# प्रदर्शन कला(संगीत) में स्नातकोत्तर

## संगीत, नृत्य एवं कला प्रदर्शन विभाग

## मानविकी विद्याशाखा

<u>गायन–रागों और तालों का अध्ययन**I** (एम0पी0ए0एम0वी0–502)–प्रथम सेमेस्टर</u>

<u>गायन–रागों और तालों का अध्ययन**II** (एम0पी0ए0एम0वी0–506)–द्वितीय सेमेस्टर</u>

# उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्द्वानी

**MPAM-20**

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


उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय,
तीनपानी बाईपास रोड, ट्रान्सपोर्ट नगर के पीछे,
हल्द्वानी, जिला नैनीताल, पिनकोड–263139
फोन नं0 : 05946–286000 / 01 / 02
फैक्स नं0 : 05946–264232,
टोल फ्री नं0 : 18001804025
ई–मेल : **info@uou.ac.in**
वेबसाईट : **www.uou.ac.in**

**विशेषज्ञ समिति**

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

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

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

**डॉ0 मल्लिका बैनर्जी**
संगीत विभाग,
इंदिरा गांधी राष्ट्रीय मुक्त
विश्वविद्यालय, दिल्ली

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

**पाठ्यक्रम संयोजन, प्रूफ रिडिंग एवं फार्मेटिंग**

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

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

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

**पाठ्यक्रम संपादन**

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

**डॉ0 चन्द्रशेखर तिवारी**
वरिष्ठ संगीतज्ञ,
हल्द्वानी, नैनीताल

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

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



**कापीराइट** : @उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय
**संस्करण** : सीमित वितरण हेतु पूर्व प्रकाशन प्रति
**प्रकाशन वर्ष** : जुलाई 2013, पुनर्प्रकाशन–जुलाई 2019, जुलाई 2020
**प्रकाशक** : उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्द्वानी, नैनीताल–263139
**ई–मेल** : books@uou.ac.in



**इस सामग्री के किसी भी अंश को उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्द्वानी की लिखित अनुमति के बिना किसी भी रूप में अथवा मिमियोग्राफी, चकमुद्रण द्वारा या अन्यत्र पुनः प्रस्तुत करने की अनुमति नहीं है।**

# प्रदर्शन कला(संगीत) में स्नातकोत्तर

**प्रथम सेमेस्टर**

| क्र0 सं0 | कोर्स का नाम एवं कोड | इकाई लेखक |
|---|---|---|
| 1 | **गायन–रागों और तालों का अध्ययनI (एम0पी0ए0एम0वी0–502)** | |
| | इकाई 1 – स्वरलिपि पद्धतियों का अध्ययन एवं तुलना। | **डॉ0 महेश पाण्डे** |
| | इकाई 2 – गायन शैलियों (धमार, ख्याल एवं टप्पा) की उत्पत्ति एवं विकास। | **डॉ0 महेश पाण्डे** |
| | इकाई 3 – ख्याल के घराने। | **डॉ0 महेश पाण्डे** |
| | इकाई 4 – पाठ्यक्रम के रागों का पूर्ण वर्णन, तुलना एवं स्वर समूह द्वारा राग पहचानना। | **डॉ0 रेखा साह** |
| | 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। | **डॉ0 गीता जोशी** |
| | इकाई 6 – पाठ्यक्रम के रागों की बन्दिशों (विलम्बित ख्याल, मध्यलय ख्याल, तान व तराना आदि) को लिपिबद्ध करना। | **डॉ0 रेखा साह** |
| | इकाई 7 – पाठ्यक्रम के रागों में ध्रुवपद एवं धमार (दुगुन, तिगुन व चौगुन) लयकारी सहित लिपिबद्ध करना। | **डॉ0 गीता जोशी** |
| | इकाई 8 – पाठ्यक्रम की तालों के ठेकों को लयकारी (दुगुन, तिगुन, चौगुन व आड) सहित लिपिबद्ध करना। | **डॉ0 विजय कृष्ण** |

**प्रथम सेमेस्टर**

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

**द्वितीय सेमेस्टर**

| | | |
|---|---|---|
| 1 | **गायन–रागों और तालों का अध्ययनII (एम0पी0ए0एम0वी0–506)** | |
| | इकाई 1 – राग निर्माण; वादी, सम्वादी, अनुवादी एवं विवादी स्वर का महत्व। | **डॉ0 रेखा साह** |
| | इकाई 2 – राग एवं रागिनी की व्याख्या; रागों का समय चक्र; ग्राम और मूर्च्छना। | **डॉ0 रेखा साह** |
| | इकाई 3 – पाठ्यक्रम के रागों का पूर्ण वर्णन, तुलना एवं स्वर समूह द्वारा राग पहचानना। | **डॉ0 रेखा साह** |
| | इकाई 4 – संगीत के प्रसिद्ध ग्रन्थों (नाट्यशास्त्र, बृहद्देशी, स्वरमेलकलानिधि व संगीत दर्पण) का अध्ययन। | **डॉ0 महेश पाण्डे** |
| | इकाई 5 – संगीत संबंधी विषयों पर निबंध लेखन। | **डॉ0 रेखा साह** |
| | इकाई 6 – पाठ्यक्रम के रागों की बन्दिशों (विलम्बित ख्याल, मध्यलय ख्याल, तान व तराना आदि) को लिपिबद्ध करना। | **डॉ0 रेखा साह** |
| | इकाई 7 – पाठ्यक्रम के रागों में ध्रुवपद एवं धमार (दुगुन, तिगुन व चौगुन) लयकारी सहित लिपिबद्ध करना। | **डॉ0 गीता जोशी** |
| | इकाई 8 – पाठ्यक्रम की तालों के ठेकों को लयकारी (दुगुन, तिगुन, चौगुन व आड) सहित लिपिबद्ध करना। | **डॉ0 विजय कृष्ण** |

**द्वितीय सेमेस्टर**

**राग – अहीर भैरव, बागेश्री, बैरागी, बिहागड़ा व मालकौंस** **ताल – झपताल, एकताल, रूपक व 9 मात्रा की ताल**

# 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– नी̤ ध̤ प̤ । 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 **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 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:–**

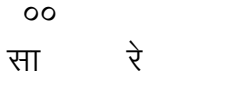
1. सप्तक को दर्शाने के लिए भी निम्न चिन्ह होते हैं। मध्य सप्तक के स्वरों में कोई चिन्ह नहीं होता है। जैसे– रे ग म । यह स्वर चिन्ह रहित होने से मध्य सप्तक के स्वर कहलाएंगे।
2. मन्द्र सप्तक के स्वरों को दर्शाने के लिए स्वरों के ऊपर एक बिन्दु लगा दिया जाता है। जैसे– निं धं पं । यह स्वर मन्द्र सप्तक के हैं।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

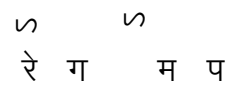
1 मात्रा के लिए पड़ी रेखा से रेखांकित किया जाता है, जैसे –सा

1½ मात्रा को दर्शाने के लिए, सा रे

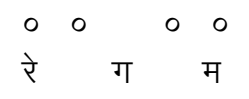
2 मात्रा को दर्शाने के लिए,



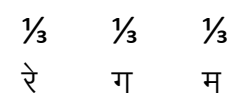

½ मात्रा को दर्शाने के लिए,




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 **म प**

**(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।

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

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 'रामरँग' 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** | | | |

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| म॑ | प | प | रें | रें | सां | सां | नि | – | ध | म॑ | – | प | प |
| सं | ऽ | ऽ | ग | ऽ | ऽ | लि | ये | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | भ | र |
| **x** | | | | | **2** | | **0** | | | **3** | | | |
| रे | म॑ | म॑ | 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 | म॑ | म॑ | प | पप | गम | रेम॑ | 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 | पर | 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 | रेम॑–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।

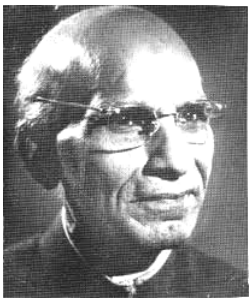
**गायन शैली** – गमक और छन्द का काम ही इस घराने की मुख्य विशेषता है, परन्तु इसके साथ अति द्रुत तान का भी प्रयोग इस घराने में मिलता है। यहाँ लयकारी ध्रुपद अंग प्रधान ली जाती हैं। इस घराने की तानें टप्पा शैली जैसी थी तथा घरानेदार पुराने उस्ताद विस्तार में पल्टा अंलकार, पल्टा तान करते थे।

**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 पहचानना:–**

(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 मं प नि सां, प नि सां गं, मं 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** –नि़रे़, ग,म॑ ध नि सां।
**अवरोह** –सां नि ध प, म॑ ग रे़ सा।।
**पकड़** –नि़ रे़ ग, म॑ ध प, म॑ ग, रे़ ग रे़ म॑ ग, रे़ 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, रे़ ग रे़ सा।
नि़रे़ म॑ ग नि़रे़ सा, नि़ ध़नि़।
नि़रे़ 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) नि़रे़ सा, नि़ ध़नि़, रे़नि़ ध़ प़ म॑ ध़ नि़रे़ सा।
(2) नि़रे़ ग, रे़ सा, (सा) नि़ ध़ नि़रे़ म॑ ग।
(3) रे़ ग म॑ प, म॑ ग, म॑रे़ ग रे़ म॑ ग, म॑ ग रे़ सा।
(4) ग रे़ ग, रे़ ग रे़ सा, म॑ ग रे़ ग रे़ म॑ ग रे़ सा।
(5) नि़ ध़ नि़रे़ ग, म॑ प, म॑ ग रे़ म॑ ग, रे़ ग रे़ सा।
(6) प म॑ ग रे़ सा, नि़रे़ ग म॑ प, ग म॑ ध नि सां।
(7) म॑ ध नि सां, नि रें़ सां, नि रें़ गं रें़ सां ।
(8) नि रें़ गंरें़ म॑ं गं, म॑ं गंरें़ 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 मं रें रें सां।

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 साराँश

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

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | | | | मं |
| रेमंपध | 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 | रेमंपनि | 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 मंपरेंमं॑ | पधमप गमंरेसा | झूऽऽऽलत राऽधाऽ |
   0 3 4
3. प्या ऽ | ऽ ऽ | ऽ ऽ |
   x 0 2
   नि़सरेंमं॑ 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 | तऽऽऽज | 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 | सारेंसांनि | | | |
| | × | | | | **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 मं॑प गम॑ पनि |
× 2
| धप मं॑ग रेसा, जा |
0

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

**अन्तरा**

**5वीं मात्रा से तान प्रारम्भ**

1. | सांनि धप मं॑ग रेसा, | नि॒सा गम॑ पनि सां– |
2 0

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

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

4. | सारे नि॒सा 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 मं॑ग रेसा, |
× 2
| नि॒सा गम॑ पनि सां– | मैं ऽ तो ऽ |
0 3

7. | सारें सारें सारें सांनि | धप मं॑प 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) | गम | 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 | रेंसांनिध | \| 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

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | | | | | | | | साब |
| 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 | नि़ | | |
| | | | | | | | | | | | | | | दिर | 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 | निसंरेसां | 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 | सारें | 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 | सारें | 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– | नि़सा | 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 नि़ |
| प | म | – | धप | सां | – | रें | सां | नि | ध | प | प(प) | म | रे | सा | 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<br>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 | म॑ | प | प | नि | ध |
| प्र | थ | ऽ | म | ऽ | सु |
| **x** | | **0** | | **2** | |
| प | म॑ | रेम॑प | पनिध | पम॑प | गमरेसा |
| म | र | प्रथऽ | मऽसु | मरऽ | लेऽतूऽ |
| **0** | | **3** | | **4** | |
| नि॒सस | रेमरे | नि॒–स | नि॒ध॒प | नि॒स– | रेम॑म॑ |
| शुभऽ | नाऽम | राऽम | सीऽता | जऽऽ | सोऽसु |
| **x** | | **0** | | **2** | |
| पपप | पधप | संनिध | पम॑प | पगम | रेनि॒सा |
| जसऽ | होऽवे | जगत | मेंऽऽ | नवऽ | नीऽता |
| **0** | | **3** | | **4** | |

## ध्रुपद(स्थाई) कीचौगुन

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| रेम॑पप | निधपम॑ | पगमरेस | नि॒सा–रे | मरेनि॒नि॒ | सनि॒ध॒प | नि॒ससरे | म॑म॑पप |
| प्रथऽम | ऽसुभर | ऽलेऽतऽ | शुभऽना | ऽमराऽ | मसीऽता | जाऽऽसों | ऽसुजस |
| **x** | | **0** | | **2** | | **0** | |
| पपधप | संनिधप | म॑पपग | मरेनि॒सा | 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 | नि॒ | ध | मं | प | प | ग | म | रे | नि॒ | 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 | नि़सा | 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 | नि़सा | 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 | – | मै प | ध प | 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 | सांरें | सानि | निध | धप | |
| उम | ऽरा | ऽत | घन | ऽघो | ऽर | |
| 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 | जऽमोसे | 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 | आजु | 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

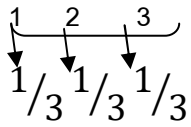
| धाधिंधिं | धाधाधिं | धिंधाधा | तिंतिंता | ताधिंधिं | धाधाधिं | धिंधाधा | धिंधिंधा | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| x | | | | 2 | | | | |
| धातिंतिं | तिंताधिं | धिंधाधा | धिंधिंधा | धाधिंधिं | धाधातिं | तिंताता | धिंधिंधा | धा |
| 0 | | | | 3 | | | | x |

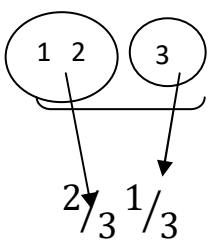
तिगुन की लयकारी में तीनताल में ठेके को तीन बार प्रयोग किया जाता है। एक आवृति की तिगुन $\frac{16}{3}$ मात्रा अर्थात् $5\frac{1}{3}$ मात्रा की होगी अतः एवं आवृति की तिगुन की लयकारी को $10\frac{2}{3}$ मात्रा के बाद आरम्भ करना होगा।

| 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 | |

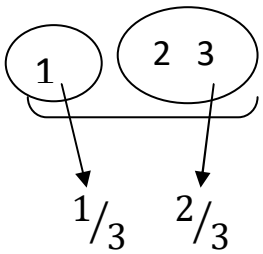
ग्यारवीं मात्रा 1 2 का अशं $^{2}/_{3}$ के बराबर है जो निम्न उदाहरण से स्पष्ट होगा।

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<br>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** – $\mathbf{\frac{14}{3} = 4\frac{2}{3}}$मात्रा की होगी एवं $9\frac{1}{3}$ मात्रा के बाद आरम्भ होकर सम पर आएगी।

| ऽधिंतिरकिट | धिनातू | नाकता | तिरकिटधिंना | धिंधिंना | धिं |
|---|---|---|---|---|---|
| | 4 | | 0 | | × |

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

| 11 | 12 | 13 | 14 | |
|---|---|---|---|---|
| ऽऽधिंतिरकिट | धिनातूना | कतातिरकिटधिं | नाधिंधिंना | 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<br>× |

## 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 कमशः 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 |

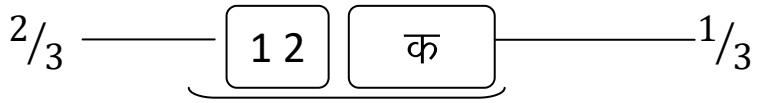
$^{1}/_{3}$ — 1 — क धि — $^{2}/_{3}$

**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।

# इकाई 1 – राग निर्माण; वादी, सम्वादी, अनुवादी एवं विवादी स्वर का महत्व

1.1 प्रस्तावना
1.2 उद्देश्य
1.3 राग निर्माण
1.4 वादी स्वर का महत्व
1.5 सम्वादी स्वर का महत्व
1.6 अनुवादी स्वर का महत्व
1.7 विवादी स्वर का महत्व
1.8 सारांश
1.9 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
1.10 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची
1.11 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
1.12 निबन्धात्मक प्रश्न

## 1.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0वी0–506) पाठ्यक्रम की पहली इकाई है। इससे पूर्व आप स्वरलिपि पद्धतियों के बारे में जान चुके होंगे। आप गायन की विभिन्न शैलियों धमार, ख्याल व टप्पा का अध्ययन कर चुके होंगे। ख्याल के विभिन्न घरानों का अध्ययन और गायन की शैलियों से भी आप परिचित हो चुके होंगे।

इस इकाई में आप राग निर्माण एवं राग–निर्माण के महत्वपूर्ण वादी, सम्वादी अनुवादी एवं विवादी स्वर का अध्ययन करेंगे। राग–निर्माण में इन स्वरों का विशेष महत्व है। राग के स्वरूप को स्थापित करने में कुछ नियम तथा स्वरों के निश्चित प्रयोग किये जाते हैं। इन्हीं नियमों एवं स्वरों के प्रयोग से राग चाहे कहीं भी गाया–बजाया जाए उसका मूल स्वरूप स्थिर रहता है।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप राग को समझ सकेंगे तथा राग के स्वरूप को स्थापित करने में वादी, सम्वादी, अनुवादी और विवादी के महत्व एवं इनके प्रयोग के विषय में भी जानेंगे। राग के महत्वपूर्ण स्वर वादी, सम्वादी, अनुवादी एवं विवादी के महत्व को समझकर इनका क्रियात्मक रूप में प्रयोग कर पाएंगे।

## 1.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप :–

1. राग एवं राग निर्माण के विषय में समझेंगे।
2. राग के महत्वपूर्ण स्वरों वादी, सम्वादी, अनुवादी तथा विवादी स्वर के महत्व को समझेंगे।
3. राग के स्वरूप को स्थापित करना समझेंगे।

## 1.3 राग निर्माण

राग निर्माण के विषय में अध्ययन से पूर्व राग को भली भॉति समझने की आवश्यकता है। राग निर्माण के आधार मूल सिद्धान्तों का सम्यक विवेचन तब तक सम्भव नहीं है जब तक राग शब्द का अर्थ निर्धारण और उसमें अर्न्तनिहित सूक्ष्म विशेषताओं को हम आत्मसात न कर लें। स्पष्ट है कि राग स्वरूप निर्धारण राग निर्माण की प्रथम अनिवार्यता है। स्पष्ट है कि राग स्वरूप निर्धारण इस राग स्वरूप निर्धारण की प्रथम अनिवार्यता है। **'पाप्ली महोदय'** के अनुसार भारतीय संगीत की राग रचना एक कला प्रिय राष्ट्र का ऐसा प्रयास है, जिसमें लोगों के होठों पर निरन्तर गाये जाने वाले गीतों को व्यवस्थित और सुसम्बद्ध किया जाता है। स्वर और वर्णों से विभूषित उस ध्वनि विशेष को 'राग' कहते हैं जो मन का रंजन करे अर्थात जो चित्त को अच्छा लगे। शास्त्रीय संगीत में राग, स्वरों का ऐसा समूह है जो रंजकता प्रदान करे। इन स्वर समूह के प्रयोग के लिए नियम निर्धारित किये गये।

आजकल जो भी शास्त्रीय संगीत के नाम से गाया–बजाया जाता है वह सब राग गायन–वादन ही है किन्तु यह राग गायन–वादन संगीत हमेशा से नहीं रहा है, उसका क्रमिक विकास हुआ है। राग के आविर्भाव के पूर्व जातियों का गायन–वादन होता रहा। आचार्य भरत की मान्यता रही है कि इस भू–लोक में जो भी गाया बजाया जाता है वह सब जातियों में समाहित है। किन्तु भरत द्वारा संज्ञाओं में राग का उल्लेख आधुनिक अर्थों में कहीं भी नहीं है। 'नारदीय–शिक्षा' ग्रन्थ में भी राग का स्पष्ट उल्लेख नहीं मिलता है। दक्षिण के पेदाकोट राज्यांत–गत कुडमलाई की चट्टानों पर खुदे हुए स्वरागम, जिनका समय सातवीं शती ई0 के आसपास ऑका गया है, भी राग शब्द के प्रयोग से वंचित है। कुछ विद्वानों ने 'नारदीय शिक्षा' में राग के अस्तित्व का अनुमान किया है और कुछ ने इन शिलालेखों में मूल सात रागों के स्वर–प्रस्तार को देखा है किन्तु राग में जिन लक्षणों से युक्त विशिष्ट स्वर सन्निवेश अपेक्षित है उनका पूर्व रूप से अभाव होने के कारण इन सूत्रों को राग का वाचक मान लेना अनुचित होगा। कुछ उपलब्ध ग्रन्थों में सर्वप्रथम मतंग के बृहद्देशी ग्रन्थ में राग का स्पष्ट उल्लेख हमें प्राप्त होता है।

मतंग के अनुसार विशिष्ट स्वर वर्णों से विभूषित उस ध्वनि विशेष को राग कहते हैं जो सर्व साधारण के चित्त को रंजित करता है। मतंग ने रागों का वर्गीकरण मुख्य रूप से ग्राम राग अथवा भाषा राग और देशी राग के अन्तर्गत किया है। उन्होंने अपने रागों का सप्त गीतियों– शुद्धा, भिन्ना, गौड़ी, राग, साधारणी, भाषा, विभाष में विभाजन किया है। इनमें से पहले पॉच ग्राम राग के अन्तर्गत आते हैं और बाकी दो भाषा राग के अन्तर्गत आते है। मन्द्र, मध्य एवं तार स्थान में जब बारह–बारह स्वरों की स्थिति ईरानियों के मुकाम–सिद्धान्त के प्रभाव से मान ली गई तब थाट अथवा उसके कुछ स्वरों को लौटाकर नये रागों के निर्माण का नियम भारतीय संगीत में आया। उसी कारण मध्यकालीन ग्रन्थों में अनेक रागों की स्वरावली उन रागों की प्रचलित स्वरावलि से भिन्न मिलती है। कोमल ऋषभ, कोमल धैवत व तीव्र मध्यम जैसी स्वर संज्ञाओं का जन्म मन्द्र, मध्य तथा तार स्थानों में बारह–बारह स्वर मानने के परिणाम स्वरूप हुआ है। शांरगदेव ने देशी रागों का विभाजन चार विभागों

में किया – रागांग, भाषांग, क्रियांग एवं उपांग। बाद के आचार्यों ने राग–रागिनी एवं मेल पद्धति नाम से दो वर्गीकरण पद्धतियों स्वीकार की, जिनमें से राग–रागिनी वर्गीकरण वाली पद्धति का प्रचार अधिक हुआ। मेल पद्धति का मुख्य कार्य क्षेत्र दक्षिण भारत रहा। शांरगदेव के बाद कुम्भाराणाकृत 'संगीत–राज' नामक पन्द्रहवीं शताब्दी का एक ऐसा ग्रन्थ मिलता है, जिसमें रागों का वर्गीकरण ग्राम और देशी के अन्तर्गत किया गया है।

राग निर्माण के लिए वर्ण, अंश, ग्रह और न्यास की जानकारी बहुत आवश्यक है। इन्हीं के आधार पर स्वरों श्रुतियों तथा संवाद–सिद्धान्त का ध्यान रखते हुए नये रागों का निर्माण सम्भव होता है। किस स्वरावलि को स्थान दिया जाय, सप्तक में घूमने से धुन की पूर्णता कैसे कायम रहे, मन के अन्दर एक विशिष्ट प्रकार से रस का कैसे संचार हो, इच्छित भावों को प्रदर्शित करने में स्वर विशेष को किस प्रकार लगाया जाय, गीत के पद के साथ सम्मिलित होकर स्वरों को प्रभावशाली कैसे बनाया जाय इन सब बातों का ध्यान नये रागों का निर्माण करते समय कैसे रखा जाता है। राग निर्माण में कई बातों का ध्यान रखना आवश्यक होता है। थाठ के स्वरों को उसी प्रकार रखते हुए उसकी गति में परिवर्तन करना और न्यास को स्वरों को बदल देना जैसे कि मारवा, सोहनी और पूरिया राग हैं। इसी प्रकार थाठ लौटा जाए ओर विश्रान्ति स्वर भी बदले जाएँ जैसे कि मालकौंस एवं हिंडोल राग। इसी प्रकार जब राग के स्वरूप को ज्यों का त्यों रखते हुए उसमें एक स्वर की वृद्धि कर दी जाए जैसे कि राग पूरिया से मालागौरी राग बनाने के लिए उसमें पंचम स्वर का समावेश किया गया है। किसी राग का एक स्वर कम कर दिया जाए और उसकी गति भी उन्मुख कर दिया जाय इससे भी राग के स्वरूप में भिन्नता आ जाएगी। इसी प्रकार दो अलग–अलग थाटों से एक तरह के स्वर समुदाय लेकर उसके आरोह में एक थाठ और अवरोह में दूसरा रागों के मिश्रण से भी नये राग का निर्माण किया जाता है तथा इस बात का ध्यान रखा जाए कि नव निर्मित राग अपने आप में स्वतंत्र प्रतीत हो।

कोई भी शास्त्र किसी भी संतुलित एवं रूचिकर परिवर्तन का विरोध नहीं करता है परन्तु राग का स्वरूप स्पष्ट हो, किसी भी प्रकार की स्वर संगतियॉ अस्वाभाविक न हों, कर्णप्रिय हों, शास्त्र नियमों के अनुकूल हो। जिस प्रकार भोजन को खाने में यदि एक कंकर भी मुँख पर आ जाए तो सारे भोजन का स्वाद बिगड़ जाता है उसी प्रकार स्वरों से निर्मित रस प्रक्रिया में ऐसे स्वर विसंगतियों को कभी राग में प्रयोग नहीं करना चाहिए जो श्रोताओं के रस को भंग कर दे।

मूर्च्छना पद्धति से दूर हट जाने के कारण आज का संगीतकार राग व रस से दूर हट गया है इसलिए अपने चमत्कृत अभ्यास से श्रोताओं को मंत्र–मुग्धकरने में तो समर्थ हो जाता है किन्तु किसी को रस मग्न करने में असहाय है। आज तान, अलंकार, पल्टों ने अपना अस्तित्व इतना बढा दिया है जिससे इनके बोझ तले दबकर मधुर बदिशें भी प्रायः मृतप्राय सी हो गई है।

उपयुक्त सभी तथ्यों को ध्यान में रखकर नये रागों का निर्माण किया जाना चाहिए। स्वर (राग), पद (भाषा), ताल(छंद) एवं गति (लय) का मिलाजुला रूप ही भाव प्रधान गीत के अन्तर्गत माना जाता है। राग निर्माण में मुख्य बात का ध्यान स्वर रचना के सिद्धान्त पर दिया जाता है। स्वर सिद्धान्त के आधार पर 'हारमनी' का प्रयोग पाश्चात्य देशों में अधिक होता है। वहॉ की समस्त रचनाएँ विशिष्ट भाव का ध्यान रखकर ही निर्मित की जाती है। भारतीय संगीत के रागों में जो रचनाएँ निबद्ध की जाती है उनमें यह ध्यान रखना होता है कि विभिन्न शैलियों के अनुरूप बंदिशें तैयार की जाती हैं। जैसे– ध्रुपद, धमार, ख्याल, टप्पा, ठुमरी, दादरा, सामान्य गीत भाव, गीत, गज़ल, भजन, कव्वाली, लोक गीत एवं फिल्मी गीत इत्यादि में किसके लिए बंदिश तैयार की जा रही है इनमें से किसी के

लिए भी नई रचना तैयार की जाती है तो उसका रचयिता देश, काल, स्थिति, पात्र, कंठ शैली सभी का ध्यान रखकर बंदिश को बनाता है अन्यथा वह अपने कार्य में सफल नहीं हो पाता है। कभी–कभी तो स्वर स्वयं ही स्वरों को आमंत्रित करते हैं एवं कभी–कभी शब्द अनुकूल स्वरों को प्रतिध्वनित करते हैं इसलिए कोई कविता सुनते समय उसके अनुकूल ही धुन तुरन्त तैयार हो जाती है और कभी स्वर मस्तिष्क में गूंजने लगते हैं जिससे उसी समय कोई नई धुन का जन्म हो जाता है और फिर उसी धुन पर शब्द रचना कर ली जाती है। यही कारण है कि कई धुन शब्दों की दृष्टि से प्रमुख हो जाती है तो और कोई स्वरों की दृष्टि से। स्वर रचना में सैद्धान्तिक रूप से अनेक बातों का ध्यान रखना होता है।

सर्वप्रथम राग में उसके स्वरूप को हानि पहुॅचने वाले स्वर सन्दर्भों का प्रयोग नहीं होना चाहिए तथा राग स्वरूप को उभारने वाले स्वरों का प्रयोग वादी तथा सम्वादी स्वरों का ध्यान रखते हुए सही अनुपात में किया जाना चाहिए। इसी के अनुरूप तान, अलाप का प्रयोग भी होना चाहिए अन्यथा बंदिश के सौन्दर्य को क्षति पहुॅचती है। इसी प्रकार सप्तक के पूर्वांग में वादी या प्रमुख स्वर हो तो उसके अनुसार उत्तरांग में सम्वादी स्वर होना चाहिए। यदि पूर्वांग में दोनों गंधार (कोमल एवं शुद्ध) हैं तो उत्तरांग में दोनों निषादों (शुद्ध एवं कोमल) का प्रयोग किया जा सकता है। पूर्वांग में ऋषभ दुर्बल हो तो उत्तरांग में उसके अनुसार धैवत दुर्बल रहना चाहिए इसके अतिरिक्त कोमल एवं तीव्र स्वरों में समानता रहनी चाहिए, ताकि थाट और राग का मेल बना रहे। बंदिश की उठान या उसके प्रकृति के अनुरूप ही ताल संरचना होनी चाहिए ताकि राग एवं ताल का आपसी सामंजस्य बना रहे। अनेक स्वर संगतियों के होने पर भी रचना की प्रकृति एवं स्वरूप को भी किसी प्रकार की हॉनि नहीं पहुॅचनी चाहिए। अलग–अलग कलाकरों द्वारा गाये जाने पर भी राग का स्वरूप सुरक्षित रहना चाहिए अन्यथा राग–रचना से प्रकट होने वाले भाव तथा रस को क्षति पहुॅचती है।

रचनाओं में विभिन्न प्रकार से विविधता लाई जा सकती है। एक ही रचना को विभिन्न कलाकारों द्वारा प्रस्तुत किये जाने पर कंठगत, परम्परागत एवं कल्पनागत परन्तु मर्यादित प्रयोगों के द्वारा उसमें नवीनता या विविधता की सृष्टि की जा सकती है तभी उसका सौन्दर्य भी स्थाई रह सकेगा। प्रस्तुतिकरण की विविधता से ही रचना का नया जन्म होता है। राग रचना में स्थायित्व होना भी आवश्यक होता है जिसके कारण उसमें कोई परिवर्तन करना सम्भव नहीं हो पाता है। इस स्थायित्व के कारण काल, प्रस्तुति, माध्यम अथवा शैलीगत विभिन्नता का उस पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता एवं वह सदा जीवित बनी रहती है।

किसी भी रचना की सरलता हृदय को छूती है तो जटिलता मस्तिष्क या बुद्धि को सन्तुष्ट करती है। रचना की विचित्रता जटिलता पर आधारित होती है जिसके समुचित प्रयोग की क्षमता कलाकार पर निर्भर होती है। जटिलता का सन्तुलित प्रयोग कलात्मक क्षमता का परिचायक है। रचना का भावात्मक महत्व रचना की भित्ति स्वर एवं शब्दों से निःसृत भाव तथा रस पर आधारित होती है। उसमें उपयुक्त स्वर, स्वरों के उपयुक्त शब्द और शब्दों के उपयुक्त ताल व लय का समायोजन होना चाहिए तभी वह श्रोताओं को भाव–विभोर करने में समर्थ सिद्ध होती है। भाव एवं रस निष्पत्ति किसी राग या स्वर रचना का मूल अभिप्राय या धर्म है इसलिए भावात्मक सौन्दर्य, रचना का प्राण कहलाता है। भारतीय संगीत, शास्त्रीय नियमों में बद्ध है। शास्त्रों की व्याख्यानुसार राग में नियमबद्धता आवश्यक होती है जिस प्रकार व्यक्ति का अपना परिचय होता है उसी प्रकार रागों के भी परिचय होते हैं, जो राग की पूर्ण जानकारी देता है। सर्वप्रथम राग एवं स्वरों का परिचय होता है। स्वर–बाईस श्रुतियों में से मुख्य बारह श्रुतियों को स्वर कहते हैं। ये स्वर सप्तक के अन्दर थोड़ी–थोड़ी दूर पर

स्थित होते हैं इन स्वरों को सा रे ग म प ध नि कहा जाता है। इसी प्रकार राग का परिचय होता है। कम से कम पॉच और अधिक से अधिक सात स्वरों की वह सुन्दर रचना जो कर्ण प्रिय हो एवं सुनने में मधुर प्रतीत हो राग कहलाती है। 'अभिनव राग मंजरी' में राग की परिभाषा इस प्रकार दी गई है।

**योऽयं ध्वनि–विशेषस्तु स्वर–वर्ण– विभूषितः।**
**रंजको जनचित्तानां स राग कथितो बुधैः।।**

अर्थात स्वर एवं वर्ण से विभूषित ध्वनि, जो व्यक्तियों का मनोरंजन करे, राग कहलाता है। राग का स्वरूप स्थापित करने में स्वर–श्रुति का प्रयोग, विशेष स्वर–समुदायों का प्रयोग विशेष महत्व रखते हैं। राग का पूर्वांग तथा उत्तरांग वादी होने से राग में निश्चित रस की निष्पत्ति सम्भव हो पाती है अतः राग में उसी प्रकार मन्द्र एवं तार सप्तक का प्रयोग राग प्रस्तुतिकरण में आवश्यक होता है। अतः राग रचना निम्न बिन्दुओं पर आधारित होती है।

1. राग में निश्चित स्वरों के प्रयोग और स्वरों का चलन।
2. आरोह एवं अवरोह में स्वरों के प्रयोग।
3. स्वरों के श्रुति प्रयोग
4. राग के वादी, सम्वादी, अनुवादी और विवादी स्वर।
5. पूर्वांगवादी एवं उत्तरांगवादी।

## 1.4 वादी स्वर का महत्व

राग का वादी स्वर सबसे महत्वपूर्ण स्वर होता है। शास्त्रानुसार वादी स्वर की स्थिति राग रूपी राज्य में राजा के समान मानी गई है। जिस प्रकार राजा का महत्व अपने प्रजा एवं राज्य में सबसे अधिक होता है उसी प्रकार वादी स्वर का प्रयोग राग में सबसे अधिक महत्वपूर्ण माना जाता है। वादी स्वर पर ही राग की विशेषता निर्भर होती है। इसी कारण वादी स्वर को 'जीव' या 'अंश' स्वर भी कहते हैं। इस स्वर का प्रयोग कुशल गायक राग में भिन्न–भिन्न प्रकार से करते हैं। राग में वादी स्वर को बार–बार दिखाना, वादी स्वर से ही राग गायन वादन का आरम्भ करना, वादी स्वर पर ही राग का समापन करना, राग के प्रमुख भागों में वादी स्वर को बारम्बार विभिन्न स्वरों के सथ दिखाना तथा कभी–कभी वादी स्वर को देर तक लम्बा करके गाना इत्यादि विविध रूपों में वादी स्वर का प्रयोग राग में किया जाता है। जैसे– राग बिहाग में वादी स्वर गंधार है तो उसका प्रयोग राग में आलाप के माध्यम से इस प्रकार किया जाएगा। नि़ सा ग, म ग, प, ग म ग, नि प , ध म" प ग म ग, गमपध ग म ग, नि़ सा ग म प, ग म ग, सा। इसी प्रकार मारवा राग में वादी स्वर कोमल ऋषभ है उसका प्रयोग राग में इस प्रकार किया जाएगा – नि़ रे़ सा,नि़ रे़ ऽ ऽ, ग रे़ ऽ ऽ, गम"गरे़ , म" ग रे़ ऽ ऽ सा इत्यादि। यहॉ पर कोमल ऋषभ को लम्बा खींचकर उसके वादित्व को सुन्दरता से प्रकट किया जाता हैं। वादी स्वर के प्रयोग से रागों के गायन वादन का समय जानने में भी सुविधा मिलती है। जब राग में सप्तक के पूर्वांग में से कोई स्वर वादी होता है तो उसे पूर्वांगवादी राग कहते हैं और उसके गाने का समय प्रायः दिन–रात के पूर्वांग समय अर्थात दिन के बारह बजे से रात्रि के बारह बजे के बीच होता है। जैसे– भीमपलासी, पीलू, पूर्वी, मारवा, यमन, भूपाली, बागेश्री, इत्यादि रागों में पूर्वांगवादी स्वर होने के कारण ये राग उपयुक्त समय (पूर्वांग समय) में ही गाये बजाये जाते हैं। इसी प्रकार जब कोई वादी स्वर सप्तक के उतरांग में से होता है तो वह दिन रात के उत्तरांग भाग अर्थात रात्रि के बारह बजे से दिन के बारह बजे तक के समय में से किसी समय का राग होता है। जैसे–

