BAMT(N)-102

भारतीय संगीत का परिचय **II**–तबला एवं प्रयोगात्मक
द्वितीय सेमेस्टर

संगीत–तबला में स्नातक (बी0ए0)
द्वितीय सेमेस्टर
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग
मानविकी विद्याशाखा
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्द्वानी

BAMT(N)-102

भारतीय संगीत का परिचय II – तबला एवं प्रयोगात्मक

संगीत–तबला में स्नातक(बी0ए0)

द्वितीय सेमेस्टर

संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग

मानविकी विद्याशाखा

उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,

तीनपानी बाईपास रोड, ट्रान्सपोर्ट नगर के पीछे,

हल्द्वानी – 263139

फोन नं0 : 05946–286000 / 01 / 02

फैक्स नं0 : 05946–264232,

टोल फ्री नं0 : 18001804025

ई–मेल : **info@uou.ac.in**

वेबसाईट : **www.uou.ac.in**

अध्ययन मंडल समिति

अध्यक्ष
कुलपति,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय

संयोजक
निदेशक–मानविकी विद्याशाखा
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय

प्रो0 पंकजमाला शर्मा(स.)
पूर्व विभागाध्यक्ष–संगीत विभाग
पंजाब विश्वविद्यालय, चंडीगढ़

डॉ0 विजय कृष्ण(स.)
पूर्व विभागाध्यक्ष–संगीत विभाग
कुमाऊँ विश्वविद्यालय, नैनीताल

डॉ0 मल्लिका बैनर्जी(स.)
संगीत विभाग,
इग्नू, दिल्ली

प्रदीप कुमार(स.)
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,

द्विजेश उपाध्याय(आ.स.)
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,

जगमोहन परगांई(आ.स.)
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,

अशोक चन्द्र टम्टा(आ.स.)
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,

प्रकाश चन्द्र आर्या(आ.स.)
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,

पाठ्यक्रम संयोजन

प्रदीप कुमार
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,

द्विजेश उपाध्याय
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,

जगमोहन परगांई
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,

अशोक चन्द्र टम्टा
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,

प्रकाश चन्द्र आर्या
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,

प्रूफ रिडिंग एवं फार्मेटिंग

द्विजेश उपाध्याय
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय

प्रकाश चन्द्र आर्या
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय

इकाई लेखन

1.	**डॉ0 विजय कृष्ण**	इकाई 1,3,5,6 एवं 7
2.	**श्री हरीश पंत एवं श्री जगमोहन परगाईं**	इकाई 2
3.	**डॉ0 चन्द्रशेखर तिवारी**	इकाई 4

कापीराइट : @उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय
संस्करण : सीमित वितरण हेतु पूर्व प्रकाशन प्रति
प्रकाशन वर्ष : जुलाई 2023
प्रकाशक : उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्द्वानी, नैनीताल
ई–मेल : **books@uou.ac.in**

नोट – इस पुस्तक की समस्त इकाईयों के लेखन तथा कॉपीराईट संबंधी किसी भी मामले के लिए संबंधित इकाई लेखक जिम्मेदार होगा। किसी भी विवाद का निस्तारण सत्र न्यायालय–हल्द्वानी अथवा उच्च न्यायालय–नैनीताल में किया जाएगा। इस सामग्री के किसी भी अंश को उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्द्वानी की लिखित अनुमति के बिना किसी भी रूप में अथवा मिमियोग्राफी चक्रमुद्रण द्वारा या अन्यत्र पुनः प्रस्तुत करने की अनुमति नहीं है।

BAMT(N)-102

भारतीय संगीत का परिचय II- तबला एवं प्रयोगात्मक

संगीत–तबला में स्नातक(बी0ए0) द्वितीय सेमेस्टर

इकाई	इकाई का नाम	पृष्ठ
इकाई–1	भारतीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास।	1- 9
इकाई–2	परिभाषा (ध्वनि, नाद, आंदोलन संख्या, मींड, कण, सूत, खटका, गमक, घसीट, कृन्तन व मुर्की।	10- 19
इकाई–3	तबले के घरानों का परिचय।	20- 39
इकाई–4	भारतीय संगीत वाद्य वर्गीकरण के अंतर्गत अवनद्ध वाद्यों का परिचय।	40- 49
इकाई–5	तबला वादकों का जीवन परिचय(उ0 अहमद जान थिरकवा, पं0 अनोखेलाल मिश्रा एवं उ0 अल्लारक्खा खॉ)।	50-59
इकाई–6	पाठ्यक्रम की तालों एकताल, सूलताल एवं कहरवा ताल के ठेके को दुगुन एवं चौगुन लयकारी सहित लिपिबद्ध करना।	60-66
इकाई–7	पाठ्यक्रम की तालों एकताल, सूलताल एवं कहरवा ताल में तबले/पखावज की रचनाओं (पाठ्यक्रमानुसार) को लिपिबद्ध करना।	67-78

इकाई 1 – भारतीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास

1.1 प्रस्तावना
1.2 उद्देश्य
1.3 भारतीय संगीत की उत्पत्ति
1.4 भारतीय संगीत का इतिहास
1.4.1 प्राचीन काल
1.4.1.1 वैदिक काल
1.4.1.2 संदिग्ध काल
1.4.1.3 भरत काल
2.4.2 मध्य काल
1.4.2.1 पूर्व मध्य काल
1.4.2.2 उत्तर मध्य काल
2.4.3 आधुनिक काल
1.4.3.1 स्वतंत्रता से पूर्व
1.4.3.2 स्वतंत्रता के बाद
1.5 सारांश
1.6 शब्दावली
1.7 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
1.8 संदर्भ ग्रन्थ सूची
1.9 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
1.10 निबन्धात्मक प्रश्न

1.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई संगीत– तबला में स्नातक(बी0ए0) बी0ए0एम0टी0(एन)–102 द्वितीय सेमेस्टर की प्रथम इकाई है।

प्रस्तुत इकाई में भारतीय संगीत के इतिहास के बारे में बताया जाएगा। संगीत के सम्पूर्ण इतिहास के माध्यम से आपको इसके स्वरुप से अवगत कराया जाएगा।

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप भारतीय संगीत के समग्र इतिहास को भली–भांति जान पाऐंगे तथा प्राचीन से लेकर आधुनिक काल तक के संगीत के प्रचारकों के बारे में भी जान पाऐंगे।

1.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप बता सकेंगे कि :–

- भारतीय संगीत कब से अस्तित्व में आया अथवा भारतीय संगीत की उत्पत्ति कब हुई?
- किस काल में संगीत के कौन–कौन विद्वान हुए?
- किस काल में किस शासक द्वारा किस संगीतज्ञ को आश्रय दिया गया अथवा किसके शासन काल में संगीत की ज्यादा उन्नति हुई?
- आधुनिक काल में भारतीय संगीत, किन महान विभूतियों द्वारा प्रचारित–प्रसारित किया गया?

1.3 भारतीय संगीत की उत्पत्ति

मनुष्य के जन्म के साथ ही संगीत की उत्पत्ति का इतिहास भी जुड़ा हुआ है। संगीत की उत्पत्ति कब, कैसे और किसके द्वारा हुई, इस बारे में विद्वानों के अनेक मत हैं। वास्तव में संगीत का इतिहास स्वयं मानव का इतिहास है। जैसे–जैसे मनुष्य का विकास होता गया, संगीत की भी उन्नति होती गई।

भारतीय संगीत की उत्पत्ति के सम्बन्ध में विद्वानों ने मुख्य तीन आधार माने हैं :–

1) धार्मिक आधार – धार्मिक दृष्टिकोंण से शिव, ब्रहमा, सरस्वती, गन्धर्व और किन्नर ये देवता संगीत के प्रेरक माने जाते हैं। शिव के हाथों में डमरू, सरस्वती के हाथों में वीणा, स्वर्ग में किन्नर (वादन करने वाले), गन्धर्व (गायन करने वाले) और अप्सराएं (नृत्य करने वाली स्त्रियॉं) आदि से स्पष्ट है कि भारतीय संगीत अत्यन्त प्राचीन है।

2) प्राकृतिक आधार – इस आधार के अनुसार संगीत की उत्पत्ति प्रकृति से हुई। मनुष्य ने अपने जीवन के आस–पास संगीतमय वातावरण देखा। जैसे नदियों की लहरों से, सागर की तरंगों से, पक्षियों के कलरव से, हवाओं के झोंकों आदि की ध्वनियों को सुनकर ही मनुष्य ने संगीत को जन्म दिया होगा। मनुष्य ने अपनी भावनाओं को ऊॅंची–नीची ध्वनियों की सहायता से व्यक्त किया होगा।

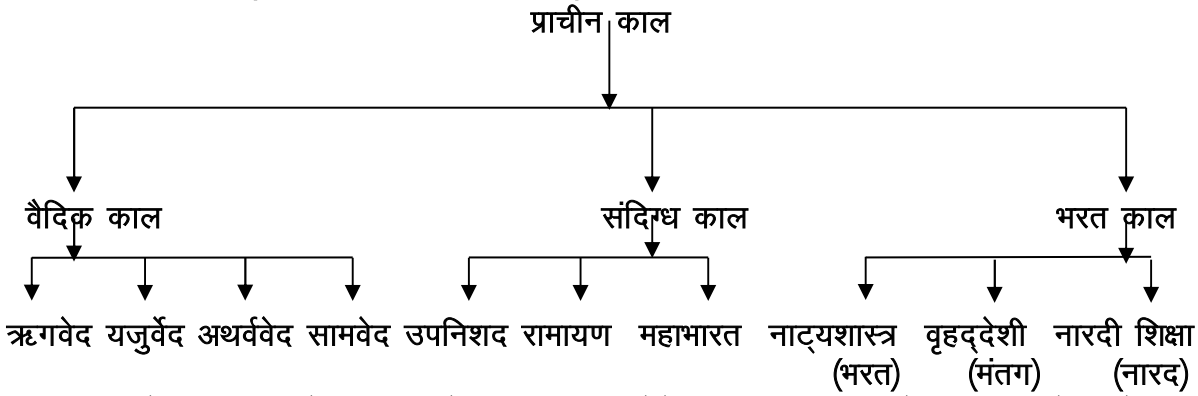
2) मनोवैज्ञानिक आधार – इस आधार के अनुसार जैसे–जैसे मनुष्य क्रमिक विकास की सीढ़ियॉं चढ़ता गया वैसे–वैसे ही विभिन्न कलाऐं उसके विकसित जीवन से जुड़ती गई। अतः संगीत आदि सभी कलाऐं क्रमिक विकास से जुडी है। बच्चे के पैदा होते ही उसके कंठ से ध्वनि निकलती है, गायन और वादन इसी ध्वनि का सहज विकास है।

1.4 भारतीय संगीत का इतिहास

भारतीय संगीत के इतिहास को हम तीन भागों में बांट सकते हैं :

1. प्राचीन काल (आदि काल से 800 ई0 तक)
2. मध्य काल (800 से 1800 ई0 तक)
3. आधुनिक काल (1800 ई0 से वर्तमान तक)

1.4.1 प्राचीन काल (आदि काल से 800 ई0 तक)



उपरोक्त सारणी के अध्ययन से आप समझ पाऐंगे कि प्राचीन काल के इतिहास को हमने पुनः तीन काल में विभाजित किया है।

1) वैदिक काल 2) संदिग्ध काल 3) भरत काल

1.4.1.1 वैदिक काल – इस काल का प्रारम्भ आदि काल में ईसा से 1000 वर्ष पूर्व तक माना गया है। इसी काल में हिन्दु धर्म के चारों वेदों की रचना हुई, इसलिए इसे वैदिक काल कहा जाता है। चारों वेदों के नाम है – ऋग्वेद, यजुर्वेद, अथर्ववेद व सामवेद। इनमें **'ऋग्वेद'** विश्व का सबसे प्राचीन ग्रन्थ हैं, जिसके संग्रहित मंत्रों को 'ऋक' या 'ऋचा' कहते हैं। इसके सभी मंत्र छन्दोबद्ध है, जिनमें अनेक देवी–देवताओं की स्तुतियां उपलब्ध हैं। **यजुर्वेद** में यज्ञों का विधान है। **अथर्ववेद** में सुखमूलक एवं कल्याणप्रद मंत्रों का संग्रह तथा *तांत्रिक* विधान दिया है। चारों वेदों में सामवेद प्रारम्भ से अन्त तक संगीतमय है। सामगान में केवल तीन स्वर प्रयोग किये जाते हैं, जिनके नाम है – उदात्त, अनुदात्त व स्वरित। धीरे–धीरे स्वरों की संख्या 3 से 4, 4 से 5 तथा 5 से 7 हुई।

1.4.1.2 संदिग्ध काल – इस काल का समय 1000 ईसा वर्ष पूर्व से 1 ईसवी तक है। इस काल में संगीत का कोई ग्रन्थ नहीं लिखा गया, केवल कुछ उपनिषद, महाभारत, रामायण आदि ग्रन्थ हैं, जिनमें संगीत सम्बन्धी थोड़ी बहुत जानकारी मिलती है। छांदोग्य और वृहदारण्यक उपनिषदों में संगीत का उल्लेख मिलता है तथा संगीत वाद्यों के नाम भी मिलते हैं। महाभारत में सात स्वरों और गन्धार ग्राम का उल्लेख मिलता है। रामायण में विभिन्न प्रकार के वाद्यों का उल्लेख मिलता है। रावण स्वयं संगीत का एक बड़ा विद्वान था। उसने *रावणस्त्रन्* नामक वाद्य का अविष्कार कियज्ञं

1.4.1.3 भरत काल – इस काल का समय 1 ई0 से 800 ई0 तक है। इस काल की पहली विशेषता यह है कि जिस प्रकार आजकल 'राग गायन' प्रचलित है उस समय 'जाति गायन' प्रचलित था। इस काल की दूसरी विशेषता यह है कि इसी काल में सर्वप्रथम 3 ग्राम, 22 श्रुतियां, 7 स्वर, 18 जातियां और 21 मूर्च्छनाओं का वर्णन मिलता है।

इस काल के मुख्य ग्रन्थ :

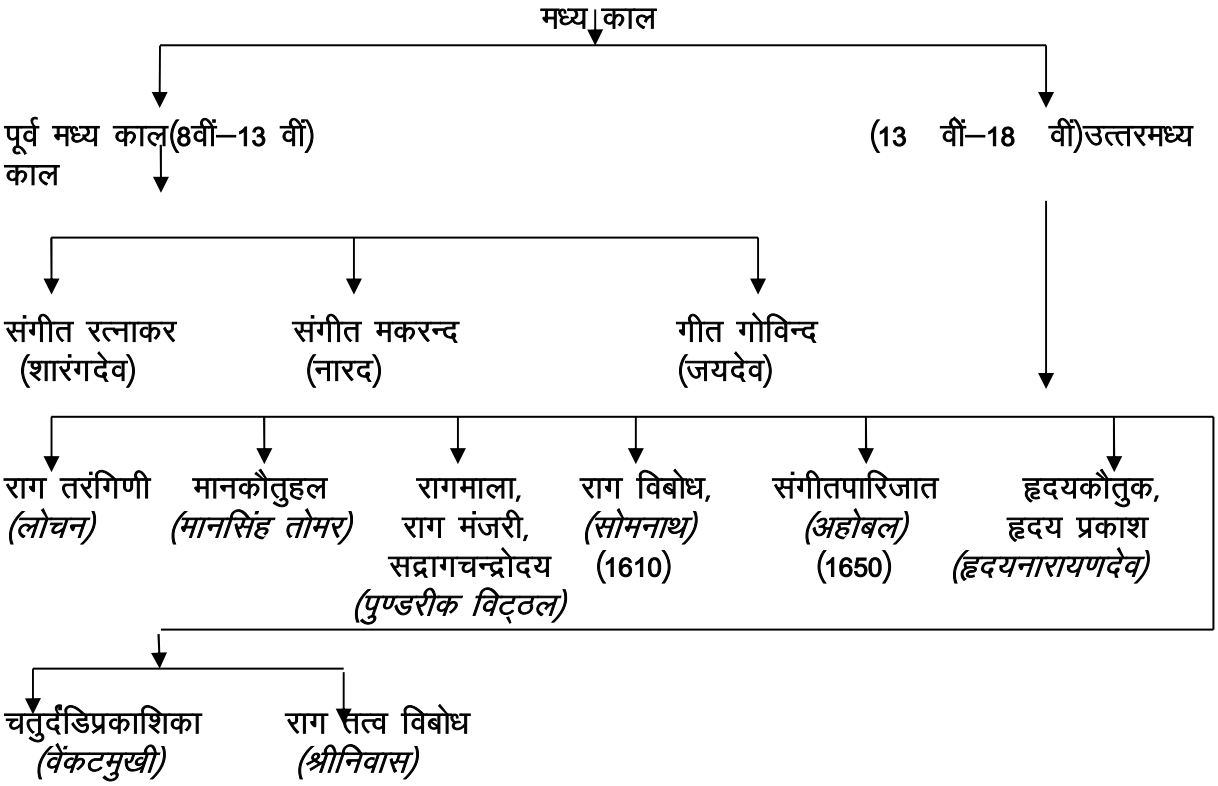
1.नाट्यशास्त्र (लेखक–भरत) – यह भारतीय संगीत का महत्वपूर्ण ग्रन्थ है, जिसका रचना काल पॉचवीं शताब्दी माना जाता है। यह ग्रन्थ नाट्य से सम्बन्धित है, किन्तु 28–33वें अध्याय तक इसमें संगीत के विषय में प्रकाश डाला गया है।

2.बृहददेशी (लेखक–मतंग) – इस ग्रन्थ के रचनाकाल के विषय में मतभेद हैं। कुछ विद्वान इसे तीसरी, कुछ चौथी, कुछ पॉचवी, कुछ छठी तथा कुछ आठवीं शताब्दी का ग्रन्थ मानते हैं। संगीत के इतिहास में सर्वप्रथम इसी ग्रन्थ में 'राग' शब्द प्रयोग किया गया है। राग शब्द का वर्तमान परिप्रेक्ष्य में काफी महत्व है। इसमें 6 अध्याय माने गए हैं।

3. नारदीय शिक्षा (लेखक–नारद) – यह ग्रन्थ सातवीं शताब्दी के लगभग लिखा गया। इसमें प्रथम बार पुरूष राग और स्त्री राग के आधार पर आगे चलकर राग–रागिनी पद्धति का विकास हुआ।

1.4.2 मध्य काल(800 से 1800 ई0 तक)

मध्य काल की अवधि 8 वीं शताब्दी से 18 वीं शताब्दी तक मानी जाती है। इस काल को आप निम्न सारणी के माध्यम से जान पाऐंगे कि मध्य काल में भारतीय संगीत की उन्नति के लिए कौन–कौन से ग्रन्थकार हुए तथा उन्होंने कौन से ग्रन्थ लिखे।



उपरोक्त सारणी के माध्यम से आप जान चुके हैं कि मध्य काल को फिर से दो विभागों में विभाजित किया गया है – पूर्व मध्य काल व उत्तर मध्य काल।

1.4.2.1 पूर्व मध्य काल – इस काल की विशेषता है कि जिस प्रकार आज राग गायन प्रचलित है, उसी प्रकार उस समय में प्रबन्ध गायन प्रचलित था। इसलिए इसे प्रबन्ध काल भी कहते हैं। इस काल में लिखे गए संगीत सम्बन्धी कुछ महत्वपूर्ण ग्रन्थ निम्न हैं :–

1. संगीत मकरन्द – इस ग्रन्थ के रचयिता नारद जी थे। रागों को स्त्री, पुरूष और नपुंसक वर्गों में विभाजित करने का वर्णन सर्वप्रथम इसी पुस्तक में प्राप्त होता है। अतः इसे राग–रागिनी पद्धति का आधार ग्रन्थ कहा जाता है।

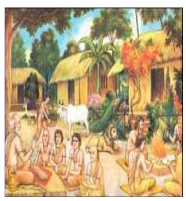
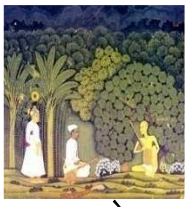
2. गीत गोविन्द – इसकी रचना 12 वीं शताब्दी में पं0 जयदेव द्वारा हुई थी। पं0 जयदेव केवल कवि ही नहीं अपितु गायक भी थे। इस पुस्तक में प्रबन्धों और गीतों का संग्रह है, किन्तु स्वरलिपि न होने से उन्हें उसी प्रकार से नहीं गाया जा सकता है।

3. संगीत रत्नाकर – इसकी रचना 13 वीं शताब्दी में शारंगदेव द्वारा हुई। यह ग्रन्थ केवल उत्तर भारतीय संगीत में ही नहीं बल्कि दक्षिणी भारतीय संगीत में भी बहुत महत्वपूर्ण समझा जाता है।

1.4.2.2 उत्तर मध्य काल – इस काल में फारसी और उत्तर भारतीय संगीत का मिश्रित रूप भली–भांती विकसित हुआ। अतः यह काल *संगीत का स्वर्ण युग* कहा गया है। अधिकांश मुसलमान शासकों को संगीत से विशेष प्रेम था। अतः उन्होंने अपने दरबार में संगीतज्ञों को आश्रय दिया और संगीत को प्रोत्साहन दिया।

इस काल के शासक, उनका राज्यकाल और दरबारी संगीतज्ञ

शासक	राज्यकाल	दरबारी संगीतज्ञ	अविष्कारक
अलाउद्दीन खिलजी	1269–1316 (दिल्ली)	अमीर खुसरो	सितार, कव्वाली, तराना, तबला, रागों में साजगिरी सरमपरदा आदि
सुल्तान हुसैन शर्की	1458–1499(जौनपुर)	स्वयं	बड़ा ख्याल व रागों में सिन्धुभैरवी, जौनपुरी, जौनपुरी तोड़ी, आदि
राजा मानसिंह तोमर	1486–1517(ग्वालियर)	स्वयं व नायक बख्श (ध्रुवपदिए)	
अकबर	1556–1605	तानसेन, नायक बैजु, नौबरत खां, तानरंग खां, गोपाल नायक	दरबारी कान्हड़ा, मियॉ की सारंग, मियॉ मल्हार, मियॉ की तोड़ी, रामकली, मल्हार आदि(आविष्कारक तानसेन)
जहॉगीर	1605–1627	विलास खॉ, छतर खॉ, मक्खू आदि	
शाहजहॉ	1627–1658	दिगरखॉ लाल खॉ, विलास खॉ	
मुहम्मद शाह रंगीले	1719–1748	सदारंग–अदारंग, शौरी मियॉ	ख्याल(सदारंग–अदारंग), टप्पा(शौरी मियां)

गुरूकुल **तानसेन** **अमीर खुसरो** **मुहम्मद शाह रंगीले**

इस काल में विभिन्न शासकों के शासन काल में अत्यन्त उपयोगी ग्रन्थ भी लिखे गए :

1.राग तरंगिणी – 15 वीं शताब्दी के आरम्भ में पं0 लोचन ने 'राग तरंगिणी' नामक ग्रन्थ लिखा। उन्होंने राग–रागिनी तथा राग वर्गीकरण के स्थान पर थाट राग पद्धति को स्थान दिया तथा कुल 12 थाट माने। 12 थाटों में ही अपने समय के सब रागों की उत्पत्ति की।

2.मान कौतुहल – यह ग्रन्थ ग्वालियर के राजा मानसिंह तोमर के द्वारा लिखा गया। राजा मानसिंह ने तत्कालीन प्रसिद्ध संगीतज्ञों का एक सम्मेलन कराया। उस सम्मेलन में संगीत शास्त्र पर विचार किया गया, जिनका संग्रह राजा मानसिंह ने मान–कौतुहल ग्रन्थ के रूप में किया।

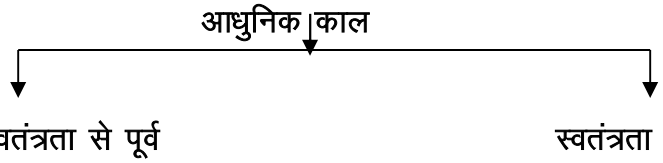
3.राग माला, राग मंजरी, सद्रागचन्द्रोदय – इन ग्रन्थों को पुण्डरीक विट्ठल द्वारा लिखा गया है। सद्रागचन्द्रोदय में इन्होंने दक्षिण संगीत पर लिखा तथा राग माला व राग मंजरी में उत्तरी पद्धति का वर्णन किया है।

4.राग विबोध – 1610 ई0 में दक्षिण के विद्वान पं0 सोमनाथ ने 'रागविबोध' नामक ग्रन्थ की रचना की। इसमें उत्तरी और दक्षिणी संगीत को एक में समन्वित करने का प्रयत्न किया गया है।
5.संगीत पारिजात – 1650 ई0 में पं0 अहोबल द्वारा यह ग्रन्थ लिखा गया। इस ग्रन्थ में प्रथम बार वीणा के तार पर बारह स्वरों की स्थापना का वर्णन है। उन्होंने अपना शुद्ध सप्तक काफी को माना था।

लगभग इसी समय पं0 हृदयनारायण देव द्वारा हृदयकौतुक और हृदयप्रकाश ग्रन्थ लिखे गए।

6.चतुर्दण्डिप्रकाशिका – यह ग्रन्थ 1640–1650 ई0 के लगभग, दक्षिण के विद्वान पं0 वेंकटमुखी द्वारा लिखा गया था। उन्होंने यह सिद्ध किया कि उस समय के स्वर सप्तक से, अधिक से अधिक 72 थाटों की रचना हो सकती है तथा एक थाट से कुल 484 राग उत्पन्न हो सकते हैं। यद्यपि ग्रन्थकार ने एक सप्तक में 12 स्वर माने हैं किन्तु एक स्वर के कई नाम भी स्वीकार किए हैं। इसी समय में भावभट्ट ने तीन ग्रन्थ लिखे – *अनूप संगीत रत्नाकर, अनूप संगीत विलास* तथा *अनूपांकुश*।
7.राग तत्व विबोध – 18 वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में श्रीनिवास ने *'राग तत्व विबोध'* नामक ग्रन्थ की रचना की। इस पुस्तक में उन्होंने पं0 अहोबल की भॉति वीणा के तार की लम्बाई पर भिन्न–भिन्न नापों से 12 स्वरों की स्थापना की। उन्होंने अहोबल के समान ही काफी थाट को अपना शुद्ध थाट रखा।

1.4.3. आधुनिक काल (1800 ई0 से वर्तमान तक)



स्वतंत्रता से पूर्व – 18 वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में भारत में अंग्रेजों का शासन काल था। अंग्रेजी सभ्यता के परिणामस्वरूप संगीत का विकसित रूप कुंठित होता चला गया। संगीतज्ञों को अपने प्रति अंग्रेजों के उपेक्षित एवं उदासीन व्यवहार के कारण अपनी आजीविकोपार्जन हेतु संगीत कला को व्यवसायिक रूप प्रदान करना पड़ा। जिसका परिणाम यह हुआ कि वैदिक काल की उत्कृष्ठ संगीत कला समाज के निम्न वर्ग में पहुॅच गयी। जहॉ उसका एकमात्र उद्देश्य क्षणिक सुख रह गया। समाज ऐसे व्यक्तियों से घृणा करता था जिसका परिणाम यह हुआ कि वह संगीत से भी घृणा करने लगा। संगीत आमोद–प्रमोद का साधन बन गया, यहॉ तक कि सभ्य समाज में संगीत का नाम लेना भी पाप समझा जाने लगा। भारतीय संगीत से प्रभावित अंग्रेजी विद्वान सर विलियम जोन्स व कैप्टन डे ने संगीत को पुनः उबारने का प्रयास किया तथा कुछ पुस्तकें लिखी जिसका समाज में अच्छा असर हुआ और संगीत के प्रति अनादर का भाव भी कम हुआ। इसी समय बंगाल के **'सर सौरेन्द्रमोहन टैगोर** ने 19 वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में 'यूनिवर्सल हिस्ट्री ऑफ म्यूजिक' लिखी। उन्नीसवीं शताब्दी के मध्य में एक बार फिर वाजिद अली शाह के दरबार में संगीत का सम्मान हुआ। लखनऊ के गुलाम रज़ा साहब ने *रजाखानी* तथा मसीत खां में *मसीतखानी* गत का आविष्कार करके सितार पर उसके वादन का प्रचार किया।

संगीत के इस काल में दो महापुरूष (पं0 विष्णु नारायण भातखण्डे व पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर) इस क्षेत्र में आए, जिन्होंने संगीत का उद्धार किया। इन दोनों ही महानुभावों ने देश में जगह–जगह घूम कर संगीत का प्रचार–प्रसार किया एवं अनेक संगीत विद्यालय की स्थापना की जिनमें से प्रमुख हैं :–

1. म्यूजिक कालेज, कलकत्ता।
2. स्कूल ऑफ इन्डियन म्यूजिक, बम्बई।
3. गान्धर्व महाविद्यालय, पूना।
4. गान्धर्व महाविद्यालय मण्डल।
5. भातखण्डे संगीत विश्वविद्यालय (मैरिस कालेज), लखनऊ।
6. प्रयाग संगीत समिति, इलाहाबाद।

आप दोनों ने संगीत से सम्बन्धित कई पुस्तकें भी लिखी।

पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर :
1. संगीत बाल प्रकाश, भाग 1–3
2. संगीत बाल बोध, भाग 1–5
3. भारतीय संगीत लेखन पद्धति
4. बालोदय संगीत
5. संगीत तत्वदर्शक
6. राग प्रवेश, भाग 1–19 आदि

पं0 विष्णु नारायण भातखण्डे :
1. हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति–क्रमिक पुस्तक मालिका, 6 भागो में
2. स्वर मालिका (गुजराती)
3. अभिनव राग मंजरी (संस्कृत)
4. श्रीमल्लक्ष्य संगीत (संस्कृत)
5. हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति (चार भागों में)–मराठी में (हिन्दी में भातखण्डे संगीत शास्त्र)

स्वतंत्रता के बाद – स्वाधीन भारत के उन्मुक्त पर्यावरण में संगीत का प्रसार तीव्र गति से होने लगा। भारत सरकार ने संगीत कला के विकास में महान योगदान दिया। *1952* से संगीत कला को प्रोत्साहन देने हेतु कुशल संगीतज्ञों को *राष्ट्रपति पदक* प्रदान करना आरम्भ किया। *1953* में ''संगीत नाटक अकादमी'' तथा 1954 में ''ललित कला अकादमी'' की स्थापना की गई। आकाशवाणी के विभिन्न केन्द्र स्थापित किए गए। आकाशवाणी के स्तर को बढ़ाने के लिए उसमें भाग लेने वाले कलाकारों की ध्वनि–परीक्षा हुई। ख्याति प्राप्त वृद्ध संगीतज्ञों को मान पत्र भेंट किए जाने लगे। ''संगीत'' तथा ''संगीत कला विहार'' जैसी संगीत पत्रिकाओं का प्रकाशन किया गया। श्रेष्ठ संगीतज्ञों को विदेश में अपनी कला को प्रदर्शित करने हेतु सुविधाएं प्रदान की गई। स्कूल तथा महाविद्यालयों में संगीत को एक विषय के रूप में पाठ्यक्रम में सम्मिलित किया गया। आकाशवाणी तथा दूरदर्शन के विभिन्न केन्द्रों से शास्त्रीय संगीत तथा सुगम संगीत (भजन, गजल, गीत आदि) के कार्यक्रम प्रसारित किए जाने लगे। इन प्रयासों के कारण आज संगीत जन साधारण के अधिक निकट है।

आधुनिक काल में हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत के अन्तर्गत ध्रुवपद गायकी का प्रचार कम हो गया है तथा ख्याल शैली अधिक प्रचलित हो गयी है। आज ठुमरी गायकी भी संगीत प्रेमियों के मध्य काफी लोकप्रिय है। गायन, वादन तथा नृत्य की संगति हेतु तबला एक लोकप्रिय, सक्षम तथा बहुप्रचलित ताल वाद्य बन चुका है।

मुम्बई की 'सुर सिंगार संसद' नामक संस्था प्रत्येक वर्ष युवा कलाकारों के लिए *'कल का कलाकार'* नामक संगीत सम्मेलन का आयोजन कर उन्हें *'सुरमणि', 'तालमणि'* आदि अलंकारों से विभूषित कर प्रोत्साहित करती है। इसके अतिरिक्त *'साहित्य कला परिषद'* द्वारा आयोजित युवा महोत्सव में नवोदित कलाकारों को अपनी प्रतिभा प्रदर्शित करने हेतु अवसर प्रदान किए जाते हैं।

आधुनिक काल में संगीत की स्थिति के अध्ययन से यह साफ पता चलता है कि आज गजल, भजन, लोक संगीत तथा फिल्मी संगीत की ही तरह शास्त्रीय संगीत में भी जन सामान्य की रूचि है। श्रोताओं की मानसिक चंचलता, समयाभाव व उनकी रूचि को समझते हुए शास्त्रीय संगीत के

कलाकारों ने भी परम्परागत शैली से थोड़ा हटकर अपने संगीत में कुछ परिवर्तन किए हैं। क्योंकि संगीत समारोहों व संगीत महफिलों में सभी प्रकार के श्रोता सम्मिलित होते हैं और संगीत का मुख्य लक्ष्य श्रोताओं के हृदय में आनन्द का सृजन करना है। वास्तव में प्राचीनता व नवीनता के सम्मिश्रण से ही संगीत को सहज, सुन्दर, जनरूचि के अनुरूप एवं लोकप्रिय बनाया जा सकता है।

अभ्यास प्रश्न

(अ) रिक्त स्थानों की पूर्ति :

1. नाट्यशास्त्र के रचनाकर ———————— हैं।
2. ———————— वेद प्रारम्भ से अन्त तक संगीतमय है।
3. अमीर खुसरो के आश्रयदाता ———————————— थे।
4. तानसेन———————————— के दरबार में संगीतज्ञ थे।
5. संगीत रत्नाकर———————————— द्वारा लिखा गया है।
6. प्राचीन काल में ———————————— गायन प्रचलित था।
7. गीत गोविन्द ———————————— द्वारा लिखा गया।
8. सर्वप्रथम वीणा के तार पर स्वरों की स्थापना ———————————— ने की।

(ब) वस्तुनिष्ठ प्रश्न :

1) टप्पा के आविष्कार का श्रेय किसको जाता है ?

