ISSN: 2349-4654

नाद-नर्तन जर्नल ऑफ डांस एण्ड म्यूजिक वर्ष : 8, अंक : 2, दिसंबर 2020

हिन्दुस्तानी तथा पाश्चात्य, वॉयलिन वादन तकनीक में अंतर

नकुल कुमार दुबे

शोधार्थी, संगीत एवं ललित कला संकाय, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली

Paper recieved on : October 16, December 11, Accepted on December 13, 2020

सार-संक्षेप

वॉयलिन एक ऐसा वाद्य है जो गायकी अंग की दृष्टि से गले के बहुत नजदीक है। इस लेख के अंतर्गत विशेषतः हिन्दुस्तानी और पाश्चात्य वॉयलिन वादन तकनीक में जो अंतर है उस विषय पर प्रकाश डाला गया है। जैसे कि उँगलियों का प्रयोग, बैठक, प्रमुख तथ्यों, बंदिश, स्वरलिपि, प्रकृति, ट्यूनिंग, स्वर लगाव आदि विषयों पर विस्तार से विद्वानों के मतानुसार प्रकाश डाला गया है। प्रस्तुत शोध-पत्र को लिखने का उद्देश्य यह कि—पाश्चात्य और हिन्दुस्तानी वायलिन वादन तकनीक के उपयोगी पहलुओं को प्रस्तुत करना। पाश्चात्य और हिन्दुस्तानी वायलिन वादन में तकनीकि आधार पर क्या-क्या भिन्नताएँ एवं समानताएँ हैं। वॉयलिन वादन की तकनीक से सम्बन्धित सभी विद्वानों के विचारों को एक सूत्र में पिरोकर पाठकों तक पहुँचाना। प्रस्तुत शोध-पत्र को लिखने के लिए प्राथमिक स्रोतों का आधार लिया गया है जिसके अन्तर्गत् प्रसिद्ध वायलिन वादकों के साक्षात्कार लिए हैं तथा उनके मत प्रस्तुत किए हैं इसके अतिरिक्त माध्यमिक श्रोत के अन्तर्गत कुछ पुस्तकों के उद्धरण भी दिए हैं। निष्कर्ष रूप में यह बताने का प्रयास किया गया है। हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति पाश्चात्य संगीत से किस प्रकार भिन्न है।

मुख्य शब्द : वायलिन, हिन्दुस्तानी, पाश्चात्य, ट्यूनिंग, वादन तकनीक

शोध-पत्र

वायलिन पाश्चात्य जगत का प्रमुख तत वाद्य है। इसका प्रचलन वहाँ के प्रत्येक संगीत शैली में प्रयुक्त होता है। भारत में भी इस वाद्य की अत्यधिक महत्त है। उत्तर भारत में इस वाद्य ने शास्त्रीय संगीत में अमिट छाप छोड़ी है। उत्तर भारत में ऐसे अनेक वायलिन वादक हुए हैं जिन्होंने इस वाद्य को ऐसे स्तर पर पहुँचाया जिससे विश्व के सांगीतिक मानचित्र पर पहचान बनी है। इन कलाकारों में पं. वी.जी. जोग, एन. राजन, पं. डी.के. दातार, पं. केशव राव सुरंगे, पं. पी.डी. सप्तऋषि, जहूर अहमद, गगन चंद चैटर्जी, जाय श्रीवास्तव, शिशिर कनाघर चौधरी, श्रीधर पारसेकर एवं तुलसीराम देवांगन प्रमुख हैं। इन कलाकारों ने जिस पारंगता से दक्षता प्राप्त की वह अतुलनीय है। यह कहने में अतिश्योक्ति न होगी कि उत्तर भारत की तुलना में सबसे अधिक वायलिन पर जो एकाधिकार दक्षिण भारत ने स्थापित किया है वह अद्वितीय है। वायलिन दक्षिण भारत का प्रमुख तत वाद्य के रूप में स्थापित हो चुका है। वहाँ के कलाकारों ने इस वाद्य को जो स्तर प्रदान किया है वह भी अतुलनीय है। इन कलाकारों में गोविंद स्वामी पिल्लई, तिरुकोडीकक्ल कृष्णा अय्यर, मनोज जार्ज, एल. शंकर, टी.एन. कृष्णन, टी.एच, सुब्बरामनियम, कन्नकुडी वैद्यनाथन आदि ने विश्व मानचित्र में अपना नाम स्थापित किया। सर्वविदित है कि वायलिन एक पश्चिमी वाद्य है, जिसके तारों को स्वर में मिलाने की अपनी पद्धति है। उसी प्रकार भारतीय पद्धति भी है जो कि पश्चिम से भिन्न है। दोनों प्रकार की वादन तकनीक भिन्न होते हुए भी कई समानताएँ हैं, परंतु वादन तकनीक के अन्तर को जानने से पूर्व उसकी तारों को मिलाने की पद्धति का ज्ञान बहुत आवश्यक है। जो कि निम्नलिखत है—

राजन माशेलकर जी के विचारों के अनुसार स्वर सप्तक जैसा हम ट्यून करते है वायॅलिन के ऊपर भले ही वह किसी भी शैली में हो (म, सा पा, रे), (पा, सा, पा, सा), (सा, पा, सा, पा) आदि, जो 'सा' होता है वह निर्धारित रहता है पहले काले में होता है या दूसरे काले में या जो भी स्वर है वह 'सा' होता है। उस 'सा' को मानते हुए सम्पूर्ण स्वर रचना बजाई जाती है, पाश्चात्य तकनीक में उनका 'सा' निर्धारित नहीं रहता है। उनका (E, A, D, G), ये उनकी ट्यूनिंग है जिसे हम (म, सा, पा, रे) बोलते है अपनी शैली में लेकिन उनका 'सा' 'नि' होता है। पाश्चात्य संगीतकार जिस स्वर को सा मानते है उनके अनुसार उसे वह। A, B, C, D, E, F # minor इन सभी नामों से उच्चारण करते है। यदि उनकी कम्पोजिशन का निर्धारित स्वर C है तो C को सा मानकर और वही से उँगली निर्धारित करके बजाते है तो उनका (सा) स्थाई नहीं है। जिस भी स्वर से उनकी बंदिश है उस स्वर से वह बंदिश बजाते हैं।[1]

