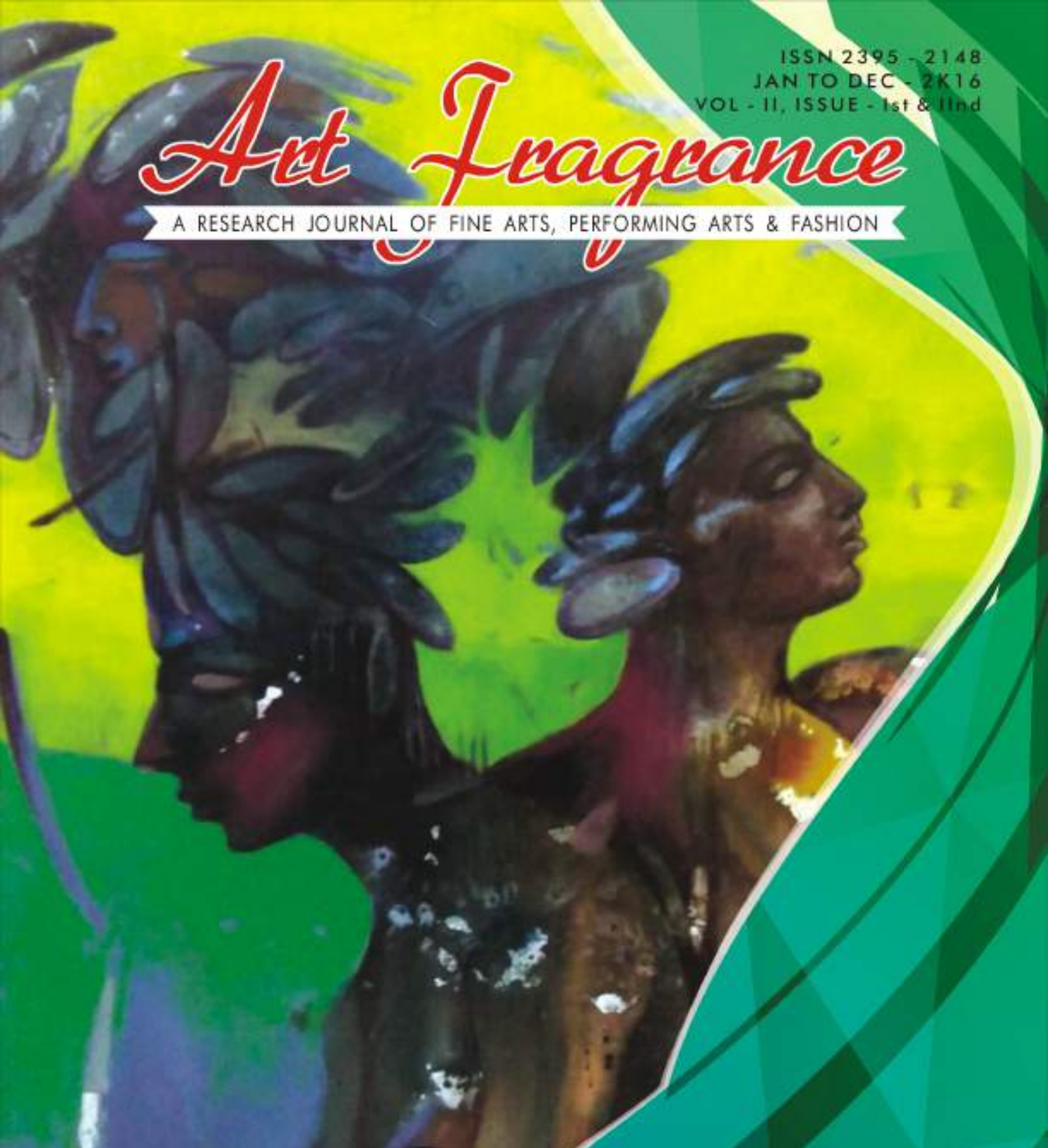
ISSN 2395 - 2148
JAN TO DEC - 2K16
VOL - II, ISSUE - 1st & IInd

Art Fragrance

A RESEARCH JOURNAL OF FINE ARTS, PERFORMING ARTS & FASHION



Swami Vivekanand
SUBHARTI UNIVERSITY
MEERUT
Approved by UGC

Subharti.org

Nandlal bose Subharti Institute Of Fine Arts & Fashion Design

Editorial

"Take up one idea. Make that one idea of your life— think of it, dream of it, live on that idea. Let the brain, muscles, nerves, every part of your body, be full of that idea, and just leave every other idea alone. This is the way to success, and this is the way great spiritual giants are produced."

These magical words was spoken by Swami Vivekananda Ji. In today's perception, all students of creative arts work should follow this thought. This is the key of success for all.

It gives me immense pleasure to put forward Third edition of research journal of our college.I hope that this effort of our will be the fruitful for all the readers and will reamin continue with the blessings of godess saraswati.

I Like to extend my heartiest thanks to all leraned artists of advisory board to show us right path. It is my privilege to be associated with such a superbly talented faculty members who are giving their all effort to publish this journal.

I extend my heartiest thanks to our VC Sir and the management for their complete support and guidance.

Prof. Pintu Mishra

Editor in Chief , Art Fragrance
Principal, NBSIFF
Swami Vivekanand subharti University, Meerut

सम्पादकीय

गुरुजनों के आशीर्वाद व मा सरस्वती की असीम अनुकम्पा के साथ पत्रिका आर्ट फ्रेगरेन्स का तृतीय अंक प्रस्तुत करते हुए मुझे अत्यंत हर्ष की अनुभूति हो रही है। आर्टफ्रगरेन्स के मार्गदर्शन हेतु परामर्श मंडल के सभी गुणी सदस्यों व निर्णायक मंडल के सदस्यों का हृदय से धन्यवाद देती हूँ। इसके साथ ही वि0 वि0 के संरक्षक व कुलपति महोदय का भी हृदय से आभार व्यक्त करती हूँ।

समाज निरन्तर परिवर्तित होती रहती है। इस परिवर्तन में ही समाज की प्रगति भी निहित है। प्रगति और परिवर्तन के क्रम में समाज ने बहुत कुछ छोड़ा तो बहुत कुछ अपनाया। इस परिवर्तन को स्वीकार करना ही एक विकसित और प्रगतिशील मानसिकता की पहचान है। जब तक समाज विकास और परिवर्तन के क्रम में पुराने गलित और अनुपयोगी अंग को त्याग कर समय और समाजो उपयोगी नवीन व्यवस्थाएं अपनाता रहता है तब तक वह अपने आदर्श रूप में रहता है किन्तु जब कभी परिवर्तन की आंधी भले–बुरे उपयोगी विचार किए बिना अंधानुकरण का स्वीकार और पुराने का त्याग करने लगता है तो अनजाने ही उस समाज के सम्मुख अपनी सांस्कृतिक पहचान का संकट उत्पन्न हो जाता है। आज हमारा भारतीय समाज इसी संकट से जूझ रहा है। चकाचौंध से भरी पाश्चात्य संस्कृति के अंधानुकरण के कारण आज की युवा पीढ़ी भारतीय संस्कृति के अंग शास्त्रीय संगीत व शास्त्रीय नृत्य से दूर होती जा रही है। ऐसी परिस्थिति में एक ज्वलंत प्रश्न कई दिनों से मेरे मन में भरे जा रहा है कि ऐसा क्या प्रयास किये जाये कि हमारी वृद्ध पीढ़ी व आने वाली पीढ़ी भारतीय शास्त्रीय संगीत व नृत्यों को अपने जीवन का अंग बना सके ताकि एक ओर तो आने वाली पीढ़ी के स्वभाव में अन्तर आ सके तथा पाश्चात्य शैली का फूहड़पन से भी बचाया सके व भारतीय संस्कृति की भी रक्षा हो सके। वर्तमान का वातावरण परिवेश देखकर लगता है कि जहाँ भारत की पहचान अमूल्य सांस्कृतिक धरोहर है वहीं बहुत कम प्रतिशत में हमारे भारत में बच्चों को संगीत व नृत्य संस्कार दिया जा रहा है। क्योंकि माता–पिता ही बच्चों के साथ पाश्चात्य संस्कृति का अनुकरण करते दिखाई देते है। जिसमें संसाधन व धन अतिरिक्त कुछ नहीं और इसे आधुनिकता का नाम दिया गया है। यद्यपि इस ओर भारत सरकार द्वारा कुछ प्रयास किये जा रहे है जैसे – विद्यालय भारत के प्रत्येक हिस्से में स्कूल, कॉलेजों में शास्त्रीय नृत्य व संगीत के कार्यक्रम किये जा रहे है। परन्तु बच्चों की केवल दो–चार कार्यक्रम स्कूल से अब काम नहीं चल सकता। प्रथम कक्षा से संगीत व नृत्य पाठ्यक्रम के अंग होने चाहिए ताकि अन्य विषयों की भांति संगीत व भारतीय नृत्य की जानकारी हो सकें। इससे तात्पर्य यह नहीं कि प्रत्येक छात्र कलाकार बनेगा परन्तु वह एक अच्छे व्यक्तित्व का इंसान जरूर बन जायेगा क्योंकि भारतीय संगीत व नृत्य शरीर के लिए व्यायाम है व मन को शान्ति प्रदान करने का साधन भी। मेरे इस विचार के साथ सभी गुणीजनों से प्रार्थना है कि वे इस ओर प्रयास करें अन्यथा हमारी सांस्कृतिक धरोहर केवल ऐतिहासिक तथ्य ही रह जायेगी।

डॉ. भावना ओवर दुबे

सम्पादिका, आर्ट
अध्यक्ष, परफार्मिंग आर्ट
स्वामी विवेकानन्द सुभारती विश्वविद्यालय,

Art Fragrance

A RESEARCH JOURNAL OF FINE ARTS, PERFORMING ARTS & FASHION

ADVISORY COMMITTEE

Abhay Shankar Mishra
Kathak Guru
Bharat Bhawan, Bhopal (MP)

Dr. Alka Tiwari
Head of Fine Arts Department
C.C.S. University, Meerut

Prof. Amarjeet Singh Padam
Dean - Fine Arts,
Institute of Fine Arts, Kurukshetra (U.P.)

Dr. Aruna Dayal
English Language Expert
Freelance Journalist

Dr. Jhelum Kaushal
Associate Professor (Vocal)
University of Mumbai, Mumbai (Maharashtra)

Prof. Him Chatterjee
Chairman, Fine Arts Department
H.P. University, Shimla (H.P.)

Dr Jaya P. Shukla
Associate Professor, Dept. of Hindi
Aligarh Muslim University, Aligarh

Dr. Kumkum Srivastava
Professor, Vocal Music
Bundelkhand University (Raj.)

Dr. Kanchan Dhar
Professor, Kathak Dance
Bhatkhande Deemed University, Lucknow

Dr. L.C. Sharma
Retd. Head of Visual Art Department,
M.A.S. Degree College, Meerut

Dr. Namrata Arora
Associate Professor, Resource Management
Bundelkhand University (Raj.)

Nidhi Garg
CEO, Rudi Designs
Memphis (U.S.A.)

Prof. Prem Chandra Vishwakarma
Ex. Chairman, Fine Arts Department
M.G. Kashi Vidhyapeeth, Varanasi (U.P.)

Dr. Rajni Pratap
Eminent Vocalist
Principal, K.L.P.G. College, Mainpuri

Prof. Ram Niranjan
Chairman
Fine Arts Department Kurukshetra University,

Prof. S.K. Lahiri
Chairman, Delhi College of Art,
University of Delhi

Dr. Vidhi Nagar
Associate Professor (Kathak)
Performing Art Department - Banaras Hindu University, Varanasi (U.P.)

Pt. Vijay Shankar Mishra
Eminent Writer & Artist
Delhi

Art Fragrance

A RESEARCH JOURNAL OF FINE ARTS, PERFORMING ARTS & FASHION

OUR PATRONS

Dr. Shalya Raj
President S.K.K.B Charitable Trust, Meerut

Dr. N.K. Ahuja
Hon'ble Vice Chancellor
Swami Vivekanand Subharti University, Meerut

Dr. Mukti Bhatnagar
(Professor of Medicine)
Founder President, SKKBCT, Meerut

EDITOR IN CHIEF

Prof. Pintu Mishra
Principal, NBSIFF
Swami Vivekanand Subharti University, Meerut

EDITOR

Dr. Bhawna Grover Dua
Associate Professor & Head, Performing Arts Dept. NBSIFF
Swami Vivekanand Subharti University, Meerut

EDITORIAL ADVISOR

Dr. Pooja Gupta
Dean, NBSIFF
Swami Vivekanand Subharti University, Meerut

COVER PAGE (PAINTING)

Ms. Karishma Sachdeva
M.F.A. (Painting) Final Year

PUBLISHER

Subharti Institute of Fine Arts & Fashion Design
Swami Vivekanand Subharti University
Subharti Puram, NH-58, Delhi Haridwar
Bypass Road, Meerut - 250005

PRINTERS

N.R. Enterprises
145/11, Shastri Nagar, Meerut-250004 (UP)

Art Fragrance : A Reserch Journal of Fine Arts, Performing Arts & Fashion is Published half Yearly.

All Rights Reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted by any means, eletrical, mechanical or otherwise, without first seeking the written Permission of the Editor or due acknowledgment.

REFEREE BOARD

Ms. Anjali Singh
Sr. Lecturer, Textile Dept.
NBSIFF, Swami Vivekanand Subharti University, Meerut

Dr. Alka Sharma
H.O.D. Music P.G. P.G. College, Meerut

Dr. Jaya Sharma
Head, Music Dept.
Arya Kanya (P.G.) College, Mapur.

Ms. Kanchan
Sr. Lecturer, Applied Art.
NBSIFF, Swami Vivekanand Subharti University, Meerut

Prof . Kapil Kishore
Guest Lecturer, National Institute of Fashion Technology
New Delhi

Dr. Mohini Mehrotra
Assistant Prof. (Vocal)
SIFF, Swami Vivekanand Subharti University, Meerut

Dr. Nupur Nehru
H.O.D. Fine Arts, N.A.S. Degree College, Meerut

Dr. Rekha Seth
HOD, Music Dept. L.N. (P.G.) College, Meerut

Mr.Santosh Sahni
H.O.D. Painting, SIFF
Swami Vivekanand Subharti University, Meerut

For Advertising Details Contact : +91-9639 010 177
9639 010 066

Manuscripts should be sent to : Registered Address : Subharti Institute of Fine Arts & Fashion Design, Swami Vivekanand Subharti University, Subharti Puram, NH-58, Delhi Haridwar Bypass Road, Meerut - 250005
Email : siff.fragrance14@gmail.com

Subscription on Rates :

Per Issue	:	₹ 250/-
Annual (2 Issues)	:	₹ 500/-
Annual (2 issues)	:	6 $

SUBHARTI DENTAL COLLEGE
SWAMI VIVEKANAND SUBHARTI UNIVERSITY

SUBHARTI PURAM, DELHI-HARIDWAR, BY PASS ROAD, MEERUT-250005
Ph. : 0121-2439043, 2439052 Fax : 0121-2439067/3058030
Emal : drnikilpedo@gmal.com

Dr. Nikhil Srivastava
B.D.S., M.D.S. (KGMC), FICD, FDS-RCPS (Glasgow)
Professor & Head
Post Graduate Deptt. of Paedodontics & Preventive Dentistry
Principal
President
Indian Dental Association, Meerut Cantt.

Message

It is indeed the matter of great pride to learn to that Nandlal Bose Subharti Institute of Fine Arts and Fashion Design is publishing yet another issue of its journal *"Art Fragrance"*.

The journal is a mirror of any college's activities namely scientific in nature & provides a platform for researchers to share their knowledge with others. The article included this issue are extremely relevant and important considering the current scenario.

I am certain that this issue will even be better compared to the previous ones and will soon be rated as one of the top most journals of the specialty. All credit goes to the entire editorial team for working tirelessly to make this endeavor happen.

I wish *"Art Fragrance"* a grand success.

with best wishes

(Dr. Nikhil Srivastava)

OFFICE OF THE PRO VICE CHANCELLOR
SWAMI VIVEKANAND SUBHARTI UNIVERSITY

(Establish under UP Govt. Act No. 29 of 2008 and approved under section 2(f) of UGC Act, 1956)

Prof (Dr.) Rita Bakshi
Msc., D.Phil
Pro Vice Chancellor
Ex Principal, Ginni Devi Modi Girls (PG) college, Modinagar
Ex Professor, Sam Higginbotom Institute of Agriculture, Technology and Sciences, Deemed University, Allahabad.

Message

It is a matter of great pride that **Nand Lal Bose Subharti Institute of Fine Arts and Fashion Design,** is going to publish volume IInd of research journal *Art Fragrance* focused on Fine Arts, Performing Arts and Fashion Design.

I congratulate the editorial board for their continuous efforts in striving towards achieving excellence though the publication of research journal.

I am sure that the issue will promoteunique arrays of art in national and International perspective and the multisciplinary approach of research journal shall result in expanding the horizons in this field.

My best wishes for the publication of a distinct Issue of the journal.

Prof. Pintu Mishra
Principal,
Nand Lal Bose Subharti Institute of Fine Arts and Fashion Design
Editor in chief, ART FRAGRANCE
Swami Vivekanand Subharti University, Meerut.

(Dr. Rita Bakshi)

CONTENTS

1.	Artist Column	Pandit Bhajan Sopori	
2.	Ms. Anuja	तबले के पश्चिमी बाज के दिल्ली घराने का बदलता स्वरूप	1
3.	Ms. Aparna Dewadi	दृष्टिहीन बालको के जीवन में संगीत की उपादेयता	4
4.	Dr. Anita Rani	राग और रंग	6
5.	Ms. Garima Pancholi	सांगीतिक घरानों के विकास में संस्थागत शिक्षण की भूमिका	8
6.	Ms. Garima Parik	भारतीय ज्योतिष में संगीत का प्रयोगात्मक अध्ययन	10
7.	Dr. Geeta Sharma	मानव जीवन में तालों का मनोवैज्ञानिक प्रभाव	17
8.	Dr. Jaya Sharma	गुरू शिष्य परम्परा घराना एवं वर्तमान समय में उसकी आवश्यकता	21
9.	Dr. Mohini Mehrotra	रागदारी संगीत के चिकित्सकीय प्रभाव	23
10.	Dr. Nibhi Sharma	Importance of Music in Life	27
11.	Ms. Niyati Singh	Sarangi – on The Verge of Extinction	30
12.	Ms. Pratibha Pareekh	पं. हीरालाल शास्त्री के लोकगीतों में नारी उत्थान	33
13.	Mr. Nabajeet Narayan	भारतीय संगीत के प्रमुख गजवाद्य एक अध्ययन	35
14.	Dr. Praveen Saini	संगीत में ताल शब्द की परिभाषा एवं व्यापकता	39
15.	Ms. Rekha Jain	संगीत और गणित का सह–सम्बन्ध	42
16.	Ms. Rashmi Deondi	उत्तराखण्ड के लोक संगीत में प्रयुक्त लोकवाद्य ढ़ोल पर बजने वाली तालों का परिचय	44
17.	Dr. Sarabjeet Kaur	काफी ठाठ का ऐतिहासिक विवेचन प्राचीन काल के सन्दर्भ में	48
18.	Ms. Ujjawal S. Kadode	'विज्ञापन' की व्यावसायिक सत्ता	52
19.	Pt. Vijay Shankar Mishra	वर्तमान संगीत शिक्षा की शिक्षण पक्तियां एवं तकनीकियां	55
20.	Ms. Yakshita Verma	संगीत शिक्षण की परम्परा एवं महत्व	59

Artist Column

PANDIT BHAJAN SOPORI
Renowned Santoor Legend

A Renowned santoor player and Living Legend of India, Pandit Bhajan Sopori is more than an individual – a performer and music composer par excellence. Pandit Bhajan Sopori is hailed as the “Saint of the Santoor” and the “King of Strings”. He was born in 1948 in Srinagar (Kashmir) into a family of musicians and was initiated into Santoor playing by his grandfather Pandit S. C. Sopori and later by his father Pandit Shamboo Nath Sopori, hailed as the 'Father of Music' in the State of Jammu and Kashmir.

A highly learned person, Pandit Bhajan Sopori has done his Masters degree in both the Sitar and the Santoor besides having a Masters degree in English Literature. He has also studied Western Classical Music at Washington University, USA.

Pandit Bhajan Sopori has taught music at Washington University, US. His performances have been broadcast in India and seen by both cultural associations there and by audiences in countries such as Belgium, Egypt, England, Germany, Norway, Syria and the USA. Pandit Sopori, considered as the cultural link between Jammu and Kashmir and rest of India, also runs a music academy called SaMaPa (Sopori Academy for Music and Performing Arts), which is actively involved in promoting Indian classical music. SaMaPa is involved in promoting music with jail inmates, with the objective of using music for healing the prisoners and creating an emotional bond between the society & the prisoners. The academy has trained several musicians and revived old instruments.

Pandit Sopori is the only classical musician to have composed music for more than 5000 songs in various languages of the country including Persian, Arabic, etc. He combines a profound knowledge of music and musicology and has carried out immense research on Naad (sound) and 'sound therapy'. One of his highly commended albums on 'sound therapy', “Naad Yoga on the Santoor”, was released by a pharmaceutical company.

Panditji has led the revival of Sufism to spread the message of humanism and the patriotism amongst the masses, especially the youth. He has composed Guru-Baani, Shabads, Vedic Chants and Sanskrit mantras like 'Mahamrityunjaya', 'Durga Kavach' and 'Surya Upasana'. Panditji has also composed and introduced three new Raags: Raag Laleshwari, Raag Patwanti, and Raag Nirmalranjani.

He has composed various patriotic songs, which are loved by the people of all age groups, like “Bharat Bharat Hum Iski Santaan”, “Hum Honge Kaamyaab”, “Bharat Ki Beti”, “Vijayee Vishwa Tiranga Pyaara”, “Vande Maataram”, “Sarfaroshi Ki Tamanna”, “Naman Tujhko Mere Bharat”, etc. for the national integration . His compositions bear the distinctive stamp of his virtuosity and erudition and have been sung by eminent vocalists of the country. His classical version of “Saare Jahan Se Achhaa …” and instrumental version of “Vande Maataram” are recognized pioneering efforts.

Panditji has used his Santoor and his compositions to highlight the concept of oneness and foster unity enshrining the idea of national integration, humanism and peace amongst the common man and the youth in particular. Moreover, he has extended the various possibilities in Santoor playing and prepared a formal system, the Sopori Baaj, on the basis of which further research and experimentation may be carried out on the Santoor. For his enormous contributions, he has received numerous awards including the prestigious:

- Padma Shri (one of the highest civilian awards of India),
- Sangeet Natak Academy Award (highest performing award of the country),
- J&K State Award (highest civilian award of J&K State),
- National Flag Honour of the Arab Republic of Egypt,
- Baba Allauddin Khan Award,
- Maa Shardey Samman (lifetime achievement award),
- Gama Maharaj Aaward (lifetime achievement award),,
- Akashwani Annual Awards,
- Golden Jubilee Celebrations Award by All India Radio Srinagar - for contribution to Kashmiri music,
- Kashmir Overseas Association Award (USA) - for contribution towards preserving art & music of Kashmir.

And many more…

तबले के पश्चिमी बाज के दिल्ली घराने का बदलता स्वरूप

"वर्तमान युग में उत्तर भारतीय संगीत में प्रयुक्त होने वाले अनवद्ध वाद्यों में तबले का सर्वोपरि है आज के युग में गायन की सभी विधाओं तन्त्र वाद्यों एवं नृत्य की संगति में तबला ने अपना एक छत्र राज्य स्थापित कर रखा है। संगीत के साथ–साथ सोलो वादन में भी तबला अपना प्रमुख स्थान रखता है। तबला की लोकप्रियता का एक अन्य कारण यह है कि इस वाद्य में कई अनवद्ध वाद्यों के गुण समावेश है जैसे – पखावज, ढ़ोलक, जल आदि तबले की परम्परा पिछले लगभग तीन सौ वर्षों से चली आ रही है।"

तबले का आविष्कार दिल्ली के हजरत अमीर खुसरों ने किया तबले का प्रयोग संगत या एकल वादन दोनों के लिए ही समान रूप से किया जाता है। प्राचीन काल से तबला वाद्य का प्रयोग केवल संगत के लिए ही किया जाता था परन्तु शनैः शनैः समय परिवर्तित हुआ। घरानों में विभाजित और एकल वादन के लिए भी तबले का प्रयोग किया जाने लगा।

"बाज शब्द घरानों के साथ अभिन्न रूप से जुड़ा है घरानों के निर्माण में बाज की केन्द्रीय भूमिका होती है। श्री विजय शंकर मिश्र के अनुसार बाज शब्द वस्तुतः वाद्य का अपभ्रंश है। किन्तु आधुनिक युग में इसका प्रयोग वादन शैली के अर्थ में होता है।" बाज को चार भागों में विभाजित किया गया है। बन्द बाज, खोला बाज, पश्चिमी बाज, पूर्वी बाज।

बन्द बाज – हम बाज में चांटी अर्थात् किनार का अधिक प्रयोग किया जाता है। अतः इसे किनार का बाज भी कहा जाता है। इस बाज में दो अंगुलियों का अधिक प्रयोग किया जाता है। दिल्ली और अजराड़ा घराने की वादन शैलियों बन्द बाज की होती है।

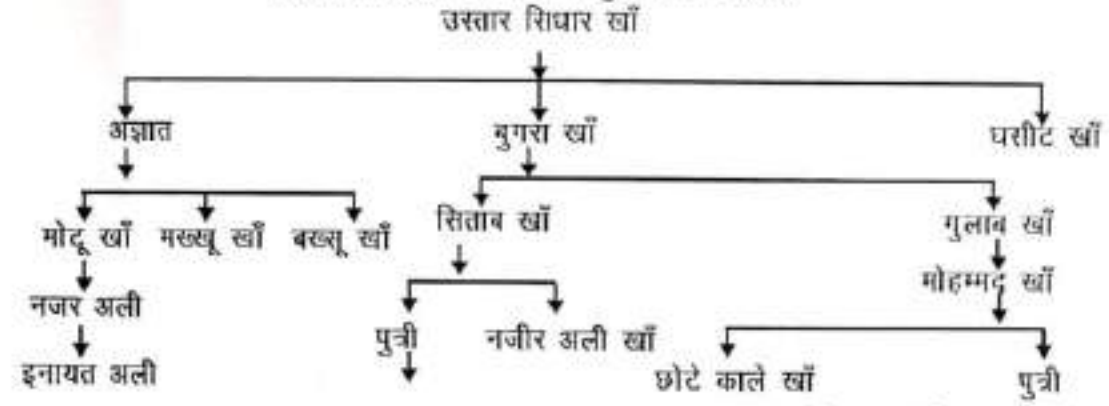
खुला बाज – खुला बाज पखावज का बाज समझा जाता है। इस बाज में अंगुलियों के साथ पूरे पंजे का प्रयोग किया जाता है। इस बाज में धिर–धिर जैसे बोलों का अधिक विशेष चलन है और थाप का भी खुला प्रयोग होता है इसका प्रचलन लखनऊ फर्रूखाबाद बनारस घरानों में होता है।

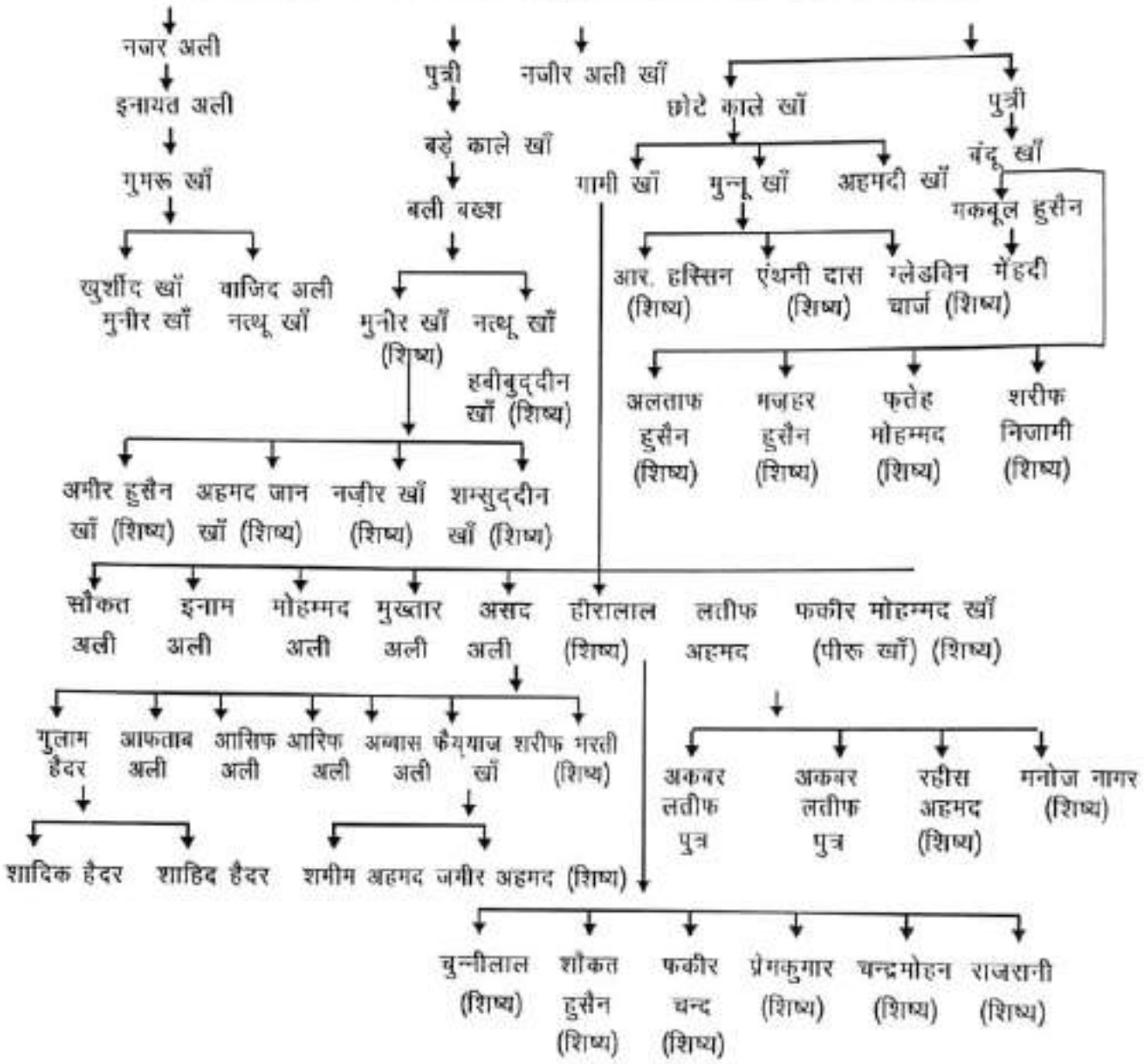
पश्चिमी बाज – इस बाज के अन्तर्गत दिल्ली और अजराड़ा के घराने की वादन शैली आती है। दिल्ली और अजराड़ा में किनार या चांटी का प्रयोग होने एवं तर्जनी एवं मध्यम दो अंगुलियों का प्रयोग वादन में अधिक होने के कारण दोनों घराने पश्चिमी घराने के अन्तर्गत आते हैं।

पूर्वी बाज – इसके अन्तर्गत लखनऊ फर्रूखाबाद और बनारस घरानों की वादन शैली आती है। इस बाज में जोरदार बोलों का अधिक प्रयोग किया जाता है। इन्हीं बोलों के प्रयोग के कारण घरानों को पूर्वी बाज के घरानों में रखा जाता है। देश की पूर्वी भाग में होने के कारा भी इन घरानों को पूरब बाज के नाम से सम्बोधित किया जाता है।

इन दानों बाज को मिलाकर पाँच घरानों का जन्म हुआ है दिल्ली, अजराड़ा, लखनऊ, फर्रूखाबाद, बनारस इत्यादि इन सभी घरानों में से पश्चिमी बाज का दिल्ली घराना बहुत ही मशहूर है। पश्चिमी बाज के दिल्ली घराने की स्थापना उस्ताद सिद्धार खाँ ने की। उस्ताद सिद्धार खाँ दिल्ली के निवासी थे। अत इनका दिल्ली या दिल्ली घराना कहलाया जो काम पखावज से पंजे से किया जाता है वह इस बाज को अंगुलियों के द्वारा किये जाने लगा बोलों में भी आवश्यकतानुसार परिवर्तन कर लिया गया।

तबले का दिल्ली घराना और गुरू शिष्य परम्परा





पश्चिमी बाज के दिल्ली घराने की प्रमुख प्रवृतियाँ

हाथों तथा भिन्न–भिन्न अंगुलियों के प्रयोग से तबले पर जो विभिन्न वर्णों को बजाया जाता है। उसे बाज कहते हैं दिल्ली घराने की तबला वादन– शैली निजी एवं मूल रूप से दिल्ली में विकसित हुई। इसीलिए इसे दिल्ली बाज के नाम से जाना जाता है। "दिल्ली घराना तबले का आदि घराना है। तबला का सर्वप्रथम घराना होने का श्रेय प्राप्त होने का कारण दिल्ली घराना अपनी निजी एवं मौलिक विशेषताओं के कारण तबले के क्षेत्र में महत्वपूर्ण स्थान रखता है। इस घराने में सर्वप्रथम पेशकार, कायदा, कायदा पेराकार, कायदा रेला, रेला मुखड़ा, मोहरा एवं छोटे–छोटे टुकड़े, जगत, त्रिकोणीयगत लग्गी, लडी विशेष रूप से बजाए जाते हैं। इन विभिन्न प्रकार के बन्दिशों से बजाए जाते हैं। इन विभिन्न प्रकार के बन्दिशों का समावेश दिल्ली बाज में चार चाँद लगा देते है।"

पेशकार

स्वतन्त्र तबला वादन (सोलो) को प्रारम्भ करने के लिए सर्वप्रथम पेशकार को बजाया जाता है पेशकार को मध्यलय में बजाकर नगमा दे रहे संगतकर्ता को अपनी लय समझाई जाती है। दिल्ली घराने के विद्वान ही पेशकार का शुद्ध प्रयोग कर पाते हैं। उदाहरण के लिए दिल्ली बाज का तीन ताल में पेशकार –

"धिंक धिंता धा धिंता । धाती धाती धाधा धिंता
X 2
तिंक तिंता ता तिंता । धाती धाती धाधा धिंता।"
0 3

कायदा

दिल्ली बाज में पेशकार बजाने के पश्चात् कायदा बजाने की परम्परा मानी जाती है। कायदे को पहले मध्य लय में उठाकर फिर धीरे–धीरे लय को बढ़ाया जाता है। एक बार लय बढ़ जाये तो फिर चाहे जितनी ही लय में इसे बजाया जा सकता है। उदाहरण के लिए तीन ताल में दिल्ली घराने का प्रसिद्ध कायदा

"धागे तिरकिट धागे तिरकिट । धागे तिरकिट तिना किना
X 2
ताके तिरकिट ताके तिरकिट । धागे तिरकिट धिना गिना।"
0 3

रेला

रेला जैसा कि हमें नाम से ही स्पष्ट हो रहा है कि तबला वादन की वह रचना जो रेल गाड़ी की तरह आते तीव्र गति में एंव डगमगाती हुई चले रेला कहलाती है। रेला प्रदर्शन में हाथ की सफाई सौन्दर्य एवं निरन्तरता का जितना ध्यान रखा जाए उतना ही रेला वादन चमत्कारी एवं प्रभावशाली होता है।

उदाहरण के लिए दिल्ली घराने का रेला

"धाती धाडतिर किटतक धाती । धाडतिर किटतक धाडतिर किटतक
X 2
ताती ताडतिर किटतक ताती । धाडतिर किटतक धाडतिर किटतक।"
0 3

गत

गत यह स्वतन्त्र तबला वादन का एक विशिष्ट प्रकार है। वादन शैली के अनुरूप मुलायम बोलों की ऐसी रचना जो तिहाई रहित होती है उसे गत कहते हैं। दिल्ली घराने की त्रिकोण गत की बंदिश इस प्रकार है। इस गत के बोल इस प्रकार रखे जाते हैं कि देखने से यह प्रतीत होता है कि मानो कोई त्रिकोण वस्तु रख दी हो इसे त्रिकोण गत कहते हैं।

उदाहरण के लिए तीन ताल की त्रिकोण की बंदिश –

नगिन तेटे तेटे धिन धे धे नग नना
ना तेटे तेटे धागेना तीना कता ना
ना तीनक तीनक नाती ना
ना धिनक धिनक धेना
ना ना धे धे नगेना
ना धेना धेना
ना ना धे
ना"

प्राचीनकाल में पश्चिमी बाज के दिल्ली घराने में चक्रदार फरमाइशी चक्रदार कमाली चक्रदार लग्गी लड़ी आदि का प्रयोग नहीं किया जाता था। क्योंकि इन रचनाओं का प्रयोग पूर्ण रूप पूर्वी बाज के घरानों में किया जाता है। परन्तु आधुनिक काल में इन सभी रचनाओं का प्रयोग दिल्ली घराने में किया जाने लगा है। परन्तु दिल्ली बाज में ये सब रचनाएँ दिल्ली घराने के बोल समूह व दो अँगुलियों के प्रयोग से ही बजाया जाता है। उदाहरण के लिए पश्चिमी बाज के दिल्ली घरान में तीन ताल की लग्गी–

"धाती धेना धाती धेना । धाती धागे तिना केरा
X 2
ताती केना ताती केना । धाती धागे धिना गिन।"
0 3

सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. डॉ. श्रीवास्तव, सुनीता – तबला वादन कला की तकनीकी एवं सौन्दर्य पक्ष, अनुभव पब्लिशिंग हाऊस, 618/95/38, सर्वोदय नगर अल्लापुर, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण–2011, पृ.सं. 42
2. वही, पृ.सं. 173
3. तबले के प्रमुख घराने वादन शैलियाँ एवं बंदिशे – डॉ. सुदर्शन राम, पृ.सं.40
4. तबले के प्रमुख घराने वादन शैलियाँ एवं बंदिशे – डॉ. सुदर्शन राम, पृ.सं. 48
5. वही, पृ.सं.58
6. ताल मार्तण्ड – सत्यनारायण वशिष्ठ, पृ.सं. 45
7. वही, पृ.सं. 47
8. ताल शास्त्र का सैद्धान्तिक पक्ष – गुप्ता निशी, पृ.सं. 135
9. तबले के प्रमुख घराने वादन शैलियाँ एवं बंदिशे – डॉ. सुदर्शन राम, पृ.सं.88

अनुजा
संगीत विद्यार्थी
वनस्थली विद्यापीठ (राज.)

प्रो. शर्मिला टेलर
शोधा निर्देशिका
वनस्थली विद्यापीठ (राज.)

दृष्टिहीन बालको के जीवन में संगीत की उपादेयता

सर्वप्रथम तो हमें हमारी दृष्टि में दृष्टिहीन शब्द की परिभाषा को बदलना होगा, क्योकिं दृष्टिहीन तो हम उन्हें भी कह सकते हैं जो गलत कार्य देख के भी अपनी आंखे बन्द कर लेते हैं और जो वास्तव में दृष्टिहीन होते हुए भी किसी गलत कार्य का एहसास होने मात्र से ही उसके खिलाफ आवाज़ उठाने की कोशिश करते हैं, इसलिए दृष्टिहीन होना या ना होना मायने नही रखता, मायने ये रखता है कि हम दोनो ही तरह की अवस्था में क्या कार्य कर रहे हैं या फिर क्या कर सकते हैं।

जी हाँ आज हम बात कर रहे हैं ऐसे ही दृष्टिबाधित बालकों के विषय में जो अपनी कमज़ोरी को कमजोरी न समझ बल्कि उसे अपने लिए एक चुनौती के रूप में स्वीकार करते हैं, और दूसरो के लिए खुद को एक मिसाल की तरह कायम कर देते हैं।

जैसा कि हम सभी लोग जानते हैं कि प्रत्येक मनुष्य में पांच इन्द्रियों का समावेश होता है। जिसमें बौद्ध दार्शनिकों ने कहा है कि पंच ज्ञानेन्द्रियों और मानस के साथ छः प्रकार की चेतनायें मानी हैं। इनके अनुरूप छः प्रकार की इन्द्रियां और छः प्रकार के विषय होते है। इनमें चेतना मन कि इन्द्रि और विचार उसके विषय हैं, अन्य इन्द्रियां और उनके विषय वैसे ही माने गये हैं जैसे की सांख्य दर्शन में मान्य हैं। इस प्रकार पंच इन्द्रियों के अनुरूप पांच प्रकार के विषय हैं। इन इन्द्रियों की बाह्य इन्द्रियां गोलक कहलाती हैं। इस प्रकार नेत्र, कर्ण, नासिका, जिव्हा और त्वचा ये पांच गोलक हैं जो कि रूह, स्वर, गन्ध, रस और स्पर्श को ग्रहण करते हैं।1

इनके साथ ही एक इन्द्रि और भी होती है, जो सबके पास नहीं होती, जिसे हम हिन्दी में छठी इन्द्रि और अंग्रेजी में six-sense के नाम से जानते हैं। विशेषकर इस इन्द्रि का समावेश ऐसे ही दृष्टिहीन बालकों में मिलता है बस हम आम इंसानों को दृष्टिहीन बालको में से इनकी छुपी हुई कला को निकाल के समाज के सामने लाने और बताने की जरूरत है कि दृष्टिहीन बालक व्यर्थ ही इस दुनिया में नही आये हैं उनका कोई अर्थ जरूर है।

विशेषकर दृष्टिहीन बालकों में जिस कला का समावेश होता है वो है संगीत, संगीत के माध्यम से वो अपनी पहचान बना सकते हैं या फिर यूं कहो कि बनाते हैं। तभी समझ आता है कि दृष्टिहीन बालकों के जीवन में संगीत की क्या उपादेयता है। जैसे कि

1. आत्मविश्वास बढाने का साधन –

1.1इन बालकों में आत्मविश्वास जाग्रत करें, इन्हें निराशा, हीन–भावना एवं कुण्ठा से बचायें।2

1.2ऐसे बालकों में जबरदस्त सृजनात्मक शक्ति पाई जाती है। उन्हें गीत–संगीत का ज्ञान देकर एक संगीतज्ञ बनाया जा सकता है।3

यदि किसी दृष्टिहीन बालक के अन्दर इस तरह की सोच विकसित करदी जाये, कि इसमें गायन शैली का हुनर है और वो गा सकता है तो उस बालक के अन्दर हम इस तरह से आत्मविश्वास बढा सकते हैं।

2. मनोरंजन का साधन – नेत्रहीनों के लिए मनोरंजन कायक्रमों का आयेजन करना, दूसरे सामान्य किशोरों से कहीं अधिक आवश्यक और महत्वपूर्ण है। नेत्रहीन किशोरों के लिए मोहल्लो में मनोरंजन क्लब स्थापित किये जाने चाहिए, जहां वे सप्ताह में एक या दो बार जाकर आनन्द प्राप्त कर सकें। ऐसे केन्द्र समाज कल्याण संस्थायें चलायें जिनके चलाने में ऐसे किशोर सहायता करें जो देखने में सक्षम हो। ऐसे क्लबों में कमरों के अन्दर खेले जाने वाले खेल, हॉबी, चर्चामण्डल, नेत्रहीनों को अखबार सुनाना, रेडियों, संगीत और अपनी देखभाल स्वयं करने जैसी कार्यो में प्रशिक्षण देना आदि क्रिया–कलाप हो सकते हैं।4

3. व्यवसाय का साधन – दृष्टिहीन बालकों को यदि बाल्यवस्था से ही शिक्षा दी जाये तो आगे चलकर तो वो इसी क्षेत्र में अपना भविष्य बना सकते हैं। वह या तो स्वयं की संगीत कक्षा लगाके या फिर किसी विद्यालय में संगीत शिक्षक के रूप में कार्य कर एक व्यवसाय की प्रक्रिया को अपना सकते हैं।

4. आत्मनिर्भर बनाने का साधन – यदि दृष्टिहीन बालकों को व्यवसाय का मार्ग मिल जाए तो उसे अपनी ज़रूरतों के लिए किसी के सामने हाथ फैलाने की ज़रूरत नहीं पड़ेगी।

आज मेरे सामने कई ऐसे उदाहरण हैं जो नेत्रहीन होना अपनी कमज़ोरी न समझ बल्कि उसी को एक चुनौती के रूप में स्वीकार कर आज अपने पैरों पर खड़े हैं और जो दृष्टिहीन हैं भी और नहीं भी दोनो के लिए एक मिसाल कायम करते हैं और इसके साथ ही वो अपना और अपने परिवार का भरण पोषण करने में भी सक्षम हैं। जैसे –

4.1 हमारे इटावा शहर के एक संगीतज्ञ श्री महेशचन्द्र जैन जी (गुरूजी) जिन्होंने इटावा के कई किशोर एवं किशोरियों को संगीत शिक्षा दी है और दे भी रहे हैं।

4.2 देहरादून के निवासी श्री सुचित नारंग जो कि आज वहीं के प्रसिद्ध संस्थान एन0आई0वी0एच0 में सम्मानित पद पर विराजमान हैं और साथ ही लता मंगेशकर पुरस्कार से पुरस्कृत भी है।

4.3 ऐसे ही चित्रकूट के एक महान विद्वान श्री राम भद्राचार्य जी जिन्होंने खुद दृष्टिहीन होते हुए भी एशिया का प्रथम विकलांग विश्व विद्यालय राम भद्राचार्य विश्वविद्यालय के नाम से स्थापित किया है और इसके साथ ही इन्हें करीब 6–7 जैसे – संस्कृत, हिन्दी, अंग्रेजी इत्यादि भाषाओं का भी ज्ञान है। इसके साथ ही इन्होने हिन्दी में एक रामायण भी लिखी है।

5. आत्म संतुष्टि प्रदान करने का साधन – ये एक कड़ी की तरह से है कि यदि हम ऊपर के दो बिन्दुओं को गौर से देखें तो ये बात साफ हो जाती है कि यदि दृष्टिहीन बालकों को बचपन से ही संगीत शिक्षा दें, उन्हें व्यवसाय का मार्ग दिखाया जाये तो वो आत्मनिर्भर बन सकते हैं और अपने आप को किसी के भी ऊपर बोझ न समझ अपना और अपने परिवार का भी खर्चा भी उठा सकते हैं। जिससे वो खुद में आत्म–संतुष्टि का अनुभव प्रदान कर सकते हैं।

इस तरह हम कह सकते हैं कि दृष्टिहीन होना किसी अपंगता को प्रदर्शित नही करता यदि दृष्टिहीन बालक में अपनी उस कमज़ोरी को अपने ऊपर हावी न होने देने का हुनर है या होगा और उसे इस बात का एहसास हो जाए कि वो भी आम इंसानो की तरह अपनी पहचान बना सकता है तो वो खुद ब खुद आम इंसानो की तरह अपनी दिनचर्या में सामान्य व्यवहार कर सकता है और विशेषकर संगीत में अपना भविष्य बना सकता है इसके परिणामस्वरूप हम यह कह सकते हैं कि दृष्टिहीन बालकों के जीवन में संगीत की उपादेयता का एक महत्वपूर्ण स्थान होता है।

संदर्भ ग्रंथ सूची –

1. शर्मा रामनाथ, शर्मा रचना (2005) भारतीय मनोविज्ञान एटालांटिक प्रकाशन पृ.116
2. वृन्दासिंह, मानव विकास एवं पारिवारिक संबंध पंचशील प्रकाशन जयपुर पृ.669
3. वृन्दासिंह, मानव विकास एवं पारिवारिक संबंध पंचशील प्रकाशन जयपुर पृ.669
4. बाल्य–कल्याण की रूपरेखा में पृ.330.331

अपर्णा द्विवेदी
शोध छात्रा
वनस्थली विद्यापीठ, (राज.)

