गायन–रागों और तालों का अध्ययन I

एम0पी0ए0 संगीत – प्रथम सेमेस्टर

संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग

मानविकी विद्याशाखा

उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्द्वानी

गायन–रागों और तालों का अध्ययन I

एम0पी0ए0 संगीत – प्रथम सेमेस्टर

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**

अध्ययन मंडल

कुलपति (अध्यक्ष)
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
हल्द्वानी, नैनीताल

प्रो0 एच0 पी0 शुक्ल (संयोजक)
निदेशक–मानविकी विद्याशाखा, विभाग,
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
विश्वविद्यालय, हल्द्वानी, नैनीताल

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

डॉ0 आशा पाण्डे कृष्ण (सदस्य)
विभागाध्यक्षा, संगीत
एच0एन0बी0 गढ़वाल
श्रीनगर

डॉ0 मल्लिका बैनर्जी (सदस्य)
संगीत विभाग,
इंदिरा गांधी राष्ट्रीय मुक्त
विश्वविद्यालय, दिल्ली

द्विजेश उपाध्याय (सदस्य)
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

इकाई लेखन

1.	डॉ0 महेश पाण्डे	इकाई 1, 2 व 3
2.	डॉ0 रेखा शाह	इकाई 4 व 6
3.	डॉ0 गीता जोशी	इकाई 5 व 7
5.	डॉ0 विजय कृष्ण	इकाई 8

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, चकमुद्रण द्वारा या अन्यत्र पुनः प्रस्तुत करने की अनुमति नहीं है।

एम0पी0ए0 संगीत – प्रथम सेमेस्टर
गायन–रागों और तालों का अध्ययन I – एम0पी0ए0एम0वी0–502

इकाई	इकाई का नाम	पृष्ठ
इकाई–1	स्वरलिपि पद्धतियों का अध्ययन एवं तुलना।	**1–13**
इकाई–2	गायन शैलियों (धमार, ख्याल एवं टप्पा) की उत्पत्ति एवं विकास।	**14–32**
इकाई–3	ख्याल के घराने।	**33–46**
इकाई–4	पाठ्यक्रम के रागों का पूर्ण वर्णन, तुलना एवं स्वर समूह द्वारा राग पहचानना।	**47–54**
इकाई–5	संगीतज्ञों (राजाभईया पूछ्वाले, उ0 बड़े गुलाम अली, पं0 मणिराम, पं0 बी0आर0 देवधर व पं0 रामाश्रय झा) का जीवन परिचय एवं भारतीय शास्त्रीय संगीत में योगदान।	**55–63**
इकाई–6	पाठ्यक्रम के रागों की बन्दिशों (विलम्बित ख्याल, मध्यलय ख्याल, तान व तराना आदि) को लिपिबद्ध करना।	**64–86**
इकाई–7	पाठ्यक्रम के रागों में ध्रुवपद एवं धमार (दुगुन, तिगुन व चौगुन) लयकारी सहित लिपिबद्ध करना।	**87–103**
इकाई–8	पाठ्यक्रम की तालों के ठेकों को लयकारी (दुगुन, तिगुन, चौगुन व आड) सहित लिपिबद्ध करना।	**104–112**

प्रथम सेमेस्टर

राग – श्यामकल्याण, मारू विहाग, पूरिया कल्याण, भैरव व केदार **ताल – तीनताल, आड़ाचारताल, चारताल व धमार**

इकाई 1 – स्वरलिपि पद्धतियों का अध्ययन एवं तुलना

1.1 प्रस्तावना
1.2 उद्देश्य
1.3 स्वरलिपि पद्धति का ज्ञान एवं महत्व
1.4 भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति
  1.4.1 स्वर चिन्ह
  1.4.2 सप्तक चिन्ह
  1.4.3 स्वर मान
  1.4.4 स्वर सौन्दर्य के चिन्ह
1.5 पं0विष्णु दिगम्बर पलुस्कर स्वरलिपि पद्धति
  1.5.1 स्वर चिन्ह
  1.5.2 सप्तक चिन्ह
  1.5.3 स्वर मान
  1.5.4 स्वर सौन्दर्य के चिन्ह
1.6 स्वरलिपि पद्धतियों का तुलनात्मक अध्ययन
  1.6.1 प्राचीनकाल एवं आधुनिक स्वरलिपि पद्धतियों की तुलना
  1.6.2 भातखण्डे एवं पलुस्कर स्वरलिपि पद्धतियों की तुलना
1.7 आकार मात्रिक एवं पाश्चात्य स्वरलिपि का संक्षिप्त अध्ययन
  1.7.1 आकार मात्रिक स्वरलिपि पद्धति
  1.7.2 पाश्चात्य स्वरलिपि पद्धति
1.8 सारांश
1.9 शब्दावली
1.10 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
1.11 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची
1.12 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
1.13 निबन्धात्मक प्रश्न

1.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0वी0–502) पाठ्यक्रम की पहली इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद आप बता सकते हैं कि संगीत के अन्तर्गत विभिन्न प्रकार की स्वरलिपि पद्धतियों का चलन आज संगीत शिक्षा में होता है।

प्रस्तुत इकाई में स्वरलिपि पद्धतियों का वर्णन प्रस्तुत है। वर्तमान समय में संगीत के तीव्र गति से हुए प्रचार–प्रसार का महत्वपूर्ण कारण स्वरलिपि पद्धति के आधार पर संगीत शिक्षण है। आप जो भी गाते बजाते हैं, उसे लिखित रूप में स्वरलिपि पद्धति द्वारा सुरक्षित रख सकते हैं। मध्यकाल तक जब स्वरलिपि पद्धति का अविष्कार नहीं हुआ था, तब गुरू–शिष्य परम्परा द्वारा संगीत सीखने में बहुत कठिनाईयाँ आती थी। परन्तु 100 वर्ष पूर्व संगीतज्ञ पं0 विष्णु नारायण भातखंडे एवं पं0 विष्णु दिगम्बर पलुष्कर के द्वारा स्वरलिपि पद्धति का जन्म हुआ। इस इकाई में स्वरलिपि पद्धति के विषय में सविस्तार वर्णन प्रस्तुत किया गया है।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप स्वरलिपि पद्धति के महत्व को समझा सकेंगे तथा वर्तमान शिक्षण प्रणाली इसके द्वारा जिस प्रकार सुविधाजनक हो गई है वह भी जान सकेंगे। इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप विभिन्न रागों के स्वरूप एवं गीत रचनाओं को स्वरलिपि बद्ध कर लिखित रूप में उसका ज्ञान प्राप्त कर सकेंगे।

1.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के पश्चात :–

- आप बता सकेंगे कि संगीत में स्वरलिपि पद्धति का प्रयोग क्यों किया जाता है?
- आप समझा सकेंगे कि स्वरलिपि पद्धति द्वारा संगीत में रागों, बंदिशों, स्वर सौन्दर्य को लिखित रूप में सर्वसुलभ बनाया जा सकता है।
- आप रागों में बद्ध रचनाओं को सुनकर स्वयं स्वरलिपि बद्ध करने में समर्थ हो सकेंगे,जिससे नवीन रचनाओं को समझा सकेंगे।
- छात्रों में गायन–वादन हेतु अभूतपूर्व क्षमता उत्पन्न होगी।
- स्वरलिपि के द्वारा संस्थागत संगीत शिक्षा की सुव्यवस्था के साथ–साथ व्यक्तिगत संगीत शिक्षण में भी विशेष लाभ प्राप्त होगा।

1.3 स्वरलिपि पद्धति का ज्ञान एवं महत्व

भारतीय संगीत के क्षेत्र में स्वरलिपि पद्धति के जन्म से नई क्रान्ति का सूत्रपात हुआ। आधुनिक काल में संगीत का जिस प्रकार प्रचार–प्रसार हो रहा है उसका एक मात्र कारण है– स्वरलिपि मूलक संगीत शिक्षा की व्यवस्था। प्राचीनकाल से मध्यकाल तक मुख्य रूप से गुरू शिष्य परम्परा द्वारा गुरू के सम्मुख शिक्षा दी जाती थी। उस समय स्वरलिपि पद्धति के चलन में न होने से शिक्षण पद्धति में सभी कुछ कंठस्थ करना होता था। उस समय मौलिक रूप में संगीत शिक्षण दिया जाता था। मध्यकाल के पश्चात आधुनिक काल के पूर्वाध में प्रसिद्ध संगीतज्ञ पं0 विष्णु नारायण भातखंडे एव पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर के प्रयासों के द्वारा स्वरलिपि पद्धति का जन्म हुआ, जिससे संगीत शिक्षण अत्यन्त सुविधाजनक हो गया। मध्यकाल में संगीत में जो अंतत मतभिन्नताएं उत्पन्न हुई थी उनके कारण संगीत के स्वरूप में कुछ बिखराव सा हो गया था और इसका प्रमुख कारण था, किसी भी चीज का लिखित रूप में प्रचलन में न होना। सम्भव है कि प्राचीन काल में स्वरलिपि का प्रयोग केवल प्रबन्धों की रचना या ध्रुपदों की रचना करने तथा उन्हें समझने हेतु किया जाता होगा,

परन्तु प्रत्यक्ष शिक्षा देते समय बंदिश की स्वरलिपि शिष्यों के सन्मुख नहीं आती होगी। गुरू अपने शिष्यों को सिखाते समय भी स्वरलिपि का आधार नहीं देते थे। गुरू की रचना तीन–चार पीढ़ियों के पश्चात केवल कंठगत रूप में ही विद्यमान रहती थी। बंदिश की स्वरलिपि रचनाकार के पास होती थी या कालान्तर में नष्ट हो जाती थी। ऐसी स्थिति में बंदिश की प्रामाणिकता का कोई लिखित आधार उपलब्ध नहीं होता था। एक ही गुरू के अनेक शिष्य एक ही बंदिश को भिन्न–भिन्न तरीके से गाते हुए मिलते थे। कालान्तर से ये शिष्य –'हमारे घराने में उक्त बंदिश इसी प्रकार से गायी जाती है या हमारे गुरू ने हमें इसी प्रकार से सिखाया है' इस प्रकार से भी कहते रहे होंगे।

स्वरलिपि के आधार पर संगीत की शिक्षा अधिक वैज्ञानिक हो गयी है। वर्तमान समय में जो संगीत का प्रचार–प्रसार तीव्र गति से हुआ है उसका एक महत्वपूर्ण कारण स्वरलिपि मूलक संगीत शिक्षण का चलन भी है। स्वरलिपि का स्थान संगीत शिक्षण में महत्वपूर्ण है। स्वरलिपि पद्धति के जन्म से पूर्व विद्यार्थी एवं शिष्य गुरू से प्राप्त ज्ञान को कंठस्थ कर लय ताल के साथ गेय पदों का गायन करता था, परन्तु इसमें बहुत अधिक समय लगता था क्योंकि जब तक शिष्य को गुरू द्वारा लिया गया पाठ कंठस्थ नहीं होता था तब तक उसे सीखते रहना पड़ता था। इतना होते हुए भी संगीत सीखने के पश्चात भी शिष्य को रागों के विषय में पूर्ण ज्ञान नहीं हो पाता था। गायन–वादन का प्रदर्शन करने हेतु यह उचित है, परन्तु इससे रागों का शास्त्रीय ज्ञान उतना नहीं हो पाता था जितना वर्तमान में स्वरलिपि पद्धति के कारण सम्भव हो सका है।

आधुनिक काल में स्वरलिपि पद्धति के कारण संगीत शिक्षण अत्यन्त सुविधाजनक एवं सर्वसुलभ हो गया है। विद्यालयी संगीत शिक्षा में स्वरलिपि पद्धति द्वारा बहुत कम समय में संगीत शिक्षक एक ही साथ बहुत अधिक विद्यार्थियों को भली–भांति संगीत शिक्षा दे सकते हैं। संगीत शिक्षक विद्यार्थियों को प्रयोगात्मक रूप से राग एवं अन्य रचनाओं को सिखाने से पूर्व इनके गीतों की स्वरलिपि लिखवा देते हैं तथा इसके उपरान्त गेय रचना की पक्तियों को स्वरलिपि के अनुसार गाकर समझाते हैं जिसका अनुकरण सभी छात्र करते हैं। इस पद्धति से सरलतापूर्वक विद्यार्थी लगन से अपने पाठ को सीखते है। स्वरलिपि पद्धति के द्वारा गीत के विभिन्न अंग स्थायी, अन्तरा आदि के प्रत्येक अव्यव में स्वरों का प्रयोग होता है तथा स्वरों में विश्रान्ति के स्थानों को भी विद्यार्थी भली–भांति समझ लेते हैं। मात्र प्रयोगात्मक दृष्टि से अगर स्वरलिपि का आश्रय न लेते हुए संगीत शिक्षण किया जाता है तब उसमें अधिक समय की आवश्यकता होती ही है, साथ में इस विषमता से गायन व वादन में वैज्ञानिकता का भी ह्रास होने लगता है।

पुराने समय में गुरू–शिष्य परम्परा में केवल गा–बजा कर ही संगीत शिक्षण होता आया है। परन्तु वर्तमान समय में यह सम्भव नहीं है। आजकल घरानेदार संगीत शिक्षण में भी स्वरलिपि पद्धति का पूर्ण रूप से प्रयोग होने लगा है क्योंकि आज गुरू एवं शिष्य दोनों के पास ही संगीत शिक्षण हेतु अधिक समय नहीं रहता तथा शिष्य को गुरू के सम्मुख सीखने के पश्चात अभ्यास हेतु यह अत्यन्त आवश्यक हो जाता है कि वह अपने सबक को लिपिबद्ध करके निरन्तर उसका गायन, वादन कर सके। विद्यालयों में स्वरलिपि पद्धति के अभाव में संगीत शिक्षण असम्भव है। क्योंकि यहाँ एक ही कक्षा में बहुत विद्यार्थी होते हैं जिन्हें अलग–अलग प्रयोगात्मक रूप से सिखाने के लिए बहुत अधिक समय की आवश्यकता होती है। समय के अभाव में कक्षा के प्रत्येक विद्यार्थी को अपनी बंदिश कंठस्थ करवाना आज के शिक्षकों को सम्भव नहीं है, क्योंकि निर्धारित अवधि में निर्धारित पाठ्यक्रम भी पूरा करना होता है। अतः बंदिश की स्वरलिपि समझाकर और उसका आधार देकर विद्यार्थियों से कम समय में अधिक और सही बंदिशें सिखायी जा सकती हैं। विद्यार्थियों को जो भी सिखाना है, उसका आधार उन्हें समझाने से वे अल्पावधि में अधिक शिक्षा प्राप्त कर सकते हैं।

स्वरलिपि का आधुनिक शिक्षा में अत्यधिक उपयोग यह भी है कि जो विद्यार्थी थोड़ी बहुत संगीत शिक्षा प्राप्त कर चुके हैं वे भी अन्य कई पुस्तकों में लिखित बंदिशों को गा–बजा सकने में कुछ अंश में सफल होते हैं।

1.4 भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति

हिन्दुस्तानी संगीत में भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति उत्तम मानी जाती है। इसे लिखना एवं पढ़ना विष्णु दिगम्बर पलुष्कर पद्धति की अपेक्षा सरल एवं सुगम है। दक्षिण भारत में पलुष्कर पद्धति का चलन है परन्तु उत्तर भारत में मुख्य रूप से भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति का प्रयोग होता है।

1.4.1 स्वर चिन्हः–

(i) शुद्ध स्वरों के लिए इस पद्धति में कोई चिन्ह नहीं होता है। जैसे– रे ग म प स्वर, चिन्ह रहित हैं अर्थात यह शुद्ध हैं।

(ii) कोमल स्वरों के लिए स्वर के नीचे आड़ी रेखा खींच दी जाती है।जैसे–रेगध, यह स्वर कोमल कहलाते हैं।

(iii) तीव्र स्वर जो मात्र 'म' स्वर ही होता है इसको दर्शाने के लिए 'म' स्वर के ऊपर एक खड़ी रेखा खींच दी जाती है। जैसे– म'

1.4.2 सप्तक चिन्हः–

(i) सप्तक को दर्शाने के लिए भी निम्न चिन्ह होते हैं। मध्य सप्तक के स्वरों में कोई चिन्ह नहीं होता है।जैसे– रे ग म । यह स्वर चिन्ह रहित होने से मध्य सप्तक के स्वर कहलाएंगे।

(ii) मन्द्र सप्तक के स्वरों को दर्शाने के लिए इन स्वरों के नीचे एक बिन्दु लगा दिया जाता है। जैसे– ऩी ध़ प़ । यह स्वर मन्द्र सप्तक के हैं।

(iii)तार सप्तक के स्वरों के लिए स्वरों के ऊपर एक बिन्दु लगा देते हैं।जैसे– गं मं पं। इन स्वरों को तार सप्तक के स्वर कहेंगे।

1.4.3 स्वर मानः–स्वर मान के लिए निम्न चिन्हों से उन्हें दर्शाया जाता है।

1 मात्रा के लिए कोई चिन्ह नहीं होता है, जैसे	सा
1½ मात्रा को दर्शाने के लिए –	सा–रे
2 मात्रा को दर्शाने के लिए–	सा–रे–
½ मात्रा को दर्शाने के लिए–	रे ग म प
⅓ मात्रा को दर्शाने के लिए–	रे ग म
$_{1/6}$ मात्रा को दर्शाने के लिए–	रेगमपधप

1.4.4 स्वर सौन्दर्य के चिन्हः–

(i) स्वर सौन्दर्य को दर्शाने के लिए स्वर में निम्न प्रकार चिन्ह लगाए जाते हैं। मींड को दर्शाने के लिए स्वरों के ऊपर अर्द्धचन्द्राकार चिन्ह लगाते हैं। जैसे–**प ग**

(ii) कण स्वर को दर्शाने के लिए मुख्य स्वर के ऊपर कण स्वर को सूक्ष्म रूप में लिख देते हैं, जैसे **ᵐप**

(iii) खटका को दर्शाने के लिए स्वर को कोष्ठक में लिखते हैं, जैसे–**(प)**

खटका का अर्थ यह है कि मुख्य स्वर के आगे व पीछे के स्वर को लिया जाता है, जैसे– (प) को दर्शाया है तब उसको इस प्रकार लेंगे –**(ध प म प)**

(iv) गीत उच्चारण के लिए निम्न चिन्ह प्रयुक्त किए जाते है, जैसे–**श या ऽ ऽ म** स्वरलिपि पद्धतियों का विशेष महत्व है परन्तु भारतीय शास्त्रीय संगीत की पूर्ण अभिव्यक्ति के लिए या किसी भी रचना को पूर्ण रूप से लिपिबद्ध करना किसी भी स्वरलिपि पद्धति के लिए असंभव है।

अभ्यास प्रश्न

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. स्वरलिपि पद्धति का संक्षेप में वर्णन कीजिए।
2. भातखंडे स्वरलिपि पद्धति में स्वर चिन्हों को बताइये।

ख) एक शब्द में उत्तर दीजिए:–

1. कोमल स्वरों में कौन सा चिन्ह प्रयोग होता है?
2. तार सप्तक के स्वरों के ऊपर कौन सा चिन्ह लगाते हैं?
3. मींड़ दर्शाने के लिए किस प्रकार का चिन्ह लगाते हैं?

ग) सत्य/असत्य बताइये:–

1. तीव्र मध्यम में स्वर के नीचे रेखा लगती है।
2. मध्य सप्तक के लिए स्वरों में कोई चिन्ह नहीं लगता है।
3. मन्द्र सप्तक में स्वरों के ऊपर बिन्दु लगाते हैं।

1.5 पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर स्वरलिपि पद्धति

उत्तर भारत में भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति का ही चलन है। परन्तु दक्षिण भारत में पूर्ण रूप से पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर स्वरलिपि पद्धति का प्रयोग बहुतायत में होता है। पलुस्कर पद्धति भातखण्डे पद्धति से थोड़ी भिन्न तथा उसकी अपेक्षा अधिक वैज्ञानिक प्रतीत होती है। पलुस्कर पद्धति में मात्राओं का लेखन सूक्ष्मता के साथ होता है। उन्होंने पाश्चात्य पद्धति से मिलते जुलते कई पृथक चिन्हों का प्रयोग किया है।

1.5.1 स्वर चिन्ह:–

1. शुद्ध स्वरों के लिए इस पद्धति में कोई चिन्ह नहीं होता है। जैसे– रे ग म प स्वर चिन्ह रहित हैं अर्थात यह शुद्ध हैं।
2. कोमल स्वरों के लिए स्वर के नीचे हलन्त लगाया जाता है। जैसे– रे् ग् ध्, यह स्वर कोमल कहलाते हैं।
3. तीव्र स्वर जो मात्र 'म' स्वर ही होता है इसको दर्शाने के लिए 'म' स्वर के नीचे हलन्त खींच दिया जाता है। जैसे– म्र

1.5.2 सप्तक चिन्ह:–

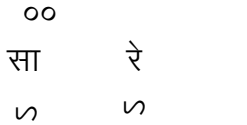
1. सप्तक को दर्शाने के लिए भी निम्न चिन्ह होते हैं। मध्य सप्तक के स्वरों में कोई चिन्ह नहीं होता है। जैसे– रे ग म । यह स्वर चिन्ह रहित होने से मध्य सप्तक के स्वर कहलाएंगे।
2. मन्द्र सप्तक के स्वरों को दर्शाने के लिए स्वरों के ऊपर एक बिन्दु लगा दिया जाता है। जैसे– निं धं पं । यह स्वर मन्द्र सप्तक के हैं।
3. तार सप्तक के स्वरों के लिए स्वरों के ऊपर एक रेखा लगा देते हैं। जैसे–गं मं पं, इन स्वरों को तार सप्तक के स्वर कहेंगे।

1.5.3. स्वर मान :– स्वर मान के लिए निम्न चिन्हों से उन्हें दर्शाया जाता है।

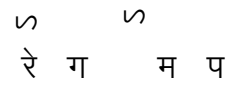
1 मात्रा के लिए पड़ी रेखा से रेखांकित किया जाता है, जैसे –सा

1½ मात्रा को दर्शाने के लिए, सा रे

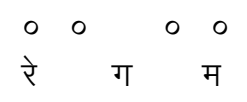
2 मात्रा को दर्शाने के लिए,



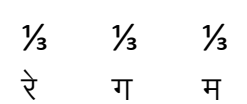
½ मात्रा को दर्शाने के लिए,



⅓ मात्रा को दर्शाने के लिए,



1/6 मात्रा को दर्शाने के लिए,



1.5.4 स्वर सौन्दर्य के चिन्हः–

(i) स्वर सौन्दर्य को दर्शाने के लिए स्वर में निम्न प्रकार चिन्ह लगाए जाते हैं। मींड को दर्शाने के लिए स्वरों के उपर अर्द्धचन्द्राकार चिन्ह लगाते हैं, जैसे–**प ग**

(ii) कण स्वर को दर्शाने के लिए मुख्य स्वर के ऊपर कण स्वर को सूक्ष्म रूप में लिख देते हैं, जैसे **मप**

(iii) खटका को दर्शाने के लिए स्वर को कोष्ठक में लिखते हैं, जैसे–**(प)** खटका का अर्थ यह है कि मुख्य स्वर के आगे व पीछे के स्वर को लिया जाता है, जैसे– (प) को दर्शाया है तब उसको इस प्रकार लेगे **(ध प म प)**

(iv) गीत उच्चारण के लिए निम्न चिन्ह प्रयुक्त किए जाते है, जैसे–**श या —— म**

आधुनिक संगीत शिक्षा में स्वरलिपि का स्थान विशेष महत्वपूर्ण है। पुरानी बंदिशों की शिक्षा देने हेतु संग्रहित बंदिशों का आधार लिया जाता है। अलग–अलग घरानों में या विद्यालयों में संगीत सीखकर शिक्षक के पद पर कार्य करने वाले अध्यापकों को अपने शिष्यों को शिक्षा देने में सुलभता हो सके इस कारण पाठ्यक्रम की पुस्तकों में स्वरलिपि सहित राग की बंदिशें दी जाती हैं। इसका एक कारण यह भी है कि राग की निश्चित बंदिश सभी विद्यार्थियों को निश्चित तरीके से सिखायी जा सकें।

अभ्यास प्रश्न

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. विष्णु दिगम्बर स्वरलिपि पद्धति का संक्षेप में वर्णन कीजिए।
2. विष्णु दिगम्बर स्वरलिपि पद्धति में स्वर चिन्हों को बताइये।

ख) एक शब्द में उत्तर दोः–

1. कोमल स्वरों में कौन सा चिन्ह प्रयोग होता है?
2. तार सप्तक के स्वरों के ऊपर कौन सा चिन्ह लगाते हैं?
3. मींड़ दर्शाने के लिए किस प्रकार का चिन्ह लगाते हैं?

1.6 स्वरलिपि पद्धतियों का तुलनात्मक अध्ययन

संगीत के गेय या वाद्य रूप को स्वर, तालबद्ध एवं शास्त्रीय परम्परागत रूप में सुरक्षित और गुरू–शिष्य परम्परा को चिरस्थायी अक्षुण्ण बनाये रखने की एक सुबोध परम्परा है नोटेशन पद्धति। यह

स्वरलिपिबद्ध गायन और वाद्य की परम्परा यूरोपीय संगीत पद्धति में भी प्राप्य है। भारतीय संगीत में उपलब्ध इन स्वरलिपि पद्धतियों को शायद यूरोपीय नोटेशन सिस्टम से ही अधिक प्रेरणा मिली है। जो भी हो, भारतवर्ष में मूलतः दो शैलियाँ प्रचलित है– उत्तर भारतीय और कर्नाटकी। उत्तर भारत में प्रधानतः भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति तथा दक्षिण में विष्णु दिगम्बर पलुस्कर स्वरलिपि पद्धति का चलन है।

1.6.1 प्राचीनकाल एवं आधुनिक स्वरलिपि पद्धतियों की तुलना–हिन्दुस्तानी संगीत स्वरलिपि की पद्धति कोई नई वस्तु नहीं है। वैदिक वाड़गमय में मंत्र पढ़ने में आवाज़ की उच्चता–नीचता अर्थात् उदात्त अनुदात्त के चिन्ह लिखे ही नहीं जाते थे वरन् हस्त संकेत में भी होते थे। षड्ज, ऋषभ, गाँधार, मध्यम, इत्यादि सप्तस्वरों के नाम छोटे करके उनको सा, रे, ग, म इत्यादि कहना भी एक स्वर संकेत(स्वरलिपि) की ही प्रणाली है। जबसे षड्ज, ऋषभ, इत्यादि संज्ञायें प्रचार में आई तभी से संगीत ग्रन्थों में उनको छोटा करके सा, रे इत्यादि छोटे नामों से पुकारने लगे। उनके शुद्ध विकृत भेदों के लिये कोई चिन्ह ग्रन्थों में नहीं होते थे। इसका कारण यह है कि स्वर 'रागों' में या 'जातियों' में आते हैं। प्रत्येक 'जाति' के स्वरों की शुद्ध–विकृत अवस्थायें जाति के ग्राम–मूर्छना अथवा राग के 'मेलों' से निश्चित होती थी, अतएव उनको और विशेष चिन्हों की आवश्यकता नहीं थी। इसका उदाहरण इस प्रकार समझिये कि 'बागेश्री' 'काफी' मेल से उत्पन्न हुआ है इतना कहने से ही उसमें गंधार, निषाद, कोमल एवं बाकी सब स्वर शुद्ध निश्चित मान लिये जाते थे। गंधार, निषाद को उनकी कोमल अवस्था दिखलाने के लिये विशेष चिन्ह नहीं थे। इसलिए पुराने ग्रन्थों में विकृत स्वरों के लिये चिन्ह नहीं हैं।

संगीत रत्नाकर में मन्द्र तथा तार सप्तक के स्वरों के लिये चिन्ह है, मन्द्र स्वरों के ऊपर बिन्दी होती है एवं तार स्वरों के ऊपर एक खड़ी लकीर होती है। गीत के शब्द के अन्तिम स्वर के ठहराव के लिये उसके आगे पूज्य दिया जाता है। एक मात्रा के अवकाश में आने वाले अनेक स्वर एक साथ छोटे अक्षरों में लिखे जाते हैं। रत्नाकर के स्वराध्याय में सातवे जाति प्रकरण में 'पंचमी' नाम की जाति का गीत ऐसे लिखा गया है:–

पा धनि नी नी मा नी मा पा	1	गा गा सा सा मां मां पां पां	2
ह र ० मू ० र्ध जा ० न		नंम हे ० श म म र	
पां पां धां नीं नीं नीं गा सा	3	पा मा धा नी निध पा पा पा	4
प ति बा ० हु स्तं ० भ		न म नं ०तं ०००	
पा पा री री री री री री	5	मां निंग सा सध नी नी नी नी	6
प्र ण मा ० मि पु रू षा		मु ख०प झ०० ल ० क्ष्मी	
सा सा सा मा पा पा पा पा	7	धा मा धा नी पा पा पा पा	8
ह र मं ० बि का ० प		ति म जे ० यं ०० ०	

इस उदाहरण से स्पष्ट है कि गीत के शब्द नीचे और स्वर ऊपर लिखे हुये हैं। पूरे एक मात्रा अवकाश के स्वर दीर्घ लिखे गये हैं जैसे सा, री, गा, मा इत्यादि। आधे मात्रा अथवा उससे भी कम अवकाश के स्वर ह्रस्व लिखे जाते हैं जैसे धनि, निध, साध इत्यादि। मन्द्र स्वर ऊपर बिन्दी देकर लिखे गये हैं और तार स्वर ऊपर खड़ी लकीर देकर लिखे हुये हैं।

स्वरलिपि साधन है, साध्य नहीं। सीढ़ी है मंजिल नहीं अतएव वह सीढ़ी सरल होनी चाहिये। स्वरलिपि क्लिष्ट होने से संगीत पढ़ने में कठिनाई होती है। हिन्दुस्तानी संगीत की स्वरलिपि अति सरल है। वैदिक 'उदात्त', 'अनुदात्त' संकेत एवं रत्नाकर की स्वरलिपि के आधार पर वह साधी हुई है। उसका विचार आगे किया जाता है।

किसी भी गीत को अथवा वाद्य प्रबन्ध को स्वर ताल चिन्हों के सहित लिखने की रीति को स्वरलिपि कहते हैं।पुराने ग्रन्थों की भाँति हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति में भी स्वर छोटे नामों से पुकारे तथा लिखे जाते हैं जैसे सा, रे, ग, म, प, ध, नि।

हिन्दुस्तानी संगीत का शुद्ध मेल 'बिलावल' माना गया है क्योंकि संगीत सीखने वालों को पहले इसी ठाठ के स्वरों की तालीम दी जाती है। बिलावल(शुद्ध मेल) के सब स्वर शुद्ध मेल के स्वर हैं इसीलिये शुद्ध स्वर कहलाते हैं।

शुद्ध स्वरों के लिये हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति के स्वरलिपि में कोई चिन्ह नहीं होता। वह इस प्रकार लिखे गये हैं।सा, रे, ग, म, प, ध, नी। बांकी पाँच स्वर अर्थात् रे कोमल, ग कोमल, तीव्र म, कोमल ध, कोमल नी, विकृत स्वर कहलाते हैं। विकृत के मानी बदले हुये, यानि वह अपने शुद्ध स्थान से हटे हुए होते हैं। विकृत स्वरों के लिए चिन्ह होता है। कोमल विकृत का चिन्ह स्वर के नीचे आड़ी लकीर देने से होता है जैसे रे– कोमल रे; ग– कोमल ग; ध– कोमल ध; नि–कोमल नी। तीव्र विकृत केवल एक स्वर मध्यम है। उसका चिन्ह ऊपर खड़ी लकीर देने से होता हैं जैसे 'म'– तीव्र म।

यही दो स्वर चिन्ह वैदिक स्वर संकेत में आते हैं। अनुदात्त यानी वो स्वर जो नीचे के स्वरों में कहे जाते हैं उनके नीचे आड़ी लकीर दी जाती है। ऋग्वेद में स्वरित यानी ऊँचे स्वरों में कहने वाले अक्षरों के ऊपर खड़ी लकीर दी जाती है।

हिन्दुस्तानी संगीत में स्वरों के लिखने के लिये वैदिक चिन्ह तीव्र कोमल के लिये और रत्नाकर के चिन्ह मन्द्र तार के लिये, थोड़े अन्तर के साथ, लिये गए हैं। रत्नाकर में मन्द्र सप्तक के स्वरों के ऊपर बिन्दी होती है, वही बिन्दी हिन्दुस्तानी संगीत में तार स्वरों के ऊपर और मन्द्र स्वरों के नीचे दी जाती है। ऊपर बिन्दी रखने से वाद्य संगीत का संकेत होता है क्योंकि वाद्यों में मन्द्र सप्तक के स्वर ऊपर की तरफ बजते हैं। रत्नाकर के तार सप्तक के स्वर का चिन्ह तीव्र विकृति के लिये उपयोग किया गया है। यह विकृति केवल मध्यम स्वर को ही होती है, अतएव मध्यम के ऊपर 'म'ऐसी लकीर देकर तीव्र मध्यम समझा जाता है। तार सप्तक के स्वरों के ऊपर बिन्दी रखने से बड़ी सरलता हो गई है।

रत्नाकर के अनुसार हिन्दुस्तानी संगीत स्वरलिपि में भी गीत के अक्षरों के ऊपर उनके स्वर लिखे जाते हैं। इसी ग्रन्थ के अनुसार एक मात्रा के अन्दर आने वाले सब स्वर एक साथ लिखे जाते हैं। रत्नाकर में एक मात्रा काल के स्वर दीर्घ एवं आधी मात्रा या उससे भी कम अवकाश वाले स्वर ह्रस्व करके लिखे गये हैं और वह सब एक साथ लिखे गये हैं। हर एक स्वर या अक्षर का अवकाश अलग–अलग चिन्हों से नहीं दिखलाया गया। हिन्दुस्तानी संगीत स्वरलिपि में एक पूरी मात्रा आकार के स्वरों की अपेक्षा एक मात्रा से कम कालावधि के स्वर छोटी आकृति करके लिखे जाते हैं। यह छोटे स्वर सब ऐसे एक 'कंस' में लपेटे जाते हैं। उदाहरणार्थ 'ग' यह एक पूरी मात्रा का एक स्वर हुआ, 'गम' इसमें आधी मात्रा का एक एक ऐसे दो स्वर, 'गमप' इसमें तिहाई मात्रा का एक ऐसे तीन स्वर एवं 'रेगमप' में एक चौथाई मात्रा का एक एक ऐसे चार स्वर हुए।

भारतीय संगीत की विशेषता यह है कि उसमें स्वरोच्चार करते समय प्रायः स्वर का आरम्भ क्या गाने में क्या बजाने में ठीक उसी पर नहीं किया जाता। किसी और ऊँचे या नीचे स्वर से उठकर उदिष्ट स्वर पर आया जाता है। यह हमारे संगीत में बहुत महत्वपूर्ण है। वरन् यूं कहिये कि इनमें हमारे संगीत का प्राण है। पुराने ग्रंथों में स्वरोच्चार के विषय में 'गमक' समझाये गये हैं।

1.6.2 भातखण्डे एवं विष्णु दिगम्बर पलुस्कर स्वरलिपि पद्धतियों की तुलना–भातखण्डे जी और विष्णु दिगम्बर जी का आर्विभाव ऐसे युग में हुआ जिसको अन्धकार युग कहा जा सकता है। कला और संस्कृति के क्षेत्रों में उस समय शिथिलता छायी हुई थी। संगीत और विलासप्रियता का घनिष्ठ सम्बन्ध था। मुस्लिम शासन काल में ग्रन्थकारों और कलाकारों के पारिवारिक सम्बन्ध के अभाव के साथ ही कला को प्राप्त मुस्लिम आश्रय के फलस्वरूप संगीत विज्ञान और संगीत कला के मध्य एक बहुत बड़ी

खाई उत्पन्न हो गयी थी। मुस्लिम सत्ता के उपरान्त ही ब्रिटिश सत्ता का पदार्पण हुआ तथा ब्रिटिश राज्य काल में तो भारतीय संगीत को लोग पूर्णतः विस्मृत कर चुके थे। इसी कार्य को, जो असम्भव प्रतीत होता था, पण्डित भातखण्डे ने अपने हाथ में लिया। संगीत के प्रति अपार प्रेमवश, उन्होंने अपना पूर्ण जीवन भारतीय संगीत, कला एवं विद्या के उत्थान के लिये अर्पित कर दिया। इन दोनों महापुरूषों के सामने दो समस्याएं थी। जनसाधारण के लिये शास्त्रीय संगीत सुलभ कराना और उसे लोकप्रिय बनाना तथा संगीत की गायन–वादन शैलियों का सुधार और वैज्ञानिक नोटेशन पद्धति का प्रचलन। नोटेशन पद्धति से यद्यपि किसी कलाकार का निर्माण नहीं होता, बल्कि यह तो केवल उस सीमा तक सहायता करती है जहाँ तक जनता में संगीत के प्रति रूचि में अभिवृद्धि होती है।

भातखण्डे जी और विष्णु दिगम्बर जी का तो यही लक्ष्य था कि संगीत की प्रतिष्ठा बढ़े और घर–घर में संगीत का बोलबाला हो। शिक्षित वर्ग के बच्चों के जीवन में संगीत घुल–मिल जाये। वे यह भी चाहते थे कि विश्वविद्यालयों और कालेजों के पाठ्यक्रमों में संगीत समावेश हो। स्वरलिपि के पीछे एक उद्देश्य यह भी था कि भारतीय संगीत की सांस्कृतिक परम्परा के अनन्त वैभव को सामान्य जन के समक्ष उपस्थित किया जाये।

इस दृष्टिकोण से 19वीं शती के अन्तिम पचास वर्ष से 20वीं शती के प्रथम पचास वर्ष तक को भारत के पुनर्जागरण का काल कहा जा सकता है। जिस काल में इन्होंने जन्म लिया, उस समय न तो संगीत का कोई शास्त्रीय विवरण बतलाया जाता था, न ही कोई व्यवस्थित स्वरलिपि। ऐसी स्थिति में भातखण्डे जी ने प्राचीन संगीत ग्रन्थों का अध्ययन किया और भारत का भ्रमण कर संगीतज्ञों से भेंट की। पुस्तकालयों में जाकर संगीत ग्रन्थ पड़े। तदोपरान्त उन्होंने अपना संशोधन कार्य प्रारम्भ किया। एक सबल स्वरलिपि का ढंग निकाला और 'श्री मलक्ष्यसंगीतम्', क्रमिक पुस्तक मलिकायें इत्यादि कई पुस्तकें लिखी। जिन वस्तुओं को योग्य और निपुण उस्ताद किसी को नहीं सिखलाते थे, उनका संग्रह करके अत्यन्त सरल स्वरलिपि में लिखकर छः भागों में पण्डित जी छोड़ गये हैं। परम्परागत रागदारी गीत, ध्रुपद, ख्याल, तरानें, ठुमरियाँ, टप्पे इत्यादि को सीखकर उन्होंने स्वर लिपिबद्ध किया।

The two outstanding figures pandit Vishnu Digambar and Pandit V.N. Bhatkhande who realy personified in themselves the various aspects of the musical activity. The two 'Vishnus' of Maharasthra together represent the first great attempt at the revival of Hindustani Music in modern times. They achieved success through public concerts by opening music schools; through evoling a compact system of Notation.

