संगीत परिभाषा विवेचन

पद्मभूषण आचार्य श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर 'सुजान'

प्रकाशक

आचार्य एस्. एन्. रातंजनकर फाउण्डेशन

मुंबई - ४०० ००७

आचार्य एस्. एन्. रातंजनकर विश्वस्त मंडल के प्रकाशन

आचार्य श्रीकृष्ण रातंजनकर 'सुजान'

(जीवनी तथा स्मृति ग्रंथ) - संपादक मंडल

- अभिनव गीत मंजरी, भाग 1, 2, 3

- अभिनव संगीत शिक्षा - भाग 1

  तानसंग्रह भाग 2 और 3

  -डॉ. एस्. एन्. रातंजनकर

- Aesthetic Aspects of India's Musical Heritage

  - Dr. S. N. Ratanjankar

- रागरंग - लेखक पं. दिनकर कायकिणी

संगीत परिभाषा विवेचन

लेखक
पद्मभूषण श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर 'सुजान'

हिंदी अनुवाद
डॉ. श्रीरंग संगोराम, पुणे

प्रकाशक
आचार्य एस्. एन्. रातंजनकर फाउण्डेशन
ग्रामदेवी, मुंबई - ४०० ००७

Sangeet Paribhashaa Vivechan
S. N. Ratanjankar

प्रकाशक :
विश्वस्त मंडल,
आचार्य एस्. एन्. रातंजनकर फाऊण्डेशन
द्वारा : पं. दिनकर कायकिणी,
'आनंदाश्रम', 22, पंडिता रमाबाई मार्ग,
ग्रामदेवी, मुंबई 400 007
दूरभाष : 380 6021

प्रथम मराठी मुद्रण :
1973

हिंदी अनुवाद :
प्रथम संस्करण (500 प्रतियाँ) - 20 दिसंबर 2000

Publisher & Distributor
संस्कार प्रकाशन Sanskar Prakashan
6/400, Abhyudaya Nagar,
Kalachowki, Mumbai - 400033.
(Ph. : 9146204431, 9869185959)
Website : www.sanskarprakashanmusic.com
email : sanskarprakashanbooks@gmail.com

Rs. 300/-

सर्वाधिकार सुरक्षित

मुखपृष्ठ तथा मुद्रण :
माणिकचंद नंदादीप पेपर प्रॉडक्टस् प्रा. लि.
कोरेगाव भीमा, पुणे - 412 216

आचार्य श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर 'सुजान'

(31 दिसंबर 1900) *(14 फरवरी 1974)*

दो शब्द *

'महाराष्ट्र विद्यापीठ ग्रंथनिर्मिति मंडल' के आदेशानुसार 'संगीत परिभाषा' पुस्तक लिखने का दायित्व मैंने स्वीकार किया ।

इस पुस्तक में उत्तर भारतीय (हिंदुस्थानी) संगीत के विषय में बृहत् जानकारी विस्तृत रूप में देने का मैंने प्रयत्न किया है । उदाहरणोंसहित रागों की जानकारी भी दी है । मुझे पूरी आशा है कि यह परिभाषा विवेचन विद्यालयों तथा महाविद्यालयों के छात्रों के लिए ही नहीं, बल्कि सर्वसामान्य संगीत जिज्ञासुओं के लिए भी उपयुक्त सिद्ध होगा ।

इस पुस्तक के 'प्रूफ' जाँचने का काम मेरे शिष्य श्री के. जी. गिंडे और श्री कमलाकर कुलकर्णी ने ध्यानपूर्वक किया; मैं उन्हें हार्दिक धन्यवाद देता हूँ ।

मुंबई, 23 मई 1973

श्री. ना. रातंजनकर

(* लेखक के मूल मराठी निवेदन का अनुवाद)

ॐ

॥ श्री गणेशाय नमः ॥

प्रास्ताविक निवेदन

परमश्रद्धेय गुरुवर्य पद्मभूषण आचार्य श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर जी (सुजान) के जीवन काल का अंतिम ग्रंथ 'संगीत परिभाषा' उन्होंने महाराष्ट्र विद्यापीठ ग्रंथ निर्मिति मंडल के अनुरोध पर विद्यालयों तथा महाविद्यालयों के पाठ्यक्रम के लिए 1972 में मराठी भाषा में लिखा था। इस ग्रंथ में लेखक ने भारतीय (हिन्दुस्थानी) संगीत के बारे में प्रात्यक्षिक एवं शास्त्रीय जानकारी को विस्तृत रूप में पाठकों के सामने रखने का यथायोग्य प्रयास किया है, जो न केवल विद्यार्थियों के लिए अपितु सर्वसाधारण संगीत के जिज्ञासुओं के लिए भी अत्यंत उपयुक्त है। इस ग्रंथ के प्रथम संस्करण के बाद 1974 में लेखक के स्वर्गवास के पश्चात् इसका पुनर्मुद्रण न हो पाया। साथ ही साथ इस ग्रंथ के अंतर्गत दी गई अमूल्य जानकारी को केवल मराठी भाषा में ही सीमित रखना अन्याय समझकर आचार्य रातंजनकर जी की जन्म शताब्दी के शुभ अवसर पर उनके विचारों का और अधिक प्रचार करने के हेतु इस ग्रंथ को हमने हिन्दी में अनुवादित करके उसका पुनर्मुद्रण किया है।

इस मूल मराठी ग्रंथ का हिन्दी अनुवाद करने के लिए हमारे परम स्नेही डॉ. श्रीरंग संगोराम जी ने अपना व्यक्तिगत अमूल्य समय देकर जो सक्रिय सहयोग प्रदान किया उसके लिए उन्हें जितने भी धन्यवाद दिए जाएँ, कम ही होंगे। उन्होंने न केवल इसका हिन्दी अनुवाद किया बल्कि उसके सम्पूर्ण मुद्रण कार्य तथा ग्रंथ की सिद्धि में व्यक्तिगत पर्यवेक्षण के अंतर्गत इस ग्रंथ को अनुवादित रूप में प्रकाशित करने में आत्मीयतापूर्वक हमारा सहयोग दिया; इसके लिए उन्हें मनःपूर्वक धन्यवाद देना हमारा नैतिक कर्तव्य है। स्वयं संगीत के ज्ञाता एवं प्रतिष्ठित समीक्षक होने के नाते तथा पुणे विश्वविद्यालय के हिंदी के पूर्व प्राध्यापक के नाते हिंदी और संगीत दोनों उनके लिए प्रिय विषय रहे।

स्वरलिपि तथा अन्य पारिभाषिक शब्दावली से युक्त संगीतविषयक समीक्षा ग्रंथ का मुद्रण अपने आप में ही एक चुनौतीभरा दायित्व होता है। किन्तु पुणे के प्रतिष्ठित

'माणिकचंद नंदादीप पेपर प्रॉडक्ट्स,प्रा. लि.'के स्वत्वाधिकारी श्री सदानंद महाजन जी के स्नेहमय सहयोग की बदौलत यह कठिन कार्य सुचारु रूप से संपन्न हो सका। ग्रंथ के आकर्षक मुखपृष्ठ का निर्माण तथा उसके मनोहारी मुद्रणकार्य के लिए हम 'माणिकचंद नंदादीप पेपर प्रॉडक्ट्स' को भी मन:पूर्वक धन्यवाद देते हैं।

हमें आशा ही नहीं बल्कि विश्वास है कि समस्त संगीत साधक और संगीत प्रेमी जन इस ग्रंथ से भली भाँति लाभान्वित होंगे।

आचार्य एस. एन. रातंजनकर विश्वस्त मंडल
मुंबई - 400 007.

२० दिसंबर २०००

अनुक्रमणिका

प्रास्ताविक निवेदन - ..... विश्वस्त मंडल

अध्याय		पृष्ठ
•	प्रास्ताविक : संगीत परिभाषा की स्वरलिपि	1 ते 4
1.	संगीतशास्त्र	5 ते 22
2.	मूर्च्छना	23 ते 37
3.	जातियाँ तथा रागों के प्राचीन नियम	38 ते 40
4.	हिंदुस्थानी और दाक्षिणात्य स्वर-सप्तकों की तुलना	41 ते 43
5.	दाक्षिणात्य मेल और हिंदुस्थानी थाट	44 ते 53
6.	अलंकार	54 ते 55
7.	गायन की आवाज़	56 ते 58
8.	राग	59 ते 61
9.	रागजातियाँ	62 ते 67
10.	राग के स्वरों का प्राबल्य और दौर्बल्य	68 ते 72
11.	पकड़ या विशेष रागदर्शक स्वरसमुदाय	73 ते 74
12.	राग की स्वर संगतियाँ और उनका महत्त्व	75 ते 76
13.	कणरूपी स्वर	77 ते 80
14.	गमक	81 ते 85
15.	रागों के गायन का समयचक्र	86 ते 88
16.	राग गायन	89 ते 103
17.	ताल	104 ते 120
18.	राग और रस	121 ते 125
19.	भारतीय वाद्य	126 ते 134
20.	राग-रागिणी प्रणाली	135 ते 137

परिशिष्ट

- बिलावल थाट के राग 138 ते 148
- कल्याण थाट के राग 149 ते 154
- खमाज थाट के राग 155 ते 161
- भैरव थाट के राग 162 ते 174
- पूर्वी थाट के राग 175 ते 184
- मारवा थाट के राग 185 ते 194
- काफी थाट के राग 195 ते 234
- आसावरी थाट के राग 235 ते 249
- भैरवी थाट के राग 250 ते 256
- तोड़ी थाट के राग 257 ते 264
- स्वातंत्र्योत्तर काल में प्रचलित हुए राग 265 ते 266

प्रास्ताविक

संगीत परिभाषा की स्वरलिपि

शुद्ध स्वर : किसी भी चिह्न के बिना वैसे ही लिखे हुए स्वर यथा :

सा री ग म प ध नि

विकृत स्वर : कोमल स्वर : स्वर के नीचे एक आड़ी रेखा। यथा:

री ग ध नि

तीव्र स्वर : स्वर के ऊपर एक खड़ी रेखा। यथा: मं

मध्य सप्तक के स्वर : सा री री ग ग म मं प ध ध नि नि

मन्द्र सप्तक के स्वर : स्वर के नीचे एक बिन्दु। यथा:

नि़ नि़ ध़ ध़ प़ मं़ म़ ग़ ग़ री़ री़ सा़

तार सप्तक के स्वर : स्वर के ऊपर एक बिंदु। यथा:

सां रीं रीं गं गं मं मं पं धं धं निं निं

मींड : एक स्वर से दूसरे स्वर तक सिर पर एक मेहराब। यथा:

नि प, म री, सां ध इत्यादि

इस मींड में राग की आवश्यकतानुसार बीच के स्वर लगाए जाते हैं या नहीं भी लगाए जाते। यथा:

नि ध प, म ग री, सां नि ध,

देस राग में हमीर राग में

खटका : यदि स्वर कोष्ठक में लिखा गया हो तो उस स्वर पर खटका देना होता है। ऐसा खटका देते समय कोष्ठक में लिखे हुए स्वर को दो मर्तबा अति द्रुत गति में कहना होता है और उसके पहले उच्चारण में उस स्वर के ऊपरवाले स्वर को और दूसरे उच्चारण में उसके नीचेवाले स्वर को स्पर्श करके उसे व्यक्त करना होता है। जैसे :

(प) = ध प मं प, (सां) = रीं सां नि सां, (म) = पमगम

कणस्वर : स्वर के माथे पर बाईं तरफ छोटी आकृतिवाले स्वर का निर्देश।

यथा : ^{म}री, ^{प}म, ^{ध}प, ^{प}सां

ये कणस्वर दो तरीकों से लगाने होते हैं ।

(1) **पूर्वलग्न कण :** कण स्वर के नाम का उच्चारण न करते हुए जिस स्वर पर वह 'कण' हो उस स्वर के नाम का उच्चारण कणस्वर के स्थान से ही करके उस स्वर को व्यक्त करना। यथा :

$^{री}$प = रीप ----------,
प ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

^{प}सां = पसां ----------
सां ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

(2) अनुलग्न कण : इस कण का प्रयोग दो स्वरों के बीच होता है। इन दो स्वरों में से दूसरे स्वर के माथे पर इसे छोटे आकार में लिखा जाता है और पहले स्वर से लेकर कणस्वर तक का उच्चारण दरसाने के लिए मींड-निर्देशक मेहराब खींची जाती है। इस कणस्वर के नाम का उच्चारण न करते हुए दूसरे स्वर के उच्चारण के पहले उसे स्पर्श करके फिर उस दूसरे स्वर का उच्चारण करना होता है। यथा :

^{ग}म री, ^{ध}नि प, $^{नि}$सां ध

^{ग}म री = म ---------- ग री
मो ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ री

^{ध}नि प = नि ---------- ध प
आ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ज

सां ⌐नि ध = सां ---------- नि ध

मा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ नो

यदि स्वरों के नीचे आ-कार अथवा अक्षर हों तो स्वरों के स्थान पर उन उन आ-कारों का या अक्षरों का उच्चारण करना होता है।

मात्रा विभाग : एक मात्रा को एक 'अणुद्रुत' मानकर उसका चिह्न '‿' निर्धारित किया जाए। इसी चिह्न को बड़े आकार '⁀' के रूप में अथवा उससे भी बड़ा करके उसमें जितने भी स्वर आएँगे उतने समान भाग उस एक मात्रा के अंतर्गत मानकर तथा उतनी ही कालावधि प्रत्येक स्वर की मानते हुए उसके अनुसार गायन किया जाए। एक मात्रा में आनेवाले स्वर समान अवकाशवाले न हों तो अधिक कालावधिवाले स्वरों के आगे '-' इस प्रकार का चिह्न लगाकर उसके मुताबिक स्वरों की कम या अधिक कालावधि मान ली जाए। यथा:

स्वरों की कालावधि

(1) ग म (2) ग म प

मात्रा विभाग $\frac{1}{2}\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}\frac{1}{3}\frac{1}{3}$

(3) ग म प ध (4) ध प म ग री सा

मात्रा विभाग $\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}\frac{1}{4}$ $\frac{1}{6}\frac{1}{6}\frac{1}{6}\frac{1}{6}\frac{1}{6}\frac{1}{6}$

(5) ग म प ध नि ध प -

मात्रा विभाग $\frac{1}{8}\frac{1}{8}\frac{1}{8}\frac{1}{8}\frac{1}{8}\frac{1}{8}\frac{1}{8}$

(6) नि ध प ध - म ग -

मात्रा विभाग $\frac{1}{8}\frac{1}{8}\frac{1}{8}\frac{1}{8}\frac{1}{8}\frac{1}{8}\frac{1}{8}\frac{1}{8}$

(7) नि़ सा ग म प ध नि सां

मात्रा विभाग $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{1}{8}$

ऊपर दिए हुए उदाहरण का स्पष्टीकरण -

(1) पहले टुकड़े में ग और म, दोनों स्वर आधी-आधी मात्रावाले हैं।

(2) दूसरे टुकड़े में ग म और प अकेले में एक तृतीयांश मात्रावाले हैं।,

(3) तीसरे टुकड़े में ग, म, प और ध अकेले में एक चतुर्थांश मात्रावाले हैं।

(4) चौथे टुकड़े में ध, प, म, ग, री और सा अकेले में एक षष्ठांश मात्रावाले हैं।

(5) पाँचवें टुकड़े में ग, म, प, ध, नि और ध अकेले में एक अष्टमांश मात्रावाले हैं और अंतिम स्वर 'प' अपने अगले अवकाश के साथ एक चतुर्थांश मात्रावाला है।

(6) छठे टुकड़े में नि ध और प स्वर अकेले में एक अष्टमांश मात्रावाले, उसके बाद का 'ध' अगले अवकाश के साथ एक चतुर्थांश मात्रावाला और उसके बाद का 'म' एक अष्टमांश मात्रावाला है और अंतिम 'ग' अगले अवकाश के साथ एक चतुर्थांश मात्रावाला है।

(7) सातवें टुकड़े में नि़, सा, ग, म, प, ध, नि, सां अकेले में एक अष्टमांश मात्रावाले हैं।

ताल चिह्न :

किसी भी ताल की पहली ताली को उसकी पहली मात्रा माना जाता है। इसी को ताल की 'सम' माना जाता है। उसके बाद आनेवाली सभी तालियाँ 2,3,4,5 इत्यादि के क्रम से प्रस्तुत होती हैं। सम का चिह्न 'गुणन चिह्न' (X) के रूप में दर्शाया जाता है। काल अथवा खाली का चिह्न '0' के रूप में रहता है। यथा:

त्रिताल : मात्रा : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

ठेका : ना धिं धिं ना ना धिं धिं ना ना तिं तिं ना ना धिं धिं ना

ताल चिह्न : X 2 0 3

एकताल : मात्रा : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

ठेका : धिं धी धा त्रक तू ना क त्ता धिं त्रक धी ना

तालचिह्न : X 0 2 0 3 4

□□□

पहला अध्याय

संगीत शास्त्र

संगीत एक श्राव्य साक्षात्कार है। वह कानों से सुनने की चीज है। अर्थात् वह एक नादमय वस्तु है। भारतीय संगीत के गीत राग और ताल में निबद्ध होते हैं। राग स्वरों की विशिष्ट रचनाएँ हैं। ताल लयमें से पैदा होते हैं। स्वर श्रुतियों से प्राप्त होते हैं। श्रुतियाँ नादों की ही उच्च-नीच सीढ़ियाँ हैं। अत: नाद, श्रुति, स्वर, राग, लय-ताल इन संगीत के मूलभूत तत्त्वों की यथायोग्य व्याख्या याने 'संगीत शास्त्र'।

'सम्यक् गीतं इति संगीतम्।' अथवा 'सांगं गीतं इति संगीतम्।' इस प्रकार 'संगीत' शब्द की व्युत्पत्ति है। इसी से गीत और उसके लिए आनुषंगिक कलाओं - वादन तथा नृत्य, इन सबको मिलाकर संगीत की संज्ञा दी जाती है। ''गानं च वादनं च नृत्यं च इति त्रयम् संगीतमुच्यते।'' इस प्रकार संगीत की परिभाषा ग्रंथों में दी गई है।

'गीत' की परिभाषा :- 'रंजक: स्वरसंदर्भो गीतमित्यभिधीयते।'

अर्थ : जिस पद्यरचना को बहलानेवाले स्वरों का संदर्भ प्राप्त हो उसे गीत कहा जाता है।

ऊपर लक्षित किया गया है कि संगीत की उत्पत्ति नाद से हुई है। नाद से ही श्रुतियाँ और स्वर बनते हैं। श्रुतियाँ और स्वर नाद की उच्च-नीच झंकृतियाँ हैं।

'सामवेदादिं गीतं संजग्राह पितामह:।' अर्थात् ब्रह्मा ने सामवेद से संगीत का निर्माण किया। हमारे चार वेद हैं :- ऋग्वेद, यजुर्वेद, सामवेद तथा अथर्ववेद। सामवेद में प्राय: ऋग्वेद की ही ऋचाएँ गाई जाती हैं। प्रागैतिहासिक काल में यज्ञ-समारोह के समय इंद्र, वरुण, अग्नि, सूर्य, मरुत्, ऊषा इत्यादि निमंत्रित देवताओं को यज्ञ का हविर्भाग (नैवेद्य) अर्पण करके तदुपरांत उनका मनोरंजन करने के हेतु वैदिक ऋचाओं (मंत्रों) का मधुर स्वरालापों से गायन होता था। इन ऋचाओं को सामवेद की संज्ञा दी गई है। 'साम' का अर्थ ही गायन है। इन्हीं सामवैदिक ऋचाओं की गानक्रिया से संगीत की उत्पत्ति हुई, ऐसी हमारी परंपरागत दृढ़ धारणा है। यह संगीत धार्मिक स्वरूप का था। किंतु इस

धार्मिक संगीत की ही संगति में कहिए या उससे निष्पन्न रूप में एक समानांतर तौर पर लौकिक संगीत भी प्रचलित था। स्तोत्र, आरतियाँ, गाथाएँ (जिनमें महान व्यक्तियों के जीवनचरित्रों और उनके महनीय कार्यकलापों का एवं शूर-वीरों के पराक्रमों का वर्णन होता है), मंगलाष्टक, नाट्यगीत और साथ ही साथ ऋचाएँ तथा घरेलू मंगल कार्य, विवाह, पुत्र जन्मोत्सव, होली-दीवाली इत्यादि अवसरों पर गाए जानेवाले गीत इत्यादि रूपों में गायन-व्यवहार जनसाधारण में भी प्रचलित था। इन समस्त गीतों की स्वररचना पर विचार होने लगा, तब संगीत शास्त्र का सूत्रपात हुआ।

इस संगीत शास्त्र के अंतर्गत निम्नलिखित विषयों का अंतर्भाव होता है। :- (अ) गीतों में प्रयुक्त होनेवाले स्वर, उनके नाम तथा पारस्परिक उच्चनीचता के अनुसार उनका अनुपात, (आ) इन अनुपातों को गिननेवाले सूक्ष्म ध्वन्यन्तर अथवा श्रुतियाँ, (इ) नियमित स्वरसप्तक अर्थात् ग्राम, (ई) मुख्य सात स्वरों के सप्तक, जिन्हें मूर्च्छना कहते हैं, (उ) गेय पदों की स्वररचनाओं तथा तदंतर्गत स्वरों को क्रम के अनुसार बाँटकर किया हुआ वर्गीकरण, जिन्हें प्राचीन ग्रंथों में जाति कहते हैं, (ऊ) इन जातियों के विशेष लक्षण तथा इन जातियों से ही निर्मित हुए राग, (ए) रागों के गायनार्थ प्रयुक्त गीत, (ऐ) इन गीतों के भेद, (ओ) इन भेदों के मुताबिक निर्मित गायन शैलियाँ, (औ) इन गीतों के लिए प्रयुक्त प्राचीन एवं अर्वाचीन ताल और उनकी सविस्तार चर्चा... इत्यादि।

नाद : नाद एक मधुर ध्वनि है। वह संगीत का आधार है। ध्वनि याने हवा में उत्पन्न होनेवाले तरंगों का परिणाम है। हवा के प्रवाह में किसी भी कारण आघात पैदा हो जाए तो हवा का प्रवाह बिखर जाता है। हवा के कण आघात की बदौलत दूर फेंके जाते हैं; फिर उनके छटक जाने के कारण आवाज़ पैदा होती है। ये आवाज़ें हमारे कानों तक पहुँचकर कान में रहनेवाले श्रवणक्षम इंद्रियों पर हवा में हुए आघातों के समान ही आघात करती हैं और उसके मुताबिक हमें उस आवाज़ का एहसास होता है। हाथ से ताली बजाते समय दाईं और बाईं हथेलियों के बीच रहनेवाली हवा के प्रवाह में होनेवाले कण जोर से दूर फेंके जाते हैं और उनके दूर छटकने का परिणाम ही आवाज है। यदि हम आस-पास हों तो वह हमारे कानों तक पहुँचती हुई हमें सुनाई देती है। पटाखों की आवाज़, रेल गाड़ी के चलने की आवाज़, गीले कपड़ों को धोते समय पत्थर से टकराने की आवाज़ - हमारे नज़दीक रहने पर ही सुनाई पड़ती है। सुनने योग्य अंतर के परे होनेवाली आवाजें हमें नहीं सुनाई पड़ेंगी। उपर्युक्त सभी ध्वनियाँ या आवाज़ें कर्कश की कोटि में आएँगी ; वे कानों के लिए सुखद नहीं हैं। किंतु सुखदायक, मधुर लगनेवाली ध्वनियाँ भी होती हैं। ऐसी ध्वनियों को नाद कहते हैं। नाद से ही संगीत की उत्पत्ति होती

है। आवाज मधुर और संगीतोपयोगी बने, इसके लिए कुछ वैज्ञानिक तत्त्वों की जरूरत होती है। वे इस प्रकार हैं :-

(1) आवाज़ मधुर बनने के लिए हवा में होनेवाले आघात स्पंदनात्मक, कंपनयुक्त और थरथरानेवाले होने चाहिए। जमीन से चिमटे को टकराया जाए तो कुछ देर वह थरथराता है। उसके दोनों हाथ ऊपर-नीचे होते रहते हैं। इसी प्रकार नादोत्पादक वस्तु थरथराती रहे तभी तो वह हवा में थरथरानेवाले आघात पैदा करेगी, अन्यथा नहीं। नादोत्पादक वस्तुएँ अनेक हैं; यथा-पक्का तना हुआ डोरा, रेशम का धागा, ताँबा, पीतल, फौलाद जैसी धातुओं से बने तार, धातुओं के पतले टुकड़े, घण्टी इत्यादि। इसी में मजबूती से तने हुए चमड़े तथा फूँक से बजनेवाले शंख का भी अंतर्भाव होगा। जब इन समूची वस्तुओं से नाद उत्पन्न होता है, तब उनमें स्पंदन होता रहता है।

(2) हवा में होनेवाला कंपन बहुत वेग के साथ होना चाहिए। नादोत्पादक वस्तुओं में अतीव द्रुत गति से कंप पैदा, होना जरूरी है। इन वस्तुओं में कम-से-कम प्रति सेकेंड 16 मर्तबा स्फुरण पैदा होना चाहिए। ऐसा होने पर ही कानों को आकलन होनेवाला और हमारे कानों को सुनाई पड़ने लायक नाद और सो भी निम्न से निम्न कोटिवाला उत्पन्न होगा। ध्वनिशास्त्रवेत्ताओं का निर्णय है कि मनुष्य के कानों को आकलन होनेवाला ऊँचे से ऊँचा नाद प्रति सेकेंड 38,000 कंपन संख्याद्वारा उत्पन्न होनेवाला होता है।

(3) हवा में होनेवाले कंपन सम गतिवेग से होने चाहिए। विषम गतिवेग से होनेवाले कंपनों द्वारा निकलनेवाली आवाज मधुर तथा संगीतोपयोगी नहीं रहेगी। ये नियम विज्ञानाधारित हैं और 'नाद' के निर्माण हेतु अनिवार्य हैं।

'नाद' को परखने के तीन मुख्य दृष्टिकोन हैं :-

(1) नाद की उच्चनीचता : हवा में होनेवाले नादोत्पादक कंपन का वेग जितना अधिक होगा उतना ही नाद उच्च स्तर का होगा और वेग जितना कम होगा उतनी मात्रा में वह निम्न स्तर का होगा। नाद के इस गुणधर्म की बदौलत ही श्रुतियाँ तथा स्वर उत्पन्न होते हैं।