पं. कैलाश पात्रा जी के अनुसार पाश्चात्य संगीत में वाद्य विशेष के लिए अलग-अलग संगीत की रचना होती है जैसे वॉयलिन, वॉयला, पियानो, ट्रम्पेट आदि के संगीत के कम्पोजर रचना करते है और उसी वाद्य पर उसे बजाया जाता है।[2]

हिन्दुस्तानी संगीत में 5 प्रकार से वॉयलिन को मिलाया जाता है—

(i)	स	प	स	प
(ii)	म	स	प	सं
(iii)	म	स	प	रें
(iv)	प	स	प	रें
(v)	म	स	पा	सां

पाश्चात्य संगीत के अनुसार वायलिन को मिलाने की पद्धति इस प्रकार है—

मिलिन्द रायकर के मतानुसार संगीत में (पाश्चात्य) (E, A, D, G) ट्यूनिंग का प्रमुखतः प्रयोग होता है। हिन्दुस्तानी संगीत में अधिकांश वॉयलन वादक अपने-अपने गुरु परम्परा के अनुसार वॉयलन ट्यूनिंग करते है। जैसे—[3]

(i)	सा	पा	सा	पा
(ii)	पा	सा	पा	सा
(iii)	म	सा	प	रे
(iv)	म	सा	पा	सा

अनुप्रिया देवताले के मतानुसार हिन्दुस्तानी और पाश्चात्य वादन तकनीक में वॉयलिन की ट्यूनिंग का विशेष योगदान रहता है। जैसे हिन्दुस्तानी संगीत के लिए (सा, प, सा, प) का प्रयोग होता है। पाश्चात्य वॉयलिन वादन में (म, सा, प, रे) स्वरों पर मिलाया जाता है। हिन्दुस्तानी वॉयलिन वादन में (सा, प, सा, प) स्वर मिलान पद्धति का प्रमुखतः प्रयोग किया जाता है। जिसमें तीनों सप्तकों की प्राप्ति होती है। जैसे पद्धतियों कि तकनीक में उँगलियों का रखाव बिल्कुल अलग-अलग है क्योंकि उसकी स्वर मिलान अलग है। उसको बजाने की शैली अलग है, स्वर लगाव अलग है। सप्तकांतर भी अलग है। इन सभी तत्वों के अलग होने के कारण उँगलियों को रखने की तकनीक और स्वर को मिलाने की तकनीक अलग-अलग है।[4]

डॉ. हिमांशु विश्वरूप के विचारों के अनुसार उत्तर हिन्दुस्तानी शैली के वादक प्रायः तीन प्रकार से वॉयलिन का मिलान करते हैं।[5] जो कि निम्नलिखित है—

1. प़ सा प सां कुछ ही लोग (म़, सा, प, रें) करते है जो सुगम शैली फिल्म संगीत में बजाते हैं।
2. म़ सा प सां
3. सा़ प़ सा प

पाश्चात्य - (प,, सा, ध, गं) अथवा (म़, सा, प, रें)।

"तुलसीदास देवांगन द्वारा लिखित पुस्तक बेला वादन शिक्षा में वायलिन मिलाने की पद्धति अत्यन्त विस्तृत तरीके से दी गई है जो कि निम्नलिखत है—

तार क्रमशः	प़	सा	प	सां में लोग मिलाते हैं... दूसरी
पद्धति	प़	स	परें	में क्रमशः मिलाते हैं..... तीसरी
पद्धति	म़	स	परें	में मिलाने की है.....चौथी
पद्धति	म़	स	प	सां की है..... पाँचवी
पद्धति	म़	स	म	सां की है ..... छठी

पद्धति है पाँच तार लगाने की जिसमें तारों को क्रमशः सा़ प़ स प सां इस प्रकार मिलाते हैं।

उपरोक्त सभी स्वर मिलान पद्धति के अध्ययन करने के पश्चात यह विदित होता है कि हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति में वॉयलिन मिलाने की सर्वोच्च विधि प़ सा प सां है। यह विधि हिन्दुस्तानी संगीत में इसिलए उपयुक्त है कि स्वर लगाव को ध्यान में रखते हुए एक स्वर से दूसरे स्वर तक मीड एवम घसीट द्वारा जानें तार तम्यता एवम् सुरीला पन बना रहता है।[6]

