MPAM-20

प्रदर्शन कला(संगीत) में स्नातकोत्तर
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग
मानविकी विद्याशाखा

<u>तालों का अध्ययनI (एम0पी0ए0एम0टी0–502)–प्रथम सेमेस्टर</u>
<u>तालों का अध्ययनII (एम0पी0ए0एम0टी0–506)–द्वितीय सेमेस्टर</u>

उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्द्वानी

MPAM-20

प्रदर्शन कला(संगीत) में स्नातकोत्तर
संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग
मानविकी विद्याशाखा

उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
तीनपानी बाईपास रोड, ट्रान्सपोर्ट नगर के पीछे,
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**

विशेषज्ञ समिति

प्रो0 एच0 पी0 शुक्ल
निदेशक–मानविकी विद्याशाखा,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

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

डॉ0 आशा पाण्डे कृष्ण
विभागाध्यक्षा, संगीत विभाग,
एच0एन0बी0 गढ़वाल विश्वविद्यालय,
श्रीनगर

डॉ0 मल्लिका बैनर्जी
संगीत विभाग,
इंदिरा गांधी राष्टीय मुक्त
विश्वविद्यालय, दिल्ली

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

पाठ्यक्रम संयोजन, प्रूफ रिडिंग एवं फार्मेटिंग

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

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

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

पाठ्यक्रम संपादन

डॉ0 विजय कृष्ण
पूर्व विभागाध्यक्ष, संगीत विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

डॉ0 चन्द्रशेखर तिवारी
वरिष्ठ संगीतज्ञ,
हल्द्वानी, नैनीताल

डॉ0 रेखा साह
पूर्व विभागाध्यक्षा, संगीत विभाग,
डी0एस0बी0 कैम्पस, नैनीताल
कुमाऊँ विश्वविद्यालय, नैनीताल

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

कापीराइट : @उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय
संस्करण : सीमित वितरण हेतु पूर्व प्रकाशन प्रति
प्रकाशन वर्ष : जुलाई 2013, पुनर्प्रकाशन–जुलाई 2019, जुलाई 2020
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।

MPAM-20

प्रदर्शन कला(संगीत) में स्नातकोत्तर		
प्रथम सेमेस्टर		
क्र0 सं0	कोर्स का नाम एवं कोड	इकाई लेखक
1	तालों का अध्ययनI (एम0पी0ए0एम0टी0–502)	
	इकाई 1 – प्राचीन ताल पद्धति का अध्ययन एवं वर्तमान उत्तर भारतीय ताल पद्धति से तुलना।	डॉ0 शोभा कुदेशिया
	इकाई 2 – दक्षिण भारतीय ताल पद्धति का अध्ययन एवं उत्तर भारतीय ताल पद्धति से तुलना।	डॉ0 शोभा कुदेशिया
	इकाई 3 – परिभाषा–मुखडा, मोहरा, कायदा, पेशकारा, रेला, रौ, दर्जेवाली गत, मंजेदार गत, तिस्त्र और मिस्त्र जाति की गत, चारबाग गत व परन।	डॉ0 विजय कृष्ण
	इकाई 4 – संगीतज्ञों (उ0 अहमदजान थिरकवा, उस्ताद करामतउल्ला खॉं, पं0 किशन महाराज व नाना साहब पानसे) का जीवन परिचय एवं भारतीय शास्त्रीय संगीत में योगदान।	डॉ0 विजय कृष्ण
	इकाई 5 – तालों का परिचय एवं लिपिबद्ध करना।	डॉ0 विजय कृष्ण
	इकाई 6 – तबले की रचनाओं (पाठ्यक्रमानुसार) को लिपिबद्ध करना।	डॉ0 विजय कृष्ण
	इकाई 7 – पाठ्यक्रम की तालों के ठेकों को लयकारी (दुगुन, तिगुन, चौगुन, आड, कुआड व बिआड) सहित लिपिबद्ध करना।	डॉ0 विजय कृष्ण
प्रथम सेमेस्टर		
विस्तृत ताल – तीनताल, आड़ाचारताल व धमार ताल		अविस्तृत ताल – चारताल, गजझम्पा, गणेश ताल व कहरवा ताल

द्वितीय सेमेस्टर		
1	तालों का अध्ययनII (एम0पी0ए0एम0टी0–506)	
	इकाई 1 – एकल वादन एवं शास्त्रीय गायन के साथ संगत ।	डॉ0 विजय कृष्ण
	इकाई 2 – ठुमरी, दादरा, गजल व कुमाउँनी होली के साथ संगत ।	डॉ0 विजय कृष्ण
	इकाई 3 – स्वर वाद्य एवं नृत्य के साथ संगत।	डॉ0 विजय कृष्ण
	इकाई 4 – संगीत के प्रसिद्ध ग्रन्थों (नाट्यशास्त्र, बृहद्देशी, स्वरमेलकलानिधि व संगीत दर्पण) का अध्ययन।	डॉ0 महेश पाण्डे
	इकाई 5 – संगीत संबंधी विषयों पर निबंध लेखन।	डॉ0 रेखा साह
	इकाई 6 – तालों का परिचय एवं लिपिबद्ध करना।	डॉ0 विजय कृष्ण
	इकाई 7 – तबले की रचनाओं (पाठ्यक्रमानुसार) को लिपिबद्ध करना।	डॉ0 विजय कृष्ण
	इकाई 8 – पाठ्यक्रम की तालों के ठेकों को लयकारी (दुगुन, तिगुन, चौगुन, आड, कुआड व बिआड) सहित लिपिबद्ध करना।	डॉ0 विजय कृष्ण
द्वितीय सेमेस्टर		
विस्तृत ताल – एकताल व 9 मात्रा की ताल		अविस्तृत ताल – विष्णु ताल, शिखर ताल, ब्रहम ताल व दादरा।

इकाई 1 – प्राचीन ताल पद्धति का अध्ययन एवं वर्तमान उत्तर भारतीय ताल पद्धति से तुलना

1.1 प्रस्तावना
1.2 उद्देश्य
1.3 प्राचीन ताल पद्धति
- 1.3.1 मार्गी ताल
- 1.3.2 कला
- 1.3.3 पात
- 1.3.4 ताल
- 1.3.5 क्रिया
- 1.3.6 मार्ग
- 1.3.7 अंग
- 1.3.8 ग्रह
- 1.3.9 जाति
- 1.3.10 लय
- 1.3.11 यति
- 1.3.12 प्रस्तार

1.4 देशी ताल पद्धति
- 1.4.1 देशी और मार्गी ताल पद्धति में समानता
- 1.4.2 देशी और मार्गी ताल पद्धति में भिन्नता

1.5 मध्ययुग में ताल के स्वरूप में हुये परिवर्तन
1.6 प्राचीन ताल पद्धति की वर्तमान ताल पद्धति से तुलना
- 1.6.1 वाद्य परिवर्तन
- 1.6.2 ताल के स्वरूप में परिवर्तन
- 1.6.3 क्रिया
- 1.6.4 लय
- 1.6.5 मार्ग
- 1.6.6 जातियाँ
- 1.6.7 यति
- 1.6.8 ग्रह
- 1.6.9 तालों के ठेकों की परिकल्पना

1.7 सारांश
1.8 शब्दावली
1.9 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
1.10 संदर्भ ग्रन्थ सूची
1.11 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
1.12 निबन्धात्मक प्रश्न

1.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला—संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0टी0—502) पाठ्यक्रम की पहली इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद आप भारतीय संगीत के इतिहास, ध्वनि विज्ञान व ध्वनि भेद के विषय में जान चुके होंगे। आप पाश्चात संगीत से भी परिचित हो चुके होंगे।

इस इकाई में प्राचीन ताल पद्धति के बारे में विस्तार से बताया गया है। भारतीय संगीत के अन्तर्गत ताल देने की प्रथा अत्यन्त प्राचीन काल से चली आ रही है। संगीत चाहे शास्त्रीय हो सुगम हो या लोक संगीत, ताल उसमें किसी न किसी रूप में विद्यमान रहती है। यद्यपि सामगान के ताल युक्त होने के सम्बन्ध में ऐसा कोई प्रमाण नहीं मिलता किन्तु उस समय यज्ञ भागों में गायी जाने वाली गाथा आदि लौकिक गीतियों के साथ ताल वाद्यों का वादन अवश्य किया जाता था और उनके साथ ताल क्रिया सम्पन्न की जाती थी किन्तु ताल का कोई शास्त्रीय स्वरूप नहीं था।

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप प्राचीन ताल पद्धति के बारें में समझ सकेंगे। आप उत्तर भारतीय ताल पद्धति से भी परिचित होंगे तथा प्राचीन ताल पद्धति व उत्तर भारतीय ताल पद्धति की समानताओं व असमानताओं को भी समझ सकेंगे।

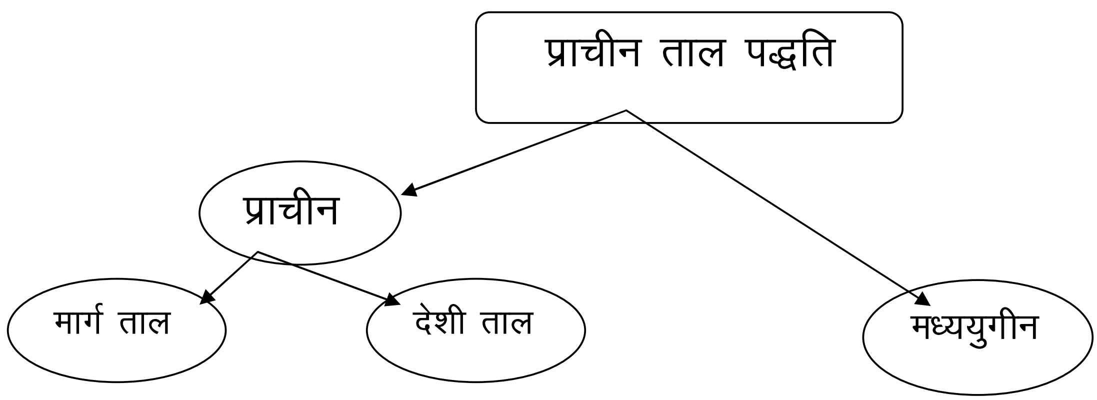
1.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप :—

- प्राचीन ताल पद्धति को समझ सकेंगे।
- मार्गी एवं देशी तालों को समझ सकेंगे।
- ताल के विभिन्न तत्वों की पूर्ण जानकारी प्राप्त कर सकेंगे।
- प्राचीन ताल पद्धति व उत्तर भारतीय ताल पद्धति की समानताओं व असमानताओं को समझ सकेंगे।

1.3 प्राचीन ताल पद्धति

प्राचीन ताल पद्धति को हम काल विभाजन के अनुसार दो भागों में बांट सकते हैं।



(वैदिक काल में बाद ईसा पूर्व 1000 से इ0स0 800 तक)

ईसा के बाद के प्राचीन उपलब्ध ग्रंथों में आचार्य भरतमुनि का नाट्यशास्त्र सर्वप्रथम ग्रंथ है। उन्होंने अपने ग्रंथ के 31वें अध्याय में ताल विधान का विश्लेषण तथा परिभाषाओं को स्पष्ट किया है। ताल पद्धति से तात्पर्य ताल व्याख्या ताल के गठन के नियम, ताल खण्ड, निश्चित पटाक्षर, सशब्द—निशब्द क्रिया, ताल प्रस्तुति, ताल विस्तार आदि का विवेचन है।

1.3.1 मार्गी ताल – आचार्यभरत ने सर्वप्रथम अपने ग्रंथ में ताल पद्धति का प्रारम्भ किया तथा पांच मार्गीय तालों का वर्णन किया। मार्ग ताल पद्धति आ0 शारंगदेव के समय तक किसी न किसी रूप में प्रचलित रही। इन पांच मार्गीय तालों के नाम निम्न हैं– चच्चतपुट, चाचपुट, षटपितापुत्रक, सम्पेक्वाष्टाक तथा उदघट्ट। उन्होंने ताल की परिभाषा को इस प्रकार व्यक्त किया है–

वाद्यं तु यद्घनं प्रोक्तं कलापात लयान्वितम्
कांस्तस्य प्रमाणं हि विद्येय ताल योगातः।। 'नाट्यशास्त्र'

कलापात और लय से अन्वित ताल जो घनवाघ पर होने वाली क्रियाओं के द्वारा काल को नापता है, वह ताल है। घनवाद्य पर सशब्द–निशब्द क्रियाओं से युक्त लय के द्वारा काल का प्रमाण किया जाता है, वही ताल है। उस समय ताल की दृष्टि से घनवाद्य कला, पात, लय और मार्ग का अत्याधिक महत्व था। घनवाद्य द्वारा ही ताल को स्पष्ट किया जाता था। अवनद्ध वाद्य केवल अनुरंजन ही किया करते थे। घनवाद्यों में खिंचाव, ढीलापन या दवाब घटता बढ़ता नहीं है और आघात के द्वारा कालखण्ड दिखाना अधिक सरल होता था। इस प्रकार हम देखते हैं कि घनवाद्य का ताल स्वरूप की दृष्टि से आधारभूत महत्व था। ताल के लिये अवनद्ध वाद्यों का प्रयोग तो 15वीं 16वीं शती से ही मिलता है। ताल का मुख्य प्रयोजन काल का विभाजन, एक निश्चित ताल खण्ड जो बार–बार दोहराया जाये, जिस काल खण्ड में किसी प्रकार का अन्तर न पड़े ऐसे कालखण्ड को दिखाने का काम घनवाद्य पर ही लिया जाता था।

1.3.2 कला – कला के दो भेद सशब्द और निशब्द हैं। जब कला और पात का एक साथ प्रयोग किया जाता था तो कला को निःशब्द क्रिया के अर्थ में लिया जाता था और पात सशब्द क्रिया के लिये।

1. ताल के संदर्भ में कला शब्द का अर्थ केवल निःशब्द क्रिया के रूप में किया गया है।
2. सशब्द और निशब्द क्रियाओं के लिये भी कला शब्द का प्रयोग किया गया है।
3. गुरू इकाई के लिये भी भरत एवं शारंगदेव ने कला शब्द का प्रयोग किया है।
4. ताल के सम्पूर्ण भाग को भी कला कहा गया है।
5. कलाओं की संख्या जैसे द्विकल, चतुष्कल एवं अष्टकल आदि को भी कला कहा गया है। इस प्रकार हम देखते हैं कि कला का अर्थ अत्यन्त व्यापक है इसे कई अर्थों में प्रयुक्त किया गया है।

1.3.3 पात – पात क्रिया को सशब्द क्रिया कहा गया है। पात का अर्थ है गिरना, जिसको आज भरी कहा जाता है। ताल की दृष्टि से काल का अत्याधिक महत्व है क्योंकि काल का खण्ड करने के लिये किसी क्रिया का होना आवश्यक है। वह क्रिया सशब्द ही है, जिससे काल खण्ड का आभास हो जाता है। कला और पात का साथ–साथ प्रयोग होने से कला का अर्थ निशब्द और पात का अर्थ सशब्द क्रिया होता है।

1. कला और पात दोनों ही ताल का प्रधान अंश हैं।
2. दोनों ही ताल की शक्ति के रूप में काल का विभाजन करने वाले हैं।
3. ताल को नापने का साधन भी है।
4. लय को पात करने का आधार भी है।

1.3.4 ताल – तालस्तल प्रतिष्ठायाम् इति धार्तोधञि स्मृतः।
गीतं वाद्यं तथा नृत्यं यतस्ताले प्रतिष्ठितम्।। संगीत–रत्नाकर

'तल' धातु में घञ् प्रत्यय लगाने से 'ताल' शब्द बनता है। 'तल' का अर्थ है प्रतिष्ठा देने वाला चूंकि 'ताल' संगीत की गीत, वाद्य और नृत्य तीनों विधाओं को अपने में धारण कर प्रतिष्ठा प्रदान करता है, इसलिये उसे 'ताल' कहा गया है।

1.3.5 क्रिया – क्रियायें दो प्रकार की बताई गयी हैं –

1. निशब्द क्रिया 2. सशब्द क्रिया

1. निशब्द क्रिया वह है जिसमें क्रिया से कोई ध्वनि नहीं सुनाई पड़ती।
2. सशब्द क्रिया वह है जिसमें ध्वनि क्रिया द्वारा स्पष्ट सुनाई पड़ती है।

निशब्द क्रिया चार प्रकार ही हैं यथा– आवाप, निष्क्राम, विक्षेप और प्रवेशक। सशब्द क्रिया भी चार प्रकार ही हैं यथा– ध्रुवा, शम्या, ताल और सन्निपात। भरत नाट्यशास्त्र में ध्रुव नामक सशब्द क्रिया का उल्लेख नहीं है।

(निशब्द क्रियायें) :–

1. **आवाप** – हथेली ऊपर की ओर रखकर उंगलियों को सिकोड़ना।
2. **निष्क्राम** – हथेली नीचे की ओर रखकर उंगलियों को खोलना।
3. **विक्षेप** – उठे हुये हाथ की फैली उंगलियों को दायीं ओर गिराना।
4. **प्रवेशक** – उंगलियों को झुकाकर सिकोड़ लेना।

(सशब्द क्रियायें)

1. **ध्रुवा** – अंगूठे तथा मध्यमा उंगलि से चुटकी देते हुये हाथ नीचे लाना।
2. **शम्या** – दाहिने हाथ से बायें हाथ पर ताली देना।
3. **ताल** – बायें हाथ से दाये ंहाथ पर ताली देना।
4. **सन्निपात**– दोनों हाथों से बराबर ताली देना।

वर्तमान काल में ताल के विभागों को जिस प्रकार ताली खाली द्वारा दिखाया जाता है, आचार्य भरत ने ताल के खण्डों को क्रिया द्वारा प्रदर्शित करने के लिये प्रत्येक भाग में निश्चित क्रिया के प्रथम अक्षर को लिखकर शास्त्र रूप में इसका उल्लेख किया है।

चच्चत्पुटः ताल (मार्गीताल)

ऽ	ऽ	|	ऽ	–	चिन्ह
2	2	1	3	–	मात्रा
स	श	ता	श	–	क्रियाएं
(सनिन्नपात)	(शम्या)	(ताल)	(शम्या)		

1.3.6 मार्ग – प्राचीन काल में मात्रा का प्रयोग न करके मार्ग का प्रयोग करते थे। मार्ग का अर्थ है रास्ता। जिस प्रकार रास्ते से ही जाया करते हैं, ठीक उसी प्रकार संगीत में मार्गों का स्थान हैं। जिस तरह का मार्ग हो उसमें उसी तरह का गायन–वादन होता था। भरतनाट्यशास्त्र में चित्र, वार्तिक और दक्षिण तीन मार्ग तथा 'संगीत–रत्नाकर' में चार मार्ग – ध्रुव, चित्र, वार्तिक और दक्षिण का उल्लेख है। ध्रुव में एक लघु की कला, चित्र, वार्तिक एवं दक्षिण में क्रमशः 2, 4 और 8 लघु की कला होती हैं। ताल की दृष्टि से इसका अत्याधिक महत्व था।

1. ध्रुव मार्ग – ताल चाचपुट – ऽ||ऽ–1/2/3/4/5, 6=6 मात्रा
2. चित्र मार्ग – ताल चाचपुट – ऽ||ऽ–2/2/2/2/2, 2=12 मात्रा

3. वार्तिक मार्ग – ताल चाचपुट – S||S–4/4/4/4/4, 4=24 मात्रा
4. दक्षिण मार्ग – ताल चाचपुट – S||S–8/8/8/8/8, 8=48 मात्रा

इन मार्गी तालों के तीन रूप बताये गये हैं। (1) एककल (2) द्विकल (3) चतुष्कल

एककल–	एक मात्रा में एक क्रिया			
	S	S	S	S
	1	2	3	4
द्विकल –	एक मात्रा में दो क्रिया			
	S S	S S	S S	S S
	1 2	3 4	5 6	7 8
चतुष्कल –	एक मात्रा में चार क्रिया			
	S S S S	S S S S	S S S S	S S S S
	1 2 3 4	5 6 7 8	9101112	13141516

<u>1.3.7 अंग</u> – ताल नामों के यथाक्षर के अनुसार लघु, गुरू एवं प्लुत आदि मात्रा खण्डों को अंग कहते थे। जितने अंग होते थे उतने ही ताल के भाग होते थे। ताल खण्डों को लघु, गुरू, प्लतु आदि चिन्हों द्वारा दर्शाया जाता था। यथा – लघु = 1 मात्रा काल, गुरू = 2 मात्रा काल तथा प्लुत = 3 मात्रा काल। इन चिन्हों के अनुसार ही मात्रायें जानी जाती थी।

<u>1.3.8 ग्रह</u> – आ0 भरत ने अपने नाट्यशास्त्र में समपाणि, अवपाणि एवं उपरिपाणि तीन ग्रह बताये हैं। किन्तु शास्त्र पक्ष से इसका कोई सम्बन्ध नहीं बताया है। आ0 शारंगदेव ने पाणि को ग्रह कहा है जिसका अर्थ है हाथ क्योंकि हाथ के द्वारा क्रिया की जाती है। ग्रह का अर्थ है ग्रहण करना या पकड़ना।
समपाणि (समग्रह) – जब गीत और ताल एक साथ प्रारम्भ हो।
अवपाणि (अतीत ग्रह) – जिसमें ताल गीत के पहले हो अर्थात् ताल बीतने पर गीत प्रारम्भ हो।
उपरिपाणि (अनागत ग्रह) – जिसमें ताल प्रारम्भ होने के पहले ही गीत प्रारम्भ हो जाये।

<u>1.3.9 जाति</u> – नाट्यशास्त्र में मार्गी तालों की मुख्य दो जातियां बताई गई हैं। एक चतुरश्र और दूसरा त्रयश्र। दोनों जातियों के दो ताल बताये हैं, जो क्रमशः चच्चत्पुटः तथा चाचपुटः है। इसके अतिरिक्त तीसरी जाति मिश्र भी बताई है।
पांच मार्गी ताल

1.	चच्चत्पुट–	S S | S स श ता श	=8 मात्रा चतुरश्र जाति
2.	चाचपुट–	S || S श ता श ता	= 6 मात्रा त्रयस्त्र जाति
3.	षट्पितापुत्रक –	S | S S | S स ता श ता श ता	=12 मात्रा
4.	सम्पेक्वाष्टाक –	S S S S S ता श ता श ता	= 12 मात्रा

5. उद्घट्ट – ऽ ऽ ऽ = 6 मात्रा
नि श श

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्राचीन पद्धति मे चतुरश्र और त्रयश्र दो ही जातियों का विशेष महत्व था। इन जातियों के परस्पर मिश्रण से अनेक संकीर्ण तालों का निर्माण हो सकता है। जिस ताल में जितने पादभाग हों उन्हीं के आधार पर उस जाति की संज्ञा दी जाती थी। चतुरश्र और त्रयस्त्र के अतिरिक्त आ0 भरत ने मिश्र और संकीर्ण जाति का भी उल्लेख किया है। भरतानुसार जिस ताल में निशब्द और सशब्द दोनों क्रियायें हों उसे मिश्र भेद का ताल कहा है। संकीर्ण – चतुरश्र एवं त्रयश्र के भेद के मिश्रण से जो तालें बनती हैं उन्हें संकीर्ण कहा जाता है।

आचार्य शारंगदेव ने खण्ड जाति का भी उल्लेख किया है। मार्ग तालों की इकाईयां से खण्ड भेद करके जो ताल बने उन्हें संगीत रत्नाकर में देशीतालों की संज्ञा दी गई। अतः देशी तालों का विकास मार्गी तालों से ही हुआ।

1.3.10 लय – ताल का आधार भूत तत्व लय है। लय की नींव पर ही ताल रूपी इमारत खड़ी होती है। आचार्य भरत के अनुसार दो क्रियाओं में पहली क्रिया से जुड़ी हुई विश्रांति ही लय है। जिस प्रकार अक्षर और शब्द में सम्बन्ध है ठीक उसी प्रकार क्रिया और लय में। जिस प्रकार न, य और न इन तीनों अक्षरों को अलग अलग कहें तो हमें कोई बोध नहीं होता किन्तु यदि इन तीनों को बीच में अन्तर पर रखकर कहें तो नयन शब्द का अर्थ हमें तत्काल ध्यान में आ जायेगा। ठीक उसी प्रकार क्रियाओं के बीच समभाव रखते हुये क्रियायें करते चले जायें तो लय निर्माण होगी। संगीत रत्नाकर के अनुसार भी क्रिया के बाद की विश्रांति जो क्रिया से ही जुडी रहती है, लय का निर्माण करती है। इसके तीन भेद हैं।

विलम्बित, मध्य, द्रुत। इनमें से द्रुत लय तेज अथवा शीघ्र गति वाली है। द्रुत लय से दुगुनी विश्रांति वाली लय मध्य और मध्य लय से दुगुनी विश्रांति वाली लय विलम्बित कहलाती है। अर्थात् द्रुत से दुगना समय लगने वाली मध्य तथा द्रुत से चौगुना समय लगने वाली लय विलम्बित है।

1.3.11 यति – लय की प्रवृत्ति का अथवा लय के प्रयोग का जो नियम है उसे यति कहते हें। यति तीन प्रकार की मानी गई है। इसका उल्लेख 'संगीत रत्नाकर' में भी हुआ है जिसमें क्रमशः समा, स्त्रोतागता तथा गोपुच्छा तीन यतियों का उल्लेख किया है।

समायति – समायति से तात्पर्य है कि गीत की लय प्रारम्भ से एक सी रहे।

स्त्रोतोगता यति – जिस प्रकार जल का प्रवाह शुरू में कम गति में और आगे उसकी गति तीव्र हो जाती है। ठीक उसी प्रकार प्रारम्भ में विलम्बित, मध्य में मध्य और अंत में द्रुत लय होने पर स्त्रोतोगता यति कहलाती है।

आदि	मध्य	अंत
विलम्बित	मध्य	द्रुत

गोपुच्छा – गोपुच्छा का अर्थ है गाय की पूंछ के समान। जिस प्रकार गाय की पूंछ शुरू में पतली व बाद में मोटी हो जाती है ठीक उसी प्रकार द्रुत से मध्य और फिर विलम्बित में समाप्त होने पर गोपुच्छा यति कहलाती है।

1.3.12 प्रस्तार – इस शब्द का अर्थ है ताल का विस्तार। ताल को भिन्न–भिन्न रीतियों से प्रस्तारित किया जाता था जिससे ताल का मूल स्वरूप जैसे अंग, क्रियायें, मार्ग, कला, मात्रा एवं गति परिवर्तित होती रहती थी। कभी क्रियाओं में तो कभी अंगों में परिवर्तन करके इनका वादन होता था। कभी पूर्ण गुरू रूप में, कभी पूर्ण लघु रूप में कभी लघु के मिश्रित स्वरूप से विस्तार किया जाता था।

क्रियाओं के परिवर्तन से विस्तार –

चच्चत्पुट – ऽ ऽ| ऽ = 2, 3, |, 3 = 8 मात्रा

स श ता श

दो आवर्तन युक्त परिवर्तित क्रिया स्वरूप

चच्चत्पुट – ऽ ऽ 1 ऽ ऽ ऽ 1 ऽ = 2, 3, 1, 3 2, 3, 1, 3= 16 मात्रा

श ता श ता ता श ता श

प्राचीन समय छन्दों के आधार पर ताल वादन होता था तथा पांच, छः आदि अक्षरों से निर्मित लघु, गुरू की भिन्नता के आधार पर बने छन्दों एवं ध्रुवाओं (गीत) के साथ युग्म–अयुग्म तथा मिश्रित तालों का वादन होता था। इन ध्रुवाओं में छन्दों के अनुसार पाद भाग तथा कुछ मात्रा संख्या के आधार पर ताल निश्चित किया जाता था।

1.4 देशी ताल पद्धति

आचार्य भरत के नाट्यशास्त्र के बाद चार प्राचीन ग्रंथ ऐसे हैं जिनमें ताल के बारे में विस्तार से चर्चा की गयी है।

(1) मतंग का वृहद्देशी (2) सोमेश्वर का मानसोल्लास (3) जगदेवमल्ल का संगीत–चूंडाँमणि
(4) आ0 शारंगदेव का संगीत–रत्नाकर।

मतंगकृत वृहद्देशी – मतंगकृत वृहद्देशीमें ताल के बारे में विस्तार से चर्चा की गयी है, लेकिन पूरा ग्रंथ उपलब्ध न होने के कारण ताल सम्बन्धी कोई जानकारी उपलब्ध नहीं है। बाद के दो ग्रंथ मानसोल्लास तथा चूंड़ामणि इनमें देशी तालों के संकेत एवं उनके लक्षण अवश्य मिलते हैं लेकिन इन तालों में देशी ताल इस संज्ञा का प्रयोग नहीं हुआ है। जिन तालों का निरूपण (प्रयोग) इनमें हुआ है वे ताल देशी वर्ग के हैं जिन्हें संगीत रत्नाकर में देशीताल कहा गया है। इसमें पांच इकाईयों लघु (।), गुरू (ऽ), द्रुत (0) तथा बिन्दु का चिन्ह है। चार प्रकार के मार्ग वर्तिक, दक्षिण, चित्र एवं चित्रतर तथा ध्रुव व 30 तालों के लक्षण भी दिये हैं उनमें से एक दो को छोड़कर शेष सभी तालों के नाम व लक्षण संगीत–रत्नाकर में वर्णित 120 तालों से मिलते हैं।

संगीत–चूंड़ामणि ग्रन्थ – इस ग्रंथ का ताल प्रकरण बहुत खण्डित होते हुये भी उसमें 101 तालों के लक्षण और नाम दिये हैं, जो संगीत रत्नाकर से मिलते हैं, कहीं–कहीं थोड़ी भिन्नता भी है।

संगीत रत्नाकर – देशी तालों के बारे में पूर्ण जानकारी हमें संगीत रत्नाकर ग्रन्थ में ही मिलती है तथा देशी ताल इस शब्द का प्रयोग हमें सर्वप्रथम इसी ग्रंथ में मिलता है। साथ ही देशी तालों के नाम लक्षण, इकाईयां आदि की पूर्ण जानकारी भी इस ग्रंथ में उपलब्ध है। तालों की रचना के लिये शारंगदेव लिपि चिन्हों हेतु शारंगदेव ने द्रुत ½ मात्राकाल, लघु=1 मात्रा काल, गुरू दो मात्रा काल तथ प्लुत 3 मात्राकाल के बराबर बताया है। इसके अतिरिक्त विराम चिन्ह भी बताया है। इस चिन्ह का प्रयोग ताल की आखिरी मात्रा पर होता था, तो यह मात्रिक चिन्ह डेढ़ गुने मात्रिक काल का समझा जाता था। इन चिन्हों को हम इस प्रकार देख सकते हैं –

द्रुत =0, लघु =।, गुरू = ऽ, प्लुत = ऽ, विराम = |

विराम का उदाहरण – 000 यहां अन्तिम द्रुत पर विराम चिन्ह बताया गया है। इसके अतिरिक्त 120 तालों और उनके भेदों को जानने के लिये 19 प्रत्यय (नियम) बताये गये हैं जो निम्न हैं – (1) प्रस्तार (2) संख्या (3) नष्ट (4) 3 दिष्ट (5) पतालक (6) द्रुतमेरू (7) लघुमेरू (8) गुरू मेरू (9) प्लुत मेरू (10) संयोग मेरू (11) खण्ड प्रस्तार (12) लघुमेरू नष्ट (13) लघु मेरू उद्दिष्ट (14) द्रुत मेरू नष्ट (15) द्रुत मेरू उद्दिष्ट (16) गुरू मेरू नष्ट (17) गुरू मेरू उद्दिष्ट (18) प्लुतमेरू नष्ट (19) प्लुत मेरू उद्दिष्ट ।

ताल का प्रस्तार इन्हीं चिन्हों के द्वारा किया जाता था। देशी तालों के निश्चित ठेके नहीं बताये गये हैं। शारंगदेव ने 88 हस्तपाट दिये हैं, यह 16 वर्णों के सहयोग से बनते हैं। हस्तपाटों में निश्चित काल (मात्रा) को बताया है, जिससे उन्हें विभिन्न गीत, गीतक, छन्द आदि के साथ उनकी मात्रानुसार वादन प्रयोग में लाया जा सके।

1.4.1 देशी और मार्गीताल पद्धतियों में समानताः–

1. इकाई लगभग एक सी ही रही। किसी सीमा तक दोनों प्रकार की तालों में इकाईयों में समानता बनी रही।
2. दोनों तालों (मार्गी व देशी) में एक प्रमाणित लय रही।
3. दोनों तालों में घनवाद्य का प्रयोग अवश्य होता था।
4. सशब्द और निशब्द क्रियाओं का प्रयोग कुछ न कुछ रूप में अवश्य रहा।
5. द्रुत, मध्य एवं विलम्बित लयों का सम्बन्ध दोनों प्रकार की तालों में रहा।

1.4.2 देशी और मार्गी ताल पद्धति में भिन्नताः–

1. मार्गताल केवल पांच है जबकि देशी तालों की संख्या 120 है। इन्हीं पांच मार्गी तालों के खण्डभेद से देशी तालों का जन्म हुआ।
2. मार्ग तालों में लघु, गुरू एवं प्लुत तीन इकाईयां थी किन्तु देशी तालों में चार इकाईयां द्रुत, लघु, गुरू, प्लुत थी।
3. मार्गतालों में सशब्द और निशब्द क्रियाओं के विभिन्न रूपों का हाथ से की जाने वाली क्रियाओं का स्पष्ट उल्लेख है, जबकि देशी तालों में ऐसा नहीं है। कांस्यताल (घनवाद्य) मार्गी एवं देशी दोनों में अनिवार्य माना गया है। भरत के ताल निरूपण में प्रथम श्लोक में घनवाद्य की चर्चा है।
4. मार्ग तालों में तीन मार्ग परन्तु देशी पद्धति में ध्रुव, चित्र, वार्तिक और दक्षिण का उल्लेख है।
5. मार्ग तालों में यथाक्षर रूप में सबसे छोटा ताल चाचपुट है जिसका स्वरूप ऽ।।ऽ है तथा सबसे बड़ा ताल सम्पेक्वाष्टाक जिसका स्वरूप ऽऽऽऽऽ है। देशी तालों में सबसे छोटा ताल एक ताली है जिसका स्वरूप (एकद्रुत) है। सबसे बड़ा ताल सिंह नन्दन है जिसका स्वरूप ऽऽ।ऽ।ऽ00ऽऽ।ऽ1ऽऽ।।0̆0̆ है।
6. मार्ग तालों में यति, मार्ग, यथाक्षर, द्विकल, चतुष्कल, गृह आदि का उल्लेख है। जबकि देशी तालों में ऐसा नहीं है।
7. मार्ग तालों की इकाईयों का मान पांच लघु उच्चारण काल था। उसमें किसी प्रकार का परिवर्तन सम्भव नहीं था किन्तु देशी तालों में लघु की इकाई 4, 5, 6 आवश्यकतानुसार कोई भी हो सकती थी। गीत का रचनानुसार तालों के एक होते हुये भी उनके मूल्य में अन्तर था क्योंकि जिस रस का गीत होता था उसी अनुसार ताल रचना हो जाती थी। इसीलिये देशी तालों में वृद्धि होती रही।

1.5 मध्ययुग में ताल के स्वरूप में हुये परिवर्तन

जैसा कि बताया जा चुका है कि प्राचीन परम्पराओं के ग्रंथों में तालों के मार्गी और देशी दो भेद थे किन्तु मध्ययुग में तालों के स्वरूपों में महत्वपूर्ण परिवर्तन हुये।

1. मार्गी और देशी तालों में भेद समाप्त हुआ।
2. तालों के दस प्राणों का उल्लेख सर्वप्रथम श्री कंठ द्वारा रचित 'रसकौमुदी' में है। यह मध्ययुगीन ग्रंथ 1575 समय का है।
3. तालों के स्वरूप के साथ–साथ उनके पटाक्षर (बोल) भी सर्वप्रथम 14वीं शताब्दी के ग्रंथ 'संगीतोंपनिषद्सारोद्धार' में प्राप्त होते हैं। इस ग्रंथ में देशी तालों के साथ पाटाक्षर भी बताये हैं जैसे आदिताल–।।।।= 4लघु तथा पाटाक्षर त द्धि तक दे।

इससे अनुमान लगता है कि 14वीं शताब्दी से ही ताल का प्रयोग घनवाद्यों की अपेक्षा अवनद्ध वाद्यों पर किया जाने लगा।

4. मार्गी तालों में वर्णित क्रियाओं का प्रयोग भी इस युग में लुप्त हो गया तथा उनकी कलाविधि देशी ताल पद्धति के अनुसार होने लगी।
5. मार्ग की संख्या 4 से बढ़कर 12 हो गयी जिसमें दक्षिण, वार्तिक, चित्र और ध्रुव नहीं रहे।
6. जातियाँ पांच ही रहीं तथा उनके स्वरूप में कोई परिवर्तन नहीं हुआ।
7. इकाईयों में परिवर्तन हुआ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि मध्ययुग में संगीत में कई परिवर्तन हुये। नई शैलियों का उद्भव हुआ। ताल के अंगों में परिवर्तन हुए। प्राचीन संगीत की धारणायें एकदम समाप्त हो गयी या उनमें बहुत अन्तर आ गया। देशी–मार्ग ताल एक में मिल गये और उनकी संख्या में अन्तर हो गया। मार्ग 12 हो गये। कुछ नई इकाइयाँ प्रचलन में आयी।

उपरोक्त विवेचन से यह ज्ञात होता है कि संगीत की दृष्टि से मध्ययुग परिवर्तन का युग रहा जिससे ताल–पद्धति में बदलाव आया।

1.6 प्राचीन ताल पद्धति की वर्तमान तालपद्धति से तुलना

प्राचीन काल से लेकर अब तक भारतीय संगीत में कई फेरबदल हुये। परिवर्तनशील होते हुये भी भारतीय संगीत के मुख्य सिद्धान्त एक हैं। प्राचीन एवं वर्तमान ताल पद्धति में जो अन्तर है उसका तुलनात्मक रूप इस प्रकार है–

1.6.1 वाद्य परिवर्तन – प्राचीन समय में ताल का आधार हाथ की क्रियायें एवं घनवाद्य था किन्तु आज घनवाद्य का शास्त्रीय संगीत में कोई स्थान नहीं है। किन्तु ध्रुवपद गायकों के लिये हाथ से ताली देना अभी भी आवश्यक माना जाता है। घनवाद्यों का प्रयोग केवल भजन, कीर्तन आदि में होता है। प्राचीन समय में जो घनवाद्यों एवं अवनद्ध वाद्यों का अलग–अलग कार्य था वह आज सिमट कर अवनद्ध वाद्यों में आ गया है। आज अवनद्ध वाद्य ही ख्याल आदि विभिन्न शैलियों में उपरंजन का काम करते हैं।

1.6.2 ताल के स्वरूप में परिवर्तन – मार्गी तालों में लघु, गुरू, प्लुत तथा देशी तालों में द्रुत और द्रुत विराम अंग बढ़ गये थे। लघु का अर्थ मात्रा से था। आज उत्तर भारतीय पद्धति में केवल लघु ही रह गया है अन्य सभी इकाइयाँ समाप्त हो गयी है। यद्यपि इनका कुछ अलग रूपों में प्रयोग होता है।

1.6.3 क्रिया – भरत ने क्रियाओं के (सशब्द और निशब्द) चार–2 प्रकार बताये थे परन्तु देशी तालों में इन क्रियाओं का उल्लेख नहीं किया गया हैं। परन्तु कुछ तालों के अन्दर ऐसे शब्द आते हैं जिससे

सिद्ध होता है कि उस समय भी निशब्दः क्रिया थी। आज उत्तर भारतीय ताल पद्धति में यह शब्द लुप्त हो गये उनके स्थान पर ताली खाली का प्रयोग होने लगा।

1.6.4 लय – प्राचीन ताल पद्धति की भांति आज भी लय के तीन रूप प्रचलित हैं किन्तु जब दुगुन, चौगुन कहते हैं तो यह गति से या क्रिया की संख्या दुगुनी चौगुनी करने से सम्बन्ध रखता है, जबकि प्राचीन पद्धति में इसका अर्थ विश्रांति काल को दुगुना, चौगुना करने से होता है।

1.6.5 मार्ग – प्राचीन पद्धति में प्रयुक्त मार्ग की धारणा का उत्तर भारतीय पद्धति में अब कोई प्रयोजन नहीं है ।

1.6.6 जातियां – जाति का प्राचीन स्वरूप जो ताल के पूरे रूप से सम्बन्धित था अब वैसा नहीं रहा। उत्तरी ताल पद्धति में चतस्त्र, तिस्त्र, मिश्र खण्ड और संकीर्ण यह शब्द तो प्रचलित हैं और इस दृष्टि से तीनताल व चतस्त्र तथा दादरा ताल तिस्त्र जाति का कहलाता है लेकिन इसे आज सम और विषम गति के आधार पर समझा जाता है। प्राचीन अर्थ से आज सभी तालें मिश्र हैं क्योंकि मिश्र का अर्थ है जिन तालों में सशब्द और निशब्द क्रियायें दोनों हों। आज भी सभी तालों में प्रायः ताली खाली होती है। संकीर्ण में वे ताल आते हैं जिनका समान और असमान मिला–जुला रूप हो।

1.6.7 यति – प्राचीन पद्धति में लयों के विभिन्न परिवर्तन से जितने प्रकार हो सकते थे, वह यति कहलाती थी। प्राचीन संगीत में यति केवल ताल के लिये थीं आज गायन–वादन दोनों में ही इसका प्रयोग लयकारी के रूप में किया जाता है। इनके अर्थों में भी भिन्नता आ गयी है। उत्तर में यति शब्द लुप्त हो गया है।

1.6.8 ग्रह – 'ग्रह' नाम उस अर्थ में लुप्त हो गया है, जो प्राचीन समय में प्रचलित था। प्राचीन अर्थों में गीत या वाद्य और ताल का प्रथम ग्रहण ही ग्रह के द्वारा बतलाया जाता था। आज स्थिति यह है कि सम से हटकर ताल की कल्पना भी नहीं की जा सकती। इस दृष्टि से ताल का अर्थ मोटे अर्थों में सम ही है। सम के बाद गीत उठने पर अतीत ग्रह तथा इससे विपरीत स्थिति में अनागत ग्रह होगा। आज उत्तर भारतीय संगीत में यह रूप अति विलम्बित ख्याल या विलम्बित गत के रूप में दिखता है क्योंकि अधिकांशतः ख्याल या गते सम से 4 या 5 मात्रा पहले उठती हैं। द्रुत ख्याल में खाली के बाद या खाली से उठने वाली बंदिशें अनागत के रूप में दिखती हैं। सम के बाद या खाली के पहले उठने पर बंदिशें अतीत कहीं जा सकती हैं। जो बंदिशें ठीक ठाक सम से उठे उन्हें सम ग्रह के रूप में माना जा सकता है। इस प्रकार हम देखते हैं जो प्राचीन समय में ग्रह का रूप था, आज लुप्त हो गया है।

1.6.9 तालों में ठेकों की परिकल्पना – 14वीं शताब्दी के प्रारम्भ होने तक ठेकों के बारे में कोई विशेष उल्लेख नहीं मिलता। लगभग 200–250 वर्षों के पूर्व से ही ग्रंथों में तालों के ठेके उपलब्ध हैं। सर्वप्रथम भरतमुनि ने ही पाटाक्षर का उल्लेख किया तथा उसके बाद सभी ग्रन्थकारों ने इसका अनुसरण किया। 'रसकौमुदी' नामक ग्रंथ में ठेकों प्रार्दुभाव हुआ लेकिन आज जैसा कि हर ताल का ठेका निश्चित हो गया है और ताल का अर्थ ही ठेका समझा जाने लगा है, वैसा तब उस समय नहीं था। सम्भव है एक ही मात्राओं के ताली खाली वाली तालों में अन्तर रखने के लिये ठेकों का निर्माण किया गया हो। लेकिन यह निश्चित है कि 16वीं से 19वीं शताब्दी में ही ठेके प्रचलन में आये और आज के तालों का विभिन्न अंग बन गये।

अतः निष्कर्ष रूप में हम यह कह सकते हैं कि प्राचीन ताल पद्धति से वर्तमान ताल पद्धति के स्वरूप में काफी भिन्नता आयी। प्राचीन ताल पद्धति में ताल तत्वों का जिस प्रकार प्रयोग किया जाता था, आज भी सम्भवतः किया जाता है, किन्तु उसके मायने बदल गये हैं।

अभ्यास प्रश्न

क) वस्तुनिष्ठ प्रश्न :–

प्र0–1 भरत नाट्यशास्त्र में मार्गी तालों की संख्या क्या है ?

1. दो 2. पांच 3. चार 4. तीन

प्र0–2 प्राचीन उपलब्ध ग्रन्थों में सर्वप्रथम ग्रंथ हैं :–

1. संगीत रत्नाकर 2. संगीत कलाधर
3. नाट्यशास्त्र 4. संगीत शास्त्र

प्र0–3 किस ग्रंथ में सर्वप्रथम पांच मार्गी तालों का उल्लेख है?

1. नाट्यशास्त्र 2. संगीतांजलि
3. स्वरमेल कलानिधि 4. संगीत रत्नाकर

प्र0–4 किस वाद्य के द्वारा ताल को स्पष्ट किया जाता था ?

1. तत् वाद्य 2. अवनद्ध वाद्य 3. घन वाद्य 4. सुषिर वाद्य

ख) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिये :–

1. संगीत रत्नाकर में .... वर्णन हैं।
2. संगीत रत्नाकर के 120 तालों के भेदों को जानने के लिये .... नियम बताये हैं।
3. शारंगदेव ने .... का वर्णन किया है।
4. .... दो पद्धतियों में घन वाद्य का प्रयोग होता था ।
5. .... तीनों लयों का सम्बन्ध दोनो प्रकार ही तालों में रहा।
6. मार्गी तालों में .... इकाइयां, किन्तु देशी तालों में .... इकाइयां थीं।
7. मार्ग तालों में यथाक्षर रूप में सबसे छोटा ताल .... है।
8. देशी तालों में सबसे बड़ा ताल .... है।

ग) लघु उत्तरीय प्रश्न :–

प्र0–1 मध्ययुग में ताल के स्वरूप में हुये परिवर्तन को समझाइये।

प्र0–2 'यति' से आप क्या समझते हैं ? उनके भेदों की जानकारी दीजिये।

प्र0–3 ताल की व्युत्पत्ति के विषय में समझाइये।

प्र0–4 कला को कितने अर्थो में लिया गया है?समझाइये।

प्र0–5 'संगीत–रत्नाकर' में कितने मार्गो का उल्लेख किया गया है? समझाइये।

घ) एक शब्द में उत्तर दीजिए :–

प्र0–1 क्रिया के कितने भेद हैं ?

प्र0–2 पात का प्रयोग किस क्रिया के लिये किया जाता था ?

प्र0–3 कला का प्रयोग किस क्रिया के लिये किया जाता था ?

प्र0–4 इकाई के लिये किस–किस ने 'कला' शब्द का प्रयोग किया है ?

प्र0–5 निशब्द क्रिया किसे कहते हैं ?

प्र0–6 'सशब्द' क्रिया के कितने भेद हैं ?

प्र0–7 भरत ने कितने मार्गों का उल्लेख किया है ?
प्र0–8 मार्गी तालों के कितने रूप हैं ?
प्र0–9 'ध्रुव' मार्ग में, चाचपुट ताल में लघु कितनी कला का है ?
प्र0–10 प्राचीन पद्धति में अंगों को किन–चिन्हों द्वारा दर्शाया जाता था ?
प्र0–11 लघु का मात्रा काल क्या था ?
प्र0–12 शारंगदेव ने 'पाणि' को क्या कहा है ?
प्र0–13 ताल बीतने पर गीत प्रारम्भ हो उसे क्या कहते हैं ?
प्र0–14 मार्ग तालों की मुख्य कितनी जातियां हैं ?
प्र0–15 मार्ग तालों की मुख्य जातियों के नाम बताइयें
प्र0–16 आचार्य भरत के अनुसार मिश्र भेद का ताल किन क्रियाओं से बनता है ?
प्र0–17 चतस्त्र और त्र्यस्त्र के मिश्रण से जो ताल बनती है उसे क्या कहा गया है ?
प्र0–18 देशी तालों का विकास किन तालों से हुआ ?
प्र0–19 'ताल' का आधार भूत तत्व क्या है ?
प्र0–20 दो क्रियाओं में पहली क्रिया से जुड़ी हुई विश्रान्ति को क्या कहते हैं ?
प्र0–21 लय के कितने भेद हैं ?
प्र0–22 मध्य लय से दुगुनी विश्रान्ति वाली लय को क्या कहते हैं ?
प्र0–23 'संगीत–रत्नाकर' में कितनी यतियों का उल्लेख है ?
प्र0–24 प्रारम्भ में विलम्बित, मध्य में मध्य और अंत में द्रुत लय होने पर कौन सी यति बनती है ?
प्र0–25 गाय की पूंछ के समान कौन सी यति है ?
प्र0–26 'प्रस्तार' का क्या अर्थ है ?
प्र0–27 ताल को किन–किन रीतियों से प्रस्तारित किया जाता था ?
प्र0–28 'चच्चतपुट' ताल में दो आवर्तन का परिवर्तित क्रिया स्वरूप क्या होगा ?
प्र0–29 'वृहद्देशी' ग्रन्थ के लेखक कौन हैं ?
प्र0–30 मानसोल्लास तथा चूड़ांमणि ग्रन्थ में किन तालों के संकेत एवं लक्षण मिलते हैं?
प्र0–31 संगीत–रत्नाकर में कितने तालों का वर्णन है ?
प्र0–32 देशी तालों में किन पांच इकाईयो ंका प्रयोग हुआ है ?
प्र0–33 संगीत चूंड़ामणि ग्रन्थ में 101 ताल के लक्षण किस ग्रन्थ से मिलते हैं ?

