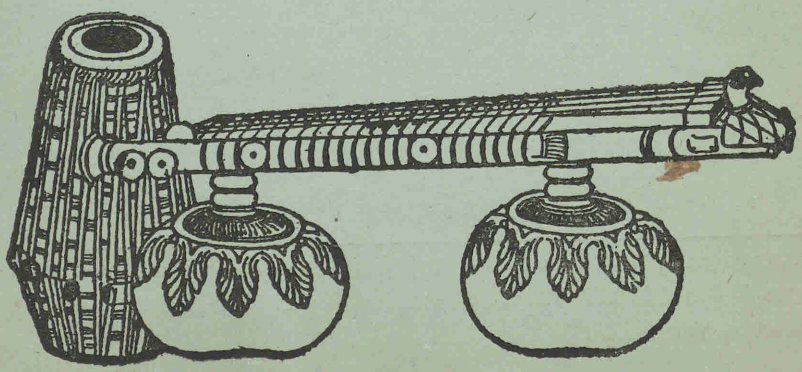
dhrupad annual

1991

ध्रुपद वार्षिकी

१९९१



OBJECTIVES :

1. To present a chronicle of the wave of scholarly and popular awakening about Dhrupad that originated a few years ago.
2. To stimulate and promote scholarly work about Dhrupad.
3. To prepare reference material for research on various aspects of Dhrupad

Bilingual Nature of the Journal :

Articles in English have been summarised in Hindi and *vice versa.*

Subscriptions : Rs. 50/- Inland; Foreign $ 10.

उद्देश्य :

१. गत कुछ वर्षों में ध्रुपद के सम्बन्ध में विशेष (विद्वज्जनोचित) और सामान्य जागरण की जो लहर उठी है, उसका काल-क्रमानुसारी विवरण प्रस्तुत करना ।

२. ध्रुपद को लेकर विद्वत्तापूर्ण कार्य को प्रेरणा और प्रोत्साहन प्रदान करना ।

३. ध्रुपद के विभिन्न पक्षों पर शोधकार्य के लिए सामग्री प्रस्तुत करना ।

पत्रिका का द्विभाषामय स्वरूप :

अंग्रेजी लेखों का हिन्दी में और हिन्दी लेखों का अंग्रेजी में सार-संक्षेप प्रस्तुत है ।

शुल्क : भारत में ५० रु०; विदेश में १० डालर ।

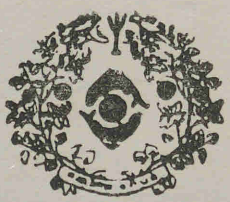
Published by the All India Kashi Raj Trust on behalf of the Maharaja Benares Vidya Mandir Trust and Printed at the Tara Printing Works, Kamaccha, Varanasi.

DHRUPAD ANNUAL 1991

Vol. VI

ध्रुपद वार्षिकी १९९१

षष्ठांक (महाशिवरात्रि वि० सं० २०४७)



Maharaja Banaras Vidya Mandir Trust

Board of Editors	सम्पादक मण्डल
Dr. (Mrs.) Kapila Vatsyayan (Delhi)	डॉ० (श्रीमती) कपिला वात्स्यायन (दिल्ली)
Dr. K. C. Gangrade (Varanasi)	डॉ० के० चं० गँगराडे (वाराणसी)
Dr. Subhadra Chaudhari (Khairagarh)	डॉ० सुभद्रा चौधरी (खैरागढ़)
Dr. Ritwik Sanyal (Varanasi)	डॉ० ऋत्विक् सान्याल (वाराणसी)
Associate Editor	सह सम्पादक
Dr. Ganga Sagar Rai (Varanasi)	डा० गंगासागर राय (वाराणसी)
Editor	सम्पादिका
Prof. Prem Lata Sharma (Varanasi)	प्रो० प्रेमलता शर्मा (वाराणसी)

अनुक्रमणिका

Table of Contents

शीर्षक Title		पृष्ठ संख्या
१.	श्रद्धाञ्जलि	५
1.	Homage	v
2.	Ustad Zia Mohiuddin Dagar : A Complete Musician *Dr. Ritwik Sanyal*	1
२.	उस्ताद ज़िया मोहिउद्दीन डागर : एक सम्पूर्ण संङ्गीतकार डा० ऋत्विक् सान्याल (सम्पादिका-कृत सार-संक्षेप)	६
3.	Between Tradition and Avant-Garde : The Tidal Flow of Dhrupad *Amelia Cuni*	10
३.	परम्परा और नवीनता के बीच ध्रुपद का तरंगमय प्रवाह अमेलिया कूनी (संपादिका-कृत सार-संक्षेप)	१७
4.	Haveli Sangita *Shyamdas*	21
४.	हवेली-संगीत श्यामदास (संपादिका-कृत सार-संक्षेप)	२७
5.	"Bibliography On Dhrupad—VI" *Francoise Delvoye, 'Nalini'*	30
6.	Discography of Compact Discs of Dhrupad Music *Peter Pannke—Muller*	34
7.	The Verbal Content of Dhrupad Songs from the Earliest Collections II Kitāb-i Nauras *Dr. (Ms) Francoise Delvoye 'Nalini'*	38
७.	ध्रुपद के आदिम संग्रहों का कथ्य डा० फ्रांस्वाज़ देल्वुआ 'नलिनी' (संपादिका-कृत सार-संक्षेप)	५५

८. वेद में ध्रुपद के बीज, स्तोम के रूप में ६०
विनायक रामचन्द्र रटाटे

8. The Seeds of Dhrupad in Veda in the Form of Stoma 64
Vinayaka Ramchandra Ratate (Editor's Summary)

८. गोपाल मन्दिर की गायन-शैली एवं मृदंगाचार्य स्व० पं मन्नूजी ६५
महाराज : संक्षिप्त परिचय
कु० सीमा गुजराती

9. The Music of Gopal Mandir and Mridangacharya 71
Pt. Mannuji Maharaj : A Brief Introduction
Seema Gujarati (Editor's Summary)

१०. ध्रुपद का आकर्षण : ध्रुपद का प्रकाश ७३
श्री भुवनेश्वर तिवारी

10. The Charm And Light of Dhrupad 78
Bhuwaneshwar Tiwari (Editor's Summary)

11. Dhrupad News 79
Dr. Ritwik Sanyal

११. ध्रुपद समाचार ८१
(संपादिका-कृत-अनुवाद)

१२. संपादकीय ८३

12. Editor's Note 85

13. Our Contributors 87

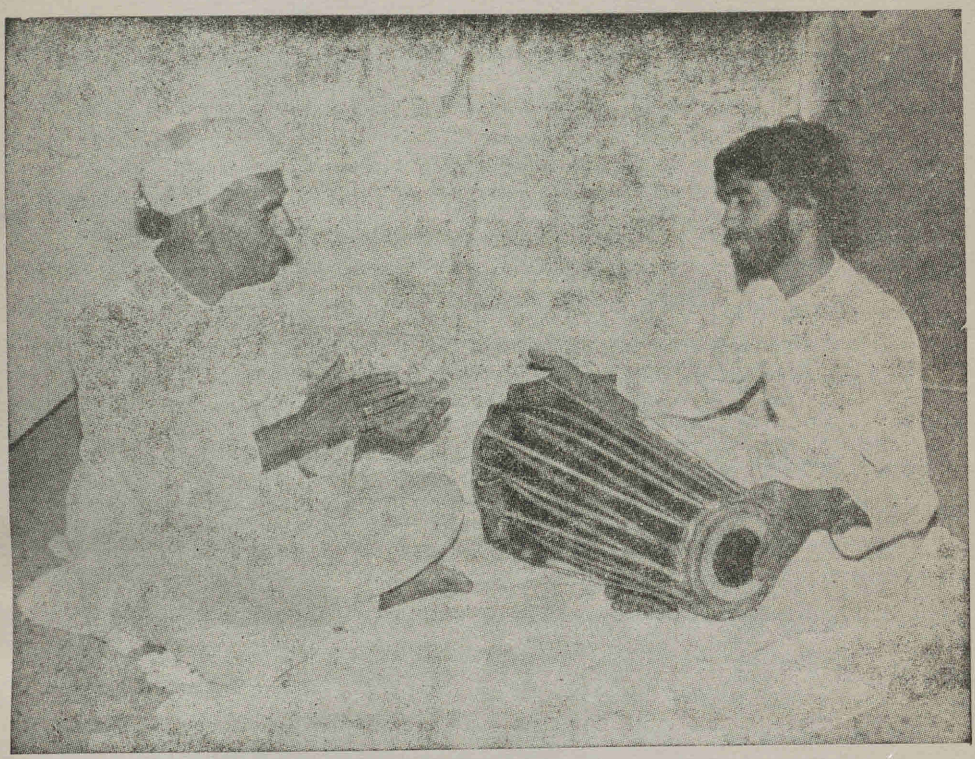
श्रद्धाञ्जलि

२८ सितम्बर, '९० को उस्तद ज़िया मोहिउद्दीन डागर के असामयिक और आकस्मिक निधन से देश और विदेश के संगीतप्रेमी स्तब्ध रह गए और शोकाकुल हो उठे। जो महती हानि हुई है, वह शब्दातीत है। विनम्रता, सौजन्य, नाद की मार्मिक समझ, सम्प्रदाय और शास्त्र के प्रति निर्मल दृष्टि, साथ ही असाधारण प्रयोग-कौशल—सभी का दुर्लभ समन्वय आप में मूर्तिमान् था। ऐसे अद्वितीय नादोपासक, अनुपम शिक्षक, निष्णात गायक-वादक, और सर्वोपरि सहज पूर्ण मानव को ध्रुपद वार्षिकी परिवार की भावभीनी श्रद्धाञ्जलि अर्पित है।

HOMAGE

The untimely and sudden demise of Ustad Zia-Mohiuddin Dagar on Sep. 28, 1990 left music lovers in India and abroad in utter shock and dismay; the sense of loss is beyond words. Humility, gentleness, a keen sense of *nāda*, a clear vision of the written and oral tradition as well as extra-ordinary skill in performance—a blending of these qualities was personified in him. The tearful homage of the Dhrupad Annual is offered to this unparalleled seeker of *Nāda*, unmatched teacher, accomplished singer and instrumentalist and above all a complete human being.

श्रद्धाञ्जलि



नाथद्वारा के अनुपम पखावज-वादक श्री पुरुषोत्तमदासजी का २१ जनवरी, '९१ को ८३ वर्ष की अवस्था में देहान्त हो गया। ताल पर पूर्ण प्रभुत्व और अतिशय हल्के हाथ से मोती की लड़ी जैसे बोलों के अखण्ड निकास में आप का कौशल अद्वितीय था। मन्दिर के भीतर और बाहर आप समान रूप से सहज-भावापन्न थे। अत्यन्त सौम्य और मृदु स्वभाव के आप धनी थे। जो स्थान आप रिक्त कर गये, उसकी पूर्ति असम्भव है। ध्रुपद वार्षिकी परिवार की आपको विनम्र श्रद्धाञ्जलि अर्पित है।

HOMAGE

Sri Purushottam Dasji, the great pakhawaj maestro of Nathadwara passed away on the 21th Jan. '91, at the age of 83. Perfect command over *tāla* and soft and sweet rendering of strokes like string of pearls was his *forte*. Equally at ease within and without the temple, he was endowed with an extremely gentle and amicable disposition. The void created by his demise is hard to fill. The Dhrupad Annual offers its humble homage.

सुप्रसिद्ध पखावज-गुरु स्व० मक्खनजी के शिष्य श्री बाबूलाल पखावजी का २९ जनवरी, '९१ को काशी में देहान्त हो गया। आप तीस वर्ष तक काशी हिन्दू विश्वविद्यालय में तबला-पखावज वादक के रूप में सेवारत थे। ध्रुपद परिवार की आप को भाव-भीनी श्रद्धाञ्जलि अर्पित है।

USTAD ZIA MOHIUDDIN DAGAR : A COMPLETE MUSICIAN

RITWIK SANYAL

Ustad Zia Mohiuddin Dagar (b. 1929) died on September 28, 1990. His death was a great loss for the musical world. All his disciples, well-wishers and relatives were shocked by his untimely demise. It is indeed an irreparable loss especially in view of his achievements and many-faceted personality that made him unique and different from other musicians within and outside the bigger Dagar family.

As his disciple, who had trained with him for several years (1963-74), I would make an humble attempt to put into words the special characteristics of his music, personality, achievements and teaching.

My association with Ustadji has been for 27 years. It was in 1963 that my parents and I met him for the first time and my mother and I began to learn dhrupad. Those were his days of struggle and we have shared his joys and sorrows and found in him a very remarkable person, very unattached and saintly, engrossed in the music he created and taught.

He devoted most of his time in improving the tonal quality of the *rudra vīṇā* and as a true perfectionist always wanted something more and better. It was because of his deep-seated feeling for the perfect *nāda* that he did not publicly perform those days. It is only in 1964 that he gave his first *bīn* performance at the request of many of his disciples and well-wishers. Since then, he never looked back and sincerely served dhrupad all these years, which included his *rudra-vīṇā* performances, teaching abroad (U. S. A.) and finally performing and teaching in India and several major concert platforms all over the world. He was a recipient of the Sangeet Natak Academy Fellowship a few years ago and the M. P. Government awarded him the prestigious 'Kalidas Sammān' in 1986.

Such was his mastery and perfection on the *rudra-vīṇā* that his name became almost synonymous with *bīn*. Because of the exquisite tonal quality, sublimity and profundity of the *rāga* delineation, his music attracted audience from all walks of life. His *bīn* performances have also been used in meditation in the west.

Many people who have been close to Ustadji have witnessed the spiritual side of his personality. Personally for me he was not only my music *guru*, but also my spiritual mentor. He could make me realize the real purpose of sound, its relation to *nāda-brahma* and the energy that music produces both within and without our being. He also motivated us to the constant search for the ultimate beauty of sonnd that exists in the musical system within our culture and also the universal qualities of 'beauty' that exists in all music. He made us aware of the qualities of restraint, sense of proportion, right intonation of tone and *rāga*, the micro-tonal subtle nuances and the vastness and creativity underlining the dhrupad tradition.

All these qualities together made him a complete musician and true *nāda-yogī*. I would call him a complete musiciam, because he was a fine *rudra-vīṇā* player, excellent dhrupad singer, ideal teacher and also versatile musician having the ability to play almost every instrument—sarod, sitar, surbahar, violin, sur-singar and pakhawaj. In fact, he is the only musician in the history of music who has trained both notable vocalists and instrumentalists of all kinds. At the same time he was an excellent interpreter of *Saṅgīta-śāstra*. I had spent many hours of valuable discussion with him and he would illustrate and make many concepts clear by actually singing and playing them as understood in the oral tradition of Dagar-vāṇi, He stimulated me with many ideas and because of his keen interest in the Sanskrit texts, he could motivate me to study, re-construct and try to sing them. It was a beautiful 'search' and then 're-search' going simultaneously. In fact, it was he who motivated me to come to Benaras and study Musicology with Dr. Premlata Sharma. Indeed, I am grateful to him and to Lord Vishwanath for having given me the ideal gurus in my life.

As a person, he was a man of very fine temperament. He treated every individual and student separately penetrating into his psychological temperament and delicately establishing a rapport. He had the amazing capacity of reading one's mind and working accordingly. To establish more rapport he could move to the level of the person concerned. I had never found him getting angry with anyone and he dealt with different situations with utmost patience, love and affection. All these qualities made him an ideal teacher.

His method of training varied from person to person depending on the individual potentialities. During my *tālim*, he worked rigorously with one *rāga* for 2 to 3 years. Simultaneously, he also began to teach me some good *khyals* along with systematic *ālāp* : sometimes he would

begin training in a *rāga* by teaching a composition. He was a perfectionits in every bit of what he created. As a result, he never compromised with musical notes and phrases that fell short of the sound that he wanted. Right from the 'go' he would take the utmost care to see that our singing did justice to the tradition. So, learning the techniques went hand in hand with the aesthetics of music, which is typical of the Dagar tradition.

He was particular about voice training. The *mandra-sādhanā*, right utterance of the sacred syllables, awareness of the different positions of *nāda* in our body made us feel the awakened (*jāgrat*) state of the various psycho-physical centres in the body. All these finally contributed to the sublime and profound music of dhrupad, exuding *śānta-rasa*.

Ustadji's *rudra-vīna* produced almost all the nuances that the voice can produce. His heritage from his lineage has been singing and playing the *rudra-vīnā* (vide DA 1986). All the other Dagars are singers. So he vowed in his young age that he would play the *rudra-vīnā*. So, after his *talim* in singing, he took to playing the *rudra-vīnā* under his father's tutelage. Because of his complete command over both singing and playing, his *bīn* sang and he had such a sweet and mellifluous voice that his singing appeared like *bīn* playing. They complimented each other and this is one of the finest qualities of Ustadji. There is an old saying about paying best compliments : '*gale pe bīn bol rahī hai aur bīn pe galā bol rahā hai*' Ustadji's singing and playing was true to this famous saying. It would be a glaring omission not to mention his mastery as a singer though he never sang professionally. Those who have heard him bear testimony to his rich vocal renditions. I was very fortunate and probably the only person as one of his oldest disciples to hear him in profusion because of my several years of vocal training with him.

His voice was refined and controlled and at the same time sombre and deep. He had a distinct intonation of his own and the subtle *gamaka-s* that he produced had a magical and mystical effect on the listeners. I would specially like to indicate his distinct style of singing *dhamār* which he imbibed from his father Ustad Ziauddin Dagar (who had received the title '*Dhamār-nāth*' at the court of Udaipur). His *dhamār-s* had a majestic gait cutting through the beats in a serpentine manner that suggested tonal and poetic meaning extremely well.

Ustadji followed the ten *lakṣaṇas* of singing and playing (refer DA, Dagar Tradition 1986) strictly and judiciously and taught us to do so to maintain the discipline and purity of the *Dāgar-vāni*. At the same

time, he demonstrated to us the several avenues that always remained open for creativity and individuality. During may training of *Jod* and *Jhālā*, Ustadji showed the innumerable possibilities of rhythmic variations with interesting syncopations and tonal inflections. The voice, according to Ustadji, also took several subtle tonal vacillations and nuances from the *bīn*. Other instrumentalists speak of several hundred stroke-making patterns (*mizrāb ke prakār*) but Ustadji had an altogether different philosophical vision. He said that strokes are only two and a half—dā, rā and drā. Out of these, we could create millions of tonal-cum-rhythmic patterns. This vision of Ustadji takes his music beyond space and time, the realization of transcendence in this immanent world.

A few words about his *rudra-viṇā*. As mentioned before, it took Ustadji about twenty long years to improve upon the traditional mould of *rudravīṇā* to get the right tonal quality that he wanted to do justice to the Dagar tradition. The resonance that Ustadji's *bīn* has is astonishing. He made the following improvements.

(a) He increased the size of the two gourds for a more profound resonance. This was necessary for the roundness of tone, typical of *Dagar-vāṇī*. Every tone demands a round and smooth quality like the esoteric syllable 'Om'. For singers, it is a necessary quality; Ustadji made it possible in his *bin* also. This also establishes the *āghāta-anuraṇana* (attack-resonance) principle of Abhinavagupta when he says that lesser the attack, the more is the resonance and hence better the musical quality. This is the core principle of every good musician, whether singing or playing. To make this more fruitful, Ustadji played the *bīn* by plucking the strings with his finger tips rather than using a *mirzrab*, a type of metal plectrum.

(b) He increased the width of the playing strings to improve the tonal quality. As a result, the lowest string (*kharaj*) can be pulled along five to six notes (called *tīkh*, *cokh*; refer Dagar Tradition, D. A. 1986) in one single *mīnd*.

(c) Ustadji used a strong hollow wooden stem replacing the traditional bamboo stem in order to support the increased tension of the strings.

(d) Moveable frets replaced the traditional *bin* frets fixed in a place with wax, allowing convenient change of fret position to match the requirements of each *rāga*.

(e) A lowered playing position replaced the traditional semi-vertical position of the *bīn* over the left shoulder due to extra-weight of

the *bīn*. He had faced criticism because of his sitting position but he never felt that he was doing something wrong. For him, the traditional playing position was just a convention and not a rule. He was of the opinion that the *bīnkār* should play in a position convenient and comfortable to him and that is what the protagonists prescribed according to him.

Down my memory lane, his ethereal music reverberates in me from time to time. I cherish those moments of recollection when he used to perform in his Chembur residence in Bombay (1964-69) every Sunday before a selected gathering of disciples and music lovers. Those were unforgettable experiences where he would perform with leisure and utmost involvement and I think we have had the best of Ustadji during those years. His Himalayan *Bhimpalasi*, ocean-like *Multani*, picturesque *Puriya-kalyan*, serene *Malkauns*, magnificent *Megh*, vacillating *Vardhani*, enchanting *Yaman* and many more beautiful *rāgas* still haunt me. All these performances will inspire me and give the energy to create bits of his mystical music that he has transmitted to me in its purest form and content.

For us, Ustadji has not died. He lives because his music lives in us. We are all proud of his young son Bahauddin Dagar who has blossomed into an excellent *bīnkār*. May Lord Vishwanath give him strength and long life !

उस्ताद ज़िया-मोहिउद्दीन डागर : एक सम्पूर्ण सङ्गीतकार

ऋत्विक् सान्याल

(सम्पादिका-कृत सार-संक्षेप)

उस्ताद ज़िया मोहिउद्दीन डागर (जन्म १९२९) का २८ सितम्बर, १९९० को देहान्त हो गया। उनका देहान्त संगीत जगत् की अपूरणीय क्षति है। आपके शिष्य, हितैषी, मित्र, सम्बन्धी सभी आपके असामयिक अवसान से स्तब्ध रह गये। आपकी अनुपम उपलब्धियों और बहुमुखी व्यक्तित्व के कारण आप बृहत्तर डागर परिवार के भीतर और बाहर के अन्य संगीतकारों से भिन्न और विलक्षण थे।

लेखक का उस्तादजी से २७ वर्ष तक सम्पर्क रहा। सन् १९६३ में आप उस्तादजी से, अपने माता-पिता के साथ मिले और तभी आपने अपनी माता के साथ आपसे ध्रुपद सीखना शुरु किया। उन दिनों उस्तादजी संघर्ष-रत थे और उनके हर्ष-विवाद के क्षणों को लेखक ने निकट से देखा था। उसी समय आपके विशिष्ट व्यक्तित्व, अनासक्त और सन्त-स्वभाव तथा संगीत में लीन रहने का लेखक को परिचय मिला।

आपने रुद्र-वीणा के नाद की गुणवत्ता को बढ़ाने में अथक परिश्रम किया था। पूर्णता की आकांक्षा में आप सदैव कुछ और अधिक अच्छा करने को उत्सुक रहे। उन दिनों आप सार्वजनिक रूप से रुद्रवीणा का वादन प्रस्तुत नहीं करते थे, क्योंकि 'नाद' के पूर्ण या सच्चे रूप के प्रति आपका निगूढ़ अनुराग था और उसकी खोज में आप निमग्न थे। १९६४ में जाकर आपने अनेक शिष्यों और हितैषियों के आग्रह से अपना प्रथम 'बीन' वादन प्रस्तुत किया। इसके बाद आपने कभी पीछे मुड़कर नहीं देखा और निरन्तर रुद्र-वीणा-वादन की प्रस्तुति तथा देश और विदेश (संयुक्त राज्य अमेरिका) में प्रशिक्षण के द्वारा ध्रुपद की मार्मिक सेवा में रत रहे।

संगीत नाटक अकादमी पुरस्कार और रत्न सदस्यता (Fellowship) तथा मध्य प्रदेश सरकार के कालिदास सम्मान (१९८६) से आपको अलंकृत किया गया।

आपके रुद्रवीणा-वादन की लोकप्रियता इसी से स्पष्ट है कि उसका आकर्षण केवल विशेषज्ञों तक सीमित नहीं था। अपेक्षित नाद-लालित्य, उदात्तता, गहनता के एकत्र समावेश से आपका वादन अप्रतिम हो उठा था। पश्चिम में कई बार आपके वादन का 'ध्यान' के सत्रों में उपयोग किया गया।

जो लोग उस्तादजी के निकट सम्पर्क में नहीं आये, वे आपके व्यक्तित्व के आध्यात्मिक पक्ष को नहीं देख पाये। लेखक के लिए वे न केवल संगीत-गुरु थे, अपितु आध्यात्मिक मार्ग-दर्शक भी थे। वे लेखक को यह प्रत्यय करा सके थे कि

ध्वनि का सच्चा प्रयोजन क्या है, नाद-ब्रह्म से उसका सम्बन्ध क्या है और संगीत द्वारा हमारे भीतर और बाहर किस प्रकार शक्ति का संचार होता है। आपने लेखक को ध्वनि के चरम सौन्दर्य की खोज के लिए प्रेरित किया। यह खोज भारतीय संस्कृति से लेकर सार्वभौम स्तर तक व्याप्त है। संयम, सन्तुलन, प्रमाण, स्वर और राग का सच्चा प्रयोग, 'श्रुति' और उससे भी सूक्ष्म ध्वनि-भेदों के प्रति संवेदन-शीलता, ध्रुपद-परम्परा की विशालता और सर्जनात्मकता—इन सभी के प्रति जागरूकता आपके शिष्यों को आपसे मिलती थी।

इन सभी गुणों के कारण आप सम्पूर्ण संगीतकार और सच्चे नाद-योगी थे। और सम्पूर्ण संगीतकार कहने का आधार यही है कि वे महान् रुद्र-वीणा-वादक, उत्कृष्ट ध्रुपद-गायक, आदर्श शिक्षक और सरोद, सितार, सुरबहार, वायलिन, सुरसिंगार, पखावज आदि अनेक वाद्यों की वादन-क्षमता से सम्पन्न थे। वास्तव में, वे एकमात्र ऐसे संगीतकार हैं जिन्होंने उत्कृष्ट गायक और अनेक वाद्यों के वादक तय्यार किये। साथ ही, आप संगीतशास्त्र के भी उत्कृष्ट व्याख्याता थे। संस्कृत में निबद्ध संगीतशास्त्र में आपकी गहरी रुचि के कारण ही आपने लेखक को काशी जाकर डॉ० प्रेमलता शर्मा के पास संगीतशास्त्र के अध्ययन की प्रेरणा दी।

आप अत्यन्त उदार स्वभाव के धनी थे। प्रत्येक विद्यार्थी या किसी भी प्रकार सम्पर्क में आने वाले व्यक्ति से आप स्वतन्त्र रीति से पेश आते थे; उसकी मानसिक संरचना को समझ कर बड़ी संवेदनशीलता से उसके साथ सम्बन्ध स्थापित करते थे। कभी किसी के प्रति क्रोध करते उन्हें नहीं देखा गया था। बड़े धैर्य और स्नेह के साथ आप विभिन्न परिस्थितियों में निबाह करते थे। इसी कारण आप आदर्श शिक्षक थे। आपकी अध्यापन रीति प्रत्येक शिष्य के लिए भिन्न होती थी। लेखक के प्रशिक्षण में एक राग की ही दो-तीन वर्ष तक तालीम चलती थी। कभी-कभी आप किसी राग की तालीम बन्दिश से शुरू करते थे। पूर्णता की आकांक्षा के कारण आप कभी स्वर के लगाव या संचार में किसी कमी या त्रुटि के साथ कभी समझौता नहीं करते थे। शिष्यों के गायन-वादन में परम्परा की किसी प्रकार की हानि न हो, इसका वे पूरा ध्यान रखते थे।

कण्ठ-साधना के प्रति आप विशेष जागरूक थे और मन्द्र-साधना पर बल देते थे। शरीर में नाद के विभिन्न 'स्थानों' और केन्द्रों (चक्रों) की जागृति की अनुभूति आप शिष्यों को कराते थे। इससे ध्रुपद द्वारा 'शान्त रस' की निष्पत्ति सम्भव होती है।

उस्ताद जी की रुद्रवीणा प्रायः वे सभी सूक्ष्मताएँ उत्पन्न कर सकती थी, जो कि मनुष्य-कण्ठ द्वारा सम्भव हैं। आपको गायन और रुद्रवीणा-वादन दोनों की विरासत आनुवंशिक रूप से मिली थी। दोनों पर पूर्ण प्रभुत्व होने के कारण आपके कण्ठ में बीन बजती थी और बीन पे कण्ठ बोलता था। वे यद्यपि सार्वजनिक रूप से

गायन प्रस्तुत नहीं करते थे, फिर भी घरेलू गोष्ठियों में जिसने भी आपका गायन सुना है, वह आपके समृद्ध कौशल का साक्ष्य देगा। लेखक को सबसे अधिक बार आपका गायन सुनने का सौभाग्य प्राप्त हुआ क्योंकि उसने आप से गायन की शिक्षा ली।

आपका कण्ठ सुसंस्कृत और आपके आयत्त (वश में) था और साथ ही गम्भीर भी। आपका सूक्ष्म गमक-प्रयोग विशिष्ट था जिसका श्रोताओं पर जादू-सरीखा प्रभाव होता था। धमार-गायन की आपकी अनूठी शैली थी, जिसे आपने अपने पिता से आत्मसात् किया था और जिसकी गति राजकीय थी, जो ताल के ठोकों को सर्पिल घुमावों के साथ काटती हुई चलती थी। आपके पिता उ० ज़ियाउद्दीन डागर को उदयपुर दरबार से 'धमारनाथ' की उपाधि मिली थी।

उस्तादजी गायन और वादन के दस लक्षणों का विधिवत् पालन करते थे। (देखें ध्रु० वार्षिकी, १९८६) और शागिर्दों को भी वैसी ही तालीम देते थे ताकि डागर-बानी की शुद्धि की रक्षा हो सके। साथ ही वे ऐसे मार्ग भी दिखाते थे जिनसे सर्जनात्मकता को अवकाश मिले। जोड़ और झाला में अनन्त सम्भावनाओं का मार्ग आपने दिखाया था। अन्य वादक सैंकड़ों मिज़राब के बोलों की बात करते थे, लेकिन उस्तादजी का कहना था कि मिज़राब के केवल ढाई बोल हैं—दा रा और द्रा जिनसे स्वर-लय-वैचित्र्य के लाखों प्रकार उपजाए जा सकते हैं। आपकी यह व्यापक दृष्टि आपके संगीत को देश-काल से ऊपर उठा देती थी।

आपकी रुद्रवीणा के विषय में दो शब्द।

१. इस वाद्य पर अपेक्षित नाद-सौन्दर्य प्रतिष्ठित करने में आपको प्रायः बीस वर्ष लगाने पड़े। स्वर की गोलाई डागर-बानी की विशिष्टता है। ॐ कार के सदृश गोल ध्वनि प्रत्येक स्वर में अपेक्षित रहती है। इसी से अनुरणन का महत्त्व भी स्थापित होता है। अभिनवगुप्त ने कहा ही है कि आघात-अनुरणन की जोड़ी में से आघात को न्यूनतम और अनुरणन को अधिकतम बनाना संगीत की रञ्जकता का रहस्य है। नाद-सौन्दर्य की रक्षा के लिए उस्तादजी मिज़राब का उपयोग न करके उँगलियों के पोरों से ही वादन करते थे।

२. मुख्य तारों के अन्तराल को आपने बढ़ाया ताकि मींड का प्रयोग सुकर बन सके। इसीलिए खरज़ के तार को छः स्वरों तक खींचना सम्भव बना।

३. डाँड़ के लिए बाँस के स्थान पर मज़बूत खोखली लकड़ी का प्रयोग किया ताकि तारों के तनाव को उपयुक्त सहारा मिल सके।

४. मोम में गड़े हुए पर्दों के स्थान पर चल पर्दों का प्रयोग किया ताकि राग की आवश्यकता के अनुसार पर्दों को खिसकाकर मिलाया जा सके।

५. वीणा को खड़े रखने के बजाय लिटा कर बजाने की बैठक अपनाई। इसके लिए आपकी आलोचना भी होती थी, किन्तु आपका मानना था कि बैठक तो सुविधा की बात है। इतने भारी साज़ को खड़ा रखकर बजाना सुविधाजनक नहीं था, इसलिए बैठक बदलने में किसी सिद्धान्त की हानि नहीं थी, ऐसा वे कहते थे।

आपका दिव्य संगीत अब भी लेखक के भीतर गूँजता है। बम्बई में चेम्बूर स्थित आपके निवास में आपके गायन-वादन की घरेलू बैठकें अविस्मरणीय हैं।

उस्तादजी अपने शिष्यों के लिए अब भी जीवित हैं, क्योंकि आपका संगीत उन्हें प्रेरित करता ही रहेगा। आपके युवा पुत्र बहाउद्दीन डागर पर सबको गर्व है, वे कुशल वीणा-वादक के रूप में उभर रहे हैं। भगवान् विश्वनाथ उन्हें शक्ति और दीर्घ आयु दें।

BETWEEN TRADITION AND AVANT-GARDE : THE TIDAL FLOW OF DHRUPAD

AMELIA CUNI

Rāga Tilakakāmoda, *cautāl*

nādābrahma sarvavyāpī jāna
nādamaya brahmāṇḍa māna
nāda soṅ varṇa śabda vākya
bhāṣā soṅ baṛhata gyāna (sthāyī)
nāda nagara saṅgīta mandira
bhīta śruti svara haiṅ dvāra
svara-saṃvāda rāga mūrti
Vedī Nādaraṅga bakhāna (antarā)..

