

रागों का स्वरूप व उनकी अभिव्यक्ति में विविधता : एक विश्लेषणात्मक अध्ययन

डॉ० गौरी एस० भट

गोवा

Email : gaurisbhat01@gmail.com

“योऽसौ घनिविशेषस्तु स्वरवर्णविभूषितः
रंजको जनचित्तनां स च राग उदाहृतः।”¹

ध्वनि की उस विशिष्ट रचना को, जिसमें स्वर तथा वर्णों के कारण सौंदर्य हो, जो मनुष्य के चित्त का रंजन करे, अर्थात्, जो श्रोताओं के मन को प्रसन्न करे, बुद्धिमान लोग उसे 'राग' कहते हैं।

हिन्दुस्तानी अभिजात शास्त्रीय संगीत की अभिव्यक्ति, विविध रागों के द्वारा सिद्ध होती है। हमारे राग एक अनुपम संकल्पना है। केवल पांच या सात स्वरों के आधार पर राग नियमों के बंधन निभाकर भी अलग-अलग स्वराकृतियों के आधार पर हर एक राग का सौंदर्यपूर्ण विस्तार, कलाकार कर सकता है। उत्तर भारतीय संगीत का महत्त्वपूर्ण वैशिष्ट्य यह है कि प्रत्येक कलाकार को अपनी प्रतिभा का प्रदर्शन करने की स्वतंत्रता मिलती है। कुछ महत्त्वपूर्ण कलाकारों ने पारंपरिक रागों के साथ-साथ अनवट रागों की अभिव्यक्ति में अपना महत्त्वपूर्ण योगदान दिया है। इस वजह से हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत हमेशा ही प्रगतिशील और समृद्ध रहा है। बहुत से महत्त्वपूर्ण कलाकारों को सुनने के बाद मैंने हमेशा ऐसा महसूस किया है कि जब एक ही राग की अभिव्यक्ति अलग-अलग कलाकारों द्वारा होती है, तब उसी राग में विविधता आ जाती है। राग नियम एक होते हुए भी, राग की अभिव्यक्ति में विविधता पाई जाती है। कलाकार द्वारा राग के अनेक सौंदर्यपूर्ण अंग कलात्मक ढंग से पेश किए जाते हैं। संगीत के विविध घरानों की शैली के अनुसार भी रागाभिव्यक्ति में विविधता पायी जाती है। जैसे कि किराना घराने में सुरों की बढ़त को ज्यादा महत्व दिया जाता है और जयपुर, आगरा घराने में लयकारी पर विशेष ध्यान दिया जाता है। प्रचलित रागों के साथ-साथ अप्रचलित रागों में भी विविध स्वरूप पाये जाते हैं जिसकी वजह से हमारा भारतीय संगीत और भी विस्तारक्षम और समृद्ध हो गया है।

विविधता भारतीय संगीत की विशेषता है। वैदिक युग में 'सामगान' के विकास में भी यह विविधता दृष्टिगोचर होती है। सामगान से शुरू कर प्राचीन युग में गांधर्वगान, जातिगायन, ध्रुवागान, रागगायन तक

सांगीतिक विकास होता गया। वृत्त, छंद, प्रबंध, रूपक और वास्तु, ध्रुपद/धमार, ऐसी कई शैलियाँ बाद के वर्षों में लोकप्रिय हुईं। परिवर्तनशीलता किसी भी कला का एक आवश्यक गुण है। विशेषतः संगीत जैसी ललित कला के लिए तो परिवर्तन ही इसकी आत्मा है। भारतीय शास्त्रीय संगीत, जिसमें व्यक्तिगत प्रतिभा का योगदान होता है उसमें अलग-अलग काल में राग गायन की अलग-अलग शैलियाँ विकसित हुई हैं। यह देखा गया है कि प्रबंधगायन में रचना की विविधता थी और ध्रुपद गायन में राग विस्तार की। ध्रुपद गायन के बाद ख्याल गायन में ही सबसे अधिक विविधता पाई जाती है।

