DIRECTORATE OF DISTANCE EDUCATION
UNIVERSITY OF JAMMU
JAMMU

SELF LEARNING MATERIAL
B.A Semester-III

SUBJECT : INDIAN MUSIC	**UNIT : I-IV**
COURSE CODE : MUS 301	**LESSON NO : 1-13**

Dr. Hina S. Abrol
Course Co-ordinator

http:/www.distanceeducationju.in

Printed and Published on behalf of the Directorate of Distance Education, University of Jammu, Jammu by the Director, DDE, University of Jammu, Jammu.

CONTENT

Lesson No	TITLE	Page no
	SECTION A	
1	Prescribed Ragas (Vocal)	4-14
2	Writing of Notations of Maseetkhahi Gat and Razakhani Gat	15-28
3	Writing of detailed definition and compare and contrast of the prescsribed Ragas	29-33
4	Writing Talas in Single and double layakaris	34-36
	SECTION B	
1	Short term definitions	37-44
2	Origin and development of Khayal (Vilambit and Drut) and Maseetkhani and Razakhani Gat	45-49
3	Establishment of Shudh Swaras on 22 Shruties in relation to the vibration and length of String according to the ancient, medieval and modern Scholars	50-57
4	Classification of Indian Instruments	58-61
5	History of Indian Music during Ancient Period	62-68

Lesson No	TITLE	Page no
6a	Swar-Saptak स्वर–सप्तक	69-72
6b	Harmony-Melody/ हार्मनी–मैलॉडी	73-76
7	Nine Jatis :- Odav, Shadav, Sampoorna in detail	77-81
8	Life histories and contributions of the following Musicians (a) Pandit Ravi Shanker. (b) Pandit Bhimsen Joshi.	82-95

Course N0: MUS-301

Maximum Marks : 40
External Examination : 32
Internal Assessment : 08

THEORY (06 PERIODS PER WEEK)

SECTION - A

1. Prescribed Ragas:
   1. Bhupali
   2. Bhimplasi
   3. Kafi

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

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

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

1. Chaar Taal 2. Tilwada (including previous semester Talas)

SECTION - B

1. Define the following terms :

   Meend , Murki, Gamak, Tarab, Chikari , Zamzama, Ghasseet , Krintan , Avirbhav Tirobhav.

2. Origin and development of Khayal (Vilambit and Drut) and Maseetkhani and Razakhani gat.

3. Establishment of Shudh Swaras on 22 Shruties in relation to the vibration and lenght of strings according to the ancient, medival and modern scholars.

4. Classification of Indian musical Instruments.

5. History of Indian Music of Ancient period with special reference to books or granthas.

6. Preliminary knowledge of western Music

   a) Swar   b) Scale   c) Harmony   d) Melody

7. Nine Jaties : Odav, Shadav, Sampoorn in detail

8 Life Histories and contributions of the following musicians:

   a) Pandit Ravishankar

   b) Pandit Bheemsen Joshi

NOTE

There will be two sections in the question paper cointaing three questionsin "A" Section and four Questions in "B" Section . The candidate will be required to attempt two questions from 'A' Section (one of seven marks each) and three questions from 'B' Section (One of Six marks each)

BOOKS RECOMMENDED:-

1.	Sangeet Visharad	-	Vasant
2.	Sangeet Shastra Darpan Part I , II and III	-	Shanti Goverdhan
3.	Rag Parichaya Part I , II and III	-	H.C Shrivastav
4.	Sulabh Sangeet Shastra (Part III)	-	R.N Telegaonkar
5.	Karamik Pustak Malika Part II & III	-	V.N Bhatkhande
6.	Rag Prabhakar	-	R.K Vyas
7.	Hamare Sangeet Ratan	-	L.N Garg
8.	Sitar Malika	-	L.N Garg

PRESCRIBED RAGAR (VOCAL)

1.2 Introduction

1.3 Objectives

1.4 Rag Bhoopali

1.4.1 Aroh, Avroh, Pakad

1.4.2 Notation vilambit Khayal & Drut Khayal

1.4.3 Tanas

1.5 Rag Bheemplasi

1.5.1 Aroh, Avroh, Pakad

1.5.2 Notation Drut Khayal

1.5.3 Tanas

1.6 Rag Kafi

1.6.1 Aroh, Avroh ,Pakad

1.6.2 Notation Vilambit Khayal & Drut Khayal

1.6.3 Tanas

1.7 Sum up

1.8 Questions

1.9 Books

Section A 1. Prescribed Ragas -Vocal Bhoopali, Bhimplasi, Kafi

1.2 Introduction

जैसा कि आपने पिछली कक्षा के पाठयकम के बारे में उन रागों की स्वरलिपी, ताने, आलाप आदि के बारें में पढ़ा और यह पढ़ा कि राग को किस तरीके से गाया, बजाया जाता है, ऐसे ही इस पाठ्यकम में राग भीमपलासी, काफी, भूपाली के बारे में बताया जाएगा।

1.3 Objectives

––इन रागों का पूर्ण परिचय दिया जाएगा। उदाहरणतहः- थाट, जाति, गायन समय, वादी – संवादी आदि के बारे में बताया जाएगा।

––इन रागो का आरोह –अवरोह और पकड़ दी जाएगी।

––इन रागों की बन्दिश की स्वरलिपी दी जाएगी।

––इन रागों का आलाप, विस्तार दिया जाएगा।

––इन रागों की तानें दी जाएगी।

1.4.1 भूपाली राग

आरौह –स रे ग प , ध सं !

अवरौह– सं ध प ग रे स !

पकड़ – ग रे , स ध, सरेग, पग, धप ग रे स

1.4.2 राग भूपाली (बड़ा ख्याल) विलंबित ख्याल एक ताल

+		0		2		0		3		4	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
						स्थाई		सारे	साध़	स	रे
								हे ऽऽऽ	ऽऽ	ग	न
ग	ग	—	प	गरे	ग	रे	स	धप	ध	सारे	ग
सा	ऽ	ऽ	ऽ	गाऽ	ऽऽ	ऽ	र	गुऽ	ण	केऽ	ऽ
रे	ग	पध	पग	रेग	रेस	ध़	स				
ऽ	ऽ	खाऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽ	न				
						अंतरा					
								पग	रेग	प	ध
								आंऽ	ऽऽ	त	र
सं	—	ध	सं	रेसं	धस		सं	धसं	रें–	सं	—
या	ऽ	ऽ	ऽ	ऽऽ	मीऽ	व	त	अऽ	गऽ	म	ऽ
रें	संध	सं	—	घसं	घप	ध	प	गप	धसं	धप	ग
अ	गोऽ	ऽ	ऽ	चऽ	ऽऽ	ऽ	र	नाऽ	ऽऽ	दाऽ	र
ग	रेस	ग	रे	सरे	ग	प	ग				ऽ
ऽ	गऽ	ग	न	बड	खा	ऽ	न				
		ग	रे								

आरोह– स रे ग प ध सं

अवरोह– सं ध प ग रे स ध़ रे स !!

स्थाई :– हे गुण सागर गुण के खान

अंतराः– अंतर यामी अगर अगोतर नाद रंग गुण बखान

1.4.2 (भूपाली) स्वरलिपि छोटा ख्याल

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
		स्थाई						सं	सं	ध	प	ग	रे	स	रे
								न	म	न	क	रो	ऽ	श्री	ऽ
ध़	ध़	स	रे	ग	रे	ग	—	ग	ग	प	ध	सं	ध	सं	सं
गु	रु	च	र	णा	ऽ	ऽ	ऽ	त	न	भ	न	नि	र	म	ल
सं	सं	ध	प	ग	रे	स	स								
क	र	भ	व	त	र	ण	ऽ								
		अन्तरा						ग	ग	ग	ग	प	—	सं	ध
								जो	ई	जो	ई	ध्या	ऽ	व	त
सं	सं	सं	सं	सं	रें	सं	सं	सं	सं	गं	रें	सं	सं	प	ध
शु	भ	फ	ल	पा	ऽ	व	त	ज	न	म	म	र	न	दु	ख
सं	सं	ध	प	ग	रे	स	—								
स	ब	नि	स	त	र	ण	ऽ								

1.4.3 ताने

1 *सरे गरे गप गप धप गप गरे स—

2 *सरे गप धस धप धसं धप गरे स—

3 *ध़स रेग सरे गप धप गप गरे स—

4 *सरे गप धसं रेंगं रेंसं धप गरे स—

5 *सरे गग रेग पप गप धध पध संसं

6 *सरे गग रेग पप गप धध पध संसं

धसं रंरें संरें गंगं संरें संध पग रेस

स्थाई—नमन करो श्री गुरु चरणा

तन मन निरमल कर भवतरणा

अन्तरा – जोई जोई ध्यावत शुभ फल पावत

जन्म मरण दुख सब निसतरणा

(ताने)

5 बी मात्रा से

सारेगप धसांरेसां धप गरे सा–धसा

सारे गग पधपध सांसां रेंध संधपप

सरेसरे रेगरेग गपगप पधपध धसांधसां

सांरें सांरें संधपध पग रेस।।

2) 5 बी मात्रा से

गग रेर गग रेस पपगग पप गारे

धधपप धधपग सांसांध ध सांसांधप

सरेगप धसांरेंसां धपगरे ससधस

सरेगप धासंरेंसं धप गरे गरेसस।।

1.5.1 राग भीमपलासी

आरोह –	नि	स	ग	म	प	नि	सं
अवरोह–	सं	नि	घ	प	म	ग	रे	स
पकड़–	नि	स	म	मग	मग	रेस	

Notation of Drut Khyal For vocals

स्वरलिपि छोटा ख्याल भीमप्लासी

+				2				0				3			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
						स्थाई									
						प	-	ग	-	रे	स	रे	नि़	स	-
						जा	ऽ	जा	ऽ	रे	ऽ	अ	प	ने	ऽ
स	-	म	म	म	-	नि	प	ग	ग	रे	स	रे	नि	स	-
मं	ऽ	दि	र	वा		जा		जा	ऽ	रे	ऽ	अ	प	ने	ऽ
स		म	म	म	-	ग	म	प	ध	स	ऽ	रें	-	सं	-
मं	ऽ	दि	र	वा		सु	न	पा	ऽ	वे	ऽ	गी		सा	ऽ
रें	नि	सं	प	ग	-	प	-								
स	न	न	दि	या	ऽ	जा	ऽ								
						अन्तरा									
								प	प	प	म	प	-	ग	म
								सु	न	हो	स	दा		रं	ग
प	प	नि	नि	सं	सं	सं	सं	नि	नि	सं	सं	रें	रें	सं	-
तू	म	को	चा	ह	ट	है	ऽ	क	या	तु	म	ह	म	क	ऽ
नि	नि	सं	सं	प	म	नि	प								
छ	ग	न	दि	या	ऽ	जा	ऽ								

1.5.3 सम से ताने 1.5.3

1.	निस	गम	पनि	धप	मग	मग	रेस	ऩिस
2.	गम	पनि	पनि	धप	मग	गम	गग	रेस
3.	निस	गम	पनि	सांनी	धप	मप	मग	रेस
4.	सग	मप	गम	पनि	सांनी	धप	मग	रेस
5.	गम	पनि	संसं	रेंसं	निध	पम	गरे	सस
6.	सग	मप	गम	पनि	सांनी	धप	मग	रेस

1.6.1 राग काफी

1.6.1 आरोह– स रे ग म प ध नि सं

1.6.2 अवरोह– सं नि घ प म ग रे स

1.6.3 पकड़– सस रेरे गग मम पप

Notation Of Raag काफी (Drut) for Vocals

1.6.2 काफी (बन्दिशा)

छोटा ख्याल

+				2				0				3			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
						स	नि़	स	रे	रे	ग	–	म	–	म
						छॉ	डो	छॉ	डो	ल	ला	ऽ	मो	ऽ	री
प	–	प	म	प	घ	नि	सं	नि	धप	म	प	ग	–	रे	–
बै	ई	यां	दु	ख	त	मो	रि	न	रम	म	क	ला	ऽ	ई	ऽ
रें	नि	घ	नि	प	म	मो	प	ग	म	प	ग	म	म	स	नि़
कै	से	तु	म	कै	से	तु	ग	नि	ड	र	ला	ऽ	ल	म	ग
स	ग	रे	म	ग	रे	स	नि								
रो	क	त	प	रा	ई	छां	डो								

अन्तरा

+				2				0				3			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
म	म	म	प	नि	नि	सं	सं	रें	रें ग	रें	सं	रें	नि	सं	सं
कै	से	तु	म	म	हा	रा	ज	आ	वऽ	त	न	ते	के	ला	ज
प	रें	सं	रें	नि	नि	सं	सं	प	ध	प	नि	ध	प	स	नि
जा	नो	न	कै	सा	को	रा	ज	प	क	ड	मै	गा	वे	वा	की
स	ग	रे	म	ग	रे	स	नि़								
फि	र	त	दु	हा	ई	छां	डो								

1.6.3 तानें

1	*सरे	गम	पध	निसं	संनि	धप	मग	रेस
2	*सरे	गम	गरे	गम	पध	पम	गरे	सा—
3	*गम	पध	निध	गम	पध	पम	गरे	सा—
4	सरे	ग—	रेग	गसा	गम	पप	पम	धसा
	पध	नि	धनि	संसं	सनि	धप	मग	रेसा

0

Questions प्रश्न

1. राग भूपाली की स्वरलिपी, कम से कम चार तानों सहित लिखिए।
2. राग काफी का पूर्ण परिचय इसके आरोह–अवरोह के साथ लिखिए।
3. राग भूपाली का समप्रकृतिक राग लिखकर इन दोनों में समानता और असमानता बताईए।
4. राग भीमपलासी का समप्रकृतिक राग बताईए और उसके समानता और असमसनता लिखिए।
5. अपने पाठ्य क्रम के किसी भी राग की स्वरलिपी लिखिए।
6. राग भूपाली और राग काफी का परिचय लिखए।

1.6 Books

1. संगीत विशारद
2. संगीत रत्नवली
3. राग परिचय भाग–1
4. राग परिचय भाग–2
5. राग परिचय भाग–3
6. कमिक पुस्तक मतिलका भाग–1
7. कमिक पुस्तक मतिलका भाग–2
8. कमिक पुस्तक मतिलका भाग–3
9. कमिक पुस्तक मतिलका भाग–4
10. कमिक पुस्तक मतिलका भाग–5

1.7 Conculsion

इस पाठ्य मे दिए गए तीनो रागों के आरोह, अवरो स्वरलिपी, ताने दी गई है। छात्रों का इसी तरीके से अपनी तैयारी करती है।

❖

WRITING OF NOTATIONS OF MASEETHKHAHI GAT AND RAZAKHANI GAT

2.1 Introduction

2.2 Objectives

2.3 Bhupali

2.3.1 Description

2.3.2 Aalaap

2.3.3 Razakhani Gat and Todas

2.3.4 Jhalla

2.4 Bheemplas

2.4.1 Description

2.4.2 Aalaap

2.4.3 Maseetkhani Gat and Todas

2.4.4 Razakhani Gat and Todas

2.3.5 Jhalla

2..5 Kafi

2.5.1 Description

2.5.2 Aalaap

2.5.3 Maseetkhani Gat and Todas

2.5.4 Razakhani Gat and Todas

2.5.5 Jhalla

2.6 Sum up

2.7 Questions

2.8 Books

2.1 INTRODUCTION

इस अध्याय में राग भूपाली, राग भीमपाली एंव राग काफी की गतों का आलाप, तानें एंव झाला सहित विस्तापूर्वक वर्णन किया गया है।

2.2 OBJECTIVES

इस अध्याय में सितार पर बजने बाली गतों को भातरखाण्डे स्वरलिपि पद्वाने के आधार पर लिपिबद्व करके दिया गया है जिसकी सहायता से संगीत के विधार्थियों को राग की गत को तालबद्व रुप में बजाने में सरलता होगी।

1.3 Bhupali

Definition

थाट कल्याणग नी वर्जिन, मानत ग स्वर वादी।

प्रथम प्रहर निशि गाइये, धैवत स्वर सम्वादी।।

राग – भूपाली

थाट– कल्याण

जाति– औड़व औडव

वर्जित – मध्यम और निषाद

वादी– गन्धार

संवदी– धैवत

समय– रात्रि का प्रथम प्रहर

आरोह – स रे ग प ध सं

अवरोह– सं ध प ग रे स

पकड़ – पग, रेग, सरे, धस।

2-3-2 Aalaap

1. स ध़ स, ध़ स रे स, ध स रे ग, रे ग रे ग, पग रेग स रे ध़ स

2. स रे ग प, ग प ध प, ध प ग रे ग प ग प ध प ग प ध सं ध प ग प
धप ग रे ग प प ध स ग रे ग रे स ध़ स

3. ग प ध सं ध ध सं, ध सं ध रें रे गं रें सं गं रें संरें संरें गें रें सं, धध
सं मरें धसं, ध प गप धप, सं ध प, पग गप ग रे ग रे स रे ध़ स

Raza khani Gat and Todas (राग –भूपाली ताल तीन ताल)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
								सं	रेरे	गग	रेरे	स	धध	स	रे
					स्थाई			दा	दिर	दिर	दिर	दा	दिर	दिर	दिर
ग	पप	गग	रेरे	ग	गरे	रे	स								
दा	दिर	दिर	दिर	दा	एदा	र	दा	ग	रेरे	स	घ	प	धध	सं	रे
ग	पप	गग	रेरे	ग	गरे	रे	स–	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रां
दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	–र	दा–								
व								रेरे	गग	पप	घघ	सं	ऽ	सं	ध
					अन्तरा			दिर	दिर	दिर	दिर	ध्या	ऽ	व	त
थ	संसं	रें	गं	रे	संसं	ध	प								
दा	दुर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा								
								गं	रेरे	सं	ध	रे	संस	ध	प
सं	संस	ध	प	ग	रेरे	स	स	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर		दा								
तोड़े															
सर	गप	धसं	रेगं	रेसं	धप	गरे	संसं	छप	गरे	ग	घप				
गग	रेस	पप	गरे	संसं	छप	गर	संसं								
गप	धप	गप	धप	गप	धप	गरे	सस					गरे	ग	घप	गई

2.3.4 Jhalla (भूपाली, ताल तीन–ताल)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ग	ऽ	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ	स	ऽ	ऽ	ऽ	स	ऽ	ऽ	ऽ
स	ऽ	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ
स	ऽ	ऽ	ऽ	ध	ऽ	ऽ	ऽ	स	ऽ	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ
ग	ऽ	ऽ	ऽ	प	ऽ	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ
रे	ऽ	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ	स	ऽ	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ
ग	ऽ	ऽ	ऽ	प	ऽ	ऽ	ऽ	गग	ऽ	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ
				ध	ऽ	ऽ	ऽ	धध	ऽ	ऽ	ऽ	स	ऽ	ऽ	ऽ
ध	ऽ	ऽ	ऽ	रें	ऽ	ऽ	ऽ	सं	ऽ	ऽ	ऽ	रेरे	ऽ	ऽ	ऽ
सं	ऽ	ऽ	ऽ	सं	ऽ	ऽ	ऽ	गं	ऽ	ऽ	ऽ	फ	ऽ	ऽ	ऽ
ग	ऽ	ऽ	ऽ	प	ऽ	ऽ	ऽ	ध	रे	ग	रे	सं	रे	ग	रे
ग	ऽ	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ	ध	ऽ	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ
सरे	गरे	ग	ऽ	क	ऽ	ऽ	ऽ	स	रे	ग	रे				
								ग	रे	ग	ऽ				