Nādabrahma is all-pervading with knowledge,

The entire Universe is made up of Nād (Sound), which is its measure.

From Nād come the letters of the alphabet, the word and the sentence. From language, knowledge increases.

In the City of Nād, Saṅgīt is the temple, Śruti-s are the walls and Svar is the door.

The consonance of the notes makes up the rāga whlch is the image or idol in the temple. Thus explains Vedī Nādarang !..[1]

May be I am not the only one to wonder what has moved a Westerner to come all the way from Europe to learn Dhrupad singing. Through this tale of my experiences, thoughts and research, I attempt to describe the unusual fate of a 'Videshi rasika'.

When in 1978 I started learning Hindustani music, I had been captivated by the sound of its instruments which I had heard on recordings. In Italy I met a sitar player and was told that traditionally music is taught first through singing and percussions. So I came to Delhi and started with Khyal and Tabla. At that time I cannot remember having heard of the existence of Dhrupad. Ustad Imrat Khan has been the first musician to explain to me the importance of this genre and demonstrate its fundamental characteristics.

Nāda samudra aparampāra, kāhū na pāyau pāra..

The Ocean of Sound is boundless, which none can cross..[2]

By that tlme I was living in Calcutta at the I. T. C. 'Sangeet Academy', where I had the opportunity to meet Ustad R. Fahimuddin Dagar who impreseed me with his dignity and refinement, as if he belonged to another world. And how different that world was I discovered when I started attending 'Talim' at his house. I felt I had come across a path to that hidden power of Sound of which most musicians speak but that is so hard to transmit. All of a sudden I began to sense I was not just trying to learn skilful and pleasing techniques but diving into the source of music, into a realm where beauty and skill are bound together by a deeper meaning. What then fascinated and moved me most were not the Dhrupad recitals (my musical knowledge being far too poor to understand and appreciate them), but the long hours Dagar Saheb spent sitting with me trying to demonstrate and make me sing a simple 'Ā'. I realised that to practise 'Saḍaj' his way would have been enough work for months and so, in between my trips to Europe, I stuck to that tone. So much could be said of Ustad F. Dagar's talim but the main thing he showed me was perhaps how to practise and the value of 'Riaz'. There is a lot involved in one tone or a simple melodic movement and he has the capacity to point out all the components and painstakingly arrange and correct them till they are functioning harmoniously. Repetition is the basis of this practice but avoiding being mechanical, that is the key to creativity and imagination—like day and night always alternating, never identical.

Another important realization has also been that as a Westerner, my voice needed a much more basic and detailed training than an Indian one. Having started Hindustani singing when I was already twenty years old, I missed the inflections and modulations that any average tuneful Indian voice would have naturally acquired. Dhrupad, especially the 'Dagar Bani' ālāp seemed to be the most systematic training for voice culture, going into a totally differrent direction than the Western classical singing which I had always rejected because the opera voice sounds to me somehow forced and artificial. On the other hand I knew there could be a way of singing western music which breaks through these stereotypes.

In 1983 I left Calcutta for Delhi. In between I had a short interlude in Vrindavan where the 'Dhrupad Gurukul' was founded at 'Caitanya Prem Sansthan'. The first teacher appointed there was Ustad Fahimuddin Dagar and there were about 6 students, all of them Europeans. Now Pt. Vidur Mallik teaches there to quite a few Indian students.

In Delhi I started learning from Pt. Dilip Chandra Vedi, a wonderfully accomplished and learned musician (now turning 90 years old !) A

staunch supporter of Dhrupad, Pt. D. C. Vedi is himself a renowned Khyāliyā. Not coming from a family of musicians, he has learnt first from a Dhrupad singer of the 'Tilvandi Gharana' (Uttam Singh of Amritsar) and later on from great masters like Bhaskar Rao Bakhle, Faiyaz Khan and Alladiya Khan. Being extremely gifted and intelligent, his style is utterly classical, firmly rooted in the Dhrupad-aṅg, and for this he was respected and acclaimed even at a time when music was mainly the monopoly of hereditary musicians. His teachings are very well structured. Everything from *calan* to *ālāp* to *bāṇṭ* is carefully composed by him and memorized by the student who receives in this way a very valuable set of informations and teachniques. Leaving nothing to chance, he tries to make the best use of pupil's time. His patience and colourful imagination have given me the basic understanding of the structure of Hindustani music and a flavour of the old times when each Rāga had its own distinct character requiring individual treatment and use of techniques. In fact this is perhaps Vediji's most notable contribution and relates his teachings to the traditional concept of Rasa. The singer has the possibility to employ poetry to moke the expression more effective. As he emphasises, the words and tbeir melodic elaborations should be used with discernment. A sober rāga will ask for a sober text and suitable *bāṇṭ*. A lively text instead can employ more dynamic Layakārī-s. What a wonderful vision that gives a meaning and beauty to the rendering and beauty to the rendering of a Rāga, not just a show of skill.

Ruci ke prakāsa paraspara khelana lāge |
Rāga-rāginī alaukika upajata, nirtta saṁgīta alaga lāga lāge /
Rāga hī meṁ raṅga rahyau, raṅga ke samudra meṁ ye dou jhāge /
Śrī Haridāsa ke Svāmī Śyāmā-kuñjabihārī pai raṅga rahau. rasa hī meṁ pāge //[8]

"The two (Radha and Krishna) began sporting with each other; they are the effulgence of *ruci* (light or liking). Divine *rāgas* and *rāginīs* are born, dance and music (vocal and instrumental) are both self-sufficient and inter-dependent. In *rāga* (melodic configuration) itself there is *raṅga* (colour or delight); these two are like foam in the ocean of *raṅga*. Shyama (Radha) and Kunja-Bihari (Krishna) are the Lord of Shri Haridas; *raṅga* subsists in them. They are, as though, coated with *rasa* alone."

At this point it became clear to me that singing only was not sufficient for a thorough understanding of Saṅgīt. The purpose of my studies in India became more defined. I was not looking for a specialization, I was not interested in virtuosity but in a total experience of

Ras. The enacting of Rāsa Līlā-s in Vrindavan showed me a possibility to use music and dance not aimed at displaying techniques for their own sake, but rather to employ the different branches of Saṅgıt in order to make the aesthetic experience as complete as possible. I decided to learn at least drumming (Pakhawaj) and dance (Kathak) trying to keep the focus on the Dhrupad-aṅg. I am very grateful to Smt. Manjushri Chatterjee (disciple of Shambhu Maharaj) in Delhi who understood my quest and composed quite a few items in Cautāl and Dhamār. But specific Tāla-s only do not mean Dhrupad. She has herself a liking for this genre, so whatever she teaches me is within this frame. My basic dance training allows me to appreciate working together with dancers. Contrary to the common attitude in North India, I regard singing for dance a very interesting and rewarding use of musical knowledge. It allows the development of cooperation among artists, it stimulates creativity and gives a lot of scope for the expression of Bhāv, and make the link between action, words and music which is the foundation of Saṅgīt.

I test the value of this training constantly also in Europe where, with other musicians and dancers, we try to bring together the teachings of various traditions. I have been working mainly with Persian and African music, keeping in touch with the Western context. It is a vast field of research and experimentation that is naturally coming into focus in this age of fast communications and exchanges among different cultures. Each tradition brings its own unique contribution to the development of human kind. At the same time we find also much common ground for a fruitful dialogue.

Singing an Ālāp together with a church organ and Persian drum may be strange to think of, but it is not a chance match. It is born out of careful listening and proved to be successful, the organ providing a kind of variegated carpet of sound for the voice, interwoven with the delicate drumming of the Tombak. Or dancing Dhamār Tāl with Tombak (Persia), talking-drum (Africa) and monochord (a kind of western harp) has added new shades to the majestic and lively Tāl.

Amor, devino amore....
....la tua amicizia e piena de letizia:
non cade mai en trestizia
lo cor che tt 'ā assaiato.
Love, divine love....
....your friendship is full of delight;
Will never fall in sorrow
the heart which has tasted you ![4]

Being Italian I obviously wish to sing also in my own language. I found a place there which in the Italian sacred geography, plays a similar role to that of Vrindavan : holy place of Bhakti, Assisi. There, I looked into the literature around St. Francis to find suitable texts. Taking the 14th century Jacopone da Todi's 'laude' (praise) of Divine Love I composed a very simple piece performed with the musical accompaniment of the Sarangi, Monochord, Tombak set in different Rāga-s and moods without really following a classical Indian development. Italian language is well known for its musicality, especially the early literature which still preserves a strong regional flavour just like Brij-bhāṣā and it has been very easy to set words into music according to the Rasa principles. The experiment showed me how universal this concept is and I was delighted to verify it through the medium of my own language. Dhrupad being such a self-contained, refined art form does not necessarily mean that it exists in a world of its own, tightly bound by Indian canonical means of expression.

I was again surprised and excited to find out that it can be comprehended and highly appreciated for instance by some of the most 'avant-garde' musicians of the West. (Quite a few of them know at least the recordings of the elder Dagar Brothers). On the other hand the Dhrupad training has opened up my own perceptions and I find myself more and more interested in meetings with other artists. Exceptional people like the well known composer and double-bass player Maestro Fernando Grillo have opened up new horizons to my musical activity. We are planning very interesting work together, including orchestra and choir pieces. Last November in Italy we performed 'Rebis' especially composed by him for my voice, double-bass and percussions. F. Grillo is exceptionally creative but rooted in tradition. He has produced a quantity of original works and has studied deeply the Western esoteric knowledge of Sound according to Pythagoras as inherited by the Alchemic School. This is certainly one of the reasons for our being able to understand one another musically so easily, and it validates the universality of traditional teachings.

Such experimental work can take place in India too, where a great variety of instruments and musical expressions is to be found. With Daksha Sheth, one of the foremost young dancers trained in Kathak and Chau, also searching for new expressive moduses, and her Australian husband Devissaro, musician with both Indian and Western backgrounds, we are trying to use voice, dance and music exploring the many possibilities offered by the meeting of different cultures. Nothing to

deny the importance of tradition to which we all owe the foundation of our work, but to stretch its limits and break down habits and stereotypes with a purpose of bringing out the essence and convey contemporary contents by contemporary means. I consider this process of 'deconditioning' very useful to the unfolding of creativity.

Significantly all this is now happening in Vrindavan, the Vaishnava sacred land which played a very major role in the development of Dhrupad and Kathak. There I am learning with Pt. Vidur Mallik whose singing is drenched with Bhāva and shows a constant wish for renewal since Panditji is always composing new 'bandishes' on beautiful texts like Swami Haridas's and delights us with his vast collections of Dhrupad-Dhamār, Khyāl, Ṭhumrī, Bhajan....Here Daksha Sheth and Issaro have started A. A. R. T. I. (Association for Arts Research Training and Innovation) in a beautiful old building in the temple compound of Rādhā Ramaṇa and there it will grow with artists coming from all over the world to exchange and create together. Our next major engagement will be the Festival of India in Germany (Spring '92).

Many are the subjects which Dhrupad can contribute in the West. A Gregorian choir director is searching in it for ways to use the voice and improvisation which have been lost in that school. European Medieval music groups are also looking in this direction as well as therapists, pedagogists and, of course, professional musicians.

Music intended as worship and self-knowledge is a concept common to many cultures. Especially in this time a message of understanding and esteem of each other's achievements and ideals is the necessary assumption for revolution.

The sharing involved in making music together is something extremely powerful and fulfilling. Pursuing this communion of souls is our contribution to the celebration of life.

He tūhī ādi anta gupata prakaṭa sakala karaṇa hāra tūhī
Jaga Karatāra tūhī jīvajanta |
Ādi tū jugādi tūhī madhya tūhi anta tūhī
Vyāpa rahyo ghaṭa ghaṭa meṁ nāri kanta //
Thou art begining, end, latent, manifest
thou art the cause of all events,
creator of the universe, life, birth.
Thou wert in the beginning, in ancient times
in the middle, in the end
spread everywhere, in all beings
thou art man and wife.

Notes

1. Pandit Dilip Chandra Vedi's composition; see also Meer, Wim van der, *Hindustani Music in the 20th Century*, The Hague/Boston/London, Martinus Nijhoff Publishers, 1980; Ind.

2. A traditional composition from the Dāgar Gharāṇa. The text given here is quoted from Mital, Prabhudayāl, *Śaṁgīt-Samrāṭ Tānsen jīvanī aur racanāeṁ*, Mathurā, Sāhitya Bhavan, 1960 p. 97.

3. The text of this composition (in Rāg Kānharau) is from Mital, Prabhudayāl, *Svāmī Haridās-jī, jīvanī aur vāṇī*, Mathurā, Sāhitya Sansthān, 1961 : p. 69. It has been set into music in Rāg Hiṇḍol and Tāl Dhamār by Paṇḍit Vidur Mallik of the Darbhanga Tradition.

4. From the *Laudi* of Jacopone da Todi.

5. Traditional composition set in Rāga Hiṇḍol and Cautāl. See also the text and translation in Meer, Wim van der, *op. cit.*, p. 42.

परम्परा और नवीनता के बीच ध्रुपद का तरंगमय प्रवाह

अमेलिया कूनी

सम्पादिका-कृत सार-संक्षेप

राग तिलककामोद (चौताल)

स्थायी

नाद-ब्रह्म सर्वव्यापी जान,
नादमय ब्रह्माण्ड मान ॥
नाद सों वर्ण शब्द-वाक्य,
भाषा सों बढ़त ज्ञान ॥

अन्तरा

नाद नगर संगीत मंदिर,
भीत श्रुति, स्वर हैं द्वार ॥
स्वर-संवाद राग-मूर्ति,
'वेदी नादरंग' बखान ॥

पश्चिम से अनेक युवक-युवतियाँ ध्रुपद सीखने के लिए पिछले दिनों भारत आते रहे हैं। लेखिका उन्हीं में से एक है, और अपने अनुभवों की कहानी के द्वारा उन्होंने विदेशी रसिक की आपबीती बताने की कोशिश की है।

सन् १९७८ में जब वे हिन्दुस्तानी संगीत सीखने लगीं, तब उनके आकर्षण का केन्द्र था—भारतीय वाद्यों का नाद। इटली में वे एक सितार वादक से मिली थीं, जिसने उन्हें बताया था कि परम्परा के अनुसार संगीत सीखने का आरम्भ गायन और अवनद्ध वाद्य के वादन से किया जाता है। इसीलिए उन्होंने दिल्ली आकर ख्याल और तबला सीखना शुरू किया। तब तक उन्होंने ध्रुपद का नाम भी नहीं सुना था। उस्ताद इमरत खाँ ने इस विधा का परिचय दिया और "नाद समुद्र अपरम्पार, काहू न पायो पार" इस पंक्ति के सहारे ध्रुपद के मौलिक तत्त्वों का निरूपण किया। तब तक लेखिका कलकत्ता में I. T. C. की 'संगीत रिसर्च एकेडमी' में पहुँच चुकी थीं, जहाँ आपको उस्ताद रहीम फ़हीमुद्दीन डागर से मिलने का अवसर मिला था। उनके घर पर तालीम लेना शुरु करने पर लेखका को ऐसा अनुभव हुआ, मानो ध्वनि की उस गुप्त शक्ति का मार्ग उन्हें मिल गया हो, जिसकी चर्चा अधिकांश संगीतकार किया करते हैं किन्तु जिसको समझाना बहुत कठिन है।

लेखिका को उस्ताद से तालीम लेते समय ऐसा लगा कि वे केवल कौशल और सुखद तकनीक ही नहीं सीख रही थीं, बल्कि संगीत के मूल स्रोत तक पहुँचने

की कोशिश कर रहीं थीं, जहाँ सौन्दर्य और कुशलता परस्पर गुंथे हुए हैं और दोनों किसी गहरे अर्थ के वाहक हैं। उन्हें यह बोध हुआ कि सीधे-सादे आकार को निकालने के लिए केवल षड्ज को साधना महीनों का काम था। रियाज़ का मूल्य उस्ताद-फ़हीमुद्दीन डागर से उन्हें समझ में आया, क्योंकि उस्ताद ने किसी एक स्वर अथवा छोटे-से स्वर-संचार के विभिन्न घटकों को बारीकी से समझाया और उनका समन्वित रूप किस प्रकार सौष्ठव से भरा बने, इसका मार्ग बताया था। इस अभ्यास में पुनरावृत्ति तो है, किन्तु उसमें यान्त्रिकता नहीं है; और यही सर्जनात्मकता और कल्पनाशीलता की कुंजी है। जैसे दिन और रात बारी-बारी से आते-जाते रहते हैं, किन्तु कभी भी एकरूप नहीं होते, वैसी ही बात यहाँ भी है।

एक और बात का बोध लेखिका को हुआ और वह यह कि पश्चिम में जन्म होने के कारण उन्हें किसी भारतीय की अपेक्षा अधिक गहरे और व्यापक कठ-प्रशिक्षण की आवश्यकता थी। बीस वर्ष की आयु में हिन्दुस्तानी गायन का प्रशिक्षण शुरू करने से उनके कंठ में ऐसी कई 'हरकतों' का अभाव था, जो किसी औसत भारतीय सुरीले कंठ में अनायास ही आ जाती हैं। ध्रुपद, उसमें भी विशेष रूप से डागर बानी का आलाप पाश्चात्य 'क्लासिकल' गायन से सर्वथा भिन्न दिशा का पथिक है और उसमें अत्यन्त व्यवस्थित कंठ-साधना अपेक्षित होती है। लेखिका ने पश्चिम की स्वरोच्चार-पद्धति का पहले ही परित्याग कर दिया था, क्योंकि उसमें उन्हें अनावश्यक बल-प्रयोग और कृत्रिमता दिखाई देती थी। उन्हें ऐसा भी लगता था कि पाश्चात्य संगीत गाने की ऐसी पद्धति हो सकती है, जो इन बँधे-बँधाये ढाँचों से मुक्त हो।

सन् १९८३ में लेखिका कलकत्ता से दिल्ली आ गयीं। बीच में कुछ दिन वृन्दावन में रुकीं, जहाँ चैतन्य प्रेम संस्थान में ध्रुपद गुरुकुल की तभी स्थापना हुई थी और उस्ताद फ़हीमुद्दीन डागर छः यूरोपीय विद्यार्थियों को प्रशिक्षण दे रहे थे। इस समय वहाँ पं० विदुर मल्लिक कुछेक भारतीय विद्यार्थियों को प्रशिक्षित कर रहे हैं।

दिल्ली में आपने पं० दिलीपचन्द्र वेदी से सीखना शुरु किया। वेदीजी प्रसिद्ध ख्याल-गायक रहे हैं, किन्तु ध्रुपद के प्रबल समर्थक हैं। आपका संगीतकार परिवार में जन्म नहीं हुआ था। तिलवंडी घराना के श्री उत्तम सिंह (अमृतसर) नामक ध्रुपद गायक से आपकी प्रारम्भिक शिक्षा हुई और बाद में आपने पं० भास्कर राव बखले, फैय्याज खाँ, अल्लादिया खाँ इत्यादि महान गुणियों से सीखा। आपकी शैली की जड़ें ध्रुपद अंग में हैं और इस कारण आप ऐसे काल में भी जाने-माने गये जब कि केवल आनुवंशिक संगीतकारों को मान्यता मिलती थी। आपका शिक्षण बहुत सुनियोजित होता है। चलन, आलाप, बाँट सभी कुछ आपके द्वारा निबद्ध होता है, जिसे विद्यार्थी याद कर लेता है। आपसे लेखिका को राग की गहरी समझ मिली। वेदीजी अपने शिक्षण को रस के साथ जोड़ते हैं और इसलिए पद का महत्त्व निखर

उठता है। गम्भीर राग में गम्भीर पद और तदनुरूप बाँट ही उचित होगा। इस प्रकार राग के परिस्फुटन में केवल कौशल का प्रदर्शन नहीं, अपितु गहरा अर्थ और सौन्दर्य जुड़ जाता है।

रुचि के प्रकाश परस्पर खेलन लागे।
राग-रागिनी अलौकिक उपजत, निर्त्त संगीत अलग लाग लागे॥
राग ही में रंग रह्यौ, रंग के समुद्र में ये दोउ झागे।
श्री हरिदास के स्वामी स्यामा-कुंजबिहारी पै रंग रह्यौ, रस ही में पागे॥

इस पद को पं० विदुर मल्लिक ने राग हिंडोल और ताल धमार में बाँधा है। सम्भवतः लेखिका ने इस पद को इसके रसभीनेपन के कारण उद्धृत किया है।

वेदीजी के पास सीखते समय लेखिका को भारत में अपने अध्ययन का उद्देश्य अधिक स्पष्ट होने लगा और यह समझ में आया कि उन्हें विशेषज्ञता की खोज नहीं थी, बल्कि रस के समग्र अनुभव की आकांक्षा थी। वृन्दावन में प्रस्तुत रासलीला को देखकर आपको ऐसा लगा कि उसमें गीत, वाद्य और नृत्य अपने-आपके लिए नहीं, समग्र सौन्दर्यानुभव के लिए प्रयुक्त होते हैं। अतः आपने निश्चय किया कि कम से कम पखावज वादन और कथक नृत्य भी सीखेंगी, यद्यपि केन्द्र में ध्रुपद अंग बना रहेगा। शम्भु महाराज की शिष्या श्रीमती मंजुश्री चैटर्जी ने आपकी खोज को समझकर आपके लिए चौताल और धमार में कुछ रचनायें बनाईं। लेखिका का नृत्य प्रशिक्षण उनके लिए नर्तकियों के साथ काम करने का मार्ग खोज सका है। साधारणतः उत्तर भारत में नृत्य के साथ गायन को बहुत सम्मान की दृष्टि से नहीं देखा जाता, किन्तु लेखिका को नृत्य के साथ गायन बहुत रोचक और सफल लगता है। भाव की अभिव्यक्ति के लिए इसमें बहुत स्थान है। अंग, पद और स्वर-ताल के बीच सम्बन्ध और समन्वय का मार्ग इसमें खुलता है।

लेखिका ने अपने इस ज्ञान और अनुभव का यूरोप में अन्य परम्पराओं के गायकों और नर्तकों के साथ प्रयोग किया है; मुख्य रूप से फ़ारसी और अफ्रीकी संगीत के साथ आपने काम किया है। इस प्रकार के लेन-देन में प्रत्येक परम्परा का अपना योगदान रहता है, भिन्न परम्पराओं के बीच कहीं-कहीं सामान्य धरातल भी मिल जाता है और अर्थपूर्ण संवाद की सम्भावना बनती है।

चर्च ऑर्गन के साथ आलाप गाना और उसके साथ फ़ारसी अवनद्ध वाद्य तुम्बक का वादन प्रयोग के रूप में सफल रहा है। अथवा धमार-ताल में नृत्य के साथ तुम्बक, अफ्रीका के अवनद्धवाद्य (Talking Drum) और पश्चिम के हार्प जाति के वाद्य Monochord के वादन का प्रयोग इस ताल के राजसी ठाठ को नई शोभा देता है, ऐसा लेखिका का अनुभव है।

इटलीवासी होने के कारण लेखिका को इतालवी भाषा के पदों को गाने का सहज शौक़ है। उस भाषा के भक्तितुल्य साहित्य में आपको उपयुक्त पद मिल गये और आपने एक पद को सारंगी, मोनोकॉर्ड और तुम्बक के साथ गाने का प्रयोग किया। इस प्रयोग को अनेक प्रतिष्ठित संगीतकारों-रचनाकारों ने पश्चिम में सराहा है।

इस प्रकार का प्रयोगात्मक काम भारत में भी हो सकता है; ऐसा लेखिका का मत है।

दक्षा सेठ, जो कि कथक और छाउ नृत्य में प्रशिक्षित हैं, अपने आस्ट्रेलियन पति के साथ भिन्न संस्कृतियों के मिलन के पथ पर काम करने की खोज में हैं।

लेखिका की मान्यता है कि परम्परा का महत्त्व तो असंदिग्ध है, किन्तु उसकी सीमायें विस्तृत करके उसके सार को लेते हुए समसामयिक विषयों की समसामयिक अभिव्यक्ति का स्वागत होना चाहिए। वृन्दावन में दक्षा सेठ और उसके पति ने राधारमण घेरे में स्थित एक पुराने भवन में कलाओं के अनुसन्धान, प्रशिक्षण और नवीन प्रयोग के लिए एक संघ स्थापित किया है जहाँ विभिन्न देशों के कलाकार जुट सकेंगे और मिल-जुलकर नवीन सर्जन करेंगे।

लेखिका को ऐसा लगता है कि ध्रुपद का पाश्चात्य संगीत में काफी योगदान हो सकता है। ग्रेगोरियन वृन्दगान के एक निर्देशक स्वरोच्चार के लिए और आशु विस्तार (improvisation) की खोई हुई परम्परा के पुनरुद्धार के लिए ध्रुपद में से मार्ग खोज रहे हैं। यूरोप के मध्यकालीन संगीत को समर्पित समुदाय भी इसी दिशा में खोज कर रहे हैं। संगीत को पूजा और आत्मबोध के रूप में देखना कई संस्कृतियों में पाया जाता है। आज के युग में एक-दूसरे की उपलब्धियों और आदर्शों के प्रति सम्मान, सच्ची क्रान्ति की शर्त है।

एक-साथ मिलकर संगीत-सर्जन बड़ा सशक्त और सन्तोषप्रद अनुभव है, ऐसा लेखिका का मत है। उन्होंने अन्त में यह पद उद्धृत किया है।

हे तूही आदि अंत गुपत प्रकट
सकल करण हार तूही
जग करतार तूही जीव जंत ॥
आदि तू जुगादि तूही
मध्या तूही अंत तूही
व्याप रह्यो घट-घट में नारि कंत ॥

HAVELI SANGITA

SHYAMDAS

The Haveli Dhrupad Dhamar tradition of the Vallabh Sampradaya, which includes the Nathdwara and Braja styles of singing, is a repository of elixir. "Haveli", meaning home in Persian, is a devotional abode where Shri Radha and Shri Krishna are served with music (rāga), food offerings (bhoga), and an array of various arts. These Havelis are the traditional homes of the lineage holders, all descendants of Shri Vallabhacharya, the last Vedic Acharya and the guru of the great blind bard Shrī Sūrdās. The most important aspect of Haveli worship is the pleasure of Shri Krishna. He is treated as master, friend, child, lover and the ultimate connoisseur.

The Haveli Dhrupad Dhamar tradition is a refined and sophisticated vehicle for experiencing the glories of the amazing Hari. Equal emphasis is given to the rāga, tāla, as well as to the words of the poem. In Haveli Sangita there are many sensitive considerations. For instance, the ragas Malkosh and Lalita being hot in nature are only sung during the chilly mornings of the cold season while to cool Shri Radha and Krishna during summer's midday, the deity is serenaded with cooling melodies like Nur Sarang. My teacher, His Holiness Goswami Prathameshji called this form of singing "the jet to the spiritual sky". Others have called it "līlā kīrtan", that is, praises of Hari's divine play. The Haveli "padas" or poems depict the various līlās of Shri Radha and Krishna. Only those poems that were composed from a state of līlā consciousness are acceptable to the tradition. Sūrdās, Paramānanadadās, Nandadās and the other Aṣṭa Chāp poets as well as Hit Harivamś, Svami Haridas and other enlightened poets' poems are found throughout the various Haveli kīrtan books. These padas express both daily and festive praise.

