भक्ति		
९	खयाल गायकी के राग सर्व अंग	सर्वअंग	प्रेम, श्रृंगार, वियोग, हास्य, अद्भूत	७/१० /१२/१४ /१६	मध्य	तानपुरा, तबला	प्रेम, श्रृंगार अद्भूत

रचना विद्यमान असूनही अविस्मरणीय सादरीकरण तेव्हाच शक्य आहे जेव्हा गायक / वादक / श्रोता त्या प्रस्तुतीच्या भावविश्वात तादात्म्य पावतील. बंदिश ही राग माध्यम प्रस्तुतीचा पाया आहे. असे म्हणणे योग्य होईल. प्रेरित लघुरचनांच्या सुसंगत निरंतरतेमुळे सुविशाल रचना निर्माण होते. सुलभा ठकारजीं नी संगीत आणि सौंदर्यशास्त्र या ग्रंथात आकृति तत्व या विषयाची व कोणते परिणाम सौंदर्य निर्मितीस कारणीभूत ठरतात हे ही उद्धृत केले आहे.

पं. बबनराव हळदणकर जी यांच्या जुळू पहाणारे दोन तंबोरे या पुस्तकांत त्यांचे सौंदर्य विचार मांडले आहेत. टाळया वाजवून रंगलेली महफिल व टाळी वाजवण्याची शुद्ध ही नसलेली रंगतदार महफिल यांत दूसरी जास्त श्रेष्ठ होते कारण सामुहिक एकत्रतेचा भाव त्यात एकाकार होतो व सौंदर्य मूल्य त्यांत जास्त असते. रचनेची निर्मिती सहज होते. सुसम्बद्ध विशाल रचनेची निर्मिती कलाकाराची प्रतिभा त्याचा माध्यमाचा अभ्यास, चिंतन व त्याचे स्वत:चे अनुभव, स्वत: कालाकाराची मन:स्थिती या सर्व गोष्टींवर अवलंबून असते.

वैज्ञानिक दृष्ट्या अमूर्तकलेतील नाद झंकार मनुष्याच्या मानस पटलावर १/१० सेकंदच रहातात. संपूर्ण महाफिलीत असे किती झंकार आपण एकत्र करू शकतो? त्यात कोणती रचनातत्वे शोधतो? हा प्रश्न आहे. त्यासाठी मनुष्याला संग्राहक शक्ति दिली आहे. ती कमी-अधिक असू शकते. पण त्यामुळे कलाकार व श्रोता यांची ही लेनदेन शक्य होऊन कलेतील सौंदर्य वाढते.

एखाद्या प्रेरणेनी सुविशाल रचना, निरंतर प्रवाहमयरित्या घडत असते. त्यामागे छोट्या छोट्या रचना असतात. या लघुरचनांना प्रवाहित ठेवण्यासाठी अभ्यास लागतो व त्यातूनच सुविशाल अमूर्त रचना मन:पटलावर उमटत असते. या लघुरचनांच्या सुसंगतिने निरंतरता प्रवाहीपणा येऊन सुविशाल रचनेची निरन्तरता आणते व विशाल रचनेची निर्मिती, प्रवाही सादरीकरण शक्य होते. सृजनशील प्रतिभेचे २ स्तर.

रचनाधर्मी प्रतिभा व वैविध्यमुखी प्रतिभा - वैचित्र्य व विविधता निर्माण करणारी व रचनाधर्मी आकृती निर्माण करणारी दोन्ही प्रतिभा उत्त्म सौंदर्यानिर्मितीस आवश्यक. वैविध्यमुखी प्रतिभा रचनाधर्मी प्रतिभेत रुपांतर व्हायला कलेचा ध्यास मनन चिंतन लागते.

वैविध्यमुखी प्रतिभा - क्षाणिक वैचित्र्य, नव्या स्वरसंगती निर्माण करते.

पण विविवधतेच्या नादात निरंतरता नष्ट होते. नवीन उपज निर्माण होते. पण त्यामध्ये सुसंगति आल्यावरच रचनाधर्मी प्रतिभेचा साक्षात्कार होतो. कलेच्या उच्च स्तरावरील प्रस्तुतीकरणासाठी त्यांनी काही निकष सांगितले. ते थोडक्यात पाहणे गरजेचे आहे.

१) वजनदारी :- प्रभावपूर्ण आवाज दमसास, लय ताल समुचित प्रयोग व अंगांचा वापर या गोष्टी आवश्यक. तीक्ष्ण गूँज वाला आवाज रागप्रकृतिनुसार अंगांचा वापर, दीर्घ श्वासाच्या स्वरावली व लयीचा अंदाज या गोष्टी गायनांस वजनदारी देतात.

२) प्रमाणबद्धता व परिमितता :- एकादश लक्षणांचा समयोचित उपयोग, लघुरचनांमधील स्वरावलींमध्ये स्वराचे नाते प्रमाणबद्ध असणे आवश्यक. म्हणजेच राग संबंधी संकल्पना वादी-संवादी, अनुवादी विवादी स्वरांचा प्रमाणबद्ध वापर स्वरावलींची रेखाकृती सौंदर्य वाढवण्यास मदत करते.

परिमितता - कमी शब्दांत जास्त आशय सांगणे. लयतालाचा योग्य अंदाज, तालावरील प्रभूत्व, बंदिशीतील मुखड्याची आमद ज्या लयीत त्याच लयीत मुखडा म्हणणे यामुळे विशाल रचना निर्माण होते वेगवेगळया स्वरावली व बंदिशीतील मुखडा यांत आमद सेतूसारखे काम करते.

३) अमूर्ततेकडे जाण्याची आस :- सिनेमा संगीत लोकांना आवडते कारण ठोस लघुरचनांची पुनरावृत्ती त्यात निरंतर होते. गीताचा मुखडा प्रत्येक अंतर्यानंतर येतो जे लोकांना आवडते.

विस्तारक्षम गायनप्रकार अमूर्त होण्याची जास्त शक्यता असते, म्हणून रागदारी संगीत उच्च दर्जाचे मानले जाते.

४) सहजता :- स्वरलयीच्या साधनेनेच हे शक्य होते. जितकी गायनात सहजता तेवढे ते उच्च स्तरावर पोहोचते. यालाच जेव्हा शैली किंवा ढंगदार रित्या प्रस्तुती होते तेव्हा घराण्यांची निर्मिती होते.

५) समृद्धी :- कलाकार त्याच्या ज्ञानांत समृद्ध असणे आवश्यक आहे. वेगवेगळया प्रकृतिच्या रागांना वरील सर्व निकष योग्य प्रकारे लावून सादरीकरण केले तर त्याच्या सांगितिक समृद्धीची ओळख पटेल. जसे मारुबिहाग रागात खटके मुर्की जास्त वापरल्यास त्याची श्रेणी कमी मानली जाईल याकडे कालाकाराने लक्ष देणे योग्य होईल.

६) विकास लय :- लघुरचनांद्वारे विशालकाय रचनेचा विकास एका विशिष्ट लयीने घडतो. त्या प्रस्तुतीची एक लय बिलंबित ते द्रत अशी असावी लागते. जसे ख्यालगायनात, स्थाई अंतारा, आलाप, बढत, लयबोल, बोलतान या क्रमाने गायले जाणे या प्रक्रियेला विकासलय म्हणणे योग्य आहे. ही विकासलय सादरीकरणार्या वेगवेगळया गीतप्रकारानुसार व विशिष्ट शैलीनुसार (घराणे) बदलत असते.

या सर्व तत्वांनी सौंदर्याचा उच्चतम स्तर गाठणे शक्य होते असे सिद्ध झाले आहे.

सुगम संगीताबाबत सौंदर्याचा विचार कसा असावा या बद्दल पं. यशवंत देव यांनी म्हटले आहे कि सुगम संगीत ही एक सहकारी कला आहे. कवि, संगीतकार व गायक हे त्याचे घटक होत. संगीत दिग्दर्शक व गायक धुन निर्माण करतील पण गीत नाही. ३ ही घटक

महत्वाचे असतात. काव्यातील भाव योग्य स्वरातून जे काव्यभावाला पुढे घेऊन जाईल व दोन्हींचा भाव समजून आपल्या गळयातून तोच भाव रसिकांपर्यंत पोहोचेल तेव्हाच ते सुगम संगीत सौंदर्यदृष्ट्या उच्च पातळीचे ठरेल. ३ स्वतंत्र प्रतीभेच्या कलावंतांच्या संवादातूनच निर्माण होणारी कलाकृती श्रेष्ठ ठरत असते. संगीत दिग्दर्शकाला स्वर व शब्द काव्याची खोल जाणीव आवश्यक आहे. जीवनानुभूतीतून कवी गीत निर्माण करतो, संगीतकार कलात्मकतेने स्वरांची बंदिश निर्माण करतो व ही दुहेरी बंदिश एकात्म रीतीने समजून गायक / गायिका आपल्या गायनांतून निर्माण करतो या तिघांच्या एकत्रित संवादातून रसिक वर्गाला असीम आनंद प्राप्ती होते. तेच त्या सुगम संगीताचे सौंदर्य होय. अर्थात संगीतकार व गायक यांना काव्याची व स्वरमाध्यमाची सखोल जाणीव हवीच.

सुगम सं अत्युच्च बनवण्यासाठी कविता सखोल समजणे, शब्दोच्चार, स्वरोच्चार योग्य असणे, शब्दांचे व्यक्तिमत्व व त्यांचा भाव समजून आपल्या उत्तम आवाजाद्वारे सादर करणे हे सौंदर्याचे काही निकष आहेत.

सुगम संगीतात चाल लावणार्या संगीतकाराचे अनेक पैलू एकवटलेले असतात. चाल लावणे हे एक वैचारिक मंथनाचा विषय आहे. १) भावगीत लिहणारा कवि २) त्याला सुरावट देणारा, वाद्यवृंद, जोड देणारा, गायकाला गीत समजावून देणारा संगीत दिग्दर्शक व ३) प्रत्यक्ष गाणारा गायक यातून सुगम संगीत घडते संगीत दिग्दर्शकाचे कलात्मक कल्पक शक्तिचे कार्य विचारात घेणे आवश्यक शब्द गायन योग्य बनवणे ही किमान गरज. कविकल्पना, वर्णन, विचार या भाषेच्या चित्राला स्वरमाध्यमाची जोड देऊन त्याच चित्राचा प्रत्यय कर्णद्वारे श्रोत्यांना करवून देणे हे संगीतकाराचे काम असते.

कोणतेही गीत किती वेळाचे, वाद्यमेळात कोणती वाद्य, त्यांचा योग्यवेळी वापर, कोणत्या ओळी आळवून गायच्या या बारीक तपशीलांचा विचार सुगम संगीताचे सौंदर्य वाढविण्यास नक्कीच सहाय्यक ठरतो. चित्रपट सं. बाबत सांगायचे तर ते कोणत्या प्रसंगानंतर आहे. त्या प्रसंगाचा भाग पुढे नेणारे, कोणाच्या तोंडी आहे त्यावरून कोणत्या गायकाची निवड या बाबी चित्रपट संगीताचे सौंदर्य निकष ठरू शकतात. शास्त्रीय पासून लोकसंगीत, लोकनृत्य, लोक वाद्य या सर्वांचाही विचार आवश्यक असतो.

काव्याचे निरनिराळे प्रकार, कवींची लेखन शैली, हाताळलेल्या विषयासंबंधीचे चौफेर ज्ञान याही गोष्टी उत्तम सुगम संगीत निर्मितीस आवश्यक आहेत. गीतातील भाव व आशय समजल्यावर संगीतकाराला सूर सापडतात व उत्तम कलाकृती निर्माण होते. अर्थात् व्यक्तिसापेक्ष भाव व सामुहिक सार्वत्रिक भाव हे ओळखणे गरजेचे असते आणि जसे आपण म्हटले की सौंदर्य तेव्हाच शक्य आहे. जेव्हा ते सार्वत्रिक अंतिम आनंद रसाचा परिपोण करते.

वाद्यमेळ जसे लावणीसाठी ढोलकी, बंगाली खोल वाद्याने भजनरंग खुलणे, संग्रामगीतासाठी ड्रम, वा ढोल या सर्वांचा सकल अभ्यासाने सामुहिकतेने सुगम संगीताचे सौंदर्य वाढते. शास्त्रीय संगीतातील वाग्गेयकार अदांरग सदांरग यांनी शब्द निवडून पद्यरचना केली व कसे गावे हे ही ठरवून दिले. ते एका अर्थी संगीत दिग्दर्शनच झाले पण त्यांना वाग्गेयकार म्हटले. संगीतकार दुसर्याच्या शब्दांना चाली देतो शब्द लिहित नाही. हा फरक आहे. म्हणून सुगम संगीत हे शब्दप्रधान गायकी म्हणू शकतो व त्याचे सौंदर्यनिकष शब्द प्रधान काव्याचे जे निकष ते सर्व सौंदर्यानिकष या गायकीला लागू होतील.

आता पर्यंतच्या सर्व विवेचनावरून असे लक्षात येईल की, विविध संगीताच्या शाखांना विविध सौंदर्यमूल्ये लागू होतात. या पत्रिकेत शास्त्रीय व सुगम संगीताचा अधिक विचार झाला आहे. लोकसंगीतातील सौंदर्यमूल्य हे त्या त्या वेळच्या भौगोलिक ऐतिहासिक स्थळ काळातील सौंदर्य निकषांवर अवलंबून असतील जो स्वतंत्र पत्रिकेद्वारे घेता येण्यासारखा विषय आहे.

अभिजात संगीत म्हणजे आपले शास्त्रीय संगीत या संबंधी असलेल्या सौंदर्यशास्त्रीय संकल्पना व सांगितिक संकल्पना यांचा परामर्ष आपण केला आहे. समान स्वर असलेले दोन राग विभिन्न रस निर्मिती करतात. उदा. गधनि कोमल वाली आसावरी रागिणी कारुण्य पण तेच दरबारी कानडा धीरगंभीर भाव निर्मिती करतात. तोडी रागातील प्रगल्भ नायिका वेदना दाखवते तर मारवा विरहात असलेल्या पुरुषाच्या भावना प्रेषित करतात. मालकंस रागातील धीर गंभीरता धृपदासही अनुकुल बनवते व मुख मोर मोर सारखी बंदिश श्रृंगारिकताही प्रदान करते. हिंडोल शंकराचे स्वर आक्रमकता दाखवतात तर खमाज एक कामातुर मदमाती नखरिली नार च्या रुपात संयोग व वियोग श्रृंगार दाखवतात. विभिन्न गानसमयातील रागगायन वेगळाच रस निर्माण करतात. बिहाग रागाची चंचलता २ मध्यमात झुलते व हास्य श्रृंगार रसांना जन्म देते. प्रात:काल पूर्व तोडी, ललत पिहरवा चा वियोग दाखवतात तर भैरव जोगिया सारखे रागस्वर भक्तिभाव.

वेगवेगळया ऋतूत गायले जाणारे राग विभिन्न रसांचे द्योतक आहेत. वर्षाऋतूत देस, मल्हार, मेघ, वसंत ऋतूत वसंत व हिंडोल, हेमन्त ऋतूत भिन्नषड्ज इं. चा उल्लेख संगीत रत्नाकर मध्ये पण मिUतो.

तात्पर्य:- या सर्व अभ्यासातून एक गोष्ट निश्चित होते की, आस्वादन प्रक्रिया झाल्याखेरीज कोणत्याही कलेच्या सौंदर्याला आपण सिद्ध करू शकत नाही. त्या आस्वादन प्रक्रियेत सहृदय श्रोता खूप महत्वाचा असतो. त्या कलाप्रकारातील किमान मूल्य त्या आस्वादकास समजणे गरजेचे आहे. त्या दृष्टीने संगीत कले बद्दलची आस्था असणार्यांना व विद्यार्थ्यांना प्राथमिकस्तरा पासूनच उच्च सौंदर्यानिर्मितेचे निकष व सौंदर्य व सांगितिक संकल्पना सोप्या शब्दांत समजावून दिल्या तर न जाणो त्यातून उत्तम कलाकार, संगीत दिग्दर्शक निर्माण होऊ शकतात कलेचा

जो खालावत चाललेला स्तर आहे, त्याला वर नेण्यासाठी उत्तम सहृदय श्रोते तरी निर्माण होऊ शकतात व एकूणच ब्रह्मानंदसहोदर देणार्या अश्या या संगीताचे सौंदर्य पुढील पिढ्यांपर्यंतही चिरकाल टिकून राहू शकेल व शास्त्रीय संगीतासाठी उत्तम असा श्रोतृवर्ग निर्माण होवून आजच्या आधुनिक काळात पुन्हा त्याला योग्य दर्जा मिळण्यास मदत होईल.

संदर्भ ग्रंथ सूची-

१. गर्ग, प्रभूलाल. (१९९८). *संगीत विशारद.* हाथरस: हाथरस प्रकाशन.

२. अमोणकर, किशोरी. (२०११).*स्वरार्थमणी रागरससिद्धांत.* पुणे: राजहंस प्रकाशन.

३. नारायण, श्री. प्रकाश. (२००३). *राग ओर रस, संगीत निबंध संग्रह.* आलाहबाद: संगीत सदन प्रकाशन.

४. देव, यशवंत. (२००६). *शब्दप्रधान गायकी.* मुंबई: पॉप्युलर प्रकाशन.

५. भाटवडेकर, मो. वि. (१९९९). *कुमार गंधर्व - मुक्काम वाशी.* मुंबई: मौज प्रकाशन गृह.

६. पाटणकर, रा.भा. (२००६). *सौंदर्य मिमांसा.* मुंबई: मौज प्रकाशन गृह.

७. हळदणकर, पं. श्रीकृष्ण. (२००१). *संगीत सौंदर्य मेरी दृष्टि से, मिलानोस्तुक दो तानपुरे.* दिल्ली: विद्यानिधी प्रकाशन.

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

ख्याल गायनाच्या सादरीकरणात गायक आणि साथ संगतकार यांच्यातील संवाद

-जयश्री सुरेश पाटील
विद्यार्थी, मुंबई विद्यापीठ, संगीत विभाग
सांस्कृतिक भवन, सांताक्रूझ – पूर्व, मुंबई – ४०००५५

सारांश – उत्तर हिंदुस्तानी संगीताच्या सादरीकरणात साथसंगत हे एक अभिन्न अंग आहे. साथसंगत ही संकल्पना मुळात दोन शब्दांनी बनली आहे, साथ आणि संगत. खयाल गायनात संगत ही हार्मोनियम, सारंगी, अथवा वॉयलिन या वाद्यांनी होते आणि तबलावादक साथ करतो. मैफिल यशस्वी होण्यामागे सहकलाकारांमधील यशस्वी संवाद आणि सामंजस्य याचा मोलाचा वाटा असतो. कुठल्याही खयाल गायनाच्या मैफिलीचं उदाहरण घेतलं तर सादरीकरणाआधी कलाकार ग्रीनरूम मध्ये भेटतात. तिथूनच संवादाला सुरूवात होते. कलाकार आधी एकमेकांना जाणून घेतात व त्यानंतर गायक सादरीकरणाचा क्रम साथसंगतकारांना सांगतो. रागातील बंदिशी कुठल्या तालात निबद्ध आहे, कुठली लय हवी आहे व कशा साथ संगतीची अपेक्षा आहे हे सर्व गायक व्यक्त करतो. त्यानंतर कलाकार मंचाच्या दिशेने प्रवास करतात. मंचावर ध्वनी नियंत्रकाशी व

एकमेकांसोबत कलाकार संवाद साधत साऊंड सेटिंग करतात. वाद्य जुळली की तानपुरे छेडत गायक सादरीकरणास सुरुवात करतो. ख्यालाची बंदिश सुरू करण्याआधी गायक कुठल्या तालात बंदिश निबद्ध आहे हे तबलावादकास सांगतो. मुखडा घेऊन सम व समे नंतरची दुसरी मात्रा याचा निर्देशही गायकच करतो. तबलावादक साथ करत मूळ ठेका, ठेका भारी, उपज, लयकारी यांच्या माध्यमातून संवाद साधतात. स्वरवाद्यावर संगत करणारे कलाकार आधारस्वर, स्वरभराव, स्वर वाक्यांतून गायकाला प्रेरणा देतात. संपूर्ण मैफिलीच्या कालावधीत हावभाव, खुणा, तालाचा ठेका, स्वर वाक्य ई. क्रियांमधून सहकलाकार एकमेकांशी संवाद साधत असतात.

संवाद म्हणजे काय ?

संवाद म्हणजे मौखिक क्रिया (शाब्दिक) आणि अमौखिक क्रिया (चेहऱ्यावरचे भाव, हावभाव, खुणा) यांच्या माध्यमातून केलेली मतांची आणि भावनांची देवाणघेवाण. आपल्या मनातील भावनांना अचूकपणे व्यक्त करणे व शब्दरूपास आणणे म्हणजे संवाद कौशल्य. मनातील विचार प्रभावीपणे व्यक्त करण्यासाठी संवाद कौशल्याची गरज असते. संवाद कौशल्य हे जन्मजात नसतं व अनुवंशिकरित्याही मिळत नसतं, संधी आणि जाणीवपूर्वक प्रयत्नातूनच हे कौशल्य आपण विकसित करत असतो. भारतीय शास्त्रीय संगीताचा विचार केल्यास कलाकृती प्रस्तुत करताना संवाद कौशल्यात संगीताचे ज्ञान, परिस्थितीचे भान, आत्मविश्वास, संबंधित व्यक्तींची आकलनक्षमता, स्वभाव, त्या वेळची मानसिक स्थिती या सगळ्या घटकांचे योगदान असते. मैफिल यशस्वी होण्यामागे सहकलाकारांमधील संवाद कौशल्याचा मोलाचा वाटा असतो. मंच प्रदर्शन हे सर्व कलाकारांच्या संयुक्त कार्यामुळे यशस्वी होत असतं. सहकलाकारांमध्ये साहचर्य असल्याने ते सांगीतिक व वैचारिक पातळीवर एकमेकांशी यशस्वीरित्या संवाद साधू शकतात. अपेक्षित क्षणी बोललेल्या शब्दांना किंवा व्यक्त केलेल्या भावनांना अपेक्षित प्रतिसाद मिळणं ही संवाद कौशल्याची व संवाद यशस्वी झाल्याची पावती असते.

राग संगीताचा विचार केल्यास गायक मुख्यतः संगीताद्वारे म्हणजे संगीत वाक्यांमधून वेगवेगळी रस निर्मिती करत असतात व त्यामधून ते प्रेक्षकांसोबत संवाद साधत असतात. अशावेळी त्या संवादाला परिपूर्णत्वाला न्यायचे कार्य साथ संगतकार करत असतात. आधार स्वर, योग्य लय व ताल आणि सांगीतिक प्रेरणा देण्याचे महत्त्वाचा कार्य हे साथ संगतकार पार पाडत असतात. आपल्या साथसंगती द्वारे ते गायक कलाकारांशी सांगीतिक संवाद साधत असतात.

साथसंगत - उत्तर हिंदुस्तानी संगीताच्या सादरीकरणात साथसंगत हे एक अभिन्न आणि महत्वाचं अंग आहे. तालयोगी पं. सुरेश तळवलकर यांच्या मतानुसार साथ आणि संगत या दोन क्रियांमध्ये फरक आहे. संगत या शब्दाचा अर्थ आहे बरोबरीने चालणे व साथीचा अर्थ आहे तुम्ही पुढे व्हा, मी तुमच्या पाठीशी आहे. साथसंगत हा शब्द एक आहे पण त्यात दोन वेगवेगळ्या भूमिकांचा निर्देश होतो. खयाल गायनाच्या साथीसाठी तालवाद्यात तबला व स्वरवाद्यात सारंगी, हार्मोनियम अथवा वॉयलिन चा प्रयोग केला जातो.

तानपुरा एक आधारस्तंभ - भारतीय संगीतामध्ये तानपुरा या वाद्याला एक अनन्यसाधारण स्थान आहे. स्वर मूल्यांकनाचा एकमेव मापदंड म्हणजे तानपुरा. तसेच भारतीय शास्त्रीय संगीतामध्ये 'सा' या स्वराचे पण खूप महत्वाचे स्थान आहे. 'सा' हा अचल स्वर आहे व त्याला आधार स्वर मानले जाते. तानपुरा छेडल्यावर त्यातून उत्पन्न होणाऱ्या नदातून सतत 'सा' म्हणजे टोनिक नोट ची प्रेरणा गायक आणि

वादक कलाकार घेत असतात. 'सा' या स्वरावर संपूर्ण राग कल्पना आणि राग विस्तार अवलंबून आहे. राग संगीत प्रस्तुत करताना टोनिक नोट म्हणजे सा बदलला जात नाही व संपूर्ण राग विस्तार 'सा' या स्वराला संदर्भ बिंदु मानून केला जातो. तानपुऱ्याच्या माध्यमातून कलाकार सतत 'सा' या स्वराशी संवाद साधत असतो.

खयाल गायनाला ताल वाद्याची साथ - खयाल संगीत हे बंदिस्त संगीत नाही. शास्त्रबद्ध व नियमबद्ध असूनही स्वतंत्र आहे. ख्यालाची बंदिश ही ताल सांगणारी नसते. त्यातील शब्दरचना व स्वर रचनेला कलाकाराच्या श्वासाचे टाइमिंग असते. त्यामुळे खयाल गायनाला साथ ही ठेक्याने होते. भारतीय शास्त्रीय संगीतात ताल हा एक खूप महत्त्वाचा घटक आहे. ताल क्रिया ही ठेक्यावरून ओळखली जाते. ताल आणि ठेका यात फरक आहे. ठेका ही तालाची बंदिश आहे. ठेक्यामध्ये गायनशैली, उपज, ख्यालाची बंदिश, बंदीशीचा मुखडा, लय अशा अनेक गोष्टींमुळे बदल होत असतो. गायक हा गाताना कधीही मात्रा मोजत नाही तर त्याच्या डोक्यात ठेक्याची अक्षरे चाललेली असतात. ठेक्याचे बोल व त्याचे वजन गायकाला ताल क्रिया व समेची सूचना करत असतात. उदा: एकतालातल्या पहील्या व दुसऱ्या मात्रेवरच्या धिन् चे वजन वेगळे आहे. पहिल्या मात्रेवरच्या धिन् वर समेची जागा असल्यामुळे त्याचे एक्स्प्रेशन वेगळ आहे. त्रितालातल्या पहिल्या, चौथ्या व पाचव्या मात्रेवरच्या धा यांचे प्रत्येकाचे वजन वेगळे आहेत आणि चौदाव्या मात्रेवरच्या धिन् ला जे वजन आणि एक्सप्रेशन आहे हे तालातल्या बाकी अक्षरांपेक्षा फार निराळे आहे. आवर्तन पूर्ण होणार व सम येणार याची सूचना हा चौदाव्या मात्रेवरचा धिन् करत असतो.

प्रत्येक घराण्याची गायनशैली, विस्तार पद्धती, लय ही वेगवेगळी असल्यामुळे त्यास अनुरूप साथ तबलावादक करत असतो. गायकाला काय म्हणायचं आहे याचा अंदाज साथ संगतकाराला गायक गाण्यापूर्वी आला पाहिजे. त्यासाठी सहवास होणं अत्यंत गरजेचे आहे. गायकाला स्वतःच्या उपजक्रिये प्रमाणे सांगीतिक वाक्य पूर्ण करता यावं यासाठी तानपुरा आधार स्वराची व तबलावादक तालाची व लयीची पार्श्वभूमी उपलब्ध करून देत असतात. ठेका वाजवताना तबलावादकांना काही गोष्टींकडे खास लक्ष द्यावे लागते.

खयाल गायनास ठेका कसा असावा याबद्दल तालयोगी पं. सुरेश तळवलकर यांचे मत –

१. ठेका हा आसदार, वजनदार, लयदार असावा आणि त्यात डग्याचा बॅलन्स बरोबर असावा.

२. ठेका हा ठेक्याच्या अक्षरानेच वाजला जावा, नको तिथे खूप अक्षरं भरल्यामुळे मुळ ठेक्याचा लोप होता कामा नये.

३. भरीमध्ये भरीची आणि खालीमध्ये खालीचीच अक्षरं वजविली गेली पाहिजे.

४. ताालाचे खंड स्पष्टपणे दिसले पाहिजे.

आपल्या वादनामुळे गायकाच्या डोक्यातला ताल नष्ट होता कामा नये याची खात्री एक उत्तम साथीदार बाळगत असतो. अशा प्रकारे तबलावादक आपल्या साथीने, ठेक्याचा माध्यमातून गायकासोबत संवाद साधत असतो.

गायक आणि तबलावादक यांच्यातील संवाद – खयाल गायनाच्या मैफिलीचं उदाहरण घेतलं तर सादरीकरणाआधी कलाकार ग्रीनरूम मध्ये भेटतात. तिथूनच संवादाला सुरूवात होते. कलाकार आधी एकमेकांना जाणून घेतात व त्यानंतर गायक सादरीकरणाचा क्रम साथसंगतकारांना सांगतो. रागातील बंदिशी कुठल्या तालात निबद्ध आहे, कुठली लय हवी आहे व कशा साथसंगतीची अपेक्षा आहे हे सर्व गायक व्यक्त करतो. अनेक गायकांना आपण गात असलेल्या ख्यालच्या बंदिशीतील लयीचा अगदी अचूक अंदाज असतो. काही वेळेस काही गायकांना अगदी अचूकपणे तशी लय बांधता येते नसली तरी दोन्ही परिस्थितीत मंचवरील लयीचा पक्का निवडा हा ग्रीनरूम मध्ये व्हायला हवा. वाद्य जळली की तानपुरे छेडत गायक प्रत्यक्ष सादरीकरणास सुरुवात करतो.

बडाखयाल व छोट्याख्यालाच्या बांदिशींसाठी कुठली लय पाहिजे हे सांगण्याची संपूर्ण जबाबदारी ही गायकाची असते. बडाख्यायालाची लय तबलावादकला दोन प्रकारे दाखवली जाते –

१. बंदिशीच्या मुखड्यातून लय दाखवणे.

२. बंदिश सुरू केल्यावर समे नंतरची म्हणजेच दुसरी मात्रा अचूकपणे दाखवणे.

दोन्ही परिस्थितीत तबला वादकाने सतर्क राहणे अत्यंत गरजेचे असते. अनेक वेळा गायक कलाकार, हवी ती लय साथीदारकडून मिळाली नाही म्हणून नाखुश असतात. हवी ती लय अचूकपणे दाखवणे ही गायकाची जवाबदारी आहे व सतर्क राहून अचूक लय देणं व ती निभावणं ही तबलावादकाची जवाबदारी आहे. साथ ही कधी सूचक असते तर कधी पूरक. गायकला ठेक्या मध्ये कुठल्या मात्रेवर, अक्षरावर वजन अपेक्षित आहे याबद्दल त्याने तबलावादकाला आधीच सूचना करणे अपेक्षित आहे. पुढे गायकाच्या लयकारी, बोल बाट या क्रियेत तबलावादक गायकाला कॉम्प्लीमेंट करत लयकारीत सहभागी होतो. छोट्याख्यालाच्या बांदिशींसोबत साथ करताना बांदिशीचा मुखडा व शब्दांचे वजन यातून ताल, सम व खालीचा अंदाज लावून तबलावादक वाजवतो व लय कायम करतो. अनेक वेळा आपल्या बंदिशींच्या खजिन्यातून गायक अशा बांदिशी सादर करतात ज्यांच्या मुखड्यात सम लपविलेली असते व रचनेतून ताल, खाली, भरी याचा अंदाज सहज तबलवादकला लागत नाही. अशावेळी गायकाच्या हावभावांवरून ते अंदाज लावत असतात किंवा गायक स्वतः सांगतो.

खयाल गायनाला स्वर वाद्याची साथ –साथ संगत ही फक्त औपचारिकता नसून गायकाची उपजबुद्धी संगतकाराच्या सांगीतिक विचारांनी प्रेरित होत असते. अशाच अनेक सांगीतिक विचारांची देवाण-घेवाण झाल्यामुळे मैफिल बहरते. स्वरभरीसाठी खयाल गायनासोबत सारंगी, हार्मोनियम अथवा वॉयलिन या वाद्यांचा प्रयोग केला जातो. सारंगी, हार्मोनियम वादक हे सावलीसारखे गायकाबरोबर प्रवास करत असतात पण ज्या लयीत गायक संगीत वाक्य मांडतो त्याच लयीत संगतकार वादन करत नाही. राग नियम, बंदिशीची लय, गायकाची लय, मुखड्याची बनावट, संगतकाराची स्वतःची लय, एस्थेटिक्स आणि वाद्याची मर्यादा या सगळ्या घटकांना सांभाळून संगतकार हे संगत करत असतात.

संगत ही दोन प्रकारे केली जाऊ शकते -

1. जे विचार, स्वरवाक्य गायक मांडतोय त्याला जशास तसे वाजविणे.
2. जे विचार गायक मांडतोय त्याच्या आसपास वाजवणे म्हणजेच कॉम्प्लिमेंट करणे.

या कॉम्प्लिमेंटरी संगतीच्या क्रियेमुळे गायकाला प्रेरणा मिळते व त्याच्या सांगीतिक विचारांमध्ये भर पडतो. गायक जे गातोय ते सर्व काही संगतकाराने वाजवायचा अट्टाहास करू नये कारण गायकाचे वाक्य हे आधी सुरू होते व संगतकार त्या कल्पनेच्या वाटेवर थोड्या काळाने प्रवास सुरू करतो. उदा: तानेचे एक लांब असे स्वर वाक्य आहे जे संपवून गायक बंदिशीच्या मुखड्यावर येतोय, अशावेळी संपूर्ण अगदी तशीच तान संगतकाराने वाजविणे शक्य नाही आणि मध्ये कुठल्याही स्वरावर थांबून राग नियम, निर्मित वातावरण भंग पण होता कामा नये याची खात्री एक उत्तम संगतकार बाळगत असतो. संवाद साधताना काय व्यक्त करावं याबरोबरच काय व्यक्त करू नये याची समज गरजेची असते. तसेच एका उत्तम संगतकारासाठी वाजवण्यापेक्षा, कुठे व कधी वाजवू नये याची समज व अभ्यास अत्यंत आवश्यक आहे. स्वरभरीसाठी गायनासोबत सारंगी व हार्मोनियम याचा प्रयोग केला जातो. सारंगी हे वाद्य त्याच्या टोनल कॉलिटी वरून मानवी कंठाच्या जवळचे वाद्य आहे. संगीतासापेक्ष मानवी कंठातून गायल्या जाणाऱ्या अनेक जागा या सारंगी वरही वाजवल्या जाऊ शकतात. सारंगी हे वाद्य गजच्या सहाय्याने वाजविले जाते. गजच्या साह्याने वाजवल्या जाणाऱ्या तंतुवाद्यांमध्ये कधी गज प्रयोग क्रियेमुळे स्वर स्थिरता कायम राहत नाही.

आधुनिक काळात खयाल गायनासोबत हार्मोनियम या वाद्यानी संगत होऊ लागली. स्वराचा भराव, स्वराची स्थिरता, ध्वनि मध्ये निरंतरता ही या वाद्याची अद्भुत विशेषता आहे. यामुळे आधार स्वर 'सा' पूर्णवेळ स्थिर राहतो. सारंगी हे तंतुवाद्य असल्यामुळे त्याची आस काही काळापर्यंत टिकून राहते पण हार्मोनियम या वाद्यावर एखादा स्वर वाजवून अचानक सोडून दिल्यास ते कर्णप्रिय वाटत नाही. त्यामुळे गायकास पुढच्या उपजक्रियेत व्यत्यय येऊ शकतो. एक उत्तम संगतकार जेव्हा गायकाला संगत करतात तेव्हा तालज्ञान, रागज्ञान, शास्त्रज्ञान यांच्याबरोबरच गायकाचे व्यक्तिमत्व, स्वभाव गुण, आकलन क्षमता, तालाची समज, रिस्क टेकिंग कॅपॅसिटी, टाइमिंग, दोन संगीत वाक्यांमधले पॉजेस आणि स्वर लगावाची व सोडण्याची क्रिया या सर्व गोष्टींचा नीट विचार करतात. गायक तिहाई घेऊन बंदिश किंवा सादरीकरण संपल्याचा इशारा साथसंगतकारांना करत असतो.

निष्कर्ष -

१. साथ संगत ही फक्त औपचारिकता नसून गायकाची उपजबुद्धी साथ संगतकारांच्या सांगीतिक विचारांनी प्रेरित होत असते.

२. मैफिल व संपूर्ण कलाकृती यशस्वी होण्यासाठी गायक व साथ संगतकारांमध्ये प्रदर्शनापूर्वीचा संवाद, साहचर्य व प्रदर्शन सुरू असतानाचा परस्पर समन्वय आणि परस्पर संवाद दोन्ही महत्त्वाचे असतात.

संदर्भ –

१. तळवलकर, सुरेश. (२०१४). *आवर्तन.* पुणे: राजहंस प्रकाशन

२. shodhganga.inflibnet.ac.in

३. तबला महोत्सव. (२००६). पुणे: ललित कला केंद्र.

४. https://mr.wikipedia.org/wiki/%E0%A4%B8%E0%A4%82%E0%A4%B5%E0%A4%BE%E0%A4%A6

५.मदान, के वी एस्. (२०२२). *यूजीसी नेट पेपर १.* चेन्नई: पीयरसन एड्युकेशन इंडिया

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

भावसंगीतातील शब्द, स्वर आणि लय संवाद

- अनघा अमित धायगुडे
पीएच. डी. रिसर्च स्कॉलर
श्री. ना. दा. ठाकरसी महिला विद्यापीठ, मुंबई
कर्वे रोड, पुणे

उद्देश : मानवी स्वभावाचा अविभाज्य घटक असलेले भावसंगीत हा मराठी संगीताचा एक भावनिक आणि सांस्कृतिक ठेवा आहे. ह्या शोधनिबंधातून संगीत अभ्यासकांना मराठी भावसंगीतातील शब्द, स्वरांचा संवाद आणि त्यांमध्ये असलेली अंतर्गत लय यांचे अवलोकन करणे.

शोध पद्धती: प्रस्तुत शोधनिबंध हा संशोधनातील दुय्यम स्त्रोत म्हणजे पुस्तके, लेख, कात्रणे इ गोष्टी वापरुन तसेच इंटरनेट माध्यमातून काही रचना ऐकून प्रस्तुत केला आहे.

शोधनिबंधातील प्रमुख घटक: संगीत हे भावना व्यक्त करण्याचे प्रभावी माध्यम आहे. मराठी भावसंगीत हे मराठी माणसाच्या मनामनात आहे. हा शोधनिबंध मराठी भावगीतातील शब्द, स्वरांचा संवाद आणि त्यातील लय यांचा अभ्यास करण्याच्या प्रेरणेने लिहिला आहे. महाराष्ट्रात मराठी माणसाला मोहित करणारे, मानवी भाव-भावना सहज पणे व्यक्त करणारे आणि सामान्य श्रोत्यांचे मनोरंजन करणारे भाव संगीत हे शब्द, सुरावली आणि त्या त्या गीताची लय यामध्ये संवाद साधतात. मराठी भावसंगीत हा महाराष्ट्राचा एक भावनिक आणि सांस्कृतिक ठेवा आहे. रागसंगीत एका विशिष्ट टप्प्यावर असताना सुद्धा, मराठी सुगम संगीत प्रचलित झाले याला कारण म्हणजे शास्त्रीय संगीताचे अवजड शास्त्र आणि त्याकरिता लागणारे शिक्षण यापेक्षा दैनंदिन जीवनातील सोपे शब्द आणि व सुलभ सुरावट यामुळे भावसंगीत बहरले आणि लोकप्रिय झाले. शब्द, सुर आणि लय यांच सुरेल गुंफण म्हणजे भावगीत.

मराठी संगीतविश्वात एखाद्या उत्तम काव्याची निवड करून संगीतकारांनी त्यावर स्वरसाज देण्याची परंपरा निर्माण झाली आणि भावगीत परंपरेत संगीतकारांची वेगळी मालिका दाखल झाली. १९४० साली जाहीर कार्यक्रमातून शब्द-स्वरांचा समतोल साधून भावगीत सादर करणारे भावगीत गायक म्हणून गजाननराव वाटवे यांच्या पासुन सुरू असलेला हा भावगीताचा प्रवास आजपर्यन्त अविरत सुरू आहे. आज पर्यन्त अनेक गीतकारांनी लिहिलेल्या काव्यावर संगीतकारांनी सुरेल साज चढविला आहे आणि गायक किंवा गायिकेने त्याचे सुरेल गायन करून गीते लोकप्रिय झाली आहेत.

