BAMT(N)-201

हिन्दुस्तानी संगीत की शैलियां–तबला एवं प्रयोगात्मक
तृतीय सेमेस्टर

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

BAMT(N)-201

हिन्दुस्तानी संगीत की शैलियां–तबला एवं प्रयोगात्मक

संगीत–तबला में स्नातक(बी0ए0)
तृतीय 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,

डॉ0 द्विजेश उपाध्याय(आ.स.)
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,

डॉ0 जगमोहन परगांई(आ.स.)
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,

डॉ0 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,

डॉ0 द्विजेश उपाध्याय
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,

डॉ0 जगमोहन परगांई
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,

डॉ0 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

डॉ0 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, 4, 6 एवं 7
2.	**डॉ0 शोभा कुदेशिया**	इकाई 2
3.	**डॉ0 रेखा साह**	इकाई 5

कापीराइट : @उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय
संस्करण : सीमित वितरण हेतु पूर्व प्रकाशन प्रति
प्रकाशन वर्ष : जुलाई 2024
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)-201

हिन्दुस्तानी संगीत की शैलियां–तबला एवं प्रयोगात्मक

संगीत–तबला में स्नातक(बी0ए0) तृतीय सेमेस्टर

इकाई	इकाई का नाम	पृष्ठ
इकाई–1	दिल्ली, अजराड़ा व पंजाब घराने की वंश परंपरा, वादन शैली/बाज, विशेषताएं एवं प्रमुख तबला वादकों का योगदान।	1-14
इकाई–2	दक्षिण भारतीय ताल पद्धति का परिचय एवं उत्तर भारतीय ताल पद्धति से तुलना।	15-27
इकाई–3	परिभाषा (रौ, परन, गत, चक्करदार एवं नौहक्का) उदाहरण सहित।	28-33
इकाई–4	तबला वादकों का जीवन परिचय(उ0 मसीत खां, उ0 जाकिर हुसैन व पं0 गामा महाराज)।	34-39
इकाई–5	संगीत संबंधी विषयों पर निबंध।	40-48
इकाई–6	पाठ्यक्रम की तालों झपताल, धमार ताल एवं दीपचंदी ताल के ठेके का परिचय एवं बोल समूह द्वारा ताल पहचानना, पाठ्यक्रम की तालों झपताल, धमार ताल एवं दीपचंदी ताल के ठेके को दुगुन, तिगुन एवं चौगुन लयकारी सहित लिपिबद्ध करना।	49-55
इकाई–7	पाठ्यक्रम की तालों झपताल, धमार ताल एवं दीपचंदी ताल में तबले/पखावज की रचनाओं (पाठ्यक्रमानुसार) को लिपिबद्ध करना।	56-67

इकाई 1 – देहली, अजराडा व पंजाब घराने की वंश परम्परा, वादन शैली/बाल, विशेषताएं एवं प्रमुख तबला वादकों का योगदान

1.1 प्रस्तावना
1.2 उद्देश्य
1.3 तबले के घराने
1.3.1 देहली घराना
1.3.1.1 देहली घराने की वादन शैली अथवा बाज
1.3.2 अजराडा घराना
1.3.2.1 अजराडा घराने की वादन शैली अथवा बाज
1.3.3 पंजाब घराना
1.3.3.1 पंजाब घराने की वादन शैली अथवा बाज
1.4 दिल्ली, अजराडा व पंजाब घराने के प्रमुख तबला वादकों का योगदान
1.5 सारांश
1.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
1.7 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची
1.8 निबन्धात्मक प्रश्न

1.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई संगीत– तबला में स्नातक(बी0ए0) बी0ए0एम0टी0(एन)–201 तृतीय सेमेस्टर की प्रथम इकाई है। इससे पूर्व के सेमेस्टर में आप भारतीय संगीत के इतिहास, संगीत संबंधी विभिन्न पारिभाषिक शब्दावली, तबले के घरानों, वाद्य वर्गीकरण के अंतर्गत विभिन्न अवनद्ध वाद्यों से, विभिन्न तबला वादकों के जीवन परिचय से, पाठ्यक्रम की तालों को विभिन्न लयकारियों में लिपिबद्ध करना तथा इन तालों में पाठ्यक्रम की रचनाओं को लिपिबद्ध करना जान गए होंगे।

इस इकाई में तबले के दिल्ली, अजराडा एवं पंजाब घरानों का विस्तृत अध्ययन प्रस्तुत है। प्रत्येक घराने की अपनी वादन शैली है जिसको बाज कहा जाता है। आप प्रत्येक बाज का अध्ययन इस इकाई में करेंगे।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप तबले के दिल्ली, अजराडा एवं पंजाब घरानों से भली–भांति परिचित हो सकेंगे एवं इन घरानों की परम्परा एवं वादन शैली को भी समझ सकेंगे।

1.2 उद्देश्य

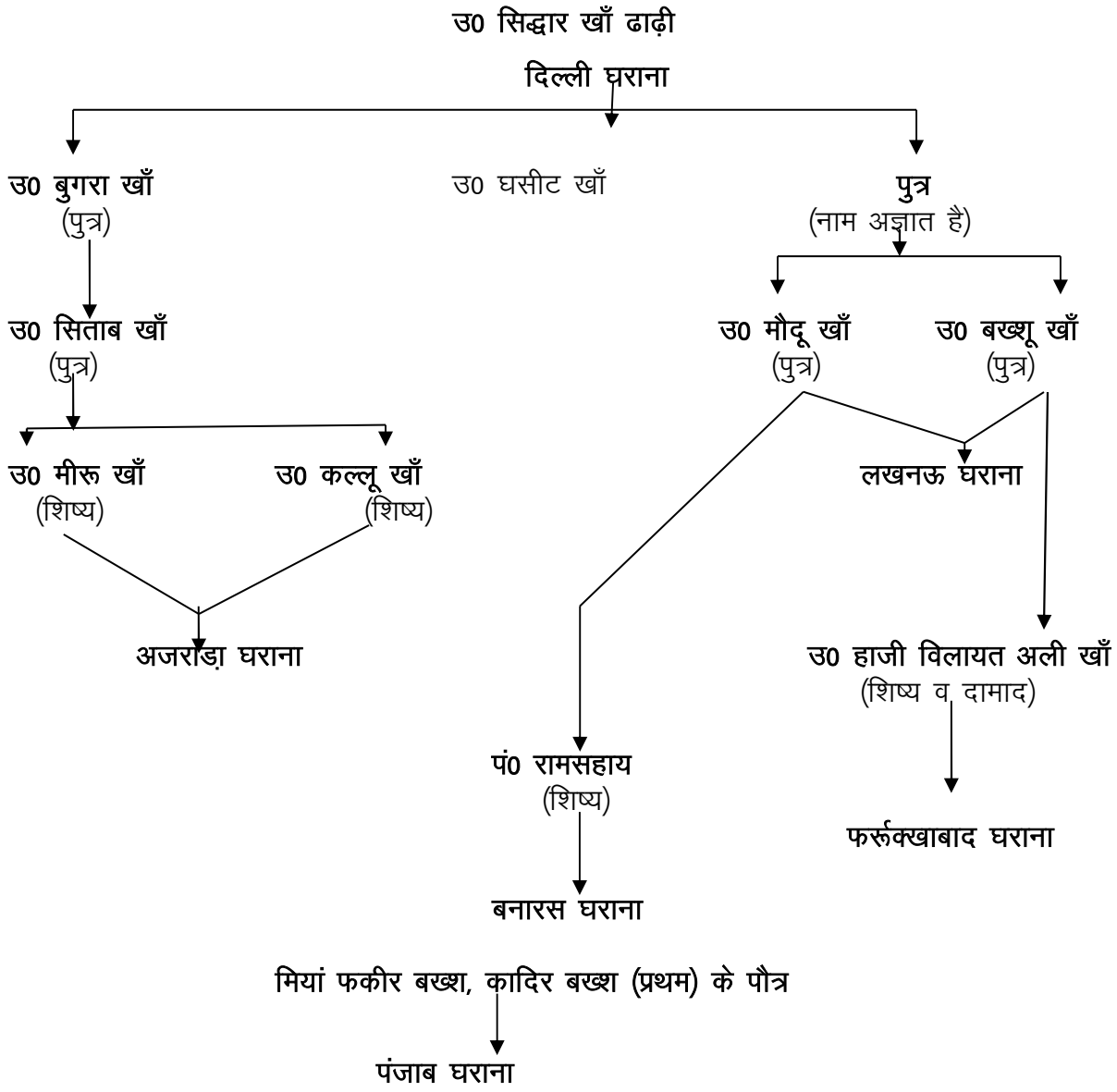
इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप :–

- तबले के विभिन्न घरानो के विषय में जानेंगे।
- तबले के विभिन्न घरानो की वादन शैली एवं उनके तुलनात्मक अध्ययन के माध्यम से प्रत्येक बाज की उपयोगिता समझ सकेंगे।
- अपने लिए वादन शैली का चयन कर पाएंगे।

1.3 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।

1.3.1 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) | गुलाब खाँ (पुत्र)

नजीर अली(पुत्र) | मुहम्मद खाँ (पुत्र)

बडे काले खाँ(नाती) | छोटे काले खाँ (पुत्र)

बोली बख्श(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) | गुलाम अहमद (पुत्र) | नन्हे खाँ (पुत्र)

फजली खाँ (शिष्य)

काले खाँ (शिष्य)

छम्मा खाँ (शिष्य)

शफात अहमद (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 — कन्हाई दत्त

नयन घोष (पुत्र)

बोली बख्श

नत्थु खां(पुत्र) | अल्लादिया खां(भतीजा) | फिरोज शाह(बहादुर शाह के पुत्र) | मुनीर खां

छोटे खाँ(पुत्र) | मोहम्मद खाँ(पुत्र) | जहांगीर खां

शेख दाउद

शाबिर(पुत्र) | नन्द कुमार | किरण देशपाण्डे | विजय कृष्ण

जहांगीर खां

शेख दाउद | अब्दुल हफीज (उदयपुर) | इस्माईल हददू | चतुर लाल | महबूब खाँ मिरजकर | नारायणराव (इन्दौर)

1.3.1.1 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।

x 2

ताति टता तिट ताता। तिट धागे धिना गिन। धा

0 3 **x**

कायदा – 2

धाती धागे नधा तिरकिट। धाति धागे तिना किन।

x 2

ताती ताके नाता तिरकिट। धाति धागे धिना गिन। धा

0 3 **x**

1.3.2 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

मोहम्मदी बख्श

चांद खाँ

काले खाँ(काले कन्दू)(पुत्र)

कुतुब बख्श

हस्सू खाँ

शम्मू खाँ

अब्दुल करीम (भतीजा)

हबीबूद्दीन (पुत्र)

हस्सू खाँ

बब्बू खाँ(पुत्र)	शम्मू खाँ	नन्हे खाँ(भान्जे)
अजीजूद्दीन खाँ (पुत्र)	हबीबूदीन खाँ(पुत्र)	अब्दुलकरीमखाँ(भतीजा)
		हसमत अली खाँ
		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।

1.3.2.1 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 तिस्र 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 तिस्र जाति (आडलय)

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

x 2

धात्रक धितिट गिनधा –गिन। धात्रक धितिट घिनति नाकिन।

0 3

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

x 2

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

0 3 **x**

1.3.3 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

1.3.3.1 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**

1.4 दिल्ली, अजराडा व पंजाब घराने के प्रमुख तबला वादकों का परिचय

वैसे तो प्रत्येक घराने के प्रमुख तबला वादकों का अपने घराने के संरक्षण एवं संवर्द्धन हेतु योगदान है। किन्तु यहां पर दिल्ली, अजराडा व पंजाब घराने के प्रमुख तबला वादकों में से प्रत्येक घराने के केवल एक तबला वादक का परिचय ही आपके समक्ष प्रस्तुत किया जा रहा है।

➢ उ0 लतीफ अहमद खां (दिल्ली घराना) :

जन्म – उस्ताद लतीफ अहमद खां का जन्म देहली के संगीत परिवार में सन् 1942 में हुआ, अतः आपका सम्बन्ध देहली घराने से हो गया।

परिवार, संगीत शिक्षा एवं संगीत यात्रा – प्रसिद्ध सारंगी वादक उस्ताद बुन्दू खां आपके नाना थे। लतीफ अहमद की तबला वादन की शिक्षा आरम्भ में उस्ताद गामी खां साहब से हुई जो कि मियां काले बख्श उर्फ छोटे काले खां के पुत्र थे। इसके पश्चात् लतीफ अहमद खां ने उस्ताद गामी खां के पुत्र उस्ताद इनाम अली से तबले की शिक्षा प्राप्त की।

उ0 लतीफ अहमद खां का तबला वादन बहुत मधुर था। इन्होंने 'तिट' एवं 'तिरकिट' बोल पर कठिन परिश्रम कर पूर्ण अधिकार प्राप्त किया था तथा इनके द्वारा बजाया गया देहली का प्रसिद्ध कायदा 'धातिटधा तिटधाधा तिटधागे तिनाकिन' में विशेष आकर्षण था। देहली कोमल एवं बन्द बाज माना जाता है जिसको नृत्य की संगति के लिए अधिक उपयुक्त नहीं समझा जाता है। परन्तु उस्ताद लतीफ अहमद खां देहली घराने के प्रथम ऐसे तबला वादक थे जो कत्थक नृत्य की कुशल संगति किया करते थे। इनके समय के नृत्यकार पं0 बिरजू महाराज, दुर्गालाल, पं0 देवीलाल, सुश्री उमा शर्मा, सितारा देवी आदि के साथ आपने देश विदेश में कार्यक्रम प्रस्तुत किए। उस्ताद लतीफ अहमद खां, तबला बायां को भी दाहिने तबले स्वर के साथ मन्द्र सप्तक के 'सा' स्वर से मिलाया करते थे जिससे दाएं तथा बाएं तबले के बोलों में मधुरता आया करती थी। उस्ताद लतीफ अहमद खां तबला वादन की चारों विधाओं–एकल वादन, गायन संगति, वाद्य संगति तथा नृत्य की संगति में निपुण थे। इन्होंने अपने समय के प्रसिद्ध संगीतज्ञों सितार वादक पं0 निखिल बनर्जी, सितार वादक उस्ताद इमरत खां, सरोद वादक उस्ताद अमजद अली खां, पं भीमसेन जोशी के साथ तबला संगति की। विदेशों में भी आपके एकल वादन तथा तबला संगति के कार्यक्रम हुए। विदेशों में समय–समय पर आप तबला वादन की शिक्षा भी दिया करते थे। उस्ताद लतीफ खां पारम्परिक तबला वादन के अतिरिक्त तबला वादन को वर्तमान परिपेक्ष में सोचते थे। इसी क्रम में इन्होंने सवा पांच मात्रा की लतीफ ताल की रचना भी की थी तथा सभी सम एवं विषम मात्रओं की तालों को भी सुगमता से प्रस्तुत करते थे।

उस्ताद लतीफ अहमद खां से उस समय के सभी युवा कलाकारों ने प्रेरणा प्राप्त की। इनमें मुख्य रूप से देहली के उस्ताद छम्मा खां के पुत्र उस्ताद शफात हुसैन थे जिन्होंने अपनी वादन शैली को उ0 लतीफ अहमद खां की वादन शैली को आदर्श मानकर विकसित की थी तथा उस्ताद शफात हुसैन भी उस्ताद लतीफ अहमद की तरफ चौमुखी तबला वादक प्रतिष्ठित हुए थे।

शिष्य परम्परा – इनके प्रमुख शिष्यों में ग्लैडविन चार्ल्स का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। उस्ताद लतीफ अहमद खां के दो पुत्र अकबर खां तथा बाबर खां उनकी परम्परा को आगे बढ़ा रहे हैं।

मृत्यु – उस्ताद लतीफ अहमद खां को बहुत लम्बे समय तक संगीत की सेवा का अवसर नहीं मिल पाया तथा मात्र सैंतालिस वर्ष की उम्र में ही सन 1989 में आपका देहान्त हो गया। देहली घराने के ऐसे कलाकार के निधन से संगीत जगत को अपूर्णीय क्षति हुई।

- **उ0 हबीबुद्दीन खां (अजराड़ा घराना) :–**

जन्म – आपका जन्म सन् 1899 में मेरठ के एक संगीत परिवार में हुआ।

संगीत शिक्षा एवं कार्यक्रम – आपका सम्बन्ध अजराडा घराने के उस्ताद हस्सू खां से है। उस्ताद हस्सू खां के पुत्र उ0 शम्भू खां एवं इनके पुत्र उ0 हबीबुद्दीन खां हुए। उ0 हबीबुद्दीन खां ने अजराडे घराने की शिक्षा अपने पिता उस्ताद शम्भू खां से प्राप्त की। इसके अतिरिक्त आपने तबले की शिक्षा देहली घराने के उस्ताद नत्थू खां एवं फर्रूखाबाद घराने के उस्ताद मुनीर खां से भी प्राप्त की। इस प्रकार आपके वादन शैली में अजराडा, देहली एवं फर्रूखाबाद बाज एक गुलदस्ते के रूप में विद्यमान था। आप एकल वादन के साथ–साथ संगति में भी निपुण थे। उ0 हबीबुद्दीन खां, उस्ताद अहमदजान थिरकवा के समकालीन थे तथा इनकी आपस में स्वस्थ स्पर्धा भी रहती थी। आपने कई संगीत मंचों में अपनी कला का उत्कृष्ट प्रदर्शन किया है।

विशेषताएं – आपके वादन शैली की विशेषता दाएं एवं बाएं तबले की लड़न्त एवं बाएं तबले का विशेष प्रयोग था। घेघे तथा घेतक बोल आप बहुत तैयारी के साथ बजाया करते थे। घेतक बोल के प्रयोग से आपने फाक्ते (कबूतर) उड़ाने का बोल तैयार किया था, जो आपकी विशेष पहचान बन गया था। देहली घराने के कायदे भी आप तैयारी से बजाया करते थे।

पुरस्कार एवं सम्मान – लखनऊ संगीत सम्मेलन तथा नौचन्दी संगीत सम्मेलन मेरठ में आपको संगीत–सम्राट की उपाधि से अलंकृत किया गया था। आपको कई और पुरस्कारों से भी सम्मानित किया गया है।

शिष्य परम्परा – उस्ताद हबीबुद्दीन खां के केवल एक पुत्र मन्जु खां हैं। उस्ताद हबीबुद्दीन खां की वादन शैली की परम्परा को इनके पुत्र के अलावा इनके शिष्य सुधीर कुमार सक्सेना(बडौदा), हजारी लाल कत्थक(मेरठ), मनमोहन सिंह(दिल्ली), अमीर मोहम्मद खां, यशवन्त केलकर(मुंबई), महाराज बनर्जी(कलकत्ता), स्वामी दयाल(इलाहाबाद), गोवर्धन मालवीया, पप्पन खां, करन सिंह, राम प्रवेश सिंह(दरभंगा), रामधुर्व तथा सुन्दरलाल गंगानी कत्थक आदि आगे बढ़ा रहे हैं।

मृत्यु – सन् 1965 में आपको पक्षाघात हुआ जिससे आपका वादन रूक गया और 1 जुलाई 1972 में आपका निधन हो गया।

➢ **उ0 जाकिर हुसैन (पंजाब घराना) :–**

जन्म – उस्ताद जाकिर हुसैन का जन्म 1 मार्च 1951 को मुंबई में हुआ। आप उस्ताद अल्लारक्खा के पुत्र हैं, जो पंजाब घराने के प्रतिनिधि तबला वादक रहे।

संगीत शिक्षा एवं कार्यक्रम – उ0 जाकिर हुसैन ने तबले की शिक्षा अपने पिता उस्ताद अल्लारक्खा से प्राप्त की। बचपन से ही आप संगीत के प्रति समर्पित हो चुके थे। आपके घर में उस समय के स्थापित लगभग सभी कलाकारों का आना था। इस कारण आपको इनके साथ संगत का मौका मिलता रहा। इनमें से पं. रविशंकर, उ. अली अकबर और उ. विलायत खां आदि का नाम प्रमुख है। साथ ही साथ आपको देश के सभी प्रतिष्ठित मंचों में प्रदर्शन का अवसर भी आसानी से मिलता रहा। आपने भारतीय शास्त्रीय संगीत के लगभग सभी स्थापित कलाकारों के साथ संगत की है। जैसे उस्ताद अलीअकबर खां, पंडित रवि शंकर, उस्ताद विलायत खां, पंडित निखिल बनर्जी, उस्ताद अमजद अली खान, पंडित भीमसेन जोशी, पंडित जसराज, पंडित बिरजू महाराज, डॉ.एल.सुब्रमण्यम, पंडित वी0जी0 जोग, पं. शिवकुमार शर्मा, पं. हरिप्रसाद चौरसिया आदि। आपने कई अन्तर्राष्ट्रीय मंचों में भी अपने तबला वादन का उत्कृष्ठ नमूना पेश किया है तथा भारतीय शास्त्रीय संगीत का लोहा मनवाया है।

