BAMV(N)-301

हिन्दुस्तानी संगीत का शास्त्रीय सिद्धान्त– गायन एवं प्रयोगात्मक
पंचम सेमेस्टर

बी0ए0 संगीत(गायन) –पंचम सेमेस्टर

संगीत विभाग – मानविकी विद्याशाखा

उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्द्वानी

BAMV(N)-301

हिन्दुस्तानी संगीत का शास्त्रीय सिद्धान्त– गायन एवं प्रयोगात्मक

बी0ए0 संगीत(गायन) – पंचम् सेमेस्टर

संगीत 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 मण्डल समिति

अध्यक्ष
कुलपति
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,

संयोजक
निदेशक–मानविकी विद्याशाखा,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,

प्रो0 पंकज माला शर्मा (सं)
पूर्व विभागाध्यक्ष संगीत विभाग
पंजाब विश्वविद्यालय, चंडीगढ़।

डॉ0 विजय कृष्ण
पूर्व विभागाध्यक्ष, संगीत विभाग,
डी0एस0बी0 कैम्पस, नैनीताल,
कुमाऊँ विश्वविद्यालय, नैनीताल

डॉ0 मल्लिका बैनर्जी
संगीत विभाग,
इग्नू नई दिल्ली।

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

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

डॉ0 अशोक चन्द्र टम्टा
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

डॉ0जगमोहन परगांई
संगीत नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

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

पाठ्यक्रम संयोजन, प्रूफ रिडिंग एवं फार्मेटिंग

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

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

डॉ0 अशोक चन्द्र टम्टा
संगीत नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

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

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

प्रूफ रीडिंग एवं फॉरमैटिंग

डॉ0 अशोक चन्द्र टम्टा
संगीत नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

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

इकाई लेखन

1.	डॉ0 महेश पॉण्डे	इकाई 1,2,3
2.	डॉ0 निर्मला जोशी	इकाई 4,6
3.	डॉ0 रेखा साह	इकाई 5
4.	डॉ0 विजय कृष्ण	इकाई 7

कापीराइट : @उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय
संस्करण : सीमित वितरण हेतु पूर्व प्रकाशन प्रति
प्रकाशन वर्ष : जुलाई 2025
प्रकाशक : उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्द्वानी, नैनीताल–263139
ई–मेल : books@uou.ac.in

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।

बी0ए0 संगीत(गायन) – पंचम सेमेस्टर

हिन्दुस्तानी संगीत का शास्त्रीय सिद्धान्त– गायन एवं प्रयोगात्मक – बी0ए0एम0वी0(एन)–301

हिन्दुस्तानी संगीत का शास्त्रीय सिद्धान्त– गायन एवं प्रयोगात्मक	पृष्ठ सं.
इकाई 1 – भारतीय संगीत का इतिहास – मध्यकाल ।	1– 10
इकाई 2 – भारतीय संगीत में थाट पद्धति।	11–22
इकाई 3 – मार्ग संगीत, देशी संगीत, नायक, गायक, वाग्गेयकार, पंडित, कलावन्त, गीत, गान्धर्व, गान, आविर्भाव, तिरोभाव, काकु एवं तान।	23–40
इकाई 4 – संगीतज्ञों का जीवन परिचय (उ0 अब्दुल करीम खाँ, उ0 अमीर खाँ, डी0 वी0 पलुस्कर, उ0 अल्लादिया खाँ)।	41–48
इकाई 5 – पाठ्यक्रम के रागों मियां मल्हार, मालकौंस, मुल्तानी एवं तोड़ी का परिचय, स्वर विस्तार एवं स्वर समूह के माध्यम से राग पहचानना तथा उनमें विलम्बित ख्याल एवं मध्यलय ख्याल को तानों सहित लिपिबद्ध कराना।	49–67
इकाई 6 – पाठ्यक्रम के रागों में मियां मल्हार, मालकौंस, मुल्तानी एवं तोड़ी में धुरूपद व धमार दुगुन, तिगुन एवं चौगुन लयकारी सहित लिपिबद्ध करना।	68–99
इकाई 7 – पाठयक्रम के तालों में रूपक एवं तिलवाड़ा ताल का परिचय एवं बोल समूह द्वारा ताल पहचानना, पाठयक्रम के तालों में रूपक एवं तिलवाड़ा ताल के ठेके को दुगुन, तिगुन, चौगुन एवं आड़ लयकारी सहित लिपिबद्ध करना।	100–108

इकाई 1 – भारतीय संगीत का इतिहास (मध्यकाल)

1.1 प्रस्तावना
1.2 उद्देश्य
1.3 मध्यकाल में संगीत
  1.3.1 मुस्लिम प्रवेश युग
  1.3.2 संगीत ग्रंथ
1.4 सारांश
1.5 शब्दावली
1.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
1.7 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची
1.8 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
1.9 निबन्धात्मक प्रश्न

1.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम(बी0ए0एम0वी0(एन0)–301 के प्रथम खण्ड की पहली इकाई है।

इस इकाई में मध्यकाल के भारतीय संगीत के इतिहास पर प्रकाश डाला गया है। इस इकाई में उस काल में संगीत की स्थिति, गायन, वादन की विभिन्न शैलियों एवं उनका प्रयोग के विषय में बताया गया है।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप मध्यकालीन समय में उपलब्ध सांगीतिक सामग्री को समझ सकेंगे तथा प्राचीन संगीत से इन कालों का सम्बन्ध स्थापित कर तुलनात्मक अध्ययन भी कर सकेंगे। आप इन कालों में उपलब्ध संगीत शिक्षा के स्वरूप, विभिन्न शास्त्रों एवं प्रसिद्ध संगीतज्ञों की समृद्ध परम्परा को भी समझ सकेंगे।

1.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप :–

- बता सकेंगे कि मध्यकाल एवं आधुनिक काल में प्रचलित गायन, वादन की विभिन्न शैलियों एवं उनका प्रयोग किस रूप में किया जाता था।
- समझा सकेंगे कि वर्तमान समय में संगीत की जो स्थिति एवं स्वरूप है वह मध्यकाल के पश्चात् किस प्रकार से परिवर्तित होता आया है।
- बता सकेंगे कि मध्यकाल के समय में मुख्य रूप से भारतीय संगीत की पारम्परिक शैली में विदेशी शासकों द्वारा अनेक प्रयोग किए गए जिससे संगीत के क्षेत्र में एक नवीन स्वरूप का आविर्भाव हुआ।
- बता सकेंगे कि आधुनिक काल तक प्रवेश करते–करते भारतीय संगीत ने सांस्कृतिक, सैद्धान्तिक एवं प्रयोगात्मक दृष्टि से किस स्वरूप को ग्रहण किया।

1.3 मध्यकाल

भारत एक प्रफुल्लित और समृद्धशाली देश होने के कारण विदेशियों ने इस पर हमले शुरू कर दिए। इन हमलों का मुख्य उद्देश्य भारत को लूटना था। इन हमलावरों में गज़नवी ने चार बार हमले किए। इन कारणों से भारत की आर्थिक, राजनीतिक, धार्मिक और सांस्कृतिक अर्थव्यवस्था नष्ट हुई। भारतीय जन–साधारण का जीवन अत्यधिक दुखदायी हो गया। इतना ही नहीं, भारतीय संस्कृति और सभ्यता की मौलिक परम्परा को नष्ट करके अपनी संस्कृति और सभ्यता का प्रमुख अंग, संगीत भी उसकी चपेट में आ गया। साहित्य और संगीत का आध्यात्मिक वातावरण श्रृंगारित प्रवृत्ति में बदल गया। 11वीं शताब्दी से लेकर 18वीं शताब्दी तक चाहे विदेशियों का राज्य रहा हो या फिर किसी और का, परन्तु फिर भी इस काल में बहुत सारे सांगीतिक ग्रन्थों की रचना की गई। जैसे–संगीत रत्नाकर, गीत गोविन्द, राग तरंगिणी(लोचन), स्वरमेलकलानिधि(रामामात्य), रागमाला, राग मंजरी, राग विबोध(पुण्डरीक विठ्ठल), संगीत पारिजात(अहोबल), संगीत दर्पण(पं. दामोदर), ह्रदय कौतुक(ह्रदय नारायण), अनूप संगीत रत्नाकर(अनूप), संगीत विलास, अनुप्रकाश(भाव भट्ट) इत्यादि।

<u>1.3.1 मुस्लिम प्रवेश युग</u> – मध्यकाल के अन्तर्गत मुख्यतः खिलजी, तुगलक, लोधी और मुगल शासकों का राज्य रहा। संगीत को ऐतिहासिक विकास की दृष्टि से मुख्य रूप से तीन भागों में विभाजित किया जा सकता है।

1. संगीत कलाकार
2. सांगीतिक ग्रन्थ
3. संगीत के लिए प्रोत्साहन

- <u>खिलजी काल में संगीत कलाकार</u> – खिलजी काल में अमीर खुसरो और गोपाल नायक जैसे उच्चकोटि के संगीत कलाकार थे।
- <u>अमीर खुसरो</u> – यह अलाउद्दीन के दरबार के प्रमुख रत्न में से थे। खुसरो फारसी के प्रसिद्ध कवि और महान संगीतकार थे। खुसरो ने भारतीय संगीत पर ईरानी संगीत का सुमेल किया। “Hazrat Amir Khusro introduce a number of Ragas by combining the Persian Muqqams in Indian Ragas.” इसमें से साजगिरी सरपरदा, यमन कल्याण, रात की पूरिया, पूर्वी आदि का नाम विशेष तौर पर वर्णन योग्य है।

<u>विशेष सांगीतिक शैलियां</u> : अमीर खुसरो को कौल, कलवाना, कव्वाली, गज़ल और तराना आदि का आविष्कारक माना जाता है।

<u>विशेष तालें</u> : फरोदस्त, पश्तो, सवारी, सूलफाक्ता, आड़ाचौताल, झूमरा आदि तालों का आविष्कारक भी अमीर खुसरो को माना जाता है।

<u>वाद्य</u> : सितार और तबले के आविष्कार का श्रेय भी अमीर खुसरो को ही दिया जाता है। इसके बारे में विद्वानों के विभिन्न मत हैं। यदि इनको आविष्कारक न भी माना जाए तो भी यह जरूर कहा जा सकता है कि अमीर खुसरो ने इन वाद्यों के प्रचार के लिए विशेष यत्न किए। अमीर खुसरो ने अपना सारा जीवन ही संगीत के लिए समर्पित कर दिया।

- <u>गोपाल नायक</u> – खिलजी काल के दूसरे संगीतकार गोपाल नायक थे। गोपाल नायक देवगिरि राज्य के प्रसिद्ध गायक थे। 1294 ई. में अलाउद्दीन ने देवगिरि पर हमला किया और विजय प्राप्त की।

विजय प्राप्त करने के बाद वह, वहां के बहुत सारे गायकों को बन्दी बनाकर दिल्ली ले गया क्योंकि वह संगीत–प्रेमी था। गोपाल नायक संगीत के क्रियात्मक पक्ष में ही उत्तम नहीं थे बल्कि संगीत के सैद्धान्तिक पक्षों का भी भलीभाँति ज्ञान रखते थे। इन्होंने ख्याल शैली के विकास के लिए बहुत यत्न किए। बडहंस, पीलू आदि रागों का आविष्कारक इनको माना जाता था। गोपाल नायक छन्द प्रबन्ध गायन के उत्तम गायक थे। उनके संगीत की प्रसिद्धि आम जनता में बहुत प्रचलित थी। अलाउद्दीन खिलजी चाहते थे कि विद्वान अमीर खुसरो उनसे अधिक प्रसिद्धि हासिल करें। अलाउद्दीन खिलजी ने अमीर खुसरो और गोपाल नायक का एक संगीत मुकाबला करवाया। मुकाबले की शर्त यह थी कि दोनों एक–दूसरे का गायन नहीं सुनेंगे। मुकाबले का आरम्भ गोपाल नायक के गायन से किया गया। गोपाल नायक ने गायन के अन्त में गीतम् गाया जो उनकी अपनी आविष्कार की हुई रचना थी। अमीर खुसरो ने यह सारा गायन सुना और गीतम के आधार पर नक्ष, कौल, किलवाना आदि रचनाएं बनाकर लोगों को सुनवाई और इस तरह अमीर खुसरो को उत्तम गायक की पदवी दी गई।

- <u>खिलजी काल में सांगीतिक ग्रन्थ</u> – अलाउद्दीन खिलजी के समय में पं. शारंगदेव ने संगीत रत्नाकर, जयदेव ने गीत गोविन्द नामक ग्रन्थ की रचना की।

<u>संगीत रत्नाकर</u> : पं. शारंगदेव का समय 1210 ई. से लेकर 1247 ई. के मध्य में माना जाता है। यह देवगिरि (दौलतबाद) यादव वंशी राजा के दरबारी संगीतकार थे। इन्होंने संगीत रत्नाकर नामक ग्रन्थ की रचना की, जिसको केवल उत्तरी भारतीय संगीत में ही नहीं बल्कि दक्षिणी संगीत में भी बहुत महत्वपूर्ण ग्रन्थ माना जाता है। यह ग्रन्थ मुख्य रूप से सात अध्यायों में विभाजित किया गया है।

1. स्वराध्याय
2. तालाध्याय
3. वाद्याध्याय
4. नृत्याध्याय
5. रागाध्याय
6. प्रबन्धाध्याय
7. प्रकीर्णकाध्याय

इस ग्रन्थ में तीनों कलाओं गायन, वादन व नृत्य का पूर्ण विवरण मिलता है। यह शुद्ध और विकृत स्वरों की संख्या 12 मानते हैं। इन्होंने भरत की तरह 18 जातियां मानी परन्तु जातियों के लक्षण बताते समय तीन और लक्षण जोड़ दिए, जिससे इन जातियों के कुल 13 लक्षण बताए गए। इन्होंने कुल 22 श्रुतियां मानी और उन पर स्वरों की स्थापना 4–3–2–4–4–3–2 के अनुसार करते हुए षड्ज को चौथी श्रुति पर कायम किया। उन्होंने दसविधि राग वर्गीकरण के अन्तर्गत ग्राम, राग, उपराग, राग भाषा, विभाषा, अन्तर भाषा, रागांग, क्रियांग, भाषांग, उपांग आदि का वर्णन किया है। वाद्य अध्याय में इन्होंने चारों प्रकार के वाद्यों के बारे में वर्णन किया है। जबकि राग अध्याय में 200 से ऊपर रागों का वर्णन किया है।

<u>गीत गोविन्द</u> : गीत गोविन्द की रचना 12वीं शताब्दी में जयदेव ने की। आप उच्चकोटि के कवि होने के साथ–साथ उत्तम संगीतकार भी थे, इसलिए इनको वाग्गेयकार भी कहा जा सकता है। गीत गोविन्द जयदेव की अमर कलाकृति है। यह ग्रन्थ संस्कृत में लिखा गया है। इसका अनुवाद दूसरी भाषाओं में भी हो चुका है। इस ग्रन्थ में राधा–कृष्ण की प्रेम–लीलाओं का भी वर्णन किया गया है। यह

संगीतमयी ग्रन्थ माना जाता है क्योंकि इसके पदों के ऊपर राग और तालों के नाम अंकित किए गए हैं। इस ग्रन्थ का स्थाई भाव प्रेम है परन्तु यह प्रेम दुनियावी न होकर आत्मा–परमात्मा के मिलन का प्रेम है। यह ग्रन्थ संगीत के क्षेत्र में विशेष स्थान रखता है।

- <u>बाबर काल में संगीत</u> – मुगलों के सबसे पहले बादशाह बाबर थे। बाबर खुद एक अच्छा संगीतकार था। इस काल में कालीनाथ ने "संगीत रत्नाकर" की टीका लिखी। इस काल में भक्ति आन्दोलन ने जोर पकड़ा। भारतीय, विदेशियों के हमले से पीड़ित होकर परमात्मा की भक्ति में लीन हो गए। भक्ति–आन्दोलन के प्रचारक कबीर, रामानन्द, चैतन्य, नामदेव और वैष्णव मत के अनुयायी आदि ने परमात्मा के गुणों का गायन संगीत के माध्यम से किया। क्योंकि भक्ति–आन्दोलन के प्रचारकों ने संगीत की अपार शक्ति का अनुभव कर लिया था। बाबर युग में धर्म और संगीत का सुमेल हुआ।
- <u>हुमायूँ काल में संगीत</u> – बाबर के बाद उसका पुत्र हुमायूँ गद्दी पर बैठा। हुमायूँ के समय में सूफी मत का अधिक प्रचार हुआ था। सूफी कवियों ने भी अपनी रचनाओं का संगीत के माध्यम से प्रचार किया। इसके शासन काल में कर्नाटक के प्रसिद्ध ग्रन्थकार रामामात्य जी ने "स्वरमेल कलानिधि" की रचना की।
- <u>सुल्तान हुसैन शर्की काल में संगीत</u> – जौनपुर के राजा हुसैन शर्की का समय भी लोधी काल के साथ ही था। कहा जाता है कि सुल्तान हुसैन शर्की ने "ख्याल शैली" का आविष्कार किया। परन्तु इसके बारे में भी मतभेद हैं। इसके आविष्कार के बारे में चाहे मतभेद हैं परन्तु यह जरूर कहा जाता है कि सुल्तान हुसैन शर्की ने "ख्याल शैली" के प्रचार और प्रसार के लिए विशेष योगदान दिया। इन्होंने कई नए रागों की रचना की। जैसे जौनपुरी तोड़ी, रसूली तोड़ी, सिन्धी भैरवी, श्याम के विभिन्न प्रकार जैसे मल्हार श्याम, बसन्त श्याम आदि।
- <u>मानसिंह तोमर काल में संगीत</u> – राजा मानसिंह तोमर ग्वालियर के साथ सम्बन्धित थे। आप बहुत बड़े संगीत–प्रेमी ही नहीं बल्कि संगीत के सैद्धान्तिक और क्रियात्मक पक्ष से सम्बन्धित सम्मेलनों का आयोजन भी किया करते थे। स्वयं राजा मानसिंह तोमर भी इस वाद–विवाद में हिस्सा लेते थे।
- <u>अकबर काल में संगीत</u> – अकबर का जन्म 1542 ई. में हुआ था। इनका शासन काल 1556 से आरम्भ होता है। 1556 ई. में जब इनके पिता हुमायूँ की मृत्यु हुई तब अकबर की तख्तपोशी की रसम कलानोर में की गई। उस समय अकबर की आयु केवल 14 साल की थी। अकबर एक अच्छा शासक होने के साथ–साथ संगीत प्रेमी भी था। "He is rightly said to be the most enthusiastic lover of music who rendered all possible help to the musicians in the cultivation and preservation of Indian music."

संगीत का प्रेमी होने के कारण उसने नकाड़ा नामक वाद्य को बजाना सीखा और इसमें निपुणता हासिल की। अकबर के काल में संगीत का प्रचार घर–घर में हुआ। इस काल में संगीत सम्बन्धी विभिन्न पक्षों को मुख्य रूप से चार भागों में बांटा गया :–

1. संगीतकार
2. भक्ति–आन्दोलन के प्रचारक संगीतकार
3. संगीत–सम्मेलन
4. संगीत–ग्रन्थ

<u>संगीतकार</u> : अकबर ने अपने दरबार में गायकों तथा वादकों को विशेष रूप से श्रेय दिया। अकबर संगीतकारों का बहुत आदर करता था और समय–समय पर वह उन्हें इनाम देकर प्रोत्साहित भी करता रहता था। इनके दरबार में दूसरी रियासतों के कालाकार भी अपनी कला–प्रदर्शन के लिए आते थे। इनके दरबार में 36 संगीतकार थे। इनमें से प्रमुख संगीतकारों जैसे – बैजू, तानरंग खां, गोपाल खां, तानसेन, बाबा रामदास, सूरदास, बहादुर, स्वामी हरिदास आदि के बारे में विस्तार सहित वर्णन किया जा रहा है।

<u>तानसेन</u> : भारतीय संगीत के क्षेत्र में तानसेन को संगीत सम्राट कहा जाता है। तानसेन द्वारा संगीत के क्षेत्र में दिया गया योगदान बेमिसाल है। तानसेन बचपन से ही बहुत नटखट था। पढ़ाई की जगह प्राकृतिक वातावरण में बहुत मन लगाता था और जानवरों की आवाज की नकल करने में निपुण था। एक बार स्वामी हरिदास जी अपनी शिष्य–मण्डली के साथ जंगल से जा रहे थे, तो तानसेन ने उनको शेर की आवाज़ निकालकर डराया। जब स्वामी जी को यह पता चला कि यह आवाज किसी शेर की नहीं किसी बच्चे की है, तो वह उसकी योग्यता से बहुत प्रभावित हुए और उसको अपना शिष्य बनाने का निर्णय किया। तानसेन ने स्वामी जी से संगीत की शिक्षा हासिल करने के बाद संगीत के क्षेत्र में बहुत निपुणता प्राप्त की। उनकी प्रसिद्धि को सुनकर राजा राम चन्द्र ने आपको दरबारी गायक के तौर पर अपने दरबार में रख लिया। तानसेन के समय में प्रमुख गायन शैली ध्रुपद थी। तानसेन ने अनेक ध्रुपदों की रचना की और उनका गायन किया। इनकी चर्चा अकबर तक भी पहुंची। 1526 ई. में अकबर ने तानसेन को दिल्ली बुलाया। उनका गायन सुनकर अकबर बहुत प्रभावित हुए और तानसेन को रत्न की उपाधि देकर दरबार में रख लिया।
<u>राग</u> : तानसेन ने दरबारी कान्हड़ा, मीयां की तोड़ी, मियां की सारंग, मियां की मल्हार आदि रागों की रचना की। तानसेन के जीवन के साथ जुड़ी हुई एक प्रसिद्ध घटना है। अकबर के दरबार में प्रसिद्ध कलाकार तानसेन से दूसरे संगीत कलाकार ईर्ष्या करने लगे। उन्होंने अकबर बादशाह को तानसेन से दीपक राग सुनने के लिए कहा क्योंकि वह जानते थे कि जब तानसेन यह राग गाते थे तो तपिश पैदा हो जाती थी। इस राग को गाने के बाद तानसेन की हालत बहुत खराब हो गई और इस गर्मी को कम करने के लिए तानसेन की पुत्री ने मल्हार राग गया। इस तरह के और भी उदाहरण मिलते हैं जिनके आधार पर यह कहा जा सकता है कि तानसेन संगीत के उच्चकोटी के साधक थे।
<u>शैली</u> : तानसेन ने ध्रुपद गायन शैली को उच्चकोटि तक पहुंचाया।
<u>वंश–परम्परा</u> : तानसेन की गायन की विभिन्न शैलियां घरानों के साथ जानी जाती हैं। उनके पुत्र सूरत सेन और विलास खां ने उनकी संगीत–परम्परा को आगे बढ़ाया। इनका घराना रबाबियों का घराना कहलाया। इनकी लड़की–दामाद, जो वीणा बजाने में निपुण थे, बीनकार कहलाए।

<u>**बैजु**</u> : बैजु भी अकबर के दरबार के प्रसिद्ध गायक थे। वह भी स्वामी हरिदास के शिष्य थे। तानसेन और बैजु की संगीत–प्रतियोगिता भी अक्सर हुआ करती थी। जिसके बारे में कुछ विद्वानों का मत है कि अकबर ने बैजु का गायन अधिक पसन्द किया था, जबकि अन्य विद्वान इस मत से सहमत नहीं हैं।

<u>रामदास</u> : रामदास भी अकबर के दरबार के प्रसिद्ध गायक थे। इन्होंने रामदासी मल्हार की रचना की।

<u>भक्ति आन्दोलन के प्रचारक</u> : भारत में भक्ति की परम्परा बहुत प्राचीन है। भक्ति मनुष्य को दुःख, सुख, काम, क्रोध, लोभ, मोह, अहंकार आदि की भावनाओं से मुक्त करती है। भक्ति का प्राचीन स्वरूप वेदों के द्वारा प्राप्त होता है, परन्तु मध्यकाल में सम्पूर्ण भारत में भक्ति की लहर चली जिसको भक्ति आन्दोलन का नाम दिया गया। भक्ति आन्दोलन के प्रचारकों ने आम जनता को भक्ति के बुनियादी तत्वों का ज्ञान संगीत के माध्यम से दिया। क्योंकि इन पीरों–फकीरों और संतों ने संगीत को ही अपना प्रमुख साधन माना। मध्यकाल में हमारे भक्ति संगीत की प्रमुख विभूतियां मीराबाई, सूरदास, तुलसीदास आदि हैं।

<u>स्वामी हरिदास</u> : स्वामी हरिदास जी तानसेन के गुरू थे तथा आध्यात्मिक संगीत के महान संगीतज्ञ थे। स्वामी हरिदास जी ने ब्रज भाषा में अनेक ध्रुपदों की रचना की और उन्हें गेय रूप दिया। यह कहा जाए कि स्वामी हरिदास उत्तर भारत के महान वाग्गेयकार थे तो कोई अतिशयोक्ति नहीं होगी। स्वामी जी गायन तथा वादन दोनों कलाओं में प्रवीण थे। इन्होंने अनेक शिष्य तैयार किए जिनमें से तानसेन, बैजु बावरा, गोपाल नायक, मदनलाल, रामदास, पं. सोमनाथ आदि का नाम विशेष उल्लेखनीय है।

<u>मीराबाई</u> : मीराबाई श्री कृष्ण की सच्ची उपासिका थी। मीरा ने आध्यात्मिक पदों और गीतों को संगीत के रूप में ढाला। इन्होंने संगीत की स्वर–लहरियों का गायन करते समय करताल, झांझ, मंजीरा, एकतारा आदि वाद्यों का प्रयोग भी किया और नृत्य के द्वारा अपने मन के भावों को प्रकट किया। इन्होंने गायन, वादन, नृत्य तीनों कलाओं का सम्मिलित रूप जनता के सामने प्रस्तुत किया। मीराबाई एक श्रेष्ठ कृष्ण भक्त थी। उनकी भक्ति का माध्यम संकीर्तन था। उनके द्वारा की गई भजन–रचनाएं आज भी आम जनता में प्रचलित हैं। उनके द्वारा रचित राग "मीराबाई की मल्हार" आज भी आम जनता में प्रचलित है।

<u>तुलसीदास</u> : तुलसीदास जितने बड़े कवि एवं भक्त थे, उतने ही बड़े संगीतज्ञ भी थे। अकबर के काल में तुलसीदास जी ने संगीत को एक नया रूप दिया, जिसमें नए भाव, नई कल्पनाएं मुख्य रूप से थी। उनके द्वारा रचित रामचरित मानस सम्पूर्ण रूप से संगीत पर आधारित है, जिसमें विभिन्न चौपाइयों को विभिन्न रागों की स्वर–लहरियों द्वारा सजाकर प्रस्तुत किया है। इन्होंने अपने काव्यों में रागों का पूर्ण रूप से प्रयोग किया है जैसे कृष्णगीतावली में 10 रागों और गीतावली में 21 रागों का प्रयोग किया गया है। उन्होंने भक्ति रस को विशेष महत्व दिया। तुलसीदास जी द्वारा रचित रामायण अनेक भाषाओं में अनुवादित हो चुका है।

<u>सूरदास</u> : बाबा रामदास के पुत्र सूरदास जी को उच्च कोटि के आध्यात्मिक संगीतकारों की श्रेणी में रखा जा सकता है। सूरदास जी एक उच्च कोटि के भक्त कवि और गायक थे। इनको भी आध्यात्मिक श्रेणी के उत्तम वाग्गेयकार कहा जा सकता है। इन्होंने सूरमल्हार राग की रचना की और तीन ग्रन्थ रचे। जिन ग्रन्थों में साहित्य और संगीत का जो वर्णन मिलता है, वह हैं सूरसागर, सूरसूरावली, साहित्यलहरी। सूरसागर में तो संगीत का भरपूर खज़ाना है। इसमें संगीत के परिभाषिक तत्व, विभिन्न शैलियों, रागों आदि का वर्णन मिलता है।

1.3.2 संगीत ग्रन्थ – अकबर के समय में पुण्डरीक विट्ठल ने सद्रागचन्द्रोदय, रागमाला, रागमंजरी, रामामात्य ने स्वरमेल कलानिधि, सूरदास ने सूरसागर, सूररचनावली आदि प्रमुख ग्रन्थों की रचना की। इस काल में गुरू अर्जुन देव जी ने आदि ग्रन्थ गुरू ग्रन्थ का भी संकलन किया। गुरू अर्जुन देव जी ने अपनी और पांच गुरूओं की वाणी के अतिरिक्त दूसरे भक्तों पीर, फकीरों की वाणियों को इकट्ठा करके आदि गुरू ग्रन्थ साहिब की रचना की। इसके बारे में जी.एस. छाबड़ा लिखते हैं – "The hymns of several other bhaktas were also available. The Guru decided to bring all of them together in the shape of Granth."

गुरू ग्रन्थ साहिब में गुरूओं की वाणी के अतिरिक्त दूसरे संतों, पीरों, फकीरों की वाणी इस बात का प्रमाण देती है कि गुरू ग्रन्थ साहिब धर्म–निरपेक्ष ग्रन्थ है। प्यारा सिंह पदम अपनी पुस्तक ग्रन्थ दर्शन में लिखते हैं कि आदि ग्रन्थ में सम्प्रदाय तालीम के लिए कोई स्थान नहीं है। यहां तो अल्लाह, राम, रहीम, वेद, पुराण का मिलाजुला समास मिलता है। इसका महत्व इसलिए नहीं है कि यह सिखों का धर्म ग्रन्थ है बल्कि इसलिए है कि यह सबके भले का पैगाम है।

इसमें एक विशेष सम्पादकीय ढंग मौजूद है। डॉ. तारण सिंह लिखते हैं कि गुरू ग्रन्थ साहिब में जो सम्पादकीय ढंग या प्रबन्ध मौजूद है, यह विशेष रूप से गुरू अर्जुन देव साहिब की देन है। ग्रन्थ में सम्मिलित वाणी को कीर्तन द्वारा गायन की परम्परा गुरू नानक देव जी ने चलाई। इसका अनुकरण बाकी गुरूओं ने भी किया। कीर्तन का शब्दकोषीय अर्थ है "भजन–परमेश्वर के गुण गान", राग सहित करतार के गुण गाना। सम्पूर्ण वाणी को रागों के अन्तर्गत बांटा गया। संगीत का सहारा लेकर गुरू वाणी के रचनाकारों ने सम्पूर्ण मनुष्यता को भाईचारा, धर्म–निरपेक्षता और मानसिक शान्ति का सन्देश दिया।

गुरूओं ने धर्म और संगीत का मेल किया। इसके बारे में सुरजीत सिंह गांधी अपनी पुस्तक "हिस्टरी ऑफ सिख गुरू ग्रन्थ" में लिखते हैं कि – "The gurus considered devine worship through music." उनका मुख्य उद्देश्य आध्यात्मिक पक्ष को उभारना था न कि सांगीतिक पक्ष को। संगीत का तो उन्होंने मात्र सहारा ही लिया।

स्वरमेल कलानिधि : दक्षिणी संगीत विद्वान् रामामात्य ने इस ग्रन्थ की रचना की। इसमें पांच प्रकरण हैं। जैसे स्वर प्रकरण, उपोद्धात प्रकरण, वीणा प्रकरण, मेल प्रकरण और राग प्रकरण। स्वर प्रकरण में सात शुद्ध और सात विकृत स्वर माने गए हैं। वीणा प्रकरण में वीणा की डांड पर आपने 14 स्वर स्थापित किए हैं। मेल प्रकरण में 20 थाट का वर्णन है। राग प्रकरण में 20 थाट के अन्तर्गत 63 अन्य रागों का वर्णन मिलता है।

सद्रागचन्द्रोदय, रागमाला, रागमंजरी, रागनिर्णय : बादशाह अकबर के समय में भारतीय संगीत उन्नति के उच्च शिखर तक पहुंच चुका था। पुण्डरीक विट्ठल के द्वारा लिखित चार ग्रन्थ मिलते हैं– 1. सद्रागचन्द्रोदय, 2. राग माला, 3. रागमंजरी 4. राग निर्णय। इस ग्रन्थ में वर्णित कवि के रागों का अवलोकन करें तो पता चलता है कि उसमें कई राग दक्षिणी पद्धति के रागों से मिलते हैं। पुण्डरीक विट्ठल को उत्तर भारतीय संगीत पर पूर्ण अधिकार था। आपने भारतीय संगीत में बहुत महत्वपूर्ण योगदान दिया।

संगीत दर्पण : जहांगीर काल में संगीत का स्तर बहुत ऊंचा था। इनके शासनकाल में विलास खां, परवेज खां, छतर खां आदि प्रसिद्ध संगीतकार थे। इनके काल में पंडित दामोदर ने "संगीत दर्पण" ग्रन्थों की रचना की। 1625 ई. में पंडित दामोदर द्वारा संगीत दर्पण की रचना हुई। इस ग्रन्थ के दो

अध्याय हैं, पहला स्वर अध्याय और दूसरा राग अध्याय। यह ग्रन्थ हिन्दी, फारसी, गुजराती आदि भाषाओं में लिखा गया है। इस ग्रन्थ में रागों का विशेष वर्णन किया गया है।

<u>राग तत्व विबोध</u> : सोमनाथ के द्वारा लिखित राग तत्व विबोध भी इसी काल की रचना है। इन्होंने कुल 22 श्रुतियां मानी। इन्होंने सात शुद्ध और 15 अशुद्ध स्वरों का वर्णन 23 मेलों के अन्तर्गत किया।

<u>संगीत पारिजात</u> : औरंगजेब के काल में संगीत को इतना प्रोत्साहन नहीं मिला क्योंकि वह संगीत का प्रेमी नहीं था परन्तु फिर भी संगीत के साधक एकान्त में बैठकर संगीत की साधना करते रहे। इनके शासनकाल में हृदयनारायण ने हृदयकौतुक, हृदय प्रकाश, भावभट्ट ने अनूप संगीत विलास, अहोबल ने संगीत पारिजात, व्यंकटमुखी ने चतुर्दण्डि प्रकाशिका आदि प्रसिद्ध ग्रन्थों की रचना की।

संगीत पारिजात ग्रन्थ का समय 17वीं शताब्दी के मध्य का माना जाता है। उन्होंने इस ग्रन्थ को सात अध्यायों में बांटा, जो इस प्रकार हैं–1. मंगलाचरण, 2. स्वर प्रकरण 3. राग प्रकरण 4. मूर्च्छना प्रकरण, 5. वर्ण, अलंकार प्रकरण 6. जाति प्रकरण 7. राग प्रकरण। यह ग्रन्थ दोनों पद्धतियों में विशेष स्थान रखता है।

<u>अनूप संगीत रत्नाकर, अनूप विलास, अनूप प्रकाश</u> : भावभट्ट ने अनूप संगीत रत्नाकर, अनूप विलास, अनूप प्रकाश आदि तीन ग्रन्थ लिखे। इन ग्रन्थों में संगीत के पारिभाषिक तत्व जैसे स्वर, ग्राम, मूर्च्छना, अलंकार आदि का वर्णन किया। इसके अतिरिक्त ध्रुपद गायन शैली और रागों के भेदों के बारे में बताया।

<u>हृदय कौतुक और हृदय प्रकाश</u> : हृदय नारायण के हृदय कौतुक और हृदय प्रकाश नामक ग्रन्थों की रचना औरंगजेब के समय में ही मानी जाती है। इसमें उन्होंने वीणा की तार की लम्बाई के आधार पर स्वरों की स्थापना की। इसमें संगीत के पारिभाषिक तत्वों जैसे वादी, संवादी, विवादी, तान आदि का वर्णन किया है। इन्होंने एक राग, जिसका नाम हृदय राग रखा, की रचना भी की।

अभ्यास प्रश्न

क. लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. गीत गोविन्द पर संक्षिप्त टिप्पणी लिखिए।
2. मानसिंह तोमर काल में संगीत की स्थिति को संक्षेप में समझाइए।
3. आधुनिक कालीन प्रसिद्ध संगीत ग्रंथों के नाम बताइए।
4. उस्ताद अलाउद्दीन खां के सांगीतिक योगदान को बताइए।

ख. सत्य/असत्य बताइए :–

1. मैरिस म्यूजिक कॉलेज इलाहाबाद में स्थित है।
2. अभिनव राग मंजरी के रचयिता पं.वि.दिगम्बर पुलस्कर हैं।
3. भक्ति आंदोलन के प्रचारकों में सूरदास प्रमुख थे।
4. तानसेन द्वारा राग मियां की सारंग की रचना हुई।

ग. रिक्त स्थान की पूर्ति :–

1. संगीत दर्पण ग्रंथ के लेखक ______________ हैं।
2. गीत गोविन्द की रचना ______________शताब्दी में हुई।
3. सर्वप्रथम सन् __________ में लाहौर गन्धर्व महाविद्यालय की स्थापना हुई।
4. पं.ओमकार नाथ ठाकुर को सन् __________में पद्मश्री से सम्मानित किया गया।

1.5 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप मध्यकाल के भारतीय संगीत के इतिहास के विषय में जान चुके होंगे। मध्यकाल में मुख्य रूप से विदेशी आक्रमणों से भारत की धार्मिक एवं सांस्कृतिक अर्थव्यवस्था पर विशेष प्रभाव पड़ा। विशेष रूप से उत्तर भारतीय संगीत पर इसका व्यापक प्रभाव पड़ा। मध्यकाल में खिलजी, तुगलक, लोधी एवं मुगल शासकों का तथा आधुनिक काल में ब्रिटिश साम्राज्य का प्रभाव रहा, जिसका प्रभाव संगीत की विभिन्न विधाओं एवं संगीतज्ञों पर पड़ा। इन कालों में ख्याल, तराना, गज़ल, कव्वाली आदि अनेक नवीन विधाओं का मूल्यांकन हुआ तथा अनेक रागों एवं तालों का आविष्कार भी हुआ। मध्यकाल में सम्पूर्ण भारत में भक्ति की लहर चली। भक्ति के मार्ग को जन–जन तक पहुंचाने हेतु संगीत का माध्यम ही विशेष रूप से रहा। भक्ति संगीत में प्रमुख रूप से मीराबाई, सूरदास, तुलसीदास आदि विभूतियां रहीं। मध्यकाल में प्रमुख ग्रन्थों में स्वरमेल कलानिधी, संगीत दर्पण, राग तत्व विबोध, संगीत पारिजात, अनूप संगीत रत्नाकर, हृदय कौतुक आदि की रचना हुई। आधुनिक काल में अंग्रेजों के आगमन से भारतीय संगीत का पतन होने लगा। 19वीं शताब्दी से भारतीय संगीत के विकास के लिए कार्य शुरू हुए। अनेक ग्रन्थ नगमाते आसफी, संगीत कल्पद्रुम, क्रमिक पुस्तक मालिका, संगीतांजलि आदि ग्रन्थों की रचना हुई। पं. वि. नारायण भातखंडे एवं पं. वि. दिगम्बर पुलस्कर ने विशेष रूप से संगीत की दशा एवं शिक्षा के क्षेत्र में सुधार लाने के सफल प्रयास किए।

1.6 शब्दावली

1. **द्विश्रुतिक, त्रिश्रुतिक एवं चतुर्श्रुतिक** – भारतीय शास्त्रीय संगीत में सात स्वर विभिन्न श्रुतियों पर स्थापित माने गए हैं। प्राचीन समय से 22 श्रुतियों का प्रचलन था। प्रत्येक स्वर की श्रुतियाँ भिन्न–भिन्न हैं। जैसे – षड़ज एवं पंचम, चतुर्श्रुतिक हैं; गन्धार एवं निषाद, त्रिश्रुतिक तथा धैवत एवं ऋषभ, द्विश्रुतिक हैं।
2. **प्रबन्ध** – प्राचीनकाल में निबद्ध गान के अन्तर्गत प्रबन्ध, रूपक आदि आते थे। प्रबन्ध की चार धातुएँ उदग्राह, मेलापक, ध्रुव और आभोग हैं।
3. **कव्वाली** – कव्वाली गायन शैली का एक प्रकार है। प्रारम्भ में यह मुस्लिम धर्म में अधिकतर भक्ति भाव के लिए गाई जाती थी परन्तु आज इसके कई रूप दिखते हैं।
4. **जाति गायन** – जिस प्रकार वर्तमान में राग गायन प्रचलित है, उसी प्रकार प्राचीन समय में जाति गायन का प्रचलन था।