प्रस्तुत शोध निबंधामध्ये स्वर आणि शब्द यांच्या मेळातून निर्माण झालेली कलाकृती व त्यातील अंतर्गत लय यांचा संवाद कसा साधला जातो यांचा शोध घेण्यात आला आहे. तसेच शब्द म्हणजे गीतकार, स्वर म्हणजे संगीतकार या दोन व्यक्तिमत्वाच्या प्रतिभेतून साकार होणारे काव्य गायकाने साधलेल्या लयीने कसे समृद्ध होते यांचे विश्लेषण उलगडले आहे.

सूचक शब्द: मराठी भावसंगीत – उत्पत्ति आणि विकास (भावसंगीताची निर्मिती आणि काळानुरूप झालेला विकास), काव्य रचना (काव्याची किंवा कवितेची रचना), रागसंगीत (शास्त्रीय संगीतातील रागप्रधान संगीत), शब्दप्रधान गायकी (शब्द आणि शब्दाच्या अर्थाप्रमाणे गीताची गायनपद्धती) आणि संगीत दिग्दर्शन (भावगीतांचे शब्द व भाव याप्रमाणे संगीत दिग्दर्शन)

प्रस्तावना - संगीत ही ६४ कलांपैकी एक उत्कृष्ट मौखिक आणि स्वयंप्रेरित कला मानली जाते. मानवी जीवनाशी संपूर्ण एकरूप झालेली कोणती कला असेल तर ती संगीतकला. मानवाच्या मनातील स्वयंभू भावनांच्या प्रेरणेतुन ही कला प्रकट होत असते. सुरांचे आकर्षण, संगीताची ओढ ही माणसाची सहज प्रवृत्ती आहे. देश, प्रांत, भाषा धर्म या सर्व भेदाना विसरायला लाउन सुरेल संवाद साधणारी ही कला आहे. प्राचीन काळापासून चालत आलेल्या ह्या कलेच्या दोन विधा म्हणजे एक मार्गी संगीत व एक देशी संगीत.

मार्गी संगीत व देशी संगीत – मार्गी संगीत हे संस्कार संगीत असल्यामुळे त्यास उच्च श्रेणीचे स्थान लाभले व देशी संगीत लोकांच्या अभिरुचीनुसार विकसित झाल्यामुळे सामान्य लोकांमध्ये लोकप्रिय झाले. मार्गी संगीत हे विशिष्ट नियमांनी बद्ध असे होते तर देशी संगीत हे कोणत्याही नियमांनी बद्ध नव्हते. मार्गी संगीताची शैली ही गंभीर होती तर देशी संगीत हे चंचल प्रकृतीचे होते. कालांतराने संगीत कलेचा विकास होत गेला आणि संगीताच्या विविध विधांची निर्मिती झाली. मोजके स्वर, विशिष्ट लय असल्याने यांचे गायन सहज सुलभ होत असे. देशी संगीत झपाट्याने लोकप्रिय झाले. या संगीत विधेमधूनच भावसंगीत, भक्तीसंगीत, तसेच प्रत्येक देशाचे, प्रांताचे, समाजाचे, भाषेचे आणि संस्कृतीचे प्रतीक म्हणून लोकसंगीत असे विविध संगीत प्रकार प्रचलित झाले. त्यातुनच निर्माण झालेले मराठी मनाला मोहवून टाकणारे, मनातील भाव-भावना सहज पणे व्यक्त करणारे आणि सामान्य श्रोत्यांचे मनोरंजन करणारे संगीत म्हणजेच म्हणजे "भावसंगीत". मराठी माणसाच्या भावजीवनाच्या प्रत्येक क्षणाकरता भावगीत उमगलेले आहे असे वाटते.

१. **भावगीत उत्पत्ति आणि विकास** - भावगीत म्हणजे मराठी मनाला लाभलेले एक सांस्कृतिक वरदान आहे. मराठी माणसाच्या प्रत्येक क्षणाकरीता, भावनेकरिता उमलेले भावगीत आहे. मानवी स्वभावाचा अविभाज्य घटक असलेले भावसंगीत हा मराठी संगीताचा एक भावनिक आणि सांस्कृतिक ठेवा आहे. भाव म्हणजे मनाची अवस्था – माया, प्रेम, आनंद, दु:ख, विरह, राग, वैराग्य असे कितीतरी. आपल्या भावना व्यक्त करण्याकरिता माणसाला शब्द सापडले आणि शब्दाला संगीताची जोड लाभल्यानंतर गीत तयार झाले. साहित्यनिर्मिती किंवा लोकरंजन असे कोणतेही उद्देश नसताना अंत:करणाच्या तळमळीतुन प्रकटलेले संत साहित्य किंवा स्त्री गीत, दळणकांडण करताना गायलेल्या ओव्या, माहेरची ओढ, सासुरवास, पहिल्या बाळाची चाहुल लागल्यावर मनात दाटून आलेल्या भावना, बाळाला गायलेली अंगाई, शेजारणीशी बोलताना मोकळ केलेल मन ही भावगीतांची बीज होत.[१]

महाराष्ट्रातील तत्कालीन कवि भा. रा तांबे, वसंत बापट, बालकवी अशा अनेक कवींचा आणि त्यांच्या काव्याचा सुशिक्षित युवकांवर प्रभाव होता त्या. त्यातील कवि मंडळी म्हणजे कवि यशवंत, कवि गिरीश आणि माधव ज्यूलियन यांनी एकत्र येऊन १९२३ साली रविकिरण मंडळाची स्थापना केली आणि कवितावाचन करण्याचे ठरविले. कविता जनमानसात पोहचविण्यासाठी कवितावाचन आणि कवितागायन उपयोगी ठरले. "रविकिरण मंडळा" नी काव्याची जी सेवा केली ती अतिशय जनमानसात रूजली. अनेक काव्यरचनाचे वैविध्य असलेले प्रयोग या मंडळाने केले. काव्याची गोडी मराठी माणसांना लावली आणि कवि परंपरा राखली आणि इथूनच भावसंगीताची पाळेमुळे जनमानसात रुजली. रागसंगीत एका विशिष्ट टप्प्यावर असताना सुद्धा, मराठी भाव संगीत लोकप्रिय झाले. मराठी कविता बहरत गेली आणि नव्या युगाच संगीत घडल. शब्द आणि सुर यांचा सुरेल संवाद घडला गेला.

१.१ भावगीतांची संकल्पना आणि विकास : काव्याची संगीतासह येणारी अनुभूती म्हणजे भावगीत. संगीताच्या माध्यमातून कवितेतील भावना जेव्हा श्रोत्यांच्या मनापर्यंत पोहचतात तेव्हा कवितेचे संगीतमय सुरेल गीत होते. कविता आणि गीत याबद्दल अनेक मान्यवरांची मत-मतांतरे दिसून येतात. कवि मंगेश पाडगावकर म्हणतात "भावगीत ऐकल्यावर चटकन समजल पाहिजे इतक ते सोप असाव. त्यातला अनुभव गुंतागुंतीचा नसावा, क्लिष्ट शब्दरचना कवितेत चालेल पण गीतात नाही".[२] असे अनेक विविध अंगांनी आपले विचार कवि ग. दि. माडगूळकर, कवि शंकर वैद्य, कवि योगेश्वर अभ्यंकर, कवि सुधीर मोघे, यांनी मांडले आहेत. ज्या गीतांमध्ये गेयता दिसते त्या कवितांची भावगीत झालेली दिसतात आणि गीत होण्यासाठी गेयता महत्वाची असते. काही वर्षांपूर्वी संगीतकार ही वेगळी संकल्पनाच नव्हती. स्वत:च्या कविता चाली लावून कवि म्हणत असत. त्याला काव्यगायन म्हणत असत. १ जानेवारी १९३१ या दिवशी जी. एन. जोशी यांनी लिहिलेले आणि संगीतबद्ध केलेले "शीळ" हे भावगीत रेडिओवर म्हणलं आणि त्या गाण्याने श्रोत्यांना मनमुराद आनंद दिला.[३] "साधी, सुगम, सुबोध, ललित्यपूर्ण शब्दरचना, कल्पनेचे सौन्दर्य, अर्थव्यअहक चाल, स्पष्ट शब्दोचार, गेय विषयाशी तन्मय होऊन ती भावपूर्णतेने सादर करण्याची शैली या सर्व गोष्टी जमून आल्यामुळे मला वाटत, हे भावगीत लोकप्रिय ठरलं असावं."[४] या शब्दात खुद्द जी. एन. जोशी यांनी भावगीताच मर्म सांगून एक अभिनव गीतप्रकार रूढ केला. भावगीताचा हा प्रवास बहरत असतानाच १९३५-१९४० च्या दरम्यान काही कविताना मधुर चाली लाऊन साली गजाननराव वाटवे यांनी जाहीर कार्यक्रम करायला सुरवात केली आणि अवघ्या ३ ते ४ वर्षात त्यांना अफाट लोकप्रियता मिळाली. या क्षेत्रातील त्यांची कारकीर्द पाहता "भावगीताचे युगनिर्माते" म्हणून गजाननराव वाटवे यांचे नाव घेतले जाते. त्या काळापासून सुरू झालेला भावगीतांचा हा सुरेल प्रवास अविरत सुरू आहे.

भावगीताचा प्रवास पाहताना लक्षात येते की काव्यामध्ये छंदबद्धता, गेयता, सोपी शब्दरचना, आशयघनता, मोजक्या पण समर्पक स्वर रचना, सरगम, आलापी याचा संयमित वापर अशा सर्व गोष्टी अनेक गीतरचनामध्ये दिसून येतात. गीताचा ताल हा गीताला न्याय देणारा असतो. दोन कडव्यामधील संगीत हे अतिशय पूरक असे असते. कालांतराने काही बदल निश्चितच झाले आणि अजूनही होत आहेत परंतु ते चिरंतन काल टिकणारे असे नक्कीच असे. कालची, आजची आणि उद्याची पिढी सुद्धा भावगीताचा हा आनंद मनमुराद घेणार आहे. "भावगीतांच सुंदरबन ज्या काळात फुलू लागल तो काळ साध्या सुध्या नीतिमान रसिकतेने तृप्त होणाऱ्या जीवनशैलीचा होता. भावनांची

प्रतिबिंब गाण्यांमध्ये पाहणे ही त्या काळातल्या जीवनशैलीची निकड होती. मनात उमटणाऱ्या अनुराग, प्रीती, विरह, वात्सल्य, गुरूभक्ति, देवभक्ती, मातृपितृ भक्ति, पौराणिक आदर्श, संस्कार, तत्व यांची सुबोध, सुटसुटीत, प्रीतिबिंब भावगीतांमध्ये दिसत होती, सुबोध आकर्षक चालींसह भाव मनात ठसत होता. अशा काळात भावगीत जन्माला आली".[५]

भावसंगीताच्या ह्या प्रवासात अनेक गीतकारांनी, संगीतकारांनी, गायक व गायिकांनी आपले महत्वपूर्ण योगदान दिले आहे. उदा. गीतकार - ग. दि. माडगुळकर, वसंत बापट, पि. सावळाराम, राजा बढे, शांता शेळके, बा. भ. बोरकर संगीतकार – सुधीर फडके, श्रीनिवास खळे, जगदीश खेबुडकर, वसंत प्रभू, दशरथ पुजारी, यशवंत देव, अशोक पत्की असे अनेक आणि गायक व गायिका – सुधीर फडके, अरुण दाते, सुरेश वाडकर, रवींद्र साठे गायिका मालती पांडे, माणिक वर्मा, लता मंगेशकर, सुमन कल्याणपूर, आशा भोसले, देवकी पंडित, अशा अनेक.

१.२ **भावगीत गायन** – भावगीत म्हणजे शब्द, स्वर आणि त्या दोन्ही घटकांबरोबर येणारी लय या तिन्ही घटकांना खूप महत्व आहे. संगीतात आवाजाची ऊंची दर्शविणारा "स्वर" आणि आवाजाची कालव्याप्ती दर्शविणारा तो "ताल" असे मानतात. [६] गायकीचे ज्ञान किंवा भावगीताची चाल, भावगीताचा ताल, भावगीतात असेलेय भाव या सर्व गोष्टी प्रत्यक्ष भावगीत गाताना उपयोगात आणल्या तरच, भावगीताचा सुरेल अनुभव श्रोत्यांना येतो. भावगीतात विविध प्रकारचे भाव असतात जसे की विरह, श्रृंगार, करून, सात्विक हे सर्व भाव गळ्यातून येण्यासाठी गायनाची उत्तम तयारी आणि अर्थातच आंतरिक शांतता आवश्यक असते. भावगीत गायक "शब्द" गातो अस म्हणण्यापेक्षा "शब्दाचा अर्थ गातो" असे जेव्हा होते, तेव्हाच श्रोते त्याच्या गायनांशी समरस होतात, त्याच्या गायनाने मोहित होतात.[७] भावगीत गायनांमध्ये शब्दांच्या मागे स्वर येतात आणि दोन्हीचा मिलाप हा भावपूर्ण ऐकू येतो. शब्दांचा उच्चार झाल्याबरोबर त्याचा अर्थ प्रकट होतो, आणि त्याचाच उपयोग भावगीत गायनात होणे अत्यंत महत्वाचे आहे. श्रोत्यांना शब्द आणि स्वर यांची जाणिव गायक /गायिका आपल्या गायनातून करून देतात. गाताना भावनेचा परिपोषही गायकाने जागृत राहूनच करावयाचा असतो. सुरांच्या मर्यादा, अक्षरमात्रांची कालव्याप्ती, अक्षरोच्चरातील शुद्धता या सर्व गायनातील लक्ष्मणरेषाच आहेत.[८] या संदर्भात श्रीनिवास खळे म्हणतात "चांगले ललित संगीत गाण्यासाठी स्वररचनेतील हरकती, स्वरकण, स्वरफेक, ठहरावाचा स्वर या सगळ्या गोष्टींच सौष्ठव त्या स्वररचनेत दाखवायच असेल, तर कलावंताची बैठक पक्की हवीच."[९]

१.२.१ भावगीतातील शब्द-स्वर आणि ताल - भावगीताच्या स्वर-शब्दांच्या मर्यादा सांभाळताना काहीवेळेस शब्दामधील अक्षरे वेगवेगळी गाणे जरुरीचे असते. अर्थातच दोन अक्षरांमधील हे अंतर मुळ शब्दांची घडी विसकटु तर देत नाही ना? यांची काळजी गायकाने घेणे अत्यंत जरुरीचे असते. तालाच्या विशिष्ट स्वरूपात बांधलेली अक्षरे काहीवेळेस संमेच्या आधी किंवा संमेच्या नंतर गावी लागतात तेव्हा मात्र त्या शब्दांचे संतुलन सांभाळणे महत्वपूर्ण असते. त्यामुळे भावगीतातील शब्द सुरांच्या संवादाबरोबरच तालाचा लयबद्ध संवाद साधणे अत्यंत जरुरीचे ठरते. काव्य लिहितांच त्याला एक अंतर्गत लय लाभलेली असते. "प्रत्येक नवीन ओळी बरोबर कवीच्या मनातील आशय उलगडत असतो, त्यालाही एक वेग असतो. प्रामाणिक गीतनिर्मितीच्या बाबतीत मोजकेच शब्द परंतु समर्थपणे कवीच्या मानतील आशय ओंजळीत बांधून उभे असतात"[१०]. काव्यातील आशय समजून घेऊन, त्या प्रमाणे स्वरसंगतीचा वापर व सुबद्ध लय ठरवली जाते. त्या गीतासाठी वाजविला जाणारा ठेका कुठल्या वाद्यांवर जास्ती उठावदार होतो त्या प्रमाणे त्या त्या वाद्यांची निवड केली जाते. काही गीतांसाठी कोणती वाद्ये जास्ती लयदर्शक ठरतील याचा सूक्ष्म विचार करून संगीतकरांनी निर्णय घेतला तर गाण्याच्या एकुण परिणामात निश्चितच भर पडेल. कोणत्याही गीतासाठी योग्य तो ठेका त्याची योग्य लय आणि तसेच योग्य त्या वाद्यांच्या सहयाने घेतली गेली तर ते गीत सुश्राव्य होते यात शंकाच नाही.

कोणत्याही गीताची शब्दबद्ध, स्वरबद्ध आणि तालबद्ध रचना ही अर्थातच कवि आणि संगीत दिग्दर्शक यांच्यावरच अवलंबून असते. "कवि आणि संगीत-दिगदर्शक हे एकरूप होऊन, कवि शब्दाद्वारे आपल्या भावना व्यक्त करेल तर संगीत दिग्दर्शक अनुरूप अशा सुरांच्या सहायाने त्याच भावना श्रोत्यांना समजावून देईल. इथे कवि आणि संगीत दिग्दर्शक यांची झालेली भावनिक एकात्मता अत्युच्च दर्जाची असेल."[११]

उदाहरणांदाखल काही भावगीतांचा उल्लेख – कवि अनिल यांचे काव्य आणि संगीत आणि गायन केलेले गजाननराव वाटवे – गगनी उगवला सायंतारा – आजही हे भावगीत तरुणांच्या मनाचा ठाव घेणारे आहे. शब्दामधील भाव प्रकट करणारेच सुर ह्या गाण्यात दिसून येतात. ग. दि माडगूळकर यांचे काव्य – लपविलास तु हिरवा चाफा, सुगंध त्याचा लपेल का? प्रीत लपवूनी लपेल का? प्रभाकर जोग यांचे संगीत आणि मालती पांडे यांचा आवाज – हे भावगीत म्हणजे स्त्रीच्या अभिव्यक्तीचे एक सुंदर रूप आणि मुग्ध भावनांचे प्रकटीकरण दिसते.

राम मोरे यांचे काव्य, दशरथ पुजारी यांचे संगीत आणि सुमन कल्याणपूर यांचा भावस्पर्शी स्वर या सर्व गोष्टिनी "रे क्षणांच्या संगतीने मी अशी भारावले" हे गीत अतिशय भावपूर्ण झाले आहे. रुपक तालात निबद्ध केलेले हे गीत, म्हणजे शब्द, स्वर आणि ताल यांचा सुरेल सहयोग वाटतो.

अशोक जी परांजपे यांचे काव्य, अशोक पत्की यांचे संगीत आणि सुमन कल्याणपूर यांच्या स्वरानी लोकप्रिय झालेले गीत म्हणजे "केतकीच्या बनी तिथे नाचला ग मोर" या गीतासाठी अशोक पत्की यांनी "संचारी" चा प्रयोग केला होता. संचारी म्हणजे मुखडा आणि अंतरा यांची लय धरता संगीतल्या वेगळ्याच लयीत, छंदांत बांधलेल्या ओळी. संपूर्ण गाण्यात या दोन ओळी कमालीच्या उठून दिसतात आणि गाण एका वेगळ्याच मूडला पोहोचत."[१२]

निष्कर्ष – भावसंगीतांच्या सुवर्णकाळामध्ये अनेक गीतकार, संगीतकार आणि गायक / गायिका यांनी आपले मौलिक योगदान दिले आहे. अनेक गीतकारांच्या उत्तम काव्याचे, संगीत दिग्दर्शकांनी संगीत देऊन आणि गायक / गायिकांनी गाऊन त्याचे सोने केले आहे. भावसंगीतातील ह्या तीन घटकांनी शब्द, स्वर आणि लयीच्या माध्यमातून साधलेल्या संवादा विषयक मांडणी ह्या शोध निबंधामध्ये करण्याचा प्रयत्न केला आहे. भावसंगीतातील रागाधिष्ठित रचना तसेच काही सुलभ स्वर-संगती वापरुन केलेल्या रचना त्यासाठी लागणारा योग्य असा हलका व भावस्पर्शी आवाज लाभल्यास भावसंगीत अतिशय लोकप्रिय झालेले दिसते. राग संगीताचे अधीष्ठान असलेल्या रचना भावयुक्त स्वराने आवाजातील कण मुरक्या आणि स्वरांचे स्वल्पविराम यांनी उंचावल्या गेल्या. त्यामुळे भावसंगीतातील रचना अत्यंत सूक्ष्म परंतु भावस्पर्शी दिसून येतात.

संदर्भ सूची :

१. अभ्यंकर, डॉ. शोभा. (२०१२). *सखी भावगीत माझे.* पुणे: राजहंस प्रकाशन. (पृ.क्र.२)
२. अभ्यंकर, डॉ. शोभा. (२०१२). *सखी भावगीत माझे.* पुणे: राजहंस प्रकाशन. (पृ.क्र.९०)
३. अभ्यंकर, डॉ. शोभा. (२०१२). *सखी भावगीत माझे.* पुणे: राजहंस प्रकाशन. (पृ.क्र.१०३)
४. अभ्यंकर, डॉ. शोभा. (२०१२). *सखी भावगीत माझे.* पुणे: राजहंस प्रकाशन. (पृ.क्र.१०४)
५. खाडीलकर, मंगला. (२००९). *सुमनसुगंध.* मुंबई: नवचैतन्य प्रकाशन. (पृ.क्र.१०२)
६. देव, यशवंत. (१९७८). *शब्दप्रधान गायकी.* मुंबई: पॉप्युलर प्रकाशन. (पृ.क्र.८६)
७. देव, यशवंत. (१९७८). *शब्दप्रधान गायकी.* मुंबई: पॉप्युलर प्रकाशन. (पृ.क्र.५)
८. देव, यशवंत. (१९७८). *शब्दप्रधान गायकी.* मुंबई: पॉप्युलर प्रकाशन. (पृ.क्र.३६)
९. मारूलकर, दत्ता. (२००९). अंतर्यामी सूर गवसला. मुंबई: मॅजेस्टिक प्रकाशन. (पृ. क्र.७७)
१०. देव, यशवंत. (१९७८). *शब्दप्रधान गायकी.* मुंबई: पॉप्युलर प्रकाशन. (पृ.क्र.१०२)
११. देव, यशवंत. (१९७८). *शब्दप्रधान गायकी.* मुंबई: पॉप्युलर प्रकाशन. (पृ.क्र.१०३)
१२. पत्की, अशोक. (२०१२). *सप्तसूर माझे.* पुणे: मनोविकास प्रकाशन. (पृ.क्र.५५)

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

CONSONANCE BETWEEN MUSIC AND MIND: THROUGH THE AESTHETICAL ELEMENT

-Mitali M. Katarnikar
Research Scholar (JRF)
Supervisor-Prof. Chetna Pathak
Department of Music
University of Mumbai

Abstract- *Psychology of Music is a wide subject which studies the psychological aspects of music. The psychology of a student, of a Guru, of an audience, external factors, the impact of a particular music on different person or persons etc are the major aspects analysed here. In Music, here our Indian Classical Music, compositions in a particular arrangement of group of notes known as the Raag, which are set to a continuous and particular rhythmic cycle known as taal woven in meaningful lyrics known as bandish are improvised and presented using various kinds ornamentation and embellishments. However, Music being a fine art it possesses an aesthetical approach and is much more than mere musical concepts such as Raag, Taal, Bandish etc. It is believed from our texts that Music is received by Man from Nature and Divine Forces. Thus, music is considered to be beyond entertainment and has the ability to impact the soul of every living being. It is regarded to be close to human mind as music creates some kind of rasa (sentiment). The creation of Rasa in the form of music establishes a relation with the human mind. Thus this paper attempts to discuss the Consonance between Music and Psychology through the bridge of aesthetical approach.*

Key Words- *Rasa, Swara, Raga, music and Mind, Consonance.*

Introduction- In Indian Classical Music, Raga is the medium of expression used. Every artist, either from Hindustani or Carnatic discipline, a Khyaliya or Dhrupadiya, a sitarist or violinist expresses his/her music, his /her musical attributes or his/her devotion towards the art of music through some Raga. A Raga is an ancient concept which was first mentioned in the text Naardiya Shiksha and it was first defined in the text Brihaddeshi written by Matang Muni in the 6th Century. According to the definition, 'Ranjayati Iti Ragaha', that which has the ability to entertain is Raga. The word Ranjan can be interpreted in multiple ways. The most relevant to this definition is to entertain. However, ranjan can also be translated as to colour. If we apply the latter meaning of the term ranjan in the above definition, it would be interpreted as that which has the ability to colour is Raga. Here, to colour is to change the state of mind or the mood of the listener. Thus a Raga is said to have the capacity to influence the mind of the listener. The term ranjan speaks loud for the scope of a raga whose function cannot be limited to mere entertainment. Thus we can say, a raga is capable of entertaining the listener, at the same time causing a change in the state of mind or the mood of the listener. Thus, it is a capacity of a Raag to carry the listener from his/her state of mind to some other. We often experience being carried away to a different state of mind while listening to various artists of our Indian Classical Music.

Raag and Rasa- While studying the ancient texts on music, we can find ragas are associated with some rasa (mood, sentiment) based on the composition of notes in every raga, its phraseology and its norms. Thus every raga is said to evoke some kind of Rasa in the listener. There are eight rasas namely hasya, adbhut, veer, beebhatsa, shringar, karuna, krodh, bhay, the ninth is Shant rasa and tenth Bhakti Rasa . These are the moods of a person that he/she experiences in day to day lives.

According to Natya Shastra, the music evokes rasa. Therefore, the shrutis, swaras, jatis and further also the raagas in our music are said to evoke particular rasas. Maharshi Bharat Muni has allotted particular swaras with one or more rasas. When these swaras become part of a raga, the raga evokes particular rasa due to the presence of swaras. Many texts on music have stated that particular ragas evoke particular rasas. Such as Raag darbari Kanada evokes karuna rasa, or raga hameer evokes shringar rasa, or raga Shankara evokes veer rasa etc. This potrays the ability of raga music in establishing consonance with the mind of the artist.

Many stalwarts of our Indian Music have contributed to the Rasa theory by giving in their own views about the rasas and their significance in Raga Music. One of them is Sitar Maestro Bharat Ratna Pt. Ravishankar. According to him, if music is categorized into three types viz. vocal, instrumental and dance, the latter is capable of portraying all the rasas whereas vocal music is capable of depicting most of the rasas as it has the benefit of using words or lyrics. But instrumental music has to create rasas only through sound and therefore, the shant rasa is prominently evoked, followed by the bhakti rasa and karun rasa.

Here, we would be focusing on the vocal music to study the internal essence of a raga and its external impact.

The essence of a raga- Vidushi Kishori Amonkar, in her book 'Swararthramani' mentions about her experience after singing raga Bageshri in her practice. Initially she was very pleased with the thought of singing the raga but when she finished with her practice of raga Bageshri, she observed a change in her state of mind from a pleasant one to a very gloomy one. The swaras in a gamut or a saptak are individual identities but when these swaras become the components of a raga, there is a constant conversation that takes place between every two swaras. This conversation between the two swaras evoke a certain rasa. Just like an orator speaks before an audience about some specific topic, he brings forth one sentence after another relevant to his topic to emphasize what he wants to assert. Similarly a vocalist, while performing a raga, sings one phrase of the raga after another to unfold the structure of raga. Here, it is important to emphasize the term phrase and not single swara which supports the above argument. Every phrase of a raga sung by a vocalist is comparable to a sentence spoken by an orator. Every sentence contributes in bringing out a more and more meaningful discussion of a particular topic and in the case of portraying a raga, every phrase adds to a more clear structure of raga. Similarly, a single word in place of a sentence is corresponding to single swara of a raga, which is not meaningless, but is irrelevant in building a discussion. Every swara in a raga is identical to a word in a sentence and every phrase in a raga is a sentence. Swaras individually when brought together to other relevant swaras they create a phrase or a sentence which contribute in the meaningful explanation of a raga. There is an inherent relation between the swaras in a phrase which help them together bring a meaning out of it. No raga can be an exception to this. In raga yaman, Ni Re Ga, a phrase creates a fragrance of raga yaman. But at the same time, if only the swara Ni or Ga are chanted, raga yaman will not be sensed. Here, taking the example of swaras ni and ga is not random. They are the vadi and samvaadi swaras of raga Yaman respectively, which denotes that these two swaras are the most important in the structure of raga Yaman. Even though, these swaras cannot be sufficient in explaining raga Yaman individually. Ni accompanied with Dha (mandra) or Re (madhya) is requisite. This highlights the inevitable prominence of consonance between two swaras in a raga. The swaras in a gamut when picked in a raga have a different identity and role to play. In a play, actors play some character, they are no more their self when they are a part of the play. For supporting the character, they have to dress up in a particular way, they have to use a particular intonation, they have to depict a particular mood etc. They have a particular relation with other fellow actors. Similarly, swaras in a raga play a character and each character is related to the other in some or the other way. There is difference in the state of the swaras from a gamut to a raga. 'Ma Ga Re Sa', a phrase common in Raga Multani and raga Miya ki Todi, is quite different from each other when presented in the two ragas. It is different to the extent of being able to distinguish the two ragas. Here, the weightage of each swara, its position, its tempo are all factors responsible

to create the difference of the same phrase in the two ragas. The role played by the swaras of this phrase in two ragas is quite unalike.

Raga and the Artist- Performing a raga is similar to carrying on a discussion. While discussing a certain topic, an orator's talk is supported by the facts and figures and various sources which help him study the topic. But this talk is certainly incomplete without the perspective of the orator himself. His perception is built by many factors such as his own way of thinking, his opinions, his preferences, his experience, the gravity of the topic etc. Similarly, while singing a raga, a vocalist is guided by the grammar of the raga, its traditional norms, its traditional phraseology etc. But after inculcating the grammar, the raga that is produced on the basis of the perspective of the vocalist about that raga. The vocal capacity of the vocalist, his state of mind, the nature of the raga, the response of the audience, the accompanists etc. all such factors have role to play in the overall outcome of the raga performed. This highlights the consonance between the raga and mind of the vocalist. The consonance between the vocalist singing the raga and he/she as a person shapes the performance of the raga. Here's why we see when an artist performs the same raga multiple times his/her presentation of the raga is not identical to the previous one. His sensation about the raga is different every time.

Music and the Listener- Listener is the one who marks an important place in the context of a performance. Listeners or audience are the life of a performance. In the absence of an audience, the performer would lack the motive to perform. However, the listener, too, is simultaneously influenced by the performance. The impact of influence on the listener depends on the caliber of the performer and the listener as a self. It would not be surprising if a listener returning from the concert of stalwarts such as Pt. Bhimsen Joshi or Ustad Zakir Hussain or Vidushi Kishori Amonkar would be virtually soaked in the nectar of the music he/she was exposed to. But how sensitive is the listener, who well he understands music, how much he likes music are some questions that pop-in to throw light on the level of impact of music on the listener. A listener having deep interest in classical music, having considerable knowledge of music who has been listening to artists periodically for quite a period of time would enjoy this particular concert and experience the grandeur of the artists and their music to a large extent. But in the case of a listener with not much knowledge of music, some interest in listening to music and who has seldom been to concerts of music would enjoy this concert to a comparatively lesser degree. Here, the term enjoying the concert refers to perceiving the music. The perception would be more in the listener with more affinity towards music and vice versa. The size of a vessel determines how much stuff it can accommodate. Similarly the magnitude of the mouth of the vessel determines how easily stuff can be accommodated in that vessel. Here, the size of the vessel is resembled by the interest of the listener towards music and the size of the mouth of the vessel is resembled by his/her affinity or attraction towards music. To differentiate between the two can be explained by an example. The listener in the first case, would attend concerts of music, listen to the artist but would also be interested in finding out what is the current news popping in his cellphone or what discussion is going between the two seated at the end of his row. The listener in the second case, would avoid missing concerts of music, would be focused while listening to the artist and also deliver 'daad' (a gesture of appreciation) to the musical nuances of the artist most appealed to him etc. This listener, after the concert, would approach the artist to congratulate for his performance or discuss with other listeners how much he liked that concert etc. Therefore, the two vessels are same in the size, interested in attending concerts, but their size of the mouth, here, degree of affinity is different. The level of music 'reached' to the listener would thus differ.

The consonance between the person's state of mind, his own self and the music determines how the music impacts.

Conclusion- Thus in the attempt to discuss the consonance between music and raga, the raga and the artist and the music and the listener this paper elaborates the aesthetical approach to study the roles of basic concepts of music such as swara, raga, bandish etc in different aspects. In every aspect, the psychology of the person as a student, an artist and a listener determine how he/she perceives the art of music.

Bibliography

1. Ranade, Ashok. (2009/1930). *Sangeet Vichar*. Mumbai; Popular Prakashan.
2. Ratanjankar, S. N. (1992), *Aesthetic Aspects of Indian Music*. Mumbai; Sanskar Prakashan.
3. Tripathi, Bharamnanda. (2015). *Amarkosh* (originally written by Amarsimha in Sanskrit) (Hindi edition).Varanasi: Chaukhamba Surbharti Prakashan.
4. Katarnikar, Meenal. (2014). *Bansuri and the mentally challenged*. Mumbai: Publisher-Shri Kishor Mayekar
5. Ranade, Ashok. (2008). *Perspectives on Music*, New Delhi and Chicago: Promilla & Co.,Publishers in association with Bibliophile South Asia.

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीतातील गायक कलाकार आणि सर्वसामान्य रसिक यांच्यामधील संवाद

- केतकी चैतन्य ब्रह्मनाळकर
शोधार्थी
संगीत विभाग, मुंबई विश्वविद्यालय

सारांश:- हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीताला फार मोठी परंपरा लाभली आहे हे आपण जाणतोच पण एखाद्या कलेची परंपरा होऊन ती प्रवाही . ज्याप्रमाणे एखाद्या कलाकाराची कला ही .तेव्हाच राहू शकते जेव्हा तिला प्रत्येक काळात समाज मान्यता आणि लोकप्रियता मिळत जाते तत्कालीन संस्कृतीचा चेहरा समजली जाते मानसिक-सामाजिक ,निवडींनुसार-त्याचप्रमाणे प्रत्येक काळातील रसिकवर्ग आपल्या आवडी , .परिस्थितींनुसार कलाकाराला आपल्या कलेत अनेक स्तरांवर आवश्यक ते बदल किंवा नवप्रवाह समाविष्ट करण्यास भाग पाडत असतात प्रस्तुत लेखातून हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीतातील गायक कलाकार आणि सर्वसामान्य रसिकवर्ग यांच्यामध्ये विविध स्तरावर अनेक प्रकारे , प्रदान आणि त्या अनुषंगाने त्याचा शास्त्रीय गायक कलाकाराच्या कलाजीवनावर होणारा परिणाम अभ्यासण्याचा प्रयत्न-घडून येणारे आदान .केला आहे

संबंधित महत्वाचे शब्द : हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीत .प्रदान-सांगीतिक आदान ,कलात्मक संवाद ,रसिक ,शास्त्रीय गायक कलाकार ,

प्रस्तावना: संगीत ही ललितकलांपैकी एक प्रमुख कला मानली जाते शब्दांच्या माध्यमातून जनमानसात आनंद निर्माण-लय-त्यामुळे स्वर . रसिकमनांना आत्मिक सुखाची अनुभूती घडवून आणणे हे ,करणेसंगीताचे प्रमुख उद्दिष्ट म्हणता येईल लोकसंगीताचा आधार घेऊनच . " .वैदिक काळापासून शास्त्रबद्ध संगीत प्रचारात आलेभारतीय शास्त्रीय संगीत हे प्राचीन असूनही अतिशय प्रगत मानले जातेपरंपरे . ने जतन करणे आणि काळानुसार त्यामध्ये बदल करून काही नवीन निर्माण करणे या दोन्ही प्रक्रिया हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीतामध्ये सातत्याने आढळून येतातच आणि हा या संगीताचा विशेष गुण आहे".[१] सुरुवातीपासूनच रसिकजनांनी या संगीताला दिलेल्या सांस्कृतिक दर्जामुळे हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीताचा ओघ आजही अखंडपणे.अविरतपणे सुरु आहे ,

शास्त्रीय संगीतात एखादा कलासाधक जेव्हा रसिकमान्य होतो तेव्हा त्याला आणि या कलाकाराची .म्हणून नावाजले जाते 'कलाकार' रसिकांच्या प्रेमामुळेच एखादा कलावंत .उत्स्फूर्त दाद आणि त्यांनी दिलेल्या प्रोत्साहनामुळेच तर बहरत असते ,कलाकृती ही रसिकांचे प्रेम मोठा होत असतो आणि त्या महान कलावंताच्या कलाकृतीतून अनेक रसिकमने जपली आणि घडवली जात असतात सद्यपरिस्थितीनुसार . .शास्त्रीय गायक कलाकार आणि रसिक यांच्या या मौलिक नात्याचा वेगवेगळ्या स्तरावरून विचार करू

कलासाधना केलेल्या प्रतिभावान गायक कलाकारामार्फत कलात्मक व्यवहारातील आदानप्रदान क -से होते याचा वरील आकृतीवरून अंदाज येऊ शकतो कार्यक्रमामध्ये .मैफिलीत गायन सदर करताना गायकाला अनेक गोष्टींचे अवधान ठेवावे लागते . त्यापैकी रसिकवर्गाचा विचार केल्यास ढोबळमानाने तीन प्रकार आपल्याला .वेगवेगळ्या पातळ्यांवर त्याचा कस लागत असतो

अ -विद्यार्थी ,अभ्यासक ,इतर कलाकार ,संगीत क्षेत्राशी संबंधित व्यक्ती (

या वर्गामध्ये संगीत क्षेत्रातील गुरु अभ्यासक ,हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत शिकणारे विद्यार्थी ,आयोजक ,नर्तक कलाकार ,वादक ,गायक , बारकावे हेरून त्याचा ,बहुतांशी या वर्गातील रसिक हे कलाकाराच्या गायनाविष्कारातील कलात्मक कौशल्य .यांचा समावेश होतो गायनातील चांगल्या गोष्टी वेचण्य .आनंद घेत असतातान्चा प्रयत्न करतात रागाची सर्वांगीण ,सुरु असणाऱ्या रागातील स्वरपंक्ती , आयोजनाच्या .अभ्यासक बारकाईने समजून घेण्याचा प्रयत्न करत असतात ,सादरीकरणातील सहजता इत्यादी गोष्टी विद्यार्थी ,बढत निमित्ताने कार्यक्रमात अनेक कलावंतांची कला अनुभवत असल्यामुळे कलाविष्काराच्या बाबतीत आयोजाकांचेही कान तयार झालेले असतात त्यामुळे आपल्या गायनातून या वर्गातील रसिकांची अपेक्षापूर्ती करण्यासाठी गायक कलाकाराला खऱ्या अर्थाने गुणात्मक .