1.7 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप प्राचीन ताल पद्धति के विषय में जान चुके होंगे। भारतीय संगीत में ताल का अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है। आदि काल से संगीत के साथ ताल किसी न किसी रूप में विद्यमान रहा। सर्वप्रथम ताल का शास्त्रीय स्वरूप हमें भरतमुनि के 'नाट्शशास्त्र' ग्रंथ के संगीत सम्बन्धी अध्यायों में देखने को मिलता है। आ0 भरत ने ताल के क्रियात्मक रूप को आधार मानकर इसके सिद्धान्त स्थापित किये हैं। उन्होंने अपने ग्रंथ में पांच मार्गी तालों का वर्णन किया है जिसे प्राचीन मार्गीय ताल पद्धति कहा जाता है। इस सम्पूर्ण ताल पद्धति का विश्लेषण आ0 शारंगदेव ने अपने ग्रंथ 'संगीत–रत्नाकर' के पांचवें अध्याय (तालाध्याय) में किया है। उन्होंने आ0 भरत के प्रत्येक सिद्धान्त पर विश्लेषणात्मक दृष्टि से विश्लेषण किया है। इस दृष्टि से कहा जा सकता है कि भरत की पद्धति सिद्धान्त स्थापित करने की तथा शारंगदेव की पद्धति सिद्धान्तों को स्पष्टीकरण करने की रही है। दोनों की शास्त्रकारों ने जो भी ताल सम्बन्धी तकनीकी शब्दों का प्रयोग किया है उनका स्पष्टीकरण अर्थात अर्थ एक ही है। कला, काल, क्रिया भेद, लय–भेद, ताल व्याख्या, मार्ग, ग्रह, प्रस्तार

आदि सभी तत्वों का लगभग समान रूप में ही वर्णन है। आ0 शारंगदेव ने 120 देशी तालों का वर्णन भी लगभग पांच मार्गी तालों को समाहित करके ही किया है। मध्ययुग में तालों के वाह्यरूप में काफी परिवर्तन हुये। विभिन्न गायन–शैलियों का जन्म हुआ तथा उनके साथ विभिन्न तालों की रचना की गयी। कुछ समान मात्राओं की तालों का प्रादुर्भाव हुआ। आज ताल के प्राचीन तत्व जिन्हें हम ताल के दस प्राण के नाम से जानते हैं उन सब में परिवर्तन आया, उनका स्वरूप बदला किन्तु आज भी उन तत्वों का कहीं न कहीं पालन अवश्य किया जाता है। आप यह भी जान चुके होंगे कि आज वर्तमान ताल–पद्धति में भी प्राचीन ताल पद्धति के बीज किसी न किसी रूप में विद्यमान हैं।

1.8 शब्दावली

- सामगान – वैदिक ऋचायें या यज्ञ में गायी जाने वाली ऋचाएं
- अन्वित – युक्त
- काल – समय
- अनुरंजन – आनन्द या रसवृद्धि
- द्विकल – दुगुना
- चतुष्कल – चौगुना
- अष्ठकल – अठगुना
- तल – नीचे
- समभाव – समान भाव
- त्रयस्त्र – तीन
- चतुरश्र – चार
- हस्तपाट – हाथों से बजाये जाने वाले बोल
- इकाइयाँ – ताल नापने का साधन (पैमाना)
- प्रत्यय – नियम
- समाहित – सम्मिलित करना

1.9 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क) वस्तुनिष्ठ प्रश्न :–

1. पांच
2. नाट्यशास्त्र
3. नाट्यशास्त्र
4. घनवाद्य

ख) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिये :–

1. 120 तालों का
2. 19 प्रत्यय
3. 88 हस्तपाटों
4. मार्गी व देशी
5. विलम्बित, मध्य, द्रुत
6. तीन, चार
7. चांचपुट

8. सिंहनन्दन

घ) एक शब्द में उत्तर दीजिए :–

1. दो
2. सशब्द के लिये
3. निःशब्द के लिये
4. भरत और शारंगदेव
5. निशब्द क्रिया वह है जिसमें क्रिया से कोई ध्वनि नहीं सुनाई पड़ती।
6. चार
7. तीन
8. तीन
9. एक
10. लघु, गुरू, प्लुत
11. एक
12. ग्रह
13. अवपाणि (अतीत ग्रह)
14. दो
15. चतुरश्र, तिस्त्र
16. सशब्द और निशब्द
17. संकीर्ण
18. मार्गी तालों से
19. लय
20. लय
21. तीन
22. विलम्बित
23. तीन
24. स्त्रोतोगतायति
25. गोपुच्छा
26. ताल का विस्तार करना
27. क्रियाओं, अंगों, मार्ग, कला, मात्रा एवं गति में परिवर्तन करके
28. चच्चतपुट– ऽ ऽ । ऽ ऽ ऽ । ऽ = 2, 2, 1, 3, 2, 2, 1, 3=16मात्रा
    श ता श ता ता श ता श
29. मतंग
30. देशी तालों के
31. 120 तालों का
32. लघु गुरू द्रुत विराम का चिन्ह है।
33. संगीत रत्नाकर से।

1.10 सन्दर्भ ग्रंथ सूची

1. शास्त्री, श्री बाबू लाल शुक्ल, *नाट्यशास्त्र,* संस्कृत हिन्दी, चौखम्भा संस्कृत संस्थान वाराणसी।
2. भरत (अभिनव भारती सहित), *नाट्यशास्त्रम्,* ओरियन्टल इन्सटीट्यूट, बड़ौदा।
3. वृहस्पति, आचार्य, *संगीत–चिंतामणि–भाग 1*, संगीत कार्यालय, हाथरस।

5. सेन, डॉ0 अरूण कुमार, *उत्तर भारतीय तालों का शास्त्रीय विवेचन*, मध्यप्रदेश ग्रंथ आकादमी, भोपाल ।
6. गोडवोले, श्री मधुकर गणेश, *तबला–शास्त्र,* अशोक प्रकाशन मन्दिर, इलाहाबाद।
7. श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, *ताल – परिचय भाग–3*, अजय प्रकाशन, बहादुर गंज इलाहाबाद।
8. श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, *प्रभाकर प्रश्नोत्तरी*, रूबी प्रकाशन, करेली, इलाहाबाद।
9. चौधरी, डॉ0 सुमद्रा, *भारतीय संगीत में ताल और रूप विधान*, कृष्णा ब्रदर्स, महात्मा गांधी मार्ग, अजमेर (राजस्थान)।
10. मराठे, श्री मनोहर भालचन्द्र, *ताल वाद्य शास्त्र*, शर्मा पुस्तक सदन, पाटनकर बाजार लश्कर (ग्वालियर) म0प्र0।
11. पटेल, श्री जमुना प्रसाद, *ताल वाद्य परिचय,* प्रिया कम्प्यूटर्स, खैरागढ़ (छत्तीसगढ़) म0प्र0।
12. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मीनारायण, *संगीत–विशारद*, संगीत कार्यालय, हाथरस।
13. तलेगॉवकर, श्री केशव रघुनाथ, *सुलभ तबला वादन भाग–2*, सुलभ संगीत प्रकाशन, आगरा।

1.11 सहायक / उपयोगी पाठ्य सामग्री

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

1.12 निबन्धात्मक प्रश्न

1. मार्गी व देशी ताल पद्धति से आप क्या समझते हैं ? विस्तार से समझाइये।
2. मार्गी व देशी ताल पद्धति की तुलनात्मक विवेचना कीजिये।
3. प्राचीन ताल पद्धति की वर्तमान ताल पद्धति से तुलना कीजिये।

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

2.1 प्रस्तावना
2.2 उद्देश्य
2.3 दक्षिण ताल पद्धति की ऐतिहासिकता एवं परिचय
2.4 दक्षिण ताल पद्धति का विकास
- 2.4.1 प्राचीन अष्टोत्तरशत ताल पद्धति
- 2.4.2 मध्यकालीन ताल पद्धति
- 2.4.3 आधुनिक ताल पद्धति

2.5 कर्नाटक ताल पद्धति के सिद्धान्त
2.6 दक्षिण संगीत की सप्तसूलादि तालों की विशेषतायें
2.7 दक्षिण संगीत की 35 तालें
2.8 जाति गति भेद
2.9 दक्षिण ताल पद्धति की कुछ अन्य प्रचलित तालें
- 2.9.1 चापु ताल और उसके भेद
- 2.9.2 देशादि एवं मध्यादि तालें
- 2.9.3 समपदी, अद्धसमपदी तथा विषमपदी तालें
- 2.9.4 नवसन्धि तालें

2.10 उत्तर भारतीय ताल पद्धति
2.11 दक्षिण और उत्तर भारतीय ताल पद्धति का तुलनात्मक अध्ययन
2.12 उत्तर भारतीय तालों को दक्षिण भारतीय तालपद्धति में लिखना
2.13 सारांश
2.14 शब्दावली
2.15 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
2.16 सन्दर्भ ग्रंथ सूची
2.17 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
2.18 निबन्धात्मक प्रश्न

2.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला—संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0टी0—502) पाठ्यक्रम की दूसरी इकाई है। इससे पहले की इकाई के अध्ययन के उपरान्त यह बता सकते हैं कि प्राचीन तथा वर्तमान ताल पद्धति किस प्रकार व किस रूप में विकसित हुई तथा प्राचीन ताल पद्धति वर्तमान ताल पद्धति की किस प्रकार भिन्न है। इसकी तुलनात्मक विवेचना की जा सकती है।

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

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

2.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के बाद आप :—

- बात सकेंगे कि संगीत की दोनों पद्धतियां किस प्रकार और क्यों विकसित हुई, और प्रचार में आयी?
- समझ सकेंगे की संगीत आनन्द प्राप्ति, यश प्राप्ति, व्यावहारिक ज्ञान एवं व्यक्ति के सर्वांगीण विकास के लिये उपयोगी है। इसीलिये संगीत का सैद्धान्तिक एवं प्रयोगात्मक रूप में अध्ययन किया जाता है।
- इसी आधारशिला पर संगीत की दक्षिण तथा उत्तर भारतीय ताल पद्धति की तुलनात्मक विवेचना कर सकेंगे।

2.3 दक्षिण ताल पद्धति की ऐतिहासिकता एवं परिचय

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

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

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

नान्यदेव ने भी 'भरत—भारती' ग्रन्थ में 'कर्नाटक' शब्द का प्रयोग किया है। तमिल भाषा में कर्नाटक शब्द का अर्थ उस भूमि से है जो तीनों ओर से समुद्र से घिरी हो। आज भी जो व्यक्ति वहां प्राचीन रीति—रिवाज और सनातन ढ़ंग से जीवन व्यतीत करते हैं उन्हें कर्नाटक मनुष्य कहा जाता है। वर्तमान में जो भी संगीत भारत में प्रचलित है उसे देशी संगीत कहते हैं। ये दो प्रकार का है — उत्तर भारतीय संगीत और दक्षिण भारतीय संगीत।

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

अभ्यास प्रश्न

क) अति लघु प्रश्नों के उत्तर दीजिये :—

प्र0—1 दक्षिण संगीत का पितामाह किसे कहा जाता है ?

प्र0—2 दक्षिण भारतीय संगीत का प्रचार किन—किन प्रान्तों में हुआ ?

प्र0—3 'कर्नाटक' शब्द संगीत सम्बन्धी किस ग्रन्थ में सबसे पहले मिलता है ?

प्र0—4 'संगीत—सुधाकर' ग्रन्थ किसके द्वारा लिखा गया ?

2.4 दक्षिण ताल पद्धति का विकास

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

दक्षिण ताल पद्धति का विकास तीन प्रमुख पद्धतियों के आधार पर हुआ हैः—

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

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

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

सप्तसूलादि ताल

तालों के नाम	चिन्ह	मात्रा	योग
ध्रुव	1011	4+2+4+4	14
मठ	101	4+2+4	10
रूपक	01 या 10	2+4 या 4+2	06
झंप	1 0	4+1+2	07
त्रिपुट	100	4+2+2	08
अठ	1100	4+4+2+2	12
एक	1	4	04

अभ्यास प्रश्न

क) अति लघु प्रश्नों के उत्तर दीजिये :–

प्र0–1 ध्रुव ताल किन चिन्ह द्वारा दर्शाया जाती है ?

प्र0–2 दक्षिण ताल पद्धति का विकास कितनी पद्धतियों के आधार पर हुआ है?

प्र0–3 चतुरश्र जाति की मठ ताल कितने मात्रा की होती है?

प्र0–4 संकीर्ण जाति की अठ ताल कितने मात्रा की होती है?

2.5 कर्नाटक ताल पद्धति के सिद्धान्त

कर्नाटक संगीत पद्धति निम्नलिखित सिद्धान्तों पर आधारित है :–

काल या प्रमाण – संगीत में लगने वाले समय को काल या प्रमाण कहते हैं। इस पद्धति में समय को नापने के लिये दो इकाईयों का प्रयोग किया गया है।

1) अक्षर काल 2) मात्रा काल

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

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

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

<u>जाति</u>— दक्षिण ताल पद्धति में जातियों का विशेष महत्व है। तालों के विभागों की मात्रा संख्या में परिवर्तन से उसका वजन बदल जाता है। उसी से चतुरश्र, तस्त्र, मिश्र, खण्ड और संकीर्ण नामक पांच जातियां बनती हैं। त्रयश्र जाति के लिये तीन, चतुरश्र जाति के लिये चार, खण्ड जाति के लिये पांच, मिश्र जाति के लिये सात और संकीर्ण जाति के लिये नौ मात्रायें मानी गयी हैं। विद्वानों ने त्रयश्र जाति को क्षत्रिय, चतुरश्र जाति को ब्राहमण, मिश्र जाति को शूद्र, खण्ड जाति को वैश्य और संकीर्ण जाति को वर्णसंकर की संज्ञा दी है। कर्नाटक में आज भी इन पांच जातियों को महत्व दिया जाता है। इसी के प्रयोग से 7 तालों से 35 ताले बनती हैं। इसमें लघु का मान चतुरश्र जाति में चार मात्राओं के बराबर होता है। परन्तु जाति परिवर्तन से त्रयश्र, मिश्र, खण्ड और संकीर्ण जातियों में लघु का मान क्रमशः तीन, पांच, सात और नौ मात्राओं के बराबर होता जाता है।

<u>विसर्जितम्</u>— दक्षिण ताल पद्धति में खाली के स्थान में विसर्जितम् का प्रयोग होता है। परन्तु उत्तर के तालों की तरह वहां के किसी विभाग का प्रारम्भ विसर्जितम् से नहीं होता, जैसा कि उत्तर भारतीय ताल रूपक में देखने को मिलता है। वहां विसर्जितम् किसी विभाग के बीच की मात्राओं को गिनने का साधन मात्र है। ये विसर्जितम् तीन प्रकार का माना जाता है।

1. पतांक विसर्जितम् — हाथ को ऊपर उठाकर झटके से खोलकर मात्रा प्रदर्शित करना।
2. कृषय विसर्जितम् — हाथ को बायीं ओर हिलाकर मात्रा को प्रदर्शित करना।
3. सर्पिणी विसर्जितम् — हाथ को दांयी ओर हिलाकर मात्रा को प्रदर्शित करना।

अभ्यास प्रश्न

क) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिये :—

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

ख) लघु उत्तरीय प्रश्नों के उत्तर दीजिये :—

प्र0—1 विसर्जितम् से आप क्या समझते हैं? यह कितने प्रकार का होता है ?

प्र0—2 दक्षिण ताल पद्धति में समय को नापने के लिये कितनी इकाईयों का प्रयोग किया जाता है ?

प्र0—3 अंग से आप क्या समझते हैं? अंगों के नाम लिखिए।

प्र0—4 जाति क्या है ? बताइए।

2.6 दक्षिणी संगीत की सप्तसूलादि तालों की विशेषताएं

1. सप्ततालों में केवल तीन अंगों लघु, द्रुत और अणुद्रुत का प्रयोग होता है। गुरू, प्लुत एवं काकपद का प्रयोग नहीं होता है।
2. लघु का जब दूसरे अंगों के साथ संयोग नहीं होता तो उसका एकांग ताल के रूप में भी एक ताल के नाम पर प्रयोग होता है।
3. अंगों और उनकी संख्या में भेद होने के कारण एवं लघु के जाति भेद के कारण सप्तताल एक—दूसरे से अलग होते हैं।
4. लघु अंगों का प्रयोग दक्षिण तालों में अनिवार्य रूप से किया जाता है।

5. सप्त तालों में अंगों की अधिकतम संख्या ध्रुवताल में चार है, जबकि 108 तालों में सबसे अधिक अंगों की संख्या 'चर्चरी ताल' में 32 है। न्यूनतम अंगों की संख्या और ताल स्वरूप में कोई अंतर नहीं है।
6. सप्त तालों के किसी भी ताल के आदि या अन्त में अणुद्रुत का प्रयोग नहीं हुआ है जबकि प्राचीन कुछ तालों में अणुद्रुत का अंत में प्रयोग हुआ है।
7. सप्तालों में किसी भी ताल के चिन्हों में तीन से अधिक लघु, दो से अधिक द्रुत व एक से अधिक अणुद्रुत का प्रयोग नहीं हुआ है।
8. सप्ततालों में जब एक से अधिक लघु का प्रयोग होता है, तब सभी लघु एक ही जाति के होते हैं।

अभ्यास प्रश्न

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

ख) लघु प्रश्नः–
प्र0–1 दक्षिण संगीत की तालों की विशेषतायें बताइये।

2.7 दक्षिण संगीत की 35 तालें

क्र0 सं0	ताल	मात्रा	चिन्ह	चतस्त्र जाति	तिस्त्र जाति	खण्ड जाति	मिश्र जाति	संकीर्ण जाति
1	ध्रुवताल	14	I 0 I I	4+2+4+4=14	3+2+3+3=11	5+2+5+5=17	4+2+7+7=23	9+2+9+9=29
2	मठताल	10	I 0 I	4+2+4=10	3+2+3=8	5+2+5=12	7+2+7=16	9+2+9=20
3	रूपक ताल	6	I 0	4+2=6	3+2=5	5+2=7	7+2=9	9+2=11
4	झंपताल	7	I 0	4+1+2=7	3+1+2=6	5+1+2=8	7+1+2=10	9+1+2=12
5	त्रिपुट ताल	8	I 00	4+2+2=8	3+2+2=7	5+2+2=9	7+2+2=11	9+2+2=13
6	अठ ताल	12	I I00	4+4+2+2=12	3+3+2+2=10	5+5+2+2=14	7+7+2+2=18	9+92+2=22
7	एकताल	4	I	4	3	5	7	9

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

अभ्यास प्रश्न

क)रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिये :–
1. ध्रुव ताल की संकीर्ण जाति मे .... मात्रायें होती हैं।
2. झंप ताल का .... चिन्ह है।
3. त्रिपुट ताल की .... मात्रा है।
4. अठ ताल की मिश्र जाति मे .... मात्रायें होती हैं।
5. एक ताल की खण्ड जाति में .... मात्रायें होती हैं।

2.8 जाति—गति भेद

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

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

इस प्रकर अन्य 6 तालों के 25—25 प्रकार बनाये जा सकते हैं। इस प्रकार कुल 175 तालों की रचना होती है।

2.9 दक्षिण ताल पद्धति की कुछ अन्य प्रचलित तालें

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

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

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

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

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

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

2.9.2 देशादि एवं मध्यादि तालें– इसकी आवृत्ति में चार मात्रा अक्षरकाल होते हैं यदि 1, 2, 3, 4 मात्राओं में 1 पर ताली तथा तीन पर खाली रखें तो इसे मध्यादि ताल कहेंगे। जैसे –

1,	2,	3,	4
x		0	

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

1,	2,	3,	4
0		x	

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

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

संधि	ताल का नाम	अंग
ब्रह्मा	ब्रह्मा	|8 |3
इन्द्र	इन्द्र	| |8 |00
अग्नि	मत्तापन	|0 |0 |
यम	भृंगी	|8 | |
नैऋति	ऋति	| | | |00
वरूण	नव	|000 |
वायु	बली	000 |
कुवेर	कोट्टारी	|888
ईषान	टक्किरी	8 |8

अभ्यास प्रश्न

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :—

प्र0—1 चापु ताल से आप क्या समझते हैं? इसके प्रकार बताइये।

प्र0—2 निम्नलिखित पर टिप्पणी लिखिये —

(1) संकीर्ण चापु (2) देशादि और मध्यादि ताले (3) समपदी, अर्द्धसम्पदी तथा विषम पदी (4) नवसन्धि ताले ।

ख) अतिलघु प्रश्न :—

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

ग) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिये :—

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

2.10 उत्तर भारतीय ताल पद्धति

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

<u>मात्रा</u>— ताल में लगने वाले समय की इकाई को मात्रा कहते हैं। मात्राओं को अंकों द्वारा स्पष्ट किया जाता है। जैसे दादरा ताल — मात्रा — 6

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

<u>विभाग</u>— ताल की जाति अथवा वजन के आधार पर जो खण्ड किये जाते हैं उन्हें विभाग कहते हैं। विभाग को दर्शाने के लिये खड़ी लकीर के चिन्ह द्वारा विभाग को स्पष्ट किया जाता है दादरा ताल —

धा धी ना | धा ती ना
X 0

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

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

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

<u>ठेका</u>– किसी ताल की निश्चित मात्रा उसका स्वरूप तथा उसके वजन के आधार पर उस ताल के लिये निश्चित किये गये बोल समूह को ठेका कहते है। ठेके को अक्षरों द्वारा ताल की मात्रा संख्या के नीचे लिखकर स्पष्ट किया जाता है।

<u>लयकारी</u>– एक से अधिक बोलों को एक मात्रा में लिखित रूप में प्रदर्शित करने के लिये अर्द्धचन्द्र (˘)का प्रयोग करते हैं। उदाहरण के लिये –

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

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

धमार ताल –

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

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

अभ्यास प्रश्न

क) वस्तुनिष्ठ प्रश्न :–

प्रा0–1 निम्न में से उत्तर भारतीय ताल पद्धति में ताल रचना के सिद्धान्त नहीं हैं –
(1) ठेका, (2) विभाग (3) खाली (4) विसर्जितम्

प्रा0–2 ताल में लगने वाले समय को कहते हैं :–
(1) मात्रा, (2) विभाग (3) खाली (4) ताली

प्रा0–3 ताल का वह स्थान जहां से ताल आरम्भ होती है कहलाता है :–
(1) सम (2) लयकारी (3) खाली (4) विश्रान्ति

प्रा0–4 ताल की जाति एवं वजन के आधार पर जो खण्ड किये जाते हैं कहलाते हैं–
(1) विभाग (2) ताली (3) खाली (4) जाति

2.11 दक्षिण और उत्तर भारतीय ताल पद्धति का तुलनात्मक अध्ययन

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

1. उत्तर भारत में तालों की संख्या अनिश्चित है और प्रत्येक ताल का ठेका बोल निश्चित है, किन्तु दक्षिण भारतीय तालों की संख्या निश्चित है तथा तालों के बोल निश्चित नहीं हैं। वे गायन वादन के अनुसार ही बना लिये जाते हैं।
2. कर्नाटक संगीत में कोई भी एक ताल विभिन्न प्रकार से बनायी जाती है। इसकी मात्राओं को भी विभिन्न जातियों में परिवर्तित कर एक ही ताल के कई प्रकार बन जाते हैं। उनकी मात्रा में परिवर्तन इसी जाति के बदलने से हो जाता है। यहाँ मुख्य सात तालें प्रचलन में हैं, जिन्हें (सप्तसूलादि) ताल कहते हैं। जबकि उत्तर भारत में प्रत्येक ताल के साथ उनके ठेके निश्चित हैं, जिनमें किसी भी प्रकार का परिवर्तन संभव नहीं है।
3. उत्तर हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति में गणित का विशेष महत्व दृष्टिगोचर नहीं होता है। विद्वानों ने तालों की मात्राओं की आवश्यकता अनुसार घटा बढ़ाकर विभिन्न बोंलों द्वारा तालों की रचना कर ली है परन्तु दक्षिण ताल पद्धति में ऐसा नहीं है। वहाँ गणितीय प्रणाली ही प्रचलन में है। दक्षिण पद्धति में गीत को विभिन्न गायन शैलियों के अनुसार समान मात्राओं की अनेक तालें बनाने का क्रम नहीं है। हमारे यहां आड़ाचारताल, दीपचन्दी धमार आदि के अतिरिक्त अन्य चौदह मात्राओं की तालें प्राप्त हो सकती हैं।
4. उत्तर भारतीय ताल पद्धति में ताल के विभाग का प्रारम्भ ताली व खाली दोनों से किया जाता है। इस पद्धति में एक से अधिक भी खाली बहुत सी तालों में दिखाई देती है। इसके अतिरिक्त कुछ ऐसी तालें हैं जिसमें खाली नहीं होती। ताल की मात्राओं को गिनने के लिये यहां कोई साधन नहीं है। दक्षिण भारतीय तालों में विसर्जितम् है जो विभाग की प्रथम मात्रा पर न होकर बीच की मात्राओं में होता है। यहां खाली के लिये कोई अलग विभाग नहीं है। विसर्जितम् का प्रयोग ताल की मात्राओं को गिनने के लिये होता है। जिसके तीन प्रकार हैं पतांग, कृषय एवं सपिर्णी विसर्जितम्।
5. उत्तर भारतीय ताल पद्धति में खाली के विभाग को प्रदर्शित करने के लिये एक ही ढ़ंग प्रचलित है केवल हाथ को एक ओर झटका देकर खाली को प्रदर्शित करते हैं। शेष भाग की मात्राओं की उंगलियों से गणना की जाती है। खाली विभाग की प्रथम मात्रा पर ही होती है।
6. दक्षिण भारतीय तालों में भी खाली अंग की प्रथम मात्रा पर ही होती है। तीन अंगों की पद्धति पर आधारित होने के कारण यहां नियम निश्चित हैं।
7. दक्षिण ताल पद्धति पूर्णतया जातियों पर आधारित है जिसमें लघु अंग का विशेष महत्व है। लघु अंग का मात्राकाल विभिन्न जातियों के आधार पर बदल जाने से एक ही ताल के विभिन्न प्रकार हो जाते हैं। जैसे जाति भेद से 35 ताल तथा जाति गति भेद से 175 तालों की रचना की गयी है। इस पद्धति में ताल की लय जातियों पर ही निर्भर करती है। भारतीय ताल पद्धति में ऐसा कोई निश्चित नियम नहीं है। ताल के प्राचीन तत्व जिन्हें हम दस प्राण के नाम से जानते हैं, का प्रयोग इस पद्धति में बखूबी किया जाता है, किन्तु उत्तर भारतीय ताल पद्धति में ऐसा कोई नियम नहीं है।

इस प्रकार दोनों पद्धतियों में भिन्नता पायी जाती है।

2.12 उत्तर भारतीय तालों को दक्षिण भारतीय ताल पद्धति में लिखना

एकताल उत्तर भारतीय ताल पद्धति में :—

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

दक्षिण भारतीय ताल पद्धति में — । ।00

विशेष — ये दक्षिण ताल पद्धति की अठ ताल से मिलती है।

धमार – उत्तर भारतीय ताल पद्धति में :–

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

दक्षिण भारत में –ˇˇ। = 14 मात्रा

अभ्यास प्रश्न

क) अति लघु उत्तरीय प्रश्न :–

प्र0–1 आड़ाचार ताल व धमार ताल को दक्षिण ताल पद्धति में लिखिये।

प्र0–2 एकताल व झपताल को दक्षिण ताल पद्धति में लिखिये।

2.13 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप दक्षिण भारतीय ताल पद्धति को समझ चुके होंगे। भारतीय संस्कृति की मूलधारा एक है, जो कालांतर में उत्तर व दक्षिण दो धाराओं में प्रवाहित हुई। ऐतिहासिक व सांस्कृतिक उत्थान–पतनों के बीच दक्षिण संगीत की जिस निष्ठा से रक्षा हुई, उसका उत्तर भारतीय संगीत में हम अभाव पाते हैं। दक्षिण के संगीतज्ञ अपनी कला में प्रयुक्त परम्परागत तत्वों को बनाये रखने के लिये सदैव प्रयत्नशील रहें, जबकि उत्तर भारतीय धारा विभिन्न संगीत शैलियों से मिलकर नित्य नूतन रूप धारण करती रही।

दक्षिण ताल पद्धति का विकास मुख्यतः तीन प्रकार की ताल पद्धतियों के आधार पर हुआ। प्राचीन अष्टोत्तरशत् ताल पद्धति, मध्यकालीन ताल पद्धति तथा आधुनिक ताल पद्धति। इन पद्धतियों में प्राचीन 108 देशी तालों में से 5 मार्गी ताल, मध्यकालीन ताल पद्धति में 56 ताले तथा वर्तमान में इस पद्धति में प्राचीन मध्य कालीन तालों में से 7 तालों को चुनकर इसका विकास किया गया। इन्हीं सात तालो के जाति भेद से 7x5=35 ताल तथा जाति–गति भेद द्वारा 175 तालों की रचना होती है। इन तालों के निर्माण में लघु का विशेष महत्व है। 'लघु' के क्रमशः जातियों के आधार पर परिवर्तित हो जाने से ताल की गति में भी परिवर्तन आ जाता है। इस पद्धति में 6 अंग है किन्तु लघु, द्रुत तथा अणुद्रुत तीन का ही प्रचार है। दक्षिण पद्धति की ताली में खाली के स्थान को विसर्जितम् द्वारा दर्शाया जाता है। उसके लिये उत्तर भारतीय ताल पद्धति की तरह खाली का अलग खण्ड नहीं है। दक्षिण ताल पद्धति में ताल के दस प्राणों का पूर्ण रूप से प्रयोग होता है।

दक्षिण ताल पद्धति आज भी अपनी परम्परागत विशेषताओं को बनाये हुये है। यह पद्धति उत्तर भारतीय ताल पद्धति की अपेक्षा अधिक वैज्ञानिक है।

2.14 शब्दावली

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

2.15 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

2.3 उत्तरमाला :–

क) अति लघु प्रश्नों के उत्तर दीजिये :–

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

2.4 उत्तरमाला :–

क) अति लघु प्रश्नों के उत्तर दीजिये :–

1.	1011	2.	तीन
3.	दस (10)	4.	22

2.5 उत्तरमाला :–

क) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिये :–

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

2.6 उत्तरमाला :–

क) सत्य/असत्य बताइये–

1.	सत्य	2.	सत्य

2.7 उत्तरमाला :–

क) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिये :–

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

2.9 उत्तरमाला :–

ख) अतिलघु प्रश्न :–

1.	3	2.	9	3.	मंदिरों में

ग) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिये :–

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

2.10 उत्तरमाला :–

क) वस्तुनिष्ठ प्रश्न :–

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

2.12 उत्तरमाला :–

क) अति लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1.	0 ||| व ॅ| ॅ| |	2.	||00

2.16 सन्दर्भ ग्रंथ सूची

1. शास्त्री, श्री बाबू लाल शुक्ल, *नाट्यशास्त्र,* संस्कृत हिन्दी, चौखम्भा संस्कृत संस्थान वाराणसी ।
2. भरत (अभिनव भारती सहित), *नाट्यशास्त्रम्,* ओरियन्टल इन्सटीट्यूट, बड़ौदा।
3. वृहस्पति, आचार्य, *संगीत–चिंतामणि–भाग 1,* संगीत कार्यालय, हाथरस।
4. सेन, डॉ0 अरूण कुमार, *उत्तर भारतीय तालों का शास्त्रीय विवेचन,* मध्यप्रदेश ग्रंथ आकादमी, भोपाल।

5. गोडवोले, श्री मधुकर गणेश, *तबला–शास्त्र,* अशोक प्रकाशन मन्दिर, इलाहाबाद।
6. श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, *ताल – परिचय भाग–3,* अजय प्रकाशन, बहादुर गंज इलाहाबाद।
7. श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, *प्रभाकर प्रश्नोत्तरी,* रूबी प्रकाशन, करेली, इलाहाबाद।
8. चौधरी, डॉ0 सुमद्रा, *भारतीय संगीत में ताल और रूप विधान,* कृष्णा ब्रदर्स, महात्मा गांधी मार्ग, अजमेर (राजस्थान)।
9. मराठे, श्री मनोहर भालचन्द्र, *ताल वाद्य शास्त्र,* शर्मा पुस्तक सदन, पाटनकर बाजार लश्कर (ग्वालियर) म0प्र0।
10. पटेल, श्री जमुना प्रसाद, *ताल वाद्य परिचय,* प्रिया कम्प्यूटर्स, खैरागढ़ (छत्तीसगढ़) म0प्र0।
11. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मीनारायण, *संगीत–विशारद,* संगीत कार्यालय, हाथरस।
12. तलेगॉवकर, श्री केशव रघुनाथ, *सुलभ तबला वादन भाग–2,* सुलभ संगीत प्रकाशन, आगरा।

2.17 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

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

2.18 निबन्धात्मक प्रश्न

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

इकाई 3 – परिभाषा (मुखडा, मोहरा, कायदा, पेशेकार, रेला, रौ, दर्जेवाली गत, मंजेदार गत, तिस्त्र एवं मिस्त्र जाति की गत, चारबाग गत व परन)

3.1 प्रस्तावना

3.2 उद्देश्य

3.3 परिभाषाएं

3.3.1 मुखडा 3.3.2 मोहरा

3.3.3 कायदा 3.3.4 पेशकार

3.3.5 रेला 3.3.6 रौ

3.3.7 दर्जेवाली गत 3.3.8 मंजेदार गत

3.3.9 तिस्त्र एवं मिस्त्र जाति की गत

3.3.10 चारबाग गत 3.3.11 परन

3.4 सारांश

3.5 संदर्भ ग्रन्थ सूची

3.6 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

3.7 निबन्धात्मक प्रश्न

3.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0टी0–502) पाठ्यक्रम की तीसरी इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के उपरान्त आप यह बता सकते हैं कि प्राचीन तथा वर्तमान ताल पद्धति किस प्रकार व किस रूप में विकसित हुई तथा प्राचीन ताल पद्धति वर्तमान ताल पद्धति की किस प्रकार भिन्न है। इसकी तुलनात्मक विवेचना की जा सकती है।

इस इकाई में तबले की रचनाओं को परिभाषित किया गया है। तबले की रचनाओं जैसे कायदा, पेशकार, मुखड़ा, मोहरा, रेला, रौ आदि का उदाहरण सहित वर्णन इस इकाई में किया गया है। किसी भी चीज को परिभाषित करने से हमें उसे समझने में आसानी होती है और यही कार्य प्रस्तुत इकाई में किया गया है। आप उदाहरण से रचनाओं को स्पष्ट रूप से समझेंगे।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप तबले की रचनाओं को पारिभाषिक रूप में जान पायेंगे। आप तबले की रचनाओं को शब्दावली से सम्बद्ध कर समझ पाएगें एवं समझा भी सकेंगे। इससे आपको संगीत का सैद्धान्तिक एवं प्रयोगिक पक्ष सबल होगा।

3.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप :—

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

3.3 परिभाषाएं

3.3.1 मुखडा— गायन एवं वादन की रचना में सम पर पहुंचने के लिए जितनी मात्रा में स्वरों का प्रयोग किया जाता है वह उस रचना का मुखडा कहलाता है। इस मुखडे के स्वरूप तबला वादक भी उतनी मात्रा के बोल बजाकर सम पर आता है। मुखडा शब्द मुख से एवं सम को गायन वादन की रचनाओं में मुख भी कहा जाता है। अतः तबले में मुखडा उन बोल समूह को कहते हैं जो सम पर आने के लिए प्रयोग किए जाते हैं। इन बोलों की मात्रा की संख्या एक मात्रा से लेकर चार व पांच मात्रा तक की हो सकती है एवं यह तिहाई एवं बिना तिहाई दोनों ही प्रकर के होते हैं। उदाहरण :—

एक मात्रा का मुखडा— तिरकिटतकतिरकिटतक तिरकिट | सम

दो मात्रा का मुखडा :—

तिरकिटतकतिरकिटतकतिरकिट	तातिरकिटतकतिरकिटधाती	सम
1	2	

तीन मात्रा का मुखडा — तिहाई युक्त :—

तिरकिटतकतिरकिटतकतिरकिट	तातिरकिटतकतिरकिटधाती	धाऽधातीधाऽधाती	सम
1	2	3	

चार मात्रा का मुखडा— तिहाई यक्त—

तिरकिटतकतिरकिटतकतिरकिट	तातिरकिटतकतिरकिटधाती	धाऽधाती	धाऽधाती	सम
1	2	3	4	

3.3.2 मोहरा— मोहरा, मोहर शब्द से लिया गया है। प्राचीन समय में रूपये एवं पैसे के स्थान पर मोहरों का प्रयोग किया जाता था। तबला वादक किसी आकर्षक रचना के प्रस्तुत करने पर प्रशंसा स्वरूप कहा जाता था कि क्या मोहरा है एवं इसी प्रकार या शब्द तबले की शब्दावली में जुड गया।

तबले की बोलों की ऐसी आर्कषक एवं सुन्दर रचना जो एक अथवा दो आवृति की हो व तिहाई युक्त है, मोहरा कहलाती है। उदाहरण :—

तिरकिटधित्त	तिरकिटधित्त	तिटतिट	कताकता	कतिटधा	ऽनधाऽ	धिंताकता	धातिरकिटतक
तातिरकिटतक	घेतिरकिटतक	तककडाऽन	धाऽघेतिट	किटतकतक	कडाऽनधाऽ	घेतिरकिटतक	तककडाऽन

3.3.3 कायदा– ताल की संरचना के अनुरूप बोलों की रचना को कायदा कहते हैं। कायदा एक विशिष्ट वादन शैली है जिसको देहली घराने में विकसित किया गया एवं उसके पश्चात सभी घरानों में अपनी वादन शैली के अनुरूप कायदे निर्मित किए। देहली एवं अजराडे घराने में मुख्य रूप से कायदा बजाने पर अधिक महत्व किया जाता है। देहली घराने के कायदे चतुस्त्र एवं अजराडा घराने के कायदे तिस्त्र जाति के लिए प्रसिद्ध हैं। कायदे का प्रस्तार कायदे के मूल बोलों का उलट–पलट कर किया जाता है जिसे कायदा का पल्टा कहा जाता है एवं अन्त में तिहाई बजाकर कायदा वादन का समापन किया जाता है।उदाहरण–

कायदा –चतुरश्र जाति

धागे	तिर	किट	धागे	नागे	तिंग	तिना	किन
×				2			
ताके	तिर	किट	धागे	नागे	दिंग	दिना	गिन
0				3			

कायदे की दुगुन

धागेतिर	किटधागे	नागेतिंग	तिनाकिन	ताकेतिट	किटधागे	नागेदिंग	दिनागिन
×				2			
धागेतिर	किटधागे	नागेतिंग	तिनाकिन	ताकेतिट	किटधागे	नागेदिंग	दिनागिन
0				3			

पलटा 1

धागेतिर	किटधागे	तिरकिट	धागेनागे	धागेतिर	किटधागे	नागेतिंग	तिनाकिन
×				2			
ताकेतिर	किटताके	तिरकिट	ताकेनागे	धागेतिर	किटधागे	नागेदिंग	दिनागिन
0				3			

पलटा 2

धागेनागे	दिंगदिना	गिनधागे	तिरकिट	धागेतिर	किटधागे	नागेतिंग	तिनाकिन
×				2			
ताकेनाके	तिंगतिना	किनताके	तिरकिट	धागेतिर	किटधागे	नागेदिंग	दिनागिन
0				3			

पलटा 3

दिंगदिना	गिनधागे	तिरकिट	धागेनागे	दिगदिना	गिनधागे	नागेतिंग	तिनाकिंन
×				2			
तिंगतिना	किनताके	तिरकिट	धागेनागे	दिंगदिना	गिनधागे	नागेदिंग	दिनागिन
0				3			

तिहाई

दिगदिना	गिनधागे	नागेतिंग	तिनाकिन	धा	ऽ	दिंगदिना	गिनधागे	
×				2				
नागेतिंग	तिनाकिन	धा	ऽ	दिंगदिना	गिनधागे	नागेतिंग	तिनाकिन	धा
0				3				×

कायदा— तिस्त्र जाति—मुख्य बोल

धागेन	धातिरकिट	धितिट	धागेन	धातिरकिट	धितिट	गिनति	नाकिन
×				2			
ताकेन	तातिरकिट	तितिट	ताकेन	धातिरकिट	धितिट	गिनधि	नागिन
0				3			

दुगुन

धागेनधातिरकिट	धितिटधागेन	धतिरकिटधितिट	गिनतिनाकिन
×			
ताकेनतातिरकिट	तितिटताकेन	धतिरकिटधितिट	गिनधिनागिन
2			
धागेनधातिरकिट	धितिटधागेन	धतिरकिटधितिट	गिनतिनाकिन
0			
ताकेनतातिरकिट	तितिटताकेन	धतिरकिटधितिट	गिनधिनागिन
3			

पलटा 1

धागेनधातिरकिट	धितिटधागेन	धतिरकिटधितिट	धातिरकिटधितिट
×			
धागेनधातिरकिट	धितिटधागेन	धातिरकिटधितिट	गिनातिनाकिन
2			
ताकेनतातिरकिट	तितिटताकेन	तातिरकिटतितिट	तातिरकिटतितिट
0			
धागेनधातिरकिट	धितिटधागेन	धातिरकिटधितिट	गिनाधिनागिन
3			

पलटा 2

धातिरकिटधितिट	धागेनधातिरकिट	धितिटधागेन	धतिरकिटधितिट
×			
धागेनधातिरकिट	धितिटधागेन	धातिरकिटधितिट	गिनातिनाकिन
2			
तातिरकिटतितिट	ताकेनतातिरकिट	तितिटताकेन	तातिरकिटतितिट
0			
धागेनधातिरकिट	धितिटधागेन	धातिरकिटधितिट	गिनाधिनागिन
3			

पलटा 3

धातिरकिटधितिट	गिनतिनाकिन	धागेनधातिरकिट	धितिटधागेन
×			
धागेनधातिरकिट	धितिटधागेन	धातिरकिटधितिट	गिनातिनाकिन
2			
तातिरकिटतितिट	किनतिनाकिन	ताकेनतातिरकिट	तितिटताकेन
0			
धागेनधातिरकिट	धितिटधागेन	धातिरकिटधितिट	गिनाधिनागिन
3			

तिहाई

धातिरकिटधितिट	गिनातिनाकिन	धा	धा	
×				
धा	ऽ	धातिरकिटधितिट	गिनतिनाकिन	
2				
धा	धा	धा	ऽ	
0				
धातिरकिटधितिट	गिनातिनाकिन	धा	धा	धा
3				×

3.3.4 पेशकार– पेशकार शब्द अदालतों में मुकदमे को जज के समक्ष प्रस्तुत करने वाले को कहा जाता है। यहीं से 'पेशकार' शब्द तबला शब्दावली में प्रयोग किया जाने लगा। तबला वादन में पेशकार से आरम्भ कर तबला वादन प्रस्तुत किया जाता हैं। पेशकार के वादन से कलाकार की वादन शैली का परिचय प्राप्त हो जाता है। इसके वादन से विभिन्न प्रकार के कायदे बजाने के लिए हाथ तैयार हो जाता है। उदाहरण :–

तीनताल में पेशकार

मुख्य बोल

धिंऽधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधातिंता
×				2			
तिंऽतिता	ऽतातिंता	तातीताती	ताताातिंता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधातिंता
0				3			

पलटा 1

ऽधाऽधा	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधातिंता
×				2			
ऽताऽता	ऽतातिंता	तातीताती	तातातिंता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंता
0				3			

पलटा 2

धिंताऽधा	ऽधाधिंता	धतीधती	धाधाधिंता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधातिंता	|
×				2				
तिंताऽधा	ऽतातिंता	तातीताती	तातातिंता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंता	|
0				3				

पलटा 3

धिंताधाती	ऽधाधिंता	धिंताधाती	धाधाधिंधा	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधातिंता	|
×				2				
तिंताताती	ऽतातिंता	तिताताती	तातातिंता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंता	|
0				3				

तिहाई

धिंताधाती	धाऽधिंता	धातीधाऽ	धिंताधाती	धा	ऽ	धिंताधाती	धाऽधिंता	|	
×				2					
धातीधाऽ	धिंताधाती	धा	ऽ	धिंताधाती	धाऽधिंता	धातीधाऽ	धिंताधाती	|	धा
0				3					×

3.3.5 रेला– कायदे के अनुसार ही रेले की रचना भी ताल संरचना अनुरूप होती है। रेले में इस प्रकार के बोलों का चयन किया जाता है जो अतिद्रुत लय में बजाए जा सके एवं वादन में धारा प्रवाह स्थापित हो। इसका प्रस्तार भी कायदे के अनुरूप ही किया जाता है।**उदाहरण** :–

तीनताल में रेला

मुख्य बोल

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

दुगुन

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

पलटा 1

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

पलटा 2

धातिरकिटतक	तिरकिटधाऽ	धातिरकिटतक	तिरकिटधाऽ	|
×				
धाऽधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	|
2				
तातिरकिटतक	तिरकिटताऽ	तातिरकिटतक	तिरकिटताऽ	|
0				
धाऽधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	|
3				

पलटा 3

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

तिहाई

तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तिरकिटधाऽ	|
×				
धा	ऽ	तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	|
2				
धातिरकिटतक	तिरकिटधाऽ	धा	ऽ	|
0				
तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तिरकिटधाऽ	| धा
3				×

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

रौ

धातकधि	नकधिन	धातीधिन	तातिकिन
धातिरकिटतक	तिरकिटधिन	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक

3.3.7 दर्जेवाली गत– ऐसी गत जिसके विभिन्न लयकारी के दर्जे बनाकर बजाए जाए दर्जेवाली गत कहलाती है। **उदाहरण** :–

तिगुन

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

चौगुन

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

छःगुन

धाऽनधिटिट	तकिटधिटिट	धातिरकिटधिटिट	कतागदीगिन
नगनगनग	तकिटधिटिट	धातिरकिटधिटिट	कतागदीकिन

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

3.3.8 मंजेदार गत– गत की ऐसी रचना जिसमें लय परिवर्तन हो मंजेदार गत कहते हैं।उदाहरण–

तीनताल में मंजेदार गत

धाति	टधा	तिट	धाधा	तिट	कऽधा	तिट	धुमकिट	
×				2				
तकधुम	किटतक	गदीगिन	धागेतिट	गदिगिन	नागेतिट	धुम	किट	
0				3				
धाऽ	तिट	धाऽ	तिट	कऽधा	तिट	कऽधा	तिट	
×				2				
घेऽ	तघे	ऽत	घेऽ	घेऽ	ताऽ	तिटकता	गदीगिन	धा
0				3				×

3.3.9 तिस्त्र व मिस्त्र जाति की गत– गत की ऐसी रचना जो तिस्त्र जाति में अर्थात आड अथवा तिगुन की लयकारी में हो तिस्त्र जाति की गत कहलाएगीं। उदाहरण – तीनताल में तिस्त्र जाति की गत

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

मिश्र जाति की गत– गत की ऐसी रचना जो मिश्र जाति के बोलों की रचना में हो मिश्र जाति की गत कहते हैं। इस प्रकार की गत झूलना लय की गत भी कही जाती हैं। इसमें एक मात्रा में सात वर्ण आते हैं। उदाहरण :–

धागेनधिनधिन	धागेनदिनतक	तकधेतकधिन	धागेनदींऽनाना	
तिरकिटतकतातिरकिटतक	तिरकिटतकधिरधिरकऽत	तिरकिटतकधिरधिरकऽत	तिरकिटतकधिरधिरकऽत	धा
				×

3.3.10 चारबाग गत– गत की ऐसी रचना जिसमें एक बोल चार–चार प्रयोग करते हैं चारबाग गत कहते हैं।
उदाहरण :–

तीनताल में चारबाग गत

गिनधाऽ	गिनधाऽ	गिनधाऽ	गिनधाऽ	धाऽगिन	धाऽगिन	धाऽगिन	धाऽगिन
×				2			
धाऽगिन	धाऽगिन	धाऽगिन	धाऽगिन	दिनतक	दिनतक	दिनतक	दिनतक
0				3			
तकदिन	तकदिन	तकदिन	तकदिन	तकतक	तकतक	नड़नऽ	नऽनऽ
×				2			
तिरकिटतक	तिरकिटतक	तिरकिटतक	तिरकिटतक	धाऽगिन	धाऽगिन	धाऽगिन	धाऽगिन
0				3			
किनताऽ	किनताऽ	किनताऽ	किनताऽ	ताड़ाकिन	ताडाकिन	ताडाकिन	ताडाकिन
×				2			
ताऽकिन	ताऽकिन	ताऽकिन	ताऽकिन	तिनतक	तिनतक	तिनतक	तिनतक
0				3			
तकतिन	तकतिन	तकतिन	तकतिन	तकतक	तकतक	नऽनऽ	नऽनऽ
×				2			
तिरकिटतक	तिरकिटतक	तिरकिटतक	तिरकिटतक	धाऽगिन	धाऽगिन	धाऽगिन	धाऽगिन
0				3			

तबला ग्रन्थ पेज – 132

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

तीनताल में परन

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

अभ्यास प्रश्न

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. मुखडा एवं मोहरे की तुलना कीजिए।
2. गत एवं परन की तुलना कीजिए।
3. कायदा एवं पेशकार की तुलना कीजिए।
4. कायद एवं रेला की तुलना कीजिए।
5. रौ एवं रेला की तुलना कीजिए।

3.4 सारांश

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

3.5 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

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

3.6 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. श्रीवास्तव, श्री गिरीश,ताल परिचय, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।
2. मिश्र, श्री विजय शंकर,*तबला पुराण*, कनिष्क पब्लिशर्स, नई दिल्ली।

3.7 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पाठ्यक्रम की किसी एक ताल में मुखडा, मोहरा, कायदा, पेशकारा, रेला, रौ, दर्जेवाली गत, मंजेदार गत, तिस्त्र और मिस्त्र जाति की गत, चारबाग गत व परन को परिभाषा सहित लिपिबद्ध कीजिए।

इकाई 4 – संगीतज्ञों(उ0 अहमदजान थिरकवा, उ0 करामतउल्ला खॉ, पं0 किशन महाराज व नाना साहब पानसे) का जीवन परिचय एवं भारतीय शास्त्रीय संगीत में योगदान

4.1 प्रस्तावना
4.2 उद्देश्य
4.3 संगीतज्ञों का जीवन परिचय एवं योगदान
- 4.3.1 उ0 अहमदजान थिरकवा
- 4.3.2 उ0 करामतउल्ला खॉ
- 4.3.3 पं0 किशन महाराज
- 4.3.4 नाना साहब पानसे

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

4.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0टी0–502) पाठ्यक्रम की चौथी इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के उपरान्त आप यह बता सकते हैं कि प्राचीन तथा वर्तमान ताल पद्धति किस प्रकार व किस रूप में विकसित हुई तथा प्राचीन ताल पद्धति वर्तमान ताल पद्धति की किस प्रकार भिन्न है। इसकी तुलनात्मक विवेचना की जा सकती है। आप ताल वाद्य संबंधी परिभाषाओं से भी परिचित हो चुके होंगे।

भारतीय संगीत के लिए समर्पित विद्वान संगीतज्ञों ने जीवन तथा संगीत के प्रति उनके योगदान को जानते हुए इस इकाई में विस्तार से वर्णन प्रस्तुत किया गया है। भारतीय संगीत के क्षेत्र में उनकी गहन साधना तथा उनके विचारों को भी प्रस्तुत किया गया है।

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप विद्वान संगीतज्ञों के महत्वपूर्ण योगदान को समझा सकेंगे तथा उनकी संगीत साधना के प्रति लगन एवं परिश्रम को भी समझा सकेंगे।

4.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के बाद आप :—

1. संगीतकारों के जीवन से परिचित हो सकेंगे।
2. उनके द्वारा संगीत के क्षेत्र में किए गए कार्यों व उनके योगदान को जान सकेंगे।
3. उनके जीवन से प्रेरणा प्राप्त कर सकेंगे।

