BAMT(N)-302

भारतीय संगीत शास्त्र–तबला एवं प्रयोगात्मक
षष्ठम सेमेस्टर

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

BAMT(N)-302

भारतीय संगीत शास्त्र–तबला एवं प्रयोगात्मक

संगीत–तबला में स्नातक(बी0ए0)
षष्ठम 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,

डॉ0 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,

डॉ0 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

डॉ0 प्रकाश चन्द्र आर्या
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय

इकाई लेखन

1.	**डॉ0 संध्या रानी**	इकाई 1
2.	**डॉ0 विजय कृष्ण**	इकाई 2, 4, 5, 6 एवं 7
3.	**डॉ0 महेश पाण्डे**	इकाई 3

कापीराइट : @उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय
संस्करण : सीमित वितरण हेतु पूर्व प्रकाशन प्रति
प्रकाशन वर्ष : जनवरी 2026
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)-302

भारतीय संगीत शास्त्र–तबला एवं प्रयोगात्मक

संगीत–तबला में स्नातक(बी0ए0) षष्ठम सेमेस्टर

इकाई	इकाई का नाम	पृष्ठ
इकाई–1	भारतीय संगीत का इतिहास– आधुनिक काल।	1-14
इकाई–2	ताल रचना के सिद्धान्त एवं समान मात्राओं की विभिन्न तालों का औचित्य।	15-25
इकाई–3	दक्षिण भारतीय संगीत का परिचय ।	26-33
इकाई–4	एकल तबला वादन एवं तबला संगत।	34-47
इकाई–5	तबला वादकों का जीवन परिचय (उ0 आफाक हुसैन, उ0 अमीर हुसैन खाँ, पं0 गुदई महाराज व पं0 अयोध्या प्रसाद) ।	48-54
इकाई–6	पाठयक्रम की तालों पंचम सवारी, 9 मात्रा एवं 11 मात्रा ताल का परिचय एवं बोल समूह द्वारा ताल पहचानना ; पाठयक्रम की तालों पंचम सवारी, 9 मात्रा एवं 11 मात्रा ताल के ठेके को दुगुन, तिगुन, चौगुन एवं आड़ लयकारी सहित लिपिबद्ध करना।	55-64
इकाई–7	पाठ्यक्रम की तालों पंचम सवारी, 9 मात्रा एवं 11 मात्रा ताल में तबले/पखावज की रचनाओं (पाठ्यक्रमानुसार) को लिपिबद्ध करना।	65-87

इकाई 1 – भारतीय संगीत का इतिहास – आधुनिक काल

1.1 प्रस्तावना
1.2 उद्देश्य
1.3 आधुनिक काल में संगीत
1.3.1 पूर्व आधुनिक काल
1.3.2 आधुनिक काल
1.4 सारांश
1.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
1.6 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची
1.7 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
1.8 निबन्धात्मक प्रश्न

1.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम बी0ए0एम0टी0(एन)–302 की पहली इकाई है। इस इकाई में भारतीय संगीत के इतिहास के अन्तर्गत आधुनिक काल का विस्तृत वर्णन प्रस्तुत है। आधुनिक काल के विभिन्न समय कालों में संगीत की स्थिति पर प्रकाश डाला गया है। संगीत विद्वानों द्वारा रचित, इस काल के ग्रन्थों का उल्लेख भी इस इकाई में किया गया है, जो आपके संगीत ज्ञान की वृद्धि में उत्प्रेरक का कार्य करेगा।

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप समझ चुके होंगे कि आधुनिक काल में भारतीय संगीत की स्थिति क्या थी और विद्वानों द्वारा संगीत के प्रचार–प्रसार के लिए क्या–क्या प्रयास किए गए। आप आधुनिक काल के संगीत विद्वानों व उनके द्वारा रचित ग्रन्थों के बारे में भी जान चुके होंगे।

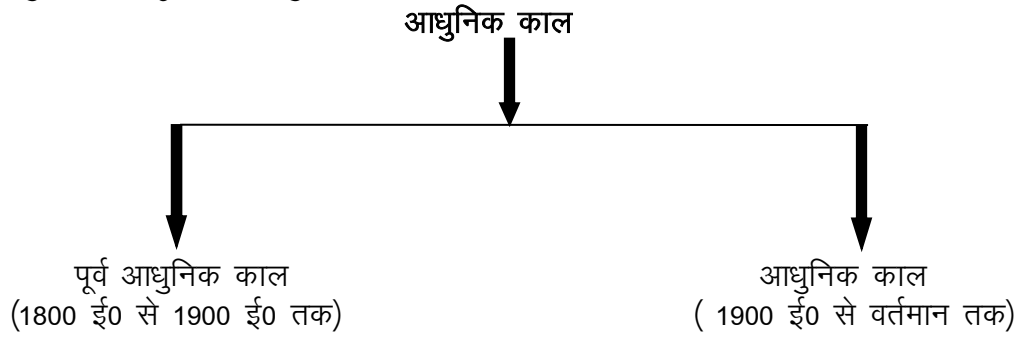
1.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप समझ सकेंगे –

- पूर्व आधुनिक काल में संगीत के विषय में।
- आधुनिक काल में संगीत के विषय में।
- आधुनिक काल में रचित संगीत सम्बन्धी ग्रन्थों के विषय में।
- अवध एवं रामपुर के शासक नवाबों के संगीत प्रेम के सम्बंध में।
- पं0 विष्णुनारायण भातखण्डें के विषय में।
- पं0 विष्णुनारायण पलुस्कर के विषय में।
- वर्तमान समय में संगीत की स्थिति के संबन्ध में।

1.3 आधुनिक काल में संगीत

भारतीय संगीत में 1800 ईसवी से आज तक का समय आधुनिक काल के अर्न्तगत आता है। अध्ययन में सुविधा की दृष्टि से आधुनिक काल को दो भागों में बांटा जा सकता है।



1.3.1 पूर्व आधुनिक काल (1800 ई0 से 1900 ई0 तक) – भारत में विदेशी कम्पनियों के आगमन तथा मुगल शासन के अंत का प्रभाव भारतीय संगीत पर भी पड़ा सन् 1750 से ही अंग्रेजों के काल का प्रवेश माना जा सकता है। 19वीं शताब्दी के प्रारम्भ से फ्रॉसीसी तथा अंग्रेज भारतवर्ष पर अधिकार प्राप्त करने के प्रयत्न में लग गये। अंग्रेजों ने धीरे–धीरे करके देश पर पूर्ण अधिकार प्राप्त कर लिया तथा यहॉ के शासक बन बैठे। उन्होंने अपने गुलाम देश के साहित्यिक तथा सांस्कृतिक उन्नति के लिये कुछ भी नही किया। उनका मुख्य ध्येय भारत पर शासन करना था, अंग्रेजो ने भारतीय संगीत को मात्र कोलाहल के अतिरिक्त और कुछ नहीं समझा, वे इसे असभ्यों का संगीत मानते थे। अतः उन्होंने

सदैव भारतीय संगीत की उपेक्षा की। वे न तो भारतीय संगीतज्ञों का सम्मान करते थे और न उन्हें कुछ प्रोत्साहन देते थे। वे अपनी संस्कृति के सामने भारतीय संस्कृति को हेय दृष्टि से देखते थे। संगीत का आश्रय केवल देशी राजाओं का दरबार रह गया था। इन देशी राजाओं में भी जो राजा पाश्चात्य सभ्यता के प्रभाव में आ गये उन्होंने भी भारतीय संगीत को राज्याश्रय से बाहर कर दिया। परिणाम स्वरूप भारतीय संगीत ऐसे लोगो के हाथ में चला गया जो समाज में घृणित दृष्टि से देखे जाते थे। संगीत कला मात्र कुछ रियासतों मे ही सीमित हो गई। संगीतज्ञों की भी बुरी दशा थी, वे केवल अपने सम्बन्धियों को और उस पर भी बड़ी मुश्किल से सिखाते थे। अन्य किसी बाहरी व्यक्ति का उनसे संगीत सीखना लगभग असंभव था। धीरे–धीरे संगीत समाज की कुलय स्त्रियों के हाथ में चला गया। समाज ऐसे व्यक्तियों से घृणा करता ही था, अतः संगीत से भी घृणा करने लगा। संगीत आमोद–प्रमोद का साधन हो गया, यहॉ तक कि सभ्य समाज में संगीत का नाम लेना पाप समझा जाने लगा।

आधुनिक काल के पूर्वाद्ध में मुगलकाल का अन्तिम सम्राट बहादुर शाह जफर था उसके उपरान्त संगीत का उत्कृष्ट स्वरूप हमें मुहम्मद शाह रंगीले के युग में मिलता है। मुहम्मद शाह संगीत में विशेष रूचि रखते थे। उन्होंने संगीत के प्रचार–प्रसार में अद्वितीय योगदान दिया, जिस कारण उसको 'रंगीला' के नाम से जाना जाता हैं। उनके काल में साहित्यकला और संगीत सभी को बहुत प्रोत्साहन मिला। इसी काल में ध्रुवपद, धमार का स्थान ख्याल, ठुमरी, दादरा, कब्वाली ने ले लिया था। वीणा जो प्राचीन वाद्य था, उसके स्थान पर नवीन वाद्य सितार का प्रचार हुआ।

मुगल साम्राज्य के पतन के पश्चात स्वंय को असुरक्षित एवं आरक्षित अनुभव करने के कारण विद्वानों एवं कलाकारों को दिल्ली छोडना पडा। निराश्रित होकर ये विद्वान एवं कलाकार भारत के विभिन्न क्षेत्रों में जाकर बसने लगे। दिल्ली के विस्थापित अधिकतर कलाकारों को 'अवध' में आश्रय प्राप्त हुआ। अवध के शासक नबाव संगीत प्रेमी थे।

- **नवाब वाजिद अली शाह** – एक सहृदय, कलाप्रेमी एवं बहुमुखी प्रतिभा सम्पन्न शासक थे। संगीत प्रेम उन्हें विरासत में मिला था। वाजिद अली शाह के पिता नवाब अहमद अली शाह तथा दादा मुहम्मद अली शाह भी संगीत में रुचि रखते थे। इसी कारण उस समय अवध पूर्णरुपेण संगीतमय था। इसी संगीतमय वातावरण में वाजिद अली शाह का जन्म हुआ। संगीत जगत में इन्हे 'अख्तर पिया' के नाम से भी जाना जाता है। अपनी प्रजावत्सलता के कारण वह अभूतपूर्व लोकप्रिय थे। जिससे वह आम जनता द्वारा ''जाने आलम'' कहे जाते थे। वे स्वयं उच्चकोटि के गायक थे और 'अख्तर पिया' उपनाम से अनेक ठुमरी, ख्याल, सादरों की रचना भी की 18 वर्ष की छोटी अवस्था से ही इन्होने सांगीतिक रचनाओं का लेखन कार्य प्रारम्भ कर उसे आजीवन कायम रखा। इन रचनाओं में संगीत के शास्त्रपक्ष एवं क्रियात्मक पक्ष दोनों का ही वर्णन किया। इन्होने उर्दू, फारसी, ब्रजभाषा में गद्य पद्य में लगभग 100 से अधिक पुस्तके लिखी संगीत की विभिन्न शैलियों जैसे– ध्रुवपद, धमार, ख्याल, टप्पा, ठुमरी, दादरा, सादरा, त्रिवट, चतुरंग, ग़ज़ल आदि सभी का विशद वर्णन किया है। इन रचनाओं की स्वरलिपियां उपलब्ध नही है क्योंकि उस समय तक न तो स्वरलिपि पद्धति इजाद हुई थी और न ही ध्वन्याकंन की सुविधा थी। एक अनुमान के अनुसार वाजिद अली शाह के युग में स्वरलिपि की प्राचीन भारतीय पद्धति लुप्त हो गयी थी। इसे स्वयं वाजिद अली शाह ने नवीन रुप दिया जिसका पुनरुद्धार कालान्तर में संगीत के चतुर पंडित भातखण्डे ने किया। नवाब वाजिद अली शाह का संगीत जगत में सराहनीय योगदान रहा। इन्होने संगीत के शास्त्रीय एवं उपशास्त्रीय विधाओं को भी पल्लवित किया व नृत्यकला की विशेष प्रगति हुयी ।

कालान्तर में अवध में राजनैतिक उथल–पुथल होने पर वहां के अधिकांश आश्रित कलाकार रामपुर रियासत में आ गये। संगीत की अमूल्य पंरम्परा की रक्षा करके उसे जीवित रखने के प्रति दृढ–संकल्प रामपुर रियासत के नवाबों का नाम संगीत के इतिहास में स्वर्णाक्षरों में अंकित है।

- **नवाब सादुल्लाह खां** – मुगल दरबार के कुछ कलाकार रुहेला नबाव सादुल्लाह खां के आश्रय में आ गये । इनमें फिरोज खां ''अदारंग'', मेहन्दी हसन और करीम सेन जैसे कलाकार भी थे, जो कि स्थायी रुप से वही रहने लगे। ये तीनों कलाकार सेनिया घराने के प्रसिद्व कलाकार थे।

फिरोज खां ''अदारंग' ''सदारंग'' के भतीजे दामाद एवं शिष्य थे। कुछ विद्वान ''अदांरग'' को नियामत खां ''सदारंग'' का पुत्र भी मानते है। इन्होंने अनेक ध्रुवपद, तरानों एवं ख्यालो की रचना की। इन्होने ''फीरोजखानी तोडी'' नामक एक राग का प्रचलन किया। फीरोज खां ''अदारंग'' के शिष्य थे। मेंहदी सेन एक कुशल कलावन्त थे ।

- **नवाब यूसुफ अली खां** – नबाव मुहम्मद सईद खां की मृत्यु के पश्चात इनके बडे पुत्र मुहम्मद यूसुफ अली खां ने 9 अप्रैल 1855 को रामपुर की सत्ता ग्रहण की। यह योग्य शासक और संगीत प्रेमी थे और स्वंय कविताओ की रचना भी किया करते थे। आपने अपना उपनाम ''नाज़िम'' रखा था।

नवाब यूसुफ अली खां के समय में रामपुर–दरबार गुणियों का आश्रयस्थल बन गया था। सन 1857 के स्वत्रंता–संग्राम के पश्चात् दिल्ली और लखनऊ के दरबार सामप्त हो चुके थे। इस स्वतन्त्रता–संग्राम के समय रामपुर शान्त रहा, इसलिए विद्वानों, कलाकारों और शायरों आदि ने रामपुर–दरबार में आश्रय प्राप्त किया। नबाब यूसुफ अली खां के दरबार में अनेक संगीतज्ञ थे जिनमें उस्ताद बहादुर हुसैन खां, उस्ताद अमीर खां और उस्ताद रहीम खां प्रमुख थे। उस्ताद बहादुर हुसैन, उनके दामाद ध्रुवपद–गायक और बीनकार अमीर खां और उनके भाई रहीम खां, ये तीनों ही रामपुर–दरबार में आने से पहले वाजिद अली शाह के दरबारी कलाकार थे।

- **उस्ताद बहादुर हुसैन खां** – उस्ताद बहादुर हुसैन खां, प्यारे खां के भान्जे एवं दत्तक पुत्र थे। इनके मामा तथा धर्मपिता प्यारे खां ने इनको सुरसिंगार की शिक्षा दी। प्यारे खां ने ही सुरसिंगार नामक वाद्य का आविष्कार किया था। बहादुर हुसैन खां ने सैकडों तरानो एवं सरगमों की रचना की थी। इनकी बहुत सी बन्दिशें, तराने तथा सरगमें प्रसिद्व हैं। ''सनदपिया'' के नाम से जो ठुमरिया मिलती हैं, वे बहादुर हुसैन खां की रचनाओं पर ही आधारित हैं।

रामपुर दरबार में आने से पूर्व बहादुर हुसैन खां वाजिद अली शाह के प्रिय कलाकार थे। वाजिद अली शाह ने खुश होकर इन्हें ''जियाउद्दौला'' की उपाधि से विभूषित किया था। नवाब कल्बे अली खां के छोटे भाई हैदर अली खां बहादुर हुसैन के प्रमुख शिष्य थे। यह महान विचारक, शायर, लेखक तथा सुरसिंगार–वादक थे। हैदर अली खां की तालीम पूर्ण हो जाने के पश्चात् बहादुर हुसैन खां ने स्वयं बजाना छोड़ दिया और कहां करते थे कि जिसे मेरी जवानी का सुरसिंगार सुनना हो, वह हैदर को सुन ले।

- **उस्ताद अमीर खां** – उमराव खां बीनकार के पुत्र थे तथा बहादुर हुसैन खां इनके ससुर थे। आप एक योग्य वीणावादक थे, किन्तु ध्रुवपद–गायन की ओर आपका ध्यान अधिक था। आपके एक मात्र पुत्र वजीर खां थे।

- **उस्ताद रहीम खां** – उमराव के पुत्र और अमीर खां के भाई थे। आपका जन्म बांदा में हुआ था। आपने संगीत की शिक्षा बहादुर हुसैन खां और अपने भाई अमीर खां से प्राप्त की थी। आप भी अपने भाई अमीर खां के समान ही एक उच्चकोटि के कलाकार थे। वास्तव में बहादुर हुसैन खां और अमीर खां ने ही रामपुर में रामपुर–सेनिये–परम्परा की आधारशिला रखी। इनकी ध्रुवपद शैली और इनके वाद संगीत की शैली की कुछ ऐसी विशेषताऐ थी, जो कि उनके संगीत में प्रत्यक्ष हो जाती थी। इनके संगीत की अद्भुत प्रेरणा ने रामपुर के संगीत को बहुत अधिक प्रोत्साहित किया।

- **नबाब कल्बे अली खां** – यह नबाब युसूफ अली खां के ज्येष्ठ पुत्र थे तथा पिता के मृत्यु के पश्चात् 21 अप्रैल 1865 को रामपुर के नबाब बने। नबाब कल्वे अली खां एक शिक्षाविद् और अरबी एवं फारसी के विद्वान थे। इनके पिता के दरबार में बहादुर हुसैन खां, अमीर खां, रहीम खां जैसी कलाकार थे। रियासत का वातावरण संगीतमय था, जिससे नबाब कल्बे अली खां की रूचि बचपन से ही संगीत

के प्रति हो गई थी। इसका परिणाम यह हुआ कि उन्होंने भी अपने पिता के समान संगीत के कलाकारों को आश्रय प्रदान किया।

नवाब कल्बे अली खां के दरबार में बाकर अली खां, नन्हें खां, हैदर वख्श सारंगीवाद, कुदऊसिंह पखावजी, मौधू खां, छिद्दा खां तबला वादक, काजिम अली खां, निसार अली खां, मुराद अली खां, रहीमउल्लाह खां, अजीमुल्लाह खां, मुन्दरू सारंगीवादक, अमीर अली शहनाईवादक तथा गायिकायें बन्दीजान, कानपुर वाली अमानीजान (ख्याल और टप्पा गाने वाली), जद्दी गायिका, मम्मी गायिका, अल्लाह रखी, अब्बासी, अजीजन, अलीजान, दरोगा महबूबजान और नन्नी कलकत्ते वाली आदि ने आश्रय लिया। बहादुर हुसैन खां और रहीम खां तो वहां पहले से ही थे।

- **पं0 कुदऊ सिंह पखावजी –** पं0 कुदऊ सिंह पखावजी का जन्म सन् 1812 में बांदा में हुआ था। यह सुप्रसिद्व मृदंगाचार्य ईश्वरी प्रसाद उर्फ गुप्ते के सुपुत्र थे। इन्होंने मृदंग की प्रारम्भिक शिक्षा अपने पिता एवं दादा पं0 भवानी प्रसाद मृदंगाचार्य से प्राप्त की थी। इनकी अल्पायु में ही इनके पिता एवं दादा का स्वर्गवास हो जाने के कारण इन्होंने पखावज की शिक्षा अपने पूर्वजों की शिष्य–परम्परा के भवानीदीन उर्फ दासजी, केवलकृष्ण, हीरालाल तथा मदनमोहन से भी प्राप्त की। इन सभी में श्रेष्ठतम भवानीदीन थे, जिनसे कुदऊसिंह ने प्रमुख रुप से पखावज की शिक्षा प्राप्त की थी। काफी समय तक रामपुर–दरबार में रहे। कुछ समय वहां रहकर ये महारानी लक्ष्मीबाई के आश्रय में आ गये। महारानी लक्ष्मीबाई ने इन्हे अपना अंग–रक्षक बना लिया। एक बार शिकार के समय इन्होंने महारानी लक्ष्मीबाई की शेर से रक्षा की थी, जिससे प्रसन्न होकर महारानी ने इन्हे ''सिंह'' की उपाधि दी थी। तभी से इन्हे कुदऊ प्रसाद से कुदऊसिंह कहा जाने लगा। अन्त में यह महारानी लक्ष्मीबाई के स्वर्गवास के पश्चात दतिया–दरबार के राजाश्रय में रहे और कई दिनों तक दतिया में ही रहे।

कुदऊसिंह ने अपने वंश में अपने भाई पं0 रामप्रसाद, भतीजे गया प्रसाद एवं पौत्र पद्श्री पं0 अयोध्या प्रसाद को सम्पूर्ण तालीम दी, जो कि आज तक इनके परिवार में चली आ रही है। सन् 1907 में 95 वर्ष की अवस्था में इनका स्वर्गवास हुआ। मौधू खां, उस्ताद छिद्दा खां, उस्ताद काजिम अली खां, उस्ताद निसार अली खां, अब्बासी, दरोगा महबूब जान और नन्नी कलकत्ते वाली आदि संगीत कलाकार रामपुर–दरबार के आश्रय में रहे।

- **नवाब हैदर अली खां –** नबाव यूसुफ अली खां के छोटे पुत्र और नवाब कल्बे अली खां के छोटे भाई थे। नवाब हैदर अली खां स्वयं अच्छे कवि, संगीतज्ञ और कहानीकार थे। इन्होंने संगीत की शिक्षा बहादुर हुसैन खां, सादिक अली खां एवं बासत खां से प्राप्त की थी। इन्होने सुर–सिंगार की शिक्षा बहादुर हुसैन खां से प्राप्त की थी। अपने संगीत–प्रेम तथा अथक परिश्रम के फलस्वरुप नवाब हैदर अली खां भी अपने गुरुओं के समान ही सुरसिंगार तथा वीणा के निपुण कलाकार हो गये।

भातखण्डे जी के संगीत–गुरु वजीर खां नवाब हैदर अली खां के शिष्य थे। नवाब हैदर अली खां के दूसरे प्रसिद्व शिष्य इनके अपने ही पुत्र साहबजादा सआदत अली खां(छम्मन साहब) थे, जिन्होंने भातखण्डे जी को रामपुर–परम्परा के रहस्य समझाये। नवाब हैदर अली खां को संगीत सीखने के लिए अत्यन्त कठिनाइयों का सामना करना पड़ा। उस समय के उस्ताद अपनी संगीत–विद्या को अत्यन्त गोपनीय रखते थे और वे अपनी विद्या अपने पुत्र अथवा वंशज को ही सिखाते थे। वे हर किसी को यह विद्या आसानी से नहीं देते थे। नवाब हैदर अली खां ने अथक प्रयत्न से इन उस्तादों से संगीत की शिक्षा ग्रहण करके संगीत को सर्वसुलभ कर दिया। आपने अपनी सन्तान को भी संगीत–विद्या के प्रचार–प्रसार की प्रेरणा प्रदान की।

- **साहबजादा सआदत अली खां ''छम्मन साहब''** – नवाब हैदर अली खां के पुत्र साहबजादा सआदत अली खां ''छम्मन साहब'' उत्कृष्ट कलाकार थे। इनका जन्म सन् 1778 ई0 में हुआ था। नवाब हैदर अली खां ने इन्हें सुरसिंगार–वादन की शिक्षा प्रदान की थी। हैदर अली खां की मृत्यु के पश्चात् इन्होंने उस्ताद बासत खां के पुत्र उस्ताद मुहम्मद अली खां से संगीत की शिक्षा ग्रहण की। ''छम्मन साहब'' एक कुशल रचनाकार भी थे। ''क्रमिक पुस्तक मालिका'' में ''सादत'' नाम से अंकित

रचनायें इन्हीं के द्वारा रचित हैं। इन्होंने ''फलसफ–ए–मूसिकी, रहनुमाऐं हारमोनियम संगीत ग्रन्थों की रचना की।

पं0 विष्णुनारायण भातखण्डे के संगीत–उद्धार के भगीरथ–प्रयत्नों में छम्मन साहब का विशेष योगदान रहा था। पं0 भातखण्डे छम्मन साहब के मित्र और शिष्य दोनों ही थे। छम्मन साहब ने बड़ी उदारतापूर्वक अपनी चीजें व रागों के रूप भातखण्डे जी को सिखाये। छम्मन साहब के छोटे भाई अशफाक उल्ला खां उर्फ भाई जानी साहब भी संगीत प्रेमी व कलाकार थे। उन्होंने 'नगमातुल हिन्द' की रचना की।

- **भैया गनपतराव –** नवाब हैदर अली खां के शासनकाल में ग्वालियर–नरेश के पुत्र भैया गनपतराय अतिथि–कलाकार के रूप में रामपुर रिसायत में रहे थे। भैया गनपतराव स्वयं गुणी और उत्कृष्ट कोटि के हारमोनियम–वादक थे। इन्होंने संगीत की शिक्षा अनेक उस्तादों से ग्रहण की थी, जिनमें सितार–वादन की शिक्षा इन्होंने उस्ताद बन्दे अली खां से प्राप्त की थी। सितार की शिक्षा लेने के उपरान्त इन्होंने उस्ताद सादिक खां से ठुमरी एवं टप्पा–गायन की शिक्षा ली। ठुमरी के प्रसार में भैया गनपराव की चर्चा न करना इस युग–पुरूष के प्रति कृतघ्नता ही होगी। भैया साहब ने अनेक ठुमरियां खुद भी बांधी। मशहूर और मारूक मौजउद्दीन खां साहब भैया गनपतराव के ही शिष्य थे। गौहरजान, बशीर खां, गफूर खां, बाबू श्यामलाल, सोनी बाबू और मीर साहब भी भैया साहब के ही शिष्य थे।

- **नवाब हामिद अली खां –** आप नवाब मुहम्मद मुश्ताक अली के पुत्र थे। इनका जन्म सन् 1875 ई0 में हुआ था। इनके पिता का 32 वर्ष की अल्पायु में ही देहावसान हो गया था। इस कारण इनका शासनकाल भी मात्र दो वर्ष की अल्पावधि का था। पिता की मृत्यु के पश्चात् मात्र 14 वर्ष की आयु में ही हामिद अली खां रामपुर के नवाब बने। इन्हें प्रारम्भ से ही संगीत के प्रति विशेष अनुराग था। संगीत–प्रेम इन्हें अपने पारिवारिक वातावरण से ही मिला हुआ था। बचपन में इन्होंने अपने दादा नवाब हैदर अली खां से संगीत की शिक्षा प्राप्त की। उस्ताद इनायत खां (डागर बन्धुओं के नाना) भी इनके गुरू थे। बाद में नवाब हामिद अली खां, उस्ताद वजीर खां और उस्ताद मुहम्मद अली खां के शिष्य बने। आप ध्रुवपद–गायन, पखावज, तबला एवं नृत्य में पूर्ण पारंगत थे।

  पं0 विष्णुनारायण भातखण्डे, उस्ताद मुश्ताक हुसैन खां, अच्छन महाराज तथा उस्ताद अजीम खां आदि सुप्रसिद्ध कलाकार नवाब हामिद अली के गण्डाबन्ध शिष्य थे। इनका दरबार विद्वान एवं गुणी कलाकारों का आश्रयस्थल था। इनके दरबार में **उस्ताद वजीर खां, उस्ताद हैदर खां, पं0 गया प्रसाद, अच्छन महाराज, लच्छु महाराज, उ0 मुहम्मद अली खां, पद्मश्री पं0 अयोध्या प्रसाद, उस्ताद फिदा हुसैन खां सरोदिये, उस्ताद अजीम खां, उस्ताद नत्थू खां, उस्ताद करीम सेन खां, उस्ताद बुन्दा खां, काले नजीर खां, वहीद खां, रजा हुसैन, गफूर खां तथा मुहम्मद हुसैन** आदि कलाकार थे।

- **नवाब रज़ा अली खां –** आप नवाब हामिद खां के पुत्र थे। नवाब रज़ा अली खां स्वयं भी एक संगीत प्रेमी नवाब थे। आपने अपने पिता नवाब हामिद अली खां के शासनकाल के कलाकारों के साथ ही साथ कुछ अन्य संगीतज्ञों को भी राजाश्रय प्रदान किया। इन्होंने ''संगीत–सागर'' नामक पुस्तक की रचना की, जिसमें संगीत सम्बन्धी चर्चा के साथ–साथ रस्मी गीतों को भी शामिल किया गया है।

  नवाब हामिद अली खां के दरबार के गुणियों में से मुश्ताक हुसैन खां, अच्छन महाराज, लच्छू महाराज, पं0 अयोध्याप्रसाद तथा वहीद खां आदि नवाब रज़ा अली खां के दरबार में भी रहे। पटना के मुहम्मद रजा ने 'नगमाते आसफी' नामक पुस्तक लिखी जिसमें उन्होंने तत्कालीन राग–रागिनी पद्धति के चार मतों–शिवमत, कल्लिनाथ मत, भरत मत और हनुमान मत का खंडन किया और अपना एक नवीन मत छः राग छत्तीस रागिनियों का बनाया। उनकी पुस्तक की दूसरी विशेषता यह थी कि उसमें काफी थाट के स्थान पर बिलावल को शुद्ध थाट माना गया है। जयपुर के राजा प्रतापसिंह देव ने ''संगीत सार'' नामक पुस्तक लिखी, जिसमें उन्होंने भी शुद्ध थाट बिलावल माना। कृष्णानन्द व्यास ने

'संगीत राग कल्पद्रुम' में उस समय के प्रचलित ध्रुपद, ख्याल आदि का संग्रह किया, किन्तु बिना स्वरलिपि के केवल शब्द बेकार हैं।

19वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में संगीत के कई ग्रंथ लिखे गये। बंगाल के सर एस0 एम0 टैगोर ने "The Universal History of Music" नामक ग्रंथ लिखा। इसी काल में रवीन्द्र नाथ टैगोर ने बंगाल के संगीत को एक नया रूप दिया। इसे रवीन्द्र संगीत कहा जाता हे। यह आज उत्तरी तथा दक्षिणी संगीत की तरह एक भाग है। रवीन्द्र नाथ ठाकुर बंगाल के एक प्रसिद्ध कवि थे एवं एक नाट्यकार, उपन्यासकार, संगीतकार, गायक, चित्रकार आदि थे। रवीन्द्र संगीत में पद, छंद, लय, ताल, राग, भाव, काव्य आदि का सुन्दर प्रयोग किया गया है। रवीन्द्र संगीत में शब्द तथा स्वर का ऐसा मेल हुआ है कि इस संगीत को अर्द्धनारीश्वर के रूप में देखा गया है। रवीन्द्र संगीत का आधार उत्तरी शास्त्रीय संगीत रहा है। रवीन्द्रनाथ ने ध्रुपद, ख्याल, टप्पा, ठुमरी, बाउल, भटियाली, कीर्तन आदि को मिलाकर यह संगीत बनाया। इसी आधार पर ध्रुपदांग, टप्पांग, ख्यालांग, कीर्तनांग आदि का वर्णन किया। रवीन्द्र नाथ जी शास्त्रीय संगीत के कठोर नियमों के विरोधी थे। उनके अनुसार नियम होने चाहिये परन्तु इतनी कठोरता से लागू करना ठीक नहीं है। इससे नई सृष्टि नहीं हो सकती। इसी आधार पर उन्होंने अपनी प्रतिभा के बल पर संगीत की एक नई विधा की सृष्टि की। जिसे 'रवीन्द्र संगीत' के नाम से जाना जाता है। यह संगीत इतना लोकप्रिय हो गया कि इसका प्रसार पूरे देश तथा विदेशों में भी हुआ।

इसी काल में कैप्टन एन0ए0विलयर्ड ने A Treatise on the music of Hindustan नाम से पुस्तक लिखी। इन्हीं के अथक प्रयासों से कई यूरोपियनों ने भारतीय संगीत का अध्ययन किया तथा उसका प्रचार विदेशों में किया। इसी काल में घराना परम्परा का पूर्ण विकास हो चुका था, जिसके फायदे तथा नुकसान दोनों ही थे।

1.3.2 आधुनिक काल (1900 ई0 से वर्तमान तक) – उन्नीसवी शताब्दी से इस काल का प्रारम्भ माना जाता है। इस काल में ब्रिटिश साम्राज्य स्थापित हो जाने से भारतवासी पाश्चात्य संस्कृति के प्रभाव में जकडे जा रहे थे। संगीत पर अशिक्षित वर्ग का पूर्ण अधिकार हो गया था। संगीत में विलासिता भी पूर्ण रुप से प्रवेश कर रही थी और संगीत समाज के निम्न वर्ग के व्यवसायिक लोगों के हाथ की कठपुतली बन कर रह गया था। संगीत को केवल विलासप्रियता का साधन मात्र समझा जाने लगा था। किन्तु ऐसी विषम परिस्थितियों में 19वीं शताब्दी के मध्य में ही संगीत–जगत में पं0 विष्णु नारायण भातखण्डे तथा पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर दो महान् विभूतियों का पदार्पण हुआ।

- **पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर** का जन्म 18 अगस्त सन् 1872 में महाराष्ट्र में हुआ। पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर ने जिस समय संगीत जगत् में पदार्पण किया तब संगीत व संगीतकारों की स्थिति अत्यन्त दयनीय थी। शास्त्रीय संगीत का स्तर धीरे–धीरे गिरता चला जा रहा था। सभ्य वर्ग में संगीत वर्जित सा हो चुका था, ऐसे में पण्डित जी ने महसूस किया कि संगीत की और संगीतकारों को वह मान–सम्मान नहीं मिल रहा जिसके की वे अधिकारी हैं। तब उन्होंने संगीत का प्रचार–प्रसार समाज के सभी वर्गों में समान रूप से करने का निश्चय किया।

सर्वप्रथम 5 मई 1901 ई0 को लाहौर में पं0 पलुस्कर ने 'गान्धर्व महाविद्यालय' की स्थापना की। इसके उपरान्त मुम्बई, दिल्ली, पटना आदि शहरों में भी 'गान्धर्व महाविद्यालय' स्थापित किये गये। पं0 पलुस्कर जी ने पाठ्य–पुस्तकों के अभाव की पूर्ति हेतु लगभग 60 पुस्तकों का प्रकाशन किया था। 'संगीत बाल–बोध (5 भागों में), राग–प्रवेश (20 भागों में), भजनामृत–लहरी (5 भागों में), स्वल्पालाप–गायन, संगीत–तत्व–दर्शक आदि उल्लेखनीय हैं। भक्ति रस का संचार करने हेतु मीराबाई, सूरदास, तुलसीदास नामक आदि के भक्ति रस प्रधान पदों को बन्दिशों में संयोजित किया। संगीत को सुलभता प्रदान करने के लिए एक स्वरलिपि का भी निर्माण किया। उक्त स्वरलिपि पद्धति, पाश्चात्य स्वरलिपि पद्धति एवं वैदिक स्वरलिपि पद्धति दोनों के गुणों को लेकर ओतप्रोत थी। इस