असल्यामुळे कलाकाराचा गायनाविष्कार अजून बहरण्यास मदत होते काही वेळेला नवोदित गायक कलाकारांना या वर्गातील रसिकांचे . .दडपणही येऊ शकते

ब -प्रेक्षक ,श्रोते-सर्वसामान्य रसिक (

या संगीत प्रेमी रासिकवर्गाचा मुख्य उद्देश संगीताद्वारे आत्मिक सुख प्राप्त करणे आणि आनंद अनुभवणे हा असतो कधी कधी काही . काही त्या गायक कलाकाराचे चाहते ,रसिक शास्त्रीय संगीत ऐकणे उच्च दर्जाचे समजतात म्हणूनही कार्यक्रम ऐकायला आलेले असतात त्यामुळे कधी कधी कलाकार .ऐकणारे असतात ,तर काही थोडफार शास्त्रीय जाणणारे ,असतातांला गायनात ठराविक पातळी गाठायच्या आधीच अनेक ठिकाणी वाह वा मिळण्याची शक्यता असते पण याच रसिकांच्या प्रेमामुळे कलाकाराला लोकप्रियता मिळत . .कलाकाराचे आणि या रासिकवर्गाचे नाते आपुलकीचे आणि आदराचे असते .असते

गानसरस्वती किशोरीताईंनी संगीताच्या कलाकारांविषयी फार सुंदर सांगितले आहे" .बहोत तालीयॉ ,appearance मिलने के बाद भी as an artist you should know what you are doing and you should know what you are going .to do and you should also know what you have done, with the free natural mindतब जाके अपने ही गाने में कुछ दोष दिखाई देते है और अच्छाईयॉ भी दिखाई देती है"।[२]

क-संगीत समिक्षक (या वर्गातील रसिक एक वेगळ्याच भूमिकेतून मैफिलीचा अनुभव घेत असतात या रसिकांना शास्त्रीय संगीताचा . त्यामुळे संगीत .न आवडणाऱ्या सर्वच गोष्टींचा आढावा हे रसिक तटस्थपणे घेत असतात - अवणाऱ्या ,न पटणाऱ्या - पटणाऱ्या समिक्षकांकडून लिखित स्वरूपात एखाद्या कलाकाराचे कौतुकही होऊ शकते किंवा त्याच्यावर एखाद्या बाबतीत टीका ही केली जाऊ .शकते

याबाबत डॉ" ,श्रीरंग संगोराम म्हणतात .संकल्पनांच्या आधारे परीक्षण वादन-अमुक गायन .विश्लेषण करणे हे समीक्षकाचे काम आहे- आणि जर कार्यक्रमाने आवश्यक ती उंची गाठली नसेल तर तसे का झाले असेल .सुंदर का वाटले हे समीक्षेत सांगितले गेले पाहिजे याची चर्चाही त्यात अनुस्यूत असू शकते".[३]

याचबरोबर इतर काही घटक ज्यातून गायक कलाकार आणि रसिक यांच्यातील संवाद प्रदान दिसून येते अशा मुद्यांचा विचार-आदान ,

:सादरीकरणासंबंधित कौशल्यांमुळे घडणारा संवाद*

सद्यपरिस्थितीत हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीताच्या मैफिलीचा आनंद दृक्श्राव्य पद्धतीने घेता येतो श्रोते गायन-त्यामुळे साहजिकच रसिक . रसिक – कलाकृती – या प्रस्तुतीकरणातुन सुद्धा कलाकार .ऐकण्याबरोबरच कलाकाराचे मंचावरील सादरीकरण पाहत सुद्धा असतात .हा संवाद घडून येत असतो

अ-मंचावरील साथीदारांबरोबरचा संवाद . मैफिलीमध्ये गायक कलाकाराचे साथीदार त्याच्या सरावातले असतील किंवा गायकाच्या कलाकृती बद्दल साथीदारांना पूर्ण कल्पना असते तेव्हा मंचावर त्यांच्यात एक कलात्मक संवाद सुरु असतो गायकाच्या गाण्याप्रमाणे . जुळलेल्या तानपुरे ,सुरेल संगत ,संवादिनीची योग्य ,आवश्यकतेनुसार लयदार ठेका ,साथीदारांचे वादनयांच्या गुंजत असलेल्या नादाबरोबरच गायकाने वादनासाठी सोडलेल्या जागा अचूक उचलणे वादनातली-गायन ,त्यात आपल्या वादनाने रंग भरणे , .लयकारीतील नोकझोक इत्यादी सदरीकरणातील सुंदर गोष्टी रसिकांना मैफिलीत मुग्ध करतात

ब -गायनातील चमत्कृतीपूर्ण घटना .गायनाविष्कारातील चमत्कृतीयुक्त गोष्टी रसिकांना अचंबित करतात आग्रा ,ग्वाल्हेर .उदा . चालू लयीत तो बसवून सम ,बोलांची लयकारी चालू असताना मुळ वजनाने ख्यालाचा मुखडा न घेता ,घराण्यामध्ये बेह्राव्याच्या ताना किंवा तार सप्तकात काम चालू असताना झर्रकन खाली येऊन मुखडा उचलून .घेतली जातेसम घेणे वेगवेगळ्या वजनातील सरगम . " ,खादीमहुसेन खां यांच्या बाबतीत म्हटले आहे की .सुहासिनी कोरटकर यांनी उ .डॉ .स्व .इत्यादीखंडमेराच्या तत्वावर तानांची बांधणी करून त्यात बालहुंकार यांचा प्रयोग करून प्रस्तुत केलेल्या त्यांच्या ताना श्रोत्यांना आश् ,गमक ,पेच ,चर्यचकित करून टाकीत".[४] काही वेळेला गाण्यातील वैचित्र्यही रसिकांचे लक्ष वेधून घेत आहे असे अलीकडे दिसून येते रसिकांची ही पसंती लक्षात घेऊन शास्त्रीय .

ख्याल मांडणीतील नाविन्यपूर्ण मुक्त गायकी इत्यादी गोष्टींचा समावेश कलाकार आपल्य ,संगीतात नवप्रवाहांचीनिर्मितीा गायनशैलीमध्ये करत आहेत असे दिसून येते.fusion ,गिमिक .उदा .

क -मैफिलीशी संबंधित तांत्रिक गोष्टींचा अभ्यास .सद्यपरिस्थितीत कार्यक्रमातील तांत्रिक गोष्टी कलाकाराने समजून घेणे अद्ययावत , तांत्रिक गोष्टींबद्दल जागृत असणे हे कलाविष्काराच्या दृष्टीने महत्वाचे ठरत आहे कलाकाराने मैफिलीमध्ये आपल्या आवाजाच्या पोत . light ,मंचावरील मांडणी ,लावून घेणे sound व पातळीनुसार योग्य प्रकारेव्यवस्था यांचा अंदाज घेणे आवश्यक असते याचा . परिणाम असा होतो की उत्तम लागलेल्या आवाजामुळे गायकाला गाण्यात रंग भरण्यास आणि रसिकांना गाण्याचा आनंद घेण्यास मदत होते आवाजाचा पोत तांत्रिक बाबींमुळे बिघडल्यास मैफिल ,अधिक झाल्यास-वाद्यांच्या आवाजाची पातळी कमी ,गायकाच्या . .असते

***Television Industry मध्ये केला जाणारा शास्त्रीय संगीताचा उपयोग:** Television Industry चा रसिक प्रेक्षक वर्ग फारच- .या संदर्भात काही मुद्दे पुढील प्रमाणे .या माध्यमाद्वारेही रसिकांचा शास्त्रीय संगीत गायकांशी अप्रत्यक्ष संवाद होत असतो .मोठा आहे **अचित्रपटांमधील रागदार (ीवर आधारित गाणी-** चित्रपटांमध्ये रागदारीवर आधारित अनेक गाणी गानकोकिळा स्व ,लता मंगेशकर . महम्मद रफी यांच्या कारकिर्दीत निर्माण झाली ते अगदी आज पर्यंत काही चित्रपटांमध्ये रागांवर आधारित गाणी निर्माण होत आहेत ही गाणी सर्वसामान्य रसि .आणि ती लोकप्रियही होत आहेतकांना त्या मूळ रागाच्या जवळ घेऊन जातात आणि जेव्हा एखादा शास्त्रीय गायक तो विशिष्ट राग त असेल तेव्हा त्या रागाच्या सुरावटीचा आनंद हे रसिक अधिक चांगल्या प्रकारे घेऊ शकतात अलिकडे . सारख्या शास्त्रीय संगीत आणि त्यातील नावप्रवाहांवरील वेबसिरीज नि Bandish banditsर्माण होत आहेत याचा परिणाम म्हणून . .सर्वसामान्य रसिक आणि विशेष म्हणजे तरुण पिढीही कोणताही पूर्वग्रह न बाळगता हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीताकडे वळत आहे

ब :मालिकांमधील प्रसंगांना रागालापांची जोड ,चित्रपट (संगीत हे रसप्रधान आणि भाववाही आहेहिंदुस्तानी शास्त्र .ीय संगीतात प्रत्येक सुराचा रस सांगितला आहे" ,गानसरस्वती किशोरी आमोणकर म्हणतात .संगीतातील रागामधील भावनेचे वैश्विकरण जे , :मुलत त्यामध्ये आहे ते रसिकांपर्यंत पोहचले पाहिजे".[५]

एखादा चित्रपट नाटक यांमधील प्रसंगाचा भाव रसिक प्रेक्षकांपर्यंत ,मालिका ,पोहचवण्यासाठी विशिष्ट रागातील सुरांची मदत घेतली जाते ज्यामुळे तो प्रसंग अधिक प्रभावीपणे रसिकांच्या मनाचा ठाव घेतो आणि दुसऱ्या बाजूला शास्त्रीय गायक कलाकाराला . .पार्श्वगायानासाठी संधी उपलब्ध होतात

-संगीत चिकित्सा *वैद्यकीय दृष्ट्या संगीत चिकित्सेचा रुग्णांच्या सुधारणेसाठी उपयोग होतो हे सिद्ध झाले आहे सर्वसामान्य . त्यात व्यक्तीने आपल्या .मानसिक असंतुलन यावर संगीताचे सूर फुंकर घालतात ,तणाव-ताण ,चिडचिडेपणा ,जनमानसातील नैराश्य र ,गायक कलाकार आणि चाहते .आवडत्या गायक कलाकाराचे गाणे ऐकले तर त्याला आत्मिक सुख लाभतेसिक या सुंदर नात्याची मदत समाजाचे मानसिक संतुलन राखण्यासाठीही होते.

:जागतिक स्तरावरील नाते *

संगीताला कोणत्याही प्रादेशिक सीमांचे बंधन नसते विदेशात गायनाचे कार्यक्रम -हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीतातील कलाकारांचे देश . याशिवाय समाज माध्यमांच्या प्र .होत असतातसारामुळे जगभरात आपली कला पोहचवणे गायक कलाकारांना शक्य झाले आहे . तसेच बाहेरील देशातील .आपल्या देशातील जे लोक बाहेरच्या देशात राहतात त्यांना आपल्या कलाकारांचे गाणे अनुभवता येते अनेक व्यक्ती हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीताचे मार्गदर्शन घ्यायला भारतातील दिग्गज कालावंतांकडे येतात E- learning अलीकडे , .या सगळ्यामुळेच शास्त्रीय संगीताचा रसिकवर्ग जगभरात विखुरलेला आहे .चा पर्यायही अनेक जण उपयोगात आणत आहेत .परिणामी हिदुस्तानी शास्त्रीय गायक कलाकार आणि रसिक यांचे जागतिक स्तरावर नाते निर्माण झाले आहे

रसिकांचा आनंदज्ञानात -्मक प्रक्रिया वैज्ञानिक दृष्ट्या शास्त्रीय बैठक असलेल्या या कलेत निपुण होण्यासाठी सुयोग्य गुरूकडून : त्यामुळे या संगीताचा आनंद ठराविक रसिकवर्ग आणि शास्त्रीय संगीत शिकलेलेच घेऊ .शास्त्रोक्त पद्धतीने ही विद्या प्राप्त करावी लागते शकतात असाही एक मतप्रवाह ऐकायला मिळतो" .शास्त्रीय संगीताच्या बाबतीत पुष्कळसे श्रोते कबुल करतात की आम्हाला समजत

नाही .ज्ञानाचा किंवा आकलनाचा भाग पुष्कळदा असतो ,संगीतात समजण्याचा .ज्यांना समजते ते त्याची गोडी अनुभवू शकतात , संगीताचा आस्वाद ही ए ,संगीत श्रावण म्हणजे निव्वळ संवेदनसुख नव्हेक ज्ञानात्मक प्रक्रिया आहे".[६]

निष्कर्ष: रसनिष्पत्ती आणि रसास्वादन ही संगीतकलेची दोन मुख्य उद्दिष्टे गायक कलाकार आणि रसिक यांच्यामार्फत पूर्ण होतात . गायक कलाकार आ .कलाकार हा त्याच्या कलाकृतीमधून रसनिर्माण करतो आणि रसिकांच्या मार्फत त्याचे रासास्वादन होतेणि रसिक हे दोन्ही घटक एकमेकांवर परिणाम करत असतात आणि कलात्मक दृष्ट्या एकमेकांना पूर्णत्वाकडे जाण्यासाठी सहाय्य करत असतात.

संदर्भसूची :

1. मोरे, शीतल. शोधप्रबंध- भेंडीबझार घराणे: परंपरा आणि विकास, प्रकरण-१, पृ.२)
2. https://youtu.be/oAmwuWAWu_k
3. संगोराम, श्रीरंग.(२०००) .*आस्वादक संगीत समीक्षा.* पुणे : पद्मगंधा दिवाळी अंक. पृ१६७ .क्र .
4. कोरटकर, सुहासिनी (२००२).*भेंडीबाजार घराणेघराण्यांची वाटचाल ,.* मुलुंड: रागश्री संगीत प्रतिष्ठान. पृ९२.क्र.
5. मारुलकर, दत्ता. *गानसरस्वती.* (द्वितीय आवृत्ती) पुणे : श्रीपद प्रकाशन. पृ३७.क्र.
6. ठकार, सुलभा.*(*२००७) . *संगीत आणि सौंदर्यशास्त्र*(द्वितीय आवृत्ती) . सोलापूर.: अक्षरलेणं प्रकाशन. पृ(१४८ .क्र.

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

संवाद : एक मूलतत्त्व
(भारतीय शास्त्रीय संगीताच्या दृष्टीकोनातून)

-कस्तुरी देशपांडे मांजरेकर
शोधार्थी
संगीत विभाग, मुंबई विश्वविद्यालय

सारांश- *भारतीय शास्त्रीय संगीत हा भारताच्या कला विश्वाचा एक अनमोल ठेवा आहे. भारतीय संस्कृतीच्या आदिम कालापासून मानवाला निसर्गातील ध्वनींनी आकर्षित केले आहे. वेळूवनातील वाहणाऱ्या अनलाचा आवाज असो, पावसाळ्यात ऐकू येणारा मेंढकराजाचा आवाज असो, बहरात आलेल्या कोकिळाने आर्तपणे आपल्या प्रेयसीला घातलेली साद असो या प्रत्येकानेच त्याला विचार प्रवृत्त केले आहे. या सर्वांशी आपसूक घडलेला हा संवादच पुढे अभ्यासला गवसणी घालवयास कारणीभूत झाला. त्याच्या या निरीक्षणातून मग स्वर, सप्तक, राग, रागरचना व ताल याचा जन्म झाला. हे "संवाद तत्त्वच" भारतीय शास्त्रीय संगीताचे मूलगामी तत्त्व ठरले. प्रस्तुत लेखात त्याची चर्चा करताना संवादतत्त्व व त्याची विविध रुपे याचा ऊहापोह केला आहे. कला सादरीकरणात श्रोत्यांशी संवाद साधताना कलाकाराला हे तत्त्वच त्याचा पाया असल्याचा प्रत्यय येतो.*

सूचक शब्द *- संवाद, संवादतत्व, भारतीय शास्त्रीय संगीत, कला, राग, सप्तक, स्वर, लय.*

संवाद एक मूलतत्व- वैश्विक संगीताच्या अनुषंगाने भारतीय संगीताचा विचार करता भारतीय संगीता मध्ये तंत्रा पेक्षा तदरूपता तदाकारता व एक तानतेला विशेष महत्व दिले आहे. भारतीय संस्कृतीने अंगिकारलेल्या ६४ कलांचा एक मात्र मूळ उद्देश हा आत्मानुभूती हा आहे. मनोरंजनाच्या माध्यमातून अंतिमत: कलाकार वा रसिक यांचा प्रवास हा त्या आत्माभूती कडे होतो. अशा साक्षात्कारी अनिर्वचनीय आनंदाचा अनुभव हीच परमोच्च अवस्था असते. मुख्यत: कला ही स्वान्तः सुखाय बरोबरच सामान्यातल्या सामान्य व्यक्तिला त्याच्या ज्ञानेंद्रियाची तार छेडून उत्कटेची अनुभूति देण्यासाठीच असते. मग ती शिल्पकला, चित्रकला, शब्दकला वा संगीतकला असो, आणि ज्या ज्या ठिकाणी कलाकार व रसिक अशी दोन पात्र येतील त्यावेळी त्याच्या कलेच्या माध्यमातून परस्परांशी संवाद हा साधावाच लागेल. हा संवाद जेवढा मर्मग्रही असेल तेवढीच त्या कलेची / कलाकाराची ऊंची ही जास्त असेल. अगदी सामान्यालाही जो खिळवून ठेवून त्या परमानंदाची अनुभूति देईल तो सर्वोत्कृष्ट संवाद असेल.

निसर्गात आपल्याला हा संवाद पदोपदी जाणवत असतो. ऋतुचक्रातील ऋतु हे सूर्य-पृथ्वी यांच्या संवादातूनच निर्माण झाले आहे. व या निसर्गाशी संवाद साधतच मानव प्रगत होत गेला आहे. अगदी पशू पक्षीही निसर्गत: संवाद साधत असतात. आपण जाणतोच की नर कोकिळ गंधार कूजन करून कोकिळेस प्रजोत्पादना साठी आकर्षित करतो. किती रम्य ही गोष्ट आहे. मानवाने निसर्गातील संगीताशी संवाद साधत आपली भावनिक, शारीरिक, मानसिक व आध्यात्मिक स्पृहा शांतवली आहे. पुढे यास प्रज्ञेची जोड देत मानवाने निश्चित बंधाकृतीतून सादर करत, एक शास्त्र म्हणून विकसित केले. या प्रवासात अनेक अनामिकांनी तेव्हा जो आत्मसंवाद साधला, त्यामूळेच आज आपण शास्त्रीय विवेचना बरोबरच आस्वाद व मागोवा घेवू शकतो. याच संवाद मूलतत्त्वाचा शास्त्रीय संगीताच्या दृष्टीने मागोवा घेवूया.

मानवाच्या कानावर सातत्याने विविध ध्वनि एक प्रकारे आदळत होते. प्रथमत: त्यातील वेगळेपण त्याला जाणवले. कालांतराने यातील काही ध्वनि हे कानावर पडताच एक आनंदाभूती जाणवली. ते ध्वनि त्याने स्मृतीत नोंदवून ती अनुभूती सिद्ध केली असणार. अशा ध्वनींची निवड करत असतानाच त्यास असे लक्षात आले की काही ध्वनि हे एका पाठोपाठ एक किंवा एकदम ऐकू आले असता कानाला अनुकूल, मनाला सुखकर व शांतता निर्माण करणारे जाणवतात. ध्वनिची ही परस्परपुरकता म्हणजेच संवाद होय. म्हणजेच संगीतातील स्वर हे या परस्पर संवाद तत्वानुसारच अवतीर्ण झालेत. तसेच संपूर्ण सप्तकच या संवाद तत्वावर विकसित झाले आहे. पुढे असे लक्षात आले की एखाद्या स्वराच्या ठराविक अंतरावरचा स्वर घेतला असता ते दोन्ही स्वर अत्यंत जुळते असतात.

याचा दुसरा अर्थ, जे काही वेगवेगळे स्वर असतील ते या दोन स्वरांच्या अंतराच्या आतच असणार व पुढे तेच स्वर फक्त दुप्पट तिव्रतेचे येणार. यातूनच मंद्र-मध्य-तार सप्तकाची निर्मिती झाली.

धातूच्या दोन वस्तूंचा एकावर एक आघात केला असता विविध २-३ नाद आपल्याला ऐकू येतात. विविध यंत्रातून जसे की पीठ गिरणी किंवा ताणलेल्या तारेच्या झंकारातून नैसर्गिक पणे दोन तीन नाद ऐकू येतात, हे नैसर्गिकतेने सह संवादी नाद होय. या तत्वावरच स्वर सप्तकाची उभारणी झाली आहे.

आरंभीच्या काळात मानवाच्या सूक्ष्म, सूक्ष्मतम श्रवण क्षमतेवर व ध्वनीच्या मधुरतेवर स्वर ठरवल्याने ते सौंदर्यदृष्ट्या भक्कम ठरले. लांबी, ताण व आघातमुळे षडजाच्या तारेतून षडजा सोबत ती स्थिर होत जाताना पंचमाची सह संवादी स्वर म्हणून तर पंचमाच्या तारेतून ऋषभाची निर्मिती होते. आणि हे नैसर्गिक असल्याने त्यांच्या सहसंवादाची निश्चिती होते.

भरतमुनींच्या सूक्ष्म श्रुति संवादतेने वा अभ्यासाने आत्मसात केलेल्या प्रविण्याने अनुरोणत्वन्न स्वर ही टिपले व संवादीचा सिद्धांत मांडला. त्यांनी षडज- पंचम, षडज-मध्यम भावातून इतर स्वरांना प्रचलित केले. या नुसारच सा-प, प-रे, रे-ध, धग-, ग-नी हे शुद्ध स्वर पंचम भावातून मिळतात. निषादाच्या पंचमातून तीव्र मध्यम मिळतो. तसेच सा-रे, सा-ग या प्रमाणे सप्तकातील प्रत्येक स्वर षडजाशी नाते सांगणारा तर रे-ग, ग-म, पद परस्परांशी संवाद साधणारे आहेत हे भरतांनी दाखवून दिले.

संवादो मधयमग्रामे पंचमस्यार्षभस्य च ।
षडजग्रामो च षडजस्य संवाद: पंचमस्य च ।।[1]

चतु:सारणा प्रयोगातही भरताने हे स्वर परस्पर संवादी आहेत हे दाखवून दिले आहे. भरताप्रमाणेच, रामामात्य व सोमनाथानेही संवाद तत्वानुसार स्वर सांगितले आहेत.

रागनिर्मितीचा पाया संवादतत्व - विविध स्वर व सप्तकाच्या बांधणी नंतर साहजिकपणे मानव त्या अनुषंगाने येणाऱ्या विविध स्वरावली व त्याचे अनुबंध यांचा विचार करू लागलाहीच स्वरांच्या पुढील म्हणजे रागनिर्मिती .ची पायरी होय. जसे आपण पहिले की प्रत्येक स्वर हा संवादातून पुढील ठराविक स्वरावर जात असतो त्याच प्रमाणे एखादा विशिष्ट स्वर समूह या संवाद तत्वानुसार बांधला असता एक निश्चित व स्थिर अशी भावाकृती निर्माण करू शकतो. व त्या द्वारे त्याचा समतोल साधू शकतो. याच संवाद व समतोल तत्वांवर हिंदुस्थानी पध्दतीतील रागांची रचना झालेली आहे. निसर्गातून कलाकाराला जाणवलेला एखादा विशिष्ट स्वरसंवाद भावतो, त्यावर तो चिंतन करीत त्याचे पूर्ण स्वरूप उत्स्फूर्तपणे विशद करतो हीच राग निर्मिती असते. रागरचनेतील एक प्रमुख लक्षण म्हणजे पुर्वांगातील प्रत्येक स्वराचा संवादी सूर हा उत्तरांगात असायलाच हवा हा नियमच रागनिर्मितीही संवादतत्त्वानुसार आहे हे सांगण्यास पुरेसा आहे. यावर आधारित पुढे थाट पद्धतीचा जन्म झाला. थाटामधे अनूस्यूत संवादी स्वरांचा नियम हा तत्पूर्वी निर्माण झालेल्या रागांच्या अवलोकातून आलेला आहे हे विशेषत्वाने नमूद करावेसे वाटते. शुद्ध स्वरूप राग भूप पासून ते जेताश्री विभास सारख्या अनवट रांगामधे हे पुर्वांग म्हणजे सा ते म , व उत्तरांग प ते सा या दोन्ही अंगात परस्पर संवादी पण राखून रागरचना झालेली दिसून येते.

उदा. भुपामध्ये पुर्वांगात सा,रे,ग, हे शुद्ध घेतले तर उत्तरांगात त्याचे संवादी स्वर प ध सां घेतले जातात. रे-प , ग-ध हा देखील संवाद होय तसेच पुर्वांगात म नसल्याने, उत्तरांगात नी देखील नाही. आसावरी / काफी मधे गंधार कोमल झाला की, उत्तरांगात त्याचा पंचम संवादी निषाद कोमल होतो. तर भैरवीमधे पुर्वांगात रे ग कोमल झाले की उत्तरांगात ध , नी , कोमल होतात. ही सर्वच पंचम संवादाची उदाहरणे झालीत.पण हेच आपल्याला मध्यमसंवाद असलेल्या रागातही दिसते. राग मालकंस हा मध्यम संवादी कोमल नी आपल्याला दिसून येतो.

मध्यम संवादाचे दुसरे मोहक रूप म्हणजे राग ललत. पूर्वारंगात रे-ग तर उत्तरंगात ध-नी येतात, पूर्वागात सा रे ग म हे स्वर तर उत्तरांगात मध्यम-षहज होवून तीव्र मध्यम रे चे स्थान व नी ग चे स्थान घेतो. याच प्रमाणे बागेश्री, भीमपलास व खमाज मधे आपल्याला हे संवादतत्व अवलंबिले असल्याचे दिसून येते.

"एकदा का रागाचे स्वर स्वरूप संवाद तत्वानुसार ठरल्यावर पुर्वांग व उत्तरांगातील राग चलनाचा विषय येतो, हे चलनच पुढे प्रत्येक रागाला आपले स्वत:चे असे एक व्यक्तिमत्त्व देत असते. आरोह अवरोह सारखे असतांना देखील वेगळेपण या चलनामुळे येते. हे चलन ठरवण्यास मुख्य जबाबदार असणारे चलनातील विश्रामस्थाने म्हणजे वादी-संवादी स्वर होत."[2] एकदा का वादी स्वर निश्चित झाला की त्याचा जो संवादी स्वर असेल तो त्या रागाचा संवादी स्वर निश्चित होतो उदा. सा वादी स्वर झाला तर पंचम भावाने प किवा मध्यम भावाने म संवादी स्वर ठरतो. सारंग रागात रे-प तर बिहागात गंधार वादी ठरल्याने संवादी निषाद होतो. बागेश्रीत मध्यम वादी तर उत्तरांगात षड्ज संवादीचे काम करतो. अजून एक कमाल म्हणजे वादी उत्तरांगातील ठरला तर संवादी पुर्वांगातील म्हणजेच अवरोही पंचम भावाने

म्हणजे मध्यम भावाने ठरतो जसे की राग दुर्गा मध्ये ध वादी तर संवादी रे ठरतो. या सर्वांनाच अनुसरून रागाची चलने अस्तित्वात येतात व ती देखील संवाद तत्वाचे पालन करतात. गमग रेसा हे राग बिहागातील पकडीचे चलन आहे, त्याला उत्तरांगात नी धप या संवादी चलनाला धरून रे-ध चे अल्पत्व केले जाते. यमन मधे म - नी हा मध्यम संवाद लक्षात घेता परे हे मध्यम संवादी चलन ठेवले जाते.

संवादत्तत्व हे इतके मूलगामी आहे व अंगिकारल्या गेले आहे की ,दरबारी कानडा सारख्या रागात गंधारावर असलेले आंदोलन संवादी धैवतावर देखील असते.

केदारमधे रेसानी सारे सा यांस धपम / पधपम असे संवादी चलन तर मुलतानी मधे रे चे अल्पत्व झाले की ध चे ही अल्पत्व होऊन सारेसा ला पधप असे संवादी चलन राहते.

असे हे संवादतत्त्व आता फक्त स्वर, राग, वादी, संवादी वा चलन या नियमपुरता न राहता ते कलेच्या सादरीकरणाचे मुख्य अंग होऊन गायन वादनातून थेट श्रोत्यांपर्यंत पोहोचते. आलापाच्या निर्मितीतून हे अधिक ठळक पणे प्रत्ययास येते. श्रोत्याला व्याकरण दृष्ट्या जरी ते कदाचित समजत नसेल, तरी पण वादी स्वरा भोवती होणारी लडिवाळ गुंफण रुंजी घालत असताना सहजीच उत्तरांगात संवादी स्वरा भोवती घेतल्या जाणाऱ्या गुंफणीची सहजता जाणवून तो अंतर्मनात सहजीच गाऊ लागतो.

बिहागात गमग सोबत निसानी येणारच तर आसावरीत मपधमपगरेसा चालनाचे संवादी म्हणून नीसारेंनीसाधप आणि केदारमधे धपप धपप मरेसा झाले की लगेच रेसासा रेसासा धपम येतेच येते. आलापाचेच द्रुत अंग म्हणजेच तान क्रियेतही हेच संवादत्तत्व अनुसरलेले जाणकार श्रोत्यांना लगेच लक्षात येते आणि तेच त्यांच्या आनंदाच्या अनुभूतीचे कारणही असते. स्वर, स्थाने, आलाप – ताना या प्रत्येक पायरीवर संवाद तत्त्वावर आधारीतच कलानिर्मिती होताना दिसते. या नैसर्गिक वाढीमुळेच जाणकार रसिक व अनभिज्ञ रसिक दोघेही कलेशी संवादी होऊन कलास्वाद घेऊ शकतात. किराणा घराण्याचे वैशिष्ट्य आलाप गायन किंवा जयपुर घराण्याची कूटतान या दोहोंच्याही रचना देखील संवाद तत्त्वानेच बांधलेल्या असतात नव्हे तर त्यांनी आपला श्रोतृ वर्गही बांधून ठेवला आहे. म्हणूनच कोणत्याही मैफिलीची यशस्विता ही संगीताचे मूलभूत अंग "संवादतत्त्व" श्रोत्यांच्या पर्यंत सहजी पोहोचवण्यावर आहे असे म्हणावेसे वाटते.

प्राचीन व पारंपरिक रागात संवादतत्व अगदी कसोशीने पाळले जाते हे आपण पहिले. हेच तत्व अर्वाचीन वा आधुनिक विचारवंत राग निर्मिती करताना पाळतात का ? असा प्रश्न पडतो. आधुनिक काळातील विचार करता संगीताचा सर्वंकष विचार करणारे व आपल्या सृजनशीलतेची अमीट छाप उमटवणारे पं.कुमार गधर्व, ज्यांनी माळवातील लोकसंगीताचा अगदी सखोल अभ्यास / चिंतन केले. लोकसंगीत सामान्याला गाता यावे म्हणून फक्त अर्ध्या सप्तकातच त्याचा विस्तार होतो. त्यामुळे पुनरावृत्ती ही अपरीहार्य, विचारशील कलावंत याच्याशी संवाद साधत पूर्णत्वासाठी संवादतत्वाचा उपयोग करत संवादी स्वरांच्या मदतीने नवीन निर्मिती करतो. त्यास वैज्ञानिक व गणिती पद्धतीची जोड देऊन एक संपूर्ण राग अस्तित्वात येतो. महाराष्ट्रातील लोकगीत लावणी पोवाडा याचे उदाहरण घेतले असता या रचना सा रे ग म या स्वरामधीलच असतात या स्वरांचे संवादी स्वर म्हणून प ध नि सा हे येतात, हे सर्व मिळून भैरव राग तयार होतो. पंडित कुमार गंधर्वानी याचा खुबीने वापर करतानाच, कधी वादी- संवादी बदलून, कधी दोन्ही गंधार किंवा दोन्ही निषादचा अवलंब करून वैशिष्ट्यपूर्ण पण रंजक राग निर्मिती केली आहे.

संवादाचा समतोल वा समतोल संवाद- निसर्गाचा अंगभूत गुण म्हणजे समतोल होय. मानवाचे शरीर असो, झाडाचे पान असो किंवा फुलपाखरू असो हा समतोलपणा आपल्याला मुख्यत्वे दिसून येतो. याप्रमाणेच रागाचे पुर्वांग व उत्तरांग या मध्ये परस्पर संवाद, समांगत्व किंवा समतोल असतो. दोन्हीही परस्परांशी जुळणारे असतात. तरी ते वेगळे वाटतात यामागील रहस्य म्हणजे षडज-पंचम वा षडज-मध्यम भाव यातले हे वेगळेपण किंवा फरक जो आहे तो राखणे म्हणजेच समतोल संवाद.

या परस्पर संवादास "यमकतत्व" असे ही नाव संगीतकारांनी दिलेले आहे. जेव्हा पुर्वांगातील प्रत्येक स्वराचा पंचम किंवा प्रत्येक स्वराचा मधम संवादी स्वर उत्तरांगात असेल तेव्हा हे यमकत्व अथवा समतोलत्व स्पष्ट दिसते. पण काही रागात एकाच वेळी पंचमसंवाद व मध्यमसंवाद दिसून येतात त्यावेळी हे समतोलत्व तितके स्पष्टपणे दिसत नाही. पण ते असते जरूर. यमन, पूर्वी, मारवा ही अशा मिश्रसंवादाची उदाहरणे आहेत.

संवाद व समतोल साधण्यासाठी अजून एक महत्वाची बाब कारणीभूत आहे ते म्हणजे पुर्वांगातील स्वरांचे व उत्तरांगातील संवादी स्वरांचे मधील श्रुति किंवा श्रुतीतील अंतराचे समान प्रमाण म्हणजेच ४:४:३:२ असे आहे. एवढेच नव्हे तर शुद्ध स्वरांची गुणोत्तरे देखील एकमेकांशी जुळणारी आहेत. ती खालील प्रमाणे

श्रुत्युंतर : सा रे ग म म प ध नी

	पुर्वांग	उत्तरांग
	४:४:३:२	४:४:३:२
गुणोत्तर:	सा रे ग म	प ध नी सा
	९/८ १०/९ १६/१५	९/८ १०/९ १६/१५

या वैशिष्ट्यामुळे दोन्ही अंगात समान स्वरावली निर्माण करता येतात. या पुनरावृत्ती मुळे आलापात समरूपता निर्माण होते व संपूर्ण रचनेचा समतोल साधल्या गेल्याने ही रचना (बंदिश / रागविस्तार) बांधेसुद, सौष्ठवपूर्ण व अंतत: सुंदर होते.

डॉ. अशोक रानडेंच्या मते "एक सारखे लघु / दीर्घत्व असलेले स्वर किंवा स्वरावली यामधे नक्कीच समतोल असतो. या सोबतच संख्या ही देखील सारखी असल्यास तेव्हा ते स्वर व स्वरादी हे लयीच्या दृष्टीने तर समतोल आहेतच पण परस्पर श्रुत्यंतर व गुणोत्तर प्रमाणांनी ही सारखी असतात. म्हणजेच समतोल हा संख्यात्मक तर असतोच पण गुणात्मक ही असतो हे निश्चित."[3]

संवाद विषमतेतून समतोल - अनेकदा आपण जीवनात असे पाहतो की दोन परस्पर स्वभाव न जुळणारे व्यक्ती चांगले मित्र असतात. आणि एकमेकांचा योग्य वेळी हात धरून ते प्रगती करत असतात, एक प्रकारे गुणात्मक विभिन्नताच त्यांच्यातील संवेदना निर्माण करणारे कारण ठरते. दोन परस्पर विरोधी गुणधर्म एकत्र आल्याने ते ठळकपणे वा तीव्रपणे जाणवतात व आपण सहजीच आकर्षित होतो, आकर्षणाने ते सुंदर व सहज वाटायला लागते. यालाच संगीतामधे विरोध किंवा विवाद तत्त्व म्हणून ओळखले जाते, अगदी भरतापासून ही संज्ञा प्रचलित आहे. अशा स्वरांना विवादी स्वर संबोधल्या जाते, याचा प्रत्यय घ्यायचा असल्यास तानपु-याची पंचमाची तार जर तीव्र मध्यमात लावली तर तीव्र म व सा यांचा काहीच मेळ जमत नाही व एक प्रकारे विसंवाद अनुभवास येतो. म्हणजे म हा विवादी स्वर म्हणता येईल. विवादी स्वर व वर्ज्य स्वर म्हणजे एकच असा समज बरेचदा होतो, पण विवादी स्वर म्हणजे रागाच्या थाटात नसलेला दुसऱ्या थाटातून घेतलेला परमेलग्राह्य स्वर, तर वर्ज्य स्वर म्हणते त्याच थाटातला पण त्या रागात नसलेला स्वर. असा विवादी स्वर शक्यतोवर अवरोहात आणि किंचित प्रमाणात घेतल्यास तो आल्हाद दायक थंड वाऱ्याच्या झुळकी प्रमाणे भासतो व रागाला खुलवून जातो. पण त्याच वेळी एका वेगळ्या ताणाला कलाकार व रसिक सामोरा जातो हे काय घडतयं असं वाटत असतानाचा पुढे येणाऱ्या मृदु संवादी स्वरांनी तो ताणरहित होतो, निर्माण झालेली उत्कंठा विर्सर्जित होऊन पुन्हा मन त्या रागाशी एकरूप होऊ लागते. म्हणजेच विवादी स्वर हे पुढे येणाऱ्या संवादाची अपेक्षा पूर्ण करतात. सहज रसोत्पत्ती व रसिकांना उत्तेजित करण्यासाठी म्हणून आधुनिक काळात या स्वरांचा प्रयोग करण्याकडे जास्त कल दिसून येतो. खाँसाहेब अब्दुल करीम खाँ यांच्या काळात हे फारसे प्रचलित नव्हते तरी देखील पं. बालगंधर्वांनी मालकंसात निषादाचा प्रयोग तर पं, दिनानाथांनी भिमपलासमधे मध्यमाचा प्रयोग करीत "प्रेम सेवा शरण" हे नाट्यगीत रसिकांच्या मनावर कोरले होते. आजच्या चंद्रकंस - मधुवंतीची ही सुरुवात होती असे म्हणावयास हरकत नाही. अशा या क्वचित करावयाच्या प्रयोगाचा पुढे शिस्तबद्ध विचार करून वारंवार अवलंबन केले असता तो स्वर त्या रागात प्रतिष्ठित होतो व नवीन मिश्ररागाचा जन्म होतो. मालकंसाच्या वादी स्वर 'मध्यमाचा' मध्यम संवादी 'कोमल निषाद' असताना त्या त्या ऐवजी 'शुद्ध निषादा' प्रयोग केला असता चंद्रकंस रागाची निर्मिती होते. अशी अनेक उदाहरणे आपल्याला घेता येतील, जसे की, रागेश्री मारुबिहाग , मारवा, श्री इत्यादी. राग मधूवंतीची तर औरच गंमत आहे. भिमपलासातून उत्पती मानल्यास काफी थाटाच्या बाहेरचा 'म' मेलवर्ज्य स्वर आणि मुलतानीतून उत्पत्ती मानल्यास शुद्ध रे हा मेलवर्ज्य स्वर घेतला जातो. या ही पुढे म - नी संवादात कोमल नी हा विवादी स्वर घेतला जातो. म किंवा नी या विवादी स्वरा नंतर येणारे संवादी सा - प. रागाला मधुर करून जातात व रसिकांची दाद मिळवतात. श्री रागमधे रे - ध या संवादा पेक्षा रे - प हा विवाद ठळकपणे मांडल्या जातो. व तोच 'श्री' रागाचा आधार आहे.

एका रागाचे पुर्वांग व दुसऱ्या रागाचे उत्तरांग वापरुनही नवीन 'मिश्र राग' तयार करणे. पूर्वाकल्याण, शामकल्याण भैरवबहार सालगवराळी, नटमल्हार, भूपनट इत्यादी अनेक उदाहरणे आहेत. विषमतेतूनच निर्मिती झालेली असल्याने नैसर्गिक समतोल वा समरूपता या रागांमध्ये असू शकत नाही. त्यामुळे असे हे राग गाणे कलाकारासाठी चांगलेच आव्हानात्मक ठरते. मग या रागांमधील संवाद-विवाद यांचा समतोल साधत, प्रसंगी प्रत्येक रागाचे वैशिष्ट्य मांडत सहजीच सांधा साधत भ्रमण करणे यावर कलाकाराला प्रभुत्व मिळवावे लागते . काही वेळा पूर्वार्ध व उत्तरार्ध समांतर पणे जात असताना आलाप व ताना याचा समतोल साधणे कलाकारासाठी तारेवरची कसरत ठरते. तर रसिक सतत आंदोलनात्मक आनंदाच्या सरीत चिंब भिजत राहतात.

काही मिश्र राग पाच - सहा रागांची मिश्रणे असतात तेव्हा मात्र त्याची एकसंध आकृती, सौंदर्य, एकजीवता व समतोल राहू शकत नाही, रसिकांनाही रंजकतेचे दर्शन न झाल्याने हे फक्त विद्वत्ता दर्शनीय ठरतात.

एकंदरीत विवाद म्हणजे आकस्मिक व अनपेक्षित संवाद असे म्हणावेसे वाटते. श्रोत्यांना विस्मयचकीत करत चमत्कृतीपूर्ण- आनंद निर्माण करतो. कोणत्याही रचनेत संवादीपणाने येणारा विवाद खुलून दिसतो.

ताल : संवादाचा सहज मित्र - गायन प्रस्तुती मध्ये सर्वात महत्वाचे अंग म्हणजे लय. ही लय दाखविण्याची प्रचलित पद्धत म्हणजे ताल. हे ताल तत्व म्हणजे लय ही जेवढी समतोल साधेल तेवढाच कलाकाराचा स्वत:शी व श्रोत्यांशी संवाद सहज होईल.

अनेक तालांची रचना ही सम ते काल व काल ते सम अशा समान भागात म्हणजे संवाद साधत विभागली असते. तर खुलाबाज व कालात बंदबाज अशा विरोधाने युक्त असते. यासोबतच दोन्ही विभाग हे मात्रांतील अवकाश, वादाचे वजन व मात्रा संख्येनेही समतोल साधत असतात.

उदाहरणार्थ आपण झपताल बघूया.

१	२	।	३	४	५
धी	ना	।	धी	धी	ना
१					
६	७	।	८	९	१०
ती	ना	।	धी	धी	ना
+					

यामधे १ला, ३ रा विभाग व २ रा व ४ था विभाग नादाने संवादी तर वजनाने समतोल आहे. २ - ३ मात्रांच्या विभागामुळे अंतर्गत विरोध तर सम कालामध्ये ५ - ५ मात्रांचा समतोल साधला जातो. व परस्परसंवादी ठरतात. अशा ताला मधे गायकाची प्रतिभा विशेष फुलून येतांनाच विभागातील विरोधामुळे रसिकांना विस्मयतेचा आनंद देत असतात.