भारतीय संगीत में ऐसे कई प्रचलित राग हैं जिसमें केवल एक या दो स्वरों के बदलने से उसके संपूर्ण स्वरूप में और अभिव्यक्ति में फ़र्क आ जाता है। इनमें से कुछ प्रचलित रागों का विचार प्रस्तुत आलेख में किया जायेगा। राग नियमों के बावजूद रागाभिव्यक्ति में विविधता पाई जाती है। यह विविधता किस प्रकार की है, इसपर विचार किया जायेगा। हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीत विविध रागों से समृद्ध है। अनेक प्रचलित रागों का प्रस्तुतिकरण विविध कलाकारों द्वारा होता है और इसे सुनने के बाद यह प्रतीत होता है कि एक ही राग के अनेक स्वरूप भी गाये-बजाये जाते हैं। एक राग के अनेकविध स्वरूप सामने आये जिससे रागाभिव्यक्ति के साथ राग की गति, प्रकृति और भाव में भी फ़र्क पाया गया। ऐसे ही कुछ राग-स्वरूपों पर प्रस्तुत आलेख में विचार किया जायेगा।

प्रस्तुत आलेख में मैंने सिर्फ कुछ प्रचलित रागों को चुना है। उनके बारे में जानकारी हासिल कर उनका तुलनात्मक अध्ययन किया है और निष्कर्ष निकालने का प्रयास किया है।

कुछ प्रचलित रागों का तुलनात्मक विवरण

1. राग विभास

1.(क) कोमल धैवत स्वरूप :

यह राग भैरव थाट जन्य है। आरोह-अवरोह में म-नी वर्ज्य होने की वजह से इसकी जाति औडव है। इसमें ऋषभ और धैवत कोमल और बाकी सब स्वर शुद्ध हैं। इसका वादी स्वर है धैवत, और संवादी है गांधार। गायन समय प्रातःकाल संधिप्रकाश है। यह राग उत्तरांगप्रधान होने की वजह से मध्य और तार सप्तकों में इसका विस्तार अधिक होता है। इसकी प्रकृति गंभीर है। 'म-नी' वर्ज्य होने की वजह से 'ग-प' की स्वरसंगति बार-बार सामने आती है।

आरोह : सा रे ग प ध सां

अवरोह : सां ध प, ग प ग रे सा

पकड़ : प, गप, ध, ध, प गप, गरेसा।

राग स्वरूप : “सारेगप, पधऽऽधऽप, गपधसांऽऽधप, धपगप, धपगरे सा।”

गवालियर घराने में यह स्वरूप बहुत प्रचलित है। “मोरा रे मीत पीहरवा”² यह मध्यलय तीनताल की बंदिश है जो अत्यंत लोकप्रिय है। आगरा घराने के उस्ताद फ़ैय्याज ख़ाँ साहेब (प्रेमपिया) ने भी यह स्वरूप बहुत ही खूबसूरती से पेश किया है। आगरा घराने की सभी विशेषताओं को निभाते हुए उन्होंने यह स्वरूप अपनी खास शैली में प्रस्तुत किया है। ‘नोमतोम’ के साथ उन्होंने अपनी प्रस्तुति की शुरुवात की है। ‘आज तुम भोर’ यह धमार उन्होंने बहुत ही नवीनता के साथ गाया है। इस प्रचलित स्वरूप के अलावा राग विभास में और भी दो स्वरूप पाये गये हैं, जो इस प्रकार हैं— शुद्ध धैवत स्वरूप और सम्पूर्ण स्वरूप।

1 (ख) शुद्ध धैवत स्वरूप

इस स्वरूप में कोमल ऋषभ के साथ शुद्ध धैवत प्रयोग किया जाता है।

राग स्वरूप : “सारेगप, गपधऽऽधऽप, गपधऽऽधपगरे, धपगरेऽसा।”

आगरा घराने के बुजुर्ग गायक पं० जितेंद्र अभिषेकी जी ने इस स्वरूप को गाकर प्रचलित किया है। उनके द्वारा गाई गई सदारंग की परम्परागत बंदिश “तरवा गिनत गिनत मै तो रैन बिहाई, ऐसी प्रीत तुम कब हुन देखी” जो द्रुत एकताल में निबद्ध है, बहुत ही लोकप्रिय है। द्रुत तीनताल की ‘हे पियरवा मोरा रे’ यह बंदिश आगरा घराने में परंपरा से चली आ रही है। “पगप साग पध” इस स्वरावली के साथ बंदिश की उठान है जो बहुत ही आकर्षक है।