1.7 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

ख. सत्य/असत्य बताइए :–

1. असत्य 2. असत्य 3. सत्य 4. सत्य

ग. रिक्त स्थान की पूर्ति :–

1. पं.दामोदर 2. 12वीं 3. 1907 4. 1955

1.8 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. परांजपे, डॉ0 शरच्चन्द्र श्रीधर, (1992), संगीत बोध, मध्य प्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, भोपाल।
2. राजन, डा0 रेणु, (2010) भारतीय शास्त्रीय संगीत के विविध आयाम, अंकित पब्लिकेशन, नई दिल्ली।
3. सर्राफ, डॉ0 रमा, (2004) *भारतीय संगीत सरिता*, कनिष्का पब्लिशर्स, नई दिल्ली।
4. भातखण्डे, विष्णु नारायण, (1966), उत्तर भारतीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास, संगीत कार्यालय, हाथरस।

1.9 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्रीः

1. गर्ग, लक्ष्मी नारायण, वसन्त, (1997), संगीत विशारद, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. गोबर्धन, शान्ति, (1989), संगीत शास्त्र दर्पण भाग–2, पाठक पब्लिकेशन, इलाहाबाद।
3. पाठक, पं0 जगदीश नारायण, (1995), संगीत शास्त्र प्रवीण, पाठक पब्लिकेशन, इलाहाबाद।

1.10 निबन्धात्मक प्रश्न

1. मध्यकाल में मुस्लिम प्रवेश युग के समय संगीत की क्या स्थिति थी? विस्तार में समझाइए।
2. आधुनिक कालीन प्रसिद्ध ग्रंथ एंव संगीतज्ञों के विषय में बताते हुए इस काल का विस्तार पूर्वक वर्णन कीजिए।

इकाई 2 – भारतीय संगीत में थाट पद्धति

2.1 प्रस्तावना
2.2 उद्देश्य
2.3 भारतीय संगीत में मेल अथवा थाट
2.4 पं. व्यंकटमुखी के 72 थाट
    2.4.1 थाट रचना विधि
2.5 पं वि.नारायण भातखंडे के दस थाट
    2.5.1 हिन्दुस्तानी संगीत के दस थाट एवं उनके स्वर
2.6 हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति में गणितानुसार 32 थाटों की उत्पत्ति
2.7 सारांश
2.8 शब्दावली
2.9 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
2.10 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची
2.11 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
2.12 निबन्धात्मक प्रश्न

2.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम(बी0ए0एम0वी0–301) के प्रथम खण्ड की दूसरी इकाई है। इससे पूर्व की इकाईयों के अध्ययन के पश्चात आप भारतीय संगीत के इतिहास से परिचित हो चुके होंगे।

इस इकाई में भारतीय संगीत में थाट पद्धति के विषय में बताया गया है। रागों के वर्गीकरण के सम्बन्ध में थाट/मेल पद्धति अत्यन्त महत्वपूर्ण है। इस इकाई में मेल अथवा थाट के रचना नियमों को भी बताया गया है।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप मेल अथवा थाट के अन्तर्गत आने वाले विभिन्न रागों के वर्गीकरण की पद्धति को समझ सकेंगे। वर्तमान में राग वर्गीकरण की पद्धतियों में उत्तर भारतीय संगीत में थाट एवं दक्षिण भारतीय संगीत में मेल वर्गीकरण का प्रयोग होता है। इस इकाई के अध्ययन से आप मेल अथवा थाट के रचना नियमों के आधार पर रागों को उसमें प्रयुक्त कर सकेंगे।

2.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप :–

- बता सकेंगे की वर्तमान में राग वर्गीकरण की पद्धति "थाट अथवा मेल वर्गीकरण" वैज्ञानिक एवं सरल है।
- समझा सकेंगे कि थाट एवं मेल वर्गीकरण पद्धति के अन्तर्गत रागों को किन आवश्यक नियमों के आधार पर वर्गीकृत किया जाता है।
- बता सकेंगे कि थाट अथवा मेल वर्गीकरण के अन्तर्गत उत्तरी एवं दक्षिणी पद्धति में कौन से प्रमुख रागों को रखा गया है।

- बता सकेंगे कि उत्तरी थाट पद्धति एवं दक्षिणी मेल पद्धति के अन्तर्गत दोनों की वर्गीकरण पद्धति के आधार पर एक नवीन पद्धति का निर्माण किया जा सकता है। जिसमें कुछ ऐसे रागों को भी स्थान प्राप्त हो जो इन पद्धतियों में प्रयुक्त नहीं हो सकते हों।

2.3 भारतीय संगीत में मेल अथवा थाट

ग्राम मूर्च्छना पद्धति के दुर्बोध होने पर मध्य युग में स्वर साम्य के आधार पर राग–वर्गीकरण प्रचार में आया। सर्वप्रथम विजय नगर के मन्त्री माधवाचार्य विद्याचरण ने तत्कालीन 50 रागों को 15 मेलों में वर्गीकृत किया। विजय नगर के ही रामामात्य ने 'स्वरमेल–कलानिधि' में 20 मेल, सोमनाथ ने 'राग विबोध' में 23 मेल, व्यंकटमुखी ने 'चतुर्दण्डी–प्रकाशिका' में अधिकतम 72 मेल बनाने की विधि देकर 19 मेल स्वीकार किए। उत्तर में 'राग–तरंगिणी' में कवि लोचन ने 12 संस्थानों (मेलों) में 75 रागों को स्वर–साम्य के आधार पर वर्गीकृत किया। पुण्डरीक विट्ठल ने 'सद्राग–चन्द्रोदय' में 19 मेल और 'राग–मंजरी' में 20 मेल स्वीकार किए हैं। भावभट्ट ने 'अनूप–संगीत–रत्नाकर' में 20 मेल माने हैं। मेलों की सबसे कम संख्या श्रीकण्ठ ने 'रस कौमुदी' में 9 मानी है। भातखण्डे जी ने उत्तरी–संगीत के लिए अधिकतम 32 मेलों या थाटों में से 10 मेल ही प्रयोग में स्वीकार किए हैं।

ठाठ शब्द से ही ठाट या थाट बना है। थाट शब्द का प्रयोग सर्वप्रथम सोमनाथ ने राग–विबोध में किया है। थाट–पद्धति–वर्गीकरण का अर्थ भी स्वर–साम्य के आधार पर रागों का वर्गीकरण होता है यानी समान स्वरों वाले राग एक वर्ग में रखे जाते हैं। किसी स्वर के परिवर्तन के साथ ही थाट भी बदल जाता है। जैसे शुद्ध स्वरों वाले सभी राग बिलावल थाट के अन्तर्गत रखे जाते हैं। शुद्ध–मध्यम के स्थान पर तीव्र–मध्यम के प्रयोग से बिलावल के स्थान पर वो थाट, कल्याण हो जाएगा क्योंकि कल्याण थाट में तीव्र–मध्यम होता है।

थाट शब्द सितार आदि पर्दे वाले वाद्यों से सम्बन्धित है। जो राग बजाना होता है उससे पहले उस राग विशेष में प्रयुक्त होने वाले स्वरों को, पर्दों को खिसका कर स्थापित करना होता है। यही ठाठ बाँधना कहलाता है। ठाठ का अर्थ है ढाँचा या फ्रेम। ठाठ तैयार होने पर उस ठाठ में प्रयुक्त स्वरों से सम्बन्धित सभी राग बजाए जा सकते हैं। यानी निश्चित स्वरों वाले रागों का ढाँचा बन जाने पर बिना पर्दों को इधर–उधर किए हुए उन्हीं पर समान स्वरों वाले राग बज सकते हैं। सरस्वती वीणा आदि पर स्थिर पर्दे होते हैं इसलिए ऐसे वाद्यों को अचल–ठाठ वाले वाद्य कहा जाता है। जिनमें पर्दे खिसकाने पड़ते हैं उन्हें चल–ठाठ वाले वाद्य कहा जाता है।

2.4 पं0 व्यंकटमुखी के 72 थाट

संगीत के इतिहास से पता चलता है कि संगीत में समय–समय पर अलग–अलग तरह की शैलियों का प्रचार हुआ और उनको भिन्न–भिन्न समय में भिन्न–भिन्न वर्गीकरण के अंतर्गत बांटा गया। जैसे रागों का जाति वर्गीकरण, ग्राम वर्गीकरण, शारंगदेव 10 विधि वर्गीकरण, शुद्ध, छायालग और संकीर्ण राग मेल वर्गीकरण आदि।

मेल वर्गीकरण के अंतर्गत मेलों की संख्या के विषय में अनेक मत होने के कारण यह पद्धति धीरे–धीरे समाप्त हो गई। परन्तु 17वीं सदी में दक्षिण के निवासी पं0 व्यंकटमुखी ने चतुर्दण्डिप्रकाशिका नामक ग्रंथ में गणित द्वारा यह सिद्ध किया कि एक सप्तक से अधिक से अधिक 72 मेल या थाट बन सकते हैं। मेलों या थाटों की क्रिया को समझने के लिए इसे मुख्य रूप से चार भागों में बांटा जा सकता है :–

1. थाट की परिभाषा
2. थाट की विशेषताएँ
3. स्वरों की विशेषता
4. थाट–रचना–विधि

<u>थाट की परिभाषा</u> – सात स्वरों के क्रमिक समूह, जो राग उत्पन्न करने की शक्ति रखता हो, को थाट या मेल कहा जाता है। मेल या थाट एक–दूसरे के पर्यायवाची शब्द हैं क्योंकि प्रामाणिक संगीत ग्रंथों में वर्गीकरण की इस श्रेणी के लिए मेल शब्द का प्रयोग किया गया है। अभिवनव राग मंजरी में मेल की परिभाषा इस प्रकार दी गई है–"मेल स्वर समूहः स्याद्रागव्यंजन शक्तिमान्"

<u>मेल या थाट की विशेषताएँ</u> – पं. व्यंकटमखी ने यह स्वीकार किया कि थाट हमेशा सम्पूर्ण होना चाहिए क्योंकि यदि वह सम्पूर्ण ही नहीं होगा तो सम्पूर्ण जाति के रागों को उसके अंतर्गत कैसे रखा जा सकेगा। यहां यह भी स्पष्ट करना जरूरी है कि सम्पूर्ण से भाव 7 स्वरों से है और यह सात स्वर किसी स्वर के दो रूपों को मिलाकर न हों। स्पष्ट अर्थों में सा रे ग म प ध नि इनमें कोई भी स्वर को छोड़ा नहीं जा सकता। थाट के सात स्वर क्रमानुसार ही होने चाहिए, जैसे – सा रे ग म प ध नि

एक स्वर के दो रूप इकट्ठे प्रयोग नहीं किए जा सकते क्योंकि दो रूप इकट्ठे प्रयोग करने से थाट सम्पूर्ण नहीं हो सकता। परन्तु पं.व्यंकटमुखी के अनुसार एक स्वर के दो रूप इकट्ठे प्रयोग किए जा सकते हैं। दो रूप इकट्ठे प्रयोग करने से किसी अन्य स्वर को तो छोड़ना ही पड़ेगा, जिससे थाट के सात स्वरों के क्रम का प्रयोग भंग हो जाएगा। इस समस्या का समाधान करने के लिए पं. व्यंकटमुखी ने एक स्वर को दो नाम देकर किया, जिससे थाट का नियम भी भंग नहीं हुआ। इसके लिए व्यंकटमुखी की स्वर तालिका देखनी जरूरी है, जिसका वर्णन स्वरों की विशेषताओं में किया गया है।

- थाट या मेल में केवल आरोह का होना ही जरूरी होता है क्योंकि उसके आरोह–अवरोह दोनों के स्वर एक जैसे ही होते हैं।
- थाट गाए/बजाए नहीं जाते इसलिए रंजकता होना जरूरी नहीं है।
- थाट या मेल का नाम उसके अंतर्गत रखे गए प्रसिद्ध राग के नाम के आधार पर रखा गया है। जैसे – बसंत, भैरवी, देशाकसी, नाट, पंतुवली, सिंहरव, कल्याणी आदि (पं. व्यंकटमखी के अनुसार)। कल्याण, तोड़ी, भैरव, भैरवी, बिलावल, काफी, खमाज, आसावरी, मारवा, पूर्वी(पं. भातखण्डे के अनुसार)।

<u>स्वरों की विशेषताएं</u> – स्वरों की विशेषताएं देखने के लिए पं. व्यंकटमुखी की स्वर तालिका को समझना आवश्यक है।

<u>हिन्दुस्तानी स्वर</u>	<u>पं. व्यंकटमुखी के स्वर</u>
सा	सा
<u>रे</u> कोमल	रे शुद्ध
रे शुद्ध	पंचश्रुति रे या शुद्ध ग
<u>ग</u> कोमल	षट्श्रुति रे या साधारण ग
ग शुद्ध	अंतर ग
म शुद्ध	म शुद्ध
म तीव्र	प्रति म
प	प
<u>ध</u> कोमल	ध शुद्ध
ध शुद्ध	पंचश्रुति ध या शुद्ध नि
<u>नि</u> कोमल	षटश्रुति ध या कैशिक नि
नि शुद्ध	काकली नी

उपर्युक्त स्वर तालिका देखने से यह पता चलता है कि व्यंकटमुखी ने भी हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति की तरह कुल 12 स्वर ही माने हैं, अन्तर केवल यह है कि पंडित व्यंकटमुखी जी ने एक स्वर के दो नाम रखे।

1. जैसे अगर किसी थाट में दोनों रे अर्थात शुद्ध रे और पंचश्रुति रे इकट्ठे प्रयुक्त होते हैं तो पहला ऋषभ ही रहेगा और दूसरा रे शुद्ध गंधार कहलाएगा।
2. जहां पंचश्रुति ऋषभ होगा वहां षट्श्रुति ऋषभ नहीं होगा।
3. जहां षट्श्रुति ऋषभ होगा वहां साधारण ग नहीं होगा।
4. जहां साधारण ग होगा वहां अन्तर ग नहीं होगा।
5. जहां शुद्ध ध होगा वहां पंचश्रुति नि नहीं होगा।
6. जहां शुद्ध नि होगा वहां षट्श्रुति ध या कैशिक नि नहीं होगा।
7. जहां कैशिक नि होगा वहां काकली नि नहीं होगा।

<u>2.4.1 मेल या थाट रचना–विधि</u> – व्यंकटमुखी ने एक सप्तक के 12 स्वरों सा <u>रे</u> रे <u>ग</u> ग म प <u>ध</u> ध <u>नि</u> नि सां में से तीव्र म को थोड़े समय के लिए निकाल दिया और 12 की संख्या पूरी करने के लिए तार सां जोड़ दिया। इस तरह 12 स्वरों को दो बराबर भागों में बांट लिया। पहले भाग को पूर्वांग और दूसरे भाग को उत्तरांग कहा गया।

पूर्वांग	उत्तरांग
सा <u>रे</u> रे <u>ग</u> ग म	प <u>ध</u> ध <u>नि</u> नि सां

सप्तक में तार सा जोड़ने से स्वरों की गिनती आठ हो गई। थाट रचना में सप्तक के दोनों भागों में चार–चार स्वर होने आवश्यक हैं और उन चार–चार स्वरों में स और म दोनों स्वर पूर्वांग में और प और तार स उत्तरांग में होना जरूरी है।

पूर्वांग	उत्तरांग
1. सा रे रे म	1. प ध ध सां
2. सा रे ग म	2. प ध नि सां
3. सा रे ग म	3. प ध नि सां
4. सा रे ग म	4. प ध नि सां
5. सा रे ग म	5. प ध नि सां
6. सा ग ग म	6. प नि नि सां

इस तरह सप्तक के प्रत्येक भाग में छः–छः नए स्वर स्वरूप प्राप्त हुए। पूर्वांग के प्रत्येक स्वर समूह को बारी–बारी उत्तरांग के स्वर समूहो से मिलाया जाएगा अर्थात् केवल एक स्वर समूह लेना है और उसको उत्तरांग के प्रत्येक स्वर समूह से मिलाना है। जैसे–

पूर्वांग	उत्तरांग
1. सा रे रे म	प ध ध सां
2. सा रे रे म	प ध नि सां
3. सा रे रे म	प ध नि सां
4. सा रे रे म	प ध नि सां
5. सा रे रे म	प ध नि सां
6. सा रे रे म	प नि नि सां

इस तरह पूर्वांग का तो पहला स्वर समूह लिया गया और उसको उत्तरांग के प्रत्येक स्वर समूह के साथ जोड़ा गया। उसके पश्चात् इसी तरह पूर्वांग के दूसरे स्वर समूह को लिया जाएगा और उत्तरांग के प्रत्येक स्वर समूह से साथ जोड़ा जाएगा। इस तरह छः स्वर समूहों को बार–बार जोड़कर 6 X 6 = 36 थाट मिलेंगे। यह विधि तीव्र म स्वर लगाकर ही करनी है अर्थात शुद्ध म की जगह तीव्र म रहेगा क्योंकि उसको पहले स्वर–समूह से निकाल दिया गया था। जैसे –

पूर्वांग	उत्तरांग
1. सा रे रे म'	प ध ध सां
2. सा रे रे म'	प ध नि सां
3. सा रे रे म'	प ध नि सां
4. सा रे रे म'	प ध नि सां
5. सा रे रे म'	प ध नि सां
6. सा रे रे म'	प नि नि सां

यहां उत्तरांग के स्वरों में कोई अन्तर नहीं आएगा। पूर्वांग में शुद्ध मध्यम के स्थान पर तीव्र मध्यम का प्रयोग किया गया है। इस तरह इन स्वर समूहों से भी 36 थाट मिलेंगे। 36 थाट शुद्ध मध्यम के साथ और 36 थाट तीव्र मध्यम के साथ कुल मिलाकर 36+36=72 मिलेंगे। इस तरह व्यंकटमुखी ने गणित द्वारा 72 थाटों की रचना की। दक्षिण वालों ने 72 थाटों में से कुल 19 ही चुने, जिसके अंतर्गत अपने रागों का वर्गीकरण किया।

क्रम सं0	मेल–नाम	स्वर
1	मुखारी (हि0–स्वर)	सा शुद्ध– रे शुद्ध– ग शुद्ध–म शुद्ध–प शुद्ध–ध शुद्ध– नि सा रे ग म प ध ध
2	सामवराली (हि0–स्वर)	सा शुद्ध– रे साधा– ग शुद्ध–म शुद्ध–प शुद्ध–ध काक– नि सा रे ग म प ध नि
3	भूपाल (हि0–स्वर)	सा शुद्ध– रे साधा– ग शुद्ध–म शुद्ध–प शुद्ध–ध कैशि– नि सा रे ग म प ध नि
4	हेजुज्जी (हि0–स्वर)	सा शुद्ध– रे अन्त– ग शुद्ध–म शुद्ध– प शुद्ध–ध शुद्ध– नि सा रे रे म प ध ध
5	बसन्तभैरवी (हि0–स्वर)	सा शुद्ध– रे अन्त– ग शुद्ध–म शुद्ध– प शुद्ध–ध कैशि– नि सा रे ग म प ध नि
6	गौल (हि0–स्वर)	सा शुद्ध– रे अन्त– ग शुद्ध– म शुद्ध–प शुद्ध–ध काक– नि सा रे ग म प ध नि
7	भैरवी (हि0–स्वर)	सा पंच– रे साधा–ग शुद्ध–म शुद्ध–प शुद्ध– ध कैशि– नि सा रे ग म प ध नि
8	आहीरी (हि0–स्वर)	सा पंच– रे साधा–ग शुद्ध–म शुद्ध–प शुद्ध– ध काक– नि सा रे ग म प ध नि
9	श्री (हि0–स्वर)	सा पंच– रे साधा–ग शुद्ध–म शुद्ध–प पंच– ध कैशि– नि सा रे ग म प ध नि
10	कांभोजी (हि0–स्वर)	सा पंच– रे अन्त–ग शुद्ध–म शुद्ध–प पंच– ध कैशि–नि सा रे ग म प ध नि
11	शंकराभरण (हि0–स्वर)	सा पंच– रे अन्त–ग शुद्ध–म शुद्ध–प पंच– ध काक–नि सा रे ग म प ध नि
12	सामन्त (हि0–स्वर)	सा पंच– रे अन्त–ग शुद्ध–म शुद्ध–प षट– ध काक–नि सा रे ग म प नि नि
13	देशाक्षी (हि0–स्वर)	सा षट– रे अन्त–ग शुद्ध–म शुद्ध–प पंच– ध काक–नि सा ग ग म प ध नि
14	नाट (हि0–स्वर)	सा षट– रे अन्त–ग शुद्ध–म शुद्ध–प षट– ध काक–नि सा ग ग म प नि नि
15	शुद्धवराली (हि0–स्वर)	सा शुद्ध– रे शुद्ध– ग वरा–म शुद्ध–प शुद्ध– ध काक–नि सा रे रे म प ध नि
16	पन्तुवराली (हि0–स्वर)	सा शुद्ध–रे साधा–ग वरा–म शुद्ध–प शुद्ध– ध काक– नि सा रे ग म प ध नि
17	शुद्धरामक्री (हि0–स्वर)	सा शुद्ध–रे अन्त–ग वरा–म शुद्ध– प शुद्ध– ध काक– नि सा रे ग म प ध नि
18	सिंहरव (हि0–स्वर)	सा पंच– रे साधा–ग वरा–म शुद्ध– प पंच– ध कैशि– नि सा रे ग म प ध नि

19	कल्याणी (हि0–स्वर)	सा पंच– रे अन्त–ग वरा–म शुद्ध– प पंच–ध काक– नि सा रे ग म प ध नि
शब्द संक्षेप :– हि0=हिन्दुस्तानी, साधा=साधारण, अन्त=अन्तर, वरा=वराली, काक=काकली, कैशि=कैशिक, पंच=पंचश्रुतिक, षट=षटश्रुतिक		

2.5 पं वि0नारायण भातखंडे के दस थाट

संगीत के इतिहास से पता चलता है कि रागों को भिन्न–भिन्न समयों में विभिन्न वर्गीकरणों में बांटा गया। जैसे–दस विधि राग वर्गीकरण, शुद्ध–छायालग–संर्कीण वर्गीकरण, राग–रागिनी वर्गीकरण आदि। 17वीं सदी में व्यंकटमुखी ने गणित के द्वारा यह सिद्ध किया कि एक सप्तक में 72 थाट उत्पन्न हो सकते हैं परन्तु पंडित भातखण्डे जी ने 10 थाट चुने, जिसके अंतर्गत सारे रागों का वर्गीकरण किया।

पं. भातखण्डे जी ने पं. व्यंकटमुखी के 72 थाटों में से हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति के लिए उपयुक्त दस थाट स्वीकार किए जो निम्नलिखित हैं–कल्याण, बिलावल, खमाज, भैरव, भैरवी, काफी, आसावरी, मारवा, पूर्वी और तोड़ी। सबसे पहले इन थाटों का चयन किसने किया? इस विषय में भी माना जाता है कि भातखण्डे जी ने ही सर्वप्रथम इन्हें निश्चित किया। किन्तु आचार्य बृहस्पति का कहना है कि रामपुर के पुस्तकालय में प्राप्त 'सरमाय–ए–इशरत्' नाम की पुस्तक जो सन् 1858 ई. में लिखी गई है, उसमें इन्हीं दस थाटों का उल्लेख सबसे पहले मिलता है। इस पुस्तक का उल्लेख भातखण्डे जी ने भी किया है अतः यह कहा जा सकता है कि कदाचित् भातखण्डे जी को इन दस थाटों का विचार इसी पुस्तक से मिला होगा। जो भी हो लेकिन इनका प्रचार तो निश्चित रूप से भातखण्डे जी ने ही किया है।

<u>थाट परिभाषा</u> – थाट या मेल एक–दूसरे के पर्यायवाची शब्द हैं। सात स्वरों का वह क्रमिक समूह, जो राग उत्पन्न करने की शक्ति रखता हो, थाट कहलाता है। हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति में थाट को जनक(जन्म देने वाला) और रागों को जन्य(जन्म लेने वाला) कहा गया है। रागों के विशेष स्वर समूहों को देखकर विशेष थाट के अंतर्गत रखा जाता है। उत्तर भारतीय संगीत में थाटों की संख्या दस मानी गई है और वह हैं–कल्याण, बिलावल, खमाज, भैरव, भैरवी, पूर्वी, मारवा, काफी, आसावरी, तोड़ी। क्योंकि थाट उस स्वर–समूह रचना को कहा जाता है जो राग उत्पन्न करने की शक्ति रखता हो इसलिए थाट के विशेष नियम बनाए गए हैं।

<u>थाट के नियम</u> :–

1. थाट हमेशा सम्पूर्ण होना चाहिए। यदि वह स्वयं ही सम्पूर्ण नहीं होगा अर्थात् उस स्वर समूह में 7 स्वर नहीं प्रयोग किए जाएंगे तो सम्पूर्ण जाति के रागों को उसके अंतर्गत कैसे माना जा सकता है।
2. थाट में सात स्वरों को क्रमानुसार होना चाहिए जैसे सा के बाद रे और रे के बाद ग इत्यादि।
3. थाट में केवल आरोह ही आवश्यक है, आरोह और अवरोह स्वर, जाति आदि रूप में कोई अंतर नहीं आता।
4. थाट को गाया–बजाया नहीं जाता इसलिए, इसमें रंजकता का होना आवश्यक नहीं।
5. थाट में एक स्वर के दो रूप(शुद्ध और विकृत) एक साथ नहीं हो सकते क्योंकि ऐसा करने से किसी और स्वर को वर्जित करना पड़ेगा, जो कि थाट के नियम के विरूद्ध है। किन्तु दक्षिणी पद्धति में ऐसा कर लिया जाता है। एक स्वर के दो रूप एक साथ प्रयोग करने के साथ ही उनका थाट सम्पूर्ण रहता

है क्योंकि उन्होंने एक स्वर के दो या दो से ज्यादा नाम दिए हैं। उदाहरण के लिए अगर किसी थाट में दोनों ऋषभ अर्थात शुद्ध रे तथा चतुश्रुतिक रे प्रयोग किए जाएंगे तो पहले रे ऋषभ ही रहेगा और दूसरे को शुद्ध गन्धार कहा जाएगा। इस प्रकार राग की दृष्टि में तो हो जाता है परन्तु असल में नहीं होता क्योंकि नाम बदलने से स्वर–स्थान नहीं बदलते।

6. थाट का नाम उसके अंतर्गत माने गए किसी प्रसिद्ध राग के नाम पर रखा गया है, जैसे–नि रे ग म'प ध नि सां ऐसे स्वर समूह को कल्याण थाट कहा गया है क्योंकि कल्याण में तीव्र मध्यम का प्रयोग किया जाता है। इसी प्रकार और रागों के नाम जिनके स्वर समूह थाट के स्वर समूहों के अनुसार थे, अर्थात् विशेष विशेषताएं थी, उन्हें रागों का नाम दिया गया है। जैसे–खमाज, काफी, भैरव, भैरवी आदि। जिन रागों के नाम के आधार पर थाट का नामकरण हुआ, उनको आश्रय राग कहा गया। थाटों की संख्या कुल 10 मानी गई है। इसलिए आश्रय राग भी 10 ही हैं।

2.5.1 हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति के थाट और उसके स्वर :–

1. **बिलावल थाट** : इसमें स्वर शुद्ध ही लगते हैं। स रे ग म प ध नि।
2. **कल्याण थाट** : इसमें मध्यम तीव्र लगेगा बाकी सारे स्वर शुद्ध लगते हैं। सा रे ग म' प ध नि।
3. **खमाज थाट** : इस थाट में नि कोमल बाकी स्वर शुद्ध लगते हैं। स रे ग म प ध नि॒।
4. **काफी थाट** : इस थाट में ग व नि कोमल बाकी स्वर शुद्ध लगते हैं। स रे ग॒ म प ध नि॒।
5. **आसावरी थाट** : इसमें ग ध नि कोमल लगते हैं। सा रे ग॒ म प ध॒ नि॒।
6. **भैरवी थाट** : इसमें रे ग ध नि कोमल लगते हैं। सा रे॒ ग॒ म प ध॒ नि॒।
7. **भैरव थाट** : इस थाट में रे ध स्वर कोमल लगते हैं। सा रे॒ ग म प ध॒ नि।
8. **पूर्वी थाट** : इसमें रे ध कोमल व तीव्र म प्रयोग किया जाता है। सा रे॒ ग म' प ध॒ नि।
9. **मारवा थाट** : इस थाट में रे कोमल, म तीव्र और बाकी स्वर शुद्ध लगते हैं। स रे॒ ग म' प ध नि।
10. **तोड़ी थाट** : इस राग में रे ध कोमल और मध्यम तीव्र लगता है। सा रे॒ ग म' प ध॒ नि।

इन थाटों में दिए गए स्वरों की तुलना उन विशेष रागों के स्वरों से न की जाए क्योंकि रागों में स्वरों का चलन विशेष राग में वर्जित स्वर, विशेष स्वर का प्रयोग आदि होता है। परन्तु थाट में ऐसा नहीं होता है। यह थाट का नियम माना जाता है।

<u>दस थाटों की वैज्ञानिकता</u> – भातखण्डे जी ने तो केवल इतना ही कहा कि व्यंकटमुखी के 72 मेलकर्ताओं में से हिन्दुस्तानी–पद्धति के लिए यही दस थाट उपयुक्त हैं। आगे चलकर प्रो0 ललित किशोर सिंह जो स्वयं भौतिक–शास्त्र के ज्ञाता थे, ने इन दस थाटों पर ध्वनि–विज्ञान के नियमों के अनुसार इनकी वैज्ञानिकता पर विशद् विचार किया और यह सिद्ध किया कि केवल यही दस थाट 72 मेलों में से वैज्ञानिक नियमों पर खरे उतरते हैं। यहाँ इसी बिन्दु पर कुछ विचार किया जाएगा।

1. सात शुद्ध और पाँच विकृत स्वरों में से थाट के लिए सात स्वर क्रमानुसार होने चाहिए।
2. प्रत्येक थाट में षड्ज, पंचम के अतिरिक्त दोनों मध्यमों में से किसी एक का होना आवश्यक है।
3. रे॒ रे ग॒ ग ध॒ ध नि॒ नि में से दो पूर्वांग और दो उत्तरांग में होने चाहिए।
4. शुद्ध और विकृत रूपों में से किसी एक का होना आवश्यक है।
5. उस थाट में प्रत्येक स्वर का 'षड्ज–मध्यम' या 'षड्ज–पंचम' संवाद होना आवश्यक है।
6. तीव्र मध्यम के साथ शुद्ध निषाद तथा साथ ही कोमल रे या शुद्ध गंधार का होना अति आवश्यक है।

राग और थाट की तुलना :–

1. प्रत्येक राग को किसी न किसी थाट के अंतर्गत माना गया है, जबकि थाट की उत्पत्ति सात स्वरों के समूह से होती है जिसमें स्वर में एक स्वर का कोई भी रूप(शुद्ध या विकृत) प्रयोग हो सकता है।

2. राग में कम से कम पांच और ज्यादा से ज्यादा सात स्वर प्रयोग किए जा सकते हैं, परन्तु थाट में सात स्वरों का होना जरूरी है। अगर थाट स्वयं ही सम्पूर्ण नहीं होगा तो इसके अंतर्गत सम्पूर्ण जाति के राग को कैसे रखा जा सकता है।

3. राग में स्वरों का क्रमवार होना जरूरी नहीं है। राग के चलन अनुसार विभिन्न स्वर समूहों अनुसार, वादी–संवादी के अनुसार राग में स्वरों का प्रयोग किया जाता है। थाट में सात स्वर समूहों को क्रमानुसार होना जरूरी है। जैसे – सा रे ग म प ध नि।

4. राग में आरोह–अवरोह दोनों का होना जरूरी है। केवल आरोह में राग की पहचान नहीं हो सकती क्योंकि राग के आरोह–अवरोह में स्वरों की गिनती अलग–अलग भी हो सकती है। जैसे किसी राग के आरोह में अगर सात स्वर लगते हैं तो यह जरूरी नहीं कि उसके अवरोह में भी सात स्वर ही लगेंगे अर्थात उसके अवरोह में छः या पांच स्वर भी लग सकते हैं। थाट में केवल आरोह ही आवश्यक है, आरोह और अवरोह स्वर, जाति आदि रूप में कोई अंतर नहीं आता।

5. राग में रंजकता का होना जरूरी है क्योंकि राग का मुख्य उद्देश्य रंजकता को उत्पन्न करना है परन्तु थाट में रंजकता का होना जरूरी नहीं है क्योंकि थाट गाया–बजाया नहीं जाता।

6. राग के आरोह–अवरोह में स्वरों की गिनती भिन्न होने के कारण राग की मुख्य तीन जातियां हैं– सम्पूर्ण, षाडव और औड़व। परन्तु थाट की जातियां नहीं होती क्योंकि उसके आरोह के स्वरों में कोई भी स्वर वर्जित नहीं किया जाता।

7. राग स्वतंत्र होते हैं, अर्थात उनको कोई भी नाम दिया जा सकता है। थाटों का नामकरण उसके अंतर्गत माने गए किसी प्रसिद्ध राग के नाम के आधार पर किया गया है। जैसे काफी, खमाज, बिलावल, भैरव, भैरवी आदि यही नाम रागों के भी हैं और यही थाटों के भी।

8. रागों की संख्या निश्चित नहीं है। राग नए बनते रहते हैं परन्तु थाटों की संख्या हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति के अनुसार 10 है। इन 10 थाटों के अन्तर्गत ही सभी रागों को रखा जाता है।

9. थाट को जनक और उसके अंतर्गत माने गए रागों को जन्य कहा गया है।

2.6 हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति में गणितानुसार 32 थाटों की उत्पत्ति

जिस प्रकार व्यंकटमुखी ने गणितानुसार 72 थाटों की रचना की, उसी प्रकार हिन्दुस्तानी संगीत–पद्धति में गणितानुसार 32 थाटों की उत्पत्ति हो सकती है। इसका कारण यह है कि हिन्दुस्तानी संगीत–पद्धति के स्वरों में वह विशेषता नहीं है जो कर्नाटकी संगीत–पद्धति में है। अर्थात् एक स्वर के दो नाम नहीं हैं। स्वरों को क्रमानुसार रखने के लिए एक स्वर के दो रूप(शुद्ध तथा विकृत) नहीं हो सकते। इसलिए इस पद्धति के अनुसार गणित द्वारा 72 थाट न बनकर केवल 32 थाट बन सकते हैं।

सप्तक का शुद्ध मध्यम वाला 12 स्वरों का समूह स रे रे ग ग म प ध ध नी नी सां है और इसके पूर्वाद्ध तथा उत्तराद्ध भागों के स्वर–समूह इस प्रकार होंगेः–

पूर्वाद्ध	उत्तराद्ध
(सा रे रे ग ग म)	(प ध ध नि नि सां)
(1) सा रे ग म	(1) प ध नि सां
(2) सा रे ग म	(2) प ध नि सां
(3) सा रे ग म	(3) प ध नि सां
(4) सा रे ग म	(4) प ध नि सां

पूर्वाद्ध तथा उत्तराद्ध के स्वर – समूहों को मिलाने से हमको कुल 4X4=16 थाट प्राप्त होंगे। ये 16 थाट शुद्ध मध्यम के और इसी प्रकार 16 थाट तीव्र मध्यम के होंगे। अब कुल मिलाकर 16+16=32 थाट हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति के स्वरों के अनुसार बन सकते हैं।

उपर लिखे थाट गणित द्वारा निकाले गए हैं, पर इनको हिन्दुस्तानी संगीत–पद्धति में मान्यता प्राप्त नहीं है। केवल इनमें से 10 थाटों को हिन्दुस्तानी संगीत ने ग्रहण किया है। कहने का तात्पर्य यह है कि हिन्दुस्तानी संगीत–पद्धति में केवल 10 थाट माने जाते हैं और उन्हीं 10 थाटों के अन्तर्गत सब राग गाए व बजाए जाते हैं। ये दस थाट हैं–कल्याण, बिलावल, खमाज, काफी, पूर्वी, मारवा, भैरव, आसावरी, भैरवी तथा तोड़ी। आधुनिक समय में इन 10 थाटों पर खूब वाद–विवाद चल रहा है। कुछ लोगों का विचार है कि बहुत से राग इन थाटों के अन्तर्गत नहीं आ सकते, इसलिए इन थाटों की संख्या बढ़ानी चाहिए। परन्तु अभी तक कोई ऐसा सुझाव नहीं मिल सका है जो सर्वमान्य हो।

इसी प्रकार कर्नाटकी संगीत–पद्धति में 72 थाट व्यंकटमुखी ने गणित द्वारा निकाले हैं पर उन्हें शास्त्रीय नहीं कहा जा सकता। कुछ लोग तो थाट में आरोह–अवरोह दोनों रखकर गणित द्वारा कर्नाटकी पद्धति के अनुसार कुल 72X72=5184 थाट बनाते हैं। परन्तु ये सब शास्त्रीय नहीं हैं। 72 थाटों में से केवल 19 थाट दक्षिणी संगीत–पद्धति में माने जाते हैं, जिनके अन्तर्गत ही वहाँ के सब राग गाए व बजाए जाते हैं। ये 19 मेल अथवा थाट (1)मुखारी (2)भूपाल (3)सालबरीली (4)गौल (5)अहोरी (6)बसन्तभैरवी (7)श्रीराग (8)भैरवी (9)कांभोजी (10)शंकराभरण (11)सामन्त (12)हैजुज्जी (13)नाट (14)शुद्धबराली (15)देशाक्षी (16)पंतुवराली (17)सिंहरव (18)शुद्ध रामक्रिया (19)कल्याणी, कर्नाटकी संगीत में प्रचलित हैं।

अभ्यास प्रश्न

क. लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. पं. भातखंडे के दस थाटों की वैज्ञानिकता को समझाइए।
2. हिन्दुस्तानी संगीत के दस थाटों में लगने वाले स्वरों को बताइए।
3. राग एवं थाट के अन्तर को स्पष्ट कीजिए।
4. मध्ययुग में मेल अथवा थाट वर्गीकरण का क्या अस्तित्व था।

ख. सत्य/असत्य बताइए :–

1. संगीत रत्नाकर में 21 मेल माने गए हैं।
2. दक्षिण संगीत पद्धति में 72 थाटों में से 19 का ही प्रयोग होता है।
3. थाट पद्धति के नियमानुसार थाट हमेशा सम्पूर्ण होना चाहिए।
4. मारवा थाट में मध्यम स्वर शुद्ध होता है।

ग. रिक्त स्थान की पूर्ति :–

1. रे ग ध नि स्वर कोमल ___________ थाट में होते हैं।

2. हिन्दुस्तानी संगीत का शुद्ध ग दक्षिणी संगीत के ________ग के समान है।
3. पं. व्यंकटमुखी ने _______________ग्रन्थ में 72 थाटों की रचना की है।
4. रामामात्य ने स्वरमेल कलानिधी में __________मेलों की रचना बताई है।