डॉ० किन्शुक श्रीवास्तव
प्रोफेसर, संगीत (गायन)
वनस्थली विद्यापीठ, (राज.)

राग और रंग

संगीत में रागों को मूर्त रूप देने का विचार केवल भारत में ही है। यह काफी प्रचलित है। इस विशय का सबसे पहला उल्लेख हमें अद्भुत रामायण में मिलता है, जिसमें नारद मुनि के संगीत ज्ञान के अंहकार को दूर करने के लिए विष्णु जी उन्हें देवलोक में एक स्थान पर अंग–भंग स्त्री–पुरूषों को रोते–बिलखते हुआ दिखाते हैं। उनके दु:खी होने का कारण पूछने पर उन्हें बताया जाता है कि वे महादेव जी द्वारा उत्पन्न राग–रागनियाँ हैं। नारद मुनि ने जो संगीत नही जानते उन्हें इस लापरवाही से गाया है कि वे छिन्न–भिन्न हो गए हैं। इस आधार पर लोगों ने यह अनुमान किया है कि रागों के रूप दो प्रकार के हैं। इनमें एक तो 'नादात्मक' है और दूसरा 'देवमय'। यही बात सन् 1609 में लिखे गए "राग विबोध" ग्रन्थ से भी है। इसके लेखक सोमनाथ का कहना है कि "नादात्मक" रूप अनेक प्रकार के हो सकते हैं, किन्तु "देवमय" रूप एक प्रकार का ही होता है। फिर सन् 1625 ई0 में लिखे गए ग्रन्थ "राग दर्पण" में भी राग रूपों को दिया गया है। इसके उपरान्त और भी विद्वानों ने जैसे "संगीत पारिजात" में, तथा अनेक "राग मालाओं" में एवं इसी शताब्दी के प्रारम्भ में लिखी गयी पन्नालाल– घुन्नीलाल गुसांई की "नाद विनोद" में भी राग रूपों का वर्णन पाया जाता है।

अब राग में जो चित्र प्राप्त होते हैं उन्हें यदि देखा जाए तो यह दो प्रकार के मिलते हैं। कुछ काले और कुछ सफेद रंग के है। और कुछ रंगीन हैं। आज का विषय है "राग और रंग" राग स्वरों से बनते हैं। तो आइए पहले इस पर विचार करें कि "रंग" क्या है? अनेक संगीत ग्रन्थों में जो स्वरों के रंग बताए गए हैं उनमें से "संगीत रत्नाकर" में सा का रंग रक्त, रे का पिंजर (पिंजर शब्द का अर्थ संगीत पारिजात में ताल वृक्ष जैसे हरे वर्ण को बताया है। जबकि हिन्दी –प्रचारक पुस्तकालय के "हिन्दी शब्द–कोश"में इसे पीले और लाल रंगका मिश्रण बताया है) अब इसे हरा समझा जाए या नारंगी, कुछ नही कहा जा सकता। गा का स्वर्ण जैसा, मा का कुन्द अर्थात् भवेत कुमोदनी या भवेत कनेर के पुष्प जैसा सफेद। पा का कृ ष्ण अर्थात् काला, धा का पीत अर्थात् पीला और नी को मिश्रित रगों का बताया गया है।

"संगीत पारिजात" में सा का रंग गुलाबी, जबकि संगीत रत्नाकर में इसे लाल कहा है, रे का पिंजर (इसकी व्याख्या नहीं की है कि पिंजर के अर्थ क्या हैं?) गा का स्वर्ण जैसा, मा का कुन्द, गा का काला, धा का पीला और नि का करबुर बतलाया गया है। करबुर का अर्थ चितकबरे से है, अर्थात जिसमें काले, पीले, बैंगनी, लाल जैसे अनेक रंगों के धब्बे हो, उसे करबुर कहा जाता है।

जबकि शाहिन्दा (आतिया बेगम फैजी) ने अपनी पुस्तक में "इण्डियन म्युजिक" जो सन् 1914 ई0 में लन्दन में लिखी है, इसमें सा का रंग गुलाबी, रे का पीलापन लिए हरा, गा का नारंगी, मा का पीलाई लिए गुलाबी, पा का लाल और नि का काला बताया है।

अब यदि प्रकृति की ओर देखें तो हमें इन्द्र–धनुष के द्वारा सात रंग ही दिखायी देते हैं। इनमें लाल प्रारम्भ में है और अन्त में बैंगनी। बैंगनी के बाद रंगों का पुन: यही क्रम दिखायी देता है। इस प्रकार इन्द्र–धनुष के रंगों का क्रम लाल, नारंगी, पीला, हरा, नीला, गहरा नीला और बैंगनी है। अंग्रेजी भाषा में इन रंगों के नाम क्रम से Red, Orange, Yellow, Green Blue, Indigo, Violet हैं। रंगों के इस क्रम को याद करने के लिए यदि प्रत्येक रंग के नाम का प्रथम अक्षर ले लें तो ROYGBIV बनता है। यह शब्द याद करने में कुछ अटपटा सा लगता है। अत: उन्होंने उल्टी ओर से रंगों के नामके प्रथम अक्षरों को लेकर VIBGYOR शब्द बना लिया। किन्तु मैंने हिन्दी में इस क्रम को सीधा ही रखा है। इस प्रकार मैंने जो शब्द बनाया वह "लानापहिआनीब' है। यहाँ "ला" का अर्थ लाल से है, "ना" का नारंगी से, "पी" का पीले से, "ह" का हरे से, "आ" का आकाश नीले से या हल्के नीले से, "नी" का नीले से और "बैं" का बैंगनी से।

इसमें भी यदि ध्यान से देखा जाए तो मुख्य रंग लाल, पीला और नीला तीन ही हैं। जब लाल व पीला मिला तो नारंगी बन गया। पीला व नीला मिला तो हरा बन गया। नीला व लाल मिला तो बैंगनी बन गया। और जब बैंगनी व नीला मिला तो गहरा नीला सा बन गया। ये कुल सात रंग हुए, जबकि मुख्य रंग तीन ही रहें। अब यदि इन संगीत की ओर देखें तो पाऐंगें कि हमारे सप्तक में भी सात स्वर होते है। इनमें भी सा–गा– व पा प्रमुख है। इनको हमने प्रमुख इसलिए माना है कि जब किसी ध्वनि को हम षड्ज मान लेते हैं तो जो उससे स्वयं–भू–नाद उत्पन्न होते हैं, उनमें नवें आवर्तक में चार बार सा, दो बार पा और एक बार गा की ध्वनि उत्पन्न होती है। वैसे नवें आवर्तक में ऋशभ भी आता है किन्तु वह इतना सूक्ष्म हो जाता है कि कठिनाई से ही सुनाई देता है। चारों 'सा' की ध्वनियाँ एक–दूसरे में लीन हो जाती हैं षड्ज–पंचम का मेल इतना अच्छा होता है कि पंचम भी षड्ज में ही छिप जाता है। केवल गान्धार स्वर ही ऐसा होता है जो स्पश्ट सुनाई देता है तो संगीतज्ञ कहते है कि तानपुरा मित गया। जब षड्ज–गान्धार और पंचम की आन्दोलन संख्याओं का सम्बंध देखा गया तो वह 4:5:6 मिलता है। इतने विवेचन के बाद आइए अब इस पर थोड़ा विचार करें कि हमारे

विद्वानों ने इन रंगों का संगीत में किस प्रकार से प्रयोग किया है। हमें एक पुस्तक "419 इलेट्रेशन ऑफ इण्डियन म्यूजिक एण्ड डांस इन वैस्टर्न, इण्डियन स्टाइल" मिलती है जिसके सम्पादक विद्या साराभाई नवाब हैं। इसके प्रकाशक हैं साराभाई मनिलाल नवाब, माण्डविनी पौल, छीपा भावजिनी पौल, अहमदाबाद–1"। यह जैनियों से सम्बन्धित ग्रन्थ है। इसका मुद्रण सन् 1964 ई० में हुआ था। इस ग्रन्थ में संगीत सम्बन्धी 419 चित्र हैं। इनमें से 107 संगीत से सम्बन्धित हैं और 312 नृत्य से। इनमें 85 बड़े आकार के पृष्ठों में संगीत व चित्रों का गद्यात्मक वर्णन है। 94 चित्र आर्ट पेपर के पृष्ठों पर छपे है। इन चित्रों में स्वरों के, श्रुतियों के, मूर्छनाओं के और तानों के तो चित्र है, परन्तु राग–रागनियों में से किसी का भी चित्र नहीं है। उदाहरण के लिए षड्ज के रूप का वर्णन इस प्रकार है कि षड्ज स्वर का रंग ताँबे की भाँति लाल है। उसके 6 सिर और 4 हाथ हैं। दो हाथों में कमल हैं तथा दो में वीणा है। वाहन मयूर है। दुपट्टे का रंग पीला है। इसमें काले रंग से डिजाइन बना है। नीचे के वस्त्र का रंग आकाश के समान नीला है, जिस पर लाल रंग का डिजाइन है।

अब तनिक कुछ रागों के चित्रों का भी विचार करें। यहाँ उदाहरण के लिए हम मेघ राग को लेते हैं।

मेघ राग का चित्र श्री विष्णुदास शिराली ने अपने ग्रन्थ "सरगम, एन इन्ट्रोडक्शन टू इण्डियन म्यूजिक" में जो सन् 1977 ई० में छपी थी, में इस प्रकार से है–

चित्र की जमीन हरी है। इसमें एक युवक मुकुट पहने हुए है जिसके शरीर का रंग नीला है, हाथ में वीणा लिए, पीले वस्त्र पहने, जिसमें दो लाल रंग की चौड़ी पट्टियाँ भी हैं, दिखाया गया है। इसके दोनों ओर दो वृक्ष हैं और इसके बाई तथा दाई ओर एक–एक स्त्री खड़ी है। बाएं हाथ की ओर जो स्त्री खड़ी है वह मृदंग बजा रही है। इस स्त्री का पाजामा लाल जैसा है और इसके बीच में पीलापन लिए हुए सफेद वस्त्र लटक रहा है। मृदंग भी इसी रंग का है। जबकि सीधे हाथ वाली स्त्री के पाजामा का रंग हरियाली झलए हुए पीला सा है। इसके बीच में लाल रंग का वस्त्र लटक रहा है। इसके हाथों में मजीरे जैसी वस्तु है। यह चित्र राजस्थानी स्कूल बूँदी का सन् 1725 ई० का है जो प्रिंस ऑफ वेल्स म्यूजियम, बम्बई से लिया गया है।

शाहिदा (बेगम फैजी रहमान) ने अपनी लन्दन में मई 1914 ई० में छपी "इण्डियन म्यूजिक" में भी मेघ का वर्णन किया है। उनके अनुसार एक सुन्दर किन्तु भयानक आकृति का मनुष्य, जिनके बाल पीछे की ओर ऐसे मुड़े हुए हैं, मानो इनसे साफा बाँध रखा हो, हाथ में नंगी तलवार लिए खड़ा है। इस तलवार को आकाश में घुमाकर मानों बादलों में गुर्राहट और गर्जना पैदा कर रहा हो। आकाश काला और क्रोधित सा है जिसमें बिजली की चमक और गड़गड़ाहट अंधकार को चीरती है और वायु भी भयंकर वातावरण उत्पन्न कर रही है। यह चित्र रंगीन न होकर काला है।

इसी प्रकार का वर्णन एक "रागमाला" में, जो फतेहपुर (राजस्थान) में एक ग्राम के निवासी रावत ओम् प्रकाश सिंह जी के यहाँ से प्राप्त हुई, में मिलता है। इसे गोविन्द नाम के व्यक्ति ने लिखा है। ग्रियर्सन ने इसे सन् 1791–93 ई० का माना है। इसमें 12"x8" के 36 चित्र हैं। प्रत्येक राग–रागिनी का वर्णन चतुष्पदी अथवा सवैया कविता में है। भैरवी का वर्णन निम्न प्रकार है–

फूले कमल सरोवर मध्य, मन्दिर सेतु सुहावतु है।
सुन्दर रूप श्रृंगार किए हु, गावत ताल बजावत है।
ध्यान धरे सिव को जिव में, यह फूल सुगन्ध चढ़ावत है।
गोविंद कहे यह भैरों की रागिनी, भैरवी नाँव कहावत है।

इन विवरणों से आपको राग–रागिनियों के चित्रों में रंग और आकृति का साम्य व भेद स्पष्ट हो गया होगा।

इन समस्त बातों पर विचार करने पर हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि "राग और रंग" का कोई भी एक सर्वमान्य सम्बन्ध नहीं है। यदि यह संबन्ध होता तो ग्रन्थों में स्वरों के रंग न तो भिन्न होते और न क्रम–रहित। क्रम–रहित कहने से हमारा अभिप्राय यह है कि रत्नाकर में गा के स्वर्ण और पा के काले के मध्य में माका भवैत रंग नहीं होता। यही स्थित परिजात में भी है। जबकि शाहिदा बेगम फैजी रहमान ने पा का रंग लाल और नि का काला बताया है। यदि इसका क्रम इन्द्रधनुष के रंगों के क्रम में होता तो कुछ मान्य भी था।

दूसरे यदि रागों के देवनय रूपों की ओर ध्यान दें तो इनमें भी समानता नहीं है। जैसा कि मेघ और भैरवी रागों के चित्रों से स्पष्ट है। इससे भी अधिक विचारणीय बात यह है कि यदि रागों के देवमय रूपों में किसी तरह की समानता भी होती तो एक विद्वान केदारी को स्त्री और दूसरा विद्वान पुरूष रूप में नही देखता। तीसरे, यदि स्वरों के आधार पर ही रागों के रूपों का निर्माण किया जाता तो फिर, तालों के चित्र, जहाँ स्वर हैं ही नहीं, उनके रूप कैसे बनाये गए? संगीत विद्वानों को यदि स्वरों के रगों को ही देना ही था तो वे साथ के स्थान पर बारह स्वरों के बारह भिन्न रंग देते।

हाँ यदि कोई समानता दिखाई देती है कि केवल इतनी सी कि संगीत में भी मुख्यस्वर सात हैं और प्रकृति में इन्द्रधनुष के भी सात रंग हैं। दूसरी समानता यह भी है कि रंग अरैर ध्वनि दोनों ही एक प्रकार के आन्दोलन हैं। फिर प्रश्न यह उपस्थित होता है कि यदि राग और रंग में कोई समानता नहीं है तो विद्वानों से इसकी कल्पना ही क्यों की? इसका सीधा सा उत्तर यह है कि जब "स्थूल शरीर पर ध्वनि का प्रभाव" तथा "ध्वनि और रंग" के रहस्य का अध्ययन किया जाएगा, तो इसका कारण स्वतः समझ में आ जायेगा।

डॉ० अनिता रानी
असिस्टेन्ट प्रोफेसर: संगीत सितार
श्रीमती वी०डी० जैन गर्ल्स पी०जी० कालेज,
आगरा

"सांगीतिक घरानों के विकास में संस्थागत शिक्षण की भूमिका"

संगीत कला का इतिहास व परम्परा मनुष्य की उत्पत्ति जितनी ही प्राचीन कही जाती है। कला कोई भी हो उसकी पहचान उसकी परम्परा और परिपक्वता से ही की जाती है। अगर किसी भी कला को उसकी परम्परा से पृथक कर दिया जाए तो वह खोखली और अविश्वसनीय होकर रह जाती है।

जब भी कोई कला विकसित एवं परिष्कृत होते हुए इतनी सुसंस्कृत और समृद्ध हो जाती है कि कला मर्मज्ञ व जनमानस के सम्मुख उस कला की विशेष मान्यता व प्रतिष्ठा बन जाती है। "तब उस कला की एक विशेष एवं विशिष्ट परम्परा का अध्याय शुरू होता है।"1 कला की इन्हीं विधाओं की इस परम्परा में उनकी कलात्मक उपलब्धियों का समावेश रहता है। वहीं पीढ़ी दर पीढ़ी कला की समयानुकूल उन्नति के आधार पर भिन्न-भिन्न शैलियों की सृष्टि और उनकी प्रगति भी सम्मविष्ट रहती है। अतः इसी दृष्टि से भारतीय संगीत में गायन, वादन एवं नृत्य की परम्पराएं विविध रूपों में प्रस्फुटित होती रही है और कालान्तर में यही परम्पराएं संगीत के विभिन्न घरानों के रूप में जानी जाती है।

"प्रायः संगीत में घराना किसी रीति या शैली का ही दूसरा नाम है। दक्षिण में इसे 'सम्प्रदाय' तथा पाश्चात्य में इसे स्कूल्स कहा जाता है।"2 संगीत शिक्षण की गुरु-शिष्य परम्परा हमारे देश में प्राचीन समय से ही चली आ रही है। जिस प्रकार साहित्य, दर्शन, वेद आदि को श्लोक के रूप में कण्टस्थ याद किया जाता था, उसी प्रकार संगीत जो प्रदर्शनात्मक कला है, गुरुमुख द्वारा ही आत्मसात् कर ली जाती है।

संगीत के घरानों के ही संदर्भ में हम बात करते हैं तो यह ज्ञात होता है कि घरानों के विकास की परम्परा तो राजपूत-काल में ही शुरू हो गई थी। राज्याश्रयी राजाओं के द्वारा घरानों को सुरक्षित एवं संरक्षित रखने में महत्वपूर्ण भूमिका दर्शायी गयी। 'राजाओं द्वारा संगीतज्ञों को संरक्षण मिला और इसलिए कलाकार अपनी कलाओं के प्रदर्शन एवं सेवाएं देने में समर्थ रहे तथा उन्हें जीविका-निर्वाह के आर्थिक संकटों से मुक्त रखा गया। परन्तु धीरे-धीरे ऐसा समय भी आया कि गिनी-चुनी रियासतों के अतिरिक्त सभी कलाकारों के लिए अन्य सभी द्वार बंद हो गये।"3 फलस्वरूप घरानेदार गायकों को आर्थिक आश्रय के लिए अन्य स्थानों पर भटकना पड़ा। समाज में गिने-चुने अमीर वर्ग के लोगों ने संगीतकारों को आर्थिक आश्रय दिया परन्तु यह भी बहुत नियमित रूप से नहीं हो सका। अतः आर्थिक सुरक्षा के अभाव में घरानों के विकासक्रम में अवरोध बढ़ते चले गये। अतः ब्रिटिश शासन काल में आने से घरानों का विकास हो पाना असम्भव सा ही प्रतीत होने लगा।

"परन्तु संयोगवश ऐसे समय में संगीतोद्धारक और युग प्रवर्तक के रूप में पं. विष्णु नारायण भातखण्डे और पं. विष्णु दिगम्बर पलुस्कर ने इन कठिन चुनौती का सामना करते हुए दृढ़ निश्चय किया कि वे संगीत शिक्षा के परिवर्तित रूप द्वारा समाज में संगीत की प्रतिष्ठा और सम्मान को पुनः स्थापित करेंगे और संगीत की इस परम्परा को सुरक्षित रख आगे बढ़ाने का प्रयास करेंगे।"4

अतः लम्बे समय तक दोनों ही शिक्षण पद्धतियों का घराना परम्परा तथा संस्थागत शिक्षण प्रणाली का अस्तित्व मुगलकाल के अन्तिम समय तक व ब्रिटिश शासनकाल के आरम्भ में रहा। उस समय में संगीत ही नहीं अपितु प्रत्येक विषय के अध्ययन व अध्यापन में नया परिवर्तन आया। "आज संगीत में सामूहिक व बड़े पैमाने पर जो शिक्षण प्रदान किया जा रहा है वह 19वीं शताब्दी की ही देन है।"5 स्वतंत्रता के पश्चात् तो घराने के गुरु समय के परिवर्तन को समझते हुए घरानों की तालीम को अपने वंश तथा शिष्यों से पृथक भी देने को तैयार हो गए। पं. विष्णु दिगम्बर पलुस्कर तथा पं. विष्णु नारायण भातखण्डे आदि विद्वत संगीतज्ञों द्वारा घराने की परम्परा का संस्थागत शिक्षण के रूप में प्रचलन हुआ। "अतः घरानों के द्वारा संगीत की संवृद्धि तो हुई परन्तु उसे थोड़े ही व्यक्तियों में सीमित कर उसकी प्रगति को अवरुद्ध कर दिया।"6

अतः विदेशी शासकों की शिक्षा के कारण शिक्षा के सारे ढ़ांचे का पाश्चात्यीकरण हुआ। पं. भातखण्डे एवं पलुस्कर जी का उद्देश्य यही था कि भारतीय संगीत के घरानों के लुप्त होते हुए स्वरूप को तथा संगीत को पुनः जीवित कर समाज में उन्हें सम्मान मिले और संगीत कला को खोयी हुई प्रतिष्ठा और गरिमा पुनः प्राप्त हो सके। संगीत के प्रचार-प्रसार हेतु संगीत के एक पक्ष को सरल बनाना भी जरूरी रहा और इसीलिए दोनों ही विद्वानों द्वारा अपने-अपने तरीके से स्वरलिपि का निर्माण किया गया, जिसके द्वारा सांगीतिक बंदिशों को सुरक्षित भी रखा जा सके और शिक्षण में स्वरलिपि एक सरल साधन के रूप में प्रयोग की जा सके।

"दोनों ही विषयों द्वारा संगीत की गुरु शिष्य परम्परा को आगे बढ़ाने के उद्देश्य से पं. विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी ने 5 मई, 1908 को लाहौर में गान्धर्व महाविद्यालय (संगीत) की नींव रखी तथा सन् 1911 में पूना में भारत गायन समाज नामक स्कूल की स्थापना

पंडित भास्कर राव बरवले द्वारा की गई। इसी क्रम में 1916 में माधव संगीत विद्यालय तथा 1920 में बड़ौदा में संगीत विद्यालय की स्थापना संगीत मनीषियों के प्रयास द्वारा की गई।"7 प्राचीन समय में संगीत शिक्षा के लिए जहां स्त्रियों को कोई प्रोत्साहन व मार्गदर्शन नहीं मिलता था वहीं अब बिना किसी भेदभाव के स्त्रियों के लिए भी संगीत शिक्षण आरम्भ हुआ। फलस्वरूप अनेक विलक्षण सांगीतिक प्रतिभाएं संगीत के क्षेत्र में उभर कर सामने आई जिससे संगीत की इस घराना परम्परा को एक नई दिशा के साथ ही गरिमामय स्थान भी प्राप्त हुआ।

"पं. भातखण्डे जी ने सर्वप्रथम मुम्बई में "गायक उत्तेजक मंडली" के अन्तर्गत संगीत के शास्त्र व क्रियात्मक पक्षों का अध्ययन व अध्यापन प्रारम्भ किया। आय यकता आविष्कार की जननी है।"8 अतः संस्थागत शिक्षण प्रणाली के लिए नियमों का निर्धारण हुआ। संगीत में स्वरलिपि के निर्माण से संगीत के चिरस्थायी आजीवन संरक्षण के नए आयाम स्थापित हुए। "जिसका श्रेय केवल पं. विष्णु नारायण भातखण्डे जी को जाता है।"9 अतः घरानेदार संगीत शिक्षकों का सांगीतिक शिक्षण के क्षेत्र में आगमन हुआ। जिससे घराना परम्परा को नई दिशा प्रदान हुई। घराने और अधिक प्रचार में आए। अतः घरानों का विकास एवं महत्व और अधिक बढ़ता गया।

"सन् 1926 से पहले शिक्षण संस्थाओं में संगीत को विषय के रूप में मान्यता प्राप्त नहीं थी लेकिन इसी वर्ष में प्राथमिक व माध्यमिक शिक्षा समिति के सुझाव पर प्रशासन की ओर से प्राइमरी विद्यालय के प्रथम तीन वर्षों में संगीत शिक्षा को सम्मिलित किया गया।"9

"सन् 1950 में सर्वप्रथम काशी हिन्दु विश्वविद्यालय के अन्तर्गत संगीत विभाग की स्थापना की गई।"10 क्योंकि शिक्षा राज्य सरकार के अधीन रहती थी, धीरे–धीरे सम्पूर्ण भारत में राज्य सरकारों द्वारा शिक्षा नीति अनुसार शैक्षणिक संस्थानों में संगीत को पाठ्य विषय के रूप में सम्मिलित कर लिया गया।

"वर्तमान समय में संगीत का शिक्षण दो माध्यमों द्वारा प्रदान किया जाता है। एक सरकारी संस्थागत शिक्षण प्रणाली, दूसरा गैर–सरकारी संस्थागत शिक्षण प्रणाली। सरकारी संस्थाओं के अन्तर्गत तो विद्यालय, महाविद्यालय व विश्वविद्यालय आते हैं। जिनमें संगीत का शिक्षण एक ऐच्छिक विषय के रूप में करवाया जाता है तथा गैर–सरकारी संस्थाओं के अन्तर्गत प्रयाग संगीत समिति इलाहाबाद (उ.प्र) भातखण्डे संगीत विद्यालय, लखनऊ (उ. प्र.) तथा प्राचीन कला केन्द्र, चण्डीगढ आते हैं। दोनों ही शिक्षण संस्थाओं के प्रवेश, प्रशिक्षण व उपाधियाँ आवंटन के नियम, उपनियम सरकार द्वारा मान्यता प्राप्त है। अतः इसके अतिरिक्त अनेक घरानेदार गुरुजन अपने घरों में भी योग्य व जिज्ञासुजनों को संगीत का प्रशिक्षण देते हैं परन्तु उनकी उपाधि प्राप्त करने हेतु परीक्षा का संचालन मान्यता प्राप्त संस्थानों द्वारा ही किया जाता है।"11

अतः संगीत का जो ज्ञान पहले आठ–दस वर्षों में बड़ी मुश्किल व खुशामद करने के पश्चात् मिलता था आज वही ज्ञान संस्थागत शिक्षण प्रणाली द्वारा सभी लोगों को आसानी से उपलब्ध होना संस्थागत शिक्षण प्रणाली की महत्वपूर्ण देन ही संगीत जगत के घरानों को प्राप्त हुई।

अतः इस प्रकार व्यापक और विशिष्ट दोनों ही पहलुओं में संस्थागत शिक्षा का स्वरूप बन सका और यह अपेक्षित था कि ऐसी शिक्षा द्वारा ज्ञानार्जन, कलात्मक अभिव्यक्ति, क्षमता, सृजनात्मकता और रूचि और अधिक बढ़ेगी और घराना परम्परा से जो भी संगीत कला का रूप सुरक्षित रहा उसका उपयोग कैसे हो, किस तरह से रागों के स्वरूप को तटस्थता और प्रमाणिकता से सर्वमान्यता दी जाए और बंदिशों को किस प्रकार सुरक्षित रखा जाए इन सभी मुद्दे यों से संस्थागत शिक्षण प्रणाली शुरू की गई।

अतः इन सभी तथ्यों को जानने के पश्चात् हम कह सकते हैं कि सांगीतिक घरानों के विकास में संस्थागत शिक्षण की अहम भूमिका रही है।

संदर्भ ग्रन्थ

1. बंसल, डॉ. परमानन्द एवं डॉ. ज्ञानचन्द (2010), 'नाद–कंचन', प्रासंगिक पब्लिशर्स एण्ड डिस्ट्रीब्यूटर्स, नई दिल्ली, पृ. सं. 48
2. शर्मा, डॉ. मनोरमा, (2010), शास्त्रीय संगीत की परम्परा, पटियाला घराना, मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, (म.प्र.), पृ. सं. 9
3. श्रीवास्तव, सुधा (2002), भारतीय संगीत के मूलाधार, कृष्णा ब्रदर्स, अजमेर (राज0), पृ. सं. 170
4. वही पृ. सं. 171
5. बंसल, डॉ. परमानन्द एवं डॉ. ज्ञानचन्द (2010), 'नाद–कंचन', प्रासंगिक पब्लिशर्स एण्ड डिस्ट्रीब्यूटर्स, नई दिल्ली, पृ. सं. 73
6. शर्मा, डॉ. अमिता (2000), शास्त्रीय संगीत का विकास, ईस्टर्न बुक लिंकर्स, दिल्ली, पृ सं. 190
7. बंसल, डॉ. परमानन्द एवं डॉ. ज्ञानचन्द (2010), 'नाद–कंचन', प्रासंगिक पब्लिशर्स एण्ड डिस्ट्रीब्यूटर्स, नई दिल्ली, पृ. सं. 74
8. वही पृ. सं. 74
9. वही पृ. सं. 74
10. वही पृ. सं. 74
11. वही पृ. सं. 75

गरिमा पंचोली
शोधार्थी, संगीत
वनस्थली विद्यापीठ
राजस्थान।

डॉ. संतोष पाठक
एसोसिएट प्रोफेसर
संगीत विभाग।

भारतीय ज्योतिष में संगीत का प्रयोगात्मक अध्ययन

शोध पत्र शीर्षक भारतीय ज्योतिष शास्त्र में संगीत का प्रयोगात्मक अध्ययन को स्पष्ट करने के लिए इन दोनों विषय के बारे में जानना आवश्यक है, ज्योतिष शास्त्र भारतीय ज्योतिष शास्त्र उस विद्या का नाम है, जिसके द्वारा आकाशीय ग्रहों के माध्यम से भूत, भविष्य तथा वर्तमान तीनों आयामों का हाल जाना जा सकता है।

ज्योतिष शास्त्र को प्रकाश देने वाला शास्त्र भी कहा जाता है। इस शास्त्र में सौर मण्डल में सूर्य, चन्द्र, मंगल आदि ब्रह्माण्डीय पिण्ड जैसे राशि नक्षत्र आदि का अध्ययन संसार के सुख, दुख, जीवन–मरण एवं ब्रह्माण्ड के अंधकाराच्छन्न के लिए किया जाता है।

इस शास्त्र द्वारा ग्रहों की गति, राशि व नक्षत्र का प्रभाव का ज्ञान प्राप्त होता है। अतः हम कह सकते है कि

"ज्योतिषां सूर्यादि ग्रहाणां बोधकं शास्त्रम्"
संगीत – "सम्यक प्रकरण यह गीतये तत्संगीतम्"

अर्थात् गीत वाद्य तथा नृत्य इन तीनों का आधार स्वर तथा लय है स्वर तथा लय नाद के परिष्कृत रूप है कि ये तीनों लय (विलम्बीत), मध्य, तीव्र संगीत के अन्तर्गत मान्य है।

इन तीनों तत्वों में गीत की उपयोगिता की प्रधानता है। क्योंकि गीत संगीत में प्रयुक्त स्वर और लय, शब्द का योग है। अतः यह सिद्ध हो जाता है कि भारत का प्राचीन तीन शास्त्रों में एकत्र है ऐसा कहा जाता है। ये तीन शास्त्र है –

1. भारतीय ज्योतिष शास्त्र अर्थात् गणित
2. भारतीय वैद्यक शास्त्र अर्थात् आयुर्वेद
3. भारतीय संगीत शास्त्र अर्थात् नादयोग

भारतीय ज्योतिष के अनुसार हमारे नौ ग्रह मानव जीवन में उसके शुभ या अशुभ स्थिति को प्रभावित करते है सृष्टि के चक्र 9 ग्रह 12 राशियाँ एवं 27 नक्षत्र है हमारे पंचमहाभूत सात धातु एवं त्रिदोष से प्रभावित होता है इसका कारण यह है कि भारतीय संगीत के मुख्य तत्व दो प्रकार के है – 1. आहत 2. अनाहत
'अनाहत' नाद वह है

जिसका उपयोग संगीत में नहीं होता तथा आहत नाद का संगीत में प्रयोग होता है। दोनों प्रकारों के नादों की उत्पत्ति में अन्तर का मूल आधार ध्वनि आन्दोलन में निहित है। यदि ध्वनि आन्दोलन का कम्पन अनियमित हो तो तदुद्भभूत नाद संगीतोनुपयोगी होगा एवं ध्वनि आन्दोलन नियमित युक्त हो तो नाद संगीतपयोगी होगा। इस प्रकार गति अथवा लय संगीत की पहली निति है। अपितु समस्त जीवन उसी पर अविलम्बित है। समस्त प्रकृति वस्तु जगत् गतिमान है। उदाहरण के तौर पर खगोल विज्ञान में आने वाले ग्रह एक नियमित गति में विचरण करते है। इस नियमित गति या भ्रमण के समय विशिष्ट प्रकार की ध्वनि का निर्माण करते है। और उन ध्वनियों के मिश्रण से एक प्रकार के संगीत का निर्माण होता है। इस आधार पर नक्षत्र–नाद मनुष्य के जन्म के समय चित्त या मन पर अंकित हो जाता है। वस्तुतः यह उसका जीवन वाद्य और जीवन–संगीत होता है। इस आधार पर यह प्रविधान निकाला कि भारतीय ज्योतिष एवं भारतीय संगीत दोनों परस्पर पूरक है।

भारतीय ज्योतिष शास्त्र की भाषा में जातक की राशियों के आधार पर जातक में जातक की राशियों के आधार पर जातक का स्वर लगाव उसकी जन्मपत्री के आधार पर निकाला गया। सर्वेक्षण विधि के आधार पर रागों के समय चक्र में आने वाले रागों को, समय के आधार पर (24 घण्टों को 2–2 के अनुपात में बाँटकर जातक को सुनाया इस विधि द्वारा जातक के नाम, समय, स्थान को ज्ञात करके कुण्डली को माध्यम बनाकर उस जातक की दीन चरियों को प्रभावित करने वाले स्वरों के गीत या धुन सुनाकर जातक के जीवन में सकारात्मक प्रभाव पड़ा।

फलित ज्योतिष ज्ञान के लिए तिथि, नक्षत्र, योगकरण (समय) एवं वार इन पाँच अवयवों के बारे में प्रारम्भिक जानकार परमावश्यक है। इन पाँचों अवयवों से मिलकर 'पंचाग' शब्द बना है।

इन पाँचों अवयवों का आवश्यक विवरण में कुण्डली के लिये तिथिकरण आवश्यक है। ज्योतिष शास्त्र के सात ग्रह तथा संगीत के 12 स्वर तथा 12 राशियों में आपसी सम्बन्ध है।

खगोलशास्त्र के ज्यातिष शास्त्र के अवयव, सूर्य, पृथ्वी, चन्द्रमा की आपसी परिक्रमा से ही मानव जीवन चलता है। सूर्य, पृथ्वी व चन्द्रमा की कला से कुछ भी परिवर्तन होने से मानव जीवन में भी परिवर्तन होता है। उसी प्रकार संगीत में प्रयुक्त होने वाले स्वरों से मानव के व्यवहार पर प्रभाव पड़ता है।

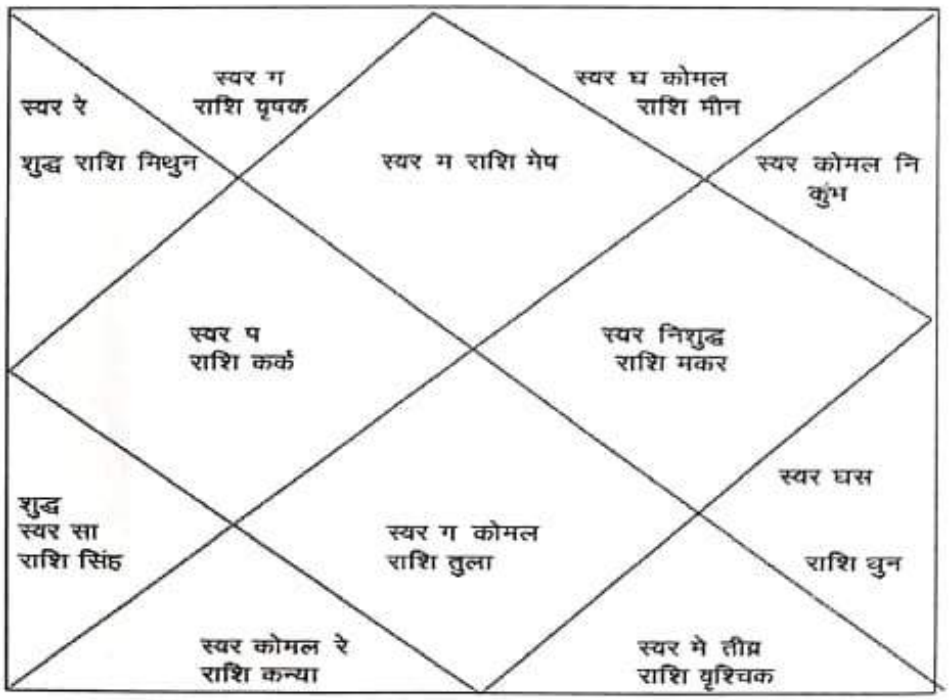
पं. कमल भारद्वाज द्वारा सामवेद में स्वर–राशि ग्रह की गणना

की है। उन्होंने प्रत्येक मानव शरीर के व्यवहार परिवर्तन के तत्वों जैसे मन, बुद्धि, हृदय, रक्त, आत्मा, वात, वित, कफ आदि स्वर स्वरों के स्थान को बताये हुए बताया की। (साक्षात्कार)

12 राशियों, 9 ग्रह तथा 12 स्वरों का समय, प्रवृत्ति के आधार पर, स्वर के लगाव पर, प्रयुक्त करने के आधार पर अरविन्द, जिन्द्रगड़कर द्वारा कुण्डली में 12 स्वर, 9 ग्रह, 12 राशियों को इस तरह दर्शाया

	ग्रह	राशि	स्वर
1	श्रवि	सिंह	सा
2	चन्द्र	कर्क	प
3	मंगल	मेष वृश्चिक	म शुद्ध म तीव्र
4	बुध	मिथुन कन्या	रे शुद्ध रे कोमल
5	गुरू	धनु मीन	ध शुद्ध ध कोमल
6	शुक्र	वृषक तुला	ग शुद्ध ग कोमल
7	शनि	मकर कुंभ	नि शुद्ध नि कोमल

कुण्डली



जातक जब जन्म लेता है तभी से संगीत व ज्योतिष विद्या उसके साथ जन्म लेती है। संगीत में भी समय का बहुत महत्वपूर्ण स्थान है। समय के आधार पर 12 स्वरों का अध्ययन करके मानव जीवन को सुखद बनाया जा सकता है। जिस तरह ज्योतिष शास्त्र में 24 घण्टों को दो–दो भागों में बांट कर 12 भाग बनाये है। उसी संगीत में स्वरों को गाने के लिए या हम किस समय कौन सा स्वर ज्यादा प्रभावी होगा, इसके लिए संगीत के 12 स्वरों का प्रयोग किया गया है। अतः हम कह सकते हैं –

The time of a native is of vital importance to make various calculation and prediction. Every astrology will take the placement of planets and on the time and place of birth.