विशेषताएं – आप तबला वादन के दोनों पक्षों–एकल वादन व संगत में माहिर हैं। आप संगीत की तीनों विधाओं गायन, वादन एवं नृत्य के साथ संगति में पारंगत हैं। विशेष रूप से आप वादन एवं नृत्य की संगति के लिए विख्यात हैं। आपकी अनेक विशेषताओं में उत्कृष्ट तैयारी, सांगीतिक सूझ–बूझ, ध्वनि नियंत्रण की क्षमता, रचनाओं का उचित जवाब देने की क्षमता, दाएं व बाएं दोनों पर पूर्ण पकड़ व दोनों का पूर्ण प्रयोग आदि हैं। अपने हंसमुख व मिलनसार स्वभाव के कारण संगीतकारों में आपका विशेष स्थान है। दक्षिण भारतीय संगीत की भी आप अच्छी समझ रखते हैं। जितनी पकड़ आपकी भारतीय शास्त्रीय संगीत में है उतनी ही पाश्चात्य संगीत में भी है। इन विशेषताओं के कारण आप दक्षिण व पाश्चात्य संगीत के कलाकारों के साथ उच्च कोटि की संगत करते हैं, जिसको हम विभिन्न माध्यमों से सुन सकते हैं। आपने अपने प्रयासों व वादन से तबले को नई ऊंचाई दी है। साथ ही साथ तबला राष्ट्रीय व अन्तराष्ट्रीय स्तर पर अपनी अलग पहचान बना सका है। आपके प्रदर्शन की अनेक सी0डी0/डी0वी0डी0 आदि आसानी से उपलब्ध हैं।

आपका संबंध फिल्म जगत से भी रहा है। आपने अनेक फिल्मों में संगीत निर्देशन किया है। आपने साज नामक फिल्म में संगीत निर्देशन के साथ–साथ अभिनय भी किया है। आपने फिल्मों के संगीत के लिए तबला वादन भी किया है। आपके द्वारा विदेशी भाषा की फिल्मों के साउण्डट्रैक भी तैयार किए गए हैं।

पुरस्कार एवं सम्मान – आपको अनेक राष्ट्रीय एवं अन्तर्राष्ट्रीय पुरस्कारों से नवाजा गया है, जिनका विवरण निम्न है :–

1. सन् 1990 में संगीत नाटक अकादमी आवार्ड
2. सन् में इंडो–अमेरिकन आवार्ड
3. सन् 1988 में पद्मश्री
4. सन् 2002 में पद्मभूषण
5. सन् 1999 में युनाइटेड स्टेटस नेशनल एनडॉवमेंट फॉर द ऑर्टस नेशनल हेरिटेज फैलोशिप
6. सन् 2006 में कालिदास सम्मान
7. 8 फरवरी 2009 को 51 ग्रैमी आवार्ड में कन्टेमप्ररी वर्ल्ड एलबम कैटगरी में 'ग्लोबल एलबम प्रोजेक्ट' के लिए ग्रैमी आवार्ड(साझा)

अभ्यास प्रश्न

1. तबले के घरानों एवं प्रत्येक घराने के संस्थापक का नाम लिखिए।
2. देहली बाज को अन्य किस नाम से जाना जाता है?
3. देहली बाज किस रचना के लिए प्रसिद्ध है?
4. अजराडा बाज के कायदे किस जाति के होते हैं?
5. पंजाब बाज के किसी वर्तमान कलाकार का नाम लिखिए।

1.5 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप तबले के घराने एवं उनकी वादन शैली के विषय में जान चुके होंगे, जिससे आप तबला वादन सुनकर घराने को पहचान सकेंगे। घरानों के अध्ययन में आपने देखा कि एक ही उस्ताद ने कई घरानो से शिक्षा प्राप्त की एवं अपनी व्यक्तिगत शैली का निर्माण कर संगीत जगत में अपनी पहचान बनाई, विशेषकर ऐसे ही कलाकार शिखर पर रहे हैं। इस इकाई में विभिन्न घरानों की वादन शैली का तुलनात्मक अध्ययन एवं प्रत्येक घराने की उपयोगिता पर प्रकाश डाला गया है जिससे आप वादन शैली के आधार पर घराने को अलग–अलग कर सकेंगे। इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप अपनी रुचि के अनुसार तबला वादन में अपने लिए बाज का चयन कर सकेंगे जो कि आप की भविष्य की विशेष शिक्षा के लिए सहयोगी होगा।

1.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

1. **घराना – संस्थापक**
   देहली – सिद्धार खाँ
   अजराडा – कल्लू खाँ एवं मीरु खाँ
   पंजाब – मियां फकीर बख्श
2. किनार का बाज
3. कायदा
4. तिस्त्र
8. उ0 जाकिर हुसैन

1.7 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. मिस्त्री, आबान ई0, पखावज एवं तबले के घराने एवं परम्परा।
2. शुक्ला, योगमाया, तबले का उद्गम, विकास और वादन शैलियां।
3. सेन, अरुण कुमार, भारतीय तालों का शास्त्रीय विवेचन।

1.8 निबन्धात्मक प्रश्न

1. तबले के घरानों एवं उनकी वादन शैली के विषय में लिखिए।
2. तबले की विभिन्न वादन शैलियों का तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत कीजिए।

इकाई 2 – दक्षिण भारतीय ताल पद्धति का परिचय एवं उत्तर भारतीय ताल पद्धति से तुलना

2.1 प्रस्तावना

2.2 उद्देश्य

2.3 दक्षिण भारतीय ताल पद्धति की ऐतिहासिकता एवं परिचय

2.4 दक्षिण भारतीय ताल पद्धति का विकास

- 2.4.1 प्राचीन अष्टोत्तरशत ताल पद्धति
- 2.4.2 मध्यकालीन ताल पद्धति
- 2.4.3 आधुनिक ताल पद्धति

2.5 कर्नाटक ताल पद्धति के सिद्धान्त

2.6 दक्षिण भारतीय संगीत की सप्तसूलादि तालों की विशेषताएं

2.7 दक्षिण भारतीय संगीत की 35 तालें

2.8 जाति गति भेद

2.9 दक्षिण भारतीय ताल पद्धति की कुछ अन्य प्रचलित तालें

- 2.9.1 चापु ताल और उसके भेद
- 2.9.2 देशादि एवं मध्यादि तालें
- 2.9.3 समपदी, अर्द्धसमपदी तथा विषमपदी तालें
- 2.9.4 नवसन्धि तालें

2.10 उत्तर भारतीय ताल पद्धति

2.11 दक्षिण और उत्तर भारतीय ताल पद्धति का तुलनात्मक अध्ययन

2.12 उत्तर भारतीय तालों को दक्षिण भारतीय ताल पद्धति में लिखना

2.13 सारांश

2.14 शब्दावली

2.15 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

2.16 सन्दर्भ ग्रंथ सूची

2.17 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

2.18 निबन्धात्मक प्रश्न

2.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम बी0ए0एम0टी0(एन0)–201 की दूसरी इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद तबला वाद्य के दिल्ली, अजराड़ा व पंजाब घरानों का अध्ययन कर चुके हैं। साथ ही आप इन घराने की वादन विशेषताओं तथा तबला वादकों व उनके योगदान से भी परिचित हो चुके होंगे।

इस इकाई में दक्षिण भारतीय ताल पद्धति का विस्तृत अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। हमारे संगीत मनीषियों ने भारतीय संगीत को सुरक्षित, सुव्यवस्थित रखने के लिये ताल पद्धति का निर्माण किया। आज दक्षिण तथा उत्तर भारत में दो पद्धतियां प्रचलित हैं, जिसके निर्माण में विद्वानों का उल्लेखनीय योगदान रहा है।

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप दक्षिण भारतीय ताल पद्धति तथा उत्तर भारतीय ताल पद्धति को समझ सकेंगे। आप दक्षिण भारतीय तथा उत्तर भारतीय ताल पद्धति की समानताओं व असमानताओं को भी समझ सकेंगे।

2.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के बाद आप :–

- बता सकेंगे कि संगीत की दोनों पद्धतियां किस प्रकार और क्यों विकसित हुई तथा प्रचार में आई।
- समझा सकेंगे की दक्षिण भारतीय तथा उत्तर भारतीय ताल पद्धति की क्या समानताएं व असमानताएं हैं।
- संगीत की दक्षिण तथा उत्तर भारतीय ताल पद्धति की तुलनात्मक विवेचना कर सकेंगे।

2.3 दक्षिण भारतीय ताल पद्धति की ऐतिहासिकता एवं परिचय

भारतीय संगीत विश्व की सर्वोत्तम धरोहर है जिसके आधार पर अन्य संगीत की विधाओं को संबल मिला और इसी से अन्य संगीत धाराएं विकसित हुई। भारतीय संगीत अपने आप में एक विकसित कला है, जिसका प्रमाण अन्य सभी ग्रन्थों में देखने को मिलता है। हमारे संगीत के विद्वानों ने संगीत को सुरक्षित रखने के लिए स्वरलिपि पद्धति व तालिपि पद्धति का निर्माण किया। किसी भी प्रकार के संगीत को काल में बांधने के लिए लय और ताल की आवश्यकता होती है। लय और ताल में बांधकर ही संगीत पूर्णतः को प्राप्त करता है। संगीत को सजीव बनाने में ताल का विशेष योगदान रहता है। अतः ताल संगीत का आधारभूत अंग है। संगीत के इस क्रियात्मक रूप को स्थाई बनाने के लिए लिपि या स्वरांकन प्रणाली का जन्म हुआ। अर्थात् संगीत के क्रियात्मक रूप की शास्त्रानुसार लिपिबद्ध पद्धति ही स्वरलिपि या तालिपि पद्धति है।

संगीत की मूलधारा एक है जो कालांतर में ऐतिहासिक व सांस्कृतिक उत्थान–पतनों के कारण उत्तर व दक्षिण दो भिन्न धाराओं में प्रवाहित हुई। ऐतिहासिक अध्ययन से ज्ञात होता है कि 11वीं सदी से भारत में मुस्लिमों तथा बाद में अंग्रेज विदेशियों का प्रवेश, आक्रमण तथा आधिपत्य 20वीं सदी के पूर्वाद्ध तक कायम रहा, जिसका प्रभाव हमारे संगीत पर भी पड़ा। इससे पूर्व प्राचीन काल में भारत में एक ही प्रकार ही संगीत पद्धति थी। सर्वप्रथम 1309 से 1312 ई0 के मध्य हरिपाल देव द्वारा लिखित ग्रन्थ संगीत–सुधाकर में हम दक्षिण संगीत व उत्तर भारतीय संगीत के विभाजन को पाते हैं।

दक्षिण भारतीय ताल पद्धति को कर्नाटक ताल पद्धति भी कहते हैं। 'कर्नाटक' शब्द संगीत सम्बन्धी ग्रन्थों में सबसे पहले आचार्य मतंग के वृहद्देशी नामक ग्रंथ में प्राप्त होता है। इस ग्रन्थ के 375 संख्या के श्लोक में देशी रागों के अन्तर्गत एक राग 'कर्नाट' है। इसके उपरान्त शारंगदेव ने भी 'संगीत रत्नाकर' मे कर्नाटक संगीत व नृत्य के विषय में वर्णन किया है। कर्नाटक ताल पद्धति से तात्पर्य विगत दो–तीन शताब्दियों से दक्षिण में प्रचलित ताल प्रणाली से है। इसके अन्तर्गत ताल कला एवं ताल शास्त्र दोनों का समावेश है।

नान्यदेव ने भी 'भरत–भारती' ग्रन्थ में 'कर्नाटक' शब्द का प्रयोग किया है। तमिल भाषा में कर्नाटक शब्द का अर्थ उस भूमि से है जो तीनों ओर से समुद्र से घिरी हो। आज भी जो व्यक्ति वहां प्राचीन रीति–रिवाज और सनातन ढ़ंग से जीवन व्यतीत करते हैं उन्हें कर्नाटक मनुष्य कहा जाता है।

वर्तमान में जो भी संगीत भारत में प्रचलित है उसे देशी संगीत कहते हैं। ये दो प्रकार का है–उत्तर भारतीय संगीत और दक्षिण भारतीय संगीत।

दक्षिण भारतीय संगीत पद्धति का प्रचार मद्रास, आन्ध्र प्रदेश, मैसूर, त्रिवेन्द्रम, इन चारों प्रान्तों में हुआ। संत त्यागराज, श्याम शास्त्री, मुत्तूस्वामी दीक्षितर, त्रिरूमल, पुरंदर दास आदि के संगीत में हम दक्षिण की एक ही धारा का स्वरूप पाते हैं। दक्षिण में पुरंदर दास द्वारा 16वीं सदी में दक्षिणात्य सात तालों के निर्माण की चर्चा की गई है, जिसका निर्वाह आज तक हो रहा है।

अभ्यास प्रश्न

क) अति लघु प्रश्नों के उत्तर दीजिए :–

1. दक्षिण संगीत का पितामाह किसे कहा जाता है?
2. दक्षिण भारतीय संगीत का प्रचार किन–किन प्रान्तों में हुआ?
3. 'कर्नाटक' शब्द संगीत सम्बन्धी किस ग्रन्थ में सबसे पहले मिलता है?
4. 'संगीत–सुधाकर' ग्रन्थ किसके द्वारा लिखा गया?

2.4 दक्षिण भारतीय ताल पद्धति का विकास

वर्तमान दक्षिण भारतीय ताल पद्धति के सम्पूर्ण विकास पर यदि दृष्टिपात किया जाए तो हम पाएंगे कि यह पद्धति अत्यन्त प्राचीन है। विदेशी विद्वान शोधकर्ता डॉ0 हैरन का मत है कि ईसा से 4 हजार वर्ष पूर्व दक्षिण के संगीत की एक व्यवस्थित परम्परा थी। इसका उल्लेख दक्षिण के एक ग्रन्थ 'सिल्पादिकारम्' में भी रहा है और इसमें गणितीय सिद्धान्तों का सूक्ष्मतम प्रयोग मिलता है। दक्षिण भारतीय ताल पद्धति का विकास तीन प्रमुख पद्धतियों के आधार पर हुआ है:–

2.4.1 प्राचीन अष्टोत्तरशत् ताल पद्धति – प्राचीन काल में लगभग पूरे देश में 108 तालों का प्रचलन था, जिसे अष्टोत्तरशततालम् कहा जाता था। इनमें से पहली पांच तालों को मार्गी तालों के अन्तर्गत तथा शेष 103 तालों को देशी ताल के अन्तर्गत रखा गया। संगीत–रत्नाकर में भी 5 मार्गी तालों और 103 देशी तालों का उल्लेख मिलता है।

2.4.2 मध्यकालीन ताल पद्धति – इस पद्धति में विद्वानों ने 108 तालों में से 56 प्रमुख तालों का प्रयोग किया है। इसे अपूर्व तालम् पद्धति भी कहा गया है। इसी के आधार पर मध्यकालीन दक्षिण ताल पद्धति की रचना हुई।

2.4.3 आधुनिक ताल पद्धति – इसे 'सप्तसूलादि' ताल पद्धति के नाम से जानते हैं। प्राचीन एवं मध्यकालीन तालों में से सात प्रमुख तालों को चुनकर इसका विकास किया गया तथा जातिभेद एवं गतिभेद के आधार पर क्रमशः 35 एवं 175 तालों की रचना का क्रम बताया गया है।

सप्तसूलादि तालों के नाम

तालों के नाम	चिन्ह	मात्रा	योग
1. ध्रुव	|0||	4+2+4+4	14
2. मठ	|0|	4+2+4	10
3. रूपक	0| या |0	2+4 या 4+2	06
4. झंप	|ॅ0	4+1+2	07
5. त्रिपुट	|00	4+2+2	08
6. अठ	||00	4+4+2+2	12
7. एक	|	4	04

अभ्यास प्रश्न

क) अति लघु प्रश्नों के उत्तर दीजिए :–

1. ध्रुव ताल किस चिन्ह द्वारा दर्शाया जाती है?
2. दक्षिण ताल पद्धति का विकास कितनी पद्धतियों के आधार पर हुआ है?
3. चतुरश्र जाति की मठ ताल कितने मात्रा की होती है?
4. संकीर्ण जाति की अठ ताल कितने मात्रा की होती है?

2.5 कर्नाटक ताल पद्धति के सिद्धान्त

कर्नाटक संगीत पद्धति निम्नलिखित सिद्धान्तों पर आधारित है :–

1. काल या प्रमाण – संगीत में लगने वाले समय को काल या प्रमाण कहते हैं। इस पद्धति में समय को नापने के लिए दो इकाईयों का प्रयोग किया गया है। 1) अक्षर काल 2) मात्रा काल

इन दोनों इकाईयों में परस्पर 1:4 का सम्बन्ध है, यदि अक्षर काल एक मात्रा का है तो मात्रा काल चार मात्रा का। अक्षर काल का प्रयोग आधुनिक 35 तालों की पद्धति में किया जाता है और मात्रा का प्रयोग 108 तालों की पद्धति में किया जाता था।

2. अंग – उत्तर भारत की तालों के विभाग के समान दक्षिण भारत की तालों में भी अंग होते हैं। अतः हम कह सकते हैं कि मात्राओं द्वारा निर्मित ताल के विभिन्न खण्ड या भागों को अंग कहते हैं। अंगों की संख्या 6 मानी गई है जिनके नाम अणुद्रुतम्, द्रुतम्, लघु, गुरू, प्लुतम् और काकपद्म हैं। इनमें से प्रथम तीन का प्रयोग 35 तालों की पद्धति में किया जाता है। इन सभी अंगों के नाम व चिन्ह निम्नलिखित हैं–

अंग का नाम	चिन्ह	मात्रा
अणुद्रुतम्	ु	1
द्रुतम्	0	2
लघु	|	4
गुरू	8	8
प्लुतम्	8	12
काकपद्म	+	16

3. जाति – दक्षिण भारतीय ताल पद्धति में जातियों का विशेष महत्व है। तालों के विभागों की मात्रा संख्या में परिवर्तन से उसका वजन बदल जाता है, उसी से चतुरश्र, त्रयश्र, मिश्र, खण्ड और संकीर्ण नामक पांच जातियां बनती हैं। त्रयश्र जाति के लिए तीन, चतुरश्र जाति के लिए चार, खण्ड जाति के लिए पांच, मिश्र जाति के लिए सात और संकीर्ण जाति के लिए नौ मात्राएं मानी गई हैं। विद्वानों ने त्रयश्र जाति को क्षत्रिय, चतुरश्र जाति को ब्राह्मण, मिश्र जाति को शूद्र, खण्ड जाति को वैश्य और संकीर्ण जाति को वर्णसंकर की संज्ञा दी है। कर्नाटक में आज भी इन पांच जातियों को महत्व दिया जाता है। इसी के प्रयोग से 7 तालों से 35 तालें बनती हैं। इसमें लघु का मान चतुरश्र जाति में चार मात्राओं के बराबर होता है। परन्तु जाति परिवर्तन से त्रयश्र, खण्ड, मिश्र और संकीर्ण जातियों में लघु का मान क्रमशः तीन, पांच, सात और नौ मात्राओं के बराबर होता जाता है।

4. विसर्जितम् – दक्षिण ताल पद्धति में खाली के स्थान में विसर्जितम् का प्रयोग होता है। परन्तु उत्तर के तालों की तरह वहां के किसी विभाग का प्रारम्भ विसर्जितम् से नहीं होता, जैसा की उत्तर भारतीय ताल रूपक में देखने को मिलता है। वहां विसर्जितम् किसी विभाग के बीच की मात्राओं को गिनने का साधन मात्र है। ये विसर्जितम् निम्न तीन प्रकार का माना जाता है:–

1. पतांक विसर्जितम् – हाथ को ऊपर उठाकर झटके से खोलकर मात्रा प्रदर्शित करना।
2. कृषय विसर्जितम् – हाथ को बाईं ओर हिलाकर मात्रा को प्रदर्शित करना।
3. सर्पिणी विसर्जितम् – हाथ को दाईं ओर हिलाकर मात्रा को प्रदर्शित करना।

अभ्यास प्रश्न

क) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. संगीत में लगने वाले समय को ..... कहते हैं।
2. अंगों की संख्या ..... मानी गई है।
3. जातियों की संख्या ..... है।
4. मिश्र जाति में लघु का मान ..... होता है।
5. दक्षिण ताल पद्धति में खाली के स्थान पर ..... का प्रयोग होता है।
6. विसर्जितम् ..... प्रकार का माना जाता है।

ख) लघु उत्तरीय प्रश्नों के उत्तर दीजिए :–

1. विसर्जितम् से आप क्या समझते हैं? यह कितने प्रकार का होता है?
2. दक्षिण ताल पद्धति में समय को नापने के लिए कितनी इकाईयों का प्रयोग किया जाता है? बताइए।
3. अंग से आप क्या समझते हैं? अंगों के नाम लिखिए।
4. जाति क्या है?समझाइए।

2.6 दक्षिणी भारतीय संगीत की सप्तसूलादि तालों की विशेषताएं

1. सप्ततालों में केवल तीन अंगों लघु, द्रुत और अणुद्रुत का प्रयोग होता है। गुरू, प्लुत एवं काकपद का प्रयोग नहीं होता है।

2. लघु का जब दूसरे अंगों के साथ संयोग नहीं होता तो उसका एकांग ताल के रूप में भी एक ताल के नाम पर प्रयोग होता है।

3. अंगों और उनकी संख्या में भेद होने के कारण एवं लघु के जाति भेद के कारण सप्तताल एक–दूसरे से अलग होते हैं।

4. लघु अंगों का प्रयोग दक्षिण तालों में अनिवार्य रूप से किया जाता है।

5. सप्त तालों में अंगों की अधिकतम संख्या ध्रुवताल में चार है जबकि 108 तालों में सबसे अधिक अंगों की संख्या 'चर्चरी ताल' में 32 है। न्यूनतम अंगों की संख्या और ताल स्वरूप में कोई अंतर नहीं है।