इनसे पूर्व श्री सुरेन्द्र मोहन टैगोर, कृष्णवन्धोपाध्याय, क्षेत्रमोहन गोस्वामी आदि के द्वारा भी वाद्य संगत को स्वर लिपिबद्ध कर लिखने का प्रयास हुआ, किन्तु यह सब प्रयत्न कितने सफल हुए यह कहना दुष्कर है। आज समस्त उत्तर भारत में शिक्षण प्रशिक्षण के शिक्षा क्रम में इसी क्रमिक साहित्य को प्रमाण माना जाता है। उत्तर भारत में सामान्य विद्यार्थियों में भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति का ही प्रचलन है। विष्णु दिगम्बर पद्धति इससे थोड़ी भिन्न रही है, यह अधिक वैज्ञानिक है। पलुस्कर पद्धति में मात्राओं का लेखन अधिक सूक्ष्मता के साथ किया जाता है। इन्होंने पाश्चात्य पद्धति से मिलते–जुलते विशेष प्रकार के पृथक–पृथक चिन्ह बनाये, जबकि भातखण्डे जी ने 1–1 मात्रा के अन्तर में ही विभिन्न मात्रा के स्वर चिन्हों को दर्शाने का प्रयत्न किया, इन्होंने विष्णु दिम्गबर जी के समान कुछ विशेष चिन्ह प्रयोग नहीं किये।दोनों पद्धतियों की तुलना निम्न सारणी द्वारा स्पष्ट हो जायेगी, जिसमें ताल पक्ष के चिन्हों को भी दर्शाया गया है।

विष्णु दिगम्बर पलुस्कर स्वरलिपि पद्धति	भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति
स्वर चिन्ह शुद्ध स्वर– रे ग म (चिन्ह रहित) कोमल स्वर– रे॒ ग॒ म॒ तीव्र स्वर– म॑ **सप्तक चिन्ह** मध्य सप्तक– ग म प(चिन्ह रहित) मन्द्र सप्तक– गं मं पं तार सप्तक– ग॑ म॑ प॑ **स्वर मान** 1मात्रा के लिए पड़ी रेखा से रेखांकित किया जाता है, जैसे–स 1½ मात्रा को दर्शाने के लिए, स ० रे 2 मात्रा को दर्शाने के लिए, सा रे ᔕ ᔕ ½ मात्रा को दर्शाने के लिए, रे ग म प ० ० ० ० ⅓ मात्रा को दर्शाने के लिए, रे ग म ⅓ ⅓ ⅓ 1/6मात्रा को दर्शाने के लिए, रे ग म 1/6 1/6 1/6 ताल चिन्ह– सम 1 खाली + विभाग । ताली विभाग संख्या जैसे– 1, 5, 13	**स्वर चिन्ह** शुद्ध स्वर– रे ग म (चिन्ह रहित) कोमल स्वर– रे॒ ग॒ म॒ तीव्र स्वर– म॑ **सप्तक चिन्ह** मध्य सप्तक– ग म प(चिन्ह रहित) मन्द्र सप्तक– गं मं पं तार सप्तक– ग॑ म॑ प॑ **स्वर मान** 1 मात्रा के लिए कोई चिन्ह नहीं होता है, जैसे– स 1½ मात्रा को दर्शाने के लिए, स–रे 2 मात्रा को दर्शाने के लिए, सा– रे– ½ मात्रा को दर्शाने के लिए, रे॒ ग॒ ⅓ मात्रा को दर्शाने के लिए, रेगम 1/6मात्रा को दर्शाने के लिए, रेगमपधप ताल चिन्ह– सम X खाली 0 विभाग । ताली– ताली संख्या जैसे– 2, 3, 4

भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति एवं पं0 पलुस्कर पद्धतियों में कुछ विशेषताएँ निम्नलिखित हैः–

1. दोनों पद्धतियाँ छपाई की दृष्टि में सरल एवं सस्ती है।
2. दोनों पद्धतियों को आसानी से पड़ा एवं समझा जा सकता है।
3. स्वरों के साथ उनके कोमल तथा तीव्र होने का चिन्ह दिया रहता है, जिससे स्वरों की स्थिति का बोध होता है।
4. खटका, मुरकी, गमक आदि के चिन्हों का प्रयोग इन पद्धतियों में आंशिक रूप से किया जाता है।

इन दोनों पद्धतियों में कुछ विशेषताओं के साथ–साथ कुछ कमियाँ भी देखी जा सकती हैः–

1. दोनों पद्धतियों में नाद के छोटे–बड़े पन को दर्शाने के लिए चिन्ह का प्रयोग नहीं किया गया है।
2. इन पद्धतियों पर स्वरों पर शान्त रहने के लिए कोई चिन्ह प्रयोग में नहीं लाए गये हैं।
3. भारतीय राग में स्वरों का विशेष महत्व है, जैसे– दरबारी कान्हड़ा, मियाँ मल्हार एवं मुल्तानी आदि रागों में कोमल गान्धार विभिन्न तरीकों से लगता है। किसी में थोड़ा चढ़ा हुआ, किसी में थोड़ा उतरा हुआ। ऐसी स्थिति में इस प्रकार के स्वरों को लिपिबद्ध करने के लिए कोई विशेष चिन्ह प्रयोग नहीं किये गये हैं।

अभ्यास प्रश्न

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. भातखण्डे एवं विष्णु दिगम्बर स्वरलिपि पद्धति में स्वर चिन्हों की विवेचना कीजिए।
2. संगीत रत्नाकर में वर्णित स्वरलिपि पद्धति को संक्षेप में समझाइए।

1.7 आकार मात्रिक एवं पाश्चात्य स्वरलिपि का संक्षिप्त अध्ययन

भारतवर्ष में भातखण्डे एवं विष्णु दिगम्बर स्वरलिपि पद्धति के अतिरिक्त रवीन्द्र संगीत के अन्तर्गत आकार मात्रिक तथा पाश्चात्य स्वरलिपि पद्धति के अन्तर्गत स्टाफ नोटेशन पद्धति का चलन है। कविरत्न रवीन्द्रनाथ ठाकुर जिन्होंने संगीत की एक नई विधा को जन्म दिया, उसी विधा का नाम है रवीन्द्र संगीत। जिसका प्रभाव सम्पूर्ण पूर्वी भारत पर तो है ही, अन्यत्र भी उसे गाया बजाया जाता है। रवीन्द्र संगीत को आकार मात्रिक स्वरलिपि पद्धति के माध्यम से लिपिबद्ध किया जाता है।

इसके साथ पाश्चात्य स्वरलिपि पद्धति का भी संगीत में अत्यधिक महत्व है। इसका प्रयोग वर्तमान में हमारे फिल्म संगीत में विशेष रूप से होता है। पाश्चात्य स्वरलिपि पद्धति में स्टाफ नोटेशन नामक पद्धति सबसे प्रमुख है। भातखण्डे पद्धति से पलुस्कर पद्धति एवं पलुस्कर पद्धति से पाश्चात्य पद्धति अधिक उत्तम है।

1.7.1 आकार मात्रिक स्वरलिपि पद्धति–रवीन्द्रनाथ के 215 गीत ऐसे है जिन्हें हिन्दुस्तानी संगीत में से रूपान्तरित किया था। ध्रुपद, ख्याल से जुड़े इन गीतों का विशेष महत्व है। रवीन्द्रनाथ ने अपने गीतों की रचना में कुल 90 राग–रागिनियों को स्थान दिया है। जिनमें भूपाली एवं भैरवी उन्हें अधिक प्रिय थे। रवीन्द्रनाथ करीब 2000 गीत लिखे है और उन्हें आकार मात्रिक नामक स्वरलिपि में लिपिबद्ध किया है। रवीन्द्रनाथ की स्वरलिपि पद्धति सरल एवं शीघ्र ग्रहण करने के योग्य है। आकार मात्रिक स्वरलिपि पद्धति में शुद्व स्वरों में कोई चिन्ह नहीं लगाते हैं। इस लिपि में एक विशेष बात यह है कि कोमल एवं तीव्र स्वरों के लिए चिन्ह नहीं लगाते बल्कि स्वर का नाम बदल देते है, जैसे–

शुद्ध स्वर	कोमल स्वर
रे ग ध नि	ऋ ड़ द ण

मन्द्र सप्तक के स्वरों में स्वर के नीचे हलन्त का चिन्ह लगाया जाता है तथा तार सप्तक के स्वरों के ऊपर खड़ी रेखा खीची जाती है।

1.7.2 पाश्चात्य स्वरलिपि पद्धति–पाश्चात्य संगीत में किसी धुन अथवा गीत को स्वरलिपि के अनुसार ही गाया अथवा बजाया जाता है। पाश्चात्य स्वरलिपि पद्धति में स्टाफ नोटेशन पद्धति को ही स्वीकार किया गया है। इस पद्धति में प्रबलता के चिन्हों के प्रयोग से नाद के छोटे–बड़े पन को भी सुगमता से दर्शाया जा सकता है। इस लिपि में प्रत्येक स्वरों के साथ ही उनका काल मान भी लिपिबद्ध रहता है। विभिन्न प्रकार के सप्तकों को दर्शाने के लिए विभिन्न प्रकार के चिन्हों का प्रयोग किया जाता है।

इस पद्धति में प्रारम्भ में किसी एक रेखा को मध्य सप्तक का सा मानकर उसमें विशेष प्रकार का अण्डाकार चिन्ह बना देते हैं। इसके पश्चात ऊपर के स्वरों के लिए क्रमशः ऊपर रेखा खीचते हैं तथा नीचे के स्वरों के लिए क्रमशः नीचे की ओर रेखा खीचते हैं। हर स्वर को रेखा में दर्शाने से अधिक रेखाओं की आवश्यकता होती है। अतः उसमें परिवर्तन कर एक स्वर को रेखा पर तथा दूसरे को दो रेखाओं के बीच में रखा जाता है। इस प्रकार पाश्चात्य संगीत में विद्वानों ने 11 रेखाओं का एक समूह बनाया जिसमें सप्तक के सभी स्वरों को सरलता से दर्शाया जा सके।

1.8 सारांश

इस इकाई को पढ़ने के बाद आप यह जान चुके हैं कि स्वरलिपि पद्धति के आने के बाद से संगीत सीखना, सुनना एवं सीखाना नितान्त सरल हो गया है। विशेष रूप से विद्यार्थियों को इससे बहुत सहायता प्राप्त हुई है। भातखंडे जी ने बड़े–बड़े संगीतज्ञों द्वारा जो संगीत सीखा एवं सुना उसे स्वरलिपि पद्धति द्वारा आज लगभग 150 वर्षों से भी अधिक समय तक सुरक्षित रखा है तथा उसका गायन आज सभी संगीत विद्यार्थी कर रहे हैं। स्वरलिपि पद्धति के माध्यम से गायक–वादक तथा संगीत शिक्षक एवं छात्र–छात्राएँ उन रागों एवं गीतों को कंठस्थ करने में सक्षम हैं जिनका अध्ययन वे पहले नहीं कर पाते थे। सामूहिक विद्यालयी संगीत शिक्षा में समानता लाने की दृष्टि से तथा प्रमाणिकता सिद्ध करने की दृष्टि से तथा प्रामाणिकता सिद्ध करने की दृष्टि से प्रचलित गायन–वादन सामग्री को सरल, सुगम स्वरलिपि का अविष्कार कर संकलित किया गया।

1.9 शब्दावली

- **सप्तक** : भारतीय संगीत में सप्तक से भाव, सात स्वरों का क्रमिक समूह है। सप्तक तीन प्रकार के होते हैं– मन्द्र, मध्य एवं तार सप्तक। मन्द्र सप्तक में आवाज भारी होती है तथा यह मध्य सप्तक के स्वरों से दुगुने नीचे होता है। मध्य सप्तक में स्वरों की आवाज न बहुत ऊँची न बहुत नीची होती है। तार सप्तक के स्वरों की आवाज मन्द्र सप्तक से चौगुनी तथा मध्य सप्तक से दुगुनी ऊँची होती है।
- **नाद का छोटा–बड़ा पन** : नाद के छोटे–बड़े पन का अर्थ है आवाज जो पैदा हो रही है वह धीरे है या जोर से उत्पन्न हो रही है। धीरे से उत्पन्न आवाज को नाद का छोटापन तथा जोर से उत्पन्न आवाज को नाद का बड़ापन कहते हैं।
- **उदात्तः** उदात्तः प्राचीन सामगान में प्रयोग होने वाले स्वरों का सम्बोधन।
- **कण स्वरः** मूल स्वरों का स्पर्श करने वाला स्वर।
- **खटकाः** द्रुत गति से अन्य स्वर को स्पर्श करने की क्रिया।

1.10 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

1.4 की उत्तरमाला :–

ख) एक शब्द में उत्तर दोः–

1. स्वर के नीचे (–) चिन्ह लगाते हैं।
2. बिन्दु (स्वर के ऊपर)
3. चिन्ह ⁀ का प्रयोग होता है।

ग) सत्य असत्य बताइयेः–

1. असत्य 2. सत्य 3. असत्य

1.5 की उत्तरमाला :–

ख) एक शब्द में उत्तर दो:–

1. स्वर के नीचे हलन्त(्) लगाते हैं।
2. तार सप्तक के ऊपर खड़ी लकीर लगाते है।
3. स्वरों के ऊपर ⁀ चिन्ह लगाते हैं।

1.11 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. भातखण्डे, पंडित विष्णु नारायण, (1970), हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति, क्रमिक पुस्तक मालिका भाग 1 एवं भाग 2, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. पाठक, पंडित जगदीश नारायण, (1996), संगीत निबन्ध माला, पाठक पब्लिकेशन, इलाहाबाद।
3. गोबर्धन, शान्ति, (1995), संगीत शास्त्र दर्पण भाग–2, पाठक पब्लिकेशन, इलाहाबाद।
4. सेन, डॉ0 अनीता, (1991), रवीन्द्र संगीत, मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, भोपाल।

1.12 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. श्रीवास्तव, प्रो0 हरिश्चन्द्र, राग परिचय भाग 1 तथा 2, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।
2. गर्ग,डॉ0 लक्ष्मी नारायण, (2001), राग विशारद भाग–1, संगीत कार्यालय, हाथरस।

1.13 निबन्धात्मक प्रश्न

1. भातखण्डे स्वरलिपि पद्धति का वर्णन कीजिए।
2. भारतवर्ष में मुख्य रूप से कितनी स्वरलिपि पद्धतियों का चलन है? विस्तारपूर्वक चर्चा कीजिए।

इकाई 2 – गायन शैलियों (ख्याल, धमार एवं टप्पा)की उत्पत्ति एवं विकास

2.1 प्रस्तावना
2.2 उद्देश्य
2.3 हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत की प्रमुख गायन शैलियाँ
2.4 ख्याल गायन
2.4.1 ख्याल गायन की उत्पत्ति एवं विकास
2.4.2 ख्याल गायन का स्वरूप
2.5 धमार गायन
2.5.1 धमार गायन की उत्पत्ति एवं विकास
2.5.2 धमार गायन का स्वरूप
2.6 टप्पा गायन
2.6.1 टप्पा गायन की उत्पत्ति एवं विकास
2.6.2 टप्पा गायन का स्वरूप
2.7 सारांश
2.8 शब्दावली
2.9 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
2.10 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची
2.11 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
2.12 निबन्धात्मक प्रश्न

2.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0वी0–502) पाठ्यक्रम की दूसरी इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के पश्चात आप बता सकते हैं कि गायन के अन्तर्गत विभिन्न गायन शैलियों के माध्यम से गायक अपना प्रस्तुतिकरण करता है। आलाप, तान, बंदिशों एवं स्वर सौन्दर्य का प्रयोग विभिन्न गायन विधाओं में होता है।

प्रस्तुत इकाई में ख्याल, धमार एवं टप्पा गायन शैलियों के विषय में सविस्तार वर्णन किया गया है। प्राचीनकाल से वर्तमान समय तक अनेक गायन शैलियों का प्रचलन रहा है। प्राचीनकाल में प्रबन्ध गायन मध्यकाल में ध्रुपद, धमार तथा वर्तमान समय में ख्याल गायन एवं ठुमरी गायन सर्वाधिक प्रचलित रहे हैं।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप प्रमुख गायन शैलियों के स्वरूप को समझा सकेंगे जिससे प्रयोगात्मक दृष्टि से भी इन्हें सीखना आसान हो सकेगा। इस इकाई में ख्याल, धमार एवं टप्पा गायन से सम्बन्धित कुछ शब्द रचनाओं के माध्यम से भी इन शैलियों के स्वरूप को समझ सकेंगे।

2.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के पश्चात आप :–

- बता सकेंगे कि राग गायन में विभिन्न गीत विधाओं को कैसे प्रयुक्त किया जाता है।
- समझा सकेंगे कि ख्याल, धमार एवं टप्पा गायन शैलियों में किन प्रमुख विशेषताओं द्वारा अन्तर किया जा सकता है।
- बता सकेंगे कि इन प्रमुख गायन शैलियों को किन संगीतज्ञों द्वारा विशेष स्थान प्राप्त हुआ तथा प्रश्रय मिला।
- बता सकेंगे कि वर्तमान में इन गायन शैलियों का स्वरूप किस प्रकार गायक प्रस्तुत कर रहे हैं।

2.3 हिन्दुस्तानी संगीत की प्रमुख गायन शैलियाँ

संगीत के इतिहास से पता चलता है कि संगीत की दो मुख्य श्रेणियाँ लोक और शास्त्रीय संगीत ही है। परन्तु इनके मिश्रण से या थोड़ा परिवर्तन करके उप शैलियाँ जैसे उपशास्त्रीय संगीत का प्रचार भी किसी न किसी रूप में होता रहा है। इनका सम्बन्ध लोक और शास्त्रीय संगीत परम्परा से जुड़ा चला आ रहा है। प्राचीनकाल से ही शास्त्रीय संगीत का पुरातन पक्ष चला आ रहा है। इसके अन्तर्गत विभिन्न गायन शैलियों की परम्परा को देखा जा सकता है। जैसे प्राचीनकाल में प्रबन्ध, मध्यकाल में ध्रुपद, धमार, टप्पा तथा आधुनिक काल में ख्याल, ठुमरी आदि का प्रचलन है।

2.4 ख्याल गायन

'ख्याल' फारसी भाषा का शब्द है जिसका अर्थ है कल्पना या विचार। इस प्रकार कहा जा सकता है कि जहाँ कल्पना या विचार के माध्यम से एक विशिष्ट गायन शैली का स्वरूप निर्मित होता है वही ख्याल है। वर्तमान समय में हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत के अन्तर्गत ख्याल गायन सबसे महत्वपूर्ण एवं लोकप्रिय है। यह इस प्रकार घुल–मिल गया है कि शास्त्रीय संगीत की कल्पना भी इसके बिना नहीं की जा सकती है। ख्याल का अर्थ 'यथेच्छाचार' भी हो सकता है। संगीत में यही अर्थ युक्तियुक्त होगा।

संक्षेप में हम कह सकते हैं कि राग के नियमों का पालन करते हुए अपनी इच्छा या कल्पना के अनुसार विविध आलाप तानों का विस्तार करते हुए एवं राग का स्वरूप विस्थापित करते हुए गायन ही ख्याल है।

इस गायन शैली में ध्रुपद की अपेक्षा कल्पना का अधिक बाहुल्य है। सम्भवतः इसी कारण इस गायन शैली को ख्याल नाम दिया गया। अंग्रेजी में ख्याल के लिए Imagination शब्द का प्रयोग किया जाता है। ख्याल गीतों के विषय भी मुख्यरूप से काल्पनिक होते है तथा उसके आन्तरिक भाव भी कल्पना पर आधारित होते हैं।

श्री ओ0 गोस्वामी ने ख्याल के लिए लिखा है–

"Khayal (Imagination) is so called because it is by nature imagination both as regards its subject matter and its interpretation."

'कल्पना'– शब्द ख्याल शैली में बहुत महत्व रखता है। नई–नई कल्पना न सूझने पर या नये स्वर समुदाय या स्वर संयोजना न करने पर गायन यांत्रिक हो जाता है। ख्याल गायन में भाव सौन्दर्य का विशेष महत्व है। स्वर के लगाव पर राग का आकर्षण केन्द्रित रहता है। ख्याल में कल्पना के सहारे राग के विभिन्न अंगों को कलात्मकता से प्रस्तुत किया जाना अत्यन्त आवश्यक है।

ख्याल का अर्थ 'ध्यान' गायक के अन्तर्मन की भावना से सम्बन्ध रखता है। जिस प्रकार ईश्वर का ध्यान किया जाता है उसी प्रकार स्वर का ध्यान करना भी आवश्यक है। तभी ख्याल गायन में स्वरों में चमक, गहराई व राग के स्वर की सच्चाई आ पाती है। भावना का ख्याल से बेहद आन्तरिक सम्बन्ध है। गायक के हृदय में जो भावनाऐं उठती है उनका उसके गायन में बहुत गहरा सम्बन्ध है। क्योंकि हृदय में उठती भावनाऐं वाणी से प्रकट होती है तथा वाणी का सम्बन्ध साहित्य और गान दोनों से ही है। ख्याल के गीत के शब्दों के भाव को अपने मन में उतारने के पश्चात गायक उन भावों को अपनी तरह से सोचकर स्वरों के रूप में उन भावनाओं की अभिव्यक्ति करता है।

2.4.1 ख्याल गायन की उत्पत्ति एवं विकास – ख्याल गायन के उद्‌गम के विषय में कई मत प्रचलित हैं। कुछ मतों के अनुसार छन्द, प्रबन्ध तथा मध्यकाल के ध्रुपद व कव्वाली आदि गायन शैलियों के प्रभाव से ख्याल की उत्पत्ति हुई। एक मत है कि ई0 14 के अमीर खुसरो ने ख्याल का अविष्कार किया। कुछ विद्वानों का कहना है कि ख्याल की उत्पत्ति ध्रुपद से हुई। कुछ का कहना है कि कव्वाली से इसकी उत्पत्ति हुई। ऐसा माना जाता है कि विलम्बित ख्याल का अविष्कार जौनपुर के सुल्तान हुसैन शर्की द्वारा पन्द्रहवीं शताब्दी में हुआ और द्रुत ख्याल का चलन अमीर खुसरों द्वारा अविष्कृत कव्वाली गायन शैली से हुआ। अमीर खुसरों को ख्याल का अविष्कारक मानने के अतिरिक्त अन्य भी बहुत से मत हैं जिनमें से एक मत यह भी है कि ख्याल के अविष्कारक जौनपुर के सुल्तान हुसैन शर्की थे। ख्याल गायन शैली के प्रवर्तन के रूप में अधिकतर लोग यह मानते हैं कि जौनपुर के हुसैन शाह शर्की ने गायन की एक रोचक पद्धति निकाली जिसे 'ख्याल' कहते हैं। उसने जिन ख्यालों की रचना की थी उनमें 'हुसैना' शब्द का उपनाम के रूप में प्रयोग हुआ है। कहते हैं कि सुल्तान शर्की ने अनेक रागों में सैकड़ों ख्यालों की रचना की थी। उनके द्वारा रचे गये नवीन रागों की संख्या सत्रह बतायी जाती है, जिनमें कुछ नाम हैं– श्यामकेदार, श्याम देव, श्याम तोड़ी और जौनपुरी बसन्त आदि। उनके द्वारा रचित रागों में तीन ही राग प्रचलित रह गये हैं– जौनपुरी, हुसैनी कान्हडा और हुसैनी तोड़ी। फकीरूल्लाह ने उसे अमीर खुसरों के पश्चात भारत का बहुत गुणी संगीतज्ञ कहा है। हुसैन शाह शर्की का समय 1458 ई0 से 1499 ई0 तक माना गया है।

एक महत्वपूर्ण मत यह है कि मध्यकालीन संगीत में प्रबन्ध एवं रूपक प्रचलित थे। प्रबन्ध से ध्रुपद की रचना हुई क्योंकि प्रबन्ध में नियम तथा बन्धन अधिक थे तथा साहित्य अंग पर विशेष ध्यान दिया जाता था। इसके साथ 'रूपक' में भावों को प्रकट करना ही विशेष अर्थ रखता था। भावों को प्रकट

करने के लिए गायक जो भी स्वर संयोजन एवं लय आदि प्रयुक्त करना चाहता था, अपनी कल्पना के आधार पर भावों के अनुसार प्रयुक्त कर सकता था। यही शैली आगे ख्याल के रूप में सामने आई। रूपक एक ऐसा प्रबन्ध था, जिसमें किसी एक राग के अन्तर्गत नवीन स्वरों की योजना पर नवीन राग रूप बनाया जाता था। कुछ विद्वानों का मत यह भी है कि प्राचीन 'साधारणी' एवं भिन्ना नामक गीतियों से ख्याल शैली का विकास हुआ परन्तु प्राचीन इन गीतियों का लोप तानसेन के समय तक हो चुका था। इसलिए इतनी प्राचीन गीत शैलियों से ख्याल का सम्बन्ध स्थापित करना उचित प्रतीत नहीं होता। एक ओर अमीर खुसरों की जहाँ तक बात है उनके ग्रन्थों में 'कव्वाली' तथा 'गजल' का स्पष्ट उल्लेख प्राप्त होता है, ख्याल का उल्लेख कहीं नहीं मिलता है। तानसेन के समय में 'ख्याल' लोक संगीत के अन्तर्गत गाए जाते थे। आज भी राजस्थान तथा ब्रज के कुछ प्रदेशों में 'ख्याल' नामक लोकगीतों की परम्परा प्राप्त होती है। औरंगजेब के पश्चात उसके पुत्र मुहम्मदशाह रंगीले का शासनकाल 1719–48 ई0 ही माना गया है। इस समय के बीच ही ख्याल गायकी का प्रवर्तन हो चुका था और उसका खूब प्रचार होने लगा था।

18वीं ई0 के सुल्तान मुहम्मद शाह रंगीले के दरबारी गायक नियामत खाँ (सदारंग) ने ख्याल गायन को विशेष रूप से प्रतिष्ठा दिलाई। उनकी ख्याल की रचनाएँ पीढ़ी दर पीढ़ी प्रचलित रही हैं। सदारंग तानसेन के वंशज थे। युग परिवर्तन के आधार पर आपने ख्याल गीतों का प्रवर्तन किया, जिसमें स्वर सौन्दर्य के लिए पर्याप्त स्थान था। ध्रुपद की लयकारिता एवं कव्वाली की तान, इन दोनों के सम्मिश्रण से ख्याल गायकी का निर्माण हुआ। कव्वाली से सम्बन्धित होने के कारण अनेक कव्वालों ने इस ख्याल शैली को अपनाया। ग्वालियर घराने के प्रवर्तक नत्थन पीर बख्श मुख्यतः कव्वाल बच्चों के वंशज थे।

संगीतज्ञों या कलाकारों को अविष्कारक बताने वालों के अतिरिक्त कुछ विद्वान ऐसे हैं जिन्होंने किसी व्यक्ति को ख्याल का अविष्कारक न मानकर प्राचीन शैलियों को ख्याल का आधार माना है। इसमें से एक विद्वान का कहना है कि ध्रुपद की शुद्धता को बनाए रखने के लिए जो बन्धन थे, उनके विरूद्ध हुई प्रतिक्रियाओं के फलस्वरूप ख्याल का जन्म हुआ। जो शैली आरम्भ से ही ध्रुपद की परम्परा के अनुकूल चली आई थी अब जल्दी ही जीवन के भावों के अनुसार ढलने लगी। धीरे–धीरे उसके विषयों का क्षेत्र बढ़ा और उनमें जीवन के दृश्यों को सम्मिलित किया जाने लगा। जिसने उसे नवीनता दी और जब उसका प्रचार हुआ तब वह दरबार में सम्पत्ति के समान मूल्यवान हो चुका था। आरम्भ में कुछ इस शैली के विरूद्ध भी थे परन्तु धीरे–धीरे उस शैली ने संगीतज्ञों व साधारण लोगों के मनों को इतना जीत लिया कि ध्रुपद का चलन दरबार में व दरबार से बाहर भी बिल्कुल समाप्त हो गया।

एक और विद्वान के मतानुसार ख्याल, ध्रुपद तथा कव्वाली का सम्मिलित रूप है, इसमें 'स्थाई और अन्तरा' ध्रुपद के लिए गए तथा 'तान' कव्वाली से ली गई थी। इसकी विषयवस्तु इस्लाम से सम्बन्धित होती थी और जिन तालों में यह ख्याल निबद्ध होते थे वह तालें फारसी छन्दों पर आधारित थीं। अल्लाह आदि से सम्बन्धित विषय वाली रचनाएँ जो कव्वालों द्वारा गाई जाती थीं, ख्याल कहलाती थीं, परन्तु सूफी लोग क्योंकि लौकिक प्रेम को अलौकिक प्रेम का साधन मानते हैं, इसी से श्रृंगार रस की रचनाएँ भी ख्याल में होने लगी और फिर नायिका भेद को भी इसमें स्थान मिल गया।

मनुष्य का स्वभाव परिवर्तनशील है। वह एक के पश्चात दूसरी नई चीज देखना, सुनना अथवा अनुभव करना चाहता है। एक ही वस्तु का प्रयोग करते–करते, एक ही गीत को सुनते–सुनते अथवा यह कहा जा सकता है कि एक ही प्रकार के दैनिक कार्य करने से मनुष्य बहुत जल्दी ऊब जाता है और तभी वह दूसरी नई चीज को पाने के लिए लालायित और बनाने के लिए प्रयत्नशील हो जाता है।

संगीत की गायन शैलियों में जो परिवर्तन आते गए वह मनुष्य के परिवर्तनशील स्वभाव का ही परिणाम था, ऐसा मानना अनुचित न होगा। इस सबके साथ ही यह भी निश्चित है कि परिवर्तन किसी एक मनुष्य के प्रयत्नों से नहीं होता, बल्कि वह धीरे–धीरे पहले स्वाभाविक रूप से होता है और जब

उसका रूप कुछ बदल जाता है तब शास्त्रकार आदि उसे नियमानुसार एक विशेष रूप, आकार तथा विशेष नाम आदि दे देते है। हम यह मान सकते हैं कि 'ख्याल' किसी एक व्यक्ति के मस्तिष्क की उपज नहीं है बल्कि किसी प्राचीन शैली अथवा शैलियों का परिवर्तित या विकसित रूप है। केवल ख्याल ही नहीं, अपितु उसके पहले की जितनी भी गायन शैलियाँ हैं जैसे ध्रुपद, प्रबन्ध, गीति, जाति आदि, यहाँ तक कि स्वर की संख्या भी इसी प्रकार धीरे–धीरे क्रमिक रूप से बढ़ी।

स्वामी प्रज्ञानानन्द के ध्रुपद में कुछ नई गमकों के समावेश से ख्याल का विकास माना है जिसे कालान्तर में सदारंग–अदारंग ने व्यापक प्रचार का रूप दिया। आचार्य बृहस्पति ने ख्याल को सूफी प्रभाव का परिणाम कहा है। आचार्य बृहस्पति ने ख्याल को ध्रुपद की अनेक विशेषताओं के कारण उसे 'बड़ा' या 'लंगड़ा' ध्रुपद नाम से प्रचलित भी कहा है। ठाकुर जयदेवसिंह ने 'साधारणगीती' में भिन्ना के विशिष्ट प्रयोग से ख्याल की उत्पत्ति एवं विकास की बात कही है। उन सबका उल्लेख अधिक प्रयोजन सापेक्ष नहीं है किन्तु इतना अवश्य है कि मुगलकाल को ही ख्याल प्रवर्तन का गौरव प्राप्त हुआ था। आज भारतीय शास्त्रीय गान का मूल प्राण–तत्व ख्याल ही है।

ख्याल शैली शास्त्रीय संगीत की सर्वाधिक मानी हुई शैली है। विगत 2–3 शताब्दियों में गायकों की प्रतिभा के अनुसार इस शैली में पर्याप्त परिष्कार हुआ है और इसके विभिन्न घराने बने हैं, जैसे– लखनऊ, ग्वालियर, दिल्ली, आगरा, जयपुर, किराना और पटियाला घराना।

आधुनिक समय में प्रचलित ख्याल में हर प्रकार की गमक, खटका, मुर्की, कम्पन, वक्र स्वर, तीनों सप्तकों का प्रयोग, आन्दोलन आदि सभी का प्रयोग होता है। जिस प्रकार साधारणी गीति में राग की स्वर संरचना के अन्तर्गत अन्य गीतियों शुद्धा, भिन्ना, गौड़ी व बेसरा के गुण मिलते है। उसी प्रकार आज ख्याल शैली में ध्रुपद, धमार, टप्पा, ठुमरी आदि अन्य गायन शैलियों की गायकी के गुण मिलते है। जबकि अन्य सब शैलियों में उनके अपने–अपने गुण ही निहित हैं। उनमें से किसी शैली में भी दूसरी गायकी के गुणों का समावेश नहीं किया जाता। हमें आज की ख्याल शैली तथा प्राचीन समय की साधारणी गीति में स्पष्ट रूप से सम्बन्ध दिखाई पड़ता है।

ख्याल शैली के अविष्कार की तिथि निश्चित करना और उसके अविष्कारक के नाम पर किसी एक व्यक्ति को नियुक्त करना अनुचित प्रतीत होता है। क्योंकि प्राप्त मतों का विश्लेषण करने पर यह विचार किया जा सकता है कि भरत द्वारा वर्णित नाट्य संगीत के लिए निर्मित शास्त्र से प्रेरणा पाकर लोक परम्परा में गाये जाने वाले नाट्य संगीत को भी धीरे–धीरे शास्त्रीय संगीत में सम्मिलित होने का अवसर मिलने से शास्त्रीय संगीत की अन्य प्रधान गायन शैलियों के बीच ख्याल शैली भी जड़ पकड़ती रही। इससे अनुमान लगाया जा सकता है कि 13वीं शताब्दी तक ख्याल शास्त्रीय संगीत के प्रचलित रूप में कुछ स्थान बना चुका था, फिर भी अन्य प्रधान शैलियों के बीच गौण बना रहा तथा समय–समय पर प्रबन्ध, ध्रुपद व रूपकालप्ति जैसी विधा आदि का प्रभाव इस पर पड़ता रहा।

2.4.2 ख्याल गायन का स्वरूप – गायन शैली एवं गीत रचना की दृष्टि से ख्याल गायन का अपना विशिष्ट स्थान है। इसमें गीत छोटा सा मात्र दो, तीन पक्तियों वाला होता है परन्तु इसमें विशेष बात यह है कि गायक अपनी कल्पना एवं सृजनशीलता से उसे विभिन्न स्वर समुदायों द्वारा बहुत समय तक सजाता है तथा गीत निरन्तर नवनवीन सौन्दर्य के साथ खिल उठता है। प्रत्येक कलाकार की अपनी प्रतिभा के आधार पर ख्याल गायन में एक ही राग एवं गीत रचना निरन्तर नवीन रूप में दिखाई देती थी। गायक में जितनी अधिक कल्पना करने की योग्यता होगी उतने अधिक समय तक गीत को विभिन्न अलंकारों, स्वर विन्यास, शब्द सौन्दर्य आदि से अलंकृत किया जा सकता है।

संगीत की किसी भी विधा में चाहे वह शास्त्रीय संगीत हो या उपशास्त्रीय संगीत, सुगम या फिल्मी संगीत, सभी में कल्पना, भावना, ध्यान अनुमान आदि शब्दों का महत्वपूर्ण स्थान है। जब कोई गायक गाता है या वादक बजाता है तब उसके संगीत में उसका अपनत्व एवं अनुभव सम्मिलित हो

जाता है, जिससे हमें कला के जीवन्त दर्शन होते हैं। इसके लिए महत्वपूर्ण है कि कलाकार में कल्पना शक्ति एवं सृजनशीलता की शक्ति तीव्र होनी चाहिए। साथ ही कलाकार में भावनापूर्ण हृदय व एकाग्रचित्त होने की क्षमता भी होनी चाहिए। ख्याल गायन में इन्हीं सभी महत्वपूर्ण बातों का ध्यान रखा जाता है। कल्पना से ही ख्याल का सम्बन्ध बताते हुए श्री ओ0 गोस्वामी का कथन है कि, "कल्पना शब्द ख्याल शैली में बहुत महत्व रखता है। नई–नई कल्पनाएँ न सूझने पर या नए स्वर समुदाय या स्वर संयोजना न करने पर गायन यांत्रिक रह जाता है।" स्वर के लगाव पर राग का आकर्षण केन्द्रित रहता है। केवल गणित का आधार लेकर तान, आलाप, बोलतान आदि के गायन से ही ख्याल गायकी नहीं बनती। अपनी कल्पना के सहारे से राग के विभिन्न अंगों को कलात्मकता से प्रस्तुत किया जा सके तभी कल्पना और भावना मिलकर श्रोताओं व स्वयं गायक को भी आनन्द की अनुभूति कराते हैं। ख्याल गायन में रागों में निर्धारित गीत रचनाओं के दो चरण होते हैं।

1. स्थाई **2. अन्तरा**

ख्याल दो प्रकार के होते हैं – **1. विलम्बित ख्याल 2. द्रुत ख्याल**

जिन ख्याल को विलम्बित लय अथवा धीमी लय में बाँधा जाता है वह विलम्बित ख्याल या बड़ा ख्याल कहलाते हैं तथा मध्य लय एवं द्रुत लय में जो ख्याल होते हैं उन्हें द्रुत या छोटा ख्याल कहते हैं। ख्याल गायन में शब्दों का महत्व उतना अधिक नहीं है जितना कि स्वरों के सौन्दर्य का है। यह स्वर प्रधान गायकी है। ख्याल गायन में प्रारम्भ में राग के मुख्य स्वर समुदायों को आलाप द्वारा प्रकट किया जाता है तत्पश्चात ख्याल की बंदिश प्रस्तुत की जाती है। बंदिश में स्वर समुदायों एवं बोलों पर आधारित 'आलाप' कर ख्याल को आगे विस्तारित किया जाता है। अंत में द्रुत गति से सरगम एवं बोलों को लेकर 'तान'– की जाती है। 'तान' ख्याल गायन में विशेष आकर्षण एवं चमत्कार पैदा करती है। गायक, राग के अनुकूल विभिन्न स्वर अलंकारों, गमक, खटका, बोल आलाप, बोलतान, मींड, सरगम आदि से ख्याल गायन को सजीव एवं सप्राण बना देता है।

विलम्बित ख्याल की धीमी लय होती है। यह अधिकतर एकताल, झूमरा ताल, तिलवाड़ा आदि में गाया जाता है। मध्यलय के ख्याल की लय धीमी से तेज रहती है इसमें अधिकतर एकताल, झपताल, आड़ाचौताल, तीनताल का प्रयोग होता है। द्रुत ख्याल की गति द्रुत रहती है। इसमें सबसे अधिक तीनताल का प्रयोग होता है। वर्तमान में द्रुत एकताल भी अधिक प्रयोग होने लगी है। मध्यकाल में मोहम्मद शाह रंगीले एवं सदारंग, अदारंग के समय में अनेक ख्यालों की रचना हुई।

राग अहीर भैरव– विलम्बित (एकताल)

स्थाई – अलसाने हो लालन रतियाँ, जागे किन बैरन के संग।

अन्तरा – गर को मांल बेगुन भये तुम्हारे 'रामरँग' अधरन लगे कजरा को रंग।।

स्थाई

गरे	सानिसारे	ग	–म	म	–	गम	प	प	ग(म)	रे	सा
अल	साऽऽऽ	ने	ऽऽ	हो	ऽ	लाऽ	ल	न	ऽर	ति	यॉ
4		x		0		2		0		3	
रेनि	सारे	ग	म	गम	पध	निध	प	म	ग(म)	रे	सा,सारे
ऽऽ	जाऽ	गे	ऽ	किन	बैऽ	रन	ऽ	के	ऽसं	ग	ऽ,ऽऽ
4		x		0		2		0		3	

अन्तरा

	नि										म
मप	धनि	सां	सां	निध	निरे	सां	सां	निनि	ध	प	ग(म)
गर	कोऽ	मा	ल	बेऽ	गुन	भ	ये	तुम	रो	ऽ	राम
4		x		0		2		0		3	
			सां					प	ग	म	
रे	स	सासा	रें	सां	निनि	ध	प	धम	पग	मरे	सा,सारे
रं	ग	अध	र	न	ऽल	गे	ऽ	कज	राको	रंग	ऽ,ऽऽ
4		x		0		2		0		3	

अभिनव गीतांजलि भाग–1, लेखक पं0 रामाश्रय झा ''रामरंग'', पेज नं0 258–259

तानें – विलम्बित (चौगुन लयकारी) (एकताल)

तान 7 वीं मात्रा से प्रारम्भ–:

1	ने	ऽऽ	हो	ऽ	लाऽ	ल	सारेगम	पधनिसां	निधपम	गरेसा–	अल	साऽऽऽ
	4		**X**		**0**		**2**		**0**		**3**	
2	ने	ऽऽ	हो	ऽ	लाऽ	ल	गमपध	निसांरेंसां	निधपम	गरेसा–	अल	साऽऽऽ
	4		**X**		**0**		**2**		**0**		**3**	
3	ने	ऽऽ	हो	ऽ	लाऽ	ल	सारेगम	गरेसारे	गमपम	गरेसा–	अल	साऽऽऽ
	4		**X**		**0**		**2**		**0**		**3**	
4	ने	ऽऽ	हो	ऽ	लाऽ	ल	सानिधनि	सारेगम	रेगमप	मगरेसा	अल	साऽऽऽ

सम से प्रारम्भ

5	सारेगमप–प–		रेगमपध–ध–		गमपधनि–नि–		मपधनिसां–सां		सांरेंगंमंपंमंगंरें		सांनिधपमगरेसा	
	x				**0**				**2**			
	अल	साऽऽऽ	अल	साऽऽऽ	अल	साऽऽऽ						
	0		**3**		**4**							

राग अहीर भैरव – त्रिताल (मध्यलय)

स्थाई – रैन गई जागो रे प्राण पियारे वारे।
अन्तरा – मदन गोपाल लाल ठाढे 'रामरॅग' द्वार दरस तिहारे।।

स्थाई

							ग								नि
															रै
ध	प	ध	प	म	–	–	रे	–	–	रेग	मग	रे	सा	–	रे
ऽ	न	ऽ	ग	ई	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	जाऽ	ऽऽ	गो	रे	ऽ	प्रा
3				**x**				**2**				**0**			
नि	सा	–	रे	ग	–	–	म	–	–	पध	निसां	नि	ध	प,	नि
ऽ	न	ऽ	पि	या	ऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	वाऽ	ऽऽ	ऽ	रे	ऽ,	रै
3				**x**				**2**				**0**			

अन्तरा

															ध
															म
नि	धप	–	ध	नि	–	सां	–	सां	–	सांरें	मंगं	रे	सां	–	सां
द	नऽ	ऽ	गो	पा	ऽ	ऽ	ऽ	ल	ऽ	लाऽ	ऽऽ	ऽ	ल	ऽ	ठा
3				**x**				**2**				**0**			
नि	धप	ध	प	म	–	–	म	ग	रे	मप	मग	रे	सा	–	रे
ऽ	ढेऽ	ऽ	रा	ऽ	ऽ	ऽ	म	रं	ग	द्वाऽ	ऽऽ	ऽ	रे	ऽ	द
3				**x**				**2**				**0**			
नि	सा	–	रे	ग	–	–	म	–	–	पध	निसां	नि	ध	प,	नि
रं	स	ऽ	ति	हा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽ	रे	ऽ,	रै
3				**x**				**2**				**0**			

तानें – स्थाई

तान 5 वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

1–	सारे	गम	पध	निध	पम	गरे	सा–	रे
	2				0			
2–	गम	पध	निसां	निध	पम	गरे	सा–	रे
	2				0			
3–	धनि	सारें	सांनि	धप	मग	मरे	सा–	रे
	2				0			
	गम	पग	मप	गम	पम	गरे	सा–	रे
	2				0			

तान सम से प्रारम्भ :–

4–	सारे	गम	पध	पम	गम	पध	निध	पम
	X				2			
	गम	गरे	सा–	रे				
	0							
5–	पम	गरे	सा–	निसा	गम	पध	निसां	निध
	X				2			
	पम	गरे	सा–	रे				
	0							

तान 13 वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

6–	गग	रेसा	पप	मग	रेसा	निनि	धप	मग
	3				x			
	रेसा	सारें	सांनि	धप	मग	रेसा	निसा	रै
	2				0			
7–	सारे	सा–	सारे	गरे	सा–	सारे	गम	गरे
	3				x			
	सा–	सारे	गम	पम	गम	गरे	सा–	रै
	2				0			

तानें – अन्तरा

तान 5 वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

1–	सांनि	धप	मग	रेसा	रेग	मप	धनि	सां–
	2				0			

2–	रेंसां	निध	पम	गरे	गम	पध	निसां	रेंसा
	2				0			
3–	पम	गम	गरे	सा–	निसा	गम	पध	निसां
	2				0			
4–	सांरें	गंमं	गंरें	सांनि	धप	मप	धनि	सां–
	2				0			

तान 13 वीं मात्रा से प्रारम्भ –

5–	सारे	गसा	रेग	मप	रेग	मरे	गम	पध
	3				x			
	गम	पग	मप	धनि	सांनि	धप	मग	रेसा
	2				0			
6–	सारे	गम	पध	निसां	रेंगं	मंपं	मंगं	रेंसां
	3				x			
	निध	पम	गरे	सा–	सारे	गम	पध	निसां
	2				0			
7–	सारे	गम	प–	रेग	मप	ध–	गम	पध
	3				x			
	नि–	मप	धनि	सांनि	धप	मग	मरे	सा–
	2				0			
8–	गम	पध	निध	पध	पध	पम	गम	पध
	3				x			
	निसां	निध	निध	पम	गम	पध	निसां	रेंसां
	2				0			

अभ्यास प्रश्न

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :

(क) ख्याल गायन के स्वरूप को बताइये।

(ख) ख्याल कितने प्रकार के होते हैं?बताइए।

(ग) सुल्तान हुसैन शर्की का ख्याल की उत्पत्ति में क्या योगदान है?