1 (ग) संपूर्ण विभास (मारवा थाट जन्य स्वरूप):

इस स्वरूप में ‘कोमल रिषभ’ शुद्ध धैवत, ‘तीव्र मध्यम’ और ‘शुद्ध निषाद’ लगते हैं। यह प्रकार मारवा थाट से उत्पन्न है और संपूर्ण है। इसमें वादी धैवत और संवादी गांधार है।

राग—स्वरूप : सा, नि, रे, ग, पग, रेसा, रेसा, नि ध, म ध साऽ, पगप, पध, पग, मधसांऽ, सां रे निध, मंग पग रेऽ सा।

उठान : नी, रेग, पगऽरेसा, गप, गपध, मंग, पगऽरेसा।

‘गप’ ‘मध’ यह आकर्षक स्वरसंगतियाँ और ‘पंचम’ पर ठहराव इसे गम्भीर बना देता है। कुछ लोगों का यह मत है कि इसमें राग देशकार और राग गौरी का संयोग है। पं० भातखण्डे परंपरा में भी यह संपूर्ण विभास गाया जाता है। आगरा घराने के पं० श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर की मध्यलय त्रिताल की बंदिश “बंधा, समा, सुर लय राग ताल से” यह अत्यंत लोकप्रिय है।

निष्कर्ष : “धैवत” के बदलने के कारण इस राग के स्वरूप में फर्क दिखाई देता है। राग का ‘मुख्य अंग’ प्रमुख रूप से सामने आकर भी धैवत के बदलाव से राग प्रस्तुतिकरण और वातावरण में बहुत ही फर्क पड़ता है। इन तीनों स्वरूपों में विविधता होते हुए भी इसमें ‘विभास’ का मूलस्वरूप सामने आता है। राग के वातावरण में बदलाव आने के कारण उसके आलाप की गति में फर्क आता है।

2. राग जयजयवंती

खमाज थाट से उत्पन्न हुए इस राग में दोनों ‘गंधार’ और दोनों ‘निषाद’ प्रयोग किये जाते हैं। शेष स्वर शुद्ध लगते हैं। इसकी जाति संपूर्ण—संपूर्ण है। रात्रि के दूसरे प्रहर के अंतिम भाग में इसे गाया—बजाया जाता है। यह गंभीर प्रकृति का राग है। कोमल गांधार का अल्प प्रयोग अवरोह में दो ऋषभों के बीच होता है जैसे— ‘रे ग रे सा’। इसमें ‘परे’ की संगीत प्रचुरता से आती है। धनी म ग रे’ इस स्वरावली में कोमल निषाद प्रयोग किया जाता है। यह राग परमेल प्रवेशक भी है। इसमें खमाज और काफी दोनों थाटों के स्वर लगते हैं। इस राग के तीन स्वरूप पाये गये।

2 (क) देस अंग की जयजयवंती

आरोह : सा ऽ ध नि, म ग रेऽ ऽ, रेगमपऽऽ, मपनिसां।

अवरोह : सां नि धऽ पऽ, धऽ गऽऽ मगरेऽऽ, रेऽगरेऽ सा।

पकड़ : रे ग रे साऽ नीसाऽऽ ध नी मगरेऽऽ

इस स्वरूप में 'ध S नी, मगरे' यह जयजयवंती के स्वरसमूह को कायम रखते हुए, 'मपनीसांSS', इस प्रकार 'देस' के स्वर समूह का प्रयोग किया जाता है। इस स्वरूप के आरोह में शुद्ध 'निषाद' का प्रयोग किया जाता है और धैवत वर्ज्य है। कसूर पटियाला घराने के मूर्धन्य गायक उ० बड़े गुलाम अली खाँ (सबरंग) ने यह राग बहुत ही प्रभावशाली रीति से प्रस्तुत किया है। 'बीन की का करिये बात जो'⁴ यह उनकी स्वरचित रचना है जो द्रुत तीनताल में निबद्ध है और बहुत ही प्रचलित है। अपने आकारयुक्त और मीड युक्त आलाप से उन्होंने समा बांधा है।