स्वरलिपि पद्धति से काफी हद तक भारतीय शास्त्रीय संगीत को संरक्षण मिला। पं0 दिगम्बर जी की स्वरलिपि पद्धति का प्रचार दक्षिण संगीत पद्धति में अत्यधिक है।

पं0 पलुस्कर ने अनेक शिष्य भी तैयार किये जिन्होंने संगीत के क्षेत्र में अपनी अमिट छाप छोड़ी। पं0 ओंकारनाथ ठाकुर, विनायक राव पटवर्धन, नारायण राव व्यास आदि आपके प्रमुख शिष्यों में से हैं। पं0 पलुस्कर और उनके शिष्यों ने जहॉ संगीत के क्रियात्मक पक्ष को बढ़ावा दिया वहॉ साथ ही साथ शास्त्र पक्ष को भी समाज में प्रवाहित करने का सफल एवं सतत् प्रयास किया। स्वयं पं0 जी ने कुछ सांगीतिक ग्रन्थों की रचना करके भारतीय शास्त्रीय संगीत को समृद्ध बनाने तथा उसके स्तर को ऊपर उठाने में अपना महत्वपूर्ण योगदान दिया। आपके शिष्य विनायक राव पटवर्धन जी ने 'नाट्य संगीत प्रकाश', 'महाराष्ट्र संगीत प्रकाश', 'राग विज्ञान', 'बाल–संगीत', 'माझे गुरू चरित्र' आदि कई पुस्तकें संगीत के शैक्षणिक दृष्टिकोण से लिखी और 1952 ई0 में विष्णु दिगम्बर संगीत विद्यालय की स्थापना की।

- **पं0 विष्णुनारायण भातखण्डे** ने भी संगीत के प्रचार–प्रसार में महत्वपूर्ण योगदान दिया। उन्होंने अत्यन्त ही सरल एवं सुबोधगामी स्वरलिपि–पद्धति का आविष्कार किया, जो कि आज अत्यन्त लोकप्रिय है। उन्होंने लक्षण–गीत नामक नवीन गायन शैली की रचना की, जिसमें राग का नाम, स्वरूप, आरोह–अवरोह एवं जाति आदि अनेक विशेषताएं दी जाती हैं। पं0 भातखण्डे जी ने संगीत कला को शास्त्रीय आधार प्रदान करके उसे उच्चस्तरीय स्वरूप प्रदान किया। उन्होंने विभिन्न घरानों और प्रतिष्ठित गायकों को सुनकर, उनकी स्वरलिपि तैयार करके उसे उच्चस्तरीय रूप प्रदान किया। उसका संकलित रूप ''क्रमिक पुस्तक मालिका'' के रूप में प्रकाशित कराया। उन्होंने मेल वर्गीकरण के स्थान पर थाट पद्धति विकसित करके नियमबद्ध प्रणाली से गायन वादन की प्रेरणा दी। उन्होंने संगीत शिक्षा प्रदान करने हेतु अनेक स्थानों पर संगीत–विद्यालयों की भी स्थापना की।

  पं0 भातखण्डे द्वारा रचित स्वरलिपि इस समय में अत्याधिक प्रचलित है। संगीत के विद्यार्थियों के लिए तो यह पद्धति वरदान सिद्व हुई है। उक्त स्वरलिपि के माध्यम से संगीत को जानना और समझना दोनो ही आसान हो गया। आज समस्त भारत में पं0 भातखण्डे द्वारा अविष्कृत ''स्वरलिपि पद्धति विद्यालयों, महाविद्यालयों तथा विश्वविद्यालयों में प्रचलित हुई है। पं0 भातखण्डे जी ने ''थाट राग पद्वति'' का निर्माण किया। 72 थाटों में से दस थाट चुनकर, अव्यवस्थित रागों को स्थिरता प्रदान की। आज भी भातखण्डे जी की थाट पद्धतिको ही प्राथमिकता मिल रही है। पं0 भातखण्डे ने ही संगीत को घरानों के संकुचित दायरों से बाहर निकाला और कई सांगतिक विद्यालयों की स्थापना की। लखनऊ में ''मैरिस म्यूजिक कालिज'' जो कि अब ''भातखण्डे संगीत संस्थान सम विश्वविद्यालय, लखनऊ' के नाम से प्रसिद्व है, कि स्थापना की। आपने ''माधव संगीत विद्यालय, ग्वालियर, भातखण्डे संगीत विद्यापीठ, लखनऊ, बडौदा म्यूजिक कालेज की स्थापना की। पं0 जी ने संगीत के प्रचार–प्रसार हेतु कई जगह संगीत सम्मेलनों का आयोजन भी किया। सन 1916 में बडौदा की प्रथम अखिल भारतीय संगीत परिषद, दूसरी सन 1918 में दिल्ली में, तीसरी बनारस में 1919 में, चौथी 1924 तथा पॉचवी 1925 में लखनऊ में आयोजित की गयी। संगीत के उच्च कोटि के बडे–बडे विद्वानों व गुणी उस्तादों द्वारा गम्भीरतापूर्वक चर्चा व विचार विनिमय इन परिषदों में हुआ। भातखण्डे ने क्रमिक पुस्तक माला (6 भागों), भातखण्डे – संगीत–शास्त्र (4 भागों), लक्ष्य संगीत, अभिनव राग–मंजरी आदि ग्रन्थों की रचना की।

- **उस्ताद अलाउद्दीन खां** – उस्ताद अलाउददीन खां की संगीत क्षेत्र में महान देन है। आप को संगीत सीखने के लिए कई मुश्किलों का सामना करना पडा परन्तु इसमें आपकी जिज्ञासा कम नही हुई। आपने गायन और वादन दोनों में ही कुशलता प्राप्त की। आपको राष्ट्रपति की ओर से पद्म भूषण की उपाधि से सम्मानित किया गया। आपने संगीत के क्षेत्र मं उच्च कोटि के शिष्य तैयार किए जिनमें से पं0 रविशंकर, अन्नपूर्णा शंकर, उस्ताद अली अकबर खां, पं0 निखिल बैनर्जी का नाम उल्लेखनीय है ।

- **पं0 ओंकारनाथ ठाकुर** – पण्डित विष्णु दिगम्बर पलुस्कर के सुयोग्य शिष्यों में पण्डित ओंकारनाथ जी ने संगीत जगत् पर अपनी अमिट छाप छोड़ी। इनका गायन मनुष्य को ही नहीं अपितु वनस्पति को भी प्रभावित करता था। ठाकुर जी ने शास्त्रीय संगीत को जन–साधारण तक पहुॅचाने के लिए अनेकानेक प्रयास किए। इनकी शिष्य परम्परा में जो नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है– श्रीमती एन0 राजम, डॉ0 कुमारी प्रेमलता शर्मा, शिव कुमार शुक्ल, पं0 कुंजलाल, पं0 रत्न लाल, पं0 पन्ना लाल मदन, श्री बलवन्त राय पुरोहित, श्री बलवन्त राय भट्ट, मास्टर बसन्त, मनोहर लाल सहजपाल आदि।

पण्डित जी लाहौर में गान्धर्व महाविद्यालय के प्रधानाचार्य भी रहे हैं। आप कुछ समय काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, बनारस के प्राचार्य रहे। आपने आकाशवाणी के सलाहकार मण्डल के सदस्य के रूप में भी कार्य किया। भारत जब स्वतन्त्र हुआ तब उसकी पहली प्रभात को आकाशवाणी पर वन्देमातरम् प्रस्तुत करने का सौभाग्य प्राप्त हुआ। इनकी उत्कृष्ट कला का ही प्रमाण है कि इनको अनेक उपाधियों से अलंकृत किया गया। ''कलकत्ता संस्कृत विद्यालय'' ने आपके गुणों का सम्मान करने के लिए ''संगीत मार्तण्ड'' की उपाधि प्रदान की। सन् 1930 में नेपाल नरेश ने आपको ''संगीत महामहोपाध्याय'' की उपाधि से विभूषित किया। 1940 में ''राजकीय संस्कृत महाविद्यालय'' द्वारा ''संस्कृत मार्तण्ड'' की उपाधि मिली। 1943 में काशी विश्वविद्यालय द्वारा ''संगीत सम्राट'' की उपाधि मिली। 1955 में गणतन्त्र दिवस के अवसर पर इन्हें राष्ट्रपति द्वारा ''पद्मश्री'' की उपाधि से विभूषित किया गया। आपको भारत सरकार द्वारा ''पद्मविभूषण'' की उपाधि देकर भी सम्मानित किया गया।

संगीत के प्रचार–प्रसार हेतु आपने ''कला संगीत भारती'' नामक संस्थान का गठन बनारस हिन्दू विश्वविद्यालय द्वारा वाराणसी में किया। ''संगीत निकेतन संगीत शिक्षालय की स्थापना बम्बई में की। आज भी आपकी रिकार्डिग आकाशवाणी पर उपलब्ध है जो समय–सयम पर प्रसारित होती रहती है और जिससे वास्तव में सांगीतिक जिज्ञासु लाभान्वित हो रहे हैं।

राजा नवाब अली ने उर्दू भाषा में संगीत की सुन्दर पुस्तक 'मारिफुन्नगमात' लिखी। 1911 में वे भातखंडे के संपर्क में आए तथा भातखंडे के विचारों से प्रभावित हो कर पुस्तक लिखी। आपने संगीत सम्मेलनों का आयोजन कर सार्वजनिक उत्साह बढ़ाया। भारतीय संगीत से गंदगी तथा अशुद्धता को दूर करने में महत्वपूर्ण साथ दिया।

इसी समय में राजा भैया पूॅछ वाले एवं बालकृष्ण बुआ इचलकरंजीकर एक प्रसिद्ध गायक हुए हैं। इन्होने संगीत के उत्थान में कई कार्य किए। इसी काल में प्रसिद्व नृत्यकार उदयशंकर तथा रामगोपाल हुए। दोनों ने नृत्य को नए–नए परिर्वतनों से विकसित किया। नृत्य को विदेशों तथा सर्वसाधारण में लोकप्रिय किया। इसी समय दक्षिण भारत में सेमनगुडी श्री निवास अय्यर हुए। आपने संगीत को विकसित किया तथा उसकी आत्मिक पृष्ठभूमि को उत्कृष्ट बनाया।

इसी काल में अब्दुल करीम खां हुए। आप प्रसिद्व गायक थे। आपने 'आर्य संगीत विद्या' की स्थापना 1913 में पूना में की। संगीत को लोकप्रिय हेतु अनेक संगीत समारोह किए तथा अनेक शिष्यों को संगीत सिखाया। इसी काल में प्रसिद्व सुरबहार वादक उ0 इनायत खॉ हुए। सुरबहार के साथ–साथ सितार, ध्रुपद, ख्याल, सारंगी आदि में भी प्रवीण थे। आपने सितार वाद्य को प्रमुख रूप से अपना कर उसे लोकप्रिय बनाया। नृत्य के क्षेत्र में श्रीमति इन्द्रानी रहमान (भरतनाट्यम) तथा अनुराधा गुहा (कत्थक) का काफी योगदान रहा है।

उस्ताद विलायत खॉ सितार वादक रहे हैं। आपने सितार वाद्य में नई–नई चीजों को सम्मिलित किया और उसे लोकप्रिय किया। सितार में गायकी अंग का आप आज प्रतिनिधित्व करते हैं। उ0 अली अकबर श्रेष्ठ सरोद वादक हैं। इसी समय में प्रसिद्ध शहनाई वादक उ0 बिस्मिल्लाह खॉ हुए हैं। इसके अतिरिक्त पं0 वी0 जी0 जोग (वायलिन वादक), उ0 बड़े गुलाम अली खॉ (गायक), रूक्मणि अरूंडेल (नृत्य), विनायक राव पटवर्धन (गायक) आदि कलाकार हुए जिन्होंने संगीत के विकास में योगदान किया। उ0 अलाउद्दीन खां सर्वाधिक प्रसिद्ध संगीतज्ञ हुए हैं। आपने ''मैहर बैंड'' की स्थापना

की तथा वाद्य वृंद को एक नई दिशा दी, आपने अनेक शिष्य तैयार किए जो आज संगीत क चमकते सितारे हैं जैसे पं0 रविशंकर, उ0 अली अकबर खॉ, अन्नपूर्णा देवी आदि। पं0 रविशंकर सितार के श्रेष्ठ कलाकार हैं। आपने नृत्य, गायन, सितार सभी सीखे हैं। संगीत को अंतर्राष्ट्रीय ख्याति का श्रेय आपको जाता है। आपने नए–नए राग बनाए। आरक्रेस्ट्रा को भारतीय तथा पाश्चात्य वाद्यों से सजाया। पं0 सामता प्रसाद, पं0 किशन महाराज, उस्ताद अल्लारक्खा खां, उस्ताद ज़ाकिर हुसैन खां (तबला), नृत्यकार गोपीनाथ, नर्तकी मृणलिनी साराभाई आदि ने संगीत को विकसित किया।

दक्षिण में आर चन्द्रशेखरय्या, जा0 चन्नम्मा संगीतज्ञ हुए। इसके अतिरिक्त श्रीमती एम0एस0 सुबुलक्ष्मी ने संगीत को नया जीवन प्रदान किया।

भारतीय चित्रपट संगीत भी विकसित हुआ। कई संगीतकार इसमें सम्मिलित हुए। इनमें बंगाल के पंकज मलिक (संगीतज्ञ), गायक के0सी0डे0, गायिका कानन देवी, संगीतकार नौशाद, शंकर जयकिशन, नर्तक गोपीकृष्ण, लता मंगेशकर, गायिका सुरैया, नर्तकी सितारा देवी आदि। इन्होंने शास्त्रीय संगीत, लोकसंगीत, नृत्य आदि को जन साधारण में लोकप्रिय बनाया।

सरकार का ध्यान सांस्कृतिक धरोहर के रूप में भारतीय संगीत के उन्नयन की ओर भी गया तथा दूसरी ओर स्वतंत्र संस्थाओं की ओर से भी इस दिशा में पर्याप्त प्रयास हुए। इन दोनों के प्रयासों के फलस्वरूप समग्र भारत में संगीत उत्तरोत्तर उन्नति की दिशा में अग्रसर हैं इन प्रयासों को संक्षेप में हम निम्नवत् देख सकते हैं।

वर्तमान समय में संगीत का प्रचार–प्रसार प्रत्येक वर्ग में समान है। शिक्षण संस्थाओं में संगीत को एक विषय के रूप में पढ़ाए जाने, लागू करने और इस विषय को अधिक से अधिक प्रोत्साहन देने हेतु सरकार द्वारा किए गए अनेक प्रयास प्रभावी सिद्ध हुए। शिक्षण संस्थाओं में इस विषय का समावेश होने से संगीत जिज्ञासुओं की गिनती बढ़ने लगी जिससे समाज के सभ्य वर्ग में भी संगीत के प्रति आकर्षण उत्पन्न हुआ।

सन् 1952 ई0 में भारत सरकार ने संगीत कला को प्रोत्साहन करने हेतु राष्ट्रपति पदक प्रदान करने आरम्भ किए। सन् 1953 में 'संगीत नाटक अकादमी' की स्थापना की तथा उसी क्रम में 1954 में 'ललित कला अकादमी' की स्थापना की। इन अकादमियों ने कलाकारों को उनकी कला का प्रदर्शन करने तथा समाज में यश कमाने का भी अवसर प्रदान किया। संगीत नाटक अकादमी समय–समय पर अनेक राष्ट्रीय स्तर के संगीत महोत्सवों का आयोजन करती रहती है। सरकार ने कलाकारों को मान–सम्मान प्रदान करने हेतु गत् वर्षों से अनेक पुरस्कार जैसे पद्मश्री, पद्मभूषण, पद्मविभूषण, तानसेन अवार्ड आदि देने भी प्रारम्भ किए हैं। सरकार के अनेक प्रयत्नों के कारण ही भारतीय कलाकारों तथा विदेशी कलाकारों तथा विदेशी कलाकारों के साथ कला प्रदर्शन से अन्य देशों से सांस्कृतिक सम्बन्ध सुदृढ़ होना संभव हो पाया है। सन् 1980–81 में हिन्दुस्तानी तथा कर्नाटकी संगीतकारों के एकत्रित रूप में कार्यक्रम हुए तथा इन कार्यक्रमों को दूरदर्शन द्वारा प्रसारित किया गया।

इस समय देश में संगीत प्रेमी समाज द्वारा स्थापित अनेक संगीत संस्थाएं हैं, जो अपने केन्द्रों के माध्यम से न केवल देश के कोने–कोने में अपितु विदेशों में भी शास्त्रीय संगीत की परीक्षा आयोजित करती है तथा क्रियात्मक संगीत–शिक्षण की व्यवस्था करती है। देश के कोने–कोने में पूर्व माध्यमिक से स्नातकोत्तर स्तर तक अनेक शिक्षण संस्थाएं हैं जो अपने पाठ्यक्रम में 'संगीत' विषय का समावेश कर एवं संगीत–शिक्षण–व्यवस्था कर शास्त्रीय संगीत का प्रचार–प्रसार कर रही हैं। आज देश में संगीत की अनेक पत्रिकाओं का प्रकाशन हो रहा है यथा 'संगीत' संगीत–कार्यालय, हाथरस, छायानट, संगीत नाटक अकादमी, लखनऊ एवं 'संगीत–कला–विहार' मुम्बई से प्रकाशित आदि, जिनके माध्यम से देश में शास्त्रीय संगीत का प्रचार–प्रसार हो रहा है।

आज देश के कोने–कोने में अनेक प्रकाशन–संस्थाएं हैं जो संगीत–शास्त्र संबंधी ग्रन्थों का प्रकाशन कर शास्त्रीय संगीत के प्रचार–प्रसार में लगी हैं। संगीत पर केवल ग्रन्थ तथा पुस्तकें ही नहीं

लिखी गयी हैं अपितु संगीत के विभिन्न पक्षों पर अन्य विषयों के समान पी–एच0डी0, डी0लिट्0 स्तरीय शोध प्रबन्ध भी लिखे जा रहे हैं। जिससे संगीत की दिन प्रतिदिन उन्नति हो रही है।

संगीत के प्रचार एवं प्रसार में आकाशवाणी का विशेष योगदान रहा प्रत्येक वर्ष आकाशवाणी की ओर से संगीत प्रतियोगिता का आयोजन करके तथा कुशाग्र बुद्धि वाले नवयुवक विद्यार्थियों जो मासिक छात्रवृत्ति देकर आने वाली संगीतज्ञों की पीढ़ी को बहुत कुछ प्रोत्साहित कर रही है। आकाशवाणी के स्तर को उच्च करने के लिए उसमें भाग लेने वाले कलाकारों की ध्वनि–परीक्षा सरकार द्वारा नियुक्त संगीतज्ञों का विशेषज्ञ पैनल लेती है और कलाकारों की श्रेणी तथा उनका पारिश्रमिक निर्धारित करती है। आकाशवाणी प्रतिवर्ष एक संगीत प्रतियोगिता और वृहद–संगीत सम्मेलन आयोजित करती है। सम्मेलन में संगीत सम्बन्धी विवादग्रस्त विषयों पर भी विचार–विमर्श होता है। 1953 में संगीत नाटक अकादमी स्थापित की गई और उच्च संगीत शिक्षा के लिए योग्य विद्यार्थियों को 300/– प्रतिमाह छात्रवृत्ति दी गई। प्रति शनिवार को साढ़े नौ बजे रात्रि से ग्यारह बजे रात्रि तक शास्त्रीय संगीत के विभिन्न कार्यक्रम आकाशवाणी द्वारा प्रसारित किये जाते हैं। विभिन्न केन्द्रों में गीत और भजन के रेकार्ड़ तैयार किये गये। दूसरी ओर चलचित्र संगीत ने शास्त्रीय संगीत का प्रचार तो नहीं किया, किन्तु भारत के प्रत्येक व्यक्ति के कानों में संगीत का थोड़ा अंश अवश्य पहुॅचा दिया।

इस समय देश भर में अनेक संगीत संस्थायें हैं जो संगीत की शिक्षा दे रही हैं। जैसे प्रयाग संगीत समिति इलाहाबाद, भातखण्डे संगीत कालेज लखनऊ, व्यास संगीत विद्यालय बम्बई, माधव संगीत विद्यालय ग्वालियर आदि। इसके अतिरिक्त इलाहाबाद, पटना, बनारस, कानपुर, नागपुर, काश्मीर, पंजाब, बड़ौदा विश्वविद्यालय में एम0ए0 के पाठ्यक्रम में संगीत का समावेश हो गया है। इधर संगीत की बहुत सी पुस्तकें शास्त्र और क्रियात्मक दोनों पर लिखी गई।

भारतीय संगीत की धाक विदेशों में जमाने के लिए उस्ताद विलायत खॉ, पं0 रविशंकर उस्ताद विलायत खॉ तथा अल्ला रक्खा खॉ का विशेष हाथ रहा है। इनके अतिरिक्त आधुनिक युग के कुछ संगीतज्ञों के नाम हैं सर्वश्री भीमसेन जोशी, पं0 निखिल बनर्जी, लालजी श्रीवास्तव, स्व0 गोपाल मिश्र, रघुनाथ सेठ, हरि प्रसार चौरसिया, शिव कुमार शर्मा, जाकिर हुसैन आदि। देश के बड़े–बड़े नगरों में प्रत्येक वर्ष उत्कृष्ट संगीत का सम्मेलन का आयोजन करना आवश्यक सा हो गया है। कलकत्ता, बम्बई आदि बड़े–बड़े नगरों में एक वर्ष में कई–कई सम्मेलन आयोजित किये जाते हैं। जिनमें साधारण जनता भी सुगमता से प्रवेश पा लेती है। इसके अतिरिक्त संगीत शास्त्र के प्रत्येक क्षेत्र में भी कई अच्छे विद्वान खोजपूर्ण कार्य कर रहे हैं जिनमें विद्यार्थी शोधार्थी लाभान्वित हो रहे हैं।

इसके अतिरिक्त संगीत अब एक विषय के रूप में पढ़ाया जाने लगा है। संगीत विषय में एम0ए0 की कक्षाओं एवं विश्वविद्यालयों द्वारा कराये जा रहे शोध कार्यों ने भी भारतीय शास्त्रीय संगीत के स्तर को बढ़ाया है। अनेकों संगीत समारोह आयोजित किये जाते हैं समय–समय पर संगीत विषय में सेमिनार होते रहते हैं जिससे शास्त्रीय संगीत को सर्वसाधारण तक पहुंचाया जा सकता है।

संगीत सम्मेलनों एवं सेमिनारों से संगीत के क्षेत्र को एक नई दिशा प्राप्त हुई है। भारतीय शास्त्रीय संगीत को जन साधारण तक पहुॅचाने में संगीत की मासिक, वार्षिक आदि पत्रिकाओं एवं आकाशवाणी ने भी अपना महत्वपूर्ण योगदान किया है। यही कारण है कि भारतीय संगीत आधुनिक काल में भारत जीवन का आवश्यक अंग बन गया है। भविष्य में संगीत अपनी सभी विशेषताओं के साथ संसार का मार्गदर्शन करने में मदद करेगा।

अर्न्तराष्ट्रीय जगत् में भी सांस्कृतिक सम्बन्धों को सुदृढता प्रदान करने हेतु यूरोपीय एवं एशियाई देशों में सांस्कृतिक मण्डलों का आदान–प्रदान किया गया। राष्ट्रीय संगीत महोत्सव, नृत्य महोत्सव तथा संगीत सम्बन्धी गोष्ठियों का आयोजन केन्द्रीय, प्रान्तीय, सम्भागीय एवं मण्डलीय स्तरों पर होता रहता है।

संगीत के छात्रों को प्रोत्साहन प्रदान करने हेतु केन्द्रीय एवं राज्य सरकारों द्वारा विविध छात्रवृतियॉ प्रदान की जाती हैं। प्रारम्भ से लेकर उच्च शिक्षा तक संगीत एक विषय के रूप में

पाठ्यक्रम में सम्मलित हो चुका है। अनेक शिक्षण संस्थायें आज संगीत की शिक्षा प्रदान कर रही हैं। आकाशवाणी एवं दूरदर्शन द्वारा शास्त्रीय संगीत तथा सुगम संगीत के अन्तर्गत भजन, गीत व गजल आदि प्रसारित किये जाते हैं। आधुनिक युग में संगीत जनसाधारण के अत्यन्त निकट है। आज हमारा भारतीय संगीत पूर्णतः विकासोन्मुख है।

अभ्यास प्रश्न

क) दीर्घ उत्तरीय प्रश्न :–

1. भारतीय संगीत में आधुनिक कालीन संगीत को आप कितने भागों में बॉट सकते हैं? स्वतन्त्र भारत में संगीत की कुछ विशेषताओं पर प्रकाश डालिये।
2. भारतीय संगीत के इतिहास के आधुनिक काल की विशेषतओं का उल्लेख कीजिए।
3. पूर्व आधुनिक काल में भारतीय संगीत की क्या स्थिति थी ? विस्तार पूर्वक समझाइये।
4. पं0 रवीन्द्र नाथ टैगोर द्वारा भारतीय संगीत में किये गये योगदान को विस्तार पूर्वक समझाइये।
5. पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर एवं पं. विष्णु नारायण भातखण्डे द्वारा संगीत की उन्नति के लिये किए गए प्रयासों की विस्तार पूर्वक व्याख्या कीजिए।
6. रामपुर नवाबों के काल में भारतीय संगीत की क्या स्थिति थी? विस्तार से लिखिए।

ख) लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. आधुनिक काल का समय कब से कब जक माना जाता है? संक्षेप में समझाइये।
2. पूर्व आधुनिक कालीन संगीत पर संक्षिप्त टिप्पणी लिखिए।
3. रवीन्द्र संगीत से आप क्या समझते हैं? संक्षेप में बताइये।
4. पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर द्वारा संगीत की उन्नति के लिये किये गये प्रयासों पर प्रकाश डालिये।
5. पं0 विष्णु नारायण भातखण्डे का संगीत में क्या योगदान रहा?
6. स्वतन्त्र भारत में संगीत पर संक्षिप्त टिप्पणी लिखिए।

ग) एक शब्द में उत्तर कीजिए :–

1. आधुनिक काल का समय क्या है ?
2. पूर्व आधुनिक काल का समय क्या है ?
3. सुरसिंगार नामक वाद्य का आविष्कारक कौन है ?
4. पं0 विष्णु नारायण भातखण्डे ने संगीत सम्बन्धी कौन–कौन सी पुस्तकें लिखीं ?
5. पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी का जन्म कब हुआ ?
6. आधुनिक काल में संगीत क विकास तथा प्रकार का श्रेय किन दो विभूतियों को जाता है ?
7. भरतनाट्यम नृत्य में आधुनिक काल की किन महिला कलाकार का योगदान रहा?

घ) रिक्त स्थान भरिये :–

1. संगीत मार्तण्ड की उपाधि .....को दी गई।
2. बंगाल के सर एस0एम0टैगोर ने ..... नामक ग्रन्थ लिखा।
3. उ0 इनायत खॉ प्रसिद्ध .....वादक थे।
4. कुमारी अनुराधा गुहा का ..... नृत्य में काफी योगदान रहा।
5. नगमातुल हिन्द की रचना ..... ने की।
6. गन्धर्व महाविद्यालय की स्थापना .....को ..... में .....द्वारा की गई।
7. रवीन्द्र संगीत का आधार ..... भारतीय संगीत रहा है।
8. राजा नबाब अली ने उर्दू भाषा में संगीत में संगीत की सुन्दर पुस्तक ..... लिखी।
9. संगीत नाटक अकादमी की स्थापना सन् ..... में की गई।

ड़) बहुविकल्पीय प्रश्न :–

(1) राजा प्रताप सिंह द्वारा लिखित पुस्तक –

(i) संगीत सार (ii) संगीत राग कल्पद्रुम

(iii) नगमाते आसफी (iv) संगीत बाल बोध

(2) राग कल्पद्रुम पुस्तक के रचयिता –

(i) पं0 विष्णु नारायण भातखण्डे (ii) राजा प्रताप सिंह

(iii) कृष्णानन्द व्यास (iv) पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर

(3) रवीन्द्र नाथ टैगोर द्वारा संगीत को दिये गये नये रूप को कहते हैं –

(i) पाश्चात्य संगीत (ii) हिन्दुस्तानी संगीत

(iii) कर्नाटकी संगीत (iv) रवीन्द्र संगीत

(4) पं0 ओंमकार नाथ ठाकुर के गुरू थे –

(i) रवीन्द्र नाथ टैगोर (ii) पं0 विष्णु नारायण भातखण्डे

(iii) कृष्णानन्द व्यास (iv) पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर

(5) 'आर्य संगीत विद्यालय' की स्थापना की –

(i) अब्दुल करीम खॉ (ii) राजा नबाव अली

(iii) विनायक राव पटवर्धन (iv) ओमकार नाथ ठाकुर

1.4 सारांश

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के बाद आप भारतीय संगीत के आधुनिक काल से परिचित हो चुके होंगे। इस इकाई को पढ़ने के बाद आप निम्न तथ्यों को जान चुके होंगे :–

- पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर जी व पं0 विष्णु नारायण भातखण्डे जी ने संगीत के प्रचार–प्रसार में महत्वपूर्ण योगदान दिया।
- पं0 विष्णु नारायण भातखण्डे ने अत्यन्त ही सरल एवं सुबोधगामी स्वरलिपि–पद्धति का आविष्कार किया, जो कि आज अत्यन्त लोकप्रिय है। उन्होंने लक्षण–गीत नामक नवीन गायन शैली की रचना की, उन्होंने मेल वर्गीकरण के स्थान पर थाट पद्धति विकसित करके नियमबद्ध प्रणाली से गायन वादन की प्रेरणा दी।
- आधुनिक काल के संगीत विद्वानों, उनके द्वारा रचित विभिन्न संगीत सम्बन्धी ग्रन्थों व उनके भारतीय संगीत में महत्वपूर्ण योगदान को।
- भारतीय सरकार ने संगीत को संरक्षण प्रदान किया। भारत सरकार ने संगीतकला को प्रोत्साहन प्रदान करने हेतु पद्मश्री, पदमभूषण एवं पदमविभूषण जैसे सम्माननीय राष्ट्रीय पदक प्रदान करने आरम्भ किये।
- संगीत के छात्रों को प्रोत्साहन प्रदान करने हेतु केन्द्रीय एवं राज्य सरकारों द्वारा विविध छात्रवृतियॉ प्रदान की जाती हैं।

1.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

ग) एक शब्द में उत्तर कीजिए :–

1. 1900 ई0 से वर्तमान तक 2. 1800 ई0 से 1900 ई0 3. प्यारे खॉ
4. क्रमिक पुस्तक मालिका(6 भागों), भातखण्डे–संगीत–शास्त्र (4 भागों), श्रीमल्लक्ष्य संगीत, अभिनव राग–मंजरी
5. 18 अगस्त 1872 6. पं0 भातखण्डे व पं0 पलुस्कर 7. श्रीमती इन्द्राणी रहमान

घ) रिक्त स्थान भरिये :–

1. पं0 ओंमकारनाथ ठाकुर 2. The Universal History Of Music 3. सुरबहार
4. कत्थक 5. अश्फाक उल्ला 6. उत्तरी

7. 5 मई 1901, लाहौर, पं0 पलुस्कर 8. मारिफुन्नगमात 9. 1953

ड़) बहुविकल्पीय प्रश्न :–

1. (i) संगीत सार 2. (iii) कृष्णानन्द व्यास 3. (iv) रवीन्द्र संगीत
4. (iv) पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर 5. (i) अब्दुल करीम खॉ

1.6 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. जोशी, श्री उमेश, भारतीय संगीत का इतिहास, मानसरोवर प्रकाशन प्रतिष्ठान, फिरोजाबाद, द्वितीय संस्करण 1969।
2. परांजपे, श्री शरच्चंद्र श्रीधर, भारतीय संगीत का इतिहास, चौखम्बा संस्कृत सीरीज ऑफिस, वाराणसी, 1969(वैदिक काल से गुप्त काल तक)।
3. वृहस्पति आचार्य, मुसलमान और भारतीय संगीत, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली प्रथम संस्करण, 1974।
4. जायसवाल, श्री राधेश्याम, भारतीय सुषिर वाद्यों का इतिहास, वाराणसेय संस्कृत संस्थान, वाराणसी प्रथम संस्करण 1983।
5. शुक्ल, श्री हीरालाल, आदिवासी संगीत, मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ गन्थ अकादमी, भोपाल, प्रथम संस्करण, 1986।
6. वर्मा, सुश्री रीता, प्राचीन भारत का इतिहास, बोहरा प्रकाशन जयपुर, प्रथम संस्करण, 1981।
7. शर्मा, डॉ0 स्वतंत्रा, भारतीय संगीत का ऐतिहासिक विश्लेषण, टी0एन0, भार्गव एण्ड संस, कटरा, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण– 1988।
8. श्रीवास्तव, सुश्री धर्मावती, प्राचीन भारत में संगीत (वैदिक काल से गुप्तकाल तक), संशोधित संस्करण, भारतीय विद्या प्रकाशन, वाराणसी, प्रथम संस्करण 1967।
9. रानी, डॉ0 संध्या, उ0प्र0 के रूहेलखण्ड क्षेत्र की संगीत परम्परा, रामपुर रज़ा लाइब्रेरी, रामपुर (उ0प्र0)।
10. Bandopadhya Shripad, The Music of India, Tresure House of Books, Bombay, IIIrd edition, 1970.
11. Eathel Rosenthal, The Story of Indian Music and its Instruments, Oriental Books, New Delhi.
12. Pingle B.A., History of Indian Music, Indological Book House, Delhi, 1985.
13. Deva B.C, Indian Music, Indian Council for Cultural Relations, New Delhi, 1974.