ज्योतिष शास्त्र के अध्ययन के आधार पर ग्रहों की दशा व अन्तरदशा हर 2 घण्टे में परिवर्तन होती है। पूरे 24 घण्टे में 12 लग्न होते हैं। सूर्य प्रतिमाह एक राशि में रहता है। हर माह की 15 तारीख को सूर्य राशि बदलता है। इस कारण मनुष्य के व्यवहार में परिवर्तन निश्चित है। 2 घण्टे का लग्न होता है।

इस आधार पर एच॰दहममज तमेमंतबी 'बंकमउल ने रागों के समय चक्र को एक दिन में आने वाले 24 घंटों को 2–2 घंटों के अनुपात में बाँटा जो Music therapy based of in dividends Biological humor with reference to medical astrology पर आधारित था –

ज्योतिष व संगीत का सम्बन्ध है किन्तु राग समय चक्र के समय सिद्धान्त तथा जातक के समय सिद्धान्त के अनुपात के आधार पर निम्न समय में अमुख स्वर तथा उन स्वरों की राग व समय के आधार पर प्रभाव डालने वाली राशि, ग्रह इस प्रकार है।

क्र.सं. समय राग वादी स्वर सम्वादी राशि ग्रह

क्र. सं.	समय	राग	स्वर वादी	सम्वादी सम्वादी	राशि	ग्रह
1.	12.00 Midnight to 02.00 AM (रे प म सां)	1) दरबारी कान्हड़ा	–रे	प	मिथुन–कक	बुध
		2) मालकौंस	म	सा	मेष–सिंह	मंगल, रवि
		3) अड़ाना	प	सां	कर्क–सिंह	चन्द्र
2	02.00 AM to 04.00 AM (ध ग प सां)	1) सोहनी	ध	ग	धनु–वृषभ	गुरु–शुक्र
		2) परज	सा	प	सिंह–कर्क	रवि–चन्द्र
3	04.00 AM to 06.00 AM (म प सां)	1) ललित	म	सा	मेष–सिंह	मंगल–रवि
		2) भटियार	सा	प	सिंह–कर्क	रवि–चन्द्र

4	06.00 AM to 08.00 AM (ध रे)	1) भैरव	ध	रे	मीन–कन्या	गुरु–शुक्र
		2) रामकली	सां	प	मीन–कन्या	गुरु–शुक्र
5	08.00 AM to 10.00 AM (ध ग म सां)	1) बिलासखानी तोड़ी	ध	ग	मीन–तुला	गुरु–शुक्र
		2) अहिर भैरव	म	सा	मेष–सिंह	मंगल–रवि
6	10.00 AM to 12.00 Noon (ध ग ध ग)	1) भैरवी	ध	ग	मीन–तुला	गुरु–शुक्र
		2) देशकार	ध	ग	धनु–वृषभ	गुरु–शुक्र
		3) अल्हैया बिलावल	ध	ग	धनु–वृषभ	गुरु–शुक्र
		4) जौनपुरी	ध	ग	मीन–तुला	गुरु–शुक्र
7	12.00 Noon to 02.00 PM (रे प)	1) सारंग अंग	रे	प	मिथुन–कर्क	बुध–चन्द्र
8	02.00 PM to 04.00 PM (म प सां)	1) भीमपलासी	म	सां	मेष–सिंह	मंगल–रवि
		2) मुलतानी	प	सां	मेष–सिंह	चन्द्र–रवि
9	04.00 PM to 06.00 PM	1) पूर्वी	ग	नि	वृषभ–मकर	शुक्र–शनि
		2) श्री	रे	प	मिथुन–कर्क	बुध–चन्द्र

	(रे ग प नि सां)					
		3) पटदीप	प	सा	कर्क–सिंह	चन्द्र–सिंह
10	06.00 PM to 08.00 PM (धग नि म तीव्र)	1) कल्याण	ध	ग	धनु–वृषभ	गुरु–शुक्र
		2) पूरिया	ग	नि	वृषभ–मकर	शुक्र–शनि
		3) हमीर	ध	ग	धनु–वृषभ	गुरु–शुक्र
11	08.00 PM to 10.00 PM (रे प मं सां नि)	1) देश	रे	प	मिथुन–कर्क	बुध–चन्द्र
		2) केदार	म	सा	मेष–सिंह	मंगल–रवि
		3) दूर्गा	रे	प(म सा)	मिथुन–कर्क	बुध–चन्द्र
		4) जयजवन्ती	रे	प	मिथुन–कर्क	बुध–चन्द्र
12	10.00 PM to 12.00 Midnight (ग म नि सा)	1) बिहाग	ग	नि	वृषभ–मकर	शुक्र–शनि
		2) बागेश्री	म	सां	मेष–सिंह	मंगल–रवि

इस आधार शोधार्थी ने प्जबँदंइमज त्मेमंतबी ।बंकंउल द्वारा दिये ज्ञाय समय चक्र तथा अरविन्द जी व कमल जी द्वारा दिये सिद्धान्त का अध्ययन करके राग–ग्रह–राशि–स्वर (वादी–सम्वादी) का चक्र बनाया तथा प्रयोगात्मक विधि द्वारा रागों के स्वर के द्वारा संगीत चिकित्सा की जिसका सकारात्मक प्रभाव पडा।

शोधार्थी ने इस सकारात्मक प्रभाव को देखने के लिए सर्वेक्षण विधि का प्रयोग किया कि जन्म राशि (अक्षर के आधार) जन्म समय पर चन्द्रमा जिस स्थान पर होता है। व जातक की जन्म राशि कहलाती है। हर राशि व ग्रह का स्वर होता है। तथा लग्न कुण्डली समय व सूर्य के स्थान को देखकर निकाली जाती है। तथा समय कुण्डली जातक के जन्म समय तथा राग के समय चक्र को 2–2 घण्टे के अनुपात पर रागों को बाँटकर जातक को सुनाया। इस आधार पर मनुष्य की दिन चरिया पर समय के आधार पर आये स्वरों से बने उपशास्त्रीय संगीत सकारात्मक प्रभाव पड़ा सर्वेक्षण के लिए न्यादर्श संख्या 15 तथा वर्ग 4 लिये जैसे बाल्यावस्था, किशोरावस्था, युवावस्था प्रोढ़अवस्था के लोग लिए।

इन वर्गों के समूह से संगीत अभिरूचि को जानने के लिए प्रश्नोत्री तैयार की गई जिसमें मनुष्य की दीन चरिया को लेके प्रश्न पूछे। ये इस वर्ग में 12 राशियों के बाद ज्ञात हुआ कि हर राशि हमारे किसी ना किसी शारीरिक अंग का प्रतीक होती है। तथा मनुष्य के नाम के अक्षर पर आई राशि उस अंग पर प्रत्यक्ष व अप्रत्यक्ष प्रभाव डालती है जैसे –

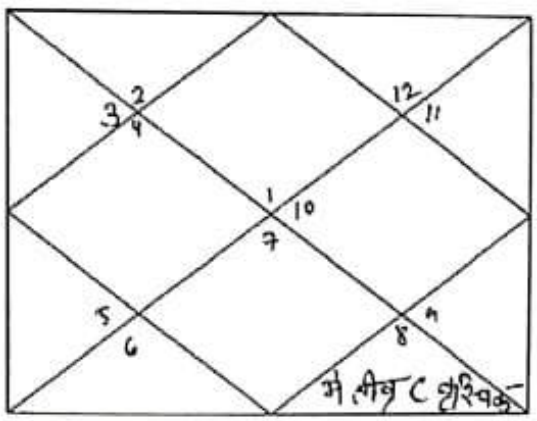
1.	मंगल	मेष	सिर i. BP, dipression ii. Mygrain iii. माँसपेशियों का नसों का फुलना iv. पागलपन अनिद्रा v. गुस्सा vi. चिड़चिड़ापन vii. जिद्दी
2.	शुक्र	वृष	मुख से होने वाली परेशानी प इन्द्रियों में परेशानी
3.	बुध	मिथुन	भुजा में तकलीफ
4.	चन्द्र	कर्क	जिगर
5.	सूर्य	सिंह	हृदय
6.	बुध	कन्या	उदर
7.	शुक्र	तुला	गुर्दा
8.	मंगल	वृश्चिक	गुप्तांश
9.	बृहस्पति	धनु	धनु
10.	शनि	कुंभ	पिण्डली
11.	बृहस्पति	मीन	पैर
12.	शनि	मकर	टकना में

सर्वेक्षण विधि के आधार पर शोधार्थी ने शोधप्रबन्ध में 60 लोगों पर राग समय चक्र में प्रयुक्त रागों को समय 24 घण्टों को 2–2 घण्टे के अनुपात पर रखकर उस समय गाये जाने वाले रागों में प्रयुक्त वादी संवादी स्वर का अधिक प्रयोग करते हुऐ गीत संगीत न्यादर्श में प्रयुक्त 60 लोगों को 1 सप्ताह सुनाया, तथा अवलोकन किया। सर्वेक्षण के उपरान्त पूछने पर आई परेशानी अथवा रोगों को राग–समय–पंचाग सिद्धान्त के आधार पर सकारात्मक प्रभाव पड़ा तथा इस सकारात्मक प्रभाव को समय कुण्डली के आधार पर प्रस्तुत किया।

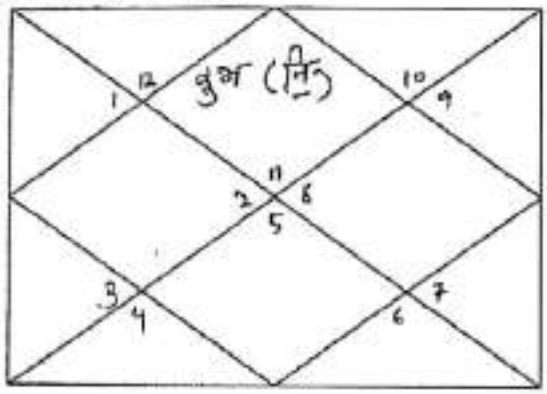
शोध पत्र में न्यादर्श संख्या का सर्वेक्षण प्रदर्शित करना मुश्किल है। इसलिए उदाहरण के तौर पर एक न्यादर्श का उदाहरण देकर शोध शीर्षक को समझाने का प्रयास शोधार्थी द्वारा किया गया। शोधार्थी ने सर्वेक्षण विधि को पूर्ण करने के लिए न्यादर्श वर्ग के लोगों से कुछ निम्न तथ्यों को एकत्रित किया।

नम – नव्या पारीक
स्थान – उदयपुर
समय – सायं 6: 40
दिनांक – 25–02–2011
वार – गुरूवार
तिथि – अश्टमी
नक्षत्र – अनुराधा
करण – सुवर
योग – हर्शना
उपरोक्त तथ्य के आधार पर –

1. जन्म नाम (अक्षर के आधार) पर व जन्म वाले दिन चन्द्र कौन सी राशि में है। इस आधार पर जन्त राशि नकाली गई है। इसके अनुसार वृश्चिक राशि आई जिसका स्वर म तीव्र है तथा इस राशि का ग्रह मंगल होने के साथ–साथ इस राशि का कुण्डली में स्थान 8वीं है।

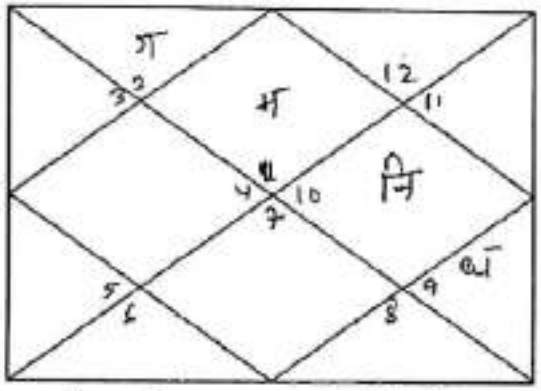


2. जातक के जन्म समय के आधार पर सूर्य स्थान लग्न स्थान निकाला जाता है। इस आधार पर कुम्भ राशि निकाली गई। इस राशि का स्वर कोमल निषद है।



3. जन्म समय 6:40 सायं के अनुसार शोधार्थी ने राग समय चक्र के 2–2 घण्टे के अनुपात के अनुसार को देखे तो 6:40 से 8:00 बजे सायं समय समूह में प्रयुक्त होता है। इस समय गाये गये राग निम्न है।

1. पूरिया ध ग
2. कल्याण ग नि
3. हमीर ध ग



इन वादी सम्वादी स्वर समूह का प्रयोग होने वाले उप भारतीय संगीत जातक को सुनाये।

निष्कार्ष–

1. जन्म राशि वृश्चिक के आधार पर (म) तीव्र स्वर आया
2. लग्न राशि कुम्भ के अनुसार नि कोमल स्वर आया
3. राग समय चक्र के समय समूह के आधार पर 6:00 से 8:00 सायं तक (ध ग नि) स्वर आये जो कि कल्याण अंग में आने वाले राग को दर्शाते है।

1 राग कल्याण 2 हमीर 3 पूरिया 4 यमन

अतः शोधार्थी ने तीनों वर्गो के समूह के आधार पर बने स्वर के बने गीतों को जातक को एक सप्ताह सुनाया और जातक में आये परिवर्तन का अवलोकन किया। जिसके आधार पर पाया कि जातक के व्यवहार में आमुख परिवर्तन आये।

अतः जिस व्यक्ति की चन्द्र राशि कुण्डली में वृश्चिक हो लग्न राशि कुण्डली में कुम्भ राशियां हो तथा नि कोमल स्वर हो तथा समय कुण्डली में (ध म ग नि) स्वर हो तो उसको कल्याण अंग के रागों को सुनाने से सकारात्मक प्रभाव पड़ता है।

अतः हमारी प्राकल्पना जातक के चन्द्र कुण्डली के आधार पर वृश्चिक राशि का में स्वर, लग्न कुण्डली के आधार पर कुम्भ राशि नि स्वर तथा समय कुण्डली के आधार पर (धस, मे, ग, नि) स्वर पर जातक पर सकारात्मक प्रभाव की स्वीकृत होती है। स्वर पर आधारित राग आदि सुनाये जाये जो जातक के व्यवहार में सकारात्मक प्रभाव पड़ता है।

सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. सिन्हा, डॉ. ज्योति, संगीत प्रवाह–ओमेगा पब्लिकेशन एच (87–111) नई दिल्ली
2. चौधरी, सुगाष रानि – संगीत के प्रमुख शास्त्रीय सिद्धान्त कनिष्का पब्लिशर्स, डिस्ट्रीब्यूटर्स
3. जोशी, पं. केवल आनन्द – राशि, नक्षत्र और मुहूर्त विज्ञान मनोज पब्लिकेशन
4. शास्त्री – पं. सुरेश कुमार 1991 – ज्योतिष शास्त्र क्लासिक पब्लिकेशन हाऊस जयपुर
5. शास्त्री, नेमिचन्द्र – भारतीय ज्योतिष भारतीय ज्ञानपीठ
6. सिंह खन्ना, जतिन्द्र – 1996 – नाद और संगीत अभिषेक पब्लिकेशन्स चंडीगढ़
7. जोशी, डॉ. भानु प्रकाश, कुमार, डॉ. कामाख्या – 2009 – योग रहस्य स्टैण्डर्ड पब्लिशर्स (इण्डिया) नई दिल्ली
8. काश्यायन, महर्षि अभय – 2008 – श्री रामचन्द्र सोमया – जिप्रगीतः समरसारः चौखम्बा सुरभारती प्रकाशन
9. पाराशर – सं, अश्विनी, 2009, कौरो नक्षत्र – विज्ञान डायमंड बुक्स (प्रा. लि.) नई दिल्ली
10. भारतीय ज्योतिष – चिकित्सा – विज्ञान (निदान प्रकर) आचार्य उमेश शास्त्री यूनिक इडर्स जयपुर / 2007

मैगज़ीन

1. अखण्ड ज्योति / मई 1997 स्थायी मिलन का रहस्य पेज 4–6
2. संगीत पत्रिका – 2000 / पेज – 3–6 संगीत के ग्रन्थों में वर्णित मूलतत्व 'नाद' एक 'अवलोकन' (नीता मिश्रा)
3. 2003 फरवरी पेज – 6–13 संगीत पत्रिका संगीत और ज्योतिष अर्थात् सांगेतिक ज्योतिष
   वाणी प्रकाशन समाचार
   फ्युचर समाचार पत्रिका सन् – 2008 गई

गरिमा पारिक
शोध छात्रा

प्रो. ईना शास्त्री
ललित कला संकाय

मानव जीवन में तालों का मनोवैज्ञानिक प्रभाव

'तालों का मनोवैज्ञानिक प्रभाव' विषय पर चिन्तन–मनन करने से पहले 'मनोविज्ञान' को जानना समीचीन प्रतीत होता है।

मानव–स्वभाव प्राचीन काल से ही कौतूहल का विषय रहा है और इसे समझने के लिए निरन्तर प्रयास किये जाते रहे हैं। इस दृष्टि से सोचने पर मनोविज्ञान, मानव–इतिहास जितना ही पुराना लगता है परन्तु एक विज्ञान के रूप में इसका विकास भौतिकी या रसायनशास्त्र जैसे प्राकृतिक विज्ञानों की तुलना में अपेक्षाकृत एक नवीन घटना है। बोरिंग लांगफील्ड एवं वेल्ड(1943) ने मनोविज्ञान की अत्यधिक उपयुक्त परिभाषा दी है। ''मनोविज्ञान अनुक्रिया में दिखाई पड़ने वाले व्यवहार तथा अनुभव में पाई जाने वाली चेतना से सम्बन्धित है।''

मनोविज्ञान के क्षेत्र में 'बोरिंग लांगफील्ड' व 'वेल्ड' की उपर्युक्त परिभाशा को महत्वपूर्ण माना जाता है। इससे मिलती–जुलती परिभाषा 'मन्न (1951) नामक मनोवेत्ता ने दी है। उनके अनुसार–''मनोविज्ञान व्यवहार का अन्वेषण करने वाला वह विज्ञान है, जिसमें व्यवहार के अन्तर्गत अनुभव भी सम्मिलित हैं।''
लैड्समैन ने भी (1977) इसे व्यवहार और अनुभव का विज्ञान माना है। मनोविज्ञान की उक्त परिभाषाओं के आलोक में कहा जा सकता है कि 'मानव के व्यवहार और अनुभव की जॉच–परख करने वाला विज्ञान मनोविज्ञान है।'1'

यहॉ मनोविज्ञान को जान लेने के उपरान्त यह प्रश्न उठना स्वाभाविक है कि तालों के सन्दर्भ में मनुष्य का व्यवहार व अनुभव क्या कहता है ?

'ताल' शब्द की व्युत्पत्ति विभिन्न विज्ञानों ने इस प्रकार दी है–'तालशब्दस्य निष्पतिः प्रतिष्ठार्थेनधातुना, गीत वाद्यं च नृत्य च शति ताले प्रतिष्ठितम्' अर्थात प्रतिष्ठावाचक धातुरूप 'तल' से 'ताल' शब्द की निष्पत्ति हुई है। गीत, वाद्य और नृत्य तीनों की प्रतिष्ठा ताल पर हुई है।2

'संगीत–रत्नाकर' मे जो वर्णन मिलता है, उसके अनुसार–'तालस्तल प्रतिष्ठायामिति धातोर्धत्रि स्मृतः, गीतं वाद्यं तथा नृत्य यतस्ताले प्रतिष्ठितम' गीत, वाद्यं एंव नृत्य की प्रतिष्ठा 'ताल' पर हुई है एवं प्रतिष्ठावाचक धातु–रूप 'तल' से 'ताल' शब्द की व्युत्पत्ति इसमें बताई गई है।3

'संगीतार्णव में–तांडवस्याद्यवर्णेन लकारो लास्य शब्दशाक् यदा संगच्छते लोके तदा ताल प्रकीर्तितः'ताण्डव नृत्य से 'ता' तथा लस्य नृत्य से 'ल' वर्णो के संयोग से 'ताल शब्द की व्युत्पत्ति दर्शाई गई है। 'संगीत–दर्पण' में 'ता कार से भांकर या शिव और 'ल' कार से पार्वती या शक्ति, दोनों के योग को 'ताल' कहा गया है।

नरहरि चक्रवर्ती ने 'भक्ति–रत्नाकर' में ताल के सन्दर्भ में एक श्लोक रत्नमाला' से उद्धृत किया है–'तकारः शरजन्मा स्यादाकारोविश्णुरूच्यते, लकारो मारूतःप्रोक्तस्ताले देवा वसन्ति ते।' अर्थात् 'तं' कार शरजन्मा यानी कार्त्तिकेय, 'आ' कार विष्णु एवं 'ल' 'कार मारूत–इन तीनों देवताओं द्वारा अधिष्ठित 'ताल' है।

'मृदंग–मंजरी में कहा गया है कि 'कालस्य एकद्वित्रयादिमात्रोच्चारण – नियमितस्य क्रियायाः परिस्पन्दनामिकायाः परिच्छेदहेतुस्तालः।

अर्थात एक, दो, तीन इत्यादि मात्राओं के उच्चारण द्वारा क्रियाओं के नियमित स्पन्दनों से काल(अखण्ड काल–गति) के परिच्छेदन–हेतु ताल है (छन्द या पदों में विभाजित करने के जो प्रयोग हुए, उन्हें ही 'ताल' कहा गया है)।

ताल का अर्थ भरत ने 'कला–काल' के प्रमाण के रूप में माना है–'कलाकाल प्रमाणेन ताल इत्यभिसंज्ञितः।4 इसी परिभाषा से मिलता जुलता भवार्थ अमरसिंह–प्रणीत 'अमरकोश' में मिलता है–'तालःकाल–क्रियामानम्'। अर्थात काल–क्रिया के नाप को ही 'ताल' कहते है।5

उपर्युक्त परिभाषाओं के आलोक में ताल के सन्दर्भ में कुछ तथ्य निरूपित किए जा सकते हैं। ''यह (ताल) अधारक है अर्थात गीत, वाद्य तथा नृत्य को आधार प्रदान करने वाला है। इसकी उत्पत्ति का सम्बन्ध देवों से है। यह काल की क्रियाओं को नापने का साधन है। ताण्डव एवं लास्य नृत्य के संयोग –स्वरूप ताल की उत्पत्ति हुई है। संगीत में 'ताल', 'लय' की स्थूल एवं साकार अभिव्यक्ति है।''

इस वर्णन से यह तो स्पष्ट है कि ताल की उत्पत्ति शुभ है व इसका प्रयाग भी सदा शुभ है, मंगलकारी है। यहॉ पर रामायण के अयोध्या–काण्ड के 71 वे सर्ग का 29वॉ श्लोक एक सटीक उदाहरण होगा–भेरी मृदंग वीणानां कोणसंघट्टितःपुनः। किमद्य

शब्दों विरतः सदा दीनगतिः पुरा।' इस उदारण में दशरथ–पुत्र भरत जब मातुलालय से अयोध्या लौट रहे थे, तब अयोध्या के एकदम नजदीक पहुँचने पर उनके मन में आंशका उठी–''कोण से प्रताडित भेरी , मृदंग और वीणा से जो पहले (अयोध्या में) निरन्तर ध्वनि होती रहती थी, वह आज बन्द क्यों हैं ?6

वस्तुतः अवनद्ध वाद्य अधिकांश रूप से तालगत है।7 यहाँ भेरी, मृदंग सदृश ताल–वाद्यों का वादन बन्द होने से भरत को अमंगल की आशंका होती है व हम सभी जानते हैं कि भरत की आशंका निर्मूल नहीं थी।

ताल की लयात्मकता व गति का अनुभव शैशव काल से ही होने लगता है। डॉ मार्टिन गार्डिटर का मानना है कि उम्र के छठे महीने से ही संगीत की लयों में बदलाव महसूस होने लगता है।8 संगीत मं लय–तत्व के उद्‌भव एवं स्वरूप पर दृष्टिपात करने पर पता चलता है कि मनुष्य को लय का ज्ञान स्वर की अपेक्षा पूर्व में ही प्राप्त हो चुका था। आनन्दोत्सव मनाने एवं मनोरंजन के लिए मनुष्य ने सर्वप्रथम नृत्य करना प्रारम्भ किया। नाचते–नाचते क्रिया लयबद्ध होती चली गई।9

अंग को देह से छिन्न करने पर जिस प्रकार उसकी जैव क्रिया का अवसान हो जाता है, उसी प्रकार यदि संगीत–कला को सांस्कृतिक देह से भिन्न कर दिया जाये तो वह भी निष्क्रिय हो जाती है और संस्कृति की अंग–हानि होती है। भारतीय संस्कृति की बात करें तो तालों का सृजन, वादन हमारी संस्कृति के आनन्दोत्सव व विजयोत्सव मनाने की परम्परा से जुड़ा प्रतीत होता है।

जैसा कि प्राचीन ग्रन्थों में उल्लेख मिलता है, वृत्रासुर राक्षस के वध के पश्चात् शिव जी ने आनन्दमग्न होकर ताण्डव नृत्य आरम्भ किया और उनके पुत्र गणेश ने पृथ्वी में गड्ढा खोदकर उस पर वृत्रासुर की खाल मढ़कर ताण्डव नृत्य के साथ संगति की।10 दुर्गा देवी को भी' तालनादप्रिया चैव मृदगंध्वनितत्परा' कहा गया है। महिषासुर से उनके युद्ध करते समय मृदंग की तालबद्ध ध्वनि हो रही थी।11

प्राचीन मानव का नृत्य भाव की अपेक्षा लय–प्रधान अधिक था। नृत्य के साथ ताल देने के लिए और काल–मापन के लिए ही इन चर्मानद्ध वाद्यों का सर्वप्रथम निर्माण हुआ होगा।12 विविध प्रमुख अवनद्ध वाद्यों की उत्पत्ति के सम्बन्ध में प्रचलित दन्त–कथाओं के माध्यम से इतना तो स्पष्ट हो जाता है कि इन ताला–वाद्यों की उत्पत्ति विजयोत्सव एवं आनन्दोत्सव में लय के स्वतंत्र प्रकटीकरण व नृत्य के साथ अनुकरण–हेतु ताल–सृजन व प्रस्तुतीकरण–हेतु सशक्त व प्रभावी माध्यम के रूप से हुई है।

पाश्चात्य कवि जॉर्ज मेरेडिथ ने एक रमणी से कहा (ईश्वर का सबसे बड़ा आर्शीवाद है श्रेष्ठ स्त्री)। उस स्त्री ने फौरन जवाब दिया (उससे भी बढ कर दुर्लभ है सुन्दर संगीत)13 ऐसे दुर्लभ संगीत के प्राण–तत्वों में एक 'लय' की संवाहक ताल ही है। ताल के प्रकटीकरण हेतु वर्तमान में अवनद्ध वाद्य सर्वप्रमुख हो गए हैं। इन्हें मान एवं उपरंजन दोनों कार्य करने पड़ते है।14 तालों के प्रस्तुतिकरण सुनते समय अनायास ही हाथ, पैर व सिर हिलने लगते है अर्थात् ताल–गति का अनुसरण करने लगते हैं। बालक तो नाचने तक लगते हैं। इससे यह कहना उत्युक्तिपूर्ण न होगा कि आनन्द ही ताल के रूप में विद्यमान है।15

तालमय ध्वनि से तात्पर्य उन रंजक लयात्मक ध्वनियों से है, जिनमें निश्चित ध्वनि–क्रम के आवर्तन होते रहें। विश्वनियन्ता की व्यवस्थित प्रकृति का लघु रूप ही मानों ताल–ध्वनियों में प्रस्फुटित होता है। लय ध्वनियाँ निश्चय ही उन ध्वनियों से श्रेष्ठ हैं, जिनका सृजन लय–विहीन रूप में होता है।16

मानवीय काया एक सशक्त प्रयोगशाला है। शरीर की स्थूल ध्वनियों को व्यवस्थित एवं लयबद्ध कर अध्यात्म–साधनाऐं हमें अत्याधिक लाभ दे सकती है।17 अध्यात्म जगत् में आजकल एक निदान–प्रणाली तेजी से उभर रही हैं, जिसे' आध्यात्मिक शल्य–क्रिया' के नाम से जाना जाता है।18 इसके माध्यम से मन और भावनाओं की गहराई में लगे घावों को हटाकर, इनमें दबी–पड़ी असंख्य ग्रन्थियों को खोलकर मनुष्य को निर्ग्रथ किया जा सकता है। क्या उपर्युक्त प्रसंग में लय–युक्त ध्वनियाँ अर्थात ताल–ध्वनियों का प्रयोग कारगर हो सकता है ? यह शोध का विषय हो सकता है, क्योंकि ऐसा उल्लेख मिलता है कि प्रसिद्ध पखावजी कुदऊँसिंह ने पखावज बजाकर(ताल–ध्वनि से) पागल हाथी को अपने वश में कर लिया। सन्तुलन–विहीन मस्तिष्क पर लय–ध्वनियों के प्रभाव की यह एक महत्तवपूर्ण ऐतिहासिक घटना है।19

केनिया देश की 'लुओं' जनजातियाँ मानसिक बीमारी से पिंड छुडाने–हेतु जंगली वनौषधियों के सेवन के अतिरिक्त चिकित्सा पद्धति के रूप में नृत्य और नगाड़े की आवाज़ का उपयोग करती है। मानसिक रोगों, पीड़ाओं की निवृत्ति के लिए रोगी को नगाड़े की ताल के साथ तब तक नृत्य करना पड़ता है जब तक आत्म–विस्मृत न हो जाए।20

वैज्ञानिक उद्धरणों से यह प्रमाणित होता है कि लय–ध्वनियों का चर–अचर प्राणियों तथा जड़ वस्तुओं पर भी गहरा प्रभाव पड़ता है, एवं इन्हीं लय–ध्वनियों का आधार ले भारतीय संगीत में तालों की सृष्टि हुई है।21

अतः ताल आज विजयोत्सव, आनन्दोत्सव में उद्‌भूत भावों के उद्दीपन, प्रकाशन, वर्धन में ही सहायक व प्रेरक नहीं है, अपितु विविध मनोभावों के जागरण व मनोरोगों के उपचार में भी सहायक सिद्ध हो सकती है। इसके लिए व्यापक शोध–कार्यो की आवश्यकता है।

तालों की लय, जाति, बोल, प्रयुक्त तालवाद्यों इत्यादि के कारण तालों के मानव–मन पर भिन्न–भिन्न प्रभाव पड़ते हैं वे इनसे विभिन्न प्रकार के भावों की सृष्टि व पोषण होता है। सर्वप्रथम लय की बात करते हैं–विलम्बित लय गम्भीरता की सूचक होती है। इसे हम दैनन्दिन जीवन के उदाहरण से भली–भाँति समझ सकते

है–जब हम निराश, हताश एवं अवसादग्रस्त होते है तो शारीरिक–मानसिक क्रियाशीलता कम हो जाती है व हमारे क्रियाकलापों में स्वाभाविक ढंग से विलम्बित लय का प्रवेश हो जाता है, अर्थात चपलता, स्फूर्ति के स्थान पर कार्यो में शिथिलता एवं गति में कमी परिलक्षित होती है। ऐसी स्थिति में विलम्बित लय में विशेषरूप से विषमपदी तालों, यथा–दीपचंदी, झप, रूपक आदि का वादन करूण अथवा शोक के भावों को व्यक्त करने में सहायक होगा।

मध्यलय सामान्य या साधारण अवस्था की सूचक होती हैं। इस लय में दादरा, कहरवा, त्रिताल आदि ताले शान्त भाव की अभिव्यक्ति में सहायक होती है।

दुत लय चंचलता,चपलता, क्रोध, भय आदि भावों को उद्दीप्त करने में सहायक है। उदाहरणार्थ–श्रंगार रस की रति–भावना के लिए हमारे अंग–प्रत्यंग में एक प्रकार की स्फूर्ति या चपलता का संचार हो जाता है। अतः तीनताल कहरवा, दादरा इत्यादि समपदी, सममात्रिक तालों का दुत लय में प्रयोग उपर्युक्त भावों के उद्दीपन में सहायक सिद्ध होगा।22

'विष्णु धर्मोत्तर उपपुराण' में रसों की दृष्टि से लय का विभाजन इस प्रकार है।–हास्य और श्रृंगार में मध्य लय, वीभत्स और भयानक में विलम्बित, वीर रौद्र और अद्भुत में दुत। इसमें शांत रस के लिए कोई विशिष्ट लय नहीं है, करूण रस भी छूट गया है। 'नाट्यशास्त्र' में रसों की दृष्टि से लय का बँटवारा इस प्रकार किया गया है–

'श्रृंगारहास्ययोर्मध्यलयः। करूणे विलम्बितः। वीररौद्राद्भुत बीभत्सभयानकेशु दुतः23

ताल के अंगों की रचना से लय में जो भिन्नता आती है, उसे 'ताल की जाति' कहते है। ताल की जातियों के अनुसार निर्मित ताल–गतियाँ भिन्न–भिन्न भावों की अभिव्यक्ति में सहायक होती है। ताल की जातियाँ पॉच होती हैं।–चतुरस्र, त्रयस्र, मिश्र, खंड एवं संकीर्ण। इनमें से संकीण जाति की ताले विशेष प्रचार से नहीं है। अतः इनका प्रयोग चमत्कार प्रदर्शन के लिए ही होता है। त्रयस्र जाति की ताले मध्य लय में बजाए जाने पर भक्ति एंव श्रृंगार रस के भावों को व्यक्त करने में सहायक होती है। खण्ड जाति की ताले प्रायः दुत लय के लिए नहीं होती। मध्य–लय में ये ताले वीर रस की अभिव्यक्ति में सहायक होती हैं। विलंम्बित लय में ये करूण रस की अनुभूति कराती है। झप ताल,खण्ड जाति की प्रतिनिधि ताल कही जाती है। कहीं–कही इस ताल में श्रंगार रस के गीत भी सुने जाते है। ये मुगलकालीन श्रृंगारप्रियता के द्योतक हैं।

मिश्र जाति की तालों में हमें भक्ति तथा करूणा की भावनाएँ प्राप्त होती है। रूपक ताल में गीतों तथा गजलों का प्रयोग खूब होता है। किन्तु उनमें भी अधिकांशतः करूणा, निराशा के भाव ही प्रधान रूप से निहित रहते है। दीपचन्दी तथा झूमरा इसी श्रेणी की ताले हैं। दीपचंदी में बद्ध अनेक भाव–प्रधान गीत, लोक–संगीत एवं उपशास्त्रीय संगीत (ठुमरी) में भरे पड़े है।

भावोद्दीपन में ताल की लय व जाति के साथ–साथ उनके बोलों की भी विशेष भूमिका है। भावानुकूलता के अनुसार लघु वर्ण, दीर्घ वर्ण, एकाक्षरी, द्वयक्षरी, खले व बन्द बोलों के प्रयोग विभिन्न लयों व जातियों के साथ मिलकर किसी भाव को रस–परिपाक तक ले जाने में सहायक होते हैं। जैसे–क्रोध के भाव को उद्दीप्त करने में जोरदार खुली थाप अथवा 'धिरधिर' 'धुमकिट' जैसे भारी भरकम वर्णो का प्रयोग सहायक होगा। इसी प्रकार श्रृंगार रस की चंचलता व रति के भावोद्दीपन–हेतु चॉटी व मैदान पर निकलने वाले लघु वर्ण बन्द व मुलायम तरीके से बजाए तो उचित होगा।24

बनारस घराने में जनाना, मर्दाना गतें बजाई जाती है। इनमें न सिर्फ भावनुकूल बोलों का चयन किया जाता है, अपितु वादन–तकनीक को भी तदनुरूप बनाया जाता है, जिससे ज़नाना एंव मर्दाना गतों का श्रवण करते समय उनकी ध्वनि से ही स्पष्ट हो जाए कि यह ज़नाना गत है या मर्दाना।

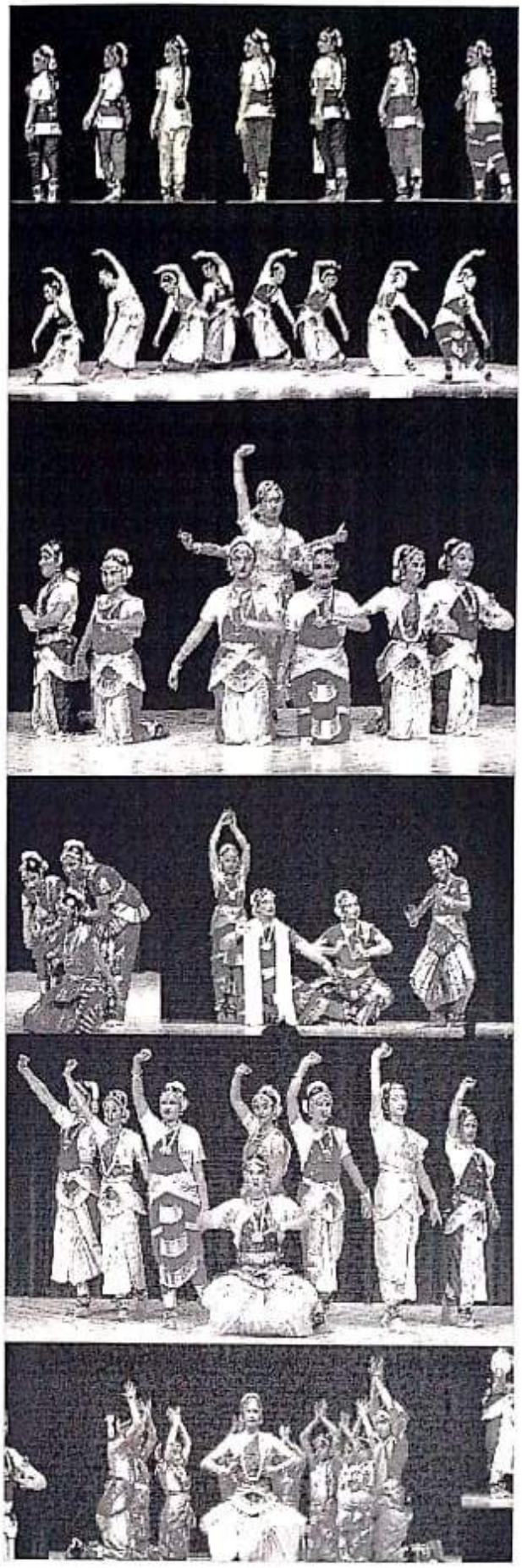
वर्णों के निकास के साथ ही साथ अत्यन्त महत्वपूर्ण भूमिका ताल–वाद्ययंत्रों की है, जिनमें अवनद्ध वाद्यों का स्थान प्रमुख है। ध्वनि की मधुरता मृदंग तथा मादल आदि में विशेष रूप से देखी जाती है, जो गम्भीर प्रकृति की होती है। मुधर किन्तु चंचल प्रकृति की ध्वनियॉ तबला, नाल, खोल आदि में मिलेंगी। हास्य तथा विनोद–भरी ध्वनियॉ हुडुक खंजरी, गोपीजंत्र आदि में सुनी जा सकती है। भय, रोश तथा आवेश उत्पन्न करने वाली ध्वनियॉ नगाड़ा, धौंसा, ढोल ढाक आदि से उत्पन्न की जा सकती हैं।

इसी प्रकार भिन्न–भिन्न भावों तथा परिस्थितियों के अनुरूप ध्वनियॉ उत्पन्न करने हेतु अनेक अवनद्ध वाद्य (ताल–वाद्य) भारत में उपलब्ध है। 25

प्रस्तुत लेख में समग्र रूप में तालों के प्रभाव (मनोवैज्ञानिक) को देखने का प्रयत्न किया गया है जब हम 'ताल' की बात करते है तो ताल की लय जाति बोल प्रयुक्त ताल–वाद्य ,वादन–तकनीक स्वतः ही इसमें समाहित हो जाते है। अतः 'ताल' लय को आकार प्रदान करने व अभिव्यक्ति देने वाली, गत्यात्मक एवं रसात्मक है। संगीत के दोनों प्राण–तत्तव–'ध्वनि एंव लय' इसमें नैसर्गिक रूप से विचरते हैं। ताल की स्वतंत्र सत्ता है, जो स्वतंत्र प्रभाव डालने में सक्षम है। ताल के रसास्वादन से क्रियाशीलता बढ़ती है, ऊर्जा–स्तर बढ़ता है। मानव–मन पर इसका प्रभाव सकारात्मक है, आह्लादकारी है। 26

1 सामान्य मनोविज्ञान – दुर्गानन्द सिन्हा, पृष्ठ 1 एवं 4
2 भारतीय तालों का शास्त्रीय विवेचन– डॉ0 अरूण कुमार सेन
3 निबन्ध संगीत (संकलक: लक्ष्मीनारायण गर्ग), लेखश्ि ार्शक: शास्त्रीय तालों और लोकसंगीत लयों का तुलनात्मक अध्ययन
4 भारतीय तलों का शास्त्रीय विवेचन – डॉ अरूणकुमार सेन
5 ताल–कोश –गिरीशचन्द्र श्रीवास्तव, पृष्ठ 179

6 भारतीय संगीत का इतिहास– डॉ जयदेव सिंह, पृष्ठ 179
7 संगीत–वाद्यों की उत्पत्ति तथा विकास –कैलाश पंकज श्रीवास्तव, पृष्ठ 158'निबन्ध–संगीत'
8 ' अंखण्ड ज्योति', जुलाई 2005, पृष्ठ 25
9 तबला –कौमुदी, भाग3 स्वामी पागलदास, पृष्ठ 93
10 रवीन्द्र–संगीत–शान्ति घोश, पृष्ठ 24
11 तबलाशास्त्र–मधुकर गणेश गोडबोले, पृष्ठ 46
12 संगीत –वाद्यों की उत्पत्ति तथा विकास –'निबन्ध –संगीत ' , संकलकः लक्ष्मीनारायण गर्ग
13 संगीत–सागर– आमुखः (सम्पादक) प्रभूलाल गर्ग
14 डॉ0 सुभद्रा चौधरी, पृष्ठ 118
15 तबला–कौमुदी, भाग, पृष्ठ 19
16 भारतीय तालों का शास्त्रीय विवेचन–डॉ0 अरूणकुमार सेन, पृष्ठ 185–186
17 'अखण्ड ज्योति', फरवरी 2006,पृष्ठ 6
18 'अंखण्ड ज्योति', 2005, लेख भीर्शकः 'रूग्ण मन की अध्यात्मिक भालयक्रिया'
19 भारतीय तालों का शास्त्रीय विवेचन–डॉ0 अरूणकुमार सेन, पृष्ठ 186
20 'अखण्ड ज्योति', नवम्बर 2008, पृष्ठ 20
21 भारतीय तालों का शास्त्रीय विवेचन– डॉ0 अरूणकुमार सेन
22 'लय व ताल का रसाभिव्यक्ति में योगदान' (संगीत)– डॉ0 (श्रीमती) शशि भारद्वाज
23 भारतीय संगीत का इतिहास – डॉ0 जयदेव सिंह, पृष्ठ 223
24 'लग व ताल की रसाभिव्यक्ति '– डॉ0 (श्रीमती) शशि भारद्वाज
25 भारतीय संगीत–वाद्य'–पं0 लालमणि मिश्र पृष्ठ 188
26 निष्कर्ष–लेखिका द्वारा



डॉ0 गीता शर्मा
(संगीत विभाग)
आई0 एन0 पी0 जी0 कॉलिज,
मेरठ।

गुरू शिष्य परम्परा घराना एवं वर्तमान समय में उसकी आवश्यकता''

गुरू शिष्य प्रणाली से विद्या का अध्ययन हमारी आदि परम्परा रही है। गुरू मुख से सुन समझ कर ही किसी भी विद्या का सही ज्ञान सम्भव है। यह तथ्य जितना स्पष्ट तब था, उतना ही अब भी है विषय चाहे कला का हो या विज्ञान, उसके सभी आयामों को जानने केलिए गुरू की अति आवश्यकता होती है। संगीत की शिक्षा के दृष्टिकोण से गुरू का महत्व और भी अधिक हो जाता है विभिन्न विधाएँ जो गुरू–कृपा से प्राप्त होती है उसका वास्तविक ज्ञान कराने के लिए गुरू जो ढंग अपनाते है, वह उनका अपना विशेष होता है। संगीतिक भाशा में जिसे हम 'घराना' कहते है और यही घरानेदार गायकी हिन्दुतानी संगीत की अपनी निजी और प्रमुख विशेषता है। राग वही है, लेकिन राग में लगने वाले स्वरों का प्रयोग, बढत विस्तार गमक प्रयोग तान–आलाप सरगम, मुखड़ा सम पर आनद आदि की भिन्नता ने गायन–वादन व नृत्य को अलग–अलग रंग प्रदान किया है जो घराना विशेष के नाम से प्रचलित हुआ, जिसका सही ज्ञान गुरू के मार्गदर्शन में ही प्राप्त को सकता है। संगीत का साधन मानवीय आवाज है जो मानव रूप की भाँति भिन्न–भिन्न है। यही आवाज योग्य गुरू द्वारा जब संस्कारित की जाती है और शिष्य भी जब निरन्तर अभ्यास से गुरू के मार्ग–निर्देशन में गूँज लालित्य और रिनगम्धता लाकर आवाज पर भिन्न–भिन्न अलंकारों के माध्यम से आवाज को स्वर का रूप देता है तब घरानों का आविर्भाव शुरू होताहै।

अतः कह सकते है कि घराने ऐसे सम्प्रदाय का वर्ग है जिनके संस्थापकों ने अपनी मेहनत व लगन से संगीत साधना करके अपने कला–कौशल के बल पर प्रसिद्धि प्राप्त की तथा शास्त्रों पर आधारित संगीत में क्रियात्मक रूप से कुछ नवीन प्रयोग करके उसे अपनीमनोवृति के अनुसार मधुर व आकर्षक बनाया और शिष्यों को सिखया जो अनेक पीढियों की परम्परा से विशिष्ट घरानों के रूप में जाने लगी। यही परम्परा ने घरानेदार गायकी को आगे बढाया, जिसमें रियाज यानि अभ्यास का कड़ा अनुशासन एवं सुर लगाने की एक मर्यादा रहती थी। शिष्य भी नम्र भाव से संगीत की कठोर साधना करते थे। गुरूजन भी शिष्यों की ग्रहण शक्ति के अनुसार उनसे अभ्यास करवाते थे। आवाज बनाने लिए जो 'संस्कार' या 'सुर' पर रियाज करने का तरीका यहाँ बताया जाता था, वह वस्तुतः अपने में बड़ा स्वभाविक और वैज्ञानिक था, क्योकि घरानेदार गायकी के लिए संस्कारित आवाज ही स्वीकार्य थी। निरन्तर के अभ्यास से स्वरों की सूक्ष्मता और सौष्ठव का अनुभव अनायास ही हो जाता था और आवाज में घनता तथा वजन का निर्माण होता था और यह तभी सम्भव था, जब शिष्य एक ही गुरू के रंग में पूर्णत सराबोर होता था, तब शास्त्रीय जमीन की तैयारी उनके गले में अनायास हो जाती थी। यह बात सही भी है, क्योकि जब तक एक ही घराने में रहकर शिष्य के गले और कान पूर्णत कुशल नही हो जाते, तब तक अभिजात–संगीत की महीन और सूक्ष्म अदाकारी को शिष्य आत्मसात नहीं कर सकता। सात–आठ वर्षो तक ही गुरू की छत्रछायामें रहकर शिष्य अपने कान और गले की मर्यादा उनका गुण धर्म समझने योग्य हो जाता था। उसके बाद ही फिर अन्य गायकों या घरानों की हरकतें स्वर लालित्य और अच्छे–अच्छे तरीके अपने ढंग से गायकी में उतार लेता था, तभी गायकी में नित नवीनता बढती जाती थी। हमारे संगीत में ऐसे अनेक नामी गायक हुए है, जिन्होंने तालीम किसी एक गुरू से ग्रहण की तथा अपनी गायकी का श्रृंगार किन्ही अन्य घरानों की खूबियों से की, तभी उनकी गायकी अभी भी नित ताजगी लिए हुए दिखाई देती हैं।