क) गुलाम रजा **ख)** गुलाम रसूल **ग)** मियॉ शोरी **घ)** मियॉ जानी

2) भरत ने नाट्यशास्त्र की रचना किस शताब्दी में की ?

क) दूसरी शताब्दी **ख)** तीसरी शताब्दी **ग)** चौथी शताब्दी **घ)** पॉचवी शताब्दी

3) राग दरबारी कान्हड़ा बनाने वाले संगीतज्ञ कौन थे ?

क) स्वामी हरिदास **ख)** तानसेन **ग)** गोपाल नायक **घ)** अमीर खुसरो

(स) लघु उत्तरीय प्रश्न :

1) भारतीय संगीत के प्राचीन काल का संक्षिप्त वर्णन कीजिए।

2) मध्य काल में संगीत के कौन–कौन से ग्रन्थ लिखे गए ? संक्षेप में बताइए।

1.5 सारांश

इस इकाई को पढ़ने के बाद आप जान चुके होंगे कि भारतीय संगीत का इतिहास अत्यन्त प्राचीन है। आप यह भी जान चुके होंगे कि भिन्न–भिन्न कालों में किस तरह भारतीय संगीत का विकास हुआ तथा कौन–कौन से ग्रन्थ लिखे गए? प्राचीन काल से लेकर आधुनिक काल तक भारतीय संगीत अनेक परिस्थितियों से गुजरा। जैसे **मध्य काल** को *संगीत का स्वर्ण युग* इसलिए कहा गया क्योंकि इस काल में भारतीय संगीत का बहुत प्रचार–प्रसार हुआ, अनेक नए वाद्यों, रागों तथा तालों के आविष्कार तथा अनेक ग्रन्थ भी लिखे गए। इस इकाई के अध्ययन के बाद आप यह भी जान चुके होंगे कि वर्तमान में सरकार, निजी संस्थाओं, संगीतज्ञों, आकाशवाणी, दूरदर्शन, संगीत नाटक अकादमी, ललित कला अकादमी आदि अनेक माध्यमों से भारतीय संगीत समाज में लोकप्रिय हो रहा है और उच्चतम शिखरों को छू रहा है।

1.6 शब्दावली

1. **प्रबन्ध गायन –** स्वर, पद और लय युक्त गायन।
2. **जाति गायन** – प्राचीन काल में राग के स्थान पर जातियां गाई जाती थी। ये जातियां वास्तव में मूल राग थी। 18 प्रकार की जातियां, दो ग्रामों (षड़ज ग्राम व मध्यम ग्राम) की चौदह मूर्च्छनाएं अनेक स्वरालियों को जन्म देती थी। उन स्वरालियों में विभिन्न गीतों की रचना की और गाई जाती थी।
3. **आजीविकोपार्जन –** जीविका चलाने हेतु।

4. व्यवसायिक – रोजगार सम्बन्धी।

1.7 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

(अ) रिक्त स्थानों की पूर्ति :

1) भरत **2**) सामवेद **3**) अल्लाउद्दीन खिलजी **4**) अकबर
5) शारंगदेव **6**) जाति गायन **7**) जयदेव **8**) अहोबल

(ब) वस्तुनिष्ठ प्रश्न :

1. (ग) मियां शोरी **2. (घ)** पांचवी शताब्दी **3. (ख)** तानसेन

1.8 संदर्भ ग्रन्थ सूची

1. श्रीवास्तव, श्री हरीश चन्द्र, *राग परिचय सभी भाग*, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।
2. वसन्त, *संगीत विशारद*, संगीत कार्यालय, हाथरस।
3. परांजपे, श्रीधर, *संगीत बोध*।
4. गोवर्धन, श्रीमती शान्ति, *संगीत शास्त्र दर्पण*।
5. साभार गूगल।

1.9 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1.'संगीत' मासिक पत्रिका, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. चौधरी, डा0 सुभाष रानी, संगीत के प्रमुख शास्त्रीय सिद्धान्त, कनिष्का पब्लिशर्स, नई दिल्ली।
3. बंसल, डॉ0 परमानन्द, संगीत सागरिका, प्रासंगिक पब्लिशर्स, नई दिल्ली।

1.10 निबन्धात्मक प्रश्न

1. भारतीय संगीत के इतिहास का संक्षिप्त वर्णन कीजिए।
2. आधुनिक काल में संगीत की प्रगति पर प्रकाश डालिए।

इकाई 2– परिभाषा (ध्वनि, नाद, आन्दोलन संख्या, मींड, कण, सूत, खटका, गमक, घसीट, कृन्तन, मुर्की)।

2.1 प्रस्तावना

2.2 उद्देश्य

2.3 परिभाषाएं

2.3.1 मींड़ 2.3.2 घसीट

2.3.3 कृन्तन 2.3.4 ध्वनि

2.3.5 नाद 2.3.6 आन्दोलन संख्या

2.3.7 कण 2.3.8 सूत

2.3.9 खटका 2.3.10 गमक

2.4 सारांश

2.5 शब्दावली

2.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

2.7 संदर्भ ग्रन्थ सूची

2.8 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

2.9 निबन्धात्मक प्रश्न

2.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई संगीत– तबला में स्नातक(बी0ए0) बी0ए0एम0टी0(एन)–102 द्वितीय सेमेस्टर की द्वितीय इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद भारतीय संगीत के इतिहास के बारे में जान चुके होंगे।

प्रस्तुत इकाई में वाद्य संगीत के अन्तर्गत प्रयोग में आने वाली क्रियाओं मींड़, घसीट, कृन्तन, जोड़ आलाप आदि के विषय में बताया गया है। भारतीय वाद्य संगीत में इन क्रियाओं का अत्यधिक महत्व है। वाद्य संगीत की प्रस्तुतियों को इन क्रियाओं से कर्णप्रिय बनाया जाता है। इन क्रियाओं का अपने वादन में समावेश कर वाद्य कलाकार अपनी वादन शैली को विकसित करता है।

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप वाद्य संगीत के अन्तर्गत प्रयोग में आने वाली क्रियाओं का ज्ञान प्राप्त कर उनका अपने वादन में प्रयोग कर सकेंगे। इनके प्रयोग से आपकी प्रस्तुति में निखार आएगा।

2.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप :

- अपने वाद्य यंत्र में मींड़, घसीट, कृन्तन के द्वारा रागों के आलाप को सॅवारने का प्रयास स्वंय भी करने लगेंगे।
- वाद्य यंत्र वादन के अन्तर्गत जोड़ आलाप में मुख्य क्रियाओं (मींड़, घसीट व कृन्तन) का उपयोग सरलता से कर सकेंगे।
- मसीतखानी व रजाखानी गतों में उपरोक्त क्रियाओं से आकर्षण पैदा कर अपनी प्रस्तुति में विविधता व नवीनता ला सकेंगे।

2.3 परिभाषाएं

मुख्यतः स्वरवाद्य वादन को आकर्षण बनाने के लिए मींड़, घसीट, कृन्तन, जोड़ आलाप, मसीतखानी गत, रजाखानी गत व तोडे मुख्य प्रक्रियाऐं हैं। इनके अभाव में वादन की प्रस्तुति में नीरसता आ जाती है। इनका प्रयोग भारतीय रागों की प्रस्तुति के समय उपयुक्त स्थनों में करने के लिए गुरू के मार्ग निर्देशन में नियमित अभ्यास की आवश्यकता होती है।

2.3.1 मींड़ – इस क्रिया में एक स्वर से दूसरे स्वर तक स्वर को अखंडित रूप से खींचा जाता हैं। दो स्वरों के मध्य की ध्वनि को अटूट रूप से प्रस्तुत किया जाता है। सितार में एक परदे में इस स्वर से इच्छित स्वर तक मीड़ का प्रयोग किया जाता है। वायलिन में एक ही अंगुली से एक स्वर से दूसरे स्वर तक ध्वनि को एक गज में कोमलता से अटूट रूप से प्रस्तुत कर मींड़ का प्रयोग किया जाता हैं। गज वाद्यों में इसे सूत कहा जाता है। भारतीय शास्त्रीय संगीत में मींड़ अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। गायन तथा वादन में रागदारी, एक राग विशेष में परम्परा व शास्त्रानुसार मींड़ का प्रयोग किया जाता है।

आरोह में राग का विस्तार करते समय जब एक स्वर से दूसरे स्वर में जाते हैं तो सीधे दूसरे स्वर में जाने पर दोनों स्वरों के बीच की श्रुतियों का स्पर्श होता है और माधुर्य उत्त्पन्न होता है, इसे आरोह मींड़ कहते है। स्वरों के चढते क्रम में आरोही मींड का प्रयोग किया जाता है। गायन के अतिरिक्त तन्त्री वाद्य जैसे सितार के सा के पर्दे में रे को खींच कर बजाने से सा और रे के बीच की ध्वनियॉ स्पष्ट नहीं होती लेकिन माधुर्य उत्पन्न होता है। इसी प्रकार एक ही पर्दे में यथा–सा से रे, सा से म, सा से प आदि स्वरों को बजाना एक ही आघात से रंजकता पैदा करता है। कुछ वीणा अंग के वाद्यों में एक स्वर पर एक ही बार आघात करने से दूसरे अन्य स्वरों तक पहुॅचना मींड़ कहलाता है।

कुछ वाद्यों में मींड़ 'घसीट' से उत्पन्न की जाती है, जैसे – हवाइन गिटार, मोहन वीणा, सरोद, वायलिन, सारंगी आदि। जिन वाद्यों को मिजराब, जवा या आघात से बजाया जाता है उनमें अंगुली को एक से दूसरे स्वर तक ले जाया जाता है। गिटार में एक बट्टा या बार को घसीट कर यह क्रिया की जाता है। विचित्र वीणा में भी मिजराब से आघात कर एक स्वर से दूसरे स्वर तक पहुॅचने के लिए बट्टे को घसीटा जाता है। गज वाद्य में गज को एक ही ओर यथोचित दबाव देकर अंगुली को घसीटते हुए एक स्वर से दूसरे स्वर तक ले जाया जाता है।

यही क्रिया अवरोह में करने से अवरोही मींड़ उत्त्पन्न की जाती हैं। इस मींड़ को गाने या बजाने में प्रयोग करने पर अधिक सावधानी रखनी पडती है। उदाहरणार्थ **सां नि**, **सां प**, आदि। भातखण्डे जी की स्वरलिपि में मींड को अर्द्धचन्द्राकार चिन्ह से दर्शाया गया है। जैसे – **सा ग, प नि, ध म** आदि। मींड़ का प्रयोग जहॉ गायन या वादन में रंजकता को बढाता हैं वहीं अभ्यास की कमी होने पर बेसुरा भी कर देता है। मींड़ का प्रयोग शास्त्रानुसार, रागानुसार व परम्परानुसार सावधानी से करने पर मधुरता और रंजकता उत्पन्न होती है जो प्रभावपूर्ण प्रस्तुति के लिए आवश्यक है। शास्त्रीय संगीत में मींड़ का विशिष्ट स्थान है जो हमारे संगीत की मर्मस्पर्शी विशेषता है।

मींड़ के उदाहरण – मीड़ में दो स्वरों के मध्य के स्वर लुप्त रहते हैं।

- राग यमन में **प रे**– इसमें प से रे के मध्य के स्वर लुप्त हैं।
- राग देश में **म रे** – इसमें म तथा रे के मध्य, ग स्वर लुप्त है।

2.3.2 घसीट – इस क्रिया में दो तीन स्वरों को अलग–अलग ना बजाकर एक के बाद एक स्वरों को जोड़ते हुए बजाया जाता है। इसमें सभी स्वरों की ध्वनि को अलग–अलग बनाए रखने हेतु घसीट के साथ बजाना पड़ता हैं। सारंगी वाद्य में घसीट की प्रधानता रहती है।

घसीट के उदाहरण – घसीट की क्रिया में घसीट के स्वर व्यक्त रहते हैं :

- **रे** से **म** तक घसीट में **रे ग म** तीनों स्वरों की ध्वनि व्यक्त होगी। सरोद में एक आघात, वायलिन में एक गज तथा एक अंगुली(तर्जनी) से यह क्रिया होगी।
- इसी प्रकार **रे** से **प** तक घसीट **रे ग म प** को एक अंगुली (तर्जनी) से एक आघात अथवा गज से प्राप्त करेंगे।

2.3.3 कृन्तन – वाद्य यंत्रों में कृन्तन का अत्यधिक महत्व है। तंत्री वाद्यों में बजाने की यह विशिष्ट प्रक्रिया है जिसमें एक ही आघात से दा अथवा रा बजाकर उसी ध्वनि से अन्य पर्दों के स्वरों को निकालना होता है। सितार में यह प्रक्रिया अवरोही क्रम में ऊँचे स्वर से नीचे स्वर पर आते समय बाएं हाथ की अंगुलियों से झटके के साथ तार को दबाकर एकदम छोड़ने से अन्य पर्दों के स्वरों को उत्पन्न किया जाता है, इसे कृन्तन कहते हैं। सरोद वादन में भी इस प्रक्रिया का उपयोग होता है। उसमें एक आघात में दो, तीन अथवा चार स्वरों को बिना मींड़ के अंगुलियों के संचालन से प्राप्त किया जाता है। वायलिन में एक ही गज में विभिन्न अंगुलियों के संचालन से यह प्रक्रिया होती हैं।

जिस प्रकार गायन में कण स्वरों का प्रयोग व मधुरता, राग के आवश्यक प्रभाव को बनाए रखने में आवश्यक है उसी प्रकार वादन में भी, स्वर वाद्यों में कृन्तन का महत्व है। कृन्तन मुख्य स्वर में कण स्वर की तरह ही प्रयोग किया जाता है। तार वाद्यों में प्रायः सितार, सरोद आदि में आरोह में सा स्वर में आघात करने से पहले मध्यमा या अनामिका अंगुली से क्षणिक आघात करने से सा में रे का कण लग लायेगा, यही कृन्तन है। इसी प्रकार अवरोह में तर्जनी से मुख्य स्वर व मध्यमा या अनामिका से पिछले स्वर (जो राग के नियमानुसार हो) को क्षणिक आघात कर तुरन्त छोड देने से कृन्तन का प्रयोग हो सकेगा। इसी प्रकार अन्य स्वरों में भी यही प्रक्रिया का प्रयोग राग के अनुसार किया जा सकेगा। कृन्तन से वादन की क्रिया को नवीनता व आकर्षण प्राप्त होता है। परन्तु जोड़ आलाप में कृन्तन के अधिक

प्रयोग से स्वाभाविकता नष्ट भी हो स्कती है। अतः कृन्तन का प्रयोग आवयकतानुसार ही करना चाहिए जिससे जोड़ आलाप में प्रवाह बना रहे।

इसी प्रकार गज वाद्यों में भी कुशल कलाकार कृन्तन का प्रयोग करते हैं जो बहुत ही सावधानी से किया जाता है। इसी प्रकार जब एक स्वर पर आघात कर दूसरे स्वर को दूसरी अंगुली से बजाते हैं, उसे 'ठोक' कहते हैं। उसमें आघातक (मिज़राब) का आघात मुख्य स्वर पर होता है तथा उसकी गॅूज (आस) के रहते अगले स्वर को अॅगुली से ठोका जाता है। इसी प्रक्रिया को 'ठोक' कहा जाता है जो वादन में एक वैचित्य पैदा कर सौन्दर्य वृद्धि करता है।

कृन्तन का उदाहरण – वायलिन में गज के प्रयोग से बिना मीड़ के दो, तीन अथवा चार स्वरों को अंगुलियों के संचालन से कृन्तन की क्रिया की जाती है। संचारी के आलाप में कृन्तन का उपयोग अधिक होता है। वायलिन में चार स्वर से अधिक स्वर भी कृन्तन में प्रयोग में आते है।

ग ग ग ग

रे ग ग ग ग, रे ग मग ग ग, रे ग मग प मग **मगरेसानि़सारेग**

ग

म ग ग –, रे सा

'मगरेसानि़सारेग' यह कृन्तन है। इससे ज्यादा स्वरों का प्रयोग होने पर वह तान का रूप ले लेता है।

2.3.4 ध्वनि– जो कुछ हम सुनते हैं वह ध्वनि है।, शेर के दहाड़ने की आवाज भी एक ध्वनि है, गायन की आवाज भी एक ध्वनि है। गायन की आवाज भी ध्वनि है, बालक के रोने की आवाज भी ध्वनि है तथा दो ईटों की टक्कर से जो आवाज उत्पन्न होती है वह भी ध्वनि है। कुछ ध्वनियों को हम सुनना पसन्द करते हैं और कुछ को नहीं। संगीत का सम्बन्ध केवल उस ध्वनि से है जो मधुर होती है और जिसे हम सुनना चाहते हैं। उसे हम मधुर ध्वनि कहते है। संगीत में मधुर ध्वनि को नाद कहते हैं।

2.3.5 नाद– नियमित और स्थिर आन्दोलन–संख्या वाली मधुर ध्वनि को नाद कहते है। दूसरे शब्दों में संगीतोपयोगी मधुर ध्वनि को नाद कहते हैं। संगीत में इसी ध्वनि का उपयोग होता है। संगीत में प्रयोग की जाने वाली ध्वनि की आन्दोलन नियमित तथा मधुर होती है। जो ध्वनि अनियमित, अस्थिर तथा अमधुर होती है वह संगीत के काम की नहीं होती, अतः उसे हम नाद नहीं कह सकते हैं।

नाद की विशेषतायें–नाद की तीन विशेषतायें अथवा लक्षण माने जाते हैं–

१– नाद का छोटा अथवा बड़ा होना ।

२– नाद की ऊँचाई अथवा निचाई।

३– नाद की जाति अथवा गुण ।

2.3.6 आन्दोलन संख्या– तानपूरे व सितार के खिंचे हुये तार को स्पर्श करने अथवा छेडने से तार के ऊपर–नीचे जाने को आन्दोलन अथवा कम्पन कहते हैं। इससे ध्वनि उत्पन्न होती है। तार को आघात करने से तार पहले ऊपर जाकर अपने स्थान पर आता है और फिर नीचे जाकर अपने स्थान पर आता है। इस प्रकार एक आन्दोलन पूरा होता है। जब तक तार पर छेड़ने का प्रभाव रहता है, तार आन्दोलित होता रहता है और ध्वनि उत्पन्न होती रहती है। जैसे–जैसे तार पर छेडने का प्रभाव कम होता जाता है, ध्वनि कम होती जाती है। एक सेकेण्ड में तार जितनी बार आन्दोलित होता है, उसकी आन्दोलन–संख्या उतनी ही मानी जाती है। वैज्ञानिकों ने आन्दोलन–संख्या को नापने का प्रयत्न किया है और वे इस परिणाम पर पहुँचे हैं कि जैसे–जैसे हम स्वर से ऊपर बढ़ते जाते हैं, स्वरों की आन्दोलन–संख्या प्रति सेकेण्ड बढ़ती जाती है और जैसे–जैसे सां से नीचे की ओर चलते हैं, स्वरों की आन्दोलन– संख्या कम होती जाती है। आंदोलन के मुख्य दो प्रकार होते है –

१. नियमित और अनियमित आंदोलन

२. स्थिर और अस्थिर आंदोलन

१– **नियमित और अनियमित आन्दोलन**–जब किसी ध्वनि की आन्दोलन एक रफतार में रहती है तो उसे नियमित और जब आन्दोलन एक रफतार में नहीं रहती है तो उसे अनियमित आन्दोलन कहते हैं। दूसरे शब्दों में जब किसी ध्वनि की आन्दोलन–संख्या प्रत्येक सेकेण्ड में समान रहती है तो नियमित और जब बदलती रहती है तो उसे अनियमित आन्दोलन कहते हैं।

२– **स्थिर और अस्थिर आन्दोलन**–इसी प्रकार जब किसी ध्वनि की आन्दोलन कुछ देर तक चलती रहती है तो उसे स्थिर आन्दोलन कहते हैं और जब आन्दोलन शीघ्र ही समाप्त हो जाती है तो उसे अस्थिर आन्दोलन कहते हैं। उदाहरण के लिये जब हम तानपूरे के तार को छेड़ते हैं तो उसकी आन्दोलन स्थिर होती है और जब हम किसी लकड़ी पर हाथ से आघात करते हैं, तो उसकी आन्दोलन अस्थिर होती है यद्यपि दोनों अवस्थाओं में ध्वनि उत्पन्न हुई है। संगीत में नियमित और स्थिर आन्दोलन वाली ध्वनि का प्रयोग होता है, जिसे हम नाद कहते हैं।

2.3.7 कण– गाते बजाते समय पीछे अथवा आगे के स्वर को स्पर्श मात्र करने को कण कहते हैं। कण का अर्थ है तिनका, अतः स्पर्श किये गये स्वर की मात्रा का अनुमान कण शब्द द्वारा सरलता से लगाया जा सकता है। कण को स्पर्श म रे स्वर भी कहते हैं। कण इस प्रकार लिखते हैं– ^{म}ग $^{रे}$ग य कण के रूप में म और रे प्रयोग किया गया है।

2.3.8 सूत– सरोद, सारंगी, वायलन आदि बिना पर्दे वाले वाद्यों में एक स्वर से दूसरे स्वर तक ध्वनी को बिना खंडित किये हुए जाने की क्रिया को सूत कहते हें। सूत ओर घसीट में फर्क यही होता है कि

सितार आदि मिजराब वाले वाद्यों में यह क्रिया घसीट कहलाती है तो गज से बजने वाले वाद्यों मैं 'सूत'। अतः वायलन आदि बिना परदों वाले वाद्यों पर मीड– घसीट के काम को सूत कहते हैं।

2.3.9 खटका – चार या चार से अधिक स्वरों की एक गोलाई बनाते हुये स्वरों के द्रुत प्रयोग को खटका कहते हैं, जैसे रेसानिसा, सारेनिसा अथवा निसारेसा। जिस स्वर पर खटका देना होता है, उसे कोष्टक स्वर से अथवा आगे–पीछे के स्वर से द्रुत गति में गोलाई बनाते हैं और उसी स्वर पर समाप्त करते हैं, जिसको कोष्टक से बन्द किया जाता है।

खटका और मुर्की में केवल स्वरों की संख्या का अन्तर होता है। मुर्की में द्रुत गति में तीन स्वरों का एक अर्धवृत्ति बनाते हैं जैसे–रेनिसा अथवा धमप । खटके में चार अथवा पाँच स्वरों की अर्धवृत्ति बनाते हैं। मुर्की लिखने के लिए मूल स्वर के ऊपर बायीं ओर दो स्वरों का कण दिया जाता है जैसे धम, $^{\text{ध}}$म$^{\text{म}}$प।

2.3.10 गमक–गम्भीरतापूर्वक स्वरों के उच्चारण को गमक कहते हैं। गायन में गमक निकालने के लिए हृदय पर जोर लगाते हैं। शारंगदेव ने संगीत रत्नाकर में गमक की परिभाषा इस प्रकार दी है–

स्वरस्य कंपो गमकः श्रोतृ–चित–सुखावहः ।

अर्थात् स्वरों के ऐसे कंपन को गमक कहते हैं जो सुनने वालों के चित्त को सुखदाई हो। इस तरह प्राचीन काल में स्वरों के एक विशेष प्रकार के कंपन को जो सुनने में अच्छी लगे, गमक कहते थे। उस समय गमक के १५ प्रकार माने जाते थे जैसे–कंपित, आंदोलित, स्फुरित, लीन इत्यादि। आधुनिक समय में न तो गमक को प्राचीन अर्थ में और न गमक के प्राचीन प्रकारों के नाम प्रयोग किये जाते हैं, बल्कि गमक के १५ प्रकारों में से अधिकांश खटका, मुर्की, मींड, जमजमा आदि के नाम से प्रयोग किये जाते हैं।

अथवा बेला में तार के कम्पन से, ढोलक, तबला और पखावज में चमड़े के कम्पन से और बाँसुरी व शहनाई में हवा के कम्पन से ध्वनि उत्पन्न होती है। संगीत में कम्पन को आन्दोलन कहते हैं।

अभ्यास प्रश्न

क) सत्य/असत्य बताइए :

1) मींड़ में दो स्वरों के मध्य स्वर खंडित रहता है।

2) ग से ध तक घसीट में दो स्वर बजेंगे।

3) वायलिन में मींड़ को सूत कहते हैं।

4) मींड़ दिखाने के लिए अर्द्धचंद्राकार चिन्ह दो स्वरों के नीचे दर्शाते हैं।

ख) एक शब्द में उत्तर दीजिए :

1) कृन्तन किन वाद्यों मे बजाया जाता है?

2) कृन्तन आरोही अथवा अवरोही किस क्रम में होता है?

3) जोड़ आलाप किसके पश्चात बजाया जाता है?

4) जोड़ आलाप में स्वर सौन्दर्य का संयोजन किसके साथ होता है?

5) रजाखानी गत को कौन से बाज से सम्बन्धित मानते हैं?

6) रजाखानी गत के रचनाकार कौन थे?

7) रजाखानी गत किस लय में बजती है?

8) गायन की कौन सी शैली रजाखानी गत से उत्पन्न हुई?

9) तंत्री वाद्यों में तोडों में स्वरों के साथ किन बोलों का प्रयोग होता है?

10) तंत्री वाद्यों में रागों का प्रस्तार आलाप के अतिरिक्त किससे होता है?

11) सितार के पश्चिमी बाज की गत का नाम क्या है?

12) मसीतखानी गत तीनताल के किस मात्रा से आरम्भ होती है?

13) मसीत खॉ के पिता का नाम क्या था?

14) सितार की विलम्बित गतों को किस नाम से जाना जाता है?