An example of direct līlā composition is found in the story of Govindasvami, a disciple of Shri Vitthalnathji, Shri Vallabhacharya's son. Once, when Govindasvami was singing a poem in front of Shrinathji in His temple on top of the Govardhan hill, he suddenly stopped. When Shri Vitthalnathji questioned why, the bhakta replied, "Shri Krishna has suddenly left the temple. Now what is there to sing about ?"

The Haveli tradition is grounded in singing the poems in the Dhrupad Dhamar style in order to experience the līlās of Shri Radha

Krishna. For this reason, the words in the poems are given great importance. Through the eyes of the enlightened bhaktas current day singers can experience the līlās that were sung about hundreds of years ago. The Haveli padas in praise of the līlās of Shri Krishna are grouped into many categories. Daily poems include Krishna's breakfast, lunch and dinner as well as līlās of the forest with His cowlads and cows. Of course the majority of the Dhrupad poems deal with the amorous plays between the Gopis and Shri Krishna. An example of the amorous sport is depicted in the "khaṇḍitā" padas sung in the morning. These poems reveal Shri Krishna arriving at a Gopi's house early in the morning after breaking ("khaṇḍita") his rendezvous appointment with her. Surdas's Malkosh poem tells it all in an early morning dialogue between a Gopi and Shri Krishna.

Where did you get those nail marks ?
Some monkey clawed me in the woods.
Why are your eyes so red ?
From looking at the rising sun.
Where is that sandal balm from ?
I've just worshipped the elephant god.
And from where is your forehead marked ?
I just laid at my praying place.
Where did you pass the night ?
In watching dance shows over there.
Why do you speak so perpelexedly ?
For fear someone might hear.
What has passed has passed.
And now you' ve come standing here.
Says Sūr, "Krishna !
Can you patch the entire sky ?"

On the evening of Ramanavmi, Lord Ram's appearance day, Surdas sings in Raga Bihaga when Shri Krishna is put to bed by his mother Yashoda....

Krishna, I will tell you a story.
Once upon a time, Lord Rāma lived.
The son of King Dasharatha
Janaka's daughter was the palace queen.
Rāma renounced the kingdom and claim
To power and proceeded to the woods.
Where the arrogant Rāvaṇa
Abducted his wife Sītā,

Hearing the first part of the tale
From his mother Yashoda
Krishna suddenly cried out
(Feeling as if he is Rāma !)
"Lakshman, O Lakshman !
Bring the bow, bring the bow."
Sings Sur,
Yashoda scared the immortal Lord.

The various intricacies of the divine mode of service or "sevā" are beyond the scope of this article, but an understanding of the Haveli Sangita's devotional position reveals the heart of the tradition. The Haveli worship is a sacrifice and the singers who praise the līlā are like the chanters of the Sāma Veda in the traditional Vedic sacrifice. Shri Vallabhacharya comments, "The only way to realize the essence of Krishna (bhāva) is to emulate the perfected devotional mood." The Gopīs of Vrindavan are the exponents and gurus of the path. They relish Brahman's manifested nectar form of "ras". They know Him to be "comprised of divine mood." It is in their voice that most of the Dhurpads are sung. Devotionally speaking, there are four major moods. The mood of servitude is experienced in being a "dāsa", friendship in the "sakhā" mode, parental joy is found in the "vātsalya" mood while the mood of "kānta" is known to His lover. The amorous position is considered by those who are "mood experts" as the refined position and contains all the four moods.

"Gopī prem ki dhwajā". "The Gopīs are the banner of love." Shri Krishna supports all contradictions. To the yogi, He is the infinite abode while He is a cowherd to his friend. To His mother He seems to be an infant as He sits on her lap and supports the universe. To King Kaṁsa, He is death personified. To the Gopis He is simply Love. According to this Dhamar, Krishna is able to sport with each soul on an individual level according to specific needs. Too far a climb for the soul, so Krishna descends to the world. Some Gopis chastise and call him a hypocrite for leaving them alone in the forest. Others say He is not the son of Nanda and Yashoda but the inner witness of all hearts. Both their praises and rebukes are offered to the Eternal from the position of love. The Gopis' devotional diversity is like the melodic notes in a rāga. They say in Braja to Uddhava, "Oh Uddhava, do not see us as ten or twenty, we are all one and with Shyam." Sanskrit may be the language of the gods, but Braja Bhasa is Krishna's tongue and so most of the Dhrupad padas are sung in Braja.

Like *rāga*, *līlā* requires movement. Union and separation are the two sides of the devotional petal. They promote *līla*, the ever increasing bliss arena supported by the attributeless Brahman. As a singer must know both *rāga* and *tāla*, the bhakta knows Brahman to be both *Saguṇa* (with form) and *Nirguṇa* (formless). Bhakti begins when this knowledge is enhanced with overwhelming love. Then the Dhrupad begins !

What does this Vedantic message have to do with Dhrupad Dhamar ? It is its core. Hari plays with name and form and where there is love He will dance for a mere glass of buttermilk. The *rāga*, the *tāla*, the spirit of the musicians all come together to form the musical congregation of Dhrupad. It is all homage to the play of perfect bliss. The poems in the Dhrupad tradition are mantras. Veda is their root, the Upanisadas the trunk, while the Gita is the branch. The Shrimad Bhāgavatam is the flower while the Braja poems are the fruits of the Vedic growth. The subject is a rarefied nectar enjoyed by the Gopis and praised by the poet Paramānandadās....

Beholding Radha's full moon face
The ocean of bliss swelled in Krishna.
It overflowed to Vrindavan where it stopped
In the Yamunā and the Gopis.
A trace was spread in the three worlds·
Not known through karma or knowledge
It remains in the hearts of those
Who savor nectar.

No law can restrict the flow of "ras" yet as Govindasvami discovered, it flows by Hari's door. One evening after Shrinathji's temple was closed, Govindasvami, an accomplished Haveli singer was leaving the temple when he heard the door guard singing to himself. His untrained voice fell ill upon the Dhrupad master's ears and he remarked to the guard. "Don't sing like that."

Respecting the great bard's words, he remained quiet for the entire evening. The following morning, Shri Vitthalnathji entered into the temple and when he saw Shrinathji's red eyes he questioned, "What has happened to you." The Lord replied, "Last night, Govindasvami prohibited the door guard from singing and I could not get to sleep without hearing his gentle song." Govindasvami was later informed of the Lord's musical preference.

Haveli Saṅgita is divided into eight periods. Shri Krishna is awakened at Maṅgalā, dressed at Sringār and honoured as a cowlad at Gvāla,

During Rāja Bhoga he takes lunch and wakes after his afternoon nap to the Uthāphan period. That is followed by Bhog when He is offered fruits in the forest and Sandhyā marks his return home with the cows. The last period of Śayan contains His supper and the evening plays. Poems in both the parental spirit of Nanda and Yashoda and the Gopis' amorous mood are found in all eight periods. In addition to daily praise there is an extensive collection of festive poems sung in over forty different rāgas. This Haveli tradition is also rich in paintings, food preparations, flower decorations, dance and other arts. So sensitive is this tradition to Shri Krishna's pleasure that the Havelis do not allow the Mridang to play until the second period of Sringār. They want the Lord to be awakened gently.

The bhakti poet singers offered their poems and played with the Lord. Their words are not metaphors but are descriptions of how they related to Sri Krishna. Once the sons of Shri Vitthalnathji wondering if the blind poet Surdas could see that they had not adorned the image of Child Krishna that was without any clothes, brought Surdas into the temple and requested him to sing of the Lord's attire. He sang....

> Oh see, today the Lord is nude
> Just adorned with pearls.

The Dhrupad singers from the Haveli tradition were exclusive in their '*bahāva*'. Kumbhandas would only sing of the Radha Krishna lila and never visited Gokul, the site of Shri Krishna's childhood lilās only twelve miles away. When Nandadas was questioned by his brother Tulsidas why he had left Rama for Krishna, Nandadas replied, "Rama had one wife and could not keep her. Krishna could satisfy thousands." When Shrinathji threw three stones at Govindasvami, to the dismay of his guru, he threw one back. When Surdas considered that before he would leave his body he would increase his collection of poems from 100,000 to 125,000, Shri Krishna secretly entered 25,000 poems into his collection. They were all signed Sura Shyam and are sung today. The great Haveli Dhrupadiās having heard of God's greatness, digested them into their hearts where the essence was brewed to devotional perfection. Only then was there a manifestation of song that spoke of their lila vision.

The Vedic *mantras* were once curious to behold Brahman's intimate nature. They either extolled Brahman directly as in passages like, "He is divine mood" or indirectly as when the Śrutis praise Brahman's various manifestations in a pantheistic manner, but had never seen Him. With an eye towards fulfilling their innermost desires, Shri Krishna allowed them the vision of the eternal realm of Vrindavan. Those

mantras cherished entrance into the *līlā* and so when Shri Krishna incarnated upon the earth, they became some of the *Gopīs*. The *mantras* that praise Brahman directly became the unmarried Gopis while the indirect *mantras* had worldly husbands and Krishna as their Lord and ultimate husband.

The *līlās* of Shri Radha Krishna are eternal, yet can appear in a form at any time within the bhakta's devotionally charged world. It comes with an understanding of Krishna's name, attributes, form, and *līlā*, a continual subject of the Dhrupad Dhamar padas. Nandadas sings in Dhrupada, rāga āsāvarī.....

Since I have truly heard Krishna's name,
I have forgotten my home and become crazy.
My eyes well, my mind revels
My body consciousness in disarray.
I have only heard the name after
Many spirited Dharma vows.
"Look at what happened to that careful listener."
Says Nandadās, "Imagine if she sees Him."

The Haveli Dhrupad Dhamar tradition lives on practice. Its Devatā is the Supreme Connoisseur. Nandadās summarized it all....

"A lamp it not ignited by discussion
But only when it is lit."

हवेली संगीत

श्यामदास

(सम्पादिकाकृत सार-संक्षेप)

'हवेली' फ़ारसी का शब्द है, जिसका अर्थ है घर। वल्लभ सम्प्रदाय के भक्ति भवनों को यह संज्ञा दी जाती है जहाँ श्री राधा-कृष्ण की राग (संगीत) और भोग (भोज्य पदार्थ) से सेवा की जाती है। ये हवेलियाँ श्री वल्लभाचार्य के वंशधरों के पारम्परिक घर हैं। इस सम्प्रदाय में श्रीकृष्ण को स्वामी, सखा, बालक, प्रियतम और चरम रसिक माना जाता है।

हवेली की ध्रुपद-धमार परम्परा श्रीहरि के अलौकिक यश को अनुभव करने का परिमार्जित साधन है। इसमें स्वर-ताल और पद को समान महत्व दिया जाता है। इसमें कई सूक्ष्म विचार अन्वित हैं। उदाहरण के लिए, राग मालकौंस और ललित में एक प्रकार की उष्णता है। इसलिए इन्हें शीतकाल में प्रातःकाल की ठंढ के समय ही गाया जाता है और ग्रीष्म की दोपहर में श्री राधा-कृष्ण को ठंढक पहुँचाने के लिए नूरसारंग जैसे शीतप्रद राग प्रस्तुत किये जाते हैं। लेखक के गुरु गोस्वामी प्रथमेशजी इस गायन को आध्यात्मिक आकाश का 'जेट' कहते हैं। सामान्यतः इस गायन को लीला-कीर्तन कहा जाता है। हवेली संगीत के पदों में श्री राधा-कृष्ण की विभिन्न लीलाओं का वर्णन रहता है। केवल वही पद परम्परा में ग्राह्य होते हैं जिनकी रचना लीला के स्तर से होती है। सूरदास, परमानन्ददास, नन्ददास आदि अष्टछाप के कवियों एवं हितहरिवंश, स्वामी हरिदास जैसे अन्य भक्त-कवियों के पद 'हवेली-कीर्तन' के संग्रहों में हैं। इन पदों में नित्य यानि दैनिक लीला और नैमित्तिक यानि पर्व-त्योहार से जुड़ी लीला का वर्णन होता है।

प्रत्यक्ष लीला से सम्बद्ध रचना का एक उदाहरण श्री विट्ठलनाथजी (श्री वल्लभाचार्य के पुत्र) के शिष्य श्री गोविन्दस्वामी की एक घटना में मिलता है। एक बार जब गोविन्दस्वामी गोवर्धन पर्वत पर श्रीनाथजी के मन्दिर में उनके सामने एक पद गा रहे थे, तब बीच में ही वे अचानक रुक गये। जब श्रीविट्ठल-नाथजी ने इसका कारण पूछा तो वे बोले, "श्रीकृष्ण अचानक मन्दिर छोड़कर चले गये हैं, अब किसके लिए गाना है ?"

हवेली संगीत की परम्परा में लीला-स्मरण ही उद्देश्य रहता है, इसलिए गेय पद का विशेष महत्त्व है। सिद्ध भक्तों के नेत्रों से आज के गायक भी उन लीलाओं का दर्शन कर सकते हैं, जिनको लेकर सैकड़ों वर्ष पूर्व पद रचना की गयी थी। इन पदों में वर्ण्य श्रीकृष्ण लीलाओं को कई प्रकार से वर्गीकृत किया गया है। कलेवा,

राजभोग (मध्याह्न भोजन) वन में गोचारन, ग्वाल-बालों और गायों के साथ क्रीड़ा इत्यादि अनेक वर्ग हैं। अधिकांश ध्रुपद के पद गोपियों और श्रीकृष्ण के बीच प्रेम-लीला से जुड़े हैं। प्रातःकाल खण्डिता नायिका के पद गाये जाते हैं।

रामनवमी की रात को सूरदास का राग-बिहाग में एक पद गाया जाता है, जिसमें यशोदा बालकृष्ण को सुलाने के लिए पुरानी कथा सुनाती हैं। श्रीराम ने सीता और लक्ष्मण के साथ वनगमन किया। वहाँ दुष्ट रावण ने सीता का हरण कर लिया। कहानी यहाँ तक ज्यो हीं पहुँची त्योहीं बालकृष्ण चिल्ला उठे, "अरे लक्ष्मण मेरा धनुष कहाँ है ?" (पूर्वावतार की स्मृति का यह प्रसंग संस्कृत मुक्तक काव्य में भी बड़ी मधुरता से वर्णित है)।

'हवेली-संगीत' यज्ञ के तुल्य है और लीला गायक सामवेद के गायक के सदृश हैं। वृन्दावन की गोपियाँ भक्तिरस की गुरु हैं। अधिकांश ध्रुपद उन्हीं के कंठ से गाये गये हैं। भक्तिरस प्रमुख रूप से चार हैं—दास्य, सख्य, वात्सल्य और शृंगार। रस के मर्मज्ञों का मत है कि शृंगार-रस में अन्य सभी का अन्तर्भाव हो जाता है।

'गोपी प्रेम की ध्वजा' इस 'ध्रुव' पंक्ति में गोपियों को प्रेम की ध्वजा बताया गया है। वैसे ही एक धमार में 'जाकी रही भावना जैसी, प्रभु मूरत देखी तिन तैसी' इस उक्ति के अनुसार योगी, सखा, दास, माता-पिता के लिए तदनुरूप भावमय, कंस जैसों के लिए साक्षात्काल, गोपियों के लिए प्रेम मूर्ति इत्यादि के रूप में श्रीकृष्ण के विविध रूपों का भक्त की भावना के अनुसार वर्णन किया गया है। प्रेम की पराकाष्ठा में गोपियाँ श्रीकृष्ण को अनेक प्रकार के उपालम्भ देती हैं और हास-परिहास करती हैं।

राग की भाँति लीला में भी गतिशीलता आवश्यक होती है। मिलन और विरह लीला का विकास करते हैं। जैसे—गायक को राग और ताल दोनों का ज्ञान होना चाहिए, वैसे ही भक्त ब्रह्म को सगुण और निर्गुण दोनों रूपों में जानता है।

वेदान्त के इस निष्कर्ष का ध्रुपद-धमार से क्या सम्बन्ध है ? श्रीहरि नाम और रूप के साथ खेलते हैं, और जहाँ प्रेम होता है वहाँ वे थोड़ी-सी छाछ के लिए नाचते हैं। राग, ताल, गायक का भाव सब मिलकर ध्रुपद का रूप बनाते हैं। आनन्दोल्लास की क्रीड़ा ही इस गायन में उपास्य है।

भगवान् के लिए भाव ही प्रधान है स्वर या ताल साधना नहीं। कहा जाता है कि एक शाम जब श्रीनाथजी के मन्दिर को बन्द कर दिया गया था, और सिद्ध गायक गोविन्दस्वामी मन्दिर से जा रहे थे, तब उनके कान में दरबान के असंस्कृत कंठ की ध्वनि पड़ी। गोविन्दस्वामी ने लौटकर उससे कहा, 'इस तरह मत गाओ।" महान् गायक की आज्ञा का दरबान ने पालन किया और चुप हो गया। अगले दिन प्रातःकाल जब विट्ठलनाथजी मन्दिर में पहुँचे, तो उन्होंने श्रीनाथजी के लाल नेत्र

देखकर उनसे पूछा, "आपको क्या हुआ है ?" श्रीनाथजी ने उत्तर दिया, "कल शाम गोविन्द स्वामी ने दरबान को गाने से रोक दिया और मुझे उसका गाना सुने बिना नींद नहीं आयी।" गोविन्दस्वामी को बाद में ठाकुरजी की इस पसंदगी की सूचना दे दी गयी।

'हवेली-संगीत' अष्टयाम में बाँटा गया है। 'मंगला' में श्रीकृष्ण को जगाया जाता है। 'शृंगार' में उनका शृंगार होता है, फिर 'ग्वाल' में ग्वाल-बाल के रूप में उनकी पूजा होती है, 'राजभोग' में दिन का भोजन होता है। इसके बाद विश्राम और फिर 'उत्थापन', इसके बाद 'भोग', इसमें वन में फल अर्पित किये जाते हैं, और 'सन्ध्या' के समय वन से गाय-बछड़ों के साथ पुनरागमन होता है, 'शयन' अन्तिम भाग है, जिसमें रात्रि-भोजन और कीड़ा होती है। सभी यामों में वात्सल्य और मधुर दोनों भावों के पद मिलते हैं। 'हवेली संगीत' में श्रीकृष्ण के सुख का इतना ध्यान रखा जाता है कि प्रातःकाल 'शृंगार' से पहले मृदंग नहीं बजाया जाता, क्योंकि उन्हें धीरे से जगाना होता है।

भक्त-कवियों का भाव कई बार बहुत ऐकान्तिक होता है। कुम्भनदास केवल राधा-कृष्ण लीला का ही गान करते थे। और श्रीकृष्ण की बाल-लीलाओं के केन्द्र 'गोकुल' में जाते तक नहीं थे। एक बार श्री विट्ठलनाथजी के बालकों ने नेत्रहीन सूरदास की परीक्षा लेने के लिए बालकृष्ण के विग्रह का शृंगार किये बिना ही उन्हें लीलागान करने को कहा। सूरदासजी समझ गये कि प्रभु वस्त्रहीन हैं और उन्होंने गाया, "देख्यो मैं हरि नंगम-नंगा।"

वैदिक-मन्त्रों को ब्रह्म के अन्तरंग भाव की आकांक्षा हुई, और उसी की पूर्ति के लिए श्रीकृष्ण ने वृन्दावन में उन्हें प्रवेश दिया। वे ही गोपियाँ बनकर लीला में प्रविष्ट हुए। ध्रुपद, धमार पदों में श्रीकृष्ण के नाम, रूप, गुण, लीला का ही गान होता है। लीला नित्य है, फिर भी वह भक्त के भीतर किसी भी रूप में प्रकट हो सकती है। 'हवेली' की संगीत-परम्परा की देवता चरम रसिक हैं, तर्क को वहाँ कोई स्थान नहीं।

"BIBLIOGRAPHY ON DHRUPAD—VI."

FRANCOISE DELVOYE, 'NALINI'

Abbreviation : D. A. 90 : Dhrupad Annual 1990, Vol. V, Varanasi, 1990.

Indroduction : The sixth issue of the non-critical "Bibliography on Dhrupad" presents some more titles of interest for the study of Dhrupad; they include works in English, Hindi and Persian recently published or reprinted, and references to publications not yet mentioned in the previous issues. The names of the authors are alphabetically classified, according to the system adopted in the first volume (See *D. A.* 86 : 95-115) and maintained in subsequent ones (See *D. A.* 87 : 119-121, *D. A.* 88 : 98-102, *D. A.* 89 : 105-107 and *D. A.* 90 : 117-120).

I. Books and Articles with Reference to Dhrupad :

A. *English :*

Callewaert, Winand M. and Lath, Mukund, (Eds and Transl.), *The Hindi Padāvalī of Nāmdev. A Critical Edition of Nāmdev's Hindi Songs with Translation and Annotation,* Delhi, Motilal Banarasidass 1989. [56, 90, 91]

Erdman, Joan L.—*Patrons and Performers in Rajasthan. The Subtle Tradition,* Delhi, Chanakya Publications, 1985. [131, 224-225, passim]

Manuel, Peter—*Thumrī in Historical and Stylistic Perspectives,* Delhi, Motilal Banarsidass, 1989. [55, 58-64, 67-70, 80, 104, 124, 160-165, 167, 170, 173, 179, 187, 214, 222-226]

Misra, Susheela, *Musical Heritage of Lucknow,* New Delhi, Harman Publishing House, 1991. [62, 78-79, 81, 90, 100]

Naheed, Nargis, *The Musical Heritage of Pakistan,* Islamabad, Modern Book Depot, 1987. [7, 31, 84-91, 105]

Nayak, C. J.—'Contribution of Astachāpa Poets to the North Indian Music', *Journal of the Oriental Institute,* Vol. 37, Nos. 1-2, Sept.-Dec., 1987 : 83-87. [*passim*]

Ranade, Ashok D.—*Maharashtra Art Music,* New Delhi, Maharashtra Information Centre, 1989. [30, 45, 48, 71, 75, 82, 84, 91, 100]

- -*Keywords and Concepts – Hindustani Classical Music,* New Delhi, Promilla and Co. Publishers 1990. [11, 20-22, 28, 53-54]

Rao, Vidya, '*Thumri* as Feminine Voice', *Economic and Poliiical Weekly*, Vol. XXV, No. 17, April 28, 1990 : 31-39. [*passim*]

Sharar, Abdul Halim, *Lucknow : The Last Phase of an Oriental Culture*, (A collection of articles in Urdū first published in the Lucknow journal *Dil Gudaz*, from 1913 to c. 1920 under the title of 'Hindustan Mem Mashriqi Tamaddun ka Akhri Namuna', literally, 'The Last Example of Oriental Culture in India'), translated and edited by E. S. Harcourt and Fakhir Hussain, London, Elek Books Ltd., 1975, 1st printed in India, New Delhi, Oxford University Press, 1989. [This book contains no specific reference to Dhrupad, but is a firsthand account of the music and dance performed at the court of Wājid Alī Shāh (r. 1847-1856) : 132-142 and *passim*]

B. *Hindi* :

मौद्गल्य, विनय चन्द्र, **गीत मंजरी (प्रबन्ध शतक)**, नई दिल्ली, गांधर्व महाविद्यालय, 1990 [1, 7-8, 15, 52-53, 76-77, 92-93, 130-132]

वाजिद अली शाह, **बनी**, [हिन्दी में रूपान्तर], रोशन तक़ी और डॉ० कृष्ण मोहन सक्सेना, लखनऊ, उत्तर प्रदेश संगीत नाटक अकादमी, 1987 [31-32, 34-37]

नाजो, [हिन्दी में रूपान्तर], योगेश प्रवीन, लखनऊ, उत्तर प्रदेश संगीत नाटक अकादमी, 1989 [सात, 5-31, 154]

II. Books and Articles on Dhrupad :

A. *English*

Delvoye, Francoise 'Nalini'—'Bibliography on Dhrupad (V)', in *D. A. 90* : 117-120.

'The Verbal Content of Dhrupad songs from the Earliest Collections—I. The *Hazār Dhrupad* or *Sahasras*, a collection of 1004 *dhrupads* attributed to Nāyak BaKhśū', in *D. A. 90* :93-109; Hindi Summary by the Editor : 110-111 : आदिम संग्रहों में प्राप्त ध्रुपदों का कथ्य—I. हज़ार ध्रुपद या सहसरस : बख़्शू के १००४ ध्रुपदों का संग्रह (डॉ० फ़ांस्वाज़ देल्वुआ 'नलिनी')।

Dhrupad Annual 1990 Vol. V, Ed. Prem Lata Sharma, published by the All India Kashi Raj Trust, on behalf of the Maharaj Benares Vidya Mandir Trust, Varanasi, 1990; ध्रुपद वार्षिकी १९९० पञ्चमाङ्क, वाराणसी, (महाशिवरात्रि वि० सं० २०४६) सम्पादिका प्रो० प्रेमलता शर्मा।

Ranvig, Harriotte Hurie—'Dhrupad : Swimming in Sound' in *D. A. 90* : 57-58; Hindi Summary by the Editor : 59 : ध्रुपद : स्वर में तैरना (हेरियट ह्यरी रेन्विग)।

Sanyal, Ritwik –'The Dāgar Tradition : Characteristics of Ālāpa, in *D. A. 90* : 64-67; Hindi Summary by the Editor : 68-70 : डागर परम्परा : आलाप की विशिष्टतायें (ऋत्विक् सान्याल)।

Sanyal Ritwik and Bastit, L.—'Dhrupad News', in *D. A. 90* : 7-19; Hindi Summary by the Editor : 12-16 : ध्रुपद समाचार।

Wadhera, Prakash, 'The Cadences of Dhrupad', *Sunday Observer* 23rd Dec. 1990.

'The Quintessential Alap in Dhrupad', *The Hiudu*, 28th Dec., 1990 : 17.

B. *Hindi :*

उपाध्याय, आदिनाथ, 'भारतीय संगीत जगत् का प्रकाशस्तम्भ ध्रुपद,' in *D. A. 90* : 82-91; English Summary by the Editor (*i. e.* Synopsis) : 92 : 'Dhrupad : The Beacon of Indian Music' by Adinath Upadhyaya.

कुण्डलकर, प्रकाश. 'ध्रुपद परम्परा की जीवन्त साक्ष्य' उस्ताद नसीर अमीनुद्दीन डागर', आचरण (ग्वालियर) 7 दिस० 1990 : 5।

'डागर के ध्रुपद ने श्रोताओं के मन की गहराइयों को छुआ', आचरण, (ग्वालियर), 11 दि० 1990 : 3 और 6।

जायसवाल, राधेश्याम, 'म'आरिफुन्नग़्मात एवं क्रमिक पुस्तक मालिका में संकलित समान ध्रुपदों के पाठ की तुलनात्मक सारणी', in *D. A.* 90 : 24-47; Summary in English by the Editor (*i. e.* seven lines introduction) : 47 : 'A Collative Table of the Reading of Common Dhrupad Texts Compiled in M'arifunnaghmat and Kramik Pustak Malika' by Radheshyam Jaiswal.

तिवारी, मंगला 'अमर ध्रुपद-साधक भक्त पं० शिवप्रसाद त्रिपाठी "गायनाचार्य" in *D. A.* 90 : 71-74; English Summary by the Editor : 75 : 'Pt. Shivaprasad Tripathi Gāyanāchārya : The Immortal Musician and Devotee' by Mangala Tiwari.

त्रिपाठी, कमलेशदत्त, 'ध्रुपद : द्वन्द्व से द्वन्द्वातीत होने का अनुभव', in *D. A.* 90 : 60-61; English Summary by the Editor : 62-63 : 'Dhrupad : An Experience of Transcending Duality' by Kamalesha Datta Tripathi.

ध्रुपद के शीर्षस्थ संगीतज्ञ डागर 'तानसेन' सम्मान अलंकृत' (नगर प्रतिनिधि द्वारा) स्वदेश (ग्वालियर), 8 दिस० 1990 : 7 और 8।

मिश्रा, सुशीला, लखनऊ की संगीत परम्परा, लखनऊ, उत्तर प्रदेश संगीत नाटक अकादमी, 1984। [2-3, एवं यत्र-तत्र]

रटाटे, विनायक रामचन्द्र, 'वेद एवं पुराणों में ध्रुपदोपजीव्य शब्द—स्तुति एवं कीर्तन', in *D. A.* 90 : 76-80; English Summary by the Editor : 81 : 'Two Source Words of Dhrupad in Vedas and Purāṇas', by V. R. Ratate.

राय, आनन्द कृष्ण, 'अकबर-जहाँगीर-कालीन संगीतकारों के कुछ संदर्भ', in *D. A.* 90 : 17-21; English Summary by the Editor : 22-23 : 'Some References Pertaining to Musicians of the Time of Akbar and Jehangir', by Rai Ananda Krishna.

शर्मा, जयचन्द्र, 'क्या सुजान खान ने गाकर दीपक जलाया था ? '(ऐतिहासिक कहानी), **सन्मार्ग दैनिक**, कलकत्ता, 25 मार्च 1990।

'तानसेन और गोरारी वाणी', **वैचारिकी**, भाग 5, अंक 4, अप्रैल-जून, बीकानेर, भारतीय विद्या मन्दिर शोध प्रतिष्ठान, 1990 : 37-40।

शर्मा, प्रेमलता, 'तमिल "दिव्यप्रबन्धम्" का संगीतपरक अध्ययन : एक आरम्भ', in *D. A.* 90 : 48-54; English Summary by the Editor : 55-56 : 'An Introduction to Tamil Divya Prabandham and its Musical Study' by Prem Lata Sharma.

DISCOGRAPHY OF COMPACT DISCS OF DHRUPAD MUSIC

COMPILED BY PETER PANNKE-MUELLER

(All spellings, names and titles as given on CD-Covers)

The present discography is an addendum to the "Discography of EP-LP Recordings of Dhrupad Music" (published in the 1987 issue of the **Dhrupad Annual**, pp. 122-128) and the "Discography : Compact Discs and Cassettes" (published in the 1989 issue of the **Dhrupad Annual**, pp. 108-109). Publications mentioned in the 1989 issue have been listed again, here with full discographical details.