भैरव, भैरवी, बिलावल, कलिंगड़ा, सोहनी, आसावरी आदि। वादी स्वर की एक विशेषता यह भी होती है कि किसी राग में केवल वादी–स्वर बदल देने से ही राग भी बदल जाता है, चाहे उन रागों में लगने वाले स्वर लगभग एक जैसे ही हों जैसे– भीमपलासी तथा धनाश्री राग। इन दोनों रागों की उत्पति काफी थाट से मानी गई है एवं दोनों ही रागों में गंधार और निषाद स्वर कोमल है, किन्तु इन रागों में केवल वादी स्वर के उल्टफेर से ही राग परिवर्तित हो जाता है। जब भीमपलासी राग गाया जाएगा तो उसमें मध्यम स्वर को अधिक प्रयुक्त किया जाएगा क्योंकि भीमपलासी राग में मध्यम स्वर 'वादी' है इसके अतिरिक्त जब धनाश्री राग गाया जाएगा तो उसमें पंचम स्वर अधिक प्रयोग किया जाएगा क्योंकि धनाश्री राग का 'वादी' स्वर पंचम है इससे स्पष्ट हो जाता है कि केवल वादी स्वर को बदल देने से ही राग भीमपलासी से ही धनाश्री हो गया।

किसी राग का कोई स्वर समुदाय देखकर उसमें वादी स्वर को पहचानने से उस राग का नाम भी ध्यान में आ जाता है। जिस रागों के मुख्य स्वर समुदाय द्वारा राग की पहचान की जाती है, उसी प्रकार राग में उस स्वर का बार–बार प्रयोग से वादी स्वर स्पष्ट हो जाता है एवं राग की रूपरेखा स्पष्ट हो जाती है। जैसे– सा रे सा, गमध, निधसां, सांनि ध प, म" प ध प, ग म रे सा, सा रे सा, ग म ध । इसमें धैवत स्वर विशेष रूप से चमक कर अपना वादित्व प्रकट कर रहा है। अतः उपयुक्त स्वर समूह द्वारा यह स्पष्ट हो रहा है कि यह स्वर 'राग हमीर' के हैं। क्योंकि हमीर राग का वादी स्वर 'धैवत' है। वादी स्वर की सहायता से राग का विस्तार एवं राग की बढत भी दिखाई जाती है। प्रत्येक राग का अपना अलग स्वरूप होता हैं। राग का चलन, राग की जाति, राग के स्वर तथा राग का वादी स्वर ही किसी राग को पूर्ण रूप से खड़ा कर सकता है। जैसे– राग मालकौंस में 'वादी स्वर' मध्यम है तो किस से हम मध्यम स्वर को राग में बार–बार प्रयोग कर वादी स्वर के महत्व को बताते हैं। जैसे– राग मालकौंस के स्वरों से वादी स्वर का प्रयोग इस प्रकार किया जाएगा। नि सा ग म, म ग सा, धनि सा म, ग म, ध म, ग म धनिध म, ध म ध म ग म धनिसां निध म, ग म ध म, ग म ग सा, ध नि सा ग म।। गायन–वादन का समय भी राग के वादी स्वर से जाना जा सकता है। वादी स्वर पर ही राग का सौन्दर्य निर्भर रहता है।

## 1.5 सम्वादी स्वर का महत्व

संवादी स्वर का अर्थ है– राग में लगने वाला एक ऐसा स्वर, जो महत्व में केवल वादी की अपेक्षा ही कम हो, परन्तु उस राग के सभी स्वरों की अपेक्षा अधिक प्रयुक्त होता हो। प्रत्येक राग के वादी एवं संवादी ये दो बड़े आधार स्तम्भ है। इसी पर सम्पूर्ण राग की स्थिति है। राग में लगने वाले ठाठ के यदि दो भाग किये जाएं तो दो स्वर इसके दो भागों में रहेंगे। वादी व संवादी इन स्वरों का एक दूसरे के निकट होना कभी शोभनीय नहीं है।

वादी, सम्वादी, अनुवादी एवं विवादी इन चार स्वरों में वादी स्वर के बाद दूसरा महत्वपूर्ण स्वर सम्वादी स्वर रहता है। इस स्वर का प्रयोग तथा न्यास, वादी की अपेक्षा कम तथा अन्य स्वरों की तुलना में अधिक होता है। इसे वादी स्वर के मंत्री के रूप में जाना जाता है क्योंकि यह वादी स्वर का परम सहायक होता है और उससे अपना अटूट सम्बन्ध बनाये रहता है। वादी तथा सम्वादी स्वरों में चार या पॉच स्वरों की दूरी रहती है। यदि राग का वादी स्वर सप्तक के पूर्वांग भाग से होता है तो उसका सम्वादी स्वर राग के उत्तरांग से होता हैं दूसरे शब्दों में षड़ज–मध्यम एवं षड़ज–पंचम भाव अवश्य रहता है इसका तात्पर्य यह है कि वादी–सम्वादी में यदि किसी को षड़ज मान लिया जाए तो दूसरा स्वर या तो उसका मध्यम या पंचम स्वर होगा। जिस प्रकार वृन्दावनी सॉरंग राग में

रे–प स्वर वादी–सम्वादी हैं। इसमें अगर ऋषभ को 'सा' मान लिया जाय तो पंचम उसका मध्यम होगा। इसी तरह कल्याण में ग–नि स्वर वादी–सम्वादी है। अगर गंधार को षड़ज मान लिया जाय तो नि उसका पंचम स्वर होगा। सप्तक में सा म, रे प, ग ध, म नि एवं प सां स्वरों के बीच षड़ज–मध्यम भाव तथा सा प, रे ध, ग नि एवं म सां, स्वरों में षड़ज–पंचम भाव रहता है।

## 1.6 अनुवादी स्वर का महत्व

राग में प्रयोग होने वाले वादी एवं संवादी स्वर के अतिरिक्त स्वर, राग के अनुवादी स्वर कहलाते हैं। वादी तथा सम्वादी स्वर के पश्चात अनुवादी स्वरों का निश्चित प्रयोग राग के स्वरूप को स्थापित करने में सहायक होते हैं। अनुवादी स्वरों की भूमिका राग में अनुचर स्वरों की होती है जो राग के वादी–समवादी के प्रयोग में सहायता करते हैं। अनुवादी स्वरों के समुदाय में राग का निश्चित रस प्रतिपादित किया जा सकता है। आप यमन तथा भैरवी राग के उदाहरण से अनुवादी स्वर के महत्व को समझेंगे। भैरवी राग म–सा स्वर के अतिरिक्त रे गमध नि अनुवादी स्वर हैं एवं इन स्वरों की सहायता से राग के वादी एवं संवादी स्वर (म –सा) स्थापित किये जाते हैं जो कि भैरवी राग को वांछित आकृति प्रदान करते हैं। इसी प्रकार यमन राग में वादी ग एवं संवादी नि को छोड़कर राग में लगने वाले अन्य स्वर रे म" प ध स्वर अनुवादी स्वर हुए जो वादी–संवादी (ग–नि) स्वरों को स्थापित करने में अनुसरण करते हैं और राग का निश्चित स्वरूप प्रदान करने में महत्वपूर्ण भूमिका निभाते हैं।

## 1.7 विवादी स्वर का महत्व

विवादी स्वर का शब्दिक अर्थ है विवादी या बिगाड़ पैदा करने वाला। अर्थात जो स्वर राग में प्रयोग होने पर राग का स्वरूप बिगाड दे उसे विवादी स्वर कहते हैं। शास्त्र नियम के अनुसार रागों में विवादी स्वर का प्रयोग वर्जित रहता है किन्तु उसका अल्पत्व रखते हुए थोड़ा सा प्रयोग उसकी खूबसूरती बढाने के लिए कभी–कभी कलाकार अपने गायन–वादन में कर लेते हैं जो शास्त्र नियमों के अनुकूल ही किया जाता है। परन्तु इस स्वर के अधिक प्रयोग से राग हानी होने की भी पूर्ण सम्भावना रहती है, इसलिए इसका अल्प प्रयोग मात्र ही राग में किया जा सकता है। जैसा कि राग मंजरी में कहा गया है–

**विवादी तु सदा त्याज्यः क्वचित्तानक्रियात्मकः।**

इस प्रकार विवादी स्वर के विषय में प्राचीन ग्रन्थकारों की धारणा विशेष रूप से पाई जाती है। इसी का उल्लेख करने हुए 'लक्ष्य संगीत' में कहा गया है–

**विवादी स्वर व्याख्यानै रत्नाकर प्रपंचितम।**
**रहस्यं किंचिदप्यासीत भिन्नं मर्मविदाम्मते।।**

इससे सिद्ध होता है कि विवादी स्वर की व्याख्या 'रत्नाकर' आदि ग्रन्थों में रहस्यपूर्ण ढंग से भिन्न–भिन्न रूपों में पाई जाती है। कई ग्रन्थों में विवादी स्वर को राग का दुश्मन भी 'शत्रु तुल्याः विवादिनः' कहकर बताया गया है। इतना सब होने के पश्चात भी भातखण्डे जी का मत विवादी स्वर के बारे में यह था कि यदि कुशलता पूर्वक कण के रूप में विवादी स्वर का प्रयोग कर दिया जाए और उससे राग की रंजकता बढती हो, तो 'मनाक स्पर्श' के नाते यह कार्य क्षमा करने योग्य समझा जाएगा। उन्होंने 'अभिनव राग मंजरी' में लिखा है–

**'सुप्रमाणयुतो रागे विवादी रक्तिवर्धकः।**
**यथेषत्कृष्णवर्णेन शुभ्रस्यातिविचित्रता'।।**

'संगीत समय–सार' ग्रन्थ में विवादी स्वर की व्याख्या 'प्रच्छादनीयो लोप्यो वा' इस प्रकार की गई है। प्रच्छादनय का अर्थ है– मनाक –स्पर्श' अर्थात किंचित विवादी स्वर का प्रयोग इस प्रकार हम आजकल देखते भी हैं कि कुशल गायक अपने राग में विवादी स्वर का प्रयोग करके श्रोताओं से प्रशंसा प्राप्त कर लेते हैं जो सुनने में सुन्दर लगते हैं तथा जिससे राग का स्वरूप भी नहीं बिगड़ने पाता है बल्कि उस स्वर के प्रयोग से उसमें कुछ और विचित्रता पैदा हो जाती है। परन्तु इस कार्य को करने के लिए अत्यधिक सावधानी की आवश्यकता रहती है। इसके विपरीत यदि गायक चतुर एवं कुशल नहीं हुआ तथा गलत ढंग से विवादी स्वर का प्रयोग अपने गायन–वादन में कर बैठा, तो राग हानि तो होगी ही साथ ही वह श्रोताओं से निन्दा भी प्राप्त करेगा। इसलिए विवादी स्वर का जब कभी भी प्रयोग किया जाय तो क्षण मात्र कण के रूप में या जल्द तानों में करना ही उचित होगा। इस मत का समर्थन 'राग–विबोध' में इस प्रकार मिलता है–

**'वर्ज्जस्वरोऽवरोहे द्रुतगीतो न रक्तिहरः'**

अर्थात विवादी स्वर द्रुत गीतो में सौन्दर्य को नष्ट नहीं करता है।

वर्तमान समय में अनेक रागों में विवादी स्वरों का प्रयोग होने लगा है। जैसे' हमीर, गौड़सारंग एवं कामोद राग में कोमल निषाद विवादी स्वर के नाते जब कण स्पर्श या द्रुत लय की मींड़ के साथ प्रयुक्त किया जाता है तो उस समय राग बहुत सुन्दर प्रतीत होता है। इसी प्रकार केदार, छायानट रागों में तो विवादी स्वर (कोमल निषाद) का प्रचार इतना अधिक बढ़ गया है इससे श्रोता कभी–कभी आश्चर्य चकित हो जाते हैं। राग भैरवी में तो विवादी स्वर का प्रयोग इतना अधिक बढ गया है कि यह राग अब सात स्वरों के स्थान पर पूरे बारह स्वरों का हो गया है अर्थात् कोमल स्वरों के अतिरिक्त रे, ग, म ध नि, इन पॉच स्वरों का भी प्रयोग इसमें बढ–चढ कर खुले रूप में लोग करने लगे हैं। किन्तु विवादी स्वरों का अधिकता के साथ प्रयोग करना रागों के साथ अन्याय करना है।

विवादी स्वर विवादी ही है। अतः इसका प्रयोग सीमित रूप में तथा कुशलता के साथ करना ही उचित है अन्यथा राग हानि होते देर नहीं लगेगी। प्रत्येक राग में हर एक स्वर का अपना अलग महत्व होता है। जहॉ पर जिस स्वर की आवश्यकता राग में होती है उसी के अनुरूप यदि उसका प्रयोग किया जाय तो राग में उसका महत्व बढ जाता है। एक राग का विवादी स्वर दूसरे राग का वादी, सम्वादी अथवा अनुवादी स्वर हो सकता है। जिस प्रकार राग वृन्दावनी सारॅग के लिए कोमल धैवत विवादी स्वर हैं, किन्तु यही स्वर राग भैरव एवं राग मियॉ की तोड़ी में वादी स्वर है। विवादी स्वर का प्रयोग करते समय दो मुख्य बातों का –मधुरता लाना एवं विवादी स्वर का अल्प प्रयोग करना दोनों का ही प्रयोग सुन्दरता से किया जाना चाहिए।

## अभ्यास प्रश्न

**क) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–**

1. राग में कम से कम..... स्वर होने चाहिए।
2. वादी स्वर को..... की संज्ञा दी गई है।
3. सम्वादी स्वर को..... की संज्ञा दी गई है।
4. अनुवादी स्वर को..... की संज्ञा दी गई है।

5. पॉच स्वरों के आरोह तथा अवरोह में प्रयोग को..... जाति में रखा जाता है।
6. छः स्वरों के आरोह तथा अवरोह में प्रयोग को.....जाति में रखा जाता है।
7. सात स्वरों के आरोह तथा अवरोह में प्रयोग को..... जाति में रखा जाता है।
8. सप्तक के अनुसार पूर्वांगवादी..... से ..... सप्तक तक है।
9. सप्तक के अनुसार उत्तरांगवादी..... से ..... सप्तक तक है।
10. ओडव–षाडव जाति के राग में आरोह एवं अवरोह में क्रमशः ..... स्वर होंगे।
11. षाडव–सम्पूर्ण जाति के राग में आरोह एवं अवरोह में क्रमशः ..... स्वर होंगे।
12. ओडव–सम्पूर्णजाति के राग में आरोह एवं अवरोह में क्रमशः..... स्वर होंगे।

**ख) लघु उत्तरीय प्रश्न :–**

1. राग में सम्वादी स्वर के महत्व पर प्रकाश डालिए।
2. विवादी स्वर पर टिप्पणी लिखिए।

## 1.8 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप राग निर्माण एवं राग–निर्माण के महत्वपूर्ण वादी, सम्वादी, अनुवादी एवं विवादी स्वर के विषय में जान चुके होंगे। शास्त्रीय संगीत के गायन एवं वादन में राग प्रस्तुत किये जाते हैं जिनका शास्त्रोक्त स्वरूप निश्चित किया गया है। राग के स्वरूप को स्थापित करने में कुछ नियमों तथा स्वरों के निश्चित प्रयोग किये जाते हैं। इन्हीं नियमों एवं स्वरों के प्रयोग से राग चाहे कहीं भी गाया–बजाया जाए उसका मूल स्वरूप स्थिर रहता है। इस इकाई के अध्ययन के पश्चात् आप राग–निर्माण के सिद्धान्तों को समझ गये होंगे। राग के महत्वपूर्ण स्वर वादी, सम्वादी, अनुवादी एवं विवादी के महत्व को समझकर इनका क्रियात्मक रूप में प्रयोग कर पाएंगे। इस इकाई के अध्ययन से आप राग का प्रस्तुतीकरण भी सफलता पूर्वक कर सकेंगे तथा राग में निश्चित रस को भी आप स्थापित कर सकेंगे।

## 1.9 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1. पॉच स्वर | 2. राजा | 3. मंत्री | 4. अनुचर |
| 5. ओडव–ओडव जाति | 6. षाडव–षाडव जाति | 7. सम्पूर्ण –सम्पूर्ण जाति | |
| 8. मन्द्र सप्तक से मध्य सप्तक | 9. मध्य सप्तक से तार सप्तक | | |
| 10. पॉच तथा छः स्वर | 11. छः तथा सात स्वर | 12. पॉच तथा सात स्वर | |

## 1.10 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

1. 'बंसंत', संगीत विशारद, संगीत कार्यालय, हाथरस।
2. श्रीवास्तव, श्री हरीशचन्द्र, राग परिचय भाग– 1,2,संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद।
3. झा, पं0 रामाश्रय, अभिनव गीतांजलि–भाग– 1।
4. भट्ट, डॉ0 विशम्भर नाथ, संगीत कादम्बिनी, संगीत कार्यालय हाथरस।

## 1.11 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. चौधरी, डा0 सुभाष रानी, संगीत के प्रमुख शास्त्रीय सिद्धान्त, कनिष्का पब्लिशर्स, नई दिल्ली।
2. बंसल, डॉ0 परमानन्द,संगीत सागरिका, प्रासंगिक पब्लिशर्स, नई दिल्ली।

## 1.12 निबन्धात्मक प्रश्न

1. राग निर्माण की प्रक्रिया को विस्तार पूर्वक समझाते हुए राग निर्माण हेतु प्रयुक्त तत्वों का भी उल्लेख कीजिए।

## इकाई 2 – राग एवं रागिनी की व्याख्या; रागों का समय चक्र; ग्राम और मूर्च्छना

2.1 प्रस्तावना
2.2 उद्देश्य
2.3 राग की व्याख्या
2.4 रागिनी की व्याख्या
2.5 रागों का समय चक्र
2.6 ग्राम
2.7 मूर्च्छना
2.8 सारांश
2.9 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
2.10 संदर्भ ग्रन्थ सूची
2.11 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
2.12 निबन्धात्मक प्रश्न

### 2.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0वी0–506) पाठ्यक्रम की दूसरी इकाई है। इससे पूर्व की इकाईयों के अध्ययन के पश्चात आप राग निर्माण के विषय में जान चुके होंगे। आप वादी, संवादी, अनुवादी एवं विवादी स्वरों को भी जान चुके हैं।

इस इकाई में राग और रागिनी का विस्तृत वर्णन प्रस्तुत है। इस इकाई के माध्यम से, ग्राम और मूर्च्छना का अर्थ एवं भारतीय संगीत में इनके महत्व को समझाया गया है। रागों के समयानुसार च्रक का भी वर्णन भी इस इकाई में किया गया है।

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप राग और रागिनी को जान सकेंगे। रागों के समय च्रक को समझ कर उसके अनुरुप राग प्रस्तुत करने में सक्षम होंगे। ग्राम और मूर्च्छना को समझ कर भारतीय संगीत में इनके महत्व को जान सकेंगे।

## 2.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप :–

- राग और रागिनी के अर्थ व महत्व को समझ सकेंगे।
- प्राचीन समय से लेकर वर्तमान तक, ग्राम व मूर्च्छना के स्वरुप को जान सकेंगे।
- रागों के समय चक्र व इसके महत्व से अवगत हो सकेंगे।
- इकाई में वर्णित सभी विषयों को समझ कर अपनी प्रस्तुती हेतु इनका प्रयोग कर सकेंगे।

## 2.3 राग की व्याख्या

शास्त्रीय संगीत में राग, स्वरों का ऐसा समूह है जो रंजकता प्रदान करे। इन स्वर समूह के प्रयोग हेतु नियम निर्धारित किये गये जो कि अपरिवर्तनीय थे और इन्हीं नियमों के आधार पर रागों को गाया बजाया जाता है। मूल छ रागों से रागिनियॉ बनाई गई। रागों के वर्गीकरण हेतु रागों को जाति में बॉटा गया एवं संगीत के मर्मज्ञ विद्वानों द्वारा रागों के गायन–वादन का समय भी निश्चित किया गया। उत्तर भारतीय संगीत में रागों के समय चक्र के नियम को गम्भीरता से पालन किया जाता है। प्राचीन समय में रागों को ग्रामों में वर्गीकृत किया गया था। आधार स्वर के परिवर्तन से मूर्च्छना बनाई गई जिनका प्रयोग गायन–वादन में किया गया।

आजकल राग का सम्बन्ध शास्त्रीय संगीत से ही समझा जाता है। शास्त्रीय संगीत के अन्तर्गत गायन एवं वादन के द्वारा राग की प्रस्तुति की जाती है, राग मूल रूप में स्वरों का समूह है। राग के स्वरूप को प्रस्तुत करने के लिए स्वर प्रयोग के नियम निर्धारित किये गये। राग के स्वरों का आपस में सम्वाद, जिसको वादी–सम्वादी कहा गया, राग के परिचय स्वर समूह जिसको पकड़ कहते हैं आदि का निर्धारण रागों के लिए किया गया और इन्हीं के आधार पर राग को प्रस्तुत किया जता है। राग के स्वरूप को स्थापित करने में श्रुतियों के प्रयोग का महत्वपूर्ण स्थान है। राग में स्वरों के भिन्न–भिन्न प्रयोगों से रागों का निर्माण हुआ तथा राग के गायन वादन का समय भी पूर्व के विद्वानों ने निर्धारित किया। यद्यपि राग समय चक्र का कोई वैज्ञानिक आधार प्राप्त नहीं होता परन्तु फिर भी उत्तर भारतीय संगीत में राग के समय चक्र का पालन किया जाता है। यद्यपि दक्षिण भारतीय संगीत में इस अनुशासन का पालन नहीं हो रहा है। उत्तर भारतीय संगीत में रागों को भातखण्डे जी द्वारा दस थाटो में वर्गीकृत किया एवं दक्षिण–भारत में व्यकंटमखी द्वारा बहत्तर थाट पद्धति दी गई। रागों के रस भी निर्धारित किये गये एवं रागों में रस की निष्पति की कलाकार से अपेक्षा भी की जाती है। राग में कम से कम पांच स्वरों का होना भी आवश्यक समझा गया है।

अभिनव राग मंजरी में राग की व्याख्या निम्न श्लोक द्वारा की गई है–

**योयं ध्वनिविशेषस्तु स्वरवर्ण विभूषितः**
**रंजको जनचित्तानां स रागः कथितो बुधैः।।** *(अभिनव राग मंजरी)*

अर्थात ध्वनि की उस विशेष प्रकार की रचना को, जिसमें स्वर तथा वर्णों के कारण सौन्दर्य हो, जो व्यक्ति के मन का रंजन करे, उसे राग कहते हैं। पारम्परिक मान्यता के अनुसार शिव के पूर्व मुख से भैरव, पश्चिम से हिंडोल, उत्तर से मेघ, दक्षिण से दीपक एवं एवं आकाशोन्मुख होने से 'श्री' राग प्रकट हुए तथा पार्वती द्वारा कौशिक राग की उत्पत्ति हुई। 'संगीत मकरन्द' के रचयिता नारद द्वारा रागों की पुलिंग, स्त्रीलिंग एवं नपुंसक लिंग की कल्पना की गई। इनके अनुसार इक्कीस पुरूष राग, चौबीस स्त्री राग एवं तेरह नपुंसक राग की श्रेणी में रखे हैं। नारद ने ही सर्वप्रथम रागों को भिन्न–भिन्न प्रहर में गाने बजाने हेतु मान्यता दी। बाद के ग्रन्थकारों ने रागों का वर्गीकरण राग–रागिनी, राग–पुत्र एवं राग–पुत्रवधू के रूप में किया। इनके

अतिरिक्त प्राचीन ग्रन्थकारों ने प्रत्येक रागिनी के पुत्र और पुत्र–वधू मानकर उनके परिवार को बढ़ाया है जिस समय उक्त मत प्रचलित थे उस समय राग–रागिनियों का जो स्वरूप था वह आधुनिक प्रचलित रागों से नहीं मिलता। अतः उनको आधुनिक थाट पद्धति के रागों में लागू नहीं किया जा सकता परन्तु फिर भी संगीत के विद्यार्थियों को अपनी प्राचीन राग–रागिनी पद्धति के बारे में जानकारी रखना जरूरी है।

संगीत परिवर्तनशील रहा है जिस युग में जैसे रागों का प्रचार होता है उसी के आधार पर उस युग में के विद्वान संगीत शास्त्र की रचना करते हैं प्राचीन ग्रन्थों में रागों में वर्णित स्वरूप या स्वर आज के प्रचलित राग–स्वरों से मेल नहीं खाते। राग रागिनी के विषय में मुहम्मद रजा ने अपने ग्रन्थ नगमाते–आसफी में लिखा कि प्राचीन राग–रागिनी, पुत्र एवं पुत्रवधू की कल्पना गलत व अवैज्ञानिक है क्योंकि राग और रागिनियों के स्वरों में समता नहीं पाई जाती है। इन सब बातों के अतिरिक्त रागों की जातियॉ भी निश्चित हैं जिससे राग की स्वरों के अनुरूप जातियॉ होती हैं।

इस इकाई के माध्यम से आप राग से सम्बन्धित जानकारी जो कि प्राचीन समय में प्रयोग में थी जानेंगे, जिससे आपको संगीत के गहन अध्ययन में सुविधा होगी।

**रागों की जाति** – थाट के स्वरों से ही राग तैयार होते हैं। पूर्व में बताया गया कि थाट में सात स्वर होने जरूरी हैं किन्तु राग के लिए यह आवश्यक नहीं कि उसमें सात स्वर हों। अतः किसी थाट के स्वरों में से पॉच, छः या सात स्वरों को लेकर जब कोई राग तैयार किया जाता है तो जितने स्वर उस थाट में से लिये जाते हैं उन्हीं स्वरों के आधार पर उस राग की जाति निश्चित की जाती है। इस प्रकार स्वरों की संख्या के आधार पर रागों की तीन जातियॉ मानी गई हैं जिन्हें औडव, षाडव और सम्पूर्ण कहते हैं।

**1. औड़व** – जब किसी थाट में से कोई दो स्वर कम करके कोई राग उत्पन्न होता है अर्थात जब किसी राग में पॉच स्वर लगते हैं तो उसे औड़व जाति का राग कहते हैं। जैसे–राग भूपाली, देशकार, दुर्गा, मालकौंस, विभास आदि। औडव जाति के राग प्रचार में अधिक हैं।

**2. षाड़व** – जैसा कि नाम से ही स्पष्ट है कि षाड़व का अर्थ छः है जब किसी थाट में से केवल एक स्वर वर्जित करके जब कोई राग उत्पन्न होता है अर्थात जब किसी राग में छः स्वर का ही प्रयोग होता है तो उसे षाडव जाति का राग कहते हैं। इस प्रकार के कई राग प्रचार मे हैं। जैसे पूरिया, मारवा इत्यादि।

**3. सम्पूर्ण** – जैसा कि इसके नाम से ही स्पष्ट है कि थाट से कोई स्वर नहीं घटाकर सातों स्वरों का प्रयोग राग के आरोह एवं अवरोह जिस राग में होता है उन रागों को सम्पूर्ण राग कहते हैं। जैसे–बिलावल, यमन, भैरव, भैरवी आदि।

जिन रागों के आरोह में छः स्वरों का प्रयोग होता है उन्हें षाडव जाति एवं जिनमें पॉच स्वरों का प्रयोग आरोह–अवरोह में किया जाता है उनको औडव–जाति के अन्तर्गत रखा जाता है। कुछ राग ऐसे भी हैं जिनके आरोह में छः तथा अवरोह में पॉच स्वरों का प्रयोग होता है अथवा आरोह में सात और अवरोह में पॉच स्वर लगते हैं ऐसे रागों को पहचानने के लिए ग्रन्थकारों ने उपर्युक्त तीन जातियों में से हर एक जाति की तीन–तीन उप जातियॉ बनाई हैं जो कि इस प्रकार है।

**सम्पूर्ण की तीन उप जातियॉ :–**

1. सम्पूर्ण – सम्पूर्ण  2. सम्पूर्ण – षाड़व  3. सम्पूर्ण – औड़व

**षाडव की तीन उप जातियॉ** :–

1. षाड़व – सम्पूर्ण
2. षाड़व – षाड़व

3. षाड़व – औड़व

**औडव की तीन उप जातियॉ :–**

1. औड़व – सम्पूर्ण
2. औड़व – षाड़व
3. औड़व – औड़व

इस प्रकार तीन जातियों से नौ उपजातियॉ बनीं जो इस प्रकार हैं।

**सम्पूर्ण–सम्पूर्ण** – जिस राग के आरोह तथा अवरोह में सातों स्वरों का प्रयोग हो उसे सम्पूर्ण–सम्पूर्ण जाति का राग कहेंगे। जैसे – *सा रे ग म प ध नि – सां नि ध प म ग रे सा।*

**सम्पूर्ण–षाड़व** – जिस राग के आरोह में सात एवं अवरोह में छः स्वरों का प्रयोग होता हो उसे सम्पूर्ण–षाडव जाति का राग कहेंगे। जैसे – *सा रे ग म प ध नि सां – सां ध प म ग रे सा।*

**सम्पूर्ण–औड़व** – जिस राग के आरोह में सात स्वर एवं अवरोह में पॉच स्वर प्रयुक्त होते हैं। उसे सम्पूर्ण–औडव जाति का राग कहेंगे। जैसे – *सा रे ग म प ध नि सां – सां नि प म ग सा।*

**षाड़व–सम्पूर्ण** – जिसके आरोह में छः स्वर एवं अवरोह में सात स्वर लगते हैं।
जैसे – *सा ग म प ध नि सां। सां नि धा प म ग रे सा*

**षाड़व–षाड़व** – जिसके आरोह और अवरोह दोनों में छः–छः स्वर लगते हैं षाड़व–षाड़व जाति है। जैसे – *सा रे ग प ध नि सां – सां नि ध प ग रे सा।*

**षाड़व–औड़व** – जिसके आरोह में छः तथा अवरोह में पॉच स्वर लगते हैं।
जैसे – *सा रे ग प ध नि सां – सां ध प म ग रे सा।*

**औड़व–सम्पूर्ण** – इसमें आरोह में पॉच स्वर तथा अवरोह में सात स्वर प्रयुक्त होते हैं।
जैसे – *सा ग म ध नि सां – सां नि ध प म ग रे सा।*

**औड़व–षाड़व** – जिसके आरोह में पॉच एवं अवरोह में छः स्वर प्रयुक्त हो औड़व–षाड़व जाति होती है। जैसे – *सा रे ग प ध सां – सां नि ध प ग रे सा।*

**औड़व–औड़व** – जिसके आरोह में भी पॉच एवं अवरोह में भी पॉच स्वरों का प्रयोग होता है।
जैसे – *सा रे म प ध सां – सां ध प म रे सा।*

रागों की इन जातियों से रागों की संख्या मालूम हो जाती है। उपर्युक्त नौ जातियों से किसी एक थाट द्वारा 484 राग तैयार हुए :–

**सम्पूर्ण–सम्पूर्ण** – इस जाति से केवल एक ही राग बना क्योंकि इसके आरोह तथा अवरोह दोनों में सात–सात स्वर हैं।

**सम्पूर्ण–षाड़व** – इस जाति के छः राग बन सकते हैं क्योंकि इसमें आरोह को सम्पूर्ण रखना होगा तथा अवरोह में प्रत्येक बार एक स्वर बदलकर छोड़ते जाइये।

**सम्पूर्ण–षाड़व** – इसके आरोह में सात स्वर रखते जाइये तथा अवरोह में दो स्वर बदल–बदलकर जोड़ने होंगे तो पन्द्रह राग बनें।

**षाड़व–सम्पूर्ण** – आरोह में छः स्वर होने के कारण, छः बार एक–एक स्वर बदलकर छोड़ने से इसके भी छ राग बने।

**षाड़व–षाड़व** – इसके आरोह में छ बार एक–एक स्वर बदलकर रखा, तो छ टुकड़े होंगे इसी प्रकार अवरोह में भी ऐसा ही किया तो $6 \times 6 = 36$ राग इस जाति से बनेंगे।

**षाड़व–औड़व** – इस जाति में नब्बे राग हो सकते हैं, क्योंकि आरोह में एक स्वर छोड़ने से छ और अवरोह में दो–दो स्वर छोड़ने से पन्द्रह अर्थात $15 \times 6 = 90$ राग बनें।

**औड़व–सम्पूर्ण** – आरोह में दो स्वर छोड़ने से पन्द्रह प्रकार बने और अवरोह इसका सम्पूर्ण है, अतः इस जाति से पन्द्रह राग उत्पन्न हुए।

**औड़व–षाड़व** – क्योकि इसके आरोह में प्रत्येक बार कोई भी दो स्वर छोड़ने पड़े तो इससे पन्द्रह प्रकार बने और अवरोह में एक स्वर प्रत्येक बार छोड़ना पड़ा तो छः प्रकार बने इसलिए $15 \times 6 = 90$ राग इस जाति से उत्पन्न हुए।

**औड़व–औड़व** – इस जाति के सबसे अधिक अर्थात दो सौ पच्चीस राग हो सकते हैं, क्योंकि आरोह में प्रत्येक बार दो स्वर छोड़ने से पन्द्रह प्रकार बने और अवरोह में भी ऐसे ही दो स्वर छोड़ने से पन्द्रह प्रकार बने, तो $15 \times 15 = 225$ राग तैयार हुए।

इस प्रकार एक थाट की नौ जातियों से चार सौ चौरासी (484) राग बने जो निम्नसारिणी द्वारा स्पष्ट होगा।

**484 रागों की सारिणी**

| सं0 | जाति | आरोह के स्वर | अवरोह के स्वर | राग तैयार होंगे |
|---|---|---|---|---|
| 1 | सम्पूर्ण – सम्पूर्ण | 7 | 7 | 1 |
| 2 | सम्पूर्ण – षाड़व | 7 | 6 | 6 |
| 3 | सम्पूर्ण –ओड़व | 7 | 5 | 15 |
| 4 | षाड़व –सम्पूर्ण | 6 | 7 | 6 |
| 5 | षाड़व –षाड़व | 6 | 6 | 36 |
| 6 | षाड़व –ओड़व | 6 | 5 | 90 |
| 7 | ओड़व –सम्पूर्ण | 5 | 7 | 15 |
| 8 | ओड़व –षाड़व | 5 | 6 | 90 |
| 9 | ओड़व –ओड़व | 5 | 5 | 225 |