6. सप्त तालों के किसी भी ताल के आदि या अन्त में अणुद्रुत का प्रयोग नहीं हुआ है जबकि प्राचीन कुछ तालों में अणुद्रुत का अंत में प्रयोग हुआ है।

7. सप्ततालों में किसी भी ताल के चिन्हों में तीन से अधिक लघु, दो से अधिक द्रुत व एक से अधिक अणुद्रुत का प्रयोग नहीं हुआ है।

8. सप्ततालों में जब एक से अधिक लघु का प्रयोग होता है, तब सभी लघु एक ही जाति के होते हैं।

अभ्यास प्रश्न

क) सत्य/असत्य बताइए :–

1. लघु अंगों का प्रयोग दक्षिण तालों में अनिवार्य रूप से किया जाता है। ( )
2. सप्ततालों के किसी भी ताल के आदि या अन्त में अणुद्रुत का प्रयोग नहीं हुआ है जबकि प्राचीन कुछ तालों में अणुद्रुत का अंत में प्रयोग हुआ है। ( )

ख) लघु प्रश्न :–

1. दक्षिण भारतीय संगीत की तालों की विशेषताएं बताइए।

2.7 दक्षिण भारतीय संगीत की 35 तालें

दक्षिण भारतीय संगीत की 35 तालों को निम्न तालिका से सरलता से समझा जा सकता है :–

क्र0 सं0	ताल	मात्रा	चिन्ह	चतस्त्र जाति	तिस्त्र जाति	खण्ड जाति	मिश्र जाति	संकीर्ण जाति
1	ध्रुव ताल	14	I0II	4+2+4+4=14	3+2+3+3=11	5+2+5+5=17	4+2+7+7=23	9+2+9+9=29
2	मठ ताल	10	I0I	4+2+4=10	3+2+3=8	5+2+5=12	7+2+7=16	9+2+9=20
3	रूपक ताल	6	I0	4+2=6	3+2=5	5+2=7	7+2=9	9+2=11
4	झंप ताल	7	I$\breve{}$0	4+1+2=7	3+1+2=6	5+1+2=8	7+1+2=10	9+1+2=12
5	त्रिपुट ताल	8	I00	4+2+2=8	3+2+2=7	5+2+2=9	7+2+2=11	9+2+2=13
6	अठ ताल	12	II00	4+4+2+2=12	3+3+2+2=10	5+5+2+2=14	7+7+2+2=18	9+92+2=22
7	एक ताल	4	I	4	3	5	7	9

नोट – लघु का मात्राकाल जाति के अनुसार परिवर्तित हो जाता है।

अभ्यास प्रश्न

क) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. ध्रुव ताल की संकीर्ण जाति में ..... मात्राएं होती हैं।
2. झंप ताल का चिन्ह ..... है।
3. त्रिपुट ताल ..... मात्रा की है।
4. अठ ताल की मिश्र जाति में ..... मात्राएं होती हैं।
5. एक ताल की खण्ड जाति में ..... मात्राएं होती हैं।

2.8 जाति–गति भेद

सप्तसूलादि तालों में जाति–गति भेद के अनुसार 35 तालों से 175 तालों की रचना होती है, जैसे 35x5=175। जिस प्रकार लघु की जाति बदल जाने से जाति भेद की क्रिया हो जाती है, उसी प्रकार सम्पूर्ण गति बदलने से गतिभेद हो जाता है। ये गतिभेद 5 जातियों के आधार पर होता है जिसे पंचम गति भेद कहते हैं। अतः यही सात तालें गतिभेद के कारण 175 प्रकार की हो जाती है अर्थात् एक ताल 25 प्रकार की हो जाती है। जाति भेद के आधार पर ध्रुवताल के 25 प्रकार इस प्रकार हैं :–

जाति	अंग	मात्रा	गतिभेद	गतिभेद के प्रकार से कुल मात्राएं
चतस्श्र	।0।।	14	चतुरश्र तिस्त्र खण्ड मिश्र संकीर्ण	14x4=56 14x3=42 14x5=70 14x7=98 14x9=126
तिस्श्र	।0।।	11	चतुरश्र तिस्त्र खण्ड मिश्र संकीर्ण	11x4=44 11x3=33 11x5=55 11x7=77 11x9=99
खण्ड	।0।।	17	चतुरश्र तिस्त्र खण्ड मिश्र संकीर्ण	17x4=68 17x3=51 17x5=85 17x7=119 17x9=153
मिश्र	।0।।	23	चतुरश्र तिस्त्र खण्ड मिश्र संकीर्ण	23x4=92 23x3=69 23x5=115 23x7=161 23x9=207
संकीर्ण	।0।।	29	चतुरश्र तिस्त्र खण्ड मिश्र संकीर्ण	29x4=116 29x3=87 29x5=145 29x7=203 29x9=261

इस प्रकार अन्य 6 तालों के 25–25 प्रकार बनाए जा सकते हैं। इस प्रकार कुल 175 तालों की रचना होती है।

2.9 दक्षिण भारतीय ताल पद्धति की कुछ अन्य प्रचलित तालें

2.9.1 चापु ताल और उसके भेद – चापु ताल का प्रयोग प्राचीन काल से हो रहा है। इसमें लोकगीत एवं लोक धुनों के स्वरूप का प्रयोग होता है। यह देशी तालों के अन्तर्गत आते हैं तथा इनमें दो आघात होते हैं। उत्तरी भारतीय पद्धति के अनुसार इसे हम एक ताली एवं एक खाली के अन्तर्गत रख सकते हैं। चापु ताल के निम्न चार प्रकार हैं:

(1) तिस्र चापु – (1+2=3) इसमें तीन मात्राएं होती हैं। पहला खण्ड एक मात्रा का और दूसरा दो मात्रा का होता है।

(2) खण्ड चापु – (2+3=5) इसमें पांच मात्राएं होती हैं। पहला खण्ड दो मात्रा का और दूसरा खण्ड तीन मात्रा का होता है।

(3) मिश्र चापु – (3+4=7) इसमें सात मात्राएं होती हैं। पहला विभाग 3 मात्रा का और दूसरा 4 मात्रा का होता है। लय के विभिन्न भेद दिखाने के कारण कभी–कभी पहला विभाग चार मात्रा का व दूसरा विभाग 3 मात्रा का भी रखा जाता है। जैसे – 4+3=7

(4) संकीर्ण चापु – (4+5=9) इसमें नौ मात्राएं होती हैं। पहला खण्ड 4 मात्रा का और दूसरा 5 मात्रा का होता है।

नोट – वर्तमान समय में इसका प्रयोग कम ही होता है। चापु ताल के अन्तर्गत ध्यान देने योग्य ये बात है कि यदि किसी रचना में चापु ताल लिखा है तो इसका अर्थ मिश्र चापु से ही होगा।

2.9.2 देशादि एवं मध्यादि तालें – इन ताल की आवृत्ति में चार मात्रा के अक्षरकाल होते हैं।

यदि 1, 2, 3, 4 मात्राओं में 1 पर ताली तथा तीन पर खाली रखें तो इसे मध्यादि ताल कहेंगे। जैसे –

1, 2, 3, 4
x 0

परन्तु यदि इसमें विपरीत खाली स्थान तीन के अतिरिक्त एक मात्रा पर कर दें, अर्थात् मात्रा के प्रारम्भ में कर दें तो इसे देशादि ताल कहेंगे। जैसे –

1, 2, 3, 4
0 x

2.9.3 समपदी, अर्द्धसमपदी तथा विषमपदी तालें – जैसा कि नाम से ही विदित होता है कि सम्पदी अर्थात जिनमें मात्रा के पदों में समान विभाजन हो। जैसे – 2/2/2/2 या 4/4/4/4। इसमें तीनताल, कहरवा, एकताल को रख सकते हैं। अर्द्धसम्पदी में पद, पहला, तीसरा, तथा दूसरा और चौथा इस प्रकार से होता है। जैसे – 2, 3, 2, 3 या 3, 4, 3, 4। इसके अन्तर्गत हम झपताल, झूमरा, दीपचन्दी तालों को रख सकते हैं। विषमपदी में पद असमान होते हैं, जैसे – 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4। इसके अन्तर्गत धमार, तीव्रा, रूपक ताल को रख सकते हैं।

2.9.4 नवसन्धि तालें – इन तालों का प्रयोग दक्षिण के मंदिरों में विभिन्न नवसंधि काल के अन्तर्गत किया जाता है। जिस प्रकार उत्तर भारत के पुष्टिमार्गीय बल्लभ संप्रदाय के मंदिरों में भगवान के विभिन्न क्रिया कलाप से सम्बन्धित अष्ठ प्रहर कीर्तन हुआ करता है और उसी से सम्बन्धित भगवान की झांकी होती है जैसे–मंगलाआरती, गवाल भोग, श्रृंगार, राजभोग, शयन इत्यादि। ठीक इसी प्रकार दक्षिण में पूजा अर्चना हेतु विभिन्न नौ संन्धि काल के अन्तर्गत कीर्तन के साथ इन तालों का प्रयोग किया जाता है। इसका विवरण निम्न प्रकार है :–

संधि	ताल का नाम	अंग
ब्रह्मा	ब्रह्मा	I8I3
इन्द्र	इन्द्र	II8I00
अग्नि	मत्तापन	I0I0I
यम	भृंगी	I8II
नैऋति	ऋति	IIII00
वरूण	नव	I000I
वायु	बली	000I
कुबेर	कोट्टारी	I888
ईषान	टक्किरी	8I8

अभ्यास प्रश्न

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. चापु ताल से आप क्या समझते हैं? इसके प्रकार बताइए।
2. निम्नलिखित पर टिप्पणी लिखिए :–
   (1) संकीर्ण चापु
   (2) देशादि और मध्यादि तालें
   (3) समपदी, अर्द्धसम्पदी तथा विषमपदी
   (4) नवसन्धि तालें

ख) अति लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. तिस्र चापु में कितनी मात्राएं होती हैं?

2. संकीर्ण चापु में कितनी मात्राएं होती हैं?
3. दक्षिण में नवसंधि तालों का प्रयोग कहां किया जाता है?

ग) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. मिश्र चापु में ..... मात्राएं होती हैं।
2. खण्ड चापु में दूसरा खण्ड ..... मात्राओं का होता है।
3. संकीर्ण चापु में पहला खण्ड ..... मात्राओं का होता है।
4. देशादि एवं मध्यादि तालों की आवृत्ति में ..... अक्षर काल होता है।

2.10 उत्तर भारतीय ताल पद्धति

कुछ विद्वानों का कहना है कि उत्तर भारतीय संगीत पर अरब और फारस के संगीत का प्रभाव पड़ा, क्योंकि 13वीं शताब्दी से भारत में मुसलमानों का आना प्रारम्भ हुआ तथा धीरे–धीरे वे उत्तर भारत के शासक हो गए। इस प्रकार उनकी संस्कृति और सभ्यता ने संगीत पर अमिट छाप डाली। उत्तर भारतीय ताल पद्धति का निर्माण निम्न सिद्धान्तों पर आधारित है :–

मात्रा – ताल में लगने वाले समय की इकाई को मात्रा कहते हैं। मात्राओं को अंकों द्वारा स्पष्ट किया जाता है। जैसे दादरा ताल – मात्रा – 6

1, 2, 3 | 4, 5, 6
x 0

विभाग – ताल की जाति अथवा वजन के आधार पर जो खण्ड किए जाते हैं उन्हें विभाग कहते हैं। विभाग को दर्शाने के लिए खड़ी लकीर के चिन्ह का प्रयोग किया जाता है। दादरा ताल :–

धा धी ना | धा ती ना |धा
x 0 x

ताली – हाथ से ताल प्रदर्शन की विधि को सशब्द क्रिया(ताली) कहते हैं। जब ताल प्रदर्शित करते समय विभाग की प्रथम मात्रा पर करतल ध्वनि की जाए उसे ताली कहते हैं।

खाली – ताल के विभाग की वह प्रथम मात्रा जिस पर हाथ को एक और झुका कर या हिलाकर संकेत दिया जाता है, उसे खाली कहते हैं। इसे पात या निःशब्द क्रिया भी कहते हैं।

सम – ताल का वह स्थान जहां से ताल आरम्भ होता है, अर्थात् ताल की पहली मात्रा के स्थान को सम का स्थान माना गया है। सामान्यतः सम स्थान पर पहली ताली ही होती है। केवल रूपक ताल ही इसका अपवाद है।

ठेका – किसी ताल की निश्चित मात्रा उसका स्वरूप तथा उसके वजन के आधार पर उस ताल के लिए निश्चित किए गए बोल समूह को ठेका कहते हैं। ठेके को अक्षरों द्वारा ताल की मात्रा संख्या के नीचे लिखकर स्पष्ट किया जाता है।

लयकारी – एक मात्रा में एक या एक से अधिक मात्रा को प्रदर्शित करना लयकारी कहलाता है। एक से अधिक बोलों को एक मात्रा में लिखित रूप में प्रदर्शित करने के लिए अर्द्धचन्द्र(‿) का प्रयोग करते हैं। उदाहरण के लिए :–

1. एक मात्रा काल में 2 वर्ण – धागे
2. एक मात्रा काल में 3 वर्ण – तकिट
3. एक मात्रा काल में 4 वर्ण – धागेतिट या तिरकिट

विश्रान्ति (ठहराव) – इसे ताल की भाषा में ंदम भी कहते हैं। दो वर्णों के मध्य में ंयदि विश्रान्ति काल हो तो उसे लिखित रूप में दर्शाने के लिए एक मात्रा काल का 'S' अथवा (–) चिन्ह द्वारा स्पष्ट किया जाता है। जैसे धमार ताल :–

क धि ट धि ट | धा ऽ | ग ति ट | ति ट ता ऽ | क
x 2 0 3 x

उपरोक्त धमार ताल में 6 मात्राओं के बाद एक मात्रा का विश्रान्ति काल स्पष्ट किया गया है। उत्तर भारतीय ताल पद्धति का यही स्वरूप है।

अभ्यास प्रश्न

क) वस्तुनिष्ठ प्रश्न :–

1. निम्न में से क्या उत्तर भारतीय ताल पद्धति में ताल रचना के सिद्धान्त के अन्तर्गत नहीं हैंः–
   (1) ठेका (2) विभाग (3) खाली (4) विसर्जितम्

2. ताल में लगने वाले समय को कहते हैंः–
   (1) मात्रा (2) विभाग (3) खाली (4) ताली

3. ताल का वह स्थान जहां से ताल आरम्भ होती है कहलाता हैः–
   (1) सम (2) लयकारी (3) खाली (4) विश्रान्ति

4. ताल की जाति एवं वजन के आधार पर जो खण्ड किए जाते हैं वह कहलाते हैंः–
   (1) विभाग (2) ताली (3) खाली (4) जाति

2.11 दक्षिण और उत्तर भारतीय ताल पद्धति का तुलनात्मक अध्ययन

डॉ0 गोडबोले के शब्दों में–''कर्नाटक ताल पद्धति जिस प्रकार एक सुसंगठित, निश्चित स्वरूप और कुछ मूल तत्वों के आधार पर हमारे समक्ष है, उस दृष्टि से उत्तर भारतीय ताल पद्धति का वह स्वरूप नहीं दिखाई देता है।

1. उत्तर भारतीय पद्धति में तालों की संख्या अनिश्चित है और प्रत्येक ताल का ठेका व बोल निश्चित हैं, किन्तु दक्षिण भारतीय तालों की संख्या निश्चित है तथा तालों के बोल निश्चित नहीं हैं। वे गायन, वादन के अनुसार ही बना लिए जाते हैं।

2. कर्नाटक संगीत में कोई भी एक ताल विभिन्न प्रकार से बनाई जाती है। इसकी मात्राओं को भी विभिन्न जातियों में परिवर्तित कर एक ही ताल के कई प्रकार बन जाते हैं। उनकी मात्रा में परिवर्तन इसी जाति के बदलने से हो जाता है। यहाँ मुख्य सात तालें प्रचलन में हैं, जिन्हें सप्तसूलादि ताल कहते हैं। जबकि उत्तर भारत में प्रत्येक ताल के साथ उनके ठेके निश्चित हैं, जिनमें किसी भी प्रकार का परिवर्तन संभव नहीं है।

3. उत्तर भारतीय संगीत पद्धति में गणित का विशेष महत्व दृष्टिगोचर नहीं होता है। विद्वानों ने तालों की मात्राओं को आवश्यकता अनुसार घटा–बढ़ाकर विभिन्न बोलों द्वारा तालों की रचना कर ली है। परन्तु दक्षिण ताल पद्धति में ऐसा नहीं है, वहाँ गणितीय प्रणाली ही प्रचलन में है। दक्षिण पद्धति में गीत को विभिन्न गायन शैलियों के अनुसार समान मात्राओं की अनेक तालें बनाने का क्रम नहीं है। हमारे यहां आड़ाचार ताल, दीपचन्दी, धमार आदि के अतिरिक्त अन्य चौदह मात्राओं की तालें प्राप्त होती हैं।

4. उत्तर भारतीय ताल पद्धति में ताल के विभाग का प्रारम्भ ताली व खाली दोनों से किया जाता है। इस पद्धति में एक से अधिक भी खाली बहुत सी तालों में दिखाई देती है। इसके अतिरिक्त कुछ ऐसी तालें हैं जिसमें खाली नहीं होती। ताल की मात्राओं को गिनने के लिए यहां कोई साधन नहीं है। दक्षिण भारतीय तालों में विसर्जितम् है जो विभाग की प्रथम मात्रा पर न होकर बीच की मात्राओं में होता है। यहां खाली के लिए कोई अलग विभाग नहीं है। विसर्जितम् का प्रयोग ताल की मात्राओं को गिनने के लिए होता है। जिसके तीन प्रकार हैं पतांग, कृषय एवं सर्पिणी विसर्जितम्।

5. उत्तर भारतीय ताल पद्धति में खाली के विभाग को प्रदर्शित करने के लिए एक ही ढ़ंग प्रचलित है, केवल हाथ को एक ओर झटका देकर खाली को प्रदर्शित करते हैं। शेष भाग की मात्राओं की उंगलियों से गणना की जाती है। खाली विभाग की प्रथम मात्रा पर ही होती है।

6. दक्षिण भारतीय तालों में भी खाली अंग की प्रथम मात्रा पर ही होती है। तीन अंगों की पद्धति पर आधारित होने के कारण यहां नियम निश्चित हैं।

7. दक्षिण भारतीय ताल पद्धति पूर्णतया जातियों पर आधारित है जिसमें लघु अंग का विशेष महत्व है। लघु अंग का मात्राकाल विभिन्न जातियों के आधार पर बदल जाने से एक ही ताल के विभिन्न प्रकार हो जाते हैं। जैसे जाति भेद से 35 ताल तथा जाति गति भेद से 175 तालों की रचना की गई है। इस पद्धति में ताल की लय जातियों पर ही निर्भर करती है। भारतीय ताल पद्धति में ऐसा कोई निश्चित नियम नहीं है। ताल के प्राचीन तत्व जिन्हें हम दस प्राण के नाम से जानते हैं, का प्रयोग इस पद्धति में बखूबी किया जाता है, किन्तु उत्तर भारतीय ताल पद्धति में ऐसा कोई नियम नहीं है।

इस प्रकार दोनों पद्धतियों में भिन्नता पाई जाती है।

2.12 उत्तर भारतीय तालों को दक्षिण भारतीय ताल पद्धति में लिखना

1. एकताल – उत्तर भारतीय ताल पद्धति में :–

मात्रा	1, 2	3, 4	5, 6	7, 8	9, 10	11, 12
बोल	धिं धिं	धागे तिरकिट	तू ना	कत ता	धागे तिरकिर	धी ना
चिन्ह	x	0	2	0	3	4

एकताल – दक्षिण भारतीय ताल पद्धति में – **।।00 =** 12 मात्रा

<u>विशेष</u> – यह दक्षिण भारतीय ताल पद्धति की अठ ताल से मिलती है।

2. धमार – उत्तर भारतीय ताल पद्धति में :–

मात्रा	1 2 3 4 5	6 7	8 9 10	11 12 13 14
बोल	क धि ट धि ट	धा ऽ	ग ति ट	ति ट् ता ऽ
चिन्ह	x	2	0	3

धमार – दक्षिण भारतीय ताल पद्धति में – ।ा। = 14 मात्रा

अभ्यास प्रश्न

क) अति लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. आड़ाचार ताल व धमार ताल को दक्षिण ताल पद्धति में लिखिए।
2. एकताल व झपताल को दक्षिण ताल पद्धति में लिखिए।

2.13 सारांश

भारतीय संस्कृति की मूलधारा एक है, जो कालांतर में उत्तर व दक्षिण दो धाराओं में प्रवाहित हुई। ऐतिहासिक व सांस्कृतिक उत्थान–पतनों के बीच दक्षिण संगीत की जिस निष्ठा से रक्षा हुई, उसका उत्तर भारतीय संगीत में हम अभाव पाते हैं। दक्षिण के संगीतज्ञ अपनी कला में प्रयुक्त परम्परागत तत्वों को बनाए रखने के लिए सदैव प्रयत्नशील रहे, जबकि उत्तर भारतीय धारा विभिन्न संगीत शैलियों से मिलकर नित्य नूतन रूप धारण करती रही।

दक्षिण भारतीय ताल पद्धति का विकास मुख्यतः तीन प्रकार की ताल पद्धतियों के आधार पर हुआ। प्राचीन अष्टोत्तरशत् ताल पद्धति, मध्यकालीन ताल पद्धति तथा आधुनिक ताल पद्धति। इन पद्धतियों में प्राचीन 108 देशी तालों में से 5 मार्गी तालें, मध्यकालीन ताल पद्धति में 56 तालें तथा