VOCAL MUSIC :

1. **Ustad R. Fahimuddin Dagar/Raga Kedar**

   Ustad R. Fahimuddin Dagar, Gesang
   Lakshminarayan Pawar, Pakhavaj
   Anka Jepsen and Friedrich Glorian, Tanpura
   Raga Kedar
   Alap/Dhrupad 79'44
   Recording : 1989/Hugo Durandi, Duraphon-Studio, Schötz
   Cover notes by R. Fahimuddin Dagar and Prafull Davē
   Jecklin-Disco JD 635-2

2. **Masters of Raga—An Acoustical Gallery of the Great Masters of Indian Music**
   Dhrupad/R. Fahimuddin Dagar

   R. Fahimuddin Dagar—Vocal
   Gopal Das—Pakhawaj
   Jyoti Pande/Amelia Cuni—Tanpuras
   Raga Marwa
   Alap 31'51
   Dhrupad : "Sangata dvārā sura sada leta" 13'57
   Dhamar : "Eho ālī dhūma macī hai" 15'27
   Recorded 19.4. 1988 in New Delhi by Gottfried Düren
   Produced by Peter Pannke
   Cover notes by Peter Pannke
   Wergo-spectrum SM 1081-2/281081-2
   (also available on MC SM 1081-4/281081-4)

3. **Chant Dhrupad/Nasir Zahiruddin et Nasir Faiyazuddin Dagar**
Nasir Zahiruddin Dagar
Nasir Faiyazuddin Dagar
Shri Laxmi Narain Pawar : Pakhawaj
Musarrat Dagar : Tanpura
Raga Bageshri
Alap 26'40
Dhrut 10'26
Raga Bhatiyar
Alap—Dhrut 15'36
Recording : Centre Mandapa
Cover notes by Dhrupad Society
Auvidis A 6159
(published before as LP AV 4511)

4. **The Dagar Brothers/Rag Kambhoji**
Mohan Shyam Sharma—pakhawaj drum
Mussarat Dagar and Wasif Dagar—tanpuras
Rag Kambhoji
Alap/Dhrupad 63'00
Recorded at Saraswati Audio Studio, New Delhi
Produced by Bob Haddad and Tim Smith
Cover notes by B. Haddad and the Dhrupad Society
Music of the World CDT-114

5. **Dhrupad/Dagarvani—Hindustani vocal music**
Dagar Brothers
Mohan Shyam Sharma, Pakhawaj drum
Musarrat Dagar and Qamar Dagar, Tanpuras
Raga Multani
Alap 45'49
Dhrupad 14'45
Dhamar 8'45
Recorded 1988
Cover notes author not mentioned
Victor CD Ethnic Sound Series 23/VDP-1353

6. **Dagar Brothers/Raga Miyan ki Todi**
Ustad Nair Zahiruddin and Ustad Nasir Faiyazuddin Dagar, Gesang
Nilofar and Wasif Dagar, Tanpura
Mohan Shyam Sharma, Pakhavaj
Raga Miyan ki Todi
Alap 61'54

Dhrupad 13'51
Recording : 1988, Pere Casulleras, Waldenburg/BL
Cover notes author not mentioned
Jecklin-Disco JD 628-2

7. **Dagar Duo/Raga Behag**

N. Zahiruddin Dagar and Wasifuddin Dagar, Vocals
Qamar Dagar and Nilofar Dagar, Tanpura
Mohan Shyam Sharma, Pakhavaj
Raga Behag
Alap 59'30
Dhrupad 15'43
Recording : 1989, Pere Casulleras, Waldenburg/BL
Cover notes by Peter Panuke
Jecklin-Disco JD 642-2

8. **Masters of Raga—An Acoustical Gallery of the Great Masters of Indian Music**
The King of Dhrupad/Ram Chatur Mallik in Concert

Ram Chatur Mallik/Abhay Narayan Mallik—Vocal
Purushottam Das—Pakhawaj
Vinod Mishra—Sarangi
Natthilal Sharma—Harmonium
Ramkumar Mallik/Rameshchandra Chaturvedi—Tanpuras
Raga Vinod
Alap 34'36
Dhrupad : "Piyā ghara nahīm ālī rī" 6'34
Raga Sindura
Dhamar : "Lāḍilī tu māna na kījau" 12'01
Raga Paraj
Dhamar : "Ērī dapha bina mṛdaṅga bājata dhamāra"
Sulphakta : "Darasana kauṃ naina mere" 7'22
Recorded 27.3.1982 in Vrindaban by Gottfried Düren
Produced by Peter Pannke
Cover notes by Peter Pannke
Wergo-spectrum SM 1076-50
(also available on MC SM 1076-10)
INSTRUMENTAL MUSIC

1. **Great Masters of the Rudra-Vecna/Ustad Zia Mohiuddin Dagar**

Ustad Zia Mohiuddin Dagar-Rudra-Veena
Manik Munde—Pakawaj drum

Philippe Bruguiere, Yvan Trunzler—Tanpuras
Raga Pancham Kosh
Alap
Johr
Raga Malkauns
Composition
Total time : 60'00
Recording : 1987 in Paris by Georges Kisselhoff
Cover notes by Alain Seron
Auvidis A 6131
(published before as LP AV 4514 without Raga Malkauns)

2. **North India/Instrumental Music**

Asad Ali Khan, rudra veena
Mima Das Gupta, tanpura
Raga Gunkali
Alap 14'51
Recording : Manfred Junius
Cover notes : Alain Daniēlou
Reissue : Auvidis D 8021
(published before on LP Bärenreiter/Musicaphon
BM 30 SL 2052 Stereo)

3. **Masters of Tala—An Acoustical Gallery of the Great Masters of Indian Music**
Pakhawaj Solo/Raja Chatrapati Singh

Raja Chatrapati Singh—Pakhawaj
on (1) and (3) accompanied by : Ratanlal—Ghanti
Sundarlal—Harmonium
Allyn Miner—Surbahar
on (2) and (4) accompanied by : Surya Pratap Singh—Ghanti
Gauri Shankar—Harmonium
(1) Ganesh paran/Lakshmital 22'15
(2) Krishnatal 7'18
(3) Shiva Paran/Brahmatal 21'52
(4) Tha Chautal 6'54
Recordings : (1) and (3) 23.3.1982 in Vrindaban
(2) and (4) 27./28.5.1987 in Munich by Gottfried Düren
Produced by Peter Pannke
Cover notes : Peter Pannke
Wergo spectrum SM 1075-50
(also available on MC SM 1075-10)

THE VERBAL CONTENT OF DHRUPAD SONGS FROM THE EARLIEST COLLECTIONS

II. THE *KITĀB-I NAURAS* OF IBRĀHIM ʿĀDIL SHĀH II, SULṬĀN OF BIJAPUR (R. 1580–1627) AND ITS PERSIAN PREFACE BY MULLĀ NŪR AL-DĪN MUḤAMMAD 'ẒUHŪRĪ'–I.[1]

FRANCOISE DELVOYE 'NALINI'

Introduction :

The present introductory paper on the collection of Dhrupad song-texts composed by Ibrāhīm ʿĀdil Shāh II, Sulṭān of Bijapur from 1580 to 1624, is a modest attempt to emphasize the documentary value of Dhrupad songs in the light of some contemporary and later Indo-Persian texts.[2]

Sulṭān Ibrāhım ʿĀdil Shāh II was one of the most creative and influential patrons of Arts, among the ʿĀdil Shāhī Sulṭāns of Deccan (1490-1686). He is well known for his interest in Belles-Lettres, Architecture, Painting, Calligraphy and Music.[3]

Ibrāhīm ʿĀdil Shāh was fascinated by the word *Nauras*, a vernacular idiom for the Sanskrit term *Navarasa* referring to the Indian aesthetic theory which pervades throughout the literary and the artistic traditions. *Nauras* is also a Persian adjective meaning "young, fresh, tender, recent". Thus the Sulṭān gave the name of "Nauraspur" to the city for arts and pleasure which he ordered to be built at a distance of about four miles to the west of Bijapur in 1599.[4] In the same way, he denominated by the term *Nauras* a number of palaces, institutions, coins, musicians, etc.[5]

His remarkable collection of fifty-nine songs in Deccanī Hindī revealing several other vernacular features, is well known as the *Kitāb-i Nauras* or "The Book of the Nine Flavours or Sentiments". It is thus named after the Indian system of aesthetics. This collection compiled between 1596 and 1624 (?) is a rare example of a *rāg*-wise anthology of song-texts composed by a single poet-musician who was also a great art-patron.

Ten manuscripts of the *Kitāb-i Nauras* are known to be extant today; a critical edition in Persian and devanāgarī scripts, based on nine of them, followed by an English rendering, has been published by Professor Nazir Ahmad in 1956.[6] That illuminating study of the *Kitāb-i*

Nauras with a well-documented introduction on Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II and his contribution to the cultural history of Deccan, represents a pioneering work inspiring further research.

I. SULṬĀN IBRĀHIM ᶜĀDIL SHĀH II (R. 1580-1626)

Among the Indo-Persian chronicles dealing with the history of the Deccan Sultanates and more precisely with the ᶜĀdil Shāhī dynasty, we will only mention those which are more relevant to the cultural history and to the royal patronage to fine arts and music. A selection from the most interesting records will be quoted in their English translation. However, a thorough study from the original Persian manuscripts would be required to assess the actual value of data relevant to music (its technicalities and aesthetics) and musicians of the time of Ibrāhim ᶜĀdil Shāh II.

A. Written Sources on Sulṭān Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II.

1. Indo-Persian Sources on Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II.

One well-known source of information about the reign of Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II is the Persian chronicle written by Firishta Muḥammad Qāsim Hindū—Shāh Astarābādī *Tārikh-i Firishta* also called *Gulshan-i Ibrāhīmī* or *Nauras Nāma.* Commissioned by the Sulṭān himself, it is a general history of India from the oldest times to 1607, and its III book deals with the Deccan in six chapters.[7] This famous Indo-Persian chronicle like other texts of this type deals mostly with political history.[8] Cultural history and specially music is documented by some Indo—Persian works of interest. We will mention a few examples which came to our notice while we were collecting Indo—Persian sources on Dhrupad.[9]

In his Persian Private Memoirs, (*Waqā iᶜ-i Asad Beg* also called *Ḥālāt-i Asad Beg*) Asad Beg Qazwīnī provides interesting informations about the music performed at the court of Ibrāhim ᶜĀdil Shāh II. The author was an officer in Emperor Akbar's service, working under Shaikh Abū'l Fazl for a period of seventeen years and was sent on very delicate missions by Akbar for which he was lavishly rewarded.[10] He also served during the reign of Emperor Jahāngīr and died at the beginning of Shāh Jahān's reign in 1631. Asad Beg was sent to Bijapur in the Deccan (1603-1604) to bring back the daughter of Sulṭān Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II, who was supposed to marry Prince Dāniyāli, a son of Akbar.[11] In his valuable memoirs, Asad Beg gives a firsthand description of Bijapur : the palace where he is put up, its surroundings, and one bazar on

the Northern gate of the city. He describes jewellers, bakers, linendrapers, a clothier's, a spirit-merchant's and a fruiterer's shops with details about the variety of the rare goods and delicacies which they were providing. From his account, it appears that musicians and dancers, whose number was 900, and increased up to three to four thousands a few years later[12], lived in some part of the same market :

> "..On another side may be a wine-merchant's shop, and an establishment of singers and dancers, beautiful women adorned with various kinds of jewels, and fair-faced choristers, all ready to perform whatever may be desired of them. In short, the whole *bāzār* was filled with wine and beauty, dancers, perfumes, jewels of all sorts, palaces and viands. In one street were a thousand bands of people drinking, and dancers, lovers, and pleasure-seekers assembled; none quarelled or disputed with another, and this state of things was perpetual. Perhaps no place in the wide world could present a more wonderful spectacle to the eye of the traveller."[13]

Another paragraph is more relevant to music and Dhrupad in particular, though the word itself does not occur in Asad Beg's text. The author who noticed that the Sulṭān spoke Marāṭhī—"for although he understood Persian well, he could not speak it fluently"[14]—gives an interesting account of the last evening he spent at the court, before leaving for Agra. "When the Mughal envoy was to leave the ʿĀdil Shāhī court, a grand musical concert was arranged to celebrate the occasion. In that farewell party Asad Beg found him so much wrapped in listening to music that he could hardly reply to his (Asad Beg's) questions. Their conversation centred round music and musicians. Ibrahim enquired about Akbar's fondness of music and was told that he listened to it sometimes. He then enquired of the Mughal envoy whether Tansen stood or sat while singing before the Emperor and was told that in the Darbar at day time he had to stand while singing; but at night and on festive occasions Tansen and other musicians were allowed to take their seats while engaged in their performance. Ibrahim is stated to have expressed that music should be heard at all time and musicians should be kept happy and contented..."[15] This account attests to the popularity of Tānsen in the Deccan, around fifteen years after his death, in 1589 !

This reference to the first musician of Akbar's court brings us back to the Mughal dynasty. Emperor Jahāngīr's Memoirs (*Tūzuk-i Jahāngīrī*) covering the years 1607-1627, constitute an important Indo-Persian document for the 16th-17th court-music history.[16] The Emperor makes

precious remarks about the music he heard at his father's court, when he was only "Prince Salīm" and we know through contemporary Persian sources that he was himself a connoisseur and a great patron of music.

In the account of his ninth reignal year (1614) Jahāngīr mentions the visit which Bakhtar Khān Kalāvant, a musician from Deccan paid to him while he was in Ajmer.[17] According to the Mughal Emperor :

> "Bakhtar Khān Kalāwant, who was closely connected with ʿĀdil Khān, inasmuch as he (ʿĀdil) married his own brother's daughter to him, and made him his preceptor in singing and *durpat guftan*, appeared in the habit of a dervish. Summoning him and enquiring into his circumstances, I endeavoured to honour him. In the first assembly I gave him 10,000 rupees in cash and 50 pieces of cloth of all sorts and a string of pearls, and having made him a guest of Asaf Khān, ordered him to enquire into his circumstances. It did not appear whether he had come without ʿĀdil Khān's permission, or the latter had sent him in this guise in order that he might find out the designs of this Court and bring him news about them. Considering the relationship to ʿĀdīl Khān, it is most probable that he has not come without ʿĀdil Khān's knowledge. A report by Mīr Jamālud-dīn Ḥusain, who at this time was (our) ambassador at Bijapur, corroborates this idea, for he writes that ʿĀdil Khān has, on account of the kindness which has been shown by H. M. (Jahāngīr) to Bakhtar Khān, been very gracious to him (Jamālud-dīn). Every day he has shown him more and more favour, keeps him beside him at nights, and recites to him durpats, which he (ʿĀdil Khān) has composed, and which he calls *nauras* (Juvenilia). "The remainder of the facts will be written on the day when I get my dismissal."[18]

Mīr Jamāl al-dīn Ḥusain Anju was the first envoy whom Akbar sent to Bijapur to bring back Sulṭān Ibrāhīm ʿĀdil Shāh II's daughter. But as the noble man—who was enjoying a royal treatment at the Sulṭān's court—did not come back, Asad Beg was sent to speed up the matter, in which he happened to be very successful.[19]

2. *An Italian Document on the Music at the Court of Ibrāhīm ʿĀdil Shāh II.*

Among the documents available on the musical set up in Bijapur, we must also mention the report written by an Italian traveller, Pietro Della Valle, published in the years 1657-63 in Rome (and translated into English, French, German and Dutch).[20] Della Valle gives a fairly pre-

cise description of an odd instrument (obviously a *viṇā, i. e.* a *rudra-viṇā*) which he had seen at the court of Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II, "used as an accompaniment to the voice of the player who had been a court musician" of the Sulṭān.[21] This kind of data is important, as it corroborates certain informations given in other contemporary written and iconographic documents. As shown by Joep Bor in his thorough study of the sarangī and in a recent article "The Rise of Ethnomusicology : Sources on Indian Music c. 1780 c. 1890", European sources should be included in the written and iconographic documents on the history of Indian music.[22]

3. *Portraits of Sulṭān Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II*

Among the few portraits of Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II, four are showing the Sulṭān playing some musical instruments and a fifth one displays musicians playing for the Sulṭān. All these paintings have been published and well-studied by specialists.[23] Nevertheless a more technical study of the instruments the Sulṭān used to play or which were played in his court or which are depicted in many Deccanī paintings of musical inspiration, should be carried out parallel to a research work on the names of instruments mentioned in various songs of his *Kitāb-i Nauras* and of those referred to by the poet Ẓuhūrī in his *Seh Naṣr.* We are intending to present the results of our current pluri-disciplinary research in the second part of this paper.[24]

II. MULLĀ NŪRUDDĪN 'ẒUHŪRĪ', A PERSIAN "POET-LAUREATE" AT THE COURT OF IBRĀHĪM ᶜĀDIL SHĀH II :

Mullā Nūruddın 'Ẓuhūrī' is considered as one of the greatest Persian poets of India.

1. *A Biographical Sketch.*

There is still some controversy about his exact birth-place in Persia, as there is no consensus among contemporary and later Indo-Persian writers who mentioned his name and praised (or did not approve) his literary work.[25] Born around 1533-1536, he spent his childhood in Khurāsān, where he already showed a particular aptitude for poetry which was noticed in his entourage. He was thence encouraged to leave Khurāsān for Yazd, one of the main cultural centres of Fārs, where he was considered as one of the outstanding poets. He then left Yazd for Shīrāz where he spent seven years in the literary and artistic circle and

became one of the leading poets of his time. He also learnt calligraphy which occasionally provided him with a fair means of living, throughout his life. He spent some time at the court of the Safavid Emperor Shāh Abbās I (r. 1587-1629), but as he did not find there the recognition which he expected, he finally left for India, where he reached in 1580. He lived in Ahmadnagar for some time, as the "poet-laureate" of Sulṭān Burhān Niẓām Shāh II (r. 1590-1594), to whom he dedicated his most famous Maṣnavi of 4500 verses, the *Sāqī Nāma* composed around 1591, on the model of Shaikh Saᶜdī's *Būstān*. In Ahmadnagar Ẓuhūrī met Faizī, the renowned Indo-Persian poet sent as an envoy by the Mughal Emperor Akbar; both poets had an extensive poetical correspondence. He was also noticed by Abdur Raḥīm Khān-i Khānān, the famous general of Akbar, well-known for his multilingual literary genius as well as for his generous patronage to poets and artists. Ẓuhūrī refused the Khān-i Khānān's invitation to join Akbar's court, with the excuse of a religious pilgrimage to Mecca, which he finally could not undertake.

Then Ẓuhūrī left for Bijapur where he was appreciated by Sulṭān Ibrāhim ᶜĀdil Shāh II from the very beginning. "The then poet-laureate of the court, Malik Qūmī (born c. 1579), also became a great admirer of Ẓuhūrī, and gave him his daughter in marriage."[26] Both poets were highly rewarded by the Sulṭān and contemporary Indo-Persian chronicles like the *Maᵓāṣir-i Raḥīmī* of ᶜAbdu'l-Bāqī Nihāwandī and the *Futūḥāt-i ᶜĀdil Shāhī* by Fuzūnī Astarābādī attest that they distributed the money which was presented to them.[27] Ẓuhūrī spent the rest of his life at the court of the Sulṭān and died in Bijapur around 1616.

3. *Ẓuhūrī's Literary Work composed under the Patronage of Deccanī Sulṭāns (in Ahmadnagar and Bijapur). Its Contribution to the Musical History of Medieval India.*

The early poetical work of Ẓuhūrī composed in Persia has contributed to the fame of the poet, but part of the literary *oeuvre* which he composed in the Deccani Sultanates, constitute a valuable documentation for the history of music (both Indian and Persian) in medieval India. One remarkable example is the *Sāqī Nāma*, a *maṣnavī* which he composed in praise of Sulṭān Burhān Nizām Shāh II of Ahmadnagar.[28] In this poetical work of 4500 verses, according to Shahab Sarmadee, "Ẓuhūrī sets apart a section for Music and Musicians (*Sarūd va Muṭrib*) of the time. Herein he creates a subsection to sing the praise of the '*Ustādī* of the Music-Producers of India' (*zi ustādī-i-naghma sāzān-i-Hind*). The instruments the Ustads excel in are Jantar, Bin, Mandal..and others

like Tāl. The song-form is nowhere named, but taking the clue from Kitāb-i-Nauras, it may be tentatively presumed that Dhrupad, or some form akin to it, may have been under popular practice in the regions of Bijapur and Ahmadnagar as well."[29]

Ẓuhūrī is remembered as a great Indo-Persian writer for his poetical work, in various metrical genres (*maṣnavī, qaṣīda, ghazal, rubāᶜī, tarkīb-band, tarjīᶜ-band,* etc.) compiled in his "Complete Works" (*Kulliyāt*). But the most remarkable feature of his literary genius is his equal achievement in prose writing. In his *History of Persian Language and Literature at the Mughal Court* (1930), M. A. Ghani wrote :

> "His best work in prose is the *Seh Nasr* (or the three essays), which he wrote as a preface to a book of songs composed by Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh, under the title of '*Nauras*'."[30]

However, in his monograph on Ibrāhīm ᶜĀdil Shāh II's *Kitāb-i Nauras* (1956), Nazir Ahmad expressed a different opinion. He agrees that the first preface was commissioned to introduce the *Kitāb-i Nauras,* but "the second and the third pieces were intended to be the prefaces of the *Gulzar-i Ibrahim* and the *Khwan-i Khalil,* two joint anthologies prepared by Malik and Zuhuri at two different dates".[31] Ẓuhūrī was suggested by the Sulṭān to write a preface in Persian to his collection of songs in Deccanī Hindī. Malik Qūmī also wrote a preface to the *Kitāb-i Nauras;* part of the "Complete Work" (*Kulliyāt*) of Malik Qūmī, two manuscripts are extant in the Reza Library of Rāmpur and the Royal Asiatic Society of Bengal Library in Calcutta.[32] Nazir Ahmad remarks :

> "It is, however, strange that none of the contemporaneous manuscripts has been prefixed by either of the two prefaces. Apparently these prefaces were meant as reviews introducing the book to the public and not to be prefixed to the book as a preface. It is also possible that only Zuhuri's might have been prefixed toeh t first manuscript prepared some time about A. H. 1007 and never after."[33]

Nazir Ahmad also questioned the existenc of a "Commentary" or a "Translation" into Persian of the *Kitāb-i Nauras.*[34] Ẓuhūrī in his preface has clearly stated that "since the royal favours and imperial gifts are common to all distant and near, he did not choose to deprive the residents of Irāq and Khurāsān of its taste, and wished that the book should be translated into Persian so that the Persians too by grasping its meaning may every day have a Nauruz there."[35] Only one manuscript includes a faithful Persian translation in prose, "not of a high standard, though

we should certainly have expected it to be of the same order as is the *Sih Nathr*."[36] Further discussion on the existenee of a contemporary Persian translation is beyond the scope of the present paper.

We will now introduce these three essays in prose interspersed with various metrical verses, in the words of M. A. Ghani :

> "The first and second, which are written in rich ornate style, are simply in praise of the Sultān. The first is regarded as his masterpiece, and abounds in similes and metaphors suggestively drawn from musical surroundings.....
>
> The third has a historical value besides, and enumerates the men of skill at the court, with brief notices of their respective merits. All these three prose works are considered in India as models of ornate prose, and, though they have been immensely copied by subsequent aspirants, remain still unapproached."[37]

The scope of the present paper does not allow a thorough critical evaluation of Ẓuhūrī's prose-work from a literary point of view, but it intends to highlight its decumentary value for the reconstruction of the musical history of one of the richest periods in the artistic tradition of the Deccani Sultanates.

We have noted down the informations on music contained in those texts. We will give some relevant excerpts from the first "preface" (*Nauras*) quoted from the English translation of M. A. Ghani, based on the text which he "collated with several valuable manuscripts found at the Habibganj Library of Nawāb Sadr Yār Jang Bahādur, the State Library of H. H. the Nawāb of Rāmpūr, and the Āsī Press Library, Lucknow."[38] We will add some original Persian technical terms of music into square brackets, in order to correct the wrong translation (specially of the names of musical instruments) and to provide a more precise terminology. A more technical description of the musical forms and instruments and a musicological analysis will be presented in the second instalment of the present paper.[39]

The *Nauras* or "The New Fruit" starts with these lines[40] :

> "The songsters of the pleasure-house of speech (the learned) that have accomplished the work of the palate and tongue (*i. e.* given good relish to their appetite) with the fresh fruit of Divine ecstasy, are sweet-voiced with the honey of praise for such an Artist as has caused the taste of sweet notes [*naghma-śakarīn*] to run into

the veins and fibres of the reed; and the gay-hearted denizens of the garden of Mirth (poets) that have busied themselves in spreading the carpet of joy, are sweet-tongued with the fresh water of the praise of a Creator Who has grown flowers of fragrant tunes on the twigs of sound and echo (*i. e.*, given melody to human voice).

"The camel of the zeal of His Hedjizīs (lovers) is bound with the bells at the sound of the Indian music [*tāl-i indiyān*] (*i.e.*, gets ready to dance), and the wound of His ʿIrāqīs' heart sweetly smiles by the salt of the string of the Turks' *tambour*....

"....He made a sounding-organ (*arghanūm-i sākht*) out of the chest of man's body.

"The rebeck [*rabāb*] began to reveal the essence of Divine mystery when the skin on its body was dried through His love. The flower of the wound of His love grew on the stem of him whose bones became perforated like a flute [*ney*]....When his back is bent like the guitar [*cang*, which is actually a harp] with the pain of His love, the heart runs with the wires (*tār*) of lamentation in hand. The full and the empty are full of the song (*naghma*) of the beloved; look how the cymbal [*daf* which is a kind of tambourine] proves this.

"May complete blessings be showered on the Saviour of people, Mohammad, by the plectrum [*mizrāb*] of whose guidance the guitar (*qānūn* which is a kind of zither) of Faith is reverberating with sound....

"....He is the king of Apostles, the crown for the head of all; through whose favour the harp [*qānūn*] of Existence produces music (*naghma*)....

"....By the grace of Time the Dāera [*dāi'ra* which is another kind of tambourine], which is the centre of the circle of principles, *iusūl* of music, overflows with joy. And with the strings of *qānūn*, which serve as the ruler for the book of songs [*kitāb-i naghmāt*] (in order to keep its lines straight), an inscription of comfort is written on the pages of people's affairs.

"The *tambūr* to prey upon our senses carries a noose of strings on its shoulder; the pipe [*ney*] for the revival of Mirth is engaged in blowing the trumpet.... From the scale of the cup of the *Kamāncha* [*kamānca*, a bow-instrument] the ear of the faculty of hearing is filled with heaps of songs; the Indian musicians [*tarāna sāzān-i*

Hind] are holding the balance [*tarāzū*] of *Jantar-Been* [*jantar va bīn*] in their hands to weigh these precious melodies, and the sane-headed devotees are intoxicated with the wine of the cask of *Mandal* [*kham-i mandal*].

"The head of care and sorrow is trampled under the dancing feet of '*Uṣūl*' and beaten by the clapping hand of *Tāl*; and with the songs of the writings of *Nauras*, the atmosphere of the old Inn of this world abounds with gaiety.

"The age is so much occupied by musical performances that it would be fitting if Bahrām should dance in his grave. The pheasent of song has made his nest on the lip, and music has erected a house in the palate and tongue of the people. The cock of men's heart prepares to fly towards a city whose roofs and doors produce music. From the blending of melody in the air the feathers are made into *Mūsqār*.

"The tongues of people are intoxicated with the wine of song; breaths are dancing hand in hand. The king of music with his book *Nauras* has brought silence to speech. If Nature was to make the elixir of mirth and cheerfulness, it would make it from the holy land of Bījāpūr....

"....And of the many obligations that he has imposed on men of wisdom and understanding, the one is that he engaged himself in the composition of the book *Nauras*, and honoured the faculty of speech and hearing by its read and heard, and so arranged it that just as the freshness of meaning gives freshness to words, so the newness of the tunes that are associated with these verses, pearls be showered on them, knock the chain of effect on the door of hearts (*i. e.*, produce effect); and with the air of the breath of singers wipe off the dust of old and new sorrows from the corners of the hearts of listeners.

"The word is full of rejoicing on account of the king of the Deccan; the dust of grief is laid by the water of his song. The masters of songs [*arbāb-i tarāna*] are his old pupils; one who has newly become his pupil has the style of a mastersinger...."[41]

The *Nauras* of Zuhūrī ends with these words :

"As long as from the goblet of the *tambour* of the sun, the wires of the rays shine out, may be the breeze of song continues to blow from the garden of my master's assembly and as long as on

the guitar of speech [*qānūn-i sakhan*], the chord of human breath is played by the plectrum of the tongue, so long may the song of the praise of his rule be a store for the mouth and tongue of the populace.

"So long as the words '*Chang*' and '*Qānūn*' are used in a twofold sense by poets in the assembly of speech, may the claws of the hawk of his prosperity be ever red with the blood of the prey of conquest, and the wire of the *Chang* of his happiness be secure from breaking. May the song [*āhang*] of the musical instrument [*qāṇūn*] of the world be in consonance with the tunes of his praise; may the laws and customs of the world be in conformity with his wishes.."[42]

Conclusion

We hope that the textual and iconographical data provided by a further research work on Sultān Ibrāhīm ʿĀdil Shān II's contribution to music, conducted from the historical as well as the musicological and the literary points of view, will offer a representative example of this particular kind of textual and iconographical material and highlight the specific methodology which its study requires, while attempting the "reconstruction" of the musical history in medieval India.

Notes

1. The present paper is the first part of an essay on the *Kitāb-i Nauras* composed by Sulṭān Ibrāhīm ʿĀdil Shāh II. It deals with the songs-texts collection and also with the contemporary and later Indo-Persian writings documenting the Sulṭān's contribution to music, in a historical perspective. The second part (to be published in *D. A.* 92) will be a more detailed study of the musical concepts and the technical terminology of the *Kitāb-i Nauras*, in the light of contemporary Indo-Persian writing on music and iconography.

2. See the first paper of the series of Studies in the Content of Dhrupad Songs from Early Collections, Delvoye, F. 'Nalini', 'The *Hazār Dhurpad* or *Sahasras*, a collection of 1004 *dhrupads* attributed to Nāyak Bakhśū', *D. A.* 90, 93-109.

3. See Ahmad, N., *Kitāb-i Nauras*, Introduction, Notes and Textual Editing, New Delhi, 1956 and the books and articles referring to Ibrāhīm ʿĀdil Shāh II in the Select Bibliography; for instance

Devare, T. N., *A Short History of Persian Literature, at the Bahmani, the Adil shahi and the Qutubshahi Courts—Deccan*, Poona, 1961 : 80-112. See also Verma, D. C., *History of Bijapur*, New Delhi, 1974 and *Social, Economic and Cultural History of Bijapur*, Delhi, 1990.