चक्रदार तिहाई

2.2.1 Introduction

तीखे रिध कोमल गमनि आरोहत रिधहीन।

स-म संवादी-वादि ते भीमपलासी चीन्ह। -राग चन्द्रिकासार

राग	-	भीमपलासी
थाट	-	काफी
जाति	-	औड़व-संपूर्ण
वर्जित	-	आरोह में ऋषभ और धैवत
वादी	-	मध्यम
संवादी	-	षड़ज

समय	-	दि का तीसर प्रहर
आरोह	-	नि स ग म, प नि सं
अवरोह	-	सं नि ध प, म ग रे स
पकड़	-	नि स म, म ग, प म, ग, म ग रे स

2.2.2. Aalaap

1.सा, नि नि स म, म, प ग, म, म ग रे स, नि स, प नि स म ग रे स।

2.नि स ग म, पनि स ग रे स म ग ऽ म, ग म पम ग, म ग रे स। नि स, म ग रे स नि स ग म, प ग, म ग रे स, नि स ग म प, नि ध प म, प ग, मग रे स।

3.नि स, म, ग म प, म ग म ग रे स नि स, गग म प, ग म प नि सं, नि नि सं, प नि नि सं, ग म प नि सं, नि सं रें सं, गं रे सं, मं गं रे सं, नि ध प, म म प, ग म प, नि ध प, म प, म प नि, प, प ग, ग, प ग रे रा।

2.2.3 Maseetkhabi Gat and todas (राग-भीमपलासी, ताल-तीन-ताल)

X				(2)				(0)				(3)			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
								स्थाई			गम	ग	रेरे	नि	स
											दिर	दा	दिर	दा	रा
???????															
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	स	दा	दा	रा					
								अन्तरा							
											गम	ग	मम	प	नि
											दिर	दा	दिर	दा	रा
सं	सं	सं	निनि	सं	गंगं	रें	सं	नि	ध	प					
दा	दा	स	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					

	X 1	2	3	4	(2) 5	6	7	8	(0) 9	10	11	12	(3) 13	14	15	16
1.								नितगग	रेसगम	पसगम	गरेसस	गत				
2.								नितगग	पमगन	पनिधप	मगरेस	गत				
3.	निसगम	सगमम	गमपप	मपनिनि	पनिसंग	पनिसंग	रेंसंनिसं	निधपम	पमगम (तिहाई)	गरेसस	निसमन,	गत				
4.	गमरेस	पभगम	मरेसस	निसगम	पनिधप	मपगन	सनिधप	मगरेस	निसगम	पमगम	पSSS	निसमग	पमगम	पSSS	निसगम	पगगम
5.	निनियप	मपनिनि	पनिसस	मगपम	गतगरे	निसगप	पदगप	गरेसस	संनिधप (तिहाई)	मपनिनि	पनिसग	गत				
6.	संसनिS	रेंरेंसंS	गरसगं	रेंरेंसेS	संनिधS	निधपS	संनिवप	???	संनिधप	निधपम	पSSS	संनिधए	निधपम	पSSS	संनिधप	निधपम

2.2.4 Razakhahi Gat and todas (राग-भीमयलासी, ताल-तीन-ताल)

X 1	2	3	4	(2) 5	6	7	8	(0) 9	10	11	12	(3) 13	14	15	16
					स्थाई →			प	निनि	ध	प	म	पप	ग	ग
								दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	स
प	S	ग	गम	ग	रेरे	स	स	स	निनि	स	म	म	पप	ग	म
दा	-	दा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
प	निनि	ध	प	म	गग	रे	स								
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा								
					अन्तरा →			प	मम	प	ग	ग	मम	प	नि
								दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	स
सं	S	सं	सं	प	निनि	सं	सं	प	निनि	सं	गं	रें	ससं	नि	ध
दा	-	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
प	मम	ग	म	ग	रेरे	स	स								
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा								

तोड़े

	X				(2)				(0)				(3)			
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1.	निस	मम	गरे	सस	निस	मग	रेस	निस	स्थाई							
2.	पम	गम	पनि	धप	निध	पम	गरे	सस								
3.	पप	मप	गम	पनि	संनि	धप	मप	गम								
4.	निस	गम	पनि	सरें	सनि	धप	मग	रेस	पम	गम	पS	पम	गम	पS	पम	गम
5.	गम	पनि	सनि	धप	निध	पम	गरे	सस	निस	गम	पS	निस	गम	पS	निस	गन
6.	पनि	सरे	संगं	रेंसं	पनि	धप	मप	गम	संनि	धप	मग	रेस	गम	पग	मप	गम

2.2.5 Jhalla (राग-भीपलासी, ताल-तीन-ताल)

X				(2)				(0)				(3)			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
प	S	S	S	प	S	S	S	म	S	S	S	प	S	S	S
ग	S	S	S	ग	S	S	S	रे	S	S	S	स	S	S	S
नि	S	S	S	नि	S	S	S	स	S	S	S	स	S	S	S
नि	S	S	S	स	S	S	S	ग	S	S	S	म	S	S	S
प	S	S	S	प	S	S	S	प	S	S	S	प	S	S	S
नि	S	S	S	स	S	S	S	ग	S	S	S	म	S	S	S
प	S	S	S	म	S	S	S	ग	S	S	S	म	S	S	S
प	S	S	S	नि	S	S	S	ध	S	S	S	प	S	S	S

X				(2)				(0)				(3)			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
म	S	S	S	प	S	S	S	ग	S	S	S	म	S	S	S
प	S	S	S	नि	S	S	S	सं	S	S	S	सं	S	S	S
प	S	S	S	नि	S	S	S	सं	S	S	S	गं	S	S	S
रें	S	S	S	सं	S	S	S	नि	S	S	S	सं	S	S	S
नि	S	S	S	घ	S	S	S	प	S	S	S	म	S	S	S
ग	S	S	S	रे	S	S	S	स	S	S	S	स	S	S	S
तिहाई															
(प	म	ग	म	प	-	प	म	ग	म	प	S	प	म	ग	म)3

2.3 Raag Kafi

2.3.1 Introduction

काफी दोनों राग थाट, गनि कोमल सब शुद्ध।
प वादी सम्वादी षड़ज, सप्त स्वरों से युक्त॥

राग	-	काफी
थाट	-	काफी
स्वर	-	गंधार एवं निषाद कोमल, अन्य स्वर शद्ध
जाति	-	सम्पूर्ण-सम्पूर्ण
वर्जित	-	कोई नहीं
वादी	-	पंचम
संवादी	-	षडज
समय	-	मध्यरात्रि

आरोह - स रे ग, म, प ध नि सं

अवरोह - सं नि ध, प, म ग, रे स

पकड़ - स स, रे रे, ग ग, म म, प

2.3. आलाप

1. स, नि़, नि़, स रे, ग, रे रे ग स, रे प म प, ग रे, रे म प, म प, ग र स रे प।
2. स रे रें ग, स, रे प, म प ध प, म प ध म प, ग, रे रे ग रे म ग रे स।
3. म प ध नि सं, नि ध प, म प, ग म प ध नि सं, नि ध प, म प ग रे, रे म प ध नि ध प, म प ग रे स।
4. म म प, प ध नि़ ध नि़ सं, सं रें गं, रें सं नि़ सं, नि़ ध प, न प, ग रे, रे प, म प ग रे स, रे स।

2.3.3 Mascetkhahi Gat and todas (राग-काफी, ताल-तीन-ताल)

X				(2)				(0)				(3)			
1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**	**12**	**13**	**14**	**15**	**16**
								स्थाई			पम	म	गग	रे	म
											दिर	दा	दिर	दा	रा
प	प	प	पध	म	पप	ग	रे	नि	रे	स					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
								अन्तरा			पप	म	पप	नि	नि
											दिर	दा	दिर	दा	रा
सं	सं	सं	निनि	ध	रेंरें	गं	रें	नि	ध	प					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					

	X				(2)				(0)				(3)			
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1.	पपम	गगरेरे	ममपप	पधमप	गगरेरे	निरेसऽ	ससरेरे	गगमम	पपमप	गगरेरे	सरेगम	गत				
2.	पपधध	मपगऽ	रेरेसरे	निनिधऽ	निसरेस	रेरेगऽ	सरेगम	पधपऽ	निधपम	गरेसऽ	निसरेस	गत				
									तिहाई							
3.	गरेगरे	सरेगम	पमपन	गनपध	निधनिध	पधनिसं	निधपम	गरेसस	पमगरे	सरेगन	पऽऽऽ	पमगरे	सरेगम	पऽऽऽ	पमगरे	सरेगम
4.	सरेगग	रेगमम	गमपप	मपधध	पधनिनि	धनिसंसं	सैंनिधप	मगरेस	सऽसरे	गमपम	पऽऽऽ	सऽसरे	गमपम	पऽऽऽ	सऽसरे	गमपम
									तिहाई							
5.	निसंरेंसं	निधपम	गरेसऽ	सरेगरे	गगरेग	मगमम	गमपऽ	सरेगम	ससरेरे	गगमम	ससरेरे	गगमम	पऽऽऽ	ससरेरे	गगमम	

2.3.4 Razakhahi Gat and todas (राग-भीमयलासी, ताल-तीन-ताल)

X				(2)				(0)				(3)			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
					स्थाई →			सं	गग	रे	ग	स	रेरे	ग	म
								दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
प	ऽ	प	म	ग	रेरे	स	नि	स	रेरे	गग	मम	प	निनिं	ध	प
दा	-	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	दिर	दा	र
नि	धध	प	म	ग	रेरे	स	नि								
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा								

					अन्तरा			म	मम	प	प	ध-	धनि	-नि	धनि
								दा	दिर	दा	रा	दा-	रदा	-र	दिर
सं	ऽ	सं	ऽ	नि	रेंरें	सं	सं	रें	गंगं	रे	सं	नि	धध	प	म
दा	-	दा	ऽ	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
म	पप	ध	प	ग	रेरे	स	स								
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा								

तोड़े

	X				(2)				(0)				(3)			
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1.	सरे	गम	पध	निसं	संनि	धप	मग	रेस	गत							
2.	सरे	ग	पध	निंध	पम	गरे	सरे	गम	गत							
3.	सरे	गग	रेग	मम	गम	पप	मप	धध	पध	निनि	धनि	संसं	संरें	गंरें	संनि	धप
4.	मग	पप	धनि	संसं	संरें	गंरें	मंगं	रेंसं	संनि	धप	मप	गरे	रेप	मप	गरे	सस
									तिहाई							
5.	पध	निसं	रेंसं	निध	पम	गंरे	सरे	गम	पम	गम	पऽ	पम	गम	पऽ	पम	गम
									तिहाई							
6.	सस	रेरे	गग	मम	पऽ	पध	निसं	रेंमसं	सरे	गम	पऽ	सरे	गम	पऽ	सरे	गम

2.3.5 Jhalla (राग-भीपलासी, ताल-तीन-ताल)

X				(2)				(0)				(3)			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
प	ऽ	ऽ	ऽ	प	ऽ	ऽ	ऽ	प	ऽ	ऽ	ऽ	म	ऽ	ऽ	ऽ
ग	ऽ	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ	स	ऽ	ऽ	ऽ	स	ऽ	ऽ	ऽ
स	ऽ	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	ऽ

X				(2)				(0)				(3)			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
स	S	S	S	रे	S	S	S	ग	S	S	S	म	S	S	S
प	S	S	S	प	S	S	S	प	S	S	S	म	S	S	S
ग	S	S	S	रे	S	S	S	स	S	S	S	ऩि	S	S	S
स	S	S	S	ग	S	S	S	रे	S	S	S	ग	S	S	S
स	S	S	S	रे	S	S	S	ग	S	S	S	म	S	S	S
प	S	S	S	प	S	S	S	प	S	S	S	म	S	S	S
प	S	S	S	घ	S	S	S	ऩि	S	S	S	सं	S	S	S
ऩि	S	S	S	ध	S	S	S	प	S	S	S	म	S	S	S
ग	S	S	S	रे	S	S	S	स	S	S	S	स	S	S	S
स	S	S	S	रे	S	S	S	ग	S	S	S	म	S	S	S
प	S	S	S	ऩि	S	S	S	ध	S	S	S	प	S	S	S
म	S	S	S	प	S	S	S	ध	S	S	S	निं	S	S	S
सं	S	S	S	सं	S	S	S	सं	S	S	S	सं	S	S	S
ऩि	S	S	S	रे	S	S	S	सं	S	S	S	सं	S	S	S
रें	S	S	S	गं	S	S	S	रें	S	S	S	रा	S	S	S
ऩि	S	S	S	ध	S	S	S	प	S	S	S	म	S	S	S
ग	S	S	S	रे	S	S	S	स	S	S	S	स	S	S	S
तिहाई															
(स	रे	ग	म	प	S	स	रे	ग	म	प	S	स	रे	ग	म)3

2.6 Sum up

इस प्रकार सितार की इन गतों के प्रयोग से संगीत का विद्यार्थी रागों को तालबद्ध गतों एंव मिज़राब के बोल के आधार पर सरलता से सितार पर अभ्यास कर सकता है।

2.7 Questions

i) Write down notation of Razakhahi Gat of Raag Bhimplasi with two taans.

ii) Write down notation of Maseetkhahi Gat of Raag Kafi with three taans.

iii) Write down notation of Razakhahi Gat of Raag Kafi with two taans.

iv) Write down notation of Razakhahi Gat of Raag Bhupali with Shalla.

2.8 Suggested Reading

i) राग परिचय भाग–1, हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव संगीत सदन प्रकाशन

ii) राग विशारद वसंत संगीत कार्यालय हाथरस

iii) कमिक पुस्तक मालिका भाग–1 तथा 3. पं. विष्णुपारायण भातखंड़े संगीत कार्यालय हाथरस

❖

WRITING OF DETAILED DESCRIPTION AND COMPARE AND CONTRAST OF THE PRESCSRIBED RAGA

3.1 Introduction

3.2 Objectives

3.3 Rag Bhupali

3.3.1 compare and contrast with Rag Deshkar

3.4 Rag Bhimplasi (Description)

3.5 Rag Kafi (Description)

3.5.1 (compare and contrast)

3.6 Question

3.7 Books

INTRODUCTION

जैसा कि आपने अपने पिछले पाठय क्रम में पढ़ा अलग–2 रागों के परिचय और समानता और विभिन्नता के बारे में ! उसी प्रकार इस पाठ्यक्रम मे भी राग भूपाली और देशकार और राग काफी और भीभपलासी के बीच के अन्तर को बताया जाएगा।

3.2 OBJECTIVES

रागों के परिचय से विधार्थी के रागों के बारे में जानकारी प्राप्त होगी कि पाठयकम के रागों में कौन–2 से स्वर लगते है वर्जित स्वर क्या है गायन समय क्या है, वादी, सम्वादी, जाति, धाट क्या है इत्यादि और किसी भी राग को दूसरे रागे क्या विभिन्नता और समानता है

3.3 राग भूपाली (परिचय)

भूगली राग कल्याण याट से उत्पन्न होता है, इसमें मध्यम ब निषाद दोनों ही स्वर वर्जीत होतें हैं इसलिए इस राग की जाति ओडन–2 मानी जाती है, वादी स्वर गंधार और सम्वादी स्वर धेवत हैं, इस राग के गाने का समय रात्रि का प्रथम प्रहर सर्वमान्य है। यह एक बहुत सरल और मधुर राग है।

इस राग को शुद्वकल्याण जेतकल्याण और देशकार रागों से बचाने में सावधानी रखनी पड़ती है। अपने स्वतन्त्र नियमों के कारण यह राग उनसे भिन्न हैं, उत्तराग में धैवत को प्रबल कर देने से देशकार की छाया आ जाती है।

3.3.1 Comparsion

भूपाली (समानता)	देशकार (समानता)
यह औड़व – औड़व जाति का राग है।	यह औड़व – औड़व जाति का राग है।
इसमें भ– वि वर्जीत है	इसमें भी म–नि वर्जीत है
असमानता	असमानता
1. इसमें ग वादी और सम्वादी ध हैं,	1. इसमें ध वादी और सम्वादी ग हैं,
2. इसका गायन समय रात्रि का प्रथम वहर है।	2. इसका गायन समय दिन का दूसरा प्रहर है।
3. यह पूर्वांग प्रधान राग है।	3. यह उतराग प्रधान राग है।

3.4 राग भीमप्लासी

यह राग काफी थाट से उत्पन्न होता है। इसके आरोह में रिषभ व धैवत स्वर वर्जित हैं तथा अवरोह सम्पूर्ण है, अर्थात इसकी जाति औड़त सम्पूर्ण है। वादी स्वर मध्यम और सम्वादी स्वर पड़ज है। इसका गायन समय दिन कर तीसरा प्रहर है। आरोह में रिषभ व धैवत का अभाव और षडज, मध्यम, पंचम स्वरों का प्राबल्य दिन के तीसरे प्रहर के राग की झलक देता है भीमपलासी का समप्राकृति राग ध ानाश्री मानते है। जो कि काफी थाट से उत्पन्न होता है, इसका वादी स्वर पंचम मानते है। इस प्रकार इन दोनो रागों में केवल वादी स्वर का अन्तर होने के कारण एक दूसरे से मिले जाने की बहुत कुछ सम्भावना रहती है । प ग और म ग इन स्वर संगतियों का कुशलता से प्रयोग करने पर घनाश्री और भीमपलासी अलग दिखाई देना कठिन नहीं होता। इन अड़चनों के कारण काफी मेलोत्पन्न घनाश्री गाने का चलन कम है। प्राय ; किसी गायक को घनाश्री गाने के लिए कहा जाता है तो वह पूरिया धनाश्री गाने लगता है, जो कि पूर्वी थाट जन्य है।

3.5 राग काफी

मृद्व मध्यम गंधार है , मृदु तीवर हूं निखाद ।

काफी सुन्दर राग हैं, प–स वादी –संवाद।।

यह राग काफी ठाठ से उत्पन्न हेाता है इसमें गंधार व निषाद कोमल तथा शेष सब स्वर शुद्व लगते है। इसका वादी स्वर पंचम व संवादी स्वर षड़ज है। कई गुणीजन गंधार और निषाद का संवाद मानते है। इस राग की जाति सम्पूर्ण–सम्पूर्ण है। गायन – समय मध्य रात्रि माना जाता है। कोई–कोई इसका गायन समय सांयकाल भी मानते है सर्वसाधारण में यह राग लोकप्रिय है। इसके आरोह में तीव्र गंधार और तीव्र निषाद अनेक बार लगाए हुए दिखाई देते है। इन स्वरों के उचित प्रयोग से इस राग का वैचित्रय वढ़ता है। किन्तु यह ध्यान रखना चाहिए कि तीव्र ग और तीव्र नि इस राग के नियमित स्वर नहीं है। यह यावनिक राग बताया जाता है । साधारण श्रोतागण सस, रेरे, गग, मम पप, इस विशिष्ट स्वर–समुदाय से तत्कालीन ही इस राग को पहचान लेते है।