2.7 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप भारतीय संगीत में थाट पद्धति के विषय में जान चुके होंगे। रागों का पारिवारिक वर्गीकरण मध्ययुग की उपज है। रागों के वर्गीकरण के मेल राग वर्गीकरण की पद्धति दक्षिणी संगीत की महत्वपूर्ण देन है। रामामात्य, लोचन, विट्ठल, सोमनाथ, व्यंकटमुखी इत्यादि पण्डित इसी पद्धति के समर्थक रहे। आरम्भ में 15 मेल माने गए तथा बाद में पं. व्यंकटमुखी ने सप्तक के अन्तर्गत 12 स्वर स्थानों के आधार पर 72 मेलों की रचना की। उत्तरी संगीत में मेल राग वर्गीकरण मान्य नहीं रहा। वर्तमान शताब्दी में पं. भातखंडे जी ने 72 मेलों से वर्तमान आवश्यकतानुसार केवल 10 मेलों या थाटों को पर्याप्त माना। आधुनिक काल में प्रचलित राग वर्गीकरण पद्धतियों में थाट पद्धति ही व्यापक तथा सुविधाजनक होने के कारण उपयुक्त मानी जाती है। पं. वि.नारायण भातखंडे जी ने संगीत के सिद्धांतों व क्रियात्मक रागों के स्वर रूपों को समझाते हुए कहा कि आवश्यकतानुसार गुणि जनों की राय से अधिक थाटों की संख्या निश्चित की जा सकती है। अतः इन्होंने उत्तर भारतीय संगीत को व्यवस्थित रूप से प्रस्तुत करने में महत्वपूर्ण भूमिका का निर्वाह किया। आप थाट पद्धति के नियमों से भी परिचित हो चुके होंगे।

2.8 शब्दावली

1. **द्विश्रुतिक, त्रिश्रुतिक एवं चतुर्श्रुतिक** – भारतीय शास्त्रीय संगीत में सात स्वर विभिन्न श्रुतियों पर स्थापित माने गए हैं। प्राचीन समय से 22 श्रुतियों का प्रचलन था। प्रत्येक स्वर की श्रुतियाँ भिन्न–भिन्न हैं। जैसे–षड़ज एवं पंचम, चतुर्श्रुतिक हैं; गन्धार एवं निषाद, त्रिश्रुतिक तथा धैवत एवं ऋषभ, द्विश्रुतिक हैं।
2. **आश्रय राग** – जनक राग, मेल राग(थाट का समान राग)
3. **शुद्ध, छायालग, संकीर्ण** – अपने मूलभूत स्थान पर स्थित राग(शुद्ध), वह राग जिस पर किसी अन्य राग की छाया हो(छायालग) तथा समिश्र राग प्रकार (संकीर्ण) कहलाते हैं।

2.9 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

ख. सत्य/असत्य बताइए :–

1 असत्य 2. सत्य 3. सत्य 4. असत्य

ग. रिक्त स्थान की पूर्ति :–

1 भैरवी 2. अन्तर 3. चतुर्दण्डी प्रकाशिका 4. 20

2.10 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. परांजपे, शरच्चन्द्र श्रीधर, (1969), भारतीय संगीत का इतिहास, चौखम्बा संस्कृत संस्थान, वाराणसी।
2. वसन्त, (1997), *संगीत विशारद*, संगीत कार्यालय, हाथरस।
3. परांजपे, डॉ0 शरच्चन्द्र श्रीधर, (1972), *संगीत बोध*, मध्य प्रदेश हिन्दी ग्रंथ अकादमी, भोपाल।
4. गोबर्धन, शान्ति, (1995), *संगीत शास्त्र दर्पण भाग–2*, पाठक पब्लिकेशन, इलाहाबाद।

2.11 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. भातखंडे, पं0 विष्णु नारायण, *संगीत पद्धतियों का तुलनात्मक अध्ययन*, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. चौधरी, डा0 सुभद्रा, *संगीत संचयन,* कृष्णा ब्रदर्स, अजमेर, राजस्थान।

2.12 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पं. भातखण्डे द्वारा निर्मित दस थाटों की विस्तार से व्याख्या कीजिए तथा उनकी विशेषताएं एवं रचना नियम भी समझाइए।
2. पं. व्यंकटमुखी के 72 थाटों की रचना विधि का सविस्तार वर्णन कीजिए।

इकाई 3 – मार्ग संगीत, देशी संगीत, नायक, गायक, वाग्गेयकार, पंडित, कलावन्त, गीत, गन्धर्व, गान, आविर्भाव, तिरोभाव, काकु व तान

3.1 प्रस्तावना
3.2 उद्‌देश्य
3.3 मार्गी और देशी संगीत
3.4 नायक व गायक
3.5 वाग्गेयकार
3.6 पण्डित
3.7 कलावन्त
3.8 गीत
3.9 गन्धर्व और गान
3.10 तिरोभाव–आविर्भाव
3.11 काकु
3.12 तान
3.13 सारांश
3.14 शब्दावली
3.15 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
3.16 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची
3.17 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
3.18 निबन्धात्मक प्रश्न

3.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्‌यक्रम(बी0ए0एम0वी0–301) के प्रथम खण्ड की तृतीय इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के पश्चात आप भारतीय संगीत के इतिहास, मेल एवं थाट पद्धति के बारे में जान चुके होंगे।

इस इकाई में परम्परागत भारतीय संगीत के सैद्धान्तिक पक्ष को लेते हुए यह विभिन्न संगीतज्ञ वर्ग एवं शैलियों जैसे मार्गी संगीत, देशी संगीत, नायक, गायक, वाग्गेयकार, पण्डित, कलावन्त, गीत, गन्धर्व, गान, अविर्भाव, तिरोभाव, काकु और तान के बारे में बताया गया है।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप मार्गी संगीत, देशी संगीत, गन्धर्व, गान के साथ–साथ संगीतज्ञ वर्ग वाग्गेयकार, पंडित, कलावन्त, गायक आदि के विषय में भली भांति जान सकेंगे। मार्गी संगीत एवं देशी संगीत का प्रचलन किस समय था तथा इनका वर्तमान स्वरूप कैसा है, आप बता सकेंगे। इस इकाई में रागों के गायन–वादन में व्याप्त आविर्भाव–तिरोभाव, काकु एवं तान जैसे सौन्दर्यात्मक तत्वों के स्वरूप एवं प्रयोग को भी जान सकेंगे। प्राचीन समय में मोक्ष प्राप्ति हेतु मार्गी संगीत का प्रचलन बहुत अधिक था परन्तु धीरे–धीरे देशी संगीत ने जो मनोरंजन का साधन मात्र है, जगह ले ली है।

3.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप :—

- बता सकेंगे कि प्राचीन काल से अभी तक गीत विधाओं का स्वरूप क्या रहा है।
- समझा सकेंगे कि मार्गी अथवा गन्धर्व तथा देशी अथवा गान आदि संगीत की दोनों धाराओं का समान्तर प्रचलन कैसे आपस में एक दूसरे से प्रभावित रहा है।
- समझा सकेंगे कि राग के सौन्दर्यात्मक तत्वों आविर्भाव, तिरोभाव, तान आदि की विशेषताओं एवं रचना विधि के क्या नियम एवं मान्यताएं हैं।
- बता सकेंगे कि नायक, गायक, वाग्गेयकार, पंडित, कलावन्त आदि को समाज में किस श्रेणी में रखा जाता है तथा इनकी विशेषताओं एवं गुणों का वर्गीकरण किस प्रकार किया गया है।
- बता सकेंगे कि आध्यात्मिक एवं लौकिक संगीत विधाओं का प्रचलन समयानुसार परिवर्तित होता आया है।

3.3 मार्गी और देशी संगीत

संगीत और धर्म का आरंभ से ही अटूट संबंध रहा है। संगीत की वह धारा, जिसका प्रयोग प्रभु की भक्ति के लिए किया गया, उसको मार्गी संगीत का नाम दिया गया। मार्गी से भाव मार्ग अर्थात रास्ता, परमात्मा तक पहुंचने का रास्ता। दूसरी तरफ वह संगीत जिसका प्रयोग लौकिक सम्मेलनों पर किया जाता था और उसका उद्देश्य केवल लोकरंजनकारी ही था, उसको देशी संगीत कहा गया।

"मार्गशीयभेदेन द्विधा संगीतमुच्यते।
वेदा मार्गाख्य संगीतं भरतायाब्रवीत्स्वयम्।
गीतं वाद्यं नृत्यं च त्रयं संगीतमुच्यते।
मार्गदेशीविभागेन संगीतं द्विविधं मतम्।"

मार्गी संगीत के नियम बहुत कठोर थे और उनमें अपनी इच्छा के अनुसार कोई परिवर्तन नहीं किया जा सकता था। जबकि देशी संगीत समय के परिवर्तन के साथ ही साथ लोकरूचि के अनुसार भी बदलता रहता था। संगीत की ये दोनों धाराएं समानान्तर रूप से प्राचीनकाल से ही प्रचलित रही और एक—दूसरे को प्रभावित करती रही। इस प्रकार मार्गी एवं देशी संगीत का आपस में आदान—प्रदान आरंभ से चलता रहा। *डॉ. परांजपे लिखते हैं—"मार्गी संगीत की तुलना यदि गंगा नदी के धीर, गंभीर एवं प्रवाह से की जाए तो देशी संगीत की तुलना पहाड़ी देशों में उन्मुक्त रूप से बहते हुए झरनों से की जा सकती है।"*

जिस संगीत का प्रयोग गन्धर्व लोग करते थे, उसको गन्धर्व संगीत कहा जाता था। इसके गायन के साथ वाद्यों की संगति की जाती थी। इसलिए इस काल में गायन तथा वादन इन दोनों का समावेश होता था। भरत काल में गन्धर्व एक शास्त्र का रूप ले चुका था और इसमें स्वर, ताल और पद, इन तीनों अंगों का होना जरूरी था। गन्धर्व संगीत शब्द प्रधान था, मार्गी संगीत गन्धर्व का ही रूप था।

आधुनिक काल में संगीत की किसी भी धारा के लिए मार्गी और देशी शब्द का प्रयोग नहीं किया जाता। मार्गी के स्थान पर शास्त्रीय संगीत शब्द तथा देशी के स्थान पर लोक शद का प्रयोग किया जाता है। संगीत को तब ही उत्तम समझा जाता है, जब उसमें निम्न प्रकार के पक्ष मौजूद हों—

1. भाव पक्ष 2. कला पक्ष

<u>मार्गी संगीत</u> – मार्गी संगीत वह संगीत था जिसका सम्बन्ध मोक्ष–प्राप्ति के लिए ही किया जाता था। मार्गी का शाब्दिक अर्थ है–मार्ग अर्थात् रास्ता और रास्ते से भाव है परमात्मा तक पहुंचने का रास्ता। ऋषियों–मुनियों, पीर–पैगम्बरों और गुरूओं ने यह अनुभव किया कि संगीत में एकाग्र करने की क्षमता है। सत्तव गुणी संगीत मनुष्य के मन को अपने में लीन करके परमात्मा की भक्ति में लीन कर सकता है। तब उन्होंने इस संगीत का सहारा लिया, जिसको मार्गी संगीत का नाम दिया गया। मार्गी संगीत का मुख्य उद्देश्य अध्यात्मवाद ही था। उद्देश्य–पूर्ति के बाद उन्होंने इस संगीत को कठोर नियमों में जकड़ दिया। इस संगीत में लोगों की रूचि के अनुसार कोई भी परिवर्तन नहीं किया जा सकता था। प्राचीन काल से संगीत भारतीय संस्कृति एवं जनजीवन का अभिन्न अंग रहा है।

मार्गी संगीत का वास्तवितक रूप क्या था, इसके बारे में स्पष्टीकरण देना कठिन है। आधुनिक युग में यह भी कहा जाता है कि मार्गी संगीत का सम्बन्ध सामवेद की ऋचाओं से माना जाता था अथवा उस संगीत को मार्गी संगीत कहा जाता है जिसका सम्बन्ध अध्यात्मवाद के साथ था। ईश्वर संबंधी चिन्तन के लिए, मोक्ष प्राप्ति के मार्ग पर अग्रसर होने के लिए, नैतिक उत्थान के लिए अथवा 'रसो वै सः' कहकर रस के चरमोतकृष्ट स्वरूप का आस्वादन करने के लिए आध्यात्मवादियों द्वारा जहाँ साधना या योगसाधना को महत्व दिया गया और जीवन की भौतिक सुन्दरताओं से दूर रहकर एकाग्र चिंतन करते हुए समाधि की अवस्था को महत्व दिया गया। वहीं दूसरे मार्ग में जीवन को चार विभागों में विभाजित करके आयु के अनुसार जीवन को सुन्दर व सुखद रूप में व्यतीत करते हुए भी उसमें लिप्त न होकर अन्तिम लक्ष्य की प्राप्ति के प्रयत्न को महत्व दिया गया। एकान्तिक साधना में भी और गृहस्थ जीवन व्यतीत करते हुए भी, की जाने वाली साधना में सौन्दर्य का विशेष महत्व होता है। सांसारिक स्तर पर सौन्दर्य शारीरिक व मानसिक सुख का कारण बन कर आनन्ददायक प्रतीत होता है जबकि यही सौन्दर्य आध्यात्मिक स्तर पर मानव के नैतिक उत्थान का कारण बनकर जिस असीम आनन्द में परिवर्तित होता है उसे हम दिव्यानुभूति कह सकते हैं। यह आध्यात्मिक अनुभूति ही परम सत्य की प्राप्ति का कारण बनती है और नादोपासना या योगियों द्वारा की जाने वाली ब्रह्म की उपासना, उस लक्ष्य प्राप्ति का साधन। सम्भवतः इसी रहस्य को जानते हुए विद्वानों ने नाद को ''तस्मान्नादात्मकं जगत्'' कहकर, रस को 'रसो वै सः' कहकर तथा ब्रह्म को ''अहं ब्रह्मास्मि'' कहकर नाद, रस व ब्रह्म और ब्रह्माण्ड की एकाकारता के रूप में साध्य व साधन की अभिन्नता को सिद्ध करने का प्रयत्न किया।

<u>वैदिक काल में मार्गी संगीत का रूप</u> – वैदिक काल में साम गान शास्त्रीय संगीत के उद्गम स्रोत की दृष्टि से अत्यन्त महत्वपूर्ण है क्योंकि अपौरूषेय, श्रेयस् की प्राप्ति कराने वाला, भौतिकता से परे ले जाने में सक्षम, साधना के समस्त अंगों को स्वीकार करने वाला, विशिष्ट उद्देश्य से परिपूर्ण एवं विशिष्ट नियमों से अनुशासित होने के कारण जो संगीत मर्यादाबद्ध है वही शास्त्रीय, मार्ग या शिष्ट संगीत है, यदि ऐसा कहा जाए तो सम्भवतः अनुचित न होगा। सामवेद को संगीत का मूल कहा जाता है। साम का गान ऋगवेद की ऋचाओं के आश्रय से किया जाता रहा है। यदि ऋक् को वाणी माना जाए तो साम उसका प्राणभूत है। सामसंहिता में ऋकसंहिता के सभी मन्त्र नहीं हैं। इसमें ऋक् के चुने हुए मन्त्रों का संग्रह है। छान्दोग्योपनिषद के अनुसार साम यानि सा + अम के संवाद से विश्व का संगीत चल रहा है। यदि 'सा' ऋक है तो 'अम' आलाप यानि साम है। यदि 'सा' शब्द है तो 'अम' छंद है। इस प्रकार ऋग्वेद की ऋचाएं सामवेद का आधार कहलाती हैं। अभिप्राय यह है कि सामवेद ने शब्द ऋगवेद से लिया है और स्वर उसका स्वयं का है। अतः साम का अर्थ है ऋचाओं के आधार पर किया गया गान जिसमें मातु या बोल ऋगवेद के हैं और धातु या

स्वर साम का है। साम का जो निजी है, स्वयं का है वह स्वर है। इस प्रकार सामवेद अपने गान के पदों को ऋगवेद से लेता है। विशिष्ट नियमों से अनुशासित साम का गान मार्गी संगीत का ही रूप रहा होगा।

सामगान में तीन गायक होते थे जो प्रस्तोता, उद्‌गाता और प्रतिहर्ता के नाम से जाने जाते थे। मुख्य गायक उद्‌गाता होता था, प्रस्तोता और प्रतिहर्ता उसके सहायक होते थे।

1. प्रस्ताव – प्रस्तोता, उद्‌गाता और प्रतिहर्ता, ये तीनों गायक मिलकर सबसे पहले 'हुं' का स्वर में उच्चारण करते थे। जिस प्रकार आजकल गायक आरम्भ में आकार का उच्चारण करते हैं, उसी प्रकार उस समय तीनों गायक मिलकर 'हिंकार' का उच्चारण करते थे। उसके साथ ही प्रस्तोता सामगीत के प्रस्ताव भाग को ओंकार सहित गाता था। मन्त्र या गीत के आरम्भ को 'प्रस्ताव' कहते थे। यह गीत का मुखड़ा होता था। 'प्रस्ताव' एक विशेष प्रकार का स्तोत्र था जो ब्राह्मण या प्रस्तोता द्वारा सामगान के आरम्भ में गाया जाता था।

2. उद्‌गीत – इस विभाग को गाने वाला ऋत्विज 'उद्‌गाता' कहलाता था। ये भाग सामगान में सबसे अधिक महत्वपूर्ण था। 'उद्‌गीत' विभाग के सभी स्तोत्रों का गान 'ओंकार' से प्रारम्भ किया जाना आवश्यक था। उदगीत्, गीत का मुख्य और अधिकांश भाग होता था। 'उद्‌गाता' का अर्थ है ऊँचा गाने वाला। प्रायः 'उद्‌गीत' भाग उच्च स्वरों में होता था।

3. प्रतिहार – 'प्रतिहार' भाग के गाने वाले को प्रतिहर्ता कहते थे। प्रतिहर्ता उद्‌गीत के अन्तिम पद से गाने को पकड़ कर 'प्रतिहार' भाग गाता था। 'प्रतिहार' का अर्थ है दो विभागों को जोड़ने वाला।

4. उपद्रव – उपद्रव का गान उद्‌गाता यानि प्रमुख सामगायक करता था। ये प्रतिहार के अन्त के भाग का गान करता था।

5. निधन – सामगान के अन्तिम भाग को 'निधन' कहते थे। 'ओम्' का उच्चारण कर जब तीनों ऋत्विज यानि प्रस्तोता, उद्‌गाता और प्रतिहार एक साथ मिलकर सामगान करते थे तब वही भाग निधन कहलाता था।

सामगान भी इसी दृष्टिकोण के अन्तर्गत आलाप आदि नियमों से तथा शैलीगत विशिष्टताओं के कारण मर्यादाबद्ध, ऋक् तथा यजुष से उत्पन्न होने के कारण अपौरूषेय, ऋषियों द्वारा प्रयुक्त होने के कारण ब्रह्मोन्मुख साधना से परिपूरित, विशिष्ट ऋचाओं को ही गेयात्मकता प्रदान करने के कारण देवताओं की स्तुतियों से परिपूर्ण, शब्दों की अपेक्षा गेयात्मकता एवं प्रवाहात्मकता का अधिक महत्व होने के कारण भावात्मक सूक्ष्मता पर आधारित एवं शास्त्रोक्त परम्परा से आबद्ध होने के कारण शास्त्रीय परम्परा से परिपूर्ण, मार्गी संगीत का ही द्योतक है। जिस प्रकार प्रत्येक कालखण्ड में लोक संगीत शास्त्रीय संगीत से तथा शास्त्रीय संगीत लोक संगीत से प्रेरित रहा है उसी प्रकार वैदिक काल में भी इन दोनों के एक दूसरे से प्रभावित होना स्वाभाविक है। आधुनिक युग में "मार्गी संगीत" शब्द का प्रयोग नहीं किया जाता। जो आधुनिक काल में शास्त्रीय संगीत और अशास्त्रीय संगीत प्रचलित है उसका मूल उद्देश्य लोकरंजनकारी और परिवर्तनशील है, उसको गान कहा जाता है। गान को ही देशी संगीत भी कहा जाता है।

मार्गी संगीत की विशेषताएं :–

1. मार्गी संगीत का सम्बन्ध अध्यात्मवाद के साथ था।
2. मार्गी संगीत के नियम कठोर थे और उनमें किसी प्रकार का परिवर्तन नहीं किया जा सकता था।
3. मार्गी संगीत शब्द प्रधान था।
4. कहा जाता है कि मार्गी संगीत की रचना बह्मा जी ने खुद की और फिर उसकी शिक्षा भरत को दी।

5. गन्धर्व इस संगीत में बहुत निपुण होते थे। इसलिए इसका प्रयोग गन्धर्व जाति तक सीमित रहा।
6. आधुनिक युग में मार्गी संगीत का स्वरूप नहीं मिलता। मार्गी के स्थान पर शास्त्रीय संगीत प्रचलित है।

<u>देशी संगीत</u> – देशी गान से भाव उस संगीत से है जिसका प्रयोग साधारण लोगों ने अपने मनोरंजन के लिए किया। अर्थात् देशी संगीत लोगों का संगीत था उसका मुख्य उद्देश्य लोगों का मनोरंजन करना था। जो संगीत, संगीताचार्य और संगीतकारों ने अपनी बुद्धि से और विशेष कलात्मकता से लोक–रूचि के अनुसार पेश किया, उसको गान कहा गया। शारंगदेव ने ऐसे संगीत को देशी संगीत कहा। देशी संगीत की परिभाषा देते हुए पं0 शारंगदेव ने कहा है कि भिन्न–भिन्न देशों में जनरूचि के अनुसार मनुष्य इसको गा–बजाकर या नृत्य करके अपने हृदय का मनोरंजन करता है, उसको देशी संगीत कहा जाता है। इसी प्रकार पं0 दामोदर ने भी कहा है कि वह संगीत, जो देश के भिन्न–भिन्न भागों में, वहां के रीती–रिवाजों के अनुसार जनता का मनोरंजन करे, उसको देशी संगीत कहा जाता है। उपर्युक्त कथन से यही कहा जा सकता है कि संगीत की जिस धारा को संगीतकारों और संगीतचार्यों ने जनरूचि के अनुसार समय–समय पर इसमें परिवर्तन करके पेश किया, उसे गान संगीत कहा गया। असल में गान को ही देशी संगीत कहा गया।

वैदिक कालीन जीवन में देशी संगीत का पर्याप्त प्रचलन था। धार्मिक एवं लौकिक समारोहों पर गीत, वाद्य तथा नृत्य के द्वारा लोगों का मनोरंजन किया जाता था। गीत तथा वाद्यों के साथ ढोल, दुन्दुभि जैसे वाद्यों की संगति की जाती थी। चीनी मिट्टी की एक मुद्रा में एक पुरूष को व्याध्र के समक्ष ढोल बजाते हुए अंकित किया गया है। आज भी आदिवासी जातियों में व्याघ्रादि हिंस्र पशुओं के प्रवेश द्वार पर ग्राम के चारों ओर ढोलक के द्वारा भयंकर गर्जना करने की प्रणाली विद्यमान है। हड़प्पा से प्राप्त एक दूसरे मुद्रा में वाद्य के सम्मुख ढोल बजाए जाने का दृश्य है ऐसा प्रतीत होता है कि सिन्धु प्रदेश में ढोल के साथ–साथ तार के वाद्य भी प्रचलित थे। दो मुद्राओं में मृदंग जैसी वस्तुएं अंकित हैं। ढोल का चित्रण भी एक दूसरी मुद्रा पर है। इनमें एक स्त्री ढोल को बगल में दबाए हुए है। तत्कालीन समाज में अनुशासित सामगान रूपी मार्गी संगीत के साथ–साथ देशी संगीत प्रचुर मात्रा में प्रयोजनीय था। खुले प्रांगण में नृत्य कला के कार्यक्रम में नर–नारी दोनों का भाग लेना, वीणा और तुणव की ध्वनि के साथ गान करते जनसमूह का रात्रि जागरण करना, सोमयाग के विशेष अवसर पर सिर पर कलश रख मार्जलीय परिक्रमा करती हुई दासकुमारियों के नाचने गाने का उल्लेख (तै.सं. 7/5/10/3), बुनाई करते हुए मनोविनोद के लिए गाए गए गीत आदि इस बात का प्रमाण है कि सामान्य समाज में भी संगीत का प्रयोग किया जाता था।

अथर्ववेद में उल्लिखित 'गाथा', 'नाराशंसी' तथा 'रैभी' आदि गीत प्रकार जनसामान्य द्वारा प्रयुक्त गीत ही थे, ऐसा विद्वानों का मत है। क्योंकि डा.परांजपे के अनुसार गाथा आदि गीतों का स्वरूप परम्परागत वीरकाव्य की भांति था जिनका गायन व्यवसायी गायकों द्वारा लौकिक समारोहों पर, राजसभाओं में या विवाह आदि अवसरों पर किया जाता था। नाराशंसी गीत प्रकारों में राजाओं की प्रशंसा की जाती थी। विद्वानों का यह भी मत है कि गाथा गीत प्रकार परम्परागत लौकिक पुरूषों से सम्बन्धित होते थे तथा नाराशंसी गीत प्रकार समकालीन राजाओं की स्तुति से परिपूर्ण होते थे। इन गीत प्रकारों को गाने वाले व्यवसायी गायक–वादक सूत व शैलूष आदि जातियों से सम्बन्ध रखते थे जो सम्भवतः उच्च जातियाँ नहीं थी।

गायन, वादन और नृत्य तीनों का विकास हमें वैदिक युग में मिलता है। वीणा वाद्य का विकास इस युग में हो चुका था। गायन के साथ इसका प्रयोग भी हो चुका था। अधिकतर नारियाँ वीणा–वादन करती थी। संगीत के विशेष आयोजन होते थे और नर्तकियाँ उनमें खुलकर भाग लेती

थी। समाज में नृत्य–कला काफी विकसित हो रही थी। इसका प्रमाण ऋगवेद के श्लोक (5/33/6) में आया है– **'नृत्यमनों अमृता'**।

आर्य जाति स्वभाव से ही संगीतप्रिय थी। वैदिक युग में देशी संगीत आयोजन और प्रतियोगिताओं का एक मनोरंजन रूप 'समन' के नाम से देखने में आता है। यह समन एक प्रकार से सांगीतिक मेला था। जहां आमोद–प्रमोद के लिए युवक–युवतियां जाते थे। कुमार और कुमारियां वहां वर की खोज में जाते थे। इस सांगीतिक उत्सव में कुमारियों की सांगीतिक प्रतिभा की जांच होती थी और सफल एवं प्रतिभा सम्पन्न कुमारियों का चयन विवाह के लिए हो जाता था। यह 'समन' आगे चल कर 'समज्जा' के नाम से प्रस्फुटित हुआ।

वैदिक काल में देशी संगीत को उच्च सामाजिक मान्यता प्राप्त थी। इसी युग में वीणा का प्रयोग होने लगा था, जो कि पूर्ण सांगीतिक वाद्य यन्त्र था। इस काल में गीत, वाद्य तथा नृत्य तीनों दृष्टियों का पर्याप्त प्रचलन दृष्टिगोचर होता है। गीत के लिए गीर, गातु, गाथा, गायन्न, गीति तथा साम शब्दों का प्रयोग होता है। ऋगवेद की रचनाएं स्वरावलियों में निबद्ध होने के कारण 'स्तोत्र' कहलाती थी। गीत–प्रबन्धों को गाथा कहा जाता था, जो एक विशिष्ट तथा परम्परागत गीत प्रकार है और इन गाथाओं का गायन धार्मिक तथा लौकिक समारोहों पर किया जाता था। इनके गायक 'गायन्नि' कहलाते थे। भारत धर्म प्रधान देश है। भारतीय विचारधारा सदा से आदर्श की भावभूमि पर प्रवाहित होती रही है तथा उसका प्रयोजन लोक कल्याण रहा है। इसके कण–कण में राम, कृष्ण, बुद्ध और महावीर की आत्मा समाई हुई है। पूजा के अवसरों पर गाए जाने वाले संगीत की पवित्रता और देशी संगीत धुनों की मनोरंजकता ऐसी धूरियां हैं जिनके आस–पास सारा संगीत घूमता है। प्राचीन जातियों का जो साहित्य उपलब्ध है उसमें प्रार्थनाओं, पूजागीतों, स्तुतियों और वंदनाओं की मात्रा अधिक है।

देशी संगीत के दो मुख्य भेद निबद्ध और अनिबद्ध हैं। इसको भरत, मतंग और शारंगदेव ने भी माना है।

<u>1. निबद्ध गायन</u> – जो सांगीतिक रचना तालबद्ध और छंदबद्ध आदि हो उसको निबद्ध गायन के अन्तर्गत माना जाता है। प्राचीन काल में प्रबंध, वस्तुरूपक आदि रचनाएं और आधुनिक युग में ध्रुपद, धमार, ख्याल, टप्पा, ठुमरी, तराना आदि इसी श्रेणी के अन्तर्गत आते हैं।

<u>2. अनिबद्ध गायन</u> – जो सांगीतिक सामग्री ताल में न बंधी हो, उसे अनिबद्ध गायन की श्रेणी में रखा जाता है। इस श्रेणी के अन्तर्गत आलाप को माना जाता है। निबद्ध गायन के अन्तर्गत आने वाली रचनाएं, शैलियां, कलात्मकता और भावुकता प्रकट करती हैं। जबकि अनिबद्ध गायन के अन्तर्गत आलाप गायन में(विशेष सांगीतिक शैलियां, रचनाएं आदि को जिस राग में पेश करना हो, उसके विशेष स्वरों की बढ़त करते हुए अपनी भावना अनुकूल) राग स्पष्टीकरण किया जाता है। शारंगदेव ने इसको आलिप्त गान कहा है। आलिप्त का अर्थ है विस्तार करना।

<u>आधुनिक काल में देशी संगीत का रूप</u> – आज का शास्त्रीय संगीत देशी संगीत की ही देन है। शास्त्रीय संगीत के अन्तर्गत जो परिवर्तन समय–समय पर शैलियों के रूप में, उनकी परम्पराओं के रूप में आए, वे देशी संगीत के कारण ही थे। शास्त्रीय संगीत को लोकप्रिय बनाने के लिए उनमें समय के अनुसार नए–नए तत्वों और शैलियों को अपनाया गया। शास्त्रीय संगीत के अन्तर्गत आने वाली शैलियों जैसे–ध्रुपद, धमार, ख्याल, ठुमरी आदि सभी देशी संगीत की ही देन हैं। ये शैलियां अलग–अलग समय में प्रचलित रही हैं जैसे मध्य काल में ध्रुपद का अधिक प्रचार रहा, उसके पश्चात् समय के परिवर्तन के साथ लोगों की रूचि अनुसार ख्याल शैली का अविष्कार हुआ। मुहम्मद शाह रंगीले के समय तक सदारंग–अदारंग ने अनेक ख्यालों की रचना की परन्तु वह स्वयं

ध्रुपद शैली ही गाते थे क्योंकि उस समय तक ख्याल को नीच वर्ग की शैली माना जाता था। परन्तु धीरे–धीरे ख्याल का अधिक प्रचार हो गया और ध्रुपद का प्रचार कम हो गया। इस प्रकार ख्याल के युग में ठुमरी और गज़ल आदि गीत शैलियों को अशास्त्रीय संगीत माना जाता था। परन्तु धीरे–धीरे ये शैलियां भी लोकप्रिय बन गई। उच्च कोटि के संगीतकार शास्त्रीय संगीत पेश करते समय कई प्रकार की लोकधुनों को गाते और वाद्यों पर बजाते हैं और लोग उनकी प्रशंसा करते हैं। इस प्रकार लोकधुनें रागों का रूप धारण कर लेती हैं। खमाज, खम्भावती, काफी, पीलू, मांड़, सारंग आदि रागों के नाम इस वर्ग में आते हैं।

इस प्रकार मार्गी और देशी का परस्पर एक विशेष सम्बन्ध रहा और समय–समय पर यह एक–दूसरे को प्रभावित करती रही हैं। लोक–संगीत का मौलिक पक्ष बहुत कम मिलता है। उसका मुख्य कारण है कि चित्रपट और शास्त्रीय संगीतकारों ने लोकधुनों को शास्त्रीय संगीत में इस प्रकार सम्मिलित कर दिया है कि लोक–संगीत का मौलिक पक्ष दिन–प्रतिदिन कम होता जा रहा है। आज का शास्त्रीय संगीत और अशास्त्रीय संगीत देशी संगीत का ही रूप है।

देशी संगीत प्रत्येक जाति, प्रत्येक धर्म का असली रूप होता है। इसमें लोक संस्कृति के अंशों का बहुत ही सुंदर ढंग से वर्णन किया गया होता है। देशी संगीत का मुख्य उद्देश्य लोकरंजनकारी था, इसलिए इसमें समय–समय पर परिवर्तन आता रहा है।

देशी संगीत की विशेषताएं :–

1. देशी संगीत का मूल उद्देश्य जनरंजनकारी था।
2. देशी संगीत प्रत्येक देश और प्रांत का अलग–अलग होता है।
3. देशी संगीत स्वर प्रधान होता है।
4. देशी संगीत में लोगों की रूचि अनुसार परिवर्तन होता रहता है।
5. देशी संगीत के नियम मार्गी संगीत की भांति कठोर नहीं होते हैं।
6. आधुनिक युग में देशी संगीत शब्द का प्रयोग नहीं किया जाता बल्कि उसके स्थान पर लोक संगीत का प्रयोग होता है।

मार्गी संगीत और देशी संगीत में अन्तर :–

1. मार्गी संगीत शब्द प्रधान था जबकि देशी संगीत स्वर प्रधान रहा।
2. मार्गी संगीत का सम्बन्ध अध्यात्मवाद के साथ था जबकि देशी संगीत का सम्बन्ध जनरंजनकारी था।
3. मार्गी संगीत के बारे में यह कहा जाता है कि इसको ब्रह्मा जी ने खुद बनाया जबकि देशी संगीत मनुष्य ने अपनी रूचि के अनुसार बनाया।
4. मार्गी संगीत का क्या स्वरूप था, इसके बारे में कोई विशेष जानकारी नहीं मिलती परन्तु देशी संगीत प्रत्येक प्रांत का अलग–अलग होता है।
5. मार्गी संगीत के नियम बहुत कठोर होते थे परन्तु देशी संगीत में नियमों की कठोरता नहीं होती थी।
6. मार्गी संगीत का दूसरा नाम गन्धर्व था जबकि देशी संगीत का दूसरा नाम गान था।
7. आधुनिक काल में मार्गी संगीत के स्थान पर शास्त्रीय और देशी संगीत के स्थान पर लोक संगीत शब्द का प्रयोग किया जाता है।

3.4 नायक व गायक

<u>नायक</u> – गुरू से ग्रहण की गई विद्या या कला को ज्यों का त्यों प्रस्तुत करने वाला नायक कहलाता है। गुरू से वह संगीत कला उसी रूप में ग्रहण की थी अतः पीढ़ी दर पीढ़ी कला में आए निखार को और अधिक समृद्ध करते हुए बिना परिवर्तन किए हुए कला को एक ही रूप में रखने वाला कलाकार नायक कहलाता है।

किसी एक घराने में जब कलाकार किसी घराने का मिश्रण न करे और श्रोताओं के सुनते ही यह लगे कि शिष्य में तो उसके गरू की छाया प्रतिबिम्बित हो रही है तो शिष्य का यही गुण उसे नायक की पदवी दिलाता है तथा उसकी कला नायकी कहलाती है। नायकी की यदि ईमानदारी से रक्षा की जाए तो अनेक पीढ़ियों के संस्कार उसकी कला में स्वतः एकत्रित होते रहते हैं, फलतः उसका प्रभाव भी होना स्वाभाविक है।

प्राचीन काल में संगीत से वर्षा होना, पत्थर पिघलना, पशु–पक्षियों का संगीत के वशीभूत होना आदि किवदन्तियाँ आज भी समाज में प्रचलित हैं। यह कहा जा सकता है कि यदि हमने नायकी की रक्षा की होती अर्थात जैसा गुरू ने सिखाया वैसा ही शिष्य अगली पीढ़ियों को बिना परिवर्तन किए देते जाते तो वर्तमान युग में भी संगीत का वही प्रभाव होता पर ऐसा नहीं हुआ। यानी हमने नायकी को बचा कर नहीं रखा परिणामतः हमारे संगीत का इतना बड़ा ह्रास हो गया।

<u>नायकी के ह्रास के कारण</u> – (1)संगीतज्ञों के पास समय की कमी (2)खानपान में गिरावट (3)नैतिकता का पतन (4)संगीत कला के प्रति समर्पण में कमी (5)धन का लोभ (6)समय की मांग (7)मानव की सहज कमज़ोरी आदि।

मनुष्य गुणों को देर से ग्रहण करता है और अवगुणों को सहज ही अपना लेता है, शायद इसीलिए शारंगदेव को संगीत–रत्नाकर(भाग–2, पृष्ठ–156–169) में गायकों के गुणों के साथ अवगुणों को भी विस्तार से देना पड़ा।

वर्तमान में भातखण्डे जी द्वारा दी गई बन्दिशों को नायकी का उदाहरण कहा जा सकता है। प्राचीन काल में नायक बैजू नायक, गोपाल नायक, चरजू आदि प्रसिद्ध संगीतज्ञ हुए हैं। हकीम मो0 करम इमाम ने अपने ग्रन्थ 'मादिनुल मूसीक़ी' में 12 नायकों के नाम इस प्रकार दिए हैः–
(1) भानु, (2) लोहंग, (3) डालु (4) भगवान (5) गोपालदास (6) बैजू (7) पाण्डे (8) छज्जू (9) बक्षु (10) घोपडु (11) मीरामध (12) अमीर खुसरो

<u>गायक</u> – किसी भी विशिष्ट संगीत विधा की गायकी को जानने वाले व्यक्ति को गायक कहा जाता हैं। गायक अपनी संगीत विधा में निपुण होता है तथा उसे गायकी के विभिन्न पक्षों की जानकारी होती हैं। प्राचीन से देशी संगीत के अन्तर्गत अनेक परिवर्तन हुए, अतः इस प्रकार जनरूची के कारण परिवर्तनशील विभिन्न विधाओं की गायकी को जानने वाला गायक ही है। प्राचीन काल में जब संगीत, गांधर्व से अलग हुआ और जो 'गान' कहलाया उसका उद्देश्य ही जन–मन–रंजन करना था। वही गान आगे चल कर देशी–संगीत कहलाया और गांधर्व मार्ग–संगीत के नाम से जाना गया। रूचियाँ सदा से परिवर्तित होती रहती हैं। अतः गायकों को भी अपने संगीत में जन–रूचि के अनुसार कुछ परिवर्तन करना आवश्यक हो गया था, अतः संगीत भी परिर्वतनशील हुआ।

भरत के समय में जो संगीत था, शारंगदेव के समय वह केवल लक्षण बन गया, यानी संगीत में परिवर्तन हो गया। दूसरे शब्दों में कह सकते हैं कि जन–रूचि परिवर्तित हो गई। समय के साथ संगीत बदलता गया और गायकी में भी परिवर्तन हुआ। जाति–गान के स्थान पर ग्राम–राग और देशी–राग आए और ध्रुवा के स्थान पर प्रबन्ध आया। उसके पश्चात ध्रुपद–शैली और आगे चलकर ख्याल–शैली का प्रचार हुआ। ख्याल–शैली में भी आलाप में कमी आई और तान को अधिक

महत्व दिया जाने लगा। कहने का भाव यह है कि गायकी जन–रूचि पर आधारित है तथा जो अपनी क्षमता और श्रोताओं की रूचि के अनुसार अपनी गायकी को प्रस्तुत करता है, वही गायक कहलाता है।

3.5 वाग्गेयकार

"शब्दानुशासनमभिधान प्रवीणताछनदः प्रभेदवेदित्यमलंकरेषु कौशलम्
रस भाव परिज्ञान देश स्थितिषु चातुरी"

अर्थात वाणी की रचना करके उसको गेय रूप देने वाला व्यक्ति, जिसको व्याकरण, छन्द, कोष, अलंकार, रस, भाव आदि की पूरी जानकारी हो, उसे वाग्गेयकार कहा जाता है। पं. भातखंडे जी के अनुसार "प्राचीन समय में जिन संगीत विद्वानों को पद–रचना, स्वर–रचना दोनों का ज्ञान होता था, उनको वाग्गेयकार की संज्ञा दी जाती थी।"

यह शब्द तीन शब्दों के मेल से बना है। वाक् का अर्थ है पद–रचना, गेय का अर्थ है गाया जाने वाला और कार का अर्थ है करने वाला, अर्थात् वाणी की रचना करके उसको गायन रूप देने वाले व्यक्ति को वाग्गेयकार कहा जाता है। पं. शारंगदेव, पं. दामोदर ने इसकी विशेषताओं का वर्णन करते समय मातु और धातु शब्द का प्रयोग किया है। दूसरे शब्दों में 'वाक्' अर्थात पद–रचना को मातु और गीत पक्ष को धातु कहते हैं। चैतन्य देव 'एन इंट्रोडक्शन टू इण्डियन म्युज़िक' में इसके बारे में लिखते हैं– "A Composer is known as Vaggeyakar. This word is derived from three others Vak (word), Geya (song), Kara (One who makes). As the term shows, a Composer must be a master of word and music. If on the other hand, a person who writes only the Literature of a song he is Matukara (matu word of speech) ; If he provides the music to the given poem he is Dhatukara (Dhatu score musical part of song). But a Vaggeyakara Composes both the poem and music, that is he creates a complete song."