उंगलियों के प्रयोग आधार पर तकनीकि अन्तर

राजन माशेलकर के अनुसार स्वर पट्टिका पर उँगलियों का प्रयोग पाश्चात्य तकनीक में उँगलियों का प्रयोग बहुत महत्व रखता है जैसे कि शिफ्टिंग के माध्यम से एक तार पर एक सप्तक आराम से बजा सकते है। क्योंकि वो लोग उसी तरह अभ्यास करते है, जैसे प, ध, नि, सां, अगर हम लोग बजाते है और ध की उँगली सा पर लेते है तो सा, रे, ग, म सरलता से मिल जाता है। प, ध, नि, सां में ध की उँगली हम रे पर लेते है तो पधनिस रेगमप ये मिल जाता है वैसा पाश्चात्य तकनीक में बहुत उपयोग होता है। क्योंकि वो चारों तार पर शिफ्टिंग करके बहुत अच्छी तरह से बजा सकते है। क्योंकि उनका जो पाठ होता है वो उसी के अनुसार उन लोगों को सिखाया जाता है प्रथम उँगली, द्वितीय उँगली, तृतीय उँगली और चारों उँगलियों का प्रयोग अंगूठा छोड़ अच्छी तरह से करते है। जो कि हमारे इधर चौथी उँगली अर्थात् छोटी उँगली है उसका प्रयोग कम होता है। तीन उँगलियों से ही बजाते है। पधनी सां बस यही करते हैं। हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत में उँगलियों का प्रयोग मींड के काम हेतु करते है तो उसका कोई उपयोग नहीं रहता है। ध से सा भी बजाते है, ध से रे भी बजाते है। उसी उँगली से जो अपने-अपने अनुसार उँगलियों का उपयोग करते हैं। लेकिन पाश्चात्य संगीत में उँगलियों का प्रयोग जो है, कहने का अभिप्राय यह है कि पाश्चात्य संगीत में चारों उँगलियों का प्रयोग कर लिया जाता है। पाश्चात्य में एक स्वरलिपि को बजाना है तो सभी एक ही तरीके से उँगलियों का प्रयोग, गज का प्रयोग कर के बजाते है जो देखने में बहुत ही सुंदर लगता है।[7]

पं. कैलाश पात्रा जी के अनुसार हिन्दुस्तानी संगीत में मींड, खटका, मुर्की, गमक आदि अंगों का प्रयोग होता है इसलिए हिन्दुस्तानी संगीत में गायकी को कैसे पूर्ण रूप से बजाया जाए तो इस बात पर ध्यान

दिया जाता है न कि उँगलियों पर। सभी हिन्दुस्तानी वॉयलिन वादक अपनी-अपनी सुविधा अनुसार उँगलियों का प्रयोग करते हैं।[8]

पाश्चात्य वॉयलिन वादकों की उँगलियाँ 99% स्वर वादन के लिए निर्धारित होती है।

मिलिन्द रायकर के मतानुसार उनका कहना है कि हम लोग हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत बजाते समय भी पाश्चात्य तकनीक का भी प्रयोग कर लेते है अन्य कलाकार के विषय में पता नहीं वो करते है या नहीं—

जैसे—गजानन बुआ जी कि वॉयलिन परम्परा में प्रथम और द्वितीय उँगली का अधिक प्रयोग होता है। तृतीय उँगली का आंशिक होता है और चौथी उँगली का प्रयोग तो बिल्कुल होता ही नहीं है।

परंतु दो उँगलियों के प्रयोग से सम्पूर्ण गायिकी अंग को इस प्रकार बजाते हैं कि यह महसूस नहीं होता कि दो उँगलियों के माध्यम से वॉयलिन वादन किया है।

उँगलियों का प्रयोग

हिन्दुस्तानी	पाश्चात्य
म पहली उँगली	प पहली उँगली
प दूसरी उँगली	ध दूसरी उँगली
ध तीसरी उँगली	नि तीसरी उँगली
नि चौथी उँगली	सा चौथी उँगली

कभी-कभी पाश्चात्य तकनीक प को पहली उँगली से भी बजाते हैं। एक तार पर सात स्वरों का वादन करना हो तो विधि से स्वर बजाते हैं। इसको शिफ्टिंग पोजीशन कहते हैं।

कहने का अभिप्राय यह है कि मिलिन्द रायकर के अनुसार हिन्दुस्तानी संगीत में पाश्चात्य उँगलियों की तकनीक का बहुत अधिक प्रयोग करते है। पाश्चात्य संगीत में जो श्रुति होती है वह उनके संगीत में बहुत महत्वपूर्ण होती है।

हिन्दुस्तानी संगीत उँगलियों के प्रयोग के लिए एक स्वतंत्रता है लेकिन पाश्चात्य तकनीक में उँगलियों का प्रयोग एक समान है।[9]

वॉयलिन वादक के बैठक के आधार पर अंतर

राजन माशेलकर जी के मतानुसार पाश्चात्य तकनीक में वादक कंधे पर वॉयलिन रखकर उसको बांय हाथ से स्वर पट्टिका की तरफ से पकड़ कर के सीधे हाथ से गज को चलाता है। तो वह कुर्सी पर बैठ कर भी वादन कर सकता है।[10] खड़ा होकर भी बजा सकता है, नीचे बैठ कर भी बजा सकता है लेकिन उसका वॉयलिन जो है कंधे पर रहता है और द्वितीय चरण जो है वॉयलिन का स्वर पट्टिका हाथ में पकड़ के बजाता है क्योंकि उनका तरीका निर्धारित है। हिन्दुस्तानी संगीत में वॉयलिन पाव के ऊपर रखते है सीधे पाव आगे रखकर, उसके ऊपर स्वर पट्टिका का अंत रखते है। उसी तरह हम कंधे या छाती से लगा कर बजाते है। इस स्थिति में यह फायदा होता है कि उसका हाथ पूरा स्वतंत्र हो जाता है। तो आसानी से मींड, गमक कर सकते है। कुछ भी कर सकते है आपको वॉयलिन पकड़ना नहीं पड़ता है। जो कि पाश्चात्य तकनीक में वॉयलिन पकड़कर रखना पड़ता है और सहयोग नहीं मिलता, भले ही वह शिफ्टिंग करते है, उसकी पकड़ने की तकनीक सटीक रहती है। आज कल लोग पाश्चात्य तकनीक से पकड़ कर भी बजाते है। कुर्सी पे बैठ कर भी बजाते है। आगे कुछ स्टैड सहयोग रखकर भी बजाते है क्योंकि पीठ में दर्द होता है। यह परेशानी होने की वजह से ज्यादातर वॉयलिन स्वर पट्ठिका की तरफ से पाँव के ऊपर रखने से बांया हाथ खाली हो जाता है यह सामान्य अंतर है।