4. A short time after its completion, the city was completely destroyed by Malik Ambar, the Abyssinian chief minister of Ahmadnagar, in 1624.

5. See Ahmad, N. *op. cit.* : 57.

6. See Ahmad, N., *op. cit.*, : 82-94 for the detailed description of nine manuscripts. See also Gyani, B. G., "Kitab-i-Nauras", *Islamic Culture*, April 1945, Vol. XIX, N°2, pp. 140-152 and Zebrowski, M., *Deccani Painting*, New Delhi, 1983 : 67-113.

7. See Marshall, D. N., *Mughals in India, A bibliographical survey of manuscripts*, London, 1967, repr., 1985 N° 471 : 145-147 for the manuscripts, editions and translations of the *Tārīkh-i Firishta*. See the English translation by J. Briggs, *History of the Rise of the Mahomedan Power in India* (1829), New Delhi, repr., 1981 Vol.III: 1-115, on Ibrāhīm Ādil Shāh II : 87-115.

8. See Ahmad, N., *op. cit.* : 2, note 2, for references of other Indo-Persian chronicles dealing with the reign of Ibrāhīm Ādil Shāh II. See also *Abdul Dihalavīkṛt Ibrāhīm-Nāma*,(1603), in Deccani Hindi, edited by Devī Singh Vyaṅkaṭ Singh Cauhān, Bombay, 1973. (In Hindi with two introductory pages in Engligh by the General Editor).

9. We are grateful to Prof. Shahab Sarmadee who brought to our attention Indo—Persian texts relevant to Dhrupad.

10. See Marshall, D. N., *op. cit.*, N° 270 : 83. See also Elliot, H. M. and Dowson, J., *The History of India as told by its own Historians*, (1867-1877), The Muhammadan Period, Allahabad, Ist Ind. ed., 1964, Vol. VI : 150-174. H. M. Elliot got a eomplete English translation prepared by B. W. Chapman, but only a few extracts were published in his *History*.

11. See Joshi, P. M., "Asad Beg's Mission to Bijapur, 1603-1604", Potdar *Commemoration Volume*, Poona, 1950 : 184-196.

12. See Ẓuhūrī *Khān-i Khalīl's* English translation in Ghani M. A., *A History of Persian Language and Literature at the Mughal Court*,

with a Brief Survey of the Growth of the Urdu Language, (1930), Allahabad, reed., 1972, Vol. II, Part III, Akbar : 444. See also Ahmad, N., *op. cit.*, : 51-52 quoting the contemporary *Tazkirat al-Mulūk* of Rafī al-dīn Shīrāzī and later Persian sources like the *Basātin al-Sālatin* of Muḥammad Ibrāhīm Zubairī.

13. Quoted from Elliot, H. M. and Dowson, J., *op. cit.* : 163-164.

14. *Ibid.* : 152.

15. See Joshi, P. M., *op. cit.* : 193 quoted in Ahmad, N., *op. cit.* : 48-49.

16. See *Tūzuk-i-Jahāngīrī or Memoirs of Jahāngīr*, translated into English by A. Rogers (1909-1914); revised and annotated edition by H. Beveridge, New Delhi, 3rd ed., 1978.

17. See the description and the reproduction of a portrait of Bakhtar Khān Kalāwant "with an autograph note of Jahāngīr on the picture" from the Jahangir Album kept in the Staatsbibliothek, Berlin, in Das, A. K. *Mughal Painting during Jahangir's Time*, Calcutta, 1978 : 137, 153 and Plate 36.

18. See *Tūzuk-i-Jahāngīrī*, *op. cit.*, Part I : 271-272.

19. See Ahmad, N., *op. cit.*, : 8 and 48-49.

20. Della Valle, Pietro, *The Travels of Pietro Della Valle in India* (1664), tr. by G. Havers and ed. by E. Grey. Vol. 1, London, The Hakluyt Society, 1892 : 117-118, quoted from Bor, J., "The Rise of Ethnomusicology : Sources on Indian Music c. 1780—c. 1890, *1988 Yearbook for Traditional Music*, International Council for Traditional Music, New York, Columbia Univ., 1988, 51-73 : 52-53.

21. See Bor, J., *op. cit.*, 52.

22. See Bor, J., *op. cit.* and "The Voice of the Sarangi, an Illustrated History of Bowing in India", *Quarterly Journal of the National Centre for the Performing Arts*, Vol. XV, N^{o} s 3 and 4 and Vol. XVI, N^{o} 1, Sept-Dec. 1986 and March 1987.

23. See the books and articles on Painting in the Bibliographical References.

24. The second part of this paper will present a more technical study of musical terms in vernacular languages and Persian, (songs of

the *Kitāb-i Nauras* and Indo-Persian documents) as found in textual sources, and detailed description of their iconographical representation in contemporary paintings. It will be published in the 1992 issue of *Dhrupad Annual*, Vol. VII. See also Sarmā, P. L., "Dhrupad ke padoṁ meṁ saṁgīt kī pāribhāṣik śabdāvalī", D. A. 88 : 15-47, English Summary by the Editor, "Musical Terms in Dhrupad Texts" : 48-51; specially : 16-24 and 49-50.

25. The present biographical sketch of Zuhūrī is largely borrowed from four studies published in India : Ahmad, N., *Zuhuri Life and Works*, Allahabad, 1953 and Ahmad, N , *op. cit.*, 1956; Ghani, M. ᶜA., *op. cit.* Vol. II, Part III, Akbar : 181-219 and Naik, Ch. R., *ᶜAbdu'r Raḥīm Khān-i-Khānān and his Literary Circle*, Ahmedabad, 1966 : 313-331 and *passim*.

26. See Ghani, M. ᶜA., *op. cit.* : 187.

27. *Ibid.*

28. See Marshall, D. N., *op. cit.*, N⁰ 1931 (iii) : 501.

29. Personal Communication, Prof. Shahab Sarmadee (1987).

30. See Ghani, M. ᶜA., *op. cit.* : 194. In a footnote Ghani refers to the original manuscript preserved in the Rāmpūr State Library "from which a copy, by the special permission of H. H. the Nawāb, has been made by the author" is no more available due to the closing of the Rezā library. *Seh Naṡr-iẒuhūrī* has been published in Lucknow in 1846.

31. See Ahmad, N., *op. cit.* : 59.

32. *Ibid.* : 59.

33. *Ibid.*

34. *Ibid.* : 60.

35. See Ghani, M. ᶜA., *op. cit.* : 341-342.

36. See Ahmad, N , *op. cit.* : 61.

37. *Ibid.* : 196.

38. See Ghani, M. ᶜA., *op. cit.* : 305.

39. See *supra* note 24. The following examples indicate the need for exact translations of technical terms.

40. See Ghani, M. ᶜA., *op. cit.*, Persian Text, *Nauras* : 307-320; Annotated English Translation, "The New Fruit" : 321-345.

41. *Ibid.* : *Passim.*

42. *Ibid.*, Persian text : 307; English translation : 345. Indian and Persian instruments referred to by Ẓuhūrī give an indication of the coexistence of both musical traditions, as it is corroborated in contemporary paintings. One famous Deccanī miniature illustrating one manuscript of Ẓuhūrī's *Sāqī Nāma* (British Library, London) shows twelve musicians playing Indian and Persian instruments; see Bor., J., *op. cit.*, 1986-1987, Nx 59 : 64.

Bibliographical References

ABDUL DIHALAVĪ-kṛt Ibrāhīm-Nāma, (1603), in Deccanī Hindī, edited by Devī Singh Vyaṅkaṭ Singh Cauhān, Bombay, Mahārāṣṭra Rājya Purābhilekh va Purātattva Maṇḍal Prakāśan, 1973. (Aitihāsik Prakāśan Granth-mālā Kr. 3).

AHMAD, Nazir, *Zuhuri, Life and Works*, Allahabad, 1953.

(Ed.), *Kitab-i-Nauras by Ibrahim Adil Shah II*, Introduction, Notes and Textual Editing, New-Delhi, Bharatiya Kala Kendra, 1956.

"A Portrait of Ibrahim Adilshah II", *Indo-Iranica*, 1968.

"A Portrait of Ibrahim Adil Shah II by Farukh Beg", *Iran Society Silver Jubilee Souvenir, 1944-1969*, Calcutta, 1970, pp. 1-20.

ASAD BEG QAZWĪNĪ, *Waqā' i^{c}-i Asad Beg*, See Marshall, D. N., *Mughals in India*, (1967), Reed. London and New York, Mansell Publishing Ltd., 1985, N^{o} 270 : 83. See also Eiliot, H. M. and Dowson, J., *The History of India as told by its own Historians*, (1867-1877), The Muhammadan Period, Allahabad, 1st Ind. ed., 1964, Vol. VI : 150-174.

BINNEY 3rd, Edwin, *Indian Miniature Painting from the Collection of Edwin Binney 3rd, 'The Mughal and and Deccani School'*, Portland Oregon, Portland Art Museum, 1974.

BOR, Joep, "The Voice of the Sarangi, an Illustrated History of Bowing India", *Quarterly Journal of the National Centre for the Performing Arts*, Vol. XV, N^{o} 3 and 4 and Vol. XVI, N^{o} 1, Sep.-Dec. 1986 and March 1987.

"The Rise of Ethnomusicology. Sources in Indian Music. c. 1780-c. 1890" *1988 Yearbook for Traditional Music*, New York, International Council for Traditional Music, Columbia University, 1988. pp 51-73.—BRIGGS, J. See FIRISHTA.

CHANDRA, Moti, "Portraits of Ibrahim Adil Shah", *Marg*, 1951, Vol. V, Nx 1, pp. 22-28.

Das, Asok Kumar, *Mughal Painting during Jahangir's Time*, Calcutta, The Asiatic Society, 1978.

DELLA VALLE, Pietro, *The Travels of Pietro Della Valle in India*, (1964), Vol. I, transl. by G. Havers and ed. by E. Grey, London, The Hakluyt Society, 1892.

DELVOYE, Francoise, 'Nalini', The *Hazār Dhurpad* or *Sahasras*, a collection of 1004 *dhrupads* attributed to Nāyak Bakhsū, *D. A. 90*, 93-109.

DEVARE, T. N., *A Short History of Persian Literature, at the Bahmani, the Adilshahi and the Qutbshahi Courts, Deccan*, Poona, Ms. S. Devare, The Nowrosjee Wadia College, 1961.

ELLIOTT, H. M. AND DOWSON, John, Eds., *The History of India as told by its own Historians. The Muhammadan Period*, Vol. VI, repr. Allahabad, Kitab Mahal, 1964.

FIRISHTA, Muḥammad Qāsim Hindu-Shāh Astarābādī, *Tārīkh-i Firishta*: See Marshall, D. N., *Mughals in India*, (1967), Re-ed. London and New York, Mansell Publishing Ltd., 1985, N° 471 : 145-147 for the manuscripts, editions and translations. See the English translation by J. Briggs, *History of the Rise of the Mahomedan Power in India* (1829), New Delhi, repr., 1981, Vol. III : 1-115; on Ibrāhīm ʿĀdil Shāh II : 87-115.

GHANI, Muhammad ʿAbdu'l, *A History of Persian Language and Literature at the Mughal Court, with a Brief Survey of the Growth of Urdu Language*, (Bābur to Akbar), Allahabad, The Indian Press Ltd., 1930, re-ed., Westmead, Gregg International Publishers Ltd., 1972, Vol. II, Part III, Akbar.

GOETZ, Hermann., *The Art and Architecture of Bikaner State*, Oxford, Bruno Cassirer (for the Government of Bikaner State and the Royal India and Pakistan Society), 1950.

GRAY, Basil, "Portraits from Bijapur", *British Museum Quarterly*, 1936-1937, N° 11, pp. 183-185.

GYANI, R. G., "Kitab-i-Nauras", *Islamic Culture*, April 1945, Vol. XIX, Nx 2, pp. 140-152.

HAJEK, Lubor (Text) and FORMAN, W. and B. (Photographs), *Indian Miniature of the Moghul School*, London, Spring Art Book (designed and produced by Artia, Prague), 1960.

JAHĀNGĪR, *Tūzuk-i-Jahāngīrī or Memoirs of Jahāngīr*, translated into English by A. Rogers (1909-1914); revised and annotated by H. Beveridge, New Delhi, 3rd ed., 1978.

JOSHI, P. M., "The Reign of Ibrahim Adil Shah of Bijapur", *Bharatiya Vidya Bhavan*, 1948, Vol. 9, pp. 284-309.

"Asad Beg's Mission to Bijapur, 1603-1604", *Potdar Commemoration Volume*, Poona, 1950. pp. 184-196.

KHANDALAVALA, K., "Five Miniatures in the Collection of Sir Cowasji Jahangir", *Marg*, 1952, Vol. V, Nx 2, pp. 24-32.

KRAMRISCH, Stella, *A Survey of Painting in the Deccan*, Archeological Department, H. E. H. The Nizam's Government, 1937.

The Art of India, London, 1955.

Marg, March 1963, Vol. XVI, Nx 2 : Special Number on Deccani Painting.

MARSHALL, Dara Nusserwanji, *Mughals in India, A Bibliographical Survey of Manuscripts*, London and Bombay, Asia Publishing House, 1967; Re-ed. London and New York, Mansell Publishing Ltd., 1985.

NAIK, Chhotubhai Ranchhodji, *ʿAbdu'r Raḥīm Khān-i-Khānān and his Literary Circle*, Ahmedabad, Gujrat University, 1966. Thesis Publication Series—2.)

ŚARMĀ, Prem Latā, "Dhrupad ke padoṁ meṁ saṁgīt kı pāribhāṣik śabdāvalī", *D. A.* 88 : 15-47, English Summary by the Editor, "Musical Terms in Dhrupad Texts" : 48-51.

VERMA, D. C., *History of Bijapur*, New Delhi, Indian Institute of Islamic Studies, 1974.

Social, Economic and Cultural History of Bijapur, Delhi, Idarah-i Adabiyat-i Delhi, 1990.

WELCH, Stuart Cary, *India Art and Culture, 1300-1900*, Exhibition Catalogue (Sept. 14, 1986-Jan. 5, 1987), The Metropolitan Museum of Art, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1985.

ZEBROWSKI, M., *Deccani Painting*, London, Sotheby Publications, 1983; Indian Ed., New Delhi, Roli Books International, 1983.

आदिम संग्रहों में प्राप्त ध्रुपदों का कथ्य

II. इब्राहिम आदिलशाह द्वितीय, बीजापुर के सुल्तान (राज्यकाल १५८०-१६२७) की किताबे नौरस और मुल्ला नूर अलदीन मुहम्मद 'ज़ुहूरी' की फ़ारसी भूमिका फ्रांस्वाज़ देल्वुआ 'नलिनी'

(संपादिका कृत सार-संक्षेप)

बीजापुर के सुल्तान इब्राहिम आदिलशाह द्वितीय द्वारा रचित ध्रुपद के पदों के संग्रह पर यह प्रस्तावनात्मक लेख, तत्कालीन और परवर्ती फारसी स्रोतों के आधार पर इन पदों के दस्तावेजी मूल्यांकन पर बल देने का विनम्र प्रयास है।

सुल्तान इब्राहिम आदिलशाह द्वितीय कलाओं का अत्यंत सर्जनशील और प्रभावशाली पोषक था और दक्खन के आदिलशाही सुल्तानों (१४९०-१६८६) में प्रमुख था। साहित्य, स्थापत्य, चित्रकला, सुलेखकला और संगीत में अपनी विशेष अभिरुचि के कारण वह बहुविख्यात है।

इब्राहिम आदिलशाह को नौरस शब्द से बहुत लगाव था, जो कि संस्कृत के नवरस का अपभ्रंश है। नवरस का सिद्धान्त भारत के साहित्य और कलाओं में सर्वत्र व्याप्त है। 'नौरस' फ़ारसी में विशेषण है, जिसका अर्थ है—युवा, ताज़ा, सुकुमार इत्यादि। सुल्तान ने कलाओं के वैभव और विनोद के उद्देश्य से बीजापुर के पश्चिम में चार मील दूर जिस नगरी के निर्माण का १५९९ में आरम्भ कराया था, उसका नाम 'नौरसपुर' रखा था, उसी प्रकार कई महलों, संस्थाओं, सिक्कों, संगीतकारों आदि को उसने नौरस नाम दिया था।

दक्खिनी-हिन्दी में सुल्तान द्वारा रचित उनसठ पदों का संग्रह किताबे नौरस के नाम से प्रसिद्ध है। रागों के अन्तर्गत पदों के संग्रह का यह अनूठा नमूना है, जिनका रचयिता स्वयं कवि-गायक था और महान् कला-पोषक भी था।

किताबे नौरस की दस पाण्डुलिपियाँ आज प्राप्त हैं, जिनमें से नौ के आधार पर पाठ समीक्षा सहित संपादन करके प्रो० नज़ीर अहमद ने १९५६ में इस संग्रह को प्रकाशित किया था। इस विद्वत्तापूर्ण प्रकाशन से आगे अनुसन्धान को प्रेरणा मिलनी चाहिए।

I. सुल्तान इब्राहिम आदिलशाह द्वितीय (राज्यकाल १५८०-१६२६)

दक्खिन के सुल्तानों को लेकर भारत में लिखे गये फ़ारसी दस्तावेजों में से जिनका सम्बन्ध सांस्कृतिक इतिहास से है, और संगीत तथा अन्य कलाओं के पोषण

से है, वे ही हमारे लिए विशेष उपयोगी होंगे। जो सर्वाधिक रोचक दस्तावेज हैं, उनके अंग्रेजी अनुवाद भी उद्धृत किये जायेंगे।

(क) सुल्तान इब्राहिम आदिलशाह द्वितीय पर स्रोत

१. भारतीय-फ़ारसी स्रोत

एक सुविख्यात स्रोत है फ़िरिश्ता मुहम्मद क़ासिम हिन्दू शाह अस्तराबादी द्वारा लिखित फ़ारसी इतिहास ग्रंथ तारीख़े फ़िरिश्ता, जिसे गुलशने इब्राहिमी भी कहते हैं या नौरसनामा भी। सुल्तान की आज्ञा से रचित यह ग्रंथ प्राचीनकाल से लेकर १६०७ तक का भारत का इतिहास है और इसका तीसरा खण्ड छः अध्यायों में दक्खन को लेकर लिखा गया है। अन्य ग्रन्थों की भाँति इसमें भी राजनैतिक इतिहास का ही बाहुल्य है।

असद बेग क़ज़वीनी के व्यक्तिगत स्मृतिलेखों का नाम है वक़ायि असद बेग, जिसे हालात असद बेग भी कहा जाता है। इसमें इब्राहिम आदिलशाह द्वितीय के दरबार में संगीत की स्थिति पर कुछ रोचक जानकारी है। लेखक अकबर का मुलाज़िम था, जो सत्रह वर्ष तक शेख अबुल फ़ज़्ल के अधीन कार्यरत रहा था। उसने जहाँगीर के समय भी सेवा की और शाहजहाँ के राज्यकाल के आरंभ में १६३१ में उसकी मृत्यु हुई। असद बेग को दक्खन में बीजापुर भेजा गया था (१६०३-१६०४) और यह काम सौंपा गया था कि वह सुल्तान इब्राहिम आदिलशाह द्वितीय की बेटी को ले आये, जिसका विवाह अकबर के एक पुत्र दानियाल के साथ होने वाला था। अपने अमूल्य स्मृतिलेखों में असदबेग ने बीजापुर का प्रत्यक्ष वर्णन किया है। जिस महल में उसे रखा गया, नगर के उत्तरी द्वार पर स्थित बाज़ार, जौहरी, नानबाई, कपड़ों के व्यापारी, शराब और फलों के व्यापारियों आदि का उल्लेख इस वर्णन में मिलता है। इस वर्णन से ऐसा लगता है कि गायक, वादक, नर्त्तक, नर्त्तकियाँ आदि, जिनकी संख्या उस समय ९०० थी और कुछ वर्ष बाद तीन या चार हजार हो गई थी, और भी बाद में बारह हजार हो गई थी, वे सब इसी बाज़ार के किसी हिस्से में रहते थे।

असद बेग की विदाई के अवसर पर अंतिम संध्याकाल में एक संगीत की महफ़िल का आयोजन किया गया। वहाँ असद बेग ने पाया कि सुल्तान संगीत सुनने में इतना तल्लीन था कि बेग के प्रश्नों का उत्तर देने की भी उसे फ़ुर्सत नहीं थी। सुल्तान ने अकबर की संगीत-रुचि के बारे में पूछा और उसे बताया गया कि अकबर कभी-कभी संगीत सुनते थे। फिर सुल्तान ने यह भी पूछा कि तानसेन अकबर के सामने गाते समय खड़े रहते थे या बैठकर गाते थे? उन्हें बताया गया, कि दिन में दरबार के बीच तो खड़े होकर ही गाना होता था, लेकिन रात में और त्योहारों पर तानसेन और अन्य संगीतकारों को बैठकर गाने-बजाने

की अनुमति होती थी। ऐसा उल्लेख है, कि सुल्तान ने कहा, कि संगीत तो सब समय सुना जाना चाहिए और संगीतकारों को प्रसन्न और संतुष्ट रखा जाना चाहिए। इस उल्लेख से यह पता चलता है कि तानसेन की १५८९ में मृत्यु हो जाने के १५ वर्ष बाद भी दक्खन में उनका कितना यश था।

मुगल राज्य पर लौट आयें, तो जहाँगीर के स्मृति लेख तुज़ुकेजहाँगीरी का उल्लेख क्रमप्राप्त होगा, जिसमें कि सोलहवीं, सत्रहवीं शताब्दी के दरबारी संगीत का इतिहास मिलता है। बादशाह ने अपने पिता अकबर के दरबार में जो संगीत सुना था, उसके बारे में अमूल्य उल्लेख मिलते हैं। अपने राज्य के नौवें वर्ष (१६१४) के बारे में जहाँगीर ने लिखा है, कि दक्खन से बख़्तर ख़ाँ कलावन्त अजमेर में उसके पास आये थे। उसके बारे में जहाँगीर लिखते हैं—

"बख़्तर ख़ाँ कलावन्त का आदिल ख़ाँ से बहुत नज़दीकी रिश्ता था। आदिल ख़ाँ ने अपने सगे भाई की बेटी का विवाह उससे कराया था और उसे 'दुरपतगुफ़्तन' गाने में अपना गुरु बनाया था। वह दरवेश के रूप में मेरे सामने आया। मैंने उसका सम्मान करने की कोशिश की। पहली सभा में मैंने उसे दस हजार रुपये नक़द और अनेक प्रकार के कपड़ों के पचास टुकड़े और एक मोती की माला दी। आसफ़ ख़ाँ का उसे अतिथि बनाया गया और आसफ़ ख़ाँ को यह पता लगाने के लिए कहा गया कि, वह कलावन्त आदिल खाँ की अनुमति के बिना आया था या इस वेश में भेजा गया था, ताकि इस दरबार की जानकारी ले जा सके। आदिल ख़ाँ के साथ उसका रिश्ता देखते हुये ऐसा नहीं लगता था कि वह उसकी जानकारी के बिना आया होगा। मीर जमालुद्दीन हुसैन, जो उसी समय बीजापुर में हमारा राजदूत था, इस विचार की पुष्टि करता है, क्योंकि वह लिखता है कि बख़्तर ख़ाँ को बादशाह (जहाँगीर) द्वारा दिये गये सम्मान के बारे में सुनकर आदिल ख़ाँ उसके (जमालुद्दीन) के प्रति अत्यंत प्रसन्न हो उठा था। प्रतिदिन वह उसे अपने अधिकाधिक निकट लाता गया। रात को अपने रचित दुरपत उन्हें सुनाता है, जिन्हें नौरस कहा जाता है।"

मीर जमालुद्दीन हुसैन अंजु, प्रथम दूत था जिसे अकबर ने सुल्तान इब्राहिम आदिलशाह की बेटी को लाने के लिए भेजा था, किन्तु वह सुल्तान के राजकीय आतिथ्य का उपभोग करने में ही रह गया और लौटा ही नहीं। तब फिर असद बेग को मामला जल्द निपटाने के लिए भेजा गया और वह अत्यंत सफल रहा।

२. इब्राहिम आदिलशाह द्वितीय के दरबार में संगीत पर इतालवी दस्तावेज—

बीजापुर की संगीत स्थिति के बारे में जो दस्तावेज उपलब्ध हैं, उनमें हमें इतालवी यात्री पियेत्रो देल्ला क्ल्ले के यात्रा-विवरण का उल्लेख आवश्यक लगता है, जो कि १६५७-१६६३ में रोम में प्रकाशित हुआ था, जिसका अंग्रेजी, फ्रेंच, जर्मन और

डच में अनुवाद हुआ था। इस यात्री ने एक अजीब वाद्य का वर्णन किया है, जो रुद्रवीणा ही रहा होगा। गायक के कंठ के साथ संगत के लिए, इस वाद्य के उपयोग की बात लिखी है। वाद्यों के विवरण के पुनरुद्धार में इस प्रकार के स्रोतों का उपयोग आवश्यक है।

सुल्तान इब्राहिम आदिलशाह द्वितीय के चित्र—

सुल्तान के जो कुछेक चित्र मिलते हैं, उनमें से चार तो ऐसे हैं, जिनमें उसे कोई वाद्य बजाते हुए दिखाया गया है और पाँचवें में संगीतज्ञों को सुल्तान के लिए वादन करते हुए दिखाया गया है। इन चित्रों का अध्ययन किया गया है, फिर भी जिन वाद्यों को सुल्तान बजाता था, या जो उसके दरबार में बजाये जाते थे और जिनका दक्खिणी चित्रों में भी अंकन हुआ है, उनके अंकन को सुल्तान के इन चित्रों के अन्तर्गत अंकन के आमने-सामने रखकर देखना आवश्यक है।

II. मुल्ला नूरुद्दीन जुहूरी, जो कि इब्राहिम आदिल शाह द्वितीय के फारसी राजकवि थे

१. जीवन-वृत्त

मुल्ला नूरुद्दीन जुहूरी भारत के महान फ़ारसी कवि माने जाते हैं। आपका जीवनवृत्त इस प्रकार मिलता है।

१५३३-१५३६ के आस-पास आपका जन्म हुआ और बचपन खुरासान में बीता। बचपन में ही आपने काव्य के लिए विशेष प्रतिभा का परिचय दिया और फिर आपको ख़ुरासान छोड़कर यज़्द जाने की सलाह दी गयी जहाँ के कवियों में आपको प्रधान स्थान मिला। यज़्द से आप शिराज़ गये। बाद में अपेक्षित सम्मान न मिलने के कारण आप भारत आ गये (१५८०)। कुछ समय अहमद नगर में बिताया और सुल्तान बुरहान निज़ाम शाह द्वितीय के राजकवि रहे। (१५९०-१५९४) आपकी ४५०० मसनवी छन्दों की रचना साक़ीनामा आपने इन्हीं सुल्तान को समर्पित की। वहाँ से आप बीजापुर आ गये, जहाँ सुल्तान इब्राहिम आदिल्ल शाह द्वितीय ने आपकी क़द्र की।

२. दक्खिनी सुल्तानों के पोषकत्व में रचित ज़ुहूरी की साहित्यिक कृति : मध्यकालीन भारत के सांगीतिक इतिहास को उसका योगदान—

ज़ुहूरी की आरम्भिक काव्य-रचना ने, जो फ़ारस में बनी थी, कवि के यश को सिद्ध किया, लेकिन दक्खिनी सुल्तानों के पोषण में रहकर उसने जो काव्य-रचना की वह मध्यकाल में भारतीय और फ़ारसी संगीत, दोनों के लिए मूल्यवान् दस्तावेज है। एक अनूठा उदाहरण है—साक़ीनामा, जो कि सुल्तान बुरहान निज़ाम शाह

द्वितीय (अहमद नगर) की प्रशंसा में ४५०० छन्दों में रचित है। शहाब सर्मदी के अनुसार "ज़ुहूरी ने इस रचना का एक अंश अपने समय के संगीत और संगीतकारों के लिए रखा है। इसमें एक उपखण्ड में उसने भारत के संगीतकारों की प्रशंसा की है। उसका कहना है कि इन उस्तादों का कौशल जिन वाद्यों में दिखाई देता है वे हैं जन्तर, बीन, मण्डल (स्वर मण्डल ?) और अन्य वाद्य जैसे कि ताल (मंजीरा)। गीत-प्रकार का कोई नाम नहीं दिया है, किन्तु किताबे नौरस का सूत्र पकड़कर यह कहा जा जकता है कि ध्रुपद या उससे मिलता-जुलता कोई प्रकार बीजापुर और अहमद-नगर में प्रचलित रहा होगा।"

ज़ुहूरी को एक महान फ़ारसी लेखक के रूप में स्मरण किया जाता है, जो कि मसनवी क़सीदा, ग़ज़ल, रुबाई, तरक़ीब-बन्द, तरजी, बन्द इत्यादि विभिन्न प्रकारों में कुशलता से रचना करता था, किन्तु उसकी साहित्यिक प्रतिभा का सबसे बड़ा पहलू है गद्य रचना में भी उसकी समान कुशलता। इब्राहिम आदिलशाह के पद-संग्रह 'नौरस' की भूमिका में उसने 'सेह नस्र' यानि 'तीन निबन्ध' के नाम से सर्वोत्तम गद्य रचना की थी ऐसा 'मुग़ल दरबार में फ़ारसी भाषा और साहित्य का इतिहास' नामक ग्रन्थ में एम० ए० गनी ने १९३० में लिखा था। किन्तु किताबे 'नौरस' (१९५६) की भूमिका में नज़ीर अहमद ने कुछ भिन्न मत प्रकट किया है। उनका कहना है कि उक्त भूमिका का प्रथम खण्ड तो किताबे 'नौरस' की प्रस्तावना के रूप में लिखवाया गया था किन्तु दूसरा और तीसरा खण्ड 'गुलज़ारे इब्राहिम' और 'ख्वाने खलील' इन दो काव्य-संग्रहों के लिए प्रस्तुत किये गये थे, जिन्हें कि मल्लिक और ज़ुहूरी ने दो तारीखों पर तैयार किया था।