ख) बहुविकल्पीय प्रश्न :

(क) ख्याल शब्द किस भाषा का है?

(1) फारसी (2) उर्दू (3) अरबी

(ख) वर्तमान में सबसे लोकप्रिय गायन शैली है?

(1) ध्रुपद (2) धमार (3) ख्याल

(ग) किस प्रबन्ध से ख्याल की उत्पत्ति का सम्बन्ध बताया है?

(1) वस्तु (2) रूपक (3) गमक

ग) सत्य/असत्य बताइए :

(1) ख्याल में कल्पना का विशेष महत्व है।

(2) विलम्बित ख्याल द्रुत लय में गाया जाता है।

(3) ख्याल गायन में चारताल का प्रयोग होता है।

(4) मुहम्मद शाह रंगीले ने ख्याल गायन को विशेष प्रतिष्ठा दिलाई।

2.5 धमार गायन

धमार शैली ध्रुपद की तुलना में कुछ हल्की परन्तु गम्भीर गायकी है। इसमें राधा–कृष्ण की होली क्रीड़ा का वर्णन, श्रीकृष्ण की लीला व उनका क्रियाकलाप ही अधिक रहता है। इसके साथ श्रृंगार का दर्शन भी कुछ मिला रहता है। यूँ तो होली अथवा होरी लोक संगीत की भी एक गायन विधा है तथा ठुमरी गायन विधा में भी राधा–कृष्ण की होली व रास क्रीड़ाओं का वर्णन आ जाता है। परन्तु धमार गायन विधा में जो होली गायी जाती है वह ध्रुपद के अंग से शास्त्रीय संगीत के अन्तर्गत गायी जाती है। इसीलिए ठुमरी अंग में गायी जाने वाली होरी 'कच्ची होरी' व ध्रुपद अंग से गायी जाने वाली होरी अर्थात धमार 'पक्की होरी' कहलाने लगी।

धमाल, धमार, धमारी इन तीनों रूपों का मूल एक ही है। संस्कृत धातु 'धम्' का अर्थ सुलगाना, भड़काना, शब्द करना, जोर से फूंक मारना और बजाना है। इसी धातु से बने विशेषण 'धम्' का अर्थ सुलगाने वाला, भड़काने वाला, शब्द करने वाला इत्यादि है। इस शब्द की व्युत्पत्ति 'धम् इव ऋछति' हो सकती है, जिसका अर्थ होगा 'गान का वह प्रकार, जो प्रेरित करता हुआ अथवा फड़कता हुआ सा चले।'

2.5.1 धमार गायन की उत्पत्ति एवं विकास – धमार गायन शैली ध्रुपद के समान मध्यकाल की प्रचलित गायन शैली थी। इस शैली में ध्रुपद शैली का विशेष अंग रहता है। साथ ही धमार मध्यकालीन लोक संगीत की प्रचलित गायन शैली थी इसका सामूहिक रूप से गान किया जाता था, जिसे वर्तमान में होरी के नाम से जाना जाता है। मध्यकाल में लोक संगीत में होरी एक प्रचलित गायन शैली थी। सम्भवतः इसी को शास्त्रीय संगीत में स्थान देते हुए नियमों में बाँध दिया गया तथा इसके परिष्कृत रूप को धमार का नाम मिल गया। इस प्रकार मध्यकाल से पूर्व भी धमार शैली होरी के रूप में विद्यमान रही होगी। ध्रुपद गायन शैली के प्रभाव से होरी को कुछ गम्भीरता प्राप्त हुई तथा धमार शैली का जन्म हुआ। धमार शैली में विशिष्ट तालें, लयकारी, बोलबांट इत्यादि को स्थान प्राप्त हुआ। वर्तमान में ध्रुपद के समान धमार भी शास्त्रीय संगीत की एक विशिष्ट गायन शैली के रूप में प्रचलन में है।

धमार की धूमधाम केवल लोक जीवन अथवा वैष्णवों के मन्दिर में ही नहीं थी अपितु मुगलों के दरबार और अंतःपुर रंगीन धमारों से गूंजते थे। अकबर की राजधानी आगरा थी, जो ब्रज क्षेत्र है। ब्रज की होली देशभर में प्रसिद्ध रही है। दरबार में गाये जाने वाले धमारों की संगति 'बीन' और 'पखावज' से होती थी। फाग से सम्बन्धित होने के कारण इसे 'पक्की होरी' भी कहते हैं। इसी विषय वस्तु को लेकर 'होरी' नामक अन्य गीतों का प्रचलन है, जो दीपचन्दी तथा त्रिताल में गाये जाते हैं। प्राचीनकाल के चरचरी नामक प्रबन्ध इसी प्रकार के थे। ये चरचरी नामक ताल में निबद्ध होते थे और होली जैसे प्रसंगों पर गाये जाते थे। चरचरी को आज चाचर या दीपचन्दी कहा जाता हैं। सम्भवतः 'चरचरी' प्रबन्ध भी धमार की उत्पत्ति का प्रमुख कारण रहा होगा, यही धमार चरचरी प्रबन्ध का आधुनिक रूप बन गया होगा।

तानसेन उनके वंशजों और शिष्यों ने भी धमारों की रचना की और लोकगीत का यह प्रकार एक विशेष रूप धारण करके मुगल दरबार में प्रतिष्ठित हुआ। लोक संगीत में 'धमार' एक सामूहिक गान है

जो टोलियों में गाया जाता है। होली खेलने वालों की टोलियाँ इसे खेलती हुई धमार गाती हैं और इनके संगति के लिए प्रधान वाद्य ढोल होता है। धमारों का वर्ण्य विषय होली से सम्बद्ध होता है, कन्हैया और गोपियों का होली खेलने का चित्रण भी धमारों की विशेषता है। होरी–धमार भी किसी समय मथुरा व उसके आस–पास के क्षेत्र के लोक संगीत में ही सम्मिलित था। यह वह समय था जब ध्रुपद जैसी गम्भीर विधा का जमाव कम हो रहा था व गरिमा पूर्ण ख्याल गायन विधा जो कुछ चंचलता लिये हुए थी, का स्थान कुछ बनता जा रहा था। दोनों की समसामयिकता के बीच पनपने के कारण ही धमार शैली ध्रुपद की गम्भीरता, ख्याल की गरिमा व लोक संगीत की चंचलता लिये हुए होती है।

2.5.2 धमार गायन का स्वरूप – धमार गायन में स्थायी, अन्तरा, संचारी, आभोग चार भाग होते हैं। जबकि कुछ धमारों में स्थायी, अन्तरा ही होता है। धमार अधिकतर ब्रजभाषा या हिन्दी में ही मिलते हैं। यह शैली लय प्रधान शैली है। धमार गायकी में अच्छा गायक मात्रा प्रस्तार का आश्रय लेकर लय के असंख्य और विविध झूलों में झूलता और श्रोताओं को झूलाता है।

यह ध्रुपद शैली से गाया जाने वाला गीत का एक प्रकार है। यह चौदह मात्रा के धमार ताल में गाया जाता है। राधा और कृष्ण इस गीत के नायक होते हैं और होली के अवसर पर अबीर–गुलाल, कंचन की पिचकारियाँ तथा रंग से सनी चुनरियों का रंगारंग वर्णन इसमें होता है।

धमार गीत ध्रुवपद तथा ख्याल के बीच वाली स्थिति के निदर्शन हैं। इनकी रचना ख्याल के समान दो तुकवाली होती है परन्तु गायन शैली ध्रुवपद के समान होती है। इसके विषयों में ध्रुवपद जैसी विविधता एवं अनेकरूपता नहीं रहती। ध्रुवपद में सभी रस–भावों की द्योतक कविताएँ होती हैं परन्तु धमार में केवल श्रृंगार का ही वर्णन होता है। ध्रुवपद शैली का उद्देश्य शब्द तथा स्वर के माध्यम से उदात्त एवं गम्भीर वातावरण की सृष्टि करना है। इसीलिए इसकी यथार्थ शैली आलाप प्रधान है। धमार का उद्देश्य गम्भीरता से हटकर रंगीन वातावरण पैदा करना है और इसीलिए उसकी शैली लयप्रधान है। धमार शैली में ध्रुपद की भांति ही लयकारी अर्थात दुगुन, तिगुन, चौगुन, आड़ आदि की जाती है और सरगम आदि भी ली जाती है। परन्तु धमार उतनी गम्भीर व उतनी विलम्बित लय में नहीं गाया जाता, जितना की ध्रुपद। इस शैली में भी राग की शुद्धता प्रधान रहती है। लयकारी का यह कार्य 'उपज अंग' कहलाता है। इसके अन्तर्गत ताल–परनों के आधार पर गीत के वर्णों को लेकर लय–बाँट का अंग दिखाया जाता है। उदाहरणार्थ– राग झिंझोटी का 'होरी खेलन नन्दलाल री देखो' धमार लीजिये। इसका उपज अंग कुछ निम्नानुसार होगा–

'हो, होरी, खेलत, होरी खेलत, नन्द, लतनन्द, नन्दलाल, री, देखो इत्यादि।' इसके विपरीत ध्रुवपद की विशेषता 'बढ़त अंग' में है। इसके अन्तर्गत स्वरों का विस्तार विविध आलापों के माध्यम से किया जाता है। दोनों गीतों की संगति मृदंग अथवा पखावज के खुले बाज द्वारा की जाती है। दोनों की शैली मिलती होने के कारण उनकी परम्परा हमेशा एक घराने में ही चलती रही। इस शताब्दी के सर्वश्रेष्ठ धमार गायकों में रामपुर घराने के बहराम खाँ एवं हैदर बख्श के नाम लिए जा सकते हैं। ख्याल गायकी के आगरा घराने में भी धमार गायन कुछ अंशों में सुरक्षित है। स्वयं विलायत हुसैन खाँ तथा फैयाज़ खाँ इसके जाने माने कलाकार माने जाते हैं।

राग श्यामकल्याण – धमार (स्थाई)

म	रे	नि़	सा	रे	रे	रे	मं	प	प	प	ध	प	ग	
म	न	को	रि	झा	ऽ	ऽ	ये	ऽ	री	ऽ	मो	रे	ऽ	
3				x					2		0			

ग	म	रे	सा	रे	सा	सा	रे	रे	मं	प	प	प	प	
ब्र	ज	ग	लि	य	न	ऽ	मे	ऽ	ऽ	ऽ	हो	ऽ	री	
3				**x**					**2**		**0**			
नि	सां	ध	प	ध	मं	प	ग	म	प	ग	म	रे	सा	
रा	ऽ	धे	ऽ	श्या	ऽ	ऽ	म	ऽ	ऽ	सु	घ	र	की	
3				**x**					**2**		**0**			

स्थाई की दुगुन

म	रे	नि	मरे	निसा	रेऽ	–मं	–प	पध	पग	गम	रेसा	रेसा	सारे	
म	न	को	मन	कोरि	झाऽ	ऽय	ऽरी	ऽमो	रेऽ	ब्रज	गलि	यन	ऽमें	
3				**x**					**2**		**0**			
रेमं	मंप	पप	निसां	धप	धमं	पग	मप	गम	रेसा	मरे	निसा	रेरे	मरे	
ऽऽ	ऽहो	ऽरी	राऽ	धेऽ	श्या	ऽम	ऽऽ	सुध	रकी	मन	कोरि	झाऽ	मन	
3				**x**					**2**		**0**			

स्थाई की तिगुन

निसा	रेरे	मंरे	निसा	रे	रे	रे	मं	मं	प	–	ध	12म	रेनिसा	
कोरि	झाऽ	मन	कोरि	झा	ऽ	ऽ	ये	ऽ	री	ऽ	मो	12म	नकोरि	
3				**x**					**2**		**0**			
रे––	मंमंप	पधप	गगम	रेसारे	सा–रे	रे–मं	पपप	निसांध	पधमं	पगम	पगम	रेसाम	रेनिसा	
झाऽऽ	येऽरी	ऽमोरे	ऽब्रज	गलिय	नऽमे	ऽऽऽ	होऽरी	राऽहो	ऽश्याऽ	ऽमऽ	ऽसुध	रकीम	नकोरि	
3				**x**					**2**		**0**			

स्थाई की चौगुन

रेऽम	रेनिसा	रे–म	रेनिसा	रे	–	12मरे	निसारे–	–मं–प	–धपम	गमरेसा	रेस–रे	–मं–प	–पनिसां	
श्याऽम	नकोरि	श्याऽ	नकोरि	श्या	ऽ	12मन	कोरिश्याऽ	ऽयेऽरी	ऽमोऽरी	ब्रजगलि	यनऽये	ऽऽऽहो	ऽरीराऽ	
3				**x**					**2**		**0**			
धपधम	पगमप	गमरेसा	मरेनिसा	रे										
धेऽश्याऽ	ऽमऽऽ	सुधरकी	मनकोरि	श्या										
3				**x**										

अन्तरा

प	प	ग	म	रे	मं	–	प	प	प	नि	–	सां	सां
ब्र	ज	ऽ	ऽ	ऽ	गो	ऽ	पि	न	ऽ	ऽ	ऽ	मि	ल
x					**2**		**0**			**3**			
सां	नि	–	सां	सां	सां	रें	सां	नि	–	ध	ध	प	प
खे	ऽ	ऽ	ल	ऽ	ऽ	र	हे	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	स	ब
x					**2**		**0**			**3**			

मं	प	प	रें	रें	सां	सां	नि	–	ध	मं	–	प	प
सं	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	लि	ये	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	भ	र
x					**2**		**0**			**3**			
रे	मं	मं	प	ध	प	ग	म	प	ग	म	रे	नि	सां
झो	ऽ	ऽ	री	अ	बी	ऽ	र	की	ऽ	म	न	को	रि
x					**2**		**0**			**3**			

अन्तरे की दुगुन

प	प	ग	म	रे	मं	मं	प	पप	गम	रेमं	म'प	पप	निनि
ब्र	ज	ऽ	ऽ	ऽ	गो	ऽ	पि	ब्रज	ऽऽ	ऽगो	ऽपि	नऽ	ऽऽ
x					**2**		**0**			**3**			
सांसां	सांनि	सांसं	सां–	रेंसं	निनि	धध	पप	म'प	परें	रेंसां	सांनि	निध	म'म'
मिली	खेऽ	ऽल	ऽऽ	रहे	ऽऽ	ऽऽ	सब	सऽ	ऽग	ऽऽ	लिये	ऽऽ	ऽऽ
x					**2**		**0**			**3**			
पप	रेम'	म'प	धप	गम	पग	मरे	निसा	रेरे	मरे	निसा	रेरे	मरे	निसा
भर	झोऽ	ऽरी	अबी	ऽर	कीऽ	मन	कोरि	झाऽ	मन	कोरि	झाऽ	मन	कोरि
x					**2**		**0**			**3**			

अन्तरे की तिगुन

प	प	ग	म	रे	1पप	गमरे	म'म'प	पनिनि	सासासा	सनिनि	सं––	रेसानि	निधप
ब्र	ज	ऽ	ऽ	ऽ	1ब्रज	ऽऽऽ	गोऽपि	नऽऽ	ऽमिली	खेऽऽ	लऽऽ	रहेऽ	ऽऽऽ
x					**2**		**0**			**3**			
पपम'	पपरे	रेंसंसं	नि–ध	म'म'प	परेम'	म'पध	पगम	पगम	रेनिसां	रे–म	रेनिसां	रें–म	रेनिसां
सबसां	ऽऽग	ऽऽलि	येऽऽ	ऽऽभ	रझोऽ	ऽरीअ	बीऽर	कीऽम	नकोरि	झाऽम	नकोरि	झाऽम	नकोरि
x					**2**		**0**			**3**			

अन्तरे की चौगुन

प	प	ग	म	रे	म'	म'
ब्र	ज	ऽ	ऽ	ऽ	गो	ऽ
x					**2**	
सांसांनि	सां–––	रेसानि–	ध–पप	मपपरे	सासासानि	निधम'म'
मिलिखऽ	ऽलऽऽ	रहेऽऽ	ऽऽसब	संऽगऽ	ऽऽलिये	ऽऽऽऽ
x					**2**	

प	प	प	नि	पपगम	रेमं–प	पपनिनि
पि	न	ऽ	ऽ	ब्रजऽऽऽ	ऽगोऽपि	नऽऽऽ
0			**3**			
पपरेम'	पपधप	गमपग	मरेनिसा	रे–मरे	निसारे–	मरेनिसा
भरझोऽ	ऽरीअबी	ऽरकीऽ	मनकोरि	झाऽमन	कोरिझाऽ	मनकोरि
0			**3**			

अभ्यास प्रश्न

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :

(क) धमार गायन में शब्द रचना के विषय में संक्षेप में बताइये।

(ख) धमार गायकी के विषय में संक्षेप में लिखिए।

(ग) होली एवं धमार गायकी में अन्तर बताइये।

ख) एक शब्द में उत्तर दो :

(क) धमार गायन किस ताल में होता है?

(ख) धमार गायन किस गायन विधा के सबसे समीप है?

(ग) आगरा घराने के किस गायक का नाम धमार गायन के लिए जाना जाता है?

ग) रिक्त स्थानों की पूर्ति करो :

(क) धमार गीतों में ..... का वर्णन होता है।

(ख) धमार अधिकतर ..... भाषा में होते हैं।

(ग) धमार में संगत ..... वाद्य में की जाती है।

(घ) रामपुर घराने के उस्ताद ..... धमार गायन के लिए प्रसिद्ध है।

2.6 टप्पा गायन

टप्पा चंचल प्रकृति की गायन शैली है। इसको द्रुत ख्याल व ठुमरी का मिला जुला रूप कहा जा सकता है। यद्यपि यह शैली शास्त्र के कठोर नियम व बन्धनों से मुक्त है तथापि यह सरल नहीं हैं और न ही प्रत्येक गायक कलाकार इस पर सरलता से अधिकार कर पाता है। इसमें रस व भाव की ओर इतना ध्यान नहीं दिया जाता है जितना चमत्कार की ओर। टप्पा अधिकतर मध्य लय में गाया जाता है।

हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत की एक और अत्यन्त कठिन गायन शैली है, टप्पा। टप्पा का अर्थ है, टापना यानि उछलना, कूदना। कैप्टन विलर्ड के अनुसार टप्पा पंजाब के ऊँट हांकने वाले गाया करते थे। पंजाब में ऊँट हांकने वाले व्यापारी, जो लोकगीत गाया करते थे, उसी के आधार पर टप्पा शैली का विकास हुआ।

2.6.1 टप्पा गायन की उत्पत्ति एवं विकास – टप्पा गायन का अविष्कार तथा प्रचार उत्तरी हिन्दुस्तान में सबसे पहले 18वीं शताब्दी में हुआ। लखनऊ के नवाब आसफुद्दौला के समय में (सन् 1776–1797) लखनऊ के सुप्रसिद्ध गायक मियां गुलाम रसूल के सुपुत्र मियां गुलाम नबी टप्पे के अविष्कारक हैं। वे मियां शोरी के नाम से जाने जाते हैं। कहते हैं, कि शोरी मियां के पिता उनके ख्याल गान में उनकी अरूचि देखकर बहुत चिन्तित थे। उन्हें घर से बाहर निकाल दिया। गुलामनबी उर्फ मियां शोरी लखनऊ से पंजाब चले गये और वहाँ कुछ दिन रहकर पंजाबी भाषा सीखी और पंजाब में रहते हुए वहाँ के लोकगीतों से बहुत प्रभावित हुए। इन लोकगीतों को उन्होंने हिन्दुस्तानी संगीत में एक स्वतंत्र शैली का रूप दिया जो 'टप्पा' के नाम से जाने जाने लगी। वापिस लखनऊ जाकर इस शैली को अपने शिष्यों को सिखाया और उसका प्रचार किया। अनेक रागों में टप्पा की रचना की और स्वयं इसे गाया भी था। इस प्रकार गुलाम नबी या मियां शोरी टप्पा गायन के अविष्कारक एवं प्रचारक माने जाते हैं। कुछ विद्वानों के अनुसार प्राचीन 'बेसरा गीति' के आधार पर टप्पा गायन शैली की रीति निकली होगी। क्योंकि इस गीति की गति भी टप्पे की गति की भांति अत्यन्त चपल होती है। यह अत्यन्त कठिन शैली है। निरन्तर अभ्यास के बाद ही इस पर अधिकार पाया जा सकता है।

शोरी मियां के शिष्यों में मियां गम्मू और ताराचन्द्र प्रसिद्ध हुए। मियां गम्मू ने इसका और अधिक प्रचार किया। उनके सुपुत्र शादी खाँ जो इस शैली में दक्ष थे, बनारस के राजा उदित नारायण सिंह के

यहाँ राजगायक थे। इस प्रकार बनारस में भी टप्पा लोकप्रिय हो गया। ख्याल गायन शैली पर भी इसका प्रभाव पड़ा। लखनऊ के अन्तिम नवाब वाजिद अली शाह के समय में अनेक ख्याल इस अंग से गाए जाने लगे। टप्पा अंग से गाए जाने वाले ख्यालों को 'टप्पा ख्याल' कहते हैं। बाद में इस गायन शैली का प्रचार ग्वालियर में उस्ताद नत्थन पीरबख्श ने किया। ग्वालियर के उस्ताद हद्दू खाँ, उस्ताद नत्थू खाँ तथा उस्ताद निसार हुसैन खाँ ने ये शैली अपने शिष्यों को सिखलाई जिनमें श्री शंकर राव पंडित, श्री गनपत राव पंडित तथा श्री एकनाथ पंडित के नाम उल्लेखनीय हैं। बाद में कृष्णाराव शंकर पंडित तथा उनके सुपुत्र लक्ष्मन कृष्ण राव पंडित तथा बाला साहिब पूछवाले, एकनाथ सरोलकर और श्री शरत चन्द्र अरोलकर ने इस गायन शैली का संरक्षण किया।

बनारस में टप्पा गायन के विशेषज्ञों में बड़ी मोती बाई, सिद्धेश्वरी देवी, गिरिजा देवी और श्री गणेश प्रसाद मिश्रा के नाम उल्लेखनीय हैं। इलाहाबाद के पंडित भोलानाथ भट्ट तथा गया के पंडित रामू जी भी इस गायन शैली में दक्ष थे।

2.6.2 टप्पा गायन का स्वरूप – टप्पा के गीतों के शब्द अधिकतर पंजाबी भाषा में होते हैं। फारसी, हिन्दी तथा उर्दू में भी कुछ बंदिशें हैं। इनके गीतों में अधिकतर श्रृंगार रस पाया जाता है। टप्पा गायन शैली की प्रकृति चंचल है।

टप्पा की गायकी, ख्याल गायकी से अधिक संक्षिप्त और कठिन होती है। इसके गीत के बोल अत्यन्त थोड़े होते हैं। सीधी सपाट तानों का बहुत कम प्रयोग होता है। इसके स्थान पर टेढ़ी, द्रुत गति की तानें, अत्यन्त मुश्किल ज़मज़मा युक्त तानें, एक स्वर से दूसरे स्वर पर झूमती उछलती तानें प्रयोग की जाती है। टप्पों में अधिकतर वक्र तानों का प्रयोग किया जाता है। तान चाहे सीधी हो या वक्र दोनों ही प्रकार की तानों में आरोह व अवरोह करते समय बीच–बीच में दो–दो स्वरों के जोड़ दिखाते जाते है जिससे ऐसा प्रतीत होता है जैसे किसी सीढ़ी पर चढ़ते समय हर बार एक–दो सीढ़ी उतर कर फिर चढ़ना आरम्भ कर दिया जाए। जैसे– ग म प ध ध प म ग रे ग, ग म प प म ग रे सा अथवा रें रें सां नि ध नि सां सां नि ध प ध नि नि ध प म प ध ध प म ग रे सा– ग म प ध नि सां आदि। परन्तु ऐसा करते समय तान क्रम के बिना बीच में तोड़े पूर्ण कर ली जाती है अथवा जहाँ तक आवश्यकता हो वहाँ तक ली जाती है। इस प्रकार की तानें ही टप्पें की विशेषता है। ऐसी तान किसी अन्य शैली में लेनी आवश्यक नहीं हैं। परन्तु टप्पा पूर्णतः इसी प्रकार की तानों पर आधारित होता है। उसकी बन्दिश व बढ़त दोनों ही इस प्रकार की तानों से भरी हुई होती है। यही विशेषता इस शैली को अन्य शैलियों से अलग करती है। टप्पे में मींड का प्रयोग बहुत कम होता है जो कि ठुमरी व ख्याल में पर्याप्त रूप में होता है।

टप्पा में स्थायी और अन्तरा दो भाग होते हैं। इसमें आलाप का काम नहीं दिखाया जाता, न धीरे–धीरे बढ़त की गुंजाइश होती है। लम्बी–लम्बी तानों का प्रयोग भी नहीं होता। टप्पा में छोटी–छोटी विशेष अन्दाज से ली गई दानेदार तानें, बोल तानें, मुर्की, खटका, ज़मज़मा आदि से सुशोभित होती हैं। अधिकतर अवरोह प्रधान छोटी–छोटी तानों का प्रयोग स्वरों के विशिष्ट प्रकार के समुदायों के साथ होता है। टप्पा में स्वरों पर विशेष विश्रान्ति नहीं होती। अत्यन्त कठिन स्वर समुदायों की तानें लेकर सम पर आना टप्पा की विशेषता है। टप्पा गायन के लिये गला विशेष रीति से तैयार करना पड़ता है। हर गायक टप्पा भली–भांति उत्तम रीति से नहीं गा सकता क्योंकि यह एक अत्यन्त कठिन शैली है। बिना भली–भांति सीखे इसे नहीं गाया जा सकता। इसके लिये विशेष साधना की जरूरत होती है।

जिन रागों में ठुमरी गाई जाती है, अधिकतर उन्हीं रागों में टप्पा भी गाया जाता है। जैसे– राग भैरवी, खमाज, काफी, गारा, पीलू, झिंझोटी, तिलंग आदि। इसके अलावा कभी–कभी ख्याल गाये जाने वाले रागों में भी टप्पा गाया जाता है।

टप्पा गायन में जिन तालों का प्रयोग होता है वे हैं– पंजाबी, अद्धा, सितारखानी, पश्तो, गधे की दुम। इन तालों की विशेषता है कि इनके ठेके के बोलों का वजन टप्पे की लय की तरह झूलता है। इसके अलावा जिन तालों में ख्याल गाये जाते हैं उनमें भी टप्पा गाया जाता है। जैसे– त्रिताल, झूमरा, एकताल इत्यादि।

पं0 राम प्रसाद मिश्र टप्पा गायन में भारत वर्ष में प्रसिद्ध रहे। यह शैली अत्यन्त कठिन होने के कारण प्रायः लुप्त होती जा रही है। टप्पा एक तकनीक प्रधान गेय विधा है। इसे गाने के लिये खास तरह के गले को तैयार करना पड़ता है, पं0 राम प्रसाद मिश्र ने टप्पा को भाववाही विधा में परिणत कर दिया था। इस श्रृंगारिक गेय विधा की ऐसी सजावट वह करते थे कि सुननेवाले ठगे से, विमोहित होकर रह जाते थे। टप्पा में तकनीकि(प्राविधिक) वैशिष्टय का प्रदर्शन वांछनीय है, पर इसकी विषयवस्तु 'इश्क' और 'माशूका' होने की वजह से 'भाव' अन्तर्निहित होता है। इसलिए यह अत्यन्त ही रंगीन पर कठिन गेय विधा है। आभूषणों में जैसे मीनाकारी का स्थान है, वैसे ही गेय विधाओं में टप्पे की जगह है। दो तरह से टप्पा गाया जाता है– ठुमरी और दूसरा ख्याल अंग से। ख्याल अंग के टप्पे का प्रचलन ग्वालियर घराने में रहा और पूरबिया गायकी का श्रृंगार बना ठुमरी अंग का टप्पा।

टप्पा जटिल होने के कारण आज के गायकों की रूचि इसमें नहीं रही। यह खूबसूरत गान विधा लगभग मिटने–मिटने पर है। इसके संरक्षण की अत्यन्त आवश्यकता है तथा इसकी तालीम भी नये युवा संगीतज्ञों को पारम्परिक रूप से देना अत्यन्त आवश्यक हो गया है।

ध्रुपद, धमार की तरह टप्पा गायकी की विशेषताओं को वादकों ने भी ग्रहण कर लिया हैं। उन्होंने इस रंग की रचनाएँ बनाई तथा उनका नाम टप्पा अंग की गत रखा। बनारस के सारंगी वादक टप्पा वादन के लिए प्रसिद्ध हैं। गायकी की विशेषताएँ खटके, मुर्की, ज़मज़मा, गिटकरी आदि का प्रयोग वादन शैली में भी किया था। वर्तमान समय में बुद्धादित्य मुखर्जी द्वारा टप्पा अंग की गतें सुनने को मिलती हैं।

राग खमाज में टप्पे का उदाहरण निम्न है :–

राग खमाज– टप्पा

स्थाई – बारी जांटी मै तेरे शोना आ मैं
अन्तरा – आखड़ी खटकन्ती रहेंदी दिलबी भटकन्दा
रहेन्दा मैं, हमदम मा लखलख वाही कटी फिरि फिरि

टप्पा गीतों में श्रृंगार रस प्रधान होता है पर ऐसे उदाहरण भी मिलते है जो भक्ति का आधार लिये हुए है। अर्थात् भक्ति की अभिव्यक्ति इन टप्पा गीतों के माध्यम से होती है। जैसे भैरवी में पं0 विष्णु दिगम्बर जी का एक टप्पा उदाहरण स्वरूप देखिये।

राग भैरवी– टप्पा–ताल

स्थाई – बैठे सगुन बिचारती माता कबही मेरे बाल कुशल घर कबहु काग पुरी बाता।।
अन्तरा – दूध पात की दुनी देवों सोना चोच मढेवा जब सिया।
रहित विलोकी नयन भरी राम लखन उस लेवो।

पंजाब के लोकगीतों में टप्पे का विशेष स्थान है। विवाह के कई दिन पहले ही स्त्रियाँ ढोलक के साथ गीत गाती है। इनमें टप्पे विशेष रूप से गाये जाते हैं। टप्पों की संख्या बहुत अधिक है। टप्पे अधिकतर कहरवा ताल में गाये जाते हैं। यह गायन शैली शास्त्रीय संगीत में प्रचलित टप्पों से और अधिक प्रभावित हुई है। लोक शैली में टप्पा परिवार के अन्तर्गत माहीआ, ढोला, बोलियाँ, छल्ला इत्यादि लोकगीत भी आते हैं।

कुछ विद्वानों के अनुसार माहीआ भी टप्पे का ही एक प्रकार है तथा कुछ लोगों के अनुसार माहीआ का प्राचीन नाम ही टप्पा है। प्रायः इसमें प्रेम प्रसंग का वर्णन होता है।

टप्पा ताल

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

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
धा	धिं	ऽता	धिं	धा	धिं	ऽता	धिं	ता	कत	ऽक	ऽत	ता	धिं	ऽता	धिं
×				2				0				3			

अभ्यास प्रश्न

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :

(क) टप्पा गायन शैली का संक्षिप्त विवरण दीजिए।

(ख) टप्पा गायन की उत्पत्ति के विषय में बताइये।

(ग) टप्पा गायन में प्रयुक्त तालों का विवरण दीजिए।

ख) सत्य/असत्य बताइये :

(क) टप्पा गायन शैली गम्भीर प्रकृति की होती है।

(ख) टप्पा गायन के अविष्कारक मियां शौरी है।

(ग) टप्पा गायन शैली पंजाब से सम्बन्धित है।

ग) एक शब्द में उत्तर दीजिए :

(क) टप्पा गायकी की प्रकृति किस प्रकार की होती है?