काफी	भीमपलासी
समानता	
1. यह काफी थाट का राग है।	यह भी काफी थाट का राग है।
2. इसमें ग नि कोमल लगते है।	इसमें भी ग नि कोमल लगते है।
3. इसका सम्वादी पडज है।	इसका सम्वादी भी पड़ज है।
असमानता	
1.इसका गायन सयम मध्य रात्रि माना जाता है।	इसका गायन सयम दिन का तीसरा पहर माना जाता है।
2. इसका वादी पंचम है।	इसका वादी मध्यम है।
3. इसमें कभी–कभी तीव्र ग और नि भी प्रयोग होते है।	यह राग हमेशा अपने शुद्व रुप में ही गाया जाता है यानि कि कोयल ग और नि।
4. इस राग में होरी, धमार आदि भी गाई जाती है।	इस राग में प्राय ख्याल, ध्रुपद आदि सुनने को मिलते है।

3.6 Questions

1. Write detail description of Raj Bhoopati and compare it with its Samparakartik Raag.
2. Write description of Raj kafi with its Aaroh and Pakad.
3. Write description of rag Bhimplasi and compare it with its Samparakritk Raag

3.7 Book

1. संगीत विशारद
2. संगीत रत्नवली
3. राग परिचय भाग–1
4. राग परिचय भाग–2
5. राग परिचय भाग–3
6. कमिक पुस्तक मलिलका भाग–1
7. कमिक पुस्तक मतिलका भाग–2
8. कमिक पुस्तक मतिलका भाग–3
9. कमिक पुस्तक मतिलका भाग–4
10. कमिक पुस्तक मतिलका भाग–5

❖

WRITING TALES IN SINGLE AND DOUBLE LAYAKARRES

4.1 Introduction

4.2 Objectives

4.3 Chartal

4.3.1 Definition

4.3.2 Single and double Layakaries

4.4 Tilwara

4.4.1 Definition

4.3.2 Single and double Layakaries

4.5 Question

4.6 Books

4. Write Talas in single and double Layakarna

Prescribed Tales

1. Chartal

2. Tilwara

4.1 INTRODUCTION

जैसा के अपने अपनी पिछली पाठ्यकम तालो के बारे मे उनकी एकगुण, द्विगुण लिखने के बारे मे पढ़ा और यह पढ़ा कि तालों को कैसे बजाया जाता है। ऐसे ही प्रस्तुत पाठ्यकुम में ताल चारताल और ताल तिल्वाड़ा के बारे में बताया जाएगा।

4.2 Objectives

इन तालो का परिचय दिया जाएगा इनके खाली ताली, भरी आदि कहा आते है, बताया जाएगा। इन तालो की दुगुण, एकगुण आदि कैसे दिखी जाती हैं, बतायी जाएगां।

4.3 चारताल – परिचय –4.3

4.3.1 चारताल में 12 मात्राएं होती हैं। इसमें एकताल की तरह 2–2 मात्रायों के ' विभाग रहते है। इसमें 1,5,9,11वी पर ताली और 3,7वी पर खाली होती है। यह ताल एक ताल से मिलता जुलता है। इसमें और एकताल में बोलो का फर्क रहता है।

4.3.2

+		0		2		0		3		4	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
घा	घा	दिं	ता	किट	घा	दिं	ता	तिट	कत	गदि	गन
घाघा	दिता	क्टिघा	दिंता	तिटक्र	गदिमा	घाघा	दिंता	क्टिघा	दिंता	तिटक्त	गद्गिन

4.4 तिलवाड़ा ताल परिचय

4.4.1 ताल तिलवाड़ा 16 मात्रायों का ताल है। इसमें 4–4 मात्रायों के चार विभाग होते हैं। और 1,5,13 मात्रा पर ताली और 9 वी मात्रा खाली रहती है। यह ताल तीनताल से मिलता जुलता है। इसके और तीनवाल में केवल बोलो का अन्तर है।

विभाग – 4
ताली – पहली, पाँचवी तथा तेरहवीं
खाी – वी मात्रा पर
4.4.2

+				2				0				3			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	तिरकिट	घीं	घीं	धा	धा	तिं	तिं	ता	तिरकिट	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं
धातिरकिट	धींधीं	धाधा	तिंतिं	तातिरकिट	धिंधिं	धाधा	धिंधिं	धातिरकिट	धींधीं	धाधा	तिंतिं	तातिरकिट	धिंधिं	धाधा	धिंधिं

4.5 Question

1. Write Char Tal on single and double layakarnes

2. Write any tal of 16 Beats from the prescribed Tales

3 Write description of Chactal & Tilwana Tal

4.6 Books

1.6 Books

1. संगीत विशारद
2. संगीत रत्नवली
3. राग परिचय भाग–1
4. राग परिचय भाग–2
5. राग परिचय भाग–3
6. कमिक पुस्तक मतिलका भाग–1
7. कमिक पुस्तक मतिलका भाग–2
8. कमिक पुस्तक मतिलका भाग–3
9. कमिक पुस्तक मतिलका भाग–4
10. कमिक पुस्तक मतिलका भाग–5

❖

SHORT TERM DEFINITIONS

1.1 Introduction

1.2 Objectives

1.3 Definition of Meend मींड की परिभाशा

1.3.1 मींड के प्रकार

1.3.2 अनुलोम मींड

1.3.3 विलोम मींड

1.4 मुर्की

1.5 गमक

1.6 तरब

1.7 चिकारी

1.8 ज़मज़मा

1.8.1- सितार पर ज़मज़मा बजानें की विधि

1.9 धसीट

1.10 कृन्तन

1.11 **आविर्भाव –तिरोभाव**

1.12 Conclusion

1.13 Examination oriented Questions

1.14 References/ Books consulted

1.1 Introduction:-

The main characteristic of Indian classical music is its innovation and experimentation with changing time. There are many particular techniques of singing and playing in a raag which signify any particular raga. These techniques include Meend, Krintan, Zamzama, Ghaseet, Avirbhava-Tirobhava and many more. In this chapter we'll know about these characteristics of Indian classical music and their playing and singing techniques Including Meend and its kinds, Krintan and its playing technique, Zamzama and its playing technique,Ghaseet and the difference between Tirobhava and Avirbhava and its utility in a raga by singers and musicians.

1.2 Objective :- Music is a practical subject and can not be learnt by consulting text books of music. Knowledge of Indian classical music can be gained by learning from an expert of music practically face to face. There are subtle characteristics of Indian classical music which makes it a different art from all other art forms. It's important for a student of music to learn and know about these lakshans of raga and the situations and circumstances in which these techniques are sung and played.

1.3 Definition परिभाशा

मींडः–एक स्वर से दूसरे स्वर तक ध्वनि को बिना खंडित किए हुए जाने की क्रिया को मींड कहते हैं। गायन में जब मींड लेनी हो तो जिन दो स्वरों में मींड लेनी हो, उन्हें ऐसे अंदाज़ से जोड़ा जाता है कि दोनों में पृथक्ता या अलगाव न हो। वाद्यय तंत्रों में इस क्रिया को जोड कहते है।

1.3.1

मींड के प्रकार

मींड के दो प्रकार है. अनुलोम तथा विलोम।

1.3.2 अनुलोम मींडः– जब मींड का प्रयोग आरोही क्रम में हो तो अनुलोम मींड कहलाती है। जैसे श्रषभ से मध्यम या पंचम की मींड का क्रम आरोही है, तो वह अनुलोम मींड कहलाएगी।

1.3.3 विलोम मींडः– जब मींड का प्रयोग का अवरोह क्रम में हो तो विलोम मींड कहलाती है। जैसेः पंचम तथा मध्यम से ऋषभ की मींड का क्रम अवरोही है, तो वह विलोम मींड कहलाएगी।

मींड के लिए हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत पद्धत्ति में विशेष चिन्ह का प्रयोग होता है, जिसे हम उन स्वरों के ऊपर लगाते हैं, जिनमें मींड लेनी है। जैसे (⌒) ऋषभ से मध्यम की मींड दिखाने के लिए इस प्रकार चिन्ह का प्रयोग होगा– रेम। मींड संगीत के सौंदर्य विज्ञान का एक महत्त्वपूर्ण सिद्धांत है। मींड शोक, रत्ति, भक्ति, शान्त आदि स्थाई भावों को संचारित होने में सहायता करती है। यह विलंभित लय की क्रिया है। अनेक रागों की रागवाचक क्रिया मींड है। जैसे नि प, कान्हडा, प रे कल्याण की।

1.4 मुर्कीः– मुर्की आवाज को लगाने का एक विशेष ठंग है जिसमं स्वरों के एक छोटें समूह को द्रुत लय में खूबसूरती से गाया जाता है जिससे एक अर्धवृति बनती है जैसे रेनीस या धमप। इसका प्रयोग गायन में दर्शकों को सोन्दर्य अनुभूति

कराने के लिए होती है । लिखने में स्वर के बाई ओर उपर दो स्वरों का कण लगता है। जैसे –गप

इसका प्रयोग अधिकार ठुमरी गायन में प्रयोग होता है।

कर्णाटक संगीत या दक्षिण भारतीय संगीत में प्रत्याहतम के नाम से प्रयोग होता है।

1.5 गमक :– प्राचीनकाल के ग्रथों में गमक के बारे में वर्णन मिलता है वह आधुनिक काल की संकल्पना से भिन्न है। प्राचीनकाल के ग्रथों के अनुसार गमक की व्याख्या इस प्रकार से है।

''स्वरस्य कंपो गमकः श्रोतृचित्त –सुखावहः''

अर्थात स्वरों की कंपन का वह प्रकार जिससे श्रोताओं के चित्त को आन्नद मिले उसे गमक कहते है।

परन्तु आधुनिक काल में जो गमक की संकल्पना है। उसके अनुसार स्वरों के गंभीरतापूर्वक उच्चारण को गमक कहते है। गमक आवाज को लगाने का एक विशेष ढ़ग है जिसे गाते समय नाभी पर जोर पडता है। इसका प्रयोग अधिकतर ध्रुपद व धमार गायकी में होता है परन्तु खयाल गायकी में भी गंभीर भाव दिखने लिए गमक का प्रयोग होता है।

गमक के 15 प्रकार बताए गए है।

1. कम्पित 2. आंदोलित 3. आहत 4.प्लावित 5. उल्लासित 6. स्फुरित 7. त्रिभिन्न 8. बली 9. हुँफित 10. लीन 11. तिरिप 12.मुद्रित 13. कुरूला 14. नामित 15. मिश्रित

1.6- त्ररब :– तरब सितार में मुख्य तारों के अतिरिकत लगी उन तारों को कहते है जो मुख्य तारों के नीचे लगी होती है इनको झंकार के उद्वेश्य से सितार में

लगाया गया है या हम यह भी कह सकते है कि इनहे सहायक ताद के उद्वेश्य से सितार में प्रयोग किया जाता है । सितार में तरब के तारों की संख्या 12 या कहीं कहीं 13 भी होती है । इन तरब की तारों को वादान में जरुरत के अनुसार ही अलग अलग स्वरों से मिलाया जाता ळै जिससे एक सहायक नाद पैदा होता है तथा यह तरब की तारें पैदा करती है। परन्तु यह झंकार तभी पैदा होगी जब यह तारें सही ढंग से मिलाई गई हो।

1.7 चिकारी :– सितार में लगी छठी ओर सातवीं तार को चिकारी की तार कहते है। इनहे कमशः मध्य सप्तक के सा तथा तार सप्तक के सां से मिलाया जाता है। यह दोनो तारें सटील की बनी होती है तथा इन्हें झाला बजाने और किसी भी स्वर रचंना में रिक्त स्थान बरने में अर्थात फिलर के लिए प्रयोग किया जाता है।

1.8- जमजमां :– उर्दू भाषा में जमजमा का अर्थ है स्वर योजना । संगीत में व्यवहारगत अर्थ में किसी भी दो स्वरों के प्राया कम में एकाधिक बार के प्रयोग –विशिष्ट पद को जमजमा कहा जाता है। किसी भी स्वर को बजातें समय आगें या पीछे के स्वरों को बजाकर पुनः मूल स्वर को बजाना जमजमां कहलाता है । जैसे –सारे सारे गम गम गम गम आदि ।

1.8.1. सितार पर ज़मज़मा बजाने की विधि– ज़मज़मा दो उँगलियों की सहायता से बजाया जा सकता है। पहली उंगली पर्दे पर स्थिर रहती है और दूसरी हरकत करती है। किसी भी एक स्वर के पर्दे को तर्जनी द्वारा दबा कर तार पर ध्वनि की उत्पत्ति करके उस स्वर से अगले स्वर पर मध्यमा ज़ोर से मारे तो जिस स्वर पर मध्यमा पड़ेगी, उस स्वर की हल्की सी ध्वनि सुनाई देगी।

1.9.-घसीटः– 'घसीट' शब्द के अर्थ से ही इस क्रिया का पूर्ण रूप स्पष्ट हो जाता है। शब्द का नामान्तर है, धिसने से जो स्वर निकले घसीट है। संगीत रत्नाकर में इसे 'खशित' कहा गया है। जब एक स्वर से चौथे अथवा अधिक दूरी वाले स्वर पर तेज़ी से पहुँचते हैं, तो बीच के सभी स्वर स्पष्टरूपेण हो जाते हैं, जैसे – सा रे ग म प ध इत्यादि, इसे 'घसीट' कहते हैं। घसीट का प्रयोग प्रायः सितार,

दिलरुबा, इत्यादि वाद्यों पर होता है।

1.10 कृन्तनः– कृन्तन सितार जैसे तत्त वाद्ययों पर मुख्यतः होने वाली क्रिया है। सितार के अतिरिक्त और भी तत्त वाद्यों पर यह क्रिया की जा सकती है। इसके अन्तर्गत एक बार ही दा या रा बजाकर उसी ध्वनि में एक से अधिक पर्दों में स्वर निकाले जाते है। इन स्वरों में अलग से दा या रा बजाने की आवश्यकता नही होती। तार के वाद्य में बाएँ हाथ की तर्जनी को एक स्वर स्थान पर रखकर मध्यमा उँगली द्वारा तार के मात्रा काटकर, तर्जनी अधिष्ठित स्थान के स्वर को ध्वनित कराने को कृन्तन कहा जाता है। अर्थात् बाएँ हाथ से काटकर शीर्घता से दो तीन अथवा चार स्वरों के समूह बजाने को कृन्तन कहते हैं। जैसे–रेसनि। मिज़राब के केवल एक ही आघात से कृन्तन बजाया जा सकता है।

वायलिन जैसे वाद्यय पर यह क्रिया करने के लिए स्वरों को एक ही गज़ में निकाला जाता है।

1.11. आविर्भाव तिरोभावः– सगीत का मुख्य उद्वेश्य रंजकता है। जहां रागों के नियमों का पालन आवश्यक ही नही अनिवार्य भी माना जाता है। वहीं दूसरी और अगर मधुरता में वृद्वि होता है तो राग के नियमों में शिथिलता भी स्वीकार की गयी है। कभी कभी मूल राग के स्वरुप को थोड़ा छुपा देने से अथवा उसके संप्रकृतिक राग की छाया लाने से राग की कर्णप्रियता वढ़ जाती है जिसे संगीत में तिरोभाव कहते है । तिरोभाव के बाद जब पुनर रुप से मूल राग में जातें है। तो उसे आविर्भान कहते हैं पहले तिरोभाव दिखाया जाता है और बाद में अविर्भाव।

भारतीय रागों में राग के स्वरुप को स्पष्ट एवं अस्पष्ट करने का विधान भी शामिल है। यहां बहुत सी स्वरावलियां ऐसी है जिनके स्वरों में पूर्वाग तथा उतरांग में समता पाई जाती है। इसलिए प्रत्येक राग को अलग–अलग व्यत करने के लिए स्वरों का पुनः प्रयोग करके राग को स्पष्ट करते हैं तो उसे आविर्भाव कहते हैं जैसें सां नि ध प यह स्वर समूह भैरव , पूर्वी रामकली , वसतं , परज, कालिगड़ा आदि अनेक रागों में प्रयुत होते है। गायक जब तक इन्ही स्वरों को गाते रहते

राग स्पष्ट नहीं होगा। यह तिरोभाव है और जब राग वाचक स्वरों का प्रयोग करगें तो सां नि ध॒ प म ग म ध॒ से भैरव, म ग म ग स्वरों से पूर्वी म प ध नि ध प से रामकली , म ग म ग से बसंत म प ध॒ प ग म ग से परज और ध प गा मा गा से कालिगंडझ राग स्पष्ट हो जाएगा यह आविभार्व है।

तिरोभाव किया निम्न परिस्थितियों में दिखाई जानी चाहिए

जब मूल राग का स्वरुप ठीक प्रकार से स्थापित हो जाए नहीं तो सुनने वालें को भी एक राग को कभी दूसरा राग मालूम पड़ेगा

तिरोभाव आविर्भाव का मुख्य उदेश्य राग की मधुर काम में वृद्वि है केवल इसलिए तिरोभाव नहीं करना चाहिए कि वह इस इसे करने में समर्थ है।

तिरोभाव उसी समय करना चाहिए जबकि राग की मधुंरता वड़े बड़े

तिरोभाव कम से कम समय के लिए दिखाना चाहिए अधिक समय तक करने से मूल राग को .क्षति पहुंचनती है।

1.12 :-Conclusion. इस अध्याय में हमने मींड एवं मींड के प्रकार (अनुलोम मींड तथा विलोम मींड) मुर्की, गमक, तरब, चिकारी, जमजमा, सितार पर जमजमां बजाने की विधि, घसीट, कृन्तन, तिरोभाव आविर्भाव जैसी कियाओं के बारे में अध्यन किया जो रागवाचक होने के साथ.साथ रागों में कभी सोंदर्य के उद्धेश्य से तथा कभी राग में रंजकता व मधुरता में वृद्धि करने हेतु प्रयोग किये जाते है। इन कियाओं की एक निशचित गायन व वादन विधि है जिन्हे राग में प्रयोग कहॉ कहॉ और कैसे प्रयोग होता है इसका ज्ञान आवश्यक है।

1.13:- Examination oriented Questions

1. Define Meend and its kinds supported by suitable examples.

2. Define Krintan.

3. Define Zamzama and how's Zamzama played on Sitar ?.

4. Define Ghaseet.

5. Define Avirbhawa-Tirobhava and its importance in Indian music.

6. Define Ghaseet.

7. Define Krintan

8. Define Avirbhawa - Tirobhava and its importance in Indian music

1.14 References/ Books consulted

1. Sangeet Bodh
2. Sangeet Ratnawali
3. Sangeet Ratnakar
4. Sangeet Shastra Darpan
5. Sangeet Visharad

❖

ORIGIN AND DEVELOPMENT OF KHAYAL (VILAMBIT AND DRUT) AND MASEETKHANI AND RAZAKHANI GAT

2.1 Introduction

2.2 Objectives

2.3 Origin and development of Khayal

2-4 Origin and development of Maseetkhani and Razakhani Gat

2.5 Questions

2.6 Books

Introduction

In this topic the description of the two main types of Khayal gayaki(i.e Bada Khayal and Chota Khyal) as well as the two main equivalent types of gats (i.e Maseet Khani and Raza Khani) which collectively are the essential components (अव्यव) to exhibit the Indian classical music through proper channel techniqual expertise , precision and appropriation of their respective tradition will be given.