संगीत मकरंद में चौथे अध्याय के 21वें श्लोक से लेकर 47वें श्लोक तक वाग्गेयकार के गुणों का वर्णन किया गया है।

1. जो संगीत में निपुण हो।
2. जिसको संगीत के विभिन्न पक्षों की पूरी जानकारी हो।
3. जिसको देश की विभिन्न भाषाओं की जानकारी हो।
4. जिसको व्याकरण की पूरी जानकारी हो।
5. छन्द के भेदों को जानने वाला हो।
6. साहित्य में वर्णित विभिन्न अलंकारों, उपमाओं का ज्ञान हो।
7. विभिन्न रसों के लिए उचित शब्दावली का ज्ञान हो।
8. उचित लय और ताल के प्रयोग करने की पूरी जानकारी हो।
9. संगीत के विभिन्न काकू भेदों का ज्ञान हो।
10. जो बुद्धिमान और अपनी कला के द्वारा श्रोताओं को आकर्षित कर सके।
11. जिसको संगीत के परिभाषिक तत्वों(सैद्धांतिक और क्रियात्मक) की पूर्ण जानकारी हो।
12. जिसकी स्मरण शक्ति तेज़ हो।
13. जिसकी संगीत के परम्परागत पक्ष की पूर्ण जानकारी हो।
14. जो पढ़ा–लिखा हो।

प्राचीन शास्त्रों में तीन प्रकार के वाग्गेयकार का वर्णन मिलता है–उत्तम, मध्यम, निम्न(घटिया)। जिस व्यक्ति में उपर्युक्त वर्णित सारे गुण हों, उसे उत्तम वाग्गेयकार कहा जाता है। जो स्वर–रचना में तो निपुण हो परन्तु पद–रचना में पूर्ण जानकारी न रखता हो, उसे मध्यम वाग्गेयकार कहा जाता है। जिसकी मातु(पद–रचना), गीत–रचना के उचित पक्ष की पूर्ण जानकारी न हो, उसे निम्न वाग्गेयकार कहा जाता है। संगीत में निम्न वाग्गेयकार का कोई स्थान नहीं है।

संगीत के शास्त्र में इनको नायक भी कहा जाता है। प्राचीन काल और मध्यकाल में वाग्गेयकारों के बहुत नाम मिल जाते हैं, जैसे–हरीदास, तानसेन, नायक बक्श, कौड़ी रंग, रंग बरस, तानसेन, अख्तर पिया, ललन पिया, कदर पिया आदि।

मध्यकालीन शास्त्रीय संगीत के वाग्गेयकार के अलावा भक्ति लहर के पीरों–फकीरों, गुरूओं को वाग्गेयकार कहा जा सकता है। डॉ. डी.एस.नरूला ने गुरू नानक देव जी को उत्तम वाग्गेयकार की उपाधि दी है। परन्तु इन वाग्गेयकार को शास्त्रीय संगीत की श्रेणी में रखना उचित नहीं है क्योंकि इन्होंने अपनी वाणियों के प्रचार के लिए संगीत का केवल सहारा ही लिया है। मध्यकाल के इस श्रेणी के वाग्गेयकारों के नाम इस तरह हैं–गुरू नानक देव जी, कबीर जी, सूरदास, मीरा बाई, जासो बाई, सहिजो बाई, मलूक दास, परमानंद आदि। जिस तरह भक्ति काल का कवि खुद संगीतकार भी था, उस तरह आज का कवि नहीं है। आज का कवि अपनी रचना में सांगीतिक पक्ष का ध्यान तो जरूर रखता है परन्तु यह जरूरी नहीं कि वह उसकी धुन को भावना के अनुकूल बना सके। संगीत को स्वर देने वालों के क्षेत्र भिन्न बन गए हैं। जिसको स्वरकार, संगीत निर्देशक, संगीतकार आदि कहा जाता है। इन कारणों से ही वर्तमान काल में शास्त्रीय वाग्गेयकारों की बहुत कमी है।

3.6 पण्डित

प्राचीन समय में जो विद्वान् संगीत–शास्त्र का पूर्ण ज्ञान रखता था तथा गायन–कला का साधारण ज्ञान रखता था, उसे पण्डित कहते थे। पण्डित संगीत शास्त्रों का निरन्तर अध्ययन करते हुए नवीन अनुसंधानों का संबंध उससे जोड़ता हैं। पण्डित रागों एवं तालों की पूर्ण शास्त्रात्मक अभिव्यक्ति को शास्त्रों में स्थान देने में सक्षम है। पण्डित संगीत के क्रियात्मक पक्ष की अभिव्यक्ति को भी शास्त्रों में स्थान दे सकता है। परन्तु उसे प्रदर्शित करने में मध्यम श्रेणी में आता हैं। पण्डितों का संगीत को शास्त्रात्मक रूप में संरक्षण करने हेतु विशेष योगदान है। क्योंकि मध्यकाल से ही क्रियात्मक रूप में जो संगीत विद्वान संगीतज्ञों के पास सुरक्षित था वह शास्त्रों में स्थान मिलने से ही संरक्षित रह पाया है। पण्डितों के संगीत शास्त्रों से हमें मध्यकाल से वर्तमान तक सम्पूर्ण सांगीतिक तत्वों, बंदिशों, रचनाओं के स्वरूप एवं प्रयोगों को लिखित रूप में जान पाए हैं। इस प्रकार कहा जा सकता है कि पण्डितों द्वारा ही संगीत शास्त्रों का आर्विभाव एवं संगीत के विभिन्न पक्षों का संरक्षण सम्भव हो पाया है। पण्डित एवं वाग्गेयकार में यह विशेष अन्तर हैं कि वाग्गेयकार शास्त्र के साथ–साथ क्रियात्मक पक्ष का भी पूर्ण ज्ञान रखता है तथा वह साहित्य एवं अनेक भाषाओं को भी जानता हैं ।

3.7 कलावन्त

किसी भी विशिष्ट कला विधा के निर्माता एवं प्रसारक को कलावन्त कहा जाता है। उस विशिष्ट कला के समस्त पक्षों को पीढ़ी दर पीढ़ी समृद्धशाली एवं लोकरंजन हेतु उसमें मर्यादित परिवर्तन करना भी कलावन्त का विशिष्ट कार्य है। निरन्तर अपनी कला विधा के विभिन्न पक्षों की समीक्षा करना एवं उसे समाज में उचित स्थान दिलाने में कलावन्त की विशेष भूमिका है। कलावन्त अपनी कला को परम्परा एवं सांस्कृतिक दृष्टि से निरन्तर बचाए हुए है। इन्हीं कलावन्तों के प्रयासों

से परम्परागत कलाओं को बचाया जा सका है। इस प्रकार कहा जा सकता है कि कलावन्त अपनी विशेष कला को समृद्धशाली बना रहें हैं, मूल रूप में सहेजे हुए हैं तथा पीढ़ी दर पीढ़ी इसका प्रसार करते रहे हैं।

3.8 गीत

जो सांगीतिक रचना तालबद्ध और छंदबद्ध आदि हो उसको गीत के अन्तर्गत माना जाता है। प्राचीन काल में प्रबंध वस्तुरूपक आदि रचनाएँ और आधुनिक युग में ध्रुपद, धमार, ख्याल, टप्पा, ठुमरी, तराना आदि इसी श्रेणी के अन्तर्गत आते हैं। गीत के अन्तर्गत आने वाली रचनाएँ एवं शैलियाँ, कलात्मकता और भावुकता प्रकट करती हैं।

आधुनिक संगीत में गीत रचना के मुख्य नियम–(Laws of Musical Composition)– शास्त्रीय संगीत में गीत रचना(Musical Composition) का विषय एक महत्वपूर्ण विषय है। प्रचलित शास्त्रीय संगीत के अन्तर्गत साधारणतः ध्रुपद, धमार, ख्याल(विलम्बित और द्रुत), टप्पा, ठुमरी, तराना आदि गीतों के भेद पाए जाते हैं। इस क्षेत्र में तानसेन, सदारंग, अदारंग, मनरंग, हररंग, शोरीमियाँ, रंगीले इत्यादि गीतकारों का विशेष स्थान है। आधुनिक काल भी नई–नई रचनाओं का समय है जिसमें अनेक नई तथा सुन्दर रचनाएं सुनने को मिलती हैं।

गीत रचना के लिए निम्नलिखित बातों पर ध्यान रखना अति आवश्यक हैः–

(1) काव्य – सर्वप्रथम गीतकार को यह देखना है कि काव्य गेय, स्पष्ट, सरल है या नहीं। काव्य सरल साधारण श्रोताओं के समझ में आने वाला, हृदयग्राही तथा भावनात्मक होना चाहिए।

(2) रस – कविता के रस को ध्यान में रखते हुए उसके अनुकूल ही राग का चयन करना चाहिए। अधिकतर श्रृंगार, करूण, वीर, शान्त–ये चार रस ही संगीत में प्रधानता रखते हैं। इन चारों में भी श्रृंगार रस अधिक महत्वपूर्ण है। जिस रस का काव्य है उसी रस का राग चुनना आवश्यक है। उदाहरणार्थ श्रृंगार रस के राग काफी, विहाग, सिन्दूरा, खमाज, पीलू, बागेश्री इत्यादि हैं, वीर रस के मालकौंश, शंकरा आदि हैं, शान्त रस के राग केदार, श्री, भूपाली आदि हैं तथा करूण रस के तोड़ी, भैरवी, यमन, कलिंगड़ा आदि हैं।

(3) राग निर्वाचन के बाद उसका मुख्य स्वरूप ध्यान में रखना चाहिए।

(4) राग में कुछ विशेष स्वर होते हैं जिससे राग प्रारम्भ तथा समाप्त किया जाता है। ऐसे स्वरों को ग्रह और न्यास स्वर कहते हैं। आजकल इन स्वरों पर ध्यान नहीं दिया जाता, परन्तु कुछ राग ऐसे हैं जिनमें कुछ खास स्वरों पर ही अधिकतर न्यास किया जाता है।

(5) स्थाई तथा अन्तरा राग के अलग–अलग उठाव और चलन होते हैं जिसका ध्यान रखना आवश्यक है।

(6) गीत रचना में राग के ऐसे स्वरों का चुनाव होना चाहिए जिससे काव्य का भाव स्पष्ट हो सके।

(7) ताल – गीत रचना ऐसी ताल में करनी चाहिए जिससे राग और काव्य का रस स्पष्ट हो जाए।

(8) ताल के आघातों (विभागों) का गीत के शब्दों में घनिष्ठ सम्बन्ध है। यदि गीत के उचित स्थानों पर ताल के आघात (ताली और खाली) नहीं पड़ती तो उसमें रसानुभूति नहीं हो सकती।

(9) अन्त में काव्य तथा राग में विश्रान्ति स्थानों का ध्यान रखना आवश्यक है क्योंकि राग में विश्रान्ति स्थानों से अर्थ तथा भाव स्पष्ट होते हैं।

3.9 गन्धर्व और गान

संगीत की परम्परा भारत में पुरातन है। संगीत कला का मुख्य उद्देश्य आनन्द की प्राप्ति है। आरम्भ में संगीतकला कला के रूप में नहीं थी, बल्कि इस रूप में आने से पहले इसका एक लम्बा युग था। संगीत के आदि ग्रंथ वेद माने जाते हैं। वेदों की ऋचाएं जिनको आर्थिक, गाथिक

और सामिक कहा जाता था, उनके नियमों के अनुसार ही संगीत का प्रसार किया जाता था। संगीत के इतिहास से पता चलता है कि आरम्भ से ही दो धाराएं समानान्तर रूप में चलती रहीं।

1. वैदिक संगीत 2. लौकिक संगीत

वैदिक संगीत के अन्तर्गत उसकी ऋचाओं को विशेष नियमबद्ध ढंग से गाया जाता था, जबकि लौकिक संगीत में मनुष्य अपनी रूचि के अनुसार परिवर्तन कर सकता था। यहां यह स्पष्ट करना जरूरी है कि संगीत शब्द का प्रयोग उस समय नहीं किया जाता था। उस समय गीत शब्द कहा जाता था। गीत से भाव स्वर और लयबद्ध रचना से था। गीत के दो भेद माने गए।

1. गन्धर्व 2. गान

<u>गन्धर्व</u> – इस गीत को गान्धर्व के लोग गायन करते थे, इसलिए इसका नाम गन्धर्व पड़ गया। इसका मुख्य उद्देश्य मोक्ष–प्राप्ति था। प्राचीन गन्धर्व गायन को मार्गी संगीत भी कहा जाए तो निराधार नहीं होगा। इसकी पुष्टि पं. शारंगदेव और दामोदर ने अपने–अपने ग्रंथों में की है। इन दोनों धाराओं का मुख्य उद्देश्य मोक्ष–प्राप्ति था। इसलिए यह कहा जा सकता है कि वैदिक गान से ही गन्धर्व संगीत की उत्पत्ति हुई। वैदिक युग के अन्त में गान्धर्व संगीत अप्रचलित हो गया इसलिए उसके मूल रूप के बारे में स्पष्ट करना सम्भव नहीं है।

<u>गान</u> – जो संगीत, संगीताचार्य और संगीतकारों ने अपनी बुद्धि से और विशेष कलात्मकता से लोकरूचि के अनुसार पेश किया, उसको गान कहा गया। शारंगदेव ने ऐसे संगीत को देशी संगीत कहा। देशी संगीत की परिभाषा देते हुए पं. शारंगदेव ने कहा है कि भिन्न–भिन्न देशों में जनरूचि के अनुसार मनुष्य इसको गा–बजाकर या नृत्य करके अपने हृदय का मनोरंजन करता है, उसको देशी संगीत कहा जाता है। इसी प्रकार पं. दामोदर ने भी कहा है कि वह संगीत, जो देश के भिन्न–भिन्न भागों में, वहां के रिती–रिवाजों के अनुसार जनता का मनोरंजन करे, उसको देशी संगीत कहा जाता है। उपर्युक्त कथन से यही कहा जा सकता है कि संगीत की जिस धारा को संगीतकारों और संगीतचार्यों ने जनरूचि के अनुसार समय–समय पर इसमें परिवर्तन करके पेश किया, उसे गान संगीत कहा गया। असल में गान को ही देशी संगीत कहा गया। देशी संगीत के दो मुख्य भेद निबद्ध और अनिबद्ध भरत, मतंग और शारंगदेव ने भी माने हैं।

3.10 तिरोभाव–अविर्भाव

भारतीय शास्त्रीय संगीत में राग अमूल्य देन है। राग का मूल उद्देय रंजकता उत्पन्न करना है। संगीत में रंजकता उसको कहा जाता है जो आत्मिक आनंद दे। राग को प्रस्तुत करते समय राग में स्वरों का उचित लगाव, राग का उचित स्वरूप वादी, संवादी और विशेष नियमों का प्रयोग करते समय विभिन्न सांगीतिक क्रियाओं से राग की सुन्दरता का तत्व उभारा जाता है। राग में अविर्भाव और तिरोभाव की क्रियाओं से राग की सुन्दरता और रंजकता का संचार किया जाता है। कलाकार राग का विस्तार करते समय कुछ देर में मूल राग के स्वरूप को छुपा देता है। जिससे श्रोताओं को दूसरे राग की झलक लगने लगती है, ऐसी क्रिया को राग का तिरोभाव कहा जाता है। परन्तु जब फिर वापिस मूल राग के स्वरूप को स्पष्ट किया जाता है तब उसको अविर्भाव कहा जाता है। राग में तिरोभाव–आविर्भाव की क्रिया कुशल संगीतकार ही कर सकते हैं। इसी क्रिया को यदि उचित ढंग से न किया जाए तब राग की हानि हो सकती है। इसलिए इस क्रिया को करने से पहले विशेष तत्वों की तरफ ध्यान देना जरूरी है।

1. यह क्रिया केवल उस समय ही करनी चाहिए जब राग का स्वरूप पूरी तरह कायम हो गया हो अर्थात् जब श्रोताओं को पूर्ण रूप से राग की पहचान हो जाए।
2. यह क्रिया अधिकतर समप्रकृतिक राग द्वारा ही पेश करनी चाहिए।
3. यह क्रिया बहुत थोड़े समय के लिए होनी चाहिए नहीं तो मूल राग की हानि हो सकती है।

4. यह क्रिया करने से राग को कोई नुकसान नहीं होगा परन्तु अनुचित ढंग से करने से राग को हानि हो सकती है।

आविर्भाव का अर्थ है राग में मूल स्वरूप को प्रकट रूप में दिखलाना और तिरोभाव का अर्थ है कि किसी अन्य राग की छाया दिखला कर राग के स्वरूप को कुछ समय के लिए आच्छादित कर देना। यह प्रक्रिया वैचित्र्य उत्पन्न करने के लिए की जाती है, अतः सीमित समय के लिए ही प्रक्रिया को किया जाना चाहिए। अधिक देर तक तिरोभाव करने से मूल राग अपना प्रभाव खो सकता है। तिरोभाव के बाद पुनः जब मूल राग में आया जाता है, उसे आविर्भाव कहते हैं। तिरोभाव दो प्रकार से किया जाता हैः— (1) सम—प्रकृति राग की छाया दिखला कर (2) मूर्च्छना—भेद से आधार स्वर को परिवर्तित करके।

1. **सम—प्रकृति राग की छाया दिखलाकर** — किसी राग को गाते—बजाते समय जब राग का प्रभाव पूरी तरह से छा जाता है तब उस राग से मिलते—जुलते किसी अन्य राग के समान स्वर—समूह जो रागों में समान रूप से आते हों ऐसे स्वर समूहों को गायक या वादक वैचित्र उत्पन्न करने के लिए प्रयोग करता है, इससे मूल राग कुछ समय के लिए छिप जाता है, इस छिपने की क्रिया को तिरोभाव कहते हैं। जैसे मूल राग यदि भैरवी गाया या बजाया जा रहा हो तो निम्न प्रकार से होगा — सा रे सा, ग ऽ सा रे सा, धनि सा रे सा, सा रेग म, ग म गमपम ग म रे सा।

तिरोभाव — नि सा, ग म प, म प ग म निसाग सागम ग म प, म प ग म ग यहाँ तक भैरवी भी है और भीमपलासी भी है, अतः भैरवी में भीमपलासी का तिरोभाव होगा पर इस प्रक्रिया में वे स्वर—समूह नहीं लिए जा सकते जो केवल भीमपलासी के हों। जैसे 'म ग रे सा', क्योंकि से स्वर भैरवी के नहीं हैं अतः तिरोभाव करते समय इन स्वरों का प्रयोग नहीं किया जा सकता।

आविर्भाव —सारे सा, सा रेग म, प ध प म, ग म रे सा।

उत्तरांग में भैरवी में ही मालकौंस का तिरोभाव — ग म धनि सां, ध निध सां, सा ध म धनि सां, नि सा ग म ध नि सां, ग म ध म नि सां ऽ गं, यहाँ तक मालकौंस के स्वर—समूह हुए और साथ ही भैरवी के भी हैं, अतः कुछ समय के लिए भैरवी छिप गया है और मालकौंस उभर रहा है। यहाँ भी स्वर—समूह नहीं लगाए जा सकते हैं जो केवल मालकौंस के हों। जैसेः— 'मंमंसां' या 'सां धनिध म' ये स्वर—समूह भैरवी के नहीं हैं अतः तिरोभाव करते समय इन स्वरावलियों का प्रयोग नहीं कर सकते। आर्विभाव — सां रें सां, सां निध प ध प म, प म ग, सारेग म प, ग म रे सा।

यह तिरोभाव समान स्वरों वाले यानी किसी एक थाट के रागों में भी किया जा सकता है जैसे कल्याण थाट के दोनों मध्यम वाले अधिकांश रागों के पूर्वांग में तो भिन्नता है पर उत्तरांग में समान स्वर—समूहों का प्रयोग होता है। जैसे—कामोद, छायानट, गौड़—सारंग, हमीर। इनमें 'प ध मं प सां, सां ध प, मं प ध प नि ध सां, सां रें सां,' इन स्वरावलियों के प्रयोग से कल्याण—थाट के दोनों मध्यम वाले राग ही रहेंगे। अतः किसी भी राग में ऐसे स्वर—समूहों के प्रयोग से मिलते जुलते राग की छाया दिखला कर तिरोभाव किया जा सकता है। कुछ समय के बाद पुनः मूल राग जो गाया जा रहा हो उस राग विशेष के स्वर लगा कर आर्विभाव करना होगा।

श्यामकल्याण व कामोद का अवरोह समान होने के कारण जब केवल अवरोह क्रम के स्वर समूहों का प्रयोग किया जाए तो दोनों राग होंगे अतः इन दोनों रागों में एक—दूसरे का तिरोभाव किया जा सकता है। कुछ समय के बाद आरोह—क्रम के स्वर लगा कर अभीष्ट राग में आने की क्रिया को आविर्भाव कहा जाएगा।

2. **मूर्च्छना–भेद से आधार–स्वर परिवर्तित करके** – मूल रूप से आधार स्वर षड्ज होता है, पर जब षड्ज के अतिरिक्त कुछ समय के लिए किसी अन्य स्वर को आधार स्वर यानी षड्ज मान लिया जाए तो मूल राग छिप जाएगा और उसके स्थान पर दूसरा राग दिखलाई देने लगेगा। जैसे कोमल–धैवत वाले ललित राग को गाते–बजाते समय यदि मध्यम को कुछ समय के लिए षड्ज मान लें तो ललित के स्वरों में तोड़ी राग दिखने लगेगा। जैसेः–

ललित – म मं म, ध ऽ मं म, नि ध नि मं ध मं मं

तोड़ी – सारे सा, ग ऽ रे ग रे सा, मं ग, मं रेगरे सा

यदि स्थिति चन्द्रकौंस गाते–बजाते समय होती है और यदि मध्यम को षड्ज मान लें तो मधुकौंस हो जाएगा। जैसेः–

चन्द्रकौंस – म ग म ध म, ग म ध नि सां, सां नि सां ध नि सां, सां गं सां

मधुकौंस – सानि सा ग सा, नि सा ग मं प, प मं प ग मं प, प नि प

चन्द्रकौंस – नि ध म ग म, ध नि सां नि सां

मधुकौंस – मं ग सा, नि सा ग मं प मं प

पाँच स्वरों वाले औडव–जाति के रागों में यह क्रिया और भी आसान है। मालकौंस के षड्ज को आधार–स्वर मानने से मालकौंस, कोमल–गांधार को षड्ज मानने से बिलावल–थाट का दुर्गा, मध्यम को आधार मानने से धानी, कोमल धैवत को षड्ज मानने से भूपाली और कोमल–निषाद को आधार–स्वर मानने से मधुमाद–सारंग के स्वरान्तर प्राप्त होंगे। अतः मालकौंस में इन चारों रागों का तिरोभाव किया जा सकता है या उपरोक्त पाँचों रागों में एक–दूसरे का तिरोभाव किया जा सकता है।

मूर्च्छना–भेद से तिरोभाव करने से रागों के विस्तार की पर्याप्त जानकारी हो जाती है क्योंकि सभी रागों की तानें एक–दूसरे राग में प्रयोग करने की नई दृष्टि आ जाती है। समर्थ कलाकार इस रिति से आधार–स्वर बदल–बदल कर कोई भी राग अधिक समय गाते बजाते देखे जाते हैं। बड़े गुलाम अली खाँ साहब तो मूर्च्छना–भेद से आधार–स्वर परिवर्तित करके अविर्भाव–तिरोभाव की रीति का ही अधिक प्रयोग करते थे।

3.11 काकु

काकु का अर्थ है ध्वनि के उतार–चढ़ाव से भाव व्यक्त करना। संगीत में सभी स्वर आधार स्वर से ऊँचे या नीचे होने पर बनते हैं जिनसे संगीत निर्मित होता है। काकु से स्वरों का उतार–चढ़ाव या स्वरों का ऊँचा नीचापन प्रदर्शित होता है इसलिए काकु को संगीत की जननी कहा जाता है। समान शब्द होने पर भी यदि ध्वनि को भाव के अनुसार ऊँची या नीची कर दी जाए तो भाव में अन्तर आ जाता है। इसके अतिरिक्त यदि शब्दों के ठहराव में अन्तर कर दिया जाए तो भी अर्थ परिवर्तित हो जाता है। अर्ध–विराम से निम्नलिखित वाक्य का अर्थ ही विपरित हो गया है 'उसे रोको' मत आने दो', अब यहाँ रोको के बाद का अर्थ विराम 'मत' के पश्चात् लगाने से अर्थ एकदम विपरित हो जाता है–'उसे रोको मत, आने दो'। इन दोनों वाक्यों में समान शब्द हैं केवल अर्धविराम के स्थान भेद से अर्थ परिवर्तित हो गया। अब काकु पर विचार करें। प्रश्नवाचक वाक्य में स्वर नीचे से ऊपर होता है जैसे यदि यह पूछना हो कि 'वह क्या है?' तो ध्वनि मध्य–षड्ज से पंचम तक उठती है इसके विपरित जब उत्तर देना हो ध्वनि मध्य–षड्ज से नीचे पंचम तक जाती है। कहने का भाव यह है कि यदि लिखा हुआ न हो केवल कहना हो तो समान वाक्य होते हुए केवल मध्य–षड्ज से मध्य–पंचम तक ध्वनि जाए तो उत्तर लगता है। यही काकु का प्रयोग। काकु का क्षेत्र विशाल है। शारंगदेव ने संगीत रत्नाकर (भाग–2, पृ.–175) में छह प्रकार के काकुओं का

उल्लेख किया है जैसे स्वर काकु, राग काकु, अन्य–राग काकु, देश काकु, क्षेत्र काकु और यन्त्र काकु। इसके अतिरिक्त भाव व्यक्त करने के लिए कभी किसी शब्द पर दबाव देने के लिए ज़ोर देना होता है। कभी कोमल भावनाओं को प्रदर्शित या व्यक्त करने के लिए ध्वनि को अपेक्षाकृत मुलायम बनाना होता है। इन दोनों प्रकारों का साहित्य और संगीत दोनों में एक समान रूप से प्रयोग किया जाता है। जैसे दोनों प्रकारों का साहित्य और संगीत दोनों में एक समान रूप से प्रयोग किया जाता है। जैसे साहित्य में डराने के भाव को कठोर शब्दों से, वैसे ही संगीत में स्वर को बुलन्द करके या वाद्य में जोरदार प्रहार करके प्रदर्शित करते हैं। मधुरता के लिए कोमल भाव से शब्दों या स्वरों की सहायता से काकु के सहारे भाव व्यक्त किए जाते हैं।

3.12 तान

तान शब्द का अर्थ है बढ़ाना या फैलाना। दूसरे अर्थों में इसको विस्तार भी कहा जा सकता है क्योंकि इसके द्वारा राग वाचक स्वर समूहों का द्रुत लय में अखंडित रुप में उच्चारण किया जाता है। किसी भी राग में तान उच्चारण करने के लिए उस राग के वादी–संवादी, आरोह–अवरोह और वर्जित स्वर, राग का विशेष चलन आदि की तरफ विशेष ध्यान रखना पड़ता है। इन तत्वों का ध्यान तो आलाप बंदिश में भी रखना पड़ता है परन्तु तानों में विशेष नियमों का पालन करते हुए विभिन्न लयकारियां, जिससे सुन्दरता, विचित्रता आदि पैदा होती है, का विशेष महत्व दिखलाया जाता है।

तानों का प्रयोग ख्याल, टप्पा, ठुमरी आदि गायन–शैलियों में ही किया जाता है। ध्रुपद में तानों का प्रयोग नहीं किया जाता। ध्रुपद के तीसरे और चौथे चरण में नोम–तोम के आलाप में केवल गमक तान का ही प्रयोग किया जाता है और तानों का प्रयोग ध्रुपद में नहीं होता।

<u>तानों के प्रकार</u> – तानों के अनेक प्रकार हैं जैसे–अलंकारिक तान, गमक तान, कूट तान, मिश्र तान, छूट तान, जबड़े की तान, फिरत तान, दानेदार तान, हलक तान, झटके की तान, खटके की तान, बोल तान, सपाट तान, टप्पे अंग की तान, मूर्छना की तान, चक्की तान, तलवार की तान, उखाड़–पछाड़ की तान, लड़त तान, पलट तान, सरगम तान, अचरक तान, वक्र तान, सरोक तान आदि।

<u>तान रचना विधि</u> – आरंभिक विद्यार्थी को पहले गुरु के द्वारा सिखाई साधारण तानों का ही प्रयोग करना चाहिए। परन्तु धीरे–धीरे विद्यार्थी को राग के विशेष चलन, तानों के उचित नियमों के प्रयोग के बारे में जानकारी हो जाती है तो वह तानों की रचना स्वयं भी कर सकता है। तानों में लयकारी का विशेष महत्व है।

<u>उत्तम तानों के सिद्धांत</u> – आरंभिक विद्यार्थी को पहले चार वर्णो (स्थाई वर्ण, आरोही वर्ण, अवरोही वर्ण, संचारी वर्ण) के अलंकारों का अभ्यास होना चाहिए ताकि विद्यार्थी का गला स्वरों के उचित स्थान के उच्चारण में पक्का हो सके। इन अलंकारों को पहले ठाह लय में, फिर दुगुन और चौगुन, अठगुन लय में करवाया जाए।

आरंभ में केवल छोटी–छोटी तानों का ही अभ्यास कराया जाए। बाद में बड़ी तानें विद्यार्थी अपने आप गाने में समर्थ हो जाता है। तान का अभ्यास पहले कम लय में किया जाए ताकि स्वरों और क्रियाओं का उचित प्रयोग हो सके। तानों की संख्या तब ही बढ़ाई जाए जब पहली तानों पर पूरा अभ्यास हो जाए। अभ्यास के लिए अर्थात् गले की विशेष हरकत के लिए सपाट तान का अपना अलग ही योगदान होता है। अवरोहात्मक क्रम में सपाट स्वरों का उच्चारण मुश्किल लगता है क्योंकि इस क्रम में कंठ पर काबू तब ही हो सकता है जब स्वरों का पूर्ण ज्ञान हो। ऐसी तानों में लयकारी धीरे–धीरे बढ़ानी चाहिए और साथ ही साथ सपाट स्वरों का अभ्यास मध्य षड्ज से लेकर तार सां तक न किया जाए बल्कि पहले सा से लेकर म तक एक पड़ाव देकर अभ्यास करने के बाद तार षड्ज तक पहुंचा जाए।

तान का अभ्यास करते समय षड्ज या राग में लगने वाले विशेष आरंभिक स्वर जैसे कल्याण में नि आदि से न किया जाए बल्कि ऋषभ से लेकर तार सप्तक के ऋषभ तक, गंधार से लेकर तार सप्तक के गंधार तक इत्यादि तानों का अभ्यास किया जाए, जिससे विद्यार्थी को स्वरों का बहुत पक्का अभ्यास हो जाएगा। इससे उसको किसी भी स्वर को सा मानकर गाने का अभ्यास हो जाएगा। मूर्च्छना पद्धति में भी ऐसा होता है। जब विद्यार्थी किसी भी स्वर को सा मानकर आरोह–अवरोह करेगा तब स्वरों के स्थानों में अंतर आना स्वाभाविक है। चाहे उसने उच्चारण तो सा रे ग म प ध नि आदि का ही किया है परन्तु हर बार षड्ज बदलने से मूल स्वर समूह में अंतर आ जाएगा। जिससे विभिन्न स्वरों के उच्चारण में फिर कोई मुश्किल नहीं आएगी।

आरंभ में ऐसे रागों की तानें करवानी चाहिए जिनमें शुद्ध स्वर प्रयोग हो, जिनका चलन सरल और सीधा हो और जिनमें संवाद ज्यादा हो। जैसे कल्याण राग इत्यादि इसमें तीव्र मध्यम के अलावा बाकी सभी स्वर शुद्ध लगते हैं और इसका चलन भी सीधा है। ऐसे रागों में तानों की तैयारी के बाद फिर किसी और राग की तानें की जाए। पहले वक्र जाति वाली रागों की तानों की तैयारी न की जाए। पहले औड़व जाति के सरल रागों की तानें जैसे भूपाली, देशकार इत्यादि रागों में ही उच्चारी जाए क्योंकि शुद्ध स्वरों पर काबू के बाद ही कोमल स्वर उच्चारण में सफलता मिलेगी। बोल तानों को गाने के लिए पहले बंदिश के बोलों का अभ्यास सरगम पर ही किया जाए बाद में बंदिश के बोलों की तान अर्थात् बोलतान या आकार के द्वारा तान का अभ्यास किया जाए।

आदत, जिगर, हिसाब वैसे तो इन तीनों का प्रयोग संगीत के हर पहलू में रहता है परन्तु तानों में इस संबंध में विशेष चौकन्ने रहना पड़ता है जैसे विशेष लयकारी के लिए उत्तम अभ्यास अर्थात् आदत, स्वरों और क्रियाओं का उचित प्रयोग अर्थात् जिगर और मात्राओं की विशेष गिनती अर्थात् हिसाब। उत्तम तानों के लिए गायक के विशेष गुण जैसे–बैठने का उचित ढंग, जिससे फेफड़ों में कोई रुकावट न हो और चेहरे पर भाव पेश करने का ढंग आदि होना भी आवश्यक है। स्वर, लय और ताल की विशेष जानकारी आत्मविश्वास आदि तत्वों का ध्यान रखना जरुरी है क्योंकि ऐसे तत्वों के बिना तानों का उचित रुप से उच्चारण नहीं किया जा सकता, जिसके फलस्वरुप गायक अपने गायन से इसकी उत्पत्ति करने में असमर्थ हो जाता है।

अभ्यास प्रश्न

क. लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. मार्गी संगीत के विषय में संक्षेप में व्याख्या कीजिए।
2. वाग्गेयकार के गुणों का वर्णन संक्षेप में कीजिए।
3. भारतीय संगीत में काकु से आप क्या समझते हो? संक्षिप्त टिप्पणी लिखिए।
4. रागों के चलन में तिरोभाव एवं आविर्भाव का क्या महत्व है?बताइए।

ख. सत्य/असत्य बताइए :–

1. गान लोक रूचि के अनुसार न होकर मोक्ष प्राप्ति का साधन था।
2. देशी संगीत का मूल उद्देश्य लोकरंजनकारी रहा है।
3. संगीत रत्नाकर में 6 प्रकार के काकुओं का वर्णन मिलता है।
4. तिरोभाव की क्रिया समप्रकृति रागों को छोड़ अन्य रागों में की जाती है।

ग. रिक्त स्थान की पूर्ति :–

1. ध्रुपद गायन में स्वरों को आन्दोलित करते हुए _______तानों का प्रयोग होता है।
2. निबद्ध गान में वे संगीतमयी रचनाएं आती है जो ________बद्ध होती हैं।
3. मो0 करम इमाम ने अपने ग्रंथ में नायकों की संख्या__________मानी है।
4. मार्गी संगीत का मुख्य उद्देश्य __________प्राप्ति रहा है।

3.13 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप भारतीय संगीत के सैद्धान्तिक पक्षों जैसे मार्गी संगीत, देशी संगीत, गन्धर्व, गान, वाग्गेयकार, पण्डित, कलावन्त, नायक, गायक, गीत, तिरोभाव, अविर्भाव, काकु और तान के बारे में जान चुके होंगे। संगीत एवं धर्म का आरम्भ से ही अटूट सम्बन्ध रहा है। संगीत की दो धाराओं मोक्ष प्राप्ति एवं लोक मनोरंजनकारी क्रमशः मार्गी एवं देशी संगीत के रूप में कालान्तर से भारतीय संस्कृति के अभिन्न अंग के रूप में प्रचलन में रही है। मार्गी संगीत की तुलना पहाड़ी देशों में उन्मुक्त रूप से बहते हुए झरनों से की जा सकती है। भारतीय शास्त्रीय संगीत की परम्परा का निर्वाह करते हुए गायक, नायक, वाग्गेयकार, पंडित, कलावन्त आदि ने प्रत्येक काल में इस कला को समृद्ध करते हुए अपनी विशेष भूमिका का निर्वहन किया है। इनमें वाग्गेयकार सम्पूर्ण रूप से कला निष्णात होते रहे हैं।

भारतीय शास्त्रीय संगीत में राग विचिल अमूल्य देन है। राग का मूल उद्देश्य रंजकता उत्पन्न करना है। रंजकता वह है जो आध्यात्मिक आनन्द प्रदान करे। राग में आलाप–ताल एवं आविर्भाव तथा तिरोभाव के प्रयोग एवं क्रियाओं द्वारा राग की सुन्दरता और रंजकता का संचार किया जाता है। ताल द्वारा राग में एक चमत्कार उत्पन्न भी होता है। वर्तमान में राग में आविर्भाव व तिरोभाव एक अनिवार्य क्रिया बनती जा रही है तथा आलाप प्रधान संगीत ताल प्रधान संगीत के रूप में विकसित होता जा रहा है। इसी शब्दों में कह सकते हैं कि जन रूचि परिवर्तित हो गई है। समय के साथ संगीत के विभिन्न पक्षों में बदलाव आया तथा गायकी परिवर्तित होती गई।

3.14 शब्दावली

1. **श्रुति** – कानों से सुनी जा सकने वाली सूक्ष्म ध्वनि।
2. **मूर्च्छना** – सप्तक में क्रमानुसार पॉच, छः या सात स्वरों का विशेष क्रमयुक्त प्रयोग मूर्च्छना कहलाता है।
3. **गमक** – आन्दोलित बलयुक्त स्वर का प्रयोग।
4. **जाति गान** – ध्रुपद व प्रबन्ध गायन के पूर्व एक प्राचीन गान प्रकार।
5. **ग्रह एवं अंश स्वर** – संगीत रचना का सबसे प्रारम्भिक स्वर ग्रह स्वर है तथा इसके पश्चात महत्वपूर्ण स्वर अंश स्वर है।
6. **खटका** – किसी स्वर को पास वाले दूसरे स्वर से अल्प स्पर्श यदि जोरदार विधि से हो तो वह खटका कहलाता है।
7. **मुर्की** – स्वरों का छोटा सा समूह जिससे तेज गति से लिया जाता है उसे मुर्की कहते हैं।
8. **अलंकार** – स्वरों का ऐसा समूह जो गीत को रंजकता प्रदान करता है।
9. **आलाप** – स्वरों द्वारा आकार में विस्तार करना जिससे राग का विस्तार होता है।

3.15 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

ख. सत्य/असत्य बताइए :–

1. असत्य 2. सत्य 3. सत्य 4. असत्य

ग. रिक्त स्थान की पूर्ति :–

1. गमक 2. ताल 3. 12 4. मोक्ष

3.16 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. कौर, डॉ0 भगवन्त, *परम्परागत हिन्दुस्तानी सैद्धान्तिक संगीत,* कनिष्का पब्लिशर्स, नई दिल्ली।
2. सर्राफ, डॉ0 रमा, (2004), *भारतीय संगीत सरिता,* कनिष्का पब्लिशर्स नई दिल्ली।
3. परांजपे, डॉ0 शरच्चन्द्र श्रीधर, (1992), संगीत बोध, मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, भोपाल।
4. राजन, डा0 रेणु, (2010) भारतीय शास्त्रीय संगीत के विविध आयाम, अंकित पब्लिकेशन, नई दिल्ली।
5. भातखण्डे, विष्णु नारायण, (1966), उत्तर भारतीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास, संगीत कार्यालय, हाथरस।