4.3 संगीतज्ञों का जीवन परिचय एवं योगदान

संगीत जगत को जिन—जिन विभूतियों ने अपनी कला से अनुप्राणित किया, उन विद्वान संगीतज्ञों के नाम सदा के लिए अमर हैं। ऐसे ही कुछ संगीतज्ञों के विषय में आप जान सकेंगे। ये संगीतज्ञ वादन के क्षेत्र में अपनी विशिष्ट पहचान बना चुके हैं। आप तबला वादकों के जीवन चरित्र एवं संगीत के क्षेत्र में उनके योगदान को जान सकेंगे।

4.3.1 उ0 अहमदजान थिरकवाः—

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

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

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

<u>पुत्र एवं शिष्य परम्परा</u>— उ0 अहमद जान थिरकवा साहब के तीन पुत्र है — नवी जान, मुहम्मद जान और अली जान है।

उ0 अहमद जान थिरकवा

नवी जान (पुत्र) मुहम्मद जान (पुत्र) अली जान (पुत्र)

वंशज — राशिद मुस्तफा

प्रमुख शिष्य — श्री लालजी गोखले (पुणे), श्री प्रेम बल्लभ (दिल्ली), श्री निखिल घोष (पद्भूषण) (बम्बई), श्री सूर्यकान्त गोखले, श्री एम0 बी0 भिंड़े

<u>अन्य शिष्य</u>— नारायण राव जोशी, मोहन लाल जोशी, प्रो0 सुधीर वर्मा, अहमद मियॉं, सखत हुसैन, राम कुमार शर्मा आदि।

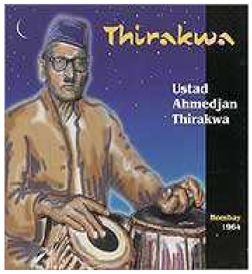
<u>पुरस्कार, सम्मान एवं उपलब्धियां</u> —उ0 अहमद जान थिरकवा को देश के संगीतज्ञों के बीच बहुत आदर प्राप्त था। आपको अनेक सम्मान, पुरस्कार एवं उपलब्धियॉं प्राप्त हुई :

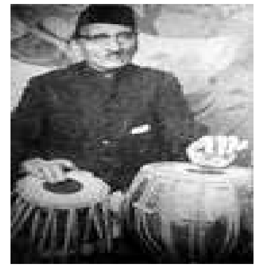
- 1953—54 में आपको राष्ट्रपति सम्मान मिला।
- आप प्रथम ताबलिक थे जिन्हें भारत सरकार ने पद्मभूषण (1970) से सम्मानित किया।
- उत्तर प्रदेश सूचना विभाग की ओर से आपके जीवन पर एक फिल्म (वृत्त चित्र) भी बना है।

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

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

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





<u>मृत्यु</u>— उ0 थिरकवा अपने अन्तिम समय में कुछ दिनों के लिए बम्बई चले गए थे, परन्तु वे लखनऊ से बेहद प्यार करते थे। अपने जीवन के संध्याकाल में दो ही इच्छा व्यक्त किया करते थे — एक कि जब तक जिन्दा रहूँ तबला बजाता रहूँ और दूसरा ये कि अन्तिम सांस लखनऊ में ही लूँ। माँ सरस्वती के इस साधक पुत्र की दोनों ही इच्छाएं पूरी हुई। आप 1975 के दिसम्बर महीने में मुहर्रम के अवसर पर लखनऊ आए हुए थे। उस समय आपकी अवस्था लगभग 85 वर्ष की थी। **13 जनवरी 1976** को पुनः मुम्बई जाने हेतु वह घर से निकले, सबको दुआएं देकर सवारी पर बैठे और सबको खुदा हाफिज कहकर इस नश्वर संसार से विदा हो गए। लोग उन्हें देखते रह गए, उन्हें बाद में पता चला कि उन पर कितना बड़ा वज्रपात हुआ है। इस महान संगीतज्ञ को संगीत जगत हमेशा उगते हुए सूरज की तरह याद करता रहेगा।

<u>4.3.2 उस्ताद करामतउल्ला खाँ</u> — उ0 करामतुल्ला खाँ का जन्म सन् **1918** में **रामपुर (उ0प्र0)** में व्यवसायिक और प्रतिष्ठित संगीतज्ञ परिवार में हुआ। आपने तबले की विधिवत शिक्षा अपने विद्वान पिता उस्ताद मसीत खाँ से प्राप्त की थी। उस्ताद मसीत खाँ फर्रूखाबाद घराने के प्रवर्त्तक उस्ताद हाजी विलायत अली खाँ के सुयोग्य शिष्य तथा उस्ताद नन्हें खाँ की शिष्य परम्परा से थे।

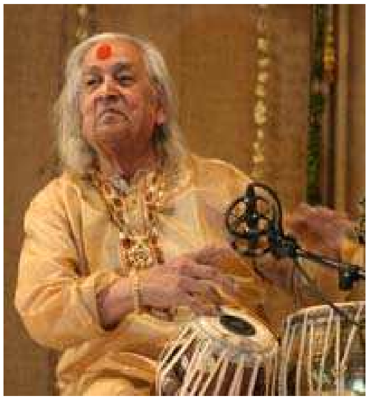
युवा होने पर करामतुल्ला खाँ कलकत्ता आ गए और जीवनपर्यन्त कलकत्ता के आकाशवाणी केन्द्र में कार्यरत रहे। कुछ लोगों का कथन है कि करामतुल्ला खाँ ने उस्ताद नत्थू खाँ से भी तबला वादन की शिक्षा प्राप्त की थी।

<u>वादन शैली</u>— अपनी सधी हुई उँगलियों पर पूर्ण नियन्त्रण रखने के कारण फर्रूखाबाद घराने के विद्वान तबला वादक उस्ताद करामतुल्ला खाँ का नाम संगीतज्ञों के बीच आज भी आदर से लिया जाता है। करामतुल्ला खाँ के वादन की मुख्य विशेषता साफ—सुथरी संगति थी। इनकी गिनती उन गिन—चुने तबला वादकों में होती थी, जिनकी कुशल संगति से लोगों के कार्यक्रम का आकर्षण बढ़ जाता था। करामतुल्ला खाँ की संगति से कभी भी उनके साथी कलाकारों को कोई परेशानी नहीं हुई। जब, जहाँ जैसा बजाना उचित होता था करामत साहब वैसा ही बजाते थे। अपनी प्रतिभा दिखाने के लोभ में कभी भी मुख्य कलाकार पर हावी होने की कोशिश उन्होंने नहीं की। और, क्या मज़ाल कि इनकी इच्छा के विरूद्ध इनकी उँगली एक भी हरकत कर जाए।

<u>शिष्य परम्परा</u>— इनके प्रमुख शिष्यों में इनके सुयोग्य पुत्र और आज के बहुचर्चित तबला वादक **उ0 साबिर हुसैन खाँ** प्रमुख हैं। इनके अन्य शिष्यों में — नरेन्द्र घोष, शंख चटर्जी, अमर डे, कमलेश चक्रवर्ती

और स्व. कन्हाई दत्त जैसे कलाकारों हैं जिन्होंने खाँ साहब से सीखकर तबला वादन में दक्षता और संगीत जगत् में लोकप्रियता प्राप्त की।

<u>मृत्यु</u>– लम्बी बीमारी के बाद **3 दिसम्बर,1977** को कलकत्ता में इनका निधन हुआ।



<u>4.3.3 पं0 किशन महाराज</u>– बनारस बाज का प्रतिनिधि कलाकार पं0 किशन महाराज का जन्म प्रख्यात तबला वादक पं0 हरि महाराज के पुत्र रूप में **3 सितम्बर, 1923** को कृष्ण जन्माष्टमी के दिन हुआ था। अतः इनका नामकरण किशन हुआ। दैवयोग से हरि महाराज का निधन बहुत जल्द हो गया, अतः इनके बड़े चाचा ताल वाद्य शिरोमणि पं0 कंठे महाराज ने इन्हें न केवल पुत्रवत् स्नेह दिया, बल्कि तबला वादन का उच्चस्तरीय ज्ञान भी। किशन महाराज ने अपना पहला सार्वजनिक प्रदर्शन बनारस के प्रसिद्ध संकट मोचन मन्दिर में प्रख्यात नर्त्तक पं0 चतुर्भुज मिश्र उर्फ चौबे महाराज के नृत्य की संगति रूप में किया था। इन्होंने अनेक फिल्मों में भी सफल वादन किया है।

<u>वादन शैली</u>– आप बनारस घराने से सम्बन्धित थे। किशन महाराज की रूचि बचपन से ही कठिन लयकारियों और विषम प्रकृति के तालों की ओर रही है। बोलों का शुद्ध और सार्थक निकास इनकी विशेषता है। महाराज जी ने हर विधा के शीर्षस्थ कलाकारों की सफल संगति की है। इनका एकल वादन भी श्रवणीय होता था।

किशन महाराज ने तबले की थाप की यात्रा शुरु करने के कुछ साल के अन्दर ही उ0 फैयाज खॉ, पं0 ओंमकारनाथ ठाकुर, उ0 बड़े गुलाम अली खॉ, पं0 भीमसेन जोशी, पं0 रवि शंकर, उ0 अली अकबर खॉ जैसे कलाकारों के साथ संगत की। कई बार आपने संगीत की महफिलों में एकल वादन भी किया। आपने नृत्य की दुनिया के महान कलाकारों पं0 शंभु महाराज, सितारा देवी, नटराज गोपी कृष्ण, बिरजू महाराज के साथ भी संगत की। उन्होंने एडिनबर्ग और वर्ष 1965 में ब्रिटेन में कामनवेल्थ कला समारोह के साथ ही कई अवसरों पर आपने कार्यक्रम प्रस्तुत कर प्रतिष्ठा अर्जित की।

<u>उपलब्धियां</u>– पं0 किशन महाराज को उच्चस्तरीय तबला वादन हेतु कई मान–सम्मान प्राप्त हो चुके हैं। जिनमें से कुछ प्रमुख हैं :–

- प्रयाग संगीत समिति (इलाहाबाद) द्वारा 1969 में प्रदत्त **संगति सम्राट**।
- सुर सिंगार संसद(मुम्बई) द्वारा प्रदत्त **ताल विलास**।
- उत्तर प्रदेश संगीत नाटक अकादमी सम्मान।
- केन्द्रीय संगीत नाटक अकादमी सम्मान और रत्न सदस्यता।
- भारत के राष्ट्रपति द्वारा **1973** में प्रदत्त **पद्मश्री**।
- वर्ष **1986** में **उ0 इनायत अली खान पुरस्कार**।
- 2002 में **पद्मविभूषण**।
- दीनानाथ मंगेशकर पुरस्कार।
- उत्तर प्रदेश रत्न व उत्तर प्रदेश गौरव।
- भोजपुरी रत्न।

- भागीरथी सम्मान।
- लाइफ टाइम अचीवमेंट सम्मान।

<u>शिष्य परम्परा</u>– महाराज जी एक श्रेष्ठ कलाकार होने के साथ–साथ अच्छे सामाजिक कार्यकर्ता भी थे। वह अच्छे लेखक, चित्रकार, वक्ता और कार्यक्रम संयोजक भी थे। इन सबके साथ–साथ वह अच्छे गुरू भी थे। अपनी तमाम व्यस्तताओं के बावजूद महाराज जी अपनी विद्या को अपने शिष्यों में उदारतापूर्वक बाँटते थे। आपके सुपुत्र पूरन महाराज योग्य तबला कलाकार हैं।

आपके अन्य शिष्यों में नन्दन मेहता, कुमार बोस, अनिल पालित, स्वपन सिन्हा, जगदीश मिश्र, महेन्द्र सिंह, शशिकांत बेल्लारे, तेज बहादुर निगम, सुखविंदर सिंह नामधारी और संदीप दास आदि के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं।

<u>मृत्यु</u>– 4 मई 2008 को पं0 किशन महाराज स्वर्गवासी हो गए।

<u>4.3.4 नाना पानसे (पखावज वादक)</u>– नाना पानसे महाराष्ट्र प्रांत के सतारा जनपद के मूल निवासी थे। आपका जन्म महाराष्ट्र के बाई के पास बवधन में हुआ था। आपकी जन्म तिथि की जानकारी उपलब्ध नहीं है। सम्भवतः वे 19वीं सदी के पूर्वाद्ध में जन्में होंगे। होनहार बालक नाना पानसे में बाल्यकाल से ही शुद्ध संगीत के संस्कार विद्यमान थे। नाना के पिता यायवर भक्त प्रवर एक कीर्तनकार एवं एक कीर्तन मंडली के संचालक थे। वे बाल्यावस्था में पिता से पखावज सीखकर मन्दिरों में भजन कीर्तन की सुन्दर संगति किया करते थे। पिता के अतिरिक्त उन्हें पुणे के दरबारी कलाकार मन्याबा जी कोडीतकर से सीखने का सौभाग्य प्राप्त हुआ। तत्पश्चात् बाई के चौण्डे बुआ तथा मार्तण्ड बुआ से भी शिक्षा ग्रहण करने का अवसर मिला।

आप मृदंग–वादन के क्षेत्र में एक इतिहास के निर्माता एवं मौलिक कृतियों और रचनाओं के शिल्पी थे। आपको भारतीय संगीत के इतिहास में कभी भुलाया नहीं जा सका।

नाना को अपने पिता के साथ काशी जाने का सौभाग्य मिला। वहाँ काशी के मन्दिरों में भजन कीर्तन के साथ उनकी मृदंग संगति सुनकर लोग अति प्रसन्न हुए थे। उन दिनों काशी नगरी में बाबू जोध सिंह रहते थे। वैसे महान् सन्त की अपार विद्या का वर्णन काशी वासियों से सुनकर अपने को रोक नहीं पाए और उनसे मिलने उनके घर पहुँच गए। उक्त समय बाबू जी नित्य नियमानुसार लय में लीन हुए माँ भगवती के चरणों में अपनी साधना का अर्घ्य अर्पण कर रहे थे। ऐसे भक्त कलाविद् का अनोखा वादन सुनकर नाना दंग रह गए। अतः वे आत्म विभोर होकर विद्या प्राप्ति की आकांक्षा से उनके चरणों में गिर पड़े। संत गुरू ने नाना की भक्ति और प्रतिभा को पहचान कर अपना शिष्य स्वीकार करते हुए परम्परगत शिक्षा प्रारम्भ कर दी। नाना गुरू के सानिध्य में 12 वर्षों तक पखावज–वादन की विधिवत शिक्षा ग्रहण की और वादन में पूर्ण दक्षता प्राप्त करके काशी से इन्दौर लौट आए।

कुछ ग्रन्थकारों का मत है कि बाबू जोध सिंह ने शिक्षा देने के पश्चात् नाना को प्रयाग के संत योगीराज माधव स्वामी के पास भेज दिया था। योगीराज माधव स्वामी उच्चकोटि के मृदंगचार्य थे। उनके शिष्यत्व में भी नाना रहे तथा और शिक्षा पूर्ण करने के आद माधव स्वामी ने नाना पानसे को अपना मृदंग, अपनी कीमती पुस्तक एवं आर्शीवाद देकर स्वयं जल समाधि ले ली थी। गुरू के जल समाधि के बाद नाना प्रयाग में नहीं रूके और इन्दौर आ गए। इन्दौर के राज दरबार में उन्हें आश्रय प्राप्त हुआ था।

इन्दौर के राज दरबार में आश्रय प्राप्त होने के बाद नाना पानसे जी ने अपनी प्रतिभा व मौलिक सृजन शक्ति से अपनी सीखी हुई विद्या में परनों की रचनाएं कीं और मात्राबद्ध पद्धति का निर्माण करके

उंगलियों पर गिनने की रीति को शास्त्राधार दिया, जिससे शिक्षा का सरलीकरण हुआ। अतः भारतीय ताल विद्या में उनकी यह महत्वपूर्ण देन है।

नाना साहब निरभिमानी और सरल स्वभाव के व्यक्ति होने के साथ–साथ बड़े संतोषी जीव थे। आपको इन्दौर का राज्याश्रय प्राप्त था। योग्यातानुसार राज्यकोष से आपको बहुत कम वेतन मिलता था, इस पर भी उन्हें असंतोष न था। एक बार ग्वालियर नरेश जयाजीराव इन्दौर आए। उन्होनें नाना साहब का पखावज–वादन सुना और अत्यंत प्रभावित हुए। इन्दौर नरेश श्री तुकाजीराव होल्कर से उन्होंने नाना साहब को ग्वालियर ले जाने की मांग की। इन्दौर नरेश ने यह प्रश्न नाना साहब की मर्जी पर छोड़ दिया, परन्तु नाना साहब ने अधिकाधिक आर्थिक प्रलोभन होते हुए भी ग्वालियर जाने के लिए अपनी स्वीकृति नहीं दी और जीवन के अन्त तक इन्दौर में ही रहे। इस घटना से आपकी सन्तोषी प्रवृति का प्रमाण मिलता है। इन्दौर के कृष्णपुरा में (जहाँ वे रहते थे) उनके नाम से आज भी पानसे गली है।

नाना पानसे जी का हृदय विशाल था। वे निरभिमानी, विनम्र, कोमल व सरल थे तथा अपने जीवन में कभी भी किसी कलाकार को अपमानित नहीं किए, बल्कि प्रत्येक कलाकार (छोटे हो या बड़े) एवं उनकी कला का यथोचित सम्मान करते थे। इसलिए उनके विषय में किसी भी कलाकार से प्रतियोगिता हुई हों? ऐसा सुनने को नहीं मिलता। ऐसे ताल पारंगत विनयी व्यक्ति सदियों में जन्म लेते हैं।

नाना पानसे जी को पखावज–वादन के अतिरिक्त तबला–वादन तथा कत्थक नृत्य की कला भी हस्तगत थी। उन्होनें पखावज के आधार पर तबला वादन हेतु अनेक बंदिशों की रचना करके एक नवीन बाज का आविष्कार किया, जो आज भी महाराष्ट्र में नाना पानसे के तबला वादन के नाम से प्रसिद्ध है। अतः आपने तबला वादन एवं नृत्य में भी अनेक शिष्यों को तैयार किया।

आपके शिष्य, प्रशिष्यों ने तबला, पखावज पर कई पुस्तकें लिखीं हैं, जिनमें से पं0 सखाराम मृदंगाचार्य की **मृदंग तबला शिक्षा** तथा मृदंगकेसरी पं0 गोविन्दराव बुरहानपुरकर की **'मृदंग तबला वादन सुबोध' (तीन भाग)** एवं **'भारतीय ताल मंजरी'** प्रमुख है।

शिष्य परम्परा– पानसे जी अद्वितीय कलाकार तो थे ही साथ ही वे उच्चकोटि के शिक्षक भी थे। आपने खुले मन से अनेक शिष्यों को शिक्षा प्रदान किया था। उनके तथा उनके शिष्यों द्वारा पखावज का प्रचार और प्रसार मध्य प्रदेश, उत्तर प्रदेश, दक्षिण व महाराष्ट्र आदि क्षेत्रों में हुआ था।

नाना पानसे जी की शिष्य परम्परा बहुत विशाल है। उनके वंश एवं कुछ प्रमुख शिष्यों के नाम निम्न प्रकार हैं–सर्वश्री बलवन्त राव पानसे (पुत्र), शंकर भैया पानसे पुणे (नाती), पं0 सखाराम बुआ आगले (इन्दौर), पं0 वामनराव चंदवडकर (हैदराबाद), पं0 बलवन्त राव वैद्य(जमखड़ी), पं0 शंकर राव अलकुटकर (मुम्बई), महाराजा भाऊ साहब (सतारा), पं0 गोविन्द राज वैद्य (इन्दौर), पं0 बलवन्तराव बाटवे आदि। उनके प्रशिष्यों में – पं0 अम्बादास पन्त आगले (इन्दौर), पं0 गोविन्द राव बुरहानपुरकर (बुरहानपुर), पं0 गुरूदेव पटवर्धन (मुम्बई), पं0 बाबूराम गोखले (मुम्बई), राजवैद्य बन्धु चन्द्रकान्त, विरेन्द्र कुमार, केशव राव तथा शिव नारायण (इन्दौर), पं0 सखाराम मुदंगाचार्य (लखनऊ), पं0 बलीराम पन्त पाण्डे (नागपुर), श्री नारायण राव कोली (मुम्बई), श्री शंकर लाल एवं चुत्री लाल पवार (इन्दौर), रंगनाथ राव देगलूरकर (महाराष्ट्र), मातेंगबुआ (हैदराबाद), एवं अधुनिक पीढी़ में– श्री कुष्ण दास बनातवाला (बुरहानपुर), कोलबाजी पिंपलधर (नागपुर), अर्जुन सेजवाल (मुम्बई), बिनायकराव घांधरेकर (पेन), गोस्वामी कल्याण राम गोकुलोत्सव, देवकी नन्दन महाराज (नाथद्वार) इत्यादि।

वादन विशेषता– नाना पानसे निरभिमानी एवं कोमल हृदय होने के कारण किसी भी कलाकार का अपमान उन्हें सहन नहीं होता था। उन दिनों संगीत के जलसों में गायक और वादकों में प्रतिस्पर्धा अधिक होती थी। अतः उन्होंने एक 'सुदर्शन' नामक ठेका की रचना की। अगर किसी गायक की क्लिष्ट

बंदिश का 'सम' या 'ताल' समझने में कठिनाई हो तो अपमान से बचने के लिए वादक को 'सुदर्शन' ठेका अत्यन्त उपयोगी सिद्ध होता था।

पानसे जी का बाज सरल एवं मुलायम था। अधिक लम्बी परनें व अत्यन्त क्लिष्ट बोलों का प्रयोग उनके बाज में नहीं होता था। उनके बाज में धुमकिट, किटतक, गदिगन, धड़गन, तगन, धिरधिरकिटतक, तकतक तिरकिट इत्यादि सरल बोलों का प्रयोग देखने को मिलता है। यद्यपि उनकी रचनाओं में प्रत्येक शब्दों (बोलों) का समावेश मिलता है परन्तु इस शैली में सरलता से द्रुत में बजने वाले बोलों को अधिक महत्व दिया जाता है। इसीलिए इस शैली का रेला सरल, मधुर, सुन्दर एवं अति सरलता से द्रुत लय में पहुँचने वाला होता है।

पानसे घराने की विशेषता 'ताल का बंध' माना जाता है। इस घराने की परनों में शिष्यों को गणित शास्त्र का अभ्यास सर्वप्रथम कराया जाता है। अर्थात् परन के बोलों को प्रथम हाथ से ताली देकर साधा जाता है और जब तक बोल लय में नहीं बैठता तब तक वाद्य को हाथ नहीं लगाने दिया जाता। इसलिए इस बाज में हिसाब की चीजें सुन्दरता से सजी होती हैं। इनकी बन्दिशें 3—3 मात्राओं के हिसाब या 3—3 शब्दों के खण्ड, अधिकांश देखने को मिलते हैं।

वर्तमान में जो भी पखावज—वादक हैं उनमें कुदऊ सिंह और नाना पानसे घरानों का योगदान अधिकांश दिखालाई पड़ता है। नाना पानसे पखावज के अतिरिक्त तबला—वादक भी तैयार किए थे। उन्होंने पखावज के बोलों के आधार पर, चांटी को प्राधान्य देकर एक विशिष्ट तबला बाज का आविष्कार किया था, जो प्रचलित तबले के छः घरानों के बाजों से अलग है। आपने पं0 वामन राव चौंदवडकर को मुख्य रूप से तबले की ही शिक्षा दी थी जो हैदराबाद दरबार के प्रसिद्ध तबला—वादक थे। वैसे महाराष्ट्र में अनेक तबला—वादक हैं जो नाना पानसे घराने का तबला बजाते हैं।

<u>मृत्यु</u>— तत्कालीन विद्वानजनों के मतानुसार नाना साहब पानसे जैसा ताल—मर्मज्ञ, मधुर और तैयार वादक एवं ताल—शास्त्री कोई दूसरा नहीं हुआ। आपको ताल—शास्त्र का नायक कहा जाए तो अतिशयोक्ति न होगी। नाना पानसे के सुपुत्र बलवन्त राव पानसे एक उत्कृष्ट पखावज—वादक तैयार हुए थे परन्तु दुर्भाग्य से युवावस्था में ही उनका देहावसान हो गया। नाना पुत्र निधन की पीड़ा को सहन नहीं कर पाए, फलतः वे अत्यन्त दुःखी व अस्वस्थ रहने लगे और उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में इन्दौर नगर में ब्रह्मलीन हो गए।

अभ्यास प्रश्न

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :—

1. उस्ताद करामतउल्ल खाँ का संक्षिप्त जीवन परिचय दीजिए।
2. उ0 अहमदजान थिरकवा की उपलब्धियों पर प्रकाश डालिए।
3. पं0 किशन महाराज की वादन शैली व शिष्य परम्परा पर टिप्पणी लिखिए।
4. नाना पानसे के भारतीय संगीत में योगदान पर चर्चा कीजिए।

ख)सत्य/असत्य बताओः—

1. उ0 अहमदजान थिरकवा का जन्म रामपुर में 1890 को हुआ।
2. उस्ताद करामतउल्ल खाँ के पिता का नाम उ0 मसीत खॉ था।
3. पं0 किशन महाराज ने चौबे महाराज से शिक्षा प्राप्त की।
4. नाना पानसे ने पखावज की शिक्षा बाबू जोध सिंह से प्राप्त की।
5. नाना पानसे ने भारतीय ताल मंजरी पुस्तक लिखी।

ग) रिक्त स्थानों की पूर्ति करें:—

1. उ0 अहमदजान थिरकवा को ....में पद्मभूषण दिया गया।
2. उ0 साबिर खॉ ....के पुत्र हैं।
3. पं0 किशन महाराज को ....में पद्मश्री से सम्मानित किया गया।
4. नाना पानसे को ....का राजाश्रय प्राप्त था।
5. मृदंग तबला शिक्षा के लेखक ....थे।

घ) एक शब्दों में उत्तर दो:—

1. उ0 अहमदजान थिरकवा को किन घरानों की वादन शैली पर विशेष अधिकार प्राप्त था?
2. उस्ताद करामतउल्ल खॉं का कौन सा घराना था?
3. पं0 किशन महाराज को तबले का उच्चस्तरीय ज्ञान किससे प्राप्त हुआ?
4. नाना पानसे ने तबले की शिक्षा किसको दी?
5. नाना पानसे ने कौन से ठेके का आविष्कार किया?

4.4 सारांश

इस इकाई को पढ़ने के बाद आप जान चुके है कि संगीत के महत्व को संगीतज्ञों एवं श्रोताओं दोनों ने स्वीकार किया है, तभी दोनों इसका रसास्वाद करते हैं। अनेक महान संगीत साधक हुए जिनकी साधना ने अनेक सोपान पार किए जिनका योगदान अमूल्य है। संगीत कला संगीतज्ञों के व्यक्तित्व को महानता प्रदान करती है। हमारे देश में अनेक प्रसिद्ध एवं विद्वान संगीत विभूतियाँ हुई हैं जिनके अमर योगदान को कभी भुलाया नहीं जा सकता है। जब संगीतज्ञ का व्यक्तित्व उसके कलात्मक प्रतिभा के फलस्वरूप प्रतिष्ठित हो जाता है तो वह किसी भी वातावरण में अपने प्रोज्जवल व्यक्तित्व द्वारा संगीत प्रदर्शन को सर्वोत्कृष्ट बनाने में सक्षम हो जाता है। इस इकाई में आप जान चुके हैं संगीतज्ञ कला में पूर्ण आनन्द का अनुभव करता है। संगीत साधना के लिए समय, कर्ता, स्थान, अभ्यास, उचित सांगीतिक शिक्षा, आत्मविश्वास आदि गुणों का होना आवश्यक है तभी संगीतज्ञ अपनी कला द्वारा इच्छा पूर्ति कर सकेगा।

4.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

ख)सत्य/असत्य बताओः—

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

ग) रिक्त स्थानों की पूर्ति करों:—

1. 1970
2. उ0 करामतउल्ला खॉं
3. 1973
4. इन्दौर
5. पं0 सखाराम मृदंगाचार्य

घ) एक शब्दों में उत्तर दो:—

1. दिल्ली व फर्रुक्खाबाद
2. फर्रुक्खाबाद
3. पं0 कण्ठे महाराज
4. पं0 वामनराव चौंदवडकर
5. सुदर्शन

4.6 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. माथुर, श्री रामलाल, (1997), *भारतीय संगीत और संगीतज्ञ*, बोहरा प्रकाशन, जयपुर।
2. बहोरे, श्री रवीन्द्र नाथ (2005), *भारतीय संगीत के प्रमुख स्तम्भ*, क्लासिकल पब्लिशिंग कम्पनी, नई दिल्ली।
3. जौहरी, श्रीमती सीमा, (2003), *संगीतायन*, राधा पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली।
4. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मीनारायण (1984), *हमारे संगीत रत्न*, संगीत कार्यालय, हाथरस।

4.7 सहायक / उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. वसन्त, (1997), *संगीत विशारद*, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. खाँ, उ0 विलायत हुसैन, (1959), *संगीतज्ञों के संस्मरण*, संगीत नाटक अकादमी, नई दिल्ली।

4.8 निबन्धात्मक प्रश्न

1. उ0 अहमदजान थिरकवा के जीवन पर प्रकाश डालते हुए उनकी वादन शैली का उल्लेख कीजिए।
2. पं0 किशन महाराज का जीवन परिचय दीजिए।

इकाई 5 – तालों का परिचय एवं लिपिबद्ध करना

5.1 प्रस्तावना
5.2 उद्देश्य
5.3 पाठ्यक्रम की तालें
 5.3.1 तीनताल
 5.3.2 आडाचारताल
 5.3.3 धमारताल
 5.3.4 चारताल
 5.3.5 गजझम्पा ताल
 5.3.6 गणेश ताल
 5.3.7 कहरवा ताल
5.4 सारांश
5.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
5.6 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची
5.7 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
5.8 निबन्धात्मक प्रश्न

5.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0टी0–502) पाठ्यक्रम की पांचवीं 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 को जान चुके होंगे।

इस इकाई में आप संगीत में प्रयुक्त होने वाली पाठ्यक्रम की तालों का पूर्ण परिचय प्राप्त करेंगे। इस इकाई में आपको तालों के विभिन्न ठेकों से भी परिचित कराया जाएगा।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप ताल की संरचना एवं स्वरूप को समझ सकेंगे जिससे आप इनका उपयोग संगीत में भली भांति कर पाएंगे।

5.2 उददेश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप :–

- तालों की संरचना एवं स्वरूप को समझ पाएंगे।
- तालों के भिन्न–भिन्न उपयोग भी समझ सकेंगे।
- तालों के विभिन्न ठेकों को जान पाऐंगे।

5.3 पाठ्यक्रम की तालें

5.3.1 तीनताल– यह ताल संगीत में सबसे अधिक प्रयोग होने वाली ताल है। तबले में रचनाओं का निर्माण इसी ताल में हुआ। शास्त्रीय गायन, स्वर वाद्य की रचनाओं, नृत्य में तीनताल सबसे अधिक प्रयोग की गई। यह ताल विलम्बित, मध्य एवं द्रुत तीनों लयों में सुन्दरता से प्रयोग की जाती है। तबले का एकल वादन कलाकारों द्वारा मुख्य रूप से तीनताल में ही किया जाता है। तंत्र वाद्यों हेतु मसीत खां द्वारा रचित मसीतखानी गत एव रजा खां द्वारा मध्यलय हेतु रचित रजाखानी गत तीनताल में निबद्ध की गई थी। झाला केवल तीनताल में ही बजाया जाता है। चूंकि झाले की लय हेतु केवल तीनताल ही उपयुक्त है एवं इसी प्रकार तराना भी द्रुत लय में तीनताल में ही अधिकतर गाया जाता है। गायन में मध्य एवं द्रुत लय की रचनाएं सबसे अधिक तीनताल में उपलब्ध है अतः तीनताल का महत्व संगीत में सर्वोपरि है। अन्य तालों में तीनताल का स्थान सबसे उपर है। तीनताल का स्वरूप निम्न प्रकार है :–

मात्रा– 16 सोलह, विभाग– चार (4+4+4+4), ताली– 1(सम), 5 व 13 मात्रा पर एवं खाली – 9 पर।

ठेका

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

पहली मात्रा पर ताल का सम होता है अतः सम पर सबसे अधिक वजन रहता है। पांचवी एवं तेरहवीं मात्रा पर वजन बराबर होता है एवं ताल का सबसे कम वजन नवीं मात्रा पर रहता है जो खाली की मात्रा है।

तीनताल की संरचना के समान ही सोलह मात्रा की जतताल, तिलवाडा एवं पंजाबी प्रचलित तालें है, परन्तु इनके ठेके के बोल में परिवर्तन से इनके भिन्न प्रयोग होते है।

<u>जतताल :–</u>

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

इसका प्रयोग विलम्बित लय की ठुमरी की रचना के साथ किया जाता है इसमें एकल वादन प्रस्तुत नहीं किया जाता है।

<u>तिलवाडा ताल :–</u>

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

इसका प्रयोग केवल ख्याल गायन की विलम्बित रचना बड़े ख्याल के लिए किया जाता है। एकल वादन में इसका प्रयोग नहीं किया जाता है।

<u>पंजाबी ताल :–</u>

धा ऽधिं ऽक धां ।	धा ऽधिं ऽक धा ।	धा ऽति ऽक ता ।	ता ऽधिं ऽक धा ।
×	2	0	3

इस ताल का प्रयोग मुख्य रूप से गायकी के साथ किया जाता है परन्तु ठुमरी गायन एवं संगीत की रचनाओं में भी इसका प्रयोग होता है। एकल वादन हेतु इस ताल का प्रयोग नहीं किया जाता है।

<u>5.3.2 आडाचारताल</u>– आडाचारताल चौदह मात्रा की तबले पर बजने वाली ताल है जिसका प्रयोग विलम्बित एवं मध्य लय में किया जाता है। एकताल की भांति अति विलम्बित लय में इसका प्रयोग नहीं होता है। इसमें गायन एवं वाद्यों पर मुख्य रूप से मध्यलय की रचना ही गाई व बजाई जाती है। चारताल पखावज पर बजाने वाली बारह मात्रा की ताल है परन्तु आडाचारताल का पखावज पर बजने वाली ताल से कोई सम्बन्ध नहीं है यद्यपि नाम से सम्बन्ध का भ्रम होता है। इसमें एकल वादन भी तबला वादकों द्वारा प्रस्तुत किया जाता है। इसका स्वरूप मध्य लय में ही स्थापित होता है। द्रुत एवं अति द्रुत लय में प्रायः इस ताल का प्रयोग नहीं किया जाता है। चौदह मात्रा की ही तबले पर बजने वाली झूमरा ताल, दीपचन्दी ताल एवं कैद फरोदस्त ताल है जिनका स्वरूप एवं ताल संरचना आडाचारताल एवं एक दूसरे से भिन्न है एवं इन तालों का संगीत में प्रयोग भी भिन्न रूप में होता है। यही समान मात्रा की तबले पर बजने वाली भिन्न तालों का औचित्य भी है। झूमरा ताल का प्रयोग विलम्बित स्थान की रचना के लिए ही किया जाता है एवं इसका प्रयोग मध्य एवं द्रुत लय हेतु नहीं किया जाता है। दीपचन्दी ताल मध्यलय में भी प्रयोग की जाती है जो बृज की होली एवं चैती गायन के साथ बजाई जाती है। दीपचन्दी ताल को चॉचर भी कहा जाता है। कैद फरोदस्त ताल मध्य लय में गायन एवं वादन की रचनाओं हेतु प्रयोग की जाती है।

आडाचार ताल की संरचना निम्न प्रकार है :–

मात्रा – चौदह, विभाग – सात (2+2+2+2+2+2+2)प्रत्येक विभाग दो मात्रा का है। पहली मात्रा पर सम चार, सात एवं ग्यारह पर ताली, पांच, आठ एवं तेरह मात्रा पर खाली है।

<u>ठेका</u>

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

<u>चौदह मात्रा की अन्य तालो की ताल रचनाः–</u>

<u>दीपचन्दी :–</u>

मात्रा – चौदह, विभाग – चार (3+4+3+4), पहला एवं तीसरा विभाग तीन–तीन मात्रा एवं दूसरा व चौथा विभाग चार–चार मात्रा का है। चार एवं ग्यारह मात्रा पर ताली, आठवीं मात्रा पर खाली एवं पहली मात्रा पर सम है ।

<u>ठेका</u>

धा	धिं	ऽ	धां	धा	तिं	ऽ	तां	तिं	ऽ	धा	धा	धिं	ऽ
×			2				0			3			

झूमरा– झूमरा ताल की संरचना दीपचन्दी की भांति ही है। केवल ताल के ठेके के बोल में परिवर्तन होने से इसकी चाल मे अन्तर होता है। इसका प्रयोग भी संगीत में दीपचन्दी से भिन्न है।

ठेका

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

फरोदस्त– इस ताल की संरचना भी झूमरा एवं दीपचन्दी की भांति ही है। ताल के ठेके के बोल परिवर्तन से इस ताल का स्वरूपझूमरा एवं दीपचन्दी ताल से भिन्न हो जाता है एवं इसका प्रयोग भी भिन्न है।

ठेका

धिं	धिं	धागे	तिरकिट	तू	ना	क	ता	धात्र	कधि	नक	धात्र	कधि	नक
×		0		2		0		3		4		5	

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

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

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

ठेका

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

5.3.4 चारताल– चारताल पखावज पर बजाई जाने वाली बारह मात्रा की प्रचलित ताल है। पखावज की यह प्रारम्भिक ताल है एवं तीनताल की भांति ही पखावज वादन की शिक्षा भी चारताल से आरम्भ की जातीहै। ध्रुपद गायन शैली के साथ प्रयोग की जाने वाली यह प्रथम ताल थी इस कारण इसको ध्रुपद ताल भी कहा जाता है। इस ताल का प्रयोग विलम्बित एवं मध्य लय में किया जाता है। ख्याल गायन शैली में जो स्थान एकताल का है वही स्थान चारताल का ध्रुपद शैली में है एवं ध्रुपद शैली के गायक एवं वादक अपनी आरम्भिक रचना प्रायः चारताल में गाते व बजाते हैं।

बारह मात्रा को छः विभाग में विभक्त किया गया है एवं प्रत्येक विभाग दो–दो मात्रा का है। एकताल की भांति ही पांचवी, नौवीं एवं ग्यारवीं मात्रा पर ताली है, तीसरी एवं सातवीं मात्रा पर खाली एवं पहली मात्रा सम की है। चारताल की सरचना निम्न प्रकार से है :–

मात्रा – बारह, विभाग – छः (2+2+2+2+2+2), ताली – 1, 5, 9 व 11 पर, खाली – 3 व 7 पर

ठेका

धा	धा	दिं	ता	किट	धा	दिं	ता	तिट	कत	गदी	गिन
×		0		2		0		3		4	

पखावज वादक द्वारा चारताल में एकल वादन भी प्रस्तुत किया जाता है एवं एकल वादन हेतु चारताल सबसे प्रचलित ताल है।

5.3.5 गजझम्पा ताल– यह पखावज पर बजने वाली पन्द्रह मात्रा की ताल है। यह ताल सामान्य प्रचलन में नहीं है। इसमें ध्रुपद शैली में गायन एवं वादन प्रस्तुत किया जाता है। इसमें विभागों की मात्राओं के विषय में मतभेद है। एक मत के अनुसार पहले तीन विभाग चार–चार मात्रा के है एवं अन्तिम विभाग तीन मात्रा का है। इसमें कुल चार विभाग है। इसके अनुसार ताल संरचना एवं स्वरूप निम्न प्रकार से है :–

मात्रा – पन्द्रह, विभाग– चार (4+4+4+3), ताली– 1, 5 व 13 पर,खाली – 9 पर

ठेका

धा दीं नक तक । धा दीं नक तक । दीं नक तक तिट । कत गदी गिन ।

× 2 0 3

पहली मात्रा पर सम, पांचवीं एवं तेरहवीं मात्रा पर ताली एवं नौवीं मात्रा पर खाली है।

अन्य मत के अनुसार पन्द्रह मात्रा को चार ही विभागो में बांटा गया है परन्तु तीसरा विभाग तीन मात्रा एवं अन्तिम चौथा विभाग चार मात्रा का है। इसके अनुसार ताल संरचना एवं स्वरूप निम्न है।

धा दीं नक तक । धा दीं नक तक । दीं नक तक । तिट कत गदी गिन ।

× 2 0 3

ठेके के बोल के अनुसार दूसरा मत ही अधिक तर्क संगत लगता है।

5.3.6 गणेश ताल– यह पखावज के प्राचीन एवं अप्रचलित तालों में से एक है। यह एक खुले व जोरदार अंग की ताल है। गणेश ताल विलम्बित व मध्य लय में बजाने योग्य ताल है। इसके रुप को लेकर विद्वानों में विभिन्न मत है। इसके विभिन्न रुप निम्नलिखित हैं :–

(1) मात्रा — 18, विभाग — 5, ताली —1, 5, 9 व 13 पर, खाली —15 पर

ठेका

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
धा	ऽ	धि	ट	धि	ट	धा	ऽ	धा	ऽ	कि	ट	त	क	ग	दि	ग	न	धा
×				2				3				4		0				×

(2) मात्रा —20, विभाग —10, ताली —1, 5, 7, 9, 13, 17 व 19 पर, खाली —3, 11 व 15 पर

ठेका

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
धा	दीं	ता	ता	धेत्	धेत्	घेघे	नग	धिन	धा	किट	तक	किड	धा	किट	तक	तिट	कत	गदि	गन
×		0		2		3		4		0		5		0		6		7	

(3) मात्रा —21, विभाग —10, ताली —1, 5, 6, 10, 11, 12, 16, 17, 18 व 19 पर

ठेका

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
धा	ऽ	कि	ट	त	धा	ऽ	कि	ट	त	क	ग	दि	ग	न	धिं	धा	ता	कत्	धा	ता
×				2	3				4	5	6				7	8	9	10		

(4) मात्रा — 21, विभाग — 10, ताली —1, 5, 6, 10, 11, 12, 16, 17, 18 व 19 पर

ठेका

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
धा	धा	दीं	ता	कत्	तिट	धा	दीं	ता	कत्	तिट	ता	धागे	दीं
×				2	3				4	5	6		

15	16	17	18	19	20	21
ता	धागे	ता	तिट	कत	गदि	गन
	7	8	9	10		

इसका चौथा प्रकार ज्यादा प्रचार में है।

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

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

मात्रा — 8, विभाग — 2, ताली — 1 पर तथा खाली — 5 पर

ठेका

धा	गे	ना	ती	ना	क	धी	ना
X				0			

अभ्यास प्रश्न

क) निम्न के उत्तर हां अथवा नहीं में दीजिए :—

1. तीनताल एवं धमारताल में विभाग की संख्या समान होती है।
2. गजझम्पा पखावज पर बजाने वाली ताल है।
3. झूमरा ताल का प्रयोग बड़े ख्याल के लिए किया जाता है।
4. पंचम सवारी एवं गजझम्पा ताल की संरचना समान है।

5.4 सारांश

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

5.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क) निम्न के उत्तर हां अथवा नही में दीजिए :—

1. हाँ 2. हाँ 3. हाँ 4. नहीं

5.6 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

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

5.7 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

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

5.8 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पाठ्यक्रम की किन्हीं तीन तालों का पूर्ण परिचय दीजिए एवं उनको लिपिबद्ध भी कीजिए।

इकाई 6 – तबले की रचनाओं(पाठ्यक्रमानुसार) को लिपिबद्ध करना

6.1 प्रस्तावना
6.2 उद्देश्य
6.3 पाठ्यक्रम की तालों में तबले की रचनाएं
    6.3.1 तीनताल
    6.3.2 आडाचारताल
    6.3.3 धमार ताल
    6.3.4 चारताल
    6.3.5 गजझम्पा ताल
    6.3.6 गणेश ताल
    6.3.7 कहरवा
6.4 सारांश
6.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
6.6 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
6.7 निबन्धात्मक प्रश्न

6.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0टी0–502) पाठ्यक्रम की छठी इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद आप संगीत में प्रयोग होने वाली प्रचलित तालों का भी पूर्ण परिचय भी आप प्राप्त कर चुके होंगे। आप तालों की संरचना एवं उनके उपयोग को भी समझ गए होंगे, जिससे आप इनका सफल प्रयोग क्रियात्मक रूप में कर पाएंगे।

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

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

6.2 उद्‌देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप :—

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

6.3 पाठ्यक्रम की तालों में तबले की रचनाएं

6.3.1 तीनताल— पाठ्यक्रम के अनुसार यह ताल मन्च प्रदर्शन हेतु रखी गई है जिसमें आपको उठान, एक पेशकार, दो कायदे, एक रेला, परन, गत एवं चक्करदार टुक्ड़ा क्रियात्मक रूप में मन्च पर प्रदर्शित करनी होगी। ये सभी रचनाएं लिपिबद्ध कर प्रस्तुत की जा रही हैं।

ठेका

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

उठान

काताऽन	घेघेतिना	किऽनकतातिट	किटतकतिरकिट
×			
तकतिरकिरटतक	तिरकिटधाती	धाऽधाती	धाऽधाती
2			
धा	तिरकिटधाती	धाऽधाती	धाऽधाती
0			
धा	तिरकिटधाती	धाऽधाती	धाऽधाती
3			

×

पेशकार

मुख्य बोल

धिंऽधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधातिंता
×				2			
तिंऽतिता	ऽतातिंता	तातीताती	तातातिंता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधातिंता
0				3			

पलटा 1

ऽधाऽधा	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधातिंता
×				2			
ऽताऽता	ऽतातिंता	तातीताती	तातातिंता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंता
0				3			

पलटा 2

धिंताऽधा	ऽधाधिंता	धतीधती	धाधाधिंता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधातिंता
×				2			
तिंताऽधा	ऽतातिंता	तातीताती	तातातिंता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंता
0				3			

पलटा 3

धिंताधाती	ऽधाधिंता	धिंताधाती	धाधाधिंधा	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधातिंता
×				2			
तिंतानाती	ऽतातिंता	तितानाती	तातातिंता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंता
0				3			

तिहाई

धिंताधाती	धाऽधिंता	धातीधाऽ	धिंताधाती	धा	ऽ	धिंताधाती	धाऽधिंता
×				2			
धातीधाऽ	धिंताधाती	धा	ऽ	धिंताधाती	धाऽधिंता	धातीधाऽ	धिंताधाती
0				3			

कायदा –चतुरश्र जाति

मुख्य बोल

धागे	तिर	किट	धागे	नागे	तिंग	तिना	किन
×				2			
ताके	तिर	किट	धागे	नागे	दिंग	दिना	गिन
0				3			

कायदे की दुगुन

धागेतिर	किटधागे	नागेतिंग	तिनाकिन	ताकेतिट	किटधागे	नागेदिंग	दिनागिन
×				2			
धागेतिर	किटधागे	नागेतिंग	तिनाकिन	ताकेतिट	किटधागे	नागेदिंग	दिनागिन
0				3			

पलटा 1

धागेतिर	किटधागे	तिरकिट	धागेनागे	धागेतिर	किटधागे	नागेतिंग	तिनाकिन
×				2			
ताकेतिर	किटताके	तिरकिट	ताकेनागे	धागेतिर	किटधागे	नागेदिंग	दिनागिन
0				3			

पलटा 2

धागेनागे	दिंगदिना	गिनधागे	तिरकिट	धागेतिर	किटधागे	नागेतिंग	तिनाकिन
×				2			
ताकेनाके	तिंगतिना	किनताके	तिरकिट	धागेतिर	किटधागे	नागेदिंग	दिनागिन
0				3			

पलटा 3

दिंगदिना	गिनधागे	तिरकिट	धागेनागे	दिगदिना	गिनधागे	नागेतिंग	तिनाकिंन	
×				2				
तिंगतिना	किनताके	तिरकिट	धागेनागे	दिंगदिना	गिनधागे	नागेदिंग	दिनागिन	
0				3				

तिहाई

दिगदिना	गिनधागे	नागेतिंग	तिनाकिन	धा	ऽ	दिंगदिना	गिनधागे	
×				2				
नागेतिंग	तिनाकिन	धा	ऽ	दिंगदिना	गिनधागे	नागेतिंग	तिनाकिन	
0				3				

कायदा– तिस्त्र जाति

मुख्य बोल

धागेन	धातिरकिट	धितिट	धागेन	धातिरकिट	धितिट	गिनति	नाकिन	
×				2				
ताकेन	तातिरकिट	तितिट	ताकेन	धातिरकिट	धितिट	गिनधि	नागिन	
0				3				

दुगुन

धागेनधातिरकिट	धितिटधागेन	धतिरकिटधितिट	गिनतिनाकिन	
×				
ताकेनतातिरकिट	तितिटताकेन	धतिरकिटधितिट	गिनधिनागिन	
2				
धागेनधातिरकिट	धितिटधागेन	धतिरकिटधितिट	गिनतिनाकिन	
0				
ताकेनतातिरकिट	तितिटताकेन	धतिरकिटधितिट	गिनधिनागिन	
3				

पलटा 1

धागेनधातिरकिट	धितिटधागेन	धतिरकिटधितिट	धातिरकिटधितिट	
×				
धागेनधातिरकिट	धितिटधागेन	धातिरकिटधितिट	गिनातिनाकिन	
2				
ताकेनतातिरकिट	तितिटताकेन	तातिरकिटतितिट	तातिरकिटतितिट	
0				
धागेनधातिरकिट	धितिटधागेन	धातिरकिटधितिट	गिनाधिनागिन	
3				

पलटा 2

धातिरकिटधितिट	धगेनधातिरकिट	धितिटधगेन	धतिरकिटधितिट	
×				
धागेनधातिरकिट	धितिटधागेन	धातिरकिटधितिट	गिनातिनाकिन	
2				
तातिरकिटतितिट	तकेनतातिरकिट	तितिटतकेन	तातिरकिटतितिट	
0				
धागेनधातिरकिट	धितिटधागेन	धातिरकिटधितिट	गिनाधिनागिन	
3				

पलटा 3

धातिरकिटधितिट	गिनतिनाकिन	धगेनधातिरकिट	धितिटधगेन
×			
धागेनधातिरकिट	धितिटधागेन	धातिरकिटधितिट	गिनातिनाकिन
2			
तातिरकिटतितिट	किनतिनाकिन	तकेनतातिरकिट	तितिटतकेन
0			
धागेनधातिरकिट	धितिटधागेन	धातिरकिटधितिट	गिनाधिनागिन
3			

तिहाई

धातिरकिटधितिट	गिनातिनाकिन	धा	धा	
×				
धा	ऽ	धातिरकिटधितिट	गिनतिनाकिन	
2				
धा	धा	धा	ऽ	
0				
धातिरकिटधितिट	गिनातिनाकिन	धा	धा	धा
3				×

रेला

मुख्य बोल

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

दुगुन

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

पलटा 1

धाऽधातिर	किटतकतिरकिट	धाऽ**धातिर**	किटतकतिरकिट
×			
धाऽधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक
2			
ताऽतातिर	किटतकतिरकिट	ताऽतातिर	किटतकतिरकिट
0			
धाऽधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक
3			