एक थाट की नौ जातियों से उत्पन्न रागों की कुल संख्या – 484

जब एक थाट से 484 राग तैयार हो सकते हैं तो उत्तरी संगीत पद्धति के दस थाटों से $484 \times 10 = 4840$ राग बने और दक्षिण संगीत–पद्धति के बहत्तर थाटों से $484 \times 72 = 34848$ राग तैयार हो सकते हैं इसके अतिरिक्त कुछ और भी राग वादी स्वर को बदल देने से उत्पन्न हो सकते हैं इस प्रकार रागों की संख्या यद्यपि बढ़ सकती है किन्तु प्रचार में करीब दो सौ रागों से अधिक संख्या दिखाई नहीं देती। राग में रंजकता का होना आवश्यक होता है इस बंधन के कारण राग संख्या मर्यादित सी हो जाती है।

## 2.4 रागिनी की व्याख्या

संगीत की व्यवस्थित व्याख्या भरत के नाट्यशास्त्र से मिलती है। भरत के नाट्यशास्त्र में राग एवं रागिनी शब्द का संदर्भ प्राप्त नहीं होता वरन षड़ज और मध्यम ग्राम में अट्ठारह जातियों को समाहित किया गया है जिनमें से सात षड़ज ग्राम की तथा ग्यारह मध्यम ग्राम की जाति बताई गयी है। मतंग ने अपने वृहद्देशी ग्रन्थ में षड़ज की सात जातियों में से एक जाति को राग बताया एवं 'संगीत मकरन्द' के रचयिता नारद द्वारा रागों की पुलिंग, स्त्रीलिंग एवं नपुंसक लिंग की कल्पना की गई। इनके अनुसार इक्कीस पुरूष राग, चौबीस स्त्री राग एवं तेरह नपुंसक राग की श्रेणी में आते हैं। नारद ने ही सर्वप्रथम रागों को भिन्न–भिन्न प्रहर में गाने बजाने हेतु मान्यता दी। बाद के ग्रन्थकारों ने रागों का वर्गीकरण राग–रागिनी, राग–पुत्र एवं राग पुत्र–वधु के रूप में किया जिसमें हमें निम्न चार मत प्राप्त होते हैं।

1. शिवमत (सोमेश्वर मत)
2. भरत मत

3. कल्लिनाथ मत

4. हनुमन्मत

इन सब विद्वानों ने मूल छ रागों से रागनियों को मान्यात दी। श्री और मेघ राग को छोडकर प्रत्येक मत में मुख्य 6 रागों के बारे में मतभेद रहा है जो आगे दी गयी प्रत्येक मत की राग–रागिनी सारिणी से स्पष्ट होगा।

शिवमत (सोमेश्वर मत) के छ राग और छत्तीस रागनियॉ :–

| क्र. | श्राग | प्रत्येक राग की छ रागिनियॉ |
|---|---|---|
| 1 | श्री | 1. मालवी 2. त्रिवेणी 3. गौरी 4. कदार 5. मधुमाधवी 6. पहाड़िका |
| 2 | बसंत | 1. देशी 2. देवगिरी 3. वराटी 4. तोड़ी 5. ललिता 6. हिंदोली |
| 3 | पंचम | 1. विभाषा 2. भूपाली 3. कर्णाटी 4. बड़हॅसिका 5. मालवी 6. पटमंजरी |
| 4 | मेघ | 1. मल्लारी 2. सोरठी 3. सावेरी 4. कौशिकी 5. गांधारी 6. हरश्रंगारा |
| 5 | भैरव | 1. भैरवी 2. गुर्जरी 3. रामकिरी 4. गुणकिरी 5. बंगाली 6. सैंधवी |
| 6 | नटनारायण | 1. कामोदी 2. आभीरी 3. नाटिका 4. कल्याणी 5. सारंगी 6. नट्टहंबीरा |

शिवमत को मानने वाले के लिए दामोदर पंडित–कृत संगीत दर्पण ग्रन्थ महत्वपूर्ण माना जाता है। शिवमत एवं कल्लिनाथ मत में राग संख्या छ मानकर प्रत्येक की छः–छः रागिनियॉ मानी किन्तु अन्य मतों में छ राग मानकर उनकी पॉच–पॉच रागिनियॉ मानी हैं अर्थात शिवमत एवं कल्लिनाथ मत छ राग, छत्तीस रागिनियों के सिद्धान्त को मानते हैं और भरत–मत तथा हनुमनमत में छ राग, तीस रागिनियों का सिद्धान्त स्वीकार किया गया है।

**भरतमत के छ राग और तीस रागिनियॉ :–**

| राग | प्रत्येक राग की पांच रागिनियॉ | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **1. भैरव** | 1. मधमाधुवी | 2. ललिता | 3. बरारी | 4. भरवी | 5. बहुली |
| **2. मालकौंस** | 1. गुजरी | 2. विद्यावती | 3. तोड़ी | 4. खंबावती | 5. ककुभ |
| **3. हिंडोल** | 1. रामकली | 2. मालवी | 3. आसावरी | 4. देबारी | 5. केकी |
| **4. दीपक** | 1. केदारी | 2. गौरा | 3. रूद्रावती | 4. कामोद | 5. गुजरी |
| **5. श्री** | 1. सैंधवी | 2. काफी | 3. ठुमरी | 4. विचित्रा | 5. सोहनी |
| **6. मेघ** | 1. मल्लारी | 2. सारंगा | 3. देशी | 4. रजिवल्लभा | 5. कानरा |

**कल्लिनाथ मत के छः राग और छत्तीस रागिनियॉ :–**

| राग | प्रत्येक राग की छह रागिनियॉ |
|---|---|
| **1. श्री** | 1. गौरी 2. कोलाहल 3. धवला 4. वरोराजी 5. मालकौंस 6. गांधार |
| **2. पंचम** | 1. त्रिवेणी 2. हस्तंतरेतहा 3. अहीरी 4. कोकभ 5. वेरारी 6. आसाकी |
| **3. भैरवी** | 1. भैरवी 2. गुजरी 3. बिलावली 4. बिहाग 5. कर्नाटी 6. कानड़ा |
| **4. मेघ** | 1. बंगाली 2. मधुरा 3. कामोद 4. धनाश्री 5. देवतीर्थी 6. दिवाल |
| **5. नटनारायण** | 1. त्रिबंकी 2. तिलंगी 3. पूर्वी 4. गांधारी 5. रामा 6 सिंधमल्लारी |
| **6. बसंत** | 1. अंधाली 2.गुणकली 3. पटमंजरी 4. गौड़गिरि 5. धॉकी 6. देवसाग |

**हनुमन्मत के छह राग और तीस रागिनियॉ** :–

| राग | प्रत्येक राग की पांच रागिनियॉ |
|---|---|
| **1. भैरव** | 1. बंगाली 2. सैंधवी 3. भैरवी 4. बरारी 5. मदमादी |
| **2. मालकौंस** | 1. तोड़ी 2. गुणकरी 3. गौरी 4. खंबावती 5.ककुभ |
| **3. हिंडोल** | 1. रामकली 2. देशारव 3. ललिता 4. बिलावली 5. पटमंजरी |
| **4. दीपक** | 1. देसी 2. कामोदी 3. केदारी 4. कानड़ा 5. नाटिका |
| **5. श्री** | 1. मालश्री 2. आसावरी 3. धनाश्री 4. बसंती 5. मारवा |
| **6. मेघ** | 1. तनक 2. मल्लारी 3. गुजरी 4. भोपाली 5. देशकर |

## 2.5 रागों का समय चक्र

उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत पद्धति में रागों के गायन वादन का समय भी निश्चित किया गया है, जिसका उत्तर भारतीय संगीत के गायक एवं वादक कलाकार गम्भीरता से पालन करते हैं। रागों का समय दिन और रात्रि के प्रहर के रूप में बॉटा गया है। प्रातःकालीन संधिप्रकाश एवं सायंकालीन संधिप्रकाश के लिए भी भिन्न–भिन्न राग निश्चित किये गये हैं। रागों का चलन पूर्वांगवादी तथा उत्तरांगवादी भी रहता है अर्थात जिन रागों में राग का चलन सप्तक के पहले भाग में होता है उसे पूर्वांगवादी, जिसका चलन सप्तक के दूसरे भाग में होता है उसे उत्तरांगवादी कहते हैं। सप्तक के सात शुद्ध स्वरों में तार सप्तक का सां मिलाकर सा रे ग म प ध नि सां इस प्रकार स्वरों की संख्या आठ कर ली जाय और फिर इसके दो भाग कर दिये जाएँ तो सा रे ग म यह सप्तक का पूर्वांग और प ध नि सां यह सप्तक का उत्तरांग कहा जायेगा किन्तु कुछ पूर्वांगवादी तथा उत्तरांगवादी स्वरों को उपर्युक्त वर्गीकरण में लाने के लिए पूर्वांग का क्षेत्र सा रे ग म प और उत्तरांग का क्षेत्र म प ध नि सां इस प्रकार बढ़ाकर माना गया है। इस प्रकार सप्तक के दो भाग करने से सा म प ये तीनों स्वर सप्तक के पूर्वांग एवं उत्तरांग दोनों भागों मे आ जाते हैं और जब किसी राग में इन तीनों स्वरों में से कोई स्वर वादी होता है तो वह राग पूर्वांगवादी एवं उत्तरांगवादी दोनों हो सकते हैं। इस आधार पर भैरवी और कामोद राग इस श्रेणी में आ जाते हैं और कामोद राग में पंचम वादी होते हुए भी उसे पूर्वांगवादी राग कह सकते हैं।

कुछ प्रचलित रागों के समय विभाजन की सारिणी प्रस्तुत की जा रही है। राग समय चक्र हेतु दिन के चौबीस घंटों को दिन के चार प्रहर एवं रात्र के चार प्रहर में विभक्त किया गया है।

**दिन के प्रहर समय के अनुसार** :–

दिन का प्रथम प्रहर – 7 बजे से 10 बजे तक
दिन का दूसरा प्रहर एवं मध्यान्ह – 10 बजे से 1 बजे तक
दिन का तीसरा प्रहर – 1 बजे से 4 बजे तक
दिन का चौथा प्रहर सायं – 4 बजे से 7 बजे तक

**रात्रि के प्रहर समय के अनुसार** :–

रात्रि का प्रथम प्रहर – रात्रि 7 बजे से 10 बजे तक
रात्रि का द्वितीय प्रहर अथवा मध्यरात्रि – 10 बजे से 1 बजे तक
रात्रि का तीसरा प्रहर – 1 बजे से 4 बजे तक
रात्रि का चौथा एवं अन्तिम प्रहर – 4 बजे से 7 बजे तक
कुछ प्रचलित रागों के गाने–बजाने की समय सारिणी निम्न रूप में प्रस्तुत की जा रही है।

**दिन के प्रहर के कुछ रागों के नाम :–**

प्रथम प्रहर – रामकली, बिलावल के प्रकार, जौनपुरी – 7 बजे से 10 बजे तक
द्वितीय प्रहर – सारंग के प्रकार, देसी आदि – 10 बजे से 1 बजे तक
तीसरा प्रहर – मुलतानी, भीमपलासी, मधुवन्ती, पटदीप – 1 बजे से 4 बजे तक
चौथा प्रहर – पूर्वी, माखा, पूरियाधनाश्री, श्री – 4 बजे से 7 बजे तक

**रात्रि प्रहर के कुछ रागों के नाम :–**

रात्रि प्रथम प्रहर – भूपाली, यमन, शुद्धकल्याण, देस, रात्रि 7 बजे से 10 बजे तक
द्वितीय प्रहर – बिहाग, खमाज, जैजवन्ती, झिंझोंटी – 10 बजे से 1 बजे तक
तीसरा प्रहर – मालकौंस, दरबारी कानड़ा आभोगी कानड़ा – 1 बजे से 4 बजे तक
चौथा प्रहर – ललित, तोड़ी के प्रकार, भैरव के प्रकार – 4 बजे से 7 बजे तक

## 2.6 ग्राम

ग्राम शब्द का अर्थ समूह से है जिस प्रकार परिवार में लोग मिलजुल कर किसी कार्य को करते हैं तो उसी प्रकार वादी–सम्वादी स्वरों का वह समूह जिसमें श्रुतियॉ व्यवस्थित रूप से रहती हैं और जो मूर्च्छना, आदि का आश्रय हो उसे ग्राम कहते हैं। जब तक स्वरों में श्रुतियॉ व्यवस्थित रहती हैं तभी तक ग्राम रहता है जैसे स्वरों में 4, 3, 2, 4, 4, 3, 2 का क्रम रखा जायगा तो विद्वान इसे षड़ज ग्राम कहते हैं। यदि इसमें से किसी भी एक स्वर की श्रुतियों को बदल दिया जाएगा तो इससे ग्राम भी परिवर्तित हो जाएगा। मान लिया जाय यदि षड़ज ग्राम के स्वरों में पंचम की चार श्रुतियों के स्थान पर तीन कर दी जायं तो धैवत की चार श्रुतियॉ हो जायेंगी इस प्रकार इनका क्रम 4, 3, 2, 4, 4, 3, 2 के स्थान पर 4, 3, 2, 4, 3, 4, 2 कर दें तो श्रुतियों के क्रम में अन्तर हो जाने के कारण यह दूसरा ग्राम बन गया इसे षड़ज ग्राम न कहकर मध्यम ग्राम कहेंगे।

ग्राम कुल तीन होते हैं।

**1. षड़ज ग्राम** **2. मध्यम ग्राम** **3. गंधार ग्राम**

गंधार ग्राम के विषय में यह धारणा है कि यह विलुप्त हो गया है अर्थात स्वर्ग लोक को गया है। मध्यम ग्राम का प्रचार अब नहीं है और षड़ज ग्राम में श्रुतियों का क्रम 4, 3, 2, 4, 4, 3, 2 इस प्रकार होता है और ये स्वर हमारे आधुनिक काफी थाट जैसे होते हैं।

## 2.7 मूर्च्छना

शारंगदेव के समय तक मूर्च्छना का यथेष्ट प्रचार था उनके समय से मूर्च्छना का प्रयोग धीरे–धीरे कम होने लगा। इसका मुख्य कारण था कि शारंगदेव ने सभी मूर्च्छनाओं को षड़ज से ही प्रारम्भ किया। प्रत्येक मूर्च्छना में जो श्रुत्यन्तर था वहॉ श्रुत्यन्तर षड़ज से मानने से ही उस स्वर की मूर्च्छना मान ली। इस प्रकार शारंगदेव को अनेक विकृत स्वरों की जानकारी हुई। भरत काल में जिस समय मूर्च्छना पद्धति प्रचलित थी उस समय केवल दो विकृत स्वर थे 1. अंतर गंधार 2. काकली निषाद। ग्राम भी दो हैं – षड़ज ग्राम, मध्यम ग्राम, गंधार ग्राम का लोप बहुत पहले हो चुका था। केवल दो ग्रामों और दो विकृत स्वरों से वैचित्रय और विविधता में बाधा पहुॅचती थी इसलिए मूर्च्छना की कल्पना की गयी। मूर्च्छना के प्रयोग से विकृत स्वरों की कमी परोक्ष रूप से की है इसलिए जब शारंगदेव ने प्रत्येक मूर्च्छना को षड़ज से प्रारम्भ किया तब अनेक विकृत स्वरों की प्राप्ति हुई। ग्राम के किसी भी स्वर को आधार मानकर उसके स्वरों पर क्रमिक आरोह–अवरोह करने को मूर्छना कहते हैं। उदाहरण के लिए यदि षड़ज ग्राम में इन श्रुतियों के क्रम में आरम्भ का स्वर षड़ज मानलें तो सा रे ग म प ध नि हमारी षड़ज ग्राम में सा

स्वर की मूर्छना हुई। अब यदि षड़ज के स्थान पर आरम्भिक स्वर निषाद मान लें तो नि सा रे ग म प ध में श्रुतियों का क्रम 2, 4, 3, 2, 4, 3, हो जायेगा यही हमारी षड़ज ग्राम में निषाद की मूर्च्छना हुई। इसी आधार पर अन्य स्वरों की मूर्च्छनाएँ भी होगी क्योंकि स्वरों की संख्या सात होती है इसलिए षड़ज ग्राम में इन शुद्ध स्वरों की सात मूर्च्छनाएँ बनेंगी अब इसी प्रकार मध्यम ग्राम की मूर्च्छनाएं भी होंगी। इस आधार से दोनों ग्रामों से कुल चौदह मूर्च्छनाएँ होती हैं 'संगीत रत्नाकर' में कहा गया है 'ग्राम' उस स्वर समूह को कहते हैं जो कि मूर्च्छनादि का आश्रय हो। मूर्च्छना ग्राम पर आश्रित है।

''ग्रामः स्वरसमूहः स्थानमूर्च्छनादेः समाश्रयः''।

नाट्यशास्त्र में कहा गया है क्रम युक्त स्वर होने पर मूर्छना कहलाते हैं।

क्रमयुक्ताः स्वराः सप्त मूच्द्रनास्त्वभिसंज्ञिताः।

**मूर्च्छना के प्रकार** – मूर्च्छनाएँ चार मानी गई हैं। इसके विषय में विद्वानों के दो मत हैं। प्रथम मत में मतंग और दत्तिल हैं जिन्होंने पूर्णा, षाडवा, ओडविता एवं साधारण ये चार प्रकार माने हैं। द्वितीय मत में शारंगदेव हैं, इन्होंने चार प्रकार माने हैं। 1. शुद्धा 2. अंतर संहिता 3. काकली संहिता 4. उत्तरकाकली संहिता।

**षड़ज ग्राम की मूर्च्छनाएँ** – षड़ज ग्राम से 7 मूर्च्छनाएँ बनेंगी :–

1 उत्तरमन्द्रा – सा रे ग म प ध नि
2. रजनी – नि़ सा रे ग म प ध
3. उत्तरायता – ध़ नि़ सा रे ग म प
4. शुद्धषड़जा – प़ ध़ नि़ सा र ग म
5. मत्सरीकृता – म़ प़ ध़ नि़ सा रे ग
6. अश्वक्रांता – ग़ म़ प़ ध़ नि़ सा रे
7. अभिरूद्गता – रे़ ग़ म़ प़ ध़ नि़ सा

**मध्यम ग्राम की मूर्च्छनाएँ** – मध्यम ग्राम से 7 मूर्च्छनाएँ बनेंगी :–

1. सौवीरी – म प ध नि सां रें गं
2. हरिणाश्वा – ग म प ध नि सां रें
3. कलोपनता – रे ग म प ध नि सां
4. शुद्धमध्यमा – सा रे ग म प ध नि
5. मार्गी – नि़ सा रे ग म प ध
6. पौरवी – ध़ नि़ सा रे ग म प
7. ह्रष्यका – प़ ध़ नि़ सा रे ग म

| | षड़ज ग्राम की मूर्च्छनाएँ | मध्यम ग्राम की मूर्च्छनाएँ |
|---|---|---|
| **शुद्ध स्वरों से** | 7 | 7 |
| **सान्तरा** | 7 | 7 |
| **सकाकली** | 7 | 7 |
| **साधारवीकृता** | 7 | 7 |
| **कुल** | 28 | 28 |

आधुनिक हिन्दुस्तानी संगीत में थाट पद्धति प्रचलित हो जाने के कारण मर्च्छना एवं ग्राम का कोई महत्व नहीं रहा है।

**अभ्यास प्रश्न**

**क) लघु उत्तरीय प्रश्न :–**

1. राग की जाति पर टिप्पणी लिखिए।
2. शिवमत् के अनुसार राग बसंत की रागिनियों के नाम लिखिए।
3. संगीत में ग्राम विषय पर प्रकाश डालिए।
4. दिन के प्रथम, द्वितीय, तृतीय एवं चतुर्थ प्रहर में प्रयोग किये जाने वाले दो–दो रागों के नाम लिखिए।

**ख) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–**

1. राग यमन का गायन समय..... है।
2. दरबारी कानड़ा का गायन समय..... है।
3. षड्ज एवं मध्यम ग्राम से ..... मूर्च्छनाएँ बनेंगी।
4. एक थाट की नौ जातियों से.....राग उत्पन्न होते है।
5. शांरगदेव के अनुसार तीन मूर्च्छना.....है।
6. .....ग्राम माने गये है।
7. औडव–औडव जाति से .....राग तैयार हुए।
8. राग में कम से कम..... स्वरों का होना आवश्यक समझा गया है।
9. .....ने सर्वप्रथम रागों को भिन्न–भिन्न प्रकार में गाने–बजाने हेतु मान्यता दी।
10. पारम्परिक मान्यता के अनुसार पार्वती द्वारा ..... राग की उत्पत्ति हुई।

## 2.8 सारांश

इस इकाई के अध्ययन के बाद आप राग के विषय में जानकारी प्राप्त कर चुके होंगे। प्राचीन समय में प्रचलित राग–रागिनी वर्गीकरण एवं ग्राम मूर्छना के विषय में आपको जानकारी दी गयी है जिससे आप प्राचीन समय में प्रचलित राग से सम्बन्धित सभी जानकारी प्राप्त कर चुके हैं। वर्तमान में राग–रागिनी एवं ग्राम व्यवस्था लगभग समाप्त हो चुकी है परन्तु फिर भी इसका ज्ञान भविष्य के संदर्भ में आवश्यक है। रागों के समय चक्र के नियम का वर्तमान में उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत में गम्भीरता से पालन किया जा रहा है जिसके विषय में इस इकाई के माध्यम से आपको अवगत कराया गया है।

## 2.9 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

**ख) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–**

1. रात्रि प्रथम प्रहर 2. रात्रि तृतीय प्रहर 3. सात–सात 4. 484
5. शुद्धा, अंतरसंहिता, काकली संहिता 6. तीन(षड़ज ग्राम,मध्यम ग्राम व गंधार ग्राम)
7. 225 8. पॉच 9. नारद 10. कौशिक

## 2.10 संदर्भ ग्रन्थ सूची

1. बसंत, संगीत विशारद, संगीत कार्यालय, हाथरस, उ0प्र0।
2. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मीनारायण, निबन्ध संगीत, संगीत कार्यालय, हाथरस, उ0प्र0।
3. बृहस्पति, आचार्य कैलाश चन्द्रदेव, संगीत चिन्तामणि।

## 2.11 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

1. चौधरी, डा0 सुभाष रानी, *संगीत के प्रमुख शास्त्रीय सिद्धान्त,* कनिष्का पब्लिशर्स, नई दिल्ली।
2. बंसल, डॉ0 परमानन्द,*संगीत सागरिका,* प्रासंगिक पब्लिशर्स, नई दिल्ली।

## 2.12 निबन्धात्मक प्रश्न

1. राग की विस्तृत व्याख्या कीजिए एवं रागों के समय चक्र पर प्रकाश डालिए।
2. छ राग से छत्तीस रागनियॉ किस प्रकार बनेगी? समझाइये।

# इकाई 3 – पाठ्यक्रम के रागों का पूर्ण वर्णन, तुलना एवं स्वर समूह द्वारा राग पहचानना

3.1 प्रस्तावना
3.2 उद्देश्य
3.3 राग अहीर भैरव–पूर्ण वर्णन
3.3.1 सम्प्रकृतिक राग
3.3.2 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना
3.4 राग बागेश्री–पूर्ण वर्णन
3.4.1 सम्प्रकृतिक राग
3.4.2 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना
3.5 राग बैरागी–पूर्ण वर्णन
3.5.1 सम्प्रकृतिक राग
3.5.2 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना
3.6 राग विहागड़ा–पूर्ण वर्णन
3.6.1 सम्प्रकृतिक राग
3.6.2 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना
3.7 राग मालकौंस–पूर्ण वर्णन
3.7.1 सम्प्रकृतिक राग
3.7.2 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना
3.8 सारांश
3.9 शब्दावली
3.10 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर
3.11 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची
3.12 निबन्धात्मक प्रश्न

## 3.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0वी0–506) पाठ्यक्रम की तीसरी इकाई है। पहले की इकाईयों में आपने राग निर्माण एवं राग के सभी तत्वों का अध्ययन किया। समय के अनुरूप रागों का प्रयोग भी आप 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 क्रियात्मक प्रस्तुति कर सकेंगे।

## 3.2 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।

## 3.3 राग अहीर भैरव – पूर्ण वर्णन

सुप्रसिद्ध राग भैरव के मधुर प्रकारों में अहीर भैरव राग का भी अपना एक अनूठा स्थान है। जैसा कि नाम से स्पष्ट है, अहीर भैरव राग भैरव थाट जन्य है। यद्यपि इस राग के उत्तरांग में धैवत शुद्ध तथा निषाद कोमल है जो कि भैरव थाट का लक्षण नहीं है परन्तु भैरव का प्रकार और प्रातः कालीन राग होने के नाते इसे भी भैरव थाट जन्य ही मान लिया गया है। इस राग में ऋषभ एवं निषाद स्वर कोमल तथा शेष स्वर शुद्ध प्रयुक्त होते हैं। इस राग का गायन समय प्रातःकाल है। वादी स्वर मध्यम तथा सम्वादी षड़ज है। आरोह तथा अवरोह में सातों स्वरों का प्रयोग होने के कारण इस राग की जाति सम्पूर्ण– सम्पूर्ण है। यह एक उत्तरांग प्रधान राग एवं भैरव अंग प्रधान है। इसका विस्तार मन्द्र मध्य, एवं तार तीनों सप्तकों में होता हे, प्रस्तुत राग में मध्यम पर विश्रान्ति बड़ी ही शोभनीय लगती है, कुछ विद्वान इसमें कभी–कभी तीव्र ऋषभ ग्रहण करते हैं। इस राग में ध़ नि़ रे़ की संगति रागांग वाचक है।

अहीर भैरव राग के पूर्वांग में भैरव राग तथा उत्तरांग में काफी राग का मिश्रण है, कुछ विद्वान इसमें शुद्ध गंधार के साथ–साथ कोमल निषाद तथा शुद्ध धैवत होने से खमाज राग का मिश्रित रूप मानते हैं परन्तु अहीर भैरव के पूर्वांग में भैरव अंग स्पष्ट है। इसके साथ ही शुद्ध गंधार भी भैरव का स्वर है। और इसका लगाव भी भैरव जैसा ही है। जैसे – ध़ नि़ रे़ ऽ सा, रे़ ग म रे़ रे़ सा। अन्यत्र खमाज राग का स्वर लगाने का ढ़ंग इस प्रकार है। नि़ सा ग म प, ग म नि़ ध, म प ध म ग। इसके अलावा खमाज के अवरोह में पंचम स्वर का अल्पत्व है तथा पंचम का प्रयोग इसमें इस प्रकार किया जाता है सां नि़ ध, म प ध म ग, नि़ ध, म प ध म ग, ध प म ग किन्तु अहीर भैरव राग में ऐसा नहीं है। पंचम स्वर का प्रयोग इसमें स्पष्ट रूप से होता है जो कि काफी राग का द्योतक है। जैसे– ध निरें सां, सां निध प, ध प म ग, रे़ ग म प, ध नि़ ध प, सां नि़ ध निरें सां, नि़ ध प। अहीर भैरव का उत्तरांग इस प्रकार है। म प ध नि़, ध नि़ सां, सां नि़ ध, ध निरें सां । इसमें राग खमाज राग का अंग कहीं देखने को नहीं मिलता है। खमाज राग के मध्यम का लम्बा नही करके परन्तु काफी में मध्यम का महत्वपूर्ण स्थान है जैसा कि काफी राग के पकड़ से ज्ञात होता है जैसे– सासा, रेरे, गग, मम, प, काफी राग के अन्तरे के सभी लक्षण राग अहीर भैरव में विद्यमान हैं इन सभी लक्षणों को देखकर यह स्पष्ट हो जाता है कि अहीर भैरव राग के उत्तरांग में काफी का ही मिश्रण है। ध़ नि़ रे़ म रे, प ग, ये स्वर संगतियां राग में बार–बार प्रयोग होते हैं जिससे अहीर भैरव राग स्पष्ट हो जाता है।

**आरोह** – सा रे़ ग म, प ध नि़ सां।
**अवरोह** – सां नि़ ध प, म ग रे़, सा।
**पकड़** – ग म रे़, सा ध़ नि़ रे़, सा।

**मुख्य स्वर संगतियां** – सा रे़ रे़ सा, रे़ ग म (म) रे़, रे़ सा, ध़ नि़ रे़ सा।

म रे, सा, नि ध़ प़ ध़ नि, ध़ रे, सा
सां नि ध प, ध नि, रें सां इत्यादि।

**न्यास** – बार–बार ऋषभ स्वर पर न्यास।

ग म रे, प ग म रे, प म ग रे, ध प म ग रे, रे सा।

**3.3.1 समप्रकृतिक राग** – भैरव, काफी तथा आनन्द भैरव। परन्तु शुद्ध धैवत तथा कोमल निषाद के प्रयोग से भैरव तथा कोमल ऋषभ से काफी तथा कोमल निषाद के स्पष्ट प्रयोग से आनन्द भैरव की छाया दूर हो जाती है। आनन्द भैरव में दोनों निषाद (शुद्ध कोमल) का प्रयोग होता है। कोमल निषाद का प्रयोग बिलावल अंग से इस प्रकार होता है, सां ध नि प। इसलिए अपने स्वतंत्र नियम के कारण अहीर भैरव राग सभी रागों से अलग ज्ञात होता है।

**3.3.2 स्वर समूह द्वारा राग पहचाननाः–**

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

उपरोक्त स्वर–समूह राग वाचक स्वर समूह है, जिसका प्रयोग राग में बार–बार किया जाता है और राग का स्वरूप इन स्वर समुदाय द्वारा पूर्ण रूप से स्पष्ट हो जाता है। इन स्वरों के माध्यम से आप मारू बिहाग राग को पहचान सकेंगे।

## 3.4 राग बागेश्री – पूर्ण वर्णन

**तीवर रे – ध कोमल ग म नि, मध्यम वादि बखानि**
**खरज जहॉ सम्वादि है, बागेश्वरी लखानि''** (रागचन्द्रिकासार)

इस राग की उत्पत्ति काफी थाट से मानी गई है। इस राग में गंधार एवं निषाद स्वर कोमल तथा शेष स्वर शुद्ध लगते हैं। वादी स्वर मध्यम तथा सम्वादी षड़ज है, गायन समय मध्यरात्रि सर्वमान्य है। इस राग के आरोह में ऋषभ प्रायः नहीं लगता है। पंचम स्वर के विषय में इस राग में मतभेद पाया जाता है, कोई पंचम स्वर को बिल्कुल वर्जित करते हैं तथा कुछ लोग अवरोह में इसका प्रयोग करते हैं तथा कोई–कोई पंचम को आरोह–अवरोह दोनो में लेते हुए दिखाई देते हैं। इस आधार पर इस राग की जाति षाडव–षाडव, ओडव–सम्पूर्ण तथा सम्पूर्ण–सम्पूर्ण होती है। म प ध ग, म ग रे सा। पंचम का प्रयोग इस स्वर समुदाय के साथ अक्सर लेते हुए देखा जाता है। इसके अतिरिक्त सा म, ध म, ध ग, म ध नि स्वर संगतियॉ इस राग में अधिक ली जाती हैं। कोमल गंधार व कोमल निषाद लगने वाले रागों के अवरोह में तीव्र निषाद लेने की आज्ञा होती है, यह अत्याधिक मधुर एवं लोगप्रिय राग है।

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

**मुख्य स्वर संगतियां** –सा नि़ ध़ नि़ सा, म ग़ रे सा।
म प ध ग़, म ग़ रे सा नि़ ध़, म़ ध़ नि़ रे सा।
म ध नि़ ध म ग़, म ग़ रे सा।
**न्यास के स्वर** – सा, ग़, ध

**3.4.1 समप्रकृतिक राग**– भीमपलासी, धनाश्री।

**3.4.2 स्वर समूह द्वारा राग पहचाननाः–**

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

उपर्युक्त स्वर समूह राग वाचक स्वर समूह है, जिनके छोटे–छोटे स्वर समूह से राग स्पष्ट हो जाते हैं तथा राग की पहचान उस टुकडे से ही हो जाती है। यहॉ पर उपर्युक्त स्वर राग बागेश्री को पूर्ण रूप से स्थापित कर रहे हैं इस प्रकार आप राग को शीघ्रता से पहचानेंगे।

## 3.5 राग बैरागी – पूर्ण वर्णन

प्रस्तुत राग भैरव का एक प्रकार एवं भैरव थाट का राग है। इसमें गंधार धैवत वर्जित, निषाद कोमल एवं अन्य स्वर शुद्ध हैं। वादी स्वर मध्यम तथा षड़ज सम्वादी है। इस राग का गायन समय प्रातः काल है। भैरव के विभिन्न प्रकार में मिश्रण भेद के कारण धैवत तथा ऋषभ जहॉ वादी–समवादी नहीं बन पाते हैं वहॉ मध्यम षड़ज को वादी–समवादी का स्थान दिया जाता है। इस राग में भी उत्तरांग में सारंग अंग के स्वर–समूह होने एवं धैवत वर्जित होने के कारण वादी–समवादी की व्यवस्था के लिए मध्यम षड़ज का ही स्मरण करना पड़ा है। इसमें षड़ज, ऋषभ, मध्यम तथा पंचम न्यास बहुत्व के स्वर तथा निषाद अनाभ्यास एवं सां प नि प स्वर संगति में लंघन अल्पत्व के रूप में प्रयोग होता है। भैरव का यह नवीन प्रकार अत्यन्त मधुर तथा प्रचार में आजकल अधिक गाया बजाया जाता है।

**आरोह** – सा रे़, म, प, नि़ सां ।
**अवरोह** – सां नि़ प, म, रे, सा ।
**पकड़** – नि़ प म रे़ रे़ म ।

**मुख्य स्वर संगतियां** – सा रेरे़ सा नि़ प़ नि़ सा, रे़ रे़ म, म रे़, रे़ सा, म प, नि़ प म, प म रे़ रे़ म, म रे़ रे़ सा,
म प नि़ प, नि़ सां, सां रें रें सां, रें सां नि सां प नि़ सां नि़ प म, रे़ म प म, म रे़ रे़ सा।

उपरोक्त स्वर समूह से स्पष्ट है कि सा रेरे़ म रे़, सा, गुनकली राग के पूर्वांग के इस स्वर समूह में मदमाद सारंग के प नि़ सां नि़ प, उत्तरांग के स्वर समूह को मिलाकर प्रस्तुत राग की रचना की गई है।
**न्यास के स्वर** – षड़ज, ऋषभ, मध्यम एवं पंचम न्यास बहुत्व के स्वर

**3.5.1 समप्रकृतिक राग** – मदमाद सारंग एवं गुणकली राग प्रभाव।

**3.5.2 स्वर समूह द्वारा राग पहचाननाः–**

(1) सा रे रे सा, सा नि सा रे रे सा ।
(2) सा नि प़ नि सा, रे रे सा ।
(3) सा रे रे म, म रे रे सा, नि प नि सां ।
(4) म प म प नि प म, म नि प म रे ।
(5) नि प म (म) रे, नि सा रे म म प ।
(6) म प नि प नि सां, सां प नि प ।
(7) नि नि प प म म रे रे म, नि प म ।
(8) रे रे सा नि प म, नि नि प म, नि प म।
(9) म रे रे नि, प म, रे रे सा।

राग के मुख्य स्वर राग वाचक स्वर हैं जिनका प्रयोग राग में घूम–घूमकर बार–बार किया जाता है। इन स्वर समूहों के माध्यम से राग पूर्ण रूप से स्पष्ट हो जाता है। जिससे बैरागी राग का स्वरूप स्थापित रहता है इन स्वर समूहों द्वारा आप राग को पहचानेंगे।