(2) नाद का छोटा-बड़ा होना : एक ही नाद छोटा या बड़ा रह सकता है। हौले से आवाज़ निकाली जाए तो वह नज़दीकवाले व्यक्ति को सुनाई पड़ेगी। दूर फासले पर होनेवाले व्यक्ति से बात करनी हो तो आवाज़ में जोर लाना पड़ता है। मतलब यह कि एक ही नाद को हौले से निकाल सकते हैं और जोर से भी। यही नाद का छोटा-बड़ापन है।

(3) नाद की जाति (नस्ल) : कोई ध्वनि किसी परिचित व्यक्ति अथवा घण्टा, थाल, शंख, बाँसुरी इत्यादि नादोत्पादक वस्तुओंमें से किसकी है, इसे उस व्यक्ति या वस्तु को न देखकर भी हम तत्काल पहचान सकते हैं। यह जो नाद की विशेषता है उसे नाद की जाति या नस्ल कहते हैं। अपने घर के ही रिश्तेदारोंमें माँ, पिता, भाई, बहन वगैरह में कोई बोल रहा हो या हमें बुला रहा हो तो उसे न देखकर भी हम समझ जाते हैं कि कौन बोल रहा है या कौन बुला रहा है। प्रत्येक व्यक्ति की आवाज़ का विशेष धर्म होता है, जो दूसरे किसी भी व्यक्ति की आवाज़ से मेल नहीं खाता। हमारे कंठ में होनेवाली नादोत्पादक स्नायुओं के गठन पर आवाज़ की जाति निर्भर करती है। हमारी आवाज़ से निर्मित हवातरंगों की आकृतियाँ हरेक की आवाज़ के मुताबिक अलग-अलग होती हैं और उनके अनुसार आवाज़ की जातियाँ रहती हैं।

श्रुति : ऊपर कहा ही है कि नाद की उच्चनीचता नाद की एक विशेषता है और यह भी बताया है कि नाद की इस विशेषता के कारण श्रुतियाँ और स्वर उत्पन्न होते हैं। श्रुति शब्द 'श्रू' याने 'सुनना' धातु से बना है। 'श्रुति' शब्द के दो अर्थ हैं :

(1) वेद : पुराने जमाने में वेदों को गुरु के मुख से सुनकर ही याद किया जाता था; लिखाई-पढ़ाई द्वारा उनका अध्ययन नहीं होता था।सब कुछ सुनकर ही याद किया जाता था। इसी से वेदों को 'श्रुति' कहा जाता है। किंतु संगीत के संदर्भ में इस उपपत्ति का कोई संबंध नहीं।

(2) संगीत में ' श्रुति' का मतलब है अतिसूक्ष्म ध्वन्यंतरों के कारण आरोही गति से ऊँचे होनेवाले किंतु एक दूसरे से अलग पहचानने लायक सूक्ष्म ध्वन्यंतर-स्थानों पर रहनेवाले नाद। हमारे शास्त्रकार प्राचीन काल से श्रुतियों की संख्या कुल मिलाकर 22 मानते आए हैं। आज भी यही मान्यता स्वीकृत है। हमारे प्राचीनतम संगीत शास्त्रकार भरत अपने 'भरत नाट्य शास्त्र' में 28 वें अध्याय के 22 वें श्लोक की टीका में श्रुतियाँ बाईस होने का उल्लेख करते हैं :-

''अनेन श्रुति निदर्शनेन..... द्वाविंशा: श्रुतय: प्रत्यवगन्तव्या :।''

हमारे शास्त्रकारों ने इन बाईस श्रुतियों का नामकरण भी किया है। वह इस प्रकार है :- (1) तीव्रा, (2) कुमुद्वती, (3) मन्दा, (4) छन्दोवती, (5) दयावती, (6) रंजनी, (7) रक्तिका, (8) रौद्री, (9) क्रोधी, (10) वज्रिका, (10) प्रसारिणी, (12) प्रीति, (13) मार्जनी अथवा संमार्जनी, (14) क्षिति, (15) रक्ता, (16) संदीपिनी, (17) आलापिनी (18) मदन्ती, (19) रोहिणी, (20) रम्या (21) उग्रा, (22) क्षोभिणी।

ऊपर लक्षित किया ही है कि अतिसूक्ष्म ध्वन्यंतरों के कारण आरोही गाति से ऊँचे होनेवाले नादों को श्रुति कहते हैं। किंतु ये सूक्ष्म ध्वन्यंतर ठीक कितने हैं, इसके बारे में इधर के संगीत अध्येताओं में मतभेद हैं। स्व. विष्णु नारायण भातखण्डे के मतानुसार श्रुतियाँ एक ही जैसे ध्वन्यन्तरों से ऊँचे होनेवाले नाद हैं। इस मत के अनुसार संख्या 2 (दो) का बाईसवाँ वर्गमूल इस समान ध्वन्यन्तर का अर्थात् श्रुति का अनुपात बनता है। इस विषय का स्पष्टीकरण हिंदुस्थानी संगीत पध्दति, चौथा भाग, पृ.क्र.40 और 41 पर प्राप्त है।

आजकल के कुछ विद्वान इस मत के कायल नहीं हैं। भरत ने अपने समय में प्रचलित दो मौलिक स्वरसप्तकों का उल्लेख किया है। इन स्वर सप्तकों को क्रमश: षड्ज ग्राम और मध्यम ग्राम ऐसे नाम दिए गए हैं। इन दो सप्तकों का आधार लेते हुए इनके अंदर होनेवाले पंचम के ध्वन्यंतर को एक श्रुति के परिमाण के रूप में भरत नाट्यशास्त्र में स्पष्टत: स्वीकृत किया गया है। भरत के पश्चात् के संगीत शास्त्रकार मतंग ने भी इन श्रुति-परिमाणों की व्याख्या करते हुए यह सिध्द किया है कि सभी श्रुत्यंतर समान परिमाणवाले ही हैं। इन आधारों का अनुसरण करते हुए पं. भातखण्डे जी ने निर्णय दिया है कि भरत-मतंग-शाङ्र्गदेव द्वारा स्वीकृत श्रुत्यंतर एक जैसे ही होंगे।

ग्राम : यह प्राचीन संगीत का एक परिमाषिक शब्द है। 'संगीत रत्नाकर' में ग्राम की परिभाषा इस प्रकार की गई है-

'ग्राम: स्वर समूह: स्यान्मूर्च्छनादे: समाश्रय: ।'

अर्थ : जिसमें से मूर्च्छनाएँ निष्पन्न होती हैं, ऐसा स्वर समूह ग्राम है। स्वरसप्तक याने ग्राम। प्राचीन संगीत में ऐसे तीन ग्रामों का उल्लेख मिलता है। (1) षड्ज ग्राम, (2) मध्यम ग्राम और (3) गांधार ग्राम। इनमें से षड्ज तथा मध्यम ग्राम का ही उपयोग हमारे प्राचीन संगीत में हुआ है। हमारे संगीत के सबसे पहले शास्त्रकार भरत मुनि के काल में (ई.पू. 2रे शतक से ई. सन 2 रे शतक तक का काल) गांधार ग्राम लुप्त हुआ था। वस्तुत: जिस स्वरसप्तक में स्वरस्थान एकदूसरे से निश्चित परिमाणवाले ध्वन्यन्तरों पर रहते हैं उसे ग्राम कहा गया है। यह एक मौलिक स्वरसप्तक होता है। शुध्द स्वरसप्तक को ही ग्राम की संज्ञा दी जा सकती है।

ऊपर ग्राम की परिभाषा में 'मूर्च्छना' शब्द आया है। यह भी एक परिभाषिक शब्द है। उसकी ग्रंथोक्त परिभाषा इस प्रकार है :-

क्रमात्स्वराणां सप्तानामारोहश्चावरोहणम्।
मूर्च्छनेत्युच्यते ग्रामद्वये ता: सप्त सप्त च ॥

अर्थ : किन्हीं भी सात स्वरों का क्रमश:आरोह और अवरोह याने मूर्च्छना। सारांश, किसी भी एक स्वर से क्रम के अनुसार सात स्वरों का आरोह एवं अवरोह करना याने मूर्च्छना। प्रत्येक ग्राम में सात स्वर रहते हैं। अत: कुल मिलाकर इक्कीस मूर्च्छनाओं का उल्लेख हमारे प्राचीन ग्रंथों में मिलता है। गांधार ग्राम के लुप्त होने के कारण उस ग्राम की मूर्च्छनाओं को उसमें गृहीत नहीं किया जाता। षड्ज ग्राम तथा मध्यम ग्राम की मूर्च्छनाओं का ही वर्णन ग्रंथों में प्राप्त होता है। आगे मूर्च्छनाविषयक अध्याय में मूर्च्छनाओं की विस्तृत चर्चा की गई है।

उल्लेखनीय है कि अन्य आधुनिक संगीत अध्येताओं के मतानुसार भरतप्रणीत श्रुत्यंतर एक जैसे परिमाणवाले नहीं हैं। इन पंडितों ने श्रुत्यंतरों के तीन परिमाण स्वीकृत किए हैं। ये श्रुत्यंतर सभी स्वर-संवादों के तत्त्व पर आधारित हैं। स्वयं भरत ने तो दो ही स्वर-संवादों का बयान किया है - एक षड्ज ग्राम का षड्ज-पंचम संवाद और दूसरा मध्यम ग्राम का ऋषभ-पंचम संवाद। इन संवादों को भी भरत ने श्रुति की ही परिभाषा में समझाया है। उनकी मान्यता है कि जिन किन्हीं दो स्वरों में तेरह श्रुतियों को अथवा प्रत्यक्ष स्वरों के आधार से श्रुतियों को गिने बिना बारह श्रुतियों का अंतर हो, उन्हें षड्ज-पंचम संवाद के स्वर और साथ ही जिन दो स्वरों में नौ श्रुतियों का या उन स्वरों के आधार से गिने बिना आठ श्रुतियों का अंतर हो उन स्वरों को ऋषभ-पंचम-संवाद के स्वर मान लिया जाए। ऋषम-पंचम-संवाद षड्ज-मध्यम-संवाद का ही पर्यायी रूप है ; क्योंकि षड्ज ग्राम हो या मध्यम ग्राम, षड्ज और मध्यम के बीच आठ ही श्रुतियाँ हैं। स्वयं भरत को स्वीकृत रहनेवाली श्रुतियों की नाप विवाद्य ही है। पश्चिमी ध्वनिशास्त्र का आधार लेकर षड्ज-पंचम-संवाद (सा : प) =2:3 और षड्ज-मध्यम-संवाद (सा : म) = 3:4 माने गए हैं। इसके भी आगे जाकर दो और स्वर-संवाद दाखिल किए गए। वे हैं :-

(i) छ: श्रुतियों के अंतरवाला 'षड्ज- साधारण गांधार' याने आज का षड्ज-कोमल गांधार और (ii) सात श्रुतियों के अंतरवाला 'षड्ज-अंतर-गांधार' जिनका रूप क्रमश: इस प्रकार है:- (सा : ग़) = 5 : 6 और (सा : ग) = 4 : 5। ये स्वरसंवाद भी पश्चिमी ध्वनिशास्त्र के आधार पर ही मान लिए गए हैं। इन संवादों के बारे में स्वयं भरत कुछ भी नहीं कहते।

भरत ने षड्ज-ग्राम और मध्यम-ग्राम श्रुतियों की सारिणी में इस प्रकार प्रस्तुत किए हैं :-

षड्ज ग्राम :

श्रुति क्रमांक :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
स्वर :			षड्ज				ऋषभ		गांधार				मध्यम
स्वरों के संक्षिप्त नाम :			सा				री		ग				म
श्रुतिक्रमांक :	14	15	16	17	18	19	20	21	22				
स्वर :				पंचम			धैवत		निषाद				
स्वरों के संक्षिप्त नाम :				प			ध		नि				

मध्यम ग्राम :

श्रुति क्रमांक :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
स्वर :			षड्ज				ऋषभ		गांधार				मध्यम
स्वरों के संक्षिप्त नाम :			सा				री		ग				म
श्रुतिक्रमांक :	14	15	16	17	18	19	20	21	22				
स्वर :				पंचम			धैवत		निषाद				
स्वरों के संक्षिप्त नाम :				प			ध		नि				

ऊपर की सारिणी से मालूम पड़ेगा कि भरत के षड्ज-ग्राम में पंचम सत्रहवीं श्रुति पर है और वही मध्यम ग्राम में सोलहवीं श्रुति पर है। षड्ज ग्राम में षड्ज और पंचम के मध्य में बारह श्रुतियाँ हैं। अत: भरत के मतानुसार इन दोनों में ऋषभ-पंचम संवाद है। किंतु मध्यम ग्राम में षड्ज और पंचम के बीच ग्यारह ही श्रुतियाँ हैं। अत: मध्यम ग्राम में षड्ज-पंचम संवाद संभव नहीं। तथापि भरत का मानना है कि मध्यम ग्राम में ऋषभ-पंचम संवाद है। क्योंकि ऋषभ और पंचम के बीच आठ श्रुतियों का अंतर है। किंतु इन सभी संवादों का बयान भरत ने श्रुतियों की ही परिभाषा में किया है।

भरत मुनि ने अपने षड्ज तथा मध्यम ग्राम का बयान ऊपर दी हुई सारणी के अनुसार करके उन्हें वीणा पर ग्रहण किया जाता है या नहीं इसकी पड़ताल करने के हेतु चार सारणाओं को याने षड्ज ग्राम में मिलाए गए तारों को क्रमश: एक एक श्रुति की नाप से नीचे उतारने की क्रियाओं का निर्देश किया है ।

भरत नाट्य शास्त्र में 28 वें अध्याय में श्लोक क्र. 20 की टीका में भरत मुनि कहते हैं : **'तत्र यो यत्रांश: स तस्य वादी ।'** अर्थात् इस संदर्भ में जिस किसी स्वर को किसी स्वर रचना में 'अंश' कहा गया हो उसी को उस स्वर का वादी स्वर मान लिया जाए।

'ययोश्च नवकत्रयोदश श्रुत्यंतरे तावन्योन्यं संवादिनौ।'

अर्थ : जो दो स्वर एक दूसरे से नौवीं या तेरहवीं श्रुति पर स्थित हों उन्हें पारस्परिक संवादी स्वर मान लिया जाए।

'यथा षड्ज मध्यमौ षड्ज-पंचमौ ऋषभ धैवतौ गांधार निषादौ इति षड्ज ग्रामे।'

अर्थ : षड्ज-ग्राम में 'षड्ज़-मध्यम', 'षड्ज-पंचम', 'ऋषभ-धैवत' और 'गांधार-निषाद' पारस्परिक तौर पर संवादी हैं।

'मध्यम ग्रामेऽप्येवमेव षड्जपंचम-वर्ज्य पंचमर्षयोश्चाऽत्र संवाद इति।'

अर्थ : मध्यम ग्राम में भी, मात्र षड्ज-पंचम-संवाद को छोड़, ये ही संवाद बनते हैं। क्योंकि इस (मध्यम) ग्राम में पंचम-ऋषभ का संवाद है।

इस विवेचन के उपरांत 'अत्र श्लोकः' यों कहकर निम्नलिखित श्लोक देते हैं :-

'संवादे मध्यमग्रामे पंचमस्यर्षभस्य च।
षड्ज ग्रामे च षड्जस्य संवादः पंचमस्य च।' ॥21॥

अर्थ : ''मध्यम ग्राम में पंचम-ऋषभ का संवाद है। षड्ज-ग्राम में षड्ज-पंचम का संवाद है।'' इसके बाद श्रुत्यंतरों के अनुसार अनुवादी तथा विवादी स्वरों का विवेचन किया गया है। उसके बाद कहते हैं :-

'अथ द्वौ ग्रामौ षड्जो मध्यमश्चेति तत्राश्रिता द्वाविंशति श्रुतयः।'

अर्थ : ग्राम दो हैं, षड्ज ग्राम तथा मध्यम ग्राम। इसमें निम्नानुसार बाईस श्रुतियाँ हैं। (आगे निम्नलिखित श्लोक दिया है और उसी क्रम में षड्ज ग्राम को समझाया गया है।)

'तिस्रो द्वे च चतस्रश्च चतस्रस्तिस्र एव च।
चतस्रश्च षड्जाख्ये ग्रामे श्रुतिनिदर्शनम्'॥22॥

अर्थ : '3,2,4,4,3,2,4' इस प्रकार श्रुतियों का स्वरों के बीच बँटवारा है। यह बँटवारा निम्नानुसार होगा - (षड्ज की श्रुति चौथी मानी जाती है; क्योंकि चौथी श्रुति पर षड्ज रहता है।)

श्रुति क्रमांक :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
स्वर :			-	-	-	सा	-	-	रि	-	ग	-	-	-	म	-	-	-	प
श्रुति क्रमांक :												18	19	20	21	22	1	2	3	4
स्वर :												-	-	ध	-	नि	-	-	-	सां

इस प्रकार 'सा' से 'री' तीसरी श्रुति पर, 'री' से 'ग' दूसरी पर, 'ग' से 'म' चौथी श्रुति पर, 'म' से 'प' चौथी पर, 'प' से 'ध' तीसरी पर, 'ध' से 'नि' दूसरी पर और 'नि' से 'सां' चौथी श्रुति पर इस तरह ये स्वर उपर्युक्त श्लोक क्र. 22 के निर्देशानुसार उन-उन ध्वन्यंतरों पर स्थित हैं।

तो यह रहा षड्ज ग्राम। आगे भरत मुनि कहते हैं :

'मध्यमग्रामे तु श्रुत्यपकृष्टः पंचमः कार्यः।'

अर्थ : मध्यम ग्राम में पंचम के लिए एक श्रुति कम करनी होगी।

'पंचमस्य श्रुत्युत्कर्षापकर्षाभ्यां यदन्तरं मार्दवादायताद्वा तावत्प्रमाण श्रुतिः।'

अर्थ : ''पंचम की उच्चनीचता के कारण जिन ध्वन्यन्तरों द्वारा पंचम ऊपर-नीचे होता है उसे 'प्रमाण श्रुति' माना जाए।'' आगे कहते हैं -

'निदर्शनं च समभिव्याख्यास्यामः।' यथा

अर्थ : इसे उदाहरण द्वारा समझाता हूँ। जैसे -

'द्वे वीणे तुल्यप्रमाणतंत्र्युपपवादनदण्डमूर्च्छिते षड्जग्रामाश्रिते कार्ये।'

अर्थ : दो एक सरीखी वीणाएँ ली जाएँ। उनकी डंडियाँ समान लंबाईवाली हों, उनके घुड़च (ब्रिज) समान हों और तार भी एक जैसे हों। ऐसी दो वीणाओं को षड्ज ग्राम में मिलाया जाए।

'तयोरन्यतरीं मध्यग्रामिकीं कुर्यात्।'

अर्थ : अब इन दो वीणाओं में से एक को, मध्यम ग्राम में मिलाया जाए; मतलब उसके पंचम को एक श्रुति नीचे कर लिया जाए।

'पंचमस्यापकर्षे श्रुतिं तामेव पंचमस्य श्रुत्यत्कर्षवशात् षड्ज ग्रामिकीं कुर्यात्।'

अर्थ : इस प्रकार पंचम को एक श्रुति नीचे कर लेने पर उसी पंचम का उत्कर्ष करके अर्थात् उस एक श्रुति नीचे किए हुए पंचम को षड्ज ग्राम के चार श्रुतिवाले पंचम के रूप में स्थिरपद बनाकर उस वीणा को पुनश्च षड्ज ग्रामिकी बना लिया जाए।

नोट : इस क्रिया में नूतन पंचम को षड्ज ग्राम का पंचम याने सत्रहवीं श्रुति मानकर संपूर्ण वीणा को षड्जग्रामिकी बनाने के सिलसिले में अन्य सभी स्वरों को प्रत्येकशः एक-एक श्रुति नीचे कर लेना पड़ेगा। इससे संपूर्ण वीणा उस दूसरी वीणा की अपेक्षा एक श्रुति के ध्वन्यन्तर से उतरी हुई बजेगी। मतलब प्रत्येक स्वर उस दूसरी वीणावाले उन-उन स्वरों से एक-एक श्रुति से निम्न स्तर पर होगा। अतः भरत कहते हैं -

'एवं श्रुतिरपकृष्टा भवति।'

अर्थ : इस प्रकार यह वीणा दूसरी वीणा की तुलना में एक श्रुति से निम्न स्तर पर बजेगी। वे कहते हैं :

'पुनरपि तदेवापकर्षात् गांधार निषादौ अपि - (निषादगांधारौ अपि) - इतरस्यां धैवत-ऋषभौ प्रविशत: द्विश्रुत्यधिकत्वात्।'

अर्थ : पुनश्च उपर्युक्त रीति से अपकर्ष करने पर याने वीणा को एक श्रुति से निम्न स्तर पर उतारने के बाद निषाद और गांधार क्रमश: दूसरी वीणा के धैवत और ऋषभ में मिल लेंगे। क्योंकि गांधार और निषाद क्रमश: ऋषभ और धैवत से दो-दो श्रुतियाँ ऊपर हैं। वीणा को भी दो श्रुतियों से नीचे उतारा गया है। आगे भरत कहते हैं :

'पुन:तदेव अपकर्षात् धैवत-ऋषभावितरस्यां पंचम-षड्जौ प्रविशत: त्रिश्रुत्यधिकत्वात्।'

अर्थ : पुनश्च उसी तरीके से वीणा को और एक श्रुति नीचे उतारने से धैवत और ऋषभ उस दूसरी वीणा के क्रमश: पंचम और षड्ज में प्रवेश करेंगे। क्योंकि धैवत और ऋषभ क्रमश: पंचम और षड्ज से तीन-तीन श्रुतियाँ ऊपर हैं। आगे वे कहते हैं :

''तद्वत् पुनरपकृष्टायां तस्यां पंचममध्यषड्जा इतरस्या मध्यमनिषादगांधारवन्त: (मध्यमगांधारनिषादवन्त:) प्रवेक्ष्यन्ति चतु:श्रुत्या-धिकत्वात्।''

अर्थ : ''उसी प्रकार फिर एक बार इस वीणा को एक श्रुति से नीचे उतारने पर पंचम, मध्यम और षड्ज उस दूसरी वीणा पर होनेवाले क्रमश: मध्यम, गांधार और निषाद में प्रवेश करेंगे।'' अंत में भरत कहते हैं :

'एवमनेन श्रुतिदर्शनविधानेन द्वैग्रामिक्यो द्वाविंशा: श्रुतय: प्रतिगन्तव्या:।'

अर्थ : इस प्रकार इन श्रुतिदर्शन क्रियाओं के आधार पर दोनों ग्रामों में होनेवाली बाईस श्रुतियों को जान लिया जाए।

उपर्युक्त समूचे विवेचन के आधार पर भरतमुनि की उक्तियों का सीधे अर्थ ग्रहण करते हुए पं. भातखंडेजी के मतानुसार यही निष्कर्ष निकलता है कि भरतमुनि श्रुति को एक सुनिश्चित ध्वन्यन्तर ही मानते थे और इसी ध्वन्यन्तर को लेकर वीणा के स्वरों को निम्न करने की चार क्रियाएँ उन्होंने स्पष्ट की हैं। ये चार क्रियाएँ पुनश्च सिर्फ तार ढीले करके अमल में लानी हैं। भरत की वीणा पर परदे नहीं थे, केवल तार ही थे। फिर भरतमुनि ने एक श्रुति के ध्वन्यन्तर को अपने समय में प्रचलित षड्ज ग्राम और मध्यम ग्राम

में स्थित पंचम के ध्वन्यन्तर के रूप में ही निर्देशित किया है। इस मुद्दे पर सिंहभूपाल अपनी 'संगीत रत्नाकर' की टीका में कहते हैं :

'श्रुते: प्रमाणं उक्तं मतंगेन। ननु श्रुते: किं प्रमाणं (मानं) उच्यते पंचम: तावत् ग्रामद्वयस्थो लोके प्रसिध्द:। तस्य उत्कर्ष अपकर्षणाभ्यां मार्दवात् आयतात् वा यत् अंतरं तत् प्रमाण श्रुति: इति।'

अर्थ : श्रुतियों का परिमाण मतंगजी ने निर्देशित किया ही है। तथापि (मैं) श्रुतियों के परिमाण (मान) के बारे में बताता हूँ। दो ग्रमों के बीचवाला पंचम तो सर्वप्रसिध्द ही है। उसके इन दो ग्रामों की उच्चनीचता का जो ध्वन्यन्तर वही श्रुतिप्रमाण या परिमाण है।

परंतु आज 'वह' षड्जग्राम भी प्रचार में नहीं और मध्यम ग्राम भी नहीं। अत: वह प्रत्यक्ष ध्वन्यन्तर क्या होगा, इसे उलटी रीति से गणित करके जानना होगा, जिसे 'हिंदुस्थानी संगीत पध्दति' भाग-4, पृष्ठ 40 से 42 पर समझाया गया है। एक निश्चित निर्णय हमारे हाथ यह आता है कि भरतमुनि की श्रुति एक पक्के ध्वन्यन्तर के रूप में थी। 'श्रुतियों के अलग-अलग ध्वन्यन्तर भरत को स्वीकृत होंगे' - यह बात भातखंडेजी को मंजूर नहीं है। इन अलग-अलग ध्वन्यन्तरों की श्रुतियों का उल्लेख उन्होंने हिंदुस्थानी संगीत पध्दति, भाग-2 में पृष्ठ 113 से आगे किया है। ऊपर उल्लिखित गणित रीति का निर्देश श्रुति को एक पक्का ध्वन्यन्तर मानकर ही किया गया है। इस रीति से मिलनेवाले स्वरान्तर आज के संगीत को बिलकुल मंजूर नहीं होंगे। आज के कानों को वे स्वर एकदम बेसुरे लगेंगे। श्रुतियों के इन अन्यान्य ध्वन्यन्तरों को स्वीकार करके भी जिस स्वरसप्तक को आज के विद्वानों ने सिध्द करने का प्रयत्न किया है, वह भी उतना ही बेसुरा है। मोटे तौर पर यह स्वरसप्तक आज प्रचलित काफी-थाट से मेल खानेवाला ही प्रतीत होता है। हिंदुस्थानी संगीत में संगीत-रत्नाकर के कालखण्ड के अनंतर शुध्द स्वरसप्तक के रूप में आज का काफी थाट ही था और यह तत्कालीन ग्रंथो से सिध्द किया जा सकेगा। अहोबल ने तो 'संगीत पारिजात' में वीणा पर तारों की लंबाई के आधार पर ही अपना शुध्द स्वरसप्तक स्थपित किया है। इस सप्तक को स्थापित करने की रीति को समझाते हुए अहोबल कहते हैं -