पलटा 2

धातिरकिटतक	तिरकिटधाऽ	धातिरकिटतक	तिरकिटधाऽ	|
×				
धाऽधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	|
2				
तातिरकिटतक	तिरकिटताऽ	तातिरकिटतक	तिरकिटताऽ	|
0				
धाऽधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	|
3				

पलटा 3

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

तिहाई

तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तिरकिटधाऽ	|	
×					
धा	ऽ	तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	|	
2					
धातिरकिटतक	तिरकिटधाऽ	धा	ऽ	|	
0					
तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तिरकिटधाऽ	|	धा
3					×

परन

धिटधिट	धागेतिट	कडधातिट	धागेतिट	| कडधातिट	कडधातिट	कडधातिट	धागेतिट	|	
×				2					
गदीगन	नागेतिट	धागेतिट	ताकेतिट	| कतिटत	किनताके	तिटकता	गदीगिन	|	
0				3					
धागेतिट	ताकेतिट	धागेतिट	ताकेतिट	| धित्ततगे	ऽनधित्त	तगेऽन	धित्तताऽ	|	
×				2					
तिरकिटधित्त	तगेऽन	धा	तिरकिटधित्त	| तगेऽन	धा	तिरकिटधित्त	तगेऽन	|	धा
0				3					×

गत

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

चक्करदार टुकडा – फरमाइशी

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

चक्करदार टुकड़ा – सादा

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

6.3.2 आड़ाचारताल– पाठ्यक्रम में यह ताल मंचप्रदर्शन हेतु रखी गई है अतः इसमें आपको तीनताल की भॉती ही रचनाएं क्रियात्मक रूप में मंच पर प्रदर्शित करने कि आवश्यकता होगी। आड़ाचारताल में रचनाऍ लिपिबद्ध कर प्रस्तुत की जा रही है।

ठेका

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

उठान

धाधिऽन	किऽकतातिर	किटतककतिरकिट	तकतिरकिटतक	तिरकिटधाती	धाऽधाती	धाऽधाती	
×		2		0		3	
धाऽतिरकिट	धातीधाऽ	धातीधाऽ	धातीधाऽ	तिरकिटधाती	धाऽधाती	धाऽधाती	धिं
	0		4		0		×

पेशकार
मुख्य बोल

धिंऽधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधातिंता
×		2		0		3
तिऽतिंता	ऽतातिंता	तातीताती	तातातिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंधा
	0		4		0	

पलटा 1

ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधातिंता
×		2		0		3
ऽतातिंता	ऽतातिंता	तातीताती	तातातिंता	ऽधाधिंता	धातीधाती	धाधाधिंधा
	0		4		0	

पलटा 2

ऽधाऽधा	ऽधाधिंता	| ऽधाधिंता	धाधाधिंता	| ऽधाधिंता	धातीधाती	| धाधातिंता |
×		2		0		3
ऽताऽता	| ऽतातिंता	ऽतातिंता	| तातातिंता	ऽधाधिंता	| धातीधाती	धाधाधिंता |
	0		4		0	

पलटा 3

धिंताधाती	धाधाधिंता	| धातीधाती	धाधाधिंता	| ऽधाधिंता	धातीधाती	| धाधातिंता |
×		2		0		3
तिंताताती	| तातातिंता	तातीताती	| तातातिंता	ऽधाधिंता	| धातीधाती	धाधाधिंता |
	0		4		0	

तिहाई

धातीधाती	धाधाधिंता	| धिंताधाती	धाधातिंता	| धा	धातीधाती	| धाधाधिंता |	
×		2		0		3	
धिंताधाती	| धाधाधिंता	धा	| धातीधाती	धाधाधिंता	| धिंताधाती	धाधातिंता |	धिं
	0		4		0		×

कायदा – चतुरश्र जाति

मुख्य बोल

धातिरकिटधि	तिटधिन	| धातीगिन	धातिरकिटधि	| तिटधिन	धातीगिन	| तिनाकिन |
×		2		0		3
तातिरकिटति	| तिटधिन	तातीकिन	| धातिरकिटधि	तिटधिन	| धातीगिन	धिनागिन |
	0		4		0	

दुगुन

धातिरकिटधितिटधिन	धातीगिनधातिरकिटधि	| तिटधिनधातीगिन	तिनाकिनतातिरकिटति |
×		2	
तिटकिनतातीकिन	धातिरकिटधितिटधिन	| धातीधिनधिनागिन	धातिरकिटधितिटधिन |
0		3	
धातीगिनधातिरकिटधि	तिटधिनधातीगिन	| तिनाकिनतातिरकिटति	तिटकिनतातीकिन |
0		4	
धातिरकिटधितिटधिन	धातीगिनधिनागिन	|	|
0			

पलटा 1

धातीधिनधातिरकिटधि	तिटधिनधातीगिन	| धातिरकिटधितिटतिधन	धातीगिनधातिरकिटधि	| तिटधिनधातीगिन
×		2		0
धातिरकिटधितिटधिन	| धातीगिनतिनाकिन	तातीकिनतातिरकितति	| तिटकिनतातीकिन	तातिरकिटतितिटकिन |
	3		0	
तातीकिनधातिरकिटधि	| तिटधिनधातीगिन	| धातिरकिटधितिटधिन	धातीगिनधिनागिन	|
4		0		

पलटा 2

तिटधिनधातीगिन	तिटधिनधातीगिन	| तिटधिनधातिरकिटधि	तिटधिनधातिरकिटधि	| तिटधिनधातीगिन
×		2		0
धातिरकिटधितिटधिन	| धातीगिनतिनाकिन	तिटकिनतातीकिन	| तिटकिनतातीकिन	तिटधिनधातिरकिटधि |
	3		0	
तिटधिनधातिरकिटधि	तिरधिनधातीगिन	| धातिरकिटधितिटधिन	धातीगिनधिनागिन	|
4		0		

पलटा 3

तिटधिनतिटधिन	धातीगिनधातिरकिटधि	तिटधिनतिटधिन	धातीगिनधातिरकिटधि	तिटधिनधातीगिन
×		2		0
धातिरकिटधितिटधिन	धातीगिनतिनाकिन	तिटकिनतिटकिन	तातिकिनतातिरकिटति	तिटकिनतिरकिन
	3		0	
धातीगिनधातिरकिटधि	तिटधिनधातीगिन	धातिरकिटधितिटधिन	धातीगिनधिनागिन	
4		0		

तिहाई

धातीगिनधिनागिन	धातिरकिटधितिटधिन	धातीधिनधिनागिन	धाऽधाऽ	धाऽ
×		2		0
धातीगिनधिनागिन	धातिरकिटधितिटधिन	धातीगिनधिनागिन	धाऽधाऽ	धाऽ
	3		0	
धातीगिनधिनागिन	धातिरकिटधितिटधिन	धातीगिनधिनागिन	धाऽधाऽ	धिं
4		0		×

कायदा तिस्त्र जाति

मुख्य बोल

धिऽन	धगेन	धाऽऽ	धातिरकिट
×		2	
धितिट	धिनति	ताकिन	तिऽन
0		3	
तकेन	ताऽऽ	धातिरकिट	धितिट
0		4	
धिनधि	नागिन		
0			

दुगुन

धिऽनधगेन	धाऽऽधातिरकिट	धितिटधिनति	नाकिनतिऽन
×		2	
तकेनताऽऽ	धातिरकिटधितिट	गिनधिनागिन	धिऽनधगेन
0		3	
धाऽऽधातिरकिट	धितिटधिनति	नाकिनतिऽन	तकेनताऽऽ
0		4	
धातिरकिटधितिट	गिनधिनागिन		
0			

पलटा 1

धगेनधिऽन	धगेनधाऽऽ	धातिरकिटधगेन	धातिरकिटधितिट
×		2	
धातिरकिटधगेन	धातिरकिटधितिट	धिनतिनाकिन	तकेनतिऽन
0		3	
तकेनताऽऽ	तातिरकिटतकेन	तातिरकिटतितिट	धतिरकिटधगेन
0		4	
धातिरकिटधितिट	धिनधिनागिन		
0			

पलटा 2

धातिरकिटधगेन	धिऽनधगेन	धाऽऽधगेन	धातिरकिटधितिट
×		2	
धातिरकिटधगेन	धातिरकिटधितिट	धिनतिनाकिन	तातिरकिटतकेन
0		3	
तिऽनतकेन	ताऽऽतकेन	तातिरकिटतितिट	धातिरकिटधगेन
0		4	
धातिरकिटधितिट	धिनधिनागिन		
0			

पलटा 3

धातिरकिटधितिट	धातिरकिटधगेन	धिऽनधगेन	धाऽऽधगेन
×		2	
धातिरकिटधगेन	धातिरकिटधितिट	धिनतिनाकिन	तातिरकिटतितिट
0		3	
तातिरकिटतकेन	तिऽनधगेन	ताऽऽतकेन	धातिरकिटधगेन
0		4	
धातिरकिटधितिट	धिनधिनागिन		
0			

तिहाई

धातिरकिटधितिट	धातिरकिटधगेन	धातिरकिटधितिट	धिनतिनाकेन	
×		2		
धा	धातिरकिटधितिट	धातिरकिटधगेन	धातिरकिटधितिट	
0		3		
धिनातिनाकिन	धा	धातिरकिटधितिट	धातिरकिटधगेन	
0		4		
धातिरकिटधितिट	धिनातिनाकिन			धिं
0				×

रेला

मुख्य बोल

धातिर	किटतक	तिरकिट	धातिर
×		2	
किटतक	तातिर	किटतक	तातिर
0		3	
किटतक	तिरकिट	धातिर	किटतक
0		4	
धातिर	किटतक		
0			

दुगुन

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

तिरकिटधातिर	किटतकतातिर	किटतकतातिर	किटतकतिरकिट
0		4	
धातिरकिटतक	धातिरकिटतक		
0			

पलटा 1

धातिरकिटतक	तिरकिटधाऽ	धातिरकिटतक	तिरकिटधातिर
×		2	
किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	तातिरकिटतक
0		0	
तिरकिटताऽ	तातिरकिटतक	तिरकिटतातिर	किटतकतिरकिट
0		4	
धातिरकिटतक	धातिरकिटतक		
0			

पलटा 2

धातिरकिटतक	तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक
×		2	
तिरकिटधाऽ	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	तातिरकिटतक
0		3	
तिरकिटतातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तिरकिटधाऽ
0		4	
धातिरकिटतक	धातिरकिटतक		
0			

पलटा 3

तिकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तिरकिटधातिर
×		2	
किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक	तिरकिटतातिर
0		3	
किटतकतिरकिट	तातिरकिटतक	तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट
0		4	
धातिरकिटतक	धातिरकिटतक		
0			

तिहाई

तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तिरकिटधाती
×		2	
धा	तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक
0		3	
तिरकिटधाती	धा	तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट
0		4	
धातिरकिटतक	तिरकिटधाती	धिं	
0		×	

गत

धाऽन	धितिट	तकिट	धितिट	
×		2		
धातिरकिट	धितिट	कताग	दीकिन	
0		3		
दींऽदीं	ऽदींऽ	नगन	गनग	
0		4		
तकट	तकट	धाऽक	धातिट	
0		×		
धाऽन	धाऽन	धा	धाऽक	
2		0		
धातिट	धाऽन	धाऽन	धा	
3		0		
धाऽक	धातिट	धाऽन	धाऽन	धिं
4		0		×

परन

धिटधिट	धागेतिट	कऽधातिट	धागेतिट	
×		2		
कऽधातिट	कऽधातिट	कऽधातिट	धागेतिट	
0		3		
गदीगन	नागेतिट	धागेतिट	ताकेतिट	
0		4		
कतिटता	ऽनताके	तिटकता	गदीगिन	
0		×		
धित्ततगे	ऽनाधित्त	तगेऽन	धित्तताऽ	
2		0		
तिरकिटधित्त	तगेऽन	धा	तिरकिटधित्त	
3		0		
तगेऽन	धा	तिरकिटधित्त	तगेऽन	धिं
4		0		×

चक्करदार सादा

घेतिरकिटतक	ता	घेतिरकिटतक	ताऽकता
×		2	
गऽदींऽ	कतधाऽ	कतिं	टता
0		3	
धातिरकिटतक	ताऽकता	धाऽकता	धाघेतिर
0		4	
किटतकताऽ	कताधाऽ	कताधाऽ	घेतिरकिटतक
0		×	

ताऽकता	धाऽकता	धा		× 3
2		0		

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

चक्करदार फरमाइशी

घेतिरकिटतक	ताकटधा	घेतिरकिटतक	तकिटधा
×		2	
घेतिरकिटतक	ताकिटधा	ऽतकिट	धाऽकिट
0		3	
धाऽकता	गऽदींऽ	कताधाऽ	घेतिरकिटतक
0		4	
तातिरकिटतक	ताकडान	धा	ऽ
0		×	
तातिरकिटतक	ताकडान	धा	ऽ
2		0	
तातिरकिटतक	ताकडान	धा	ऽ × 3
3		0	

6.3.3 धमार ताल – इस ताल में तीनताल की भॉती ही रचनाएं क्रियात्मक रूप में प्रदर्शित की जाती हैं। इसमें आड़ाचारताल की रचनाएँ प्रस्तुत की जा सकती हैं।

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

ठेका

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

6.3.4 चारताल – यह ताल पखावज पर बजाई जाने वाली ताल है। तबले पर खुले हाथ से बजाने के लिए रचनाएं लिपिबद्ध कर प्रस्तुत की जा रही हैं। चारताल में पेशकार एवं कायदा नहीं बजाए जाते हैं।

ठेका

धा	धा	दीं	ता	किट	धा	दीं	ता	तिट	कता	गदी	गन
×		0		2		0		3		4	

मुखडा1 – तिटकता तिटकतागदीगिन

उपरोक्त बोल अन्तिम दो मात्रा में बजाकर सम पर आएगा।

2– तिटकता तिटकतागदीगनन धाऽगदीगिन धाऽगदीगिन

उपरोक्त मुखडा चार मात्रा का है अतः अन्तिम चार मात्रा में बजाकर सम पर आएगा।

3– तिटकतागदीगिन धाऽ गदीगिनधा ऽगदीगिन
यह भी अन्तिम चार मात्रा में बजाया जाएगा।

तिहाई

| तिटकता | गदीगिन | धाधा | धा1 | 2तिट | कतागदी |
| ×

गिनधा | | 0

| 2

| | |

तिटकता | गदीगिन | धाधा | धा1 | 2तिट | कतागदी |
× 0 2

गिनधा | धाधा | 12 | तिटकता | गदीगिन | धाधा | धा
0 3 4 ×

6.3.5 गजझम्पा ताल– यह ताल पखावज पर बजाई जाने वाली ताल है अतः तबले पर खुले हाथ से बजाई जाएगी।

ठेका

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
धा	दीं	नक	तक	धा	दीं	नक	तक	तीं	नक	तक	तिट	कता	गदी	गिन
×				2				0			3			

चारताल में दो एवं चार मात्रा के मुखडे दिए गए हैं गजझम्पा ताल में भी वे ही मुखडे अन्तिम दो एवं चार मात्रा में बजाए जा सकते हैं।

1 तिटकता गदिगन धाऽऽऽ धाऽऽऽ | धाऽऽऽ ऽऽतिट कतागदि
× 2
गनधाऽ | ऽऽधाऽ ऽऽधाऽ ऽऽऽऽ | तिटकता गदिगन धाऽऽऽ धाऽऽऽ
0 3
धा

2 तिटकतागदीगिन धातिटकता गदीगिनधा तिटकतागदीगिन | धा1 2तिटकता गदीगिनधा
× 2
तिटकतागदीगिन | धातिटकता गदीगिनधा 1 2 | तिटकतागदीगिन धातिटकता गदीगिनधा तिटकतागदीगिन |
0 3
धा
×

टुकडा 1

घेघेतिट घेघेतिट किऽनक तिरकिट | तिटकता गदीगिन धाधा
× 2
धा | तिटकता गदीगिन धाधा | धा तिटकता गदीगिन धाधा | धा
0 3 ×

टुकडा 2

कऽतिट घेघेतिट कताकता घेघेतिट | कताघेघे तिटकता धाऽकता
× 2
धाऽकता | धाऽतिट कताधाऽ कताधाऽ | कताधाऽ तिटकता धाऽकता धाऽकता | धा
0 3 ×

टुकडा 3

धित्तधित्त	तिरकिटधित्त	धिटधिट	कऽधातिट	धागेतिट	कऽधातिट	ताकेतिट		
×				2				
कऽधातिट	कतागदी	गिनधाऽ	धाऽकता	गदीगिन	धाऽधाऽ	कतागदी	गिनधाऽ	धा
	0			3				×

परन

धिटधिट	धागेतिट	कऽधातिट	धागेतिट	कऽधातिट	कऽधातिट	कऽधातिट		
×				2				
धागेतिट	गदीगिन	नागेतिट	धागेतिट	कतिटत	किनताके	तिटकता	गदीगिन	
	0			3				
धित्ततगे	ऽनधित्त	तगेऽन	धित्तताऽ	तिरकिटधित्त	तगेऽन	धाधा		
×				2				
धा	तिरकिटधित्त	तगेऽन	धाधा	धा	तिरकिटधित्त	तगेऽन	धाधा	धा
	0			3				×

चक्करदार सादा

[घेतिरकिटतक	तकेतिट	कतागदी	गिननाके	तिटकता	गदीगिन	धाऽदींऽ	
×				2			
ताऽतिट	कतिटत	किनताके	तिटकता	गदीगिन	धा	तिटकता	गदीगिन
	0			3			
धा	तिटकता	गदीगिन	धा	1	2	]× 3	
×				2			

चक्करदार फरमाइशी

[धागेतिट	धागेतिट	ताकेतिट	ताकेतिट	कऽधातिट	ताकेतिट	गदीगिन	
×				2			
नागेतिट	कतिटत	किनताके	तिटकता	गदीगिन	नागेतिट	कतधा	ऽनधाऽ
	0			3			
धा	ऽ	कताधा	ऽनधाऽ	धा	ऽ	कताधा	
×				2			
ऽनधाऽ	धा	]× 3					
	0			3			

6.3.6 गणेश ताल– यह इक्कीस मात्रा की पखावज पर बजाई जाने वाली एक अप्रचलित ताल है।

ठेका

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
धा	दिं	ता	ती	ता	किट	धा	दिं	ता	धिकि	टधा	ऽन	धा	दिं	ता	कत	धागे	तिट	कत	गदी	गिन
×				2	3				4	5	6				7	8	9	10		

तिहाई

तिट	कत	गदी	गिन	धाऽ	धाऽ	धाऽ	ऽति	टक	तग	दीगि
×				2	3				4	5
नधा	ऽधा	ऽधा	ऽऽ	तिट	कत	गदी	गिन	धाऽ	धाऽ	धा
6				7	8	9	10			×

टुकडा 1

कऽतिट	घेघेतिट	क्डधातिट	धागेतिट	क्डधातिट	कतिरकिटधि	किटधाऽ	
×				2	3		
नधाऽन	धाऽतिट	ताऽनता	ऽनताऽ	तिटधाऽ	नधाऽन	धा	
		4	5	6			
ऽ	तिटधाऽ	नधाऽन	धा	ऽ	तिटधाऽ	नधाऽन	धा
	7	8	9	10			×

टुकडा 2

धागेतिट	ताकेतिट	ताकेतिट	ताकेतिट	क्डधातिट	ताकेतिट	गदीगिन	
×				2	3		
नागेतिट	कतिटत	किनताके	तिटकता	गदीगिन	धा	धा	
		4	5	6			
तिटकता	गदीगिन	धा	धा	तिटकता	गदीगिन	धा	धा
	7	8	9	10			×

चक्करदार

घेतिरकिटतक	ता	धेतिरकिटतक	ताऽकता	गऽदीऽ	कतधाऽ	कति
×				2	3	
टता	घेतिरकिटतक	ताऽकता	धा	धा	घेतिरकिटतक	ताऽकता
		4	5	6		
धा	धा	घेतिरकिटतक	ताऽकता	धा	धा	1
	7	8	9	10		
2	घेतिरकिटतक	ता	घेतिरकिटतक	ताऽकता	गऽदीऽ	कतधाऽ
×				2	3	

कति	टता	घेतिरकिटतक	ताऽकग	धा	धा	घेतिरकिटतक	
		4	5	6			
ताऽकता	धा	धा	घेतिरकिटतक	ताऽकता	धा	धा	
	7	8	9	10			
1	2	घेतिरकिटतक	ता	घेतिरकिटतक	ताऽकता	गऽदीऽ	
×				2	3		
कताधाऽ	कति	टता	घेतिरकिटतक	ताऽकता	धा	धा	
		4	5	6			
घेतिरकिटतक	ताऽकता	धा	धा	घेतिरकिटतक	ताऽकता	धा	धा
	7	8	9	10			×

नोट– गणेश ताल में दी गई रचनाए रूपकताल एवं तीव्रा ताल में भी प्रयोग की जा सकती हैं।

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

ठेका

धा	गे	ना	ती	ना	क	धिं	ना
×				0			

ठेके के प्रकार–भजन के साथ प्रयोग होने वाला

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

लग्गी

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

तिहाई

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

तिहाई

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

अभ्यास प्रश्न

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :

1. तीनताल में दी गई उठान में तिहाई कितने मात्रा की है?
2. तीनताल में दिया गया सादा चक्करदार टुकडा का एक चक्कर कितनी मात्रा का है और यह किस ताल में बिना बदले बजाया जा सकता है?
3. तीनताल का फरमाइशी चक्करदार टुकडा तीनताल की कितनी आवृति का है एवं अन्य किस ताल में यह बिना बदले बजाया जा सकता है?
4. किसी भी ताल में फरमाइशी चक्करदार टुकडा कितनी आवृति का होता है?
5. आडाचार ताल में दिया गया सादा चक्करदार टुकडा का एक चक्कर कितनी मात्रा का है एवं अन्य किस ताल में बजाया जा सकता है?

6.4 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप पाठ्यक्रम की तालों में तबले की रचनाओं को लिपिबद्ध करना सीख गए होंगे एवं इन रचनाओं को आप क्रियात्मक रूप में प्रस्तुत करने में सक्षम होंगे। आप जान चुके होंगे कि किसी रचना को लिपिबद्ध करते समय किन–किन बातों (जैसे ताली, खाली विभाग आदि) का ध्यान रखना आवश्यक है। किसी लिपिबद्ध रचना की पढन्त कैसे की जाती है तथा उसकी मात्राओं के अनुसार उसे किस–किस ताल में बजाया या पढ़ा जा सकता है, ये भी आप जान चुके होंगे। इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप स्वयं किसी ताल की रचना को अन्य ताल में प्रयुक्त करना भी जान गए होंगे, जो आपको सैद्धान्तिक एवं क्रियात्मक दोनों स्वरूपों में सहायक सिद्ध होगा।

6.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :

1. ग्यारह मात्रा
2. एक चक्कर 20 मात्रा का है अतः झपताल की दो आवृति में सम से सम तक बजाया जा सकता है।
3. फरमाइशी चक्करदार टुकडा पॉच आवृति का है एवं झपताल में यह चक्करदार टुकडा बिना बदले बजाया जा सकता है।
4. फरमाइशी चक्करदार टुकडा पॉच आवृति का होता है।
5. आडाचारताल का चक्करदार टुकडा का एक चक्कर 18 मात्रा का है अतः नौ मात्रा की ताल में बिना बदले बजाया जा सकता है।

6.6 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

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

6.7 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पाठ्यक्रम की किन्हीं दो तालों में मंच प्रदर्शन हेतु बजायी जाने वाली तबले की रचनाओं को लिपिबद्ध कीजिए।

इकाई 7 – पाठ्यक्रम की तालों के ठेकों को लयकारी (दुगुन, तिगुन, चौगुन, आड़, कुआड व बिआड़) सहित लिपिबद्ध करना

7.1 प्रस्तावना

7.2 उद्देश्य

7.3 लयकारी

7.4 तीनताल में लयकारी

7.5 आडाचारताल में लयकारी

7.6 धमार ताल में लयकारी

7.7 चारताल में लयकारी

7.8 गजझम्पा ताल में लयकारी

7.9 गणेश ताल में लयकारी

7.10 कहरवा ताल में लयकारी

7.11 सारांश

7.12 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

7.13 निबन्धात्मक प्रश्न

7.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0टी0–502) पाठ्यक्रम की सातवीं इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद आप संगीत में प्रयोग होने वाली प्रचलित तालों का भी पूर्ण परिचय भी आप प्राप्त कर चुके होंगे, जिससे आप एकल वादन एवं संगत के व्यवहारिक नियमों को बता सकेंगे। आप तालों की संरचना एवं उनके उपयोग को भी समझ गए होंगे, जिससे आप इनका सफल प्रयोग क्रियात्मक रूप में कर पाएंगे। आप पाठ्यक्रम की तालों को तथा तबले की रचनाओं को ताल में लिपिबद्ध करने के विषय से भी परिचित हो चुके होंगे।

इस इकाई में पाठ्यक्रम की तालों को ठेकों एवं उनको विभिन्न लयकारी (दुगन, तिगुन, चौगुन, आड, कुआड व बिआड) 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 :–

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

7.3 लयकारी

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

लय समान्य रूप से तीन प्रकार की मानी गई है। विलम्बित, मध्य एवं द्रुत लय। काल के लम्बा होने पर विलम्बित लय स्थापित होती है। इस काल के कम होने पर मध्य लय एवं उससे अधिक कम होने पर द्रुत लय हो जाती है। सामान्य रूप से मध्य लय का विश्रांति समय विलम्बित लय के विश्रांति समय का आधा होता है एवं द्रुत लय का विश्रांतिकाल 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 है।

दुगुन–	एक मात्रा में दो मात्रा	12	12
तिगुन–	एक मात्रा में तीन मात्रा	123	123
चौगुन–	एक मात्रा में चार मात्रा	1234	1234

आड– एम मात्रा में डेढ़ मात्रा अथवा दो मात्रा में तीन मात्रा आड लयकारी को ड्योडी लय भी लय कहा जाता हैं एवं इसको 3/2 की लयकारी के रूप में भी व्यक्त करते हैं।

1 ऽ 2 ऽ 3 ऽ

कुआड– इस लयकारी के विषय में दो मत हैं एक– आड की आड को कुआड 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 है। दो – 5/4 की लयकारी अर्थात चार मात्रा में पांच मात्रा अथवा एक मात्रा में सवा मात्रा। इस दुसरे मत का अधिक प्रचलन है एवं इसको सवागुन की लय भी कहते हैं।

<u>पहले मत के अनुसार</u> :–

1ऽ ऽ ऽ 2ऽ ऽ ऽ 3 ऽ ऽ ऽ 4 ऽऽ 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

<u>दुसरे मत के अनुसार</u>–:

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

1 2 3 4

<u>बिआड लय</u>–इस लयकारी के विषय भी दो मत हैं। एक मत के अनुसार कुआड लय की आड बिआड लयकारी होती जिसे$9/4 \times 3/2 = \frac{27}{8}$के रूप में व्यक्त करते हैं एवं दूसरे मत के अनुसार $7/4$की लयकारी बिआड की लयकारी है। इसमें एक मात्रा में पैने दो गुन मात्रा प्रयोग की जाती है जिसे पौने दो गुन की लयकारी भी कहते हैं।

<u>पहले मत के अनुसार</u>–:

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

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

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

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

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

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

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

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

दूसरे मत के अनुसार–:

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

कुआड एवं बिआड में दूसरा मत ही अधिक प्रचलित एवं व्यवहारिक है अतः लयकारी लिपिबद्ध करने में दूसरे मत का ही प्रयोग करेंगे। आड, कुआड एवं बिआड 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– आड को बट्टा संख्या 3/2 = $1\frac{1}{2}$

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

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

उदाहरण– आड की लयकारी –$^3/_2$ =2–1= 1 →

कुआड की लयकारी– $^5/_4 = 4 - 1 = 3$ →

बिआड की लयकारी –$^7/_4 = 4 - 1 = 3$ →

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

7.4 तीनताल में लयकारी

तीनताल का ठेका

धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	ता	धिं	धिं	धा
x				2				0				3			

दुगुन की लयकारी

धाधिं	धिंधा	धाधिं	धिंधा	धातिं	तिंता	ताधिं	धिंधा	
x				2				
धाधिं	धिंधा	धाधिं	धिंधा	धातिं	तिंता	ताधिं	धिंधा	धा
0				3				x

तीनताल के ठेके की दुगुन आठ मात्रा की होगी अतः सोलह मात्रा में ठेका दो बार प्रयोग करना होगा। यदि ठेके का प्रयोग एक बार ही करना है तो दुगुन लयकारी के सम पर आने के लिए नौवीं मात्रा से दुगुन आरम्भ की जायेगी इसको एक आवृति की दुगुन कहा जाता है जो निम्न उदाहरण से स्पष्ट हो जाएगा।

एक आवृति की दुगुन

धाधिं	धिंधा	धाधिं	धिंधा	धातिं	तिंता	ताधिं	धिंधा	धा
0				3				x

तिगुन की लयकारी

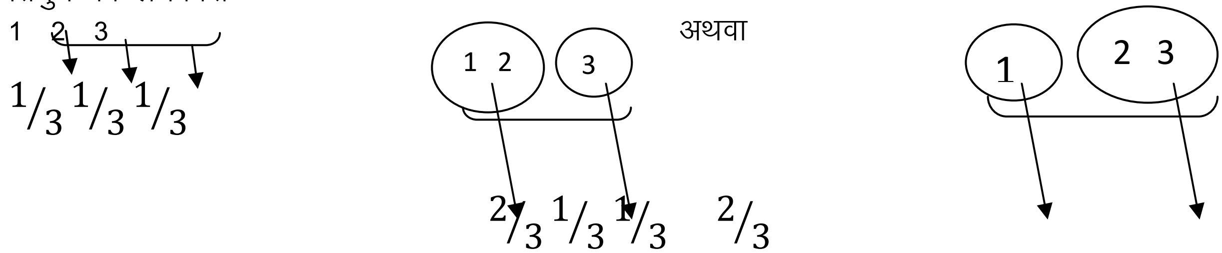
धाधिंधिं	धाधाधिं	धिंधाधा	तिंतिंता	ताधिंधिं	धाधाधिं	धिंधाधा	धिंधिंधा	
x				2				
धातिंतिं	ताताधिं	धिंधाधा	धिंधिंधा	धाधिंधिं	धाधातिं	तिंताता	धिंधिंधा	धा
0				3				x

तिगुन की लयकारी में तीनताल में ठेके को तीन बार प्रयोग किया जाता है। एक आवृति की तिगुन $\frac{16}{3}$ मात्रा अर्थात् $5\frac{1}{3}$ मात्रा की होगी अतः एवं आवृति की तिगुन की लयकारी को $10\frac{2}{3}$ मात्रा के बाद आरम्भ करना होगा।

10	11	12	13	14	15	16
1 2 3	1 2 धा	धिं धिं धा	धा धिं धिं	धा धा तिं	तिं ताता	धिं धिं धा

ग्यारवीं मात्रा 1 2 का अंश $^{2}/_{3}$ के बराबर है जो निम्न उदाहरण से स्पष्ट होगा।

तिगुन की लयकारी



चौगुन लयकारी

धाधिंधिंधा	धाधिंधिंधा	धातिंतिंता	ताधिंधिंधा	धाधिंधिंधा	धाधिंधिंधा	धातिंतिंता	ताधिंधिंधा	
x				2				
धाधिंधिंधा	धाधिंधिंधा	धातिंतिंता	ताधिंधिंधा	धाधिंधिंधा	धाधिंधिंधा	धातिंतिंता	ताधिंधिंधा	धा
0				3				x

तीनताल की चौगुन की लयकारी चार मात्रा की होगी अतः ठेके के बोल को चार आवृति में प्रयोग करना होगा अथवा एक आवृति की चौगुन को तीनताल की तेरहवीं मात्रा से आरम्भ कर सम पर आ जाएगा।

13	14	15	16
धाधिंधिंधा	धधिंधिंधा	धातिंतिंता	ताधिंधिंधा
3			

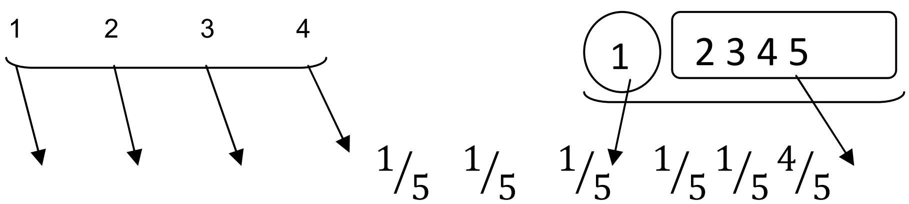
आड की लयकारी $^{3}/_{2}$ मात्रा की लयकारी में दो मात्रा में तीन मात्रा अथवा एक मात्रा डेढ मात्रा प्रयोग की जाती हैं। अतः तीनताल के ठेके को तीनबार प्रयोग किया जाएगा, जो कि तीनताल के ठेके की दो आवृति में आएगा। एक आवृति में तीनताल की आड $16 \times {}^{2}/_{3} = 10\frac{2}{3}$ मात्रा में आएगी एवं $5\frac{1}{3}$ मात्रा के बाद आरम्भ होगी।

6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1धाऽ	धिंऽधिं	ऽधाऽ	| धाऽधि	ऽधिंऽ	धाऽधा	ऽतिंऽ	| तिंऽता	ऽताऽ	धिंऽधिं	ऽधाऽ |

<u>कुआड की लयकारी</u>– $^{5}/_{4}$ अर्थात एक मात्रा में सवा मात्रा अथवा $1\frac{1}{4}$मात्रा। इसके लिए तीनताल की प्रत्येक मात्रा को चार मात्रा के बनाएंगे तथा प्रत्येक मात्रा में तीन अवग्रह लगाकर पॉच मात्रा के भाग को एक मात्रा में रखेंगे। तीनताल की कुआड $16 \times {}^{4}/_{5} = \frac{64}{5} = 12\frac{4}{5}$ मात्रा की होगी एवं तीनताल की $3\frac{1}{5}$ मात्रा के बाद आरम्भ होगी।

4	5	6	7	8	9
1 धाऽऽऽ	| धिंऽऽऽधिं	ऽऽऽधाऽ	ऽऽधाऽऽ	ऽधिंऽऽऽ	| धिऽऽऽध

10	11	12	13	14	15	16
ऽऽऽधाऽ	ऽऽतिऽऽ	ऽतिऽऽऽ	| ताऽऽऽता	ऽऽऽधिऽ	ऽऽधिंऽऽ	ऽधाऽऽऽ



<u>बिआड की लयकारी</u>– $^{7}/_{4}$ अर्थात् चार मात्रा में सात मात्रा। कुआड की भॉति ही प्रत्येक मात्रा के बाद तीन अवग्रह लगाएंगे परन्तु बिआड की लयकारी हेतु सात मात्रा के भागों को एक मात्रा में रखेंगे। तीनताल की बिआड $9\frac{1}{7}$ मात्रा की होगी एवं तीनताल की$6\frac{6}{7}$ मात्रा के बाद आरम्भ होगी ।

7	8	9	10	11
ऽऽऽऽऽऽधा	ऽऽऽधिंऽऽऽ	| धिंऽऽऽधाऽऽ	ऽधाऽऽऽधिंऽ	ऽऽधिंऽऽऽधा
		2		

12	13	14	15	16
ऽऽऽधऽऽऽ	तिऽऽऽतिंऽऽ 3	ऽताऽऽऽताऽ	ऽऽधिंऽऽऽधिं	ऽऽऽधऽऽऽ

7.5 अडाचारताल में लयकारी

आडाचारताल का ठेका

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

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

एक आवृति की दुगुन– 7 मात्रा की होगी एवं आठवीं मात्रा से आरम्भ कर सम पर आएगी।

धिंतिरकिट	धिंना	तूना	कता	तिरकिटधिं	नाधिं	धिंना
	0		4		0	

एक आवृति की तिगुन–$\frac{14}{3} = 4\frac{2}{3}$ मात्रा की होगी एवं $9\frac{1}{3}$ मात्रा के बाद आरम्भ होकर सम पर आएगी।

ऽधिंतिरकिट	धिनातू	नाकता	तिरकिटधिंना	धिंधिंना
	4		0	

एक आवृति की चौगुन–$\frac{14}{3} = 4\frac{2}{4}$ मात्रा की होगी एवं $11\frac{2}{4}$ मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

11	12	13	14
ऽऽधिंतिरकिट	धिनातूना	कतातिरकिटधिं	नाधिंधिंना
4		0	

आड की लयकारी–$14 \times 2/3 = \frac{28}{3} = 9\frac{1}{2}$ मात्रा में आएगी एवं $4\frac{2}{3}$ मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
ऽऽधिं	ऽतिरकिट	धिऽना	ऽतूऽ	नाऽक	ऽताऽ	तिरकिटधिं	ऽनाऽ	धिंऽधिं	ऽनाऽ

कुआड की लयकारी– $14 \times 4/5 = \frac{56}{5} = 11\frac{1}{5}$ मात्रा में आएगी $2\frac{4}{5}$ मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

3	4	5	6	7	8
ऽऽऽऽधिं	ऽऽऽतिर	किटधिंऽऽ	ऽनाऽऽऽ	तूऽऽऽना	ऽऽऽकऽ
9	10	11	12	13	14
ऽऽताऽऽ	ऽतिरकिट	धिंऽऽऽना	ऽऽऽधिंऽ	ऽऽधिंऽऽ	ऽनाऽऽऽ

<u>बिआड की लयकारी</u>– $14 \times {}^{4}/_{7} = 8$ मात्रा में आएगी एवं कहरवा ताल की एक आवृति में आएगी।

7	8	9	10	11	12	13	14
धिंऽऽऽतिरकि	टधिऽऽऽनाऽ	ऽऽतूऽऽऽना	ऽऽऽकऽऽऽ	ताऽऽऽतिरकि	टधिऽऽऽनाऽ	ऽऽधिंऽऽऽधिं	ऽऽऽनाऽऽऽ

7.6 धमार ताल में लयकारी

<u>धमार ताल का ठेका</u>

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

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

<u>एक आवृति की दुगुन :–</u>

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

<u>एक आवृति की तिगुनः</u>–7मात्रा की होगी एवं आठवीं मात्रा से आरम्भ कर सम पर आएगी।$\frac{14}{3} = 4\frac{2}{3}$ मात्रा की होगी एवं 9$\frac{1}{3}$ मात्रा के बाद आरम्भ होकर सम पर आएगी।

10	11	12	13	14
1कधि	टधिट	धाऽग	तिटति	टताऽ

${}^{1}/_{3}$ —— 1 | क धि —— ${}^{2}/_{3}$

<u>एक आवृति की चौगुन</u>–${}^{14}/_{4} = 3\frac{2}{4}$मात्रा की होगीएवं 11$\frac{2}{4}$ मात्रा से आरम्भ कर सम पर आएगी।

11	12	13	14
ऽऽकधि	टधिटधा	ऽगतिट	तिटताऽ
3			

आड की लयकारी –धमार ताल की आड लयकारी $14 \times \frac{2}{3} = \frac{28}{3} = 9\frac{1}{3}$ मात्रा में आएगी एवं $4\frac{2}{3}$मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

	6	7	8	9	10	11	12	13	14
12क	ऽधिऽ	ऽटऽधि	ऽटऽ	धाऽऽ	ऽगऽ	तिऽट	ऽतिऽ	टऽता	ऽऽऽ
	0		3			4			

2/3 ——— 1 2 | क ——— 1/3

धमार ताल के ठेके में सातवीं मात्रा एवं चौदवीं मात्रा को 'ऽ' चिन्ह से दिखाई गई है। आड लयकारी में इसके आगे पिछे अवग्रह प्रयोग किया गया है। अतः विद्यार्थी इससे भ्रतिम न हो कि 'धा' के पश्चात तीन अवग्रह लिखे गये हैं एवं अन्तिम मात्रा के ता के पश्चात भी तीन अवग्रह है। कुआड एवं बिआड लयकारी में इसी प्रकार अवग्रह का प्रयोग किया जाएगा।

कुआड की लयकारी– धमार ताल की कुआड की लयकारी $14 \times \frac{4}{5} = \frac{56}{5} = 11\frac{1}{5}$ मात्रा में आएगी एवं $2\frac{4}{5}$ मात्रा के बाद आरम्भ होकर सम पर आएगी।

	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
ऽऽऽऽक	ऽऽऽधिऽ	ऽऽटऽऽ	ऽधिऽऽऽ	टऽऽऽधा	ऽऽऽऽऽ	ऽऽगऽऽ	ऽतिऽऽऽ	टऽऽऽति	ऽऽऽटऽ	ऽऽताऽऽ	ऽऽऽऽऽ
					0			3			

बिआड की लयकारी :–

7	8	9	10
कऽऽऽधिऽऽ	ऽटऽऽऽधिऽ	ऽऽटऽऽऽधा	ऽऽऽऽऽऽऽ
	0		
11	12	13	14
गऽऽऽतिऽऽ	ऽटऽऽऽतिऽ	ऽऽटऽऽऽता	ऽऽऽऽऽऽऽ
3			

धमार ताल की बिआड की लयकारी कहरवा ताल की एक आवृति में आएगी।

7.7 चारताल में लयकारी

चारताल का ठेका

धा	धा	दिं	ता	किट	धा	दिं	ता	तिट	कता	गदि	गन
x		0		2		0		3		4	

चारताल में दुगुन, तिगुन एवं चौगुन की लयकारी एक आवृति की क्रमशः छः मात्रा, चार मात्रा एवं तीन मात्रा की होगी। अतः दुगुन सातवीं, नौवीं मात्रा एवं दसवीं मात्रा से आरम्भ हो कर सम पर आएगी। दुगुन, तिगुन व चौगुन एक आवृति में क्रमशः दो बार, तीन बार एवं चार बार प्रयोग होगी।

एक आवृति की दुगुन

7	8	9	10	11	12
धाधा	दिंता	किटधा	दिंता	तिटकता	गदिगन
0		3		4	

एक आवृति की तिगुन

9	10	11	12
धाधादिं	ताकिटधा	दिंतातिट	कतागदिगन
3		4	

एक आवृति की चौगुन

10	11	12
धाधादिंता	किटधादिंता	तिटकतागदिगन
	4	

आड की लयकारी –

5	6	7	8	9	10	11	12	
धाऽधा	ऽदिंऽ	ताऽकि	टधाऽ	दिंऽता	ऽतिट	कताग	दिगन	धा
2		0		3		4		x

चारताल की आड की लयकारी 12$\times\frac{2}{3}=8$ मात्रा में आती है एवं पाचवीं मात्रा से आरम्भ कर सम पर आएगी।

कुआड की लयकारी – $5/4$ की लयकारी में चारताल की कुआड की लयकारी 12$\times\frac{4}{5}=9\frac{3}{5}$ मात्रा की होगी एवं $2\frac{2}{5}$ मात्रा के बाद आरम्भ होकर सम पर आएगी ।

3	4	5	6	7
12धाऽऽ	ऽधाऽऽऽ	दिंऽऽऽता	ऽऽऽकिऽ	टऽधाऽऽ
0		2		0

8	9	10	11	12
ऽदिंऽऽऽ	ताऽऽऽति	ऽटऽकऽ	ताऽगऽदि	ऽगऽनऽ
	3		4	

बिआड की लयकारी – चारताल की बिआड की लयकारी 12$\times\frac{4}{7}=\frac{48}{7}=6\frac{6}{7}$ मात्रा की होगी एवं $5\frac{1}{7}$ मात्रा के बाद आरम्भ होकर सम पर आएगी।

6	7	8	9	10	11	12
ऽधाऽऽऽधाऽ	ऽऽदिंऽऽऽता	ऽऽऽकिऽटऽ	धाऽऽऽदिंऽऽ	ऽताऽऽऽतिऽ	टऽकऽताऽग	ऽदिऽगऽनऽ
	0		3		4	

7.8 गजझम्पा ताल में लयकारी

<u>गजझम्पा ताल का ठेका</u>

धा	दीं	नक	तक	धा	दीं	नक	तक	दीं	नक	तक	तिट	कत	गदी	गिन
×				2				0			3			

<u>एक आवृति की दुगुन</u> –$7\frac{1}{2}$ मात्रा में आएगी एवं $7\frac{1}{2}$ मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

	9	10	11	12	13	14	15
ऽधा	दींनक	तकधा	दींनक	तकदीं	नकतक	तिटकिट	गदीगन

<u>एक आवृति की तिगुन</u> –$\frac{15}{3} = 5$ मात्रा में आएगी एवं ग्यारवीं मात्रा से आरम्भ कर सम पर आएगी।

11	12	13	14	15
धादीनक	तकधादीं	नकतकदीं	नकतकतिट	कतगदीगिन

<u>एक आवृति में चौगुन</u> –$\frac{15}{4} = 3\frac{3}{4}$ मात्रा में आएगी एवं $11\frac{1}{4}$ मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

ऽधादीनक	तकधादीनक	तकदींनकतक	तिटकतगदीगिन

<u>आड की लयकारी</u> –$15 \times \frac{2}{3} = 10$ मात्रा में आएगी एवं छठी मात्रा से आरम्भ कर सम पर आएगी।

6	7	8	9	10	11	12	12	14	15
धाऽदीं	ऽनक	तकधा	ऽदींऽ	नकत	कदीऽ	तकत	कतिट	कतग	दीगिन

अतः गजझम्पा ताल की आड की लयकारी झपताल की एक आवृति में आएगी।

<u>कुआड की लयकारी</u>– $15 \times \frac{4}{5} = 12$ मात्रा में आएगी एवं चौथी मात्रा से आरम्भ कर सम पर आएगी। अतः गजझम्पा ताल की कुआड की लयकारी एकताल की एक आवृति में आएगी।

4	5	6	7	8	9
धाऽऽऽदी	ऽऽऽनऽ	कऽतऽक	ऽधाऽऽऽ	दीऽऽऽन	ऽकऽतऽ
10	11	12	13	14	15
कऽदीऽऽ	ऽनऽकऽ	तऽकऽति	ऽटऽकऽ	तऽगऽदी	ऽगिऽनऽ

7.9 गणेश ताल में लयकारी

गणेश ताल का ठेका

धा ता दिं ता	कत	तिट धा दिं ता	कत	तिट	ता धागे दिं ता	धागे	ता	तिट	कत गदि गिन
×	2	3	4	5	6	6	8	9	10

एक आवर्ति की दुगुन— $9\frac{1}{2}$ मात्रा की होगी।

11	12 13 14 15	16	17	18	19 20 21
ऽधा	तादिं ताकत तिटधा दिंता	कततिट	ताधागे	दिंता	धागेता तिटकत गदिगिन
5	6	7	8	9	10

एक आवर्ति की तिगुन— 7 मात्रा की होगी।

15	16	17	18	19 20 21
धातादिं	ताकततिट	धादिंता	कततिटता	धागेदिंता धागेतातिट कतगदिगिन
	7	8	9	10

एक आवर्ति की चौगुन—$\frac{21}{4} = 5\frac{1}{4}$ मात्रा की होगी एवं $15\frac{3}{4}$ मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

ऽऽऽधा	तादिंताकत	तिटधादिंता	कततिटताधागे दिंताधागेता तिटकतगदिगिन
	8	9	10

आड़ की लयकारी—$21\times\frac{2}{3} = 14$ मात्रा की होगी।

8 9	10	11	12 13 14 15	16	17	18	19 20 21
धाऽता ऽदिऽ	ताऽक	ततिट	धाऽदिं ऽताऽ कतति टताऽ	धागेदिं	ऽताऽ	धागेता	ऽतिट कतग दिगिन
	4	5	6	7	8	9	10

कुआड की लयकारी— $21\times\frac{4}{5} = \frac{84}{5} = 16\frac{4}{5}$ मात्रा में होगी एवं $4\frac{1}{5}$ मात्रा के बाद आरम्भ होकर सम पर आएगी।

धाऽऽऽ	ताऽऽऽदिं ऽऽऽताऽ ऽऽकऽत ऽतिऽटऽ	धाऽऽऽदिं	ऽऽऽताऽ	ऽऽकऽत ऽतिऽटऽ

	3	7	8	9	4 / 10	5	6	
ताऽऽऽधा	ऽगेऽदिंऽ	ऽऽताऽऽ	ऽधाऽगेऽ	ताऽऽऽति	ऽटऽकऽ	तऽगऽदिं	ऽगऽनऽ	|

बिआड़ की लयकारी– $21 \times {}^4/_7 = 12$ मात्रा में होगी :–

10	11	12	13	14	15
धाऽऽऽताऽऽ	ऽदिंऽऽऽताऽ	ऽऽकऽतऽति	ऽटऽधाऽऽऽ	दिंऽऽऽताऽऽ	ऽकऽतऽतिऽ
	5	6			
16	17	18	19′	20	21
टऽताऽऽऽधा	ऽगऽदिऽऽऽ	ताऽऽऽधाऽगे	ऽताऽऽऽतिऽ	टऽकऽतऽग	ऽदीऽगऽनऽ
7	8	9	10		

7.10 कहरवा ताल की लयकारी

कहरवा ताल का ठेका

धा	गे	न	ती	न	क	धि	न
×				0			

एक आवर्ति की दुगुन– 5 मात्रा से प्रारम्भ–

5	6	7	8
धागे	नाती	नक	धिन
0			

एक आवर्ति की तिगुन–$^8/_3 = 2\frac{2}{3}$ मात्रा में होगी एवं $5\frac{1}{3}$ मात्रा बाद आरम्भ होगी।

6		
ऽधागे	नातीन	कधिन

एक आवर्ति में चौगुन :–

5	6	7	8	धा
ऽऽऽऽ	ऽऽऽऽ	धागेनाती	नकधिन	
0				×

आड़ की लयकारी– $8 \times {}^2/_3 = \frac{16}{3} = 5\frac{1}{3}$ मात्रा में होगी एवं $2\frac{2}{3}$ मात्रा बाद आरम्भ होगी।

3 4 | 5 6 7 8 | धा

ऽऽधा	ऽगेऽ	नाऽती 0	ऽनऽ	कऽधि	ऽनऽ	×

<u>कुआड़ की लयकारी</u>– $8\times 4/5 = \frac{32}{5} = 6\frac{2}{5}$ मात्रा में होगी