जैसे मुश्ताक हुसैन खाँ साहब दक्षिण के ख्यातनाम ख्याल–गायक बाल कृष्णबुवा, श्रीमती केसरबाई केरकर, मंजीर खाँ साहब आदि इसके उदाहरण है। और यह सच भी है संगीत में केवल वे ही घराने और उनके गायक जीवंत हुए, जिन्होंने संगीत की तालीम के बाद अपनी गायकी में खुशबू और विविध रंग भरनेके लिए अन्य गुरूजनों और घरानों का भी प्रसाद बराबर ग्रहण किया, तभी उनकी गायकी बहती हुई सलिला की भाँति स्वच्छ और पारदर्शी बन पायी। गुरूओं के मार्गदर्शन और निरीक्षण–परीक्षण से गायकी खिले फूल की तरह महकती चहकती रही । अतः गुरू शिष्य परम्परा ही घरानों का आधार है और सत्य भी है कि जिन संगीत साधकों ने अपना सम्पूर्ण जीवन इस कला की साधना में लगा दिया, इसकी रक्षा करना उनका प्रथम कर्तव्य था । इसी कारण 'घरानेदार' गायकी का दूसरा नाम 'अभिजात–संगीत' पड़ा, जिसने हमारे संगीत को अन्य संगीत से अधिक प्रतिष्ठित समृद्ध और चैतन्यशील बना दिया। यही कारण है कि 'अभिजात संगीत' वर्षो पुराना होकर भी आज प्रभावी और असरदार है। 'घरानेदार' संगीत ने न केवल संगीत को समृद्ध किया, बल्कि उसकी परम्परागत विद्या को बचाने में अमूल्य सहयोग दिया। श्री देश पांडे जी के शब्दों, "घरानेदार गायकी और अभिजात संगीत पर्यायवाची शब्द है, जो भी अभिजात रचि उच्च माना गया है जिसके कारण हिन्दुस्तानी संगीत उन्नति कर सका, विकसित हुआ, समृद्ध बन सका, वह सब इन घरानों की छत्रछाया में रहकर और आज भी है। अतः यह तो सच ही है कि संगीत को परम्परागत विद्या को बचाने में निश्चय ही घरानों ने अमूल्य सहयोग दिया किन्तु धीरे–धीरे उससे बहुत सारी कठिनाईयाँ अनुभव की जाने लगी, जिन्हे हम निम्न

बिन्दुओं में देख सकते है।

1. संगीत शिक्षा जन सामान्य की पहुँच से दूर हो गयी।
2. घरानेदार गुरू हर किसी को अपना शिष्य नहीं बनाते थे।
3. यह संगीत शिक्षा पूर्णत: गुरू की इच्छा पर निर्भर थी एवं उनके मनोगत भावनों का सम्पूर्ण प्रभाव शिष्य पर पड़ता था।
4. यह तालीम सामने बैठकर ही दी जाती थी जितना ज्ञान गुरू देना चाहता था, उतना ही शिष्य पाता था, उससे अधिक नहीं।
5. घरानों की एक मर्यादा थी और रीति–रिवाज करने करवाने का तरीका था।

इस कठिन अनुशासन के होते हुए बहुत सी संगीत के 'घरानेदार' चीजें के साथ ही समाप्त हो रही थी, जो संगीत के विरासत की दृष्टि से शुभ संकेत नहीं था। संगीत सबके लिए सुलभ हो सकें, उसका क्षेत्र व्यापक बन सकें इस दिशा में पं0 विष्णु नारायण भातखंडे तथा पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी का योगदान भुलाया नहीं जा सकता है। इन्होंने शास्त्रीय संगीत के विकास को पंख प्रदान किये। एक नया युग स्थापित किया तथा अनेक संगीत महाविद्यालयों की स्थापना कर संगीत का घरानेदार परम्परा से जोड़ने का अथक प्रयास किया। किन्तु विद्यालयों की शिक्षण प्रणाली में एक साथ अनेक विद्यार्थियों को संगीत की शिक्षा में संगीत के सुरों की शिक्षा थोडी बहुत तो दी जा सकती है, किन्तु गायकी की बारीकियां नहीं सिखाई जा सकती। जैसे दरबारी कान्हडा का धनिरे का लगाव तथा जयजयवंती का धनिरे का लगाव। राग पूरिया मारवा के स्वर एक जैसे है किंतु उनको लगाने का तरीका 40–50 मिनट की कक्षा में सिखाना सम्भव नहीं हो सकता। आडाचारताल तथा धमार दोनों ने समान मात्रा है किंतु बजाने का तरीका अलग है। जो कि केवल प्रैक्टीकल रूप में ही कई दिनों के अभ्यास से बताया जाना सम्भव रहता है। संगीत को ऊपरी तौर पर तो समझ जा सकता था। किंतु संगीत की बारीकियां गुरू शिष्य परम्परा से ही उपलब्ध हो सकती है और किसी उपाय से नहीं। विद्यालयीन एवं महाविद्यालयीन शिक्षा में विद्यार्थी को गाना तो आ जाता है किन्तु श्रुति ज्ञान नहीं हो पाता, जोकि एक चिन्ता का विषय है। इसलिए इस कला की जानकारी के लिए जब तक अलग से किसी योग्य गुरू से लगातार कई वर्षों तक सामने बैठकर इसके 'गुर– न सीखे जाएँ, आवाज की तैयारी न की जाए, तब तक घरानेदार गायकी के कायदे रीतियां और विभिन्न स्वर संगतियां को शिष्य के गलें में नहीं उतारा जा सकता। यह तो गुरुमुखी विद्या है । कदम कदम पर गुरू के मार्ग दर्शन की सख्त जरूरत रहती है। उपरोक्त अध्ययन से हम सहज ही इस निष्कर्ष पर पहुँच जाते है कि पुरानी गुरू शिष्य प्रणाली के उत्तम संगीत का स्तर ऊँचा उठाना है तो ऐसी संगीत संस्थाओं की स्थापना होनी चाहियें, जिन्हे सरकारी आर्थिक सहयोग प्राप्त हो, कलाकारों को कोई आर्थिक चिन्ता न करनी पड़े और उसे सरकार का आश्रय प्राप्त हो। साथ ही शिष्यों के लिये छात्रवृत्ति की उचित व्यवस्था हो। ऐसी संस्थाओं में प्रतिभावान छात्र श्रेष्ठ गुरुओं से संगीत की परम्परागत तालीम लेकर उच्च कोटि के कलाकार बन सकेंगें। एक अन्य दृष्टिकोण मेरा यह भी है कि वर्तमान में अनेक विद्यालयों एवं महाविद्यालयों में संगीत विषय के रूप में शामिल है यदि इन शिक्षण संस्थाओं में घरानेदार शिक्षा का समावेश कर लिया जाये तो संगीत कला और अधिक उन्नति के शिखर पर आसीन हो सकती है।

संदर्भ सूची :–

संगीतमणि – डा0महारानी शर्मा
संगीत पत्रिका – डा0महारानी शर्मा
संगीतायन – डा. सीमा चौधरी

डा0जया शर्मा
एसो0प्रो0फेसर (संगीत विभाग)
आर्य कन्या पी0जी0कालिज,
हापुड़

रागदारी संगीत के चिकित्सकीय प्रभाव

भारतीय संगीत की प्रमुख विशिष्टता रागदारी संगीत है। राग भारतीय संगीत की आधारशिला हैं। रागदारी संगीत में निहित स्वर–लय, रस–भाव अपने विशिष्ट प्रभाव से व्यक्ति के मन मस्तिष्क को प्रभावित करते हैं। रागों में स्वरों का अनुपम एवं मनोहारी सामंजस्य होता है जो मनुष्य के सम्पूर्ण तंत्र को स्पन्दित करता है। रागदारी संगीत का प्रभाव मानव के अन्तर और बाह्य जगत दोनों पर पड़ता है। मानव मानने लगे हैं। स्वर और लय से अभिभूत रागदारी संगीत के प्रभाव पर आज अनेक प्रयोग एवं परीक्षण किये जा रहे हैं, जिनके सफल परिणाम सामने आए हैं। रागदारी संगीत का प्रयोग आज विभिन्न रोगों के उपचार में भी किया जा रहा है जिसके परिणाम सकारात्मक रहे हैं, और अनेक रोगियों ने स्वास्थ्य लाभ प्राप्त किया है।

संगीत चिकित्सा के ऐतिहासिक संदर्भ

आज संगीत चिकित्सा भारत में ही नहीं अपितु सम्पूर्ण विश्व में एक नवीन उदीयमान विषय बन चुका है। रागों द्वारा चिकित्सा भारतीय संगीत में नया नहीं है प्राचीन समय से ही भारत में रागों द्वारा चिकित्सा किए जाने के प्रमाण मिलते हैं। प्राचीन समय से ही कई रोगों को दूर करने में शास्त्रीय संगीत का प्रयोग करने के विवरण प्राचीन संगीत ग्रंथों में प्राप्त होते हैं। वैदिक युग में ऋग्वेद और अथर्ववेद के मंत्रों का प्रयोग भारीरिक व्याधियों के उपचार के लिए किया जाता था। ऋग्वेद में "गाथपति" नामक चिकित्सक का उल्लेख है जिसका तात्पर्य है–संगीत चिकित्सक। अथर्ववेद में ऋक, यजुश और साम के मंत्र जीवन से, व्यवहार से, और स्वास्थ्य से सम्बन्धित थे। यज्ञों के माध्यम से मनुष्य को शारीरिक, मानसिक व व्यवहारिक रूप से संतुलित रखने का अवधान था। मंत्र–मणि व औशधि तीनों के द्वारा अथर्ववेद में उपचार बताया गया है। मंत्र–संगीत(साम), रत्नमणि तथा औषधि से ही आगे चलकर आयुर्वेद चिकित्सा पद्धति का उद्भव हुआ। सामवेद में रोग– निवारण के लिए राग गायन का विवरण मिलता है।

चरक ऋषि ने अपनी पुस्तक 'सिद्धिनाथ' के छठे अध्याय में संगीत के चिकित्सकीय प्रभाव का वर्णन किया है। आयुर्वेद में भारीरिक एवं मानसिक रोगों के उत्पन्न होने का मुख्य कारण वात, पित्त व कफ का असंतुलन माना जाता है। शरीर और मस्तिष्क में इनका संतुलन बनाए रखना ही चिकित्सक का कार्य होता है। इन तीनों धातुओं का संतुलन बनाये रखने के लिये शब्द–शक्ति, मंत्र–शक्ति और गीत–शक्ति का प्रयोग होता रहा है। ऋषि, मुनियों द्वारा सांगीतिक मंत्र साधना, ओम् द्वारा अनेक प्रकार की सिद्धियों व चमत्कारों पर अधिकार प्राप्त करना संगीत के प्रभाव को प्रमाणित करता है। प्राचीन काल के संगीतार्षि महर्षि तुम्बरू जिन्हें प्रथम 'संगीत चिकित्सक' माना जाता है। उन्होने अपनी पुस्तक 'संगीत स्वरामृत' में लिखा है कि ऊँची और असमान ध्वनि का वायु पर, गंभीर और स्थिर ध्वनि का पित्त पर, और कोमल तथा मृदु ध्वनियों का कफ के गुणों पर प्रभाव पड़ता है। जो ध्वनि समूह तीनों गुणों से युक्त हो वह त्रिदोश पर प्रभाव डालता है। और ऐसी ध्वनियां सन्निपात कहलाती हैं।यदि सांगीतिक ध्वनियों के द्वारा इन त्रिदोशों को संतुलित कर लिया जाये तो बीमारियों की संभावनायें बहुत कम हो जायेंगी। 'शब्द कौतुहल' ग्रंथ में मैंद ऋशि ने वाद्यों की ध्वनि द्वारा रोग उपचार तथा श्रवण–मनन–कीर्तन से रोगों के निदान की बात कही है। उनके अनुसार, स्वस्थ रहने के लिए जिस तरह उचित आहार की आवश्यकता होती है उसी प्रकार विहार के लिए ऋतु एवं समय के अनुसार विभिन्न प्रकार की राग–रागिनियों को सुनना शरीर व मन के लिए अच्छा होता है। इस प्रकार ऋषियों, महर्षियों द्वारा सांगीतिक स्वर–तरंगों, सांगीतिक मंत्रोच्चारण एवं विभिन्न वाद्यों से उत्पन्न ध्वनियों के द्वारा मनुष्य के विभिन्न मानसिक व शारीरिक रोगों का उपचार करने का वर्णन संगीत ग्रंथों में मिलता है।

आचार्य शारंगदेव ने अपने ग्रंथ संगीत रत्नाकर के स्वराध्याय में स्वरों की उत्पत्ति का वर्णन करते हुए विभिन्न स्वरों से सम्बन्धित स्नायुओं, चक्रों और शारीरिक अंगों का वर्णन विस्तारपूर्वक किया है। विशेषतः सामवेद की ऋचाओं का गायन हृदय रोगियों के लिए बहुत लाभकारी है। सामवेद की स्वर लहरी भारीर के रक्त संचालन पर अनुकूल प्रभाव डालती है, जिससे रक्त में हीमोग्लोबिन को अधिक ऑक्सीजन मिलती है। पं0 अहोबल ने भी 'संगीत पारिजात में भारतीय संगीत की 22 श्रुतियों का मनुष्य के शरीर की 22 धमनियों से सम्बन्धित होने का वर्णन किया है।

संगीत चिकित्सा के वर्तमान संदर्भ

बीसवीं सदी में संगीत चिकित्सा के उदाहरणों पर दृश्टिपात करें तों संगीत चिकित्सा के चिकित्सकीय प्रभाव को पं0 ओंकारनाथ ठाकुर जी ने सिद्ध किया उन्होने इटली के शासक के अनिद्रा के रोग को रागदारी संगीत के द्वारा ठीक किया, और अपने गायन के द्वारा खुंखार शेर को अपने वश में कर लिया। कहा जाता है कि प्रसिद्ध संगीतज्ञ बैजू बाबरा ने पूरिया राग सुनाकर राजा राजसिंह की अनिद्रा की बीमारी दूर की थी। पं0 जसराज जी ने अपने गायन द्वारा

कई रोगियों को स्वास्थ्य लाभ प्रदान किया है।

सन् 1965 में श्री बालाजी ताम्बे ने एक अनुसंधान केन्द्र की स्थापना की जिसका नाम 'आत्मसंतुलन ग्राम रखा। इस अनुसंधान केन्द्र में आयुर्वेद के साथ–साथ रोगियों का उपचार राग चिकित्सा द्वारा भी किया जाता है। श्री बालाजी ताम्बे का मानना है कि संगीत का प्रभाव शरीर के हार्मोन्स पर पड़ता है। विखण्डित मानसिकता(सिजोफ्रेनिया) में राग भैरवी, याददाश्त बढ़ाने में राग शिवरंजनी, रक्तचाप नियंत्रण में राग तोड़ी व भूपाली तथा क्रोध में राग मल्हार का लाभदायक प्रभाव देखा गया है।

जबलपुर के डॉ0 भास्कर खांडेकर रागों द्वारा संगीत चिकित्सा के क्षेत्र में विगत 10 वर्षों से अनुसंधान कर रहे हैं तथा उन्होने अनेक मानसिक रोगियों को संगीत चिकित्सा द्वारा स्वास्थ्य लाभ प्रदान किया है। उनके अनुसार "किसी भी एक रोग के लिये किसी भी एक राग का निर्धारण नहीं किया जा सकता। रोग निवारण हेतु रोगी का व्यक्तित्व परीक्षण करने के उपरान्त उसका उपचार संगीत चिकित्सक के निर्देशानुसार करना चाहिये।"

मुम्बई के संगीत चिकित्सक पं0 शशांक कट्टी जी भी संगीत चिकित्सा के क्षेत्र में विगत कई वर्षो से अनुसंधानरत हैं। इनके द्वारा स्थापित 'सुर संजीवन' अनुसंधान केन्द्र में रागों द्वारा उपचार पद्धति पर अनुसंधान व प्रयोग हो रहे हैं।

चेन्नई में एक राग रिसर्च सेन्टर की स्थापना की गयी है। जिसमें शास्त्रीय रागों द्वारा रोगों के उपचार की पद्धति विकसित की गयी है। चेन्नई स्थित 'राग–अनुसंधान–केन्द्र' ने भाास्त्रीय रागों के माध्यम से बीमारियों के इलाज के क्षेत्र में अनुसंधान करने के बाद सिद्ध किया है कि प्रत्येक राग का बीमारी पर भिन्न प्रभाव पड़ता है। राग 'आनन्द भैरवी' हाइपरटेंशन यानी उच्च तनाव को कम करता है। इसी प्रकार राग शंकराभरणम्' मानसिक रोगियों को राहत पहुंचाता है। 'राग–अनुसंधान–केन्द्र' के अध्यक्ष श्री के0 विद्यानाथन् का कहना है कि–"भारतीय शास्त्रीय संगीत में करिश्माई भाक्ति मौजूद है। आज आवश्यकता इस बात की है कि भाास्त्रीय संगीत का भली–भाँति अध्ययन किया जाए और तत्सम्बन्धी जानकारी को सामने लाया जाए।"

नई दिल्ली स्थित शक्ति–बिकास–प्रकल्प' के संस्थापक और अध्यक्ष श्री ई0 कुमार ने संगीत चिकित्सा पद्धति के बारे में गहन अनुसंधान किया है। उनकी राय है कि–"बीमारी का मूल कारण तनाव है। तनाव बायो–रिद्म यानी जैविक लय में असन्तुलन पैदा करता है, जिससे सभी प्रकार की विकृतियाँ पैदा होती हैं। शास्त्रीय संगीत जैविक लय को बहाल करता है जिससे बीमारियों का इलाज हो जाता है।"

इस प्रकार विभिन्न विद्वान चिकित्सक रागदारी संगीत के चिकित्सकीय प्रभावों पर अनुसंधान एवं प्रयोग कर रहे हैं। विभिन्न अस्पतालों में इस प्रयोग को लागू किया जा रहा है तथा उसका सकारात्मक एवं लाभकारी परिणाम सामने आ रहे हैं।

रागों के द्वारा उपचार

भारतीय रागदारी संगीत की यह विशिष्टता है कि इसमें संयोजित स्वर लहरियां मनुश्य में अन्तर्निहित भावों एवं सूक्ष्मताओं को उभारकर उसे अपने माधुर्य में समाहित कर लेती हैं। यह स्वर लहरियां मन की गहराइयों को छूकर परमानन्द की अनुभूति कराती हैं। यह स्वर लहरियां रोगी को निरोगी तथा संवेदनाशून्य व्यक्ति को संवेदनशील होने का अनुभव कराती हैं। रागदारी संगीत की इन्ही विशेषताओं को अनुभव कर आज वर्तमान में रागदारी संगीत को विभिन्न रोगों के उपचार के लिए वैकल्पिक चिकित्सा पद्धति के सशक्त माध्यम के रूप में अपनाया जा रहा है।

रागदारी संगीत का मुख्य तत्व स्वर है। किसी राग का स्वरूप उसमें लगने वाले स्वरों पर ही निर्भर करता है। प्राचीन संगीत ग्रन्थों में स्वरों के रस व स्वभाव का वर्णन दिया गया है जिनका प्रभाव हमारे शरीर पर पड़ता है। डॉ0 प्रेमप्रकाश जी ने इन सात स्वरों के उत्पत्ति स्थल एवं स्वास्थ्य पर पड़ने वाले प्रभाव के विषय में बताया है।

शड़ज (सा) – इस स्वर की उत्पत्ति नाभि प्रदेश से हुई है। यह स्वर पित्तज रोगों का भामन करता है।
ऋशभ (रे) – इस स्वर का उत्पत्ति स्थल हृदय प्रदेश है। यह स्वर कफ एवं पित्त प्रधान रोगों का भामन करता है।
गंधार (ग) – इस स्वर का उत्पत्ति स्थान फेफड़े हैं। यह स्वर पित्तज रोगों का भामन करता है।
मध्यम (म) – इस स्वर का उत्पत्ति स्थान कंठ है। यह स्वर वात और कफ रोगों का भामन करता है।
पंचम (प) – इस स्वर का उत्पत्ति स्थान मुख है। यह कफ प्रधान रोगों का भामन करता है।
धैवत (ध) – इस स्वर का उत्पत्ति स्थल तालु है। यह पित्तज रोगों का भामन करता है।
निशाद (नि) – इस स्वर का उत्पत्ति स्थान नासिका है। यह स्वर वातज् रोगों का भामन करता है।

पं0 शारंगदेव व दामोदर पंडित ने स्वरों से विभिन्न रसों की उत्पत्ति के विशय में भी बताया है। उनके अनुसार शुद्ध एवं कोमल स्वरों के भिन्न–भिन्न प्रभाव होते हैं। शुद्ध स्वर संयोग श्रृंगार, वीर इत्यादि रसों के वाहक होते हैं जबकि कोमल स्वर वियोग श्रृंगार, करुण एवं शान्त रसों के वाहक होते हैं। रागों के रस निर्धारण एवं प्रभावोत्पत्ति में वादी–सम्वादी स्वर, न्यास के स्वर, कलाकार की प्रस्तुतिकरण शैली, बंदिश का चयन इत्यादि का भी महत्वपूर्ण योगदान होता है।

स्वर तथा रागों का मनुष्य के मनोभावों के साथ गहरा सम्बन्ध है। चिकित्सकीय दृष्टिकोण से देखें तो रस व्यक्ति के मनःस्थित भावों को जाग्रत करते हैं तथा शरीर में स्थित अन्तःस्रावी ग्रन्थियों के स्राव को प्रभावित करते हैं। भावों का उतार चढ़ाव हमारे रक्त प्रवाह व मस्तिष्क की कार्यप्रणाली को प्रभावित करता है। विशिष्ट रोग के लिए सही राग का प्रयोग सम्बन्धित आन्तिरिक अवयव को प्रभावित कर शरीर को निरोगी बनाता है। संगीत चिकित्सा का आधार यही है।

संगीत चिकित्सा के लिए रागों का चयन करते समय राग की प्रकृति एवं रस पर ध्यान देना अति आव यक है। रोग की प्रकृति एवं राग की प्रकृति के आधार पर विभिन्न रोगों के लिये संगीतज्ञों एवं संगीत चिकित्सकों ने कुछ राग निश्चित किये हैं जो उन रोगों को दूर करने में सहायक सिद्ध हुये हैं, हो रहे हैं।

संचालक चिकित्सा शिक्षा मध्य प्रदेश डॉ0 एच सी तिवारी संगीत के रागों पर शोध कर रहे हैं। उनके अनुसार यदि उच्च रक्तचाप पीड़ित व्यक्ति को तेज ध्वनि का संगीत सुनाया जाये तो लाक्षणिक लाभ होता है। दरबारी व सारंग राग हृदय रोगों में लाभदायक हैं। राग शिवरंजनी स्मृति विलोप से सम्बिन्धित रोगों में असरकारी है। वर्तमान की तनावपूर्ण जीवन ैली में अनिद्रा से पीड़ित व्यक्तियों भायन के समय राग भैरवी व राग सोहनी सुनने से फायदा होता है।

कुछ राग और उनसे जिन रोगों का उपचार किया जाता है, इस प्रकार हैं–

राग दीपक से पेट की अम्लीयता कम होती है, राग जयजयवन्ती एवं सोहनी से सिरदर्द का उपचार किया जाता है। राग आभोगी पाचन क्रिया को स्वस्थ रखता है।

राग दरबारी, खमाज तथा राग पूरिया मानसिक तनाव को कम करते हैं। राग पूरियाधनाश्री मन को मधुरता, स्निग्धता तथा स्थिरता प्रदान करता है। राग बागे वरी भांत सुखदायक, तथा मन में आनंददायी भावनाएं उत्पन्न करने वाला राग है। भैरवी थाट का प्रसिद्ध राग मालकौंस तथा राग हिंडोल ज्वर को कम करने में सहायक हैं।

वैज्ञानिक डॉ0 बालाजी तांबे ने अनुसंधान द्वारा यह सिद्ध किया है कि राग भूपाली व ताड़ी अति तनाव की स्थिति को ठीक कर देते हैं। राग आसावरी निम्न रक्तचाप में तथा राग चन्द्रकौंस का गायन दिल की बीमारी के उपचार के लिये उत्तम है।

राग भैरवी व राग देस सिरदर्द की तकलीफों में अत्यन्त उपयोगी हैं। राग पीलू रक्त हीनता के उपचार में लाभकारी है। राग मल्हार से क्रोध व मानसिक अस्थिरता दूर होती है। राग सारंग पित्तनाशक है तथा क्षय एवं मिर्गी के रोगियों को राहत देता है। राग गोरखकल्याण चिन्ता, तनाव व न्यूरोसिस के रोगियों के लिये लाभकारी है।

डॉ0 वि. वि. गारे के अनुसार यदि शरीर और मन पर सुस्ती छा जाये, आलस्य आ जाये तो ऐसे व्यक्ति को(कफ प्रकृति की मन्दता) स्वस्थ करने के लिये ऋषभवादी स्वर वाले राग सुनाये जाने चाहिये। इसी प्रकार पित्त एवं वात प्रकृति वाले व्यक्ति को स्वस्थ करने के लिये श्रृंगार रस के राग, खमाज, तिलंग, देस इत्यादि सुनाने चाहिये।

रागों की प्रकृति–स्वभाव–रस के आधार पर ही इनके चिकित्साकीय प्रभाव निर्भर करते हैं। राग में प्रयुक्त विभिन्न स्वरावलियां विभिन्न मनोदशाओं की द्योतक होती हैं तथा अपनी रस–भाव–दशा के अनुरूप श्रोता में रसानुभूति का संचार करती हैं

एक प्राचीन भारतीय ग्रन्थ 'स्वरशास्त्र' के अनुसार भारतीय संगीत में कुल 72 राग होते हैं ये 72 राग भारीर की 72 मुख्य नाड़ियों को प्रभावित करते हैं।

संगीत भास्त्र में मूलरूप से 10 थाटों के अन्तर्गत अनेक रागों को उत्पन्न माना गया है। ये राग केवल सात स्वरों के समीकरणों से नहीं बनाए गए, अपितु इन रागों में स्वर संगतियों, स्वर लगाव, चलन का प्रयोग कुछ इस प्रकार से किया जाता है कि प्रत्येक राग की अपनी अलग रंजकता, मोहकता, आकर्शण होता है जो सीधे थकावट में उत्साहवर्द्धक टॉनिक का काम करता है। यही कारण है कि भारतीय उत्सव होली के अवसर पर 'काफ़ी' राग के गायन–वादन की परम्परा है, जिससे उत्साह व आनन्द बराबर बना रहता है एवं भारीरिक थकावट दूर हो जाती है। 'कोमल गंधार–निशाद युक्त राग भीमपलासी–काफी राग के स्वर मन में उल्लास और हमारे मन–मस्तिष्क, हमारे अंतःस्थल पर असर करते हैं।

भारतीय संगीत के राग–रागिनियों के सिद्धान्तों के अनुसार, रागों का सम्बन्ध जहाँ प्रकृति से है, वहीं मानव– जीवन के भी संगीत उतना ही निकट है तथा भारीरिक व मानसिक रोगों के निवारण में सहायक है। हिन्दुस्तानी संगीत के 'काफ़ी' राग में कोमल गन्धार तथा कोमल निषाद होने के कारण यह राग शारीरिक उमंग जगाते हैं इसी कारण इन रागों में फागुन के महीने में होली गायी–बजायी जाती है।

रिषभ–धैवत कोमल वाले राग उत्फुल्लता तथा ताजगी के भाव प्रकट करते हैं। शरीर में उत्पन्न होने वाला आलस्य व उनींदी को दूर करके, ये स्वर ताज़गी का अहसास लाते हैं

कल्याण ठाठ' से सम्बन्धित तीव्र मध्यम स्वर–प्रधान रागों का गुण है– मानसिक तनाव, निराशा आदि से मुक्ति दिलाना। राग 'केदार' में मन को शान्ति प्रदान करने की विलक्षण क्षमता है; तथा यह राग डिप्रैशन की स्थिति से भी छुटकारा दिलाने में भी सक्षम है। कोमल धैवत, कोमल गन्धार और कोमल निशाद स्वरों वाले राग अनिद्रा रोग पर विशेष लाभप्रद सिद्ध हुए हैं।

निष्कर्श रूप में कहा जा सकता है कि शास्त्रीय संगीत स्वास्थ्य देखभाल के क्षेत्र में अत्यन्त उपयोगी है। बीमारियों के उपचार में दिन–ब–दिन रागों के इस्तेमाल की बढ़ती प्रवृत्ति से स्वास्थ्य देखभाल के क्षेत्र में भास्त्रीय संगीत की उपयोगिता निश्चित रूप से उजागर हुई है। आज पुनः मनुष्य का ध्यान संगीत में निहित रोग निवारक क्षमता की तरफ आकृष्ट हुआ है। आज संगीत चिकित्सा भारत में ही नहीं अपितु सम्पूर्ण वि व में एक नवीन उदीयमान विषय बन चुका है।

संगीत द्वारा चिकित्सा हेतु आज नए–नए शोध हो रहे हैं एवं उनमें सफलता भी मिल रही है। संगीतज्ञ, मनोवैज्ञानिक एवं चिकित्सक

आज इस बात को मानने लगे हैं कि संगीत मनुष्य के सम्पूर्ण शरीर पर चिकित्सकीय प्रभाव डालता है। आज चिकित्सक भी यह स्वीकार करने लगे हैं कि संगीत में मानसिक तनाव को कम करने, दर्द निवारण करने, उच्च एवं निम्न रक्तचाप को नियंत्रित करने, श्वास को नियमित करने, स्मरण शक्ति को बढ़ाने तथा शरीर एवं मन को संतुलित करने की चमत्कारिक शक्ति है।

राग अनगिनत हैं तथा निश्चित रूप से प्रत्येक राग के अपने अनगिनत गुण हैं। राग–रागिनियों द्वारा फलप्रद चिकित्सा संभव है परन्तु इसके लिये आवश्यक है कि संगीतज्ञ कुशल, अनुभवी तथा संगीत व मेडिकल साइंस की जानकारी रखता हो। उसे रोगी की मानसिक स्थिति व रोग के अनुसार राग का चयन करने की क्षमता हो। राग, रोग व रोगी के बीच पूर्ण सामंजस्य ही संगीत चिकित्सा का प्रमुख आधार है।

संदर्भ सूची

1. सिन्हा ज्योति
source :http://www.rachanakar.org/2012/08/blog-post_4296.html
2. पंड्या डॉ0 दीप्ति, राठौड़ डॉ0 सीमा, संगीत– चिकित्सा के नए आयाम, संगीत पत्रिका नवंबर 2009 संगीत कार्यालय हाथरस
3. शर्मा डॉ0 रत्नाम्बरा, चिकित्सा में संगीत का प्रभाव, संगीत पत्रिका नवंबर 2009 संगीत कार्यालय हाथरस
4. जोशी गीता, संगीत निबन्ध–कौमुदी, योग एवं संगीत साधना, 2015, प्रतिभा प्रकाशन, दिल्ली.
5. शर्मा डॉ0 महारानी, संगीत चिकित्सा, 2014, कनिष्क पब्लिशर्स, नई दिल्ली.
6. गारे डॉ0 वि. वि., संगीत और आयुर्वेद, संगीत पत्रिका फरवरी 1962.

डॉ० मोहिनी मेहरोत्रा
असिसटेन्ट प्रोफेसर (संगीत)
सुभारती इंस्टीट्यूट ऑफ फाइन आर्ट्स
एण्ड फैशन डिज़ाइन,
स्वामी विवेकानंद सुभारती यूनिवर्सिटी, मेरठ

Importance of Music in Life

Music is the pleasant sound (vocal or instrumental) that leads us to experience harmony and higher happiness.

Music is an essential part of human life. The importance of music in various spheres of human life is briefly discussed below:

Fine Arts: Music is one of the fine arts. Like other forms of art, it requires creative and technical skill and the power of imagination. As dance is an artistic expression of movement and painting of colors, so music is of sounds. What a pretty sight is to the eyes, aroma is to the nose, delicious dish is to the palate and soft touch is to the skin, so music is to the ears.

Music is an important aspect of Education: According to Plato, one of the eminent Greek philosophers, music is an important aspect of education. In his scheme of education, he has laid emphasis on three disciplines:

1. Gymnastics for the training and development of the body,

2. Mathematics for the training and development of brain, and

3. Music for the realization of the soul.

Music is loved by all living creatures: Love for music is not a tendency of human-beings only. It is a common characteristic of nearly all living creatures. The moment musical notes softly enter our ears; they rouse the dormant love for it. Mythology as well as folk tales bears evidence to the fact that even animals respond with joy to the melodious vibrations of the harp. The cows used to respond to the call of Lord Krishna's flute and flock round him when it was time to return home.

Healing powers of Music: Music has unlimited powers, is a well-established fact. It has a soothing and healing power. Just as the application of balm relieves our brain of its ache and tension, so music can relax the tense muscles of our body. The melodious notes of music have the capacity to cure the mental or physical fatigue of a weary person.

Treatment of ailments: Music has miraculous powers for treating certain mental ailments such as anxiety, abnormal excitement or depression. It is also helpful for the treatment of patients suffering from insomnia. It has excellent exhilarating power. It can be compared to mother's love. Just as a child forgets everything and feels joy in mother's lap, in the same way we forget all worries and anxieties in musical environment.

Magical power: Music has magical power. This is testified by the fact that Orpheus, a legendary Greek musician could make stones dance to his music. The stories of Tansen and BaijuBawra are not unknown to us. They could light lamps, melt stones, blossom flowers in autumn, cause rain just by the accurate use of the 'accurate tune'.

Emotional and spiritual uplifting: There is no doubting the various powers of music, but the aspect of music which is of the greatest value to the human being is its emotional aspects. No achievement can be as great as the emotional and spiritual uplifting that we get from music.

SOME IMPORTANT BENFITS

Nearly everyone enjoys music, whether by listening to it, singing, or playing an instrument. But despite this almost universal interest, many schools have to do away with their music education programs. This is a mistake, with schools losing not only an enjoyable subject, but a subject that can enrich students' lives and education. Read on to learn why music education is so important, and how it offers benefits even beyond itself.

1. Musical training helps develop language and reasoning: Students who have early musical training will develop the areas of the brain related to language and reasoning. The left side of the brain is better developed with music, and songs can help imprint information on young minds.

2. A mastery of memorization: Even when performing with sheet music, student musicians are constantly using their memory to perform. The skill of memorization can serve students well in education and beyond.

3. Students learn to improve their work: Learning music promotes craftsmanship, and students learn to want to create good work instead of mediocre work. This desire can be applied to all subjects of study.

4. A sense of achievement: Learning to play pieces of music on a new instrument can be a challenging, but achievable goal. Students who master even the smallest goal in music will be able to feel proud of their achievement.

5. Kids stay engaged in school: An enjoyable subject like music can keep kids interested and engaged in school. Student musicians are likely to stay in school to achieve in other subjects.

6. Success in society: Music is the fabric of our society, and music can shape abilities and character. Students in band or orchestra are less likely to abuse substances over their lifetime. Musical education can greatly contribute to children's intellectual development as well.

7. Emotional development: Students of music can be more emotionally developed, with empathy towards other cultures They also tend to have higher self esteem and are better at coping with anxiety.

8. Students learn pattern recognition: Children can develop their math and pattern-recognition skills with the help of musical education. Playing music offers repetition in a fun format.

9. Fine-tuned auditory skills: Musicians can better detect meaningful, information-bearing elements in sounds, like the emotional meaning in a baby's cry. Students who practice music can have better auditory attention, and pick out predictable patterns from surrounding noise.

10. Music can be relaxing: Students can fight stress by learning to play music. Soothing music is especially helpful in helping kids relax.

11. Musical instruments can teach discipline: Kids who learn to play an instrument can learn a valuable lesson in discipline. They will have to set time aside to practice and rise to the challenge of learning with discipline to master playing their instrument.

12. Preparation for the creative economy: Investing in creative education can prepare students for the 21st century workforce. The new economy has created more artistic careers, and these jobs may grow faster than others in the future.

13. Development in creative thinking: Kids who study the arts can learn to think creatively. This kind of education can help them solve problems by thinking outside the box and realizing that there may be more than one right answer.

14. Kids can learn teamwork: Many musical education programs require teamwork as part of a band or orchestra. In these groups, students will learn how to work together and build camaraderie.

15. Better self-confidence: With encouragement from teachers and parents, students playing a musical instrument can build pride and confidence. Musical education is also likely to develop better communication for students.

POWER OF MUSIC IN LIFE

Music is one of the most important and powerful things in my life. My life without melodies and harmonies would be totally empty. Listening to and playing different tunes helps me to de-stress, relax and it can also help to motivate me in trying times. I love listening to music while on my way to school, as I feel it helps me to prepare for the day that waits. I think it is like the memoirs to my life as it has been there throughout everything with me.

When I was younger, I didn't have the great love for musical as I do now. I mainly listened to whatever was playing in the background or what my parents were listening to. I didn't have much of a care for musical compositions. There was sometimes a little bit of pop music thrown in to the mix here and there, but that's really all I liked back then. Whether I was in the car, the house, or anywhere else there was sure to be some Beatles, Buddy Holly, or the Dubliners constantly playing somewhere in the background. At the time I didn't care for that genre of music much, but now as I'm older, I enjoy it as it allows me to reminisce on memories from times of my childhood. Once I hit my teenage years music became my life and gradually started to inhibit my soul.

I believe music has the ability to convey all sorts of emotion. Whether the emotion is joy and happiness or sadness and despair through rhythms, harmonies and the lyrics music shows it. The song "A little bit longer" by Nick Jonas is such an emotional and inspiring song that when I hear it, I always come close to tears, especially when I watch it being played live. The effect that music can have on our emotions is tremendous, as it can bring people to floods of tears or bursts of laughter.

I believe music effects people in many different ways. To me music is more than just something to listen to or play, it's something to feel. Music is extremely important in my life. I think it brings me closer to my friends and

family. I also feel that it helps me to get through things. For example, I remember doing the twenty six kilometregaisce hike and the whole way along the hike we sang songs. Music is an immensely powerful thing and has a huge place in my life right next to my heart.

Music can be the most important and powerful things of anyone life who loves to listen or play music and know its importance in their life. One who listen or play music never get fed up of any problems in the life. It helps in distressing and relaxing the mind as well as motivates to do something better in the life. Many people love to listen and play music at many occasions or events. Some of the people become used to of listening music in their all time such as in the office, home on the way, etc. It keeps away from all the problems of life and gives solutions. Now-a-days, there is a trend of playing slow music in the offices of big companies while employees are working in order to keep mind fresh, peaceful, concentrate, bring positive thoughts as well as increasing the performance of the employees.

I got my music loving habit in the generation from parents and grandparents because my father and grandfather were very fond of listening music. Slow music always run in my home from morning till night. I don't know much about the musical compositions but I generally like to listen music whenever I travel or during my study time. On the weekend, we dance, listen music or play music with family at home or at picnic on any favorite place. Music touches my soul and spirit and makes me realize that I have no any problems in this world.

Music is very powerful and has ability to convey positive messages to all sorts of emotion without telling and asking anything to anyone. It is voiceless however tells everything and shares all the problems more than the human being. Music has inspiring and promoting nature which increases the concentration power of the human being by removing all the negative thoughts. Music is the thing which helps us in re-memorizing our good memories of the past with our loved ones and dear ones. It has no limitations, drawbacks and guidelines; it only needs anyone to listen or play passionately with full devotion. When we listen music, it brings amazing feeling in the heart and mind which connects our spirit to the supernatural power of God. There is a very true saying about the music that "music imitates life and life imitates music". Being inspired, I also started learning music and playing guitar and hope would be a good music player a day.

Music is one of the greatest creations of human kind in the course of history. It is creativity in a pure and undiluted form and format. Music plays a vital role in our daily life. It is a way of expressing our feelings and emotions. Music is a way to escape life, which gives us relief in pain and helps us to reduce the stress of the daily routine. It helps us to calm down, an even excites us in the moment of joy. Moreover, it enriches the mind and gives us self-confidence.

Many people also believe that any music you respond to positively will work for you, regardless of its content. Thus, even pop music might work wonders for you.

Music affects all of us in some way or the other. It also is the most common interest of many people. People who love music, listen to it while traveling, reading, meditation, walking, some even have soft music while working in their busy routine. It helps them to relax and escape from the stress of our day-to-day lives. It can transport us to another time or place and it is a great feeling of seeing or doing or experiencing something different. People have special music corner for themselves and some people give importance to listening in silence and some people love to read with light music and even some people love listening to music before sleeping. Many people love listening to music in bathroom because they feel it is one of the few rooms in the home where privacy is routinely respected. Some people also love to sing in the bathroom and are called 'bathroom singers'. Music has now become a part of our life as it serves different purposes for each one of us.

Conclusion: Music washes away from the soul, the dust of everyday life and inspires one to live a lofty life. There is absolute tranquility and harmony, when the magical notes of music enters one's heart. Such experiences are beyond words and can only be experienced.The notes of music take the listener to the region of the unknown where there is only emotional ecstasy and transport him to a world of melody and sympathy.

Dr. Nibhi Sharma
Lecturer (Vocal Music)
Department of Music
CDDP GIRLS DEGREE COLLEGE
Sonda, Modinagar

Sarangi & on The Verge of Extinction

The Sarangi is revered for its uncanny capacity to imitate the timbre and inflections of human voice. It is an Indian bowed string instrument, which plays an important role not only in our Hindustani Classical tradition but also in our very own folk tradition. Among all the Indian Instruments, it is the hardest to master and said to most resemble the sound of human voice, which is able to imitate all sorts of musical ornaments such as gamakas, meends, jamjama, ghaseet, murki, etc.This Sarangi or "Saurangi" is also known characteristically as 'the voice of hundred colors'. In the words of Sir Yehudi Menuhin: "The sarangi remains not only the authentic and original Indian bowed stringed instrument but the one which expresses the very soul of Indian feeling and thought".

This traditional instrument was popular in the mid- 17th and 18th century to accompany Vocal music. Coming from a large family of folk fiddles, the sarangi entered the world of Hindustani art music as the preferred melodic accompaniment for songstress - courtesans. During the nineteenth century, it appears to have been the most popular North Indian instrument, when Sitar and Sarod were relatively rare as well as primitive. Emergence of many great sarangi artists like Ustad Bundu Khan, Mamman Khan, Pandit Gopal Mishra, Zahoori Khan, Nathoo Khan, Hamid Hussain Khan, Nazim Hussain, and Pandit Ram Narayan took during that time. Some historical paintings and photos of singing and dancing girls usually depict a sarangi player on each side of the singer which shows the importance of sarangi in past. It retains this vital role today but now harmonium has supplanted Sarangi.

Folk music known as the purest form of music but the onslaught of modern entertainment has pushed this innocent form of music to the brink of extinction. Folk instruments like Sarangi, Israj, and Kamaicha are becoming extinct since the instrument makers had diet out and there is no wood available too. Moreover, the musicians are moving into non-musical fields. Many artists leave playing of sarangi. For example- "Mian Kalu Khan was a renowned sarangi player of Punjab. He used to play sarangi in the kirtans performed at Gurudwaras. That was the time, when singers were honored as musicians but players were not getting any recognition. So, Mian Kalu Khan made up his mind to leave playing of sarangi and learn vocal music. In this way, he evolved new styles, which later on, become famous as Patiala Gharana." The nineteenth century sarangi was a smaller and less standardized instrument. On the modern concert stage; the solo sarangi's were having a relatively low profile. However, the Social influences were the main cause of the decline of this instrument. Although sarangi players and tabla players were both equally important in the ensembles of singing and dancing girls, the tabla have largely outgrown the stigma of association with prostitution because of its enhanced role and more glamorous status in the accompaniment of sitar and sarod. However, the sarangi remain linked to the world of courtesans. In addition, that world ceased to exist. Furthermore, during the British rule,Tawaifs still exist in the cities of North India, but usually they perform film songs for their clients. With the end of what was once a profitable market for sarangi playing, the bleak scenario of sarangi players came into existence, except for those who were talented and lucky enough to get employment in All India Radio. Thus, sarangi players had less and less reason to devote their lives to practice the way that their ancestors had and as appears to be necessary for anyone who wants to attain and maintain control over sarangi.

Many Vocalists did not get much space between the alapchari and swars. As the sarangi player, continue to repeat the same Harkat presented by the vocalist, at the same time, the vocalist starts the next swars or Harkat but at that time, the sarangi player is unable to complete the previous one. In this way, there occurs a swar over another swar which leads to disturbance. Thus, the inoffensive harmonium has largely replaced the sarangi as the preferred accompaniment to vocal music. Although sometimes the tempered tunes of Harmonium becomes out of tune for the Indian music, which is not possible with sarangi. Generally, vocalists shy away to compete with sarangi players. In addition, sarangi players sometimes overplay or steal the limelight that is sometimes justified. They are substantial musical pedigree than the singers they accompany. Particularly, musical superfluities such as meend (slide) and gamakas are inherently impossible to coax out of the harmonium. However, many felt that the purpose of an accompanying instrument is to complement and support the main vocal line and not to cross swords

with it. To that end, they prefer an instrument that can form the soft, secondary melodic line with as little time-delay as possible and used to fill the gaps between the vocal pauses and help to enhance the musical vibes within the audiences. That is how harmonium's rise in popularity seen as a natural evolution and assimilation into the vocal performance.