'षड्जपंचमभावेन षड्जे ज्ञेया: स्वरा बुधै:।' अर्थात् षड्ज ग्राम अथवा शुध्द स्वर-सप्तक का स्वर स्थापन करते समय षड्ज-पंचम भाव को ध्यान में रखकर उन्हें स्थापित किया जाए। षड्ज-पंचम भाव याने षड्ज और पंचम का संवाद; षड्ज से पंचम का ध्वन्यन्तर। आगे अहोबल कहते हैं -

सपयो रिधयोश्चैव तथैव गनिषादयो: संवाद: संमतो लोके मसयो: स्वरयोर्मिथ:।

अर्थ : ''षड्ज और पंचम, ऋषभ और धैवत, गांधार और निषाद और साथ ही मध्यम और तारसप्तक के षड्ज का आपस में षड्ज-पंचम भाव से तथा षड्ज और पंचम के ध्वन्यन्तरों के द्वारा संवाद है।'' इस प्रकार षड्ज-पंचम भाव को चरितार्थ करके जो सप्तक सिध्द होता है वह हू-ब-हू आज के काफी थाट का सप्तक है। 'रागतरंगिणी' का लेखक लोचन, 'हृदयकौतुक' और 'हृदयप्रकाश' इन दो ग्रंथों के लेखक हृदयनारायण देव और 'रागतत्त्वविबोध' के लेखक श्रीनिवास का शुध्द स्वरसप्तक आज के काफी थाट ही का था।

लेकिन बीच के कालखंड में संगीत का व्यवसाय अधिकतर मुस्लिम गायक-वादकों के अख्तियार में गया और संभवत: उन्हीं के प्रभाव के कारण प्रत्यक्ष व्यवहार में संगीत के प्राथमिक शिक्षण में बिलावल थाट के स्वरों की तालीम दी जाने लगी और शुध्द स्वर के रूप में उन्हीं को प्रचार में लाया गया। और तब से लेकर हिंदुस्थानी संगीत के प्राथमिक अध्यापन में वे ही स्वर आज तक सिखाए जाते रहे हैं। आज के संगीत शास्त्रकारों ने इन्हीं बिलावल थाट के स्वरों को शुध्द स्वर मान लिया है। यह स्वर-सप्तक इस प्रकार है :

स्वर नाम संपूर्ण संक्षिप्त		संपूर्ण तार का हिस्सा	संपूर्ण तार की लंबाई	कंपनसंख्या प्रति सेकण्ड
षड्ज	सा	संपूर्ण तार; घोड़ी और आड़ी में स्थित	36 इंच	240(गृहीत)
ऋषभ	री	$^{8}/_{9}$	32 इंच	270
गांधार	ग	$^{43}/_{54}$	$28^{2}/_{3}$ इंच	$301^{17}/_{43}$
मध्यम	म	$^{3}/_{4}$	27 इंच	320
पंचम	प	$^{2}/_{3}$	24 इंच	360
धैवत	ध	$^{16}/_{27}$	$21^{1}/_{3}$ इंच	405
निषाद	नि	$^{43}/_{81}$	$19^{1}/_{9}$ इंच	$452^{4}/_{43}$

ये स्वर लगभग पश्चिमी संगीत के 'सी मेजर' नामक स्वरसप्तक से मिलनेवाले हैं। बिलावल थाट के गांधार और निषाद सी मेजर के गांधार-निषाद से यत्किंचित् ऊँचे है और बिलावल थाट का धैवत 'सी मेजर' वाले धैवत की अपेक्षा पांच स्फुरणों से ऊँचा है।

हिंदुस्थानी संगीत के बिलावल (शुद्ध) स्वर-सप्तक के और पश्चिमी संगीत के 'सी मेजर' स्वर-सप्तक के स्वरों के कंपनवेग का तुलनात्मक आलेख -

हिंदुस्थानी संगीत का शुद्ध स्वर-सप्तक			पाश्चात्य संगीत का 'सी' मेजर स्वर-सप्तक	
स्वरनाम संपूर्ण	संक्षिप्त	कंपनवेग प्रति सेंकड	स्वर	कंपन वेग प्रति सेकंड
षड्ज	सा	240 गृहीत	सी	240 गृहीत
ऋषभ	री	270	डी	270
गांधार	ग	$301^{17}/_{43}$	ई	300
मध्यम	म	320	एफ्	320
पंचम	प	360	जी	360
धैवत	ध	405	ए	400
निषाद	नि	$452^{4}/_{43}$	बी	450

ये स्वरान्तर वैज्ञानिक सिद्धांतों पर आधारित हैं; श्रुतियों पर नहीं। आज हमारे पास ध्वन्यन्तरों को गिनने के वैज्ञानिक उपकरण और उनकी सहायता से मिले हुए ध्वनिशास्त्र के सिद्धांत हैं। अत: ध्वन्यन्तरों को नापने के लिए शंकास्पदवाली श्रुतियों की आवश्यकता नहीं। राग विस्तार के दौरान कुछ स्वर उच्चारों के तकाजे के अनुसार अपने आप अपने मूल स्थान से आगे-पीछे हो लेते हैं। ये उच्च-नीच स्वर-स्थान ही श्रुतियाँ हैं। इस वजह से संगीत शास्त्र में उनका जिक्र करना पड़ता है। तथापि यदि किसी को श्रुतियों की परिभाषा में स्वरान्तर देखने की इच्छा हो तो वे स्वरस्थान अर्थात् बिलावल थाट के स्वरों के स्थान निम्नानुसार होंगे :-

क्रमांक	श्रुति	स्वर
1.	तीव्रा	सा
2.	कमुद्वती	
3.	मन्दा	
4.	छन्दोवती	
5.	दयावती	री
6.	रंजनी	
7.	रक्तिका	
8.	रौद्री	ग
9.	क्रोधी	
10.	वज्रिका	म
11.	प्रसारिणी	
12.	प्रीति	
13.	मार्जनी	
14.	क्षिति	प
15.	रक्ता	
16.	संदीपिनी	
17.	आलापिनी	
18.	मदंती	ध
19.	रोहिणी	
20.	रम्या	
21.	उग्रा	नि
22.	क्षोभिणी	

प्राचीन काल में षड्ज ग्राम के स्वर 'सा री ग' इत्यादि क्रमश: 4,7,9,13,17,20 और 22वीं श्रुति पर रहते थे, इसे इसके पूर्व ही समझाया गया है। इस स्वरसप्तक में ग-म, म-प और नि-सां के चतु:श्रुतिक ध्वन्यन्तर, सा-री और प-ध के त्रिश्रुतिक और री-ग तथा ध-नि के द्विश्रुतिक ध्वन्यन्तर हैं। इसलिए यह स्वरसप्तक कुछ कुछ काफी थाट के जैसा था। आज के शुध्द स्वरसप्तक में सा-री, म-प और प-ध के चतु:श्रुतिक, री-ग तथा ध-नि के त्रिश्रुतिक और ग-म तथा नि-सां के द्विश्रुतिक ध्वन्यंतर हैं।

इन सात शुध्द स्वरों के अतिरिक्त पाँच विकृत स्वर भी हिंदुस्थानी संगीत में स्वीकृत किए गए हैं। विकृत स्वर से यह तात्पर्य है कि शुध्द स्वरों को ही कुछ थोड़ा नीचे उतारकर 'कोमल' तथा ऊपर चढ़ाकर 'तीव्र' इन विशेषणों द्वारा पहचाने जानेवाले स्वर।

ऊपर निर्देशित शुध्द स्वरसप्तक के री,ग,ध तथा नि इन स्वरों को थोड़ा-सा नीचे उतारकर वे क्रमश: कोमल री, कोमल ग, कोमल ध और कोमल नि बनते हैं। किंतु मध्यम को ऊपर चढ़ाने पर वह तीव्र बनता है। इन स्वरों के स्थान वीणा पर घोड़ी और आड़ी के बीच में 36 इंच लंबाई के तार पर हैं और उनका कंपनवेग नीचे दिखाएनुसार है :-

स्वरनाम संपूर्ण	संक्षिप्त	तार का हिस्सा	संपूर्ण तार की लंबाई	कंपनवेग प्रति सेकंड
कोमल ऋषम	$\underline{\text{री}}$	$^{17}/_{18}$	34 इंच	$254^{2}/_{17}$
कोमल गांधार	$\underline{\text{ग}}$	$^{5}/_{6}$	30 इंच	288
कोमल धैवत	$\underline{\text{ध}}$	$^{17}/_{27}$	$22^{2}/_{3}''$	$381^{3}/_{17}$
कोमल निषाद	$\underline{\text{नि}}$	$^{5}/_{9}$	20 इंच	432
तीव्र मध्यम	$\text{म}'$	$^{17}/_{24}$	$25^{1}/_{2}''$	$338^{14}/_{17}$

हिंदुस्थानी संगीत के शुध्द-विकृत बारह स्वर और पश्चिमी संगीत के बारह स्वरों की तुलना :-

स्वर लेखन के दौरान कोमल स्वरों का निर्देशन उन-उन स्वरों के नीचे आड़ी रेखा लगाकर किया जाता है। तीव्र मध्यम को 'म' के सिर पर खड़ी रेखा देकर निर्देशित किया जाता है। शुध्द स्वर बिना चिह्न के लिखे जाते हैं। हिंदुस्थानी संगीत के शुध्द सात और विकृत पाँच को मिलाकर बारह स्वर हैं। वे इस प्रकार हैं :-

क्रमांक	स्वर		तार का हिस्सा	संपूर्ण तार की लंबाई	कंपनवेग प्रति सेकंड
1.	षड्ज	सा	घोड़ी व आड़ी के बीच के तार की पूर्ण लंबाई	36 इंच	240 गृहीत
2.	कोमल ऋषभ	रे	17/18	34 इंच	$254^{2}/_{17}$
3.	ऋषभ	रे	$^{8}/_{9}$	32 इंच	270''
4.	कोमल गांधार	ग	$.^{5}/_{6}$	30 इंच	288''
5.	गांधार	ग	43/54	$28^{2}/_{3}$	$301^{17}/_{43}$
6.	मध्यम	म	$^{3}/_{4}$	27 इंच	320''
7.	तीव्र मध्यम	मं	$.^{17}/_{24}$	$25^{1}/_{2}$	$338^{14}/_{17}$''
8.	पंचम	प	$^{2}/_{3}$	24 इंच	360''
9.	कोमल धैवत	ध	$^{17}/_{27}$	$22^{2}/_{3}$	$381^{3}/_{17}$
10.	धैवत	ध	$^{16}/_{27}$	$21^{1}/_{3}$	405''
11.	कोमल निषाद	नि	$^{5}/_{9}$	20 इंच	432''
12.	निषाद	नि	$^{43}/_{81}$	$19^{1}/_{9}$	$452^{4}/_{43}$

मध्यकालीन ग्रंथकार लोचन, अहोबल, हृदय नारायण देव तथा श्रीनिवास ने इन्हीं बारह स्वरों को न्यूनाधिक फर्क से अपने रागों में प्रयुक्त किया है। अहोबल और श्रीनिवास ने तारों की लंबाई पर अपने स्वर स्थापित किए हैं, अत: उनके द्वारा निर्देशित स्वरों के स्थान स्पष्टत: प्रमाणित किए जा सकते हैं। इनका शुध्द स्वरों का थाट आज के राग काफी के स्वरों का था। इसलिए 'सा री ग॒ म प ध नि॒ 'इन स्वरों के स्थान भी इन ग्रंथकारों के द्वारा समझाएनुसार ही हैं। साथ ही 'ग और नि' स्वरों के स्थान भी इन्होंने निर्देशित किए ही हैं। अंतर जो आता है वह केवल 'री॒, म॑ और ध॒' इन स्वरों को लेकर आता है। श्रीनिवास अहोबल के ही अनुयायी थे, जिसे उनके 'रागतत्त्वविबोध' ग्रंथ से प्रमाणित कर सकते हैं। अत: उनके बताए गए कोमल ऋषभ, तीव्र मध्यम और कोमल धैवत स्वरों के स्थान और इन स्वरों के प्रचलित हिंदुस्थानी संगीत में स्वीकृत स्थान इस प्रकार हैं :-

श्रीनिवास के निर्देशित स्वरस्थान			कै. पं. भातखंडे के निर्धारित स्वरस्थान		
स्वर	तार की लंबाई	कंपनवेग प्रति सेकंड	स्वर	तार की लंबाई	कंपनवेग प्रति सेकंड
कोमल ऋषभ	$33^{1}/_{3}$ इंच	$259^{1}/_{5}$	कोमल ऋषभ री॒	34 इंच	$254^{2}/_{17}$
तीव्रतर मध्यम	$25^{1}/_{9}$ ''	$344^{8}/_{113}$	तीव्र मध्यम म॑	$25^{1}/_{2}$ ''	$338^{14}/_{17}$
कोमल धैवत	$22^{2}/_{9}$ ''	$388^{4}/_{5}$	कोमल धैवत ध॒	$32^{2}/_{3}$ ''	$381^{3}/_{17}$

हिंदुस्थानी संगीत के शुध्द-विकृत बारह स्वर तथा पश्चिमी संगीत के बारह स्वरों की तुलना :

हिंदुस्थानी संगीत के बारह स्वर			पश्चिमी संगीत के बारह स्वर	
क्रमांक	स्वर	कंपनवेग प्रति सेकेंड	स्वर	कंपनवेग प्रति सेकेंड
1.	सा	240 गृहीत	सी	240 गृहीत
2.	रि॒ कोमल	$254^{2}/_{17}$	डी फ्लैट (कोमल)	256
3.	री	270	डी	270
4.	ग॒ कोमल	288	ई फ्लैट (कोमल)	288
5.	ग	$301^{17}/_{43}$	ई	300
6.	म	320	एफ़	320
7.	मं॑ तीव्र	$338^{14}/_{17}$	एफ़ शार्प (तीव्र)	$337^{1}/_{2}$
8.	प	360	जी	360
9.	ध॒ कोमल	$381^{3}/_{17}$	ए फ्लैट (कोमल)	384
10.	ध	405	ए	400
11.	नि॒ कोमल	432	बी फ्लैट (कोमल)	432
12.	नि	$452^{4}/_{43}$	बी	450

एक ही समय अनेक अलग अलग स्वरों के गायनवादन को 'हार्मनी' कहते हैं। उदा. एक ही साथ सा,ग और प,म,ध औ सां और वैसेही सा, ग॒ और प, री, म और ध, ग, प और नि ऐसे स्वर एक ही वक़्त गाए-बजाए जाएँ तो उस प्रयोग को 'हार्मनी' कहा जाता है। ये स्वर आपस में संवाद करते हैं। इससे एक साथ बजाए जाने पर भी वे उतने खटकते नहीं। स्वरसप्तक के सभी स्वर आपस में संवाद कर सकनेवाले रक्खे जाने के कारण पश्चिमी संगीत में मौलिक स्वरों के स्वाभाविक स्थानों पर से कुछ थोड़ा ऊपर-नीचे हिलाकर यह बारह स्वरों का सप्तक बनाना पड़ा। कुछ पश्चिमी संगीत कलाकारों को, खासकर वायलिन जैसे बगैर परदेवाले वाद्य बजानेवालों को 'टेंपर्ड स्केल' मंजूर नहीं। किंतु अब वह पश्चिमी संगीत के अंतर्गत-स्थिरपद हुआ है। पियानो, हारमोनियम जैसे वाद्य अब इसी 'टेंपर्ड स्केल' में मिलाए जाते हैं।

□□□

दूसरा अध्याय

मूर्च्छना

प्राचीन भारतीय संगीत में सात शुद्ध, दो विकृत 'अंतर गांधार' तथा काकली निषाद यों नौ स्वर ही सप्तक में थे । वैसे मध्यम ग्राम के तीन श्रुतिवाले पंचम को भी एक विकृत स्वर मान सकते हैं । आगे ईसा की तेरहवीं शताब्दी में शाङ्र्गदेव ने उस पंचम को त्रिश्रुतिक, कैशिक ऐसे नाम देकर उन्हें विकृत स्वर माना है । तथापि भरत की परिभाषा में उसे मध्यम ग्राम के एक स्वर के नाते शुद्ध स्वर मानना होगा । अस्तु ।

इन नौ स्वरों के अतिरिक्त अन्य भी कुछ स्वर उस काल की 'जातियों' में (याने रागों के अविकसित स्वरूपों में) प्रयुक्त होते थे । वे कैसे मालूम कर लिए जाते होंगे ? उसके लिए मूर्च्छनाओं का उपयोग होता था । मूर्च्छना की परिभाषा ग्रंथकारों ने इस प्रकार की है :

क्रमात्स्वराणां सप्तानामारोहश्चावरोहणम् ।
मूर्च्छनेत्युच्यते ग्रामद्वय ताः सप्त सप्त च ॥

अर्थ : सात स्वरों का अपने अनुक्रम के अनुसार आरोह-अवरोह याने मूर्च्छना । किसी भी स्वर से आरंभ करके क्रमशः सात स्वरों को गाया-बजाया जाए तो एक मूर्च्छना बन गई । प्रत्येक ग्राम में सात स्वर हैं अतः इनमें सात-सात मूर्च्छनाएँ सिद्ध होंगी । दो ग्रामों को मिलकर कुल चौदह मूर्च्छनाएँ भरत मुनि के जमाने में प्रचलित थीं । उनके नाम भी थे । शाङ्र्गदेव का कथन है :

षड़जे तूत्तरमन्द्राऽऽदौ रजनी चोत्तरायता ।
शुद्धषड्जा मत्सरीकृदश्वक्रांताऽभिरुद्गता ॥
मध्यमे स्यात्तु सौवीरी हारिणाश्वा ततः परम् ।
स्यात्कलोपनता शुद्धमध्या मार्गी च पौरवी ॥
हृष्यकेत्यथ तासां तु लक्षणं प्रतिपाद्यते ।
मध्यस्थानषड्जेन मूर्च्छनाऽऽरभ्यतेऽग्रिमा ॥
अधस्तनैर्निषादाद्यैः षडन्या मूर्च्छनाः क्रमात् ।
मध्यमध्यममारभ्य सौवीरी मूर्च्छना भवेत् ॥
षडन्यास्तदधोऽधस्थस्वरानारभ्य तु क्रमात् ।

ऊपरवाली उक्ति के मुताबिक मूर्च्छनाएँ निम्मानुसार हैं :

मूर्च्छना		मूर्च्छना	
1. उत्तरमन्द्रा	: सा री ग म प ध नि	1. सौवीरी	: म प ध नि सां रीं गं
2. रजनी	: नि़ सा री ग म प ध	2. हारिणाश्वा	: ग म प ध नि सां रीं
3. उत्तरायता	: ध़ नि़ सा री ग म प	3. कलोपनता	: री ग म प ध नि सां
4. शुद्धषड्जा	: प़ ध़ नि़ सा री ग म	4. शुद्धमध्या	: सा री ग म प ध नि
5. मत्सरीकृता	: म़ प़ ध़ नि़ सा री ग	5. मार्गी	: नि़ सा री ग म प ध
6. अश्वक्रांता	: ग़ म़ प़ ध़ नि़ सा री	6. पौरवी	: ध़ नि़ सा री ग म प
7. अभिरुद्गता	: री़ ग़ म़ प़ ध़ नि़ सा	7. हृष्यका	: प़ ध़ नि़ सा री ग म

इस विषय पर 'संगीत रत्नाकर' ग्रंथ में मतांतरों का जिक्र करते हुए शाङ्र्गदेव और उनके टीकाकार कल्लिनाथ की उक्तियाँ इस प्रकार हैं :

शाङ्र्गदेव : षड्जस्थान स्थितैर्न्यादै रजन्याद्या: परे विदु: ।

कल्लिनाथ : क्रमादवरोहक्रमेण लक्ष्यानुरोधेन पक्षान्तरमाह : षड्जस्थानस्थितैर्न्यादै:- इ. मध्यस्थानस्थितषड्जस्थानगतैरिति प्रकरणादवगंतव्यम् सरिगमपधनीत्युत्तरमन्द्रा स्वरस्थानेष्वेव निसरिगमपधेति रजनीस्वरानुच्चारयेदित्यर्थ: ।

अर्थ : शाङ्र्गदेव कहते हैं :- मंद्र निषाद और उसके बादवाले क्रमश: मंद्र सप्तक के 'ध़, प़, म़, ग़, री़' इन स्वरों को षड्ज के स्थान पर रखकर क्रमश: सात-सात स्वरों की रजनी, उत्तरायता इत्यादि छ: मूर्च्छनाएँ मानी जाएँ, ऐसा कुछ लोगों का मानना है ।

कल्लिनाथ : क्रमश: अवरोही क्रम से उस काल की (अर्थात् शाङ्र्गदेव के ज़माने की) प्रचलित रीति का अनुसरण करते हुए दूसरा मत बता रहे हैं । वे कहते हैं कि मध्य स्थान के षड्ज पर ही मंद्र निषाद और उसके बादवाले 'ध़,प़, म़, ग़, री़' इन मंद्रसप्तक के स्वरों को क्रमश: रखकर सात-सात स्वरों की रजनी, उत्तरीयता आदि छ: मूर्च्छनाएँ सिद्ध होंगी''। यह तो दूसरावाला मत रहा । तब पहला याने मूलवाला मत क्या है ? इस मत का कहना है कि प्रत्येक स्वर को उसकी अपनी जगह पर ही रखकर सात-सात स्वरों को व्यक्त करते जाना चाहिए ।

इसी विचारक्रिया को मध्यम ग्राम की मूर्च्छनाओं पर भी लागू करके शाङ्र्गदेव और कल्लिनाथ कहते हैं :

शाङ्र्गदेव : हारिणाश्वादिका गाद्यैर्मध्यमस्थानसंस्थितै: ।

कल्लिनाथ : अत्रापि मध्यमस्थानस्थमध्यममारभ्य मपधनिसरीगेति सौवीरी स्वरस्थानेष्वेव गमपधनिसरीती हारिणाश्वादिस्वरानुच्चारयेदित्यर्थ: उभयत्रापि आदि शब्देन षड्जमध्यमस्थानयोरेव तत्तन्मूर्छनादिमस्वरारम्भो द्रष्टव्य: ।

अर्थ : शाङ्गदेव कहते हैं : कुछ लोगों का कहना है कि गांधार और उसके बादवाले 'री सा नि़ ध़ प़' इन स्वरों को मध्यम के स्थान पर संयोजित करके सात-सात स्वरों की हारिणाश्वा, कलोपनता इत्यादि छः मूर्च्छनाएँ मानी जाएँ ।

कल्लिनाथ कहते हैं: इस मध्यम ग्राम की मूर्च्छना में भी, उस काल में (याने शाङ्गदेव के काल में) प्रचलित रीति के अनुसार 'म प ध नि स री ग' वाली मध्यम की 'सौवीरी' नामक मूर्च्छना के ही स्वरस्थानों पर 'ग म प ध नि स री' ये स्वरनाम अंकित करके उसके अनंतर आगेवाली प्रत्येक मूर्च्छना में होनेवाले स्वरों के लिए क्रमशः वे-वे नाम रक्खे जाएँ और इस तरह हारिणाश्वा, कलोपनता इत्यादि मूर्च्छनाएँ प्राप्त की जाएँ । इसके उपरान्त और एक समस्या सामने आ गई । वह इस प्रकार है -

ननु षड्जमध्यमस्थानयोरेव निषादगांधारादिप्रयोगे सति षड्ज ग्राम उत्तर-मंद्रारजन्यादीनां कथं परस्परं भेदो मध्यम ग्रामे च सौवीरीहारिणाश्वादिकानां च कथमन्योन्यं भेद इत्याशंक्य परिहरिष्यन्नाह ।'

अर्थ : परंतु षड्ज ग्राम में षड्ज के स्थान पर निषाद-धैवतादि स्वरों को रखकर तथा मध्यम ग्राम में मध्यम के स्थान पर गांधार ऋषभादि स्वर अंकित करके प्राप्त मूर्च्छनाओं में पारस्परिक भेद कैसे रहेगा ? क्योंकि प्रत्येक मूर्च्छना के स्वरांतर तो वही रहेंगे; याने षड्ज ग्राम में '4 3 2 4 4 3 2' और मध्यम ग्राम में '4 3 2 4 3 4 2' ऐसे ही रहेंगे । इस संदेह का निरसन करने की दृष्टि से शाङ्गदेव कहते हैं :

षड्जादि मध्यमादींश्च तदूर्ध्वम् सारयेत्क्रमात् ।

कल्लिनाथ : रजन्यादिकायां षड्जस्थानस्थापितनिषादादेर्हारिणाश्वादिकायां मध्यमस्थानस्थापितगांधारादेश्च परं षड्जादीन्मध्यमादींश्च स्वरान्सारयेत्। स्वस्वश्रुतिसंस्थापर्यालोचनया श्रुत्यन्तराणि प्रापयेदित्यर्थः । उत्तरायतायां षड्जस्थाने धैवते स्थापिते तदूर्ध्वं निषादं कलोपनतायां मध्यमस्थान ऋषभे स्थापिते तदूर्ध्वं गान्धारं चेत्यादिक्रमः।