## 3.6 राग विहागड़ा – पूर्ण वर्णन

**'निद्वया षाडवा पूर्णा, जाता मेल विलावलात**
**मासा विहागडा रोहे, रिवर्ज्या गीयते निशि'**

(भू0 दे0 शर्मा)

राग विहागड़ा विहाग का एक प्रकार है। यह प्रचार में बहुत तरह से गाया बजाया जाता है। कुछ पुराने गायक वादक जो राग विहाग में तीव्र मध्यम का प्रयोग नहीं करते, वे लोग विहाग में तीव्र मध्यम का प्रयोग को विहागड़ा की उत्पत्ति का कारण मानते हैं। राजा नवाब अली खाँ रचित पुस्तक **'मारिफुन्नगमात'** में बिहागड़ा के उपरोक्त प्रकार की चर्चा है। बिहागड़ा के दूसरे प्रकार में दोनों मध्यम युक्त बिहागड़ा में ही निषाद का प्रयोग खमाज अंग से किया जाता है। तीसरे प्रकार में तीव्र मध्यम रहित विहाग रहित विहाग में ही खमाज अंग से कोमल निषाद प्रयोग किया जाता है। इन सभी प्रकारों में शुद्ध मध्यम विहाग के प्रमाण से कुछ अधिक मुक्त होता है। प्रचार में बिहागड़ा का तीसरा प्रकार ही अधिक गाया–बजाया जाता है।

बिहागड़ा राग विहाग अंग का राग है और बिलावल थाट के अन्तर्गत आता है इसमें दोनों निषाद तथा अन्य स्वर शुद्ध लगते हैं। आरोह में ऋषभ वर्जित होने से तथा अवरोह में सातों स्वरों का प्रयोग होने कारण इस राग की जाति षाड़व–सम्पूर्ण है। धैवत स्वर आरोह में खमाज अंग के साथ लगता है अन्यथा आरोह में विहाग अंग के चलन में धैवत स्वर वर्जित रहता है। वादि स्वर गंधार तथा समवादी शुद्ध निषाद है। यह पूर्वांग प्रधान राग है। इस राग का गायन समय रात्रि का दूसरा प्रहर है। बिहागड़ा राग का स्वरूप बिहाग व खमाज के मिश्रण का परिणाम है। इसमें सभी स्वर बिहाग के हैं इसमें केवल ग म प ध नि ध प खमाज का यह स्वर समूह मिश्रित करके राग बिहागड़ा का सृजन किया गया है। इसके अतिरिक्त पूर्वांग में नि सा ग रे ग म। सा ग रे ग म स्वर–समूह विहाग बीच–बीच में दीर्घ कर दिया जाता है। अन्य रागों की भॉति बिहागड़ा में भी षड़ज का महत्वपूर्ण स्थान है। बिहागड़ा राग कुछ वर्षों पूर्व अप्रचलित रागों में गिना जाता था। आज यह राग प्रचार में आ गया है।

**आरोह** – सा ग, म, प, नि सां

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

**मुख्य स्वर संगतियॉ** – ग म प म, प ग ।
ग म प ध नि ध प ।
ध म प ग, रे सा ।
**न्यास के स्वर**– सा, ग, प, नि आदि ।

**3.6.1समप्रकृतिक राग – विहाग**

**3.6.2 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना:–**

(1) सा नि़ सा, ग सा (सा) नि़।
(2) प़ नि़ सा ग रे सा ।
(3) नि़ सा ग म प म प ग रे सा ।
(4) ग म प ध नि ध प ।
(5) ग म प नि ध प, ध नि ध प ।
(6) सां नि ध प, ध नि ध प।
(7) ग म ध म, प ग रे सा ।

## 3.7 राग मालकौंस – पूर्ण वर्णन

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

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

**आरोह** – नि़ सा ग़ म, ध़ नि़ सां ।
**अवरोह** – सां नि़ ध़ म, ग़ म ग़ सा।
**पकड़** – म ग़, म ध़ नि़ ध़, म, ग़ सा।

**मुख्य स्वर समुदय**– नि़ सा ध़ नि़ सा
सा नि़ ध़, म नि़ ध़ सा ।
नि़ ध़ सा म, म ग़ सा ।
**न्यास के स्वर**– ग़, म ध़ ।

**3.7.1 समप्रकृतिक राग** – चन्द्रकौंस

**3.7.2 स्वर समूह द्वारा राग पहचानना:–**

(1) नि॒ सा ग॒ सा, ध॒ नि॒ सा।
(2) नि॒ सा नि॒ ग॒, सा ग॒ म।
(3) ग॒ म ध॒ म, ग॒ म ग॒ सा।
(4) नि॒ सा ग॒ म ध॒, म, ग॒ म सा।
(5) ग॒ म ध॒ नि॒ ध॒ म, ध॒ म ग॒ म ग॒ सा।
(6) ग॒ म ध॒ नि॒ सां, सां नि॒ ध॒ नि॒ सां, गं॒ सां ।
(7) नि॒ सां गं॒ मं गं॒, सां, ध॒ नि॒ सां नि॒ सां ।

## अभ्यास प्रश्न

**क) एक शब्द में उत्तर दीजिए :–**

1. राग बागेश्री किस समय गाया जाता है।

**ख) सही अथवा गलत बताइये :–**

1. वैरागी राग उत्तर भारत का राग है।
2. बिहागड़ा राग में सभी स्वर शुद्ध होते हैं।

**ग) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–**

1. बैरागी राग का गायन समय.....है।
2. मालकौंस राग में कोमल ..... है।

## 3.8 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।

## 3.9 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।

## 3.10 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

**क) एक शब्द में उत्तर दीजिए :–**

1. रात्रि का तृतीय प्रहर

**ख) सही अथवा गलत बताइये :–**

1. सत्य 2. असत्य

**ग) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–**

1. प्रातःकाल 2. ग , धनि।

## 3.11 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।

## 3.12 निबन्धात्मक प्रश्न

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

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

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

## 4.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0वी0–506) पाठ्यक्रम की चौथी इकाई है। इससे पहले की इकाईयों में आपने राग निर्माण एवं राग के सभी तत्वों का अध्ययन किया। समय के अनुरूप रागों का प्रयोग भी आप जान चुके हैं। आप पाठ्यक्रम के रागों के विषय में भी जान चुके होंगे।

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

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

## 4.2 उद्देश्य

प्रस्तुत इकाई के अध्ययन के पश्चात आपः–

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

## 4.3 प्राचीन एवं मध्यकालीन सांगीतिक ग्रन्थ

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

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

## 4.4 भरत कृत नाट्यशास्त्र ग्रन्थ का अध्ययन

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

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

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

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

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

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

चतुश्चतुश्चतुश्चैव षड्जमध्यमपंचमाः।
द्वे द्वे निषादगांधारौ त्रिस्त्रीऋषभधैवतौ।।

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

| क्र0सं0 | श्रुति का नाम | भरत के स्वर |
|---|---|---|
| 1 | तीव्रा | |
| 2 | कुमुद्वती | काकली निषाद |
| 3 | मंदा | |
| 4 | छन्दोवती | सा |
| 5 | दयावती | |
| 6 | रंजनी | |
| 7 | रतिका | रे |
| 8 | रौद्री | |
| 9 | क्रोधा | ग |
| 10 | वज्रिका | |

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**मूर्च्छना** – भरत ने अपने ग्रन्थ में बताया कि ग्रामों से ही मूर्च्छनाओं की उत्पत्ति होती थी। किसी एक ग्राम से सात स्वरों का बारी–बारी से प्रत्येक को षड्ज मानकर आरोह–अवरोह करने से विभिन्न मूर्च्छनाएं बनती थी। उदाहरण के लिए षड्ज ग्राम के प्रत्येक स्वर को एक–एक कर षड्ज माना जाए और उसका आरोह–अवरोह किया जाए अर्थात पहली मूर्च्छना षड्ज ग्राम से प्रारम्भ होकर आरोह–अवरोह करने पर षड्ज ग्राम के स्वरों की तरह होगी। हमें यहाँ ध्यान रखना है कि प्राचीनकाल के ग्रन्थकार अपने स्वरों को अन्तिम श्रुतियों पर स्थापित करते थे। इससे षड्ज ग्राम के सात स्वर आधुनिक काफी थाट के समान होते हैं। दूसरी मूर्च्छना मन्द्र निषाद को षड्ज मानकर आरोह–अवरोह करने पर बनेगी। तीसरी मूर्च्छना मन्द्र धैवत को षड्ज स्वर मानकर आरोह–अवरोह करने से बनती हैं। इसी प्रकार क्रमशः मन्द्र, पंचम, मध्यम, गान्धार, ऋषभ स्वरों को षड्ज मानकर आरोह–अवरोह करने पर अन्य मूर्च्छनाएँ बनेगी।

**जातियाँ** – प्राचीनकाल में राग नाम की कोई वस्तु नहीं थी। रागों के स्थान पर उस समय जातियाँ गाई जाती थी। ये जातियाँ मूर्च्छनाओं से ही उत्पन्न होती थी।

नाट्यशास्त्र में वर्णित शुद्धगत, भिन्नराग, गौड़राग, कैशिकराग, साधारण, भाषाराग, विभाषाराग, इन सात गीतियों के राग, दृष्टफल की सिद्धि एवं भाव और रस का उपरज्जन करते हैं। आचार्य अभिवन गुप्त की 'नाट्यशास्त्र कृत टीका' के अनुसार वे जातियाँ हैं।

ऐसी सात षड्जग्रामाश्रित जातियों का वर्णन नाट्यशास्त्र के 28वें अध्याय यानि स्वराध्याय में मिलता है–

1. षाड्जी
2. आर्षभी
3. धैवती
4. निषादिनी
5. षड्जकैशिकी
6. षड्जमध्या
7. षडजोदीच्यवती

ऐसी 11 मध्यमग्रामीय जातियों का विवरण हमें नाट्यशास्त्र में मिलता है :–

1. गाधांरी
2. मध्यमा
3. गान्धारोदीच्यवा
4. पंचमी
5. रक्तगांधारी
6. गान्धारपंचमी
7. मध्यमोदीच्यवा
8. नन्दयन्ती
9. कार्मारवी
10. आन्ध्री
11. कैशिकी

भरत ने जाति के 10 लक्षण भी बताए हैं जो इस प्रकार है – **ग्रह, अंश, मन्द्र, तार, न्यास, अपन्यास, अल्पत्व, बहुत्व, षाडव, औडव**। कालान्तर में जाति लक्षण, राग लक्षण के नाम से जाने जाने लगे हैं, क्योंकि जाति का स्थान राग ने ले लिया है। आजकल इन्हें 'प्राचीन राग लक्षण' के नाम से भी जाना जाता है।

भरत के अनुसार जातियाँ एवं जातिगान सामगान से उद्भूत हुई हैं। इस सम्बन्ध में भरत का कथन है–

'अस्य योनिर्भवेद्गानं वीणा वंशस्तथैव च।
एतेषां चैव वक्ष्यामि विधिं स्वरसमुत्थितम्।।'

जाति की परिभाषा को देखते हुए यह स्पष्ट हो जाता है कि सामगान के अन्तर्गत जो स्वरावलियाँ प्रचलित थीं, उन्हीं के आधार पर जातियों का निर्माण हुआ। जातियों को व्यवस्थित रूप देने के लिए ग्रामों में स्वरो को श्रुतिबद्ध किया गया तथा षड्जग्राम को आधार सप्तक मान कर जाति–गायन का विकास हुआ।

राग के कई अर्थ हैं, इसका प्रयोग भिन्न–भिन्न अर्थों में भरत ने अपने नाट्यशास्त्र में तथा कालिदास ने अपने काव्य में किया है। संगीत के सन्दर्भ में 'राग' शब्द रंजकता से जुड़ा हुआ है तथा इस ग्रन्थ में भी संगीत के राग तथा रंजकता के अर्थ में ही इसका प्रयोग हुआ है।

आज भी नाट्यशास्त्र प्राचीन कला का एक आधारभूत ग्रन्थ माना जाता है। वास्तव में भरतमुनि के पूर्व शताब्दियों में भारतीय संगीत की स्थिति बड़ी उच्चकोटि की रही, जैसा कि ऐतिहासिक गवेषणाओं से मालूम पड़ता है। आचार्य भरत ने नाट्यशास्त्र को लिखकर संगीत की महान सेवा की है, क्योंकि भरत से पूर्व हमें कोई प्रामाणिक ग्रन्थ संगीत पर नहीं मिलता। इस ग्रन्थ

के प्रकाशित होने से इस युग में विधान पूर्ण संगीत की अभिवृद्धि हुई है। नाट्य के अन्तर्गत 'ध्रुवा' नामक गीतों का विशिष्ट स्थान है।

**गीतिगान** – भारतीय संगीत के शास्त्रीय का उल्लेख मिलता है। भरत के अनुसार गीतियों का अन्तर्भाव गान्धर्व के अन्तर्गत है।

भरत के अनुसार ये गीतियाँ नाट्य के अतिरिक्त गान्धर्व में भी गायी जाती रही हैं। संगीत रत्नाकर के अनुसार वर्ण, पद तथा लय में समन्वित गानक्रिया गीति कहलाती हैं–

वर्णाद्यलंकृता गानक्रिया पदलयान्विता।
गीतिरित्युच्यते सा च बुधैरूक्ता चतुर्विधा।।

गीतियाँ दो प्रकार की थी – स्वराश्रिता तथा पदाश्रिता। पाँच स्वराश्रिता गीतियों पर आधारित पाँच प्रकार के ग्रामरागों की चर्चा की गई है।

अलंकारों का सम्बन्ध प्राचीन गीतियों से है। प्राचीन ग्रन्थकारों ने स्वर से वर्ण, वर्णों से अलंकार तथा अलंकारों का प्रयोग व उद्देश्य गीतियों को रंजकता व सौन्दर्य प्रदान करना माना है। गीति गाये जाने वाले गीतों को कहते हैं जो छन्द, अक्षर, पद तथा ताल, लय युक्त हो। अलंकार के पश्चात भरत ने गीतियों का वर्णन किया है।

'अथ गीतिं प्रवक्ष्यामि छन्दोक्षरसमन्विता।'

भरत के अनुसार गीति अक्षरों से निर्मित तथा छन्दों से समन्वित गान है।

भरत ने नाट्यशास्त्र में पदाश्रित गीतियों का ही उल्लेख किया है। यद्यपि गीतियां दो प्रकार की मानी गई हैं– पदाश्रिता तथा स्वराश्रिता।

भरत ने पदाश्रिता गीतियों का उल्लेख किया है तथा यह भी कहा है कि इन्हें ध्रुवागीत के बिना भी गाया जाता है। इन गीतियों में ताल, पद रचना, लय, पद की आवृत्ति, यति, ग्रह आदि का बंधन दिखाई पड़ता है जो ध्रुवगीतियों के उद्देश्य तथा प्रयोजन के विरूद्ध प्रतीत होता है। इन गीतियों को चंचतपुट ताल में ही गाने की व्यवस्था भी दिखाए पड़ती है। भरत ने स्वराश्रिता गीतियों(जिसे मतंग तथा अन्य परवर्ती ग्रन्थकारों ने रागों का आधार माना है) का उल्लेख नहीं किया है। स्वराश्रिता गीतियाँ मूलतः पाँच हैं।

**वाद्य** – नाट्यशास्त्र के 28वें अध्याय यानि स्वराध्याय में चार प्रकार के वाद्यों का विवरण मिलता है, जो इस प्रकार हैः

ततं चैवावद्धं च घन सुषिरमेव च।
चतुर्विधं तु विज्ञयमातोद्यं लक्षणान्वितम्।।

भावार्थः लक्षणों से युक्त वाद्य चार प्रकार के जानना चाहिये – तत् और अवनद्ध, घन और सुषिर।

'तत्' का अर्थ है 'वीणा' इत्यादि तंत्री वाद्य, सुषिर का अर्थ है वंशी इत्यादि फूंक से बजाए जाने वाले वाद्य, अवनद्ध का अर्थ है खाल से मढ़े हुए और बद्धियों से कसे हुए मृदंग इत्यादि वाद्य और घन का अर्थ है 'झांझ' या मंजीरा यानि दो धातु द्वारा परस्पर टकराकर बजाए जाने वाले वाद्य।

नाट्यशास्त्र में शरीर से उत्पन्न होने वाले स्वर और वीणा से उत्पन्न होने वाले स्वर बताए हैं, क्योंकि स्वरों के दो उत्पत्ति स्थान होते हैं, वीणा और शरीर।

जिस पर तंत्रियां फैली हो वे 'तत् वाद्य' कहलाते हैं, सुषिर– छिद्र से युक्त होने के कारण 'वंशी' 'शहनाई' जैसे वाद्य सुषिर कहलाए। चमड़े की बद्धियों से बंधे होने के कारण 'मृदंग जैसे वाद्य अवनद्ध कहलाए, इनको ही 'पौष्कर' भी कहा गया क्योंकि पुष्करिणी (कमल युक्त सरोवर) में खिले हुए कमलों की पंखुड़ियों पर पड़ने वाली वर्षा की बूंदों से उत्पन्न मधुर ध्वनियों का अनुकरण करने के लिये स्वाति नामक मुनि ने इनका निर्माण किया।

तत् वाद्यों की श्रेणी में मत्तकोकिला वीणा को प्रधान वीणा माना गया है तथा विपंची को सहायक वीणा माना गया है। वीणा में प्रमुख मत्तकोकिला वीणा मानी गई है, जिसमें मन्द्र, मध्य और तार स्थान में सात–सात स्वरों की अभिव्यक्ति के लिये इक्कीस तंत्रियां होती हैं। नौ तंत्रियों वाली वीणा विपंची अंगमात्र है और विपंची वादक का कार्य तत्वृन्द में मत्तकोकिला वीणा वादक की सहायता करना है। वांशिक भी वैणिक का सहायक मात्र है। अवनद्ध वाद्यों में मृदंग वादक प्रमुख माना गया है और अन्य वाद्यों के वादक उसके सहायक हैं। हुडुक्क के आकार का एक वाद्य विशेष 'पणव' है जिसके अन्दर तार लगे होते हैं। 'महाघट' के आकार का एक वाद्य विशेष 'दुर्दर' कहलाता है। झांझ, मंजीरा इत्यादि वाद्यों को भी 'अवनद्ध कुतप' के अन्तर्गत समझना चाहिये। भरतकालीन वाद्यवृन्द के लिये 'कुतप' संज्ञा दी गई है। नाट्यशास्त्र में तीन प्रकार के कुतप का वर्णन मिलता है।

1. तत् कुतप – तत कुतप का अर्थ नाटक की कथा से असम्बद्ध, तत् वाद्यों का प्रयोग और उनके साथ मानव कंठ का स्वतंत्र (सूत्रधार की अपनी इच्छा के अनुसार) प्रयोग है। इस प्रकार तत्वृन्द तंत्री प्रधान या स्वर प्रधान कहलाया जायगा।
2. अवनद्ध कुतप – इसी प्रकार अवनद्ध वाद्यों का प्रयोग अवनद्ध कुतप है।
3. नाट्य कुतप – तत् और अवनद्ध वाद्यों का अभिनय पोषण और नाटक पात्र का वर्गगत प्रयोग, नाट्यकृत प्रयोग या नाट्य कुतप कहलाता है।

**अभ्यास प्रश्न**

**क) सही/गलत बताइए :–**

1. भरत ने जाति के बारह लक्षण बताए हैं।
2. भरत ने जाति गान को सामगान से उद्भूत बताया है।
3. भरत ने स्वराश्रिता गीति का उल्लेख किया है।

**ख) रिक्त स्थानों की पूर्ति :–**

1. भरतकालीन वाद्यवृन्द के लिए ..... संज्ञा दी गई है।
2. नाट्यशास्त्र का स्वराध्याय ..... वां अध्याय है।

## 4.5 मतंग कृत 'बृहद्देशी' ग्रन्थ का अध्ययन

मतंग का काल 5 से 7 शताब्दी के बीच का माना जाता है। मतंग के ग्रन्थ का नाम 'बृहद्देशी' है जिसमें आठ अध्याय हैं। ताल और वाद्य पर भी इस ग्रन्थ में विचार किया गया है। मतंग ने कश्यप, नन्दी, कोहल, दत्तिल, वल्लभ, विशाखिल इत्यादि पुर्वाचार्यों की चर्चा अपने ग्रन्थ में की है।

बृहद्देशी नाट्यशास्त्र के पश्चात महत्वपूर्ण ग्रन्थ है। 'बृहद्देशी' नाम से ही प्रतीत होता है कि इस ग्रन्थ में देशी संगीत का विवरण है।

ग्रन्थ के आरम्भ में ही महर्षि मतंग 'देशी' के विषय कहते हैं। ग्राम रागों से भिन्न भाषा, विभाषा आदि रागों का वर्णन मतंग ने दिया है (मतंग ने इसे याष्टिक उवाच कहकर तथा शार्द्वल के मत से प्रस्तुत किया है)।

**देशी संगीत** – मतंग मुनि के ग्रन्थ का नाम ही बृहद्देशी है। यानि देशी संगीत का वर्णन करने वाला विस्तृत ग्रन्थ। मार्ग का अर्थ है– रास्ता। अर्थात जो संगीत आध्यात्म के मार्ग की ओर ले जाने में सहायक हो, जिसकी खोज ब्रह्मा आदि देवताओं ने की हो तथा जिसका उद्देश्य ईश्वर प्राप्ति हो और जिसके नियम कठोर हो वह मार्ग संगीत है। इसके विपरीत जो संगीत वाग्येयकार द्वारा रचा

गया हो। जिस संगीत का उद्देश्य जन–मन–रंजन हो, जो परिवर्तनशील हो, जिसके नियम कठोर न हो और अलग–अलग देशों या प्रान्तों में अलग–अलग प्रकार का हो, वह देशी संगीत है। मतंग के अनुसार बाल–गोपाल और स्त्रियों द्वारा तथा राजाज्ञां से जो संगीत गाया जाता है वह देशी संगीत है। इस नियम से लगता है कि बाल–गोपाल और स्त्रियाँ तो लोक–संगीत ही गायेंगे। इस बात से संकेत मिलता है कि देशी संगीत का अर्थ लोक–संगीत भी हो सकता है। पर वास्तव में ध्यान देने पर यही अनुभव होता है कि देशी संगीत का अर्थ आज का लोक–संगीत नहीं बल्कि उस समय यह शास्त्रीय संगीत का ही रूप था। अतः देशी संगीत का तात्पर्य शास्त्रीय संगीत से है न कि लोक–संगीत से। क्योंकि मतंगमुनि ने जिस संगीत का वर्णन किया है वह रागदारी संगीत ही है न कि लोक–संगीत।

सामवेद से उत्पन्न सामगान से उत्पन्न जो संगीत था वह लौकिक संगीत कहलाता था। उसके दो भाग थे – गंधर्व और गान। मतंगकाल तक आते–आते गंधर्व का स्थान मार्ग संगीत ने ले लिया तथा गान का देशी संगीत ने। मतंग के समय तक संगीत ने नाट्य से स्वतंत्र स्थान प्राप्त कर लिया था। अतः मतंग ने बृहद्देशी में ध्रुवाओं का वर्णन नहीं किया है वरन् उसके स्थान पर देशी रागों में प्रबन्ध पर विस्तृत वर्णन किया है।

**देशी राग वर्गीकरण** – मतंग ने चार वर्णों में देशी रागों का विभाजन किया है– रागांग, भाषांग, क्रियांग और उपांग। इनमें से पहले तीन वर्णों का उल्लेख उन शब्दों की निरूक्ति और उनके अनुसार राग वर्गीकरण मतंग से लिया गया है। बृहद्देशी में उपांग अलग से नहीं कहे गये हैं।

1. **रागांग** – ग्राम रागों की छाया जिन रागों में दिखाई दे वे रागांग कहलाये।
2. **भाषांग** – भाषा रागों की छाया लेकर जिन रागों की उत्पत्ति हुई वे मतंग के अनुसार भाषांग कहलायें।
3. **क्रियांग** – जिन रागों से चित में करूणा, उत्साह, शोक आदि क्रिया उत्पन्न होती है वे क्रियांग राग होते हैं।
4. **उपांग** – जैसे रागांगों का ग्राम रागों से, भाषांगों का भाषा रागों से और क्रियांगों का क्रिया से सम्बन्ध जुड़ा है। उस तरह उपांग का किसी से सम्बन्ध नहीं कहा गया है। मतंग ने उपांग अलग से नहीं कहे हैं।

**श्रुति एवं स्वर** – ग्राम मूर्च्छना व्यवस्था में स्वरों की स्थापना उनकी अन्तिम श्रुति पर होती थी। मतंग ग्राम मूर्च्छना व्यवस्था को भी मानते हैं। उत्तर व दक्षिण के मेल वर्गीकरण को मानने वाले भी स्वरों की स्थापना उनकी अन्तिम श्रुति पर ही करते हैं। जिससे षड्ज ग्राम के स्वर लगभग काफी के समान प्राप्त होते हैं। प्राचीन मत तथा मतंग के अनुसार भी स्वरों की श्रुतियाँ अवरोह क्रम में थी जिससे षड्ज ग्राम के स्वर काफी ठाठ के रूप में प्राप्त होते थे। अवरोह क्रम से तात्पर्य यह है कि षड्ज की चार श्रुतियाँ है तो अवरोह क्रम से 4, 3, 2, 1 षड्ज की श्रुतियाँ हुई। इसके विपरीत वर्तमान में आरोह क्रम में स्वर अपनी प्रथम श्रुति पर स्थापित किये जाते हैं। जैसे षड्ज की 4 श्रुतियाँ हैं तो षड्ज प्रथम श्रुति पर है और दूसरी, तीसरी, चौथी श्रुति तक षड्ज का क्षेत्र है। कहने का भाव यह है कि प्राचीन मत के स्वरों की श्रुतियाँ अवरोह में अपने से पूर्व के स्वर तक थी। जैसे षड्ज की श्रुतियाँ षड्ज एवं कोमल निषाद के मध्य होती थी। मतंग ने भरत के समान ही स्वरों की व्याख्या अपने ग्रन्थ में की है।

**ग्राम मूर्च्छना** – मतंग ने भरत के समान ही पृथ्वी पर षड्ज और मध्यम दो ही ग्राम स्वीकार किये है। गान्धार ग्राम के लिए कहा है धरती में इसका लोप हो चुका है। षड्ज ग्राम में षड्ज मध्यम, पंचम की चार–चार, ऋषभ–धैवत की तीन–तीन और गान्धार निषाद की दो–दो श्रुतियाँ होती है।

प्रत्येक स्वर के अन्तिम श्रुति पर स्थित होने के कारण षड्ज ग्राम के स्वर आज के लगभग काफी के समान होते हैं। मध्यम ग्राम का वर्णन मतंग ने भरत के समान ही किया है।

**द्वादष स्वर मूर्च्छनावाद** – 'बृहद्देशी' में प्राचीन मूर्च्छना की चर्चा भी की गई हैं। मतंग ने भरतोक्त सप्त मूर्च्छना के आकार को विस्तृत करके उसे द्वादश (12) स्वर मूर्च्छना मानने पर बल दिया है। इस 12 स्वर की मूर्च्छना में सात स्वर एक सप्तक के तथा पांच स्वर अन्य सप्तकों के सम्मिलित हैं। जैसे ध़ नि़ सा रे ग म प ध नि सां रें गं। ये द्वादश स्वर मूर्च्छना 'नन्दिकेश्वर' मत कहा जाता है। आचार्य अभिनवगुप्त ने द्वादश स्वर मूर्च्छनावाद का युक्तियुत्त खंडन किया है। इसके पश्चातवर्त्ती आचार्यों ने भी द्वादश–स्वर मूर्च्छनावाद की उपेक्षा की है। पं0 शारंगदेव ने जातियों के रूप तो मतंग इत्यादि आचार्यों से लिए हैं, परन्तु मूर्च्छना सप्त स्वर ही मानी है। मतंगमुनि ने मूर्च्छना का विस्तार सात से बारह स्वरों तक कर दिया। उन्होंने दो स्वर मन्द्र सप्तक के तथा तीन स्वर तार सप्तक के मिलाकर कुल 12 स्वरों वाली मूर्च्छना कही है। जैसे यदि आज केवल मध्य सप्तक के बिना मन्द्र निषाद के यमन और पूरिया, बसन्त, परज आदि को बिना तार सप्तक के स्वरों के गाया जाय तो अपेक्षाकृत कठिन होगा। इन्हीं आवश्यकताओं को देखते हुए मतंगमुनि ने द्वादश स्वर मूर्च्छना प्रणाली का प्रचार किया। जिन रागों या जातियों में मूर्च्छना, षड्ज आदि, धैवत आदि या किसी अन्य स्वर से कही गई है वहाँ 12 स्वरों वाली मूर्च्छना ही होती है। सबसे बड़ी कठिनाई द्वादश मूर्च्छना प्रणाली में यह है कि इसके स्वर ही ज्ञात करना दुष्कर है, क्योंकि षड्ज ग्राम की उत्तरमन्द्रा, रजनी आदि मूर्च्छनाएँ जो कि स, नि, ध, प, म, ग, रे से आरम्भ होती थी वे द्वादश स्वर मूर्च्छना पद्धति में ध, नि, सा, रे, ग, म, प से क्रमशः आरम्भ होती है। मध्यम ग्राम की सौवीरी आदि मूर्च्छनाएं म, ग, रे, सा, नि, ध, प से आरम्भ होती है। द्वादश स्वर मूर्च्छना विधान में नि, सा, रे, ग, म, प, ध से क्रमशः प्रारम्भ होती है। चूँकि इस विधान से तो मूर्च्छनाओं के स्वरों को ज्ञात करना अत्यधिक कठिन है, सम्भवतः इसलिए मतंग के परिवर्ती ग्रन्थकारों ने द्वादश स्वर मूर्च्छना अस्वीकार कर सप्त स्वर मूर्च्छना को ही स्वीकार कर लिया।

**गीति** – अपने ग्रन्थ में मतंग ने 'गीति' शब्द का प्रयोग किया है जिससे अभिप्राय है स्वरों के विशेष प्रकार का चलन। ऐसी सात स्वराश्रया गीतियों का उल्लेख मतंग ने किया है जो इस प्रकार है– शुद्ध; भिन्ना, गौड़ी, रागंगीति, साधारणी, भाषा गीति, विभाषा गीति।

1. **शुद्ध गीति** – शुद्ध गीति में स्वरों का चलन बिल्कुल सीधा तथा मधुर होता था। इसमें मन्द्र, मध्य तथा तार तीनों सप्तकों में सहज आकर्षित करने वाले स्वरों का प्रयोग होता था। शुद्ध गीति को पूर्ण कहा गया है।
2. **भिन्ना** – इसका चलन सीधा नहीं होता था तथा इसमें गमकयुक्त वक्र स्वरों का प्रयोग होता था।
3. **गौड़ी गीति** – यह गीति काफी कठिन थी। इसमें स्वरों का चलन बिना ठहराव के तीनों सप्तकों में होता था तथा ओहाटी शैली का भी जोरदार प्रयोग होता था। ह तथा ओ संयोग का संयोग ओहाटी में होता था। ओहाटी शैली से तात्पर्य मन्द्र सप्तक में स्वरों का विशेष प्रकार से कम्पन होता था तथा ओंकार या हाकार का उच्चारण भी होता था। इसमें स्वरों का कम्पन बढ़ाते हुए द्रुत तथा द्रुत्तर गति में गाया जाता था। ऐसा मत है कि गौड़ देश के लोग इस प्रकार की गीति का प्रयोग करते थे इसलिये इसका नाम 'गौड़ी गीति' रखा गया।
4. **राग गीति** – इसमें स्वरों का चलन 4 वर्णों, स्थायी, आरोह, अवरोही, संचारी में तेजी से होता था। यह नीति पं0 शारंगदेव द्वारा बेसरा के नाम से बताई गई हैं। ऐसा कहा जाता हैं कि टप्पा शैली का चलन इस गीति से मिलता–जुलता था।

5. **साधारण गीति** – यह गीति उपर लिखि 4 गीतियों के सम्मिश्रण से बनी थी। ऐसा कहा जाता है कि ख़्याल शैली की विशेषताएँ इस गीति में विद्यमान थी।
6. **भाषा** – मतंग के अनुसार भाषा का अर्थ है ग्राम रागों का आलाप प्रकार। यानि ग्राम रागों को गाने के विभिन्न प्रकार।
7. **विभाषा** – विभाषा और अन्तरभाषा शब्दों की व्याख्या नहीं मिलती। भाषा के बाद विकसित हुए एवं भाषाओं की अपेक्षा इन में तथा ग्राम रागों में व्यवधान और भी ज्यादा होने से इन्हें भाषा में रखकर विभाषा कहा गया।

**राग** – 'राग' को सर्वप्रथम परिभाषित करने का श्रेय मतंग को है। उनसे पहले भरतमुनि इत्यादि आचार्यों ने राग की परिभाषा नहीं दी है। बृहद्देशी में मतंग द्वारा दी गई ये परिभाषा आज भी उसी प्रकार विख्यात् और प्रचलित है जिस प्रकार उनके युग में थी। ये परिभाषा इस प्रकार है–

यो ऽसौ ध्वनि विशेषस्तु स्वर वर्ण विभूषितः।
रजंको जन चित्तानां स च राग उदाहृत।।

भावार्थः ध्वनि की वह विशेष रचना जो स्वर और वर्ण से विभूषित हो और जो जन के चित्त का रंजन कर सके उसे 'राग' कहते हैं।

**स्वर** से तात्पर्य है संगीत के उपयोग में आने वाले स्वर।

**वर्ण** – गाने की प्रत्यक्ष क्रिया को वर्ण कहते हैं। वर्ण चार प्रकार के हैं– स्थायी, आरोही, अवरोही, संचारी।

इनसे पहले राग का उल्लेख इस विशेष रूप में कभी नहीं किया गया। इस समय तक राग विकसित हो चुका था, यह बृहद्देशी में उल्लिखित रागों से स्पष्ट होता है। महर्षि मतंग ही सभी रागों के निर्माता थे ऐसा नहीं कहा जा सकता क्योंकि मतंग से पूर्व अनेक ग्रन्थकार हुए हैं जैसे दत्तिल, कोहल, याष्टिक, दुर्गाशक्ति तथा कश्यप इनके मतों का उल्लेख मतंग तथा अन्य पश्चात्वर्ती ग्रन्थकारों ने किया है। इन मनीषियों द्वारा वर्णित ग्राम राग, भाषा, विभाषा, अंतरभाषा का वर्णन बृहद्देशी में मिलता है।

**जाति** – मतंग द्वारा दी गई जाति की परिभाषा यहाँ उद्धृत है–

स्वरा एवं विशिष्टा सन्निभाजों रक्तिमदृष्टाभ्युदयंच जनयन्तो
जातिरित्युक्तः। कोऽसो सन्निवेश इतिचेत् जातिलक्षणेन
दशकेन भवति सन्निवेशः।

अर्थात् स्वर ही जब विशिष्ट बनकर और सन्निवेश गत होकर रंजकता और अदृष्ट अभ्युदय का उत्पन्न करते हैं, तब वे जाति कहलाते है। सन्निवेश से क्या अभिप्राय है? स्वयं अभिनव इसे स्पष्ट करते हैं उनका कथन है।

मतंग के समय में रागों के गायन का प्रचलन अधिक हो गया था अतः जाति के लक्षणों का प्रयोग राग के लक्षणों में भी किया गया। बृहद्देशी में इसी बात का संकेत हमें मिलता है। भरत के द्वारा रागों का उल्लेख न किए जाने के कारण यह नहीं कहा जा सकता कि राग उस समय अस्तित्व में नहीं था।

मतंग द्वारा बृहद्देशी में भरत मुनि का ही अनुसरण किया गया है। अन्यतम तथ्य यह भी है कि राग के लक्षणों में कोई परिवर्तन नहीं हुआ है। ये लक्षण जाति लक्षणों के ही समान हैं।

महर्षि मतंग द्वारा रचित बृहद्देशी में सर्वप्रथम जाति की परिभाषा उपलब्ध होती है जो निम्नविध है–

'श्रुतिग्रहस्वरादि समूहाज्जायते जातयः। अतो जातय इत्युच्यते। यस्माज्जायते रस प्रतीतिरारभ्यत्ते इति वा(यतः ? तयः) अथवा सकलस्य रागादेर्जन्महेतुत्वाज्जातय इति। यदा जातय इति जातयः। यथा नराणां ब्राह्मणत्वादयो जातयः। शुद्धाश्च विकृताश्चैवमत्रापि जाति लक्षणम्।

अर्थात जो श्रुति, ग्रह व स्वर आदि के समूह से जन्म पाती हो, जिससे रस प्रतीति की उत्पत्ति अथवा रस प्रारम्भ हो, और जो सभी रागों के जन्म का कारण हो, उसे जाति कहा गया है। यहाँ जाति शब्द का सामान्य अर्थ लिया गया है, जैसे कि मनुष्यों में ब्राह्मणत्वादि जातियाँ होती हैं।

**वाद्य** – मतंग सत्पतंत्री वीणा 'चित्रा' के वादक थे। भरत कोष के सम्पादक राम कृष्ण कवि के अनुसार किन्नरी वीणा के अविष्कारक मतंग ही थे। उनके अनुसार मतंग से पूर्व वीणा पर परदे नहीं होते थे। इन्होंने सबसे पहले वीणा पर सारिकाएं रखी। मतंग की वीणा पर 14 पर्दे थे। किन्नरी वीणा आदिम सारिकायुक्त वाद्य है। किन्नरी वीणा के तीन भेद लोक में प्रचलित हुए– बृहती किन्नरी, मध्यमा किन्नरी, लघ्वी किन्नरी। शारंगदेव ने किन्नदी का देशी रूप पृथक बताया हैं। वहाँ देशी शब्द का तात्पर्य शारंगदेव के युग में प्रचलित किन्नरी से हैं।

'संगीत राज' में महाराणा कुम्भ ने किन्नरी वीणा के सम्बन्ध में केवल मतंग के मत का उल्लेख किया है।

**अभ्यास प्रश्न**

**क) एक शब्द में उत्तर दो :–**

1. बृहद्देशी का काल कौन सा माना जाता है?
2. बृहद्देशी में कितने अध्याय हैं?
3. गमक युक्त व्रक स्वरों का प्रयोग किस गीति में होता है?