1.7 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. शर्मा, श्री भगवतशरण, भारतीय संगीत का इतिहास, संगीत मंदिर, खुर्जा, प्रथम संस्करण 1981।
2. श्रीवास्तव, श्री हरीश्चन्द्र, राग परिचय भाग–3, संगीत सदन प्रकाशन, साउथ मलाका, इलाहाबाद।
3. परांजपे, शरच्चंद्र श्रीधर, संगीत बोध, मध्य प्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, भोपाल, द्वितीय संस्करण, 1980।

1.8 निबन्धात्मक प्रश्न

1. आधुनिक काल में भारतीय संगीत में हुए परिवर्तन पर विस्तृत चर्चा कीजिए।

इकाई 2 – ताल रचना के सिद्धान्त एवं समान मात्राओं की विभिन्न तालों का औचित्य

2.1 प्रस्तावना

2.2 उद्देश्य

2.3 ताल

2.4 मार्गी ताल की रचना

2.5 देशी ताल की रचना

2.6 वर्तमान ताल की रचना

2.7 समान मात्राओं की विभिन्न तालों का औचित्य

2.7.1 लय भेद के कारण समान मात्राओं की विभिन्न तालें

2.7.2 संगीत की विभिन्न शैलियों के कारण समान मात्राओं की विभिन्न तालें

2.8 सारांश

2.9 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

2.10 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

2.11 निबन्धात्मक प्रश्न

2.1 प्रस्ताना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम बी0ए0एम0टी0(एन0)–302 की दूसरी इकाई है। इस इकाई से पूर्व आप आधुनिक काल में भारतीय संगीत की स्थिति के विषय में जान चुके होंगे।

इस इकाई में आप तालों की रचना का आधार, ताल रचना के सिद्धान्त के विषय में जानेंगे। संगीत के जन्म से ही ताल की रचना आरम्भ हो गई थी। प्रारम्भ में प्राचीन मार्गी ताल, उसके बाद देशी ताल तथा देशी तालों से प्रेरित होकर वर्तमान की तालों की रचना की गई। इन सभी तालों की रचना के विषय में इस इकाई में चर्चा की गई है। वर्तमान में समान मात्राओं की विभिन्न तालें प्रयोग में हैं अतः इन तालों के औचित्य के बारे में भी इस इकाई में चर्चा की गई।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप ताल एवं उसकी रचना को भली–भांति समझ पाएंगे। समान मात्राओं की विभिन्न तालों के औचित्य को भी आप समझ सकेंगे।

2.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के बाद आप :–

1. ताल को समझ सकेंगे।
2. ताल की रचना कैसे और किन विभिन्न आयामों के आधार पर हुई, यह जान सकेंगे।
3. समान मात्राओं की विभिन्न तालों के औचित्य को भी समझ सकेंगे।

2.3 ताल

सम्पूर्ण ब्रह्माण्ड लय में बंधा है। समय अथवा काल अखण्ड है जिसको घण्टों, मिनट, सैकेन्ड, प्रहर, दिनों, महीनों एवं वर्षों में विभाजित किया है। पृथ्वी सूर्य की परिक्रमा चौबीस घण्टों में करती है। साठ सेकेण्ड के एक चक्कर के बाद एक मिनट, साठ मिनट के एक चक्कर के बाद एक घण्टा, चौबीस घण्टे के एक चक्कर के बाद एक दिन, तीस दिन अथवा 31 दिन के बाद एक महीना तथा बारह महीने का एक चक्कर एक वर्ष कहलाता है। समय का यह निश्चित क्रम ही संगीत में ताल कहलाता है जो कि संगीत को स्थायित्व प्रदान करता है। ताल की उत्पत्ति, संगीत में ताल की आवश्यकता के आधार पर हुई।

ताल शब्द तल से बना है तथा तल का अर्थ बुनियाद है। ताल की बुनियाद पर ही संगीत की प्रतिष्ठा होती है जो कि संगीत रत्नाकर के तालाध्याय में दिए गए निम्न श्लोक के द्वारा दिया गया हैः–

तालस्तल प्रतिष्ठायामिति घातीधन्नि स्मृतः
गीतं वाद्यं तथा नृत्यं यतस्ताले प्रतिष्ठातिम्।

प्रतिष्ठा का अर्थ एक सूत्र में बांधना, व्यवस्थित करना, आधार प्रदान करना तथा स्थिरता प्रदान करना है। संगीत में विभिन्न तत्वों को एक व्यवस्था प्रदान करके स्थिर एवं आधार देने वाला तत्व ताल है। लय पूरे ब्रह्माण्ड में व्याप्त है। एक क्रिया एवं दूसरी क्रिया के बीच का काल जो पहली क्रिया का विस्तार है वह लय है। विस्तार कम या अधिक होने पर क्रमशः लय अधिक एवं कम हो जाती है। क्रिया के साथ होने वाली विश्रान्ति लय है। विश्रान्ति के बिना क्रिया का अस्तित्व नहीं है।

लय का ज्ञान प्रकृति से प्राप्त हुआ तथा सभ्यता के विकास के साथ जब अंकों का ज्ञान हुआ तो ताल की कल्पना हुई। भारतीय ताल रचना में दो का अंक विशेष महत्व का है। 2 में मूल अंक 1 जोड़ने से तीन अंक प्राप्त होता है जिसको ताल के सन्दर्भ त्रयश्र से प्रकट करते हैं। 2 अंक में 2 जोड़ने से चतुरत्र हो जाता है। अंक 1 एवं 2 लघु एवं गुरू के घोतक है तथा 3 का अंक प्लुत का। लघु, गुरू तथा प्लुत के विभिन्न संयोगों से विभिन्न तालों की कल्पना की गई। लघु हेतु । , गुरू हेतु ऽ तथा प्लुत हेतु ऽ' चिन्ह निश्चित हुए।

ताल का आधार आवर्तन है जिसमें वृत अथवा गोल आकार निहित है। ताल के एक आवर्तन में वृत का स्वरूप हैं। एक आवर्तन में क्रियाओं से ताल रचना होती है। मूल अंक एक के अतिरिक्त अंकए दो एवं तीन से सभी अंक प्राप्त हो जाते हैं। अंक दो को दुगुना करने पर चार अंक प्राप्त होते हैं तथा 3 को दुगुना करने पर छः का अंक प्राप्त होता हे। ताल रचना का आधार दो एवं तीन अंक ही है।

2.4 मार्गी तालों की रचना

प्राचीन मार्गी ताल की रचना काल में प्रारम्भ में मार्गी तालों का निर्माण हुआ जिसका आधार चतुरश्र तथा त्रयश्र था। इनकी प्रतिनिधि तालें चच्चत्पुट तथा चाचपुट थी। इन दोनों में क्रम से चार एवं तीन गुरू थे। चच्चपुट तथा चाचपुट से तीन अन्य मार्गी तालों षटपितापुत्रक, समप्क्वेष्टाक तथा उदघट्ट बनी। देवों एवं ऋषियों ने महादेव के सम्मुख जिस संगीत का प्रदर्शन किया था उसे मार्गी संगीत कहा गया तथा इस हेतु जिन तालों का निर्माण हुआ वे मार्गी तालें कहलाई। मार्गी संगीत हेतु पांच मार्गी तालें बनी। ये पांच मार्गी तालें लघु, गुरू एवं प्लुत के विभिन्न संयोगों से प्राप्त हुई। अतः तालों का निर्माण संगीत की आवश्यकता के आधार पर हुआ। इन पांच मार्गी तालों के बाद में देशी संगीत के आवश्यकतानुसार तालों का निर्माण होता गया। पांच मार्गी तालें निम्न है :–

चच्चत्पुट	–	ऽ ऽ । ऽ'
चाचपुट	–	ऽ । । ऽ
षटापितापुत्रक	–	ऽ' । ऽ ऽ । ऽ'
सम्पक्वेष्टाक	–	ऽ' ऽ ऽ ऽ ऽ'
उदघट्ट	–	ऽ ऽ ऽ

मार्गी तालों में मौलिक इकाई गुरू मानी गई है। चचत्पुट के तीन रूपों में क्रमशः चार, आठ तथा सोलह गुरू हुए अर्थात आठ, सोलह तथा बत्तीस मात्रा होती हैं। पादभाग जिसको वर्तमान में विभाग कहा जाता है, के परिवर्तन से ताल निर्माण किया जाता था। चच्चत्पुट तथा चाचपुट दोनों में अक्षर क्रिया तथा पादभाग समान हैं परन्तु क्रियाओं के काल में अन्तर होने से दो भिन्न तालें हैं।

षटपितापुत्रक ताल की रचना समझने के लिए इसके नाम को समझने की आवश्यकता है जिसमें तीन शब्द है – षट, पिता, पुत्रक। इसमें कुल 6 अक्षर, 6 क्रियाएं तथा 6 विभाग हैं। ताल में दो खण्ड ऽ'।ऽ और ऽ।ऽ' है। दूसरा खण्ड पहले का प्रतिबिम्ब है। पुत्रए पिता का ही प्रतिबिम्ब होता है अतः इसका नामकरण सार्थकता सिद्ध करता है।

सम्पक्वेष्टाक ताल की उत्पत्ति षटपितापुत्रक से हुई। आरम्भ तथा अन्त में प्लुत की कल्पना षटपितापुत्रक ताल से हुई जिसके आरम्भ एवं अन्त में प्लुत है। आरम्भ तथा अन्त प्लुत होने के कारण इसको भरत ने गम्भीर प्रकृति की ताल माना जिसका प्रयोग पूर्वांग के गीतकों में किया जाता था। इन गीतकों की आवश्यकता के अनुसार सम्पक्वेष्टाक ताल की रचना हुई प्रतीत होती है। इन गीतकों का प्रयोजन श्रोताओं को नाट्य की ओर एकाग्र करके मुख्य नाटक हेतु तैयार करना होता था।

उदघट्ट ताल की रचना सम्पक्वेष्टाक ताल के आधार पर हुई, जिसमें आरम्भ एवं अन्त के प्लुत को हटाकर की गई। देखने में यही त्रयश्र जाति की ताल लगती है परन्तु फिर भी चाचपुट ताल ही मूल त्रयश्र ताल मानी गई क्योंकि इसका प्रयोग पूरे गीतक में न होकर केवल छोटे से खण्ड में होता था।

इस प्रकार हमने पांच मार्गी ताल की रचना प्रक्रिया को समझा।

2.5 देशी ताल की रचना

ताल की रचना का आधार मूल रूप से बौद्धिक है तथा संगीत की आवश्यकता इसका आधार है। संगीत में आधार लय एवं ताल से ही प्रतिष्ठित किया जाता है। जिस प्रकार का संगीत निर्माण होता गया उसी प्रकार तालों का निर्माण होता गया। मानसोल्लास ग्रन्थ में 30, संगीत चूड़ामणी में 96, संगीत रत्नाकर में 120 तथा संगीतराज में 138 तालों को उनके लक्षण एवं अवयवों के साथ दिया गया है। देशी तालों की रचना मार्गी तालों से हुई तथा इनके तीन भेद बताए गए तथा इन भेदों के आधार पर देशी तालों का निर्माण हुआ।

1. शुद्ध ताल – जिसमें किसी ताल की छाया न हो।
2. सालग ताल – जिनमें दो तालों का मिश्रण हो।
3. संकीर्ण ताल– जिनमें कई तालों का मिश्रण हो।

सोमनाथ कवि ने 108 देशी तालों का वर्णन किया है। जिसमें आरम्भ की सात तालों को प्रथम ताल, 27 तालों को शुद्ध ताल तथा शेष तालों का मिश्र ताल कहा है। मिश्र ताल के अन्तर्गत सालग एवं संकीर्ण दोनों प्रकार की तालों को रखा गया है।

संगीत रत्नाकर में शारंगदेव ने 120 देशी तालों का उल्लेख किया है जो द्रुतादि अवयवों के संयोग से बनी है। ताल की रचना एक से अधिक अवयवों अथवा अंगों के संयोग से होती है परन्तु रत्नाकर में अपवाद स्वरूप तीन निम्न तालें एक–एक अंग की हैं।

आदि ताल	**।**	**एक लघु**
करण ताल	**ऽ**	**एक गुरू**
एक ताल	**0**	**एक द्रुत**

दक्षिण भारतीय संगीत की सात तालों में एकताल भी एक अंग की ताल है परन्तु यह एक अंग लघु का है जो रत्नाकर में वर्णित एक ताली से भिन्न है।

मार्गी तालों की रचना में लघु, गुरू, द्रुत अंग ही प्रयोग किए जाते थे। परन्तु देशी तालों की रचना लघु विराम तथा द्रुत विराम आदि अंगों के संयोग से भी हुई। लघु विराम का संकेत चिन्ह । तथा द्रुत विराम का संकेत चिन्ह ŏ है। लघु विराम के संयोग से तथा द्रुत विराम के संयोग से बनने वाल तालें निम्न हैं:–

लघु विराम के संयोग की तालें		**द्रुत विराम के संयोग की तालें**	
लघु शेखर	।ऽ	तृतीय	0 0 0ŏ
हंस लील	। ।ऽ	क्रीडा	ŏ ŏ
गजलील	। । ।ऽ	प्रताप शेखर	ŏ 0 0ŏ
निः सारूक	।ऽ।ऽ	षटताल	0 ŏ 0 0ŏ
मग्नताल	0 0 0 0 । । ।ऽ	तुरंग लील	ŏ ŏ 0 0
		गारूगी	0 0 0 0ŏ
		विषम	0 0 0 ŏ 0 0 0ŏ
		सम	। । 0ŏŏ
		मल्ल ताल	। । । । 0ŏ
		लक्ष्मीरा	0 ŏ । ऽ'
		चच्चरी	0ŏ 0 0ŏ 0ŏ 0ŏ 0ŏ 0ŏ 0ŏ 0ŏ 0ŏ 0ŏ
		मिश्रवर्ण	0 0 0 ŏ 0 0 0 ŏ 0 0 0 ŏ ऽ' ऽ 0 0 ऽ। ऽ

मिश्रवर्ण ताल पांच अंगों – द्रुत विराम, द्रुत, लघु, गुरू एवं प्लुत के संयोग से बनी ताल है। देशी तालों में द्रुत, लघु, गुरू, प्लतु तथा काकपद के संयोग बनी तालें भी हैं जो संगीत रत्नाकर की 120 तालों में हैं, जो निम्न हैं :–

1. मण्ठ ताल । । ऽ + + + +
2. सिंहनन्दन ऽ ऽ । ऽ । ऽ' 0 0 ऽ ऽ । ऽ' । ऽ' ऽ । । + + + +

देशी तालों में सिंहनन्दन ताल सबसे अधिक मात्रा की ताल है जिसकी मात्राएं 44 हैं।

संगीत दर्पण में देशी तालों की संख्या 224 तथा मन्नू जी महाराज ने तालदीपिका में देशी तालों की संख्या 223 दी है।

दक्षिण भारतीय संगीत जिसे कर्नाटक संगीत भी कहा जाता है, में कर्नाटक ताल पद्धति वर्तमान में भी प्रचलन में है। दक्षिण भारतीय ताल पद्धति तथा ताल व्यवहार उत्तर भारतीय ताल पद्धति से भिन्न है

तथा प्राचीन ताल पद्धति के अधिक निकट है। इसमें भी तालों की रचना विभिन्न अंगों के संयोग से होती है। इनकी मूल तालें सात हैं जिनमें लघु, द्रुत तथा अणुद्रुत अंगों का ही संयोग है जो निम्न प्रकार हैः–

नाम	संकेत	विभाग	मात्रा
ध्रुवताल	। 0 । ।	4	4+2+4+4= 14
मठताल	। 0 ।	3	4+2+4 = 10
रूपकताल	। 0	2	4+2 = 6
झम्प ताल	।∪0	3	4+1+2 = 7
त्रिपुट	। 0 0	3	4+2+2 = 8
अठताल	। । 0 0	4	4+4+2+2 = 12
एकताल	।	1	4 = 4

इस ताल पद्धति में लघु अंग का विशेष महत्व है क्योंकि इन सात मूल तालों में लघु की मात्रा संख्या, पांच जाति भेद के आधार पर परिवर्तित हो जाती है। मूल तालों की रचना का आधार अंग तथा जाति भेद के आधार पर 3 तालों की रचना होती है। प्रत्येक ताल की पांच जाति भेद हैं, जिनसे 3 तालें प्राप्त होती हैं। सात मूल तालें चतुरश्र जाति की मानी गई हैं। त्रयश्र जाति में लघु की 3 मात्रा, खण्ड जाति में लघु की मात्रा 5, मिश्र जाति में लघु की मात्रा 7 तथा संर्कीण जाति में लघु की मात्रा 9 होगी। जाति भेद के आधार पर ध्रुव ताल के पांच भेद निम्न प्रकार हैंः–

ताल	जाति	लघु की मात्रा	संकेत चिन्ह	मात्रा
ध्रुवताल	चतुरश्र	**4**	। 0 । ।	**14**
ध्रुवताल	त्रयश्र	**3**	। 0 । ।	**11**
ध्रुवताल	खण्ड	**5**	। 0 । ।	**17**
ध्रुवताल	मिश्र	**7**	। 0 । ।	**23**
ध्रुवताल	संकीर्ण	**9**	। 0 । ।	**29**

इस प्रकार ध्रुवताल चतुश्र में 14, त्रयश्र में 11, खण्ड में 17, मिश्र में 23 तथा संर्कीण में 29 मात्रा की ताल होगी।

पांच जाति भेदों में केवल लघु की मात्रा परिवर्तित होती है परन्तु अन्य अंगों की मात्रा संख्या उनकी मूल संख्या ही रहती है। उक्त प्रकार से ही अन्य तालों के जाति भेद करके प्रत्येक ताल की पांच तालें प्राप्त होंगी, इस प्रकार कुल तालें 35 हो जाएंगी। इन 35 तालों के नाम भिन्न हैं। 35 तालों की रचना जाति भेद के आधार पर होती है तथा इन 35 तालों के गति भेद के आधार पर प्रत्येक ताल के अन्य पांच भेद प्राप्त होंगे। इस प्रकार 35 × 5 = 175 तालों की रचना की जा सकेगी। गति भेद भी जाति से ही सम्बन्धित है, परन्तु इससे लघु की संख्या नहीं बदलती। परन्तु चतुरश्र में चार गुना, त्रयश्र में तीन गुना, खण्ड में पांच गुना, मिश्र में सात गुना तथा संर्कीण में ताल को नौ गुना करते हैं। ध्रुव ताल की पांच जाति भेद की तालें निम्न प्रकार से होगी। चतुरश्र ध्रुवताल की मात्रा 14 होती है। ध्रुवताल चतुरश्र जाति के पांच गति भेद।

चतुश्र जाति ध्रुवताल	गति भेद
। 0 ।।	14× 4 = 56
। 0 ।।	14× 3 = 42
। 0 ।।	14× 5 = 70
। 0 ।।	14× 7 = 98
। 0 ।।	14× 9 = 126

मूल ध्रुवताल की चतुरश्र जाति में मात्रा 14 रहती हैं तथा इसको चौगुना, तीगुना, पांच गुना, सात गुना तथा नौ गुना कर क्रमशः 56, 42, 70, 98, 126 मात्राओं की पांच तालें प्राप्त होती हैं। एक अन्य उदाहरण – ध्रुवताल त्रयश्र जाति के पांच गति भेद – ध्रुवताल त्रयश्र जाति में मात्रा 11 होती हैं।

त्रयश्र जाति ध्रुवताल	गति भेद
। 0 ।।	$11 \times 4 = 44$
। 0 ।।	$11 \times 3 = 33$
। 0 ।।	$11 \times 5 = 55$
। 0 ।।	$11 \times 7 = 77$
। 0 ।।	$11 \times 9 = 99$

इस प्रकार सात मूल तालों से जाति भेद के आधार पर 35 तालें तथा गति भेद के आधार पर प्रत्येक 35 तालों से अन्य पांच तालों की रचना होती है तथा इस प्रकार कुल 175 तालें प्राप्त होती हैं।

2.6 वर्तमान तालों की रचना

वर्तमान संगीत के सन्दर्भ में शास्त्रीय संगीत को मार्गी संगीत के तथा लोक संगीत को देशी संगीत के अन्तर्गत वर्गीकृत कर सकते हैं। संगीत में समय–समय पर नवीन शैलियों का विकास होता रहा जो कि संगीत में विभिन्न शैलियों के रूप में प्रतिष्ठित है। वर्तमान में प्रतिष्ठित संगीत की विभिन्न शैलियों ध्रुपद–धमार गायन शैली, ख्याल, ठुमरी, दादरा, तराना, टप्पा का चलन एक दूसरे से भिन्न था तथा इसको पूर्णता प्रदान करने के लिए विभिन्न शैलियों के अनुरूप तालों का निर्माण होता गया। साहित्य में जो कार्य छन्द ने किया संगीत में वही कार्य ताल का रहा। जिस प्रकार छन्द के बिना साहित्य अधूरा समझा जाता है उसी प्रकार ताल के बिना संगीत। संगीत यद्यपि अनिबद्ध भी रहा परन्तु श्रोता निबद्ध संगीत का ही अत्यधिक आनन्द लेते हैं। अनिबद्ध संगीत को संरक्षित करना कठिन था इसके विपरीत निबद्ध संगीत को स्वर एवं ताल में लिपिबद्ध कर संरक्षित किया गया। लिपिबद्ध किए गए संगीत का प्रयोग आजतक किया जा रहा है।

ध्रुपद गायन शैली के अन्तर्गत भी विभिन्न रचनाओं के साथ विभिन्न तालों की आवश्यकता हुई। इन विभिन्न रचनाओं से विभिन्न रस प्रतिपादित किए गए तथा उसी के अनुसार ताल की रचना हुई। इसके साथ ही संगीत की भिन्न रचना हेतु उसकी प्रकृति के अनुसार अवनद्य वाद्य तथा उस पर बजाए जाने वाले बोल भी निश्चित किए गए। ध्रुपद गायन शैली में प्रयुक्त होने वाली तालों को अन्य शैलियों में प्रयुक्त नहीं किया जा सकता, चूंकि वे शैलियों की प्रकृति के अनुरूप नहीं हैं। ताल की प्रकृति उसकी रचना पर आधारित होती है, जिसके निश्चित अंग होते हैं।

1. ताल में मात्रा की संख्या
2. ताल के विभाग
3. ताल की मात्राओं पर बल

उपरोक्त को प्रदर्शित करने के लिए निश्चित बोल दिए गए जिससे उस ताल की पहचान बनी।

ताल रचना में पहले मात्राएं निश्चित की जाती हैं उसके पश्चात इन मात्राओं को ताल के निश्चित चलन के अनुसार विभागों में बांटा जाता है। ताल के दो खण्ड होते हैं तथा दूसरा खण्ड पहले खण्ड का प्रतिबिम्ब होता है। मात्राओं को विभागों में बांटने के पश्चात अवनद्य वाद्य पर प्रस्तुत करने के लिए मात्राओं पर बोल निश्चित किए जाते हैं, जिसको ठेका कहते हैं। ठेका ताल की पहचान भी होती है तथा इससे ताल को स्थायित्व भी मिलता हैं।

ताल की रचना संगीत की रचनाओं के अनुसार होती गई। वर्तमान में संगीत में प्रयुक्त होने वाली सबसे कम मात्रा की ताल छः मात्रा की दादरा ताल है तथा सबसे अधिक मात्रा की ताल ब्रह्मताल है जो अठाईस मात्रा की है। दादरा ताल तबले पर तथा ब्रह्म ताल पखावज पर बजाई जाने वाली ताल है।

ख्याल तथा तन्त्र वाद्य पर गतकारी बाज से पूर्व ध्रुपद–धमार गायन शैली ही प्रचलित थी। गायन तथा तन्त्र वाद्य वीणा, सुरबहार, सरोद वाद्य पर इसका प्रयोग होता था तथा इसके साथ पखावज वाद्य की संगत की जाती थी। ख्याल गायन तथा गतकारी वादन शैली के साथ इसके लिए पखावज एवं तबला वाद्यों के लिए पृथक–पृथक तालों का निर्माण हुआ। भिन्न मात्रा, भिन्न विभाग तथा भिन्न ठेके के कारण भिन्न–भिन्न तालों का निर्माण हुआ। मात्रा समान होने पर तथा विभाग की संख्या पृथक होने पर ताल भिन्न हो जाती है अतः ताल रचना में मुख्य, मात्राओं को विभाग में बांटना है। विभाग की संख्या बदल जाने पर ताल का स्वरूप बदल जाता है। मात्रा समान तथा विभाग समान होने पर केवल ठेके के बोल बदलने से भी ताल पृथक हो जाती है, जो कि निम्न उदाहरणों से स्पष्ट हो जाएगा।

आड़ाचार ताल, दीपचन्दी तथा झूमरा सभी चौदह मात्रा की ताल हैं परन्तु इनके विभागों की संख्या बदलने पर तथा इनके बोल बदलने पर ये तालें पृथक हो गई तथा इनका उपयोग भी पृथक हो गया।

आड़ाचार ताल मात्रा–14, विभाग–7

धिं तिरकिट	धि ना	तू ना	क ता	तिरकिट धी	ना धी	धी ना	धिं
×	2	0	3	4	0	5	×

दीपचन्दी ताल मात्रा–14, विभाग–4

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

झूमरा ताल मात्रा–14, विभाग–4

धिं ऽधा तिरकिट	धिं धिं धागे तिरकिट	तिं ऽता तिरकिट	धिं धिं धागे तिरकिट	धिं
×	2	0	3	×

आड़ाचार ताल में सात विभाग हैं जबकि दीपचन्दी तथा झूमरा ताल में चार विभाग हैं। दीपचन्दी तथा झूमरा ताल के विभाग समान हैं परन्तु मात्राओं के दिए गए बोल अथा ठेका भिन्न है जिससे इन तालों का चलन भी भिन्न है। आड़ाचार ताल, दीपचन्दी तथा झूमरा ताल की प्रकृति भिन्न है तथा चलन में एक दूसरे से अलग।

ताल रचना में ताली तथा खाली का भी महत्व होता है। ताली जिसको अंक से प्रदर्शित करते हैं इस पर बल अधिक होता है तथा खाली की मात्रा पर बल कम दिया जाता है। ताल की पहली मात्रा सम होती है जो संगीत रचना के समय से ताल आरम्भ हो जाती है। ताली तथा खाली को सम के बाद वाले क्रमशः अंक से तथा खाली को 0 से प्रदर्शित करते हैं जिसको भातखण्डे तालिपि कहते हैं। ताल को लिपिबद्ध करने के लिए विष्णु दिगम्बर पद्धति भी प्रचलन में है। चौदह मात्रा की अन्य ताल धमार है परन्तु यह ताल पखावज पर प्रयोग करने हेतु है। तालों की रचना लय भेद के आधार पर भी हुई। विलम्बित लय हेतु अलग तालें तथा मध्य व द्रुत लय में प्रयोग हेतु अलग तालें थी। सोलह मात्रा की तिलवाड़ा ताल तथा चौदह मात्रा की झूमरा विलम्बित लय में प्रयोग हेतु निश्चित की गई। इन्हीं की समान मात्रा की ताल क्रमशः तीनताल तथा आड़ाचार ताल को मध्य तथा द्रुत लय में प्रयोग हेतु माना गया। तीनताल को तो तराना तथा तन्त्र में झाले के साथ अतिद्रुत लय में प्रयोग किया जाता है। समान मात्राओं की भिन्न–भिन्न तालों की रचना हुई जिसके औचित्य पर आगे चर्चा होगी।

2.7 समान मात्राओं की विभिन्न तालों का औचित्य

समान मात्राओं की विभिन्न तालों की आवश्यकता का आधार संगीत की विभिन्न शैलियां हैं। संगीत में ध्रुपद–धमार शैली में पखावज का प्रयोग होता है तथा जिससे पखावज की तालों का निर्माण हुआ। पखावज की ताल के सापेक्ष तबले की समान मात्रा की ताल हैं। जैसे पखावज की बारह मात्रा की चार

ताल तथा तबले की बारह मात्रा की एकताल एवं पखावज की दस मात्रा की ताल सूलताल एवं तबले की झपताल। इन समान मात्राओं का औचित्य तो स्पष्ट है कि चारताल का निर्माण पखावज वाद्य पर बजाने के लिए तथा एकताल का निर्माण तबले हेतु किया गया। यही स्थिति सूलताल एवं झपताल की है। पखावज पर बजने वाली ताल में पखावज के वर्ण तथा तबले पर बजने वाली तालों में तबले के वर्ण ठेके में प्रयुक्त होते हैं। तबले पर बजाई जानी वाली समान मात्राओं की तालें निम्न हैं–जैसे सोलह मात्रा की तालें।

तिलवाड़ा – मात्रा 16, विभाग – 4

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

तीनताल – मात्रा 16, विभाग – 4

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

पंजाबी ताल – मात्रा 16, विभाग – 4

धा	ऽधी	ऽक	धा	धा	ऽधी	ऽक	धा	ता	ऽती	ऽक	ता	धा	ऽधी	ऽक	धा	धा
×				2				0				3				×

ऊपर लिखी सोलह मात्रा की तालों में सभी की ताल रचना सामान्य है। सभी में चार विभाग हैं, सभी में ताली–खाली की स्थिति समान पर है परन्तु ठेके के बोलों में परिवर्तन से तालें अलग हो गई। इन तालों का निर्माण इनके पृथक प्रयोग के कारण हुआ।

2.7.1 लय भेद के कारण समान मात्राओं की विभिन्न तालें – संगीत में विलम्बित, मध्य एवं द्रुत लय का प्रयोग गायन तथा वादन दोनों में ही होता है। यहां पर हम तबले पर प्रयोग होने वाली समान मात्राओं की तालों पर चर्चा करेंगे। शास्त्रीय गायन शैली ख्याल में तबला वाद्य का प्रयोग किया जाता है। ख्याल गायन के अर्न्तगत विलम्बित ख्याल रचना, मध्य लय तथा द्रुत लय की रचना प्रस्तुत करते हैं। विलम्बित ख्याल को बड़ा ख्याल तथा मध्य एवं द्रुत लय की रचना का छोटा ख्याल कहा जाता है। ख्याल गायन के अन्तर्गत ही तराना जो कि द्रुत एवं अति द्रुत लय की रचना है, प्रस्तुत किया जाता है। अतः विलम्बित ख्याल रचना हेतु सोलह मात्रा की तिलवाड़ा, चौदह मात्रा की झूमरा तथा बारह मात्रा की एकताल निश्चित की गई। तिलवाडा तथा झूमरा तालों को मध्य तथा द्रुत लय में प्रयोग करने से इसका स्वरूप बदल जाता है अतः सोलह मात्रा एवं चौदह मात्रा की मध्य लय तथा द्रुत लय में प्रयोग हेतु क्रमशः तीनताल तथा आड़ाचार ताल अधिक उपयुक्त पाई गई। एकताल का प्रयोग विलम्बित, मध्य एवं द्रुत तीनों लयों में किया जा सकता था अतः बारह मात्रा की अन्य ताल के विषय में सोचने की आवश्यकत नहीं हुई। तिलवाड़ा, झूमरा तथा एकताल इन सब तालों में प्रथम खण्ड एवं द्वितीय खण्ड में तिरकिट का बोल रखा गया है जिससे इन तालों के विलम्बित स्वरूप को कायम रखने से सहायता मिलती है। तिरकिट बोल के आधार पर उक्त तालों को अति विलम्बित लय में बजाना भी सरल हो जाता है। वर्तमान में अति विलम्बित लय के ख्याल का प्रचलन भी है जिसमें तिरकिट बोल ति, र, कि, ट वर्ण का स्वतंत्र अस्तित्व हो जाता है जिससे अतिविलम्बित लय स्थिर हो जाती है। झपताल को मध्य लय में ही बजाने पर झपताल की गज गामिनी वाला चाल स्वरूप रह पाता है। दस मात्रा को द्रुत लय में बजाने के लिए सूलताल का प्रयोग वांछनीय है जो कि संगीत रचना के अनूकूल होता है।

झपताल

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

सूलताल

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

सूल ताल पखावज में बजाई जाती है।

लय भेद के कारण ताल का स्वरूप नष्ट ना हो इस कारण विलम्बित, मध्य एवं द्रुत लय के लिए अलग–अलग तालों का निर्माण हुआ।

2.7.2 संगीत की विभिन्न शैलियों के कारण समान मात्राओं की विभिन्न तालें – संगीत के अन्तर्गत विभिन्न शैलियों का प्रचलन रहा जैसे ध्रुपद–धमार शैली, ख्याल शैली, ठुमरी, दादरा, टप्पा, गजल, भजन, गीत तथा विभिन्न प्रान्तों की लोक शैलियां। इन शैलियों की प्रकृति के अनुसार समान मात्राओं की पृथक तालों का निर्माण हुआ। ध्रुपद, धमार शैली के साथ पखावज की तालों का प्रयोग पखावज पर किया जाता था। ख्याल शैली की चर्चा पूर्व में की जा चुकी है। ख्याल शैली के साथ बजने वाली तालों का प्रयोग अन्य किसी शैली में उपयुक्त नहीं पाया गया। ठुमरी शैली हेतु पृथक तालों की रचना हुई। ठुमरी व दादरा को उपशास्त्रीय संगीत की श्रेणी में रखा जाता है। सोलह मात्रा में ठुमरी हेतु जत ताल तथा चौदह मात्रा में ठुमरी हेतु दीपचन्दी ताल का प्रयोग होता है। जत ताल को सामान्य भाषा में चौदह मात्रा की दीपचन्दी भी कहते हैं। इन दोनों को विलम्बित लय में ठुमरी के साथ प्रयोग करते हैं। ठुमरी के साथ सोलह मात्रा की पंजाबी ताल का प्रयोग भी होता है, जो कि मध्य लय में होता है। पंजाबी ताल का प्रयोग मुख्यतः बोल बांट की ठुमरी तथा नृत्य के साथ गाई जाने वाली ठुमरी के साथ होता है। सोलह मात्रा की समान मात्राओं की तालों में परिवर्तन उनके ठेके के बोल के कारण, जिससे सोलह मात्राओं की पृथक–पृथक तालों में एक विशेष झोल है एवं इसी झोल के कारण इन तालों को पृथक–पृथक शैलियों के साथ प्रयोग किया जाता है। तिलवाड़ा तथा तीनताल का प्रयोग ठुमरी गायन शैली के साथ करना वांछनीय नहीं है। टप्पा संगीत रचना के साथ पंजाबी ताल का प्रयोग ही विशेष रूप से होता है यद्यपि मध्य तीनताल में भी टप्पे सुने जाते हैं, परन्तु तिलवाड़ा एवं जत में नहीं। ठुमरी की प्रकृति चंचल है तथा इसमें स्वर ठुमकते हुए चलते हैं अतः इसके लिए दीपचन्दी, जत तथा पंजाबी ताल का चलन अत्यधिक उपयुक्त है।

आठ मात्रा की मूल ताल कहरवा ताल है जिसमें भजन, गजल एवं गीत गाए जाते हैं। परन्तु ठेके के बोलों में परिवर्तन कर इसको अलग–अलग शैलीयों के साथ प्रयोग किया जाता है। आठ मात्रा की विभिन्न तालों के ठेके निम्न हैः–