2	3	4	5	6	7	8	धा
ऽऽऽधाऽ	ऽऽगेऽऽ	ऽनाऽऽऽ	तीऽऽऽन 0	ऽऽऽकऽ	ऽऽधिऽऽ	ऽनऽऽऽ	×

<u>बिआड की लयकारी</u>–

4	5	6	7	8	धा
ऽऽऽधाऽऽऽ	गेऽऽऽनऽऽ 0	ऽतीऽऽऽनऽ	ऽऽकऽऽऽधि	ऽऽऽनऽऽऽ	×

<u>अन्य लयकारी</u>– आपने दुगुन, तिगुन, चौगुन, आड़ कुआड एवं बिआड लयकारी का अध्ययन किया एवं कुछ तालों की लयकारी किसी अन्य ताल की एक आवृति में भी प्रयोग की जा सकती है। जैसे आडाचार ताल की दुगुन रूपक ताल की एक आवृति में, गजझम्पा ताल की आड झपताल की एक आवृति में, गजझम्पा ताल की कुआड एकताल की एक आवृति में एवं चौदह मात्रा की ताल की बिआड कहरवा ताल की एक आवृति में आती है। परन्तु इसके अतिरिक्त भी लयकारी सम्भव है जैसे तीनताल की एक आवृति को एकताल की एक आवृति में एवं एकताल की एक आवृति को तीनताल की एक आवृति में प्रयोग करना। अतः जिस ताल में लिखा जाना है उसको बटा में नीचे एवं जिस ताल को लिखना है उसको बटा में ऊपर रखकर पूर्व में बताई गई विधि द्वारा किसी ताल को दूसरी ताल में लिखा जाता है।

<u>उदाहरण</u>–:

तीनताल में एकताल– $\frac{12}{16} = \frac{3}{4}$

एकताल में तीनताल– $\frac{16}{12} = \frac{4}{3}$

<u>उदाहरण–: तीनताल में एक ताल–:</u>

धिंऽऽ X	ऽधिंऽ	ऽऽधा	ऽगेऽ	तिरकि 2	टतूऽ	ऽऽना	ऽऽऽ
कऽऽ 0	ऽताऽ	ऽऽधा	ऽगेऽ	तिरकि 3	टधिंऽ	ऽऽना	ऽऽऽ

अभ्यास प्रश्न

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. तीनताल की आड़ लिपिबद्ध कीजिए।
2. आडाचार ताल की एक आवृति की तिगुन कितनी मात्रा की होगी एवं कितनी मात्रा पर आरम्भ करने से सम पर आएगी?
3. आडाचार ताल की एक आवृति को रूपक ताल की एक आवृति में लिखिए।

7.11 सारांश

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

7.12 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. वसन्त, *संगीत विशारद*, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, *ताल परिचय,* संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।
3. श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, *ताल प्रभाकर प्रश्नोत्तरी,* संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।

7.13 निबन्धात्मक प्रश्न

1.पाठ्यक्रम की किन्हीं दो तालों के ठेकों को दुगुन, तिगुन, चौगुन, आड, कुआड व बिआड़ सहित लिपिबद्ध कीजिए।

इकाई 1 — एकल वादन एवं शास्त्रीय गायन के साथ संगत

1.1 प्रस्तावना
1.2 उद्देश्य
1.3 एकल वादन — तबला
1.4 एकल वादन — पखावज
 1.4.1 तबला — पखावज युगल वादन
 1.4.2 ताल वाद्य कचहरी
1.5 शास्त्रीय गायन
 1.5.1 ख्याल गायन के साथ संगत
 1.5.2 ध्रुपद गायन के साथ संगत
1.6 सारांश
1.7 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
1.8 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
1.9 निबन्धात्मक प्रश्न

1.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला—संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0टी0—506) पाठ्यक्रम की पहली इकाई है। इससे पूर्व आप प्राचीन तथा वर्तमान ताल पद्धति किस प्रकार व किस रूप में विकसित हुई तथा प्राचीन ताल पद्धति वर्तमान ताल पद्धति से किस प्रकार भिन्न है, जान चुके होंगे। आप तबले एवं पखावज की विभिन्न रचनाओं को भी जान चुके होंगे।

इस इकाई में एकल वादन एवं शास्त्रीय गायन की संगत के संन्दर्भ में तबले एवं पखावज की रचनाओं के प्रयोग की चर्चा की गई है। इस इकाई में हम एकल वादन एवं शास्त्रीय गायन के साथ संगत का अध्ययन उत्तर भारतीय संगीत के सन्दर्भ में ही करेंगे।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप समझ सकेंगे कि एकल वादन में किस प्रकार का वादन किया जाता है तथा तबला व पखावज की रचनाओं का क्या क्रम रहता है। शास्त्रीय गायन के साथ संगत के विषय में भी आप समझ सकेंगे।

1.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप :—

1. तबला एवं पखावज का सफल, सुन्दर एवं प्रभावशाली एकल वादन प्रस्तुत कर सकेंगे।
2. युगल वादन एवं ताल वाद्य कचहरी में सफल वादन कर सकेंगे।
3. शास्त्रीय गायन की विधा — ख्याल गायन एवं ध्रुपद गायन के साथ प्रभावशाली संगत कर सकेंगे।

1.3 एकल वादन तबला

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

तबला एकल वादन की प्रस्तुतीकरण में आपने जितनी रचनाएं सीखी हैं उन सभी को व्यवस्थित कर प्रस्तुत करना होता है। प्रभावशाली एकल वादन में मुख्य भूमिका रचनाओं के क्रम की होती है। अपने सारे ज्ञान को एकल वादन के माध्यम से श्रोताओं तक पहुंचाना ही कलाकार का मुख्य उद्देश्य होता है। तबला में मुखड़ा, मोहरा, उठान, पेशकार, कायदा, रेला, टुकड़ा, गत, परन एवं चक्करदार रचनाओं का सैद्वान्तिक एवं क्रियात्मक पक्ष का अध्ययन आप पूर्व में कर चुके हैं, इन सब को क्रम में बांधकर एकल वादन प्रस्तुत किया जाता है। सर्वप्रथम जिस ताल में भी एकल वादन प्रस्तुत किया जाना है, उस ताल के निश्चित बोल जिसको ठेका कहते हैं व जिससे ताल की पहचान भी की जाती है, कुछ आवृति में ठेका बजाया जाता है जिससे कलाकार एवं श्रोताओं के मध्य ताल स्वरूप स्थापित हो जाए एवं श्रोता आगे प्रस्तुत होने वाली रचनाओं का पूर्ण आनन्द ले सके। इसके पश्चात उठान बजाते हैं। उठान के कोई निश्चित बोल नहीं होते हैं। कुछ बोलों के समूह को आधी आवृति अथवा एक आकृति में बजाकर ठेके पर वापस आया जाता है। बनारस घराने की वादन शैली में लम्बी उठान बजाने की प्रथा है जो कि चार आवृति तक की भी हो सकती है। चूंकि यह आपके वादन की प्रथम रचना है अतः इसके सुन्दर एवं प्रभावशाली होने पर ही आपका वादन सफल होगा, यद्यपि सभी रचनाओं का अपना महत्व है।

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

पेशकार वादन के पश्चात विभिन्न प्रकार के बोलो से निर्मित एवं भिन्न—भिन्न लयकारियों के कायदे बजाए जाते हैं। कायदों का क्रम एवं चयन इस प्रकार किया जाना चाहिए जिससे आपके वादन

में एकरसता स्थापित ना हो पाए। कायदा, देहली एवं अजराडा घराने की विशेषता है। देहली घराने के कायदे चतुस्त्र एवं अजराडा घराने के कायदे तिस्त्र जाति के लिये प्रसिद्ध हैं। सामान्य भाषा में तिस्त्र जाति के कायदे को आड लय का कायदा एवं चतुस्त्र जाति के कायदे को बराबर लय का कायदा कहा जाता है।

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

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

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

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

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

1.4 एकल वादन पखावज

पखावज का प्रयोग भी मुख्यतः गायन, वादन एवं नृत्य की संगत के लिए किया जाता था परन्तु बाद में इसमें भी एकल वादन किया जाने लगा है। पखावज वादन शैली में तबले की भांति पेशकार एवं कायदे नहीं बनाए जाते हैं परन्तु इसमें गत–कायदा, रेला–रौ, टुकड़े, परन, गत एवं चक्करदार रचनाएं

बजाई जाती है। पखावज एकल वादन का आरम्भ ताल के ठेके के बोल की विभिन्न लयकारी जैसे आड, दुगुन, तिगुन एवं चौगुन आदि का वादन किया जाता है। इसके पश्चात गत–कायदा, रौ–रेला आदि बजाकर टुकडा, परन, गत, फरद एवं विभिन्न प्रकार की चक्करदार रचनाएं प्रस्तुत की जाती है। तबले के एकल वादन की भांति रचनाओं को पखावज एकल वादन में भी रचनाओं को बजाने से पूर्व मुंह से पढन्त की जाती है जिससे वादन में आकर्षण उत्पन्न होता है।

1.4.1 तबला एवं पखावज का युगल वादन – तबला एवं पखावज के पृथक रूप में एकल वादन के अतिरिक्त इन दोनों अवनद्ध वाद्यों का संयुक्त रूप से भी वादन किया जाता है। यद्यपि दोनों वाद्यों की वादन शैली भिन्न है फिर भी इनके युगल वादन में श्रोताओं को आनन्द आता है। जैसा कि ऊपर बताया गया कि पखावज में पेशकार एवं कायदे नहीं बताए जाते हैं अतः इनका युगल वादन गत–कायदा, रेला, टुकड़े, परन, गतें एवं अन्य रचनाओं पर ही आधारित रहता है। संयुक्त अथवा युगल वादन से तात्पर्य यह नहीं है कि दोनों वाद्यो का वादन एक साथ किया जाता है परन्तु इस प्रकार की प्रस्तुतीकरण में किसी एक वाद्य पर वादन किया जाता है एवं दुसरे वाद्य पर पहले वाद्य पर बजी रचना के अनुरूप ही रचना कर चयन कर बजाया जाता है जो कि पूर्व की रचना का जवाब होता है। इस सवाल जवाब से श्रोता रोमांचित होते हैं। इस प्रकार के युगल वादन को युगलबन्दी भी कहते हैं। इसका सफल प्रस्तुतीकरण दोनों वादकों की आपसी सूझ–बूझ के परिणाम स्वरूप ही होता है। एक दूसरे के सहयोगी प्रयासों के कारण ही कार्यक्रम सुन्दर होता है। दो तबला वादक एवं दो पखावज वादको में युगल वादन के कार्यक्रम होते हैं। तबला वादकों की युगल बन्दी में कायदे एवं रेले के पल्टो के बीच में भी सवाल जवाब होता है एवं पखावज वादकों में पखावज की रचनाओं का सवाल जवाब प्रस्तुत किया जाता है।

उत्तर भारतीय एवं दक्षिण भारतीय अवनद्ध वाद्यो के बीच में भी युगलबन्दी के कार्यक्रम पिछले लगभग चार दशकों से संगीत सभाओं में सुने गए हैं। इस प्रस्तुती में कलाकारों द्वारा इस प्रकार की रचनाओं का चयन करना होता है जो कि दोनों वाद्यों की वादन शैली को जोड़ सके। इसमें कलाकार की कल्पना एवं उपज अंग का अत्यधिक महत्व है। इस युगल बन्दी में आपसी सूझ–बूझ की अत्यन्त आवश्यकता होती है। युगल बन्दी के कार्यक्रम पूर्वाभ्यास का महत्व है। कार्यक्रम प्रतियोगिता के रूप में ले इसलिए आवश्यक है कि कलाकार आपस में रचनाओं का चयन कार्यक्रम के पूर्व में ही कर लें।

1.4.2 ताल वाद्य कचहरी – चार अथवा पांच विभिन्न अवनद्ध वाद्यो का कार्यक्रम एक साथ प्रस्तुत करने को ताल वाद्य कचहरी कहा जाने लगा है। इसमें उत्तर भारतीय अवनद्ध वाद्य जैसे तबला, पखावज, ढोलक, नाल, नक्कारा आदि का वादन प्रस्तुत किया जाता है। इसमें मुख्य रूप से तबला एवं पखावज की ऐसी रचनाओं का चयन करना होता है जिसका मेल ढोलक, नाल एवं नक्कारा पर बजने वाले बोलों के साथ हो सके। मुख्य भूमिका तबला एवं पखावज की होती है। अतः तबले एवं पखावज पर भिन्न प्रकार की चाल एवं छन्दों के बोल बजाए जाते हैं जिससे अन्य वाद्य भी इससे मिलते जुलते बोल बजाए जा सके।

ताल वाद्य कचहरी उत्तर भारतीय एवं दक्षिण भारतीय ताल वाद्यों के साथ भी होती है। इनमें उत्तर भारत के अवनद्ध वाद्य तबला अथवा पखावज या फिर दोनों वाद्य एवं दक्षिण भारत के अवनद्ध वाद्य जैसे मृदंगम, खंजरी, घटम आदि वाद्य प्रयोग किए जाते हैं। वादन का सिद्धान्त उत्तर भारतीय ताल वाद्य कचहरी के समान ही होता है। इस कार्यक्रम में प्रत्येक वाद्य की वादन शैली का परिचय प्राप्त होता है।

शास्त्रीय गायन के कार्यक्रम में अवनद्ध वाद्य की संगत का महत्वपूर्ण स्थान है। अच्छी संगत कार्यक्रम को सुन्दर एवं बुरी संगत कार्यक्रम को असफल बना देती है। अतः शास्त्रीय गायन के साथ

संगत कैसी हो जिससे कार्यक्रम सफल, सुन्दर एवं श्रोताओं को आनन्दित करे, इस पर आप इस इकाई में अध्ययन करेंगे। कोई भी कार्यक्रम में भाग लेने वाले, मंच पर उपस्थित सभी कलाकारों जैसे गायन में गायक, स्वर वाद्य का संगतव्यार एवं अवनद्ध वाद्य की संगत हेतु तबला वादक अथवा पखावज वादक के समन्वय रूप में प्रयास से सफल होता है।

1.5 शास्त्रीय गायन के साथ संगत

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

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

<u>1.5.1 ख्याल गायन के साथ संगत</u> – ख्याल गायन के अन्तर्गत विलम्बित, मध्य एवं द्रुत लय की रचना गाई जाती है। विलम्बित लय की रचना को बड़ा ख्याल एवं मध्य द्रुत लय की रचना को छोटा ख्याल कहा जाता है। बड़ा ख्याल, विलम्बित एकताल, झूमरा ताल, तिलवाडा आदि तालों में गाया जाता है। तीनताल, रूपक ताल एवं झपताल में भी बड़ा ख्याल गाया जाता है परन्तु इन तालों की लय इतनी विलम्बित नहीं होती है जितनी एकताल, झूमरा एवं तिलवाड़ा ताल की रहती है। बड़े ख्याल की रचना का मुखड़ा एक मात्रा से लेकर चार मात्रा तक का होता है। मुखड़े की मात्रा की संख्या, बड़े ख्याल की लय प्रायः 2 मात्रा में एक मात्रा की ही रहती थी एवं अभी भी आगरा एवं ग्वालियर घरानों में विलम्बित ख्याल की लय भी यही रहती है। अतः इन रचनाओं में मुखड़ा दो मात्रा से चार मात्रा तक का होता है। ख्याल के किराना एवं इन्दौर घराने बड़े ख्याल की लय अति विलम्बित रहती है, आगरा एवं ग्वालियर घराने की अपेक्षा आधी लय। इसमें चार मात्रा की एक ताल एवं ग्वालियर एवं आगरा घराने की विलम्बित लय के ठेके को चौबीस मात्रा की एक ताल भी सामान्य भाषा में कहा जाता है। तबला वादक को बड़े ख्याल के साथ ताल का ठेका बोलों के भराव के साथ बजाना होता है। बोलों का भराव ऐसा हो कि ताल की प्रत्येक मात्रा स्पष्ट हो एवं गायक को किसी प्रकार की असुविधा न हो।

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

एक मात्र का बोल – <u>तिरकिटतक तिरकिटतक किरकिट</u> । सम

1

दो मात्रा का बोल –

<u>तिरकिटतक तिरकिटतक तिरकिट</u> <u>तातिरकिटतक तिरकिटधाती</u> । सम

1 2

तीन मात्रा का बोल तिहाई युक्त –

<u>तिरकिटतकतिरकिटकिट</u> <u>तातिराकिटतककिटकिटधाती</u>

1 2

<u>धाडधाती धाडधाती</u> । सम

3

चार मात्रा का बोल तिहाई युक्त –

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

ऊपर दिए गए बोलो का उदाहरण अतिविलम्बित लय के लिए दिया गया है, ये ही बोल विलम्बित लय में भी बजेंगे। एक मात्रा का बोल दो मात्रा का एवं दो मात्रा का बोल चार मात्रा का तथा चार मात्रा का बोल आठ मात्रा का हो जाएगा। उपरोक्त बोल बजाने के लिए अभ्यास की आवश्यकता होगी चूंकि ये बोल चौगुन अथवा अठगुन लय के हैं (आधार लय के अनुसार)।

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

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

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

<u>ख्याल गायन में प्रयुक्त होने वाली ताल</u> :–

1. एकताल – मात्रा 12

धिं धिं ।	धागे तिरकिट ।	तू ना ।	क ता ।	धागे तिरकिट ।	धी ना ।
x	0	2	0	3	4

2. झूमरा ताल – मात्रा 14

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

x 2 0 3

3. तिलवाडा ताल – मात्रा 16

धा तिरकिट धिं धिं । धा धा तिं तिं ।ता किरकिट धिं धिं ।धा धा धिं धिं ।

x 2 0 3

4. झपताल – मात्रा 10

धि ना । धि धि ना । ति ना । धि धि ना ।

x 2 0 3

5. रूपक ताल – मात्रा 7

ति ति ना । धि ना । धि ना ।

0 2 3

6. आड़ाचार ताल – मात्रा 14

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

x 2 0 3 0 4 0

7. पंचमसवारी ताल – मात्रा 15

धि ना धीधी। कत धीधी नाधी धीना ।तिऽक तीना तिरकिट तूना । कता धीधी नाधी धीना ।

x 2 0 3

8. तीनताल – मात्रा 16

धा धिं धिं धा । धा धिं धिं धा ।धा तिं तिं ता । ता धिं धिं धा ।

x 2 0 3

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

एक मात्रा का बोल :–

तिटकता गदीगिन । सम

1

दो मात्रा का बोल :–

कतिटता ।कनंताकेतिरकतागदीगिन । सम

1 2

तीन मात्रा का बोल :–

कतिटताकिनताके तिरकतागदीगिन धाऽकधाऽकत । सम

1 2 3

चार मात्रा के बोल :—

<u>कतिटताकिनताकेतिटकतागदीगिन</u>	<u>धाऽगदीगिन</u>	<u>धाऽगदीगिन</u>	। सम	
1	2	3	4	

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

1. ध्रुपद अथवा चार ताल, मात्रा — 12

धा धा । दीं ता । किट धा । दीं ता । तिट कता । गदी गिन ।

x 0 2 0 3 4

चार ताल को ध्रुपद भी कहते हैं।

2. धमार ताल, मात्रा — 14

क धि ट धि ट । धा ऽ । ग ति ट । ति ट ता ऽ ।

x 2 0 3

3. सूल ताल, मात्रा — 10

धा धा । दीं ता । किट धा । तिट कता । गदी गिन ।

x 0 2 3 0

4. तीव्रा ताल, मात्रा — 7

धा दीं ता । तिट कता । गदी गिन ।

X 2 3

5. गजझम्पा ताल, मात्रा — 15

धा दीं नक तक। धा दीं नक तक। दीं नक तक । तिट कता गदी गिन ।

x 2 0 3

अभ्यास प्रश्न

क) एक शब्द में उत्तर दीजिए :—

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

1.6 सारांश

इस इकाई में आपने अवनद्य वाद्य तबला व पखावज के एकल वादन एंव शास्त्रीय गायन के साथ संगत के विषय में अध्ययन किया। उपरोक्त अध्ययन का क्रियात्मक रूप में प्रस्तुत करने पर आप सुन्दर व प्रभावशाली एकल वादन एवं शास्त्रीय गायन के साथ सफल संगत करेंगे। तबले की पखावज के साथ युगल बन्दी एवं तबले की युगल बन्दी में तबले एवं पखावज का क्रम से स्वतंत्र वादन ही रहता है एवं यही स्थिति ताल वाद्य कचहरी कार्यक्रम में भी होती है। अतः इनमें वादन के विषय में आपको जानकारी दी गई। उपरोक्त अध्ययन का प्रयोग आप अपने वादन में दिशा निर्देश के रूप में करेंगे क्योंकि वादन का सम्बन्ध क्रियात्मक प्रस्तुती से है। इस इकाई में एकल वादन हेतु रचनाओं के क्रम को समझाया गया एवं शास्त्रीय गायन की संगत के कुछ व्यवहारिक नियमों का ज्ञान आपको दिया गया। सफल संगतकार निरन्तर अभ्यास से ही बनता है। इस इकाई में चर्चा किए गए समस्त बिंदुओं को ध्यान में रखकर आप सुन्दर वादन प्रस्तुत करके एवं श्रोता के रूप में भी आप भी तबले की प्रस्तुति का आनन्द उठाएंगे।

1.7 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क) एक शब्द में उत्तर दीजिए :–

1. उठान 2. एकताल व तिलवाड़ा 3. चारताल व सूलताल
4. ताल के ठेके के बोल की विभिन्न लयकारी

1.8 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, *ताल परिचय भाग 1.2.3*, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।
2. वसन्त, *संगीत विशारद*, संगीत कार्यालय, हाथरस।
3. सेन, डॉ0 अरुण कुमार, *भारतीय तालो का शास्त्रीय विवेचन,* मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, भोपाल।

1.9 निबन्धात्मक प्रश्न

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

इकाई 2 – ठुमरी–दादरा, गजल व कुमाऊँनी होली के साथ संगत

2.1 प्रस्तावना

2.2 उद्देश्य

2.3 ठुमरी–दादरा के साथ संगत

2.4 गजल के साथ संगत

2.5 कुमाऊँनी होली के साथ संगत

2.6 सारांश

2.7 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

2.8 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

2.9 निबन्धात्मक प्रश्न

2.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0टी0—506) पाठ्यक्रम की दूसरी इकाई है। इससे पूर्व आप प्राचीन तथा वर्तमान ताल पद्धति किस प्रकार व किस रूप में विकसित हुई तथा प्राचीन ताल पद्धति वर्तमान ताल पद्धति से किस प्रकार भिन्न है, जान चुके होंगे। आप तबले एवं पखावज की विभिन्न रचनाओं को भी जान चुके होंगे। पिछली इकाईयों में आपने शास्त्रीय गायन के साथ अवनद्ध वाद्य की संगति का अध्ययन किया एवं इसके व्यवहारिक नियमों को समझा। संगति के महत्व को भी आप पूर्व की इकाई में जान गए होंगे।

इस इकाई में आप उपशास्त्रीय संगीत की शैली ठुमरी–दादरा, सुगम संगीत की शैली गज़ल एवं कुमाऊँनी क्षेत्रीय गायन शैली एवं परम्परा होली के साथ तबले की संगति के विषय में जानेंगे। ठुमरी, दादरा की प्रस्तुति शास्त्रीय गायकों द्वारा ख्याल गायन के उपरान्त की जाती है। अतः तबला वादक को शास्त्रीय गायन की संगति में दक्ष होने के साथ–साथ ठुमरी–दादरा शैली के गायन की संगति में भी दक्ष होने की आवश्यकता होती है, तभी गायक का पूर्ण कार्यक्रम सफल होगा और यही तबला वादक से अपेक्षा भी रहती है।

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप ठुमरी–दादरा, गज़ल एवं कुमाऊँनी होली के साथ किस प्रकार संगत की जाती है यह समझ पायेंगे। इन शैलियों के साथ संगत का ज्ञान लेकर व इसे प्रयोग कर आप एक सफल तबला वादक कहलायेंगे।

2.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप :–

1. ठुमरी–दादरा के साथ संगत के व्यवहारिक नियमों को जान पायेंगे।
2. गजल व कुमाऊँनी होली के साथ संगत करने हेतु दिशा निर्देश प्राप्त करेंगे।
3. इन गायन शैलियों के साथ बजने वाली तालों व उनके प्रकारों का भी ज्ञान प्राप्त करेंगे।

2.3 ठुमरी–दादरा के साथ संगत

किसी भी शैली के साथ तबले की संगति हेतु तबला वादक को उस शैली को समझने की भी आवश्यकता होती है तभी वह सफल एवं सुन्दर संगत प्रस्तुत कर सकता है। अतः आइए आपको ठुमरी–दादरा गायन शैली से परिचित कराया जाए।

<u>ठुमरी–दादरा</u> – ठुमरी–दादरा उपशास्त्रीय संगीत की गायन विधा है। इस शैली में शास्त्रीय संगीत एवं लोक संगीत का सुन्दर समन्वय मिलता है। ये मुख्य रूप से श्रृंगार प्रधान गीत है। वियोग एवं संयोग श्रृंगार का चित्रण ठुमरी–दादरा में प्राप्त होता है। ठुमरी दादरा का गायन संगीत की सभाओं में शास्त्रीय गायकों द्वारा शास्त्रीय गायन के पश्चात किया जाता है एवं अलग से प्रतिष्ठित ठुमरी गायक भी हैं जो केवल ठुमरी–दादरा एवं उपशास्त्रीय गायन की अन्य विधाएं जैसे– होरी, कजरी शैली आदि के कार्यक्रम प्रस्तुत करते हैं। ठुमरी–दादरा क्रमशः शास्त्रीय ख्याल गायन में बड़े ख्याल एवं छोटे ख्याल के समकक्ष है। ठुमरी गायक पहले ठुमरी का गायन विलम्बित लय में करते हैं एवं उसके पश्चात मध्यलय में दादरा गाने की प्रथा है। ठुमरी–दादरा गायन का मुख्य उद्देश्य भावाभिव्यक्ति है, अतः इस शैली में राग के नियमों का पालन करने की आवश्यकता नहीं होती। स्वर समूहों में रजंकता लाना ही मुख्य प्रयोजन होता है। ठुमरी कोमलता लिए हुए गायन शैली है अतः तबला की संगति को इसके उपयुक्त समझा गया।

ठुमरी दो प्रकार की होती है बोल बांट एवं बोल बनाव। बोट–बांट की ठुमरी की रचना छोटे ख्याल की रचना से मिलती है। सनद पिया की ठुमरी भातखण्डे क्रमिक पुस्तक मालिका में उद्धृत है। प्रसिद्ध नृत्यकार बिन्दादीन द्वारा नृत्य हेतु रचित ठुमरी भी बोल–बांट की ठुमरी के अन्तर्गत आती है। पंजाब अंग की ठुमरी भी बोल बांट की ठुमरी ही है। इस शैली में ठुमरी रचना के शब्दों को लय के साथ विभिन्न प्रयोग कर गाया जाता है। सनद पिया की ठुमरी एवं बिन्दादीन की ठुमरी मध्यलय की तीनताल में निर्मित है जिनकी संगति शास्त्रीय गायन के छोटे ख्याल की भांति ही की जाती है। तबला वादक गायक की इच्छा के अनुसार बोल बांट के अनुसार साथ संगत भी करता है। पंजाब अंग की ठुमरी की रचना की आधार लय मध्य लय होती है एवं इसमें पंजाबी ताल, अद्धा, धुमाली, कहरवा एवं दादरा आदि का प्रयोग किया जाता है। ठुमरी की रचना में स्थाई एवं अन्तरा होते हैं। पहले स्थाई गाई जाती है एवं इसको स्वरों के बोल बांट को विभिन्न प्रकार से प्रस्तुत कर स्थाई का अलंकरण किया जाता है। स्थाई गायन के दौरान तबले पर ताल का ठेका ही बजाया जाता है एवं कभी–कभी सम पर आने के लिए तबले के एक अथवा दो मात्रा के बोल बजाए जाते हैं। स्थाई गायन की समाप्ति के बाद ठुमरी की बन्दिश को द्रुत लय में परिवर्तित किया जाता है जिसमें तीनताल एवं कहरवा ताल में परिवर्तित कर लिया जाता है जिसमें द्रुत लय में कहरवा की लग्गी इसके पल्टे एवं लग्गी की लड़ी बजाने के पश्चात तिहाई से समाप्त किया जाता है तथा गायक एवं तबला वादक ठुमरी रचना की मूल लय पर वापिस आ जाते हैं। इसके पश्चात ठुमरी के अन्तरे का गायन किया जाता है। स्थाई की भांति ही अन्तरे को गाया जाता है एवं अन्तरे का गायन पूरा करने के पश्चात पूर्व की भांति ही तीनताल एवं कहरवा में लग्गी–लडी एवं तिहाई बजायी जाती है। तिहाई के पश्चात स्थाई की मूल लय में स्थाई का गायन कर, ठुमरी गायन का समापन किया जाता है।

पूरब अंग की ठुमरी को बोल बनाव की शैली में गाया जाता है। इसके गायन का आरम्भ विलम्बित लय के ठेके दीपचन्दी, सोलह मात्रा की दीपचन्दी अथवा जत ताल आदि में किया जाता है।

शास्त्रीय गायन के विलम्बित ख्याल की भांति ही ठुमरी की विलम्बित लय की रचना में ठेका भराव के साथ बजाया जाता है। उचित समय पर एक मात्रा से चार मात्रा तक मुखडा सम पर आने के लिए बजाए जाता है। कलाकार सामर्थ्य के अनुसार बोल बनाकर ठुमरी की रचना को मध्य तीनताल अथवा पंजाबी ताल में गाता है एवं इसके पश्चात रचना कहरवा ताल में लग्गी एवं लग्गी हेतु परिवर्तित हो जाती है। तबला वादक की पहचान ठुमरी की संगति में लग्गी—लड़ी बजाने से ही होती है। स्पष्ट एवं तैयार लग्गी—लडी का वादन ही कार्यक्रम को आर्कषक बनाता है। अतः तबला वादक के लग्गी—लडी बजाने के निरन्तर अभ्यास से ही तबला वादक ठुमरी के साथ सुन्दर एवं आकर्षक संगति कर पाता है।

ठुमरी के बाद दादरा गाया जाता है। यह मध्य लय की रचना होती है एवं मूलतः इसको दादरा ताल में गाया जाता था परन्तु अब यह आवश्यक नहीं है। अधिकतर दादरा, ताल दादरा के अन्य रूप खेमटा में अधिक गाए जाते हैं। दादरा बंदिश की रचना ऐसी होती है, जो झूलती हुई चलती है एवं इसी के अनुरूप तबला वादक भराव के साथ ताल का ठेका बजाता है। दादरा मूलतः लोक शैली से आया है अतः इसकी रचना में लय का झोल बड़ा सहज एवं स्वभाविक होता है। झोल को शब्दों में व्यक्त करना कठिन है एवं इसको आप क्रियात्मक रूप मे ही समझ पायेंगे। दादरा में ठुमरी की अपेक्षा अधिक प्रस्तार नहीं किया जाता है। स्थाई गायन के पश्चात लग्गी—लडी बजाई जाती है एवं फिर अन्तरा प्रारम्भ कर अन्तरा के अन्त में भी लग्गी—लड़ी बजाई जाती है। स्थाई एवं अन्तरा के मध्य बजने वाली लग्गी की आवृति संख्या कम होती है। दादरा में एक से अधिक अन्तरे भी गाये जाते हैं। इसमें भी तबला वादक अपनी कुशलता का परिचय लग्गी—लड़ी के वादन के द्वारा ही देता है।

<u>ठुमरी के साथ बजने वाली तालें</u>

1. दीपचन्दी या चांचर — मात्रा चौदह

धा धिं ऽ। धा धा तिं ऽ। ता धिं ऽ। धा धा धिं ऽ।

x 2 0 3

2. जत — मात्रा सोलह

धा ऽ धिं ऽ। धा धा तिं ऽ। ता ऽ तिं ऽ। धा धा धिं ऽ।

x 2 0 3

3. पंजाबी ताल — मात्रा सोलह

धा ऽधि ऽक धा। धा ऽधि ऽक धा। धा ऽति ऽक ता। ता ऽधि ऽकधा।

x 2 0 3

4. धुमाली ताल — मात्रा आठ

धा धिं धागे तिरकिट। ता धिं धागे तिरकिट।

x 0

मात्रा आठ

धा धिं धाधा तिं। ता तिं धाधा धिं।

x 0

5. दादरा मात्रा — मात्रा 6

धा धि ना। धा ति ना।

x 0

6. खेमटा – मात्रा 6

धागे धिन गिन । तागे तिन किन ।

x 0

खेमट ताल का मध्य एवं द्रुत लय में 3 मात्रा का स्वरूप हो जाता है। खेमटा ताल का प्रयोग विलम्बित लय में नहीं किया जाता है।

2.4 गजल के साथ संगत

गजल उर्दू, फारसी एवं मिश्रित हिन्दी के शब्दों में रचित काव्य है। हिन्दी काव्य दोहे की भांति इसमें दो लाइन में काव्य रचना होती है जिसे शेर कहते हैं। पॉच या सात शेर के समूह से गजल बनती है। प्रारम्भिक शेर को मतला कहा जाता है एवं इसके बाद गजल में शेर होते हैं। मतला हिन्दी कविता में टेक होता है अर्थात प्रत्येक शेर के बाद मतला गाया एवं पढ़ा जाता है। गजल श्रृंगार रस लिए होती है, प्रेमी से वार्तालाप इसका मुख्य विषय रहता है। मुशायरे में गजल को तरन्नुम अथवा धुन में बिना संगीत की संगति के एवं बिना धुन के दोनों प्रकार से ही प्रस्तुत किया जाता है। गजल गायन की प्रथा बहुत पुरानी है एवं संगीत जगत में बहुत से कलाकार गजल गायक के रूप में प्रसिद्ध हुए। मतला एवं विभिन्न शेरो के पश्चात शायर अन्तिम शेर प्रस्तुत करता है जिसमे शायर का उपनाम भी रहता है। इस अन्तिम शेर को मक्ता कहा जाता है। गजल गायकी के साथ धुमाली, अद्धा, दादरा एवं रूपक आदि तालों का प्रयोग किया जाता है। गजल गायन को सुगम संगीत की विधा के अन्तर्गत माना जाता है। गजल गायन में आधारलय मध्यलय रहती है। मतले को स्थाई एवं अन्य शेरो का अन्तरा के रूप में प्रस्तुत किया जाता है। मक्ता भी अन्तरा ही होता है। अतः संगीत रचना भी स्थाई एवं अन्तरा के रूप में की जाती है। स्थाई एवं अन्तरा गायन में ताल के मूल ठेका का प्रयोग बोलों के भराव के साथ किया जाता है। स्थाई की पहली लाइन को विभिन्न स्वर समूहों के माध्यम से भिन्न–भिन्न रूपों में प्रयोग किया जाता है एवं कलाकार की सामर्थ के अनुसार शेर में प्रयोग हुए किसी शब्द विशेष का भाव भी स्वर के माध्यम प्रस्तुत करते हैं। इस बीच ताल का मूल ठेका ही बजाया जाता है जिससे गायक कलाकार की भावभिव्यक्ति में किसी प्रकार का व्यवधान ना आए। स्थाई की अन्तिम लाइन की समाप्ति के बाद तबला वादक ठेके के प्रकारों को तीन चार आवृति का बजाता है एवं तिहाई से समाप्त करता है। मतले के बाद अधिक आवृति का वादन नहीं किया जाता है। तबला वादक की तिहाई के पश्चात गजल गायक अन्य शेर अन्तरा के रूप में गाता है। अन्तरे की प्रथम पंक्ति को भिन्न–भिन्न प्रकार से प्रस्तुत कर दूसरी पंक्ति का गायन होता है जो प्रायः एक बार ही रहता है एवं तबला वादक पंक्ति के अन्तिम भाग से ठुमरी की भांति लग्गी लड़ी बजाकर वादन की समाप्ति तिहाई से करता है। पूरी गजल में तबला वादक इसी प्रकार संगति करता है। लग्गी को आरम्भ करने के लिए कुछ विशेष बोलो का प्रयोग किया जाता है, दादरा ताल में निबद्ध गजल की संगति को निम्न उदाहरण से भली–भांति समझेंगे।

मूल ठेका

धा धि ना । धा ति ना ।

अथवा

धा ति ति । ता धि धि ।

मतला गायन के पश्चात बोलो का प्रयोग :–

1. धाती धाधा तिना । ताती धाधा धिना ।
2. धिना धाती धाधा । तिना धाती धाधा ।
3. धाधा धिना धाती । ताता धिना धाती ।

उपरोक्त 1, 2, 3 क्रम संख्या के बोलों को कम से कम दो–दो बार बजाकर तिहाई से समाप्त करते हैं।

धाधा धिना धाधा । धिना धाधा धिना ।
धा धाधा धिना । धा धाधा धिना । धा (सम)

उपरोक्त बोल में तिहाई आठ मात्रा की है जो दादरा ताल की पांचवी मात्रा से आरम्भ हो रही है।

दादरा ताल की तिहाई

धाती धाऽ ऽधा । तीधा ऽऽ धाती । धा (सम)

अथवा

धिना धाऽ ऽधि । नाधा ऽऽ धिना । धा (सम)

अन्तरे के बाद लग्गी को आरम्भ करने के लिए बोल

धा ति ति । तिरकिटतातिर किटतक

दादरे की लग्गी

1. धागे तिना किन । ताके धिना गिना ।
2. धिना गिन धागे । तिना किन धागे ।
3. धागे धिना धागे । ताके धिना धागे ।

तिहाई

धिना धागे धा । ऽ ऽ धिना
धागे धा ऽ । ऽ धिना धागे

उपरोक्त तिहाई दो आवृति की है। तिहाई का प्रयोग इस प्रकार किया जाना चाहिए जिससे गजल द्वारा गाई जाने वाली अन्तिम पंक्ति का समापन तबला वादक की तिहाई के साथ हो।

ऊपर दी गई दादरे की लग्गी यद्यपि छः मात्रा में लिपिबद्ध है परन्तु इनका वादन द्रुत लय में होने पर इनकी मात्रा तीन एवं लयकारी के परिवर्तन से दो मात्रा की आवृति का हो जाता है।

जैसे – दो मात्रा की आवृति का उदाहरण

धागेतिना किन । ताकेधिनागिन ।

तीन मात्रा की आवृति का उदाहरण –

धागेतिना किनताके धिनागिन

पुरानी गजल गायकी में अन्तरा की पहली पंक्ति बिना ताल के गाई जाती थी एवं दूसरी पंक्ति के अन्तिम भाग से तबला वादन ताल पकड़ता था। इस गायकी में गजल अधिकतर धुमाली ताल अथवा अद्धा ताल के ठेके (इनके ठेके ठुमरी के साथ संगत के भाग में दिए जा चुके हैं) में गाई जाती थी। गजल चाहे धुमाली अथवा दादरा ताल में बांधी गई है परन्तु अन्तरे की दूसरी पंक्ति के अन्तिम भाग से बाएं तबले के थपकी के बोल बजाकर लग्गी–लड़ी बजाई जाती थी एवं तबला वादक को अपनी पूर्ण कुशलता का परिचय देने का अवसर प्राप्त होता था।

थपकी के बोल :–

कत ऽकतकधिन करकत कतधिन

कहरवा की लग्गी के बोल :–

1. धातिं ताता ताधि धाधा

2. धाधा धाति ताधा धाधि

लड़ी – धाधा धाति धाधा धाति
धाधा धाति धाधा धाति
तिहाई– धाधा धाति धा धाधा
धाति धा धाधा धाति । धा

ऊपर थपकी के बोल, लग्गी, लडी एवं तिहाई को उदाहरण के रूप में प्रस्तुत किया गया है। थपकी के कई प्रकार हो सकते हैं एवं लग्गी भी भिन्न–भिन्न बोलों से निर्मित की जा सकती है। जिसका ज्ञान आप अपने गुरू द्वारा क्रियात्मक रूप में प्राप्त करेंगे। गजल गायन को सुनकर भी आप संगति को समझेंगे। प्रसिद्ध गजल गायिका बेगम अख्तर के गजल गायन के रिकार्ड द्वारा आप पुरानी एवं आधुनिक गजल गायन शैली को समझेंगे। लगभग पिछले दो–तीन दशक से गजल रूपक ताल में भी गाई जाने लगी है बेगम अख्तर द्वारा भी रूपक ताल में गज़ल गाई है। गुलाम अली की मशहूर गजल 'चुपके चुपके' रूपक ताल में ही निबद्ध है। इसमें तबला वादक को रूपक ताल की आवृति में लग्गी–लड़ी का स्वरूप प्रस्तुत करना होता है। वर्तमान में लग्गी के स्थान पर रेले के बोलों का प्रयोग भी किया जा रहा है।

रूपक ताल – मात्रा सात

ति	ति	ना	।	धी	ना	।	धी	ना	।	ति
0				2			3			0

रेले के बोल :–
1. धाऽतिर किटतक तिरकिट । धाऽतिर किटधिन । तातिर किरधिन ।
2. तिरकिट धातिर किटतक । तिरकिट धाऽतिर । किटतक तिरकिट ।

तिहाई :–
तिरकिट धाती धातिर । किटधा तीधा । तिरकिट धाती । सम

2.5 कुमाऊँनी होली के साथ संगत

कुमाऊँ में होली गायन की परम्परा लगभग पिछले सौ वर्षों से अधिक से चल रही। यह होली गायन शास्त्रीय रागों पर आधारित है एवं दो रूपों में विद्यमान है।

1. धमार 2. चांचर

धमार गायन को लगभग ध्रुपद गायन शैली में प्रस्तुत करते हैं, यद्यपि इसमें लयकारी का प्रयोग नहीं करते। शास्त्रीय गायन में धमार चौदह मात्रा की ताल होती है परन्तु कुमाऊँनी गायन शैली में इसको आठ मात्रा की आवृति में तबले की संगति के साथ गाया जाता है, परन्तु बोल पखावज की भांति खुले रहते हैं। सम्भव है पूर्व में पखावज का वादन होता रहा है। परन्तु किसी होली गायक एवं तबला वादक से इसकी चर्चा नहीं सुनी गई है। कुमाऊँनी होली धमार में प्रयुक्त होने वाला निम्न प्रकार है –

धा गे घिट घिट । ता के तिट तिट ।

इसकी ताल रचना धुमाली एवं अद्धा ताल की भांति है।

कुमाऊँनी धमार की रचना में भी स्थाई अन्तरा होता है। स्थाई में ऊपर दिया गया ठेका बजाया जाता है। अन्तरा में मूल लय को बढ़ाकर ठेके के बजाय लग्गी के स्वरूप के निम्न बोल बजाए जाते हैं।

धिट धागे तिट ताके   अथवा   गेधा गेधा गेधा केता

कुमाऊँनी होली गायन में तबला वादक प्रायः सीखा हुआ नहीं होता है एवं गायको में से कोई तबला वादन करता है। तबला वादक की कोई औपचारिक शिक्षा नहीं होती है अतः होली के बैठकों में बैठ–बैठ कर ही होली गायन के साथ अपेक्षित संगत करना सीख जाता है। पिछले कुछ समय से सीखे हुए तबला वादन होली के बैठक में भाग लेने लगे हैं। अतः ये तबला वादन ऊपर दिये गए बोलों को परिष्कृत रूप में प्रस्तुत करते हैं एवं वादन का समापन तिहाई के द्वारा ही करते हैं। पारम्पारिक होली के साथ संगत करने वाले तबला वादक तिहाई का प्रयोग नहीं कर पाते हैं क्योंकि उन्हें इसका ज्ञान ही नहीं होता है परन्तु अन्तरे का समापन आपसी–समझदारी के कारण एक साथ ही होता है। पारम्परिक होली गायको को संगीत के तत्वों का ज्ञान नहीं होता है और न ही वे इसकी आवश्यकता समझते हैं। यद्यपि प्रत्येक होली की रचना राग के नाम से ही जानी जाती है। प्रशिक्षित गायक के साथ तबला वादक चौगुन की लय में भी बोल बजा सकता है परन्तु मौलिक स्वरूप में परिवर्तन न हो। होली गायक द्वारा अपने कार्यक्रम का प्रारम्भ धमार से किया जाता है एवं इसके पश्चात चांचर होली गाई जाती है।

चांचर होली में तबले पर बन्द बोलों का प्रयोग किया जाता है। शास्त्रीय संगीत में दीपचन्दी को चांचर भी कहा जाता है जो चौदह मात्रा की ताल होती। परन्तु कुमाऊँनी चांचर होली की ताल आठ मात्रा की होती है जो कि जत ताल का दुगन लयकारी का स्वरूप है एवं इसको शास्त्रीय संगीत में अद्धा कहा जाता है। अद्धा का स्वरूप धुमाली ताल जैसा ही है केवल ठेके के बोलो में परिवर्तन होता है।

जत ताल – मात्रा सोलह

धा ऽ धिं ऽ । धा धा तिं ऽ । ता ऽ धिं ऽ । धा धा धिं ऽ ।

अद्धा ताल कुमाऊँनी होली चांचर के बजने वाली ताल – मात्रा आठ

धाऽ धिं धाधा तिंऽ । ताऽ धिंऽ धाधा धिंऽ ।

स्थाई को भिन्न–भिन्न स्वर समूहों के माध्यम विभिन्न प्रकारों में प्रस्तुत करने के पश्चात तीन ताल, मध्यलय पंजाबी (जिसको यहां सितारखानी कहते हैं) बजाई जाती है एवं तबला वादक ठुमरी के साथ संगत की भांति लग्गी एक तिहाई अपनी सामर्थ्य के अनुसार प्रस्तुत करता है एवं स्थाई की मूल रूप पर वापिस आता है। वैसे पंजाबी ताल को सितारखानी ताल भी कहते (ठेका ठुमरी की संगत के भाग में दिया गया है) हैं। इसके पश्चात गायक द्वारा अन्तरा गाया जाता है एवं अन्तरे का विभिन्न प्रकार से गायन के पश्चात स्थाई की भांति ही तीनताल, मध्य सितारखानी, लग्गी एवं तिहाई प्रस्तुत कर गायन का समापन स्थाई को मूल लय ताल के मौलिक ठेके में गाकर करता है।

अभ्यास प्रश्न

क) अति लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. ठुमरी गायन शैली के प्रकारों के नाम लिखिए।
2. विलम्बित ठुमरी रचना में प्रयोग किन्हीं दो तालों के नाम लिखिए।
3. कुमाऊॅनी होली में प्रयुक्त धमार कितने मात्रा की होती है?
4. कुमाऊॅनी होली में चांचर ताल कितनी मात्रा की होती है?