ग) लघु उत्तरीय प्रश्न :

1) मींड़ व घसीट को परिभाषित कीजिए।

2) कृन्तन व जोड़ आलाप को संक्षेप में समझाइए।

3) मसीतखानी व रजाखानी गत पर टिप्पणी लिखिए।

2.4 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप तंत्री वाद्यों में मींड़, घसीट, कृन्तन तथा जोड़ आलाप की क्रियाओं के परिचित हो चुके होंगे। आप मसीतखानी व रजाखानी गतों का ज्ञान प्राप्त कर चुके होंगे तथा इनकी विशेषताओं को भी समझ चुके होंगे। स्वर वाद्यों में तोडों का प्रयोग, राग के प्रस्तार में किस प्रकार उपयोगी है यह भी आप इस इकाई के माध्यम से जान चुके होंगे।

2.5 शब्दावली

1) **मिज़राब** – सितार के तारों में आघात करने के लिए तार का बना त्रिकोण जो दाहिने हाथ की तर्जनी अंगुली में पहना जाता है।

2) **तोड़ा** – तानों की तरह तेज स्वरावलि, जो मिजराब के बोले से छन्दयुक्त हो उसे तोड़ा कहते हैं।

2.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क) सत्य/असत्य बताइए :

1) असत्य 2) असत्य 3) सत्य 4) असत्य

ख) एक शब्द में उत्तर दीजिए :

1) सभी वाद्यों में
2) अवरोही क्रम में
3) आलाप के
4) लय सौन्दर्य
5) पूरवी बाज
6) लखनऊ के रजा खां
7) मध्य या द्रुत लय में
8) तराना शैली
9) दा, रा, दिर
10) तोड़ो से
11) मसीतखानी
12) बारहवीं
13) फिरोज खां
14) मसीत खानी

2.7 संदर्भ ग्रंथ सूची

1) वसन्त, संगीत विशारद, संगीत कार्यालय, हाथरस।

2) श्रीवास्तव, श्री हरीश चन्द्र, प्रवीण प्रवाह, संगीत सदन प्रकाशन, 88 साउथ मलाका, इलाहाबाद।

3) देवांगन, श्री तुलसीदास, बेला वादन शिक्षा, संगीत प्रेस, साउथ मलाका, इलाहाबाद।

4) नायक, श्रीमती गायत्री, सुरों की सहयात्रा, मनोहर नायक 16, पंचदीप अपार्टमेन्ट, विकासपुरी, नई दिल्ली।

4) साभार गूगल।

2.8 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1) संगीत मासिक पत्रिका, संगीत कार्यालय, हाथरस।

2) श्रीवास्तव, श्री हरिश चन्द्र,राग परिचय भाग 1 व 2, संगीत सदन प्रकाशन, 88 साउथ मलाका, इलाहाबाद।

3) भातखण्डे, पं0 विष्णुनारायण, क्रमिक पुस्तक मालिका भाग–2, संगीत कार्यालय, हाथरस।

2.9 निबन्धात्मक प्रश्न

1) तंत्री वाद्यों में गत निर्माण की व्यवस्था मसीतखानी एवं रजाखानी गतों को सविस्तार समझाइए।

इकाई 3 – तबले के घरानों का परिचय।

3.1 प्रस्तावना
3.2 उद्देश्य
3.3 तबले के घराने
3.3.1 दिल्ली घराना
3.3.2 अजराड़ा घराना
3.3.3 लखनऊ घराना
3.3.4 फरूक्खाबाद घराना
3.3.5 बनारस घराना
3.3.6 पंजाब घराना
3.4 सारांश
3.5 शब्दावली
3.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
3.7 संदर्भ ग्रन्थ सूची
3.8 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
3.9 निबन्धात्मक प्रश्न

3.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई संगीत– तबला में स्नातक(बी0ए0) बी0ए0एम0टी0(एन)–102 द्वितीय सेमेस्टर की तृतीय इकाई है। इस इकाई में तबले के घरानों का परिचय एवं उनकी विशेषताओं की चर्चा की गई है।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप तबले के विभिन्न घरानों का विश्लेषण कर उनकी विशेषताओं को जान सकेंगे।

3.2 उद्देश्य

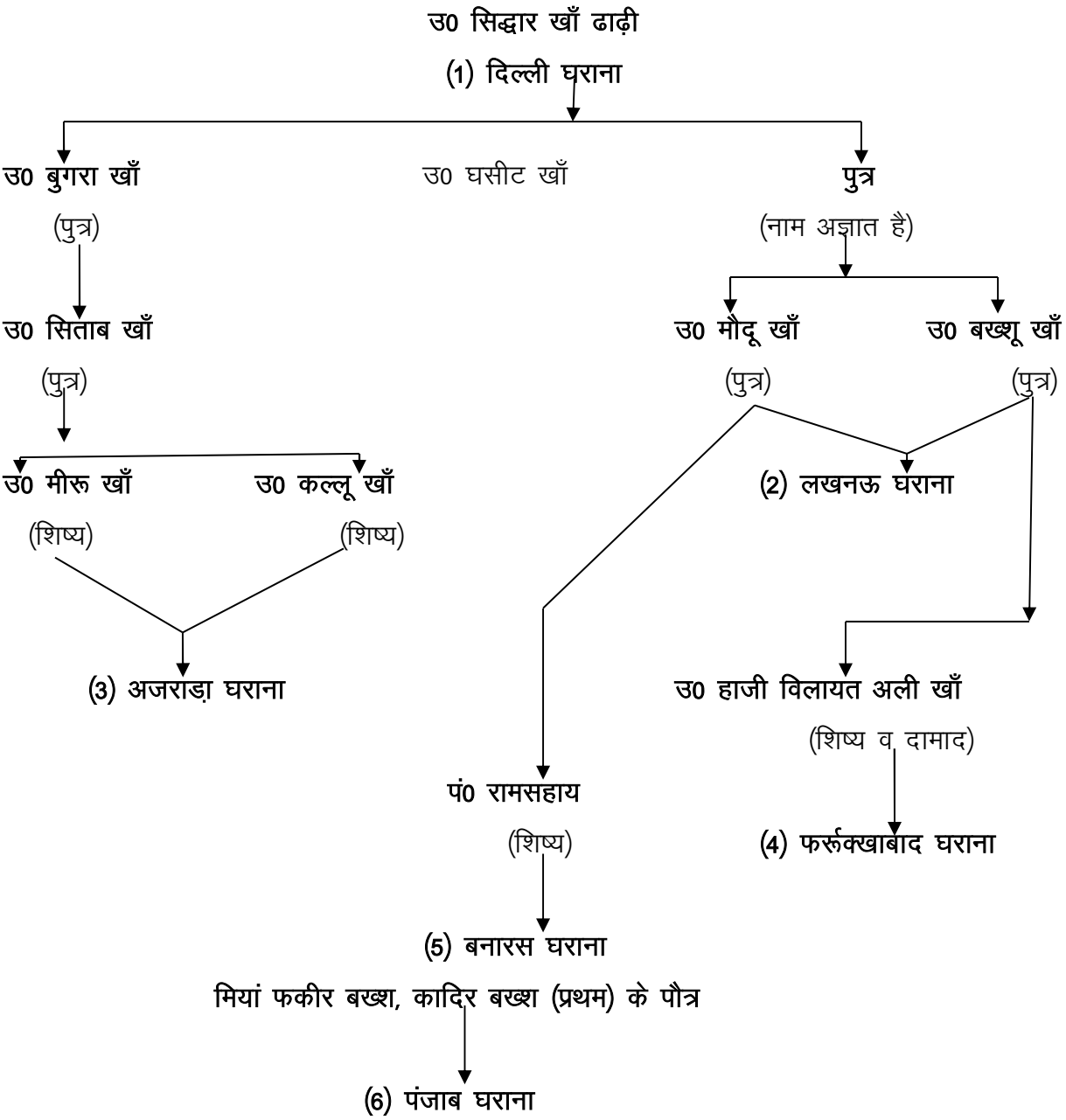
प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप :–

- बता सकेंगे कि तबले के कौन–कौन से घराने हैं और उन्हें श्रेणीबद्ध कर सकेंगे।

3.3 तबले के घराने

तबला वाद्य, पखावज वाद्य के बाद अस्तित्व में आया। भवानी दास अथवा भवानी सिंह अथवा भवानीदीन के शिष्य पंजाब के ताज खाँ डेरेदार कादिर बख्श (प्रथम) एवं हददू खाँ ने पखावज के पंजाब घराने की नींव डाली एवं कादिर बख्श के पौत्र मियां फकीर बख्श ने पंजाब के लोक वाद्य दुक्कड की वादन शैली के साथ मिलाकर तबले के पंजाब घराने की स्थापना की। अतः पंजाब में तबला वादन शैली का मुख्य आधार पखावज वादन शैली एवं दुक्कड की वादन शैली है। सिद्धार खाँ जिनको तबला वादन शैली का जन्मदाता माना जाता है वे भावानी दास के समकालीन थे। अतः तबला की वादन शैली पंजाब से पहले सिद्धार खाँ द्वारा स्थापित की गई थी। यद्यपि पंजाब के तबले की वादन शैली पर सिद्धार खाँ की वादन शैली का प्रभाव नहीं देखा जाता है। उस्ताद सिद्धार खां के वंशजों एवं शिष्यों के द्वारा तबला वादन शैली में विकास किया गया जिससे वर्तमान में प्रचलित तबले के घराने दिल्ली, अजराडा, लखनऊ, फर्रुक्खाबाद एवं बनारस घराने अस्तित्व में आए। पंजाब घराने का इनसे स्वतंत्र अस्तित्व है। निम्न तालिका से आप भिन्न–भिन्न घराने की स्थापना के विषय में समझेंगे।

इस प्रकार आज उत्तर भारतीय संगीत में तबले के मुख्य छः घराने प्रसिद्ध हैं।



इस प्रकार सिताब खाँ के पुत्र बुगरा खाँ एवं गुलाब खाँ से देहली घराना, सिताब खाँ के दो शिष्य मीरु खाँ एवं कल्लू खाँ से अजराडा घराना, मोदू खाँ एवं बख्शू खाँ से लखनऊ घराना, बख्शू खाँ के दामाद हाजी विलायत अली से फर्रूक्खाबाद घराना, मोदू खाँ के शिष्य पं0 राम सहाय से बनारस घराने की स्थापना हुई। मियां फकीर बख्श ने पंजाब घराने की नींव डाली।

3.3.1 देहली घराना – तबले के देहली घराने की नींव सिद्धार खाँ ने डाली। सिद्धार खाँ पखावजी थे। इन्होंने पखावज के बोलों में परिवर्तन कर उनको तबले पर बजाने योग्य बनाया एवं तबले की शैली को जन्म दिया। सिद्धार खाँ के वंश परम्परा और शिष्य परम्परा द्वारा तबले के अन्य घरानो की नींव डाली गई। केवल पंजाब घराना स्वतंत्र रुप से विकसित हुआ। देहली घराने की वंश परम्परा सिद्धार खाँ के बड़े पुत्र बुगरा खाँ एवं छोटे भाई चाद खाँ द्वारा आगे बडी। घसीट खाँ, जो सिद्धार खाँ के पुत्र थे उनकी वंश परम्परा की जानकारी प्राप्त नहीं होती है। इनके तीसरे पुत्र जिनका नाम प्राप्त नहीं होता है, के दो पुत्र बख्शू खाँ एवं मोदू खाँ द्वारा लखनऊ घराने की स्थापना हुई।

बुगरा खाँ के दो पुत्र सिताब खाँ एवं गुलाब खाँ थे। सिताब खाँ के पुत्र नजीर अली, नाती बडे काले खाँ व इनके पुत्र बोली बख्श के द्वारा देहली घराने को सृमद्ध किया गया। बोली बख्श के पुत्र नत्थू खाँ एवं भतीजे अल्लादिया खाँ ने देहली घराने की परम्परा को आगे बढाया। बहादुरशाह जफर के पुत्र फिरोज शाह एवं मुनीर खाँ भी बोली बख्श के शिष्य थे। फिरोज शाह के प्रसिद्ध शिष्य जहांगीर खाँ (इंदौर) ने लखनऊ घराने के विकास में एवं मुनीर खाँ ने फर्रूखाबाद घराने के विकास में महत्वपूर्ण योगदान दिया। अल्लादिया के दो पुत्र छोटू खाँ एवं मोहम्मद खाँ हैदराबाद में आकर बस गए एवं इनके द्वारा हैदराबाद में देहली घराने की वादन शैली का प्रचार एवं प्रसार किया गया। शेख दाउद ने इस परम्परा को स्वयं एवं शिष्यों के माध्यम से प्रसारित किया।

बोली बख्श के पुत्र नत्थु खाँ ने तबला वादन में बहुत ख्याति अर्जित की। इनकी शिष्य परम्परा में प्रमुख है मोहम्मद अहमद(बम्बई), हिरेन्द्र किशोर राय चौधरी(कलकत्ता), शमसुद्दीन खाँ, इबीबूद्दीन खॉ। बुगरा के दुसरे पुत्र गुलाब खाँ के द्वारा इस घराने की एक अन्य परम्परा चली। गुलाब खाँ के पुत्र मुहम्मद खाँ, इनके पुत्र छोटे काले खाँ, इनके शिष्य गामी खाँ, इनके पुत्र इनाम अली एवं इनके शिष्य लतीफ अहमद ने देहली घराने के कलाकार के रुप में प्रतिष्ठा पाई। वर्तमान में इनाम अली के पुत्र गुलाम हैदर इस परम्परा के संवाहक है। सिद्धार खाँ के छोटे भाई चांद खाँ द्वारा भी देहली घराने की परम्परा चली जिससे इनके पुत्र लल्ली मसीत खाँ एवं इनके पुत्र लंगडे हुसैन ने योगदान दिया। लंगडे हुसैन के तीन पुत्र घसीट खाँ, गुलाम अहमद एवं नन्हे खाँ थे। इस परम्परा को मुख्य रुप से घसीट खाँ एवं नन्हे खाँ ने आगे बढाया।

घसीट खाँ की शिष्य परम्परा में फजली खाँ, काले खाँ, छम्मा खाँ एवं इनके शिष्य शफात अहमद हुए। नन्हे खाँ की शिष्य परम्परा में अजीम बख्श जावरे वाले एवं जुगना खाँ हुए। अजीम बख्श ने अपने शिष्यों द्वारा तबले का प्रचार किया। इनके शिष्यो में इनके पुत्र निजामुद्दीन, दामाद इश्तियाक अहमद, हिदायत खाँ (जयपुर), फैमाज खाँ (देहली) एवं ज्ञान प्रकाश घोष हुए। ज्ञान प्रकाश घोष ने भी तबले का प्रसार किया। इनके योग्य एवं प्रमुख शिष्य कन्हाई दत्त एवं निखिल घोष ने तबला वादन के क्षेत्र में नाम कमाया। वर्तमान में निखिल घोष के पुत्र नयन घोष तबले के सफल कलाकार हैं। देहली घराने की शिष्य परम्परा विशाल है। प्रारम्भ में सभी के द्वारा देहली घराने से तबले की शिक्षा प्राप्त की गई एवं बाद में अन्य घरानों से शिक्षा प्राप्त कर तबला वादन शैली को सृमद्ध किया जो कि आप निम्न तालिका से भलि भॉति समझेंगे।

देहली घराना

सिद्धार खाँ

बुगरा खाँ (पुत्र)	घसीट खाँ (पुत्र)	पुत्र (नाम अज्ञात)	चांद खाँ(छोटे भाई)

बुगरा खाँ (पुत्र)

सिताब खाँ (पुत्र) — नजीर अली(पुत्र) — बडे काले खाँ(नाती) — बोली बख्श (पुत्र)

गुलाब खाँ (पुत्र) — मुहम्मद खाँ (पुत्र) — छोटे काले खाँ (पुत्र) — गामी खाँ — इनाम अली (पुत्र)

गुलाम हैदर (पुत्र), लतीफ अहमद

चांद खाँ (सिद्धार खां के छोटे भाई)

लल्ली मसीत खां (पुत्र) — लंगडे हुसैन खां (पुत्र)

लंगडे हुसैन खां (पुत्र)

घसीट खाँ (पुत्र) — फजली खाँ (शिष्य) — काले खाँ (शिष्य) — छम्मा खाँ (शिष्य) — शफात अहमद (पुत्र)

गुलाम अहमद (पुत्र)

नन्हे खाँ (पुत्र)

अजीम बख्श

जुगना खाँ

शेर खाँ(मुरादाबाद)

महबूब खाँ मिरजकर — शेख दाउद

अजीम बख्श(जावरे वाले)

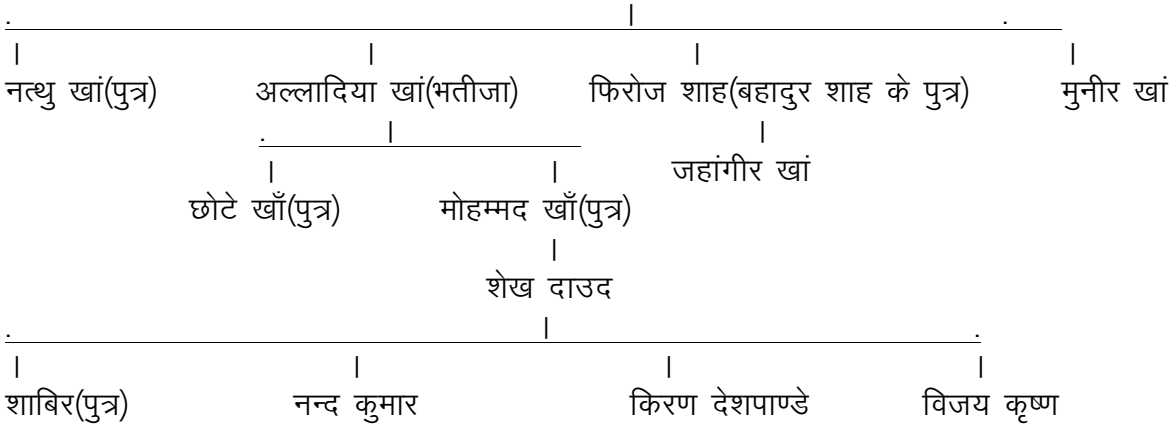
निजामूदीन (पुत्र), इम्तियाक अहमद (दामाद), हिदायत खां (जयपुर), फैयाज खां (देहली), ज्ञानप्रकाश घोष (कलकत्ता)

ज्ञान प्रकाश घोष

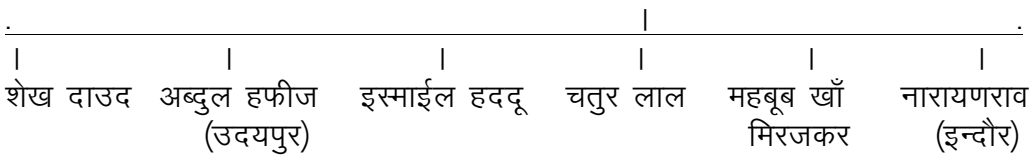
निखिल घोष — नयन घोष (पुत्र)

कन्हाई दत्त

बोली बख्श



जहांगीर खां



देहली घराने की वादन शैली अथवा बाज – देहली घराने की वादन शैली का जन्म एवं विकास देहली में ही हुआ इसलिए इसे देहली बाज कहा जाता है। इसमें दाहिने तबले की स्याही पर तर्जनी (पहली अंगुली) एवं मध्यमा (बीच की अंगुली) ही प्रयोग की जाती है अतः इसको दो अंगुली का बाज कहते हैं। तिट एवं तिरकिट के लिए एक समय पर एक ही अंगुली का प्रयोग करते हैं। तिट बोल ति वर्ण को मध्यमा से स्याही पर दबाकर आघात करने से एवं ट वर्ण तर्जनी अंगुली से ति के ही स्थान पर आघात करने से प्राप्त करते हैं। धा एवं ता वर्ण तर्जनी अंगुली को किनार पर दबाकर निकाला जाता है। बोलों की रचनाओं में किनार का बडा सुन्दर प्रयोग किया जाता है इसलिए देहली बाज को किनार का बाज भी कहा जाता है। पखावज के खुले बोलों के विपरीत तबले पर बन्द बोलों का प्रयोग किया जाता है जिससे यह बाज कोमल एवं मधुर है। इस बाज में दाहिने तबले पर हाथ का फैलाव कम रहता है अतः इस बाज की रचनाएं अधिक लय में बजाई जा सकती हैं। इस बाज की विशेषता मुख्य रूप से इसके पेशकार एवं कायदे हैं। कायदों में पल्टे बजाना ही इसकी मुख्य विशेषता है। मूलतः इस बाज में गत, परन नहीं थी परन्तु बाद में देहली बाज के बोलों की निकास की शैली पर रेला एवं कुछ गतों का भी निर्माण किया गया। परन इस शैली में नहीं है। छोटे–छोटे टुकड़े, मुखडे एवं मोहरें भी वादन शैली (बन्द बोल) के अनुसार इस बाज में पाए जाते हैं, यद्यपि इनको इस बाज में अधिक महत्व नहीं दिया जाता है। देहली बाज के कायदे चतस्त्र जाति में होते हैं। कायदों का उदाहरण निम्न हैः–

कायदा – 1

धाति टधा तिट धाधा। तिट धागे तिना किन।
× 2
ताति टता तिट ताता। तिट धागे धिना गिन। धा
0 3 **×**

कायदा – 2

धाती धागे नधा तिरकिट। धाति धागे तिना किन।
× 2
ताती ताके नाता तिरकिट। धाति धागे धिना गिन। धा
0 3 **×**

3.3.2 अजराडा घराना – देहली घराने के सिताब खां के दो शिष्य मीरू खाँ एवं कल्लू खाँ, उत्तर प्रदेश के मेरठ जिले के एक गाँव अजराडा में आकर बस गए थे। इन दोनों भाइयों द्वारा देहली बाज में परिवर्तन कर नवीन शैली का विकास किया एवं यह घराना अजराडा गाँव के नाम से ही अजराडा घराना कहलाया। इस घराने को देहली घराने की शाखा माना जाता है। कल्लू एवं मीरू खाँ के वंशज मोहम्मदी बख्श के वंशजों ने इस घराने की परम्परा को आगे बढ़ाया। मोहम्मदी बख्श के पौत्र काले खाँ एवं इनके पुत्र कुतुबबख्श हुए। काले खाँ के दो अन्य पुत्र थे, परन्तु इस घराने की परम्परा मुख्य रूप से कुतुब बख्श से आगे बढ़ी। कुतुब बख्श एवं इनके पुत्र हस्सू खाँ अपने समय के श्रेष्ठ तबला वादक थे। हस्सू खाँ के दो पुत्र बब्बू खाँ, शम्भू खाँ एवं भान्जे नन्हें खाँ ने इस घराने के विकास में अपना महत्वपूर्ण योगदान दिया एवं अपने–अपने स्तर से इस घराने की शैली को विकसित किया। बब्बू खाँ के पुत्र अजीजूद्दीन खाँ, शम्भू खाँ के पुत्र हबीबूद्दीन खाँ एवं भतीजे अब्दुल करीम खाँ (चौधरी) ने इस घराने की परम्परा को अपने शिष्यों के माध्यम से आगे बढ़ाया। नन्हें खाँ से भी अजराडा घराने की परम्परा चली जिसमें नियाजु खाँ एवं हशमत अली हुए। वर्तमान में इस घराने की परम्परा को हशमत अली एवं इनके पुत्र अकरम खाँ आगे बढ़ा रहे हैं। अजीजूद्दीन की शिष्य परम्परा में महबूब हुसैन एवं विजय कृष्ण इस परम्परा को आगे बढ़ा रहे हैं। हबीबूद्दीन अपने समय के बेजोड़ तबला वादक हुए। उनकी शिष्य परम्परा बहुत लम्बी है जो कि आप तालिका के माध्यम से समझेंगे। वर्तमान में हबीबूद्दीन की परम्परा को उनके पुत्र मंजू खाँ एवं शिष्य सुधीर कुमार सक्सेना अपने शिष्यों के माध्यम से जीवित रखे हुए हैं।

अजराडा घराना

```
                                    |
        .___________________________|___________________.
        |                                               |
कल्लू खाँ – मीरु खाँ                                  शम्मू खाँ
        |                                               |
मोहम्मदी बख्श                                  .___________.
        |                                       |           |
चांद खाँ                                अब्दुल करीम   हबीबूद्दीन
        |                                (भतीजा)       (पुत्र)
काले खाँ(काले कन्दू)(पुत्र)
        |
कुतुब बख्श
        |
हस्सू खाँ
```

हस्सू खाँ

```
                                    |
        .___________________________|___________________.
        |                           |                   |
बब्बू खाँ(पुत्र)                शम्मू खाँ          नन्हे खाँ(भान्जे)
        |                           |                   |
अजीजूद्दीन खाँ              .______|_____.        हसमत अली खाँ
    (पुत्र)                  |            |            |
                  हबीबूदीन खाँ(पुत्र)  अब्दुलकरीमखाँ(भतीजा)   अकरम खाँ(पुत्र)
```

अजीजूद्दीन खाँ की शिष्य परम्परा में महबूब हुसैन (श्रीनगर), बशीर अहमद(देहली), यामीन खाँ बम्बई, नजीर खाँ, ईश्वर सिंह, अभय प्रकाश, विजय कृष्ण, राजेश कान्ता हैं। हबीबूदीन खाँ की शिष्य परम्परा में मन्जु खाँ(पुत्र), रमजान खाँ(भतीजा), सुधीर कुमार सक्सेना(बडौदा), हजारी लाल(मेरठ), मनमोहन सिंह, अमीर मोहम्मद, यशवन्त केलकर, सुन्दर लाल गंगाजी आदि हैं।

अजराडा घराने की वादन शैली अथवा बाज – उत्तर प्रदेश के मेरठ जिले के गांव अजराडा के नाम पर ही इसकी वादन शैली अजराडा बाज के नाम से जानी गई। देहली घराने की वादन शैली में बाएं बोलों का प्रयोग एवं तिस्त्र जाति (आड लय) का प्रयोग कर अजराडा बाज, मौलिक शैली के रूप में स्थापित हुआ। घेघे नक, घेतक, धात्रक, दिगदिनागिक बोलों के प्रयोग से नवीन कायदों की रचना की गई। देहली घराने की अपेक्षा अजराडा घराने के कायदे लम्बे होते हैं एवं इनमें देहली घराने की अपेक्षा कायदे में पल्टे बजाने की संम्भावना कम होती है। देहली घराने की भांति अजराडा बाज भी मुख्यतः पेशकार एवं कायदे के लिए प्रसिद्ध है। मुखड़े, मोहरे, टुकड़े, रेले एवं गत की संख्या बहुत कम है। अजराडा बाज मुख्यतः देहली की भांति कायदों का बाज है। अजराडा घराने के कलाकार अजराडा बाज के साथ–साथ देहली के कायदों का भी प्रयोग करते हैं। अजराडा घराने के प्रसिद्ध तबला वादक उस्ताद हबीबूद्दीन खाँ, जो कि देहली घराने के उस्ताद नत्थु खाँ के शिष्य भी थे, देहली एवं अजराडा बाज को बड़ी ही दक्षता से प्रस्तुत करते थे। बाएं तबले के बोलों का दाहिने तबले के बोलों के साथ लड़न्त एवं आडलय के कायदे इस बाज की विशेषता है। निम्न कायदों के उदाहरण से आप अजराडा बाज को अच्छी प्रकार समझेंगे।

कायदा – 1 तिस्त्र जाति, (आडलय)

धागेन धात्रक धितिट धगेन। धात्रक धिनग तिंगति नाकिन।

x 2

तकेन तात्रक तितिर तकेन। धात्रक धिनग दिनादि नागिन। धा

0 3 **x**

कायदा – 2 त्रिस्त्र जाति (आडलय)

धा–धा –धा– गिनधा –गिन। धात्रक धितिट धिनादि नागिन।

x 2

धात्रक धितिट गिनधा –गिन। धात्रक धितिट धिनति नाकिन।

0 3

ता–ता –ता– किनता –किन। तात्रक तितिट किनति नाकिन।

x 2

धात्रक धितिट गिनधा –गिन। धात्रक धितिट धिनधि नागिन। धा

0 3 **x**

3.3.3 लखनऊ घराना – लखनऊ घराने के संस्थापक उ0 सिद्वार खाँ के पौत्र मोदू खाँ एवं बख्शू खाँ थे। लखनऊ के नवाब के बुलाने पर मोदू खाँ लखनऊ आ गए एवं बाद में इनके छोटे भाई बख्शू खाँ भी लखनऊ आ गए। लखनऊ की संगीत की आवश्यकता के अनुसार मोदू खाँ ने देहली के बाज में परिवर्तन किया एवं देहली बाज से हटकर एक नवीन तबला वादन शैली का निर्माण किया। मोदू खाँ के एक पुत्र जाहिद खाँ थे जिनको मोदू खाँ ने तैयार किया था परन्तु वे अधिक समय तक जीवित नहीं रहे, अतः लखनऊ घराने की परम्परा उनके छोटे भाई बख्शू खाँ के पुत्र मम्मन खॉ(मम्मू खॉ) से आगे चली। मम्मन खाँ ने अधिक शिक्षा मोदू खाँ से ही प्राप्त की थी। मम्मन खाँ के पुत्र मोहम्मद खाँ हुए। मोहम्मद खाँ के दो पुत्र बड़े मुन्ने खाँ एवं आबिद हुसैन एवं शिष्य वाहिद हुसैन थे। लखनऊ घराने की परम्परा मुख्य रूप से आबिद हुसैन से ही चली। आबिद हुसैन के कई शिष्य हुए जिनमें प्रमुख इनके दामाद एवं भतीजे वाजिद हुसैन, हिरेन्द्र किशोर राय चौधरी, जहॉगीर खाँ (इन्दौर), अजीम बख्श एवं बनारस के बीरू मिश्र आदि थे। इन शिष्यों के माध्यम से लखनऊ घराने का प्रसार हुआ। वाजिद हुसैन के पुत्र आफाक हुसैन श्रेष्ठ तबला वादक हुए। वर्तमान में इनके पुत्र इलमास खाँ इस घराने का प्रतिनिधित्व कर रहे हैं। अजीम बख्श के पुत्र निजामुद्दीन हुए जिन्होंने लखनऊ बाज की लग्गी–लड़ी बजाने में विशेष ख्याति अर्जित की। जहांगीर खाँ की शिष्य परम्परा बहुत अधिक है इनके प्रमुख शिष्यों में महबूब खाँ मिरजकर, इस्माइल ददू, अब्दुल हाफिज एवं शेख दाउद हैं। लखनऊ घराने के मोदू खाँ से शिक्षा प्राप्त पं0

रामसहाय ने बनारस घराने की स्थापना की एवं बख्शू खाँ के दामाद हाजी विलायत अली के द्वारा फर्रूखाबाद घरानें की नींव पड़ी।

लखनऊ घराना

मोदू खाँ

बख्शू खाँ

मम्मन खाँ (मम्मू खाँ)(पुत्र)

मोहम्मद खाँ(पुत्र)

मोहम्मद खाँ

मुन्ने खाँ(पुत्र) वाहिद खाँ आबिद हुसैन(पुत्र)

आबिद हुसैन

वाजिद हुसैन (दामाद एवं भतीजा) हिरेन्द किशोर राय चौधरी अजीम बख्श जहागीर खाँ(इन्दौर)

आफाक हुसैन(पुत्र) निजामुद्दीन(पुत्र)

इलमास खाँ(पुत्र)

जहागीर खाँ (इन्दौर)