अर्थ : रजनी, उत्तरायता इत्यादि षड्ज ग्राम की सात मूर्च्छनाओं में षड्ज के स्थान पर उन-उन मूर्च्छनाओं में संयोजित निषाद, धैवत, पंचमादि स्वरों को षड्ज ग्राम के उनके अपने मूल स्थान पर खिसकाया जाए । इसी प्रकार हारिणाश्वा, कलोपनता इत्यादि मध्यम ग्राम की सात मूर्च्छनाओं में मध्यम के स्थान पर उन उन मूर्च्छनाओं में संयोजित गांधार, ऋषभ, षड्जादि स्वरों को मध्यम ग्राम के उनके अपने मूल स्वरांतरों पर स्थापित किया जाए । उत्तरायता मूर्च्छना में षड्ज के स्थान पर धैवत को स्थापने के बाद और उसके आगेवाले निषाद को तथा कलोपनता मूर्च्छना में मध्यम के स्थान पर ऋषभ को स्थापने के बाद उसके आगेवाले गांधार को उनके अपने मूल स्वरांतरों पर स्थानांतरित किया जाए - यह रहा दूसरा मत । इस विचारणा की बदौलत मूर्च्छनाओं की सारणियाँ इस प्रकार बनेंगी ।

षड्ज ग्राम की मूर्च्छनाएँ

मूर्च्छनाएँ / श्रुतियाँ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	मंद्र सप्तक 10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
1. उत्तरमंद्रा																						
2. रजनी																					नि़	
3. उत्तरायता																				ध़	नि़	
4. शुद्धषड्जा																	प़			ध़	नि़	
5. मत्सरीकृता													म़				प़			ध़	नि़	
6. अश्वक्रांता									ग़				म़				प़			ध़	नि़	
7. अभिरुद्गता							री़		ग़				म़				प़			ध़	नि़	

प्रथम मत के अनुसार

मध्यसप्तक							तार सप्तक
1 2 3 4	5 6 7	8 9	10 11 12 13	14 15 16 17	18 19 20	21 22	1̇ 2̇ 3̇ 4̇ 5̇ 6̇ 7̇
सा	री	ग	म	प	ध	नि	
सा	री	ग	म	प	ध		
सा	री	ग	म	प			
सा	री	ग	म				
सा	री	ग					
सा	री						
सा							

मध्यम ग्राम की मूर्च्छनाएँ

मूर्च्छनाएँ / श्रुतियाँ	मंद्र सप्तक																				
	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1. सौवीरी																						
2. हारिणाश्वा																						ग
3. कलोपनता																				री		ग
4. शुद्धमध्या																	सा			री		ग
5. मार्गी													ऩि				सा			री		ग
6. पौरवी											ध़		ऩि				सा			री		ग
7. हृष्यका								प़			ध़		ऩि				सा			री		ग

प्रथम मत के अनुसार

मध्यसप्तक										तारसप्तक											
10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	1̇	2̇	3̇	4̇	5̇	6̇	7̇	8̇	9̇	10̇	11̇
			म				प			ध		नि				सां			रीं		गं		
			म				प			ध		नि				सां			रीं				
			म				प			ध		नि				सां							
			म				प			ध		नि											
			म				प			ध													
			म				प																
			म																				

षड्ज ग्राम की मूर्च्छनाएँ एक मत के अनुसार

	मूर्च्छनाएँ						
	1	2	3	4	5	6	7
श्रुतियाँ	उत्तर-मंद्रा	रजनी	उत्तरायता	शुद्ध-षड्जा	मत्सरी-कृता	अश्वक्रांता	अभि-रुद्गाता
1 2 3 4	सा	नि़	ध़	प़	म़	ग़	री़
5 6 7	री	सा	नि़	ध़	प़	म़	ग़
8 9	ग	री	सा	नि़	ध़	प़	म़
10 11 12 13	म	ग	री	सा	नि़	ध़	प़
14 15 16 17	प	म	ग	री	सा	नि़	ध़
18 19 20	ध	प	म	ग	री	सा	नि़
21 22	नि	ध	प	म	ग	री	सा

षड्ज ग्राम की मूर्च्छनाएँ एक मत के अनुसार

	मूर्च्छनाएँ						
	1	2	3	4	5	6	7
श्रुतियाँ	सौवीरी	हरि-णाश्वा	कलोपनता	शुद्धमध्या	मार्गी	पौरवी	हृष्यका
10 11 12 13	म	ग	री	सा	नि़	ध़	प़
14 15 16 17	प	म	ग	री	सा	नि़	ध़
18 19 20	ध	प	म	ग	री	सा	नि़
21 22	नि	ध	प	म	ग	री	सा
1̇ 2̇ 3̇ 4̇	सां	नि	ध	प	म	ग	री
5̇ 6̇ 7̇	रीं	सां	नि	ध	प	म	ग
8̇ 9̇	गं	रीं	सां	नि	ध	प	म

षड्ज ग्राम की मूर्च्छनाएँ दूसरे मत के अनुसार

मूर्च्छनाएँ

	1	2	3	4	5	6	7
श्रुतियाँ	उत्तर-मंद्रा	रजनी	उत्तरायता	शुद्ध-षड्जा	मत्सरी-कृता	अश्वक्रांता	अभि-रुद्गता
1							
2							
3							
4	सा	नि़	ध़	प़	म़	ग़	री़
5							
6			नि़				ग़
7	री			ध़			
8		सा			प़	म़	
9	ग			नि़			
10			सा				म़
11		री			ध़		
12						प़	
13	म	ग	री	सा	नि़		
14							प़
15			ग			ध़	
16				री			
17	प	म			सा	नि़	ध़
18				ग			
19			म				नि़
20	ध				री		
21		प				सा	
22	नि			म	ग		
1̇			प				सा
2̇		ध				री	

मध्यम ग्राम की मूर्च्छनाएँ दूसरे मत के अनुसार

	मूर्च्छनाएँ						
	1	2	3	4	5	6	7
श्रुतियाँ	सौवीरी	हरि-णाश्वा	कलो-पनता	शुद्ध-मध्या	मार्गी	पौरवी	हृष्यका
10							
11							
12							
13	म	ग	री	सा	नि़	ध़	प़
14							
15			ग			नि़	
16	प			री			
17		म			सा		ध़
18				ग		सा	
19			म				नि़
20	ध	प			री		
21							
22	नि		प	म	ग	री	सा
1̇							
2̇		ध				ग	
3̇				प			
4̇	सां	नि	ध		म		री
5̇							
6̇			नि			म	ग
7̇	रीं			ध	प		
8̇		सां					
9̇	गं			नि		प	
10̇			सां				म
11̇		रीं			ध		

इन मूर्च्छनाओं की व्यवस्था में षड्ज ग्राम में सात और मध्यम ग्राम में सात यों अलग अलग स्वरांतरोंवाले चौदह सप्तक प्राप्त होते हैं । षड्ज ग्राम और मध्यम ग्राम के प्रत्येक स्वर की स्थापना षड्ज ग्राम में षड्ज के स्थान पर याने चौथी श्रुति पर और मध्यम ग्राम

में मध्यम के स्थान पर याने तेरहवीं श्रुति पर करके ग्राम में ही उपस्थित स्वरांतरों को ही रक्खा जाने पर षड्ज ग्राम की उत्तरमंद्रा और मध्यम ग्राम की सौवीरी में रहनेवाले स्वरांतर नहीं रहेंगे । उसमें 'सारयेत् क्रमात्' वाली उक्ति के अनुसार स्वरों को आगे-पीछे सरकाना पड़ेगा । इन स्वरानुक्रमों की सारणियाँ इसके साथ संलग्न की ही गई हैं । मूर्च्छनाओं में स्वरांतर इस प्रकार बदलेंगे :

षड्ज ग्राम

मूर्च्छना	स्वरांतर	
	प्रथम स्वर के आगेवाली श्रुतिसंख्या	प्रथम स्वर के आगेवाले स्वरस्थानों की श्रुतियों के क्रमांक
1. उत्तरमंद्रा	3 2 4 4 3 2 4	7 9 13 17 20 22 ṡ
2. रजनी	4 3 2 4 4 3 2	8 10 13 17 21 ṙ ṡ
3. उत्तरायता	2 4 3 2 4 4 3	6 10 13 15 19 ṫ ṡ
4. शुद्धषड्जा	3 2 4 3 2 4 4	7 9 13 16 18 22 ṡ
5. मत्सरीकृता	4 3 2 4 3 2 4	8 11 13 17 20 22 ṡ
6. अश्वक्रांता	4 4 3 2 4 3 2	8 12 15 17 21 ṙ ṡ
7. अभिरुद्गता	2 4 4 3 2 4 3	6 10 14 17 19 ṫ ṡ

मध्यम ग्राम

मूर्च्छना	स्वरांतर	
	प्रथम स्वर के आगेवाली श्रुतिसंख्या	प्रथम स्वर के आगेवाले स्वरस्थानों की श्रुतियों के क्रमांक
1. सौवीरी	3 4 2 4 3 2 4	16 20 22 ṡ ṫ ḋ i3
2. हारिणाश्वा	4 3 4 2 4 3 4	17 20 ṙ ṡ ṡ i1 i3
3. कलोपनता	2 4 3 4 2 4 3	15 19 22 ṡ ḋ i0 i3
4. शुद्धमध्या	3 2 4 3 4 2 4	16 18 22 ṫ ṫ ḋ i3
5. मार्गी	4 3 2 4 3 4 2	17 20 22 ṡ ṫ i1 i3
6. पौरवी	2 4 3 2 4 3 4	15 19 22 ṙ ḋ ḋ i3
7. हृष्यका	4 2 4 3 2 4 3	17 19 ṫ ṡ ḋ i0 i3

इन मूर्च्छनाओंमें से ही आगे रागजनक मेलों अथवा 'थाटों' की संकल्पना निष्पन्न हुई । शाङ्गदेव ने मूर्च्छनाओंमें से मिलनेवाले स्वरांतरों को एक ही सप्तक में एकत्रित करते हुए उस एक ही सप्तक में सभी शुद्ध और विकृत स्वरों को निम्नानुसार स्पष्ट किया :

च्युतोऽच्युतो द्विधा षड्जो द्विश्रुतिर्विकृतो भवेत् ।
साधारणे काकलीत्वे निषादस्य च दृश्यते ॥

साधारणे श्रुतिं षड्जीमृषभौ संश्रितौ यदा ।
चतुःश्रुतित्वमायाति तदैको विकृतो भवेत् ॥

साधारणे त्रिश्रुतिः स्यादन्तरत्वे चतुःश्रुतिः ।
गांधार इति तद्भेदौ द्वौ निःशंकेन कीर्तितौ ॥

मध्यमः षड्जवद् द्वेधाऽन्तर साधारणाश्रयात् ।
पंचमो मध्यमग्रामे त्रिश्रुतिः कैशिके पुनः ॥

मध्यमस्य श्रुतिं प्राप्य चतुःश्रुतिरिति द्विधा ।
धैवतो मध्यमग्रामे विकृतः स्याच्चतुःश्रुतिः ॥

कैशिके काकलीत्वे च निषादस्त्रिचतुःश्रुतिः ।
प्राप्नोति विकृतौ भेदी द्वाविति द्वादश स्मृताः ॥

तैः शुद्धैः सप्तभिः सार्धं भवन्त्येकोनविंशतिः ।

उपर्युक्त श्लोक में एक विशेष पारिभाषिक शब्द 'साधारण' प्रयुक्त हुआ है । गांधार और निषाद क्रमशः मध्यम और षड्ज की एक-एक और दो-दो श्रुतियों को लेकर ऊपर चढ़ते हैं और विकृत बनते हैं । उनके इस ऊपर सरकने को 'साधारण' शब्दद्वारा लक्षित किया गया है । इनके लिए विकृत गांधार और विकृत निषाद ऐसे नाम हैं ।

(1) मध्यम की पहली श्रुति पर आकर गांधार 'साधारण गांधार' बनता है । (2) मध्यम की दूसरी श्रुति पर आकर गांधार 'अंतर गांधार' बनता है । (3) षड्ज की पहली श्रुति पर आकर निषाद 'कैशिक निषाद' बनता है । (4) षड्ज की दूसरी श्रुति पर आकर निषाद 'काकली निषाद' बनता है ।

जब निषाद षड्ज की पहली श्रुति लेकर 'कैशिक निषाद' बनता है, तब षड्ज भी अपनी आखिरवाली (चौथी) श्रुति को छोड़ एक श्रुति नीचे याने अपनी तीसरी श्रुति पर आता है और इस कारण निषाद से दो श्रुतियों के अंतर पर रहता है । काकली निषाद के आगे यह षड्ज अपनी जगह पर ही याने चौथी श्रुति पर ही रहता है और काकली निषाद से दो श्रुतियों के अंतर पर रहता है ।

स्वर के अपने स्थान पर ही रहने के बावजूद यदि उसका ध्वन्यन्तर आगे-पीछेवाले स्वरों से कम-ज्यादा हो जाए तो उस स्वर को शाङ्गदेव विकृत स्वर मानते हैं । इस विचारणा के आधार पर 'संगीत रत्नाकर' के शुद्ध-विकृत स्वरों की सारणी इस प्रकार होगी :

'संगीत रत्नाकर' के शुद्ध -विकृत स्वर

श्रुति	शुद्ध स्वर	विकृत स्वर
1		1. कैशिक निषाद, त्रिश्रुतिक, धैवत से
2		2. काकली निषाद, चतु:श्रुतिक धैवत से
3		3. च्युत षड्ज, द्विश्रुतिक, कैशिक निषाद से
4	1. षड्ज	4. अच्युत षड्ज, द्विश्रुतिक, काकली निषाद से
5		
6		
7	2. ऋषभ	5. विकृत ऋषभ, चतु:श्रुतिक, च्युत षड्ज से
8		
9	3. गांधार	
10		6. साधारण गांधार, त्रिश्रुतिक, ऋषभ से
11		7. अन्तर गांधार, चतु:श्रुतिक, ऋषभ से
12		8. च्युत मध्यम, द्विश्रुतिक, साधारण गांधार से
13	4. मध्यम	9. अच्युत मध्यम, द्विश्रुतिक, अन्तर गांधार से
14		
15		
16		10. त्रिश्रुतिक पंचम 'मध्यम ग्राम' वाला और 11. कैशिक पंचम चतु:श्रुतिक च्युत मध्यम से
17	5. पंचम	
18		
19		
20	6. धैवत	12. विकृत धैवत, चतु:श्रुतिक, 'मध्यम ग्राम' वाला
21		
22	7. निषाद	

इस प्रकार शाङ्गदेव ने सात शुद्ध और बारह विकृत स्वरों को मिलाकर कुल उन्नीस स्वरांतरों को एक ही सप्तक में अंतर्भूत करके रागजनक मेल अथवा थाटों की कल्पना का मार्ग प्रशस्त तो कर दिया; इसके सिवा उन्होंने हमारे रागों के स्वरों को मूर्च्छनाओं से उत्पन्न हुई जातियों के आधार पर ही समझाया। किंतु उन्होंने रागों के सरल, शुद्ध, विकृत स्वरों का बयान नहीं किया है । ऐसा उन्होंने क्यों किया होगा, बताना कठिन है । संभवत: प्राचीन परंपरा से हटकर नूतन राग वर्गीकरण करना उन्हें मंजूर न रहा हो । सो कुछ भी हो, यह तो सच है कि रागों के शुद्ध-विकृत स्वरों को लेते हुए अलग - अलग स्वरसप्तकों को स्थापित करके उन सप्तकों के अंतर्गत रागों का वर्गीकरण करने की राह तो खुल गई । आगे चलकर ईसा की पंधरहवीं शताब्दी में विजयनगर के विद्यारण्य स्वामीजी ने जनक मेल में ही रागों का वर्गीकरण किया । विद्यारण्य स्वामीजी का कोई ग्रंथ उपलब्ध नहीं । किंतु उसके पश्चात् का रामामात्य लिखित 'स्वरमेलकलाधि' ग्रंथ मुद्रित रूप में प्रकाशित हुआ है । उसमें जनक मेल के अंतर्गत ही रागों का वर्गीकरण किया गया है जो दाक्षिणात्य संगीत प्रणाली पर आधारित है ।

'स्वरमेलकलानिधि' के बाद आए हुए दाक्षिणात्य संगीत प्रणाली के सभी ग्रंथों में तथा हिंदुस्थानी संगीत प्रणाली के कुछ ग्रंथों में 'मेल और तज्जन्य राग' वाला वर्गीकरण ही स्वीकृत किया गया है । हमारे आज के राग भी 'मेलों' या 'थाटों' के आधार पर ही वर्गीकृत हुए हैं ।

□□□

तीसरा अध्याय

जातियाँ तथा रागों के प्राचीन नियम

संगीत के सिद्धांत गेय याने गाए जानेवाले पद्यों में प्राप्त तत्त्वोंपर आधारित रहते हैं । कविताओं के छंद भी गाए जा सकते हैं । किंतु कविताएँ ताल में निबद्ध नहीं रहतीं । सिवाय इसके कविताओं की तर्ज़ याने स्वररचना बँधी हुई नहीं रहती । कविता को गाना ही हो तो किसी भी तर्ज़ पर या किसी भी स्वररचना पर उसका गायन हो सकता है । गेय पद्यों की बात दीगर है । इन पद्यों की तर्ज़ें नियोजित रहती हैं । उनमें एक विशिष्ट ताल भी रहता है । प्राचीन काल में वैदिक मंत्र, भक्तिगीत, स्तोत्र, आरतियाँ, गाथाएँ (पौराणिक कथाएँ) अपनी खास तर्ज़ों पर गाए जाते थे । किंतु वैदिक मंत्र काव्यछंदों में उच्चारित किए जाते थे, न कि ताल के साथ । जब इन गेय पद्यों के साहित्य से अर्थात् शब्दरचना से अलग तौर पर याने स्वर-तालों के ढाँचे पर या तर्ज़ों पर विचार होने लगा तब जाके संगीत शास्त्र का सूत्रपात हुआ । इन तर्ज़ों का ही विकास आगे चलकर 'जाति' नामक स्वररचनाओं में हुआ । जाति याने गेय पद्यों की तर्ज़ अथवा गेय पद्यों की स्वर-ताल रचना । जिन दिनों स्वरलिपि प्रणाली का अस्तित्व नहीं था या उसका विशेष प्रचार नहीं था, उस काल में नाटकों या काव्य संग्रहों की पुस्तकों में गीतों के शीर्षक के ऊपर 'अमुक गीत की तर्ज़ पर' यों लिखा जाता था । कहना न होगा कि यह गीत जनसाधारण में पूर्वपरिचित रहता था । सारांश यह कि स्वरतालों का बँधा हुआ ढाँचा याने 'जाति'; अपने अपने ज़माने में प्रसिद्ध और लोकप्रिय रहनेवाले गीतों की तर्ज़ याने 'जाति' । भरत के ज़माने में जातियों का ही प्रचार था । भरत ने अपने नाट्यशास्त्र में रागों का बयान नहीं किया है । केवल एक स्थान पर 28 वें अध्याय के 72 वें श्लोक में कहा है कि

'यस्मिन्वसति राग : तु यस्माच्चैव प्रवर्तते ।'

किंतु इस बात का निर्णय करना कठिन है कि इस चरण में 'राग' शब्द का प्रयोग जातियों के एक रंजक अंश के अर्थ में हुआ है या 'राग' शब्द के पारंपरिक अर्थ में । हाँ, एक बात स्पष्ट है कि आज 'राग' नामक जो वस्तु स्वीकृत हुई है, उसका वर्णन भरत के नाट्यशास्त्र में नहीं है ।

राग का बयान सर्व प्रथम मतंग के 'बृहद्देशी' नामक ग्रंथ में मिलता है । मतंग कहते हैं - ''भरत ने रागों के संबंध में कुछ नहीं कहा, मैं रागों की व्याख्या करता हूँ ।'' विद्वानों का मत है कि मतंग का यह ग्रंथ छठे शतक में लिखा गया होगा । इसका मतलब यह कि इस काल के पूर्व राग का प्रचलन शुरू हो चुका था। उस कालखंड के ग्रंथकार मतंग, नान्यदेव, (तथा परवर्ती काल के) शाङ्र्गदेव ने रागों की उत्पत्ति जातियों से ही बताई है । इन मुख्य रागों को 'ग्राम राग' नाम दिया गया है । इन ग्राम रागों के अंगप्रत्यंगों में से और नौ प्रकार के रागों का बयान किया गया है । उस काल के भारतीय संगीत में कुल दस प्रकार के राग माने जाते थे; वे इस प्रकार हैं -

1) ग्राम राग 2) उपराग 3) राग 4) भाषा 5) विभाषा 6) अंतरभाषा 7) रागांग 8) उपांग 9) भाषांग 10) क्रियांग ।

जातियों के गायन में निम्नलिखित दस नियमों का पालन करना जरूरी था :

1. ग्रह स्वर : प्रत्येक जाति का आरंभ किसी न किसी विवक्षित स्वर से करना पड़ता था । उस स्वर को ग्रह स्वर नाम दिया गया ।

2. अंश स्वर : प्रत्येक जाति में कुछ स्वर प्रबल रहते थे, उन्हें अंश स्वर कहा जाता था । अंश स्वर से आगे चलकर वादी स्वर की कल्पना निकली । आज के रागों में एक ही वादी स्वर और एक ही संवादी रहता है । जातियों में अनेक याने दो-तीन या चार भी अंश स्वर रहते थे ।

3. तार : तार सप्तक में जिस स्वर तक जाने का नियम रहता था उसे 'तार' कहते थे ।

4. मंद्र : मंद्र सप्तक में जिस स्वर तक जाना संभव होता था उसे 'मंद्र' कहते थे ।

5. न्यास स्वर : जिस प्रकार जाति का आरंभ किसी एक विवक्षित स्वर पर होता था उसी प्रकार जाति की समाप्ति भी एक खास स्वर पर ही होती थी । ऐसे स्वर के लिए 'न्यास स्वर' नाम था ।

6. अपन्यास : अंतिम समाप्तिवाले न्यास के अलावा अन्य स्थानों पर, याने बीच-बीच में गीत के चरणों में जो न्यास रहते थे, उन्हें 'अपन्यास' कहा जाता था ।

7. संन्यास स्वर : गीत के प्रथम चरण के अंत में रहनेवाला स्वर 'संन्यास स्वर' कहलाता था ।

8. विन्यास : गीत के प्रत्येक चरण के अलग-अलग भाग बननेवाले, याने उस भाग के अंत में आनेवाले जिस स्वर पर ठहराव होता था, उसे 'विन्यास' कहा जाता था।

9. अल्पत्व : राग के स्वरोंमें से किसी स्वर को जान-बूझकर दुर्बल किया जाए तो उसे उस स्वर का अल्पत्व माना जाता था । यह अल्पत्व या तो उस स्वर का 'लंघन' करके अर्थात् उसका कम इस्तेमाल करके याने उसका 'अनभ्यास' करके अथवा उसकी पुनरावृत्ति टालकर फलित होता था ।

10. बहुत्व : अल्पत्व के विरोध में बहुत्व की क्रिया होती थी । किसी राग में प्रयुक्त स्वरों में से किसी एक स्वर को प्रबल करके याने उसका 'अलंघन' करके अर्थात् उसे न टालते हुए सीधे आरोह में वह स्वर लगाया जाए अथवा उसका अभ्यास या पुनरावृत्ति की जाए याने लगातार या बीच में कुछ स्वर लगाकर उस खास स्वर को प्रयुक्त किया जाए तो उस कृति को उस स्वर का बहुत्व माना जाता था ।

जाति-गायन में उपर्युक्त नियमों का पालन आवश्यक माना जाता था । इस आधार पर ऐसा अनुमान बन सकता है कि उस ज़माने में एकल गायन-वादन की अपेक्षा सामूहिक गायन-वादन का प्रचार अधिक रहा होगा । आगे चलकर जाति गायन-वादन के लुप्त हो जाने और राग-गायन प्रचलित हो जाने पर ये नियम रागों पर भी लागू किए जाने लगे । तथापि हमारे विद्यमान संगीत में सामूहिक गायन-वादन की अपेक्षा एकल गायन-वादन का प्रचार अधिक होने के कारण ये नियम शिथिल ही बने हुए हैं ।

□□□

चौथा अध्याय

हिंदुस्थानी और दाक्षिणात्य स्वर सप्तकों की तुलना

भारत में दो अलग-अलग संगीत प्रणालियाँ प्रचलित हैं -(1)दाक्षिणात्य संगीत पद्धति और (2) हिंदुस्थानी संगीत पद्धति । तमिलनाडु, मैसूर, केरल तथा आंध्र का जो बहुतांश भाग दक्षिण कर्नाटक के नाम से पहचाना जाता है, उस समूचे प्रदेश में दाक्षिणात्य संगीत प्रणाली प्रचलित है । शेष सभी भारत भर में हिंदुस्थानी संगीत प्रणाली ही प्रचलित है । वस्तुत: इन दोनों संगीत-प्रणालियों के मूलतत्त्व एक जैसे ही हैं । 'राग'तत्त्व दोनों प्रणालियों का आधार है । रागविस्तार की पद्धति तथा रागांतर्गत तालबद्ध रचनाएँ भी लगभग समान ही हैं । तान-पलटों का प्रयोग दोनों में भी होता है । अंतर जो है वह स्वरोच्चार, गाए जानेवाले गीतों की भाषा, गीतों के विषय, गीतों की लय और ताल इन बातों को लेकर है ।

दाक्षिणात्य संगीत के बारह स्वर-स्थान हिंदुस्थानी संगीत के बारह स्वर-स्थानों के समान ही हैं । किंतु उनके नामाभिधान अलग हैं और संख्या में वे सोलह हैं । वजह यह है कि इन बारह स्वर-स्थानोंमें से चार स्वर-स्थानों के लिए दो-दो अलग-अलग नाम हैं। ये चार स्वरस्थान कुछ रागों में अपने एक नाम से आते हैं तो कुछ में वे ही दूसरे नाम से प्रयुक्त होते हैं । (संलग्न सारणी देखें।)

हिंदुस्थानी संगीत के कुछ राग दाक्षिणात्य संगीत में भी प्रचलित हैं । किंतु उनके नाम भिन्न हैं । उदाहरणार्थ, हम जिसे 'भूपाली' कहते हैं (कुछ जगह भूपाली कल्याण भी) उसे दाक्षिणात्य संगीत में 'मोहनम्' कहते हैं । इधर के 'मालकंस' राग के लिए उधर 'हिन्दोल' नाम चलता है । बिलावल थाट के दुर्गा राग को वहाँ 'शुद्ध सावेरी' कहते हैं । संप्रति दाक्षिणात्य संगीत के कुछ राग हिंदुस्थानी संगीत में रूढ़ हो रहे हैं, जो कि एक इष्ट बात ही है - उदाहरण के लिए 'हंसध्वनि', 'आभोगी' और 'नाट', जिसे हम लोग 'जोग' कहते हैं । (शायद कुछ लोग कहेंगे कि राग जोग हमारे यहाँ पहले से है; किंतु कम से कम मैंने तो प्रस्तुत ग्रंथ के काल की दृष्टि से 1960 के पूर्व दस-बारह वर्ष पहले इस नाम