(ख) किस प्रान्त के लोकगीतों का सम्बन्ध टप्पा से है।

(ग) टप्पे में अधिकतर किस प्रकार की तानों का प्रयोग होता है।

2.7 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप जान चुके हैं कि वर्तमान में प्रमुख गायन शैलियाँ ख्याल, धमार एवं टप्पा वास्तव में किन सौन्दर्यात्मक तत्वों से परिपूर्ण हैं। अनेक विद्वान कलाकारों द्वारा इन शैलियों के विकास के विषय में अपने विचार दिए हैं। ख्याल गायन शैली वर्तमान में सर्वाधिक लोकप्रिय शैली है जिसमें अन्य सभी शैलियों के तत्व सम्मिलित हैं। अनेक गायन शैलियों में ख्याल में नम्रता, शिष्टता व लालित्यपूर्ण सौन्दर्य का समावेश है। धमार गम्भीर, श्रृंगारपूर्ण, प्रफुल्लापूर्ण है तथा टप्पा शैली में चपलता, वेग, चमक तथा नायक–नायिका के प्रेम से सम्बन्धित है। एक ही राग के गायन में विभिन्न विधाओं में परिवर्तन होता है जो प्रत्येक गायन शैली की विशेषताओं पर निर्भर रहता है।

2.8 शब्दावली

1. **प्रबन्ध :** प्राचीनकाल में निबद्ध गान के अन्तर्गत प्रबन्ध, रूपक आदि आते थे। प्रबन्ध की चार धातुएँ उदग्राह, मेलापक, ध्रुव और आयोग थे।
2. **कव्वाली :** कव्वाली से सभी परिचित हैं। प्रारम्भ में यह मुस्लिम धर्म में अधिकतर भक्ति भाव के लिए गायी जाती थी परन्तु आज इसके कई रूप दिखते हैं।
3. **जाति गायन :** जिस प्रकार वर्तमान में राग गायन प्रचलित हैं, उसी प्रकार प्राचीन समय में जाति गायन का प्रचलन था।

4. **बीन** : प्राचीन समय में वीणा को बीन कहा जाता था।
5. **खटका** : किसी स्वर को पास वाले दूसरे स्वर से अल्प स्पर्श यदि जोरदार विधि से हो तो वह खटका कहलाता है।
6. **ज़मज़मा** : किसी स्वर से उसके आगे या पीछे वाले स्वर को प्रयुक्त कर पुनः मूल स्वर पर आना ज़मज़मा कहलाता है।
7. **मुर्की** : स्वरों का छोटा सा समूह जिसे तेज गति से लिया जाता है, उसे मुर्की कहते हैं।

2.9 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

2.4 उत्तरमाला :

ख) बहुविकल्पीय प्रश्न :

(क) (1) फारसी (ख) (3) ख्याल (ग) (2) रूपक

ग) सत्य/असत्य बताओ :

(1) सत्य (2) असत्य (3) असत्य (4) सत्य

2.5 उत्तरमाला :

ख) एक शब्द में उत्तर दो :

(क) धमार (ख) ध्रुपद (ग) फैयाज खाँ

ग) रिक्त स्थानों की पूर्ति करो :

(क) होली (ख) ब्रज (ग) पखावज (घ) बहराम खाँ

2.6 उत्तरमाला :

ख) सत्य/असत्य बताइये :

(क) असत्य (ख) सत्य (ग) सत्य

ग) एक शब्द में उत्तर दीजिए :

(क) चंचल (ख) पंजाब (ग) वक्र तानें

2.10 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. कौर, डॉ0 भगवन्त (2002), परम्परागत हिन्दुस्तानी सैद्धान्तिक संगीत, कनिष्का पब्लिशर्स, नई दिल्ली।
2. परांजपे, डॉ0 शरच्चन्द्र श्रीधर, (1972), संगीत बोध, मध्य प्रदेश हिन्दी ग्रंथ अकादमी, भोपाल।
3. सक्सेना, डॉ0 मधुबाला, (1985), ख्याल शैली का विकास, विशाल पब्लिकेशन्स, कुरूक्षेत्र।

2.11 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. परांजपे, शरच्चन्द्र श्रीधर, (1969), भारतीय संगीत का इतिहास, चौखम्बा संस्कृत संस्थान, वाराणसी।
2. बृहस्पति, डॉ0 सौभाग्यवर्धन, (2004), संगीत चिन्तन, अभिषेक पब्लिकेशन, चंडीगढ़।

2.12 निबन्धात्मक प्रश्न

1. ख्याल गायन शैली के विषय में विस्तार पूर्वक विवरण दीजिए तथा उसकी उत्पत्ति के सम्बन्ध में विभिन्न मत बताइये।
2. धमार गायन शैली की उत्पत्ति एवं विकास के सम्बन्ध में एक टिप्पणी लिखिए।

इकाई 3 – ख्याल के घराने

3.1 प्रस्तावना
3.2 उद्देश्य
3.3 घराना : अर्थ एवं स्वरूप
3.4 ख्याल के घराने
  3.4.1 ग्वालियर घराना
  3.4.2 आगरा घराना
  3.4.3 किराना घराना
  3.4.4 दिल्ली घराना
  3.4.5 पटियाला घराना
  3.4.6 रामपुर घराना
  3.4.7 जयपुर घराना
  3.4.8 इन्दौर घराना
  3.4.9 खुर्जा घराना
  3.4.10 कव्वाल घराना
  3.4.11 भिंडी बाजार घराना
  3.4.12 सहसवान घराना
  3.4.13 सिकन्दराबाद घराना
  3.4.14 मथुरा घराना
  3.4.15 अन्य घरानें
3.5 सारांश
3.6 शब्दावली
3.7 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
3.8 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची
3.9 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
3.10 निबन्धात्मक प्रश्न

3.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, प्रथम वर्ष (एम0पी0ए0एम0वी0– 502) पाठ्यक्रम के प्रथम खण्ड की तीसरी इकाई है। इससे पूर्व की इकाईयों के अध्ययन के पश्चात आप बता सकते हैं कि वर्तमान में सबसे प्रचलित गायन विधा ख्याल का स्वरूप क्या है। साथ ही आप घराने के भावार्थ को भी संक्षिप्त रूप में जान चुके हैं।

हिन्दुस्तानी संगीत में बीसवीं शताब्दी से घराना शब्द का विशेष स्थान रहा है। गुरू शिष्य परम्परा को इन्हीं घरानों ने सुरक्षित रखा है। ख्याल गायन में विशेष रूप से घरानों के अन्तर्गत भिन्न–भिन्न गायकी का प्रचलन है। प्रत्येक ख्याल घराने में किसी विशेष अंग को प्रमुखता दी गई है। आज से लगभग 50 वर्ष पूर्व गायक अपने घराने की गायकी के परिपक्व ढाँचे में सामने आते थे परन्तु वर्तमान समय में विभिन्न घरानेदार गायक अपनी रूचि अनुसार अनेक घरानों की छाप को अपनी गायकी में प्रस्तुत कर रहे हैं।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप घराने के महत्व को समझा सकेंगे तथा ख्याल गायन के क्षेत्र में विभिन्न घरानों की गायकी में अन्तर समझते हुए उसकी विशेषताओं को जान सकेंगे। प्रत्येक घराने की गायन शैली भी आप सविस्तार जान सकेंगे।

3.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के पश्चात आप :–

- बता सकेंगे घरानों का औचित्य क्या है?
- समझा सकेंगे कि ख्याल के घरानों के आधार पर सभी प्रमुख घरानेदार गायन शैलियों में मुख्य भिन्नताएँ क्या हैं?
- प्रत्येक घराने के विशिष्ट कलाकारों एवं संस्थापकों को श्रेणीबद्ध करते हुए प्रारम्भ से वर्तमान तक के घरानेदार गायकों की वंश परम्परा को जान सकेंगे।
- बता सकेंगे कि कौन से विशिष्ट घरानों से अन्य घरानों के गायकों ने प्रेरणा लेकर अपनी एक विशिष्ट गायकी का निर्माण किया।

3.3 घराना : अर्थ एवं स्वरूप

वर्तमान समय में ख्याल गायन शैली शास्त्रीय संगीत की सर्वाधिक लोकप्रिय एवं जानी मानी शैली है। विगत 2 शताब्दियों में ख्याल गायन के क्षेत्र में भी पर्याप्त परिवर्तन एवं परिष्कार हुए तथा वर्तमान में ख्याल गायन में विभिन्न घरानों का निर्माण हुआ। ख्याल शैली का घरानों के माध्यम से ही सम्पूर्ण विकास हुआ। ख्याल में, घरानों के विषय में समझने से पूर्व 'घराना' शब्द का अर्थ एवं तात्पर्य समझ लेते हैं।

साधारण भाषा में 'घराना' शब्द के अनेक अर्थ हैं जैसे– घर, कुटुम्ब, परिवार, वंश परम्परा आदि। शास्त्रीय संगीत के क्षेत्र में 'घराना' शब्द इन्हीं अर्थों से सम्बन्धित है। प्रसिद्ध संगीतज्ञ कृष्णराव शंकर पंडित के अनुसार, "शताब्दियों या बहुत वर्षों की परम्परा, उच्चकोटि के गुरू तथा कई पीढ़ियों की गुरू शिष्य परम्परा, सब मिलकर एक घराना बनता है।" जब एक गायक अपनी गायकी में स्वतंत्र प्रतिभा से कुछ विशेषताएँ ले आता है तथा उस गायकी का अनुकरण उसकी शिष्य परम्परा करने लगती है। इस प्रकार कम से कम तीन पीढ़ियों तक गायकी की यह परम्परा चलने पर वह एक घराने का नाम ले लेती है। साधारणतया यह नाम या तो उस मुख्य गायक के

नाम पर होता है या फिर अधिकतर उसके निवास स्थान के नाम पर रख दिया जाता है। निष्कर्ष यह है कि गुरू शिष्य परम्परा के अन्तर्गत एक ही ढंग की गायकी गाने वाली वंश परम्परा के अन्तर्गत आने वाले गायकों का एक विशिष्ट घराना बन जाता है। उत्तर भारतीय संगीत में घराने का बहुत बड़ा योगदान है। घरानों के कारण ही उत्तर भारतीय संगीत जगत में विभिन्न गायन, वादन तथा नृत्य शैलियाँ विकसित हो पाई हैं। चूंकि हर घराने की गायन शैली की अपनी विशेषताएँ होती हैं। इसीलिए हमें विभिन्न प्रकार के विशिष्ट संगीत का रस प्राप्त होता है। वर्तमान समय में ख्याल गायन में सर्वाधिक घरानों का विकास हो चुका है।

3.4 ख्याल के घराने

उत्तर भारतीय संगीत में विगत चार–पाँच सदियों से गीतों के विविध प्रकार प्रचलित रहें। ध्रुपद, ख्याल, ठुमरी, गजल आदि गीतों की अपनी–अपनी शैलियाँ हैं और इन्हीं के अनुसार इनके अलग–अलग घराने बने हुए हैं। ध्रुपद गायन में जैसी बानियाँ रही वैसे ही ख्याल गायन में घराने हैं। वर्तमान संगीत में सर्वत्र ख्याल गायन का प्रचलन है। भारतीय शास्त्रीय संगीत को जीवित रखने में जिन महान कलाकारों का योगदान है वे हैं गोपाल नायक, बैजू बावरा, तानसेन, स्वामी हरिदास, सदारंग, अदारंग, तानरस खाँ, उस्ताद फैयाज खाँ आदि इन सब के अतिरिक्त पं0 विष्णु नारायण भातखंडे व पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर ने आधुनिक समय तक प्राचीन संगीत को जीवित रखने का प्रयत्न 'शास्त्र' के रूप में, उसे सुरक्षित कर सफलतापूर्वक किया है। विभिन्न विद्वान संगीतज्ञों ने नवीन गायन शैली को जन्म देकर नई परम्पराओं को जन्म दिया जिससे संगीत जगत में अनेक घरानों का जन्म हुआ। ख्याल गायन शैली में मुख्यतः निम्न घराने हैंः– 1. ग्वालियर घराना 2. आगरा घराना 3. किराना घराना 4. दिल्ली घराना 5. पटियाला घराना 6. रामपुर घराना 7. जयपुर या अल्लादिया घराना 8. इन्दौर घराना 9. खुर्जा घराना 10. कव्वाल बच्चों का घराना 11. भिंडी बाजार घराना, 12. सहसवान घराना, 13. मथुरा घराना, 14. सिकन्दराबाद घराना एवं 15. अन्य घराने।

3.4.1 ग्वालियर घराना एवं गायन शैली – ग्वालियर घराने का आरम्भ नत्थन पीरबख्श से माना जाता है। यह घराना वास्तव में लखनऊ घराने से निकला हुआ हैं। आज लखनऊ घराने का स्वतंत्र अस्तित्व नहीं है। परन्तु इसका प्रमुख रूप ग्वालियर शैली में दिखाई देता है। ग्वालियर घराना सबसे प्राचीन घराना माना गया है। लखनऊ दरबार के ध्रुपद गायक गुलाम रसूल लखनऊ से दिल्ली आ गए तथा उन्होंने ख्याल गायन प्रारम्भ कर दिया। उन्होंने अपने दोनों भांजों शक्कर खाँ तथा मक्खन खाँ को ख्याल गायकी की तालीम दी। शक्कर खाँ द्वारा अपने पुत्र मुहम्मद खाँ को गायकी की शिक्षा प्राप्त हुई। मुहम्मद खाँ बाद में ग्वालियर बस गए तथा वहीं इन्होंने इस घराने की नींव डाली। कुछ विद्वानों का मत है ग्वालियर में ख्याल गायकी का आरम्भ हस्सू हद्दू खाँ द्वारा हुआ। मक्खन खाँ के दो पुत्र कादर बख्श और पीर बख्श थे। कादर बख्श के तीन पुत्र ही हस्सू खाँ, हद्दू खाँ और नत्थू खाँ थे। नत्थू खाँ को उनके चाचा पीर बख्श ने गोद ले लिया था। कादर बख्श की मृत्यु के पश्चात हस्सू हद्दू खाँ को भी पीर बख्श द्वारा ही संगीत शिक्षा प्राप्त हुई। ये ग्वालियर दरबार में गायक थे। ग्वालियर में यह ख्याल गायकी का स्वर्ण युग था। हस्सू खाँ के शिष्यों में बन्ने खाँ, वासुदेव राव जोशी, नाना दीक्षित आदि प्रसिद्ध गायक हुए। हस्सू खाँ के नाती मेंहदी हुसैन खाँ भी अच्छे गायक थे। हद्दू खाँ की मृत्यु 1875 ई0 में हुई थी। उनके दो पुत्र छोटे मुहम्मद खाँ और रहमत खाँ कुशल गायक थे। रहमत खाँ गाते समय बहुत हिलते डुलते नहीं थे। इसीलिए उन्हे 'भू–गंधर्व' की उपाधि दी गई ऐसा कहा जाता है। आपकी आवाज मूलतः मधुर और साढ़े तीन सप्तक में सरलता से घूमने वाली थी। हद्दू खाँ के शिष्यों में रामकृष्ण बुवा, पंडित

दीक्षित, जोशी बुवा और बाला गुरूजी प्रसिद्ध हुए हैं। नत्थू खाँ के शिष्य निसार हुसैन खाँ ग्वालियर घराने के प्रसिद्ध गायक थे।

वासुदेव राव जोशी से पं0 बालकृष्ण बुवा इचलकरंजीकर ने ख्याल गायन सीखा और इसका प्रचार किया। आपने अपने एकमात्र पुत्र अण्णा बुवा को भी संगीत में प्रवीण कर दिया था पर उनकी जल्दी ही मृत्यु हो गई। आपके अन्य शिष्यों में स्व0 पं0 गुन्डू बुवा ईंगले, स्व0 पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर, पं0 अनन्त मनोहर जोशी, पं0 मिराशी बुवा आदि प्रमुख है। पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर ने बम्बई, लाहौर आदि अनेक शहरों में संगीतशालाएँ खोली, अनेक विद्यार्थी तैयार किए, अनेक पुस्तकें लिखी तथा संगीत प्रचार के लिए स्थान–स्थान पर जलसे कराए। आपके शिष्यों में(पुत्र) डी0वी0 पलुस्कर, शंकरराव व्यास, पं0 कशालकर जी, वसन्तराव राजोपाध्ये, पं0 ओंकारनाथ ठाकुर, पं0 विनायक राव पटवर्धन, बी0आर0 देवधर, पं0 नारायणराव व्यास, शंकर राव बोडस, वामन राव ठकार, लक्ष्मण राव बोडस, बाबा दीक्षित आदि प्रमुख हैं। निसार हुसैन खाँ के शिष्यों में शंकर पंडित, रामकृष्ण बुवा बझे थे। शंकर पंडित ने अपने पुत्र कृष्णराव शंकर पंडित को तथा शिष्य राजा भैया 'पुंछ' वाले को संगीत शिक्षा दी। पं0 कृष्णराव शंकर पंडित के पुत्र लक्ष्मण कृष्ण पंडित भी अच्छे गायक हैं। पं0 विनायक राव पटवर्धन के पुत्र डॉ0 नारायण विनायक पटवर्धन प्रसिद्ध गायक है, जिनका स्वर्गवास अभी कुछ वर्षों पूर्व ही हुआ।

गायन शैली – ग्वालियर घराने की गायकी में मुख्य रूप से जोरदार एवं खुली आवाज का प्रयोग एवं शब्दों का स्पष्ट उच्चारण विशेष है। राग को प्रारम्भ करते समय पहले एक दो रागवाचक आलाप लेकर विलम्बित ख्याल आरम्भ करना, लय न बहुत विलम्बित और न बहुत द्रुत, अधिकतर एकताल, झूमरा, तिलवाड़ा व आड़ा चारताल में ख्याल(विलम्बित) गाने का प्रचार, आरम्भ में परम्परा के अनुसार चीज़ की स्थाई व अन्तरा सम्पूर्ण रूप से गाया जाना इस घराने की एक बड़ी विशेषता है। विलम्बित के बाद द्रुत ख्याल अवश्य ही गाया जाता है। चीज़ के बोल भिन्न–भिन्न प्रकार से घुमाए जाते हैं। तत्पश्चात् छोटी–बड़ी तानें, बोलतानें और फिरत की तानें दिखाई जाती हैं। आकार में आलाप लेकर, विलम्बित ख्याल की लय यहाँ कम नहीं रखते हैं। इस घराने की गायकी सीधी, निर्मल व सौन्दर्ययुक्त है। स्वरों का शुद्ध, सीधा व सरल प्रयोग तथा अंलकारिता से बढ़त करना इस गायकी का गुण है। ग्वालियर घराने में विभिन्न प्रकार की तानों का समावेश है। फिरत की तान लेना तथा गले को तीव्रता से तीनों सप्तकों में घुमाना इसकी विशेषता है। तराने, त्रिवट, चतुरंग, अष्टपदी भी इस घराने के गायक भली–भांति गाते है। इस घराने की गायकी को आलाप प्रधान, तान प्रधान या लयकारी प्रधान नहीं कहा जा सकता क्योंकि इसमें सभी अंगों का यथोचित प्रयोग किया जाता है। लय की सूक्ष्म कारीगरी व पेंच से मुक्त होने के कारण यह सीधी–सादी और सरल गायकी है।

3.4.2 आगरा घराना एवं गायन शैली – आगरा घराना भारत के प्रसिद्ध घरानों में से एक है। यह मूलतः ध्रुपद तथा धमार गायकों का घराना रहा है। इसीलिए इसके ख्याल गायन में भी ध्रुपद धमार का स्पष्ट प्रभाव दिखता है। आगरा घराने का प्रारम्भ अलखदास और मलूकदास से बताया जाता है। कहा जाता है कि किसी कारणवश इन्हें मुसलमान धर्म स्वीकार करना पड़ा। अलखदास के पुत्र हाजी सुजान खाँ एक अच्छे ध्रुपद, धमार गायक थे। मलूकदास के दो पुत्र सरसरंग और श्यामरंग थे। सरसरंग के कोई सन्तान न थी। श्यामरंग के चार पुत्र थे– जंगु खाँ, सस्सु खाँ, गुलाब खाँ और खुदा बख्श। खुदा बख्श की आवाज कुछ बैठी हुई थी, इसीलिए उन्हें घग्घे खुदा बख्श कहा जाने लगा। इस घराने के सर्वप्रसिद्ध गायक इन्हें माना जाता है। सुजान खाँ के पोते घग्गे खुदाबख्श द्वारा इस घराने में ख्याल गायकी का पर्दापण हुआ। इन्होंने ख्याल गायन की शिक्षा ग्वालियर के नत्थन पीर बख्श से प्राप्त की। खुदाबख्श ने अपने दो पुत्रों गुलाम अब्बास एवं कल्लन

खाँ तथा भतीजे शेर खाँ को संगीत शिक्षा दी। गुलाम अब्बास खाँ ने अपने भतीजे नत्थन खाँ(शेर खाँ के पुत्र) भाई कल्लन खाँ और अपने एक नाती फैयाज हुसैन खाँ को बड़ी मेहनत से तैयार किया। कल्लन खाँ ने अपने पुत्र तसद्दुक हुसैन खाँ को भी बहुत अच्छी तालीम दी। कल्लन खाँ के शिष्यों में खादीम हुसैन खाँ, नन्हे खाँ, विलायत हुसैन खाँ प्रसिद्ध हैं। उस्ताद यूनुस हुसैन खाँ इस घराने के आधुनिक प्रतिनिधि और एक अच्छे गायक थे। इस घराने के नाम को उस्ताद फैयाज खाँ ने बहुत ऊँचा किया और अनेक उपाधियाँ भी प्राप्त कीं जैसे संगीत चूड़ामणि, संगीत सरोज, संगीत भास्कर आदि। आपके शिष्यों में पं0 दिलीपचन्द्र बेदी, श्रीमती सुमति मुटाटकर, पं0 एस0एन0 रातंजनकर, अता हुसैन खाँ, बन्दे अली खाँ तथा बशीर खाँ आदि के नाम उल्लेखनीय है। इस घराने के कुछ अन्य शिष्यों में भास्कर बुवा बखले और बावली बाई के नाम आते हैं जो गुलाम अब्बास खाँ के शिष्य थे। भास्कर बुवा बखले ने अल्लादिया खाँ साहब से भी उनकी कठिन गायकी की तालीम लेकर दोनों गायकियों का मिश्रण करने का प्रयत्न किया। इस प्रकार ग्वालियर की सीधी सरल गायकी और आगरा की लयप्रधान गायकी के साथ अल्लादिया खाँ की सूक्ष्म व पेंचतार गायकी को मिलाकर उन्होंने एक नई गायकी का निर्माण किया। ठाकुर जयदेव सिंह कहते है कि आगरा घराने के संस्थापक फैयाज खाँ थे, ये ध्रुवपद, धमार ठुमरी, ख्याल सभी शैलियों के गायन में पारंगत थे।

गायन शैली – आगरा घराने की ख्याल शैली में ध्रुपद अंग का प्राबल्य होने के कारण नोम तोम का आलाप इसकी विशेषता है। यहाँ गायकी में बोल–बाँट बहुत अच्छे ढंग से ली जाती है। इस घराने में ख्याल को विलम्बित लय से प्रारम्भ कर उसमें चौगुन, अठगुन, आड़ और फिरत आदि करके लयबद्ध तानों और बोलतानों का प्रयोग होता है। एक स्वर समुदाय को भिन्न–भिन्न रूप से प्रयुक्त किया जाना इस घराने की विशेषता है। ख्याल गायन में सरगम का प्रचार भी इस घराने द्वारा प्रचार में लाया गया। इस घराने की गायकी में सरलता, गौरव तथा संयम दिखाई पड़ता है। आगरा घराने में लयकारी प्रधान गायकी होने के कारण इस प्रणाली के सभी गायक ताल के बहुत पक्के हैं परन्तु संगीतज्ञों का कहना है कि इस गायकी में जोश, लयकारी, बन्दिश का सीधा अनुशासन, कायदे आदि बातों को ध्यान में रखने के कारण स्वरों के कोमल व नाजुक प्रयोग तथा कलात्मक बारीकियाँ इस घराने की गायन शैली में स्थान न पा सकीं।

3.4.3 किराना घराना एवं गायन शैली – किराना घराने के प्रवर्तक प्रसिद्ध ध्रुपदिये एवं बीनकार गुलाम तक़ी के पोते बन्दे अली खाँ को माना जाता है। किराना घराने को बुलंदियों में पहुँचाने का श्रेय उ0 अब्दुल करीम खाँ व उ0 अब्दुल वहीद खाँ को जाता है। उस्ताद अब्दुल करीम खाँ का निवास स्थान किराना होने के कारण इनका घराना भी किराना नाम से जाना जाने लगा। अब्दुल करीम खाँ ने मींड व कण युक्त गायकी को महत्व दिया। गायकी के नव–निर्माण के लिए आपने स्थान–स्थान पर गायकों का गायन सुनकर अपनी गायकी को अधिकाधिक प्रभावोत्पादक बनाने का यत्न किया और अपनी आवाज नुकीली होने के कारण आलाप प्रधान गायकी को कण व मींड की सहायता से सजाकर आपने अत्यन्त प्रभावशाली रूप में सूक्ष्म स्थानों को प्रदर्शित करने वाली अपनी गायकी बना ली। आप दोनों ने किराना घराने की गायकी को इतना प्रभावशाली बना दिया कि सम्पूर्ण उत्तर भारत में इस घराने की शिष्य परम्परा का विकास होने लगा। स्वरों का सुरीलापन व चैनदारी इस घराने की मुख्य विशेषता है। इस घराने के प्रसिद्ध कलाकारों में सवाई गन्धर्व, सुरेश बाबू माने, बहरे बुवा, गंगू बाई हंगल, उ0 रजब अली खाँ, हीराबाई बड़ोदकर, माणिक वर्मा के नाम उल्लेखनीय है। वर्तमान में पंडित भीमसेन जोशी इस घराने के मुख्य कलाकार थे जिनका निधन कुछ समय पहले ही हुआ है।

गायन शैली – इस घराने की गायकी आलाप प्रधान है। आलापचारी में एक–एक सुर की बढ़त की जाती है। एक स्वर को महत्व देकर उसके चारों ओर स्वरों का प्रयोग इस गायकी की विशेषता है। सुरीलापन, मींड का प्रयोग विशेष होता है। इस घराने के स्तम्भ अब्दुल करीम खाँ ने मींड एवं कण युक्त गायकी को महत्व दिया। विभिन्न स्थानों के गायकों को सुनकर तथा अपनी नुकीली आवाज होने के कारण आपने आलाप प्रधान गायकी को कण व मींड की सहायता से सजाकर अत्यन्त प्रभावशाली रूप में सूक्ष्म स्थानों को प्रदर्शित करने वाली विशिष्ट गायकी का निर्माण किया।

3.4.4 दिल्ली घराना एवं गायन शैली – ख्याल गायकी का प्राचीन घराना दिल्ली घराना रहा है। इस घराने की स्थापना के सम्बन्ध में दो मत हैं। एक मतानुसार तानरस खाँ ने इस घराने की स्थापना की। दूसरे मतानुसार दिल्ली में मुहम्मद शाह रंगीले के शासन काल में उनके दरबारी गायक मियाँ नियामत खाँ(सदारंग) तथा फिरोज खाँ(अदारंग) ने ख्याल गायन को उन्नति के चरमोत्कर्ष तक पहुँचा दिया। इन्होंने अपने शिष्यों को भी ख्याल की तालीम दी जिससे इनकी परम्परा पीढ़ी दर पीढ़ी चलती रही। इस मत के समर्थक दिल्ली घराने के प्रसिद्ध गायक उस्ताद चाँद खाँ दिल्ली घराने को प्राचीनतम बताते हैं।

तानरस खाँ का असली नाम कुतुबबख्श था। इन्होंने संगीत शिक्षा मियाँ अचपल से प्राप्त की। आपके पुत्र उमराव खाँ ने दिल्ली घराने की परम्परा को आगे बढ़ाया। तानरस खाँ के पौत्र गुलाम गौस खाँ के पुत्र अब्दुल रहीम खाँ तथा इनके भतीजे शब्बू खाँ, अजीज खाँ भी इस घराने के प्रसिद्ध गायक थे। वर्तमान में उस्ताद चाँद खाँ इस घराने के प्रतिनिधि रहे थे। इनके पुत्र उ0 नसीर अहमद खाँ, उ0 हिलाल अहमद खाँ प्रतिष्ठित गायक रहे हैं। उ0 चाँद खाँ की शिष्याएँ विदुषी कृष्णा बिष्ट एवं भारती चक्रवर्ती इस घराने की गायकी को कायम रखे हैं।

गायन शैली – दिल्ली घराने ने गायन के साथ वादन में भी बहुत प्रसिद्धि पाई। इस घराने के सारंगी वादक भी बहुत प्रसिद्ध हुए हैं। इसी कारण सूत एवं मींड का काम अधिक मात्रा में होता है। इस घराने में ख्याल की बंदिशें कलात्मक होती हैं। कलात्मकता का विशेष प्रयोग रहता है। इस घराने में विविध प्रकार की तानें लेने का प्रचार है जैसे झूला की तान, जोड़ तोड़ की तान, फन्दे की तान, उड़ान की तान इत्यादि।

3.4.5 पटियाला घराना एवं गायन शैली – पंजाब प्रदेश में ख्याल गायकी का प्रसार विभिन्न रियासतों में होता रहा। परन्तु पटियाला में ही दिल्ली दरबार के अधिकांश गायकों को आश्रय प्राप्त हुआ। पटियाला घराने को पंजाब घराना भी कहा जाता है। उस्ताद बड़े गुलाम अली खाँ के नाम से यह घराना अधिक चर्चा में अया। बड़े मियाँ कालू खाँ जो प्रसिद्ध सारंगी वादक थे, इनके पुत्र अली बख्श तथा फतेह अली खाँ दोनों ने जो अलियाफत्तू के नाम से प्रसिद्ध थे, इस घराने की गायकी को परिमार्जित किया। दोनों ने अनेक घरानों की गायकी को ग्रहण कर अपनी एक स्वतंत्र गायन शैली का निर्माण किया तथा यह पटियाला में निवास करते थे इसीलिए इनकी गायकी पटियाला घराने की कहलाने लगी। बड़े गुलाम अली खाँ ने इस घराने की गायकी का प्रतिनिधित्व लम्बे समय तक किया। इनके पिता अली बख्श तथा चाचा काले खाँ को बड़े मिया कालू खाँ से संगीत शिक्षा प्राप्त हुई। बड़े गुलाम अली खाँ के पुत्र मुनव्वर अली खाँ भी इस घराने के प्रसिद्ध गायक रहे हैं। नजाकत अली तथा अमानत अली इस घराने के मूर्धन्य कलाकार थे।

गायन शैली – पटियाला घराने की गायकी की मुख्य विशेषता इनके गाए ख्याल में बंदिशें कलापूर्ण होती हैं। गले की तैयारी पर यहाँ विशेष ध्यान दिया जाता है। इस घराने में लयकारी के द्वारा विविध प्रयोग तथा बोल अंग एवं बोलतान का अधिक मात्रा में प्रयोग किया जाता है। इसमें वक्र,

फिरत एवं अलकांरिक तानों का प्रयोग विशेष होता है। स्वरों की शुद्धता एवं तीनों सप्तकों में गले को ले जाने का विशेष अभ्यास इस घराने में किया जाता है।

3.4.6 रामपुर घराना एवं गायन शैली – रामपुर घराने की परम्परा का सम्बन्ध यहाँ के नवाबों से रहा है। नवाब युसुफ अली खाँ संगीत के ज्ञाता व रसिक थे। इन्हीं के दो पुत्र कल्बे अली खाँ तथा हैदर अली खाँ दोनों संगीत में प्रवीण थे। इनके दरबार में संगीतज्ञों का बहुत सम्मान था। हैदर अली खाँ ने संगीत शिक्षा देकर उस्ताद वजीर खाँ जैसे विद्वान संगीतज्ञो को तैयार किया। पं0 भातखण्डे, हाफिज अली खाँ, उस्ताद अलाउद्दीन खाँ के गुरू उस्ताद वजीर खाँ ही थे। वजीर खाँ, बहादुर खाँ के दौहित्र थे। बहादुर हुसैन खाँ ने ख्याल गायन के अच्छे शिष्य तैयार किए। रामपुर के प्रसिद्ध गायक इनायत खाँ की संगीत शिक्षा आपके द्वारा हुई। इनके गीत "इनायत पिया" के नाम से प्रसिद्ध हैं। आपके शिष्यों ने रामपुर घराने का नाम रौशन किया इनमें प्रमुख हैं, उस्ताद मुश्ताक हुसैन खाँ, उस्ताद फिदा हुसैन खाँ, उस्ताद हैदर हुसैन खाँ, उस्ताद हफीज खाँ, उस्ताद अमान अली खाँ आदि। फिदा हुसैन खाँ के प्रमुख शिष्यों में उस्ताद निसार हुसैन खाँ, उस्ताद राशीद अहमद खाँ, उस्ताद हफीज़ अहमद खाँ, उस्ताद गुलाम साबिर खाँ, उस्ताद गुलाम मुस्तफा खाँ तथा उस्ताद सरफ़राज हुसैन खाँ रामपुर घराने के प्रसिद्ध गायक हैं। उस्ताद मुश्ताक हुसैन खाँ, इनायत खाँ के शिष्य व दामाद थे। इनायत खाँ के ही दौहित्र हैं–गुलाम मुस्तफा खाँ। आपका सहसवान घराने से भी सम्बन्ध है। आपके नाना संगीत प्रवीण मुहम्मद हुसैन खाँ रामपुर मे ही रहते थे और वजीर खाँ के शिष्य थे। गुलाम मुस्तफा खाँ ने बदायूँ के उस्ताद निसार हुसैन खाँ और उनके पिता उस्ताद फिदा हुसैन खाँ से भी शिक्षा ली। आपकी द्रुत सपाट तानें व सरगम लेने की शैली बड़े गुलाम अली की गायकी पर आधारित है। इस प्रकार आप पर एक नहीं बल्कि अनेक घरानों की गायकी का प्रभाव है।

गायन शैली – इस घराने के गायक विशेष रूप से मध्य लय में गाते हैं। सादरा गायन में इस घराने के गायक विशेष रूप से दक्ष है। तानें सम्पूर्ण एवं सपाट लेने का इस घराने के अधिक चलन है। इस गायन शैली में स्वर तथा ताल की शिक्षा का विशेष महत्व है। आवाज की तैयारी तथा लय व ताल की शिक्षा के साथ भाषा, भाव तथा साहित्य के ज्ञान के महत्व को इस घराने में विशेष स्थान प्राप्त है।

3.4.7 जयपुर या अतरौली घराना एवं गायन शैली – यह घराना अल्लादिया खाँ घराना के नाम से भी जाना जाता है। अल्लादिया खाँ मूलतः जयपुर निवासी थे। इसीलिए इस घराने को जयपुर घराना भी कहते हैं। अल्लादिया खाँ के पूर्वज अतरौली के निवासी थे। जयपुर के नवाब कल्लन खाँ ने इन्हें राजाश्रय दिया। कुछ संगीतज्ञ इस घराने के जन्मदाता जयपुर के करामत अली एवं मुबारक अली को मानते हैं। अल्लादिया खाँ ध्रुपद की डागुरबानी के वंशज थे। जयपुर के विशिष्ट कलाकार मुबारक अली का उन पर विशिष्ट प्रभाव था। अल्लादिया की शिक्षा अहमद खाँ, जंहागीर खाँ व दौलत खाँ से हुई। इनसे गायकी सीख कर तथा अपनी विशेषताओं को इसमें सम्मिलित कर आपने एक नवीन गायकी की सृष्टि की। इनके दो पुत्र मंजी खाँ व भर्जी खाँ इस घराने के विशिष्ट गायक थे। इनके ही शिष्य मल्लिकार्जुन मंसूर वर्तमान में प्रसिद्ध गायक थे। इसके अतिरिक्त इस घराने के प्रमुख कलाकारों में केसरबाई केरकर, मोधुबाई कुर्डीकर तथा लक्ष्मीबाई जाघव के नाम प्रसिद्ध हैं। विदुषी किशोरी अमोनकर एवं अश्विनी भिड़े, वर्तमान में इस घराने की प्रसिद्ध गायिकाएँ हैं। इस घराने की गायकी विशेषताओं के लिए अल्लादिया खाँ साहब की गायकी की ओर ध्यान देना होगा। आपकी गायकी अकृत्रिम, सहज, मुक्त एवं मुलायम थी। ताल की प्रत्येक मात्रा पर ध्यान देते हुए उनके स्वर विन्यास दो मात्राओं के बीच में सूक्ष्म स्थानों पर होते थे। उनकी गायकी

मधुर, घुमावदार व डौल की थी। आपकी फिरत भी सीधी न होकर बलपेंचयुक्त होती थी। बोलतान में स्वर व अक्षर गुंथे हुए, उच्चारण व स्वर बहुत भरावदार होते थे। इस गायकी में लयसंस्कारित स्वर को ही आधार माना गया है अर्थात् स्वर व लय को समान रूप से महत्व दिया गया है। इनकी परम्परा में गायन की लय बहुत विलम्बित रहती है और उसी में तेज लय की तान गाई जाती है। इस घराने में विलम्बित के बाद द्रुत ख्याल गाना अनिवार्य नहीं है, ऐसा कहा जाता है।

गायन शैली – खुली आवाज, गायकी में ध्रुपद की गमक, ख्याल का मुक्त रूप से विस्तार, वक्र तानें, लय तथा बोलों का सौन्दर्यात्मक मिश्रण, टप्पा गायन की ताने इस घराने की विशेषताएँ हैं। इस घराने की गायकी मधुर, घुमावदार व भरावदार थी। गायन में लय विलम्बित रहती है तथा उसमें तेज तानें गायी जाती हैं।

3.4.8 इन्दौर घराना एवं गायन शैली – इन्दौर घराने का संस्थापक उस्ताद अमीर खाँ को माना जाता है। इनका निवास स्थान इन्दौर होने के कारण ही इनके घराने का नाम इन्दौर पड़ा। कोई घराना बनने के लिए कम से कम तीन पीढ़ियों तक गुरू शिष्य परम्परा द्वारा विशिष्ट गायन शैली का निर्माण होना चाहिए परन्तु संगीत जगत में अपनी एक अति विशिष्ट पहचान बनाकर आपकी गायन शैली एक सम्पूर्ण घराने की विशेषताओं से परिपूर्ण मानी गयी। उस्ताद अमीर खाँ, छंगे खाँ साहब की पीढ़ी से सम्बन्ध रखते थे। आपकी शिक्षा अपने पिता उस्ताद शाहमीर खाँ से हुई। आपकी गायकी में उस्ताद रजब अली खाँ, उस्ताद नसीरूद्दीन, उस्ताद हफीज़ खाँ, उस्ताद मुराद खाँ तथा उस्ताद अमान अली खाँ का भी प्रभाव रहा है। पं0 अमरनाथ, डॉ0 अजीत पैण्टल, सिंह बंधु, ए. कानन आप ही के शिष्य रहे हैं। इन्दौर घराने की गायकी मुख्य रूप से 'भेंडी बाजार वाले घराने' की मेरखंड गायकी से ही प्रभावित थी। मेरखंड गायकी का अर्थ है कि किसी स्वर संख्या के गणितीय पद्धति से जितने भी प्रकार हो सकते हैं उनका प्रयोग अधिक से अधिक रूप में किया जाए। इस प्रकार के असंख्य प्रकारों से सुसज्जित गायकी को ही मेरखंड गायकी कहा जाता है। इन्दौर घराने में मध्य लय की अधिक प्रधानता है। गायन में नृत्यात्मक लचक, नजाकत तथा स्वरों के मोड़ शोभावर्द्धक होते हैं।

गायन शैली – इन्दौर घराने की विशेषता स्वरों की मेरखंड पद्धति द्वारा बढ़त है। यह गायन शैली आलाप प्रधान रही है। इस कारण इस घराने में गम्भीर रागों के प्रकार अधिक हैं, जैसे– मालकोंश, दरबारी कान्हड़ा, शुद्ध कल्याण, मारवा, तोड़ी आदि। इस शैली में विलम्बित रचनाओं में गम्भीर, शान्त वातावरण तथा द्रुत रचनाओं में तान कठिन एवं द्रुत गति से ली जाती है। मेरखंड सरगम भी इस गायकी में विशेष स्थान रखती है।

3.4.9 खुर्जा घराना एवं गायन शैली – इस घराने की परम्परा मैंदू खाँ से आरम्भ होती है। इसके पश्चात दायम खाँ और कायम खाँ तथा बाद में नत्थे खाँ के पुत्र जोधे खाँ इस घराने के प्रसिद्ध संगीतज्ञ हुए। इनके पुत्र इमाम का जन्म खुर्जा में ही हुआ। इमाम खाँ के पुत्र गुलाम हुसैन खाँ खुर्जा के नवाब आज़म अली खाँ के आश्रय में रहे। इनके तीन पुत्र जुहूर खाँ, गफूर बख्श और गुलाम हैदर खाँ इस घराने के प्रतिभा सम्पन्न गायक रहे। जहूर खाँ हिन्दी, संस्कृत व फारसी में कविता करते थे। हिन्दी कविता में 'रामदास' तथा फारसी में 'मुमकिन' इनका उपनाम था। आपको ध्रुपद व ख्याल आदि पर पूर्ण अधिकार था। इनके द्वारा रचित ध्रुपद, ख्याल, होरी, सादरे, चतुरंग, त्रिवट व सरगम आदि बहुत प्रसिद्ध हुए। गफूर बख्श खाँ अच्छे सितार वादक थे और शायर भी थे। आपका उपनाम 'कामिल' था। गुलाम हैदर खाँ खुर्जा में ही पैदा हुए थे। आपकी शिक्षा अपने पिता गुलाम हुसैन खाँ व बड़े भाई जहूर खाँ से हुई। आप नेपाल दरबार में 20 वर्ष तक रहे। बाद

में खुर्जा आकर आपने अनेक शिष्य बनाए। गफूर बख्श खाँ की कोई सन्तान नहीं थी। गुलाम हैदर खाँ के पुत्र अब्दुल हकीम खाँ ने अपने पिता से अच्छी शिक्षा पाई। अल्ताफ हुसैन खाँ के पुत्र वाहिद हुसैन खाँ तथा मुमताज हुसैन खाँ प्रसिद्ध संगीतज्ञ रहे। वाहिद हुसैन खाँ के दो पुत्र हैं जावेद हुसैन और परवेज हुसैन। वर्तमान में इस घराने का बहुत कम प्रचार रह गया है।