वर्तमान में इस पद्धति में प्राचीन मध्यकालीन तालों में से 7 तालों को चुनकर इसका विकास किया गया। इन्हीं सात तालों के जाति भेद से 7x5=35 ताल तथा जाति–गति भेद द्वारा 175 तालों की रचना होती है। इन तालों के निर्माण में लघु का विशेष महत्व है। 'लघु' के क्रमशः जातियों के आधार पर परिवर्तित हो जाने से ताल की गति में भी परिवर्तन आ जाता है। इस पद्धति में 6 अंग हैं किन्तु लघु, द्रुत तथा अणुद्रुत तीन का ही प्रचार है। दक्षिण भारतीय ताल पद्धति में खाली के स्थान को विसर्जितम् द्वारा दर्शाया जाता है। उसके लिए उत्तर भारतीय ताल पद्धति की तरह खाली का अलग खण्ड नहीं है। दक्षिण भारतीय ताल पद्धति में ताल के दस प्राणों का पूर्ण रूप से प्रयोग होता है।

दक्षिण भारतीय ताल पद्धति आज भी अपनी परम्परागत विशेषताओं को बनाए हुए है। विद्वानों का यह मत है कि यह पद्धति उत्तर भारतीय ताल पद्धति की अपेक्षा अधिक वैज्ञानिक है।

2.14 शब्दावली

- मनीषी – विद्वान
- आधिपत्य – पूर्ण अधिकार
- पितामह – जन्मदाता या जनक
- अष्ठोत्तरशततालम् – 108 तालें
- सूक्ष्मतम् – छोटे से छोटा
- वर्ण संकर – कई वर्णों से मिश्रित
- पतांक – ध्वज की भांति

2.15 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

2.3 उत्तरमाला :–

क) अति लघु प्रश्नों के उत्तर दीजिए :–

1 पुरंदरदास 2. मद्रास, आन्ध्र प्रदेश, मैसूर, त्रिवेन्द्रम
3. बृहद्देशी 4. हरिपाल देव

2.4 उत्तरमाला :–

क) अति लघु प्रश्नों के उत्तर दीजिए :–

1. ।0।। 2. तीन
3. दस (10) 4. 22

2.5 उत्तरमाला :–

क) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. काल या प्रमाण 2. 6 3. 5
4. 7 5. विसर्जितम् 6. तीन

2.6 उत्तरमाला :–

क) सत्य/असत्य बताइए –

1. सत्य 2. सत्य

2.7 उत्तरमाला :–

क) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. 29 2. 1 0 3. 8
4. 18 5. 5

2.9 उत्तरमाला :–

ख) अति लघु प्रश्न :–

1. 3 2. 9 3. मंदिरों में

ग) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. 7 2. 3 मात्रा का
3. 4 मात्रा का 4. 4 मात्रा

2.10 उत्तरमाला :–

क) वस्तुनिष्ठ प्रश्न :–

1. विसर्जितम् 2. मात्रा
3. सम 4. विभाग

2.12 उत्तरमाला :–

क) अति लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. 0 ||| व ˥ ˥ | 2. ||00

2.16 संदर्भ ग्रन्थ सूची

1. शास्त्री, श्री बाबू लाल शुक्ल, *नाट्यशास्त्र,* संस्कृत हिन्दी, चौखम्भा संस्कृत संस्थान वाराणसी।
2. भरत(अभिनव भारती सहित), *नाट्यशास्त्रम्,* ओरियन्टल इन्सटीट्यूट, बड़ौदा।
3. बृहस्पति, आचार्य, *संगीत–चिंतामणि–भाग 1*, संगीत कार्यालय, हाथरस।
4. सेन, डॉ0 अरूणकुमार, *उत्तर भारतीय तालों का शास्त्रीय विवेचन*, मध्यप्रदेश ग्रंथ आकादमी, भोपाल।
5. गोडवोले, श्री मधुकर गणेश, *तबला–शास्त्र,* अशोक प्रकाशन मन्दिर, इलाहाबाद।
6. श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, *ताल परिचय भाग–3*, अजय प्रकाशन, बहादुर गंज, इलाहाबाद।
7. श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, *प्रभाकर प्रश्नोत्तरी*, रूबी प्रकाशन, करेली, इलाहाबाद।
8. चौधरी, डॉ0 सुमद्रा, *भारतीय संगीत में ताल और रूप विधान*, कृष्णा ब्रदर्स, महात्मा गांधी मार्ग, अजमेर (राजस्थान)।
9. मराठे, श्री मनोहर भालचन्द्र, *ताल वाद्य शास्त्र*, शर्मा पुस्तक सदन, पाटनकर बाजार लश्कर, ग्वालियर, म0प्र0।
10. पटेल, श्री जमुना प्रसाद, *ताल वाद्य परिचय,* प्रिया कम्प्यूटर्स, खैरागढ़, छत्तीसगढ़, म0प्र0।
11. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मीनारायण, *संगीत–विशारद*, संगीत कार्यालय, हाथरस।
12. तलेगांवकर, श्री केशव रघुनाथ, *सुलभ तबला वादन भाग–2*, सुलभ संगीत प्रकाशन, आगरा।

2.17 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. शर्मा, डॉ0 मृत्युंजय, संगीत मैन्यूअल, एच0डी0 पब्लीकेशन, आर0ई0जी0डी0, नई दिल्ली।
2. शर्मा, डॉ0 स्वतन्त्र बाला, *संगीत तबला अंक*, 1993।

2.18 निबन्धात्मक प्रश्न

1. दक्षिण भारतीय ताल पद्धति को समझाते हुए सप्तसूलादि तालों से 35 तालों के रचना क्रम को बताइए।
2. जाति–गति भेद से आप क्या समझते हैं? इसके द्वारा 175 तालों के रचना क्रम को बताइए।
3. दक्षिण तथा उत्तर भारतीय ताल पद्धतियों की तुलनात्मक विवेचना कीजिए।
4. उत्तर भारतीय ताल पद्धति की विस्तृत विवेचना कीजिए।

इकाई 3 – परिभाषा (रौ, परन, गत, चक्करदार एवं नौहक्का) उदाहरण सहित।

3.1 प्रस्तावना

3.2 उद्देश्य

3.3 परिभाषाएं

- 3.3.1 रौ
- 3.3.2 परन
- 3.3.3 गत
- 3.3.4 चक्करदार
- 3.3.5 नौहक्का

3.4 सारांश

3.5 संदर्भ ग्रन्थ सूची

3.6 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

3.7 निबन्धात्मक प्रश्न

3.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम बी0ए0एम0टी0(एन0)–201 की तीसरी इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के उपरान्त आप तबला वाद्य के दिल्ली, अजराड़ा व पंजाब घरानों के विषय में जान गए होंगे। साथ ही आप दक्षिण भारतीय एवं उत्तर भारतीय ताल पद्धति को भी समझ गए होंगे।

इस इकाई में तबले की रचनाओं जैसे रौ, परन, गत, चक्करदार, नौहक्का आदि का उदाहरण सहित वर्णन किया गया है। किसी भी चीज को परिभाषित करने से हमें उसे समझने में आसानी होती है और यही कार्य प्रस्तुत इकाई में किया गया है। आप उदाहरण से रचनाओं को स्पष्ट रूप से समझ सकेंगे।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप तबले की रचनाओं को पारिभाषिक रूप में जान पाएंगे। आप तबले की रचनाओं को समझकर, समझा भी सकेंगे तथा इससे आपका संगीत का सैद्धान्तिक एवं प्रायोगिक पक्ष सबल हो सकेगा।

3.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप :–

1. तबले की रचनाओं को स्पष्ट रूप से समझ पाएंगे।
2. तबले की रचनाओं को समझ कर क्रियात्मक रूप में सफल प्रस्तुति दे सकेंगे।
3. बता सकेंगे की इन रचनाओं का क्या महत्व है।
4. तबले की रचनाओं की विशेषताओं से परिचित हो पाएंगे।

3.3 परिभाषाएं

3.3.1 रौ – 'रौ' अतिद्रुत लय में ताल संरचना के अनुरूप बजने वाली ताल वाद्य की रचना है। रौ एवं रेले में अन्तर इतना है कि रेला में प्रारम्भिक बोलों को चौगुन एवं अठगुन में बजाकर प्रस्तार किया जाता है परन्तु रौ किसी अन्य बोल समूह को रेले के बोलों में बदल कर बोल के वजन के अनुरूप धारा प्रवाह में प्रस्तुत किया जाता है। उदाहरण–

धातकधि	नकधिन	धातीधिन	तातिकिन
धातिरकिटतक	तिरकिटधिन	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक

कुछ विद्वानों के अनुसार रेले के ही किसी अंश या बोल समूह जो अति द्रुत लय में बजाने पर धारा प्रवाह सुनाई दे उसे रौ कहते हैं। रौ में अधिकतर धातिरकिट, तिरकिटतक, धेनगिन आदि बोलों का प्रयोग देखने को मिलता है। तबले का फर्रूखाबाद घराना रौ के लिए विशेष रूप से जाना जाता है।

3.3.2 परन – जोरदार व खुले बोलों की ऐसी रचना जो कम से कम दो आवृति की हो, तिहाई युक्त हो एवं जिसमें बोल दोहराते हुए प्रयोग किए जाए, परन कहलाती है। परन मुख्यतः पखावज पर बजाई जाने वाली रचना है, अतः तबले पर भी यह जोरदार ढंग से प्रस्तुत की जाती है। परन चक्करदार होने पर चक्कदार परन कहलाती है। **उदाहरण :–**

तीनताल में परन

धिटधिट	धागेतिट	कऽधातिट	धागेतिट	कऽधातिट	कऽधातिट	कऽधातिट	धागेतिट
×				2			
गदीगन	नागेतिट	धागेतिट	ताकेतिट	कतिटत	किनताके	तिटकता	गदीगिन
0				3			
धागेतिट	ताकेतिट	धागेतिट	ताकेतिट	धित्ततगे	ऽनधित्त	तगेऽन	धित्ताऽ
×				2			
तिरकिटधित्त	तगेऽन	धा	तिरकिटधित्त	तगेऽन	धा	तिरकिटधित्त	तगेऽन	धा
0				3				×

3.3.3 गत – तबला वाद्य की प्रमुख रचनाओं में से गत एक विशेष प्रकार की रचना होती है। विद्वानों का मत है कि यह तिहाई रहित व तिहाई युक्त दोनों प्रकार की होती है। इसमें लयकारी का प्रयोग भी देखने को मिलता है। इसका मुख्यतः प्रयोग स्वतन्त्र वादन में किया जाता है। गत कई घरानों में बजाई जाती है, किन्तु फर्रूखाबाद घराना मुख्यतः अपनी गतों के लिए प्रसिद्ध है।

विद्वानों के अनुसार गत के कई प्रकार माने गए हैं, जिनमें से कुछ प्रकार उदाहरणस्वरूप निम्नवत हैं:–

- **दर्जेवाली गत** – ऐसी गत जिसके विभिन्न लयकारी के दर्जे बनाकर बजाए जाएं, दर्जेवाली गत कहलाती है। **उदाहरण :–**

तिगुन :–

धाऽन	धितिट	तकिट	धितिट	धातिरकिट	धितिट	कताग	दीगिन
नगन	गनग	तकिट	धितिट	धातिरकिट	धितिट	कताग	दीकिन

चौगुन :–

धाऽनधि	किटतकि	टधितिट	धातिरकिटधि	तिटकता	गदीकिन	तिटकता	गदीकिन
नगनग	नगतकि	टधितिट	धगतिटकिधि	तिटकता	गदीगिन	तिटकता	गदीगिन

छःगुन :–

धाऽनधितिट	तकिटधितिट	धातिरकिटधितिट	कतागदीगिन
नगनगनग	तकिटधितिट	धातिरकिटधितिट	कतागदीकिन

तिपल्ली एवं चौपल्ली गतों को भी दर्जेवाली गत की श्रेणी में रखा जाता है।

- **तिस्र जाति की गत** – गत की ऐसी रचना जो तिस्र जाति में अर्थात तिगुन अथवा आड की लयकारी में हो तिस्त्र जाति की गत कहलाएगी। उदाहरण :–

तीनताल में गत

धाऽन	नाऽन	नकिट	नकिट	धातिरकिट	धितिट	धेऽत	राऽन	
×				2				
कऽति	टकत	धेऽत	राऽन	धातिरकिट	धितिट	कताग	दीगन	
0				3				
नगन	गनग	तकिट	तकिट	धातिरकिट	धितिट	धेऽत	राऽन	
×				2				
कऽति	टकत	धेऽत	राऽन	धातिरकिट	धितिट	कताग	दीकिन	धा
0				3				×

- **मिश्र जाति की गत** – गत की ऐसी रचना जो मिश्र जाति के बोलों में रचित हो, मिश्र जाति की गत कहलाती है। इस प्रकार की गत को सतगुन लय की गत भी कहा जाता है। इसमें एक मात्रा में सात वर्ण/बोल आते हैं। उदाहरण :–

धागेनधिनधिन	धागेनदिनतक	तकघेतकधिन	धागेनदींऽनाना	
तिरकिटतकतातिरकिटतक	तिरकिटतकधिरधिरकऽत	तिरकिटतकधिरधिरकऽत	तिरकिटतकधिरधिरकऽत	धा
				×

3.3.4 चक्करदार – जब कोई तिहाई युक्त रचना को तीन बार बजाकर सम पर आए, तो ऐसी रचना चक्करदार कहलाती है। जैसे किसी टुक्डे को तीन बार बजा कर सम पर आए तो उसे चक्करदार टुक्डा कहेंगे। इसी प्रकार चक्करदार परन, चक्करदार तिहाई(नौहक्का) आदि। इसके तीन प्रकार माने गए हैं–साधारण चक्करदार, फरमाइशी चक्करदार व कमाली चक्करदार। उदाहरण :–

साधारण चक्करदार – तीनताल

दींदीं	तिटतिट	धागेतिट	ताकेतिट	कऽधातिट	कऽताऽ	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक
×				2			
ताकडाऽन	ताकडाऽन	धा	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताकडाऽन	ताकडाऽन	धा
0				3			
धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताकडाऽन	ताकडाऽन	धा	ऽ	दींदीं	तिटतिट
×				2			
धागेतिट	ताकेतिट	कऽधातिट	कऽताऽ	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताकडाऽन	ताकडाऽन
0				3			
धा	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताकडाऽन	ताकडाऽन	धा	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक
×				2			
ताकडाऽन	ताकडाऽन	धा	ऽ	दींदीं	तिटतिट	धागेतिट	ताकेतिट
0				3			
कऽधातिट	कऽताऽ	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताकडाऽन	ताकडाऽन	धा	धातिरकिटतक
×				2			
तातिरकिटतक	ताकडाऽन	ताकडाऽन	धा	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताकडाऽन	ताकडाऽन
0				3			
धा							
×							

फरमाइशी चक्करदार – तीनताल

घेतिर	किटतक	ता	ऽ	घेतिर	किटतक	ताऽ	कता	|
×				2				
गऽ	दींऽ	कत	धाऽ	घेतिर	किटतक	ताऽ	कता	|
0				3				
धा	घेतिर	किटतक	ताऽ	कता	धा	घेतिर	किटतक	|
×				2				
ताऽ	कता	धा	घेतिर	किटतक	ता	ऽ	घेतिर	|
0				3				
किटतक	ताऽ	कता	गऽ	दींऽ	कत	धाऽ	घेतिर	|
×				2				
किटतक	ताऽ	कता	धा	घेतिर	किटतक	ताऽ	कता	|
0				3				
धा	घेतिर	किटतक	ताऽ	कता	धा	घेतिर	किटतक	|
×				2				
ता	ऽ	घेतिर	किटतक	ताऽ	कता	गऽ	दींऽ	|
0				3				
कत	धाऽ	घेतिर	किटतक	ताऽ	कता	धा	घेतिर	|
×				2				
किटतक	ताऽ	कता	धा	घेतिर	किटतक	ताऽ	कता	| धा
0				3				×

3.3.5 नौहक्का – जब कोई तिहाई पूरी–पूरी तीन बार बजाकर सम पर आए तो ऐसी रचना नौहक्का कहलाती है। इसे चक्करदार तिहाई भी कह सकते हैं। इस रचना में तिहाई के 9 पल्ले होते हैं इसलिए इसे नौहक्का कहा जाता है। उदाहरण :–

तीनताल में नौहक्का

तिटकता	गदिगन	धाति	धातिट	कतागदि	गनधा	तिधा	तिटकता	
x				2				
गदिगन	धाति	धाऽ	तिटकता	गदिगन	धाति	धातिट	कतागदि	
0				3				
गनधा	तिधा	तिटकता	गदिगन	धाति	धाऽ	तिटकता	गदिगन	
x				2				
धाति	धातिट	कतागदि	गनधा	तिधा	तिटकता	गदिगन	धाति	धा
0				3				x

एक अन्य मत के अनुसार एक ऐसी रचना जिसकी तिहाई में 9 धा बराबर व लगातार आएं उसे नौहक्का कहते हैं। आड़ाचौताल में नौहक्का(पं. विजयशंकर मिश्र की पुस्तक तबला पुराण से) प्रस्तुत है :–

धाधा दींदीं x धा,कत धा,कत 0	नाना तेटेतेटे 2 धा,कत धा,कत 4	किटिरकिटधे तेटे,कत 0 धा,कत धा,कत 0	धा,कत धा,कत 3 धा x

अभ्यास प्रश्न

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. रौ को समझाइए।
2. गत एवं परन की तुलना कीजिए।
3. चक्करदार को उदाहरण सहित समझाइए।

3.4 सारांश

इस इकाई में आप तबले की विभिन्न रचनाओं की परिभाषाओं से परिचित हो चुके होंगे। तबले के पूर्वज विद्वानों ने विभिन्न प्रकार के तबले के वर्णों के संयोग से बोल रचित कर एवं लय–गति के विभिन्न प्रयोगों के आधार पर तबला वादन हेतु रचनाओं का निर्माण किया था। इन्हीं रचनाओं का बाद में नामकरण किया गया और वे तबले की रचनाओं की शब्दावली बनी। इन शब्दावली की विद्वानों द्वारा व्याख्या की गई एवं इनको परिभाषा रूप में प्रस्तुत किया गया। परिभाषा रूप में आपने इस इकाई में तबले की रचनाओं का अध्ययन किया जिससे आप तबले के सैद्धान्तिक पक्ष को समझ सकेंगे एवं इन रचनाओं का क्रियात्मक रूप में सफल प्रस्तुतीकरण कर पाएंगे।

3.5 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. मिश्र, पं0 छोटे लाल, *तबला ग्रन्थ*, कनिष्क पब्लिशर्स, नई दिल्ली।
2. मिश्र, पं0 विजयशंकर, तबला पुराण, कनिष्क पब्लिशर्स, नई दिल्ली।

3.6 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. श्रीवास्तव, श्री गिरीश, ताल परिचय, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।
2. शर्मा, श्री भगवतशरण, *ताल प्रकाश*, संगीत कार्यालय, हाथरस।

3.7 निबन्धात्मक प्रश्न

1. गत, चक्करदार व परन की सोदाहरण व्याख्या कीजिए।

इकाई 4 – तबला वादकों का जीवन परिचय(उ0 मसीत खां, उ0 जाकिर हुसैन व पं0 गामा महाराज)।

4.1 प्रस्तावना

4.2 उद्देश्य

4.3 संगीतज्ञों का जीवन परिचय

4.3.1 उ0 मसीत खां

4.3.2 उ0 जाकिर हुसैन

4.3.3 पं0 गामा महाराज

4.4 सारांश

4.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

4.6 संदर्भ ग्रन्थ सूची

4.7 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

4.8 निबन्धात्मक प्रश्न

4.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई संगीत–तबला में स्नातक(बी0ए0) बी0ए0एम0टी0(एन)–201 तृतीय सेमेस्टर की चतुर्थ इकाई है। इससे पहले की इकाई के अध्ययन के बाद आप तबले की कुछ प्रमुख रचनाओं जैसे– रौ, परन, गत, चक्करदार एवं नौहक्का से भली–भांति परिचित हो चुके होंगे।

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 पाएंगे कि एक आम आदमी से एक संगीतज्ञ बनने का सफर कितना कठिन है।

4.2 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 प्रेरण लेकर, उसी राह में अग्रसर हो पाएंगे।

4.3 संगीतज्ञों का जीवन परिचय

4.3.1 उ0 मसीत खां :–

जन्म – उस्ताद मसीत खां का जन्म एक संगीत परिवार में उ0 नन्हें खां के वहां हुआ।

संगीत शिक्षा एवं कार्यक्रम – उस्ताद हाजी विलायत अली ने फर्रूखाबाद घराने की नींव डाली। इनके पुत्र एवं शिष्यों ने फर्रूखाबाद घराने की परम्परा को आगे बढ़ाया। हाजी विलायत अली के एक पुत्र नन्हें खाँ थे, जिनके पुत्र मसीत खां ने अपने घराने की परम्परा को अपने पुत्र करामत उल्लाह खां एवं अनेक शिष्यों के माध्यम से आगे बढ़ाया। उ0 मसीत खां का पूरा नाम मसीत उल्लाह था, परन्तु ये संगीत जगत में मसीत खां के नाम से प्रसिद्ध हुए। उ0 मसीत खां ने संगीत की शिक्षा अपने पिता नन्हें खां से प्राप्त की। मसीत खां रामपुर दरबार में रहे, जहां पर इनको हिन्दुस्तान के सभी संगीतकारों का सानिध्य प्राप्त हुआ। रामपुर के नवाब हामिद अली की मृत्यु के पश्चात आपने रामपुर छोड़ दिया एवं कलकत्ता आकर बस गए। जीवन के अन्त तक यहीं पर आपने फर्रूखाबाद घराने की वादन शैली के विकास में महत्वपूर्ण योगदान दिया।