सादरीकणात विलंबित लयीत तालातील संवाद –विरोध –समतोल याचा प्रत्ययकारी आनंद सर्वसामान्य रसिकांना जरी जाणवत नसेल तरी समेवर येताना ही गोष्ट मंदपणे जाणवत असते. मध्यलयीत मात्र हे सर्व विशेष ठसठशीत पणे दिसून येतात. बोलअंग, बढत, बेहलावे, ताना आणि बंदीशीचे बोलक्षर हे तालाच्या या वैशिठ्यानुसार यांची योजना होत असल्याने कलाकार – श्रोते संवाद अतिशय सहजपणे साधला जातो.

तालांच्या चतुस्र, तिस्र, खंड, मिश्र व संकीर्ण या जातींमुळे रचनांचे विविधत्व, लयींची वेगवेगळी आंदोलने, उठाव व गायनाच्या अंदाजाने वादकाच्या प्रतिभेने उत्स्फूर्त ताल चलने निर्माण होतात. ही सर्व गायनात संवाद-विरोध व समतोल आणतानाच रसिक श्रोत्यांना त्या मैफिलीचे अविभाज्य अंग करीत संवाद साधतात. ग्वाल्हेर घराण्यातील बोलअंग तर विविध पटीतील ताना जयपुर-आग्रा यांच्या गायकीत याचा प्रत्यय येतो.

निष्कर्ष - भारतीय शास्त्रीय संगीत म्हटले की स्वर , राग, रगरचना व लय म्हणजे ताल यांचा समावेश होतो. या विविध पैलुंवर चर्चा करताना आपण पहिले की विश्व, निसर्ग, मानव हे सर्व एका नैसर्गिक पद्धतीने एकमेकांशी बांधलेले आहेत. ध्वनीच्या रूपाने हे बांधले जात असतानाच स्वतः हे ध्वनी एकमेकांशी संवाद साधत स्वतःला सप्तकात बांधून घेतात. त्याला परिभाषित करताना मानवाच्या बुद्धीने श्रुत्यंतर व गुणोत्तराच्या सहाय्याने पंचम संवाद व मध्यम संवाद विचार पुढे आणला. याचा उपयोग करत सप्तक निश्चिती करताना आरोह-अवरोह संवाद स्थापित केला. प्रज्ञेच्या तर्काने मनस्वी आनंदाची निर्मिती करताना राग रचनांचा जन्म झाला. संवादाची ही प्रक्रिया सुरू अताना अशीही काही उदाहरणे दिसून आली की ज्यावर थांबताना अस्वस्थता, विस्मयता याचा प्रत्यय येतो त्यास विवादी किंवा विरोधी म्हटल्या गेले. संगीतकारांनी याचा ही उपयोग रसिकांमधे उत्कंठा वर्धन करण्यासाठी करून, संगीताला पुढे नेत मिश्र रागांची निर्मिती केली. यात संवाद , विवाद यांचा समतोल साधल्या गेला. स्वरांतरातील सूक्ष्म लय ध्यानात घेऊन ताल निर्मिती झाली. तालामुळे लय साध्य झाल्याने या लयीच्या ठेक्यांनी व जातींनी शास्त्रीय संगीताला , कलाकार व श्रोत्यांच्या नात्यातील संवादाला एका परमोच्च बिंदूवर नेवून ठेवले. हे

सगळे लक्षात घेता असे निरीक्षण निश्चितपणे नोंदवता येते की, "संवाद तत्त्व" हे शास्त्रीय संगीतातील एक मूलगामी तत्त्व असून,शास्त्रीय संगीताचा महाल हा या संवाद तत्त्वावर उभारल्या गेला आहे.

संदर्भ-

1. भरत, *नाट्यशास्त्र.* Volume १. पृ २८
2. ठकार, सुलभा .(१९८८). *संगीत आणि सौंदर्यशास्त्र*. मिरज: अखिल भारतीय गंधर्व महाविद्यालय.पृ.७६.
3. रानडे, अशोक.(१९७२). *संगीताचे सौंदर्यशास्त्र*. मुंबई: एस्थेटिक सोसायटी व मौज प्रकाशन
4. देशपांडे, वा.ह. (१९६९). *घरंदाज गायकी.* मुंबई: मौज प्रकाशन गृह, मुंबई पृ.५९.
5. मंगरूळकर, नारायण. (१९८९). *संगीतशास्त्र विजयिनी.* नागपूर:स्वरसंपदा कोष्टीपुरा.पृ.५८.
6. गडकर, अरविंद (२०००).*संगीतशास्त्राचे गाईड.* पुणे : देवदत्त प्रकाशन. पृ.४३
7. https://eprints.soas.ac.uk/29748/1/10752720.pdf

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

THE PARADIGM SHIFT WITH THE ADVENT OF TECHNOLOGY IN HINDUSTHANI CLASSICAL MUSIC

-**Subhrajyoti Sen**
Research Scholar
Visvabharati University
MMJM+83G, PO Santiniketan, Bolpur,
West Bengal 731235

Abstract- *Music is deemed as the mirror of the society that we live in. Through the ages, music worldwide has evolved along with its surroundings. Hindusthani Classical Music is no different. Along with time, the purpose of Hindusthani music has changed along with its form of presentation. After the advent of globalization & digitization, technology has crept into various facets of Hindusthani music. The perception of Hindusthani music has changed. It is no longer sufficient to be a skilled & good musician. Innumerable variables are considered for a musician to succeed in the present day. These variables range from a scientific approach toward music education to the role of media in the popularity of the individual. Performance spaces also play a crucial role in the favorable outcome of a performance. One of the critical aspects of Hindusthani Music is its aesthetics. This genre is highly dependent on Rasa, bhava & time cycles. Each classical raga has its time cycle, be it a particular period of a day or year. However, nowadays, concerts are primarily held in closed auditoriums for the sake of a better aural experience where the perception of time or weather is limited. In the pursuit of excellence & purity, we often lose objectivity, i.e., providing the audience with an experience that is to remembered for the rest of their lives. This article will focus on the pros & cons of technology & media on Hindusthani Classical Music.*

Keywords *– classical, education, globalization, Hindusthani, Music, preservation, performance, technology*

Hindusthani Classical music cannot only be defined as a particular genre among various other genres of music. It is a tradition & a way of life that has been prevailing for centuries. Along with society & its norms, this genre of music has changed its form in content, purpose & way of presentation.

"Any music origins in the society and develops with the changing realities of it. It accepts new and modified the existing in different periods of time. This process of acceptance and rejection makes any form of art exist for long. Similarly in various phases of transition Indian Classical music has embraced the elements which question its traits, especially in this highly technical world." (Vedabala, 2017)

Each era has its distinctive features. In the Vedic era, the primary purpose of performing music was worship. The compositions were made accordingly to that purpose, where the Vedic shlokas were much more important than the actual musical content. In the medieval era, the purpose was to please an authoritative figure. In the present era, there are multiple purposes for music performance. It can be for entertainment, financial gains, storytelling, or therapy. The present era is the era of cultural pluralism where the mass audience has the liberty to judge the works of art. This privilege is unique to the audience of this era. Multiple cultural beliefs are one of the main reasons the masses have access to this higher form of art of Hindusthani classical music, unlike in the medieval era when a selected group of elite aristocrat people had access to this artform. In this era, music is a tool of mass communication. Classical music is dominated by popular music because it

takes a minimum of knowledge to understand the grammar & musical emotions a classical performer creates & it is a fact that the masses are deprived of that possibility.

In an article by Dr. Justin Wildridge, he mentions some of the problems that western classical music is facing, which are very similar to our issue & we can get valuable insight that may help us understand the situation more transparently.

"A starting point may be to initially recognise that classical music can refer to a huge range of music and not only to the Classical era. If we are holding true to this thought then we need at the very least to consider music from the Medieval up to the present day. On the other side of the discussion, popular music as it is understood today really could be thought of as beginning with Blues or Jazz when the availability of music on a global scale became possible through radio and phonograph.It is worth noting though, that the 'popular' music of almost any period of musical history was the music of the time. In the Century that we are living in, this is generally true, especially if the popularity of a genre is measured in sales of records, radio plays and streaming preferences.One key difference is that much of the classical repertoire was composed for societies influential and wealthy classes whereas popular music is written specifically for mass consumption." (Wildridge, 2019)

The dominance of other music genres is increasing despite not always being musically rich. The advent of technology has unlocked new dimensions & opportunities in the field of music. It has played a massive role in music preservation & education. Technology has now defined how music is transmitted, preserved, performed, heard & composed in the 20th Century. It has crept into almost every feature of the music field, from constructing concert halls to developing musical instruments. This research paper will describe some aspects that have shifted the music paradigm after the advent of technology.

Performing spaces- A performing space is mainly comprised of two parts, the performance area, and the audience section. Both of them are critical for efficient performance. In the Vedic era, the target audience was nature or God, which was abstract & sometimes with a definite form. Though people were listening in the vicinity, they cannot be called the primary audience. The performances occurred mainly in open areas amongst nature or the courtyard of temples. The performances were done by multiple sages unitedly & did not need any other mode of amplification. Hindusthani music was in its infancy during that era.

During the medieval era, this format of performance changed. In this era, performances happened mainly in courtrooms & darbars. In this performance format, there was one primary target audience, i.e., the king or the highest ranking official, and multiple secondary audiences, which were the other elites in the courtroom. The performances were done facing the primary audience. The courtrooms were huge halls with excellent acoustical properties that amplified the sound naturally. The musical instruments & the format of the presentation were developed in such a way that it did not need any modern amplification. The main format of Classical music that was performed at that time was Dhrupad, which had bold movements and loud voice modulations that could be heard across the courtroom. The instruments that were mainly played were various types of Veenas & pakhawaj. Both instruments have deep & loud timbre that resonated with the halls of the courtroom

In this present era, with the advent of technology, a performance can provide an excellent experience for the audience. In this era, musical genres & instruments have the liberty to be developed only for the art's sake, and there is no need to worry about amplification. Modern Public address systems have the potential to reach thousands of audiences while maintaining the acoustical properties of the performances. The sound of the instruments can also be tweaked & modified according to the performance. In this era, the audiences are mainly targeted in the form of age groups. There is no definite entity as an audience. This is the era of hustle - bustle & short attention span of the people. This state of mind does not match the philosophy behind Hindusthani classical music; that requires patience & a stable state of mind to experience it in its full glory. After the advent of globalization, Hindusthani Classical did not remain the only genre of music that people could hear. Now the audience has the choice of what they want to listen which did not exist in the previous eras.

In these circumstances, Hindusthani Classical music must adapt to its surrounding social structure & audiences. The performing spaces range from artificially enhanced concert halls to colossal football stadiums. The audience now expects the performance to be both aurally & visually rich. It is a necessary evil to take advantage of the technological wonders & inspiration from the more popular genres of music that this era offers. These adaptations must be made with utmost sincerity without losing the aesthetical values of Hindusthani Classical. In the article "Using Contemporary Technology in Live Performance: The Dilemma of the Performer," published in the "journal of new music research" W. Andrew Schloss claimed that

"It is now necessary, when using computers in live performance, to carefully consider the visual/corporeal aspects of the performance; that is, to consider the observer's view of the performer's modes of physical interactions and mappings from gesture to sound, in order to make the performance convincing and effective. Even though these are in many cases "extra-musical" requirements, I believe that it has become necessary to deal with them directly, because the integrity of the performance is in jeopardy" (Schloss, 2002)

Music Preservation- Music preservation is a critical aspect of the field of music. The practice of preserving music has been observed since the Vedic ages. As music is ultimately a medium of sound, preserving it only through text & theory is not enough. The invention of the cylinder phonograph in 1877 by Thomas Edison was the dawn of the recording revolution that would change how people perceive music. In India, the cylinder phonograph was first demonstrated in Calcutta in 1878, a year after its invention. The first dealer of HMV was Maharaj Lal & Co. in Delhi, founded in 1895. In 1899 The Gramaphone company in London recorded the first Indian voice. In 1902 the first gramophone disc was cut in Calcutta. After that, many musicians recorded various musical forms & styles from different regions of the Indian subcontinent. A significant portion of these recordings belongs to Indian film songs. However, other forms like classical, light classical, folk & religious music were recorded extensively.

"The nationalized radio service, All India Radio, has accumulated substantial holdings of musical and other Indian disc recordings since its beginning in 1927 as the private Indian Broadcasting Co. Ltd. Considering this widespread neglect in the public sector for preserving the nation's artistic heritage on gramophone records, India is indeed fortunate to have a corpus of devoted music lovers who have collected old musical recordings over the past decades." (Arnold, 1991)

The possibility of preserving music changed the social & artistic meaning of music. A half-century later, the invention of the tape recorder opened new dimensions in the recording field. Music could now be reproducible & also alterable. The recorded material could be combined, fragmented & distorted. The quality of the recordings gradually improved with time from stereo vinyl LPs to modern '.WAV' &. 'FLAC' files reproduce every detail of a performance. The final recordings we hear through any technological medium have been performed by a musician and interpreted by audio engineers. The role of audio engineers ranges from reinforcing the acoustics of concert halls, creating artificially reverberant performance spaces, assembling the recordings of each instrument of performance, technically modifying & equalize the sound & dynamics of the performance for a more excellent aural experience & broadcast it across the world through various modes of communication. The audio engineer must be as highly trained as the musician & as sensitive as an artist. With such advanced technological wonders at their disposal, Hindsthani Classical artists must adopt these means to preserve & provide their audience with the best aural experience.

Music promotion- Promoting music in this era is as important as music practice & performance. In the medieval & Vedic times, promoting Hindusthani Classical music was unnecessary as there was no competition from any other genres of music. In the medieval period, the musicians were appointed & funded by rulers. With a steady source of finance, the musicians did not feel the urge to expand their music to a broader audience. In this present era, after the advent of globalization, the music market is vast, with numerous genres & choices that a person can choose. In recent times digital social platforms like YouTube &Spotify provide excellent opportunities to reach a worldwide audience. Besides these, various marketing strategies attract the younger generation into this field.

The music industry in this present era is not only limited to music. It has its reach into other parts of society.

"Music fans want to latch themselves on to what the artist stands for. Showing their creative process can do this. As mentioned earlier, audiences want to see how the music came together. Participants enjoy learning about the ideas behind certain songs through videos." (O'Donoghue, 2019)

To keep up with this competitive market & the survival of Hindusthani classical music, the practitioners must shed pre-notions that classical music is the music of the elites & not meant for the masses.

Conclusion- Hindusthani Classical music relies a lot on tradition & aesthetics. It acts as a time machine through which we view our past cultures, traditions & lineage. Technological advances act as a necessary evil for this genre. Electrical tanpuras have somewhat replaced tanpuras made with wood & gourd. To collaborate with loud western instruments like drums & electric guitars, it has become necessary for traditional instruments like sitar & sarod to take the help of electric amplification, compromising the actual timbre of the instrument. Music being an integral part of society, it cannot ignore the changing realities of the time. It has accepted the unpleasant & rejected the pleasant in its course of evolution throughout the eras. The practitioners of this genre must find a balance between trend & tradition. Technology, together with traditional values, could open new dimensions in the field of Hindusthani Classical music. Be it advanced performing spaces, music teaching, advanced recording technologies, or marketing the music on a social platform meant for the mass. The paradigm shift is evident & it would be wise to accept it & prepare for the future while getting inspired by our rich tradition.

References-

1. Arnold, A. (1991). *The Record News: The Journal of the Society of Indian Record Collectors*. Asian Music. University of Texas Press, Page 31.
2. https://digitalcommons.pace.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1238&context=honorscollege_theses
3. https://web.uvic.ca/~aschloss/publications/JNMR02_Dilemma_of_the_Performer.pdf
4. https://www.researchgate.net/profile/Samidha-Vedabala/publication/321724602_Indian_Classical_Music_Traits_and_Trends/links/5a2ea65345851586af7680ea/Indian-Classical-Music-Traits-and-Trends.pdf
5. www.cmuse.org: https://www.cmuse.org/classical-vs-popular-music/

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

भारतीय शास्त्रीय संगीत के परिप्रेक्ष्य में राग ध्यान तथा राग माला चित्र का सम्प्रेषण : एक अध्ययन

- दीपक सिंह
शोधार्थी
संगीत एवं ललित कला संकाय
दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

शोध सार – *भारतीय शास्त्रीय संगीत के तत्वों को संकलित एवं संरक्षित करने के लिए विद्वानों ने समय समय पर चिन्तन के माध्यम से अलग अलग शैलीयों का विकास किया l वर्तमान समय में पंडित विष्णु नारायण भारतखंडे जी तथा पंडित विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी के द्वारा सृजित स्वरलिपि पद्धति से संगीत के विविध तत्वों को लिखित रूप में संकलित किया जाता है l संकलन की शैली के विकास के क्रम में मध्य काल में विद्वानों द्वारा रागचित्र माला का विकास किया गया l राग चित्र के अंतर्गत विविध चित्र कला की शैलियों के माध्यम से तत्कालीन समय प्रचलित राग तथा रागिनियों के स्थूल स्वरूप की कल्पना को साकार किया गया l*

वैदिक काल में वर्णित ध्यान को आधार बना कर राग ध्यान की कल्पना की गयी l रागों के प्रचार में आने से पूर्व जाति गायन का प्रचार था l मनीषियों ने जातियों के ध्यान का भी वर्णन किया है l जातियों के पश्चात् रागों तथा रागिनियों के ध्यान का भी उल्लेख प्राप्त होता है l पंडित शारंगदेव कृत संगीत रत्नाकर में जाति तथा राग दोनों के ही ध्यान का उल्लेख मिलता है l मध्यकाल में रचित अन्य ग्रन्थों में भी ध्यान का समुचित उल्लेख मिलता है l

सूचक शब्द - *ध्यान, उल्लेख, प्रभाव, अनुभव, संचयन, संरक्षित, संकलित*

शोध प्रविधि - प्रस्तुत शोध पत्र के लेखन के लिए पुस्तक एवं पत्र-पत्रिकाओं से तथ्य सामग्री कोसंकलित करने का प्रयत्न किया गया है l

उद्देश्य - उक्त विषय पर शोध पत्र लेखन का मुख्य उद्देश्य भारतीय संगीत के प्राचीन ग्रन्थों में वर्णित राग ध्यान तथा राग चित्र माला को गहराई से समझना है l

शोध विषय - कला पर कलाकार के व्यक्तित्व तथा तत्कालिक परिस्थितियों का विशेष प्रभाव पड़ता है l इन सभी तत्वों से प्रभावित हो कर कला के स्वरूप में बदलाव स्वाभाविक है l इस प्रकार कालान्तर में कला अपने स्वरूप को परिवर्तित कर के नया कलेवर धारण कर लेती है l ऐसे में सम्बन्धित कला के मूल स्वरूप का संरक्षण एक चुनौतीपूर्ण कार्य है l कला के मूल स्वरूप के संरक्षण के लिए आवश्यक है कि उसके विविध तत्वों को ऐसा रूप दिया जाय जो आगे आने वाली पीढ़ीयां भी सहजता से समझ कर स्वीकार कर ले l विभिन्न विद्वानों ने कला के स्वरूप को संरक्षित करने के लिए विविध शैलियों का सृजन किया l भारतीय शास्त्रीय संगीत में मध्य काल में राग माला चित्र तथा वैदिक आधार पर राग ध्यान, तत्कालिक सांगीतिक अनुभूतियों के सृजन, दृश्य रूप से प्रदर्शन एवं संचयन का एक अनुपम माध्यम था l

भारतीय शास्त्रीय संगीत के तत्कालिक अनुभवों के संरक्षण एवं संचरण के लिए सांगीतिक चिंतकों के सुफल प्रयास वैदिक काल से दृष्टिगोचर होते हैं l अनेक विद्वानों ने अपने अपने समय में संगीत के विविध तत्वों के संचयन के लिए अपना मत प्रस्तुत किया l सांगीतिक शैली के सम्वर्धन हेतु गुरुकुल शिक्षण पद्धति एक प्रभावी उपाय था l इस शैली के माध्यम से सांगीतिक शैली का संचरण मौखिक रूप से सम्भाव्य हुआ l कालान्तर में संगीत के विविध ज्ञान एवं अनुभवों के संचयन एवं प्रभावी सम्प्रेषण हेतु सांगीतिक परम्परा को लिखित रूप में संग्रहित करने की आवश्यकता महसूस की गयी l इस कार्य में वैदिक काल से ही विद्वानों ने अपने अनुसार योगदान किया l वर्तमान समय में प्रचलित राग आधारित संगीत के विभिन्न तत्वों के संचयन के लिए पंडित विष्णु नारायण भातखंडे तथा पंडित विष्णु दिगंबर पलुस्कर जी ने स्वरलिपि लेखन की व्यवस्था प्रस्तुत की l इस व्यवस्था से संगीत में प्रचलित प्राचीन गीतों के स्वरूप को उसके मूल रुप में संरक्षित करने में मदद मिली है l

विविध काल में संगीत के प्रयोगेत्तर (शास्त्र) स्वरूप में सम्प्रेषण के लिए विद्वानों के प्रयास के क्रम में राग ध्यान तथा रागचित्र माला का नाम आता है l यह व्यवस्था मध्यकाल के समय साकार हुई l वैदिक काल से ही हमारे मनीषियों ने निराकार को साकार करने की चेष्टा की तथा अपने चिन्तन के आधार पर वैदिक वांग्मय में वर्णित ऋचाओं को साकार स्वरूप स्थापित करने का प्रयत्न किया l इसी परम्परा का परवर्ती स्वरूप राग का ध्यान तथा राग चित्र है l मनीषियों द्वारा राग के दृश्य स्वरूप जैसे स्त्री, पुरुष, नपुंसक आदि का भी वर्णन किया गया l इस के पश्चात् राग के ध्यान तथा चित्र के स्वरूप का वर्णन मिलता है l 15वीं तथा 16वीं शताब्दी में राग के ध्यान निर्धारित किये गये तथा 16वीं सदी के उतरार्ध में रागों के चित्र भी बनाये गये l 1550 में रचित ग्रन्थ कल्पसूत्र में राग तथा रागिनियों के चित्र गुजराती अपभ्रंस रूप में मिलते हैं l सत्रहवीं सदी के उत्तर तथा अट्ठारहवीं सदी के पूर्व भाग में राजस्थानी चित्र शैली का विकास हुआ l इस शैली का मुख्य केंद्र मेवाड़ रहा l इस शैली में रागों के चित्र का संचयन किया गया l बीकानेर के महाराज के निजी संग्रह में अहमद नगर के दक्षिणी शैली के "कामोद तथा धनाश्री" रागिनी के चित्र सुरक्षित है l इन चित्रों के निर्माण का काल 1564-69 के मध्य का है l 1745-86 के मध्य बीकानेर शैली में निर्मित "कुकुभ" रागिनी का चित्र भी संग्रहीत है l अट्ठारहवीं शताब्दी में राजस्थान की विभिन्न रियासतों का राग चित्र के विकास का केंद्र होना प्रमाणित है l विभिन्न शैलियों में राग तथा रागिनियों के चित्र का उपस्थित होना राग चित्र के विकास के उत्कर्ष को दर्शाता है l दक्षिण शैली, बसोहली शैली, पहाड़ी शैली तथा मुगल शैली आदि में राग चित्र पाए जाते हैं l

राग चित्र के साथ ही रागों के ध्यान का भी उल्लेख हमारे प्राचीन ग्रन्थों में प्राप्त होता है l भारतीय जीवन शैली में ध्यान की परम्परा बहुत प्राचीन समय से रही है l वैदिक वांग्मय से वर्तमान काल के ग्रन्थों पर दृष्टिपात करने पर पाते हैं कि 'ध्यान' का विपुल प्रयोग विविध सन्दर्भ में वर्णित है l'ध्यान' शब्द का शाब्दिक अर्थ है बाह्य इन्द्रियों से सम्पर्क विच्छेदित कर के उनके सहयोग के बिना अंतर्मन में ध्येय के स्वरूप का चिन्तन एवं मनन करना l ध्यान शब्द की उपस्थिति के साथ ही अंतर्मन में एकाग्रचित होने का भाव प्रकट होता है श्री राम चन्द्र पाठक जी के अनुसार "इन्द्रियों को नियंत्रित कर ध्यान लगाने की क्रिया में चित्त का एकाग्र होना सहायक होता है l" 1 संगीत के सन्दर्भ में ध्यान का अध्ययन करते हुए पाया जाता है कि भारतीय संगीत के प्राण तत्व 'राग' के ध्यान पर भी चिन्तन किया गया है l राग के नादात्मक स्वरूप के साथ इसके भावात्मक स्वरूप का वर्णन ध्यान के रूप में प्राप्त होता है l एक समय ऐसा भी आया जब राग के नादात्मक स्वरूप को जानने जितना ही महत्वपूर्ण उसके भावात्मक स्वरूप को जानना हो गया l रागों के आविर्भाव से पूर्व जाति गायन प्रचलित था l जाति के विविध तत्वों के साथ प्राचीन ग्रन्थों में जातियों के ध्यान भी प्राप्त होते है l प्राचीन ग्रन्थों में विद्वानों ने जाति के ध्यान का भी उल्लेख किया है l आचर्य वृहस्पति के अनुसार "जातियों के ध्यान की चर्चा करने वाले प्रथम संगीत विद्वान जगदेक मल्ल हैं l"पंडित शारंगदेव द्वारा भी जाति के ध्यान का वर्णन किया गया है l जगदेक मल्ल द्वारा जातियों के ध्यान के कुछ उदाहरण अधोलिखित हैं –

1- षाडजी जाति का ध्यान :-

वीणा क्वणश्रवणजातकुतूहल देवेन कामरिपुणा परिरभ्यमाणाम् l
पाशाकुशांक्तिक रामरूणाव्भासां षाड्ज़ी समस्तजननीमनिशं ll [2]

भावार्थ :- मै सबकी जननी षाडजी को निरंतर प्रणाम करता हूँ l वीणा ध्वनि के श्रवण से सकुतूहल कामरिपु होने पर भी भगवान शंकर के द्वारा जिसका आलिंगन किया जा रहा है l जिनका करतल पाश और अंकुश कर चिन्हों से युक्त है जिनकी कांति अरुण है l

2- आर्षभी का ध्यान :-

निस्सीमवाङ्मनस्यो (?) रतिदूरवर्ति यस्या महत्त्वमवधीरयितुं प्रवृतः l
पद्मासनोऽपि परिहास्यदशां प्रयाति तामार्षभीं शुकनिभामनिशं नमामि ll[3]

भावार्थ :- जिसके निस्सीम वाणी और मन के अत्यंत दूरवर्ती महत्व का तिरस्कार करने में प्रवृत पद्मासन ब्रह्म भी उपहास के पात्र बनते हैं l मैं उस शुककांति आर्षभी को प्रणाम करता हूँ l

3- गांधारी का ध्यान :-

स्वर्णाभिरामरुचिमुज्ज्वलरूपवेषांवीणा विनोदकुतुका मुदुमीलिताक्षीम् l
देवीं दयार्द्रहृदया प्रणतिंगतेषुगांधारमाश्रितवतीमनिश नमामि ll[4]

भावार्थ :- मैं निरंतर उन गांधारी देवी को प्रणाम करता हूँ, जिनकी कान्ति स्वर्णाभिराम है l जिनका रूप और वेश उज्वल है l वीणा विनोद जिनका कौतुभ है l जिन्होंने वीणा विनोद के परिणामस्वरूप मदुतापूर्वक नेत्र निमित्त कर लिए हैं और जो प्रणाम करने वाले के प्रति दयाहृदया है l

जाति के गायन के प्रचार के उतरार्ध में ही राग का गायन प्रचलित हुआ तथा राग रागिनी का वर्गीकरण साकार हुआ l ग्रन्थकारों ने रागों के साथ रागिनियों के ध्यान का भी वर्णन किया है l भक्त संगीतज्ञ सूर दास, कुम्भन दास आदि की रचनाओं में रागों के ध्यान का उल्लेख प्राप्त होता है l

संगीत शास्त्र की ग्रन्थों जैसे राग विबोध, संगीत रत्नाकर, संगीत पारिजात राग दर्पण में रागों के ध्यान का समुचित उल्लेख मिलता है l

राग रागिनी के ध्यान की चर्चा करते हुए मध्य कालीन विद्वान पंडित दामोदर ने राग रागिनी वर्गीकरण के हनुमत मत के छः राग और प्रत्येक की पांच रागिनियों को स्वीकार किया l पंडित दामोदर के द्वारा बताये गये ध्यान के कुछ उदाहरण अधोलिखित हैं –

1) **राग भैरव -** सभी मतों में राग भैरव का ध्यान भगवान शंकर के स्वरूप का दिया गया है l पंडित दामोदर का भी मत इसी प्रकार है –

गंगाधर शशिकला तिलकस्त्रिनेत्र l
सर्पविभूषिततनुर्गजकृत्तिवासा ll
भास्वत्रिशूलकरएवं नमृण्डधारी l
शुभ्राखरी जयति भैरव आदि राग ll[5]

2) **राग भैरवी -** राग भैरव की रागिनी भैरवी के लिए ध्यान माता पार्वती के रूप में दिया गया है l कैलास पर्वत के शिखर पर स्फटिक मणि के आसन पर बैठी गौरी, कमल के फूलों से महादेव की पूजा कर रही हैं उनके हाथ में मंजीरे हैं l पार्वती का वर्ण पीला तथा नेत्र विशाल हैं l ऐसा भैरव की पत्नी भैरवी का शब्द चित्र कवियों ने वर्णित किया है –

स्फटिक चितपीठे रम्यकैलासश्रृंगे l
विकचकमलपन्नेरर्चयती महेशम् ll
करधृत वाद्यापीतवर्णायताक्षी l
सुकविभिरियमुक्ता भैरवी भैरवस्त्री ll[6]

3)- **राग मालव कैशिक -** जिसका वर्ण लाल है, जिसने हाथ में लाल छड़ी धारण कर रखी है l जिस वीर ने महान वीरों में अपना प्रभाव दिखाया है, जिसे सभी वीर मान देते हैं l जिसने अपने शत्रुओं के मस्तक की माला धारण की है l ऐसा मालवकैशिक राग वीर योद्धा का चित्रण है l

आरक्तवर्णों धृतररक्तयष्टि, वीरः सुवीरेषु कृतप्रवीर्य्य l
वीरैर्धृतौ वैरिकपालमाला, माली मतो मालवकौशिकोभ्यम् l[7]

प्राचीन ग्रन्थों में अमूर्त तथा अदृश्य शक्ति को मूर्त तथा दृश्य रूप देने के प्रयास के क्रम में विद्वानों द्वारा वैदिक ऋचाओं के लिए देवता, रंग, पक्षी आदि की भी कल्पना की थी l संगीत में भी ध्यान के अंतर्गत संगीत के विविध तत्वों के देवता, रंग आदि का वर्णन मिलता है l

इसप्रकार संगीत में ध्यान तथा चित्र, संगीत मनीषियों के चिन्तन की अभिव्यक्ति का माध्यम बना l विद्वानों ने रागों के ध्यान में जो अनुभूति किया उन्हें ध्यान तथा चित्र के रूप उघृत किया l

निष्कर्ष - हमारे प्राचीन मनीषियों द्वारा अपनी सांस्कृतिक विरासत के सृजन के लिए विविध प्रयत्न किये गये l हमारे पूर्वज विद्वानों ने संगीत के तत्वों को लिखित रूप में सृजित तो किया ही साथ ही संगीत के अनुभूतियों को भी दृश्य रूप में सबके समक्ष रखने का सफल प्रयास किया l इस सफल प्रयास को राग ध्यान के रूप में जाना गया l तत्कालीन प्रचलित मूल्यवान शैलियों का संचयन आवश्यक था और कला के सन्दर्भ में तो यह और भी आवश्यक हो जाता है l क्योंकि कला और उसमें भी संगीत कला नित नूतन कलेवर धारण करती है l अतः संचयन के विभिन्न शैलियों में राग ध्यान और राग चित्र का स्थान उल्लेखनीय है l इस क्षेत्र में विद्वानों द्वारा किया गया चिन्तन एवं इसका सुफल उल्लेखनीय है ।

संदर्भ :-

1. पाठक, श्री राम चन्द्र (1964). *आदर्श हिंदी शब्द कोष.* वाराणसी: *भार्गव बुक डिपो.* पृष्ठ 329
2. मल्ल, जगदेक. (1989). *आचार्य वृहस्पति कृत भरत का संगीत सिद्धांत.* वाराणसी: भार्गव भूषण प्रेस.पृष्ठ 94
3. मल्ल, जगदेक. (1989). *आचार्य वृहस्पति कृत भरत का संगीत सिद्धांत.* वाराणसी: भार्गव भूषण प्रेस. पृष्ठ 97
4. मल्ल, जगदेक. (1989). *आचार्य वृहस्पति कृत भरत का संगीत सिद्धांत.* वाराणसी: भार्गव भूषण प्रेस.पृष्ठ 101
5. पंडित, दामोदर. (2015). *संगीत दर्पण.* (अनुवाद भट्ट विश्वंभर नाथ). हाथरस: संगीत कार्यालय. श्लोक 2.46
6. पंडित, दामोदर. (2015). *संगीत दर्पण.*(अनुवाद भट्ट विश्वंभर नाथ). हाथरस:संगीत कार्यालय श्लोक 2.48
7. पंडित, दामोदर. (2015). *संगीत दर्पण.*(अनुवाद भट्ट विश्वंभर नाथ). हाथरस:संगीत कार्यालय. श्लोक 2.52

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

भारतीय संगीत के प्रचार-प्रसार माध्यमों में 'संगीत' पत्रिका

-विनोद कुमार
शोधार्थी (पी-एच०डी०)
मंचकला विभाग,
महात्मा गांधी काशी विद्यापीठ, वाराणसी

सारांश -पत्रिका प्रचार-प्रसार का एक सशक्त व प्रभावशाली माध्यम है। यह नियमित रूप से विभिन्न विद्वानों के चिन्तनपरक प्रामाणिक लेखों, समाचारों व अन्य विषय सम्बन्धी सामग्रियों के साथ प्रकाशित होने वाली पुस्तिका होती है। यह किसी विशेष विधा पर केन्द्रित होती है। जहाँ पर संगीत के प्रचार-प्रसार के माध्यमों की बात है, तो रेडियों, दूरदर्शन, टेपरिकार्डर, कम्प्यूटर और इन्टरनेट इत्यादि के साथ ही संगीत पत्रिकाओं की भी महत्वपूर्ण भूमिका रही है। भारतीय संगीत के प्रचार-प्रसार में संगीत सम्बन्धी पत्रिकाओं 'संगीत' मासिक, संगीत कला बिहार, छायानट, नाद, ध्रुपद वार्षिकी, संगीतिका, नादार्चन, कलावसुधा, अनहदलोक, भैरवी व स्तोम इत्यादि का योगदान सराहनीय रहा है।

'संगीत' पत्रिका 1935 से अनवरत संगीत का प्रचार-प्रसार कर रही है। पिछले 87 वर्षों में इसका प्रकाशन कभी बन्द नहीं हुआ। 'संगीत' मासिक पत्रिका के संस्थापक प्रभूलाल गर्ग काका हाथरसी की अन्तिम इच्छा थी कि इसका प्रकाशन कभी बंद न हो। 'संगीत' पत्रिका में ध्रुपद - धमार – ख्याल - टप्पा- ठुमरी - लक्षणगीत- तराना- चैती - कजरी - दादरा- गजल-कव्वाली– भजन और चित्रपट संगीत स्वरलिपि के साथ, वाद्य और नृत्य संदर्भित सामग्री इत्यादि संगीत की विपुल सामग्री प्रकाशित हुई है। यह संगीत की प्रमुख पत्रिका है। आद्यांक से ही यह 'संगीत' मासिक पत्रिका संगीत के प्रचार-प्रसार में अतुलनीय भूमिका निभा रही है। अतः यह कहना अनुचित न होगा कि भारतीय संगीत के प्रचार-प्रसार माध्यमों में 'संगीत' पत्रिका का महत्वपूर्ण स्थान है।

संकेत शब्द - 'संगीत, पत्रिका,प्रस्तावना, संगीत कार्यालय, हाथरस ।

प्रस्तावना- प्राचीन एवं मध्य काल में वर्तमान काल की तुलना में संगीत का प्रचार-प्रसार बहुत कम था। इसका कारण है कि प्राचीन एवं मध्य काल में प्रचार-प्रसार के इतने माध्यम नहीं थे, जितने की वर्तमान काल में हैं। प्राचीन व मध्यकाल में मात्र ग्रंथों एवं संगीत कार्यक्रमों केमाध्यम से ही संगीत का प्रचार-प्रसार होता था। ग्रंथों को पढ़ना सबके लिए संभव नहीं था और संगीत के उस्तादों की विचारधारा संकुचित थी। संगीत के गुरू सबको संगीत शिक्षा नहीं देते थे। "संगीत केवल गुण ग्राहक को ही सुनाया जाता था। आजकल तो हर व्यक्ति संगीत का श्रोता होने का दावा करता है। पुराने जमाने में आम जनता एक बड़ी भीड़ के साथ शास्त्रीय संगीत कभी नहीं सुन पाती थी। संगीत, यानि ऊँचे दरजे का हिन्दुस्तानी संगीत केवल संगीत प्रेमी ही सुनते थे। आजकल के माध्यम जैसे- रेडियो, फिल्म, संगीत सम्मेलन, टेलीविजन, ग्रामोफोन रेकार्ड और टेप उस युग में कहाँ थे।"[1] संगीत के प्रचार-प्रसार की दृष्टि से वर्तमान समय संगीत का स्वर्णकाल है। संगीत को जन-जन तक पहुँचाने में रेडियों, फिल्में, टेलीविजन, कम्प्यूटर, इन्टरनेट व पत्र- -पत्रिकाएँ इत्यादि माध्यम महत्व भूमिका निभा रहे हैं।

संगीत पत्रिकाएँ- पत्रकारिता सत्य की खोज एवं मानवीय मूल्यों के शोध का सतत् संघर्ष है। पत्रकारिता कला, साहित्य, धर्म, संस्कृति के स्थानान्तरण का सशक्त माध्यम है, जिसके द्वारा अतीत के पन्ने पलटने का अवसर प्राप्त होता है।"[2] वर्तमान समय पत्रकारिता का है । पत्रकारिता सत्य घटनाओं का प्रतिबिम्ब समाज के सम्मुख प्रस्तुत करने का दर्पण है। समाज को शिक्षिण करना, मनोरंजन करना और सूचना देना पत्रकारिता का मूल उद्देश्य है। पत्रिकाएँ पत्रकारिता का ही एक अंग हैं। "मुद्रित माध्यमों का विकास 15वीं शताब्दी में प्रेस की स्थापना के साथ आरम्भ हुआ। मुद्रित माध्यम द्वारा प्रिन्ट पत्रकारिता का जन्म हुआ। सूचना का संचार जब मुद्रित रूप में होता है तब उसे 'प्रिन्ट पत्रकारिता कहा जाता है। प्रिन्ट पत्रकारिता में समाचार पत्र पत्रिकाएँ, पुस्तकें, न्यूजलेटर, वॉल- न्यूज पेपर और जनसम्पर्क के काम आने वाली गृह पत्रिकाएँ तथा अन्य मुद्रित प्रचार सामग्री आती है।"[3]

"आज के समय में संगीत के प्रचार-प्रसार में सांगीतिक जर्नल और पत्रिकाएं भी एक महत्पूर्ण भूमिका निभा रही हैं। विद्वानों ने भी सांगीतिक ग्रन्थों के निर्माण के साथ-साथ इन पत्रिकाओं एवं जर्नलों में अपने विचार प्रकट कर अपनी संगीत के प्रति रूचि का प्रमाण दिया है। ये पत्रिकाएँ शास्त्रीय संगीत के क्रियात्मक पक्ष का प्रचार तो कर रही हैं पर साथ ही साथ उसके शास्त्रीय पक्षों को भी उजागर करने में अपना अमूल्य सहयोग दे रही हैं।"[4] भारत में संगीत पत्रिकाओं का आरम्भ कलकत्ता (कोलकाता) से हुआ "भारतीय संगीत के प्रचार-प्रसार में विभिन्न पत्र-पत्रिकाओं (जर्नल्स) का भी महत्वपूर्ण योगदान है भारत में सबसे पहली संगीत पत्रिका ' एन्युअल रिपोर्ट ऑफ द बंगाली म्यूजिक स्कूल के नाम से वर्ष 1871 में प्रकाशित हुई है।"[5] 'संगीत' मासिक, ओरिएण्टल म्यूजिक इन स्टॉफ नोटेशन, संगीतमृत प्रवाह गीतमालिका, भारतीय संगीत, दि म्यूजिक मैगजीन, नाद, रागिनी, संगीत कला बिहार, संगीत लहरी, कलावंत, झंकार, नादसुधा, संगीत समान, नादरूप, संगीतिका, सुर सिंगार, भारतीय संगीत, संगीत दर्पण, नाद ज्योति, म्यूजिक बुलेटिन, सुलभ संगीत, गीत- संगीत, कला सौरभ, छायानट, निनाद, विश्व वीणा, ध्रुवा, संगीत प्रकाशिका, संगीत मार्तण्ड, धुपद वार्षिकी, वागेश्वरी, सुरछंदा, श्रुती, नादार्चन, ब्रज स्वरांजलि, कला वसुधा, स्त्रोत, स्वर सरिता, भैरवी, संगना, नाद नर्तन, समकालिका संगीतम्, अनहद लोक, कलास्त्रोत व नादरंग इत्यादि सैकड़ों संगीत पत्रिकाओं का प्रकाशन भारत में विभिन्न स्थानों व भाषाओं में हुआ। जिनमें से अधिकांश का प्रकाशन बंद हो चुका है। 'संगीत' मासिक, संगीत कला विहार, छायानट, कलावसुधा, अनहद लोक, भैरवी, स्तोम व नादरंग इत्यादि संगीत पत्रिकाओं का प्रकाशन वर्तमानमें हो रहा है।