Objectives

This topic will help the students to understand

---The origionality of these forms f music

---Help them to differenciate between these musical forms

---Help them to undersatnd the theoritical aspect f these Compositions which they practice practically

---Develop their sense regarding the exactitute of the prosedure of these musical forms.

2.3 Origin and development of Khayal

ख्याल–यह फारसी भाषा शब्द है। इसका शाब्दिक अर्थ है 'कल्पना'। गीत के इस प्रकार में कल्पना का विशेष महत्त्व होने के कारण ही शायद इसे ख्याल की संज्ञा दी गई है।

हम ख्याल की परिभाषा इस प्रकार दे सकते हैं, 'गीत का वह प्रकार जिसमें राग के नियमों की रक्षा करते हुए आलाप, तान, बोलतान, खटका, मुर्की, सरगम आदि विभिन्न अलंकारों द्वारा तबले के साथ गायक अपनी भावनाओं को जब अभिव्यक्त करता है, तो उसे ख्याल कहते हैं।' ख्याल में स्वरों की स्थिरता और चपलता दोनों पर विशेष बल दिया जाता है और गमक का प्रयोग कम होता है कुछ संगीतज्ञ ख्याल में भी गमक अधिक प्रयोग करते हैं। इसका प्रयोग ध्रुपद धमार गायकी की छाया है। ख्याल में ध्रुपद के समान लयकारी पर जोर नहीं दिया जाता, बल्कि स्वर चमत्कार व स्वर सौन्दर्य पर विशेष बल दिया जाता है। अतः ख्याल में स्वर की तुलना में लय और ख्याल का स्थान गौण होता है इसमें श्रृंगार रस की प्रधानता होती है। ख्याल के दो प्रकार होते हैं, विलम्बित अथवा बड़ा ख्याल तथा द्रुत या छोटा ख्याल।

(अ) विलम्बित अथवा बड़ा ख्याल–यह विलम्बित लय में गाया जाता है; शायद इसलिए इसे विलम्बित अथवा बड़ा ख्याल कहा जाने लगा। इसके साथ तबले का प्रयोग होता है। अतः एक ताल, तिलवाड़ा ताल, झूमरा, झपताल, आड़ा चारताल आदि तबले के ताल इसके साथ बजाए जाते हैं। बड़े ख्याल में शब्द बहुत थोड़े होते हैं और गीत के केवल दो भाग होते हैं–स्थाई और अन्तरा। मुखड़ा अधिकतर 2 से 5 मात्राओं तक होता है। कुछ संगीतज्ञ बड़े ख्याल के पूर्व विस्तार में आलाप करते हैं; किन्तु कुछ इसका विरोध करते हैं। इसके समर्थन में वे यह प्रमाण देते हैं कि ख्याल प्रारम्भ करने के पूर्व विस्तार में आलाप करने से ख्याल के बीच विस्तार अथवा बढ़त करने की गुंजाइश नहीं रहती और ऐसा करने से ख्याल के पूर्व किए गए आलाप की

पुनरावृत्ति होगी उनके इस कथन से सत्यांश अवश्य दिखाई पड़ता है। इसलिए आज के अधिकांश गायक ख्याल के पूर्व कम आलाप करते हैं। संगीतज्ञों का एक ऐसा वर्ग भी है जो बड़े ख्याल के पूर्व नोम तोम का आलाप विस्तार में करते हैं। हम सभी जानते हैं कि नोम तोम का आलाप ध्रुपद धमार में किया जाता है; जहां पर यह पूर्ण उपयुक्त बैठता है।

ख्याल की स्थाई अंतरा बोलने के बाद पुनः स्थाई का मुखड़ा बोलते हैं और राग नियम के अनुसार स्वरों की बढ़त करते हैं। इस क्रिया के विषय में विद्वानों के अनेक मत हैं। प्रथम मतानुसार ख्याल के बीच आकार में आलाप होना चाहिए। द्वितीय मतानुसार गीत के शब्दों को लेकर स्वरों की बढ़त होनी चाहिए। इससे यह लाभ होगा कि एक ओर आकार के आलाप की शुष्कता कम होगी और दूसरी और भाव वृद्धि होगी। आलाप को कण, खटका, भीड़, आदि उपकरणों द्वारा सजाया जाता है। बढ़त की आलाप करने के बाद बहलावा, बराबर की तान, दुगुन अथवा चौगुन की तान, बोलतान, लय के साथ बोल बनाव सरगम तान इत्यादि बोलते हैं।

बड़े ख्याल के आविष्कारक के विषय में विद्वानों के कई मत हैं। कुछ के मतानुसार 15वीं शताब्दी में जौनपुर के सुल्तान हुसैन शर्की ने बड़े ख्याल का आविष्कार और प्रचार किया। कुछ विद्वान् इसका विरोध करते हैं और कहते हैं कि मुगल बादशाह मुहम्मद शाह 'रंगीले' के दरबारी गायक न्यामत खां और नौबत खां ने, जो संगीत जगत में क्रमशः सदारंग और अदारंग के नाम से प्रसिद्ध है; सर्वप्रथम ख्याल रचना की। इसके आविष्कारक के विषय में जब कोई ठोस प्रमाण नहीं मिल जाता, तब तक निश्चित रूप से कुछ नहीं कहा जा सकता। किन्तु उपयुक्त दोनों मतों में प्रथम मत अधिक उचित मालूम पड़ता है। क्योंकि जौनपुर के सुलतान हुसैन शर्की मुहम्मद शाह के पूर्व हो चुके हैं।

2.4 Origin and development of Maseetkhani and Razakhani

MASEET KHANI GAT & RAZAKHANI GAT

कुछ विद्वानों के मतानुसार सितार का आविष्कार चौदहवीं शताब्दी में हजरत अमीर खुसरों ने मध्यमायी वीणा पर तीन तार चढ़ाये और उसे 'सहतार' नाम रखा

गया, धीरे धीरे 'सहतार' बिगड़ते-बिगड़ते 'सितार' हो गया और 3 तार के स्थान पर 7 अथवा आठ तार लगाये जाने लगे।

अमीर खुसरो की वंश और शिष्य परम्परा में सितार का प्रयोग होता रहा, दूसरी और तानसेन की वंश और शिष्य परम्परा में सितार बजाया जाता रहा। सर्वप्रथम **फिरोज़ खाँ** ने चार ताल में गत की एक विशिष्ट शैली को जन्म दिया, उनकी और उस गत के बजाने की वादन शैली को क्रमशः फिरोजखानी गत कहा गया। उसके साथ पखावज का प्रयोग होता था।

गत :– वाद्य पर बजाई जाने वाली राग-ताल बद्ध रचनाएं गत कहलाती है। सितार पर मुख्य दो प्रकार की गतें बजाई जाती है। 1. मसीतखानी गत 2. रज़ाखाानी गत

मसीतखानी गत :– इस गत का आविष्कार अमीर खुसरो के वंशज फिरोज़ खां के पुत्र मसीत खां अथवा मसीद खाँ ने किया था। उन्होंने गत को नया रूप दिया, जो तीन ताल में थी तथा तबले के अनुकूल थी अतः मसीतखानी गत का विकास तबले के साथ-साथ हुआ।

तानसेन के वंश तथा शिष्य परम्परा में जयपुर के अन्तिम तन्त्रकार अमीर खाँ थे। उन्होंने मध्यलय में एक नवीन गत चलाई जो अमीरखानी गत कहलाई, किन्तु उसके बोल मसीतखानी गत के समान थे, इसलिए कुछ दिनों तक अमीरखानी शब्द का प्रयोग चलता रहा और अन्त में अमीरखानी का प्रयोग बन्द करके मसीतखानी शब्द का प्रयोग चलता रहा। इसकी मुख्य विशेषता विलम्बित लय समझी गई अर्थात् मसीतखानी गत विलम्बित तीन ताल में बजाई जाती है। इसमें सबसे पहले आलाप, जोड़ आलाप, जोड़ झाला, उसके बाद गत जिसकी स्थाई तथा अन्तरा दो विभाग होते हैं विलम्बित तीन ताल में बजाया जाता है, इस गत में 'दा, दिर, दारा' को बोलों का प्रयोग होता है। अन्त में तोड़ों के साथ इस गत को समाप्त करते हैं और रजाखानी गत को आरम्भ करते हैं।

रज़ाखानी गत :- इस गत के आविष्कारक लखनऊ के गुलाम रजा खां साहब है। उन्होंने इस गत का आविष्कार द्रुत तीन ताल, एक ताल, रूपक ताल आदि तालों में बजाये जाने वाले वादन शैली में किया। अर्थात् द्रुत लय में बजाई जाने वाली गत जोकि उन्हीं के नाम पर रज़ाखानी गत कहलाई। उनकी वादन शैली रजाखानी अथवा

पूर्वी बाज कहलाई। इसमें (दा ऽर- दाऽरदा) अथवा (द्रा, द्री, दाड़ा) आदि शब्दों का प्रयोग होता है। इसमें मींड, मुर्की, क्रन्तन आदि का भी प्रयोग किया जाता है इसके दो विभाग स्थाई, अन्तरा बजाया जाता है और अन्त में तोड़े जो कि अति द्रुत लय में बजाकर झाला बजाया जाता है, और उसी के साथ रज़ाखानी गत समाप्त करते है। तिहाई देकर।

2.5 Questions

1. Discuss in detail about vilambit and Drut Khayal

2 What are the essential components of Bada Khayal and chota Khayal along with the procedure and technique of Singing.

3 Who were Raza Khan and Maseet Khan and how are they related with Raza Khani Gat and Maseet Khani Gat.

4 What are the salient Features of Maseet Khani and Raza Khani Gat.

5 Differeciate between maseet Khani and Raza Khani Gat.

6. Differenciate between Vilambit Khayal and Drut Khayal with proper illustration and suitable examples.

2.6 Books

1. Sangeet Ratnawali by Ashok Kumar 'Yaman'

2. Rag Parchay by Prof Harish Chander Srivastave

3. Sangeet Visharad by Basant.

4. Sangeet Shastra Dharpan by Shanti Goverdhan

❖

B.A. III^rd Semester | **Course No. : MUS 301**

Section B | **Lesson-3**

ESTABLISHMENT OF SHUDH SWARAS ON 22 SHRUTIES IN RELATION TO THE VIBRATION AND LENGHT OF STRING ACCORDING O THE ANCIENT, MEDIVAL AND MODERN SCHOLARS

3.1 Introduction

3.2 Objectives

3.3 Shudh Swaras on 22 Shruties

- **3.3.1 Concept of Shruti and Swaras**
- **3.3.2 Basic principle on which Swaras were established**
- **3.3.3 Establishment of Shudh Swaras by ancient, Medival and modern Scholars**

3.4 Establishment of Swaras with relation to the vibration and lenght of string

- **3.4.1 To find the vibration of Swaras**
- **3.4.2 To find the lenght of the string from the vibration of the swaras**

3.5 Questions

3.6 Books

3.1 Introduction

Shruti is a Sanskrit word , found in the Vedic texts where it means musical intonation. It is an important Concept of Indian Music. The musicial Sruti concept is found in ancient and medieval Sanskrit texts Such as the Natya Shastra, the Dattalam, the Brihaddeshi, and the Sangita Ratnakara. In this topic Definition of shruti How Shudh Swars are established on 22 Shruties and their relation with vibration and lenght of the string will be discussed.

3.2 Objectives

After going through this topic the students should be able to

---Know the concept of Shruti & Swars

---Understand the basic principle on which the Swaras were established by different scholars

---Know the concept of vibration and lenght of the string

---Know the number of Shruties assigned to each Shudh Swara of an octave.

3.3 Establishment of Shudh Swaras on 22 Shruties by Ancient , Medieval and Modern times

3.3.1 Concept of Shruti and Swar

श्रुति स्वर विवेचन– नाद से श्रुति से स्वर और स्वर से सप्तक की स्थापना हुई है। एक सप्तक की 22 श्रुतियों में से चुनि गेई 7 श्रुतियॉ जो एक दसरे से कुछ अन्तर पर स्थपित है तथा जो सुनने में मधुर है स्वर कहलाति है। श्रुति और स्वर में अन्तर नही है दोनो ही संगीतोपयेागी नाद है अन्तर केवल नामों में है। सप्तक के सात स्वरों के नाम इस प्रकार है षड्ज, श्रिषभ, गन्धार, मध्यम, पंचम, धैवत और निषाद।

3.3.3 Basic Principle on which Swaras are established

प्राचीन मध्य और आधुनिक काल के ग्रन्थकारों ने श्रतियों के आधार पर स्वरों की स्थापना नीचें लिखें सिद्वान्त के अनुसार की है । परन्तु ढंग अल्ग–अल्ग है।

'' त्रतुश चतुश चतुश्चैव षडज मध्यम पंचमा।

द्वै द्वै निषाद गाधारौ त्रिस्त्री त्रृषभ धैवतो।।

अर्थात स, म ओर प स्वरों में चार– चार श्रतियां, निषाद और गंधार में दो दो श्रतियां और रे और ध में तीन –तीन श्रुतियां सात स्वरों में बाँट दी गेई है।

3.3.3 Establishment of Shudh Swaras on 22 Shruties

प्राचीन काल – इस काल के प्रमुख ग्रथ ''भरत का नाट्य शास्त्र'' तथा शारंगदेव का संगीत रत्नाकार है। इन ग्रन्थकारों ने अपने शुद्व स्वरों की स्थापना उनकी अंतिम श्रृति पर की है जो निम्मलिखित कम से है।

श्रति संख्या :	1	2	3	(4)	5	6	(7)	8	(9)	10	11	12	(13)	14	15	16	(17)	18	19	(20)	21	(22)
				स			रे		ग				म				प			ध		नी

प्राचीन काल के ग्रन्थकारों में एक अन्य विशेष्ता यह भी थी कि वह सप्तक की 22 श्रृतियों का समान मानते थे , उनके प्रत्येक पास–पास की दो श्रतियों का अन्तर समान होता था। समान अन्तर पर होने से उनकी आपस की दो श्रुतियों का अन्तर एक प्रमाण बन गया था।

वह इस अन्तर को 'प्रमाण' श्रुति कह कर पुकारते थे।

मध्यकालः– 14 बी शताब्दी में 18 बी शताब्दी का समय मध्यकाल के अन्तर्गत आता है प्राचीन काल के ग्रन्धकारों की तरह मध्य–कालीन संगीत ग्रन्थकारों – कवि

लोचन पं. अहोवल , हदयनारायता देव तथा पं. श्री निवास ने भी अपने सात शुद्व स्वरों की स्थावना '' चतुर चतुर चतुर स्चैव ....वाले सिद्वान्त को मान कर उनकी अंतिम श्र ति पर की है।

श्रति संख्या :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
				स			रे		ग				न				प			ध		नी

आधुनिक काल :– इस काल के लिखे गये ग्रथों में पं. भातखाण्डे जी के दो ग्रन्थ ' अभिनय मंजरी' और ' संगीत मालिका' प्रमुख है। पं. भातखाडे ज ने सप्तक के सात शुद्व स्वरों की स्थापना 22 श्रुतियों पर प्राचीन तथा मध्यकालीन ग्रन्थकारों की तरह तरह ' त्रतुरचतुश्त्रेव बाले सिद्वान्त के अनुसार ही की है । परन्तु उन्होने अपने शुद्व स्वरों को प्राचीन तथा मध्यकालीन ग्रन्थकारों की तरह उनकी अन्तिम श्रुति पर न रखकर उनकी प्रथम श्रुति पर स्थापित किया है जो निम्मलिखित तालिका से स्पष्ट है

श्रति संख्या :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
स्वर	स				रे			ग		म				प				ध			नी	

3.4 Establishment of Swaras on twenty two shruties with relation to the vibration and length of strings in the Ancient Period.

स्वर शास्त्र

स्वर-स्थान और आन्दोलन संख्या :– जब हम वीणा, सितार या तानपूरा को छेड़ते या बजाते हैं तो उस तार से एक झनकार पैदा होती है। उस झनकार द्वारा एक सैकिंड में हवा में जो कम्पन पैदा होता है, उसे ही आन्दोलन (vibration) कहते हैं। आन्दोलन-संख्या जितनी अधिक होती है, नाद उतना ही ऊंचा होता है और आन्दोलन संख्या जितनी कम होती है, उतना ही नाद नीचा होता है।

इसी प्रकार तार की लम्बाई से भी नाद की ऊंचाई और निचाई ज्ञात होती है। तार की लम्बाई कम होगी, तो नाद ऊंचा पैदा होगा और तार की लम्बाई अधिक होगी, तो नाद नीचा पैदा होगा।

स्वरों की आन्दोलन संख्या निकालना :– जितनी ही आवाज़ ऊंची होगी, उतने ही आन्दोलन अधिक होंगे और आवाज़ जितनी नीची होती जाएगी आन्दोलन संख्या उसी अनुपात से कम होती जाएगी।

विज्ञान के पंडितों ने यह सिद्ध कर दिया है कि सबसे नीची आवाज़ द्वारा एक सैकिंड में सोलह आन्दोलन हो सकते हैं और सबसे ऊंची आवाज़ के एक सैकिण्ड में 38000 आन्दोलन हो सकते हैं।

यह ऊंची आवाज़ लगभग ग्यारह सप्तक ऊंचाई की होगी। इस हिसाब से षड्ज स्वर की आन्दोलन-संख्या नीयत की है।

षड्ज की आन्दोलन-संख्या 240 मानकर हमारे शास्त्रकारों ने पश्चिमी विद्वानों ने बारह-स्वरों की आन्दोलन संख्या नियत की है।

स्वरों की आन्दोलन-संख्या मालूम करने के तीन आधार हैं :-

1) जिस स्वर की आन्दोलन-संख्या मालूम करनी हो, उसके तार की लम्बाई का नाप।

2) षड्ज स्वर के तार की लम्बाई।

3) षड्ज स्वर की आन्दोलन संख्या।

स्वरों का गुणान्तर

दो स्वरों की आन्दोलन-संख्याओं के भजनफल को उनका गुणान्तर या स्वरान्तर कहते हैं। जैसे षड्ज स्वर की आन्दोलन-संख्या 240 मान ली गई है; अब यदि पंचम स्वर की आन्दोलन-संख्या 360 हो तो षड्ज और पंचम का गुणान्तर बड़ी संख्या में छोटी संख्या का भाग देने से निकल आएगा। अर्थात् $360 \div 240 = \frac{360}{240}$ अथवा $\frac{3}{2}$ या $1\frac{1}{2}$। इसका अर्थ यह हुआ कि पंचम स्वर षड्ज स्वर से डेढ़ गुना ऊंचा है।

इस प्रकार यदि किसी स्वर का गुणान्तर हमें मालूम हो, तो षड्ज की आन्दोलन संख्या 240 को उससे गुणा कर देने से उस स्वर की आन्दोलन-संख्या निकल आती है। चाहे जिस स्वर की आन्दोलन-संख्या निकाली जाए, किन्तु षड्ज की मदद बिना वह नहीं निकल सकेगी, क्योंकि षड्ज ही सब स्वरों का आधार है।

तार की लम्बाई के नाप से भी स्वरों का गुणान्तर निकल आता है, जैसे षड्ज के तार की लम्बाई 36 इन्च है और मध्यम की लम्बाई 27 इन्च है। अब हमने इसका गुणान्तर निकाला, तो 36 में 27 का भाग दिया। इसका अर्थ हुआ $\frac{36}{27}$ या गुणान्तर या स्वरान्तर को लेकर मध्यम स्वर की आन्दोलन संख्या मालूम हो जाए तो इस प्रकार निकालेगी $-\frac{4}{3}\times 240 = 320$ निकल आई। इस प्रकार पंचम की आन्दोलन-संख्या निकालने के लिए सा =36 इन्च, प =24 इन्च ; इसका स्वरान्तर हुआ $\frac{36}{24}$ यानी $\frac{3}{2}$; इसको षड्ज की आन्दोलन-संख्या 240 से गुणा कर दिया, तो $\frac{3}{2}\times 240 = 360$.