कहरवा

धा	गे	न	ति	ना	के	धिं	न	धा
×				0				×

धुमाली

धा	धिं	धागे	तिरकिट	ता	तिं	धागे	तिरकिट	धा
×				0				×

अद्धा तीनताल

धा	धिं	धाधा	तिं	ता	तिं	धाधा	धिं	धा
×				0				×

गजल एवं गीत के साथ प्रयोग होने वाला कहरवा का ठेका

धा	तिरकिट	तिं	ति	ता	तिरकिट	धिं	धिं	धा
×				0				×

भजन के साथ प्रयोग होने वाला कहरवा का ठेका

धिंऽ	धातिं	ऽतिं	ताता	तिऽ	तातिं	ऽधिं	धाधा	धिं
×				0				×

कहरवा ताल के मूल ठेके का प्रयोग कम हो गया तथा प्रत्येक संगीत रचना में उसके चलन के स्वरूप ठेका उपरोक्त ठेकों के अतिरिक्त भी कलाकार द्वारा बना लिया जाता है। धुमाली ताल का प्रयोग मध्य लय में पुरानी गजल गायकी के साथ किया जाता था। ठुमरी के साथ भी इसका प्रयोग किया जाता था। पंजाब अंग की ठुमरी में धुमाली तथा अद्धातीनताल का प्रयोग होता था। इसको तीनताल का आधा स्वरूप माना गया जिस कारण इसका नामकरण अद्धा ताल हो गया। भजन के साथ उपर दिया गया ठेका ही प्रयोग किया जाता है जिसको भजन का ठेका ही कहा जाने लगा। पं0 कुमार गन्धर्व अपने भजन गायन के साथ विशेष प्रकार का ठेका का प्रयोग करवाते थे। इस प्रकार आठ मात्रा की विभिन्न तालों तथा ठेकों के प्रकार, विभिन्न शैलियों में रस–भाव उत्पन्न कर देते हैं। फिल्म संगीत में आठ मात्रा तथा छः मात्रा की आवृत्ति में प्रत्येक गाने के लिए अलग ठेका प्रयोग किया जाता है जो कि गाने की प्रकृति के अनुरूप होता है। पारम्परिक ठेकों का प्रयोग बहुत कम होता है। आठ मात्रा तथा छः मात्रा के ठेकों के प्रकार क्रमशः कहरवा तथा दादरा ताल के अन्तर्गत ही आते हैं।

संगीत में समान मात्राओं की विभिन्न तालें, विभिन्न लय भेद के प्रयोग तथा संगीत की विभिन्न शैलियों की आवश्यकता के कारण अस्तित्व के आई एवं इनकी ताल संरचना का सिद्धान्त, इसी पर आधारित है।

अभ्यास प्रश्न

क) लघु उत्तरीय प्रश्नः–

1. मार्गी तालों की संख्या कितनी थी?
2. चतुश्र जाति की मार्गी ताल के नाम लिखिए।
3. लघु, गुरू तथा प्लुत के चिन्हों को बताइए।
4. संगीत रत्नाकर में देशी तालों की संख्या बताइए।
5. प्राचीन तालों के भेदों की संख्या तथा उनके नाम लिखिए।
6. चौदह मात्राओं की तीन तालों के नाम लिखिए।
7. तीनताल के अतिरिक्त सोलह मात्रा की किन्हीं दो तालें के नाम लिखिए।

2.8 सारांश

संगीत में लय तथा ताल महत्वपूर्ण अंग हैं। संगीत नैसर्गिक है, ताल असीमित काल तथा लय को स्वामित्व तथा प्रतिष्ठा प्रदान करती है। प्रस्तुत इकाई में ताल की विस्तृत व्याख्या के अध्ययन से आप ताल के विषय में पूर्ण रूप से जान गए होंगे। ताल संगीत की आवश्यकता है एवं इसी आवश्यकता की पूर्ति हेतु समय–समय पर तालों की रचना होती गई। इन तालों की रचना का आधार तथा सिद्धान्त आप इस इकाई के अध्ययन से जान गए होंगे। समान मात्राओं की विभिन्न तालों का भी निर्माण हुआ, इन तालों की क्या आवश्यकता थी एवं क्या औचित्य था आदि प्रश्न का उत्तर भी इस इकाई के माध्यम से आप प्राप्त कर चुके होंगे।

2.9 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

1. पांच
2. चच्चपुट
3. । ऽ ऽ
4. 1 2 0
5. तीन–शुद्ध, सालग, संर्कीण

6. झूमरा, दीपचन्दी एवं आड़ाचार ताल
7. जतताल एवं तिलवाड़ा

2.10 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. बसन्त, संगीत विशारद, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. सेन, अरूण कुमार, भारतीय तालों का शास्त्रीय विवेचन, मध्य प्रदेश हिन्दी अकादमी, रायपुर।
3. चौधरी, सुभद्रा, भारतीय संगीत में ताल और रूप विधान, कृष्ण बदर्स, अजमेर।

2.11 निबन्धात्मक प्रश्न

1. संगीत में ताल की आवश्यकता पर प्रकाश डालिए।
2. मार्गी एवं देशी तालों की रचना पर प्रकाश डालिए।
3. लय भेद के कारण समान मात्राओं की विभिन्न तालों के औचित्य पर प्रकाश डालिए।
4. संगीत में विभिन्न शैलियों के आधार पर समान मात्राओं की विभिन्न तालों के औचित्य पर प्रकाश डालिए।

इकाई 3 – दक्षिण भारतीय संगीत का परिचय

3.1 प्रस्तावना

3.2 उद्देश्य

3.3 दक्षिण भारतीय संगीत का परिचय

3.3.1 दक्षिण भारतीय संगीत का उद्भव एवं विकास

3.3.2 दक्षिण भारतीय संगीत के स्वर

3.3.3 दक्षिण भारतीय संगीत के थाट

3.3.4 दक्षिण भारतीय संगीत की रचनाएं

3.3.5 दक्षिण भारतीय संगीत पद्धति के प्रमुख वाद्य

3.3.6 दक्षिण भारतीय ताल पद्धति

3.3.7 दक्षिण भारतीय व उत्तर भारतीय संगीत पद्धतियों की समानताएं

3.3.8 दक्षिण भारतीय व उत्तर भारतीय संगीत पद्धतियों की असमानताएं

3.4 सारांश

3.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

3.6 संदर्भ ग्रन्थ सूची

3.7 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

3.8 निबन्धात्मक प्रश्न

3.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम बी0ए0एम0टी0(एन0)–302 की तीसरी इकाई है। इस इकाई से पूर्व आप आधुनिक काल में भारतीय संगीत की स्थिति के विषय में जान चुके होंगे। आप ताल रचना के सिद्धान्तों के विषय में भी जान चुके होंगे। आप समान मात्राओं की विभिन्न तालों के औचित्य से भी परिचित हो चुके होंगे।

इस इकाई में दक्षिण भारतीय संगीत के विभिन्न पहलुओं का वर्णन किया गया है। इस इकाई में दक्षिण भारतीय संगीत के स्वर, थाट, रचनाओं, वाद्यों के विषय में बताया गया है।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप दक्षिण भारतीय संगीत के स्वरूप को समझ सकेंगे तथा उत्तर एवं दक्षिण भारतीय संगीत के स्वरूप की तुलना कर सकेंगे।

3.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप :–

1. दक्षिण भारतीय संगीत के उद्भव एवं विकास के विषय में बता सकेंगे।
2. दक्षिण भारतीय संगीत के स्वर के विषय में बता सकेंगे।
3. दक्षिण भारतीय संगीत के थाट के विषय में बता सकेंगे।
4. दक्षिण भारतीय संगीत की रचनाएं के विषय में बता सकेंगे।
5. दक्षिण भारतीय संगीत पद्धति के प्रमुख वाद्य के विषय में बता सकेंगे।
6. दक्षिण भारतीय ताल पद्धति के विषय में बता सकेंगे।
7. बता सकेंगे कि दक्षिण भारतीय संगीत का स्वरूप किस प्रकार उत्तर भारतीय संगीत से साम्य एवं क्या भिन्नता लिए हुए है।

3.3 दक्षिण भारतीय संगीत का परिचय

3.3.1 दक्षिण भारतीय संगीत का उद्भव एवं विकास – नाट्यशास्त्र से लेकर संगीतराज ग्रन्थों के अध्ययन से यही पता चलता है कि सम्पूर्ण भारत में एक ही संगीत पद्धति प्रचलित थी। नाट्यशास्त्र में किसी भी विशेष स्थान से सम्बन्धित सांगीतिक संस्कृति का वर्णन नहीं है, जिसे दक्षिण भारतीय संगीत या कर्नाटक संगीत माना जाए। कुछ विद्वानों के अनुसार संगीतरत्नाकर के टीकाकार कल्लिनाथ के कथन से ऐसा प्रतीत होता है कि उनके समय तक दक्षिण भारतीय संगीत के पृथक रूप का प्रारम्भ हो गया था। कल्लिनाथ द्वारा विभिन्न संज्ञाओं जैसे पंचश्रुतिक, षडश्रुतिक, जन्य–जनक मेल आदि का प्रयोग किया जाना उस समय में दक्षिण भारतीय संगीत के अस्तित्व को दर्शाता है। संगीतरत्नाकर के काल में दक्षिण भारतीय संगीत पद्धति के बीज अंकुरित हो चुके थे। संगीत की दो प्रणालियाँ प्रचलित है, उनमें से एक को कर्नाटकी और दूसरी को हिन्दुस्तानी प्रणाली कहा जाता है। मद्रास के आस–पास के क्षेत्र में जो संगीत प्रणाली प्रसिद्ध है उसको कर्नाटकी कहा जाता है तथा शेष भारत में सर्वत्र हिन्दुस्तानी प्रणाली प्रचलित है।''

प्राचीन काल से लेकर 1300 ई0 तक पूरे भारत में एक ही शास्त्रीय संगीत का प्रचलन था। मुसलमानों के आने के पश्चात भारतीय संस्कृति में मुस्लिम संस्कृति का प्रभाव पड़ने लगा। भारत का उत्तरी क्षेत्र मुस्लिम(फारस, ईरान इत्यादि) संस्कृति, संगीत, कला आदि से अत्यधिक प्रभावित हुआ। जिसका परिणाम यह हुआ कि जो संगीत ईश्वर की आराधना के लिए किया जाता है वह शासकों को खुश करने एवं भौतिक साधनों की प्राप्ति के साधन के रूप में प्रयोग होने लगा। दक्षिणी क्षेत्र मुसलमानों के आक्रमण से बचा रहा, जिसका परिणाम यह हुआ कि वहाँ का संगीत बाह्य संस्कृति से अप्रभावित रहा। इसके परिणामस्वरूप ही भारतीय संगीत में दो अलग–अलग शैली उत्तरी एवं दक्षिणी संगीत पद्धति का निर्माण हुआ।''

3.3.2 दक्षिण भारतीय संगीत के स्वर – दक्षिण भारतीय संगीत में शुद्ध तथा विकृत स्वर मिलाकर कुल 12 स्वर हैं। 'सा' और 'प' अचल स्वर हैं तथा शेष चल स्वर कहलाते हैं। चल स्वर जब अपने स्थान से ऊपर या नीचे हों तो उन्हें क्रमशः तीव्र या शुद्ध स्वर कहते हैं। दक्षिण भारतीय संगीत में शुद्ध स्वरों की स्थिति उत्तर भारतीय संगीत के समान ही है। दक्षिण भारतीय संगीत में विकृत स्वरों की स्थिति उत्तर भारतीय संगीत से अलग है तथा इनके नामों में भी भिन्नता है। दक्षिण भारतीय संगीत में स्वर की शुद्ध स्थिति पहले मानी जाती है तथा शुद्ध स्वर के बाद विकृत स्वर आते हैं, जो प्राचीन भारतीय संगीत परम्परा के समान है। दक्षिण भारतीय व उत्तर भारतीय संगीत के स्वरों की स्थिति निम्न तालिका से समझी जा सकती है:–

उत्तर भारतीय स्वर		दक्षिण भारतीय स्वर
1. षड्ज	–	षड्ज
2. कोमल ऋषभ	–	शुद्ध ऋषभ
3. शुद्ध ऋषभ	–	चतुःश्रुति ऋषभ या शुद्ध गान्धार
4. कोमल गान्धार	–	षट्श्रुति ऋषभ या साधारण गान्धार
5. शुद्ध गान्धार	–	अन्तर गान्धार
6. शुद्ध मध्यम	–	शुद्ध मध्यम
7. तीव्र मध्यम	–	प्रति मध्यम
8. पंचम	–	पंचम
9. कोमल धैवत	–	शुद्ध धैवत
10.शुद्ध धैवत	–	चतुःश्रुति धैवत या शुद्ध निषाद
11.कोमल निषाद	–	षट्श्रुति धैवत या कैशिक निषाद
12.शुद्ध निषाद	–	काकलि निषाद

3.3.3 दक्षिण भारतीय संगीत के थाट – उत्तर भारतीय संगीत में जिसे 'थाट' कहते हैं, दक्षिण भारतीय संगीत में उसे 'मेल' कहा जाता है। मेल के आधार पर राग वर्गीकरण का श्रेय पं0 व्यंकटमुखी को जाता है। दक्षिण भारतीय संगीत पद्धति में कुल 72 मेल माने गए हैं। दक्षिण भारतीय पद्धति में एक ही मेल(थाट) में एक स्वर के दो रूपों का प्रयोग एक साथ किया जा सकता है, परन्तु उत्तर भारतीय संगीत में यह प्रयोग मान्य नहीं है। उत्तर भारतीय संगीत के दस थाटों के समकक्ष दक्षिण भारतीय संगीत के मेल निम्न तालिका में वर्णित हैं :–

हिन्दुस्तानी थाट		मेलकर्ता
1. भैरवी	–	हनुमत तोड़ी
2. भैरव	–	मायामालवगौड
3. आसावरी	–	नटभैरवी
4. काफी	–	खरहरपिया
5. खमाज	–	हरिकाम्भोजी
6. बिलावल	–	धीरशंकराभरणम्
7. तोड़ी	–	शुभपंतुवराली
8. पूर्वी	–	कामवर्धिनी
9. मारवा	–	गमनप्रिया
10.कल्याण	–	मेचकल्याणी

3.3.4 दक्षिण भारतीय संगीत की रचनाएं :–

1. पदम् – दक्षिण भारतीय संगीत पद्धति में पदम् का विशेष स्थान है। पदम् में मुख्य रूप से तीन पंक्तियाँ होती है–पल्लवी, अनुपल्लवी व चरणम्। पदम् के रचियताओं में पुरन्दरदास, कनकदास, जगन्नदास, तथा मुट्टु ताण्डव का नाम प्रमुख है। 17वीं सदी के क्षेत्रज्ञ के पदम् अत्यधिक प्रचलित हुए। पदम् के अन्य रचनाकारों में तंजौर के नरेश शाहजी(मराठी व तेलगु भाषा में), स्वाती तिरूनल महाराज(संस्कृत, तेलगू व मलयालम भाषा में) व सुब्बाराय अय्यर का नाम आता है।

2. कीर्तन/कीर्तनम् – दक्षिण भारतीय संगीत पद्धति की महत्वपूर्ण रचनाओं में कीर्तन का नाम आता है। कीर्तन भगवान की उपासना सम्बन्धित रचना है जो राग व ताल मे निबद्व होती है। इसके तीन अंग माने गए हैं–पल्लवी, अनुपल्लवी व चरणम् जो प्राचीन प्रबन्ध के अवयव क्रमशः ध्रुव, अंतरा व आभोग के समान है। कुछ कीर्तन अनुपल्लवी रहित भी होते हैं। कीर्तन में एक से अधिक चरण भी हो सकते हैं। 14वीं–15वीं शताब्दी के तालपाकम्, कीर्तन के प्रथम रचनाकार थे। अन्य रचियताओं में श्री त्यागराज, मुतुस्वामी दीक्षितार, श्यामाशास्त्री, पुरून्दरदास, स्वाति तिरूनाल आदि का नाम आता है।

3. कृति – दक्षिण भारतीय संगीत की रचना कृति, कीर्तन का विकसित रूप मानी जाती है। कलात्मक दृष्टि से यह एक महत्वपूर्ण रचना है। कुछ विद्वानों के अनुसार इसकी उत्पत्ति 15वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में मानी गई है। कृति में मुख्यतः श्रृंगार, करूण व भक्ति रस की प्रधानता होती है। इसमें भावपक्ष की अपेक्षा कलापक्ष की प्रधानता होती है। यह प्रचलित व अप्रचलित दोनों प्रकार के रागों में निबद्ध मिलती है तथा गाई जाती है। कृति में स्वर का प्रमुख स्थान है तथा साहित्य गौण रहता है। इसके तीनों अंगों–पल्लवी, अनुपल्लवी तथा चरणम् का प्रयोग क्रम से किया जाता है।

4. वर्णम् – दक्षिण भारतीय संगीत पद्धति की रचनाओं में वर्णम् का प्रमुख स्थान है। कर्नाटक संगीत में राग स्वरूप निर्धारण में इसका ज्ञान आवश्यक है। कर्नाटक संगीत में गायक व वादक के लिए वर्णम् की शिक्षा अनिवार्य मानी गई है। राग स्वरूप के निर्धारण व स्पष्टीकरण हेतु हर राग को स्थाई, आरोही, अवरोही और संचारी वर्ण में रचने के कारण इसको वर्णम् नाम दिया गया। सभागान और वादन में सर्वप्रथम वर्णम् ही गाया या बजाया जाता है। वर्णम् के दो भाग हैं – 1. पूर्वांग 2. उत्तरांग।

5. जावली – यह दक्षिण के जावल शब्द से बना है जिसका अर्थ होता है श्रृंगारमय गीत। यह आधुनिक गीत का प्रकार है। जावल मुख्यतः श्रृंगार रस प्रधान होती है। इसका विषय मुख्यतः नायक व नायिका के प्रेम सम्बन्धों पर आधारित रहता है। इसका इतिहास 100–200 वर्ष पूर्व से मिलता है। यह उत्तर भारत की गायन शैली ठुमरी से मिलती जुलती है। जावली में भी अन्य रचनाओं की भाँति पल्लवी, अनुपल्लवी तथा चरणम् अंग होते हैं। यह मुख्यतः परज, खमाज, काफी, विहाग, झिंझोटी आदि रागों में गाई जाती है तथा इसके साथ प्रायः आदि, रूपक, चापु आदि तालों का प्रयोग किया जाता है। इसके रचनाकरों में स्वाति तिरूनाल, पट्टणम् सुब्रह्मणयम, श्रीनिवास अय्यंगार आदि का नाम प्रमुख रूप से लिया जाता है।

6. तिल्लाना – दक्षिण भारतीय संगीत की प्रमुख गायन शैलियों में तिल्लाना का अपना अलग स्थान है। यह उत्तर भारतीय संगीत के तराना के समकक्ष है। भारतीय संगीत पद्धति के तराना नामक गीत का स्वरूप दक्षिणात्य संगीत का तिल्लाना है। इसका प्रयोग दक्षिण भारतीय संगीत में नृत्य के साथ भी किया जाता है। इसमें मुख्य रूप से तोम, तनन, न, दे, धिन् जैसे निरर्थक अक्षर, सोलकट्टु अर्थात् पाटुक्षर(तरिकिट) और स्वर तथा चरणम् में पद रहता है।

7. रागमालिका – ऐसी रचना जिसमें भिन्न–भिन्न प्रकृति के रागों का मिश्रण हो उसे रागमालिका कहते हैं। यह एक लम्बी रचना है जिसे भिन्न–भिन्न रागों में अलग–अलग खण्ड़ों में गाया जाता है। इसमें एक बात का ध्यान रखना आवश्यक है कि समान स्वरों के रागों को पास ना रखा जाए। रागमालिका में प्रयुक्त

ताल शुरू से लेकर अन्त तक एक ही रहता है। इसके रचयिताओं को यह स्वतन्त्रता होती है कि वह किन रागों का चुनाव करें व उनका क्रम क्या रखा जाए। इसके भी तीन अंग पल्लवी, अनुपल्लवी व चरणम् होते हैं।

3.3.5 दक्षिण भारतीय संगीत पद्धति के प्रमुख वाद्य – प्राचीनकाल में उत्तर व दक्षिण संगीत पद्धतियों में वाद्य समान ही थे किन्तु बाद में अलग वातावरण, विभिन्न गायन शैलियों व वाद्यों के विकास के साथ–साथ इनमें भी परिवर्तन होने लगे, इस कारण कुछ नए वाद्य भी अस्तित्व में आए। आज दोनों पद्धतियों में वाद्यों, उनकी बनावट व उनकी वादन शैलियों में काफी अन्तर आ गया है।

1. **बेला वाद्य** – दक्षिण भारतीय संगीत पद्धति में बेला स्वतन्त्र व संगत वाद्य दोनों के रूप में प्रमुख स्थान रखता है। गायन में इसका विशेष प्रयोग आलाप करते समय व तान आदि क्रियाओं का अनुकरण करने में किया जाता है।

2. **दक्षिणात्य वीणा** – वीणा का भी दक्षिण भारतीय संगीत में महत्वपूर्ण स्थान है। इसका प्रयोग स्वतन्त्र वादन व संगत वाद्य दोनों रूप में किया जाता है। प्राचीन काल से ही वीणा का संगीत में महत्वपूर्ण स्थान है। दक्षिण भारतीय संगीत में अभी भी वीणा अत्यन्त लोकप्रिय व विकसित रूप में प्रचलित है। कर्नाटक पद्धति में इसके लोकप्रिय होने के कारण इसको समय के अनुसार लगातार विकसित किया जाता है।

3. **नागस्वरम् या तूर्य** – कर्नाटक संगीत के वाद्य में नागस्वरम या तूर्य का अपना स्थान है। देवालयों में, मांगलिक कार्यक्रमों में, उत्सव आदि अवसरों में इसका प्रयोग किया जाता है। यह आच्चा लकड़ी का बना होता है जिसकी लम्बाई लगभग डेढ़ हाथ होती है। इसमें सात स्वरों के रन्ध्र होते हैं जो चौथाई अंगुल व्यास के बनते हैं। मुख्य नागस्वरम् के अलावा एक अन्य नागस्वरम् का प्रयोग स्वर देने के लिए किया जाता है।

4. **मृदंगम्** – यह कर्नाटकी संगीत का प्रमुख ताल वाद्य है। मृदंगम् में पूड़ी का चमड़ा उत्तर भारतीय पखावज की अपेक्षा मोटा होता है। उत्तर भारत मृदंग की किनार का चमड़ा एक इंच व्यास का रखा जाता है, जबकि दक्षिण भारतीय मृदंगम् में किनारे का यह चमड़ा स्याही के स्थान को छोड़कर पूड़ी का समस्त स्थान घेरता है। इस तरह मृदंगम् में चाँट और स्याही के भाग दिखाई देते हैं जबकि पखावज में पूड़ी, चाँट, लव तथा स्याही इन तीनों भागों में दिखाई देती है।

3.3.6 दक्षिण भारतीय ताल पद्धति – कर्नाटक या दक्षिण ताल पद्धति में 35 तालों का प्रयोग किया जाता है। कर्नाटक ताल पद्धति में सात मुख्य ताल हैं। संगीत के क्रियात्मक पक्ष में तालों की अपर्याप्यता को देखते हुए इन तालों में व्यवहारित अंगों को दुगुना, चौगुना, पंचगुना, छःगुना और नौगुना करके इन सात तालों से ही पैंतीस तालों का निर्माण किया गया है। दक्षिण ताल पद्धति में अंग का बहुत महत्व है। अंग 6 प्रकार के होते हैं। तालों के स्वरूप को प्रकट करने व ताल लिखने या प्रदर्शित करने के लिए इनका प्रयोग किया जाता है। जो काम उत्तर भारतीय ताल पद्धति में विभागों का है वही दक्षिण में अंगों का है। निम्न तालिका से आप अंगों को समझ सकेंगेः–

क्रम	अंग नाम	मात्रा	चिन्ह
1	अणुद्रुत	1	ु
2	द्रुत	2	0
3	लघु	4	।
4	गुरू	8	ऽ या 8
5	प्लुत	12	3 या 8
6	काकपद	16	+

3.3.7 दक्षिण भारतीय व उत्तर भारतीय संगीत पद्धतियों की समानताएं :–

1. दोनों पद्धतियों में एक सप्तक के अन्तर्गत 22 श्रुतियां और 12 शुद्ध और विकृत स्वर होते हैं। स्वर स्थानों में भी लगभग समानता है।
2. दक्षिण संगीत पद्धति में मेलराग वर्गीकरण प्रचलित है तथा उत्तर भारत में थाट–राग वर्गीकरण। मेल व थाट दोनों शब्दों का मतलब एक ही है। दोनों पद्धतियों में थाट/मेल को जनक तथा राग को जन्य माना गया है। थाट राग वर्गीकरण का श्रेय पं0 भातखंडे जी को तथा मेल राग वर्गीकरण का श्रेय पं0 व्यंकटमुखी को जाता है।
3. दोनों पद्धतियों की कुछ तालें भी समान हैं। जैसे उत्तर भारत की चारताल व एकताल, दक्षिण की चतस्त्र जाति की अठ ताल के समकक्ष है।
4. दोनों पद्धतियों में विभाग की प्रथम मात्रा पर ताली देने का प्रावधान है।
5. दोनों पद्धतियों में कुछ राग भी समान हैं। जैसे हंसध्वनि, चारूकेशी, नारायणी, आभोगी, किरवाणी, कलावती आदि। खमाज व विहाग दक्षिण में उत्तर भारत के समान ही गाए जाते हैं। हिंडौल राग उत्तर के मालकौंस के समकक्ष है।
6. दोनों पद्धतियों की कुछ गायन शैलियों में भी समानता पाई जाती है। जैसे तराना–तिल्लाना, ठुमरी–जावलि, ख्याल–वर्णम् आदि।

3.3.8 दक्षिण भारतीय व उत्तर भारतीय संगीत पद्धतियों की असमानताएं :–

1. दक्षिण में स्वर के कम्पन पर तथा उत्तर में स्वर की स्थिरता पर विशेष ध्यान दिया जाता है।
2. दक्षिण में एक ही स्वर को दो नामों से भी जाना जाता है, जैसे चतुःश्रुति ऋषभ, साधारण गांधार, चतुःश्रुति धैवत और कौशिक निषाद को क्रमशः शुद्ध गान्धार, षट्श्रुति ऋषभ, शुद्ध निषाद और षट्श्रुति धैवत जैसे अन्य नामों से भी जाना जाता है। उत्तर में स्वरों के दो नाम नहीं होते।
3. दक्षिण में बन्दिशों में परिवर्तन नहीं किया जाता है। बंदिश की मौलिकता पर विशेष बल दिया जाता है। उत्तर में रचनाओं में इतना बंधन नहीं है। गायक रचना में परिवर्तन कर सकता है।
4. उत्तर में बड़े ख्याल व छोटे ख्याल में रचना(साहित्य) एक से दो पंक्तियों का होता है तथा गायक उसी पर अधिक समय तक राग–विस्तार करता रहता है। दक्षिण की कृतियों में पल्लवी, अनुपल्लवी तथा चरणम् होते हैं तथा इनमें उत्तर की अपेक्षा साहित्य अधिक रहता है।
5. एक मतानुसर कर्नाटक संगीत में विलम्बित लय नहीं होती। रचनाएं प्रायः मध्य व द्रुत लय में होती हैं। उत्तर में 10 थाट माने गए हैं तथा दक्षिण में 72 मेल माने गए हैं।

अभ्यास प्रश्न

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :–

(क) दक्षिण संगीत की शैली जावली के विषय में संक्षेप में समझाइए।
(ख) दक्षिण भारतीय संगीत के स्वरों की तुलना उत्तर भारतीय स्वरों के साथ कीजिए।

ख) सत्य/असत्य बताइए :–

(क) दक्षिण भारतीय संगीत पद्धति में कुल 72 मेल माने गए हैं।
(ख) दक्षिण भारतीय संगीत एवं संस्कृति पर मुसलमानों का प्रभाव कम रहा है।
(ग) कर्नाटक ताल पद्धति में पांच मुख्य तालें हैं।
(घ) उत्तर भारतीय स्वर कोमल ऋषभ, दक्षिण के षट्श्रुति ऋषभ के समान है।

ग) रिक्त स्थान की पूर्ति :–

(क) उत्तर भारतीय स्वर शुद्ध निषाद, दक्षिण के _____ के समान है।
(ख) तिल्लाना गायन शैली उत्तर भारतीय _____ गायन शैली के समान है।

(ग) हिन्दुस्तानी थाट पूर्वी, दक्षिण के _____ थाट के समान है।
(घ) दक्षिण भारतीय संगीत में अंग लघु को _____ से प्रदर्शित करते हैं।

3.4 सारांश

भारतवर्ष के दक्षिण भाग में कर्नाटक संगीत परम्परा का चलन है। कर्नाटक संगीत के स्वरूप में प्राचीन समय से बहुत कम अन्तर आया है। परन्तु उत्तर भारतीय संगीत में मुगलों के शासन के पश्चात पर्याप्त अन्तर आ चुका है। इस इकाई के अध्ययन के पश्चात दक्षिण भारतीय संगीत के उद्भव एवं विकास के विषय में बता सकेंगे। साथ ही आप दक्षिण भारतीय संगीत के स्वर, थाट, प्रमुख रचनाओं व प्रमुख वाद्यों के विषय में बता सकेंगे। आप दक्षिण भारतीय ताल पद्धति के विषय में भी बता सकेंगे। आप यह भी बता सकेंगे कि दक्षिण भारतीय संगीत का स्वरूप किस प्रकार उत्तर भारतीय संगीत से साम्य एवं क्या भिन्नता लिए हुए है।

3.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

ख) सत्य असत्य बताइए :–

(क) दक्षिण भारतीय संगीत पद्धति में कुल 72 मेल माने गए हैं। **सत्य**
(ख) दक्षिण भारतीय संगीत एवं संस्कृति पर मुसलमानों का प्रभाव कम रहा है। **सत्य**
(ग) कर्नाटक ताल पद्धति में पांच मुख्य तालें हैं। **असत्य**
(घ) उत्तर भारतीय स्वर कोमल ऋषभ दक्षिण के षट्श्रुति ऋषभ के समान है। **असत्य**

ग) रिक्त स्थान की पूर्ति :–

(क) उत्तर भारतीय स्वर शुद्ध निषाद, दक्षिण के **काकलि निषाद** के समान है।
(ख) तिल्लाना गायन शैली उत्तर भारतीय **तराना** गायन शैली के समान है।
(ग) हिन्दुस्तानी थाट पूर्वी, दक्षिण के **कामवर्धिनी** थाट के समान है।
(घ) दक्षिण भारतीय संगीत में अंग लघु को । से प्रदर्शित करते हैं।

3.6 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. शरच्चन्द्र श्रीधर परांजपे, (1969), भारतीय संगीत का इतिहास, चौखम्बा संस्कृत संस्थान, वाराणसी।
2. वसन्त,(1997), *संगीत विशारद*, संगीत कार्यालय, हाथरस।
3. शान्ति गोबर्धन (1989), *संगीत शास्त्र दर्पण भाग–2*, पाठक पब्लिकेशन, इलाहाबाद।
4. चौधरी, डॉ0 सुभद्रा, भारतीय संगीत में निबद्ध, राधा पब्लिकेशन, दिल्ली।
5. चौधरी, डॉ0 सुभद्रा(व्याख्या एवं अनुवादकर्त्री), संगीत रत्नाकर, राधा पब्लिकेशन, दिल्ली।
6. परांजपे, डॉ0 शरतचन्द्र श्रीधर, संगीत बोध।
7. देवांगन, तुलसीराम, भारतीय संगीत शास्त्र।
8. शास्त्री, के0 वासुदेव, संगीत शास्त्र।
9. सेन, डॉ0 अरूण कुमार, भारतीय तालों का शास्त्रीय विवेचन।
10. चक्रवर्ती, डॉ0 इन्द्राणी, संगीत मंजूषा।
11. जौहरी, सीमा, संगीतायन, राधा पब्लिकेशन, दिल्ली।
12. Sambmurti, P., South Indian Music.