का राग नहीं सुना था ।) यह 'जोग' दाक्षिणात्य संगीत में 'नाट' के नाम से कुछ शतकों से लेकर चला आ रहा है और उस काल के संगीत विषयक ग्रंथों में भी उसका ज़िक्र मिलता है ।

हिंदुस्थानी संगीत के शुद्ध विकृत बारह स्वर तथा दाक्षिणात्य संगीत के सोलह स्वरों की तुलनात्मक सारणी :

हिंदुस्थानी संगीत के बारह स्वर :			दाक्षिणात्य संगीत के सोलह स्वर :		
क्र.	शुद्ध स्वर	विकृत स्वर	क्र.	शुद्ध स्वर	विकृत स्वर
1.	'सा'- षड्ज		1.	षड्ज	
2.		'रि' -कोमल ऋषभ	2.	ऋषभ	
3.	'री'- ऋषभ		3.	गांधार	4. चतु:श्रुतिक ऋषभ
4.		'ग' -कोमल गांधार			5. षट्श्रुतिक ऋषभ
5.	'ग'- गांधार				6. साधारण गांधार
					7. अंतर गांधार
6.	'म'- मध्यम		8.	मध्यम	
7.		'म' -तीव्र मध्यम			9.प्रति-(वराली) मध्यम
8.	'प'- पंचम		10.	पंचम	
9.		'ध' -कोमल धैवत	11.	धैवत	
10.	'ध'- धैवत		12.	निषाद	13. चतु:श्रुतिक धैवत
11.		'नि' -कोमल निषाद			14. षट्श्रुतिक धैवत
12.	'नि'- निषाद				15. कैशिक निषाद
					16. काकली निषाद

दाक्षिणात्य संगीत के गीत तेलुगु, कन्नड़ या तमिल भाषा में रचे होते हैं। कुछ वर्ष पूर्व दाक्षिणात्य राग-संगीत के गीत प्राय: तेलुगु भाषा में ही होते थे। इधर के काल में तमिल भाषा में भी गीत बनने लगे हैं । कुछ दो सौ वर्ष पूर्व तंजाऊर के पास एक गाँव में त्यागराज नामक एक अत्यंत कुशल संगीतकार कवि तथा भक्त का अविर्भाव हुआ । त्यागराजजी ने प्रभु राम को उद्देश्य करके हजारों गीत रागीय शैली में रचे । ये रचनाएँ 'कृति' के नाम से सर्वत्र गायी जाती हैं । हमारे यहाँ के ख्याली रागसंगीत के गीतों के समान ही इन 'कृतियों' में भी बढ़त, तान, आलाप वगैरेह गाए जाते हैं । 'विटैमिन' के बारे में

जानकारी न रखनेवाला डाक्टर मिलना जैसे असंभव होगा वैसे ही त्यागराज की कृतियों का ज्ञान न रखनेवाला गायक मिलना असंभव है ! ये सभी कृतियाँ तेलुगु भाषा में ही हैं ; स्वयं त्यागराज आंध्र के ही थे ।

इन कृतियों के अलावा, हमारे यहाँ के ध्रुवपदों की तरह ही उस संगीत में 'कीर्तनम्' नामक गीत प्रचलित हैं । ये भी तेलुगु भाषा में ही रचित हैं ।

'जावली' क्षेत्रज्ञ स्वामीजी के पदों जैसे शृंगारिक पद भी इस संगीत में प्रचलित हैं । उनका उपयोग नृत्य के साथ गाने के लिए होता है ।

छ: मात्राओं का रूपक, आठ मात्राओं का त्रिपुट ताल अथवा आदिताल उधर के संगीत में अधिक प्रचलित हैं । इसके अलावा चौदह मात्राओं का ध्रुवताल, दस मात्राओं का मठताल, बारह मात्राओंवाला अठताल ऐसे और ताल भी प्रचलित हैं । दाक्षिणात्य संगीत की रागशैली के गीत प्राय: मध्यलय में ही निबद्ध होते हैं ; हमारे यहाँ के विलंबित ख्याल की लय के समान धीमी गतिवाले नहीं रहते ।

कुछ विद्वानों के मतानुसार रागों का जन्य-जनक वर्गीकरण अर्थात् 'थाट और उनसे निर्मित राग' वाली प्रणाली ईसा की पंद्रहवीं-सोलहवीं सदी के श्री विद्यारण्य स्वामी ने प्रचलित की । स्वामीजी का पूर्वाश्रम का नाम माधवाचार्य था । उनका कार्यकाल 'संगीत रत्नाकर' के टीकाकार कल्लिनाथ (सन 1420) के अनंतर और दाक्षिणात्य संगीत के सर्वप्रथम उपलब्ध ग्रंथ 'स्वरमेल कलानिधि' के रचयिता तथा विजयनगर दरबार के एक मंत्री रामामात्य (सन 1550) के पूर्व का रहा । पूर्वाश्रम के स्वामी विद्यारण्य उर्फ माधवाचार्य विजयनगर राज्य के दीवान थे। आगे संन्यास ग्रहण कर लेने पर उन्होंने विद्यारण्य नाम धारण किया। उन्होंने 'संगीत सार' नामक ग्रंथ लिखा । इस ग्रंथ में जन्य-जनक (मेल-राग) प्रणाली की व्याख्या की गई थी । किंतु दुर्योगवश आपका यह ग्रंथ उपलब्ध नहीं है । इन स्वामीजी का उल्लेख तंजाऊर के राजा रघुनाथ नायक के या उनके मातहत रहनेवाले (पं. व्यंकटमखी के पिता) श्री गोविंद दीक्षित के द्वारा लिखित 'संगीत सुधा' नामक ग्रंथ की अंग्रेजी में लिखी प्रस्तावना में मिलता है । यह ग्रंथ मद्रास म्यूज़िक एकेडमी ने प्रकाशित किया है । कल्लिनाथ के समय तक संभवत: प्राचीन ग्राम-मूर्च्छना-जाति-राग यही प्रणाली प्रचलित रही होगी । उसके अनंतर 'मेल (थाट) तथा तज्जन्य राग'वाली प्रणाली कुछ ही वर्षों में प्रचलित हुई होगी, यों अनुमान करने में कोई आपत्ति नहीं । इसके पूर्व पंडित शार्ङ्गदेव ने मूर्च्छना के द्वारा सिद्ध होनेवाले सभी शुद्ध विकृत स्वर एक ही सप्तक में लाकर मेल-राग पद्धति के लिए मार्ग प्रशस्त कर ही दिया था । □□□

पाँचवाँ अध्याय

दाक्षिणात्य मेल और हिंदुस्थानी थाट

पिछले अध्याय में दाक्षिणात्य संगीत के शुद्ध विकृत स्वरों का विवरण दिया जा चुका है । यह भी देखा गया है कि उस संगीत प्रणाली में तीन ऋषभ, तीन गांधार, तीन धैवत और तीन निषाद हैं । इनका स्वरूप इस प्रकार है :

स्वर	स्वर के प्रकार
ऋषभ	1. शुद्ध ऋषभ री̲ 2. चतुःश्रुतिक ऋषभ री 3. षट्श्रुतिक ऋषभ री'
गांधार	1. शुद्ध गांधार ग̲ 2. साधारण गांधार ग 3. अंतर गांधार ग'
धैवत	1. शुद्ध धैवत ध̲ 2. चतुःश्रुतिक धैवत ध 3. षट्श्रुतिक धैवत ध'
निषाद	1. शुद्ध निषाद नि̲ 2. कैशिक निषाद नि 3. काकली निषाद नि'

इन स्वरों में से एक ही स्वर के लिए दो अलग नाम रहनेवाले स्वरस्थानों के दो नामों से एक-एक को अन्य स्वरों के साथ लेकर, दाक्षिणात्य संगीत में, अलग-अलग स्वर मेल (थाट) बनाए जाते हैं । ऐसे कुल बहत्तर थाट उस संगीत में आज प्रचलित हैं । इन मेलों को गणित की रीति पर सिद्ध किया जाता है । इस गणित-रीति के सर्व प्रथम आविष्कार का श्रेय ईसा की सत्रहवीं सदी के पंडित व्यंकटमखी नामक एक संगीतवेत्ता को जाता है । उन्होंने सोलह स्वरों के सप्तकवाले षड्ज से लेकर शुद्ध मध्यम तक आठ स्वरों का पूर्वार्द्ध और पंचम से लेकर तार षड्ज तक आठ स्वरों का उत्तरार्द्ध ऐसे दो समान भाग बना दिए और प्रति मध्यम को किंचित् किनारे रख दिया और फिर अंत में उसके साथ तार सप्तक के षड्ज को जोड़ दिया । यह रीति निम्नानुसार है :

पूर्वार्द्ध

दाक्षिणात्य स्वर				हिंदुस्थानी स्वर	
1. षड्ज	सा			षड्ज	सा
2. शुद्ध ऋषभ	रि			कोमल ऋषभ	रि
3. चतु:श्रुतिक ऋषभ	री	4. शुद्ध गांधार	ग	शुद्ध ऋषभ	री
5. षट्श्रुतिक ऋषभ	रीं	6. साधारण गांधार	ग	कोमल गांधार	ग
7. अंतर गांधार	गं			शुद्ध गांधार	ग
8. शुद्ध मध्यम	म			शुद्ध मध्यम	म

उत्तरार्द्ध

दाक्षिणात्य स्वर				हिंदुस्थानी स्वर	
1. पंचम	प			पंचम	प
2. शुद्ध धैवत	धि			कोमल धैवत	धि
3. चतु:श्रुतिक धैवत	ध	4. शुद्ध निषाद	नि	शुद्ध धैवत	ध
5. षट्श्रुतिक धैवत	धं	6. कैशिक निषाद	नि	कोमल निषाद	नि
7. काकली निषाद	निं			शुद्ध निषाद	नि
8. तार षड्ज	सां				

इसके बाद पूर्वार्ध्द में तीन ऋषभों में से एक, तीन गांधारों में से एक और मध्यम तथा उत्तरार्ध्द में पंचम, तीन धैवतों में से एक, तीन निषादों में से एक और तार षड्ज - ऐसे चतु:स्वरवाले मेलार्द्ध लेते हुए उन्हें इकट्ठा जोड़कर आठ स्वरों के सप्तक बनाने हैं । इससे छ: पूर्व और छ: उत्तर मेलार्द्ध निष्पन्न होते हैं । वे इस प्रकार हैं :

पूर्व मेलार्द्ध

1. षड्ज	शुद्ध ऋषभ	शुद्ध गांधार	शुद्ध मध्यम	सा रि॒ ग॒ म
2. षड्ज	शुद्ध ऋषभ	साधारण गांधार	शुद्ध मध्यम	सा रि॒ ग म
3. षड्ज	शुद्ध ऋषभ	अंतर गांधार	शुद्ध मध्यम	सा रि॒ गं म
4. षड्ज	चतु:श्रुतिक ऋषभ	साधारण गांधार	शुद्ध मध्यम	सा री ग म
5. षड्ज	चतु:श्रुतिक ऋषभ	अंतर गांधार	शुद्ध मध्यम	सा री गं म
6. षड्ज	षट्श्रुतिक ऋषभ	अंतर गांधार	शुद्ध मध्यम	सा रीं गं म

उत्तर मेलार्द्ध

1. पंचम	शुद्ध धैवत	शुद्ध निषाद	तार षड्ज	प ध॒ नि॒ सां
2. पंचम	शुद्ध धैवत	कैशिक निषाद	तार षड्ज	प ध॒ नि सां
3. पंचम	शुद्ध धैवत	काकली निषाद	तार षड्ज	प ध॒ निं सां
4. पंचम	चतु:श्रुतिक धैवत	कैशिक निषाद	तार षड्ज	प ध नि सां
5. पंचम	चतु:श्रुतिक धैवत	काकली निषाद	तार षड्ज	प ध नि' सां
6. पंचम	षट्श्रुतिक धैवत	काकली निषाद	तार षड्ज	प धं नि' सां

हिंदुस्थानी संगीत की स्वर-परिभाषा में ये स्वर-मेलार्द्ध अनुक्रम से इस प्रकार होंगे :

पूर्व मेलार्द्ध

1. षड्ज	कोमल ऋषभ	शुद्ध ऋषभ	मध्यम	सा रि॒ री म
2. षड्ज	कोमल ऋषभ	कोमल गांधार	मध्यम	सा रि॒ ग॒ म
3. षड्ज	कोमल ऋषभ	शुद्ध गांधार	मध्यम	सा रि॒ ग म
4. षड्ज	शुद्ध ऋषभ	कोमल गांधार	मध्यम	सा री ग॒ म
5. षड्ज	शुद्ध ऋषभ	शुद्ध गांधार	मध्यम	सा री ग म
6. षड्ज	कोमल गांधार	शुद्ध गांधार	मध्यम	सा ग॒ ग म

उत्तर मेलार्द्ध

1. पंचम	कोमल धैवत	शुद्ध धैवत	तार षड्ज	प ध़ ध सां
2. पंचम	कोमल धैवत	कोमल निषद	तार षड्ज	प ध़ नि़ सां
3. पंचम	कोमल धैवत	शुद्ध निषाद	तार षड्ज	प ध़ नि सां
4. पंचम	शुद्ध धैवत	कोमल निषाद	तार षड्ज	प ध नि़ सां
5. पंचम	शुद्ध धैवत	शुद्ध निषाद	तार षड्ज	प ध नि सां
6. पंचम	कोमल निषाद	शुद्ध निषाद	तार षड्ज	प नि़ नि सां

अब ऊपर दिए गए मेलार्ध्दों में से प्रत्येक पूर्व मेलार्द्ध के साथ छः छः उत्तर मेलार्द्ध जोड़ने से छत्तीस थाट सिद्ध होते हैं । वे हैं :

	दाक्षिणात्य	हिंदुस्थानी
1.	सा री़ ग़ म प ध़ नि़ सां	सा री़ री म प ध़ ध सां
2.	सा री़ ग़ म प ध़ नि सां	सा री़ री म प ध़ नि़ सां
3.	सा री़ ग़ म प ध़ नि़ं सां	सा री़ री म प ध़ नि सां
4.	सा री़ ग़ म प ध नि़ सां	सा री़ री म प ध नि़ सां
5.	सा री़ ग़ म प ध नि़ं सां	सा री़ री म प ध नि सां
6.	सा री़ ग़ म प ध़ं नि़ं सां	सा री़ री म प नि़ नि सां
7.	सा री़ ग म प ध़ नि़ सां	सा री़ ग़ म प ध़ ध सां
8.	सा री़ ग म प ध़ नि सां	सा री़ ग़ म प ध़ नि़ सां
9.	सा री़ ग म प ध़ नि़ं सां	सा री़ ग़ म प ध़ नि सां
10.	सा री़ ग म प ध नि़ सां	सा री़ ग़ म प ध नि़ सां
11.	सा री़ ग म प ध नि़ं सां	सा री़ ग़ म प ध नि सां
12.	सा री़ ग म प ध़ं नि़ं सां	सा री़ ग़ म प नि़ नि सां

दाक्षिणात्य	हिंदुस्थानी
13. सा रि॒ गं म प ध॒ नि सां	सा रि॒ ग म प ध॒ ध सां
14. सा रि॒ गं म प ध॒ नि सां	सा रि॒ ग म प ध॒ नि॒ सां
15. सा रि॒ गं म प ध॒ निं सां	सा रि॒ ग म प ध॒ नि सां
16. सा रि॒ गं म प ध नि सां	सा रि॒ ग म प ध नि॒ सां
17. सा रि॒ गं म प ध निं सां	सा रि॒ ग म प ध नि सां
18. सा रि॒ गं म प धं निं सां	सा रि॒ ग म प नि॒ नि सां
19. सा री ग म प ध॒ नि॒ सां	सा री ग॒ म प ध॒ ध सां
20. सा री ग म प ध॒ नि सां	सा री ग॒ म प ध॒ नि॒ सां
21. सा री ग म प ध॒ निं सां	सा री ग॒ म प ध॒ नि सां
22. सा री ग म प ध नि सां	सा री ग॒ म प ध नि॒ सां
23. सा री ग म प ध निं सां	सा री ग॒ म प ध नि सां
24. सा री ग म प धं निं सां	सा री ग॒ म प नि॒ नि सां
25. सा री गं म प ध॒ नि॒ सां	सा री ग म प ध॒ ध सां
26. सा री गं म प ध॒ नि सां	सा री ग म प ध॒ नि॒ सां
27. सा री गं म प ध॒ निं सां	सा री ग म प ध॒ नि सां
28. सा री गं म प ध नि सां	सा री ग म प ध नि॒ सां
29. सा री गं म प ध निं सां	सा री ग म प ध नि सां
30. सा री गं म प धं निं सां	सा री ग म प नि॒ नि सां

दाक्षिणात्य	हिंदुस्थानी
31. सा रीं गं म प ध़ नि़ सां	सा ग़ ग म प ध़ ध सां
32. सा रीं गं म प ध़ नि सां	सा ग़ ग म प ध़ नि़ सां
33. सा रीं गं म प ध़ नि' सां	सा ग़ ग म प ध़ नि सां
34. सा रीं गं म प ध नि सां	सा ग़ ग म प ध नि़ सां
35. सा रीं गं म प ध नि' सां	सा ग़ ग म प ध नि सां
36. सा रीं गं म प धं नि' सां	सा ग़ ग म प नि़ नि सां

इन सभी छत्तीस मेलों में मध्यम शुद्ध ही है। अब इन्हीं छत्तीस मेलों में इस शुद्ध मध्यम के स्थान पर प्रति मध्यम (याने हिंदुस्थानी संगीत का तीव्र मध्यम) रक्खा जाए तो ऐसे ही प्रति मध्यम लेनेवाले और छत्तीस मेल सिद्ध होंगे । इस तरह कुल बहत्तर मेल गणित-रीति से सिद्ध हुए। पं. व्यंकटमखीजी ने अपने 'चतुर्दण्डीप्रकाशिका' ग्रंथ में इस रीति की व्याख्या की है। इन सब मेलों को उन्होंने नाम भी दिए हैं। किंतु ध्यान रखना चाहिए कि 'चतुर्दण्डीप्रकाशिका' में व्यंकटमखी 'चतुःश्रुति ऋषभ' और 'चतुःश्रुति धैवत' की जगह पहलेवाली परंपरा के अनुसार क्रमशः 'पंचश्रुति ऋषभ' और 'पंचश्रुति धैवत' ऐसे नामों का प्रयोग करते हैं। पश्चात् के काल में 'संगीत रागलक्षण' नामक ग्रंथ लिखा गया, जिसके लेखक 'किसी विद्वान के या कुछ विद्वानों के मत से' स्वयं व्यंकटमखी ही हैं। इस ग्रंथ में (यदि इन विद्वानों का उपर्युक्त अनुमान सही माना जाए तो) स्वयं व्यंकटमखी ने ही दाक्षिणात्य संगीत के शुद्ध ऋषभ और पंचश्रुति ऋषभ को एक-एक श्रुति से नीचे उतारते हुए क्रमशः 'शुद्ध ऋषभ' और 'चतुःश्रुति ऋषभ' तथा शुद्ध धैवत और पंचश्रुति धैवत को भी एक-एक श्रुति नीचे उतारकर उन्हें क्रमश : शुद्ध धैवत और चतुःश्रुति धैवत नाम दिए हैं।

इन बहत्तर मेलों में ही हिंदुस्थानी संगीत के दस थाट अंतर्भूत हैं। वे इस प्रकार हैं :

शुद्ध मध्यम लेनेवाले मेल

दाक्षिणात्य मेल			हिंदुस्थानी थाट		
क्र	मेल का नाम	स्वर	क्र.	थाट का नाम	स्वर
29	धीरशंकराभरण	सारीगमपधनिसां	1	बिलावल	सारीगमपधनिसां
28	हरिकांभोजी	सारीगमपधनिसां	3	खमाज	सारीगमपधनिसां
15	मायामालवगौळ	सारीगमपधनिसां	4	भैरव	सारीगमपधनिसां
22	खरहरप्रिय	सारीगमपधनिसां	7	काफी	सारीगमपधनिसां
20	नटभैरवी	सारीगमपधनिसां	8	आसावरी	सारीगमपधनिसां
8	हनुमत्तोडी	सारीगमपधनिसां	9	भैरवी	सारीगमपधनिसां

प्रति (तीव्र) मध्यम लेनेवाले

65	मेचकल्याणी	सारीगमंपधनिसां	2	कल्याण	सारीगमंपधनिसां
51	कामवर्धनी	सारीगमंपधनिसां	5	पूर्वी	सारीगमंपधनिसां
53	गमनश्रिय	सारीगमंपधनिसां	6	मारवा	सारीगमंपधनिसां
45	शुभपंतुवराली	सारीगमंपधनिसां	10	तोड़ी	सारीगमंपधनिसां

पं. व्यंकट मखी के गणित द्वारा सिद्ध किए हुए बहत्तर मेलों में से चालीस मेल ऐसे हैं जो हिंदुस्थानी संगीत में स्वीकृत नहीं हो सकेंगे। क्योंकि उनमें री ग, री' ग, ध नि और धं नि जो कि हिंदुस्थानी संगीत में क्रमशः री री, ग ग, ध ध और नि नि हैं वे (दाक्षिणात्य संगीत में) क्रमशः री ग अथवा रीं ग पूर्व मेलार्द्ध में या / और ध नि अथवा धं नि उत्तर मेलार्द्ध में आते हैं। ऊपर कहेनुसार 'री ग' हिंदुस्थानी संगीत में क्रमशः री री, री' ग हैं हिंदुस्थानी संगीत के 'ग ग, ध नि', ध नि ध ध हैं और ध ध तथा ध नि जो हैं वे नि नि हैं। बात यह है कि हिंदुस्थानी संगीत में एक ही थाट में स्वर के दो स्थान -

कोमल और शुद्ध नहीं आ सकते। अत: जिन जिन मेलों में ये दोनों स्वरस्थान प्रयुक्त होंगे वे सभी मेल हिंदुस्थानी संगीत में वर्ज्य होंगे। ऊपर कहेनुसार ऐसे मेल कुल चालीस हैं। शेष बत्तीस मेल हिंदुस्थानी संगीत में चल सकेंगे। वे इस प्रकार हैं :

शुद्ध मध्यम लेनेवाले मेल

दाक्षिणात्य मेल				हिंदुस्थानी थाट	
क्र.	मेल क्र.	मेल का नाम	स्वर	थाट का नाम	स्वर
1	8	हनुमत्तोडी	सारीगमपधनिसां	भैरवी	सारीगमपधनिसां
2	9	धेनुका	सारीगमपधनिसां		सारीगमपधनिसां
3	10	नाटकप्रिय	सारीगमपधनिसां		सारीगमपधनिसां
4	11	कोकिलप्रिय	सारीगमपधनिसां		सारीगमपधनिसां
5	14	बकुलाभरण	सारीगमपधनिसां		सारीगमपधनिसां
6	15	मायामालवगौळ	सारीगमपधनिसां	भैरव	सारीगमपधनिसां
7	16	चक्रवाक	सारीगमपधनिसां		सारीगमपधनिसां
8	17	सूर्यकांत	सारीगमपधनिसां		सारीगमपधनिसां
9	20	नटभैरवी	सारीगमपधनिसां	आसावरी	सारीगमपधनिसां
10	21	कीरवाणी	सारीगमपधनिसां		सारीगमपधनिसां
11	22	खरहरप्रिय	सारीगमपधनिसां	काफी	सारीगमपधनिसां
12	23	गौरीमनोहरी	सारीगमपधनिसां		सारीगमपधनिसां
13	26	चारुकेशी	सारीगमपधनिसां		सारीगमपधनिसां
14	27	सरसांगी	सारीगमपधनिसां		सारीगमपधनिसां
15	28	हरिकांभोजी	सारीगमपधनिसां	खमाज	सारीगमपधनिसां
16	29	धीरशंकराभरण	सारीगमपधनिसां	बिलावल	सारीगमपधनिसां

प्रति मध्यम लेनेवाले मेल

दाक्षिणात्य मेल				हिंदुस्थानी थाट	
क्र.	मेल क्र.	मेल का नाम	स्वर	थाट का नाम	स्वर
17	44	भवप्रिय	सारीगमंपधनिसां		सारीगमंपधनिसां
18	45	शुभपंतुवराळी	सारीगमंपधनिसां	तोड़ी	सारीगमंपधनिसां
19	46	षड्विधमार्गिणी	सारीगमंपधनिसां		सारीगमंपधनिसां
20	47	सुवर्णांगी	सारीगमंपधनिसां		सारीगमंपधनिसां
21	50	नामनारायणी	सारीगमंपधनिसां		सारीगमंपधनिसां
22	51	कामवर्धनी	सारीगमंपधनिसां	पूर्वी	सारीगमंपधनिसां
23	52	रामप्रिय	सारीगमंपधनिसां		सारीगमंपधनिसां
24	53	गमनश्रिय	सारीगमंपधनिसां	मारवा	सारीगमंपधनिसां
25	56	षण्मुखप्रिय	सारीगमंपधनिसां		सारीगमंपधनिसां
26	57	सिंहेन्द्रमध्यम	सारीगमंपधनिसां		सारीगमंपधनिसां
27	58	हैमवती	सारीगमंपधनिसां		सारीगमंपधनिसां
28	59	धर्मवती	सारीगमंपधनिसां		सारीगमंपधनिसां
29	62	ऋषभप्रिय	सारीगमंपधनिसां		सारीगमंपधनिसां
30	63	लतांगी	सारीगमंपधनिसां		सारीगमंपधनिसां
31	64	वाचस्पती	सारीगमंपधनिसां		सारीगमंपधनिसां
32	65	मेचकल्याणी	सारीगमंपधनिसां	कल्याण	सारीगमंपधनिसां