अब्दुल हाफिज उदयपुर इस्माल ददू महबूब खाँ मिरजकर शेख दाउद

लखनऊ घराने की वादन शैली अथवा बाज – लखनऊ बाज देहली बाज की अपेक्षा खुला एवं जोरदार है। लखनऊ बाज का विकास लखनऊ के नवाब वाजिद अली शाह के समय में हुआ जिस समय लखनऊ में नृत्य का प्रचार था एवं ठुमरी व दादरा गायन भी प्रचलित था। मोदू खाँ से पूर्व लखनऊ में भी पखावज का ही प्रयोग नृत्य के साथ हो रहा था। परन्तु नृत्य में ठुमरी भाव एवं स्वतन्त्र ठुमरी गायन के साथ पखावज की संगत उपयुक्त नहीं लग रही थी। ऐसे समय में मोदू खाँ ने नृत्य एवं ठुमरी के साथ संगत करने योग्य शैली का निर्माण किया जिससे लखनऊ का बाज खुला हो गया। स्याही पर हाथ के पंजे का प्रयोग होने लगा एवं किनार की अपेक्षा लव का स्थान अधिक होने लगा। तिर के कायदों में 'ति' वर्ण तर्जनी से एवं 'ट' वर्ण मध्यमा एवं कनिष्ठा को जोड़कर आघात करने से निकाला गया, जो कि देहली बाज की विकास विधि के अनुसार विपरीत था। ठुमरी के साथ लग्गी एवं लड़ी के बजाने हेतु बोलों का निर्माण किया। इस बाज में कायदों की अपेक्षा, रेले, गत, गत–कायदा, टुकड़े, परन एवं चक्करदार बोलों की रचना की गई। इस बाज के वादक नृत्य की कुशलतापूर्वक संगत करते थे एवं इस बाज को नचकरन बाज भी कहा गया। इस बाज में धिट–धिट, धागे तिट, ताके तिट, धिक,

क–धाड़न, धाड़न, तकिट, धिरकिट तक घिरघिर किटतक, धिनगिन, धिनतक, तकधिन, धेतिरकिटतक, धिड़नग, आदि बोलों का प्रयोग अधिक होता है। लखनऊ बाज का परिचय निम्न उदाहरणों से स्पष्ट हो जाएगा।

कायदा – 01

धागेतिट धागेतिरकिट धिनागिन धागेतिट । धागेनधा तिरकिटघिन धागेतिरकिट तिनाकिन।
X 2
ताकेतिट ताकेतिरकिट तिनाकिन ताकेतिट । धागेनधा तिरकिटघिन धागेतिरकिट घिनागिन। धा
0 3 **X**

गत कायदा

तकिटधा घेतिरकिरतक धिरधिरकिटतक तकिटधा ।
X
धिरधिरकिटतक धातिरकिटतक धिरधिरकिटतक तकिटधा ।
2
तकिटधा घेतिरकिरतक धिरधिरकिटतक तकिटधा ।
0
घिरघिरकिटतक धातिरकिटतक धिरधिरकिटतक तकिटधा । धा
3 **X**

गत

धिरधिकिटतकतकिटघा –तकधिरधिरकिटतक धातिरकिटतकदिगिनना–न –नगननातिरकिटतक।
धिरधिकिटतकतकिटघा –तकधिरधिरकिटतक धातिरकिटतकघिरघिरकत –घिरघिरकतघिरघिर। धा

टुकडा

घेतिरकिटतक ता कतघेघे दीं । नगघे– –ता घेतरा– –नधा–।
X **2**
धिंता कति टघेतिर किटतकतकिट । घाघेतिर किटतकतकिट धाघेतिर किटतकतकिट।
0 3
धा– कति टघेतिर किटतकतकिट । धाघेतिर किटतकतकिट धाघेतिर किटतकतकिट।
X **2**
धा– कति टघेतिर किटतकतकिट । धाघेतिर किटतकतकिट धाघेतिर किटतकतकिट। धा
0 3 **X**

इस टुकडे का प्रयोग नृत्यकारो ने भी किया है।

3.4.4 फर्रुक्खाबाद घराना – सिद्धार खाँ के पौत्र बख्शू खाँ जिन्होंने लखनऊ घराने की वादन शैली के विकास में अपना योगदान दिया था, ने अपकी लडकी की शादी फर्रूक्खाबाद के विलायत अली से की थी। विलायत अली ने लगभग पांच बार हज यात्रा की थी एवं आप धार्मिक एवं आध्यात्मिक प्रकृति के व्यक्ति थे। इसी कारण इनके नाम के आगे हाजी जुड गया एवं ये हाजी विलायत अली के नाम से प्रसिद्ध हुए। इनको दहेज में लखनऊ बाज का तबला भेंट में मिला था, जिसमें मुख्य रुप से गतें थी। इसी लखनऊ घराने से मिले तबले के आधार पर आपने एक नवीन शैली को जन्म दिया। इनकी वंश परम्परा एवं शिष्य परम्परा ने इस शैली का विकास किया जो कि फर्रूखाबाद घराने के नाम से स्थापित हुआ। हाजी विलायत अली के दो पुत्र निसार अली एवं हुसैन अली हुए जिन्होंने शिष्यों के माध्यम से फर्रूक्खाबाद घराने की परम्परा को आगे बढाया। इनके प्रमुख शिष्य मुनीर खाँ थे जिनके शिष्य अमीर हुसेन (भान्जे), गुलाम हुसैन, शमसुद्दीन खाँ, हबीबूद्दीन खाँ एवं अहमद जान थिरकवा ने तबला वादन

में ख्याति प्राप्त की। अहमद जान थिरकवा को भारत सरकार द्वारा पदम भूषण से भी अलंकृत किया गया। अमीर हुसैन खाँ के प्रमुख शिष्यों में निखिल घोष, शेर खाँ (नागपुर), माणिक राव पसेपटकर एवं चांद खाँ हुए। अमीर हुसैन मुख्य रुप से बम्बई में रहे। वर्तमान में इनके पुत्र पाया खाँ इस परम्परा को आगे बढा रहे हैं। अहमद जान थिरकवा के नाम से ऐसा कोई विरला ही होगा जो कि परिचित न हो। इनकी वंश परम्परा में इनके छोटे भाई मोहम्मद जान, दामाद अहमद अली, भतीजा जमीर अहमद हुए एवं प्रमुख शिष्यों में प्रेम बल्लभ, रोजवेल लायल, निखिल घोष एवं अता हुसैन (रामपुर) हैं। मोहम्मद जान के पुत्र रशीद मुस्तफा वर्तमान में तबला वादन के क्षेत्र में प्रसिद्धि पा रहे हैं। अहमद जान थिरकवा के शिष्यों ने भी इस परम्परा को आगे बढाने में अपना महत्वपूर्ण योगदान दिया जिनमें मुख्य रुप से प्रेम बल्लभ एवं पं0 निखिल घोष हैं।

हाजी विलायत अली के दामाद हुसैन बख्श थे। इनकी परम्परा को अल्लादिया खाँ ने हैदराबाद में प्रचारित किया। इनके दो पुत्र मोहम्मद खाँ एवं छोटे खाँ ने हैदराबाद में शिष्य परम्परा को बढाया जिसमें शेख दाउद ने विशेष रुप से तबला वादन में ख्याति अर्जित की एवं शेख दाउद ने भी कई शिष्य तैयार किए।

करम इतल भी हाजी विलायत अली के प्रमुख शिष्यो में से थे। ये उत्तर प्रदेश के मुरादाबाद जिले में आकर बस गए थे। इनके पुत्र फैयाज खाँ ने इस क्षेत्र में फर्रूखाबाद घराने को स्थापित किया एवं इनसे अहमद जान थिरकवा, हबीबूदीन खाँ एवं अजीम बख्श ने शिक्षा प्राप्त की। हबीबूदीन खाँ बाद में अजराडा घराने के प्रतिनिधि कलाकार के रुप में स्थापित हुए। अजीम बख्श के पुत्र निजामुद्दीन हुए।

नन्हें खाँ भी हाजी विलायत अली के प्रमुख शिष्यो में से थे। नन्हें खाँ के पुत्र मसीदुल्लाह खाँ एवं इनके पुत्र मसीत खाँ हुए जो मुख्य रुप से कलकत्ते में रहे। मसीत खाँ के पुत्र करामतुल्ला खाँ एवं शिष्य ज्ञान प्रकाश घोष, कन्हाई दत्त, आ.सी. बोराल, मुन्ने खाँ एवं हिरेन्द्र किशोर राय चौधरी हुए। मुन्ने खाँ लखनऊ के मेरिस कालेज में तबला शिक्षक के पद पर रहे एवं यही रह कर इन्होंने शिष्यों के माध्यम से फर्रूखाबाद घराने की परम्परा को आगे बढाया। बांकि सभी शिष्यों ने बंगाल में ही इस परम्परा का विकास किया। वर्तमान में करामतुल्ला के पुत्र साबिर तबला वादन में श्रेष्ठ तबला वादक के रुप में प्रतिष्ठित हैं। फर्रूखाबाद घराने की तालिका के माध्यम से आप इस घराने के विकास क्रम को समझेंगे।

हाजी विलायत अली

निसार हुसैन अली(पुत्र)	हुसैन अली (पुत्र)	करमइतल बख्श	चूडियाइमाम बख्श	नन्नेखाँ	मुबारक अली	सलारी मियां

हैदर बख्श(पुत्र) — जहागीर खाँ(इन्दौर)

बन्दे हसन(पुत्र)

निसार अली हुसैन अली

अमीर हुसैन (भान्जे)	गुलाम हुसैन (भतीजा)	शमसुदीन खाँ	हबीबूद्दीन खाँ (इनकी शिष्य परम्परा अजराडा घराने में देखें)	अहमदजान थिरकवा

अमीर हुसैन

पाया खाँ (पुत्र) | निखिल घोष | शेख खाँ (नागपुर) | माणिकराव पोपटकर | चांद खाँ (कलकत्ता)

अहमद जान थिरकवा

मोहम्मदजान (भाई) | निखिल अहमद अली (दामाद) | प्रेम बल्लभ | जमीर अहमद (भतीजा) | रोजवेल लायल | अता हुसैन

रशीद मुस्तफा

हुसैन बख्श

अल्लादिया खाँ

मोहम्मद खाँ(पुत्र) | छोटे खाँ(पुत्र)

शेख दाउद

(शिष्य परम्परा लखनऊ घराने में देखें)

करम इतल

फैयाज खाँ(मुरादाबाद)(पुत्र)

अहमद जान थिरकवा | शमसुदीन खाँ | अजीम बख्श

निजामुदीन खाँ(पुत्र)

नन्ने खाँ

मसीमुल्लाह खाँ(पुत्र)

मसीत खाँ(पुत्र)

मसीत खाँ

करामतुल्ला खाँ(पुत्र) | ज्ञानप्रकाश घोष | कन्हाईदत्त | आ.सी. बेराल | मुन्ने खाँ (लखनऊ) | हिरेन्दकिशोर राय चौधरी

साबिर खाँ(पुत्र)

फर्रूक्खाबाद घराने की वादन शैली अथवा बाज – फर्रूक्खाबाद घराने की स्थापना प्रारम्भ में लखनऊ घराने की एक शाखा के रुप में हुई थी। परन्तु लखनऊ बाज के ऊपर नृत्य के प्रभाव को फर्रूक्खाबाद घराने की वादन शैली में समाप्त कर, शुद्ध तबले के बोलों के आधार पर फर्रूक्खाबाद बाज को विकसित किया गया। इस बाज की विशेषता यहां के गत कायदें हैं। रेले भी इस बाज में बजाए जाते हैं। विभिन्न प्रकार के छन्दों एवं चालों को रौ के रुप में बजाने का आरम्भ इसी घराने में हुआ। अहमद जान थिरकवा तो देहली एवं अजराडा के कायदों की रौ बजाने में सिद्धहस्त थे। विभिन्न यति भेद के अनुसार भी गतों का निर्माण इस बाज की विशेषता है। फर्रूक्खाबाद बाज को अन्य घरानों के कलाकारों द्वारा भी अपनाया गया है एवं हाजी विलायत अली की गतों को नाम लेकर अपने एकल वादन में बड़े गर्व के साथ प्रस्तुत करते हैं। इस बाज में विशेषकर धिर धिर किटतक, घडा–न, धिनगिन, तक तक, धेरा आदि बोलों का प्रयोग पाया जाता है। एक ही गत को विभिन्न लय के दर्जे बनाकर प्रस्तुत करना भी इस बाज की विशेषता है। मुख्य रुप से यह बाज रौ एवं गतों के लिए प्रसिद्ध है। उदाहरण स्वरुप फर्रूक्खाबाद बाज की कुछ गतों के उदाहरण प्रस्तुत किए जा रहे हैं जिससे फर्रूक्खाबाद बाज का परिचय प्राप्त हेगा।

गत कायदा 1

तकटधा धिरधिरकिटतक धिरधिरकिटतक दीगिनधा ।
x
किडनकनातिट किडनकतिरकिटतक धिरधिरकिटतक दीगिनधा ।
2
तकटता तिरतिरकिटतक तिरतिरकिटतक तीकिनता ।
0
किडनकनातिट किडनकतिरकिटतक धिरधिरकिटतक दीगिनधा । धा
3 **x**

गत कायदा 2

धिनगिन धागेत्रक धिनगिन तकतक । धिनगिन धागेत्रक धिनगिन धा।
x **2**
तकधिन गिनधागे धिनगिन तकतक । धिनगिन धागेत्रक धिनगिन ता।
0 3
तिनकिन ताकेत्रक तिनकिन तकतक। तिनकिन ताकेत्रक तिनकिन ता।
x **2**
तकधिन गिनधागे धिनगिन तकतक। धिनगिन धागेत्रक धिनगिन धा। धा
0 3 **x**

गत

धिनघडा–नधि धाघेघेनगकिन धिनगिनतकधिन धागेत्रकधिनाकता।
x
तकटतकटधिन धागेत्रकतूनाकता तकटतकटधिन धागेत्रकधिनाकता।
2
धा–नधिकिटतकटधिकिट धात्रकधितिटकतगदिगिन धा– किटतक ता–किटतक।
0
ताकिटतकता–नता–न धा–किटतकता–किटतक ता–नता–नधा–किटतक ताकिटतकता–नता–न। धा
3 **x**

3.5.5 बनारस घराना – बनारस घराने की स्थापना लखनऊ घराने के मोदू खाँ के शिष्य राम सहाय के द्वारा की गई, अतः बनारस घराना भी लखनऊ घराने की देन है। मोदू खाँ की पत्नी पंजाब घराने के पखावज वादक की पुत्री थी, अतः राम सहाय को पंजाब घरानें की रचनाऐं भी प्राप्त हुई थी जिससे बनारस घराने की वादन शैली में पखावज वादन शैली का प्रभाव दिखता है। राम सहाय के शिष्य जानकी सहाय, भाई एवं भतीजे थे जिन्होंने राम सहाय से तबले की शिक्षा प्राप्त की थी। इसके

अतिरिक्त इनके शिष्य बैजू महाराज, रामशरण, भगत जी, प्रताप महाराज उर्फ परतप्पू जी थे जिनकी वंश एवं शिष्य परम्परा से बनारस घराने का विकास हुआ। जानकी सहाय के दो शिष्य गोकुल एवं विश्वनाथ थे। विश्वनाथ के शिष्य भगवान प्रसाद एवं पुत्र बीरु मिश्र हुए। बीरु मिश्र ने अपने समय में तबला वादन में बहुत ख्याति प्राप्त की।

भैरो सहाय के शिष्य बलदेव सहाय थे। बलदेव सहाय के शिष्यों में बीक्कू जी, भगवती सहाय, कंठे महाराज एवं पुत्र दुर्गा सहाय उर्फ नन्दू सूरदास थे। इन सभी शिष्यों की अपनी शिष्य परम्परा थी। बिक्कू जी के पुत्र गामा जी एवं इनके पुत्र रंगनाथ मिश्र थे। रंगनाथ मिश्र ने बहुत समय तक लखनऊ के मेरिस कालेज, वर्तमान भातखण्डे संगीत संस्थान, लखनऊ में अपनी सेवाएं दी एवं अनेक शिष्य तैयार किए। भगवती सहाय की शिष्य परम्परा में इनके पुत्र शारदा सहाय एवं शिष्य मंगल सहाय एवं राम शंकर सहाय थे। कंठे महाराज ने अपने भतीजे किशन महाराज को दत्तक पुत्र स्वीकार किया था एवं किशन महाराज को तबला वादन में निपुण किया। कंठे महाराज के शिष्य शीतल प्रसाद मिश्र हैं जो भातखण्डे संगीत संस्थान से अवकाश प्राप्त हैं। किशन महाराज ने बनारस घराने की परम्परा का बहुत अधिक विकास किया। वर्तमान में इनके पुत्र पूरन महाराज एवं शिष्य कुमार बोस, सुखविन्दर नामधारी एवं तेज बहादुर निगम प्रख्यात तबला वादक हैं।

दुर्गासहाय उर्फ नन्दू सूरदास की परम्परा में श्याम लाल प्रसिद्ध तबला वादक थे। इनके प्रमुख शिष्य मधुकर गणेश गोडबोले एवं लालजी श्रीवास्तव ने इलाहाबाद एवं उसके आस पास के क्षेत्र में तबले का प्रचार–प्रसार किया। इनके प्रमुख शिष्यों में इनके पुत्र अजय किशोर एवं विपिन किशोर, गिरीश श्रीवास्तव, भुवन श्रीवास्तव, प्रभुदत्त बाजपेई एवं अनुपम राय हैं। भैरव प्रसाद भगत जी के प्रमुख शिष्य थे। भैरव प्रसाद के प्रमुख शिष्यों में अनोखे लाल, मौलवी मिश्र, महादेव मिश्र एवं महावीर भटट थे। अनोखे लाल अपने समय के बेजोड़ तबला वादक थे एवं इन्होंने कठिन परिश्रम से तीनताल का ठेका अति दुत गति में साधा था। इनको ना धिं धिं ना का जादूगर कहा जाता है। अनोखे लाल के पुत्र राम जी मिश्र में अपने पिता के सभी गुण थे। अनोखे लाल की शिष्य परम्परा के नागेश्वर प्रसाद मिश्र उर्फ पांचू महाराज, ईश्वर लाल, छोटे लाल मिश्र, महापुरुष मिश्र एवं काशी नाथ मिश्र की बनारस घराने के प्रतिष्ठित तबला वादको में गणना की जाती है। प्रताप महाराज उर्फ परतप्पूजी के पुत्र जगन्नाथ थे। जगन्नाथ के दो पुत्र शिव सुन्दर एवं बाचा मिश्र हुए। बाचा मिश्र के पुत्र सामता प्रसाद थे जो गुदई महाराज के नाम से प्रसिद्ध हुए। गुदई महाराज ने तबला एकल वादन, नृत्य, वाद्य की संगति में बहुत ख्याति अर्जित की एवं इनको फिल्मों में विशेष तबला वादन हेतु आमंत्रित किया गया था। इनके दो पुत्र कुमार लाल एवं कैलाश एवं प्रमुख शिष्य सत्यनारायण वशिष्ठ एवं जे मेंसी थे। गुदई महाराज के तबला वादन शैली से अन्य घरानों के कलाकार भी प्रभावित रहे। निम्न तालिका से बनारस घराने की परम्परा स्पष्ट होगी।

बनारस घराना

राम सहाय

जानकी सहाय (भाई)	भैरो सहाय (भतीजा)	बैजु महाराज	रामशरण	भगत जी	प्रताप महाराज (उर्फ परतप्पूजी)

जानकी सहाय

गोकुल(शिष्य)	विश्वनाथ
	भगवान प्रसाद(शिष्य)
	बीरु मिश्र(पुत्र)

भैरो सहाय

बलदेव सहाय

बिक्कू जी | भगवती सहाय | कंठे महाराज | दुर्गा सहाय (पुत्र)

गामा जी(पुत्र)

रंगनाथ मिश्र(पुत्र)

भगवती सहाय

शारदा सहाय(पुत्र) | मंगला सहाय | रामशंकर सहाय

कंठे महाराज

किशन महाराज(दत्तक पुत्र) | शीतल मिश्र(शिष्य)

पुरन महराज(पुत्र) | तेज बहादुर निगम | कुमार बोष | सुखविन्दर नामधारी

दुर्गा सहाय(उर्फ नन्दू सूरदास)

श्याम लाल(शिष्य)

मधुकर गणेश गोडबोले | लालजी श्रीवास्तव(इलाहाबाद)

विपिन किशोर (पुत्र) | अजय किशोर (पुत्र) | गिरीश श्रीवास्तव | भुवन श्रीवास्तव | प्रभु दत्त बजपाई

भगत जी

भैरव जी

अनोखे लाल (शिष्य) | मौलवी मिश्र (शिष्य) | महादेव मिश्र (शिष्य) | महावीर भटट (शिष्य)

रामजी मिश्र (पुत्र) | बागेश्वर मिश्र (शिष्य) | ईश्वरलाल (शिष्य) | छोटेलाल (शिष्य) | महापुरुषमिश्र (शिष्य) | काशीनाथ (शिष्य)

प्रताप महाराज उर्फ परतप्पू जी

|

जगन्नाथ(पुत्र)

|

शिवसुन्दर(पुत्र) बाचा मिश्र(पुत्र)

|

सामता प्रसाद(पुत्र)

सामता प्रसाद

|

कुमार लाल(पुत्र) कैलाश(पुत्र) जे मेंसी सत्यनारायण वशिष्ठ

बनारस घराने की वादन शैली अथवा बाज – बनारस घराने की वादन शैली अथवा बाज पर पखावज की वादन शैली का प्रभाव है। यह बाज खुला एवं जोरदार है। किनार की अपेक्षा लव का प्रयोग अधिक किया जाता है। इस बाज में कायदों का अधिक महत्व नहीं है। यद्यपि इस बाज में रचनाएं, कायदे की भांति भी हैं परन्तु इनका विकास बनारस बाज के अनुसार किया जाता है। चाले, बांट, परन, पडार, गत एवं फरद इस बाज की विशेषता है। पखावज की भांति लम्बी–लम्बी परन एवं पडार बनारस बाज में बहुत अधिक प्रयोग की जाती हैं। धिर धिर किटतक रेला भी बनारस बाज का मुख्य आकर्षण है। पखावज पर प्रयोग होने वाले बोल जैसे धेट धेट, कडधातिट, धेत धेक, कता–न धडा–न, तिरकता, गदिगिन बनारस बाज में प्रयोग किए जाते हैं। इसमें पेशकार का प्रयोग नहीं किया जाता है। तबला वादन का आरम्भ दो–तीन आवृति की उठान से किया जाता है। पेशकार के स्थान पर बोलों की बांट बजाते हैं। तीनताल में निम्न उदाहरणों से बनारस बाज का परिचय प्राप्त होगा।

कायदा

धीक धिना तिरकिट धिना। धागे नधि कति नाना।
x **2**
तीक तिना तिरकिट तिना। धागे नधि कधि नाना। धा
0 3 **x**

चाल

धा – धि कधि नाती। धाती कधि – ति नाती।
x **2**
ता –ति कति नाती। धाती कधि – धि नाती। धा
0 3 **x**

रेला

धातिर किटतक धिरधिर किटतक। धातिर किटतक तूना किटतक।
x **2**
तातिर किटतक तिरतिर किटतक। धातिर किटतक धिना किटतक। धा
0 3 **x**

गत कायदा

धिरधिर धिरधिर घिडनग दिनतक । धातिर घिडनग धिरधिर घिडनग।
x **2**
धिरधिर घिडनग दिनतक धिरधिर । घिडनग धातिर घिडनग तिनतक।
0 3

तिरतिर तिरतिर किडनक तिनतक। तातिर किडनक तिरतिर किडनक।
x **2**
धिरधिर घिडनग दिनतक धिरधिर। घिडनग धातिर घिडनग दिनतक। धा
0 3 **x**

3.5.6 पंजाब घराना – पखावज घराने की परम्परा पंजाब में भवानी दास अथवा भवानी सिंह पखावजी के शिष्य हददू खाँ, ताज खाँ डेरेदार एवं मियां कादिर बख्श प्रथम से आरम्भ हुई। परन्तु बाद में पखावज घराने की परम्परा मियां कादिर बख्श के पौत्र मियां फकीर बख्श से तबला वादन में परिवर्तित हुई। अतः पंजाब में तबले के घराने की स्थापना मियां फकीर बख्श के द्वारा हुई। मियां फकीर बख्श ने अपने पुत्र कादिर बख्श द्वितीय, शिष्य करम इलाही फिरोज खाँ (लाहौर वाले), मीर बख्श एवं बाबा मलंग को तबला वादन की शिक्षा देकर पंजाब के तबले घराने को स्थापित किया। इन शिष्यों द्वारा इस परम्परा को आगे बढाया गया। पंजाब घराने के विकास में मियां कादिर बख्श द्वितीय का विशेष योगदान है। मियां कादिर बख्श द्वितीय के प्रमुख शिष्यों में शौकत हुसैन, महबूब बख्श, अल्लाघित्ता लाहौर, अल्ला रक्खा, लक्ष्मण सिंह एवं भतीजे अख्तर हुसैन हुए। अल्ला रक्खा ने भारत में एवं अल्लाघित्ता ने पाकिस्तान में तबला वादन में बहुत प्रतिष्ठा पाई। वर्तमान में अल्ला रक्खा के पुत्र जाकिर हुसैन, फजल कुरैशी एवं तारिक कुरैशी पंजाब घराने के प्रतिनिधि कलाकार हैं। अल्ला रक्खा के शिष्यों में सुबोध मुखर्जी, विनायक खाँ एवं अब्दुल सत्तार हैं। अब्दुल सत्तार ने गुलाम अली (गजल गायक) के साथ बहुत नाम कमाया।

मीर बख्श घीलवाले की परम्परा में बहादुर सिंह एवं महताब सिंह हुए। मीर बख्श ने बहुत रचनाएं बनाई। इनका तखल्लुस तकिटधिंधिं धा था एवं इनकी रचनाओं में यह बोल अवश्य आता था। बाबा मलंग की परम्परा में शौकत हुसैन एवं बहादुर सिंह हुए। शौकत हुसैन ने कादिर बख्श से भी शिक्षा प्राप्त की थी। बहादुर सिंह द्वारा पूरे पंजाब में तबले की परम्परा को फैलाया गया। इनके शिष्यों में रनबोध सिंह(लुधियाना), लक्ष्मण सिंह(जालन्धर), रमाकान्त सिंह(जालन्धर), नरेन्द्र सिंह (चन्डीगढ) एवं दिलीप सिंह हुए। लक्ष्मण सिंह आकाशवाणी जालन्धर में कार्यरत रहे एवं इन्होंने अनेक शिष्य तैयार किए जिसमें इनके दामाद पवन कुमार, मनमोहन शर्मा एवं काला राम हैं।

पंजाब घराना

मियां कादिर बख्श(प्रथम)

|

मियां हुसैन बख्श

|

मियां फकीर बख्श(पुत्र)

|

करम इलाही	फिरोज खाँ (लाहोर वाले)	मीर बख्श घीलवाले	मियां कादिर बख्श(द्वितीय) (पुत्र)	बाबा मलंग

मियां कादिर बख्श (द्वितीय)(पुत्र)

महाराज टीकमगढ	शौकत हुसैन	मेहबूब बख्श	अल्लाधिता	अल्लारक्खा	अख्तर हुसैन(भतीजा)	लक्ष्मण सिंह

अल्ला रक्खा

जाकिर हुसैन (पुत्र)	फजल कुरैशी (पुत्र)	तारिक कुरैशी	अब्दुल सत्तार	सुबोध मुखर्जी	विनायक खां

मीर बख्श घीलवाले

बहादुर सिंह	महताब सिंह

बाबा मलंग

शौकत हुसैन	बहादुर सिंह

बहादुर सिंह

रनबोध सिंह (लुधियाना)	कृपालसिंह	लक्ष्मण सिंह (जालन्धर)	रमाकान्त सिंह (जालन्धर)	नरेन्द्र सिंह (चण्डीगढ)	दिलीप सिंह

लक्ष्मण सिंह (जालन्धर)

पवन कुमार(दामाद)	मनमोहन शर्मा	कालाराम

पंजाब घराने की वादन शैली अथवा बाज – पंजाब घराने की वादन शैली अथवा बाज, पखावज बाज से ही उत्पन्न हुई। तबले के अन्य बाज का सम्बन्ध मूल रुप से देहली से रहा परन्तु पंजाब का तबले का बाज, पखावज एवं पंजाब के लोक अवनद्य वाद्य दुक्कड के आधार पर स्वतंत्र रुप से विकसित हुआ। पखावज की भांति यह बाज जोरदार एवं खुला है। तबले पर चारों अगुंलियो का प्रयोग एवं थाप का प्रयोग भी किया जाता है। लयकारी का प्रयोग इस बाज में अधिक होता है। गणित के आधार की विभिन्न प्रकार की तिहाईयां इस बाज की विशेषता है। इस बाज में कायदे का प्रचार कम है। रेले एवं गतें इस बाज की विशेषता है। तिरकिटतक बोल का रेला अल्ला रक्खा के वादन की विशेषता रही है। कायदे भी रेले की तरह के होते हैं। इस बाज में धड–न, तगे–न तकिट, धिरकिटतक, धिरधिरके, तिकिटतक, किटतक, तिकिट, धुमकिटतक बोलों का प्रयोग विशेषकर पाया जाता है। चक्रदार रचनाओं के विभिन्न प्रकार भी इस बाज की विशेषता है एवं अप्रचलित तालें जैसे नौमात्रा, ग्यारह मात्रा, तेरह मात्रा आदि तालें भी इस बाज में बजाई जाती हैं। गणित एवं लयकारी के प्रयोग से यह बाज क्लिष्ट है। बोलों को बोलने में इस बाज में यहां की पंजाबी भाषा का प्रभाव है जैसे धाती को धात, धाधा का धाडा, धिर धिर को धेरधेर बोला जाता है। यह बाज निम्न उदाहरण से स्पष्ट हो जाएगा।

कायदा

धातिरकिटतक तिरकिटतकतिर किटतकतिरकिट धिनागिन।
x
धातीधागे धिनागिन धातीधागे तिनाकिन।
2
तातिरकिटतक तिरकिटतकतिर किटतकतिरकिट धिनागिन।
0
धातीधागे धिनागिन धातीधागे धिनागिन। धा
3 **x**

टुकडा – झपताल

ताकिटधि किटधिट। धिटकता गदीगिन नगनग। ना–कता धिटकता। तगे–न धिटकता धा–कता।
X **2** **0** **3**
धा–कता धिटकता। तगे–न धिटकता धा–कता। धा–कता धिटकता। तगे–न धिटकता धा–कता। धी
X **2** **0** **3** **X**

उ0 शफात अहमद
(दिल्ली घराना)

प्रो0 सुधीर सक्सेना
(अजराडा घराना)

उ0 इलमास हुसैन
(लखनऊ घराना)

उ0 साबिर खाँ
(फर्रुखाबाद घराना)

पं0 राम कुमार मिश्र(बनारस घराना)

उ0 जाकिर हुसैन(पंजाब घराना)

अभ्यास प्रश्न

अ) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :

1. तबले के कुल –––––––––– घराने हैं।
2. लखनऊ घराने के संस्थापक –––––––––– हैं।
3. ––––– घराना स्वतन्त्र घराना कहलाता है।
4. सभी घरानों का मूल –––––––––– घराना है।
5. अजराड़ा घराने के संस्थापक –––––––––– हैं।
6. पं0 रामसहाय जी ने–––––––––– घराने की स्थापना की।

ब) बहुविकल्पीय प्रश्न :

1. रौ किस घराने से सम्बन्धित है?