3.17 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्रीः

1. गर्ग, लक्ष्मी नारायण, बसन्त(1997), संगीत विशारद, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. गोबर्धन, शान्ति, (1989), संगीत शास्त्र दर्पण भाग–2, पाठक पब्लिकेशन, इलाहाबाद।
3. पाठक, पं0 जगदीश नारायण, (1995), संगीत शास्त्र प्रवीण, पाठक पब्लिकेशन, इलाहाबाद।

3.18 निबन्धात्मक प्रश्न

1. रागों में आविर्भाव, तिरोभाव के प्रयोग के महत्व को समझाते हुए विस्तार से व्याख्या कीजिए।
2. मार्गी एवं देशी संगीत की व्याख्या करते हुए विस्तार पूर्वक इनकी विशेषताओं को समझाइए।

इकाई 4 – संगीतज्ञों (उ0 अब्दुल करीम खाँ, उ0 अमीर खाँ, पं0 डी0 वी0 पलुस्कर, उ0 अल्लादिया खाँ, पं0 विनायक राव पटवर्धन, पं0 कृष्णराव शंकर पंडित व पं0 नारायण राव व्यास) का जीवन परिचय।

4.1 प्रस्तावना
4.2 उद्देश्य
4.3 संगीतज्ञों का जीवन परिचय
    4.3.1 उ0 अब्दुल करीम खाँ
    4.3.2 उ0 अमीर खाँ
    4.3.3 पं0 डी0 वी0 पलुस्कर
    4.3.4 उ0 अल्लादिया खाँ

4.4 सारांश
4.5 शब्दावली
4.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
4.7 संदर्भ ग्रन्थ सूची
4.8 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
4.9 निबन्धात्मक प्रश्न

4.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम (बी0ए0एम0वी0–301) के प्रथम खण्ड की चतुर्थ इकाई है। इससे पहले की इकाईयों में आप विभिन्न संगीतज्ञ वर्ग एवं शैलियों जैसे मार्गी संगीत, देशी संगीत, नायक, गायक, वाग्गेयकार, पण्डित, कलावन्त, गीत, गन्धर्व, गान, अविर्भाव, तिरोभाव, काकु और तान से परिचित हो चुके होंगे।

प्रस्तुत इकाई में आपको उ0 अब्दुल करीम खाँ, उ0 अमीर खाँ, पं0 डी0वी0 पलुस्कर, उ0 अल्लादिया खाँ, पं0 विनायक राव पटवर्धन, पं0 कृष्णराव शंकर पंडित व पं0 नारायण राव व्यास जी का जीवन परिचय तथा सांगीतिक योगदान के बारे में बताया गया है।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप इन प्रतिष्ठित संगीतज्ञों के व्यक्तित्व तथा संगीत के प्रचार–प्रसार में इनके योगदान के बारे में जान सकेंगे।

4.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन से आप जान सकेंगे कि :–

- उक्त संगीतज्ञों ने किन–किन गुरूजनों से शिक्षा ग्रहण की।
- इन संगीतज्ञों ने किन घरानों का प्रतिनिधित्व किया।
- इन संगीतज्ञों को कौन–कौन से सम्मान व पुरस्कारों से सम्मानित किया गया।
- इन संगीतज्ञों ने कौन–कौन से संगीत संस्थानों तथा संगीत विद्यालयों की स्थापना की।
- इन्होंने कौन सी नई रचना, ग्रन्थ इत्यादि लिखा है।

4.3 संगीतज्ञों का जीवन परिचय

प्रस्तुत इकाई में आप उ0 अब्दुल करीम खाँ, उ0 अमीर खाँ, पं0 डी0वी0 पलुस्कर, उ0 अल्लादिया खाँ, पं0 विनायक राव पटवर्धन, पं0 कृष्णराव शंकर पंडित एवं पं0 नारायण राव व्यास जी के व्यक्तित्व तथा कृतित्व के बारे में विस्तार से जानेंगे।

4.3.1 उ0 अब्दुल करीम खाँ :–

जन्म – अब्दुल करीम खाँ का जन्म सन् 1872 में किराना में हुआ।

संगीत शिक्षा एवं कार्यक्रम – किराना घराना, जिनके नाम से जाना जाता है, उस महान कलाकार अब्दुल करीम खाँ का जिक्र आते ही दिल और दिमाग में एक दिलकश आवाज स्वतः ही गूँजने लगती है। ऐसा लगता है मानो कोई रागिनी साकार होकर आसपास मंडरा रही है। अब्दुल करीम खाँ और किराना, ये शब्द एक दूसरे के पर्याय बन गए हैं। क्योंकि उनके गायन में किराना घराने की समस्त विशेषताएं तो विद्यमान थी ही, साथ ही अपनी विलक्षण प्रतिभा में उन्होंने इस घराने को भी अग्रिम पंक्ति में ला खड़ा किया। किराना, दिल्ली के समीप पानीपत, सोनपत, हुसेनीपुर, किराना, अम्बेटा, छपरोली एवं मेरठ गावों के समूह में से एक है। यहाँ कभी धोडू जैसे संगीत के दिग्गज गायक हुए हैं। अतः इस गाँव के नाम पर ही किराना घराना प्रसिद्ध हुआ। घराने के लोगों का विश्वास है कि उनके परिवार में कृष्ण भगवान ने प्रकट होकर वरदान दिया कि यहाँ के गायकों के स्वर बाँसुरी के सामन मधुर रहेंगे। वरदान फलीभूत हुआ, इसीलिए किराना गायकी को श्रीकृष्ण की 'गौहर वाणी' कहा जाता है।

किराना के उ0 अब्दुल वहीद खाँ एक प्रसिद्ध गायक हुए हैं। वे अब्दुल करीम खाँ के रिश्तेदार थे। वे महाराष्ट्र के मिरज में जाकर बस गए। बाद में अब्दुल करीम खाँ एवं उनके भाई अब्दुल हक भी मिरज चले गए थे। संगीतज्ञ परिवार में जन्म लेने के कारण अब्दुल करीम खाँ को गायन के साथ–साथ सारंगी, तबला तथा जलतरंग आदि वाद्यों की शिक्षा सहज ही प्राप्त हो गई थी।

कम आयु में ही गायन में कुशलता प्राप्त करने के बाद अब्दुल करीम खाँ बडौदा पहुंचे जहाँ दरबारी संगीतज्ञ के रूप में तीन वर्ष गुजारे। फिर वे मुम्बई होते हुए पूना पहुंचे। वहाँ उन्होंने आर्य संगीत विद्यालय की स्थापना की, जिसने पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर के गांधर्व महाविद्यालय की भांति लोकप्रियता अर्जित की। वे अपने खर्चे से विद्यार्थियों को अपने यहाँ रखकर गाना सिखाते थे। बाद में उन्होंने मिरज को अपना स्थाई निवास बनाया। उत्तर भारत से महाराष्ट्र पहुंच कर जिन महारथियों ने अपनी कला की धाक जमाई, उनमें अतरौली–जयपुर घराने के उस्ताद अल्लादिया खाँ एवं किराना घराने के अब्दुल करीम खाँ के नाम विशेष आदर से लिए जाते हैं।

<u>**विशेषताएँ**</u> – किराना घराने की प्रमुख विशेषता स्वर लगाने का भावपूर्ण ढंग, एक–एक स्वर की विलम्बित बढ़त तथा अति विशिष्ट स्वर लगाव के साथ चैनदार गायकी इत्यादि है। उ0 अब्दुल करीम खाँ के गायन में यह सब विशेषताएँ विद्यमान थी। कभी कभी तो वे एक ही स्वर में इतने डूब जाते थे कि उन्हें समय का पता ही नहीं चलता था। वह स्वर कभी मालकौंस का तार षड़ज या फिर यमन का तीव्र मध्यम आदि होता। इन्हें जिन्होंने भी सुना होगा उन्होंने इसे समझा होगा।

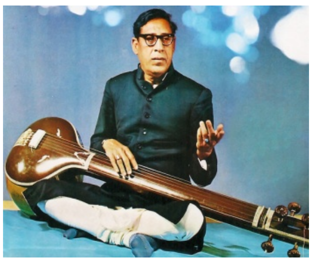
उनका तार षड़ज पर ठहराव का अंदाज बड़ा निराला था। कुछ इस तरह से वे स्वर समूह बनाते थे कि तार षड़ज अलग से चमकता रहता था और एक विचित्र प्रभाव पैदा करता था। उनकी कई बंदिशों का सम भी तार षड़ज पर है। उनकी कई ठुमरियां तथा बंदिशें ग्रामोफोन कम्पनी के रिकार्डों में सुरक्षित हैं, अमर हैं। तार षड़ज की विशेषता लिए उनकी गाई जोगिया की बंदिश 'अब पिया मिलन की आस' तथा भैरवी में गाई गयी 'जमुना के तीर' तथा 'पिया बिन नहिं आवत चैन' आदि ठुमरियां लोकप्रिय हैं। उ0 अब्दुल करीम खाँ का स्वाभाविक स्वर भी अपेक्षाकृत ऊँचा था। जो उनके घराने की विशेषता बन गया। वे ख्याल और ठुमरी के ज्ञाता थे।

उ0 अब्दुल करीम खाँ ने दक्षिणात्य संगीत का गम्भीरता से अध्ययन किया और दक्षिण के रागों एवं सरगम की विधि को स्वयं भी अपनाया। उन्होंने दक्षिणात्य रागों खरहरप्रिया, हंसध्वनि, आरभी एवं आभोगी इत्यादि रागों को अपनी महफिलों में गाया तथा उत्तर में भी लोकप्रिय बनाया। उनके गायन से प्रभावित होकर कई दक्षिणवासियों ने भी उत्तर भारतीय संगीत सीखा। इस प्रकार उन्होंने हिन्दुस्तानी तथा कर्नाटकीय संगीत को निकट लाने के लिए सेतु का कार्य किया।

ये मिरज में हर वर्ष आयोजित होने वाले मुस्लिम संत ख्वाजा के दरगाह में उर्स के अवसर पर अवश्य उपस्थित होते थे। उस दिन वे दरगाह के पीछे के मैदान में एक पेड़ के नीचे बैठ कर अपने गायन की शुरूआत करते थे। उर्स के मेले के अवसर पर वे कलाकारों के बीच प्रतियोगिता आयोजित करते तथा विजेताओं को अपनी तरफ से पदक व अन्य पुरस्कार देते। इसी तरह वे हर साल मिरज रेलवे स्टेशन पर मनाए जाने वाले गणपति उत्सव में भी अवश्य हाजीरी देते। स्वभाव से आप बहुत शान्त और सरल थे। आप एक फकीरी प्रवृत्ति के गायक थे।

<u>**मृत्यु**</u> – खाँ साहब ने दक्षिणवासियों का दिल जीत लिया था। सन् 1937 में मद्रास में खाँ साहब को सम्मानित करने के लिए एक विशेष जल्सा हुआ। पांडेचेरी व अन्य स्थानों पर कार्यक्रम देने के पश्चात् खाँ साहब ट्रेन से जब मिरज लौट रहे थे तो रास्ते में उनकी तबीयत खराब हो गई। साथ वाले मित्रों व कलाकारों ने अगले स्टेशन पर खाँ साहब को ट्रेन से उतार लिया। खाँ साहब ने प्लेटफार्म पर ही दरी बिछा कर राग दरबारी में गाते हुए इबादत की। फिर वहीं लेट गए और खुदा को प्यारे हो गए। खाँ साहब के पार्थिव शरीर को कार द्वारा मिरज ले जाया गया जहाँ ससम्मान उनको अंतिम विदाई दी गई।

<u>4.3.2 उ0 अमीर खाँ :–</u>



<u>**जन्म**</u> – अमीर खाँ का जन्म अप्रैल 1912 ई में अकोला में हुआ।

<u>**संगीत शिक्षा एवं कार्यक्रम**</u> – आपके पिता उस्ताद शाहमरी खाँ विख्यात सारंगी वादक थे। उन्होंने अमीर खाँ को सारंगी वादन भी सिखाया। कुछ समय बाद अमीर खाँ ने सारंगी छोड़कर गायन को अपना लिया। बहुत छोटी उम्र में वे कुछ दिनों के लिए इंदौर आ गए थे। उस समय इंदौर में यशस्वी गायक–वादक रहते थे। इनमें अलाबंदे जाफरूद्दीन खाँ, बिन्दु खाँ, मुराद खाँ, रज्जब अमीर खाँ और विख्यात बीनकार वहीद खाँ का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। इनमें से कुछ संगीतज्ञ अमीर खाँ के घर पर भी अकसर आ जाते थे। ऐसे महान संगीतज्ञों की संगति पाकर अमीर खाँ की स्वर साधना दिन–प्रतिदिन निखरती गई।

इंदौर के बाद वे 5–6 वर्षों के लिए मुंबई आ गए और मुंबई से दिल्ली आए। वहाँ कुछ दिन रहकर आपका पहला आकाशवाणी कार्यक्रम कोलकता केंद्र से प्रसारित हुआ। कालांतर में कोलकता से मुंबई चले आए और वहां स्थाई रूप से रहने लगे।

उस्ताद अमीर खाँ ने काबुल, अमेरिका आदि अनेक देशों की कई बार यात्रा की थी। उन देशों में अपने गायन से श्रोताओं को मंत्रमुग्ध किया था। उन्होंने अमेरिका में न्यू पानन स्कूल आफ म्यूजिक में पांच माह तक विजिंटिग प्रोफेसर के पद को भी सुशोभित किया था।

<u>विशेषताएँ</u> – उस्ताद अमीर खाँ की मुख्य विशेषता थी कि वे धीरे–धीरे बड़ी चैनदारी के साथ राग विस्तार करते थे तथा राग में खो जाया करते थे। गायन में उन्हें तबले के साथ लडंत–भिड़त पसन्द नहीं थी। उन्हें सीधा–सादा ठेका ही पसन्द था। विलम्बित में उन्हें झूमरा ताल विशेष पसंद थी। मुलतानी, दरबारी कान्हड़ा, शुद्ध कल्याण, मियां मल्हार, भटियार, मारवा, तोड़ी, अभोग और ललित उनके सबसे अधिक प्रिय राग थे। उ0 अमीर खाँ ख्याल तथा तराना गाना अधिक पसन्द करते थे। तरानों पर तो उन्होंने शोध भी किया था और कुछ तराने उन्होंने खुद भी बनाए थे। वे किसी परम्परा से चिपके हुए नहीं थे, बल्कि स्वयं नए रास्ते बनाने में कुशल थे। उनके गायन में सौन्दर्य और तकनीक का सम्मिश्रण था इसलिए उन्हें फिल्मों में संगीत देने के लिए आमंत्रित किया जाता था। ''बैजू बावरा'' में उन्होंने अविस्मरणीय पार्श्व संगीत दिया है। उन्होंने कई देशों में अपने सफल कार्यक्रम देकर श्रोताओं को मंत्रमुग्ध किया।

खॉ साहब अपने निवास पर हर समय तानपुरा लिए कुछ स्वरों को लेकर गुनगुनाते रहते थे। एक बार रेडियो में किसी का गायन चल रहा था, संभवतः कोई नवोदित होगा कुछ बेसुरा लगने पर खां साहब के एक शिष्य ने रेडियो बन्द कर दिया। खां साहब तपाक से बोले ''अरे रेडियो क्यों बंद कर दिया, सबको सुनो गुदड़ी के लाल न जाने कब क्या कमाल कर जाएं''। उ0 अमीर खॉ गायन, मिजाज़ और व्यक्तित्व की दृष्टि से सही अर्थ में अमीर थे।

<u>पुरस्कार एवं सम्मान</u> – 1967 ई0 में संगीत–नाटक अकादमी ने उस्ताद अमीर खाँ को पुरस्कृत किया। 1971 ई0 में भारत सरकार ने पद्मभूषण की सम्मानोपाधि से उन्हें सम्मानित किया गया।

<u>मृत्यु</u> – 13 फरवरी, 1974 ई0 को वे कोलकता के न्यू अलीपुर में किसी प्रतिभोज में सम्मिलित हुए थे। वहां से लौटते समय किसी जगह कार दुर्घटना में उनका निधन हो गया। वस्तुतः उस्ताद अमीर खाँ संगीत–जगत के ''मीर'' बादशाह थे। सागर की तरह गंभीर आवाज में मुधर स्वरों के लगाव से रस और माधुर्य का संचार करने वाले उस्ताद अमीर खाँ किराना घराने के अद्वितीय गायक के रूप में सर्वदा याद किए जाएंगे।

<u>4.3.3 पं0 डी0वी0 पलुस्कर :–</u>

<u>जन्म</u> – पं0 डी0वी0 पलुस्कर का जन्म 18 मई सन् 1921 में कुकन्दवाड़ में हुआ। अपने पिता पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर की यह बारहवीं सन्तान थे। उनके पूर्व ग्यारह भाई बहन ईश्वर को प्यारे हो गए। इस कारण से उनके पिता को उनके जन्म से कोई विशेष खुशी नहीं हुई, पर जैसे–जैसे डी0 वी0 पलुस्कर की उम्र बढ़ती गई उनकी निराशा भी कम होती गई। आठ वर्ष की अवस्था में उनका यज्ञोपवीत संस्कार बड़ी धूम–धाम के साथ नासिक में मनाया गया। पं0 विष्णु दिगम्बर अत्यन्त प्रसन्न थे। उन्होंने अपने सभी शिष्यों को उस अवसर पर आमंत्रित किया।

<u>संगीत शिक्षा एवं कार्यकम</u> – यज्ञोपवीत के बाद ही पं0 जी ने उनकी शिक्षा प्रारम्भ की, किन्तु कुछ दिन बाद ही पं. विष्णु दिगम्बर का देहान्त हो गया। अब पं0 दत्तात्रेय बहुत दुखी रहने लगे। परमात्मा ने उनके पिता को ही नहीं बल्कि एक योग्य गुरू को भी उनसे छीन लिया। पिता के निधन

के बाद पं0 जी कुछ समय नारायण राव व्यास से सीखते रहे। अन्त में सन् 1935 में वे पूना चले गए और विनायक राव पटवर्धन से संगीत विद्या ग्रहण करने लगे। पटवर्धन जी ने उन्हें सिखाने में कोई कमी नहीं रखी। सन् 1942 तक वे पटवर्धन जी से सीखते रहे। बीच–बीच में इन्होंने मिराशी बुआ जी से भी ज्ञान प्राप्त किया। सन् 1935 में वे पटवर्धन जी के साथ जालंधर के हरि बल्लभ संगीत सम्मेलन पहुँचे। पंजाब में विष्णु दिगम्बर को लोग बड़ी श्रद्धा से देखते थे। उनके पुत्र को देखकर जनता गदगद हो गई। वहाँ उनका प्रथम सार्वजनिक कार्यक्रम हुआ जो बहुत सफल रहा। इसके बाद सन् 1938 में आकाशवाणी के बम्बई केन्द्र पर पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर की स्मृति दिवस पर उनका पहला आकाशवाणी कार्यक्रम हुआ। धीरे–धीरे उनकी ख्याती बढती गई और वे लोकप्रिय कलाकार बन गए। वे केवल उत्तर भारत में ही नहीं वरन् दक्षिण भारत में भी लोकप्रिय हो गए। दक्षिणी राग सिहेन्दुमध्यमा में उनकी गाई हुई त्यागराज की कृति 'निदुचरण मुक्के' को दक्षिण भारत की जनता ने बहुत पसन्द किया। आप सन् 1954 में सांस्कृतिक मण्डल के साथ चीन गए जहाँ उन्होंने भारतीय संगीत की विशेष छाप छोड़ी।

हिज मास्टर्स वायस' ने आपके कई गाने रिकार्ड किए हैं। आपको गौड़ सारंग, यमन, मालकौंस, भूपाली, केदार, मालगुंजी, मुल्तानी आदि राग बहुत पसन्द थे। आपने बैजू बावरा' फिल्म में अमीर खाँ के साथ देसी राग में सह गान प्रस्तुत किया।

<u>विशेषताएँ</u> – पं0 दन्तात्रेय पलुस्कर ख्याल के साथ–साथ भजन गाने में भी अद्वितीय थे। भजन गाने की शैली उनकी निजी शैली थी। उनके गाए भजन, 'चलो मन गंगा जमुना तीर', 'ठुमक चलत रामचन्द्र', 'जब जानकीनाथ सहाय करें' तथा 'रघुपति राघव राजा राम' संगीत मर्मज्ञों तथा साधारण श्रोताओं में इतने अधिक लोकप्रिय हुए कि शायद ही कोई ऐसा गीत या भजन हो जो इनकी लोकप्रियता की बराबरी कर सके। वे हमेशा जनता का ध्यान रखकर गाते थे और उन्हें हमेशा सफलता मिलती थी। एक बार दिल्ली के लाल किले कार्यक्रम में आपको गाना था। आपसे पूर्व के सभी संगीतज्ञों को ताली बजाकर उठा दिया गया था। उनकी बारी आने पर उन्होंने राग बहार में केवल सात मिनट तक छोटा ख्याल गाकर बन्द कर दिया। जनता के बार–बार आग्रह करने पर उन्होंने फिर गाना शुरू किया। संगीत प्रेमियों अथवा संगीतज्ञों के बीच उनका गायन दूसरा ही होता। गाते समय चेहरे पर प्रसन्नता और मुस्कराहट रहती है और किसी प्रकार का मुद्रा दोष आने नहीं देते। उनका सम्पूर्ण गायन बढ़ा सन्तुलित रहता जिसमें भाव और रस का सुन्दर समन्वय होता। उनके गायन से उनके सहज स्वभाव और धार्मिक प्रवत्ति का स्पष्ट आभास मिलता है। थोड़ा सा प्रारम्भिक आलाप लेने के बाद वे स्थाई और अन्तरे का स्पष्ट उच्चारण करते। फिर स्वरों का विस्तार करते हुए क्रमशः बोल आलाप, बोलतान और तान लेते। ऐसा कभी नहीं हुआ कि उनका कार्यक्रम असफल हुआ हो।

उन्हें सभी घरानों में रूचि थी। किसी भी संगीतज्ञ से विद्या ग्रहण करने में उन्हें संकोच नहीं था। उनकी परम्परा यद्यपि ग्वालियर घराने की थी, किन्तु उनकी गायकी में सभी घरानों की विशेषताएं थी। उन्हें आगरा घराने की बोल तानें, किराने घराने की बढ़त और सुरीलापन और अल्लादिया खाँ घराने की वक्र तानें पसन्द थी।

दत्तात्रेय पलुस्कर ने अपने पिता की लिखी पुस्तकों का सम्पादन भी किया। वे एक श्रेष्ठ रचनाकार भी थे।

<u>मृत्यु</u> – संगीत की सेवा करते–करते केवल 34 वर्ष की अवस्था में 26 अक्टूबर 1955 को आपने इस संसार से विदा ले ली। संगीत जगत उनके सुमधुर गायन को कभी भुला नहीं सकता।

4.3.4 उ0 अल्लादियां खाँ :–

जन्म – अल्लादियां खाँ का जन्म तत्कालीन जयपुर रियासत के उनियारा नामक स्थान में सन् 1855 में एक संगीतज्ञ परिवार में हुआ। उनके पिता का नाम स्व0 ख्वाजे अहमद था जो अपने समय के एक अच्छे गायक थे। पहले आपका नाम गुलाम अहमद था, किन्तु बाद में अल्लादियां खाँ नाम पड़ा। उनके बडे भाई हैदर खाँ थे जो गायन में बड़े प्रवीण थे।

संगीत शिक्षा एवं कार्यक्रम – इन्होंने संगीत शिक्षा अपने पिता से ग्रहण की, किन्तु हस्सू–हद्दू खाँ तथा बड़े मुहम्मद खाँ की गायकी से ये बहुत प्रभावित थे। ख्याति बढने पर इन्हें कोल्हापुर दरबार में आमंत्रित किया गया जहाँ इन्हें बहुत सम्मान मिला। वहाँ से आने के बाद इन्हें काफी समय तक पूरे वेतन की पेंशन मिलती रही। अपने जीवन काल में इन्होंने काफी भ्रमण किया। जीवन के अन्तिम दिनों में ये बम्बई में आकर रहने लगे।

खाँ साहब हर प्रकार के व्यसन से दूर थे। जिस समय वे राज दरबार में थे उन्हें शराब, गाजा, भाँग, आदि सरलता से सुलभ था किन्तु उन्होंने कभी भी ऐसी चीज का सवेन नहीं किया। वह समय का बहुत ध्यान रखते थे। दिनचर्या का हर काम ठीक समय पर करते थे। संगीत में वे पुस्तक ज्ञान के पक्ष में नहीं थे। उनका कहना था कि केवल वाद–विवाद करने अथवा पुस्तकीय ज्ञान से संगीत नहीं आता। संगीत ऐसा हो जो सुनने वालों को खुश कर सके। इसलिए खाँ साहब हमेशा कहा करते थे ''गावो, बजाओ, रिझाओ''।

विशेषताएँ – खाँ साहब को अप्रचलित रागों से बड़ा लगाव था। इनकी आवाज मधुर तथा भावपूर्ण थी। इसलिए इनके गायन से साधारण श्रोता भी प्रभावित होते थे। आपकी पेंचदार गायकी, रागों का अनूठा विस्तार और भावपूर्ण बोल आलाप और बोल तानें से आपकी गायकी निखर उठती थी। इन्होंने पहले ध्रुपद–धमार की शिक्षा ली और बाद में ख्याल की। इसलिए खाँ साहब की गायन शैली लयकारी प्रधान थी। उनका बोल अंग बड़ा प्रभावपूर्ण था। आप अवरोहात्मक तानों का अधिक प्रयोग करते थे। इनकी गायकी में किराना घराना के बंदे अली खाँ की गायकी की झलक दिखाई पड़ती थी।

खाँ साहब की पोशाक हमेशा एक ढंग की होती थी। वे सफेद मलमल का रंगीन साँफा, पैरों में पम्प जूता तथा हाथ में चाँदी के सिरे वाली छड़ी लिए रहते थे।

शिष्य परम्परा – श्रीमती केसरबाई केरकर इनकी योग्य शिष्या थी। इनके अतिरिक्त मोघू बाई कुड़ीकर, लक्ष्मीबाई जाधव, पुत्र मंजी खाँ, भतीजे नत्थन खाँ, तानी बाई घोडपडे, शंकर राव सरनाईक आदि भी आपके शिष्य रहे।

मृत्यु – सन् 1936 में आपके भाई हैदर खाँ तथा 1937 में नौजवान पुत्र मंजी खाँ की मृत्यु हो गई जिससे ये बहुत उदास रहने लगे। आर्थिक संकटों ने भी इनको आ घेरा। कोल्हापुर रियासत से जो पेंशन मिलती थी वह भी बन्द हो गई। उम्र भी काफी हो गई थी किन्तु खाँ साहब ने किसी के सामने हाथ नहीं पसारे। अन्तिम समय तक ये बम्बई में रहे और 16 मार्च 1946 को इन्होंने संसार से विदा ले ली।

अभ्यास प्रश्न

क. रिक्त स्थानों की पूर्ति :–

1. उस्ताद अमीर खाँ .... घराने से संम्बन्धित थे।
2. अमीर खाँ के पिता........................ एक अच्छे ....वादक थे।
3. सन् .... में भारत सरकार ने उस्ताद अमीर खाँ को पद्‌मभूषण से अलंकृत किया।
4. पं0 डी0वी0 पलुस्कर का जन्म .... में हुआ था।
5. पं0 डी0वी0 पलुस्कर के प्रथम गुरू इनके पिता .... थे।
6. पं0 डी0वी0 पलुस्कर ने .... से भी संगीत की शिक्षा ली।
7. पं0 विनायक राव पटवर्धन जी ....के शिष्य थे।

ख. लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. उ0 अल्लादियाँ खाँ का संक्षिप्त परिचय दीजिए।
2. उ0 अमीर खाँ के सांगीतिक जीवन के विषय में लिखिए।

4.4 सारांश

प्रस्तुत इकाई में आपने उ0 अब्दुल करीम खाँ, उ0 अमीर खाँ, पं0 डी0वी0 पलुस्कर, उ0 अल्लादियाँ खाँ जी के जीवन से जुड़े महत्वूपर्ण पहलुओं को जान चुके होंगे। सांगीतिक जगत में उपरोक्त संगीतकारों के योगदान के विषय में भी आपने जाना। आप जान चुके होंगे कि कितनी विपरीत परिस्थितियों में भी इन्होंने संगीत के क्षेत्र में नित्य परिश्रम के बल पर उपलब्धि हासिल की तथा संगीत की सेवा की।

4.5 शब्दावली

1. गदगद – अत्यन्त प्रसन्न
2. स्मृति दिवस – याद में मनाया जाने वाला दिन
3. अद्वितीय – जिसके जैसा कोई दूसरा कोई नहीं हो
4. अनवरत – लगातार

4.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क. रिक्त स्थानों की पूर्ति :–

1. किराना
2. स्व0 शाहमीर खाँ, सारंगी
3. 1971
4. 18 मई सन् 1921, कुकन्दवाड़
5. पं0 वी0डी0 पलुस्कर
6. विनायक राव पटवर्धन
7. पं0 वी0डी0 पलुस्कर
8. ग्वालियर घराने

4.7 संदर्भ ग्रन्थ सूची

1. श्रीवास्तव, हरीश चन्द्र, राग परिचय भाग 2,3,4।
2. श्रीवास्तव, हरीश चन्द्र, हमारे प्रिय संगीतज्ञ।
3. वसन्त, संगीत विशारद, संगीत कार्यालय, हाथरस।
4. साभार गूगल।

4.8 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. गर्ग, लक्ष्मीनारायण, हमारे संगीत रत्न, संगीत कार्यालय, हाथरस।

4.9 निबन्धात्मक प्रश्न

1. उ0 अब्दुल करीम खाँ तथा उ0 अमीर खाँ का जीवन परिचय देते हुए उनके सांगीतिक योगदान के विषय में विस्तार से लिखिए।

इकाई 5 – पाठ्यक्रम के रागों में मियां मल्हार, मालकौंस, मुल्तानी एवं तोड़ी का परिचय, स्वर विस्तार एवं स्वर समूह के माध्यम से राग पहचानना तथा उनमें विलम्बित ख्याल एवं मध्यलय ख्याल को तानों सहित लिपिबद्ध कराना।

5.1 प्रस्तावना
5.2 उद्देश्य
5.3 राग मियाँ मल्हार
- 5.3.1 परिचय
- 5.3.2 मुख्य स्वर संगतियाँ
- 5.3.3 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना

5.4 राग मालकौंस
- 5.4.1 परिचय
- 5.4.2 मुख्य स्वर संगतियाँ
- .4.3 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना

5.5 राग मुल्तानी
- 5.5.1 परिचय
- 5.5.2 मुख्य स्वर संगतियाँ
- .5.3 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना

5.6 राग तोड़ी
- 5.6.1 परिचय
- 5.6.2 मुख्य स्वर संगतियाँ
- 5.6.3 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना

5.7 पाठ्यक्रम के रागों में ख्याल
- 5.7.1 राग मियां मल्हार
- 5.7.2 राग मालकौंस
- 5.7.3 राग मुल्तानी
- 5.7.4 राग तोडी

5.8 सारांश
5.9 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
5.10 संदर्भ ग्रन्थ सूची
5.11 निबन्धात्मक प्रश्न

5.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम (बी0ए0एम0वी0–301) के प्रथम खण्ड की पंचम इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद आप भारतीय संगीत के संगीतज्ञों के जीवन के बारे में जान चुके होंगे।

प्रस्तुत इकाई में आपको पाठ्यक्रम के रागों का पूर्ण वर्णन दिया जाएगा जिससे आप रागों का पूर्ण परिचय प्राप्त करेंगे। राग में प्रयोग होने वाली मुख्य स्वर संगतियाँ जिनसे राग की स्थापना की जाती है, इस इकाई के माध्यम से आप उनको भी जानेंगे। चलन एवं अंग के आधार पर राग एक दूसरे से मिलते हैं।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप अपने पाठ्यक्रम के रागों को पूर्णतया समझेंगे और मिलते–जुलते रागों का अध्ययन कर एक दूसरे से अलग कर समझेंगे, जो आपको रागों का सैद्धान्तिक पक्ष प्रस्तुत करने में सहायक होगा। इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप रागों का क्रियात्मक स्वरूप में प्रस्तुतीकरण सफलता पूर्वक कर सकेंगे।

5.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप :–

1. पाठ्यक्रम के रागों का पूर्ण परिचय प्राप्त कर सकेंगे।
2. स्वर समूह द्वारा रागों को पहचान सकेंगे।
3. रागों को एक दूसरे से पृथक कर पाएंगे।
4. रागों की सैद्धान्तिक व्याख्या एवं क्रियात्मक स्वरूप का सुन्दर तथा सफल प्रस्तुतीकरण कर सकेंगे।

5.3 राग मियाँ मल्हार

5.3.1 परिचय :–

मियाँमल्हार इति विदितो यस्तु कर्णाटमिश्रः।
षड्जो वादी रूचिर इह संवादिना पंचमेन।।
गांधारस्य स्फुटविलसदांदोलनं निद्वयं च।
प्रच्छन्नो धो विलसति सदा मध्यमाद्रौ प्रपातः।। कल्पद्रुमांकरे

'गा कोमल संवाद म–स, उतरत धैवत आर
दोउ निषाद के रूप ले, कहि मियाँ मल्हार'

मियाँ मल्हार राग काफी थाट जन्य राग है। कुछ विद्वान इसका वादी सा तथा सम्वादी 'प' मानते हैं तो कोई इसका वादी 'म' तथा सम्वादी सा मानते हैं। परन्तु शास्त्रोक्तानुसार दूसरा मत अधिक प्रचलित है। इसके आरोह में सात तथा अवरोह में धैवत वर्जित होने के कारण इसकी जाति सम्पूर्ण–षाड़व मानी जाती है। इस राग को वर्षा ऋृतु में अधिक गाया–बजााया जाता है इसलिए इस राग को मौसमी राग की संज्ञा दी जाती है। शास्त्र नियमानुसार इस राग का गायन समय मध्यरात्रि माना जाता है। कानड़ा एवं मल्हार इन दो रागों का इसमें सुन्दर सामंजस्य है। इस राग में – रे म रे सा, नि़ प़, म़ प़, नि़ ध़, नि़ सा, म रे प, नि ध, नि सां, प ग म रे सा – यह भाग बार–बार प्रयोग किया जाता है और इन्हीं स्वर समुदायों द्वारा इस राग की पहचान होती है। इस राग में कोमल गंधार तथा दोनों निषादों (कोमल एवं शुद्ध) का प्रयोग किया जाता है। कभी–कभी दोनों निषादों का प्रयोग भी गायक–वादक एक के बाद एक करके भी राग हाँनि नहीं होने देते हैं और जो सुनने में भी सुन्दर प्रतीत होता है। इसका आलाप जब विलम्बित लय में करके उसका विस्तार मन्द्र स्थान पर होता है तब यह सुन्दर एवं कर्णप्रिय लगता है।

इस राग का आलाप मन्द्र एवं मध्य सप्तक में अधिक किया जाता है। गौड़ मल्हार में जिस प्रकार सां, ध प, ध सां, ध प – यह प्रयोग क्षम्य है और कुछ अंशों में राग वाचक भी है, उस प्रकार का प्रयोग इस राग में नहीं है। यह राग सर्वप्रथम मियाँ तानसेन द्वारा प्रचलित हुआ और अकबर बादशाह ने इसे बहुत पसन्द किया ऐसा मान्य है। यह अत्यधिक मधुर एवं लोकप्रिय राग है।

आरोह	–	रे म रे सा, म रे, प, नि ध, नि सां।
अवरोह	–	सां नि प, म प , ग म, रे सा।।
पकड़	–	रे म रे सा, नि़ प़, म़ प़, नि़ ध़, नि़ सा, प, ग म रे सा।
न्यास के स्वर	–	ग, प, शुद्ध नि
समप्रकृति राग	–	बहार

5.3.2 मुख्य स्वर संगतियाँ :–

1. सा रे सा, नि़ ध़ नि़ ध़, नि़ सा, नि़ सा रे सा नि़ प़, म़ प़ नि़ ध़ नि़ सा, नि़ सा रे म रे सा।
2. नि़ सा रे, सा रे प ग, म रे सा, नि़ ध़ नि़ सा रे सा, प ग, म रे सा।
3. म रे प, म प, नि ध, नि ध, नि म प, नि नि प म प, ग, म रे सा ध़ नि़ म़ प़, नि़ ध़, सा नि़ ध़, सा नि़, रे सा।
4. म प, नि ध, नि ध, नि सां, सां रें सां, ध नि म प, नि ध नि सां।
5. नि सां रें मं रें सां, नि प, नि नि प म, प ध नि सां नि प ग, म रे सा नि़ ध़ नि़ ध़ नि़ सा रे सा।

5.3.3 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना :–

1. सा, नि़ ध़, नि़ ध़ नि़ सा, रे सा।
2. म रे प, म प नि ध नि म प, ग म रे सा।
3. नि़ सा रे म रे सा, नि़ प़, नि़ ध़ नि़ सा।
4. म प नि ध, नि ध, नि सां, ध नि म प।
5. नि सां रें, सां रें पं गं, मं रें सां, नि ध नि सां।

5.4 राग मालकौंस

5.4.1 परिचय :–

कोमल सब पंचम रिखब, दोऊ बरजित कीन्ह ।
स–म संवादिवादिते, मालकंस को चीन्ह ।। (रागचन्द्रिकासार)

उपरोक्त लिखे दोहे में पंचम ऋखब को वर्जित एवं सा–म के सम्वाद द्वारा मालकौंस राग का स्वरूप दिया गया है। मालकौंस राग भैरवी थाट का राग है, इसके आरोह तथा अवरोह में ऋषभ तथा पंचम स्वर वर्जित है इसलिए इसकी जाति औड़व–औड़व है। इस राग का वादी स्वर मध्यम तथा सम्वादी षड्ज है। इस राग का गायन समय रात्रि का तीसरा प्रहर है। इस राग में ग, ध, नि स्वर कोमल तथा शेष स्वर शुद्ध लगते हैं। यह गम्भीर प्रकृति का अत्यन्त लोकप्रिय एवं मधुर राग है। बहुत से गायक–वादक कलाकारों का कहना है कि यह आसावरी थाट का राग है परन्तु प्रचार में भैरवी थाट ही सर्वमान्य है। कभी–कभी ऋषभ का प्रयोग विवादी स्वर के नाते अनुचित नहीं होगा। इस राग में विलम्बित ख्याल, ध्रुपद, धमार, तराना सभी गाए जाते हैं। निषाद के अतिरिक्त इसके सभी स्वरों पर न्यास सम्भव है।

आरोह	–	नि़ सा ग म, ध नि सां।
अवरोह	–	सां नि ध म, ग म ग सा।।
पकड़	–	म ग, म ध नि ध, म, ग सा ।

न्यास के स्वर – ग, म ध ।
समप्रकृति राग – चन्द्रकौंस

5.4.2 मुख्य स्वर संगतियाँ :–

1. नि़ सा ध़ नि़ सा
2. सा नि़ ध़, म ध़ नि़ सा ।
3. ध़ नि़ सा म, म ग सा ।

5.4.3 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना :–

1. नि़ सा ग सा, ध़ नि़ सा।
2. नि़ सा नि़ ग, सा ग म।
3. ग म ध म, ग म ग सा।
4. नि़ सा ग म ध, म, ग म सा।
5. ग म ध नि ध म, ध म ग म ग सा।
6. गम धनि सां, सां नि ध नि सां, गं सा।
7. नि सा ग म ग, सां, ध नि सा नि सा।

5.5 राग मुल्तानी

5.5.1 परिचय :–

तीवर मनि कोमल रिगध, आरोहत रिध हानि।
पसा वादी–सम्वादी ते, गुनि गावत मुल्तानी।। (रागचन्द्रिकासार)