पं. कैलाश पात्रा जी के अनुसार हिन्दुस्तानी संगीत वॉयलिन वादक बैठकर इसलिए बजाते है क्योंकि वॉयलिन वादन में गायकी अंग मीड, खटका, मुर्की, सूत, गमक आदि का प्रयोग किया जाता है। खड़े होकर बजाना संभव नही, वॉयलिन गिरने की आशंका रहती और एक कारण यह भी है कि हिन्दुस्तानी संगीत साधना प्रधान है और साधना आसान लगाकर बैठकर ही की जाती है।[11]

पाश्चात्य संगीत स्वर से स्वर तक होता है जैसे सा स्वर से रे, रे स्वर से ग, ग स्वर से म, इसलिए इसमें खड़े होकर वादन अनुकूल है।

मिलिन्द रायकर जो के विचारों के अनुसार हिन्दुस्तानी संगीत में मीड, गमक, खटका, मुर्की आदि गायकी अंगों का बजाना होता है। इसलिए नीचे बैठकर इन सभी अंगों को आसानी से बजाया जाता है जो खड़े होकर आसान नहीं होता। पाश्चात्य संगीत में वॉयलिन वादक अलग-अलग स्वर सप्तक तथा कठिन से कठिन स्वर समूह द्रुत स्वर भागों को बजाते है और ARPEGGIO आदि भी बजाते है जो खड़े होकर बजाने में सुविधाजनक लगता है ऐसा मिलिन्द रायकर जी का मत है।[12]

अनुप्रिया देवताले जी के मतानुसार दोनों की बैठक में अंतर होने से भिन्नता भी आ जाती है। हिन्दुस्तानी वॉयलिन बैठकर के और पाश्चात्य संगीत खड़े होकर बजाया जाता है। 'western classical' वॉयलिन वादक तकनीकी तौर पर बहुत सम्पन्न होता है और पाश्चात्य संस्कृति में अनुरूप भावों की प्राप्ति होती है। जब इसी दृष्टिकोण से हिन्दुस्तानी वॉयलिन वादन तकनीकी को देखा जाता है। तो विभिन्न अंग जैसे-भाव अभिव्यक्ति, आत्म शन्ति, नवीन कल्पनात्मकता आदि तत्व पाश्चात्य वॉयलिन वादन से अलग करते हैं।

डॉ. हिमांशु विश्वरूप जी के मतानुसार भारतीय सभी कलाकार जमीन पर बैठकर बजाना पसंद करते है। क्योंकि उनके सहायक कलाकार भी बैठे-बैठे ही प्रस्तुति देते है उससे वातावरण में एक आती है। सामंजस्य अच्छा होता है। मुख्य गायक भी बैठकर ही बजाते हैं। पाश्चात्य वायलिन खड़े होकर अथवा कुर्सी पर बैठकर प्रस्तुति देते हैं।[13]

प्रमुख तत्वों के आधार पर अंतर

राजन माशेलकर जी के अनुसार पाश्चात्य तकनीक में ज्यादातर ध्यान रखा जाता है। कम्पोजीशन पर जो लिखित रूप में उपस्थित होती

तो उसे देखकर के वॉयलिन बजाया जाता है। किस तरह से गज को बदलना है, किस स्वर पर कितना समय देना है तो वह सब लिखित रूप में होता है। उसका सामान्य ध्यान स्वरलिपि पर रहता जिस तरीके से स्वरलिपि लिखी होती है उसी तरीके से बजाते है इसलिए उस पर विशेष चिन्ह होने कि वजह से स्वरलिपि में उन सभी का गज एक साथ चलता है। उँगलियों में भी उसी प्रकार से परिवर्तन होता है। जिस प्रकार पाश्चात्य संगीत में स्वरलिपि पर ध्यान देते है, उसी प्रकार हिन्दुस्तानी संगीत में राग में भाव स्वर लगाव, कहा पर ठहराव है, वादी सम्वादी संबंध हम दिखाते है तो वह लिखित रूप में उपस्थित नहीं होता परंतु कलाकार के राग ध्यान में पूर्व से विद्यमान होता है। यदि वो हिन्दुस्तानी वॉयलिन वादन करता है तो वह उसके चिंतन पर निर्भर करता है कलाकार जिस प्रकार से राग के बारे में सोचते हैं।[14]

पं. कैलाश पात्रा जी के अनुसार पाश्चात्य संगीत में हार्मनी इन्टोनेशन साउण्ड कन्ट्रोल पर विशेष ध्यान दिया जाता है। पाश्चात्य संगीत में दो प्रकार का संगीत होता है—(1) वृन्दा वादन (2) एक वादन।

और हिन्दुस्तानी में राग के नियम के अनुसार प्रमुख तथ्यों को आधार बनाकर वॉयलिन वादन किया जाता है।[15]

मिलिन्द रायकर जी के मतानुसार पाश्चात्य में अलग-अलग स्केल गज प्रयोग पर विशेष ध्यान दिया जाता है और इनका अभ्यास किया जाता है। हिन्दुस्तानी में श्रुति, गमक और राग चलन, कल्पना, उसकी बंदिश, राग का भाव इन तथ्यों पर ध्यान दिया जाता है।[16]