क) दिल्ली **ख)** लखनऊ **ग)** फर्रूक्खाबाद **घ)** बनारस

2. तिस्त्र जाति की बन्दिशें किस घराने की विशेषता हैं?

क) दिल्ली **ख)** अजराड़ा **ग)** फर्रूक्खाबाद **घ)** बनारस

3. किनार का बाज किसे कहते हैं?

क) दिल्ली **ख)** अजराड़ा **ग)** फर्रूक्खाबाद **घ)** बनारस

4. जाकिर हुसैन किस घराने से सम्बन्धित हैं?

क) लखनऊ **ख)** बनारस **ग)** पंजाब **घ)** अजराड़ा

5. बनारस घराने की प्रमुख विशेषता है :

क) कायदा **ख)** पेशकार **ग)** टुक्ड़ा **घ)** फरद

6. तबले का वह घराना जिसकी स्थापना हिन्दु कलाकार द्वारा हुई :
क) बनारस **ख)** फर्रूक्खाबाद **ग)** पंजाब **घ)** अजराड़ा

स) सत्य/असत्य बताइए :
1. उ0 हाजी विलायत खाँ अजराड़ा घराने के संस्थापक हैं।
2. पं0 रामसहाय बनारस घराने के संस्थापक हैं।
3. उ0 मीरु खाँ और उ0 कल्लू खाँ ने फरूक्खाबाद घराने की नींव रखी।
4. लाला भवानीदास पंजाब घराने के संस्थापक हैं।
5. पंजाब घराने को किनार का बाज भी कहते हैं।
6. फरद लखनऊ घराने की विशेषता है।

द) लघु उत्तरीय प्रश्न :
1. लखनऊ घराने की विशेषताओं का वर्णन कीजिए।
2. दिल्ली और पंजाब के घरानों की उत्पत्ति का संक्षेप में वर्णन कीजिए।
3. अजराड़ा व बनारस घराने की दो–दो विशेषताएं बताइए।

3.7 सारांश

इस इकाई को पढ़ने के बाद आप तबले की उत्पत्ति के विषय में जान चुके होंगे। तबले के विकास में गायन शैलियों व सितार आदि वाद्यों का महत्वपूर्ण योगदान रहा है। आप तबले की संरचना एवं वर्णों को भली–भाँति समझ चुके होंगे। तबले के घरानों की उत्पत्ति के विषय में भी आप जान चुके हैं। घराने कैसे बनते हैं एवं उनका क्या महत्व है इन सब बातों को आप समझ चुके हैं। घरानों की विशेषताओं से भी आप परिचित हो चुके होंगे। इस इकाई के अध्ययन के बाद आप तबले से जुड़ी जानकारियों का उपयोग अपने संगीत के क्षेत्र में आसानी से कर सकेंगे।

3.8 शब्दावली

- **ढाढ़ी** – ऐसा व्यक्ति जिसे संगीत के शास्त्र व व्यवहार दोनों का भली–भांति ज्ञान हो।
- **खलीफा** – उस्तादों के उस्ताद को खलीफा कहते हैं।
- **उस्ताद/पंडित** – ऐसे संगीतकार जो अपनी कला में माहिर हो। मुसलमान संगीतकारों को उस्ताद व हिन्दु संगीतकारों को पंडित कहते हैं।

3.9 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

1.6 उत्तरमाला :

अ) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :
1) 6 **2)** उ0 मौदू खाँ एवं उ0 बख्शू खाँ **3)** पंजाब
4) दिल्ली **5)** उ0 मीरु खाँ एवं उ0 कल्लू खाँ **6)** बनारस

ब) बहुविकल्पीय प्रश्न :
1. ग) फर्रूक्खाबाद **2. ख)** अजराडा **3. क)** दिल्ली
4. ग) पंजाब **5. घ)** फरद **6. क)** बनारस

स) सत्य/असत्य बताइए :
1. असत्य **2.** सत्य **3.** असत्य
4. सत्य **5.** असत्य **6.** असत्य

3.10 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. मिस्त्री, डा0 आबान ई0, तबला और पखावज परम्पराएं एवं वादन शैलियां।
2. मिश्र, पं0 विजयशंकर, तबला पुराण', कनिष्क पब्लिशर्स, नई दिल्ली।
3. मिश्र, डा0 लालमणि, भारतीय संगीत वाद्य', भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन, नई दिल्ली।
4. शुक्ला, डा0 योगमाया, तबले का उद्‌गम, विकास और वादन शैलियां, हिन्दी माध्यम कार्यान्वयन निदेशालय, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली।
5. साभार गूगल।

3.11 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. बसन्त, *संगीत विशारद*, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, *ताल परिचय (सभी भाग)*, संगीत सदन प्रकाशन, 88–साउथ मलाका, इलाहाबाद।

3.12 निबन्धात्मक प्रश्न।

1. तबले के घरानों को विस्तार से समझाइए।

इकाई 4 – भारतीय संगीत वाद्य वर्गीकरण के अंतर्गत अवनद्य वाद्यों का परिचय

4.1 प्रस्तावना
4.2 उद्देश्य
4.3 वाद्यों की उत्पत्ति, उपयोगिता एवं विकास
4.4 वाद्यों का वर्गीकरण
4.4.1 विभिन्न विद्वानों के अनुसार
4.4.2 प्रयोग प्रधान वर्गीकरण
4.4.3 अवनद्ध वाद्य
4.5 सारांश
4.6 शब्दावली
4.7 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
4.8 संदर्भ ग्रन्थ सूची
4.9 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
4.10 निबन्धात्मक प्रश्न

4.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई संगीत– तबला में स्नातक(बी0ए0) बी0ए0एम0टी0(एन)–102 द्वितीय सेमेस्टर की चौथी इकाई है।

इससे पहले की इकाईयों में आपने भारतीय संगीत के इतिहास, संगीत के अंतर्गत आने वाली विभिन्न परिभाषाओं व तबले के घरानों के विषय में जानकारी प्राप्त हुई होगी।

प्रस्तुत इकाई में भारतीय संगीत के अवनद्ध वाद्यों का परिचय प्रस्तुत है। भारतीय संगीत में वाद्यों का अनन्य स्थान है। पौराणिक काल से ही हमें अनेक प्रकार के वाद्यों का उल्लेख मिलता है। वस्तुतः वाद्य, संगीत की भावात्मक अभिव्यक्ति का एक सुदृढ़ साधन मात्र है जो नादोत्पत्ति के कारण संगीतात्मक अभिव्यक्ति का एक महत्वपूर्ण अंग माना जाता है। इस इकाई में भारतीय संगीत के अवनद्ध वाद्यों पर प्रकाश डाला गया है।

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप भारतीय संगीत के अवनद्ध वाद्यों, उनके प्राचीन व आधुनिक स्वरूप, उपयोग, निर्माण सामग्री आदि को समझ सकेंगे। आप वाद्यों के महत्व को समझ कर उनका तुलनात्मक अध्ययन भी प्रस्तुत कर सकेंगे।

4.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप :–

- भारतीय संगीत में वाद्यों के महत्व को जान सकेंगे।

- भारतीय संगीत वाद्यों के वर्गीकरण को समझ कर इनमें तुलना कर सकेंगे।
- वाद्यों के उपयोग, स्वरूप, निर्माण सामग्री आदि विषयों से भी परिचित हो सकेंगे।

4.3 वाद्यों की उत्पत्ति, उपयोगिता एवं विकास

उत्पत्ति – भारतीय संगीत में वाद्यों का आविर्भाव कब, कैसे तथा कहाँ से हुआ, यह विषय हमारे वेदों तथा प्राचीन ग्रन्थों के काल, स्थान आदि की तरह अत्यन्त शोध के योग्य है। वाद्यों की उत्पत्ति भी गायन की तरह ही प्राचीन मानी गई है, जिसका ठीक–ठीक समय निर्धारण संभव नहीं है। अतएव भारतीय संगीत वाद्यों का प्रयोग गायन के साथ–साथ ही हुआ, ऐसा माना गया है। गायन के साथ ही वादन की क्रिया भी प्राचीन काल से ही समृद्ध रही है। प्राचीन ग्रन्थों में तथा अन्य स्त्रोतों से जो भी सूचना प्राप्त करने का प्रयास किया गया है उससे यही निष्कर्ष निकलता है कि संगीत में वाद्यों का प्रयोग भी प्राचीन है।

जैसा कि हम अनुभव करते हैं संगीत स्वाभाविक है। प्राणी मात्र की विकास यात्रा को देखें तो आदि मानव भी अपने मनोभावों को, इच्छाओं आदि को व्यक्त करने की क्षमता रखता होगा, चाहे वह फिर इशारे से हो या अपने चेहरे के भावों से। कालान्तर में वह कंठ से आवाज निकाल कर या अपने आस–पास की वस्तुओं को पीटकर अपने भावों को व्यक्त करने लगा होगा। अर्थात् प्रारंभ से ही वह जो विचार मन में करता होगा, उसे व्यक्त करने के लिए वह ध्वनियों का प्रयोग करता होगा। फिर चाहे वह ध्वनि कण्ठ की हो या किसी अन्य वस्तु के आघात द्वारा उत्पन्न हो। इन ध्वनियों को प्रयोग में लाने के फलस्वरूप ही कण्ठ स्वर अथवा अन्य वस्तुओं के स्वर का महत्व अस्तित्व में आया होगा। जीवन–यात्रा के निरन्तर विकास से कण्ठ स्वर के साथ–साथ वाद्यों की ध्वनि भी प्रयुक्त हुई होगी। आज हम जो विविध प्रकार के वाद्य यंत्र देख रहे हैं उनकी उत्पत्ति विभिन्न प्रकार की ध्वनियों के कारण हुई और सभ्यता के साथ ये वाद्य यंत्र विकसित हुए। समाज के विविध रूपों व मानव जाति की भावनाओं, हर्ष–विषाद आदि को व्यक्त करने के लिए इन वाद्य यंत्रों का निर्माण व विकास होता रहा है। वाद्यों के आकार–प्रकार तथा बनावट के आधार पर या उनसे निकलने वाली ध्वनियों के आधार पर वाद्यों को विविध वर्गों में रखने का विषय सामने आता है। ध्वनि, आघात से या हवा का दबाव उत्पन्न कर निकाली जाने पर भी वाद्यों के वर्गीकरण करने की बात पर विचार करने का प्रयास होता रहा है।

वाद्य शब्द की रचना वद् धातु से हुई है अर्थात वाणी। वाणी की पहुँच जहाँ न हो पाई वहाँ वाद्य का प्रयोग हुआ होगा। साधारणतः वाणी के अतिरिक्त, संदेश देने अथवा ध्यान आकृष्ट करने के लिए वाद्यों का प्रयोग आरंभ से किया गया होगा। इस सम्बन्ध में शंख, ढोल, नगाड़े आदि का प्रयोग कण्ठ या वाणी के स्थान पर होने लगा। हमारे यहाँ संगीत में उपयोग हेतु विभिन्न वाद्यों का प्रयोग मिलता है। प्राचीन ग्रन्थों में भगवान शिव का डमरू, सरस्वती की वीणा, कृष्ण की मुरली, नारद की वीणा आदि का प्रचुर मात्रा में वर्णन मिलता है।

वाद्यों की उत्पत्ति के सम्बन्ध में कई प्राचीन धार्मिक कथाएं व लोक गाथाएं भी प्रचलित हैं। एक लोक गाथा के अनुसार पृथ्वी पर उपस्थित दस कल्पवृक्षों में से एक तुर्याग द्वारा ही मनुष्य को चार प्रकार के वाद्य दिए गए। हमारे प्राचीन वाद्यों का निर्माण व नाम किसी ना किसी देवता से अवश्य जुड़ा हुआ मिलता है। एक धार्मिक कथानुसार दक्ष–यज्ञ विध्वंस के कारण उत्पन्न शिव के क्रोध शान्ति के लिए स्वाति, नारद आदि ऋषियों द्वारा वाद्यों का निर्माण किया गया। एक अन्य धार्मिक कथानुसार, शिव के नृत्य(त्रिपुरासुर विजय पर) के साथ संगत के लिए जिस अवनद्ध वाद्य का निर्माण ब्रह्मा द्वारा किया गया उसे मृदंग कहा गया। इसी तरह अन्य वाद्य भी देवी–देवताओं से

सम्बन्धित माने गए हैं। प्राचीन काल के सभी वाद्य हमारे देवी–देवता तथा ऋषि–मुनियों की देन हैं या उन्हीं के द्वारा प्रयोग किए गए हैं। एक मान्यतानुसार तत् वाद्य देवताओं से, सुषिर वाद्य गंधर्वों से, अवनद्ध वाद्य राक्षसों से तथा घन वाद्य किन्नरों से संबंधित माने गए हैं। पौराणिक मान्यता है कि यह चार प्रकार के वाद्य श्रीकृष्ण के अवतार के बाद पृथ्वी पर आए।

प्राचीन संस्कृत–साहित्य में वाद्य का विविध प्रकार से वर्णन मिलता है तथा संगीत यंत्रों के पर्याय के रूप में वाद्य, वादित्र व आतोद्य का उल्लेख मिलता है। भारतीय संगीत के मूल तत्वों में वाद्य–वादन कला पूर्ण रूप से परिलक्षित होती है। अर्थात् हमारे वाद्यों में कण्ठ संगीत की तरह शास्त्रीय संगीत के सभी गूढ़–तत्वों का समावेश है, चूँकि कण्ठ एक ऐसा यंत्र है जो ईश्वर निर्मित है और वाद्य मानवीय रचना के प्रतिफल हैं।

सभी पक्षों व विचारों को देखते हुए यह कहा जा सकता है कि वाद्यों की उत्पत्ति प्राचीन काल में हो चुकी होगी। जहाँ से नैसर्गिक यंत्र या कण्ठ का प्रयोग संगीत में हुआ वहीं से वाद्यों की उत्पत्ति भी मानी जा सकती है। पाश्चात्य विद्वान फ्रायड कहते हैं कि मनुष्य को जब आवश्यकता महसूस हुई होगी तब स्वयं ही उसने इनकी उत्पत्ति की होगी। कालान्तर में इन वाद्यों को आधार मानकर आवश्यकतानुसार नए वाद्यों का विकास हुआ।

उपयोगिता – संगीत सम्बन्धी किसी भी अनुष्ठान में वाद्यों का बहुत महत्व है। प्राचीन काल में शंख की ध्वनि एवं दुन्दुभी आदि वाद्यों के प्रयोग का वर्णन हमें प्राचीन ग्रन्थों में उपलब्ध हैं। आज प्रायः शहनाई, दक्षिण भारत का नादेश्वरम तथा कई जगह तुरई आदि वाद्यों का प्रयोग हमें देखने को मिलता है। वाद्यों की प्राचीन बनावट व ध्वनि सम्बन्धी सुधार होने से आज प्राचीन वीणा को कई रूपों में देखा जा सकता है। यथा सुरबहार, सितार, दिलरूबा, सरोद आदि कई वाद्य आज प्रचलित हैं। मनीषियों द्वारा गायन के साथ सहयोग या संगत के रूप में इनकी उपयोगिता को समझते हुए इनकी संरचना में कई संशोधन व प्रयोग किए गए। कण्ठ संगीत अर्थात् गायन व नृत्य में वाद्यों की उपयोगिता या प्रयोग से इन विधाओं का आकर्षण व सौन्दर्य अधिक व पूर्ण रूप से परिलक्षित होता है।

भारतीय संगीत का आरम्भ वैदिक काल से माना जा सकता है। इसी काल में वेदों की रचना हुई। ऋग्वेद की ऋचाओं गायन के लिए प्रयोग की जाती थी, जिन्हें साम कहा गया। इसी कारण सामवेद को ऋग्वेद का उपवेद कहा गया तथा संगीत का उद्गम सामवेद से माना गया। इसे संगीत का प्रथम ग्रन्थ भी माना गया है। सामवेद में तीन स्वरों – उदात्त, स्वरित व अनुदात्त का प्रयोग किया जाता था। वैदिक काल में संगीत की तीन महत्वपूर्ण इकाईयां थी – 1. मंत्रोच्चारण जिसमें स्वरों का प्रयोग होता था। 2. उन्नत वाद्य संगीत तथा 3. देवताओं की आराधना में नृत्य का समावेश। वैदिक काल में भी शंख, बांसुरी, वीणा, डमरू, दुदुंभि, मृदंग, ढोल आदि वाद्यों का प्रयोग होता था।

वादन करने वाले वाद्य विशेषज्ञ अपनी अन्तर्निहित कला की प्रायोगिकता से गायन तथा नृत्य का सौन्दर्यवर्द्धन करता है, जिससे कला–प्रदर्शन का ध्येय पूरा होता है। जहाँ तंत्र व सुषिर वाद्य अपनी स्वर प्रधान क्षमता को दर्शाता है वहीं अवनद्ध व घन वाद्य लय सीमा को बांध कर कला की अभिवृद्धि करता है। भरत का आतोद्य तंत्र, सुषिर, अवनद्ध व घन वाद्यों का परिचय देता है। सहस्त्रों वर्ष पूर्व से जहाँ गायन का महत्व है वहीं वाद्यों का महत्व भी कम नहीं है। अतः संगीत में वाद्यों की उपयोगिता निरन्तर महत्वपूर्ण रही है। गायन, वादन व नृत्य तीनों विधाएं वाद्याश्रित हैं। अतः इनकी उपयोगिता महत्वपूर्ण है।

4.4 वाद्यों का वर्गीकरण

4.4.1 विभिन्न विद्वानों के अनुसार – विभिन्न ग्रन्थकारों व विद्वानों ने अनेक प्रकार के वर्गीकरण प्रस्तुत किए हैं। किसी ने वाद्यों के तीन वर्ग, किसी ने चार वर्ग व किसी ने पांच वर्ग माने हैं। कोहल के मतानुसार ये पाँच हैं। यथा :–

पंचधा च चतुर्धा च त्रिविधं च मते मते।
कोहलस्य मते ख्यातं पंचधा वाद्यमेव च।।*(संगीत चूड़ामणि, बड़ौदा संस्करण, पृष्ठ 69)*

नारद मुनि ने वाद्यों के तीन वर्ग माने हैं–आनद्ध, तत एवं घन। यथा :–
नारदमते चार्मणं तान्त्रिकं घनं त्रिधा वाद्यलक्षणम्।*(भरतकोष, द्र. संगीत चूड़ामणि, बड़ौदा संस्करण, पृष्ठ 69)*

दत्तिल मुनि ने इनके चार वर्ग माने हैं–आनद्ध, तत्, घन व सुषिर। यथा :–
दत्तिलेन तु आनद्धं ततं घन सुषिर चेति चतुर्विध वाद्य कीर्तितम्।

महर्षि भरत ने भी इनके चार वर्ग माने हैं। यथा :–
भरतेन वाद्यं चतुर्विधं प्रोक्तम।*(द्र. संगीत चूड़ामणि, बड़ौदा संस्करण, पृष्ठ 69)*

भरत कृत नाट्यशास्त्र में वाद्यों को आतोद्य कहा गया। आतोद्य के अन्तर्गत चार प्रकार के वाद्यों(तत्, सुषिर, अवनद्ध व घन) का विवरण मिलता है। उनके अनुसार –

ततं चैवावनद्धं च घनं सुषिरमेव च।
चतुर्विधंतु विज्ञेयमातोद्यं लक्षणान्वितम्।। **नाट्यशास्त्र 28/1**

इन चारों वाद्यों के लक्षणों को स्पष्ट करते हुए उन्होंने कहा है –

ततं तन्त्रीकृतं ज्ञेयमवनद्धं तु पौष्करम्।
घनं तालस्तु विज्ञेयः सुषिरो वंश उच्यते।। **नाट्यशास्त्र 28/2**

अर्थात् तत–तंत्री वाद्य, अवनद्ध–पुष्कर वाद्य, घन–ताल वाद्य तथा सुषिर–वंशी वाद्य कहे जाते हैं। अभिनव गुप्त के अनुसार तत् व सुषिर वाद्यों का प्रयोग स्वर के लिए तथा अवनद्ध व घन वाद्यों का प्रयोग ताल के लिए किया जाता है।

भरत का वर्गीकरण वाद्य यंत्र की बनावट के आधार पर ना होकर वादन क्रिया पर आधारित है इसलिए यह वर्गीकरण मौलिक कहा जा सकता है। अतः हम कह सकते हैं कि प्राचीन युग में विकसित वाद्यों के प्रकारों को देखते हुए महर्षि भरत का वर्गीकरण सर्वथा उचित तथा पर्याप्त प्रतीत होता हैं।

महर्षि वाल्मीकि तथा महाकवि कालीदास द्वारा वाद्यों के समूह के लिए तूर्य शब्द का प्रयोग किया है। महाभारत में भी तूर्य शब्द का उल्लेख अनेक वाद्यों के साथ बजने के सन्दर्भ में हुआ है। पाली, प्राकृत साहित्य में वृन्दवादन के ''तुरिया'' शब्द का प्रयोग किया जाता है।

नारद कृत संगीत मकरन्द में उल्लिखित है :–

अनाहतः आहतश्चेति द्विविधो नादस्तत्र।
सोऽप्याहतः पंचविधो नादस्तु परिकीर्तितः।
नखवायुजचर्माणि(चर्मण्य) लौहशारीरजास्तथा।।
(संगीत मकरन्दे, द्र. संगीत चूड़ामणि, बड़ौदा संस्करण, पृष्ठ 69)

अर्थात नाद के दो भेद हैं–अनाहत और आहत। जिसको हम सुन सकते हैं, व्यवहार में ला सकते हैं वह आहत नाद है। यह अपने पाँच ध्वनि–रूपों में प्रस्फुटित होता है जिन्हें हम संगीतात्मक ध्वनियाँ कहते हैं। ये संगीतात्मक ध्वनियाँ नखज, वायुज, चर्मज, लोहज तथा शरीरज होती हैं। नखज वाद्यों की श्रेणी में वीणा आदि वाद्य आते हैं, वायुज की श्रेणी में वंशी आदि वाद्य, चर्मज की

श्रेणी में मृदंग आदि वाद्य, लोहज की श्रेणी में मंजीरा आदि वाद्य तथा शरीरज की श्रेणी में कंठ ध्वनि आती है।

एकं ईश्वरनिर्मितं नैसर्गिकं अन्यच्चतुर्विधं मनुष्यनिर्मितं चेति पंचप्रकारा महावाद्यानाम।
(नारदीय शिक्षा, द्र. संगीत चूड़ामणि, बड़ौदा संस्करण, पृष्ठ 69)

अर्थात पांच प्रकार की ध्वनियों को उत्पन्न करने वाले वाद्यों को 'पंचमहावाद्यानि' कहा गया है। इन पांच में से एक ईश्वर निर्मित है, जो नैसर्गिक है तथा अन्य चार प्रकार के वाद्य मानव रचित हैं।

वाद्यों के वर्गीकरण के इतिहास को देखने पर पता चलता है कि उसमें दो मुख्य परिवर्तन हुए जिसे अनेक विद्वानों ने माना है। इसमें पहला है अवनद्ध के स्थान पर वितत का प्रयोग तथा दूसरा एक नवीन वर्गीकरण है जिसे ततानद्ध नाम दिया गया। तानसेन व उनके बाद के विद्वानों द्वारा वितत का काफी प्रचार हुआ है। तानसेन कृत संगीत सार में उनके वर्गीकरण (तत, वितत, घन व सुषिर)का कई जगह उल्लेख मिलता है :–

1. तत को पहिले कहत हैं वितत दूसरो जान।
   तीजो घन चौथे सिखर तानसेन परमान।।
   तार लगे सब साज के सो तत ही तुम मान।
   चरम मढ्यो जाको मुखर वितत सु कहे बखान।।
   कंस ताल के आदि दै घन जिय जानहु मीत।
   तानसेन संगीत रस बाजत सिखर पुनीत।

2. नाद नगर बसायो सुरपति महल छायो उनचास
   कोट तान अच्छर विश्राम पायो।
   गीत छन्द तत वितत घन शिखर कंचन ताल के
   किवाड़ आलाप ताली।
   हीरा पै थाट नग लगे बरज जंजीर त्रेवट कुंजी
   तामें ध्रुपद सोनग छिपायो।। तानसेन कृत ''संगीत सार''

उक्त उदाहरणों में से किसी में भी अवनद्ध का प्रयोग नहीं है।**चरम मढ्यो जाको मुखर वितत सु कहे बखान** से भी यह स्पष्ट होता है कि तानसेन का वितत वाद्य, प्राचीन ग्रंथकारों का अवनद्ध, आनद्ध या नद्ध वाद्य ही है।

तानसेन से पूर्व के कवि जायसी ने पदमावत में भी अवनद्ध की जगह वितत का प्रयोग किया है। यथा :–

तत् वितत सिखर घन तारा।
पांचौ सबद होई झनकारा।।

उपरोक्त तथ्यों से यह बात पता चलती है कि पं0 शारंगदेव के बाद के विद्वानों ने वितत व सिखर शब्द का प्रयोग किया है।

इन वाद्यों के अतिरिक्त नए वाद्यों का भी प्रचलन शुरु हुआ तथा वाद्यों के निर्माण की प्रक्रिया आज तक जारी है। एक ही वर्ग के विभिन्न वाद्यों की वादन शैली भी भिन्न–भिन्न होती है। भरत ने वीणा वादन के सहायक आदि अन्य उपकरणों के प्रयोग के आधार पर चार भेद बताए हैं– 1. विस्तार 2. करण 3. आविद्ध तथा 4. व्यंजन। इन सभी भेदों के पुनः अनेक प्रकार बताए है। भरत ने नाट्यशास्त्र के 34वें अध्याय में वीणा के चार प्रकार दिए हैं तथा उनका वर्णन विभिन्न पक्षों से किया गया है – 1. चित्रा 2. विपच्चि 3. कच्छपी 4. घोषक। इन वीणाओं में तारों की संख्या

अलग–अलग है। नाट्यशास्त्र के 30वें अध्याय में सुषिरातोद्य विधान है। हवा या फूँक से बजने वाले वाद्यों का भी वर्णन किया गया है। वंशी को भरत ने वेणुवाद्य कहा है।

4.4.2 प्रयोग प्रधान वर्गीकरण – प्राचीन काल के ग्रन्थों में चतुर्विध वाद्यों का वर्गीकरण संगीत में प्रयोग के आधार पर भी प्राप्त होता है। संगीत रत्नाकर में वाद्यों के चार वर्ग इस प्रकार किए गए हैं :–

शुष्कं गीतानुगं नृत्यानुगमन्यद द्रयानुगम्।
चतुर्धेति मतं वाद्यं तत्र शुष्कं तदुच्यते।
यद्विना गीत नृत्ताभ्यां तद्गोष्टीत्युच्यते बुधैः।।

1. **शुष्क** – जिसका वादन स्वतंत्र रूप से होता है।
2. **गीतानुग** – जो गायन में संगत के लिए प्रयुक्त होते हैं।
3. **नृत्यानुग** – जो नृत्य की संगत के लिए प्रयोग होता है।
4. **द्रैयानुग** – गायन तथा नृत्य दोनों की संगत के लिए।

सुषिर और तत वर्ग के वाद्य अधिकतर स्वरगत तथा अवनद्ध व घन वर्ग के वाद्य अधिकतर तालगत हैं। औभापतम् नामक संस्कृत ग्रंथ में वाद्यों को तीन वर्गों में रखा गया है –

1. **सजीव** – मानव कंठ
2. **निर्जीव** – यांत्रिक उपकरणों से ध्वनि उत्पन्न होती है।
3. **मिश्र** – मुख द्वारा या किसी उपकरण की सहायता से ध्वनि किए जाने वाले वाद्य।

4.4.4 **अवनद्ध वाद्य** – वे वाद्य जो किसी धातु या लकड़ी के पात्र को चमड़े से मढ़ कर बनाए गए हों तथा हाथ या किसी अन्य वस्तु के आघात से ध्वनि(नाद) उत्पन्न हो, अवनद्ध वाद्य कहलाते हैं। वादन पद्धति के आधार पर अवनद्ध वाद्यों को पांच उपवर्गों में बांटा गया है :–

1. दोनों हाथों की उंगुलियों या पंजों से बजाए जाने वाले वाद्य–जैसे पखावज, मृदंग, तबला, ढोलक, खोल, नाल, मादल आदि।
2. एक हाथ की अंगुलियों से बजाए जाने वाले वाद्य–जैसे हुडुक्का, खंजरी, ढपली आदि।
3. शंकु की सहायता से बजने वाले वाद्य–जैसे नगाड़ा, धौसा, दमामा आदि।
4. एक ओर डण्डी तथा दूसरी ओर हाथ से बजने वाले वाद्य–जैसे बड़ा ढोल, पटह आदि।
5. घुण्डी के प्रहार से बजने वाले वाद्य–जैसे डमरू, ढक्का आदि।

डॉ0 लालमणि मिश्र ने अपनी पुस्तक भारतीय संगीत वाद्य में बनावट की दृष्टि से अवनद्ध वाद्यों को निम्न चार उपवर्गों में बांटा है :–

1. भीतर से खोखले तथा दोनों मुखों पर मढ़े हुए वाद्य। इन वाद्यों के पॉच रूप देखने को मिलते हैं।

i) **गोपुच्छा** – एक ओर बड़ा मुख, दूसरी ओर छोटा मुख तथा बीच में उठा हुआ। भरतकालीन मृदंग का एक भाग ऐसा ही था। आधुनिक मृदंग को इसी रूप में लिया जा सकता है।

ii) **यवाकृति** – अपेक्षाकृत दोनों मुख छोटे तथा मध्य भाग उठा हुआ। आधुनिक खोल को इस रूप में लिया जा सकता है।

iii) **हरीतकी** – दोनों मुख लगभग समान तथा मध्य भाग भी समान। पंजाबी ढोलक, महाराष्ट्रीय ढोलक आदि का यही रूप प्रचलित है।

iv) **मध्यभाग और दोनों मुख समान** – यह वाद्य एक से दो फुट या उससे भी अधिक व्यास के वृत्ताकार होते हैं। इस वर्ग में ढोल, ढाक तथा पाश्चात्य साइड ड्रम आदि आते हैं।

v) **दोनों मुख समान किन्तु मध्य भाग भीतर धंसा हुआ** – इस वर्ग में डमरू, हुडुक आदि आते हैं।