कोमला रिधगा यत्र वादि संवादिनौ पसौ।
आरोहे रिधहीना सा मूलतान्यपराण्हगा।। (चन्द्रिकायाम)

मुल्तानी राग की उत्पत्ति तोडी़ थाट से मानी गई है। इस राग में रे, ग, ध स्वर कोमल तथा म स्वर तीव्र प्रयुक्त होता है। इसमें वादी पंचम तथा सम्वादी षडज है। आरोह में रे–ध स्वर वर्जित तथा अवरोह में सातों स्वर प्रयोग किए जाते हैं इसलिए इस राग की जाति औड़व–सम्पूर्ण है। इसका गायन समय दिन का चौथा प्रहर मान्य है। इस राग में ऋृषभ, गंधार एवं धैवत स्वरों का प्रयोग बडी़ कुशलता के साथ किया जाता है, क्योंकि इन स्वरों के प्रयोग में असावधानी होने के कारण इस राग में श्रोताओं को कभी–कभी तोडी़ राग का आभास होना सम्भव है। मुल्तानी में मध्यम तथा गंधार स्वरों की संगति व पुनरावृत्ति होती है। इस राग को 'परमेल प्रवेशक' राग मानते हैं क्योंकि यह तोडी़ थाट से पूर्वी थाट के रागों में प्रवेश कराता है। तोडी़ के गंधार को कोमल के स्थान पर शुद्ध करें तो पूर्वी थाट हो जाएगा। मुल्तानी गाने में सा, प, नि यह न्यास के स्थान माने जाते हैं तथा भिन्न–भिन्न प्रकार की तानें इन स्वरों पर समाप्त की जाती हैं। कुछ संस्कृत ग्रन्थों में मुल्तानी राग में गंधार तीव्र बताया गया है किन्तु प्रचलित हिन्दुस्तानी संगीत–पद्धति में कोमल गंधार ही माना जाता है। राग मुल्तानी एवं तोडी़ समीप के राग हैं। मुल्तानी के अवरोह में ऋृषभ–धैवत की मात्रा अधिक होने से तोडी़ की छाया आने लगती है, इसलिए कुछ विद्वान जैसे बिहाग के अवरोह में ऋृषभ और धैवत कम रखते हैं, उसी प्रकार मुल्तानी के अवरोह में भी रखते हैं। जहाँ तोडी़ में सा रे ग, प्रयोग करते हैं तो मुल्तानी में नि़ सा ग अथवा नि़ सा^म ग स्वर का प्रयोग करते हैं। इससे राग का स्वरूप स्पष्ट हो जाता है।

आरोह – नि़ सा, ग मं प, नि सां।
अवरोह – सां नि ध प, मं ग, रे सा।
पकड़ – नि़ सा, मं ग, प ग, रे सा।

न्यास के स्वर – सा, प, नि।
सम्प्रकृति राग– तोड़ी

5.5.2 मुख्य स्वर संगतियाँ :–

1. ऩि सा, ग रे सा, ऩि सा, ऩि ध़ प़, मं प, ऩि, प़ ऩि सा, ऩि सा, ग रे सा।
2. ऩि सा, मं ग, मं ग रे सा, ग मं प, ग, मं ग रे सा, प़ ऩि सा।
3. ऩि सा रे सा, ग रे सा, मं ग रे सा, ऩि सा ग मं प, ग, मं ग रे सा।
4. ऩि सा, मं ग प, मं प ध प, मं ग, प ग, रे सा, ऩि, सा ग रे सा।
5. ग मं प नि ध प, मं प ग, ग मं प नि, ध प मं प ग, प ग, प, ग रे सा।
6. ऩि सा ग मं प, ग मं प, नि, सां, प नि सां, गं रें सां, नि सां मं गं, रें सां।
7. नि सां रें, नि ध प, मं प ध प, ग, मं ग प ग, मं ग रे सा, प़ ऩि सा, ग रे सा।।

5.5.3 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना :–

1. ऩि सा ग मं, प, ग, रे सा।
2. ऩि सा मं ग, प, ग रे सा।
3. मं प ध प, ग, ग मं प, नि ध प।
4. नि सां रें सां, नि ध प, ग मं प नि, सां, गं रे सां।
5. ग मं प, ग रे सा, प़ ऩि सा मं ग रे सा।

5.6 राग तोड़ी

5.6.1 परिचय :–

तीखे मनि कोमल रिगध वादी धैवत साज।
संवादी गंधार है, टोड़ी राग बिराज।। चंद्रिकासार

यह राग तोड़ी थाट से उत्पन्न माना जाता है। अतः यह तोड़ी थाट का आश्रय राग है। तथा इसके थाट का नामकरण इसी राग के आधार पर हुआ। इस राग का वादी स्वर धैवत तथा सम्वादी स्वर गन्धार है। इस राग में ऋषभ (रे), गन्धार (ग) तथा धैवत (ध) स्वर कोमल लगते हैं, मध्यम तीव्र प्रयुक्त किया जाता है। आरोह–अवरोह में सातों स्वर प्रयुक्त होते हैं, अतः इस राग की जाति सम्पूर्ण–सम्पूर्ण है। पंचम का प्रयोग अल्प करते हैं। आरोह में अधिकतर पंचम को लंघन या वर्जित कर देते हैं तथा अवरोह में भी पंचम अल्प प्रयोग होता है। आरोह–अवरोह दोनों में पंचम वर्जित करने से गुजरी तोड़ी राग हो जाता है। पूर्वांग में गन्धार और उत्तरांग में धैवत पर न्यास करते हैं। इस राग को गाने का समय दिन का दूसरा प्रहर है। तोड़ी उत्तरांग वादी है तथा दिन के उत्तर अंग में अर्थात 12 बजे के पूर्व गाए जाने पर भी इसमें मन्द्र सप्तक उतना ही प्रमुख है जितना कि तार तथा मध्य सप्तक। इस राग को मियां तानसेन द्वारा बनाया गया ऐसा माना जाता है, इसलिए इसे मियां की तोड़ी भी कहते हैं। यह गम्भीर प्रकृति का राग है, इसमें विलम्बित व द्रुत ख्याल दोनों शोभा देते हैं। मींड, गमक और कण तीनों इस राग में उपयुक्त बैठते हैं।

आरोह – सा रे ग, मं प, ध, नि सां
अवरोह – सां नि ध, प, मं ग, रे सा
पकड़ – ध़ ऩि सा रे ग, रे ग मं ग रे ग रे सा
न्यास के स्वर – ग, ध
सम्प्रकृति राग – गुजरी तोड़ी

स्वर विस्तार :–

1. सा रे ग, रे ग रे सा, (सा) नि़ ध़ प मं ध़ नि़ सा––– ध़ ध़ ग –– रे ग रे सा,
2. सा रे ग मं ग रे ग मं ग रे ग रे – सा सा नि़ ध – – नि –– सा ग रे सा
3. मं –– प सा रे ग – रे ग मं – ग मं प– प मं ग रे ग – रे ग रे सा
4. सा रे ग मं प – मं ध नि ध – प प मं ध मं ग गं रें सां, (सां) नि ध नि ध प – प मं ध – मं ग रे ग मं ग रे ग रे सा –
5. मं ध सां, नि ध मं ध सां, ध नि सां रें गं, रें गं रें सां (सां) नि ध ध गं मं गं रें गं रें सां, (सां) नि ध नि ध प मं ध – मं ग रे ग, रे ग रे सा

5.6.2 मुख्य स्वर संगतियाँ :–

1. रे ग – रे ग रे सा (सा) नि़ ध
2. सा रे ग मं ध – – प मं ग
3. सां नि ध प मं ध मं ग रे ग रे सा
4. रें ग रें सां (सां) नि ध – – ध गं रे ग रे सा

5.6.3 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना :–

जैसा कि राग तोड़ी में पहले बताया गया है कि इस राग में रे, ग, ध स्वर कोमल तथा तीव्र मध्यम प्रयुक्त किया जाता है तथा आरोह में पंचम का लंघन किया जाता है या कभी–कभी वर्ज्य भी किया जाता है। अवरोह में भी पंचम का अल्प प्रयोग होता है। इस राग के मुख्य स्वर समूह इस प्रकार हैं, जिनकी सहायता से आप राग पहचान सकेंगे।

1. सा रे ग, रे ग, रे – – सा
2. (सा) नि़ ध़ प़ – – ध़ ग रे ग रे सा
3. मं ध प – मं ध मं ग
4. सां नि ध, मं ध प – –

5.7 पाठ्यक्रम के रागों में ख्याल

5.7.1 राग मियां मल्हार :–

स्थाई – बूँद न भीजे मोरि सारी, अब घर जाने दे बनवारी।
अन्तरा – एक घन गरजे दूजे पवन चलत है, तीजे ननदी मोहे देत गारी।

विलम्बित ख्याल – एकताल

स्थाई

साम	म										
पप	ग	म	रेसा	रे	–	–	सा	नि़	सा	नि़सा	नि़
बूँद	द	ऽ	नऽ	भी	ऽ	ऽ	जे	ऽ	ऽ	ऽऽ	मो
3		4		×		0		2		0	
नि़ध़	नि़	सा	सा	रे	सा	नि़सा	नि़	नि़	प़	म़	प़
रिऽ	सा	ऽ	रि	अ	ब	ऽऽ	ध	ऽ	ट	जा	ऽ
3		4		×		0		2		0	
प़	नि़ध़	नि़	सा	सा	सा	नि़सा	रे	–	सा	रेरेसानि़	सारे
न	देऽ	ऽ	ऽ	व	न	ऽऽ	वा	ऽ	रि	ऽऽऽऽ	ऽऽ
3		4		×		0		2		0	

<u>अन्तरा</u>

रे											
मरे	पप	नि॒धनि॒ध	नि	सां	निसां	नि॒	प	म	प	प	पमनि॒
एक	घन	गऽरऽ	जे	दू	ऽऽ	जे	ऽ	प	व	न	चऽऽ
3		4		×		0		2		0	
ग॒	म	रे	सा	नि॒	ध़	नि़	सा	रे	रे	सा	नि़सा
ल	त	है	ऽ	ती	ऽ	जे	ऽ	न	न	दी	ऽऽ
3		4		×		0		2		0	
सा		प						म		सा	
सां	–	नि॒	प	म	–	प	मपनि॒	ग॒	म	रे	सा,निसारे
मो	ऽ	हे	ऽ	दे	ऽ	ऽ	तऽऽ	गा	ऽ	ऽ	री,ऽऽऽ
3		4		×		0		2		0	
रेम	म										
पप	ग॒	म	रेसा	रे	–						
बॅूऽ	द	ऽ	न ऽ	भी							
3		4		×							

आलाप – स्थाई

1.	पप	ग	म	रेसा	रे	–						
	बूँऽ	द	ऽ	नऽ	भी	ऽ	सा	(सा)	नि़	ध़	नि़	सा
	3		4		×		0		2		0	
2.	बूँऽ	द	ऽ	नऽ	भी	ऽ	रे	म	रे	सा	नि़ध़	नि़सा
	3		4		×		0		2		0	
3.	बूँऽ	द	ऽ	नऽ	भी	ऽ	मरे	प	मप	ग	(म)	रेसा
	3		4		×		0		2		0	
4.	बूँऽ	द	ऽ	नऽ	भी	ऽ	मप	निध	निप	मप	गम	रेसा
	3		4		×		0		2		0	
5.	बूँऽ	द	ऽ	नऽ	भी	ऽ	नि	प	मपनिध	निप	मपनिध	निसां
	3		4		×		0		2		0	

आलाप – अन्तरा

1.	एक	घन	गऽरऽ	जे	दू	ऽऽ	सां(सां)	निप	मप	निध	नि	सां
	3		4		×		0		2		0	
2.	एक	घन	गऽरऽ	जे	दू	ऽऽ	नि नि	प(प)	मरे	प	निध	निसां
	3		4		×		0		2		0	
3.	एक	घन	गऽरऽ	जे	दू	ऽऽ	रें	मं	रें	सां	निध	निसां
	3		4		×		0		2		0	
4.	एक	घन	गऽरऽ	जे	दू	ऽऽ	गंमं	रेंसां	निसां	निध	नि	सां
	3		4		×		0		2		0	

तानें

1. नि़सामामरेसानि़सा रेपगमरेसानिसा रेपमनिमपगम रेसानि़सारपमप निधनिपमपगम रेसानि़सारेपमप निधनिसांरेसांनिसां निपमपगमरेसा
2. ममरेममरेमम रेंसांनिसांनिनिपनि निनिपनिनिपमप गमरेसारेंरेंसारें रेंसांनिसांनिपमप गमरेसानि़सामरे प–मपनिधमिसां निपमपगमरेसा
3. रेरेसारेरेसानि़सा रेपमपगमरेसा निनिपनिनिपमप निपमपमरेप– रेंरेंसांरेंरेंसांनिसां निपमपनिधनिसां गंमंरेंसांनिसारेंसां निपमपगमरेसा

मध्यलय ख्याल – त्रिताल

स्थाई – बिजुरी चमके बरसे मेहरवा, आई बदरिया, गरज गरज मोहे अति हि डरावे

अन्तरा – घन गरजे घन बिजुरी चमके, पपीहा पियु की टेर सुनावे,
कहां करू कित जाऊ मोरा, जियरा तरसे

स्थाई

नि़						प़		प़							
सा	सा	रे	–	सा	सा	नि	प़	म़	प़	नि़ध़	नि़ध़	नि़	सा	–	सा
बि	जु	री	ऽ	च	म	के	ऽ	ब	र	सेऽ	ऽऽ	ऽ	ऽ	ऽ	मे
0				3				×				2			
म		म	म												
रे	प	ग	ग	म	(म)	म	रे	सा	सा	नि	नि	नि़	सा	सा	–
ह	र	वा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	आ	ई	ऽ	ब	द	रि	या	ऽ
0				3				×				2			
सा	म	रे	प	प	प	निम	प	ग	गम	रे	सा	रे	–	सा	–
ग	र	ज	ग	र	ज	मोऽ	हे	अ	तिऽ	हि	ड	रा	ऽ	वे	ऽ

0	3	×	2

अन्तरा

(रे) म रे प मप	नि॒ध नि॒ध नि नि	सां सां सां –	नि सां सां –
ध न ग रऽ	जेऽ ऽऽ घ न	बि जु री ऽ	च म के ऽ
0	3	×	2
नि॒ध नि॒ध नि॒ ध	नि सां सां –	(नि) सां रे सां सां	सां ध नि॒ प
पऽ पीऽ हा ऽ	पि यु की ऽ	टे ऽ र सु	ना ऽ ऽ वे
0	3	×	2
म म रे प	प – नि॒ध नि॒ध	नि सां सां –	सां रें सां –
क हा ऽ क	रू ऽ किऽ तऽ	जा ऽ ऊँ ऽ	मो ऽ रा ऽ
×	2	0	3
ग॒ ग॒ ग॒ म	रे रे सा –		
जि य रा ऽ	त र से ऽ		
×	2		

आलाप – स्थाई

1.	बि जु री ऽ	च म के ऽ	सा – – –	नि॒ ध़ नि सा
2.	बि जु री ऽ	च म के ऽ	रे – – प	ग॒ म रे सा
3.	नि – सा –	रे – प –	म प ग॒ म	रे रे सा –
4.	म प नि ध	नि॒ – प –	म प ग॒ म	रे – सा –
5.	नि॒ ध नि॒ प	म प ग॒ म	नि॒ प म प	नि॒ ध नि सां
	0	3	×	2

आलाप – अन्तरा

1.	ध न ग रऽ	जेऽ ऽऽ घ न	नि॒ प म प	नि॒ ध नि सां
2.	सां – – –	नि॒ – प –	म प नि ध	न नि सां –
3.	रें मं रें सां	नि सां रें सां	नि॒ प म प	मप नि॒ध निनि सां–
	×	2	0	3

तानें – स्थाई

1.	नि॒ ध	नि सा	रे सा	नि सा	रे प	मप	गम	रे सा
2.	रे प	म प	नि॒ प	म प	नि॒ प	म प	ग म	रे सा
3.	म म	रे प	प प	म प	नि॒ प	म प	ग म	रे सा
4.	म प	निं ध	नि सां	नि प	म प	ग म	रे रे	सा –
5.	नि॒ प	म प	नि॒ ध	नि॒ प	म प	ग॒ म	रे सा	नि सा
6.	नि सां	रें सा	नि प	म प	नि प	म प	ग॒ म	रें सा

तानें – अन्तरा

1.	सां रे	नि सां	नि ध	नि प	नि प	म प	नि ध	नि सां
2.	नि सा	रे नि	सां रें	नि सां	नि प	म प	नि ध	नि सा
3.	सा सां	सां नि	नि प	म प	म प	नि ध	नि नि	सा –
4.	म म	म प	प प	म प	नि प	म प	नि ध	नि सां
5.	मं मं	रें सां	नि सां	रें सा	मरे	प –	नि ध	नि सां
6.	म म	म प	प प	म प	नि ध	नि प	म प	नि॒ ध
	नि सां	नि॒ प	म प	नि ध	नि प	म प	नि॒ ध	नि सां

16 मात्रा की तान

रे रे सा रे रे सा नि सा नि नि प नि नि प म प रे रे सां रे रे सां
नि सां नि प म प ग म रे सा

5.7.2 राग मालकौंस :–

विलम्बित ख्याल – एकताल

स्थाई – सखी री अजहूं नहीं आये मोरे सैय्यां
टंतरा – बाट तकत मोरी थक गई अखियां, गिन–गिन तारे बिताऊँ सारी रतियाँ

स्थाई

सां	ध	म	गसा	म	ग ग	म	ध	नि	सां	सांनिधप	गसा
स	खी	री	अज	हूँ	नहीं	आ	यें	मो	रे	सैऽऽऽ	याऽ
3		4		×		0		2		0	

अन्तरा

गम	धनि	सांसां	धनि	सां	–	नि	नि	सां	गं	सांनिधनि	ध
बाऽ	टत	क त	मोऽ	री	ऽ	थ	क	ग	ई	अऽखिऽ	यां
3		4		×		0		2		0	
धनि	सांमं	गं	सांसां	ध	नि	ध	म	ग	म	ग	सा
गिन	गिन	ता	रेबि	ता	ऊँ	सा	री	र	ति	यॉ	ऽ
3		4		×		0		2		0	

आलाप – स्थाई

1.	स	खी	री	अज	हूँ	सा	नि	ध	नि	सा	निग़	सा
2.	स	खी	री	अज	ग	म	ग	सा	नि	ध़	नि	सा
3.	स	खी	री	अज	ग	म	ध	म	ग	म	ग	सा
4.	स	खी	री	अज	म	ध	नि	ध	म	गमध	गम	गसा
5.	स	खी	री	अज	मध	निध	म	ग	गम	धनि	सां	–
	3		4		×		0		2		0	

आलाप – अन्तरा

1.	बाऽ	टत	कत	मोऽ	री	(सां)	ध	नि	ध	म	गमधनि	सां
2.	बाऽ	टत	कत	मोऽ	सां	नि	गं	सां	निध	मध	नि	सां
3.	बाऽ	टत	कत	मोऽ	नि	गं	सां	–	गं	मं	गं	सा
	3		4		×		0		2		0	

तानें

1. निसागसानिसागम गसानिसागमधम गमगसानिसागम धनिधमगमगसा निसागमधनिसांनि
धनीधमगमगसा निसागमधनिसांगं सांनिधमगमगसा
2. मगमगसानिसा धधमधमगगम गसानिनिधनिधम मगसासांनिधनि धमगमगसागंगं
सांगंसांनिसांनिधनि धमसांसांसांनिनिनि धनिधमगमगसा

मध्यलय ख्याल – त्रिताल

स्थाई

														म	
														ग̱	म
														मु	ख
						नि̱								म	म
ग̱	–	सा	सा	–	सानि̱	ध̱	नि̱	सा	–	म	म	–	ग̱	ग̱	गम
मो	ऽ	र	मो	ऽ	रऽ	मु	स	का	ऽ	त	जा	ऽ	त	मु	खऽ
0				3				×				2			
ध̱						नि̱									म
ग̱	–	सा	(सा)	–	सानि̱	ध̱	नि̱	सा	–	म	म	–	ग̱	म	ग̱
मो	ऽ	र	मो	ऽ	रऽ	मु	स	का	ऽ	त	जा	ऽ	त	अ	ति
0				3				×				2			
ध̱													म	म	
म	ध̱	नि̱	सां	–	सां	सां	सांनि̱	ध̱	नि̱	ध̱	म	–	ग̱	ग̱	म
द	बी	ली	ना	ऽ	र	च	लिऽ	प	त	सं	गा	ऽ	थ	मु	ख
0				3				×				2			

अन्तरा

	म														
	म	ग̱	ग̱	म	म	ध̱	ध̱	नि̱	नि̱	सां	सां	सां	–	सां	–
ऽ	का	हु	कि	अ	खि	या	र	सी	ली	म	न	भा	ऽ	ई	ऽ
0				3				×				2			
		नि̱						ध̱		ध̱		नि̱			
सां	–	सां	सां	(सां)	–	नि̱	ध̱	म	ध̱	नि̱	नि̱	ध̱	नि̱	ध̱	म
या	ऽ	बि	ध	सुं	ऽ	द	र	वा	ऽ	ऽ	ख	ला	ऽ	ई	ऽ
0				3				×				2			
नि̱	सां		मं					नि̱					म	म	
सा	मं	–	गं̱	मं	गं̱	सां	सां	ध̱	नि̱	ध̱	म	–	ग̱	ग̱	म
च	ली	ऽ	जा	ऽ	त	स	ब	स	खि	याँ	सा	ऽ	थ	मु	ख
0				3				×				2			

हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति, क्रमिक पुस्तक मालिका भाग–3, लेखक : श्री विश्णुनारायण भातखण्डे (पेज सं० 712–713)

तानें – स्थाई

सम से प्रारम्भ :–

1.	नि̣सा	गम	धनि	धम	गम	गसा	मु	ख
	×				2			
2.	गम	धनि	सांनि	धम	गम	गसा	मु	ख
	×				2			
3.	गम	धग	मध	गम	धम	गसा	मु	ख
	×				2			
4.	धनि	सांनि	धनि	धम	गम	गसा	मु	ख
	×				2			

13 वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

5.	निसा	गम	धनि	सांनि	धनि	धम	गम	धम
	3				×			
	गम	गसा	मु	ख				
	2							
6.	निसा	गसा	गम	गम	धम	धनि	धनि	धम
	3				×			
	गम	गसा	मु	ख				
	2							

7 वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

7.	का	ऽ	त	जा	ऽ	त	निसा	गम
	×				2			
	धम	गम	धनि	सांनि	धनि	साग	सांनि	धनि
	0				3			
	सांनि	धम	गम	धम	गम	गसा	मु	ख
	×				2			

तानें – अन्तरा

सम से प्रारम्भ :–

1.	सांनि	धम	गम	गसा	निसा	गम	धनि	सां–
	×				2			
2.	गम	धग	मध	गम	धम	गम	धनि	सां–
	×				2			
3.	सांगं	मग	सांनि	धम	गम	धनि	सांगं	सां–
	×				2			

13 वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

4.	–	का	हु	कि	धनि	सांध	निसां	धनि
	0				3			
	सांनि	धम	गम	गसा	निसा	गम	धनि	सां–
	×				2			
5.	–	का	हु	कि	मग	मग	सां–	निध
	0				3			
	निध	मग	मग	सां–	गम	धनि	सांगं	सां–
	×				2			

5.7.3 राग मुल्तानी :–

विलम्बित ख्याल – तिलवाडा ताल

स्थाई – गोकुल गांव के छोरा, बरसाने की नारि रे

अन्तरा – इन दोऊ उन मन मोह लियो है, रहे सदा रंग निहार रे

स्थाई

								सा							
–	(प)	ग	रेसा	सा	नि	सा	सा	नि	सा	मंग	प	मंप	,प	(प)ग	मंप
ऽ	गो	ऽ	कुल	गाँ	ऽ	ऽ	व	के	ऽ	ऽऽ	ऽ	ऽऽ	ऽछो	राऽ	ऽऽ
3				×				2				0			

मं								मं							
ग	मं	प	नि	–	सां	रें	सां	प सां		–	नि	(प)	मंग	मंग	गमंपनि
ब	र	सा	ऽ	ऽ	ने	की	ऽ	ना	ऽ	ऽ	रि	रे	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽऽऽ
3				×				2				0			

अन्तरा

मं		मं						सां				सां			
प	(प)	ग	मं	प	नि	सां	सां	नि	निसां	रें	सां	नि	सां	नि	धप
इ	न	दो	ऽ	उ	न	म	न	मो	ऽऽ	ह	लि	यो	ऽ	है	ऽऽ
3				×				2				0			
मं					गं			सां	सां						
ग	मं	प	नि	सां	रें	सां	सां	नि	नि	सां	–नि	(प)	मंग	मंग	गमंपनि
र	हे	ऽ	स	दा	ऽ	रं	ग	नि	हा	ऽ	ऽर	रे	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽऽऽ
3				×				2				0			

क्रमिक पुस्तक मालिका – भाग–4, पेज न0 772–773, लेखक– विष्णुनारायण भातखण्डे

आलाप – स्थाई

1.	ऽ	गो	ऽ	कुल	गां	नि	–	–	सा	–	–	ध़सा	ग	–	रे	सा
2.	ऽ	गो	ऽ	कुल	गां	ग	मं	–	प	–	–	मंप	ग	मंग	रे	सा
3.	ऽ	गो	ऽ	कुल	गां	ग	मं	प	नि	–	–	धप	मं	ग	रे	सा
4.	ऽ	गो	ऽ	कुल	गां	प	–	नि	–	ध	–	प	गम	प	नि	सां
	3				x				2				0			

आलाप – अन्तरा

1.	इ	न	दो	ऽ	उ	सां	–	नि	ध	प	ग	म	प	नि	–	सां
2.	इ	न	दो	ऽ	उ	नि	–	सां	गं	–	रेंसा	–	नि	नि	–	सां
3.	इ	न	दो	ऽ	उ	प	–	नि	–	–	धप	ग	म	प	–	निसां

तानें – चौगुन लयकारी

11 वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

1.	धा	धा	ऩिसागमं	पनिसांरें	सांनिधप	मंगरेसा	गोऽ	ऽकुल	गाँ
	0				3				×
2.	धा	धा	गमंपनि	सांगंरेंसां	निधपमं	गरेसा–	गोऽ	ऽकुल	गाँ
	0				3				×
3.	धा	धा	गमंपग	मंपगमं	पमंगमं	गरेसा–	गोऽ	ऽकुल	गाँ
	0				3				×

9 वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

4.	पमंगमंपनिसांरें	सांनिधपमंगरेसा	ऩिसागमंपमंगमं	पनिसांनिपनिसांगं	
	0				
	रेंसांनिधपमंगमं	पनिधपमंगरेसा	गोऽ	ऽकुल	गाँ
	3				×

5. सांनिधपमंगरेसा	निसागमंपनिसां–	गरेंसांनिधपमंप	गमंपमंगरेसा–	
0				
निसागमंपमंगमं	पमंगमंगरेसा–	गोऽ	ऽकुल	गाँ
3				×

5 वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

6. गमंपगमंपगमं	पमंगमंगरेसा–	पनिसांपनिसांपनि	सांनिधपमंगरेसा	
2				
निसांगंमंपंमंगरें	सांनिधपमंगरेसा	पनिसांगरेंसांनिध	पमंगमंगरेसा–	
0				
निसांगंमंपनिसारें	सांनिधपमंगरेसा	गोऽ	ऽकुल	गाँ
3				×
7. निसांगरेंसांनिधप	मंपगमंपनिसारें	सांनिधपमंगरेसा	निसागमंप–––	
2				
गमंपनिसां–––	पनिसांगरेंरेंसां–	गोऽ	ऽकुल	
0				
गोऽ	ऽकुल	गोऽ	ऽकुल	गाँ
3				×

मध्यलय ख्याल – त्रिताल

स्थाई – रूणक झुणक मोरि पायल बाजे, बिछुवा छुम छुम छननन साजे

अन्तरा – सेज चढत मोरि झांझन हाले, सास ननद की लाजे

स्थाई

मं		मं		मं				सा				प			
प	प	ग	प	ग	रे	सा	सा	नि	सा	मं	ग	मं	प	मं	ग
रू	ण	क	झु	ण	क	मो	रि	पा	ऽ	य	ल	बा	ऽ	जे	ऽ
0				3				×				2			
मं								प						ग	
ग	मं	प	नि	सां	नि	ध	प	मं	मं	प	ध	(प)	–	मं	ग
बि	छु	वा	ऽ	छु	म	छु	म	छ	न	न	न	सा	ऽ	जे	ऽ
0				3				×				2			

अन्तरा

प				मं		प		सां							
मं	–	प	ध	प	ग	मं	प	नि	–	सां	नि	सां	–	सां	–
से	ऽ	ज	च	ढ़	त	मो	रि	झाँ	ऽ	झ	न	हा	ऽ	ले	ऽ
0				3				×				2			
सां			सां					प						ग	
नि	–	सां	गं	रें	रें	सां	–	मं	प	सां	नि	(प)	–	मं	ग
सा	ऽ	स	न	न	द	की	ऽ	ला	ऽ	ऽ	ऽ	जे	ऽ	ऽ	ऽ
0				3				×				2			

क्रमिक पुस्तक मालिका – भाग–4, पेज न0–752–753, लेखक– विष्णुनारायण भातखण्डे

आलाप – स्थाई

1.	नि	–	सा	–	ग	–	रे	सा	मं	–	ग	–	मं	ग	रे	सा
2.	नि	सा	ग	मं	प	–	–	–	म	प	ग	–	मं	ग	रे	सा
3.	ग	म	प	नि	–	–	ध	प	ग	म	प	–	मं	ग	रे	सा
4.	प	–	नि	–	ध	–	प	–	ग	म	प	–	नि	–	सां	–

आलाप – अन्तरा

1.	सां	–	नि	–	ध	–	प	–	ग	म	प	–	नि	–	सां	–
2.	नि	सां	गं	–	रें	सां	नि	ध	प	–	गम	प	नि	नि	सां	–

तानें – स्थाई

सम से प्रारम्भ :–

1.	निसा	गरे	सा–	निसा	गमं	प–	मंग	रेसा
	×				2			
2.	निसा	गमं	पनि	धप	मंप	ग–	मंग	रेसा
	×				2			
3.	निसा	गमं	पनि	सांनि	धप	मंग	मंग	रेसा
	×				2			
4.	गमं	पनि	सांनि	धप	गमं	प–	मंग	रेसा

13 वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

5.	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	निसा	गमं	प–	गमं
	0				3			
	पनि	सां–	पनि	सांरें	सांनि	धप	मंग	रेसा
	×				2			
6.	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	गमं	पग	मंप	गमं
	0				3			
	पनि	सांप	निसां	पनि	सांनि	धप	मंग	रेसा
	×				2			

9 वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

7.	निसा	गमं	पमं	गमं	पनि	सांनि	पनि	सांगं
	0				3			
	रेंसां	निध	पमं	गमं	पनि	धप	मंग	रेसा
	×				2			
8.	निसा	गग	रेसा	निसा	मंग	मंग	रेसा	निसा
	0				3			
	गमं	पप	मंग	मंग	रेसा	निसा	गमं	प–
	×				2			

तानें – अन्तरा

1.	सांनि	धप	मंग	गमं	प–	गमं	पनि	सा–
	×				2			
2.	गमं	पग	मंप	गमं	पमं	गमं	पनि	सा–
	×				2			

3.	पनि़	सांनि	धप	मंप	गमं	प–	निनि	सा–
	×				2			
4.	निसां	गंरें	सांनि	धप	मंप	गमं	पनि	सा–
	×				2			
5.	गंरें	सांनि	धप	मंप	गमं	पनि	सांगं	रेसां
	×				2			

5.7.4 राग तोड़ी :–

विलम्बित ख्याल – एकताल

स्थाई – किरपा करो रे मो मन, सैय्या तन मन धन नौछावर, करि हूँ परिहूँ पैय्यां

अन्तरा – महुमद शा सुजान अब कहीं भाग हमारे, जागे तेहों बलया सुरजन सैयां,

स्थाई

ध	प	मं	पध	मं	ग	रे	सा	नि़	सा	नि़सा	प धनि़ किर रेरे
पा	ऽ	ऽ	ऽक	रो	ऽ	रे	ऽ	मो	ऽ	ऽऽ	मन
3		4		×		0		2		0	
रे	–	सा	नि़सा	(नि़) ध़	नि़	सा	रे	सारेग	रे	(रे) नि़	ध़
सैं	ऽ	या	ऽऽ	त	न	म	न	धऽऽ	न	नौ	ऽ
3		4		×		0		2		0	
(नि़) ध़	नि़	सा	रे	ग	रे	सा	नि़सा	नि़	सारे	ग	–
छा	ऽ	व	र	क	रि	हूँ	ऽऽ	प	रिऽ	हूँ	ऽ
3		4		×		0		2		0	
(ध) मं	–	ध	–	ध	नि	सां	रें	नि	ध	पमं	धनि
पैं	ऽ	ऽ	ऽ	यॉ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽऽ	किर
3		4		×		0		2		0	

अन्तरा

(ध) मं	ध	नि	सां	सां	–	निसां	सां	रें	–	सां	निसांरेंगं
म	हु	म	द	शा	ऽ	ऽऽ	सु	जा	ऽ	न	अऽऽऽ
3		4		×		0		2		0	
रेंसां	निसांरेंसां	नि	ध	मं	प	मंपधनि	ध	–	मंपध	मं	ग
बऽ	कऽऽऽ	हीं	ऽ	भा	ऽ	ऽऽऽऽ	ग	ऽ	हऽऽ	मा	ऽ
3		4		×		0		2		0	
रे	रे	–	सा	नि़	सा	रे	ग	मं	ध	नि	सां
रे	जा	ऽ	गे	ले	ऽ	ऽ	हों	ऽ	ब	ल	ऽ
3		4		×		0		2		0	
रें	नि	–	ध	ध	नि	सां	रें	रें	–	सां	निनि
ऽ	या	ऽ	ऽ	सु	र	ज	न	सैं	ऽ	यां	किर
3		4		×		0		2		0	

आलाप – स्थाई

1.	पा	ऽ	ऽ	ऽक	सा	रे	ग	रे	ग	रे	सा	किर
2.	पा	ऽ	ऽ	ऽक	सारे	गमं	रे	ग	रेगमंग	रेग	रेसा	किर
3.	पा	ऽ	ऽ	ऽक	ग	रे	सा	धनि	सा	रेग	रेसा	किर
4.	पा	ऽ	ऽ	ऽक	मं	प	ध	प	पमंगरे	ग	रेसा	किर
5.	पा	ऽ	ऽ	ऽक	पमं	धप	निध	प	मंध	नि–	सां–	किर
	3		4		×		0		2		0	

आलाप – अन्तरा

1.	म	हु	म	द	सां	रें	गं	रें	गं	रें	रें	सां
2.	म	हु	म	द	सां	रें	गं	मं	गं	रें	गं	रेंसां
3.	म	हु	म	द	मं	ध	प	मंध	नि	नि	सां	–
	3		4		×		0		2		0	

तानें

1. सारेगरेगरेसा– सारेगमंगरेगरे सा–सारेगमंप– मंधप–मंगरेग रेगरेसासारेगमं धनिसां–सांरेंगंरे
गंरेंसांनिधपमंध पमंगरेगरेसा–
2. गगरेसारेरेसानि धनिसारेगरेसा– मंपमंगरेगरेसा गगरेसा–रेगमं निनिधपमंगरेग पपमंगरेगमंप सांसांनिनिधधपप मंपमंगरेगरेसा

मध्यलय ख्याल – त्रिताल

स्थाई – कांकरिया जिन मारो लंगर, मोरे अंगवा लग जाए लंगर,
अन्तरा – सुन पावे मोरि सास ननदिया, दौरि दौरि घर आवे लंगर,

स्थाई

				सा								ध			
–	रे	सा	सा	प	–	प	प	मं	–	प	ध	मं	ग	–	रे
ऽ	लं	ग	र	कां	ऽ	क	रि	या	ऽ	जि	न	मा	ऽ	ऽ	रो
3				×				2				0			
										मं		ध			
ग	रे	सा	सा	ध	–	प	प	मंप	ध	ध	नि	मं	ग	–	रे
ऽ	लं	ग	र	कां	ऽ	क	रि	याऽ	ऽ	जि	न	मा	ऽ	ऽ	रो
3				×				2				0			
				सा				ध				ध			
ग	रे	–	सा	नि	रे	ग	–	मं	–	प	ध	मं	–	ग	रे
ऽ	मो	ऽ	रे	अं	ग	वा	ऽ	ऽ	ऽ	ल	ग	जा	ऽ	ऽ	ऽ
3				×				2				0			
ग	रे	सा	सा												
ये	लं	ग	र												
3															

अंतरा

प	प	ग	—	मं	—	ध	ध	नि	—	सां	नि	सां	सां	सां	—
सु	न	पा	ऽ	वे	ऽ	मो	रि	सा	ऽ	स	न	न	रि	या	ऽ
×				2				0				3			
संरें	गं	रें	नि	—	नि	सां	रें	(रे) नि	ध	नि	ध	—	प	ग	मं
दौऽ	ऽ	रि	दौ	ऽ	र	रि	ध	आ	ऽ	ऽ	वे	ऽ	लं	ग	र
×				2				0				3			
ध	—	ध	नि	मं	—	प	ध	मं	ग	—	रे	ग	रे	सा	सा
कां	ऽ	क	रि	या	ऽ	जि	न	मा	ऽ	ऽ	रो	ऽ	लं	ग	र
×				2				0				3			

आलाप — स्थाई

1.	सा — — —	रे — ग —	रे — ग —	रे — सा —
2.	सा रे ग मं	रे — ग —	रे ग मं ग	रे ग रे सा
3.	मं — ध प	मं — ग —	ध प मं ग	रे ग रे सा
4.	मं ध नि —	ध ध प —	नि नि ध प	मंग रेग रेरे सा—
5.	सारे गरे ग मं	प — ध प	नि नि ध प	नि नि सां —
	3	×	2	0

आलाप — अन्तरा

1.	सां — — रें	गं — — —	रें — गं —	रें — सां —
2.	प मं ध प	नि नि ध प	मं ध नि सां	रें गं रें सा
3.	सां नि ध प	मं ध प —	मं ध नि ध	नि नि सां —
	3	×	2	0

तानें — स्थाई

1.	सारे	गरे	सा—	सारे	गमं	गरे	गरे	सा—
2.	सा रे	ग मं	प ध	प —	मं प	मं ग	रे ग	रे सा
3.	मं ध	प —	मं ध	नि ध	प —	मं ग	रे ग	रे सा
4.	प ध	प ध	मं प	मं प	मं ग	रे ग	रे रे	सा —
5.	मं ध	नी सां	रें ग	रें सां	नि ध	प मं	ग रे	सा —
6.	सां नि	ध प	मं प	मं ग	रे ग	मं ग	रे ग	रे सा

तान 16 मात्रा की

सा रे	ग रे	ग मं	ग मं	प मं	ग मं	प ध	नि ध	प मं	ग मं
प ध	नि सां	नि ध	प मं	ग रे	सा —				

तानें — अन्तरा

1.	सां नि	ध प	मं ग	रे सा	सा रें	ग मं	प ध	नि सां
2.	मं ध	प —	नि नि	ध प	मं ध	नि सां	रे ग	रे सां
3.	सां नि	सां नि	ध प	मं प	मं ग	रे ग	मं ध	नि सां
4.	सां सां	रें गं	रें गं	रें सां	रें गं	मं गं	रें गं	रें सां
5.	सां सां	सां नि	नि नि	ध प	मं ध	नी —	ध नि	सां —

अभ्यास प्रश्न

क. रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. मियां मल्हार की जाति............................ है।
2. मालकौंस राग का गायन समय .... है।
3. मुल्तानी राग .... थाट से उत्पन्न है।
4. तोड़ी का वादी स्वर ....तथा संवादी स्वर .... है।

क. लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. मुल्तानी राग का पूर्ण परिचय दीजिए।
2. राग मियाँ मल्हार का पूर्ण परिचय दीजिए।

5.8 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप पाठ्यक्रम के रागों का पूर्ण परिचय प्राप्त कर चुके हैं। राग में प्रयुक्त होने वाले स्वर, राग का वादी, सम्वादी, राग के पकड़ स्वर एवं राग के मुख्य स्वर समुदाय जिनके द्वारा राग को एक दूसरे से अलग करके पहचाना जा सकता है इन सबका ज्ञान भी आप प्राप्त कर चुके हैं। इस इकाई में आपने अंगों के आधार पर तथा राग के चलन के आधार पर समान प्रकार के रागों का तुलनात्मक अध्ययन भी किया, जिससे आप एक राग से दूसरे राग को पृथक कर उसके सैद्धान्तिक स्वरूप को भी समझ चुके होंगे और इसके साथ रागों को क्रियात्मक रूप में सफलता पूर्वक प्रस्तुत कर सकेंगे। स्वर समूहों द्वारा राग पहचानना का अध्ययन भी आपने इस इकाई में किया है जिससे आप स्वर समूह को पढ़कर तथा सुनकर रागों को पहचान सकेंगे। इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप पाठ्यक्रम के रागों को पूर्ण रूप से समझ सकेंगे एवं उसके सैद्धान्तिक तथा क्रियात्मक पक्ष को स्पष्ट रूप से प्रस्तुत कर सकने में सक्षम होंगे।

5.9 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क. रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. सम्पूर्ण–षाड़व
2. रात्रि का दूसरा प्रहर
3. तोड़ी थाट
4. वादी स्वर ध तथा संवादी स्वर ग
5. आसावरी थाट
6. औड़व–सम्पूर्ण
7. वादी स्वर सा तथा संवादी स्वर प
8. रात्रि का दूसरा प्रहर

5.10 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. भातखण्डे, पं0 विष्णुनारायण, क्रमिक पुस्तक मालिका भाग 1–6, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. बसंत, संगीत विशारद, संगीत कार्यालय, हाथरस।
3. झा, पं0 रामाश्रय ‘रामरँग’, अभिनव गीतांजली।

5.11 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पाठ्यक्रम के किन्हीं चार रागों का पूर्ण परिचय प्रस्तुत कीजिए।

इकाई 6 – पाठ्यक्रम के रागों में ध्रुपद एवं धमार(दुगुन, तिगुन व चौगुन लयकारी सहित) लिपिबद्ध करना

6.1 प्रस्तावना
6.2 उद्देश्य
6.3 पाठ्यक्रम के रागों में ध्रुपद एवं धमार
  6.3.1 राग मियां मल्हार
  6.3.2 राग मालकौंस
  6.3.3 राग मुल्तानी
  6.3.4 राग तोडी
6.4 सारांश
6.5 संदर्भ ग्रंथ सूची
6.6 निबन्धात्मक प्रश्न

6.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम(बी0ए0एम0वी0(एन0)–301 के प्रथम खण्ड की षष्ठम् इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद आप विद्वान संगीतज्ञों के महत्वपूर्ण योगदान तथा उनकी संगीत साधना के प्रति लगन एवं परिश्रम के विषय में जान चुके होंगे। आप पाठ्यक्रम के रागों में ख्याल की बन्दिशें व उनको लिपिबद्ध करना भी सीख गए होंगे।

प्रस्तुत इकाई में विभिन्न रागों में ध्रुपद एवं धमार लिपिबद्ध किए गए हैं। पाठ्यक्रम के रागों में ध्रुपद एवं धमार की दुगुन, तिगुन व चौगुन भी लिपिबद्ध कर बताई गई है।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप रागों में ध्रुपद व धमार की रचनाओं को जान सकेंगे। आप रागों की रचनाओं को विभिन्न लयकारीयों जैसे दुगुन, तिगुन व चौगुन में लिपिबद्ध करना भी जान सकेंगे।

6.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप :–

- रागों में ध्रुपद व धमार की रचनाओं को जान सकेंगे।
- ध्रुपद व धमार की रचनाओं को विभिन्न लयकारीयों में लिपिबद्ध करना जान सकेंगे।
- रागबद्ध रचनाओं को सुनकर आप स्वयं उन्हें लिपिबद्ध कर सकेंगे तथा लयकारियों को प्रस्तुत कर सकेंगे।

6.3 पाठ्यक्रम के रागों में ध्रुपद एवं धमार

6.3.1 राग मियाँ मल्हार :–

ध्रुपद – चौताल

स्थाई

प		ध			म						
सां	सां	नि	नि	प	प	निध	निध	नि	सां	–	सा
च	म	क	त	घ	न	श्याऽ	ऽऽ	म	बी	ऽ	ज
0		3		4		×		0		2	
नि			सां						ध		
सां	सां	सां	ध	नि	प	प	म	प	निध	सां	सं
स	ब	न	ती	ऽ	ज	री	ऽ	झ	रीऽ	ऽ	झ
0		3		4		×		0		2	
प	ध		म			म	म				
नि	नि	प	प	ग	म	प	ग	म	रे	सा	–
हि	ऽ	ऽ	डो	ऽ	रे	झु	ल	त	सि	री	ऽ
0		3		4		×		0		2	
म	म		सा						सां		
ग	गम	रे	रे	–	सा	रें	सां	निध	नि	सां	सं
न	वऽ	ल	ला	ऽ	ल	पि	या	ऽऽ	प्या	ऽ	री
0		3		4		×		0		2	

अन्तरा

म											
प	–	प	निध	निध	नि	सां	सां	सां	सां	–	सं
ई	ऽ	द्र	गऽ	रऽ	ज	ग	ग	न	छा	ऽ	यो
×		0		2		0		3		4	
									ध	ध	
निध	निध	निध	नि	सां	सां	रें	नि	सां	नि	नि	प
हऽ	रीऽ	ऽऽ	भु	व	न	बि	हा	न	आ	ऽ	यो
×		0		2		0		3		4	
म	म	म				म	म				
प	ग	ग	म	नि	प	प	ग	म	रे	–	स
प	सू	ऽ	पं	ऽ	छि	सु	ख	ऽ	पा	ऽ	यो
×		0		2		0		3		4	
सा											
म	–	म	प	निध	नि	सं	–	नि	सां	–	सं
ता	ऽ	प	र	मुऽ	र	ली	ऽ	ब	जा	ऽ	य
×		0		2		0		3		4	
											म
रें	सां	निध	नि	सां	सां	रें	सां	नि	नि	प	प
ब	न	ऽऽ	वा	ऽ	रि	च	म	क	त	घ	न
×		0		2		0		3		4	

स्थाई – दुगुन

सांसां	निनि	पप	निधनिध	निसां	–सां
चम	कत	घन	श्याऽऽऽ	मबी	ऽज
0		3		4	
सांसां	सांध	निप	पम	पनिध	सांसां
सब	नती	ऽज	रीऽ	झरीऽ	ऽझ
×		0		2	
निनि	पप	गम	पग	मरे	सा–
हिंऽ	ऽडो	ऽरे	झुल	तसि	रीऽ
0		3		4	
गगम	रेरे	–सा	रेंसां	निधनि	संसां
नवऽ	लला	ऽल	पिया	ऽऽप्या	ऽरी
×		0		2	

स्थाई – तिगुन

सां	सां	नि	नि	प	प
च	म	क	त	घ	न
0		3		4	
निध	निध	सांसांनि	निपप	निधनिधनि	सां–सां
श्याऽ	ऽऽ	चमक	तघन	श्याऽऽऽम	बीऽज
×		0		2	
सांसांसां	धनिप	पगप	निधसांसां	निनिप	पगम
सबन	तीऽज	रीऽझ	रीऽझ	हिंऽऽ	डोऽरे
0		3		4	
पगम	रेसा–	गगमरे	रे–सा	रेंसांनिध	निसांसां
झुलत	सिरीऽ	नवऽल	लाऽल	पियाऽऽ	प्याऽरी
×		0		2	

स्थाई – चौगुन

सांसांनिनि	पपनिधनिध	निसां–सां	सांसांसांध	निपपम	पनिधसांसां
चमकत	घनश्याऽऽऽ	मबीऽज	सबनती	ऽजरीऽ	झरीऽऽझ
0		3		4	
निनिपप	गमपग	मरेसा–	गगमरेरे	–सारेंसां	निधनिसां
हिंऽऽडो	ऽरेझुल	तसिरीऽ	नवऽलला	ऽलपिया	ऽऽप्याऽरि
×		0		2	

अन्तरा – दुगुन

प	–	प	निध	निध	थ्न
ई	ऽ	छ	गऽ	रऽ	ज
×		0		2	
प–	पनिध	निधनि	निसां	सांसां	–सा
ईऽ	द्रगऽ	रऽज	गग	नछा	ऽयो

0		3		4	
निधनिध	निधनि	सांसां	रेंनि	सांनि	थ्नप
हऽरीऽ	ऽऽभु	वन	बिहा	नआ	ऽयो
×		0		2	
पग	गम	निप	पग	मरे	–सा
पसू	ऽपं	ऽछि	सुख	ऽपा	ऽयो
0		3		4	
म–	मप	निधनि	सां–	निसां	–सां
ताऽ	पर	मुऽर	लीऽ	बजा	ऽइ
×		0		2	
रेंसां	निधनि	सांसां	रेंसां	निनि	पप
बन	ऽऽवा	ऽरि	चम	कत	घन
0		3		4	

अन्तरा – तिगुन

प	–	प	निध	प–प	निधनिधनि
ई	ऽ	द्र	गाऽ	ईऽद्र	गऽरऽज
×		0		2	
सांसांसां	सां–सां	निधनिधनिध	निसांसां	रेंनिसां	निनिप
गगन	छाऽयो	हऽरीऽऽऽ	भुवन	बिहान	आऽयो
0		3		4	
पगग	मनिप	पगम	रे–सा	म–म	पनिधनि
पसूऽ	पंऽछि	सुखऽ	पाऽयो	ताऽप	रमुऽर
×		0		2	
सां–नि	सां–सां	रेंसांनिध	निसांसां	रेंसांनि	निपप
लीऽब	जाऽइ	बनऽऽ	वाऽरि	चमक	तघन
0		3		4	

अन्तरा – चौगुन

प	–	प	निध	निध	नि
ई	ऽ	द्र	गऽ	रऽ	ज
×		0		2	
सां	सां	सं	प–पनिध	निधनिसांसां	सांसां–सां
ग	ग	न	ईऽद्रगऽ	रऽजगग	नछाऽयो
0		3		4	
निधनिधनिधनि	सांसांरेनि	सांनिनिप	पागम	निपगम	मरे–सा
हऽरीऽऽऽभु	वनबिहा	नआऽयो	पसूऽपं	ऽछिसुख	ऽपाऽयो

×		0		2	
म–मप	निधनिसां–	निसां–सां	रेंसांनिधनि	सांसारेंसां	निनिपप
ताऽपर	मुऽरलीऽ	बजाऽइ	बनऽऽवा	ऽरिचम	कतघन
0		3		4	

धमार – स्थाई

रे	सा	–	ध़	नि़	प़	प़	नि़	नि़	ध़	नि़	सा	सां	–
अ	हो	ऽ	धू	ऽ	म	म	ची	ऽ	ऽ	ब्र	ज	मे	ऽ
0			3				×					2	
सा	–	साबनि़	रे	–	सा	–	म	प	मप	नि	ध	सां	नि
हो	ऽ	ऽऽ	री	ऽ	की	ऽ	रँ	ग	ऽऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
0			3				×					2	
रें	सां	–	नि	प	मप	पनि	प	–	ग	म	रे	2	स
ऽ	की	ऽ	प	र	तऽ	फुऽ	हा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	र
0			3				×					2	

अन्तरा

म	प	प	निध	निध	नि	ध	नि	सां	–	नि	सां	सां	सां
अ	बी	ऽ	रऽ	गुऽ	ला	ऽ	ल	के	ऽ	बा	ऽ	द	र
×					2		0			3			
नि	सां	–	रें	–	सां	सां	सां	नि	ध	नि	प	म	पनि
छा	ऽ	ऽ	ए	ऽ	भ	र	मा	ऽ	ऽ	र	त	पि	चऽ
×					2		0			3			
प	–	ग	म	म	रे	सा	सा	रे	सा	ध़	नि़	प	प
का	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	री	ऽ	आ	हो	ऽ	धू	ऽ	म	म
×					2		0			3			

स्थाई – दुगुन

रे	सा	–	ध़	नि़	प़	प़	
अ	हो	ऽ	धू	ऽ	म	म	
0			3				
नि़	नि़	ध़	1रे	सा–	ध़नि़	प़प़	
ची	ऽ	ऽ	1अ	होऽ	धूऽ	मम	
×					2		
नि़नि़	ध़नि़	सासा	–सा	––नि़	रे–	सा–	
चीऽ	ऽब्र	जमें	ऽहो	ऽऽऽ	रीऽ	कीऽ	
0			3				
मप	मपनि	धसां	निरें	सां–	निप	मपपनि	
रँग	ऽऽऽ	धऽ	ऽऽ	कीऽ	पर	तऽफुऽ	
×					2		
प–	गम	रे–	सारे	सा–	धनि़	प़प़	नि़
हाऽ	ऽऽ	ऽऽ	रअ	होऽ	धूऽ	मम	च
0			3				×

स्थाई – तिगुन

रे	सा	–	ध़	12रे	सा–ध़	नि़प़प़	
अ	हो	ऽ	धू	12अ	होऽधू	ऽमम	
0			3				
नि़नि़ध़	नि़सासा	–सा–	–नि़रे–	सा–म	पमपनि़	धसांनि	
चीऽऽ	ब्रजमें	ऽहोऽ	ऽऽरीऽ	कीऽरँ	गऽऽऽ	ऽऽऽ	
×					2		
रेंसां–	नि़पमप	पनि़प–	गमरे	–सारे	सा–ध़	नि़प़प़	नि़
ऽकीऽ	परतऽ	फुऽहाऽ	ऽऽऽ	ऽरअ	होऽधू	ऽमम	च
0			3				×

स्थाई – चौगुन

रे	सा	–	ध़	नि़	प़	प़	
अ	हो	ऽ	धू	ऽ	म	म	
0			3				
नि़	123रे	सा–धनि़	प़प़नि़नि़	ध़नि़सासा	–सा––नि़	रे–सा–	
ची	123अ	होऽधूऽ	ममचीऽ	ऽब्रजमे	ऽहोऽऽऽ	रीऽकीऽ	
×					2		
मपमपनि	धसांनिरें	सां–निप	मपपनिप–	गमरे–	सारेसा–	धनि़प़प़	नि़
रँगऽऽऽ	ऽऽऽऽ	कीऽपर	तऽफऽहाऽ	ऽऽऽऽ	रअहोऽ	धूऽमम	ची
0			3				×

अन्तरा – दुगुन

म	प	–	निध	निध	नि	ध	
अ	बी	ऽ	रऽ	गुऽ	ला	ऽ	
×					2		
मप	–निध	निधनि	धनि	सां–	निसां	सांसां	
अबी	ऽरऽ	गुऽला	ऽल	केऽ	बाऽ	दर	
0			3				
निसां	–रें	–सां	सांसां	निध	निप	मपनि	
छाऽ	ऽए	ऽभ	रमा	ऽऽ	रत	पिचऽ	
×					2		
प–	गम	–रे	सारे	सा–	ध़नि़	प़प़	म
काऽ	ऽऽ	ऽरी	ऽआ	होऽ	धूऽ	मम	ट
0			3				×

अन्तरा – तिगुन

मप–	निधनिधनि	धनिसां	–निसां	सांसांनि	सां–रें	–सांसां	
अबीऽ	रँऽगुऽला	ऽलके	ऽबाऽ	दरछा	ऽऽए	ऽभर	
×					2		
सांनिध	निपम	पनिप–	गम–	रेसारे	सा–ध़	नि़प़प़	म
माऽऽ	रतपि	चऽकाऽ	ऽऽऽ	रऽअ	होऽधू	ऽमम	ट
0			3				×

अन्तरा – चौगुन

म	प	–	12मप	–निधनिधनि	धनिसां–	निसांसांसां	
अ	बी	ऽ	12अबी	ऽरऽगुऽला	ऽलकेऽ	बाऽदर	
×					2		
निसां–रें	–सांसांसां	निधनिप	मपनिप–	गम–रे	सारेसा–	धनिपप	म
छाऽऽए	ऽभरमा	ऽऽरत	पिचऽकाऽ	ऽऽऽर	ऽअहोऽ	धूऽमम	ट
0			3				×

6.3.2 राग मालकौंस :–

ध्रुपद – चौताल

स्थाई

सां	सां	–	गं	सां	सां	ध	नि	ध	–	म	ग
न	भ	ऽ	मं	ड	ल	प	र	का	ऽ	स	त
x		0		2		0		3		4	
सां	–	–	ध	नि	ध	म	ग	म	ग	सा	सा
पू	ऽ	ऽ	र	ऽ	न	च	ऽ	न्द्र	ज्यो	ऽ	त
x		0		2		0		3		4	
ग	म	ग	सा	–	सा	ध़	नि़	सा	ग	म	ध
मं	ऽ	द	मं	ऽ	द	शी	ऽ	त	प	व	न
x		0		2		0		3		4	
नि	सां	सां	ध	नि	ध	ग	ग	म	ग	सा	सा
अ	त	सु	गं	ऽ	ध	भ	न्यो	ऽ	ब	ह	त
x		0		2		0		3		4	

अन्तरा

ग	ग	म	नि	ध	ध	नि	सां	सां	सां	सां	–
वृ	ख	ऽ	वे	ऽ	लि	झू	ऽ	मि	र	हे	ऽ
x		0		2		0		3		4	
सानि	–	सां	गं	सां	–	सां	निध	नि	ध	म	ग
मो	ऽ	द	भ	रे	ऽ	मु	स	ऽ	का	ऽ	त
x		0		2		0		3		4	
ध	नि	सां	मं	मं	–	गं	गं	मं	गं	सां	सां
क	लि	य	न	सां	ऽ	क	र	त	के	ऽ	लि
गं	सां	ध	नि	ध	म	ग	ग	म	ग	सा	सा
म	द	भा	ऽ	तो	ऽ	भ	व	र	गुं	ज	त
x		0		2		0		3		4	

स्थाई – दुगुन

सां	सां	–	ग	सा	सा	ध	नि	ध	–	म	म
न	भ	ऽ	मं	ऽ	ल	प	र	का	ऽ	स	त
x		0		2		0		3		4	
सां	–	–	–	ध	–	नि	ध	म	ग	म	ग
पू	ऽ	ऽ	र	ऽ	न	च	ऽ	न्द्र	ज्यो	ऽ	त
x		0		2		0		3		4	
गं	मं	ग	सा	–	सा	ध	नि	सा	ग	म	ध
मं	ऽ	द	म	ऽ	द	शी	ऽ	त	प	व	न
x		0		2		0		3		4	

नि	–	सां	सा	ध	नि	ध	म	ग	म	ग	सा
अ		त	स	ग	ऽ	ध	भन्यो	ऽ	ब	ह	त
X		0		2		0		3		4	

स्थाई – तिगुन

सां	सां	–	ग	सा	स	ध	नि	सांसां–	गसांसां	धनिध	–मग
न	भ	ऽ	मं	ऽ	ल	प	र	नभऽ	मंऽल	परका	ऽसत
X		0		2		0		3		4	
सां––	–ध–	निधम	गमग	गमग	सा–सा	धनिसा	गमध	नि–सा	साधनि	धमग	मगसा
पूऽऽ	रऽन	च्रंऽद्र	ज्यौऽत	मंऽद	मंऽद	शीऽत	पवन	अतसु	गंऽध	भयोऽ	बहत
X		0		2		0		3		4	

स्थाई – चौगुन

सां	सां	–	ग	सा	सा
न	भ	ऽ	मं	ऽ	ल
X		0		2	
ध	नि	ध	–	म	ग
प	र	क	ऽ	स	त
0		3		4	
सांसां–गं	सांसांधनि	ध–मग	स––ध	निधमग	मगसासा
नभऽमं	डलपर	काऽसत	पूऽऽर	ऽनचऽ	न्द्रज्योऽत
X		0		2	
गमगसा	–साधनि	सागमध	निसांसांध	निधगग	मगसासा
मंऽदमं	ऽदशीऽ	तपवन	अलसुगं	ऽधभयो	ऽबहत
0		3		4	

अंतरा – दुगुन

गग	मनि	धध	निसां	सांसां	सां–	(सा)नि–	सांगं	सां–	सां(गं)ध	निध	मग
वृख	ऽवे	डलि	झूऽ	मिर	हेऽ	मोऽ	दभ	रेऽ	मुस	ऽका	ऽत
X		0		2		0		3		4	
धनि	सांमं	मं–	गंगं	मंगं	सासा	गंसा	धनि	धम	गग	मग	सासा
कलि	यन	साऽ	कर	तके	डलि	मद	भाऽ	तोऽ	भव	रगुं	जत
X		0		2		0		3		4	

अंतरा – तिगुन

ग	ग	म	नि	ध	ध	नि	सा	गगम	निधध	निसांसां	सांसां–
वृ	ख	ऽ	वे	ऽ	लि	झू	ऽ	वृखऽ	वेऽलि	झूऽमि	रहेऽ
X		0		2		0		3		4	
(सा)नि–सां	गंसां–	सां(गं)धनि	धमग	धनिसां	मंमं–	गंगंम	गंसांसां	गंसांध	निधम	गगम	गसासा
मोऽद	भरेऽ	मुसऽ	काऽत	कलिय	नसांऽ	करत	केऽलि	मदभा	ऽतोऽ	भवर	गुंजत
X		0		2		0		3		4	

अंतरा – चौगुन

गगमनि	धधनिसां	सांसांसां–	सानि–सांगं	सां–सांनध	निधमग	धनिसांमं	मं–गंगं	मंगंसासा	गंसाधनि	धमगग	मगसासा
वृखऽवे	डलिझूऽ	मिरहेऽ	मोऽदभ	रेऽमुस	ऽकाऽत	कलियन	साऽकर	तकेडलि	मदभाऽ	तोऽभव	रगुंजत
X		0		2		0		3		4	

धमार – स्थाई

													म
													सु
	नि										म		
ग	सा	ध	नि	सा	म	—	म	—	—	म	ध	म	—
घ	र	ब	र	आ	ऽ	या	ऽ	ऽ	ऽ	री	घ	र	ऽ
3				X					2		0		
म	—	ग	—	ग	म	—	ध	—	—	सां	सां	सां	—
मे	ऽ	रे	ऽ	अ	ब	ऽ	हों	ऽ	ऽ	र	ह	सा	ऽ
3				X					2		0		
सा				ध			ध		नि				
गं	सां	नि	ध	म	ध	—	नि	—	ध	नि	ध	म	म
र	ह	स	ऽ	खे	ऽ	ऽ	लों	ऽ	फा	ऽ	ग	ऽ,	सु
3				X					2		0		

अन्तरा

म			नि										
ग	म	—	ध	—	—	नि	सां	—	—	नि	सां	सां	—
रं	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	गु	ला	ऽ	ऽ	ऽ	ल	ले	ऽ
X					2		0			3			
सां	—	—	नि	ध	म	ध	नि	ध	नि	ध	—	म	—
धू	ऽ	ऽ	म	ऽ	ऽ	म	चा	ऽ	ऽ	ई	ऽ	ऽ	ऽ
X					2		0			3			
ध	नि	—	सां	—	मं	—	गं	गं	मं	गं	—	सां	—
स	ब	ऽ	मि	ऽ	ल	ऽ	बा	ऽ	ज	ऽ	त	ऽ	ऽ
X					2		0			3			
सां	—	—	नि	ध	म	ध	नि	ध,	म				
सा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ज,	सु				
X					2		0						

स्थाई – दुगुन

ग	1म	गसा	धनि	सा–	मम	––	मध	म–	म–	ग–	गम	–ध	––
ध	1सु	घर	वर	आऽ	ऽया	ऽऽ	रीध	रऽ	मेऽ	रेऽ	अब	ऽहों	ऽऽ
3				X					2		0		
निसां	सां–	गंसां	निध	मध	–नि	–ध	निध	म,ग	गसा	धनि	सा–	म्ग	साध
रह	सऽ	रह	सऽ	खेऽ	ऽलों	ऽफा	ऽग	ऽ,सु	घर	वर	आऽ	सुध	रब

3				x					2		0		
निसा	–म	गस	धनि	सा	–	म	म	–	–	म	12म	गसध	निसा–
रआ	ऽस	घर	बर	आ	ऽ	ऽ	या	ऽ	ऽ	री	12सु	घरब	रआऽ
3				x					2		0		

स्थाई – तिगुन

मम–	–मध,	म–म	–ग–	गम–	ध––	निसांसां	–गंसं	निधम	ध–नि	–धनि	धमम	गसाध	निसा–
ऽयाऽ	ऽरीध	रऽमें	ऽरेऽ	अबऽ	होऽऽ	श्रहस	ऽरह	सऽखे	ऽऽलों	ऽफार	गऽसु	घरब	रआऽ
3				x					2		0		

स्थाई की चौगुन

मगस	धनिसा	–मग	साधनि	सा	–	1मगस	धनिसा–	मग––	साधम–	म–ग–	गम–ध	––निसं	सं–गंसं
सुघर	ब्रआ	ऽसुघ	रवर	आ	ऽ	1सुघर	वरआऽ	ऽयाऽऽ	रीधरऽ	मेऽरेऽ	अबऽहों,	ऽऽरह	संऽरह
3				x					2		0		
निधमध	–नि–ध	निधम,म	गसाधनि										
संऽखेऽ	ऽलेऽफा	ऽगऽसु	धरवर										
3													

अन्तरा – दुगुन

गम	–ध	धध	निसां	––	निसां	सां–	सांसां	–नि	धम	धनि	धनि	ध–	म–
रंऽ	ऽग	ऽऽ	गुला	ऽऽ	ऽऽ	लेऽ	धूऽ	ऽम	ऽऽ	मचा	ऽऽ	ईऽ	ऽऽ
X					2		0			3			
धनि	–सां	–मं	–गं	गंमं	गं–	सां–	सां–	–नि	धम	धनि	धम	गसा	धनि
स्ब	ऽमी	ऽले	ऽबा	ऽऽ	जऽ	तऽ	साऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	जसु	धर	वर
X					2		0			3			

अन्तरा – तिगुन

ग	म	–	ध	धनिसां		1गम	–ध–	–निसां	––नि	सांसां–
रं	ऽ	12रं	ऽऽग	ऽगुला		1रंऽ	ऽगऽ	ऽगुला	ऽऽऽ	ललेऽ
X					2	0	3			

सां––	निधम	धनिध	निध–	म–ध	नि–सां	–मं–	गंगंमं	गं–सां	–सां–	–निध	मधनि	धमग	साधृनि
धऽऽ	मऽऽ	मचाऽ	ऽईऽ	ऽऽस	बऽमी	ऽलऽ	बाऽज	ऽतऽ	ऽसाऽ	ऽऽऽ	ऽऽऽ	जसुध	रवर
X					2		0			3			

अन्तरा – चौगुन

गम–ध	धधनिसां	––निसां	सां–सां–	–निधम	धनिधनि	ध–म–
रंऽऽग	ऽऽगुला	ऽऽऽल	लेऽधूऽ	ऽमऽऽ	मचाऽऽ	ईऽऽऽ
X					2	

धनि–सां	–मं–गं	गंमंगं–	सां–सांसां	–निधम	धनिध,नि	गसाधृनि	स
सबऽमि	ऽलऽबा	ऽजऽत	ऽऽसाऽ	ऽऽऽऽ	ऽऽज,सु	धरवर	टा
0			3				X

6.3.3 राग मुल्तानी :–

ध्रुपद – चौताल

स्थाई

प	–	प	ग	मं	प	ग	मं	प	मंग	रेसा	सा
सा	ऽ	व	रो	ऽ	स	लो	ऽ	ने	काऽ	ऽऽ	न्हा
×		0		2		0		3		4	
नी	सा	–	मं	ग	मं	प	नीसां	नीसां	नी	ध	प
म	न	ऽ	ह	ऽ	र	ली	ऽऽ	ऽऽ	नो	मो	रा
×		0		2		0		3		4	
ग	मं	प	नी	ध	प	सां	–	नी	ध	प	–
मु	र	ऽ	लीह	ऽ	की	धु	ऽ	न	सौं	ऽ	ऽ
×		0		2		0		3		4	
मं	प	ग	मं	ध	प	ग	मं	–	ग	रे	सा
सु	ध	ऽ	ऽ	बि	स	रा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ई
×		0		2		0		3		4	

अन्तरा

प	प	–	ग	मं	प	नी	नी	नी	सां	–	सा
ज	मु	ऽ	ना	ऽ	के	नी	ऽ	र	ती	ऽ	र
×		0		2		0		3		4	
प	नी	नी	सां	गं	रें	नी	सां	नी	ध	प	मं
गा	ऽ	पी	ग्व	ऽ	ल	धे	ऽ	नु	ऽ	रे	नु
×		0		2		0		3		4	
नी	सां	गं	रें	रें	सां	नी	सां	रें	सां	–	सां
सु	न	ऽ	ऽ	सु	न	ग	यो	ऽ	धी	ऽ	र
×		0		2		0		3		4	

नी	सांनी	ध	प	प	प	ग	मं	–	ग	रे	सा
व्या	ऽऽ	कु	ल	भ	ये	धा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ये
×		0		2		0		3		4	

स्थाई – दुगुन

प–	पग	मंप	गमं	पमंग	रेसासा
साऽ	वरो	ऽस	लोऽ	नेकाऽ	ऽऽन्हा
×		0		2	
निसा	–मं	गमं	पनिसां	निसांनि	धप
मन	ऽह	ऽर	लीऽऽ	ऽऽनो	मोरा
0		3		4	
गमं	पनी	धप	सां–	निध	प–
मुर	ऽली	ऽकी	धुऽ	नसौं	ऽऽ
×		0		2	
मंप	गमं	धप	गमं	–ग	रेसा
सुध	ऽऽ	बिस	राऽ	ऽऽ	ऽई
0		3		4	

स्थाई – तिगुन

प	–	प	ग	मं	प
सा	ऽ	व	रो	ऽ	स
×		0		2	
ग	मं	प–प	गमंप	गमंप	मंगरेसासा
लो	ऽ	साऽव	रोऽस	लोऽने	काऽऽऽन्हा
0		3		4	
निसा–	मंगमं	पनीसांनीसां	नीधप	गमंप	नीधप
मनऽ	हऽर	लीऽऽऽऽ	नोमोरा	मुरऽ	लीऽकी
×		0		2	
सां–नी	धप–	मंपग	मंधप	गमं–	गरेसा
धुऽन	सौंऽऽ	सुधऽ	ऽबिस	राऽऽ	ऽऽई
0		3		4	

स्थाई – चौगुन

प–पग	म॑पगम॑	पम॑गरेसासा	निसा–म॑	गम॑पनीसां	नीसांनीधप
साऽवरो	ऽसलोऽ	नेकाऽऽऽन्हा	मनऽह	ऽरलीऽऽ	ऽऽनोमोरा
×		0		2	
गम॑पनी	धपसां–	निधप–	म॑पगम॑	धपगम॑	–गरेसा
मुरऽली	ऽकीधुऽ	नसौंऽऽ	सुधऽऽ	बिसराऽ	ऽऽऽई
0		3		4	

अन्तरा – दुगुन

पप	–ग	म॑प	निनि	निसां	–सां
जमु	ऽना	ऽके	नीऽ	रती	ऽर
×		0		2	
पनि	निसां	गरें	निसां	निध	पम॑
गाऽ	पीग्व	ऽल	धेऽ	नुऽ	रेनु
0		3		4	
निसां	गरें	रेंसां	निसां	रेंसां	–सां
सुन	ऽऽ	सुन	गयो	ऽधी	ऽर
×		0		2	
निसांनी	धप	पप	गम॑	–ग	रेसा
व्याऽऽ	कुल	भये	धाऽ	ऽऽ	ऽये
0		3		4	

अन्तरा – तिगुन

प	प	–	ग	म॑	प
ज	मु	ऽ	ना	ऽ	के
×		0		2	
नि	नि	पप–	गम॑प	निनिनि	सां–सां
नी	ऽ	जमुऽ	नाऽके	नीऽर	तऽर
0		3		4	
पनिनि	सांगरें	निसांनि	धपम॑	निसांगं	रेंरेंसां
गाऽपी	ग्वऽल	धेऽनु	ऽरेनु	सुनऽ	ऽसुन
×		0		2	
निसारें	सां–सां	निसांनिध	पपप	गम॑–	गरेसा
गयोऽ	धीऽर	व्याऽऽकु	लभये	धाऽऽ	ऽऽये
0		3		4	

अन्तरा – चौगुन

पप–ग	मंपनिनि	नीसां–सां	पनिनिसां	गरेंनिसां	निधपमं
जमुऽना	ऽकेनीऽ	रतऽर	गाऽपीग्व	ऽलधेऽ	नुऽरेनु
×		0		2	
निसांगरें	रेंसांनिसां	रेंसां–सां	निसांनीधप	पपगमं	–गरेसा
सुनऽऽ	सुनगयो	ऽधीऽर	व्याऽऽकुल	भयेधऽ	ऽऽऽये
0		3		4	

धमार – स्थाई

मं		मं								रें			
प	प	ग	मं	प	नि	–	–	–	सां	सां	नि	ध	प
दे	ख	स	ब	आ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ई	ऽ	हैं	ऽ	ऽ
3				×					2		0		
मं				मं									
प	ग	मं	प	प	ग	–	–	–	रे	रे	सा	–	–
ऽ	ऽ	बृ	ज	की	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ब	धु	वा	ऽ	ऽ
3				×					2		0		
सा							ग		प				
नि़	सा	सा	–	सा	नि़	स	मं	ग	मं	मं	प	–	–
ऽ	ऽ	न	ऽ	प	क	ऽ	र	ऽ	मि	ल	का	ऽ	ऽ
3				×					2	रें	0		
ध	–	प	–	प	नि	–	–	–	सां	सां	नि	ध	प
न्ह	ऽ	ले	ऽ	आ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ई	ऽ	हैं	ऽ	ऽ
3				×					2		0		

अन्तरा

			म॑		प		सां						
प	–	–	ग	–	म॑	प	नि	–	–	सां	–	सां	–
आ	ऽ	ऽ	न	ऽ	खि	र	की	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	में	ऽ
×					2		0			3			
सां							सां	सां					
नि	–	–	सां	गं	रें	सां	नि	नि	सां	नि	ध	प	–
खे	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ल	र	चो	ऽ	ऽ	है	ऽ	ऽ	ऽ
×					2		0			3			
म॑												म॑	
प	नि	–	नि	–	सां	रें	नि	ध	–	प	–	ग	म॑
त	रू	ऽ	नी	ऽ	ऽ	ऽ	बा	ऽ	ऽ	ल	ऽ	उ	ठ
×					2		0			3			
						रें				म॑		म॑	
प	नि	–	–	–	सां	सां	नि	ध	प	प	प	ग	म॑
धा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ई	ऽ	हैं	ऽ	ऽ,	दे	ख	स	ब
×					2		0			3			

स्थाई – दुगुन

म॑						
प	प	पप	गम॑	पनि	––	–सां
दे	ख	देख	सब	आऽ	ऽऽ	ऽई
3				×		
सांनि	धप	पग	म॑प	पग	––	–रें
ऽहैं	ऽऽ	ऽऽ	बृज	कीऽ	ऽऽ	ऽब
		2		0		
रेसा	––	ऩिसा	सा–	सानि़	साग	गम॑
धुवा	ऽऽ	ऽऽ	नऽ	पक	ऽर	ऽमि
3				×		
म॑प	––	ध–	प–	पनि	––	–सां
लका	ऽऽ	न्हऽ	लेऽ	आऽ	ऽऽ	ऽई
		2		0		
सांनि	धप	पप	गम॑	प		
ऽहैं	ऽऽ	देख	सब	टा		
3				×		

स्थाई – तिगुन

म॑		म॑				
प	प	ग	म॑	प	नि	–
दे	ख	स	ब	आ	ऽ	ऽ
3				×		
			रें			
–	–	सां	सां	नि	पपग	म॑पनि
ऽ	ऽ	ई	ऽ	हैं	देखस	बआऽ
		2		0		
–––	सांसांनि	धपप	गम॑प	पग–	––रे	रेसा–
ऽऽऽ	ईऽहैं	ऽऽऽ	ऽबृज	कीऽऽ	ऽऽब	धुवाऽ
3				×		
–नि़सा	सा–सा	नि़साग	गम॑म॑	प––	ध–प	–पनि–
ऽऽऽ	नऽप	कऽर	ऽमिल	काऽऽ	न्हऽले	ऽआऽ
		2		0		
–––	सांसांनि	धपप	पगम॑	प		
ऽऽऽ	ईऽहैं	ऽऽदे	खसब	आ		
3				×		

स्थाई – चौगुन

म॑		म॑				
प	प	ग	पपगम॑	पनि––	–सांसांनि	धपपग
दे	ख	स	देखसब	आऽऽऽ	ऽईऽहैं	ऽऽऽऽ
3				×		
म॑पपग	–––रे	रेसा––	नि़सासा–	सानि़साग	गम॑म॑प	––ध–
बृजकीऽ	ऽऽऽब	धुवाऽऽ	ऽऽनऽ	पकऽर	ऽमिलका	ऽऽन्हऽ
		2		0		
प–पनि	–––सां	सांनिधप	पपगम॑	प		
लेऽआऽ	ऽऽऽई	ऽहैंऽऽ	देखसब	आ		
3				×		

अन्तरा – दुगुन

प–	–ग	–मं	पनि	––	सां–	सां–
आऽ	ऽन	ऽसि	रकी	ऽऽ	ऽऽ	मेंऽ
×					2	
नि–	–सां	गरें	सांनि	निसां	निध	प–
खेऽ	ऽऽ	ऽल	रच्यो	ऽऽ	हैऽ	ऽऽ
0			3			
पनि	–नि	–सां	रेंनि	ध–	प–	गमं
तरू	ऽनी	ऽऽ	ऽबा	ऽऽ	लऽ	उठ
×					2	
पनि	––	–सां	सांनि	धप	पप	गमं
धाऽ	ऽऽ	ऽई	ऽहैं	ऽऽ	देख	साब
0			3			

अन्तरा – तिगुन

			मं		प	
प	–	–	ग	–	मं	प
आ	ऽ	ऽ	न	ऽ	खि	र
×					2	
सां						
नि	–	1प–	–ग–	मंपनि	––सां	–सां–
की	ऽ	1आऽ	ऽनऽ	सिरकी	ऽऽऽ	ऽमेंऽ
0			3			
नि––	सांगरें	सांनिनि	सांनिध	प–प	नि–नि	–सांरें
खेऽऽ	ऽऽल	रच्योऽ	ऽहैऽ	ऽऽत	रूऽनी	ऽऽऽ
×					2	
निध–	प–ग	मंपनि	–––	सांसांनि	धपप	पगमं
बाऽऽ	लऽउ	ऽधाऽ	ऽऽऽ	ईऽहैं	ऽऽदे	खसब
0			3			

अन्तरा – चौगुन

प––ग	–मंपनि	––सां–	सां–नि–	–सांगरें	सांनिनिसां	निधप–
आऽऽन	ऽसिरकी	ऽऽऽऽ	मेंऽखेऽ	ऽऽऽल	रच्योऽऽ	हैंऽऽऽ
×					2	
पनि–नि	–सांरेंनि	ध–प–	गमंपनि	–––सां	सांनिधप	पपगमं
तरू ऽनी	ऽऽऽबा	ऽऽलऽ	उठधाऽ	ऽऽऽई	ऽहैंऽऽ	देखसब
0			3			