'संगीत' पत्रिका- सन् 1935 ई० से प्रकाशित हो रही 'संगीत' मासिक पत्रिका संगीत जगत की एक प्रमुख पत्रिका है। इसका प्रकाशन संगीत कार्यालय' हाथरस, उत्तर प्रदेश से होना है। इसके संस्थापक हास्य कवि प्रभूलाल गर्ग 'काका हाथरसी' हैं। सन् 1931 में अंग्रेजी भाषा में मौरिस म्यूजिक कालेज, लखनऊ से, कालेज के प्रिंसिपल श्री कृष्ण नारायण रातांजनकर जी ने 'संगीत' नामक त्रैमासिक पत्रिका को निकालना प्रारम्भ किया था । 'संगीत' मासिक पत्रिका के पूर्व सम्पादक व वर्तमान संरक्षक डॉ० मुकेश गर्ग जी ने साक्षात्कार के दौरान मुझे बताया कि, "रातांजनकर जी के 1931 में एक पत्रिका निकाली थी, उसका नाम संगीत रक्खा था । पर उसके दो या तीन अंक निकल कर वो बंद हो गई। तो वो नाम काका जी ने ले लिया और वो नाराज भी हुए थे। तारांजनकर कि आपने हमारा नाम ले लिया पत्रिका का । तो बोले थे कि आपकी वो बंद हो गई अगर चल रही होती तो हम अपना दूसरा नाम कोई रख लेते।"[6] 'म्यूजिक मास्टर' पुस्तक की सफलता से प्रोत्साहित हो प्रभूलाल गर्ग ने 'संगीत' मासिक पत्रिका का प्रकाशन प्रारम्भ किया। डॉ० मुकेश गर्ग ने प्रभूलाल गर्ग में जुड़े संस्मरणों को बताते हुए कहा कि, "प्रभूलाल गर्ग असल में संगीत के बडे शौकीन थे, खास तौर से पक्के गाने-बजाने के, शास्त्रीय संगीत के शौकीन थे संगीत का उन्हें कोई ज्ञान नहीं था। कभी-कभी बाँसुरी बजा लेते थे।, ऐसे ही जैसे कि सामान्य लोग बनाते हैं। कोई बाँसुरी बेचने वाला आता है, वो भी बजाता हुआ आता है। वो कहीं सीखा थोड़े ही है। तो इसी तरह से उन्हें भी शौक था। उनकी उम्र मुश्किल से छब्बीस - सत्ताइस साल थी। उस सख्त उनके मनमें आया कि वो तो सीख नहीं पाते संगीत। लेकिन और बहुत सारे लोग हैं, जो गाँव-गाँव में संगीत सीखना चाहते हैं। वहाँ कोई उस्ताद तो होता नहीं, जिससे सीखें तो उन्होंने सोचा कि क्यों न एक किताब बनाई जाये। जिसमें यह बताया जाय कि कैसे हारमोनियम बजाये, कैसे तबला बजायें, कैसे बाँसुरी बजाये, तो इसके लिए उन्हें खुद तो संगीत आता नहीं। एक नन्दलाल शर्मा थे कोई हाथरस मेंजो संगीत जानते थे, उनसे इनकी मित्रता थी। तो उन्होंने कहा (प्रभूलाल जी ने) कि शर्मा जी क्यों न ऐसा किया जाय कि आप बताये कि संगीत में कैसे सब कुछ शुरूआत की जाती है। वो बताते गये और काका जी लिखते गये, क्योंकि काका जी को भाषा आती थी और वो लिखते गये इस तरह से किताब तैयार हुई और वो किताब म्यूजिक मास्टर करके वो किताब बनी जो आज तक उसके 30-40 एडिसन हो चुके हैं। सबसे ज्यादा बिकने वाली किताब थी तो उसको लेकर, फिर किताब, उसका विज्ञापन दिया अखबार में और विज्ञापन देने के साथ वो किताब एकदम चल पड़ी, उससे पैसा आया तो पैसा आने के बाद फिर उस किताब को दुबारा छपवाया और ऐसे करते-करते फिर दिमाग में आया कि क्यों न संगीत पत्रिका चलाई जाय, शुरू की जाय, तो 'संगीत' पत्रिका के पहले सम्पादक भी नहीं बने और वो उसके संस्थापक भी बने।"[7] सीमित संसाधनों ने प्रभूलाल गर्ग ने 1935 में 'संगीत' पत्रिका का प्रकाशन प्रारम्भ किया जो आज अपने आलोक से संगीत जगत को आलोकित कर रहा है। 'संगीत' पत्रिका के संस्थापक प्रभुलाल गर्ग 'काका हाथरसी' ने अपने आत्म-कथ्य कुछ झूठ, कुछ सत्य' में लिया है कि "सन् 1935 में 'संगीत' मासिक पत्र का प्रकाशन आरम्भ कर दिया। इस पत्रिका के सम्पादन से लेकर कुली तक के सभी कार्य हम स्वयं करते थे।"[8] 'संगीत' पत्रिका के प्रारम्भिक दिनों में प्रभुलाल गर्ग 'संगीत' कार्यालय की एक छोटी सी मेज पर 'संगीत' के टाइटिल बनाना, चिड़ियों के जवाब देना, प्रूफ ठीक करना और पत्रिका छप जाने के बाद पाठकों तक तक भेजने के लिए पोस्ट आफिस में डालने तक का कार्य स्वयं करते थे।

श्री कृष्ण नारायण रातांजनकर, आचार्य कैलाश चन्द्र देव बृहस्पति, पं० रविशंकर, विनायक राव पटवर्धन, नारायण राव व्यास, शरच्चन्द्र श्रीधर परांजये, ठाकुर जयदेव सिंह, प्रोत्र प्रेमलता शर्मा और सुभद्रा चौधरी, विश्वम्भर नाथ भट्ट, जयदेव पत्नी बालकृष्ण गर्ग, डॉ० मुकेश गर्ग और लक्ष्मी नारायण गर्ग इत्यादि उच्चकोटि के विद्वान व कलाकार संगीत वत्रिका से सम्पादक, सलाहकार व लेखक के रूप में जुड़े।

लक्ष्मी नारायण गर्ग ने लगभग 50 वर्षों तक 'संगीत' मासिक पत्रिका का सम्पादन किया। श्री बालकृष्ण गर्ग ने लगभग 30 वर्षों तक और डॉ० मुकेश गर्ग ने कुल 36 वर्षों तक 'संगीत' पत्रिका का कुशल सम्पादन किया। डॉ० मुकेश गर्ग ने साक्षात्कार के दौरान मुझे बताया

कि, "मेरे सम्पादन काल में, मैंने सन् 1974 से सम्पादन संभाला और हर महीने एक अंक निकालता था, लेकिन जो जनवरी का अंक होता था, वो जनवरी- फरवरी शामिल अंक होता था संयुक्त अंक होता था। तो कुल मिलाकर बारह की जगह ग्यारह अंक निकलते थे, जिनमें एक विशेषांक होता था और दस सामान्य मासिक पत्रिकाएँ होती थी। लगभग दो-ढाई हजार प्रतियाँ छपती थी।"[9] सन् 1943 में कागज के संकर के कारण 42 पृष्ठों में निकलने वाली 'संगीत' मासिक पत्रिका मात्र 14 पृष्ठों में निकलने लगीथी। उस समय अंग्रेजी सरकार ने अखबारी कागज पर प्रतिबन्ध लगा दिया था। तब प्रभुलालगर्ग ने 'संगीत' पत्रिका में लिया था -

"पढ़ने से लड़ना भला, राज करें अँग्रेज,

इसीलिए 'संगीत' में रह गए चौदह पेज

रह गये चौदह पेज, यही बाबा की मर्जी,

खबरदार कुछ कहा, फाड़ डालेगें अर्जी।

कह काका कविराय, हृदय के भीतर-भीतर,

बाबा तुमको दुआ, दे रहे कम्पोजीटर।"[10]

'संगीत' के प्रचार-प्रसार में संलग्न 'संगीत' पत्रिका के अब तक 1000 के लगभग अंक निकल चुके हैं। इसके लगभग 100 विशेषांक प्रकाशित हो चुके हैं। प्रत्येक वर्ष के जनवरी-फरवरी का संयुक्तांक विशेषांक के रूप में प्रकाशित होता है। कुछ विशेषांक जनवरी-फरवरी माह के अतिरिक्त भी प्रकाशित हुए हैं- जैसे- भातखण्डे स्मृति अंक- अगस्त 1960, अलाउद्दीन खाँ स्मृति अंक - दिसम्बर 1972, आचार्य वृहस्पति एवं पं० लालमणि मिश्र स्मृति अंक - जुलाई 1980, पं0 लालमणि मिश्र पर विशेष - अगस्त 1987, हीरक जयन्ती समारोह अंक- मई 1995, पं० ओंकारनाथ ठाकुर अंक - जून 1997 इत्यादि ।

'संगीत' की महानविभूतियों, दसों थाटों, राग, राग-रागिनी, ध्रुपद— धमार— ख्यालठुमरी - लक्षणगीत- तराना- अलाप - तान- भजन इत्यादि गायनों शैलियों, नृत्य, ताल, ताल वाद्य तंत्र गद्य, वाद्य संगीत शास्त्र, परीक्षा, शिक्षा, संगीत संस्था, शोध व शोध लेख इत्यादि आधारित विशेषांक प्रकाशित हुए हैं। 'संगीत' पत्रिका के विशेषांक अत्यन्त लोकप्रिय रहे है। "संगीत पत्रिका के मासिक अंकों और विशेषतः विशेषांकों में प्रकाशित अधिकांश सम्पादकीय लेख गहन मौलिक चिन्तन के परिणाम हैं।"[11] संगीत के प्रचार-प्रसार में इस पत्रिका ने अत्यन्त महत्वपूर्ण भूमिका निभाई हैं।

कर्नाटक संगीत, उत्तर भारतीय संगीत, रवीन्द्र संगीत, पाश्चात्य संगीत, लोक संगीत, सुगम संगीत व फिल्म संगीत आदि संगीत के सभी क्षेत्रों पर विद्वानों के सारगर्भित लेख, ध्रुपद - धमार - ख्याल - तराना- टप्पा - ठुमरी इत्यादि स्वर लिपि सहित, पद-गीत-गजल-कव्वाली स्वर लिपि सहित, सितार- सरोद- बायलिन - इसराज - गिटार व हारमोनियम इत्यादि सम्बन्धी चीजें, कलाकारों के साक्षात्कार, सचित्र विवरण संगीत पुस्तकों व संगीत रिकार्ड की समीक्षायें, संगीत सम्बन्धी समाचार, पाठकों के विचार प्रश्नोत्तर, संगीत ग्रन्थों के सार आदि संगीत के सभी क्षेत्रों से सम्बन्धित भरपूर सामग्री 'संगीत' मासिक पत्रिका में प्रकाशित हुए हैं। इस पत्रिका ने एक लाख से अधिक पृष्ठों की संगीत सामग्री संगीत समाज को प्रदान किया है। "यह केवलशास्त्रीयसंगीत की पत्रिका नहीं है। 'संगीत' संगीत की पत्रिका है। यानी लोक संगीत, फिल्म संगीत, पाश्चात्य संगीत सब कुछ इसमें मिलेगा। किसी सीमित क्षेत्र की पत्रिका यह नहीं है इस पत्रिका की असफलता ने अनेक लोगों को प्रेरणा दी। बहुत लोगों ने ऐसी कोशिशें की लगभग 60 पत्रिकाएँ निकली और गायब हो गयी । केवल 'संगीत कला विहार' 30-32 सालों से निकल रही है।"[12]

पं० विष्णु नारायण भातखण्डे के कामों को आगे बढ़ाने का काम 'संगीत' मासिक पत्रिका ने किया ऐसा विचार प्रभुलाल गर्ग जी का था । "स्व० भातखण्डे जी के काम को ही हमने आगे बढ़ाया है, भारत ही नहीं विदेशों तक में उसे पहुँचाया है। सन् 1936 में भातखण्डे जी का निधन हुआ और 'संगीत' सन् 1935 से शुरू हुआ ।[13] पं0 विष्णु नारायण भातखण्डे जी के विचार 'संगीत' मासिक मई 1995 के पृष्ठ 23 पर छपे है, जो इस प्रकार हैं- "मैंने तुमको इतना ही बताने का प्रयत्न किया है कि पहले क्या था और आज क्या है। यानी संगीत की

पूर्ण जिम्मेदारी मैं तुम पर छोड़ने वाला हूँ। मुझसे जितना संभव था, उतना मैंने किया है। अब आगे का काम तुम्हीं को करना होगा, ऐसी मेरी उत्कंट इच्छा है।[14] प्रभुलाल गर्ग, 'काका हाथरसी की अन्तिम 'संगीत' पत्रिका 1935 इच्छा थी कि 'संगीत' मासिक का प्रकाशन कभी बंद न हो अतः आद्यांक से अनवरत संगीत के प्रचार-प्रसार में अपना योगदान दे रही है ।

निष्कर्ष - भारतीय संगीत के प्रचार-प्रसार माध्यमों में 'संगीत' पत्रिका का महत्वपूर्ण स्थान है। गायन, वादन एवं नृत्य सभी से संदर्भित सामग्री इस पत्रिका में प्रकाशित हुए हैं। यह पत्रिका संगीत विद्यार्थियों, शोधार्थियों, संगीत अध्यापकों व संगीत कलाकारों और संगीत प्रेमियों सभी के लिए उपयोगी है।

संदर्भ ग्रन्थ-सूची

1. चौबे, सुशील कुमार. (2005). *हमारा आधुनिक संगीत.* लखनऊ: उत्तर प्रदेश हिन्दी संस्थान. पृ0–04
2. सिंह, अजय कुमार. (2013). *सिर्फ पत्रिकारिता.* इलाहाबाद: लोकभारती प्रकाशन. पृ0 – 11
3. सिंह, अजय कुमार. (2013). *सिर्फ पत्रिकारिता.* इलाहाबाद: लोकभारती प्रकाशन.पृ0 – 144
4. शर्मा, अमिता. (2000). *शास्त्रीय संगीत का विकास.* दिल्ली: ईस्टर्न बुक लिंकर्स. पृ० –177
5. वार्ष्णेय, दीपा .(28, 29, 30 जनवरी 2019) 'भारतीय संगीत की लोकप्रियता में मीडिया, प्रिंट मीडिया व इन्टरनेट की भूमिका एक विश्लेषणात्मक अध्ययन' प्रस्तुत शोधपत्र. लखनऊ: भातखण्डे संगीत संस्थान सम विश्वविद्यालय, द्वारा आयोजित अन्तर्राष्ट्रीय संगोष्ठी.
6. साक्षात्कार के दौरान डॉ० मुकेश गर्ग के विचार
7. साक्षात्कार के दौरान डॉ० मुकेश गर्ग के विचार
8. गर्ग, प्रभुलाल' संगीत' (जनवरी-फरवरी 1996). हाथरस : संगीत कार्यलय. पृ0 – 67
9. साक्षात्कार के दौरान डॉ० मुकेश गर्ग के विचार
10. गर्ग, प्रभुलाल' संगीत' (जनवरी-फरवरी 1996). हाथरस : संगीत कार्यलय. पृ0 – 68
11. गर्ग, प्रभुलाल' संगीत' (जनवरी-फरवरी 2015). हाथरस : संगीत कार्यलय. पृ0 – 17.
12. गर्ग, प्रभुलाल' संगीत' (मई 1995). हाथरस : संगीत कार्यलय. पृ0-4
13. गर्ग, प्रभुलाल' संगीत' (मई 1995). हाथरस : संगीत कार्यलय. पृ0-23
14. गर्ग, प्रभुलाल' संगीत' (मई 1995). हाथरस : संगीत कार्यलय. पृ0-23

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

जैन विधानांमधील संगीतसंवाद

-मेधा लखपति
संशोधक विद्यार्थिनी
संगीत विभाग
डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर मराठवाडा विद्यापीठ
औरंगाबाद

सारांश- संवादाला भारतीय संगीतात अनन्यसाधारण महत्व आहे. संवादाशिवाय भारतीय संगीताची पूर्णता नाही असे म्हटले तरी हे विधान अतिशयोक्तीचे होणार नाही इतके महत्व संवादाचे आहे. साधारणतः दोन स्वरांमधून निर्माण होणाऱ्या प्रिय संगतीला संवाद (Consonance) असे म्हटले जाते. याउलट दोन स्वरांमधून निर्माण होणाऱ्या अप्रिय संगतीला विसंवाद (Dissonance) म्हटले आहे. सा-प, सा-ग, सा-म इत्यादी संवादांना इष्ट संवाद मानले आहे.

संगीतामध्ये फक्त स्वरांमधूनच संवाद साधले जातात असे नाही तर विविध अंगाने संवादाची जाणीव आपल्याला होत असते. तालाचे भरी-खाली अंग, आरोह-अवरोह, सप्तकातील पूर्वांग-उत्तरांग, मंद्र-मध्य-तार सप्तक, कलावंत-श्रोता हे देखील उत्तम संवादाचीच उदाहरणे होत.

आपणास ज्ञात आहे की, भारतीय परीप्रेक्ष्यामध्ये भक्ती, पूजा, आराधना आणि स्तुती या सर्व भावप्रवृत्ती संगीताशी निगडीत आहेत. आपल्या आदर्शांची आराधना करण्यासाठी विविध प्रकारच्या आळवणी संगीताच्या माध्यमातून केल्या जातात. याला कुणी भक्ती म्हटले तर कुणी भजन, कुणी स्तुती म्हटले तर कुणी आरती. नावे काहीही असली तरी भावप्रकटता मात्र एकच असते.

जैन परंपरेत सादर होणाऱ्या पूजा, स्तोत्रे, भक्ती यासुद्धा संगीतापासून अलिप्त नाहीत. जैन दर्शनात जवळपास सर्वच पूजा-विधींमध्ये संगीताचा आधार घेतला जातो. विधान म्हणजे नियम, पद्धत किंवा क्रियापद्धती. जैन श्रावकांच्या आवश्यक कर्तव्यामध्ये पूजन-विधानांचा समावेश असतो. विधान हा अत्यंत मौलिक रचनाप्रकार असून सूत्र किंवा तत्वांची काव्यात्मक गुंफण यात केलेली असते. सांगीतिक स्वरूप असल्याने अशा पूजा-विधींमध्ये अनुकूल असा संवाद असतो. ज्याप्रमाणे संगीतातील संवाद हा महत्वपूर्ण मानला आहे त्याचप्रमाणे जैन विधानांमधील संवादालादेखील महत्व आहे. या संवादात- १) श्रावक आणि त्यांची मानसिक स्थिती यामधील संवाद २) ज्या ठिकाणी विधान सुरु असते त्या वातावरणाशी असलेला संवाद ३) श्रावक आणि जैन तत्वज्ञान यातील संवाद ४) संगीतवाद्य आणि श्रावक यातील संवाद ५) श्रावक-श्राविका मधील अंतर्गत संवाद इत्यादी संवादाची रूपे आपल्याला आढळून येतात. या शोधनिबंधाद्वारे मी जैन विधानांमधील संगीतसंवादाचे स्वरूप काय आहे याचा शोध घेणार आहे.

Key words- जैन दर्शन, पूजन-विधान, भक्ति, श्लोक, संगीत वाद्य, संवाद, श्रावक-श्राविका.

मुख्य विषय - संगीत आणि आराधना किंवा भक्ति यांचा घनिष्ठ असा संबंध आहे. या दोघांचे नाते इतके एकनिष्ठ आहे की त्याचे प्रमाण म्हणून 'संगीतभक्ती' किंवा 'भक्तीसंगीत' अशा संकल्पना आपल्याकडे प्रचलित आहेत. जवळपास सर्वच धार्मिक विचारधारांमध्ये संगीताला विशेष असे महत्व आहे. भारतातील १६ व्या शतकात उदयास आलेल्या भक्ति आंदोलनाचे गमक देखील हेच होते. जैन विधानदेखील याला अपवाद नाही. जैन विधानांमध्ये समाविष्ट श्लोक, मंत्र, पूजा, स्तोत्र, आरती, स्तुती-भक्ती यांच्या सादरीकरणात संगीताची खूप महत्वपूर्ण आणि मोठी भूमिका राहिली आहे. जैनांमधील जवळपास सर्वच सण-समारंभांमध्ये पूजन-विधानाचे संगीतमय सादरीकरण केले जाते. यामध्ये पंचकल्याण बिम्बप्रतिष्ठा, वेदीप्रतिष्ठा किंवा सिद्धचक्र विधान, इन्द्रध्वजविधान, समवशरण विधान, ढाई-द्वीप-विधान, त्रिलोक-विधान, वृहद् चारित्रशुद्धी विधान, महामस्तकाभिषेक इत्यादी अनुष्ठानांचा समावेश होतो. या सर्वच मंगल प्रसंगी साधक एकत्र येऊन संगीताच्या माध्यमातून पूजन-विधानांचे भक्तिमय सादरीकरण करतात.

कोणत्याही तत्वज्ञानाला किंवा विचारांना काव्यरूप देऊन संगीताच्या माध्यमातून ते काव्य सजवले गेले तर जनसामान्यांमध्ये त्याचा प्रचार-प्रसार सहजपणे होतो. त्यातील काठीण्य पातळी कमी होऊन श्रावकांची तत्वज्ञानाप्रती समरसता किंवा अनुकुलता वाढीस लागते. श्रोत्यांचे तत्वज्ञानाशी संगीतरूपातून तादात्म्य पावणे ही क्रिया म्हणजे संवाद होय. मराठी शब्दकोशामध्ये संवादाला, "मेळ, जुळणी, अनुरूपता किंवा संभाषण, चर्चा"[1] असे म्हटले आहे. तत्वज्ञानाचे सांगीतिक रूपाने होणारे सादरीकरण ही सुद्धा एक प्रकारची जुळणी किंवा संभाषणच असते. किंबहुना ही प्रक्रिया संगीताच्या माध्यमातून घडत असल्यामुळे तिला 'संगीतसंवाद' असे म्हणणे जास्त समर्पक ठरते. संगीतसंवादाचे आणखी वैशिष्ट्य म्हणजे यातील दोन्ही घटक म्हणजेच सादर करणारा आणि श्रवण करणारा असे दोघेही क्रियाशील असतात. यामुळेच ते विसंवादापासून दूर असतात. म्हणून एक विशिष्ट प्रकारची चेतना संगीतसंवादांमधून प्रकट होत असते. याच कारणाने समजायला काहीसे कठीण असलेले तत्वज्ञानदेखील सर्वसामान्य माणसांसाठी सोपे होते. संगीत संवादामधून घडणारे हे परमपवित्र कार्य जिवंतपणाची साक्ष देणारे असून ते तितकेच महत्वाचेदेखील आहे.

जैन तत्वज्ञानातील विधान- जैन तत्वज्ञानामध्ये पूजन-विधानाला महत्वाचे स्थान आहे. विधान म्हणजे नियम, पद्धत किंवा क्रियापद्धती. श्रावकांच्या आवश्यक कर्तव्यांमधील तो एक महत्वाचा भाग आहे. श्रावक म्हणजे जैन तत्वज्ञानाचे श्रवण, आचरण आणि परिपालन करणारी व्यक्ती होय. श्रावकांच्या सहा आवश्यक कर्तव्यांमध्ये पूजन-विधान, गुरु-उपासना, स्वाध्याय, संयम, तप आणि दान या महत्वाच्या गोष्टींचा समावेश होतो. यातील पहिले कर्तव्य म्हणजे पूजन-विधान होय. अतिशय महत्वाचे असल्यानेच त्याला सहाही कर्तव्यांमध्ये प्रथम स्थानी विराजमान केले आहे. विधान म्हणजे श्लोक आणि मंत्र यांची काव्यात्मक गुंफणच असते. सूत्र किंवा तत्वज्ञानाची छंदबद्ध मांडणी विधानामध्ये काव्यरूपातून केलेली असते. छंदबद्ध असल्याने लय आणि गेयता आपसूकच विधानांमध्ये येते. विधानातील श्लोकांमध्ये अनेक प्रकारच्या संस्कृत व हिन्दी छंदांचा वापर केलेला दिसून येतो. यामध्ये वीरछंद, ताटक, जोगिरासा, दोहा, गीतिका, चौपाई, भुजंगप्रयात, अडिल्ल, बेसरी या छंदांचा समावेश होतो.

पूजन-विधान ही केवळ क्रिया नसून यात वंदना, स्तुति, भक्ति आणि तत्वज्ञानाची प्रभावना केलेली असते. संगीताच्या माध्यमातून पूजन-विधानातील तत्वज्ञानाचे सादरीकरण विशेष प्रसंगी व विशेष आयोजनसह केले जाते. विधानातील अंगभूत असलेल्या लयीमुळे आणि छंदबद्धतेमुळे विधान संगीतमय असतात. म्हणूनच त्यांचे गायन केले जाते. जसे-

हे मंगल रूप अमंगल हर मंगलमय मंगल गान करूं ।
मंगल में प्रथम श्रेष्ठ मंगल नवकार मंत्र का ध्यान करूं ।।[2]

१९ व्या शतकातील कवि संतलाल कृत सिद्धचक्र विधानातील हा श्लोक आहे. ही रचना लयबद्ध आणि छंदबद्ध असल्यामुळे आपसूकच ती संगीतमयता धारण करून गायनाच्या प्रांतात प्रवेश करते. शिवाय या विधानाची पहिली ओळ दुसऱ्या ओळीशी संवादात्मक पद्धतीने बांधली असल्याचे लक्षात येते. परमश्रेष्ठ असलेल्या नवकार मंत्राचे मांगल्य संगीतरूपातून अलगदपणे प्रकट होत असल्याचे या विधानरचनेवरून लक्षात येते. विधानांचे संगीताशी असलेले नाते इतके एकजिनसी आहे की अनेक विधानांच्या काव्यामध्ये नाद, राग, ताल, वाद्य, या वाद्यांचे नाद यांसारख्या संगीत संकल्पनांचा उल्लेख आलेला दिसून येतो. जसे-

घननं घननं घनघंट बजे, दृमदृम दृमदृम मिरदंग सजे ।

गगनांगन-गर्भागता सुगता, तता तता अतता विता ।

धृगतां धृगतां गति बाजत है, सुरताल रसाल जु छाजत है ।

सननं सननं सननं नभ में, इकरूप अनेक जु धारी भ्रमें ।

कइ नारि सुबीन बजावत है, तुमरो जस उज्वल गावत है ।

करताल विषै करताल धरै, सुरताल विशाल जु नाद करे ।।

कविवर वृंदावनदासजी कृत या विधानामध्ये केवळ विविध संगीतवाद्याचेच नाही तर त्या वाद्यांच्या गुणधर्माचे नादासह वर्णन आले असल्याचे दिसून येते. ही विधानांची संगीताशी असलेली तादात्म्यता होय. याच कारणाने जैन पूजन-विधान संगीताशी संवाद साधणारे असतात.

जैन तत्वज्ञानामध्ये संगीत व गेयतेला विपुल प्रमाणात असलेले महत्व तत्वज्ञानाच्या प्रचार-प्रसारासाठी अनुकुलता दर्शविणारे आहे. दैनंदिन जीवनातील भक्ति, आराधना आणि पूजन-विधानांमध्ये संगीतमयता अंतर्भूत असल्याने काव्यरचनांमधील तत्वज्ञान, श्रावक-श्राविका

यांची मानसिक शांतता आणि संवादप्रिय वातावरणनिर्मिती या गोष्टी आपसूकच घडून येतात. या सर्वच गोष्टींमध्ये सुसंवादित्व अखंडपणे टिकवण्याचे काम संगीत करते. म्हणूनच जैन विधानांमध्ये सांगीतिक सादरीकरण महत्वपूर्ण ठरते. जैन विधानांच्या सादरीकरण प्रक्रियेत आढळणाऱ्या संवादाची रूपे खालीलप्रमाणे आहेत.

१) **श्रावक आणि त्यांची मानसिक स्थिती यामधील संवाद -** विधानांमध्ये श्रावक एकत्रितपणे संगीताच्या माध्यमातून अर्थपूर्ण श्लोकांचे सादरीकरण करीत असतात. संगीत ही अंतर्मुख करणारी कला असल्याने विधान गाताना श्रावकांची एकाग्रता साधली जाते. परंतु जोपर्यंत श्रावकांची मानसिक स्थिती किंवा त्यांच्या चित्ताची एकाग्रता असणार नाही तोपर्यंत या आराधनेत किंवा विधानांमध्येसुद्धा तादात्म्य दिसून येणार नाही. यासाठी श्रावक आणि त्यांच्या मनाची अवस्था यामध्ये सुसंवाद असणे गरजेचे आहे. असा संवादच विधानांच्या उच्चारणासाठी परिपोषक ठरतो. भावार्थाच्या खोलीत एकाग्रचित्त होऊन त्याचप्रमाणे अन्य विचार-विकल्प मनात येऊ न देता विहान रचनांमधील उच्चार आणि त्यातील भाव यांचा समन्वय किंवा मेळ संगीतामुळे अलगदपणे साधला जातो.

२) **ज्या ठिकाणी विधान सुरु असते त्या वातावरणाशी असलेला संवाद :-** विधान ही एक मंगल पूजनाची विधी आहे. त्यामुळे ते ज्या ठिकाणी सादर केले जाते तेथील वातावरण स्वच्छ, प्रसन्न, शांत आणि तितकेच मंगलदायी असणे आवश्यक असते. असे असेल तरच विधानांच्या रचनांमधील पावित्र्य आणि त्यात अंतर्भूत असलेल्या तीर्थंकर प्ररुपित तत्वज्ञानाचा संदेश शांततेने लोकांपर्यंत पोचण्यास मदत होईल. म्हणून ज्या ठिकाणी विधानांचे सादरीकरण करायचे असते त्या वातावरणाशी संवाद असणे महत्वपूर्ण ठरते.

तीर्थंकर प्ररुपित तत्वज्ञान हे मुळातच शांततापिय असल्याने त्याच्या सादरीकरणासाठी शांत आणि ध्यानमग्न वातावरणच अनुकूल ठरते. विधानांच्या रचना या देखील संस्कृत, हिंदी, मराठी इ. भाषांमध्ये सारांशरूपाने आलेल्या असल्याने त्या तितक्याच काळजीपूर्वक ऐकल्या गेल्या पाहिजे म्हणून विधानाच्या सादरीकरणासाठी वातावरणातील शांतता जपणे हे महत्वाचे असते. श्रावक आणि त्याच्या अवती-भवती असलेले वातावरण यामधील सुसंवाद विधानांची परिणामकारकता वाढवणारा असतो. विधानांच्या रचनेतसुद्धा शांतप्रियतेचे वर्णन आलेले दिसून येते. जसे-

संतप्त मानस शांत हो जिनके गुणों के गान में ।
वे वर्धमान महान जिन विचरे हमारे ध्यान में ।।[4]

३) **श्रावक आणि जैन तत्वज्ञान यातील संवाद -** जैन धर्मामध्ये श्रावक या संकल्पनेला अतिशय महत्वाचे स्थान आहे. जैन तत्वज्ञानाचे आदान-प्रदान श्रावकांद्वारेच समाजामध्ये केले जात असते. "जैनधर्मी गृहस्थ किंवा जैनमतानुयायी"[5] असे श्रावकाचे केलेले वर्णन अत्यंत सार्थ आहे. आपल्या आदर्शांची शिकवण आत्मसात करून त्या उपदेशाचे परिपालन श्रावक आपल्या वागण्यात करत असतो. जैन ज्ञानकोशामध्ये "गुरुपासून मिळालेला उपदेश श्रवण करणारा तो श्रावक"[6] असे वर्णन आढळते. या सर्व व्याख्यांवरून- जैन तीर्थकारांनी प्ररुपित केलेले अनमोल तत्वज्ञान धारण करण्यासाठी जो श्रम करतो तो श्रावक होय. म्हणजेच तत्वज्ञानाच्या साधनेने परिष्कृत झालेली व्यक्ती हीच श्रावक असते असे आपल्याला म्हणता येईल. विधानांच्या रचना या जैनदर्शन आणि तत्वज्ञानाने ओत-प्रोत असतात. कारण तीर्थंकरप्रणीत उपदेशाचे दर्शन त्यात असते. सांगीतिक रूपातून प्रकट झाल्याने हे तत्वज्ञान अधिकच सारांशाने आलेले असते. यामुळेच अशा रचनांना सादर करण्यासाठी या रचनांमधील भावार्थाचे धारणत्व सादरकर्त्या व्यक्तीमध्ये असणे गरजेचे असते. या गोष्टीची तंतोतंत पूर्तता श्रावक करतो. म्हणूनच विधानाच्या सादरीकरणासाठी व्यक्तीचे श्रावक असणेसुद्धा तितकेच महत्वपूर्ण ठरते. हाच जैन तत्वज्ञान आणि श्रावक यामधील संवाद असतो. या दोन्ही गोष्टी जितक्या परिपूर्ण असतील तितकी विधानांची प्रत्ययकारिता असेल. यामुळेच जैन तत्वज्ञान आणि श्रावकांमधील संवादाचे असणे गरजेचे आहे. कारण ती एक पारस्परीक अनुकुलता असते. या संदर्भात आचार्य बृहस्पति म्हणतात, "अनुकूलता, पारस्परीक प्रश्नोत्तर किंवा एक ठिकाणी असलेल्या विशेषतेचे अन्यत्र दर्शन"[7] म्हणजे संवाद असतो.

४) **संगीतवाद्य आणि श्रावक यातील संवाद -** रचनेचे सांगीतिक सादरीकरण करायचे झाल्यास त्यातील वाद्यांचे उपयोजन हा भाग महत्वाचा ठरतो. कारण गेय रचनेमध्ये लय, ताल आणि स्वर यांचा समावेश असतो. मुळात एखाद्या रचनेचे गेय असणे याचाच अर्थ ती रचना स्वरतालांनी युक्त असते. संगीत रत्नाकर या ग्रंथामध्ये संगीत या शब्दाची व्याख्या करताना 'गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते' ।।[8] असे म्हटले आहे. या तीनही कला स्वतंत्र जरी असल्या तरी प्रत्यक्ष सादरीकरणात गायन-वादन हे एकमेकांसाठी पूरक ठरत असतात. विविध कलांचा अशा प्रकारे साधलेला हा एक उत्तम संवादच असतो. जैन विधानांचे सादरीकरण करतानासुद्धा विविध वाद्यांचे उपयोजन केले जात असते. विधानांचे सादरीकरण हे श्रावकच करीत असल्याने त्यांच्याकडे उपलब्ध असणाऱ्या वाद्यांचा समावेश या सादरीकरणात होत असतो. संवादिनी, तबला, ढोलक, मंजिरी, टाळ इ. वाद्यांचा यात समावेश असतो.

पंचकल्याणक महोत्सवांमध्ये तर विशेष संगीतकार आणि विधानाचार्य यांना विधान पार पाडण्यासाठी आमंत्रित केले जाते. हजारोंच्या संख्येने श्रावकांची अशा कार्यक्रमांमध्ये उपस्थिती असते. सिंथेसायझर, ॲक्टोपॅड यासारख्या आधुनिक इलेक्ट्रॉनिक वाद्यांचादेखील उपयोग पंचकल्याणक महोत्सवांमध्ये अलीकडे केला जात आहे. कार्यक्रम किती मोठा आहे यावरून विधानाच्या सादरीकरणामध्ये किती आणि कोणती वाद्य वापरायची याचे नियोजन केले जाते. असे जरी असले तरी या सर्व वाद्यांमध्ये आणि श्रावकाच्या सादरीकरणामध्ये असणारा संवाद महत्वपूर्ण ठरतो. यासाठी श्रावकांच्या आवाज-धर्मानुसार वाद्य स्वरांमध्ये लावली जातात. विधानांमधील तत्वार्थाप्रमाणे आवाज कमी-जास्त प्रमाणात ठेवत सर्व वाद्यांचा सुयोग्य मेळ साधला जातो. यामुळे विधानाच्या रचनेमध्ये असलेले तत्वज्ञान सहजतेने आणि सुस्पष्टतेने समजायला मदत होते. हा संगीतवाद्य आणि श्रावक यांच्यातील असलेला संवाद होय. आवश्यक त्या ठिकाणी असलेला कोरससुद्धा विधानांच्या सादरीकरणाची भव्यता वाढवण्यासाठी पूरक ठरतो. ज्याप्रमाणे संवादिनी या वाद्यामध्ये असलेल्या शुद्ध, कोमल आणि तीव्र स्वरांच्या पट्ट्या अनेक असल्या तरी कौशल्यपूर्ण वादनामुळे श्रोत्यांना सुमधूरतेचाच आस्वाद मिळतो त्याचप्रमाणे अनेक श्रावकांचे एकत्र येणे आणि साथसंगतीला असलेली अनेक वाद्ये यांच्यामधील परस्परपूरकतेमुळे मंगलमयी ध्वनिचीच निर्मिती होते. असा मंगल ध्वनी सर्वांसाठीच पोषक असतो. कारण तो उत्तम संवादाचा परिणाम असतो.

५) **श्रावक-श्राविका मधील अंतर्गत संवाद-** जैन विधानांचे गायन होत असताना श्रावक-श्राविका म्हणजेच स्त्रीया आणि पुरुष एकत्रितपणे या पूजा-विधीमध्ये सहभागी असतात. यात लहान मुलांचादेखील समावेश असतो. त्यामुळे त्यांच्यामध्ये संवादाचे असणे अत्यंत महत्वाचे ठरते. ही सामुहिक विधा असली तरी त्यात गायनाचा अंतर्भाव असल्यामुळे स्त्री आणि पुरुष यांच्या स्वरपट्ट्यांचा विचारदेखील महत्वाचा ठरतो. अर्थातच श्रावक-श्राविकांना या तांत्रिक बाबींची जाणीव असतेच असे नाही. परंतु समूह नियमांचे पालन मात्र त्यांच्याकडून व्यवस्थितपणे केल्याचे लक्षात येते.

श्लोकांमधील ओळी ह्या उंच सुरातील म्हणजेच तार सप्तकातील असतात तेव्हा श्रावकांकडून (पुरुष) त्याचे गायन केले जाते. त्याचबरोबर मंद्र किंवा मध्य सप्तकातील ओळींचे गायन श्राविकांकडून (स्त्रिया) केले जाते. हे श्रावक-श्राविकांकडून पाळल्या जाणारे उत्तम संगीतसंवादाचे लक्षण आहे. भारतीय संगीतामध्ये 'सा रे ग' आणि 'प ध नी' या स्वरांच्या मध्ये मध्यम हा स्वर आहे. हा स्वर स्त्री आणि पुरुष यांच्या बरोबर मधला स्वर मानला जातो. मध्यमाच्या आधी पुरुषांची स्वर पट्टी असते आणि मध्यामानंतर स्त्रियांची स्वर पट्टी असते. या संदर्भात स्पष्टीकरण देताना संगीत आचार्य राम अवतार वीर यांनी म्हटले आहे, "The note 'Ma' is based on the sound of female."[9] याप्रमाणे जैन विधानांच्या गायनामध्ये श्रावक-श्राविकांनी केलेले स्वरनिहाय अनुपालन शास्त्राधारित वाटते.