ये बत्तीस थाट हिंदुस्थानी संगीत में स्वीकृत होंगे। कुछ नए राग जैसे : बैरागी भैरव, वसंत मुखारी, मधुवंती, चारुकेशी, हंसकिंकिणी, सालग वराली इत्यादि (ग्रंथकाल की दृष्टि से 1960 के आगे-पीछे) हाल ही में प्रचलित होने लगे हैं। उनपर इन बत्तीस मेलों में से ही कुछ मेल चरितार्थ होंगे। हिंदुस्थानी संगीत के दस थाट इन बत्तीस मेलों के अंतर्गत ही हैं। उनके भी नाम उल्लिखित सूची में समाविष्ट हैं।

अब कुछ राग हिंदुस्थानी संगीत में ऐसे हैं जिनमें शुद्ध और तीव्र दोनों मध्यम लगाना आवश्यक है। उदाहरणार्थ ललित, पूर्वी, रामकली, भटिहार, ललित पंचम, बसंत, परज इत्यादि। इसलिए ये राग इन बहत्तर मेलोंमें से एक में भी नहीं बैठते। अत: इन रागों के सर्वसामान्य चलनवलन के आधार पर जिस थाट की ओर इन रागों की प्रवृत्ति महसूस होती हो उस थाट में उन्हें मानना ठीक होगा। इसका मतलब यह कि उन दो मध्यमोंमें से एक को राग का स्वाभाविक या महत्त्वपूर्ण स्वर मानते हुए दूसरे को आकस्मिक, मर्यादित, गौण, विवादी जैसे अर्थों में स्वीकारना होगा।

ये थाट याने रागजनक स्वरसप्तक हैं। वर्ज्यावर्ज्य स्वर तथा वादी-स्वरों के नियमों से प्रत्येक थाटमें से अनेक राग उत्पन्न हो सकते हैं और होते भी हैं। इसीलिए इन थाटों को जनक मेल और इन थाटों में रागों के वर्गीकरण को 'जन्यजनक प्रणाली' कहते हैं।

□□□

छठा अध्याय

अलंकार

गायन-वादन के अध्ययन के लिए स्वरों की उलट-पुलट रचनाओं के कुछ पहले से तैयार किए हुए पाठ बने रहते हैं। उन्हें अलंकार कहते हैं। पुराने ग्रंथों में ऐसे कुल 64 से 68 पाठ दिए हुए मिलते हैं। उनके लिए 'प्रसन्नादि', 'प्रसन्नान्त 'प्रसन्नमध्य' इत्यादि नाम भी मिलते हैं। ग्रंथों में 'अलंकार' शब्द की परिभाषा इस प्रकार है : ***''विशिष्ट वर्णसंदर्भं अलंकारं प्रचक्षते।''*** अर्थात् स्वरों की विशिष्ट ढंग की क्रमनिहाय कतार को 'अलंकार' कहते हैं। संप्रति अलंकारों के पच्चीस ही प्रकार प्रचलित हैं। उन्हें 'पलटे' कहते हैं। इन पलटों में आरोह और अवरोह रहते हैं। वे पलटे इस प्रकार हैं :-

	आरोह	अवरोह
1	सा री ग म प ध नि सां	सां नि ध प म ग री सा
2	सासा रीरी गग मम पप धध निनि सांसां	सांसां निनि धध पप मम गग रीरी सासा
3	सासासा, रीरीरी, गगग, ममम, पपप, धधध, निनिनि, सासासा	सांसांसां, निनिनि, धधध, पपप, ममम, गगग, रीरीरी, सासासा
4	सारी, रीग, गम, मप, पध, धनि निसां	सांनि, निध, धप, पम, मग, गरी, रीसा
5	सारीसा, रीगरी, गमग, मपम, पधप, धनिध, निसांनि, सां	सांनिसां, निधनि, धपध, पमए, ग्गम, गरीग, रीसारी, सा
6	सासारीरीसासा, रीरीगगरीरी, गगममगग, ममपपमम, पपधधपप, धधनिनिधध, निनिसांसांनिनि, सां	सांसांनिनिसांसां, निनिधधनिनि, धधपपधध, पपममपप, ममगगमम, गगरीरीगग, रीरीसासारीरी, सा
7	सारीग, रीगम, गमप, मपध, पधनि, धनिसां	सांनिध, निधप, धपम, पमग, मगरी, गरीसा
8	सारीगम, रीगमप, गमपध, मपधनि, पधनिसां	सांनिधप, निधपम, धपमग, पमगरी, मगरीसा

	आरोह	अवरोह
9	साग, रीम, गप, मध, पनि, धसां	सांध, निप, धम, पग, मरी, गसा
10	सासागग, रीरीमम, गगपप, ममधध, पपनिनि, धधसांसां	सांसांधध, निनिपप, धधमम, पपगग, ममरीरी, गगसासा
11	साम, रीप, गध, मनि, पसां	सांप, निम, धग, परी, मसा
12	सासामम, रीरीपप, गगधध, ममनिनि, पपसांसां	सांसांपप, निनिमम, धधगग, पपरीरी, ममसासा
13	साप, रीध, गनि, मसां	सांम, निग, धरी, पसा
14	सासापप,रीरीधध,गगनिनि,ममसांसां	सांसांमम, निनिगग, धधरीरी, पपसासा
15	सासारीग, रीरीगम, गगमप ममपध, पपधनि, धधनिसां	सांसांनिध, निनिधप, धधपम, पपमग, ममगरी, गगरीसा
16	सारीगगग, रीगममम, गमपपप, मपधधध, पधनिनिनि, धनिसांसांसां	सांनिधधध, निधपपप, धपममम, पमगगग, मगरीरीरी, गरीसासासा
17	सारीसारीग, रीगरीगम, गमगमप मपमपध, पधपधनि, धनिधनिसां	सांनिसांनिध, निधनिधप, धपधपम, पमपमग, मगमगरी, गरीगरीसा
18	सारीगसारीगम, रीगमरीगमप, गमपगमपध, मपधमपधनि, पधनिपधनिसां	सांनिधसांनिधप, निधपनिधपम, धपमधपमग,पमगपमगरी,मगरीमगरीसा
19	सा री ग म प ध नि सां नि ध प म ग री सा सा री ग म प ध नि ध प म ग री सा सा री ग म प ध प म ग री सा सा री ग म प म ग री सा सा री ग म ग री सा सा री ग री सा सा री सा	
20	सा री सा सा री ग री सा सा री ग म ग री सा सा री ग म प म ग री सा सा री ग म प ध प म ग री सा सा री ग म प ध नि ध प म ग री सा सा री ग म प ध नि सां नि ध प म ग री सा	

□□□

सातवाँ अध्याय

गायन की आवाज़

गाने योग्य आवाज़ की नस्ल और उसके दायरे से आवाज़ की साधना के लिए करने योग्य अभ्यास इस विषय पर हमारे यहाँ के गायकों के घरानों में कोई खास शास्त्रोक्त नियम नहीं हैं।

'संगीत रत्नाकर' के 'प्रकीर्णक' नामक तीसरे अध्याय में कणस्वरों के गुणधर्मों का बयान मिलता है। आवाज़ के कफज, पित्तज और वातज ऐसे तीन प्रकार बताए गए हैं।

१. कफात्मक तबीयतवाले व्यक्ति की आवाज़ तेल की धारा के समान प्रवाही, बीच में न टूटनेवाली, मधुर और कोमल रहती है। ऐसी आवाज़ को 'खाहुल' कहते हैं। यही आवाज़ यदि मंद्र और मध्य सप्तक में गाढ़ी और गंभीर हो तो उसे 'आडिल्ल' कहते हैं।

२. तीनों स्थानों में - मंद्र, मध्य और तार- में गाढ़ी और गंभीर रहनेवाली आवाज़ पित्तात्मक तबीयतवाले व्यक्ति में मिलती है। उसे 'नाराट' नाम दिया गया है।

३. वातात्मक तबीयतवाले आदमी की आवाज़ निस्तेज, कर्कश और ऊँची रहती है। ऐसी आवाज को 'बोम्बक' कहते हैं।

अब यह कहना कठिन है कि ये लक्षण आजकल के लोगों को कहाँ तक जँचेंगे।

इन मुख्य तीन जातियों की आवाज़ों के मिश्रण से बननेवाली आवाज़ के लिए 'मिश्रक' नाम है।

ऊपर वर्णित ये तीन मुख्य भेद और उनके अलग-अलग संमिश्रणों से उत्पन्न होनेवाले कुल तीस प्रकार शाङ्र्गदेव ने 'संगीत रत्नाकर' में बताए हैं।

प्रस्तुत ग्रंथ में केवल आवाज़ों के प्रकारों के बारे में ही बताया गया है। गाने के लिए वैसी आवाज़ तैयार करने के संबंध में कोई जानकारी इस ग्रंथ में नहीं मिलती।

लेकिन घरानेदार गायकों की परंपरा में गायन के अंतर्गत आवाज़ में बल, स्थिरता और माधुर्य लाने की दृष्टि से और श्वास नियंत्रण के लिए एक रीति या अभ्यास का तरीका बताया जाता है। उसे 'खरज भरना' कहते हैं। प्रतिदिन सबेरे जागकर मंद्र सप्तक में साँस जितनी देर तक पहुँच सके उतनी देर तक गाते रहने की प्रक्रिया इसमें होती है। ऐसा अभ्यास आधा-पौना घंटा कर लेने के बाद आवाज को धीमी लय में मंद्र और मध्य

सप्तक में और अंतत: तार सप्तक तक ले जाकर किसी न किसी राग के आलाप करते रहना चाहिए। आरंभ में ही द्रुतगति तानें लेने की जल्दबाजी नहीं करनी चाहिए। इससे आवाज़ बेसुरी हो जाने की संभावना रहती है। जैसे जैसे आवाज स्पष्ट, स्थिर और सुरीली बनती जाएगी, वैसे धीरे धीरे तानों का रियाज शुरू किया जाए। शुरू में प्राय: मध्य लय में रागों के आरोह-अवरोह सीधे गाते जाना ठीक रहेगा। फिर ऐसे आरोह-अवरोह ठीक सुरीले लगने लग जाएँ तो लय को बढ़ाते बढ़ाते तानों का रियाज़ किया जाए। तानों की प्रक्रिया में प्रत्येक स्वर अपने स्थान पर लग रहा है या नहीं, इसका भी खयाल रक्खा जाए।

अब यह बताना मुश्किल है कि स्त्रियों के बारे में यह 'खरज भरना' वाजिब होगा या नहीं। पहुँची हुई महिला गायकों से पूछकर यह जान लेना या तय करना होगा। तथापि 'खरज भरना' छोड़कर विलंबित लय के आलाप और तानों के विषय में उपर्युक्त हिदायतें स्त्री गायकों पर भी लागू होंगी। अपनी आवाज़ के मध्य और तार सप्तकवाले आलापों और तानों का रियाज़ करना उनके लिए ठीक रहेगा। इसी प्रकार स्त्रियों के समान ऊँची आवाज़वाले पुरुषों के लिए भी खरज भरना कहाँ तक ठीक होगा, यह भी एक विचारणीय प्रश्न है। वे भी खरज का रियाज़ न करते हुए अपनी स्वाभाविक आवाज़ में मध्य सप्तक में ही आलाप-तानों का अभ्यास जारी रक्खें।

आवाज़ पर मेहनत करते हुए उसे उतनी ही ऊँचाई पर ले जाया जाए जहाँ तक हम आसानी से पहुँच सकें। यदि स्वर को अत्यधिक ऊँचाई तक रक्खा जाए तो उसमें कर्कशता आएगी और उसका मूल माधुर्य नष्ट होगा।

कम से कम शुरू के अभ्यास में हारमोनियम की साथ-संगत न ली जाए; तानपूरा ही ले लें। एक तो हारमोनियम का स्वर जरूरत से ज्यादा जोरदार रहता है; अपनी आवाज़ उसमें दब जाती है। आवाज़ हारमोनियम के भोंपू के साथ मेल खाए इसलिए उसे अधिक बल लगाकर निकालना पड़ता है। इसके अलावा हारमोनियम की संगत पर गाने की आदत रखनेवाले साधक को, यदि हारमोनियम साथ में न हो तो खोया खोया-सा लगता है और वह बेचैन बनता है। हारमोनियम के साथ रियाज़ करने के कारण उस साज के भाते की तरह कभी धीरे से तो कभी जोर से, फिर धीरे और पुनश्च जोर से यों उलट-पलटके साँस लेकर गाने की आदत अनजान में पड़ जाती है। इसके अतिरिक्त हारमोनियम की पट्टी के स्वर गाए जानेवाले राग में प्रयुक्त स्वरों तथा उनकी छाया-प्रतिछायाओं के बिंदुओं पर ही ठीक से लगते हैं या नहीं, यह भी एक सवाल होता है। किंतु आज का जमाना जनतंत्र का है। गाँव के ठाकुर साहब का मत भी संगीत जैसी कला में स्वीकारना पड़ेगा। तो यदि आगे चलकर हारमोनियम का खुला स्वागत होने लग जाए, तो आश्चर्य की बात नहीं। क्योंकि यहाँ तो, 'तुरत दान महापुन्न' के न्याय से हारमोनियम पर पहले से तैयार स्वरपट्टी दबाई जाए तो 'जी हुजूर' कहते हुए अल्लादीन के

चिरागवाले राक्षस की तरह हुक्म की तामील करने के लिए स्वर अपने आप हाजिर हो जाते हैं। साज को मिलाने का झंझट ही नहीं। अत: ऐसे वाद्य को हमारे देश में वर्चस्व प्राप्त हो जाए तो आश्चर्य नहीं मानना चाहिए।

आज-कल हमारे कुछ संगीतवेत्ता आवाज़ के निकास (उच्चारण)और उसका अभ्यास करने के पाश्चात्यों के रीतिरिवाजों पर विचार करने लगे हैं। उन्होंने इस विषय में कुछ मंतव्य भी प्रकट किए हैं। परंतु आवाज़ के निकास और अभ्यास के ये सबक हमारे हिंदुस्थानी संगीत के स्वरोच्चारों की दृष्टि से कहाँ तक उपयुक्त होंगे इस पर विचार करके ही उन्हें अपने यहाँ प्रचलित करना श्रेयस्कर होगा। तथापि पाश्चात्य ढंग की साधना की बदौलत आवाज़ जोरदार और मधुर बनने पर भी मींड, आंदोलन, गमक, तान इत्यादि की प्रस्तुति के लिए वह बेलोच या कठोर तो नहीं बनेगी, इसका अंदेशा है। स्वयं पश्चिम में ही इस आवाज़ की कसरत के खिलाफ कुछ गायक हैं भी; नहीं सो नहीं। इन लोगों का कहना है कि, आवाज़ कंठ्यसंगीत का माध्यम मात्र है। गाते समय केवल आवाज़ पर ही ध्यान केंद्रित हो जाए तो मुख्य गेय वस्तु की ओर ध्यान नहीं रहेगा और फलत: गायनाभिव्यक्ति मनमुताबिक नहीं हो पाएगी। तथापि हमारी तरफ इस पध्दति का प्रयोग ज़रूर करके देखना चाहिए। यदि यह सिध्द हो जाए कि यह पाश्चात्य प्रणाली हमारे संगीत के लिए भी प्रयोजनीय है तो उसे इधर प्रचलित करने में कोई आपत्ति नहीं।

आवाज़ साधना की पाश्चात्य प्रणाली में आवाज के निकास , श्वासनियंत्रण और अक्षरोच्चार को यथायोग्य तरीके से साधने के लिए आ-कार, इ-कार, उ-कार, ओ-कार तथा अक्षरोच्चारों के लिए मुँह का खोलना-बंद करना तथा श्वासोच्छ्वास के व्यायाम बताए गए हैं। ऐसे व्यायाम करके आवाज़ को विकसित करने के प्रयत्न होने चाहिए। इतना तो सच है कि गायन में केवल आ-कार, इ-कार, उ-कारादि के उच्चारण के लिए ही नहीं अक्षरों के उच्चारण के लिए भी मुँह चौड़ा खोलकर उच्चार करना, सर्वथा श्रेयस्कर रहता है। कुछ वैयाकरण शास्त्री शिष्यों को अष्टाध्यायी सूत्रपाठ के सबक सिखाने के दौरान ऐसे ही 'मुँह-खोल' स्पष्ट उच्चारण करते हुए पाए जाते हैं। सामगान में भी शब्दों के अंतिम अक्षरों को लंबा करने की प्रथा है।

आवाज़-साधना के विषय पर पाश्चात्य प्रणाली के अनुसार पाश्चात्यों की लिखी हुई तथा हमारे कुछ विद्वानों की लिखी हुई पुस्तकें उपलब्ध हैं।

आवाज़ की स्वाभाविक उच्च-नीचता के अनुसार पाश्चात्य संगीत प्रणाली में पुरुषों के तीन और नारियों के तीन ऐसे छ: स्तर माने गए हैं। वे इस प्रकार हैं :

पुरुषों के बारे में - (1) बास् (नीच), (2) बैरिटोन (मध्यम) और टेनेर (ऊँचा)।

स्त्रियों के बारे में - (1) कॉण्ट्राल्टो (उच्चतर, अधिक ऊँची आवाज़), मेज़ज़ोसोप्रानो (पर्याप्त ऊँचा) और सोप्रानो (बहुत ऊँचा)। □□□

आठवाँ अध्याय

राग

'राग' भारतीय संगीत की एक मौलिक वस्तु है। भारतीय संगीत में गाना-बजाना याने रागों और उनमें रचे हुए गीतों या रचनाओं को गाना-बजाना। राग एक विवक्षित स्वररचना होती है। 'राग' शब्द 'रंज्' धातु से बना है। रंज् का मतलब है बहलाना, मन को आनंद देना, सुखद लगना। मन को आनंद देनेवाली अनेक वस्तुएँ हैं। जैसे, सुंदर सुवासिक पुष्प को देखकर और उसकी गंध लेकर आनंद होता है । किंतु राग एक 'योगरूढ़' अर्थ में प्रयुक्त होनेवाला शब्द है। यथा, 'पंकज' का मूल अर्थ है कीचड़ में पैदा होनेवाला । कीचड़ में उत्पन्न होनेवाली सिवार, सिंघाड़ा, केंकड़ा जैसी वस्तुएँ और प्राणी भी हैं। लेकिन उन्हे 'पंकज' नहीं कहा जाता। सिर्फ कमल के बारे में ही इस शब्द का प्रयोग होता है। इसी अर्थ में यह शब्द रूढ़ हुआ है। ऐसे शब्दों को 'योगरूढ़' शब्द कहते हैं। 'राग' ऐसा ही एक योगरूढ़ शब्द है। वह संगीत की एक स्वररचना के अर्थ में ही प्रयुक्त होता है। राग की परिभाषा सबसे पहले मतंग मुनि ने अपने 'बृहद्देशी' ग्रंथ में की है। वह इस प्रकार है :

स्वरवर्णविशिष्टेन ध्वनिभेदेन वा जनः।
रज्यते येन कथितः स रागः संमतः सताम्॥

अथवा

योऽसौ ध्वनिविशेषस्तु स्वरवर्णविभूषितः।
रंजको जनचित्तानां स रागः कथितो बुधैः॥

अर्थ : स्वरों और वर्णों से युक्त ऐसा ध्वनिविशेष (विशिष्ट नाद रचना) जो रंजक या मन को बहलानेवाला होता है, उसे पंडित लोग राग कहते हैं।

इस परिभाषा में पहली पंक्ति में 'राग' याने क्या यह बताया गया है और दूसरी पंक्ति में उसका स्वरूप कैसा होना चाहिए इसे लक्षित किया गया है। यह परिभाषा अद्यावधि स्वीकृत रूप में चली आ रही है; उसका महत्त्व बहुत है।

पहली पंक्ति में स्वर और वर्ण शब्द आए हैं। वे बहुत महत्त्व के हैं। 'स्वर' शब्द के द्वारा सुझाया जाता है कि राग स्वरों के माध्यम से ही अभिव्यक्त किया जाता है, श्रुतियों के द्वारा नहीं। अत: राग की परिभाषा में श्रुतियों का जिक्र नहीं रहता; केवल स्वरों का ही रहता है। राग की प्रत्यक्ष गानक्रिया में, यद्यपि स्वर आगे-पीछे हो लें तो भी उनके उच्चारणों को गुरु मुख से ही सीखना चाहिए। गाना-बजाना तो गुरुमुखी विद्या ही है। अत: यह निर्विवाद है कि उसकी शिक्षा गुरु से ही प्राप्त करनी होगी। 'राग' की उपर्युक्त परिभाषा में दूसरा महत्त्वपूर्ण शब्द 'वर्ण' है। वर्ण की परिभाषा हमारे संगीत शास्त्र में इस प्रकार मिलती है :-

गान क्रियोच्यते वर्ण: स चतुर्धा निरोपित:।
स्थाय्यारोह्यवरोही च संचारीत्यथ लक्षणम् ॥१॥

स्थित्वा स्थित्वा प्रयोग: स्यादेकस्यैव स्वरस्य य:।
स्थायी वर्ण: स विज्ञेय: परान्वर्थनामकौ ॥२॥

एतत्संमिश्रणाद्वर्ण: संचारी परिकीर्तित: ॥३॥

अर्थ : गाने की प्रत्यक्ष क्रिया को 'वर्ण' कहते हैं। वर्ण चार प्रकार के हैं - (1) स्थायी, (2) आरोही, (3) अवरोही और (4) संचारी।

(1) स्थायी वर्ण : एक ही स्वर का रह-रहकर बार-बार उच्चारण करना।

यथा - सा, सा, सा ; प प प।

(2) आरोही वर्ण : नीच स्वर से उच्च स्वर पर जाना। यथा -

सा ग, सा म, री ग म, प ध नि सां... इत्यादि।

(3) अवरोही वर्ण : उच्च स्वर से नीच स्वर पर आना। यथा-

ध प, सां ध, निध प, सांनि ध प ... इत्यादि।

(4) संचारी वर्ण : उपर्युक्त तीनों का समावेश जिनमें हो। यथा- सा सा री, ग ग, म प म ग री, ग म म प, ध प म ग, री सा... इत्यादि।

'वर्ण' की परिभाषा 'गानक्रिया' के तौर पर की गई है और उसके दायरे से गानेवाले के कंठ के लिए निभ सकनेवाली ही चार क्रियाएँ बताई गई हैं। एक ही समय पर अनेक स्वरों को एकसाथ लगाना मनुष्य के गले की शक्ति के परे है। राग की परिभाषा में ही 'वर्ण' शब्द के स्थापित किए जाने के कारण यह स्पष्ट है कि, 'हार्मनी' याने अनेक अलग-अलग स्वरों को एकसाथ गाना-बजाना हमारी राग व्यवस्था के अनुकूल नहीं होगा । इसीलिए प्रस्तुत परिभाषा में प्रयुक्त 'स्वर और वर्ण' शब्दों का महत्त्व बहुत है।

राग की परिभाषा की दूसरी पंक्ति में कहा गया है कि राग रंजक होना चाहिए। रंजकता दो प्रकार की होती है। - (अ) स्वयं स्वररचना रंजक हो और (आ) उसके रंजक होने के साथ-साथ वह रंजक रीति से गाई-बजाई जाए।

1. स्वररचना अरंजक, नीरस या शुष्क भी हो सकती है। यथा:

री ग॒ मं नि॒ री॒ ध मं म नि सां नि नि॒ ध मं म री॒ ग मं, ध नि॒ --इत्यादि।,

पैदाइशी अंगस्वभाववाले गायक-वादक राग के गायन-वादन में स्वर रचनाएँ इस कदर मनोरंजक ढंग से बनाते हैं कि वह राग और अधिक खुल जाता है। यद्यपि ऐसे कलाकार उस राग को देर तक गाते रहें, तो भी नई नई कल्पनाओं और नूतन स्वररचनाओं के कारण सुननेवाले ज़रा भी नहीं ऊबते।

2.इसके विपरीत कई समय पर कुछ गायक कोई लोकप्रिय राग गा रहे हों, तो उसे नीरस ढंग से गाते हुए पुनरावृत्तियों से समय को यों भरने लगते हैं कि उस राग से श्रोताओं का मन ही उठ जाता है और उन्हें लगता है कि यह राग, फिर कभी सुनना ही नहीं चाहिए। कतिपय कुशल गायक मानो राग में जान फूँक देते हैं और राग की शक्ल को श्रोताओं के मन में खड़ा करके मानो श्रोताओं के साथ राग की बातचीत का आभास पैदा करते हैं। फलत: श्रोतागण खुशी के मारे गायक की अदायगी के साथ-साथ हावभाव भी करने लगते हैं और वाह-वाही की वर्षा होने लगती है । इधर के ज़माने के कुछ गायक-वादक भी अपने श्रोताओं को इस प्रकार बहलाकर अपनी हमेशा की मुद्रा उनपर अंकित कर गए हैं।

इसीलिए राग रंजक, मन को बहलानेवाला होना अवश्यंभावी है ।

□□□

नवाँ अध्याय

रागजातियाँ

पिछले अध्याय के अंत में लक्षित किया ही गया है कि वर्ज्यावर्ज्य स्वरों के नियमों की बदौलत एक थाटमें से अनेक राग उत्पन्न होते हैं।

ऐसा कोई नियम नहीं है कि थाट से उत्पन्न होनेवाले प्रत्येक राग में थाट के समूचे सात ही स्वर लग जाने चाहिए। इन सात स्वरोंमें 'सा' तो कभी भी वर्ज्य नहीं हो सकता। बाकी बचे हुए छः स्वरों से सभी छः या कोई भी पाँच या कोई भी चार स्वर अवरोह में प्रयुक्त हो सकते हैं। इस नियम के अनुसार 'सा' और शेष छः स्वरों के साथ बननेवाले राग को 'संपूर्ण', सा तथा शेष कोई भी पाँच स्वर लेकर बननेवाले छः स्वरों से युक्त राग को 'षाड़व' और सा तथा शेष किन्हीं भी चार स्वरों को लेते हुए बननेवाले पाँच स्वरों के राग को 'ओडुव' अथवा 'ओड़व' राग कहते हैं। 'ओडुव' शब्द की व्युत्पत्ति यों बताई जाती है: 'उडु' याने नक्षत्र। नक्षत्र आकाश में रहता है। कुल पंचमहाभूतों में आकाश पाँचवाँ है। इस प्रकार ओडुव अथवा ओड़व शब्द का संबंध '5' की संख्या से है। इसलिए पाँच स्वर लेनेवाला राग ओड़व है।

