स्फुट लेख और भाषण

आगामी पृष्ठों में पं० भातखण्डे के कुछ स्फुट लेख, परिपत्र आदि पाठकों की सेवा में प्रस्तुत किये जा रहे हैं। इनमें अधिकांश लेख विभिन्न प्रसंगों पर उनके द्वारा दिये गये भाषण ही हैं। सभी अवसरों पर उन्होंने अंग्रेजी भाषा का प्रयोग किया था। अपने इन लेखों द्वारा सुशिक्षित समाज का ध्यान संगीत की ओर वे आकृष्ट करते हैं और अखिल भारतीय संगीत परिषदों के माध्यम से चलाये हुए संगीतोद्धार के कार्यक्रमों की जानकारी देते हैं। साथ ही प्रसंग-विशेष में संगीत की विभिन्न बातों पर शास्त्रीय चर्चा भी करते हैं। वस्तुतः इस प्रकार के उनके ये स्फुट लेख अधिक संख्या में होने चाहिये। इनमें से कुछ ग्वालियर राज्य के स्टेट गजट 'जयाजी प्रताप' में भी यदा-कदा प्रकाशित हुए थे। सन् १९१६ से १९२४ तक की संगीत परिषदों का मुद्रित साहित्य एवं 'जयाजी प्रताप' की पुरानी फाइलों में पं० भातखण्डे के उद्गारों के रूप में जो कुछ भी प्राप्त हो सका, इस अवसर पर सादर प्रस्तुत किया जा रहा है। इन लेखों के संकलन में मध्यप्रदेश के सूचना एवं प्रकाशन विभाग का सहयोग उल्लेखनीय है।

—सम्पादक

SOME DISTINGUISHING FEATURES OF HINDUSTANI MUSIC

BY

Mr. V. N. Bhatkhande, B. A. LL. B.

One of the most distinguishing features of our Hindustani Music system is the Time-theory, or practice of assigning stated times of the day or night for singing the Ragas. This practice has existed in the country from time immemorial. Our Sanskrit authors, whatever their other shortcomings, have uniformly stuck to this practice. Our music passed through numerous transformations during the last several centuries, but the practice referred to above has been scrupulously maintained. Our current music has outgrown the old Shastras, but still you find there a clear tendency to stick to the Time-theory. Some of the Western scholars laugh at this view of ours, and argue that the effect of a Rag must always depend upon the particular combinations of the notes used in it and that the same combination of notes would hardly produce on the minds of the listener different effects at different hours. I confess I am not prepared to defend this Time-theory from the point of view of phycfcal and mental sciences; but I do not laugh at it as a barbarous relic of the past. On the other hand this Time-theory appears to me to be a part of a most ingenious though mysterious design or plan. Let me explain the broad outlines of the system at some length to prove my theory.

The whole of our Hindustani Music, comprising about 200 Ragas in all would appear to fall under 3 leading melody-types, namely (1) Bilaval or Shudda Swara Mela

(2) Bhairav Mela and (3) Kafi Mela; in other words the Ragas fall under three broad groups (1) Ragas which carry both Ri and Dha, Tivra, with Ni Tivra or Komal, (2) Ragas carrying Ri Komal and Dha Komal or Tivra, (3) Ragas carrying both Ga and Ni Komal, whatever the Ri and Dha may be.

The introduction of the Tivra Madhyam into each of the three groups will lead to further sub-divisions. Thus the modifications of the Bilaval mode are (1) Kalyan and (2) Khamach; those of the Bhairav Mode are Purvi and Marva, and those of the Kafi are Bhairavi and Asawari. These with the Todi Mode which is a mixed one and is for that reason treated separately, make up in all ten melody types of melas. Now you will observe that the Ragas about 40 in number, falling under the modes Bhairav, Purvi and Marva are assigned to the periods of sunrise and sunset. At those periods there is a "Sandhi" (or junction) between night and day, and these Ragas are generally called "Sandhi-prakash" Ragas. Ragas taking both Ri and Dha Tivra (and Ga Tivra) are sung immediately after those belonging to the "Sandhi-prakash" groups, and are followed by those taking both Ga and Ni Komal.

Take the Ragas falling under the Bhairav Mela; namely, Bhairava, Kalingra, Meghranjani, Sorashtra, Jogiya, Ramkali, Prabhat, Bibhas, Gowri, Ahiri-Bhairav, Pancham, Lalit, Saveri, Bangal-bhairav, Shivmot-bhairav, Anand-bhairav, Gunakri, Hijaj.

(Vide-Lakshya-Sangit, Chapter II, Shlokas 46-48.)

Now all these Ragas with the exception of "Gowri" are assigned to the time of sunrise called Sandhi-prakash.

The Ragas following under the modes Purvi and Marva are Purvi, Gowri, Reva, Bibhas, Dipak, Triveni, Malavi, Tanki, Jetashri, Vasant, Paraj, Puriya-Dhanashri, Shri, Purvya, Marva, Puriya, Lalit, Sohni, Varati, Jait, Bhankar, Bibhas, Bhatiyar, Saazgiri, Maligowra.

(Vide-Lakshya Sangit, Chapter II, 53-57.)

Some of these Ragas are sung at sunset and others at sunrise. Thus all the forty Ragas have one common distinguishing feature, and that is Ri Komal, Ga Tivra, Dha either Komal or Tivra. More briefly stated, the common feature is "नि् सा री ग." The "Sandhi-prakash" period is commonly understood by our musician as that between 4 to 7 p.m. and 4 to 7 a.m.

Then the Ragas coming under the modes of Kalyan, Bilaval, and Khamach or having both Ri and Dha Tivra, and Ga Tivra as well, namely Yaman, Shuddha-kalyan, Bhupali, Hamir, etc.

(Vide-Lakshya Sangit, Chapter II)

It is likely, this arrangement came with the change to the Bilaval scale as the foundation scale of Hindusthani music.

The next distinguishing feature of our music is the significance of the "Vadi" note. Now the Vadi note is the प्रधान स्वर or "जान" or जीव of the Raga. Our Hindustani musicians generally connect the Vadi note time assigned to a Raga. The Ragas which are sung, between noon and midnight, called in common parlance Purva-Ragas, have invariably a note in the Purvanga as their Vadi, and those sung between midnight and noon, that is Uttara-Ragas have as the Vadi, a note in the Uttaranga, the Purvanga is supposed to extend upto Pancham i.e. सा रीं ग म प, while the Uttaranga down to Madhyam i.e. सां नि ध प म, The notes Sa, Ma and Pa are common to both and hence the Ragas having Sa, Ma or Pa as the Vadi note fall under both the Purvanga and Uttranga Ragas. The Vadi notes of the following Ragas in order of time will illustrate my theory. Purva Ragas are invariably sung after "Sandhi-prakash" ragas. They cover the period from early morning to the middle of the day, and from sunset till the middle of the night. These are followed by Ragas taking both Ga and Ni Komal which fall under the modes Kafi, Asavari, Bhairavi and Todi, out of these the Ragas assigned to the day begin at 10 a.m. and go right up to 4 p.m. when the evening "Sandhi-prakash" ragas begin;

and those assigned to the night begin after the Ragas falling under Khamach mode and take us right up to 4 p.m. when the morning Sandhi-prakash Ragas begin. Thus the whole cycle of twenty four hours divides itself into two series, morning and evening, each in the following order, viz. first Sandhi-prakash Ragas, then Ragas with both Ri and Dha and Ga Tivra, later Ragas with both Ga and Ni Komal. There may, however, be some exceptions but on the whole the main arrangement, according to the accepted time-theory is as I have described above. Now, I put it to you; "Does not this arrangement disclose some design or plan ?" It is difficult to say when, by whom, or why it was made; but it appears to me to be the design of some great master minds.

Name of the Rag	Vadi Note.	Name of the Rag	Vadi Note
1. Sarang	Ri	15. Kedar	Ma
2. Gaur Sarang	Ga	16. Hamir	Ga
3. Bhimpalasi	Ma	17. Chhayanut	Pa
4. Dhanashri	Pa	18. Kamod	Pa
5. Multani	Pa	19. Bihag	Ga
6. Purvi	Ga	20. Shankara	Ga
7. Shri	Ri	21. Khamach	Ga
8. Gowri	Ri or Pa	22. Jhinjhoti	Ga
9. Puriya-Dhanashri	Pa	23. Sorat	Ri
10. Puriya	Ga	24. Desh	Ri
11. Marva	Ga	25. Tilak-Kamod	Ri or Sa
12. Yaman	Ga	26. Jaijaivanti	Ri
13. Shudhkalyan	Ga	27. Gara	Ga
14. Bhupali	Ga	28. Darbari	Ri

Thus you go upto midnight when Ragas taking both Ga and Ni Komal come in. These are several varieties of Kanara, some of which have Ri as the Vadi, and others either Sa, Ma or Pa. As you approach the quarter of the night, the Uttaranga Ragas come in. In this connection reference may be made to Lakshya-Sangita, Chapter II.

The next point is the character of the Tivra Madhyam in Hindustani Music. Ragas which normally take this note are sung at night; and the note Madhyam may therefore be said to be indicative of the time assigned to a Raga. You find the note Tivra Ma in the evening "Sandhi-prakash" Ragas and then in the Ragas right up to the morning Sandhiprakash Ragas. As a general rule, it does not appear in Ragas having both Ga and Ni Komal. If it appears at all, it is present along with Shudha Madhyam or both Nikhads. The exceptions i.e., Ragas taking Tivra Ma and sung during the day are Hindol, Todi, Gaur-sarang and Multani. But here again you may find differences of opinion as to the exact times assigned to these Ragas.

Now, the Tivra Madhyam is sometimes introduced by our professional musicians in a skilful manner in Ragas like Bihag, Shankara, Jhinjhoti and Khammach without offending against the musical susceptibilities of the listener. The reason is that the note is indicative of the time i.e. night; and when used sparingly and skilfully it is admissible as a passing note in those four Ragas assigned to the night. The note Madhyam is therefore rightly described as a अध्वदर्शक note. You find that the Purvi mode is transformed into the Bhairav mode by the substitution in it of Shudha-Madhyam in place of the Tivra Ma; and similarly the Kalyan mode can be converted to Bilawal type by the mere substitution of Komal or Shudha Ma for Tivra Ma.

So, the Ragas according the system of Hindustani Music, appear to me, generally speaking, to have been arranged into two sets, one on either side of an imaginary line drawn from sunset to sunrise, dividing the whole day of 24 hours into the well-known two parts night and day. Each of these contains three groups of Ragas with their clearly distinguishable lower tetrachords, viz., नि॒ सा रि॒ ग, नि॒ सा रि॒ ग, नि॒ सा री॒ ग॒. These three groups on either side of the dividing line may be roughly described as the counterparts or reflexes of one another, separated by an interval of 12 hours. The note Ma-

dhyam and the मंग which contains the Vadi note will be the two unmistakable signs which will determine the question whether a particular Raga would fall under the "Purvang" group or the "Uttarang" group. Thus the twelve different varieties of Bilaval are practically the counterparts of the Ragas assigned to the night, being mixtures of the allied Ragas with the settled Avaroha of Bilaval; Yamani-Bilaval is a mixture of Yaman and Bilaval, Shukla-Bilaval is a mixture of Kedar or Nat and Bilaval; Sarparda is a mixture of Jhinjhoti and Bilaval; Kukubh of Jaijaiwanti and Bilaval; Chhaya Bilaval contains Chhayanat and Bilaval; Bihangini-Bilaval combines Bihangini with Bilaval; Alayya-Bilaval is a mixture of Hamir and Bilaval. Devagiri combines Shudhakalyan with Bilaval; similarly Jait-Bilaval, Madhva-Bilaval, and Bengal-Bilaval.

The Bilavals, are differentiated from their evening counterparts, by the absence of Tivra Madhyam and by the prominence given to the "Uttaranga".

Another noteworthy feature of the system is the presence of certain Ragas in each mode or mela, called "परमेल-प्रवेशक-राग" indicative of the time at which you pass from Ragas of one Mela to those of the following one. Thus 'Multani" takes the singer gradually into the Ragas of Purvi Mela; and Jaijaivanti introduced him into the "Kanara" group.

(Vide-Lakshya Sangit, Chapter II.)

Then you have the special features of each of the ten Melody-types referred to above. Take for instance, the Kalyan group. The Ragas comprised in this group may be classed under three heads :—

(1) Ragas containing no Madhyam or taking it only in the Avaroha, namely Bhupali, Shudhakalyan, Jait, and Chandrakant.

(2) Ragas taking only Tivra Madhyam, i. e. Yaman, Hindol and Malashri.

(3) Ragas containing both Tivra and Komal Madh-

yams e.g. Hamir, Kedar, Chhayanat, Kamod, Gaur-Sarang and Shyam-Kalyan.