'जैन विधानांमधील संगीतसंवाद' या शोधनिबंधाच्या अंगाने अभ्यास केला असता संगीतामध्ये अतिशय महत्वाच्या मानल्या गेलेल्या संवाद या संकल्पनेची जवळून प्रचीती घेता आली. पूजन-विधानांच्या रचनांमध्ये अंतर्निहित असलेले तीर्थंकर प्ररुपित तत्वज्ञान संगीताच्या माध्यमातून कसे उकलले जाते आणि या प्रक्रियेमध्ये संवाद कसा महत्वाचा ठरतो ही महत्वपूर्ण प्रक्रिया या शोधनिबंधाच्या निमित्ताने पुनःप्रत्ययास आली. भगवान महावीर आणि सर्वच तीर्थंकरांनी त्यांच्या आयुष्यात अहर्निश केलेली साधना आणि त्या साधनेतून मनुष्याच्या कल्याणासाठी निर्माण झालेले अनमोल तत्वज्ञान वर्तमान काळातील सर्वसामान्य जनतेपर्यंत पोचवण्यासाठी संगीतासारख्या माध्यमाचा उपयोग होणे हे सुद्धा विशेष अशा संवादाचे लक्षण आहे. प्रस्तुत शोधनिबंधातून निदर्शनास आलेले महत्वाचे निष्कर्ष खालीलप्रमाणे आहेत.

निष्कर्ष-

१. विधानांच्या रचना या गेय असून त्या विशिष्ट छंदांमध्ये निबद्ध आहेत.
२. विधानांच्या रचना संगीतानुकुल असून त्या विविध शैलीच्या संगीताशी संवाद साधणाऱ्या आहेत.
३. जैन विधान रचना तीर्थंकर प्ररुपित तत्वज्ञानाचा उद्घोष करणाऱ्या आहेत.
४. जैन विधानांमध्ये तीर्थंकर प्ररुपित तत्वज्ञान आणि संगीतप्रवणतेचा सुंदर संवाद आढळतो.
५. जैन विधानांच्या सांगीतिक रचनांमध्ये समूहाला धारण करण्याची क्षमता आहे. त्यामुळे समूहसंगीत आणि कल्याणकारी तत्वज्ञान यांचा सुसंवाद यात आढळतो.

संदर्भ -

1. जोशी, प्रल्हाद नरहर. (१९८२). *आदर्श मराठी शब्दकोश.* पुणे: विदर्भ मराठवाडा बुक कंपनी. पृष्ठ क्र. १२
2 पंडित, संतलाल. (1984). *श्री सिद्धचक्र विधान.* जयपूर: अखिल भारतीय जैन युवा फैडरेशन. पृष्ठ क्र. १७
3 जैन, अखिल 'बंसल'. (२०१६). *जिनेन्द्र अर्चना.* जयपूर: पंडित टोडरमल स्मारक ट्रस्ट.पृष्ठ क्र. १७२

4 उ.नि. (३) पृष्ठ क्र. १७३

5 उ.नि. (१) पृष्ठ क्र. १२३०

6 अज्ञात, (वि.सं. २५०९). *जैन ज्ञानकोश भाग-४*. औरंगाबाद: मोतीलाल हिराचंद गांधी. पृष्ठ.क्र. २७६

7 बृहस्पति, आचार्य (२००९). *आचार्य पार्श्वदेव कृत संगीत समयसार*. नवी दिल्ली: भारतीय ज्ञानपीठ. पृष्ठ क्र.३०

8 वसंत,(२०१५). *संगीत विशारद*. हाथरस :संगीत कार्यालय. पृष्ठ क्र. ३३

9 Veer, Ram Avatar. (1986). *The Music of India Vol.I.* New Delhi :Pankaj Publications. Page No. 98

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

हिन्दी फिल्म संगीत में अन्य भारतीय सांगीतिक शैलियों का अंतर्संवाद

- डॉ. सिद्धी भटनागर
वनस्थली विध्यापीठ
टोंक, राजस्थान

शोध सारांश- *वैसे तो विश्व में अनेक प्रकार का संगीत विद्यमान् है किंतु यदि हम बात करें भारतीय संगीत की तो वह अपने में कुछ विशिष्ट विशेषताएँ संजोए हुए है जो समय, स्थिति, भाषा, परिवेश, जलवायु एवं और भी बहुत विशेषताओं के अनुरूप उपलब्ध होता है। भारत में मुख्य तौर पर लोक संगीत, सुगम संगीत एवं शास्त्रीय संगीत- यह तीन प्रकार की विधाएँ मुख्य रूप से दिखाई देती है। आधुनिक समय में संगीत की तीनों विशिष्ट धाराओं को अपने में वैशिष्ट्य पूर्ण ढंग से समाहित करने वाला, विभिन्न विधाओं से युक्त संगीत "चित्रपट संगीत अथवा फ़िल्मी संगीत" कहा जाता है।*

मुख्य बिंदु- *फिल्म संगीत, सुगम संगीत, शास्त्रीय संगीत, सांगीतिक विधा।*

भारत एक विशाल राष्ट्र है जिसके अंतर्गत 28 राज्य हैं। इन राज्यों में विभिन्न जाति, धर्म, संप्रदाय, वेशभूषा, भाषा, संस्कार एवं परंपराओं के लोग निवास करते हैं अर्थात प्रत्येक राज्य उपरोक्त विशेषताओं के कारण एक दूसरे राज्य से भिन्न है। प्रत्येक राज्य की परंपराएं गीत, संगीत, भाषा, पर्व, त्योहार, संस्कृति एवं मान्यताएं परस्पर एक दूसरे से भिन्न है। इन विभिन्नताओं के साथ बात करें फिल्मों की तो उसमें देश, काल, वातावरण, पृष्ठभूमि, परिस्थिति, पात्र, भाषा आदि में विभिन्नताओं के साथ प्रत्येक राज्य का चित्रांकन होता है। शायद ही फिल्म जगत के इतिहास में ऐसा हुआ हो कि किसी राज्य की पृष्ठभूमि फिल्मों से अछूती रह गई हो। फिर चाहे बात राजस्थान की पृष्ठभूमि की हो या फिर बिहार या झारखंड की और फिल्म की कहानी एवं पृष्ठभूमि के अनुरूप ही उसमें गीतों का समावेश किया जाता है। समाजवादी चिंतक डॉ. राम मनोहर लोहिया के अनुसार- भारत को दो ही चीजें एकजुट रख सकती हैं- पहला गांधी और दूसरा फिल्म।[1]

इसका अर्थ है कि भारत में विभिन्नता में एकता को बनाए रखने के लिए सिनेमा अथवा फिल्मों का प्रभाव भारतीय दर्शकों पर स्वाभाविक रूप से देखा जा सकता है। इसके पीछे कई कारण है- पहला तो यह कि फिल्म में सभी कलाओं का समावेश रहता है जैसे- चित्रकला, काव्य कला, नाट्य कला, संगीत (गायन वादन नृत्य), अभिनय लेखन (कथा साहित्य) इत्यादि। यह सभी कलाएं स्वतंत्र रूप से मानव मन को आनंदित एवं मंत्रमुग्ध करने की क्षमता रखती हैं और फिर जब यह सभी कलाएं परस्पर एक साथ आपस में समायोजन के साथ दर्शकों एवं श्रोताओं के समक्ष प्रस्तुत की जाती है तो सामान्य श्रोता उससे क्यों नहीं अभीभूत होंगे। दूसरा कारण यह है जैसा कि पूर्व में कहा गया कि फिल्म संगीत ही एकमात्र ऐसा माध्यम है जिसमें भारत में व्याप्त सभी विविधताओं को एक मंच के माध्यम से प्रस्तुत/ व्यक्त करने की क्षमता/ सामर्थ्य है और तीसरा एवं मुख्य कारण यह भी है कि यही एक सबसे सरल सहज एवं सुगमता से प्राप्त हो पाने वाला माध्यम है केवल इसी के माध्यम से पूरे भारत के सभी राज्यों एवं सभी लोगों तक एक साथ एक ही फिल्म को देखा एवं संगीत को सुना जा सकता है।

फिल्मों में 138 करोड़ जनता को विभिन्न जाति, संप्रदाय, भाषा होते हुए भी एक सूत्र में बांध कर रख पाने वाली अनूठी क्षमता है। प्रत्येक फिल्म का अपना उद्देश्य होता है, एक सामाजिक लक्ष्य होता है और फिल्म संगीत भी उस लक्ष्य की पूर्ति में और उसकी पृष्ठभूमि और संवादों की प्रभावक्ता की वृद्धि में महत्वपूर्ण भूमिका निभाता है।

फिल्मों में दो प्रकार से संगीत का प्रयोग होता है पहला- गीतों के माध्यम से और दूसरा- संवादों एवं दृश्यों की प्रभावात्मकता बढ़ाने हेतु पार्श्व संगीत के माध्यम से। इसमें संगीत के प्रयोग का जो पहला प्रकार है अर्थात जो फिल्मों में प्रयुक्त गीत हैं वह तो दृश्य और कहानी के अनुरूप प्रभावशाली होते ही हैं और फिल्म के अतिरिक्त भी श्रोताओं द्वारा सुने जाते हैं और दूसरा प्रयोग, जो दृश्य एवं संवादों के अनुरूप उनके पीछे चलता है वह संगीत; संवादों एवं तत्कालीन परिस्थिति को दर्शाने में इतनी अहम भूमिका निभाता है कि कई बार तो बिना शब्दों के ही उस दृश्य और संगीत को सुनकर दर्शकों को भावों और मन:स्थिति का पता लग जाता है। जहां शब्द नहीं होते, संवाद नहीं होते, जहां शब्दों द्वारा भावों की अभिव्यक्ति में असमर्थता होती है उस स्थिति के संदर्भ में भरत नाट्य शास्त्र में लिखते हैं-

यानि वाक्यैस्तु न बुयात्तानि गीतै सदाहरेत।
गीतैरेव हि वाक्यार्थै: रसपाको बलाश्रय: ॥[2]

अर्थात जिन्हें बातों द्वारा व्यक्त न किया जा सके, उन्हें गीत के द्वारा अभिव्यक्त या प्रस्तुत किया जाना चाहिए। क्योंकि गीतों के गाए जाने से वाक्य, अर्थ अथवा रचना\बंदिश में रस एवं परिपक्वता आ जाती है। नाट्यशास्त्र में भरत द्वारा कथित इस कथन से पता चलता है कि नाट्य की सरसता बनाये रखने के लिये संगीत कितना ज़रूरी है-

यथा वर्णाद्रते चित्रं शोभते न निवेशनम।
एवमेव विना गानं नाटयं रागं न गच्छति॥[3]

अर्थात- जिस प्रकार कोई भवन उचित प्रकार से निर्मित होने पर भी चित्रकारी के बिना शोभा नहीं पाता, उसी प्रकार कोई नाट्य-प्रयोग भी बिना गीतों के शोभा नहीं पा सकता अथवा जिस प्रकार कोई चित्र बिना रंगों के शोभा नहीं पाता उसी प्रकार नाट्य/अभिनय भी बिना गीत- संगीत के शोभा नहीं पाता।

फिल्मों में संगीत के महत्व को इस उदाहरण से समझाया या व्यक्त किया जा सकता है जैसे सीप बिना मोती के एवं नेत्र बिना ज्योति के चाहे कितने भी सौंदर्यशाली क्यों ना हों शोभा नहीं पाते, उसी प्रकार फिल्म की कहानी का सार अथवा निचोड़ उसका संगीत ही होता है। फिल्म की पृष्ठभूमि, भाषा, स्थिति, परिवेश, काव्य कथन, संवाद उसके संगीत से ही समझ आ जाते हैं। फिल्मों में संगीत, फिल्म के उद्देश्य एवं लक्ष्य को सीधे दर्शकों एवं श्रोताओं के हृदय से जोड़ने का अहम कार्य करता है।

अब संगीत हिन्दी फिल्मों में वही स्थान रखता है जो शरीर में आत्मा। फिल्मों में उच्च श्रेणी के संगीत निर्देशकों में मुख्य स्थान रखने वाले सुप्रसिद्ध संगीतज्ञ सी.रामचंद्र का कथन है- ''जिस प्रकार शरीर और आत्मा इन दोनों को मिलाकर मानव पूर्ण होता है, ठीक उसी प्रकार सुगम तथा शास्त्रीय संगीत को मिलाकर संगीत का रूप पूर्ण होता है। सुगम संगीत में जनजीवन की अभिव्यक्ति मिलती है और जनजीवन का उठान स्पष्ट झलकता है, वहीं शास्त्रीय संगीत, सुगम संगीत की आत्मा है। हम दोनों को एक दूसरे से पृथक नहीं कर सकते। दोनों के मिलन पर ही संगीत का प्रगटीकरण होता है।''[4] और दोनों ही प्रकार के संगीत को फिल्म संगीत ही परस्पर जोडने की सामर्थ्य रखता है।

इसी संदर्भ में फिल्म संगीत में अपनी एक विशिष्ट शैली रखने वाले उच्च कोटि के संगीत- निर्देशक एस.डी.बर्मन ने कुछ इस प्रकार कहा है- ''विदेशों में भी भारतीय संगीत चित्रपटों के द्वारा ही पहुंचता है। युवाओं को संगीत की ओर झुकाने में चित्रपटों का विशेष योगदान रहा है। वास्तव में चित्रपट इस दिशा में महान क्रियात्मक कार्य कर सकते हैं बशर्ते कि चित्रपट निर्मातागण भारतीय संगीत के यथार्थ स्तर की उच्चता का ध्यान रखें। उन्हें अपने दिमाग से इस बात को निकाल देना चाहिये कि शास्त्रीय संगीत को आम जनता पसंद नहीं करेगी, यह बात नहीं। आज तो आम जनता विशुद्ध शास्त्रीय संगीत को ही चाहती है।''[5] और यह बात तर्क संगत भी प्रतीत होती है, और मेरा मानना है कि हम सभी इस बात से कहीं ना कहीं एकमत होंगें कि स्मृति पटल/मानव मस्तिष्क पर सदैव के लिए छा जाने वाले फिल्म संगीत की चर्चा करें तो ज्ञात होता है कि शास्त्रीय संगीत का आधार लेकर बनाए गए गीत सदैव दीर्घायु को प्राप्त होते हैं। इस बात को और प्रमाणिकता देने हेतू यहां कुछ उदाहरण भी प्रस्तुत करना चाहुंगी और उदाहरणस्वरूप दिए गये उन गीतों में मुख्य रूप से आधुनिक गीतों को सम्मिलित करना चाहुंगी क्योंकि यह समझना भी आवश्यक है जैसा कि एस.डी.बर्मन ने भी अपने शब्दों में कहा कि 'ऐसा बिल्कुल नहीं है कि आज की युवा पीढी शास्त्रीय संगीत पर आधारित गीत- संगीत पसंद नहीं करती।'

क्र.सं.	गीत	फिल्म	वर्ष	राग
1.	अब तोहे जाने ना दूंगी	बाजीराव मस्तानी	2015	पहाडी + देसकार
2.	आयो रे सखी	Water	2005	काफी+ चम्पाकली+ पीलू
3.	ऐसा लगता है	Refugee	2000	बिलावल+ खमाज
4.	अली मौला	क़ुरबान	2009	चारुकेशी
5.	बापू सेहत के लिये	दंगल	2016	काफी
6.	ऐ हैरते आशिक़ी	गुरु	2007	पहाडी+ खमाज+ यमन

7.	बनारसिया	रांझना	2013	खमाज+ पहाडी

शास्त्रीय संगीत पर आधारित फिल्मी गीतों के अतिरिक्त यह जानना भी अति आवश्यक है कि किस प्रकार हिन्दी फिल्म संगीत अपने अंदर सभी भारतीय सांगीतिक शैलियों को समेटे हुए है। फिल्मों में देश, काल, कहानी, वातावरण, पात्र, भाषा, परिवेश, रहन- सहन के अनुरूप संगीत का सृजन करना पडता है इसलिए उसके संगीत निर्देशक को संगीत का वृहद ज्ञान होना अनिवार्य एवं अपेक्षित होता है। जिस प्रकार संगीत निर्देशक को प्रत्येक प्रांत एवं भाषा की संगीत एवं लोक धुनों से परिचित होना आवश्यक है वहीं गायन की अन्य विधाओं जैसे शास्त्रीय, उपशास्त्रीय, सुगम संगीत जैसे उदाहरणस्वरूप ग़ज़ल, भजन, ठुमरी, ख़्याल, क़व्वाली का भी विधिवत ज्ञान होना आवश्यक है। गायन की सभी विधाओं से भली-भांति परिचित होने के अभाव में वह संगीत के साथ न्याय नहीं कर पाता। यदि उसकी सभी विधाओं पर अपेक्षित पकड ना हो तो फिल्म में संगीत की दृष्टि से परिपक्वता का अभाव रहता है और इससे फिल्मों की प्रभावोत्पादकता में भी कमी आती है और संगीत के सुधी श्रोताओं को भी संगीत से तृप्ति नहीं हो पाती।

कहीं-कहीं फिल्मों में जहां संवाद एवं अभिनय कारगर नहीं हो पाता या पर्याप्त प्रभाव डालने में समर्थ नहीं हो पाता तब संगीत ही उस अभाव अथवा रिक्तता की पूर्ति कर उस दृश्य में प्राण फूंकने की क्षमता रखता है। जब तक फिल्म में भावानुरूप गीतों का समावेश नहीं होता तब तक वह फिल्म भावों और अभिनय को पुष्टता एवं परिपक्वता प्रदान करते हुए पूर्णता को प्राप्त नहीं कर पाती। किंतु हमारे हिंदी सिनेमा के विषय में यह बात उल्लेखनीय है कि हमारा यह सौभाग्य है कि हिंदी फिल्म के इतिहास से लेकर अब तक संगीत निर्देशन के क्षेत्र में शास्त्रीय संगीत के गुणी एवं जानकार कलाकार अपनी कला एवं कला की विविधता के जौहर दिखाते आए हैं। संगीत की विविध विधाओं पर समान अधिकार रखने वाले यह गुणी कलाकार अपनी बहुमुखी कला का परिचय देते हुए फिल्मों को प्रत्येक प्रकार का संगीत देकर अपनी सुलझी हुई सोच, कला की परिपक्वता एवं सूझबूझ से संगीत को अपना चिरस्थायी एवं सराहनीय सहयोग देते आए हैं और निरंतर दे रहे हैं।

हिन्दी फिल्म जगत के कुशल संगीतकारों ने शास्त्रीय संगीत को आधार बनाते हुए संगीत की विभिन्न विधाओं का प्रयोग इतनी सूझबूझ एवं सुंदरता के साथ किया एवं कर रहे हैं कि शास्त्रीय संगीत एवं उपशास्त्रीय के दिग्गज कलाकार एवं गायक वादक भी उनकी कार्यकुशलता की प्रशंसा करने पर विवश हो जाते हैं। फिल्म के संगीत निर्देशक को जब कभी शास्त्रीय एवं उपशास्त्रीय संगीतज्ञ की आवश्यकता पडती है तो वे निसंकोच उनसे सहयोग का प्रस्ताव रखते हैं और शास्त्रीय कलाकार भी फिल्म संगीत के वृहद मंच के माध्यम से अपनी कला को प्रस्तुत करने में स्वयं को गौरवान्वित अनुभव करते हैं। फिल्मों के गायक, वादक, नर्तक एवं निर्देशक के रूप में शास्त्रीय संगीतज्ञों द्वारा मिला योगदान फिल्मों के इतिहास में सदैव सराहनीय एवं प्रशंसनीय रहा है।

फिल्मों में प्रयोग की जाने वाली शास्त्रीय एवं सुगम संगीत की वह विधाएं जिनका प्रयोग फिल्मों में रागों को आधार मानते हुए किया गया है उनमें से कुछ चुनिंदा गीत विधाओं के प्रमुख उदाहरण यहां प्रस्तुत हैं-

क्रम सं.	**फिल्म**	**शैली**	**राग**	**गीत के बोल**	**वर्ष**
1	हर हर ब्योम्केश	भजन	भैरवी	चैन कहाँ प्रभु बिना	2015
2	लगान	भजन	खमाज+ चारुकेशी	ओ पालनहारे	2001
3	गदर	ठुमरी	खमाज	आन मिलो सजना	2001
4	उमराव जान	गज़ल	पहाडी	झूठे इल्ज़ाम	2006
5	हम दिल दे चुके सनम	ख़्याल	अहीर भैरव	अलबेला सजन	1999
6	लगान	देशभक्ति	जोग+ गावति	बार- बार हां बोलो	2001
7	जोधा अक़बर	भजन	गुर्जरी तोडी+ भैरवी+ चारुकेशी+ भैरव	मनमोहना	2008
8	वीर	ठुमरी	तिलक कामोद	कान्हा	2010
9	सरफरोश	क़व्वाली	गावति+ जोग	ज़िंदगी मौत ना बन जाये	1999
10	गंगाजल	लोकगीत	खमाज+ पहाडी	चांदी के रुपैया	2003
11	खोया- खोया चांद	दादरा\ ठुमरी	पीलू+ गारा+ खमाज	चले आओ सैंया	2007

12	सरदारी बेग़म	दादरा\ ठुमरी	भैरवी	चली पी के नगर	1996
13	संगीत	भजन	भैरवी	चली आइयो राधे	1992
14	चक्रव्यूह	ठुमरी	खमाज/ पहाडी	आइयो पिया जी	2012
15	हम दिल दे चुके सनम	ख़्याल	अहीर भैरव	अलबेला सजन	1999
16	बाज़ी राव मस्तानी	ख़्याल	भूपाली+ देसकार	अलबेला सजन	2015
17	तथास्तु	क़व्वाली	चारुकेशी+ नटभैरव	अली अली अल्लाह हो अली	2006
18	जीना सिर्फ मेरे लिए	क़व्वाली	दरबारी कान्हड़ा	अल्लाह अल्लाह	2002
19	ये दिल आशिक़ाना	क़व्वाली	गावति+ झिंझोटी	अल्लाह अल्लाह तारीफ तेरी	2002
20	फुक़रे	लोकगीत	काफी	अम्बर सरिया	2013
21	दिल्ली-6	ख़्याल	गुर्जरी तोडी	भोर भई	2009
22	दिल्ली-6	लोकगीत		ससुराल गेंदा फूल	2009
23	ताज़महल	ग़ज़ल	मियां मल्हार	अपनी ज़ुल्फे मेरी शानों पे	2005
24	In custody	ग़ज़ल	छायानट+ बिहाग	ऐ ज़ज़्बा ऐ इश्क़	1993
25	तनु वेड्स मनु	सूफी	पहाडी	ऐ रंगरेज़	2011
26	दिल्ली-6	सूफी	खमाज+ पहाडी+ यमन	अर्ज़िया सारी	2009
27	राज़ी	देशभक्ति	पहाडी	ऐ वतन	2018
28	रोज़ा	देशभक्ति	पहाडी+ नट भैरव	भारत हमको जान से प्यारा है	1993
29	बजरंगी भाईजान	क़व्वाली	पहाडी+ खमाज	भर दो झोली	2015
30	हज़ारों ख़्वाहिशें ऐसी भी	ठुमरी	मारु बिहाग+ पहाड़ी	भोर भई ना आये पिया	2005

फिल्मों में शास्त्रीय संगीत पर आधारित गीतों का महत्वपूर्ण स्थान है। शास्त्रीय संगीत के अनभिज्ञ श्रोताओं में भी शास्त्रीय संगीत पर आधारित गीतों के प्रति अनायास ही रुचि देखी जा सकती है। फिल्मों के माध्यम से अपनी शास्त्रीय संगीत रूपी महान परंपरा एवं धरोहर की सांस्कृतिक धारा का निरंतर प्रवाहित होते रहना आवश्यक ही नहीं अपितु अनिवार्य है ताकि आगामी पीढ़ी अपनी संस्कृति के निर्मल प्रवाह को निरंतर बनाए रख सकें।

प्राचीन काल से लेकर आधुनिक वर्तमान समय तक आते-आते शास्त्रीय संगीत एवं इसकी अन्य शैलियों में कुछ परिवर्तन आते रहे हैं और समय के साथ होने वाले परिवर्तन स्वाभाविक भी हैं। शास्त्रीय संगीत को साधारण जनता के लिए सरल, सहज एवं सुगम बनाने हेतु सरलीकरण का मार्ग अपनाना भी उस परिवर्तन का ही एक अंश है। ग़ज़ल, भजन, ठुमरी, सूफी, क़व्वाली, ख़्याल तथा अन्य गायकियों के द्वारा सर्वसाधारण श्रोताओं के सम्मुख समयानुरूप शास्त्रीय संगीत का प्रयोग किस प्रकार किया जाता है, समय एवं परिस्थिति के अनुरूप विशुद्ध रूप में शास्त्रीय संगीत को आधार मानकर संगीत निर्देशक किस प्रकार अपने निर्देशन में इसका प्रयोग करते रहे हैं एवं कर रहे हैं यह अपने आप में एक विस्तृत विषय है।

संदर्भ ग्रंथ सूची -

1. बिहारी,विनीता. (2018). *भारतीय सिनेमा की विकास यात्रा.* नई दिल्ली: कनिष्क पब्लिशिंग हाउस. पृ.सं.541
2. परांजपे, शरच्चंद्र श्रीधर. (1969). *भारतीय संगीत का इतिहास.* वाराणसी: चौखम्बा विद्याभवन.पृ.सं.284
3. शास्त्री,बाबूलाल शुक्ल. (1985). *नाट्यशास्त्रम.* वाराणसी : चौखम्बा संस्कृत संस्थान.पृ.सं.317
4. जोशी, उमेश. (1957). *भारतीय संगीत का इतिहास.* फिरोज़ाबाद :मानसरोवर प्रकाशन महल.पृ.सं.445
5. वही,पृ.सं.446

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

CONSONANCE BETWEEN LYRICS AND MUSICAL NOTES IN HINDUSTANI VOCAL MUSIC: FROM THE PERSPECTIVES OF COMPOSITION AND IMPROVISATION

-**Dr. Swapnil C. Chaphekar**
Assistant Professor
Chinmaya Vishwavidyapeeth
Pune
- **Prof..Kunal Ingle**
Department of Music
University Of Mumbai
Mumbai

Abstract- *The relationship between vocal music and words is inseparable. Every vocal music composition consists of two inevitable elements – lyrics and notes. The composition is considered to be the best only if the music and the words are mixed together like 'Dugdhasharkara Yoga' (how sugar and milk mix well together) in all the types of songs sung in all the musical styles. Naturally, music and words become the main integral parts of such compositions. Therefore, such compositions convey a two-fold beauty, a poetic beauty as well as a musical beauty. The connoisseurs may not know how the two different arts – literature and music – are clubbed together to create such excellent compositions, but the musicians must know the process, which can help in composing as well as improvising. This research paper dives deep into creative process of Hindustani vocal music compositions from the literary as well as musical angle. The research paper studies composer's as well as impromptu vocalist's perspectives upon the consonance between the lyrics and musical notes.*

The research paper also seeks to explore how the lyrics and music influence each other. Understanding their dialogue will guide new composers and vocalists, satisfy the curiosity of the audience, and may help to explore new possibilities of this consonance.

Keywords- *Hindustani Music, Bandish or Cheez, Vaggeyakar, Khayal, Raga.*

Analysis- The consonance between the lyrics and music can be analysed at two levels. Firstly, it should be analysed that what a composer thinks when he composes the Bandish. Secondly, the perspective of a vocalist should be analysed when he is improvising the Bandish.

A. A compositional aspect

When a classical vocalist performs, he focuses mostly on the Raga aspect. He is there to explore the Raga; its various facets, beauty arenas and create the mood or Rasa which can be felt by the audience too. In this journey of the exploration, he takes help of a Bandish. Bandish gives compound to his musical thoughts and helps to convey the Rasa. The Bandish is a medium to explore the Raga. But it is not the only medium. The Raga can be explored in Nom-Tom Aalaps which are done before the Bandish even begins. The Agra Gharana exponents cover the entire Raga in such Anibaddha Aalaps. It means that the Raga is not dependent solely on the Bandish for the development. In such case, the relationship between the literature of the Bandish and the Rasa of the Raga must be examined carefully.

The creative process of Bandish compositions gives insight into how it is as it is. Many Vaggeyakars state that they come up with a unique tune or phrase of a Raga which they want to hold upon. This aspect or tune of that Raga may not have been used as a Mukhada for any of the previous compositions. Then they write suitable lyrics for the tune and the Bandish gets completed. This process underlines that the tune or the melody takes birth first. It also indicates that in classical music, the notes or the phrases are of prime-most importance and the lyrics is a supporting element.

The question one must ask now is what happens when the Vaggeyakar writes the lyrics for the tune? What drives him? What is his thought process when he weaves a poetry around that particular tune? Why does he choose only that particular subject for the poetry and not anything else? What is his definition of 'suitable' lyrics? These questions help to dive deep into the art of composing lyrics. After a careful study, meeting various Vaggeyakars and by self-experience of being a Vaggeyakar, the author has come up with some interesting insights about this entire process.

The unique musical phrase he has come up with is a product of his Raga exploration process and at the same time his vision due to being a composer. Otherwise, many good vocalists perform such unique phrases in their performances, but they do not feel like holding on some beautiful phrases to create Bandishes. Now when he needs lyrics, he naturally explores first what the Raga wants to say; what is being expressed by the Raga. If he is composing during his practice or while contemplating on that Raga, naturally the mood of the Raga takes over him and the words flow which convey the same mood as that of the Raga. 'Kin Bairan Kaan Bhare', a Bandish in Raga Darbari Kanada is an excellent example of such composition. It perfectly portrays the despair of the heroine, which is one of the facets of this Raga. Such consonance is seen in many Bandishes. The consonance between the Rasa of the Raga and the lyrics is so natural that such compositions hit the hearts of the audience and become popular at once.

In some cases, the lyrics or the situation for the poetry comes first. Once, a great composer's wife was angry with him. He wanted to persuade her gently. Some poetic lines occurred in his mind. He then found a suitable Raga, composed the Bandish, and presented it to his wife, who was naturally pleased by this gesture; and gave up all her anger. This is the story behind the composition 'Maan Jaa More Piyaa' in Darbari Kanada and the great composer was none other than Pandit Jasraj. In such cases, the words, and the feelings behind them drive the composition. The composer then thinks of a suitable Raga to bind them. This time too, the relationship between the Rasa and the lyrics is important and a correct combination can help to create a best possible Bandish.

B. An improvisational aspect

A Bandish comes to a vocalist in an aural tradition, where the Guru gives proper training – called as Taaleem – to the disciple regarding the nuances of the composition. At the same time, the Guru also teaches how the Bandish can be improvised in a best possible way. The system he also has received from his Guru, and he might have added some aspects out of his own contemplation and experience. The disciples then do the practice on the Bandish, keeping all the training in mind and try to maintain what the Guru insisted upon. Thus, the improvisation of a Bandish also has some elements which are passed on to generation by generations. It must be checked that where it originates. Certainly, it originates with the Vaggeyakar, who is also a composer and first performer of the Bandish. He knows the nuances of the Bandish better than anyone and decides what treatment suits it best. Others learn from him or follow him; keeping in mind what he intended. In this entire process, it can be said that the thoughts of the original composers are followed in the tradition - knowingly or unknowingly.

This analysis again draws attention to the lyrical aspect of the Bandish. The Vaggeyakar knows the feel of the Raga and accordingly he has chosen the lyrics. He tries to maintain what the poetry says, and Raga helps to keep it so. This shows that the relationship between the lyrical content and melodic content is unbreakable.

One might ask then, why do have Bandishes of different topics, sometimes exactly opposite Rasas, in a same Raga? Raga Bihag has a popular Bandish 'Lat Ulajhi Sulajha Jaa Baalam' which indicates romance. At the same time, the same Raga has a Bandish of separation 'Mandir Deep Dhare Birahana'. Bihag has many Bandishes which have various shades in their lyrical content. The analyser must dive deep into the lyrical content to find its true meaning. Many times, a poetry consists of some metaphors to indicate something subtle and divine. If 'Lat Ulajhi' is Shrangara Rasa, then 'Mandir Deep Dhare' is also Vipralambh Shringara – a romance in separation. One can go even one step ahead to seek the true divine meaning in it. It is not a mere Shringara between two lovers; it is a divine love; a Bhakti between Jeeva and Shiva or Devotee and God. The praise of kings or Ashtanayikas are mediums to praise God. Hindustani vocal compositions use various such themes, but if contemplated on them deeply, one can figure out the true meaning. This is the beauty of a poetry. It gives the divine touch to music. The improviser can keep this in mind while developing the Khayals.

Conclusion- From the analysis above, one can say that a Bandish is a well-thought amalgamation of lyrics and music which is intended to maintain, explore, and nurture the Rasa of the Raga.

References:

1. Athavale, Pt. V. R., (2004). Raga Vaibhav. Mumbai: Sanskar Prakashan
2. Amonkar, Ganasaraswati Kishori, (2009). Swarartharamani - Raagrasasiddhant. Pune: Rajhans Prakashan
3. Ray, Vimalakant, (2014). Bharatiya Sangeet Kosh. Delhi: Vani Prakashan
4. Garg, Dr. Uma, (2020). Sangeet Ka Soundaryabodh. Patna: Sanjay Prakashan

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

भारतीय संगीत के विकास में संवाद तत्व का प्रयोगात्मक विश्लेषण

-बबलू कुमार 'केतन'

प्रयाग संगीत समिति, इलाहाबाद

सारांश-- संगीत के हर पहलुओं में संवाद तत्व निहित है। संगीत में यदि संवाद तत्व की भूमिका नहीं होती तो शायद इसमे इतना मधुरता नहीं देखने को मिलती।हिंदी शब्दकोश के अनुसार संवाद शब्द (सम + वाद+ घञ) से मिलकर बना है। जिसका का अर्थ है ऐसी विधि जिसके द्वारा हम किसी भी माध्यम से अपने आंतरिक भावों, संवेगों, विचारों, ज्ञान अथवा किन्हीं विशिष्ट तथ्यों को किसी दूसरे तक पहुंचाते हैं और फलस्वरूप दूसरे की प्रतिक्रिया ग्रहण करते हैं। विचारों का पारस्परिक आदान-प्रदान ही संवाद है। यह संवाद शब्दों के माध्यम से, किसी कला के माध्यम से, मुखमुद्रा या हस्त संचालन आदि से या पात्र आदि के माध्यम से भी संभव है। संगीत की भाषा में यह भी कहा जाता है की दो स्वर आपस में मिल जाना या स्वरों का आपसी मधुर सम्पर्क को ही स्वर संवाद कहलाते हैं। संगीत में मुख्य स्वर- संवाद दो ही माने जाते हैं — एक ' सा – म ' और दूसरा — ' सा– प '। जिसके बीच में 9 और 13 का श्रुति अन्तर है। ऐसा नहीं है कि केवल सा प और सा म का ही संवाद मधुर होता हैं। अनेक रागों में अनेको स्वर संवाद हैं जो लुभावना लगता है। जैसे राग रागेश्री में मीड के साथ ध ग का संवाद बहुत ही कर्णप्रिय लगता हैं।

सूचक शब्द- ग्राम, तंतु वाद्य, वादी, संवादी, संवाद तत्व, अनिष्ट, निष्ट, श्रुति।

भूमिका- भारतीय संगीत विश्व का श्रेष्ठतम संगीत है। यह संगीत सर्वाधिक प्राचीन तथा अनोखा माना जाता है। भारत में प्राय: समस्त विद्याओं के लिए कोई ना कोई देवी या देवता निश्चित कर दिये गयगये हैं। इसी आधार पर सरस्वती को विद्या तथा संगीत की देवी माना गया है। मां सरस्वती के हाथों में वीणा, शंकर के हाथों में डमरू तथा स्वर्ग में गांधार (गायन करने वाले) ,किन्नर (वादन करने वाले) और अप्सरा (नृत्य करने वाली स्त्रियां) आदि के उल्लेख से स्पष्ट है कि भारतीय संगीत अत्यंत प्राचीन है।

संगीत' शब्द 'सम्+ग्र' धातु से बना है। अन्य भाषाओं में 'सं' का 'सिं' हो गया है और 'गै' या 'गा' धातु (जिसका भी अर्थ गाना होता है) किसी न किसी रूप में इसी अर्थ में अन्य भाषाओं में भी वर्तमान है। ऐंग्लो सैक्सन में इसका रूपान्तर है 'सिंगन' (singan) जो आधुनिक अंग्रेजी में 'सिंग' हो गया है, आइसलैंड की भाषा में इसका रूप है 'सिग' (singja), (केवल वर्ण विन्यास में अन्तर आ गया है,) डैनिश भाषा में है 'सिंग (Synge), डच में है 'त्सिगन' (tsingen), जर्मन में है 'सिंगेन' (singen)। अरबी में 'गना' शब्द है जो 'गान' से पूर्णतः मिलता है। सर्वप्रथम 'संगीतरत्नाकर' ग्रन्थ में गायन, वादन और नृत्य के मेल को ही 'संगीत' कहा गया है। वस्तुतः 'गीत' शब्द में 'सम्' जोड़कर 'संगीत' शब्द बना, जिसका अर्थ है 'गान सहित'। नृत्य और वादन के साथ किया गया गान 'संगीत' है।

भारतीय संगीत का इतिहास विचित्रतापूर्ण रहा है। ऐसा कहा जाता है कि संगीत की उत्पत्ति सृष्टि के साथ हुई। सत् चित आनन्द स्वरूप ब्रह्मा ने अपनी त्रिगुणात्मिका प्रकृति के द्वारा इस संसार की रचना की। ब्रह्मा आनंद स्वरूप हैं। आत: इसके आनंद तत्व से संगीत की उत्पत्ति हुई। उस ब्रह्मा ने सर्वप्रथम अपने को तीन रूपों में प्रकट किया ब्रह्मा, विष्णु और महेश। इन तीनों ने क्रमशः सरस्वती, लक्ष्मी और काली यह तीन शक्तियों से इस सत, चित आनन्दमय विश्व की उत्पत्ति की। विश्व के उसी आनंद में तत्व का साकार रूप संगीत है। जिसकी अधिष्ठात्री देवी सरस्वती मानी जाती है। ब्रह्मा के चार मुख्य हैं और चारों मूर्खों से उन्होंने चार वेदों की उत्पत्ति की जिसके नाम है - ऋग्वेद, यजुर्वेद, अथर्ववेद और सामवेद। सामवेद के समस्त मंत्र गेय हैं। अतः सामवेद से ही संगीत की उत्पत्ति मानी जाती है। सामवेदीय गेय पद उदात्त,अनुदात्त और स्वरित इन तीन स्वरों में गाये जाते हैं। इन तीनों स्वरों के अंतर्गत 'सा, रे, ग, म, प, ध, नि' इन सात स्वरों का समावेश है।

आचार्य पाणिनी ने कहा है-

उदात्त निषाद गांधारावनुदात्त ऋषभधैवतौ।
स्वरितप्रभवा ह्यते षड्जमध्यमपंचमा:।।

संगीत चिन्तामणि के अनुसार, "संगीत" एक व्यापक शब्द है। गीत वाद्य और नृत्य तीनों मिलकर संगीत कहलाते है, जिसमें गीत प्रधान तत्व है, वाद्य उसका अनुकारक है और नृत्य उपरंजक है, अर्थात् वाद्य गीत का अनुकरण करता हें और नृत्य वाद्य का। संगीत शब्द का प्राचीन पर्याय तायैत्रिक है।

संगीत में जो आहत नाद बरता जाता है, उसे शास्त्रीय भाषा में श्रुति और स्वर के नाम से पहचानते हैं। भारतीय संगीत के शास्त्र ग्रंथो जैसे संगीत रत्नाकर में श्रुति की परिभाषा इस प्रकार दिया गया है-

श्रवणच्छुतयो मता:।
श्रुयन्त इति श्रुतय: ।
श्रवणेद्रियग्राह्यत्वात् ध्वनिरेव श्रुतिर्भवेत् ।।

अर्थात् जो सुनाई दे, वह 'श्रुति' है। किन्तु संगीत शास्त्र में इतना व्यापक अर्थ लेने से काम नहीं चल सकता,क्योंकि कान से सुनाई देने वाली तो ऐसी अनेको ध्वनियां हैं, जो कि संगीत के काम नहीं आती। इसलिए उपरोक्त संस्कृत व्याख्याओं का जरा संकुचित अर्थ लेकर यह कहना होगा कि जो ध्वनि कान को सुनाई दे, दो रंजक होकर कान, मन और आत्मा को सुख दे, आनंद दे वही 'श्रुत' है। भारत में कुल 22 श्रुतियाँ मानी है जो निम्न है: तिव्रा, कुमुद्वती,मंदा, छंदोवती, दयावती,रन्जनी, रक्तिका, रोद्रा, क्रोधा, क्षिति, रक्ता, संदिपनी, आलापनी, वज्रिका, प्रसारिणी, प्रीति, मार्जनी, मदन्ती, रोहिणी, रम्या, उग्रा, क्षोभिणी। यही श्रुतियाँ गाने पर स्वर रूप में परिवर्तित हो जाती हैं और इन्ही स्वरों के सहयोग से हम संगीतिक स्वर संवाद की कल्पना कर पाते हैं।