There is one more question occurs that is why sarangi is not being taught in any of the music institutions? As we know that it is not being taught in any of the colleges or institutions, it may very well become extinct in coming generations and all the classical vocal performance and practices will then have to accommodate either by harmonium or by violin or we can say without any of these melodic accompaniment.

Many excellent players who, become depressed because of their poor economic prospects, have become unmotivated with regard to the tuning and maintenance of their instruments. "Much of the Manganiar and the Langa traditions were encouraged and supported and we might even say saved through the efforts of Komal Kothari and his institute of folklore (the Rupayan Sansthan)." Since, Kamaicha and Sarangi are becoming extinct due to the death of instrument makers and unavailability of woods, Komal is working with these groups by building and providing instruments for them, by instituted musical training camps for their children and by touring them throughout the world. In this way, she has somehow saved the tradition of our folk instrument. Now his son Kuldeep is extending the same.

It is true that the recruitment of musicians from non - hereditary backgrounds extends to all specialists except as a sarangi player. There are very few instances of non - hereditary musicians becoming "Sarangiyas". In a book by Daniel M. Neuman, it is written, "The specialty alone still retains the stigma of its brothel identity. It is in part because of this lingering association that sarangiyas themselves are not teaching their sons the instrument." Due to this, their sons are learning to become Tabaliyaas, soloists, or are going entirely in different professions. Nevertheless, in the last ten years this trend has been somewhat reversed. The sarangi has received more interest. Of particular importance was the Sarangi Mela Held in Bhopal in 1989 where the sarangi players reminded the importance of their tradition. The great sarangi players like Ustad Abdul Latif Khan and Ustad Ghulam Sabir Qadri who did not teach their sons - now teaching their grandsons. One more example is of sarangi maestro Ustad Sultan khan, who has trained his son Sabir khan and nephew Dilshad Khan. He is the cultural ambassador of India who has done immense job in preserving the tradition of sarangi throughout the world. He has done various fusions, folks and classical performances not only in India but also in abroad. Thus, it is heartening to see that a large number of players are now teaching their sons and have devoted them for saving this dying art.

Does the sarangi have a future? Should we philosophically accept its disappearance from the Indian music tradition as an unavoidable phenomenon? Or the other hand is it time that we accept the sarangi for what it is, one of the most expressive, communicative and versatile instruments that has evolved on the Indian soil? In fact, this is the only instrument that has a blend of both the classical and folk sounds. Some of the young artists like Sabir khan, dilshad khan, Shahrukh khan, are trying to maintain this instrument on both the grounds of classical and folk music. Our government and other agencies have took suitable measures like conducting various music festivals and concerts to save this instrument from becoming extinct. Furthermore, The Radio Pakistan has also tried to arrest the decline of sarangi music by employing sarangi players as staff artists who gave solo broadcasts from time to time. However, they are unable to find students with an interest, time and patience for onward broadcast of this glorious tradition.

Shubha Mudgal says, "Ultimately it is up to music lovers to save and promote the art form. If nobody listens to the music, even if it is available free on YouTube, how can it be saved?" The most dreadful and outrageous is that the instrument that once decorated in royal courts - for solo performances and as an accompaniment for classical music and dance - has very few patrons or players today. AIR (All India Radio) and Doordarshan should give more time to sarangi and should prohibit classical singing accompanied by harmonium by making the use of sarangi compulsory. They should also offer scholarships that would help adopting sarangi by upcoming generation. Thus, the instrument, which Yehudi Menuhin had praised for "most poignantly and most revealingly expressing the very soul of Indian feeling and thought", today, appears a case for charity. "If the old and middle-aged artists, who still possess a considerable knowledge, die without leaving a trace of the art, the long chain of sarangi tradition will be broken. Nobody, not even a genius, will be able to fix things together again. Let's not talk and start the work now." There are some famous words of renowned artist late Pt. Ram Narayan, which could inspire us to save a dying tradition of Sarangi. Otherwise, the sarangi would get muffled and the strings would fall silent forever.

"My mission was to obliterate the blemish which the sarangi carried due to its social origins. I hope I have succeeded in this."

Endnotes:

Sharma, Manorama (2006), Tradition of Hindustani Music, APH Publishing Corporation, New Delhi.

Rice, Thimothy, Ethnomological Encounters with Music and Musicians: Essays in Honor of Robert Garfias, University of California Press, Los Angeles, U.S.A.

Neumon, M.Daniel (1990), The life of Music in North India: The Organization of an Artistic Tradition, The University of Chicago Press, Chicago & London.

Bor, Joep (1987), The voice of the sarangi: An illustrated history of bowing in India, National centre for the performing Arts, Mumbai.

References:

- Paranjpay, Dr. Shridhar (1972), Sangeet Bodh, Madhya Pradesh Hindi Granth Academy, Bhopal.
- Vratray, Dr. Suresh (1982), Sarangi, Uttar Pradesh Sangeet Natak Academy, Lucknow.
- Sharma, Manorama (2006), Tradition of Hindustani Music, APH Publishing Corporation, New Delhi.
- Rice, Thimothy, Ethnomological Encounters with Music and Musicians: Essays in Honor of Robert Garfias, University of California Press, Los Angeles, U.S.A.
- Neumon, M.Daniel (1990), The life of Music in North India: The Organization of an Artistic Tradition, The University of Chicago Press, Chicago & London.
- Bor, Joep (1987), The voice of the sarangi: An illustrated history of bowing in India, National centre for the performing Arts, Mumbai.
- Mitra, Dr. Arun (2002), Bhartiya Kanth Sangeet or Vadya Sangeet, Kanishka Publishers, New Delhi.

Scholar's Name:
Niyati Singh
SResearch Scholar, Department of Music, Banasthali University, Tank, Rajasthan**

Guide's Name:
Dr. Santosh Pathak
Associate Professor, Department of Music, Banasthali University, Rajasthan**

पं. हीरालाल शास्त्री के लोकगीतों में नारी उत्थान

राजस्थान के प्रथम मुख्यमंत्री पं. हीरालाल शास्त्री न सिर्फ राजस्थान का अपितु संपूर्ण भारत वर्ष का गौरव कहा जाए तो अतिश्योक्ति नहीं होगी। पं. हीरालाल शास्त्री जी में बचपन से ही दूसरों की मदद करने की गहरी तलब थी। वे अपने विद्यार्थी काल में भी अपने मित्र सहपाटियों को अलग से पढ़ाया करते थे। जैसे–जैसे बड़े हुए लोक हित की कामना बढ़ती गयी उनका रूझान समाज, देश की सेवा की ओर मुड़ गया पराधीन देश की स्वतन्त्रता की लड़ाई में वे जेल भी गये, राजस्थान में प्रजामण्डल संघ की स्थापना के साथ ही तत्कालीन बिखरी रियासतों को एक धागे में पिरो संयुक्त राजस्थान की स्थापना की। तथा आर्थिक और वित्तिय परिस्थितियों से जूझते तत्कालीन राजस्थान के प्रथम मुख्य मंत्री का पदभार संभाला किन्तु समाज कल्याण की कसक उस पद पर रहकर वे पूरी नहीं कर पा रहे थे इसलिए उन्होंने निश्चय किया कि देश की दशा सुधारने के लिए देश की जड़ें अर्थात् गाँवों की दशा को पोषण देना आवश्यक है। अर्थात् गाँवों की कुरीतियों को दूर–दूर कर गाँव का विकास सर्वप्रथम करना आवश्यक है। गाँवों में आकर प्रत्यक्ष रूप से उन्होंने देखा और अनुभव किया कि ग्रामीण समाज में व्याप्त गरीबी, अज्ञानता तथा भय के कारण जीवन का रस ही लुप्त हो गया है। इसमें भी महिलाओं की स्थिति अति गंभीर है समाज में रस लाने हेतु महिलाओं में नवजीवन का संचार करने हेतु क्रान्ति लानी होगी और यह क्रान्ति शास्त्री जी लेकर आए बिना किसी हथियार के, अपनी कलम की ताकत से सजे अपने लोकभाषा में लिखे सरल व सहज गीतों के माध्यम से।

शास्त्री जी ने अपनी आत्मशक्ति को भूली नारी शक्ति को जागृत करने व अपनी ताकत को पहचानने के लिए प्रेरित करते हुए गीत लिखे –

1. नारी मरदानी तू आबरू की अम्मर सैनाणी। नारी मरदानी।
2. घर की शोभा नारी सै जी सुन लो चित्त लगाय।
   घर सूनो बिन नारी कैसजी, बात कहूँ समझाय।।
3. चैतसी भारत की नारी रै चैतसी जैपर की नारी।
   नार सुपातर होय साधना साधै वा नारी।।
4. हां सखी! थे बात विचारो। आपणा घर को काम संवारो।
   पैली थे विद्या अपणाओं। मार अविद्या दूर भगाओं।।
5. चेतो चेता ए लुगायों बाजी राखणी ए।
   लागी मूरखता की छाप, जीने बेग मिटावो आप।
   अब तो नींद काडली धाप, बाजी राखणी ए।।
6. थे तो बार उघाड़ो, सारो आफत वारो घूँघटो।
   लाग्यो भोत बड़ो या पाप, अब तो दूर हटाओ आप,
   सुधरें मिनख जमारा प्यारो, बार उघरों घूँघटो।।

शास्त्री जी ने घर की नींव अर्थात् नारी के जीवन की पीड़ा को बखूबी समझा और उस पीड़ा को उन्होंने अपनी लोक भाषा में सहज व सरल बनाते हुए जन–जन तक पहुँचाया। शास्त्री जी जानते थे यदि समाज में सुधार लाना है तो नारी की बिगड़ी स्थिति में सुधार लाना होगा। जो नारी झूठी और थोथी रीति–रिवाज में जकड़ी है उसे इस झूँठ पाखण्ड के जाल से निकालना होगा। परम्परा और रीति–रिवाज के नाम पर अशिक्षा, पर्दाप्रथा और झूठे लोक लाज की बेड़ियों से नारी को मुक्त कर, सशक्त बनाना होगा। क्योंकि परिवार का आधार और गृहलक्ष्मी नारी को ही कहा गया है। गृहलक्ष्मी को अज्ञानता के अंधकार से बाहर लाए बिना किसी भी घर में सुख–समृद्धि व ज्ञान का उजाला नहीं हो सकता। नारी की स्थिति में सुधार लाकर ही घर–परिवार गाँव व समाज की स्थिति को सुधारा जा सकता है। इस हेतु शास्त्री जी ने सरकारी सेवा और सुखमय शहरी जीवन का परित्याग कर ग्रामीण महिलाओं व ग्रामीण समाज में युग परिवर्तन के लिए नया प्रयोग शुरू किया। समाज के प्रत्येक पीड़ित वर्ग की पीड़ा को शास्त्री जी ने अपनी पीड़ा समझा उनके शब्दों में

"निर्धनता अज्ञान नीति ने
जीवन का रस छीन लिया।
मरणानन्तर जीवनदायक
प्रलय प्रतीक्षा नमो नमो।।"

यहाँ प्रलय से उनका अभिप्राय मानव जीवन में समग्र क्रान्ति से था। क्योंकि प्रलय आने पर पहले का सब कुछ नष्ट होकर उसके बाद नए जीवन की शुरूआत होती है समाज में व्याप्त गरीबी, अज्ञानता और भय के कारण जीवन का रस रूपी आनन्द जैसे बिलकुल लुप्त ही हो गया है। इसलिए इसमें नव जीवन का संचार लाने हेतु क्रान्ति करने की बहुत आवश्यकता थी और वे आजीवन इस प्रलय की प्रतिक्षा करते रहे। उनके सारे कार्यकलापों, अभियानों और गतिविधियों का एक ही लक्ष्य रहा कि किसी भी प्रकार से जनता में जागृति आए और वह सुंदर सुखमय समाज की स्थापना के लिए अग्रसर हो। समाज के पीड़ित वर्गों में नारी व बालिका–जीवन में रची बसी बुराईयों ने उन्हें सर्वाधिक आहत किया। कन्या जन्म लेने पर अफसोस करने वालों को समझाते हुए शास्त्री जी ने अपने करूण शब्दों में कहा है –

कन्या खड़ी पुकारे चित्तद्यो सुणो र समझो।
थांका ही घर में जनमी म्हांने भी थाकी समझो।।

छोरी हुइ सुण्यां सैं अफसोस थे करो छौं।
छोरयां जस्या ही छोरा सबनै समान समझो।।
थे ही जनय का दाता थे ही दुभांत राखो।
यो पाप को घड़ों तो फूट्यां सरैलो समझो।।

अपने ही घर में जन्म लेने के बाद परायी समझे जाने की पीड़ा को शास्त्री जी ने बहुत खूब समझा और कहा लड़की हुई सुनते ही अफसोस तुम करते हो लड़की जैसे ही लड़के सबकों समान समझो। माता–पिता को समझाते हुए कहा – तुम ही जन्म के दाता तुम ही भेदभाव करते हो ऐसा करके जो तुम ये पाप का घड़ा भर रहे हो इसको तो फोड़ना ही पड़ेगा तुम सब समझो।

नारी मरदानी ..... नारी की सोई शक्ति को जाग्रत करने हेतु शास्त्री जी ने उसे अपने गीत में झकझोरते हुए कहा –

नारी मरदानी – अर्थात् तू शक्ति हीन अबला नहीं है अपितु, तू साक्षात् शक्ति स्वरूपा सबला है। मरदानी है, व आबरू के लिए लड़ने वाली अमर सैनानी है। अब इधर–उधर मदद के लिए मुँह मत ताको अपितु अपनी शक्ति को पहचान और अपने घर की तरफ देखो इसकी बिगड़ी स्थिति और बदत्तर हालात को सुधारों तुम्हारे बच्चे बार–बार रोटी मांग रहे हैं तथा न मिलने पर बिलख–बिलख कर रो रहे हैं। तुम्हारे कलेजे के टुकड़ों, की स्थिति को सुधारो – तुम जागो नारी मरदानी।

नारी को परम्परा और रीति–रिवाजों की आड़ में घर में कैद करने व चार दिवारी में बंद रख घूँघट के नाम पर उसका मुँह बंद कर उसकी जानवर से भी बदतर दशा कर देने वालों से उसे सावधान कर समस्त नारी समाज से आग्रह करते हुए कहा है कि –

"थे तो बार उघाड़ो सारो आफत वारो घूँघटो।
लाग्यो भोत बड़ो या पाप, अब तो दूर हटावो आप।
सुधरै मिनख जमारों प्यारो, बार उघारों घूँघटो।।
डील लुखाया सत नहिं रैणी, मनका बल से ही सत रैणो।
जूझो वीर मौम की नारी बार उघारों घूँघटो।।
बेमारी थे यो ही भुगतो, पड़दा में कुष्ठ ज्यादा भुगतो।
आधी चंगी बार बणो थे बार उघारों घूँघटो।।"

तुम तो अभी हटाओं ये सारी आफत वाला घँघट। तुम स्त्रियों पर लगा ये बहुत बड़े पाप जैसा भारी बोझ के समान है। इसे अब तो दूर हटाओं। इसे हटाने से तुम्हारा संपूर्ण मनुष्य जन्म सुधर जाएगा। शरीर छिपाने से नारी का सतीत्व पवित्रता नहीं रहती बल्कि आत्मिक एवं मन के बल से सतीत्व की रक्षा होता है। इस गलत फहमी से बाहर निकलो इससे जूझो और लड़ो। तुम वीर भूमि की नारी हो, बस अभी हटाओं ये घूँघट, बिमारियां में तुम यूँ ही भंगत रही हो, परदे में छिपाने व किसी को नहीं दिखाने से कुछ ज्यादा ही भुगत रही हो आंधी स्वस्थ तुम अभी हो जाओगी जब ये आफत वाला घूँघट हटा दोगी। इतना ही नहीं पति को जहाँ समझाने की आवश्यकता वहाँ नारी की इज्जत नहीं करने वाले व उसे निचले तबके का व दीन–हीन समझे जाने वाले पुरूषों, पतियों को समझाते हुए कहते हैं –

घर की सोभा नार सैं जी सुणज्यों चित्त लगाय।
घर सूना बिना नार कैंसजी, बात कहूँ समझाय।।
नर नारी का मेल सैंसजी घर में आनन्द होय।
नर–नारी की फूट सैंसजी दुखड़ो घर में होय।।
सीख की सुण लीज्यों नारी।
नारी को आदर कर्सोजी रामचन्द्र भगवान।
सीता जी बनवास नैसजी लीनों आनन्द मान।।
सीख की सुध लीज्यो नारी।।

घर की शोभा नारी से है जी सुन लो चित्त लगा के घर सूना बिना नारी के है सी बात कहूँ समझा के अगर घर की शोभा नारी धर में ना हो तो घर सूना ही होता है। शास्त्री जी ने सुखी घर के लिए नर व नारी दानों का आपसी मेल–मिलाप बहुत आवश्यक बताया है। यदि नर–नारी में आपस में फूट हो तो घर में कई तरह के दुःख व परेशानियाँ पैदा हो जाती है। नर–नारी के आपसी प्रेम व पवित्र बंधन के आदर्श के रूप में पं. हीरालाल शास्त्री जी ने श्री रामचन्द्र व सीता जी का उदाहरण देते हुए कहा है कि नारी को माँ, पत्नी तथा भक्त प्रत्येक रूप में श्री रामचन्द्र जी ने आदर किया है और सीता जी ने भी पति सेवा का परम् धर्म मानते हुए बनवास को आनन्द मान कर 14 वर्ष व्यतीत किए।

इस प्रकार शास्त्री जी ने समाज में व्याप्त नारी की समस्याओं को समझ कर हाथ पर हाथ रखने के बजाय अपने गीतों में अपने भावों को लेखनी के माध्यम से उकेरा तथा जन सामान्य के भावों को उन्हीं की भाषा में सरल व बोध गम्य रूप में लोकगीतों के रूप में जन–जन तक पहुँचाया तथा द्वार–द्वार पर ज्ञान व जन जागृति का अलक जगाया। साथ ही नारी स्थिति में सुधार लाकर सुंदर, सभ्य व शिक्षित समाज के निर्माण में अतुलनीय योगदान दिया। शास्त्री जी की नारी उत्थान की बेल पुष्पित व पल्लवित होकर अपने गुणों की महक न सिर्फ राजस्थान व भारत में अपितु देश–विदेश में भी वनस्थली विद्यापीठ / यूनिवर्सिटी के नाम से सराही जा रही है और उनके सपनों की यह पवित्र भूमि आगे भी नारी उत्थान में प्रयासरत रहेगी।

संदर्भ ग्रंथ

1.शास्त्री हीरालाल, जीवन कुटीर के गीतो की महावार पोथी 449, 577, 450, 448
2.शर्मा डॉ. मदनगोपाल , वनस्थली का वानप्रस्थी पण्डित हीरालाल शास्त्री के तपःपूत व्यक्तित्व एंव कृतित्व का संक्षिप्त रेखाकन।

प्रतिभा पारीख
शोधार्थी संगीत
वनस्थली विद्यापीठ (राज.)

भारतीय संगीत के प्रमुख गजवाद्य : एक अध्ययन

संगीत का ललित कला में प्रमुख स्थानहै आज के भारतीय संगीत में वैदिक तथा तांत्रिक दोनों परंम्पराओं का समन्वय पायाजाता है। संगीत के विकास एवं उत्थान में दोनों के योगदान को भुलाया नही जा सकता है।संगीत के लिये प्राचीन संज्ञा गांधर्व होता है, भावों का स्फुरण गीत के रूप में होने पर ही वाद्य एवं नृत्य की कल्पना साकार हो उठी है। चतुर्विद वाद्यों में गजवाद्यों का अपना विशेष महत्व रहा है। गजवाद्य गले के सबसे करीब होने के कारण समस्त संगीत विदों के लिये अत्यंत प्रिय रहे हैं। गज वाद्यों के संगीत यात्रा में प्रमुख वाद्य आज अपनी अनूठी विशषताओ के कारण ही संगीत मर्मज्ञों को गुदगुदाते चले आ रहे हैं।

रावणहस्त वीणा या रावणास्त्र

यहएक पुराना छड़ी वाला यन्त्र है जो लंकेश्वर रावण द्वारा आविष्कृत था। हमें इस वाद्य यन्त्र का उल्लेख नान्यदेव के 'भारत भाष्य' और संगीत साहित्य की कई किताबों में जैसे 'संगीत मकरन्द', 'संगीत पारिजात', 'संगीत सार', 'संगीत सुधा' आदि में मिलता है। इस यन्त्र के उपलब्ध विवरण के अनुसार यह कहा जाता है कि यह दो तरह का होता था – एक सारंगी से मिलता–जुलता और दूसरा रावणहत्था या रावणास्त्र, जो सारंगी के जैसे ही लकड़ी से बना होता था। उसमें एक कोठ का पेट है जो ध्वनि पेटिका के रूप में व्यवहृत होता था। इसमें 3 या 4 तार थे और जो छड़ी इस्तेमाल की जाती थी वह घोड़े के बालों से बनती थी।

"रावणहस्त वीणा साग और काठ की बनती है। उसकी दण्डी साग की होती है और पेट काठ का। तुम्बे की जगह पर वह लम्बी होती है। ऊपर काठ की मेरू स्थनि बनी होती थी। उसमें तारों को लपेटने के लिए खूँटियों के लिए स्थान होता था। उसके तार ताँत के होते थे। तारों के अग्र भाग को काठ के तुम्बे की कमर में बाँधा जाता था। इस प्रकार से तीन या चार तार लगाए जाते थे। घोड़े की पूँछ के बाल से कमान बनाई जाती थी जो पिनाकी वीणा के समान अर्थात् धनुषाकार होती थी।"

सारंगी

सारंगी भी रावणास्त्र या रावणहत्था के जैसा है। आधुनिक संगीतज्ञों का यह मानना है कि यह रावणास्त्र का उन्नत रूप है। यह भारत का एक प्राचीन और सुश्राव्य यन्त्र है। यह भारत का बेला है। यह यन्त्र काठ के एक टुकड़े से बना है जो अन्दर से खाली किया गया है और इसका पेट भेड़ या बकरी के चमड़े से ढका होता है। यह दो फिट का होता है, सितार से छोटा। सारंगी में तीन या चार तार हो सकते हैं जिसमें तीन गाँठ वाले होते हैं और एक धातु का। धातु के तार में सबसे धीमा सुर लगता है। पेट के बीचोंबीच एक पुल निर्दिष्ट किया जाता है जो चमड़े का समर्थन करता है। यह यन्त्र छड़ी से बजता है। इसका सर, जो कि खाली होता है के हर प्रान्त में चार सुर बाँधने वाली खूँटी होती है। इसमें कोई फ्रेट नहीं होते। चार तारों के सुर बाँधने की पद्धति है सा पा सा गा या मा, राग के अनुसार।

इन तारों को उनके प्रान्त में अंगुली से दबाकर रोका जाता है न कि उन पर अंगुली रखकर। इस तरह से भारतीय संगीत के सारे विशेष गमक उत्पन्न किये जा सकते हैं। इसके सुर सुश्राव्य होते हैं और वायोला से मिलते–जुलते हैं। यह गाना गाते समय बहुत सुन्दर संगत देती है। सारंगी में चार मुख्य तारों के अधीन 25 से 20 समवेदनापूर्ण तार होते हैं।कण्ठ संगीत के अतिरिक्त सारंगी कत्थक नृत्य की संगत में भी व्यवहार में लाई जाती है। सारंगी में जो अविरत लहरा बजाया जाता है शायद नीरस लगे परन्तु यह नृत्य के सारे आन्दोलन साफ–साफ दर्शाता है। यह यन्त्र 'साम' के श्रोताओं की उत्तेजना और सन्तुष्टि को उत्पन्न और दर्शा सकता है। आधुनिक काल में इस तरह के यन्त्र संगत के लिए व्यवहार में लाये जाते हैं और 'स्वर लहर' की जगह कई और सुर व्यवहार में लाये जाते हैं जो उन्नति के लक्षण हैं। तानसेन और खुसरो मध्य युग के संगीत रत्न थे।

रबाब

रबाब का उल्लेख संस्कृत साहित्य में पाया जाता है और मध्य युग के 'अहोबल' ने इस यन्त्र का परिचय करवाया था, अपनी पुस्तक "संगीत पारिजात" में यह कहते हुए – "रवं वहति यद्यस्मात तत्तो रबावहः स्मृतः"।

"अहोबल" के पूर्व किसी संस्कृत लेखक ने अपने लेखों में रबाब का उल्लेख नहीं किया है। यह प्रतीत होता है कि यह मुगल काल में प्रचलित हुआ क्योंकि शायद यह तानसेन और उनके बाद के वादकों द्वारा बजाया जाता था। यह प्रतीत होता है कि रबाब मुगल राज अकबर के पूर्व आविष्कृत हुआ था क्योंकि मलिक मुहम्मद जायसी ने 'पद्मावत' में रबाब का जिक्र किया है।

"जयं पखाउज आऊज बाजा, सुरमण्डल रबाब भल साजा"
बल्कि कृष्ण दास भी यह उल्लेख करना नहीं भूले –
"तहं बाजत बीन, रबाब, किन्नरी, अमृत कुण्डली यन्त्र

ताल, मुरज, रबाब, बीना, किन्नरी रस सार''।

किसी भी पुराने लेख में रबाब के गठन का विवरण नहीं है जिससे इसके आविर्भाव का समय पता चल सके। कबीर ने जब अपनी कविताओं में 'रबाब' का उल्लेख किया तो वे भी इसके गठन का जिक्र करना भूल गए।

''सब रग तंत रबाब तन विरहा बजावे नित,
और न कोई सुन सकै कै सांई के चित ।''

मध्य एशिया में यह प्रचलित है कि रबाब छड़ी से बजता है।–''रबाब वस्तुतः आधुनिक सरोद तथा सारंगी के मध्य का बाजा है। गज से बजने वाला रबाब लगभग सारंगी के समान तथा जवा से बजने वाला रबाब लगभग सरोद के समान होता था। यह सम्भव है कि त्रिकोण से बजने वाले रबाब को तानसेन अथवा उसके वंशजों के शास्त्रीय संगीत की सभी विशेषताओं को लाने तथा वीणा के समान उसे महत्वपूर्ण बनाने के लिए परिष्कृत किया हो।'

इसराज

इसराज बंगाल का सारंगी है। यह सारंगी से थोड़ा–सा लम्बा है। इस यन्त्र का गठन यह प्रमाणित करता है कि यह सितार के बाद आविष्कृत हुआ था और यह सारंगी जैसा ही है। इसराज में गांठ के तार नहीं होते। इसमें चार मुख्य तार है और तारों के सुर सा, पा, पा, मा है जिसमें आखिरी तार मुख्य है। इसके अलावा इसमें 15 से 20 संवेदनापूर्ण तार है। इसराज में स्टील या पीतल के 16 फ्रेट है। इन फ्रेटो को अपने स्थान से हिलाया नहीं जाता है जैसे कि सितार के मृदु स्वर लगाने के लिए किया जाता है। इसके मृदु स्वर के स्थान पर उंगली रखी जाती है और इसके सुर बंधे होते हैं। यह यन्त्र घोड़े के बाले से बने छड़ी से बजाया जाता है। यह बंगाल में विख्यात है।

हमें प्राचीन और पुराने साहित्य में एसराज का कोई विवरण नहीं मिलता है। यह सितार के बाद बना था, सारंगी के मेल से। सिर्फ कुछ विख्यात संगीतज्ञ ही सारंगी बजाते थे और चूंकि उस युग के संगीत प्रेमियों के लिए कोई छड़ी वाला यन्त्र नहीं था, तो छड़ी वाले यन्त्र बनने की सम्भावना अधिक थी। यह सब बेला के प्रचलन के पूर्व हुआ। एसराज को देखने के बाद यह प्रतीत होता है कि यह संगीत प्रेमी और शिक्षानवीस के लिए था और इसलिए यह उस्तादों के दिल में जगह नहीं बना पाया जैसे कि सितार, सरोद, सारंगी और अन्य तार वाले यन्त्रों ने किया था।

''गज से बजने वाले वाद्यों में उस समय एसराज प्रमुख था, जिसका वादन पेशेवर संगीतज्ञ ही करते थे। गज के अन्य वाद्य रावणहत्था, सारिन्दा तथा चिकारा आदि लोक वाद्य थे। इसलिए सभ्य समाज को अपने लिए गज का एक नया सुविधाजनक वाद्य निर्माण करना था जिसे उसने इसराज बनाकर दिया। सितार की सरलता की प्रसिद्धि हो चुकी थी इसलिए गज के नये वाद्य का रूप निर्धारण करते समय सारंगी के समान पेट तथा सितार के समान धड़ की बनावट स्वाभाविक रूप से ही सामने आई। यहां यह बात ध्यान देने की है कि इसराज का दण्ड, दण्ड पर परदों की व्यवस्था तथा मुख्य तार की व्यवस्था सितार के समान होती है। केवल सितार की तबली के स्थान पर इसमें खाल चढ़ी होती है तथा चूंकि वादन गज से होता है इसलिए इसके पेट की बनावट तथा घोड़ी रखने की व्यवस्था सारंगी के समान होती है।''

दिलरुबा

यह कहा जा सकता है कि दिलरुबा इसराज का दूसरा संस्करण है। यह दिलरुबा सितार जैसा ही है पर थोड़ा छोटा है और कटोरी के स्थान पर इसका पेट भेड़ के चमड़े से ढका होता है। आकार में कुछ यह सारंगी जैसा है जो घोड़े के बालों की छड़ी से बजता है। इसमें सितार से मिलते–जुलते फ्रेट है, गिनती में 19 जो कि अपनी जगह से हिल सकते हैं। इसमें सिर्फ चार मुख्य तार है। यह एक नियम जैसे बना है जिसमें मुख्य तार के अधीन 22 संवेदनापूर्ण तार है। इसके सुर बांधने की खुंटी सितार की तरह व्यवस्थित है–दो मुंह से लम्बे और दो प्रान्तों से। यह यन्त्र लगभग 3 फुट लम्बा है और इसके पेट की चौड़ाई लगभग 6 इन्च है। इसकी छड़ी लगभग 1.5 फुट लम्बी है।

चार तारों के सुर साधारणतः सा पा सा मा होते हैं और अन्त का सुर इसका मुख्य तार है। पहले दो पीतल के होते है और अन्त के दो स्टील के।

इस यन्त्र में पेट में मोर का आकार भी आता है। यह यन्त्र प्रचलित यन्त्र नहीं है।

दिलरुबा का अंग एसराज से थोड़ा छोटा है। इसके बजाने का तरीका सारंगी जैसा ही है।

बेला

बेला संगीत के वाद्य यन्त्रों में सबसे उन्नत वैज्ञानिक यन्त्र है। यह पश्चिमी देशों में प्रचलित हुआ। आज इसने अतुलनीय ख्याति अर्जित कर ली है। न सिर्फ अंग्रेजी या पश्चिमी संगीत में बल्कि विश्व के हर एक देश के शास्त्रीय, लोकसंगीत और सुगम संगीत में भी। बेला में सारंगी जितने या उससे कुछ ज्यादा गुण हैं। यह मानव के कण्ठ के काफी करीब है। एक वाद्य यन्त्र में जरूरी हर एक गुण इस यन्त्र में है। इसका उद्‌भव भारतीय वाद्य यन्त्रों की नकल से प्रमाणित है।

बेला ने कर्नाटकी संगीत में अपनी एक अलग ही जगह सुरक्षित कर रखी है। हिन्दुस्तानी संगीत की तुलना में बेला को उत्तर में आने में करीबन 1000 वर्ष लगे। बेला का शास्त्रीय संगीत, संगत, एकाकी और समूह संगीतों में योगदान की सराहना के लिए कोई शब्द नहीं बचे हैं। ''बेला बोधक'' की निम्नलिखित पंक्तियों खुद ही यह बताती हैं–

''यह एक निर्विवाद–सा तथ्य है कि संगीत के सुयोग्य परिवाहक के रूप में सुमधुर मानव कण्ठ की तुलना और कोई वस्तु नहीं कर सकती। किन्तु सुमधुर कण्ठ एवं अन्य संगीतोपयोगी अपेक्षाओं के

अभाव में यदि किसी वाद्य से उसकी पूर्ति वांछित हो मानव कण्ठ के अधिकतम सन्निकट ध्वनि प्रत्युतपादन करने वाले वाद्यों की श्रेणी में से किसी एक वाद्य को चुना जायेगा। इस दृष्टिकोण से वेला अत्यधिक आकर्षक है, क्योंकि उच्चारण क्षमता को छोड़ कर किसी भी गति या लय में, जो कुछ भी मानव कण्ठ से गाया जा सकता है, उसका समान भाव से प्रत्युत्पादन करने के लिए यह एक अत्यन्त सुन्दर माध्यम है।"

(द्वारा – डॉ. एन. राजम)

चिकारा (राजस्थान)

पेट खाली लकड़ी के टुकड़े या नारियल के बाहरी हिस्से से बना, बांस का अंग अंगुली फलक का काम करता हुआ। पेट के ऊपर का छावनी खोल से बंधा। तीन मुख्य तार – दो बालों के बने और एक स्टील का बना। अन्दर की तरफ फंसा हुआ और ऊपरी प्रान्त के तीन स्वर बांधने वाले खुंटों से बंधा हुआ। छिद्र युक्त काठ का पुल। तारों को काष्ठफलक पर अंगुलियों से दबाया जाता है।

चिकारा (मध्यप्रदेश)

एक खाली लकड़ी के टुकड़े से बना। छावनी पेट से चिपका या गढ़ा हुआ। छिद्रयुक्त काठ का पुल। तीन मुख्य स्टील के तार अन्दर फंसे हुए और ऊपर सुर बांधने के खुंटे से बंधे हुए। कोई नट नहीं है, अंग के बांये तरफ के खुंटे से तीन संवेदनापूर्ण तार बंधे हुए। पिछले भाग में अंग खाली होता है। तारों को काष्ठफलक पर अंगुलियों से दबाया जाता है। छड़ी बेत और बालों का बना होता है और उसमें घुंघरू बंधे होते हैं।

सारंगा (जम्मू और कश्मीर)

काठ के एक खाली टुकड़े पर छावनी दो विभागों वाले पेट के निचले हिस्से से चिपका हुआ और दूसरा प्रान्त एक खुला गड्ढा होता है। अंग की सम्पूर्ण लम्बाई एक सम्पूर्ण एकक की तरह काम करता है। चार तार 2 गांठ वाले और 2 स्टील के – एक डिम्बाकार खुंटा पेटिका से बंधा हुआ। सारे तार अंदर की तरफ तीन अलग लोहे के खिल से पेट पर गढ़ा रहता है। परिवर्तनशील छिद्रयुक्त पुल। कोई नट नहीं होता। छड़ी के लिए खिलान वाला काठ का दण्ड और बाल इस्तेमाल होता है। कण्ठ संगीत में संगत के लिए व्यवहृत होता है।

पेना (मणिपुर)

पेट नारियल के बाहरी हिस्से से बना, लेद से अंत किया हुआ, मुड़ा हुआ काठ का अंग जो अंगुली फलक का काम करता है। छावनी खोल के ऊपर चिपका हुआ। एक बाल वाला तार, अन्दर के एक छेद से पेट के अन्दर कसा हुआ और अंग के ऊपरी प्रान्त में सीधा बंधा हुआ। खुंटे नहीं होते। अर्धचन्द्र आकारी छिद्रयुक्त लकड़ी का पुल जो वादक के प्रयोजनानुसार हिलाया जा सकता है। मुड़ने वाली लम्बी छड़ी से बजाया जाता है – 76 सेमी. लम्बाई में और तीन भागों में बना – (1) खिलान वाला लोहे का दण्ड (2) बांस का हथैल और (3) दोनों प्रान्तों के कपास के गड़ी पर सिला हुआ बाल और छड़ी के मुख्य अंग से जुड़ा हुआ। लोह के दण्ड पर छोटे घुंघरू बंधे होते हैं ; बालों को अंगूठे से धकेलकर खिंचाव बनाया जाता है।यह एक प्रचलित तार वाला यन्त्र है जो पूरे मणिपुर में नृत्य और संगीत के संगत के लिए इस्तेमाल होता है। हिमायल के पूर्वी पहाड़ी इलाकों के आस–पास इस यन्त्र के प्रकार पाये जाते हैं। (लम्बाई – 40 सेमी.)

बनाम (बिहार)

बिहार के सन्थल उपजाति द्वारा कण्ठ संगीत में संगत के लिए व्यवहृत एक अमसृन यन्त्र। गले में फिंगा होता है। इस मण्डली के बाकियों की तरह इसकी छाती चपटी होती है, और आयताकार पेट होता है। खुंटा पेटिका से एक गांठ वाला तार बंधा होता है।

सुरिन्दा (राजस्थान)

सुरिन्दा में तीन मुख्य तार होते हैं। 2 स्टील के और एक गांठ वाला तार ऊपरी प्रान्त के डिम्बाकार खुंटा पेटिका के खुंटों से बंधे होते हैं। 6 संवेदनापूर्ण तार जीन और झरा कहलाते हैं। 2 झरा नट से गुजरते हैं और पेटिका के खुंटों से बंधे होते हैं। 4 जील दाहिने प्रान्त में खुंटों से बंधे होते हैं। दोनों नट और पुल चलनशील है। अंगुली फलक के खाली गहवर को ढके रखती है। तारों के निचले हिस्से एक पिन से धरे होते हैं। राजस्थान के पश्चिमी रेगिस्तानी क्षेत्र के लंगा समुदाय द्वारा व्यवहृत। यह वाद्य एकमात्र वायु यन्त्र जैसे मुरला और सतारा के संगत के लिए इस्तेमाल किया जाता है।

कमाइचा

एकल काठ के खोखले खण्ड से निर्मित संग सम्पूर्ण खुंटा पेटिका, अंगुली फलक और पेट। पेट के लिए इस पर एक बड़ा गोलाकार काठ की गूंज पेटिका होती है। जिस पर छावनी चिपका होता है छिद्रयुक्त पुल। एक नट जो सिर्फ 1 स्टील के तारों के समूह के लिए व्यवहृत होता है। चार मुख्य तार होते हैं – 2 गांठ वाले और 2 स्टील के। बार संवेदनापूर्ण तार अंग के दाहिने तरफ खुंटे पर हुक के नीचे अन्दर मौजूद छड़ी से बंधे होते हैं। ऊपर उल्लेखित 1 स्टील के तारों का समूह भी मुख्य तार की भांति छड़ी वाले होते हैं। यह काठ और बालों की लम्बी और मुड़ी हुई छड़ी से बजता है।

यह राजस्थान के पश्चिमी सीमा के जिलों में रहने वाले पेशेवर गायकों की एक श्रेणी द्वारा जिन्हें मांगणियार कहा जाता है, व्यवहृत होता है।

धानि सारंगी

इस यन्त्र के आकार के कारण इसे डेढ़ पसली सारंगी भी कहा जाता है। चार तारों में 2 स्टील के बने होते हैं और 2 गांठ के। मुख्य तार स्टील का होता है। 14 संवेदनापूर्ण तार – 9 दाहिने तरफ और 5 यन्त्र के सामने की तरफ। इसकी तबली का एक भाग अर्द्ध गोलाकार वक्री होता है तथा दूसरा/अन्य भाग सपाट फिंगर बोर्ड से लगा होता है। उपकरण का पेट (उदर) केवल एक तरफ मेहराबित रहता है और दूसरी तरफ से फिंगर बोर्ड से लगा होता है। यह जोगी समुदाय द्वारा गायन के साथ उपयोग किया जाता है।

गुजरातन सारंगी

चार तारों में से दो स्टील तथा 2 तांत गट की बनी होती है। मुख्य तार स्टील की होती है। 9 नाजुक तार, सभी राग खूंटी पर दाहिने तरफ। लंगा समुदाय द्वारा गायन के साथ प्रयोग किया जाता है।

जोगीया सारंगी

मुख्य तार तांत (गट) का बना होता है। 4 तारों मे से दो स्टील तथा दो गटी के बने होते हैं। 11 झील की तारें, सभी राग खूंटी पर दाहिने तरफ। यह जोगी समुदाय द्वारा गायन तथा स्थानीय धार्मिक योद्धाओं के गाथा–गीत (आल्हा) के साथ किया जाता है। निहालदे सुल्तान का मशहूर गाथा–गीत इसी उपकरण के साथ गाया गया है।

सिंधी सारंगी

मुख्य तार स्टील का होता है। 4 तारों में से 2 गट तथा 2 स्टील के बने होते हैं। 25 झील के तार जो 16 खूंटियों से दाहिने तरफ और 1 बांई तरफ तथा 8 खूंटी बॉक्स पर. एक साउण्ड होल ढांचे के पास। लंगा समुदाय द्वारा गायक के लिए प्रयोग किया जाता था।

i. मिश्रा लालमणि (2011) भारतीय संगीत वाद्य, भारतीय ज्ञानपीठ, पृ. 116
ii Wikipedin
iii http://www.omenad.net/page.php?goPage=%2Farticles%2Fomeswarlipi.htm
iv https://en.wikipedia.org/wiki/Madhukali
v http://www.madhukali.org/
vi http://www.omenad.net/page.php?goPage=%2Farticles%2Fomeswarlipi.htm

कुमार नवजीत नारायण देव
(शोधार्थी संगीत)
वनस्थली विद्यापीठ, वनस्थली राज.

प्रो. ईना शास्त्री
(विभागाध्यक्ष संगीत)
वनस्थली विद्यापीठ

संगीत में ताल शब्द की परिभाषा एवं व्यापकता

ताल क्या है?