All these Ragas being assigned to the fore part of the night have their Vadi notes in the Purvanga. Thus you will observe that though our current Hindustani music has undergone vast changes, it has, even in its present condition, abundant materials for being reduced to a scientific system. Our present music has outgrown the old Shastras and has imported a lot of foreign matter. During the times of the Mohomedan rule, the Sanskrit writers found a sufficient amount of fresh materials and embodied them in their works. Some of these writers were requested to do so by their patrons, who were themselves great lovers of music. Thus Pandit Kallinath wrote his commentary at the special request of his patron Devaraja of Vizianagar. Pandit Pundarika wrote his work, "Sadraga-Chandrodaya" at the request of his patron Burhan-khan, the son of Tajkhan a ruling prince of the Faruqee dynasty of Khandesh. Another work named "Raga-Manjari" was written by the same Pandit at the instance of Madhav Sinha in whose employ he was at the time. During this period, it appears there were in practice several Mohomedan tunes and these are referred to by him in his work.

Pandit Somnath too refers to the Mohomedan Ragas of his period in his "Raga-Vibodh", written in 1610 A. D., namely Huseni, Zillaf, Musali, Navaroz, Bakharej, Hijaz, Sarparda, Iraq etc.

These were, however, pure Persian Melodies; and it may be that the writers did not get sufficient particulars from the professors who introduced the Ragas, or their disciples. whatever the reason may be, the fact is that the Sanskrit writers merely ennumerate the newly-introduced varieties, and express their own opinions as to the compo- nents they are made up of Pandit Bhava Bhatta, in his excellent work, "Anup-Sangit-Ratnakar" gives the following varieties of "Kanra" namely Sudda-Karnat, Nayaki, Bageshwari, Adana, Shahana, Mudrik, Gara, Huseni, Kafi Kanra, Sorati-kaura, khambavati-kanra and others, in all fourteen in number. The

present varieties, according to some Bengali writers are—(1) Durbari, (2) Nayki, (3) Mudrik, (4) Kowsi, (5) Huseni, (6) Suha, (7) Sughrai, (8) Adana, (9) Shahana, (10) Bageshri, (11) Gara, (12) Nagadhwani, (13) Kafi, (14) Kolahala, (15) Mangal, (16) Shyam, (17) Miyaka, (18) Takka; some add Vasanti-kanra too. The same author also gives the different varieties of Todi, Malhar and Sarang.

Bhavabhatta also mentions eight Gouris, sixteen Bilavals, ten Gours, twelve Varatis, thirteen Kalyans, and seven Puriyas in his famous work.

The Sanskrit writers never looked down upon the new additions, but made room for them in their works. On the whole, the Ragas which came to be introduced into the Hindustani Music have come to stay. But there is one test to which we ought to put them before they command our acceptance. They must be supported by good and easily intelligible rules and command the respect of those who are competent to judge.

The present music of Hindustan can therefore be reduced to a beautiful and clearly intelligible system. The old Sanskrit Granthas will certainly furnish all the necessary technique and beautiful models; and if we could secure the willing co-operation of our living first class artists, we should be able to revive hundreds of old Ragas, which though fully described in the Shastras, have remained till now a dead letter, owing to the illiteracy of our experts and the apathy of our educated classes. If we wait another decade, the probability is that the best available artists will disappear, and we shall be thrown on the mercy of people who are considerably their inferiors.

—'जयाजी प्रताप' से उद्धृत

भारतीय सङ्गीत

[बनारस हिन्दू विश्वविद्यालय की नींव डालने के समय पर भारत की भिन्न-भिन्न विद्याओं के सम्बन्ध में, जिन विद्यार्थियों और विद्वानों के व्याख्यान हुए थे, उनमें मि० वी० एन० भातखण्डे का भी व्याख्यान हुआ था। उसी व्याख्यान को हम यहाँ पर प्रकाशित करते हैं। —सम्पादक]

भारतीय संगीत का विषय इतना विस्तृत, और उसका इतिहास ऐसा फैला हुआ है कि उसका यथा योग्य वर्णन मैं कर सकूंगा अथवा नहीं, इसमें मुझे पूर्ण सन्देह है। तथापि मैं अपने विद्वान् और दयालु स्वदेश बन्धुओं के समक्ष खड़ा हुआ हूँ। संगीत के प्रति मैं स्वदेश प्रेम तथा कर्त्तव्य की दृष्टि से आकर्षित हुआ हूँ। ऐसे जातीय आनन्द के अवसर पर संगीत के समान विस्तृत विषय पर दो शब्द कहने की आज्ञा चाहता हूँ। संगीत एक उपयोगी वस्तु है। और यदि आप उसकी उपयोगिता को स्वीकार कर उसे भावी शिक्षा-प्रणाली में स्थान प्रदान करेंगे तो मैं अपने परिश्रम को सार्थक समझूंगा। मुझे आशा है कि आप लोग मेरे निवेदन को धैर्य और कृपादृष्टि से सुनेंगे। मैं स्वयं कवि नहीं हूँ। वैसे ही इस विषय में मेरी प्राकृतिक बुद्धि नहीं है, किन्तु इस ईश्वरीय कला की ओर बाल्यावस्था से प्रेम होने के कारण मैं उसका एक क्षुद्र उपासक मात्र हूँ।

मनुष्य ने संगीत विद्या को अपनी ही उन्नति के लिए उत्पन्न किया है, बढ़ाया है और उसका सुधार किया है। भारत की प्राचीन प्रजा संगीत को अपने शारीरिक, राजनैतिक और धार्मिक जीवन में परमोच्च स्थान देती थी। संगीत कुदरती बनावट का एक भाग है और उसके स्वरों की प्राप्ति के नैसर्गिक तत्व पक्षियों की आवाज में, गिरते हुए जल की ध्वनि में, समुद्र तरंगों की गर्जना में और तूफान से हिलने वाले जंगली वृक्षों में प्रकाशित होते हैं। हम सुनते हैं नभो मंडल के सात नादों में से संगीत उत्पन्न हुआ। मनुष्य की नस-नस में संगीत भरा हुआ है। वह उसकी आत्मा की आवाज है और उससे हमारे खेद-हर्ष, मान-अपमान, दया-क्रूरता आदि भाव प्रकट होते हैं। मनुष्य के लिये अपने हास्य, करुणा और अन्य विचार प्रकट करने का यह एक प्रधान साधन है। किन्तु इसके सिवाय संगीत में अधिक उपयोगी और अन्य आवश्यक गुण भी हैं। वह हमारी बुद्धि को सुसंस्कृत बनाता है, सुधार और चेतना देकर उसे उत्तम श्रेणी का बना देता है। उसकी निर्मल ध्वनि हमारे दुःखों का निवारण करती है। देशभक्ति के लिये अथवा देशसेवा के लिए वह एक शूरवीर को उत्तेजित करता है। बूढ़े और अनुभवी सरदारों के गम्भीर शब्दों की अपेक्षा 'रूल ब्रिटानिया' अथवा 'लामारसेलेझ' के गायनों ने युद्ध में विजय श्री को समीप ला दिया है। आध्यात्मिक जीवन और संसारी जीवन का साथ जोड़ता है। वह एक जादू का हथियार है, जिसके द्वारा मनुष्य का मन उसकी इन्द्रियों के समीप महान् सुन्दरता के भेद को खोलता है। जिस प्रकार नेत्र इस सुन्दरता की देखते हैं उसी प्रकार कर्ण उसे सुनते हैं और अपना सम्पूर्ण शरीर संगीत के असर से ईश्वरीय श्वास को पहचान सकता है। यही सुन्दरता का भाव ईश्वरीय चिन्ह है। जिसे परमात्मा ने मनुष्य की आत्मा में स्थान दिया है, जिसके द्वारा मनुष्य अपने उत्पन्न करनेवाले के सुखद संयोग में प्रवेश करता है। संगीत में सुन्दरता का भास स्वरों से प्रकट होता है, जो ईश्वरीय भावों को हमारी आत्मा में संचित करते हैं।

अतः संगीत हर एक मनुष्य के जीवन में आवश्यक कार्य कर उसे बल देकर नीतिमान बनाने में सहायता करता है। जो मनुष्य प्रतिदिन उत्तम पदों के वाक्यों का उच्चार करता रहता है और जो मनुष्य सदैव के कार्यों में ही फंसकर अनेक विपत्तियों से ग्रस्त रहता है वह भी जब ऐसी ईश्वरीय ध्वनि श्रवण करता है, तब अपने मन को साफ और स्वच्छ रखने में सफल होता है। उनमें नई आशा, नई जिन्दगी निर्माण होती है। मनुष्य के मन को शिक्षित करने के लिये और उसे उच्च स्थान पर आरूढ़ करने के लिये संगीत जो कुछ कार्य करता है, उससे हमारे पूर्वज पूर्णतया परिचित थे। अपने यहाँ के संस्कृत कवियों के ग्रंथों से ज्ञात होता है कि प्राचीन काल में एक श्रेष्ठ कला के रूप से संगीत का अभ्यास किया जाता था।

महिलाओं और सज्जनों! इससे उच्च स्थान संगीत को हम क्या दे सकते हैं? सर सौरीन्द्र मोहन ठाकुर जो संगीत के महान् विद्वान् थे, कहते हैं कि एक बुद्धिमान् मनुष्य निर्माण किये हुए रास्ते पर चलते हुए अपने शरीर का उपयोग कर सुख और मुक्ति को प्राप्त कर सकता है। सगुण ब्रह्म की भक्ति से हमें इस लोक और परलोक का सुख मिल सकता है। और निगुण ब्रह्म की भक्ति से अन्तिम सुख मिल सकता है। निर्गुण ब्रह्म की भक्ति हमारे मन को स्थिर रख सकती है, जो सामान्य मनुष्य से नहीं हो सकता। अनाहत नाद की भक्ति को स्वीकार कर बुद्धिमान् मनुष्य मोक्ष को सम्पादन करते हैं। यह उपासना सामान्य मनुष्य से नहीं हो सकती। उसे वे ही प्राप्त कर सकते हैं जो अनाहत नादोपासना के लियेप्रयत्नशील रहते हैं। नादोपासना में मनुष्य को प्रसन्न रखने का गुण है। भक्ति-कार्य में संगीत का उपयोग करने से मनुष्य को मोक्ष मिलता है।

अठारहवीं और उन्नीसवीं शताब्दी में सर विलियम जोन्स और अन्य कई यूरोपीय सुप्रसिद्ध विद्वानों ने भारतीय संगीत की प्रशंसा की है। इस समय कई यूरोपियन विद्वान् स्वीकार करते हैं कि, हिन्द के संगीत की मधुरता इतनी बढ़ी हुई है कि उसे दूसरे किसी भी देश से कुछ सीखने की आवश्यकता नहीं है।

कई यूरोपियन विद्वान् इस बात को निर्विवाद रूप से स्वीकार करते हैं कि वह हिन्दुस्तान से बाहर गया है। इस बात में शोध कार्य कर यदि कोई सिद्ध करे कि संगीत के मूलतत्व यूरोप में भारत से गये थे, तो मुझे कुछ भी आश्चर्य नहीं होगा। जब यह स्थिति है तो फिर क्या हमें उसको अपने ही देश में योग्य स्थान नहीं देना चाहिये? हमारा संगीत पीछे रह गया है। इसका प्रधान कारण यही है कि हमारे यहाँ के शिक्षा-विभाग में उसे योग्य स्थान नहीं दिया है। यदि भूतकाल में ऐसा हुआ हो तो भी अब हमें उसे ऐसी स्थिति में नहीं रख छोड़ना चाहिये। भूल सुधारने का यदि अवसर मिले तो हमें उसे सुधार देना चाहिये।

जब हमने अपना विश्वविद्यालय स्थापित किया है तो अन्य विद्याओं के साथ इस संगीत विद्या को भी स्थान देना चाहिये। पावनी पुण्य क्षेत्र श्री काशी जी को छोड़ कर संगीत की उन्नति के लिये दूसरा उत्तम स्थान कौन-सा मिलेगा? इसी गंगाजी के तट पर हमारे प्राचीन महर्षि हजारों वर्ष भजन गाते थे। परमात्मा विश्वनाथ संगीत के महान् रक्षक हैं। हम कहते हैं कि उनके पाँच मुखों से पाँच राग उत्पन्न हुए और देवी पार्वती जी ने