यह तो हुआ स्वरों की लम्बाई से आन्दोलन-संख्या निकालने का नियम। अब यह बताते हैं कि आन्दोलन-संख्या से स्वरों की लम्बाई किस प्रकार निकलती है :-

आन्दोलन-संख्या से लम्बाई निकालना :– अगर दो स्वरों की आन्दोलन संख्या हमें मालूम हो, तो उनकी लम्बाई भी निकाली जा सकती है और यदि उनमें से एक ही स्वर की लम्बाई मालूम हो, तो गुणान्तर (स्वरान्तर) निकालकर लम्बाई मालूम की जाएगी। उदाहरणार्थ षड्ज और मध्यम की आन्दोलन-संख्याओं से हमें मध्यम की आन्दोलन-संख्याओं से हमें मध्यम स्वर की लम्बाई मालूम करनी है तो इस प्रकार करेंगे । षड्ज= 240, मध्यम=320 इनका गुणान्तर हुआ 4/3 इस गुणान्तर का षड्ज की लम्बाई 36 में भाग दिया गया, 36 ÷ 4/3=27 इंच मध्यम की लम्बाई निकल आई। 'सा' से 'प' की आवाज तो ऊंची हो गई, किन्तु लम्बाई कम हो गई। इसके विरुद्ध (स्वर ऊंचा होता है, तो आन्दोलन-संख्या बढ़ती और स्वर नीचा होता है, तो आन्दोलन-संख्या कम होती है। जैसे 'सा' की आन्दोलन संख्या 240 और 'प' की बढ़कर 360 हो गई।

इस प्रकार ध्वनि (नाद) की दृष्टि से स्वर स्थानों का स्पष्टीकरण करने के लिए दो साधन हुए :-

1) प्रत्येक ध्वनि के एक सैकिंड में होने वाले तुलनात्मक आन्दोलन बताना।

2) बीणा के बजने वाले तार की लम्बाई के भिन्न भागों से ध्वनि की ऊंचाई निचाई बताना।

हमारे प्राचीन ग्रन्थकारों को इनमें से पहला साधन या मालूम नहीं था, या उन्होंने इसका उल्लेख करना आवश्यक नहीं समझा। उन्होंने अपने ग्रन्थों में दूसरे साधन की ही चर्चा विशेष रूप से की है। प्रथम साधन की चर्चा आधुनिक ग्रन्थकारों तथा पाश्चात्य विद्वानों द्वारा की गई है।

संगीत के इतिहास का मध्यकाल 14 वीं शताब्दी से 18 वीं शताब्दी तक माना जाता है। इसमें संगीत के विद्वानों ने संगीत पर कुछ महत्वपूर्ण ग्रन्थ लिखे, जिनके मुख्य नाम हैं :-

1) संगीत-पारिजात

2) हृदय-कौतुक

3) हृदय-प्रकाश

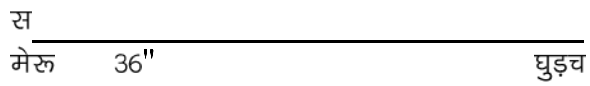
4) राग-तत्व विवोध आदि।

इनमें से मुख्य ग्रन्थ 'संगीत-पारिजात' है, जिसके लेखक हैं अहोबल पंडित। इन्होंने ही सर्वप्रथम वीणा के तार की लम्बाई के विभिन्न भागों से बारह स्वरों के ठीक-ठाक स्थान निश्चित किए। इसके पश्चात् श्रीनिवास पंडित ने भी अपने लिखे हुए ग्रन्थ 'राग-तत्व'-विबोध में बारह स्वरों के स्थान बताए हैं।

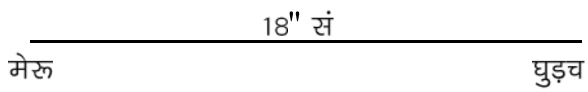
पं॰ श्रीनिवास के स्वरों की स्थापना का नियम समझने से पहले हमें यह ध्यान रखना जरूरी है कि श्रीनिवास का शुद्ध थाट आधुनिक काफी थाट था। इनके शुद्ध थाट में गन्धार और निषाद कोमल थे। जबकि हमारे संगीतज्ञ आजकल शुद्ध थाट बिलावल मानते हैं।

वीणा के तार पर श्री निवास के स्वर

सब से पहले पं॰ श्री निवास ने मध्य षडज़ और तार षड्ज का स्थान वीणा पर बताया है। पूरे 36 इंच खुले तार को बिना किसी जगह दबाए छेड़ा जाए तो मध्य-सप्तक का षडज बोलेगा



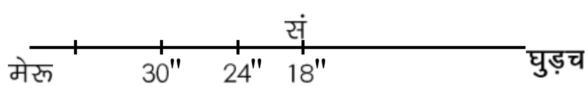
मेरु से घुड़च तक जो वीणा का तार खिंचा हुआ है, उसके ठीक बीचों बीच तार षडज स्थित है अर्थात् 36 इंच लम्बा तार मानकर उसके दो भाग करने पर 36÷2 =18 इंच पर तार षड़ज बोलेगा)



मेरु और तार षड्ज के बीच जो 18" का तार है उसके दो भाग 9"-9" इंच के हुए अतः मध्यम 18+9=27" इंच पर बोलेगा । अर्थात् स और तार स के बीच में मध्यम स्वर है।

मेरु और तार सं के बीच के हिस्से को तीन बराबर भागों में बांटा जाये तो 18÷3=6 इंच पर पंचम बोलेगा इस प्रकार पंचम स्वर की लम्बाई घुड़च से 18+6=24" हुई।

षड्ज़ और पंचम के बीच में गान्धार है अर्थात गन्धार स्वर पंचम से छः इंच बाई ओर होगा और घुड़च से गन्धार की लम्बाई 24+6=30 इंच होगी।



षड़ज़ और पंचम के बीच के स्थान के तीन भाग करके मेरु के पूर्व भाग में रिषभ स्वर बोलेगा मेरु और पंचम के बीच का स्थान 12 इंच है 12÷3=4 अर्थात् मेरु से चार इंच पर रिषभ हुआ इस प्रकार घुड़च से रिषभ की लम्बाई 36-4 =32 इंच हो जाएगी। पंचम और तार-षड़ज की लम्बाई के तीन भाग करके पहले दो भागों को छोड़ दिया जाये, तो तीसरे भाग पर निषाद स्वर होगा। पंचम और तार षड़ज के बीच की लम्बाई छः इंच है इसके तीन बराबर भाग किए तो 6÷3=2 इंच का प्रत्येक भाग हुआ। चूंकि षड़ज की लम्बाई 18 इंच है अतः 18+2=20 इंच पर निषाद स्वर स्थापित हुआ। ध्यान रहे कि श्री निवास के गन्धार और निषाद स्वर हमारे कोमल गन्धार और निषाद हैं।

पं॰ श्री निवास का कहना है कि पंचम और तार षड़ज के मध्य स्थान में धैवत स्वर स्थित है मध्य के दो अर्थ हो सकते हैं पहल 'बीचो-बीच' दूसरा पंचम और तार सं के बाच किसी भी स्थान पर यहां पर पहला अर्थ ठीक नहीं बैठता, क्योंकि उसके अनुसार प और सां के बीच का भाग 6 इंच लम्बा है इसलिए धैवत 3+18=21 इंच की दूरी पर होगा इस धैवत और रिषभ में षड़ज-पंचम भाव वहीं स्थापित होगा जो बहुत ही आवश्यक है।

अतः हम इस धैवत को छोड़ देंगे और मध्य का दूसरा अर्थ लेते हुए धैवत की स्थापना षड़ज पंचम भाव से करेंगे। इस क्रिया के पक्ष में दूसरा मुख्य प्रमाण यह है कि श्री निवास ने इस बात पर बहुत बल दिया कि सम्पूर्ण सप्तक में षड़ज पंचम भाव है इसलिए धैवत की लम्बाई निकालने के लिए रिषभ की लम्बाई में 3/2 से भाग देंगे।

$32 \div \frac{3}{2} = \frac{64}{3}$ अतः धैवत घुड़च से $21\frac{1}{3}$ इंच की दूरी पर होगा।

Questions

1. What do you undersatand by Shruties and Swaras
2. What is the basic principle on which the Ancient , Medival and ,odern Scholars follow establishing Shudh Swars
3. Write in detail about the establishment of Swaras on 22 Shruties in relatin with Vibration and lenght of the string
4. Name 22 Struties
5. What difference do you find in Ancient and Modern Scholars while establishing the Shudh Swaras on 22 Struties explain.

Books

1. Sangeet Visharad by ' Basant'
2. Rag Parichay by Prof harish Chander Srivastava
3. Sangeet Shastra darpan by Shants Goverdhan
4. Sangeet Ratanwali by Ashok Kumar 'Yaman'

❖

CLASSIFICATION OF INDIAN INSTRUMENTS

4.1 Introduction

4.2 Objectives

4.3 Four Categories of Indian Instrument

4.3.1 Tayta Vadaya (तत्)

4.3.2 Sushir Vadaya (सुषिर)

4.3.3 Avnadh Vadaya (अवनद्ध)

4.3.3 Ghan Vadaya (धन)

4.4 Questions

4.5 Books

4.1 Introduction

In this topics the categorization of the Indian Instruments will be given . Due to which the similar type of Instruments will be clubed and classified into their respective groups.

4.2 Objectives

It will help the students to differentiate betweeen the various types of Musical Instruments and clarify their individuality and the characteristic features makes them capable of distinguishing the instrument and ,makes them aware to decide the respective category of the Instruments.

4.3 CLASSIFICATION OF INDIAN INSTRUMENTS

आदिकाल से भारतीय संगीत में वाद्यों का अपना विशिष्ट स्थान रहा है। अजन्ता, एलोरा और एलिफेन्टा की चित्रकारी, मोहनजोदड़ो के भग्नावशेष तथा आदि कालीन ग्रन्थ सामवेद इसके प्रमाण स्वरूप हैं। पाश्चात्य देशों की तुलना में भारतीय वाद्य उतने विकसित नहीं हुए हैं। इसका कारण यह है कि पाश्चात्य संगीत जितना बल वाद्यों पर देता है उतना भारतीय संगीत नहीं। 'संगीत रत्नाकर' के आधार पर भारतीय वाद्य चार प्रमुख भागों ने विभाजित किये जा सकते हैं तत्, सुषिर, अवनद्ध और धन

वाद्यतन्त्री ततं वाद्यं सुषिरं मतम्।

चर्मावनद्धवदनमवनद्ध तु वाद्यते।

घनोमूर्ति साऽभिधाताद्धधते यत्रतद्धनम॥ संगीत रत्नाकर

तत् वाद्य–

जिन वाद्यों में ताँत अथवा तार से ध्वनि उत्पन्न होती है वे तत् वाद्य कहलाते हैं जैसे- तम्बूरा, सितार, गिटार, सारंगी, वाइलिन इत्यादि। वाद्यों की जननी वीणा मानी जाती है। इन वाद्यों को तीन भागों में बाँटा जा सकता है।

1. जो अंगुलियों, मिजराब अथवा जवा द्वारा बजाये जाते हैं, जैसे - सितार, वीणा, तम्बूरा, सरोद आदि।
2. जो गज तथा कमानी द्वारा बजाए जाते हैं जैसे बेला, सारंगी, दिलरुबा आदि इन्हें वितत् वाद्य भी कहते है।

3. तीसरा प्रकार उन वाद्यों का है जिनमें लकड़ी के आघात द्वारा स्वर उत्पन्न होते है जैसे सो ?

सुषिर वाद्य – जिन वाद्यों में स्वरोत्पत्ति वायु द्वारा होती है, वे सुषिर वाद्य कहलाते हैं, जैसे हारमोनियम, शहनाई, क्लैरिनट, बाँसुरी, शंख, तुरही इत्यादि। इन वाद्यों को भी हम दो भागों में बाँट सकते हैं।

पहला प्रकार उन वाद्यों का है जिनमें पतली पत्ती अथवा रीड़ द्वारा स्वर उत्पन्न होते हैं जैसे- हारमोनियम, शहनाई आदि।

दूसरा प्रकार उन वाद्यों का है जिनमें छिद्र द्वारा स्वर उत्पन्न होते हैं, जैसे बाँसुरी, बिगुल, शंख आदि।

अवनद्ध वाद्य – भारतीय वाद्यों का तीसरा प्रकार अवनद्ध वाद्यों का है इनमें चमड़े अथवा खाल को आघात करने से ध्वनि उत्पन्न होती है जैसे – तबला, ढोलक, डमरू, नगाड़ा, भेरी आदि। इन का प्रयोग ताल देने के लिए होता है क्योकि इसमें एक ही स्वर निकलता रहता है, इसलिए इन वाद्यों मे स्वर की अपेक्षा लय की अधिक प्रधानता रहती है जैसे तबला, परवावज ढोलक आदि आजकल तबले का प्रयोग स्वतन्त्र वादन (Solo Performance) में तथा कभी-कभी तबला-तरंग में भी होने लगा है।

घन वाद्य – वाद्यों का अन्तिम प्रकार घन वाद्य है जिनमें किसी धातु अथवा लकड़ी से स्वरोत्पत्ति होती है जैसे मंजीरा, झाँझ, करताल जलतरंग एवम् काष्ठ-तरंग इत्यादि।

वाद्यों का विभाजित आकार उपयोग और उनके बजाने के ढंग पर आधारित है विभाजन की दृष्टि से विद्वानों के मुख्य तीन मत पाये जाते हैं। प्रथम मतानुसार सम्पूर्ण वाद्यों को तीन वर्गो में विभाजित किया गया है– तत्, घन और सुषिर। इसमें अवनद्ध अर्थात् चमड़े के वाद्यों को चार भागों में विभक्त किया गया है। इसके भी दो प्रकार है – पहले प्रकार में तत्, घन, अवनद्ध और सुषिर भागों में (जिसे हम पीछे समझा चुके है) और दूसरे प्रकार में तत्, वितत, घन और सुषिर वर्गो में बाँटा गया है। इस प्रकार इस विभाजन मे अवनद्ध को घन मे सम्मिलित कर लेते है और वितत को तत् से पृथक कर देते है। मिजराब अथवा जवा से बजाये जाने वाले वाद्य तत् तथा छड़ी अथवा कमानी

से बजायें जाने वाले वाद्य वितत् कहलाते हैं। दोनों में समता यह है कि दोनों प्रकार के वाद्यों में तार अथवा तांत द्वारा स्वरोत्पत्ति होती है, किन्तु साधन बदल जाता है अन्तिम मतानुसार कुछ वाद्यों को पाँच भागों में विभाजित किया गया है– तत्, वितत्, अवनद्ध, घन और सुषिर 'संगीत रत्नाकर' का विभाजन जिस पर पीछे प्रकाश डाला जा चुका है, अधिकांश विद्वानों द्वारा मान्य है।

4.4 Questions

1. How are the Indian Instruments Classified ?
2. Differenciate between 'Tat' and Vadaya. Illustrate with proper examples.
3. Discuss in detail different types of 'Taal Vadaya'
4. Throw light on the ' Sushir Vadya' Discuss in detail.
5. Draw proper diagrams with proper labelling of 2 Instruments from each category of the Instruments . Describe in detail .
6. 'Sitar' and 'Shenai' belong to which class of Instrument

4.5 Books

1. Sangeet Visharad by "Basant"
2. Rag Parichay by Prof Harish Chander Srivastava
3. Sangeet Savita by Savita Bakshi
4. Sangeet Shastra Darpan by Shanti Goverdhan

❖

HISTORY OF INDIAN MUSIC DURING ANCIENT PERIOD

5.1 Introduction

5.2 Objective

5.3 संगीत की उत्पत्ति

5.3.1 वैदिक काल

5.3.2 संदिग्ध काल

5.3.3 भरत काल

5.3.3.1 भरत का ''नाट्यशास्त्र

5.3.3.2 दत्तिला कृत दत्तिलम

5.3.3.3 मतंग मुनि कृत ''बृहददेशी

5.3.3.4 नारद कृत ''नारदीय शिक्षा

5.4 Conclusion

5.5 Examination oriented Questions

5.6 References/ Books consulted

HISTORY OF INDIAN MUSIC DURING ANCIENT PERIOD

<u>प्राचीन काल में भारतीय संगीत का इतिहास</u>

6.1 Introduction

Indian music has come across a lot of changes from ancient to modern times. In this chapter we will know about development and historical facts based on old granthas which lead us to know the shape and facts related to music in ancient period with reference from granthas of ancient period, which is further devided in three sub periods of vedic Kaal, sandigda Kaal and Bharata Kaal.

In this chapter we will know about all the details and facts of music in vedic kaal, sandigda kaal and bharata kaal.

6.2 Objective

There are many beliefs related to the evolution and history of music but for a student its important to have evidence based on facts, which may lead to any logical conclusion.The main objective of knowing the history of music is to make students aware about the logical facts of evolution of music and historical facts related to its development in different eras.