विशेषताएं – रेले, रौ, चाल एवं गतें आपके वादन शैली की विशेषता रही हैं। आपने कई गतों का भी निर्माण किया। मसीत खां का तकतक एवं धिरधिर बोल बहुत तैयार था जो कि बजने पर मधुर सुनाई देता था। दर्जेदार गतें भी आपके वादन की विशेषता थी।

शिष्य परम्परा – मसीत खां की परम्परा को वर्तमान में उनके पौत्र साबिर खां आगे बढ़ा रहे हैं। साबिर खां भी कलकत्ता में ही निवास करते हैं। मसीत खां की वंश परम्परा के अतिरिक्त इनके शिष्यों ने भी

तबला वादन के क्षेत्र में ख्याति अर्जित की जिनमें पं. ज्ञान प्रकाश घोष, रावेन्द्र घोष, कन्हाई दत्त, राम चन्द्र बोराल, हिरेन्द्र चक्रवर्ती, जीवन खां, मुन्ने खां(लखनऊ), रतन घोष, निर्मल बनर्जी, हेमन्द्र शंकर, मणीनेन्द्र बनर्जी(मान्टो बाबू), हिरेन किशोर राय चौधरी तथा अजीम बख्श खां विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। मसीत खां की वंश परम्परा को निम्न वंश वृक्ष से समझा जा सकता है :–

उस्ताद हाजी विलायत → अली उ0 नन्हें खां(पुत्र) → उ0 मसीत खां(पुत्र) →
उ0 साबिर खां(पुत्र) ← उ0 करामातउल्लाह खां(पुत्र) ←

4.3.2 उ0 जाकिर हुसैन :–

जन्म – उस्ताद जाकिर हुसैन का जन्म 1 मार्च 1951 को मुंबई में हुआ। आप उस्ताद अल्लारक्खा के पुत्र हैं, जो पंजाब घराने के प्रतिनिधि तबला वादक रहे।

संगीत शिक्षा एवं कार्यक्रम – उ0 जाकिर हुसैन ने तबले की शिक्षा अपने पिता उस्ताद अल्लारक्खा से प्राप्त की। बचपन से ही आप संगीत के प्रति समर्पित हो चुके थे। आपके घर में उस समय के स्थापित लगभग सभी कलाकारों का आना था। इस कारण आपको इनके साथ संगत का मौका मिलता रहा। इनमें से पं. रविशंकर, उ. अली अकबर और उ. विलायत खां आदि का नाम प्रमुख है। साथ ही साथ आपको देश के सभी प्रतिष्ठित मंचों में प्रदर्शन का अवसर भी आसानी से मिलता रहा। आपने भारतीय शास्त्रीय संगीत के लगभग सभी स्थापित कलाकारों के साथ संगत की है। जैसे उस्ताद अलीअकबर खां, पंडित रवि शंकर, उस्ताद विलायत खां, पंडित निखिल बनर्जी, उस्ताद अमजद अली खान, पंडित भीमसेन जोशी, पंडित जसराज, पंडित बिरजू महाराज, डॉ.एल.सुब्रमण्यम, पंडित वी0जी0 जोग, पं. शिवकुमार शर्मा, पं. हरिप्रसाद चौरसिया आदि। आपने कई अन्तर्राष्ट्रीय मंचों में भी अपने तबला वादन का उत्कृष्ठ नमूना पेश किया है तथा भारतीय शास्त्रीय संगीत का लोहा मनवाया है।

विशेषताएं – आप तबला वादन के दोनों पक्षों–एकल वादन व संगत में माहिर हैं। आप संगीत की तीनों विधाओं गायन, वादन एवं नृत्य के साथ संगति में पारंगत हैं। विशेष रूप से आप वादन एवं नृत्य की संगति के लिए विख्यात हैं। आपकी अनेक विशेषताओं में उत्कृष्ट तैयारी, सांगीतिक सूझ–बूझ, ध्वनि नियंत्रण की क्षमता, रचनाओं का उचित जवाब देने की क्षमता, दाएं व बाएं दोनों पर पूर्ण पकड़ व दोनों का पूर्ण प्रयोग आदि हैं। अपने हंसमुख व मिलनसार स्वभाव के कारण संगीतकारों में आपका विशेष स्थान है। दक्षिण भारतीय संगीत की भी आप अच्छी समझ रखते हैं। जितनी पकड़ आपकी भारतीय शास्त्रीय संगीत में है उतनी ही पाश्चात्य संगीत में भी है। इन विशेषताओं के कारण आप दक्षिण व पाश्चात्य संगीत के कलाकारों के साथ उच्च कोटि की संगत करते हैं, जिसको हम विभिन्न माध्यमों से सुन सकते हैं। आपने अपने प्रयासों व वादन से तबले को नई ऊंचाई दी है। साथ ही साथ तबला राष्ट्रीय व अन्तराष्ट्रीय स्तर पर अपनी अलग पहचान बना सका है। आपके प्रदर्शन की अनेक सी0डी0/डी0वी0डी0 आदि आसानी से उपलब्ध हैं।

आपका संबंध फिल्म जगत से भी रहा है। आपने अनेक फिल्मों में संगीत निर्देशन किया है। आपने साज नामक फिल्म में संगीत निर्देशन के साथ–साथ अभिनय भी किया है। आपने फिल्मों के संगीत के लिए तबला वादन भी किया है। आपके द्वारा विदेशी भाषा की फिल्मों के साउण्डट्रैक भी तैयार किए गए हैं।

पुरस्कार एवं सम्मान – आपको अनेक राष्ट्रीय एवं अन्तर्राष्ट्रीय पुरस्कारों से नवाजा गया है, जिनका विवरण निम्न है :–

1. सन् 1990 में संगीत नाटक अकादमी आवार्ड
2. सन् में इंडो–अमेरिकन आवार्ड
3. सन् 1988 में पद्मश्री
4. सन् 2002 में पद्मभूषण

5. सन् 1999 में युनाइटेड स्टेटस नेशनल एनडॉवमेंट फॉर द ऑर्टस नेशनल हेरिटेज फैलोशिप
6. सन् 2006 में कालिदास सम्मान
7. 8 फरवरी 2009 को 51 ग्रैमी आवार्ड में कन्टेमप्ररी वर्ल्ड एलबम कैटगरी में 'ग्लोबल एलबम प्रोजेक्ट' के लिए ग्रैमी आवार्ड(साझा)

4.3.3 पं. गामा महाराज :–

जन्म – पं0 गामा महाराज का जन्म सन् 1905 में एक संगीत परिवार में हुआ। आपका नाम पं0 रामायण प्रसाद मिश्र है। आपके पिता पं. बिक्कू महाराज उर्फ विक्रमादित्या मिश्र थे जो अपने समय के उच्चकोटि के तबला वादक थे। आपको खलीफा की उपाधि प्राप्त थी। आपके घर में धार्मिक विचारधारों की प्रधानता थी और इस कारण आपका नाम पडा रामायण।

आपका नाम गामा महाराज पडने के पीछे एक तथ्य है, जो इस प्रकार है–उस समय भारत में पहलवानी में गामा पहलवान का डंका बजता था। कोई भी पहलवान उनके आगे टिक नहीं पाता था। जो भी पहलवान उनसे लडता या तो वह हार जाता या फिर लडने से ही मना कर देता। तबले में रामायण प्रसाद मिश्र की स्थिति भी गामा पहलवान जैसी थी। इसी कारण विद्वान कहने लगे थे कि 'रामायण मिश्र अपनी कला के गामा हैं'। इस प्रकार लोग आपको गामा महाराज कह कर पुकारने लगे और आपका यही नाम प्रसिद्ध हो गया।

संगीत शिक्षा एवं कार्यकम – आपका जन्म ऐसे परिवार में हुआ था जो कई वर्षों से संगीत की सेवा में लगा था। इस परिवार में स्वर व ताल का अनूठा संगम था, इस कारण आपने जन्म से ही संगीत को सुना व उसकी अराधना की। आपके परिवार में कई उच्चकोटि के संगीतकार हुए जैसे तबला सम्राट स्व. रामशरण जी मिश्र(प्रपितामह)'मस्तराम', स्व. दरगाही मिश्र(पितामह)'संगीत नायक', पं. बिक्कू महाराज(पिता)'खलीफा'। आपने 5 वर्ष की उम्र से अपने पिता पं. बिक्कू महाराज जी से तबले की विधिवत् शिक्षा लेनी प्रारम्भ की। आपने कठोर परिश्रम व साधना के बल पर सिर्फ 13 वर्ष की उम्र में तबला वादन के शिखर को छू लिया था, जिसको सुनकर बिना तारीफ करें रहा ना जा सके। जब आप 13 वर्ष के थे तो दुर्भाग्यवश आपके पिता को लकवा मार गया। लेकिन तब तक आप संगीत जगत में अपनी पहचान बना चुके थे।

आपको अनेक राजाओं जैसे बनारस, दरभंगा, रामपुर, रायगढ़, मैमनसिंह, मुक्तागाछी और नेपाल आदि का राजाश्रय प्राप्त था। आपने कई मंचों में अपने तबला वादन का सफल प्रदर्शन किया। आपने कई संगीतकारों के साथ संगत भी की जिनमें प्रमुख हैं–उ0 फैय्याज खां, उ0 अब्दुल करीम खां, उ0 इनायत खां, उ0 हाफिज अली खां, उ0 अलाउद्दीन खां, विद्याधरी देवी, सिद्धेश्वरी देवी, जद्दन बाई, पं0 अच्छन महाराज, पं0 शम्भु महाराज, पं0 डी.वी. पलुस्कंर, पं0 विनायक पटवर्धन, उ0 बड़े गुलाम अली खां, उ0 अमीर खां आदि। आपका सभी संगीतकारों से मधुर संबंध था।

विशेषताएं – आप एकल वादन व संगत(गायन, तन्त्र एवं सुषिर वाद्य, नृत्य) दोनों में समान रूप से पारंगत थे। पं0 विजयशंकर मिश्र जी के अनुसार–'वादन में शुद्धता, कर्णप्रियता, बोलों की प्रकृति के अनुसार उनका वादन, कठिन और विकट लयकारियों का अत्यन्त सहज प्रयोग और भिन्न–भिन्न घरानों के दुर्लभ बोलों का विपुल भण्डार इनकी विशेषता थी।' विद्वान कहते थे कि आपका तबला बोलता नहीं गाता है। पं0 विजयशंकर मिश्र जी अपनी पुस्तक 'तबला पुराण' में लिखते हैं कि–'महाराज जी का रेला सुनकर ऐसा लगता था जैसे पर्वत शिखर से कल–कल करता पानी का रेला चला आ रहा हो। रौ को बांधकर जब वह बाएं को क्रमशः उठाते और दबाते थे तो उसमें वेगवती नदी का शोर सुनाई देता था। इसी प्रकार जब वह टुकड़े और परणों को बजाते थे तो तिहाई का अन्तिम अंश सम पर इस प्रकार आता था जैसे कोई विशाल पर्वत खण्ड धरती पर आ गिरा हो।' आप अनु संगति व सह संगति के

पक्षधर तो थे ही किन्तु साथ ही साथ आप भराव की संगति(संगति का एक प्रकार) को भी तव्वजो देते थे। आपको गायन एवं वादन(तन्त्र वाद्य) की अनेक दुर्लभ रचनाएं याद थी। खाली समय में आप भजन, गजल, ठुमरी, कवित्त आदि लिखा भी करते थे।

पुरस्कार एवं सम्मान – आपको अनेक पुरस्कारों से सम्मानित किया गया। आपको संगीत समाज 'आरा' द्वारा तबला शिरोमणि की उपाधि से सम्मानित किया गया था।

शिष्य परम्परा – आपके पुत्र प्रो. रंगनाथ मिश्र, पं. सुरेन्द्र मोहन मिश्र, विजय शंकर मिश्र, अजेय शंकर मिश्र, उदय शंकर मिश्र एवं अभय शंकर मिश्र देश के प्रतिष्ठित संगीतकारों में से हैं।

मृत्यु – पं0 गामा महाराज को लगभग 32 वर्ष की उम्र में लकवा मार गया। इस कारण आप संगीत मंचों से दूर हो गए। लेकिन आपने हार नहीं मानी और कई वर्षों बाद जब आप इस बिमारी से उबरे तब तक आपकी उंगुलियां जवाब दे बैठी थी। फिर भी आपने संगीत नहीं छोडा और संगीत शिक्षण का कार्य करने लगे। यह संगीत साधक 16 जनवरी, 1974 सदा सदा के लिए संगीत के आकाश में अमर हो गए।

अभ्यास प्रश्न

क) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1) उ0 मसीत खां ..... घराने से संबंधित थे।
2) उ0 जाकिर हुसैन ने ..... फिल्म में संगीत निर्देशन के साथ–साथ अभिनय भी किया है।
3) पं0 गामा महाराज को आरा संस्था द्वारा ..... उपाधि प्रदान की गई।

ग) लघु उत्तरीय प्रश्न :

1) पं0 गामा महाराज की वादन विशेषताएं बताइए।
2) उ0 जाकिर हुसैन का संक्षिप्त परिचय दीजिए।

4.4 सारांश

इस इकाई को पढ़ने के बाद आप जान चुके होंगे कि संगीतज्ञों(तबला वादको) को कितने संघर्ष करने पढते हैं एक मुकाम तक पहुँचने में। शुरू से लेकर अन्त तक वे सिर्फ संगीत के बारे में सोचते हैं, संगीत की उपासना करते और सिर्फ संगीत ही प्रदान करते हैं। वे हमेशा इसी प्रयास में रहते हैं कि शास्त्रीय संगीत जन–जन तक कैसे पहुंचाया 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।

4.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :

1) फर्रूखाबाद
2) साज
3) तबला शिरोमणि

4.6 सन्दर्भ 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।

4.7 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

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

4.8 निबन्धात्मक प्रश्न

1) उ0 मसीत खां के जीवन पर प्रकाश डालते हुए उनकी वादन शैली का उल्लेख कीजिए।
2) उ0 जाकिर हुसैन के सांगीतिक जीवन का विस्तृत वर्णन कीजिए।

इकाई 5 – संगीत संबंधी विषयों पर निबन्ध

5.1 प्रस्तावना

5.2 उद्देश्य

5.3 निबन्ध की व्याख्या

5.4 निबन्ध के अवयव

5.4.1 भूमिका

5.4.1.1 संगीत शिक्षा विषय की भूमिका

5.4.2 विषय वस्तु

5.4.2.1 गुरूमुख द्वारा संगीत शिक्षा

5.4.2.2 संगीत संस्थाओं द्वारा संगीत शिक्षा

5.4.2.3 विद्यालय एवं विश्वविद्यालयों में संगीत शिक्षा

5.4.3 उपसंहार – संगीत शिक्षा विषय पर

5.5 सारांश

5.6 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

5.7 निबन्धात्मक प्रश्न

5.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम बी0ए0एम0टी0(एन0)–201 की पांचवीं इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद आप तबला वाद्य के घरानों तथा दक्षिण भारतीय ताल पद्धति एवं उत्तर भारतीय ताल पद्धति को समझ चुके होंगे। तबला वाद्य की रचनाओं को पारिभाषिक रूप से भी समझ चुके होंगे। आप संगीतज्ञों के जीवन, संगीत यात्रा व महत्वपूर्ण योगदान से भी परिचित हो चुके होंगे।

इस इकाई में निबन्ध लेखन के विषय में आपको कुछ महत्वपूर्ण तथ्यों से अवगत कराया जाएगा। निबन्ध लिखते समय किन–किन बातों पर विशेष ध्यान देने की आवश्यकता होती है यह भी इस इकाई में वर्णित है।

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप निबन्ध लेखन की विधि तथा निबन्ध लेखन के अवयवों से परिचित होंगे। आप किसी भी विषय पर निबन्ध लिखने में सक्षम हो सकेंगे।

5.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप :–

- निबन्ध लेखन के अवयवों का सही प्रयोग कर सकेंगे।
- अपनी लेखन शैली का विकास कर सकेंगे।
- किसी भी विषय में आप व्यवस्थित रूप से निबन्ध प्रस्तुत कर सकेंगे।

5.3 निबन्ध की व्याख्या

निबन्ध के विषय में आपने पूर्व में काफी सुना होगा तथा प्राथमिक कक्षाओं से ही निबन्ध लेखन का अभ्यास कराया जाता है। प्रत्येक स्तर पर निबन्ध का स्तर भी पृथक होता है। निबन्ध किसी विषय विशेष की समग्र रूप में व्यवस्थित व्याख्या है। निबन्ध में विषय से सम्बन्धित समस्त पहलुओं पर विचार प्रस्तुत किए जाते हैं। अतः निबन्ध में विषय की व्याख्या का स्वरूप व्यापक हो जाता है। विषय से सम्बन्धित पूर्व की उपलब्ध जानकारी को निबन्ध में समाहित कर उसका विश्लेषण किया जाता है और लेखक समालोचना के लिए भी स्वतंत्र रहता है। निबन्ध के माध्यम से लेखक व्याप्त भ्रान्तियों को भी दूर करने की चेष्टा करता है। इसी सन्दर्भ में निबन्ध और लेख के अन्तर को भी समझने की आवश्यकता है।

लेख प्रायः समस्या को लेकर आरम्भ किया जाता है एवं समस्या का निराकरण ही किसी लेख का मूल उद्देश्य रहता है। विद्यालय स्तर पर आपको दृश्यों का आंखों देखा वर्णन निबन्ध के रूप में लेखन का अभ्यास करवाया गया होगा। परन्तु विश्वविद्यालय स्तर पर निबन्ध, विषय से ही सम्बन्धित रहता है और उस विषय के बारे में आपको समस्त जानकारी और यदि आवश्यक हो तो गुण–दोष के साथ प्रस्तुत करने की आवश्यकता होती है। लेख सामान्य विषय पर वक्तव्य रूप में रहता है। निबन्ध लेखन अभ्यास से ही आप लेख लिखने एवं शोध पत्र लिखने में भी सक्षम होते हैं। अतः निबन्ध लेखन के अभ्यास से आपकी लेखन क्षमता बढ़ती है और आप अपने विचारों को कलम के माध्यम से प्रस्तुत करने की तकनीक भी विकसित कर पाते हैं। इस इकाई में निबन्ध की लेखन विधि पर चर्चा की जाएगी।

5.4 निबन्ध के अवयव

किसी भी विषय पर निबन्ध को प्रायः निम्न भागों में बांटकर विषय की व्याख्या प्रस्तुत करते हैं:–

1. भूमिका **2. विषयवस्तु** **3. उपसंहार**

5.4.1 भूमिका – इसके अन्तर्गत विषय के बारे में जानकारी देते हुए व्याख्या के अन्तर्गत आने वाले सन्दर्भों के बारे में बताते हैं। भूमिका के माध्यम से निबन्ध का स्वरूप पता चल जाता है। व्याख्या किन–किन बिन्दुओं पर केन्द्रित होनी है, इसका संक्षिप्त परिचय भी भूमिका के माध्यम से दिया जाता है। भूमिका में विषय प्रवेश प्रस्तुत किया जाता है, अर्थात विषय क्या है एवं विषय पर निबन्ध के माध्यम से हम विषय के सन्दर्भ में क्या–क्या चर्चा करेंगे।

उदाहरण के रूप में संगीत शिक्षा विषय के माध्यम से आपको निबन्ध की लेखन शैली से परिचित कराएंगे।

5.4.1.1 संगीत शिक्षा विषय पर भूमिका – प्राचीन काल से ही संगीत का सन्दर्भ हमें सामवेद से प्राप्त होता है तथा वैदिक समय में ऋचाओं के गान की शिक्षा गुरूमुख से देने की परम्परा थी और इस परम्परा का निर्वाह काफी समय तक रहा। संगीत का वास्तविक स्वरूप क्रियात्मक है। अतः इसकी शिक्षा भी क्रियात्मक रूप में देने से ही संगीत का स्वरूप स्पष्ट हो पाता है। यद्यपि संगीत से सम्बन्धित अवयवों की व्याख्या समय–समय पर विभिन्न संगीत मनीषियों के द्वारा दी जाती रही है परन्तु संगीत को क्रियात्मक स्वरूप में प्रस्तुत करने के लिए शिष्य को गुरूमुख से ही शिक्षा ग्रहण करनी होती थी जिसके लिए गुरूकुल की व्यवस्था रहती थी। वर्तमान में संगीत शिक्षा का स्वरूप बदल चुका है जिसकी चर्चा आगे की जाएगी। संगीत को विषय के रूप में समझा जाने लगा है जिससे उसकी शिक्षा भी उसी के अनुरूप होने लगी है। जबकि संगीत को कला के रूप में ही समझने की आवश्यकता है। वर्तमान में संगीत हेतु शिक्षा के विभिन्न माध्यमों का अध्ययन कर उनके गुण दोष पर इस निबन्ध के माध्यम से विचार किया जाएगा।

संगीत शिक्षा विषय पर निबन्ध की भूमिका उदाहरण स्वरूप आपके लिए प्रस्तुत की गई है जिससे आप किसी भी विषय पर निबन्ध हेतु भूमिका लिखने में सक्षम हो पाएंगे।