छठवाँ राग उत्पन्न किया। इस पर से आपको जानना चाहिये कि ऐसी सुस्ती हटा कर अब हमारे शिक्षा-विभाग में संगीत को यथोचित स्थान देकर हमें जागृत होना चाहिये। हमारा संगीत बहुत प्राचीन है। हमारे पास उस समय में भी पूर्ण सप्तक और पूर्ण रूप से सुधरी हुई संगीत की प्रणाली थी, जिस समय अन्य जातियाँ यह जानती भी नहीं थीं कि सप्तक क्या है? अपनी उत्तम विद्या को हमें इस प्रकार नष्ट न होने देना चाहिये। हमारे सामान्य जीवन के साथ संगीत का घनिष्ठ सम्बन्ध है। इस विषय को यद्यपि कोई अस्वीकार नहीं करते, फिर भी आश्चर्य की बात है कि हमारे शिक्षित-वर्ग में यह लुप्त-सा हो गया है। कई बुद्धिमान् सज्जन संगीत को समयानुकूल नहीं पाते हैं। उदार वृत्ति के कुछ व्यक्ति उसे सामान्य-विषय समझकर उसकी परवाह भी नहीं करते, और थोड़ा-सा गाना-बजाना आते ही अपने को उसमें निष्णात् मान लेते हैं। कई लोग उसे पुरुषों के लिए अनुपयोगी समझते हैं। कई लोग यहाँ तक भी कह देते हैं कि संगीत कुछ काम की वस्तु ही नहीं है। वह तो केवल श्रवणेन्द्रिय को तृप्त करने के लिए स्वरों का एक प्रकार का मिश्रण है। ऐसे पुरुषों के विचार पर ध्यान न देकर हमें उसे सचमुच शिक्षा के रूप से स्वीकार कर अपने विश्व-विद्यालय के अभ्यासक्रम में स्थान देना चाहिये।

भारतीय संगीत का इतिहास

यहाँ पर एक प्रश्न उपस्थित होता है कि संगीत के अभ्यास से क्या आशय है? उसके अभ्यास के लिये हमारे पास कौन से ग्रन्थ हैं? संगीत की वर्तमान स्थिति क्या है? उसकी उन्नति के लिये अभी तक क्या किया गया है? और अब क्या कर्तव्य है? इन विषयों पर अधिक विचार करने के लिये यहाँ पर्याप्त समय नहीं है। फिर भी कुछ विचार आपके समक्ष उपस्थित करता हूँ। संगीत विषय पर बोलने के समय कई बातें जान लेनी चाहिये। संगीत के विषय को हम तीन भागों में विभक्त करते हैं—(१) ग्रन्थ-संगीत, (२) लक्ष्य संगीत और (३) भावी संगीत। भावी सङ्गीत हमारा भविष्य का सङ्गीत है, अर्थात् संगीत जो आगे चल कर होना चाहिये वह।

लक्ष्य संगीत वह है जो हमारे देश में इस समय प्रचलित है और जिसे हम लोग अभी गाते हैं। ग्रन्थ-संगीत के दो उपभाग हो सकेंगे—अर्थात् प्राचीन और मध्यकालीन। प्राचीन संगीत के प्रथम उपविभाग में सामवेद और भरत के नाट्य शास्त्र के बीच जो समय गया था उस समय के संगीत का हमें वर्णन करना चाहिये। यह वास्तव में बहुत लम्बा समय है। किन्तु उस समय के संगीत के लिये हमारे पास कुछ भी दृढ़ प्रमाण नहीं हैं। उस समय संगीत ही नहीं था, ऐसा नहीं। किन्तु सहायता के अभाव के कारण उसमें शोध नहीं हो सकी। तीसरी अथवा चौथी शताब्दी के समय के विषय में हमें क्या मालूम होता है? हमारे कई विद्वानों के विचारानुसार उस समय राग के समान कोई प्रिय वस्तु ही नहीं थी। वे विद्वान् कहते हैं कि उस समय रागों का उपयोग ही नहीं होता था। यह ठीक है कि भरत अपने ग्रन्थ में किसी भी राग का वर्णन नहीं करता। वह केवल जातियों का वर्णन करता है। कई लोग ऐसा भी कहते हैं कि भरत ने केवल नाट्य-शास्त्र अर्थात् नाटकों का ही वर्णन किया है, इससे रागों के विषय में उसने कुछ भी नहीं लिखा। ऐसे विवादों में अभी हमें उतरने की आवश्यकता नहीं है,

क्योंकि वह अधिक सूक्ष्म विषय है। हम लोग इस समय भरत के संगीत का उपयोग नहीं करते, अतः हमें इस समय इस संबंध में यहाँ विचार करने की आवश्यकता नहीं है। फिर भी मैं इतना तो अवश्य कहूँगा कि ऐतिहासिक दृष्टि से देखने पर भरत का ग्रन्थ संगीत-साहित्य में एक आवश्यक शृंखला होने से विद्वानों को इसके निर्णय करने के लिये उसे 'सामवेद' के समय तक ले जाना चाहिए। सामवेद का संगीत और भरत का जाति संबंधी प्रश्न विश्वविद्यालय से सम्बन्ध रखता है। यह विषय सामान्य लोगों की अपेक्षा शोध करने वाले विद्वानों से अधिक सम्बन्ध रखता है। भरत के समय के पश्चात् एक हजार वर्ष का दूसरा कालखंड हमारे संगीत के साहित्य में आने के पश्चात् हम १३वीं शताब्दी के पूर्व में आधे हिस्से पर आते हैं। तब इस विषय पर संगतवार लिखा हुआ एक ग्रन्थ हमारी दृष्टि में आता है। परन्तु बीच की इतनी लम्बी कालावधि के लिये हमारे पास कुछ भी प्रमाण नहीं है। संगीत के सम्बन्ध में यह समय बहुत ही उन्नत मालूम होता है और इसके लिये हमें बहुत कुछ अन्वेषण करना होगा। मैं शारंगदेव के संगीत रत्नाकर के सम्बन्ध में कह रहा हूँ। इसमें कुछ भी सन्देह नहीं कि यह बड़ा ग्रन्थ एक महान् विद्वान् के हाथ से लिखा गया है। किन्तु यहाँ पर हमें कठिनाई यही है कि उनके राग प्राचीन ग्राम, मूर्छना, जाति और ग्राम राग पर लिखे गये हैं, जिसका स्पष्ट निर्णय नहीं हो सकता। कई लोगों का विचार है कि भरत के संगीत का स्पष्टीकरण हो जाने पर रत्नाकर के रागों की जानकारी यथोचित रीति से होने में हमें सहायता मिलेगी। मुझे यहाँ पर कहना चाहिये कि हमारे यहाँ के कुछ विद्वान् रत्नाकर के रागों का स्पष्टीकरण करने के लिए प्रयत्न कर रहे हैं, किन्तु वह सम्भव होगा या नहीं—इसमें मुझे सन्देह है। फिर भी उसकी योग्य कुंजी हमें न मिलने से इस समय तक वह ग्रंथ अंधकार में पड़ा हुआ है। रत्नाकर के बाद का समय हमारे अर्वाचीन ग्रन्थ संगीत का समय कहा जायगा। मेरा विचार है कि वह इस समय के ग्रंथ-संगीत के अभ्यास के लिये अधिक उपयोगी है। यह समय १५,१६, १७ और १८वीं शताब्दी तक का है। इस समय के कई संस्कृत ग्रंथ हमारे पास मौजूद हैं। ये ग्रन्थ अर्वाचीन पद्धति से लिखे गये हैं। अतः हम उन्हें समझ सकते हैं। इस समय ग्राम, मूर्छना, जाति प्रभृति पर लिखे हुए रागों की प्राचीन पद्धति अदृश्य हो गई थी और उन्होंने अपना संगीत षड्ज को पहला स्वर मान कर लिखा था। यही प्रथा अभी तक चल रही है। दूसरा भाग, जिसमें लक्ष्य संगीत आता है। उस पर विचार करने के पूर्व मुझे आपको स्मरण कराना चाहिये कि पूर्व में वर्णन किये इस समय के बहुत से संस्कृत लेखक दक्षिण के विद्वान् ही थे। उत्तर की ओर के दो या तीन ही विद्वान् मालूम होते हैं। यद्यपि यह बात आश्चर्यजनक मालूम होती है, फिर भी है यह एक सत्य। उत्तर की ओर के लेखकों में पंडित लोचन—राग तरंगिणी का कर्ता; २. पंडित अहोबल—सङ्गीत पारिजात का कर्ता और ३. पंडित भावभट्ट, अनुपविलास और अन्य एक-दो ग्रन्थों के रचयिता हैं। इस समय हमारे पास भिन्न-भिन्न विषयों पर लिखे हुए प्रायः पचास ग्रंथ हैं। उन सबको हम अर्वाचीन समय के ग्रंथों में स्थान देंगे। इन सब ग्रंथों को संग्रह कर छपवाना चाहिए। यह मैं आपको सिद्ध कर दूँगा कि उत्तर और दक्षिण के ये सभी ग्रंथ उत्तम हैं। एक बात जो अत्यंत आवश्यक है, वह यह कि हमारे यहाँ पिछले कई वर्षों से प्रतिकूलता के कारण संगीत की

अवनति हो रही है। वेद के समय से लेकर संगीत रत्नाकर के हिन्दू समय तक हम विचार शुरू करते हैं। तथापि उस समय का संगीत साहित्य जो भी मिलता है, वह अपूर्ण है। हमारे यहाँ के बड़े-बड़े वीर-चरित्र और नाटक जैसे कि विक्रमोर्वशीय, मृच्छकटिक, मालविकाग्निमित्र में हम स्पष्ट देखते हैं कि उस प्राचीन समय में हमारे समाज में संगीत उच्च स्थान पर पहुँचा था। हमें यह भी पता लगता है कि उस समय के समस्त कुलवान् व्यक्ति संगीत का अभ्यास करते थे। किन्तु यथार्थ में वे किस सङ्गीत का अभ्यास करते थे, अथवा किन ग्रंथों का अभ्यास करते थे, यह हम नहीं जानते।

कैप्टन डे नामक सङ्गीत के एक सुप्रसिद्ध लेखक व शोधक विद्वान् लिखते हैं कि प्राचीन हिन्दू राजाओं के समय में भारतीय सङ्गीत की बहुत कुछ उन्नति हुई थी। हमारे देश में मुसलमानों के आने के पश्चात् बहुत भारी परिवर्तन शुरू हुए। यह समय ११वीं शताब्दी का था। प्रारम्भ के आक्रमणकारी मुसलमान भारतीय सङ्गीत पर ध्यान देने वाले नहीं थे और उन्होंने वह दिया भी नहीं। अनुमानतः १२वीं शताब्दी में सुल्तान अलाउद्दीन दिल्ली में अपने साथ अमीर खुसरो नामक महान् ईरानी कवि को लाया, जिसने हमारे सङ्गीत में भारी परिवर्तन लाये। फिर महान् शाहंशाह अकबर के समय में इस कला को विकसित करने के लिये अच्छा उत्तेजन मिला। आईने-अकबरी नामक ग्रंथ में लिखा है कि अकबर बादशाह के दरबार में तीस से अधिक कुशल गायक थे, क्योंकि वह स्वयं संगीत का बहुत शौकीन था। सुनते हैं कि अकबर बादशाह वेष बदल कर अपने गवैये तानसेन के साथ उनका नौकर बन कर गुरु हरिदास स्वामी के समीप गया था। इसी से अकबर का नाम इस समय भी हमारे यहाँ आदर से लिया जाता है। फिर भी आश्चर्य इस बात का है कि अकबर बादशाह के दरबार में सुप्रसिद्ध हिन्दू गवैये बहुत कम थे। ऐसा भी कहा जाता है कि विदेशी आक्रमण के समय उत्तर के कई प्रसिद्ध गायक और विद्वान् दक्षिण की ओर चले गये होंगे। जो भी हो, ऐसा तो नहीं कहा जा सकता कि दक्षिण के समस्त हिन्दू ग्रंथकार उत्तर से जाकर वहाँ बसे थे। कई विद्वानों की सम्मति है कि दक्षिण का संगीत अधिक प्राचीन था। अकबर बादशाह के पश्चात् आने वाले बादशाहों में से सबसे अधिक हानि सुलतान औरंगजेब ने पहुँचाई थी। इसके सम्बन्ध में कहा जाता है कि उसने हिन्दी संगीत की जड़ अपने दरबार से निकाल दी थी। औरंगजेब के बाद केवल सुलतान मुहम्मद शाह ने ही संगीत को सहायता दी थी। यह स्वीकार करना पड़ेगा कि कला को व्यावहारिक रूप से विकसित होने का इस समय अवसर प्राप्त हुआ था। किन्तु संगीत का शास्त्र जो उसका आधारस्तम्भ है, उसकी उपेक्षा की गई थी। क्योंकि बहुत से गवैये पढ़ना-लिखना नहीं जानते थे। कई इतिहास-लेखक कहते हैं कि वह समय ऐसा था कि जब संगीत के सहस्रों ग्रंथ जलाये गये और उसके ग्रन्थ रखने वाले तंग किये जाते थे।