3.7 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. डॉ0 रमा सर्राफ (2004) *भारतीय संगीत सरिता,* कनिष्का पब्लिशर्स नई दिल्ली
2. डॉ0 भगवन्त कौर,(2002), *परम्परागत हिन्दुस्तानी सैद्धान्तिक संगीत,* कनिष्का पब्लिशर्स, नई दिल्ली।

3.8 निबन्धात्मक प्रश्न

1. दक्षिण भारतीय संगीत के अन्तर्गत विभिन्न गायन विधाओं को विस्तार से समझाइए।

इकाई 4 – एकल तबला वादन एवं तबला संगत

4.1 प्रस्तावना
4.2 उद्देश्य
4.3 एकल वादन – तबला
4.4 शास्त्रीय गायन के साथ संगत
4.4.1 ख्याल गायन के साथ संगत
4.4.2 ध्रुपद गायन के साथ संगत
4.5 स्वर वाद्यों के साथ संगत
4.5.1 स्वर वाद्यों का परिचय
4.5.2 स्वर वाद्यों के साथ संगत
4.6 नृत्य के साथ संगत
4.7 सारांश
4.8 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
4.9 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
4.10 निबन्धात्मक प्रश्न

4.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम बी0ए0एम0टी0(एन)–302 की चौथी इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के उपरान्त आप भारतीय संगीत के इतिहास (विशेष रूप से आधुनिक काल) के विषय में बता सकते हैं। आप ताल रचना के सिद्धान्त एवं समान मात्राओं की तालों का संगीत में प्रयोग इस विषय को भी भली भांती जान गए होंगे। साथ ही दक्षिण भारतीय संगीत के विषय में भी जान चुके होंगे।

इस इकाई में एकल वादन एवं संगत के सन्दर्भ में चर्चा की गई है। इस इकाई में हम एकल वादन एवं संगत का अध्ययन उत्तर भारतीय संगीत के सन्दर्भ में ही करेंगे।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप समझ सकेंगे कि एकल वादन में किस प्रकार का वादन किया जाता है तथा तबले की रचनाओं का क्या क्रम रहता है। आप शास्त्रीय गायन, स्वर वाद्यों एवं नृत्य के साथ संगत के विषय में भी समझ सकेंगे।

4.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप :–

- तबले का सफल, सुन्दर एवं प्रभावशाली एकल वादन प्रस्तुत कर सकेंगे।
- शास्त्रीय गायन के साथ प्रभावशाली संगत कर सकेंगे।
- स्वर वाद्यों के साथ प्रभावशाली संगत कर सकेंगे।
- नृत्य के साथ प्रभावशाली संगत कर सकेंगे।

4.3 एकल वादन – तबला

अवनद्ध वाद्य तबला मुख्य रूप से संगीत में लय एवं ताल हेतु प्रयोग में लाए जाते थे। परन्तु पिछले पांच दशकों से संगीत सभाओं में इनका स्वतंत्र वादन भी होने लगा है जिसको एकल वादन भी कहते हैं। इस इकाई में अवनद्ध वाद्य तबला के प्रभावशाली एकल वादन प्रस्तुतीकरण एवं शास्त्रीय गायन एवं नृत्य के साथ संगत का अध्ययन करेंगे। एकल वादन में कलाकार अपनी शिक्षा एवं अर्जित की गई रचनाओं के ज्ञान को प्रस्तुत करता है। एकल वादन में रचनाओं के क्रम को निश्चित करने पर अध्ययन किया जाएगा। सुन्दर एवं प्रभावशाली एकल वादन हेतु जिन–जिन बातों पर ध्यान दिया जाना चाहिए, उस पर चर्चा की जाएगी। एकल वादन में ताल की मात्रा एवं आवृति हेतु स्वर वाद्य जैसे सारंगी, वायलिन अथवा हारमोनियम पर एक धुन स्थापित की जाती है और यही धुन समान रूप से पूरे एकल वादन में बजाई जाती है। इस धुन को नग्मा या लहरा कहा जाता है।

तबला एकल वादन की प्रस्तुतीकरण में आपने जितनी रचनाएं सीखी हैं उन सभी को व्यवस्थित कर प्रस्तुत करना होता है। प्रभावशाली एकल वादन में मुख्य भूमिका रचनाओं के क्रम की होती है तथा अपने सारे ज्ञान को एकल वादन के माध्यम से श्रोताओं तक पहुंचाना ही कलाकार का मुख्य उद्देश्य होता है। तबला में मुखड़ा, मोहरा, उठान, पेशकार, कायदा, रेला, टुकड़ा, गत, परन एवं चक्करदार रचनाओं के सैद्धान्तिक एवं क्रियात्मक पक्ष का अध्ययन आप पूर्व में कर चुके हैं। इन सब रचनाओं को क्रम में बांधकर एकल वादन प्रस्तुत किया जाता है। सर्वप्रथम जिस ताल में भी एकल वादन प्रस्तुत किया जाना है, उस ताल के निश्चित बोल जिसको ठेका कहते हैं व जिससे ताल की पहचान भी की जाती है, कुछ आवृति में ठेका बजाया जाता है जिससे कलाकार एवं श्रोताओं के मध्य ताल स्वरूप स्थापित हो जाए एवं श्रोता आगे प्रस्तुत होने वाली रचनाओं का पूर्ण आनन्द ले। इसके पश्चात उठान बजाते हैं।

उठान के कोई निश्चित बोल नहीं होते हैं। कुछ बोलों के समूह को आधी आवृति अथवा एक आवृति में बजाकर ठेके पर वापस आया जाता है। बनारस घराने की वादन शैली में लम्बी उठान बजाने की प्रथा है जो कि चार आवृति तक की भी हो सकती है। चूंकि यह आपके वादन की प्रथम रचना है अतः इसके सुन्दर एवं प्रभावशाली होने पर ही आपका वादन सफल होगा, यद्यपि सभी रचनाओं का अपना महत्व है।

उठान के पश्चात तबले पर पेशकार बजाया जाता है। पेशकार मध्य लय की रचना होती है परन्तु बीच–बीच में विभिन्न लयकारीयों के बोल समूह को बजाकर इसको आकर्षक बनाया जाता है। पेशकार वादन से कलाकार के ज्ञान का परिचय प्राप्त होता है एवं कलाकार किस प्रकार का वादन प्रस्तुत करने वाला है, इसका भी आभास हो जाता है। पेशकार को प्रस्तावना अथवा भूमिका के रूप में भी समझा जा सकता है। किसी भी विषय की प्रस्तावना जितनी सुन्दर एवं प्रभावशाली होगी उतनी ही विषय की व्याख्या पाठकों को रूचिकर लगती है, अतः पेशकार यदि सुन्दर ढंग से प्रस्तुत किया जाएगा तो कलाकार एवं श्रोता दोनों ही पूरे वादन का आनन्द लेंगे। अतः प्रस्तावना की भांति ही पेशकार का वादन आरम्भ में किया जाता है।

पेशकार वादन के पश्चात विभिन्न प्रकार के बोलों से निर्मित एवं भिन्न–भिन्न लयकारियों के कायदे बजाए जाते हैं। कायदों का क्रम एवं चयन इस प्रकार किया जाना चाहिए जिससे आपके वादन में एकरसता स्थापित ना हो पाए। कायदा, देहली एवं अजराडा घराने की विशेषता है। देहली घराने के कायदे चतुस्त्र एवं अजराडा घराने के कायदे तिस्त्र जाति के लिए प्रसिद्ध हैं। सामान्य भाषा में तिस्त्र जाति के कायदे को आड लय का कायदा एवं चतुस्त्र जाति के कायदे को बराबर लय का कायदा कहा जाता है।

कायदे का प्रस्तार कायदे के बोलों के पल्टो से किया जाता है। सुन्दर पल्टों से श्रोता आकर्षित होते हैं। कायदा वादन में कायदे बोल समूह को दुगुन एवं चौगुन लय में बजाकर इसी लय में पल्टे प्रस्तुत किए जाते हैं एवं अन्त में तिहाई बजाकर कायदा समाप्त किया जाता है। सुन्दर पल्टे कायदे की जान होती हैं एवं इससे तबला वादक की कल्पना एवं उपज अंग का परिचय मिलता है। एक कायदे के पल्टे अलग–अलग वादक द्वारा भिन्न–भिन्न रूप में वादक की शिक्षा, अभ्यास एवं सामर्थ्य के अनुसार प्रस्तुत किए जाते हैं। देहली एवं अजराडा घराने के अतिरिक्त अन्य घरानों में भी कायदा बजाने की प्रथा है परन्तु इनके बोलो का समूह घराने की शैली के अनुसार होता है एवं पल्टे भी उसी शैली के अनुरूप प्रस्तुत किए जाते हैं। कायदे के प्रस्तुतीकरण से कलाकार के घराने का स्पष्ट परिचय हो जाता है यद्यपि तबले की अन्य रचनाओं में घराने को लेकर विवाद भी रहता है। अतः एकल वादन में कायदा वादन का प्रमुख स्थान है एवं यह अपने आप में एक वादन शैली है।

विभिन्न प्रकार के कायदों के प्रस्तुतीकरण के पश्चात रौ एवं रेले प्रस्तुत किए जाते हैं। कायदों की अपेक्षा रेले एवं रौ की संख्या वादन में कम रहती है। रेले, एक से अधिक भिन्न बोल समूहों से निर्मित कर प्रस्तुत किए जा सकते हैं। रेला सुनने में एक जैसा ही प्रतीत होता है अतः एकल वादन में रेलों का चयन एवं उनके बोलों का चयन करने में गम्भीरता से विचार करने की आवश्यकता होती है अन्यथा वादन में एकरसता आ सकती है जो कि श्रोताओं को ऊबा सकती है। रेला, दो प्रकार का होता है, कायदा से निर्मित रेला एवं स्वतंत्र रेला। कायदे से निर्मित रेले में कायदे के बोलों के वजन के अनुसार रेला बनाया जाता है। चाल, एक छन्दों से भी इसी प्रकार रेला बनाया जाता है जिसको रौ भी कहते हैं। अतः रौ का वादन स्वतंत्र रेला बजाने से पहले किया जाता है। रौ अथवा रेले के एक दो पल्टे प्रस्तुत कर कायदे की भांति ही तिहाई से समाप्त किया जाता है।

रेला बजाने के पश्चात तबले की विभिन्न रचनाएं प्रस्तुत की जाती हैं। रचनाएं जैसे टुकड़ा, गत, परन एवं चक्करदार रचनाएं निश्चित होती हैं एवं इन सभी को सभी वादकों द्वारा समान रूप में बजाया जाता है। प्रत्येक घराने की गत निर्मित हैं। विभिन्न लयकारी एवं यति भेद की गतों की प्रस्तुती से वादक की विद्वता परिलक्षित होती है। तीनताल के एकल वादन में इन रचनाओं की आधार लय मध्य अथवा द्रुत रहती है। कलाकार द्वारा अलग–अलग घरानों की रचना प्रस्तुत करने से एकल वादन आकर्षक हो जाता है। रचनाओं का क्रम छोटी रचना से बड़ी रचना होता है। इन रचनाओं को मुंह से पढ़ने की परम्परा भी एकल वादन में है। अतः रचना को बजाने से पूर्व लहरे अथवा नग्में के साथ रचना के बोलों की पढन्त की जाती है। स्पष्ट एवं सुन्दर पढन्त भी एकल वादन को प्रभावशाली बनाती है।

यदि गत–कायदा की रचना कलाकार के पास होती है तो रेले के पश्चात गत–कायदा बजाया जाता है। गत कायदा को ढाठ, दुगुन लयकारी के पश्चात एक–दो पल्टे बजाने के पश्चात तिहाई से समाप्त करते हैं। तबला एकल वादन में रचनाओं का क्रम निम्न रहता है।

उठान, पेशकार, कायदा, गत कायदा, रेला, रौ, टुकडा, गत, परन, सादी चक्करदार, फरमाइशी चक्करदार, कमाली चक्कदार, किसी रचना से समापन।

4.4 शास्त्रीय गायन के साथ संगत

अभी तक आपने अवनद्य वाद्य तबला के मुक्त एवं स्वतंत्र वादन का अध्ययन किया है। अवनद्ध वाद्य का मुख्य प्रयोजन लय एवं ताल दिखाने के लिए होता है जिसका प्रयोग गायन, वादन एवं नृत्य में संगत के रूप में किया जाता है। इस भाग में हम शास्त्रीय गायन के साथ तबला एवं पखावज की संगत के बारे में जानेंगे।

शास्त्रीय संगीत की इस विधा में राग स्वर एवं लय–ताल का सुन्दर संयोजन कर प्रस्तुत किया जाता है। शास्त्रीय गायन के अन्तर्गत ख्याल गायन एवं ध्रुपद गायन शैली आते हैं। ख्याल गायन के साथ तबला एवं ध्रुपद गायन शैली के साथ पखावज वाद्य की संगत की जाती है।

4.4.1 ख्याल गायन के साथ संगत – ख्याल गायन के अन्तर्गत विलम्बित, मध्य एवं द्रुत लय की रचना गाई जाती है। विलम्बित लय की रचना को बड़ा ख्याल एवं मध्य व द्रुत लय की रचना को छोटा ख्याल कहा जाता है। बड़ा ख्याल, विलम्बित एकताल, झूमरा ताल, तिलवाडा आदि तालों में गाया जाता है। तीनताल, रूपकताल एवं झपताल में भी बड़ा ख्याल सुना जाता है परन्तु इन तालों की लय इतनी विलम्बित नहीं होती है जितनी एकताल, झूमरा एवं तिलवाड़ा ताल की रहती है। बड़े ख्याल की रचना का मुखड़ा एक मात्रा से लेकर चार मात्रा तक का होता है। बड़े ख्याल की लय प्रायः 2 मात्रा में एक मात्रा की ही रहती थी एवं अभी भी आगरा एवं ग्वालियर घरानों में विलम्बित ख्याल की लय भी यही रहती है। अतः इन रचनाओं में मुखड़ा दो मात्रा से चार मात्रा तक का होता है। ख्याल के किराना एवं इन्दौर घराने में बड़े ख्याल की लय अति विलम्बित रहती है, आगरा एवं ग्वालियर घराने की अपेक्षा आधी लय। ग्वालियर एवं आगरा घराने की विलम्बित लय के ठेके को चौबीस मात्रा की एकताल भी सामान्य भाषा में कहा जाता है। तबला वादक को बड़े ख्याल के साथ ताल का ठेका बोलों के भराव के साथ बजाना होता है। बोलों का भराव ऐसा हो कि ताल की प्रत्येक मात्रा स्पष्ट हो एवं गायक को किसी प्रकार की असुविधा न हो।

गायक के मुखड़े के साथ तबला वादक भी परिस्थिति एवं गायक की इच्छानुसार एक से चार मात्रा तक की तिहाई अथवा बिना तिहाई बोल बजाकर वादक/गायक के साथ सम पर आता है। मुखड़े का बोल भी ऐसा होना चाहिए जिससे गायक को असुविधा न हो। उदाहरण के लिए एक से चार मात्रा तक के बोल गायक के साथ प्रयोग हेतु नीचे दिए जा रहे हैं।

एक मात्रा का बोल – तिरकिटतक तिरकिटतक किरकिट । सम
1

दो मात्रा का बोल –

तिरकिटतक तिरकिटतक तिरकिट तातिरकिटतक तिरकिटधाती । सम
1 2

तीन मात्रा का बोल तिहाई युक्त –

तिरकिटतकतिरकिटकिट तातिराकिटतककिटकिटधाती
1 2
धाडधाती धाडधाती । सम
3

चार मात्रा का बोल तिहाई युक्त –

तिरकिटकिट किरतक तिरकिट तातिरकिटतकतिरटधाती
1 2
धाऽधाती धाडधाती । सम
3 4

ऊपर दिए गए बोलों का उदाहरण अतिविलम्बित लय के लिए दिया गया, ये ही बोल विलम्बित लय में भी बजेंगे। एक मात्रा का बोल दो मात्रा का एवं दो मात्रा का बोल चार मात्रा का तथा चार

मात्रा का बोल आठ मात्रा का हो जाएगा। उपरोक्त बोल बजाने के लिए अभ्यास की आवश्यकता होगी चूंकि ये बोल चौगुन अथवा अठगुन लय के हैं(आधार लय के अनुसार)।

बड़े ख्याल के गायन के पश्चात मध्य व द्रुत की रचनाएं अथवा छोटा ख्याल गाया जाता है। ये रचनाएं तीनताल, एकताल व आडाचारताल आदि में होती हैं। छोटा ख्याल आरम्भ करने के साथ ही तबला वादक एक से चार आवृति तक का बोल बजाकर गायक के साथ सम पर आता है। इसमें गायक केवल छोटे ख्याल की स्थाई की पहली पंक्ति ही गाता है। तबला वादक के इस वादन से कार्यक्रम में स्फूर्ति आती है तथा एक गायक के विश्राम के साथ श्रोता भी आनन्दित होते हैं।

छोटे ख्याल में मुख्य रूप से गायक द्वारा तान का प्रयोग किया जाता है। अतः गायक के द्वारा तान समाप्ति पर गायक की इच्छानुसार तबला वादक कुछ आवृति में बोल बजाता है। बोलों का चयन ऐसा होना चाहिए जिससे गायन का भाव–रस भंग न हो। गायक द्वारा लय के साथ सरगम भी प्रस्तुत की जाती है इसमें यदि गायक चाहे तो तबला वादक सरगम के साथ–साथ ही बोल बजाता है जिसे साथ संगत कहते हैं। इससे गायन में विशेष आकर्षण पैदा होता है एवं तबला वादक के कौशल का भी परिचय होता है।

छोटे ख्याल के पश्चात अति द्रुत लय में तराना की प्रस्तुति भी की जाती है एवं इसको भी ख्याल गायन की श्रेणी में ही रखा गया है। यह आवश्यक नहीं की प्रत्येक गायक अपने कार्यक्रम में तराना की भी प्रस्तुती करे। तराना मुख्य रूप से तीनताल में गाया जाता है यद्यपि एकताल, आडाचारताल, पंचमसवारी आदि तालों में भी गाया जाता है परन्तु इन तालों में तराना अति द्रुत लय में नहीं गाया जाता है। तराने में प्रायः केवल तबले का ठेका ही बजाया जाता है। तराना में तबले के बोलों को भी गाया जाता है जो कि तराना की रचना का अंग होता है अतः इसमें तबला वादक द्वारा साथ–संगत की जाती है। अतिद्रुत लय के तीनताल का शुद्ध ठेका श्रोताओं का मंत्र मुग्ध कर देता है। इसके लिए पं0 अनोखे लाल तबला वादन के क्षेत्र में प्रसिद्ध हुए। शास्त्रीय गायन की संगत करते समय गायक को बड़ी सावधानी से तबला वादक को सुनना चाहिए जिससे वह उचित बोलों का प्रयोग उचित स्थान पर करे। तबला वादक को यदि गायन का भी ज्ञान है तो वह उत्तम संगत करेगा। पहले के समय में संगीत के विद्यार्थी को गायन एवं तबला दोनों की ही शिक्षा दी जाती थी एवं उसके पश्चात गुरू विद्यार्थी की क्षमता को पहचान एवं परख कर उसको किसी एक विद्या में शिक्षा हेतु प्रेरित करता था। तबला वादक को निरन्तर अभ्यास एवं संगत करने की आवश्यकता होती है। गायक की निरन्तर संगत करने से तबला वादक को गायन का भी ज्ञान हो जाता है चूंकि वर्तमान समय में पूर्व की परिपाटी का निर्वाह करना कठिन हो रहा है। गायन के कार्यक्रम की सफल, सुन्दर एवं प्रभावशाली प्रस्तुती में तबला वादक का महत्वपूर्ण योगदान रहता है। चूंकि गायन का आधार लय एवं ताल रहती है एवं तबला वादक को स्पष्ट लय एवं ताल दिखाने की आवश्यकता होती है।

ख्याल गायन में प्रयुक्त होने वाली तालें :–

1. एकताल – मात्रा 12

धिं धिं । धागे तिरकिट । तू ना । क ता । धागे तिरकिट । धी ना। धिं

X 0 2 0 3 4 X

2. झूमरा ताल – मात्रा 14

धिं ऽधा तिरकिट । धिं धिं धागे तिरकिट । तिं ऽता तिरकिट। धिं धिं धागे तिरकिट । धिं

X 2 0 3 X

3. तिलवाडा ताल – मात्रा 16

धा तिरकिट धिं धिं । धा धा तिं तिं ।ता तिरकिट धिं धिं । धा धा धिंधिं । धा

X 2 0 3 X

4. झपताल – मात्रा 10

धि ना । धि धि ना । ति ना । धि धि ना । धि

X 2 0 3 X

5. रूपक ताल – मात्रा 7

ति ति ना । धि ना । धि ना । ति

0 2 3 X

6. आड़ाचार ताल – मात्रा 14

धिं तिरकिट । धी ना । तू ना । क ता । तिरकिट धी । ना धी । धीना । धिं
X 2 0 3 0 4 0 X

7. पंचमसवारी ताल – मात्रा 15

धि ना धीधी। कत धीधी नाधी धीना । तिऽक तीना तिरकिट तूना । कता धीधी नाधी धीना। धि
X 2 0 3 X

8. तीनताल – मात्रा 16

धा धिं धिं धा । धा धिं धिं धा । धा तिं तिं ता । ता धिं धिं धा । धा
X 2 0 3 X

4.4.2 ध्रुपद गायन के साथ संगत – ध्रुपद गायन गम्भीर एवं जोरदार शैली का गायन है अतः इसके साथ पखावज वाद्य की संगत की जाती है। ध्रुपद गायन में पखावज पर बजने वाली तालें जैसे चारताल, धमार, सूलताल, तीव्रा, गजझम्पा आदि तालों का प्रयोग किया जाता है। चारताल, धमार, गजझम्पा तालों में रचनाएं विलम्बित लय की रहती हैं एवं तीव्रा व सूलताल में प्रायः मध्य एवं द्रुत लय की रचनाएं गाई जाती हैं। ध्रुपद गायन में पहले अनिबद्ध आलाप(बिना ताल के) किया जाता है जिसमें पखावज पर संगत नहीं की जाती है। इसके पश्चात ताल में रचित रचना विलम्बित लय में प्रस्तुत की जाती है। विलम्बित लय की रचना के साथ ख्याल की भांति ही एक से चार मात्रा तक के बोल बजाकर गायक के साथ पखावज वादक सम पर आता है। इस गायन शैली में अतिविलम्बित रचना नहीं गाई जाती है। पखावज पर प्रयोग हेतु एक से चार मात्रा तक के बोलों का उदाहरण नीचे दिया जा रहा है :–

एक मात्रा का बोल :–

तिटकता गदीगिन । सम
1

दो मात्रा का बोल :–

कतिटता ।कनंताकेतिरकतागदीगिन । सम
1 2

तीन मात्रा का बोल :–

कतिटताकिनताके तिरकतागदीगिन धाऽकधाऽकत । सम
1 2 3

चार मात्रा का बोल :–

कतिटताकिनताकेतिटकतागदीगिन धाऽगदीगिन धाऽगदीगिन । सम
1 2 3 4

ध्रुपद गायन मुख्य रूप से लयकारी पर आधारित है एवं गायक के द्वारा ख्याल की भांति सरगम एवं तान का प्रयोग नहीं किया जाता है। वरन इसके स्थान पर विभिन्न लयकारी का प्रदर्शन किया जाता है। इसमें पखावज वादक से यह अपेक्षा रहती है कि वह भी गायक के साथ उसी लयकारी के बोल बजाकर गायक के साथ–साथ संगत प्रस्तुत करे। यदि गायक के द्वारा तिहाई बजाई जा रही है तो वादक भी गायक के साथ तिहाई भी उसी प्रकार की बजाकर सम पर आता है। पखावज वादक को ख्याल गायन की संगत की भांति स्वतंत्र बोलों को बजाने का अवसर नहीं प्राप्त होता है। पखावज वादक को अपने में गायन को भी समाहित करने की आवश्यकता होती है। पूर्व में पखावज वादकों को गायन की रचनाओं का भी ज्ञान होता था। ध्रुपद गायन शैली में प्रयोग होने वाली पखावज की तालें :

1. ध्रुपद अथवा चार ताल, मात्रा – 12

धा धा । दीं ता । किट धा । दीं ता । तिट कता । गदी गिन । धा
X 0 2 0 3 4 X

2. धमार ताल, मात्रा – 14

क धि ट धि ट । धा ऽ । ग ति ट । ति ट ता ऽ । क
X 2 0 3 X

3. सूल ताल, मात्रा – 10

धा	धा ।	दीं	ता ।	किट	धा ।	तिट	कता ।	गदी	गिन ।	धा
x		0		2		3		0		x

4. तीव्रा ताल, मात्रा – 7

धा	दीं	ता ।	तिट	कता ।	गदी	गिन ।	धा
X			2		3		x

5. गजझम्पा ताल, मात्रा – 15

धा	दीं	नग ।	तक	धा	दीं	नक ।	तक	दीं	नक	तक ।	तिट	कता	गदीगिन ।	धा
x			2				0				3			x

4.5 स्वर वाद्यों के साथ संगत

स्वर वाद्यों का परिचय – स्वर वाद्यों से तात्पर्य उन वाद्यों से जिनसे स्वर सप्तक एवं स्वरों की श्रुतियां उत्पन्न की जा सकती हैं। भरत ने अपने ग्रन्थ नाट्यशास्त्र में वाद्यों को वर्गीकृत करते हुए तंत्र वाद्य, सुषिर वाद्य, अवनद्ध वाद्य एवं घन वाद्य बताए हैं। तंत्र वाद्य एवं सुषिर वाद्य से स्वर सप्तक एवं स्वरों की श्रुतियां उत्पन्न की जा सकती हैं। अवनद्ध वाद्य से केवल एक ही स्वर उत्पन्न किया जा सकता है एवं यही स्थिति घन वाद्य की भी है। अवनद्ध वाद्य में तबला, पखावज, ढोलक आदि आते हैं। दाहिने तबले के समूहों से उनके साइज के आधार पर भिन्न–भिन्न वांछित स्वर उत्पन्न किए जाते हैं। इस प्रकार के समूह को तबला तरंग कहा जाता है जिसका प्रयोग नाटक एवं फिल्म संगीत में प्रभाव विशेष के लिए किया जाता है एवं वाद्य वृन्द में भी इसका प्रयोग किया जाता है। घन वाद्य के अन्तर्गत घण्टा एवं घण्टी आती हैं। तबला की भाँति ही घण्टा तरंग बनाया जाता है जिसका प्रयोग तबला तरंग की भाँति ही किया जाता है। एक तबले से एवं एक घण्टे से केवल एक ही स्वर निकाला जा सकता है। अतः अवनद्ध वाद्य एवं घनवाद्य को स्वर वाद्य की श्रेणी में नहीं रखा जा सकता है। स्वर वाद्य की श्रेणी में तंत्र वाद्य एवं सुषिर वाद्य ही रखें जाएंगे व इनके साथ अवनद्ध वाद्य तबला एवं पखावज की संगत का अध्ययन इस इकाई के माध्यम से आप करेंगे। वाद्यों पर बजने वाली वादन शैली के आधार पर ही अवनद्ध वाद्य की संगत की जाती है।

तंत्र वाद्य – ये वे वाद्य हैं जिनमें स्वर तारों के माध्यम से निकाले जाते हैं। तारों को कम्पित करने से स्वर निकलते हैं। तंत्र वाद्यों को भी दो श्रेणी में रखा जाता हैः–

1.तत वाद्य 2.वितत वाद्य

तत् वाद्य – इसके अन्तर्गत तार वाले वाद्य आते हैं जैसे वीणा, सितार, सुरबहार, गिटार, मैन्डोलियन, रबाब, सरोद आदि। वीणा, सितार, सुरबहार वाद्यों में तारों को पीतल के तार का तिकोने आकार को अंगुली में पहनकर आघात किया जाता है जिसको मिजराब कहा जाता है। रबाब एवं सरोद वाद्य को नारियल के उपरी कठोर भाग के टुकड़े की सहायता से बजाया जाता है, जिसे जवा कहते है। रबाब से ही सरोद की उत्पत्ति मानी जाती है एवं इसमें तारों के स्थान पर पशु तंतु प्रयोग में लाई जाती है। वर्तमान में शास्त्रीय संगीत हेतु इसका प्रयोग नहीं हो रहा है एवं इसका स्थान सरोद वाद्य ने ले लिया है।

वितत् वाद्य – इस श्रेणी के वाद्यों में स्वर की उत्पत्ति तार पर रगड़ द्वारा की जाती है। धनुष आकार का, जिसमें डोरी के स्थान पर घोड़े के बाल होते है, तार पर घिसा किया जाता है जिससे स्वर उत्पन्न होते हैं। इसको गज कहा जाता है। इस श्रेणी में सारंगी, वायलिन, दिलरूवा आदि वाद्य आते हैं।

सुषिर वाद्य – इस श्रेणी के वाद्यों में स्वर हवा के द्वारा उत्पन्न होते हैं। हवा, छेदों में मुह से फूंकने से स्वर निकाले जाते है। इसके अन्तर्गत भारतीय संगीत के वाद्य बांसुरी, शहनाई, नफिरी एवं पाश्चात्य संगीत के वाद्य बैगपाइपर(इसको भारतीय लोक भाषा में मसकबीन कहा जाता है एवं इसका प्रयोग उत्तराखण्ड के लोक संगीत में किया जाता है।), कल्नारेट, सैक्सोफोन, ट्रम्पेट, बिगुल आदि आते हैं। बांसुरी एवं शहनाई का प्रयोग शास्त्रीय संगीत में किया जाता है। नफिरी, शहनाई का छोटा रूप है जिसका प्रयोग लोक संगीत में होता है।

उपर दिए गए स्वर वाद्यों के अतिरिक्त भी स्वर वाद्य सन्तूर एवं जल तरंग, हैजिन पर शास्त्रीय संगीत के राग प्रस्तुत किए जाते हैं। सन्तूर वाद्य का शास्त्रीय संगीत में प्रचार शिव कुमार शर्मा द्वारा किया गया है एवं वर्तमान में यह वाद्य लोकप्रिय हो रहा है। प्यालों में पानी भरकर जल तरंग वाद्य बनाया जाता है। इन दोनों वाद्यों का लकड़ी की डंडी द्वारा बजाया जाता है।

तंत्र वाद्य के साथ संगत – तंत्र वाद्यों पर वादन हेतु तंत्रकारी वादन शैली विकसित की गई। इस शैली के अन्तर्गत मिजराब एवं जवा की सहायता से विभिन्न लय की रचना बजाई जाती हैं जिसे गत कहते हैं। इसे गतकारी बाज भी कहा गया। इस बाज को विकसित करने में मसीत खां एवं रजा खां का महत्वपूर्ण योगदान है। मसीत खां द्वारा मिजराब अथवा जवा के लिए तार पर बजाने हेतु बोल निर्धारित किए एवं बोलों के द्वारा तीनताल में विलम्बित गत की रचना की जिसे मसीतखानी गत कहा जाता है। मसीतखानी गत के मिजराव अथवा जवा के बोल निम्न हैं :–

दिर दा दिर दा रा दा दा रा

तीनताल में गत का स्वरूप निम्न प्रकार से है :–

धा धिं धिं धा । धा धिं धिं धा । धा तिं तिं ता । ता धिं धिं धा ।
दा दा रा दिर । दा दिर दा रा । दा दा रा दिर । दा दिर दा रा ।

मसीतखानी गत का मुखड़ा पांच मात्रा का होता है। अतः गत तीनताल की बारहवीं मात्रा से उठती है। इस शैली में पहले कलाकार द्वारा अनिबद्ध आलाप(अर्थात बिना ताल एवं तबले संगत के) किया जाता है। यह आलाप तीन लय विलम्बित, मध्य एवं द्रुत लय में किया जाता है जिसको क्रमशः आलाप, जोड़ आलाप एवं झाला कहा जाता है। इस अनिबद्ध झाले को ठोक झाला कहा जाता है। झाला तंत्र वाद्य में कार्यक्रम के अन्त में अतिद्रुत लय में तबले के साथ बजाया जाता है। तीनताल के अतिरिक्त भी अन्य ताल जैसे झपताल, रूपक ताल, पंचमसवारी, आडाचारताल आदि तालों में भी विलम्बित गत बजाई जाती है। तंत्र वादक के अनिबद्ध आलाप के बाद भी तबला वादक गत के साथ अपना वादन आरम्भ करता है। तंत्रकार द्वारा तबला वादक को अपना कौशल दिखाने का अवसर दिया जाता है एवं तंत्रकार गत का वादन करता है। तबला वादक प्रभावशाली बोलों की रचना जो लय के अनुरूप होती है, प्रस्तुत करता है। इस वादन से तबला वादक के वादन शैली एवं उसके कौशल का परिचय भी होता है। तबला वादक की सुन्दर प्रस्तुती से आगे होने वाले वादन हेतु सुन्दर वातावरण स्थापित हो जाता है। गत के साथ यह तबला वादन आठ आवृत्ति तक का भी हो सकता है जो कि तंत्र वादक की इच्छा पर निर्भर करता है। अन्य तालों की गतों में इतने लम्बे वादन की आवश्यकता नहीं होती है एवं तबला वादन चार या पांच आवृत्ति तक ही सीमित रहता है। इस तबला वादन से अनिबद्धता की एकरसता भी समाप्त होती है एवं श्रोत्राओं को इस वादन की प्रतीक्षा रहती है जिसका श्रोता भरपूर आनन्द लेते है।

इसके पश्चात तंत्र वादक गत का विस्तार करता है जिसमें पहले छोटे एवं फिर बड़े स्वर विस्तार करता है जो कि मिजराब एवं जवा के बोलों के साथ होता है। इस स्वर विस्तार का स्वरूप तानों की भाँति होता है जिसे तंत्रकारी शैली में तोड़ा कहा जाता है। इन तोड़ों में विभिन्न लयकारी का प्रदर्शन भी किया जाता है। एक प्रकार की संगत में तंत्रवादक के तोड़े बजाते समय तबला वादक केवल ताल का ठेका स्पष्ट रूप से बजाता है एवं तंत्र वादक के तोड़े की समाप्ति के पश्चात तबला वादक तोड़े की लय एवं लयकारी के समरूप बोलों का चयन कर अपना वादन तोड़े के जबाब के रूप में प्रस्तुत करता है। यदि तोड़ा तिहाई युक्त है तो विशेषकर तबला वादक की तिहाई बिल्कुल वैसी ही होनी चाहिए। दूसरे प्रकार की संगत में तंत्र वादक के तोड़े के साथ ही तबला वादक भी अपना वादन आरम्भ करता है एवं तोड़े के समरूप तबला वादक बोलों का चयन कर तोड़े के साथ ही अपना वादन करता है। तंत्र वादक के तोड़े का एवं तबला वादक के वादन का समापन एक साथ ही होता है।

मसीतखानी गत में तोड़े एवं लयकारी प्रस्तुत करने के पश्चात मध्य एवं द्रुत लय की रचना प्रस्तुत की जाती है। रजा खां द्वारा मध्य एवं द्रुत लय के लिए मिजराब एवं जावा के बोल निर्धारित कर गतों का निमार्ण किया गया, जिसको रजाखानी गत कहते हैं। यह भी मूलतः तीनताल में रची गई जिसके बोल निम्न प्रकार से है :–

दिरदिर दाऽरदा ऽरदिर दाऽदिर दाऽराऽ दाऽरऽ दाऽराऽ दाऽराऽ

बाद में इन बोलों की सहायता से अन्य तालो में भी रचना की गई। रजाखानी गत में भी तबला की संगत सवाल–जबाब अथवा साथ संगत तंत्रकार की इच्छानुसार की जाती है। रजाखानी गत की लय धीरे–धीरे बढ़कर द्रुतलय एवं अति द्रुतलय हो जाती है। अतिद्रुत लय में वाद्य के प्रथम एवं अन्तिम तार पर झाला बजाया जाता है। इसमें तबला वादक से तीनताल का स्पष्ट ठेका बजाने की अपेक्षा की जाती है। तीनताल का स्पष्ट ठेका बजाने में बनारस घराने के पं0 अनोखेलाल को विशेष सिद्धि प्राप्त थी। शुद्ध तीनताल का ठेका अतिद्रुत लय में बजाना कठिन है इसलिए तबला वादक झाले के साथ अति द्रुत लय में निम्न बोलों को बजाते हैं जो इस लय में तीनताल के ठेके की भाँति ही सुनाई देते हैं।

पहला प्रकार – *धा ती धिं ता । धा ति धिं ता । धा ती तिं ता । ता ती धिं ता।*

'ती' बोल बीच वाली अंगुली से स्याही पर बजाया जाता है।

दूसरा प्रकार – *धा ति ट धा । धा ति ट धा । धा ति ट ता । ता ति ट धा ।*

इसमें 'ति' बोल पहली अंगुली से, 'ट' बोल बीच की अंगुली अथवा बीच की अंगुली एवं तीसरी अंगुली को मिलाकर निकाला जाता है।

इसके लिए निरन्तर अभ्यास की आवश्यकता होती है। झाला के अन्त में तबला वादक, तंत्र वादक की तिहाई के साथ ही तिहाई बजाता है। झाले के मध्य में भी तंत्र वादक, तबला वादक के साथ सवाल–जवाब प्रस्तुत करता है। इसका प्रचार प्रसिद्ध सितार वादक पं0 रविशंकर द्वारा किया गया है। इसमें तंत्र वादक कुछ स्वर समुह प्रस्तुत करता है जिसका जवाब तबला वादक उसी के अनुरूप बोल बजाकर देता है। इस सवाल–जबाव के दौरान झाले की लय गौण रहती है एवं तंत्र वादक के सवाल के समय तबला वादक किसी प्रकार का ठेका नहीं बजाता है। बल्कि स्वर समूह को ध्यान से सुनता है जिससे उसका समरूप जवाब तबले पर प्रस्तुत कर सके। कुछ आवृत्ति के सवाल–जबाव के उपरान्त दोनों वादक झाले को पुनः पकड़ लेते हैं एवं कार्यक्रम का समापन दोनों एक साथ तिहाई बजाकर करते हैं। तंत्र वादन के साथ संगत में तबला वादक को कौशल दिखाने का पूर्ण अवसर प्राप्त होता है।

रूद्रवीणा एवं सुरबहार पर ध्रुपद गायन शैली के आधार पर वादन प्रस्तुत किया जाता है। ध्रुपद गायन शैली में तालबद्ध रचना बजाने से पूर्व आलाप, जोड एवं झाला बजाया जाता है, अतः वाद्यों पर भी इसको बजाया जाता है। एक शैली विशेष में पखावज की संगत जोड से आरम्भ हो जाती थी यद्यपि यह ताल की आवृति में नहीं होता था। इसमें आलाप को केवल बिना पखावज की संगत से किया जाता था। रूद्रवीणा एवं सुरबहार पर चारताल, सूलताल, घमार, तीव्रा एवं पखावज की तालों के साथ रचनाओं को बजाया जाता है। इन वाद्यों पर भी मसीतखानी एवं रजाखानी गतें नहीं बजाई जाती हैं। ध्रुपद गायन की भाँति ही वाद्यों पर भी लयकारी प्रस्तुत की जाती है एवं इन वाद्यो के साथ पखावज की संगत उसी प्रकार की जाती है जैसे की ध्रुपद गायन शैली के साथ की जाती है जिसका अध्ययन आप पूर्व में कर चुके हैं।