6.3.4 राग तोडी :–

ध्रुपद – चौताल

स्थाई

सा

ध–	मंग	रे	ग	श्रे	सा	नि–	सारे	ग	मं	प	–
हऽ	रऽ	ह	र	शि	व	शंऽ	ऽऽ	क	र	गं	ऽ
0		3		4		×		0		2	
म'	प	ध	मं	ग	ग	मं	ध	ध	नि	सां	थ्न
गा	ऽ	ऽ	ध	श्र	पि	ना	ऽ	कि	पा	ऽ	श्र
0		3		4		×		0		2	
ध	प	मं	प	ध	मं	ग	रे	–	रे	–	सा
व	ती	अ	र	ऽ	धां	ऽ	गी	ऽ	सो	ऽ	हे
0		3		4		×		0		2	

अन्तरा

प	ग	–	मं	–	ध	नि	सां	नि	सां	–	सां
न	र	ऽ	रू	ऽ	ड	मा	ऽ	ल	कं	ऽ	ठ
×		0		2		0		3		4	
सां	ध	–	नि	सं	रें	गं	रें	सां	नि	स–	निध
औ	र	ऽ	वे	ऽ	ष	वि	रा	ऽ	ज	ऽऽ	तऽ
×		0		2		0		3		4	
मं	ध	निसां–	निध	थ्न	ध	प	–	मंध	नि–	ध	प
भ	ऽ	स्मऽ	अंऽ	ऽ	ग	से	ऽ	तऽ	वऽ	स	न
×		0		2		0		3		4	
मं–	मंग	रे	ग	श्रे	सा	ध–	मंग	रे	ग	रे	सा
सेऽ	ऽऽ	त	सो	ऽ	हे	हऽ	रऽ	ह	र	शि	व
×		0		2		0		3		4	

स्थाई – दुगुन

ध–मंग	रेग	रेसा	नि–सारे	गमं	प–	मंप	धमं	गग	मंध	धनि	सांनि
हऽरऽ	हर	शिव	शंऽऽऽ	कर	गंऽ	गाऽ	ऽध	रपि	नाऽ	किपा	ऽर
0		3		4		×		0		2	
धप	मंप	धमं	गरे	–रे	–सा	ध–मंग	रेग	रेसा	ध–मंग	रेग	रेसा
वती	अर	ऽधाँ	ऽगी	ऽसो	ऽहे	हऽरऽ	हर	शिव	हऽरऽ	हर	शिव
0		3		4		×		0		2	

स्थाई – तिगुन

ध–	मंग	रे	ग	रे	सा
हऽ	ऽर	ह	र	शि	व
0		3		4	
नि–	सारे	ध–मंगरे	गेरसा	नि–सारेग	मंप–
शंऽ	ऽऽ	हऽरऽह	रशिव	शंऽऽऽक	रगंऽ
×		0		2	
मंपध	मंगग	मंधध	निसांनि	धपमं	पधमं
गाऽऽ	धरपि	नाऽकि	पाऽर	वतीअ	रऽधां
0		3		4	
गरे–	रे–सा	ध–मंगरे	गरेसा	ध–मंगरे	गरेसा
ऽगीऽ	सोऽहे	हऽरऽह	रशिव	हऽरऽह	रशिव
×		0		2	

स्थाई – चौगुन

ध–	मंग	रे	ग	रे	सा
हऽ	रऽ	ह	र	शि	व
0		3		4	
नि–	सारे	ग	मं	प	–
शंऽ	ऽऽ	क	र	गं	ऽ
×		0		2	
ध–मंगरेग	रेसानि–सारे	गमंप–	मंपधमं	गगमंध	धनिसांनि
हऽरऽहर	शिवशंऽऽऽ	करगंऽ	गाऽऽध	रपिनाऽ	किपाऽर
0		3		4	
धपमप	धमंगरे	–रे–सा	ध–मंगरेग	रेसाध–मंग	रेगरेसा
वतीअर	ऽधांऽगी	ऽसोऽहे	हऽरऽहर	शिवहऽरऽ	हरशिव
×		0		2	

अन्तरा – दुगुन

पग	–मं	–ध	निसां	निसां	–सां	सांध	–नि	सारें	गरें	सांनि	सा–निध
नर	ऽरू	ऽऽ	माऽ	लकं	ऽठ	और	ऽवे	ऽष	विरा	ऽज	ऽऽतऽ
×		0		2		0		3		4	
मंध	निसां–निध	निध	प–	मंधनि–	धप	मं–मंग	रेग	रेसा	ध–मंग	रेग	रेसा
भऽ	स्मऽअंऽ	ऽग	सेऽ	तुऽवऽ	सन	सेऽऽऽ	तसो	ऽहे	हऽरऽ	हर	शिव
×		0		2		0		3		4	

अन्तरा – तिगुन

प	ग	–	मं	–	ध
न	र	ऽ	रूं	ऽ	ड
×		0		2	
नि	सां	प ग –	मं–ध	निसांनि	सां–सां
मा	ऽ	न र ऽ	रू ऽ ड	मा ऽ ल	कं ऽ ठ
0		3		4	
सं ध –	नि सां रें	गं रें सा	नि सां– निध	मं ध निसां–	निध नि ध
औ र ऽ	वे ऽ ष	वि रा ऽ	ज ऽऽ तऽ	भ ऽ स्म–	अंऽ ऽ ग
×		0		2	
प – मंध	नि– ध प	मं– मग रे	ग रे सा	ध– मंग रे	ग रे सा
से ऽ तुऽ	वऽ स न	सेऽ ऽऽ त	सो ऽ हे	हऽ रऽ ह	र शि व
0		3		4	

अन्तरा – चौगुन

प	ग	–	मं	–	ध
न	र	ऽ	रू	ऽ	ड
×		0		2	
नि	सां	नि	सां	–	सां
मा	ऽ	ल	कं	ऽ	ठ
0		3		4	
प ग – मं	– ध नि सां	नि सां – सां	सां ध – नि	सां रें गं रें	सा नि सां– निध
न र ऽ रू	ऽ ड मा ऽ	ल कं ऽ ठ	औ र ऽ वे	ऽ ष वि रा	ऽ ज ऽऽ तऽ
×		0		2	
मंधनिसां–निध	नि ध प –	मंधनि–धप	मं– मंग रे ग	रे सा ध– मंग	रे ग रे सा
भ ऽ स्मऽ अंऽ	ऽ ग से ऽ	तऽ वऽ स न	सेऽ ऽऽ त सो	ऽ हे हऽ रऽ	ह र शि व
0		3		4	

धमार —स्थाई

													सा
													ला
ध	ध	नि	ध	ध	प	८	मं	—	—	प	—	ध	—
ऽ	ल	ऽ	म	ऽ	ध	ऽ	मा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
0			3				×					2	
मं	—	—	ग	—	—	—	रे	ग	—	रे	—	सा	—
ते	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ब	न	ऽ	ब	ऽ	न	ऽ
0			3				×					2	
नि	सा	रे	नि	—	ध	—	रे	—	—	सा	—	सा	सा
खे	ऽ	ऽ	ले	ऽ	ऽ	ऽ	फा	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ,	ला
0			3				×					2	

अन्तरा

मं	ध	—	नि	—	सां	—	—	—	—	नि	सां	—	—
स	ब	ऽ	स	ऽ	खी	ऽ	य	न	ऽ	मी	ऽ	ले	ऽ
×					2		0			3			
ध	नि	सां	रें	गं	रें	सां	नि	सां	रें	नि	—	ध	—
म	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ग	ला	गा	ऽ	ऽ	वो	ऽ	ऽ	ऽ
×					2		0			3			
ध	—	नि	ध	—	—	८	—	ग	—	मं	—	ध	—
अ	प	ऽ	नी	ऽ	ऽ	ट	प	नी	ऽ	खे	ऽ	ले	ऽ
×					2		0			3			
मं	ग	—	रे	—	सा	सा	ध	ध	नि	ध	—	प	—
फा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ग	,ला	ऽ	ल	ऽ	म	ऽ	ध	ऽ
×					2		0			3			

स्थाई — दुगुन

ध	ध	नि	ध	ध	प	प
ऽ	ल	ऽ	म	ऽ	ध	ऽ
0			3			
मं	—	—	साध	धनि	धध	पप
मा	ऽ	ऽ	लाऽ	लऽ	मऽ	धऽ
×					2	
मं—	—प	—ध	—मं	——	ग—	——
माऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽते	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ
0			3			
रेग	—रे	—सा	—नि	सारे	नि—	धप
बन	ऽब	ऽन	ऽखे	ऽऽ	लेऽ	ऽऽ
×					2	
रे—	—सा	—सा	साध	धनि	धध	पप

फाऽ	ऽग	ऽऽ	लाऽ	लऽ	मऽ	धऽ
0			3			

म॑
मा
×

स्थाई – तिगुन

ध	ध	नि	ध	1साध	धनिध	धपप
ऽ	ल	ऽ	म	1लाऽ	लऽम	ऽधऽ
0			3			
म॑––	प–ध	–म॑–	–ग–	––रे	ग–रे	–सा–
माऽऽ	ऽऽऽ	ऽतेऽ	ऽऽऽ	ऽऽब	नऽब	ऽनऽ
×					2	
निसारे	नि–ध	–रे–	–सा–	सासाध	धनिध	धपप
खेऽऽ	लेऽऽ	ऽफाऽ	ऽगुऽ	ऽलाऽ	लऽम	ऽधऽ
0			3			

म॑
मा
×

स्थाई – चौगुन

ध	ध	नि	ध	ध	प	प	
ऽ	ल	ऽ	म	ऽ	ध	ऽ	
0			3				
म॑	12साध	धनिधम	पपम॑म॑	प–ध–	धम॑म॑म॑	ग–––	
मा	12लाऽ	लऽमऽ	धऽमाऽ	ऽऽऽऽ	ऽतेऽऽ	ऽऽऽऽ	
×					2		
रेगगरे	रेसासानि	सारेनिनि	ध–रे–	सा–––	साध–नि	ध–प–	म॑
बनऽब	ऽनऽखे	ऽऽलेऽ	ऽऽफाऽ	ऽगऽऽ	लाऽलऽ	मऽधऽ	मा
0			3				×

अन्तरा – दुगुन

मंध	–नि	–सां	––	––	निसां	––	
सब	ऽस	ऽखी	ऽय	नऽ	मीऽ	लेऽ	
×					2		
धनि	सारें	गरें	सांनि	सारें	निनि	धध	
मऽ	ऽऽ	ऽग	लगा	ऽऽ	बोऽ	ऽऽ	
0			3				
धध	निध	––	पप	गग	मंमं	धध	
अप	ऽनी	ऽऽ	अप	नीऽ	खेऽ	लेऽ	
×					2		
मंग	रेरे	श्रेसा	ससा	धनि	ध–	प–	मं
फाऽ	ऽऽ	ऽग	लाऽ	लऽ	मऽ	धऽ	स
0			3				×

अन्तरा – तिगुन

मं	ध	–	थ्न	–	सां	–	
स	ब	ऽ	स़	ऽ	खी	ऽ	
×					2		
–	–	1मंप	धनिनि	सा––	सां–नि	सां––	
य	न	1सब	ऽसऽ	खीऽय	नऽमि	ऽलेऽ	
0			3				
धनिसां	रेगरे	सांनिसां	रेंनिनि	ध–ध	धनिध	––प	
मऽऽ	ऽऽग	लगाऽ	ऽवोऽ	ऽऽअ	पऽनी	ऽऽअ	
×					2		
ग–मं	मंमंध	धमंग	गरे–	सासाध	धनिध	धपप	मं
पनीऽ	खेऽले	ऽफाऽ	ऽऽऽ	ग,लाऽ	लऽम	ऽधऽ	स
0			3				×

अन्तरा – चौगुन

मंध–नि	निसां––	सां–निसां	––धनि	सारेंगरें	सांनिसारें	निनिधध	
सबऽस	ऽखीऽय	नऽमिऽ	लेऽमऽ	ऽऽऽग	लगाऽऽ	वोऽऽऽ	
×					2		
ध–निध	ध–प–	ग–मं–	ध–मंग	गरेरेसा	साधधनि	ध–प–	मं
अपऽनी	ऽऽअप	नीऽखेऽ	लेऽफाऽ	ऽऽऽग	लाऽलऽ	मऽधऽ	स
0			3				×

6.3.5 राग दरबारी कान्हडा :—

ध्रुपद — चौताल

स्थाई

				सा	सा	म	म				
सा	सा	सा	रे	रे	रे	ग	ग	—	ग	—	ग
ख	र	ज	रि	ख	ब	गं	ऽ	ऽ	धा	ऽ	र
×		0		2		0		3		4	
								नि	नि	नि	नि
म	—	म	म	प	—	प	प	ध	ध	ध	ध
म	ऽ	ध्य	म	पं	ऽ	च	म	धै	ऽ	व	त
×		0		2		0		3		4	
ध				नि	नि	नि	नि	ध	ध		
नि	नि	—	नि	सां	ध	ध	ध	नि	नि	प	—
नि	खा	ऽ	द	य	ह	ऽ	स	प्त	सु	र	ऽ
×		0		2		0		3		4	
प						म	म				
म	म	—	पम	नि	प	प	ग	ग	ग	म	म
सु	ध	ऽ	नीऽ	ऽ	के	ब	ला	य	गा	ऽ	य
×		0		2		0		3		4	
म	म			सा	सा			सा			
प	ग	—	रे	रें	रें	सा	—	नि	सा	सा	—
धु	र	ऽ	प	द	म	ध	ऽ	सु	नि	यो	ऽ
×		0		2		0		3		4	
			म			ग			सा		
निम	प	—	निम	प	नि	ग	—	रे	रे	—	सा
गाऽ	ऽ	ऽ	ऽऽ	ऽ	ऽ	य	ऽ	न	गु	ऽ	नि
×		0		2		0		3		4	

अन्तरा

सा	–	–	सां	–	सां	नि	नि	सां	सां	–	सां
आ	ऽ	ऽ	रो	ऽ	हि	अ	व	ऽ	रो	ऽ	हि
×		0		2		0		3		4	
नि	सां	सां	रें	रें	सां	नि	सां	रें	ध	नि	प
जा	ऽ	कि	उ	ल	ट	पु	ल	ट	हो	ऽ	य
×		0		2		0		3		4	
नि	नि	–	नि	ध	–	ध	धनि	प	–	प	प
नि	खा	ऽ	द	धै	ऽ	व	तऽ	पं	ऽ	च	म
×		0		2		0		3		4	
				म	म						
म	–	म	म	ग	ग	–	ग	रे	–	रे	रे
म	ऽ	ध्य	म	गं	धा	ऽ	र	रि	ऽ	ख	ब
×		0		2		0		3		4	

स्थाई – दुगुन

सासा	सारे	रेरे	गग	–ग	–ग
खर	जरि	खब	गंऽ	ऽधा	ऽर
×		0		2	
म–	मम	प–	प्प	धध	धध
मऽ	ध्यम	पंऽ	च्म	धैऽ	वत
0		3		4	
निनि	–नि	सांध	धध	निनि	प–
निखा	ऽद	यह	ऽस	प्तसु	रऽ
×		0		2	
मम	–पम	निप	पग	गग	मम
सुध	ऽनीऽ	ऽके	बला	यगा	ऽय
0		3		4	
पग	–रे	रेरे	सा–	निसा	सा–
धुर	ऽप	दम	धऽ	सुनि	योऽ
×		0		2	
निमप	–निम	पनि	ग–	रेरे	–सा
गाऽऽ	ऽऽऽ	ऽऽ	यऽ	नगु	ऽनि
0		3		4	

स्थाई – तिगुन

सासासा	रेरेरे	गग–	ग–ग	म–म	मप–
खरज	रिखब	गंऽऽ	धाऽर	मऽध्य	मपंऽ
×		0		2	
पपध	धधध	निनि–	निसांध	धधनि	निप–
चमधै	ऽवत	निखाऽ	दयह	ऽसप्त	सुरऽ
0		3		4	
मम–	पमनिप	पगग	गमम	पग–	रेरेरे
सुधऽ	नीऽके	बुलाय	गाऽय	धुरऽ	पदम
×		0		2	
सा–नि	सासा–	निमप–	निमपनि	ग–रे	रे–सा
धऽसु	नियोऽ	गाऽऽऽ	ऽऽऽऽ	यऽन	गुऽनि
0		3		4	

स्थाई – चौगुन

सा	सा	सा	रे	रे	रे
ख	र	ज	रि	ख	ब
×		0		2	
सासासारे	रेरेगग	–ग–ग	म–मम	प–पप	धधधध
खरजरि	खबगंऽ	ऽधाऽर	मऽध्यम	पंऽचम	धैऽवत
0		3		4	
निनि–नि	साधधध	निनिप–	मम–पम	निपपग	गगमम
निखाऽद	यहऽस	प्तसुर	सुधऽनीऽ	ऽकेबुला	यगाऽय
×		0		2	
पग–रे	रेरेसा–	निसासा–	निमप–निम	पनिग–	रेरे–सा
धुरऽप	दमधऽ	सुनियोऽ	गाऽऽऽऽऽ	ऽऽयऽ	नगुऽनि
0		3		4	

अन्तरा – दुगुन

सा–	–सां	–सां	थनि	सांसां	–सां
आऽ	ऽरो	ऽहि	टव	ऽरो	ऽहि
×		0		2	
निसां	सारें	रेंसां	थसां	रेंध	निप
जाऽ	किउ	लट	प्ल	टहो	ऽय
0		3		4	
निनि	–नि	ध–	धनि	प–	पप
निखा	ऽद	धैऽ	वतऽ	पंऽ	चम
×		0		2	
म–	मम	गग	–ग	रे–	रेरे
मऽ	ध्यम	गंधा	ऽर	रेऽ	खब

अन्तरा – तिगुन

सा	–	–	सं	–	सां
आ	ऽ	ऽ	श्रो	ऽ	हि
×		0		2	
नि	नि	सा––	सां–सां	निनिसां	सां–सां
अ	व	आऽऽ	रोऽहि	अवऽ	रोऽहि
0		3		4	
निसांसां	रेंरेंसां	निसारें	धनिप	निनि–	निध–
जाऽकि	उलट	पुलट	होऽय	निखाऽ	दधैऽ
×		0		2	
धधनिप	–पप	म–म	मगग	–गरे	–रेरे
वतऽपं	ऽचम	मऽध्य	मगंधा	ऽररि	ऽखब
0		3		4	

अन्तरा – चौगुन

सा––सां	–सांनिनि	सांसां–सां	निसांसांरें	रेंसांनिसां	रेंधनिप
आऽऽरो	ऽहिअव	ऽरोऽहि	जाऽकिउ	लटपुल	टहोऽय
×		0		2	
निनि–नि	ध–धधनि	प–पप	म–मम	गग–ग	रे–रेरे
निखाऽद	धैऽवतऽ	पंऽचम	मऽध्यम	गंधाऽर	रिऽखब
0		3		4	

धमार – स्थाई

				म					म				सा मं
नि	सा	रे	रे	ग	—	—	म	प	ग	ग	रे	—	सा
द	र	ड	फ	बा	ऽ	ऽ	ज	न	ला	ऽ	गे	ऽ	री
3				×					2		0		
ध	—	नि	सा	सा	—	—	सा	रे	रे	—	सा	सा	सा
आ	ऽ	यो	ऽ	फा	ऽ	ऽ	गु	न	मा	ऽ	स	ऽ,	म
3				×					2		0		
नि	सा	रे	प	ग	—	—	म	रे	सा	ग	रे	—	सा
द	र	ऽ	फ	वा	ऽ	ऽ	ज	न	ला	ऽ	गे	ऽ	री
3				×					2		0		

अन्तरा

म	प	—	ध	—	—	नि	सां	—	सा	नि	सां	सां	सां
अ	बी	ऽ	र	ऽ	ऽ	गु	ला	ऽ	ल	कु	म	कु	म
×					2		0			3			
नि	सां	सां	रें	रें	सां	—	नि	सां	रें	ध	नि	प	प
के	ऽ	ऽ	स	रे	छां	ऽ	ऽ	त	ऽ	ऽ	क	र	त
×					2		0			3			
म	प	सां	ग	म	रे	सा	रे	सा	सा	नि	सा	रे	प
कौ	तू	ऽ	ऽ	ऽ	ह	ल	हा	स,	मं	दि	र	ड	फ
×					2		0			3			

स्थाई – दुगुन

नि़	1सा	नि़सा	रेरे	ग–	–म	पग
द	1मं	दर	डफ	बाऽ	ऽज	नला
3				×		
–रे	–सा	ध़–	नि़सा	सा–	–सा	रेरे
ऽगे	ऽरी	आऽ	योऽ	फाऽ	ऽगु	नमा
		2		0		
–सा	–,सा	नि़सा	रेरे	ग		
ऽस	ऽ,म	दर	डफ	बा		
3				×		

स्थाई – तिगुन

नि़	सा	रे	रे	ग	–	–
द	र	ड	फ	बा	ऽ	ऽ
3				×		
सानि़सा	रेरेग	––म	पग–	रे–सा	ध़–नि़	सासा–
मंदर	डफबा	ऽऽऽज	नलाऽ	गेऽरी	आऽयो	ऽफाऽ
		2		0		
–सारे	रे–सा	–,सानि़	सारेरे	ग		
ऽगुन	माऽस	ऽ,मंद	रडफ	बा		
3				×		

स्थाई – चौगुन

नि़	सा	रे	श्रे	ग	–	–
द	र	ड	फ	बा	ऽ	ऽ
3				×		
म	प	123सां	नि़सारेरे	ग––म	पग–रे	–साध़–
ज	न	123मं	दरडफ	बाऽऽज	नलाऽगे	ऽरीआऽ
		2		0		
नि़सासा–	–सारेरे	–सा–,सा	नि़सारेरे	ग		
योऽफाऽ	ऽगुनमा	ऽसऽ,मं	दरडफ	बा		
3				×		

अन्तरा – दुगुन

म	प	–	ध	–	–	नि
अ	बी	ऽ	र	ऽ	ऽ	गु
×					2	
मप	–ध	––	निसां	–सां	निसां	सांसां
अबी	ऽर	ऽऽ	गुला	ऽल	कुम	कुम
0			3			
निसां	–रें	रेंसां	–नि	सारें	धनि	पप
केऽ	ऽस	रेछा	ऽड़	तऽ	धक	रत
×					2	
मप	सांग	मरे	सारे	सा,सा	निसा	रेप
कौतू	ऽऽ	ऽह	लहा	सा,मं	दिर	डफ
0			3			

अन्तरा – तिगुन

मप–	ध––	निसां–	सांनिसां	सांसांनि	सां–रें	रेंसां–
अबीऽ	रऽऽ	गुलाऽ	लकुम	कुमके	ऽऽस	रेछांऽ
×					2	
निसारें	धनिप	पमप	सांगम	रेसारे	सा,सानि	सारेप
ड़तऽ	ऽकर	तकौतू	ऽऽऽ	हलहा	स,मंदि	रडफ
0			3			

अन्तरा – चौगुन

म	प	–	12मप	–ध––	निसां–सां	निसांसांसां
अ	बी	ऽ	12अबी	ऽरऽऽ	गुलाऽल	कुमकुम
×					2	
निसां–रें	रेंसां–नि	सारेंधनि	पपमप	सांगमरे	सारेसा,सा	निसारेप
केऽऽस	रेछांऽड़	तऽऽक	रतकौतू	ऽऽऽह	लहास,मं	दिरडफ
0			3			

6.4 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप पाठ्यक्रम के विभिन्न रागों में ध्रुपद एवं धमार की रचनाओं को जान चुके होंगे। आप विभिन्न रागों में ध्रुपद एवं धमार को लिपिबद्ध करना भी सीख चुके होंगे। पाठ्यक्रम के रागों में ध्रुपद एवं धमार की दुगुन, तिगुन व चौगुन भी लिपिबद्ध कर बतायी गई है। इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप यह भी जान चुके होंगे कि इन रागों में ध्रुपद एवं धमार की विभिन्न लयकारीयों जैसे दुगुन, तिगुन व चौगुन को कैसे लिपिबद्ध किया जाता है। आप रागबद्ध रचनाओं को सुनकर स्वयं उन्हें लिपिबद्ध कर सकेंगे तथा लयकारियों को प्रस्तुत कर सकेंगे।

6.5 संदर्भ ग्रंथ सूची

1. भातखण्डे, पं0 विष्णुनारायण, क्रमिक पुस्तक मालिका भाग 1–6, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. झा, पंडित रामाश्रय 'रामरंग', अभिनव गीतांजलि भाग 1–5, संगीत कार्यालय, हाथरस।

6.6 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पाठ्यक्रम के किन्हीं चार रागों में ध्रुपद व धमार को दुगुन, तिगुन व चौगुन लयकारी सहित लिपिबद्ध कीजिए।

इकाई 7 – पाठ्यक्रम की तालों रूपक, तिलवाड़ा एवं झूमरा ताल का परिचय एवं बोल समूह द्वारा ताल पहचानना; पाठ्यक्रम की तालों रूपक, तिलवाड़ा एवं झूमरा ताल के ठेके को दुगुन, तिगुन, चौगुन एवं आड़ लयकारी सहित लिपिबद्ध करना।

7.1 प्रस्तावना

7.2 उद्देश्य

7.3 तालों का परिचय

- 7.3.1 रूपक ताल का परिचय
- 7.3.2 तिलवाड़ा ताल का परिचय
- 7.3.3 झूमरा ताल का परिचय

7.4 तालों को लयकारीयों में लिखना

- 7.4.1 रूपक ताल को विभिन्न लयकारीयों में लिखना
- 7.4.2 तिलवाड़ा ताल को विभिन्न लयकारीयों में लिखना
- 7.4.3 झूमरा ताल को विभिन्न लयकारीयों में लिखना

7.5 सारांश

7.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

7.7 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

7.8 निबन्धात्मक प्रश्न

7.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई बी0ए0 संगीत के पाठ्यक्रम बी0ए0एम0वी0(एन0)–301 की सप्तम इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के पश्चात् आप भारतीय संगीत में ध्रुवपद गायन शैली, लयकारी, और स्वरलिपि के विषय में जान चुके होंगे। आप विद्वान संगीतज्ञों के महत्वपूर्ण योगदान तथा उनकी संगीत साधना के प्रति लगन एवं परिश्रम को भी जान चुके होंगे।

इस इकाई में पाठ्यक्रम की तालों का परिचय व उनके ठेकों को विभिन्न लयकारी जैसे दुगन, तिगुन, चौगुन व आड 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।

7.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप :–

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

7.3 तालों का परिचय

<u>7.3.1 रूपक ताल का परिचय</u> – यह तीन विभाग में विभक्त सात मात्रा की विषम पदीय ताल है। यह उत्तर भारतीय ताल पद्धति की ऐसी ताल है जिसकी पहली मात्रा पर सम के स्थान पर खाली दिखाई जाती है, जो कि एक अपवाद है क्योंकि सम एवं ताली पहली मात्रा पर ही मानी जाती है। इस ताल का प्रयोग शास्त्रीय संगीत की रचनाओं एवं सुगम संगीत भजन, गीत एवं गज़ल में किया जाता है। रूपक ताल में एकल वादन भी किया जाता है। इसका प्रयोग मध्य लय में ही करना अधिक उचित माना जाता है। इसकी 7 मात्राएं 3/2/2 विभागों में बँटी हैं। इसमें पहला विभाग तीन मात्रा एवं दूसरा एवं तीसरा विभाग दो–दो मात्रा का है। चौथी एवं छठी मात्रा पर ताली एवं पहली मात्रा पर खाली है। इसकी संरचना निम्न प्रकार हैः–

मात्रा – 7, विभाग – 3, ताली – 4 व 6 पर, खाली – 1 पर

<u>ठेका</u>

ती	ती	न	धी	ना	धी	ना	ती
0			2		3		0

7.3.2 तिलवाडा ताल का परिचय – तिलवाड़ा ताल का प्रयोग केवल ख्याल गायन की विलम्बित रचना, बड़े ख्याल के लिए किया जाता है। एकल वादन में इसका प्रयोग नहीं किया जाता है। यह समपदीय ताल है। इसकी 16 मात्राएं 4/4/4/4 विभागों में बँटी हैं। इसके सभी विभाग चार–चार मात्राओं के हैं। पहली, पांचवी एवं तेरहवीं मात्रा पर ताली एवं नवीं मात्रा पर खाली है। इसकी संरचना निम्न प्रकार हैः–

मात्रा – 16, विभाग – 4, ताली – 1, 5 व 13 पर, खाली – 9 पर

<u>ठेका</u>

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

7.3.3 झूमरा ताल का परिचय – यह तबले का ताल है। इस ताल की संरचना दीपचन्दी की भांति है परन्तु इस ताल का प्रयोग दीपचन्दी से भिन्न है। झूमरा ताल का प्रयोग शास्त्रीय गायन के विलम्बित ख्याल के साथ किया जाता है। इस ताल का प्रयोग विलम्बित लय में ही किया जाता है, मध्य एवं द्रुत लय में इस ताल के प्रयोग का प्रचलन नहीं है। एकल वादन का प्रचलन इस ताल में नहीं है किन्तु कुछ विद्वानों के अनुसार पुराने तबला वादकों द्वारा इसमें कभी–कभी स्वतन्त्र वादन भी प्रस्तुत किया गया है।

यह मिश्र जाति की अर्द्ध समपदीय ताल है। इसकी 14 मात्राएं 3/4/3/4 विभागों में बँटी हैं। इसमें पहला एवं तीसरा विभाग तीन–तीन मात्रा एवं दूसरा एवं चौथा विभाग चार–चार मात्रा का है। पहली, चौथी एवं ग्यारवीं मात्रा पर ताली एवं आठवीं मात्रा पर खाली है। इसकी संरचना निम्न प्रकार हैः–

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

<u>ठेका</u>

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

7.4 तालों को लयकारीयों में लिखना

<u>लयकारी</u> – 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 डयोढ़ी लय भी कहते हैं एवं इसको 3/2 की लयकारी के रूप में व्यक्त करते हैं।	1 ऽ 2 ऽ 3 ऽ

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–:

1ऽ ऽ ऽ 2ऽ ऽ ऽ 3   ऽ ऽ ऽ 4 ऽ ऽ ऽ 5 ऽ   ऽ ऽ 6 ऽ ऽ ऽ 7 ऽ ऽ   ऽ 8 ऽ ऽ ऽ 9 ऽ ऽ ऽ

1   2   3   4

दूसरे मत के अनुसार :–

1 ऽ ऽ ऽ 2   ऽ ऽ ऽ 3 ऽ   ऽ ऽ 4 ऽ ऽ   ऽ 5 ऽ ऽ ऽ

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 :–

1ऽ ऽ ऽ ऽ   ऽ ऽ ऽ 2 ऽ ऽ ऽ ऽ   ऽ ऽ ऽ 3 ऽ ऽ ऽ ऽ   ऽ ऽ ऽ 4 ऽ ऽ

ऽ ऽ ऽ ऽ   ऽ 5 ऽ ऽ ऽ ऽ   ऽ ऽ ऽ 6 ऽ ऽ ऽ ऽ   ऽ ऽ ऽ 7 ऽ ऽ ऽ ऽ   ऽ

ऽ ऽ 8 ऽ   ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ   9 ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ   ऽ 10 ऽ ऽ ऽ ऽ   ऽ ऽ   ऽ 11

ऽ   ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ   12 ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ   13 ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ 14 ऽ ऽ ऽ

ऽऽ ऽ ऽ 15 ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ   16 ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ   17 ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

ऽऽ 18 ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ   19 ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ   20 ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ   21 ऽ

ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ 22 ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ   23 ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ   24 ऽ ऽ ऽ ऽ

ऽ ऽ ऽ 25 ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ 26 ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ   27 ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

दूसरे मत के अनुसार :—

1 ऽ ऽ ऽ 2 ऽ ऽ   ऽ 3 ऽ ऽ ऽ ऽ 4 ऽ   ऽ ऽ 5 ऽ ऽ ऽ 6   ऽ ऽ ऽ 7 ऽ ऽ ऽ

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 ऊपर 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 — $^3/_2 = \underrightarrow{2-1=}\ 1$

कुआड़ की लयकारी— $^5/_4 = \underrightarrow{4-1} = 3$

बिआड़ की लयकारी — $^7/_4 = \underrightarrow{4-1} = 3$

अतः आड़ की लयकारी को मात्रा के साथ एक अवग्रह, कुआड़ एवं बिआड़ की लयकारी में तीन अवग्रह लगाते हैं। इसके पश्चात बट्टा की ऊपर 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।

7.4.1 रूपक ताल को विभिन्न लयकारीयों में लिखना :—

रूपक ताल

मात्रा — 7, विभाग — 3, ताली — 4 व 6 पर, खाली — 1 पर

ठेका

ती	ती	ना	धी	ना	धी	ना	ती
0			2		3		0

रूपक ताल की दुगुन :—

तीती	नाधी	नाधी	नती	तीना	धीना	धीना	ती
0			2		3		0

रूपक ताल की दुगुन एक आवर्तन में :—

1ती	तीना	धीना	धीना	ती
2		3		0

रूपक ताल की तिगुन :—

तीतीना	धीनाधी	नातीती	नाधीना	धीनाती	तीनाधी	नाधीना	ती

0 | 2 | 3 | 0

रूपक ताल की तिगुन एक आवर्तन में :–

12ती	तीनाधी	नाधीना	ती
	3		0

रूपक ताल की चौगुन :–

तीतीनाधी	नाधीनाती	तीनाधीना	धीनातीती	नाधीनाधी	नातीतीना	धीनाधीना	ती
0			2		3		0

रूपक ताल की चौगुन एक आवर्तन में :–

1तीतीना	धीनाधीना	ती
3		0

रूपक ताल की आड लयकारी :–

ती	ती	1तीऽ	तीऽना	ऽधीऽ	नाऽधी	ऽनाऽ	ती
0			2		3		0

7.4.2 तिलवाडा ताल को विभिन्न लयकारीयों में लिखना :–

तिलवाडा ताल

मात्रा – 16, विभाग – 4, ताली – 1,5 व 13 पर, खाली – 9 पर

ठेका

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

तिलवाडा ताल की दुगुन :–

धातिरकिट	धिंधिं	धाधा	तिंतिं	तातिरकिट	धिंधिं	धाधा	धिंधिं	
×				2				
धातिरकिट	धिंधिं	धाधा	तिंतिं	तातिरकिट	धिंधिं	धाधा	धिंधिं	धा
0				3				×

तिलवाडा ताल की दुगुन एक आवर्तन में :– 8वीं मात्रा से शुरू होगी।

धातिरकिट	धिंधिं	धाधा	तिंतिं	तातिरकिट	धिंधिं	धाधा	धिंधिं	धा
0				3				×

तिलवाडा ताल की तिगुन :–

धातिरकिटधिं	धिंधाधा	तिंतिंता	तिरकिटधिंधिं	धाधाधिं	धिंधातिरकिट	धिंधिंधा	धातिंतिं	
×				2				
तातिरकिटधिं	धिंधाधा	धिंधिंधा	तिरकिटधिंधिं	धाधातिं	तिंतातिरकिट	धिंधिंधा	धाधिंधिं	धा
0				3				×

तिलवाडा ताल की तिगुन एक आवर्तन में :–

ऽऽधा तिरकिटधिंधिं | धाधातिं तिंतातिरकिट धिंधिंधा धाधिंधिं | धा

3		×

<u>तिलवाडा ताल की चौगुन :–</u>

धातिरकिटधिंधिं	धाधातिंतिं	तातिरकिटधिंधिं	धाधाधिंधिं	धातिरकिटधिंधिं	धाधातिंतिं	तातिरकिटधिंधिं	धाधाधिंधिं	
×				2				
धातिरकिटधिंधिं	धाधातिंतिं	तातिरकिटधिंधिं	धाधाधिंधिं	धातिरकिटधिंधिं	धाधातिंतिं	तातिरकिटधिंधिं	धाधाधिंधिं	धा
0				3				×

<u>तिलवाडा ताल की चौगुन एक आवर्तन में :–</u>

धातिरकिटधिंधिं	धाधातिंतिं	तातिरकिटधिंधिं	धाधाधिंधिं	धातिरकिटधिंधिं	धाधातिंतिं	तातिरकिटधिंधिं	धाधाधिंधिं	धा
0				3				×

<u>तिलवाडा ताल की आड लयकारी :–</u>

1	2	3	4	5	ऽधाऽ	तिरकिटधिं	ऽधिंऽ	
×				2				
धाऽधा	ऽतिंऽ	तिंऽता	ऽतिरकिट	धिंऽधिं	ऽधाऽ	धाऽधिं	ऽधिंऽ	धा
0				3				×

<u>7.4.3 झूमरा ताल को विभिन्न लयकारीयों में लिखना :–</u>

<u>झूमरा ताल</u>

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

<u>ठेका</u>

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

<u>झूमरा ताल की दुगुन :–</u>

धिंऽधा	तिरकिटधिं	धिंधागे	तिरकिटतिं	ऽतातिरकिट	धिंधिं	धागेतिरकिट	
×			2				
धिंऽधा	तिरकिटधिं	धिंधागे	तिरकिटतिं	ऽतातिरकिट	धिंधिं	धागेतिरकिट	धिं
0			3				×

<u>झूमरा ताल की दुगुन एक आवर्तन में :–</u>

धिंऽधा	तिरकिटधिं	धिंधागे	तिरकिटतिं	ऽतातिरकिट	धिंधिं	धागेतिरकिट	धिं
0			3				×

<u>झूमरा ताल की तिगुन :–</u>

धिंऽधातिरकिट	धिंधिंधागे	तिरकिटतिंऽता	तिरकिटधिंधिं	धागेतिरकिटधिं	ऽधातिरकिटधिं	धिंधागेतिरकिट	
×			2				
तिंऽतातिरकिट	धिंधिंधागे	तिरकिटधिंऽधा	तिरकिटधिंधिं	धागेतिरकिटतिं	ऽतातिरकिटधिं	धिंधागेतिरकिट	धिं
0			3				×

<u>झूमरा ताल की तिगुन एक आवर्तन में :–</u>

1धिंऽधा	तिरकिटधिंधिं	धागेतिरकिटतिं	ऽतातिरकिटधिं	धिंधागेतिरकिट	धिं

3 ×

झूमरा ताल की चौगुन :–

धिंऽधातिरकिटधिं धिंधागेतिरकिटतिं ऽतातिरकिटधिंधिं |
×
धागेतिरकिटधिंऽधा तिरकिटधिंधिंधागे तिरकिटतिंऽतातिरकिट धिंधिंधागेतिरकिट |
2
धिंऽधातिरकिटधिं धिंधागेतिरकिटतिं ऽतातिरकिटधिंधिं |
0
धागेतिरकिटधिंऽधा तिरकिटधिंधिंधागे तिरकिटतिंऽतातिरकिट धिंधिंधागेतिरकिट | धिं
3 ×

झूमरा ताल की चौगुन एक आवर्तन :–

12धिंऽधा तिरकिटधिंधिंधागे तिरकिटतिंऽतातिरकिट धिंधिंधागेतिरकिट | धिं
3 ×

झूमरा ताल की आड़ लयकारी :–

12धिं ऽऽधा तिरकिटधिं | ऽधिंऽ धागेतिर किटतिंऽ | ऽतातिर किटधिंऽ धिंऽधा गेतिरकिट | धिं
0 3 ×

अभ्यास प्रश्न

क. रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. तिलवाड़ा ताल का प्रयोग केवल ख्याल गायन की .... रचना के लिए किया जाता है।
2. .... लयकारी को 3/2 की लयकारी के रूप में व्यक्त करते हैं।
3. झूमरा ताल.............. वाद्य की ताल है।
4. झूमरा .... जाति की ताल है।
5. रूपक ताल में पहली मात्रा पर सम के स्थान पर .... आती है।

7.5 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप पाठ्यक्रम की तालों को ठेकों एवं उनको विभिन्न लयकारी जैसे 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 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।

5.6 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क. रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. विलम्बित रचना 2. आड़ 3. तबला 4. मिश्र जाति 5. खाली

5.7 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।

5.8 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पाठ्यक्रम की किन्हीं दो तालों का पूर्ण परिचय देते हुए उनके ठेकों को दुगुन, तिगुन, चौगुन व आड लयकारी सहित 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**