अठारहवीं शताब्दी के उत्तरार्ध में, ब्रिटिश समय शुरू होने पर, अपने देश में नया युग शुरू हुआ। सुलह, एकता और सुख के अन्तिम सौ वर्षों में कला और विद्याओं का पुनरुद्धार हुआ। किन्तु मुझे खेद के साथ कहना पड़ता है कि अपने संगीत की फिर भी वही दशा रही। हमारे यहाँ के राजा और श्रीमन्त लोग उसकी ओर उपेक्षा की दृष्टि से देखते रहे। यही कारण है कि वह और भी क्षुद्रवृत्ति वाले मनुष्यों के हाथों में जा गिरा। दस-

बीस वर्षों से ब्रिटिश सरकार ने कुछ ज़िलों में संगीत के स्कूल खोले हुए हैं। किन्तु उनसे कुछ विशेष लाभ नहीं हुआ। संगीत अत्यन्त नाजुक वृक्ष होने से उसे बहुत आत्मीयता और सावधानी से बढ़ाना चाहिए। हम यदि इस संगीत की वास्तविक उन्नति चाहते हैं तो हमें उसे अपने विद्यालयों में स्थान देना चाहिये। इस संगीत की उन्नति के साथ प्रजा की उन्नति का सम्बन्ध है। इसलिए इसे हिन्दू विश्वविद्यालय के समान हमारी राष्ट्रीय संस्थाओं में प्रधान रूप से स्थान मिलना चाहिये।

यहाँ पर आप कहेंगे कि विश्वविद्यालय में संगीत को स्थान देने के लिये आग्रह तो किया जाता है, किन्तु उसके लिये आवश्यक साहित्य और उसको सिखाने वाले कहाँ हैं। इसके उत्तर में मैं तो यही कहूँगा कि आप के पास साहित्य और शिक्षक दोनों मौजूद हैं। प्रारम्भ में उसकी अभिवृद्धि मन्दगति से होगी, इसके लिए हमें चिन्ता नहीं करनी चाहिए। अन्य विषयों में पूर्णता प्राप्त करने में यदि आपको ५० वर्ष लगेंगे तो इस विषय में आप १०-१२ वर्ष में पूर्णता प्राप्त कर सकेंगे। इस समय के अभ्यास करने वालों के लिये दो बड़ी कठिनाइयाँ हैं। एक तो सीखने वाले को उचित सहायता नहीं मिलती और दूसरी कठिनाई यह है कि निंद्य आचरण वालों से इसकी शिक्षा लेनी पड़ती है। यह प्रसिद्ध बात है कि अपने कई राजा-महाराजाओं के पुस्तकालयों में संगीत के हस्तलिखित ग्रन्थ विद्यमान हैं। जिनके दर्शन भी शोध करने वाले विद्वानों को नहीं हो सकते। मेरा अनुमान है कि संगीत को उच्च स्थान मिलते ही उसका सन्तोषजनक परिणाम स्वयं मालूम हो जायगा।

अर्वाचीन समय के संगीत के सम्बन्ध में कहा जाता है कि उत्तर और दक्षिण के गायकों में मतभेद पाया जाता है, फिर भी कई बातों में वे समान ही हैं। (इस बात को आपने अनेक उदाहरण देकर समझाया। तत्पश्चात् वर्तमान साहित्य, भारतीय संगीत की उन्नति के लिये हमें करना चाहिये इस सम्बन्ध में आपने कहा कि) वर्तमान समय के अच्छे गायकों की सहायता से हम भारतीय संगीत की पुनः उन्नति कर सकते हैं। मैं इस बात को निश्चित रूप से कह सकता हूँ कि इसका परिणाम बहुत ही उत्तम होगा। संगीत संसार की भाषा है इसको फिर नये रूप में सक्षम करने से हमारे हाथ में एक बड़ी सम्पत्ति आवेगी और किसी भी प्रकार मतभेदों के बिना समस्त हिन्दुस्तानी उसे आदर की दृष्टि से देखेंगे। उत्तर के गायन की खूबियाँ और दक्षिण के सङ्गीत की नियमबद्धता का संयोग होगा। अतएव हमें बिना विलम्ब किये ही इस कार्य को हाथ में लेना चाहिए। हमारे लिये यह भी एक महत्व का कार्य है। सौभाग्य से इस कार्य को पूर्ण करने का विचार हमारे अन्तः करण में उत्पन्न हुआ है। अब रात्रि का समय चला गया है। प्रभात होने की तैयारी है। इसलिए आलस्य को छोड़ कर आइये, हम लोग भारतीय संगीत की उन्नति के मार्ग पर अग्रसर हो जायँ। इसमें कुछ भी सन्देह नहीं कि परमदयालु परमात्मा ने कृपा कर यह उत्तम अवसर दिया है। हमारे महान् देशभक्त माननीय पंडित मदनमोहन मालवीय जी ने अपना सम्पूर्ण जीवन देशसेवा के लिये अर्पण किया है। स्वयं उनके तथा उनके अन्य साथियों के महान् प्रयत्नों से हमारे हाथ में अपना विश्वविद्यालय आया है। इस विश्व-विद्यालय से जिस प्रकार हमारे दूसरे अनेक अभाव दूर होंगे, उसी प्रकार यह अभाव भी दूर होगा। हम लोग जानते हैं कि यूरोप में ऐसा एक भी विश्वविद्यालय नहीं है, जिसमें संगीत

के अभ्यास को स्थान न मिला हो। अब हमें भी अपना एक विश्वविद्यालय मिल गया है, इसलिये उसमें भारतीय संगीत को हम स्थान प्रदान करें। भारत का हर एक घर चाहे वह ग़रीब का हो या श्रीमान् का हो; उसमें से संगीत की आवाज आनी चाहिये। क्योंकि हम लोग स्वभावतः एक संगीत-प्रिय समाज के सदस्य हैं और वह हमें परम्परा से प्राप्त है। अन्त में आप लोगों से यही प्रार्थना करता हूँ कि हमें अब जागृत होकर भारतीय संगीत की उन्नति की ओर ध्यान देना चाहिये।

—१२ अप्रैल १९१६ के 'जयाजी प्रताप' से उद्धृत

[उपरोक्त भाषण सम्भवत. अंग्रेजी में था, जिसे किसी संवाददाता ने बाद में हिन्दी में उल्था किया होगा। भाषण स्थान-स्थान पर दोषपूर्ण प्रतीत होता है, जो मूल प्रति के अभाव में अधिक संशोधित न किया जा सका।—संपादक]

THE AIMS AND OBJECTS OF THE ALL INDIA MUSIC CONFERENCE, AS SETTLED AT BARODA IN 1916 ARE AS FOLLOWS :

(1) To take steps to protect and uplift our Indian Music on National lines.

(2) To reduce the same to a regular system such as would be easily taught to and learnt by our educated countrymen and women.

(3) To provide a fairly workable uniform system of Ragas and Talas, (with special reference to the Northern system of Music.)

(4) To effect if possible such a happy fusion of the Northern and Southern systems of music as would enrich both.

(5) To provide a uniform system of notation for the whole country.

(6) To arrange new Raga productions on scientific and systematic lines.

(7) To consider and take further steps towards the improvement of our musical instruments under the light of our knowledge of modern science, all the while taking care to preserve our nationality.

(8) To take steps to correct and preserve permanently the great masterpieces of this sublime art now in the possession of our first class artists and others.

(9) To collect in a great central library all available literature (ancient and modern) on the subject of Indian Music and if necessary to publish them and render them available to our students of music.

(10) To examine and fix the microtones of shruties of Indian Music with the help of our scientific instruments and the first class recognised artists of the day and to make an attempt if possible to distribute them among the Ragas.

(11) To start an 'Indian Men of Music' series.

(12) To conduct a monthly journal of Music on up-to-date lines.

(13) To raise a permanent fund for carrying on the above mentioned objects.

(14) To establish a National Academy of Music in a central place where first class instruction in Music could be given on most up-to-date lines by eminent Scholars and Artists in Music.

V. N. BHATKHANDE, B. A., LL. B.
General Secretary. Standing Committee.

—'जयाजी प्रताप' से उद्धृत

THE SECOND ALL INDIA MUSIC CONFERENCE

AN APPEAL.

The following appeal has been issued under the signature of a number of persons, among them being Prof. V. N. Bhatkhande, Rai Bahadur Lala Sultan Singh, Rai Bahadur Damodar Das and Nawab Ahmad Said Khan of Loharu:—

In ancient times the sublime and soul-lifting art of music had reached the highest pitch of perfection in the hands of the venerable scholars, the great spiritual men of India who were ever after the greater harmony. Their works are our noble inheritance. With such wonderful collection at our command we should have moved onwards. Instead of progress degeneration set in, and today we find that the gift of the gods has been neglected far too much and consequently lost much of its original purity. There are various causes which led to this state of affairs and the most prominent of them is the state of apathy in our educated classes to learn it scientifically; undoubtedly want of able teachers is a great drawback. The all round awakening in India, claiming for it its due place among the progressive nations of the world, encouraged some distinguished lovers of music who stood up to champion the cause of revival of this most delightful of the fine arts, as it is one of the foremost needs of the time, and through their enterprise a new movement in the shape of an All India Music Conference took place in Baroda under the kind patronage of His Highness the Maharaja Gaekwar of Baroda whose great sympathy and magnanimity made it possible for the small band of workers to call a Conference in his state. Many well-known theorists and practical experts took part in the proceedings,

and interesting as well as important results were secured. We, the members of the reception Committee and the permanent secretaries of the standing committee of the All India Music Conference, have therefore, great pleasure in informing you that it is proposed to hold the second session of the All India Music Conference in Delhi in the Easter holidays in April next. We appeal to you for support as without the sympathy and co-operation of the educated classes the movement can never attain any great success. Every self respecting nation considers music as one of the most necessary social accomplishment and therefore it is absolutely necessary that such conferences should take place year after year, as they will bring home to the educated classes with great force the urgent necessity of the development of high class music on sound, scientific lines, and they will go a long way in concentrating public attention on its cultivation.

The proposed Delhi Conference will bring together all the workers of India in this field. It will be possible to take stock of the work done and remaining to be done.

Exchange of views on knotty points will be another great advantage secured, and it will lead to our introducing a uniform system of notation for the whole country for the adequate expression of the soul of music. Our immediate needs are :—

(1) A good workable uniform Raga system such as would enable us to learn and teach music without difficulty.

(2) A good simple uniform notation system for the whole country.

(3) A perfectly reliable history of Indian music and musicians.

(4) The determination of Shrutis and their uses in the Ragas.

(5) Impressing on people the educational value of music and the necessity of introducing graded courses in schools and colleges.

(6) A central academy of music where first class music could be taught according to the most up-to-date methods.

With these objects in view we beg to approach your kind and noble self with the request that you will come forward and help us, so that the Conference may be a great success. Any donations and promise of service will be looked upon with a deep sense of gratitude by us and the permanent body of the All India Music Conference Committee.

—'जयाजी प्रताप' से उद्धृत

REPORT OF THE SECOND ALL INDIA MUSIC CONFERENCE

HELD AT DELHI, DECEMBER 14TH. TO 17TH., 1918

Mr. V. N. Bhatkhande of Bombay, in moving the resolution on the National Academy of Music, said :— "Your Highness, Brother delegates, Ladies and Gentlemen.

This is an age of unusual activity. In every sphere around us,— social, political, industrial, educational and aesthetic—we find now a great awakening. At a time like this, we should not let slip the opportunity of taking all necessary steps towards restoring our sublime art of music to its original high position in society. For, what is the condition of our Hindustani music at the present day ? There was a time when we had hundreds of excellent works on the subject, and perhaps countless masters and composers. There was a time when music in India had a place, and an important place too, in the social, religious and household life of the people. It is common knowledge that the music of Northern India passed through considerable changes during the time of the Mahomedan rule in India. I am particularly referring to the times when those eminent artists— Amir Khusro, Baba Haridas, Gopal Nayak, Mian Tan Sen, Nayak Baksu, Baijoo, Ramdas, Soordas, Bilaskhan and many others brought into our Hindu Music their wonderful creations and enriched the same marvellously. Some of these luminaries are supposed to have lighted lamps and brought rain from the clouds, by their music alone ! It is rightly claimed that our Indian music reached its high watermarks in those happy times. The art of those times went far ahead of the Shastras. It is even contended that the fundamental change from the old Shudha scale of the Granthas to that of Bilawal, took place in this remarkable period. The claim may or may not be justifiable, but it cannot be denied that the new element impaired into our music in the Mogul period seriously impaired the binding force of the orthodox Shastras. The resourceful artists did not, however, ruthlessly treat the old Shastras. Many of them were only converted Mohomedans and respect for the Shastras and their writers, was more or less ingrained in them. They acted with great tact and skill. They retained all the old Raga names, but changed the

rules of singing the melodies. At times they introduced entirely foreign tunes but took care to make them easy to assimilate. They, however, failed to keep a scrupulous record of all they did in matters musical. It may be that their records were lost in the later unsettled times of the Mohomedan rule, but the fact remains that we are not today in a position to judge the correctness or otherwise of the present version of the Ragas of Mohomedan origin in the absence of reliable authorities. The Sanskrit writers of that period have duly taken note of the new creations and have even made some attempts to explain them.