**ख) सही/गलत बताइए :–**

1. मतंग ने बृहद्देशी में भरतमुनि का अनुकरण किया है।
2. द्वादश स्वर मूर्च्छनावाद भरत ने माना है।

## 4.6 रामामात्य कृत 'स्वरमेलकलानिधि' ग्रन्थ का अध्ययन

यह दक्षिणी–संगीत पद्धति का सर्वप्रथम ग्रन्थ है इसका रचनाकाल सन् 1550 ई0 है और इसके रचनाकार रामामात्य हैं, जो विजयनगर के मंत्री थे। इस ग्रन्थ में पाँच प्रकरण हैं – 1. उपोधघात प्रकरण, 2. स्वर प्रकरण, 3. वीणा प्रकरण, 4. मेल प्रकरण और 5. राग प्रकरण।

**1. उपोधघात प्रकरण** – इस अध्याय में सम्पूर्ण ग्रन्थ का संक्षिप्त परिचय दिया गया है जैसे कि स्वर प्रकरण में संगीत की प्रशंसा, गांधर्व और गान का भेद, स्थान(सप्तक), श्रुति, शुद्ध–विकृत स्वर आदि। वीणा प्रकरण में वीणा को मिलाने, उस पर शुद्ध व विकृत स्वर निकालने के विषय में वर्णित किया गया है। मेल प्रकरण में गायकों के बीस और वैणिकों के पन्द्रह मेलों का वर्णन है। राग प्रकरण में रागों के तीन वर्ग बनाए गए हैं जिनमें उत्तम के बीस, मध्यम के पन्द्रह और अधम के तैंतीस राग गिनाए हैं।

**2. स्वर प्रकरण** – इस प्रकरण में सर्वप्रथम संगीत की महिमा(प्रशंसा) की गई है यथा रोता हुआ बालक संगीत सुनते ही हँसने लगता है, मृग संगीत के प्रभाववश अपने प्राणों को बहेलिए के हाथ में

दे देता है, कालानाग भी संगीत के वश में आकर अपने आपको समर्पित कर क्रोध मुक्त हो जाता है, आदि।

अनादि काल से जो संगीत चला आ रहा है वह गांधर्व है जिसकी रचना ब्रह्मा ने की है और जिसका उद्देश्य आत्म–कल्याण है। इसके विपरीत गान वाग्गेयकार द्वारा रचा गया है जिसका उद्देश्य जन मन रंजन है। जब आत्मा को बोलने की इच्छा होती है तब वह मन को प्रेरित करती है, मन देहस्थ अग्नि को प्रेरणा देता है, अग्नि वायु का चलन करती है तब ब्रह्म–ग्रन्थि स्थित वायु क्रमशः ऊपर चढ़ती हुई नाभि, हृदय, कण्ठ, मूर्धा और मुख इन स्थानों से पाँच प्रकार के नाद(ध्वनि) उत्पन्न करता हैं।

नाद के पाँच भेद है– अतिसूक्ष्म, सूक्ष्म, अपुष्ट, पुष्ट और कृत्रिम। जिसमें हृदय कण्ठ व मूर्धा में 22 नाड़ियों से टकराकर 22 श्रुतियों की उत्पत्ति का उल्लेख हैं तत्पश्चात स्वर की परिभाषा दी गई है, कहा गया है कि स्वर स्निग्ध और स्वयं आनन्द देने वाला नाद होता है। प्राचीन ग्रन्थकारों की भांति रामामात्य ने 4, 7, 9, 13, 17, 20 और 22 क्रम की श्रुतियों पर अपने शुद्ध स्वर सा, रे, ग, म, प, ध और नि स्वीकार किए हैं जिसे मुखारी नाम दिया जो उत्तर–संगीत में सा, रे रे म प ध ध होते हैं।

विकृत स्वरों के विषय में संगीत रत्नाकर के 12 विकृत स्वरों में से केवल 7 विकृत स्वर ग्रन्थकार ने स्वीकार किए हैं। शारंगदेव के अच्युत–षड्ज, विकृत–ऋषभ, अच्युत–मध्यम, कैशिक–पंचम और विकृत धैवत को रामामात्य ने यह कह कर अस्वीकार कर दिया कि ये अपनी श्रुति को नहीं छोड़ते यानी इनकी अलग ध्वनि नहीं है। अतः वे इन पाँच स्वरों नहीं मानते। शेष 7 विकृत स्वरों में से 3 के नवीन संयुक्त नाम च्युत–षड्ज को च्युत–षड्ज–निषाद, च्युत–मध्यम को च्युत–मध्यम–गांधार और मध्यम–ग्रामिक–पंचम को च्युत–पंचम–मध्यम नाम दिए हैं। शेष चार प्राचीन नामों को ही स्वीकार किया है जो कि साधारण–गांधार, अन्तर–गांधार, कैशिक–निषाद व काकली–निषाद हैं। तीन स्वरों, जिनके संयुक्त नाम हैं, के विषय में ग्रन्थ में कहा गया है कि च्युत–षड्ज–निषाद, निषाद का च्युत–मध्यम–गांधार, गांधार का और च्युत–पंचम–मध्यम, मध्यम का चढ़ा हुआ रूप है तथा चूँकि च्युत–षड्ज–निषाद, निषाद का चढ़ा हुआ रूप है तथा षड्ज के क्षेत्र में है अतः उसका नाम दोनों के संयोग से च्युत–षड्ज–निषाद रखा गया। इसी प्रकार च्युत–मध्यम–गांधार और च्युत–पंचम–मध्यम को भी स्पष्ट किया गया है।

इनके अतिरिक्त व्यवहार में चार स्वरों के दो–दो नाम हैं जैसे शुद्ध–गांधार को ऋषभ कहा जाएगा तो उसे पंचश्रतिक–ऋषभ, जब साधारण–गांधार को ऋषभ कहा जाएगा तो उसे षट्श्रुतिक–ऋषभ कहा जाएगा। इसी तरह शुद्ध–निषाद को जब धैवत कहा जाएगा तो उसे षट्श्रुतिक–धैवत और कैशिक–निषाद को जब धैवत कहा जाएगा तो षट्श्रुतिक धैवत कहा जाएगा। इन्हें अलग नाम तो दिया गया है पर इनकी अलग ध्वनि नहीं है इसलिए इन की गणना विकृत स्वरों में अलग से नहीं की गई। आगे रामामात्य के शुद्ध–विकृत स्वर सारिणी में स्पष्ट हैं, जिससे स्वरों का स्थान स्पष्ट हो जायेगा :–

| श्रुति संख्या | शुद्ध–स्वर | विकृत–स्वर | झूठे विकृत–स्वर |
|---|---|---|---|
| 1 | | कैशिक–निषाद | षट्श्रुतिक–धैवत |
| 2 | | काकली–निषाद | |
| 3 | | च्युत–षड्ज–निषाद | |
| 4 | षड्ज | | |
| 5 | | | |
| 6 | | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 7 | ऋषभ | | |
| 8 | | | |
| 9 | गांधार | | पंचश्रुतिक–ऋषभ |
| 10 | | साधारण–गांधार | षट्श्रुतिक–ऋषभ |
| 11 | | अन्तर–गांधार | |
| 12 | | च्युत–मध्यम–गांधार | |
| 13 | मध्यम | | |
| 14 | | | |
| 15 | | | |
| 16 | | च्युत–पंचम–मध्यम | |
| 17 | पंचम | | |
| 18 | | | |
| 19 | | | |
| 20 | धैवत | | |
| 21 | | | |
| 22 | निषाद | | पंचश्रुतिक–धैवत |

हिन्दुस्तानी स्वरों के अनुसार रामामात्य के स्वरः–

| संख्या | हि.–स्वर | शुद्ध–स्वर | विकृत–स्वर | झूठे–स्वर |
|---|---|---|---|---|
| 1 | स | सा | | |
| 2 | रे | रे | | |
| 3 | रे | ग | | पंचश्रुतिक–रे |
| 4 | ग | | साधारण–ग | षट्श्रूतिक–रे |
| 5 | ग | | अन्तर–ग, च्युत म–ग | |
| 6 | म | म | | |
| 7 | म | | च्युत प–म | |
| 8 | प | प | | |
| 9 | ध | ध | | |
| 10 | ध | नि | | पंचश्रुतिक–ध |
| 11 | नि | | कैशिक–नि | षट्श्रुतिक–ध |
| 12 | नि | | काकली–नि, च्युत सा–नि | |
| 13 | सां | सां | सां | |

**3. वीणा प्रकरण** – वीणा पर चार तारों को क्रमशः प्रथम को अनुमन्द्र–षड्ज में जिसे उत्तर में अतिमन्द्र कहा जाता है, मिलाने का निर्देश है। दूसरे को अनुमन्द्र–पंचम में, तीसरे को मन्द्र–षड्ज में और चौथे तार को मन्द्र–मध्यम में मिलाने के लिए कहा गया है। तत्पश्चात् छः परदों पर क्रमशः स्वर बताए गए हैं। खुले तार पर अनुमन्द्र–षड्ज, प्रथम पर्दे पर शुद्ध–गांधार, तीसरे पर साधारण–गांधार, चौथे पर च्युत–मध्यम–गांधार, पाँचवें पर मध्यम और छठे पर च्युत–पंचम–मध्यम बताए हैं। इस प्रकार शेष तारों पर भी इसी क्रमानुसार स्वर बताए गए हैं।

**4. मेल प्रकरण** – इस प्रकरण में 20 मेलो का वर्णन है साथ ही मेलों के दो मतों का उल्लेख किया गया है। गायकों के बीस और वैणिकों(वीणा–वादक) के 15 मेल कहे गए हैं। निम्न सारिणी में 15 के बाद के मेलों में च्युत–षड्ज–निषाद और च्युत–मध्यम–गांधार के स्थान पर काकली–निषाद और अन्तर–गांधार हैं। उत्तर–संगीत की दृष्टि से ये दोनों स्वर शुद्ध–निषाद और शुद्ध–गांधार ही हैं। रामामात्य अन्तर और काकली नाम कम प्रयोग करना चाहते हैं, क्योंकि शारंगदेव ने अन्तर और काकली स्वरों का अल्प मात्रा में प्रयोग करने का निर्देश दिया है।

आगे हिन्दुस्तानी स्वरों के साथ रामामात्य के प्रारम्भ के छः मेल निम्न सारिणी में दिए गए हैः–

| मेल–नाम | मेलगत–स्वर | | | | | | | हिन्दुस्तानी–स्वर |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | सा | रे | ग | म | प | ध | नि | |
| 1.मुखारी | शुद्ध | शुद्ध | शुद्ध | शुद्ध | शुद्ध | शुद्ध | शुद्ध | सा रे॒ रे म प ध॒ ध सां |
| 2.मालवगौल | शुद्ध | शुद्ध | च्युत म–ग | शुद्ध | शुद्ध | शुद्ध | च्युतसा–नि | सा रे॒ ग म प ध॒ नि सां |
| 3.श्री | शुद्ध | पं.श्रु. | साधा. | शुद्ध | शुद्ध | पं.श्रु. | कैशिक | सा रे ग॒ म प ध नि॒ सां |
| 4.सारंगनाट | शुद्ध | पं.श्रु. | च्युत म–ग | शुद्ध | शुद्ध | पं.श्रु. | च्युतसा–नि | सा रे ग म प ध नि सां |
| 5.हिन्दोल | शुद्ध | पं.श्रु. | साधा. | शुद्ध | शुद्ध | शुद्ध | कैशिक | सा रे ग॒ म प ध॒ नि॒ सां |
| 6.शुद्धरामक्रिया | शुद्ध | शुद्ध | च्युत म–ग | च्युत म–ग | शुद्ध | शुद्ध | च्युतसा–नि | सा रे॒ ग म प ध॒ नि सां |

**5. राग प्रकरण** – स्वरमेलकलानिधि के इस प्रकरण में रागों के उत्तम, मध्यम और अधम ये तीन वर्ग किए गए है। बीस राग उत्तम, पन्द्रह राग मध्यम और तैंतीस राग अधम माने हैं। बीस उत्तम राग जो कि मेल नाम वाले आश्रय राग हैं इनमें आलाप, गीत व प्रबन्ध हो सकते हैं और उल्लेख है कि ये संकीर्ण नहीं हैं जिससे इनमें विस्तार की सम्भावना अधिक है। पन्द्रह मध्यम रागों में आलाप के विस्तार की सम्भावना अपेक्षाकृत कम है और वे अधिक प्रयोग में नहीं हैं इसलिए ऐसे रागों को मध्यम वर्ग में रखा गया है। जो तैंतीस राग अधम वर्ग के हैं वे पूरी तरह संकीर्ण हैं। रागों में संरचनागत भ्रम होने के कारण ये अधम कहलाते हैं। ऐसे रागों में प्रबन्ध नहीं होते, इसका भी ग्रन्थ में वर्णन है।

ग्रन्थ में सभी रागों को वर्णन करते समय प्रत्येक राग का ग्रह, अंश, न्यास दिया गया है। जो स्वर राग में नहीं लगते उनका भी वर्णन है। अधिकांश रागों को गाने का समय भी दिया गया है। अन्त में ग्रन्थ लिखने की तिथि, जो कि शक् संवत् 1472 की श्रावण–साधारण–मास की शुक्ल–पक्ष की दसवीं तिथि दी गई है, के साथ ग्रन्थ का समापन कर दिया गया है। आगे सारिणी में रामामात्य के कुछ मेलों में रागों को वर्गीकृत करके दर्शाया गया है :–

| क्र.सं. | मेल नाम | अन्य राग |
|---|---|---|
| 1 | मुखारी | 1. मुखारी |
| 2 | मालवगौड़ | 1. मालवगौड़, 2.ललिता, 3.वौली, 4. सौराष्ट्र, 5.गुर्जरी, 6.मेचवौली, 7. फलमंजरी, 8.गुण्डक्री, 9.सिन्धुरामक्री, 10.छायागौल, 11.कुरंजी, 12.कन्नड वङ्गाल, 13.मङ्गल कैशिक, 14.मलहरी |
| 3 | श्री | 1.श्रीराग, 2.भैरवी, 3.गौली, 4.धन्यासी, 5.शुद्धभैरवी, 6.बेलावली, 7.मालवश्री, 8.शंकराराभरण, 9.आंधाली, 10.देवगांधार, 11.मध्यमादि |
| 4 | सारङ्गनाट | 1. सारङ्गनाट, 2.सावेरी, 3. सालङ्गभैरवी, 4.नटनारायणी, 5.शुद्धबसन्त, 6. पूर्वगौड, 7. कुन्तलवराली, 8.भिन्नषड्ज, 9.नारायणी |
| 5 | हिन्दोल | 1.हिन्दोल, 2.मार्गहिन्दोल, 3.भूपाल |
| 6 | शुद्धरामक्री | 1.शुद्धरामक्री, 2.वौली, 3.आर्द्रदेशी, 4.दीपक |

| | | |
|---|---|---|
| 7 | देशाक्षी | 1.देशाक्षी |
| 8 | कन्नड गौल | 1. कन्नडगौल, 2.घण्टारव, 3.शुद्धबङ्गल, 4. छायानट, 5.तुरूष्कतोर्ड, 6. नागध्वनि, 7. देवक्रिया |

**अभ्यास प्रश्न**

**क) लघु उत्तरीय प्रश्न :–**

1. स्वरमेलकलानिधि के स्वर प्रकरण को समझाईये।
2. रामामात्य के मेल वर्गीकरण के विषय में संक्षेप में वर्णन करिए।
3. स्वरमेलकलानिधि ग्रन्थ में किन प्रमुख रागों को वर्णित किया गया है?

## 4.7 पं0 दामोदर कृत 'संगीत दर्पण' ग्रन्थ का अध्ययन

संगीत दर्पण नामक संस्कृत ग्रन्थ के रचनाकार पं0 दामोदर थे। इस ग्रन्थ में छः अध्यायों के अन्तर्गत संगीत की व्याख्या की गई है। अध्यायों के नाम क्रमशः इस प्रकार हैं – स्वराध्याय, रागाध्याय, प्रबन्धाध्याय, वाद्याध्याय, तालाध्याय और नृत्याध्याय। पं0 दामोदर ने रागों का वर्णन देवताओं के स्वरूपों में किया है जिनके द्वारा आज का संगीतकार कोई विशेष लाभ नहीं उठा सकता है। बस श्रृद्धावान तथा उपासक व्यक्तियों के लिए यह ग्रन्थ की सामग्री लाभप्रद हो सकती है। इस ग्रन्थकार ने स्वरों के रंग भी बतलाये हैं। परन्तु यह रंग वर्तमान में प्रचलित रागों के लिए उपयोगी सिद्ध नहीं हो सकते है। क्योंकि पं0 दामोदर ने संगीत रत्नाकर(13वीं सदी) के स्वराध्याय को लिया है और रागाध्याय किसी अन्य ग्रन्थ से लिया गया मालूम होता है। रागाध्याय में 17वीं सदी में प्रयुक्त होने वाले रागों का वर्णन है। इसलिए 13वीं सदी के स्वरों के रंग 17वीं सदी के रागों के लिए नितान्त अनुप्रयुक्त प्रतीत होते है।

पं0 दामोदर मुगल बादशाह जहाँगीर के समय में हुए हैं। उसी समय संगीत दर्पण की रचना हुई। 17वीं शताब्दी में संगीत पद्धति में काफी परिवर्तन हुए। श्रुति प्रमाण एक सा नहीं रहा। षड्ज एवं पंचम स्वरों को अचल मान लिया गया। ऐसे युग में 13वीं शताब्दी के स्वरों का विशेष महत्व नहीं रहा। फिर भी यह ग्रन्थ संगीत जिज्ञासुओं के लिए मनन की वस्तु रही है। संगीत दर्पण ग्रन्थ का अनुवाद फारसी तथा गुजराती भाषाओं में भी हो चुका है और वर्तमान में इस ग्रन्थ का हिन्दी अनुवाद संगीत कार्यालय, हाथरस द्वारा प्रकाशित हो चुका है।

**स्वराध्याय** – पं0 दामोदर ने 'संगीत दर्पण' में संगीत रत्नाकर का अनुकरण करते हुए कहा है कि श्रुत्यनन्तर भावी स्निग्ध, श्रोताओं के चित्त का स्वयं रंजन करने वाला नाद स्वर कहलाता है। पं0 दामोदर ने शुद्ध एवं विकृत स्वरों का वर्णन इस प्रकार किया है :–

| श्रुति का नाम | शुद्ध स्वर | विकृत स्वर |
|---|---|---|
| 1. तीव्रा | | कैशिक– नि |
| 2. कुमुद्वती | | काकली– नि |
| 3. मंदा | | च्युत– सा |
| 4. छन्दोवती | सा | अच्युत– सा |
| 5. दयावती | | |
| 6. रंजनी | | |
| 7. रतिका | रे | विकृत– रे |

| | | |
|---|---|---|
| 8. रौद्री | | |
| 9. क्रोधा | ग | |
| 10. वज्रिका | | साधारण– ग |
| 11. प्रसारिणी | | अन्तर– ग |
| 12. प्रीति | | च्युत– म |
| 13. मार्जनी | म | अच्युत– म |
| 14. क्षिति | | |
| 15. रक्ता | | |
| 16. संदीपनी | | मध्यम ग्रामिक–प |
| 17. आलापिनी | प | |
| 18. मदन्ती | | |
| 19. रोहिणी | | |
| 20. रम्या | ध | विकृत– ध |
| 21. उग्रा | | |
| 22. क्षोभिणी | नि | |

**राग–रागिनी वर्गीकरण** – पं0 दामोदर के 'संगीत दर्पण' में राग–रागिनी वर्गीकरण को महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त है। प्रमुख ग्रन्थों में मुख्य रूप से दो प्रकार से वर्गीकरण मिलता है। 1. विशुद्ध राग–रागिनी के आधार पर 2. मेलों या संस्थानों के अन्तर्गत

पं0 दामोदर के 'संगीत दर्पण' में राग–रागिनी, राग–माला में राग–रागिनी और पुत्र है तथा दोनों में राग–ध्यान भी हैं। राग–रागिनी पद्धति में राग औडव हैं। औडव रागों में स्वरों के बड़े–बड़े अन्तराल होने के कारण गम्भीरता और प्रौढ़ता आती है। जिसका सम्पूर्ण रागों के छोटे अन्तरालों में प्रायः अभाव रहता है। इसलिए रागों में पुरूषत्व की और इनसे भिन्न रागों में स्त्रीत्व की अनुभूति स्वाभाविक रूप से होने के कारण राग और रागिनी नाम दिये गये हैं।

पं0 दामोदर कृत 'संगीत दर्पण' में रागोत्पत्ति को शिव से सम्बन्धित बताया गया है। इनके अनुसार शिव तथा शक्ति दोनों के योग से रागोत्पत्ति हुई। महादेव के पाँच राग तथा पार्वती के मुख से छठा राग उत्पन्न हुआ। शिव ने जब नाट्य(नृत्य) प्रारम्भ किया, तो उनके सद्योवक्त्र मुख से श्री राग, वामदेव के मुख से बसंत, अधोर मुख से भैरव, तत्पुरूष मुख से पंचम, ईशान मुख से मेघ तथा नृत्य के प्रसंग में पार्वती के मुख से नट्नारायण राग उद्भूत हुआ।

राग और रागिनी ये दो शब्द क्रमशः पुरूष और स्त्री के वाचक हैं। पुरूष और स्त्री उस द्वन्द्व के प्रतीक हैं जो सृष्टि की उत्पत्ति के मूल से हैं। पं0 दामोदर ने 'संगीत दर्पण' में तीन मतों का उल्लेख किया है– 1. सोमेश्वरमत, 2. हनुमन्तमत, 3. रागार्णमत। इनके अनुसार राग और उनकी रागिनियों के नाम भी दिये हैं। तीनों मतों के राग नामों और उनकी रागिनियों के नाम व संख्या में अन्तर हैं। राग सभी में 6 है लेकिन पहले मत में प्रत्येक की छः–छः रागिणियाँ है और अन्य दो में पाँच–पॉच। 'संगीत दर्पण' में शिव मत के प्रमुख 6 राग निम्न है– श्रीराग, बसन्त, पंचम, मेघ, भैरव, बृहन्नाट। हनुमन्त के 6 राग है – भैरव, कौशिक, हिन्दोल, दीपक, श्रीराग और मेघ।

राग और रागिनियों के इस विवेचन में कुछ बातें मनोरंजक हैं। रागों को पुरूष और रागिनियों को उनकी स्त्रियाँ अथवा पत्नियाँ माना गया है। पति–पत्नी के इस सम्बन्ध को स्थापित करने के साथ ही तत्कालीन लेखकों को रागों के सन्तान की चिन्ता हुई। अर्थात प्रत्येक राग के कई पुत्र माने गये। साथ ही प्रत्येक राग का भार्याओं, पुत्रों तथा पुत्रवधुओं सहित एक विस्तृत परिवार स्थापित कर दिया गया। वस्तुतः रागों के वर्गीकरण का यह भी एक ढंग है।

**अभ्यास प्रश्न**

**क) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–**

1. पं0 दामोदर मुगल बादशाह ..... के समय में हुए।
2. संगीत दर्पण में स्वराध्याय में ..... मत का अनुकरण किया है।

**ख) सही/गलत बताईये :–**

1. संगीत दर्पण में नौ अध्याय हैं।
2. पं0 दामोदर ने रागों का वर्णन देवताओं के स्वरूपों में किया है।
3. शिव मत के अन्तर्गत दस प्रमुख राग है।

## 4.8 सारांश

इस इकाई को पढ़ने के बाद आप जान चुके हैं कि संगीत सदा संस्कृति का संगी रहा है। संगीत के इतिहास को संस्कृति के इतिहास से अलग नहीं किया जा सकता है। भरत, मतंग, शारंगदेव, दामोदर तथा रामामात्य आदि की कृतियाँ संगीत की दृष्टि से महत्वपूर्ण रही हैं। भरत कृत 'नाट्यशास्त्र' संगीत एवं नाट्य का विश्वकोष है। स्वर के सूक्ष्मतम रूप श्रुति की व्याख्या सर्वप्रथम इसी ग्रन्थ में पायी जाती है। इसके पश्चात मतंग कृत 'बृहद्देशी' में विभिन्न प्रदेशों में प्रचलित संगीत शैलियों पर प्रकाश डाला गया है तथा वर्तमान संगीत में महत्वपूर्ण 'राग' नामक वस्तु का विवेचन भी सर्वप्रथम इसी ग्रंथ में पाया गया है। धरती पर सदियों वर्ष पूर्व से लेकर भरत काल तक एवं छठी–सांतवी शताब्दियों में रचित मतंगकृत बृहद्देशी आदि तथा मध्यकाल तक सभ्यता के सभी युगों में संगीत की उन्नत अवस्था का परिचय प्राप्त होता है जिसमें गायन, वादन, नृत्य और नाट्य को आवश्यकतानुसार महत्व एवं प्रश्रय प्राप्त था। अतः विभिन्न कालों में लिखित ग्रन्थों में जो संगीत के सिद्धान्त और नियम बताए गए हैं वे अब भी मान्य हैं। परन्तु इस पद्धति का विस्तृत पालन वर्तमान में नहीं होता है। संगीत शास्त्र सम्बन्धी विशिष्ट जानकारी जो हमें प्राचीन एवं मध्यकालीन ग्रन्थों में प्राप्त होती है उन्हीं सिद्धान्तों के आधार पर आज भी पूरी सांगीतिक व्यवस्था टिकी हुई है।

## 4.9 शब्दावली

1. **श्रुति** – कानों से सुनी जा सकने वाली सूक्ष्म ध्वनि।
2. **ग्राम मूर्च्छना** – निश्चित सप्तक के सात स्वर समूहों के भाग को ग्राम कहते है। सप्तक में क्रमानुसार पॉच, छः या सात स्वरों का विशेष क्रमयुक्त प्रयोग मूर्च्छना कहलाता है।
3. **गमक –** आन्दोलित बलयुक्त स्वर का प्रयोग।
4. **गन्धर्व एवं गान** – यह मार्गदेशी संगीत का प्राचीन स्वरूप है। प्रथम ईश्वर प्राप्ति तथा दूसरा जन–रंजन के लिए हैं।
5. **जाति गान** – ध्रुपद व प्रबन्ध गायन के पूर्व एक प्राचीन गान प्रकार।
6. **ग्रह एवं अंश स्वर** – संगीत रचना का सबसे प्रारम्भिक स्वर ग्रह स्वर है तथा इसके पश्चात महत्वपूर्ण स्वर अंश स्वर है।

## 4.10 अभ्यास प्रश्नों के उत्तर

**4.4 के प्रश्नोत्तर :–**

**क) सही/गलत बताइए :–**

1. गलत  2. सही  3. गलत

**ख) रिक्त स्थानों की पूर्ति :–**

1. कुतप 2. अठ्ठाईस

**4.5 के प्रश्नोत्तर :–**

**क) एक शब्द में उत्तर दो :–**

1. पाँचवी से सातवीं शताब्दी 2. आठ 3. भिन्ना

**ख) सही/गलत बताइए :–**

1. सही 2. गलत

**4.7 के प्रश्नोत्तर :–**

**क) रिक्त स्थानों की पूर्ति कीजिए :–**

1. जहाँगीर 2. संगीत रत्नाकर

**ख) सही/गलत बताईये :–**

1. गलत 2. सही 3. गलत

## 4.11 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची


1. चौधरी, सुभाष रानी, (2002), संगीत के प्रमुख शास्त्रीय सिद्धान्त, कनिष्का पब्लिसर्स, नई दिल्ली।
2. परांजपे, डॉ0 शरच्चन्द्र श्रीधर, (1992), संगीत बोध, मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, भोपाल।
3. गर्ग, डॉ0 लक्ष्मी नारायण, (2001), राग विशारद भाग–1, संगीत कार्यालय, हाथरस।
4. भातखण्डे, विष्णु नारायण, (1966), उत्तर भारतीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास, संगीत कार्यालय, हाथरस।


## 4.12 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री


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


## 4.13 निबन्धात्मक प्रश्न

1. भरत के नाट्यशास्त्र का विस्तार पूर्वक विवेचन कीजिए।
2. मध्यकालीन ग्रन्थ 'स्वरमेलकलानिधि' व 'संगीत दर्पण' के विषय में संक्षिप्त टिप्पणी लिखिये।

# इकाई 5 – संगीत संबंधी विषयों पर निबन्ध लेखन

5.1 प्रस्तावना
5.2 उद्देश्य
5.3 निबन्ध की व्याख्या
5.4 निबन्ध के अवयव
5.4.1 भूमिका
5.4.1.1 संगीत शिक्षा विषय की भूमिका
5.4.2 विषय वस्तु
5.4.2.1 गुरूमुख द्वारा संगीत शिक्षा
5.4.2.2 संगीत संस्थाओं द्वारा संगीत शिक्षा
5.4.2.3 विद्यालय एवं विश्वविद्यालयों में संगीत शिक्षा
5.4.3 उपसंहार –संगीत शिक्षा विषय पर
5.5 सारांश
5.6 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री
5.7 निबन्धात्मक प्रश्न

## 5.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0वी0–506) पाठ्यक्रम की पांचवीं इकाई है। इससे पहले की इकाईयों में आपने राग निर्माण एवं राग के सभी तत्वों का अध्ययन किया। समय के अनुरूप रागों का प्रयोग भी आप जान चुके हैं। आप पाठ्यक्रम के रागों के विषय में भी जान चुके होंगे। आप भारतीय संगीत के ग्रन्थों का ज्ञान भी प्राप्त कर चुके होंगे।

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

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

## 5.2 उद्देश्य

इस इकाई के अध्ययन के उपरान्त आप :–

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

## 5.3 निबन्ध की व्याख्या

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

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

## 5.4 निबन्ध के अवयव

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

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

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

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

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

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

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

**संगीत शिक्षा विषय की विषयवस्तु** – पहले संगीत की शिक्षा गुरूमुख से ही प्राप्त की जाती थी। परन्तु बाद में संगीत शिक्षा के नये स्वरूप भी स्थापित हुए। संगीत शिक्षा के स्वरूप निम्न प्रकार से हैः

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

**5.4.2.1 गुरूमुख द्वारा संगीत शिक्षा** – संगीत की शिक्षा शिष्य द्वारा गुरू के पास रहकर ही प्राप्त की जाती थी। इस शिक्षा पद्धति में शिष्य को अनुशासित होकर शिक्षा प्राप्त करनी होती थी। गुरू द्वारा शिष्य की लगन, धैर्य आदि को परखकर शिष्य को स्वीकार किया जाता था। गुरू द्वारा शिष्य को स्वीकार करने के पश्चात शिष्यत्व की औपचारिक घोषणा 'गंडा रस्म' अदायगी के साथ होती थी। इसमें गुरू और शिष्य एक दूसरे को 'धागा' बाँधकर प्रतिबद्धता का संकल्प लेते थे। इस प्रकार की शिक्षा में कोई निश्चित पाठ्यक्रम नहीं होता था और न ही संगीत शिक्षा की समयावधि निश्चित होती थी। गुरू द्वारा शिष्य की क्षमता के आधार पर ही शिक्षा दी जाती थी। एक ही गुरू के कई शिष्य होते थे, परन्तु यह आवश्यक नहीं था कि सबको एक ही शिक्षा दी जाए। दी हुई संगीत शिक्षा का अभ्यास भी गुरू के निर्देशन में ही होता था। संगीत शिक्षा के अतिरिक्त संगीत सुनने का मार्ग निर्देशन का उद्देश्य यह था कि शिष्य अपना विवेक एवं धैर्य ना खो बैठे। इस प्रकार की शिक्षा में धैर्य का बहुत महत्व था और लगन से गुरू द्वारा दिये गये अभ्यास के नियमों से कठिन अभ्यास करने की आवश्यकता होती थी। गुरू जब तक शिष्य को कार्यक्रम प्रस्तुत करने के अनुकूल नहीं समझता था तब तक शिष्यों को कार्यक्रम प्रस्तुत करने की अनुमति नहीं होती थी। बल्कि शिष्य को कार्यक्रम के

योग्य समझने के पश्चात ही शिष्य को संगीतकारों के मध्य प्रस्तुत किया जाता था जिससे वह सभी संगीतज्ञों का आशीर्वाद प्राप्त करें। इस प्रकार की संगीत शिक्षा में शिष्य, गुरू के सानिध्य में संगीत के गूढ़ रहस्यों को जानता था। संगीत में घराने स्थापित हुए एवं घरानों की शिक्षा इस संगीत शिक्षा पद्धति में ही सम्भव थी। शिष्य अपने गुरू के घराने से सम्बन्धित हो जाता था और उस घराने का प्रतिनिधित्व प्राप्त करने में अपना गौरव समझता था।