वादन शैली के आधार पर अंतर

राजन माशेलकर जी के विचारों के अनुसार हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत में दो तरह से संगीत वादन किया जाता है। वाद्य यंत्र के ऊपर, वाद्य वादन शैली अर्थात् आलाप, जोड़, झाला, बाद में गत और द्रुतगत, इस शैली से वादन जो होता है। उसको हम लोग वाद्य वादन शैली मानते है। दूसरा जो है शास्त्रीय होता है अलाप उसके बाद में ख्याल, बजाया जाता है विलम्बित गत में फिर बाद में मध्यलय या द्रुतलय गाना-बजाया होता है। वहाँ गायकी के हिसाब से ज्यादातर दोनों अंग में गायकी ही बजाई जाती है। क्योंकि जो गाना गाया जाता है वो अपने अनुसार बजाया जाता है। वॉयलिन एक ऐसा वाद्य है जो गले के सबसे नजदीक है इसलिए इसका ज्यादा उपयोग करते है। क्योंकि बाकी वाद्य जैसे उनके संक्षिप्त रूप होते है या सकारात्मक रूप होते है उनके अनुसार उसे पाश्चात्य संगीतकार बजाते है, तो उनकी वादन शैली थोड़ी सी भिन्न हो जाती है। वॉयलिन शास्त्रीय तथा सुगम संगीत दोनों शैलियों में बजाया जाता है।[17]

कैलाश पात्रा जी के अनुसार हिन्दुस्तानी और पाश्चात्य में किस प्रकार का वादन होता है वह निम्नलिखित है—

हिन्दुस्तान शैली	-	गायकी अंग	-	तंत्रकारी अंग
पाश्चात्य	-	वृन्दवादन शैली	-	एकल वादन

इन शैलियों को आधार मानकर इस स्वरूप में वादन किया जाता है।[18]

मिलिन्द रायकर जी के अनुसार हिन्दुस्तानी वॉयलिन वादन, गायन या तंत्रकारी शैली से होता है। वही पाश्चात्य वॉयलिन वादन मोजार्ट, बाख, विथोवन कम्पोजीशन के आधार बनाकर उसी शैली में किया जात है। पाश्चात्य में वृंदवादन और एकल वादन देखने को अधिक मिलता है।[19]

अनुप्रिया देवताले जी के मतानुसार दोनों पद्धतियों की वादन शैली भी बहुत अलग-अलग है। हिन्दुस्तानी वॉयलिन वादन में गायकी और तंत्रकारी शैली से वादन होता है। और पाश्चात्य तकनीक में वॉयलिन वादन तकनीक बिल्कुल निश्चित और निर्धारित है। पाश्चात्य संगीत में वॉयलिन की गज का प्रयोग होता है वह बहुत की कुशलता से होता है और उस पर विशेष ध्यान देते है जो हिन्दुस्तानी में दृष्टिगत नहीं होता। जो गज का इस्तेमाल है वह पाश्चात्य वॉयलिन वादक की खासियत है। हिन्दुस्तानी तकनीक के अनुसार गायन विधा से वॉयलिन वादन में मींड, गमक, खटका, मुर्की, स्वर की सजावट की शैली में समावेश देखा जाता है।[20]

प्रकृति के आधार पर अंतर

पं. कैलाश पात्रा जी के अनुसार पाश्चात्य संगीत की प्रकृति सोचने की स्थिति पर निर्भर करती है।[21]

हिन्दुस्तानी संगीत की प्रकृति राग के अनुसार राग पर निर्भर करती है तथा वादक की कल्पना पर।

मिलिन्द रायकर जी के मतानुसार हिन्दुस्तानी संगीत में प्रत्येक वॉयलिन वादक की प्रकृति उसके गुरु द्वारा संगीत के अनुसार होती है। साथ ही उसकी स्वर कल्पना का भी प्रभाव उसके संगीत पर पड़ता है, और पाश्चात्य संगीत में कम्पोजर जिस मनः स्थिति को आधार बनाकर रचना का लेखन करता है तो वादन का समय उस रचना से या उस संगति से उसी भाव या प्रकृति का बोध होता है।

हिन्दुस्तानी संगीत जिस प्रकार आध्यात्म, आत्म शांति, ईश्वर आराधना का साधन माना जाता है। उसी प्रकार पाश्चात्य संगीत से इस प्रकार भाव या प्रकृति की प्राप्ति होगी यह स्पष्ट नहीं है। परंतु उनके संगीत में उनकी संस्कृति के अनुसार उनको विभिन्न सुख-दुख, क्रोध, भय आदि रसों की प्राप्ति होती है।[22]

अनुप्रिया देवताले जी के विचारों के अनुसार पाश्चात्य और हिन्दुस्तानी संगीत की प्रकृति में एक बहुत बड़ा अंतर है। हिन्दुस्तानी संगीत धार्मिक, आध्यात्मिक, ध्यानात्मक दिव्य है, वही पाश्चात्य संगीत की प्रकृति बिल्कुल विपरीत है। एक लिखित स्वरों का वादन करना और आत्मा से उत्पन्न स्वरों का वादन करने में जो अंतर है वही पाश्चात्य और हिन्दुस्तानी वॉयलिन वादन तकनीक में अंतर है।

हिन्दुस्तानी वॉयलिन वादन तकनीक में एक शक्ति और दिव्यता का समावेश होता है। जो कि पाश्चात्य तकनीक में हिन्दुस्तानी समतुल्य

दृष्टिगत नहीं होता और हिन्दुस्तानी संगीत एक साधना है। जिसे ऋषिमुनी तथा बड़े गुरुजनों ने साधना में बताया है।[23]