At the end of the Mohomedan period, Grantha-writing became more and more scarce, possibly owing to the educated classes ceasing to take interest in the subject, and the art fell into the hands of illiterate professionals. So long as these custodians were competent men, the art did not suffer very much, but it's present condition leads one to conjecture that the art has had to pass through inferior and incompetent hands. Why, our experience at the present day is that the number of really first-class experts is exceedingly small, and the services of even these men are not normally available to all interested in the subject. The question therefore now is—what should be done to remedy the unsatisfactory condi ion of our music at the present day ? It is true that some of our learned scholars are directing their attention to this state of things; there have been some praiseworthy attempts made to improve the unsatisfactory condition. But in a matter of such national importance, stray and isolated attempts on the part of a few scholars could never be expected to yield permanent beneficia' results. *The whole nation must take up the cause, and make a grand and organisede ffort.* I am glad to say that such an effort came forward for the first time in the year 1916, when under the kind patronage of that enlightened and liberal minded Prince, The Maharaja Gaekwar of Baroda, the first All India music Conference met in his Capital. It opened the eyes of the whole country to the real needs of the situation and inspired them with confidence, that the problem of reviving, uplifting and protecting Hindusthani music was after all not so dificult to solve, given the necessary sympathy andc ooperation of the educated classes. The full achievement of all the ideals set up by the Conference may require half a dozen sessions or more, but we now know precisely what we want and also the way how to obtain it. The best way to begin the work of regeneration is to recognise the present Hindusthani practice of music, and to establish the same on a scien-

tific and sound basis, that is to support it by a good, well-reasoned and easily intelligible theory. Theory is rightly described as the backbone of practice, and when that perishes, the practice gradually begins to degenerate. This means that the time has now arrived when the eduacted classes should take up the subject in hand earnestly and proceed to give it its due position and importance. They can do this by supplying the following essentials :—

(1) A good workable Raga-system embodying all the Ragas now sung in Northern India.

(2) A plentiful supply of valuable up-to-date literature on music.

(3) A fair supply of well equipped professors.

(4) A faithful record of all the available masterpieces of our first class experts for future guidance.

(5) And a public institution where music could be taught on the most scientific and up-to-date lines.

In this connection let me mention that Rampur has in its possession the largest stock of Horis and Dhrupads of the famous Tansen School. I have already requested His Highness the Nawab Saheb, our worthy President, to permit phonographic records of those, ancient masterpieces to be taken for the benefit of country and I am glad to say that he has been graciously pleased to grant my request.

I shall not trouble you with the details of the scheme relating to the establishment of the National Academy. The scheme printed and circulated amongst you is only a draft, giving you the broad outlines and the general principles underlying it. The details will be settled in due course by the provisional committee who will have to be appointed for the purpose. I ask for nothing more than your generous support, sympathy and loyal co-operation of you all lovers of music, in the interests of what I consider to be a National cause.

With these remark, he then moved thef ollowing resolution :—

"That whereas it has been considered expedient to organise in Delhi an institution for the systematic study of Indian music by providing special facilities for the collection and preservation of the best of classical compositions in a museum for the founding of a library of literature on music and for imparting instruction in elementary and advanced music.

That a National Academy of Music shall be established in the Imperial City of Delhi on the lines generally indicated in the draft scheme that has been printed and circulated among the members.

That a provisional committee consisting of Sahabzadah Saadat Ali Khan, Home Secretary to Rampur State, U. P.; Thakur Nawab Ali Khan, Taluqdar of Lucknow; Mr. Bhatkhande of Bombay; Mr. Jagannath Rais, Hon. Magistrate of Delhi; Prof. S. L. Joshi, M. A. of Baroda; Sahib Chaudhuri Raghubir Narain Singh Taluqdar of Assora; Mr. Karnad of Bombay and others, with power to add to their number, be appointed for the purpose of raising funds for the erection of buildings and for endowments and for taking such steps as may be necessary, to carry out objects of the scheme.

—'जयाजी प्रताप से उद्धृत

SHRI MADHAV SANGIT VIDYALAYA, LASHKAR, GWALIOR

BY

Prof. V. N. Bhatkhande, B. A., LL. B.

The above School was started in January, 1918, and placed under the Education Department.

Gwalior was marked out by tradition as a fit place for the inauguration of a new experiment in the teaching of Music. According to Captain Willard, Raja Man who flourished four or five centuries ago and whose palace known as the "Man-Mandir" on the Fort at Gwalior is one of the most interesting and impressive sights of Gwalior at this date, was the father of the Dhrupad style of singing. He was also the author of a great work on music Mankutuhal of which a Persian translation is extant in the Palace Library at Rampur. So also Tansen whose name stands for the climax of musical attainments and who was the brightest jewel of Akbar's Court was born in Gwalior and he also died in Gwalior. This association of Tansen's name with Gwalior has made it a place of pilgrimage for professional singers all over India. In more recent times successive-

Maharajas of Gwalior have been lovers and patrons of music and some of them had attained no small degree of proficiency in it. In this connection, prominent mention must be made of the late Maharaja Jayaji Rao Scindia. Besides being himself a singer of a high order, he had in his court such masters of music as Bade Mohammad Khan, Natthu Khan, Hassu Khan, Haddu Khan, Amir Khan, Bande Ali Khan, Narayan Shastri, Waman Buwa and others. In fact during his regime Gwalior had become the home of music in Upper India and the rallying point for all votaries of music.

The present maharaja Sir MADHAV RAO SCINDIA is an ardent lover of music and sings bhajans in those rapturous strains which are the envy of even professional singers, as is known to every one who has witnessed the Bhajan-Saptaha during the Ganpati festival in Gwalior. His brother Sardar Balwant Rao Bhaiya Sahib is an expert in both vocal and instrumental music.

His Highness joins to his fondness for and insight into music an unbounded zeal for reform. And his reforms are not confined to one Department but extend to all the Departments of the state and all the affairs of life. One direction which his reforming activity has taken is the revival of ancient Indian lores and arts and their adaptation to modern conditions. Indian Music as practised in the past was certainly highly scientific; but the mode of imparting it is not at all suited to the present days when the struggle for existence is extremely keen and entails upon every one the necessity of learning a number of things within the shortest possible time. One great drawback of the old system was that there was no notation and no graded text-books; and knowledge could only be imparted from mouth to the ear. The introduction of notation or, for the matter of that, any deviation from the beaten track is, however, repugnant tot he notions of the orthodox School and were it not for His Highness, there would be no hope for the future of Music in Gwalior. His Highness is never a blind follower of old, inelastic methods in anything. He may be called a conservative liberal and a liberal conservative and has the gift of picking out the best both in the old and the new, and combining it into a harmonious whole.

So the ground was already prepared for a hospitable reception of the new system devised by the present writer, when he paid his first visit to Gwalior in 1917 solely with the object of hearing the few good singers that still survive there. Many great things in the world have but a small beginning and that beginning is often some casual occurrence. The writer during his stay called upon Sardar Balwant Rao Bhaiya Sahib with a view to make his esteemed acquaintance. In the course of conversation, he casually broached to him his new system. The Sardar Sahib approved of it and promised to speak to His Highness. He kept his promise with the result that in June 1917 His Highness during his visit to Bombay sent for the writer and after a satisfactory interview, desired him to visit Shivpuri during the following Ganpati festival. At Shivpuri he was asked to unfold his scheme before an influential committee consising of :—

(1) Col. K. N. Haksar, B. A., C. I. E.,
(2) Dr. Col. D. Wagle,
(3) Dr. Nadkarni,
(4) Rao-Raja General Rajwade,
(5) Rao-Bahadur Mukund Rao Khandekar.

The Committee not only sympathised with the scheme but made valuable suggestions for its improvement. The scheme so evolved received the sanction of His Highness who also approved of the selection of the following singers to learn the new system at Bombay :—

(1) Vishnu Buwa.
(2) Raja Bhaiya.
(3) Bala Buwa.
(4) Bhaskar Rao.
(5) Krishna Rao Date,
(6) Bapu Rao Gokhale.
(7) Chunni Lal.

They picked up the system in the short space of three months and on their return to Gwalior entered upon their duties in January 1918, as stated at the outset. The School was placed under the supervision of Rao Sahib S. G. Parchure, B. A., than whom a more

talented sympathetic and efficient officer could not have been found for the purpose.

The goal before the School is to turn out in five years amateur singers with a thorough knowledge, theoretical and practical, of Swaras and Ragas. Those among them who may want to pursue music as a profession will be sufficiently equipped to cultivate the art further by their own efforts, by practice and by hearing as many veterans in the art as possible.

The School at the time of writing, is in its fourth year and has already become extremely popular. No fees are charged; on the contrary, stipends are given to all deserving students The results of three year's working have exceeded the most sanguine expectations and there is every hope that in a few years, the School will be known all over India.

When the first batch pass out of the School after completing the five year's course it is to be hoped that they will be utilized to start similar schools at Ujjain, Shivpuri, Bhind and other centres in the State; also that, in course of time, Music will form an integral part of the School curriculum for boys and girls both; so that a time may come when the divine blessing of Music will reach every home in Gwalior and make the lives of the people harmonious in more senses than one.

It may also be hoped that the example of Gwalior will be followed elsewhere and that the Gwalior School will be the forerunner of a net-work of similar institutions spread over the whole country. Already the Indian University for Women at Poona has introduced Music as a regular subject of study and has adopted the graded series of text-books composed by the present writer.

In a word, to Gwalior and its illustrious Maharaja will always belong the credit, the honour and the distinction which is the due of the pioneers of every new movement.

—'जयाजी प्रताप' से उद्धृत

राग गायन में श्रुति का महत्व

पं० वि० न० भातखण्डे

—१. प्रत्यक्ष गायन की दृष्टि से, २. शास्त्र की दृष्टि से। गायन की दृष्टि से यह कह सकते हैं कि ये स्वर सर्वदा एक ही स्थान पर नहीं रह सकते। वे हमेशा आरोह अवरोह की भिन्न-भिन्न रचनाओं में अपने-आप आगे-पीछे होते रहेंगे। फिर उनमें यह नियम भी न होगा कि वे सब के सब एक ही स्थान पर लगें, उन्हें उस प्रकार मानने से रागजनक थाट स्थापन करने में अनेक कठिनाइयाँ उत्पन्न होंगी। अनेक समय तो वे व्यक्ति-विषयक ही होंगे। आगेवाला प्रकार देखिये :—

"ग, निरी, सा, निरोग, रीग",
ग
"सारी, सा, गरे सा, मगरे सा,"
"नि, सारे गु, रे गु, रे, सा,
प म
"मंगु, धुमंगु, रेगु, रे, सा"

यह विषय संगीत परिषद् के ठहराये बिना लोकमान्य न होगा। सब रागों के सब सुर भलीभाँति जाँचने पड़ेंगे और यदि यह साध्य हो जाय तो शास्त्र भी नई प्रणाली से लिखना होगा। इसके निर्णय करने वाले अधिकारी कौन और उनके साधन कौन से होंगे, यह बातें भी निश्चित करनी होंगी। किन्तु यह बात भी विचारणीय है कि ऐसे प्रयोग बहुत थोड़े रागों में ही होते हैं। ऐसे स्वर लेने में कोई दोष नहीं है। उन्हें चाहे तो अलंकारिक कहकर ले सकते हैं, किन्तु उनकी मदद से रागपद्धति और मेलरचना नहीं कर सकते। वे वैसे यदि न भी लिये जायँ तो रागहानि तो हो ही नहीं सकती। इतना ही होगा कि कहीं-कहीं

लेने में से राग रक्तिदायक होंगे। राग में वैसा अलंकार एकाध समय शोभा देगा, परन्तु उसी राग में वही अति कोमल ग दूसरे स्वरों की संगति में आगे-पीछे होगा।

परन्तु इन स्वर प्रयोगों का विचार शास्त्रदृष्टि से भी करना होगा। हमारे नये और पुराने सभी शास्त्रकार संगीत श्रुतियाँ २२ मानते चले आये हैं। वे बहुधा रागोपयोगी स्वर १२ ही मानते चले आये हैं। कुछ लोगों ने १४ स्वर भी माने, परन्तु वह मत आगे चलकर दब गया। आज सारे देश भर में रागोपयोगी मुख्य स्वर १२ ही माने जाते हैं, केवल उन स्वरों के नामों में भेद पाया जायगा। हमारे शास्त्रकारों का एक मुख्य नियम यह था कि राग में आने वाली ध्वनि 'स्वर' होना चाहिये। राग की व्याख्या इस प्रकार है :—