गायन शैली – इस घराने की विशेषता यह है कि इसमें ख्याल के चार भाग होते हैं। शुद्ध मुद्रा एवं शुद्ध शब्द रचना का विशेष ध्यान रखा जाता है। मुर्की का प्रयोग गायन में बहुत कम होता है।

3.4.10 कव्वाल बच्चों का घराना एवं गायन शैली – यह प्राचीन प्रसिद्ध घराना माना जाता है। विद्वान इसे अहमद खाँ का घराना भी कहते हैं। उस्ताद अहमद खाँ के शिष्य पंचम खाँ थे तथा पंचम खाँ के शिष्य उस्ताद मस्सू खाँ रहे। उस्ताद विलायत हुसैन खाँ ने अपनी किताब में सावन्त एवं बूला नामक दो भाइयों को इस घराने का संस्थापक बताया है। शक्कर खाँ और मक्खन खाँ को इस घराने से सम्बद्ध बताया है। अधिकतर ग्रन्थों में शक्कर खाँ व मक्खन खाँ के अलग–अलग घराने बताए गए हैं। वैसे भी मक्खन खाँ को ग्वालियर घराने का संस्थापक बताया गया है तब यह दोनों ही कव्वाल बच्चों के घराने में किस प्रकार आ गए। फिर भी यदि केवल शक्कर खाँ को ही कव्वाल बच्चों की परम्परा से माना जाए तो शक्कर खाँ के पुत्र थे बड़े मुहम्मद खाँ। मुहम्मद खाँ के पुत्र थे अमान अली खाँ, बाकर अली खाँ, मुबारक अली खाँ, मुनव्वर अली खाँ और फैयाज अली। अमान अली खाँ भी अपने पिता के समान ही ख्याल गायन में तानें बड़े बल–फंदे युक्त लेते थे। ग्वालियर व रीवां रियासतों में आपका बहुत सम्मान हुआ। इस घराने के अन्य प्रसिद्ध गायकों में सादिक अली खाँ, मौजुद्दीन, फज़ले अली खाँ, मुजाहिर खाँ, रजब अली खाँ, मुबारक अली खाँ, दिलावर अली खाँ, हुसैन खाँ आदि के नाम उल्लेखनीय हैं।

गायन शैली – इस घराने की गायन शैली में लय एवं ताल की कठोर साधना तथा स्वरों की मधुरता से लगाने का अभ्यास विशेष रूप के कराया जाता है। बंदिशों को अति द्रुत गति से गाने का चलन इस घराने में है। मुश्किल, फिरत एवं कठिन गायकी इस घराने की विशेषता है। सम्भवतः इसी कारण इस घराने को कव्वाल बच्चों का घराना कहा जाता है।

3.4.11 भिंडी बाजार घराना एवं गायन शैली – भिंडी बाजार घराने के प्रतिनिधि मूलरूप से बिजनौर, जिला– मुरादाबाद के निवासी थे। उस्ताद दिलावर खाँ के पुत्र छज्जू खाँ, नज़ीर खाँ, हाजी विलायत हुसैन और खादिम हुसैन लगभग 1880 ई0 में मुम्बई के भिंडी बाजार इलाके में आकर बस गये, तभी से वे 'भिंडी बाजार वाले' कहलाने लगे। छज्जू खाँ के दो फिदा अली खाँ ओर अमान अली खाँ व नज़ीर खाँ के पुत्र मुबारक अली सभी उच्चकोटि के गवय्ये हुए हैं। खादिम हुसैन के पुत्र लायक अली खाँ को चुन्नू खाँ के नाम से भी सम्बोधित किया जाता था।

इस घराने में गायन व सारंगी के साथ तबला व पखावज में भी कई दक्ष कलाकार हुए हैं जो पूरब अंग का पालन करते हैं। नज़ीर खाँ गायन व सारंगी–वादन दोनों के लिए विख्यात हैं। पखावज में महबूब शाह वारसी व दायम अली तबले के लिये मशहूर हैं। दायम अली खाँ के पिता ज़हूर खाँ इन्दौर महाराज के यहाँ सारंगी बजाते थे। 1880 में मुम्बई आने के पश्चात इस घराने के कई शिष्य बन गये। कहा जाता है कि स्वयं स्व0 भातखण्डे जी ने चीजों की स्वरलिपि लेने के लिए, नज़ीर खाँ का गंडा बांधा और नज़ीर खाँ ने स्वरलिपि सीखने के लिए भातखण्डे जी का गंडा बांधा। यह कहा तक सत्य है, इसका निश्चय नहीं हो पाया। यह भी सुनने में आया है कि छज्जू खाँ ने गायन विद्या ग्वालियर सहसवान घराने के इनायत हुसैन से ली, यहाँ पर एक शंका उठती है। उ0 अमीनउद्दीन खाँ डागर ने हाल ही में डॉ0 सुहासिनी कोराटकर को बताया कि छज्जू खाँ

ने डागर घराने के इनायत खाँ से ध्रुपद की शिक्षा पाई। दोनों गुरूओं के नाम लगभग मिलते–जुलते है।

आज के सन्दर्भ में इस घराने का श्रेय यदि किसी को है तो वह अमान अली को है। यह छज्जू खाँ के सपुत्र थे और भगवान ने इन्हें ऐसी अपूर्व कल्पना शक्ति दी थी कि एक नई गायकी का निर्माण हो गया और वह ऐसी शैली बन गई, जो अपने सौन्दर्य के कारण, उस गायकी की परम्परा बन गई। ध्रुवपद धमार की वर्षों की शिक्षा, जो उन्होंने अपने पिता छज्जू खाँ व चाचा नज़ीर खाँ व ख़ादिम हुसैन से पाई थी, उस पर भगवान की देन, इन सबके सुन्दर मिश्रण से अमान अली खाँ ने गायकी को बड़ा कायदेदार, सुन्दर व मनोहर बना दिया।

अमान अली खाँ दक्षिण में भी रहे। वहाँ के संगीत से वह बहुत प्रभावित हुए और उन्होंने कर्नाटक संगीत का काफी अध्ययन भी किया, फिर उसके सार तत्वों व सौन्दर्य वस्तुओं को ग्रहण कर, उत्तर हिन्दुस्तानी संगीत में अपनी अनोखी शैली प्रस्तुत की। कर्नाटक संगीत पद्धति के अनेक रागों में चीज़ें बांधकर, उत्तर हिन्दुस्तानी संगीत में उन्हें प्रस्तुत किया। जैसे कि राग हंसध्वनि, प्रतापवराली इत्यादि रागों में उनकी अपूर्व रचनाएं विद्यमान हैं।

गायन शैली – साहित्य की दृष्टि से इनकी रचनाएँ बहुत उच्चकोटि की हैं। कविताओं में हिन्दू देवताओं के वर्णन का प्राबल्य है। अपने पिता छज्जू खाँ का उपनाम 'अमरशाह' लेकर अमान अली ने भी बहुत सी बंदिशों की रचना की।

सरगम पद्धति इस गायकी के घराने का विशेष गुण है। एक बार जहाँ सरगम आरम्भ हो श्रोतागण लगातार मंत्रमुग्ध होकर बहुत समय तक सुनते रहते हैं। इस घराने की बढ़त पद्धति भी विशेष है। यह बड़ी वेगपूर्ण होती है। प्रत्येक स्वर को दूसरे स्वर से लेकर मींड़ लेकर जोड़ने की कला व सम पर पहुँचने की पद्धति बहुत आकर्षक होती है। इस घराने की तानों के ढंग को खण्डमेरू कहते हैं। इसके अनुसार हर एक स्वर के भेद होते हैं जिस संख्या के भेद चाहे उस संख्या को उससे एक–एक कम होते हुए एक संख्या तक के सब अंकों से गुणा करने से वह सही मिलते हैं। विविध प्रकार की लयकारी, बोलों को भिन्न लय में बॉटना इस घराने में प्रमुख रूप से होता है। दीपचन्दी, रूपक व झपताल का प्रचार भी इसी घराने से हुआ। ध्रुपद–धमार, चीज़ में बोल भरना या बोल बनाओ, मुखड़ा मींड, इन सब बातों पर इस घराने के गायकों का बहुत अधिकार है। तानें उलट–पलट से ली जाती है। पहले छोटी–छोटी तानें फिर धीरे–धीरे बढ़ायी जाती हैं। तानों में खटके, बलपेंच व गमक कानों को बहुत भले मालूम देते हैं।

3.4.12 सहसवान घराना एवं गायन शैली – इस घराने से तीन व्यक्ति मुख्य रूप से सम्बद्ध माने जाते हैं– फिदा हुसैन खाँ, निसार हुसैन खाँ(बदायूँ) और इनायत हुसैन खाँ। इनायत हुसैन खाँ को रामपुर घराने से भी सम्बद्ध बताया गया है। आप हद्दू खाँ के दामाद थे ओर बहादुर हुसैन खाँ के शार्गिद थे। आपके शिष्यों में रामकृष्ण बझे बुवा, छज्जु खाँ, नजीर खाँ, खादिम हुसैन खाँ, मुश्ताक हुसैन खाँ आदि प्रसिद्ध हैं। मुश्ताक हुसैन खाँ, इनायत हुसैन खाँ के दामाद थे। आपने अपने पिता कल्लन खाँ से, परन्तु सबसे पहले अपने मामा पुत्तन खाँ से शिक्षा ली। आपने अपने श्वसुर इनायत हुसैन खाँ से भी बहुत कुछ सीखा। तत्पश्चात आप उस्ताद वजीर खाँ के शार्गिद हो गए। इस घराने के एक अन्य गायक का नाम है इमदाद खाँ। आप सहसवान के ही निवासी थे।

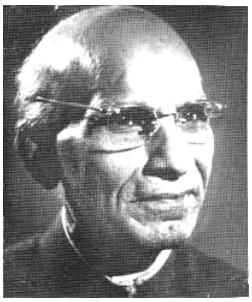
गायन शैली – गमक और छन्द का काम ही इस घराने की मुख्य विशेषता है, परन्तु इसके साथ अति द्रुत तान का भी प्रयोग इस घराने में मिलता है। यहाँ लयकारी ध्रुपद अंग प्रधान ली जाती हैं। इस घराने की तानें टप्पा शैली जैसी थी तथा घरानेदार पुराने उस्ताद विस्तार में पल्टा अंलकार, पल्टा तान करते थे।

3.4.13 सिकन्दराबाद का घराना एवं गायन शैली – उत्तर प्रदेश के बुलन्दशहर जिले में सिकन्दराबाद नामक स्थान पर रमज़ान खाँ नामक गवैये हुए हैं। प्रारम्भिक शिक्षा अपने घराने से प्राप्त करके आप बाद में इमाम खाँ अतरौली वाले के शिष्य हो गए थे। आप एक अच्छे रचनाकार भी थे। आपका उपनाम 'मियां रंगीले' था। रमजान खाँ के भतीजे अली खाँ(19वीं सदी) भी अच्छे गवैये थे। बाँदा के नवाब जुल्फीकार अली ने आपका बहुत आदर सत्कार किया। इस घराने के कुछ अन्य संगीतज्ञों में कुतुब अली खाँ तथा रहमतुल्ला खाँ हुए हैं। यह तानरस खाँ व हद्दू खाँ के समकालीन थे। रहमतुल्ला खाँ के बड़े पुत्र अजमतुल्ला खाँ भी ख्याल गायन में निपुण थे। आपकी तान बड़ी जोरदार होती थी और एक बार तान लेते–लेते ही आपके प्राण निकल गए। रहमतुल्ला के पुत्र कुदरतुल्ला भी एक अच्छे गवैये थे। यह ख्याल, तराना आदि सभी गाते थे। आपके समकालीन गायकों में अलीबख्श, फतह अली पटियाले वाले, जहूर खाँ, महबूब खाँ, पुत्तन खाँ, अतरौली वाले अल्लादिया खाँ ग्वालियर वाले नजीर खाँ व आगरे के नत्थन खाँ थे। कुदरतुल्ला खाँ के बड़े बेटे मुहम्मद अली खाँ थे। ये ख्याल अच्छा गाते थे और हैदराबाद के निजाम के यहाँ नियुक्त हो गए थे। इस घराने के अन्य संगीतज्ञों में मस्ते खाँ के सुपुत्र मुजफ्फर खाँ तथा इनके पुत्र मुनव्वर खाँ भी अच्छे गायक थे।

3.4.14 मथुरा घराना एवं गायन शैली – 18वीं सदी में कौड़ी रंग व पैसा रंग नामक दो भाई थे जो ध्रुपद, धमार व ख्याल के अच्छे गायक थे। इन्हीं के वंशजों में पान खाँ सन् 1800 ई0 के पूर्व हुए थे। इनके पुत्र बुलाकी खाँ संगीत शास्त्र के महापण्डित भी थे। यह दोनों ही ध्रुपद, धमार व ख्याल गायन में निपुण थे। पान खाँ सितार भी बजाते थे। बुलाकी खाँ के पुत्र मेहताब खाँ(19वीं सदी) गायन कला में निपुण थे। मेहताब खाँ के पुत्र मीराबख्श खाँ(1870 ई0) अच्छे गायक होने के साथ–साथ अच्छे सितार वादक भी थे। मीराबख्श के दो पुत्र थे गुलदीन खाँ, जिनका असली नाम अहमद खाँ था और दूसरे नजीर खाँ। नजीर खाँ मथुरा के प्रसिद्ध संगीताचार्य थे। गुलदीन खाँ के पुत्र काले खाँ जिनका जन्म 1860 ई0 में मथुरा में हुआ था, एक अच्छे ख्याल गायक थे। इनके द्वारा रचित ख्याल, ठुमरी व सरगमें आदि बहुत प्रसिद्ध हुई। आपको हिन्दी व फारसी की शिक्षा अपने पिता से मिली।

3.4.15 अन्य घरानें – संगीत जगत में इन घराने के अतिरिक्त और भी बहुत से घराने हैं जैसे मनरंग घराना, जिसके संस्थापक मनरंग(भूपत खाँ) थे, गोखले घराना– जिसके संस्थापक महाराष्ट्र में ख्याल शैली प्रारम्भ करने वाले महादेव बुवा गोखले थे, मिश्र घराना– जिसके प्रमुख गायक पं0 दिलाराम मिश्र थे, तथा अन्य भी छोटे–छोटे घराने हैं जैसे– मेवाती, बनारस आदि।

पं0डी0वी0 पलुस्कर (ग्वालियर घराना)



उस्ताद चाँद खाँ (दिल्ली घराना)

पं0 भीमसेन जोशी (किराना घराना)

उ0 अमीर खाँ
(इन्दौर घराना)

उ0 अब्दुल करीम खाँ
(किराना घराना)

उ0 मुस्ताक हुसैन खाँ
(रामपुर घराना)

किशोरी देवी अमोनकर
(जयपुर घराना)

उ0 अल्लादिया खाँ
(जयपुर घराना)

उ0 फैयाज़ खाँ
(आगरा घराना)

उ0 वाहिद हुसैन
(खुर्जा घराना)

पं0 एस0एन0 रातनजनकर
(आगरा घराना)

श्रीमती सुमति मुटाटकर
(आगरा घराना)

पं0 सवाई गन्धर्व
(किराना घराना)

हीरा बाई बड़ोदकर
(किराना घराना)

पं0 मल्लिकार्जुन मंसूर
(अतरौली घराना)

पं0 एल0के0 पंडित
(ग्वालियर घराना)

पं0 ओंकारनाथ ठाकुर
(ग्वालियर घराना)

विदूषी प्रभा अत्रे
(किराना घराना)

उ0 राशिद खाँ
(रामपुर घराना)

अभ्यास प्रश्न

1. लघु उत्तरीय प्रश्नः

(क) किराना घराने की गायकी के विषय में बताईये।
(ख) आगरा घराने की वंश परम्परा के विषय में बताईये।
(ग) दिल्ली घराने का संक्षिप्त परिचय दीजिए।

2. सही/गलत बताइयेः

(क) उ0 अब्दुल करीम खाँ पटियाला घराने से सम्बन्ध रखते है।
(ख) ग्वालियर घराने में जोरदार एवं खुली आवाज लगाते हैं।
(ग) दिल्ली घराने में तान के विविध प्रकार लेने का चलन है।
(घ) इन्दौर घराने के संस्थापक उ0 अली अकबर खाँ है।

3. रिक्त स्थानों की पूर्ति करोंः

(क) उ0 फैयाज़ खाँ ..... घराने से सम्बन्ध रखते है।
(ख) किराना घराने का संस्थापक ..... को माना जाता है।
(ग) उ0 अमीर खाँ ने अपने पिता ..... से भी संगीत शिक्षा प्राप्त की।

3.5 सारांश

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के पश्चात आप जान चुके है कि वर्तमान ख्याल गायन शैली को समृद्ध करने में घराना परम्परा का विशेष योगदान है। प्रत्येक घराने की गायकी की अपनी अलग–अलग विशेषताएँ होते हुए भी राग में स्वरों को समान स्थान प्राप्त है। इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप ख्याल गायकी की विशेषताओं को सुनकर उससे सम्बन्धित घरानें की पहचान स्वयं कर सकेंगे क्योंकि इस इकाई में घरानागत सभी विशेषताओं को श्रेणीगत किया गया है। घराने केवल ख्याल में ही नहीं वरन संगीत की सभी शैलियों में विद्यमान है। संगीत में घरानों का विशेष महत्व है। कला से सौन्दर्य का अविष्कार होता है तथा इसी से किसी विशिष्ट अंग पर अधिकार पाने से घराने का जन्म होता है। अनुकरण घराने का मूलभूत तत्व है। ख्याल गायन में आवाज के गुण धर्म के अनुसार संगीत अंलकरणों का प्रयोग अनुभव, कल्पना एवं स्वयं की बुद्धि के आधार पर करते हुए दी गई तालीम पीढ़ी दर पीढ़ी किन्ही विशेष नियमों, रीतियों व कायदों से युक्त होने पर एक घराने का रूप धारण कर लेती है। ख्याल घरानों की वंश परम्परा एवं इससे जुड़े विभिन्न संगीतज्ञों के विषय में भी इस इकाई में समझ सकेंगे।

3.6 शब्दावली

1. **अलंकार** : स्वरों का ऐसा समूह जो गीत को रंजकता प्रदान करता है।
2. **आलाप** : स्वरों द्वारा आकार में विस्तार करना जिससे राग का विस्तार होता है।
3. **खटका** : एक गमक का प्रकार, कण स्वर का प्रबल स्पर्श करने की क्रिया।
4. **जबड़े की तान** : गमक तान का एक प्रकार है।
5. **बस्लावा** : शब्दों के माध्यम से स्वर विस्तार करते हुए गायन करना।
6. **बोलतान** : शब्दों के माध्यम से तान का प्रयोग करते हुए गायन करना।

3.7 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

2. सही गलत बताइयेः

(क) असत्य (ख) सत्य (ग) सत्य (घ) असत्य

3. रिक्त स्थानों की पूर्ति करिएः

(क) आगरा (ख) उ0 अब्दुल करीम खाँ (ग) शाहमीर खाँ

3.8 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. पंराजपे, डॉ0 शरच्चन्द्र श्रीधर, (1972), संगीत बोध, मध्य प्रदेश हिन्दी ग्रंथ अकादमी, भोपाल।
2. सक्सेना, डॉ0 मधुबाला, (1985), ख्याल शैली का विकास, विशाल पब्लिकेशन्स, कुरूक्षेत्र।
3. बृहस्पति, कैलाश चन्द्र देव, (1974), मुसलमान और भारतीय संगीत, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली।

3.9 सहायक पाठ्य सामग्री

1. मित्रा, डॉ0 राका (1996), कंठ संगीत में घराना व्यवस्था का विवर्तन, पाठक पब्लिकेशन्स, इलाहाबाद।
2. खुराना, शन्नों, (1995), ख्याल गायाकी में विविध घराने, सिद्धार्थ पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली।

3.10 निबन्धात्मक प्रश्न

1. ग्वालियर एवं आगरा घराने के विषय में सविस्तार समझाइये।
2. ख्याल गायन के किन्हीं तीन घरानों के विषय में बताइये।

इकाई 4 – पाठ्यक्रम के रागों का पूर्ण वर्णन, तुलना एवं स्वर समूह द्वारा राग पहचानना

4.1 प्रस्तावना
4.2 उद्देश्य
4.3 राग श्यामकल्याण–पूर्ण वर्णन
  4.3.1 सम्प्रकृतिक राग
  4.3.2 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना
4.4 राग मारू बिहाग–पूर्ण वर्णन
  4.4.1 सम्प्रकृतिक राग
  4.4.2 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना
4.5 राग पूरियाकल्याण–पूर्ण वर्णन
  4.5.1 सम्प्रकृतिक राग
  4.5.2 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना
4.6 राग भैरव–पूर्ण वर्णन
  4.6.1 सम्प्रकृतिक राग
  4.6.2 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना
4.7 राग केदार–पूर्ण वर्णन
  4.7.1 सम्प्रकृतिक राग
  4.7.2 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना
4.8 सारांश
4.9 शब्दावली
4.10 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
4.11 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची
4.12 निबन्धात्मक प्रश्न

4.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0वी0–502) पाठ्यक्रम की चौथी इकाई है। पहले की इकाईयों में आपने स्वरलिपि पद्धतियों का अध्ययन किया। आप गायन शैलियों एवं ख्याल के घरानों के विषय में भी जान चुके हैं।

इस इकाई में आप रागों का पूर्ण परिचय एवं इनके सामप्रकृतिक रागों की चर्चा की गई है तथा आपको स्वर समूहों द्वारा पहचानने के विषय में भी बताया गया है।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप राग को समझ सकेंगे और रागों की सफल कियात्मक प्रस्तुति कर सकेंगे।

4.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के बाद आप :–

1. दिये गये राग परिचय के द्वारा आप राग का सुन्दर प्रयोग कर सकेंगे।
2. राग के मुख्य स्वर समूह द्वारा आप राग पहचान सकेंगे एवं इन स्वर समूह के प्रयोग से राग स्थापित कर सकेंगे।
3. सम्प्रकृतिक रागों की चर्चा से आप राग को एक दूसरे से अलग कर राग का स्वरूप स्थापित कर सकेंगे।

4.3 राग श्यामकल्याण– पूर्ण वर्णन

'थाट कल्याण मानत गुनि जन प–स संवाद अनूप
ओडत सम्पूरन प्रथम रात्रि, श्याम कल्याण स्वरूप'

श्यामकल्याण राग कल्याण थाट से उत्पन्न राग है। आरोह में गंधार एवं धैवत स्वर वर्जित है। अवरोह में सातों स्वरों का प्रयोग होता है, इसलिए इसकी जाति औडव–सम्पूर्ण है। वादी स्वर पंचम तथा सम्वादी षड़ज है, इस राग में दोनों मध्यमों (तीव्र म एवं शुद्ध म) का प्रयोग होता है, शेष स्वर शुद्ध हैं। यह राग कल्याण का एक प्रकार है नाम से यह तथ्य स्पष्ट है। इस नाम से ऐसा प्रतीत होता है कि इस राग में श्याम और कल्याण इन दो रागों का मिश्रण है किन्तु ऐसा नहीं है। इसमें कामोद एवं कल्याण का सुन्दर मिश्रण है। गंधार अवरोह में अल्प और वक्र हैं पूर्वांग में कामोद अंग करने के लिए गंधार अल्प करते हैं और ध प मं प म रे स्वर का प्रयोग करते हैं। गंधार का प्रयोग केवल एक ढंग से होता है जैसे– ध प मं प, ग म रे सा, प्रत्येक आलाप के अन्त में ग म रे, स्वर प्रयोग करते हैं।

आरोह में तीव्र मध्यम और अवरोह में शुद्ध मध्यम का प्रयोग होता है। इस राग में निषाद बहुत महत्वपूर्ण है यद्यपि अवरोह में धैवत वर्ज्य माना गया है फिर भी निषाद पर धैवत का कण दिया जाता है, यह कण कल्याण रागांग का सूचक है। कुछ विद्वानों ने इसे सम्पूर्ण जाति का राग माना है। मारिफुन्नगमात में इसे ऐसा ही माना गया है। वादी स्वर पंचम मानने से यह राग उत्तरांग प्रधान होना चाहिये किन्तु वास्वत में यह पूर्वांग प्रधान राग है इसलिए कुछ विद्वानों ने इसमें षड़ज वादी और पंचम सम्वादी माना है। कुछ विद्वानों ने इसमें ऋषभ वादी और पंचम सम्वादी माना है।

आरोह – सा रे मं प नि सां।
अवरोह – सां नि ध प मं प ध, मं प, ग म रे, नि़सा।
पकड़ – रे मं प, ध प मं प, ग मं रे, नि़ सा।
मुख्य स्वर संगतियां – रे मं प, मं प, ग म रे सा
न्यास के स्वर – रे, प और नि

4.3.1 सम्प्रकृतिक राग–शुद्ध सारँग और कामोद।

शुद्धसारँग राग से बचने के लिए अवरोह में गंधार का प्रयोग किया जाता है और कामोद राग से बचने के लिए निषाद को बढ़ाते हैं एवं गंधार का लंघन करते हैं। कामोद में रे, प, स्वर समूह बहुत महत्वपूर्ण है किन्तु श्याम कल्याण राग में यह संगति नहीं लेते हैं। मं प तथा म रे स्वर प्रयोग करते हैं।

4.3.2 स्वर समूह द्वारा राग पहचाननाः–

(1) रे मं प मं प, ग म रे सा
(2) सा म रे, मं प, ग म रे, प, मं ग, म रे नि़ सा,
(3) मं प ध, मं प, ग म रे, सा नि़, प़ प़ सा रे सा।
(4) ममरेसा नि़सारेमंपधमंप, गमरे, नि़सा,
(5) सांनिधप, मंप, रे, मं प, गमरे, नि़ रे सा।
(6) रे मं प, मं प सां, नि सां रें मं प, गं मं रें सां।

उपयुक्त स्वर समूह राग वाचक स्वर समूह हैं जो कि राग में बार–बार प्रयुक्त होते हैं जिससे श्यामकल्याण राग का स्वरूप स्थापित रहता है जिससे आप लोग राग पहचानेंगे।

4.4 राग मारूबिहाग –पूर्ण वर्णन

प्राचीन ग्रन्थों में केवल 'मारू' राग का उल्लेख मिलता है अतः मारूबिहाग एक नवनिर्मित राग है जो 'मारू' तथा बिहाग के मिश्रण से बना है। यह राग कल्याण थाट से उत्पन्न माना गया है। इसमें दोनों मध्यम (शुद्ध एवं तीव्र) शेष स्वर शुद्ध लगते हैं। इसके आरोह में ऋषभ एवं धैवत स्वर वर्जित हैं तथा अवरोह में सातों स्वरों का प्रयोग होता है, इसलिए इसकी जाति ओड़व–सम्पूर्ण है, इस राग के वादी–सम्वादी स्वरों के विषय में कुछ मतभेद हैं। कोई पंचम वादी एवं षड़ज सम्वादी तथा कोई गंधार वादी एवं निषाद सम्वादी मानते हैं, कोई पंचम वादी एवं षड़ज सम्वादी तथा कोई गंधार वादी एवं निषाद सम्वादी मानते हैं। इस राग में गायन करने के उपरान्त पंचम वादी, षड़ज सम्वादी मानना ही अधिक उचित प्रतीत होता है। गायन समय रात्रि का दूसरा प्रहर है। तीव्र मध्यम का प्रयोग आरोह–अवरोह में सरल रूप में लिया जाता है तथा शुद्ध मध्यम का प्रयोग सामगम, पमंगरेसा, इस प्रकार लिया जाता है। इस राग में तीव्र मध्यम का प्रयोग अधिक होने से तथा शुद्ध मध्यम का प्रयोग कम होने के कारण इसे कल्याण थाट के अन्तर्गत माना गया है। बिहाग में शुद्ध मध्यम का प्रयोग अधिक होने से तथा तीव्र मध्यम का प्रयोग कम होने से बिहाग बिलावल थाट में माना गया है। मारूबिहाग राग में यदि शुद्ध मध्यम का प्रयोग नहीं किया गया तो **'मार्ग बिहाग'** नामक राग का आभास होगा इसलिए मारूबिहाग राग में शुद्ध मध्यम का प्रयोग आवश्यक है। आजकल यह राग अधिक प्रचार में है। यह अत्यन्त मधुर राग है। यह राग पूर्वांग प्रधान एवं शान्त प्रकृति का राग है। इस राग में ऋषभ स्वर का स्वतंत्र अस्तित्व है। जैसे– नि़, सारेसा, ग मं प, मं प ग, मं ग रे, सा, रे रे नि़ सा। मं प ग स्वर समूह से ऋषभ का महत्व बढ़ता है जिसके बाद म ग रे सा टुकड़ा स्वाभाविक रूप से आता हैं और ऋषभ स्पष्ट दिखाई देकर राग पूर्ण रूप से खुल जाता है।

आरोह – नि़ सा मं ग, मं प, नि, सां।
अवरोह –सां, नि ध प, मं ग, मं ग रे, सा।।
पकड़ –सा रे नि़ सा म ग, प मं ग रे, सा।
मुख्य स्वर संगतियां –मं ग सा रे ऽ सा
शुद्ध मध्यम का प्रयोग –सा म ग, मं ग सा रे ऽ सा। सा ग म ग।
न्यास–गंधार का राग में सम्पूर्ण न्यास बहुत्व है, जैसे–नि़ सा ग, प़नि़ सा, नि़ सा ग, प मं ग, प ध मं प मं ग, सा म मं ग इत्यादि।

अवरोह में तीव्र मध्यम (म॑) का अनाभ्यास तथा लंघन दोनों प्रकार का अल्पत्व है क्योंकि प म ग, इस प्रकार स्वर गाते समय मध्यम पर रूकते नहीं हैं।

4.4.1 सम्प्रकृतिक राग– मार्ग बिहाग, बिहाग एवं **कल्याण**। परन्तु मार्ग बिहाग में शुद्ध म न होने के कारण तथा कल्याण में शुद्ध म वर्जित और सम्पूर्ण होने से तथा बिहाग में शुद्ध म आरोह–अवरोह दोनों में स्पष्ट रूप से प्रयोग होने से **मारूबिहाग** इन सभी रागों से पृथक तथा भिन्न हो जाता है।

4.4.2 स्वर समूह द्वारा राग पहचाननाः–

(1) नि़ सा ग, मं ग सा रे, सा।
(2) नि़ सा म ग, मं ग रे, सा।
(3) ग मं प मं प मं ग, मं ग सा रे, नि़ सा।
(4) नि़ सा ग मं प, ध मं प मं ग, मं ग सा रे, सा।
(5) ग मं प नि प, मं प ध मं प मं ग, सा रे नि़ सा म ग, ग मं प मं॑ प।
(6) ग मं॑ प नि सां, प नि सां गं, मं॑ गं रें, सां।

4.5 राग पूरियाकल्याण – पूर्ण वर्णन

पूरियाकल्याण राग की उत्पत्ति, कल्याण तथा पूरिया नामक इन दो रागों के समन्वय से हुई है। कुछ विद्वानों पूरियाकल्याण और पूर्वाकल्याण को एक ही राग मानते हैं किन्तु वास्तव में ऐसा नहीं है, दोनों राग एक दूसरे से अलग है। पूर्वाकल्याण राग में मारवा, पूरिया एवं कल्याण का मिश्रण है। कुछ लोग पूर्वाकल्याण में दोनों धैवत का प्रयोग करते हैं, जो उचित लगता है क्योंकि पूर्वा में पूर्वी मारवा और पूरिया का मिश्रण होने से कोमल धैवत का प्रयोग किया जाता है। पूर्ण कल्याण के कोमल धैवत वाले प्रकार में पूर्वी, मारवा, पूरिया तथा कल्याण का सम्मिलित रूप मानना चाहिए। पूर्वाकल्याण में ऋषभ स्वर मारवा की तरह तथा पूरिया कल्याण में ऋषभ स्वर पूरियाकी तरह प्रयुक्त होता है। इसलिए पूरियाकल्याण राग पूर्वाकल्याण से अलग राग है इसमें किसी प्रकार का राग भ्रम नहीं है।

पूरियाकल्याण राग की उत्पत्ति मारवा थाट से होती है। यह सांयकाल गाया जाने वाला संधिप्रकाश राग है। संधिप्रकाश राग होने के कारण ही यह परमेल प्रवेशक राग भी है। कोमल ऋषभ के साथ शुद्ध धैवत होने के कारण यह राग अपने बाद आने वाले रे ध कोमल वाले सांयकालीन संधिप्रकाश रागों के समय (चार से सात बजे सांयकाल के अन्तिम भाग में) इस राग को गाना चाहिए। प्रायः लोग इसे देर रात्रि तक भी गाते हैं, जो शास्त्र की दृष्टि से उचित नहीं माना जाता है। इस राग का वादी स्वर गंधार तथा सम्वादी निषाद है। कुछ विद्वान षड़ज वादी तथा पंचम सम्वादी मानते हैं किन्तु दूसरा मत उचित प्रतीत होता है क्योंकि पूरियाकल्याण के पूर्वांग में पूरिया का लक्षण होने के कारण नि़ रे ग व रे नि़, स्वर का चलन राग में स्वाभाविक रूप से होने लगता है जिस कारण षड़ज का बार–बार लंघन होना शुरू हो जाता है। यहाँ पर एक बात ध्यान देने योग्य है कि संधिप्रकाश राग में (चाहे वह सुबह का हो या शाम का) षड़ज स्वर वादी नहीं होता है, यदि प्रातः कालीन संधिप्रकाश राग है तो म, प, ध इस स्वरों से वादी स्वर होगा। सुबह के संधिप्रकाश राग उतरांग वादी होते हैं उनमें कभी भी मध्यम के नीचे के स्वर वादी नहीं होंगे, तथा सांयकाल के संधिप्रकाश के सभी रागों में करीब–करीब नि़ रे ग का चलन है तथा रे नि़ की संगति होती है इस दशा में षड़ज स्वर वादी स्वर के योग्य उचित प्रतीत नहीं होता है।

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

इस राग की जाति षाड़व–सम्पूर्ण है क्योंकि इसके आरोह में पंचम स्वर वर्जित है तथा अवरोह सम्पूर्ण है।

मुख्य स्वर संगतियां –सा, नि़ ध़नि़, रे ग रे सा।
नि़रे म॑ ग नि़रे सा, नि़ ध़नि़।
नि़रे ग, म॑ ध प, म॑ प म॑ ग, रे ग रे म॑ ग विशेष स्वर संगति।
कल्याण अंग –म॑ ध नि नि ध प, सां नि ध नि ध प, म॑ ध नि ध, म॑ ध प इन स्वर समुदाय से कल्याण राग स्पष्ट होता है।
न्यास के स्वर –नि़ सा, ग, प।

4.5.1 समप्रकृतिक राग–पूरिया, कल्याण एवं पूरिया धनाश्री है।

4.5.2 स्वर समूह द्वारा राग पहचाननाः–

(1) नि़रे सा, नि़ ध़नि़, रेनि़ ध़ प़ म॑ ध़ नि़रे सा।
(2) नि़रे ग, रे सा, (सा) नि़ ध़ नि़रे म॑ ग।
(3) रे ग म॑ प, म॑ ग, म॑रे ग रे म॑ ग, म॑ ग रे सा।
(4) ग रे ग, रे ग रे सा, म॑ ग रे ग रे म॑ ग रे सा।
(5) नि़ ध़ नि़रे ग, म॑ प, म॑ ग रे म॑ ग, रे ग रे सा।
(6) प म॑ ग रे सा, नि़रे ग म॑ प, ग म॑ ध नि सां।
(7) म॑ ध नि सां, नि रें सां, नि रें गं रें सां ।
(8) नि रें गंरें मं॑गं, मं॑गंरें सां, नि ध नि, सां।

उपयुक्त छोटे–छोटे स्वर समूह राग वाचक स्वर समूह हैं जिनका प्रयोग राग में बार–बार किया जाता है। इन स्वरों के माध्यम से राग के हर पहलू पर विशेष ध्यान आकर्षित होता है तथा तुरन्त ही मन मस्तिष्क पर राग छाने लगता है। इन स्वर समूह द्वारा पूरियकल्याण राग का स्वरूप स्थापित है, इससे आप लोग राग पहचानेंगे।

4.6 राग भैरव – पूर्ण वर्णन

'भैरव थाट रे–ध कोमल, धैवत ऋषभ सम्वाद
प्रात समय गुनि जन गावत, भैरव पूरण राग'

भैरव राग भैरव थाट का राग है, इस राग में ऋषभ एवं धैवत स्वर कोमल तथा शेष स्वर शुद्ध प्रयुक्त होते हैं। इस राग के आरोह तथा अवरोह में सातों स्वरों का प्रयोग होता है, इसलिए इस राग की जाति सम्पूर्ण–सम्पूर्ण है। इस राग का वादी स्वर धैवत तथा सम्वादी ऋषभ है। यही दो स्वर इस राग में आन्दोलित होते हैं। इसका गायन समय प्रातः काल प्रथम प्रहर है इसलिए इसे प्रातः कालीन संन्धिप्रकाश राग कहते हैं। यह गम्भीर प्रकृति का राग है तथा यह राग

कालिंगड़ा राग से मिलता–जुलता है। इसका गम्भीर स्वभाव तथा रे–ध पर आन्दोलन भैरव राग को कालिंगड़ा से अलग कर देता है। यह अपने थाट का आश्रय है जैसे– अहीर भैरव, आनन्द भैरव आदि। इस राग में कभी–कभी पंचम को छोडकर ग म ध़ नि सां की भाँति तार सां पर जाते है। इसके आरोह में ऋषभ को अल्प रखते हैं, राग कालिंगड़ा के रे–ध स्वर की तरह आन्दोलन नहीं करते हैं। कालिंगड़ा राग में गांधार, मध्यम एवं निषाद पर न्यास किया जाता है, जैसे– सा रे़ ग म, प म ग, म प ध़ प, ग म ग, ग म प प, म ग रे़ सा इस प्रकार स्वर समूह दर्शाये जाते हैं जबकि भैरव राग में सा रे रे़ सा, सा ग म रे़, सा, ग म धध़ प, म ग म रे़ सा इस स्वर समूदाय को लेते हैं। यह गम्भीर प्रकृति का लोकप्रिय एवं मधुर राग है। इसमें विलम्बित ख्याल, मध्यलय ख्याल, तराना ध्रुपद आदि गाये जाते हैं। गम्भीर प्रकृति होने के कारण इसमें ठुमरी नहीं गायी जाती है।

आरोह –सा रे़ ग म, प ध़ नि सां।
अवरोह –सां नि ध़ प, म ग रे़, सा।
पकड़ –ग म धध़ प, ग म रे़ रे़ सा।

मुख्य स्वर समुदाय– सा रेरे़ सा, ध़ नि़ सा।
ग म रे़ ऽ रे़ सा, ध़ नि़ सा रे़ ऽ सा।
ग म ध़ ऽ धऽप, म प ग म रे़ ऽ रे़ ऽ सा।
न्यास के स्वर – सा रे़ प और ध़

4.6.1 सम्प्रकृतिक राग –कालिंगड़ा तथा रामकली

4.6.2 स्वर समूह द्वारा राग पहचाननाः–

(1) सा रेरे़ सा, ध़ नि़ सा रे़सा।
(2) ग म रे़ऽसा, ध़ ध़ नि़ सा रे़ सा।
(3) नि़ सा ग म प, ग म ध़ ध़ प।
(4) सा धध़ प, ग म प, ग (म) रे़ सा।
(5) म प ग म ध़ ध़ प, नि ध़ प, ग म रे़ ऽ सा।
(6) ग म ध़ नि सां, ध़ नि सां, गं मंरेंरेंसां।

उपयुक्त स्वर समूह राग वाचक स्वर–समूह है, जो कि राग में बार–बार प्रयोग किये जाते है। इन स्वर समूहों द्वारा भैरव राग का स्वरूप स्थापित रहता है, इन छोटे–छोटे स्वर समूहों द्वारा आप लोग राग को पहचानेंगे।

4.7 राग केदार – पूर्ण वर्णन

'मध्यम द्वै तीवर सबहि, आरोहत रिग हान ।
समसंवादी वादितें केदारा पहिचान' ।।(रागचन्द्रिकासार)

केदार राग कल्याण थाट से उत्पन्न माना जाता हैं। इस राग में दोनो मध्यमों (तीव्र म एवं शुद्ध म) का प्रयोग होता है। तीव्र मध्यम का प्रयोग आरोह में होता है तथा इस राग की एक विशेषता ऐसी है कि कभी–कभी अवरोह में दोनों मध्यम एक के बाद एक लिए जाते हैं। इस राग का वादी स्वर शुद्ध मध्यम तथा सम्वादी षड़ज है। इस राग का आरोह करते समय षड़ज से एकदम मध्यम पर जाना होता है जैसे– सा म म प, मं प ध प म, इस स्वर समूह से राग केदार

का आरोह किया जाता है। अवरोह मे कोमल निषाद का अल्प प्रयोग धैवत की संगति से कभी–कभी करते हैं। उस समय कोमल निषाद का प्रयोग विवादी स्वर के रूप में प्रयुक्त होता है। राग हमीर के वर्णन में दोनो मध्यम लगने वाले रागों के विषय का जो साधारण नियम दिखाई देता है, वह इस राग पर भी लागू होता है। केदार राग का आरोह करते समय ऋषभ व गंधार स्वर वर्जित करते है तथा अवरोह में गंधार वक्र व दुर्बल रखा जाता है, इसलिए इस राग की जाति ओड़व–षाडव मानी जाती है। केदार राग में गंधार स्वर का प्रयोग कर रागांग अर्थात राग के अंग को संभालने में बड़ी सावधन बरतनी पड़ती है। वहॉ **'गमपगमरेसा'** ऐसा स्पष्ट प्रयोग होने से कामोद आदि राग दिखाई देने लगते हैं तथा **'मगरेसा'** ऐसे प्रयोग से बिलावल आदि रागों की छाया दिखाई देनी सम्भव है इसलिए केदार राग में गंधार गुप्त है, ऐसा गायकों का मानना है। यह स्वर शुद्ध मध्यम की चमक से हमेशा ढ़का हुआ रहता है। इस राग का गायन समय रात्रि का प्रथम प्रहर है। केदार के कई प्रकार प्रचलित हैं। जैसे– शुद्ध केदर, चाँदनी केदार, मलुहा केदार एवं जलधर केदार। केदार राग लोकप्रिय एवं मधुर राग है।

आरोह – सा म, म प, ध प, नि ध, सां।

अवरोह – सां, नि ध, प, मं प ध प, म, ग म रे सा ।

पकड़ – सा, म, म प, ध प म, प म, रे सा ।

'गमरेसा' स्वर–समूह राग कामोद, हमीर एवं केदार तीनों में ही प्रयुक्त होता है।

मुख्य स्वर समुदाय– सा म, म प, मं प ध प, म ।
सा रे सा म, सा म ग प, ध प म ।
सा म, ग प, मं ध प म ।

न्यास के स्वर –सा म, प

4.7.1 समप्रकृतिक राग–हमीर, कामोद

4.7.2 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना:–

(1) सा रे सा, सा म ग प, म रे सा
(2) मं प ध प, मे, प म रे सा रे सा ।
(3) सा म, ग प, मं ध, प म
(4) मं प ध नि ध प म, प म रे सा ।
(5) सां नि ध प, मं प ध प, म ग, म रे सा ।
(6) प प सां रेंसां, म ग, प मं, ध प, म ।
(7) मं प ध प म, म ग, प मं, ध प, म।

अभ्यास प्रश्न

क)एक शब्द में उत्तर दीजिए :–

1. श्यामकल्याण राग का थाट बताइये।
2. मारूबिहाग किस जाति का राग हैं?