ख) लघु उत्तरीय प्रश्न :—

1. ठुमरी दादरा, गजल एवं कुमाऊँनी होली के साथ प्रयुक्त होने वाली तालों के नाम लिखिए।
2. ठुमरी, दादरा व गजल गायकों/गायिकों के एक—एक नाम लिखिए।

2.6 सारांश

इस इकाई में आपने उपशास्त्रीय संगीत की शैली ठुमरी—दादरा सुगम संगीत की प्रचलित गायन शैली गजल एवं कुमाऊँनी होली गायन परम्परा के तबले की संगत के विषय में ज्ञान प्राप्त किया। इसमें आपको संगत के व्यवहारिक नियमों की जानकारी दी गई एवं सुन्दर, प्रभावशाली एवं अपेक्षित तबला संगत के विषय में बताया गया। यह विषय पूर्णतया क्रियात्मक है अतः इस इकाई के माध्यम से आप दिशा निर्देश प्राप्त करेंगे परन्तु संगत का ज्ञान आपको गुरू द्वारा क्रियात्मक रूप में शिक्षा से प्राप्त होगा। ऊपर दी गई गायन की समस्त गायन शैलियों को रिकार्ड अथवा संगीत सभाओं में सुनकर भी आप अपने संगत के ज्ञान को और अधिक अर्जित करेंगे, जिससे इस इकाई का अध्ययन सहायक सिद्ध होगा।

2.7 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क) अति लघु उत्तरीय प्रश्न :—

1. बोल बनाव एवं बोल बांट
2. दीपचन्दी एवं जत ताल
3. आठ मात्रा की
4. आठ मात्रा

2.8 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, ताल परिचय भाग 1.2.3, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।
2. वसन्त, संगीत विशारद, संगीत कार्यालय, हाथरस।
3. सेन, डॉ0 अरुण कुमार, भारतीय तालो का शास्त्रीय विवेचन, मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, भोपाल।

2.9 निबन्धात्मक प्रश्न

1. ठुमरी—दादरा व गजल के साथ तबला संगत के विषय में लिखिए।

इकाई 3 – स्वर वाद्य एवं नृत्य के साथ संगत

3.1 प्रस्तावना
3.2 उद्देश्य
3.3 स्वर वाद्यों का परिचय
3.3.1 तन्त्र वाद्य
3.3.2 सुषिर वाद्य
3.4 तंत्र वाद्य के साथ संगत
3.5 सुषिर वाद्य के साथ संगत
3.6 नृत्य का परिचय
3.7 नृत्य के साथ संगत
3.8 सारांश
3.9 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
3.10 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
3.11 निबन्धात्मक प्रश्न

3.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0टी0–506) पाठ्यक्रम की तीसरी इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के उपरान्त आप तबले एवं पखावज की विभिन्न रचनाओं को जान चुके होंगे। पिछली इकाईयों में आपने एकल वादन के व्यवहारिक नियमों का अध्ययन किया एवं गायन विद्या की शास्त्रीय एवं उपशास्त्रीय शैली ठुमरी–दादरा के साथ तबला संगत के विषय में अध्ययन किया। कुमाऊंनी होली एवं गजल गायकी के साथ संगत की जानकारी भी आपने प्राप्त की।

इस इकाई में आप स्वर वाद्यों के साथ एवं उत्तर भारतीय शास्त्रीय नृत्य शैली कत्थक के साथ तबला की संगत के विषय में जानेंगे।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप स्वर वाद्यों के साथ संगत से परिचित हों सकेंगे। आप स्वर वाद्यों के साथ संगत व नृत्य की संगत का ज्ञान प्राप्त कर अपने वादन को सुन्दर बना सकेंगे।

3.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप :—

1. स्वर वाद्यों के साथ संगत के विषय में जान पायेंगे।
2. कत्थक नृत्य के साथ संगत करने में सक्षम हो सकेंगे।

3.3 स्वर वाद्यों का परिचय

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

<u>3.3.1 तंत्र वाद्य</u>— ये वे वाद्य है जिनमें स्वर तारों के माध्यम से निकाले जाते है। तारों को कम्पित करने से स्वर निकलते है। तंत्र वाद्यों को भी दो श्रेणी में रखा जाता हैः—

1. तत वाद्य　　　　2. वितत वाद्य

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

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

3.3.2 सुषिर वाद्य– इस श्रेणी के वाद्यों में स्वर हवा के द्वारा उत्पन्न होते हैं। हवा, छेदों में मुंह से फूंकने से स्वर निकाले जाते है। इसके अन्तर्गत भारतीय संगीत के वाद्य बासुंरी, शहनाई, नफिरी एवं पाश्चात्य संगीत के वाद्य बैग पाइपर (इसको भारतीय लोक भाषा में मसकबीन कहा जाता है एवं इसका प्रयोग उत्तराखण्ड के लोक संगीत में किया जाता है) क्लरिनाट, सैक्सोफोन, ट्रम्पेट, बिगुल आदि आते हैं। बासुंरी एवं शहनाई का प्रयोग शास्त्रीय संगीत में किया जाता है। नफिरी, शहनाई का छोटा रूप है जिसका प्रयोग लोक संगीत में होता है। उपर दिए गये स्वर वाद्यों के अतिरिक्त भी स्वर वाद्य सन्तूर एवं जल तरंग, हैजिन पर शास्त्रीय संगीत के राग प्रस्तुत किए जाते हैं। सन्तूर वाद्य का शास्त्रीय संगीत में प्रचार, पं0 शिव कुमार शर्मा द्वारा किया गया है एवं वर्तमान में यह वाद्य लोकप्रिय हो रहा है। प्यालों में पानी भरकर जल तरंग वाद्य बनाया जाता है। इन दोनों वाद्यों को लकड़ी की डंडी द्वारा बजाया जाता है।

3.4 तंत्र वाद्य के साथ संगत

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

दिर दा दिर दा रा दा दा रा

तीनताल में गत का स्वरूप निम्न प्रकार से है :–

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

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

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

रजा खां द्वारा मध्य एवं द्रुत लय के लिए मिजराब एवं जवा के बोल निर्धारित कर गतों का निमार्ण किया गया, जिसको रजाखानी गत कहते हैं। यह भी मूलतः तीनताल में रची गई जिसके बोल निम्न प्रकार से हैं :–

<u>दिरदिरदाऽरदाऽरदिरदाऽदिरदाऽराऽदाऽरऽदाऽराऽदाऽराऽ</u>

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

धा ती धिं ता । धा ति धिं ता । धा ती तिं ता । ता ती धिं ता ।

'ती' बोल बीच वाली अंगुली से स्याही पर बजाई जाती है।

दूसरा प्रकार :–

धा ति ट धा । धा ति ट धा । धा ति ट ता । ता ति ट धा

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

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

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

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

3.5 सुषिर वाद्य के साथ संगत

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

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

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

3.6 नृत्य का परिचय

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

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

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

झपताल :—

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

3.7 नृत्य के साथ संगत

नृत्य के साथ करने के लिए आपको नृत्य के बोलों को तबले पर निकालने का ज्ञान होना आवश्यक है, क्योंकि तभी आप नृत्य के बोलों के समरूप बोल तबले पर बजाने में सक्षम होंगे। नृत्य के बोलों के सापेक्ष तबले पर बजाए जाने वाले बोलों को आप निम्न सारिणी से समझेंगे :—

नृत्य के बोल	**तबले पर बोल**
ता	धा
थेई अथवा धो	धिं अथवा तिं अथवा ना
दिग दिग	धिट धिट अथवा तिट तिट अथवा तिर किट
थूं	दीं
थूंगा	दींता
थड ऽग	ध ऽऽ न अथवा तगऽन
त्राऽगं	ताऽन अथवा धाऽन
दिगत	धिकिट अथवा धितिट

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

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

किटतक थूंथूं नाति टता । ऽधा धिंता कऽधाऽ धिंता ।
काति टधा धिंता कत । धिट धाधिं ताऽ कऽधेऽ ।
ऽधा धिंता कति टधा । ऽथूं ऽत घाऽ कातिं ।
टधा ऽथूं ऽत घाऽ। कति टधा ऽथूं ऽतं ।

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

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

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

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

नृत्य के बोल – दिगदिगदिग थेई तकतकतक थूंथूंथूं नानाना दिगदिगदिग थेई दिगदिगदिग
तबले के बोल – धिटधिटधिट धा तकतकतक दींदींदीं नानाना धिटधिटधिट धा धिटधिटधिट

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

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

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

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

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

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

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

विलम्बित एवं मध्य लय में टुकडे, चक्करदार टुकडे, स्तुती परन, कवित्त आदि प्रस्तुत करने के पश्चात मध्यलय में गत–भाव (अर्थात गति के साथ भाव) प्रस्तुत करता है। इसमें पद संचालन कहरवा ताल की चाल पर आधारित होता है। द्रुतलय में ततकार भी नृत्य का अंग है जिसमें दोनों पैरों की सहायता से विभिन्न प्रकार के लय स्वरूप बनाए जाते हैं। इसमें तबला वादक नृत्यकार के साथ–साथ ही संगत करता है। नृत्य में इसी द्रुत लय में ततकार के बीच नृत्यकार एवं तबला वादक के मध्य सवाल जबाब भी होता है। यह ठीक उसी प्रकार होता हे जैसा कि सवाल जवाब पं0 रविशंकर द्वारा तंत्र वाद्य में प्रचलित किया गया एवं सम्भवतः तंत्र वाद्य में सवाल जबाब नृत्य से प्रेरणा प्राप्त कर किया जाने लगा। तबला वादक को नृत्य के साथ करने के लिए नृत्यकारों के साथ निरन्तर अभ्यास करने की आवश्यकता होती है एवं नृत्य की रचनाओं को अधिक से अधिक कंठस्थ करने की भी आवश्यकता है। नृत्य की रचनाओं को तबले पर निकालने का भी अभ्यास करने की आवश्यकता है। यह आवश्यक नहीं है कि अच्छा तबला वादक नृत्य के साथ भी सुन्दर संगत कर सके। अतः तबला वादक को नृत्य की रचनाओं का ज्ञान होना अत्यन्त आवश्यक है।

अभ्यास प्रश्न

क) अति लघु उत्तरीय प्रश्न :–

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

3.8 सारांश

इस इकाई में आपने स्वर वाद्यों के साथ संगत एवं कत्थक नृत्य के साथ संगत करने के ढ़ंग को समझ चुके होंगे। संगत का कार्य पूर्णतया क्रियात्मक है अतः क्रियात्मक रूप में इसका अध्ययन करना आवश्यक है तभी आप सफल संगतकार बन सकेंगे। इस इकाई के द्वारा आपको संगत के व्यवहारिक सिद्धान्तों से परिचित कराया गया जो आपको क्रियात्मक अध्ययन हेतु सहायक सिद्ध होगा। नृत्य के साथ तबला वादन करने में विशेष बात नृत्य के बोलों को तबले पर बजाना है जिसका ज्ञान

आपको इस इकाई के माध्यम से दिया गया है जिससे आप नृत्य के बोलों को तबले पर बजाने में सक्षम होंगे। इस इकाई में आप नृत्य की रचनाओं को भी समझ चुके होंगे, जिसमें नृत्य के प्रसिद्ध बोल एवं कवित्त भी दिया गया है। इसके साथ ही नृत्य के बोल के समरूप तबले पर बजने वाले बोल भी उदाहरण में है। इसका आप क्रियात्मक अभ्यास करने पर नृत्य की अन्य रचनाओं को भी तबले पर प्रस्तुत करने में सक्षम होंगे।

3.9 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क) अति लघु उत्तरीय प्रश्न :—

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

3.10 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. मिश्र, श्री विजय शंकर, *तबला पुराण।*
2. शुक्ला, योगमाया, *तबले का उद्गम, विकास और वादन।*
3. सेन, डॉ0 अरूण कुमार, *भारतीय तालों का शास्त्रीय विवेचन*, मध्य प्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, भोपाल।

3.11 निबन्धात्मक प्रश्न

1. स्वर वाद्यों के साथ संगत के विषय में लिखिए।

इकाई 4 – संगीत के प्रसिद्ध ग्रन्थों (नाट्यशास्त्र, बृहद्देशी, स्वरमेलकलानिधि व संगीत दर्पण) का अध्ययन

4.1 प्रस्तावना
4.2 उद्देश्य
4.3 प्राचीन एवं मध्यकालीन सांगीतिक ग्रन्थ
4.4 भरत कृत 'नाट्यशास्त्र' ग्रन्थ का अध्ययन
4.5 मतंग कृत 'बृहद्देशी' ग्रन्थ का अध्ययन
4.6 रामामात्य कृत 'स्वरमेलकलानिधि' ग्रन्थ का अध्ययन
4.7 दामोदर कृत 'संगीत दर्पण' ग्रन्थ का अध्ययन
4.8 सारांश
4.9 शब्दावली
4.10 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
4.11 संदर्भ ग्रन्थ सूची
4.12 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
4.13 निबन्धात्मक प्रश्न

4.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0टी0–506) पाठ्यक्रम की चौथी इकाई है। पहले की इकाईयों में आपने एकल वादन के व्यवहारिक नियमों का अध्ययन किया एवं गायन विद्या की शास्त्रीय एवं उपशास्त्रीय शैली ठुमरी–दादरा के साथ तबला संगत के विषय में अध्ययन किया। कुमाऊंनी होली, गजल गायकी, स्वरवाद्य एवं नृत्य के साथ संगत की जानकारी भी आपने प्राप्त की।

प्रस्तुत इकाई में भारतीय संगीत के कुछ प्रसिद्ध ग्रन्थों का विस्तृत वर्णन दिया गया है। वैदिक काल के अन्तिम काल खण्ड तक संगीत से सम्बन्धित कोई स्वतंत्र ग्रन्थ उपलब्ध नहीं है। वेदों में ऋग्वेद में गीत, वाद्य और नृत्य के विषय में चर्चा मिलती है। सामवेद में सबसे अधिक गायन से सम्बन्धित चर्चा की गई है। इसके पश्चात संगीत से सम्बन्धित अनेक ग्रन्थों की रचना हुई। इस इकाई में भरत का 'नाट्यशास्त्र', मतंग के 'बृहद्देशी', मध्यकालीन पं0 दामोदर कृत 'संगीत दर्पण' एवं रामामात्य कृत 'स्वरमेल कलानिधि' ग्रन्थों का अध्ययन प्रस्तुत है।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप प्राचीन संगीत पर दृष्टि डालने वाले इन ग्रन्थों के महत्व को समझा सकेंगे तथा इनमें जो प्राचीन एवं मध्यकालीन विद्वान संगीत चिन्तकों के विचारों का सम्यक विश्लेषण कर सकेंगे।

4.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के पश्चात आपः—

- बता सकेंगे कि प्राचीन एवं मध्यकालीन समय में संगीत का क्या अस्तित्व था।
- समझा सकेंगे कि संगीत के अन्तर्गत स्वर, राग, गायन शैलियों का स्वरूप किस प्रकार शनै—शनै विकसित हुआ है।
- गायन, वादन एवं नृत्य के विषय में प्राचीन संगीत मनीषियों के ज्ञान एवं विचारों का विश्लेषण कर सकेंगे।
- समझा सकेंगे कि ग्रन्थों के अन्तर्गत संस्कृत साहित्य में संगीत के विकास की कड़ियाँ स्पष्ट रूप से पाई जाती है।

4.3 प्राचीन एवं मध्यकालीन सांगीतिक ग्रन्थ

भारतीय संगीत की उत्पत्ति किस समय हुई यह बतलाना कुछ कठिन है। संगीत की उत्पत्ति के विषय में अनेक किवदन्तियाँ सुनने में आती है। अनेक प्रकार के मत भी सामने आते हैं जिनमें कुछ ने ब्रह्मा जी तथा कुछ ने शिव, सरस्वती आदि को संगीत का अविष्कारक माना है। संगीत अनादिकाल से चला आ रहा है, जिसका उद्देश्य आत्मउत्थान एवं ईश्वर प्राप्ति माना गया है।

चार वेदों में से सामवेद में संगीत का महत्वपूर्ण स्थान है तथा उसका पाठ भी संगीतमय है। रामायण एवं महाभारत काल में संगीत के सातों स्वरों का विकास हो गया था। इसके अतिरिक्त अनेक ग्रन्थों में संगीत विषय सामग्री प्राप्त होती है। प्राचीन ग्रन्थों में प्रमुख ग्रन्थ भरत का नाट्यशास्त्र, मतंग का बृहद्देशी तथा शारंगदेव का संगीत रत्नाकर आदि है तथा मध्यकाल में लोचन कृत राग तरंगिणी, अहोबल कृत संगीत पारिजात, रामामात्य कृत स्वरमेलकलानिधि तथा दामोदर कृत संगीत दर्पण आदि ग्रन्थों में संगीत विषयक सामग्री प्राप्त होती है।

4.4 भरत कृत नाट्यशास्त्र ग्रन्थ का अध्ययन

पाँचवीं शताब्दी में भरत ने नाट्यशास्त्र नामक ग्रन्थ लिखा। भरत के समय के विषय में विद्वानों में मतभेद है। कुछ लोग यह काल चौथी तथा पॉचवी शताब्दी का मानते तथा कुछ तीसरी शताब्दी का, परन्तु भरत का काल पॉचवी शताब्दी ही सर्वमान्य है। भरत के इस ग्रन्थ में संगीत के श्रुति, स्वर, ग्राम, मूर्च्छना आदि विषयों की व्याख्या की गई है। भरत ने, नाट्यशास्त्र गायन का विषय लेकर नहीं लिखा था। उन्होंने तो उसे नाट्य कला को समझने के लिए लिखा था। परन्तु गायन को उन्होंने नाट्य का एक अंग समझ कर ही संगीत की चर्चा की हैं। भरत ने नाट्यशास्त्र में 28 से 33 तक के अध्यायों में संगीत सम्बन्धी वर्णन किया है।

संगीत सम्बन्धी प्राप्त होने वाले ग्रन्थों में भरत का नाट्यशास्त्र मुख्य तथा आधारभूत ग्रन्थ है। यद्यपि राग शब्द पारिभाषित संज्ञा के रूप में नाट्यशास्त्र में अपेक्षाकृत न्यून मात्रा में पाया जाता है, परन्तु यह राग—प्रणाली के तत्कालीन अस्तित्व को प्रमाणित करता है इसमें कोई सन्देह नहीं। भरत के परवर्ती विद्वान कोहल, कश्यप, याष्टिक, दुर्गा शक्ति आदि संगीतज्ञों के द्वारा जाति की राग—प्रणाली का विवेचन अधिक विस्तापूर्वक किया गया है, इससे प्रतीत होता है कि काल तक प्राचीन जातियों का स्थान राग—प्रणाली ग्रहण कर चुकी थी।

राग शब्द का प्रयोग नाट्यशास्त्र में रंजकता के अर्थ में निम्न रीति से हुआ है–

'यथा वर्णादृते चित्रं न शोभोत्पादनं भवेत्।
एवमेव बिना गानं नाट्यं रागं न गच्छति।।'

भारतीय संगीत के शास्त्रीय विवेचन के आज जो भी ग्रन्थ उपलब्ध है उन सभी में भरत के 'नाट्यशास्त्र' का नाम सर्वप्रथम आता है और वही आज के सभी संगीत ग्रन्थों का आधार रहा है। भारतीय दृष्टिकोण के अनुसार भरत का नाट्यशास्त्र नाट्यवेद के नाम से सम्मानित रहा है। नाट्यशास्त्र के अनुसार वह चार वेदों के अतिरिक्त पंचम तथा सार्ववर्णिक वेद है। भरत का नाट्यशास्त्र भारतीय साहित्य तथा संगीत का वृहद् कोष है तथा दोनों के सम्बन्ध में प्राचीन एवं प्रामाणिक सामग्री प्रस्तुत करता है। वस्तुतः संगीत शब्द की व्याप्ति भरत काल में गीत तक सीमित रही है – गीत, वाद्य तथा नृत्य इस त्रयी का बोध उसमें कथमपि नहीं होता, यह तथ्य ध्यान देने योग्य है। भरतोक्य नाट्य में केवल नाट्यांग के रूप में इन तीनों का प्रयोग निहित है, न कि स्वतंत्र रूप में। इनका उद्देश्य केवल नाट्य की रंजकता को बढ़ाना था। नाट्य में गान्धर्व अथवा संगीत का प्रयोग उतना ही अभीष्ट है, जो उसकी रस–सिद्धि में सहायक हो और इसी हद तक भरत ने उसका उपयोग स्वीकृत किया है।

<u>स्वर एवं श्रुति</u> – भरत के नाट्यशास्त्र तथा तीनों कालों (प्राचीन, मध्य एवं आधुनिक) के ग्रन्थकारों ने स्वर एवं श्रुति का विभाजन नीचे लिखे सिद्धान्त के आधार पर किया है :–

चतुश्चतुश्चतुश्चैव षड्जमध्यमपंचमाः।
द्वे द्वे निषादगांधारौ त्रिस्त्रीऋषभधैवतौ।।

अर्थात षड़ज, मध्यम तथा पंचम स्वरों में चार–चार श्रुतियाँ, निषाद तथा गन्धार में दो–दो श्रुतियाँ, ऋषभ तथा धैवत स्वरों में तीन–तीन श्रुतियाँ हैं। भरत के साथ–साथ यह सिद्धान्त तीनों कालों के ग्रन्थकार मानते हैं। परन्तु तीनों कालों के ग्रन्थकार अपने शुद्ध तथा विकृत स्वरों की स्थापना 22 श्रुतियों पर अलग–अलग ढंग से करते हैं। भरत ने शुद्ध स्वरों की स्थापना उनकी अन्तिम श्रुति पर की हैं। कहने का अर्थ यह है कि यदि सा में चार श्रुतियाँ है तो सा की स्थापना इन चार श्रुतियों की अन्तिम श्रुति यानि चौथी श्रुति पर की है। इस प्रकार उनके सात शुद्ध स्वर नीचे लिखी श्रुतियों पर स्थापित थे। सा चौथी श्रुति पर, रे सातवीं श्रुति पर, ग नवीं श्रुति पर, म तेरहवीं श्रुति पर, प सत्रहवीं श्रुति पर, ध बीसवीं श्रुति पर तथा नि बाईसवीं श्रुति पर। भरत ने सात स्वरों के अतिरिक्त अन्तर गन्धार और काकली निषाद इन दो विकृत स्वरों का उल्लेख भी अपनी पुस्तक में भी किया है। इससे पता चलता है कि भरत के समय में शुद्ध एवं विकृत कुल मिलाकर 9 स्वर प्रचार में थे।

क0सं0	श्रुति का नाम	भरत के स्वर
1	तीव्रा	
2	कुमुद्वती	काकली निषाद
3	मंदा	
4	छन्दोवती	सा
5	दयावती	
6	रंजनी	
7	रतिका	रे
8	रौद्री	
9	क्रोधा	ग
10	वज्रिका	

11	प्रसारिणी	अन्तर गन्धार
12	प्रीति	
13	मार्जनी	म
14	क्षिति	
15	रक्ता	
16	संदीपनी	प
17	आलापिनी	
18	मदन्ती	
19	रोहिणी	
20	रम्या	ध
21	उग्रा	
22	क्षोभिणी	नि

श्रुतियाँ समान—असमान और सारणा चतुष्टयीः श्रुतियों के माप के विषय में प्राचीन एवं मध्यकालीन ग्रन्थों में कुछ नहीं कहा गया है। भरत व शारंगदेव ने श्रुति विवेचन बहुत ही संक्षिप्त किया है। उनके द्वारा किये गये वर्णन को लेकर वर्तमान के विद्वानों में अनेक मतभेद हैं। भरतमुनि ने अपने ग्रन्थ नाट्यशास्त्र में श्रुति चर्चा करते हुए सारणा चतुष्टयीः में एक प्रयोग लिखा है जिससे स्पष्ट होता है कि प्राचीन ग्रन्थकार अपनी श्रुतियाँ समान मानते थे। इस प्रयोग में प्रमाण श्रुति का बहुत महत्वपूर्ण स्थान है। संक्षेप में भरत की सारणाओं के विषय में निम्न वर्णन है।

सर्वप्रथम भरत ने बताया कि दो वीणाएँ ऐसी लें जिनका आकार, नाद, दण्ड आदि समान हो। सर्वप्रथम दोनों वीणाओं को षड्ज—ग्राम में मिला लें। इनमें से एक का नाम ध्रुव—वीणा है और दूसरी का चल—वीणा। दोनों वीणाओं में सात—सात तार हैं। प्रथम तार को कहीं भी मिला लें जो षड्ज होगा। चौथा तार षड्ज—मध्यम संवाद के आधार पर मध्यम में मिला है।

चल वीणा के पंचम को उतार कर मध्यम—ग्राम की बना लें अर्थात् चल वीणा, जिस पर सारणा करनी है उस के पंचम को एक श्रुति उतार लें जिससे यह मध्यम ग्राम की हो जाए।

जिससे उसका पंचम, ऋषभ से संवाद करने लगे, तत्पश्चात पंचम को बिना उतारे शेष स्वरों को उतार कर वीणा को पुनः षड्ज—ग्राम की बना लें। अब दोनों वीणाओं में एक श्रुति का अन्तर हो गया है।

दूसरी सारणा के लिए कहा गया है कि 'पुनरपि तद्वदेवापकर्षेत', यह अंश समान श्रुति कहने वालों का आधार है। इस का अर्थ है कि चल—वीणा को फिर से वैसे ही उतार लें लेकिन इसके बाद के अंश के अनुसार— 'यथा गांधारनिषादवनतावितरस्यामृषभधैवतौ प्रवेक्ष्यतः द्विश्रुत्यधिकत्वात्'। यह अंश असमान वादियों का आधार है। इसका अर्थ है कि चल—वीणा के गांधार व निषाद दो श्रुति अधिक होने के कारण ध्रुव—वीणा के ऋषभ व धैवत में मिल जाएँगे।

इसी प्रकार तीसरी सारणा में पुनः कहा गया है कि फिर से वैसे ही उतार लें, जिससे चल वीणा के तीन श्रुति के 'ऋषभ' और 'धैवत' ध्रुव वीणा के 'षड्ज' और 'पंचम' में क्रमशः मिल जाएँगे।

चतुर्थ सारणा में पुनः वैसे ही करें जिससे चल—वीणा के चार श्रुति वाले स्वर पंचम, मध्यम और तार—षड्ज ध्रुव—वीणा के क्रमशः मध्यम, गांधार और निषाद में मिल जाएँगे।

भरतमुनि द्वारा किए गये श्रुति सम्बन्धी संक्षिप्त विधान ने वर्तमान के विद्वानों को दो वर्गों में विभक्त कर दिया है। चारों सारणाओं के प्रथम भाग पर बल देने वालों का मत है कि भरत व शारंगदेव की श्रुतियाँ समान थी। क्योंकि चारों बार समान रूप से कहा गया है कि ठीक वैसी ही

प्रक्रिया करनी है अतः परिणाम चारों बार समान ही होना चाहिए, अलग–अलग नहीं। इस मत का अनुसरण करने वालों में मुख्य रूप से पं0 भातखण्डे और उनकी परम्परा के विद्वान आते हैं।

सारणा चतुष्टयीः के प्रयोग से यह विदित होता है कि भरत अपनी श्रुतियों को समान मानते थे। क्योंकि यदि वे अपनी श्रुतियों को असमान मानते तो इस प्रकार प्रत्येक सारणा में एक–एक श्रुति का अन्तर नहीं करते। उनकी श्रुति एक नाप बन गयी थी जिसके द्वारा वे स्वरों को स्थापित किया करते थे। उदाहरण के लिए यदि उनके सा, म, प, स्वरों में चार–चार श्रुतियाँ कम कर दे तो नि, ग और म स्वर बन जाते हैं। इससे यह स्पष्ट है कि उनकी 22 श्रुतियाँ समान थी। भरत की तरह प्राचीन सभी ग्रन्थकार अपनी श्रुतियाँ समान मानते थे।

<u>ग्राम</u> – सात स्वरों के सप्तक को 22 श्रुतियों को भिन्न–भिन्न प्रकार से स्थापित करने को ग्राम कहते हैं। चतुश्चतुश्चतुश्चैव के सिद्धान्त से 22 श्रुतियों की स्थापना करें तो एक ग्राम बन जाता है। यदि अब यही स्वर किसी अन्य स्वर से 22 श्रुतियों पर स्थापित किये जाये तो एक नया ग्राम बनता है। भरत ने तीन ग्राम माने हैं। **1. षड्ज ग्राम, 2. मध्यम ग्राम तथा 3. गान्धार ग्राम**

1. षड्ज ग्राम – यदि सप्तक के सात स्वर 22 श्रुतियों पर इस प्रकार स्थापित किये जाये कि सा चौथी पर, रे सातवीं पर, ग नवीं पर, म तेरहवीं पर, प सत्रहवीं पर, ध बीसवीं पर तथा नि बाईसवीं पर हो तो षड्ज ग्राम बनता है। परन्तु इस क्रम के अतिरिक्त यदि कोई स्वर अपनी श्रुति बदल देता है तो वह फिर षड्ज ग्राम नहीं रहेगा। आधुनिक समय में यही ग्राम प्रचार में हैं।

2. मध्यम ग्राम – षड्ज ग्राम के स्वरों में से यदि केवल पंचम स्वर की एक श्रुति कम पर स्थापित किया जाये तो मध्यम ग्राम बनता है। कहने का अर्थ यह है कि यदि षड्ज ग्राम का पंचम स्वर जो सत्रहवीं श्रुति पर है, सोलहवीं श्रुति पर किया जाये तो मध्यम ग्राम बनता है।

3. गान्धार ग्राम – भरत ने बताया कि गान्धार ग्राम का लोप प्राचीनकाल में ही हो गया था। इसीलिए इस ग्राम की स्पष्ट व्याख्या शास्त्रों पर नहीं मिलती।

<u>मूर्च्छना</u> – भरत ने अपने ग्रन्थ में बताया कि ग्रामों से ही मूर्च्छनाओं की उत्पत्ति होती थी। किसी एक ग्राम से सात स्वरों का बारी–बारी से प्रत्येक को षड्ज मानकर आरोह–अवरोह करने से विभिन्न मूर्च्छनाएं बनती थी। उदाहरण के लिए षड्ज ग्राम के प्रत्येक स्वर को एक–एक कर षड्ज माना जाए और उसका आरोह–अवरोह किया जाए अर्थात पहली मूर्च्छना षड्ज ग्राम से प्रारम्भ होकर आरोह–अवरोह करने पर षड्ज ग्राम के स्वरों की तरह होगी। हमें यहाँ ध्यान रखना है कि प्राचीनकाल के ग्रन्थकार अपने स्वरों को अन्तिम श्रुतियों पर स्थापित करते थे। इससे षड्ज ग्राम के सात स्वर आधुनिक काफी थाट के समान होते हैं। दूसरी मूर्च्छना मन्द्र निषाद को षड्ज मानकर आरोह–अवरोह करने पर बनेगी। तीसरी मूर्च्छना मन्द्र धैवत को षड्ज स्वर मानकर आरोह–अवरोह करने से बनती हैं। इसी प्रकार क्रमशः मन्द्र, पंचम, मध्यम, गान्धार, ऋषभ स्वरों को षड्ज मानकर आरोह–अवरोह करने पर अन्य मूर्च्छनाएँ बनेगी।

<u>जातियाँ</u> – प्राचीनकाल में राग नाम की कोई वस्तु नहीं थी। रागों के स्थान पर उस समय जातियाँ गाई जाती थी। ये जातियाँ मूर्च्छनाओं से ही उत्पन्न होती थी।

नाट्यशास्त्र में वर्णित शुद्धगत, भिन्नराग, गौड़राग, कैशिकराग, साधारण, भाषाराग, विभाषाराग, इन सात गीतियों के राग, दृष्टफल की सिद्धि एवं भाव और रस का उपरज्जन करते हैं। आचार्य अभिवन गुप्त की 'नाट्यशास्त्र कृत टीका' के अनुसार वे जातियाँ हैं।

ऐसी सात षड्जग्रामाश्रित जातियों का वर्णन नाट्यशास्त्र के 28वें अध्याय यानि स्वराध्याय में मिलता है–

1. षाड्जी
2. आर्षभी
3. धैवती
4. निषादिनी
5. षड्जकैशिकी
6. षड्जमध्या
7. षडजोदीच्यवती

ऐसी 11 मध्यमग्रामीय जातियों का विवरण हमें नाट्यशास्त्र में मिलता है :–

1. गाधांरी
2. मध्यमा
3. गान्धारोदीच्यवा
4. पंचमी
5. रक्तगांधारी
6. गान्धारपंचमी
7. मध्यमोदीच्यवा
8. नन्दयन्ती
9. कार्मारवी
10. आन्ध्री
11. कैशिकी

भरत ने जाति के 10 लक्षण भी बताए हैं जो इस प्रकार है – **ग्रह, अंश, मन्द्र, तार, न्यास, अपन्यास, अल्पत्व, बहुत्व, षाडव, औडव**। कालान्तर में जाति लक्षण, राग लक्षण के नाम से जाने जाने लगे हैं, क्योंकि जाति का स्थान राग ने ले लिया है। आजकल इन्हें 'प्राचीन राग लक्षण' के नाम से भी जाना जाता है।

भरत के अनुसार जातियाँ एवं जातिगान सामगान से उद्भूत हुई हैं। इस सम्बन्ध में भरत का कथन है–

'अस्य योनिर्भवेद्गानं वीणा वंशस्तथैव च।
एतेषां चैव वक्ष्यामि विधिं स्वरसमुत्थितम्।।'

जाति की परिभाषा को देखते हुए यह स्पष्ट हो जाता है कि सामगान के अन्तर्गत जो स्वरावलियाँ प्रचलित थीं, उन्हीं के आधार पर जातियों का निर्माण हुआ। जातियों को व्यवस्थित रूप देने के लिए ग्रामों में स्वरो को श्रुतिबद्ध किया गया तथा षड्जग्राम को आधार सप्तक मान कर जाति–गायन का विकास हुआ।

राग के कई अर्थ हैं, इसका प्रयोग भिन्न–भिन्न अर्थों में भरत ने अपने नाट्यशास्त्र में तथा कालिदास ने अपने काव्य में किया है। संगीत के सन्दर्भ में 'राग' शब्द रंजकता से जुड़ा हुआ है तथा इस ग्रन्थ में भी संगीत के राग तथा रंजकता के अर्थ में ही इसका प्रयोग हुआ है।

आज भी नाट्यशास्त्र प्राचीन कला का एक आधारभूत ग्रन्थ माना जाता है। वास्तव में भरतमुनि के पूर्व शताब्दियों में भारतीय संगीत की स्थिति बड़ी उच्चकोटि की रही, जैसा कि ऐतिहासिक गवेषणाओं से मालूम पड़ता है। आचार्य भरत ने नाट्यशास्त्र को लिखकर संगीत की महान सेवा की है, क्योंकि भरत से पूर्व हमें कोई प्रामाणिक ग्रन्थ संगीत पर नहीं मिलता। इस ग्रन्थ

के प्रकाशित होने से इस युग में विधान पूर्ण संगीत की अभिवृद्धि हुई है। नाट्य के अन्तर्गत 'ध्रुवा' नामक गीतों का विशिष्ट स्थान है।

<u>गीतिगान</u> – भारतीय संगीत के शास्त्रीय का उल्लेख मिलता है। भरत के अनुसार गीतियों का अन्तर्भाव गान्धर्व के अन्तर्गत है।

भरत के अनुसार ये गीतियाँ नाट्य के अतिरिक्त गान्धर्व में भी गायी जाती रही हैं। संगीत रत्नाकर के अनुसार वर्ण, पद तथा लय में समन्वित गानक्रिया गीति कहलाती हैं–

वर्णाद्यलंकृता गानक्रिया पदलयान्विता।
गीतिरित्युच्यते सा च बुधैरूक्ता चतुर्विधा।।

गीतियाँ दो प्रकार की थी – स्वराश्रिता तथा पदाश्रिता। पाँच स्वराश्रिता गीतियों पर आधारित पाँच प्रकार के ग्रामरागों की चर्चा की गई है।

अलंकारों का सम्बन्ध प्राचीन गीतियों से है। प्राचीन ग्रन्थकारों ने स्वर से वर्ण, वर्णों से अलंकार तथा अलंकारों का प्रयोग व उद्देश्य गीतियों को रंजकता व सौन्दर्य प्रदान करना माना है। गीति गाये जाने वाले गीतों को कहते हैं जो छन्द, अक्षर, पद तथा ताल, लय युक्त हो। अलंकार के पश्चात भरत ने गीतियों का वर्णन किया है।

'अथ गीतिं प्रवक्ष्यामि छन्दोक्षरसमन्विता।'

भरत के अनुसार गीति अक्षरों से निर्मित तथा छन्दों से समन्वित गान है।

भरत ने नाट्यशास्त्र में पदाश्रित गीतियों का ही उल्लेख किया है। यद्यपि गीतियां दो प्रकार की मानी गई हैं– पदाश्रिता तथा स्वराश्रिता।

भरत ने पदाश्रिता गीतियों का उल्लेख किया है तथा यह भी कहा है कि इन्हें ध्रुवागीत के बिना भी गाया जाता है। इन गीतियों में ताल, पद रचना, लय, पद की आवृत्ति, यति, ग्रह आदि का बंधन दिखाई पड़ता है जो ध्रुवगीतियों के उद्देश्य तथा प्रयोजन के विरूद्ध प्रतीत होता है। इन गीतियों को चंचतपुट ताल में ही गाने की व्यवस्था भी दिखाए पड़ती है। भरत ने स्वराश्रिता गीतियों(जिसे मतंग तथा अन्य परवर्ती ग्रन्थकारों ने रागों का आधार माना है) का उल्लेख नहीं किया है। स्वराश्रिता गीतियाँ मूलतः पाँच हैं।

<u>वाद्य</u> – नाट्यशास्त्र के 28वें अध्याय यानि स्वराध्याय में चार प्रकार के वाद्यों का विवरण मिलता है, जो इस प्रकार हैः

ततं चैवावद्धं च घन सुषिरमेव च।
चतुर्विधं तु विज्ञयमातोद्यं लक्षणान्वितम्।।

भावार्थः लक्षणों से युक्त वाद्य चार प्रकार के जानना चाहिये – तत् और अवनद्ध, घन और सुषिर।

'तत्' का अर्थ है 'वीणा' इत्यादि तंत्री वाद्य, सुषिर का अर्थ है वंशी इत्यादि फूंक से बजाए जाने वाले वाद्य, अवनद्ध का अर्थ है खाल से मढ़े हुए और बद्धियों से कसे हुए मृदंग इत्यादि वाद्य और घन का अर्थ है 'झांझ' या मंजीरा यानि दो धातु द्वारा परस्पर टकराकर बजाए जाने वाले वाद्य।

नाट्यशास्त्र में शरीर से उत्पन्न होने वाले स्वर और वीणा से उत्पन्न होने वाले स्वर बताए हैं, क्योंकि स्वरों के दो उत्पत्ति स्थान होते हैं, वीणा और शरीर।

जिस पर तंत्रियां फैली हो वे 'तत् वाद्य' कहलाते हैं, सुषिर– छिद्र से युक्त होने के कारण 'वंशी' 'शहनाई' जैसे वाद्य सुषिर कहलाए। चमड़े की बद्धियों से बंधे होने के कारण 'मृदंग जैसे वाद्य अवनद्ध कहलाए, इनको ही 'पौष्कर' भी कहा गया क्योंकि पुष्करिणी (कमल युक्त सरोवर) में खिले हुए कमलों की पंखुड़ियों पर पड़ने वाली वर्षा की बूंदों से उत्पन्न मधुर ध्वनियों का अनुकरण करने के लिये स्वाति नामक मुनि ने इनका निर्माण किया।

तत् वाद्यों की श्रेणी में मत्तकोकिला वीणा को प्रधान वीणा माना गया है तथा विपंची को सहायक वीणा माना गया है। वीणा में प्रमुख मत्तकोकिला वीणा मानी गई है, जिसमें मन्द्र, मध्य और तार स्थान में सात–सात स्वरों की अभिव्यक्ति के लिये इक्कीस तंत्रियां होती हैं। नौ तंत्रियों वाली वीणा विपंची अंगमात्र है और विपंची वादक का कार्य तत्वृन्द में मत्तकोकिला वीणा वादक की सहायता करना है। वांशिक भी वैणिक का सहायक मात्र है। अवनद्ध वाद्यों में मृदंग वादक प्रमुख माना गया है और अन्य वाद्यों के वादक उसके सहायक हैं। हुडुक्क के आकार का एक वाद्य विशेष 'पणव' है जिसके अन्दर तार लगे होते हैं। 'महाघट' के आकार का एक वाद्य विशेष 'दुर्दर' कहलाता है। झांझ, मंजीरा इत्यादि वाद्यों को भी 'अवनद्ध कुतप' के अन्तर्गत समझना चाहिये। भरतकालीन वाद्यवृन्द के लिये 'कुतप' संज्ञा दी गई है। नाट्यशास्त्र में तीन प्रकार के कुतप का वर्णन मिलता है।

1. तत् कुतप – तत कुतप का अर्थ नाटक की कथा से असम्बद्ध, तत् वाद्यों का प्रयोग और उनके साथ मानव कंठ का स्वतंत्र (सूत्रधार की अपनी इच्छा के अनुसार) प्रयोग है। इस प्रकार तत्वृन्द तंत्री प्रधान या स्वर प्रधान कहलाया जायगा।
2. अवनद्ध कुतप – इसी प्रकार अवनद्ध वाद्यों का प्रयोग अवनद्ध कुतप है।
3. नाट्य कुतप – तत् और अवनद्ध वाद्यों का अभिनय पोषण और नाटक पात्र का वर्गगत प्रयोग, नाट्यकृत प्रयोग या नाट्य कुतप कहलाता है।

अभ्यास प्रश्न

क) सही/गलत बताइए :–

1. भरत ने जाति के बारह लक्षण बताए हैं।
2. भरत ने जाति गान को सामगान से उद्भूत बताया है।
3. भरत ने स्वराश्रिता गीति का उल्लेख किया है।

ख) रिक्त स्थानों की पूर्ति :–

1. भरतकालीन वाद्यवृन्द के लिए .... संज्ञा दी गई है।
2. नाट्यशास्त्र का स्वराध्याय .... वां अध्याय है।

4.5 मतंग कृत 'बृहद्देशी' ग्रन्थ का अध्ययन

मतंग का काल 5 से 7 शताब्दी के बीच का माना जाता है। मतंग के ग्रन्थ का नाम 'बृहद्देशी' है जिसमें आठ अध्याय हैं। ताल और वाद्य पर भी इस ग्रन्थ में विचार किया गया है। मतंग ने कश्यप, नन्दी, कोहल, दत्तिल, वल्लभ, विशाखिल इत्यादि पुर्वाचार्यों की चर्चा अपने ग्रन्थ में की है।

बृहद्देशी नाट्यशास्त्र के पश्चात महत्वपूर्ण ग्रन्थ है। 'बृहद्देशी' नाम से ही प्रतीत होता है कि इस ग्रन्थ में देशी संगीत का विवरण है।

ग्रन्थ के आरम्भ में ही महर्षि मतंग 'देशी' के विषय कहते हैं। ग्राम रागों से भिन्न भाषा, विभाषा आदि रागों का वर्णन मतंग ने दिया है (मतंग ने इसे याष्टिक उवाच कहकर तथा शार्द्वल के मत से प्रस्तुत किया है)।

<u>देशी संगीत</u> – मतंग मुनि के ग्रन्थ का नाम ही बृहद्देशी है। यानि देशी संगीत का वर्णन करने वाला विस्तृत ग्रन्थ। मार्ग का अर्थ है– रास्ता। अर्थात जो संगीत आध्यात्म के मार्ग की ओर ले जाने में सहायक हो, जिसकी खोज ब्रह्मा आदि देवताओं ने की हो तथा जिसका उद्देश्य ईश्वर प्राप्ति हो और जिसके नियम कठोर हो वह मार्ग संगीत है। इसके विपरीत जो संगीत वाग्येयकार द्वारा रचा

गया हो। जिस संगीत का उद्देश्य जन–मन–रंजन हो, जो परिवर्तनशील हो, जिसके नियम कठोर न हो और अलग–अलग देशों या प्रान्तों में अलग–अलग प्रकार का हो, वह देशी संगीत है। मतंग के अनुसार बाल–गोपाल और स्त्रियों द्वारा तथा राजाज्ञां से जो संगीत गाया जाता है वह देशी संगीत है। इस नियम से लगता है कि बाल–गोपाल और स्त्रियाँ तो लोक–संगीत ही गायेंगे। इस बात से संकेत मिलता है कि देशी संगीत का अर्थ लोक–संगीत भी हो सकता है। पर वास्तव में ध्यान देने पर यही अनुभव होता है कि देशी संगीत का अर्थ आज का लोक–संगीत नहीं बल्कि उस समय यह शास्त्रीय संगीत का ही रूप था। अतः देशी संगीत का तात्पर्य शास्त्रीय संगीत से है न कि लोक–संगीत से। क्योंकि मतंगमुनि ने जिस संगीत का वर्णन किया है वह रागदारी संगीत ही है न कि लोक–संगीत।

सामवेद से उत्पन्न सामगान से उत्पन्न जो संगीत था वह लौकिक संगीत कहलाता था। उसके दो भाग थे – गंधर्व और गान। मतंगकाल तक आते–आते गंधर्व का स्थान मार्ग संगीत ने ले लिया तथा गान का देशी संगीत ने। मतंग के समय तक संगीत ने नाट्य से स्वतंत्र स्थान प्राप्त कर लिया था। अतः मतंग ने बृहद्देशी में ध्रुवाओं का वर्णन नहीं किया है वरन् उसके स्थान पर देशी रागों में प्रबन्ध पर विस्तृत वर्णन किया है।

<u>देशी राग वर्गीकरण</u> – मतंग ने चार वर्णों में देशी रागों का विभाजन किया है– रागांग, भाषांग, क्रियांग और उपांग। इनमें से पहले तीन वर्णों का उल्लेख उन शब्दों की निरूक्ति और उनके अनुसार राग वर्गीकरण मतंग से लिया गया है। बृहद्देशी में उपांग अलग से नहीं कहे गये हैं।

1. **रागांग** – ग्राम रागों की छाया जिन रागों में दिखाई दे वे रागांग कहलाये।
2. **भाषांग** – भाषा रागों की छाया लेकर जिन रागों की उत्पत्ति हुई वे मतंग के अनुसार भाषांग कहलायें।
3. **क्रियांग** – जिन रागों से चित में करूणा, उत्साह, शोक आदि क्रिया उत्पन्न होती है वे क्रियांग राग होते हैं।
4. **उपांग** – जैसे रागांगों का ग्राम रागों से, भाषांगों का भाषा रागों से और क्रियांगों का क्रिया से सम्बन्ध जुड़ा है। उस तरह उपांग का किसी से सम्बन्ध नहीं कहा गया है। मतंग ने उपांग अलग से नहीं कहे हैं।

<u>श्रुति एवं स्वर</u> – ग्राम मूर्च्छना व्यवस्था में स्वरों की स्थापना उनकी अन्तिम श्रुति पर होती थी। मतंग ग्राम मूर्च्छना व्यवस्था को भी मानते हैं। उत्तर व दक्षिण के मेल वर्गीकरण को मानने वाले भी स्वरों की स्थापना उनकी अन्तिम श्रुति पर ही करते हैं। जिससे षड्ज ग्राम के स्वर लगभग काफी के समान प्राप्त होते हैं। प्राचीन मत तथा मतंग के अनुसार भी स्वरों की श्रुतियाँ अवरोह क्रम में थी जिससे षड्ज ग्राम के स्वर काफी ठाठ के रूप में प्राप्त होते थे। अवरोह क्रम से तात्पर्य यह है कि षड्ज की चार श्रुतियाँ है तो अवरोह क्रम से 4, 3, 2, 1 षड्ज की श्रुतियाँ हुई। इसके विपरीत वर्तमान में आरोह क्रम में स्वर अपनी प्रथम श्रुति पर स्थापित किये जाते हैं। जैसे षड्ज की 4 श्रुतियाँ हैं तो षड्ज प्रथम श्रुति पर है और दूसरी, तीसरी, चौथी श्रुति तक षड्ज का क्षेत्र है। कहने का भाव यह है कि प्राचीन मत के स्वरों की श्रुतियाँ अवरोह में अपने से पूर्व के स्वर तक थी। जैसे षड्ज की श्रुतियाँ षड्ज एवं कोमल निषाद के मध्य होती थी। मतंग ने भरत के समान ही स्वरों की व्याख्या अपने ग्रन्थ में की है।

<u>ग्राम मूर्च्छना</u> – मतंग ने भरत के समान ही पृथ्वी पर षड्ज और मध्यम दो ही ग्राम स्वीकार किये है। गान्धार ग्राम के लिए कहा है धरती में इसका लोप हो चुका है। षड्ज ग्राम में षड्ज मध्यम, पंचम की चार–चार, ऋषभ–धैवत की तीन–तीन और गान्धार निषाद की दो–दो श्रुतियाँ होती है।

प्रत्येक स्वर के अन्तिम श्रुति पर स्थित होने के कारण षड्ज ग्राम के स्वर आज के लगभग काफी के समान होते हैं। मध्यम ग्राम का वर्णन मतंग ने भरत के समान ही किया है।

<u>द्वादष स्वर मूर्च्छनावाद</u> – 'बृहद्देशी' में प्राचीन मूर्च्छना की चर्चा भी की गई हैं। मतंग ने भरतोक्त सप्त मूर्च्छना के आकार को विस्तृत करके उसे द्वादश (12) स्वर मूर्च्छना मानने पर बल दिया है। इस 12 स्वर की मूर्च्छना में सात स्वर एक सप्तक के तथा पांच स्वर अन्य सप्तकों के सम्मिलित हैं। जैसे ध़ नि़ सा रे ग म प ध नि सां रें गं। ये द्वादश स्वर मूर्च्छना 'नन्दिकेश्वर' मत कहा जाता है। आचार्य अभिनवगुप्त ने द्वादश स्वर मूर्च्छनावाद का युक्तियुत्त खंडन किया है। इसके पश्चातवर्त्ती आचार्यों ने भी द्वादश–स्वर मूर्च्छनावाद की उपेक्षा की है। पं0 शारंगदेव ने जातियों के रूप तो मतंग इत्यादि आचार्यों से लिए हैं, परन्तु मूर्च्छना सप्त स्वर ही मानी है। मतंगमुनि ने मूर्च्छना का विस्तार सात से बारह स्वरों तक कर दिया। उन्होंने दो स्वर मन्द्र सप्तक के तथा तीन स्वर तार सप्तक के मिलाकर कुल 12 स्वरों वाली मूर्च्छना कही है। जैसे यदि आज केवल मध्य सप्तक के बिना मन्द्र निषाद के यमन और पूरिया, बसन्त, परज आदि को बिना तार सप्तक के स्वरों के गाया जाय तो अपेक्षाकृत कठिन होगा। इन्हीं आवश्यकताओं को देखते हुए मतंगमुनि ने द्वादश स्वर मूर्च्छना प्रणाली का प्रचार किया। जिन रागों या जातियों में मूर्च्छना, षड्ज आदि, धैवत आदि या किसी अन्य स्वर से कही गई है वहाँ 12 स्वरों वाली मूर्च्छना ही होती है। सबसे बड़ी कठिनाई द्वादश मूर्च्छना प्रणाली में यह है कि इसके स्वर ही ज्ञात करना दुष्कर है, क्योंकि षड्ज ग्राम की उत्तरमन्द्रा, रजनी आदि मूर्च्छनाएँ जो कि स, नि, ध, प, म, ग, रे से आरम्भ होती थी वे द्वादश स्वर मूर्च्छना पद्धति में ध, नि, सा, रे, ग, म, प से क्रमशः आरम्भ होती है। मध्यम ग्राम की सौवीरी आदि मूर्च्छनाएं म, ग, रे, सा, नि, ध, प से आरम्भ होती है। द्वादश स्वर मूर्च्छना विधान में नि, सा, रे, ग, म, प, ध से क्रमशः प्रारम्भ होती है। चूँकि इस विधान से तो मूर्च्छनाओं के स्वरों को ज्ञात करना अत्यधिक कठिन है, सम्भवतः इसलिए मतंग के परिवर्ती ग्रन्थकारों ने द्वादश स्वर मूर्च्छना अस्वीकार कर सप्त स्वर मूर्च्छना को ही स्वीकार कर लिया।

<u>गीति</u> – अपने ग्रन्थ में मतंग ने 'गीति' शब्द का प्रयोग किया है जिससे अभिप्राय है स्वरों के विशेष प्रकार का चलन। ऐसी सात स्वराश्रया गीतियों का उल्लेख मतंग ने किया है जो इस प्रकार है– शुद्ध; भिन्ना, गौड़ी, रागंगीति, साधारणी, भाषा गीति, विभाषा गीति।

1. **शुद्ध गीति** – शुद्ध गीति में स्वरों का चलन बिल्कुल सीधा तथा मधुर होता था। इसमें मन्द्र, मध्य तथा तार तीनों सप्तकों में सहज आकर्षित करने वाले स्वरों का प्रयोग होता था। शुद्ध गीति को पूर्ण कहा गया है।
2. **भिन्ना** – इसका चलन सीधा नहीं होता था तथा इसमें गमकयुक्त वक्र स्वरों का प्रयोग होता था।
3. **गौड़ी गीति** – यह गीति काफी कठिन थी। इसमें स्वरों का चलन बिना ठहराव के तीनों सप्तकों में होता था तथा ओहाटी शैली का भी जोरदार प्रयोग होता था। ह तथा ओ संयोग का संयोग ओहाटी में होता था। ओहाटी शैली से तात्पर्य मन्द्र सप्तक में स्वरों का विशेष प्रकार से कम्पन होता था तथा ओंकार या हाकार का उच्चारण भी होता था। इसमें स्वरों का कम्पन बढ़ाते हुए द्रुत तथा द्रुत्तर गति में गाया जाता था। ऐसा मत है कि गौड़ देश के लोग इस प्रकार की गीति का प्रयोग करते थे इसलिये इसका नाम 'गौड़ी गीति' रखा गया।
4. **राग गीति** – इसमें स्वरों का चलन 4 वर्णों, स्थायी, आरोह, अवरोही, संचारी में तेजी से होता था। यह नीति पं0 शारंगदेव द्वारा बेसरा के नाम से बताई गई हैं। ऐसा कहा जाता हैं कि टप्पा शैली का चलन इस गीति से मिलता–जुलता था।

5. **साधारण गीति** – यह गीति उपर लिखि 4 गीतियों के सम्मिश्रण से बनी थी। ऐसा कहा जाता है कि ख़्याल शैली की विशेषताएँ इस गीति में विद्यमान थी।
6. **भाषा** – मतंग के अनुसार भाषा का अर्थ है ग्राम रागों का आलाप प्रकार। यानि ग्राम रागों को गाने के विभिन्न प्रकार।
7. **विभाषा** – विभाषा और अन्तरभाषा शब्दों की व्याख्या नहीं मिलती। भाषा के बाद विकसित हुए एवं भाषाओं की अपेक्षा इन में तथा ग्राम रागों में व्यवधान और भी ज्यादा होने से इन्हें भाषा में रखकर विभाषा कहा गया।

<u>राग</u> – 'राग' को सर्वप्रथम परिभाषित करने का श्रेय मतंग को है। उनसे पहले भरतमुनि इत्यादि आचार्यों ने राग की परिभाषा नहीं दी है। बृहद्देशी में मतंग द्वारा दी गई ये परिभाषा आज भी उसी प्रकार विख्यात् और प्रचलित है जिस प्रकार उनके युग में थी। ये परिभाषा इस प्रकार है–

यो ऽसौ ध्वनि विशेषस्तु स्वर वर्ण विभूषितः।
रजंको जन चित्तानां स च राग उदाहृत।।

भावार्थः ध्वनि की वह विशेष रचना जो स्वर और वर्ण से विभूषित हो और जो जन के चित्त का रंजन कर सके उसे 'राग' कहते हैं।

स्वर से तात्पर्य है संगीत के उपयोग में आने वाले स्वर।

वर्ण – गाने की प्रत्यक्ष क्रिया को वर्ण कहते हैं। वर्ण चार प्रकार के हैं– स्थायी, आरोही, अवरोही, संचारी।

इनसे पहले राग का उल्लेख इस विशेष रूप में कभी नहीं किया गया। इस समय तक राग विकसित हो चुका था, यह बृहद्देशी में उल्लिखित रागों से स्पष्ट होता है। महर्षि मतंग ही सभी रागों के निर्माता थे ऐसा नहीं कहा जा सकता क्योंकि मतंग से पूर्व अनेक ग्रन्थकार हुए हैं जैसे दत्तिल, कोहल, याष्टिक, दुर्गाशक्ति तथा कश्यप इनके मतों का उल्लेख मतंग तथा अन्य पश्चात्वर्ती ग्रन्थकारों ने किया है। इन मनीषियों द्वारा वर्णित ग्राम राग, भाषा, विभाषा, अंतरभाषा का वर्णन बृहद्देशी में मिलता है।

<u>जाति</u> – मतंग द्वारा दी गई जाति की परिभाषा यहाँ उद्धृत है–

स्वरा एवं विशिष्टा सन्निभाजों रक्तिमदृष्टाभ्युदयंच जनयन्तो
जातिरित्युक्तः। कोऽसो सन्निवेश इतिचेत् जातिलक्षणेन
दशकेन भवति सन्निवेशः।

अर्थात् स्वर ही जब विशिष्ट बनकर और सन्निवेश गत होकर रंजकता और अदृष्ट अभ्युदय का उत्पन्न करते हैं, तब वे जाति कहलाते है। सन्निवेश से क्या अभिप्राय है? स्वयं अभिनव इसे स्पष्ट करते हैं उनका कथन है।

मतंग के समय में रागों के गायन का प्रचलन अधिक हो गया था अतः जाति के लक्षणों का प्रयोग राग के लक्षणों में भी किया गया। बृहद्देशी में इसी बात का संकेत हमें मिलता है। भरत के द्वारा रागों का उल्लेख न किए जाने के कारण यह नहीं कहा जा सकता कि राग उस समय अस्तित्व में नहीं था।

मतंग द्वारा बृहद्देशी में भरत मुनि का ही अनुसरण किया गया है। अन्यतम तथ्य यह भी है कि राग के लक्षणों में कोई परिवर्तन नहीं हुआ है। ये लक्षण जाति लक्षणों के ही समान हैं।

महर्षि मतंग द्वारा रचित बृहद्देशी में सर्वप्रथम जाति की परिभाषा उपलब्ध होती है जो निम्नविध है–

'श्रुतिग्रहस्वरादि समूहाज्जायते जातयः। अतो जातय इत्युच्यते। यस्माज्जायते रस प्रतीतिरारभ्यत्ते इति वा(यतः ? तयः) अथवा सकलस्य रागादेर्जन्महेतुत्वाज्जातय इति। यदा जातय इति जातयः। यथा नराणां ब्राह्मणत्वादयो जातयः। शुद्धाश्च विकृताश्चैवमत्रापि जाति लक्षणम्।

अर्थात जो श्रुति, ग्रह व स्वर आदि के समूह से जन्म पाती हो, जिससे रस प्रतीति की उत्पत्ति अथवा रस प्रारम्भ हो, और जो सभी रागों के जन्म का कारण हो, उसे जाति कहा गया है। यहाँ जाति शब्द का सामान्य अर्थ लिया गया है, जैसे कि मनुष्यों में ब्राह्मणत्वादि जातियाँ होती हैं।

<u>वाद्य</u> – मतंग सत्पतंत्री वीणा 'चित्रा' के वादक थे। भरत कोष के सम्पादक राम कृष्ण कवि के अनुसार किन्नरी वीणा के अविष्कारक मतंग ही थे। उनके अनुसार मतंग से पूर्व वीणा पर परदे नहीं होते थे। इन्होंने सबसे पहले वीणा पर सारिकाएं रखी। मतंग की वीणा पर 14 पर्दे थे। किन्नरी वीणा आदिम सारिकायुक्त वाद्य है। किन्नरी वीणा के तीन भेद लोक में प्रचलित हुए– बृहती किन्नरी, मध्यमा किन्नरी, लघ्वी किन्नरी। शारंगदेव ने किन्नदी का देशी रूप पृथक बताया हैं। वहाँ देशी शब्द का तात्पर्य शारंगदेव के युग में प्रचलित किन्नरी से हैं।

'संगीत राज' में महाराणा कुम्भ ने किन्नरी वीणा के सम्बन्ध में केवल मतंग के मत का उल्लेख किया है।

अभ्यास प्रश्न

क) एक शब्द में उत्तर दो :–

1. बृहद्देशी का काल कौन सा माना जाता है?
2. बृहद्देशी में कितने अध्याय हैं?
3. गमक युक्त व्रक स्वरों का प्रयोग किस गीति में होता है?