योऽयं ध्वनि-विशेषस्तु स्वरवर्ण-विभूषितः।
रंजको जनचित्तानां स रागः कथ्यते बुधैः॥

इसका अर्थ यह होता है कि श्रुतियों से एकदम राग उत्पन्न नहीं होते। किन्तु उन श्रुतियों को स्वरत्व देना होता है और फिर उन स्वरों में से मेल व राग उत्पन्न होते हैं। स्वरत्व किस प्रकार दिया जाता था, सो भी देखिये। प्रथम इन बाईस श्रुतियों पर 'शुद्ध' अथवा 'प्रकृत' स्वर रखने होंगे, और वे नीचे दिये हुये नियमानुसार :—

चतुश्चतुश्चतुश्चैव षडजमध्यमपंचमाः।
द्वे द्वे निषाद-गांधारौ त्रिस्त्रीऋषभ-धैवतौ॥

शुद्ध स्वर पहले निश्चित करने होंगे, क्योंकि शुद्ध स्वर जाने बिना विकृत होंगे ही नहीं। प्रकृत स्वरों को अपने स्थान से हटाकर विकृत स्वर उत्पन्न होते हैं, यह नियम सभी संगीत पद्धतियों में लागू होता है। यूरोपीय संगीत में जो प्राइमरी और सेकेण्डरी स्वर कहते हैं, उनमें भी यही तत्व है। विकृत स्वर कितने आवश्यक हैं यह बात उस पद्धति पर अवलंबित रहेगी। आज सारे देश में शुद्ध व विकृत मिलाकर बारह स्वर मानते हैं। दक्षिण पद्धति में भी इतने ही माने जाते रहे हैं। इतना ही नहीं, किन्तु आज हमारे देश में १२ स्वर एक ही हैं, यह भी कह सकते हैं। इन्हीं बारह स्वरों से मेल-रचना व राग-रचना की जाती है। यह बात भलीभांति समझना आवश्यक है कि राग श्रुतियों में से एकदम उत्पन्न नहीं होते। शुद्ध स्वर जिस नियम से निश्चित करते हैं उसे देखने से पता चलता है कि उसमें सबसे छोटा स्वर दो श्रुतियों का है। अर्थात् उस शुद्ध पंक्ति में एक श्रुति का स्वर नहीं है—यह अच्छी तरह ध्यान में रखने योग्य है। अब जरा विकृत स्वरों की ओर देखना होगा। सा और प ये हमेशा अविकृत मानने होंगे। तो फिर विकृत होने वाले री, ग, म, ध, नि ही बचते हैं। दक्षिण पद्धति में विकृत स्वर शुद्ध स्वरों से ऊपर चढ़ते हैं। हमारी पद्धति में वे शुद्ध स्वरों से नीचे भी हटते हैं और ऊपर भी चढ़ते हैं। सूक्ष्म दृष्टि से विचार करके देखा जाय तो, जान पड़ेगा कि विकृत अवस्था में भी एक श्रुति का विकृत कहीं भी नहीं है। उसी प्रकार चार श्रुतियों से बड़ा विकृत स्वर नहीं। पारिजातकार के 'पूर्व रि' 'कोमल ग' 'तीव्रतम ग' 'तीव्र म' इन विकृत स्वरों को राग में अप्रयोजक मानने

का कारण भी यही है। उसी प्रकार 'तीव्र री' 'तीव्र ध' भी उसने छोड़ दिये। सारांश यह कि एक श्रुति का स्वर राग में न आने देने की ओर सभी ग्रंथकारों का कटाक्ष मालूम होता है। अर्थात् शुद्ध स्वर के आगे एक श्रुति के अंतरवाला स्वर, राग में 'स्वर' के नाते न लेने का सभी ग्रंथकारों का नियम दिखलाई देता है। प्रत्यक्ष प्रयोग में यदि ये स्वर अलंकारिक स्वर के नातें आवें तो कोई रागहानि न होगी। किन्तु वैसा होने से राग में कुछ अधिक प्रमाण में सुन्दरता ही आवेगी। किन्तु पद्धति की दृष्टि से वह कृत्य अशास्त्रीय मानना ही योग्य होगा। ऐसे अलंकारिक स्वरों से थाट रचना सुलभ न होगी। प्रत्येक शास्त्र में क्लासीफिकेशन अर्थात् वर्गीकरण के तत्व अवश्य होते हैं। यदि उस प्रकार वे न हों तो गाय के रंगों पर से अर्थात् गोरी, काली, अंधी इत्यादि और उसी प्रकार मनुष्यों की भी असंख्य जातियाँ उत्पन्न होंगी और जिससे अनवस्था प्रसंग उत्पन्न होगा। शास्त्र के इस नियमानुसार भैरव के अतिकोमल री ध, दरबारी में रिखब के पूर्वलग्न अतिकोमल ग, हमीर केदार छायानट राग का कोमल निषाद इत्यादि अशास्त्रीय होंगे। तोड़ी का अतिकोमल ग अशास्त्रीय न होते हुये भी वह स्वर लेकर थाटरचना सुलभ न होगी। इसी-लिये श्रीनिवास कहता है :—

"श्रुतयो द्वादशैवात्र स्वरस्थानतयादिशेत्।
तयोक्त-वारिताः सर्वाः स्वरस्थानतया दिशेत्॥
न श्रुतिस्थ-स्वरोत्पन्न-प्रस्तार-प्राप्त-मेलजान्।
युक्तोग्राहयुजो रागान् कल्पयन्तु मनीषिणः॥"

यदि ऐसे विकृत स्वर माने जायँ तो वह आगे कहता है :—

"अन्यांश्च विकृतान् कुर्यात् श्रुतिक्षेत्र-विभागतः।
प्रत्यक्षमान-सिद्धार्थं शाब्दबोध-पटुर्भवेद्॥
एवं चोभयपक्षज्ञ-ज्ञातमेल-समुद्भवाः।
अनंता अपि रागाः स्युर्गमकोद्ग्राहभेदतः॥"

लक्ष्य संगीतकार कहता है :—

"सूक्ष्म-स्वर-प्रयोगाणां विधानं श्रूयते क्वचित्।
शास्त्रोक्त-नियमाभावात्तच्चर्चा वादमूलका॥
भिन्न-श्रुति-समायोगे परिणामो भवेत् पृथक्।
विज्ञानं तु तथाप्येतच्छ्रोतृगणेऽति-दुर्लभम्॥"

ये सूक्ष्म स्वर सर्वदा एक ही जगह निश्चित रहें, वे सबके सब समान लगना चाहिये, वे भली-भाँति नापने योग्य हों, वे सब मशहूर गाने-बजानेवालों को मान्य हों, बहुतेरे रागों को एक समान हों, उन्हें लोग स्पष्ट और सुलभता से पहिचान सकें, उनसे उत्तम मेल-रचना व राग साध्य हो सके इत्यादि कठिनाइयाँ उत्पन्न होंगी। हम लोग जो आजकल पद्धति में बारह स्वर मानते हैं वे ही गाते समय भिन्न-भिन्न चमत्कार मार्मिकों की दृष्टि में आ जाते हैं। तो फिर सूक्ष्म स्वरों की क्या कथा। तज्ञ लोगों का कथन है कि मेलाडिक स्टेप्स्

भली-भाँति पहिचानने योग्य हों,। कोई यह भी कहे कि सारी कठिनाइयों में से पार निकलने के लिये आज अच्छे साधन भी उपलब्ध हैं। यदि ऐसी ही बात हो तो उसे हम लोग भावी संगीत कहेंगे। अभी तो हमारा प्रश्न प्राचीन व प्रचलित संगीत के विषय में है। उस प्रकार का नया शास्त्र अमल में आकर उसका व्याकरण बनने तक पद्धति में बारह स्वर मानना ही हमारे हित का होगा। यह हम लोग मानते हैं कि हमारे गायक ऐसे सूक्ष्म स्वर कुछ थोड़े रागों में लेते हैं, तथापि विश्वास नहीं किया जाता कि ऐसे विशिष्ट प्रयोगों से बुद्धिगम्य पद्धति (साइंटिफ़िक सिस्टम) का निर्माण किया जा सकेगा।

यहाँ पर कोई-कोई ऐसा भी कहेंगे कि तो फिर आपने बारह श्रुति छोड़कर दूसरी बची हुई दस श्रुतियाँ मानी ही क्यों और उनका क्या होगा। वे क्यों मानी गईं? इस विषय में शारंगदेव कहता है—"ननु श्रुतिश्चतुर्थ्यादिरस्त्वेवं स्वरकारणम्। त्र्यादीनां तत्र पूर्वासां श्रुतीनां हेतुता कथम्॥ ब्रूमः तुर्यातृतीयाऽदिः श्रुतिः पूर्वाभिकांक्षया। निर्घार्यतेऽतः श्रुतयः पूर्वा अप्यत्र हेतवः॥" उनका क्या होगा, इसका इतना ही उत्तर है कि वे कहीं-कहीं अलंकारिक स्वर के नाते उपयोग में आ सकते हैं।

—'संगीत' त्रैमासिक, लखनऊ से उद्धृत

ख्याल-गायन के कुछ स्थूल नियम

पं० वि० ना० भातखण्डे

गायक के दोनों तानपूरे सुर में मिले हुए देखने के पश्चात् तबलची को अपना तबला उस सुर में भली-भाँति मिला लेना चाहिये। यदि अच्छा सारंगीवाला साथ हो तो बहुत अच्छा होगा। जहाँ तक हो सके हारमोनियम का स्वर साथ न लिया जाय। गायक को थोड़ा आगे खिसककर जोरदार किन्तु शान्तता से अपना षड्ज स्वर गाना होगा, पश्चात् गाये जानेवाले राग का इशारा थोड़े आलाप रूप में दे दिया जाये और फिर यह देखा जाय कि संगत के वाद्य योग्य स्वरों में मिले हैं या नहीं। इसके पश्चात् धीमी लय में अपनी स्थायी शुरू करनी चाहिये। स्थायी का पहिला चरण दो अथवा तीन बार कहना होगा, किन्तु प्रत्येक 'सम' दिखाने के बाद प्रत्येक बार स्वरों में बदल करके चीज़ का मुखड़ा कहना होगा। एक चरण एक ही प्रकार से हर बार कहना अधिक शोभा नहीं देगा। गायक का कंठ स्वाधीन होना चाहिये और टेढ़ी-तिरछी गर्दन झुकाकर स्वर निकालने का उसे प्रयत्न नहीं करना चाहिये, अर्थात् जितनी सुलभता से कह सके उतना ही अच्छा। गीत के शब्द इस प्रकार कहे जायँ कि लोग सुलभता से उन्हें सुन सकें व समझ सकें। स्थायी गाते-गाते बीच ही में द्रुत गति की ताने न ली जायँ, ऐसा बड़े-बूढ़ों का नियम है। श्रोताओं को स्थायी की स्वर-रचना जानने की उत्कंठा हमेशा रहती है। जितने व जो