2.(ख): "बागेश्री अंग की जयजयवंती"⁵

आरोह : सा SS ध नी, मग रेSS, रेगमपSS, मधनीसां।

अवरोह : सां नी धपS, धगं SS मगरे S, रेगरेSSा।

पकड़ : रे ग रे सा, नी सा SS ध नी मग रेSS

इस स्वरूप में जयजयवंती के साथ साथ बागेश्री के उत्तरांग के स्वरसमूह 'मधनीसां' का प्रयोग किया जाता है, जिसमें कोमल निषाद लगता है। 'इनन इनन बाजत पायल मोरी' यह 'साजन पिया' की बंदिश इस स्वरूप में बहुत ही प्रचलित है। यह बंदिश द्रुत तीनताल में निबद्ध है। 'देस' और बागेश्री' दो घटक राग होते हुए भी 'जयजयवंती' में 'गारा अंग' भी आता है। आगरा घराने के बुजुर्ग गायक पं० बबनराव हलदनकरजी से यह 'गारा अंग की जयजयवंती' प्राप्त हुई है।

2 (ग) गारा अंग की जयजयवंती :

रेगरेसानीसारेसानीध, धनीगSS, रेगमपSS, ध ग S म ग रे SS, ग म ध नी सां नी ध पS, धSSगं मगरेSS, गरेSSा, रेसानीसारेसानीधSS, नीसा।

(नीसाS रेसानीधSSनीSSा, धनीगS ध ग^म) यह गारा का स्वरसमूह जयजयवंती में प्रयोग किया जाता है। उ० फैय्याज खाँ (प्रेमपिया) जो आगरा घराने के मूर्धन्य गायक थे, उन्होंने इस राग में स्वयं ही रची हुई बंदिश गाई है जो द्रुत तीनताल में निबद्ध है। "मोरे मंदर अब लो नही आये"⁶ यह इस बंदिश का मुखड़ा है। इस स्वरूप में बागेश्री के 'मधनीसां' स्वर उत्तरांग में प्रयोग किये जाते हैं।

निष्कर्ष : इन तीनों स्वरूपों को देखा जाये तो, यह बात सामने आती है कि पूर्वांग में 'रे ग रे सा SS नी सा ध नी मं ग रे SS, रे ग म प ध ग म ग रे SS' यह जयजयवंती के स्वरसमूह को अबाधित रखते हुए उत्तरांग में 'देस अंग', 'मपनीसां' और 'बागेश्री अंग', 'मधनीसां' जयजयवंती को दो स्वरूपों में बाँट देता है। 'गारा अंग स्वरूप' के पूर्वांग में 'नीसारेसानीध S धनीऽग' इस प्रकार गारा के स्वर समूह को गाया जाता है। जयजयवंती में इन तीन अलग-अलग रागों के प्रयोग के कारण, तीनों स्वरूपों के गति, स्वभाव और अभिव्यक्ति में फर्क पाया जाता है।

3. राग भटियार

3 (क): तीव्र मध्यम युक्त स्वरूप (मारवा थाट जन्य स्वरूप)

यह राग मारवा थाट में उत्पन्न है। इसके आरोह में निषाद 'दुर्बल' है और अवरोह वक्र है। इसमें कोमल ऋषभ और दोनों 'मध्यम' लगते हैं। वादी 'मध्यम' और संवादी 'षड्ज' है। यह राग रात्रि के अंतिम प्रहर में गाया जाता है। इसकी जाति सम्पूर्ण है। आरोह में निषाद दुर्बल होता है। 'पग' एवं 'धम' यह स्वर संगतियाँ इस राग को और भी मधुर बनाती हैं।