ताल संगीत का प्राण है। जिस प्रकार यदि मानव शरीर में प्राण नहीं हैं तो उस शरीर का क्या महत्व? इसी प्रकार जो संगीत तालहीन है, उसका कोई महत्व नहीं, वह निर्जीव है। ऐसा संगीत देखने–सुनने के योग्य नहीं है, कारण ऐसे तालहीन संगीत से मनुष्य को आनन्द की प्राप्ति नहीं हो सकती। संगीत में ताल के महत्व को जानने के पूर्व ताल शब्द के विषय में जानना आवश्यक है।

ताल की परिभाषा– संगीत में समय नापने के साधन को ताल कहते हैं। यह विभागों और मात्राओं के समूह से बनता है। दूसरे शब्दों में–जय नापने के साधन को जो मात्राओं का समूह होता है, संगीत–शास्त्र में ताल कहते हैं। ताल लय को प्रकट करने की प्रक्रिया है। परन्तु प्रश्न यह उठता है कि ताल की उत्पत्ति कैसे हुई? इसके सूक्ष्म विश्लेषण से स्पष्ट होता है कि ताल की उत्पत्ति ताल–गति से हुई।

संगीत में ताल की आवश्यकता संगीत को काल–बद्ध कराने के लिए होती है। ताल शब्द की उत्पत्ति ताल धातु से हुई है। तल शब्द का अर्थ है नीचे रहने वाला या धारण करे वाला। जिस प्रकार पृथ्वी प्रत्येक वस्तु को अपने ऊपर धारण किए हुए है और जिस प्रकार पैर के नीचे का भाग पदतल कहलाता है तथा शरीर के पूरे भाग को अपने ऊपर धारण किए हुए है, उसी प्रकार ताल संगीत में गायन, वादन और नृत्य को अपने ऊपर धारण किए हुए हैं।

भारत में संगीत विषय पर प्रापत प्राचीनतम ग्रन्थ के रचयिता भरतमुनि के अनुसार– संगीत में काल नापने के साधन को ताल कहते हैं। यह कला, पात और लय से अन्वित होता है, इसके नापने का माध्यम घन वाद्य है। संगीत रत्नाकर में ताल के विषय में कहा गया है कि जिसमें गीत, वाद्य और नृत्य प्रतिष्ठित होते हैं, वह ताल है। प्रतिष्ठित होने का अर्थ है– एक सूत्र में बांधना, व्यवस्थित करना, आधार देना या स्थिरता प्रदान करना आदि। अभिनव गुप्त के अनुसार– ताल स शब्द क्रिया–विशेष के योग से बनती है, जो काल के विभाजक क्रिया रूप और द्रमात्मा हैं। व्याकरण में यह सबसे महत्वपूर्ण शब्द क्रिया है, क्योंकि क्रिया ही ताल या काल है। अमरकोष में काल क्रिया के मापन को ताल कहा गया है। कुछ विद्वानों ने लघु, गुरू, प्लुसेयुक्त सशब्द और निःशब्द क्रिया द्वारा गीत, वाद्य, नृत्य को परिमित करने वाले काल को ताल कहा है। इस सब का एक ही निष्कर्ष निकलता है कि गीत आदि के परिणाम निर्धारक काल या समय ही ताल हैं। संस्कृत–ग्रन्थ संगीतार्णव में ताण्डव (पुरूष) नृत्य से ता तथा लास्य (स्त्री) नृत्य से ल वर्णों के संयोग से ताल शब्द की व्युत्पत्ति दर्शाइ गई है।

ताण्डवस्याद्यवर्णेन लकारो लास्य शब्दशाक्।
यदा संगच्छते लोके तदा तालः प्रकीर्तितः।।

संगीत–दर्पण में ताकार से शंकर या शिव और लकार से पार्वती या शक्ति–दोनों का योग ताल कहा गया है–

ताकारों शंकरः प्रोक्तो लकारे पार्वती स्मृता।
शिवशक्ति समायोगस्ताल नामाभिधीयते।।

रागार्णव ग्रन्थ में उभयकरतलाघातोत्पन्न ध्वनि को ताल ग्रहण करने की क्रिया कहा है। ग्रन्थकार ने तल शब्द के साथ अन् प्रत्यय द्वारा ताल शब्द की व्युत्पत्ति निम्नांकित श्लोक में प्रतिपादित की है–

हस्तद्वयस्य संयोगे वियोगे चापि वर्तत।
व्याप्तिमान् यो दशप्राणैः स कालस्तालसंज्ञकः।।

पं0 अमर सिंह के अमरकोष में ताल की परिभाषा की गई है– "ताल काल क्रियामन" अर्थात्– काल क्रिया के मान (नाप) को ही ताल कहते हैं।

पार्श्वदेव ने ताल की परिभाषा इस प्रकार की है– प्रतिष्ठार्थक तल धातु से ताल शब्द की निष्पत्ति हुई है, वह (ताल) क्रिया के द्वारा परिकल्पित कालमान है।

नाट्यशास्त्र के प्रणेता भरतमुनि के अनुसार–काल (क्रिया) के निर्धारक काल या समय का नाम ताल है।

दत्तिल ने ताल को इस प्रकार परिभाषित किया है– ताल से साम्य होता है, क्योंकि लय ताल का ही मुख्य अंग है। साम्य भाव हो जाने से वह सिद्ध समझा जाता है। ताल में कला, पात तथा पादभाग जानना आवश्यक है।

डॉ0 धर्मावती श्रीवास्तव के अनुसार– काल की नियमित गति जो नियमों से बद्ध होती है, वह ताल कहलाती है। ताल हाथ से और वाद्यों के माध्यम से भी दी जाती है। इसका गायन, वादन तथा नृत्य– इन तीनों में समान महत्वपूर्ण स्थान है।

संगीत में ताल शब्द का प्रयोग अनेक अर्थो में किया जाता है। जैसे–

(क) वाद्य के रूप में– अर्थात् ताल एक प्रकार का घनवाद्य होता है जिसे कास्यताल या ताल कहते हैं।

(ख) क्रिया के रूप में– अर्थात् हाथ से ताल देने की क्रिया को ताल

कहते हैं।

(ग) क्रिया–विशेष के रूप में– अर्थात् क्रियाओं में होनेवाली सशब्द नामक क्रिया ताल कहलाती है।

(घ) विशिष्ट कालखण्ड के रूप में– अर्थात् क्रियाओं के विशिष्ट समूह के आवर्तन से बनने वाला विशेष कालखण्ड भी ताल कहलाता है, जैसे–तीन ताल, एकताल आदि।

प्राचीन काल से तालवाद्य ताल पर आधृत हैं और तभी से ताल–वाद्यों में घन–वाद्यों और अवनद्ध–वाद्यों का प्रयोग प्रचलित है। प्राचीनकाल से वर्तमान काल तक अवनद्ध–वाद्यों पर ताल को प्रदर्शित संगीत में रंजकता प्राप्त होती चली आ रही है,और ताल गायन–वादन– नृत्य को स्थिरता तथा प्रतिष्ठा प्रदान करती रही है। गायन–वादन–नृत्य से यदि ताल को निकाल दें तो उनका कलेवर प्राणशून्य जान पड़ेगा। तालहीन गायन गाना न होकर रोना है। गायक स्वर–वाद्य में लीन हो या स्वर–वाद्य गायक–ताल में लीन हो, ये दोनों ताल में निमग्न हों और ताल उनमें निमग्न हो। ताल व संगीत का स्वर–व्यंजन जैसा जोड़ा है– चाहे वह गायन हो या फिर नृत्य हो। मानव का जीवन एक संगीत है और संगीत का जीवन ताल है।

नृत्य में ताल का महत्व अत्यधिक होता है। नृत्यकार के घुँघरू की आवाज नृत्य के बोलों के अनुरूप ही होनी चाहिए। नृत्यकार की तरह ही एक वादक भी ताल में तन्मय होकर झूम उठता है। सम आते ही, उसके शरीर के समस्त अंग–प्रत्यंग जैसे सम का स्वागत करने हेतु एक ओर झुक जाते हैं, यह सब ताल का ही कमाल है।

संगीत में ताल की व्यापकता– ताल का विषय बहुत व्यापक व गम्भीर है। स्वर सीमित हो सकता है, किन्तु ताल असीमित है, क्योंकि ताल के मान को सहस्रों भागों में विभाजित करके दिखाया जा सकता है। ताल काल–मान को हम ठीक उसी प्रकार से निर्धारित कर सकते हैं, जिस प्रकार मिनट बताने के लिए सेकंड, घंटा बताने के लिए मिनट, दिन–रात बताने के लिए घंटे और वर्ष बताने के लिए मास निर्धारित हैं।

भारतीय संगीत में लय–निर्वाह की सबसे प्राचीन प्रणाली हाथ से ताल देने की रही होगी, और पदचाप द्वारा लय–निर्वाह के प्रयास हुए होंगे। केवल भारत ही नहीं, लयात्मकता के क्षेत्र में सभी देशों में यही क्रम रहा है। अन्य देशों का संगीत केवल लय साम्यों की विविधता में ही सीमित रह गया है, किन्तु भारतीय संगीत की विभिन्न धाराओं में इसी लयात्मकता का ताल–शास्त्र के रूप में जो व्यवस्थित तथा वैज्ञानिक विकास हुआ, उसके दृष्टान्त अन्य देशीय लय–स्वरूपों में दृष्टिगोचर नहीं होते हैं।

संगीत में ताल की आवश्यकता निम्नांकित आधारों पर महसूस होती है :

1. संगीत में समय–बन्धन–अति सर्वत्र वर्जयेत् के अनुसार बहुत अधिक सुन्दर या मधुर वस्तु भी अति होने पर नीरस प्रतीत होने लगती है। जिस प्रकार अच्छा भोजन अधिक मात्रा में खाने से हमारे शरीर को हानि पहुँचाता है, उसी प्रकार सुमधुर, स्वरबद्ध अनिबद्ध संगीत भी निरन्तर सुनने से वह रसिक के मन में वितृष्णा भर देता है। यह वितृष्णा श्रोता के मन में उत्पन्न न हो पाये इसीलिए समय का या लयात्मक ध्वनि का समावेश आवश्यक हो जाता है। अखण्ड समय तक, बिना लयबद्धता के तथा तालबद्धता के संगीत का आस्वादन कठिन हो जाता है। तालबद्ध संगीत स्फूर्तिदायक व मनोरंजन होता है। श्रोतागण ताल के निश्चित समय खण्डों की आवृत्ति में विभोर होकर अत्यन्त सुख (आनन्द) का अनुभव करते हैं।

2. ताल द्वारा सौन्दर्यपूर्ण चलन–शैलियों का विकास– संगीत में ताल द्वारा ही सौन्दर्यपूर्ण व चमत्कारपूर्ण चलन–शैलियों का विकास होता है ताल द्वारा ही प्रतिभा सम्पन्न कलाकारों की चलन–शैलियों का सृजन व निखार होता है। ताल द्वारा विभिन्न लयकारी युक्त चलन–शैली के मौलिक तत्व से समन्वित होकर ही कलाकारों की कला दुगुनी–चौगुनी प्रभावशाली हो जाती है कुशल गायकों के विशिष्ट गतियुक्त गीत–प्रकारों के साथ, ताल की चलन–शैली का तालमेल यदि ठीक से बैठ जाता है, तो वह उस गीत से उत्पन्न भावों व गम्भीरता आदि से युक्त चलन–शैली में चार चांद लगा देता है। इन्हीं चलन–शैलियों के कारण पुराने गाने भी मन को प्रफुल्लित कर देते हैं। इस प्रकार सौन्दर्यपूर्ण चलन–शैलियों में ताल–संगीत के सुख और आनन्द को चरमोत्कर्ष पर पहुँचा देता है।

3. संगीत में सांगीतिक संयम और ताल– संगीत में ताल द्वारा ही संयम रखा जा सकता है संयम द्वारा ही कला में सुन्दर भावनाओं का प्रदर्शन सम्भव होता है। प्राचीन काल में ही संगीत की तीनों कलाओं–गायन–वादन व नृत्य में संयम और सन्तुलन रखा गया है। इसी कारण संगीत का निरन्तर विकास होता रहा है, और इन तीनों कलाओं में ताल द्वारा ही संयम तथा सन्तुलन रखा जाता है। विभिन्न लयकारियों में गाए जाने वाले गीत में लय को ताल द्वारा ही संयम में रखा जा सकता है। गायन–वादन–नृत्य में लय को ताल द्वारा ही नियन्त्रित किया जाता है। इसी से उसकी भावाभिव्यक्ति और रसोत्पत्ति निरन्तर बनी रहती है। संगीत में प्रारम्भ से अन्त तक, कला का प्रदर्शन ताल के संयम द्वारा ही मौलिक व शाश्वत बना रहता है। इसीलिए संगीत में संयम की रक्षा के लिए ताल का महत्वपूर्ण स्थान है।

4. ताल द्वारा संगीत का संरक्षण– अनिबद्ध संगीत कच्चे आम की तरह है, और निबद्ध संगीत अचार की तरह। जिस प्रकार हम कच्चे आम को अधिक समय तक सुरक्षित नहीं रख पाते हैं, सी प्रकार अनिबद्ध संगीत का प्रदर्शन करने के साथ ही उसका लोप हो जाता है। अचार के रूप में जिस प्रकार आम को अधिक समय तक सुरक्षित रखा जा सकता है, उसी प्रकार तालयुक्त संगीत शिष्य–परम्परा में गुरूमुख द्वारा अपने निश्चित स्वरूप के कारण पीढ़ियों तक चलता रहता है और देश की संस्कृति के कोष में स्थायी सम्पत्ति बन जाता है। संगीत का ताल में निबद्ध होकर रहने से वह अधिक समय तक संरक्षित रहता है।

5. ताल द्वारा संगीत में रसनिष्पत्ति– संगीत में ताल के बिना रसनिष्पत्ति सम्भव नहीं है। संगीत में ताल गायक की प्रस्तुति के

अनुसार हो तो उसमें रसनिष्पत्ति सम्भव हो जाती है। शब्दों के स्पष्टीकरण के अभाव में ताल और लय द्वारा रसनिष्पत्ति प्राप्त हो जाती है। रौद्र, वीर, श्रृंगार व शान्त रस के अनुसार गीतों में ताल की लय भी उसके अनुसार होनी चाहिए। ख्याल, ठुमरी, भजन, ध्रुवपद व तराना आदि गीत–प्रकारों के साथ ताल और लय की संगत निष्पत्ति में सहायक होती है। अनिबद्ध संगीत केवल करूण रस प्रदर्शित करने में समर्थ होता है और वह भी कोमल स्वरों की संगति में। शेष सभी रस ताल के विभिन्न गति–भेदों के बिना सम्भव नहीं है। जैसे– ध्रुवपद गायन गम्भीर प्रकृति का गायन है और इसके साथ, विलम्बित लय की चौताल में संगत होती है। गायक के प्रस्तुतीकरण के अनुसार गीतभेद का वादन रसनिष्पत्ति में सहायक होता है। अवनद्ध वाद्यों पर ताल–वादन मध्यम या द्रुत लय में तथा खुले व बन्द आघातों से भिन्न–भिन्न रस की निष्पत्ति सम्भव होती है।

6. **ताल द्वारा संगीत का मूल्यांकन–** ताल संगीत के मूल्यांकन करने का एक मुख्य साधन हैं संगीत एक बार बेसुरा हो सकता है किन्तु बेताला नहीं। स्वर से किंचित हटने पर भी यदि ताल की लय और गीत की लय में समन्वय स्थापित हो तो संगीत में स्वर की कमी छिप जाती है। ताल की प्रतिभा के बल पर ही संगीतकार के संगीत का मूल्यांकन सम्भव हो पाता है। ऐसा देखा जाता है कि अच्छेसे अच्छे संगीतकार को यदि ताल–वादक की उचित संगतप्राप्त नहीं होती है तो उसका कार्यक्रम असफल हो जाता है। गायक, वादक तथा नर्तक के कलात्मक मूल्य की अनुभूति ताल में बोलों के निकास से सम्भव होती है। एक साधारण कलाकार भी उत्तम ताल–संगति के कारण अपने आपको अधिक श्रेष्ठ प्रमाणित करने में समर्थ होता है।

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि प्राचीन काल से ही ताल का महत्व और उसकी आवश्यकता अनुभव की जाती रही है। संगीत चाहे शास्त्रीय संगीत हो या सुगम संगत हो या लोक–संगीत हे, उसमें मात्राखण्डों के अनुसार लयकारियों में ताल–वादन आवश्यक है, जिससे गायन का सौनदर्य बना रहे उसमें रसनिष्पत्ति हो, वह निरन्तर अच्छा लगे और वह मनोरंजक बन सके।

वास्तव में संगीत का छन्द ताल हैं यह केवल भारतीय संगीत ही नहीं, बल्कि विश्व के संगीत के क्रमिक ऐतिहासिक विकास में निहित है। संगीत में ताल के महत्व व आवश्यकता को समझने से ज्ञात होता है कि ताल के अभाव में संगीत की तीनों कलाएँ बेजान–सी प्रतीत होती हैं। किसी भी संगतज्ञ तथा नृत्यकार की योग्यता को परखने के लिए ताल एक महत्वपूर्ण साधन है।

संदर्भ ग्रन्थ सूची

27. संगीत में ताल वाद्यों की पयोगिता– डा0 चित्रा गुणज्ञत, पृ0 23
28, वही, पृ0 24
29 भारतीय तालों का शास्त्रीय विवेचन– डॉ0 अरूण कुमार सेन, पृ0 47
30 वही, पृ0 60
31– वही पृ0 62

डा0 प्रवीण सैनी
असि0प्रो0 संगीत वादन (तबला)
गोकुलदास हिन्दू गर्ल्स कालिज,
मुरादाबाद।

संगीत और गणित का सह-सम्बन्ध

प्रथम दृष्टि से देखा जाये तो दोनों विषय अंग्रेजी के सुप्रसिद्ध कहावत के अनुसार "अपरिचित शैय्या साथी" (Strange bed fellow) ही प्रतीत होते है। क्योंकि संगीत और गणित दोनों ही भिन्न–भिन्न क्षेत्र है। संगीत में भाव होते है, जो जीवन से जुड़े होते है। यह लौकिक तथा परलौकिक दोनों ही सुखों को प्रदान करने वाला, तंत्र–यंत्र की मूल शक्ति तथा ब्रह्मा का प्रत्यक्ष एवं अप्रत्यक्ष रूप है।

संगीत भावना की उत्कृष्ट कृति है, जिसमें हृदय–स्पर्शिता होती है। इसके द्वारा मानव हृदय की तंत्रियाँ झंकृत हो उठती है। इसके विपरीत गणित एक बुद्धि प्रदान कला है। गणित में बिल्कुल भाव नहीं होते है, ना ही कुछ कलात्मक होता है।

इस प्रकार दोनों विषयों को सम्बन्धित करना अत्यन्त कठिन कार्य है, लेकिन संगीत का जितना सम्बन्ध गणित से है। उतना किसी ओर विषय से नहीं हो सकता है। दोनों विषय एक–दूसरे के क्षेत्र में महत्वपूर्ण भूमिका निभाते है।

संगीत और गणित दोनों ही एक निश्चित प्रारूप में काम करते है। जिस प्रकार संगीत में 12 स्वरों से अनगिनत संगतियाँ बनाई जा सकती है, उसी प्रकार गणित में अंकों की सीमितता होते हुए भी भिन्न–भिन्न समूह बनाकर काफी सारे परिणाम प्राप्त किये जा सकते है।

गणित के सिद्धान्त संगीत द्वारा याद रखना सरल होता है। प्राथमिक स्तर पर बच्चे को गिनती, पहाड़े, हिन्दी तथा अंग्रेज़ी वर्णमाला जोड़–बाकी, गुणा–भाग इत्यादि संगीत द्वारा सिखाये जाते है। संगीत के द्वारा बच्चा तर्कशक्ति सम्बन्धी में भी अच्छा बनता है। लिबनिट्ज ने कहा है कि –

संगीत मानव के अवचेतन मन का अंकगणित की संख्याओं से संबंधित एक आधुनिक गुप्त व्यायाम है। जॉन अर्बथनाट के अनुसार – Truth is the something to the understanding as music to the ear and beauty to the eye. संगीत और गणित के अध्ययन की शुरूआत पाइथागोरस के समय से है, जिसने ईसा पूर्व छठी शताब्दी में ही संगीत का गणितीय आधार खोज लिया था। पाइथागोरस अंको तथा हार्मनी दोनों में ही समान रूप से रूचि रखते थे। पाइथागोरस के शब्दों में – 'Where harmony is, there are numbers' इन्होंने बताया कि वाद्य यंत्रों के तारों की लम्बाई जब एक–दूसरे के साथ सरल अनुपात में होती है, तो उन्हें एक साथ छेड़ने पर जो आवाज निकलती है। वह हार्मनी को उत्पन्न करती है।

संगीत और गणित दोनों में जो एक चीज़ समान है वह भौतिकी है। भिन्न–भिन्न तारता वाले नादों के प्रबन्ध के द्वारा ही संगीत की सृष्टि होती है। नाद की ऊँचता–नीचता गणितीय भाषा द्वारा ही समझी जा सकती है। संगीत तो ध्वनि का गणित में बंधा हुआ रूप ही है। संगीत के विकास की पहली कड़ी अन्तराल के निर्धारण का माध्यम भी गणित है। ग्रीस ने यह ढूँढ़ा कि जो संवाद कानों को अच्छा लगता है, उनमें पूर्ण संख्या का अनुपात होता है। इससे स्पष्ट है कि संगीत में गणितीय अनुपातों का ध्यान रखा जाता है।

भारतीय संगीत में भरत और शारंगदेव के श्रुति, स्वर, ग्राम का निरूपण, मूर्च्छना, स्वर–प्रस्तार, भातखण्डे के 32 थाट तथा पं. व्यकंटमखी के 72 मेलों का निरूपण गणित द्वारा ही साध्य है। भारतीय संगीत में श्रुति–स्वर व्यवस्था द्वारा स्वरान्तरालो को मापने के लिए गणित का आधार सर्वसिद्ध है।

भरत की चतुःसारणा में गणित द्वारा 22 श्रुतियों की प्राप्ति तथा तीन प्रकार के श्रुतियान्तरो की प्राप्ति की गई है, जिसके आधार पर किसी भी ग्राम की श्रुतियों का गणित मूल्य निकाला जा सकता है।

स्वर, लय तथा सम्पूर्ण ताल शास्त्र का मूल आधार ही गणित ही है। गणित का प्रयोग लय की गिनती तथा तालों की रचनाओं में किया जाता है। जब ताल के सभी सीधे, आड़े, दुगुने, चौगुने आवर्तनों को जब गणित की बारीकियों से आबद्ध किया जाता है तो गणित की नीरसता भी संगीत के सरस स्पर्श से सजीव स्पन्दन कर उठती है। सम्पूर्ण ताल–वादन गणित पर ही आधारित है। नृत्यकला में अंगो का संचालन, लय और ताल पर विभिन्न मुद्राओं की स्थिति, एक विशेष क्रम में कदम उठाना इत्यादि सभी गणनाओं पर आधारित है।

विभिन्न गणनाओं के आधार पर ही वीणा के तार पर स्वरों की स्थापना की गई है। संगीत के सभी साज जैसे हारमोनियम, सितार के तार की रचना, तबले की रचना, किसी भी बाजे को बजाने में गणित की झलक स्पष्ट रूप से दिखाई देती है।

प्राचीनकाल में हवन की वेदियों के निर्माण में भी गणित की सहायता ली जाती थी। संगीत को लिपिबद्ध भी गणना की सहायता से ही किया जाता है। विभिन्न रागों की बंदिशों को लिखना, किस

राग में कितने आलाप करने है, कितने स्वर है, कितने स्वर के बाद आवाज़ ऊपर उठानी है या नीची रखनी है, इत्यादि सभी नियम गणित की सहायता पर ही करते है।

इस प्रकार स्पष्ट है कि संगीत में स्वर, लय तथा सम्पूर्ण ताल शास्त्र में गणित ही दिखाई पड़ता है। संगीत शास्त्र की कल्पना गणित के बिना अधुरी है। यह कहना अतिश्योक्ति नहीं होगा।

संदर्भ ग्रन्थ सूची

- झा, प्रो. रामाश्रय, अभिनव गीतांजलि, पृष्ठ सं. – 6, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद
- मंगल, एस.के., गणित शिक्षण (1997), आर्य बुक डिपो नई दिल्ली
- गोस्वामी, डॉ. मनोज कुमार, गणित शिक्षण–2006, च्प्छण्. 325ए डिस्कवरी पब्लिशिंग हाऊस, नई दिल्ली
- संगीत कला विहार, मार्च 1976

रेखा जैन

शोध छात्रा
वनस्थली विद्यापीठ

उत्तराखण्ड के लोक संगीत में प्रयुक्त मुख्य लोकवाद्य ढ़ोल पर बजने वाली तालों का परिचय

लोक जीवन में गीत–संगीत हृदय की धड़कनों की भाँति समाया हुआ है। हिमालय में बसे उत्तराखण्ड में भी यही गीत–संगीत उन्मुक्त होकर गूंजता है। इसलिए यहाँ गीत–संगीत की समृद्ध परम्परा है जो देव अनुष्ठानों, घडियालों, विवाहोत्सव, नृत्य, वनों, खेतों, पहाडों, नदियों, झरनों आदि में व्यापक रूप से देखने को मिलती है। अनेकों ऋषि मुनियों एवं साधु सन्तों की जन्मभूमि व तपोभूमि होने के कारण से 'उत्तराखण्ड' को 'देवभूमि' कहा जाता है। देवभूमि में सैकड़ों देवी–देवताओं के प्राचीन मन्दिरों व देवस्थानों में समय–समय पर वर्ष भर मेलों–त्यौहारों व उत्सवों का आयोजन होता है तथा इन अवसरों पर प्राचीन लोक संगीत (गायन, वादन, नृत्य) की प्रस्तुति दी जाती है। किसी भी प्रान्त के लोक संगीत की परिकल्पना लोक वाद्यों के बिना नहीं की जा सकती क्योंकि लोक संगीत में ताल वाद्यों का प्रयोग अपेक्षाकृत लोकगीत व लोकनृत्य से अधिक होता है – ''लोक जीवन में वाद्यों के दो स्वरूप मिलते हैं –

(1.) "क्रिया वाद्य यानि विभिन्न क्रियाएं ही वाद्य का रूप धारण कर लेती है। (2.) वस्तु–वाद्य जैसे ढ़ोल आदि। लोक जीवन में हर स्थान पर वाद्य विद्यमान रहते हैं। चक्की की घरघराहट कपड़े धोने की फटफटाहट, बैलों की घंटी के साथ ही लोक गायक का स्वर मिल जाता है। कुछ नहीं तो बर्तन में ही ताल शुरू हो जाता है। बालक आम की गुठली को घिसकर व ज्वार के पत्तों को मोड़कर अपना बाजा तैयार कर लेते हैं। शंख, घड़ियाल, मंजीरा ये सभी लोकप्रिय वाद्य है।'' प्रत्येक प्रांत का एक प्रमुख लोक वाद्य होता है जिस के काराण उस प्रदेश की विशिष्ट पहचान होती है, इसी प्रकार मुख्यतः ढ़ोल दमाऊँ के बिना भी उत्तराखण्ड का लोक संगीत फीका अथवा नीरस प्रतीत होता है क्योंकि उत्तराखण्ड के लोक गीत, लोकनृत्य व लोक वादन में ढ़ोल–दमाऊँ का स्थान सर्वोपरि है। डॉ. लाल मणि मिश्र ने लिखा है कि ''लोक गीतों के संगीत में स्वर वाद्यों का प्रयोग सुख–दुख, हर्ष–शोक के क्षणों में सामान्य रूप से होता है। किन्तु ताल वाद्यों का प्रयोग प्रायः हर्षोल्लास के लिए होता है।'' 2 उत्तराखण्ड का प्रमुख ताल वाद्य 'ढोल' पारम्परिक लोक वाद्य है। 'ढोल–दमाऊँ' बजाने वाले कलाकारों (औजी अर्थात् आवजी) द्वारा इस परम्परागत वाद्य का वादन किया जाता है, ये कलाकार मौखिक कला का निर्वहन करते हुए अपनी ढ़ोल वादन की कला को एक पीढ़ी से दूसरी पीढ़ी तक सुरक्षित स्थानान्तरित करते हैं, अर्थात् यह कलाकार अपने बड़े–बुजुर्ग लोगों का वादन देखकर या सुनकर पीढ़ी–दर–पीढ़ी निपुणता हासिल करते हैं। इन वादक कलाकारों के वादन के बिना उत्तराखण्ड के गाँवों में आज भी शादी–विवाहोत्सव, देवोपासना, जागर, देवयात्रा आदि कार्य सम्पन्न व शुभ नहीं माने जाते।'' 'ढोल सागर' में 'औजी' को विभिन्न देवी–देवताओं से सीधा सम्पर्क करते दर्शाते हुए उसे एक सिद्ध व्यक्ति निरूपित किया गया है। वह मात्र वादक ही नहीं, एक साधक और आध्यात्मिक–धार्मिक व्यक्तित्व भी है।'' 3 ''ढोल सागर' भगवान शंकर एवं उनकी महाशक्ति देवी पार्वती के आपसी संवाद के रूप में, उनके मुँह से निकले ढोल सम्बन्धी विषय एवं ज्ञान का ग्रन्थ है जिसमें ढ़ोल की उत्पत्ति, उसकी ध्वनि, बनावट, बजाने की विधि, विभिन्न युगों में उसके विभिन्न नाम, उसके अंग एवं उनकी उत्पत्ति, उनके विभिन्न युगों में वादक के साथ–साथ सृष्टि विषयक कई बातों का उल्लेख किया गया है। जिस समय भगवान शंकर एवं देवी पार्वती के बीच में यह ढ़ोल सम्बन्धी संवाद चल रहा था, उस समय वहाँ पर स्त्रोता के रूप में तीसरा व्यक्ति एक आवजी भी था। जिसने इस संवाद को सुना, उसे कंठस्थ किया। उसने और उसके वंशजों ने क्रमशः इस ढ़ोल सागर को श्रुति परम्परा से पीढ़ी दर पीढ़ी वर्तमान में जन मानस तक पहुँचाया।'' उत्तराखण्ड का लोकप्रिय ग्रन्थ 'ढ़ोल सागर' का संग्रह कर सन् 1913 में स्व. ईश्वरी दत्त घिल्डियाल, स्व. पं. गिरिजा दत्त नैथानी जी, तथा पं. भोलादत्त काला जी के प्रोत्साहन पर पहली व अन्तिम बार पं. ब्रह्मानन्द थपलियाल जी ने बदरी केदारेश्वर प्रेस, पौडी से प्रकाशित किया। भगवान शिव के सबसे पहले धारण करने के कारण इसे 'शिवजन्त्री' कहा जाता है तथा ढ़ोल सागर में ढ़ोल को शिव पुत्र कहा गया है। इस ग्रन्थ में चार भाषाओं संस्कृत, हिन्दी, नेपाली और गढ़वाली का प्रयोग हुआ है। ढ़ोल के साथ दमाऊँ (दमौ, दमामा) सहायक–संगतकर्ता वाद्य के रूप में बजाया जाता है। जिस के बिना ढ़ोल के बोलों अथवा ताल की सम्पूर्ण निष्पत्ति नहीं हो पाती। औजी (आवाजी) द्वारा ढ़ोल व दमाऊँ पर बजने वाली मुख्य तालों का उल्लेख निम्न प्रकार से है – ढ़ोल पर बजायी जाने वाली ताल –

1. बढै (बढ़ाई) –

यह ताल प्रत्येक मंगल पर्व, उत्सव के प्रारम्भ में बजायी जाती है, इस ताल की प्रकृति गम्भीर है, बढ़ै के बोल इस प्रकार है –

1	2	3	4	5	6	7	8	
9	10	11	12					
झें	गु	झेगा		झेगु	झेगा			
ता		झें	ता	झे				

13	14	15	16	17	18	19	2	0
21	22	23	24					
गा		ता		झग	नझेगु	झ		

ता ग झे ग ।

25 26 27 28 29 30 31 3 2

झिगतिग झेगु तग झा

इस ताल में 32 मात्राएं 9 विभाग हैं जिसमें कि प्रारम्भिक 7 विभागों में 4–4 मात्राएं व 8 विभाग में 1 मात्रा व 9 वें विभाग में 3 मात्रा आती है।

2. धुँयेल –

यह ताल धार्मिक अनुष्ठानों में देवोपासना के लिए बजायी जाती है। यह ताल मध्य से शुरू होकर द्रुत लय की ओर बढ़ती है, यह रूद्र प्रकृति की ताल है और इसका स्थायी भाव भय है। "लय की दृष्टि से यह ताल दो विभागों में विभक्त होती है, जब लय आरम्भ में द्रुत होने को बढ़ती है जो इसे 'चौरास' कहते हैं तथा लय के प्रति द्रुत हो जाने पर यह 'सुल्तान चौक' कहलाती है, सुल्तान चौक प्रकृति पर पड़ने वाले प्रभाव की दृष्टि से 'भितर चौक' (अन्दर का चौक) और 'भेल चौक' (बाह्य चौक) में विभक्त हो जाता है, इन उप–चौकों को उल्टा चौक और सुल्टा चौक भी कहते है। विश्वास है कि कलावन्तों की पारस्परिक प्रतिस्पर्द्धा के कारण जिस गाँव में भितर चौक बजायी जाती है तो यह गाँव 'भितर चौक' बजाने से समूल विनष्ट हो सकता है तब उस गाँव का महान अनिष्ट से बचाने के लिए प्रतिद्वन्द्वी कलाकार को 'भेल चौक' प्रस्तुत करना अनिवार्य हो जाता है।" धुँयेल ताल 10 मात्राओं की होती है जो झपताल की समदृश प्रतीत होती है। इस के बोल निम्न है –

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

झें गु झे गु तु झे गु त ग तु

3. शब्द –

यह ताल जन साधारण के उल्लास, आलहाद, व प्रसन्नता आदि मनोभावों की अभिव्यक्ति प्रस्तुत करती है। इस ताल के द्वारा चारों ओर के वातावरण में उत्सुकता, प्रसन्नता, खुशी व कौतूहल उत्पन्न होता है। 'शब्द' ताल के तीन भाग होते हैं (क) उठौंण (प्रस्तावना) – जो कि मध्यलय में बजायी जाती है। (ख) बिसौंण (विश्रान्ति) – इस पर जाने के लिए जंक (लय परिवर्तन बोल) के दोनों प्रकार बजाये जाते हैं जो कि धीरे–धीरे द्रुत गति में परिवर्तित होती जाती है। (ग) कांसू (झाला) – जंक का दूसरा प्रकार बजाने के पश्चात् कांसू पकड़ा जाता है – जिसमें कि दमामी (दमाऊँ बजाने वाला) की कला देखते ही बनती है, इस सोपान पर पहुँचकर शब्द की प्रकृति अति चंचल हो जाती है जिसमें कि ढ़ोली व दमामी अपनी कला का सर्वोत्कृष्ट प्रस्तुतीकरण करते है, अंत में छागल (समाप्ति) बजा कर 'शब्द' की समाप्ति की जाती है। शब्द के मौलिक बोलों को प्रस्तुत करने में प्रायः 10 मिनट का समय लगता है जो इस

प्रस्तावना –

झेगु झेगु झेनन झेनन तू , झ ` न न
तू झेनन ।।
झेनन झेनन झेनन झेनन तू ।। झ ` न न
झेनन झेनन
झेनन तू ।। झे गु – त ।
।। झे ग तुक झेगा
तुक झेगु झेबु तक ।। झे –
तक् तक् झिग टिग तुक।।
झेगन्न झेगा – तक झेगा – । ।

जंक (प्रथम) बिसौण वेद कुरपाण –

त्रिणिता त – – ता – त ।
– –।। ता झेई – ता –
– ।।
झे तक तक तक झे थक तक त क ,
तगझे तक तक
झेतु, मेतु, झेतु, ।। झे तुग त क
तक ।। झे तक् झे तक् । ।

तुगझे तक, तुग झे तक, ता ग त ।
गता ता गता ।। ताँ गता
तक् तक् झे गन्न् झे गन्न, झ `
गा –, झे गन्न्, झे गा – ।।

जंक (द्वितीय) तीन ताल की घोड़ –

झे ग झे ग न्ह – ता –
।
नन्ह ता नन्ह – न्ता, ता –
ता, ता ता – न न्ह
–ता, नन्हन्ता न न्हन्ता ग् । ।

कांसू –

झेगनि, झेगनि, झेग्नि, ता, झे, ग्निता ।

झेगता, गता, झेगता, ग्ता तागता, ग , त ।
– ।
झेगता गता –, तक झेगु तक त । ,
नूहता, नन्तन्ता
नहन –, नहन्, नहन्ता न हनु– त । ,
तागुता झिग टिम्
झेगा – –। तगु झेगु झे ग ।
–।ता ग्ता तक झेग् झेगा
तक झेग् झेग् तक्, झेग, तक । ।

छागल

झेगनि झेगा –, झे गु तु –
क् झे –, झेगक्।

4. जोड़–

यह विलम्बित लय की ताल है। इसमें एक कृति अर्थात् टुकड़ा

बजा कर थोड़े समय के लिए रूक जाते हैं तथा फिर उसी क्रम में कृति–प्रकृतियाँ प्रस्तुत की जाती है। कृतियों कें एक के बाद एक कलात्मक ढंग से प्रस्तुत करने के कारण ही यह जोड़ कहलाती है। इन कृतियों (टुकड़ों) को ढ़ोल की पेशकारें भी कहा जा सकता है। ढ़ोली व दमामी अपनी निपुणता तथा कला कौशलता से ड्योढ़ी अथवा सवाई लय में कृतियों को पेशकर के स्थायी पर आते है। यह सब कलाबाजी के निपुण कलाकार प्रस्तुत कर सकता जिसे लय पर सम्पूर्ण नियन्त्रण हो तथा जिस का आत्मविश्वास अडिग हो जोड़ बजाने के पश्चात् 'शब्द' की प्रस्तुति अनिवार्य होती है, किन्तु यह आवश्यक नहीं है कि शब्द के प्रारम्भ में जोड़ बजाया जाये, जोड़ की स्थाई तथा कृतियाँ निम्नलिखित है–

स्थाई –

झेई – – – झे – झे ई
– – –, ता – – –ता –,
ता ता, झेई – – –, झिणिता, झे
– – तागृता
झेगक्, झेई – – । ।

कृति (1)

झेग झेग, झेगझेग तातागृ, –, त । ग झ ` ग
तातागृ –

झेता – – – तग्कत्गमक, त क
तक, त्रिणितात्रिणिता, – – ,

गृता – तातागृ, कग – त । ग
ताग – ताग, ताता – झेई –
– ।।

कृति (2)

झिग टिग झेगा –। तक तक झे
ता –, झेगत झेगतम
झेगु ताग् झेता –। झेगक्, झेगक झे क
झेक – ताग
ता – – – ग्,ता – – – ।
ता ता ता–ग् । त्रिणि तक

कृति (3)

झेग झेगा तुक, झेग झेग तुक, ि झ ग ी ट
तक – – –। झिगिटि
झिगिटि, झिगिटि तक – –
– न्हन्– – ता ––, तागता
तागाता,ताता–, नहन – – ता – –
ग्, झे, ग् ता, ग
झेई – – – । ।

5. रहमानी (अभियान)

इस ताल की मुख्य विशेषता यह है कि यह सिर्फ बारात के आने व जाने के समय समय बजायी जाती है। पहाड़ी प्रदेश के धरातल की भाँति अर्थात् चढ़ाई, उतराई, मैदानी, तथा नदी मार्ग के अनुसार ही रहमानी ताल तीन प्रमुख भागों में प्रस्तुत की जाती है। गाँव के लोग रहमानी ताल को सुनकर अदृश्य बारात के बारे में पता कर लेते हैं कि बारात किस समय पर मैदानी, चढ़ाई, उतराई व नदी तट के क्षेत्र पर चल रही है। आज भी उत्तराखण्ड के कई गाँवों में ढोली व दमामी तालों के विशिष्ट बोलों को बजाकर चार–पांच मील दूर से दूसरे गाँव तक अपने गुप्त संवाद व कुछ अन्य सूचनाएँ प्रेरित करते हैं। किन्तु धीरे–धीरे पुरानी पीढ़ी की समाप्ति के साथ ही संवाद प्रेषण की यह प्राचीन परम्परा भी लुप्ति की ओर अग्रसर है। रहमानी के बोल निम्न प्रकार है –

सैन्यवार (सीधा मार्ग) – झेगु तक झेगु झेग तक । झेगन झगत। झे – नन्ह तक
उकाल (चढ़ाई मार्ग) – झेनन तक । झे गा झ नन् तक।।
उन्दार (उतराई मार्ग) – झेगा झे – – । झे नन् तक ।।
गड़–छल (नदी तट) – झेगु झेगु, झग तग्।।

6. नौबत –

रात्रि के द्वितीय व अन्तिम प्रहर में किसी भी शुभ कार्य, उत्सव तथा बसन्त ऋतु में बजायी जाने वाली नौबत ताल अति प्राचीन है। जिसका वर्णन 'ढोल सागर' में उद्दीमदास द्वारा इन्द्र के दरबार में नौबत प्रस्तुत करने के उललेख से प्राप्त होता है। "इसके अन्तर्गत नौ पतन और बाईस पड़तालें प्रस्तुत किये जाते हैं। नौ पतन से, नौ निधियों की तथा बाईस पड़तालों से 8 सिद्धियाँ और 14 भुवनों की अभिव्यक्ति होती है। स्वभावतः इसका मूल भाव शृंगार से अभिभूत शान्त रस है। गढ़वाल–कुमाऊँ में कत्यूरी व अन्य राजाओं के दरबारों में 'नौबतें' बजाने की प्रथा अत्याधिक थी। कव्यूरी राजा मालू–शाही की खैरागढ़ स्थित 'मेलचौरी' में बिजुला नायक द्वारा नौबत प्रस्तुत करने पर मालूशाही की साली राजकन्या काम–सेना के इस कलाकार की प्रणयिनी बनने की गाथा मालूशाही के गीतों में आज भी गाई जाती है।" 6

7. चारितालिम –

यह रूद्र प्रकृति की अप्रचलित किन्तु महत्वपूर्ण ताल है जो कि शिव ताण्डव तथा 'पांडौ नृत्य' में ही प्रस्तुत की जाती है। चारितालिम के बोल इस प्रकार है –

झेग तु झे झे – ।झे गु तु ग ता – ।।

ढ़ोल के बोल 'ता' व 'दा' के संयोग से 'धा'। तथा 'द' व 'ग' के संयोग से 'झा' बनता है। 'झा' ढ़ोल का गम्भीर बोल माना जाता है, ढ़ोल के साथ 'दमौ (दमाऊँ) वाद्य का वादन अति अनिवार्य होता है इसी के सहयोग से ढ़ोल के बोलों की उत्पत्ति होती है, इनमें से कोई भी वाद्य एकल रूप में नंही बजाया जाता है। अतः दमाऊँ ढोल का मुख्य सहायक वाद्य है। ढोल के प्रमुख चार बोल झा, गा, ता, नन्ह होते हैं तथा दमाऊँ के तीन प्रमुख बोल द, ग, और न निकलते है। ढ़ोल तथा दमाऊँ के बोलों के संयोजन से तालों के बोलों की

निष्पत्ति होती है। 'ढोल सागर' की भाँति ही 'दमौ सागर' ग्रन्थ भी उत्तराखण्ड के कलावन्तों को कण्ठस्थ है। दमाऊँ में मुख्यतः 'कांसू' प्रस्तुत किया जाता है जिसके बोल निम्न है –

दिन, गिननि, दि, दिननि, दिन, गिननि, दिन गिननि, दिन गिन।

दमाऊँ के ये बोल द्रुत गति से छागल तक पहुँचते हैं तो इन्हें उच्चारित करना सम्भव नहीं होता।

अतः ढोल उत्तराखण्ड के लोकसंगीत में प्रयोग किये जाने वाला प्रमुख लोक वाद्य है। जिसके बिना यहाँ पर देवोपासना, धार्मिक अनुष्ठान, शादी–विवाहोत्सव जन्म से मृत्यु तक के संस्कार, आदि कार्यों की परिकल्पना नहीं की जा सकती।

सन्दर्भ

1. तिवारी, डॉ. ज्योति – कुमाऊँनी लोकगीत तथा संगीत–शास्त्रीय परिवेश, पृ.सं. 31
2. मिश्रा, डॉ. लालमणी – भारतीय संगीत के वाद्य, पृ.सं. 169
3. जोशी, महेश्वर प्रसाद – शूदो का ब्राह्मणत्व, पृ.सं. 25
4. पेटशाली, जगुलकिशोर – उत्तरांचल के लोक वाद्य, पृ.सं. 90
5. मैठाणी, डॉ. तुष्टि – भारतीय आध्यात्मिक पृष्ठभूमि में गढ़वाली लोक संगीत, पृ.सं. 390
6. मैठाणी, डॉ. तुष्टि – भारतीय आध्यात्मिक पृष्ठभूमि में गढ़वाली लोक संगीत, पृ.सं. 394

रश्मि डयोंडी
(शोधार्थी संगीत)
वनस्थली विद्यापीठ, वनस्थली राज.

प्रो. किशुंक श्रीवास्तव
(शोध निर्देशिका)
वनस्थली विद्यापीठ, वनस्थली राज.