जैसा कि आपको बताया जा चुका है कि वितत् वाद्य गज द्वारा बजाए जाते हैं एवं संगीत में इनका प्रयोग मुख्य रूप से गायन की संगत के लिए किया जाता था। परन्तु अब इनका प्रयोग स्वतंत्र वादन के रूप में भी किया जाने लगा है। जिसके साथ तबला वाद्य की संगत की जाती है। वितत वाद्यों की ध्वनि गले की ध्वनि से बहुत अधिक मेल खाती है अतः इन वाद्यों को गायन की स्वर संगत के लिए अधिक उपयुक्त समझा गया है एवं स्वतंत्र वादन में भी ख्याल गायन शैली के आधार पर वादन किया जाता है। मसीतखानी एवं रजाखानी गतों का निर्माण तत वाद्यों के लिए किया गया था। अतः इन पर मसीतखानी एवं रजाखानी गत बजाने की प्रथा नहीं रही। परन्तु इन वाद्यों पर भी मसीतखानी गत बजाई जाने लगी है जिसका प्रचार प्रसिद्ध वायलिन वादक पं0वी.जी.जोग द्वारा किया गया। इन वाद्यों के साथ तबले की संगत वाद्य पर बजाई जाने वाली शैली के अनुसार ही की जाती है। जिसका अध्ययन आप पूर्व में कर चुके हैं।

सुषिर वाद्यों के साथ संगत – सुषिर वाद्य शहनाई एवं बांसुरी वाद्य पर शास्त्रीय संगीत प्रस्तुत किया जाता है। इन दोनों वाद्यों पर वादन हेतु ख्याल गायन शैली का प्रयोग किया जाता है एवं इन पर ख्याल की भाँति ही विलम्बित रचना एवं मध्य/द्रुतलय की रचना प्रस्तुत की जाती है। शहनाई एवं बांसुरी पर भी जीभ की सहायता से दिर दिर ध्वनि के बोल निकाले जाते हैं एवं इनकी सहायता से अति द्रुत लय झाला बजाया जाता है, जो कि तीनताल में ही होता है। इसमें अति द्रुत लय में तीनताल का स्पष्ट ठेका बजाने की आवश्यकता होती है। जिसकी तकनीक के विषय में आपको तंत्र वाद्य के साथ संगत के अन्तर्गत बताया जा चुका है। शहनाई के साथ मूल रूप में नक्कारा बजाया जाता था परन्तु अब नक्कारा के साथ तबला भी बजने लगा है जो कि आप शहनाई वादन के कार्यक्रम एवं प्रसिद्ध शहनाई वादक बिस्मिल्लाह खां के वीडियो रिकार्ड में भी देख सकते हैं। बांसुरी पर शास्त्रीय संगीत को लोकप्रिय बनाने का श्रेय बिस्मिल्लाह खां को है। बांसुरी प्रारम्भ में लोक वाद्य के रूप में ही प्रचलित थी एवं शहनाई शुभ कार्यों में मंगल वाद्य के रूप में ही प्रयोग की जाती थी।

स्वर वाद्यों की संगत हेतु उचित स्वर का तबला चुनने की भी आवश्यकता है। सितार, गिटार का स्वर पहला काला एवं दूसरा काले के मध्य होता है। सितार वादक तबले की संगत के लिए तार सप्तक स्वर का तबला ही चाहते हैं एवं यही सुनने में अच्छा भी लगता है। अतः तबला वादक को इसके लिए पांच इंच मुंह वाले दाहिने तबले की आवश्यकता होगी। सरोद का स्वर, सितार के स्वर से नीचा होता है एवं यह पांचवे काले एवं पहले सफेद के मध्य होता है। इसके लिए साढ़े पांच इंच का तबला ही अच्छी ध्वनि देगा। वायलिन, शहनाई एवं सारंगी का स्वर सितार की भाँति ही होता है।

बांसुरी वादक शास्त्रीय संगीत प्रस्तुत करने के लिए तीसरे सफेद से लेकर तीसरे काले स्वर तक की बांसुरी का प्रयोग करते हैं। इन स्वरों के तबले सामान्यतया उपलब्ध नहीं होते हैं। अतः इन मन्द्र सप्तक के स्वर हेतु छः इंच अथवा साढ़े छःइंच का दाहिना तबला एवं तार सप्तक के स्वर के लिए पौने पांच अथवा पांच इंच का दाहिना तबला ही सुन्दर ध्वनि देगा। उचित स्वर का तबला होने से तबले का स्वर स्थापित रहता है एवं कार्यक्रम में बाधा उत्पन्न नहीं होती है। सफेद एवं काले स्वर का सन्दर्भ हारमोनियम के स्वर से है।

4.6 नृत्य के साथ संगत

नृत्य – नृत्य के कार्यक्रम में गायन, स्वर व अवनद्य वाद्य की संगत होती है। नृत्य इनकी संगत बिना अपूर्ण रहता है एवं नृत्य के कार्यक्रम की सफलता में संगत करने वाले गायक एवं वादक कलाकारों की महत्वपूर्ण भूमिका रहती है। नृत्य मुख्यतः लय एवं ताल पर ही आधारित रहता है अतः नृत्य में सबसे अधिक महत्वपूर्ण तबला अथवा पखावज वादक रहते हैं। इस इकाई में आप उत्तर भारतीय शास्त्रीय नृत्य शैली कत्थक के साथ अवनद्ध वाद्य की संगत का ही अध्ययन करेंगे।

कत्थक नृत्य में पद एवं अंगो के संचालन व भाव भंगिमाओं के द्वारा वांछित भाव प्रस्तुत किए जाते हैं, जिसका आधार लय व ताल होते हैं। कत्थक नृत्य में आमद, स्तुती, टुकड़े अथवा तोड़े, चक्करदार टुकड़े, स्तुती परन आदि रचनाओं पर नृत्य किया जाता है। कत्थक के टुकड़े एवं चक्करदार रचनाओं का स्वरूप तबला एवं पखावज के बोल से भिन्न होते हैं। कत्थक नृत्य में थूं, थो, थूंगा, दीगदीग, थेई, तत आदि बोलो की सहायता से रचनाएं बनाई गई हैं। कत्थक नृत्य में सम के लिए प्रायः ता का प्रयोग करते हैं। यद्यपि तबला में सम के लिए धा प्रयोग किया जाता है। नृत्य में खाली को आ से प्रदर्शित करते हैं। धि एवं ति, के स्थान पर थेई का प्रयोग होता है। निम्न उदाहरण से आप नृत्य शैली के बोलों को समझ सकेंगे। तीनताल के ठेके के सापेक्ष कत्थक नृत्य में निम्न बोल प्रयोग किए जाते हैं:–

ता थेई थेई तत । आ थेई थेई तत। ता थेई थेई तत। आ थेई थेई तत ।

झपताल – **ता थेई । ता थेई तत । आ थेई । ता थेई तत।**

नृत्य के साथ संगत – नृत्य के साथ संगत करने के लिए आपको नृत्य के बोलों को तबले पर निकालने का ज्ञान होना आवश्यक है, क्योंकि तभी आप नृत्य के बोलों के समरूप बोल तबले पर बजाने

में सक्षम होंगे। नृत्य के बोलों के सापेक्ष तबले पर बजाएं जाने वाले बोलों को आप निम्न सारिणी से समझ सकेंगें :–

नृत्य के बोल	–	**तबले पर बोल**
ता	–	धा
थेई अथवा थो	–	धिं अथवा तिं अथवा नां
दिग दिग	–	घिट घिट अथवा तिट तिट अथवा तिर किट
थूं	–	दीं
थूंगा	–	दींता
थड ऽग	–	ध ऽ ऽ न अथवा तगऽन
त्राऽगं	–	ताऽन अथवा धाऽन
दिगत	–	धिकिट अथवा धितिट

उपर दी गई सारिणी में नृत्य में प्रयोग होने वाले बोलों के सामान्तर तबले पर बजने वाले बोल दिए गए हैं। इनकी सहायता से आप नृत्य की रचनाओं के साथ तबले पर बोल बजा सकेंगे। इनका आधार मुख्य रूप से ध्वनि से है अतः नृत्य की रचनाओं के समकक्ष तबले पर बोल इस प्रकार बजाते हैं जो कि सुनने में एक जैसे ही लगें। उपर दी गई सारिणी में तबले पर नृत्य के बोल बजाते समय अन्तर भी आ सकता है क्योंकि यह एक दिशा निर्देश ही हैं। आगे नृत्य की रचनाओं के तबले पर बजाने हेतु उदाहरण प्रस्तुत किया जाएगा जिससे आपको अधिक स्पष्ट होगा।

नृत्य की रचनाओं में तबले के बोल भी प्रयुक्त होते हैं, अतः इन बोलों को तबले की ही भाँति बजाया जाता है। परन्तु नृत्य के साथ तबले पर बजने वाले बोलों की ध्वनि जोरदार होने की आवश्यकता होती है। नृत्य की एक प्रसिद्ध रचना का उदाहरण प्रस्तुत है जिसमें केवल थूं, बोल ही नृत्य का बोल है बाकी सभी बोल तबले के हैं। यह रचना तीनताल में निबद्ध है :–

किटतक थूंथूं नाति टता । ऽधा धिंता कऽधाऽ धिंता ।
x 2
कति टधा धिंता कत । धिट धाधिं ताऽ कऽधेऽं ।
0 3
ऽधा धिंता कति टधा । ऽथूं ऽत घाऽ कातिं ।
x 2
टधा ऽथूं ऽत घाऽ । कति टधा ऽथूं ऽतं । धा
0 3 x

इस नृत्य की रचना पर सभी नृत्यकार नृत्य करते हैं। दो अन्य नृत्य की प्रचलित रचना उदाहरण स्वरूप दी जा रही हैं जिसमें नृत्य के बोलों के सामान्तर तबले पर बजाने के लिए बोल भी दिए गए हैं।

नृत्य के बोल – धात कथूं गाऽ धागे । दींगी ताऽ धादीं ताऽ ।
तबले के बोल – धात कदीं ताऽ धागे। दींदीं ताऽ धादीं ताऽ ।
नृत्य के बोल – धिंता कऽधाऽ तका थूंका। तुकिटत काऽ तिटकत गदीकिन ।
तबले के बोल – धिता कऽधाऽ कता दींता। तकिटत काऽ तिटकत गदीगिन ।
नृत्य के बोल – ताथेई ततथेई आथेई ततथेई । थेईतथो ईतथेई थेईथेई तततत ।
तबले के बोल – धाधिं धातिधाऽ ताति धातीधाऽ । धिंऽतधिं ऽतधिंऽ दींदीं धाती ।
नृत्य के बोल – थेई तततत थेई थेई । तततत थेई थेई तततत ।
तबले के बोल – धिंऽ धाती धा धिंऽ । धाती धा धिंऽ धाती ।

उपर के बोलों में आपने देखा कि थेई के लिए धा एवं धिं, दोनों बोलों को प्रयोग किया गया है। अतः रचना की आवश्यकता के अनुसार बोल का चयन किया जाता है। इसके लिए कोई निश्चित नियम नहीं बनाया जा सकता है, यह केवल नृत्य के साथ निरन्तर अभ्यास से आप समझेंगे। तिस्त्र जाति की अन्य रचना उदाहरण स्वरूप नीचे दी जा रही जिसमें नृत्य के बोल अधिक हैं।

नृत्य के बोल – त्रांगऽ त्रांगऽ तकत तकत । तकत थूंऽऽ दिगत थेईऽ ।
तबले के बोल – धाऽान धाऽान तकिट तकिट । तकिट दीं धितिट धाऽऽ ।
नृत्य के बोल – तथेई तथेई दिगत दिगत । तकतकतक थूंथूंथूं नानाना दिगदिगदिग ।
तबले के बोल – तीधाड तीधाड धितिट धितिट । तकतकतक दींदींदीं नानाना घिटघिटघिट ।
नृत्य के बोल – थेई दिगदिगदिग थेई तकतकतक । थूंथूंथूं नानाना दिगदिगदिग थेई ।
तबले के बोल – धा धिटधिटधिट धा तकतकतक । दींदींदीं नानाना धिटधिटधिट धा ।
नृत्य के बोल –दिगदिगदिग थेई तकतकतक थूंथूंथूं। नानाना दिगदिगदिग थेई दिगदिगदिग।
तबले के बोल – धिटधिटधिट धा तकतकतक दींदींदीं। नानाना धिटधिटधिट धा धिटधिटधिट।

नृत्य के कवित्त पर भी भाव के साथ नृत्य किया जाता है। कवित का उदाहरण निम्न है :–

प्रात समय घर से निकसी , अली ओड कसूमे की साडी।
खेलत कूदत जात रही हम, जात रही नन्द लाल के बाडी।
काच कली एक तोड लई, जा कारन बांड मरोडत माली।
आग लगे बृज की गलिया , एक फूलन कारन लाखन गारी।
तिहाई– तिगधाऽतिग धाऽदिगदिग थेईदिगदिग थेईदिगदिग । थेई, ऽ
तिगधाडतिग धाडदिगदिग थेईदिगदिग थेईदिगदिग । थेई, ऽ
तिगधाडतिग धाडदिगदिग थेईदिगदिग थेईदिगदिग । ता (सम)

ऊपर दिए गए कवित्त के उदाहरण को तीनताल की लिपि में निम्न प्रकार से लिपिबद्ध कर बोला जाएगा। इसके साथ तबले के बोलों को भी कवित्त के बोलों के सामान्तर दिया गया है जिससे आप कवित्त के साथ तबला संगत को भी समझ सकेंगे।

नृत्य के बोल – प्राऽतस मयघर सेंऽनिक सीऽअली। ओऽऽक सूऽमेऽ कीऽसाऽ डीऽऽऽ।
तबले के बोल – धाऽनत किटतक दींऽतिट कऽधाती। धऽतिट कंऽताऽ तीऽधाऽ तीऽऽऽ।
नृत्य के बोल – खेऽलत कूऽदत ताऽतर हीऽहम। जाऽतर हीऽनंद लाऽलके बाऽडीऽ ।
तबले के बोल – धिनकट कऽतिट धाऽनत किटतक। ताऽनत किटतक धाऽतक धाऽतीऽ।
नृत्य के बोल – काऽचक, लीऽएक, तोऽऽल, ईऽजाऽ। काऽरन, बांऽहम, रोऽऽत, माऽलीऽ,।
तबले के बोल – ताऽकत कऽतक धिंऽतक, दींऽताऽ। धाऽकत, ताऽकत, दीऽकत, धाऽतीऽ।
नृत्य के बोल – आऽगल गेऽबृज कीऽगली, याऽएक। फूऽलन, काऽरन, लाऽखन, गाऽरीऽ।
तबले के बोल – धाऽनत केऽतक दींऽकत धाऽकत। धेऽतक ताऽतक धाऽतक धाऽतीऽ।
नृत्य के बोल – तिगधाऽतिग, धाऽदिगदिग, थेईदिगदिग, थेईदिगदिग।
तबले के बोल – धिटधाऽधिट, धाऽधिटधिट, धाऽधिटधिट, धाऽधिटधिट।
नृत्य के बोल – ता ऽ तिगधाडतिग धाडदिगदिग ।
तबले के बोल – धां ऽ धिटताडधिट धाडधिटधिट।
नृत्य के बोल – थेईदिगगिद थेईदिगदिग ता ऽ।
तबले के बोल – धाऽधिटधिट धाऽधिटधिट धा ऽ।
नृत्य के बोल – तिबधाऽतिग धाऽदिगदिग थेईदिगगि थेईदिनदिन।
तबले के बोल – धिटधाऽधिट धाऽधिटधिट धाऽधिटधिट धाऽधिटधिट।

उदाहरण के साथ आपको नृत्य की रचना के समरूप तबले पर बजने वाले बोलों को ज्ञान कराया गया। इससे आप नृत्य के बोल एवं नृत्य में प्रयोग होने वाले कवित्त के साथ तबला की संगत कर सकेंगे। तबला संगतकार को नृत्य की रचनाओं का भी ज्ञान होना भी आवश्यक है जिसका सन्दर्भ आप उपर की रचनाओं से ले पाएंगे।

नृत्य के कार्यक्रम में तबला वादक नृत्यकार की सभी रचनाओं को कंठस्थ कर लेता है। प्रायः तबला वादक इन रचनाओं को बजाने के साथ–साथ मुंह से पढता भी है एवं नृत्यकार इस पर अपना नृत्य प्रस्तुत करता है। तबला वादक को एक साथ बोल बजाने एवं बोलों को पढने के अभ्यास की भी

आवश्यकता होती है तभी वह नृत्य के साथ सुन्दर संगत प्रस्तुत कर सकता है। नृत्य में नृत्यकार के द्वारा भी पहले बोलों की पढन्त की जाती है जिसको तबला वादक को बड़े ध्यान से सुनने की आवश्यकता होती है। पढन्त के पश्चात नृत्यकार नृत्य की रचना पर तबला वादक की संगत के साथ नृत्य करता है। नृत्यकार अपने नृत्य का आरम्भ विलम्बित लय से ही करता है जिसमें सर्वप्रथम आमद प्रस्तुत करता है जिसके बोल विलम्बित अथवा मध्यलय के होते हैं। तबला वादक बोल एवं लय के समरूप इसके साथ तबले पर संगत करता है।

विलम्बित एवं मध्य लय में टुकडे, चक्करदार टुकडे, स्तुती परन, कवित्त आदि प्रस्तुत करने के पश्चात मध्यलय में गत–भाव(अर्थात गति के साथ भाव) प्रस्तुत करता है। इसमें पद संचालन कहरवा ताल की चाल पर आधारित होता है। द्रुतलय में ततकार भी नृत्य का अंग है जिसमें दोनों पैरों की सहायता से विभिन्न प्रकार के लय स्वरूप बनाए जाते हैं। इसमें तबला वादक नृत्यकार के साथ–साथ ही संगत करता है। नृत्य में इसी द्रुत लय में ततकार के बीच नृत्यकार एवं तबला वादक के मध्य सवाल–जबाब भी होता है। यह ठीक उसी प्रकार होता है जैसा सवाल–जवाब पं0 रविशंकर द्वारा तंत्र वाद्य में प्रचलित किया गया। सम्भवतः तंत्र वाद्य में सवाल–जबाब नृत्य से प्रेरणा प्राप्त कर किया जाने लगा होगा।

तबला वादक को नृत्य के साथ करने के लिए नृत्यकारों के साथ निरन्तर अभ्यास करने की आवश्यकता होती है एवं नृत्य की रचनाओं को अधिक से अधिक कंठस्थ करने की भी आवश्यकता है। नृत्य की रचनाओं को तबले पर निकालने का भी अभ्यास करने की आवश्यकता है। यह आवश्यक नहीं है कि अच्छा तबला वादक नृत्य के साथ भी सुन्दर संगत कर सके, अतः तबला वादक को नृत्य की रचनाओं का ज्ञान होना अत्यन्त आवश्यक है।

अभ्यास प्रश्न

क) अति लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. रूद्र वीणा पर कौन सी वादन शैली प्रयोग की जाती है?
2. सितार वाद्य पर तारों को किस वस्तु की सहायता से बजाया जाता है?
3. सरोद वाद्य पर तारों को किस वस्तु की सहायता से बजाया जाता है?
4. सितार एवं सरोद वाद्य पर बजने वाली वादन शैली का नाम बताइए।
5. वितत वाद्य श्रेणी के किन्हीं तीन वाद्यों के नाम लिखिए।
6. शहनाई कौन सी श्रेणी का वाद्य है?
7. उत्तर भारत के शास्त्रीय नृत्य का नाम बताइए।
8. सुरबहार पर वादन हेतु किस अवनद्य वाद्य का प्रयोग करते हैं?

ख) एक शब्द में उत्तर दीजिए :–

1. तबला एकल वादन में सर्वप्रथम क्या बजाया जाता है?
2. बड़े ख्याल के साथ प्रयोग होने वाली किन्हीं दो तालों के नाम लिखिए।
3. ध्रुपद गायन शैली में प्रयोग होने वाली किन्हीं दो तालों के नाम लिखिए।

4.7 सारांश

इस इकाई में आपने अवनद्य वाद्य तबला एकल वादन एवं शास्त्रीय गायन के साथ संगत के विषय में अध्ययन किया। उपरोक्त अध्ययन को क्रियात्मक रूप में प्रस्तुत करने पर आप सुन्दर व प्रभावशाली एकल वादन एवं शास्त्रीय गायन के साथ सफल संगत कर सकेंगे। उपरोक्त अध्ययन का प्रयोग आप अपने वादन में दिशा निर्देश के रूप में करेंगे क्योंकि वादन का सम्बन्ध क्रियात्मक प्रस्तुती से है। इस इकाई में एकल वादन हेतु रचनाओं के क्रम को समझाया गया है एवं शास्त्रीय गायन की संगत के कुछ व्यवहारिक नियमों का ज्ञान आपको दिया गया है। सफल संगतकार निरन्तर अभ्यास से ही बनता है। इस इकाई में चर्चा किए गए समस्त बिंदुओं को ध्यान में रखकर आप सुन्दर वादन प्रस्तुत कर सकेंगे एवं श्रोता के रूप में भी आप प्रस्तुती का आनन्द उठाएंगे।

इस इकाई से आप स्वर वाद्यों के साथ संगत एवं कत्थक नृत्य के साथ संगत करने के ढ़ंग को भी समझ चुके होंगे। संगत का कार्य पूर्णतया क्रियात्मक है अतः क्रियात्मक रूप में इसका अध्ययन करना आवश्यक है तभी आप सफल संगतकार बन सकेंगे। इस इकाई के द्वारा आपको संगत के

व्यवहारिक सिद्धान्तों से परिचित कराया गया जो आपके क्रियात्मक अध्ययन हेतु सहायक सिद्ध होगा। नृत्य के साथ तबला वादन करने में विशेष बात नृत्य के बोलों को तबले पर बजाना है जिसका ज्ञान आपको इस इकाई के माध्यम से दिया गया है। इससे आप नृत्य के बोलों को तबले पर बजाने में सक्षम होंगे। इस इकाई में आप नृत्य की रचनाओं को भी समझ चुके होंगे, जिसमें नृत्य के प्रसिद्ध बोल एवं कवित्त भी दिया गया है। इसके साथ ही नृत्य के बोल के समरूप तबले पर बजने वाले बोल भी उदाहरण में है। इसका आप क्रियात्मक अभ्यास करने पर नृत्य की अन्य रचनाओं को भी तबले पर प्रस्तुत करने में सक्षम होंगे।

4.8 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क) अति लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. ध्रुपद 2. मिजराब 3. जवा 4. तंत्रकारी
5. सारंगी, वायलन व दिलरूवा 6. सुषिर वाद्य 7. कत्थक 8. पखावज

ख) एक शब्द में उत्तर दीजिए :–

1. उठान 2. एकताल व तिलवाड़ा 3. चारताल व सूलताल

4.9 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, ताल परिचय भाग 1,2,3, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।
2. वसन्त, संगीत विशारद, संगीत कार्यालय, हाथरस।
3. सेन, डॉ0 अरुण कुमार, भारतीय तालो का शास्त्रीय विवेचन, मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, भोपाल।

4.10 निबन्धात्मक प्रश्न

1. तबला एकल वादन के विषय में लिखिए।
2. शास्त्रीय गायन के साथ संगत पर लिखिए।

इकाई 5 – तबला वादकों का जीवन परिचय (उ0 आफाक हुसैन, उ0 अमीर हुसैन खां, पं0 गुदई महाराज व पं0 अयोध्या प्रसाद)

5.1 प्रस्तावना

5.2 उद्देश्य

5.3 उ0 आफाक हुसैन

5.4 उ0 अमीर हुसैन खां

5.5 पं0 गुदई महाराज

5.6 पं0 अयोध्या प्रसाद

5.7 सारांश

5.8 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

5.9 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

5.10 निबन्धात्मक प्रश्न

5.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम बी0ए0एम0टी0(एन0)–302 की पांचवी इकाई है। इस इकाई से पूर्व आप आधुनिक काल में भारतीय संगीत की स्थिति के विषय में जान चुके होंगे। आप ताल रचना के सिद्धान्तों व समान मात्राओं की विभिन्न तालों के औचित्य से भी परिचित हो चुके होंगे। आप दक्षिण भारतीय संगीत तथा एकल वादन व संगत के विषय में भी जान चुके होंगे।

प्रस्तुत इकाई के माध्यम से आप तबला व पखावज वादकों के जीवन से जुडे विभिन्न पहलुओं को जानेंगे, जिसमें लखनऊ, फर्रूखाबाद तथा देहली घराने के कलाकारों का जीवन परिचय प्रस्तुत किया जाएगा।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप जानेंगे कि किन–किन परिस्थितियों में इन महान संगीतकारों ने अपने को प्रतिष्ठित किया। इनका जीवन सभी के लिए प्रेरणादायक है, अतः संगीत के विद्यार्थी इन संगीतकारों के जीवन परिचय से प्रेरित हो सकेंगे।

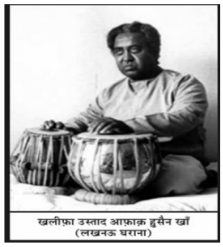
5.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप :–

1. संगीतकारों के जीवन वृत से परिचित होंगे।
2. संगीतकारों के जीवन परिचय से प्रेरणा ले सकेंगे।
3. संगीतकारों के द्वारा दिखाए गए धैर्य, निष्ठा तथा कठिन परिश्रम के लिए प्रेरित होंगे।

5.3 उ0 आफाक हुसैन

जन्म – उस्ताद आफाक हुसैन खां का जन्म 12 जुलाई 1930 को हुआ।


खलीफ़ा उस्ताद आफ़ाक़ हुसैन खाँ (लखनऊ घराना)

परिवार, संगीत शिक्षा एवं संगीत यात्रा – आप उस्ताद वाजिद हुसैन खां के पुत्र तथा उस्ताद आबिद हुसैन के पौत्र थे। आपकी तबले की शिक्षा अपने पिता उस्ताद वाजिद हुसैन खां तथा दादा उस्ताद आबिद हुसैन खां के द्वारा हुई जिससे आपने लखनऊ बाज की समस्त बारीकियों को समझा। आपने देश के सभी प्रतिष्ठित संगीतज्ञों के साथ तबले की सफल संगति की। उस्ताद आफाक हुसैन पन्द्रह वर्ष की आयु से सार्वजनिक रूप से तबला वादन करने लगे थे। आपको एकल वादन तथा तबला संगति दोनों में पूरा अधिकार प्राप्त था तथा विशेषकर नृत्य के साथ संगति करने का हुनर तो आपको विरासत में प्राप्त हुआ था। पं0 लच्छू महाराज तथा उनके शिष्यों के साथ अक्सर आप तबला संगति किया करते थे।

उस्ताद आफाक हुसैन ने देश के अतिरिक्त बाहरी देशों में भी आपकी तबला वादन कला का सफल प्रदर्शन किया। जिसमें 1962 में अफगानिस्तान तथा 1985 में भारत महोत्सव पेरिस के कार्यक्रम विशेष उल्लेखनीय हैं। युवावस्था में आप कलकत्ता में रहे तथा 1972 में आप लखनऊ आ गए। उस्ताद आफाक हुसैन खां ने एक वर्ष तक लखनऊ के आकाशवाणी में विभागीय कलाकार के रूप में कार्यक्रम किया। इसके पश्चात् 1973 से 1977 तक आप उत्तर प्रदेश संगीत नाटक अकादमी लखनऊ के कत्थक केन्द्र में कार्यरत रहे। 1977 से जीवन के अन्तिम दिनों तक उस्ताद आफाक हुसैन खां ने लखनऊ दूरदर्शन केन्द्र में अपनी सेवाएं दी।

आप सरल स्वभाव के व्यक्ति थे एवं तबला वादन का प्रचार–प्रसार अपने शिष्यों को तबला की शिक्षा देकर किया। उस्ताद आफाक हुसैन को उनकी तबले की उत्कृष्ट सेवा के लिए सन 1988 में उत्तर प्रदेश संगीत नाटक अकादमी द्वारा अवार्ड दिया गया।

शिष्य परम्परा – आपके शिष्यों की लम्बी सूची है। आपके शिष्यों में आपके पुत्र इल्मास खां के अतिरिक्त शकूर हुसैन, शरीफ अहमद, मृणाल कांतिपाल, तिमिर राय चौधरी(कोलकत्ता), पी.बी. नन्द्रश्री(श्रीलंका), अरूण ताल्लुकदार(आसाम) आदि के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं।

आबिद हुसैन खां
↓
वाजिद हुसैन खां (भतीजा तथा दामाद)
↓
आफाक हुसैन खां (पुत्र)
↓
इल्मास हुसैन खां (पुत्र)

मृत्यु – 14 फरवरी 1990 को उस्ताद आफाक हुसैन खां का लखनऊ में निधन हुआ।

5.4 उ0 अमीर हुसैन खां

जन्म – उ0 अमीर हुसैन खां का जन्म हैदराबाद में सन 1895 में हुआ।

परिवार, संगीत शिक्षा एवं संगीत यात्रा – उ0 अमीर हुसैन खां का सम्बन्ध फरूखाबाद घराने से था। आपके पिता अहमद बख्श प्रसिद्ध सारंगी वादक थे तथा हैदराबाद निजाम के दरबार में नियुक्त थे। उ0 अमीर हुसैन के पिता को तबले का भी ज्ञान था, अतः उस्ताद अमीर हुसैन की प्रारम्भिक शिक्षा अपने पिता अहमद बख्श के द्वारा ही हुई। उस्ताद अमीर हुसैन खां का सम्बन्ध फरूखाबाद घराने के संस्थापाक उ0 हाजी विलायत अली के पुत्र हुसैन अली खां से है। उ0 मुनीर खां, उ0 हुसैन अली खां के शिष्य थे एवं उस्ताद अमीर हुसैन खां, मुनीर खां के भान्जे तथा शिष्य थे। उ0 मुनीर खां के पश्चात् उस्ताद अमीर हुसैन खां को इस घराने का खलीफा कहा जाता था।

हाजी विलायत खां
↓
हुसैन अली खां (पुत्र)
↓
मुनीर खां (शिष्य)
↓
अमीर हुसैन खां (भान्जे, शिष्य)
↓
पापा खां (पुत्र)

उस्ताद अमीर हुसैन खां मुख्यत तबला एकल वादन प्रस्तुत किया करते थे तथा आपने अपनी वादन शैली को उस समय के तबला वादकों से बिल्कुल अलग बना लिया था, जो कि आपकी एच.एम. वी. के रिकार्ड पर सुनने से लगता है। आपके समकालीन उस्ताद अहमदजान थिरकवा, हबीबूद्दीन, समसुद्दीन आदि थे जो आपके गुरू भाई भी थे। आकाशवाणी बम्बई से भी आपने कार्यक्रम दिए तथा एच. एम. वी. द्वारा भी आपके रिकार्ड निकाले गए जो आज भी उपलब्ध हैं। आपका तबले पर तिरकिट तथा धिरधिर किटतक का बोल बहुत ही सुन्दरता से निकलता था। आपने कई लयकारी के कायदों की भी रचना की थी।

शिष्य परम्परा – उस्ताद अमीर हुसैन बाद में बम्बई में आकर रहने लगे तथा इनके भाई गुलाम हुसैन हैदराबाद में रह गए। उस्ताद अमीर हुसैन ने बम्बई में रहकर फरूखाबाद बाज को बहुत प्रचलित किया तथा अनेक शिष्यों को तबले की शिक्षा प्रदान की। इनकी शिष्य परम्परा में इनके पुत्र पापा खां के अतिरिक्त पं निखिल घोष, तुफैल, पन्डरीनाथ नागेश्कर, शेर खां(नागपुर), विनायक कुलकर्णी, बाबा साहेब मिरजकर, अरविन्द मुलगावंकर, श्रीचंद नागेश्कर, दामू अन्ना वाडेगोनकर, अन्ना साहेब टारे, सुधीर संसारे, इकबाल हुसैन, शरीफ खां, माणिक राव पोपटकर, अब्दुल सतार आदि विशेष उल्लेखनीय हैं।

मृत्यु – 5 अगस्त 1969 को मुम्बई में आपका निधन हो गया।

5.5 पं0 गुदई महाराज

जन्म – पंडित गुदई महाराज का जन्म बनारस के कबीर चौरा मोहल्ले में 20 जुलाई सन 1921 को हुआ था।

Pandit Samta Prasad

परिवार, संगीत शिक्षा एवं संगीत यात्रा – इनकी तबले की शिक्षा आरम्भ में अपने पिता बाचा मिश्र से तीन वर्ष तक हुई। पांच वर्ष की आयु से पं0 गुदई महाराज ने तबले की शिक्षा लेना आरम्भ कर दिया था। पिता की मृत्यु के उपरान्त आठ वर्ष की आयु में पं0 गुदई महाराज दरगाही के पुत्र एवं शिष्य विक्रमादित्य मिश्र उर्फ बिक्कू जी महाराज के पास चले गए तथा वहीं पर निरन्तर आठ वर्ष तक आपने बिक्कू जी महाराज से तबला वादन की शिक्षा प्राप्त की।

पं0 गुदई महाराज का नाम सामता प्रसाद था परन्तु वे संगीत के क्षेत्र में गुदई महाराज के नाम से प्रसिद्ध हुए। उनके बाएं तबले से गुदगुदाने की ध्वनि निकलती थी अतः इस कारण इनको गुदई महाराज कहा जाने लगा। पं0 गुदई महाराज का सम्बन्ध बनारस घराने के संस्थापक पं0 रामसहाय मिश्र के शिष्य प्रताप महाराज उर्फ परतप्पूजी से है। पं0 गुदई महाराज के पिता श्याम सुन्दर मिश्र उर्फ बाचा मिश्र परतप्पूजी के पौत्र तथा जगन्नाथ महाराज के पुत्र थे। अतः पं0 गुदई महाराज परतप्पूजी के प्रपौत्र हुए।

पं0 रामसहाय मिश्र(संस्थापक बनारस घराना)

↓

जगन्नाथ मिश्र(पुत्र)

↓

श्याम सुन्दर महाराज उर्फ बाचा मिश्र(पुत्र)

↓

सामता प्रसाद उर्फ गुदई महाराज(पुत्र)