आरोह : साध, धपम, मपग, मधसां।

अवरोह : सांSSरें नीधपऽमSS प गं, पग रे सा।

पकड़ : साधSSधपम. पऽगSS पगरेसाSS।

इस स्वरूप में 'मधसां' इस तरह से तीव्र माध्यम का प्रयोग किया जाता है। 'शुद्ध मध्यम' मुख्य स्वर होने के कारण उसपर अवरोही न्यास किया जाता है। जैसे 'धपम' इस तरह से, और आरोह में भी "सामSSमऽपSS" इस तरह से शुद्ध मध्यम लिया जाता है। "तनिक सुन री सत बचन अब⁷", यह द्रुत तीनताल में निबद्ध बंदिश बहुत प्रचलित है। इस मुख्य प्रचलित स्वरूप के अलावा राग भटियार के और भी दो स्वरूप पाये गये हैं।

3 (ख) शुद्ध मध्यम युक्त खमाज थाटजन्य स्वरूप :

राग स्वरूप : सा, रे सा, साधSSधपम, पग, मनीधसांSS, रेंSSनीधपम, पग, पगऽरेसा

इसमें सिर्फ शुद्ध मध्यम का प्रयोग आरोह-अवरोह में किया जाता है। मेवाती घराने के प्रसिद्ध गायक पं० जसराज जी की शिष्य परंपरा में यह स्वरूप गाया जाता है।

3 (ग) ललित अंग युक्त भटियार :

आगरा घराने के बुजुर्ग गायक पं० बबनराव हलदनकरजी से यह 'ललित अंग' युक्त भटियार का स्वरूप प्राप्त हुआ है। यह स्वरूप कोमल धैवत के प्रयोग से गाया जाता है।

राग-स्व रूप : नीरेगमऽममग, रेऽगऽधऽपऽ, ममधनीसांऽऽऽ, रेसांऽऽ, नीरेऽनीनीऽ, धमपऽऽमगऽऽ, मऽमऽमऽग, मऽगऽरेसा।

यह स्वरूप आगरा घराने का पारंपरिक स्वरूप है। "उन बीन मोरा जीया" यह मध्यलय झपताल में निबद्ध बंदिश पारंपरिक स्वरूप की है। इस स्वरूप में 'नीरेगम ममग' यह ललित के दोनों 'मध्यमों' की स्वराकृति मिलायी जाती है। प्रस्तुत स्वरूप में कोमल ऋषभ के साथ साथ कोमल धैवत का भी प्रयोग किया जाता है। "रेऽ ग धऽ पऽ ऽऽ, प धऽ प मऽ ऽ मऽ पऽ ग मऽ ऽऽ म मऽ ग" यह इस स्वरूप की खास स्वरावली है। यह स्वरूप अपने में स्वतंत्र है।

निष्कर्ष : राग भटियार के तीव्र मध्यम और शुद्ध मध्यम स्वरूप में केवल एक ही स्वर 'मध्यम' के लगाव की वजह से फर्क आता है। तीव्र मध्यम युक्त स्वरूप में दोनों मध्यम लगते हैं। 'सामऽमऽप' 'ध प म' इस तरह से आरोही और अवरोही पद्धति में शुद्ध मध्यम का प्रयोग होता है। 'म ध सां' इस तरह से तीव्र मध्यम का प्रयोग आरोह में होता है। लेकिन ललित अंग युक्त भटियार में दोनों मध्यमों का प्रयोग ललित अंग से 'म म ग' इस प्रकार एक के बाद एक होता है। साथ में कोमल धैवत का प्रयोग भी 'रे ग ध प' इस खास स्वरावली में होता है, जिसके कारण इस स्वरूप की प्रकृति में भी फर्क आता है।

4. राग चंद्रकौंस

4.(क) मालकौंस अंग स्वरूप :

राग मालकौंस में केवल कोमल निषाद के स्थान पर शुद्ध निषाद का प्रयोग करने से इस राग का आविर्भाव होता है। चूँकि चंद्रकौंस, मालकौंस अंग का राग है। इसे भैरवी थाट में डाला गया है। इस राग में

गांधार और धैवत कोमल और बाकी स्वर शुद्ध लगते हैं। आरोह-अवरोह में ऋषभ और पंचम वर्ज्य हैं। यह औडव जाति का राग है। प्रस्तुत राग में षड्ज, मध्यम और निषाद पर न्यास किया जाता है। शुद्ध निषाद पर बार बार न्यास करने से मालकौंस की छाया मिलती है। विवादी स्वर के नाते इसमें शुद्ध ऋषभ का भी प्रयोग किया जाता है। “ध नी सां गं ऽ सां, रेरेसां धमधनीसां”। प्रस्तुत राग का विस्तार मंद्र, मध्य और तार तीनों सप्तकों में अधिक से अधिक किया जाता है। इस राग में ‘निषाद’ का महत्वपूर्ण स्थान है।