काफी थाट का ऐतिहासिक विवेचन प्राचीन काल के सन्दर्भ में

आजुना प्रचलित दस थाटों में काफी थाट अपना महत्वपूर्ण स्थान रखता है। ऐतिहासिक दृष्टि से भी काफी थाट अत्यन्त महत्वपूर्ण रहा है। काफी थाट के स्वरों का प्राचीन काल में पाया जाना तथा इसे एक मूलभूत शुद्ध थाट के रूप में अपनाया जाना काफी थाट की प्राचीनता एवं महत्तावत्ता को सिद्ध करता है। काफी थाट के प्राचीन काल के अत्यन्त रोमांचकपूर्ण इतिहास को जानने के लिए हमें वैदिक काल से अपनी यात्रा आरम्भ करनी होगी।

सर्वविदित है भारत का प्राचीनतम इतिहास वेदों में सन्निहित है और वेदों में सामवेद भारतीय संगीत का मूलाधार है। काफी थाट के स्वरों के प्राचीन स्वरूप के विषय में सम्पूर्ण जानकारी के लिए वैदिक काल के 'शुद्ध स्वर सप्तक' को जानना अत्यन्त आवश्यक है। सर्वप्रथम वैदिक स्वरों को देखने का प्रयास अपेक्षित है।

वेद ही सर्वप्रथम लिखित रूप में हमारे इतिहास की अति प्राचीन परम्परा के प्रतीक है क्योंकि उससे पहले लिखित रूप में हमारे पास कुछ नहीं था। सौभाग्यवश संगीत विषय पर वेदों ने मौन धारण नहीं किया अपितु अपनी मोक्ष दायिनी ऋचाओं को संगीत द्वारा जन-जन तक पहुँचाया, जिसका प्रत्यक्ष प्रमाण सामवेद है जो पूर्णरूपेण गेय है।

वैदिक स्वरावली अवरोहक्रम से थी, यह सर्वमान्य है। वैदिक युग से ही स्वर की तीन अवस्थाएँ प्राप्त होती है–उदात्त, अनुदात्त एवं स्वरित। स्वरों का क्रम ' म ग रे स ध नि प' माना जाता है हालाँकि इस क्रम में विद्वान मतैक्य नहीं है। वैदिक शुद्ध स्वर-सप्तक को जानने के लिए सर्वप्रथम सामवेद में षड्जग्रामीय स्वरों का मूल खोजना होगा। इसके लिए उदात्त, अनुदात्त एवं स्वरित स्वरों की स्थिति को देखना होगा।

उदात्त, अनुदात्त एवं स्वरित स्वरों के नाम ऋग्वेद में प्रयुक्त होते है और ये अवरोहात्मक हैं। वैदिक सामगान के स्वरों की स्थिति जानने के लिए इन तीनों संज्ञाओं को जानना अत्यन्त आवश्यक है।

सप्त स्वर शोध अत्यन्त प्राचीन है। इसका प्रत्यक्ष प्रमाण ऋक्प्रतिशाख्य (खि.पू. 400 के लगभग) में स्पष्टतापूर्वक बताया गया है। आचार्य बृहस्पति ने वैदिक स्वरों को वर्तमान के संदर्भ में वर्णित किया है इनके अनुसार "वागीश्वरी में प्रयोज्य मध्यम, गांधार, ऋषभ और षड्ज, सामवेदियों की भाषा में प्रथम, द्वितीय तृतीय और चतुर्थ कहलाये।" इसके बाद अवरोह की ओर एक नये स्वर का ज्ञान हुआ जिसे उन्होंने मन्द्र कहा, तुंबरु ने इसे धैवत कहा। तत्पश्चात् निषाद स्वर का ज्ञान हुआ, जिसे क्रमानुसार छठा स्थान प्राप्त हुआ। निषाद को 'अतिस्वर' या 'परिस्वार' भी कहा गया। इसके पश्चात मन्द्र स्थान में एक ही अन्य स्वर की प्राप्ति हुई, इसे सातवाँ कहा गया। इसका उच्चारण सभी के लिए सरल नहीं था, अतः इसे प्रथम के ऊपर स्थापित करके क्रुष्ट कहा गया। वीणावादकों के 'म, ग, रि, स, ध, नि, प, सामवेदियों के प्रथम, द्वितीय, तृतीय, चतुर्थ, पंचम, षष्ट व सप्तम कहलाये। स्वरों का यह क्रम नारदीय शिक्षा के मत का ही अनुसरण करता है –

"यः सामगानं प्रथनः स वेणोर्मध्यमः स्वरः।
यो द्वितीयः स गांधारस्तृतीयस्त्वृषभः स्मृतः।।
चतुर्थः षड्ज इत्याहुः पंचमो धैवतो भवेत्।
षष्ठो निषादो विज्ञेयः सप्तमः पंचमः स्मृतः।।

यह तो स्वरों का विकास क्रम हुआ। उदात्त, अनुदात्त एवं स्वरित के विषय में अनेकों ग्रन्थों में उल्लेख प्राप्त होते हैं।

"तैत्तिरीय प्रातिशाख्य", वाजसनेयी प्रातिशाख्य" तथा अष्टाध्यायी में उदात्त स्वर को ऊँचा, अनुदात्त स्वर को नीचा माना गया है। स्वरित स्वर को प्रातिशाख्यों एवं पाणिनी के "अष्टाध्यायी" में समाहारः स्वरितः कहा गया है।" वाजसनेयी प्रातिशाख्य में 'उभयवान स्वरित' अंकित है।" "आपिशील-शिक्षा" में स्वरित स्वर को उदात्त एवं अनुदात्त का मेल अथवा समाहार कहा गया है।

नारद ने "नारदीय शिक्षा" के प्रथम प्रपाठक की आँठवी कंडिका के आँठवे श्लोक में कहा है –

"उदात्ते निषाद गान्धारौ (प्रभवतः इति शेषः)
अनुदात्त ऋषभ धैवतौ (प्रभवतः इति शेषः)
स्वरित प्रभवाः ह्येते षड्जमध्यमपंचमाः (भवन्तीतिशेषः)"

उपरोक्त नारदीय शिक्षा के श्लोक को आधार मानते हुए पं० ओंकार नाथ ठाकुर ने 'प्रणव-भारती' में षड्ज, मध्यम और पंचम इन तीनों स्वरों का स्वरित स्वरों के रूप में वैदिक गान में उपयोग होता था, ऐसा मानना है। इसी प्रकार आर.एम. अग्निहोत्री जी का भी मत है कि षड्ज, मध्यम तथा पंचम ये तीनों स्वरित स्वर है।

आचार्य बृहस्पति जी के अनुसार उपरोक्त नारदीय शिक्षा के श्लोक का भाव यह निकलता है कि जब उदात्त स्वर परवर्ती हो, तब निषाद और गांधार का जन्म होता है (गांधार से परवर्ती 'उदात्त' मध्यम है और निषाद से परवर्ती उदात्त 'षड्ज' है। अनुदात्त ऋषभ

धैवतो (प्रभवतः इति शेषः) अर्थात् जब अनुदात्त स्वर परवर्ती हो तो ऋषभ और धैवत का जन्म होता है। (ऋषभ से परवर्ती 'अनुदात्त' गांधार है और धैवत का परवर्ती 'अनुदात्त' निषाद है)।

स्वरित प्रभवा ह्येते षड्जमध्यमपंचमाः (भवन्तीतिशेषः) अर्थात् जब स्वरित स्वर परवर्ती हो, तब षड्ज, मध्यम और पंचम का जन्म होता है षड्ज से परवर्ती 'स्वरित' ऋषभ, मध्यम से परवर्ती 'स्वरित' मध्यम ग्रामीय त्रिश्रुतिक ऋषभ और षड्जग्रामीय पंचम से परवर्ती 'स्वरित' धैवत होता है।

शिक्षा ग्रन्थों के पश्चात् अभिनव भारतीकार आचार्य अभिवनगुप्त के अनुसार–

"चतुःश्रुतिरूदात्त उच्चैस्त्वात्, द्विश्रुतिरनुदात्त, नीचैस्तवात्, त्रिश्रुतिः स्वरितः मध्यवर्तितया समाहारत्वात्। तथा हि–स्वरित एवं कम्पित्वं व्यवहरन्ति श्रोत्रिया।"

अर्थात् ऊँचे होने के कारण चतुश्रुति स्वर उदात्त है, नीचे होने के कारण द्विश्रुति स्वर अनुदात्त है, समाहारगुण से युक्त और मँझोले होने के कारण त्रिश्रुति स्वर स्वरित हैं, श्रोतीय (सामगान करने वाले) लोग 'स्वरित' में ही कंपितत्व का व्यवहार करते हैं। इस प्रकार जहाँ एक ओर नारदीय–शिक्षा में निषाद, गांधार को उदात्त, ऋषभ, धैवत को अनुदात्त तथा षड्ज, मध्यम व पंचम स्वरों को स्वरित माना गया वहीं दूसरी ओर आचार्य अभिनव गुप्त ने उदात्त स्वर चतु:श्रुतिक, अनुदात्त स्वर द्विश्रुतिक व स्वरित स्वर त्रिश्रुतिक माने।

श्रीमती सुलोचना बृहस्पति जी के अनुसार शिक्षा ग्रन्थों में निम्नलिखित प्रक्षिप्त पंक्तियाँ लोगों को चक्कर में डालती है।

"उदात्ते निषाद गान्धारौवनुदात्त ऋषभ धैवतौ।
स्वरित प्रभवा ह्येते षड्ज मध्यम पंचमाः।।

उनके अनुसार उक्त श्लोक में क्रम–भङ्ग दोष है। अतः यह किसी ऋषि या आचार्य की रचना नहीं है। दूसरा यदि यह प्रलाप मूलतः शिक्षा–ग्रन्थों में होता तो आचार्य अभिनव गुप्त का ध्यान इस ओर अवश्य जाता है। उनके युग तक शिक्षा ग्रन्थ दूषित नहीं हुए थे।

यहाँ यह चिन्तनीय है कि यदि शिक्षा ग्रन्थों के अनुसार उदात्त, अनुदात्त, एवं स्वरित स्वर की परिभाषा देखें तो उदात्त ऊँचा अनुदात्त नीचा व स्वरित उच्चता तथा नीचता का समाहार कहा गया है। इसके साथ–साथ यदि संवाद तत्व पर विचार किया जाये तो उचित होगा क्योंकि हमारा भारतीय संगीत संवाद तत्व पर ही तो कायम है। इस प्रकार देखा जाये तो चतुःश्रुतिक अर्थात् षड्ज, मध्यम और षड्जग्रामीय पंचम 'उदात्त' हैं क्योंकि अपने पूर्ववर्ती स्वर की अपेक्षा इन स्वरों की ऊँचाई द्विश्रुतिक या त्रिश्रुतिक स्वरों की ऊँचाई की अपेक्षा अधिक है। द्विश्रुतिक स्वर गांधार और निषाद अपने पूर्ववर्ती स्वरों से तो ऊँचे है परन्तु उनकी ऊँचाई चतुःश्रुतिक अथवा त्रिश्रुतिक स्वरों की ऊँचाई की अपेक्षा नीची है, इसी निचाई के कारण ये 'अनुदात्त' है। त्रिश्रुतिक स्वर 'स्वरित' हैं, क्योंकि पूर्ववर्ती स्वर की अपेक्षा इनकी ऊँचाई द्विश्रुतिक स्वरों की ऊँचाई से अधिक व चतुःश्रुतिक स्वरों की ऊँचाई से कम है। इस प्रकार उच्चता और नीचता का समाहार होने के कारण ऋषभ और धैवत स्वर गाँवर्ध में स्वरित हैं।

इस प्रकार वैदिक स्वरावली को देखने पर उपरोक्त कथन सार्थक सिद्ध भी होता है –

म	ग	रि	स	ध़	नि	प़
उदात्त	अनुदात्त	स्वरित	उदात्त	अनुदात्त	स्वरित	उदात्त

नारदीय शिक्षा में दिये गये श्लोक "यः सामगानां प्रथमः स वेणोर्मध्यमः स्वरः" के अनुसार सामवेदियों का प्रथम स्वर मध्यम है तथा उपरोक्त स्वरावली पूर्णतः ग्रन्थोक्त प्रमाणित है।

प्रायः एकमत होकर विद्वानों ने जिस उपरोक्त वर्णित नारदीय शिक्षा के श्लोक को अपने मत का आधार बनाकर षड्ज, मध्यम व पंचम को स्वरित स्वर माना वह श्लोक व्याकरण की दृष्टि से दोषपूर्ण है इसी के साथ–साथ यह श्लोक केवल नारदीय शिक्षा में ही नहीं अपितु पाणिनीय शिक्षा में भी प्राप्त होता है परन्तु यदि ध्यानपूर्वक निरिक्षण किया जाता तो पता चलता कि जिस पाणिनीय शिक्षा से यह श्लोक उद्धृत किया गया है वह मूल पाणिनीय शिक्षा का नहीं अपतु किसी अन्य विद्वान की रचना है जिसने पाणिनीय शिक्षा के नाम से अपना ग्रन्थ रचा उसमें मूल पाणिनीय–शिक्षा के श्लोकों के साथ अपने स्वरचित श्लोकों को भी सम्मिलित कर दिया जिसका प्रत्यक्ष प्रमाण वह स्वयं अपनी कृति में देता है –

अथ शिक्षां प्रवक्ष्यामि पाणिनीयं मत यथा।
शास्त्रानुपूर्व्य तद्विद्याद्ययोक्तं लोकवेदयोः।।1।।

अर्थात् अब मैं पाणिनी के मतानुसार 'शिक्षा' नामक वेदांग का प्रवचन करने जा रहा हूँ। इस पाणिनीय मत को शास्त्रोपदेष्टाओ की परम्परा से प्राप्त लोक वेदानुकूल समझना चाहिए। इसी संदर्भ में स्वामी दयानन्द सरस्वती जी द्वारा लिखित पुस्तक 'वर्णोच्चारणशिक्षा' में भी इसी मत को स्वीकारा गया है–"जो अपाणिनीय शिक्षा को पाणिनीकृतामान के पाठ किया करते और उसको वेदांग में गिनते हैं वे इतना भी नहीं जानते कि 'अथ शिक्षां प्रवक्ष्यामि मतं यथा' अर्थ मैं, जैसा पाणिनी मुनि की शिक्षा का मत है, वैसी ही शिक्षा करूँगा।।" इससे स्पष्ट है यह पाणिनी मुनि द्वारा रचित श्लोक ही नहीं। मूल पाणिनीय शिक्षा सूत्र रूप में लिखी गयी न कि श्लोक रूप में तथा साथ ही साथ यह श्लोक व्याकरण की दृष्टि से अनुष्टुप छन्द के लक्षण का पूर्णरूपेण निर्वाह नहीं करता तथा संगीत की दृष्टि से भी इसमें दोष है। पहले चरण में निषाद–गांधार अवरोही क्रम से हैं और दूसरे चरण में "ऋषभ–धैवत" आरोही क्रम में है। चौथे चरण में षड्ज मध्यम पंचम आरोही क्रम में हैं अतः इस पाठ में क्रम–भङ्ग दोष है। इसके अतिरिक्त नारदीय शिक्षा में यदि यह श्लोक मिलता भी है तो किसी

ऋषि या आचार्य की रचना नहीं कही जा सकती फिर किस आधार पर षड्ज, मध्यम, पंचम को स्वरित, निषाद–गान्धार को उदात्त व ऋषभ–धैवत को अनुदात्त स्वीकार कर लिया?

अतएव म ग रे स ध नि प अथवा म ग रे स नि ध प ही वैदिक स्वरावली सिद्ध होती है। आचार्य बृहस्पति आज वागीश्वरी में प्रयुक्त स्वरावली को वैदिक स्वरावली मानते हैं, उपरोक्त नारदीय शिक्षा में कही गई उदात्त, अनुदात्त व स्वरित आदि से यह स्वरों की स्थिति मेल नहीं खा सकती। उपरोक्त स्वरावली के स्वर काफी ठाठ के स्वरों से मेल खाते हैं। इस मत का समर्थन करते हुए डॉ ठाकुर जयदेव सिंह जी का कहना है कि शताब्दियों की परम्परा से आज तक जो सामवेद का गान चला आ रहा है उससे यही पता चलता है कि सामवेद के स्वरों का स्वरूप और स्थान वही रहा है जो भरत के समय तक शुद्ध–ग्राम के स्वरों का था अर्थात् सामवेद के स्वर हिन्दुस्तानी संगीत के 'काफी' और कर्नाटक संगीत के 'खरहरप्रिया' के स्वरों से मिलते जुलते हैं।

इनके अतिरिक्त श्री वी०एन० गोस्वामी , डा० श्री शरच्चन्द्र श्रीधर परांजपे जी , डॉ० एम० विजयालक्ष्मी जी ने भी प्राचीन शुद्ध स्वर सप्तक, आधुनिक काफी ठाठ सदृश माना है। इसी के साथ–साथ कुछ तथ्य सामने आते हैं एक तो यह कि वैदिक काल में संगीत पर्याप्त विकासशील था तथा शुद्ध एवं विकृत स्वरों के साथ वैदिक काल में ग्राम मूर्च्छना का बीजारोपण हो चुका था, यद्यपि इनका प्रयोग प्रचार में दृष्टिगोचर तो नहीं होता अर्थात् प्रयोग अभी शुरू नहीं हुआ था। इसका प्रमाण हमें कात्यायन श्रोत्रसूत्र गाथाओं में प्राप्त होता है।

"तस्यै प्रजाजेषु तायमानेषु ब्राहमणो वीणागाथी दक्षिणत
उत्तरामद्रामुदाध्नस्तिस्त्रः स्वयं संमृता गाथा गायति।"

अश्वमेघयज्ञ के अन्तर्गत सामगान के साथ गाथागान भी प्रचलित रहा है अतः अश्वमेघ यज्ञ के अन्तर्गत जब इष्टियों का सम्पादन होता है तब यज्ञमण्डप में दक्षिण की ओर बैठा ब्राह्मण गायक यज्ञमान के यज्ञ तथा दान की प्रशंसा में तीन स्वरचित गाथा गाता है इस गाथा का गान 'उत्तरमंद्रा' वीणा में बतलाया गया है।

यहाँ 'उत्तरामंद्रा' से तात्पर्य सम्भवतः वीणा के विशिष्ट अवरोही क्रम से रहा है। इस स्थिति में भरतकालीन मूर्च्छना प्रणाली के बीज इसमें देखे जा सकते हैं। इस परिप्रेक्ष्य में अपने प्राचीनकाल के संस्कृत ग्रन्थों पर दृष्टिपात करना आवश्यक है। भरतमुनि कृत 'नाट्यशास्त्र' व पं० शारंगदेव कृत 'संगीत–रत्नाकर' संगीत के आधार ग्रन्थ माने जाते हैं। लगभग सभी विद्वानों ने वैदिक स्वर–सप्तक व इन दोनों ग्रन्थों के स्वर सप्तक में एकरूपता मानी है। पं० भातखण्डे जी का भी यही विचार है कि नाट्यशास्त्र आदि ग्रन्थों का निर्णय करने के लिए इसे सामवेद तक ले जाना चाहिए।
सर्वविदित है प्राचीनकाल में तीन ग्राम–षड्ज ग्राम, मध्यम ग्राम व गान्धार ग्राम का उल्लेख मिलता है जिनमें से षड्ज व मध्यम ग्राम ही प्रचार में थे।
भरतकालीन स्वर सप्तक किस प्रकार अक्षुण्णरीति नीति से वैदिक काल से चला आ रहा था इसके लिए सर्वप्रथम भरत के षड्ज ग्राम को देखेंगे। प्राचीन काल में षड्जग्रामिक स्वर व्यवस्था निम्न सिद्धान्त पर स्थापित की गयी –

"चतुश्चतुश्चतुश्चैव षड्ज मध्यम पंचमा।
द्वौ द्वौ निषादगान्धारौ तिस्त्री ऋषभधैवती।।

षड्जग्रामिक सप्त स्वरों की श्रुति संख्या अनुसार प्राचीन स्वर व्यवस्था –

4सा – 3रे – 2ग – 4म – 4प – 3ध – 2नि
अब यहाँ कुछ प्रश्न मन में उठते हैं

1. कि प्राचीनों की दृष्टि में आदिम या मूल शुद्ध स्वर सप्तक की क्या विशेषताएँ हैं?
2. ये विशेषताएँ किस स्वर सप्तक में विद्यमान थीं या हैं?
3. काफी के परिप्रेक्ष्य में कि क्या आधुनिक काफी के स्वर प्राचीनों की दृष्टि अनुसार शुद्ध स्वर–सप्तक की विशेषताएँ रखते हैं?
प्रथम प्रश्न के उत्तर के लिए विभिन्न विद्वानों यथा ठाकुर जयदेव सिंह , श्री निवास ऐयंगर जी के मतानुसार भरत व शारंगदेव के शुद्ध स्वरों के स्थान सामवेदियों के शुद्ध स्वर सप्तक के ही समान थे।

सामगान का जो पहला स्वर होता था वह आरम्भिक स्वर माना जाता था–"प्रत्येकं षड्ज भावेन" यह सामगान का नियम था अतः 'म ग रे स नि ध प' में से प्रत्येक को आरम्भिक स्वर मानकर चलने से भिन्न–भिन्न स्वरों की प्राप्ति होती थी, जो मूर्च्छना का आधार बना तथा जातियों व रागों का भी आधार बना। पीछे बताया जा चुका है कि सामगान में प्रयुक्त स्वर–सप्तक आधुनिक काफी ठाठ के स्वरों के स्थूल रूप से सदृश था और यही परम्परा अक्षुण्ण रीति से चली आ रही थी तो भरत के षड्जग्रामिक शुद्ध स्वर–सप्तक में भी इसके प्रमाण मिलना सम्भव है। अतएव प्रथम प्रश्न के उत्तर में भारतीय संगीत की दृष्टि में मूल, आदिम या शुद्ध स्वर–सप्तक वह है जिसका मध्यवर्ती स्वर, सप्तक के आदिम और अंतिम स्वर के ठीक बीचों बीच में हो। सप्तक के आदिम और अंतिम त्रिकों का निर्माण क्रमशः चतुःश्रुतिक, त्रिश्रुतिक व द्विश्रुतिक स्वरों से हुआ हो ये दोनों त्रिक परस्पर संवादी हों और इस सप्तक में त्रयोदशश्रुतिक अंतर तीन बार, नवश्रुतिक अंतर दो बार व सप्तश्रुतिक अंतर एक बार आए।

स रे ग म प ध नि

इस आधार पर अब यह देखें कि षड्ज–ग्राम की प्राचीन शुद्ध स्वर सप्तक में शुद्धता क्या है? जिसका ग्रामणी स्वर (ग्राम का व्यवस्थापक या प्रमुख स्वर) किसी भी अन्य स्वर की अपेक्षा परिमाण में कम न हो अर्थात त्रिश्रुतिक या द्विश्रुतिक न होकर चतुःश्रुतिक हो और उसके पश्चादवर्ती स्वर क्रमशः त्रिश्रुतिक और द्विश्रुतिक हों। अब शुद्ध स्वर सप्तक की शुद्धता को भरतोक्त षड्जग्राम के साथ देखें तो–

4 सा – 3 रे – 2 ग – 4 म – 4 प – 3 ध – 2 नि

षड्ज ग्राम की आधा मूर्च्छना उत्तरमंद्रा है जिसका आरम्भिक स्वर ग्राम का आरम्भिक स्वर है। श्रुति विधान भी ठीक षड्ज–ग्राम के स्वरों से मिलता जुलता है। इस अर्थ में "इसी मूर्च्छना को भरत के षड्जग्रामिक शुद्ध स्वर सप्तक की प्रतिनिधिक मानना संगत प्रतीत होता है।

अतएव 4–3–2–4–4–3–2 वाली श्रुति–स्वर व्यवस्था ही वैदिक काल से लेकर भरतकाल तक अविच्छिन्न चली आ रही थी और यही स्वर सप्तक भरतोक्त उत्तरमंद्रा से मेल खाता है। इस परिप्रेक्ष्य में अपने तृतीय प्रश्न के साथ उपरोक्त दोनों प्रश्नों को जोड़कर देखें तो अधिकतर विद्वानों ने षड्जग्राम की आधा मूर्च्छना 'उत्तरमंद्रा' ही में काफी ठाठ के स्वर सन्निहित माने है। इस प्रकार काफी ठाठ के स्वर वैदिक काल में तथा प्राचीन काल में मूल स्वर सप्तक के ही स्वर थे। इस परिप्रेक्ष्य में यह कह देना उचित होगा कि हमारा भारतीय संगीत संवाद तत्व पर आधारित है। अतः षड्ग्रामिक सप्त स्वर भरत के कथनानुसार त्रयोदश श्रुत्यन्तर से परस्पर संवादी है। अतः इन संवादों के सिद्ध होने पर ही षड्जग्रामिक स्वर स्वयं सिद्ध हो जायेंगे। यहां यह भी कह देना उचित होगा कि प्राचीन षड्जग्रामिक स्वरों को आधुनिक काफी के स्वर कहते हैं। परन्तु वास्तव में यह स्थूल मान है क्योंकि अधुना काफी में चतुःश्रुतिक ऋषभ, का ही प्रयोग करते हैं किन्तु यदि तानपुरे के पंचम को मध्यम बनाकर काफी ठाठ के स्वर गायेंगे तो त्रिश्रुति ऋषभ धैवत के साथ पूर्ण रूप से प्राचीन शुद्ध स्वर सप्तक सुनाई देगा। स्थूल कान उसे काफी ही समझेंगे, किन्तु आधुनिक काफी के चतुःश्रुतिक ऋषभ के स्थान पर इसमें त्रिश्रुति ऋषभ ही होगा।

वैदिक स्वरों की काफी थाट के स्वरों से सन्निकटता का यदि व्यवहारिक दृष्टि से अवलोकन किया जाये तो मध्यम स्वर भी अपना बहुत महत्वपूर्ण स्थान रखता है। सामगान का प्रथम स्वर मध्यम माना गया वहीं भरत ने इसे अविनाशी व अविलोपी कहा है। सामसप्तक परम्परा भरतकाल तक अविच्छिन्न रूप से चली आ रही थी वहीं दूसरी ओर इससे वीणा का प्रभाव भी झलकता है। काफी ठाठ के स्वरों की प्राचीन शुद्ध स्वर सप्तक के रूप में जो एकरूपता पायी गयी है उसमें मध्यम स्वर महत्वपूर्ण है। सर्वविदित है कि मध्यम स्वर से लेकर अवरोहक्रम से सातों स्वरों का विवर्तन हुआ। इस विवर्तन में काफी ठाठ की प्रधानता मानी गयी क्योंकि एक तो अवरोह क्रम में कोमल गांधार व निषाद का प्रयोग अधिक स्वाभाविक था दूसरा वीणा के तार पर जो स्वर स्थापना विभागीय नियम द्वारा की गयी उसमें कोमल गांधार व निषाद स्वाभाविक रीति से प्राप्त हुआ। अवरोह में कोमल गांधार का मनन जितना आसान था उतना शुद्ध गांधार का नहीं। शुद्ध गांधार तारवाद्यों की प्रगति के साथ विकास के स्तर में अपनाया गया।

संदर्भ

1. आचार्य बृहस्पति, संगीत चिन्तामणि–भाग–1, पृ0–45
2. नारदीय शिक्षा (1–5–1,2)
3. पं० ओंकारनाथ ठाकुर, प्रणवभारती, पृ0 109
4. आर०एम० अग्निहोत्री, सामसंगीत का मूल स्वर–सप्तक, संगीत फरवरी–1989, पृ069
5. आचार्य बृहस्पति, संगीत चिन्तामणि भाग 1, पृ047
6. आचार्य अभिनवगुप्त, अभिनव भारती, खंड चतुर्थ, पृ04
7. आचार्य बृहस्पति, संगीत चिन्तामणि भाग–2, श्रीमति सुलोचना बृहस्पति, वेद औरागान, पृ0220
8. डॉ० बलदेव सिंह मेहरा, वैदिकी, पाणिनीय शिक्षा, पृ0305
9. डॉ ठाकुर जयदेव सिंह, भारतीय संगीत का इतिहास, पृ02
10. डॉ ठाकुर जयदेव सिंह, भारतीय संगीत का इतिहास, पृ052
11. श्री वी०एन० गोस्वामी, संगीत–तोड़ी थाट अंक, जनवरी 1960, पृ0 8
12. डॉ० शरच्चन्द्र श्रीधर परांजपे, भारतीय संगीत का इतिहास, पृ0 96, 97
13. डॉ० एम० विजयालक्ष्मी, संगीत निबन्धमाला, वैदिक युग में संगीत, पृ0 24
14. शतपथ ब्राह्मण, 13/4–2–8
15. पं० विष्णु नारायण भातखण्डे, भातखण्डे स्मृति ग्रन्थ, भारतीय संगीत का इतिहास, पृ0 412
16. पं० व्यंकटमखी, चतुर्दण्डि प्रकाशिका, 3/2, –3
17. डॉ० ठाकुर जयदेव सिंह, भारतीय संगीत का इतिहास, पृ0–52
18. श्री निवास एयंगर, संग्रह चूड़ामणि, अड्यार संस्करण, पृ0–7, 8
19. डॉ० शरच्चंद्र श्रीधर परांजपे, संगीत काफी ठाठ अंक – पृ0 28
20. पं० ओंकारनाथ ठाकुर, प्रणव भारती, पृ0–91

डॉ० सरबजीत कौर

संगीत प्रवक्ता आरोही मॉडल सी०सै०स्कूल

तोशाम (भिवानी)

'विज्ञापन' की व्यावसायिक सत्ता

आज का युग विज्ञापन का युग है और प्रतियोगिता का समय है। जब से उपभोक्ता संस्कृति का प्रचार और प्रसार हुआ है तब से विज्ञापनों की भरमार हो गई है।इसलिए प्रत्येक उत्पादक कम से कम दाम लगाकर अधिक से अधिक लाभ अर्जित करना चाहता है।विज्ञापन समाज में मानवीय आवश्यकताओं को ध्यान में रखकर उन्हीं के अनुरूप अभिव्यक्त होता है।विज्ञापन की यह विशेषता है कि वर्तमान के साथ–साथ भविष्य के सपनों को भी जीवन्त रखता है। यह अन्य रचनाओं की तरह समाज से कुछ लेता ही नहीं वरन बहुत कुछ देता भी है।

मुनाफा और व्यावसायीकरण के इस दौर में हर कंपनी के लिए उपभोक्ता संस्कृति ही परम ध्येय है। उत्पादों को विज्ञापित करने के लिए अपनाई गई रणनीति में ये करिश्माई वादे करना भी शामिल है।विज्ञापन सदैव व्यवहार के प्रति विवादास्पद बने रहे है। विज्ञापनो पर करोड़ो रूपये खर्च करना कहां तक युक्ति संगत हैं। क्या विज्ञापन पर होने वाले खर्च को अपने देश के विकास कार्यो में खर्च नहीं किया जा सकता, आदि–आदि। विज्ञापनों की बढ़ती हुई लोकप्रियता पर उपर्युक्त आरोप सामान्य रूप से लगते है।

बाजार के दृष्टिकोन मेंवर्तमान समय में विज्ञापन एक महान व्यापार है, जिसमें कई हजारों करोड़ व्यक्ति किसी न किसी रूप में जुड़कर अपनी जीविका चला रहे है। केवल जनता के समक्ष अपने उत्पाद और उसके कार्यो की कहानी प्रस्तुत करने के लिये अनुमानतः प्रतिवर्ष विज्ञापन पर पन्द्रह खरब डालर खर्च किये जाते है। इतना धन तथा मानव शक्ति को इसमें क्यों लगाया जा रहा है। इसका मात्र कारण यह है कि आधुनिक जगत में विज्ञापन एक सन्तुलित लाभप्रद कार्य करता है। यह निर्माता तथा उपभोक्ता दोनों को लाभ पहुंचाता है।

ऐसे ही विज्ञापन में उपभोक्ताओं को लुभावने वाल उत्पाद, विभिन्न सेवाओं आनन्द, तीखी ध्वनियों, विस्मयकारी दृश्यों और प्रभावों जो अविराम चेतनाओं को दस्तक देते रहना। विज्ञापन प्रस्तुतिकरण के प्रमुखता में आता है।प्रेस्त्री मानते हैं–कि विज्ञापन का उददेश्य विज्ञापनदाता को वस्तुओं का विकय करना एवं सार्वजनिक विचार–धारा को व्यक्तिगत एवं सामुहिक रूप से विज्ञापनदाता के हित मुनाफे में परिवर्तित करना होता है। इस प्रकार विज्ञापन विकय कला का वह नियंन्त्रित जन प्रचार माध्यम है, जिसके व्दारा उपभोक्ता को दृश्य अथवा मौखिक सूचना इस उददेश्य से प्रदान की जाती है कि वह विज्ञापनकर्ता की इच्छानुसार विचार, सहमति, कार्य अथवा व्यवहार करेगा।

विज्ञापनकी सबसे प्रमुख परिभाषा अमेरिकन मार्केटिंग एसोसिएशन व्दारा दी गयी–

"Any paid form of non-personal presentation of ideas, goods of services by an identified sponsor"

आज अगर हम अपने चारों ओर दृष्टि डालें तो प्रतीत होगा कि हम हर तरफ से विज्ञापन की अटूट श्रृंखला में घिरें हुये है। पग–पग हमें विज्ञापन की आवश्यकता महसूस होती हैं हमें कुछ खरिदना हो बेचना हो, किरायें पर देना हों, अर्जित ज्ञान का प्रसार करना हो या नौकरी प्राप्त करनी हो, भौक्षिक संस्थाओं में प्रवश की सूचना देनी हों, हमं विज्ञापन की आवश्यकता होती है। कर्म प्रचार, चुनाव प्रचार याफिर किसी उत्कृष्ट विचार के लिए एक ही शस्त्र की आवश्यकता होती है और वह है विज्ञापन। विज्ञापन मानव समाज तक पहँचने का भार्ट कट हैं।

भोल्डनः ने कहा–"विज्ञापन वह व्यावसाहिक सत्ता एवं शक्ति है जिसके अन्तर्गत मुद्रित भाब्दों व्दारा विकय वृध्दि में सहायता मिलती है एवं व्यवसाय में वृध्धि, तथा ख्याती का निर्माण होती है। एवं साख बढ़ती है।"

"यह परिभाषा मुख्यतः विज्ञापन के व्यवसायिक पक्ष पर बल देती। इसका सारा बल विज्ञापन को एक व्यावसायिक प्रकिया सिध्द करने पर है। विज्ञापन किसी प्रकार की फ्री सेवा नहीं है। इसके लिए एक निश्चित प्रायोजक पैसा देता है। यह किसी भी रूप में, किसी भी माध्यम से प्रस्तुत किया जा सकता है। विज्ञापन विचारों, उत्पादों अथवा सेवाओं के विषय में अवैयक्तिक ढंग की प्रस्तुति है अर्थात् विज्ञापन का स्वरूप दरवाजें से दरवाजे तक जाने वालें, सीधा प्रचार करने वाले विक्रेता से भिन्न है। यहाँ भुगतान के बदले में सूचना प्रसारित की जाती है।"

एक प्रायोजित कार्यकम पर लगभग एक लाख के मध्य खर्च आता है। दूर–दर्शन के 90 सेकेंड का विज्ञापनपर खर्च सत्तर हजार रूपये तक होता है। और यदि विज्ञापन कर्ता राष्ट्रिय कार्यकम से पूर्व के दस सैकेंड का विज्ञापन प्रस्तुत करना चाहता है तो उसका खर्च लगभग एक लाख रूपये होता है। 1985 में प्रकाशित विज्ञापन माध्यमों पर विज्ञापन का खर्च 350 करोड़ रूपयें

ज्ञात होता है जबकि दूरदर्शन पर 1994 ई०में 370 करोड़ रुपये खर्च हुए। लेकिन फिर भी किसी माध्यम की लोकप्रियता का नकारात्मक प्रभाव अन्य माध्यमों पर पड़ना स्वाभाविक होता है।भारत में औसतन एक आम आदमी दिन में तीन घंटे टीवी देखने में लगता है और प्रतिदिन 600 विज्ञापन देख लेता है। यह बारम्बारता–पुनर्रावोलोकन इस हद तक मारक होती है कि लोग खुद ही इसके चपेटमें आ जाते है। और उत्पाद खरिदने के लिए मजबुर हो जाते है। उददेश्य अन्तिम है उत्पाद की बिकी करना और मुनाफा, व्यवसाय बढाना इसलिए विज्ञापन में ऐसा कोई यकिन दिलाने वाला वादा किया जाता है,कि जिसके टॅक–टिस्क में उपभोक्ता चाहे–अनचाहे उत्पाद खरीदता है। इसे हम विज्ञापन व्यवसाय कि रणनिति भी कह सकते है।

विज्ञापनदाता कंपनियों के कार्पोरेट विज्ञापन बजट पर दृष्टि डालें तो विज्ञापनदाता कंपनियोमें सबसे बडी कंपनी प्रॉक्टर एंड गैंबल है, जिसने 1990 में 1.224 बिलियन पौंड खर्च किए। दुनिया की सबसे बडी विज्ञापनदाता कंपनियों ने इसी साल विज्ञापन पर 6. 885 बिलियन पौंड खर्च किए। इसमें भी समुचे विज्ञापन जगत का बहुत छोटा हिस्सा है।211

इसमें विज्ञापन संस्थाऐ और मीडियाओ का आपसी सम्बंध होता है। जो विज्ञापन के माध्यसे अपना कारोबार करती है। सन 1990 मेंदस बडी मीडियां कंपनियों ने कुल मिलाकर 41.138 बिलियन पौंड विज्ञापन का कारोबार किया।हम यह कह सकते है, केंद्रीकरण का प्रतिशत और बाजार में बिकी का ज्यादातर हिस्सा बडी कंपनियां नियंत्रित करती है। यही बाजार को देखने का सरलतम पैमाना है। समाचार माध्यमों में टाइम और न्यूजवीक ने 1990 में 381.9 मिलियन और 253.3 मिलियन डॉलर विज्ञापन से हासिल किए। इसकी तुलना में 13 कंपनीयों का विज्ञापन बजट टाइम की सकल आमदनी से ज्यादा बैठता है, जबकि न्यूजवीक की सकल आमदनी से 23 गुना ज्यादा बैठता है। इन दोनों पत्रिकाओं में मात्र कम 1: 5.7 और 3.8 फीसदी हिस्सा ही पूरी पत्रिका के विज्ञापन का होता है। कार्पोरेट विज्ञापनों के पूर्वग्रह पक्षधर एक तर्क यह भी देते हैं कि मीडियां का आलोचनात्मक रवैया और कार्पोरेट जगत से संबंध बनाए रखने के लिए मीडियां अपने विज्ञापनों की दर घटा देता है। इससे विज्ञापन रेवेन्यू घटता है, किंन्तु कंपनी का मुनाफा बढ़ जाता है। जो माध्यम ज्यादा से ज्यादा मुताफा कमाते हैं, वे व्यापारी विरोधी संदेश का प्रसारण नहीं करते।मीडियां और मनोरंजन जगत में अपना वर्चस्व क्षेत्र स्थापित करने वाले 'विज्ञापन' की सत्ता उसके विविधमूखी उददशोपर टिकी है। उसका इतिहास न केवल इन सन्दर्भो को उजागर करता है, बल्कि उसके बढतें प्रसार क्षेत्र को समझने की दृष्टि भी देता है।

विज्ञापन जिस उपभोक्ता वादी संस्कृति को बढावा दे रहा है, वह व्यक्ति–अस्मिता के साथ कैसा खिलवाड़ करती है, यह विज्ञापन एक व्यावसाहिक गतिविधी है, जिसे नैतिकताओं के मर्यादाओं में आँकना बहुत संगत नही होगा। विज्ञापन वह रूप है जिसके व्दारा ऐसी सूचना सम्प्रेषित की जाती है जो उपभोक्ता को उत्पाद खरीदने के लिए प्रेरित या मनवाया जा सके। यहाँ विज्ञापनकर्ता का उददेश अवश्य ही मुनाफे में वृध्दि करना होता है। विज्ञापन का स्वरूप व्यावसायिक और रचनात्मक दोनों ही है। व्यावसायिक उददेश्यों को वहन करते हुए भी अपनी संरचना और प्रस्तुतिमें विज्ञापन सर्जनात्मक माध्यम है। उसका सम्बन्ध लोगों के सपनों,आशाओं, रूचियों और आवश्यकताओं से है। उनके जीवन जगत, संस्कृति तथा रिवाजों से भी है। इसलिऐ विज्ञापन की संरचना के लिए विशिष्ट रचनात्मक प्रतिभा चाहिए जो भाव एवम भाशा की क्षमताओको संचार तकनिको में प्रभावशाली ढंग से जोड पाऐं।

'कन्फेशन ऑफ एन एडवाटाईज़िंग' में डेविड ऑगिलवी ने लिखा है–"मै यह स्वीकार किया है कि प्रत्येक विज्ञापन को ब्रांड के छवि के निर्माण में एक योगदान के रूप में ही स्वीकार करना चाहिए। ब्रांड की साख बनाने की दृष्टि से यह दीर्घावधि निवेश है।"आज विज्ञापन का स्वरूप उपभोक्ता के दिमागों में विशिष्ट ब्रांड अंकित करना है। ब्रांड कि अपनी व्यवसाहिक सत्ता होती है। इसलिए उपभोक्ताओं के मन में उसकी एक खास जगह होती है। और उसी के आधार पर विज्ञापन बनाए जाते है।विश्वभर में आर्थिक नितियों के परिवर्तन से बाजार के व्यवहार मेंभी कई परिवर्तन आए है। व्यावसाहिक स्पर्धा में आज एक ही वस्तु अलग अलग निर्माता बना रहा है। सुबह उठते ही टूथपेस्ट–टूथब्रश, शाम्पू, कपडे धोनेकी साबनु, ब्रेड, बिस्कुट, चॉकलेट, केचअप, शीतपेय, टेलिव्हिजन, मोबाईल, ईलेक्ट्रानिक्स उपकरन, कंप्यूटर, कपडे, सभी क्षेत्र में बहुतसे ब्रांड बाजार में स्वयमं को श्रेष्ठ सिध्द करने के लिए एक दूसरे से स्पर्धा में लगे हुऐ हैं। आपसी प्रतिस्पर्धा के बीच विभिन्न ब्रांडोंमें परस्पर कम निर्धारण होता है। और बढते उपभोक्तावाद के साथ बाज़ार कि सीमाऐं निरंन्तर फैल रही है।घरेलु विलासिता की वस्तुओं के विज्ञापन देकर उत्पादक लागत मूल्य से बीसों गुंणा लाभ कमाते है। जैसे महिलाओं के उपयोग में आने वाली वस्तुओं की खूब कीमत वसुली जाती है।

विज्ञापन और वस्तुओं के बीच हमें निरंतर बताया जा रहा हैकि खरिदों और बादमें वे वस्तुएं हमारी जरूरत बन जाती है, जैसे मोबाईल। आज हर आदमी में एक खरिदार घुंसा हुवा है। जिसे बाजार व्दारा उकसाया जा रहा है, जिसमें चारों ओर उत्पाद है और बाजार की चकाचौंध है। पहले कहा जाता था आवश्यकता आविष्कार की जननी है। जीसकी आवश्यता होती है, वे चीजे खोजी और बनाई जाती है। लेकिन आज इसका विपरित है, अब आविश्कार आवश्यताओ को जन्म देता है। चीजे पहले बनाई जाती है फीर उसके लिए विज्ञापन का सहारा लेकर जीवन में आवश्यकता बनाई जाती हैं।विज्ञापन में विश्व सुंदरियों, अभिनेत्रियों, अभिनेताओं और खिलाड़ियों का उपयोग करते है वे उन्हे इसके लिए अच्छी खासी राशि देंते है। कभी–कभी विज्ञापन व्यवसायी व्यक्तियों की धार्मिक भावनाओं का भी पूरा–पूरा लाभ उठातें है।

इसमें विषय यह है कि उत्पाद बेचना और मुनाफा कमाने के लिए सभी कम्पनिया उपभोक्ताओ के बिच में भ्रामक विज्ञापन भी प्रसारित करते है। हर माध्यम के जरिये प्रकाशित–प्रसारित हो रहे

ऐसे भ्रामक दावों वाले विज्ञापन उपभोक्ताओ के मन पर मनोवैज्ञानिक असर भी डालते है। फायदे के लिए अपने उत्पाद को उपभोक्ताओ के बिच ले जाना ऐसी सोची समझी कूटनीति के तहत विज्ञापनो कों तैयार किया जाता है। कि ग्राहक इसके प्रभाव में आ जाऐं। टीवी–रेडिया जैसे माध्यमों में इनके बारम्बारता दिमाग पर ऐसा असर डालती है कि उपभोक्ता उनके प्रभाव में आकर उस वस्तु या सेवा का ग्राहक बन जाऐं।

विज्ञापनो कें व्यावसाहिक सत्ता के बीच उपभोक्ता,बाजार संस्कृति का अभिन्न अंग है। इसमें बाजारवाद और कारपोरेट कैप्टलिज्मव्दारा लाई गई 'जुटाओं, भोगो और तृप्ति डकार लों' यह उपभोक्तावादी–संस्कृति के सामने बाजार जिन मापदण्डों को तय करता है वह नित–नई पहचान को जन्म दे रहा है। उसे पाने के लिए वह दौड़ रही है। आनन्द की अनुभूति के लिए वह बाजार व्दारा दिखाए गए सपनो का सच मानकर जीवन में उतारने और साकार करने के लिए लालायित है। ये सपने उसके अपने नही है वरना किसी और के व्दारा दिखाए और उपजाए गए हैं तथा बार–बार प्रचारित करके उसके बिना दिए गये हैं। स्पर्धात्मक बाजार के रणनीति में विज्ञापन अधिक आकमक हो गऐ है अभी के समय में उत्पाद बेचने के लिए अपनाई जा रही आकमक प्रचार एवं प्रसारण की होड एवं दौड़ को देखकर बाजारमें अव्वल रहने के अलावा उत्पादकों का और उददेश्य रहा ही नही है। इससे यह अनुमान लगाया जा सकता है कि बाजार में उपभोक्ताओं को लुभावनेवाल उत्पाद एवं फेयरनेस कीमों का ही भारत में करीब 200 अरब रूपऐं के बाजार हो सकता हैं।

विज्ञापनों की व्यावसाहिक सत्ता होकर भी हम यह कह सकते है विज्ञापन देखकर जानकरी अवश्य ही प्राप्त होती है।यहा विज्ञापन को व्यावसायिक गतिविधी मानते हुवे भी विज्ञापनकर्ता को जनसंचार के माध्यम सें अपना संदेश कलात्मक ढंग से संम्प्रेषित करना होता है। इसमें विज्ञापनकर्ता के लक्ष्य' तथा 'उपभोक्ता के संतोश –दोनो को मान्यता दी गयी है। साथ ही विज्ञापन का दायरा बढाकर सामाजिक आर्थिक खुशहाली को विकसीत करने में उसकी भूमिका को रेखांकित किया गया है।

सन्दर्भः

- मीडिया और लोकतन्त्र– प्रो. र. मिश्र
- जाहिरात कला एवं कल्पना–डा0 जी. एमं. रेगे
- आज की कला– प्रयाग शुल्क
- मास मीडिया और समाज– म. भया. जोशी
- विज्ञापन कला एवं सिध्दांन्त– नं. यादव
- जाहिरातीचे विश्व–डा0 जी. एमं. रेगे
- समाजवादी चिन्तन–डा0 आशा गुप्ता
- आधुनिक विज्ञापन और जनसम्पर्क–डा0 ता. भाटियां
- विज्ञापन डॉट कॉम–डा0 रेखा सेठी

Ujjawal S. Kadode

Ujjawal S. Kadode
State university of Performing and Visual Arts,
Rohtak(HR)