ख) सही अथवा गलत बताइये :–

1. केदार राग का वादी स्वर पंचम है।

ग) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. केदार राग में दोनों.....का प्रयोग होता है।

2. श्याम कल्याण राग का गायन समय.....है।

4.8 सारांश

इस इकाई को पढ़ने के बाद आप पाठ्यक्रम के रागों का पूर्ण परिचय प्राप्त कर चुके हैं। परिचय के अन्त में दिये गये स्वर समूह द्वारा आप राग पहचानेंगे एवं समप्रकृतिक रागों के अध्ययन से आप राग को एक दूसरे से अलग कर पाएँगे। इस इकाई के पूर्ण अध्ययन के बाद आप राग के स्वरूप को क्रियात्मक रूप में प्रस्तुत कर पाएँगे। राग स्वरूप, राग के पकड़ स्वर, वादी–सम्वादी स्वर, स्वरों का अल्पत्व–बहुत्व प्रयोग, न्यास के स्वर आदि से स्थापित होता है, जिन सबके बारे में पाठ्यक्रम के प्रत्येक राग के सन्दर्भ में बताया गया है। इससे आप राग की सुन्दर प्रस्तुति कर सकेंगे।

4.9 शब्दावली

- **वादी स्वर**– राग के मुख्य स्वर जिसका प्रयोग राग में बार–बार किया जाता है।
- **सम्वादी स्वर**– इसका प्रयोग राग में वादी स्वर के साथ सम्वाद के रूप में किया जाता है
- **अनुवादी स्वर**– इसका प्रयोग राग में वादी, सम्वादी के बाद प्रयोग किया जाता है।
- **विवादी स्वर**– इस स्वर का प्रयोग राग में बहुत खूबसूरती के साथ किया जाता है। वैसे विवादी स्वर का शाब्दिक अर्थ बिगाड़ पैदा करने वाला होता है, पर गुणजन इसका प्रयोग कहीं–कहीं खूबसूरती के लिए करते हैं।
- **अल्पत्व**– जिसका प्रयोग अल्प रूप में होता है
- **बहुत्व** – जिसका प्रयोग बहूतायत रूप से होता है।
- **लंघन**– एक स्वर से दूसरे स्वर को लांघना।
- **न्यास**– जिस स्वर पर रूका जाता है वह न्यास के स्वर होते हैं।

4.10 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क)एक शब्द में उत्तर दीजिए :–

1. कल्याण 2. ओडव– सम्पूर्ण

ख) सही अथवा गलत बताइये :–

1. असत्य

ग) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. दोनों मध्यम 2. रात्रि का द्वितीय प्रहर

4.11 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. बसंत, *संगीत विशारद*, संगीत कार्यालय हाथरस।
2. भातखण्डे,पंडित विष्णुनारायण,*क्रमिक पुस्तक मलिका भाग–2,3,4*, संगीत कार्यालय हाथरस।
3. झा, पंडित रामाश्रय''रामरँग'',*अभिनव संगीतांजलि – भाग 1, 3, 4*।
4. पाठक, जगदीश नारायण, *संगीतशास्त्र प्रवीण*,श्री रत्नाकर पाठक, 27, महाजनी टोला इलाहाबाद
5. श्रीवास्तव, प्रो0 हरीश चन्द्र,*मधुर स्वर लिपि संग्रह भाग–2*, संगीत सदन प्रकाशन, साउथ मलाका, इलाहाबाद।

4.12 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पाठ्यक्रम के किन्हीं पांच रागों का पूर्ण परिचय दीजिए।

इकाई 5 – संगीतज्ञों(राजा भैया पूंछवाले, बड़े गुलाम अली खां, पंडित मणिराम, पं0 बी0 आर0 देवधर व पं0 रामाश्रय झा) का जीवन परिचय एवं भारतीय शास्त्रीय संगीत में योगदान

5.1 प्रस्तावना
5.2 उद्देश्य
5.3 संगीतज्ञों की जीवन शैली एवं योगदान
  5.3.1 राजा भैया पूछवाले
  5.3.2 बड़े गुलाम अली खां
  5.3.3 पंडित मणिराम
  5.3.4 बी0 आर0 देवधर
  5.3.5 पं0 रामाश्रय झा
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, प्रथम वर्ष (एम0पी0ए0एम0वी0–502) पाठ्यक्रम के तृतीय खण्ड की पहली इकाई है। पहले की इकाईयों में आपने स्वरलिपि पद्धतियों का अध्ययन किया। आप गायन शैलियों एवं ख्याल के घरानों के विषय में भी जान चुके हैं। आप पाठ्यक्रम के रागों के विषय में भी जान चुके होंगे।

प्रस्तुत इकाई में भारतीय संगीत के लिए समर्पित विद्वान संगीतज्ञों ने जीवन तथा संगीत के प्रति उनके योगदान का विस्तार से वर्णन प्रस्तुत किया गया है। भारतीय संगीत आज जिस स्थिति में अवस्थित है उस तक पहुँचाने में देश के विभिन्न संगीतज्ञों का योगदान अविस्मरणीय है। भारतीय संगीत के उत्थान में संगीतज्ञों की विशेष भूमिका 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 समझा सकेंगे।

5.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के बाद आप :–

- राजा भैया पूंछवाले, बड़े गुलाम अली खां, पंडित मणिराम, बी0 आर0 देवधर व पं0 रामाश्रय झा जी के व्यक्तित्व के बारे में जान सकेंगे।
- भारतीय संगीत के प्रचार–प्रसार के लिए इनके योगदान के विषय में जानेंगे।
- जान सकेंगे कि इन्होंने क्या आविष्कार व रचनाएं की।
- इन महान संगीतज्ञों के जीवन परिचय एवं भारतीय संगीत में योगदान से प्रेरणा ले सकेंगे।

5.3 संगीतज्ञों की जीवन शैली एवं योगदान

भारतीय संगीत आज जिस स्थिति में अवस्थित है उस तक पहुँचाने में देश के विभिन्न संगीतज्ञों का योगदान अविस्मरणीय है। ईश्वरीय कृपा से इन संगीतज्ञों ने हमें यह ज्ञान दिया है। अतः आवश्यक है कि हम इन श्रद्धेय संगीतज्ञों के जीवन के सम्बन्ध में भी सम्पूर्ण ज्ञान प्राप्त करें। अपने पूर्वजों के विषय में सम्पूर्ण ज्ञान होने पर हम अपने जीवन में भी उसी दिशा में चलकर कुछ नया करने में भी समर्थ हो सकते है। जिस प्रकार मनुष्य अपनी संस्कृति की रक्षा कर अपने देश और समाज की रक्षा करने में समर्थ होता है उसी प्रकार अपने पूर्वजों के ज्ञान से उसी धरोहर को आजीवन संभाल कर रख सकता है। आप इस इकाई के माध्यम से गायन से सम्बन्धित संगीतज्ञों के जीवन चरित्र एवं संगीत के क्षेत्र में उनके योगदान को जान सकेंगे।

5.3.1 राजाभैया पूछवाले– राजाभैया पूंछवाले का जन्म दिनांक 12 अगस्त 1882 को हुआ। इनका जन्म का नाम बालकृष्ण था। इनके पिता महाराष्ट्र के सतारा जिले में वालवअर स्थान के इमामदार थे। लगभग चार पीढ़ी पूर्व अब्टेकर उपनाम के ये लोग झांसी वाली रानी के ससुर के साथ बुन्देलखण्ड आये। बाद में पूछ नामक ग्राम की जागीर मिल जाने से इन्हें पूछवाले नाम से कहा जाने लगा। 1857 की उथल–पुथल में अपना ग्राम छोड़कर वे ग्वालियर में स्थाई रूप से रहने लगे। इनके पिता का नाम श्री आनन्दराव था जो एक अच्छे सितारवादक थे। पिता सरदार शितोले के यहां दीवान थे। पिता आनन्दराव की सितारवादन में रूचि होने के कारण वे अपने घर में नियमित रूप से सितारवादन का अभ्यास करते और उस समय राजाभैया उनके समीप बैठ कर उसे सुनते रहते। जन्म से ही सांगीतिक वातावरण प्राप्त होने के कारण इनके मन में संगीत की अच्छी पृष्ठभूमि तैयार हुई। किशोर अवस्था में ही मेंहदी हुसैन खां के शिष्य बलदेव जी के पास गायन शिक्षण ग्रहण का सुअवसर इन्हें प्राप्त हुआ। दस वर्ष की आयु में आपका विवाह हो गया था। लेकिन कुछ समय बाद 1892 से लेकर 1897 के बीच वाले पाँच वर्षो में कुछ दुःखद घटनाओं ने इनके जीवन को अस्त व्यस्त कर दिया। इन दुःखद घटनाओं में पिता की नौकरी छूट जाना, दादाजी की मृत्यु तथा माता का देहान्त आदि सम्मिलित है। इन सब कठिनाइयों के बावजूद भी इनकी सितार शिक्षा चलती रही। साथ में ये हारमोनियम भी सीखने लगे। लेकिन इनका गायन अभी तक अधूरा था ।

पंडित विष्णुनारायण भातखण्डे महाराज माधवराव के समय ग्वालियर आए। महाराज माधवराव को संगीत से बहुत प्रेम था। भातखण्डे जी की स्वरलिपि पद्धति से संगीत–शिक्षण देने की योजना

महाराज साहब को बहुत पसंद आई और ग्वालियर के कई संगीतज्ञों का गाना भातखण्डे जी को सुनाया गया। भातखण्डे जी ने सात संगीतज्ञों को चुना। महाराजा साहब ने इन्हें छात्रवृत्ति देकर स्वरलिपि–पद्धति सीखने के लिए भातखण्डे जी के पास बम्बई भेज दिया। इन सात व्यक्तियों में राजाभैया भी थे। इन सातों लोगों ने बम्बई में तीन माह तक स्वरलिपि पद्धति सीखी। इस मंडली ने ग्वालियर आने के बाद माधव म्यूजिक स्कूल की स्थापना की। 1991 में ये इसी संस्था में प्रिंसिपल बने।

गायन शैली तथा भारतीय संगीत को देन :–

इनकी गायन शैली ख्याल ही थी लेकिन इनके ख्याल गाने का एक विशेष तरीका था। इनके ख्याल में ध्रुवपद का बहुत प्रभाव था। विलम्बित लय के ख्याल में आते ही वे कहते थे अरे हमारे ग्वालियर का यह मुण्डी ध्रुवपद है।

मुण्डी शब्द मुण्डन से सम्बन्धित है। लेकिन ग्वालियर की परम्परा में जब ध्रुवपद को ख्याल से संस्कारित किया जाता है तब उसे मुण्डी ध्रुवपद कहा जाता है। वे ख्याल में स्थायी, अन्तरा प्रायः चार आवर्तनों में गाया करते थे। ध्रुवपद और ख्याल के अतिरिक्त ठुमरी, टप्पा, तराना, दादरा, भजन और जयदेव की अष्टपदियां राजा भैया बड़े चाव से गुरूजनों की तालीम के अनुसार गाते थे। नत्थू खां, निसार हुसैन और शंकर पंडित के सैकडों तरानें राजाभैया को कंठस्थ थे। राजाभैया बड़े ख्याल की तरह ख्यालनामा में गाते थे। ख्याल और टप्पे का संतुलन करते हुए राजा भैया टप्पा ख्याल नामक गीत कई प्रकार से गाते थे। इन्होंने मुंड़ी ध्रुवपद, नाम ख्याल तथा टप्पा ख्याल जैसी गीतशैलियों को जन्म दिया। राजा भैया का दुर्लभ गीतसंग्रह निम्नलिखित है :–

क्रं0	गीत प्रकार	अद्याक्षर	वैशिष्ट्य	राग	पृष्ठ
1.	विलम्बित ख्याल	दिलदार मुस्तफा	चौतुकी रचना	भूपाली	10–11
2.	विलम्बित ख्याल	एसाई पीर	पारम्परिक बंदिश	कामोद कल्याण	12
3.	विलम्बित ख्याल	पिहू परदेसवा	तीन तुकी रचना	जौनपुरी बहार	13
4.	विलम्बित ख्याल	एरी माई आज	ग्वालियर के गायक ऐसा गाते है	गूजरी तोड़ी	14
5.	मध्यलय ख्याल	धन धन है	एक प्रकार	श्याम कल्याण	15
6.	मध्यलय ख्याल	पायल मारी बाजें	एक और प्रकार शोरी मियां की	शाम कल्याण	16
7.	विलम्बित ख्याल	भला जटी जोर	पंजाबी रचना	खमान	17
8.	लवणी टप्पा	डघड़ाना की कड़ी	गुरू बामन बुआ का प्रादेशिक टप्पा	खमान	18
9.	मध्यलय ख्याल	मानो मानो जी शाम	कदर पिया की रचना	खमान	19
10.	चतुरंग	संगीत–मत करत ध्यान	यमन कल्याण		20
11.	सशब्द तराना	दीं तनना तन देरेंना	गुरूशंकर रात पंडित की रचना	खमाज काफी	21
12.	सशब्द तराना	तों तन दिरदिर तुंद्रे	दादागुरू निसार हुसेन की रचना	स्परदा	22
13.	तराना	हैया दीम तनोम्	यमन कल्याण		23
14.	दमसास का तराना	तों तन देरेन तदेरे	कण्ठ सौष्ठव का नुसका	यमन कल्याण	24
15	गवैयाना भजन	शिवहरा हे भवहरा	बलवंतराव शिंदे की रचना	अन्हैया–बिलायल	25–26
16	अष्टपदी	विहरति हरिरिह सरस	केदार		27
17	अष्टपदी	सखि हें केशीमपन्ह			28

18	अष्टपदी	हरिमेंकरसंचिरम	बिहाग		29
19	अष्टपदी	हरिरिह मुग्धवधूनिकरे	देस		30
20	अष्टपदी	हरि हरि हतादर तया	झिझोटी		31
21	अष्टपदी	सखि सीदति तब विरहे	कालिगंडा		32
22	अष्टपदी	क्षणमधुना नारायणम	पूर्वी		33
23	अष्टपदी	धीर समीरे यमुना तीरे	ब्रिंदावनी सारंग		34
24	अष्टपदी	केशवध्रत मीनशरीर	सुघराई		35
25	अष्टपदी	निजगाद सा यदुनंदने	मियामल्हार		36
26	अष्टपदी	यामि हे कमिह शखम्	मालकौस		37
27	भजन	अरे नरा! जा उठ	गुरुश्रेष्ठ लालवुवा का स्मृतिचिन्ह	गंधारी	38–39

पुस्तकें :–

1– तान मालिका भाग 1–2
2– तान मालिका भाग 2–3
3– तान मालिका भाग – 2 (पूर्वाद्ध)
4– तान मालिका भाग –3 (उत्तरार्द्ध)
5– संगीतोपासना
6– ठुमरी तरंगिणी
7– ध्रुवपद–धमार गायन

इन्हें विभिन्न संस्थाओं ने उपाधियों से सम्मानित भी किया है। अप्रैल 1956 में भारत के राष्टपति ने राजाभैया को राष्ट्रपति–पदक तथा सर्वश्रेष्ठ गायक की उपाधि से विभूषित किया।

5.3.2 बड़े गुलाम अली खां – बड़े गलाम अली खां साहब का जन्म सन् 1903 ई0 में लाहौर में हुआ। इनके पिता अली बख्श और चाचा काले खां व आशिक अली पंजाब के 'कसूर' नामक गांव के निवासी थे तथा पंजाब घराने के प्रसिद्ध गायक थे। गुलाम अली के तीन भाई बरकत अली खां, मुबारक अली खां तथा अमान अली खां भी अच्छे संज्ञीतज्ञ थे।

घर में संगीत का वातावरण होने के कारण इनके मन में बाल्याकाल से ही संगीत की पृष्ठभूमि तैयार हो गई थी। इन्होंने बचपन में अपने चाचा काल खां से गायन सीखा। इनकी किशोर अवस्था में ही इनके पिता अलीबख्श ने दूसरी शादी कर ली। सौतेली मां का व्यवहार इनके तथा इनकी मां के प्रति अच्छा नहीं था। इसलिए मां के कहने पर इन्हें पेट पालने तथा अर्थोपार्जन के लिए सारंगी–वादन सीखना पड़ा। सारंगी–वादन के साथ–साथ 'स्वरमण्डल' स्वरूप बाजे के साथ गायन के कारण इनका संगीत चरम रूप से विकसित हुआ। इनका कहना था कि भारतीय संगीत में स्पर्श स्वर का प्रयोग अत्यन्त महत्वपूर्ण है इसलिए स्पर्शस्वर के साथ उसका प्रयोग करना उचित है।

बम्बई में कुछ समय तक सिन्धी खां से गायन सीखने के बाद आप अपने पिता के साथ लाहौर आये। पंजाब में इन्होंने अपना गाना कई स्थानों पर प्रस्तुत किया। यहाँ पर इन्होंने यह सीखा कि सीखे हुए गायन को श्रोता के सम्मुख किस प्रकार पेश करना चाहिए। पंजाब में इस अभ्यास के बाद

जब इन्होंने सन् 1940 में कलकत्ते के एक संगीत–सम्मेलन में अपना गायन प्रस्तुत किया तो इनको काफी ख्याति प्राप्त हुई। इसके पश्चात् भारत के अन्य कई स्थानों से इन्हें निमन्त्रण मिलने प्रारम्भ हुए।

कार्यक्रम – भारतीय संगीत के प्रचार के लिए उन्होंने विभिन्न संगीत–सम्मेलनों में भाग लिया। जैसे नवम्बर 1943 में गया जी की म्यूजिक कान्फ्रेंस में, जनवरी 1944 के बम्बई अखिल भारतीय संगीत–सम्मेलन में, नवम्बर 1944 में बंगाल तथा बिहार के संगीत–सम्मेलनों में आपने भाग लिया।

गायन शैली तथा भारतीय संगीत को देन – आधुनिक काल में पटियाला घराने से सम्बन्धित गायकों में बड़े गुलाम अली खां का नाम सबसे अधिक प्रसिद्ध है। यह एक प्रसिद्ध ख्याल गायक माने जाते थे और लोकप्रिय संगीत (पंजाब की ठुमरी) के तो वे बेजोड गायक थे। इन्होंने मान और यश दोनों पाये और इनको बहुत अधिक ख्याति भी मिली। गमक अंग, तरानों की गायकी तथा अति द्रुत लय में संचार करने वाली सपाट तान से यह घराना अन्य घरानों से अलग दिखाई देता है। इसके विलम्बित ख्याल की तान, मध्य तथा द्रुत से अलग ढाँचे की होती है और तानों की बंदिशे तान के अनुसार अलग–अलग होती हैं। इस गायकी के निर्माण में पंजाब का टप्पा, सिक्ख शब्द, सूफी बानी तथा कव्वाली का भी काफी प्रभाव देखा जा सकता है।

बड़े गुलाम अली खां की गायकी को पटियाला की प्रमाणिक गायकी नहीं मान सकते। कदाचित् यह भी संभव है कि वह गायकी उनके मतलब की नहीं थी और उसमें वे अपनी मनमानी भावुकता का प्रवेश नहीं कर पाते थे। जो कुछ भी हो, जिस गायकी को वे गाते थे उसको सुनकर आम श्रोता बहुत प्रसन्न होते थे। उनको इस बात का श्रेय था कि जिस प्रकार वे बागेश्री और मालकौंस राग गा–गा कर स्वयं को ख्याल गायक सिद्ध करते थे, उसी प्रकार 'का करू सजनी आये ना बालम' गाकर पंजाब के महिमा और पहाड़ी जैसी लोकसंगीत की धुनों का कलात्मक प्रयोग करके वे अपने श्रोताओं को आनंदविभोर कर देते थे। खां साहब के गले की आवाज खुली हुई थी तथा उन्हें आवाज खोलकर गाना पसन्द था। जब वे अपने कमरे में ऐसी खुली आवाज सरगमों का रियाज करते तो कमरा गूंज उठता था। एक तो वैसी ही दमदार आवाज और फिर पूरी आवाज फेंक कर प्रत्येक स्वर को कण–युक्त बनना उनके प्रभावशाली गायन का एक प्रमुख अंग था। इनकी गायकी की विशेषता कणस्वर को स्पष्ट रूप में लगाने में थी। कणस्वर का अर्थ है एक स्वर पर अगले स्वर का स्पर्श। खां साहब इस क्रिया को सीधा उल्टा अर्थात आरोह अवरोह दोनों तरह से करने में सक्षम थे। खां साहब का कहना था कि ''अपने भारतीय संगीत में कण–युक्त स्वर लगाने का बड़ा महत्व है। जिस प्रकार अन्य वस्तुओं के कण भीगते भीगते नरम हो जाते हैं, वैसे ही आवाज को भी विभिन्न प्रकार से मोड़–मोड़कर उसे कमानी पड़ती है।

शिष्यपरम्परा – इनके प्रमुख शिष्यों में प्रसून, मीरा व शैलेन्द्रनाथ बन्द्योपाध्याय, सहन्या मुखर्जी और मुनब्बर अली आदि हैं।

मृत्यु – बड़े गुलाम अली 1961 में पक्षाद्यात से पीड़ित हुए पर 1962 से वे पुनः गाने लगे थे। 23 अप्रैल, 1968 को हैदराबाद में इनका निधन हो गया।

5.3.3 पंडित मणिराम – पं0 मणिराम का जन्म जन्म 1 जनवरी 1920 को हरियाणा के रूढ़िवादी ब्राह्मण परिवार में हुआ। उनके पिता एक उच्च कोटि के संगीतज्ञ थे अतः पं0 मणिराम ने अपनी प्रारम्भिक शिक्षा अपने पिता स्व0 (गुरू) पंडित मोतीराम से प्राप्त की। उनका परिवार संगीत के क्षेत्र में मेवाती घराने से था। अतः संगीत की नीव अत्यन्त सुदृढ़ थी। उन्होंने संगीत की शिक्षा अपने चाचा ज्योतिराम से भी प्राप्त की। सन् 1939 में चौदह वर्ष की आयु में उनके पिता का देहान्त हो गया। अपने पिता के देहान्त के पश्चात् पंडित मणिराम परिवार सहित हैदराबाद में बस गये और परिवार का मुखिया होने के कारण और अपने परिवार की जिम्मेदारी निभाने के लिए पंडित जी ने संगीत (गायन) को अपना व्यवसाय बना लिया।

हैदराबाद में पं0 मणिराम की गायन शैली विशिष्ट एवं बहुत सराहनीय बन गयी क्योंकि मेवाती गायकी दक्षिण व केन्द्रीय भारत में बहुत कम जानी जाती थी। अतः पंडित जी का गायन हैदराबाद में अतिविशिष्ट व सराहनीय बन गया।

पंडित मणिराम अत्यन्त उद्यमी थे, उन्होनें अपने कनिष्ठ भ्राता पंडित प्रताप नारायन को संगीत (गायन) एवं अपने दूसरे भ्राता पंडित जसराज को तबला (वादन) की शिक्षा दी, जिसके फलस्वरूप पंडित जसराज एक सफल तबला वादक बने, बाद में पंडित जसराज गायन के क्षेत्र में चले गये। पंडित मणिराम अत्यन्त संयमी थे। वे अपने जीवन में नियमों का नित्यप्रति कड़ाई से पालन करते थे।

पंडित मणिराम शास्त्रीय संगीत के क्षेत्र में ख्याल गायकी के लिये विशेष रूप से प्रसिद्ध थे। उन्होंने ख्याल गायन के साथ–साथ ठुमरी एवं भजन गायकी में विशिष्ट स्थान बनाया। सन् 1940 में आप अपने परिवार सहित बम्बई चले गये, जो कि शास्त्रीय संगीत के लिये मजबूत आधार बना। पंडित मणिराम जैसे ही बम्बई पहुँचे, आगरा घराने के संज्ञीतज्ञों ने उनका बहुत विरोध किया। इनके साथ पंडित जी ने कई दशकों तक मानसिक कष्ट झेला।

मृत्यु – पंडित मणिराम की मृत्यु 1 जनवरी 1990 (70वर्ष की उम्र में) को हुई।

5.3.4 बी0 आर0 देवधर – बी0 आर0 देवधर बम्बई के विख्यात संगीतज्ञों में है। आप संगीत नाटक एकेडमी के सदस्य भी है। भारतीय संगीतोत्थान में इन्होनें महान योगदान दिया है। बचपन से ही आप संगीत के प्रेमी रहे। तरूणावस्था में आपका संगीत पुष्प प्रस्फुटित होकर अपना अपूर्व सौरभ बिखराने लगा था। आप संगीत की नैतिकता पर विशेष बल देते हैं। आपका कथन है–यदि संगीत की नैतिकता ही नष्ट हो जायेगी तो उसका दिव्य रूप उसकी शक्ति, उसका वास्तविक आलोक नष्ट हो जायेगा और वह ऐसा हो जायेगा जैसे किसी नीबू से रस निचोड़ दिया हो। संगीत की यही दिव्यता कलाकार को ऊपर उठाती है, उसको अमर बनाती है और उसको आंधी तूफानों में सम्बल प्रदान करती है। जब संगीत नैतिकता से पृथक हो जाता है तभी वह अपनी कलात्मक सुषमा को खो बैठता है और अपने स्तर से नीचे गिरता है।

देवधर जी के अनुसार कलाकार की सफलता के लिये शिक्षा अत्यन्त आवश्यक है। उनका विश्वास है शिक्षित कलाकार ही कला की सही दिशा की ओर बढ सकता है और सही दृष्टिकोण को

ग्रहण कर सकता है। वह उसकी सही स्फूर्ति को प्राप्त कर सकता है। देवधर संगीत के इसी उद्देश्यों का प्रचार करते हैं।

योगदान – हिन्दी फिल्म जगत में प्रोफेसर के नाम से प्रसिद्ध संगीतकार बी0 आर0 देवधर प्रथम ऐसे संगीतकार थे जिन्होंने नाट्य कलाकार के तौर पर संगीत का सृजन किया और भारत में थियेटर का मूक फिल्मों में परिवर्तन होने पर श्री देवधर फिल्म जगत के अग्रणी संगीतज्ञ बन गये।
पं0 विष्णु दिगम्बर पलुस्कर के शिष्य श्री देवधर हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत व पाश्चात्य संगीत के धुरंधर विद्वान थे। पं0 पलुस्कर के सम्पर्क में आने से पहले श्री देवधर अब्दुल करीम खान की विद्या का प्रयोग करके सड़को पर गाते थे। सन् 1929 में बम्बई के प्राख्यात गायक, संगीत शिक्षक, लेखक एवं संगीतज्ञ श्री देवधर ने संगीत विद्यालय की स्थापना की। सन् 1930 से 1943 तक श्री देवधर ने कई फिल्मों जैसे– हीररांझा, शशि पुन्नु समकारी, पतित पावन, मास्टर जी, मदारी, मोहन और नीला में अपने गीतों की छटा बिखेरी।

5.3.5 पं0 रामाश्रय झा – प्रसिद्ध रचनाकार, वाग्गेयकार, उच्चतम श्रेणी के आकाशवाणी व दूरदर्शन के कलाकार पं0 रामाश्रय झा ''रामरंग'' का जन्म बिहार प्रान्त में 11 अगस्त 1928 को हुआ था। बचपन से ही प्राकृतिक रूप से संगीत से जुड़े पं0 रामाश्रय झा हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत के जाने माने संगीतकार, स्कॉलर तथा श्रेष्ठ अध्यापक के रूप में जाने जाते हैं। पंडित जी सन् 1968 में इलाहाबाद विश्वविद्यालय में प्राध्यापक के रूप में नियुक्त हुए तथा 1980 से 1989 तक संगीत विभाग में अध्यक्ष पद पर कार्य करते रहे। इलाहाबाद विश्वविद्यालय में संगीत के क्षेत्र में विश्वविद्यालय स्तर पर वास्तविक योग्यता का सम्मान इनकी नियुक्ति तथा 1980 में संगीत विभाग के अध्यक्ष पद पर प्रोन्नति था, क्योंकि पं0 रामाश्रय झा के पास किसी भी विश्वविद्यालय या महाविद्यालय स्तर की कोई भी औपचारिक उपाधि नहीं थी। उनका विश्वविद्यालय का कार्यकाल सफलतम रहा।

झा साहब एक गहन अध्ययनशील, ज्ञानवान, आविष्कारक, प्रतिभाशाली व्यक्ति तथा शिक्षा का दान देने वाले अध्यापक के रूप में जाने जाते हैं। उनको संगीतकारो, छात्रों तथा संगीतप्रेमियों के मध्य ''रामरंग'' के नाम से जाना जाता है। भगवान राम के प्रति अत्यधिक भक्तिभाव होने के कारण उन्होंने अपना उपनाम रामरंग रखा। उनके गुरू पं0 भोलानाथ भट्ट संगीत के प्रकाण्ड विद्वान थे। उन्हीं की प्रेरणा से झा साहब ने जिन बंदिशों की रचना की उनको सर्वप्रथम प्रसिद्ध हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत गायक स्व0 पं0 जितेन्द्र अभिषेक ने गाया तथा आपने अपने छात्रों को सिखाया। झा साहब जीवन के अन्तिम क्षणों तक भी रचना कार्य करते रहे।

संगीत में योगदान – पं0 रामाश्रय झा ने अभिनव गीतांजलि का पांच खण्डों में लेखन किया, जिनका हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत में विशिष्ट स्थान है। इस पुस्तक में उन्होंने रागों का विस्तार पारम्परिक व्यवस्थाओं के साथ स्वरचित बंदिशों की लिपि के साथ किया है। इन्होंने रामायण के सात काण्डों पर राग छायानट में दुर्लभ ग्रंथ की रचना की। इनके ग्रंथ निश्चय ही भारतीय शास्त्रीय संगीत की मौलिकता एवं शास्त्रीय रूप को अक्षुण्ण रखने में सहायक होंगे। संगीत जगत हमेशा इनका आभारी रहेगा।

सम्मान व पुरस्कार – पं0 रामाश्रय झा को संगीत नाटक अकादमी उत्तर प्रदेश द्वारा संगीत नाटक अकादमी पुरस्कार से सम्मानित किया गया। इसके अतिरिक्त आई टी सी सम्मान, रत्न सदस्य, संत श्री तुलसी सम्मान, पद्मश्री काका हाथरसी संगीत सम्मान, स्वरसाधना रत्न अवार्ड से सम्मानित किया गया।

मृत्यु – 1 जनवरी 2009 को हृदयाघात के कारण कलकत्ता में उनका निधन हो गया ।

अभ्यास प्रश्न

क) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. राजाभैया पूंछवाले का जन्म.....को हुआ।
2. बड़े गुलाम अली खां साहब के पिता का नाम.....था।
3. पंडित मणिराम जी सबसे ज्यादा..... गाते थे।
4. बी0 आर0 देवधर .....के शिष्य थे।
5. पं0 रामाश्रय झा जी का उपनाम..... था।

ख) एक शब्द में उत्तर दीजिए :–

1. राजाभैया पूंछवाले जी ने स्वरलिपि पद्वति किसके द्वारा सीखी?
2. गुलाम अली खां जी ने मुम्बई में संगीत की शिक्षा किससे ली ?
3. बड़े गुलाम अली खां किस घराने के हैं?
4. पंडित मणिराम जी के सबसे छोटे भाई का क्या नाम है ?
5. बी0 आर0 देवधर किस संगीत में धुरंधर थे ?
6. पं0 रामाश्रय झा के गुरू का नाम क्या था ?
7. पं0 रामाश्रय झा के पाँच खण्डों में लिखे ग्रंथ का नाम क्या था?
8. सर्वप्रथम पं0 रामाश्रय झा की बन्दिशों किस प्रसिद्ध गायक ने गायी ?

ग) लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. बड़े गुलाम अली खां साहब के शिष्यों के नाम बताइये।
2. बी0 आर0 देवधर जी ने किन–किन फिल्मों में अपने गीतों की प्रस्तुति दी?
3. रामायण पर पं0 रामाश्रय झा ने कितने भाग लिखे, और वे किस राग पर आधारित थे?
4. राजाभैया पूछवाले द्वारा लिखित पुस्तकों के नाम बताइये।

5.4 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 रसास्वादन 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 कि संगीतज्ञ कला में पूर्ण आनन्द का अनुभव करता है। संगीत साधना के लिए समय, कर्ता, स्थान, अभ्यास, उचित संगीतिक शिक्षा, आत्मविश्वास आदि गुणों का होना आवश्यक है तभी संगीतज्ञ अपनी कला द्वारा इच्छा पूर्ति कर सकेगा।

5.5 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

क) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–

1. 12 अगस्त 1882 2. उ0. अलीबख्श था 3. ख्याल
4. पंडित विष्णु दिगम्बर पलुस्कर 5. ''रामरंग''

ख) एक शब्द में उत्तर दीजिए :–

1. पं0 विष्णु नारायण भातखण्डे 2. सिन्धी खां 3. पटियाला घराना
4. पंडित जसराज 5. हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत व पाश्चात्य संगीत के
6. पं0 भोलानाथ भट्ट 7.''अभिनव गीतान्जलि'' 8. स्व0 जितेन्द्र अभिषेक

5.6 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।
5. साभार गूगल।

5.7 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।

5.8 निबन्धात्मक प्रश्न

1. उ0 बड़े गुलाम अली खॉ तथा पं0 रामाश्रय झा के जीवन पर प्रकाश डालिए।
2. राजा भैया पूछवाले, पंडित मणिराम व बी0 आर0 देवधर के योगदान पर चर्चा कीजिए।

इकाई 6 – पाठ्यक्रम के रागों की बंदिशों (विलम्बित ख्याल, मध्यलय ख्याल, तान एवं तराना)को लिपिबद्ध करना

6.1 प्रस्तावना

6.2 उद्देश्य

6.3 राग श्यामकल्याण

6.4 राग मारू बिहाग

6.5 राग पूरियाकल्याण

6.6 राग भैरव

6.7 राग केदार

6.8 सारॉंश

6.9 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

6.10 निबन्धात्मक प्रश्न

6.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0वी0–502) पाठ्यक्रम की छठी इकाई है। इससे पहले की इकाईयों के अध्ययन के बाद आप पाठ्यक्रम के रागों के विषय में जान चुके होंगे। आप विद्वान संगीतज्ञों के महत्वपूर्ण योगदान तथा उनकी संगीत साधना के प्रति लगन एवं परिश्रम को भी जान चुके होंगे।

इस इकाई में पाठ्यक्रम के रागों की बन्दिशों – विलम्बित ख्याल, मध्यलय ख्याल, तराना को प्रस्तुत किया गया है। इस इकाई में आपकीसुविधा के लिये विलम्बित ख्याल, द्रुत ख्याल एवं तराना की स्वरलिपियाँ प्रस्तुत की गई हैं।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप संगीत की रचनाओं को लिपिबद्ध कर सकेंगे और लिपिबद्ध रचनाओं को पढ़कर क्रियात्मक रूप में प्रस्तुत कर सकेंगे।

6.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप :–

1. बड़े ख्याल, छोटा ख्याल व तराना जैसी रचनाओं को स्वरलिपि के माध्यम से पढ़ एवं गा सकेंगे।
2. स्वर को लिपिबद्ध कर सकेंगे तथा लिपिबद्ध स्वर को पढ़ सकेंगे।
3. तानों के माध्यम से राग का प्रस्तार कर सकेंगे।

6.3 राग श्याम कल्याण

विलम्बित ख्याल – एकताल

स्थाई– झूलत राधा प्यारी, श्याम मन भावे री।
अन्तरा–सब सुर मोहे अरू जग माहे, लाख चंदाल जोवे री।

स्थाई

रेंमंपध	मंप	गम	रेसा	रे	–	नि़	सा	म	रे	मं	प
झूऽऽऽ	लत	राऽ	धाऽ	प्या	ऽ	ऽ	ऽ	री	ऽ	ऽ	ऽ
3		4		x		0		2		0	

मं							ग				
प	प	रेंमंपनि	नि	प	ध	मं	प	(प)	ग	म	रेसा
श्या	ऽ	ऽऽऽऽ	म	म	न	भा	ऽ	वे	ऽ	ऽ	ऽरी
3		4		x		0		2		0	

अन्तरा

				नि							ध
प	प	सां	सां	सां	–	रें	सां	पनि	सारें	सांनि	मंप
स	ब	सु	र	मो	ऽ	हे	ऽ	अरू	जग	माऽ	हेऽ
3		4		x		0		2		0	

रे	मं	प	ध	मं	प	प	पधमंप	प	ग	मं	रेसा
ला	ऽ	ख	चं	दा	ऽ	ल	जाऽऽऽ	ऽ	वे	ऽ	ऽरी
3		4		x		0		2		0	

श्याम कल्याण राग की बंदिशें दी गई हैं। इन स्वरलिपियों के माध्यम से आप राग का स्पष्ट स्वरूप जानेंगे।

द्रुतख्याल– तीनताल

स्थाई– सावन की सांझ मई, मोको सुखद भई री।

अन्तरा–आनन्द की तरंग मोको, उढत नई–नई री।।

स्थाई

रेंम॑	पध	मंप	ग–	म	रे	नि़	सा	रे	–	–	मं॑	प	मं॑	प	–
साऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽ	ब	न	की	सां	ऽ	ऽ	झ	ऽ	भ	ई	ऽ
0				3				x				2			
मं॑	–	प	–	मं॑	प	ध	प	ध	–	–	प	मं॑	प	म	रे
मो	ऽ	को	ऽ	सु	ख	द	भ	ई	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	री	ऽ
0				3				x				2			

अन्तरा

प	प	सां	सां	सां	सां	–	–	नि	नि	–	रें	सांध	–	प	–
आ	ऽ	नं	ऽ	द	की	ऽ	ऽ	त	रं	ऽ	ग	मोऽ	ऽ	को	ऽ
0				3				x				2			
मं॑	प	ध	प	ध	–	–	प	ध	–	–	प	मं॑	प	म	रे
उ	ठ	त	न	ई	ऽ	ऽ	न	ई	ऽ	ऽ	न	ई	ऽ	ऽ	ऽ
0				3				x				2			

विलम्बित ताने – चौगुन लयकारी

(एकताल)

धिं	धिं	धागे	तिरिकिट	तू	ना	
x		0		2		
क	त्ता	धागे	तिरकिट	धी	ना	धिं
0		3		4		x

7 वीं मात्रा से तान प्रारम्भ :–

1.