राग-स्वरूप : सागमधऽऽमऽ, धगऽऽमधनीऽधऽम, मधनीसांऽऽ सांऽऽ नीधऽऽ नीधऽऽ म ऽ, ग म ग साऽऽ

प्रस्तुत स्वरूप में ‘एरी पिया बिन मोहे’ यह मध्यलय झपताल की, बी. आर देवधरजी द्वारा रची गई बंदिश बहुत ही लोकप्रिय है। इसी राग में ‘शरद की चाँदनी आई’⁸ यह द्रुत त्रिताल में निबद्ध, पं० वि० रा० आठवलेजी द्वारा रची हुई बंदिश बहुत गाई जाती है। प्रस्तुत स्वरूप के अलावा इस राग में और भी दो स्वरूप गाये जाते हैं।

4 (ख) बागेश्री अंग स्वरूप (औडव बागेश्री) :

राग-स्वरूप : “साऽऽ नी ऽ ध मधनीसाऽऽ, मगऽ साऽऽ, मगमधनीसांऽऽ, सांऽनीधमऽऽऽग, मऽऽगसा।”

यह स्वरूप काफी थोट जन्य है। बागेश्री राग में ही ‘ऋषभ’ और ‘पंचम’ वर्जित कर देने से इस स्वरूप की रचना होती है। यह प्रकार ‘औडव बागेश्री’ इस संज्ञा से भी जाना जाता है, जो पूर्वांग में कौंस और उत्तरांग में बागेश्री का रूप दिखाता है। इस स्वरूप में ‘कोमल गंधार’ और ‘कोमल निषाद’ के साथ साथ शुद्ध धैवत का प्रयोग भी किया गया है। “पं० भातखंडे की क्रमिक पुस्तक मालिका में इसी काफी थोट जन्य चंद्रकौंस”⁹ का वर्णन दिया है। यह राग उत्तरांगप्रधान है। “हरवा गुंद बन लावोरी”¹⁰ यह पं. वि.रा. आठवलेजी द्वारा रची गई, द्रुत त्रिताल की बंदिश बहुत ही लोकप्रिय है।

4 (ग) भैरवी अंग स्वरूप (पुराना चंद्रकौंस) : ¹¹

यह रूप पूर्व काल में गाया जाता था। यह मालकौंस राग का ही एक रूप है, जो भैरवी अंग से गाया जाता है। इसमें, ऋषभ, गांधार, धैवत और निषाद कोमल हैं और कोई भी स्वर वर्ज्य नहीं है।

राग स्वरूप : साम, गमऽऽरेसा, मगपऽ, मगमधऽऽ, गगमधनीसांऽऽ, नीऽधऽप, पधनीऽऽधऽमप
मगमऽऽरेऽऽसा।

‘सां नी ध प म ग, प म ग म रे सा’ इस तरह से ‘पंचम’ और ‘कोमल रिषभ’ का प्रयोग खास स्वरसमूह में किया जाता है। ‘बेगी आवन कर प्यारे’¹² यह विलंबित एकताल में निबद्ध बड़ा ख्याल, अत्रौली घराने के दरसपिया (महबूब खाँ) ने रची है जो प्रचलित है।

निष्कर्ष : राग चंद्रकौंस के मालकौंस अंग स्वरूप में ‘कौंस’ का रूप पूर्वांग में ज्यादा दिखता है। उत्तरांग में शुद्ध निषाद लगाने से मालकौंस की छटा मिलती है। बागेश्री अंग स्वरूप में, पूर्वांग में कौंस और उत्तरांग में बागेश्री का रूप दिखता है। भैरवी अंग स्वरूप के आरोह में मालकौंस स्पष्ट होता है। उतरते समय ‘प ध नी ऽऽ धऽऽ मप ऽऽ मगमऽऽरेसा’ इस प्रकार विशेष चलन लिया जाता है। यह तीन स्वरूप अलग-अलग प्रकार के हैं जिनमें स्वर, भी भिन्न है। इस वजह से उनके प्रस्तुतीकरण में फर्क आता है।