2. दूसरे उपवर्ग के वाद्य भीतर से खोखले होते हैं किन्तु यह एक मुखी होते हैं और इनका दूसरा छोर बन्द होता है। इन्हें मुख्यतः तीन उपभेदों में रखा जा सकता है :–

i) **अर्धगोपुच्छा** – इस प्रकार के वाद्यों के मुख का वृत्त जितना होता है उससे दूसरे छोर का वृत्त अधिक होता है। इस वर्ग में तबले का दाहिना भाग तथा घट आदि रखे जा सकते है।

ii) **अर्धयवाकृति** – इस वर्ग के वाद्यों का मुख बड़ा होता है तथा इनका दूसरा छोर कुछ नुकीला होता है। नक्कारा, नगड़िया आदि इसी के उपभेद हैं।

iii) **अर्धहरीतकी** – इस वर्ग के वाद्यों का मुख बड़ा होता है साथ ही दूसरा छोर जो बन्द होता है, वह नुकीला न होकर कुछ गोलाई लिए होता है। तबले का बॉया भाग इसी का उपभेद है।

3. भीतर से खोखले दोनों मुखों पर मढ़े हुए तथा एक मुख पर मढ़े हुए तथा दूसरे मुख पर बन्द वाद्यों के रूप, ऊपर बताए जा चुके हैं। इनका तीसरा रूप वह है जो भीतर से खोखले व दो मुखी होते हैं किन्तु एक ही मुख मढ़ा जाता है। दूसरा मुख खुला रहता है। ऐसे वाद्यों का प्रचार अफ्रीका तथा पाश्चात्य देशों में देखा जाता है। भारतीय सुगम संगीत में प्रचलित कांगों, बांगो आदि वाद्य इसी श्रेणी में आते हैं।

4. लकड़ी की चार से छह अंगुल तक चौड़ी पट्टी में जो गोला, पहलदार अथवा किसी अन्य आकृति का छोटा सा घेरा बनाती है, उसी में एक ओर चमड़ा मढ़ा रहता है। इस वर्ग में अनेक वाद्य हैं जैसे डफ, चंग, डफला, खंजरी, करचक्र, गंजीरा आदि।

तबला

पखावज

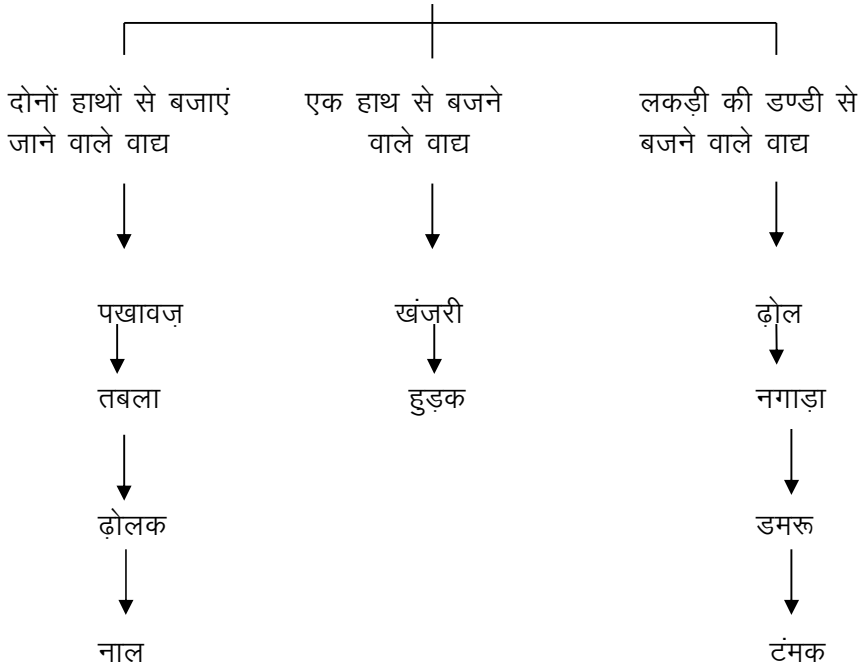
ढोलक

डमरू

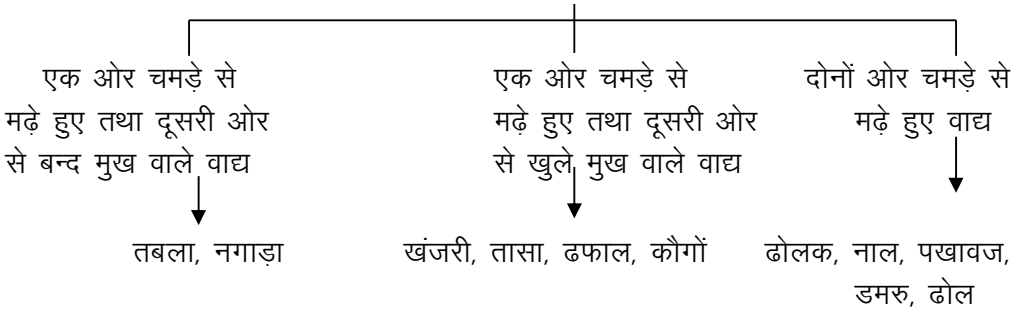
नगाडा

संगीत सागरिका में एक अन्य प्रकार से भी अवनद्ध वाद्यों का वर्गीकरण दिया है। इसे आप निम्न चार्ट की सहायता से समझ सकते हैं।

अवनद्ध वाद्यों का वर्गीकरण



बनावट के आधार पर वर्गीकरण



अभ्यास प्रश्न

क) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. भरत ने वाद्यों के.....वर्ग माने हैं।
2. महर्षि वाल्मीकि एवं महाकवि कालिदास ने वाद्यों के समूह के लिए.....शब्द का प्रयोग किया है।
3. वादन के आधार पर वाद्यों को .....उपवर्गों में बांटा गया है।
4. अवनद्ध वाद्यों को..... उपवर्गों में बांटा गया हैं।

ख) सत्य/असत्य बताइए :–

1. जिसका वादन स्वतंत्र रूप से होता है, शुष्क कहलाता है।
2. जो नृत्य की संगति के लिए प्रयोग होता है, द्रैयानुग कहलाता है।

3. गोपुच्छा में दोनों ओर समान मुख होता है।
4. दोनों मुख लगभग समान तथा मध्य भाग भी समान, हरीतकी कहलाता है।

ग) एक शब्द में उत्तर दीजिए :–

1. नाट्यशास्त्र के कितने अध्याय संगीत से सम्बन्धित हैं?
2. संगीत रत्नाकर में वाद्यों के कितने वर्ग बताए गए हैं?
3. धातु या लकड़ी के पात्र को चमड़े से मड़ कर बनाए गए वाद्य कहलाते हैं।
4. तबला किस श्रेणी का वाद्य है ?

घ) लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. अवनद्ध वाद्यों पर प्रकाश डालिए।

4.5 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप भारतीय संगीत वाद्यों व उनके वर्गीकरण से परिचित हो चुके होंगे। वस्तुतः वाद्य, संगीत की भावात्मक अभिव्यक्ति का एक सुदृढ़ साधन मात्र है जो नादोत्पत्ति के कारण संगीतात्मक अभिव्यक्ति का एक महत्वपूर्ण अंग माना जाता है। प्राचीन काल में वाद्यों को चार वर्गों में बांटा गया। वास्तव में मध्यकाल से ही इतने नए वाद्यों का नए–नए रूपों में अविष्कार हुआ है कि उनका वर्गीकरण एक कठिन समस्या बन गई है। इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप भारतीय संगीत वाद्यों के विषय में समझ चुके होंगे। आप वाद्यों के महत्व को समझ कर उनका तुलनात्मक अध्ययन भी प्रस्तुत कर सकेंगे।

4.6 शब्दावली

1. **उपांग** – अंग के सहायक (मुख्य शरीर के अन्य छोटे हिस्से)।
2. **नैसर्गिक** – जो मानव निर्मित नहीं है।
3. **पाली, प्राकृत** – संस्कृत ग्रन्थों में ग्रामीण अपभ्रंश शब्दों की भाषा पाली, प्राकृत भाषा बौद्ध ग्रंथों में प्रयोग की गई है।
4. **गोपुच्छ** – गाय की पूँछ के समान।

4.7 अभ्यास प्रश्नों केउत्तर

क) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. चार 2. तूर्य 3. पांच 4. चार

ख) सत्य/असत्य बताइए :–

1. सत्य 2. असत्य 3. असत्य 4. सत्य

ग) एक शब्द में उत्तर दीजिए :–

1. छः 2. चार(शुष्क, गीतानुग, नृत्यानुग व द्रैयानुग)
3. अवनद्ध वाद्य 4. अवनद्ध वाद्य

4.8 संदर्भ ग्रन्थ सूची

1. भरत, नाट्यशास्त्र(अनु0–श्री बाबू शुक्ल शास्त्री), चौखम्बा पब्लिकेशन, वाराणसी, उ0प्र0।

2. मिश्र, डॉ0 लालमणि, *भारतीय संगीत वाद्य*, भारतीय ज्ञानपीठ, नई दिल्ली।
3. बृहस्पति, आचार्य, भरत का संगीत सिद्धान्त।
4. कसेल, डॉ0 नवजोत कौर, तत् वाद्यों की जननी वीणा, निर्मल पब्लिकेशन, दिल्ली।

4.9 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. वसन्त, संगीत विशारद, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. चौधरी, डा0 सुभाष रानी, संगीत के प्रमुख शास्त्रीय सिद्धान्त, कनिष्का पब्लिशर्स, नई दिल्ली।
3. बंसल, डॉ0 परमानन्द, संगीत सागरिका, प्रासंगिक पब्लिशर्स, नई दिल्ली।

4.10 निबन्धात्मक प्रश्न

1. भारतीय संगीत में वाद्यों की उत्पत्ति, उपयोगिता एवं विकास पर प्रकाश डालिए।
2. वाद्यों के वर्गीकरण की विस्तृत व्याख्या कीजिए।

इकाई 5 – संगीतज्ञों (उ0 अहमदजान थिरकवा, पं0 अनोखेलाल व उ0 अल्लारख्खा खाँ) का जीवन परिचय

5.1 प्रस्तावना
5.2 उद्देश्य
5.3 संगीतज्ञों का जीवन परिचय
5.3.1 उ0 अहमद जान थिरकवा
5.3.2 पं0 अनोखेलाल
5.3.3 उ0 अल्लारक्खा खाँ
5.4 सारांश
5.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
5.6 संदर्भ ग्रन्थ सूची
5.7 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
5.8 निबन्धात्मक प्रश्न

5.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई संगीत– तबला में स्नातक(बी0ए0) बी0ए0एम0टी0(एन)–102 के द्वितीय सेमेस्टर की पांचवीं इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद आप भारतीय संगीत के इतिहास के बारे में बता सकते हैं। आप बता सकते हैं कि भारतीय संगीत के उत्थान में संगीतज्ञों की विशेष भूमिका है तथा इन्होंने भारतीय शास्त्रीय संगीत के उत्थान के लिए क्या योगदान दिया।

भारतीय शास्त्रीय संगीत के प्रचार व प्रसार में अनेक संगीतज्ञों का हाथ है। प्रस्तुत इकाई में कुछ प्रसिद्ध तबला वादकों के जीवन पर प्रकाश डाला जाएगा। भारतीय संगीत के क्षेत्र में उनकी गहन साधना और उनके विचारों को भी सविस्तार बताया गया है।

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप महान संगीतज्ञों (तबला वादकों) के महत्वपूर्ण योगदान को समझ सकेंगे तथा यह भी जान पाऐंगे कि एक आम आदमी से एक संगीतज्ञ बनने का सफर कितना कठिन है।

5.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के बाद आप :–

- बता सकेंगे कि संगीतज्ञों (तबला वादकों) का भारतीय शास्त्रीय संगीत में क्या महत्व है।
- जान सकेंगे कि तबले के विद्वानों ने क्या–क्या आविष्कार व रचनाएँ की।
- समझ सकेंगे कि संगीतज्ञ बनने के लिए कितने कठोर नियमों का पालन व संघर्ष करना पड़ता है।
- उनके जीवन से प्रेरणा लेकर, उसी राह में अग्रसर हो पाऐंगे।

5.3 संगीतज्ञों का जीवन परिचय

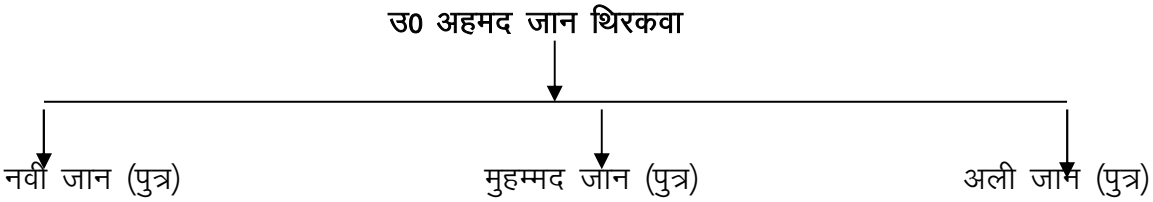
5.3.1 उ0 अहमद जान थिरकवा :–

जीवन परिचय – हमारे देश में समय–समय पर अनेक तबला वादकों ने जन्म लिया और लेते रहेंगे। परन्तु उनमें से उस्ताद अहमद जान थिरकवा ने जो ख्याति एवं मान प्राप्त किया, वह विरले ही कलाकार प्राप्त कर पाते हैं। अपने जीवनकाल में उस्ताद थिरकवा खाँ ने वह सब कुछ पा लिया था जिसका सपना हर कलाकार अपने मन और आँखों मे बसाए होता है।

आपका जन्म उत्तर प्रदेश के मुरादाबाद नामक स्थान में सन् **1891** में एक संगीतज्ञ परिवार में हुआ। उ0 अहमद जान थिरकवा को बचपन से ही संगीत के संस्कार अपने घर में ही मिले। आपके पिता का नाम हुसैन बख्श खाँ था। हुसैन बख्श खाँ अपने समय के सुविख्यात सारंगी वादक थे। उ0 थिरकवा खाँ के चाचा शेर खाँ, नाना कलन्दर बख्श, मामा फैयाज खाँ व उ0 बसवा खाँ गुणी कलाकार थे। बचपन में आपने उ0 मिट्ठू खाँ से गायन सीखा। तत्पश्चात आपने पिता से सारंगी की शिक्षा प्राप्त की। आपने तबले की शिक्षा अपने चाचा उ0 शेर खाँ एवं मामा उ0 फैयाज खाँ व उ0 बसवा खाँ से प्राप्त की। इन सभी लोगो से शिक्षा प्राप्त करने के पश्चात खाँ साहब की संगीत शिक्षा प्राप्त करने की प्यास तब बुझी जब उन्होंने 12 वर्ष की अवस्था में उस्ताद मुनीर खाँ की शिष्यता ग्रहण की। उ0 मुनीर खाँ की देखरेख में वे अनेक वर्षों तक अभ्यास करते रहे। उस्ताद अहमद जान ने बम्बई में रहकर प्रसिद्ध बाल गन्धर्व की 'महाराष्ट्र नाटक कम्पनी' में अपने तबला वादन से खूब लोकप्रियता प्राप्त की। तबले पर अपनी थिरकती उँगलियों के कारण वे 'थिरकवा' नाम से प्रसिद्ध हो गए। वे बचपन से ही अत्यन्त परिश्रमी थे। आपने अपने शिक्षाकाल के नौ वर्षों तक पूरी–पूरी रात अभ्यास किया।

सन् 1936 में रामपुर के कला पारखी नवाब ने उ0 थिरकवा को दरबारी संगीतज्ञ नियुक्त कर लिया। इस पद पर आपने तीस वर्ष कार्य किया और अपनी कला को खूब परिमार्जित किया। रामपुर दरबार में आपने बड़े से बड़े संगीतज्ञों को सुना और तबला–संगत भी की। बाद में आप लखनऊ स्थित भातखण्डे हिन्दुस्तानी संगीत महाविद्यालय में सहायक प्राध्यापक के पद पर आसीन हुए तथा बाद में विभागाध्यक्ष भी रहे। यहाँ से अवकाश प्राप्त करने के बाद आप मुम्बई चले गए और सेन्टर फॉर परफार्मिंग आर्टस में शिक्षण का कार्यभार संभाल लिया।

पुत्र एवं शिष्य परम्परा – उ0 अहमद जान थिरकवा साहब के तीन पुत्र हैं – नवी जान, मुहम्मद जान और अली जान है।



वंशज – राशिद मुस्तफा

प्रमुख शिष्य – श्री लालजी गोखले (पुणे), श्री प्रेम बल्लभ (दिल्ली), श्री निखिल घोष (पद्भूषण) (बम्बई), श्री सूर्यकान्त गोखले, श्री एम0 बी0 भिंड़े, नारायण राव जोशी, मोहन लाल जोशी, प्रो0 सुधीर वर्मा, अहमद मियाँ, सखत हुसैन, राम कुमार शर्मा आदि।

पुरस्कार, सम्मान एवं उपलब्धियां – उ0 अहमद जान थिरकवा को देश के संगीतज्ञों के बीच बहुत आदर प्राप्त था। आपको अनेकों सम्मान, पुरस्कार एवं उपलब्धियाँ मिली :

- 1953–54 में आपको राष्ट्रपति सम्मान मिला।
- आप प्रथम ताबलिक थे जिन्हें भारत सरकार ने पद्मभूषण (1970) से सम्मानित किया।
- उत्तर प्रदेश सूचना विभाग की ओर से आपके जीवन पर एक फिल्म (वृत्त चित्र) भी बना है।

खाँ साहब वृद्धावस्था में भी चुस्त–दुरस्त रहा करते थे। देश के सभी प्रतिष्ठित संगीत सम्मेलनों व अकाशवाणी के राष्ट्रीय कार्यक्रमों में लगातार आप भाग लेते रहे। आपने कई वर्षों तक सभी उच्च कोटि के संगीतज्ञों के साथ संगत की। आपके सोलो एवं संगत के कई ग्रामोफोन रिकार्ड भी उपलब्ध हैं, जिनमें आपके जीवन्त वादन की झलक आज भी मिलती है और जो आपकी स्मृति को वर्षों तक बनाए रखेंगे।

वादन शैली – उ0 अहमद जान थिरकवा चारों पट के तबला वादक कहे जाते थे। आपको दिल्ली व फर्रूवखाबाद घरानों की वादन शैली पर विशेष अधिकार था। फर्रूवखाबाद के चाले, पेशकार व गत बजाने में आप अद्वितीय थे। स्वतन्त्र वादन(सोलो) के लिए आप अधिक प्रसिद्ध थे क्योंकि आप शास्त्रीय तथा परम्परागत(घराने के) नियमों का कठोरता से पालन करते हुए भी वादन को शुरू से अन्त तक रोचक और सरस बनाए रखते थे। बडे मुख के तबले पर उस्ताद की थिरकती उँगलियों का जादू किसी को भी रस मग्न कर सकता था। आपकी पढंत अत्यन्त आकर्षक होती थी।

आपके वादन में पेशकारा, कायदा, टुक्ड़े और अन्त में रेलों का क्रम आता था। अधिकतर कायदों को मध्यलय में बजाकर बडी ही खूबसूरती से रौ में बदल देते थे। यही आपकी वादन शैली की विशेषता थी। खाँ साहब तन्त्र वाद्य के साथ प्रायः सवाल–जवाब की संगत करना पसन्द करते थे। स्वयं गायन में रूचि और पटु होने के कारण उसकी बारीकियों को समझते हुए बडी सुन्दरता से गायन के साथ संगत करते थे। तबला विशेषतः संगति का वाद्य है परन्तु थिरकवा साहब ने उसे स्वतन्त्र वाद्य के रूप में स्थान दिलाने में महत्वपूर्ण योगदान दिया।

मृत्यु – उ0 थिरकवा अपने अन्तिम समय में कुछ दिनों के लिए बम्बई चले गए थे, परन्तु वे लखनऊ से बेहद प्यार करते थे। अपने जीवन के संध्याकाल में दो ही इच्छा व्यक्त किया करते थे – एक कि जब तक जिन्दा रहूँ तबला बजाता रहूँ और दूसरा ये कि अन्तिम सांस लखनऊ में ही लूँ। माँ सरस्वती के इस साधक पुत्र की दोनों ही इच्छाऐं पूरी हुई। आप 1975 के दिसम्बर महीने में मुहर्रम के अवसर पर लखनऊ आए हुए थे। उस समय आपकी अवस्था लगभग 85 वर्ष की थी। **13 जनवरी 1976** को पुनः मुम्बई जाने हेतु वह घर से निकले, सबको दुआएं देकर सवारी पर बैठे और सबको

खुदा हाफिज कहकर इस नश्वर संसार से विदा हो गए। लोग उन्हें देखते रह गए, उन्हें बाद में पता चला कि उन पर कितना बड़ा वज्रपात हुआ है। इस महान संगीतज्ञ को संगीत जगत हमेशा उगते हुए सूरज की तरह याद करता रहेगा।

5.3.2 पं0 अनोखेलाल :–

जीवन परिचय – पं0 अनोखेलाल मिश्र जी का जन्म वाराणसी जिले के ताजपुर नामक स्थान में सन् **1914** में हुआ। आपके पिता का नाम पं0 बुद्धू प्रसाद मिश्र था। यह एक अच्छे सारंगी वादक थे। संगीत और संघर्ष का चोली–दामन का रिश्ता होता है और ये दोनों अनोखेलाल जी को जैसे विरासत में मिले थे। 6 महीने की उम्र में माँ की गोद तथा ढ़ाई वर्ष की उम्र में पिता के साए से वंचित हो चुके थे। इस अबोध बालक की जिम्मेदारी उनकी दादी जानकी देवी ने अपने वृद्ध कन्धों पर उठा ली। उन्होंने तबला वादन की शिक्षा के लिए आपको बनारस घराने के प्रतिष्ठित ताबलिक पं0 भैरव प्रसाद मिश्र के चरणों में सौंप दिया। निसंतान भैरव प्रसाद मिश्र और पिताहीन अनोखेलाल मिश्र जल्द ही एक दूसरे से पुत्र और पिता के रूप में जुड गए।

आपने पं0 भैरव प्रसाद मिश्र से 15 वर्षों तक विधिवत शिक्षा प्राप्त की। आप सच्ची लगन व अथक परिश्रम द्वारा क्रमशः प्रगति करने लगे और अपनी साधना अवधि को आपने क्रमशः बढाते हुए 18–19 घंटे प्रतिदिन तक कर दिया था। पड़ोसियों को असुविधा न हो इसलिए ढाई फीट लम्बे, डेढ फीट चौडे तथा तीन इंच मोटी पीढ़े पर वे रात के समय रियाज करते थे। बाद में उन्होंने एक ऐसा तबला बनवाया जिसमें चमड़े की पूड़ी की जगह काठ की पूड़ी थी। उनकी दृष्टि से कोई भी रचना साधारण या असाधारण नहीं होती है। यह तो कलाकार के ऊपर निर्भर करता है कि कैसे वह किसी साधारण सी रचना को असाधारण बना देता है। अपने अद्भुत वादन से आपने बार–बार इस कथन को प्रमाणित भी किया था। अत्यधिक रियाज करने के कारण आपको शारीरिक कष्ट भी भोगना पड़ा, फिर भी साधना (अभ्यास) में निरन्तर तल्लीन रहें। अतः साधना एवं गुरू की असीम कृपा से 17–18 वर्ष की अल्पायु में ही आप देश के प्रसिद्ध संगीत समारोहों में आमंत्रित किए जाने लगे और देश के बड़े–बड़े कलाकारों के साथ तबला–संगति करके, संगीतज्ञों तथा संगीत रसिकों के लोकप्रिय कलाकार के रूप में प्रतिष्ठित हो गए। गुरू कृपा और ईश्वर की अनुकम्पा से आप अल्प अवधि में ही संगीत जगत में छा गए।

1953 में प्रयाग संगीत समिति की तरफ से इलाहाबाद में एक 8 दिवसीय संगीत सम्मेलन हुआ था, जिसमें लगभग सभी उच्च कोटि के कलाकार आए हुए थे। उ0 विलायत खाँ के साथ पं0 अनोखेलाल और उ0 हबीबुद्दीन खाँ संगति के लिए बैठे। लगभग डेढ़ घण्टे बाद जब लय बढी तो उ0 हबीबुद्दीन खाँ साहब रूक गए। जब लोगों ने उनसे बजाने के लिए कहा तो वह बोले–''अब मेरे बजाने की जगह खत्म हो गई है। यह इनकी जगह है, ये ही बजाएगे।'' उ0 विलायत खाँ और पं0 अनोखेलाल तैयारी की चरम सीमा पर थे। सब कुछ भूलकर दोनों काफी देर तक उसी लय मे टिके रहे। पण्डित जी का पीठ का फोडा फूट गया था। अतः उनका सफेद कुर्ता खून से भीग गया था। खाँ साहब की भी उँगली कट गई थी और रक्त की बूँदे टपक रही थी। किन्तु दोनों ध्यानस्थ योगी की तरह संगीत समाधि की अवस्था में पहुँच गए थे। इन दोनों कलाकारों का यह विकट रूप देखकर श्रोताओं में बैठे पं0 ओंकार नाथ ठाकुर और पं0 विनायक राव पटवर्धन सीधे मंच पर पहुँचे और तबले तथा सितार पर हाथ रखते हुए बोले कि–'अब तुम लोग बन्द करो, नहीं तो कलेजा फट जाएगा।' विलायत खाँ पण्डित जी को 'रबर भैया' कहते थे। क्योंकि वह नधिंधिंना की लय जितनी चाहते थे, बढ़ाते जाते थे। वादन करते समय वह स्वयं में थकान का नहीं, अतिरिक्त ऊर्जा का अनुभव करते थे। एक बार खाँ साहब ने एकताल में झाला शुरू कर दिया था, किन्तु पण्डित जी वहाँ भी उन पर हावी रहे, बावजूद इसके इन दोनों कलाकारों में अत्यन्त आत्मीयता थी।

उस्ताद विलायत खाँ के साथ ही कलकत्ता के एक कार्यक्रम में पण्डितजी और उस्ताद करामतुल्ला खाँ संगति के लिए बैठे। जब द्रुतलय आरम्भ हुआ तो करामतुल्ला खाँ बोले–'यह आपकी जगह है' और अपना बजाना बन्द करके उनकी प्रशंसा करने लगे। इस पर श्रोताओं ने पण्डितजी का जयघोष करते हुए 'मैदान मार लिया' की आवाज लगाई। तब पण्डितजी अपना तबला रोकते हुए बोले–'हम लोग अपना–अपना बजा रहे हैं। कोई किसी को मार नहीं रहा है।' पण्डितजी के विषय में करामतुल्ला खाँ का कहना था–'ऐसी तैयारी और ऐसी उँगलियाँ हमने नहीं देखी।' इसी प्रकार एक बार हबीबुद्दीन खाँ ने कहा था–'निगाह काम कर रही है, पर हाथ काम नहीं कर रहा है।'

एक बार कलकत्ता में पण्डितजी और उस्ताद हबीबुद्दीन खाँ की जुगलबन्दी रखी गई। खाँ साहब अच्छा बजा रहे थे और पण्डितजी उनकी प्रशंसा करते हुए उन्हें और अधिक बजाने को प्रोत्साहित कर रहे थे। इस पर जब आयोजक ने मंच पर आकर इनके कान में इनसे भी बजाने के लिए कहा तो पण्डितजी दो–टूक स्वर में बोले–'आप केवल प्रोग्राम ही कराते हैं या संगीत की समझ भी रखते हैं। सुनिए, खाँ साहब कितना अच्छा बजा रहे हैं'।

उस्ताद मसीत खाँ ने एक बार पण्डितजी की प्रशंसा में कहा था–'संगत और स्वतन्त्र वादन–दोनों में जो महारत तुम्हें हासिल है, वह अन्य किसी भी तबला वादक में मैंने नही देखी।' इसी प्रकार उस्ताद अहमद जान थिरकवा ने एक बार उनका तबला वादन सुनकर कहा था–' अनोखेलाल तुम्हारा जवाब नहीं है। जबकि, उस्ताद अल्लारखा के शब्दों में–'धिरधिर को पब्लिक में पब्लिश करने वाले वे ही थे, उनके ढ़ंग से धिरधिर बजाना मेरे वश की बात नहीं, इसलिए मैंने तिरकिट को ही धिरधिर की तरह बजाया, जिसकी वह अकसर तारीफ करते थे।'

उल्लेखनीय है कि पण्डितजी को भले ही नाधिंधिंना का जादूगर कहा गया, किन्तु वस्तुतः वह चतुर्मुखी ताबलिक थे। एक बार उस्ताद नसीर मोईनुद्दीन डागर और अमीनुद्दीन डागर के ध्रुवपद गायन में पखावज वादक के न आने से उत्पन्न संकट की स्थिति में उन्होंने ध्रुवपद गायन के साथ खुले अंग का तबला वादन करके लोगों को चकित कर दिया था। पं0 ओंकारनाथ ठाकुर के वह सर्वाधिक प्रिय ताबलिक थे। पहला बड़ा मंचीय कार्यक्रम आपने आफताब–ए–मौसिकी, उस्ताद फैयाज खाँ के साथ दिया था, जिसमें खाँ साहब उनके प्रशंसक बन गए थे।

मुम्बई आकाशवाणी केन्द्र में उन्हें एक बार स्वतन्त्र वादन के लिए एक घण्टे का समय मिला था। जब आप बजाने के लिए बैठे तो डायरेक्टर और प्रोड्यूसर सहित अनेक कलाकार भी स्टूडियो में आकर बैठ गए। कार्यक्रम का जीवन्त प्रसारण हो रहा था और पण्डितजी एक घण्टे की जगह एक घण्टा 40 मिनट बजा गए। सब लोग तबला वादन से ऐसे सम्मोहित हुए कि कार्यक्रम समाप्त होने पर भी उन्हें प्रसारण बन्द करने का ध्यान नहीं रहा। इस पर लोगों ने कहा–'अरे ये अनोखेलाल जी तो सचमुच अनोखे हैं। उन्होंने अपनी उँगलियों के जादू से सबको सम्मोहित कर लिया है।'

पं0 अनोखेलाल मिश्र जितने बड़े कलाकार थे उतने ही अच्छे इन्सान भी। एक बार जब वह लाहौर में थे, उन्हें सूचना मिली कि पंजाब घराने के खलीफा उस्ताद कादिर बख्श का तबला वादन होने वाला है। पण्डितजी भी उस्ताद को सुनने के लिए जा पहुँचे। पण्डितजी को देखते ही उपस्थित संगीतज्ञों ने इनसे अनुरोध किया कि पहले थोडी देर आप तबला बजाएँ, फिर उस्ताद बजाएँगे। पण्डितजी ने मना भी किया कि–'आज के दिन तो उस्ताद को बजाना है।' लेकिन, जब स्वयं उस्ताद कादिर बख्श ने इनसे बजाने का अनुरोध किया तो पण्डितजी मना नहीं कर पाए। उस दिन पण्डितजी का असाधारण तबला वादन सुनकर लोगों के मुँह से अनायास ही निकल पड़ा कि 'ऐसा तबला तो आज तक सुना ही नहीं।' इनका वादन समाप्त होते ही लोग उठकर यह कहते हुए अपने घर की ओर चल दिए कि–'अब इसके बाद कौन क्या बजाएगा।' लोगों के इस व्यवहार से पण्डितजी को बहुत दुःख हुआ। उस्ताद का तबला वादन सुनने की उनकी इच्छा भी अधूरी रह गई थी। खाँ साहब का भावुक और संवेदनशील मन भी इस अपमान से जैसे तड़प उठा था। किन्तु पण्डितजी ने हार नहीं मानी। उन्होंने अपने सम्पर्कों का उपयोग करके लाहौर के धनी संगीत रसिकों की सहायता से उस्ताद कादिर बख्श के स्वतन्त्र तबला वादन का कार्यक्रम पुनः आयोजित करवाया। उनका तबला