धिं	धिं	धागे	तिरिकिट	तू	ना	
x		0		2		
पधमंप	रेंमंपध	मंपगम	रेसानि़सा	झूऽऽऽलत	राऽधाऽ	प्या
0		3		4		x

2.

प्या	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	
x		0		2		
निनिधप	मंपरेंम॑	पधमप	गमंरेसा	झूऽऽऽलत	राऽधाऽ	
0		3		4		

3.

प्या	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	
x		0		2		
नि़सरेंम॑	रेसनि़स	रेंमंपग	मरेसा–	झूऽऽऽलत	राऽधाऽ	प्या
0		3		4		x

5 वीं मात्रा से तान प्रारम्भ :–

1. | प्या ऽ | ऽ ऽ | मपनिनि धपमप |
   x 0 2
   | धपमप गमपग | मरेसा– रेमप– | झूऽऽऽलत राऽधाऽ |
   0 3 4
2. | प्या ऽ | ऽ ऽ | पपमप धममप |
   x 0 2
   | गमरेसा नि़सारेम | पधमप गमरेस | झूऽऽऽलत राऽधाऽ |
   0 3 4

द्रुत ख्याल तानें – स्थाई

सम से तान प्रारम्भ :–

1. | पध मप रेम पध | मप गम रेसा नि़सा |
   x 2
2. | निनि धप मप रेम | पध मप गम रेसा |
   x 2
3. | नि़सा रेम रेसा नि़सा | रेम पग मरे सा– |
   x 2
4. | नि़सा रेम पनि धप | मप गम रेसा नि़ |
   x 2

13 वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

5. | साऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ | मप गम रेसा नि़सा |
   0 3
   | रेम पनि सारें निसां | पध मप गम रेसा |
   x 2
6. | साऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ | मप धम पध मप |
   0 3
   | धप मप गम रेसा | नि़सा रेम प– प– |
   x 2

द्रुत ख्याल तानें – अन्तरा

सम से तान प्रारम्भ :–

1	सांनि	धप	म॑प	धप	रेम॑	पनि	सारे	सां–	
	x				2				
2	पनि	सारें	सांनि	धप	म॑प	धप	सारे	सां–	
	x				2				
3	सांनि	धप	म॑प	धप	गम	पग	मरे	सां–	
	x				2				

13 वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

4	आ	ऽ	न	ऽ	सारें	सारें	सांध	धप	
	0				3				
	म॑प	धप	गम	रेसा	नि॒सा	रेम॑	पनि	सां–	
	x				2				

9 वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

5	मम	रेसा	नि॒सा	रेम॑	पनि	सारें	निसां	रेंरें	
	0				3				
	सांनि	धप	निनि	धप	म॑प	रेम॑	पनि	सां–	
	x				2				
6	नि॒सा	रेम	रेम॑	पनि	म॑प	निसां	पनि	सारें	
	x				2				
	निसां	रेंमं	रेंसां	निसां	गंमं	रेंसां	निसां	रेंसां	
	0				3				
	निध	पम॑	पग	मरे	सा–	नि॒सा	रेम॑	प–	
	x				2				

तराना– त्रिताल (मध्यलय)

स्थाई– तदारे दानी दीम्त दिर दिर तना तदियन तदारे तन दारे तन तोऽम तन नन दिर दिर।

अन्तरा–तनरे तनरे तन तदीऽम तन नन दिर दिर तदरे दानी तन तदीऽम तन नन दिर दिर तारे तारे तन दिर दिर तन दिर दिर दिर दिर तन तनरे।।

स्थाई

															प
															त
ग	म	रे	सा	रे	–रे	सा	रे	–रे	रे	म॑	म॑	म॑	म॑	–	नि
दा	रे	दा	नी	दी	ऽम	त	दी	ऽम	त	दिर	दिर	त	ना	ऽ	त
2				0				3				x			

ध	प	म॑	ध	सा	रे	सा	सा	रे	म॑	प	प	सा	नि़	ध़	प़
दि	य	न	त	दा	रे	त	न	दा	रे	त	न	तो	ऽम	त	न
2				0				3				x			

नि़	सा	रे	सा	सां	नि	ध	प	म॑	प	ध	प	ग	म	रे,	प
न	न	दिर	दिर	तो	ऽम	त	न	न	न	दिर	दिर	त	न	रे,	त
2				0				3				x			

अभिनव गीतांजलि भाग–1 लेखक प0 रामाश्रय झा ''रामरंग'' पेज न0– 26–27

अन्तरा

नि	ध	प	ध	प	प	रे	रे	म॑	प	–प	नि	नि	नि	सां	सां
त	न	रे	त	न	रे	त	न	त	दी	ऽम	त	न	न	दिर	दिर
0				**3**				**x**				**2**			

रें	मं	रें	सां	नि	ध	प	म॑	नि	ध	–ध	प	ग	म	रे	सा
त	द	रे	दा	ऽ	नि	त	न	त	दी	ऽम	त	न	न	दिर	दिर
0				**3**				**x**				**2**			

रे	–	रे	म॑	–	म॑	प	प	रें	सां	–	नि	नि	ध	प	प
ता	ऽ	रे	ता	ऽ	रे	त	न	त	दा	ऽ	नि	त	न	दिर	दिर
0				**3**				**x**				**2**			

रे	म॑	प	नि	सां	नि	ध	प	ग	म	रे,	प	ग	म	रे	सा
त	न	दिर	दिर	दिर	दिर	त	न	त	न	रे,	त	दा	रे	दा	नि
0				**3**				**x**				**2**			

अभिनव गीतांजलि भाग–1 लेखक प0 रामाश्रय झा ''रामरंग'' पेज न0– 27

6.4 राग मारु बिहाग

स्थाई–एकताल (विलम्बित)

							ग				
सा	मम	गसा	गमपम॑	प	–	प	म॑ग	म॑	ग	रे	सा
घ	रवा	ऽ ऽ	नाऽऽहीं	आ	ऽ	ऽ	ऽ ऽ	ऽ	ऽ	ये	ऽ
3		4		×		0		2		0	

			ध						सा		
सारेनि़सा	मग	गम॑	पनि	ध	प	ध	मं	ग	म॑ग	रे	सा
मोऽ ऽ ऽ	ऽ र	पि ऽ	ऽ ऽ	य	ऽ	ऽ	र	ऽ	वा ऽ	ऽ	ऽ
3		4		×		0		2		0	

अन्तरा

			नि				ध				सा
गम॑	पनि	सां	रें	सां	सां	रें	नि	धप	गम॑	गरे	सा
सौऽ	ऽऽ	त	न	सं	ग	ब	ति	याँऽ	कऽ	र ऽ	त
3		4		×		0		2		0	
सा	म	गसा	सागमंपम॑	प	मं	ग	गमंपनि	धम॑	गम॑	गरे	सा
दे	ऽ	खऽ	तऽऽऽऽज	र	ऽ	त	जिऽऽऽ	यऽ	र ऽ	वाऽ	ऽ
3		4		×		0		2		0	

विलम्बित लय की तान (एकताल)

चौगुन लयकारी की तान

7 वीं मात्रा से प्रारम्भ

1.	आ	ऽ	ऽ	ऽ ऽ	ऽ	ऽ	नि़सागम॑	पनिसारें	सांनिधप	मंगरेसा	घरवाऽऽ	नाऽऽहीं	
	×		0		2		0		3		4		
2.	आ	ऽ	ऽ	ऽ ऽ	ऽ	ऽ	गमंपनि	सांगरेंसां	निधपम॑	गरेसा–	घरवाऽऽ	नाऽऽहीं	
	×		0		2		0		3		4		
3.	आ	ऽ	ऽ	ऽ ऽ	ऽ	ऽ	गमंपग	मंपगम॑	पमंगम॑	गरेसा–	घरवाऽऽ	नाऽऽहीं	
	×		0		2		0		3		4		
4.	आ	ऽ	ऽ	ऽ ऽ	ऽ	ऽ	सारेनि़सा	ममग–	गमंपम॑	प–––	घरवाऽऽ	नाऽऽहीं	
	×		0		2		0		3		4		

5 वीं मात्रा से प्रारम्भ

5.	आ		ऽ		ऽ	ऽऽ	नि़सागम॑	पमंगम॑					
	×				**0**		**2**						
	पनिसांनि	पनिसारें	सांनिधप	मंगरेसा	घरवाऽऽ	नाऽऽहीं							
	0		3		4								
6.	आ		ऽ		ऽ	ऽऽ	गमंपनि	सांरेंसांनि					
	×				**0**		**2**						
	धपमंप	गमंपनि	सांनिधप	मंगरेसा	घरवाऽऽ	नाऽऽहीं							
	0		**3**		**4**								

3 मात्रा से प्रारम्भ

7.	आ		ऽ		गमंपग		मंपगमं		पमंगमं		गरेसा–				
	×				0				2						
	पनिसांप		निसांपनि		सांनिधप		मंगरेसा		घरवाऽऽ		नाऽऽहीं				
	0				3				4						

मध्यलय ख्याल – त्रिताल

स्थाई

															नि़
															जा
													0		
सा	गमं	प	मं	प	–	–	–	गमं	पध	पमं	गमं	गरे	सा	–	ग
ओ	जाऽ	ऽ	वो	सैं	ऽ	ऽ	ऽ	याँऽ	ऽ ऽ	ऽ ऽ	ऽ ऽ	ऽ ऽ	ऽ	ऽ	ना
3				–				2				0			
मं	प	नि	नि	ध	–	प	–	मं	–	ग	मं	ग	रे	सा	नि़
ऽ	ऽ	ऽ	म	रो	ऽ	रो	ऽ	मो	ऽ	री	ऽ	ब	ऽ	याँ	जा
3				–				2				0			

अन्तरा

ग	मं	प	नि	सां	–	सां	–	प	नि	सां	गं	रें	रें	सां	–
मैं	ऽ	तो	ऽ	ना	ऽ	री	ऽ	प	रा	ऽ	ये	घ	र	की	ऽ
3				×				2				0			
नि	ध	प	मं	प	मंग	रे	सा	गमं	पध	पमं	गमं	गरे	सा	–	नि़
अ	ब	ना	स	ता	ऽ ऽ	वो	ऽ	सैंऽ	ऽ ऽ	ऽ ऽ	ऽ ऽ	ऽ ऽ	ऽ	याँ	जा
3				×				2				0			

द्रुत ख्याल तानें

स्थाई

5वीं मात्रा से तान प्रारम्भ

1.	नि़सा	गमं	पनि	सांनि	धप	मंग	रेसा,	जा	
	2				0				
2.	गमं	पनि	सांनि	धप	मंग	मंग	रेसा,	जा	
	2				0				
3.	सारे	नि़सा	मम	ग–	गमं	पमं	प–	जा	
	2				0				
4.	गमं	पग	मंप	गमं	पमं	गरे	सा–	जा	
	2				0				
5.	पमं	गमं	पनि	धप	मंग	मंग	रेसा,	जा	
	2				0				

सम से प्रारम्भ

6. | गम॑ पनि सांनि सांनि | धप मंप गम॑ पनि |
× 2
| धप मंग रेसा, जा |
0

7. | नि़सा गम॑ पनि सांगं | रेंसां निध पम॑ गम॑ |
× 2
| पम॑ गरे सा– जा |
0

अन्तरा

5वीं मात्रा से तान प्रारम्भ

1. | सांनि धप मंग रेसा, | नि़सा गम॑ पनि सां– |
2 0

2. | सारें सांनि धप मंप | गम॑ पनि सारें सां– |
2 0

3. | निसां गंगं रेंसां निध | पम॑ गम॑ पनि सां– |
2 0

4. | सारे नि़सा मम ग– | गम॑ पनि सारें सां– |
2 0

5. | पनि सांगं रेंसां निध | पम॑ गम॑ पनि सां– |
2 0

सम से प्रारम्भ

6. | पम॑ गम॑ गरे सा– | निनि धप मंग रेसा, |
× 2
| नि़सा गम॑ पनि सां– | मैं ऽ तो ऽ |
0 3

7. | सारें सारें सारें सांनि | धप मंप गम॑ गरे |
× 2
| सा– गम॑ पनि सां– | मैं ऽ तो ऽ |
0 3

6.5 राग पूरियाकल्याण

विलम्बित ख्याल – एकताल

स्थाई– सॉझ भइलवा अबहूँ न आये श्याम सुन्दरवा।

अन्तरा–औरन से मति करत हो, मोसे करत नये ढ़ंगवा।।

स्थाई

प(प)	गमं	म	रे	ग	–	मं	ग	रेसा	निसा	रेगमंप	प
सॉऽ	झभ	ई	ऽ	ऽ	ऽ	ल	ऽ	वाऽ	अब	हूँऽऽऽ	न
4		x		0		2		0		3	

मं	धमं	धनिसां	–	सां	रें	निध	प	(प)	मंग	रेग	रेसा
आ	ऽऽ	येऽऽ	ऽ	श्या	ऽ	मऽ	सुं	न्द	रऽ	ऽऽ	वाऽ
4		x		0		2		0		3	

अन्तरा

मंग	मंधप	सां	सां	नि	रें	गं	रेंसां	रें	नि	ध	प
औऽ	रऽन	से	ऽ	मी	ऽ	त	कऽ	र	त	हो	ऽ
4		x		0		2		0		3	

(प)	मंध	नि	सां	निध	प	मं	ग	रे	मंग	रे	सा
मो	ऽऽ	से	ऽ	कर	त	न	ये	ढ़	गऽ	वा	ऽ
4		x		0		2		0		3	

विलम्बित लयकारी की तानें

तान 7वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

1–	ई	ऽ	ऽ	ऽ	ल	ऽ	निरेगरे	स–निरे	गमंगरे	निरेस–	सॉऽ	झभ	
	x		0		2		0		3		4		
2–	ई	ऽ	ऽ	ऽ	ल	ऽ	निरेगमं	पमंगरे	निरेगेरे	निरेस–	सॉऽ	झभ	
	x		0		2		0		3		4		

5वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

3– ई ऽ | ऽ ऽ | मंधनिसां रेंसंनिध | पमंगमं गरेगरे | निरेगमं गरेसा– | सॉऽ झभ |
x 0 2 0 3 4

अठगुन लयकारी की तानें

तान 7वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

4– ई ऽ | ऽ ऽ | ल ऽ | निरेगमंपमंगमं रेगरेसनिरेसा– | निरेगमंधनिमंध रेगरेमंगरेस– | सॉऽ झभ |
x 0 2 0 3 4

तान 3 मात्रा से प्रारम्भ :–

5– ई | ऽ | पमंरेगमंगरेसा मंनिधनिधपमंग | रेमंगरेनिरेस– | संरेंसंनिधनिधप |
x 0 2
मंपमंगरेगरेस | निरेगमंधनिरेंगं | मंगंरेंसंनिधपमं गमंपमंगरेस– | सॉऽ | झभ |
0 3 4

मध्यलय ख्याल– त्रिताल

स्थाई– बहुत दिन बीते री, अजहुँ न आये मोरे श्याम।

अन्तरा–जब सुध आयी पिया मिलन की, पिया मारे घर आये मन्दिलरा बीते।।

स्थाई

															सा ब
नि	रे	ग	मं	प	–	–	मं	–	ग	मं	ग	रे	सा	सा	सा
हु	त	दि	न	बी	ऽ	ऽ	ते	ऽ	ऽ	बी	ऽ	ते	ऽ	री	अ
3				x				2				0			
सा	नि	–	ध	नि	–	रे	ग	–	रे	गमं	पमं	ग	रे	सा,	सा
ज	हूँ	ऽ	न	आ	ऽ	ऽ	ये	ऽ	ऽ	मोऽ	रेऽ	श्या	ऽ	म	ब
3				x				2				0			

अन्तरा

				ध		नि						सां			
मं	मं	ग	ग	मं	–	ध	–	सां	सां	–	सां	नि	रें	सां	–
ज	ब	सु	ध	आ	ऽ	ई	ऽ	पि	या	ऽ	मि	ल	न	की	ऽ
3				x				2				0			

							ध								
नि	नि	रें	नि	नि	ध	प	प	नि–	ध–	–	प	मं	गरे	गमं	पमं
पि	या	ऽ	मो	रे	ऽ	घ	र	आऽ	ऽये	ऽऽ	मं	दि	लऽ	राऽ	ऽऽ
3				x				2				0			

ग–	–रे	–	सा
बीऽ	ऽते	ऽऽ	ब
3			

अभिनव गीतांजलि भाग–1 लेखक प0 रामाश्रय झा ''रामरंग'' पेज न0– 134

मध्यलय स्थाई की तानें

5वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

1–	निरे	गरे	सानि	धनि	रेग	मंग	रेसा	ब
	2				0			
2–	निरे	गमं	पमं	गमं	रेग	रेसा	निसा	ब
	2				0			
3–	मंध	निसां	रेंसां	निध	पमं	गरे	सा–	ब
	2				0			

13वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

4–	पमं	रेग	रेग	मंग	मंग	रेग	रेसा	मंनि
	3				x			
	धनि	धप	मंग	रेमं	रेमं	गरे	सा–	ब
	2				0			
5–	गमं	पध	पमं	रेग	रेमं	गरे	सा–	निरे
	3				x			
	गमं	धनि	मंध	मंनि	धप	मंग	रेसा	ब
	2				0			

अन्तरे की तानें

तान सम से प्रारम्भ :–

6–	सांनि	धप	मंग	रेसा	निरे	गमं	धनि	सां–	
	×				2				
7–	निरें	गरें	सांनि	धप	मंग	मंध	निसां	रेंसां	
	x				2				
8–	निरे	गमं	धनि	मंध	रेंगं	रेंमं	गरें	सां–	
	x				2				
	गमं	धनि	मंध	मंनि	धप	मंग	रेसा	ब	
	x				2				

9वीं मात्रा से प्रारम्भ–:

9–	निरें	गंगं	रेंसां	निरें	सांनि	धप	मंध	निमं	
	0				3				
	निध	पमं	गरे	सा–	निरे	गमं	धनि	सां–	
	x				2				
10–	निरे	गमं	धनि	रेंगं	मंग	रेंसां	निध	पमं	
	0				3				
	गमं	धनि	रेंगं	रेंसां	निध	पमं	गरे	सा–	
	x				2				

तराना– त्रिताल

स्थाई– दिर दिर दानी तदानि दीऽम तदीऽम तनन तदियन देरेदेरे दानी ओदानी दानि दिर दानी तदारे दीऽम तदीऽम तदीऽम तनन।

अन्तरा– दीऽम दीऽम तोऽम तोऽम तनन तनन दिर दिर, तनन तान दिर दिर दीऽम तन देरेना धाऽन धाकिट तान ताकिट धिन गिन धिन गिन धिन गिन धा धा।।

स्थाई

														सा दिर	नि़ दिर
रे	मं	ग	रे	सां	मं	ग	मं	प	–	मं	प	मं	ग	मं	ग
दा	नी	त	दा	नी	दी	ऽम	त	दी	ऽ	ऽम	त	न	न	त	दि
0				**3**				**x**				**2**			
रे	सा	सा	सा	नि़	ध़	नि़	रे	नि़	रे	ग	रे	ग	मं	प	प
य	न	दे	रे	दे	रे	दा	नी	ओ	दा	नी	दा	नी	दिर	दा	नी
0				**3**				**x**				**2**			

ग	म॑	ध	म॑	म॑	ध	सां	सां	नि	ध	प	म॑	ग	रे,	सा	नि़
त	दा	रे	दी	ऽम	त	दी	ऽम	त	दी	ऽम	त	न	न	दिर	दिर
0				3				x				2			

अन्तरा

म॑	म॑	ग	ग	म॑	म॑	ध	ध	सां	सां	सां	सां	नि	रें	सां	सां
दी	ऽम	दी	ऽम	तो	ऽम	तो	ऽम	त	न	न	त	न	न	दिर	दिर
0				3				x				2			

नि	रें	गं	रें	सां	नि	धप	प	नि	ध	प	म॑	ग	रे	सा	–
त	न	न	ता	ऽ	न	दिर	दिर	दी	ऽम	त	न	दे	रे	ना	ऽ
0				3				x				2			
सा	निध	निनि	प	मंग	मंमं	निध	पमं	धप	मंग	पमं	गरे	सा	सा,	सा	नि़
धा	नध	किट	ता	नत	किट	धिन	गिन	धिन	गिन	धिन	गिन	धा	धा,	दिर	दिर
0				3				x				2			

अभिनव गीतांजलि भाग–1 लेखक प0 रामाश्रय झा ''रामरंग'' पेज न0– 138

6.6 राग भैरव

विलम्बित ख्याल –एकताल

स्थाई–बिना हरि कौन खबर लेत मोरि।

अन्तरा–काहे को सोच करे मन, मूरख नित उठि भोजन देत।।

स्थाई

													नि
													बि
सा					नि								
म	–	गम	पप	ध	–	प	पम	धधपम	प	म	ग		
ना	ऽ	ऽऽ	हरि	कौ	ऽ	न	ऽऽ	ऽऽऽऽ	ऽ	ब	ऽ		
3		4		x		0		2		0			

म							ग	म					
रे	,ग	म	प	म	–	ग	म(म)	रे	–	सा	,सा		
र	ऽमो	री	ऽ	ले	ऽ	ऽ	ऽऽ	ऽ	ऽ	त	,बि		
3		4		x		0		2		0			

अन्तरा

		नि					नि				
प	मप	ध	,नि	सां	सां	सां	–	रें	–	सां	सां
का	ऽऽ	हे	,को	सो	ऽ	च	ऽक	रे	ऽ	म	न
3		**4**		**x**		**0**		**2**		**0**	
सां		नि		म						नि	
नि	सां	ध	प	प	म	गम	प	प	–	ध	–
मू	ऽ	र	ख	नि	त	ऽऽ	उ	ठि	ऽ	भो	ऽ
3		**4**		**x**		**0**		**2**		**0**	
–	नि	सां	निसां	रें	–	सां	नि	सां	ध	प	मपधप
ऽ	ज	न	ऽऽ	दे	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	त	ऽ	ऽऽऽबि
3		**4**		**x**		**0**		**2**		**0**	

अभिनव गीतांजलि भाग–1 लेखक प0 रामाश्रय झा ''रामरंग'' पेज न0– 195

विलम्बित तानें– चौगुन लयकारी

7 वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

1–	कौ	ऽ	न	ऽऽ	खऽऽऽ	ऽ	निसागम	पधनिसां	निधपम	गरेसा–	बिनाऽ	ऽऽहरि
	x		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	
2–	कौ	ऽ	न	ऽऽ	खऽऽऽ	ऽ	गमपध	निसरेसां	निधपम	गरेस–	बिनाऽ	ऽऽहरि
	x		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	
3–	कौ	ऽ	न	ऽऽ	खऽऽऽ	ऽ	निसागम	पधपम	गमपम	गरेसा–	बिनाऽ	ऽऽहरि
	x		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	

5 वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

4–	कौ	ऽ	न	ऽऽ	गमपग	मपगम	पधपम	गमपध	निधपम	गरेसा–	बिनाऽ	ऽऽहरि
	x		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	
5–	कौ	ऽ	न	ऽऽ	निसगम	पधनिसं	रेंसांनिध	पमगरे	गमपप	गरेसा–	बिनाऽ	ऽऽहरि
	x		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	

मध्यलय ख्याल –त्रिताल

स्थाई–धन–धन मूरत कृष्ण मुरारी, सुलच्छन गिरधाी, छवि सुन्दर लागे अति म्यारी।

अन्तरा–बंशीधर मन मोहन सुहावे, बलि–बलि जाऊँ मोरे मन भावे, सबरँग ज्ञान विचारी।।

स्थाई

म		नि				ग		ग				ग			
ग	म	ध	ध	पम	प	म	ग	रे	–	मग	(म)	रे	–	सा	–
ध	न	ध	न	मूऽ	ऽ	र	त	कृ	ऽ	ष्णऽ	मु	रा	ऽ	री	ऽ
0				**3**				**x**				**2**			
नि़	नि़							ग				सा		म	
सा	ध़	–	नि़	सा	सा	सा	सा	रे	–	सा	–	नि़	सा	ग	म
सु	ल	ऽ	च्छ	ऽ	न	गि	रि	धा	ऽ	री	ऽ	छ	बि	सुँ	ऽ
0				**3**				**x**				**2**			
		नि		ध		नि									
प	प	ध	–	सां	–	ध	प	पध	निसां	सांरें	सांनि	धनि	धप	मग	म
द	र	ला	ऽ	गे	ऽ	अ	ति	प्या	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	री
0				**3**				**x**				**2**			

अन्तरा

म		नि		नि											
प	–	प	–	ध	ध	नि	नि	सां	सां	सां	सां	नि	सां	सां	–
बं	ऽ	शी	ऽ	ध	र	म	न	मो	ह	न	सु	हा	ऽ	वे	ऽ
0				**3**				**x**				**2**			
सां															
रें	रें	मं	मं	रें	–	सां	–	सां	सां	रें	सां	ध	–	प	–
ब	लि	ब	लि	जा	ऽ	ऊँ	ऽ	मो	रे	म	न	भा	ऽ	वे	ऽ
0				**3**				**x**				**2**			
म															
ग	म	ग	म	प	–	ध	प	पध	निसां	सांरें	सांनि	धनि	धप	मग	म
स	ब	रं	ग	ज्ञा	ऽ	न	वि	चाऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	री
0				**3**				**x**				**2**			

तानें–स्थाई

तान सम से प्रारम्भ :–

1–	निसा	गम	पध	निसां	निध	पम	गरे	सा–
	x				**2**			
2–	गम	पध	निसां	रेंसां	निध	पम	गरे	सा–
	x				**2**			
3–	गम	पम	गम	पम	गम	पम	गरे	सा–
	x				2			

4–	नि़सा	गम	पध	पम	गम	पम	गरे	सा–
	x				2			

13 वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

5–	ध	न	ध	न	गम	पग	मप	गम
	0				3			
	पध	पम	गम	पध	निध	पम	गरे	सा–
	x				2			
6–	ध	न	ध	न	निनि	धप	मग	रेसा
	0				3			
	रेंरें	सांनि	धप	मग	रेसा	नि़सा	गम	प–
	x				2			

तानें– अन्तरा

सम से प्रारम्भ :–

1–	सांनि	धप	मग	रेसा	नि़सा	गम	पध	निसां
	x				2			
2–	निसां	गंगं	रेंसां	निध	पम	गम	पध	निसां
	x				2			
3–	गम	पम	गरे	सा–	नि़सा	गम	पध	निसां
	x				2			
4–	सांरें	सांनि	पध	मप	गम	पध	निसां	रेंसां
	x				2			

13 वीं मात्रा से प्रारम्भ :–

5–		ऽ	शी	ऽ	गम	पग	मप	गम
	0				3			
	पम	गम	गरे	सा–	नि़सा	गम	पध	निसां
	x				2			

6.7 राग केदार

विलम्बित ख्याल –त्रिताल

स्थायी

						सां					मं	ग				प
																ध
																ब
प	म	–	धप	सां	–	रें	सां	नि	ध	प	प(प)	म	रे	सा	नि़	सा
र	खा	ऽ	रुत	की	ऽ	ऽ	चाँ	ऽ	ऽ	द	ऽ ऽ	नी	ऽ	में	ब	
3				×				2				0				

		ग		ग				प				मं	ध		
सा	सा	म	–	म	मग	प	–	मं	प	ध	प	प	प	म	ध
र	स	त	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	बूँ	ऽ	ऽ	द	नी	ऽ	ऽ,	ब
3				×				**2**				**0**			

अन्तरा

मं				नि	नि			सां		नि					
प	–	सां	–सां	सां	रें	सां	–सां	ध	–	सां	रें	सांनि	धप	म	–
बी	ऽ	म	ऽ ब	जा	ऽ	वे	ऽरि	झा	ऽ	वे	स	ब ऽ	नऽ	को	ऽ
3				×				**2**				**0**			

ग				सां		नि					मं	ध			प
म	मं	रें	सां	ध	–	सां	रें	सां	नि	ध	प	प	प	म	ध
गा	ऽ	व	त	रा	ऽ	ग	के	दा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	र,	ब
3				×				**2**				**0**			

क्रमिक पुस्तक मालिका भाग–3, लेखक : श्री विश्णुनारायण भातखण्डे (पेज सं० 150–151)

विलम्बित लय की तान–चौगुन लयकारी

7 वीं मात्रा से प्रारम्भ

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	धिं	धिं	धागे	तिरकिट	तू	ना	क	त्ता	धागे	तिरकिट	धी	ना
1.	धिं	धिं	धागे	तिरकिट	तू	ना	मंपधप	ममरेसा	सामगप	मंधप–	बरखाऽ	ऽऽरूत
	×		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	
2.	धिं	धिं	धागे	तिरकिट	तू	ना	मंपधनि	सारेंसांनि	धपमंप	धापम–	बरखाऽ	ऽऽरूत
	×		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	
3.	धिं	धिं	धागे	तिरकिट	तू	ना	सारेसासा	ममरेसा	मंपधप	धपम–	बरखाऽ	ऽऽरूत
	×		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	

अठगुन लयकारी की तान

5 वीं मात्रा से प्रारम्भ

	1	2	3	4
4.	धिं	धिं	धागे	तिरकिट
	×		**0**	

5	6	7	8
मंपधपमंपनिनि	धपमंपधनिसांनि	धपमंपधनिसारें	सांनिधपममरेसा
2		**0**	

9	10	11	12
मगपमंधपसारे	सांनिधपममरेसा	बरखाऽ	ऽऽरुत
3		**4**	

3 मात्रा से प्रारम्भ

	1	2	3	4	5	6
5.	धिं	धिं	सारेसासामपमम	पधपपसारेंसांसां	मंमंरेंसांनिधपप	मंपधपममरेसा
	×		0		2	

	7	8	9	10	11	12
	मंपधपम–मंप	धनिधपमंपधप	म–मंपधनिसांनि	धपमंपधपम–	बरखाऽ	ऽऽरुत
	0		3		4	

सम से प्रारम्भ

	1	2	3	4	5	6
6.	सांनिधपममरेसा	मगपमंधपसां–	सांरेंसांनिधपमंप	धपमंपसारेंसां–	सांमंरेंसांसांरंसांनि	धपमंपसारेंसां–
	×		0		2	

	7	8	9	10	11	12	
	बरखाऽ	ऽऽरुत	बरखाऽ	ऽऽरुत	बरखाऽ	ऽऽरुत	की
	0		3		4		×

द्रुत ख्याल (तीनताल)

स्थायी

नि			सा												
सा	रे	सा	प	प	प	मं	प	ध	–	प	प	मंपध	मंप	म	–
सो	ऽ	च	स	म	झ	म	न	मी	ऽ	त	प	यऽऽ	रऽ	व	ऽ
0				3				×				2			

ग				प		नि				म		ग			
म	–	प	प	सां	–	ध	प	म	–	ध	प	म	रे	सा	–
स	ऽद्	गु	रू	ना	ऽ	म	क	रे	ऽ	सु	मि	र	न	वा	ऽ
0				3				×				2			

अन्तरा

मं								सां	नि						
प	प	सां	सां	सां	सां	रे	सां	ध	ध	सां	रें	सां	नि	ध	प
घ	रि	घ	रि	प	ल	प	ल	उ	म	र	घ	ट	त	स	ब
0				3				×				2			

ग		प		सां		नि		ग		म		ग			
म	म	प	सां	रे	सां	ध	प	म	–	ध	प	म	रे	सा	–

अ	ज	हूँ	चेऽ	ऽ	त	म	ति	मं	ऽ	द	च	तु	र	वा	ऽ
0				3				×				2			

क्रमिक पुस्तक मालिका भाग–3, लेखक : श्री विश्णुनारायण भातखण्डे (पेज सं० 124–125)

तानें– स्थाई

सम से तान प्रारम्भ

1.	मंप	धप	मम	रेसा	साम	गप	मंध	प–
	×				2			
2.	मंप	धनि	सारें	सांनि	धप	मंप	धप	म–
	×				2			
3.	सारे	सासा	मम	रेसा	मंप	धप	मम	रेसा
	×				2			
4.	मंप	धप	मंप	धप	मंप	धप	मम	रेसा
	×				2			

9 वीं मात्रा से प्रारम्भ

5.	मंप	धप	मंप	निनि	धप	मंप	धनि	सांनि
	0				3			
	धप	मंप	धनि	सारें	सांनि	धप	मम	रेसा
	×				2			
6.	साम	गप	मंध	पसां	निरें	सांनि	धप	मंप
	0				3			
	निनि	धप	मप	धनि	धप	मंप	धप	म–
	×				2			
7.	सारे	सासा	मप	मम	पध	पप	सारें	सांसां
	0				3			
	मंमं	रेंसां	निध	पप	मंप	धप	मम	रेसा
	×				2			

तानें–अन्तरा

सम से तान प्रारम्भ

1.	सांनि	धप	मम	रेसा	मग	पमं	धप	सां–
	×				2			
2.	सांसां	मंमं	रेंसां	सारें	सांनि	धप	मंप	सां–
	×				2			
3.	सारें	सांनि	धप	मंप	धप	म–	पम	रेसा
	×				2			

4.	सांनि	धप	मंप	धनि	धप	मंप	धप	सां–
	×				2			

9 वीं मात्रा से प्रारम्भ

5.	संमं	गंपं	मंमं	रेंसां	सांरें	सांनि	धप	मंप
	0				3			
	निनि	धप	मम	रेसा	मग	पमं	धप	सां–
	×				2			

सम से तान प्रारम्भ

6.	मंप	धप	म–	मंप	धनि	धप	मंप	धप
	×				2			
	म–	मंप	धनि	सांनि	धप	मंप	धप	म–
	0				3			
	मंप	धनि	सारें	सांनि	धप	मंप	धप	म–
	×				2			

तराना–त्रिताल

स्थायी

नि			मं					ग				सा			
सा	म	–	प	–	ध	प	प	म	म	रे	सा	म	–	–	–
तो	ऽ	ऽ	म्तो	ऽ	म्त	न	न	त	न	तुं	द्रे	ना	ऽ	ऽ	ऽ
2				0				3				×			
प	–	–	–	मं प	प	–	(प)	–	म	म	–	प	प	प	सां
दी	ऽ	ऽ	ऽ	म्त	दी	ऽ	म्दी	–	म्त	ना	ऽ	त	न	ना	ऽ
2				0				3				×			
	नि							प							
–	सां	–	रें	सां	नि	ध	प	मं	प	ध	नि	(प)	–	–	–
ऽ	ता	ऽ	न्ने	द्रे	द्रे	द्रे	द्रे	त	द	रे	त	दा	ऽ	ऽ	ऽ
2				0				3				×			
				प				मं				ग			
म	–	–	–	म	म	प	–	प	ध	प	–	म	रे	सारे	सा
नी	ऽ	ऽ	ऽ	त	दा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ ऽ	नि
2				0				3				×			

अन्तरा

प						नि						नि			
म	म	म	प	प	प	सां	सां	सां	सां	सां	सां	सां	रें	सां	नि
ना	द्रे	द्रे	ना	द्रे	द्रे	तुं	द्रे	द्रे	तुं	द्रे	द्रे	त	न	न	न
×				2				0				3			
				प								नि			
ध	प	मं	प	मं	प	ध	नि	सां	नि	ध	प	प	म	–	–
तुं	द्रे	द्रे	द्रे	त	न	न	न	न	न	न	न	न	ना	ऽ	ऽ
×				2				0				3			
				नि				नि							
–	प	–	प	सां	–	सां	–	सां	मं	मं	मं	रें	रें	सां	सां
ऽ	द्रे	ऽ	न्ना	द्रे	ऽ	न्न	ऽ	ना	द्रे	द्रे	तुं	द्रे	द्रे	द्रे	द्रे
×				2				0				3			
नि															
सां	सां	मं	रें	सां	सां	ध	ध	सां	ध	प	प	म	म	–	प
धे	त्ला	ऽ	न्तु	द्रे	द्रे	धे	त्ला	ऽ	न्तुं	द्रे	द्रे	धे	त्ला	ऽ	न्तुं
×				2				0				3			
ग															
म	म	रे	सा												
द्रे	द्रे	दा	नि												
×															

हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति, क्रमिक पुस्तक मालिका भाग–3, लेखक : श्री विश्णुनारायण भातखण्डे (पेज सं० 145–147)

अभ्यास प्रश्न

1. पाठ्यक्रम के किसी एक राग के विलम्बित ख्याल को तानों सहित लिपिबद्ध कीजिए।
2. पाठ्यक्रम के किसी एक राग के छोटे ख्याल की स्वरलिपि लिखिए।
3. पाठ्यक्रम के किसी एक राग के तराना को लिपिबद्ध करना।

6.8 सारॉंश

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप स्वरों की स्वरलिपि को पढ़ सकेंगे एवं उनका क्रियात्मक रूप से गायन करने में सक्षम होंगे। ख्याल गायन के अन्तर्गत आने वाले बड़े ख्याल, छोटे ख्याल और तराना की रचनाएँ आपके पाठ्यक्रम के रागों में दी गई हैं। इन रागों का तानों के द्वारा विस्तार भी किया गया है जिससे आप राग में अन्य तानों को स्वयं बनाने में भी सक्षम होंगे एवं आप अपने पाठ्यक्रम के रागों का ख्याल गायन शैली में गायन प्रस्तुत करेंगे। इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप राग की अन्य रचनाओं की स्वरलिपि को भी समझ कर गा सकेंगे।