उपसंहार

ऐसे और भी कई राग हैं जिसमें एक या दो स्वर बदलने से राग के संपूर्ण स्वरूप में और अभिव्यक्ति में फर्क आ जाता है। उदाहरणार्थ राग ‘ललित’ में धैवत के बदलने से, इसी राग के दो स्वरूप पाये जाते हैं जो एक दूसरे से बिलकुल ही अलग हैं जैसे ‘कोमल धैवत स्वरूप’ और ‘शुद्ध धैवत स्वरूप’। राग रागेश्री में दो स्वरूप सर्वमान्य हैं जो ‘निषाद’ स्वर के बदलने से प्राप्त हुआ है। इस राग के ‘कोमल निषाद स्वरूप’ में उ० उमान अली खाँ साहेब की बंदिश बहुत ही प्रचलित है। राग शुद्धकल्याण में भी दो स्वरूप पाये जाते हैं। ‘मींडयुक्त स्वरूप’ और ‘तीब्र मध्यम-निषाद युक्त स्वरूप’। राग मधुवंती में भी शुद्ध और कोमल निषाद के दो स्वरूप पाये गये हैं। राग बागेश्री में ‘पंचम सहित स्वरूप’ और ‘पंचम और ऋषभ विरहित स्वरूप’ पाया गया। ‘पंचम और ऋषभ विरहित स्वरूप’ को ‘बागेश्री अंग का चंद्रकौंस’ भी बोलते हैं। राग जोग में भी ‘कोमल निषाद स्वरूप’ और ‘कोमल और शुद्ध निषाद का स्वरूप’ पाया गया। राग परज में ‘पंचम वर्जित स्वरूप’ और ‘पंचम सहित स्वरूप’ इस प्रकार से दो स्वरूप पाये गये। इसके अलावा अन्य प्रचलित रागों में भी कई स्वरूप पाये गये हैं। उदाहरणार्थ राग गौरी, तिलककामोद, मारुबिहाग, मियाँमल्हार, श्री, बसंत, इत्यादि। प्रस्तुत आलेख में दिए गए राग भटियार के प्रचलित स्वरूपों के अलावा, किराना घराने के प्रख्यात गायक पं० भीमसेन जोशी जी ने ‘ललित भटियार’ नामक स्वरूप गाया है, जिसमें दोनों धैवत और दोनों माध्यमों का प्रयोग किया है। इस स्वरूप में भटियार के शुद्ध धैवत और ललित के कोमल धैवत

का प्रयोग होता है, जिसके कारण राग का अलग ही रंग दिखाई देता है। साथ में 'ममग' इस ललित के खास स्वरावली का प्रयोग करने की वजह से राग और भी श्रवणीय बनता है। इन सभी भिन्न-भिन्न स्वरूपों को सुनने और गाने के बाद यही लगता है कि हमारा भारतीय संगीत एक अथाह सागर है। ऐसा प्रतीत होता है कि इन स्वरूपों में अपना एक स्वतंत्र विचार होने के वजह से उनकी विस्तार क्षमता बढ़ गई है और, वह और भी श्रवणीय बन गए हैं।

संदर्भ

1— श्लोक स0 281, पृष्ठ स0 81, बृहद्देशी त्रिवेन्द्रम संस्कारण 1928 संपादित : के0 शाम्बशिवशास्त्री।

2— 'भैरव के प्रकार', पृष्ठ क्र0 155, लेखक—जयसुखलाल त्रि0 शाह (विनय)

3— 'अभिनव गीत मंजरी', भाग—2, पृष्ठ 58—59 लेखक— आचार्य श्री कृष्णनारायण रातंजनकर।

4— राग बोध , पृष्ठ सं0— 17

5— 'रागों के रंग आगरे के संग', पृष्ठ क्र0 66

“स्वयं पं0 बबनराव हलदनकरजी के अनुसार बागेश्री अंग स्वीकारणीय नहीं है क्योंकि बागेश्री में केवल कोमल गंधार ही लगता है। यह जयजयवंती में अतिअल्प है। जयजयवंती में शुद्ध गांधार ही छाया रहता है। उनके मतानुसार यदि कही समानता करनी ही है तो वह रागेश्री राग से हो सकती है बागेश्री से नहीं।”