5.3 संगीत की उत्पत्ति– संगीत की उत्पत्ति कब, कैसे और किसके द्वारा हुई, विद्वानों के अनेक मत है। वास्तव में संगीत का इतिहास स्वयं मानव का इतिहास है। जैसे–जैसे मानव का आध्यात्मिक विकास होता गया, संगीत की भी उन्नति होती गई।

संगीत की उत्पत्ति के विषय में अनेक किवंदतियाँ भी प्रचलित है, जिनमें संगीत की उत्पत्ति देवी–देवताओं के द्वारा बताई गई है। मुख्य किवदन्तियाँ लगभग सात हैं, किन्तु उनमें पारस्परिक विरोध दिखाई पड़ता है। अतः उनका आश्रय लेना तर्कसंगत नहीं है।

संगीत के संपूर्ण इतिहास प्रतिहास प्रागैतिहासिक काल से आज के समय को तीन भागों में विभाजित किया गया है:–

1 प्राचीन काल – आदि काल से 800ई॰ तक।

2 मध्य काल – 800 ई॰ से 1800ई॰ तक।

3 आधुनिक काल – 1800 ई॰ से आज तक।

यहाँ हम प्राचीन काल के संगीत पर प्रकाश डाल रहे हैं। प्राचीन काल को पुनः तीन भागों में विभक्त किया जा सकता हैः–

1 वैदिक काल 2 संदिग्ध काल 3 भरत काल

5.3 वैदिक कालः– इस काल का प्रारम्भ आदि काल से 1000ईसा पूर्व तक माना जाता है। इस काल में हिन्दू धर्म के चारों वेदों की रचना हुई इसलिए इसे वैदिक काल कहा गया। चारों वेदों में सामवेद प्रारम्भ से अतं तक संगीतमय है। उसके मंत्रों का पाठ संगीतमय होता है। ''सामगान'' में केवल तीन स्वर प्रयोग किये जाते थे, जिनके नाम क्रमशः स्वरित, उदात्त और अनुदात है। ''नारदीय शिक्षा'' और बृहद्वदेशी के भी केवल तीन स्वरों का उल्लेख है। धीरे–धीरे स्वरों की संख्या 3 से 4, 4 से 5 और 5 से 7 विकसित हुई।

सर्वप्रथम प्रतिसाख्य ग्रन्थ 400ईसा पूर्व में संगीत शास्त्र का साधारण रूप मिलता है। इसमें सर्वप्रथम चार स्वरों का वर्णन मिलता है। उसके बाद स्वरों की संख्या 4 से 5 और अंत में 5 से 7 हुई। वैदिक काल में ही स्वर विकसित हो चुके थे। ''माँडूकि शिक्षा'' की यह पंक्ति इसका प्रमाण है,

'सप्त स्वरस्तु गीयन्ते सामभिः सामगैबुधै।

इतना ही नहीं बल्कि ग्रामों का भी जन्म हो चुका था। वैदिक काल के अन्य ग्रन्थों में यत्र–तत्र अनेक वाद्यों का भी उल्लेख मिलता है, जैसे–दुन्दुभी, भुदुम्भी, वानस्पति, आघाती, काँड वीणा, वारण्यम, तूणव, बाँकुर आदि। अतः यह सिद्ध होता है कि वैदिक काल में ही संगीत का काफी प्रचार हो चुका था और अनेक तत वाद्यों की रचना हो गयी थी।

5.3.2 संदिग्ध कालः— इस काल की अवधि 1000ईसा पूर्व से 1ईसवी तक है। इस समय के किसी भी ग्रंथ में संगीत का कोई वर्णन नहीं मिलता। केवल कुछ उपनिषद मिलते हैं जिनमें संगीत के विषय में थोड़ी सी सामग्री प्राप्त होती है। छाँदोग्य और वृहदारण्यक उपनिषदों में सामगायन का उल्लेख मिलता है तथा अनेक संगीत—वाद्यों के नाम भी मिलते हैं। महाभारत में सप्त स्वरों और गान्धार ग्राम का उल्लेख है। रामायण में विभिन्न प्रकार के वाद्यों तथा संगीत की उपमाओं का उल्लेख है।

5.3.3 भरत कालः— इस काल की अवधि 1ई॰ से 800ई॰ तक है। इस काल की पहली विशेषता यह है कि जिस प्रकार आज कल राग—गायन प्रचलित है, उसी प्रकार उस काल में जाति—गायन प्रचलित था। दूसरी विशेषता यह है कि सर्वप्रथम इसी काल में 3 ग्राम, 22 श्रुतियाँ, 7 स्वर, 18 जातियाँ और 21 मूर्छनाओं आदि का वर्णन मिलता है। इस काल में निम्नलिखित मुख्य ग्रन्थ पाये जाते हैं।

5.3.3.1 भरत का ''नाट्यशास्त्र''ः— इस ग्रन्थ के रचना काल के विषय में अनेक मत हैं, किन्तु अधिकांश विद्वानों द्वारा इसका रचना काल पाँचवी शताब्दी मानी जाती है। यह पुस्तक नाट्य पर आधारित है, किन्तु इसके अंतिम 6 अध्यायों में संगीत सम्बन्धी विषयों पर प्रकाश डाला गया है। इससे यह सिद्ध होता है कि उस समय संगीत का सम्बंध नाट्य से बहुत घनिष्ट हो गया था। नाट्य शास्त्र में निम्नलिखित सामग्रियाँ मिलती हैंः—

भरत ने केवल मध्यम और षडज ग्रामो का वर्णन किया है और गान्धर ग्राम को पूर्णतया छोड़ दिया है। इसका उल्लेख तक नहीं किया। गान्धार ग्राम के लिए भरत ने केवल इतना लिखा है कि गान्धर्व लोगों के साथ स्वर्ग चला गया। षड्रज ग्राम की 7 और मध्यम ग्राम की 11 कुल मिलाकर 18 जातियाँ मानी हैं। 18 जातियों को पुनः दो भागों में विभाजित किया है, शुद्ध जातिया 7 और विकृत 11। जाति के दस लक्षण माने गये हैं, ग्रह, अंश, तार, मन्द्र, न्यास, अपन्यास, अल्पत्व, बहुत्व, पाड्वत्व और औड़वत्व। भरत ने स, म और प की 4.4.4, ग और नि की 2.2 और रे तथा ध की 3.3 श्रुतियाँ मानी है। भरत ने वादी, संवादी, अनुवादी और विवादी का वर्णन किया है। संवादी स्वरों में 9 से 13 श्रुतियों की तथा विवादी स्वर में 20 श्रुतियों की दूरी मानी है।

5.3.3.2 रू. दत्तिला कृत दत्तिलमः— इस ग्रंथ को भी लगभग पाँचवी शताब्दी के

आस–पास का माना जाता है। नाट्य शास्त्र के विप्रीत इसमें केवल गान्धर ग्राम का उल्लेख है। विवादी स्वरों की दूरी केवल 2 श्रुति मानी गयी है, किन्तु संवादी स्वरों की दूरी भरत के ही समान है। इसमें भरत की 18 जातियाँ मान ली गयी है।

5-3-3-3 मतंग मुनि कृत ''बृहददेशी'':– इस ग्रन्थ की रचना काल के विषय में अनेक मत है। कुछ विद्वान इसे चौथी शताब्दी का, कुछ पाँचवी का और कुछ छठी शताब्दी का ग्रंथ मानते है। इसमें भरत, कोहिल, दत्तिल, नन्दिकेश्वर आदि आचार्यों का उल्लेख है जिससे स्पष्ट है कि मतंग भरत के बाद हुए है।

इस ग्रंथ में निम्नलिखित सामग्रियाँ प्राप्त होती है। कुछ विद्वानों ने मतंग को किन्नरी वीणा का आविष्कारक कहा है।

संगीत के इतिहास में सर्वप्रथम इस ग्रंथ में ''राग'' शब्द प्रयोग किया गया है और आज राग का कितना प्रचलन है किसी से छिपा नही है। इसमे ग्राम और मूर्छना का विस्तृत वर्णन मिलता है। सामगान के प्रारंभिक तीन स्वरों का वर्णन इसमें मिलता है। इसमें दत्तिला के समान संवादी स्वरों में ''नौ'' अथवा तेरह श्रुतियों की तथा विवादी स्वरों में 20 श्रुतियों की दूरी मानी गयी है। जाति के दस लक्षण भरत के नाट्यशास्त्रा के समान हैं। जाति के प्रकारों में राग–जाति भी एक प्रकार माना गया है।

5.3.3.4 नारद कृत ''नारदीय शिक्षा'':– इस ग्रंथ की रचनाकाल के विषय में भी विद्वानों के अनेक मत है। अधिकांश विद्वान इसे 10वीं से 12वी शताब्दी के बीच का मानते है। इसमें 7 ग्राम रागों, जैसे षाड्रव, पंचम, मध्यम, षड़ज, साधारित आदि का उल्लेख है।

5.4 Conclusion :- उपरोक्त तथ्यो के आधार पर हम कह सकते है कि संगीत का जो क्रमिक विकास प्राचीन काल से आधुनिक काल तक हुवाए उसका आरभं प्राचीन काल ;वैदिक काल, संदिग्ध काल तथा भरत कालद्ध में ही हो चुका था। वैदिक काल के सामवेद में 3 स्वरों का उल्लेख मिलता है जो बाद में बडकर 7 हुई। इसी काल में कई वाद्यों का भी उल्लेख मिलता है, जैसे–दुन्दुभी, भुदुम्भी, वानस्पति, आघाती, काँड वीणा, वारण्यम, तूणव, बाँकुर आदि। अतः यह सिद्ध होता है कि वैदिक काल में ही संगीत का

काफी प्रचार हो चुका था और अनेक तत वाद्यों की रचना हो गयी थी। संदिग्ध काल के महाभारत में सप्त स्वरों और गान्धार ग्राम का उल्लेख है। रामायण में विभिन्न प्रकार के वाद्यों तथा संगीत की उपमाओं का उल्लेख है। भरत काल में जाति–गायन प्रचलित था। सर्वप्रथम इसी काल में 3 ग्राम, 22 श्रुतियाँ, 7 स्वर, 18 जातियाँ और 21 मूर्छनाओं आदि का वर्णन मिलता है। इस काल में संगीत के मुख्य ग्रन्थ पाये जाते हैं जैसेः– भरत का ''नाट्यशास्त्र दत्तिला कृत दत्तिलम मतंग मुनि कृत ''बृहददेशी'' नारद कृत ''नारदीय शिक्षा आदि। जिनसे हमे संगीत संबधी जानकारी प्राप्त होती है तथा हमे यह जानने में आसानी होती है प्राचीन काल में संगीत का स्वरूप कैसा था।

5.5 Examination oriented Questions :-

1. Describe the shape of music in prominent granthas of Indian music.
2. Define the history of Indian music in the Vedic era.
3. Define the history of music in Gupt Kaal.
4. Define the Status of music in the Bharata's kaal.
5. Name the swaras used in Samgana.
6. In which century Natyashastra was written ?
7. Name the musical instruments of vedic period.
8. Write down the 10 lakshans of jatis.
9. Name the Gramas mentioned in Natyashastra.
10. Name the grantha in which word raga was mentioned for the first time.
11. Name the granthas of Bharata Kaal along with the mane of their authors.

6.6 References/ Books consulted

1. Sangeet Ratnawali
2. Sangeet Bodh
3. Sangeet Nibadhawali
4. Sangeet Visharada
5. Natya Shastra
6. Sangeet Ratnakar

❖

B.A. III[rd] Semester	Course No. : MUS 301
Section B	Lesson-6a

SWAR-SAPTAK स्वर–सप्तक

6a.1 Introduction

6a.2 Objective

6a.3 Definition of Swaptak स्वर–सप्तक की परिभाषा

6a.3.1 सप्तक के प्रकार

6.3.1.1 रू. मंन्द्र सप्तक

6.3.1.2 रू. मध्य सप्तक

6.6.3.1.3.रू. तार सप्तक

6.4 Conclusion

6a.5 Examination oriented Questions

6a.6 References/ Books consulted

स्वर–सप्तक

6a.1. Introduction:- According to Indian musicologists Naad is the base of Indian music as naad is the base of shruti, shruti is the base of Swara and swaras take the shape of saptak.In this chapter we will come to know about the seven shuddha

swaras, vikrit swaras and different saptak (Octave) on the basis of their andolan sankhya (Frequency).

6a.2 Objective :-

6a.3:- Definition परिभाषा रू.संगीत में सात स्वरों के कमबद्व समूह को सप्तक कहते हैं।

जैसे– स रे ग म प ध नी।

आधुनिक समय में भारतीय सप्तक में कुल 12 स्वर मान्य हैं। ये बारह स्वर प्रयोग भेद से तीन प्रकार के होते हैं– अचल, कोमल विकृत और तीव्र विकृत। अचल् स्वर उनको कहा गया है, जो स्वर अपने एक ही रूप में रहते हैं। इनको कोमल या तीव्र अवस्था प्राप्त नहीं होती। वर्तमान काल में ऐसे दो स्वर षड़ज एवं पंचम हैं।

जो स्वर अपने स्थान से कुछ नीची अवस्था को प्राप्त होते है, उनको कोमल तथा जो स्वर अपनी अवस्था से कुछ ऊँची अवस्था को प्राप्त होता है, उनको तीव्र स्वर कहा जाता है।

6a.3.1:- सप्तक के प्रकार

स्थान भेद से वर्तमान समय में मुख्य रूप से तीन सप्तकों का प्रयोग किया जाता है। इनको मंन्द्र, मध्य एवं तार कहते है।

कण्ठे विशुद्धचक्र स्यात् मूर्द्धनि।

मंन्द्रमध्यमताराख्या भवेयुस्तेषु तु क्रमात्।।

अर्थात् कण्ठ मे विशुद्ध नामक चक्र होता है और मस्तक में ''सहस्रार'' नामक चक्र है। उनमें क्रमानुसार मंन्द्र, मध्य तथा तार होते हैं, जो व्यवहार में तीन प्रकार के होते हैं – 1. हृदय में मंन्द 2. कण्ठ में मध्य तथा 3. में तार है। ''संगीत रत्नाकर'' में भी **''तेमन्द्रे मध्यताराख्य स्थानभेदा त्रिधा मतः।''** अर्थात् मंन्द्र, मध्य और तार स्वरों के तीन स्थान भेद है। इन तीन स्थान भेदों को वर्तमान में मंन्द्र, मध्य और तार सप्तक के नाम से जाना जाता है।

6a.3.1.1 :- मंन्द्र सप्तक :- जो सप्तक मध्य सप्तक से दोगुना नीचा तथा तार सप्तक के स्वरों से चार गुना नीचा हो वह मंन्द्र सप्तक कहलाता है। हम अन्य शब्दों में यह भी कह सकते हैं कि मंन्द्र सप्तक के स्वरों की आंदोलन संखया मध्य सप्तक के स्वरों से दोगुना नीची तथा तार सप्तक के स्वरों से चार गुना नीची होगी। यदि मध्य सप्तक के सा की आंदोलन संक्षा 240 है तथा तार सप्तक के सा की आंदोलन संक्षा 480 है तो मंन्द्र सप्तक के सा की आंदोलन संक्षा 120 होगी। व्यवहार में लिखने में मंन्द्र सप्तक के स्वरों के नीचे बिंदी लगती है जैस स़ ऱे ग़ म़ प़ ध़ ऩी । मंन्द्र सप्तक के स्वरों को गाते समय ह्दय पर ज़ोर पडता है।

6a.3.1.1 :- मध्य सप्तक :– जो सप्तक मंन्द्र सप्तक से दोगुना उंचा तथा तार सप्तक के स्वरों से दोगुना गुना नीचा हो वह मध्य सप्तक कहलाता है। हम अन्य शब्दों में यह भी कह सकते हैं कि मध्य सप्तक के स्वरों की आंदोलन संक्षा मंन्द्र सप्तक के स्वरों से दोगुना उंची तथा तार सप्तक के स्वरों से दोगुना नीची होगी। यदि मंन्द्र सप्तक के सा की आंदोलन संक्षा 120 है तथा तार सप्तक के सा की आंदोलन संक्षा 480 है तो मध्य सप्तक के सा की आंदोलन संक्षा 240 होगी। व्यवहार में लिखने में मंन्द्र सप्तक के स्वरों के नीचे या उपर कोइ बिंदी या चिन्ह नही लगता है जैस स रे ग म प ध नी । मध्य सप्तक के स्वरों को गाते समय कण्ठ पर ज़ोर पडता है।

6a.3.1.3 :- तार सप्तक :– जो सप्तक मंन्द्र सप्तक से चार गुना उंचा तथा मध्य सप्तक के स्वरों से दोगुना उंचा हो वह तार सप्तक कहलाता है। हम अन्य शब्दों में यह भी कह सकते हैं कि मध्य सप्तक के स्वरों की आंदोलन संक्षा मंन्द सप्तक के स्वरों से दोगुना उंची तथा तार सप्तक के स्वरों से दोगुना नीची होगी। यदि मंन्द्र सप्तक के सा की आंदोलन संक्षा 120 है तो तार सप्तक के सा की आंदोलन संक्षा चार गुना 480 होगी और यदि मध्य सप्तक के सा की आंदोलन संक्षा 240 है तो तार सप्तक के सा की आंदोलन संक्षा दो गुना 480 होगी। व्यवहार में लिखने में तार सप्तक के स्वरों के उपर बिंदी लगती है जैस सं रें गं मं पं धं नीं । तार सप्तक के स्वरों को गाते समय मस्तक पर ज़ोर पडता है।

इनके अतिरिक्त भी अन्य कई ऊपर और नीचे के सप्तकों का प्रयोग होता है, परंतु मुख्य रूप से इन्हीं का प्रयोग होता है।

6a.4:- Conclusion :- इसके आधार पर यह कह सकते है कि आधुनिक समय में भारतीय सप्तक में कुल 12 स्वर मान्य हैं। ये बारह स्वर प्रयोग भेद से तीन प्रकार के होते हैं– अचल, कोमल विकृत और तीव्र विकृत तथा सप्तक के तीन भेद है मंन्द्र, मध्य और तार सप्तक जो एक दूसरे से समानांतर दूरी पर है।

6a.5 :- Examination oriented Questions :-

1. Define Saptak and its kinds.
2. How many shudh and vikrit swaras there in a saptak?.
3. What's the difference between mandra, Madhya and taar saptak?

6a.6 :- References/ Books consulted

1. Sangeet Bodh
2. Sangeet Ratnawali
3. Sangeet Ratnakar
4. Sangeet Shastra Darpan

❖

Harmony-Melody/ हार्मनी–मैलॉडी

6b.1 Introduction of Harmony-Melody

6b.2 Objective

6b.3 Definition of Harmony हार्मनी की परिभाषा

6b.4 Definition of Melody परिभाषा की मैलाडी

6b.5 Conclusion

6b.6 Examination oriented Questions

6b.7 References/ Books consulted

हार्मनी–मैलॉडी

6b.1 Introduction:- Melody and Harmony are two pillers of music having their own peculiar quality in their own. As Indian classical music is melody based and western music is harmony based both have subtleness and create a gimic among the listeners and are followed by the musicians of both the regions. In this topic we'll know about the main charecteristics of harmony and melody and their application in music.

6b.2 Objective :- Inovation is the need of the hour and man is always fond of experimenting the new techniques and trends in the music asper the changing times. In the modern global world universalisation is taking place in every field and people from all across the world try to adapt good things from other societies and same is the case with music. Indian classical music is melody based and western music is harmony based. With the changing times Indian light music has gone across a lot of change and new music directors of bollywood have been experimenting the harmony in the Indian Film and songs of corse singing. Its important to compare the characteristics of both Indian melody and western harmony to adapt the good things from both forms.