ख) सही/गलत बताइए :–

1. मतंग ने बृहद्देशी में भरतमुनि का अनुकरण किया है।
2. द्वादश स्वर मूर्च्छनावाद भरत ने माना है।

4.6 रामामात्य कृत 'स्वरमेलकलानिधि' ग्रन्थ का अध्ययन

यह दक्षिणी–संगीत पद्धति का सर्वप्रथम ग्रन्थ है इसका रचनाकाल सन् 1550 ई0 है और इसके रचनाकार रामामात्य हैं, जो विजयनगर के मंत्री थे। इस ग्रन्थ में पाँच प्रकरण हैं – 1. उपोधघात प्रकरण, 2. स्वर प्रकरण, 3. वीणा प्रकरण, 4. मेल प्रकरण और 5. राग प्रकरण।

<u>1. उपोधघात प्रकरण</u> – इस अध्याय में सम्पूर्ण ग्रन्थ का संक्षिप्त परिचय दिया गया है जैसे कि स्वर प्रकरण में संगीत की प्रशंसा, गांधर्व और गान का भेद, स्थान(सप्तक), श्रुति, शुद्ध–विकृत स्वर आदि। वीणा प्रकरण में वीणा को मिलाने, उस पर शुद्ध व विकृत स्वर निकालने के विषय में वर्णित किया गया है। मेल प्रकरण में गायकों के बीस और वैणिकों के पन्द्रह मेलों का वर्णन है। राग प्रकरण में रागों के तीन वर्ग बनाए गए हैं जिनमें उत्तम के बीस, मध्यम के पन्द्रह और अधम के तैंतीस राग गिनाए हैं।

<u>2. स्वर प्रकरण</u> – इस प्रकरण में सर्वप्रथम संगीत की महिमा(प्रशंसा) की गई है यथा रोता हुआ बालक संगीत सुनते ही हँसने लगता है, मृग संगीत के प्रभाववश अपने प्राणों को बहेलिए के हाथ में

दे देता है, कालानाग भी संगीत के वश में आकर अपने आपको समर्पित कर क्रोध मुक्त हो जाता है, आदि।

अनादि काल से जो संगीत चला आ रहा है वह गांधर्व है जिसकी रचना ब्रह्मा ने की है और जिसका उद्देश्य आत्म—कल्याण है। इसके विपरीत गान वाग्गेयकार द्वारा रचा गया है जिसका उद्देश्य जन मन रंजन है। जब आत्मा को बोलने की इच्छा होती है तब वह मन को प्रेरित करती है, मन देहस्थ अग्नि को प्रेरणा देता है, अग्नि वायु का चलन करती है तब ब्रह्म—ग्रन्थि स्थित वायु क्रमशः ऊपर चढ़ती हुई नाभि, हृदय, कण्ठ, मूर्धा और मुख इन स्थानों से पाँच प्रकार के नाद(ध्वनि) उत्पन्न करता हैं।

नाद के पाँच भेद है— अतिसूक्ष्म, सूक्ष्म, अपुष्ट, पुष्ट और कृत्रिम। जिसमें हृदय कण्ठ व मूर्धा में 22 नाड़ियों से टकराकर 22 श्रुतियों की उत्पत्ति का उल्लेख हैं तत्पश्चात स्वर की परिभाषा दी गई है, कहा गया है कि स्वर स्निग्ध और स्वयं आनन्द देने वाला नाद होता है। प्राचीन ग्रन्थकारों की भांति रामामात्य ने 4, 7, 9, 13, 17, 20 और 22 क्रम की श्रुतियों पर अपने शुद्ध स्वर सा, रे, ग, म, प, ध और नि स्वीकार किए हैं जिसे मुखारी नाम दिया जो उत्तर—संगीत में सा, <u>रे</u> रे म प <u>ध</u> ध होते हैं।

विकृत स्वरों के विषय में संगीत रत्नाकर के 12 विकृत स्वरों में से केवल 7 विकृत स्वर ग्रन्थकार ने स्वीकार किए हैं। शारंगदेव के अच्युत—षड्ज, विकृत—ऋषभ, अच्युत—मध्यम, कैशिक—पंचम और विकृत धैवत को रामामात्य ने यह कह कर अस्वीकार कर दिया कि ये अपनी श्रुति को नहीं छोड़ते यानी इनकी अलग ध्वनि नहीं है। अतः वे इन पाँच स्वरों नहीं मानते। शेष 7 विकृत स्वरों में से 3 के नवीन संयुक्त नाम च्युत—षड्ज को च्युत—षड्ज—निषाद, च्युत—मध्यम को च्युत—मध्यम—गांधार और मध्यम—ग्रामिक—पंचम को च्युत—पंचम—मध्यम नाम दिए हैं। शेष चार प्राचीन नामों को ही स्वीकार किया है जो कि साधारण—गांधार, अन्तर—गांधार, कैशिक—निषाद व काकली—निषाद हैं। तीन स्वरों, जिनके संयुक्त नाम हैं, के विषय में ग्रन्थ में कहा गया है कि च्युत—षड्ज—निषाद, निषाद का च्युत—मध्यम—गांधार, गांधार का और च्युत—पंचम—मध्यम, मध्यम का चढ़ा हुआ रूप है तथा चूँकि च्युत—षड्ज—निषाद, निषाद का चढ़ा हुआ रूप है तथा षड्ज के क्षेत्र में है अतः उसका नाम दोनों के संयोग से च्युत—षड्ज—निषाद रखा गया। इसी प्रकार च्युत—मध्यम—गांधार और च्युत—पंचम—मध्यम को भी स्पष्ट किया गया है।

इनके अतिरिक्त व्यवहार में चार स्वरों के दो—दो नाम हैं जैसे शुद्ध—गांधार को ऋषभ कहा जाएगा तो उसे पंचश्रतिक—ऋषभ, जब साधारण—गांधार को ऋषभ कहा जाएगा तो उसे षट्श्रुतिक—ऋषभ कहा जाएगा। इसी तरह शुद्ध—निषाद को जब धैवत कहा जाएगा तो उसे षट्श्रुतिक—धैवत और कैशिक—निषाद को जब धैवत कहा जाएगा तो षट्श्रुतिक धैवत कहा जाएगा। इन्हें अलग नाम तो दिया गया है पर इनकी अलग ध्वनि नहीं है इसलिए इन की गणना विकृत स्वरों में अलग से नहीं की गई। आगे रामामात्य के शुद्ध—विकृत स्वर सारिणी में स्पष्ट हैं, जिससे स्वरों का स्थान स्पष्ट हो जायेगा :—

श्रुति संख्या	शुद्ध—स्वर	विकृत—स्वर	झूठे विकृत—स्वर
1		कैशिक—निषाद	षट्श्रुतिक—धैवत
2		काकली—निषाद	
3		च्युत—षड्ज—निषाद	
4	षड्ज		
5			
6			

7	ऋषभ		
8			
9	गांधार		पंचश्रुतिक—ऋषभ
10		साधारण—गांधार	षट्श्रुतिक—ऋषभ
11		अन्तर—गांधार	
12		च्युत—मध्यम—गांधार	
13	मध्यम		
14			
15			
16		च्युत—पंचम—मध्यम	
17	पंचम		
18			
19			
20	धैवत		
21			
22	निषाद		पंचश्रुतिक—धैवत

हिन्दुस्तानी स्वरों के अनुसार रामामात्य के स्वरः—

संख्या	हि.—स्वर	शुद्ध—स्वर	विकृत—स्वर	झूठे—स्वर
1	स	सा		
2	रे	रे		
3	रे	ग		पंचश्रुतिक—रे
4	ग		साधारण—ग	षट्श्रूतिक—रे
5	ग		अन्तर—ग, च्युत म—ग	
6	म	म		
7	म		च्युत प—म	
8	प	प		
9	ध	ध		
10	ध	नि		पंचश्रुतिक—ध
11	नि		कैशिक—नि	षट्श्रुतिक—ध
12	नि		काकली—नि, च्युत सा—नि	
13	सां	सां	सां	

3. वीणा प्रकरण — वीणा पर चार तारों को क्रमशः प्रथम को अनुमन्द्र—षड्ज में जिसे उत्तर में अतिमन्द्र कहा जाता है, मिलाने का निर्देश है। दूसरे को अनुमन्द्र—पंचम में, तीसरे को मन्द्र—षड्ज में और चौथे तार को मन्द्र—मध्यम में मिलाने के लिए कहा गया है। तत्पश्चात् छः परदों पर क्रमशः स्वर बताए गए हैं। खुले तार पर अनुमन्द्र—षड्ज, प्रथम पर्दे पर शुद्ध—गांधार, तीसरे पर साधारण—गांधार, चौथे पर च्युत—मध्यम—गांधार, पाँचवें पर मध्यम और छठे पर्दे पर च्युत—पंचम—मध्यम बताए हैं। इस प्रकार शेष तारों पर भी इसी क्रमानुसार स्वर बताए गए हैं।

4. मेल प्रकरण – इस प्रकरण में 20 मेलो का वर्णन है साथ ही मेलों के दो मतों का उल्लेख किया गया है। गायकों के बीस और वैणिकों(वीणा–वादक) के 15 मेल कहे गए हैं। निम्न सारिणी में 15 के बाद के मेलों में च्युत–षड्ज–निषाद और च्युत–मध्यम–गांधार के स्थान पर काकली–निषाद और अन्तर–गांधार हैं। उत्तर–संगीत की दृष्टि से ये दोनों स्वर शुद्ध–निषाद और शुद्ध–गांधार ही हैं। रामामात्य अन्तर और काकली नाम कम प्रयोग करना चाहते हैं, क्योंकि शारंगदेव ने अन्तर और काकली स्वरों का अल्प मात्रा में प्रयोग करने का निर्देश दिया है।

आगे हिन्दुस्तानी स्वरों के साथ रामामात्य के प्रारम्भ के छः मेल निम्न सारिणी में दिए गए हैः–

मेल–नाम	मेलगत–स्वर							हिन्दुस्तानी–स्वर
	सा	रे	ग	म	प	ध	नि	
1.मुखारी	शुद्ध	शुद्ध	शुद्ध	शुद्ध	शुद्ध	शुद्ध	शुद्ध	सा रे रे म प ध ध सां
2.मालवगौल	शुद्ध	शुद्ध	च्युत म–ग	शुद्ध	शुद्ध	शुद्ध	च्युतसा–नि	सा रे ग म प ध नि सां
3.श्री	शुद्ध	पं.श्रु.	साधा.	शुद्ध	शुद्ध	पं.श्रु.	कैशिक	सा रे ग म प ध नि सां
4.सारंगनाट	शुद्ध	पं.श्रु.	च्युत म–ग	शुद्ध	शुद्ध	पं.श्रु.	च्युतसा–नि	सा रे ग म प ध नि सां
5.हिन्दोल	शुद्ध	पं.श्रु.	साधा.	शुद्ध	शुद्ध	शुद्ध	कैशिक	सा रे ग म प ध नि सां
6.शुद्धरामक्रिया	शुद्ध	शुद्ध	च्युत म–ग	च्युत म–ग	शुद्ध	शुद्ध	च्युतसा–नि	सा रे ग म प ध नि सां

5. राग प्रकरण – स्वरमेलकलानिधि के इस प्रकरण में रागों के उत्तम, मध्यम और अधम ये तीन वर्ग किए गए है। बीस राग उत्तम, पन्द्रह राग मध्यम और तैंतीस राग अधम माने हैं। बीस उत्तम राग जो कि मेल नाम वाले आश्रय राग हैं इनमें आलाप, गीत व प्रबन्ध हो सकते हैं और उल्लेख है कि ये संकीर्ण नहीं हैं जिससे इनमें विस्तार की सम्भावना अधिक है। पन्द्रह मध्यम रागों में आलाप के विस्तार की सम्भावना अपेक्षाकृत कम है और वे अधिक प्रयोग में नहीं हैं इसलिए ऐसे रागों को मध्यम वर्ग में रखा गया है। जो तैंतीस राग अधम वर्ग के हैं वे पूरी तरह संकीर्ण हैं। रागों में संरचनागत भ्रम होने के कारण ये अधम कहलाते हैं। ऐसे रागों में प्रबन्ध नहीं होते, इसका भी ग्रन्थ में वर्णन है।

ग्रन्थ में सभी रागों को वर्णन करते समय प्रत्येक राग का ग्रह, अंश, न्यास दिया गया है। जो स्वर राग में नहीं लगते उनका भी वर्णन है। अधिकांश रागों को गाने का समय भी दिया गया है। अन्त में ग्रन्थ लिखने की तिथि, जो कि शक् संवत् 1472 की श्रावण–साधारण–मास की शुक्ल–पक्ष की दसवीं तिथि दी गई है, के साथ ग्रन्थ का समापन कर दिया गया है। आगे सारिणी में रामामात्य के कुछ मेलों में रागों को वर्गीकृत करके दर्शाया गया है :–

क्र.सं.	मेल नाम	अन्य राग
1	मुखारी	1. मुखारी
2	मालवगौड़	1. मालवगौड़, 2.ललिता, 3.वौली, 4. सौराष्ट्र, 5.गुर्जरी, 6.मेचवौली, 7. फलमंजरी, 8.गुण्डक्री, 9.सिन्धुरामक्री, 10.छायागौल, 11.कुरंजी, 12.कन्नड वङ्गाल, 13.मङ्गल कैशिक, 14.मलहरी
3	श्री	1.श्रीराग, 2.भैरवी, 3.गौली, 4.धन्यासी, 5.शुद्धभैरवी, 6.बेलावली, 7.मालवश्री, 8.शंकराराभरण, 9.आंधाली, 10.देवगांधार, 11.मध्यमादि
4	सारङ्गनाट	1. सारङ्गनाट, 2.सावेरी, 3. सालङ्गभैरवी, 4.नटनारायणी, 5.शुद्धबसन्त, 6. पूर्वगौड, 7. कुन्तलवराली, 8.भिन्नषड्ज, 9.नारायणी
5	हिन्दोल	1.हिन्दोल, 2.मार्गहिन्दोल, 3.भूपाल
6	शुद्धरामक्री	1.शुद्धरामक्री, 2.वौली, 3.आर्द्रदेशी, 4.दीपक

7	देशाक्षी	1.देशाक्षी
8	कन्नड गौल	1. कन्नडगौल, 2.घण्टारव, 3.शुद्धबङ्गल, 4. छायानट, 5.तुरूष्कतोर्ड, 6. नागध्वनि, 7. देवक्रिया

अभ्यास प्रश्न

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :—

1. स्वरमेलकलानिधि के स्वर प्रकरण को समझाईये।
2. रामामात्य के मेल वर्गीकरण के विषय में संक्षेप में वर्णन करिए।
3. स्वरमेलकलानिधि ग्रन्थ में किन प्रमुख रागों को वर्णित किया गया है?

4.7 पं0 दामोदर कृत 'संगीत दर्पण' ग्रन्थ का अध्ययन

संगीत दर्पण नामक संस्कृत ग्रन्थ के रचनाकार पं0 दामोदर थे। इस ग्रन्थ में छः अध्यायों के अन्तर्गत संगीत की व्याख्या की गई है। अध्यायों के नाम क्रमशः इस प्रकार हैं — स्वराध्याय, रागाध्याय, प्रबन्धाध्याय, वाद्याध्याय, तालाध्याय और नृत्याध्याय। पं0 दामोदर ने रागों का वर्णन देवताओं के स्वरूपों में किया है जिनके द्वारा आज का संगीतकार कोई विशेष लाभ नहीं उठा सकता है। बस श्रृद्धावान तथा उपासक व्यक्तियों के लिए यह ग्रन्थ की सामग्री लाभप्रद हो सकती है। इस ग्रन्थकार ने स्वरों के रंग भी बतलाये हैं। परन्तु यह रंग वर्तमान में प्रचलित रागों के लिए उपयोगी सिद्ध नहीं हो सकते है। क्योंकि पं0 दामोदर ने संगीत रत्नाकर(13वीं सदी) के स्वराध्याय को लिया है और रागाध्याय किसी अन्य ग्रन्थ से लिया गया मालूम होता है। रागाध्याय में 17वीं सदी में प्रयुक्त होने वाले रागों का वर्णन है। इसलिए 13वीं सदी के स्वरों के रंग 17वीं सदी के रागों के लिए नितान्त अनुप्रयुक्त प्रतीत होते है।

पं0 दामोदर मुगल बादशाह जहाँगीर के समय में हुए हैं। उसी समय संगीत दर्पण की रचना हुई। 17वीं शताब्दी में संगीत पद्धति में काफी परिवर्तन हुए। श्रुति प्रमाण एक सा नहीं रहा। षड्ज एवं पंचम स्वरों को अचल मान लिया गया। ऐसे युग में 13वीं शताब्दी के स्वरों का विशेष महत्व नहीं रहा। फिर भी यह ग्रन्थ संगीत जिज्ञासुओं के लिए मनन की वस्तु रही है। संगीत दर्पण ग्रन्थ का अनुवाद फारसी तथा गुजराती भाषाओं में भी हो चुका है और वर्तमान में इस ग्रन्थ का हिन्दी अनुवाद संगीत कार्यालय, हाथरस द्वारा प्रकाशित हो चुका है।

<u>स्वराध्याय</u> — पं0 दामोदर ने 'संगीत दर्पण' में संगीत रत्नाकर का अनुकरण करते हुए कहा है कि श्रुत्यनन्तर भावी स्निग्ध, श्रोताओं के चित्त का स्वयं रंजन करने वाला नाद स्वर कहलाता है। पं0 दामोदर ने शुद्ध एवं विकृत स्वरों का वर्णन इस प्रकार किया है :—

श्रुति का नाम	शुद्ध स्वर	विकृत स्वर
1. तीव्रा		कैशिक— नि
2. कुमुद्वती		काकली— नि
3. मंदा		च्युत— सा
4. छन्दोवती	सा	अच्युत— सा
5. दयावती		
6. रंजनी		
7. रतिका	रे	विकृत— रे

8. रौद्री		
9. क्रोधा	ग	
10. वज्रिका		साधारण— ग
11. प्रसारिणी		अन्तर— ग
12. प्रीति		च्युत— म
13. मार्जनी	म	अच्युत— म
14. क्षिति		
15. रक्ता		
16. संदीपनी		मध्यम ग्रामिक—प
17. आलापिनी	प	
18. मदन्ती		
19. रोहिणी		
20. रम्या	ध	विकृत— ध
21. उग्रा		
22. क्षोभिणी	नि	

<u>राग—रागिनी वर्गीकरण</u> — पं0 दामोदर के 'संगीत दर्पण' में राग—रागिनी वर्गीकरण को महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त है। प्रमुख ग्रन्थों में मुख्य रूप से दो प्रकार से वर्गीकरण मिलता है। 1. विशुद्ध राग—रागिनी के आधार पर 2. मेलों या संस्थानों के अन्तर्गत

पं0 दामोदर के 'संगीत दर्पण' में राग—रागिनी, राग—माला में राग—रागिनी और पुत्र है तथा दोनों में राग—ध्यान भी हैं। राग—रागिनी पद्धति में राग औडव हैं। औडव रागों में स्वरों के बड़े—बड़े अन्तराल होने के कारण गम्भीरता और प्रौढ़ता आती है। जिसका सम्पूर्ण रागों के छोटे अन्तरालों में प्रायः अभाव रहता है। इसलिए रागों में पुरूषत्व की ओर इनसे भिन्न रागों में स्त्रीत्व की अनुभूति स्वाभाविक रूप से होने के कारण राग और रागिनी नाम दिये गये हैं।

पं0 दामोदर कृत 'संगीत दर्पण' में रागोत्पत्ति को शिव से सम्बन्धित बताया गया है। इनके अनुसार शिव तथा शक्ति दोनों के योग से रागोत्पत्ति हुई। महादेव के पाँच राग तथा पार्वती के मुख से छठा राग उत्पन्न हुआ। शिव ने जब नाट्य(नृत्य) प्रारम्भ किया, तो उनके सद्योवक्त्र मुख से श्री राग, वामदेव के मुख से बसंत, अधोर मुख से भैरव, तत्पुरूष मुख से पंचम, ईशान मुख से मेघ तथा नृत्य के प्रसंग में पार्वती के मुख से नट्नारायण राग उद्भूत हुआ।

राग और रागिनी ये दो शब्द क्रमशः पुरूष और स्त्री के वाचक हैं। पुरूष और स्त्री उस द्वन्द्व के प्रतीक हैं जो सृष्टि की उत्पत्ति के मूल से हैं। पं0 दामोदर ने 'संगीत दर्पण' में तीन मतों का उल्लेख किया है— 1. सोमेश्वरमत, 2. हनुमन्तमत, 3. रागार्णमत। इनके अनुसार राग और उनकी रागिनियों के नाम भी दिये हैं। तीनों मतों के राग नामों और उनकी रागिनियों के नाम व संख्या में अन्तर हैं। राग सभी में 6 है लेकिन पहले मत में प्रत्येक की छः—छः रागिणियाँ है और अन्य दो में पाँच—पॉच। 'संगीत दर्पण' में शिव मत के प्रमुख 6 राग निम्न है— श्रीराग, बसन्त, पंचम, मेघ, भैरव, बृहन्नाट। हनुमन्त के 6 राग है — भैरव, कौशिक, हिन्दोल, दीपक, श्रीराग और मेघ।

राग और रागिनियों के इस विवेचन में कुछ बातें मनोरंजक हैं। रागों को पुरूष और रागिनियों को उनकी स्त्रियाँ अथवा पत्नियाँ माना गया है। पति—पत्नी के इस सम्बन्ध को स्थापित करने के साथ ही तत्कालीन लेखकों को रागों के सन्तान की चिन्ता हुई। अर्थात प्रत्येक राग के कई पुत्र माने गये। साथ ही प्रत्येक राग का भार्याओं, पुत्रों तथा पुत्रवधुओं सहित एक विस्तृत परिवार स्थापित कर दिया गया। वस्तुतः रागों के वर्गीकरण का यह भी एक ढंग है।

अभ्यास प्रश्न

क) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :—

1. पं0 दामोदर मुगल बादशाह .... के समय में हुए।
2. संगीत दर्पण में स्वराध्याय में .... मत का अनुकरण किया है।

ख) सही/गलत बताईये :—

1. संगीत दर्पण में नौ अध्याय हैं।
2. पं0 दामोदर ने रागों का वर्णन देवताओं के स्वरूपों में किया है।
3. शिव मत के अन्तर्गत दस प्रमुख राग है।

4.8 सारांश

इस इकाई को पढ़ने के बाद आप जान चुके हैं कि संगीत सदा संस्कृति का संगी रहा है। संगीत के इतिहास को संस्कृति के इतिहास से अलग नहीं किया जा सकता है। भरत, मतंग, शारंगदेव, दामोदर तथा रामामात्य आदि की कृतियाँ संगीत की दृष्टि से महत्वपूर्ण रही हैं। भरत कृत 'नाट्यशास्त्र' संगीत एवं नाट्य का विश्वकोष है। स्वर के सूक्ष्मतम रूप श्रुति की व्याख्या सर्वप्रथम इसी ग्रन्थ में पायी जाती है। इसके पश्चात मतंग कृत 'बृहद्देशी' में विभिन्न प्रदेशों में प्रचलित संगीत शैलियों पर प्रकाश डाला गया है तथा वर्तमान संगीत में महत्वपूर्ण 'राग' नामक वस्तु का विवेचन भी सर्वप्रथम इसी ग्रंथ में पाया गया है। धरती पर सदियों वर्ष पूर्व से लेकर भरत काल तक एवं छठी—सांतवी शताब्दियों में रचित मतंगकृत बृहद्देशी आदि तथा मध्यकाल तक सभ्यता के सभी युगों में संगीत की उन्नत अवस्था का परिचय प्राप्त होता है जिसमें गायन, वादन, नृत्य और नाट्य को आवश्यकतानुसार महत्व एवं प्रश्रय प्राप्त था। अतः विभिन्न कालों में लिखित ग्रन्थों में जो संगीत के सिद्धान्त और नियम बताए गए हैं वे अब भी मान्य हैं। परन्तु इस पद्धति का विस्तृत पालन वर्तमान में नहीं होता है। संगीत शास्त्र सम्बन्धी विशिष्ट जानकारी जो हमें प्राचीन एवं मध्यकालीन ग्रन्थों में प्राप्त होती है उन्हीं सिद्धान्तों के आधार पर आज भी पूरी सांगीतिक व्यवस्था टिकी हुई है।

4.9 शब्दावली

1. **श्रुति** — कानों से सुनी जा सकने वाली सूक्ष्म ध्वनि।
2. **ग्राम मूर्च्छना** — निश्चित सप्तक के सात स्वर समूहों के भाग को ग्राम कहते है। सप्तक में क्रमानुसार पॉच, छः या सात स्वरों का विशेष क्रमयुक्त प्रयोग मूर्च्छना कहलाता है।
3. **गमक** — आन्दोलित बलयुक्त स्वर का प्रयोग।
4. **गन्धर्व एवं गान** — यह मार्गदेशी संगीत का प्राचीन स्वरूप है। प्रथम ईश्वर प्राप्ति तथा दूसरा जन—रंजन के लिए हैं।
5. **जाति गान** — ध्रुपद व प्रबन्ध गायन के पूर्व एक प्राचीन गान प्रकार।
6. **ग्रह एवं अंश स्वर** — संगीत रचना का सबसे प्रारम्भिक स्वर ग्रह स्वर है तथा इसके पश्चात महत्वपूर्ण स्वर अंश स्वर है।

4.10 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

<u>4.4 के प्रश्नोत्तर</u> :—

क) सही/गलत बताइए :—

1. गलत 2. सही 3. गलत

ख) रिक्त स्थानों की पूर्ति :—

1. कुतप　　2. अठ्ठाईस

4.5 के प्रश्नोत्तर :—

क) एक शब्द में उत्तर दो :—

1. पाँचवी से सातवीं शताब्दी　　2. आठ　　3. भिन्ना

ख) सही/गलत बताइए :—

1. सही　　2. गलत

4.7 के प्रश्नोत्तर :—

क) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :—

1. जहाँगीर　　2. संगीत रत्नाकर

ख) सही/गलत बताईये :—

1. गलत　　2. सही　　3. गलत

4.11 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. चौधरी, सुभाष रानी, (2002), संगीत के प्रमुख शास्त्रीय सिद्धान्त, कनिष्का पब्लिसर्स, नई दिल्ली।
2. परांजपे, डॉ0 शरच्चन्द्र श्रीधर, (1992), संगीत बोध, मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, भोपाल।
3. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मी नारायण, (2001), राग विशारद भाग—1, संगीत कार्यालय, हाथरस।
4. भातखण्डे, विष्णु नारायण, (1966), उत्तर भारतीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास, संगीत कार्यालय, हाथरस।

4.12 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

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।

4.13 निबन्धात्मक प्रश्न

1. भरत के नाट्यशास्त्र का विस्तार पूर्वक विवेचन कीजिए।
2. मध्यकालीन ग्रन्थ 'स्वरमेलकलानिधि' व 'संगीत दर्पण' के विषय में संक्षिप्त टिप्पणी लिखिये।

इकाई 5 – संगीत संबंधी विषयों पर निबन्ध लेखन

5.1 प्रस्तावना
5.2 उद्देश्य
5.3 निबन्ध की व्याख्या
5.4 निबन्ध के अवयव
    5.4.1 भूमिका
        5.4.1.1 संगीत शिक्षा विषय की भूमिका
    5.4.2 विषय वस्तु
        5.4.2.1 गुरूमुख द्वारा संगीत शिक्षा
        5.4.2.2 संगीत संस्थाओं द्वारा संगीत शिक्षा
        5.4.2.3 विद्यालय एवं विश्वविद्यालयों में संगीत शिक्षा
    5.4.3 उपसंहार –संगीत शिक्षा विषय पर
5.5 सारांश
5.6 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
5.7 निबन्धात्मक प्रश्न

5.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0टी0–506) पाठ्यक्रम के तृतीय खण्ड की तीसरी इकाई है। पहले की इकाईयों में आपने एकल वादन के व्यवहारिक नियमों का अध्ययन किया एवं गायन विद्या की शास्त्रीय एवं उपशास्त्रीय शैली ठुमरी–दादरा के साथ तबला संगत के विषय में अध्ययन किया। कुमाऊंनी होली, गजल गायकी, स्वरवाद्य एवं नृत्य के साथ संगत की जानकारी भी आपने प्राप्त की। आप भारतीय संगीत के ग्रन्थों का ज्ञान भी प्राप्त कर चुके होंगे।

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

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

5.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप :–

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

5.3 निबन्ध की व्याख्या

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

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

5.4 निबन्ध के अवयव

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.4.2.1 गुरूमुख द्वारा संगीत शिक्षा – संगीत की शिक्षा शिष्य द्वारा गुरू के पास रहकर ही प्राप्त की जाती थी। इस शिक्षा पद्धति में शिष्य को अनुशासित होकर शिक्षा प्राप्त करनी होती थी। गुरू द्वारा शिष्य की लगन, धैर्य आदि को परखकर शिष्य को स्वीकार किया जाता था। गुरू द्वारा शिष्य को स्वीकार करने के पश्चात शिष्यत्व की औपचारिक घोषणा 'गंडा रस्म' अदायगी के साथ होती थी। इसमें गुरू और शिष्य एक दूसरे को 'धागा' बाँधकर प्रतिबद्धता का संकल्प लेते थे। इस प्रकार की शिक्षा में कोई निश्चित पाठ्यक्रम नहीं होता था और न ही संगीत शिक्षा की समयावधि निश्चित होती थी। गुरू द्वारा शिष्य की क्षमता के आधार पर ही शिक्षा दी जाती थी। एक ही गुरू के कई शिष्य होते थे, परन्तु यह आवश्यक नहीं था कि सबको एक ही शिक्षा दी जाए। दी हुई संगीत शिक्षा का अभ्यास भी गुरू के निर्देशन में ही होता था। संगीत शिक्षा के अतिरिक्त संगीत सुनने का मार्ग निर्देशन का उद्देश्य यह था कि शिष्य अपना विवेक एवं धैर्य ना खो बैठे। इस प्रकार की शिक्षा में धैर्य का बहुत महत्व था और लगन से गुरू द्वारा दिये गये अभ्यास के नियमों से कठिन अभ्यास करने की आवश्यकता होती थी। गुरू जब तक शिष्य को कार्यक्रम प्रस्तुत करने के अनुकूल नहीं समझता था तब तक शिष्यों को कार्यक्रम प्रस्तुत करने की अनुमति नहीं होती थी। बल्कि शिष्य को कार्यक्रम के

योग्य समझने के पश्चात ही शिष्य को संगीतकारों के मध्य प्रस्तुत किया जाता था जिससे वह सभी संगीतज्ञों का आशीर्वाद प्राप्त करें। इस प्रकार की संगीत शिक्षा में शिष्य, गुरू के सानिध्य में संगीत के गूढ़ रहस्यों को जानता था। संगीत में घराने स्थापित हुए एवं घरानों की शिक्षा इस संगीत शिक्षा पद्धति में ही सम्भव थी। शिष्य अपने गुरू के घराने से सम्बन्धित हो जाता था और उस घराने का प्रतिनिधित्व प्राप्त करने में अपना गौरव समझता था।

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

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

गुरूमुखी शिक्षा में गुरू एवं शिष्य दोनों का ही लक्ष्य कलाकार बनना तथा बनाना होता था जिसके लिए शिष्य द्वारा अनुशासित अभ्यास किया जाता था और संगीत ही एकमात्र लक्ष्य रहता था। संगीत संस्थानों में ऐसे भी विद्यार्थी शिक्षा लेते थे जिनका लक्ष्य केवल संगीत ही नहीं होता था बल्कि वे संगीत की शिक्षा शौकिया रूप में लेते थे। अतः संगीत संस्थानों में संगीत के विद्यार्थियों को समूह में एकरूपता नहीं रहती थी। गुरू द्वारा भी एक ही कक्षा के समस्त विद्यार्थियों को लगभग एक जैसी ही शिक्षा दी जाती थी जो कि संस्थानों के शिक्षा व्यवस्था की आवश्यकता एवं सीमा भी थी। अतः

संगीत संस्थानों से शिष्य उस प्रकार की शिक्षा ग्रहण नहीं कर पाते थे जिस प्रकार की शिक्षा गुरू–शिष्य परम्परा पद्धति में प्राप्त होती थी। संगीत संस्थानों का उद्देश्य संगीत शिक्षा के माध्यम से संगीत का प्रचार एवं प्रसार था और यह सामान्य रूप से संस्थानों के उद्देश्य के बारे में कहा जाता था कि संस्थान तानसेन नहीं तो कानसेन तो बना ही देते हैं। अर्थात संगीत कलाकार ना भी बन पायें तो संगीत का एक अच्छा श्रोता तो बन ही जाता है। इन संगीत संस्थानों ने विभिन्न शहरों में अपने परीक्षा केन्द्र खोले जहाँ पर संगीत शिक्षा देने का भी प्रावधान किया गया तथा विद्यार्थी इन केन्द्रों से संगीत सीखकर प्रमाण–पत्र प्राप्त करने लगे। इन प्रमाण–पत्रों को सरकार के शिक्षा निदेशालय द्वारा मान्यता भी प्रदान की गई।

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

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

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

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

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

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

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

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

<u>5.4.3 उपसंहार–संगीत शिक्षा विषय पर</u> – संगीत शिक्षा गुरू–शिष्य परम्परा, संगीत संस्थानों के माध्यम से एवं विद्यालय व विश्वविद्यालय में एक विषय के रूप में दी जाती है। गुरू–शिष्य परम्परा में गुरू और शिष्य के मध्य अटूट सम्बन्ध बन जाता है और शिष्य, गुरू के सानिध्य में रहकर संगीत के गूढ़ रहस्यों को सीखता है। इसमें गुरू एवं शिष्य दोनों का उद्देश्य कलाकार बनाना तथा बनना होता है। संगीत संस्थानों में भी केवल संगीत शिक्षा दी जाती है जिसमें विद्यार्थी सीमित समय के लिए ही गुरू के सम्पर्क में रहता है और विश्वविद्यालय शिक्षा में स्नातक स्तर पर तो बहुत ही कम समय के

लिए विद्यार्थी संगीत के वातावरण में रहता है। परन्तु संगीत शिक्षक बनने हेतु संस्थानों एवं विश्वविद्यालय में प्रमाण–पत्रों की आवश्यकता होती है।

संगीत के जिज्ञासु विद्यार्थियों के लिए यह आवश्यक है कि वह संस्थानों की शिक्षा अथवा विश्वविद्यालय की शिक्षा के साथ गुरू–शिष्य परम्परा पद्धति में भी किसी गुरू से शिक्षा प्राप्त करें जिससे उसके पास संगीत शिक्षक का व्यवसाय अथवा व्यवसायिक कलाकार बनने का विकल्प रहेगा। उपरोक्त कथन से यह निष्कर्ष न निकाला जाए कि विश्वविद्यालय संगीत शिक्षा से ही अच्छा संगीत शिक्षक बन सकता है। जबकि संगीत की सही शिक्षा प्राप्त ही अच्छा शिक्षक बनेगा। वर्तमान व्यवस्था में संगीत शिक्षक हेतु सभी माध्यमों का अपना महत्व है अतः विद्यार्थी को अपने निश्चित उद्देश्य के लिए इनका चयन करने की आवश्यकता है।

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

<u>अभ्यास हेतु निबन्ध के विषयः–</u>

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

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

1. <u>फिल्मों में संगीत</u>

   विषयवस्तु
   फिल्म में संगीत का प्रयोग
   पार्श्व गायन
   फिल्म में वाद्यों का प्रयोग
   गायन के साथ वाद्यों का प्रयोग
   पार्श्व संगीत में वाद्यों का प्रयोग
   फिल्मों में संगीत का स्थान एवं उपयोगिता

2. <u>संगीत में इलक्ट्रोनिक उपकरणों का योगदान</u>

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

3. <u>लोक संगीत एवं शास्त्रीय संगीत</u>
   विषयवस्तु
   लोक संगीत की पृष्ठभूमि
   शास्त्रीय संगीत का परिचय
   लोक संगीत एवं शास्त्रीय संगीत का सम्बन्ध

4. <u>भक्ति एवं संगीत</u>
   विषयवस्तु
   भक्ति की व्याख्या
   विभिन्न धर्मों में भक्ति हेतु संगीत का प्रयोग
   1. हिन्दू 2. मुस्लिम 3. सिख 4. इसाई

5. <u>संगीत एवं आध्यात्म</u>
   विषयवस्तु
   संगीत की उत्पत्ति
   वैदिक कालीन संगीत
   आध्यात्म में संगीत का महत्व

6. <u>संगीत एवं संचार माध्यम</u>
   विषयवस्तु
   रेडियो में संगीत
   टेलीविजन में संगीत
   रेडियो तथा टेलीविजन का संगीत के प्रचार–प्रसार में भूमिका

7. <u>संगीत में अवनद्य वाद्य की भूमिका</u>
   विषयवस्तु
   संगीत का परिचय
   संगीत के तत्व
   संगीत के अवनद्य वाद्य
   संगीत में अवनद्य वाद्यों का प्रयोग

8. <u>संगीत गोष्ठी</u>
   विषयवस्तु
   संगीत गोष्ठी का परिचय
   संगीत गोष्ठी में कलाकार की भूमिका
   विभिन्न प्रकार की संगीत गोष्ठी
   संगीत गोष्ठी के श्रोता

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

5.5 सारांश

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

5.6 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

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

5.7 निबन्धात्मक प्रश्न

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

इकाई 6 – तालों का परिचय एवं लिपिबद्ध करना

6.1 प्रस्तावना
6.2 उद्देश्य
6.3 पाठ्यक्रम की तालें
6.3.1 एकताल
6.3.2 नौ मात्रा की ताल
6.3.3 विष्णु ताल
6.3.4 शिखर ताल
6.3.5 ब्रहम ताल
6.3.6 दादरा ताल
6.4 सारांश
6.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
6.6 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची
6.7 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
6.8 निबन्धात्मक प्रश्न

6.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0टी0–506) पाठ्यक्रम की छठी इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद आप भारतीय संगीत के ग्रन्थों का ज्ञान प्राप्त कर चुके होंगे। आप वादन सिद्धान्त व निबन्ध लेखन के विषय में भी जान चुके होंगे।

इस इकाई में आप संगीत में प्रयुक्त होने वाली पाठ्यक्रम की तालों का पूर्ण परिचय प्राप्त करेंगे। इस इकाई में आपको तालों के विभिन्न ठेकों से भी परिचित कराया जाएगा।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप ताल की सरंचना एवं स्वरूप को समझ सकेंगे जिससे आप इनका उपयोग संगीत में भली भांति कर पाएंगे।

6.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप :—

- तालों की संरचना एवं स्वरूप को समझ पाएंगे।
- तालों के भिन्न—भिन्न उपयोग भी समझ सकेंगे।
- तालों के विभिन्न ठेकों को जान पाऐंगे।

6.3 पाठ्यक्रम की तालें

6.3.1 एकताल— एकताल बारह मात्रा की प्रचलित ताल है। यह ताल तबले पर बजाई जाती है। बारह मात्रा की अन्य ताल चारताल है परन्तु यह पखावज पर बजाई जाने वाली ताल है एवं इसकी ताल संरचना एकताल की भांति है। इस ताल का प्रयोग विलम्बित, मध्य एवं द्रुत लय में किया जाता है। यह ताल मख्य रूप से गायन की ताल है एवं इसमें गायन की विलम्बित लय की रचना जिसे बड़ा ख्याल कहा जाता है, सबसे अधिक गाया जाता है। ताल के ठेके के बोल में तिरकिट के बोल होने के कारण इसका प्रयोग ख्याल गायन में अति विलम्बित लय में आसानी से किया जा सकता है, चूंकि तिरकिट के माध्यम से एक मात्रा को चार मात्रा में विभक्त किए जाने में कठिनाई नहीं होती है। तिरकिट बोल को दो मात्रा में विभक्त करने पर सामान्य संगीत की भाषा में चौबीस मात्रा की एकताल एवं चार मात्रा में विभक्त करने पर अडतालिस मात्रा की एकताल कहा जाता है।

दो—दो मात्राओं के छः विभाग इस ताल की संरचना बनाते है पांचवीं, नौवीं, ग्यारवीं मात्रा पर ताली एवं ताल के मध्य स्थान सातवीं मात्रा पर एवं ताल की तीसरी मात्रा पर खाली होती है। एकताल ताल का स्वरूप निम्न प्रकार से है :—

मात्रा – बारह, विभाग – छः (2+2+2+2+2+2), ताली – 1, 5, 9 व 11, खाली – 3 व 7 पर

ठेका

धिं धिं । धागे तिरकिट । तू ना । क ता। धागे तिरकिट । धिं ना ।
× 0 2 0 3 4

इस ताल में वजन कम और अधिक होता रहता है अर्थात सम पर वजन सबसे अधिक फिर तीसरी मात्रा पर वजन कम होता है, फिर पांचवीं मात्रा पर वजन बढ़ता है, सातवीं मात्रा पर ताल का सबसे कम वजन रहता है एवं फिर से वजन बढ़ना आरम्भ होता है तथा सम से पूर्व ग्यारवीं मात्रा पर वजन बढ़ता है। द्रुत लय में ताल के ठेके के बोल में परिवर्तन कर बजाने में सुविधा रहती है एवं ताल स्वरूप भी स्थापित रहता है जो निम्न प्रकार है :—

धिं ऽ	धां ति	तू ना	क ऽ	धा तीं	धिं ना
×	0	2	0	3	4

एकताल के बोल तिरकिट के स्थान पर लय के अनुसार तिर अथवा ति बोल का प्रयोग किया जाता है एवं धागे के स्थान पर धा बोल बजाया जाता है। इस प्रकार द्रुत लय एकताल का ठेका बजाने से ताल के स्वरूप में परिवर्तन नहीं होता है।

6.3.2 नौ मात्रा की ताल– नौ मात्रा की बसन्त ताल पखावज पर बजाई जाने वाली ताल है। यह ताल ध्रुपद शैली की गायन एवं वादन की रचनाओं के साथ प्रयोग की जाती है। इस नौ मात्रा की ताल में नौ विभाग हैं एवं प्रत्येक विभाग एक–एक मात्रा का है। विभाग मात्रा का समूह होता है अतः एक मात्रा का विभाग होना तर्क संगत नहीं लगता है। इसकी संरचना निम्न प्रकार है।

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

ठेका

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

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

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

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

6.3.3 विष्णु ताल– विष्णु ताल तबला तथा पखावज दोनों पर बजने योग्य है। इसका वादन मध्य लय में किया जाता है। इसका प्रयोग स्वतंत्र वादन के लिए तथा ख्याल गायन शैली व मध्य लय की गत के साथ संगत के लिए किया जाता है। इस ताल के विषय में भी अनेक मत है। इसके निम्न रुप हैं :–

(1) मात्रा – 17, विभाग – 5, ताली –1, 3, 6 व 10 पर, खाली –14 पर

ठेका–तबला

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
धी	ना	धी	धी	ना	धा	त्रक	धी	ना	धी	धी	ना	धी	धी	ना	धी	ना
×		2			3				4				0			

(2) मात्रा – 17, विभाग – 8, ताली –1, 5, 9, 11, 13 व 15 पर, खाली –3 व 7 पर

ठेका–तबला

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
धीं	तिरकिट	धी	ना	तू	ना	क	ता	तिरकिट	धी	ना	धागे	नधा	त्रक	धागे	नधा	त्रक
×		0		2		0		3		4		5		6		

(3) मात्रा — 17, विभाग — 6, ताली —1, 3, 7, 11, 13 व 15 पर

ठेका— पखावज

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
धा	ऽ	कि	ट	त	क	धु	म	कि	ट	त	क	धा	ऽ	धि	न	ता
×		2				3				4		5		6		

6.3.4 शिखर ताल— सत्रह मात्रा की पखावज पर बजने वाली यह अप्रचलित ताल है। इसका प्रयोग ध्रुपद शैली की गायन एवं वादन की रचनाओं के साथ किया जाता है। पखावज वादकों द्वारा इस ताल में एकल वादन भी प्रस्तुत किया जाता है। इसका प्रयोग विलम्बित एवं मध्य लय में ही किया जाता है, द्रुत लय में इसका प्रयोग नहीं होता है। इसकी ताल संरचना में मतभेद है। एक मत के अनुसार सत्रह मात्राओं को चार विभागों में बांटा गया है। पहला एवं दूसरा विभाग छः—छः मात्रा का, तीसरा विभाग दो एवं चौथा विभाग तीन मात्रा का है। इसके अनुसार शिखर ताल की संरचना निम्न प्रकार से है :—

मात्रा — सत्रह, विभाग — चार (6+6+2+3), ताली — 1, 7, 13 व 15 पर

ठेका

धा त्रक धिन नक थूं गा	धिन नक धुम किट तक धेत	ता तिट	कत गदि गन
×	2	3	4

इस ताल में उपरोक्त संरचना के अनुसार पहली मात्रा पर सम, सातवीं तेरहवीं एवं पन्द्रहवीं मात्रा पर ताली है। यह ताल ताल संरचना के नियम में अपवाद हैं क्योंकि इसमें खाली नहीं है। एक विभाग में छः मात्रा भी किसी अन्य ताल में नहीं है क्योंकि विभाग सामान्यतया इतना बड़ा नहीं होता है। पंजाब घराने के उस्ताद अल्लारक्खा द्वारा शिखर ताल में तबले पर एक वादन भी प्रस्तुत किया है जिसका रिकार्ड भी उपलब्ध है।

अन्य मत के अनुसार शिखर ताल की सत्रह मात्राओं का पांच विभाग में बांटा गया है। जिसमें पहले दो विभाग चार—चार मात्रा के, दूसरा एवं तीसरा विभाग क्रमशः तीन एवं दो मात्रा के एवं अन्तिम विभाग चार मात्रा का है। यह ताल संरचना अधिक तर्क सगंत लगती है। ताल में खाली की अनुपस्थिति पर कोई विवाद नहीं है। इसके अनुसार शिखर ताल की संरचना एवं स्वरूप निम्न प्रकार से होगा :—