संवाद शब्द का प्रयोग **वैदिक काल** से ही होता आ रहा है। ऋग्वेद में संवाद सूक्तों का विशेष प्रयोग देखने को मिलता है जैसे: इंद्र -मरुत संवाद (म.1,सू.65), इंद्र-अगस्त संवाद (म.1,सू.70), विश्वामित्र-नंदी सवाद (म.3,सू.33),यम-यमी संवाद (म.10, सू.10), पुरवा-उर्वशी संवाद (म.10,सू .95), सरमा-पाणी संवाद (म.10,सू. 108), इत्यादि।

संस्कृत हिंदी शब्दकोश के अनुसार संवाद शब्द (सम + वाद+ घञ) से मिलकर बना है। जिसका का अर्थ है :

- वाद- विवाद, चर्चा, वार्तालाप,कथोपकथन
- समरुपता, समानता,सादृश्य अथवा मेलजोल
- समाचर/सूचना देना
- स्वीकृत/सहमति इत्यादि।

संवाद की विभिन्न परिभाषाओं का अध्ययन करने के बाद हम कह सकते हैं कि ऐसी विधि जिसके द्वारा हम किसी भी माध्यम से अपने आंतरिक भावों, संवेगों, विचारों, ज्ञान अथवा किन्हीं विशिष्ट तथ्यों को किसी दूसरे तक पहुंचाते हैं और फलस्वरूप दूसरे की प्रतिक्रिया ग्रहण करते हैं। विचारों का पारस्परिक आदान-प्रदान ही संवाद है। यह संवाद, शब्दों के माध्यम से, किसी कला के माध्यम से, मुखमुद्रा या हस्त संचालन आदि से या पात्र आदि के माध्यम से भी संभव है।

संगीत की भाषा में दो स्वरों का आपस में मिल जाना या स्वरों का आपसी मधुर सम्पर्क ही '**स्वर-संवाद**' कहलता हैं। स्वर संवाद तत्व का संबंध स्वरो के इष्टता से है। इष्ट का अर्थ 'प्रिय' या 'चाहा हुआ ' है। जब दो स्वर साथ साथ छेड़े जाने पर भले प्रतित हों, वे परस्पर इष्ट कहलाते हैं।

इष्टता के दो प्रकार हैं- सामान्य इष्टता और परम इष्टता। सामान्य इष्टता को '**अनुवाद**' और परम इष्टता को **संवाद** कहा जाता है। इसी प्रकार परम अनिष्टता को '**विवाद**' कहा जाता है।

षड्ज और पंचम को साथ साथ छेड़ने पर अथवा षड्ज और मध्यम को साथ साथ छेड़ने पर जिस इष्टता की प्राप्ति होती है, उसे '**स्वर सम्वाद**' कहते हैं। जिन दो स्वरों **षड्ज-पंचम** अथवा **षड्ज-मध्यम** के बराबर अन्तर हो, उनमे भी परस्पर स्वर संवाद होता है।

षड्ज और अन्तर(स्वयंभू) गंधार का पारस्परिक इष्ट और प्राकृतिक अन्तर एक विशेष इष्टता है, जिसका परिमाण 'संवाद' की अपेक्षा कम और अनुवाद की अपेक्षा अधिक है। **मतंग** ने मध्यम ग्राम में इस अन्तर को भी संवाद कहा है।

संवाद का एक दूसरा आ अर्थ 'सादृश्य' अथवा 'एक जैसी वस्तु का अन्यत्र दर्शन है। इसे स्वर-संघात (स्वर-समूह) का संवाद या राग- संवाद कहा जा सकता है।

जिन दो स्वरों को क्रमपूर्वक छेड़ने में उस समय कानों को अच्छा न लगे जबकि उन दोनों में से कोई एक अंश स्वर (प्रधान स्वर या किनोट) हो, तो उन दोनों का पारस्परिक अन्तराल 'विवादी' कहलाता है।अर्थात् 'विवाद' दो स्वरों में पाये जाने वाले अनिष्ट अन्तराल का द्योतक है। स्वरों का पारस्परिक विवाद संबंध अत्यंत अनिष्ट कहलाता है। जैसे - रे- ग, 'ध - नि' अंतराल 'ग- - म' और नि -सां' अंतराल को विवाद कहा गया है।

तीन,चार, छः, सात, नौ, और तेरह श्रुतियों के अन्तर पर स्थित स्वर परस्पर इष्ट होते हैं और पाँच, आठ तथा दस श्रुतियों का अन्तर 'अनिष्ट' कहा गया है।

महर्षि भरत द्वारा किया गया स्वर-संवाद पर प्रयोग : महर्षि भारत ने सा-प और स-म को लेकर चर्चा की है। इसकी जांच के लिए तानपूरा के दो तारों को एक स्वर में मिला लिया और एक तार को जरा सा चढा दिया। फिर दोनो तारों की ध्वनि को एक साथ छेड़ने शूरू की तो बेसुरा ध्वनि सुनाई पड़ी।इतना ही नहीं जब दोनो स्वरों का अन्तराल एक अर्ध्य स्वर होता है तो और अधिक बेसुरापन हो जाता है। तार को क्रमशः और चढ़ाते है तो बेसुरापन घटता जाता है और कोमल ग (6/5) प्राय: लुप्त हो जाता है। शुद्ध ग (5/4) पर पहुँचकर संगीत सुरीली हो जाती है। तार को उसके बाद भी चढ़ाएँ तो फिर बेसुरापन बढ़ेगा और म (4/2) पर फिर संगीत सुरीली हो जाती है। इस प्रकार तानपूरे के दोनों तारों के स्वरों की संगति या सम्बंध बेसुरा हो-होकर प(3/2), ध (5/3) पर सुरीली हो जाता है।अन्त में नी पर बेसुरा होकर पुन: पूरी तरह सुरीला हो जाता है।इससे स्पष्ट है कि सा-प, सा-म के अलावा कुछ और संवाद भी (ग्राम में) मौजूद है। जिन स्वरों का षड्ज से संवाद है उन्हे **इष्ट स्वर** और जिनका विवाद है उन्हें **अनिष्ट स्वर** कह दिया जाता है।

विदेशी शुद्ध ग्राम की सारणी देखने से पता चलता है कि जिन स्वरों का षड्ज से अंतराल सरल है अर्थात छोटी-छोटी संख्याओं से प्रकट किया गया है।अंक के छोटेपन पर हीं इष्टता की मात्रानिर्भर करती है, जिसका उदाहरण इस प्रकार है: -

अति इष्ट - प (3/2), म (4/3)
इष्ट - ध (5/3), ग (5/4)
अल्प इष्ट -ग (कोमल) [6/5] ध (कोमल) [8/5]
अनिष्ट - र [6/8] लघु स्वर [10/9]
अति अनिष्ट - रे (कोमल) [1/1, 6/5]

इस विचार से यह मानना पड़ता है कि हिन्दुस्तानी शुद्ध सप्तक का ध (2/1, 7/6) अति अनिष्ट स्वरों में है। वास्तव में इष्ट और अनिष्ट स्वरों का सीधा संबंध आवर्तकों से है जिनको प्राचीन संगीत की दृष्टी से श्रुति-अंतराल कहा जा सकता है।

पण्डित ओंकारनाथ ठाकुर द्वारा किया गया स्वर - संवाद पर प्रयोग: नौ श्रुति अन्तर वाला षड्ज-मध्यम संवाद तथा त्रयोदश: श्रुति अन्तर वाला षड्ज पंचम तो सभी जनते हैं और मानते भी हैं परंतु इनके अतिरिक्त षटश्रुति और सप्तश्रुति के अन्तर से भी संवाद होते हैं,जो स्वरों के भीतर समाये हुए हैं।

जो लोग **तंतुवाद्य** बजाने के अभ्यासी हैं अथवा जिन्हे तानपुरा पर गाने का अभ्यास है वे जानते हैं कि तारों के भीतर स्थित एक स्वयंभू गांधार सुनाई देता है। तानपूरा की खरज (षड्ज) की तार से गांधार बहुत साफ सुनाई देता है। उसे स्वयंभू कह सकते हैं क्योंकि वह अपने आप उत्पन्न होता है। षड्ज से उस गांधार का अन्तर सात श्रुति का है। जैसे इस सात श्रुति के गांधार का षड्ज के साथ स्वयंभू संवाद होता है, उसी प्रकार छ: श्रुति के गांधार का भी उससे कुछ कम, किन्तु फिर भी कानों को भानेवाला **संवाद** है। जब सा के साथ त्रयोदश श्रुतिवाला पंचम मिलाया जाय तब एक विशिष्ट प्रकार के स्वर संवाद का सुखानुभव आत्मा को होता है। तीन स्वरों (सा - ग - प) के संवाद में तीन प्रकार के संवाद उपलब्ध होते हैं।

सा - प	**त्रयोदश श्रुति अन्तर संवाद**
सा - ग	**सप्त श्रुति अन्तर संवाद**
ग - प	**षटश्रुति अन्तर संवाद**

इस प्रकार सभी स्वरों में पारस्परिक नौ, त्रयोदश, सप्त और षट श्रुति अंतरों से संवाद होता है।

तानपूरा के तारों पर संगीत के महत्वपूर्ण संवाद षड्ज- पंचम (स-प), षड्ज-मध्यम (सा-म), और षड्ज-गांधार (सा-ग) तो तानपूरा छेड़ने से ही उभरने लगते हैं; क्योंकि षड्ज की ध्वनि में यह तीनों संवाद प्राकृतिक रूप से निहित रहते हैं। पंचम के ध्वनित होने पर (उसे षड्ज मान ले तो) उससे भी यह तीनों संवाद उभरते हैं। इस प्रकार षड्ज से गंधार, माध्यम और पंचम तथा पंचम के तार द्वारा उत्पन्न तीनों संवाद

हमें निषाद, षड्ज और रिषभ के रूप में मिल जाते हैं। इस प्रकार केवल षड्ज और पंचम की गूँज द्वारा उनमें निहित ध्वनियां स, रे, ग, म, प, नि प्रप्त हो जाती है। रिषभ से संवाद होने के कारण धैवत भी सूक्ष्म रुप से ध्वनित होकर अनुभव में आने लगता है।

कंपन संख्या के आधर पर इस बात को निम्नांकित प्रकार से समझा जा सकता है -

• **सा-सां (पूर्ण संवाद) :** सप्तक के सात शुद्ध स्वरों की कंपन संख्या इस प्रकार है:-

केंद्र अर्थात् बीच में जोड़ के तार मध्य षड्ज से मिले हुए रहते हैं। इनसे निकलने वाला सामुदायिक ध्वनि-योग 240 + 240 = 480 कंपन संख्या है। लेकिन 480 कंपन संख्या तार षड्ज की भी है, इसलिए जोड़ के तारों से सा-सां संवाद मिलता है। चारों तारों की कंपन संख्या का जोड़ इस प्रकार है:- 360 + 240 + 240 + 120 = 960, इसीप्रकार सा- प संवाद, सा-म संवाद और सा-ग संवाद।

राग और राग गायन में संवाद तत्व : राग गायन में संवाद तत्व का आशय राग में पर्युक्त होने वाले स्वर और स्वर संगतियों से है। जिसका प्रयोग होने से राग की रंजकता और बढ़ जाती है। जैसे : राग यमन में प-रे , राग रागेश्री में ध-ग, राग बसंत में रे-सा इत्यादि रागों में स्वर-संवाद का प्रयोग श्रोताओं को मन्त्रमुग्ध करने में सहायक सिद्ध होते हैं।

निष्कर्ष- विभिन्न संगीतज्ञों और संगीतशास्त्रीयों द्वारा दिये गये संकल्पनाओं और सिद्धांतों का गहराई से अध्ययन करने के बाद हमें यहीं देखने को मिला है कि संवाद तत्व के अभाव में सुंदर संगीत की कल्पना करना ठीक उतना ही कठिन है जितना कि घुंघरू के अभाव में नर्तक का सुंदर नृत्य। अत: संगीत में संवाद तत्व का होना अत्यावश्यक है और इसका हम संगीत विद्यार्थियों को गुरू के मार्गदर्शन में अधिक से अधिक अभ्यास कर उन्हे साधने की जरुरत है। जिससे की हमरा भारतीय संगीत और समृद्ध हो सके।

संदर्भ सूची-

१. बसंत. (2019). *संगीत विशारद* .हाथरस :संगीत कार्यालय.
२. पाठक, जगदीश नारायण. (1964). *संगीत शास्त्र प्रवीण.*
३. कुमार, अशोक. (2007). *संगीत और संवाद.* नई दिल्ली :कनिष्क पब्लिशर्स. पृष्ठ संख्या
४. शर्मा, अरूणा. (2012). *राग-रंजकता एवं स्वर-संवाद.* नई दिल्ली: राज पब्लिकेशन्स.
५. ठाकुर,ओंकारनाथ(1957). *संगीतांजलि.* वराणसी: सुलेमानी प्रेस. पृष्ठ संख्या
६. फ्रामजी, फिरोझ. (1935). *भारतीय श्रुति-स्वर-राग शास्त्र.* पूना: फिरोझ फ्रामजी पब्लिकेशन्स

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

DANCE STYLE IN SANKARADEVA'S ANKIYA NAAT : AN ANALYTICAL STUDY

-Monashree Pathak
Research scholar, Department of Performing Arts,
Mahapurush Srimanta Sankaradeva Viswavidyalaya
Nagaon, Assam

Abstract-- *Mahapurusha Srimanta Sankardeva was an Assamese saint and scholar. Sankardeva has contributed immensely for the Assamese religion to language, literature and culture to creative art. He spread neo vaishnavism in Assam and also help the society to regain its faith, culture, social organisation and integrity.*

In 15th century Sankardeva propagated bhakti dharma among the common people through his writing and acting on a full - fledged Assamese drama which is called as Ankiya Bhaona or Ankiya Naats. The whole structure of Ankiya Naats are made up of Sanskrit drama or the classical elements. However, he ornamented the plays homely by connecting some elements of Assam's semi-dramatic events, like 'Putala Nach', ' Ojapali', etc. He composed all total six number of Ankiya Naats. One of the Speciality of this Ankiya Naat is Sankardevas planning of dance in its composition. Dance is more prominent in Ankiya Naats even though it is dramatic. Dances are scattered in Ankiya Naats from the beginning to the end and which are later known as "Sattriya Dance".

Among the other classical dance form, "Sattriya" is one of the classical dance form which is still prevalent in the Satras of Assam as a living tradition.

This research paper will study about the dances which is a part of the Sankardeva's ' Ankiya Bhaona'.

Keywords- *Ankiya, Assam, Bhaona, Cultural, Sankardeva*

Introduction- *Ankiya Naat*, has been one of the greatest contributions of Sankaradeva towards Assamese culture and society. It is said to be the greatest because *Ankiya Naat* combines all the cultural elements that he created- musical instruments and accessories, songs and music, dance and drama, colour and light, costumes and musk etc.

यो-यं ध्वनि विशेषस्तू, स्वरवर्ण विभूषित:।
रंजको जनचित्तानाम् स रागः कथ्यते बुधैः।।

For propagation of his creed '*Ek Sarana Naam Dharma'*, Sankaradeva created *Ankiya Naat.* To convey religious messages to the villagers through entertainment, Sankaradeva created this art form- which is full with dance, music, drama, colour, light and many more. In mediaeval Assam, the illiterate rural folks were sharply divided in caste lines, where practice of black magic and animal (even human) sacrifices were common, Sankaradeva showed the path of salvation through 'Bhakti' (devotion) simply by means of *Naam* i.e. congregational recitation or musical conversation with the God. This new art form called *Ankiya Naat* demanded cooperation of a large number of people irrespective of caste differences and it also abled to pull large crowd undermining caste differences.

The *Sattriya* dance emerged within the fold of *Ankiya Naat*. Sankaradeva's choreography of a large number of dances used in *Ankiya Naat* has been the focal point of study of this seminar paper.

Objectives of the study- The prime objective of the present study is to understand the proper use of the dance numbers created by Sankaradeva in his *Ankiya Naat* as well as to understand the theoretical background of these dances.

Methodology of the Study- The paper is descriptive in nature. Analytical method is also used for this study. The paper is based on secondary data collected from various books, journal, internet sources etc.

***Ankiya Naat* and *Sattriya Dance*-** Like *Kuchipudi* of Andhra Pradesh and *Kathakakali* of Kerala, *Sattriya Dance* of Assam has also emerged from a form of dance-drama called *Ankiya Naat. Ankiya Naat* has been the seedbed of the *Sattriya Dances* of Assam (Mahanta, 2016, p. 75). Sankaradeva created *Ankiya Naat* as a composite form of dance, drama and music- where story reveals through music, dance and dialogue. However, dance played more significant role in *Ankiya Naat.* Madhabdeva the chief apostle of Sankaradeva and few other disciples, inspired by their Guru created a number of dance numbers outside *Ankiya Naat.* Thus, *Sattriya Dance* has consists of two distinct sets of dances- one for the drama and other for independent performance.

It is mentioned earlier that though *Ankiya Naat* is drama, dance plays a very significant role in the sense that without dance nothing can happen in it. Right from the beginning to the end, *Ankiya Naat* is dance, dance and dance. The entry and exit of characters in the stage, the fights, and the love affairs- everything depicts through different dances in *Ankiya Naat*.

One distinctive character of Sankaradeva's *Ankiya Naat* is that it comprises all the three aspects histrionic art, viz. *nritta, nritya* and *natya*. *Nritta* corresponds to pure dance that comprises basic stance, footwork, decorative hand movements, jumps etc. In *Nritta* everything is stylized and has high aesthetic value. The *Nritya* is the interpretive dance (abhinaya). In *Ankiya Naat, nritya* is exhibited through the interpretation of *Geeta- Sloka* and *Bhatima*. *Natya-* the composite of music, dance and speech is the soul of *Ankiya Naat* consists of definite theme and dialogue. In *Ankiya Naat* , *Nritta* provides aesthetic beauty to the audience while *Nritya* and *Natya* brings the theme to the heart of the audience.

The Repertoire of the Dance- The performance of *Ankiya Naat* is called *bhaona-* which has a rigorous dance repertoire of its own. In it all the characters of the drama, irrespective of their roles, need to perform dance. No character can enter or leave the stage without dancing. This principle of compulsory dancing by each and every character of the play gives birth to a varied and large number of dance items.

The full-fledged repertoire of *Ankiya Naat* consists of nine distinctive dance items (Mahanta, 2012, p. 276). These are-

a) *Gayana-bayanar nac* (Dances of preliminaries)
b) *Sutradhari- nac* (Dance of Sutradhara)
c) *Gosai Pravesh nac* (Entrance dance of Lord)
d) *Gopi Pravesh nac* (Entrance dance of the principal consorts of the Lord i.e. *Gosai* and heroine of the play with her female companions)
e) *Bhawariya Pravesh nac* (Entrance dance of dramatic characters)
f) *Yuddhar nac* (Dances used in fighting, war)
g) *Geeta-Sloka-Bhotimar nac* (Dances used in songs, hymns etc.)
h) *Bhangi nac* (Dances with optimum physical possibility)
i) *Kharmanar nac* (Dance in *kharman tala*)

A brief discussion of the above mentioned dance items will be helpful to understand the uses of different dances in *Ankiya Naat*.

a) Gayan-bayanor dance (Dances of preliminaries)**:** The dance of *Gayana-bayana* is the most important part of the Preliminaries (purvaranga). It is to be mentioned here that before the beginning of the actual drama preliminaries are performed on the stage to secure heavenly grace for the show. *Natyashastra* mentioned about 19 preliminaries out of which 16 preliminaries are performed in *Ankiya bhaona*. The actual preliminaries start with the holy orchestra called *Gayana-bayana*. The orchestra troup comprising the *bayanas* (drummers) and *gayanas* (singers with cymbals) enters the stage by passing through *Agnigada*- a kind of fire work which is placed in the extreme end - opposite of *Guru-Asana* (Holy alter). At the back side of *Agnigada*, a curtain-known as *Ar-kapur* is held by two monks and the troup bows to the *Guru-Asana* and enters the stage amidst the sound of *haridhani*- shouting glorification of God and beating of instruments like *Doba* (Big Drum), *Khol, Tal* striking of *Bar-kah* and blowing of *Kali* etc.

The orchestra starts its initial concert called *Boha Cahini* (in sitting position). In this concert the *bayanas* plays more significant role than the *gayanas*. The *bayanas* plays *khol* and hence gets less scope to use hand gestures. After *Boha Cahini,* the troup plays the *Thiya Cahini* (in standing position)- where beautiful foot works are used by the *bayanas* while plying *Khol*. Immediately after the completion of the *Thiya Cahini,* the orchestra starts *dhemali*- (pleasure sport) which has been the richest and most elegant part of the concert. It is generally inter-woven with various styles of the instrumental music with dancing and singing. There have been at least 19 *dhemalies* (Mahanta, 2016, p. 189) and a unit comprising maximum 4 *dhemalies*, selected among the 19 are played as preliminaries.

Thus, *Gayana-bayana* is a group dance where uses of hand gestures are limited as the dancer and the drummer is the same person. Yet, hand gestures like *Jalak, Chata, Mujura* (Swastik), *Ketela, Alapadma* etc. are used repeatedly. The drummer-dancers perform extensive foot works along with attractive body movement like- dipping, bobbing, leaning, elevating, whirling, jumping etc. Leaning known as '*hali*' has been a most notable characteristic feature of this dance form.

b) ***Sutradhari*** **dance** (Dance of *Sutradhara*)**:** The Character *Sutradhara* has been a unique creation of Sankaradeva in the sense that in *Ankiya Bhaona, Sutradhara* has to perform a comprehensive role from the beginning to the end of the drama as a dancer, singer and above all as a stage director. In *Sattriya* repertoire, the dance of the *Sutradhara* combines all the three components of classical dance, viz., *nritta*, *nritya* and *natya.* The dancer begins with a long *nritta* piece and continues for pretty long time (Mahanta, The Sattriya Dance of Assam, 2016, p. 115)**.** After that *sutradhara* presents *abhinaya* part- which are generally incorporated in the text of the play in the form of *sloka, geeta, bhatima* etc. It is to be mentioned here that the *Sutradhara* himself has to recites these compositions and has to interpret these through gesture. The *Sutradhara* has to perform a number of functions relating to preliminaries like- *Nandi, Prastavana, Prarocana, Trigata and Rangadvara*.

The dance of the *Sutradhara* is woven with *tandava* style of dancing. The entire dance is classified into following sequences-

a) *Proveshor nac* (Entrance dance)
b) *Ragor nac* (Dance in *Raga*)
c) *Gotor nac* (*Gotor* dance)
d) *Slokar nac* (Dance in *Sloka*)

After the entrance, the *Sutradhara* performs a considerable number of pure dance sequences and then he recites raga. After reciting raga, the *Sutradhara* presents dance in raga. After presenting dance in raga, the *Sutradhara* recites the *bhatima* and performs *abhinaya* (acting) in its tune. After presenting *bhatima*, the *Sutradhara* presents *Gotor nac*. The last part of the *Sutradhari* dance has been *Slokar nac* i.e. dance in *Sloka*- which is a pure dance piece performed in *slokar-bajana*.

c) *Gosai Pravesh Nac* (Entrance dance of Lord): The entrance dance of the Lord in a dramatic performance is called *Gosai-nac* (Mahanta, The Sattriya Dance of Assam, 2016, p. 121). In *Ankiya Naat*, Lord (*Gosai*) is either *Rama* or *Krishna*. The main story of the play starts with entrance of the Lord- i.e. either *Rama* or *Krishna*. Before entrance of the Lord, an entrance song

called as *pravesar-gita* is sung in the *Sindhura raga* in line with *pravesiki dhruva* as mentioned in the *Natyashastra*. An example of *pravesar-gita* of the play *Parijat Haran* is as under-

Pravesh Geeta (entrance song) / *Raga: Sindhura* / *Tala: Ek Tala*

Dhrung "Are Godrurketu Keyoo Parvesh

Madanak Laj Herirup Lesh"

The *Gosai-nac* is a pure dance arranged to the rhythmic syllables of *Khol*, set to *tala*. Generally, in *Ankiya Naat* '*Bongshi hasta*' (hand gestures showing flute in hand) is used in case of *Krishna* and '*dhenu hasta'* (hand gestures showing bow and arrow in hand) is used in case of *Rama* in the *Gosai-nac*. In some plays, the chief companion of the Lord also appears in the stage along with the Lord. The companion of the Lord is determined by the theme of the play. Thus, in the play *Rama-vijaya* the Lord (here Rama) is accompanied by *Laksmana* and *Krishna* is accompanied by *Rukmini* in the play *Parijata-harana*. The male companion of the Lord takes their position in the same row after the Lord and dance accordingly. On the other hand, the female companion of the Lord takes her position behind the Lord and perform dance in *Lasya* style.

d) *Gopi Pravesh Nac* : This is the entrance dance of the principal consorts of the Lord i.e. *Gosai* and the heroine of the play with her female companions. In *Ankiya Naat*, *Gopi Pravesh nac* takes place after the *Gosai Pravesh nac*. A *pravesar gita* (entrance song) is sung in *Suhai raga* before the entrance of the *Gopi*. *Gopi nac* is a pure dance woven with purely *lasya* technique of dancing. It is performed in *bajanas* set in *ek-tala* in holy orchestra. Projection of feminine grace has been a distinguishing feature of the dance. An example of *Gopi pravesar gita* (entrance song) of the play *Rukmini Haran* is as under-

Raga: Suhai, Tala: Ek Tala

Dhrung"Aawot Rukmini Koi Porosar

Sakhi Saba SangeRange Karata Bihar"

e) *Bhawariya Pravesh Nac* (Entrance dance of dramatic characters)**:** It is mentioned that all the characters of the *Ankiya Naat* have to enter the stage by performing a dance- specifically choreographed for that character. In *Ankiya Naat*, *Bhawariya* i.e. characters means all the other characters- except *Sutradhara, Gosai and Gopi*. Thus, *Bhawariya* implies *Raja* (King), *Rishi-Muni* (sages), *Raksasa* (demons), *Dut* (Massanger) etc. Generally, before the entrance of the main character like king, an entrance song- expressing the status, mood, costumes etc. of the king is sung.

Only a short piece of *Bajana* without flourishing ingredients, called '*bhongi-bajana*' is provided to the other characters of the *Ankiya Naat*. The dance is mostly built with foot works and body movements and hand gestures have little importance in it. It seems that Sankaradeva followed the *Natyashastra* regarding classification of characters in *Ankiya Naat*. In *Ankiya Naat,* the characters are classified into three different types- superior, middling and lower category characters. It is noteworthy here that on the basis of rank and corresponding characteristic features and ranks in the drama, different actor-dancers are provided with differently choreographed dance piece.

The heroes of the *Ankiya naat* have been classified into 4 types in accordance with the *Natyasastra*. These are-

i. *Dhirodatta* - It refers to a hero who is passionate and ambitious, brave and haughty, self-controlled and exalted. He is brave and noble minded and has forgivness. Example- Sri Ramchandra.
ii. *Dhira prashanta* - It refers to the self-controlled and calm type of hero- who is brave and yet calm and thankful. As for example- Karna, Boloram etc.
iii. *Dhiralalita*- Such type of heroes are brave and sportive, self-controlled and light-hearted, fond of arts, always happy and carefree. As for example- Krishna.

iv. *Dhirodatt*- One who is elusive, fickle minded, greedy, boastful etc. Example- Raavan, Kans etc.

It is to be mentioned here that prior to the entrance of the kings bearing *Dhirodatta* and *Dhiralalita* character, an entrance song (*pravesiki-dhruva*) is sung. The dance piece for the entrance of the kings is variegated as each dance piece is choreographed distinctively according to the nature of the character. The bajanas used in this dance number reveals its distinctiveness as kings bearing *Dhirodatta and Dhiralalita* character shows dignified stepping, while the kings bearing *Dhirodatt* character places their steps in a nimble manner and tries to evoke a sense of gallantry through body movements.

In *Ankiya Naat*, there are specified *pravesar gita* (entrance song) for characters like *Sisupala* (king), *Jarasandha* (king), *Narakasura* (king), various sages, *Bhat* etc.- which are sets to particular *raga* and *tala*. Sometimes *pravesar gita* (entrance song) contains description of the characters and its deeds. An example of *pravesar gita* (entrance song) from the play '*Ram Vijaya'* is as under-

Dhrung- "*Aawe Koutuk Kousik Chanda"*

Mala Mathe Hate Dhoru Danda

Pada- *Laroyo Bahu Hariguna Gawe*

Sasokita Vabe Choudise Sawe"

f) *Yuddhar Nac* (Dances used in fighting, war**):** It is already mentioned that in *Ankiya Naat* nothing can happen without dance- even war. So, *Yuddhar nac* is a piece of dance where fighting scene is depicted. The actor dancers generally use accessories of warfare like- bows and arrows, shields and swords, thunderbolt, spears etc. The accessories used in war are symbolic in shape and made of wood and bamboo. There is no physical striking and everything is presented by means of hints, gestures and postures.

In *Ankiya Bhaona*, the actor-dancers have to strictly follow the rules of *sthana* (standing and readiness) as mentioned in *Natya Sastra* regarding taking aim and discharge of weapons. The actor-dancers make ready their weapons from the *Alidha sthana* and to discharge their weapons from the *Pratyalidha sthana* as described in the *Natya Sastra*. In this way it can be said that *Yuddhar nac* has some classical connotations. It is noteworthy here that *Yuddhar nac* is performed to *bajanas* set in various *talas* like- *Ek tal, Cuta tal, Rupak tal, Pari tal* etc. It is also worth mentioning here that for a particular weapon, a particular *bajana* has been designed to suit it.

g) *Geeta-Sloka-Bhatimar Nac* (Dances used in songs, hymns etc.)**:** *Ankiya Bhaona* is packed with songs and music. Songs are used to present the story attractively as well as to interpret the story to the audience. The actor-dancer has to perform dance in three different literary compositions, viz., *Geeta, Sloka and Bhatima*. So, these dance numbers are interpretive dance. To intensify the emotive content of the song, the actor-dancer resorts to miming.

Natya Sastra mentioned about five kinds of *dhruvas* songs in a drama- which are also used in *Ankiya Naat*. These are-

i) *Pravesiki* (Entering)

ii) *Naiskramiki* (Departing)

iii) *Antara* (Transitional)

iv) *Prasadiki* (Calming)

v) *Aksepiki* (Indivating)

This *Geetar nac* is based on *Aksepiki, Prasadiki* and *Antara dhruvas.* Above all these songs, *Nandi Geeta* and *Khorman Geeta* are also used in *Ankiya Naat*. In *Ankiya Naat,* dances are performed in two types of *sloka:*

A) Nandi *sloka,* and

B) *Sloka* described in the play.

In *Ankiya Naat,* four different types of *bhatima* are used. These are-

a) *Nandi*

b) *Bhator Bhatima*

c) *Caritramukhor Bhatima*

d) *Muktimangal Bhatima.*

It is worth mentioning here is that to perform dance in the above mentioned three different literary compositions, the dancer-actor needs comprehensive knowledge of dance (*nritya*) and acting *(natya*). Another cardinal feature of dances in *Geeta, Sloka* and *Bhatima* has been that a word for word interpretation through hand gestures is necessary in dance in *sloka* and *Bhatima*. However, display of imperative hand gesture for each word of *bhatima* is obligatory, while in case of *sloka,* it is the option of the actor-dancer (Mahanta, The Sattriya Dance of Assam, 2016, p. 102).

h) *Bhongi Nac* (Dances with optimum physical possibility**):** *Bhongi nac* lies scattered in the entire drama and helps in presenting the story in a more artistic way. The dance pattern is brief but well developed. Through these dance numbers, different circumstances and situations relating to the theme of the drama are exhibited attractively. *Bhongi nac* emerges out of the dramatic events like- *Kalidaman, Parijatharan* etc.

i) Kharmanar Nac (Dance in *kharman tala*)**:** The name of the dance is connected with the name of a particular *tala*- called *kharman*. The drama ends with the performance of the dance. It is always performed by the hero and in sometimes the companion of the hero as well as all the actor –actresses of the drama participates in the dance.

Conclusion- *Ankiya Naat* can be reasonably termed as dance-drama in the sense that dances plays a very significant role in it. So actors in *Ankiya Naat* not only need knowledge of acting but also deserve a good knowledge of dance.

With the change of time, society has also changed- which ultimately brought changes to the culture. In changing situation, already some essential elements of *Ankiya Naat* like- compulsory rules governing entrance and exit of characters of the drama have disappeared. Similarly rules governing *Yuddhar nac* have also disappeared. If this trend continues, *Ankiya Naat* will be like ordinary show of theatre or a serial. *Ankiya Naat,* devoid of its age old traditions, still may remain as a source of entertainment- but people will perhaps unable to believe that *Ankiya Naat* had been the seed bed of *Sattriya dance*.

In the mediaeval Assam, Sankaradeva had to deal with illiterate rural folks- who may not even comprehend dialogues. So, he introduced dance in his dramas. Those who cannot understand dialogues can easily comprehend it through dance. The language of dance is universal. Hence, Sankaradeva took help of dance to connect the illiterate masses. It looks that Sankaradeva didn't created dance as an autonomous domain like drama, but created it to make his drama more attractive.

References-

1. Dev Goswami, Keshavananda. (2001).S*attra-Songskritir Ruprekha*. Dibrugarh: Banalata.
2. Kotoky, Brajen.(2008). Agnigarh. *jorhat:* Jorhat Zila Sahitya Sabha.
3. Mahanta, Jagannath.(2012).*Sattriya Nrittya Gita Badyar Hatputhi*. Guwahati: Bhabani books.

4. Mahanta,Jagannath. (2016).*The Sattriya Dance of Assam- Analytical Study*. New Delhi: Sangeet Natak Akademi.

5. . Bora, Mahim.(2008). *Sankaradevar N*at. Guwahati: Publication Board Assam.

6. Borah, Karuna. 2009.*Sattriya Nrityar Rupdarshan*. Majuli: Grantha Sanskriti.

7. Das, Jyotishman. (2009).Ankiya Bhaona and its impact on socio-cultural life of Assam. International Journal of Humanities and Social Science Invention 8 62-65.

8. Kandali,Mallika.(2007).*NrityakalaPrasangaaru Sattriya Nritya*.Guwahati: The Written Word

9. .Goswami,Narayan Chandra.(2003).Sattriya Sanskritir Swarnarekha. Jorhat: Bidya bhaban

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

MUSIC IN JAINISM
(RAGA IN BRIHHADDESI AND RAGA-DHYAN IN SANGITUPANISHAD–SARODDHAR)

-Shilpa Vijay Shah
Phd Research Scholar (Music),
Sarvajanik University, Surat

Abstract- *Matang Muni is the first author to describe the word raga,and he has started his description, with a tantric halo, or the desitva of dhvani, and then he goes on to describe svaras, each as having deities, and also gives a tantric manglacharan shlok in the beginning of desiraga chapter .*

Jain acharya Shri Sudhakalash also is considered the first author to describe ragas-raginis in form of personification and classifies ragas and raginis according to their gender. His descriptions of svaras and raga- raginis also seem to have a common tantric influence like Matang Muni.

Thus there appears to be the commonness of tantric influence in both these valuable texts, Brihhaddesi, being the first text to contain description of the word "Raga and Sangitupanishad-Saroddhar being the first text to contain descriptions of raga visualizations in form of raga- dhyanas.

The raga dhyan parampara strongly reflects the consonance,communication and exchange in music and other arts like miniature painting and at the same time also shows the music flow of change and continuity from Raga to Raga dhyan iconification

Keywords- *Jainism , Raga, Brihhadeshi, Raga Dhyan, Sangitupanishad Saroddhar*

Introduction- Matang's Brihhaddesi : Concept of Raga. Raga is a unique concept of Indian music and Matang's text throws a flood of light on the history of music as it contains the description of 'Raga' for the first time in music history as follows:1

This is the earliest definition of raga in terms of rajyate (delight), ranjaka (pleasing), and ranjana (colouring). So 'Raga' is that which colors the mind. In the words of Matang Muni:

That which colours or delights the mind of the good, through a specific - svar and varna or through a type of dhvani is known by the wise as 'Raga'. That which is a visesa (special) dhvani, bedecked with svar and varna and is colorful or delightful to the minds of the people is called Raga."Raga is born from the act of colouring or delighting, this has been said to be the etymology of the word raga.1(BD 3.263.66). Further, in BD, the classification of notes in form of sonance also gives rise to the notion of individuality of ragas,which is further seen in the text of Sudhakalash where he assigns every raga a distinct visualization.

In the Brihhaddesi, the four-fold division - vadi, samvadi, anuvadi, and vivadi comprise samanya/general division.According to him the vadi or vadana is directly related to qualitative aspect of raga determined by the ansh svar. It is the vadi svaras though only seven, that are to be understood as tenfold like the ansh2 (BD 1.4.anu 20) .It produces the ragatva of raga ie ragasya ragatvam which means the raga-ness of raga. Matang Muni also pointed towards the quality of singularity of raga and raga-ness of raga, which means that there is a musical and aesthetical uniqueness of every raga individually.This aspect has paved the way for Sudhakalash also in his aesthetic descriptions of all ragas.

Thus on one hand we find according to Matang Muni, classification of ragas in a strict - shashtric extrovert approach while on the other hand we have Shri Sudhakalash who has classified ragas and raginis in an aesthetic approach having imagination and contemplation of raga dhyanas, which are introvert in nature.

Classification of Ragas: Brihhaddesi:

The gramaragas in Matang's work are classified according to seven gitis (more as performance styles) defined by other features like ornaments, relationships, rhythm, text etc. The gitis are as suddha, bhinna, gaudika, raga giti/ vesara, sadharani, bhasha and vibhasha. He gives the names of Ragas for the first time as Takka Raga, Souvira Raga, Malava Pancham Raga, Khadava Raga, Malava Kaisika, Votta Raga, Hindoloka and Takka Kaisika raga, and later he assigned bhasa -gitis to them which are suggestive of female characteristics, and a pointer in new direction for for future musicologists.3

Sangitupanishad Saroddhara by Shri Sudhakalash:

The oldest extant descriptions of ragas in terms of personification or deification is first seen in this music treatise written by Jain Acharya Shri Sudhakalash in 1350. This Treatise is amongst the few texts written which deal with essentially the tantric characterization of raga. In this treatise, along with the technical description of ragas, extra-musical significations are designated by short couplets/poems called dhyana or contemplations. His descriptions also correspond to literary sources which depict raga in miniature paintings in Kalpasutra manuscript. The raga paintings are multi-armed and multi-headed representations of deities, featuring typical emblems and animal vehicles.

Dhyanas:Dhyana is a technical term borrowed from yoga. It is the seventh step amongst the eight steps of Patanjali in his Yogasutra. This could imply that the raga-dhyanas suggest that music was viewed as yoga and secondly usage of the word dhyanas is also used in tantric texts, so it could mean a tantric dhyan.Thus we can understand that the personification of ragas in terms of deities is based in the philosophical and yogic discipline of Tantra.

Tantra: Tantra is a complex combination of Indian beliefs rooted both in Aryan and non- Aryan traditions. The treatises and practices that formed the core of tantra developed during the second half of the first millenium and can be traced back to many religions namely Hinduism, Buddhism and Jainism and it was also seen in cults like Sakta (the cult to devi, or the goddess), Saiva (the cult of Shiva) and Vaisnava (the cult of vishnu).

Tantric Evidence in Music:

The earliest evidence of a tantric view of music comes from the manglacharan shlok of Brihhaddesi, which is the auspicious introductory stanza of desiraga chapter. There is a debate constantly going on regarding the possibility of descriptions of raga-dhyanas in Brihhadesi, but as now, only a few verses of this chapter are existing.

But the manglacharan shlok indicates that the chapter on desi-ragas was strongly conceived in tantric terms. Yet the fact remains that the oldest source of tantric raga dhyanas are in the treatise of Sudhakalash. It is matter of indepth research whether the roots can be traced back to Matang, or whether the system of raga-dhyana seems to have developed in the context of desiragas of Matang. It is also a matter of investigation. as to what was the source of Shri Sudhakalash regarding his description of tantric raga dhyanas and whether it was a source from within the stream of Jain beliefs and practices or borrowed from other religion or maybe other way round.

Apart from this, there is also another astonishing commonness in both these texts. A tantric halo of svaras in both the texts.