5.4.2 विषयवस्तु – भूमिका के पश्चात निबन्ध के विषय की विषयवस्तु प्रस्तुत की जाती है जिसमें विषय से सम्बन्धित सभी सन्दर्भों को प्रस्तुत किया जाता है। किसी विषय पर विषयवस्तु किस प्रकार लिखी जाती है इसका ज्ञान संगीत शिक्षा विषय पर उदाहरण स्वरूप प्रस्तुत विषयवस्तु से जान सकेंगे।

संगीत शिक्षा विषय की विषयवस्तु – पहले संगीत की शिक्षा गुरूमुख से ही प्राप्त की जाती थी। परन्तु बाद में संगीत शिक्षा के नए स्वरूप भी स्थापित हुए। संगीत शिक्षा का स्वरूप निम्न प्रकार है:–

1. गुरूमुख द्वारा संगीत शिक्षा।
2. संगीत संस्थाओं द्वारा संगीत शिक्षा।
3. विद्यालयों एव विश्वविद्यालयों द्वारा संगीत शिक्षा।

5.4.2.1 गुरूमुख द्वारा संगीत शिक्षा – संगीत की शिक्षा शिष्य द्वारा गुरू के पास रहकर ही प्राप्त की जाती थी। इस शिक्षा पद्धति में शिष्य को अनुशासित होकर शिक्षा प्राप्त करनी होती थी। गुरू द्वारा शिष्य की लगन, धैर्य आदि को परखकर शिष्य को स्वीकार किया जाता था। गुरू द्वारा शिष्य को

स्वीकार करने के पश्चात शिष्यत्व की औपचारिक घोषणा 'गंडा रस्म' अदायगी के साथ होती थी। इसमें गुरू और शिष्य एक दूसरे को 'धागा' बाँधकर प्रतिबद्धता का संकल्प लेते थे। इस प्रकार की शिक्षा में कोई निश्चित पाठ्यक्रम नहीं होता था और न ही संगीत शिक्षा की समयावधि निश्चित होती थी। गुरू द्वारा शिष्य की क्षमता के आधार पर ही शिक्षा दी जाती थी। एक ही गुरू के कई शिष्य होते थे। परन्तु यह आवश्यक नहीं था कि सबको एक ही शिक्षा दी जाए। दी हुई संगीत शिक्षा का अभ्यास भी गुरू के निर्देशन में ही होता था। संगीत शिक्षा के अतिरिक्त संगीत सुनने का मार्ग निर्देशन का उद्देश्य यह था कि शिष्य अपना विवेक एवं धैर्य न खो बैठे। इस प्रकार की शिक्षा में धैर्य का बहुत महत्व था और लगन से गुरू द्वारा दिए गए अभ्यास के नियमों से कठिन अभ्यास करने की आवश्यकता होती थी। गुरू जब तक शिष्य को कार्यक्रम प्रस्तुत करने के अनुकूल नहीं समझता था तब तक शिष्यों को कार्यक्रम प्रस्तुत करने की अनुमति नहीं होती थी। बल्कि शिष्य को कार्यक्रम के योग्य समझने के पश्चात शिष्य को संगीतकारों के मध्य प्रस्तुत किया जाता था जिससे वह सभी संगीतज्ञों का आशीर्वाद प्राप्त करें। इस प्रकार की संगीत शिक्षा में शिष्य, गुरू के सानिध्य में संगीत के गूढ़ रहस्यों को जानता था। संगीत में घराने स्थापित हुए एवं घरानों की शिक्षा इस संगीत शिक्षा पद्धति में ही सम्भव थी। शिष्य अपने गुरू के घराने से सम्बन्धित हो जाता था और उस घराने का प्रतिनिधित्व प्राप्त करने में अपना गौरव समझता था।

5.4.2.2 संगीत संस्थानों द्वारा संगीत शिक्षा – आधुनिक समय में संगीत संस्थानों का महत्व बढ़ गया है। पंडित विष्णुनारायण भातखण्डे एवं विष्णुदिग्बर पलुस्कर ने संगीत शिक्षा का प्रचार इस प्रकार किया जिससे संगीत क्रियात्मक रूप में विकसित होने लगा। गुरूमुख शिक्षा पद्धति में बहुत कम लोग ही शिक्षा प्राप्त कर पाते थे। अतः दो संगीत मनीषियों ने संगीत के अधिक प्रचार एवं प्रसार हेतु संगीत संस्थानों की कल्पना कर पंडित विष्णु नारायण भातखण्डे द्वारा लखनऊ में 'मैरिस कालेज आफ म्यूजिक' एवं विष्णुदिगम्बर पलुस्कर द्वारा पूना में 'गन्धर्व मंडल' की स्थापना की गई जिसके अन्तर्गत देश के कई शहरों में 'गन्धर्व संगीत महाविद्यालय' के नाम से संगीत शिक्षण संस्थान खोले गए। यह संगीत शिक्षण की औपचारिक व्यवस्था का आरम्भ था। इन संस्थानों में प्रत्येक वर्ष के लिए पाठ्यक्रम निश्चित किए गए तथा वर्ष के अन्त में परीक्षा की भी व्यवस्था की गई। इन संस्थानों में संगीत के गुणीजन, गुरू अथवा उस्तादों को संगीत शिक्षा हेतु आमंत्रित किया गया और इनके लिए किसी प्रकार के औपचारिक प्रमाण–पत्रों की बाध्यता नहीं रखी गई ।

संगीत के विद्यार्थियों को परीक्षा में सफल होने पर औपचारिक प्रमाण–पत्र देने की व्यवस्था भी की गई। संगीत की हर विधा और हर अंग के लिए विशेषज्ञ रखे गए। प्रतिदिन संगीत शिक्षा का समय भी निर्धारित किया गया तथा अन्य संस्थानों की भाँति इन संस्थानों में भी उत्सव एवं त्यौहारों पर अवकाश का प्राविधान था। जबकि गुरूमुख शिक्षा पद्धति में इस प्रकार की व्यवस्था नहीं रहती थी और शिष्य को गुरू के पास रहकर ही सीखना होता था और गुरू द्वारा शिष्य को किसी समय भी शिक्षा के लिए बुला लिया जाता था जिसमें शिष्य को उपस्थित होना आवश्यक होता था। संगीत संस्थानों की शिक्षा में शिष्य गुरू के सानिध्य में निश्चित समय के लिए ही रहता है और प्राप्त की गई शिक्षा का अभ्यास स्वयं घर पर ही करता है। संगीत संस्थानों की शिक्षा पद्धति में गुरू का शिष्य के ऊपर नियंत्रण गुरूमुखी शिक्षा पद्धति की अपेक्षा कम रह पाता है। प्रारम्भ में इन संस्थानों में संगीत की शिक्षा हेतु पाँच से छः वर्षों का पाठ्यक्रम निर्धारित किया गया। संस्थानों में पाँच, छः वर्ष की शिक्षा प्राप्त करने के उपरान्त भी यह माना गया कि इसके पश्चात भी शिष्य को गुरू के सानिध्य की निरन्तर आवश्यकता रहती है। इन दो संस्थानों की स्थापना के पश्चात प्रयाग(इलाहाबाद) में 'प्रयाग संगीत समिति' एवं पंजाब के चंडीगढ़ क्षेत्र में प्राचीन कला संगीत संस्थान की स्थापना हुई। इन सभी संस्थानों ने देश के भिन्न–भिन्न शहरों में अपने केन्द्र स्थापित किए। यद्यपि इन केन्द्रों पर शिक्षा का प्रचार हुआ एवं विद्यार्थियों को प्रमाण–पत्र मिलने लगे।

गुरूमुखी शिक्षा में गुरू एवं शिष्य दोनों का ही लक्ष्य कलाकार बनना तथा बनाना होता था, जिसके लिए शिष्य द्वारा अनुशासित अभ्यास किया जाता था और संगीत ही एकमात्र लक्ष्य रहता था। संगीत संस्थानो में ऐसे भी विद्यार्थी शिक्षा लेते थे जिनका लक्ष्य केवल संगीत ही नहीं होता था बल्कि संगीत की शिक्षा शौकिया रूप में लेते थे। अतः संगीत संस्थानों में संगीत के विद्यार्थियों को समूह में एकरूपता नहीं रहती थी। गुरू द्वारा भी एक ही कक्षा के समस्त विद्यार्थियों को लगभग एक जैसी ही शिक्षा दी जाती थी जो कि संस्थानों के शिक्षा व्यवस्था की आवश्यकता एवं सीमा भी थी। अतः संगीत संस्थानों से शिष्य उस प्रकार की शिक्षा ग्रहण नहीं कर पाते थे जिस प्रकार की शिक्षा गुरू शिष्य परम्परा पद्धति में प्राप्त होती थी। संगीत संस्थानों का उद्देश्य संगीत शिक्षा के माध्यम से संगीत का प्रचार एवं प्रसार था और यह सामान्य रूप से संस्थानों के उदेद्श्य के बारे में कहा जाता था कि संस्थान तानसेन नहीं तो कानसेन तो बना ही देते हैं। अर्थात संगीत कलाकार न भी बन पाएं तो एक संगीत का अच्छा श्रोता तो बन ही जाता है। इन संगीत संस्थानों ने विभिन्न शहरों में अपने परीक्षा केन्द्र खोले जहाँ पर संगीत शिक्षा देने का भी प्रावधान किया गया तथा विद्यार्थी इन केन्द्रों से संगीत सीखकर प्रमाण–पत्र प्राप्त करने लगे। इन प्रमाण–पत्रों को सरकार के शिक्षा निदेशालय द्वारा मान्यता प्रदान की गई।

विद्यालयों में बिना इन संस्थानों के प्रमाण–पत्र के नियुक्तियाँ नहीं होती हैं। विद्यालय स्तर पर शिक्षक के लिए अन्य विषयों में बी. एड. अनिवार्य अर्हता है परन्तु संगीत विषय में शिक्षक होने के लिए बी.एड. के स्थान पर 'संगीत विशारद' एवं 'संगीत प्रभाकर' होना आवश्यक है जो कि इन संस्थानों द्वारा दिया गया प्रमाण पत्र है। इस व्यवस्था से इन केन्द्रों पर संगीत के प्रमाण पत्र प्राप्त करने के लिए विद्यार्थियों की भीड़ बढ़ गई। इन संगीत संस्थानों में शिक्षा प्राप्त करने के पश्चात कलाकार बनने के इच्छुक विद्यार्थियों को गुरू शिष्य परम्परा के अन्तर्गत ही शिक्षा लेना अनिवार्य रहता है। इन संस्थानों द्वारा सामान्य संगीत के जिज्ञासु एवं विद्यार्थियों ने संगीत के प्रचार–प्रसार में महत्वपूर्ण योगदान दिया।

5.4.2.3 विद्यालयों एवं विश्वविद्यालयों द्वारा संगीत शिक्षा – स्वतंत्रता प्राप्ति के पश्चात विद्यालयों एवं विश्वविद्यालयों में संगीत विषय अन्य विषयों की भाँति संगीत विषय पाठ्यक्रम में शामिल किया गया। विद्यालय एवं विश्वविद्यालयों में संगीत विषय का पाठ्यक्रम तैयार कर समय–सारिणी में वादन (पीरियड) शिक्षण के लिए निश्चित किया गया। इनमें शिक्षण पाठ्यक्रम के अनुसार ही दिया जाता है और अध्यापक द्वारा सब विद्यार्थियों को समान रूप से ही अध्यापन कराया जाता है। स्नातक स्तर तक एक वादन प्रायः 45 मिनट का होता है जो कि संगीत की व्यवहारिकता के अनुकूल नहीं है क्योंकि 45 मिनट के अन्दर ही वाद्यों को स्वर में करना सम्भव नहीं हो पाता है। अतः देखा जा रहा है कि विश्वविद्यालय स्तर पर भी संगीत की मूल आवश्यकता वाद्यों को स्वर में करना विद्यार्थी पूर्ण से नहीं सीख पाते हैं। स्नातक स्तर तक विद्यालय एवं विश्वविद्यालयों में विद्यार्थियों को संगीत विषय के अतिरिक्त अन्य विषयों का भी अध्ययन करना होता है। अतः विद्यार्थी संगीत के प्रति पूर्ण समर्पित नहीं हो पाता है। संगीत की आवश्यकता होती है, जिसमें अधिक से अधिक समय देने से ही संगीत कला को समझा जा सकता है।

विद्यालय, विश्वविद्यालय में संगीत विषय प्रारम्भ होने से संगीतज्ञों को व्यवसाय तो प्राप्त हुआ परन्तु इससे संगीत शिक्षा की गुणात्मकता पर प्रभाव पड़ा। यद्यपि विद्यालयों एवं विश्वविद्यालयों में संगीत के विद्वान भी नियुक्त हुए परन्तु इन संस्थानों की व्यवस्था में उतने समय के लिए संगीत शिक्षक भी सीमा में बँध गए। संगीत संस्थानों में गुरू परम्परा पद्धति में शिष्य पूर्ण रूप से संगीत के वातावरण में रहता था और संगीत संस्थानों में भी जितने समय के लिए वह संस्थान में है उतने समय तक वह संगीत के वातावरण में रहता था। परन्तु विद्यालय और विश्वविद्यालय में विद्यार्थी केवल संगीत के वादन (पीरियड) में ही संगीत के वातावरण से जुड़ा रहता है। विद्यालयों, विश्वविद्यालयों से उपाधि सामान्य रूप में मिलती है जिसमें संगीत एक विषय के रूप में रहता है जबकि संगीत संस्थानों में

मिलने वाली उपाधि एवं प्रमाण पत्र केवल संगीत का ही मिलता है और गुरू–शिष्य परम्परा में तो कोई औपचारिक प्रमाण–पत्र नहीं होता है। इसमें शिष्य स्वयं अपनी शिक्षा का प्रमाण प्रस्तुत करता है। विश्वविद्यालय एवं महाविद्यालयों में संगीत विषय शिक्षा, स्नातकोत्तर उपाधि के लिए दी जाने लगी है, जिसमें केवल संगीत विषय का ही अध्ययन विद्यार्थी को करना होता है।

विश्वविद्यालय स्तर पर केवल स्नातकोत्तर कक्षाओं में ही विद्यार्थी संगीत के वातावरण में रहता है जो मात्र दो वर्ष के पाठ्यक्रम में निबद्ध होता है। संगीत की शिक्षा गुणात्मकता के साथ स्नातकोत्तर स्तर पर ही हो पाती है जिसका स्वरूप संगीत संस्थानों की शिक्षा जैसा रहता है। स्नातकोत्तर कक्षाओं में विद्यार्थियों को संगीत के अध्ययन और अभ्यास का समय प्राप्त होता है। विश्वविद्यालय स्तर पर स्नातक की कक्षाओं में संगीत विषय का विद्यार्थी सीमित समय जो कि उसके लिए समय सारिणी में निश्चित किया गया उसमें ही संगीत शिक्षक के सम्पर्क में रहता है। इसी उपलब्ध समय में शिक्षक का उद्देश्य निर्धारित पाठ्यक्रम पूरा करने का भी होता है। अतः गुरू शिष्य परम्परा पद्धति एवं संगीत संस्थान द्वारा शिक्षा पद्धति की तुलना में विश्वविद्यालय द्वारा दी जाने वाली संगीत शिक्षा की गुणवत्ता में कमी रहती है। स्नातकोत्तर में भी यही स्थिति रहती है परन्तु इसमें विद्यार्थी तथा शिक्षक के पास संगीत विषय के लिए अधिक समय रहता है।

संगीत के जिज्ञासु विद्यार्थी विश्वविद्यालय शिक्षा के अतिरिक्त संगीत संस्थानों एवं गुरू की सहायता भी प्राप्त करते हैं। संगीत में शिक्षक बनने हेतु विश्वविद्यालय प्रमाण–पत्र की आवश्यकता होती है अतः विद्यार्थी संगीत हेतु विश्वविद्यालय में प्रवेश लेता है। केवल विश्वविद्यालय की संगीत शिक्षा से विद्यार्थी का कलाकार बनना कठिन है और न ही विश्वविद्यालय का यह उद्देश्य ही है। विश्वविद्यालय में विद्यार्थियों को संगीत पढ़ाने का उद्देश्य है कि विषय से सम्बन्धित आयामों से विद्यार्थी को परिचित कराया जा सके जिससे वह भविष्य के लिए अपने विकल्प चुन सके।

विश्वविद्यालय की उपाधि प्रमाण–पत्र का महत्व संगीत की शिक्षक अर्हता के रूप में ही है। व्यवसायिक कलाकार बनने में इसका कोई महत्व नहीं है। विद्यालय एवं विश्वविद्यालय स्तर पर संगीत शिक्षक हेतु अर्हताएं एवं विश्वविद्यालय स्तर पर संगीत शिक्षक हेतु अर्हताएं व्यवहारिक नहीं हैं जिससे इनमें सदैव योग्य संगीत शिक्षक नियुक्त नहीं हो पाते हैं। संगीत विषय मुख्य रूप से क्रियात्मक विषय है परन्तु नैट की परीक्षा जो कि विश्वविद्यालय में संगीत शिक्षक के लिए पास करना अनिवार्य अर्हता है। परन्तु इस परीक्षा में संगीत विषय हेतु विद्यार्थी के क्रियात्मक ज्ञान को नहीं परखा जाता है जबकि संगीत विषय के शिक्षक के लिए क्रियात्मक ज्ञान होना आवश्यक है।

अभी तक आपने संगीत शिक्षा विषय पर निबन्ध हेतु भूमिका एवं विषय वस्तु का अध्ययन किया जो कि निबन्ध लेखन के लिए उदाहरण स्वरूप आपको बताया गया। किसी विषय के निबन्ध पर उपसंहार लिखने के विषय में संगीत शिक्षा विषय निबन्ध पर नीचे लिखे गए उपसंहार से समझेंगे।

5.4.3 उपसंहार – संगीत शिक्षा विषय पर – संगीत शिक्षा गुरू शिष्य परम्परा, संगीत संस्थानो के माध्यम से विद्यालय एवं विश्वविद्यालय में एक विषय के रूप में दी जाती है। गुरू शिष्य परम्परा में गुरू और शिष्य के मध्य अटूट सम्बन्ध बन जाता है और शिष्य गुरू के सानिध्य में रहकर संगीत के गूढ़ रहस्यों को सीखता है। इसमें गुरू एवं शिष्य दोनों का उद्देश्य कलाकार बनाना तथा बनना होता है। संगीत संस्थानों में भी केवल संगीत शिक्षा दी जाती है जिसमें विद्यार्थी सीमित समय के लिए ही गुरू के सम्पर्क में रहता है और विश्वविद्यालय शिक्षा में स्नातक स्तर पर तो बहुत ही कम समय के लिए विद्यार्थी संगीत के वातावरण में रहता है। परन्तु संगीत शिक्षक बनने हेतु संस्थानों एवं विश्वविद्यालय में प्रमाण–पत्रों की आवश्यकता होती है।

संगीत के जिज्ञासु विद्यार्थियों के लिए यह आवश्यक है कि वह संस्थानों की शिक्षा अथवा विश्वविद्यालय की शिक्षा के साथ गुरू शिष्य परम्परा पद्धति में भी किसी गुरू से शिक्षा प्राप्त करे जिससे उसके पास संगीत शिक्षक का व्यवसाय अथवा व्यवसायिक कलाकार बनने का विकल्प रहेगा। उपरोक्त कथन से यह निष्कर्ष न निकाला जाए कि विश्वविद्यालय संगीत शिक्षा से ही अच्छा संगीत

शिक्षा बन सकता है जबकि संगीत की सही शिक्षा प्राप्त ही अच्छा शिक्षक बनेगा। वर्तमान व्यवस्था में संगीत शिक्षक हेतु सभी माध्यमों का अपना महत्व है अतः विद्यार्थी को अपने निश्चित उद्देश्य के लिए इनका चयन करने की आवश्यकता है।

संगीत शिक्षा विषय पर निबन्ध के माध्यम से आपने निबन्ध लेखन के विषय में अध्ययन किया। कुछ अन्य संगीत सम्बन्धित विषयों की सूची दी जा रही है।

अभ्यास हेतु निबन्ध के विषय

1. फिल्मों में संगीत
2. संगीत में इलक्ट्रोनिक उपकरणों का योगदान
3. लोक संगीत एवं शास्त्रीय संगीत
4. भक्ति एवं संगीत
5. संगीत एवं आध्यात्म
6. संगीत एवं संचार माध्यम (रेडियो व टी0वी0)
7. संगीत में अवनद्य वाद्यों की भूमिका
8. संगीत गोष्ठी

जैसा कि आपको बताया जा चुका है कि प्रत्येक विषय के निबन्ध का आरम्भ भूमिका से किया जाता है और निबन्ध का समापन उपसंहार से किया जाता है। उपरोक्त विषयों की विषयवस्तु नीचे दी जा रही है जिसके आधार पर आप इन विषयों पर निबन्ध लिख सकेंगे।

1. **फिल्मों में संगीत**
   - विषयवस्तु
   - फिल्म में संगीत का प्रयोग
   - पार्श्व गायन
   - फिल्म में वाद्यों का प्रयोग
   - गायन के साथ वाद्यों का प्रयोग
   - पार्श्व संगीत में वाद्यों का प्रयोग
   - फिल्मों में संगीत का स्थान एवं उपयोगिता