बन्दिश के आधार पर अंतर

राजन माशेलकर जी के मतानुसार कम्पोजीशन पाश्चात्य तकनीक में बहुत महत्व रखता है। वो इसलिए कि संगीत निर्देशक या कम्पोजर जिस धुन की रचना करता है या जो वाद्य उसके पीछे जो-जो बजाना है वह अलग-अलग स्वरलिपि सब को दी जाती है लेकिन कम्पोजीशन निर्धारित रहती है सबसे पहले अलग-अलग रहते है, वॉयलिन वादक अपना पार्ट बजाएगा, पियानो वादक अपना, चेलो वादक अपना-अपना पार्ट बजाएगा, बाकी भी वाद्य भी रहते है (बाँस, ट्रम्पैड) अपना-अपना वाद्य बजाते है लेकिन कम्पोजीशन निर्धारित रहती है, वो उसमे परिवर्तन नहीं होता। प्रारंभ से अंत तक दुनिया भर का कोई भी संगीतकार को यह स्वरलिपि दी जाए, western सिखा हुआ है तो वह स्वरलिपि को वैसे ही बजाएगा, जैसे कम्पोजर ने अपने अनुसार कम्पोज किया है ये हो गया पाश्चात्य संगीत।

हिन्दुस्तानी संगीत राग निर्धारित होता है। एक राग में बंदिश का प्रयोग होता है तो बंदिश के अनुसार उसे बजाते है बंदिश उसका आधार होती है, जो रचित की हुई है। उसको हर कलाकार अपने अनुसार से उसमें रंग भरता है। जितना वो सोच सकता है जितनी उसकी सोच ज्यादा है उतना वो उसको राग केा बिना बिगाड़े बजाता है, आलाप करता है, आलाप में अपने शास्त्रीय रूप में कोई बंदिश नहीं रहती है, जैसे कि राग की बंदिश निर्धारित होती है परंतु राग का विस्तार कलाकार कल्पना के द्वारा करता है।[24]

सप्तक एवं सप्तकों के प्रयोग आधार पर अंतर

मिलिन्द रायकर जी के अनुसार हिन्दुस्तानी वॉयलिन वादक वादन के समय ढाई सप्तक का प्रयोग वॉयलिन में करते है। वही पाश्चात्य वॉयलिन वादक अपने वॉयलिन वादन के दौरान 4 से 4½ सप्तक का प्रयोग करते है और ऐसा भी संभव है कि हारमौनिक स्वरों का प्रयोग करके अति तार सप्तक में स्वरों को ऊपर तक बजा सकते है।[25]

अनुप्रिया देवताले के मतानुसार पाश्चात्य और हिन्दुस्तानी सप्तक में कोई अंतर नहीं है सप्तक एक समान है।[26]

मींड, खटका, मुर्की आदि अंगों के आधार पर अंतर

पं. कैलाश पात्रा जी के अनुसार खटका, मुर्की आदि अंगों का जिस प्रकार हिन्दुस्तानी संगीत में प्रयोग होता है उसी प्रकार पाश्चात्य संगीत में स्वरों के आंकलन के अनुसार बजाया जाता है जैसे किस स्वर का साउण्ड कितना रखना है, कितना चढ़ाकर उतारकर बजाना है कितनी स्पीड में बजाना है आदि सब कम्पोजर द्वारा लिखित कम्पोजिशन के अनुसार बजाया जाता है।[27]

मिलिन्द रायकर जी के विचारों के अनुसार मींड, खटका, मुर्की, गमक आदि का प्रयोग हिन्दुस्तानी संगीत में होता है। उसी प्रकार पाश्चात्य संगीत में इन अंगों का प्रयोग होता है परंतु उनका शैली और बजाने का तरीका बिल्कुल अलग होता है। जिससे दोनों में भिन्नता दिखाई देती है। पाश्चात्य संगीत में इन खटका, मुर्की, गमक आदि अंगों का क्या नाम है यह ज्ञात नहीं।[28]

स्वर लगाव के आधार पर अंतर

पं. कैलाश पात्रा के मतानुसार हिन्दुस्तानी संगीत में रागांग के अनुसार स्वरों का लगाव होता है तथा पाश्चात्य में लिखित रूप में जो कम्पोजीशन होती है उसको आधार मानकर स्वर लगाव किया जाता है। पाश्चात्य स्वर लगाव में हार्मनी और इन्टोनेशन पर विशेष ध्यान दिया जाता है।[29]

मिलिन्द रायकर जी के अनुसार पाश्चात्य संगीत में एक लगाव सीधे लगाया जाता है। हिन्दुस्तानी संगीत में प्रत्येक वॉयलिन वादक का स्वर लगाने का अपना-अपना तरीका व ढंग होता है। लेकिन हिन्दुस्तानी संगीत में प्रत्येक वादक अन्य स्वरों की सहायता से मुख्य स्वर बजाता है। ऐसा पाश्चात्य संगीत में पूर्णतः दृष्टिगत नहीं होता।[30]