↓

कुमारलाल(पुत्र), कैलाश

पं0 गुदई महाराज ने बनारस बाज की पारम्परिक शिक्षा प्राप्त की थी परन्तु इन्होंने अपनी वादन शैली को नया रंग दिया था जो कि बनारस के समकालीन तबला वादकों से अलग था। पं0 गुदई महाराज बाएं को घुमाकर रखते थे जिससे उन्होंने बाएं की ध्वनि के साथ नए–नए प्रयोग किए थे। बाएं में लम्बी मीड़ निकालना आपकी विशेषता थी जिसका प्रयोग आपने फिल्मी गीत 'नाचे मन मोरा मगन तीधा दिगी दिगी' में बड़ी सुन्दरता से किया था। यह फिल्मी–गीत फिल्म मेरी सूरत तेरी आखें का था। बनारस घराने के अतिरिक्त देहली घराने के कायदे बजाने में भी आपको कोई परहेज नहीं था तथा आपने देहली बाज के दो प्रसिद्ध कायदे धातीधागे नधातिरकिट धातीधागे तिनाकिन तथा धातिटधा तिटधाधा तिटधागे तिनाकिन, एक एच0एम0वी0 के ई0पी0 रिकार्ड में बड़ी सुन्दरता से बजाए हैं।

पं0 गुदई महाराज को तबला एकल वादन तथा तबला संगति दोनों में पूर्ण अधिकार प्राप्त था। पूर्व में सितार वादक पण्डित रविशंकर के साथ आपकी जोड़ी बहुत प्रसिद्ध हुई तथा आपने पं0 रविशंकर के साथ विदेश यात्रा की तथा विदेशों में तबला वादन के क्षेत्र में ख्याति अर्जित की। बाद में आपकी एवं उस्ताद विलायत खां की जोड़ी ने भारत में खूब धूम मचाई। बनारस में कत्थक नृत्य का भी प्रचार था अतः कत्थक नृत्य के साथ भी आप संगति करने में माहिर थे। आपने अपने समय के सभी नृत्यकार पं0बिरजू महाराज, गोपी किशन, सुश्री सितार देवी के साथ कार्यक्रम प्रस्तुत कर श्रोताओं को रोमांचित किया। उसी समय में बनी शास्त्रीय नृत्य पर आधारित फिल्म झनक झनक पायल बाजे में पं0 गुदई महाराज ने तबला वादन किया। इसके अतिरिक्त आपने बसन्त बहार तथा शोले फिल्म में भी तबला वादन किया। सन् 1979 में गुदई महाराज को संगीत नाटक अकादमी अवार्ड से सम्मानित किया गया।

गुदई महाराज तन्त्र वाद्य तथा नृत्य की संगत कर कार्यक्रम में आकर्षण पैदा कर दिया करते थे। पं0 गुदई महाराज को तबला वादन में उत्कृष्ट सेवा हेतु सन् 1979 में पदमश्री से तथा 1991 में पदमभूषण से सम्मानित किया गया।

शिष्य परम्परा – आपने अपनी वादन शैली को शिष्यों में प्रसारित किया। आपके प्रमुख शिष्यों में आपके दो पुत्रों कुमार लाल तथा कैलाश के अतिरिक्त आरडी वर्मन(फिल्म र्निदेशक), जै मैसी, जयकृष्ण महन्त, मणीलाल दास, सत्य नारायण वशिष्ठ, गजानन्द तोडे, श्याम लाल बनर्जी, माणिक राव पोपटकर, शंकर राव पोपटकर, कन्हैया लाल भट्ट, गणेश भारद्वाज(भोपाल), देवेन्द्र शर्मा, रमेश सांवत(पूना), चन्द्रकान्त(पूना), श्रीधर शर्मा(कानपुर) विशेष उल्लेखनीय हैं।

मृत्यु – मई माह सन 1994 में पं. गुदई महाराज को नाद रूप संस्था द्वारा पूना में तबला शिक्षण कार्यशाला के लिए आमंत्रित किया गया था। कार्यशाला बहुत सफल हुई भी परन्तु वहीं पर आपकी हृदय गति रूकने से निधन हो गया।

5.6 पं0 अयोध्या प्रसाद

जन्म – पं0 अयोध्या प्रसाद जी, 5 अगस्त 1891 को दतिया(मध्य प्रदेश) को एक संगीत परिवार में जन्में।

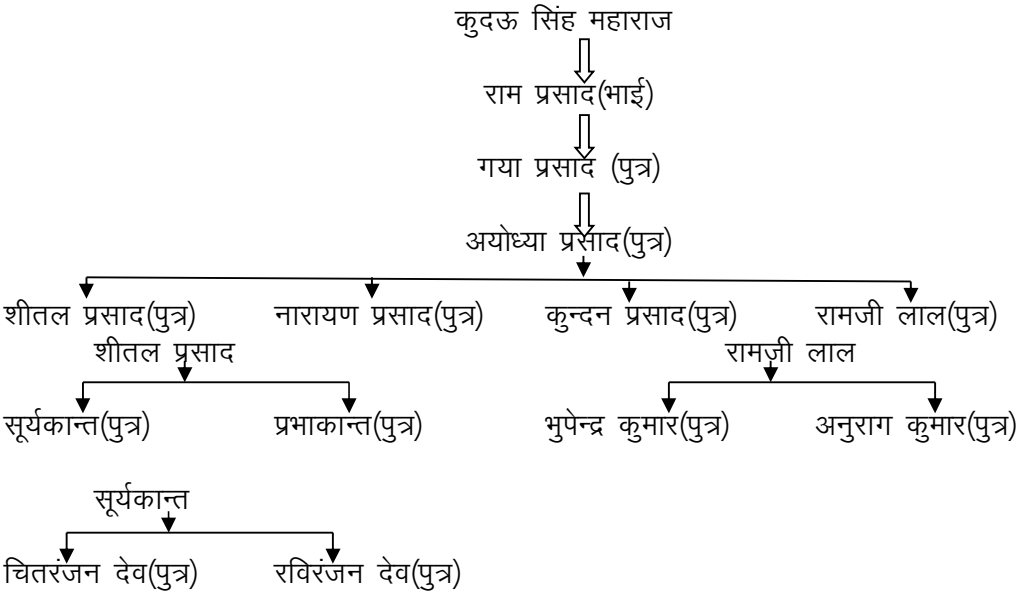
संगीत शिक्षा एवं कार्यक्रम – अयोध्या प्रसाद का नाम पखावज वादन के क्षेत्र में बहुत आदर के साथ लिया जाता है। आप कुदऊ सिंह महाराज की परम्परा से सम्बन्धित हैं। अयोध्या प्रसाद की पखावज की शिक्षा अपने दादा राम प्रसाद से प्रारभ्भ हुई। पं0 राम प्रसाद की मृत्यु के पश्चात आपकी पखावज की शिक्षा अपने पिता पं0 गया प्रसाद के सानिध्य में चली। पं0 राम प्रसाद, कुदऊ सिंह महाराज के अनुज थे। पं0 गया प्रसाद दतिया में रहे और वही पर अयोध्या प्रसाद की शिक्षा एवं अभ्यास, पं0 गया प्रसाद के संरक्षण में चला। अयोध्या प्रसाद रामपुर दरबार में रहे। रामपुर नवाब संगीत के विशेष प्रेमी थे एवं इनके दरबार में गायक वादक सभी रहा करते थे। रामपुर दरबार में ही अयोध्या प्रसाद को उस्ताद वजीर खॉ एवं नवाब छम्मन खॉ साहब का सानिध्य प्राप्त हुआ। इनसे अयोध्या प्रसाद ने अनेक ध्रुवपद एवं धमार की रचनाएं प्राप्त की। पं0 अयोध्या प्रसाद का मानना था कि पखावज वादक को ध्रुवपद एवं धमार की रचनाओं का ज्ञान होना भी आवश्यक है तभी वह कुशल पखावज संगतकार बन सकता है। रामपुर दरबार में देश के सभी संगीतकार आया करते थे एवं वहां पर पं0 अयोध्या प्रसाद सभी के साथ संगत दिया करते थे। इस प्रकार इनका पूरे देश में नाम हुआ एवं पखावज वादन में प्रथम श्रेणी के पखावज वादक के रूप में स्थापित हो गए।

विशेषताएं – पं. अयोध्या प्रसाद ने अपने समय के सभी प्रतिष्ठित संगीत समारोह में पखावज वादन कर खूब ख्याति अर्जित की एवं इसके अतिरिक्त आपके कार्यक्रम देश के सभी आकाशवाणी केन्द्रों से प्रकाशित भी होते रहे। आपकी वादन शैली में कुदऊ सिंह घराने की सभी विशेषताएं विद्यमान थी। लम्बे–लम्बे बोलों को सफाई से बजाकर झड़ी सी लगा देना इनकी विशेषता थी। इनके वादन में पांच, सात, दस, बीस, एवं चौबीस आवृत्ति की परनें विशेष आकर्षित करती थी। इसके साथ मेघ परन, घटाटोप परन, इन्द्रधनुषी आदि परनें भी आपके वादन शैली की विशेषता थी, जो कि साहित्य की दृष्टि से भी उच्चकोटी की हैं।

पुरस्कार एवं सम्मान – आपको कई पुरस्कार प्राप्त हुए। पं. अयोध्या प्रसाद को उनके पखावज वादन के लिए भारत सरकार द्वारा राष्ट्रीय सम्मान पदमश्री से अलंकृत किया गया।

शिष्य परम्परा – पं. अयोध्या प्रसाद के चार पुत्र शीतल प्रसाद, नारायण प्रसाद, कुन्दन प्रसाद एवं रामजी लाल हुए। नारायण प्रसाद एवं कुन्दन प्रसाद का अल्पआयु में ही निधन हो गया। अतः इनकी परम्परा को उनके अन्य दो पुत्रों शीतल प्रसाद एवं रामजी लाल ने तथा इनके पुत्र, पौत्र एवं शिष्यों ने आगे बढ़ाया। शीतल प्रसाद के दो पुत्र सूर्यकान्त एवं प्रभाकान्त हुए। सूर्यकान्त के भी दो पुत्र चितरंजन देव एवं रविरंजन देव हुए, जिन्होंने पखावज वादन मे ख्याति अर्जित की। पं. अयोध्या प्रसाद के अन्य

पुत्र रामजी लाल के भी दो पुत्र, भुपेन्द्र कुमार एवं अनुराग कुमार हैं जो कि पं. अयोध्या प्रसाद की परम्परा का निर्वाह कर रहे हैं। पं अयोध्या प्रसाद की परम्परा को निम्न सारिणी से एक दृष्टि में समझा जा सकता है।



पं अयोध्या प्रसाद की शिष्य परम्परा में गोपाल दास शर्मा (देहली), आचार्य कैलाश चन्द्रदेव बृहस्पति, रमाकान्त पाठक(लखनऊ), तोताराम शर्मा एवं सरदास त्रिलोक सिंह विशेष उल्लेखनीय हैं।
मृत्यु – 28 दिसम्बर 1977 को आपका निधन हो गया।

अभ्यास प्रश्न–

1. उस्ताद अमीर हुसैन के गुरू का नाम क्या था?
2. उस्ताद अमीर हुसैन का सम्बन्ध किस घराने से था?
3. उस्ताद आफाक हुसैन के पिता का नाम क्या था?
4. उस्ताद आफाक हुसैन किस घराने के थे?
5. पं0 गुदई महाराज का असली नाम क्या था?
6. पं0 गुदई महाराज के पिता के अतिरिक्त अन्य गुरू कौन थे?
7. पं0 अयोध्या प्रसाद किस परम्परा से सम्बन्धित हैं।

5.7 सारांश

इस इकाई के माध्यम से आप तबला व पखावज वादकों के जीवन के विभिन्न पहलुओं से अवगत हुए। ये सभी कलाकार प्रेरणा के स्त्रोत हैं जिन्होंने कठिन परिश्रम से अपने क्षेत्र में ऊंचाइयों को प्राप्त किया था। इन सबके जीवन वृत से इनके धैर्य से संगीत सीखने तथा अपने गुरू के प्रति निष्ठावान होने का भी परिचय मिलता है, जो कि वर्तमान संगीत विद्यार्थियों के लिए एक संदेश है। इस इकाई के माध्यम से आपने जाना कि इन्होंने किस प्रकार संघर्ष करके शिक्षा ग्रहण की तथा कठिन परिश्रम तथा लगन के कारण ही उनको प्रतिष्ठा प्राप्त हुई। इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप उपरोक्त तबला व पखावज वादकों के जीवन से प्रेरणा लेंगे तथा औरों को भी प्रेरित करेंगे।

5.8 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

1. उस्ताद मुनीर खां
2. फर्रूखाबाद
3. उस्ताद वाजिद हुसैन खां
4. लखनऊ
5. सामता प्रसाद
6. श्याम सुन्दर उर्फ बाचा मिश्र
7. कुदऊ सिंह महाराज

5.9 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. हमारे संगीत रत्न, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. मिस्त्री, आबान ई0, पखावज और तबला के घराने एवं परम्पराएं, स्वर साधना समिति, एनेक्स जम्बुलबाडी, मुम्बई।

5.10 निबन्धात्मक प्रश्न

1. उ0 अमीर हुसैन व पं0 गुदई महाराज के भारतीय संगीत में योगदान पर विस्तृत चर्चा कीजिए।

इकाई 6 – पाठ्यक्रम की तालों का परिचय एवं बोल समूह द्वारा ताल पहचानना; पाठ्यक्रम की तालों के ठेकों को दुगुन, तिगुन, चौगुन और आड में लिखना

6.1 प्रस्तावना
6.2 उद्देश्य
6.3 तालों का परिचय
- 6.3.1 पंचमसवारी ताल का परिचय
- 6.3.3 9 मात्रा ताल का परिचय
- 6.3.4 11 मात्रा ताल का परिचय

6.4 तालों को लयकारीयों में लिखना
- 6.4.1 पंचमसवारी ताल को विभिन्न लयकारियों में लिखना
- 6.4.3 9 मात्रा ताल को विभिन्न लयकारियों में लिखना
- 6.4.4 11 मात्रा ताल को विभिन्न लयकारियों में लिखना

6.5 सारांश
6.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
6.7 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची
6.8 निबन्धात्मक प्रश्न

6.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम बी0ए0एम0टी0(एन)–302 की छठी इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के उपरान्त आप भारतीय संगीत के इतिहास (विशेष रूप से आधुनिक काल) के विषय में बता सकते हैं। आप ताल रचना के सिद्धान्त एवं समान मात्राओं की तालों का संगीत में प्रयोग इस विषय को भी भली भांती जान गए होंगे। दक्षिण भारतीय संगीत के विषय में भी जान चुके होंगे। साथ ही कुछ महान तबला वादकों के जीवन परिचय से भी परिचित हो गए होंगे।

इस इकाई में पाठ्यक्रम की तालों का परिचय व उनके ठेकों को विभिन्न लयकारी(दुगुन, तिगुन, चौगुन एवं आड़) में लिपिबद्ध करने के विषय में बताया गया है।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप पाठ्यक्रम की तालों के ठेकों एवं उनको विभिन्न लयकारी में लिपिबद्ध करने के विषय में जान सकेंगे। इससे आप लयकारी को बोलने एवं बजाने में भी सक्षम होंगे।

6.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप :–

1. लयकारी का ज्ञान प्राप्त होगा।
2. तबले की ताल के ठेकों को विभिन्न लयकारी में लिपिबद्ध करने एवं उसके क्रियात्मक स्वरूप को तबले में प्रस्तुत कर पाएंगे।
3. लयकारी का प्रयोग अपने वादन(एकल वादन एवं संगत) करने में सक्षम होंगे जिससे आपका वादन प्रभावशाली होगा।

6.3 तालों का परिचय

6.3.1 पंचमसवारी ताल का परिचय – इस ताल को सिर्फ सवारी ताल के नाम से भी जाना जाता है। यह सवारी ताल के प्रकारों में से एक है। 'भारतीय तालों का शास्त्रीय विवेचन' के लेखक डॉ0 अरूण कुमार ने 18 प्रकार की सवारी बताई हैं–कैद सवारी, कुर्क सवारी, तृतीय सवारी, चतुर्थ सवारी, पंचम सवारी, षष्ठ सवारी, सप्तम सवारी, चंपक सवारी, शेर की सवारी, बड़ी सवारी, मर्दानी सवारी, जनानी सवारी, सीता सवारी, छोटी सवारी, बसारी सवारी और मंजरी सवारी आदि। किन्तु किसी भी ग्रन्थ में पंचमसवारी, जिसे सवारी के नाम से भी जाना जाता है को छोड़कर अन्य किसी भी सवारी के प्रकारों का विशेष उल्लेख प्राप्त नहीं होता है। विषम ताल होने के कारण इसकी गिनती कठिन तालों में की जाती है। यह तीनताल, एकताल, झपताल आदि तालों की अपेक्षा कम लोकप्रिय है। शास्त्रीय संगीत की विलम्बित रचनाओं के साथ पंचम सवारी प्रयोग की जाती है। पंचमसवारी द्रुत व अति द्रुत लय में भी बजाई जाती है अतः इसका प्रयोग गायन में द्रुत ख्याल व वादन में द्रुत गत में किया जाता है। तबले पर एकल वादन हेतु भी इसका प्रयोग किया जाता है। इस ताल में उठान, पेशकार, कायदे, रेला, गत, परन, चक्करदार, टुकड़े, तिहाईयां आदि बजाए जाते हैं।

पंचमसवारी के ठेके के भिन्न–भिन्न प्रकार मिलते हैं। यह चार विभाग की 15 मात्रा की विषम पदीय ताल है। इसमें पहले विभाग में तीन एवं अन्य विभाग चार चार मात्राएं हैं। इसकी संरचना निम्न प्रकार हैः–

मात्रा – 15, विभाग – 4, ताली – 1, 4 व 12 पर, खाली – 8 पर

ठेका

धी ना धीधी	कत धीधी नाधी धीना	तीक तीना तिरकिट तूना
×	2	0

कता धीधी नाधी धीना	धि
3	×

6.3.3 9 मात्रा ताल का परिचय – नौ मात्रा की ताल एक अप्रचलित ताल है, इस ताल का प्रयोग तबले में एकल वादन हेतु किया जाता है। इस ताल के ठेके के निश्चित बोल नहीं होते हैं। इसमें तबला वादक अपनी सुविधानुसार ठेके के बोलों का निर्माण कर लेता है। इस नौ मात्रा की ताल में नौ विभाग होते हैं एवं प्रत्येक विभाग एक–एक मात्रा का होता है। विभाग मात्रा का समूह होता है अतः एक मात्रा का विभाग होना तर्क संगत नहीं लगता है। इसकी संरचना निम्न प्रकार हैः–

मात्रा – 9, विभाग – 9, ताली – 1,2,3,4,6 व 8 पर, खाली – 5,7 व 9 पर

ठेका

धि।	तिरकिट ।	तू ।	ना ।	कत ।	ता ।	कता ।	धी धी ।	ना धी ।	धी ना
×	2	3	4	0	5	0	6	0	×

इसमें पहली मात्रा पर सम, दूसरी, तीसरी, चौथी मात्रा पर ताली, पांचवी मात्रा पर खाली, छः पर ताली, सात पर खाली, आठ पर ताली एवं नौ पर खाली है।

पखावज वादकों द्वारा इस ताल में एकल वादन प्रस्तुत किया जाता है। तबला वादकों द्वारा भी एकल वादन नौ मात्रा में प्रस्तुत किया जाता है जिसके लिए तबला वादकों द्वारा तबले पर बजाने के लिए ठेका बनाया जाता है। वाद्यों पर नौ मात्रा की रचनाएं बजाई जाती हैं जिसमें रचना के अनुसार ही तबला वादक द्वारा ठेके की रचना की जाती है। उदाहरण स्वरूप कुछ तबले के ठेके निम्न प्रकार से हैंः–

1. धिं ना तिरकिट तू ना कता धिन कधा तिरकिट
2. धिं तिरकिट धिं ना तू ना कता धिंकतऽ ऽकधि ताऽकऽ
3. धिं ना धिं धिं ना तिं धिंधिं नाधिं धिनां

6.3.4 11 मात्रा की ताल का परिचय :–

ग्यारह मात्रा की ताल एक अप्रचलित ताल है, इस ताल का प्रयोग तबले में एकल वादन हेतु किया जाता है। इस ताल के ठेके के निश्चित बोल नहीं होते हैं। इसमें तबला वादक अपनी सुविधानुसार ठेके के बोलों का निर्माण कर लेता है। इस ग्यारह मात्रा की ताल में 11 विभाग होते हैं एवं प्रत्येक विभाग एक–एक मात्रा का होता है। इसमें पहली दो मात्रा की ताली के बाद तीसरी मात्रा पर खाली इसके पश्चात् तीन मात्राओं की ताली के पश्चात् सातवीं मात्रा पर खाली एवं अन्त में आठवीं–नवीं एवं दसवीं मात्रा की ताली के बाद अन्तिम मात्रा खाली की है।

इसकी संरचना निम्न प्रकार हैः–

मात्रा – 11, विभाग – 11, ताली – 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9 व 10 पर, खाली – 3, 7 व 11 पर

ठेका – 1

धी	ना	धी	ना	ता	ती	ना	क	ता	धि	ना	धी
×	2	0	3	4	5	0	6	7	8	0	×

मात्रा – 11, विभाग – 11, ताली – 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9 व 10 पर, खाली – 2, 6 व 11 पर

ठेका – 2

धा	त्त	धा	तिरकिट	धी	ना	तिरकिट	तू	ना	कत	ता	धा
×	0	2	3	4	0	5	6	7	8	0	×

6.4 तालों को लयकारियों 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 हैं– 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 3 123

चौगुन – एक मात्रा में चार मात्रा — 1234 1234

आड़ – एक मात्रा में डेढ़ मात्रा अथवा दो मात्रा में तीन मात्रा को आड़ लयकारी कहा जाता है। इसे डयोड़ी लय भी कहते हैं एवं इसको 3/2 की लयकारी के रूप में व्यक्त करते हैं। — 1 S 2 S 3 S

कुआड़– इस लयकारी के विषय में दो मत हैं 1. आड़ की आड़ को कुआड़ कहते हैं अतः 9/4 जिसके अनुसार चार मात्रा में नौ मात्रा अथवा एक मात्रा में $2\frac{1}{4}$ अथवा सवा दो मात्रा का प्रयोग करते हैं। 2. 5/4 की लयकारी अर्थात चार मात्रा में पांच मात्रा अथवा एक मात्रा में सवा मात्रा। इस दूसरे मत का अधिक प्रचलन है एवं इसको सवागुन की लय भी कहते हैं।

पहले मत के अनुसार–:

1S S S 2S S S 3 S S S 4 SS S 5 S S S 6 S S S 7 S S S 8 S S S 9 S S S

1 2 3 4

दुसरे मत के अनुसार :–

1 S S S 2 S S S 3 S S S 4 S S S 5 S S S

1 2 3 4

बिआड़ – इस लयकारी के विषय में भी दो मत हैं। एक मत के अनुसार कुआड़ लय की आड़, बिआड़ लयकारी होती, जिसे $^{9}/_{4} \times {}^{3}/_{2} = \frac{27}{8}$ के रूप में व्यक्त करते हैं। दूसरे मत के अनुसार $^{7}/_{4}$की लयकारी बिआड़ की लयकारी है। इसमें एक मात्रा में पौने दो गुन मात्रा प्रयोग की जाती है जिसे पौने दो गुन की लयकारी भी कहते हैं।

पहले मत के अनुसार :–

1S S S S S S 2 S S S S S S 3 S S S S S S 4 S S

S S S S S 5 S S S S S S S 6 S S S S S S S 7 S S S S S

S S 8 S S S S S S S 9 S S S S S S S S 10 S S S S S S 11

S S S S S S S 12 S S S S S S S 13 S S S S S S S S 14 S S S

S S S S 15 S S S S S S S 16 S S S S S S S 17 S S S S S

S S 18 S S S S S S S 19 S S S S S S S 20 S S S S S S S 21 S

S S S S S S 22 S S S S S S S 23 S S S S S S S 24 S S S S

S S S 25 S S S S S S S 26 S S S S S S S 27 S S S S S S S

दूसरे मत के अनुसार :–

1 S S S 2 S S S 3 S S S 4 S S S 5 S S S 6 S S S 7 S S S

कुआड़ एवं बिआड़ में दूसरा मत ही अधिक प्रचलित एवं व्यवहारिक है अतः लयकारी लिपिबद्ध करने में दूसरे मत का ही प्रयोग करेंगे। आड़, कुआड़ एवं बिआड़ लयकारी लिखने के लिए इनकी भिन्न अथवा बटे में दिखाई संख्या से भाग देते हैं। गणित के अनुसार भाग देने में बटे की संख्या उलटी हो कर गुणा में बदल जाती है।

उदाहरण आड़ की बट्टा संख्या $3/2 = 1\frac{1}{2}$

आड़ **लयकारी की मात्रा संख्या =** ताल की मात्रा × $2/3$, किस मात्रा से आरम्भ की जानी है, इसके लिए उपर की संख्या को ताल की मात्रा संख्या से घटाते हैं।

ताल की मात्रा संख्या = ताल की भाग संख्या × $2/3$ जो लयकारी लिखनी है। उसमें बट्टा के नीचे वाली राशी में से एक घटाकर उतनी संख्या के अवग्रह लगाते हैं।

उदाहरण– आड़ की लयकारी – $^{3}/_{2} =$ $\overrightarrow{2-1} = 1$

कुआड़ की लयकारी– $^{5}/_{4} =$ $\overrightarrow{4-1} = 3$

बिआड़ की लयकारी – $^{7}/_{4} =$ $\overrightarrow{4-1} = 3$

अतः आड़ की लयकारी को मात्रा के साथ एक अवग्रह, कुआड़ एवं बिआड़ की लयकारी में तीन अवग्रह लगाते हैं। इसके पश्चात बट्टा की उपर वाली राशि में विभाग बना लेते हैं। सरलता के लिए पीछे से विभाग बनाना शुरू करते हैं एवं पहली मात्रा में जितनी मात्रा कम होती हैं, मात्रा से पहले उतने अवग्रह लगा देते हैं जो कि आप विभिन्न तालों में लयकारी के उदाहरण से समझेंगे।

6.4.1 पंचमसवारी ताल को विभिन्न लयकारीयों में लिखना :–

पंचमसवारी ताल

मात्रा – 15, विभाग – 4, ताली – 1, 4 व 12 पर, खाली – 8 पर

ठेका

धी	ना	धीधी	कत	धीधी	नाधी	धीना	तीक	तीना	तिरकिट	तूना
×			2				0			

कता	धीधी	नाधी	धीना	धि
3				×

पंचमसवारी ताल की दुगुन :–

धीना	धीधीकत	धीधीनाधी	धीनातीक	तीनातिरकिट	तूनाकत्ता	धीधीनाधी
×			2			

धीनाधी	नाधीधी	कत्तधीधी	नाधीधीना	तीकतीना	तिरकिटतूना	कत्ताधीधी	नाधीधीना	धी
0				3				×

पंचमसवारी ताल की दुगुन एक आवर्तन में :–

1 धी	नाधीधी	कत्तधीधी	नाधीधीना	तीकतीना	तिरकिटतूना	कत्ताधीधी	नाधीधीना	धी
0				3				×

पंचमसवारी ताल की तिगुन :–

धीनाधीधी	कतधीधीनाधी	धीनातीक्रतीना	तिरकिटतूनाकत्ता	धीधीनाधीधीना
×			2	

धीनाधीधी	कत्तधीधीनाधी	धीनातीक्रतीना	तिरकिटतूनाकत्ता	धीधीनाधीधीना
		0		

धीनाधीधी	कतधीधीनाधी	धीनातीक्रतीना	तिरकिटतूनाकत्ता	धीधीनाधीधीना	धी
	3				×

पंचमसवारी ताल की तिगुन एक आवर्तन में :–

धीनाधीधी	कतधीधीनाधी	धीनातीक्रतीना	तिरकिटतूनाकत्ता	धीधीनाधीधीना	धी
0	3				×

पंचमसवारी ताल की चौगुन :–

धीनाधीधीकत	धीधीनाधीधीनातीक	तीनातिरकिटतूनाकता	धीधीनाधीधीना	नाधीधीकतधीधी?
×			2	

नाधीधीनातीक्रतीना	तिरकिटतूनाकताधीधी	नाधीधीनाधीना	धीधीकतधीधीनाधी	धीनातीक्रतीनातिरकिट
		0		

तूनाकताधीधीनाधी	धीनाधीनाधीधी	कतधीधीनाधीधीना	तीक्रतीनातिरकिटतूना	कत्ताधीधीनाधीधीना	धी
	3				×

पंचमसवारी ताल की चौगुन एक आवर्तन में :–

1धीनाधीधी	कतधीधीनाधीधीना	तीक्रतीनातिरकिटतूना	कत्ताधीधीनाधीधीना	धी
3				×

पंचमसवारी ताल की आड़ लयकारी :–

धीऽना	ऽधीधी	कतधी	धीनाधी	धीनाती
		0		

क्रतीना	तिरकिटतू	नाकता	धीधीना	धीधीना	धी
	3				×

6.4.2 9 मात्रा ताल को विभिन्न लयकारीयों में लिखना :–

बसंत ताल

मात्रा – 9, विभाग – 9, ताली – 1,2,3,4,6 व 8 पर, खाली – 5,7 व 9 पर

पखावज पर बजाए जाने वाला ठेका

धा।	धेत्त ।	धेत्त ।	थुं ।	थुं ।	तिट ।	कता ।	गदी ।	गिन ।	धा
×	2	3	4	0	5	0	6	0	×

तबले पर बजाए जाने वाला ठेका

धि	ना	तिरकिट	तू	ना	क	ता	धिं	ना	धि
×	2	3	4	0	5	0	6	0	×

9 मात्रा ताल की दुगुन :–

धिना	तिरकिटतू	नाक	ताधि	नाधि	नातिरकिट	तूना	कता	धिना	धि
×	2	3	4	0	5	0	6	0	×

9 मात्रा ताल की दुगुन एक आवर्तन में – एक आवृति की दुगुन $^{9}/_{2} = 4\frac{1}{2}$ मात्रा की होगी।

5	6	7	8	9	
ऽधि	नातिरकिट	तूना	कता	धिना	धि
0	5	0	6	0	×

9 मात्रा ताल की तिगुन :–

धिनातिरकिट	तूनाक	ताधिना	धिनातिरकिट	तूनाक	ताधिना	धिनातिरकिट	तूनाक	ताधिना	धि
×	2	3	4	0	5	0	6	0	×

9 मात्रा ताल की तिगुन एक आवर्तन में :–

7	6	8	
धिनातिरकिट	तूनाक	ताधिना	धि
0	6	0	×

9 मात्रा ताल की चौगुन :–

धिनातिरकिटतू	नाकताधि	नाधिनातिरकिट	तूनाकता	धिनाधिना	
×	2	3	4	0	
तिरकिटतूनाक	तधिनाधि	नातिरकिटतूना	कताधिना	धि	
5	0	6	0	×	

9 मात्रा ताल की चौगुन एक आवर्तन में – एक आवृति की चौगुन $^{9}/_{4} = 2\frac{1}{4}$ मात्रा की होगी एवं $6\frac{3}{4}$ मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

7	8	9	
ऽऽऽधि	नातिरकिटतूना	कताधिना	धि
0	6	0	×

9 मात्रा ताल की आड लयकारी – $9 \times {}^{2}/_{3} = 6$ मात्रा की होगी।

4	5	6	7	8	9	
धिऽना	ऽतिरकिट	तूऽना	ऽकऽ	ताऽधिं	ऽनाऽ	धि
4	0	5	0	6	0	×

6.4.3 11 मात्रा की ताल में लयकारी :–

रूद्र ताल

मात्रा – 11, विभाग – 11, ताली – 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9 व 10 पर, खाली – 3, 7 व 11 पर

ठेका – 1

धी	ना	धी	ना	ता	ती	ना	क	त्ता	धि	ना	धी
×	2	0	3	4	5	0	6	7	8	0	×

रूद्र ताल की दुगुन :–

धीना	धीना	ताती	नाक	त्ताधि	नाधी	नाधी	नाता	तीना	कत्ता	धिना	धी
×	2	0	3	4	5	0	6	7	8	0	×

रूद्र ताल की दुगुन एक आवर्तन में :–

1धी	नाधी	नाता	तीना	कत्ता	धीना	धी
5	0	6	7	8	0	×

रूद्र ताल की तिगुन :–

धीनाधी	नाताती	नाकत्ता	धिनाधी	नाधीना	तातीना	कत्ताधि	नाधीना	धीनाता	तीनाक	त्ताधिना	धी
×	2	0	3	4	5	0	6	7	8	0	×

रूद्र ताल की तिगुन एक आवर्तन में :–

1धीना	धीनाता	तीनाक	त्ताधीना	धी
6	7	8	0	×

रूद्र ताल की चौगुन :–

धीनाधीना	तातीनाक	त्ताधिनाधी	नाधीनाता	तीनाकत्ता	धिनाधीना	धीनाताती
×	2	0	3	4	5	0
नाकत्ताधि	नाधीनाधी	नाताताना	कत्ताधिना	धी		
6	7	8	0	×		

रूद्र ताल की चौगुन एक आवर्तन में :–

1धीनाधी	नाताताना	कत्ताधिना	धी
7	8	0	×

रूद ताल की आड लयकारी :–

1	2	3	1 2 धी	ऽनाऽ	धीऽना	ऽताऽ	तीऽना	ऽकतऽ	ताऽधी	ऽनाऽ
×	2	0	3	4	5	0	6	7	8	0

6.4.4 अभ्यास प्रश्न

क. रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. डॉ0 अरूण कुमार ने ..... प्रकार की सवारी बताई हैं।
2. पंचमसवारी में .....,..... व..... मात्राओं पर ताली है।
3. 9 मात्रा ताल..... वाद्य की ताल है।
4. 11 मात्रा की ताल में तीसरी मात्रा पर ..... आती है।

6.5 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप पाठ्यक्रम की तालों को ठेकों एवं उनको विभिन्न लयकारी(दुगन, तिगुन, चौगुन व आड) में लिपिबद्ध करने के विषय में जान चुके होंगे। इस इकाई के अध्ययन से आप लयकारी को भली–भांति समझ चुके होंगे। इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप लयकारी का प्रयोग अपने वादन(एकल वादन व संगत) में करने में सक्षम होंगे जिससे आपका वादन प्रभावशाली होगा। इससे आप लयकारी को बोलने एवं बजाने में भी सक्षम होंगे। आप तबले की तालों के ठेकों को विभिन्न लयकारी में लिपिबद्ध करने एवं उसके क्रियात्मक स्वरूप को तबले में प्रस्तुत कर पाएंगे।

6.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क. रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. 18 2. 1, 4 व 12 पर 3. तबले 4. खाली

6.7 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. वसन्त, संगीत विशारद, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. मिश्र, पं0 विजयशंकर, तबला पुराण।
3. श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, ताल परिचय, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।

6.8 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पाठ्यक्रम की किन्हीं तीन तालों का पूर्ण परिचय देते हुए उनके ठेकों को दुगुन, तिगुन, चौगुन व आड लयकारी सहित लिपिबद्ध कीजिए।

इकाई 7 – पाठ्यक्रम की तालों पंचमसवारी, 9 मात्रा एवं 11 मात्रा ताल में तबले/पखावज की रचनाओं(पाठ्यक्रमानुसार) को लिपिबद्ध करना