Matang says each of these namely sa, ri, ga, ma, pa dha, ni has an agamic significance, the svar ri and ni are ending with short i, they represent the Kama-bijia (Sakti-bija) and the other five svars are endowed with Visnu-bija.Matang has given deities for each svaras, following early tradition of vedic literature.4

Matang explains dhvani as para yoni, as the basic womb of all creation. This can only be understood in terms of yoga and tantra

Sudhakalash also mentions Shiva and Shakti in his treatise to explain universe and to attribute masculine and feminine characteristics and also explains that the sound -nada is perceived in two hand cymbals because they embody Shiva and Shakti.Sudhakalash has not given much technical information on svaras but instead Sudhakalash has described svaras, their physical appearance(as multi-armed, multi-headed ,head of an elephant etc) colour, and their deities(which vary with Matang's deities of svaras),which is a tradition found in tantric ritual literature.Jaina meditative and devotional tradition had for its subject matter a large multi leveled pantheonof deities and subordinate deities. He also describes the shrutis, taans, murchannas and grams, which finds co-relation to paintings in Devsano pado kalpasutra manuscript. The source of his descriptions of svara, shruti, taan, murchana and gram is yet an area to be researched on.

Thus the concept of tantric raga-dhyanas and such description of svaras etc all seem to be in some commonness with the Brihhaddesi of Matang Muni and there seems to be a tantric influence on both these authors.

The Tantric Raga-Dhyana of Sudhakalash- The raga-dhyanas given by him are purely tantric in nature. They do not deal with human being.Each raga has been described, the colour of the body, the colour of the attire ,how many hands it has and what is held in each hand i.e ayuddha. Ayuddhas do not only mean weapon,it also may mean "what you hold in your hand" so ragas are described according to the number of their hands, according to the ayuddhas held in each hand and also according to their vehicle (vahana).Just as Shiva has nandi as vahana, and just as Kartikeya has peacock, each and every raga and ragini has been described with a vahana. Thus these raga-dhyanas reflect strongly the tantric stream of thought .

Classification of Ragas : Sudhakalash

This is also the earliest known work on iconography of various ragas. It is an important text as it reflects the change in understanding and classifying the ragas and raginis by assigning gender and visualising an iconography. The ragas are multi armed tantric style deities.The raga dhyanas are described in chapter three, from verses 72 to111.

The book also mentions ragadhyanas of six ragas namely Sri ,Vasanta, Bhairava, Panchama, Megha and Nattnarayan ragas and their Bhasas.5

Conclusion- The study of both the texts show regional influences and development of aesthetic aspects apart from the shashtric rules. There also appears to be some commonness of tantric influence seen in both the texts which point towards the prevailing tantric trends of that eras. The raga dhyan parampara strongly reflects the consonance, communication and exchange in music and other arts like miniature painting and at the same time also shows the music flow of change and continuity from Raga to Raga dhyan iconification.

References-

1. Sharma,Prem Lata ; (1992) *Brihhadddesi of Sri Matang Muni*:" Kalamulasastra Series 8 New Delhi : .IGNCA,
2. Sharma,Prem Lata (1994).*Brihhadddesi of Sri Matang Muni*. Kalamulasastra Series 10 Volume II .New Delhi : IGNCA
3. Allyn Miner (1998)English Translation, *The Sangitopanisat -Saroddharah by Sri Sudhakalash*, (first edition), Delh: IGNCA.
4. Dr Umakant Shah (1978)*The treasures of Jaina Bhandars.* Ahmedabad.: L. D. Institute of Indology.
5. Sharma,Prem Lata. (1994) "*Brihhadddesi of Sri Matang Muni:" Kalamulasastra Series 10 Volume II* .New Delhi : IGNCA
6. Sharma,Prem Lata. (1992). *Brihhadddesi of Sri Matang Muni*:", Kalamulasastra Series 8 .New Delhi : IGNCA

7. Sharma,Prem Lata. (1994). *"Brihhadddesi of Sri Matang Muni:" Kalamulasastra Series 10 Volume II* .New Delhi : IGNCA
8. Sharma,Prem Lata. (1992). *Brihhadddesi of Sri Matang Muni:", Kalamulasastra Series 8* .New Delhi : IGNCA
9. Allyn Miner. (1998). English Translation, *The Sangitopanisat -Saroddharah by Sri Sudhakalash.New Delhi: IGNCA.*

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

संगीत शिक्षा में स्वर संवाद का महत्व

- देवेश सिंह
शोध अध्येता,
संगीत विभाग, मुंबई विश्वविद्यालय, सांस्कृतिक भवन,
विद्यानगरी, कलीना, सांताक्रूज (पूर्व), मुम्बई 400098

सारांश- भरतमुनि द्वारा रचित नाट्यशास्त्र में सारणा चतुश्त्यी तत्पश्चात बाईस श्रुतियों पर बारह स्वरों की स्थापना एवं स्वर ज्ञात होने के पश्चात किन्ही दो स्वरों में परस्पर संवाद को किस प्रकार स्थापित किया जाता है तथा संगीत शिक्षा में स्वर-संवाद का क्या महत्व है, प्रस्तुत शोध पत्र में इसे विस्तृत रूप से समझानें का प्रयास किया गया है।

संगीत विद्वानों नें स्वर-संवाद युक्त अलंकारों अथवा स्वरावलियों को सदैव इस प्रकार रचा है जिससे शिष्यों को विधिवत स्वर ज्ञान हो सके एवं स्वर-संवाद की समझ होनें पर शिष्य इतनें सक्षम हो कि एक समय आनें पर वह स्वयं रचनाएँ कर सके। स्वर-संवाद को जाने बिना एक कुशल संगीतज्ञ बनना लगभग असंभव है। इसकी महत्ता को समझते हुये मैंने इस विषय पर यह शोध पत्र लिखा है।

विशिष्ट शब्दावलियाँ: .श्रुति .श्रुति-स्वर विभाजन.सारणा चतुश्त्यी.स्वर-संवाद .स्वर-संवाद के अंतर्गत प्रयुक्त अलंकार

संवाद तत्व की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि- संगीत की उत्पत्ति कब एवं किस प्रकार हुई इस बारे में विद्वानों नें कई मत दिये है। [1]कुछ विद्वानों के मतानुसार इसकी उत्पत्ति भगवान शंकर के डमरू से हुई, उन्होनें यह विद्या माता सरस्वती को दी, माता सरस्वती से नारद मुनि को यह विद्या प्राप्त हुई तत्पश्चात नारद मुनि नें यह विद्या भरत सहित अन्य विद्वानों को प्रदान किया। इन विद्वानों नें कालांतर में संगीत कला को जन-जन तक पहुंचाया। क्रमानुसार स्वर से सप्तक तथा सप्तक से मूर्छना का विकास हुआ।

कुछ विद्वानों के मतानुसार संगीत का जन्म सृष्टि के निर्माण के साथ ही हो गया था। ओंकार में निहित ध्वनि ही सांगीतिक नाद की जन्मदाता बनी। सृष्टि में निहित सूक्ष्म ध्वनियाँ जैसे सूर्य की किरणें, हवाओं की सरसराहट, पक्षियों के चहचहाने, नदियों- झरनों की कलकल ध्वनि आदि में संगीत सदा से निहित था। मानव जाति के विकास के साथ ही संगीत भी विकसित होता गया। समय के साथ मानव जाति का मस्तिष्क इतना विकसित हुआ कि वह श्रुति एवं स्वर को पहचानने में सक्षम हो गया।

भारतीय संगीत में नाद से श्रुति एवं श्रुति से स्वर की उत्पत्ति मानी जाती है। वैदिक काल में केवल तीन स्वरों का प्रयोग वैदिक-गान में किया जाता था। यह स्वर क्रमसह उद्दात, अनुद्दात एवं स्वरित थे। उद्दात स्वर मध्य सप्तक, अनुद्दात स्वर तार सप्तक व स्वरित स्वर ऊपर के स्वर से नीचे के स्वर पे आने को कहते थे। सामवेद में साम-गान का उल्लेख मिलता है इसमें अन्य स्वर प्रयोग में आए।

वर्तमान में बाईस श्रुतियों में कुल बारह स्वर प्रयोग में लाये जाते हैं, जिनमें सात शुद्ध स्वर व पाँच विकृत स्वर हैं। स्वरों के क्रमानुगत विकास से तो लगभग सभी संगीत प्रेमी और शोधार्थी अवगत हैं। इन्ही बारह स्वरों को विशिष्ट रूप से नियमबद्ध कर सांगीतिक रचनाएँ की जाती हैं। जिस प्रकार कई फूलों को एक धागे में पिरोकर एक सुंदर माला तैयार किया जाता है उसी प्रकार कई स्वरों का विशेष प्रकार से स्वर- समूह बनाकर एक सुंदर रचना की जाती है।

श्रीनिवास, अहोबल इत्यादि जैसे विद्वानों नें किन्ही दो स्वरों के मध्य संवाद किस प्रकार स्थापित होता है, यह विस्तार से समझाया है, जो एक निश्चित श्रुत्यंतर पर स्थित होते हैं। प्रस्तुत शोध पत्र में संगीत के स्वर संवाद के सैद्धान्तिक तत्व की चर्चा करते हुये आज वर्तमान में संगीत शिक्षा में इसकी उपयोगिता पर प्रकाश डालनें का प्रयत्न किया गया है,विद्वानों नें श्रुति की परिभाषा इस प्रकार दी है **"श्रयते इति श्रुति:"** अर्थात वह संगीतोपयोगी सूक्ष्म ध्वनि जो कानों को साफ-साफ सुनाई दे और स्पष्ट तरीके से पृथक-पृथक पहचानी जा सके उसे श्रुति की संज्ञा देते है। संगीत साधकों नें ऐसी बाईस श्रुतिया बताई हैं।

स्वर-संवाद को समझने से पूर्व बाईस श्रुतियों पर सात स्वरों के स्थान को समझना अनिवार्य है। संगीत में बाईस श्रुतियों के मध्य इतना सूक्ष्म अंतर है कि इन्हें किसी सामान्य संगीत साधक द्वारा पहचानना लगभग असंभव प्रतीत होता है, जिस कारण विद्वानों नें इन्हें कुछ निश्चित श्रुत्यंतर पर स्थापित किया जिसे "श्रुति- स्वर विभाजन" कहा जाता है। [2]**"चतुश्च-चतुश्च-चतुश्च चैव षड्ज माध्यम, पंचम: द्वै-द्वै निषाद गंधारों त्रिस्त्री ऋषभ धैवतों"** अर्थात सा,म और प कि चार-चार श्रुतियाँ, नि और ग कि दो-दो श्रुतियाँ एवं रे और ध कि तीन-तीन श्रुतियाँ बताई गयी

हैं , परंतु स्वर के स्थापत्य स्थान में प्राचीन-मध्यकालीन तथा आधुनिक कालीन संगीतज्ञों में तनिक भेद है। प्राचीन अथवा मध्यकालीन विद्वानों नें शुद्ध स्वरों को उनके अंतिम श्रुति पर रखा अपितु आधुनिक संगीतकारों नें शुद्ध स्वरों को उनकी पहली श्रुति पर स्थापित किया। ऐसे कुल सात शुद्ध एवं पाँच विकृत स्वरों की स्थापना हुई। यह सात शुद्ध विकृत और पाँच विकृत स्वर मुख्यतः तीन ग्रामों अथवा सप्तकों में विभाजित हैं जो क्रमसह मंद्र, मध्य एवं तार सप्तक कहे जाते हैं। इन तीनों सप्तकों में श्रुति- स्वर विभाजन समान तरीके से किया गया है। [3]पंडित दामोदर के अनुसार, "स्वर और श्रुति एक ही हैं। जैसे तिल में तेल होता है, लकड़ी में जैसे आग होती है, उसी प्रकार उन्होनें स्वरों में श्रुतियों को समाहित माना है।"

सारणा चतुश्ट्यी का उल्लेख सर्वप्रथम हमे भरत मुनि द्वारा रचित "नाट्यशास्त्र" में मिलता है। इस क्रिया के अंतर्गत भरत मुनि नें षड्ज-मध्यम एवं षड्ज-पंचम भाव को आधार मानकर सम्पूर्ण सप्तक में संवाद भाव को देखनें का प्रयत्न किया है। इस प्रयोग को भरत मुनि नें चार भागों में किया, प्रत्येक भाग को सारणा तथा चारों भागो को सारणा चतुश्ट्यी की संज्ञा दी।

सर्वप्रथम समान लंबाई- चौड़ाई और पर्दे वाले दो वीणाओं के सातों तारों को एक प्रकार मिला लिया। सातों स्वरों को 4-3-2-4-4-3-2 के अनुपात में आखरी श्रुति पर स्थापित किया। एक को अचल वीणा(ध्रुव वीणा) व दूसरे को चल वीणा(अध्रुव वीणा) नाम दिया।

प्रथम सारणा में चल वीणा के पंचम को एक श्रुति नीचे किया जिससे वह सोलहवी श्रुति पर आ गया, इससे अचल वीणा के ऋषभ से जो कि सातवी श्रुति पर स्थित था, चल वीणा के पंचम का षड्ज-मध्यम संवाद बन गया। इससे यह ज्ञात हुआ कि षड्ज-मध्यम भाव में 9 श्रुतियों का अंतर है।

द्वितीय सारणा में पुनः चल वीणा के पंचम को एक श्रुति नीचे करनें से पंचम 15वी श्रुति पर आ गया इससे भरत मुनि को माध्यम ग्राम दिखा। पुनः सारे स्वर एक-एक श्रुति नीचे उतारने से षड्ज ग्राम मिला। अब चल वीणा का गांधार- निषाद का अचल वीणा के ऋषभ-धैवत से संवाद हो गया।

तृतीय सारणा के अंतर्गत पहले दो सारणाओं की तरह सर्वप्रथम पंचम को एक श्रुति नीचा कर मध्यम ग्राम को स्थापित किया तथा प्राप्त नए पंचम को षड्ज ग्राम का पंचम रखकर बाकी सभी स्वरों को षड्ज–पंचम भाव के हिसाब से एक –एक श्रुति नीचे किया।इस प्रकार तीसरी सारणा के आखिर में 3 श्रुति नीचे वीणा फिर से षड्ज ग्राम में स्थानांतरित हो गया तथा सातों स्वर क्रमशः 1 , 4 , 6 , 10 , 14 , 17 और 19 वीं श्रुति पर स्थापित हो गए। इस प्रकार दोनों वीणाओं को मिलाकर चल वीणा(अध्रुव वीणा) का रे और ध, अचल वीणा(ध्रुव वीणा) के सा और प से संवाद स्थापित हो गया।

चतुश्र सारणा अथवा अंतिम सारणा में भरत मुनि ने अन्य तीन सारणाओं की तरह ही पंचम स्वर को एक श्रुति नीचे उतार दिया तत्पश्चात बाकी स्वरों को भी एक –एक श्रुति उतार दिया। इस बार पंचम 13 वीं श्रुति पर आ गया।

चारों सारणाएँ करने पर सारे स्वर चार-चार श्रुति नीचे की श्रुतियों पर उतर गए। अंत में भरत मुनि ने पाया कि चल वीणा(अध्रुव वीणा) का प ,म और सा का अचल वीणा(ध्रुव वीणा) के म, ग और मंद्र नि से परस्पर संवाद स्थापित हो गया है।

इस प्रकार सर्वप्रथम भरत मुनि नें भारतीय संगीत में वीणा के तार पर स्वर-संवाद को स्थापित किया और इसकी उपयोगिता को उजागर किया।

स्वर संवाद एवं भाव संकल्पना - महर्षि भरत नें नाट्यशास्त्र में सा- म और सा-प ऐसे दो स्वर संवादों की चर्चा है। स्वर संवाद का अभिप्राय है,किन्ही दो स्वरों में ऐसा तादात्म स्थापित हो जाना जो सुनने में कर्णप्रिय लगे। भरत सहित अन्य विद्वानों का यह मत है कि दो स्वरों के मध्य संवाद हेतु उनमें 9 या 13 श्रुतियों का अंतर होना आवश्यक है तभी उनमें संवाद संभव है। जिन दो स्वरों को एक साथ गाने या बजानें पर ध्वनि अप्रिय लगे उसे विवाद कहा जाता है। सांगीतिक भाषा में इन्हें इष्ट स्वर(संवाद) एवं अनिष्ट स्वर(विवाद) कहा गया है।

हमने यह देखा कि भरत मुनि नें मुख्य रूप से सा-म और सा-प संवाद बताया है अपितु व्यावहारिक तौर पर विद्वानो नें चिंतन-मनन कर यह पाया कि इन दोनों स्वर संवादो के अलावा और षड्ज स्वर का कुछ अन्य स्वरों से भी संवाद स्थापित हो रहा है जो सुनने में कर्णप्रिय प्रतीत होते है, कुल 6 स्वर-संवाद दिखाई दिये। [4]जिन्हें विद्वानों नें इष्ट एवं अति-इष्ट कि संज्ञा दी। प्रारम्भ के सा-म तथा सा-प स्वर संवाद को अति-इष्ट कहा गया तथा अन्य चार को इष्ट स्वर-संवाद कहा गया।

इष्ट स्वर	**अति इष्ट स्वर**
षड्ज- गांधार(कोमल)	षड्ज- मध्यम(शुद्ध)
षड्ज- गांधार(शुद्ध)	षड्ज- पंचम
षड्ज- धैवत(कोमल)	
षड्ज- धैवत(शुद्ध)	

इनके विपरीत स्वरों को सा स्वर के साथ परस्पर गानें या बजानें से अनिष्ट स्वर संवाद स्थापित होता है । इसके अतिरिक्त विद्वानों नें उत्तम स्वर संवाद की भी चर्चा की है जिनमें स्वर अपनें स्थान से दो गुना ऊंचे स्थित होते है जैसे मध्य सप्तक का सा और तार सप्तक का सां यह संवाद प्रत्येक स्वर के दो गुने स्वर से बनते है जो सुनने में कर्णप्रिय लगते हैं।

जिस प्रकार हमनें इष्ट स्वर संवाद को समझा उसी प्रकार कुछ अनिष्ट स्वर संवाद का भी उल्लेख करना अनिवार्य है। जब तक अनिष्ट स्वर संवाद को नही समझा जाएगा तब तक इष्ट स्वर-संवाद को समझना कठिन है। यह अनिष्ट स्वर- संवाद वह हैं जो सुनने में बिलकुल भी प्रिय नही लगते हैं और स्वर-अभ्यास के साथ-साथ राग गायन में भी इनका प्रयोग वर्जित है। विद्वानों नें इन्हें भी दो प्रकार से विभाजित किया है वह निम्नलिखित हैं।

अनिष्ट स्वर-संवाद	**अति अनिष्ट स्वर-संवाद**
षड्ज-रिषभ(शुद्ध)	षड्ज-रिषभ(कोमल)
षड्ज-निषाद(कोमल)	षड्ज-मध्यम(तीव्र)
	षड्ज-निषाद(शुद्ध)

अपितु संगीत में हर एक स्वर का समान महत्व है परंतु मनोहारी और कर्णप्रिय संवाद किन्ही निश्चित दो स्वरों के मध्य ही स्थापित होता है और यही इसकी सुंदरता है। यह स्वर संवाद वैज्ञानिक है जो तीनों स्वर सप्तकों में समान श्रुतियांतर पर ही स्थापित होते है जिन्हें पाश्चात्य संगीत में कौन्सोनंस(Consonance) कहा गया है।

संगीत में नाद से श्रुति, श्रुति से स्वर तत्पश्चात संवाद तत्व के आधार पर सात शुद्ध एवं पाँच विकृत स्वरों का अविष्कार हुआ जिसका उल्लेख भरत्तोक्त सारणा चतुश्ट्यी में किया गया हैं। यह हमनें समझनें का प्रयास किया। प्रत्येक संगीत विद्वान का अपनें शिष्यों को शिक्षा प्रदान करनें की अपनी विधि है, किंचित यह विधि कई बार एक जैसी नहीं होती है। प्रत्येक स्वरों को लगानें के पृथक-पृथक तरीके हैं जो प्राचीन काल से लेकर मध्यकालीन संगीत तक कुछ भिन्न-भिन्न हो गए जिन्हें आज हम संगीत के विभिन्न घरानों के रूप मे देखते है, परंतु घरानों के अस्तित्व के पूर्व से ही गुरु अपनें शिष्यों को संवाद युक्त स्वर-संगतियाँ सिखाते आ रहें हैं। यह स्वर संगतियाँ ही शिष्यों में स्वर-संस्कार एवं स्वरों के बीच अंतर को समझने में लाभकारी रही हैं। संवाद युक्त स्वर संगतियाँ गले को तैयार तो करती ही हैं अपितु स्वरों को और करीब से जानने में मदत करती हैं। स्वर-संवाद युक्त कुछ अलंकार इस प्रकार हैं।

सा-ग(संवाद)- सा ग, रे म, ग प, म ध, प नि, ध सां

सा-म(संवाद)- सा म, रे प, ग ध, म नि, प सां

सा-प(संवाद)- सा प, रे ध, ग नि, म सां

स्वरों के मध्य साम्यता स्थापित होते ही वह हमारे कानों को मधुर लगनें लगते हैं इसीलिए विद्वानों नें स्वर-संवाद को बहुत महत्व दिया है। परंतु इष्ट स्वर- संवाद युक्त स्वर अलंकारों का अभ्यास करना जितना अनिवार्य है उतनी ही अनिवार्यता अनिष्ट स्वर-संवाद युक्त अलंकारों का भी है। जिस प्रकार शुद्ध स्वर स्थान को समझे बिना तीव्र अथवा कोमल स्वरों को समझना कठिन है उसी प्रकार अनिष्ट स्वर-संवाद के अभ्यास किए बिना इष्ट स्वर-संवाद पर पकड बनाना कठिन हैं, इसी कारण विद्वानों का मानना है की उत्तम संगीतकर बनने के लिए बारह स्वरों का अभ्यास होना अति- आवश्यक है।

संवादाधारित स्वरालंकार- [5]सांगीतिक रचना करते समय स्वर-संवाद का विशेष ध्यान रखा जाता है परंतु स्वर अभ्यास करते समय गुरु अपनें शिष्यों को हर- एक स्वरों के मध्य संवाद करना सिखाते हैं जिससे स्वरों पर एक अच्छी पकड स्थापित हो सके, अपितु स्वर अभ्यास तो जीवन भर करने पर भी कम ही प्रतीत होती है।

जिस प्रकार एक चौड़े मार्ग पर चलना आसान होता है और मार्ग जितना तनु अथवा पतला हो उस पर चलना उतना ही कठिन हो जाता है उसी प्रकार दो स्वरों के मध्य अंतर जितना कम होगा उन्हें सटीक स्थान पर गाना उतना ही मुश्किल होगा जैसे- सारे, रे ग, ग म, म प, प ध, ध नि, नि सां। इसकी जटिलता का आभास हमें वाद्यों को सुर में मिलाते समय होता है, इसीलिए गुरु अपनें शिष्यों को मिश्रित स्वर-अलंकारों का अभ्यास कराते हैं। यह मिश्रित अलंकार इस प्रकार हैं:-

1. सा रे सा ग, रे ग रे म, ग म ग प, म प म ध, प ध प नि, ध नि ध सां
2. सा ग प म, रे म ध प, ग प नि ध, म ध सां नि, प नि रें सां
3. सा ग म रे ग प, रे म प ग म ध, ग प ध म प नि, म ध नि प ध सां
4. सा सा रे रे सा म ग रे सा रे ग प म ग रे सा, प प म प रे रे ग म प सा रे प म ग रे सा
   ग ग प प, रे रे प प, सा सा प प, म ग रे सा
5. सा रे, सा ग, सा म, सा प, सा ध, सा नि, सा सां

6. सा रे ग म, सा ग रे म, रे सा ग म, ग सा रे म, रे ग सा म, ग रे सा म

उपरोक्त मिश्रित स्वर-संवाद युक्त अलंकारों के नियमित अभ्यास से गायन अथवा वादन में परिपक्वता आती है, इनका अभ्यास गुरु के मार्गदर्शन में करने पर उत्तम परिणाम प्राप्त होता है।

निष्कर्ष- संगीत कला ऐसी सर्वव्यापी है कि मानव के जन्म के साथ ही उसके शरीर में चल रही सांसें, हृदय गति कि आवाज़, उसके रोनें- हसनें आदि में वह निहित है। बुद्धि के विकास के साथ ही सांगीतिक नाद, नाद से श्रुति एवं श्रुति से स्वर कि स्थापना हुई। प्रारम्भ में एक स्वर फिर तीन स्वर तत्पश्चात विद्वानों नें वैज्ञानिक तरीके से संवाद तत्व के आधार पर बारह स्वरों को स्थापित कर जन मानस तक पहुंचाया। इन स्वर स्थानों के आधार पर गुणी जनों ने अपनें शिष्यों को विभिन्न प्रकार के स्वर-अलंकारों को सिखाया जो प्रथा आज भी निरंतर गतिशील है।

इस शोध कार्य के माध्यम से हर एक स्वर का सही प्रकार से अभ्यास करने की महत्ता एवं किन्ही दो अथवा दो से अधिक स्वरों के मध्य संवाद स्थापित होने से जो भाव की उत्पत्ति होती है उसे उजागर करने का प्रयास किया गया है।

संगीत एक ललित कला है जिसके माध्यम से हम अपनें भावों को प्रकट करते हैं, पूर्ण चेतना से गुरु के मार्गदर्शन में रह कर एवं हर एक स्वर का विधिवत अभ्यास द्वारा ही इस विद्या में निपुणता प्राप्त करना संभव है। स्वरों में जितनी परिपक्वता आएगी, उनके मध्य भाव संवाद स्थापित होगा जिससे इस कला में अनवरत निखार की संभावना बढ़ती जाएगी। संगीत में भाव का सीधा संबद्ध स्वरों की निश्चित स्थान अथवा श्रुतिस्थान से है जो अभ्यास से ही उत्पन्न होता है। वर्तमान में संगीत शिक्षण शैली ऐसी ही हो जिसमें भाव की उत्पत्ति का मार्ग स्वराभ्यास एवं उनके मध्य संवाद स्थापित करने की कला में निहित हो।

संदर्भ सूचि

1. जोशी उमेश. (2021) *भारतीय संगीत का इतिहास'* दिल्ली :कल्पना प्रकाशन. पृष्ठ सं 27

2 मुंजाल अंजू.(2016). *संगीत मंजुषा*'.नई दिल्ली: सरस्वती हाउस प्राइवेट लिमिटेड, पृष्ठ सं 58

3 शर्मा स्वतंत्र. (1986). *भारतीय संगीत का वैज्ञानिक विश्लेषण*'.नई दिल्ली: प्रतिभा प्रकाशन. पृष्ठ सं 33

4 सिंह ललितकिशोर. (1962). *ध्वनि और संगीत.* नयी दिल्ली :भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन. पृष्ठ 96-118

5 https://youtu.be/UuqLI8PKLyU

****

ISSN : 2277- 4262
SJIF : 8.244
INTERNATIONAL MULTIDISCIPLINARY E-JOURNAL
An International Peer Reviewed, Refereed Journal

हिन्दी चित्रपट मे पार्श्वसंगीत : एक संवाद का माध्यम

मिलिंद कुमार सिंह
शोध अध्येता
प्रो. कुणाल ईंगले
शोध निर्देशक
संगीत विभाग
मुम्बई विश्वविद्यालय

सारांश -हिन्दी चित्रपट में पार्श्व संगीत का संवाद स्थापित करने में एक महत्वपूर्ण योगदान है। यह संवाद चाहें चित्रपट के प्रसंगो के बीच हो या चित्रपट का दर्शको के साथ संवाद हो, सभी प्रकार से पार्श्व संगीत हिन्दी चित्रपट में एक संवाद का माध्यम है। पार्श्व संगीत का विभिन्न प्रकार से चित्रपट में अपना योगदान है, चाहें वो भाव स्थापित करता हो या अभिनेता का चरित्र स्थापित करना हो, इन सब मे संगीत का प्रयोग किया जाता है। जिन प्रसंगो में किसी प्रकार का अभिनय नही होता, उन प्रसंगो में पार्श्वसंगीत द्वारा ही दर्शको के साथ संवाद स्थापित किया जाता है। संगीत किसी भी चित्रपट को एक निश्चित दिशा प्रदान करता है। संगीत सुनकर ही हम सोच लेते है, चित्रपट क्या संदेश अपने दर्शको तक पहुचाना चाहता है। अगर चित्रपट में कोई भी संवाद ना हो, फिर भी पार्श्व संगीत के माध्यम से हमे चित्रपट को समझने में कोई परेशानी महसूस नही होती है।

प्रस्तावना : चित्रपट हमारे जीवन का एक अभिन्न अंग है, और बात करे हिन्दी चित्रपट की तो यह कई दशकों से भारतीय लोगों के बीच बहुत लोकप्रिय रहा है। कोई भी चित्रपट संगीत के बिना अधुरा है। हम कह सकते है कि संगीत किसी भी चित्रपट की आत्मा होती है। हिंदी चित्रपट मे संगीत का प्रयोग अर्देशिर ईरानी की पहली साउंड (बोलती) फिल्म आलम आरा से मौजूद हैं, जिसमें सात गाने थे। १९३१ में भारतीय सिनेमा के आगमन के समय से ही गानो की संख्या वाले संगीत भारतीय सिनेमा में एक नियमित विशेषता रही है। १९३४ में हिंदी फिल्मी गाने ग्रमोफोन पर रिकॉर्ड होने लगे और बाद में, रेडियो चैनलो पर बजाए जाने लगे, जिससे भारत में जन मनोरंजन के एक नए रुप को जन्म दिया गया जो लोकप्रिय माँग के लिए उत्तरदायी था। हिंदी सिनेमा ने कई तरह की फिल्मों का निर्माण किया, जिन्हे आसानी से " ऐतिहासिक", "पौराणिक", "भक्ति", अदि शैलियों में वर्गीकृत किया जा सकता है, और इस वर्गीकरण ने इन फिल्मों मे प्रयोग होने वाले संगीत को बहुत प्रभावित किया।

किसी भी चित्रपट मे संगीत का प्रयोग दो प्रकार से किया जाता है। एक जिसे हम गीत या फिल्मी गानों के रुप में देखते है और दुसरा वह संगीत को किसी प्रसंग तथा संवाद के साथ - साथ प्रयोग किया जाता है, जिसे हम पार्श्वसंगीत कहते हैं। पार्श्वसंगीत किसी भी चित्रपट की आत्मा होती है, जिसे ज्यादातर दर्शक नजरअंदाज कर देते है। वे जानते हैं कि फिल्म का आनंद लेते हुए उन्हे अच्छा महसूस होता है लेकिन वे जो सुनते है उसके महत्व को कमी भी संसाधित नही करते हैं। प्रस्तुत 'शोध पत्र' में पार्श्वसंगीत के महत्व की चर्चा की गई है तथा यह दर्शकों एवं चित्रपट के प्रसंगो के बीच किस प्रकार संवाद स्थापित करता है, इस विषय पर भी प्रकाश डाला गया है।

कुंजी शब्द- पार्श्व संगीत , हिंदी चित्रपट , संवाद , पार्श्वसंगीत

पार्श्वसंगीत संगीत प्रदर्शन का एक तरीका है जिसमें संगीत संभावित श्रोताओ तथा दर्शको का प्रथमिक ध्यान केंद्रित करनें का इरादा नही रखता है, लेकिन इसकी सामग्री, और ध्वनि स्तर को जानबूझकर मनुष्य के व्यवहार और भावनात्मक प्रतिक्रियाओं को प्रभावित करने के लिए चुना जाता है, जैसे, एकाग्रता, विश्राम, व्याकुलता और उत्तेजना इत्यादि। श्रोता विशिष्ट रुप से पार्श्व संगीत के अधीन होते हैं।

हिन्दी चित्रपट मे पार्श्वसंगीत की भूमिका –

भाव स्थापित करना : - फिल्मों की खूबी यह है कि आप एक कहानी कह सकते है और कम समय मे असंख्य भावनाओंऔर अवधारणाओंका निर्माण कर सकते हैं। संगीत किसी भी चित्रपट का भाव स्थापित करने में सहायक होता है। यह दर्शको को फिल्म के शैली तीव्रता के स्तर

और फिल्म के प्रकार के बारे मे एक विचार देता हैं। हालांकि यह एक अवचेतन प्रभाव है यह काफी तेजी से होता है। संवाद और प्रसंग दो निवेश

(इनपुट) बनाते हैं, संगीत दर्शको के दिमाग मे एक तीसरा निवेश बनाता है, जो उन्हें दृश्यों को एक निश्चित तरीके से सोचने और व्याख्या करने में मदद करता है। कभी इसे स्पष्ट किया जाता है तो कभी सूक्ष्म।

विपरीत विचार स्थापित करना : दृश्य के विपरीत संगीत बनाना संभव है, जो दर्शकों को एक अलक दृष्टिकोन देता है। यह अक्सर उन भूखंडो में उपयोग किया जाता है। जिनमें एक मोड़ होता है। उदाहरण के लिए, कल्पना किजिए कि एक खलनायक का चरित्र वास्तव में एक नायक का है और फिल्म निर्माता कहानी के अंत मे यह बताना चाहता है। संगीत शुरुआत मे चरित्र के वास्तविक व्यक्तित्व को प्रकट करने के बजाय दर्शको के दृष्टिकोन से एक परिप्रेक्ष्य बनाकर मदद कर सकता हैं। अन्य उदाहरण यह ले सकते हैं कि संगीत का उपयोग प्रत्याशा की झूठी भावना पैदा करने और फिर पीछे हटने के लिए किया जा सकता है। यह दर्शको को यह सोचने के लिए प्रेरित करता है कि कुछ होने वाला है, लेकिन वास्तव मे ऐसा नही होता है।

बिषयगत विकास : पार्श्व संगीत के प्रयोग से, चित्रपट के विषयगत विकास की भी संभावना है, क्योंकि इसमें कुछ संगीत विषयों का उपयोग करना और फिर कहानी की प्रगति के रूप में उन्हें विकसित करना संभव है। संगीतकार एक संगीत विषय को विकसित करने के लिए कई तरह की तकनीकों का उपयोग कर सकते हैं, जैसे कि वाद्य-वृंद (आर्केस्ट्रेशन) का आकार बढ़ाना, कहानी की प्रगति के रुप मे अनुरुप विषय की धुन (मेलोडी) विकसित करना आदि।

अभिनेता का चरित्र स्थापित करना : चरित्र विषय (कैरेक्टर थीम) दशर्को को प्लॉट के संबंध में बिंदुओ को समझने और जोड़ने में मदद करती है। उदाहरण के लिए, यदि कहानी मे कोई बुरा आदमी है और हमारे पास उसका चरित्र विषय है अर्थात कोई विशेष संगीत है, तो हर बार वह आनेवाला होता है यदि वह संगीत बजाया जाता है, तो दर्शको को संकेत मिलता है कि कुछ बुरा होने वाला है।

संगीत ध्वनियों का समग्र प्रभाव : (साउंडस्केप) किसी फिल्म में प्रयुक्त ध्वनि का प्रयोग, निर्देशक, निर्माता और संगीत, निर्देशक का सामूहिक निर्णय हो सकता है। वाद्ययंतो और ध्वनियो का एक अनूठा मिश्रण बनाने से फिल्म को एक कर्णात्मक व्यक्तित्व मिलता है। हर परियोजना के लिए हमेशा नई ध्वनियों साधनो का उपयोग करना आवश्यक नही होता है लेकिन केवल एक ही ध्वनि का अलग-अलग तरीके से प्रत्येक बार ध्वनि दृश्य मे गहराई मिलती है और यह उस विशेष परियोजना के लिए अद्वितीय बनाती है। इसका दर्शको पर अवचेतन प्रभाव पडता है और उन्हें कहानी से बेहतर तरीके से जुडने मे मदद मिलती है।

समय की धारणा : कहानी और पटकथा की गति धीमी या तेज हो सकती है जो निर्देशक की दृष्टि और फिल्म बनाने की तकनीक पर निर्भर करती हैं। यहाँ संगीत की भूमिका गति पैदा करना तथा प्रसंगो की स्पष्ट गति को बदलाना है। दृश्य की तीव्रता के अनुसार संगीत की गति को बदलकर समय की धारणा में हेरफेर किया जा सकता है। यदि यह प्रभावी ढंग से नही किया जाता है तो कहानी दर्शको का ध्यान बताए रखने में सक्षम हुए बिना धीमी या तेज हो सकती है।

गतिशीलता स्थापित करना : हर अच्छी फिल्म में गतिशीलता होती है। ऐसे दृश्य हैं जो हल्के होते हैं और दृश्य जो अधिक तीव्र होते हैं। संगीत परिस्थितियों की गंभीरता पर सही हद तक जोर दे सकता है। कभी-कभी मौन भी गतिशीलता बनाने मे मदद करने के लिए एक शक्तिशाली उपकरण का काम करता है। ध्वनि और संगीत के बीच परस्पर क्रिया एक ऐसा अनुभव पैदा करने में मदद करती है, जहाँ दर्शकों का कहानी की ओर रुचि बढाई जाती है।

भावनाओंको व्यक्त करना : संगीत आपको, खुश या उदास महसूस करने के अलावा और बहुत कुछ कर सकता है। यह आपको पात्रों, उनके संवादो और कहानी के बारे में एक निश्चित तरीक से सोचने और महसूस करने के लिए प्रेरित कर सकता है। यह दर्शको को पात्रो से बेहतर तरीके से संबंधित होने मे मदद करता है और यह अवचेतन रुप से फिल्म के बारे में एक परिप्रेक्ष्य भी बनाता है। उदाहरण के लिए यदि आपके पास कमोबेश तटस्थ दृश्य हैं जिसमें एक अभिव्यक्तिहीन व्यक्ति, अपने अपार्टमेंट की खिड़की से बाहर देख रहा है, तो संगीत इस बात का संकेत दे सकता है कि वह व्यक्ति क्या महसूस कर रहा है या क्या सोच रहा है।

दृश्यों को एक साथ जोड़ना : संगीत दर्शको को एक बेहतर विचार देता है कि फिल्म के दृश्य एक दुसरे से और कहानी के साथ कैसे जुडते है। कहानी के प्रवाह को बेहतर बनाने के लिए संगीत विडियो संपादन को सुचारु बताते और दृश्यों को एक साथ मिलाने मे मदद करता है। हालाँकि, दृश्यों के बीच संयोजकता को खोना आसान है यदि संगीत जैसा होना चाहिए उससे अधिक विपरीत है।

समय अवधि, संस्कृति और स्थान : संगीत का उपयोग किसी स्थान या समय अवधि की विशेषताओंको बढ़ाने के लिए भी किया जा सकता है। उदाहरण के लिए, यदि फिल्म १७ वीं शताब्दी पर आधारित है, और भारत मे आधारित है, तो संगीत उस समय की संस्कृति से प्रभावित पारंपारिक भारतीय लोक वाद्ययंत्रो और संगीत शैलियो के चतुर उपयोग से उस युग और स्थान की जीवंतता बनाने मे मदद कर सकता है।

निष्कर्ष : हिन्दी चित्रपट में पार्श्वसंगीत संगीत की एक अहम भूमिका है, जिसे नजरअंदाज नही किया जा सकता है। चित्रपट को जीवंत रखने तथा दर्शको को चित्रपट से जोडे रखने मे पार्श्व संगीत का महत्वपूर्ण योगदान है। दृश्यों का एक दुसरे से संवाद तथा चित्रपट का दर्शको से संवाद तभी संभव है जब पार्श्व संगीत का बखुबी प्रयोग किया गया हो। ऐसे दृश्य जहाँ कोई अभिनय नही होता तथा किसी प्रकार का संवाद भी नही होता, पार्श्व संगीत ऐसे दृश्यों का दर्शको के साथ संवाद स्थापित करता है। किसी भी दृश्य के भावनाओ का स्पष्ट रुप से प्रकटीकरण करता, संगीत की सहायता के बिना बहुत कठिन है। १९८७ में एक हिन्दी चित्रपट बनी थी, जिसका नाम पुष्पक विमान था इस चित्रपट मे एक भी संवाद नही थे, परन्तु चित्रपट देखते समय दर्शको को हर प्रसंग का भाव स्पष्ट रुप से प्रकट होगा। ऐसे फिल्मो मे पार्श्व संगीत भावों को व्यक्त करने मे बहुत सहायक होता है। इस प्रकार हम देखते हैं, कि हिन्दी चित्रपट मे पार्श्व संगीत संवाद का एक महत्वपूर्ण माध्यम है।

संदर्भ ग्रंथ सुची-

1) Ranade Ashok.(2006). *Hindi Film songs : Music Beyond boundaries.New Delhi:* Promilla and Company.
2) Theodor, W Adorno, Hanns Bister, Grahan Mccann.(2007). *Composing for the films.* Continuum Publication.
3) Moitra, Shantana, Chakraworty Aruna. *On the wings of Music - A book of Journeys.* New Delhi: Harpar Collins Publishers India.
4) Davis, Richard.(2010). *Complete Guide to film scoring.* Berklee PressPublications.
5) Andy hill.(2017). *Scoring the Scene*. Hal Leonard Corporation.
6) Anantraman Ganesh.(2008). *Bollywood Melodies : A History*. Penguine Books India Pvt. Limited.
7) https://www.wikipedia.org.
8) https://www.google.com