प्रथम खण्ड में से लेखिका ने कुछ उद्धरण प्रस्तुत किये हैं।

उपसंहार—

मध्यकालीन इतिहास के पुनरुद्धार के लिए अपेक्षित कार्यपद्धति को विकसित करने में सुल्तान इब्राहिम आदिलशाह द्वितीय की संगीत को देन पर अनुसन्धान के लिए ऐतिहासिक, संगीत-शास्त्रीय और साहित्यिक दृष्टिकोण से संकलित सामग्री एक उपयोगी उदाहरण प्रस्तुत करेगी, ऐसी आशा है।

वेद में ध्रुपद के बीज, स्तोम के रूप में

विनायक रामचन्द्र रटाटे

वर्ष १९९० की ध्रुपद वार्षिकी में—'वेद एवं पुराणों में ध्रुपदोपजीव्य शब्द स्तुति एवं कीर्तन' शीर्षक लेख में स्थापित स्तुति शब्द को सन्दर्भानुसार पुष्ट करना प्रस्तुत लेख का उद्देश्य है।

अधुना प्राप्त गान-प्रयोगों से सम्बद्ध पद्धतियों को मुख्यतः तीन स्तरों में विभाजित किया जा सकता है। (१) प्रथम स्तर आदि युग से प्रचलित साम गान का है, जो विशुद्ध वैदिक है और जिसका प्रयोग मुख्यतः श्रौत यागों में उद्गातृगण तथा क्वचित् अध्वर्यु द्वारा, साथ ही छन्दोग तथा सामगों द्वारा अन्य स्थलों पर भी सम्पन्न होता है। (२) द्वितीय स्तर पर सामवेद के उपवेद के रूप में गान्धर्ववेद की प्रतिष्ठा हुई, जिसमें संहिता, ब्राह्मण और उपनिषदों तथा तत्कालीन कुछ सम्बद्ध सामग्री के आधार पर शास्त्रीय व्याख्या की गई। साथ ही इसमें ऋक्, साम तथा स्तोभ (छन्द-मात्रा) आदि के स्थान पर स्वर, ताल, पद, मूर्छना और जाति आदि की नवीन स्थापनाएं हुईं। आज स्वतंत्र रूप से 'गान्धर्व वेद' नामक कोई ग्रन्थ तो नहीं मिलता, किन्तु अवयुत्यनुवाद से महर्षि भरत के नाट्यशास्त्र (पंचमवेद) में नाट्य के अङ्ग के रूप में आये गान्धर्व से सम्बद्ध कुछ अध्यायों को यदि गान्धर्ववेद (उपवेद) कहें तो अतिशयोक्ति नहीं होगी। (३) तृतीय स्तर पर उपर्युक्त दोनों स्तरों में से विशेषकर आगमोपजीव्य अथर्ववेद के सांगीतिक तत्त्वों को ध्यान में रखते हुए आगमाचार्य परमतान्त्रिक मतङ्ग द्वारा लिखित 'बृहद्देशी' में देशकाल के अनुरूप एक नया मत प्रचलित हुआ, जिसे देशी कहना अनुचित न होगा, भले ही आगे चलकर उसके ही आधार पर गीत-वाद्य-नृत्य की इस त्रिवेणी को 'सङ्गीत' संज्ञा प्राप्त हो गई। यह तो हुआ गान-प्रधान विषयवस्तु का परस्पर में अधिकाधिक मिलता-जुलता त्रिस्तरीय दिग्दर्शन।

इस प्रसंग में एक और बात ज्ञातव्य है कि शास्त्रों में बहुत सी बातें दो भिन्न पद्धतियों से कही गयी हैं। यथा—'लोके वेदे च।' उपर्युक्त तीनों स्तरों में भी 'मार्ग' और 'देशी' नामक दो भेद पाये जाते हैं। यद्यपि मार्ग और देशी का सन्दर्भानुसार विशेष ऊहापोह सर्वप्रथम मतङ्ग ने ही किया है, तथापि सामान्य रूप से उसका बीज वेद में मिलता है। साथ ही रामायण[1] में भी उसकी चर्चा हुई है। गान्धर्व के ही सन्दर्भ में सामान्य दृष्टि से कहा जा सकता है कि पवित्रता और सद्भाव से युक्त होकर जिस सङ्गीत की उपासना या भक्ति द्वारा एकमात्र परमेश्वर की प्राप्ति होती है, यथार्थ में वही सन्मार्ग है। इसके साथ ही एक और मान्य अनुभव है कि वर्तमान की अपेक्षा शास्त्र और शिष्टजन द्वारा सम्मत, भावगम्भीर, अनुशासित जो सिद्ध-प्रसिद्ध प्राचीन आचार-विचार और पद्धति होती है, वही मार्ग है। उक्त संदर्भ में वर्तमान संगीत की गानविधाओं में प्राचीन 'ध्रुपद' विधा

---

१. ततस्तु तौ रामवचः प्रचोदितावगायतां मार्गविधानसम्पदा। बाल० ४.३०।

को डागुरवाणी के घरानेदार आचार्यगणों तथा वल्लभकुल के पुष्टिमार्गीय विद्वान् गायकों की भी यही धारणा है। अतः उपर्युक्त विवेचन के आधार पर सामान्य दृष्टि से ध्रुपद को मार्ग-पद्धति की मुख्य विधा कहा अनुचित न होगा। साथ ही इसकी तुलना में उत्तरोत्तर हलके-फुलके ढंग से मात्र लोकरञ्जनार्थ नित्य बदलने वाली विधाओं को देशी कहना उचित ही होगा।

अब आगे 'सब कुछ वेद से ही सिद्ध होता है', इस प्रतिज्ञा-वाक्य पर श्रद्धा और विश्वास करके वेद में मार्ग और देशी की सामान्य अवधारणाओं को ध्यान में रखकर ध्रुपद शैली के बीज खोजने का स्वल्प प्रयत्न प्रस्तुत है।

दार्शनिक दृष्टि से गानकर्म पञ्चतत्त्वात्मक है। यज्ञ में मुख्य साम और साम में मुख्य स्वर है, जो स्वर्गलोक से आरोही क्रम से यहाँ अवतरित माना जाता है। वैदिक सामगान जो पृथ्वी पर यज्ञादि में गाया जाता है, उसके श्रवण के लिए इन्द्रादि देवता भी तरसते रहते हैं। उन्हें स्वर्ग में गन्धर्वादि के गान से वह सुख नहीं मिलता। इस पञ्चतत्त्वात्मक गानोपचार से इन्द्रादि देवता क्या, साक्षात् परब्रह्म परमात्मा भी प्रसन्न होते हैं। इसकी शास्त्रीय चर्चा भी मोक्षदा है। अस्तु।

वैदिक यज्ञों तथा अन्य स्थलों पर पृथिवी स्थित उपासक-भक्त मनुष्यों द्वारा शास्त्रीय राग-ध्यानानुसार प्रातः-सायं, दिन-रात्रि तथा ऋतु आदि भेद से आकाश-रूपी सार्थक शब्द-पुष्पों पर वायु के झोंकों जैसी झूलती विभिन्न लयकारियों, छन्दों (तालों) से युक्त पदों पर नवनवीन सुन्दर चमकदार स्वर्णिम ऊष्मा देनेवाले स्वर मढ़ने पर उस गान-वस्तु में एक स्वादिष्ट और आह्लादक रस की निर्मिति हो जाती है। उसे प्रयोक्ता दृष्टादृष्ट की कामना से अपने प्रिय परमेश्वर या राजा आदि को पूजा के रूप में समर्पित करता है तथा अभीष्ट सिद्ध करता है। राजोपचार, ध्वजोपचार, किम्बहुना सर्वोपचार रूपी इस गान-पद्धति का उल्लेख तथा इससे प्राप्त होने वाले फल की बात सर्वविदित है। वेद में इस पद्धति से सम्बद्ध गीतियों, गानों, प्रयोक्ताओं, प्रकारों तथा उनमें स्वर और छन्द के परिवर्तनों के पर्याप्त उल्लेख हैं।

सामान्यतः किसी गेय पद (बन्दिश) को गीति कहना उचित है। इसके अनेक प्रकार भी हैं। यथा—गाथा, गायत्र और साम आदि। इनका जो प्रस्तुतीकरण है वह गान कहलाता है तथा जो प्रस्तुत हो चुका, वह गीत है। गानविधानुसार प्रसङ्ग, योग्यता, गुण आदि के आधार पर प्रयोग करने वाले को सामान्य या विशेषरूप से सामग, छन्दोग, उद्गाता, गन्धर्व, स्तोता, गायत्रिन्, गाथिन्, किरि, कीस्त, एवावद, अर्किन्, रेभ, गातुविद्, मन्द्रयुव, यनस्वुव, विपन्युव आदि नामों से पुकारा जाता है। वेद में एक अर्थ के लिए अनेक शब्द तथा अनेकार्थबोधक एक ही शब्द की प्रसिद्धि है। तदनुसार यहाँ आये पारिभाषिक शब्दों तथा विशेषकर 'साम' के विषय में भी ऐसा ही समझना चाहिए। यथा साम के स्वर, गीति, गान, जाति या रागमूलक अर्थ इत्यादि, इत्यादि। स्तोम, स्तोत्र, गाथा, नाराशंसी और रैभ आदि गान-विधाएँ हैं।

उपर्युक्त विधाओं में स्तोत्र, स्तोम और गायत्र को मार्ग की कोटि में रखना उचित है। क्योंकि ये मुख्यतः देवस्तुति में प्रयुक्त हैं। इनसे देवता प्रसन्न होती हैं तथा गायक का रक्षण करती हैं। शेष प्रकारों में से कुछ देव और मनुष्य दोनों के सम्बन्ध में प्रयुक्त होते हैं जबकि इनमें से अधिकांश प्रकार विशुद्ध लौकिक हैं। अतः इन नाराशंसी आदि को देशी कहना अनुचित नहीं होगा। प्रगीतमन्त्रसाध्य स्तुति ही स्तोत्र है। इन गानोपयुक्त ऋचाओं का एक विशिष्ट क्रम और आवृत्तियों से एक समूह तैयार हो जाता है। वही ऋक्समूह स्तोम[1] कहलाता है, जो सामान्यतः तृच यानी तीन ऋचाओं के आधार पर रहता है। कुछ ऐसा ही ऋगादि संहिताओं के मन्त्रों का भी क्रमपूर्वक शिखा, माला, जटा आदि अष्टधा विकृतियों तथा उनके भी अवान्तर भेदों का गणितीय पाठ सम्पन्न होता है, जिसके अनेक शुभ फल भी वर्णित हैं। स्तोम में भी विशिष्ट क्रम के विविध पर्यायों से नव भेद बनते हैं। यथा- त्रिवृत्, पञ्चदश, सप्तदश, एकविंश, त्रिणव, त्रयस्त्रिंश, चतुर्विंश, चतुश्चत्वारिंश तथा अष्टाचत्वारिंश। इन विविध पर्यायों से बने भेदों में स्वरों तथा उसके लय-सम्बन्धी वज़नों के बदलने से एक अप्रतिम आनन्द तथा उपज अङ्ग का अनुभव होता है।

इससे मिलता-जुलता एक और साक्ष्य सामवेद संहिता में है। गाये जानेवाले स्तोत्र सामसंहिता के उत्तरार्चिक में हैं, जिनकी योनिभूत प्रथम ऋचा संहिता के पूर्वार्चिक में निहित है। "उत्तरार्चिके गेय" उन तीन या चार ऋचाओं के सूक्त की प्रगाथ संज्ञा है। विचार करने पर लगता है कि पूर्वार्चिक गान-सिद्धि के लिए मात्र एक प्रथम पद्य-संग्रह है, उत्तरार्चिक में वह थोड़ा नियमबद्ध होकर विस्तारपूर्वक व्यवस्थित हुआ है, वर्गीकृत हुआ है। यह संहिता का मात्र पद्यात्मक संग्रह, एक भाग है। इसमें गान की सम्पूर्णता आ जाने पर शेष दूसरा भाग 'गान' बन गया है। और आर्थिकतया गान रूप में विभक्त इस सामसंहिता से एक महत्त्वपूर्ण संकेत मिलता है। लगता है इसका पूर्वार्चिक तथा उत्तरार्चिक रूप में मिलने वाला प्रथम 'आर्चिक' भाग जो गानार्ह शास्त्रीय नियमों से युक्त ऋचाओं, गीतियों को प्रस्तुत करता है, जिसमें पूर्वार्चिक की योनिभूत ऋचा का स्वरादि आधार ग्रहण कर उत्तरार्चिक में और परिष्कृत कुछ अन्य प्रासंगिक ऋचाओं का समूह सूक्त अर्थात् प्रगाथ है, ये बातें इसके गान के शास्त्रीय पक्ष को सामान्य रूप से दृढ़ कर रही हैं। इस पक्ष में बीज रूप से स्पष्ट संकेतित है शास्त्रीय विनिश्चितार्थक वैचारिक वाक्। गेय विषयवस्तु अर्थात् देव, ऋषि, छन्द, स्वर-पद आदि से अलंकृत सुव्यवस्थित, सम्पन्न संहिता का वह दूसरा 'गान' भाग है जिसमें अनेक ऋषियों, प्रयोक्ताओं द्वारा यथावसर, यथास्थान सर्वप्रथम यज्ञमण्डपों, राजसभाओं (मंचों आदि) में प्रस्तुत सम्पूर्ण गान संकलित है; जहाँ उन पृथक्-पृथक् गानों-सामों के साथ उसके प्रयोक्ताओं के नाम आदि जुड़े हैं। गान भाग की ये बातें प्रयोग-पक्ष को दृढ़ कर रही हैं। आर्चिक तथा गान की ये समस्त सूचनायें वेद तथा तत्सम्बद्ध अन्य ग्रन्थों में यत्र-तत्र उपलब्ध हैं। इस विषय में यह भी निश्चित है कि यद्यपि ब्राह्मणादि ग्रन्थों में

१. 'गीत्याश्रयाणामावृत्तानाम् ऋचां समूहः स्तोमः इति सायणः।

गीतिगान-विषयक शास्त्रीय नियम, तत्सम्बद्ध, आख्यानादि स्पष्टतः वर्णित हैं ही, तथापि संहिता जैसे इस ग्रन्थ में उपर्युक्त सामान्य सांकेतिक चिन्तन भी निर्विरोध है। किंबहुना इन उभय भागों में 'वाग्गेय' का मंजुल सम्बन्ध है। शास्त्रीय (आभिजात्य) गान्धर्व या संगीत में भी शास्त्राधारित, शास्त्रशुद्ध गानानुष्ठान का व्यवहार है।

वेद में बँधे हुए पद्य (बन्दिश) को ही गाने का निर्देश है। मात्र छन्दो-(ताल) बद्ध स्वरावली (सरगम) को गाना अनुचित माना गया है। यथा—'यद् वै यज्ञस्य साम्ना यजुषा क्रियते शिथिलं तत्, यदृचा तद् दृढमिति'। हाँ, गीति गान के पूर्व 'ओम्' या 'हुम्' अक्षरों के सहयोग से स्वर लगाकर गान का शुभारम्भ आवश्यक है। और भी, 'संगीताचे प्राचीन स्वरूप' के लेखक महामहोपाध्याय ढुण्ढिराज शास्त्री बापट जी ने लिखा है—'शक्वरी छन्दों की ऋचाओं के स्थान पर उद्गाता गायत्र साम गाता है। इस वर्णन के अनुसार भिन्न छन्दों (तालों) की ऋचायें भिन्न छन्दों में गाने की प्रथा दृष्टिगत है।' किन्तु खेद है कि महामहोपाध्याय जी द्वारा इसे पुष्ट करने के लिए दिया गया उद्धरण-स्थल ऋग्वेद में खोजने से कहीं भी नहीं मिलता। इस पर शोध आवश्यक है।

वर्तमान में ध्रुपद के समकक्ष गाया जाने वाला 'धमार' प्रकार जैसे अपने निश्चित चौदह मात्रा वाले 'धमार ताल' में ही गाया जाता है ठीक ऐसा ही उदाहरण गायत्र और शाक्वर सामों का भी उपलब्ध है[1] क्योंकि उक्त दोनों छन्द और सामों की संज्ञा अभिन्न है। इसी प्रकार नवीन गायत्र साम का साक्ष्य भी ऋग्वेद में उपलब्ध है, जिसका उल्लेख स्तोत्र के प्रसंग में है।

कुल मिलाकर कहा जा सकता है कि ध्रुपद में पाया जाने वाला अनुशासन, भक्तिभाव, स्वरों का प्रयोगविशेष, प्रार्थना के शब्दों से युक्त बन्दिश, परम्परा से हटकर मात्र लोक-रञ्जन की प्रवृत्ति का निषेध, क्रम-पूर्वक विविध प्रकार की गणितीय आवृत्तियाँ आदि बातें स्तोत्र, स्तोम गायत्र में ही पायी जाती हैं। अर्थात् ध्रुपद शैली इन्हीं से प्रभावित है ऐसा निश्चयेन कहा जा सकता है। इनमें मनमाने शब्द, स्वर और लयकारी को कोई स्थान नहीं है।

अन्त में, आज के इस भयंकर काल में यह ब्रह्मविद्या शान्ति और सुरक्षार्थं पूर्णतः सहायक बन सकती है। आवश्यकता है इसमें सही व्यक्तियों को जोड़ने की। प्राचीनकाल में राजा-रजवाड़े ऐसी विद्याओं, कलाओं को समर्पित भाव से प्रोत्साहन देते थे। आज स्थिति कुछ बदल गयी है। जो कुछ भी हो, आज ध्रुपद को निमित्त मान कर जो जलसे आयोजित हो रहे हैं, उनपर अधिकारी विद्वानों के निर्देशन में कुछ लिखा-पढ़ा भी जा रहा है। यह कुछ कम नहीं है। तो भी 'श्रौत' की ओर भी यदि कुछ ध्यान दिया जाय तो भारतवर्ष की वह पुरानी संस्कृति लुप्त होने से बचायी जा सकती है।

---

१. 'गायत्रेण नवीयसा' ऋ० १-१२-११;

THE SEEDS OF DHRUPAD IN VEDA IN THE FORM OF 'STOMA'

VINAYAKA RAMCHANDRA RATATE

Editor's Summary

The author classifies current music into three levels, viz., (1) Vedic music, specially *Sāmagāna* which is performed in *Śrauta* sacrifices and also on other occasions; (2) The Gāndharva Veda established as an Upaveda of Sāmaveda. Although no text by the name of Gāndharva Veda is available today, Gāndharva music is described in Bharata's *Nāṭyaśāstra* and (3) the *Deśī* tradition formalized and systematized by Matanga in his Bṛhaddeśi. This tradition is rooted mainly in Āgama or Tantra, according to the author.

The author has tried to trace the seeds of the two streams, namely, Mārga and Deśī to Veda. He places *Stotra, stoma,* and *gāyatra* in the *Mārga* category because they are used for eulogizing the gods. The ṛks grouped under Pūrvārcika and Uttarārcika as well as a group of some other ṛks taken together bear the collective name Pragātha. The remaining part of the Sāmaveda Samhitā is composed of *ṛks* that have been used on different occasions in the sacrificial pavilions, courts, other platforms etc., their common name is gāna. The author appears to see the seeds of Deśi in this category of Vedic songs.

The author concludes by drawing attention towards the similarity that Dhrupad bears to the *Mārga* tradition. He also puts up a plea for a serious study of the *śrauta* tradition.

गोपाल मन्दिर की गायन शैली एवं मृदंगाचार्य स्व० पण्डित मन्नूजी महाराज : संक्षिप्त परिचय

सीमा गुजराती

भारत की दार्शनिक परम्परा में आचार्य वल्लभ का स्थान प्रमुख है। इनके जन्म के समय तत्कालीन राजनैतिक स्थिति अच्छी नहीं थी। विधर्मियों के शासन-काल में स्वधर्म की रक्षा करना अत्यन्त कठिन था। ऐसे समय में वाराणसी में विद्याध्ययन कर श्रीवल्लभ ने अपने ब्रह्मवाद किंवा शुद्धाद्वैतवाद की नींव रखी। शुद्धाद्वैत ब्रह्मवाद श्रीवल्लभ का विचार-पक्ष है, जिसमें आचार-पक्ष को पुष्टिमार्ग कहा है। पुष्टि का अर्थ पोषण है। जिस मार्ग में जीव की उन्नति (पोषण) भगवान् की कृपा से हो, वही पुष्टिमार्ग है। इसमें 'ब्रह्म-सम्बन्ध' (सगद्य-पञ्चाक्षर) दीक्षा से जीव भगवद्-भक्त की श्रेणी में आता है एवं भगवत्सेवा का यानी पुष्टिभक्ति-मार्ग का अधिकारी बन जाता है।

गोपाल-मंदिर में भक्तों के इष्ट श्री मुकुन्द प्रभु आचार्य श्रीवल्लभाचार्य के यज्ञोपवीत में उलझकर श्री यमुनाजी के पावन जल से प्राप्त हुए। पृथ्वी परिक्रमा के दौरान जब आचार्यश्री काशी पधारे तब श्रीमुकुन्द प्रभु ने काशी में ही विराजने की इच्छा प्रकट की। तब आचार्यश्री ने विनती की कि कुछ काल पश्चात् आपकी इच्छा जरूर पूर्ण होगी। श्रीनाथजी के साथ मुकुन्द प्रभु की सेवा शताब्दियों तक होती रही। सम्वत् १८७९ में तिलकायत श्री दाऊ जी महाराज ने काशी के शुद्धाद्वैत मार्तण्ड श्री गिरधरलालजी से प्रभावित होकर गोपाल मन्त्र की दीक्षा ग्रहण की एवं समय-समय पर सेवा-शृंगार एवं सम्प्रदाय की प्रणालिका से सम्बन्धित समस्त विषयों की जिज्ञासा पूर्ति आपसे ही करते रहे। गुरुदक्षिणा में आप ने मुकुन्द प्रभु को प्राप्त किया, सम्मानपूर्वक काशी पधरा कर लाये एवं काशी में संवत् १८८६ में गोपाल मन्दिर का निर्माण कर सेवा की अद्भुत व्यवस्था की। क्रमशः वल्लभवंशज आज भी सेवारत हैं।

नित्य मंगला, राजभोग, एवं सन्ध्याआरती के समय कीर्तनों की मधुर ध्वनि सहज आकर्षित करती है। पुष्टि-मार्गीय अष्टछाप के कवि सूरदास, कुम्भनदास, परमानन्ददास, नन्ददास, छीतस्वामी, चतुर्भुजदास, कृष्णदास, गोविन्दस्वामी ने सांगीतिक शक्ति से ही प्रभु से सम्बन्ध जोड़ा था। यहाँ उन्हीं की गायकी पद्धति आज भी कीर्तन में गायी जाती है, उन्हीं के पदों द्वारा प्रभु को रिझाया जाता है। इस सम्प्रदाय में मंन्दिरों को हवेली नाम दिया गया है क्योंकि मंदिरों का आकार हवेली जैसा होता है। अतः इन मंदिरों में प्रयुक्त संगीत भी हवेली संगीत के नाम से जाना जाता था, ऐसा कहा जाता है। गोपाल-मंदिर में भी हवेली संगीत ही नाम दिया गया है।

संगीत एक ऐसा चिरस्थायी आनंद है जिसके अन्तर्गत आत्मसुख निहित है। इसलिये संगीत भगवद्भक्ति का अभिन्न अंग रहा है। पवित्र कला की तरह मानकर भक्त अपने इष्ट को इसी के सहारे प्राप्त करने का प्रयत्न सदैव से करता रहा है। सभी भक्त संगीत के ज्ञाता व साधक थे। पुष्टि-मार्गीय अष्टछाप कवि इसका उदाहरण हैं।

भगवद्भक्ति हेतु एकाग्रता की आवश्यकता है। एकाग्रता के लिए संगीत ही एकमात्र शक्ति है और संगीत में भी विशेष तौर पर ध्रुपद गायन-शैली। संगीत की यह गायकी स्थायी शांतिदायक है। आत्मिक सुख अनुभव करने हेतु धैर्य चाहिये और धैर्य ध्रुपद गायकी की प्रधान आवश्यकता है। इस तरह निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि ध्रुपद गायकी से बढ़कर भगवत्तादात्म्य कराने वाली शांत व गम्भीर गायकी कोई अन्य नहीं है।

कीर्तन के अन्दर इस गायकी को विशेष रूप से महत्त्व दिया गया है। गोपाल मंदिर में भी ध्रुपद या धमार शैली के माध्यम से कीर्तन गाये जाते हैं। ध्रुपद की प्राचीन रचनाओं में विशेषतः भक्तिरस की प्रधानता है, ईश्वर आराधना है। इस मंदिर में ध्रुपद धमार गायकी के माध्यम से लीला-वर्णन किया जाता है। शास्त्रीय संगीतान्तर्गत जिस प्रकार ध्रुपद-धमार के पूर्व आलापचारी एवं ध्रुपद-धमार में स्वर, लयकारी को प्रधानता रहती है, वैसी इस मंदिर में नहीं है। यहाँ स्वर-लय की तुलना में पद प्रधान है। भावों की प्रधानता है; कृष्ण राधा के विविध रूपों को, लीलाओं को दर्शाती यह ध्रुपद-धमार की गायकी पखावज की संगत के साथ ही गाई जाती है। ध्रुपद एवं धमार दोनों ही रागबद्ध होते हैं। धमार-शैली के अन्दर ब्रज की होली के पद हैं। अष्टछाप के कवियों द्वारा रचित ब्रज भाषा के पद ही कीर्तन शब्द को यहाँ सार्थक करते हैं।

ध्रुपद में नंददास जी का पद—(राग वृन्दावनी सारंग)।

(जाको) वेद रटत ब्रह्म रटत, शम्भु रटत शेष रटत। नारद सुक व्यास रटत पावत नहीं पार॥ ध्रुव जन प्रह्लाद रटत कुन्ती के कुंवर रटत। द्रुपद सुता रटत नाथ अनाथन हितकारि॥१॥ गणका गज गीध रटत गौतम की नार रटत राजन की रमणि रटत, सुतन दै दै प्यार॥ नंददास श्री गुपाल गिरवर धर रूप जाल यशोदा को कुंवर लाल राधा उर हार॥२॥

छीतस्वामी का पद—(राग पूर्वी)

आगे गाय पीछे गाय, इत गाय उत गाय, गायन में गोविन्द को बसबो जिय भावे॥ गायन के संग धावे, गायन में सचु पावै, गायन को स्वर रैन अंग लपटावै॥१॥ गायन सो बृज छायो, वैकुण्ठ विसरायो गायन के हेत कर गिर लै उठावै॥ छीतस्वामी गिरधारी विठ्ठलेस वपुधारी ग्वारिया को वेष धरै गायन संग आवै॥२॥

धमार गायकी में कवि कृष्णदास का पद—(राग सारंग)

हौं क्यों जाऊँरी दधि बेचन माई नंदलाल खेलत होरी ॥
बिन होरी होरी सी खेलत अब तो होरी कर पाई ॥१॥
गोरस की मटुकी ले सीस ते दौर कहत तू मोको लाई ॥
कृष्ण जीवन लगी राम के प्रभु सों पकर पाये हैं तो करहै आप मन भाई ॥२॥

परमानंद दास जी का (धमार) पद—(राग देव गांधार)

आज माई मोहन खेलत होरी ॥ नौतन भेष काढ़ि ठाढ़े भये संग राधिका गोरी ॥१॥
अपने गाम ते आई देखन को जोरि-जोरि नवल किसोरि ॥ चोवा चंदन और कुंकुमा मुख मांडत ले रोरी ॥२॥
छुटी लाज तब तन न सँभारत अति विचित्र बनी जोरि ॥ मच्यो खेल रंग भयो भारी या उपमा को कोरि ॥३॥
देत असीस सकल व्रज वनिता अंग अंग सब भोरी ॥ परमानंद प्रभु प्यारी की छवि पर गिरधर देत अकोरी ॥४॥

इसी तरह के पद कीर्तन में गाये जाते हैं। अष्टछाप कवियो के शिष्यों के पद भी यहाँ कीर्तन में सुनाई देते हैं। समयानुसार राग-पद गाये जाते हैं। विभिन्न त्योहारों पर यहाँ ध्रुपद धमार गायकी के कीर्तन और पखावज की छाप विशेषतः मुखरित होती है। मृदंगाचार्य पं० मन्नू जी श्रीमुकुन्द प्रभु की ही छत्रछाया में रहते थे। यहीं कीर्तन करते एवं पखावज बजाया करते थे। वादन एवं गायन के माध्यम से वे नित्य प्रभु से जुड़ते। पं० रामनारायणजी एवं गोविन्द रामजी कीर्तनिया के साथ मृदंगाचार्य मन्नू जी की पखावज-संगत देखने योग्य होती। आज भी वहा हवेली-संगात की परम्परा कीर्तनियों या वादकों के रूप में श्री मन्नू जी के शिष्यों द्वारा यहाँ शोभायमान है।

श्रद्धेय पंडित मन्नूजी मृदंगाचार्य का जन्म काशी में सम्वत् १९५९ को औदीच्य ब्राह्मण परिवार में हुआ। बचपन से ही आप में संगीतानुराग झलकता था। मृदंग के प्रति आपका लगाव अपने पिता श्री मोहन जी के कारण हुआ जो कि स्वयं अच्छे पखावजी थे। अपने पिताश्री को मृदंग बजाते देख आप भी सूखे काठ पर अंगुलियाँ नचाते एवं मधुर ध्वनि उत्पन्न करते।

विधिवत् सांगीतिक शिक्षा के लिये आप सतत प्रयत्नशील रहते थे। आपने मृदंग की शिक्षा पण्डित भोलानाथ पाठकजी से ली, जो कि मृदंगाचार्य के साथ-साथ ध्रुपदाचार्य भी थे। संगीतशास्त्र-वेत्ता पंडित भोलानाथ जी के गुरु सर्वप्रथम बलवन्त रावजी दक्षिणी, तत्पश्चात् बलदेवजी, श्री मदन मोहनजी एवं पर्वत सिंहजो थे। श्री मदन मोहनजी एवं पर्वत सिंहजी से आपने पन्द्रह वर्ष शिक्षा ग्रहण की।

इन दोनों के गुरु कोदऊ सिंहजी थे जो बांदा निवासी थे। पहले रीवां दरबार में मृदंग के लिये मुलाज़िम थे, फिर ग्वालियर दरबार में और अन्त में मृत्यु पर्यन्त दतिया दरबार में रहे।