2. **संगीत में इलक्ट्रोनिक उपकरणों का योगदान**
   - विषयवस्तु
   - संगीत में प्रयोग होने वाले इलक्ट्रोनिक उपकरण
     (अ) इलक्ट्रोनिक तानपुरा
     (ब) इलक्ट्रोनिक तबला
     (स) इलक्ट्रोनिक लहरा मशीन
   - संगीत के संरक्षण एवं शिक्षा में सहायक इलक्ट्रोनिक उपकरण
     1. ग्रामोफोन 2. टेपरिकार्डर

3. **लोक संगीत एवं शास्त्रीय संगीत**
   - विषयवस्तु
   - लोक संगीत की पृष्ठभूमि
   - शास्त्रीय संगीत का परिचय
   - लोक संगीत एवं शास्त्रीय संगीत का सम्बन्ध

4. **भक्ति एवं संगीत**
   - विषयवस्तु
   - भक्ति की व्याख्या
   - विभिन्न धर्मों में भक्ति हेतु संगीत का प्रयोग
     1. हिन्दू 2. मुस्लिम 3. सिख 4. इसाई

5. **संगीत एवं आध्यात्म**
   - विषयवस्तु
   - संगीत की उत्पत्ति
   - वैदिक कालीन संगीत
   - आध्यात्म में संगीत का महत्व

6. **संगीत एवं संचार माध्यम**
   - विषयवस्तु
   - रेडियो में संगीत
   - टेलीविजन में संगीत
   - रेडियो तथा टेलीविजन का संगीत के प्रचार–प्रसार में भूमिका

7. **संगीत में अवनद्य वाद्य की भूमिका**
   - विषयवस्तु
   - संगीत का परिचय
   - संगीत के तत्व
   - संगीत के अवनद्य वाद्य
   - संगीत में अवनद्य वाद्यों का प्रयोग

8. **संगीत गोष्ठी**
   - विषयवस्तु
   - संगीत गोष्ठी का परिचय
   - संगीत गोष्ठी में कलाकार की भूमिका
   - विभिन्न प्रकार की संगीत गोष्ठी
   - संगीत गोष्ठी के श्रोता

उपरोक्त कुछ विषय आपके निबन्ध लेखन के अभ्यास के लिए दिए गए हैं। इन सभी विषयों पर आप निबन्ध लिखने का अभ्यास ऊपर अध्ययन कराई विधि के अनुसार करेंगे। सभी विषयों पर निबन्ध के अवयव का क्रम भूमिका, विषयवस्तु एवं उपसंहार रहेगा। उपसंहार एवं भूमिका के प्रभावशाली होने से आपका निबन्ध उच्चस्तर का होता है यद्यपि विषय वस्तु भी महत्वपूर्ण है। उपसंहार में विषय वस्तु में की गई चर्चाओं अथवा विवरणों से प्रकट तथ्यों को परिणाम स्वरूप में प्रस्तुत किया जाता है। आप को इन सबका ज्ञान संगीत शिक्षा विषय पर उदाहरण स्वरूप निबन्ध के माध्यम से दिया गया है। अतः उसी आधार पर आप उपरोक्त विषयों पर निबन्ध लेखन का अभ्यास करें।

5.5 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप निबन्ध लेखन की शैली से परिचित हो चुके होंगे। संगीत विषयों पर निबन्ध लेखन की शैली एवं विद्या से आपको इस इकाई के माध्यम से परिचित कराया गया। निबन्ध लेखन से आप अपने विचारों को लेखन के माध्यम से प्रकट करने की तकनीक विकसित करते हैं जो बाद में आपको शोधपत्र, लेख एवं शोध कार्य में सहायक सिद्ध होगी। उदाहरण स्वरूप दिए गए संगीत शिक्षा विषय पर निबन्ध से आप संगीत विषयों पर निबन्ध लेखन के विषय जान गए हैं एवं संगीत विषय पर लिखने में सक्षम होंगे। संगीत के गहन अध्ययन एवं संगीत के सन्दर्भों के अध्ययन से आप संगीत विषयों पर निबन्ध लिखने में सक्षम हो गए होंगे।

5.6 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. वसन्त, *संगीत विशारद*, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. गर्ग, श्री लक्ष्मीनारायण, *निबन्ध संगीत*, संगीत कार्यालय, हाथरस।

5.7 निबन्धात्मक प्रश्न

1. इकाई में दिए गए अभ्यास हेतु निबन्ध विषयों में से किसी एक विषय पर निबन्ध लेखन कीजिए।

इकाई 6 – पाठ्यक्रम की तालों झपताल, धमार ताल एवं दीपचंदी ताल के ठेके का परिचय एवं बोल समूह द्वारा ताल पहचानना; पाठ्यक्रम की तालों झपताल, धमार ताल एवं दीपचंदी ताल के ठेके को दुगुन, तिगुन एवं चौगुन लयकारी सहित लिपिबद्ध करना।

6.1 प्रस्तावना

6.2 उद्देश्य

6.3 पाठ्यक्रम की तालों का परिचय

6.3.1 झपताल का परिचय

6.3.2 धमार ताल का परिचय

6.3.3 दीपचंदी ताल का परिचय

6.4 तालों को लयकारीयों में लिखना

6.4.1 झपताल की लयकारीयां

6.4.2 धमार ताल की लयकारीयां

6.4.3 दीपचंदी ताल की लयकारीयां

6.5 सारांश

6.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

6.7 संदर्भ ग्रन्थ सूची

6.8 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

6.9 निबन्धात्मक प्रश्न

6.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम बी0ए0एम0टी0(एन0)–201 की छठी इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद आप तबला वाद्य के घरानों तथा दक्षिण भारतीय ताल पद्धति एवं उत्तर भारतीय ताल पद्धति को समझ चुके होंगे। तबला वाद्य की रचनाओं को पारिभाषिक रूप से भी समझ चुके होंगे। आप विद्वान संगीतज्ञों के महत्वपूर्ण योगदान तथा उनकी संगीत साधना के प्रति लगन एवं परिश्रम को जान चुके होंगे। आप निबन्ध लेखन के विषय में भी जान चुके होंगे।

इस इकाई में आप संगीत में प्रयुक्त होने वाली पाठ्यक्रम की तालों का परिचय प्राप्त करेंगे। इस इकाई में तालों के विभिन्न ठेकों एवं उनको विभिन्न लयकारियों में लिखना भी समझाया गया है।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप ताल की संरचना एवं स्वरूप को समझ सकेंगे जिससे आप इनका उपयोग संगीत में भली–भांति कर पाएंगे। आप तालों को भातखण्डे तालिपि पद्धति के अनुसार विभिन्न लयकारियों में लिखना भी सीख सकेंगे।

6.2 उददेश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप :–

- तालों की संरचना एवं स्वरूप को समझ पाएंगे।
- तालों के भिन्न–भिन्न उपयोग भी समझ सकेंगे।
- तालों के विभिन्न ठेकों को जान पाएंगे।
- तालों को विभिन्न लयकारीयों में लिखना सीख सकेंगे।

6.3 पाठ्यक्रम की तालों का परिचय

6.3.1 झपताल का परिचय – झपताल चार विभाग में विभक्त 10 मात्रा की विषम पदीय ताल है। इसका प्रथम एवं तृतीय विभाग दो–दो मात्रा एवं दूसरा एवं चौथा विभाग तीन–तीन मात्रा का है। पहली, तीसरी एवं आठवीं मात्रा पर ताली एवं छठी मात्रा पर खाली है। प्रथम विभाग में चतुस्त्र का खण्ड दो मात्रा एवं द्वितीय विभाग तिस्त्र जाति का है जो मिलकर खण्ड जाति है। विभागों में समान मात्राएं न होने के कारण यह विषम ताल है। इसका प्रयोग मध्य लय की रचनाओं के साथ किया जाता हैं। एकल वादन में भी झपताल का खूब प्रयोग किया जाता है।

मात्रा – 10, विभाग – 4(2,3,2,3), ताली – 1, 3 व 8 पर, खाली – 6 पर

ठेका

धि	ना	धि	धि	ना	ति	ना	धि	धि	ना	धि
×		2			0		3			×

6.3.2 धमार ताल का परिचय – पखावज वाद्य पर बजने वाली चौदह मात्रा की यह प्रचलित ताल है। धमार ताल में ध्रुपद गायन शैली की श्रृंगारिक रचनाएं गाई जाती हैं, जबकि चारताल में गाए जाने वाली रचनाएं आध्यात्मिक एवं भक्ति परक होती हैं। धमारताल में गाई जाने वाली रचना का मुख्य विषय होली वर्णन है जिसमें राधा–कृष्ण की होली की झांकी प्रस्तुत की जाती है। होली का पर्यायवाची धमार है। धमार गायन यद्यपि ध्रुपद शैली के अन्तर्गत ही आता है परन्तु धमार ताल में गाई रचना को ही धमार कहते हैं। इसका प्रयोग विलम्बित लय में ही किया जाता है। गायन की रचनाओं के अतिरिक्त रूद्रवीणा एवं सुरबहार आदि पर भी धमार ताल की रचनाएं प्रस्तुत की जाती हैं। प्रसिद्ध सितार वादक पं0 निखिल बनर्जी ने धमार ताल में भी रचना प्रस्तुत की हैं जिसमें तबला की संगत की गई, परन्तु यह पारम्परिक मान्यता के आधार पर नहीं है। चारताल की भांति ही धमार ताल में भी विस्तृत एकल वादन प्रस्तुत किया जाता है। इसके विभागों में मात्राओं का विभाजन भी ताल की संरचना के सामान्य नियमों के अनुसार नहीं है जिसमें संगीतज्ञों के बीच विवाद भी है।

धमार ताल को चार विभाग में विभक्त किया गया है जिसमें पहला विभाग पांच मात्रा का, दूसरा विभाग दो मात्रा का, तीसरा विभाग तीन मात्रा एवं चौथा विभाग चार मात्रा का है। यद्यपि सम मात्राओं की तालों में ताल की संरचना के नियमानुसार ताल के मध्य में खाली होती है एवं खाली से पहले एवं बाद के विभागों का स्वरूप समान होता है। परन्तु धमार ताल इस नियम का अपवाद है। धमार ताल का स्वरूप निम्न प्रकार से हैः–

मात्रा – चौदह, विभाग– 4(5+2+3+4), ताली – 1, 6 व 11 पर, खाली – 8 पर

ठेका

क	धि	ट	धि	ट	धा	ऽ	ग	ति	ट	ति	ट	ता	ऽ	क
×					2		0			3				×

6.3.3 दीपचंदी ताल का परिचय – दीपचन्दी ताल को चांचर के नाम से भी जाना जाता है। मुख्यतः इसका प्रयोग उपशास्त्रीय संगीत या सुगम संगीत में किया जाता है। इस कारण ये ताल तबले के साथ–साथ ढ़ोलक, नाल, नक्कारा आदि अवनद्य वाद्यों पर भी बजाई जाती है। दीपचन्दी ताल में अधिक वादन सम्भव ना होने के कारण इसका प्रयोग एकल वादन हेतु नहीं किया जाता है। इसका वादन तीनों लयों – विलम्बित, मध्य व द्रुत लय में किया जाता है। उपशास्त्रीय संगीत के अन्तर्गत इसका मुख्य प्रयोग होली व विलम्बित लय के ठुमरी गायन की संगति के लिए किया जाता है। इस ताल में लग्गी–लड़ी का प्रयोग बहुतायत में होता है।

यह चौदह मात्रा की ताल है। 14 मात्राएं 3/4/3/4 विभाग में विभाजित हैं। अतः इसे मिश्र जाति की अर्द्ध समपदीय ताल कहते हैं। इसमें पहला व तीसरा विभाग तीन–तीन मात्रा एवं दूसरा व चौथा विभाग चार–चार मात्रा का है। पहली, चौथी एवं ग्यारवी मात्रा पर ताली एवं आठवीं मात्रा पर खाली है।

मात्रा – 14, विभाग – 4, ताली – 1, 4 व 11 पर, खाली – 8 पर

ठेका

धा	धिं	ऽ	धा	धा	तिं	ऽ	ता	तिं	ऽ	धा	धा	धिं	ऽ	धा
×			2				0			3				×

6.4 तालों को लयकारीयों में लिखना

लयकारी – समय की समान गति को लय कहते हैं। दो मात्राओं की क्रिया के मध्य होने वाला विश्रांति काल ही लय है और जब यह काल प्रयोग होने वाली मात्राओं के बीच समान रहता है तो वह निश्चित लय का स्वरूप ले लेता है। अतः लय का सम्बन्ध मात्रा एव मात्राओं के बीच के समय से है।

लय सामान्य रूप से तीन प्रकार की मानी गई है–विलम्बित, मध्य एवं द्रुत लय। काल के लम्बा होने पर विलम्बित लय स्थापित होती है। इस काल के कम होने पर मध्य लय एवं उससे अधिक कम होने पर द्रुत लय हो जाती है। सामान्य रूप से मध्य लय का विश्रांति समय विलम्बित लय के विश्रांति समय का आधा होता है एवं द्रुत लय का विश्रांति समय मध्य लय के विश्रांति समय का आधा होता है। संगीत में यह मान्यता स्थापित हो चुकी है एवं प्रचलन में है। विलम्बित लय को आधार लय मानने से मध्य लय का प्रयोग विलम्बित लय में दो बार एवं द्रुत लय का प्रयोग चार बार करने की आवश्यकता होगी। अतः मध्य लय विलम्बित लय की दुगुनी, द्रुत लय मध्य लय की दुगुन होती है। लय का यही प्रयोग लयकारी कहलाता है। एक मात्रा में एक से अधिक मात्राओं का आधार लय के साथ प्रयोग लयकारी कहलाता है।

संगीत में विभिन्न लयकारी जैसे दुगुन, तिगुंन, चौगुन, आड, कुआड एवं बिआड प्रयोग की जाती हैं।

दुगुन – एक मात्रा में दो मात्रा — 1 2 1 2

तिगुन – एक मात्रा में तीन मात्रा — 1 2 3 1 2 3

चौगुन – एक मात्रा में चार मात्रा — 1 2 3 4 1 2 3 4

6.4.1 झपताल की लयकारीयां :–

झपताल का ठेका

धी	ना	धी	धी	ना	ती	ना	धी	धी	ना	धी
×		2			0		3			×

दुगुन, तिगुन एवं चौगुन की लयकारी को क्रमशः दो बार, तीन बार एवं चार बार प्रयोग किया जाता है।

झपताल की दुगुन :–

धीना	धीधी	नाती	नाधी	धीना	धीना	धीधी	नाती	नाधी	धीना	धी
×		2			0		3			×

झपताल की दुगुन एक आवर्तन में :–

धीना	धीधी	नाती	नाधी	धीना	धी
0		3			×

झपताल की तिगुन :–

धीनाधी	धीनाती	नाधीधी	नाधीना	धीधीना	तीनाधी	धीनाधी	नाधीधी	नातीना	धीधीना	धी
×		2			0		3			×

झपताल की तिगुन एक आवर्तन में :–

12धी	नाधीधी	नातीना	धीधीना	धी
	3			×

झपताल की चौगुन :–

धीनाधीधी	नातीनाधी	धीनाधीना	धीधीनाती	नाधीधीना	
×		2			
धीनाधीधी	नातीनाधी	धीनाधीना	धीधीनाती	नाधीधीना	धी
0		3			×

झपताल की चौगुन एक आवर्तन में :–

12धीना	धीधीनाती	नाधीधीना	धी
3			×

6.4.2 धमार ताल की लयकारीयां :–

धमार ताल का ठेका

क	धि	ट	धि	ट	धा	ऽ	ग	ति	ट	ति	ट	ता	ऽ	क
×					2		0			3				×

दुगुन, तिगुन एवं चौगुन की लयकारी को क्रमशः दो बार, तीन बार एवं चार बार प्रयोग किया जाता है। इस ताल के ठेके में सातवीं मात्रा एवं चौदवीं मात्रा पर कोई पखावज का वर्ण अथावा बोल नहीं है अतः इसको 'ऽ' से दिखाया जाता है एवं यह पूर्ण मात्रा है।

धमार ताल की दुगुन :–

कधि	टधि	टधा	ऽग	तिट	तिट	ताऽ	कधि	टधि	टधा	ऽग	तिट	तिट	ताऽ	क
×					2		0			3				×

धमार ताल की दुगुन एक आवर्तन में :–

8	9	10	11	12	13	14	
कधि	टधि	टधा	ऽग	तिट	तिट	ताऽ	क
0			3				×

धमार ताल की तिगुन :–

कधिट	धिटधा	ऽगति	टतिट	ताऽक	धिटधि	टधाऽ	गतिट	तिटता	ऽकधि	
×					2		0			
टधिट	धाऽग	तिटति	टताऽ	क						
3				×						

धमार ताल की तिगुन एक आवर्तन में :– 7 मात्रा की होगी एवं आठवीं मात्रा से आरम्भ कर सम पर आएगी। $\frac{14}{3} = 4\frac{2}{3}$ मात्रा की होगी एवं $9\frac{1}{3}$ मात्रा के बाद आरम्भ होकर सम पर आएगी।

10	11	12	13	14	
1कधि	टधिट	धाऽग	तिटति	टताऽ	क
					×

धमार ताल की चौगुन :–

कधिटधि	टधाऽग	तिटतिट	ताऽकधि	टधिटधा	ऽगतिट	तिटताऽ	कधिटधि	टधाऽग	तिटतिट		
×					2		0				
ताऽकधि	टधिटधा	ऽगतिट	तिटताऽ	क							
3				×							

धमार ताल की चौगुन एक आवर्तन में :– $^{14}/_{4} = 3\frac{2}{4}$ मात्रा की होगी एवं $11\frac{2}{4}$ मात्रा से आरम्भ कर सम पर आएगी।

11	12	13	14	
ऽऽकधि	टधिटधा	ऽगतिट	तिटताऽ	क
3				×

6.4.3 दीपचन्दी ताल की लयकारी :–

दीपचन्दी ताल का ठेका

धा	धिं	ऽ	धा	धा	तिं	ऽ	ता	तिं	ऽ	धा	धा	धिं	ऽ	धा	
×			2				0			3				×	

दीपचन्दी ताल की दुगुन :–

धाधिं	ऽधा	धातिं	ऽता	तिंऽ	धाधा	धिंऽ	धाधिं	ऽधा	धातिं	ऽता	तिंऽ	धाधा	धिंऽ	धा	
×			2				0			3				×	

दीपचन्दी ताल की दुगुन एक आवर्तन में :–

धाधिं	ऽधा	धातिं	ऽता	तिंऽ	धाधा	धिंऽ	
0			**3**				

दीपचन्दी ताल की तिगुन :–

धाधिंऽ	धाधातिं	ऽतातिं	ऽधाधा	धिंऽधा	धिंऽधा	धातिंऽ									
×			2												
तातिंऽ	धाधाधिं	ऽधाधिं	ऽधाधा	तिंऽता	तिंऽधा	धाधिंऽ	धा								
0			3				×								

दीपचन्दी ताल की तिगुन एक आवर्तन में :–

1धाधिं	ऽधाधा	तिंऽता	तिंऽधा	धाधिंऽ	धा
	3				×

दीपचन्दी ताल की चौगुन :–

धाधिंऽधा	धातिंऽता	तिंऽधाधा	धिंऽधाधिं	ऽधाधातिं	ऽतातिंऽ	धाधाधिंऽ	
×			2				
धाधिंऽधा	धातिंऽता	तिंऽधाधा	धिंऽधाधिं	ऽधाधातिं	ऽतातिंऽ	धाधाधिंऽ	धा
0			3				×

दीपचन्दी ताल की चौगुन एक आवर्तन में :–

12धाधिं	ऽधाधातिं	ऽतातिंऽ	धाधाधिंऽ	धा
3				×

अभ्यास प्रश्न

क) निम्न के उत्तर सत्य अथवा असत्य में दीजिए :–

1. धमारताल में 04 विभाग होते हैं।
2. धमारताल पखावज पर बजाने वाली ताल है।
3. झपताल में चौथी मात्रा पर खाली है।
4. दीपचंदी ताल का प्रयोग उपशास्त्रीय संगीत के साथ किया जाता है।
5. दीपचंदी ताल में कायदा बजाया जाता है।

6.5 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप पाठ्यक्रम की तालों को जान चुके होंगे। आप प्रत्येक ताल की ताल संरचना को भी समझ चुके होंगे। संगीत में विभिन्न गायन शैलियों के साथ निश्चित तालों का प्रयोग किया जाता है, अतः इसी आधार पर विभिन्न तालों की रचना की गई। समान मात्राओं की विभिन्न तालों का आधार भी यही है। इस इकाई में प्रत्येक ताल के संगीत में प्रयोग के विषय में आपने अध्ययन किया, अतः इस अध्ययन के पश्चात आप संगीत में तालों का प्रयोग भली–भांति कर पाएंगे। आप इन तालों के विभिन्न स्वरुपों को भी जान चुके होंगे।

6.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क) निम्न के उत्तर सत्य अथवा असत्य में दीजिए :–

1. सत्य 2. सत्य 3. असत्य 4. सत्य 5. असत्य

6.7 संदर्भ ग्रन्थ सूची

1. श्रीवास्तव, श्री गिरीश, *ताल परिचय भाग –3*, रूबी प्रकाशन मलाका, इलाहाबाद।
2. मिश्र, श्री विजय शंकर, *तबला पुराण*, कनिष्क पब्लिशर्स, नई दिल्ली।
3. वसन्त, *संगीत विशारद*, संगीत कार्यालय, हाथरस।