वादन सुनकर उनकी खूब प्रशंसा भी की और एक सौ एक रूपए नजर भी किए। खाँ साहब ने भी गदगद होकर पण्डितजी को गले से लगा लिया।

इसी प्रकार छोटी मोतीबाई ने एक बार कलकत्ता स्थित अपने निवास पर तीन कार्यक्रम रखे। उस्ताद करामतुल्ला खाँ का एकल तबला वादन, पं0 गोपाल मिश्र का स्वतन्त्र सारंगी वादन और पं0 अनोखेलाल मिश्र का एकल तबला वादन। कलकत्ता के लगभग सभी बड़े कलाकार वहाँ श्रोता के रूप में उपस्थित थे। अनोखेलाल जी ने लगभग तीन घण्टे तक तबला बजाया और लोग वाह–वाह करते हुए झूमते रहे। आपको काफी ईनाम भी मिले। उसी सभा में एक दुर्बल, फटेहाल फिरोज खाँ भी उपस्थित थे। पण्डितजी से उनका परिचय कराते हुए लोगों ने बताया कि खाँ साहब दिल्ली बाज के अच्छे कलाकार हैं। पण्डितजी ने जब उनका वादन सुनने की इच्छा प्रकट की तो खाँ साहब ससंकोच बोले–'पण्डितजी तुम इतना तैयार, जोरदार और सुन्दर तबला बजा चुके हो कि उसके बाद मेरे बजाने के लिए तो कुछ बचा ही नहीं है।' लेकिन, पण्डितजी ने आग्रह करके उनसे थोडी देर तबला बजवाया, और उस कार्यक्रम से प्राप्त सारा पारितोषिक उन्हें भेंट कर दिया। यह न तो खाँ साहब समझ पाए और न तो वहाँ उपस्थित दूसरे संगीतज्ञ कि खाँ साहब की किस विशेषता पर रीझकर पण्डितजी ने अपना सारा पुरस्कार उन्हें दे दिया।

<u>पुत्र व शिष्य परम्परा :</u>

पं0 अनोखेलाल मिश्र

श्री रामजी मिश्र (ज्येष्ठ पुत्र) श्री काशीनाथ मिश्र(कनिष्ठ पुत्र)

<u>प्रमुख शिष्य</u> – श्री महापुरूष मिश्र, पं0 छोटेलाल मिश्र, स्व0 नागेश्वर मिश्र उर्फ पाँचू महाराज, श्री ईश्वरलाल मिश्र, राम सुमेर मिश्र, श्री काशीनाथ मिश्र (बम्बई), श्री रमेश जी, श्री छक्कनलाल मिश्र, सत्यनारायण सिंह, काशीनाथ खांडेकर, करवीर, गनेस राय, श्री चन्द्रनाथ शास्त्री, विश्वनाथ मिश्र, नवनीत पटेल, देवेन्द्र कुमार, सच्चिदानन्द मिश्र, राधाकांत नंदी, दाऊ मिश्र, संजय बनर्जी आदि प्रमुख हैं।

<u>पुरस्कार, सम्मान एवं उपलब्धियाँ :–</u>

- 1939 में आयोजित अखिल भारतीय बंगाल संगीत सम्मेलन में पं0 शम्भु महाराज के नृत्य की सुन्दर संगति करने पर जजों के पैनल द्वारा उन्हें सर्वश्रेष्ठ तबला वादक घोषित किया गया था।
- 1950 में कलकत्ता में आयोजित अखिल भारतीय संगीत सम्मेलन में आपको **'संगत रत्न'** की उपाधि से विभूषित किया गया।
- 1952 में काठमाण्डू में तत्कालीन नेपाल नरेश द्वारा उन्हें **'तबला सम्राट'** एवं **अप्रतिम साधक** का सम्मान मिला।
- 1952 में काबुल में अफगानिस्तान के शासक जहीर शाह ने इन्हें **'मौसिकी तबला–नवाज'** से नवाजा।
- 1954 में सुर सिंगार संसद (मुम्बई) ने आपको **संगीत रत्न** प्रदान किया।
- 1955 में मद्रास म्यूजिक अकादमी ने पालघाट मणिअय्यर के मृदंगम के साथ उनकी जुगलबन्दी के पश्चात उन्हें सर्वश्रेष्ठ कलाकार का सम्मान प्रदान किया था।

पं0 अनोखेलाल मिश्र जी की स्वतन्त्र वादन की रिकार्डिंग **'लीजेंटरी लेगसी'** मुम्बई द्वारा प्रकाशित है। पं0 छोटेलाल मिश्र के सुझाव पर उनके शिष्य डा0 प्रेमनारायण सिंह ने काशी हिन्दू विश्वविद्यालय के संगीत विभाग से पं0 अनोखेलाल मिश्र के व्यक्तित्व एवं कृतित्व पर शोध कार्य किया

है। यह शोध कार्य 'ना धिं धिं ना के जादूगर पं0 अनोखेलाल मिश्र व्यक्तित्व एवं कृतित्व'' नाम से पुस्तक रूप में उपलब्ध है। यह पुस्तक कनिष्क प्रकाशन, दिल्ली द्वारा प्रकाशित है।

वादन शैली – आप स्वतन्त्र तबला वादन तथा तबला संगत दोनों में सिद्धहस्त थे। आप संगीत जगत में 'ना धिं धिं ना' के जादूगर कहे जाते हैं तथा धिरधिर किटतक' बोल को आपने अनोखा बना दिया जो हमेशा याद किया जाता रहेगा।

आप का बाज शुद्ध बनारस घराने का बाज तो था ही, परन्तु वे अन्य घरानों की विशेष बंदिशों को भी पूर्ण अधिकार के साथ प्रस्तुत करते थे। उपर्युक्त विशेषताओं के साथ तबले के प्रत्येक बोलों व विभिन्न बन्दिशों पर आपका अच्छा अधिकार था। आप हर चीज को अपने अनोखे ढ़ंग से प्रस्तुत किया करते थे। मृत्यु के 35 वर्ष बाद भी 1994 में आकाशवाणी के राष्ट्रीय कार्यक्रम में आपका स्वतन्त्र तबला वादन प्रसारित हुआ। देश के तबला रसिकों ने आपके वादन का एक नमूना सुना।

आप जैसे अद्भुत कलाकार थे वैसे अद्भुत व्यक्ति भी थे। आप स्वभाव से अत्यन्त सरल व दयालु थे। आप अपने शिष्यों को मुक्त हृदय से विद्या दान के साथ सबके प्रति वात्सल्य भाव रखते थे।

मृत्यु – गैंगरीन रोग से पीड़ित पण्डितजी ने मात्र 44 वर्ष की उम्र में **10 मार्च 1958** को इस संसार को अलविदा कह दिया। वह एक धूमकेतु की भाँति आए, अपनी तेजस्विता से सबको चकाचौंध किया और अपनी छटा दिखाकर चले गए।

5.3.3 उ0 अल्लारक्खा खाँ :–

जीवन परिचय – आपका जन्म **1915** में पंजाब के रतनगढ़ जनपद के गुरदासपुर में एक किसान परिवार में हुआ। इनके पिता का नाम हाशिम अली था। इनका संगीत से कोई सम्बन्ध नहीं था, किन्तु मामा शौक के रूप में गाना बजाना किया करते थे, और वही आपकी प्रेरणा के स्त्रोत बने। 15–16 वर्ष की उम्र में खाँ साहब पठानकोट की एक नाटक कम्पनी से सम्बद्ध हो गए। गाने बजाने की रूचि इनमें पहले से विद्यमान थी ही अतः वहीं पर आप उ0 कादिर बख्श के शार्गिद लाल मुहम्मद से तालीम प्राप्त करने लगे। बाद में जब आप गुरदासपुर लौटे तो वहाँ पर एक संगीत–पाठशाला भी खोल दी किन्तु इससे इनकी संगीत शिक्षा की प्यास बुझी नहीं, बल्कि और बढ़ गई। कुछ समय बाद आप अपने चाचा के साथ लाहौर चले गए। वहाँ पर उ0 कादिर बख्श से तबले की शिक्षा प्राप्त करने का सुअवसर प्राप्त हुआ।

कुछ समय तक आप लाहौर, दिल्ली आदि स्थानों में रेडियो में तबला वादक के पद पर कार्यरत रहे। 1937 में आप मुम्बई आ गए और आकाशवाणी में कार्य किया। 1942 में आपने रेडियो की नौकरी छोड दी और फिल्मी दुनियाँ में प्रवेश कर गए। फिल्मी दुनियाँ में आपने संगीत–निर्देशक ए0 आर0 कुरैशी के नाम से माँ–बाप, सबक, मदारी, आलम–आरा, जग्गा तथा अनेक पंजाबी फिल्मों को सात सुरों में पिरोकर ख्याति प्राप्त की। लेकिन इसके बाद इन्होंने स्वयं को सांगीतिक मंचो तक सीमित कर लिया।

पुत्र व शिष्य परम्परा :

उ0 अल्लारक्खा खाँ

उ0 जाकिर हुसैन (पुत्र) उ0 फजल कुरैशी (पुत्र) तौफिक कुरैशी (पुत्र)

उ0 जाकिर हुसैन एक अन्तर्राष्ट्रीय ख्याति प्राप्त तबला वादक हैं।

अन्य शिष्यो में अनुराधा पाल (महिला), योगेश शम्सी, सुबोध मुखर्जी, शंखो चटर्जी, शराफत खाँ, नसीर अहमद, विनायक खारकर, अब्दुल सत्तार, हरि चट्टोपध्याय आदि प्रसिद्ध हैं।

पुरस्कार, सम्मान व उपलब्धियाँ – आपकी असाधारण प्रतिभा को देखते हुए भारत सरकार ने आपको 1977 में **'पदमश्री'** की उपाधि से सम्मनित किया गया। उ0 अल्लारक्खा अन्तर्राष्ट्रीय ख्याति प्राप्त कलाकार हैं। 1958 में भारतीय सांस्कृतिक मंडल में प्रतिनिधि के रूप में तथा 1960 में यूनेस्को के अन्तर्राष्ट्रीय महफिल में चमत्कारी वादन के बाद आपने देश विदेश के अनगिनत महफिलों को गुलजार किया। आपके अनेक एल0 पी0 और कैसेट रिकार्ड बन चुके हैं। बम्बई महानगरी में आप 'मास्टर जी' के नाम से प्रसिद्ध थे। इन्हें कई अन्य उपाधियाँ और मान–सम्मान भी प्राप्त हैं।

वादन शैली/विशेषताएँ – पंजाब घराने के उ0 अल्लारक्खा खाँ अन्तर्राष्ट्रीय ख्याति प्राप्त कलाकार थे। चमत्कारिक तैयारी, विशिष्ट रचनाएं, लय के कठिन काँट–छाँट और विषम प्रकृति के तालों में पूरी दक्षता उस्ताद के वादन की विशेषताएँ थी। खाँ साहब स्वतन्त्र वादन एवं संगति दोनों में सिद्धहस्त थे। स्याही के बोलों पर आपको विशेष अधिकार प्राप्त था। तन्त्र वाद्य और नृत्य की संगति में भी आपकी क्षमता विशेष रूप से दिखाई देती थी। अपूर्व तैयारी के साथ–साथ आपने दिमाग भी अदभुत पाया था, अतः तंत्रकारों की संगति में आपके सवाल–जवाब चकित कर देने वाले होते थे। पंजाब घराने की विशेषताओं से आपकी कला ओत–प्रोत है।

पंजाब घराने के तबले की वादन शैली को समयानुसार मोड़ देकर उसे निखारने और लोकप्रिय बनाने में उस्ताद अल्लारक्खा की विशेष भूमिका रही है। इन्होंने खुले अंग की वादन शैली में चांटी के बोलों का समावेश करके उसे एक नया रंग दिया और वह रूप भी कि वह तन्त्र व सुषिर वाद्यों की संगति में भी खरा उतर सके।

मृत्यु – हृदय गति रूक जाने से संगीत साधक व माँ सरस्वती के उपासक उ0 अल्लारक्खा, **3 फरवरी 2000** को इस दुनिया से विदा हो गए।

अभ्यास प्रश्न

अ) बहुविकल्पीय प्रश्न :

क) 1953–54 में राष्ट्रपति पुरस्कार किसे प्राप्त हुआ?

1) उ0 अल्लारक्खा **2)** पं0 अनोखेलाल **3)** उ0 अहमदजान थिरकवा **4)**उ0जाकिर हुसैन

ख) पं0 भैरव प्रसाद मिश्र से किसने शिक्षा ग्रहण की?
1) पं0 निखिल घोष **2)** उ0 अहमदजान थिरकवा **3)** पं0 बीरू मिश्र **4)** पं0 अनोखेलाल
ग) 1977 में 'पदमश्री' किसको प्रदान किया गया?
1) उ0 अल्लारक्खा खाँ **2)** उ0 जाकिर हुसैन **3)** पं0 किशन महाराज **4)** उ0 मुनीर खाँ
घ) पं0 अनोखेलाल किस घराने से सम्बन्धित हैं?
1) लखनऊ **2)** बनारस **3)** पंजाब **4)** अजराड़ा

ब) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–
1) भारत सरकार ने 1970 में ..... को पद्मभूषण से सम्मानित किया।
2) 1954 में सुर सिंगार संसद (मुम्बई) ने पं0 अनोखेलाल को .....उपाधि से सम्मानित किया।
3) 'ना धिं धिं ना के जादूगर ' ..... को कहते हैं।
4) उ0 अल्लारक्खा खाँ ने ..... से तबले की तालीम ली।

स) सत्य/असत्य बताइए :
1) उ0 अहमदजान थिरकवा चारों पट के तबला वादक कहे जाते हैं।
2) पं0 अनोखेलाल जी का जन्म मुरादाबाद में 1914 को हुआ।
3) उ0 जाकिर हुसैन, उ0 अल्लारक्खा के पुत्र हैं।
4) पं0 निखिल घोष ने तबले की शिक्षा उ0 अल्लारक्खा से प्राप्त की।
5) 1952 में नेपाल नरेश ने उ0 अहमदजान थिरकवा को 'तबला सम्राट' से नवाजा।
6) 3 फरवरी 2000 को उ0 अल्लारक्खा का इंतकाल हो गया।

द) लघु उत्तरीय प्रश्न :
1) उ0 अहमदजान थिरकवा की वादन विशेषताएँ बताइए।
2) उ0 अल्लारक्खा का संक्षिप्त परिचय दीजिए।

5.4 सारांश

इस इकाई को पढ़ने के बाद आप जान चुके होंगे कि संगीतज्ञों (तबला वादकों) को एक मुकाम तक पहुँचने में कितने संघर्ष करने पढते हैं। शुरू से लेकर अन्त तक वे सिर्फ संगीत के बारे में सोचते हैं, संगीत का सेवन करते हैं और सिर्फ संगीत ही प्रदान करते हैं। वे हमेशा इसी प्रयास में रहते हैं कि शास्त्रीय संगीत जन–जन तक कैसे पहुँचाया जाए और यह कैसे आम जन के बीच लोकप्रिय हो सके। संगीतज्ञ बनने के लिए आप में क्या–क्या गुण होने चाहिए यह भी आप इस इकाई से जान चुके होंगे।

5.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

अ) बहुविकल्पीय प्रश्न :
क. (3) अहमदजान थिरकवा **ख.** (4) पं0 अनोखेलाल मिश्र
ग. (1) उ0 अल्लारक्खा खाँ **घ.** (2) बनारस

ब) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :
1) उ0 अहमदजान थिरकवा **2)** संगीत रत्न
3) पं0 अनोखेलाल मिश्र **4)** उ0 कादिर बख्श

स) सत्य/असत्य बताइए :

1) सत्य **2)** असत्य **3)** सत्य
4) असत्य **5)** असत्य **6)** सत्य

5.6 संदर्भ ग्रन्थ सूची

1) मिश्र, पं0 विजयशंकर, तबला पुराण, कनिष्क पब्लिशर्स, नई दिल्ली।
2) मिश्र, पं0 छोटेलाल, ताल प्रबन्ध, कनिष्क पब्लिशर्स, नई दिल्ली।
3) गर्ग, श्री लक्ष्मीनारायण, हमारे संगीत रत्न, संगीत कार्यालय, हाथरस, उ0प्र0।
4) साभार गूगल।

5.7 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1) वसन्त, संगीत विशारद, संगीत कार्यालय, हाथरस, उ0प्र0।
2) श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, ताल परिचय – 2, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।

5.8 निबन्धात्मक प्रश्न

1) उ0 अहमदजान थिरकवा के जीवन पर प्रकाश डालते हुए उनकी वादन शैली का उल्लेख कीजिए।
2) पं0 अनोखेलाल मिश्र के जीवन परिचय का विस्तृत वर्णन कीजिए।

इकाई 6 – भातखण्डे ताललिपि पद्धति का परिचय तथा पाठ्यक्रम की तालों एकताल, सूलताल एवं कहरवा ताल को लयकारी(दुगुन व चौगुन)सहित लिपिबद्ध करना

6.1 प्रस्तावना
6.2 उद्देश्य
6.3 तालों का परिचय एवं स्वरूप
  6.3.1 एकताल का सम्पूर्ण परिचय
  6.3.2 सूलताल का सम्पूर्ण परिचय
  6.3.3 कहरवा ताल का सम्पूर्ण परिचय
6.4 तालों की लयकारियाँ
  6.4.1 एकताल की लयकारियाँ
  6.4.2 सूलताल की लयकारियाँ
  6.4.3 कहरवा ताल की लयकारियाँ
6.5 सारांश
6.6 शब्दावली
6.7 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
6.8 संदर्भ ग्रन्थ सूची
6.9 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
6.10 निबन्धात्मक प्रश्न

6.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई संगीत– तबला में स्नातक(बी0ए0) बी0ए0एम0टी0(एन)–102 के द्वितीय सेमेस्टर की छठीं इकाई है। इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप बता सकते हैं कि स्वरलिपि पद्धति द्वारा संगीत जैसे प्रायोगिक विषय को भी लिखित रूप में किस तरह सर्वसुलभ बना दिया गया है।

प्रस्तुत इकाई में भातखण्डे जी द्वारा निर्मित ताललिपि पद्धति का पूर्ण परिचय देते हुए पाठ्यक्रम की तालों को उदाहरण स्वरूप लिपिबद्ध भी किया गया है। साथ ही तालों की लयकारियाँ भी प्रस्तुत की गई हैं।

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप ताललिपि पद्धति के महत्व को समझ सकेंगे। हिन्दुस्तानी संगीत से सम्बन्धित तालों के विभिन्न तत्वों को भी जान सकेंगे। गीत रचनाओं में तालों के प्रयोग एवं उन्हें लिपिबद्ध करने की पद्धति को भी आप समझ सकेंगे।

6.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के बाद आप :–

- ताल सम्बन्धी समस्त तत्वों को समझते हुए उनके प्रयोग सम्बन्धी नियमों को भी जान सकेंगे।
- ताल के लयकारी सम्बन्धी पक्ष को समझते हुए संगीत में इनका प्रयोग कर सकेंगे।

6.3.1 एकताल का सम्पूर्ण परिचय :

मात्रा – 12, **विभाग** – 6, **ताली** – 1, 5, 9 व 11 पर तथा **खाली** – 3 व 7 पर

ठेका

धिं	धिं	धागे	तिरकिट	तू	ना	कत्त	ता	धागे	तिरकिट	धी	ना	धिं
X		0		2		0		3		4		X

परिचय – एकताल में 12 मात्राएँ होती हैं। इसकी 12 मात्राएँ 6 विभागों में बटी रहती हैं। प्रत्येक विभाग 2 मात्रा का होता है। सम प्रथम स्थान, 'धिं' पर होता है। खाली के स्थान दो हैं तथा ताली के स्थान 4 हैं।

ख्याल गायन में 'विलम्बित ख्याल' के अन्तर्गत यह सबसे प्रमुख ताल है। प्रत्येक राग में अनेक बड़े ख्याल एकताल में निबद्ध होते हैं। वर्तमान में अनेक द्रुत ख्याल भी एकताल में निबद्ध हैं। कुछ वर्षों पूर्व एकताल अधिकतर 'विलम्बित ख्याल' में ही प्रयुक्त की जाती थी। एकताल का चक्र घूमता हुआ होता है, जिस प्रकार 'दादरा ताल' का ठेका घूमता हुआ होता है, क्योंकि यह 6 मात्रा की होती है। इसी प्रकार एकताल में ठीक उससे दुगुनी 12 मात्राएँ होती हैं और यह भी घूमती लय में बजती है। ख्याल गायन के क्षेत्र में यह ताल विशेष रूप से प्रयोग की जाती है। विलम्बित ख्याल में यह ताल बहुत धीमी लय में बजती है परन्तु **धागे तिरकिट** जैसे बड़े बोलों के कारण इसके भराव में आसानी हो जाती है। धीमी लय में मात्राओं को भरने के लिए यह बोल सहायता प्रदान करते हैं। ग्वालियर, आगरा, रामपुर एवं दिल्ली घराने के गायक अधिकतर इस ताल में बड़ा ख्याल गाते हैं परन्तु किराना घराने के गायक एकताल में बड़ा ख्याल गाते समय इसकी लय अतिविलम्बित कर देते हैं।

6.3.2 सूलताल का सम्पूर्ण परिचय :

मात्रा – 12, **विभाग** – 6, **ताली** – 1, 5, 9 व 11 पर तथा **खाली** – 3 व 7 पर

ठेका

धा	धा	दिं	ता	किट	धा	दिं	ता	तिट	कत	गदि	गन	धा
X		0		2		0		3		4		X

परिचय – चारताल में 12 मात्राएँ होती हैं। मात्राएँ 6 विभागों में बटी रहती हैं। प्रत्येक विभाग 2–2 मात्राओं का होता है। सम प्रथम मात्रा में 'धा' पर है। इस ताल में खाली के स्थान 2 हैं तथा ताली के स्थान 4 हैं। चारताल में विभाग एवं मात्राओं की संख्या एकताल के जैसी है परन्तु बोल अथवा वर्ण असमान हैं।

हिन्दुस्तानी संगीत के अन्तर्गत गायन में जिस प्रकार तीनताल एवं एकताल का बहुत प्रयोग होता है उसी प्रकार ध्रुपद गायन में चारताल का प्रयोग सबसे अधिक होता है। वास्तव में चारताल 'ध्रुपद' गायन में बजने वाली सबसे प्रमुख ताल है। पहले भी आप जान चुके हैं कि चारताल 'खुले बोल' की ताल है। इसे 'थपिया बाज' की ताल भी कहते हैं क्योंकि इस ताल में थाप का प्रयोग विशेष रूप से होता है। यह पखावज पर बजने वाली ताल है। कुछ तबला वादक

तबले पर भी इस ताल को बजा लेते हैं परन्तु ध्रुपद गायन में यह ताल 'पखावज' पर ही बजायी जाती है। यह ताल गम्भीर प्रकृति की है अतः यह ध्रुपद गायन के लिए उपयुक्त मानी जाती है। चारताल के अतिरिक्त सूलताल एवं तीव्राताल भी ध्रुपद गायन के प्रयोग में आती है। ध्रुपद गायन में विषेष रूप से इस ताल को मध्यलय से लेकर द्रुत गति में विभिन्न लयकारियाँ दिखाने के लिए प्रयोग किया जाता है।

6.3.3 कहरवा ताल का सम्पूर्ण परिचय :

मात्रा – 8, **विभाग** – 2, **ताली** – 1 पर तथा **खाली** – 5 पर

ठेका

धा	गे	ना	ती	ना	क	धी	ना	धा
X				0				X

परिचय – कहरवा ताल में 8 मात्राएँ होती हैं। मात्राएँ 2 विभागों में बटी रहती हैं। प्रत्येक विभाग 4–4 मात्राओं का होता है। सम प्रथम मात्रा में 'धा' पर है। इस ताल में खाली का स्थान 1 हैं तथा ताली का स्थान भी 1 हैं।

कहरवा ताल चंचल प्रकृति का ताल है। इसका प्रयोग तबले, ढ़ोलक, नाल तथा खोल आदि वाद्यों पर किया जाता है। भाव संगीत, लोक संगीत तथा फिल्मी संगीत के साथ संगति के लिए इसका प्रयोग किया जाता है। इसमें लग्गी, लड़ी तथा ठेके की किस्मों का प्रयोग होता है। कहरवा ताल सोलो वादन के उपयुक्त नहीं है।

अभ्यास प्रश्न

1) लघु उत्तरीय प्रश्न :

(i) एकताल का परिचय दीजिए।

(ii) सूलताल का स्वरूप बताइए।

(iii) कहरवा का स्वरुप बताइए।

2) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :

(ख) एकताल में तीसरी मात्रा पर ..... होती है।

(ग) सूलताल में ..... ताली होती हैं।

(घ) कहरवा ताल में ..... नहीं होता है।

3) एक शब्द में उत्तर दीजिए :

(i) कहरवा ताल में कितने विभाग होते हैं?

(ii) सूलताल में कितनी खाली होती हैं?

(iii) एकताल किस गायन शैली में प्रयुक्त होती है?

6.4 तालों की लयकारियाँ

यदि कहा जाए कि लय के बिना संगीत संभव नहीं है तो यह कोई अतिश्योक्ति नहीं होगी। समय की समान गति ही लय कहलाती है। लय एवं लयकारी में अन्तर होता है। लय यदि संज्ञा है तो लयकारी क्रिया है। लय और लयकारी दोनों एक–दूसरे पर आश्रित हैं। बिना लय के लयकारी भी सम्भव नहीं है। लय ही लयकारी का आधार है। लय अनेक प्रकार की हो सकती हैं परन्तु बहुत समय पहले से ही संगीत विद्वानों ने मुख्य रूप से इसके तीन प्रकार माने हैं।

1. विलम्बित लय **2.** मध्य लय **3.** द्रुत लय

इसके अतिरिक्त देखा जाए तो अतिविलम्बित या अति द्रुत लय भी होती है परन्तु मुख्य रूप से क्रमशः यह दोनों भी विलम्बित एवं द्रुत के अन्तर्गत आ जाती हैं, इसीलिए इन तीन मुख्य लय प्रकारों को ही सर्वसम्मति से मान्यता प्राप्त है।

अब आप लयकारी को जानेंगे। लयकारी की परिभाषा हम यह दे सकते हैं कि "संगीत में लय के विभिन्न दर्जे करने की क्रिया को लयकारी कहते हैं।" लय के दर्जे करने से तात्पर्य यह है कि कलाकार जब कलात्मक दृष्टि से कभी एक मात्रा में दो, तीन या चार मात्रा तथा कभी दो में तीन, चार में पाँच मात्रा पढ़कर/दिखाकर लय के चमत्कार का प्रदर्शन करता है तो इसी को लयकारी कहते हैं।

लय के समान ही लयकारी के भी विभिन्न प्रकार माने गए हैं परन्तु इसके भी दो मुख्य प्रकार हैं।

एक सीधी लयकारी होती है जिसके अन्तर्गत दुगुन, चौगुन अठगुन आदि आते हैं। दूसरी आड़ की लयकारी होती है जिसके अन्तर्गत तिगुन, आड़, कुआड़ तथा बिआड़ आदि लयकारियाँ आती हैं।

लयकारियों के अन्तर्गत बहुत प्रकार की लयकारियाँ हो सकती हैं परन्तु पाठ्यक्रम के अनुसार आप सीधी लयकारियों को ही जान सकेंगे। विभिन्न तालों में सीधी लयकारी से सम्बन्धित दुगुन, चौगुन को आप जानेंगे। तालों में लयकारी करने से पूर्व आड़ लयकारियों के सम्बन्ध में मात्र एक परिचय जानना आवश्यक सा प्रतीत होता है। सीधी लयकारी के अतिरिक्त अन्य प्रकार की लयकारी को जिसके अन्तर्गत एक मात्रा में डेढ़ मात्रा, तीन मात्रा या सवा मात्रा आदि आते हैं, आड़ की लयकारी कहते हैं। परन्तु व्यापक दृष्टि से वर्तमान में आड़ का व्यापक अर्थ हो चुका है। आड़ का विशेष रूप से यह अर्थ है कि वह लयकारी जिसमें एक मात्रा में डेढ़ या दो मात्रा में तीन मात्रा की लयकारी हो। एक मात्रा में डेढ़ हो या 2 मात्रा में 3 बात एक ही है। इसी प्रकार कुआड़ लयकारी के अन्तर्गत एक मात्रा में सवा मात्रा या 4 मात्रा में 5 मात्रा आती हैं। यह लयकारियाँ कठिन मानी जाती हैं। आप यहाँ तालों में सीधी लयकारी करना जान सकेंगे। तालों के विषय में आप सम्पूर्ण परिचय जान चुके है अब तालों की दुगुन, चौगुन लयकारियाँ जानेंगे।

6.4.1 एकताल में लयकारियाँ :

ठेका

धिं	धिं	धागे तिरकिट	तू ना	कत ता	धागे तिरकिट	धी ना	धिं
X		0	2	0	3	4	X

एकताल की दुगुनः

धिंधिं	धागेतिरकिट	तूना	कतता	धागेतिरकिट	धीना	
X		0		2		
धिंधिं	धागेतिरकिट	तूना	कतता	धागेतिरकिट	धीना	धिं
0		3		4		X

तीनताल के समान एकताल की दुगुन लयकारी में भी प्रत्येक दो मात्राओं को एक कर दिया जाता है तथा विभागों में मात्रा की संख्या तथा विभागों का स्वरूप एक जैसा रहता है। बस ताल का ठेका दो बार प्रयोग में लाया जाता है। एकताल की दुगुन करने के लिए दूसरे प्रकार को भी प्रयोग में लाया जाता है, जिसमें एक आवर्तन में एकताल की दुगुन की जाती है।

एक आवर्तन में एकताल की दुगुन :

धिं धिं	धागे तिरकिट	तू ना	धिंधिं	धागेतिरकिट	तूना कतता	धागेतिरकिट धीना	धिं
X	0	2	0		3	4	X

एकताल की दुगुन 7वीं मात्रा से प्रारम्भ होगी तथा 6 मात्राओं में सम्पूर्ण होकर, दुगुन लयकारी आ जाएगी। इसमें एक आवर्तन का ही प्रयोग होगा अर्थात ठेका एक ही बार प्रयोग में आएगा।

एकताल की चौगुन लयकारी – एकताल की चौगुन के लिए चार बार ठेके की पुनरावृत्ति करनी होगी।

धिंधिंधागेतिरकिट	तूनाकतता	धागेतिरकिटधीना	धिंधिंधागेतिरकिट
X		0	
तूनाकतता	धागेतिरकिटधीना	धिंधिंधागेतिरकिट	तूनाकतता
2		0	
धागेतिरकिटधीना	धिंधिंधागेतिरकिट	तूनाकतता	धागेतिरकिटधीना धिं
3		4	X

एक आवर्तन में एकताल की चौगुन:

धिं धिं	धागे तिरकिट	तू ना	
X	0	2	
कत ता	धागे धिंधिंधागेतिरकिट	तूनाकतता	धागेतिरकिटधीना धिं
0	3	4	X

एकताल की चौगुन 10वीं मात्रा से प्रारम्भ होगी तथा 3 मात्राओं में पूरी चौगुन आ जाएगी।

6.4.3 कहरवा ताल की लयकारियाँ :

ठेका

धा गे ना ती	ना क धी ना	धा
X	0	X

कहरवा ताल की दुगुन :

धागे नाती नाक धीना	धागे नाती नाक धीना	धा
X	0	X

एक आवर्तन में कहरवा ताल की दुगुन :

धा गे ना ती	धागे नाती नाक धीना	धा
X	0	X

कहरवा ताल की चौगुन :

धागेनाती नाकधीना धागेनाती नाकधीना	धागेनाती नाकधीना धागेनाती नाकधीना	धा
X	0	X

एक आवर्तन में कहरवा ताल की चौगुन :

धा गे ना ती	ना क धागेनाती नाकधीना	धा
X	0	X

दुगुन व चौगुन लयकारी में आप जान चुके हैं कि जो भी लयकारी करनी हो उतनी मात्राएँ एक मात्रा में समायोजित कर दी जाती है। जैसे दुगुन में दो मात्राओं को एक मात्रा बना देते हैं। इसी प्रकार तिगुन एवं चौगुन में क्रमशः तीन मात्रा एवं चार मात्राओं को एक बनाकर लयकारी की जाती है। लयकारी करते समय अधिक मात्राओं को एक मात्रा बनाते समय चिन्हों पर ध्यान देना आवश्यक होता है।

अभ्यास प्रश्न

1) दीर्घ उत्तरीय प्रश्न :

(i) लयकारी से आप क्या समझते है? किन्ही दो तालों की दुगुन व चौगुन लयकारी लिखिए।

2) लघु उत्तरीय प्रश्न :

(i) एकताल की चौगुन लयकारी लिखिए।

(ii) सूलताल की दुगुन लयकारी लिखिए।

(iii) लयकारी से आप क्या समझते हैं?