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

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

गुरूमुखी शिक्षा में गुरू एवं शिष्य दोनों का ही लक्ष्य कलाकार बनना तथा बनाना होता था जिसके लिए शिष्य द्वारा अनुशासित अभ्यास किया जाता था और संगीत ही एकमात्र लक्ष्य रहता था। संगीत संस्थानों में ऐसे भी विद्यार्थी शिक्षा लेते थे जिनका लक्ष्य केवल संगीत ही नहीं होता था बल्कि वे संगीत की शिक्षा शौकिया रूप में लेते थे। अतः संगीत संस्थानों में संगीत के विद्यार्थियों को समूह में एकरूपता नहीं रहती थी। गुरू द्वारा भी एक ही कक्षा के समस्त विद्यार्थियों को लगभग एक जैसी ही शिक्षा दी जाती थी जो कि संस्थानों के शिक्षा व्यवस्था की आवश्यकता एवं सीमा भी थी। अतः

संगीत संस्थानों से शिष्य उस प्रकार की शिक्षा ग्रहण नहीं कर पाते थे जिस प्रकार की शिक्षा गुरू–शिष्य परम्परा पद्धति में प्राप्त होती थी। संगीत संस्थानों का उद्देश्य संगीत शिक्षा के माध्यम से संगीत का प्रचार एवं प्रसार था और यह सामान्य रूप से संस्थानों के उद्देश्य के बारे में कहा जाता था कि संस्थान तानसेन नहीं तो कानसेन तो बना ही देते हैं। अर्थात संगीत कलाकार ना भी बन पायें तो संगीत का एक अच्छा श्रोता तो बन ही जाता है। इन संगीत संस्थानों ने विभिन्न शहरों में अपने परीक्षा केन्द्र खोले जहाँ पर संगीत शिक्षा देने का भी प्रावधान किया गया तथा विद्यार्थी इन केन्द्रों से संगीत सीखकर प्रमाण–पत्र प्राप्त करने लगे। इन प्रमाण–पत्रों को सरकार के शिक्षा निदेशालय द्वारा मान्यता भी प्रदान की गई।

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

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

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

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

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

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

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

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

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

लिए विद्यार्थी संगीत के वातावरण में रहता है। परन्तु संगीत शिक्षक बनने हेतु संस्थानों एवं विश्वविद्यालय में प्रमाण–पत्रों की आवश्यकता होती है।

संगीत के जिज्ञासु विद्यार्थियों के लिए यह आवश्यक है कि वह संस्थानों की शिक्षा अथवा विश्वविद्यालय की शिक्षा के साथ गुरू–शिष्य परम्परा पद्धति में भी किसी गुरू से शिक्षा प्राप्त करें जिससे उसके पास संगीत शिक्षक का व्यवसाय अथवा व्यवसायिक कलाकार बनने का विकल्प रहेगा। उपरोक्त कथन से यह निष्कर्ष न निकाला जाए कि विश्वविद्यालय संगीत शिक्षा से ही अच्छा संगीत शिक्षक बन सकता है। जबकि संगीत की सही शिक्षा प्राप्त ही अच्छा शिक्षक बनेगा। वर्तमान व्यवस्था में संगीत शिक्षक हेतु सभी माध्यमों का अपना महत्व है अतः विद्यार्थी को अपने निश्चित उद्देश्य के लिए इनका चयन करने की आवश्यकता है।

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

**अभ्यास हेतु निबन्ध के विषयः–**

**1. फिल्मों में संगीत**
**2. संगीत में इलक्ट्रोनिक उपकरण का योगदान**
**3. लोकसंगीत एवं शास्त्रीय संगीत**
**4. भक्ति एवं संगीत**
**5. संगीत एवं आध्यात्म**
**6. संगीत एवं संचार माध्यम (रेडियो व टी. वी.)**
**7. संगीत में अवनद्य वाद्यों की भूमिका**
**8. संगीत गोष्ठी**

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

**1. फिल्मों में संगीत**

विषयवस्तु
फिल्म में संगीत का प्रयोग
पार्श्व गायन
फिल्म में वाद्यों का प्रयोग
गायन के साथ वाद्यों का प्रयोग
पार्श्व संगीत में वाद्यों का प्रयोग
फिल्मों में संगीत का स्थान एवं उपयोगिता

**2. संगीत में इलक्ट्रोनिक उपकरणों का योगदान**

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

3. **लोक संगीत एवं शास्त्रीय संगीत**

विषयवस्तु
लोक संगीत की पृष्ठभूमि
शास्त्रीय संगीत का परिचय
लोक संगीत एवं शास्त्रीय संगीत का सम्बन्ध

4. **भक्ति एवं संगीत**

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

5. **संगीत एवं आध्यात्म**

विषयवस्तु
संगीत की उत्पत्ति
वैदिक कालीन संगीत
आध्यात्म में संगीत का महत्व

6. **संगीत एवं संचार माध्यम**

विषयवस्तु
रेडियो में संगीत
टेलीविजन में संगीत
रेडियो तथा टेलीविजन का संगीत के प्रचार–प्रसार में भूमिका

7. **संगीत में अवनद्य वाद्य की भूमिका**

विषयवस्तु
संगीत का परिचय
संगीत के तत्व
संगीत के अवनद्य वाद्य
संगीत में अवनद्य वाद्यों का प्रयोग

8. **संगीत गोष्ठी**

विषयवस्तु
संगीत गोष्ठी का परिचय
संगीत गोष्ठी में कलाकार की भूमिका
विभिन्न प्रकार की संगीत गोष्ठी
संगीत गोष्ठी के श्रोता

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

## 5.5 सारांश

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

## 5.6 सहायक/उपयोगी पाठ्य सामग्री

**1.** वसन्त, *संगीत विशारद*, संगीत कार्यालय, हाथरस।

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

## 5.7 निबन्धात्मक प्रश्न

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

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

6.1 प्रस्तावना

6.2 उद्देश्य

6.3 अहीर भैरव

6.4 राग बागेश्री

6.5 राग बैरागी

6.6 राग बिहागड़ा

6.7 राग मालकौंस

6.8 साराँश

6.9 सन्दर्भ ग्रन्थ सूची

6.10 निबन्धात्मक प्रश्न

## 6.1 प्रस्तावना

प्रस्तुत इकाई प्रदर्शन कला–संगीत में स्नातकोत्तर, (एम0पी0ए0एम0वी0–506) पाठ्यक्रम की छठी इकाई है। इससे पहले की इकाईयों में आपने राग निर्माण एवं राग के सभी तत्वों का अध्ययन किया। समय के अनुरूप रागों का प्रयोग भी आप जान चुके हैं। आप पाठ्यक्रम के रागों के विषय में भी जान चुके होंगे। आप भारतीय संगीत के ग्रन्थों का ज्ञान भी प्राप्त कर चुके होंगे।

इस इकाई में पाठ्यक्रम के रागों की बन्दिशों – विलम्बित ख्याल, मध्यलय ख्याल, तराना को प्रस्तुत किया गया है। इस इकाई में आपकी सुविधा 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 अहीर भैरव

### विलम्बित ख्याल (एकताल)

**स्थाई** – अलसाने को लालन रतियॉ, जागे किन बैरन के संग।

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

### स्थाई

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| गरे | सानिसारे | ग | –म | म | – | गम | प | ध | 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 | ज़ाऽ | गे | ऽ | किन | बैऽ | रन | ऽ | के | ऽसं | ग | ऽ,ऽऽ |
| 4 | | x | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | |

### अन्तरा

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

अभिनव गीतांजलि भाग–1 लेखक प0 रामाश्रय झा ''रामरंग'' पेज न0– 258–259

## तानें – विलम्बित चौगुन लयकारी (एकताल)

**तान 7 वीं मात्रा से प्रारम्भ–:**

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | ने | ऽऽ | | हो | ऽ | | लाऽ | ल | | सरेगम | | पधनिसं | | निधपम | | गरेस– | | अल | साऽऽऽ |
| | **4** | | | **x** | | | **0** | | | **2** | | | | **0** | | | | **3** | |
| 2 | ने | ऽऽ | | हो | ऽ | | लाऽ | ल | | गमपध | | निसंरेंसं | | निधपम | | गरेसा– | | अल | साऽऽऽ |
| | **4** | | | **x** | | | **0** | | | **2** | | | | **0** | | | | **3** | |
| 3 | ने | ऽऽ | | हो | ऽ | | लाऽ | ल | | सरेगम | | गरेसरे | | गमपम | | गरेस– | | अल | साऽऽऽ |
| | **4** | | | **x** | | | **0** | | | **2** | | | | **0** | | | | **3** | |
| 4 | ने | ऽऽ | | हो | ऽ | | लाऽ | ल | | सनिधनि | | सरेगम | | रेगमप | | मगरेस | | अल | साऽऽऽ |

**सम से प्रारम्भ**

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

## मध्यलय ख्याल –त्रिताल

**स्थाई**–रैन गई जागो रे प्राण पियारे वारे।

**अन्तरा**–मदन गोपाल लाल ठाढे 'रामरँग' द्वार दरस तिहारे।।

### स्थाई

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | ग | | | | | | | | | | | | नि |
| 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 | – | सारें | 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 |
| र | 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– | रै |
| | **2** | | | | **0** | | | |
| 2– | गम | पध | निसां | निध | पम | गरे | सा– | रै |
| | **2** | | | | **0** | | | |
| 3– | धनि | सारें | सांनि | धप | मग | मरे | सा– | रै |
| | **2** | | | | **0** | | | |
| | गम | पग | मप | गम | पम | गरे | सा– | रै |
| | **2** | | | | **0** | | | |

**सम से प्रारम्भ**

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 4– | सारे | गम | पध | पम | गम | पध | निध | पम |
| | **x** | | | | **2** | | | |
| | गम | गरे | सा– | रै | | | | |
| | 0 | | | | | | | |
| 5– | पम | गरे | सा– | निसा | गम | पध | निसां | निध |
| | **x** | | | | **2** | | | |
| | पम | गरे | सा– | रै | | | | |
| | 0 | | | | | | | |

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– सारें गंमं गरें सांनि | धप मप धनि सां– |
2 0

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

## 6.4 राग बागेश्री

### विलम्बित ख्याल – एकताल

**स्थायी**

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ध | | | प | ध | | | ध | | प | | |
| सां | नि | धनि, | धध | सां | – | नि | नि | ध | ध | म | ग |
| मो | ऽ | ऽ ऽ, | हेम | ना | ऽ | ऽ | व | ऩ | आ | ऽ | ऽ |
| 3 | | 4 | | × | | 0 | | 2 | | 0 | |
| ग | | | | सा | | | | ध़ | | | |
| म | ग | रे | सा | रे | सा | नि़ | ध़ | सा | सा | सा | – |
| ऽ | ये | हो | ऽ | स | ग | री | ऽ | र | ति | याँ | ऽ |
| 3 | | 4 | | × | | 0 | | 2 | | 0 | |
| सा | | सा | | | | ध | प | | | ग | |
| नि़ | सा | म | ग | म | ध | नि | ध | ऩ | ग | मग | रेसा |
| कि | न | सौ | ऽ | त | न | घ | र | जा | ऽ | ऽ ऽ | येऽ |
| 3 | | 4 | | × | | 0 | | 2 | | 0 | |

**अन्तरा**

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| म | | ध | सां | | | | | | मं | सां | |
| ग | म | निध, | नि | सां | – | सां | निसां | रें | गं | रें | सां |
| तें | ऽ | तोऽ, | रं | गी | ऽ | ले | ऽ ऽ | छ | बि | दि | ख |
| 3 | | 4 | | × | | 0 | | 2 | | 0 | |
| सां | | | | ध | | नि | | | | | |
| निसां | (सां) | नि | ध | ग | म | ध | नि | सां | मंगं | रें | सां |
| लाऽ | ऽ | ये | ऽ | ला | ऽ | ल | न | के | ऽ ऽ | म | न |
| 3 | | 4 | | × | | 0 | | 2 | | 0 | |
| सां | | | | ध | नि | | प | | | ग | |
| रें | सां | नि | ध | म | ध | नि | ध | ऩ | ग | मग | रेसा |
| ल | ल | चा | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ ऽ | वे ऽ |
| 3 | | 4 | | × | | 0 | | 2 | | 0 | |

हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति, क्रमिक पुस्तक मालिका भाग–3, लेखक : श्री विष्णुनारायण भातखण्डे (पेज सं० 468–469)

## विलम्बित लय की तान (एकताल)

### चौगुन लयकारी की तान

**7 वीं मात्रा से प्रारम्भ**

1. | ना ऽ | ऽ व | न आ | निसामग मधनिसां | निधमग मगरेसा | मोऽ ऽऽहेम |
   × 0 2 0 3 4

2. | ना ऽ | ऽ व | न आ | गमधनि सारेंगंरें | सांनिधम गरेसा– | मोऽ ऽऽहेम |
   × 0 2 0 3 4

3. | ना ऽ | ऽ व | न आ | धनिसांध निसाधनिं | सांनिधम गरेसा– | मोऽ ऽऽहेम |
   × 0 2 0 3 4

**5 वीं मात्रा से प्रारम्भ**

4. | ना ऽ | ऽ व | निसागम धमगम | धनिसांनि धनिसारें | सांनिधम गरेसा– | मोऽ ऽऽहेम |
   × 0 2 0 3 4

### अठगुन लयकारी की तान

**5 वीं मात्रा से प्रारम्भ**

5. | ना ऽ | ऽ व | धनिसांमंगरेंसांनि धनिसारेंगंरेंसांनि |
   × 0 2

   | धनिसारेंसांनिधनि सांनिधमगरेसा– | निसागमधनिसारें सांनिधमगरेसा– | मोऽ ऽऽहेम |
   0 3 4

**3 मात्रा से प्रारम्भ**

6. | न ऽ | सांनिधमगरेसा– निसागमधनिसां– | सारेंगंरेंसांनिधनि सांनिधमगरेसा– |
   × 0 2

   | गमधगमधगम धमगमगरेसा– | धनिसांधनिसांधनि सांनिधमगरेसा– | मोऽ ऽऽहेम |
   0 3 4

6. | न ऽ | निसागमधनिसांमं गरेंसांनिधनिसारें | गरेंसांनिधनिसारें सांनिधमगरेसा– |
   × 0 2

   | ममगमगरेसा– निंनिधनिधमगम | गरेसा–,सारेंसांनि धमगमगरेसा– | मोऽ ऽऽहेम |
   0 3 4

## मध्यलय ख्याल –त्रिताल

### स्थायी

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ध | | | | | | | | म | | | | | | | |
| सां | – | नि | नि | ध | म | प | ध | ग | ग | रे | सा | रे | रे | सा | – |
| कौ | ऽ | न | क | र | त | तो | रि | वि | न | ति | पि | य | र | वा | ऽ |
| 0 | | | | 3 | | | | × | | | | 2 | | | |
| | ध | | | | | | | म | | | | | | | |
| | सां | नि | नि | ध | म | प | ध | ग | ग | रे | सा | रे | रे | सा | – |
| ऽ | कौ | न | क | र | त | तो | रि | वि | न | ति | पि | य | र | वा | ऽ |
| 0 | | | | 3 | | | | × | | | | 2 | | | |
| | ध | | | | | | | | | | | | म | | |
| | नि़ | – | ध़ | नि | सा | – | सा | म | ध | पध | नि | ध | ग | – | रेसा |
| ऽ | मा | ऽ | नो | न | मा | ऽ | नो | ह | म | रीऽ | ऽ | ऽ | बा | ऽ | तऽ |
| 0 | | | | 3 | | | | × | | | | 2 | | | |

### अन्तरा

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| म | | नि | | | | | | सां | | | | सां | | | |
| ग | म | ध | नि | सां | – | सां | सां | नि | सां | रें | सां | नि | सां | नि | ध |
| ज | ब | से | ग | ये | ऽ | मो | रि | सु | ध | हु | न | ली | ऽ | नी | ऽ |
| 0 | | | | 3 | | | | × | | | | 2 | | | |
| | नि | | | सां | | | | म | | | ग | | | | |
| ऽ | ध | – | ध | नि | – | ध | ध | ग | – | – | म | ग | रे | – | सा |
| | चा | ऽ | हे | सौ | ऽ | त | न | के | ऽ | ऽ | घ | र | जा | ऽ | त |
| 0 | | | | 3 | | | | × | | | | 2 | | | |
| | ध | | | | | | | | | | | | | | |
| ऽ | सां | नि | नि | | | | | | | | | | | | |
| | कौ | न | क | | | | | | | | | | | | |
| 0 | | | | | | | | | | | | | | | |

हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति, क्रमिक पुस्तक मालिका भाग–3, लेखक : श्री विश्णुनारायण भातखण्डे (पेज सं० 454–455)

## द्रुत ख्याल तानें

### स्थायी

**सम से तान प्रारम्भ**

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1. | निसा | मग | मध | निसां | निध | मग | मग | रेसा |
| | × | | | | 2 | | | |
| 2. | गम | धनि | सारें | गंरें | सांनि | धम | गरे | सा– |
| | × | | | | 2 | | | |
| 3. | निसा | गम | धनि | सारें | सांनि | धम | गरे | सा– |
| | × | | | | 2 | | | |
| 4. | धनि | सांध | निसा | धनि | सांनि | धम | गरे | सा– |
| | × | | | | 2 | | | |

**13 वीं मात्रा से प्रारम्भ**

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 5. | कौ | ऽ | न | क | मम | ग॒म | ग॒रे | सा– |
| | 0 | | | | 3 | | | |
| | नि॒नि॒ | धम | ग॒रे | सा– | नि॒सा | ग॒म | धनि॒ | सां– |
| | × | | | | 2 | | | |
| 6. | कौ | ऽ | न | क | नि॒सा | ग॒म | ध– | ग॒म |
| | 0 | | | | 3 | | | |
| | धनि॒ | सां– | धनि॒ | सारें | सांनि॒ | धम | ग॒रे | सा– |
| | × | | | | 2 | | | |

**7 वीं मात्रा से प्रारम्भ**

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 5. | नि॒सा | ग॒म | धम | ग॒म | धनि॒ | सांनि॒ | मध | नि॒सां |
| | 3 | | | | 3 | | | |
| | रेंसां | धनि॒ | सारें | ग॒रें | सांनि॒ | धम | ग॒रे | सा– |
| | × | | | | 2 | | | |

**अन्तरा**

**सम से तान प्रारम्भ**

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1. | सांनि॒ | धम | ग॒रे | सा– | नि॒सा | ग॒म | धनि॒ | सा– |
| | × | | | | 2 | | | |
| 2. | धनि॒ | सारें | सांनि॒ | धम | ग॒म | धनि॒ | सारें | सा– |
| | × | | | | 2 | | | |
| 3. | मम | ग॒म | ग॒रे | सा– | नि॒सा | ग॒म | धनि॒ | सा– |
| | × | | | | 2 | | | |
| 4. | सारें | ग॒रें | सांनि॒ | धम | ग॒म | धनि॒ | सारें | सा– |
| | × | | | | 2 | | | |

**13 वीं मात्रा से प्रारम्भ**

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 5. | ज | ब | से | ग | धनि॒ | सारें | सांनि॒ | धनि॒ |
| | 0 | | | | 3 | | | |
| | सांनि॒ | धम | ग॒रे | सा– | नि॒सा | ग॒म | धनि॒ | सा– |
| | × | | | | 2 | | | |
| 6. | ज | ब | से | ग | धनि॒ | सांमं | ग॒रें | सांनि॒ |
| | 0 | | | | 3 | | | |
| | धनि॒ | सारें | सांनि॒ | धम | ग॒म | धनि॒ | सारें | सा– |
| | × | | | | 2 | | | |

## तराना – तीनताल

### स्थायी

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | म | | | | | | | | | | ग | | | | |
| नि़ | सां | ग | म | नि | ध | – | म | ग | – | म | ग | रे | सा | नि़ | ध़ |
| ड | द | त | न | दे | रे | ऽ | ना | ऽ | ऽ | त | न | दे | रे | ना | ऽ |
| 3 | | | | × | | | | 2 | | | | 0 | | | |
| म़ | म़ | ध़ | नि़ | सा | म | म | नि | ध | म | म | ग | म | ध | नि | |
| ट | त | त | न | दे | रे | ना | त | दा | रे | दा | नि | ना | दिर | दिर | त |
| 3 | | | | × | | | | 2 | | | | 0 | | | |
| | | | | | | प | ध | | | | | | | | |
| सं | सां | रें | सां | नि | ध | ध | नि | – | ध | म | ग | म | ग | रे | सा |
| न | न | त | दि | या | ना | रे | त | ऽ | रे | दा | नि | त | द्रे | दा | नि |
| 3 | | | | × | | | | 2 | | | | 0 | | | |

### अन्तरा

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ग़ | | | | ध | | | | सां | | | | | | ध | |
| म | – | नि | ध | सां | – | सां | – | मं | गं | श्रें | सां | नि | ध | प | ध |
| छी | ऽ | म्दी | ऽ | म्तो | ऽ | म्तो | ऽ | म्त | न | न | न | ने | ते | त | न |
| 0 | | | | 3 | | | | × | | | | 2 | | | |
| थ्न | ध | – | म | – | म | म | म | म | ग | – | रे | – | सा | सा | सा |
| त | दी | ऽ | म्दी | ऽ | म्त | न | न | त | दी | ऽ | म्दी | ऽ | म्त | न | न |
| 0 | | | | 3 | | | | × | | | | 2 | | | |
| थ्न | सां | | | | | | | | | | | | | | |
| सं | मं | – | गं | रें | सां | नि | ध | प | ध | थ्न | नि | ध | म | ग | ग |
| दिर | ता | ऽ | न्न | त | दि | या | ना | रे | त | छा | रे | ता | द्रे | दा | नि |
| 0 | | | | 3 | | | | × | | | | 2 | | | |
| म | | | | | | | | | | | | | | ग | |
| ग़ | मम | धध | नि | सांसां | सांसां | रेंरें | सांसां | निनि | धध | पप | निनि | धध | मम | म | ग |
| धा | किट | तक | धुं | किट | तक | किड | नग | तिर | किट | त्क | धिर | किट | तक | धा | ति |
| 0 | | | | 3 | | | | × | | | | 2 | | | |
| | | | | | | म | | | | | | | | | |
| श्रे | सा | सा | रे | नि़ | सां | ग | म | | | | | | | | |
| धा | धा | दा | नि | उ | द | त | न | | | | | | | | |
| 0 | | | | 3 | | | | | | | | | | | |

## 6.5 राग बैरागी

### विलम्बित ख्याल – तीनताल

**स्थाई** – भोरहि आज सुनी मैं पी आवन की आवाज।

**अन्तरा** – मन्दर द्वार निकस भई ठाढ़ी 'रामरंग' दरसन के काज।।

### स्थाई

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| नि | – | प | म | रे | – | सानि | सा | नि | (सा) | प़ | नि | नि | रे | सा | – |
| भो | ऽ | र | हि | आ | ऽ | जऽ | सु | नी | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | मैं | ऽ |
| 0 | | | | 3 | | | | x | | | | 2 | | | |
| सा | रे | सारे | म | प | नि | पनि | सारें | सां | प | नि | प<br>म | पम | रे | – | सा |
| पी | ऽ | आऽ | ऽ | व | न | कीऽ | आऽ | वा | ऽ | ऽ | ऽ | ऽऽ | ऽ | ऽ | ज |
| 0 | | | | 3 | | | | x | | | | 2 | | | |

### अन्तरा

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | सां | सां | | | | | | | | |
| प | – | निनि | पम | प | – | नि | नि | सां | सां | सां | सां | रें | –मं | रें | सां |
| म | ऽ | न्दऽ | रऽ | द्वा | ऽ | र | नि | क | स | भ | ई | ठा | ऽऽ | ढ़ी | ऽ |
| 0 | | | | 3 | | | | x | | | | 2 | | | |
| प | नि | प | प | रे | रे | सा | सा | सा | रे | म | प | मप | निनि | पम | रेसा |
| रा | ऽ | म | रं | ऽ | ग | द | र | स | न | के | ऽ | काऽ | ऽऽ | ऽऽ | जऽ |
| 0 | | | | 3 | | | | x | | | | 2 | | | |

अभिनव गीतांजलि भाग–1 लेखक प0 रामाश्रय झा ''रामरंग'' पेज न0– 64

### विलम्बित – तानें

**5 वीं मात्रा से तान प्रारम्भ**

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1– | सारेमरे<br>2 | सारेमप | रेमपम | रेमरेसा |
| 2– | सारेमप<br>2 | निनिपम | रेमपम | रेमरेसा |
| 3– | ममरेम<br>2 | मरेमम | रेमपनि | पमरेसा |

**सम से तान प्रारम्भ–:**

4– निनिपप ममरेरे ममपप निपमप | रेमपनि संनिपम रेमपनि पमरेसा
x 2

5– रेसानिसा पनिसारे निसापनि सारेमम | रेसानिसा रेमपनि सांनिपम रेमरेसा
x 2

## तान अठगुन लयकारी

**5 वीं मात्रा से प्रारम्भ–**

6– निसारेमपनिपम रेमपनिसांनिपम निनिपमरेमपनि पमरेमरेसानिसा |
2

**सम से प्रारम्भ–:**

7– ममरेसापपमरे सासानिनिपमरेसा सांसांनिपमरेसासा मंमरेंसांनिनिपम
x
मपनिसारेंसांनिप रेमपनिसांनिपम सारेमपनिसांनिप रेमपमरेमरेसा
2

## मध्यलय – त्रिताल

**स्थाई**–मान मनुवा रे सिखावन मेरो, जगत कोउ नाहिं हरि बिन तेरो।
**अन्तरा**–नेह नात हरि सों ही कीजै और सबै जंजाल रे, 'रामरँग' रँग लेहु तनवा रे।।

### स्थाई

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | | | | | | | सा | सा |
| – | रे | म | प | प | नि | प | म | रे | – | सा | नि | नि | रे | सा | सा |
| ऽ | न | म | न | वा | ऽ | रे | सि | खा | ऽ | व | न | में | ऽ | रो | ज |
| 3 | | | | x | | | | 2 | | | | 0 | | | |
| | | | | सां | | | | | | | | | | | |
| सा | रे | म | प | नि | सां | सां | रें | सां | नि | पम | पनि | पम | रेसा | निसा, | म |
| ग | त | को | उ | ना | ऽ | हिं | ह | री | ऽ | बिऽ | नऽ | ऽऽ | तऽ | रोऽ, | मा |
| 3 | | | | x | | | | 2 | | | | 0 | | | |

### अन्तरा

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | नि | | | | सां | | | | | | | |
| प | – | म | म | प | प | नि | नि | नि | सां | नि | प | नि | रे | सां | – |
| ने | ऽ | ह | ना | ऽ | त | ह | रि | सों | ऽ | ही | ऽ | की | ऽ | जे | ऽ |
| 3 | | | | x | | | | 2 | | | | 0 | | | |
| नि | – | नि | नि | सां | – | सां | – | सां– | निप | निसां | थ्न | प | – | प | – |
| और | ऽ | र | स | बै | ऽ | जं | ऽ | जाऽ | ऽऽ | ऽऽ | ल | रे | ऽ | ऽ | ऽ |
| 3 | | | | x | | | | 2 | | | | 0 | | | |

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| म | प | म | रे | – | रे | सा | सा | सारे | मप | मरे | मप | निसां | निप | निनि | सारें |
| रा | ऽ | म | रं | ऽ | ग | रं | ग | लेऽ | ऽऽ | ऽऽ | ऽऽ | ऽऽ | हुऽ | तऽ | नऽ |
| 3 | | | | x | | | | 2 | | | | 0 | | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| सांनि | पम | रेसा, | सा |
| बांऽ | ऽऽ | रेऽ, | मा |
| 3 | | | |

अभिनव गीतांजलि भाग–1 लेखक प0 रामाश्रय झा ''रामरंग'' पेज न0– 67–68

## तानें– स्थाई

**7 वीं मात्रा से प्रारम्भ–:**

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1– | सारे | मप | निसां | रेंसां | निप | मरे | सा– | मा |
| | 2 | | | | 0 | | | |
| 2– | सारे | मप | निप | मप | रेम | पम | रेसा | का |
| | 2 | | | | 0 | | | |
| 3– | रेसा | निसा | पनि | सारे | निसा | मम | रेसा | मा |
| | 2 | | | | 0 | | | |

**सम से प्रारम्भ**

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 4– | मम | रेम | मरे | मम | रेसा | निसा | रेम | पनि |
| | x | | | | 2 | | | |
| | पम | रेसा | निसा | मा | | | | |
| | 0 | | | | | | | |
| 5– | सारे | मरे | मप | मप | निप | मप | निसां | रेंसां |
| | x | | | | 2 | | | |
| | निप | मरे | सा– | मा | | | | |
| | 0 | | | | | | | |

**13 वीं मात्रा से प्रारम्भ :–**

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 6– | मम | रेसा | पप | मरे | सासा | निनि | पम | रेसा |
| | 3 | | | | x | | | |
| | निसा | रेम | पनि | पम | रेम | रेसा | निसा | मा |
| | 2 | | | | 0 | | | |
| 7– | निसा | रेम | प– | रेम | पनि | सां– | मप | निसां |
| | 3 | | | | x | | | |
| | रें– | पनि | सारें | मरें | सांनि | पम | रेसा | मा |
| | 2 | | | | 0 | | | |

## तानें– अन्तरा

**सम से प्रारम्भ–:**

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1– | सांनि | पम | रेम | रेसा | निसा | रेम | पनि | सां– |
| | x | | | | 2 | | | |
| 2– | निनि | पनि | निप | निनि | पम | रेम | पनि | सां– |
| | x | | | | 2 | | | |
| 3– | निसां | रेंमं | रेसां | निसां | रेंसां | निप | मप | निसां |
| | x | | | | 2 | | | |

**13 वीं मात्रा से प्रारम्भ–**

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 4– | निनि | पम | पनि | सांनि | पम | रेम | रेसा | निसा |
| | 3 | | | | x | | | |
| | रेम | पनि | सांरें | निसां | | | | |
| | 2 | | | | | | | |
| 5– | मंमं | रेंमं | मंरें | मंमं | रेंसां | निनि | पम | रेसा |
| | 3 | | | | x | | | |
| | निसा | रेम | पनि | सां– | | | | |
| | 3 | | | | | | | |

**9 वीं मात्रा से प्रारम्भ**

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 6– | सांरें | सांरें | सांनि | पम | रेम | पनि | पनि | पम |
| | 0 | | | | 3 | | | |
| | रेम | पम | रेम | रेसा | निसा | रेम | पनि | सां– |
| | x | | | | 2 | | | |

## 6.6 राग बिहागड़ा

### विलम्बित ख्याल – एकताल

**स्थाई**–एरी मन राके ढीठ लंगर मेरो, नन्द को छैला मतवारो।
**अन्तरा**–बराजो न मानो ऐसो नादान 'रामरॅग' लाज न माने सयानो सॉवरो।।

### स्थाई

| | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | ध | | | | | | | | | |
| ग,मग | मपसां– | नि | प | गमपध | निध | प | गम | प | पपमप | म | सा | |
| ए,रीऽ | ऽमगऽ | रो | के | ऽऽऽऽ | ऽढ़ी | ठ | ऽलं | ग | ऽऽरऽ | मे | रो | |
| 4 | | x | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | |
| नि़ | साम | ग | सा | – | नि़सा | गग | म | प | ग–म– | प–ध– | नि–ध– | |
| ऩ | न्दको | छै | ला | ऽ | ऽऽ | मत | वा | ऽ | रोऽऽऽ | ऽऽऽऽ | ऽऽ,एऽ | |
| 4 | | x | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | |

| पग, | मपसां– | |
|---|---|---|
| रीऽ | ऽमगऽ | |
| 4 | | |

**अन्तरा**

| गम, | पनि, | सां | –रें, | सां | – | पनिसांगं, | ध<br>गंसां, | थ्न | सांरेंसांरें, | नि | प |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ब्र | जोन | मा | ऽऽ | ने | ऽ | ऐऽऽऽ | सोऽ | ऽ | ऽऽनाऽ | दा | न |
| **4** | | **x** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | |

| गम, | प,मप | ग | सा(सा) | नि़ | सा | नि़सा, | गम, | ध | गम, | प–ध– | (नि)–ध– |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| श्राम | रं, ऽग | ला | जन | मा | ने | ऽस | याऽ | ने | ऽसा | वऽरोऽ | ऽए,ऽ |
| **4** | | **x** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | |

| पग, | मपसां– | |
|---|---|---|
| रीऽ | ऽमगऽ | |
| 4 | | |

अभिनव गीतांजलि भाग–1 लेखक प0 रामाश्रय झा ''रामरंग'' पेज न0– 143

## विलम्बित ताने चौगुन लयकारी

**तान 7 वीं मात्रा से प्रारम्भ – (एकताल)**

| 1– | नि़सागम | गरेसासा | गमपम | गरेसासा | मुखडा |
|---|---|---|---|---|---|
| | 0 | | 3 | | 4 |
| 2– | सागमप | निधपग | मपधप | मगरेसा | मुखडा |
| | 0 | | 3 | | 4 |
| 3– | गमगरे | सासानि़सा | गमपग | मगरेसा | मुखडा |
| | 0 | | 3 | | 4 |

**5 वीं मात्रा से प्रारम्भ–:**

| 4– | मपमप | मगरेसा | नि़सापध | पधमप | मपमग | रेसानि़सा | मुखडा |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 2 | | 0 | | 3 | | 4 |

## ताने – अठगुन लयकारी

**3 मात्रा से प्रारम्भ**

| 5– | नि़सागमगरेसा– | नि़सागमपधपम | गमपमगरेसा– | सागमपनिनिधप | |
|---|---|---|---|---|---|
| | 0 | | 2 | | |
| | गमपधपमगरे | नि़सागमपनिसांनि | धपगमपधनि़ध | पमगमगरेसा– | मुखडा |
| | 0 | | 3 | | 4 |

**सम से प्रारम्भ–**

| 6– | सांरेंसांनिधपगम | पनिपनिसांनिधप | धनि़धनि़धपगम | पधपधमपमप | |
|---|---|---|---|---|---|
| | x | | 0 | | |
| | मगपमगरेसा– | पमगरेनिनिधप | गंरेसांनिधपगम | पनिसांगंमंगंरेंसां | |
| | 2 | | 0 | | |

निधपमगपधनि़ धपमगरेसानि़सा | मुखडा |
3 4

## मध्यलय ख्याल – एकताल

**स्थाई** –बिनति करत बार–बार, सुनलोमोरि एक बार।

**अन्तरा**–जीवन के तुम आधार तुम बिन सांरो असार, नैय्या अब करो पार।।

### स्थाई

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | म | प | ध | निध | प | ग | – | म | ग | – | सा |
| थ्व | न | ति | क | रऽ | त | बा | ऽ | श्र | बा | ऽ | र |
| **X** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |
| ग | म | प | सां | नि | प | ग | – | म | ग | – | सा |
| सु | न | लो | ऽ | मो | री | ए | ऽ | क | बा | ऽ | र |
| **X** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |

### अन्तरा

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | **म** | प | प | नि | – | सां | सां | सं | सां | – | सां |
| जी | ऽ | व | न | के | ऽ | तु | म | टा | धा | ऽ | र |
| **X** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |
| सं | सां | गं | मं | गं | रें | सां | – | (सां) | नि | – | प |
| दु | म | बि | न | सां | ऽ | रो | ऽ | ट | सा | ऽ | र |
| **X** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |
| थ्न | ध | प | – | प | प | प | ग | म | ग | – | सा |
| नै | ऽ | य्यॉ | ऽ | अ | ब | क | रो | ऽ | पा | ऽ | र |
| **X** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |

## मध्यलय – तानें स्थाई

**तान 5 वीं मात्रा से प्रारम्भ–**

| | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1– | वि | न | ति | क | नि़सा | गम | पम | गम | पध | पम | गरे | सा– |
| | **x** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |
| 2– | वि | न | ति | क | गम | पनि | सांनि | धप | धनि | धप | मग | रेसा |
| | **x** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |
| 3– | वि | न | ति | क | गम | पग | मप | गम | पनि | धप | मग | रेसा |
| | **x** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |

**सम से तान प्रारम्भ–**

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 4– | गम | पध | | नि॒प | धनि॒ | | धप | मग | | मप | गम | | पग | पम | | गरे | सा– | |
| | x | | | 0 | | | 2 | | | 0 | | | 3 | | | 4 | | |
| 5– | मप | मप | | मग | रेसा | | नि॒सा | पध | | पध | मप | | मप | मग | | रेसा | नि॒सा | |
| | x | | | 0 | | | 2 | | | 0 | | | 3 | | | 4 | | |
| 6– | सारें | सांनि | | धप | गम | | पनि | पनि | | सांनि | धप | | धनि | धप | | मग | रेसा | |
| | x | | | 0 | | | 2 | | | 0 | | | 3 | | | 4 | | |

**ताने अन्तरा**

**तान 5 वीं मात्रा से प्रारम्भ–**

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1– | जी | ऽ | | व | न | | सांनि | धप | | मग | रेसा | | नि॒सा | गम | | पनि | सां– | |
| | **x** | | | **0** | | | **2** | | | **0** | | | **3** | | | **4** | | |
| 2– | जी | ऽ | | व | न | | गम | पनि | | सांगं | रेंसां | | निध | पग | | मग | रेसा | |
| | **x** | | | **0** | | | **2** | | | **0** | | | **3** | | | **4** | | |

**सम से तान प्रारम्भ–**

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 3– | पम | गप | | मग | पम | | गरे | सा– | | नि॒सा | गम | | पग | मप | | निसां | रेंसां | |
| | **x** | | | **0** | | | **2** | | | **0** | | | **3** | | | **4** | | |
| 4– | निसां | गरें | | सांनि | सांगं | | मंगं | मंपं | | मंगं | रेंसां | | निध | पग | | मग | रेसा | |
| | x | | | 0 | | | 2 | | | 0 | | | 3 | | | 4 | | |

## 6.7 राग मालकौंस

**विलम्बित ख्याल – एकताल**

**स्थायी**

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | | | | | | | | | | सा | |
| | | | | | | | | | | | | | | | | | ग॒ | |
| | | | | | | | | | | | | | | | | | प | |
| | | | | | नि॒ | | | | | | | | म | | | | | |
| सा | नि॒ | | ध॒ | | धनि॒ | | सा | म | | – | | | ग॒ | | म | ध॒ | – | – |
| ग | ला | | ऽ | | गन | | दे | ऽ | | ऽ | | | मा | | ऽ | द्य | ऽ | ऽ |
| 3 | | | 4 | | | | × | | | 0 | | | | | 2 | | 0 | |
| ध॒ | | | ध॒ | | | | | | | | | | म | | | | सा | |
| म | ध॒ | | नि॒ | | ध॒ | | म | – | | – | | | ग॒ | | म | ग॒ | सा | ग |
| रा | ऽ | | ज | | कुँ | | वा | ऽ | | ऽ | | | ऽ | | ऽ | ऽ | र, | प |
| 3 | | | 4 | | | | × | | | 0 | | | | | 2 | | 0 | |

**अन्तरा**

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| म | | | नि | सां | | सां | | | | | | | | | थ्न |
| ग | म | | ध | –नि | | नि | सां | – | सां | – | निसां | – | | | सं |
| स | दा | | ऽ | ऽ रँ | | गी | ऽ | ऽ | ली | ऽ | ऽ ऽ | ऽ | | | पे |
| 3 | | | 4 | | | × | | 0 | | 2 | | 0 | | | |
| | | | | | | | | | म | | | | | | स |
| – | | नि | ध | म | | म | – | – | ग | म | ग | सा | | | ग |
| ऽ | | त | मु | ने | | पा | ऽ | ऽ | व | ऽ | न | दे, | | | ऽ |
| 3 | | | 4 | | | × | | 0 | | 2 | | 0 | | | |

हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति, क्रमिक पुस्तक मालिका भाग–3, लेखक : श्री विश्णुनारायण भातखण्डे (पेज सं० 729)

## विलम्बित लय की तान (एकताल)
## चौगुन लयकारी की तान

**7 वीं मात्रा से प्रारम्भ**

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | धिं | धिं | धागे | तिरकिट | तू | ना | क | त्ता | धागे | तिरकिट | धी | ना | | | | |
| 1. | धिं | धिं | धागे | तिरकिट | तू | ना | निसागम | धनिसांनि | धमगम | गसानिसा | पग | लागन | छे | | | |
| | × | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | | × | | | |
| 2. | धिं | धिं | धागे | तिरकिट | तू | ना | गमधनि | सांगंसांनि | धमगम | गसानिसा | पग | लागन | छे | | | |
| | × | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | | × | | | |
| 3. | धिं | धिं | धागे | तिरकिट | तू | ना | धनिसांध | निसांधनि | सांनिधम | गमगसा | पग | लागन | छे | | | |
| | × | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | | × | | | |

## अठगुन लयकारी की तान

**5 वीं मात्रा से प्रारम्भ**

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 4. | धिं | | धिं | | धागे | | तिरकिट | | निसागमधमगम | | धनिसांनिधनिसांगं | | | | | |
| | × | | | | 0 | | | | 2 | | | | | | | |
| | सांनिधनिसांनिधम | | गमधमगमगसा | | गमधगमधगम | | धमगमगसानिसा | | पग | | लागन | | दे | | | |
| | 0 | | | | 3 | | | | 4 | | | | × | | | |

**3 मात्रा से प्रारम्भ**

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 5. | धिं | | धिं | | ममगममगमम | | गमगसाधधमध | | धमधधमगमग | | सा–निनिधनिनिध | | | | | |
| | × | | | | 0 | | | | 2 | | | | | | | |
| | निनिधमगमगसा | | निसागमधनिसांगं | | मंगंसांनिधमगम | | गसागमधनिसां– | | पग | | लागन | | दे | | | |
| | 0 | | | | 3 | | | | 4 | | | | × | | | |

6.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| धिं | धिं | सांनिधमगमगसा | निसागमधनिसां– | धनिसांगंसांनिधनि | सांनिधमगमगसा | | |
| × | | 0 | | 2 | | | |
| निसागगसागमम | गमधधमधनिनि | धनिसांसांनिसांगग | सांनिधमगमगसा | पग | लागन | दे | |
| 0 | | 3 | | 4 | | × | |

**सम से प्रारम्भ**

7.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| सांगंसां–निसांनि– | धनिध–मधम– | गमग–सागसा– | निसागमधनिसां– | निसागमधनिसां– | निसागमधनिसां– | | |
| × | | 0 | | 2 | | | |
| पग | लागन | पग | लागन | पग | लागन | दे | |
| 4 | | 4 | | 4 | | × | |

## मध्यलय ख्याल – त्रिताल

### स्थायी

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | | | | | | | म | |
| | | | | | | | | | | | | | | ग | म |
| | | | | | | | | | | | | | | मु | ख |
| ग | – | सा | सा | – | सानि | नि़ध़ | नि़ | सा | – | म | म | – | ग | म | म़ग |
| मो | ऽ | र | मो | ऽ | र ऽ | मु | स | का | ऽ | त | जा | ऽ | त | मु | खऽ |
| 0 | | | | 3 | | | | × | | | | 2 | | | |
| ध़ग | – | सा | (सा) | – | सानि | नि़ध़ | नि़ | सा | – | म | म | – | ग | म | म़ग |
| मो | ऽ | र | मो | ऽ | र ऽ | मु | स | का | ऽ | त | जा | ऽ | त | अ | थ्त |
| 0 | | | | 3 | | | | × | | | | 2 | | | |
| ध़ | | | | | | | | | | | | | म | म | |
| म | ध़ | नि़ | सां | – | सां | सां | सांनि़ | ध़ | नि़ | ध़ | म | – | ग | ग | म |
| द | बी | ली | ना | ऽ | र | च | लिऽ | प | त | सं | गा | ऽ | थ | मु | ख |
| 0 | | | | 3 | | | | × | | | | 2 | | | |

### अन्तरा

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | म | | | | | | | | | | | | | | |
| | म | ग | ग | म | म | ध़ | ध़ | नि़ | नि़ | सां | सां | सां | – | सां | – |
| ऽ | का | हु | कि | अ | ख | या | र | सी | ली | म | न | भा | ऽ | ई | ऽ |
| 0 | | | | 3 | | | | × | | | | 2 | | | |
| | | नि़ | | | | | | ध़ | | ध़ | | नि़ | | | |
| सां | – | सां | सां | (सां) | – | नि़ | ध़ | म | ध़ | नि़ | नि़ | ध़ | नि़ | ध़ | म |
| या | ऽ | बि | ध | सुं | ऽ | द | र | वा | ऽ | ऽ | ख | ला | ऽ | ई | ऽ |
| 0 | | | | 3 | | | | × | | | | 2 | | | |

| नि सा च 0 | सां मं ली | – ऽ | मं गं जा | मं ऽ 3 | गं त | सां स | सां ब | नि ध स × | नि खि | ध याँ | म सा | – ऽ 2 | म ग थ | म ग मु | म ख |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|

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

## तानें–स्थायी

**सम से तान प्रारम्भ**

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1. | निसा × | गम | धनि | धम | गम 2 | गसा | मु | ख |
| 2. | गम × | धनि | सांनि | धम | गम 2 | गसा | मु | ख |
| 3. | गम × | धग | मध | गम | धम 2 | गसा | मु | ख |
| 4. | धनि × | सांनि | धनि | धम | गम 2 | गसा | मु | ख |

**13 वीं मात्रा से प्रारम्भ**

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

**7 वीं मात्रा से प्रारम्भ**

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

## तानें–अन्तरा

**सम से तान प्रारम्भ**

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1. | सांनि × | धम | गम | गसा | निसा 2 | गम | धनि | सां– |
| 2. | गम × | धग | मध | गम | धम 2 | गम | धनि | सां– |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 3. | सांगं | मग | सांनि | धम | गम | धनि | सांगं | सां– |
| | × | | | | 2 | | | |

**13 वीं मात्रा से प्रारम्भ**

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

## तराना– तीनताल

### स्थाई

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| सां | सां | नि | ध | म | म | ध | नि | सां | सां | ध | नि | ध | ध | म | – |
| द्रे | रे | ना | दी | ऽम | त | दा | नी | दी | ऽम | त | न | दे | रे | ना | ऽ |
| 0 | | | | 3 | | | | × | | | | 2 | | | |
| ग | म | ध | म | ग | म | ध | म | ग | म | ग | सा | ग | – | म | – |
| ओ | दे | ना | ते | ओ | दे | ना | ते | त | दा | रे | त | दा | रे | दी | ऽम |
| 0 | | | | 3 | | | | × | | | | 2 | | | |

### अन्तरा

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | ग | म | म | ध | ध | नि | – | सां | – | सां | सां | गं | नि | सां | – |
| ओ | दे | ना | ते | त | न | दिर | दिर | दी | ऽम | त | न | दे | रे | ना | ऽ |
| 0 | | | | 3 | | | | × | | | | 2 | | | |
| सां | गं | सां | नि | नि | – | नि | नि | ध | – | सां | नि | ध | ध | म | – |
| त | दा | रे | त | दा | रे | दा | नी | दी | ऽम | त | न | दे | रे | ना | ऽ |
| 0 | | | | 3 | | | | × | | | | 2 | | | |

**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 साराँश

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, (एम0पी0ए0एम0वी0–506) पाठ्यक्रम की सातवीं इकाई है। इससे पहले की इकाईयों में आपने राग निर्माण एवं राग के सभी तत्वों का अध्ययन किया। समय के अनुरूप रागों का प्रयोग भी आप जान चुके हैं। आप पाठ्यक्रम के रागों के विषय में भी जान चुके होंगे। आप भारतीय संगीत के ग्रन्थों का ज्ञान भी प्राप्त कर 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 चौगुन भी 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 अहीर भैरव – ध्रुपद (स्थाई)

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| नि | ध | प | म | ग | म | रे | – | रे | सा | सा | सा |
| श | ऽ | ब्द | प्र | थ | म | ओ | ऽ | ऽ | का | ऽ | र |
| **x** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |
| रे | नि | सा | सा | रे | रे | सा | रे | ग | म | म | म |
| व | ऽ | र्ण | प्र | थ | म | आ | ऽ | ऽ | का | ऽ | र |
| **x** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |
| ग | म | प | ध | प | ध | नि | सां | – | – | – | – |
| जा | ऽ | ति | प्र | थ | म | ब्रा | ऽ | ऽ | ह्म | ण | प्र |
| **x** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |
| नि | ध | प | म | ग | म | प | ग | प | रे | रे | सा |
| मा | ऽ | न | क | ऽ | र | ली | ऽ | थ्ज | ये | ऽ | ऽ |
| **x** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |

### ध्रुपद (स्थाई) की दुगुन

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| निध | पम | मग | रेरे | रेस | सस |
| शऽ | ब्दप्र | थम | ओंऽ | ऽका | ऽर |
| **x** | | **0** | | **2** | |
| रेनि | सस | रेरे | सस | गम | मम |
| वऽ | र्णप्र | थम | आऽ | ऽक | ऽर |
| **0** | | **3** | | **4** | |
| गम | पध | पध | निसं | –– | –– |
| जाऽ | निप्र | थम | ब्राऽ | ऽह्म | णप्र |
| **x** | | **0** | | **2** | |
| निध | पम | गम | पग | मरे | रेस |
| माऽ | नक | ऽर | लीऽ | जिये | ऽऽ |
| **0** | | **3** | | **4** | |

### ध्रुपद (स्थाई) की तिगुन

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| नि | ध | प | म | ग | म |
| श | ऽ | ब्द | प्र | थ | म |
| **x** | | **0** | | **2** | |
| रे | रे | निधप | मगम | रेरेस | ससस |
| ओ | ऽ | शऽब्द | प्रथम | ओऽऽ | काऽर |
| **0** | | **3** | | **4** | |
| रेनिस | सरेरे | सरेग | ममम | गमप | धपध |
| वऽर्ण | प्रथम | आऽऽ | काऽर | जाऽति | प्रथम |
| **x** | | **0** | | **2** | |
| निसं– | ———— | निधप | मगम | पगम | रेरेस |
| ब्राऽऽ | ह्मणप्र | माऽन | कऽर | लीऽजि | येऽऽ |
| **0** | | **3** | | **4** | |

## ध्रुपद (स्थाई) की चौगुन

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| निधपम | गमरेरे | रेससस | रेनिसं– | रेरेसरे | गममम |
| शऽब्दप्र | थमओऽ | ऽाकाऽर | वऽर्वप्र | थमआऽ | ऽकाऽर |
| **x** | | **0** | | **2** | |
| नमपध | पधनिसं | ———— | निधपम | गमपग | मरेरेसा |
| जाऽतिप्र | थमब्राऽ | ऽह्मणप्र | माऽनक | ऽरलीऽ | जियेऽऽ |
| **0** | | **3** | | **4** | |

## राग अहीर भैरव – ध्रुपद (अन्तरा)

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| म | ग | म | रे | सा | स | रें | रें | – | – | सं | सां |
| दे | ऽ | व | प्र | थ | म | ना | ऽ | रा | ऽ | य | ण |
| **x** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |
| सां | नि | ध | नि | ध | प | म | प | ध | नि | सां | सां |
| ज्ञा | ऽ | न | प्र | थ | म | म | हा | ऽ | दे | ऽ | प |
| **x** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |
| सां | सरें | गं | मं | रें | रे | सां | रें | सां | नि | ध | प |
| क्ष | माऽ | ऽ | प्र | थ | म | ध | र | णी | ते | ऽ | ज |

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| नि | ध | प | म | ग | ग | प | म | ग | म | रे | सा |
| प्र | थ | म | भा | ऽ | न | लि | ख | ऽ | ली | जि | ये |
| **x** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |

## ध्रुपद (अन्तरे) की दुगुन

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| मग | मरे | सस | रेरे | रेरे | सस |
| देऽ | ऽप्र | प्रथ | नाऽ | राऽ | यण |
| **x** | | **0** | | **2** | |
| सनि | धनि | धप | मप | धनि | संसं |
| ज्ञाऽ | नप्र | थम | महा | ऽदे | ऽव |
| **0** | | **3** | | **4** | |
| संसंरे | गंमं | रेंरें | सरें | संनि | धप |
| क्षमाऽ | ऽप्र | थम | धर | वीते | ऽज |
| **x** | | **0** | | **2** | |
| निध | पम | गम | पम | गम | रेसा |
| प्रथ | मभा | ऽनु | लिख | ऽली | जिये |
| **0** | | **3** | | **4** | |

## ध्रुपद (अन्तरे) की तिगुन

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| म | ग | म | रे | स | स |
| दे | ऽ | व | प्र | थ | म |
| x | | 0 | | 2 | |
| रें | रें | मगम | रेसस | रेंरेंरें | रेंसंसं |
| ना | ऽ | देऽव | प्रथम | नाऽरा | ऽयण |
| 0 | | 3 | | 4 | |
| सनिध | निधप | मपध | निसंसं | संसंरेंगं | मंरेंरें |
| ज्ञाऽन | प्रथम | महाऽ | देऽव | क्षमाऽऽ | प्रथम |
| x | | 0 | | 2 | |
| संरेंसं | निधप | निधप | मगम | पमग | मरेस |
| धरणी | तेऽज | प्रथम | भाऽनु | लिखऽ | लीजिये |
| 0 | | 3 | | 4 | |

## ध्रुपद (अन्तरे) की चौगुन

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| मगमरे | ससरेरे | रेरेसस | सनिधनि | धपमप | धनिसंसं |
| देऽवप्र | थमनाऽ | राऽयण | ज्ञाऽप्र | थममहा | ऽदेऽव |
| x | | 0 | | 2 | |
| संसंरेंगंमं | रेंरेंसंरें | संनिधप | निधपम | गमपम | गमरेस |
| क्षमाऽप्रऽ | थमधर | वीतेऽज | प्रथमभा | ऽनुलिख | ऽलीजिये |
| 0 | | 3 | | 4 | |

## राग अहीर भैरव – धमार (स्थाई)

| | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | म | प | ध | नि | ध | प | म | ग | मपु | म | रे | रे | | सा |
| म | न | मो | ऽ | ह | न | ऽ | ला | ऽ | जऽ | न | आ | | ऽ | ई |
| 3 | | | | x | | | | | 2 | | 0 | | | |
| रे | नि | सा | रे | ग | – | म | ग | म | प | ध | ध | ध | | प |
| का | हा | ऽ | क | रू | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | मो | री | मा | ऽ | | ई |
| 3 | | | | x | | | | | 2 | | 0 | | | |

## धमार (स्थाई) की दुगुन

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | | म | | गम | | पध | | निध | पम | | गमप |
| म | | न | | मन | | मोऽ | | हन | ऽला | | ऽजऽ |
| 3 | | | | | | | | X | | | |
| मरे | | रेसा | | रेनि | | सरे | | ग– | मग | | मप |
| नआ | | –ई | | कह | | ऽक | | रू ऽ | ऽऽ | | ऽमो |
| | | | | 2 | | | | 0 | | | |
| धनि | | धप | | गम | | पध | | थ्न | | | |
| रीमा | | ऽई | | मन | | मोऽ | | ळ | | | |
| 3 | | | | | | | | X | | | |

## धमार (स्थाई) की तिगुन

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | म | प | ध | नि | ध | प |
| म | न | मो | ऽ | ह | न | ऽ |
| 3 | | | | X | | |
| 1गम | पधनि | धपम | गमपम | रेरेसा | रेनिसा | रेगग |
| 1मन | मोऽह | नऽला | ऽजन | आऽई | कहाऽ | करू ऽ |
| | | 2 | | 0 | | |
| मगम | पधनि | धपग | मपध | नि | | |
| ऽऽऽ | मोरीमा | ऽईम | नमोऽ | ह | | |
| 3 | | | | X | | |

## धमार (स्थाई) की चौगुन

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | म | प | ध | नि | ध | प |
| म | न | मो | ऽ | ह | न | ऽ |
| 3 | | | | x | | |
| म | ग | मप | गमपध | निधपम | गमपमरे | ससरेनि |
| ला | ऽ | जऽ | मनमोऽ | हनऽला | ऽजनआ | ऽईकहा |
| | | 2 | | 0 | | |
| सरेगग | मगमप | धनिधप | गमपध | नि | | |
| ऽककरू | ऽऽऽमो | रीमाऽई | मनमोऽ | ह | | |
| 3 | | | | x | | |

## धमार (अन्तरा)

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| प | ध | प | म | – | प | ध | नि | सां | सां | नि | रे | सां | सां |
| ब | र | ऽ | जो | ऽ | ऽ | ज | सो | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | दा | ऽ |
| x | | | | | 2 | | 0 | | | 3 | | | |
| नि | सां | सां | रें | रें | गं | रें | सां | सां | सां | नि | नि | ध | नि |
| अ | प | ऽ | ने | ऽ | ऽ | ला | ऽ | ला | ऽ | ऽ | ऽ | को | हू |
| x | | | | | 2 | | 0 | | | 3 | | | |
| ध | ध | प | ग | म | प | म | ग | रे | सा | ग | म | प | ध |
| ति | ऽ | या | हु | व | त | प | रा | ऽ | ई | म | न | मो | ऽ |
| x | | | | | 2 | | 0 | | | 3 | | | |

## धमार (अन्तरे) की दुगुन

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | म | प | ध | प | ध | प |
| म | न | मो | ऽ | ब | र | ऽ |
| 3 | | | | x | | |
| म | – | प | ध | पध | पम | मप |
| जो | ऽ | ऽ | ज | बर | ऽजो | ऽऽ |
| | | 2 | | 0 | | |
| धनि | सांसां | निरें | सांसां | निसां | सारें | –गं |
| जसो | ऽऽ | ऽऽ | दाऽ | अप | ऽने | ऽऽ |
| 3 | | | | x | | |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| रेंसां | सांसां | निनि | धानि | धाध | पग | मप | |
| लाऽ | लऽ | ऽऽ | कोहु | तिऽ | याहु | वत | |
| | | 2 | | 0 | | | |
| मग | रेसा | गम | पधा | प | | | |
| परा | ऽई | मन | मोऽ | ब | | | |
| 3 | | | | x | | | |

## धमार (अन्तरे) की तिगुन

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| पधप | म–प | धनिसां | सांनिरें | सां–नि | सां–रें | गं–रें |
| बरऽ | जोऽऽ | जसोऽ | ऽऽऽ | दाऽअ | पऽने | ऽऽला |
| x | | | | | 2 | |
| स–– | नि–ध | निधध | पगम | धमग | रेसग | मपध |
| ऽलऽ | ऽऽको | हुतिऽ | याहुव | तपरा | ऽईम | नमोऽ |
| 0 | | | 3 | | | |
| प | | | | | | |
| ब | | | | | | |
| x | | | | | | |

## धमार (अन्तरे) की चौगुन

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| प | ध | प | 12पध | पम–प | धनिसंसं | निरेंसंसं | |
| ब | र | ऽ | 12बर | ऽजोऽऽ | जसोऽऽ | ऽऽदाऽ | |
| x | | | | | 2 | | |
| निसं–रें | रेंगरेंसं | संसंनि | धनिध– | पगमप | मगरेस | गमपध | |
| अपनेऽ | ऽलाऽऽ | लऽऽऽ | कोहूति | याहुबत | पराऽई | मनमोऽ | |
| 0 | | | 3 | | | | |
| नि | | | | | | | |
| ह | | | | | | | |
| x | | | | | | | |

## राग बागेश्री – ध्रुपद–स्थाई

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| सा | – | नि | ध | म | ध | म | – | ग | रे | – | स |
| आ | ऽ | ये | र | धू | ऽ | वी | ऽ | र | धी | ऽ | र |
| x | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | |

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| रे | सा | – | नि | ध़ | सा | म | ग | – | रे | – | सा |
| अ | यो | ऽ | ध्या | ऽ | न | ग | र | ऽ | को | ऽ | ऽ |
| x | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | |

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | नि | | | | | | | |
| नि | सा | ग | म | ध | नि | सां | सां | सांनि | रें | सां | – |
| लं | का | ऽ | प | ति | ळ | न | न | नऽ | कि | यो | ऽ |
| x | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | |

| | | | | प | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| सां | – | नि | ध | म | ध | म | ग | रे | रे | स | – |
| रा | ऽ | ज | दि | यो | ऽ | वि | भि | ष | न | को | ऽ |
| x | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | |

## ध्रुपद – अन्तरा

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| म | ग | म | नि | ध | नि | सां | सां | – | सां | – | सं |
| सिं | हा | ऽ | सा | ऽ | न | प | र | ऽ | बै | ऽ | ठे |
| x | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | |

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| सां | नि | सां | रें | – | सां | नि | सां | सां | सां | नि | ध |
| सी | ता | ऽ | रा | ऽ | म | चं | ऽ | द्र | भ | र | त |
| x | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | |

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ध | – | नि | सां | – | म | गं | रें | सां | रें | सां | सं |
| रा | ऽ | त्रु | घ | ऽ | न | चं | व | र | झु | ला | वे |
| x | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | |

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| म | सा | नि | ध | म | ध | म | ग | – | रे | – | स |
| आ | ऽ | गे | ह | नू | ऽ | म | त | ऽ | बी | ऽ | श्र |
| x | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | |

## ध्रुपद – स्थाई की दुगुन

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| सं– | निध | मध | ग– | गरे | –सा | | | | | | |
| आऽ | येर | घूऽ | वीऽ | रधी | ऽर | | | | | | |
| x | | 0 | | 2 | | | | | | | |
| रेसा | –नि | धसा | मग | –रे | –सा | | | | | | |
| अयो | ऽध्या | ऽन | गर | ऽको | ऽऽ | | | | | | |
| 0 | | 3 | | 4 | | | | | | | |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| निसा | गग | धनि | सांसां | सांनिरें | सां– | |
| लऽ | काऽ | पति | हन | नऽकि | योऽ | |
| x | | 0 | | 2 | | |
| सां– | निध | मध | मग | रेरे | स– | सा |
| राऽ | जदि | योऽ | विभि | षन | कोऽ | आ |
| 0 | | 3 | | 4 | | x |

## ध्रुपद – स्थाई की तिगुन

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| सां | – | नि | ध | म | ध | |
| आ | ऽ | ये | र | धू | ऽ | |
| x | | 0 | | 2 | | |
| म | – | सां–नि | धमध | म–ग | रे–सा | |
| वी | ऽ | आऽये | रघुऽ | वीऽर | धीऽर | |
| 0 | | 3 | | 4 | | |
| रेसा– | निधसा | मगम | रे–सा | निसाग | मधनी | |
| अयोऽ | ध्याऽन | गरऽ | कोऽऽ | लंऽका | ऽपति | |
| x | | 0 | | 2 | | |
| सांसांसांनि | रेंसां– | सां–नि | धमध | मगरे | रेसा– | सा |
| हननऽ | कियोऽ | राऽज | दियोऽ | विभिष | नकोऽ | आ |
| 0 | | 3 | | 4 | | x |

## ध्रुपद – स्थाई की चौगुन

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| सां–निध | मधम– | गरे–सा | रेस–नि | धसमग | –रे–सा | |
| आऽयेर | घूऽवीऽ | रधीरऽर | अयोऽध्या | ऽनगर | ऽकोऽऽ | |
| x | | 0 | | 2 | | |
| निसगम | धनिसांसां | सांनिरेंसां– | सां–निध | मधमग | रेरेसा– | सा |
| लंऽकाऽ | पतिहन | नऽकियोऽ | राऽजदि | योऽविभि | षनकोऽ | आ |
| 0 | | 3 | | 4 | | x |

## ध्रुपद–अंतरे की दुगन

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| मग | मनि | धनि | संसां | –सां | –सां | |
| सिंहा | ऽस | ऽन | पर | ऽबै | ऽठे | |
| x | | 0 | | 2 | | |
| सांनि | संरें | –सां | निसां | सांसां | निध | |
| सीता | ऽरा | ऽम | चंऽ | द्रभ | रत | |
| 0 | | 3 | | 4 | | |
| ध– | निसां | –मं | गंरें | सांरें | सांसां | |
| शऽ | त्रुघ | ऽन | चंव | रझु | लावे | |
| x | | 0 | | 2 | | |

| मसां | निध | मध | मग | –रे | –सा | म |
|---|---|---|---|---|---|---|
| आऽ | गेह | नूऽ | मत | ऽबी | ऽर | सिं |
| 0 | | 3 | | 4 | | x |

## ध्रुपद अंतरे की तिगुन

| सां | ग | म | नि | ध | नि | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| सिं | धा | स | स | ऽ | न | |
| x | | 0 | | 2 | | |
| सां | सां | मगम | निधनि | सां–सां | सां–सां | |
| प | र | सिंधाऽ | सऽन | प र ऽ | बैऽठे | |
| 0 | | 3 | | 4 | | |
| संनिसां | रें–सां | निसांसां | सांनिध | ध–नि | सां–मं | |
| सीताऽ | राऽम | चंऽद्र | भ रत | शऽत्रु | घऽन | |
| x | | 0 | | 2 | | |
| गरेंसां | रेंसांसां | मसंनि | धमध | मग– | रे–सा | म |
| चवर | झुलावे | आऽग | हनूऽ | मतऽ | बीऽर | थ्सं |
| 0 | | 3 | | 4 | | X |

## ध्रुपद अंतरे की चौगुन

| मगमनि | धनिसंसां | –सां–सां | –संनिसारें | –संनिसां | संसंनिध | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| सिंहाऽस | ऽनपर | ऽबैऽठे | सीताऽरा | ऽमचंऽ | द्रभरत | |
| x | | 0 | | 2 | | |
| ध–निसा | –मंगंरे | संरेंसंसं | मसांनिध | मधमग | –रें–सां | |
| राऽत्रुध | ऽनचंव | रझुलावे | आऽगेह | नूऽमत | ऽबीऽर | |
| 0 | | 3 | | 4 | | |

## राग बागेश्री – धमार –स्थाई

| सां | ध | ध | ध | नि | – | – | ध | – | म | ध | ग | ग | ग |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| आ | ऽ | ये | ऽ | फा | ऽ | ऽ | गु | ऽ | न | ऽ | मा | ऽ | स |
| 3 | | | | x | | | | | 2 | | 0 | | |
| म | ग | रे | सा | रे | सा | सा | नि | नि | ध | ध | सा | सा | स |
| स | ज | नी | ऽ | खे | ऽ | ऽ | लो | ऽ | गी | ऽ | न | द | ऽ |
| 3 | | | | x | | | | | 2 | | 0 | | |
| म | म | ध | मग | म | ध | ध | नि | ध | ग | ग | मग | रे | स |
| ला | ऽ | ल | सोऽ | हो | ऽ | ऽ | हो | ऽ | हो | ऽ | होऽ | ऽ | श्री |
| 3 | | | | x | | | | | 2 | | 0 | | |

## (धमार) स्थाई की दुगुन

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| सां | ध | ध | ध | नि | – | – |
| आ | ऽ | यो | ऽ | फा | ऽ | ऽ |
| 3 | | | | x | | |
| ध | – | सांध | धध | नि– | निध | –म |
| शु | ऽ | आऽ | योऽ | फाऽ | ऽगु | ऽन |
| | | 2 | | 0 | | |
| धग | गग | मग | रेसा | रेसा | सानि | धध |
| ऽमा | ऽस | सज | नीऽ | खेऽ | ऽलो | ऽगी |
| 3 | | | | x | | |
| धसा | सासा | मम | धमग | मध | निनि | धग |
| ऽन | दऽ | लाऽ | लसोऽ | होऽ | होऽ | ऽहो |
| | | 2 | | 0 | | |
| मग | रेसा | साध | धध | नि | | |
| ऽहोऽ | ऽरी | आऽ | योऽ | फा | | |
| 3 | | | | x | | |

## (धमार) स्थाई की तिगुन

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| सा | ध | 12सा | धधध | नि–– | ध–म | धग– |
| आ | ऽ | 12आ | ऽयोऽ | फाऽऽ | गुऽन | ऽमास |
| 3 | | | | x | | |
| गमग | रेसरे | संनिनि | ध–– | सा–– | म–ध | मगमध |
| ससज | नीऽखे | ऽऽलो | ऽगीऽ | नदऽ | लाऽल | सोहोऽ |
| | | 2 | | 0 | | |
| धनिध | ममग | रेसस | धधध | नि | | |
| ऽहोऽ | होऽहो | ऽरीआ | ऽयोऽ | फा | | |
| 3 | | | | x | | |

## (धमार) स्थाई की चौगुन

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| सां | ध | ध | ध | नि | – | 12साध |
| आ | ऽ | यो | ऽ | फा | ऽ | 12आऽ |
| 3 | | | | x | | |
| धधनि– | –ध–म | धग–– | मगरेस | रेसनिनि | ध–सा– | स–म– |
| योऽफाऽ | ऽगुऽन | ऽमास | सजनीऽ | खेऽऽले | ऽगीऽन | दऽलाऽ |
| | | 2 | | 0 | | |
| धमगमध | –निधग | मगरेसा | साध–– | नि | | |
| लसोऽहोऽ | ऽहोऽऽरी | आऽयोऽ | आऽयोऽ | फा | | |
| 3 | | | | x | | |

## धमार – अन्तरा

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | म | ग | म | नि | – | ध | नि | सं | – | – | सा | नि | सं | सं | – |
| ए | क | ऽ | ना | ऽ | | ऽ | च | त | ऽ | ऽ | | ए | ऽ | क | ऽ |
| x | | | | | | 2 | | 0 | | | | 3 | | | |
| सा | नि | सां | – | रें | – | गं | सां | सा | नि | सां | सां | नि | – | ध | – |
| मृ | | दं | ऽ | ग | ऽ | ऽ | बा | जा | | ऽ | ऽ | व | ऽ | त | ऽ |
| x | | | | | | 2 | | 0 | | | | 3 | | | |
| नि | ध | नि | सां | – | सां | सां | सां | मं | गं | रें | – | सां | – | | |
| औ | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | र | वा | ऽ | ऽ | ज | त | म | ऽ | | |
| x | | | | | 2 | | 0 | | | 3 | | | | | |
| ध | नि | ध | प ध | नि | प ध | म | ग | – | सा | रे | – | सा | | | |
| जी | ऽ | ऽ | र | न | | की | ऽ | | जी | ऽ | री | | | | |
| x | | | | | | 2 | | | 0 | | | | | | |

## (धमार) अन्तरे की दुगुन

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| मग | मनि | –ध | निसं | –– | निसां | सां– | |
| एक | ऽना | ऽऽ | चत | ऽऽ | ए ऽ | कऽ | |
| x | | | | | 2 | | |
| निसां | –रें | –गं | सांनि | सां– | नि– | धध | |
| मृदं | ऽग | ऽऽ | बजा | ऽऽ | वऽ | तऽ | |
| 0 | | | 3 | | | | |
| निध | निसां | –– | सांसं | मंगं | रेंरें | सां– | |
| औऽ | ऽऽ | ऽऽ | रबा | ऽऽ | जत | मऽ | |
| x | | | | | 2 | | |
| निध | धनि | धग | –रे | –सा | साध | धध | |
| जीऽ | ऽर | नकी | ऽजो | ऽरी | आऽ | योऽ | |
| 0 | | | 3 | | | | |