वर्तमान संगीत शिक्षा की शिक्षण पद्धतियां एवं तकनीकियां

मेरा दृढ़ मत है कि संगीत जीवन के लिये है, सिर्फ मनोरंजन के लिए नहीं। अपने आरम्भिक चरण से ही संगीत भावाभिव्यक्ति ही नहीं, आत्माभिव्यक्ति का भी सशक्त माध्यम रहा है। इसके माध्यम से हम सिर्फ अपने भावों को ही नहीं स्वयं को भी अभिव्यक्त कर पाते हैं। संगीत हमारे अन्दर एकाग्रता, शान्ति, प्रसन्नता, प्रेम, दूसरों की भावनाओं का आदर करना और मन तथा शरीर को स्वस्थ बनाने संबंधी सद्गुणों का विकास करता है..... मानवीय गुणों को विकसित करता है..... इसकी इन्हीं विशेषताओं से प्रभावित होकर राष्ट्रपिता महात्मा गाँधी ने एक बार कहा था कि 'संगीत और योग की शिक्षा बच्चों को प्राथमिक कक्षाओं से ही दी जानी चाहिए, इसका मैं समर्थन करता हूँ।' मैं भी इसका समर्थन करता हूँ। यद्पि, महात्मा गाँधी के इस सुझाव को उनके राजनीतिक उत्तराधिकारियों ने स्वीकार नहीं किया, तथापि संगीत और शिक्षा आरम्भिक चरण से ही एक दूसरे से अभिन्न रूप से जुड़े हुए हैं।

प्राचीन धार्मिक पौराणिक आख्यानों के अनुसार–संगीत के सृष्टा ब्रह्मा जी से संगीत नामक अनुपम, मनोहारी और मुक्तिदायक कला की शिक्षा लेकर भरत और उनके सौ पुत्रों ने गंधर्वों, किन्नरों और अप्सराओं की सहायता से उसे शंकर के समक्ष प्रस्तुत किया। इन नाट्य प्रयोगों से आनन्दित शंकर ने अपने प्रिय और प्रमुख गण तंडु मुनि को आदेश दिया कि वह भरत और उनके साथियों को तांडव नृत्त की विधिवत शिक्षा दें। दूसरी ओर, पार्वती ने लास्य नृत्य का सृजन कर उसकी शिक्षा बाणासुर की पुत्री उषा को दी। भरत के सौ पुत्रों द्वारा नाट्य कला और तांडव नृत्य का ज्ञान पृथ्वीवासियों को मिला, तो उषा का विवाह जब कृष्ण के पौत्र अनिरुद्ध से हुआ तो उषा के माध्यम से इस नृत्य कला की शिक्षा धरतीवासियों को मिली। इस प्रकार हम देखते हैं कि देवताओं की यह दिव्य कला एक दूसरे को शिक्षित और प्रशिक्षित करते हुए हम लोगों तक पहुंची है।

प्राचीन काल में गुरुकुलों में संगीत शिक्षा के अनेक प्रामाणिक उल्लेख मिलते हैं। उस समय 12 से 48 वर्ष तक के पाठ्यक्रम होते थे। शिक्षा पूर्ण करने के बाद संगीतार्थियों को संगीताचार्यों के समक्ष अपनी प्रस्तुति देनी होती थी। उत्तीर्ण होने पर उन्हें पगड़ी पहनाकर सम्मानपूर्वक उपाधि दी जाती थी।

तत्कालीन गुरुकुलों में जो शिक्षा प्रदान की जाती थी, उसे लेकर कुछ लोगों को यह भ्रम है कि वह एकल होती थी। जबकि, ऐसा नहीं है। तब भी सामूहिक शिक्षा पद्धति प्रचलित थी। अंतर सिर्फ इतना था कि शिष्यों की संख्या सीमित होती थी, जिससे गुरुओं के लिये हर शिष्य पर ध्यान दे पाना संभव होता था। शिष्य अगर निष्ठावान और गुरुभक्त होते थे तो गुरु भी उदार और निःस्वार्थी हुआ करते थे। आज ऐसे गुरु और शिष्य दोनों ही दुर्लभ प्रजाति के हो गये हैं।

समय बदला और सोने की चिड़ियां कहे जाने वाले इस देश पर विदेशी आक्रमणों का दौर शुरु हुआ। आक्रमणकारियों ने धन सम्पदा को लूटने के साथ–साथ सांस्कृतिक सम्पदा को भी नष्ट करने की पूरी कोशिशें की। जिसका नुकसान संगीत को भी उठाना पड़ा। मंदिर तोड़े जाने लगे। नालंदा और तक्षशिला जैसे वे संस्थान जहां संगीत की उच्चस्तरीय शिक्षा प्रदान की जाती थी .....ध्वंस होने लगे..... गुरुकुल नष्ट हो गये।

ऐसे समय में अनेक संगीतज्ञों ने विभिन्न राजाओं, नवाबों का आश्रय प्राप्त करके, संगीत कला को एक नया रूप, नयी दिशा दी। जहां के राजाओं ने इस संगीत कला को संरक्षण दिया, उनके नाम पर इन संगीतकारों ने नये घरानों की नींव रखते हुए अपने आश्रयदाताओं की रूचि के अनुसार अपनी कला में परिवर्तन किया। इसके साथ ही स्थान विशेष, वहां की बोली–चाली, रहन–सहन, जल–वायु आदि का भी इन कलाओं पर स्वाभाविक प्रभाव पड़ा। अतः अलग–अलग क्षेत्रों, प्रदेशों की सांगीतिक कलाओं में कई प्रकार के अन्तर दिखने लगे। अतः इनके हर रूप को स्थानीय नामों से संबोधित किया गया। तबले में दिल्ली, अजराड़ा, लखनऊ, फर्रुखाबाद, बनारस और पंजाब जैसे घराने विकसित हुए तो गायन में ग्वालियर, आगरा, दिल्ली, जयपुर, रामपुर–सहसवान, भेंडी बजार आदि जैसे घरानें निर्मित हुए। कथक नृत्य में भी लखनऊ, जयपुर, बनारस और रायगढ़ जैसे घराने बनें। ध्रुवपद गायकी में शैलीगत अंतर को वाणी कहा गया तो तन्त्र वाद्यों में बाज।

घरानों का सबसे सबल पक्ष यह रहा कि हर नये घरानें के साथ एक नयी विशेषता जुड़ती थी। हर घराने के संगीतकार ने अपनी शैली के विकास के लिय अथक प्रयास और परिश्रम किया, और हर घरानें ने एक से बढ़कर एक महान् संगीतकार को जन्म दिया। तब जिस तरह अलग–अलग राजाओं में प्रतिद्वन्द्विता चलती थी उसी तरह अलग–अलग संगीतकारों में भी चलती थी। ये राजा–नवाब जब एक दूसरे के यहां जाते थे, अपने संगीतकारों को भी ले जाते थे। फिर, स्थानीय और आगन्तुक दोनों संगीतकारों की प्रस्तुतियां देखकर उनके ज्ञान, परिश्रम और सर्जनात्मकता का आकलन किया जाता था।

गोपाल नायक और अमीर खुसरो, बैजू बावरा और विजय जंगम,

बैजू बावरा और गोपाल लाल तथा बैजू बावरा और तानसेन के बीच हुई प्रतियोगितायें इतिहास के पन्नों में दर्ज हैं। लेकिन इन प्रतियोगिताओं का दौर तेरहवीं शताब्दी से बीसवीं शताब्दी के पूर्वार्ध तक चलता रहा।

घरानेदार संगीत शिक्षा पद्धति में अनेक गुण थे। फिर भी, इस पद्धति का पतन हुआ तो सिर्फ इसलिये कि अनेक गुरूओं, उस्तादों ने संगीत कला को अपनी जागीर समझ लिया। उन्होंने अपने पुत्रों और दामादों के अलावा दूसरों को प्रायः ईमानदारी से नहीं सिखाया। ये गुरू भक्ति और निष्ठा के नाम पर शिष्यों की शोषण की हद तक कठिन परीक्षायें लिया करते थे। कुछ एक अपवादों को छोड़ दिया जाये तो तत्कालीन अनेक गुरूओं और उस्तादों ने अपने वंशजों के अलावा दूसरों को नहीं ही सिखाया। वे अपनी विद्या, अपनी कला, अपनी बंदिशें, रचनायें लेकर मर जाना पसंद करते थे, लेकिन किसी गैर को सिखाना नहीं। उनकी रचनायें उनके साथ ही खत्म हो जाये–यह स्वीकार था उन्हें। लेकिन, उनकी रचनायें किसी और के पास पहुँच जाये, यह बिल्कुल भी स्वीकार नहीं था। उन लोगों ने तालीम–ए–खासुल खास, तालीम–ए–खास और तालीम–ए–आम जैसी संगीत शिक्षा की तीन श्रेणियां भी बना ली थी। पं. भातखंडे जी की जीवनी पढ़ने से ज्ञात होता है कि बंदिशों का संग्रह करने के लिये उन्हें किन–किन कठिनाइयों का सामना करना पड़ा था। उ. अलाउद्दीन खाँ और दूसरे संगीतकारों के जीवन में झांकने से ज्ञात होता है कि संगीत की बुनियादी शिक्षा पाने के लिये उन्हें कितना संघर्ष करना पड़ा था।

इसीलिये संस्थागत संगीत शिक्षा की नींव पड़ी। संस्थागत संगीत शिक्षा का मुख्य उद्देश्य ही यह था कि इस दैवीय कला विद्या पर घरानेदार गुरूओं, उस्तादों की पकड़ कमजोर हो। उनके निर्मम पंजों से निकलकर यह कला आम जन तक, जन–जन तक पहुँचे।

हमारे कई संगीतकार, पंडित और उस्ताद इन संस्थाओं से जुड़े। लेकिन, यहाँ की सामूहिक शिक्षा को देखकर उन लोगों ने शुरू में ही घोषणा कर दी कि यहाँ से अच्छे संगीतकारों का निर्माण संभव नहीं है। क्योंकि यह गुरूमुखी विद्या है, इसमें सीना–ब–सीना तालीम दी जाती है। वे भूल गये कि प्राचीन काल में गुरूकुलों में भी सामूहिक शिक्षा की ही व्यवस्था थी। वे यह भी भूल गये कि संगीतर्षि पं. विष्णु दिगम्बर पलुस्कर 1901 में लाहौर में स्थापित प्रथम गंधर्व महाविद्यालय में पं. विनायकराव पटवर्धन, पं. ओंकारनाथ ठाकुर, पं. नारायणराव व्यास और प्रो. बी. आर. देवधर जैसे अनेक महान् कलाकारों को प्रशिक्षित करके विद्यालयीन संगीत शिक्षा की सुदृढ़ नींव डाल चुके थे। पं. ओंकार नाथ ठाकुर, पं. विनायक राव पटवर्धन, पं. नारायणराव व्यास और प्रो. बी. आर. देवधर जैसे उनके शिष्यों ने भी उनके चरण चिन्हों का अनुसरन करते हुए संगीतार्थियों की नयी पीढ़ियां तैयार कीं। लेकिन... उसके बाद क्या हो गया?

आज ऐसी संस्थाओं की लाखों शाखायें देश–विदेश में हैं। प्रतिवर्ष लाखों लोग संगीत की परीक्षायें देते हैं। लेकिन, परिणाम शून्य!

गुरू शिष्य परम्परा अगर गुरूओं की स्वार्थ लोलुपता और संकीर्ण मानसिकता के कारण कमजोर हुई तो संस्थागत शिक्षा प्रणाली अपने नीति निर्माताओं के कारण आजादी के इतने वर्षों बाद भी कोई सुपरिणाम देने में असफल है। इस विषय में मेरी जब भी किसी से बात होती है, तुरंत एक प्रश्न पूछ लिया जाता है– बातें तो आपकी ठीक हैं... लेकिन यू.जी.सी. को कौन समझाये?
क्योंकि, वहां कोई समझने को तैयार ही नहीं है। क्योंकि, वहां कोई अच्छा संगीत विद्वान, संगीत मर्मज्ञ नहीं है।

महाविद्यालयों, विश्वविद्यालयों की स्थिति यह है कि उनके यहाँ प्रत्येक विषय में संगीतार्थियों की एक निश्चित संख्या होनी ही चाहिये। न होने की स्थिति में विभाग बंद हो जायेगा और अध्यापक बेरोजगार। इस समस्या का सामना करने के लिये उन संस्थाओं में नामांकन के लिये आने वाले हर किसी को प्रवेश दे दिया जाता है। ऐसी दशा में कई ऐसे लोगों को भी प्रवेश मिल जाता है– जो स्वेच्छा से संगीत नहीं सीखना चाहते। वे मजबूरीवश संगीत में दाखिला लेते हैं। क्योंकि, कम अंक के कारण उन्हें दूसरे विषयों में प्रवेश नहीं मिल पाता है।

अब, जो लोग पहले से ही पढ़ाई में कमजोर हैं। जिनकी संगीत में स्वाभाविक रूचि नहीं है। वे भला संगीत के क्षेत्र में आकर क्या कर लेंगें। ये बी.ए. में सरगम और अलंकार सीखना, या अपने वाद्य यंत्रों पर हाथ रखना सीखते हैं। फिर, जैसे तैसे एम.ए. कर लेते हैं। विभाग बन्द होने की दुहाई देकर स्वयं प्राध्यापक ही परीक्षक से अनुरोध करते हैं उन्हें उत्तीर्ण कर देने का। 4–5 साल में एम.ए. कर लेने के बाद ये कहीं भी अध्यापक बनने के अधिकारी हो जाते हैं। उसके बाद थोड़ा बहुत पढ़ लिखकर एम. फिल्. और पी. एच. डी. हो जाते हैं ये लोग। नतीजा यह होता है कि संगीत के ये डॉक्टर लोगों को बीमार करने के अलावा और कुछ भी नहीं कर पाते हैं।

मेरा व्यक्तिगत सुझाव यह है कि स्नातक यानी बी.ए. स्तर की कक्षाओं का संगीत द्वार सबके लिये खोल देना उचित नहीं है। बी.ए. की संगीत कक्षा में उसी छात्र–छात्रा को प्रवेश मिलना चाहिये– जिसे संगीत का कम से कम उतना ज्ञान जरूर हो जितना हिन्दी, गणित, अंग्रेजी आदि विषयों का होता है। अर्थात् बी.ए. में प्रवेश लेने के लिये यह आवश्यक हो कि वह पिछले 7–8 वर्षों से संगीत सीख रहा हो। ताकि, एम.ए. करते–करते वह सचमुच अपनी कला विद्या का मास्टर हो जाये और एम.फिल. तथा पी.एच.डी. करते समय संगीत के दार्शनिक तत्वों की मीमांसा कर सके।

इसी के साथ एक सुझाव और है, मेरा कि शास्त्र और प्रयोग के बीच की दूरी को कम करना चाहिये। एम.फिल्. और पी.एच.डी. करने वालों की परीक्षायें दोनों विषयों में हों। वे शोध प्रबन्ध भी लिखें और अपने क्रियात्मक ज्ञान का परिचय भी दें। इससे संगीत कला, एकांगी, एक पक्षीय बनने से बचेगा।

महाविद्यालयों, विश्वविद्यालयों में नियुक्त अध्यापकों, प्राध्यापकों में भी यह गुण होना चाहिये कि वे अपने शिष्यों के समक्ष अपना और अपनी कला का आदर्श रूप प्रस्तुत कर सकें। अगर एक ही अध्यापक में क्रियात्मक और शास्त्र सिखाने तथा पढ़ाने का गुण

समुचित मात्रा में न हो तो दो अलग अध्यापकों की व्यवस्था हो। लेकिन, जो अध्यापक जिस विषय को पढाता है, उस अध्यापक में उसे पढ़ाने की पूरी क्षमता होनी चाहिये। इसलिये आवश्यकता पड़ने पर क्रियात्मक अर्थात् प्रायोगिक पक्ष के अध्यापकों के लिये डिग्री में छूट का प्रावधान भी होना चाहिये। क्योंकि कोई अच्छा गायक, वादक, नर्तक पी.एच.डी. और डी.लिट्. भी हो ही यह कतई जरूरी नहीं है।

इन संस्थाओं के सांगीतिक कक्षाओं की अवधि भी एक बड़ी समस्या है। अन्य विषयों की तरह संगीत की कक्षायें 45 मिनट या एक घंटे में संपन्न होने से शिक्षा का काम प्रायः अधूरा रह जाता है। वाद्य यंत्रों के मिलाने में, छात्र–छात्राओं, संगतिकारों के आने–जाने में काफी समय लग जाता है। संगीत की शिक्षा दूसरे विषयों की तरह नहीं होती कि कक्षा में गये... पृष्ठ पलटे... और नया अध्याय शुरू हो गया। मेरी व्यक्तिगत राय यह है कि इन कक्षाओं की अवधि कम से कम डेढ़ घंटे की तो होनी ही चाहिये।
छात्र–छात्राओं की संख्या भी एक आवश्यक पक्ष है। कक्षा में छात्र–छात्राओं की संख्या इतनी ही होनी चाहिये कि अध्यापक के लिये सब पर व्यक्तिगत रूप से ध्यान दे पाना संभव हो। क्योंकि, एक भीड़ को श्रेष्ठ संगीतकार के रूप में नहीं प्रशिक्षित किया जा सकता है। इसलिये, संख्या की अपेक्षा गुणवत्ता पर ध्यान देना ज्यादा उचित होगा।

मेरे अपने विचार से स्नातक अर्थात् बी.ए. तक के संगीत शिक्षार्थियों को पढ़ाई की ही भांति सारे विषयों का ज्ञान होना चाहिये। जैसे पढ़ाई के विद्यार्थी, हिन्दी, अंग्रेजी, समाज शास्त्र, विज्ञान आदि की पढ़ाई करते हैं, उसी तरह वे भी ध्रुवपद, खयाल, ठुमरी, लोक संगीत आदि सब कुछ सीखें बी.ए. तक। लेकिन, बी.ए. करने के बाद, एम.ए. में पहुँचने पर इन्हें यह निर्णय लेने का अधिकार होना चाहिये कि एम.ए. ये ध्रुवपद धमार में करेंगे, ठुमरी–दादरा में करेंगें या गज़ल अथवा खयाल में। स्वरविधा के संगीतार्थियों के लिये तबले का आधारभूत ज्ञान और तबले के विद्यार्थियों के लिए गायन का आधारभूत ज्ञान आवश्यक ज्ञान हो। इस लिए छोटा ही सही, लेकिन तबले का एक विभाग सर्वत्र होना चाहिए।

एक सुझाव और है। संगीत को रोजगारोन्मुख बनाया जाये। एक पुरानी कहावत है न पढ़ते तो खाते सौ तरह कमाकर। वे मारे गये और तालीम पाकर। लार्ड मैकाले ने भारतीय शिक्षा नीति में बदलाव करते हुए यह प्रयास सफलतापूर्वक किया कि यहां के लोग पढ़ लिखकर ज्ञानवान नहीं, क्लर्क बनें। और अपनी पूरी जिंदगी छोटी मोटी नौकरियों में निकाल दें। कमोवेश यही स्थिति संगीत में भी है।

संगीत में रोजगार की ढ़ेरों संभावनायें हैं। संगीत सीखकर अच्छा, सफल मंचीय कलाकार बना जा सकता है... श्रेष्ठ अध्यापक बना जा सकता है... लेखक समीक्षक बना जा सकता है... संगीत निर्देशक बना जा सकता है... रेकार्डिस्ट बना जा सकता है... आकाशवाणी, दूरदर्शन अथवा दूसरे संचार माध्यमों में अधिकारी बना जा सकता है। म्यूजिक अथवा कल्चरल कोटे के माध्यम से बैंक, रेलवे या इसी तरह के दूसरे विभागों में भी अच्छी नौकरी पाई जा सकती है। इसलिये क्या ही बेहतर हो, अगर बी.ए. के बाद संगीतार्थियों से पूछा जाये कि वे किस क्षेत्र, किस दि ा में जाना चाहते हैं? और फिर उन्हें अपने मनचाहे विषय में एम.ए. करने की समुचित सुविधायें उपलब्ध कराई जायें। ध्यान दीजिये, मेरी जानकारी के अनुसार ऐसी सुविधायें किसी संस्थान की ओर से संगीतार्थियों को उपलब्ध कराने की व्यवस्था संभवतः अभी तक नहीं है।

अब, अगर किसी को रेकार्डिस्ट या संगीत समीक्षक बनना है तो वह एक–एक तान, एक–एक पलटों का रियाज़ हजार बार क्यों करे? संगीत समीक्षक के लिये तो राग, ताल, सुर, लय की जानकारी और भाषा पर पकड़ ही पर्याप्त है। संगीत के साथ–साथ बल्कि उसे इस बात का भी ज्ञान होना चाहिये कि कम–से–कम शब्दों में अधिक से अधिक बात वह कैसे लिख सकता है? अपने विचारों को प्रभावशाली ढ़ंग से कैसे व्यक्त कर सकता है? इसी तरह संगीत निर्देशक को शब्द और स्वर के रिश्ते का ज्ञान होना आवश्यक है। किन भावों को, किन स्वर लहरियों या रागों में पिरोना बेहतर होगा। यह जानना जरूरी है उसके लिये। उसे यह जानना होगा कि किस प्रकार के भावों को किन वाद्ययंत्रों के माध्यम से बेहतर ढंग से अभिव्यक्त किया जा सकता है? और, उसे इसकी जानकारी होनी चाहिये कि किस लय या ताल के माध्यम से किस रस की निष्पति की जा सकती है?

इसलिये मुझे बार–बार यह लगता है कि संगीत के लिये एक सुविचारित शिक्षा नीति का होना परम आवश्यक है। यह बहुत दुखद तथ्य है कि आजादी के इतने वर्षों बाद भी हमारे यहां संगीत शिक्षा की कोई नीति नहीं है। जबकि, भारत रत्न से अलंकृत संगीतज्ञ भी हमारे यहां हैं। वे क्यों नहीं इस विषय पर अपना पक्ष जोरदार ढ़ंग से रखते हैं, और क्यों नहीं अधिकारी गण उनकी बातों को ध्यान से सुनते हैं।

मुझे दो संगीतकारों के कथन एक साथ याद आ रहे हैं। लेकिन, दोनों को बारी–बारी से आपके समक्ष रखता हूं। संस्थागत संगीत शिक्षा की विधिवत् शुरूआत करने वाले पं. विष्णु दिगम्बर पलुस्कर से जब एक दिन एक व्यक्ति ने व्यंग्यपूर्वक पूछा था कि पलुस्कर जी आप इतने दिनों से संगीत की शिक्षा दे रहें हैं, अब तक कितने तानसेन बना पाये हैं आप?' तब पंडितजी बिना विचलित हुए शान्ति से बोले– 'दूसरे तानसेन का निर्माण तो अब स्वयं तानसेन भी नहीं कर पायेंगे। क्योंकि, अब यह संभव नहीं है। लेकिन, इन विद्यालयों से सीखकर कई कानसेन जरूर तैयार हो गये हैं।'

इसी से मिलती–जुलती एक और घटना है। मेरे पिता गुरू पं. मामा महाराज जी से जब एक व्यक्ति ने एक दूसरे व्यक्ति का परिचय कराते हुए कहा कि– 'ये संगीत में एम.ए. हैं।' तो महाराज जी बोले, 'एम.ए. करने के बाद व्यक्ति इस योग्य बनता है, कि उसे सिखाना शुरू किया जाये।'

देखने में ये दोनों घटनायें अलग–अलग हैं, और इनका आपस

में कोई संबंध नहीं है। लेकिन, ऐसा है नहीं। दोनों विचार एक दूसरे से जुड़े हुए हैं। दोनों का संकेत इसी ओर है कि संस्थायें कलाकार नहीं बनाती हैं। वे सिर्फ इसकी पृष्ठभूमि तैयार करती हैं। इसलिये इन संस्थाओं से प्रशिक्षित कोई संगीतार्थी जब किसी श्रेष्ठ गुरू की शरण में जाकर, गुरू शिष्य परम्परा के अन्तर्गत उनसे सीखना शुरू करता है, तो उसके आगे बढ़ने के द्वार स्वतः खुल जाते हैं।

इस संदर्भ में यह भी उल्लेखनीय है कि जिस तरह यह सच है कि इन संस्थाओं से योग्य संगीतकार नहीं निकल पाते। उसी तरह यह भी सच है कि कोई भी बड़ा गुरू–उस्ताद बाहर के किसी संगीतार्थी को सरगम या पलटा से सिखाना भी नहीं शुरू करता है। उन्हे ऐसे योग्य शिष्य की तलाश होती है, जो उनकी बात को, उनके आशय को तुरंत पकड़ सके।

दरअसल, इन संस्थाओं का उद्देश्य भी संगीतकार तैयार करना नहीं है। और शायद हमें इनसे ऐसी आशा भी नहीं करनी चाहिये। आखिर किसी विश्वविद्यालय से हिन्दी या अंग्रेजी में एम. ए. और पी.एच.डी. करने वाले कितने लोग अच्छे साहित्यकार बन जाते हैं? फिर हम इन्हीं से ऐसी आशा क्यों करें। लेकिन, अच्छी आशा करनी कोई बुरी बात भी नहीं है। हमारे देश के राजनेता पिछले 50 वर्षो से यह दावा कर रहे हैं कि अगले 10 वर्षो में गरीबी दूर हो जायेगी। और, मैं पिछले 50 वर्षो से उन दस वर्षो की प्रतीक्षा कर रहा हूँ।

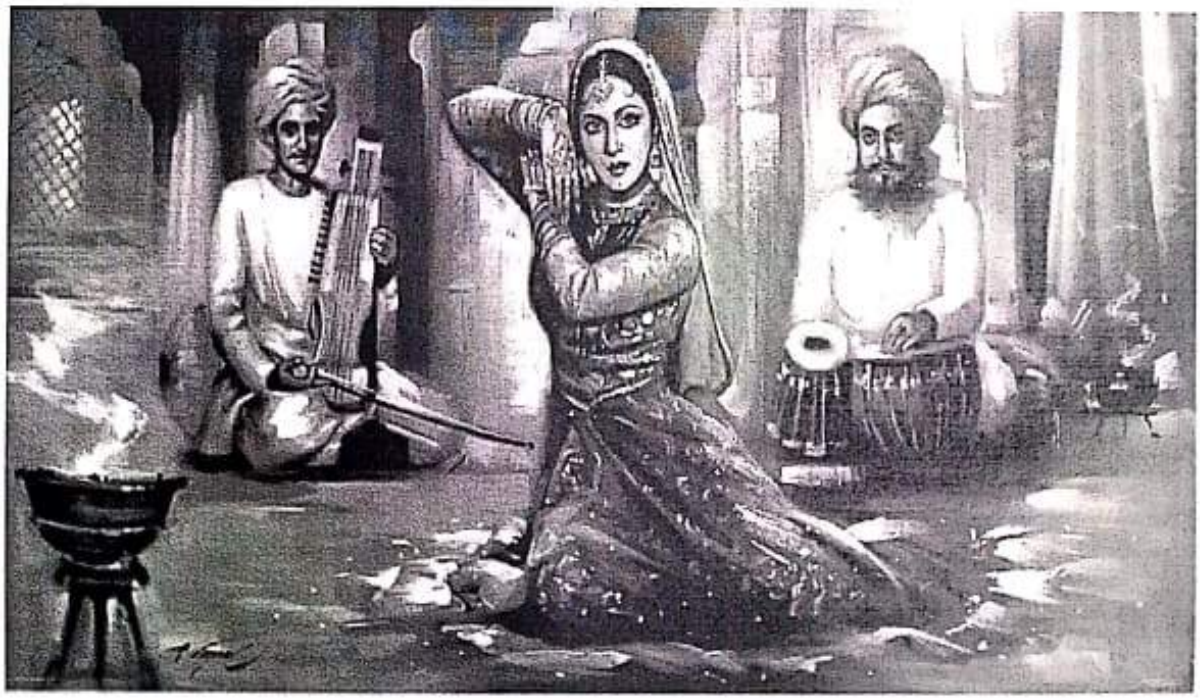
इससे शायद सभी सहमत होंगे कि ये संस्थायें शिक्षा का आधार तो तैयार करती ही हैं। और, अगर आप इससे सहमत हैं तो फिर इससे भी सहमत हो जाइये कि आधार का कमजोर होना शुभ लक्षण नहीं है। और, हमारा यह आधार दिनों दिन कमजोर होता जा रहा है।

बीसवीं शताब्दी से ही यांत्रिक क्रान्ति की शुरूआत हो चुकी थी, और इक्कीसवीं शताब्दी में तो इसने आँधी का रूप ले लिया है। मैं जब सीखता था तो बोलों को कॉपी में लिखने की भी अनुमति नहीं होती थी। कैसेट और टेपरेकार्डर तो बहुत दूर की बात है। जबकि, आज के युवा संगीतार्थी संगीत के लिये मोबाइल फोन, सी.डी., डी. वी.डी., आई. पॉट, एम.पी.3, कम्प्यूटर, वॉकमैन आदि की भी सुविधायें प्राप्त कर रहें हैं। वीडियो कान्फ्रेंसिंग के माध्यम से भी संगीत की शिक्षा दी ओर ली जा रही है। इन सुविधाओं का लाभ संगीतार्थियों तक कैसे पहुंचे। इस दिशा में इन संस्थाओं को सोचना होगा।

यह खुशी की बात है कि इस देश में कम संख्या में ही सही लेकिन राजकीय संगीत महाविद्यालय भी हैं और विश्वविद्यालय भी। लेकिन, खुशी की बात इतनी ही है। अगर इनकी कार्यप्रणाली स्वतंत्र चिकित्सा महाविद्यालय और अभियांत्रिकी महाविद्यालय की तरह हो जाये, और संगीत के अध्यापक–प्राध्यापक भी संगीत के संदर्भ में पुरातन और अधुनातन माध्यमों के माध्यम से इस दिशा में कार्य आरम्भ करें तो हमें शुभ और सुखद परिणाम देखने को मिलेंगें। आज जरूरत है संगीत में नयी सोच, नये दृष्टिकोण वाले लोगों की। लेकिन प्राचीन परम्पराओं को एकदम से छोड़ा भी नहीं जा सकता है। जरूरत है, दोनों के बीच एक सेतु बनाने की, दोनों के बीच तालमेन स्थापित करने की।

पं. विजयशंकर मिश्र

''शंकरा'' 705डी/21 सी, वार्ड नं.–3 महरौली,
नई दिल्ली–110030,



संगीत शिक्षण की परम्परा एवं महत्व

शिक्षा शब्द अपने आप में बहुत व्यापक है। साधारण अर्थ में शिक्षा से तात्पर्य सीखने से लिया जाता है। भाषा शब्द कोष के अनुसार – "किसी विद्यार्थी के सीखने–सिखाने की क्रिया पढ़ाई, उपदेश, सीख।"1 आदि शिक्षा के अर्थ बताए गये हैं।

प्रसिद्ध जर्मन शिक्षा शास्त्री पेस्टालॉजी के अनुसार – "शिक्षा मनुष्य की जन्मजात शक्तियों का स्वाभाविक, सम्यक् और प्रगतिशील विकास है।"2

शिक्षा मानव को अनुशासन सिखाती है। आज संस्थागत शिक्षण प्रणाली में शिक्षा देने का प्रावधान सभी जगह सर्वसम्मति से किया जा रहा है। आज विद्यालयों विश्वविद्यालयों में सभी विषयों का शिक्षण दिया जा रहा है। जिस प्रकार प्रत्येक विषय के शिक्षण का महत्व व उपयोगिता है उसी प्रकार संगीत–शिक्षण का भी महत्व बढ़ गया है।

आधुनिक मनोविज्ञान ने यह स्वीकार किया है कि संगीत प्रत्येक मानव को प्रकृति की देन है। संगीत न केवल मनोरंजन करता है बल्कि संगीत–शिक्षा से बालक की जन्मजात शक्तियों का विकास सरलता व सुगमता से किया जा सकता है। संगीत सभी अनावश्यक वृत्तियों को परिष्कृत कर आध्यात्म अनुभूति की ओर प्रेरित करता है। संगीत शिक्षण वर्तमान में इसलिए अधिक महत्वपूर्ण है क्योंकि सभी विषय बालक को मानसिक शारीरिक रूप से थका देने वाली प्रवृत्ति के होते हैं। संगीत चूंकि एक कलात्मक विषय है। बालकों का ध्यान एकाग्र कर स्मृति, कल्पना रचनात्मक शक्तियों के विकास में सहायता प्रदान करता है।

किन्तु संगीत एक ऐसी कला है जिसे स्वयं अपनी कल्पना व सृजनात्मक शक्ति से बढ़ाया तो जा सकता है किन्तु संगीत के शुद्धतम रूप को भली भांति सीखने की आवश्यकता होती है। यह आवश्यकता आज की नहीं है, संगीत–शिक्षण की परम्परा प्राचीन काल से किसी न किसी रूप में चली आ रही है। वैदिक काल में गुरु मुख से शिक्षा दी जाती थी। मध्यकाल में घराना परम्परा द्वारा संगीत–शिक्षण का प्रचलन रहा। धीरे–धीरे घरानों का स्थान संस्थागत शिक्षा प्रणालियों ने ले लिया। इसीलिए यह कहना अतिश्योक्ति न होगी कि सभी कलाओं में प्रशिक्षण और विधिवत् शिक्षा का महत्व है परन्तु संगीत में इसका अत्यधिक महत्व है और इसी कारण से संगीतकला के कौशल के लिए गुरु की शरण लेनी ही पड़ती है। क्योंकि यह ज्ञान बिना गुरु मुखी शिक्षा से प्राप्त करना असंभव है। अन्य ललित कलाओं की तरह संगीत तथा उसके शिक्षण का भी मनुष्य जीवन में बहुत महत्वपूर्ण स्थान है। व्यक्तित्व के सर्वांगीण विकास में संगीत शिक्षा का बड़ा महत्वपूर्ण योगदान हो सकता है। संगीत सीखने से प्राप्त आनन्द और आत्म संतोष व्यक्ति को व्यवस्थित व संतुलित बनाए रखता है। विद्यार्थी संगीत से अपने भावों को अभिव्यक्त करके अन्यों के समक्ष अपने आपको प्रकट करते हैं। विद्यार्थी का स्वभाव तनावमुक्त हो जाता है। प्राचीन मध्यकालीन समय के अलावा आधुनिक कालीन विभूतियों ने भी शिक्षा में ललित कलाओं को महत्वपूर्ण माना है। कला एवं कला शिक्षा को समाज में बनाए रखना आवश्यक है।

जिस प्रकार सभी कार्य अर्थ (धन) से सम्पादित होते हैं ठीक उसी प्रकार सम्पूर्ण मानव जीवन संगीत से सम्बद्ध रहता है। संगीत भी जीवन को संचालित करता है। मानसिक तथा शारीरिक थकान से जब मनुष्य व्यस्त हो जाता है तो मन की उद्विगनता को शान्त कर पुनः सशक्त बनाने की क्षमता एक मात्र संगीत में ही है। संगीत की शिक्षा से ही समाज सुव्यवस्थित एवं सुसंगठित बन सका है। संगीत कला मानव को दानव बनने से रोकती है। मनुष्य की पाशविक वृत्तियों को दूर कर उसे सच्चे अर्थों में अच्छा नागरिक व मनुष्य, बनाने में सहायक सिद्ध होती है। संगीत शिक्षा से नैतिकता के गुणों का रोपण तथा अनैतिकता, हीन भावना आदि की समाप्ति संभव है। इसलिए पाठ्यक्रम में संगीत का होना आवश्यक है।

संगीत शिक्षण का इतिहास देखा जाए तो प्राचीन काल से ही संगीत शिक्षा गुरु मुख से दी जाती रही है। प्राचीन कालीन संगीत शिक्षण की प्रणाली में (1) जैमनीय (2) कौथुमीय (3) राणायनीय।3 ये तीन शाखाएँ मानी जाती थी। प्राचीन काल में शिक्षा पूर्णतः गुरु द्वारा ही दी जाती थी। गुरु गृह में या आश्रम में रहकर शिक्षा प्राप्त की जाती थी। वैदिक काल में कोई निश्चित पाठ्यक्रम नहीं होता था और ना ही संगीत लिखने लिखाने का प्रावधान था क्योंकि उस समय संगीत की कोई निश्चित स्वर लिपि नहीं बनी थी।4 वैदिक काल में साम प्रशिक्षण तीन रूपों में दिया जाता था – (1) पिता पुत्र के रूप में (2) गुरु–शिष्य परम्परा के रूप में (3) गुरुकुल में जाकर शिक्षा ग्रहण करना। प्राचीन काल में संगीत शिक्षा वर्ण व्यवस्था, जीवन दर्शन तथा विशिष्ट लक्ष्य संधान से नियमित हुआ करता था। गांधर्व के सामान्य शिक्षण के लिए वैकल्पिक विषय के रूप में विद्या मंदिरों में व्यवस्था थी एवं संगीत शाला में जाकर गुरु से शिक्षा गृहण करनी पड़ती थी। प्रशिक्षण का समावेश हो जाने के कारण ही सामवेद के विशिष्ट सिद्धान्तों का अध्ययन करने के लिए अनेक साम–परिषदों की स्थापना हुई।5

पौराणिक काल में सार्वजनिक शिक्षण की व्यवस्था थी। वैदिक काल के समान ही इस काल में भी संगीत को उच्च कोटि का स्थान प्राप्त था। हरिवंश पुराण, वायुपुराण, मार्कण्य पुराण आदि में संगीत शिक्षा के प्रमाण मिलते हैं।

रामायण काल व महाभारत काल में भी संगीत शालाओं का प्रबंध शासन की ओर से किया जाता था जैसे "मत्स्यराज की राजधानी में युवतियों की नृत्य शिक्षा के लिए ऐसी ही विशाल नृत्य भवन का निर्माण किया था।"6 बौद्धकाल में संगीत शिक्षण संस्थाओं की शुरूआत बौद्ध विहारों से हुई किन्तु बाद में ये विद्या के केन्द्र बन गये। बौद्धकाल में संगीत के वैदिक व दोनों पक्षों का प्रचलन था। नालंदा विक्रमशिला, तदन्पुरी, तक्षशिला इत्यादि विश्वविद्यालयों में संगीत का स्वतंत्र विभाग था।

गुप्तकाल में कुछ जैन सूत्रों में संगीत शिक्षा का उल्लेख मिलता है। संगीत को कलाओं के अंतर्गत सुदृढ़ स्थान प्राप्त हो जाने से वह जीवन का एक अवश्य अंग तथा शिक्षा का एक प्रमुख विषय बन गया था इस समय भी गुरु–शिष्य प्रणाली ही प्रचलित थी।मध्यकाल संगीत की उन्नति का युग कहा जाता था। इस समय भी गुरु–शिष्य प्रणाली ही विद्यमान रही। मध्यकाल में संगीत–शिक्षण के अंतर्गत प्रायोगिक अथवा व्यावहारिक शिक्षण की व्यवस्था के साथ–साथ शास्त्रीय एवं सैद्धान्तिक पक्ष के ज्ञान हेतु भी व्यवस्थाऐं राजा द्वारा की जाती थी। 18वीं शताब्दी में मोहम्मद शाह के दरबार में सदारंग व अदारंग ने हजारों ख्यालों की रचना की व अनेक शिल्पकाल इस काल के प्रारम्भ में ध्रुपद शैली का प्रचार हुआ वहीं उत्तरार्द्ध में ख्याल शैली के विकास व शिक्षण का अवलोकन हुआ।7

18वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में मुस्लनान शासन का पतन हुआ और अंग्रेजों का आधिपत्य हो गया तब संगीत घरानों के रूप में पोषित व पल्लवित हुआ। घरानों की नींव राजपूत काल में पड़ चुकी थी किन्तु जो धीरे–धीरे विकसित हुई। घराना परम्परा में भारतीय संगीत का शिक्षण, अध्ययन व अध्यापन घरानों में ही चलता रहा। धीरे–धीरे संगीत का प्रवेश उच्च व मध्यम वर्ग के व्यक्तियों की पहुँच से दूर हो गया और संगीत का स्तर गिर गया। ऐसी परिस्थिति में अनेक अंग्रेजी शासक सर विलियम जोन्स, कैप्टन डे. बिलर्ड आदि ने भारतीय संगीत का अध्ययन कर अनेक पुस्तकें लिखीं। जिसके सकारात्मक परिणाम हुए और भारतीय शिक्षा जगत में पाठशालाओं के अन्तर्गत संगीत शिक्षण प्रारम्भ हुआ।

मौलाबख्श ने भारतीय संगीत पद्धति में परिवर्तन किया गायन शाला की स्थापना की तथा गांधर्व महाविद्यालय की स्थापना की।8

तत्पश्चात् 1901 में विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी. ने लाहौर में गांधर्व महाविद्यालय की नींव रखी। परीक्षाओं का आयोजन किया जाने लगा। लाहौर के पश्चात् बम्बई में महाविद्यालय की स्थापना हुई। इसी समय स्वर लेखन, पुस्तकें मासिक परीक्षाएं, भाषण, समारोह आदि द्वारा संगीत की शिक्षा की व्यवस्था की गई। कुछ समय बाद पं0 भातखण्डे जी ने बम्बई में गायन उत्तेजक मण्डली की स्थापना की तथा संगीत के क्रियात्मक व शास्त्र दोनों पक्षों का अध्यापन प्रारम्भ किया। भातखण्डे जी ने अपनी एक स्वरलिपी बनायी जिसने संगीत शिक्षण को एक निश्चितता, व्यवस्थित व सुविधाजनक बना सका। धीरे–धीरे अनेक विद्यालय महाविद्यालयों की स्थापना हुई जैसे – माधव संगीत विद्यालय, मैरिस कॉलेज ऑफ हिन्दुस्तानी म्यूजिक भारतीय संगीत शिक्षा पीठ, सरस्वती संगीत विद्यालय आदि।

आज संगीत रिसर्च अकादमी, संगीत शिक्षण हेतु उच्च कोटि के कार्य करती है। देश में स्वतंत्रता के बाद संगीत का खूब प्रचार–प्रसार बढ़ा। आज न केवल क्रियात्मक बल्कि सैद्धान्तिक पक्ष पर भी जोर दिया जाने लगा है। आज संगीत के पृथक विभागों की व्यवस्था, संगीत की अनेक पुस्तकें सम्मेलन, आदि आयोजित किये जाते हैं जिससे संगीत शिक्षण में गुणात्मक सुधार संभव हुआ है।

आज के संगीत शिक्षण में प्राचीन गुरु शिष्य परम्परा से अंतर अवश्य आ गया है किन्तु संस्थागत शिक्षण प्रणाली को भी यदि सरकार की पूर्ण सहायता प्राप्त हो एवं विद्यार्थी व शिक्षक पूर्ण निष्ठा से संगीत के शास्त्र व क्रियात्मक रूप की शिक्षा ग्रहण करें तो शिक्षण संस्थाओं में आयी गिरावट को दूर कर अच्छे संगीत कलाकार प्राप्त किये जा सकते हैं।

अतः निष्कर्ष रूप में कह सकते हैं कि वैदिक काल से चली आ रही है परम्परा बहुत महत्वपूर्ण है। संगीत शिक्षण का उद्देश्य भी शिक्षा के अन्तर्गत अन्य विषयों के समान है जैसे मानव में कल्पना शक्ति का विकास, सफलत नागरिक बन सकने योग्य गुणों का विकास, स्वास्थ्य की जानकारी, व्यक्ति व समाज के दायित्वों का का निर्वाह, साहित्य, कला और प्रकृति की सराहना, प्रशंसा एवं उनका संरक्षण, स्वस्थ मनोविज्ञान, आध्यात्मिक चेतना, समय का सदुपयोग, अच्छे बुरे का ज्ञान करवाना आदि गुण है। इसी महत्व को स्वीकार करते हुए कहा जा सकता है कि संगीत शिक्षा बालक का सर्वांगीण विकास करती है इसलिए इसे शिक्षण का हिस्सा बनाए रखना अति आवश्यक है।

संदर्भ सूची

1. रामशंकर शुक्ल 'रसाल' (सम्पादक) भाषा शब्द कोष, पृ.सं. 1461.
2. कपूर तृप्त, उत्तरी भारत में संगीत शिक्षा, पृ.सं.26.
3. श्रीधर परांजपे शरद चन्द्र : भारतीय संगीत का इतिहास, पृ.100.
4. कपूर तृप्त, उत्तरी भारत में संगीत शिक्षा, पृ.34.
5. सक्सेना, मधुबाला "भारतीय संगीत शिक्षण प्रणाली एवं उसका वर्तमान स्तर, पृ.48.
6. शर्मा, डॉ. राधिका, भारतीय संगीत को मीडिया और संस्थानों का योगदान , पृ.19.
7. कपूर तृप्त, उत्तरी भारत में संगीत शिक्षा, पृ.36.
8. तृप्त कपूर, उत्तरी भारत में संगीत शिक्षा, पृ.21.
9. संगीत पात्रिका, सितम्बर, 1997.

यक्षिता वर्मा
शोधार्थी
सह निर्देशिका

प्रो. नीलम पारीक
शोधार्थी
सह निर्देशिका