3) एक शब्द में उत्तर दीजिए :

(i) एकताल की चौगुन किस मात्रा से प्रारम्भ होगी?

(ii) चौगुन लयकारी में एक मात्रा में कितनी मात्रा समाहित होती हैं?

(iii) सूलताल ताल की दुगुन कितनी मात्राओं में पूर्ण रूप में आती है?

(iv) कहरवा ताल की चौगुन कितनी मात्राओं में पूर्ण रूप से आती है?

1.6 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप जान चुके हैं कि संगीत के अभिन्न अंग व तालों की उत्पत्ति रागों की रंजकता को बढ़ाने के लिए हुई है। वर्तमान समय में उत्तरी भारत में अनेकों ताल प्रचलित हैं। जैसे – तीनताल, एकताल, चारताल, झपताल, रूपक, धमार, दीपचन्दी आदि। ताल के योग से संगीत में रसानुभूति क्षणिक न रहकर परमानन्द प्राप्ति के साधन में सहायता करती है। पहले गीत रचनाओं एवं तालों से सम्बन्धित सभी अव्यवों को कंठस्थ करना पड़ता था परन्तु तालिपि पद्धति के आने से इस क्षेत्र में क्रान्ति का सूत्रपात हो गया। संगीत के अन्तर्गत आने वाली समस्त स्वर–ताल बद्ध रचनाओं में लय एवं ताल के समस्त अंगों को समझना बेहद आसान हो गया है। गीत रचनाओं में जिस लय एवं ताल में संगत होती है उसमें समान रूप से कायम रहना परम आवश्यक है। विशेष रूप से ख्याल गायन में ताल पक्ष के लिए 'तबला' वाद्य में संगत की जाती है तथा ध्रुपद गायन में 'पखावज' वाद्य में संगत की जाती है। विभिन्न तालों की लयकारी में विभिन्न लयों के मध्यम से चमत्कार का प्रदर्शन किया जाता है। लयकारी द्वारा गीत रचनाओं एवं तालों में कुछ नवीनता आ जाती है जिससे गायन–वादन में नवीन सौन्दर्य की अभिवृद्धि होती है। इस इकाई के अध्ययन से आप लय–ताल एवं लयकारी के सम्बन्ध में सभी तत्वों के समुचित प्रयोग को समझ सकेंगे।

1.7 शब्दावली

धमार गायन : ध्रुपद एवं ख्याल गायन के मध्य अपनी स्थिति रखने वाला गायन धमार है। ध्रुपद शैली से गाया जाने वाला गीत का प्रकार धमार कहलाता है। विशेष रूप से राधा एवं कृष्ण इस गीत के गायक होते हैं तथा होली के अवसर पर ब्रज की होरी, राधा–कृष्ण एवं गोपियों की होरी, अबीर गुलाल, फाग, पिचकारियाँ, रंगों एवं भीगी चुनरियों का वर्णन इसमें होता है।

1.8 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

1.3 की उत्तरमाला :

2)रिक्त स्थानों की पूर्ति करो :

(क) उत्तर : खाली **(ख)** उत्तर : तीन **(ग)** उत्तर : ख्याल गायन

3)एक शब्द में उत्तर दीजिए :

(i) उत्तर : 2

(ii) उत्तर : 2

(iii) उत्तर : ख्याल गायन

1.5 की उत्तरमाला :

3) एक शब्द में उत्तर दीजिए :

(i) उत्तर : 10वीं

(ii) उत्तर : 4

(iii) उत्तर : 5 मात्राओं में

(iv) उत्तर : 1 मात्रा में

1.9 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. भातखण्डे, पंडित विष्णु नारायण, (1970), हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति, क्रमिक पुस्तक मालिका भाग 1 एवं भाग 2, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. श्रीवास्तव, प्रो0 हरीश चन्द्र, (1990), राग परिचय भाग 2, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।
3. गोवर्धन, श्रीमती शान्ति, (1995), संगीत शास्त्र दर्पण भाग–2, पाठक पब्लिकेशन, इलाहाबाद।
4. श्रीवास्तव, प्रो0 हरीश चन्द्र, (1993), तबला प्रकाश भाग–1, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।

1.10 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. श्रीवास्तव, आचार्य गिरीश चन्द्र, (1994), *ताल प्रभाकर प्रश्नोत्तरी*, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।
2. कौर, डॉ0 भगवन्त, *परम्परागत हिन्दुस्तानी सैद्धान्तिक संगीत*, कनिष्का पब्लिशर्स, नई दिल्ली।

1.11 निबन्धात्मक प्रश्न

1. भातखण्डे ताललिपि पद्धति का विस्तार पूर्वक वर्णन कीजिए।
2. तीनताल एवं चारताल का सम्पूर्ण परिचय देते हुए इनकी दुगुन एवं चौगुन की लयकारियाँ लिखिए।

इकाई 7 – पाठ्यक्रम की तालों एकताल, सूलताल एवं कहरवा ताल में तबले/पखावज की रचनाओं (पाठ्यक्रमानुसार) को लिपिबद्ध करना

7.1 प्रस्तावना
7.2 उद्देश्य
7.3 एकताल मे रचनाएं
7.3.1 उठान/मुखड़ा 7.3.2 पेशकार 7.3.3 कायदा 7.3.4 रेला
7.3.5 टुकड़ा 7.3.6 परन, गत व चक्करदार 7.3.7 तिहाई
7.4 सूलताल में रचनाएं
7.4.1 ठेका 7.4.2 तिहाई दमदार 7.4.3 तिहाई बेदम
7.4.4 परन 7.4.5 चक्करदार सादा
7.5 कहरवा ताल में रचनाएं
7.5.1 ठेका 7.5.2 ठेके के प्रकार 7.5.3 लग्गी 7.5.4 तिहाई
7.5.5 तिहाई
7.6 सारांश
7.7 संदर्भ ग्रन्थ सूची
7.8 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
7.9 निबन्धात्मक प्रश्न

7.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई संगीत– तबला में स्नातक(बी0ए0) बी0ए0एम0टी0(एन)–102 के द्वितीय सेमेस्टर की सातवीं इकाई है।

इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद आप तबले के घरानों के बारे में बता सकते हैं। आप बता सकते हैं कि भातखण्डे ताललिपि पद्धति क्या है और इसमें तालों को कैसे लिखा जाता है। आप तबला वादन की मूलभूत परिभाषाओं से भी परिचित हो चुके होंगे।

भारतीय शास्त्रीय संगीत में बन्दिशों को लिखने की पूर्ण व्यवस्था है। प्रस्तुत इकाई क्रियात्मक है और इसमें बन्दिशों को भातखण्डे ताललिपि पद्धति में लिखा गया है, जिससे उन्हें पढ़ने में आसानी हो। पढन्त का तबला वादकों के लिए विशेष महत्व है।

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप तबले की बन्दिशों को लिपिबद्ध करने के महत्व को समझ सकेंगे। लिपिबद्ध बन्दिशों को आप आसानी से समझ व पढ़ सकेंगे तथा मात्राऐं गिन कर यह बता सकेंगे कि उक्त रचना किस ताल में है। इससे आपको आगे तबले की अन्य बन्दिशों को समझने में भी आसानी होगी।

7.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के बाद आप :–

- बता सकेंगे की तबले की रचनाओं को कैसे लिपिबद्ध किया जाता है।
- बता सकेंगे की किसी लिपिबद्ध रचना की पढन्त कैसे की जा सकती है।
- ये जान सकेंगे की किसी रचना को लिपिबद्ध करते समय किन–किन बातों (जैसे ताली, खाली

विभाग आदि) का ध्यान रखना आवश्यक है।

- ये भी जान पाऐंगे कि एक ही रचना को उसकी मात्राओं के अनुसार किस–किस ताल में बजाया या पढा जा सकता है।

7.3 एकताल में रचनाएं

7.3.1 उठान/मुखडा – उठान व मुखड़े के बारे में हम आपको इससे पूर्व में बता चुके हैं।

उठान

धाऽनधी	तिटधाति		टधीतिट	कऽत्तधी		तिटकत	गदिगन				
×			0			2					
धाऽनधीतिट	धातिटधीतिट		कऽत्तधीतिट	कतगदिगन		नागेनानागेना	तकिटतकिट				
0			3			4					
धातिटधीतिट	कतगदिगन		धातिटधीतिटेकत	गदिगनधाति		धातिटधीतिटकत	धाऽधातिटधी				
×			0			2					
तिटकतगदिगन	धातिधातिटधी		तिटकतधाऽ	धातिटधीतिटकत		गदिगनधाति	धातिटधीतिटक		धिं		
0			3			4			×		

मुखड़ा – 4 मात्रा के मुखड़े प्रस्तुत हैं :

1–	धातिटधी	तिटकत	गदिगन	धाति	धिं
					×
2–	धाऽऽधा	तिरकिटधाऽ	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	धिं
					×

7.3.2 पेशकार – पेशकार के बारे में हम आपको इससे पूर्व की इकाई में बता चुके हैं।

धिंऽक्डधिंधा	धिंधिंधाति	धाधाधीना	ऽधाधीना	धाकधातित्त	धाधातीना	
×		0		2		
तिंऽक्डतिंता	तिंतिंताति	तातातीना	ऽधाधीना	धाकधातित्त	धाधाधीना	धिं
0		3		4		×

पल्टा–1

धिंऽक्डधिंधा	धिंधिंधाति	धाधाधीना	ऽधाधीना	धाकधातित्त	धाधातीना
×		0		2	
धाधाधीना	धाधाधीनाधाधा	धीनाधाधाधीना	ऽधाधीना	धाकधातित्त	धाधातीना
0		3		4	

किटतकतिंना तिंनाकिटतक | तिंतीनाकेनाताके तिटतिंतीनाकेना | ताकृतातित्त तातातीना |
×
धाधाधीना धाधाधीनाधाधा | धीनाधाधाधीना ऽधाधीना | धाकृधातित्त धाधाधीना |
0 3 2 4

पल्टा–2

धिंऽक्डधिंधा धिंधिंधाति | धाधाधीना ऽधाधीना | धाकृधातित्त धाधातीना |
×
कृधातित्तकृधा तित्तकृधातित्त | धाकृधातित्त ऽधाधीना | धाकृधातित्त धाधातीना |
0 3 2 4

तिंऽक्डतिंता तिंतिंताति | तातातीना ऽताातीना | ताकृतातित्त तातातीना |
×
कृधातित्तकृधा तित्तकृधातित्त | धाकृधातित्त ऽधाधीना | धाकृधातित्त धाधाधीना |
0 3 2 4

तिहाई

धिंऽक्डधिंधा धिंधिंधाति | धाधाधीना धाकृधाऽ | ऽधिंऽक्ड़धिं धाधिंधिंधा |
×
तिधाधाधी नाधाकृधा | ऽऽधिंऽक्ड़ धिंधाधिंधिं | धातिधाधा धीनाधाकृ | धिं
0 3 4 ×

7.3.4 कायदा – कायदे के बारे में हम आपको इससे पूर्व की इकाई में बता चुके हैं।

कायदा – 1

धागेतेटे धागेतिरकिट | धिनागिना धागेनाधा | तेटेधागे तीनाकिना |
×
ताकेतेटे ताकेतिरकिट | तिनाकिना धागेनाधा | तेटेधागे धीनागीना | धिं
0 3 4 ×

पल्टे

1– धागेनाधा तेटेधागे | धीनागीना धागेनाधा | तेटेधागे धीनागीना |
×
धागेतेटे धागेतिटकिट | धिनागिना धागेनाधा | तेटेधागे तीनाकिना |
0 3 4
ताकेनाता तेटेताके | तिनाकिना ताकेनाता | तेटेताके तीनाकिना |

	×			0			2				
	धागेतिट		धागेतिरकिट	धिनागिना		धागेनाधा	तेटेधागे		धीनागीना	धिं	
	0			3			4			×	
2–	धागेतेटे		ऽऽधागे	धिनाधिना		धागेनाधा	तेटेधागे		धीनागीना		
	×			0			2				
	धागेतेटे		धागेतिरकिट	धिनागिना		धागेनाधा	तेटेधागे		तीनाकिना		
	0			3			4				
	ताकेतेटे		ऽऽताके	तिनाकिना		ताकेनाता	तेटेताके		तीनाकिना		
	×			0			2				
	धागेतेटे		धागेतिरकिट	धिनागिना		धागेनाधा	तेटेधागे		धीनागीना	धिं	
	0			3			4			×	
3–	तिरकिटधीना		धागेतिरकिट	धिनागिना		धागेनाधा	गेनाधागे		धीनागीना		
	×			0			2				
	धागेतिट		धागेतिरकिट	धिनागिना		धागेनाधा	तेटेधागे		तीनाकिना		
	0			3			4				
	तिरकिटतीना		ताकेतिरकिट	तिनाकिना		ताकेनाता	केनाताके		तीनाकिना		
	×			0			2				
	धागेतेटे		धागेतिरकिट	धिनागिना		धागेनाधा	तेटेधागे		धीनागीना	धिं	
	0			3			4			×	

तिहाई

	धागेतिट		धागेतिरकिट	धीनागीना		धागेनाधा	तेटेधागे		धीनागीना		
	×			0			2				
	धाऽ		ऽऽ	ऽऽ		धागेतेटे	धागेतिरकिट		धीनागीना		
	0			3			4				
	धागेनाधा		तेटेधागे	धीनागीना		धाऽ	ऽऽ		ऽऽ		
	×			0			2				
	धागेतिट		धागेतिरकिट	धीनागीना		धागेनाधा	तेटेधागे		धीनागीना	धिं	
	0			3			4			×	

कायदा – 2

	धातिटधा		गेनाधागे	धीनागेना		धातिधाऽ	धातिधागे		तीनाकेना		
	×			0			2				
	तातिटता		केनाताके	तीनाकेना		धातिधाऽ	धातिधागे		धीनागेना	धिं	
	0			3			4			×	

पल्टे

1–	धीनागेना		धातिटधा	गेनाधागे		धातिधाऽ	धातिधागे		धीनागेना		
	×			0			2				

धातिटधा गेनाधागे | धीनागेना धातिधाऽ धातिधागे तीनाकेना |
0 3 4
तीनाकेना तातिटता | केनाताके तातिताऽ तातिताके तीनाकेना |
× 0 2
धातिटधा गेनाधागे | धीनागेना धातिधाऽ धातिधागे धीनागेना | धिं
0 3 4 ×

2– धीनागेना धातिधाऽ | धीनागेना धातिधाऽ धातिधागे धीनागेना |
× 0 2
धातिटधा गेनाधागे | धीनागेना धातिधाऽ धातिधागे तीनाकेना |
0 3 4
तीनाकेना तातिताऽ | तीनाकेना तातिताऽ तातिताके तीनाकेना |
× 0 2
धातिटधा गेनाधागे | धीनागेना धातिधाऽ धातिधागे धीनागेना | धिं
0 3 4 ×

3– धीनागेना धागेनाधा | धीनागेना धातिधाऽ धातिधागे धीनगेना |
× 0 2
धातिटधा गेनाधागे | धीनागेना धातिधाऽ धातिधागे तीनाकेना |
0 3 4
तीनाकेना ताकेनाता | तीनाकेना तातिताऽ तातिताके तीनाकेना |
× 0 2
धातिटधा गेनाधागे | धीनागेना धातिधाऽ धातिधागे धीनागेना | धिं
0 3 4 ×

तिहाई

धातिटधा गेनाधागे | धीनागेना धातिधाऽ | धातिधागे धीनागेना |
× 0 2
धाऽ ऽऽ | ऽऽ धातिटधा | गेनाधागे धीनागेना |
0 3 4
धातिधाऽ धातिधागे | धीनागेना धाऽ | ऽऽ ऽऽ |
× 0 2
धातिटधा गेनाधागे | धीनागेना धातिधाऽ | धातिधागे धीनागेना | धिं
0 3 4 ×

7.3.5 रेला – रेले के बारे में हम आपको इससे पूर्व की इकाई में बता चुके हैं।

धाऽ धातिर | किटतक तिरकिट | तातिर किटतक |

× 0 2
ताऽ तातिर | किटतक तिरकिट | धातिर किटतक | धिं
0 3 4 ×

पल्टे

1– धातिर किटतक | धाऽ तिरकिट | धातिर किटतक |
× 0 2
धाऽ धातिर | किटतक तिरकिट | तातिर किटतक |
0 3 4
तातिर किटतक | ताऽ तिरकिट | तातिर किटतक |
× 0 2
धाऽ धातिर | किटतक तिरकिट | धातिर किटतक | धिं
0 3 4 ×

2– तिरकिट तकतिर | किटतक तिरकिट | धातिर किटतक |
× 0 2
धाऽ धातिर | किटतक तिरकिट | तातिर किटतक |
0 3 4
तिरकिट तकतिर | किटतक तिरकिट | तातिर किटतक |
× 0 2
धाऽ धातिर | किटतक तिरकिट | धातिर किटतक | धिं
0 3 4 ×

3– तकतक तिरकिट | तकतक तिरकिट | धातिर किटतक |
× 0 2
धाऽ धातिर | किटतक तिरकिट | तातिर किटतक |
0 3 4
तकतक तिरकिट | तकतक तिरकिट | तातिर किटतक |
× 0 2
धाऽ धातिर | किटतक तिरकिट | धातिर किटतक | धिं
0 3 4 ×

तिहाई

धाऽ धातिर | किटतक तिरकिट | धातिर किटतक |
× 0 2
धाऽ ऽऽ | ऽऽ धाऽ | धातिर किटतक |
0 3 4
तिरकिट धातिर | किटतक धाऽ | ऽऽ ऽऽ |
× 0 2

धाऽ धातिर | किटतक तिरकिट | धातिर किटतक | धिं
0 3 4 ×

7.3.6 टुकडा – टुकड़े के बारे में हम आपको इससे पूर्व की इकाई में बता चुके हैं।

1– धागेतिट ताकेतिट | धागेतिट ताकेतिट | कधातिट धागेतिट |
× 0 2
गदिगन नाकेतिट | कतिटता केनाधागे | तिटकता गदिगन |
0 3 4
धा S ऽऽ | कतिटता केनाधागे | तिटकता गदिगन |
× 0 2
धाऽ ऽऽ | कतिटता केनाधागे | तिटकता गदिगन | धिं
0 3 4 ×

2– धातिरकिटतक तिरकिटधाऽ | धातिरकिटतक तिरकिरधाS | धातिरकिटतक तिरकिटधाS
× 0 2
तिट कता | गदि गन | धातिरकिटतक तिरकिटधातिर
0 3 4
किटतकतिरकिट धाति | धाS धातिरकिटतक | तिरकिटधातिर किटतकतिरकिट
× 0 2
धाति धाS | धातिरकिटतक तिरकिटधातिर | किटतकतिरकिट धाति | धिं
0 3 4 ×

7.3.7 परन, गत व चक्करदार – परन, गत व चक्कदार के बारे में हम आपको पूर्व में बता चुके हैं।

परन

धागेतिट ताकेतिट | धागेतिट ताकेतिट | कधातिट धागेतिट | कधातिट धागेतिट |
× 0 2 0
कधातिट कधातिट | कधातिट धागेतिट | कधेऽधा तिटधाऽ | धातिटधी तिटकत |
3 4 × 0
धातिटधी तिटकत | धाऽ धातिटधी | तिटकत धाऽ | धातिटधी तिटकत | धिं
2 0 3 4 ×

गत

धातिधाऽ धातिधागे | धीनागेना धातिधाऽ |

कधेऽधा	गेनाधीना	धातिधागे	तीनाकेना
तिंऽकिटतक	तिंऽकिटतक	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक
तिरकिटतकता	तिरकिटधाति	धागेनाधा	तिधागेना
धाऽऽऽ	तिरकिटधाति	धागेनाधा	तिधागेना
धाऽऽऽ	तिरकिटधाति	धागेनाधा	तिधागेना धिं

चक्करदार

धाऽनधीतिट	धातिटधीतिट	कऽतधीतिट	कतगदिगन	नागेनानागेना	तकिटतकिट
धातिटधीतिट	कतगदिगन	धातिटधीतिटकत	गदिगनधाति	धातिटधीतिटकत	धाऽऽऽ
धातिटधीतिटकत	धाऽऽऽ	धातिटधीतिटकत	धाऽऽऽ	ऽऽधाऽन	धीतिटधातिट
धीतिटकऽत	धीतिटकतग	दिगननागेना	नागेनातकिट	तकिटधातिट	धीतिटकतग
दिगनधातिटधी	तिटकतगदिगन	धातिधातिटधी	तिटकतधाऽ	ऽऽधातिटधी	तिटकतधाऽ
ऽऽधातिटधी	तिटकतधाऽ	ऽऽऽऽ	धाऽनधीतिट	धातिटधीतिट	कऽतधीतिट
कतगदिगन	नागेनानागेना	तकिटतकिट	धातिटधीतिट	कतगदिगन	धातिटधीतिटकत
गदिगनधाति	धातिटधीतिटकत	धाऽऽऽ	धातिटधीतिटकत	धाऽऽऽ	धातिटधीतिटकत धिं

7.3.8 तिहाई – तिहाई के बारे में हम आपको इससे पूर्व की इकाई में बता चुके हैं।

1–	तिट कता	गदि गन	धा ति	धा S	S तिट	कता गदि	
	गन धा	ति धा	S S	तिट कता	गदि गन	धा ति	धिं

7.4 सूलताल या सूलफाक्ता ताल में रचनाएं :–

यह ताल पखावज पर बजाई जाती है एवं पाठ्यक्रम के अनुसार यह अविस्तृत अध्ययन की ताल है। इसमें तिहाई, टुकड़ा, परन, चक्करदार (सादा) लिपिबद्ध कर प्रस्तुत किए जा रहे हैं।

7.4.1–

ठेका

धा	धा	दिं	ता	किट	धा	तिट	कता	गदि	गन	धा
×		0		2		3		0		×

7.4.2–

तिहाई – दमदार

तिटकता	गदीगिन	धा	ऽ	तिटकता	गदीगिन	धा	ऽ	तिटकता	गदीगिन	धा
×		0		2		3		0		×

7.4.3–

तिहाई – बेदम

तिटकता	गदीगिन	धाधा	धातिट	कतागदी	गिनधा	धाधा	तिटकता	गदीगिन	धाधा	धा
×		0		2		3		0		×

टुकड़ा

धागेतिट	धागेतिट	ताकेतिट	ताकेतिट	कऽधातिट
×		0		2
धागेतिट	गदीगिन	नागेतिट	कतिटत	किनताके
	3		0	
तिटकता	गदीगिन	धाधा	धातिट	कतागदी
×		0		2
गिनधा	धाधा	तिटकता	गदीगिन	धाधा	धा
	3		0		×

7.4.4–

परन

धिटधिट	धागेतिट	कऽधातिट	धागेतिट	कऽधातिट
×		0		2
कऽधातिट	कऽधातिट	धागेतिट	गदीगिन	नागेतिट
	3		0	
कतिटत	किनताके	तिटकता	गदीगिन	धागेतिट
×		0		2
धागेतिट	ताकेतिट	ताकेतिट	धित्ततगे	ऽनधित्त
	3		0	

तगेऽन	धिता	तिरकिटधित्त	तगेऽन	धा
×		0		2
तिरकिटधित्त	तगेऽन	धा	तिरकिटधित्त	तगेऽन	धा
	3		0		×

7.4.5–

चक्करदार सादा

धातिटधा	तिटधाधा	तिटकऽधा	तिटधाधा	तिटकऽधा
×		0		2
तिटधाधा	तिटकऽधा	तिट	धागेऽत	किटधागे
	3		0	
तिटकता	गदीगिन	धा	गदीगिन	धा
×		0		2
गदीगिन	धा	धातिटधा	तिटधाधा	तिटकऽधा
	3		0	
तिटधाधा	तिटकऽधा	तिटधाधा	तिटकऽधा	तिट
×		0		2
धागेऽत	किटधागे	तिटकता	गदीगन	धा
	3		0	
गदीगिन	धा	गदीगिन	धा	धातिटधा
×		0		2
तिटधाधा	तिटकऽधा	तिटधाधा	तिटकऽधा	तिटधाधा
	3		0	
तिटकऽधा	तिट	धागेऽत	किटधागे	तिटकता
×		0		2
गदीगिन	धा	गदीगिन	धा	गदीगिन	धा

7.5 कहरवा– यह ताल सुगम संगीत गीत, भजन एवं गज़ल में प्रयोग की जाती है। इसके ठेके के प्रकार एवं लग्गी–लडी का प्रयोग किया जाता है।

7.5.1–

ठेका

धा	गे	ना	ती	ना	क	धिं	ना
×				0			

7.5.2–

ठेके के प्रकार–भजन के साथ प्रयोग होने वाला

1	धिं	ऽ	धा	तिं	ऽ	तिं	धा	ऽ

	×				0				
2	धिं	धिं	धा	तिं	ऽ	तिं	धा	धा	
	×				0				
3	धा	धिं	धा	तिं	ऽ	तिं	धा	धा	
	×				0				
4	धा	धा	धा	तिं	ऽ	तिं	धा	ऽ	
	×				0				
5	धा	तिं	ऽ	तिं	ऽ	तिं	धा	ऽ	
	×				0				

7.5.3–

लग्गी

धातिं	ताता	ताधिं	धाधा	धातिं	ताता	ताधिं	धाधा	
×				0				
धाधा	धातिं	ताधा	धाधिं	धाधा	धातिं	ताधा	धाधिं	
×				0				

7.5.4–

तिहाई

धाधा	धातिं	धा	धाधा	धातिं	धा	धाधा	धातिं	धा
×				0				×

7.5.5–

तिहाई

दिगदिना	गिनतक	तिगतिना	किनतक	दिगदिना	गिनतक	तिगतिना	किनतक	
×				0				
तकदिंग	दिगागिन	तकदिंग	तिनाकिन	तकदिंग	दिनागिन	तकदिंग	तनाकिन	
×				0				
तकदिंग	दिनागिन	धा	तकदिंग	दिनागिन	धा	तकदिंग	दिनागिन	धा
×				0				×

]

अभ्यास प्रश्न –

1. 4 मात्रा के दो मुखड़े लिखिए।
2. एकताल व सूलताल में एक–एक तिहाई लिपिबद्ध कीजिए।

3.6 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप जान चुकें होंगे कि तबले की रचनाओं को कैसे लिपिबद्ध किया जाता है तथा किसी रचना को लिपिबद्ध करते समय किन–किन बातों (जैसे ताली, खाली विभाग

आदि) का ध्यान रखना आवश्यक है। किसी लिपिबद्ध रचना की पढन्त कैसे की जाती है तथा उसकी मात्राओं के अनुसार उसे किस–किस ताल में बजाया या पढ़ा जा सकता है, ये भी आप जान चुके होंगे।

3.7 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. मिश्र, पं0 विजयशंकर, *तबला पुराण,* कनिष्क पब्लिशर्स, नई दिल्ली।
2. मिश्र, पं0 छोटेलाल, *तबला प्रसून,* कनिष्क पब्लिशर्स, नई दिल्ली।
3. श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, *ताल परिचय सभी भाग,* संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।
4. मिस्त्री, डॉ0 आबान ई0, *तबले की बन्दिशें,* संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।

3.8 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, *ताल प्रभाकर प्रश्नोत्तरी,* संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।
2. मिश्र, पं0 छोटेलाल, *ताल प्रबन्ध,* कनिष्क पब्लिशर्स, नई दिल्ली।

3.9 निबन्धात्मक प्रश्न

1. तीनताल में 1 कायदा(2 पलटे व तिहाई सहित), 1 पेशकार(2 पलटे व तिहाई सहित), 1 रेला(2 पलटे व तिहाई सहित) व 1 टुक्ड़े को लिपिबद्ध कीजिए।