मात्रा — 17, विभाग — पांच (4+4+3+2+4), ताली — 1, 5, 9, 12 व 14 पर

ठेका

धा त्रक धिन नक	थूं गा धिन तक	धुम किट तक	धेत धा	तिट कत गदी गिन
×	2	3	4	5

6.3.5 ब्रह्म ताल— यह पखावज के प्राचीन, प्रसिद्ध एवं अप्रचलित तालों में से एक है। यह चतस्त्र जाति का समपद ताल है। इसका हर विभाग 2—2 मात्राओं का है। यह ताल ध्रुपद अंग के गायन व वादन के साथ संगत तथा पखावज पर स्वतंत्र वादन के योग्य है। इस ताल की ताली, खाली, विभाग व मात्रा पर कोई विवाद नहीं है किन्तु विवाद इसके बोलों के विषय में है।

मात्रा–28, विभाग–14, ताली –1, 5, 7, 11, 13, 15, 19, 21, 23 व 25 पर, खाली – 3, 9, 17 व 27 पर

ठेका – 1

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
धा	ऽ	ता	ऽ	धा	ऽ	दीं	ऽ	ता	ऽ	कि	ट	धा	ऽ
×		0		2		3		0		4		5	
15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
दीं	ऽ	ता	ऽ	धा	ऽ	ते	टे	क	त	ग	दि	ग	न
6		0		7		8		9		10		0	

ठेका – 2

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
धा	ऽ	कि	ट	त	क	धु	म	कि	ट	त	क	ग	दि
×		0		2		3		0		4		5	
15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
ग	न	धे	ऽ	ता	ऽ	ति	ट	क	त	ग	दि	ग	न
6		0		7		8		9		10		0	

6.3.6 दादरा ताल – दादरा ताल चंचल व श्रृंगारिक प्रकृति का ताल है। दादरा एक विशेष गायन शैली का नाम भी है। इसका प्रयोग तबले, ढ़ोलक, नाल, ताशा, नक्कारा तथा खोल आदि वाद्यों पर किया जाता है। इसका प्रयोग उपशास्त्रीय संगीत, भाव संगीत, लोक संगीत, भजनों तथा फिल्मी संगीत के अन्तर्गत – ठुमरी, दादरा, गजल, भजन, चैती, कजरी आदि के साथ संगति के लिए किया जाता है। इसमें लग्गी, लड़ी तथा ठेके की किस्मों का प्रयोग होता है। इसका वादन प्रायः मध्य व द्रुत लय में होता है। शास्त्रीय संगीत हेतु इसका प्रयोग नहीं होता है। दादरा ताल सोलो वादन के उपयुक्त नहीं है।

दादरा ताल 6 मात्राओं का समपद ताल है। मात्राएँ 2 विभागों में बटी रहती हैं। प्रत्येक विभाग 3–3 मात्राओं का होता है। सम प्रथम मात्रा में 'धा' पर है। इस ताल में खाली का स्थान 1 हैं तथा ताली का स्थान भी 1 हैं।

मात्रा – 6, विभाग – 2, ताली – 1 पर तथा खाली – 4 पर

ठेका

धा	धी	ना	धा	ती	ना
X			0		

अभ्यास प्रश्न

क) निम्न के उत्तर हां अथवा नहीं में दीजिए :–

1. शिखर ताल में आठवीं मात्रा पर खाली है।
2. ब्रहम ताल 28 मात्रा की ताल है।

6.4 सारांश

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

6.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क) निम्न के उत्तर हां अथवा नहीं में दीजिए :–

1. नहीं 2. हाँ

6.6 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

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

6.7 सहायक / उपयोगी पाठ्य सामग्री

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

6.8 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पाठ्यक्रम की किन्हीं दो तालों का पूर्ण परिचय दीजिए एवं उनको लिपिबद्ध भी कीजिए।

इकाई 7 – तबले की रचनाओं(पाठ्यक्रमानुसार) को लिपिबद्ध करना

7.1 प्रस्तावना
7.2 उद्देश्य
7.3 पाठ्यक्रम की तालों में तबले की रचनाएं
7.3.1 एकताल
7.3.2 नौ मात्रा की ताल
7.3.3 विष्णु ताल
7.3.4 शिखर ताल
7.3.5 ब्रहम ताल
7.3.6 दादरा ताल
7.4 सारांश
7.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
7.6 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
7.7 निबन्धात्मक प्रश्न

7.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0टी0–506) पाठ्यक्रम की सातवीं इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद आप अवनद्य वाद्य पर एकल वादन एवं गायन, वादन, नृत्य के साथ सगंत के विषय में जान चुके होंगे। संगीत में प्रयोग होने वाली प्रचलित तालों का भी पूर्ण परिचय भी आप प्राप्त कर चुके होंगे, जिससे आप एकल वादन एवं संगत के व्यवहारिक नियमों को बता सकेंगे। आप तालों की संरचना एवं उनके उपयोग को भी समझ गए होंगे, जिससे आप इनका सफल प्रयोग क्रियात्मक रूप में कर पाएंगे।

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

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

7.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप :—

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

7.3 पाठ्यक्रम की तालों में तबले की रचनाएं

7.3.1 एकताल— यह ताल मंच प्रदर्शन हेतु पाठ्यक्रम में है अतः इसमें एक उठान, एक पेशकार, दो कायदा, एक रेला, परन, गत एवं चक्कदार, टुकड़ा कियात्मक रूप में मंच पर प्रदर्शित करनी होगी। ये सभी रचनाएं लिपिबद्ध कर प्रस्तुत की जा रही हैं।

उठान

धागेतिना	किऽनकतातिर	| किटतकतिरकिट	तकतिरकिटतक	| तिरकिटधाती	धाऽधाती	|
×		0		2		
धा	तिरकिटधाती	| धाऽधाती	धा	| तिरकिटधाती	धाऽधाती	| धिं
0		3		4		×

पेशकार

मुख्य बोल

धिंऽधिंता	ऽधाधिंता	| धातीधाती	धाधाधिंता	| धाऽकधाती	धाधातिंता	|
×		0		2		
तिंऽतिंता	ऽतातिंता	| तातीताती	तातातिंता	| धाऽकधाती	धाधाधिंता	|
0		3		4		

पलटा 1

ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	| धातीधाती	धाधाधिंता	| धाऽकधाती	धाधातिंता	|
×		0		2		
ऽतातिंता	ऽतातिंता	| तातीताती	तातातिंता	| धाऽकधाती	धाधाधिंता	|
0		3		4		

पलटा 2

ऽधाऽधा	ऽधाधिंता	| धातीधाती	धाधाधिंता	| धाऽकधाती	धाधातिंता	|
×		0		2		
ऽताऽता	ऽतातिंता	| तातीताती	तातातिंता	| धाऽकधाती	धाधाधिंता	|
0		3		4		

पलटा 3

धिंताधाती	धाधाधिंता	| ऽधाधिंता	धाधाधिंता	| धाऽकधाती	धाधातिंता	|
×		0		2		
तिंताताती	तातातिंता	| ऽतातिंता	तातातिंता	| धाऽकधाती	धाधाधिंता	|
0		3		4		

तिहाई

धातीधाधा	धिताधाती	धाधाधिंता	धा1	2धाती	धाधाधिंता	
×		0		2		
धातीधाधा	धिताधा	1 2	धातीधाधा	धिंताधाती	धाधाधिंता	धिं
0		3		4		×

कायदा चतुरश्र जाति

मुख्य बोल

धागेनधा	तिटधिन	धागेधिना	धिनातिट	धिनधागे	तिनाकिन
×		0		2	
ताकेनता	तिटकिन	ताकेतिना	किनतिट	धिनधागे	धिनागिन
0		3		4	

दुगुन

धागेनधातिटधिन	धागेधिनाधिनतिट	धिनधागेतिनाकिन	ताकेनतातिटकिन	ताकेतिनाकिनतिट	धिनधागेधिनागिन
×		0		2	
धागेनधातिटधिन	धागेधिनाधिनतिट	धिनधागेतिनाकिन	ताकेनतातिटकिन	ताकेतिनाकिनतिट	धिनधागेधिनागिन
0		3		4	

पलटा 1

धागेनधातिटधिन	धागेधिनाधागेनधा	तिटधिनधागेधिना	धागेनधातिटधिन	धागेधिनाधिनतिट	धिनधागेतिनाकिन
×		0		2	
ताकेनतातिटकिन	ताकेतिनाताकेनता	तिटधिनधागेधिना	धागेनधातिटधिन	धागेधिनाधिनतिट	धिनधागेधिनागिन
0		3		4	

पलटा 2

तिटधिनधागेधिना	धिनतिटधागेधिना	धिनतिटधागेधिना	धागेनधातिटधिन	धागेधिनाधिनतिट	धिनधागेतिनाकिन
×		0		2	
तिटकिनताकेतिना	किनातिटताकेतिना	किनतिटधागेधिना	धागेनधातिटधिन	धागेधिनाधिनतिट	धिनधागेधिनागिन
0		3		4	

पलटा 3

तिटधिनतिटधिन	धागेनधातिटधिन	धागेधिनाधिनतिट	धागेनधातिटधिन	धागेधिनाधिनतिट	धिनधागेतिनाकिन
×		0		2	
तिटकिनतिटकिन	ताकेनतातिटकिन	धागेधिनाधिनतिट	धागेनधातिटधिन	धागेधिनाधिनतिट	धिनधागेधिनागिन
0		3		4	

तिहाई

धिनधागेधिनागिन	धागेधिनधिनतिट	धिनधागेधिनागिन	धा 1	2धिनधागे	धिनागिनधागेधिन	
×		0		2		
धिनतिटधिनधागे	धिनागिनधा	1 2	धिनधागेधिनागिन	धागेधिनाधिनतिट	धिनधागेधिनागिन	धिं
0		3		4		×

रेला

मुख्य बोल

धा	तातिर	किटतक	तिरकिट	धातिर	किटतक
×		0		2	
ता	तातिर	किटतक	तिरकिट	धातिर	किटतक
0		3		4	

दुगुन

धाधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तातातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक
×		0		2	
धाधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तातातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक
0		3		4	

पलटा 1

धाधातिर	किटतकतिरकिट	धाधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक
×		0		2	
तातातिर	किटतकतिरकिट	धाधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक
0		3		4	

पलटा 2

धातिरकिटतक	तिरकिटधा	धातिरकिटतक	तिरकिटधा	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक
×		0		2	
तातिरकिटतक	तिरकिटता	धातिरकिटतक	तिरकिटधा	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक
0		3		4	

पलटा 3

तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तिरकिटधा	धातिरकिटतक	तातिरकिटतक
×		0		2	
तिरकिटतातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	तिरकिटधा	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक
0		3		4	

तिहाई

तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धा	धा1	2तिरकिट	धातिरकिटतक	
×		0		2		
तिरकिटधा	धा	1 2	तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धा	धिं
0		3		4		×

गत

धाऽन	धिकिट	तकिट	धिकिट	धातिरकिट	धितिट
×		0		2	
कताग	दिकिन	दिंऽदी	ऽदीऽ	नगन	गनग
0		3		4	
तकिट	तकिट	धाऽक	धातिट	धाऽन	धाऽन
×		0		2	
धा	धाऽन	धाऽन	धा	धाऽन	धाऽन
0		3		4	

परन

धिटधिट	धागेतिट	कऽधातिट	धागेतिट	कऽधातिट	कऽधातिट
×		0		2	
कऽधातिट	धागेतिट	गदीगिन	नागेतिट	धागेतिट	ताकेतिट
0		3		4	
कतिटत	किनताके	तिटकता	गदीगिन	धागेतिट	ताकेतिट
×		0		2	
धागेतिट	ताकेतिट	धित्तगे	ऽनधित्त	तगेऽन	धित्तधिन
0		3		4	
धा	तिरकिट	धित्ततगे	ऽनधित्त	तगेऽन	धित्तधित्त
×		0		2	
धा	तिरकिट	धित्ततगे	ऽनधित्त	तगेऽन	धित्तधित्त
0		3		4	

चक्करदार सादा

दींदीं	तिटतिट	धागेतिट	ताकेतिट	कऽधातिट	कता
×		0		2	
घेतिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताकडाऽन	धाऽतातिर	किटतकता	कडाऽनधाऽ
0		3		4	
तातिरकिटतक	ताकडाऽन	धा	1	2	×3(तीन बार)
×		0		2	

उपर दिया गया बोल तीन बार बजाया जाएगा एवं तीसरे चक्कर के बोल का तिहाई का धा सम पर आएगा। अन्तिम चक्कर में तिहाई के बाद दो मात्रा का विश्राम नहीं दिया जाएगा।

चक्करदार फरमाइशी

धागेतिट	धागेतिट	ताकेतिट	ताकेतिट	कऽधातिट	ताकेतिट
×		0		2	
गदीगिन	नागेतिट	कतिटत	किनताके	तिटकता	गदीगिन
0		3		4	
धा	तिटकता	गदीगिन	धा	तिटकता	गदीगिन
×		0		2	
धा	1	2	× 3		
0		3			

उपर दिया गया बोल तीन बार बजाकर सम पर आएगा जिसमें तिहाई का पहला धा पहली बार सम पर, दूसरे चक्कर का तिहाई का दूसरा धा दूसरी बार सम पर एवं अन्तिम चक्कर का तिहाई का अन्तिम धा सम पर आकर चक्करदार (फरमाइशी) पूर्ण होगी।

7.3.2 नौ मात्रा की ताल – यह ताल मंच प्रदर्शन हेतु पाठ्यक्रम में है।अतः इसमें उठान, पेशकार, दो कायदे, एक रेला, गत, परन, चक्करदार (सादा एवं फरमाइशी) रचनाएं लिपिबद्ध कर प्रस्तुत की जा रही हैं।

ठेका–तबला

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

उठान

ताकेतिना	किऽनकतातिर	किटतकतिरकिट	तकतिरकिटतक		
×	2	3	4		
तिरकिटधाती	धा	तिरकिटधाती	धा	तिरकिटधाती	धिं
0	5	0	6	0	×

पेशकार

धिंऽधिता	ऽधाधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाधा	
तिंतातिऽ	तिंताऽता	तिंताऽता	धिताधाती	धाधाधिंता

पलटा 1

ऽधाधिंता	धिंऽधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाधा	
तिंताऽता	तिंतातिंऽ	तिंताऽधा	धिंताधाती	धाधाधिंता

पलटा 2

ऽधाऽधा	ऽधाधिंता	धिंऽधिंता	धातीधाधा	
तिंताऽता	ऽताऽता	तिंताधिंऽ	धिंताधाती	धाधाधिंता

पलटा 3

धिंताधाती	धधधिंता	ऽधाधिंता	धातीधाधा	
तिंतातिंता	तातीताता	तिंताऽधा	धिंताधाती	धाधाधिंता

तिहाई

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

कायदा चतुरश्र जाति

मुख्य बोल

धाती	धागे	नधा	तिरकिट	
×	2	3	4	
धागे	धाती	धागे	तिना	किन
0	5	0	6	0

दुगुन

धातीधागे	नाधातिरकिट	धागेधाती	धागेतिना	
किनताती	ताकेनता	तिकिटधागे	धातीधागे	धिनागिन

पलटा 1

धागेनधा	तिरकिटनधा	तिरकिटधाती	धागेतिना	
किनताके	नतातिरकिट	नधातिरकिट	धातीधागे	धिनागिन

पलटा 2

नधातिरकिट	धागेनधा	तिरकिटधाती	धागेतिना	
किननता	तिरकिटधागे	नधातिरकिट	धातीधागे	धिनागिन

पलटा 3

तिरकिटनधा	तिरकिटनधा	तिरकिटधाती	धागेतिना	
किनतिरकिट	नतातिरकिट	नधातिरकिट	धातीधागे	धिनागिन

तिहाई

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

कायदा तिस्त्र जाति

मुख्य बोल

धिऽन ×	धगेन 2	धातिरकिट 3	धितिट 4	
धगेन 0	धातिरकिट 5	धितिट 0	धिनति 6	नाकिन 0

दुगुन

धिऽनधगेन	धातिरकिटधितिट	धगेनधातिरकिट	धितिटधिनति	
नाकिनतिऽन	तकेनतातिरकिट	तितिटधगेन	धातिरकिटधितिट	धिनधिनागिन

पलटा 1

धगेनधातिरकिट	धितिटधिऽन	धगेनधातिरकिट	धितिटधिनति	
नाकिनतकेन	तातिरकिटतितिट	धिऽनधगेन	धातिरकिटधितिट	धिनधिनागिन

पलटा 2

धातिरकिटधितिट	धगेनधिऽन	धगेनधातितकिट	धितिटधिनति		
नाकिनतातिरकिट	तितिटतकेन	तिऽनतकेन	धातिरकिटधितिट	धिनधिनागिन	

पलटा 3

धातिरकिटधितिट	धिनधिनागिन	धगेनधातिरकिट	धितिटधिनति		
नाकिनतातिरकिट	तितिटकिनातिन	नाकिनधगेन	धातिरकिटधितिट	धिनधिनागिन	

तिहाई

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

रेला –मुख्य बोल

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

दुगुन

धाधातिर	किटतकतिरकिट	धाधातिर	किटतकतातिर	
किटतकता	तातिरकिटतक	तिरकिटधा	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक

पलटा 1

धातिरकिटतक	तिरकिटधा	धाधातिर	किटततातिर	
किटतकतातिर	किटतकतिरकिट	ता धा	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक

पलटा 2

धातिरकिटतक	धातिरकिटतक	तिरकिटधातिर	किटतकतातिर	
किटतकतातिर	किटतकतातिर	किटतकतिरकिट	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक

पलटा 3

तिरकिटधातिर	किटतकतिरकिट	धाधातिर	किटतकतातिर	
किटतकतिरकिट	तातिरकिटतक	तिरकिटधा	धातिरकिटतक	धातिरकिटतक

तिहाई

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

गत

धिरधिरकिटतक	तकिटधा	ऽतक	धिरधिरकिटतक		
×	2	3	4		
धातिरकिटतक	दीगीननाऽन	ऽनगन	तातिरकिटतक	धिरधिरकिटतक	
0	5	0	6	0	
तकिटधा	ऽतक	धिरधिरकिटतक	धातिरकिटतक		
×	2	3	4		
धिरधिरकत	धातिरकिटतक	धिरधिरकत	धातिरकिटतक	धिरधिरकिटतक	धिं
0	5	0	6	0	×

परन

धिटधिट	धागेतिट	कऽधातिट	धागेतिट		
×	2	3	4		
कऽधातिट	कऽधातिट	कऽधातिट	धागेतिट	गदीगीन	
0	5	0	6	0	
नागेतिट	धागेतिट	ताकेतिट	कतिटत		
×	2	3	4		
किनताके	तिटकता	गदीगिन	धित्ततगे	ऽनधित्त	
0	5	0	6	0	
तगेऽन	धित्तताऽ	तिरकिटधित्त	तगेऽन		
×	2	3	4		
धातिरकिट	धित्ततगे	ऽनधा	तिरकिटधित्त	तगेऽन	धिं
0	5	0	6	0	×

चक्करदार सादा

कऽतिट	घेघेतिट	कऽधातिट	कता		
×	2	3	4		
घेतिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताकऽान	धाता	कऽानधा	
0	5	0	6	0	
ताकऽान	धा	1	2	× 3	
×	2	3	4		

चक्करदार फरमाइशी

दींदीं	तिटतिट	धागेतिट	ताकेतिट	
×	2	3	4	
कऽधातिट	कता	घेतिरकिटतक	तातिरकिटतक	ताकऽान
0	5	0	6	0
धा	ताकऽान	धा	ताकऽडान	1
×	2	3	4	0
2/5	× 3			

7.3.3 विष्णु ताल– यह सत्रह मात्रा की अप्रचलित ताल है एवं यह तबला व पखावज दोनों पर ही बजाई जाती है, जिसके लिए तबला एवं पखावज पर बजाने के लिए भिन्न–भिन्न ठेके हैं।

पखावज पर बजाए जाने वाला ठेका

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
धा	ऽ	कि	ट	त	क	धु	न	कि	ट	त	क	धे	ऽ	धि	न	ता
×				2		3				4		5		6		

विष्णु ताल में पखावज पर बजाई जाने वाली ताल शिखर ताल की रचनाएं बजाई जा सकती हैं।

तबले पर बजाए जाने वाला ठेका

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
धि	ना	धिं	धिं	ना	धिं	तिरकिट	धिं	ना	धिं	धिं	ना	धिं	धिं	ना	धिं	ना
×		2			3				4				0			

उठान

धाधिंऽन	नानाकिऽनक	तिरकिटतकतिर	किटतकतिरकिट	तातिरकिटतक	तिरकिटतकतिर
×		2			3
किटतकतिरकिट	धाती	धातातिर	किटतकतिरकिट	तकतिरकिटतक	तिरकिटधा
			4		
तीधा	तातिरकिटतक	तिरकिटतकतिर	किटतकतिरकिट	धाती	धा
	0				×

कायदा

धिना	तिट	धिन	धागे	धिना	गिन	तिट	धिन	धागे	नधा	तिट	धिन	धिना	गिन	धागे	तिना	किन
×		2			3				4				0			

दुगुन

धिनातिट	धिनधागे	धिनागिन	तिटधिन	धागेनधा	तिटधिन
×		2			3
धिनागिन	धागेतिना	किनकिना	तिटकिन	ताकेतिना	किनतिट
			4		

धिनधागे	| नधातिट	धिनधिना	गिनधागे	धिनागिन	|
	0				

<u>पलटा 1</u>

धिनातिट	धिनातिट	| धिनधागे	धिनागिन	तिटधिन	| धागेनधा
×		2			3
तिटधिन	धागेतिना	किनकिना	| तिटकिना	तिटधिन	धागेधिना
			4		
गिनतिट	| धिनधागे	नधातिट	धिनधागे	धिनागिन	|
	0				

<u>पलटा 2</u>

धिनधागे	नधातिट	| धिनधागे	धिनागिन	तिटधिन	| धागेनधा
×		2			3
तिटधिन	धागेतिना	किनकिन	| ताकेनता	तिटधिन	धागेधिना
			4		
गिनतिट	| धिनधागे	नधातिट	धिनधागे	धिनागिन	|
	0				

<u>पलटा 3</u>

धिनधागे	धिनागिन	| तिटधिन	धागेनधा	तिटधिन	| धागेनधा
×		2			3
तिटधिन	धागेतिना	किनकिन	| ताकेतिना	किनतिट	धिनधागे
			4		
नधातिट	| धिनधागे	नधातिट	धिनधागे	धिनागिन	|
	0				

<u>तिहाई</u>

धिनधागे	धिनागिन	| धिनधागे	नधातिट	धिनधाती	| धा
×		2			3
धिनधागे	धिनागिन	धिनधागे	| नधातिट	धिनधाती	| धा
			4		
धिनधागे	| धिनागिन	धिनधागे	नधातिट	धिनधाती	| धि
	0				×

नोट– शिखर ताल में दिए गए टुकडे, चक्करदार रचनाए विष्णु ताल में भी उसी प्रकार बजाई जाएगी।

7.3.4 <u>शिखर ताल</u>– यह ताल पखावज पर बजाई जाने वाली ताल है अतः तबले पर खुले अंग से बजाई जाएगी।

<u>ठेका</u>

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	
धा	तिरकिट	धिन	नग	थूं	गा	| धिन	नग	धुम	किट	तक	धित्त	| ता	तिट	| कता	गदी	गिन	|
×						2						0		3			

तिहाई

1	तिट	कता	तिटकता	तिटकतागदीगिन	धा	धा
	×					
	तिट	कता	तिटकता	तिटकतागदीगिन	धाा	धा
	2					
	तिट	कता	तिटकता	तिटकतागदीगिन	धा	धा
	0		3			×
2	तिटकतागदीगिन	धा	तिटकतागदीगिन	धा	तिकतागदीगिन	धा
	×					
	तिटकतागदीगिन	धा	तिटकतागदीगिन	धा	तिटकतागदीगिन	धा
	2					
	तिटकतागदीगिन	धा	तिटकतागदीगिन	धा	तिटकतागदीगिन	धा
	0		3			×

टुक्डा

1	तिटतिट	कताऽन	ताधा	ऽतिटकिट	धित्त	ऽतिटकिट
	×					
	धित्तधित्त	तिटतिट	ऽतिट	कताऽधा	ऽनधाऽ	धा
	2					
	कताऽन	ऽनधाऽ	धा	कताऽधा	ऽनधाऽ	धा
	0		3			×
2	कतिट	घेघेतिट	क्डधातिट	धागेतिट	ताकेतिट	कता
	×					
	घेतिटकिटतक	तातिरकिटतक	तातिरकिटतक	धा	घेतिरकिटतक	तातिरकिटतक
	2					
	तातिरकिटतक	धा	घेतिरकिटतक	तातिरकिटतक	तातिरकिटतक	धा
	0		3			×
3	दींदीं	तिटतिट	धागेतिट	ताकेतिट	कऽधातिट	धागेतिट
	×					
	ताकेतिट	कता	घेतिरकिटतक	तातिरकिटतक	तातिरकिटतक	धा
	2					
	तातिरकिटतक	तातिरकिटतक	धा	तातिरकिटक	तातिरकिटतक	धा
	0		3			×

परन

धिटधिट	धागतिट	कऽधातिट	धागेतिट	कऽधातिट	कऽधातिट
×					
कऽधातिट	धागेतिट	गदीगिन	नागेतिट	कतिटत	किनताके
2					
तिटकता	गदीगिन	धित्ततगे	ऽनधित्त	तगेऽन	धित्तता
0		3			×

तिरकिटधित्त	तगेऽन	धा	तगेऽन	धा	। ऽ
					2
तिरकिटधित्त	तगेऽन	धा	तगेऽन	धा	। ऽ
					0
तिकिटधित्त	। तगेऽन	धा	तगेऽन	। धा	
	3			×	

चक्करदार सादा

[धागेतिट	ताकेतिट	धागेदीगि	नागेतिट	कतिरकिटतक	ताकेतिट
×					
। कतिरकिटधिं	किटधाऽ	नाधाऽन	धाऽतिट	ताऽनता	ऽनताऽ
2					
। तिटधाऽ	नधाऽन	। धा	ऽ	तिटधाऽ	। नधाऽन
0		3			×
धा	ऽ	तिटधाऽ	नधाऽन	धा	।]× 3

चक्करदार फरमाइशी

[दिंगदिं	नाकत	दिंगदिं	नाकत	तकट	धातिरकिट
×					
। दिंगदिं	नाऽऽ	धाऽन	धाऽन	ताकेतिट	किटतक
2					
। घेतिरकिटतक	तातिरकिटतक	। तातिरकिटतक	ताकऽान	ताकडान	। धा
0		3			×
ऽ	तातिरकिटकत	ताकडान	ताकडान	धा	। ऽ
					2
तातिरकिटतक	ताकडान	ताकडान	धा	ऽ	।]× 3

7.3.5 ब्रहम ताल– यह अठ्ठाइस मात्रा की पखावज पर बजाई जाने वाली ताल है। वर्तमान में इसका प्रचलन बहुत कम है। प्रथम सेमेस्टर में धमार ताल में दी गई रचनाएं ब्रहम ताल में वैसे ही प्रयोग की जा सकती हैं। अतः ब्रहम ताल हेतु धमार ताल की रचनाओं का सन्दर्भ प्राप्त करें।

ठेका

धा ऽ	ता ऽ	धा ऽ	दि न	ता ऽ	कि ट	धा ऽ	दिं ऽ	ता ऽ	धा ऽ	ति ट	क त	ग दी	गि न
×	0	2	3	0	4	5	6	0	7	8	9	10	0

7.3.6 दादरा– यह ताल सुगम संगीत भजन, गज़ल एवं उपशास्त्रीय गायन विधा दादरा गायकी के साथ संगत हेतु प्रयोग की जाती है। इस ताल में गायकी के अनुसार ताल के ठेकों के प्रकार एवं लग्गी–लडी भी प्रयोग की जाती है।

ठेका

धा	धिं	ना	। धा	तिं	ना ।
×			0		

ठेके के प्रकार

1–	धा	धिं	नाना	धा	तिं	नाना	
	×			0			
2–	धा	धिंधिं	नाऽ	ता	तिति	नाऽ	
	×			0			
3–	धागे	धिं	ना	धागे	तिं	ना	
	×			0			
4	धा	तिं	तिं	ता	धिं	धिं	
	×			0			

लग्गी

1–	धाती	धाधा	तिना	ताती	धाधा	धिना	
	×			0			
2–	धाधा	धिना	धाति	ताता	धिना	धाती	
	×			0			
3–	धिना	धाती	धाधा	तिना	धाती	धाधा	
	×			0			

लडी

	धाधा	धिना	धाधा	धिना	धाधा	धिना	
	×			0			

तिहाई

	धाती	धा1	2धा	तीधा	12	धाती	धा
	×			0			×

लग्गी

1–	धागेतिना	किनताके	धिनागिन	धागेतिना	किनताके	धिनागिन	
	×			0			
2–	धिनागिन	धागेतिना	किनधागे	धिनागिन	धागेतिना	किनधागे	
	×			0			
3–	गिनधिना	गिनकिन	तिनाकिन	गिनधिना	गिनकिन	तिनाकिन	
	×			0			

लडी

	धिनागिन	धिनागिन	धिनागिन	धिनागिन	धिनागिन	धिनागिन	
	×			0			

तिहाई

	गिनधा	धा1	2गिन	धाधा	12	गिनधा	धा
	×			0			×

अभ्यास प्रश्न

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :

1. किसी भी ताल में फरमाइशी चक्करदार टुकडा कितनी आवृति का होता है?
2. एकताल में दिया सादा चक्करदार टुकडा किस अन्य ताल में बिना परिवर्तन के बजाया जा सकता है?
3. एकताल में दिया फरमाइशी चक्करदार बिना किसी परिवर्तन के किन–किन तालों में बजाई जा सकती है?

7.4 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप पाठ्यक्रम की तालों में तबले की रचनाओं को लिपिबद्ध करना सीख गए होंगे एवं इन रचनाओं को आप क्रियात्मक रूप में प्रस्तुत करने में सक्षम होंगे। आप जान चुके होंगे कि किसी रचना को लिपिबद्ध करते समय किन–किन बातों (जैसे ताली, खाली विभाग आदि) का ध्यान रखना आवश्यक है। किसी लिपिबद्ध रचना की पढन्त कैसे की जाती है तथा उसकी मात्राओं के अनुसार उसे किस–किस ताल में बजाया या पढ़ा जा सकता है, ये भी आप जान चुके होंगे। इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप स्वयं किसी ताल की रचना को अन्य ताल में प्रयुक्त करना भी जान गए होंगे, जो आपको सैद्धान्तिक एवं क्रियात्मक दोनों स्वरूपों में सहायक सिद्ध होगा।

7.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :

1. फरमाइशी चक्करदार टुकडा पॉच आवृति का होता है।
2. यह चक्करदार टुकडा 48 मात्रा का है अतः तीनताल में बिना परिर्वतन के बजाया जा सकता है।
3. एकताल की फरमाइशी चक्करदार 60 मात्र का है अतः पंचमसवारी ताल एवं झपताल में बिना परिर्वतन के बजाई जा सकती है।

7.6 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

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

7.7 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पाठ्यक्रम की किन्हीं दो तालों में मंच प्रदर्शन हेतु बजायी जाने वाली तबले की रचनाओं को लिपिबद्ध कीजिए।

इकाई 8 – पाठ्यक्रम की तालों के ठेकों को लयकारी (दुगुन, तिगुन, चौगुन, आड़, कुआड व बिआड़) सहित लिपिबद्ध करना

8.1 प्रस्तावना
8.2 उद्देश्य
8.3 लयकारी
8.4 एकताल में लयकारी
8.5 9 मात्रा की ताल में लयकारी
8.6 विष्णु ताल में लयकारी
8.7 शिखर ताल में लयकारी
8.8 ब्रहम ताल में लयकारी
8.9 दादरा ताल में लयकारी
8.10 सारांश
8.11 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
8.12 निबन्धात्मक प्रश्न

8.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0टी0–506) पाठ्यक्रम की आठवीं इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद आप गायन, स्वरवाद्यों एवं नृत्य के साथ संगत के विषय में भी जान चुके होंगे। आप पाठ्यक्रम की तालों को तथा तबले की रचनाओं को ताल में लिपिबद्ध करने के विषय से भी परिचित हो चुके होंगे।

इस इकाई में पाठ्यक्रम की तालों को ठेकों एवं उनको विभिन्न लयकारी (दुगन, तिगुन, चौगुन, आड, कुआड व बिआड) 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।

8.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात :–

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

8.3 लयकारी

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

लय समान्य रूप से तीन प्रकार की मानी गई है। विलम्बित, मध्य एवं द्रुत लय। काल के लम्बा होने पर विलम्बित लय स्थापित होती है। इस काल के कम होने पर मध्य लय एवं उससे अधिक कम होने पर द्रुत लय हो जाती है। सामान्य रूप से मध्य लय का विश्रांति समय विलम्बित लय के विश्रांति समय का आधा होता है एवं द्रुत लय का विश्रांतिकाल 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 है।

दुगुन– एक मात्रा में दो मात्रा 12 12

तिगुन– एक मात्रा में तीन मात्रा 123 123

चौगुन– एक मात्रा में चार मात्रा 1234 1234

आड— एम मात्रा में डेढ़ मात्रा अथवा दो मात्रा में तीन मात्रा आड लयकारी को ड्योडी लय भी लय कहा जाता हैं एवं इसको 3/2 की लयकारी के रूप में भी व्यक्त करते हैं।

1 ऽ 2 ऽ 3 ऽ

कुआड— इस लयकारी के विषय में दो मत हैं एक— आड की आड को कुआड 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 है। दो — 5/4 की लयकारी अर्थात चार मात्रा में पांच मात्रा अथवा एक मात्रा में सवा मात्रा। इस दुसरे मत का अधिक प्रचलन है एवं इसको सवागुन की लय भी कहते हैं।

<u>पहले मत के अनुसार</u> :—

1ऽ ऽ ऽ 2ऽ ऽ ऽ 3 ऽ ऽ ऽ 4 ऽऽ 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

<u>दुसरे मत के अनुसार</u>—:

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

1 2 3 4

<u>बिआड लय</u>—इस लयकारी के विषय भी दो मत हैं। एक मत के अनुसार कुआड लय की आड बिआड लयकारी होती जिसे $9/4 \times 3/2 = \frac{27}{8}$ के रूप में व्यक्त करते हैं एवं दूसरे मत के अनुसार $7/4$ की लयकारी बिआड की लयकारी है। इसमें एक मात्रा में पैने दो गुन मात्रा प्रयोग की जाती है जिसे पौने दो गुन की लयकारी भी कहते हैं।

<u>पहले मत के अनुसार</u>—:

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

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

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

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

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

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

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

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

<u>दूसरे मत के अनुसार</u>–:

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

कुआड एवं बिआड में दूसरा मत ही अधिक प्रचलित एवं व्यवहारिक है अतः लयकारी लिपिबद्ध करने में दूसरे मत का ही प्रयोग करेंगे। आड, कुआड एवं बिआड 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– आड को बट्टा संख्या 3/2 = $1\frac{1}{2}$

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

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

उदाहरण– आड की लयकारी –$^3/_2$ =2–1= $\underrightarrow{1}$

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

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

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

8.4 एकताल में लयकारी

<u>एकताल का ठेका</u>

धिं	धिं	धागे	तिरकिट	तू	ना	क	ता	धागे	तिरकिट	धि	ना
x		0		2		0		3		4	

एकताल में दुगुन, तिगुन एवं चौगुन की लयकारी एक आवृति की क्रमशः छः मात्रा, चार मात्रा एवं तीन मात्रा की होगी। अतः दुगुन सातवीं, नौवीं मात्रा एवं दसवीं मात्रा से आरम्भ हो कर सम पर आएगी। दुगुन, तिगुन व चौगुन एक आवृति में क्रमशः दो बार, तीनबार एवं चार बार प्रयोग होगी।

<u>एक आवृति की दुगुन</u>

7	8	9	10	11	12
धिंधिं	धागेतिरकिट	तूना	कत्ता	धागेतिरकिट	धिना
0		3		4	

एक आवृति की तिगुन

9	10	11	12
धिं धिं धागे	तिरकिट तूना	कत्ता धागे	तिरकिटधिना
3		4	

एक आवृति की चौगुन

10	11	12
धिं धिं धागे तिरकिट	तूनाकत्ता	धागेतिरकिट धिना
	4	

आड की लयकारी –एक ताल के ठेके में धागे में 'धा' व गे की मात्रा का मूल्य आधी–आधी मात्रा का है एवं तिरकिट में 'ति', 'र', 'कि' 'ट' की प्रत्येक की मात्रा का मूल्य $1/4$ मात्रा का है। आड की

लयकारी में स्वतंत्र मात्रा जैसे धिं, तू, ना, क एवं ता बोले में एक अवग्रह लगाएंगे परन्तु धागे के बोल में 'धा' एवं 'गे' बोल कर प्रथक कर देंगे एवं तिरकिट के बोल को 'तिर' व 'किट' को पृथक कर प्रयोग करेंगे, जो एकताल की आड लयकारी से स्पष्ट हो जाएगा।

5	6	7	8	9	10	11	12
धिऽधि	ऽधागे	तिरकिटतू	ऽनाऽ	कऽता	ऽधागे	तिरकिटधि	ऽनाऽ
2		0		3		4	

एकताल की आड की लयकारी $12 \times \frac{2}{3} = 8$ मात्रा में आती है एवं पाचवीं मात्रा से आरम्भ कर सम पर आएगी।

कुआड की लयकारी – $5/4$ की लयकारी में एकताल की कुआड की लयकारी $12 \times \frac{4}{5} = 9\frac{3}{5}$ मात्रा

की होगी एवं $2\frac{2}{5}$ मात्रा के बाद आरम्भ होकर सम पर आएगी ।

3	4	5	6	7
12धिऽऽ	ऽधिऽऽऽ	धाऽगेऽति	रकिटतूऽ	ऽऽनाऽऽ
0		2		0
8	9	10	11	12
ऽकऽऽऽ	ताऽऽऽधा	ऽगेऽतिर	किटधिऽऽ	ऽनाऽऽऽ
	3		4	

$2/5$ —— | 12 | धिं ऽ ऽ ऽ ना | —— $3/5$

बिआड की लयकारी – एक ताल की बिआड की लयकारी $12 \times \frac{4}{7} = \frac{48}{7} = 6\frac{6}{7}$ मात्रा की होगी एवं $5\frac{1}{7}$ मात्रा के बाद आरम्भ होकर सम पर आएगी।

6	7	8	9	10	11	12
ऽधिंऽऽऽधिंऽ	ऽऽधाऽगेऽति	रकिटतूऽऽऽ	नाऽऽऽकऽऽ	ऽताऽऽऽधाऽ	गेऽतिरकिऽधि	ऽऽऽनाऽऽऽ
	0		3		4	

$^1/_7$———— 1 | धिं ऽ ऽ ऽ धिं ऽ ————$^6/_7$

8.5 नौ मात्रा की ताल में लयकारी

<u>पखावज पर बजाये जाने वाला ठेका</u>

धा	देत	देत	थूं	थूं	तिट	कत	गदी	गिन
×	2	3	4	0	5	0	6	0

<u>तबले पर बजाए जाने वाला ठेका</u>

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

<u>एक आवृति की दुगुन</u>– $^9/_2 = 4\frac{1}{2}$ मात्रा की होगी।

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

<u>एक आवृति की तिगुन</u> :–

7	8	9
धिनातिरकिट	तूनाक	ताधिना
0	6	0

<u>एक आवृति की चौगुन</u>– $^9/_4 = 2\frac{1}{4}$ मात्रा की होगी एवं $6\frac{3}{4}$ मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

7	8	9
ऽऽऽधि	नातिरकिटतूना	कताधिना
0	6	0

<u>आड की लयकारी</u>–$9 \times {^2/_3} = 6$ मात्रा की होगी

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

<u>कुआड की लयकारी</u>–$9 \times {}^{4}/_{5} = \frac{36}{5} = 7\frac{1}{5}$ माात्रा की होगी $1\frac{4}{5}$ मात्रा के बाद आरम्भ होकर सम पर आएगी।

2	3	4	5	6	7	8	9
SSSSधिं	SSSनाS	SSतिरकि	टतूSSS	नाSSSक	SSSताS	SSधिंSS	Sनाsss
2	3	4	0	5	0	6	0

<u>बिआड की लयकारी</u>– $9 \times {}^{4}/_{7} = 3\frac{6}{7} = 5\frac{1}{7}$ मात्रा की होगी एवं $3\frac{6}{7}$ मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

SSSSSSधिं	SSSनाSSS	तिरकिटतूSS	SनाSSSकS	SSताSSSधिं	SSSनाSSS
4	0	5	0	6	0

8.6 विष्णु ताल में लयकारी

<u>विष्णु ताल का ठेका</u>

धि	ना	धि	धि	ना	धि	तिरकिट	धिं	ना	धि	धि	ना	धि	धि	ना	धि	ना
×		2			3				4				0			

विष्णु ताल में लयकारी शिखर ताल में लयकारी की भांति ही लिपिबद्ध होगी।

8.7 शिखर ताल में लयकारी

मात्रा – 17, विभाग – पांच (4+4+3+2+4), ताली – 1, 5, 9, 12 व 14 पर

<u>ठेका</u>

धा त्रक धिन नक	थूं गा धिन तक	धुम किट तक	धेत धा	तिट कत गदी गन
×	2	3	4	5

<u>एक आवृति में दुगुन</u> – $8\frac{1}{2}$ मात्रा मे आएगी एवं $8\frac{1}{2}$ मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

1धा त्रक धिन नग। थूं गा धिन नक। धुम किट तक | धेत ता | तिट किट गदी गन |

<u>एक आवृति की तिगुन</u> –$\frac{17}{3} = 5\frac{2}{3}$ मात्रा में आएगी एवं 17$\frac{1}{3}$ मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

1धात्रक धिननगधू गाधिनतक धुमकिटतक धेरातातिट कटकदीगिन।

<u>एक आवृति की चौगुन</u> –$\frac{17}{4} = 4\frac{1}{4}$ मात्रा में आएगी एवं 12$\frac{3}{4}$ मात्रा के बाद अरम्भ कर सम पर आएगी।

ऽऽऽधा त्रकधिननगतू गाधिननकधुम किटतकधेताता तिटकतगदीगिन ।

<u>आड की लयकारी</u> –शिखर ताल की आड की लयकारी 17× $\frac{2}{3} = 3\frac{4}{3} = 11\frac{1}{3}$ मात्रा में एवं 5$\frac{2}{3}$ मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

ऽऽधा ऽत्रक धिनन | गथूंऽ गाऽधि ननक |

धुमकि ऽटक | धेतता ऽतिट कतग दीगिन |

<u>कुआड की लयकारी</u> – शिखर ताल की कुआड की लयकारी 17× $\frac{4}{5} = \frac{68}{5} = 13\frac{3}{5}$ मात्रा में आएगी एवं 3$\frac{2}{5}$ मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

ऽऽधऽऽ | ऽत्रऽकऽ धिऽनऽन ऽगऽथूंऽ ऽऽगाऽऽ | ऽधिऽनऽ नऽगऽधू

ऽमऽकिऽ | टऽतऽक ऽधेऽऽऽ | ताऽऽऽति ऽटऽकऽ तऽगऽदी ऽगिऽनऽ |

<u>बिआड की लयकारी</u> –शिखर ताल की बिआड की लयकारी 17× $\frac{4}{7} = \frac{68}{7} = 9\frac{5}{7}$ मात्रा में आएगी एवं 7$\frac{2}{7}$ मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

8	9	10	11	12
ऽऽधाऽऽऽन	| ऽकऽधिऽनऽ	नऽगऽथूंऽऽ	ऽगाऽऽऽधिंऽ	| नऽतऽगऽधू
13	14	15	16	17
ऽमऽकिऽटऽ	| तऽकऽधेऽऽ	ऽताऽऽऽतिऽ	टऽकऽतऽग	ऽदीऽगिऽनऽ |

8.8 ब्रहमताल में लयकारी

ब्रहमताल का ठेका

धा	धिं	धिं	धा	तिरकिट	धिं	धिं	धा	ती	ती	ना	ती	ती	ना
×		0		2		3		0		4		5	
ती	ना	तू	ना	क	त्ता	धी	ना	धागे	नधा	तिरकिट	धिं	धिं	ना
6		0		7		8		9		10		0	

एक आवर्ति की दुगुन :–

धाधिं धिंधा | तिरकिटधि धिंधा | तीती नाती | तीना तीना | तूना कत्ता | धीना धागेनधा | तिरकिटधिं धिना |
6 0 7 8 9 10 0

एक आवर्ति की तिगुन–$\frac{28}{3} = 9\frac{1}{3}$ मात्रा में होगी एवं $18\frac{2}{3}$मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

ऽऽधा धिंधिंधा | तिरकिटधिंधिं धातीती | नातीती नातीना | तूनाक ताधीना | धागेनधातिरकिट धिंधिना |
8 9 10 0

एक आवर्ति की चौगुन–$\frac{28}{4} = 7$ में होगी।

धाधिंधिधा | तिरकिटधिंधिंधा तीतीनाती | तीनातीना तूनाकता | धीनाधागेनधा तिरकटधिंधिंना |
9 10 0

आड़ की लयकारी–$28\times\frac{2}{3} = \frac{56}{3} = 18\frac{2}{3}$ मात्रा में होगी एवं $9\frac{1}{3}$ मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

ऽधाऽ | धिंऽधिं ऽधाऽ | तिरकिटधिं ऽधिंऽ | धाऽती ऽतीऽ | नाऽती ऽतीऽ |
4 5 6 0

नाऽती ऽनाऽ | तूऽना ऽकऽ | ताऽधी ऽनाऽ | धागेन धातिरकिट | धीऽधी ऽनाऽ |
7 8 9 10 0

कुआड की लयकारी– $28\times\frac{4}{5} = \frac{115}{5} = 22\frac{2}{5}$ मात्रा में होगी एवं $5\frac{1}{5}$ मात्रा बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

ऽऽऽधाऽ | ऽऽधिंऽऽ ऽधिंऽऽऽ | धाऽऽऽति रकिटधिंऽ | ऽऽधिंऽऽ ऽधाऽऽऽ | तीऽऽऽती ऽऽऽनाऽ | ऽऽतीऽऽ ऽतीऽऽऽ | नाऽऽऽती
3 0 4 5 6 0

ऽऽऽनाऽ | ऽऽतूऽऽ ऽनाऽऽऽ | कऽऽऽता ऽऽऽधीऽ | ऽऽनाऽऽ ऽधागेऽ | नऽधाऽति रकिटधिंऽ | ऽऽधिंऽऽ ऽनाऽऽऽ |
7 8 9 10 0

बिआड़ की लयकारी– $28\times\frac{4}{7} = 16$ मात्रा में होगी।

| धाऽऽऽधिंऽऽ ऽधिंऽऽऽधाऽ | ऽऽतिरकिटधिं ऽऽऽधिंऽऽऽ | धाऽऽऽतीऽऽ ऽतीऽऽऽनाऽ | ऽऽतीऽऽती ऽऽऽनाऽऽऽ |
5 6 0 7

| तीऽऽऽनाऽऽ ऽतूऽऽऽनाऽ | ऽऽकऽऽऽता ऽऽऽधीऽऽऽ | नाऽऽऽधाऽगे ऽनाऽधाऽतिर | किटधीऽऽऽधिं ऽऽऽनाऽऽऽ |
8 9 10 0

8.9 दादरा ताल में लयकारी

दादरा ताल का ठेका

धा	धी	ना	धा	ती	ना
×			0		

एक आवर्ति की दुगुन :–

4	5	6	धा
धाधी	नाधा	तीना	
0			×

एक आवर्ति की तिगुन :–

5	6	धा
धाधीना	धातीना	
		×

एक आवर्ति की चौगुन–$1\frac{1}{2}$ मात्रा में होगी एवं $4\frac{1}{2}$ मात्रा बाद आरम्भ होगी।

	6	धा
ऽऽधाधी	नाधातीना	
0		×

कुआड की लयकारी– $6\times\frac{4}{5}=\frac{24}{5}=4\frac{4}{5}$ मात्रा में होगी $1\frac{1}{5}$ मात्रा बाद आरम्भ होगी।

2	3	4	5	6	धा
ऽधाऽऽऽ	धीऽऽऽना	ऽऽऽधाऽ	ऽऽतीऽऽ	ऽनाऽऽऽ	
		0			×

बिआड की लयकारी– $6\times\frac{4}{7}=\frac{24}{7}=3\frac{3}{7}$ मात्रा में होगी एवं $2\frac{4}{7}$ मात्रा के बाद आरम्भ होगी।

3	4	5	6	धा
ऽऽऽऽधाऽऽ	ऽधीऽऽऽनाऽ	ऽऽधाऽऽऽती	ऽऽऽनाऽऽऽ	
	0			×

अन्य लयकारी– आपने दुगुन, तिगुन, चौगुन, आड़ कुआड एवं बिआड लयकारी का अध्ययन किया एवं कुछ तालों की लयकारी किसी अन्य ताल की एक आवृति में भी प्रयोग की जा सकती है। जैसे आडाचार ताल की दुगुन रूपक ताल की एक आवृति में, गजझम्पा ताल की आड झपताल की एक आवृति में, गजझम्पा ताल की कुआड एकताल की एक आवृति में एवं चौदह मात्रा की ताल की बिआड कहरवा ताल की एक आवृति में आती है। परन्तु इसके अतिरिक्त भी लयकारी सम्भव है जैसे तीनताल की एक आवृति को एकताल की एक आवृति में एवं एकताल की एक आवृति को तीनताल की एक आवृति में प्रयोग करना। अतः जिस ताल में लिखा जाना है उसको बटा में नीचे एवं जिस ताल को लिखना है उसको बटा में ऊपर रखकर पूर्व में बताई गई विधि द्वारा किसी ताल को दूसरी ताल में लिखा जाता है।

उदाहरण–:

तीनताल में एकताल– $\frac{\cancel{12}}{\cancel{16}} = \frac{3}{4}$

एकताल में तीनताल– $\frac{\cancel{16}}{\cancel{12}} = \frac{4}{3}$

उदाहरण– तीनताल में एकताल:

धिंऽऽ	ऽधिंऽ	ऽऽधा	ऽगेऽ	तिरकि	टतूऽ	ऽऽना	ऽऽऽ
x				2			
कऽऽ	ऽताऽ	ऽऽधा	ऽगेऽ	तिरकि	टधिंऽ	ऽऽना	ऽऽऽ
0				3			

अभ्यास प्रश्न

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. एकताल की आड़ लिपिबद्ध कीजिए।
2. ब्रहम ताल की कुआड़ लिपिबद्ध कीजिए।

8.10 सारांश

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

8.11 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. वसन्त, *संगीत विशारद*, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, *ताल परिचय,* संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।
3. श्रीवास्तव, श्री गिरीश चन्द्र, *ताल प्रभाकर प्रश्नोत्तरी,* संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।

8.12 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पाठ्यक्रम की किन्हीं दो तालों के ठेकों को दुगुन, तिगुन, चौगुन, आड, कुआड व बिआड़ सहित लिपिबद्ध कीजिए।