अनुप्रिया देवताले जी के विचारों के अनुसार हिन्दुस्तानी और पाश्चात्य संगीत में स्वर लगाव का तकनीकी अंतर है और इसको इस प्रकार बताया है कि पाश्चात्य संगीत में सीधे स्वरों का प्रयोग होता है जबकि इसके विपरीत हिन्दुस्तानी संगीत में स्वरों का लगाव अन्य स्वरों के माध्यम से होता है। पाश्चात्य संगीत में कम्पोजीशन एक लिखित रूप में पूर्व निर्धारित होती है। परंतु हिन्दुस्तानी संगीत में राग के माध्यम से अपने भावों को अभिव्यक्त किया जाता है तथा कलाकार अपनी कल्पना के माध्यम से हिन्दुस्तानी संगीत में नितनवीनता प्रस्तुत करता है। हिन्दुस्तानी संगीत में यदि षड्ज स्वर को बजाया जाए तो उसे निषाद से, पंचम से, धैवत से, इत्तर स्वर की सहायता से बजाया जाता है जो कि सौंदर्यता का द्योतक। यही पाश्चात्य संगीत में सीधे स्वरों का लगाव होता है। अनुप्रिया देवताले के अनुसार हिन्दुस्तानी और पाश्चात्य वॉयलिन तकनीक में मुख्यता यही अंतर है पाश्चात्य में सीधे स्वरों का लगाव होता है और हिन्दुस्तानी संगीत में मींड, गमक आदि अंगों कि सहायता से स्वरों को लगाया जाता है।[31]

डॉ. हिमांशु विश्वरूप के विचारों के अनुसार हिन्दुस्तानी शैली के गायक जिस ढंग से अलग-अलग रागों में स्वरों का लगाव प्रयुक्त करते हैं। उसी के अनुकरण की छवि वॉयलिन वादक भी प्रस्तुत करने का प्रयास करते हैं ताकि वह विशिष्ट राग अपनी प्रकृति के अनुसार साकार हो सके।[32]

स्वरलिपि पद्धति में स्वरमान

इसके बारे में लेख में उल्लेखित सभी विद्वानों ने हिन्दुस्तानी और पाश्चात्य संगीत के नोटेशन सिस्टम के विषय में एकमत से अपने विचार

रखे है जो इस प्रकार है[33]—

भारतीय मात्राएं	Names of the Rest चिन्ह नाम	स्वर Note Corresponding rest sign
4	Semi breve rest	0
2	Minim rest	
1	Crotchet rest	
1/2	Quaver rest	
1/4	Semi Quaver rest	
1/8	Demi Semi Quaver rest	
1/16	Hemi Demi Semi Quaver Rest	
1/32	Semi Hemi Demi Semi Quaver rest	

भातखंडे स्वरलिपि पद्धति	विष्णु दिगम्बर स्वरलिपि पद्धति
स्वर-चिन्ह–	
शुद्ध स्वर– रे ग म (कोई चिन्ह नहीं)	रे ग म (कोई चिन्ह नहीं)
कोमल स्वर– रे ग (नीचे बेड़ी रेखा)	रे ग् (स्वर में हलंत)
तीव्र स्वर–मं (ऊपर खड़ी रेखा)	म् (अथवा उल्टा हलंत)
सप्तक चिन्ह–	
मध्य सप्तक– गं म प (कोई चिन्ह नहीं)	ग म प (कोई चिन्ह नहीं)
मन्द सप्तक– नि ध प (नीचे बिन्दु)	निं धं पं (ऊपर बिन्दु)
तार सप्तक– गं मं पं (ऊपर बिन्दु)	गं मं पं (ऊपर खड़ी रेखा)
स्वर-मान–	
एक मात्रा– रे ग	रे ग (नीचे बेड़ी रेखा)
१½ मात्रा– सा रे अर्थात्	★ सा॰ रे
सा = १½ मात्रा और रे = ½ मात्रा	०
दो मात्रा– रे — ग —	रे ग
आधी मात्रा– सारे गम (प्रत्येक ½ मात्रा)	सा रे ग मं
चौथाई मात्रा– रेगमप (प्रत्येक ¼ मात्रा)	रे ग म प
अर्ध विराम–सा,रेग अर्थात्	सा रे ग
सा = ½ और रे, ग क्रमशः ¼ मात्रा	–
ताललिपि–	
सम्– ×	१
खाली– ०	+
विभाग– ।	विभाग चिन्ह नहीं होता, आवर्तन पूरी होने पर खड़ी रेखा लगाते हैं।
ताली– ताली की संख्या जैसे २, ३, ४	मात्रा–संख्या जैसे–१, ५, ११
स्वर-सौन्दर्य–	
मींड– पगे	पगे
कण– ग प	ग प
खटका–(प) = पंचम प	(प)
गीत या स्वर–उच्चारण–श्या S S म	श्या • • म