## (धमार) अन्तरे की दुगुन

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ग म | ग | म | नि | – | ध | नि |
| ए | क | ऽ | ना | ऽ | ऽ | च |
| x | | | | | 2 | |
| सं | – | 1मग | मनिनि | धनिसां | ––नि | संसंसं |
| त | ऽ | 1एक | ऽनाऽ | ऽचत | ऽऽए | ऽकऽ |
| 0 | | | 3 | | | |
| निसस | रें–गं | संनिसं | –नि– | धधनि | धनिस | सं–– |
| मृदऽ | गऽऽ | बजाऽ | ऽवऽ | तऽभौ | ऽऽर | ऽऽर |
| x | | | | | 2 | |
| संमंगं | रेरेस | सनिध | धनिध | ग–रे | रेसस | धधध |
| वाऽऽ | वऽम | ऽजीऽ | ऽरन | कीऽजो | ऽरीआ | ऽयोऽ |
| 0 | | | 3 | | | |

## (धमार) अन्तरे की चौगुन

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| मगमनि | निधनिध | ––निसा | स–निसं | –रे–गं | सनिसा– | नि–धनि | |
| एकऽना | ऽऽचत | ऽऽएऽ | कऽमृद | ऽगऽऽ | बजाऽऽ | वऽतऽ | |
| x | | | | | 2 | | |
| धनिसं | सं––– | मंगंरें– | सनिनिध | धनिधग | –रे–सा | साध–– | |
| औऽऽर | ऽऽरवा | ऽऽवऽ | मंऽजीऽ | ऽरनकी | ऽजोऽरी | आऽयोऽ | |
| 0 | | | 3 | | | | |

## राग बैरागी – ध्रुपद (चौताल)

स्थाई – अदभुत छवि तेरी बाल मुकुन्दा, मधुर चाल जय जय श्री नन्दा, शरणागत हूँ हे बनवारी।
अन्तरा – कृपा करो हे नटवर नंदा, यशोदा चितवन जय जय सुखकंदा, हे करूणाकर भव भय हारी।

**(रचियता– ध्रुवपद गायक आस्था–प्रदीप चौपड़ा)**

### बैरागी – ध्रुपद (स्थाई)

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| प | म | रे | – | सा | नि | नि | सा | रे | रे | सा | – |
| अ | द | भु | ऽ | त | छ | वि | ऽ | ते | ऽ | री | ऽ |
| **x** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |
| सा | रे | म | प | ऽ | नि | प | नि | सां | सां | सां | सां |
| बा | ऽ | ल | मु | ऽ | कु | ऽ | ऽ | ऽ | दा | ऽ | म |
| **x** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |
| नि | प | म | प | प | प | नि | प | म | मप | रे | निसा |
| धु | रे | चा | ऽ | ल | ऽ | ज | य | ज | य | श्री | ऽऽ |
| **x** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |
| रें | रें | सां | – | नि | नि | निप | नि | सा | सा | रे | सा |
| नं | ऽ | दा | ऽ | श | र | ऽऽ | णा | ऽ | ऽ | ग | त |
| **x** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |
| म | – | प | प | नि | प | मप | म | रे | रे | रे | सा |
| हूं | ऽ | हे | ऽ | ब | न | ऽऽ | वा | ऽ | ऽ | री | ऽ |
| **x** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |
| प | म | रे | – | सा | नि | नि | सा | रे | रे | सा | – |
| अ | द | भु | ऽ | त | छ | वि | ऽ | ते | ऽ | री | ऽ |
| **x** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |

### बैरागी – ध्रुपद (अन्तरा)

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| म | प | नि | प | नि | सां | सां | सां | नि | प | म | प |
| कृ | पा | क | ऽ | रो | ऽ | हे | ऽ | न | ट | व | र |
| **x** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |
| नि | प | नि | रें | सां | सां | म | प | म | रे | रे | नि |
| न | ऽ | ऽ | ऽ | दा | ऽ | य | शो | ऽ | दा | ऽ | चि |
| **x** | | **0** | | **2** | | **0** | | **3** | | **4** | |

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| सा | – | रे | सा | सा | रे | म | प | – | नि | प | नि |
| त | ऽ | व | त | ज | य | ऽ | ज | य | सु | ख | कं |
| x | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | |
| सां | सां | सां | रें | रें | रें | रेंनि | निप | संनि | सां | सां | सां |
| ऽ | दा | ऽ | हे | क | रू | णाऽ | ऽऽ | ऽऽ | ऽ | क | र |
| x | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | |
| सां | नि | प | नि | प | मप | म | रे | रे | रे | सा | सा |
| भ | व | ऽ | भ | य | ऽऽ | हा | ऽ | ऽ | री | ऽ | ऽ |
| x | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | |

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

## राग बैरागी– धमार

### स्थाई

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | | सा | प़ | प़ | नि़ | सा |
| | | | | | | | | | कै | ऽ | सी | ये | ऽ |
| रे | रे | सा | रे | म | प | म | रे | सा | सा | प़ | प़ | नि़ | सा |
| पी | ऽ | ऽ | र | ऽ | न | ऽ | जा | ने | कै | ऽ | सी | ये | ऽ |
| × | | | | | 2 | | 0 | | | 3 | | | |
| रे | रे | सा | रे | म | प | म | रे | रे | सा | सा | रे | म | प |
| पी | ऽ | ऽ | र | ऽ | न | ऽ | जा | ऽ | ने | बा | ऽ | व | री |
| × | | | | | 2 | | 0 | | | 3 | | | |
| नि | नि | प | प | म | रे | सा | रे | सा | सा | | | | |
| ऽ | हो | ऽ | व्या | कू | ल | च | ली | मैं | कै | | | | |
| × | | | | | 2 | | 0 | | | 3 | | | |

### अन्तरा

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| म | म | प | नि | – | प | नि | – | सां | सां | सां | सां | रें | सां |
| बा | ऽ | ऽ | ट | ऽ | ऽ | त | क | त | श्या | ऽ | म | हा | री |
| × | | | | | 2 | | 0 | | | 3 | | | |
| नि | नि | सां | रें | – | मं | मं | मं | मं | पं | रें | रें | सां | सां |
| स | ब | ऽ | मि | ऽ | प्पी | ऽ | ख | री | ऽ | जा | जो | गी | ऽ |
| × | | | | | 2 | | 0 | | | 3 | | | |
| रें | सां | नि | प | म | रे | सा | रे | सा | सा | प़ | प़ | नि़ | सा |
| श्या | ऽ | म | र | म | ला | ऽ | ती | है | कै | ऽ | सी | ये | ऽ |
| × | | | | | 2 | | 0 | | | 3 | | | |

**( ध्रुवपद गायक आस्था–प्रदीप चौपड़ा से प्राप्त)**

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

## राग बिहागड़ा – ध्रुपद

### स्थाई

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | म | प | नि | सां | नि | ध | ध | नि | ध | प | प |
| जो | ऽ | ऽ | लो | ऽ | हि | मा | ऽ | र | तं | ऽ | ड |
| × | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | |
| नि | – | निध | प | ग | म | प | म | ग | रे | सा | सा |
| चं | ऽ | द्र– | सो | ऽ | हे | अ | स | ऽ | मा | ऽ | न |
| × | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | |
| सा | – | गरे | ग | म | प | ग | ग | प | प | नि | सां |
| मां | ऽ | हिऽ | जो | ऽ | लो | शे | ऽ | स | सी | ऽ | स |
| × | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | |
| प | – | प | ग | – | म | प | ग | म | ग | रे | सा |
| भू | ऽ | अ | च | ऽ | ल | ब | नी | ऽ | र | ऽ | हे |
| × | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | |

### अन्तरा

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | म | प | नि | सां | सां | सां | गं | रें | सांनि | सां | सां |
| जो | ऽ | लो | गं | ऽ | गा | ज | म | ऽ | ना | ऽ | कि |
| × | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | |
| नि | – | सां | नि | प | प | प | ध | नि̲ | ध | प | ग |
| धा | ऽ | र | ध | रा | ऽ | मं | ऽ | ड | ल | में | ऽ |
| × | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | |
| प | ग | म | ग | रे | सा | ग | म | प | ध | नि | सां |
| जो | ऽ | ऽ | लो | ऽ | कै | ला | ऽ | स | में | ऽ | कु |
| × | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | |
| प | सां | नि | ध | नि̲ | ध | प | ग | म | ग | रे | सा |
| बे | ऽ | र | सो | ऽ | ऽ | ध | नी | ऽ | र | ऽ | हे |
| × | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | |

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

### राग बिहागडा (धमार) –स्थाई

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | म | प | सां | नि | – | प | नि̲ | ध | प | ध | प | म | ग |
| जि | न | क | रो | मा | ऽ | न | ए | ऽ | री | स | या | ऽ | नी |
| **3** | | | | **x** | | | | | **2** | | **0** | | |
| प | म | ग | म | ग | – | स | नि̣ | – | सा | – | ग | म | प |
| ह | रि | सं | ग | जा | ऽ | य | खे | ऽ | लो | ऽ | के | ऽ | ऽ |
| **3** | | | | **x** | | | | | **2** | | **0** | | |
| सां | नि | प | ग | ग | म | प | ध | नि̲ | ध | प | प | म | ग |
| ऽ | ऽ | स | र | की | ऽ | ऽ | ऽ | ऽ | हो | ऽ | ऽ | ऽ | री |
| **3** | | | | **x** | | | | | **2** | | **0** | | |

## (धमार) –अन्तरा

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | म | प | नि | सां | सां | सां | सं | गं | रें | सं | रे | सां | – |
| तू | ऽ | ही | च | ऽ | न्द्र | च | को | ऽ | ऽ | ऽ | श्र | वे | ऽ |
| x | | | | | 2 | | 0 | | | 3 | | | |
| नि | – | सां | नि | – | प$^{ध}$ | प | नि | – | प$^{ध}$ | प | ग | म | प |
| तू | ऽ | प्र | भा | ऽ | त | दि | ने | ऽ | श | मा | ऽ | ध | व |
| x | | | | | 2 | | 0 | | | 3 | | | |
| | | | | | | | | ग | | | | | |
| सा | ग | म | प | ध | नि | ध | प | म | म, | ग | म | प | सां |
| अ | ज | ब | दो | ऽ | उ | न | जो | ऽ | री, | जि | न | क | रो |
| x | | | | | 2 | | 0 | | | 3 | | | |

## (धमार) –स्थाई की दुगुन

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | म | म | गम | नि | – | प |
| जि | न | क | जिन | मा | ऽ | न |
| 3 | | | | x | | |
| नि | ध | पसं | नि– | पनि | धप | धप |
| ए | ऽ | करो | माऽ | नए | ऽरी | सया |
| | | 2 | | 0 | | |
| मग | पम | गम | ग– | सनि | –सा | –ग |
| ऽनी | हरि | संग | जाऽ | यखे | ऽलो | ऽके |
| 3 | | | | x | | |
| मप | संनि | पग | गम | पध | निध | पप |
| ऽऽ | ऽऽ | सर | कीऽ | ऽऽ | ऽहो | ऽऽ |
| | | 2 | | 0 | | |
| ग, | गम | पसं | नि– | नि | | |
| ऽरी, | जिन | करो | माऽ | मा | | |
| 3 | | | | x | | |

## (धमार) –स्थाई की तिगुन

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | ग | 12ग | मपसं | नि–प | निधप | धपम |
| जि | न | 12जि | नकरो | माऽन | एऽरी | सयाऽ |
| 3 | | | | x | | |
| गपम | गमग | –सनि | –सा– | गमप | संनि– | गमम |
| नीहरि | संगजा | ऽयखे | ऽलोऽ | केऽऽ | ऽऽस | रकीऽ |
| | | 2 | | 0 | | |
| पधनि | धपप | मग,ग | मपसं | नि | | |
| ऽऽऽ | होऽऽ | ऽरी,जि | नकरो | मा | | |
| 3 | | | | x | | |

## (धमार) –स्थाई की चौगुन

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | म | प | सां | नि | – | 12गम |
| जि | न | क | रो | मा | ऽ | 12जिन |
| 3 | | | | x | | |
| पसंनि– | पनिधप | धपमग | पमगम | ग–सनि | –स–ग | मपसंनि |
| करोमाऽ | नएऽरी | सयाऽनी | हरिसंग | जाऽयखे | ऽलोऽके | ऽऽऽऽ |
| | | 2 | | 0 | | |
| पगगम | पधनिध | पपमग | गमपसं | नि | | |
| सरकीऽ | ऽऽऽहो | ऽऽऽरी | जिनकरो | मा | | |
| 3 | | | | x | | |

## (धमार) – अन्तरे की दुगुन

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | म | प | नि | सां | सां | सां |
| तू | ऽ | ही | च | ऽ | न्द्र | च |
| x | | | | | 2 | |
| गम | पनि | संसं | संसं | गंरें | संरें | सं– |
| तूऽ | हीच | ऽन्द्र | चको | ऽऽ | ऽर | वेऽ |
| 0 | | | 3 | | | |
| नि– | संनि | –प | पनि | –प | पग | मप |
| तूऽ | प्रभा | ऽत | दिने | ऽशु | माऽ | धव |
| x | | | | | 2 | |
| सग | मप | धनि | धप | मग | गम | पसं |
| अज | बदो | ऽउ | नजो | ऽरी | जिन | करो |
| 0 | | | 3 | | | |
| ग | | | | | | |
| तू | | | | | | |
| x | | | | | | |

## (धमार) –अन्तरे की तिगुन

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| गमप | निसंसं | संसंगं | रेंसंरें | सं–नि | –संनि | –पप |
| तूऽही | चऽन्द्र | चकोऽ | ऽऽर | वेऽतू | ऽप्रभा | ऽतदि |
| x | | | | | 2 | |
| नि–प | पगम | पसग | मपध | निधम | मग,ग | मपसं |
| नेऽश | माऽध | बअब | बदोऽ | उनजो | ऽरीजि | नकरो |
| 0 | | | 3 | | | |
| ग | | | | | | |
| तू | | | | | | |
| x | | | | | | |

## (धमार) – अन्तरे की चौगुन

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | म | प | 12गम | पनिसंसं | संसंगंरें | संरेंसं– | |
| तू | ऽ | ही | 12तूऽ | हीचऽन्द्र | चकोऽऽ | ऽरवेऽ | |
| x | | | | | 2 | | |
| नि–संनि | –पपनि– | पपग– | मपसग | मपधनि | धपमग | गमपसं | |
| तूऽप्रभा | ऽतदिने | ऽशयाऽ | धवअज | बदोऽऽ | नजोऽर | जिनकरो | |
| 0 | | | 3 | | | | |
| नि | | | | | | | |
| मा | | | | | | | |
| x | | | | | | | |

## राग मालकौंस – ध्रुपद (चौताल) स्थाई

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

## अन्तरा

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

## स्थाई की दुगुन

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| सांसां | –गं | सांसां | धनि | ध– | मम |
| नभ | ऽमं | ऽल | पर | काऽ | सत |
| x | | 0 | | 2 | |
| सां– | –ध | निध | मग | मग | सासा |
| पूऽ | ऽर | ऽन | चऽ | न्द्रज्यो | ऽत |
| 0 | | 3 | | 4 | |
| गंमं | गसा | –सा | धनि | साग | मध |
| मं ऽ | द म | ऽ द | शीऽ | त प | व न |
| x | | 0 | | 2 | 0 |
| निसां | साध | निध | मग | मग | सासा |
| अतु | सुगं | ऽध | भयो | ऽब | हत |
| 0 | | 3 | | 4 | |

## स्थाई की तिगुन

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| सां | सां | – | गं | सां | सं |
| न | भ | ऽ | मं | ऽ | ल |
| x | | 0 | | 2 | 0 |
| ध | नि | सांसां– | गंसासां | धनिध | –मग |
| प | र | नभऽ | मंऽल | परका | ऽसत |
| 0 | | 3 | | 4 | |
| सां–– | धनिध | मगम | गसासा | गमग | सा–सा |
| पूऽऽ | रऽन | व्रंऽद्र | ज्यौऽत | मंऽद | मंऽद |
| x | | 0 | | 2 | 0 |
| धनिसा | गमध | निसासा | धनिध | गगम | गसासा |
| शीऽत | पवन | अतुसु | गऽध | भयोऽ | बहत |
| 0 | | 3 | | 4 | |

## स्थाई की चौगुन

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| सांसां–गं | सांसांधनि | ध–मम | सां––ध | निधमग | मगसासा |
| नभऽमं | ऽलपर | काऽसत | पूऽऽर | ऽनचऽ | न्द्रन्योऽत |
| x | | 0 | | 2 | 0 |
| गमगसा | –साधनि | सागमध | निसांसांध | निधगग | मगसासा |
| मंऽदमं | ऽदशीऽ | तपवन | अतसुगं | ऽधभन्यो | ऽबहत |
| 0 | | 3 | | 4 | |

## अंतरे की दुगुन

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| गग | मनि | धध | निसां | सांसां | सां– |
| बृख | ऽबे | ऽलि | झूऽ | मिर | हेऽ |
| x | | 0 | | 2 | |
| नि– | सांगं | सां– | सांध | निध | म्म |
| मोऽ | दभ | रेऽ | मुस | ऽका | ऽत |
| 0 | | 3 | | 4 | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| धनि | सांमं | मं– | गंगं | मंगं | संसां |
| कलि | यन | सोऽ | कर | तके | ऽलि |
| x | | 0 | | 2 | |
| गंसां | धनि | धम | गग | मग | ससा |
| मद | माऽ | तोऽ | भैव | रगु | ज्तं |
| 0 | | 3 | | 4 | |

## अंतरे की तिगुन

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ग | ग | म | नि | ध | ध |
| वृ | ख | ऽ | बे | ऽ | थ्ल |
| x | | 0 | | 2 | |
| नि | सां | गगम | निधध | निसंसं | संसं– |
| झू | ऽ | वृखऽ | बेऽलि | झूऽमि | रहेऽ |
| 0 | | 3 | | 4 | |
| नि–सां | गं–सां | सांधनि | धमम | धनिसां | मंमं– |
| मोऽद | भरेऽ | मुसऽ | काऽत | कलिय | नसोंऽ |
| x | | 0 | | 2 | |
| गंगंमं | गंसंसं | गंसंध | निधग | गगम | ग्सस |
| करत | केऽलि | मदमा | ऽतोऽ | भँवर | गुंजत |
| 0 | | 3 | | 4 | |

## अंतरे की चौगुन

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| गगमनि | धधनिसां | सांसांसां | नि–सांगं | सां–सांध | निधमम |
| बृखऽबे | ऽलिझूऽ | मिरहेऽ | मोऽदम | रेऽमुख | ऽकाऽत |
| x | | 0 | | 2 | |
| धनिसांमं | मं–गंगं | मगसांसां | गंसांधनि | धमगग | म्सस |
| कलियन | सोऽकर | तकेऽलि | मदमाऽ | बोऽभँव | रगुंजत |
| 0 | | 3 | | 4 | |

## मालकौंस धमार – स्थाई

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | | | | | | | म | |
| | | | | | | | | | | | | | | सु | |
| | | नि | | | | | | | | | | म | | | |
| ग | सा | ध | नि | सा | म | – | म | – | – | म | ध | म | – | | |
| घ | र | ब | र | आ | ऽ | या | ऽ | ऽ | ऽ | री | घ | श्र | ऽ | | |
| 3 | | | | x | | | | | 2 | | 0 | | | | |
| म | – | ग | – | ग | म | – | ध | – | – | सां | सां | सं | – | | |
| मे | ऽ | रे | ऽ | अ | ब | ऽ | हों | ऽ | ऽ | र | ह | स | ऽ | | |
| 3 | | | | x | | | | | 2 | | 0 | | | | |
| सा | | | | ध | | | ध | | नि | | | | | | |
| गं | सां | नि | ध | म | ध | – | नि | – | ध | नि | ध | म | म | | |
| र | ह | स | ऽ | खे | ऽ | ऽ | लों | ऽ | फा | ऽ | ग | ऽ, | सु | | |
| 3 | | | | x | | | | | 2 | | 0 | | | | |

## अन्तरा

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

## स्थाई की दुगुन

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | सा | ध | नि | सा | म | – |
| घ | र | ब | र | आ | ऽ | या |
| 3 | | | | x | | |
| म | 1म | गसा | धनि | सा– | मम | –– |
| ऽ | 1सु | घर | वर | आऽ | ऽया | ऽऽ |
| | | 2 | | 0 | | |
| मध | म– | म– | ग– | गम | –ध | –– |
| रीध | रऽ | मेऽ | रेऽ | अब | ऽहों | ऽऽ |
| 3 | | | | x | | |
| निसां | सां– | गंसां | निध | मध | –नि | –ध |
| रह | सऽ | रह | सऽ | खेऽ | ऽलों | ऽफा |
| | | 2 | | 0 | | |
| निध | म,ग | गसा | धनि | सा | – | म |
| ऽग | ऽ,सु | घर | वर | आ | ऽ | ऽ |
| 3 | | | | x | | |

## स्थाई की तिगुन

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | 12म | गसध | निसाम | –म– | –मध, | म–म |
| घ | 12सु | घरब | रआऽ | ऽयाऽ | ऽरीध | रऽमें |
| 3 | | | | x | | |
| –ग– | गम– | ध–– | संसांसां | –गंसं | निधम | ध–नि |
| ऽरेऽ | अबऽ | होऽऽ | रहस | ऽरह | सऽखे | ऽऽलों |
| | | 2 | | 0 | | |
| –धनि | धमम | गसाध | निसा– | सा | | |
| ऽफार | गऽसु | घरब | रआऽ | आ | | |
| 3 | | | | x | | |

## स्थाई की चौगुन

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | सा | ध | नि | सा | म | 1मगस |
| घ | र | ब | र | आ | ऽ | 1सुघर |
| 3 | | | | | | |
| धनिसा– | मम–– | मधम– | म–ग– | गम–ध | सं–गंसं | ––निसं |
| वरआऽ | ऽयाऽऽ | रीधरऽ | मेऽरेऽ | अबऽहों | संऽरह | ऽऽरह |
| | | 2 | | 0 | | |
| निधमध | –नि–ध | निधम,म | गसाधनि | सा | | |
| संऽखेऽ | ऽलेऽफा | ऽगऽसु | धरवर | आ | | |
| 3 | | | | x | | |

## अन्तरे की दुगुन

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| गम | –ध | धध | निसां | –– | निसां | सां– |
| रंऽ | ऽग | ऽऽ | गुला | ऽऽ | ऽल | लेऽ |
| x | | | | | 2 | |
| सांसां | –नि | धम | धनि | धनि | ध– | म– |
| धूऽ | ऽम | ऽऽ | मचा | ऽऽ | ईऽ | ऽऽ |
| 0 | | | 3 | | | |
| धनि | –सां | –मं | –गं | गंमं | गं– | सां– |
| सबऽ | ऽमी | ऽले | ऽबा | ऽऽ | जऽ | तऽ |
| x | | | | | 2 | |
| सां– | –नि | धम | धनि | धम | गसा | धनि |
| साऽ | ऽऽ | ऽऽ | ऽऽ | जसु | घर | वर |
| 0 | | | 3 | | | |
| ग | | | | | | |
| रं | | | | | | |
| x | | | | | | |

## अन्तरे की तिगुन

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ग | म | – | ध | – | – | थ्न |
| रं | ऽ | ऽ | ग | ऽ | ऽ | ु |
| x | | | | | 2 | |
| सां | – | 1गम | –ध– | –निसां | ––नि | सांसां– |
| ला | ऽ | 1रंऽ | ऽगऽ | ऽगुला | ऽऽऽ | ललेऽ |
| 0 | | | 3 | | | |
| सां–– | निधम | धनिध | निध– | म–ध | नि–सां | –मं– |
| धूऽऽ | मऽऽ | मचाऽ | ऽईऽ | ऽऽस | बऽमी | ऽलेऽ |
| x | | | | | 2 | |
| गंगंमं | गं–सां | –सां– | –निध | मधनि | धमग | साधनि |
| बाऽऽ | जऽत | ऽसाऽ | ऽऽऽ | ऽऽऽ | जसुघ | रवर |
| 0 | | | 3 | | | |
| ग | | | | | | |
| रं | | | | | | |
| x | | | | | | |

**अन्तरे की चौगुन**

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| गम–ध | धधनिसां | ––निसां | सां–सां– | –निधम | धनिधनि | ध–म– | |
| रऽऽग | ऽऽगुला | ऽऽऽल | लेऽधूऽ | ऽमऽऽ | मचाऽऽ | ईऽऽऽ | |
| x | | | | | 2 | | |
| धनि–सां | –मं–गं | गंमंगं– | सां–सां– | –निधम | धनिधम | गसाधनि | |
| सबऽमी | ऽलेऽबा | ऽऽजऽ | तऽसाऽ | ऽऽऽऽ | ऽऽजसु | घरवर | |
| 0 | | | 3 | | | | |
| सा | | | | | | | |
| आ | | | | | | | |
| x | | | | | | | |

**अभ्यास प्रश्न**

**क) लघु उत्तरीय प्रश्न :–**

1. राग बागेश्री में ध्रुपद की एक रचना लिपिबद्ध कीजिए।
2. राग मालकौंस 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 चौगुन भी लिपिबद्ध कर बतायी गई है। इस इकाई के अध्ययन के पश्चात आप यह भी जान चुके होंगे कि इन रागों में ध्रुपद एवं धमार की विभिन्न लयकारीयों जैसे दुगुन, तिगुन व चौगुन को कैसे लिपिबद्ध किया जाता है। 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 तीन रागों में ध्रुपद व धमार दुगुन, तिगुन व चौगुन लयकारी सहित लिपिबद्धकीजिए।

## 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 झपताल मे लयकारी

8.5 एकताल में लयकारी

8.6 रुपक ताल में लयकारी

8.7 9 मात्रा की 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, (एम0पी0ए0एम0वी0–506) पाठ्यक्रम की आठवीं इकाई है। पहले की इकाईयों में आपने राग निर्माण एवं राग के सभी तत्वों का अध्ययन किया। समय के अनुरूप रागों का प्रयोग भी आप जान चुके हैं। आप पाठ्यक्रम के रागों के विषय में तथा भारतीय संगीत के ग्रन्थों का ज्ञान भी प्राप्त कर 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– ${}^{5}/_{4} = 4 - \underrightarrow{1 = 3}$

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

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

## 8.4 झपताल में लयकारी

**मात्रा – 10, विभाग – 4, ताली – 1, 3 व 8 पर, खाली – 6 पर**

**झपताल का ठेका**

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| धि | ना | धि | धि | ना | ति | ना | धि | धि | ना | धि |
| x | | 2 | | | 0 | | 3 | | | x |

**दुगुन की लयकारी** – झपताल की आवृति दुगुन में दो बार प्रयोग की जाएगी।

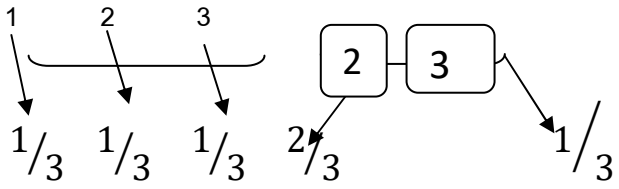
**एक आवृति में दुगुन** – झपताल की दुगुन पॉच मात्रा की होगी अतः एक आवृति की दुगुन छठवीं मात्रा से आरम्भ करनी होगी।

| 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | |
|---|---|---|---|---|---|
| धिना | धिधि | नाति | नाधि | धिना | धि |
| 0 | | 3 | | | x |

**तिगुन की लयकारी** – झपताल की तिगुन लयकारी को झपताल की आवृति में तीन बार प्रयोग करनी होगी एवं एक आवृति की तिगुन लयकारी $\frac{10}{3} = 3\frac{1}{3}$ मात्रा की होगी एवं $10\frac{2}{3}$ मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

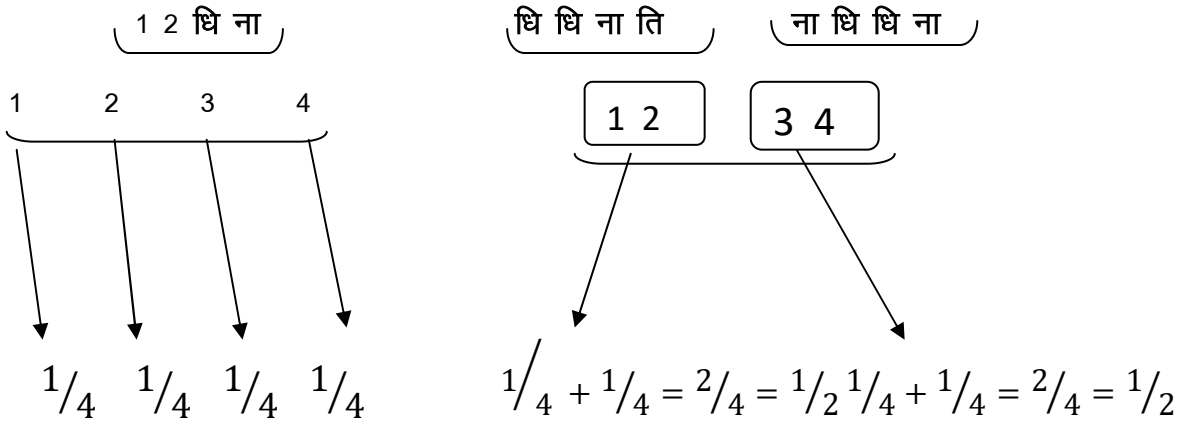
**एक आवृति में तिगुन :–**

| 7 | 8 | 9 | 10 | |
|---|---|---|---|---|
| ऽऽधि | नाधिधि<br>3 | नातिना | धिधिना | धि<br>x |



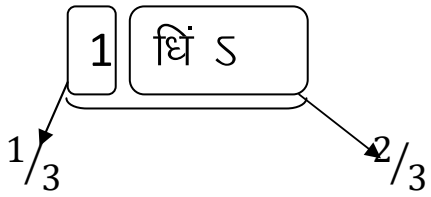

**चौगुन की लयकारी** – दुगुन, तिगुन की भॉति ही चौगुन की लयकारी भी झपताल की आवृति में चार बार प्रयोग करनी होगी एवं एक आवृति की चौगुन $^{10}/_{4} = 2\,^{1}/_{2}$ मात्रा की होगी एवं $7\,^{1}/_{2}$ मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

**एक आवृति में चौगुन :–**




**आड की लयकारी** – $^{3}/_{2}$ की लयकारी अर्थात् दो मात्रा में तीन मात्रा अथवा एक मात्रा में डेढ मात्रा को समायोजित करना आड है। झपताल की आड लयकारी $10 \times \frac{2}{3} = {}^{20}/_{3} = 6\,^{2}/_{3}$ मात्रा की होगी एवं $3\frac{1}{3}$ मात्रा के बाद आरम्भ होगी। तीनताल में भी आपने देखा कि आड, तिगुन लयकारी की आधी होती है।

| 1 | | 5 | | 6 | | 7 | | 8 | | 9 | | 10 | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| धिं | ऽ | ना | ऽ धि | ऽ धि | ऽ | ना | ऽ ति | ऽ ना | ऽ | धि | ऽ धि | ऽ ना | ऽ |
| | | | | 0 | | | | 3 | | | | | |




## 8.5 एकताल में लयकारी

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

**एकताल का ठेका**

| धिं | धिं | धागे | तिरकिट | तू | ना | क | ता | धागे | तिरकिट | धि | ना | धिं |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| x | | 0 | | 2 | | 0 | | 3 | | 4 | | x |

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

**एक आवृति की दुगुन**

| 7 | | 8 | 9 | | 10 | 11 | | 12 | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| धिंधिं | | धागेतिरकिट | तूना | | कत्ता | धागेतिरकिट | | धिना | धिं |
| 0 | | | 3 | | | 4 | | | x |

**एक आवृति की तिगुन**

| 9 | | | 10 | | 11 | | 12 | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| धिं | धिं | धागे | तिरकिट | तूना | कत्ता | धागे | तिरकिटधिना | | धिं |
| 3 | | | | | 4 | | | | x |

**एक आवृति की चौगुन**

| 10 | | | | 11 | | 12 | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| धिं | धिं | धागे | तिरकिट | तूनाकत्ता | | धागेतिरकिट धिना | धिं |
| | | | | 4 | | | x |

**आड की लयकारी** – एकताल के ठेके में धागे में 'धा', व गे की मात्रा का मूल्य आधी–आधी मात्रा का है एवं तिरकिट में 'ति', 'र', 'कि' 'ट' की प्रत्येक की मात्रा का मूल्य $1/4$ मात्रा का है। आड की लयकारी में स्वतंत्र मात्रा जैसे धिं, तू, ना, क एवं ता बोले में एक अवग्रह लगाएगें परन्तु धागे के बोल में 'धा' एवं 'गे' बोले कर पृथक कर देंगे एवं तिरकिट के बोल को 'तिर' व 'किट' को प्रथक कर प्रयोग करेंगे जो एकताल की आड लयकारी से स्पष्ट हो जाएगा।

| 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| धिऽधि | ऽधागे | तिरकिटतू | ऽनाऽ | कऽता | ऽधागे | तिरकिटधि | ऽनाऽ | धिं |
| 2 | | 0 | | 3 | | 4 | | x |

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

## 8.6 रुपक ताल में लयकारी

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

**रुपक ताल का ठेका**

| ती | ती | ना | धी | ना | धी | ना | ती |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 0 | | | 1 | | 2 | | 0 |

**एक आवृति की दुगुन** – $3\frac{1}{2}$ मात्रा में आएगी एवं $3\frac{1}{2}$ मात्रा के बाद आरम्भ कर सम पर आएगी।

| 4 | 5 | 6 | 7 | |
|---|---|---|---|---|
| ऽती | ती ना | धी ना | धी ना | ती |
| | | | | 0 |

**एक आवृति की तिगुन** – $\frac{7}{3} = 2\frac{1}{3}$ मात्रा में आएगी।

| 5 | 6 | 7 | |
|---|---|---|---|
| ऽऽ ती | ती ना धी | ना धी ना | ती |
| | | | 0 |

**एक आवृति में चौगुन** – $\frac{7}{4} = 1\frac{3}{4}$ मात्रा में आएगी।

| 6 | 7 | |
|---|---|---|
| ऽ ती ती ना | धी ना धी ना | ती |
| | | 0 |

**आड की लयकारी** – $7\times\frac{2}{3}=4\frac{2}{3}$ मात्रा में आएगी एवं तीसरी मात्रा से आरम्भ कर सम पर आएगी।

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ती | ती | ऽती ऽ | ती ऽ ना | ऽ धी ऽ | ना ऽ धी | ऽ ना ऽ | ती |
| | | | | | | | 0 |

## 8.7 नौ मात्रा की ताल में लयकारी

**पखावज पर बजाये जाने वाला ठेका** :–

| धा | देत | देत | थूं | थूं | तिट | कत | गदी | गिन | धा |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| × | 2 | 3 | 4 | 0 | 5 | 0 | 6 | 0 | × |

**तबले पर बजाए जाने वाला ठेका** :–

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

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

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

**एक आवृति की तिगुन** :–

| 7 | 6 | 8 | |
|---|---|---|---|
| धिनातिरकिट | तूनाक | ताधिना | धि |
| 0 | 6 | 0 | × |

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

| 7 | 8 | 9 | |
|---|---|---|---|
| ऽऽऽधि | नातिरकिटतूना | कताधिना | धि |
| 0 | 6 | 0 | × |

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

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

**अभ्यास प्रश्न**

**क) लघु उत्तरीय प्रश्न :–**

1. एकताल की दुगुन, तिगुन व चौगुन लयकारी लिपिबद्ध कीजिए।
2. रूपकताल 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।