6b .3 Definition परिभाषा

हार्मनी

हार्मनी शब्द का अर्थ है अनुरूपता, एकता, संगति।

संगीत मैं अगर किसी स्केल सप्तक के पहले, तीसरे और पंचम स्वर एक साथ गाए या बजाए जाएं तो, उनसे एक ''संघात'' या ''कार्ड'' पैदा होता है। हम तीनों स्वरों को एक साथ गाएं या बजांए तो उनसे जो त्रायी बनी है, वह संघात्मक कही जाती है। इनके आधार पर बनायी गयी रचना को हार्मनिक रचना कहेंगे, दो या दो से अधिक स्वर बज रहें हों तो उनमें एक सांगीतिक सम्बंध पैदा होता है। इस स्वरात्मक और सांगीतिक सम्बंध को या स्वरों के इस सुसम्वाद को ''हार्मनी'' कहते हैं। मुख्यतः स ग प और म ध सां तथा इसी प्रकार अन्य स्वर संगतियों से हार्मनी का निर्माण होता है। पं॰ ओंकार नाथ ठाकुर के अनुसारः– ''जहाँ–जहाँ जब–जब किसी भी देश व किसी भी काल में प्रकृति प्रदत्त स्वर सप्तक का प्रयोग प्रचार में रहा है, वहाँ सर्वज, सभी देश और काल में यह षट, सप्त, नव और त्रायोदश श्रुति का संवाद सर्वमान्य रहा है। क्योंकि हार्मनी और मैलॉडी का आधार स्वर–संवाद ही है। अतः इन दोनों को अलग करने का कार्य स्वाभाविक नहीं जान पड़ता।

प्रो॰ ललित किशोर सिंह के अनुसार :– व्यापक अर्थ में स्वरों के क्रम उतार–चढ़ाव के लिए पारिभाषिक ''संक्रम'' शब्द का प्रयोग किया जाता है, जो अंग्रेजी में ''मैलॉडी'' का पर्याय है। कई स्वरों के एक साथ उच्चारण को ''संगीत'' कहते है। इसके लिए दूसरा शब्द ''संहति'' है, जो अधिक उपयुक्त है। पारिभाषिक अर्थ में ''संहति'' का प्रयोग अंग्रेजी ''हार्मनी'' का पर्याय है। संक्षेप में तीन संवादी स्वरों के मेल को ''कार्डज्'' कहा जाता है। इन कार्डज़ की सतत श्रृंखला का परिणाम ही हार्मनी है और कॉर्डज् के प्रत्येक स्वर का वादन जब स्वतंत्रा रूप से किया जाता है, तो उसे मैलॉडी कहा गया है।

6b.4 Definition परिभाशा

मैलाडी

मैलाडी का अर्थ है स्वर माधुर्य, राग, मधुर संगीत।

भारतीय संगीत मैलाडी प्रधान है, यदि वे स्वर एक के बाद एक गाए या बजांए जाएं तो वे रागात्मक अथवा मैलॉडिक कहे जाते हैं। क्योंकि इसमें स्वरों का प्रयोग किसी एक क्रम से होता है। जैसे स रे ग ध प रे स या ग प नि सां नि प या इसी प्रकार अन्य स्वर समूहों में स्वर लगाव का एक क्रम होता है, भले ही उस स्वर समूह से किसी राग की अभिव्यक्ति न हो। इसका अर्थ है कि भारतीय संगीत का विकास मनुष्य के कण्ठ के स्वाभाविक गुण के अनुसार हुआ है। इसलिए भारतीय संगीत में एक समय में एक ही स्वर गाने की परम्परा का विकास एवं व्यवहार होता है।

6b.5 Conclusion :- मैलाडी का अर्थ है स्वर माधुर्य, राग, मधुर संगीत।

आदि। मैलाडी में स्वर एक के बाद एक गाए या बजांए जाएं तो वे रागात्मक अथवा मैलॉडिक कहे जाते हैं। हार्मनी शब्द का अर्थ है अनुरूपता, एकता, संगति।

संगीत मैं अगर किसी स्केल सप्तक के पहले, तीसरे और पंचम स्वर एक साथ गाए या बजाए जाएं तो, उनसे एक ''संघात'' या ''कार्ड'' पैदा होता है जो हार्मनी परियाय माना जाता है। भारतीय संगीत मैलाडी प्रधान है तथा पाष्चात्य संगीत हार्मनी प्रधान। यदि दोनो पद्धत्तियाँ एक दूसरे से भिन्न है परन्तू दोनो का अपना अलग महत्व है तथा दोनो सुंदर

प्रतीत होते है। आदुनिक भारतीय सुगम संगीत में हार्मनी तथा मैलाडी दोनो का प्रयोग होता है।

6b.6 Examination oriented Questions :-

1. Define Melody and harmony.
2. Define Harmony and its kinds.
3. Differenttiate between Harmony and melody supported by suitable examples.

6b.7. References/ Books consulted

1. Sangeet Bodh
2. Sangeet Ratnawali
3. Sangeet Ratnakar
4. Sangeet Shastra Darpan

❖

NINE JATIS:- ODAV, SHADAV, SAMPOORNA IN DETAIL

7.1 Introduction of Jati

7.2 Objectives

7.3 Definition of Jati

7.4 जाति के प्रकार

7.4.1 औडव जाति

7.4.2 शाडव जाति

7.4.3 संपूर्ण जाति

7.4.4 औडव जाति की उप जातियां

7.4.5 शाडव जाती की उप जातियां

7.4.6 संपूर्ण जाती की उप जातियां

7.5 Conclusion

7.6 Examination oriented Questions

7.8 References/ Books consulted

7.1 Introduction:-

It's the human tendency from ancient period to categorize every thing. In Indian society also we have been categorizing every thing on the basis of race, colour, good, bad, size, shape, culture, faith and caste etc. In Indian classical music also we have categorized ragas on the basis of the number of swaras used the that particular raga. In this chapter we will know about the meaning of jati in Indian classical music and its types.

7.2 Objective

In Indian society Jati is a common word used for caste and sub-caste prevalent in our society. In this caste system there's always an apprehension of prejudice amongst different communities for each other. But in music its not about superiority and inferiourity, its only about the number of swaras used in a particular raga in arohi a avrohi. So its important for us to understand the concept of jati in Indian music and the principals of their catagorisation.

7.3 Definition परिभाशा

मानव की प्राचीन काल से ही यह प्रवृति रही है कि वह हमे ाा से ही हर चीज़ को वर्गो में बॉटता आ रहा है। कभी रंग के आधार पर तो कभी संस्कति के आधार पर कभी भाशा के आधार पर। भारतीय संगीत में भी रागों को जाति के आधार पर बांटा गया है।

भारतीय संगीत में यदि जाति की प्राचीन परिभाशा देखें तो जाति का अर्थ है स्वरों की तालबद्ध रचना। पहले जाति गायन का भी प्रचलन था। हम यह भी कह सकते हैं कि आधुनिक काल का राग प्राचीन काल की जाति का ही परियाय हैं। परन्तु आधुनिक काल के भारतीय संगीत में जाति का अर्थ राग में लगने वाले स्वरों की संक्षा से है। राग के लक्षणों मे यह भी एक लक्षण है कि राग में कम से कम पॉच स्वर लगने चाहिए। अर्थात राग में 5, 6 या 7 स्वर लगते है।

7.4.1. जाति के प्रकार

भारतीय संगीत में रागों की तीन मुख्य प्रकार की जातियां मानी गयी है

1. औडव 2. शाडव तथा 3. संपूर्ण

7.4.1. औडव जाति :– जिस राग में पॉच स्वर लगते है उसे औडव जाती का राग कहते है।

उधारणार्थ राग भूपाली औडव जाति का राग है। इसके आरोह में 5स्वर लगते है तथा अवरोह में भी 5 स्वर लगते हैं। अतः हम इसकी जाती औडव–औडव कह सकते है।

राग भूपाली (औडव जाति)

आरोह :– स रे ग प ध सं।

अवरोह :–सं ध प ग रे स ।।

7.4.2. शाडव जाति :– जिस राग में छह स्वर लगते है उसे शाडव जाती का राग कहते है।

राग शुद्धकल्याण शाडव जाति का राग है। इसके आरोह में 6स्वर लगते है तथा अवरोह में भी 6स्वर लगते हैं। अतः हम इसकी जाति शाडव –शाडव कह सकते है।

राग शुद्धकल्याण (शाडव जाति)

आरोह :– स रे ग प ध नी सं।

अवरोह :–सं नी ध प ग रे स ।।

7.4.3. संपूर्ण जाति :– जिस राग में सात स्वर लगते है उसे संपूर्ण जाती का राग कहते है।

राग बिलावल संपूर्ण जाती का राग है। इसके आरोह में 7स्वर लगते है तथा अवरोह में भी 7स्वर लगते हैं। अतः हम इसकी जाती संपूर्ण–संपूर्ण कह सकते है।

राग बिलावल (संपूर्ण जाती)

आरोह :– स रे ग म प ध नी सं।

अवरोह :–सं नी ध प म ग रे स ।।

इसके अतिरिकत इन्ही जातियों की उप जातियां मानी गयी हैं जो राग के आरोह तथा अवरोह में लगने वाले स्वरों की संक्षा के आधार पर बनती हैं।

7.4.4 रू. औडव जाति की उप जातियां

a) औडव– औडव (आरोह में 5स्वर तथा अवरोह में भी 5स्वर)

b) औडव– शाडव (आरोह में 5स्वर तथा अवरोह में 6स्वर)

c) औडव –संपूर्ण (आरोह में 5स्वर तथा अवरोह में 7स्वर)

7.4.4 शाडव जाति की उप जातियां

a) शाडव –शाडव (आरोह में 6स्वर तथा अवरोह में भी 6स्वर)

b) शाडव– औडव (आरोह में 6स्वर तथा अवरोह में 5स्वर)

c) शाडव –संपूर्ण (आरोह में 6स्वर तथा अवरोह में 7स्वर)

7.4.6 :- संपूर्ण जाति की उप जातियां

a) संपूर्ण–संपूर्ण (आरोह में 7स्वर तथा अवरोह में भी 7स्वर)

b) संपूर्ण –औडव ;आरोह में 7स्वर तथा अवरोह में 5स्वर)

c) संपूर्ण –शाडव ;आरोह में 7स्वर तथा अवरोह में 6स्वर)

7.5 Conclusion :- इस अध्याय में हमने जाति की परिभाशा तथा जाति के प्रकार व उनकी उप जातियों के बारे में अद्धयन किया । अन्त में विभिन्न जातियों में रागों का उधाहरण दिया गया है।

7.6 Examination oriented Questions

1. Define the meaning of word jati in music.
2. Write down the kinds of jatis of ragas in Indian classical music and on what basis are the ragas of Indian classical music catagorised?.
3. Write down the different ragas of Indian classical music in different jatis.

7.8 References/ Books consulted

1. Sangeet Bodh
2. Sangeet Ratnawali
3. Sangeet Ratnakar
4. Sangeet Shastra Darpan
5. Sangeet Visharad

❖

LIFE HISTORIES AND CONTRIBUTIONS OF THE FOLLOWING MUSICIANS

(a) Pandit Ravi Shanker.

(b) Pandit Bhimsen Joshi.

8.1 Introduction.

8.2 Objectives.

8.3 Life History & contribution of Pt. Ravi Shanker.

8.3.1 Early Life & Training.

8.3.2 Style of Playing.

8.3.3 Ragas, Orchestra, Film Music.

8.3.4 Award, Achievements, Disciples.

8.3.5 Sum up.

8.4 Life History & contribution of Pt. Bhimsen Joshi

8.4.1 Early life and Training.

8.4.2 Career.

8.4.3 Awards, Achievements, Disciples.

8.4.4 Sum up.

8.5 Examination Oriented Questions.

8.6 References.

8.1 Introduction

In this lesson the biographical sketch and overall contribution of Bharat Rata Pt. Ravi Shanker and pt. Bhimsen Joshi in the field of Indian classical Music has been given.

They made the country proud by their mesmerizing effect and outstanding capabilities and respective efforts to mount the Indian classical music to Zenith. Entire music world will be indebted to them.

Pt. Ravi Shanker was one of the best known exponents of the Sitar in the second half of the 20th century and influenced many other musicians throughout the world. Shanker developed a style distinct from that of his contemporaries and incorporated influences from rhythm practices of Carnatic Music.

Pt. Bhimsen Joshi was legendary Indian Vocalist from Karnataka in the Hindustani classical tradition. He is known for the Khayal form of singing as well as for his popular renditions of devotional Music. Pt. Bhimsen Joshi was renowned for having evolved an approach that sought to achieve a balance between what may be termed as : "traditional values and mass-culture tastes". Pt. Joshi's iconic status in the Music world has earned him a whole generation of "suni shagirds" who by merely listening to him has picked up his style.

8.2 Objectives

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

- know the Bio-data viz. Date and place and family background of the musician.
- know about the training in Music and the hardship that they faced.
- know about the creative range in Music, the musicians has possessed.
- know what the musician has contributed towards Indian Music.
- know what honours and Awards, the musician has achieved during his carrer.

8.3 पं. रवि शंकर (Life History & contribution)

विदेशों में भारतीय संस्कृति का प्रचार करने के लिए जो स्थान महात्मा बुद्ध, स्वामी विवेकानन्द, रामतीर्थ आदि महापुरुषों को प्राप्त होता है, वही स्थान पंडित रविशंकर को विदेशों में भारतीय शास्त्रीय संगीत का प्रचार करने के लिए प्राप्त होता है। यह ऐसे रवि थे जिन्होंने शास्त्रीय संगीत की किरणों को विदेशों में पहुँचाया और भारत का मस्तक ऊँचा किया। इन्होंने संगीत कार्यक्रमों तथा संगीत–भाषणों द्वारा वहां की जनता में भारतीय संगीत के प्रति रुचि और आकर्षण पैदा किया और लोगों के सीखने के लिए संगीत विद्यालय स्थापित किए। इनके ही प्रयत्नों का परिणाम है कि बहुत से विदेशी संगीत–शिक्षा के लिए भारत आये और कई अन्य भारतीय संगीत सीखने के लिए लालायित हैं।

8.3.1 जन्म एवं शिक्षा (Early Life & Training)

प्रसिद्ध सितार वादक पंडित रविशंकर का जन्म 7 अप्रेल, 1920 ई. को भारत की पवित्र नगरी बनारस में हुआ था। इनके पिता श्यामाशंकर जी बड़े ही उत्कृष्ट विद्वान थे। उन्होंने इंगलैंड से 'बारएट–ला' और जेनेवा विश्वविद्यालय से राजनीति–शास्त्र की उपाधियां प्राप्त की थी। साथ ही वे संस्कृत के भी प्रकांड पंडित थे। उन्होंन झालावाड़ रियासत

के प्रधान मन्त्रित्व पद को तिलांजलि देकर अपने जीवन के अंतिम 20 वर्ष योरुप और अमेरिका में बिताए।

रविशंकर अपने चार भाईयों में सबसे छोटे थे। इनमें सबसे बड़े भाई विश्व विख्यात नर्तक उदयशंकर थे। 10 वर्ष की आयु से पहले ही रविशंकर को अपने भाई के नर्तक दल में स्थान मिल गया और नृत्य कला में प्रवेश करते चले गए। 18 वर्ष की आयु तक इन्होंने अपने भाई के नर्तक दल के साथ सारे संसार का भ्रमण किया।

नर्तक दल के साथ यात्रा करते हुए वे महान संगीतज्ञ उस्ताद उलाउद्दीन खाँ (मैहर) के सम्पर्क में आए। उस्ताद इस दल के साथ सन् 1935 में केवल एक वर्ष के लिए रहे थे। रविशंकर जब कभी भूमिका से खाली रहते तब अपने आप सितार, दिलरुबा, तबला इत्यादि बजाया करते थे। इसी वर्ष में (1935) उस्ताद उलाउद्दीन खाँ ने इन्हें सितार–वादन की कुछ प्रारम्भिक शिक्षा दी, उनकी इच्छा थी कि रविशंकर जिसमें उन्हें विशेष प्रतिभा दिखाई दी, नृत्य को छोड़कर सगीत के क्षेत्र में आ जाए और सितार की साधना करके इसमें विशेष निपुणता प्राप्त करे। उस्ताद का यह विश्वास था कि जब तक साधना न की जाए, तब तक वास्तविक सफलता मिलना असम्भव है।

स्वर का चमत्कार उनके मन में अभिव्यक्त होने के बाद उन्होंने अपने निश्चय पर पहुँचने में देर न लगी। अतः सन् 1938 में वह अपने भाई के नर्तक दल को छोड़कर मैहर चले गए और सच्चे ह्रदय से उस्ताद उलाऊद्दीन खाँ के शिष्य बन गए। इसी प्रकार छः वर्ष बीत गए। उस्ताद इन्हें अपना पुत्र समझते थे। अपने अदम्य, उत्साह, लगन, प्रेम तथा प्रतिभा के कारण ही रविशंकर जी की कला विकसित होती चली गई और उन्होंने अपना एक विशेष स्थान प्राप्त कर लिया। 1945 में उस्ताद ने अपनी पुत्री अन्नपूर्णा का विवाह रविशंकर के साथ कर दिया। अन्नपूर्णा देवी स्वयं बड़ी कुशल संगीतज्ञ थी।

शास्त्रीय संगीत में पूर्ण निपुणता प्राप्त करने के साथ–साथ रविशंकर जी के अन्दर कला में नवीनता लाने के लिए अदम्य उत्साह था। जिसके फलस्वरूप उन्होंने कथा–नृत्य के लिए 'अमर भारत' आदि संगीत–सोलो की रचना की, जिसका निरूपण भारतीय जन–नाट्य–संघ ने सन् 1945 में किया था। इसमें आरकेस्ट्रा की शैली इतनी सफल रही

कि इसके बाद इन्हें आई.एन.टी. निर्मित 'डिस्कवरी आफ इंडिया' तथा 'सामान्य क्षति' का संपूर्ण संगीत सौंप दिया गया। इधर आल–इंडिया–रेडियो ने इनकी प्रतिभा को भारतीय संगीत के लिए विशेष उपयोगी मानकर उसका उचित मूल्यांकन किया और अपने राष्ट्रीय वाद्यवृन्द के प्रमुख संचालन के पद पर नियुक्त कर दिया।

8.3.2 वादनशैली (Style of Playing)

रविशंकर का सितार वादन अद्वितीय था। अब तक ऐसा समझा जाता था कि सितार आलाप तथा जोड, बीनअंग के गम्भीर संगीत के लिए उपयुक्त नहीं था किंतु रविशंकर ने इसे गलत साबित कर दिया। साथ ही यह भी सिद्ध कर दिया कि एक साध ाारण से राग को भी यदि आलाप, जोड़, विलम्बित गत, द्रुत गत, झाला आदि भागों में समुचित रूप से प्रस्तुत किया जाए तो उससे साधारण श्रोता भी मुग्ध हो सकते हैं। लय पर इनका असाधारण अधिकार तथा त्रिताल के ही समान किसी भी ताल पर आसानी से सितार–वादन की क्षमता सर्वविदित है।

पं. रविशंकर के सितार–वादन में एक ओर सागर की गम्भीरता और दूसरी ओर बरसाती नाले की चपलता दिखाई पड़ती है। स्वर की शुद्धता, लगाव और माधुर्य अद्वितीय है। स्वर के साथ लय–ताल पर पूर्ण नियन्त्रण पं. रविशंकर जैसे कलाकारों के मान का कार्य है। आलाप जोड़ में बीन अंग की स्पष्ट छाया दिखाई पड़ती है जिसे अब तक सितार पर पूर्ण रूप से प्रस्तुत करना असम्भव समझा जाता था। आलाप में खरज और लरज के तारों पर जब पहुँचते है, तब ऐसा मालूम पड़ता है कि अथाह् सागर की अनन्त धारा प्रवाहित हो रही है। रविशंकर अपनी वादन शैली में परम्परागत नियमों का पालन करते थे। सर्वप्रथम राग में विस्तृत आलाप और जोड़ प्रस्तुत करते और तत्पश्चात मसीतखानी गत में सर्वप्रथम छोटे–छोटे तोड़े लेते हैं जिनकी लम्बाई धीरे–धीरे बढ़ती जाती है। इनका प्रारम्भिक स्थान, लय, छंद और गत से मिलने का ढंग इनकी निजी विशेषता है। अन्त में लोक गीत पर आधारित धुनों और ठुमरी का निर्वाह वे बड़ी सुन्दरता से करते थे। इनका प्रदर्शन बड़ा आनन्ददायक होता है। कण, मुर्की और जमजमा के स्पष्ट प्रयोग से इनकी वादन शैली निखर उठती है। झाले का विविध प्रयोग में बड़ा वैचिष्य है। इस तरह इनकी वादन शैली में शान्ति, कल्पना और विकास है।