अलंकार स्थायी रचने वाले ने उसमें रक्खे हों वे सब उसमें लाना आवश्यक ही है। जिस ढंग से स्थायी शुरू की जाय, उसी ढंग से उसकी समाप्ति भी होनी चाहिये। एकाध दूसरा निराला अलंकार मुखड़ा मिलाते हुए गा सकते हैं, किन्तु वह टेढ़ा मुंह बनाकर व्यर्थ जल्दी करके गाना अच्छा न होगा। स्थायी कम से कम दो बार, किन्तु भिन्न-भिन्न अलंकारों सहित—लंबी-चौड़ी तानों से नहीं—अलंकृत करके कहने के पश्चात् अन्तरा कहना होगा। कुछ गायक अन्तरे की पहली सम दिखाने के बाद पहले चरण के शब्द दून में गाकर एक छोटी-सी तान के साथ फिर से पहली सम पर आते हैं, यह बात बड़ी अच्छी मालूम देती है। अन्तरे की पहली सम भिन्न-भिन्न प्रकार से दिखाने के पश्चात् फिर उसे पूरी तौर से गाना चाहिये। ऐसा करने से सुननेवालों को स्थायीव अन्तरे की रचना मालूम हो जायगी, उसके तीव्र-कोमल आदि स्वर व आरोह-अवरोह ध्यान में आ जावेंगे। अन्तरा दो बार गाने की कोई आवश्यकता नहीं, स्थायी दोबारा गाते समय वह फिर से दुहराया ही जायगा। अन्तरा गाने के बाद स्थायी की पहली सम तक का हिस्सा गाना होगा। वह गाने के पहले एकाध छोटी-सी तान जोड़ी जाय तो अधिक अच्छा। कुछ ख्यालों में ऐसी तानें जानबूझ कर रखी जाती हैं, उन्हें ख्याल के अंगभूत ही मानते हैं। अंतरा के बाद स्थायी की पहली सम दिखाने के बाद तानों की ओर झुकना होता है। पहले चीज़ के हिस्से बदलकर छोटी-छोटी बोलतानें उसी के अंग से गाई जाती हैं। छोटी-छोटी तीन-तीन, चार-चार स्वरों से लेते हुए उसी में चीज़ के शब्द होते हैं। बोलों के पदच्छेद की ओर अधिक ध्यान देना होता है। कोई छोटा अक्षर, जैसे 'नज़र' इस शब्द में 'न' अथवा 'ज' लेकर उस पर ताने लेना अच्छा न होगा; इसीलिये गाई जानेवाली चीज़ का अर्थ अथवा उसका मर्म गायक को मालूम होना आवश्यक है। मुझे अच्छी तरह याद है कि किसी महफिल में एक गायक बुरी प्रकार मुंह बनाकर भद्दी-भद्दी तानें ले रहा था। सुनकर सभा में बैठा एक वृद्ध गायक कहने लगा—"अपनी गायकी को तो देखो! आप कर क्या रहे हैं?" उनका यह कहना मुझे बहुत मार्मिक ज्ञात हुआ। ख्याल-गायक बहुधा चीज़ के बोल लेकर ही अपने राग का विस्तार करते हैं। प्रत्येक बार एक नियमित स्वर निश्चित करके अनेक छोटी-बड़ी तानें लाकर उस पर छोड़ते हैं। मन्द्र सप्तक में अनेक तानें बनाते हैं। दरबारी, पूरिया, यमन, छायानट वगैरह की तानों में हमेशा चीज़ के कुछ योग्य बोल होते हैं। वैसे बोल न लेना ख्यालिये का दूषण भी समझा जाता है। वादी स्वर पूर्वाङ्ग में होने पर उस पर भी दो-तीन स्वर लेते हुए मन्द्र सप्तक के आधार से अच्छे गायक कितनी ही तानें गाते हैं। धीरे-धीरे तान के स्वर बढ़ते जाते हैं, अर्थात् लय भी क्रम से बढ़ती है और उसी के अनुरोध से तबलची अपनी गति बढ़ाता है। यह सब क्रमशः अपने-आप होता है। इसे स्थायी भरना कहते हैं। पुराने गायक नये लोगों से हमेशा कहते हैं—"स्थाई तो अच्छी तरह से भरो।" छोटी तानों में से बाद को बड़ी-बड़ी तानें उत्पन्न की जाती हैं, उसमें चीज के थोड़े बोल रहते हैं। इन तानों को गाते हुए सम पर बार-बार आना ही होता है। तान लेकर स्थायी के सब अंग भरने के बाद 'फिरत' शुरू करते हैं। फिरत में तान शुरू होने की जगह और वह खत्म होने पर स्थायी से मिलने की जगह बहुधा निश्चित रहती है। फिरत में चीज़ के बोल लेना ही होगा, यह कोई साधारण

नियम नहीं। फिरत में एक ही तान को दूसरी जोड़कर बड़ी तान भी गा सकते हैं। फिरत में स्वर का एक नियमित क्रम रखा जाता है। सम छोड़कर चाहे जैसे घूमकर सम का संभालना यह सब से आखिरी सीढ़ी है। ख्यालियों की गायकी टप्पा गानेवालों से अलग रखनी होती है। आजकल बहुतेरे ख्याल-गायक बहुत समय अंतरा गाते ही नहीं और ख्याल आरम्भ होने की देरी नहीं कि, आड़ी-तिरछी तानें उड़ाने लगते हैं, यह बात दूषणीय अवश्य है। जैसे सम पर आकर गिरना, यह बात पुराने ख्यालियों की दृष्टि में स्तुत्य नहीं। कोई कहते हैं कि, श्रोताओं को राग न समझ पड़े, इस गरज से वे ऐसा करते हैं। हम कौन-सा राग गा रहे हैं, यह ज्ञान होने पर ही श्रोताओं को सच्चा आनन्द मिल सकता है, ऐसा मेरा मत है। वस्तुतः मन में यही विचार कर कि अमुक राग गा रहा हूँ और उसके स्वर-नियम ये हैं, यह कह देने से ही श्रोताओं को सच्चा आनंद होकर गायक का हित होगा। राग चाहे नया हो अथवा पुराना। उसके नियम दूसरे के नियमों से न मिलें, किन्तु गायक अपने नियमानुसार भी यदि गावे तो उसकी मैं तारीफ करूँगा। गायक बहुत बड़े हैं और बड़ी-बड़ी तानें मार रहे हैं, उसी प्रकार कोई अप्रसिद्ध राग होगा, ऐसा समझकर आनन्द मानने वालों में से मैं नहीं हूँ। हद्दु-हस्सू खाँ बड़े नामी हो गये, परन्तु उन्होंने नये राग उत्पन्न कर के कीर्ति नहीं मिलाई। उनकी सैकड़ों चीजें आजकल भी प्रसिद्ध हैं, किन्तु उनका गाना ही अलौकिक था: ऐंड़-बेंड़ मिश्रण करके तानें मारना, इसमें तारीफ के लायक मैं कुछ भी नहीं समझता। तारीफ अच्छे गायन पर है, अश्रुत (अल्पज्ञ) रागों पर नहीं, यह तत्व हमेशा ध्यान में रखना चाहिये। गायक स्थायी भली-भाँति भरकर फिर अंतरा आरम्भ करे तो सुननेवालों का जी नहीं ऊबता। अमुक गायक की गायकी बड़ी ही बिकट है, यह बात सुनकर मुझे कुछ भी सहानुभूति नहीं होती। चीजें पुरानी और घरानेदार तथा गायकी भी पुराने ढंग की, ठाहलय से द्रुतलय तक क्रम से नये-नये प्रकारों से भरी हुई हो तो मैं बहुत पसन्द करूंगा। "अजी साहब, उसके राग का नाम कोई भी न बतला सका और वह तो धड़ा-धड़ तानें मार रहा था"—यह सुनकर मैं तो यही कहूँगा कि, उसकी तालीम कच्ची होने से ही उसे ऐसा करना पड़ता है। यदि कोई फरमाइश ही करना हो तो पुराने राग क्या कुछ कम हैं? उदाहरणार्थ छायानट, शंकरा, देशकार, हिंडोल, जैजैवंती, जेत-कल्याण, श्याम-कल्याण, मालीगौरा, साजगिरी, बराड़ी, नायकी, कौंसी, सूहा, शहाना इन रागों में यदि एक ठाहलय की और दूसरी द्रुतलय की चीज़ गाई जाय तो श्रोताओं को आनन्द होगा। और अधिक आगे कहूँगा। (अपूर्ण)

—'बी'

—'संगीत' त्रैमासिक, लखनऊ से उद्धृत

HOW BILAWAL CAME TO BE SHUDDHA SCALE?

Pt. V. N. Bhatkhande

It has often been asked how did Bilawal scale come to be recognised as the Shuddha scale of the modern Hindustani Music ? It must be admitted that no Sanskrit Grantha, so far made available, mentions the Bilawal scale as its Shuddha scale. The scale itself was an old scale and known to almost all writers of music, but it was never recognised as the Shuddha scale by any of the old Sanskrit writers. It must also be admitted that we cannot tell who first started it and when—in the absence of written authority.

The most ancient Granthas, so far known on music are the Natya Shastra of Bharata and the Ratnakara of Sharangadeva. The Shuddha scale of both these Granthas it can be easily proved, is not the Bilawal. The Natya Shastra was written in the fifth century and the Ratnakara was written in the thirteenth century. Then we have the Granthas of the 15th, 16th and 17th centuries like Raga Tarangini, Hridaya Koutuk, Hridaya Prakasha, Parijat, and Raga Tatwavibodha written by Lochan, Hridaya, Ahobala and Shriniwas respectively. The Shuddha scale of these was like that of our modern Raga Kaphi. Lochan lived in Mithila and believed to have written his Raga Tarangini about the middle of the 15th century. The date of Tarangini as given by Lochan himself is as follows :—

'भुजवसुदशमितशाके श्रीमद्बल्लालसेन-राज्यादौ ।'

Which works out as 1082 Shaka year. Lochan lived after Vidyapati because the latter has been freely quoted by the former in the Tarangini. This no doubt raises an important question about the actual date of the Tarangini but our question at present is of Lochan's scale and not his date. The Shuddha scale of Lochan and his follower Hridaya

Narayan Dev was undoubtedly one like that of our modern Kaphi. The proof of the statement will be found in Hridaya's Grantha Hridaya Prakash wherein the author fixes the actual places of the Suddha swaras by the lengths of the Vina wire. These places work out as follows :—सा = (240 vibrations assumed); री = 270; ग = 288; म = 320; प = 360; ध = 405; नि = 432; सां = 480. Ahobala and Shrinivas in their Granthas संगीत-पारिजात and रागतत्त्वविबोध agree entirely with Hridaya as to the Shuddha scale. As Lochana nowhere says that he was the first originator of the Kaphi-like Shuddha scale, we may take it that the सैन्धवी (modern Kaphi) as Shuddha scale must have long preceded Lochan and Hridaya.

The Southern Music Granthas had quite a different Shuddha scale. This will appear from the recognised authorities on music in that part of the country. Swaramelakalanidhi, Raga Vibodha, Chaturdandi Prakashika, Sangit Saramrit and Raga Laxanam are looked upon as Southern Sanskrit authorities on music. The Shuddha scale of these Granthas is neither Kaphi nor Bilawal. It is entirely a different scale. That scale remains Shuddha to this day. With us Northerners, however, the Kaphi scale (old सैन्धवी) has been replaced by the Bilawal scale.

Before proceeding further we had better add a word or two regarding the scale of the Natya Shastra and the Ratnakar. The Swara-Paribhasha of both these Granthas is entirely Southern. Many of the Raga of Ratnakar now occur in the Southern system of music and are unknown to the Northern musicians. The Sanskrit writers of the south claim Ratnakar as their own authority (Vide कलानिधि, चतुर्दण्डी, सोमनाथ, and तुलाजी) The Northern musicians know Ratnakar only by its name. The most important Sanskrit commentary on the Ratnakar was written by Pandit Kallinath of Vijayanagar. On matters of Shuddha scale and allied questions we have nothing to contradict the claim of the Southern writers. The burden of the proof that Bharat and Sharanga-

deva are Northern authorties would lie on those who hold that view.

The following facts are worth remembering also. Tansen the great singer and his Master Swami Haridas lived in the time of Emperor Akbar i.e. about the latter half of the 16th century. They have left numerous musical compositions all based on Bilawal as the Shuddha scale. We have some compositions of Baijoo Bawla, who lived in the time of Alauddin Khilji, a ruler of the 14th century.

They appear to have been based upon Bilawal as the Shuddha scale.

Here, then, an interesting question arises. Did not Lochan and his successors know anything, in the musical line, about what was already being done in Delhi and its surroundings ? Mithila was not so far from Delhi and we have some Mahomedan Raga-names in Lochan's Tarangini. Why did Lochana and others stick to their Saindhavi scale and ignore the Bilawal ? No doubt we have instances of other Sanskrit writers who ignored the Bilawal scale and stuck to their old scale. I am referring to Pundarik Vithal and Bhava Bhata and his father Janardan. These last mentioned Pandits not only lived among Mahomedan musicians but have actually described some of the Ragas which the Musulman Musicians have introduced into the Northern music system. These Pandits seem to have knowingly ignored the Bilawal scale used as Shuddha by the Musulmans and stuck to their own Southern मुखारी scale. Why did they do so? Could it be because the Bilawal scale was preferred by the Mahomedan musicians? Or could it be because the Bilawal scale contravened the old Sanskrit rule.