कोदऊ सिंहजी की शिष्य-परम्परा में आचार्य मन्नूजी का नाम योग्य शिष्यों में सुशोभित है। श्री भोलानाथ पाठक जी के चार शिष्यों का उल्लेख ही प्रायः मिलता है। उनके ध्रुपद-धमार के शिष्य श्री बसन्तराज नेपाली, बाबू सरयू प्रसाद जी एवं मृदंग के शिष्य पंडित मन्नू जी एवं विट्ठलदास जी गुजराती बौलिया वाले थे।

पं मन्नू जी महाराज महामना मालवीय जी के कृपा पात्र थे। मालवीय जी ने काशी हिन्दू विश्वविद्यालय में संगीत के अध्ययन-अध्यापन के लिए जो प्रारंभिक व्यवस्था की थी, उसमें मन्नूजी महाराज को आमंत्रित किया। बलिया के पण्डित शिवप्रसाद जी गायनाचार्य शास्त्रीय संगीत के शिक्षक थे। इन दोनों महानुभावों ने विश्वविद्यालय में भारतीय शास्त्रीय संगीत के अध्ययन-अध्यापन का कार्य प्रारम्भ किया।

जब एम्फीथियेटर में दीक्षान्त समारोह होता और मालवीय जी वहाँ उपस्थित होते तो गायनाचार्य और मृदंगाचार्य मन्नूजी का संगीत पूरे पण्डाल को गुंजायमान कर देता था। मृदंग की थाप पंडाल में गूँज उठती थी।

सन् १९३२ में आप काशी हिन्दू विश्वविद्यालय से जुड़े। मृदंग एवं तबला विभाग में आप प्रोफेसर थे। जिस उत्साह एवं प्रवीणता के साथ आप विद्यार्थियों को ताल की शिक्षा देते थे, वह संसार के थोड़े अध्यापकों में ही मिल सकती है।

पं० मन्नूजी महाराज का सम्बन्ध उनके समकालीन देश प्रसिद्ध संगीताचार्यों से था। मैहर के उस्ताद अल्लाउद्दीन खाँ से आपका घनिष्ठ संबंध था। संगीत-संबंधी चर्चायें उभय आचार्यों में अनेक बार हुईं। परिणामस्वरूप मन्नूजी महाराज मृदंग-वादन के अतिरिक्त उच्चकोटि के शास्त्राय गायन में भी असाधारण दक्षता रखते थे।

पंडितजी के ध्रुपद गायन के गुरु का नामोल्लेख उनके द्वारा लिखित लेख "ध्रुपद शिक्षा पद्धति" के अन्तर्गत मिलता है जिससे विदित होता है कि आपके गुरु पं० पाठक जी ने ध्रुपद गायकी की शिक्षा श्री जयकरण मिश्रजी से ली थी। श्री जयकरण मिश्रजी काशी संगीत समाज में संगीत शिक्षा देने हेतु आया करते थे। आपने वहीं ध्रुपद का समुचित अभ्यास उनकी गुरुता के अन्दर रहकर किया। कहीं-कहीं बेनीमाधवजी का भी उल्लेख उनके गुरु रूप में मिलता है।

आपने तबले की भी विधिवत् शिक्षा ली और भारतवर्ष भर में घूमकर तबले के प्रसिद्ध घरानों के बाज का सम्यक् अध्ययन किया। पंडित जी ने लगभग ३० वर्षों तक तबले के विभिन्न बाजों का संकलन किया है। आपके उदार एवं निश्छल हृदय को संगीताचार्यों की कृपणता से सदैव कष्ट एवं घोर निराशा मिली थी।

विभिन्न राग रागनियों के अतिरिक्त पंडित मन्नूजी ध्रुपद धमार के आचार्य थे। उनके पास श्री बेनीमाधवजी के सौ से अधिक ध्रुपद के पद थे। भारत-प्रसिद्ध

संगीतज्ञ ठाकुर जयदेव सिंहजी ने श्री मन्नूजी महाराज से बेनीमाधवजी के ध्रुपद-धमार का लेखन और संग्रह का आग्रह किया था और एक संगीत का विद्यार्थी इस कार्य हेतु चुन लिया गया था। कार्य आरंभ होने के साथ कुछ पदों का लेखन पंडितजी द्वारा किया भी गया। परन्तु आपकी निरन्तर अस्वस्थता, तदुपरांत गोलोकवास के कारण यह कार्य अधूरा ही रह गया। इस प्रकार संगीत की एक दुर्लभ परम्परा उनके साथ ही चली गयी।

श्री मन्नूजी प्रारम्भ से ही श्री मुकुन्द प्रभु की सेवा में तल्लीन थे। आप सर्वप्रथम वहाँ कीर्तन करते थे। बाद में कीर्तन के साथ-साथ आपके पखावज के बोल मंदिर में मुखरित होते तो लगता साक्षात् प्रभु आपको दिखाई पड़ रहें हों। पूरा वैष्णव समाज रसपान हेतु उमड़ पड़ता, सभी विस्मित रह जाते। प्रमुख त्योहारों पर कई संगीत-प्रेमी आपकी मृदंग की थाप का मात्र आनंद लेने गोपाल मंदिर आते थे। रामघाट (काशी) स्थित सांगवेद विद्यालय में भातखण्डे संगीत समिति के तत्त्वावधान में आपका मृदंग वादन का कार्यक्रम सम्पन्न हुआ था। इस अवसर पर भी आपकी मृदंग-वादन-कला के चमत्कार से काशी के संगीत साधक और संगीत प्रेमी दोनों विस्मय-विमुग्ध हुए थे।

उन दिनों श्री कन्हैयालाल माणिकलाल मुंशी उत्तर प्रदेश के राज्यपाल थे। वाराणसी आगमन पर उनका स्वागत समारोह राजा मुंशी माधवलालजी की वाराणसी (टठेरी बाजार) स्थित कोठी में हुआ, जिसमें संगीत के आयोजनान्तर्गत श्री मन्नूजी महाराज का अद्‌भुत मृदंग-वादन हुआ। राज्यपाल ने विशेष रूप से मृदंगाचार्यजी के मृदंग-वादन को सुना और उन्हें हार्दिक बधाई दी।

संगीत-अम्मेलनों के प्रति भी आपकी गहरी रुचि थी। सम्मेलनों की सार्थकता शिक्षा, विचार-विनिमय और उन्नति के साथ जुड़ी है ऐसा आपका मानना था। सम्मेलन मनोरंजन की अपेक्षा शिक्षा और उन्नति हेतु आयोजित किये जायें ऐसा आपका सुझाव था। स्व० उस्ताद फैयाज़ खाँ के साथ भी आप संगीत सम्मेलन के कारण जुड़े एवं आपकी वादन-कला से खाँ साहब अत्यन्त प्रभावित हुए थे। कई अन्य सांगीतिक विभूतियों के साथ आपने उत्कृष्ट वादन-कला का परिचय दिया, परन्तु उनके स्पष्ट नामोल्लेख के अभाव में कुछ कहना अनुचित है। कोई संदेह नहीं कि वास्तविक अर्थ में आप सच्चे शिष्य थे और अपने गुरु की यशोवृद्धि देश भर में संगीत के आयोजनों के माध्यम से आप ने की थी।

आप निरन्तर अभ्यास करते थे। सवेरे एवं सूर्यास्त के पश्चात् आपका अभ्यास का समय निश्चित था। तेज स्वभाव होने कारण अपने अभ्यास की अवधि में कोई भी बाधा उत्पन्न होने पर आपको क्रोध आ जाता था। संगीत साधना की वस्तु है और साधना एकाग्रचित होकर की जानी चाहिये। यही बात आप अपने शिष्यों के समक्ष नित्य दोहराते थे।

सांगीतिक क्षेत्र की उन्नति के लिये आप प्रायः चिन्तित रहते। आपने अपने किये गये सार्थक प्रयासों से देश एवं संगीत की महती सेवा की है। आचार्य मन्नूजी ने संगीत रसिकजनों के उपकारार्थ अपने सम्पूर्ण जीवन के परिश्रम का सार "ताल दीपिका" नामक पुस्तक में दिया है। यह पुस्तक चार भाग में छपी हुई है। ताल के वे गम्भीर विषय, दुर्लभ सामग्री, जिससे तबले के बड़े-बड़े उस्ताद भी अनभिज्ञ थे, को अपने इस पुस्तक के माध्यम से आपने इसे संगीत प्रेमियों तक पहुँचाया है। कोई ऐसी पुस्तक तब नहीं थी जो कि ताल के सम्बन्ध में कर्णाटक एवं उत्तरी पद्धति की विवेचना करती हो।

वास्तव में यह पुस्तक संगीत की अमूल्य निधि साबित हुई। पेशेवर उस्ताद एक बोल या पेशकार के लिये हजारों रुपयों के बाद भी देने में कृपणता करते हैं, ऐसे सैंकड़ों बोल, सभी घरानों के, इस पोथी में दिये हैं। दिल्ली, पंजाब, बनारस, लखनऊ सभी बाज इसमें सुशोभित हैं। नृत्य, स्तुति तथा तन्त्रकारों का अलग बाज लिखकर आपने संगीत-जिज्ञासुओं के लिए ठोस सामग्री दी है।

जन-जन तक संगीत का प्रचार-प्रसार हो सके इसलिये आपने काशी के "रणछोड़ जी" के मंदिर में संगीत की पाठशाला खोली, जिसमें आप रसिकों को कीर्तन, मृदंग एवं तबले की शिक्षा दिया करते थे। उस पाठशाला में ढाई-तीन सौ के लगभग विद्यार्थी आते थे और आपके द्वारा दी गई शिक्षा का लाभ पाते। आपके सुयोग्य शिष्यों में (तबला में) रमावल्लभ मिश्र, रामकृपाल गुप्त (मृदंग), जीवन जी, विट्ठलदास जी गुजरती कलकत्ता वाले, संकटमोचन के महन्त स्व० पंडित अमरनाथ जी मिश्र अग्रगण्य हैं।

पाठशाला परम्परान्तर्गत भी कई सुयोग्य शिष्यों का उद्भव हुआ जिनमें भगवान जी, स्व० पं० सीतारामजी, कृष्णदासजी मृदंग में एवं गायन कला में स्व० किशोरी लाल जी, भट्टजी, नारायण दास जी के नाम उल्लेखनीय हैं। आपने सितार की शिक्षा एकमात्र शिष्य नारायण दास विशम्भरी को दी।

आपकी पाठशाला आज भी आपके सुयोग्य शिष्यों द्वारा जीवित है। मृदंगाचार्य जी की मृत्यु के बाद आपके प्रिय शिष्य पं० सीताराम जी इसे चलाते थे। वर्तमान समय में भी यह पाठशाला चल रही है। रूप अवश्य थोड़ा भिन्न हो गया है। पहले वादन की प्रधानता थी, आज गायन की प्रधानता इस पाठशाला में है। रूप कुछ भी हो, पर आज भी यह अपने उद्देश्य की पूर्ति में पूरी तरह से सक्षम है।

मृदंगाचार्य स्वाभिमानी, सरल एवं उदार व्यक्तित्व वाले थे। विद्वान् पखावजी की श्रेणी में आपका नाम सर्वदा शोभायमान रहेगा। अचानक आपकी मृत्यु के कारण कई ऐसे सुनियोजित विचार रह गए जिनकी परिणति कार्य रूप में न हो पायी। संगीत जगत् के लिये यह दुर्भाग्य की बात ही कही जा सकती है।

THE MUSIC OF 'GOPAL MANDIR' AND MRIDANG-ACHARYA LATE Pt. MANNUJI MAHARAJ : A BRIEF INTRODUCTION

SEEMA GUJRATI

Editor's Summary

The Gopal Mandir of Varanasi was founded under the lineage of Vallabhacharya. Shri Mukund Prabhu, the deity of this temple, was brought to Varanasi in Samvat 1886 from Nathdwara by Tilakayat Shri Dauji Maharaj. Like other temples of this sampradāya, the texts composed by the poets of Astachhāp are sung in the Dhrupad Dhamār genre. This musical rendering is mainly centred around the text and the elaboration by was of ālāp, layakārī and the like does not form a part. The accompaniment of pakhāwaj is indispensable and the texts are set to various rāgas.

Mannuji Mridangacharya was born in Varanasi in Samvat 1959. He was deeply interested in music since his childhood; his father was a good pakhāwajī. As a child he used to play on pieces of wood. He learnt mridanga from Pt. Bholanath Pathak who was also well-versed in Dhrupad singing. Pt. Bholanath learnt from Balwant Raoji Dakshini, Baldevji, Shri Madan Mohanji and Parwat Singhji. The last two were the pupils of the famous Kodau Singhji who belonged to Banda, was first employed in the Rewa court, then in Gwalior and at last in Datiya till his end. Acharya Mannuji was the most illustrious among the pupils of the 'lineage' of Kodau Singh.

Pt. Mannuji was a favourite of Pt. Madan Mohan Malviya. He was appointed by Malviyaji along with Pt. Shiv Prasad Tripathi Gāyanachārya in the Banaras Hindu University in 1932 for imparting training to students. He had also close connections with the well-known musicians of his times, one of whom was Ustad Alauddin Khan of Maihar. He learnt dhrupad singing from his mridanga guru, Pt. Bholanath Pathak who in turn had learnt from Shri Jaikaran Mishra. Sometimes the name of Beni Madhavji is also mentioned as his dhrupad guru. He also acquired proficiency in tabla from different gharanas. He collected compositions related to tabla for about thirty years.

Mannuji's work bearing the title Tāladeepika in four parts is an epitome of his lifelong labour.

Pt. Mannuji founded a Pāthshālā for music in the Ranchhor temple of Varanasi. This Pāthshālā is still being run, but the emphasis has changed from pakhawaj to singing.

Some names of his notable pupils are Rama Vallabh Mishra (tabla), Ram Kripal Gupta (mridanga), Jeevanji, Vithal Das Gujrati of Calcutta, the Mahanta of Sankat Mochan late Amarnathji Mishra, Bhagwanji, Late Pt. Sitaramji, Krishnadasji (all for mridanga) and for vocal music Late Kishori Lalji, Bhattji, Narayan Dasji and Narayan Das Vishambhari (sitar).

ध्रुपद की आकर्षकता : ध्रुपद का प्रकाश

भुवनेश्वर तिवारी

ध्रुपद का प्रभाव

जिस तरह हर वस्तु में अपना एक विशिष्ट आकर्षण निहित रहता है, ठीक ऐसा ही आकर्षण मुझे ध्रुपद सीखने के लिए प्रेरित करते-करते उस स्थिति तक ले आया कि मैं किसी डोर के माध्यम से खिचता हुआ-सा ध्रुपद के विशाल अथाह समुद्र की तरफ बढ़ता गया। ऐसा लगता था कि मुझे कोई खींचे जा रहा हो और मैं निर्विघ्न बढ़ता गया। तानपुरे की मधुर गूँज एवं पखावज की गम्भीर तथा रोमांचकारी ध्वनि हृदय-तंत्री को झंकृत करती रही। साथ ही ध्रुपद की आलापचारी के एक-एक स्वरों का क्रमिक विकास अत्यन्त प्रभावपूर्ण तथा रंजक प्रतीत हो रहा था। तानपूरे की मोहक तथा मधुरतम ध्वनि स्वर को एकाग्र किये हुए ध्यान की स्थिति में प्रवेश करा चुकी थी। आलाप के बारे में मुझे कोई ज्ञान नहीं था, न तो यह मालूम था कि इसके बाद क्या होगा। जो भी हो रहा था, मुझे रोके हुए था और मैंने यह सोच लिया कि यही सीखना है। बाद में आध्यात्मिक पद का गायन प्रारम्भ हुआ। एक-एक शब्द ईश्वर की असीम भक्ति का आभास करा रहे थे, मानो सारे वातावरण में सिर्फ भक्त और भगवान के अलावा और कोई न हो। ईश्वर ने भक्त को मोक्ष का वरदान दे दिया हो, जन्म मरण के शोक से आत्मा को मुक्ति प्राप्त हो चुकी हो ऐसी निश्चिन्तता सी लग रही थी। संगीत के द्वारा ऐसा भी हो सकता है, इसका विश्वास-सा हो गया। स्वामी हरिदासजी के गायन से प्रभावित होकर उस समय जमुना भी प्रवाहित होना भूल जाती रही होगी, यह विश्वास होने लगा।

सीखने की प्रारंभिक अवस्था

सर्वप्रथम गले में स्वर ठीक-ठीक बैठ जायें, उसके लिए गुरू के सान्निध्य में विभिन्न अलंकारों का नित्य प्रति अभ्यास करते रहना चाहिये और स्वरों के साथ लय सम्बन्धी ज्ञान लेते रहना उपयोगी सिद्ध होगा क्योंकि लय ही संगीत में प्रयुक्त समय का माप है। विद्यार्थियों में रुचि पूर्णरूपेण होनी चाहिये और इसे कम न होने देना चाहिये क्योंकि बिना रुचि के कार्य में मन नहीं लगेगा और बिना मन के किया गया कार्य सफल नहीं होगा। शुद्ध स्वर जब अच्छी तरह गले में बैठ जाये अर्थात् स से प का, प से तार स का, नि से ग का और ध से रे का तथा स म, या तार स से म का अंतर ज्ञात हो जाय तब कोमल स्वरों का भी अभ्यास करके गले में बैठाने का उचित प्रयास करना चाहिये। इस प्रकार से नियमित अभ्यास करते रहने से स्वरों का ज्ञान हो जायेगा।

अभिभावक भी संगीत के महत्व से भलीभाँति परिचित होने का प्रयास करें तथा अपने बच्चों को सीखने के लिए प्रेरित करें, तो अच्छा होगा। अज्ञानतापूर्ण बातों से परहेज रखें, जैसा अधिकतर गाँव के अनजान लोगों का विचार होता है कि—"अरे संगीत सीखने से भला क्या लाभ होगा, यह सब अच्छी बात नहीं है।" मेरी समझ से उनके ऐसा समझने में उनका दोष नहीं है, क्योंकि वे अनजान हैं। अतः उन्हें भी ध्रुपद से परिचय कराना चाहिये ताकि उन्हें ज्ञात हो कि यह हमारी संस्कृति है, आध्यात्मिक कला है, हमारे पूर्वजों की धरोहर है इसकी रक्षा करना हम सबका दायित्व और धर्म है। अतः इसके लिए गाँवों में जाकर कभी-कभी कैम्प लगाकर ऐसा आयोजन करना चाहिये। इस आयोजन से प्रभावित होकर लोगों के मन से अज्ञान का पलायन होगा और वे इस कार्य में अपना यथासंभव सहयोग अवश्य देंगे।

उचित वातावरण जब तैयार होगा तब विद्यार्थियों के मन में ध्रुपद के प्रति खिचाव अवश्य बढ़ेगा। अच्छे बच्चों को गुरू के सानिध्य में प्रारंभिक शिक्षा दी जाये और उनका प्रतिदिन का अभ्यास कैसा हो रहा है, इसका ध्यान रखा जाय; सही आवाज लगा रहे हैं या नहीं, खान-पान रहन-सहन इत्यादि बातें प्रारंभिक अवस्था से ही महत्त्वपूर्ण होती हैं।

समुचित अभ्यास, लय-ताल स्वर राग की मर्यादा का निर्वाह

ध्रुपद पूरा सीख लेने के पश्चात् भी अर्थात् जब गुरू यह समझ ले कि विद्यार्थी तैयार हो चुका है, और अब यह सफल कार्यक्रम दे सकता है, शिक्षा दे सकता है और आदेश देकर अपने गुरूकुल से भेज दे, तो भी नित्य अभ्यास होना अनिवार्य है जिससे न तो बंदिश भूलें और न ही राग का रूप विकृत होने पाये। ऐसा तभी होगा जब रोज अभ्यास होगा और यह मानकर चला जायगा कि हमें जीवन पर्यन्त एक साधक-विद्यार्थी की तरह साधना करते हुए ही जीना है।

संगीत की साधना अत्यन्त ही कठिन है ऐसा समझते रहना चाहिए ताकि रोज-रोज अभ्यास हो क्योंकि कुछ ऐसे गायक भी सुनने को मिलते हैं जो बंदिश (ध्रुपद के पद) ही भूल जाते हैं। ऐसा होना लोगों के लिए अरुचिकर हो सकता है। बहुत से लोग बिना अभ्यास के कार्यक्रम देते हैं। अतः स्वर भी हटता है और बेताला भी हो जाते हैं तथा राग रस का कोई ध्यान भी नहीं रखते, इन्हीं कारणों से लोकप्रियता घटती है। गुनी लोगों में मान-सम्मान पाने के लिए योग्य होना आवश्यक है पहले अपने को कुशल रखना अनिवार्य है और अपनी क्षमता के अनुसार कार्य रूप में परिणत करते हुए नित्य प्रति सफलता की ओर अग्रसर होना आवश्यक है, तभी लय, ताल, स्वर, राग की मर्यादा का निर्वाह हो सकेगा।

प्रयोगात्मक विद्या के लिए नित्य समय देने से उसमें और भी परिपक्वता आती है जैसे पहलवान अपनी दांव पेंच को और भी पुष्ट करने के लिए रोज़

अखाड़े में जाकर कुश्ती लड़ता है जिससे उसके अंगों में स्फूर्ति सदा विद्यमान रहे, वे अपना कार्य ठीक ढंग से करते रहें, उनमें शिथिलता, आलस्य का प्रवेश न हो ठीक इसी तरह संगीत के क्षेत्र में जानकारी रहते हुए भी बिना नित्य अभ्यास के आवाज ठीक से लगेगी ही नहीं। आवाज में जो दमदारी, स्थैर्य, गाम्भीर्य, माधुर्य की आवश्यकता होती है, वह बिना अभ्यास के दुर्लभ हैं। अतः नियमित अभ्यास से विमुख होना अत्यन्त हानिकारक होगा। मंत्र बिना साधना के कभी भी सिद्ध नहीं होता, नाद भी ब्रह्म का ही रूप है और यह बिना तपस्या के सिद्ध नहीं होता है। अतएव सिद्धि के लिए नित्य प्रयत्न होना चाहिए तभी गायन प्रभावकारी होगा।

मञ्च पर ध्रुवपद की प्रस्तुति

प्रत्येक कलाकार को स्थान, समय, लोगों की अभिरुचि को जानना आवश्यक है। जो कलाकार इन सभी गुणों से पूर्ण होगा उसका कार्यक्रम सफल होगा और उसे अवश्य ही लोकप्रियता मिलेगी।

मंच पर प्रस्तुति करने के पहले जो निर्भय होकर ध्यानपूर्वक अपने वाद्यों को सुस्वरित कर ले तथा कितनी देर तक गाना है यह भी जान ले और क्या गाना है, कितना आलाप, कितनी जोड़ झाला तथा बंदिश के बाद कितनी देर बोल बाँट करना है सब का एक निश्चित क्रम दिमाग में बना लेना चाहिए तब इसके बाद आलाप का प्रारंभ करें और पूर्व-नियोजित योजना के अनुसार आगे बढ़ा जाए संगीतरत्नाकर (अध्याय ३) में गायकों के गुणों के सम्बन्ध में कहा भी गया है।—

हृद्यशब्दः सुशारीरो ग्रहमोक्षविचक्षणः
रागरागाङ्गभाषाङ्गक्रियाङ्गोपाङ्गकोविदः ।
प्रबन्धगाननिष्णातो विविधालप्तितत्त्ववित् ॥१४॥

सर्वस्थानोत्थगमकेष्वनायासलसद्गतिः ।
आयत्तकण्ठस्तालज्ञः सावधानो जितश्रेमः ॥१५॥

शुद्धच्छायालगाभिज्ञः सर्वकाकुविशेषवित् ।
अनेकस्थायसंचारः सर्वदोषविवर्जितः ॥१६॥

क्रियापरो युक्तलयः सुघटो धारणान्वितः ।
स्फूर्जन्निर्जवनो हारिरहःकृद्भजनोद्धुरः ॥१७॥

उपर्युक्त गुणों से युक्त गायक अपनी कला को सफलतापूर्वक प्रस्तुत कर सकता है।

सरकार के द्वारा विद्यार्थियों तथा कलाकारों को प्रोत्साहन

आज का युग इतना अधिक जल्दबाजी का हो गया है कि लोगों के मन में यह विचार पनप गया है कि किसी भी कार्य में शीघ्र ही उससे धनोपार्जन होने

लगे तो ठीक है। लोग बिना ठोस ज्ञान के ही भागदौड़ की जिन्दगी में अपने को जोड़ लेते हैं और इस असामयिक प्रयत्न से अच्छा अंकुर भी दुर्बल हो जाता है।

अच्छे विद्यार्थी, जो अपनी घर की दुर्बल आर्थिक स्थिति से मजबूर होकर अपने को योग्य बनाने में असमर्थ हो जाते हैं, उनके लिए सरकार ऐसी व्यवस्था बनाये कि उन्हें इतना पर्याप्त सहारा मिले, जिससे वे अपने लिए संतुलित भोजन, अच्छा आवास, अच्छा स्वास्थ्य तथा अच्छा वाद्य और उपकरण तथा उपयोगी वस्तुएं आसानी से प्राप्त कर लें और सब तरफ की चिंता से मुक्त होकर अपना अध्ययन सुचारू रूप से करते रहें क्योंकि वे भावी कलाकार हैं।

कलाकारों के लिए भी सरकार को कुछ ऐसी व्यवस्था बनानी चाहिए कि वे भी सभी चिंताओं से मुक्त होकर सिर्फ अपनी साधना की चिंता रखें उनके परिवार आदि तथा उनके विकास के लिए समाज तथा सरकार को प्रयास करना चाहिए। बहुत दुःख की बात है कि टीकमगढ़ (म० प्र०) की श्रीमती असगरी बाई इतनी अच्छी कलाकार होते हुए भी अपने परिवार के भरण-पोषण के लिए बीड़ी बनाकर बहुत दिनों तब कष्ट झेलती रहीं। परन्तु अब म० प्र० सरकार ने उनके लिए कुछ प्रबन्ध किया है। इसी प्रकार कला को जीवित रखने के लिए सरकार को यथासमय प्रयास करते रहना चाहिये। सरकार में जो लोग हैं, वे भी संगीत के समझने वाले सहृदय तथा सहयोग की भावना के लोग होंगे, तभी ऐसा कदम उठ पाता है। अतः यह भी प्रयास होना चाहिये कि कुछ कलाकारों से भी सरकार परामर्श करें और कलाकार भी आने वाली पीढ़ी के लिए कुछ उपयोगी व्यवस्था बनाने का सद्विचार मन में लायें और उसे सफल करें, जिससे साधनहीन लोग भी इस कठिन विद्या को निर्विघ्न सीख सकें। तभी हमारी युगों से चली आ रही धरोहर के रूप में ध्रुपद हमेशा विद्यमान रहेगा।

जीवनपर्यन्त ध्रुपद की सेवा

ध्रुपद की शिक्षा एक निश्चित समय तक कुशलता-पूर्वक सम्पन्न हो जाने के बाद गायक-वादक को यह संकल्प लेना चाहिए कि मैं जीवनपर्यन्त ध्रुपद की सेवा करता रहूँगा; इसके लिए चाहे कितना भी संघर्ष क्यों न करना पड़े, जीवन में कितना भी उतार-चढ़ाव क्यों न आये पर मैं अपने धैर्य को डगमगाने नहीं दूंगा।

बिना धैर्य, बिना दृढ़ संकल्प और बिना कठिन साधना के इच्छित लक्ष्य की पूर्ति असंभव है। पहले के अच्छे-अच्छे विद्वान् जो डागरबानी से सम्बन्धित थे, उन्होंने ध्रुपद की रक्षा के लिए अत्यन्त कठिनाइयों के दिनों में भी अपने को विचलित नहीं किया और ध्रुपद की रक्षा के लिए भूखे रहकर भी दिन बिताये, परन्तु दूसरी विधा गाकर धनार्जन नहीं किया। ऐसी दृढ़ता होनी चाहिये।

अच्छे-अच्छे विद्यार्थियों को अपने पास रखकर मन लगाकर सिखाना तथा उनके भविष्य के प्रति सदैव प्रयत्नशील रहना—

नये-नये बालक एवं बालिकाओं को, जिनमें संगीत का संस्कार हो, जिन्हें संगीत से काफी लगाव हो, वैसे विद्यार्थियों को अपने पास रखकर उन्हें ध्रुपद की शिक्षा पूरी निष्ठा एवं लगन से देना तथा उन्हें योग्य कलाकार बनाना गुरूओं का कर्तव्य है, क्योंकि आने वाले कल के वे ही कर्णधार हैं।

कलाकार के रूप में अपने विद्यार्थियों को मंच दिलाना तथा अनेक स्थानों के विषय में उन्हें आवश्यक जानकारी देना भी गुरु का कर्तव्य है जिससे जीवन के किसी क्षेत्र में अपने को अयोग्य न पायें। अपने विद्यार्थियों के प्रति सदैव मधुर व्यवहार रखकर उन्हें भविष्य के प्रति हमेशा सतर्क रहने की प्रेरणा देना आवश्यक है, जिससे कि उनमें कभी शिथिलता न आने पाये और वे भी अपने विद्यार्थियों को सफल वना सकें। शिक्षा का भार न महसूस हो, बल्कि शिक्षा एक आकर्षक स्वरूप में दिखाई दे इसका प्रयत्न होना चाहिए जिससे अधिक से अधिक ध्रुपद का प्रचार-प्रसार हो। जहाँ एकरसता समता तथा अद्वैत है, वहां विवाद नहीं होता। जहां विवाद नहीं, वहां वैमनस्य, झगड़ा फसाद नहीं होता, वहीं शांति होती है और हर किसी को शांति को परम आवश्यकता है।

THE CHARM AND LIGHT OF DHRUPAD

BHUVANESHWAR PRASAD TIWARI

Editor's Summary

The author describes the charm of Dhrupad which drew him towards a strong resolve for learning it at any cost. He further describes the rigorous practice of *svara* and *laya* required in the training of Dhrupad. The resonance of the *tānpurā* and *pakhāwaj* as well as the spiritual content of the song texts had a special charm for him. He also emphasizes the need of giving the requisite orientation to parents and guardians for making them sympathetic towards the learning of Dhrupad by their children and wards. The practice by the beginners should be closely supervised by the guru. The author also stresses the need for paying attention to the food and general life of the student.