8.3.3 रविशंकर द्वारा बनाए गए राग (Ragas, Orchestra, Film Music)

कनार्टक तथा उत्तरीय मिश्रण से अनेक नए रागों का प्रचार भी पं. रविशकर ने किया है, जो आज अन्य कलाकारों द्वारा अपनाए जा रहे हैं।

रसिया, बैरागी, दुर्गेश्वरी, मंगेश्वरी, जोगेश्वरी, परमेश्वरी, यमनमांझ, मोहनकौंस, पूर्वीकल्याण, अहिर ललित, चारुकौंस, नटभैरव, कौंसी तोड़ी आदि।

आरकेस्ट्रा

आरकेस्ट्रा पर आपके विचार हैं कि पाश्चात्य ढंग का आरकेस्ट्रा, जिसमें 75 से 150 तक संगीतज्ञ भाग लेते हैं, अभी तक दो कारणों से भारतीय संगीत में संभव नहीं है। एक तो भारतीय संगीत में स्वरान्दोलनों की भिन्नता के कारण स्वरों का एकीकरण नहीं हो पाता। एक ही प्रकार के वाद्य को बजाने वाले दो व्यक्तियों को, चाहे वे कितने ही निपुण क्यों न हों, यदि एकसाथ बजाने को कहा जाए तो उसमें कुछ–न–कुछ भिन्नता अवश्य आ जाएगी, चाहे वह भिन्नता कितनी ही न्यूनमात्रा में हो। इसका कारण यह है कि प्रत्येक संगीतज्ञ का अपना ढंग अलग होता है, जिसके कारण किसी दूसरे के दृष्टिकोण के हिसाब से चलना उसके लिए कठिन हो जाता है।

दूसरा कारण यह है कि हमारे यहां पाश्चात्य वाद्यों की तरह से पूरक वाद्य नहीं है जैसे वायु संचारित वाद्य, जिनके बिना आरकेस्ट्रा, जोकि 'हारमनी' पर आधारित है, निर्जीव–सा रह जाता है।

रविशंकर ने भारतीय वाद्यवृन्द के स्तर को बहुत ऊँचा किया और उसे समृद्धशाली बनाया। इन्होंने अपने वाद्यवृन्द में कुछ विदेशी वाद्यों को भी रखा, किन्तु भारतीय वाद्यों को प्रधानता दी। इनके वाद्यवृन्द में शास्त्रीय, अर्धशास्त्रीय, और लोक गीतों पर आधारित धुनें मिलती हैं। किन्तु अधिकांश रचनायें शास्त्रीय रागों पर आधारित हैं जैसे बसंत, बसंतबहार, देशी, शुद्ध सारंग, हसध्वनि, झिझौटी आदि इनके अतिरिक्त काली बदरिया, निर्झर, ऊषा, रंगीन कल्पना आदि वाद्यवृन्द रागों पर आधारित तो नहीं हैं किन्तु वे काफी लोकप्रिय हुए।

फिल्मों में संगीत पं. रविशंकर ने बंगला फिल्म 'काबुली वाला', 'पाथेर पांचाली', हिन्दी फिल्म नीचनगर, धरती के लाल। अनुराधा, गोदान, मीरा तथा अंग्रेजी फिल्म 'दि चेरीतेल दि फल्यूट एण्ड दि ऐरी', गांधी में संगीत–निर्देशन किया। 'जोनिसिन' संगीत निर्देशन के रूप में अंतिम फिल्म थी।

सन् 1962 में आपने 'किन्नर स्कूल आफ मयूजिक की स्थापना की।

बहुचर्चित देशभक्ति गीत 'सारे जहाँ से अच्छा' पर पुनः संगीत निर्देशन रविशंकर ने किया।

1982 उन्होंने एशियाड के लिए 'सुस्वागतम' नाम से संगीत तैयार किया।

8.3.4 पुरस्कार व सम्मान; Award, Achievements, Disciples

संगीत नाटक अकादमी पुरस्कार (इन्स्ट्रमैटेल सितार)	–	1962
पद्मभूषण	–	1967
ग्रेमी पुरस्कार (सर्वश्रेष्ठ चैम्बर मूजिक परफारमेन्स (West meets East)	–	1968
ग्रैमी पुरस्कार (एल्बम आफ द इयर)	–	1973
पद्म विभूषण	–	1981
रेमन मैगसेसे पुरस्कार (पत्रकारिता, साहित्य एवं सृजनात्मकता)	–	1992
पोलर मूजिक पुरस्कार	–	1998
भारत रत्न	–	1999
सी.एन.एन. – आई.बी.एन. (Life Time Achievement) जीवन काल सफलता)	–	2009

टैगोर पुरस्कार	–	2012
ग्रैमी पुरस्कार (जीवन काल सफलता)	–	2013

ग्रंथ

पं. जी ने तीन ग्रंथ लिखे – माई म्यूजिक माई लाइफ (अंग्रेजी), राग अनुराग (बंगाली) और रागमाला (अंग्रेजी)।

शिष्य (Disciples)

उन्होंने अपनी दीर्घ सांगीतिक रसयात्रा के दौरान कई शिष्य तैयार किये जिनमें कुछ नाम उल्लेखनीय हैं यथा श्री उमाशंकर मिश्र, शमीम अहमद खाँ, कार्तिक कुमार, जया विश्वास, गोपाल कृष्ण, दीपक चौधरी, शशि मोहन भट्‌ट, शुभेंद्र राव आदि तथा पाश्चात्य वीटल गायक जार्ज हैरिसन आदि। अपनी पुत्री अनुष्का का भी उन्होंने प्रशिक्षण किया ।

मृत्यु

रविशकर जी ने अपनी जीवन की अंतिम प्रस्तुति अपनी पुत्री अनुष्का के साथर 04 नवम्बर 2012 को Terrace Theatre California में दी और 11 दिसम्बर 2012 को 94 साल की उम्र में कैलिफोरनिया में वह इस नश्वर शरीर को त्याग कर पंचतत्व में विलीन हो गए।

8.3.5 Sum up

रविशंकर का जीवन कला के लिए पूर्ण समर्पित था।

विदेशों में पुनः पुनः जाकर भारतीय सगीत का प्रचार आज के युग में जितना रविशंकर ने किया, उतना किसी अन्य ने नहीं। उन्होंने हमारे देश, संस्कृति, हमारी उदात्त कला–संगीत का सम्मान बढ़ाया। भारतीय संगीत जगत उनका सदैव ऋणी रहेगा।

8.4 पण्डित भीमसेन जोशी (Life History & contribution)

8.4.1 जन्म एव शिक्षा (Early life and Training)

जन्म

भारतीय संगीत के इतिहास में स्वर्णाक्षरों में लिखने योग्य एवं संगीतिक कलाविधि को दीर्घकाल तक सफलतापूर्वक चलाने वाले लोकप्रिय गायक पण्डित भीमसेन जोशी का जन्म कर्नाटक के 'गडग' में 4 फरवरी 1922 को हुआ था। उनके पिता पं. गुरू राज जोशी भाषाविद और कुशल शिक्षक थे। चाचा पण्डित जी.बी. जोशी चर्चित नाटककार थे और दादा भीमाचार्य भगवत् पुराण के गायक के रूप में लोकप्रिय थे। माता श्रीमती गोदावरी बाई भक्ति–वृत्ति की महिला थी और कन्नड़ भजन गाया करती थी। माता ने अनुभव किया कि भीमसेन के रूप में श्वसुर भीमाचार्य ने पुनः जन्म लिया है। इसलिए बालक का यह नामकरण किया गया।

शिक्षा

गायन में भीमसेन की रुचि अपनी माता के कारण ही उत्पन्न हुई। सात वर्ष की आयु में ही उनका संगीत–प्रेम तीव्र हो गया पिता ने संगीत शिक्षा की व्यवस्था कर दी। शिक्षक चि0न्नप्पा कुर्तकोटी नाम के धोबी थे। गाना वे ठीक ही सिखाते थे, किन्तु गाँव की एक दुकान पर बनजे वाले उस्ताद अब्दुल करीम खाँ के रिकॉर्ड (राग बसन्त में 'फगवा ब्रज' और ठुमरी, पिया बिना) सुनी कुछ ही दिनो पश्चात उन्होंने कुंडगोल के समारोह में सवाई गंधर्व को सुना। मात्र ग्यारह वषीर्य भीमसेन के मन में गुरू बनाने की इच्छा प्रबल हो उठी।

घर से पलायन की प्रवृत्ति परिवार में थी और बालक भीमसेन में इस प्रवृति को जागृत होना स्वाभाविक था। अतः वह भी भाग निकले बिना टिकट के ही ट्रेन यात्रा की। रास्ते में भजनों से रेलकर्मियों को रिझाते रहे। बम्बई पहुँचे तथा ग्वालियर गए ताकि उन्हें वहाँ गायन सीखने को मिल सके।

ग्वालियर में जहाँ कहीं भी इन्हें संगीत सीखने का अवसर प्राप्त हुआ उन्होंने संगीत सीखा। यहाँ से आगे बढ़ते–बढ़ते बालक भीमसेन जलधर पहुँचे। वहाँ हरिबल्लभ संगीत सम्मेलन में बड़े–बड़े उस्तादों को सुनकर वे रोमांचित हो उठे। महाराष्ट्र से आए

विद्वान गायकों में पं. विनायक राव पटवर्द्धन भी जलन्धर आए थे। पण्डित विनायक राव पटवर्द्धन इस समय कीर्तिशिखर पर थे।

इन्होंने बालक भीमसेन की रोमांचकारक कहानी सुन ली थी। बालक का गायन सुनकर उन्होंने बालक को किराना घराने के गायक सवाई गन्धर्व के पास जाने की सलाह दी। भीमसेन के पिता के चाचा के माध्यम से पण्डित रामा भाऊ कुन्दगोलकर सवाई गन्धर्व से शिक्षा आरम्भ हुई।

भीमसेन की प्रारम्भ में लगभग 2 वर्षों तक प्रत्यक्ष तालीम की शुरूआत नहीं की गई अपितु उन्हें गायन सुनने की मात्र आदत डाली गई। इसके बाद उनकी शिक्षा शुरू हुई। पण्डित सवाई गन्धर्व की शिक्षा देने की अपनी पद्धति थी। पहले वे गला तैयार करवाते थे। पाँच वर्ष तक कठोर शिक्षा व साधन में भीमसेन का समय निकला।

तत्पश्चात् एक व्यवस्थित तालीम आपको प्राप्त हुई। उनके दैनिक साधना में प्राप्तः चार बजे खरज भरना फिर छः सात बजे तक मन्द्र सप्तक, नौ से बारह बजे, तीन से छः बजे और रात को दस से बारह बजे तक रियाज करते थे।

8.4.2 पहला संगीत प्रदर्शन (Career)

वर्ष 1941 में भीमसेन जोशी ने 19 वर्ष की उम्र में मंच पर अपनी पहली प्रस्तती दी। उनका पहला एल्बम 20 वर्ष की आयु में निकला जिसमें कन्नड़ और हिन्दी में कुछ धार्मिक गीत थे। इसके दो वर्ष बाद वह रेडियो कलाकार के तौर पर मुंबई में काम करने लगे। देश के कोने–कोने में आयोजित अनेक संगीत परिषदों में सदैव भाग लेते रहे हैं। अपने गुरू की याद में उन्होंने वार्षिक 'सवाई गांधर्व संगीत समारोह' प्रारम्भ किया था। पुणे में यह समारोह हर वर्ष दिसंबर में होता है।

जुगलबंदी

भीमसेन जोशी को ख्याल गायकी का स्कूल कहा जाता है। संगीत के छात्रों को बताया जाता है कि ख्याल गायकी में राग की शुद्धता और रागदारी का सबसे सही तरीका सीखना है तो जोशी जी को सुनो। भीमसेन जोशी ने पं. हरिप्रसाद चौरसिया, पं. रविशंकर और बालमुरली कृष्णा जैसे दिग्गजों के साथ यादगार जुगलबंदियां की हैं। युवा पीढ़ी के

गायकों में रामपुर सहसवान घराने के उस्ताद राशिद खान के साथ भी उन्होंने गाया है।

अविस्मरणीय संगीत

पंडित भीमसेन जोशी को मिले सुर मेरा तुम्हारा के लिए याद किया जाता है, जिसमें उनके साथ बालमुरली कृष्णा और लता मंगेशकर ने जुगलबंदी की। 1985 से ही वे 'मिले सुर मेरा तुम्हारा के जरिये घर–घर में पहचाने जाने लगे थे। तब से लेकर आज तक इस गाने के बोल और धुन पंडित जी की पहचान बने हुए हैं।

घराना

किराना घराना के वरिष्ठ गायक एवं श्रुति मधुर कण्ठ और वजनदार आवाज के ध ानी पण्डित भीमसेन जोशी के गायन में अन्तदर्शी मनशील व्यक्ति का स्पर्श है। उस्ताद अब्दुल करीम खाँ और सवाई गन्धर्व की परम्परा का निर्वाह करते हुए, उन्होंने एक नया महल खड़ा किया है।

पसंदीदा राग

मिया की तोड़ी, मारवा, पूरिया, धनाश्री, दरबारी, रामकली, शुद्ध कल्याण मुलतानी और भीमपलासी, भीमसेन जोशी के पसंदीदा राग रहे हैं।

8.4.3 पुरस्कार व सम्मान ;।ूतकेए ।बीपमअमउमदजेए क्पेबपचसमेद्ध

पद्म श्री	–	1972
संगीत नाटक अकादमी अवार्ड	–	1976
पद्म भूषण	–	1985
बेस्ट मेल प्लेबैक सिंगर के लिए नेशनल फिल्म अवार्ड	–	1985
पहली प्लैटिन्म डिस्क	–	1986
पद्म विभूषण	–	1999
आदित्य विक्रम बिरला कलाशिखर पुरस्कार	–	2000

महाराष्ट्र भूषण	–	2002
केरल सरकार द्वारा "स्वाथि संगीत पुरस्कारम"	–	2003
कर्नाटक सरकार द्वारा कर्नाटक रत्न का पुरस्कार	–	2005
"स्वामी हरिदास अवार्ड"	–	2008
भारत रत्न	–	2009
दिल्ली सरकार द्वारा "लाइफटाइम अचीवमेंट अवार्ड'	–	2009
रमा सेवा मंडली बंगलौर द्वारा "एस.व्ही. नारायणस्वामी	–	2010

राव नेशनल अवार्ड" से इन्हें सम्मानित किया गया है।

फिल्मों के लिए

पंडित भीमसेन जोशी ने कई फिल्मों के लिए भी गाने गाए। उन्होंने 'तानसेन', 'सुर संगम', 'बसंत बहार' और 'अनकही' जैसी कई फिल्मों के लिए गायिकी की।

शिष्य

माधव गुड्डी, नारायण देशपाँडे, श्रीकान्त देशपांडे, आनन्द भहाटे, संजीव, जहाँगीरदर, श्रीनिवास जोशी आदि उनके प्रमुख शिष्य हैं।

निधन

अनेक अलंकारों से सुशोभित करने वाले जोशी जी का देहवासान लम्बी बीमारी के बाद 24 जनवरी 2011 को पुणे के सहयाद्री अस्पताल में हुआ।

8.4.4 Sum up

आज के संगीत जगत में भीमसेन जोशी घर के एक बड़े बुजुर्ग की तरह थे। बुजुर्ग जिनके रूप में एक पूरा का पूरा युग हमारे बीच मौजूद रहता है जिनकी उपस्थिति ही शुभ का सुरक्षा का अहसास देता है। जोशी जी के जाने के साथ ही समकालीन संगीत के सिर से एक बड़े बुजुर्ग का हाथ उठ गया। ईश्वर उनकी आत्मा को शांति प्रदान करे।

8.5 Lesson end exercise. Examination Oriented Questions Pt. Bhimsen Joshi

Q. Write about the contribution of Pt. Bhimsen Joshi to 'Kirana Gharana'.

Q. Pt. Bhimsen Joshi : An exponent of 'Kirana Gharana' Discuss.

Q. How appropriate and heritageous were the efforts of Pt. Bhimsen Joshi which proved fruitful for the traditional and prosedural training of 'Kirana Gharana'.

Q. Write the biographical sketch of Pt. Bhimsen Joshi.

Q. Throw light on the musical journey of Pt. Bhimsen Joshi.

Q. What is the contribution of Pt. Bhimsen Joshi in the field of Indian Music.

Q. Enlist the achievements and awards of Pt. Bhimsen Joshi.

Q. Discuss in detail the musical learning and education of Pt. Bhimsen Joshi.

Q. Pt. Bhimsen Joshi : An exponent of 'Kirana Gharana' Discuss.

Pt. Ravi Shanker

Q. What was the date and place of Birth of Pt. Ravi Shanker?

Q. Give the family History of Pt. Ravi Shanker.

Q. What Improvisation Pt. Ravi Shanker has made in his Instrument.

Q. Name New Ragas that Pt. Ravi Shanker has created.

Q. Enumerate the awards that Pt. Ravi Shanker has been honoured with and by whom?

Q. Name the Disciples of Pt. Ravi Shanker.

Q. Name the technical nuances; Pt. Ravi Shanker applies in his Sitar playing and modifications in the physical structure of Sitar.

Q. Pt. Ravi Shanker's biggest contribution was to promote and propagate 'Tantrakari Ang' The origionality and virtuality of Sitar playing. Discuss.

Q. Write about the contribution of Pt. Ravi Shanker in the field of Indian Music.

Q. Write Pt. Ram Shanker's view regarding Orchestra in Indian Music and his efforts to improve it.

8.6 References.

1- हमारे प्रिय संगीतज्ञ – प्रो. हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव

2. हमारे संगीत रत्न – श्री लक्ष्मी नारायण गर्ग

3. भारतीय संगीत के प्रमुख स्तम्भ – रविन्द्रनाथ बहोरे

4. My Life My Music – पं. रवि शंकर

❖

MUSIC

Course Contributors

Prof. Jasmeet Kour
Section-A—1, 3, 4

Prof. Priyanka Sharma
Section-A—2

Prof. Kuldeep Raina
Section-B—1, 5, 6A, 6B and 7

Prof. Renu Sehgal
Section-B—8

Content Editing

Prof. Renu Sehgal

Proof Reading

Dr. Kuldeep Raina

© Directorate of Distance Education, University of Jammu, 2019.

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

Printed by - Classic / 19 / 100