इस प्रकार 'संपूर्ण, षाड़व और ओड़व राग की तीन जातियाँ हैं।

थाट से उत्पन्न होनेवाले रागों के आरोह और अवरोह स्वतंत्र तौर पर अलग-अलग हो सकते हैं। यदि आरोह संपूर्ण हो तो अवरोह भी संपूर्ण रहना ही चाहिए, सो नहीं। अवरोह संपूर्ण, षाड़व या ओड़व भी हो सकता है। इस स्थिति के कारण ऊपर दी हुई तीन मुख्य जातियों के और छः प्रकार सिध्द होते हैं। इसलिए कुल मिलाकर नौ जातियों के राग एक थाट से उत्पन्न होते हैं। वे जातियाँ इस प्रकार हैं :-

आरोह-अवरोह	स्वरसंख्या	आरोह-अवरोह	स्वरसंख्या
1. संपूर्ण-संपूर्ण	7-7	4. षाड़व-संपूर्ण	6-7
2. संपूर्ण-षाड़व	7-6	5. षाड़व-षाड़व	6-6
3. संपूर्ण-ओड़व	7-5	6. षाड़व-ओड़व	6-5

आरोह-अवरोह	स्वरसंख्या	आरोह-अवरोह	स्वरसंख्या
7. ओड़व-संपूर्ण	5-7	9. ओड़व-ओड़व	5-5
8. ओड़व-षाड़व	5-6		

अब प्रत्येक थाट की इन नौ जातियों से प्रत्येक जाति के कितने राग बनते हैं, इसे देखा जाए।

जातियाँ	आरोह	अवरोह	रागसंख्या
1. संपूर्ण-संपूर्ण :	सा री ग म प ध नि सां	सां नि ध प म ग री सा	1
2. संपूर्ण-षाड़व :	सा री ग म प ध नि सां	सां ० ध प म ग री सा	
	सा री ग म प ध नि सां	सां नि ० प म ग री सा	
	सा री ग म प ध नि सां	सां नि ध ० म ग री सा	
	सा री ग म प ध नि सां	सां नि ध प ० ग री सा	
	सा री ग म प ध नि सां	सां नि ध प म ० री सा	
	सा री ग म प ध नि सां	सां नि ध प म ग ० सा	
कुल संपूर्ण - षाड़व प्रकार :			6
3. संपूर्ण-ओड़व :	सा री ग म प ध नि सां	सां ० ० प म ग री सा	
	सा री ग म प ध नि सां	सां ० ध ० म ग री सा	
	सा री ग म प ध नि सां	सां ० ध प ० ग री सा	
	सा री ग म प ध नि सां	सां ० ध प म ० री सा	
	सा री ग म प ध नि सां	सां ० ध प म ग ० सा	
	सा री ग म प ध नि सां	सां नि ० ० म ग री सा	
	सा री ग म प ध नि सां	सां नि ० प ० ग री सा	
	सा री ग म प ध नि सां	सां नि ० प म ० री सा	
	सा री ग म प ध नि सां	सां नि ० प म ग ० सा	
	सा री ग म प ध नि सां	सां नि ध ० ० ग री सा	
	सा री ग म प ध नि सां	सां नि ध ० म ० री सा	
	सा री ग म प ध नि सां	सां नि ध ० म ग ० सा	
	सा री ग म प ध नि सां	सां नि ध प ० ० री सा	
	सा री ग म प ध नि सां	सां नि ध प ० ग ० सा	
	सा री ग म प ध नि सां	सां नि ध प म ० ० सा	
कुल संपूर्ण - ओड़व प्रकार :			15

जातियाँ	आरोह	अवरोह	रागसंख्या
4. षाड़व-संपूर्ण:	सा ० ग म प ध नि सां	सां नि ध प म ग री सा	
	सा री ० म प ध नि सां	सां नि ध प म ग री सा	
	सा री ग ० प ध नि सां	सां नि ध प म ग री सा	
	सा री ग म ० ध नि सां	सां नि ध प म ग री सा	
	सा री ग म प ० नि सां	सां नि ध प म ग री सा	
	सा री ग म प ध ० सां	सां नि ध प म ग री सा	
कुल - षाड़व संपूर्ण प्रकार :			6
5. षाड़व-षाड़व :	सा ० ग म प ध नि सां	सां ० ध प म ग री सा	
	सा ० ग म प ध नि सां	सां नि ० प म ग री सा	
	सा ० ग म प ध नि सां	सां नि ध ० म ग री सा	
	सा ० ग म प ध नि सां	सां नि ध प ० ग री सा	
	सा ० ग म प ध नि सां	सां नि ध प म ० री सा	
	सा ० ग म प ध नि सां	सां नि ध प म ग ० सा	

उपर्युक्त छ: षाड़व-षाड़व राग केवल एक ही षाड़व राग को छ: षाड़व राग जोड़कर बने हैं। इसी तरीके से शेष बचे हुए पाँच षाड़व आरोहों को ऐसे ही छ: छ: अवरोह जोड़ दिए जाएँ तो और तीस षाड़व-षाड़व राग मिलेंगे। ऊपर दिए हुए छ: रागों और इन तीस रागों को मिलाकर कुल छत्तीस षाड़व-षाड़व राग एक ही थाट से सिध्द होते हैं।

कुल षाड़व - षाड़व प्रकार **36**

5. षाड़व-ओड़व :	सा ० ग म प ध नि सां	सां ० ० प म ग री सा
	सा ० ग म प ध नि सां	सां ० ध ० म ग री सा
	सा ० ग म प ध नि सां	सां ० ध प ० ग री सा
	सा ० ग म प ध नि सां	सां ० ध प म ० री सा
	सा ० ग म प ध नि सां	सां ० ध प म ग ० सा
	सा ० ग म प ध नि सां	सां नि ० ० म ग री सा
	सा ० ग म प ध नि सां	सां नि ० प ० ग री सा
	सा ० ग म प ध नि सां	सां नि ० प म ० री सा
	सा ० ग म प ध नि सां	सां नि ० प म ग ० सा
	सा ० ग म प ध नि सां	सां नि ध ० ० ग री सा
	सा ० ग म प ध नि सां	सां नि ध ० म ० री सा

जातियाँ	आरोह	अवरोह	रागसंख्या
	सा ० ग म प ध नि सां	सां नि ध ० म ग ० सा	
	सा ० ग म प ध नि सां	सां नि ध प ० ० री सा	
	सा ० ग म प ध नि सां	सां नि ध प ० ग ० सा	
	सा ० ग म प ध नि सां	सां नि ध प म ० ० सा	

ये पंद्रह षाड़व-ओड़व प्रकार केवल एक षाड़व आरोह के साथ पंद्रह अवरोहों को जोड़ देने से सिध्द हुए। ऐसे ही बाकी बचे हुए पाँच षाड़व आरोहोंमें से प्रत्येक के साथ ऐसे ही पंद्रह-पंद्रह अवरोहों को जोड़ देने से और 75 (पचहत्तर) प्रकार बनेंगे। ऊपर दिए हुए पंद्रह और ये पचहत्तर मिलाकर कुल 90 (नब्बे) प्रकार होंगे।

कुल षाड़व-ओड़व प्रकार : 90

जातियाँ	आरोह	अवरोह	रागसंख्या
ओड़व-संपूर्ण :	सा ० ० म प ध नि सां	सां नि ध प म ग री सा	
	सा ० ग ० प ध नि सां	सां नि ध प म ग री सा	
	सा ० ग म ० ध नि सां	सां नि ध प म ग री सा	
	सा ० ग म प ० नि सां	सां नि ध प म ग री सा	
	सा ० ग म प ध ० सां	सां नि ध प म ग री सा	
	सा री ० ० प ध नि सां	सां नि ध प म ग री सा	
	सा री ० म ० ध नि सां	सां नि ध प म ग री सा	
	सा री ० म प ० नि सां	सां नि ध प म ग री सा	
	सा री ० म प ध ० सां	सां नि ध प म ग री सा	
	सा री ग ० ० ध नि सां	सां नि ध प म ग री सा	
	सा री ग ० प ० नि सां	सां नि ध प म ग री सा	
	सा री ग ० प ध ० सां	सां नि ध प म ग री सा	
	सा री ग म ० ० नि सां	सां नि ध प म ग री सा	
	सा री ग म ० ध ० सां	सां नि ध प म ग री सा	
	सा री ग म प ० ० सां	सां नि ध प म ग री सा	

कुल ओड़व-संपूर्ण प्रकार : 15

ओड़व-षाड़व :	सा० ० म प ध नि सां	सां ० ध प म ग रीसा	
	सा ० ग ० प ध नि सां	सां ० ध प म ग री सा	
	सा ० ग म ० ध नि सां	सां ० ध प म ग री सा	
	सा ० ग म प ० नि सां	सां ० ध प म ग री सा	

जातियाँ	आरोह	अवरोह	रागसंख्या
	सा० ग म प ध ० सां	सां ० ध प म ग री सा	
	सा री ० ० प ध नि सां	सां ० ध प म ग री सा	
	सा री ० म ० ध नि सां	सां ० ध प म ग री सा	
	सारी ० म प ० नि सां	सां ० ध प म ग री सा	
	सा री ० म प ध ० सां	सां ० ध प म ग री सा	
	सा री ग ० ० ध नि सां	सां ० ध प म ग री सा	
	सा री ग ० प ० नि सां	सां ० ध प म ग री सा	
	सा री ग ० प ध ० सां	सां ० ध प म ग री सा	
	सा री ग म ० ० नि सां	सां ० ध प म ग री सा	
	सा री ग म ० ध ० सां	सां ० ध प म ग री सा	
	सा री ग म प ० ० सां	सां ० ध प म ग री सा	

इन पंद्रह ओड़वें आरोहों से प्रत्येक के साथ केवल एक ही षाड़व अवरोह जोड़ा गया है। इस तरीके से इस प्रत्येक ओड़व आरोह को शेष पाँच-पाँच षाड़व प्रकार जोड़े जाएँ तो और पचहत्तर प्रकार मिलेंगे। ऊपर दिए हुए पंद्रह और बाकीवाले पचहत्तर मिलाकर कुल 90 (नब्बे) प्रकार तैयार होंगे। इस प्रकार कुल ओड़व-षाड़व प्रकार -90

जातियाँ	आरोह	अवरोह	रागसंख्या
ओड़व-ओड़व :	सा ० ० म प ध नि सां	सां ० ० प म ग री सा	
	सा ० ग ० प ध नि सां	सां ० ० प म ग री सा	
	सा ० ग म ० ध नि सां	सां ० ० प म ग री सा	
	सा ० ग म प ० नि सां	सां ० ० प म ग री सा	
	सा ० ग म प ध ० सां	सां ० ० प म ग री सा	
	सा री ० ० प ध नि सां	सां ० ० प म ग री सा	
	सा री ० म ० ध नि सां	सां ० ० प म ग री सा	
	सा री ० म प ० नि सां	सां ० ० प म ग री सा	
	सा री ० म प ध ० सां	सां ० ० प म ग री सा	
	सा री ग ० ० ध नि सां	सां ० ० प म ग री सा	
	सा री ग ० प ० नि सां	सां ० ० प म ग री सा	
	सा री ग ० प ध ० सां	सां ० ० प म ग री सा	
	सा री ग म ० ० नि सां	सां ० ० प म ग री सा	
	सा री ग म ० ध ० सां	सां ० ० प म ग री सा	
	सा री ग म प ० ० सां	सां ० ० प म ग री सा	

इन पंद्रह ओड़व आरोहों को प्रत्येकशःपंद्रह ओड़व अवरोहों में से एक ही अवरोह जोड़ा गया है। अब इन पंद्रह आरोहों से प्रत्येक के साथ शेष बचे हुए चौदह ओड़व अवरोह जोड़ दिए जाएँ तो और दो सौ दस प्रकार बनेंगे। ऊपर दिए हुए पंद्रह और ये दो सौ दस मिलाकर कुल 225 ओड़व-ओड़व प्रकार मिलेंगे। इस तरीके से कुल ओड़व-ओड़व प्रकार 225 बनेंगे।

इस प्रकार ऊपर दिए हुए नियमों तथा सारणी के अनुसार एक थाट से उत्पन्न रागों की संख्या नीचे दिए अनुसार होगी :

जातियाँ	स्वर संख्या		रागसंख्या				
	आरोह में	अवरोह में	आरोह		अवरोह		
संपूर्ण-संपूर्ण	7	7	1	X	1	=	1
संपूर्ण-षाड़व	7	6	1	X	6	=	6
संपूर्ण-ओड़व	7	5	1	X	15	=	15
षाड़व-संपूर्ण	6	7	6	X	1	=	6
षाड़व-षाड़व	6	6	6	X	6	=	36
षाड़व-ओड़व	6	5	6	X	15	=	90
ओड़व-संपूर्ण	5	7	15	X	1	=	15
ओड़व-षाड़व	5	6	15	X	6	=	90
ओड़व-ओड़व	5	5	15	X	15	=	225
सभी थाटों से उत्पन्न होनेवाली कुल राग संख्या चारसौ चौरासी।							484

पंडित भावभट्ट ने अपने 'अनूप संगीत विलास' ग्रंथ के 'रागाध्याय' में 14,15 और 16 वें श्लोक में इस जाति का उल्लेख किया है।

हिंदुस्थानी संगीत में स्वीकार्य हो सकनेवाले थाट कुल 32 (बत्तीस) हैं। अत: गणित के तौर पर 32 X 484 = 15488, जितने राग प्रकार बन सकते हैं। हिंदुस्थानी संगीत के 10 थाट भी लिए जाएँ तो 10X484 = 4840 इतनी संख्या बनती है।परंतु इतने सारे प्रकार 'राग' की कोटि में नहीं आ सकेंगे। क्योंकि रंजकत्व और स्वरमाधुर्य या श्रोताओं का रंजन करने योग्य मिठास के रहने पर ही वह प्रकार राग कहलाने का अधिकारी होगा। वस्तुत: आज के हमारे हिंदुस्थानी संगीत में प्रत्यक्ष गाने-बजाने में व्यवहृत होनेवाले राग डेढ़-पौने दो सौ से अधिक हैं ही नहीं। इनमें भी कुछ अप्रसिध्द और मतभेदों के कारण गूँजनेवाले बहुत सारे राग हैं। आम तौर पर गायक -वादक 75 से 80 रागों की ही प्रस्तुति कर सकते हैं। □□□

दसवाँ अध्याय

राग के स्वरों का प्राबल्य और दौर्बल्य

थाट की व्यवस्था के अनुसार आरोह-अवरोह में कौनसे शुध्द-विकृत स्वर लगने चाहिए और आरोह-अवरोह में कितने और कौनसे स्वर लगाए जाने चाहिए, इस पर इस अध्याय में विचार करना है।

वादी स्वर : राग में लगनेवाले स्वरोंमें से सबसे प्रबल स्वर को 'वादी स्वर' कहते हैं। 'वादी' शब्द की व्युत्पत्ति 'वदति इति वादी' यों की जाती है। उपमा के तौर पर ऐसा भी कहा जाता है कि यह स्वर रागों के स्वरों का नेता अथवा रागरूपी राज्य का राजा है। प्रत्येक राग का एक वादी स्वर रहता है। उसकी पुनरावृत्ति इस राग के गायन में की जाती है। उस पर ठहराव भी बार बार लिया जाता है। उदा.राग 'यमन' कल्याण थाट से इत्पन्न होनेवाला राग है। अर्थात् इसमें एक विकृत स्वर तीव्र मध्यम है और बाकीवाले सभी शुध्द स्वर हैं। यह राग संपूर्ण-संपूर्ण जाति का है। अत: इसके आरोह और अवरोह इस प्रकार होंगे - 'सा री ग मं प ध नि सां - आरोह और सां नि ध प मं ग री सा -अवरोह। इस राग का वादी स्वर गांधार है। इस गांधार की पुनरावृत्ति की जाती है और इस पर ठहराव लिया जाता है। उदा. 'ग,री सा, नि़ ,रीग, ग, रीग, मंप, मंग,ध़नि़ री ग मं प मं ग, धपमंग, प, री, सा। केदार नामक राग बहुत लोकप्रिय है। इसका वादी स्वर मध्यम है इसमें मध्यम की पुनरावृत्ति करते हुए उस पर ठहराव लिया जाता है। यथा : म, सारीसा, म, मं, ग प, पध (प) म, म, म, प,म, सा री सा म, प़ सा री सा म, पम, धपम, पम, सा री सा। पुराने जमाने में रागों के अंश स्वर बताए जाते थे; वादी स्वर याने अंश स्वर ही है।

संवादी स्वर : वादी स्वर की अपेक्षा कम किंतु अन्य सभी स्वरों की अपेक्षा अधिक प्रबल स्वर को 'संवादी स्वर' कहते हैं । जो वादी स्वर के साथ संवाद करनेवाला तथा वादी स्वर का सहायक होता है वह संवादी स्वर है। पहले जमाने में वादी स्वर से तेरहवीं श्रुति पर या नौवीं श्रुति पर होनेवाले स्वर को 'संवादी' माना जाता था। सामान्यत: यह नियम आज भी बहुत से रागों के बारे में माना जाता है। किंतु इसके लिए अपवाद स्वरूप भी कुछ राग हैं। उपर्युक्त नियम के अनुसार वादी स्वर 'सा' हो तो कुछ रागों में इसका

संवादी 'म' और कुछ में 'प' होता है। 'ग' वादी का संवादी स्वर कुछ रागों में 'ध' और कुछ में 'नि' होता है। फिर इसके विपरीत 'प' वादी स्वर का कुछ रागों में 'री' और कुछ में 'सा' होता है। इसी सिलसिले में 'म' वादी का संवादी 'सा', 'ध' वादी का संवादी 'ग' अथवा 'री'; इस प्रकार सामान्यत: वादी-संवादी स्वरों के स्वरांतर होते हैं। इसके लिए अपवाद 'मारवा', 'श्री' जैसे रागों में मिलेगा। मारवा राग में कोमल 'री' का संवादी शुध्द धैवत तो 'श्री' राग में कोमल 'री' का संवादी 'प' है। ऐसे ही कुछ और उदाहरण भी हैं। आम तौर पर वादी स्वर से पाँचवें या पाँचवाँ वर्ज्य हो तो चौथे स्वर को इसका वादी माना जाता है। संवादी स्वर मानो रागरूपी राज्य का मंत्री है।

अनुवादी स्वर : वादी तथा संवादी के बावजूद राग में प्रयुक्त होनेवाले शेष सभी स्वरों को अनुवादी माना जाता है। ये सभी स्वर राग के वादी एवं संवादी स्वर की शोभा बढ़ानेवाले होते हैं। अनुवादी स्वरों को 'भृत्य' या नौकर की उपमा दी जाती है। वे वादीरूपी राज्य के परिपार्श्वक होते हैं। इनके संपुट (सॉकेट) में जड़कर हीरे की तरह वादी के तेज को कैसे प्रस्फुटित किया जाए, इसमें कलाकार की कसौटी रहती है। ऐसी बातों में ही गायक-वादक का व्यक्तित्व अभिव्यक्त होता है। यही कला का करिश्मा है। पैदाइशी हुनरवाले गायक-वादक ही ऐसा जौहर दिखा सकते हैं।

विवादी स्वर : वादी स्वर के साथ विसंवाद बरतनेवाला, बाधाएँ पैदा करनेवाला स्वर विवादी माना जाता है। इसकी ओर वादीरूपी राजा के शत्रु के रूप में देखा जाता है। वस्तुत: रागांतर्गत स्वरों में विवादी स्वर के लिए स्थान नहीं रहता। वह बाहर का ही स्वर है। तथापि राग में एक किस्म की विचित्रता या एक तरह का चैन पैदा करने की दृष्टि से कुछ कुशल गायक-वादक बिलकुल अल्पमात्रा में और विवक्षित स्वरसमुदाय में ही विवादी स्वर का प्रयोग करते हैं, जिससे कि राग में रंजकता पैदा हो सके। उदा. भैरव राग में कभी कभार कोमल निषाद का प्रयोग किया जाता है। यथा : $\underset{\cdot}{\text{नि}}\,\underset{\cdot}{\text{ध}}\;\underset{\cdot}{\text{नि}}\,\underset{\cdot}{\text{ध}}$ प, म प, म, ग म, $\overset{\text{म}}{\underset{\cdot}{\text{नि}}}\,\underset{\cdot}{\text{ध}}$ प, सां नि $\underset{\cdot}{\text{ध}}$ $\underset{\cdot}{\text{नि}}$ $\underset{\cdot}{\text{ध}}$ प । वैसे ही देस राग में कोमल गांधार का स्पर्श करते है । यथा : निसांरींगंरींसां, निसांरीं, $\underset{\cdot}{\text{नि}}$धप। तात्त्विक दृष्टि से विवादी स्वर चार प्रकार का होता है।

१. वर्ज्य विवादी स्वर : राग में बिलकुल वर्ज्य होनेवाला, उसमें कदापि प्रयुक्त न होनेवाला स्वर। उदाहरणार्थ, भूपाली में 'सारीगपध' इन शुद स्वरों के अतिरिक्त बाकीवाले सभी स्वर कदापि न लगनेवाले होते हैं। अत: इस राग के स्वरों को छोड़ शेष सभी स्वर इसमें वर्ज्य विवादी हैं।

२. **वैकल्पिक विवादी स्वर :** राग में लगनेवाले स्वरों के अलावा गायक-वादक की इच्छानुसार लगाया गया स्वर वैकल्पिक विवादी है। यों देखें तो इस स्वर का प्रयोग करना आवश्यक नहीं, फिर भी इसे लगाना ही हो तो इस हिसाब से लगाया जाए कि राग के स्वरूप में बिगाड़ पैदा न हो और रंजकता भी बनी रहे। जैसे (ऊपर) भैरव में कोमल निषाद और देस में कोमल गांधार का प्रयोग करके दिखाया गया है। (ऊपर दी हुई स्वरावली देखें)

३. **रागांतर्गत विवादी स्वर :** यह स्वर राग के थाट में नहीं होता किंतु इसको लगाना इस राग के वैशिष्ट्य के लिए आवश्यक होता है। उदाहरणार्थ, पूर्वी राग का कोमल मध्यम। किंतु ऐसे आवश्यक विवादीवाले स्वरों का क्षेत्र सीमित रहता है। 'पूर्वी' राग में सीधे आरोह-अवरोह में कोमल मध्यम नहीं लगाया जा सकेगा। केवल दो गंधारों के बीच में ही इसका प्रयोग होगा. जैसे :

सा, नि़, रीग, मग, रीगमंप, धप, मं, गमग, धमं, ग, री सा इसी तरह जयजयवंती राग में थाट के लिहाज से कोमल गांधार अनावश्यक किंतु राग की विशिष्टता के लिए आवश्यक है। इसे भी दो ऋषभों के बीच ही लगाया जाता है; सीधे आरोह-अवरोह में नहीं। जैसे:

सा (सा), धनिरी, ग री, री ग, री गमप, म, गम, रीगरी, निसा,

रीगरीसा, निसारी, नि, ध, प, मप, प सा, नि, धनि, सा। सीधे री ग म प सा म ग री सा यों लगाना नहीं चाहिए। वैसे ही पूर्वी राग में भी कोमल मध्यम को सीधे 'ग म प' या 'प म ग' के तौर पर नहीं लगाना होगा।

४. **अधिकृत विवादी स्वर :** यह स्वर राग के थाट में न होते हुए भी इसे इस राग में इतना महत्त्व दिया जाता है कि वह वादी स्वर ही बन जाता है। उदा. ललित राग । पूर्व परंपरा के अनुसार इस राग में 'सा री ग, मं ध, नि, सां' स्वर लगते थे, पुरानी परंपरागत रचनाओं में खास तौर पर ग्वालियर तथा जयपुर-अत्रौली घराने की रचनाओं में इन्हीं स्वरों के द्वारा राग का स्वरूप दर्शाया गया है। किंतु आजकल ललित में कोमल धैवत को लेने का रवैया बढ़ रहा है। पूर्व परंपरा के अनुसार ललित राग की गणना मारवा थाट में होगी। कोमल धैवतवाले ललित को पूर्वी थाट में रक्खा जाएगा। शुद्ध मध्यम वादी स्वर रहने के कारण, यह प्रश्न उपस्थित होता है कि क्या, ललित को भैरव थाट में रक्खा जाए। किंतु ललित में बहुतसा भाग भैरव अंग के लिए मारक है। ललित में हमेशा 'नि़ री ग म' ऐसा आरोह और ' रीं नि ध मं ध मं म' ऐसा अवरोह हुआ करता है। भैरव में नि़ री और रीं नि ऐसे प्रयोग नहीं चलते, पूर्वी राग में वे जायज हैं ।

अत: ललित में कोमल धैवत ही लेनेवालों के लिए इसे पूर्वी थाट में मानना ठीक होगा । वैसे तो धैवत स्वर ललित में गौण ही है। उसपर ठहराव लेना ठीक नहीं । मं ध सां, रीं नि ध मं ध मं म, इस प्रकार मींड में इसे यत्किंचित् लिया जाता है। वहाँ पर भी धैवत न कोमल न शुद्ध इस ढंग से लगता है। सीधी तान में वह शुद्ध लगे या कोमल, कोई खास फर्क नहीं पड़ता। राग ललित को मारवा थाट में या पूर्वी थाट में मान लिया जाए तो भी, शुद्ध मध्यम इन दोनों थाटों के स्वरों में से न होने के कारण इसे वादी स्वर का स्थान मिला है। इस वजह से इसे ललित के एक अधिकृत विवादी स्वर के नाते स्वीकारना होगा। इसी प्रकार राग केदार में वादी स्वर शुद्ध मध्यम है । इससे संभव है कि कोई इसे बिलावल थाट में रख दें। परंतु इस वादी स्वर के अलावा केदार का सर्वसाधारण चलन कल्याण थाट का ही द्योतक है, बिलावल थाट का नहीं ।

इस वादी-संवादी प्रकरण पर 'संगीत रत्नाकर' में 'स्वराध्याय' के तीसरे अध्याय में कहा गया है कि-

चतुर्विधा: स्वरा वादी संवादी च विवाद्यपि ।
अनुवादी च वादी तु प्रयोगे बहुल: स्वर: ॥ ४९ ॥