6— आगरा घराना परंपरा, गायकी और चीजे, पृष्ठ क्र0 55

7— 'अभिनव गीतमंजरी' पृष्ठ सं0 64

8— 'राग वैभव', पृष्ठ सं0. 141

9— क्रमिक पुस्तक मालिका , भाग—6 पृष्ठ सं0—297

10— राग वैभव', पृष्ठ सं0—143

11— रागों के रंग आगरे के संग, पृष्ठ सं0— :70

इस संबंध में पं0 बबनराव हलदनकरजी के अनुसार आगरा घराने के चंद्रकौंस का आधार मालकौंस राग है। मालकौंस के साथ इसमें पंचम एवं ऋषभ का समावेश है। आरोह में पंचम ऐच्छिक है किन्तु अनिवार्य है। ऋषभ स्वर केवल अवरोह में ही लगता है और ये भी ऐच्छिक है। दूसरी बात इसका ऋषभ न तो कोमल है और न ही शुद्ध है। दो ऋषभों के बीच की श्रुतियां इसमें प्रयुक्त होती हैं। इसकी आंदोलन संख्या 236.36 आंकी गई है। इसे हम ऋषभ ही कहेंगे।

12-‘रागों के रंग आगरे के संग’, पृष्ठ सं०- 86

इस ग्रंथ के साथ गई सीडी में पंडित बबनराव हलदनकरजी ने यह खुद गाई है तथा ‘राग वैभव’ इस ग्रंथ में पृष्ठ क्र० 148 पर यह बंदिश स्वरलिपीबद्ध है।

संदर्भ ग्रन्थ सूची

1. राग वैभव :
खानदानी अप्रचलित बंदिशों का संग्रह
संकलन : पं० वि० रा० आठवले,
स्वरलेखन व राग परिचय : ग० सौ० वैजयंती र० जोशी
प्रकाशक : श्री बलवंत जोशी
अखिल भारतीय गांधर्व महाविद्यालय मंडल, मुंबई
2. राग विज्ञान :
लेखक : पद्मभूषण पं० विनायकराव पटवर्धन
प्रकाशक : डा० मधुसूदन पटवर्धन
3. क्रमिक पुस्तक मालिका
भाग-6
लेखक : पं० विष्णु नारायण भातखण्डे
संपादक : डा० लक्ष्मीनारायण गर्ग
प्रकाशक : संगीत कार्यालय, हाथरस(उ०प्र०)
4. अभिनव गीतमंजरी
लेखक : पद्मभूषण आचार्य श्रीकृष्ण नारायण
रातंजनकर(बी० ए० संगीताचार्य)
प्रकाशक : आचार्य एस० एन० रातंजनकर फाऊंडेशन,
दादर मुंबई
5. राग बोध :
लेखक : प्रो० बी० आर० देवधर
प्रकाशक : श्रीमती रोहीणी गोगटे
6. ‘रागों के रंग आगरे के संग’
(Ragas as sung in agra
gharana)
लेखक : पं० बबनराव हलदनकरजी (रसपिया)
प्रकाशक: रागेश्री संगीत प्रतिष्ठान, मुलुंड- मुंबई
7. आगरा घराना परंपरा, गायकी
और चीजें :
लेखक : रमणलाल मेहता
प्रकाशक : भारतीय संगीत-नृत्य-नाट्य महाविद्यालय, बड़ौदा
8. भैरव के प्रकार :
लेखक : जयसुखलाल त्रि० शाह (विनय)
प्रकाशक : संगीत कार्यालय, हाथरस
9. श्रुति विलास
लेखक : पं० शंकर विष्णु काशीकर
प्रकाशक : संस्कार प्रकाशन
10. बृहद्देशी
त्रिवेंद्रम संस्कारण 1928 संपादित : के० शाम्बशिवशास्त्री।