निष्कर्ष

उपर्युक्त हिन्दुस्तानी और पाश्चात्य वॉयलिन वादन तकनीक में अंतर से संबंधित उल्लखित विचारों से निष्कर्ष यह निकलता है कि वॉयलिन वादन में तकनीकि आधार पर कितनी भिन्नताएँ एवं समानताएँ हैं पाश्चात्य और हिन्दुस्तानी संगीत में स्वर मिलान की दृष्टि से पाश्चात्य संगीत में सर्वदा एक स्वर मिलान को आधार माना जाता है जबकि हिन्दुस्तानी में वादन भेद में छः प्रकार से स्वर मिलान किया जाता है। उल्लखित विचारों से ज्ञात होता कि तकनीक के बदलने से भावाभिव्यक्ति में भी बदलाव आ जाता है। कलाकार की कल्पना और लिखित संगीत के भावों में क्या भिन्नताएँ है इन तत्वों का भी ज्ञान होता है। जहाँ हिन्दुस्तानी संगीत से आत्मिक, आध्यात्मिक, ईश्वरीय, लौकिक, अलौकिक ज्ञान का आभास होता है वहीं पाश्चात्य संगीत से सुख, दुख विभिन्न भावों रसों की प्राप्ति होती है। देशीय तथा सांस्कृतिक भिन्नताएँ होने के पश्चात्, तकनीकि आधार पर भिन्नताएँ समानताएँ होने के बाद भी दोनों ही तकनीक अपने-अपने स्थान पर विशेष महत्व रखती है क्योंकि दोनों ही वॉयलिन वादन तकनीक देशकाल परिस्थिति के अनुसार भाव तथा रस को व्यक्त करने में समर्थ है। यदि पाश्चात्य तकनीक से प्राप्त संगीत हमें एक अलग ही दुनिया में ले जाता है वहीं हिन्दुस्तानी तकनीक से प्राप्त संगीत हमें आनन्द, आध्यात्म, शांति, हृदय रंजन प्रदान करता है। दोनों तकनीकों के अध्ययन करने पर ज्ञात होता है कि दोनों में कल्पना करने वाला व्यक्ति एक होता है जैसे पाश्चात्य तकनीक में कम्पोजर द्वारा संगीत रचना को लिखा जाता है वहीं हिन्दुस्तानी संगीत में एक कलाकार स्वयं कल्पना करके संगीत का गायन वादन करता है। इसलिए सम्पूर्ण अध्ययन से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि तकनीक में भिन्नताएँ होने से वादन में भिन्नताएँ अवश्य होंगी, परंतु दोनों ही पाश्चात्य तथा हिन्दुस्तानी संगीत में समान रूप से विभिन्न भावों को व्यक्त करने की सामर्थ्य विद्यमान है। जिसका हमें संगीत के माध्यम से निरंतर अनुभव होता रहेगा। यह कहने में कोई अतिशयोक्ति नहीं होगी कि हिन्दुस्तानी भारतीय संगीत में प़ सा प सां द्वारा वॉयलिन मिलाने की पद्धति सर्वथा उचित जान पड़ती है।

संदर्भ ग्रंथ सूची

1. साक्षात्कार राजन माशेलकर, 28 सितंबर 2020, समय 8:00 बजे।
2. साक्षात्कार कैलाश पात्रा, 07 अक्टूबर 2020, समय 22:00 बजे।
3. साक्षात्कार मिलिंद रायकर, 26 सितंबर 2020, समय 21:30 बजे
4. साक्षात्कार अनुप्रिया देवताले, 28 सितंबर 2020, समय 12:00 बजे।
5. साक्षात्कार हिमांशु विश्वरूप, 01 नवंबर 2020, समय : 23:41 बजे।
6. देवांगन, तुलसीराम, वेला वादन शिक्षा, कवर्धा हाउस, लाइंस, रायपुर, संस्करण 1967, पृ. 19-20
7. साक्षात्कार राजन माशेलकर, 28 सितंबर 2020, समय 8:00 बजे।
8. साक्षात्कार कैलाश पात्रा, 07 अक्टूबर 2020, समय 22:00 बजे।
9. साक्षात्कार मिलिंद रायकर, 26 सितंबर 2020, समय 21:30 बजे
10. साक्षात्कार राजन माशेलकर, 28 सितंबर 2020, समय 8:00 बजे।
11. साक्षात्कार कैलाश पात्रा, 07 अक्टूबर 2020, समय 22:00 बजे।
12. साक्षात्कार मिलिंद रायकर, 26 सितंबर 2020, समय 21:30 बजे
13. साक्षात्कार अनुप्रिया देवताले, 28 सितंबर 2020, समय 12:00 बजे।
14. साक्षात्कार राजन माशेलकर, 28 सितंबर 2020, समय 8:00 बजे।
15. साक्षात्कार कैलाश पात्रा, 07 अक्टूबर 2020, समय 22:00 बजे।
16. साक्षात्कार मिलिंद रायकर, 26 सितंबर 2020, समय 21:30 बजे
17. साक्षात्कार राजन माशेलकर, 28 सितंबर 2020, समय 8:00 बजे।
18. साक्षात्कार कैलाश पात्रा, 07 अक्टूबर 2020, समय 22:00 बजे।
19. साक्षात्कार मिलिंद रायकर, 26 सितंबर 2020, समय 21:30 बजे
20. साक्षात्कार अनुप्रिया देवताले, 28 सितंबर 2020, समय 12:00 बजे।
21. साक्षात्कार कैलाश पात्रा, 07 अक्टूबर 2020, समय 22:00 बजे।
22. साक्षात्कार मिलिंद रायकर, 26 सितंबर 2020, समय 21:30 बजे
23. साक्षात्कार अनुप्रिया देवताले, 28 सितंबर 2020, समय 12:00 बजे।
24. साक्षात्कार राजन माशेलकर, 28 सितंबर 2020, समय 8:00 बजे।
25. साक्षात्कार मिलिंद रायकर, 26 सितंबर 2020, समय 21:30 बजे
26. साक्षात्कार अनुप्रिया देवताले, 28 सितंबर 2020, समय 12:00 बजे।
27. साक्षात्कार कैलाश पात्रा, 07 अक्टूबर 2020, समय 22:00 बजे।
28. साक्षात्कार मिलिंद रायकर, 26 सितंबर 2020, समय 21:30 बजे
29. साक्षात्कार कैलाश पात्रा, 07 अक्टूबर 2020, समय 22:00 बजे।
30. साक्षात्कार मिलिंद रायकर, 26 सितंबर 2020, समय 21:30 बजे
31. साक्षात्कार अनुप्रिया देवताले, 28 सितंबर 2020, समय 12:00 बजे।
32. साक्षात्कार हिमांशु विश्वरूप, 01 नवंबर 2020, समय : 23:41 बजे।
33. श्रीवास्तव, हरिश्चन्द्र, राग परिचय, संगीत सदन, इलाहाबाद, पृ. 13-14
34. 'यमन', अशोक कुमार, संगीत रत्नावली, अभिषेक पब्लिकेशन, चण्डीगढ़, पृ. 336