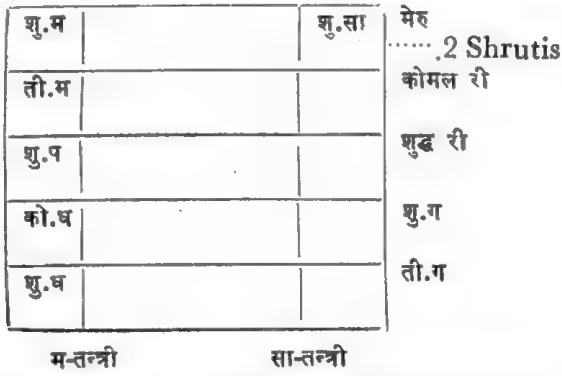
"वेदाचलाङ्क-श्रुतिषु त्रयोदश्यां श्रुतौ ततः ।
सप्तदश्यां च विंश्यां च द्वाविंश्यां च श्रुतौ क्रमात् ॥
षड्जादीनां स्थितिः प्रोक्ता प्रथमा भरतादिभिः ॥"

It is quite true that in the Bilawal scale the abovementioned rule is transgressed because those who accepted

this scale put the Shadja on the first Shruti. In fact they introduced a new rule :

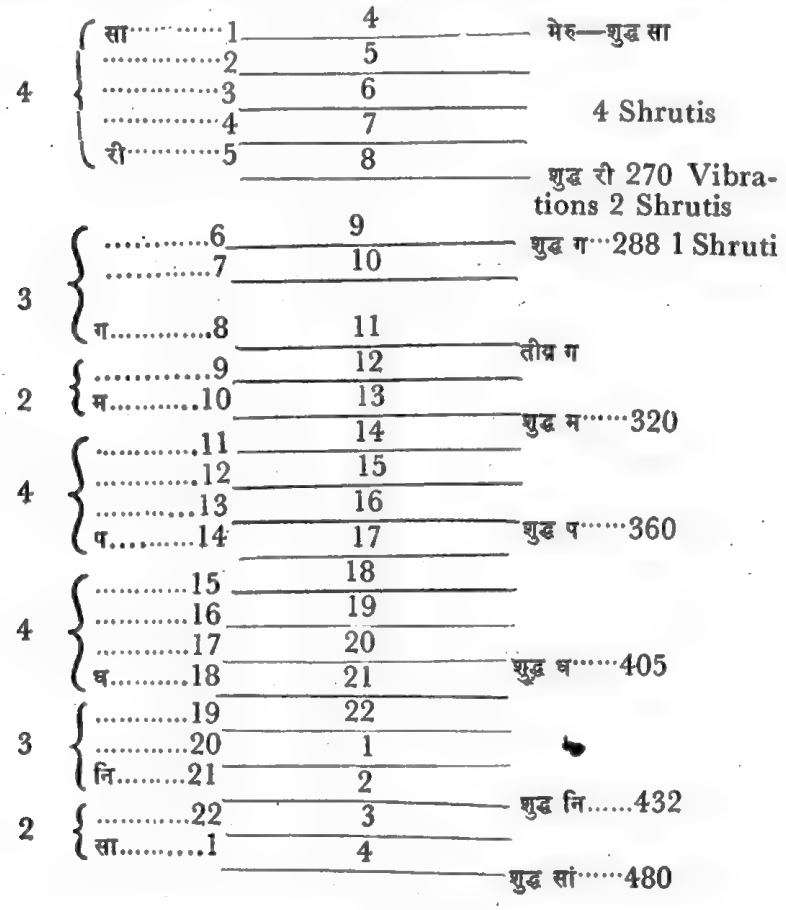
'बिलावले मतः षड्जः प्रथम श्रुतिमाश्रितः ।
ग्रंथेषु दृश्यते चासौ चतुर्थ्यां स्थापितो बुधैः ॥'

Here then arises an interesting question, which of the two methods is more correct or more scientific ? To answer this question we must test all these scales with the help of a Vina. Fortunately the Vina was tuned and fretted alike all over the country. We shall take Ahobala's Shuddha scale first for examination.



Here is a portion of the Vina which carries the first six Swara frets. We find here that the Shuddha Ri and Shuddha Pa of Ahobala stand on the same fret ? But we know that the distance of प from the म on the मेरु is four Shrutis. Ahobala says his Shuddha Ri is of three Shrutis ? Ahobala also gives the exact length of the string which produced his Shuddha Ri. This length enables us to state his Shuddha Ri in terms of comparative vibrations. In fact his Shuddha Ri would be of 270 vibrations as compared with सा with 240 vibrations. This would give an interval of 9/8 between सा and री. The interval between म and प is known to be 9/8. Therefore the Shuddha Ri of Ahobala could not be 4 Shrutis above सा. Then again the Shuddha Ga as described by अहोबल gives 288 vibrations which is the sound of the 6th Shruti above सा and not the 5th as stated by Ahobala. According to the old Sanskrit rule Shuddha Ga must

be two Shrutis above Shuddha Ri. The Shuddha Ri and Shuddha Ga as described by Ahobala therefore are wrong and have to be put right by raising them one Shruti each. Ahobala goes on to say that his तीव्र ग should be one Shruti higher than this Shuddha Ga. According to the corrected series of Aho bala Shuddha Swaras they will be as under :—



But will this series satisfy the great Sanskrit rule :'चतुश्चतुश्चतुश्चैव षड्जमध्यमपञ्चमाः & c.? Of course not. Because the series here would be 4, 2, 3, 4, 4, 3, 2, and would contravene the great basic rule. But examine the new series created by the connection as shown in the table. You have brought into existence the present Bilawal Shuddha scale following

the old Sanskrit rule चतुश्चतुश्चतुश्चैव &c. The only difference being that you have put the सा on the first and not on the 4th Shruti as laid down by the ancient Sanskrit writers. The रि ग ध and नि of this Bilawal Shuddha scale are Shuddha according to the Shastra rule चतुश्चतुश्चतुश्चैव & c., but they are rightly तीव्र Swaras. Hence the two names in practice शुद्ध and तीव्र for these four Swaras. The new names तीव्र री, तीव्र ग, तीव्र ध and तीव्र नि also show clearly that the predecessor of the Bilawal scale must have been a scale like that of Ahobala. Thus we may take it that the Northern musicians got their Bilawal scale by connecting a scale like the one which was mentioned by Lochana, Hridaya, Ahobala and Shriniwas. We find all Mohomedan singers and players using the term तीव्र in connection with the notes रि ग ध नि of Bilawal. They never call them Shuddha. Hence it will not be wrong to conclude that they were the first to have prepared the Bilawal scale as against the old Indian scale represented by Lochana and Ahobala. They might have done it when they settled in the country permanently. Bilawal scale was not brought into India by the foreigners because it was a well known scale. They simply preferred it to the other as being more correct in practice. The ध of this scale is 4 Shrutis above प and not three as suggested by some of our modern Pandits. (Vide Clements and Dewal).

Let us now turn to the Shuddha scale of Southern music. I have already said that the Southerners tuned their Vina just the same way as the Northerners did. (Vide रागविबोध, स्वरमेल कलानिधि). The reformers of the Southern system must have found that पञ्चश्रुति रि which corresponded with प could not be right. They knew the distance between म and प was 4 Shrutis. They, therefore, corrected the mistake by putting the पञ्चश्रुति रि in its right place, namely on the 4th Shruti above सा. The distance between this Ri and the Shuddha Ri, according to the Shastras was to be two Shrutis, and so they had to lower the Shuddha Ri by one Shruti and make it a note of 2 Shrutis above सा. The साधारण गान्धार

was right on the 6th Shruti. The old scale was called मुखारी. The reformed one was called कनकांगी. In the कनकांगी scale the Shuddha Ri is of 2 Shrutis and the next note शुद्ध ग is चतुः श्रुति रि. The Sanskrit Grantha adopting this new innovation is राग-लक्षणम्.

The arrangement will show that the Southern Shuddha scale had really nothing to do with the Northern. The rule चतुश्चतुः & c. did not govern the Southern system at all. In other words the Northern scale was a real Diatonic scale and the Southern was more or less a chromatic. We can therefore understand that a beginner in the Southern presidency begins with Bhairava or Maya Malava scale, while the Northern beginner always begins with the Bilawal scale.

—'संगीत' त्रैमासिक, लखनऊ से उद्धृत

AN ADVICE TO A SERIOUS STUDENT OF MUSIC

Pt. V. N. Bhatkhande

How should a music scholar begin his study of the Hindustani Sangit Paddhati ?

He will do well to first begin with the Sanskrit literature at present available. The Sanskrit literature will not help him much in mastering the present Hindustani Sangit system but it is useful to have a clear idea of his old music before he takes up the study of the music as he finds it at present. It may be considered as only of an academic interest but I would insist upon its study if the scholar wished to build a sound structure. It is something like the study of Archaeology. Government has engaged a large establishment for Archaeology simply to find out what the ancient history of India really was. The study is really interesting.

A reference to the report of Gayan Samaja will show that in olden times there have been hundereds of writers

on the subject of Hindu Sangit. The report itself gives about a hundred names of Granthas on Hindu Music.

The student need not be afraid of such a big list of Granthas since most of them are at present not available. I wish the student to master only about 16 or 17 of them and I believe they will be quite enough for his purpose. He should of course be on the lookout for fresh ones and if he can secure them should study them carefully so as to add to his knowledge.

Tne Granthas I would recommend to him just at the begining of his study would be the following :—

भरतनाट्य शास्त्र	सद्रागचन्द्रोदय
संगीत-रत्नाकर	रागमाला
संगीत-दर्पण	नर्तन-निर्णय
रागतरंगिणी	रागमंजरी
हृदय-कौतुक	संगीत-कौमुदी
हृदय-प्रकाश	चतुर्दण्डि-प्रकाशिका
संगीत-पारिजात	संगीत-सारामृत
राग-तत्त्व-विबोध	स्वर-मेल-कलानिधि
अनूप-संगीत-विलास	राग-विबोध
अनूप-संगीत-रत्नाकर	राग-लक्षण
अनूप-संगीत-अंकुश	बृहद्देशी

If he reads these Granthas carefully he may be said to have become ready for his study of the present Hindustani Sangit, that is the Sangit which he hears in practice today.

There are two great music systems in the country, viz, the Northern and the Southern. The Northern is now known as the Hindustani Sangit system and the Southern is known as the Karnatik or the Dravidian system. Let there be no dispute regarding these names. We must accept them as the correct and current names of the systems. Each system has its own Paribhasha and more or less its own grammar. We must accept these as we find them. The student must patiently plod through these uninteresting, sometimes unintelligible Granthas and must not throw out their study prema-

turely in search of the present Raga systems. There should be nothing like haste in his procedure. Real study is always slow.

The first question that will arise is from where, that is, with what Grantha should he begin ?

I say, he should not look at Bharat or Sharangadeva just at the start. He should go back to these after going through the other Granthas mentioned in the list given above. In my opinion he may take up the Sangit Darpana to start with. But here again, I shall warn him not to expect explanations (the modern equivalents of the terms used in the book) of the theories dealt with from the point of view of the modern music. He must remain satisfied with following the language of the Grantha only. I may tell him he may not meet a Pandit in the country, at present, who will throw any light on the music detailed in the Darpana. This I speak from experience. He will, therefore, simply read the book and follow the language carefully and make his own notes of the difficult portions on which clear light is necessary. Although Pandit Damodhar has written the Darpana, there is nothing original in it. He has borrowed from older Granthas and put the same as his own. The Raga Adhyaya again he has borrowed from some other Grantha and put it in his book so as to make the whole an incongruous amalgamation or mixture.

I do not wish to prejudice the mind of the student against the author of the Darpana but shall wait to hear from the student his own opinion later on.

After Darpana a hasty look may be given to the Ratanakar Swaradhyaya, and having done that the student should give his attention to the Shruti Swara portion of Bharat.

All these three Granthas, in my opinion, have become unintelligible and obsolete and will go out from his present study.

The real useful work will begin with the Tarangini of

Lochan Pandit, which is a very intelligently written small book. Then will follow the Koutuk and Prakash of Hridaya and so on.

The first warning I would give to the student is that he should not take seriously the mythological or yogic statements which he will find in almost all the Sanskrit Granthas. These writers were not Yogis and have only borrowed the material from some older Granthas to add a kind of spicing to their own. I should never mix up anatomy, physiology and such other things with music, unless I am convinced that their study is really essential for the prosecution of my study of music. These subjects are quite independent and need not be given special attention in the study of Music Granthas.

In reading the Sanskrit literature again we will confine our attention to the Swara and Raga Adhyayas only. Sangit comprises the three arts गीत, वाद्य and नृत्य. We shall confine our attention to the first i. e. "गीत" or Vocal music only. गीत and वाद्य form special subjects and to study them special qualifications in a teacher will be necessary. We will study these alone. To come to the संगीतदर्पण then, the book was written by Chatura दामोदर Pandit, son of लक्ष्मीधर. Its date is believed to be about 1625 A. D. Nobody can say regarding the place where the ग्रन्थ was written. It deals with the Northern Ragas although the Swaradhyaya is all borrowed from Sangit Ratnakara of Sharangadeva Pandit. We shall take up the Swaradhyaya. The language of the grantha is not difficult. The author has dropped the जाति प्रकरण and the कपाल-कंबल प्रकरण of Ratnakar but does not say why he has preferred to do so.

—'संगीत' त्रैमासिक, लखनऊ से उद्धृत