7.1 प्रस्तावना

7.2 उद्देश्य

7.3 पाठ्यक्रम की तालों में तबले/पखावज की रचनाएं

7.3.1 पंचमसवारी ताल में रचनाएं

7.3.2 9 मात्रा की ताल में रचनाएं

7.3.3 11 मात्रा की ताल में रचनाएं

7.4 सारांश

7.5 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

7.6 निबन्धात्मक प्रश्न

7.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम बी0ए0एम0टी0(एन0)–302 की सातवी इकाई है। इस इकाई से पूर्व आप आधुनिक काल में भारतीय संगीत की स्थिति के विषय में जान चुके होंगे। आप ताल रचना के सिद्धान्तों व समान मात्राओं की विभिन्न तालों के औचित्य से भी परिचित हो चुके होंगे। आप दक्षिण भारतीय संगीत तथा एकल वादन व संगत के विषय में भी जान चुके होंगे। पूर्व की इकाईयों में आप पाठ्यक्रम की तालों का पूर्ण परिचय एवं उनको विभिन्न लयकारीयों जैसे दुगुन, तिगुन, चौगुन एवं आड़ में लिखना एवं प्रयोग करना जान गए चुके हैं।

इस इकाई में आप तबला वादन में प्रयोग होने वाली रचनाओं का अध्ययन करेंगे जो कि भातखण्डे ताललिपि में लिपिबद्ध कर प्रस्तुत की गई हैं।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप तबले की रचनाओं को लिपिबद्ध कर भविष्य के सन्दर्भ के लिए सुरक्षित कर पाएंगे एवं इनको तबले पर क्रियात्मक रूप में भलि–भांति प्रस्तुत कर पाएंगे।

7.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप :–

1. तबले की रचनाओं को लिपिबद्ध कर पाएंगे।
2. तबले की रचनाओं की लिपि को समझकर क्रियात्मक रूप में प्रस्तुत कर पाएंगे।
3. यह भी जान सकेंगे की एक ही रचना को मात्राओं के अनुसार किन–किन तालों में प्रयोग किया जा सकता है।

7.3 पाठ्यक्रम की तालों में तबले/पखावज की रचनाएं

7.3.1 पंचमसवारी ताल में रचनाएं :–

पाठ्यक्रम के अनुसार पंचमसवारी ताल विस्तृत अध्ययन की ताल है। इसमें उठान, पेशकार, दो कायदे, रेला, टुकड़ा, परन, चक्करदार(सादा), चक्करदार(फरमाइशी) एवं गत लिपिबद्ध कर प्रस्तुत की जा रही हैं।

ठेका

धि	ना	धिधि	कत	धिधि	नाधि	धिना	
×			2				
तीक	तिना	तिरकिट	तूना	कता	धिंधिं	नाधिं	धिना	धि
0				3				×

उठान

धागेतिना	किऽनकतातिर	किटतकतिरकिट	तकतिरकिटतक	तिरकिटधाती
×			2	
धाऽधाती	धाऽधाती	धा	तिरकिटधाती	धाऽधाती
		0		
धाऽधाती	धा	तिरकिटधाती	धाऽधाती	धाऽधाती	धि
	3				×

पेशकार(मुख्य बोल)

धिंऽधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाधा	धिंताऽधा	धिंताऽधा
×			2	
धिंताधाती	धातीधाधा	तिंतातिंऽ	तिंताऽता	तिंतातती
		0		
तातातिंता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंता
	3			

पल्टा – 1

ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाधा	धिंताऽधा	धिंताऽधा
×			2	
धिंताधाती	धातीधाधा	तिंताऽता	तिंताऽता	तिंतातती
		0		
तातातिंता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंता
	3			

पल्टा – 2

ऽधाऽधा	ऽधाधिंता	धातीधाधा	धिंताऽधा	धिताऽधा
×			2	
धिंताधाती	धातीधाधा	तिंताऽता	ऽताऽता	तिंतातती
		0		
तातातिंता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंता
	3			

पल्टा – 3

धातीधाधा	धिंताधिंता	धातीधाधा	धिंताऽधा	धिंताऽधा
×			2	
धिंताधाती	धातीधाधा	तिंतातती	तातातिंता	तितातती
		0		
तातातिंता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधातिंता
	3			

तिहाई

धातीधाती	धाधाधिंता	धिंताधाती	धाधातिंता	धा1
×			2	
1धाती	धातीधाधा	धिंताधिंता	धातीधाधा	धिताधा
		0		
12	धातीधाती	धाधाधिंता	धिंताधाती	धाधाधिंता
	3			

धि
×

कायदा 1 – चतुरश्र जाति(मुख्य बोल)

धाति	टधा	तिट	धिन	धाधा
×			2	
तिट	धिन	धाती	धिन	धिना
		0		
गिन	धाती	गिन	तिना	किन
	3			
ताति	टता	तिट	किन	ताता
×			2	

तिट धिन | धाती धिन धिना
0
गिन | धाती धिन धिना गिन |
3

कायदे की दुगुन

धातिटधा तिटधिन | धाधातिट धिनधाती धिनधिना
×
2
धिनधाती धिनतिना | किनताति टतातिट किनताता
0
तिटकिन | धातीधिन धिनागिन धातीधिन धिनागिन |
3

पल्टा – 1

धाधातिट धिनधाती | टधातिट धिनधाती धिनधिन
×
2
धिनधाती धिनतिना | किनताता तिटकिन तातीटता
0
तिटधिन | धातीधिन धिनागिन धातीधिन धिनागिन |
3

पल्टा – 2

तिटधिन धाधातिट | धिनतिट धिनताती धिनधिन
×
2
धिनधाती धिनतिना | किनतिट किनताता तिटकिन
0
तिटधिन | धातीधिन धिनगिन धातीधिन धिनागिन |
3

पल्टा – 3

धातीधिन	धिनागिन	धाधातिट	धिनधाती	धिनधिना
×			2	
धिनधाती	धिनतिना	किनताती	किनतिना	किनताता
		0		
तिटधिन	धातीधिन	धिनागिन	धातीधिन	धिनागिन
	3			

तिहाई

धातीधिन	धिनागिन	धातीधिन	तिनाकिन	धा1
×			2	
2धाती	धिनधिना	गिनधाती	धिनतिना	किनधा
		0		
12	धातीधिन	धिनागिन	धातीधिन	तिनाकिन
	3			

धि
×

कायदा 2 – तिस्त्र जाति(मुख्य बोल)

धाऽऽ	धगेन	धाऽऽ	धातिरकिट	धितिट
×			2	
धिनधि	नागिन	धातिरकिट	धितिट	धिनधा
		0		
ऽधिन	धातिरकिट	धितिट	धिनति	नाकिन
	3			
ताऽऽ	तकेन	ताऽऽ	तातिरकिट	तितिट
×			2	
किनति	नाकिन	धातिरकिट	धितिट	धिनधा
		0		
ऽधिन	धातिरकिट	धितिट	धिनधि	नागिन
	3			

कायदे की दुगुन

धाऽऽधगेन	धाऽऽधातिरकिट	धितिटधिनधि	नागेनधातिरकिट	धितिटधिनधा
×			2	
ऽधिनधातिरकिट	धितिटधिनति	धिनधिनागिन	नाकिनताऽऽ	तकेनताऽऽ
		0		
तातिरकिरकिट	किनतिनाकिन	धातिरकिटधितिट	धिनधाऽधिन	धातिरकिटधितिट
	3			

पल्टा – 1

धेगनधातिरकिट	धितिटधगेन	धाऽऽधगेन	धाऽऽधातिरकिट	धितिटधिनधा
×			2	
ऽधिनधातिरकिट	धिंतिटधिनति	नाकिनतकेन	तातिरकिटतितिट	तकेनाऽऽ
		0		
तकेनताऽऽ	धातिरकिटधितिट	धिनधाऽधिन	धातिरकिटधितिट	धिनधिनागिन
	3			

पल्टा – 2

धातिरकिटधितिट	धातिरकिटधितिट	धिनधाऽधिन	धाऽऽधातिरकिट	धितिटधिनधा
×			2	
ऽधिनधातिरकिट	धितिटधिनति	नाकिनतातिरकिट	तितिटतकेन	तातिरकिटतितिट

0
तकेनताऽऽ | धातिरकिटधितिट धिनधाऽधिन धातिरकिटधितिट धिनधिनागिन |
3

पल्टा – 3

| धातिरकिटधितिट धातिरकिटधितिट धिनधाऽधिन | धाऽऽधातिरकिट धितिटधिनधा
×
ऽधिनधातिरकिट धितिटधिनति | नाकेनतातिरकिट तितिटतातिरकिट तितिटकिनता
0
ऽकिनताऽऽ | धातिरकिटधितिट धिनधाऽधिन धातिरकिटधितिट धिनधिनागिन |
3

तिहाई

धातिरकिटधितिट	धिनधिनागिन	धातिरकिटधितिट	धिनधाऽकिन	धा1
×			2	
2धातिरकिट	धितिटधिनधि	नागिनधातिरकिट	धितिटगिनधा	ऽकिनधा
		0		
12	धातिरकिटधितिट	धिनधिनागिन	धातिरकिटधितिट	धिनधाऽकिन
	3			×

रेला(मुख्य बोल)

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

रेले की दुगुन

धाऽधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तिरकिटधाऽ	धातिरकिटतक
×			2	
तिरकिटधातिर	किटतकतातिर	किटतकताऽ	तातिरकिटतक	तिरकिटतातिर
		0		
किटतकतिरकिट	धाऽधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक
	3			

पल्टा – 1

धातिरकिरतक	तिरकिटधाऽ	धातिरकिटतक	तिरकिटधाऽ	धातिरकिटतक
×			2	
तिरकिटधातिर	किटतकतातिर	किटतकतातिर	किटतकतिरकिट	ताऽतातिर
		0		
किटतकतिरकिट	धाऽधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक
	3			

पल्टा – 2

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

पल्टा – 3

धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	तिरकिटधाऽ	धातिरकिटतक
×			2	
तिरकिटधातिर	किटतकतातिर	किटतकतातिर	किटतकतातिर	किटतकतातिर
		0		

किटतकतिरकिट	धाऽधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक
	3			

तिहाई

धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	तिरकिटधाती	धा1
×			2	
2धातिर	किटतकधातिर	किटतकधातिर	किटतकतिरकिट	धातीधा
		0		
12	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	तिरकिटधाती	धि
	3				×

टुकड़ा

कऽतिट	घेघेतिट	कऽधातिट	कऽताऽ	धातिरकिटतक
×			2	
तातिरकिटतक	ताकड़ान	धा	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक
		0		
ताकड़ान	धा	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताकड़ान	धि
	3				×

परन

धिटधिट	धागेतिट	कऽधातिट	धागेतिट	कऽधातिट
×			2	
कऽधातिट	कऽधातिट	धागेतिट	गदीगिन	नागेतिट
		0		
धागेतिट	ताकेतिट	कतिटता	ऽनाधित्त	ताऽन
	3			
धित्ताताऽ	तिरकिटधित्त	तगेऽन	धा	धा
×			2	
धा	तिरकिटधित्त	तगेऽन	धा	धा
		0		
धा	तिरकिटधित्त	तगेऽन	धा	धा	धि
	3				×

चक्करदार(सादा) – रूपकताल अथवा आड़ाचारताल के 56 मात्रा के चक्करदार टुकड़े में प्रत्येक चक्कर के बाद दो मात्रा रूकने से तीन चक्कर में कुल मात्राएं 60 हो जाएंगी। अतः यह पंचम सवारी की चार आवृत्ति, एकताल की पांच आवृत्ति एवं झपताल की 6 आवृत्ति में आएगा। चक्करदार रचना निम्न प्रकार से है जो कुल 60 मात्रा की है।

घेतिरकिटतक	ताऽ	घेतिरकिटतक	ताऽकता	गऽदींऽ
×			2	
कतधाऽ	कृति	टता	घेतिरकिटतक	तातिरकिटतक
		0		
घेतिरकिटतक	ताऽकता	धा	घेतिरकिटतक	ताऽकता
	3			
धा	घेतिरकिटतक	ताऽकता	धा	1
×			2	
2	घेतिरकिटतक	ताऽ	घेतिरकिटतक	ताऽकता
		0		

गऽदींऽ	कताधाऽ	कति	टता	घेतिरकिटतक
तातिरकिटतक	घेतिरकिटतक	ताऽकता	धा	घेतिरकिटतक
×			2	
ताऽकता	धा	घेतिरकिटतक	ताऽकता	धा
		0		
1	2	घेतिरकिटतक	ता	घेतिरकिटतक
	3			
ताऽकता	गऽदींऽ	कतधाऽ	कति	टता
×			2	
घेतिरकिटतक	तातिरकिट	घेतिरकिटतक	ताऽकता	धा
		0		
घेतिरकितक	ताऽकता	धा	घेतिरकिटतक	ताऽकता
	3			

धि
×

चक्करदार(फरमाइशी)

दिंगदिं	नाकत	दिंगदिं	नाकत	तकट
×			2	
धातिरकिट	दिंगदिं	नाऽऽ	धाऽन	धाऽन
		0		
ताकेतिर	किटतक	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताकड़ान
	3			
धा	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताकड़ान	धा
×			2	
धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताकड़ान	धा	1
		0		
2	दिंगदिं	नाकत	दिंगदि	नाकत
	3			
तकट	धातिरकिट	दिंगदिं	नाऽऽ	धाऽन
×			2	
धाऽन	ताकेतिर	किटतक	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक
		0		
ताकड़ान	धा	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताकड़ान
	3			
धा	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताक्ड़ान	धा
×			2	
1	2	दिंगदिं	नाकत	दिंगदिं
		0		
नाकत	तकट	धातिरकिट	दिंगदिं	नाऽऽ
	3			
धाऽन	धाऽन	ताकेतिर	किटतक	धातिरकिटतक
×			2	
तातिरकिटतक़	ताकड़ान	धा	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक
		0		

तकड़ान	धा	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताकड़ान
	3			

धि
×

गत

धाऽन	धिकिट	तकट	धिकिट	धातिरकिट
×			2	
धिकिट	कताग	दिगिन	दींऽदीं	ऽदींऽ
		0		
नगन	गनग	तकट	तकट	धाऽक
	3			
धातिट	धाऽन	धाऽन	धा	ताऽन
×			2	
धा	धाऽन	धाऽन	धा	ताऽन
		0		
धा	धाऽन	धाऽन	धा	ताऽन
	3			

धि
×

7.3.2 9 मात्रा की ताल में रचनाएं :–

यह ताल पूर्व की तालों की भॉति मंच प्रदर्शन हेतु पाठ्यक्रम में है अतः इसमें उठान, पेशकार, दो कायदे, एक रेला, गत, परन, चक्करदार (सादा एवं फरमाइशी) रचनाएॅ लिपिबद्ध कर प्रस्तुत की जा रही है।

ठेका – तबला

धिं	ना	तिरकिकिट	तू	ना	कत्ता	धिं	धिं	ना	धिं
×	2	3	4	0	5	0	6	0	×

उठान

ताकेतिना,	किऽनकतातिर,	किटतकतिरकिट,	तकतिरकिटतक,		
तिरकिटधाती,	धा,	तिरकिटधाती,	धा,	तिरकिटधाती,	धिं
					×

पेशकार

धिंऽधिता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाधा		
तिंतातिऽ	तिंताऽता,	तिंताऽता	धिताधाती,	धाधाधिंता,	

पलटा 1

ऽधाधिंता	धिंऽधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाधा		
तिंताऽता	तिंतातिंऽ	तिंताऽधा	धिंताधाती	धाधाधिंता	

पलटा 2

ऽधाऽधा	ऽधाधिंता	धिंऽधिंता	धातीधाधा		
तिंताऽता	ऽताऽता	तिंताधिंऽ	धिंताधाती	धाधाधिंता	

पलटा 3

धिंताधाती	धधधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाधा		
तिंतातिंता	तातीताता	तिंताऽधा	धिंताधाती	धाधाधिंता	

तिहाई

धातीधाधा	धिंताधाती	धा1	2धाती		
धाधाधिंता	धातीधा	12	धातीधाधा	धिंताधाती	धिं ×

कायदा चतुरश्र जाति

मुख्य बोल

धाती	धागे	नधा	तिरकिट		
धागे	धाती	धागे	तिना	किन	

दुगुन

धातीधागे	नाधातिरकिट	धागेधाती	धागेतिना		
किनताती	ताकेनता	तिकिटधागे	धातीधागे	धिनागिन	

पलटा 1

धागेनधा	तिरकिटनधा	तिरकिटधाती	धागेतिना		
किनताके	नतातिरकिट	नधातिरकिट	धातीधागे	धिनागिन	

पलटा 2

नधातिरकिट	धागेनधा	तिरकिटधाती	धागेतिना		
किननता	तिरकिटधागे	नधातिरकिट	धातीधागे	धिनागिन	

पलटा 3

तिरकिटनधा	तिरकिटनधा	तिरकिटधाती	धागेतिना	
किनतिरकिट	नतातिरकिट	नधातिरकिट	धातीधागे	धिनागिन

तिहाई

धातीधागे	तिनाकिन	धा1	2धाती		
धागेतिना	किनधा	12	धातीधागे	तिनाकिन	धिं ×

कायदा तिस्त्र जाति

मुख्य बोल

धिऽन	धगेन	धातिरकिट	धितिट	
धगेन	धातिरकिट	धितिट	धिनति	नाकिन

दुगुन

धिऽनधगेन	धातिरकिटधितिट	धगेनधातिरकिट	धितिटधिनति		
नाकिनतिऽन	तकेनतातिरकिट	तितिटधगेन	धातिरकिटधितिट	धिनधिनागिन	

पलटा 1

धगेनधातिरकिट	धितिटधिऽन	धगेनधातिरकिट	धितिटधिनति		
नाकिनतकेन	तातिरकिटतितिट	धिऽनधगेन	धातिरकिटधितिट	धिनधिनागिन	

पलटा 2

धातिरकिटधितिट	धगेनधिऽन	धगेनधातितकिट	धितिटधिनति		
नाकिनतातिरकिट	तितिटतकेन	तिऽनतकेन	धातिरकिटधितिट	धिनधिनागिन	

पलटा 3

धातिरकिटधितिट	धिनधिनागिन	धगेनधातिरकिट	धितिटधिनति		
नाकिनतातिरकिट	तितिटकिनातिन	नाकिनधगेन	धातिरकिटधितिट	धिनधिनागिन	

तिहाई

धातिरकिटधितिट	धिनतिनाकिन	धा1	2धातिरकिट		
धितिटधिनति	नाकिनधा	12	धातिरकिटधितिट	धिनतिनाकिन	धिं ×

रेला – मुख्य बोल

धा	धातिर	किटतक	तिरकिट	
धा	धातिर	किटतक	तातिर	किटतक

दुगुन

धाधातिर	किटतकतिरकिट	धाधातिर	किटतकतातिर	
किटतकता	तातिरकिटतक	तिरकिटधा	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक

पलटा 1

धातिरकिटतक	तिरकिटधा	धाधातिर	किटततातिर	
किटतकतातिर	किटतकतिरकिट	ता धा	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक

पलटा 2

धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	तिरकिटधातिर	किटतकतातिर	
किटतकतातिर	किटतकतातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक

पलटा 3

तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धाधातिर	किटतकतातिर	
किटतकतिरकिट	तातिरकिटतक	तिरकिटधा	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक

तिहाई

तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धा 1	2तिरकिट		
धातिरकिटतक	तिरकिटधा	1 2	तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धिं ×

गत

धिरधिरकिटतक	तकिटधा	ऽतक	धिरधिरकिटतक		
धातिरकिटतक	दीगीननाऽन	ऽनगन	तातिरकिटतक	धिरधिरकिटतक	
तकिटधा	ऽतक	धिरधिरकिटतक	धातिरकिटतक		
धिरधिरकत	धातिरकिटतक	धिरधिरकत	धातिरकिटतक	धिरधिरकिटतक	धिं ×

परन

धिटधिट	धागेतिट	कऽधातिट	धागेतिट		
कऽधातिट	कऽधातिट	कऽधातिट	धागेतिट	गदीगीन	
नागेतिट	धागेतिट	ताकेतिट	कतिटत		
किनताके	तिटकता	गदीगिन	धित्ततगे	ऽनधित्त	
तगेऽन	धित्ताऽ	तिरकिटधित्त	तगेऽन		
धातिरकिट	धित्ततगे	ऽनधा	तिरकिटधित्त	तगेऽन	धिं ×

चक्करदार सादा

कऽतिट	घेघेतिट	कऽधातिट	कता		
घेतिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताकऽान	धाता	कऽानधा	
ताकऽान	धा	1	2	× 3	

चक्करदार फरमाइशी

दींदीं	तिटतिट	धागेतिट	ताकेतिट	
कऽधातिट	कता	घेतिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताकऽान
धा	ताकऽान	धा	ताकऽडान	1
2	× 3			

7.3.3 11 मात्रा की ताल में रचनाएं :–

ग्यारह मात्रा की ताल में हम यहां रूद्रताल को लेंगे। पाठ्यक्रम के अनुसार ग्यारह मात्रा की ताल को विस्तृत अध्ययन हेतु है एवं प्रयोगात्मक पाठ्यक्रम में मंच प्रदर्शन के लिए रखी गई है। इसमें उठान, पेशकार, दो कायदे, रेला, टुकड़ा, परन, चक्करदार (सादा), चक्करदार (फरमाइशी) एवं गत लिपिबद्ध कर प्रस्तुत की जा रही है।

ठेका

धी	ना	धी	ना	ता	ती	ना	क	ता	धी	ना	धी
×	2	0	3	4	5	0	6	7	8	0	×

उठान

धागेतिना	किऽनकतिरकिट	तकतिरकिटतक	तिरकिटधाती
×	2	0	3
धाधा	धा	तिरकिटधाती	धाधा
4	5	0	6
धा	तिरकिटधाती	धाधा	धी
7	8	0	×

पेशकार (मुख्य बोल)

धिंऽधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाधा	धिंताधाती
×	2	0	3
धातीधाधा	तिंतातिऽ	तिताऽता	तिताताती
4	5	0	6
ताताधिंता	धातीधाती	धाधाधिता	
7	8	0	

पल्टा – 1

ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाधा	धिंताधाती
×	2	0	3
धातीधाधा	तिंताऽता	तिंताऽता	तिंताधाती
4	5	0	6
धाधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंता	
7	8	0	

पल्टा – 2

ऽधाऽधा	ऽधाधिंता	धातीधाधा	धिंताधाती
×	2	0	3
धातीधाधा	तिंताऽता	ऽताऽता	तिंताधाती
4	5	0	6
धाधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंता	
7	8	0	

पल्टा – 3

धिंताधाती	धाधाधिंता	धातीधाधा	धिंताधाती
×	2	0	3
धातीधाधा	तिंतातिंता	तातीताता	तिताधाती
4	5	0	6
धाधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंता	
7	8	0	

तिहाई

धातीधाती	धाधाधिंता	धाधा	धा
×	2	0	3
धातीधाती	धाधाधिंता	धाधा	धा
4	5	0	6
धातीधाती	धाधाधिंता	धाधा	धी
7	8	0	×

कायदा 1 – चतुरश्र जाति (मुख्य बोल)

धागे	नधा	तिट	धिन
×	2	0	3
धागे	धिना	गिन	धाती
4	5	0	6
धागे	तिना	किन	
7	8	0	
ताके	नता	तिट	किन
×	2	0	3
धागे	धिना	गिन	धाती
4	5	0	6
धागे	धिना	गिन	
7	8	0	

कायदे की दुगुन

धागेनधा	तिटधिन	धागेधिना	गिनधाती
×	2	0	3
धागेतिना	किनताके	नातातिट	किनधागे
4	5	0	6
धिनागिन	धातीधागे	धिनागिन	
7	8	0	

पल्टा – 1

धागेनधा	तिटधिन	धागेनधा	तिटधिन
×	2	0	3
धागेधिना	गिनधागे	धिनागिन	धागेनाधा
4	5	0	6
तिटधिन	धातीधागे	तिनाकेना	
7	8	0	
ताकेनता	तिटकिन	ताकेनता	तिटकिन
×	2	0	3

धागेधिना	गिनधागे	धिनागिन	धागेनाधा
4	5	0	6
तिटधिन	धातीधागे	धिनागिन	
7	8	0	

पल्टा – 2

तिटधिन	धागेनधा	तिटधिन	तिटधिन
×	2	0	3
धागेधिन	तिटधिन	धागेधिन	गिनधागे
4	5	0	6
धिनागिन	धातीधागे	तिनाकिन	
7	8	0	
तिटकिन	ताकेनता	तिटकिन	तिटकिन
×	2	0	3
धागेनधा	तिटधिन	धागेधिना	गिनधागे
4	5	0	6
धिनागिन	धातीधागे	तिनाकिन	
7	8	0	

पल्टा – 3

तिटधिन	तिटधिन	धागेनधा	तिटधिन
×	2	0	3
धागेधिना	गिनधागे	धिनागिन	धागेनधा
4	5	0	6
तिटधिन	धातीधागे	धिनागिन	
7	8	0	
तिटकिन	तिटकिन	ताकेनता	तिटकिन
×	2	0	3
धागेधिना	गिनधागे	धिनागिन	धागेनधा
4	5	0	6
तिटधिन	धातीधागे	तिनाकिन	
7	8	0	

तिहाई

धातीधागे	धिनागिन	धाधा	धा
×	2	0	3
धातीधागे	धिनागिन	धाधा	धा
4	5	0	6
धातीधागे	धिनागिन	धाधा	धी
7	8	0	×

कायदा 1 – तिस्त्र जाति (मुख्य बोल)

धाऽऽ	धगेन	धाऽऽ	धातिरकिट
×	2	0	3
धितिट	गिनधा	ऽगिन	धातिरकिट
4	5	0	6
धितिट	गिनति	नाकिन	
7	8	0	
ताऽऽ	तकेन	ताऽऽ	तातिरकिट
×	2	0	3
तितिट	गिनधा	ऽगिन	धातिरकिट
4	5	0	6
धितिट	गिनति	नाकिन	
7	8	0	

कायदे की दुगुन

धाऽऽधेगन	धाऽऽधातिरकिट	धितिटगिनधा	ऽगिनधातिरकिट
×	2	0	3
धितिटगिनति	नाकिनताऽऽ	तकेनताऽऽ	तातिरकिटतितिट
4	5	0	6
गिनधाऽगिन	धातिरकिटधितिट	गिनधिनागिन	
7	8	0	

पल्टा – 1

धगेनधातिरकिट	धितिटधगेन	धाऽऽगिनधा	ऽगिनधातिरकिट
×	2	0	3
धितिटगिनति	नाकिनतकेन	तातिरकिटतितिट	तकेनताऽऽ
4	5	0	6
गिनधाऽगिन	धातिरकिटधितिट	गिनधिनागिन	
7	8	0	

पल्टा – 2

धातिरकिटधितिट	धगेनधातिरकिट	धितिटगिनधा	ऽगिनधातिर
×	2	0	3
धितिटगिनति	नाकिनतातिरकिट	तितिटतकेन	तातिरकिटतितिट
4	5	0	6
गिनधाऽगिन	धातिरकिटधितिट	गिनधिनागिन	
7	8	0	

पल्टा – 3

धातिरकिटधितिट	गिनतिनाकिन	धातिरकिटधितिट	धगेनधातिरकिट
×	2	0	3
धितिटगिनति	नाकेनतातिरकिट	तिटतिटकिनति	नाकिनधातिरकिट
4	5	0	6

धितिटधगेन	धातिरकिटधितिट	गिनधिनागिन	
7	8	0	

तिहाई

धातिरकिटधितिट	गिनतिनाकिन	धाधा	धा
×	2	0	3
धातिरकिटधितिट	गिनतिनाकिन	धा	धा
4	5	0	6
धातिरकिटधितिट	गिनतिनाकिन	धाधा	धी
7	8	0	×

रेला – (मुख्य बोल)

धा	धातिर	किटतक	तिरकिट
×	2	0	3
धातिर	किटतक	तिरकिट	धातिर
4	5	0	6
किटतक	तातिर	किटतक	
7	8	0	
ता	तातिर	किटतक	तिरकिट
×	2	0	3
धातिर	किटतक	तिरकिट	धातिर
4	5	0	6
किटतक	धातिर	किटतक	
7	8	0	

रेले की दुगुन

धाधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तिरकिटधातिर
×	2	0	3
किटतकतातिर	किटतकता	तातिरकिटतक	तिरकिटधातिर
4	5	0	6
किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	
7	8	0	

पल्टा – 1

धातिरकिटतक	तिरकिटधा	धातिरकिटतक	तिरकिटधातिर
×	2	0	3
किटतकतातिर	किटतकतातिर	किटतकतिरकिट	धाधातिर
4	5	0	6
किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	
7	8	0	

पल्टा – 2

तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तिरकिटधातिर
×	2	0	3
किटतकतातिर	किटतकतिरकिट	तातिरकिटतक	तिरकिटधातिर
4	5	0	6
किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	
7	8	0	

पल्टा – 3

धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	तिरकिटधातिर
×	2	0	3
किटतकतातिर	किटतकतातिर	किटतकधातिर	किटतकतातिर
4	5	0	6
किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	
7	8	0	

तिहाई

धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	तिरकिटधाती	धा
×	2	0	3
धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	तिरकिटधाती	धा
4	5	0	6
धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	तिरकिटधाती	धी
7	8	0	×

टुकडा

घेतिरकिटतक	ताकेतिट	कतगदी	गिननाके	
×	2	0	3	
तिटकता	गदीगिन	धाऽदीं	ताऽतिट	
4	5	0	6	
कतिटत	किनताके	तिटकता		
7	8	0		
गदीगिन	धाऽकत	धाऽकत	धा	
×	2	0	3	
गदीगिन	धाऽकत	धाऽकत	धा	
4	5	0	6	
गदीगिन	धाऽकत	धाऽकत	धी	
7	8	0	×	

परन

धिटधिट	धागेतिट	कऽधातिट	धागेतिट
×	2	0	3
कऽधातिट	कऽधातिट	कऽधातिट	धागेतिट
4	5	0	6
गदीगिन	नागेतिट	धागेतिट	
7	8	0	
धागेतिट	ताकेतिट	ताकेतिट	कतिटत
×	2	0	3
किनताके	तिटकता	गदीगिन	धागेतिट
4	5	0	6
धागेतिट	ताकेतिट	ताकेतिट	
7	8	0	
धित्ततगे	ऽनधित्त	नगेऽन	धित्ता
×	2	0	3
तिरकिटधित्त	तगेऽन	धा	ऽ
4	5	0	6
धित्ततगे	ऽनधित्त	तगेऽन	
7	8	0	
धित्ता	तिरकिटधित्त	तगेऽन	धा
×	2	0	3
ऽ	धित्ततगे	ऽनधित्त	तगेऽन
4	5	0	6
धित्ता	तिरकिटधित्त	तगेऽन	धी
7	8	0	×

चक्करदार – सादा

घेतिरकिटतक	ता	घेतिरकिटतक	ताऽकता
×	2	0	3
गऽदींऽ	कताधाऽ	घेतिरकिटतक	ता
4	5	0	6
घेतिरकिटतक	ताऽकता	धा	
7	8	0	
ताऽकता	धा	ताऽकता	धा
×	2	0	3
घेतिरकिटतक	ता	घेतिरकिटतक	ताऽकता
4	5	0	6
गऽदींऽ	कताधाऽ	घेतिरकिटतक	
7	8	0	

ता	घेतिरकिटतक	ताऽकता	धा
×	2	0	3
ताऽकता	धा	ताऽकता	धा
4	5	0	6
घेतिरकिटतक	ता	घेतिरकिटतक	
7	8	0	
ताऽकता	गऽदींऽ	कतधाऽ	घेतिरकिटतक
×	2	0	3
ता	घेतिरकिटतक	ताऽकता	धा
4	5	0	6
ताऽकता	धा	ताऽकता	धी
7	8	0	×

चक्करदार – फरमाइशी

घेतिरकिटतक	तकटधा	घेतिरकिटतक	तकटधा
×	2	0	3
घेतिरकिटतक	तकटधा	तिटकता	गदीगिन
4	5	0	6
घेतिरकिटतक	तातिरकिटतक	घेतिरकिटतक	
7	8	0	
धा	ऽ	घेतिरकिटतक	धा
×	2	0	3
ऽ	घेतिरकिटतक	धा	ऽ
4	5	0	6
घेतिरकिटतक	तकटधा	घेतिरकिटतक	
7	8	0	
तकटधा	घेतिरकिटतक	तकटधा	तिटकता
×	2	0	3
गदिगन	घेतिरकिटतक	तातिरकिटतक	घेतिरकिटतक
4	5	0	6
धा	ऽ	घेतिरकिटतक	
7	8	0	
धा	ऽ	घेतिरकिटतक	धा
×	2	0	3
ऽ	घेतिरकिटतक	तकटधा	घेतिरकिटतक
4	5	0	6
तकटधा	घेतिरकिटतक	तकटधा	
7	8	0	
तिटकता	गदीगिन	घेतिरकिटतक	तातिरकिटतक

×	2	0	3
घेतिरकिटतक	धा	ऽ	घेतिरकिटतक
4	5	0	6
धा	ऽ	घेतिरकिटतक	धी
7	8	0	×

गत

तकट	तकट	धातिरकिट	धितिट
×	2	0	3
घेऽत	राऽन	धाऽधिं	ऽनाऽ
4	5	0	6
कडध	नाऽन	धगत	
7	8	0	
तकत	धातिरकिट	धितिट	कताग
×	2	0	3
दिगिन	धा	कताग	दीगिन
4	5	0	6
धा	कताग	दीगिन	धी
7	8	0	×

7.4 सारांश

तबला वादन हेतु तबले/पखावज की रचनाओं का ज्ञान आवश्यक है जो शिक्षकों एवं प्राप्त पुस्तकों में रचनाओं से प्राप्त किया जा सकता है। इस इकाई में पाठ्यक्रम की तालों में विभिन्न रचनाएं लिपिबद्ध कर प्रस्तुत की गई हैं जिसमें भातखण्डे ताल पद्धति का प्रयोग किया गया है। इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप इस इकाई में दी गई सभी रचनाओं को तबले पर प्रयोग करने में सक्षम होंगे। पुस्तकों में भी तबले/पखावज की रचनाएं प्राप्त होती हैं अतः इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप तबले/पखावज की रचनाओं को पुस्तक से पढ़कर भी तबले पर बजा पाएंगे। इस इकाई से आप रचनाओं के विभिन्न तालों में प्रयोग के विषय में जान गए हैं जो कि आपको सफल तबला वादक बनने में सहायक होगा।

7.5 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. मिस्त्री, डॉ0 आबान ई0, तबले की बन्दिशें।
2. पागलदास, रामशंकर, तबला कौमुदी।
3. मिश्र, पं0 छोटेलाल, ताल प्रसून।

7.6 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पाठ्यक्रम की किसी एक ताल में उठान, पेशकार, दो कायदे, 1 रेला, टुकड़ा, परन, चक्करदार (सादा), चक्करदार(फरमाइशी) एवं गत लिपिबद्ध कीजिए।

उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, जिला नैनीताल, पिनकोड–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**