The student who completes his training and is sent out for performance and teaching should never forget the need for constant practice. Haste in making use of the training for earning money should be discarded so that proper maturity in performance is attained.

Poor students should be supported by the state in such a measure that they could provide for themselves balanced diet, adequate housing, instruments and equipments. Similarly, competent gurus should be supported adequately wherever need be. The gurus should also pledge themselves to imparting serious training to deserving students. Training should not remain a burden, rather it should have a charm of its own. The author conclude by eulogizing the potential of Dhrupad to bring peace and harmony among people.

DHRUPAD NEWS

RITWIK SANYAL

Here is an annual report on dhrupad events. The period covered is Feb '90—Jan '91. The reason for a fewer number is perhaps the disturbed political conditions everywhere.

1. Varanasi—Feb. '90 : The 16th annual Dhrupad Mela, organised by the Maharaja Banaras Vidya Mandir Trust at Tulsi Ghat, was held on 21st, 22nd and 23rd February during Mahasivaratri festival. The Mela was declared open by Maharajkumar Anant Narayan Singh, Dr. Raghunath Singh and Professor Veerbhadra Mishra. All of them stressed the need to propagate dhrupad from different platforms all over the country. As desired by His Highness Dr. Vibhuti Narayan Singh, the Mela extended our cultural boundaries by inviting two dhrupad performers of non-Indian origin : this gave the mela an international look. It also showed how the so-called pluralism in Art can be unified by the holism of Hindu theory. This also proved that the popularity of dhrupad is not limited only to the act of listening but also to learning and performing by diligent and talented expatriates.

The vocalists, instrumentalists and pakhawajis who performed at the fest were : Sri Sukhdev Chaturvedi, students of BHU (dhrupad-vrindagan), Sri Sachchidanand Soni, Pt. Vidur Mallik, Sri Raj Khushi Ram, Ud Sayeeduddin Dagar, Sri Ramjilal Sharma, Sri Pravin Arya, Sri Phillip Fallise (Belgium), Mrs. Nancy Lesh (USA), Swami Pagaldas, Sri Laxman Bhatt Telang, Sri Tribhuvan Upadhyaya, Sri Nirmalya De, Sri Saket Maharaj, Sri Raghuvir Mallik, Sri Ramkumar Jha, Sri Gunindra Mukherji, Kum. Chitrangana, Sri Premkumar and Ramkumar Mallik, Raja Chhatrapati Singh, Sri Raj Kishor Mishra, Pt. Jyotin Bhattcharya, Pawar Bandhu, and Sri Shrikant Mishra.

2. Bhopal—November '90. The annual Dhrupad Samaroh was held on Nov. 24-26. The artistes were Pt. Siyaram Tiwari, Sri Bahauddin Dagar, Ms. Asghari Bai, Sri Arjun Shejwal, Ud. Zahiruddin Dagar and Wasifuddin Dagar, Sri Manik Munde and Sri Shrikant Mishra.

3. Jullunder—Nov. '90. The prestigious Harvallabh Festival was held after a gap of several years. The dhrupad recital was given by Ud. Zia Fariduddin Dagar accompanied on the pakhawaj by Sri Shrikant Mishra.

4. Gwalior-Dec. 90 : The annual Tansen Samaroh was held from 7th to 9th December. The dhrupad items were performed by Ud. Nasir, Aminuddin Dagar (who received the Tansen aad worth Rs. one lrwakh)

Dr. Ritwik Sanyal and Pt. Vidur Mallik. Sri Shrikant Mishra provided pakhawaj accompaniment to all of them.

5. Behat (MP),Dec '90 : Ustad Zia Fariduddin Dagar performed at the birthplace of Tansen on the 10th December with Srikanta Mishra on the pakhawaj.

6. Bhopal : Jan. '91 : Ustad Zia Fariduddin Dagar performed Dhrupad at the felicitation of Shri Ashok Vajpeyi and a seminar on culture. Accompaniment on the pakhawaj was provided by Shrikant Mishra.

7. Patiala : Jan. 21, 1991 North Zone Cultural Centre organised a music festival 'Basant' in which Ud. Zia Fariduddin performed Dhrupad to the accompaniment of Shrikant Mishra on the pakhawaj.

Western Europe : Ud Zia Mohiuddin Dagar gave an intensive course of lec-dem on dhrupad in Holland and France during the month of July. Sri Uday Bhawalkar of Z M Dagar's School of Dhrupad in Bombay joined these two European centres as teacher of dhrupad for a year.

Other Activities : Dr. Ritwik Sanyal performed at the Deb Kala-kendra, Uttarpara (W. B.) on April 20, '90 and Sursagar Society of Calcutta on April 22, '90. he also gave two lec-dems on dhrupad at Saptasur-Calcutta on April 21, '90. Pakhawaj accompaniment was given by Sri Ashok Tagore at all the three centres. Dr. Sanyal also conducted five workshops on dhrupad during the period between March-December, 1990.

Ms. Nancy Lesh (U. S. A.) took part in a workshop on temperament of Musical instruments, Indian and western on Nov 9 and 10, 1990 at the Kala Academy, Panjim, Goa. She also gave Dhrupad performance on the Cello. Nancy Lesh is already a budding Cellist playing the Dhrupad genre in which she had rigorous training for almost 8 years with Dr. Ritwik Sanyal and Ustad Zia Mohiuddin Dagar.

She also performed Dhrupad at the 10th young Artistes' Festival, St. Xavier's College Bombay on Nov. 24, 25, 1990.

Awards : Ustad Nasir Aminuddin Dagar of Calcutta received the prestigious Tansen Samman, 1990 of MP Govt. at Gwalior Fest. The Chief Minister increased the amount of prize from Rupees fifty one thousand to one lakh. For the Banaras dhrupad mela prizes (Endowment Fund of Travancore), no awardees were nominated hence no were names declared in 1990.

ध्रुपद समाचार

(सम्पादिका-कृत अनुवाद)

ध्रुपद-सम्बन्धी घटनाओं का वार्षिक विवरण प्रस्तुत है—फरवरी '९० से जनवरी '९१ तक का काल इसमें लिया गया है। इस बार घटनाओं की संख्या काफ़ी कम है। शायद सर्वत्र व्याप्त अशान्ति इसका कारण है।

१. **वाराणसी—फरवरी '९०**—सोलहवाँ वार्षिक ध्रुपद मेला २१, २२ और २३ फरवरी को महाशिवरात्रि के पर्व पर महाराज बनारस विद्या मन्दिर न्यास की ओर से तुलसी घाट पर आयोजित हुआ। मेले का शुभारम्भ महाराज कुमार अनन्त नारायण सिंह, डा० रघुनाथ सिंह और प्रो० वीरभद्र मिश्र द्वारा घोषित किया गया। सभी ने ध्रुपद के देशव्यापी प्रचार-प्रसार की आवश्यकता पर बल दिया। महाराज डा० विभूति नारायण सिंह की इच्छा के अनुसार इस बार के मेले में अपनी सांस्कृतिक सीमाओं का विस्तार करके दो अभारतीय मूल के प्रयोक्ताओं को आमंत्रित किया गया था। इससे एक अन्तर्राष्ट्रीय परिदृश्य खड़ा हुआ और यह सिद्ध हुआ कि ध्रुपद की लोकप्रियता केवल श्रवण तक सीमित नहीं है, अपितु अन्य देशों से भारत में आकर रहने वाले परिश्रमी और प्रतिभाशाली लोगों द्वारा सीखने और गाने-बजाने के रूप में भी ध्रुपद के प्रति रुचि स्फुट हो रही है।

जिन गायक-वादकों ने भाग लिया उनके नाम हैं—काशी हिन्दू विश्वविद्यालय के विद्यार्थी (ध्रुपद-वृन्दगान), श्री सुखदेव चतुर्वेदी, श्री सच्चिदानंद सोनी, पं० विदुरमल्लिक, श्री राजखुशी राम, उ० सईदुद्दीन डागर, श्री रामजी लाल शर्मा, श्री प्रवीण आर्य, श्री फ़िलिप फ़लिसे (बेल्जियम), श्रीमती नैन्सी लेश (सं० रा० अमे०), स्वामी पागल दास, श्री लक्ष्मण भट्ट तैलंग, श्री त्रिभुवन उपाध्याय, श्री निर्माल्य डे, श्री साकेत महाराज, श्री रघुवीर मल्लिक, श्री रामकुमार झा, श्री गुणीन्द्र मुखर्जी, कु० चित्रांगना, श्री प्रेमकुमार और रामकुमार मल्लिक, राजा छत्रपति सिंह, श्री राजकिशोर मिश्र, पं० ज्योतिन भट्टाचार्य, पवार बन्धु, डा० राजभान सिंह और श्री श्रीकान्त मिश्र।

२. **भोपाल, नवम्बर '९०**—वार्षिक ध्रुपद समारोह नवम्बर २४ से २६ तक हुआ। कलाकार थे—पं० सियाराम तिवारी, श्री बहाउद्दीन डागर, श्रीमती असगरीबाई, श्री अर्जुन शेजवाल, उ० ज़हीरुद्दीन डागर और वसीफ़ुद्दीन डागर, श्री माणिक मुण्डे और श्री श्रीकान्त मिश्र।

३. **जालंधर, नवम्बर '९०**—विख्यात हरवल्लभ मेला कई वर्षों के अन्तराल के बाद हुआ। उ० ज़िया रफ़ीदुद्दीन डागर ने श्री श्रीकान्त मिश्र की पखावज संगत के साथ ध्रुपद गायन प्रस्तुत किया।

४. **ग्वालियर, दिसम्बर '९०**—वार्षिक तानसेन समारोह दिसंबर ६ से ९ तक हुआ। ध्रुपद गायन उ० नासिर अमीनुद्दीन डागर (जन्हें १ लाख रूपये का तानसेन

सम्मान दिया गया), डा० ऋत्विक् सान्याल और पं० विदुरमल्लिक ने प्रस्तुत किया। सभी के साथ पखावज संगत श्री श्रीकान्त मिश्र ने की।

५. **बेहट (म० प्र०), दिसम्बर '९०**—उ० ज़िया फ़रीदुद्दीन डागर ने तानसेन के जन्म-स्थान पर १० दिसम्बर को श्री श्रीकान्त मिश्र की पखावज संगत के साथ गायन किया।

६. **भोपाल, जनवरी '९१**—उ० ज़िया फ़रीदुद्दीन डागर ने २० जनवरी को श्री अशोक बाजपेयी के जन्मदिन पर आयोजित 'संस्कृति पर संवाद' में श्री श्रीकान्त मिश्र की पखावज संगत के साथ गायन प्रस्तुत किया।

७. **पटियाला, जनवरी '९१**—उत्तर क्षेत्र सांस्कृतिक केन्द्र ने 'बसंत' नाम से एक संगीतोत्सव आयोजित किया, जिसमें ऊपर लिखे दोनों कलाकार सम्मिलित हुए।

पश्चिमी यूरोप—उस्ताद ज़िया मोहिउद्दीन डागर ने सोदाहरण व्याख्यानों का एक सघन सत्र जुलाई माह में हौलेण्ड और फ्रांस में चलाया। आपके बम्बई-स्थित ध्रुपद विद्यालय के विद्यार्थी श्री उदय भवालकर ने इन दोनों देशों के ध्रुपद केन्द्रों में एक वर्ष तक शिक्षक के रूप में कार्य किया।

अन्य क्रिया-कलाप—डा० ऋत्विक् सान्याल ने देव कला केन्द्र; उत्तर पाड़ा (पश्चिम बंगाल) में २० अप्रैल '९० को और कलकत्ता को 'सुरसागर सोसायटी' में २२ अप्रैल को ध्रुपद गायन प्रस्तुत किया। आपने 'सप्तसुर' कलकत्ता में २१ अप्रैल '९० को ध्रुपद पर दो सोदाहरण व्याख्यान भी दिये। तीनों बार श्री अशोक टैगोर ने पखावज पर संगति की। डा० सान्याल ने मार्च-दिसम्बर '९० के बीच कलकत्ता के पास ध्रुपद पर पाँच कार्यशालायें भी चलाईं।

श्रीमती नैन्सी लेश जो कि चेलो पर ध्रुपद साधना कर रही हैं, ने भारतीय और पश्चिमी वाद्यों पर 'स्वर-साधारण' (Temperament) पर एक कार्यशाला में नवम्बर ९ और १०, १९९० को भाग लिया (कला अकादमी, गोआ)। वहाँ आपने ध्रुपद का वादन भी प्रस्तुत किया। आपको ध्रुपद विधा का गहन प्रशिक्षण पहले डा० ऋत्विक् सान्याल से, फिर उ० ज़िया मोहिउद्दीन डागर से मिला है और आप चेलो की उभरती हुई कलाकार हैं। आपने सेंट ज़ेवियर्ज़ कॉलेज, बम्बई में २४-२५ नवम्बर १९९० को युवा कलाकार समारोह के दशम अधिवेशन में चेलो पर ध्रुपद प्रस्तुत किया।

पुरस्कार—कलकत्ता के उ० नासिर अमीनुद्दीन डागर को मध्य प्रदेश सरकार का विख्यात तानसेन सम्मान (१९९०), ग्वालियर के समारोह में मिला। मध्य प्रदेश के मुख्यमंत्री ने इस पुरस्कार की राशि इस वर्ष से ५१ हजार से बढ़ा कर १ लाख कर दी है। बनारस के ध्रुपद मेला १९९० में त्रिवेन्द्रम के राज परिवार द्वारा स्थापित कोई पुरस्कार घोषित नहीं हुआ।

सम्पादकीय

गत वर्ष के सम्पादकीय में हमने यह कहा था कि ध्रुपद के गठन या अंग-विन्यास, 'पद' के कथ्य या वर्ण्य विषय, राग-ताल-संयोजन, निबद्ध-अनिबद्ध का विश्लेषण इत्यादि दिशाओं में ध्रुपद वार्षिकी के पाँच अंकों में सामग्री प्रस्तुत की गई है। साथ ही ध्रुपद की विभिन्न परम्पराओं—दरभंगा, डागर, बेतिया, तलवंडी आदि पर भी सामग्री प्रस्तुत की गई है। प्रस्तुत अंक में किसी नई दिशा में अध्ययन का सूत्रपात तो नहीं हो पाया है, किन्तु ऐसी कुछ बातें उभर कर सामने आई हैं जिन पर गम्भीर विचार होना चाहिए।

श्रीमती अमेलिया कूनी के लेख में जिस प्रकार के नये 'प्रयोगों' (Experiments) की बात सामने रखी गई है, उससे चिन्तन के लिए एक समस्या उभर कर सामने आती है और वह यह कि नवीनता का लक्षण क्या है? परम्परा के भीतर नवीनता के लिए सदैव स्थान रहा है। कथ्य विषयों में नवीनता, नवीन वाद्यों का विनियोग और ऐसे ही अन्य प्रकारों में नवीनता दिखाई देती रही है। उदाहरण के लिए ऐकान्तिक रूप से कृष्ण-लीला को ही लेकर ध्रुपद-धमार विधा में पद-रचना और मन्दिर में गान-प्रयोग भी ध्रुपद परम्परा में एक विशिष्ट धारा को प्रतिष्ठित कर सका है। ऐसा नहीं है कि इसके पूर्व कृष्ण-लीला-परक पद ध्रुपद परम्परा में नहीं रहे होंगे। छिटपुट पद इस प्रकार के रहे ही होंगे। किन्तु मन्दिर की राग-सेवा से जुड़ी हुई अपने-आप में एक समग्र धारा का विकास जब आरम्भ हुआ होगा, तब अवश्य ही उसमें नवीनता की आभा रही होगी। किन्तु वह नवीनता परम्परा के भीतर से ही उठी थी। उसी प्रकार आज यदि एक अमेरिकी चेलो वादिका ने चेलो पर ध्रुपद प्रस्तुत करना प्रारम्भ किया है तो यह माध्यम की नवीनता मात्र है, उस माध्यम से प्रस्तुत संगीत अपनी परम्परा से विच्छिन्न नहीं है। माध्यम के परिवर्तन से उसके द्वारा प्रस्तुत संगीत में भी यदि कोई सूक्ष्म परिवर्तन आ जाये तो उसे अपने में समेटने की क्षमता परम्परा में अवश्य रहती है। किन्तु दो भिन्न संस्कृतियों की संगीत-पद्धतियों का संकर करने का प्रयास परम्परा से कट कर ही किया जा सकता है। दोनों प्रकार की नवीनता में भेद समझना आवश्यक है। इस विवेक के बिना किसी भी नवीन प्रयोग का मूल्यांकन संभव नहीं है।

पुष्टिमार्ग के मन्दिरों में प्रतिष्ठित ध्रुपद पद्धति के विषय में यह तो सभी लोग जानते हैं कि उसमें पद प्रधान है और स्वर-राग और लय-ताल का वैचित्र्य गौण है। यह भी जानी-मानी बात है कि मन्दिर के भीतर प्रस्तुत संगीत में लोक-

रञ्जन का प्रयोजन प्रायः नहीं रहता। किन्तु मन्दिर और मन्दिर के बाहर अन्य मंचों से जुड़े संगीतकारों में परस्पर लेन-देन की भूमिका पर अभी समीचीन विचार नहीं हुआ है। मन्दिरों से जुड़े प्रयोक्ता मन्दिर के बाहर प्रतिष्ठित गुरुओं से भी सीखते रहे हैं और स्व० श्री पुरुषोत्तमदासजी जैसे मन्दिर से जुड़े वादक भी मन्दिर के बाहर प्रशिक्षण देते रहे हैं। इस प्रकार के लेन-देन में किन आन्तरिक सूक्ष्म समस्याओं का उद्भव होता होगा इस पर गंभीर विचार अपेक्षित है। उसी प्रकार मन्दिर का प्रयोक्ता जब अन्य मंच पर पहुँचता है तब भिन्न परिस्थिति के साथ उसे क्या समझौता करना पड़ता है, इस पर भी विचार होना चाहिए। इस प्रकार के लेन-देन सदा होते रहे हैं और कभी-कभी मन्दिर के प्रयोक्ता की तीखी प्रतिक्रिया भी सामने आती रही है। प्रख्यात भक्त गायक की उक्ति स्मरणीय है :

"संतन कहा सीकरी सों काम।
आवत-जात पनहिया टूटी,
बिसरि गयो हरि नाम।"

लोक में यश और अर्थ की कामना से सभी इतने विरक्त तो नहीं हो सकते कि मन्दिर से भिन्न मंच (पहले राजदरबार और आज सार्वजनिक सभा) के प्रति ऐसी तीखी प्रतिक्रिया व्यक्त कर सकें। सम्पूर्ण विराग और घोर आसक्ति के बीच अनन्त स्तर हो सकते हैं जिनका कोई लेखा-जोखा शायद कभी नहीं लगाया गया होगा।

नवीनता और परम्परा के बीच सम्बन्ध और नवीनता की मर्यादा का विचार इन दोनों प्रश्नों पर हम आगामी अंक में चर्चापरक सामग्री आमंत्रित करते हैं।

उत्तर प्रदेश और बिहार के कुछ ग्रामीण अंचलों में सुरक्षित ध्रुपद परम्परा पर सामग्री प्रस्तुत करने की हमारी इच्छा पूरी नहीं हो पाई है। अब आगामी अंक पर आशा रखना ही एकमात्र मार्ग है।

इस पत्रिका के मिले-जुले स्वरूप के विषय में दो शब्द। कई कारणों से इसे विशुद्ध शोध-पत्रिका बनाना सम्भव नहीं हो सका है। लेखकों और पाठकों में गम्भीर शोध कार्य और सामान्य रुचि, दोनों का स्थान होने के कारण कुछ मिला-जुला रूप ही उभर पाया है। गम्भीर शोध-कर्ताओं के प्रति हम क्षमाप्रार्थी हैं क्योंकि उनकी शोध-परक सामग्री सामान्य लेखों के समकक्ष रख दी जाती है। किन्तु वे भावी शोध के लिए मानक स्थापित कर रहे हैं और ध्रुपद-विषयक शोध के इतिहास में उन्हें उचित स्थान अवश्य मिलेगा।

EDITOR'S NOTE

We had said in the editorial of the last year's issue that the five issues of the Dhrupad Annual have presented valuable material on the analysis of its structure, thought-content of song-text, rāga-tāla-scheme, composed and improvised components, etc. We have also presented information on the Darbhanga, Dagar, Betiya, Talwandi traditions of Dhrupad.

It has not been possible to initiate any new direction in the present issue. Presentation of valuable material on Persian sources initiated in the last issue has been carried further. Some of the articles included in this issue do raise some important problems for serious thought.

The *avant-garde* experiments mentioned by Ms. Amelia Cuni present a problem about the definition of innovation. Tradition has always provided a place for innovation within itself; e. g. novelty in thought-content, use of new instruments, creation of new rāgas and tālas and innovation on similar lines has always been acceptable in tradition. It could not be said that song-texts pertaining to Krishna-lila did not exist previously, but an exclusive and yet complete stream associated with *rāga-sevā* in the temple must have had its innovative halo in its initial stages. It has to be remembered that this innovation had arisen from within the tradition. Similarly, if an American chello-player has started performing Dhrupad on the chello, it is only a case of adopting a new medium, but the music presented through that medium is not cut off from its tradition. If there are some subtle changes in the music presented through a new medium, tradition is strong enough to assimilate them. But when an attempt is made to mix or combine the musical traditions of different cultures, the very attempt involves cutting across tradition. It is essential to understand the difference between these two types of innovations. Proper evaluation of any innovation is not possible without this discrimination.

As regards the dhrupad tradition established in the temples of Pusti Marg, it is well-known that pada or text is the most important factor there and the variety of svara-rāga and laya-tāla is subsidiary. It is also well-known that the music presented in the temple is by and large free from the tendency of playing to the gallery. But the exchange or interaction between the musicians associated with the temple and with

platforms outside the temple has not been given serious attention. The musicians employed in the temple have been learning from gurus outside the temple and temple musicians like late Shri Purushottam Dasji have imparted training to students outside the fold of the temple. The subtle psychological problems arising out of an interaction like this need to be seriously studied. Similarly, when the temple musician reaches a platform other than the temple, what is the nature of compromise that he has to make ? Such interaction has always been there and somtimes very sharp reactions of a temple musician have been recorded. The utter unwillingness of the poet-musician of Govardhan (Braj) to attend the court at Fatehpur Sikri is expressed in the famous lines that begin as follows—

"What does a saint have to do with Sikri ?
My shoes got tattered in going and coming
And I forgot the name of Hari."

All musicians attached to the temple could not be so detached from fame and riches that they would express such a sharp reaction to a platform other than the temple. Total detachment and deep attachment could have numerous degrees in-between them which have not been given due attention.

We invite a discussion on the relationship between innovation and tradition and the limiting boundaries of innovation. We would like to initiate a column of discussion, beginning with this problem.

Our keen desire to present material on the tradition of Dhrupad available in some villages of Uttar Pradesh and Bihar as well as Chattisgarh (M. P.) has not yet fructified. Let us harbour a hope for the next issue.

A word about the mixed nature of this journal. For various reasons it has not been possible to make it a research journal, although each issue does contains at least one, if not more, item of serious research. Considering the mixed composition of the contributors and readers, this has been unavoidable. We do owe an apology to those contributors who put in serious research work and whose articles are clubbed with items of general interest. They are setting standards for potential scholars and will certiunly receive recognition as such in the history of research on Dhrupad.

OUR CONTRIBUTORS

1. **Ms. CUNI, Amelia :** An Italian musician who has been trained in Dhrupad singing by R. Fahimuddin Dagar, Dilip Chandra Vedi and Vidur Mallik. She also learnt Kathak from Smt. Manjushri Chatterjee. She spent several years in India. Since 1987, she is working to promote the appreciation of Indian traditional arts in India and Europe, cooperating with various artists and societies of different backgrounds. She resides part-time in Vrindavan, at the Dhrupad Gurukul (Jay Singh Ghera).

   Permanent address : Ms. Amelia CUNI
   Via Paluzza 11
   33100 UDINE
   ITALY

2. **Dr. (Ms.) DELVOYE, Francoise, 'Nalini'** is a French Indologist from the Sorbonne University, Paris. After completing a critical edition and a French translation of the *Bhaṁvar Gīt* of Nand-dās (Ph. D., 1976), she started a research-work on Dhrupad, from an historical and a literary point of view. She has recently completed her D. Litt. dissertation on the Dhrupad compositions attributed to Tānsen. As a research-fellow of the French "Centre for Human Sciences" affiliated to the Centre for Historical Studies, J. N. U., New Delhi, she is presently collecting the Persian sources on Indian Music, (in collaboration with Prof. Shahab Sarmadee), along with the compilation and editing of court-musicians' repertoires from manuscript sources.

   Present Address : Dr. (Ms.) Francoise DELVOYE 'Nalini'
   C/o Centre for Human Sciences
   Cultural Section of the French Embassy
   2, Aurangzeb Road
   NEW DELHI-110 011
   (Phone Nos : 301 62 59; 301 41 73)

3. Gujrati, Seema, Student of M. Mus. (Previous) in the Department of Vocal Music, Faculty of Performing Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-5.

4. Müeller. Pannke Peter, involved with the documentation of Dhrupad for many years. Egerstr. 12, 1000 Berlin 33, Germany.

5. Ratate Vinayaka Ramachandra, traditional Pandit of a renowned Vedic family of Varanasi; specialisation in Atharvaveda and Purāṇa. Presently Research Assistant, Department of Musicology, B. H. U. Varanasi-221005, Author of 'Atharvavede Rājanītiḥ' (Saṁskrit).

6. Sanyal, Ritwik, M. A. Philosophy, (Bombay University) and M. Mus. (Vocal Music, B. H. U.) Ph. D. (B. H. U.), Lecturer in Vocal Music, Faculty of Performing Arts, B. H. U. Has had intensive training in Dhrupad in the Dagar tradition from Ud. Zia Mohiuddin Dagar. Has Participated in almost all Dhrupad festivals held in the country at various places during the last fifteen years. Has also given performances abroad and conducted workshops on Dhrupad in Austria and U. K. Author of 'Philosophy of Music' and 'Hindu Music'. Address—M 5/6, Manas Mandir Colony, Varanasi-221 005.

7. Shyamdas, A national of the U. S. A., converted to Vallabha Sampradaya (Pusti Marg); spends most of his time in Braj, has translated some Braj works (prose and poetry), published "Ashta Chhap. Lord Krishna's Eight Poet Friends". Baroda, Delhi, Shri Vallabha Publications 1985. 27-299 p. (Shri Vallasha Publications Series N^{0} 9). Address : Box 32, Montpelier Vermont 05602, U.S.A.

8. Tiwari, Bhuwaneshwar Prasad. Student of D. Mus. in the Department of Vocal Music, Faculty of Performing Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-5.

BOARD OF THE TRUSTEES
OF
THE MAHARAJA BENARES VIDYA MANDIR TRUST

1. His Highness Maharaja Dr. Vibhuti Narain Singh, M. A., D. Litt.; Fort Ramnagar, Varanasi—(*Chairman*).
2. Maharaja Kumar Dr. Raghubir Singh, M. A., D. Litt., LL. B.; Sitamau (Malawa).
3. Pt. Girdhari Lal Mehta, Managing Director, Jardine Handerson Ltd., Scindia Steam Navigation Ltd.; Trustee : Vallabhram-Saligram Trust; Calcutta.
4. Maharaj Kumar Sri Anant Narain Singh; Fort Ramnagar, Varanasi.

DHRUPAD MELA SAMITI
of
MAHARAJA BENARES VIDYA MANDIR TRUST

His Highness Maharaja Dr. Vibhuti Narain Singh.

Dr. Veer Bhadra Mishra, Mahant, Gosvami Tulsi Das Akhara, Varanasi.

Dr. (Kumari) Prem Lata Sharma; Varanasi.

Dr. K. C. Gangrade : Ex-Dean, Faculty of Performing Arts, B. H. U., Varanasi.

Dr. (Srimati) N. Rajam Dean, Faculty of Preforming, Arts, B. H. U.

Raja Bahadur Chhatrapati Singh.

Sri Rajeshwar Acharya.

Sri Y. N. Thakur, Secretary.

PUBLICATIONS OF THE ALL INDIA KASHIRAJ TRUST

Critical Editions and Translations

1.	*Vāmana Purāṇa*—Crit. Ed.	Rs.	250
2.	*Vāmana Purāṇa*—Text with English Translation	Rs.	200
3.	*Vāmana Purāṇa*—Text with Hindi Translation	Rs.	100
4.	*Kūrma Purāṇa*—Crit Ed.	Rs.	250
5.	*Varāha Purāṇa*—Crit. Ed. Ordinary edition—Rs. 265/-; Deluxe edition—	Rs.	1000
6.	*Varāha Purāṇa*—Text with English Translation Ordinary edition—Rs. 220/-; Deluxe edition--	Rs.	700
7.	Varāha Purāṇa (Text only)	Rs.	100
8.	*Varāha Purāṇa*—Hindi Translation	Rs.	240
9.	*Svaryakhaṇḍa of the Padma Purāṇa*	Rs.	40
10.	*Rāmacharita Mānasa*	Rs.	20

Studies

11.	Matsya Purāṇa—A Study by V. S. Agrawala	Rs.	40
12.	Garuḍa Purāṇa—A Study By Dr. N. Gangadharan	Rs.	40
13.	Nārada Purāṇa—A Study By K. Damodaran Nambiar	Rs.	75
14.	Greater Rāmāyaṇa By V. Raghavan	Rs.	30
15.	Viṣṇupurāṇa Viṣayānukramaṇi By Madhvacharya Adya	Rs.	5
16.	Dr. Hazra Commemoration Volume, Part I	Rs.	150
17.	Deities and Deitication in the Brahma Purana By Sri A. Chatterjee	Rs.	100
18.	Index of Names in the Linga Purāṇa By N. Dr. Gangadharan	Rs.	100

Journal

19.	Purāṇa—Half Yearly Research Journal Annual Subscription—	Inland Rs. 100, Foreign £ 5	
20.	DHRUPAD Annual Subscription	Rs.	50
21.	Back Volumes of Purana from Vol. 7 are available	Rs.	100 each Set

The books can be had of the General Secretary, All-India Kashiraj Trust, Fort, Ramanagar, Varanasi and also from all leading Indological Book-Sellers.