6.9 संदर्भ ग्रंथ सूची

1. भातखण्डे, पं0 विष्णुनारायण, *क्रमिक पुस्तक मालिका भाग–1,2,3,4,5,6*, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. झा, पंडित रामाश्रय 'रामरँग', *अभिनव गीतांजलि–भाग 1,2,3,4 व 5*, संगीत कार्यालय, हाथरस।
3. चक्रवर्ती, डॉ0 कविता, *भारतीय संगीत को महान संगीतज्ञों की देन।*

6.10 निबन्धात्मक प्रश्न

1. पाठ्यक्रम के किन्हीं तीन रागों में विलम्बित ख्याल, मध्यलय ख्याल व तराना को तानों सहित लिपिबद्ध कीजिए।

इकाई 7 – पाठ्यक्रम के रागों में ध्रुवपद एवं धमार(दुगुन, तिगुन व चौगुन) लयकारी सहित लिपिबद्ध करना

7.1 प्रस्तावना
7.2 उद्देश्य
7.3 पाठ्यक्रम के रागों में ध्रुवपद एवं धमार
7.4 सारांश
7.5 संदर्भ ग्रंथ सूची
7.6 निबन्धात्मक प्रश्न

7.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0वी0–502) पाठ्यक्रम की सातवीं 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। आप पाठ्यक्रम के रागों में बन्दिशों को लिपिबद्ध करना भी सीख गये होंगे।

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

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

7.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप :–

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

7.3 पाठ्यक्रम के रागों में ध्रुवपद एवं धमार

राग श्याम कल्याण – ध्रुपद (स्थाई)

रे	म॑	प	प	नि	ध	प	म॑	प	ग	म	रेसा
प्र	थ	ऽ	म	ऽ	सु	म	र	ऽ	ले	ऽ	तूऽ
x		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	
नि़	सा	सा	रे	म	रे	नि़	नि़	सा	नि़	ध़	प़
शु	भ	ऽ	ना	ऽ	म	रा	ऽ	म	सी	ऽ	ता
x		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	
नि़	सा	सा	रे	म॑	म॑	प	प	प	प	ध	प
ज	ऽ	ऽ	सो	ऽ	सु	ज	स	ऽ	हो	ऽ	वे
x		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	
सां	नि	ध	प	म॑	प	प	ग	म	रे	नि़	सा
ज	ग	त	में	ऽ	ऽ	न	व	ऽ	नी	ऽ	ता
x		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	

ध्रुपद(स्थाई) की दुगुन

रेम॑	पप	निध	पम॑	पग	मरेसा
प्रथ	ऽम	ऽसु	मर	ऽले	ऽतूऽ
x		**0**		**2**	
नि़सा	सारे	मरे	नि़नि़	सानि	ध़प़
शुभ	ऽना	ऽम	राऽ	मसी	ऽता
0		**3**		**4**	
नि़सा	सारे	म॑म॑	पप	पप	धप
जऽ	ऽसो	ऽसु	जस	ऽहो	ऽवे
x		**0**		**2**	
सांनि	धप	म॑प	पग	मरे	नि़सा
जग	तमे	ऽऽ	नव	ऽनी	ऽता
0		**3**		**4**	

ध्रुपद(स्थाई) की तिगुन

रे	मं	प	प	नि	ध
प्र	थ	ऽ	म	ऽ	सु
x		**0**		**2**	
प	मं	रेमंप	पनिध	पमंप	गमरेसा
म	र	प्रथऽ	मऽसु	मरऽ	लेऽतूऽ,
0		**3**		**4**	
नि़सस	रेमरे	नि़–स	नि़धप	नि़स–	रेमंमं
शुभऽ	नाऽम	राऽम	सीऽता	जऽऽ	सोऽसु
x		**0**		**2**	
पपप	पधप	संनिध	पमंप	पगम	रेनि़सा
जसऽ	होऽवे	जगत	मेंऽऽ	नवऽ	नीऽता
0		**3**		**4**	

ध्रुपद(स्थाई) कीचौगुन

रेमंपप	निधपमं	पगमरेस	नि़सा–रे	मरेनि़नि़	सनि़धप	नि़ससरे	मंमंपप
प्रथऽम	ऽसुभर	ऽलेऽतऽ	शुभऽना	ऽमराऽ	मसीऽता	जाऽऽसों	ऽसुजस
x		**0**		**2**		**0**	
पपधप	संनिधप	मंपपग	मरेनि़सा	रे			
ऽहोऽवे	जगतमें	ऽऽनव	ऽनीऽता	प्र			
3		**4**		**x**			

ध्रुपद (अन्तरा)

प	प	प	सां	–	–	–	–	–	रें	सां	–
प्री	ऽ	ऽ	त	ऽ	वि	ना	ऽ	ऽ	वि	धा	ऽ
x		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	
नि	नि	सां	रें	मं	रें	नि	नि	सां	नि	ध	प
ते	ऽ	रो	जो	ऽ	ग	जा	ऽ	प	पू	ऽ	जा
x		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	
प	प	ग	म	रे	सा	रे	मं	मं	प	प	प
प	ढ़े	ऽ	का	ऽ	ऽ	हो	ऽ	त	भा	ऽ	ग
x		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	
रे	सा	नि़	ध	मं	प	प	ग	म	रे	नि़	सा
ब	त	ऽ	रा	ऽ	म	रं	गं	ऽ	गी	ऽ	ता
x		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	

ध्रुपद (अन्तरे) की दुगुन

पप	पसां	––	––	–रे	सांसां
प्रीऽ	ऽत	ऽबि	नाऽ	ऽबि	धाऽ
x		**0**		**2**	
निनि	सारें	मंरें	निनि	सांनि	धप
तेऽ	रोजो	ऽग	जाऽ	पपू	ऽजा
0		**3**		**4**	
पप	गम	रेसा	रेमं	मंप	पप
पढे	ऽका	ऽऽ	होऽ	तभा	ऽग
x		**0**		**2**	
रेसा	निध	मंप	पग	मरे	नि़सा
बत	ऽरा	ऽम	रंग	ऽगी	ऽता
0		**3**		**4**	

ध्रुपद (अन्तरे) की तिगुन

प	प	प	सां	–	–
प्री	ऽ	ऽ	त	ऽ	बि
x		**0**		**2**	
–	–	पपसां	सां––	–––	रेंसांसां
ना	ऽ	प्रीऽऽ	तऽबि	नाऽऽ	बिधाऽ
0		**3**		**4**	
निनिसां	रेंमंरें	निनिसां	निधप	पपग	मरेसा
तेऽरो	जोऽग	जाऽप	पूऽजा	पढ़ेऽ	काऽऽ
x		**0**		**2**	
रेमंप	पपप	रेसानि	धमंप	पगम	रेनि़सा
होऽत	भाऽग	बतऽ	राऽम	रगऽ	गीऽता
0		**3**		**4**	

ध्रुपद (अन्तरे) की चौगुन

पपपसं	————	–रेंसांसं	निनिसारें	मंरेंनिनि	सांनिधप
प्रीऽऽत	ऽबिताऽ	ऽबिधाऽ	तेऽराजो	ऽगजाऽ	पपूऽजा
x		**0**		**2**	
पपगम	रेसारमं	मंपपप	रेसानि़ध	मंपपग	मरेनि़सा
पढेऽका	ऽऽहोऽ	तभाऽग	बतऽरा	ऽमरंगं	ऽगीऽता
0		**3**		**4**	

राग श्याम कल्याण – धमार (स्थाई)

म	रे	नि़	सा	रे	रे	रे	मं	प	प	प	ध	प	ग	
म	न	को	रि	झा	ऽ	ऽ	ये	ऽ	री	ऽ	मो	रे	ऽ	
3				x					2		0			
ग	म	रे	सा	रे	सा	सा	रे	रे	मं	प	प	प	प	
ब्र	ज	ग	लि	य	न	ऽ	मे	ऽ	ऽ	ऽ	हो	ऽ	री	
3				x					2		0			
नि	सां	ध	प	ध	मं	प	ग	म	प	ग	म	रे	सा	
रा	ऽ	धे	ऽ	श्या	ऽ	ऽ	म	ऽ	ऽ	सु	घ	र	की	
3				x					2		0			

धमार (स्थाई) की दुगुन

म	रे	नि़	सा	रे	रे	रे	मं	प
म	न	को	रि	झा	ऽ	ऽ	ये	ऽ
3				x				
मरे	निसा	रेरे	–मं	–प	पध	पग	गम	रेसा
मन	कोरि	झाऽ	ऽय	ऽरी	ऽमो	रेऽ	ब्रज	गलि
2		0			3			
रेसा	सारे	रेमं	मंप	पप	निसां	धप	धमं	पग
यन	ऽमें	ऽऽ	ऽहो	ऽरी	राऽ	धेऽ	श्या	ऽम
x					2		0	
मंप	गम	रेसा	मरे	निसा	रे			
ऽऽ	सुघ	रकी	मन	कोरि	झा			
	3				x			

धमार (स्थाई) कीतिगुन

ग	म	12म	रेनि़स	रे––	मंमंप	पधप	गगम	रेसरे
ब्र	ज	12म	नकोरि	झाऽऽ	येऽरी	ऽमोरे	ऽब्रज	गलिय
3				x				
स–रे	रे–मं	पपप	निसंध	पधमं	पगम	पगम	रेसम	रेनि़स
नऽमे	ऽऽऽ	होऽरी	राऽधे	ऽश्याऽ	ऽमऽ	ऽसुघ	रकीम	नकोरि
2		0			3			
रे								
झा								
x								

धमार (स्थाई) कीचौगुन

म	रे	नि़	सा	रे	–	12मरे	नि़सरे–	–मं–प	
म	न	को	रि	झा	ऽ	12मन	कोरिश्याऽ	ऽयेऽरी	
				x					
–धपमं	गमरेस	रेस–रे	–मं–प	–पनिसं	धपधमं	पगमंप	गमरेस	मरेनि़सा	
ऽमोऽरी	ब्रजगलि	यनऽये	ऽऽऽहो	ऽरीराऽ	धेऽश्याऽ	ऽमऽऽ	सुघरकी	मनकोरि	
2		0			3				
रे									
झा									
x									

धमार (अन्तरा)

प	प	ग	म	रे	मं	–	प	प	प	नि	–	सां	सां
ब्र	ज	ऽ	ऽ	ऽ	गो	ऽ	पि	य	न	ऽ	ऽ	मि	ल
x					2		0			3			
सां	नि	–	सां	सां	सां	रें	सां	नि	–	ध	ध	प	प
खे	ऽ	ऽ	ल	ऽ	ऽ	र	हे	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	स	ब
x					2		0			3			
मं	प	प	रें	रें	सां	सां	नि	–	ध	मं	–	प	प
सं	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	लि	ये	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	भ	र
x					2		0			3			
रे	मं	मं	प	ध	प	ग	म	प	ग	म	रे	नि़	सा
झो	ऽ	ऽ	री	अ	बी	ऽ	र	की	ऽ	म	न	को	रि
x					2		0			3			

धमार (अन्तरे) की दुगुन

पप	गम	रे मं	मंप	पप	निनि	संसं	
ब्रज	ऽऽ	ऽगो	ऽपि	नऽ	ऽऽ	मिली	
x					2		
संनि	संसं	सां–	रेंसं	निनि	धध	पप	
खेऽ	ऽल	ऽऽ	रहे	ऽऽ	ऽऽ	सब	
0			3				
मंप	परें	रेंसं	संनि	निध	मंमं	पप	
सऽ	ऽग	ऽऽ	लिये	ऽऽ	ऽऽ	भर	
x					2		
रे मं	मं प	धप	गम	पग	मरे	नि़स	
झोऽ	ऽरी	अबी	ऽर	कीऽ	मन	कोरि	
0			3				
रेरे							
झाऽ							
x							

धमार (अन्तरे) की तिगुन

प	प	ग	म	रे	मं	–
ब्र	ज	ऽ	ऽ	ऽ	गो	ऽ
x					2	
प	प	1पप	गमरे	मंमंप	पनिनि	संसंसं
पि	य	1ब्रज	ऽऽऽ	गोऽपि	नऽऽ	ऽमिल
0			3			
संनिनि	सं––	रेंसंनि	निधप	पपमं	पपरे	रेंसंसं
खेऽऽ	लऽऽ	रहेऽ	ऽऽऽ	सबसं	ऽऽग	ऽऽलि
x					2	
नि–ध	मंमंप	परेमं	मंपध	पगम	पगम	रेनिस
येऽऽ	ऽऽभ	रझोऽ	ऽरीअ	बीऽर	कीऽम	नकोरि
0			3			
रे						
झा						
x						

धमार (अन्तरे) कीचौगुन

प	प	ग	म	रे	मं	–
ब्र	ज	ऽ	ऽ	ऽ	गो	ऽ
x					2	
प	प	1पप	गमरे	मंमंप	पनिनि	संसंसं
पि	य	1ब्रज	ऽऽऽ	गोऽपि	नऽऽ	ऽमिल
0			3			
संनिनि	सं––	रेंसंनि	निधप	पपमं	पपरे	रेंसंसं
खेऽऽ	लऽऽ	रहेऽ	ऽऽऽ	सबसं	ऽऽग	ऽऽलि
x					2	
नि–ध	मंमंप	परेमं	मंपध	पगम	पगम	रेनिस
येऽऽ	ऽऽभ	रझोऽ	ऽरीअ	बीऽर	कीऽम	नकोरि
0			3			
रे						
झा						
x						

धमार (अन्तरे) कीचौगुन

पपगम	रेमं–प	पपनिनि	संसंसंनि	सं–––	रेंसंनि–	ध–पप	
ब्रजऽऽऽ	ऽगोऽपि	नऽऽऽ	मिलिखऽ	ऽलऽऽ	रहेऽऽ	ऽऽसब	
x					2		
मंपपरें	संसंसंनि	निधमंमं	पपरेमं	पपधप	गमपग	मरेनिस	
संऽगऽ	ऽऽलिये	ऽऽऽऽ	भरझोऽ	ऽरीअबी	ऽरकीऽ	मनकोरि	
0			3				
रे							
झा							
x							

राग मारू बिहाग – धमार

स्थायी– आयो फागुन मास, ब्रिज में कैसी होरी मची है।

अन्तरा–अबीर गुलाल की, भर भर झोरी, उड़ावत नर नारी और देत तारी।।

स्थाई

म"	ग	रे	सा	प	–	–	म"	ग	म"	ग	रे	सा	–
आ	ऽ	यो	ऽ	फा	ऽ	ऽ	गु	न	मा	ऽ	ऽ	स	ऽ
3				×					2		0		
प़	नि़	सा	ग	म"	प	नि	ध	प	ध	प	ग	म"	ग
ब्रि	ज	में	ऽ	कै	सी	हो	ऽ	री	ऽ	म	ची	ऽ	है
3				×					2		0		

अन्तरा

प	प	–	सां	–	–	सां	सां	–	सां	सां	–	–	–
अ	बी	ऽ	र	ऽ	ऽ	गु	ला	ऽ	ल	की	ऽ	ऽ	ऽ
×					2		0			3			
प	नि	–	सां	–	गं	–	म"	ग	रे	सां	–	–	–
भ	र	ऽ	भ	ऽ	र	ऽ	ऽ	झो	ऽ	री	ऽ	ऽ	ऽ
×					2		0			3			
गं	रें	सां	नि	ध	प	–	म"	ग	म"	ग	रे	सा	–
उ	ड़ा	ऽ	व	ऽ	त	ऽ	न	र	ऽ	ना	ऽ	री	ऽ
×					2		0			3			
सा	म"	ग	प	–	प	–	नि	ध	प	म"	ग	रे	सा
औ	र	ऽ	दे	ऽ	त	ऽ	ता	ऽ	री	आ	ऽ	यो	ऽ
×					2		0			3			

पं0 नारायण लक्ष्मण गुणे, संगीत प्रवीण दर्शिका, पृ0 17–18

नोट – पाठ्यक्रम के अन्य रागों की भांति उक्त रचना के स्थाई व अन्तरे की दुगुन, तिगुन व चौगुन करने का प्रयास करें।

राग भैरव –ध्रुपद (चौताल)

स्थाई – सीश जटा गंग सोहे बाल चन्द्र सोहे भाल।
गले सोह ब्याल माल कर त्रिशूल धारी।।
अन्तरा– भस्म अंग संग सोहे गौरी गणपति गणेश।
कटि लपेटे ब्याघ्र छाल डमरू कर धारी।।

स्थाई

ध	–	नि	सां	सां	–	रें	–	सां	ध	–	प
सी	ऽ	श	ज	टा	ऽ	गं	ऽ	ग	सो	ऽ	हे
x		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	
प	ग	म	ध	–	प	प	ग	म	रे	–	सा
बा	ऽ	ल	चं	ऽ	द्र	सो	ऽ	हे	भा	ऽ	ल
x		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	
ध	ध	सा	रे	ग	म	प	ग	म	ध	–	प
ग	ले	ऽ	सो	ऽ	हे	ब्या	ऽ	ल	मा	ऽ	ल
x		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	
ध	नि	सां	ध	–	प	म	ग	म	रे	–	सा
क	र	त्रि	सू	ऽ	ल	ऽ	ऽ	धा	री	ऽ	ऽ
x		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	

ध्रुवपद स्थाई दुगुन

ध–	निसां	सां–	रें–	सांध	–प
सीऽ	शज	टाऽ	गंऽ	गसो	ऽहे
x		0		2	
पग	मध	–प	पग	मरे	–सा
बाऽ	लच	ऽद्र	सोऽ	हेभा	ऽल
0		**3**		**4**	
धध	सारे	गम	पग	मध	–प
गले	ऽसो	ऽहे	ब्याऽ	लमा	ऽल
x		0		2	
धनि	सांध	–प	मग	मरे	–सा
कर	त्रिसू	ऽल	ऽऽ	धारी	ऽऽ
0		**3**		**4**	

ध्रुवपद स्थाई तिगुन

ध	–	नि	सां	सां	–
सी	ऽ	श	ज	टा	ऽ
x		0		2	
रें	–	ध–नि	संसं–	रें–सं	ध–प

गं	ऽ	सीऽश	जटाऽ	गंऽग	सोऽहे
0		**3**		**4**	
पगम	ध–प	पगम	रे–सा	धधसा	रेगम
बाऽल	चंऽद्र	सोऽहे	भाऽल	गलेऽ	सोऽहे
x		0		2	
पगम	ध–प	धनिसं	ध–प	मगम	रे–सा
ब्याऽल	माऽल	करत्रि	सूऽल	ऽऽधा	रीऽऽ
0		**3**		**4**	

स्थाई की चौगुन

ध–निसां	सां–रें–	सांध–प	पगमध	–पपग	मरे–स
सीऽसज	टाऽगंऽ	गसोऽहे	बाऽलचं	ऽद्रसोऽ	हेभाऽल
x		**0**		**2**	
धधसारे	गमपग	मध–प	धनिसांध	–पमग	मरे–सा
गलेऽसो	ऽहेब्याऽ	लमाऽल	करत्रिसू	ऽलधाऽ	ऽरीऽऽ
0		**3**		**4**	

अन्तरा

म	–	प	ध		नि	सां	–	सां	रें	–	सां
भ	ऽ	स्म	अं	ऽ	ग	सं	ऽ	ग	सो	ऽ	हे
x		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	
ध	–	नि	सां	सां	सां	रें	गं	मं	रें		सां
गो	ऽ	री	ऽ	ग	ण	प	ति	ग	णे	ऽ	सा
x		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	
प	ग	म	ध	–	प	सां	–	सां	रें	–	सां
क	टि	ल	पे	ऽ	टे	ब्या	ऽ	घ्र	छा	ऽ	ल
x		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	
ग	म	ध	ध	–	प	म	ग	म	रे	–	सा
ड	म	रू	क	ऽ	र	धा	ऽ	ऽ	री	ऽ	ऽ
x		**0**		**2**		**0**		**3**		**4**	

अन्तरे की दुगुन

म–	पध	–नि	सां–	सांरें	–सां
भऽ	स्मअं	ऽग	साऽ	गसो	ऽहे
x		0		2	
ध–	निसां	सांसां	रेंगं	मंरें	–सां
गौऽ	रीऽ	गण	पति	गणे	ऽश
0		**3**		**4**	

पग	मध	–प	सां–	सारें	–सां
कटि	लपे	ऽटे	व्याऽ	घ्रछा	ऽल
x		0		2	
गम	धध	–प	मग	मरे	–सा
डम	रूक	ऽर	धाऽ	ऽरी	ऽऽ
0		3		4	

अन्तरे की तिगुन

म	–	प	ध		नि
भ	ऽ	स्म	अं	ऽ	ग
x		0		2	
सां	–	ध–नि	संसं–	रें–सं	ध–प
सं	ऽ	सीऽस	जटाऽ	गंऽग	सऽहे
0		3		4	
पगम	ध–प	पगम	रे–सा	धधसा	रेगम
बाऽल	चंऽद्र	सोऽहे	भाऽल	गलेऽ	सोऽहे
x		0		2	
पगम	ध–प	ध–सां	ध–प	मगम	रे–सा
व्याऽल	माऽल	करत्रि	सूऽल	धाऽऽ	रीऽऽ
0		3		4	

अन्तरे की चौगुन

म–पध	–निसां–	सारें–सां	ध–निसां	सांसारेंगं	मंरें–सा
भऽस्मअं	ऽगसंऽ	गसोऽहे	गौऽरीऽ	गणपति	गणेऽश
x		0		2	
पगमध	–पसां–	सारें–सां	गमधध	–पमग	मरे–सा
कटिलपे	ऽटेब्याऽ	घ्रछाऽल	डमरूक	ऽरधाऽ	ऽरीऽऽ
0		3		4	

x

राग केदार – ध्रुपद (स्थाई)

सा			सां		नि		नि				
सां	सां	सां	ध	सां	रें	सां	सां	नि	ध	नि	प
बू	ऽ	ऽ	द	ऽ	ऽ	प	ऽ	ऽ	व	ऽ	न
x		0		2		0		3		4	

मं	प	–	ध	–	प	–	मं प	प ध	म	म	–
पु	र	ऽ	वा	ऽ	ई	ऽ	ब	ऽ	हे	ऽ	ऽ
x		0		2		0		3		4	
म	म	मग	प	प	ध प	ग म	म	सा	रे	सा	सा
ग	र	जऽ	ग	र	ज	ब	र	स	त	घ	न
x		0		2		0		3		4	

ध्रुपद (स्थाई)दुगुन

सां	सां	सां	ध	सां	रें	
बू	ऽ	ऽ	द	ऽ	ऽ	
x		0		2		
संसं	संध	संरें	संसं	निध	निप	
बूऽ	ऽद	ऽऽ	पऽ	ऽव	ऽन	
0		3		4		
मंप	पध	धप	पप	पम	मम	
पुर	ऽवा	ऽई	ऽब	ऽहे	ऽऽ	
x		0		2		
मग	मगप	पप	मम	सरे	सस	सां
गर	जग	रज	वर	सत	घन	बू
0		3		4		x

ध्रुपद (स्थाई)तिगुन

संसंसं	धसंरें	संसंनि	धनिप	मंपप	धधप	
बूऽऽ	पऽऽ	पऽऽ	वऽन	पुरऽ	वाऽई	
x		0		2		
पपप	ममम	मममग	पपप	ममस	रेसस	
ऽबऽ	हेऽऽ	गरज	गरज	बरस	तघन	
0		3		4		
सां						
बू						
x						

ध्रुपद (स्थाई)चौगुन

सं	सं	सं	संसंसंध	सरेंसंसं	निधनिप
बू	ऽ	ऽ	बूऽऽद	ऽऽपऽ	ऽवऽन
x		0		2	
मंपपध	धपपप	पममम	मममगप	पपमम	सरेसस
पुरऽवा	ऽईऽब	ऽहेऽऽ	गरजग	रजबर	सतघन
0		3		4	

सां
बू
x

ध्रुपद – अन्तरा

प	प	प	सां	सां	सां	सां	सां	सां	रें	रें	सां
उ	म	ऽ	उ	म	ऽ	घु	ऽ	घु	ऽ	म	ऽ
x		0		2		0		3		4	
सां	ध	ध	सां	सां	रें	सां	नि	नि	ध	ध	प
उ	म	ऽ	रा	ऽ	त	घ	न	ऽ	घो	ऽ	र
x		0		2		0		3		4	
सां	सां	मं	गं	मं	रें	सां	सां	रें	सां	सां	सां
उ	ऽ	त	बा	ऽ	न	छू	ट	त	प्रा	ऽ	न
x		0		2		0		3		4	
सां	नि	ध	प	सां	नि	ध	प	प	म	म	प
ग	र	ज	त	ल	र	ज	त	ऽ	घ	ऽ	न
x		0		2		0		3		4	

ध्रुपद (अन्तरा)दुगुन

पप	पसां	सांसां	सांसां	संरें	रेंसां	
उम	ऽठ	मऽ	घुम	ऽघु	मऽ	
x		0		2		
संध	धसं	सारें	सानि	निध	धप	
उम	ऽरा	ऽत	घन	ऽघो	ऽऱ	
0		3		4		
सासां	मंगं	मरे	संसं	रेंसां	संसं	
उऽ	तबा	ऽन	छूट	तप्रा	ऽन	
x		0		2		
संनि	धप	संनि	धप	पम	मप	प
गर	जत	लर	जत	ऽघ	ऽन	उ
0		3		4		x

ध्रुपद (अन्तरा)तिगुन

प	प	प	सं	स	सं
उ	म	ऽ	उ	म	ऽ
x		0		2	

सं	सं		पपसुं		———		———		रेंरेंसं										
घु	म		उमऽ		उमऽ		घुमऽ		घुमऽ										
0			3				4												
सांधध		सांसारें		सांनिनि		धधप		संसंमं		गंमंरें									
उमऽ		राऽत		घनऽ		घोऽर		उऽत		बाऽन									
x				0				2											
सांसारें		सां––		सांनिध		पसांनि		धपप		ममप		प							
छूटत		प्राऽन		गरज		तलर		जतऽ		घऽन		उ							
0				3				4				x							

ध्रुपद (अन्तरा)चौगुन

पपपसां		————		रेंसांसांसां		सांधधसां		संरेंसंनि		निधधप									
~~उमऽऽ~~		मऽघुम		ऽघुमऽ		उमऽरा		ऽतघन		ऽघोऽर									
x				0				2											
संसंमंगं		मंरेंससं		रेंसां––		संनिधप		संनिधप		पममप		सां							
उऽतबा		ऽनछूट		तप्राऽन		गरजत		लरजत		ऽघऽन		बू							
0				3				4				x							

धमार – स्थाई

ग म	मग	प	प	ध	–	–	प	–	प	म प		प	ध प	प					
आ	जऽ	मो	से	हो	ऽ	ऽ	री	ऽ	ऽ	खे		ल	न	ऽ					
3				x					2			0							
म	–	–	–	म	म प	–	–	–	म	–		सा	रे	सा					
आ	ऽ	यो	ऽ	स	र	ऽ	स	ऽ	ब	न		वा	ऽ	री					
3				x					2			0							

धमार – अन्तरा

प	प	–	सां	–	सां	सां	सां	–	–	सां	रें	सां	–						
ब्रि	ज	ऽ	की	ऽ	ऽ	स	खी	ऽ	ऽ	स	ऽ	ब	ऽ						
x					2		0			3									
ान सां	–	ध	सं	–	रें	–	ान सां	–	नि	सा ध	–	प	–						
खे	ऽ	ऽ	ल	ऽ	न	ऽ	आ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ई	ऽ						
ान सां	मं	गं	मं	रें	रें	ान सां	सांध	सां	रें	सां	नि	ध	प						
ढी	ऽ	ऽ	ट	ऽ	ऽ	ल	गंऽ	र	ऽ	वा	ऽ	ऽ	ऽ						
x					2		0			3									
म प	नि	ध	सां	–	सां	रें	सां	नि	ध	प	म	प	प						
दे	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ग	यो	गा	ऽ	रि	आ	ज	मो	से						
x					2		0			3									

धमार – स्थाई की दुगुन

म	मग	ममग	पप	ध–	–प	–प
आ	जऽ	आजऽ	मोसे	होऽ	ऽरी	ऽऽ
3				x		
पप	पप	म–	––	मप	––	–म
खेल	नऽ	आऽ	योऽ	सर	ऽस	ऽब
		2		0		
–स	रेस	मग्मग	पप	ध		
नवा	ऽरी	आज़ऽ	मोसे	हो		
3				x		

धमार – स्थाई की तिगुन

ग म	मग	प	प	ध	–	–
आ	जऽ	मो	से	हो	ऽ	ऽ
3				x		
1मग्मग	पपध	––प	–पप	पपप	म––	–मप
1आज़ऽ	मोसेहो	ऽऽरी	ऽऽखे	लनऽ	आऽयो	ऽसर
		2		0		
–––	म–स	रेसम	मगपप	ध		
ऽसाऽ	बनवा	ऽरीआ	ज़ऽमोसे	हो		
3				x		

धमार – स्थाई की चौगुन

म	मग	प	प	ध	–	–
आ	जऽ	मो	से	हो	ऽ	ऽ
3				x		
प	–	प	मग्मगपप	ध––प	–पपप	पपम–
री	ऽ	ऽ	आज़ऽमोसे	होऽऽरी	ऽऽखेल	नऽआऽ
		2		0		
––मप	–––म	–सरेसा	मग्मगपप	ध		
योऽसर	ऽसऽब	नवाऽरी	आज़ऽमोसे	हो		
3				x		

धमार – अन्तरे की दुगुन

पप	–सं	–सं	संसं	––	सरें	सं–
ब्रिज	ऽकी	ऽस	खीऽ	ऽऽ	सऽ	बऽ
x					2	
सं–	धसं	–रें	–सं	–नि	ध–	प–
खेऽ	ऽल	ऽन	ऽआ	ऽऽ	ऽऽ	ईऽ
0			3			
संमं	गंमं	रेंरें	संसंध	सरें	सांनि	धप
ढीऽ	ऽट	ऽऽ	लंगऽ	रऽ	वाऽ	ऽऽ
x					2	

पनि	धसं	–सं	रेंसं	निधप	पम	पप	प
देऽ	ऽऽ	ऽग	योऽ	ऽरिऽ	आज	मोसे	ब्रि
0			3				x

धमार – अन्तरे की तिगुन

प	प	–	सं	–	सां	सां	
ब्रि	ज	ऽ	की	ऽ	ऽ	स	
x					2		
सां	–	1पप	–सं–	संसंसं	––सं	रेंसं–	
खी	ऽ	1ब्रिज	ऽकीऽ	ऽसखी	ऽऽस	ऽबऽ	
0			3				
सं–ध	सं–रें	–सा–	–निध	प–सं	मंगंमं	रेंरेंसं	
खेऽऽ	लऽन	ऽआऽ	ऽऽऽ	ईऽढी	ऽऽट	ऽऽल	
x					2		
संधसंरें	संनिध	पपनि	धसं–	संरेंसं	निधप	मपप	प
गऽरऽ	वाऽऽ	ऽदेऽ	ऽऽऽ	गयोगा	ऽरिआ	जमोसे	ब्रि
0			3				x

धमार – अन्तरे की चौगुन

पप–सं	–संसंस	––संरे	सं–सं–	धसं–रें	–सं–नि	ध–प–	
बृजऽकी	ऽऽसखी	ऽऽसऽ	बऽखेऽ	ऽलऽन	ऽआऽऽ	ऽऽईऽ	
x					2		
संमंगंमं	रेंरेंसंसंध	संरेंसंनि	धपपनि	धसं–सं	रेंसंनिध	पमपप	ध
ढीऽऽट	ऽऽलगऽ	रऽवाऽ	ऽऽदेऽ	ऽऽऽग	योगाऽरिऽ	आजमोसे	हो
0			3				x

अभ्यास प्रश्न

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. राग भैरव में ध्रुपद की एक रचना लिपिबद्ध कीजिए।
2. राग श्याम कल्याण में एक धमार लिपिबद्ध कीजिए।

7.4 सारांश

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

7.5 संदर्भ ग्रंथ सूची

1. भातखण्डे, पं0 विष्णुनारायण, *क्रमिक पुस्तक मालिका भाग –1, 2, 3, 4, 5, 6*, संगीत कार्यालय, हाथरस।

2. झा, पंडित रामाश्रय 'रामरँग', *अभिनव गीतांजलि – भाग 1, 2, 3, 4 व 5*, संगीत कार्यालय, हाथरस।

3. चक्रवर्ती, डॉ0 कविता, *'' भारतीय संगीत को महान संगीतज्ञों की देन''।*

7.6 निबन्धात्मक प्रश्न

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

इकाई 8 – पाठ्यक्रम की तालों के ठेकों को लयकारी (दुगुन, तिगुन, चौगुन व आड़) सहित लिपिबद्ध करना

8.1 प्रस्तावना

8.2 उदेद्श्य

8.3 लयकारी

8.4 तीनताल में लयकारी

8.5 आडाचारताल में लयकारी

8.6 चारताल में लयकारी

8.7 धमार ताल में लयकारी

8.8 सारांश

8.9 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

8.10 निबन्धात्मक प्रश्न

8.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0वी0–502) पाठ्यक्रम की आठवीं 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। आप पाठ्यक्रम के रागों में ख्याल, ध्रुवपद, धमार आदि को लिपिबद्ध करना भी सीख गये होंगे।

इस इकाई में पाठ्यक्रम की तालों को ठेकों एवं उनको विभिन्न लयकारी (दुगन, तिगुन, चौगुन व आड) में लिपिबद्ध करने के विषय में बताया गया है।

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

8.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात :–

1. आप लयकारी का ज्ञान प्राप्त कर सकेंगे।
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, संगत) करने में सक्षम होंगे जिससे आप का 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 होन वाली मात्राओं के बीच समान रहता है तो वह निश्चित लय का स्वरूप ले लेता है। अतः लय का सम्बन्ध मात्रा एव मात्राओं के बीच के समय से है।

लय सामान्य रूप से तीन प्रकार की मानी गई है। विलम्बित, मध्य एवं द्रुत लय। काल के लम्बा होने पर विलम्बित लय स्थापित होती है। इस काल के कम हाने 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 हैं एवं द्रुत लय का विश्रांति 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 डयोडी लय भी लय कहा जाता हैं एवं इसको 3/2 की लयकारी के रूप में भी व्यक्त करते हैं। — 1 S 2 S 3 S

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 एकमात्रा में सवा मात्रा । इस दूसरे मत का अधिक प्रचलन है एवं इसको सवागुन की लय भी कहते हैं।

पहले मत के अनुसार–:

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

1 2 3 4

दुसरे मत के अनुसार–:

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

1 2 3 4

बिआड लय – 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।

पहले मत के अनुसार–:

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

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

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

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

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

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

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

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

दूसरे मत के अनुसार :–

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 के नीचे वाली राशी में से एक घटाकर उतनी संख्या के अवग्रह लगाते हैं।

उदाहरण– आड की लयकारी $-3/2 = \xrightarrow{2-1} = 1$

कुआड की लयकारी– $5/4 = 4 - \xrightarrow{1} = 3$

बिआड की लयकारी – $7/4 = 4 - \xrightarrow{1} = 3$

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 तीनताल में लयकारी

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

तीनताल का ठेका

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

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

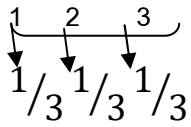
धाधिंधिं	धाधाधिं	धिंधाधा	तिंतिंता	ताधिंधिं	धाधाधिं	धिंधाधा	धिंधिंधा	
x				2				
धातिंतिं	तिंताधिं	धिंधाधा	धिंधिंधा	धाधिंधिं	धाधातिं	तिंताता	धिंधिंधा	धा
0				3				x

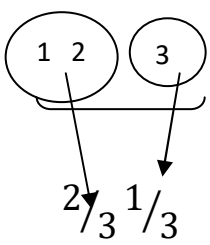
तिगुन की लयकारी में तीनताल में ठेके को तीन बार प्रयोग किया जाता है। एक आवृति की तिगुन $\frac{16}{3}$ मात्रा अर्थात् $5\frac{1}{3}$ मात्रा की होगी अतः एवं आवृति की तिगुन की लयकारी को $10\frac{2}{3}$ मात्रा के बाद आरम्भ करना होगा।

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	

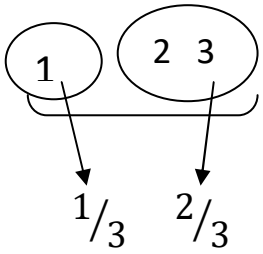
ग्यारवीं मात्रा 1 2 का अशं $^{2}/_{3}$ के बराबर है जो निम्न उदाहरण से स्पष्ट होगा।

तिगुन की लयकारी





अथवा



चौगुन लयकारी – 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 आया जाएगा।

13	14	15	16	
धाधिंधिंधा	धधिंधिंधा	धातिंतिंता	ताधिंधिंधा	धा
3				x

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 लिखा 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	धा x

8.5 अडाचारताल में लयकारी

मात्रा– 14, विभाग – 7, ताली – 1, 3, 7 व 11 पर, खाली – 5, 9 व 13 पर

आडाचारताल का ठेका

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

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

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

धिंतिरकिट	धिंना	तूना	कता	तिरकिटधिं	नाधिं	धिंना	धिं
	0		4		0		×

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

ऽधिंतिरकिट	धिनातू	नाकता	तिरकिटधिंना	धिंधिंना	धिं
	4		0		×

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

11	12	13	14	
ऽऽधिंतिरकिट	धिनातूना	कतातिरकिटधिं	नाधिंधिंना	धिं
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	धिं ×

8.6 चारताल में लयकारी

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

चारताल का ठेका

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

एक आवृति की दुगुन

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

एक आवृति की तिगुन

9	10	11	12	
धाधादिं	ताकिटधा	दिंतातिट	कतागदिगन	धा
3		4		x

एक आवृति की चौगुन

10	11	12	
धाधादिंता	किटधादिंता	तिटकतागदिगन	धा
	4		x

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।

8.7 धमार ताल में लयकारी

मात्रा– 14, विभाग – 4, ताली – 1, 6 व 11 पर, खाली – 8 पर

धमार ताल का ठेका

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

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।

एक आवृति की दुगुन :–

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

एक आवृति की तिगुन – एक आवृति की तिगुन 7 मात्रा की होगी एवं आठवी मात्रा से आरम्भ कर सम पर आएगी। $\frac{14}{3} = 4\frac{2}{3}$ मात्रा की होगी एवं $9\frac{1}{3}$ मात्रा के बाद आरम्भ होकर सम पर आएगी।

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

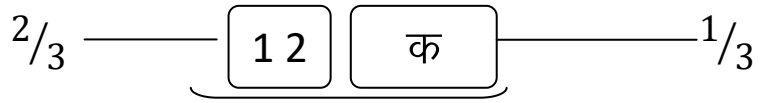
$^1/_3$ — 1 — क धि — $^2/_3$

एक आवृति की चौगुन – $^{14}/_4 = 3\frac{2}{4}$ मात्रा की होगी एवं $11\frac{2}{4}$ मात्रा से आरम्भ कर सम पर आएगी।

11			12				13				14			
ऽऽकधि			टधिटधा				ऽगतिट				तिटताऽ			क
3														x

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 आऐगी।

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



धमार ताल के ठेके में सातवीं मात्रा एवं चौदवीं मात्रा को 'ऽ' चिन्ह से दिखाई गई हैं। आड लयकारी में इसके आगे पीछे 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।

अभ्यास प्रश्न

क) लघु उत्तरीय प्रश्न :–

1. तीनताल की आड़ लयकारी लिपिबद्ध कीजिए।
2. आडाचारताल की एक आवृति की तिगुन कितनी मात्रा की होगी एवं कितनी मात्रा पर आरम्भ करने से सम पर आएगी?

8.8 सारांश

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

8.9 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

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

8.10 निबन्धात्मक प्रश्न

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