6.8 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

2. सेन, डॉ0 अरूण कुमार, *भारतीय तालों का शास्त्रीय विवेचन*, मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, भोपाल।
3. शर्मा, श्री भगवतशरण, *ताल प्रकाश*, संगीत कार्यालय हाथरस।

6.9 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पाठ्यक्रम की किन्हीं दो तालों का पूर्ण परिचय दीजिए एवं उनकी दुगुन, तिगुन व चौगुन लयकारी भी लिपिबद्ध कीजिए।

इकाई 7 – पाठ्यक्रम की तालों झपताल, धमार ताल एवं दीपचंदी ताल में तबले/पखावज की रचनाओं (पाठ्यक्रमानुसार) को लिपिबद्ध करना।

7.1 प्रस्तावना

7.2 उद्देश्य

7.3 पाठ्यक्रम की तालों में तबले की रचनाएं

7.3.1 झपताल

7.3.2 धमार ताल

7.3.3 दीपचंदी ताल

7.4 सारांश

7.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

7.6 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

7.7 निबन्धात्मक प्रश्न

7.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई संगीत–तबला में स्नातक (बी0ए0) बी0ए0एम0टी0(एन)–201 तृतीय सेमेस्टर की सांतवीं इकाई है। इससे पहले की इकाई के अध्ययन के बाद आप पाठ्यक्रम की तालों झपताल, धमार ताल एवं दीपचंदी तालों को पहचानना जान गए होंगे। संगीत में प्रयोग होने वाली प्रचलित तालों का पूर्ण परिचय भी आप पढ चुके होंगे। आप तालों की संरचना एवं उनके उपयोग को भी समझ गए होंगे, जिससे आप इनका सफल प्रयोग क्रियात्मक रूप में कर पाएंगे।

इस इकाई में आप तबला वादन में प्रयोग होने वाली रचनाओं को लिपिबद्ध करने के विषय में अध्ययन करेंगे जिसके लिए इस इकाई में भातखण्डे ताललिपि पद्धति का प्रयोग किया गया है।

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप तबले की किसी रचना को भी लिपिबद्ध कर भविष्य के सन्दर्भ हेतु सुरक्षित रख पाएंगे एवं इनको क्रियात्मक रूप में प्रस्तुत करने में सक्षम होंगे।

7.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप :–

1. तबले की रचनाओं को लिपिबद्ध कर पाएंगे।
2. तबले की उपलब्ध रचनाओं को पढ़ कर इनको क्रियात्मक रूप में प्रस्तुत कर पाएंगे।
3. यह ही जान पाएंगे कि एक ही रचना को उसकी मात्राओं के अनुसार किस–किस ताल में बजाया या पढा जा सकता है।

7.3 पाठ्यक्रम की तालों में तबले की रचनाएं

7.3.1 झपताल – झपताल में उठान, पेशकार, दो कायदे, रेला, टुक्डा, परन, चक्करदार(सादा), चक्करदार (फरमाइशी) एवं गत लिपिबद्ध कर प्रस्तुत की जा रही हैं।

उठान

धागेतिना	किडनकतातिर	किटतकतिरकिट	तकतिरकिटतक	तिरकिटधाती	
×		2			
धाधा	धाऽधाती	धाधा	धाऽधाती	धाधा	धी
0		3			×

पेशकार

धिंऽधिता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधातिंता	
×		2			
तिंऽतिंता	ऽतातिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंता	
0		3			

पल्टा – 1

ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धातिता	
×		2			
ऽतातिंता	ऽतातिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंता	
0		3			

पल्टा – 2

धिंताऽधा	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधातिंता
×		2		
तिंताऽता	ऽतातिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधातिंता
0		3		

पल्टा – 3

धिंताधाती	धाधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधातिंता
×		2		
तिंताताती	तातातिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंता
0		3		

तिहाई

धातीधाती	धाधाधिंता	धाऽधाऽ	धाऽधाती	धातीधाधा	
×		2			
धिंताधाऽ	धाऽधाऽ	धातीधाती	धाधाधिंता	धाऽधाऽ	धी
0		3			×

कायदा 1 – चतुरश्र जाति

धागेतिट	धिनधागे	नधातिट	धिनधागे	तिनाकिन
×		2		
ताकेतिट	किनताके	नधातिट	धिनधागे	धिनागिन
0		3		

कायदे की दुगुन

धागेतिटधिनधागे	नधातिटधिनधागे	तिनाकिनताकेतिट	किनताकेनधातिट	धिनधागेधिनागिन
×		2		
धागेतिटधिनधागे	नधातिटधिनधागे	तिनाकिनताकेतिट	किनताकेनधातिट	धिनधागेधिनागिन
0		3		

पल्टा – 1

धागेनधातिटधिन	धागेतिटधिनधागे	नाधातिटधिनधागे	तिटधिननधातिट	धिनधागेतिनाकिन
×		2		
ताकेनतातिटकिन	ताकेतिटकिनताके	नधतिटधिनधागे	तिटधिननधातिट	धिनधागेधिनागिन
0		3		

पल्टा – 2

नधातिटधिननधा	तिटधिनधागेनधा	तिटधिनधागेतिट	धिनधागेनधातिट	धिनधागेतिनाकिन
×		2		
ततातिटकिननता	तिटकिनताकेनता	तिनधिनधागेतिट	धिनधागेनधातिट	धिनधागेधिनागिन
0		3		

पल्टा – 3

तिटधिननधातिट	धिननधातिटधिन	तिटधिनधागेतिट	धिनधागेनधातिट	धिनधागेतिनाकिन
×		2		
तिटकिननतातिट	किननतातिटकिन	तिटधिनधागेतिट	धिनधागेनधातिट	धिनधागेतिनाकिन
0		3		

तिहाई

धिनधागेधिनागिन	धिनधागेधिनागिन	धाऽधाऽ	धाऽधिनधागे	धिनागिनधिनधागे
×		2		
धिनागिनधाऽधाऽ	धाऽधिनधागे	धिनगिनाधिनधागे	धिनागिनधाऽ	धाऽधाऽ
0		3		

धी					
×					

कायदा 2 – तिस्त्र जाति

धिऽन	धगेन	धाऽऽ	धगेन	धातिरकिट
×		2		
धागेन	धातिरकिट	धितिट	धिनति	नाकिन
0		3		
तिऽन	तकेन	ताऽऽ	तकेन	धातिरकिट
×		2		
धागेन	धातिरकिट	धितिट	धिनाधि	नागिन
0		3		

कायदे की दुगुन

धिऽनधगेन	धाऽऽधगेन	धातिरकिटधगेन	धातिरकिटधितिट	धिनातिनाकिन
×		2		
तिऽनतकेन	ताऽऽतकेन	धातिरकिटधगेन	धातिरकिटधितिट	धिनाधेनागिन
0		3		

पल्टा – 1

धागेनधिऽन	धगेनधाऽऽ	धातिरकिटधगेन	धातिरकिटधितिट	धिनातिनाकिन
×		2		
तकेनतिऽन	तकेनताऽऽ	धातिरकिटधगेन	धातिरकिटधितिट	धिनधिनागिन
0		3		

पल्टा – 2

धातिरकिटधगेन	धाऽऽधगेन	धिऽनधगेन	धातिरकिटधितिट	धिनातिनाकिन
×		2		
तातिरकिटतकेन	ताऽऽतकेन	धिऽनधगेन	धातिरकिटधितिट	धिनाधिनागिन
0		3		

पल्टा – 3

धातिरकिटधगेन	धातिरकिटधितिट	धातिटकिटधगेन	धातिरकिटधितिट	धिनातिनाकेन
×		2		
तातिरकिटतकेन	तातिरकिटतितिट	धातिरकिटधगेन	धातिरकिटधितिट	धिनाधिनागिन
0		3		

तिहाई

धातिरकिटधितिट	धिनतिनाकिन	धा	ऽ	धातिरकिटधितिट
×		2		
धिनतिनाकिन	धा	ऽ	धातिरकिटधितिट	धिनतिनाकिन
0		3		

धी
×

रेला

धाऽधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक
×		2		
ताऽतातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक
0		3		

पल्टा – 1

धातिरकिटतक	तिरकिटधाऽ	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक
×		2		
तातिरकिटतक	तिरकिटताऽ	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक
0		3		

पल्टा – 2

तिरकिटधाऽ	धातिरकिटतक	तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	तातिरकिटतक
×		2		
तिरकिटताऽ	तातिरकिटतक	तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धतिरकिटतक
0		3		

पल्टा – 3

धातिरकिटतक	तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक
×		2		
तातिरकिटतक	तिरकिटतातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक
0		3		

तिहाई

धातिरकिटतक	तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धाऽधातिर	किटतकतिरकिट	
×		2			
धातिरकिटतक	तिरकिटधाऽ	धातिरकिटतक	तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धी
0		3			×

परन

धिटधिट	धागेतिट	कऽधातिट	धागेतिट	कऽधातिट
×		2		
कऽधातिट	कऽधातिट	धागेतिट	गदीगिन	नागेतिट
0		3		
धागेतिट	ताकेतिट	कतिटत	किनताके	तिटकता
×		2		
गदिगिन	धागेतिट	धागेतिट	ताकेतिट	ताकेतिट
0		3		
धित्ततगे	ऽनधित्त	तगेऽन	धित्ततऽ	तिरकिटधित्त
×		2		
तगेऽन	धा	धित्ततगे	ऽनधित्त	तगेऽन
0		3		
धित्ततऽ	तिरकिटधित्त	तगेऽन	धा	धित्ततगे
×		2		

ऽनधित्त	तगेऽन	धित्ततााऽ	तिरकिटधित्त	तगेऽन	धी
0		3			×

टुकड़ा

घेतिरकिटतक	ता	घेतिरकिटतक	ताऽकता	गऽदींऽ	
×		2			
कतधाऽ	घेतिरकिटतक	ताऽकता	धाऽकता	धाऽकता	
0		3			
धा	घेतिरकिटतक	ताऽकता	धाऽकता	धाऽकता	
×		2			
धा	घेतिरकिटतक	ताऽकता	धाऽकता	धाऽकता	धी
0		3			×

चक्करदार (सादा)

कऽतिट	घेघेतिट	कऽधातिट	धागेतिट	कऽधातिट	
×		2			
कऽताऽ	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताक्ड़ान	धाऽघेतिट	
0		3			
किटतकतातिर	किटतकता	कड़ानधा	घेतिरकिटतक	तातिरकिटतक	
×		2			
ताकड़ान	धा	कऽतिट	घेघेतिट	कऽधातिट	
0		3			
धागेतिट	कऽधातिट	कऽताऽ	घेतिरकिटतक	तातिरकिटतक	
×		2			
ताक्ड़ान	धाऽघेतिट	किटतकतातिर	किटतकता	कड़ानधा	
0		3			
घेतिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताकड़ान	धा	कऽतिट	
×		2			
घेघेतिट	कऽधातिट	धागेतिट	कऽधातिट	कऽताऽ	
0		3			
घेतिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताकड़ान	धाऽघेतिर	किटतकतातिर	
×		2			
किटतकता	कड़ानधा	घेतिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताकड़ान	धी
0		3			×

चक्करदार (फरमाइशी)

धिरधिरकिटतक	तकटधा	धिरधिरकिटतक	तकटधा	धिरधिरकिटतक	
×		2			
तकटधा	धिरधिरकिटतक	तातिरकिटतक	कतधिरधिर	किटतकतकट	
0		3			
धा	कतधिरधिर	किटतकतकट	धा	कतधिरधिर	
×		2			

किटतकतकट	धा	धिरधिरकिटतक	तकटधा	धिरधिरकिटतक
0		3		
तकटधा	धिरधिरकिटतक	तकटधा	धिरधिरकिटतक	तातिरकिटतक
×		2		
कतधिरधिर	किटतकतकट	धा	कतधिरधिर	किटतकतकट
0		3		
धा	कतधिरधिर	किटतकतकट	धा	धिरधिरकिटतक
×		2		
तकटधा	धिरधिरकिटतक	तकटधा	धिरधिरकिटतक	तकटधा
0		3		
धिरधिरकिटतक	तातिरकिटतक	कतधिरधिर	किटतकतकट	धा
×		2		
कतधिरधिर	किटतकतकट	धा	कतधिधिर	किटतकतकट	धी
0		3			×

गत

धाऽननाऽन	तकटतकट	धात्रकधितिट	धेऽतराऽन	कतिटकतऽ
×		2		
धेऽतराऽन	धात्रकधितिट	कतागदिगिन	नगनगनग	तकटतकट
0		3		
धात्रकधितिट	धेऽतराऽन	कतिटकतऽ	धेऽतराऽन	धात्रकधितिट
×		2		
कतागदिगिन	धा	कतागदिगिन	धा	कतागदिगिन	धी
0		3			×

7.3.2 धमार ताल – धमारताल में रचनाएं लिपिबद्ध कर प्रस्तुत की जा रही हैं :–

ठेका

क	धि	ट	धि	ट	धा	ऽ		ग	ति	ट		ति	ट	ता	ऽ				
×					2			0				3							

उठान

धाधिऽन,	किऽकतातिर,	किटतकतिरकिट,	तकतिरकिटतक,	तिरकिटधाती,	धाऽधाती,	धाऽधाती,	
×					2		
धाऽतिरकिट,	धातीधाऽ,	धातीधाऽ,	धातीधाऽ,	तिरकिटधाती,	धाऽधाती,	धाऽधाती,	क
0			3				×

रेला

धातिर	किटतक	तिरकिट	धातिर
×			
किटतक	तातिर	किटतक	तातिर
	2		0
किटतक	तिरकिट	धातिर	किटतक
		3	
धातिर	किटतक		

दुगुन

धातिरकिटतक	तिरकिटधातिर	किटतकतातिर	किटतकतातिर
×			
किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक
	2		0
तिरकिटधातिर	किटतकतातिर	किटतकतातिर	किटतकतिरकिट
		3	
धातिरकिटतक	धातिरकिटतक		

पलटा 1

धातिरकिटतक	तिरकिटधाऽ	धातिरकिटतक	तिरकिटधातिर
×			
किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	तातिरकिटतक
	2		0
तिरकिटताऽ	तातिरकिटतक	तिरकिटतातिर	किटतकतिरकिट
		3	
धातिरकिटतक	धातिरकिटतक		

पलटा 2

धातिरकिटतक	तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक
×			
तिरकिटधाऽ	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	तातिरकिटतक
	2		0
तिरकिटतातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तिरकिटधाऽ
		3	
धातिरकिटतक	धातिरकिटतक		

पलटा 3

तिकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तिरकिटधातिर
×			
किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	तिरकिटतातिर
	2		0

किटतकतिरकिट	तातिरकिटतक	तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट
धातिरकिटतक	धातिरकिटतक		

3

तिहाई

तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तिरकिटधाती
×			
धा	तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक
	2		0
तिरकिटधाती	धा	तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट
		3	
धातिरकिटतक	तिरकिटधाती	क	
		×	

परन

धिटधिट	धागेतिट	कऽधातिट	धागेतिट
×			
कऽधातिट	कऽधातिट	कऽधातिट	धागेतिट
	2		0
गदीगन	नागेतिट	धागेतिट	ताकेतिट
		3	
कतिटता	ऽनताके	तिटकता	गदीगिन
		×	
धित्ततगे	ऽनाधित्त	तगेऽन	धित्ततताऽ
			2
तिरकिटधित्त	तगेऽन	धा	तिरकिटधित्त
	0		
तगेऽन	धा	तिरकिटधित्त	तगेऽन
3			

क
×

चक्करदार सादा

घेतिरकिटतक	ता	घेतिरकिटतक	ताऽकता
×			
गऽदींऽ	कतधाऽ	कतिं	टता
	2		0
धातिरकिटतक	ताऽकता	धाऽकता	धाघेतिर
		3	
किटतकताऽ	कताधाऽ	कताधाऽ	घेतिरकिटतक
		×	
ताऽकता	धाऽकता	धा	× 3
2			

उक्त बोल उन्नीस मात्रा का है अतः 3 बार बजाने पर चार आवृति के बाद सम पर आएगा।

चक्करदार फरमाइशी

घेतिरकिटतक	ताकटधा	घेतिरकिटतक	तकिटधा	
×				
घेतिरकिटतक	ताकिटधा	ऽतकिट	धाऽकिट	
	2		0	
धाऽकता	गऽदींऽ	कताधाऽ	घेतिरकिटतक	
		3		
तातिरकिटतक	ताकडान	धा	ऽ	
		×		
तातिरकिटतक	ताकडान	धा	ऽ	
			2	
तातिरकिटतक	ताकडान	धा	ऽ	× 3
	0			

7.3.4 दीपचन्दी ताल में रचनाएं :–

पाठ्यक्रम के अनुसार यह अविस्तृत अध्ययन की ताल है। इस ताल में एकल वादन नहीं किया जाता बल्कि यह ताल ठुमरी गायकी के साथ प्रयोग की जाती है एवं इसमें बोल बांट हीं की जाती है।

ठेका

धा	धिं	ऽ	धा	धा	तिं	ऽ	ता	तिं		ऽ	धा	धा	धिं	ऽ	
×			2				0				3				

बोल बांट – 1

धाती	धाधा	धिना	धाती	धाती	धाधा	तिना
×			2			
ताती	ताता	तिना	धाती	धाती	धाधा	धिना
0			3			
धाधा	धिना	धाती	धाती	धाती	धाधा	तिना
×			2			
ताता	तिना	ताती	धाती	धाती	धाधा	धिना
0			3			
धिना	धाधा	धिना	धाती	धाती	धाधा	तिना
×			2			
तिना	ताता	तिना	धाती	धाती	धाधा	धीना
0			3			
धाधा	धाती	धिना	धाती	धाती	धाधा	तिना
×			2			
ताता	ताती	तिना	धाती	धाती	धाधा	धिना
0			3			

तिहाई

धाधा	धिना	धाधा	धिना	धा	धाधा	धिना	
×			2				
धाधा	धिना	धा	धाधा	धिना	धाधा	धिना	धा
0			3				×

बोल बांट – 2

धागेधिं	धागेनागे	धिनागिन	धागेनागे	धिनागिन	धागेनागे	तिनाकिन
×			2			
ताकेति	नाकेनाके	तिनातिन	धागेनागे	धिनागिन	धागेनागे	धिनागिन
0			3			
धागेनागे	धिनागिन	धागेधिं	धागेनागे	धिनागिन	धागेनागे	तिनाकिन
×			2			
ताकेनाके	तिनाकिन	ताकेतिं	धागेनागे	धिनागिन	धागेनागे	धिनागिन
0			3			
धिनागेना	धागेनागे	धिनागिन	धिनागिन	धागेधिं	धागेनागे	तिनाकिन
×			2			
तिनाकेना	ताकेनाके	तिनाकिन	धिनागिन	धागेधिं	धागेनागे	धिनागिन
0			3			
धिनागिन	धिनागिन	धागेधिं	धागेनागे	धिनागिन	धागेनागे	तिनाकिन
×			2			
तिनाकिन	तिनाकिन	ताकेतिं	धागेनागे	धिनागिन	धागेनागे	धिनागिन
0			3			

तिहाई

धागेनागे	धिनागिन	धागेनागे	तिनाकिन	धा	धागेनागे	धिनागिन	
×			2				
धागेनागे	तिनाकिन	धा	धागेनागे	धिनागिन	धागेनागे	तिनाकिन	धा
0			3				×

अभ्यास प्रश्न

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :

1. किसी भी ताल में फरमाइशी चक्करदार टुकडा कितनी आवृति का होता है?
2. झपताल का फरमाइशी चक्करदार का एक पल्ला अन्य किस ताल में बिना परिवर्तन के बजाया जा सकता है?
3. धमार ताल में दिया गया सादा चक्करदार का एक चक्कर कितनी मात्रा का है एवं अन्य किस ताल में बजाया जा सकता है?

7.4 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप पाठ्यक्रम की तालों में तबले की रचनाओं को लिपिबद्ध करना सीख गए होंगे एवं इन रचनाओं को आप क्रियात्मक रूप में प्रस्तुत करने में सक्षम होंगे। आप जान चुके होंगे कि 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। इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप स्वयं किसी ताल की रचना को अन्य ताल में प्रयुक्त करना भी जान गए होंगे, जो आपको सैद्धान्तिक एवं क्रियात्मक दोनों स्वरूपों में सहायक सिद्ध होगा।

7.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :

1. फरमाइशी चक्करदार टुकडा पांच आवृति का होता है।
2. झपताल की फरमाइशी का एक पल्ला 17 मात्रा का है अतः तीनताल में बिना परिर्वतन के बजाया जा सकता है।
3. धमारताल का चक्करदार टुकडा का एक चक्कर 18 मात्रा का है अतः नौ मात्रा की ताल में बिना बदले बजाया जा सकता है।

7.6 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, ताल परिचय, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।
2. श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, ताल प्रभाकर प्रश्नोत्तरी, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।
3. मिश्र, श्री विजय शंकर, तबला पुराण, कनिष्क पब्लिशर्स, नई दिल्ली।
4. मिश्र, पं0 छोटे लाल, तबला ग्रन्थ, कनिष्क पब्लिशर्स, नई दिल्ली।

7.7 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पाठ्यक्रम की किसी एक ताल में 1 उठान/मुखडा, 1 पेशकार (3 पल्टों व तिहाई सहित), 2 कायदे (3 पल्टों व तिहाई सहित), 1 रेला (3 पल्टों व तिहाई सहित), दो टुकडे, एक चक्करदार, एक परन, एक गत एवं तिहाई को लिपिबद्ध कीजिए।