श्रुतयो द्वादशाष्टौ वा ययोरन्तरगोचरा: ।
मिथ: संवादिनौ तौ स्तो निगावन्यविवादिनौ ॥ ५० ॥

रिधयोरेव वा स्यातां तौ तयोर्वा रिधावपि ।
शेषाणामनुवादित्वं वादी राजाऽत्र गीयते ॥ ५१ ॥

संवादी त्वनुसारित्वादस्यामात्योऽभिधीयते ।
विवादी विपरीतत्वाद्धीरैरुक्तो रिपूपम: ।
नृपामात्यानुसारित्वादनुवादी तु भृत्यवत् ॥ ५२ ॥

अर्थ : जाति में या राग में चार प्रकार के स्वर रहते हैं । वादी, संवादी, विवादी, अनुवादी ।

वादी : वादी स्वर का प्रयोग सर्वाधिक होता है ।

संवादी : वादी स्वर के आगेवाली बारह या आठ श्रुतियों को छोड़ इसके बादवाली श्रुति पर आनेवाला स्वर, वादी स्वर का संवादी होता है ।

विवादी : ग और नि अन्य स्वरों के या खासकर री और ध स्वरों के विवादी हैं। इनके याने ग और नि के विवादी स्वर री ध हैं ।

अनुवादी : राग में प्रयुक्त होनेवाले शेष सभी स्वर अनुवादी होते हैं ।

वादी : वादी को रागरूपी राज्य का राजा माना जाता है ।

संवादी: वादी का सहायक और उसके दायरे से रहनेवाला स्वर संवादी कहलाता है। उसे मंत्री की उपमा दी जाती है।

विवादी : वादी स्वरों के साथ असंगत या विरुद्ध रहनेवाला स्वर विवादी है।

अनुवादी : वादी और संवादी का कार्य राजा और मंत्री के रूप में है, तो इनके परिपार्श्वक स्वर अनुवादी हैं । इन्हें नौकरों की उपमा दी जाती है ।

राग के विस्तार में उपर्युक्त चार प्रकार के स्वरों तथा इनके प्राबल्य पर एवं इनके न्यूनाधिक प्रयोगों पर विचार करना जरूरी होता है ।

□□□

ग्यारहवाँ अध्याय

पकड़ या विशेष रागदर्शक स्वर समुदाय

प्रत्येक राग का अपना एक विशेष स्वर समुदाय रहता है, जिसके जरिए राग तुरंत पहचान में आता है। ऐसे स्वर समुदाय को व्यावहारिक तौर पर 'पकड़' कहते हैं। कुछ रागों की पकड़ें इस प्रकार हैं :

यमन : ग, री, सा, नि़, री, ग, प, मं, ग, री, ग, प, री, सा।

हमीर : मं प, ध मं प, ग म नि ध, नि ध, सां, नि, ध, प, ग, म री, ग म ध, प ग, म री, सा।

केदार : सा, म, म ग प, ध प म, प म, नि़ सा री सा।

कामोद : सा, री, प, मं प ध प, ग म प, ग म री, सा।

छायानट : सा, ध, प, री, ग, म, प, री, सा, री, सा, ध़, प़, प़ री, री ग म प, ग म, म री, सा।

अल्हैया बिलावल : ग म ग री, ग प, नि ध नि सां, सां नि ध प, ध, म ग, म री, सा।

बिहाग : सा, ग म ग, प मं ग म ग, ग म प म ग, री सा नि़, प़, नि़, सा म ग री सा।

शंकरा : सा, ग प, नि ध सां, निं ध प, ग, प, री ग री सा।

खमाज : नि़ ध, मं प ध, म ग, प, ग म ग री सा।

देस : सा, ग रे, म प, नि॒ ध, प, म प ध, म ग रे, ग, सा।

तिलक कामोद : नि॒ प॒ नि॒ सा रे ग, सा रे ग रे प, सा रे म ग, सा नि॒।

कानड़ा अंग : सा नि॒, प, म प, म ग॒ म रे, सा।

मल्लार अंग : म रे प, प रीम, सा रे सा, रे म।

सारंग अंग : सा, रे म प प म रे, सा, सा नि॒, सा रे।

बागेश्री अंग : म, ध, नि॒ ध, म म ग॒।

बहार : ध नि॒ सां, नि॒ प, म प, म ग॒, म, ध नि॒ प, म ग॒ म प म ग॒ म रे सा।

उपरोल्लिखित रागों के सामने दिए हुए स्वर समुदाय गाए या बजाए जाएँ तो राग का रूप तुरंत स्पष्ट होता है।

□□□

बारहवाँ अध्याय

राग की स्वर संगतियाँ और उनका महत्त्व

कुछ रागों में कुछ विशेष स्वर संगतियाँ रहती हैं। इनके बिना राग का स्वरूप पूरी तरह स्पष्ट नहीं होता। ऐसी स्वरसंगतियाँ उन-उन रागों के अंग ही है। उदा. कुछ स्वर संगतियाँ जिन-जिन रागों में आवश्यक हैं, उनके नाम इस प्रकार हैं :

'री प' : कामोद, मल्लार के सभी प्रकार, नायकी कानड़ा, बिलावल थाट का दुर्गा।

'प री' : यमन, शुध्द कल्याण, छायनट (मींड से), जैत कल्याण (ऋषभ पर गांधार का कण देकर), गौड़ सारंग।

प ग : शुध्द कल्याण, बिहाग।

ध ग : बिलावल, देसकार, पूरिया, बिहाग, सोहनी।

नि प : बिहाग, शंकरा।

नि मं : पूरिया।

ध म : बिलावल, खमाज, देस, बागेश्री । बिलावल और खमाज रागों में यह स्वरसंगति लेते समय 'म' पर रुकना इष्ट नहीं। बिलावल में इस स्वर संगति के साथ लगे हाथ 'ग म री' और खमाज में 'ग' को जोड़ देना होगा।

नि प : कानड़ा के सभी प्रकार, मल्लार के कुछ प्रकार।

नि म : सूरमल्लार और मेघमल्लार।

नि ध नि, ध : सोहनी ।

नि ध नि : परज।

मं ग मं ग : बसंत।

ध म, प ग : आसावरी, जौनपुरी और गांधारी। (गांधारी में 'प' के स्थान 'प ध म प' के टुकड़े को झटका देकर द्रुत लय में गाकर फिर गांधार पर आते हैं।)

ऐसी भी कुछ स्वर संगतियाँ हैं कि जो उन-उन रागों में अनिवार्य हैं। आगे रागों के विस्तृत वर्णन में इनका उल्लेख किया ही जाएगा।

□□□

तेरहवाँ अध्याय

कणरूपी स्वर

किसी राग का गायन करते समय उसके एकाध स्वर की अभिव्यक्ति दूसरे किसी स्वर का केवल स्पर्श कराते हुए करनी होती है, अथवा उस स्वर को गाकर आगेवाले स्वर को लेते समय दूसरे एकाध स्वर को स्पर्श करके फिर आगे का स्वर गाना होता है । ऐसे समय पर जिस स्वर का यत्किंचित् स्पर्श कराना होता है, उस स्वर को कणरूपी स्वर या केवल 'कण' कहते हैं । उसकी कालावधि की कोई नाप नहीं मानी जाती । यह कण स्वर ऊपर बताएनुसार दो प्रकारों से लगता है :-

1. मुख्य स्वर के पूर्व; अर्थात् मुख्य स्वर को उच्चारने से पहले कण स्वर का स्पर्श कराकर फिर उस मुख्य स्वर का उच्चारण करने की क्रिया में लगनेवाला स्वर । इसे 'पूर्वलग्न कण' कहते हैं और उसे मुख्य स्वर के माथे पर बाईं तरफ छोटे आकार में लिखा जाता है । उदाहरणार्थ, ग रि सा $^{रि}$नि़ ^{ग}रि ग । यहाँ मंद्र निषाद के माथे पर बाईं ओर (छोटे आकार में) 'रि' और ऋषभ के माथे पर बाईं ओर (छोटे आकार में) 'ग' लिखा गया है । ये दोनों स्वर कण स्वर हैं । 'नि़' का उच्चारण करने के दौरान 'रि' से ही लेकर और 'रि' का नाम न लेते हुए (याने उच्चारण में उसे स्पष्टत: न दर्शाते हुए) नीचे खींचना है । इसी तरह आगे 'रि' का उच्चारण करते हुए ही उसे 'ग' से ही और 'ग' का नाम न लेते हुए (मतलब उच्चारण में उसे स्पष्टत: न दर्शाते हुए) नीचे खींचना है । स्वरलिपि में इसका स्वरूप इस प्रकार होगा :

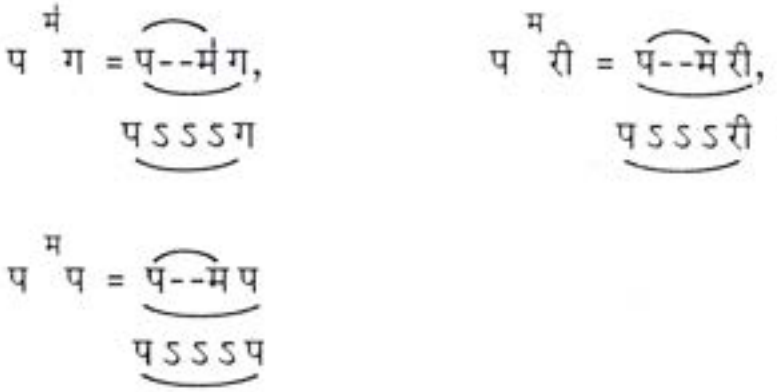
रीनि़ -- .

रीऽऽऽ

इसी तरह '^{ग}रि' का स्वरूप स्वरलिपि में 'गरी --

रीऽऽऽ' यों होगा ।

2. मुख्य स्वर का उच्चारण पहले करके उसके बाद आगे का स्वर उच्चारने से पूर्व कण स्वर को स्पर्श करके फिर आगेवाला स्वर उच्चारने की क्रिया । इसे अनुलग्न कण स्वर कहते हैं । उदाहरणार्थ,



किसी भी कण स्वर का नामनिर्देश न करने का संकेत है । फिर भी हमारे संगीत में इस कणस्वर का महत्त्व बहुत है। यहाँ तक कि इन कण स्वरों के बिना हमारे संगीत के रागों का स्वरूप बखूबी व्यक्त नहीं हो पाता। बिहाग में 'ग सा' की मींड गाते समय बीच में 'ग' से 'सा' पर आते हुए 'री' का कण अर्थात् अनुलग्न कण लगाकर ही आना होता है। यथा : ग ⌜री सा = ग--री सा इसी प्रकार उस राग में नि प वाली मींड में

ग S S S सा ।

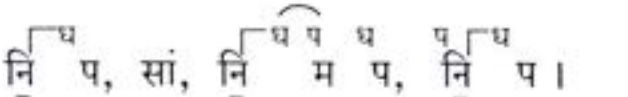
बीच के 'नि' से 'प' पर आते समय 'ध' का कण (अनुलग्न कण) लगाना पड़ता है ।

यथा : नि ⌜ध प = नि - - ध प

नि S S S प

सूरमल्लार में कोमल 'नि' से 'प' पर आते समय मींड में 'ध' का कण लगाना होता है ।

जैसे :



इस स्वर समुदाय में 'नि' से 'म' पर आते हुए बीच में पहले 'ध' का अनुलग्न कण लगाना होता है । इसके बाद मध्यम पर 'प' का पूर्वलग्न कण और 'प' पर 'ध' का पूर्वलग्न कण लगाते हुए आगे 'नि' पर 'प' का पूर्वलग्न कण और अंत में 'ध' का अनुलग्न कण लगाना होता है। इस तरह से कण स्वरों का संयोजन किए बिना सूरमल्लार की असली

शक्ल नहीं खुलती। हिंदुस्थानी संगीत का स्वभाव पानी की तरह प्रवाही है। हिंदुस्थानी रागों को गाना-बजाना याने पानी में तैरने के समान है। यहाँ कोई भी स्वर बिलकुल छुट्टा या पृथक् नहीं लगता। उसके साथ किसी न किसी दूसरे स्वर का कण संलग्न रहता है। महज 'सा' लगाना हो तो भी 'प़' या 'नि़' के कण को लगाकर ही उसका उच्चारण किया जाता है। छुट्टे स्वर लगते ही नहीं, सो नहीं। तार सप्तक के षड्ज का उच्चारण पृथक् तौर पर होता है। द्रुत तान में सभी स्वर छुट्टे ही लगाए जाते हैं । कणोंसमेत जो तान ली जाती है वह गमकयुक्त तान बनती है। जैसे :

सा ग़ रे म़ ग म प़ ध नि़ सां नि सां ।

सितार पर कणयुक्त स्वर निम्नलिखित ढंग से लगते हैं :

1. पूर्वलग्न कण :

(अ) नीचेवाले स्वर का कण लगाना हो तो उस कण स्वर के परदे पर उँगली रखकर और तार को छेड़कर आगेवाले मुख्य स्वर की अभिव्यक्ति तार को खींचकर करना। जैसे : प़नि

(आ) ऊपरवाले स्वर का कण लगाना हो तो मुख्य स्वर के परदे पर उँगली रखकर पहले कणस्वर तक तार को खींचकर फिर छेड़ा जाए और उसे पीछे की ओर लाया जाए।

2. अनुलग्न कण :

यह कण दो प्रकारों से लगाया जा सकता है।

(अ) मींड के ज़रिए - जिस स्वर तक मींड को बजाना हो उस स्वर के परदे पर उँगली रखकर जिस स्वर के आधार से मींड खींचनी है उस स्वर तक तार खींचा जाए और फिर उसे छेड़कर बीच में अनुलग्न कण पर उसके सुनाई देने तक तार पर उँगली को थोड़ा दबाकर पीछे लाया जाए। उदा. 'प⌐म ग' मींड को बजाते समय 'ग' के परदे पर उँगली रखकर 'प' तक तार खींचा जाए और फिर उसे छेड़कर बीचवाली उँगली को कुछ कुछ दबाकर पीछे लाया जाए।

यदि किसी निम्न स्तर के स्वर का अनुलग्न कण लेकर कोई स्वर दुबारा बजाना हो तो कण स्वर के या उसके पासवाले स्वर पर उँगली रखकर दो बार बजाए जानेवाले मुख्य स्वर तक तार को खींचकर उसे छेड़ते हुए कण स्वर तक पीछे लाकर पुनश्च मुख्य स्वर पर तार बजाया जाए। उदा. 'प⌐म प' स्वरसंगति को बजाना हो तो 'म' या 'ग' के परदे पर

उँगली रखकर 'प' तक तार खींचा जाए और 'म' तक उसे पीछे ले जाते हुए फिर से 'प' तक खींचकर बजाया जाए।

(आ) सितार पर निम्न स्तर के स्वर का अनुलग्न कण लगाकर उससे भी नीचेवाला कोई स्वर बजाना हो तो पहले मुख्य स्वर पर मध्यमिका (मँझली उँगली) रखकर कण स्वर पर तर्जनी (अंगूठे के पासवाली उँगली) रखी जाए और तार को छेड़कर झट से मुख्य स्वर के परदे पर रखी हुई मध्यमिका को हटाते हुए तर्जनी झट से अपेक्षित स्वर पर लाई जाए और तार छेड़ा जाए। यदि तार में आस अच्छी हो तो तार को छेड़ने की जरूरत नहीं। उदा. 'प ⌜म, ग' बजाना हो तो पहले 'प' पर मध्यमिका और 'म' पर तर्जनी रखकर फिर तार छेड़ा जाए और ऊपर की मध्यमिका को हटाकर तर्जनी को 'म' से नीचे 'ग' पर लाकर झट से सरकाया जाए। तार में आस अच्छी हो तो उसे पुनश्च 'ग' पर छेड़ने की जरूरत नहीं, परंतु आस अच्छी न हो तो फिर से 'ग' पर छेड़ना होगा।

मुख्य स्वरकण को लेकर दो बार बजाना हो तो मुख्य स्वर पर मध्यमिका और कणस्वर पर तर्जनी रखकर तार छेड़ा जाए और मध्यामिका को निकाल कर उसे तुरंत उसी मुख्य स्वर पर रखा जाए। सारांश यह कि, तार को फिर से छेड़ना या न छेड़ना आस पर निर्भर करेगा। उदा. 'प ⌜म प' स्वर संगति को बजाना हो तो 'प' पर मध्यमिका और 'म' पर तर्जनी रखकर तार छेड़ा जाए; फिर 'प' से मध्यमिका को हटाकर उसे तुरंत पुनश्च 'प' पर लाया जाए।

इस प्रकार कण स्वर के सिलसिले में सितार वादन की ये कुछ क्रियाएँ हैं। सरोद, वायलिन जैसे बगैर परदेवाले वाद्यों में एक ही तार पर उँगली को सरकाकर या पासवाले दूसरे तार पर कण स्वर के हेतु दूसरी उँगली रखकर उस तार को बजाने का तरीका अपनाने पर कणयुक्त स्वरों का वादन हो सकेगा।

पाश्चात्य संगीत में भी इस कण स्वर का महत्त्व माना जाता है। उस संगीत प्रणाली में इसे 'ग्रेस नोटस्' कहते हैं। 'ग्रेसिस ऑफ म्यूज़िक' (Graces of Music) या ऑर्नमेन्टस् ऑफ म्यूज़िक (Ornaments of music) अर्थात् अलंकृत स्वरोच्चारों का उस संगीत में बहुत महत्त्व है। ये अलंकृत स्वरोच्चार कण स्वरों को लगाकर ही अलंकारित किए जाते हैं।

□□□

चौदहवाँ अध्याय

गमक

भारतीय संगीत में गाने या बजाने के दौरान स्वरों पर गले से या वाद्यों पर हाथ से कुछ क्रियाएँ की जाती हैं, जिनकी बदौलत स्वर मधुर लगते हैं। इन क्रियाओं के लिए एक परिभाषिक शब्द 'गमक' प्रयुक्त होता है। प्राचीन संगीत शास्त्र में गमक की परिभाषा इस प्रकार दी गई है -

स्वरस्य कंपो गमकः श्रोतृचित्तसुखावहः ।

अर्थ : गले से या वाद्यों पर हाथ से स्वरों को कंपित किया जाए तो स्वर मनोरंजक बनेगा। ऐसी क्रिया को 'गमक' कहते हैं। शाङ्गदेव ने अपने 'संगीत रत्नाकर' में 15 प्रकार के गमक बताए हैं। उनके नाम -

1. तिरिपः 2. स्फुरितः 3. कम्पितः 4. लीनः 5. आन्दोलितः 6. बलिः 7. त्रिभिन्नः 8. कुरुलः 9. आहतः 10. उल्लसितः 11. प्लावितः 12. गुम्फितः 13. मुद्रितः 14. नामित्तः 15. मिश्रितः।

ये गमक आज के हमारे हिंदुस्थानी संगीत में प्रचलित नहीं हैं। आज हमारे संगीत में गमक की कोटि में रखने योग्य जो क्रियाएँ हैं वे इस प्रकार हैं :

1. मींड, 2. आन्दोलन, 3. खटका, 4. गिटकड़ी, 5. जमजमा, 6. सूंथ, 7. मुर्की, 8. कम्पन, 9. घसीट, 10. गमक, 11. कृन्तन ।

1. मींड : एक स्वर से दूसरे याने ऊपर या नीचेवाले स्वर पर तथा बीच में अवाज को खंडित न करते हुए घर्षण से जाने की क्रिया मींड कहलाती है। आरोही मींड में याने नीचेवाले स्वर से ऊपरवाले स्वर तक जानेवाली मींड में उन दो सिरोंवाले स्वरों के बीच आनेवाले स्वरों को स्पर्श नहीं करना होता है। जैसे - 'री' से 'प' तक मींडद्वारा जाना हो तो 'री $\overset{री}{प}$' अथवा 'री $\overset{\frown}{प}$'। 'प' पर से 'सां' पर मींड से जाना हो तो 'प $\overset{प}{सां}$' या 'प $\overset{\frown}{सां}$' के तरीके से जाना। इस प्रकार जिस स्वर से मींड लेनी हो वह स्वर और जिस स्वर पर मींड से जाना है वह स्वर, इन्हीं दो को इस मींड में उच्चारना होता है; बीचवाले किसी भी स्वर

को स्पर्श नहीं करना होता है। वस्तुत: 'री ⌜प' और 'प ⌜सां' इस पहले प्रकार की मींड में मींड की शुरुआत कण स्वर से ही होती है। केवल उस कण स्वर से ऊपरवाले मुख्य स्वर तक धीमी गति से जाना मात्र होता है।

अवरोही मींड में याने ऊपरवाले स्वर से नीचेवाले स्वर तक मींडद्वारा आते समय उन दो स्वरों के बीच आनेवाले स्वर लगाए जा सकते हैं। प्रत्येक अवरोही मींड में बीच के स्वर लगने ही चाहिए, ऐसी बात नहीं। कामोद में, श्याम कल्याण में तथा मल्लार-समूह में 'म' से 'री' पर मींड होती है। इस मींड में बीच में गांधार का कण लगता है। जैसे : 'म ⌜ग री'। उसी प्रकार सूर मल्लार में कोमल 'नि' से 'प' पर आते समय बीच में 'ध' का कण लगता है। जैसे : नि ⌜ध प। किंतु छायानट में 'प' से 'री' पर मींड से आते वक्त बीच में किसी भी स्वर को स्पर्श करना नहीं होता है। यथा : प ⌜री। अवरोही मींड में जिन स्वरों को स्पर्श करके मींड लेनी है वे उन स्वरों के अनुलग्न कण हैं। मींड के पहले स्वर के उच्चार में ही याने उनके उच्चार न रोकते हुए ही कणस्वर को लगाना है। जैसे : म ⌜ग री, नि ⌜ध प। म-री नि-प। ऐसी अवरोही मींडें हिंदुस्थानी संगीत में जगह जगह आती हैं। शंकरा में नि ⌜ध प, केदार में ध ⌜प म, आसावरी तथा अडाना में सां ⌜नि ध वगैरह इसी के उदाहरण हैं।

2. आंदोलन : किसी स्वर को उसके नीचेवाले या ऊपर के स्वरों का कण अहिस्ता लगाते हुए उसका बार बार उच्चारण करने की क्रिया आंदोलन है। कानड़ा के सभी प्रकारों में कोमल गांधार आंदोलित रहता है। भैरव में कोमल रिषभ और कोमल धैवत आंदोलित रहते हैं। जैसे कानड़ा प्रकारों में, ⌜म ग ⌜म ग ⌜म ग ⌜म ग के तरीके से गांधार की पुनरावृत्ति करने का ही मतलब गांधार को आंदोलित करना है। दरबारी कानड़ा में कभी कभी रिषभ का कण देकर उसे आंदोलित करना होता है। जैसे : ग ⌜री ग ⌜री ग ⌜री ग। हाँ, इस आंदोलन में रिषभ का अनुलग्न कण रहता है। जैसे : ग ⌜री ग ⌜री ग ⌜री ग

गा गा गा गा

इसी प्रकार भैरव के रिषभ-धैवत आंदोलन में भी रिषभ को गांधार का कण और धैवत को निषाद का कण लगाकर आंदोलित किया जाता है। जैसे : भैरव में रिषभ को गांधार का और धैवत को कोमल निषाद का कण लगाकर और उनकी पुनरावृत्ति करके

उन्हें आंदोलित करना होता है। जैसे :

ग ग ग ग नि नि नि नि
री री री री तथा ध ध ध ध

कभी कभी भैरव में रिषभ को 'सा' का और धैवत को 'प' का अनुलग्न कण लगाकर ये आंदोलन दिए जाते हैं। जैसे :

सा सा सा प प प
री री री री और ध ध ध ध
रे-रे-रे-रे ध-ध-ध-ध।

3. खटका : एक ही स्वर अति द्रुत गति से उच्चारना और उसे वैसा उच्चारते हुए उसके प्रथम उच्चारण में उसके ऊपरवाले स्वर का पूर्वलग्न कण और दूसरे उच्चारण में उसके नीचेवाले स्वर का पूर्व लग्न कण लगाना 'खटका' की कोटि में आनेवाली क्रिया है। जैसे : 'धपमप' में 'प' पर खटका है, 'रीं सां नि सां' में 'सां' पर खटका है, 'नि ध प ध' में कोमल 'ध' पर खटका है। इस प्रकार ये खटके अति द्रुत लय में गाए जाते हैं। स्वरलिपि में खटके का निर्देश मुख्य स्वर को कोष्ठक में रखकर किया जाता है। जैसे :(प) ध प म प अथवा ध प म प (सां) = रीं सां नि सां अथवा रीं सां नि सां। खटकों का उपयोग ध्रुपद-धमार गायन में नहीं किया जाता।

4. गिटकड़ी : दो या उससे अधिक स्वर द्रुत गति में गाने होते हैं। उनको उच्चारते समय आवाज़ में कहीं भी अंतराल न रखते हुए प्रत्येक स्वर के साथ उसके पूर्व स्वर का पूर्वलग्न कण लगाकर उच्चारना होता है। जैसे :

प म री ग री सां नि प नि ध ध ध म
नि प म, म ग, रीं सां सां रीं, नि सां नि प इत्यादि।

5. जमजमा : एक ही खटके का बराबर द्रुत गति में गायन करने की क्रिया को जमजमा कहते हैं। जैसे : (प) (-) (-) (-) (-) अथवा एकाध स्वर का उच्चारण दो दो बार करने के दौरान उन दो स्वरों के बीच उसके ऊपरवाला स्वर डालकर द्रुत लय में वह उच्चारण करने की क्रिया को भी जमजमा कहते हैं।

जैसे : नि सांरींसां नि सांरींसां नि सांरींसां ... इत्यादि। इस क्रिया में पहले स्वर को उसके पूर्ववाले स्वर का पूर्वलग्न कण भी लगाना होता है।

6. सूँथ : किसी नीचेवाले स्वर से ऊपर के दूरस्थित स्वर पर या एकाध ऊपरवाले स्वर से नीचेवाले दूरस्थ स्वर पर मींड द्वारा अनुनासिक उ-कार के साथ 'उतरने' की

क्रिया को सूँथ कहते हैं।

जैसे : सा सां नि॒ प म -

कुं ऽ ज न में ऽ। यहाँ 'कूँ ऽऽऽ' में सूँथ है।

इसी प्रकार सां सा रीं रीं ग॒ ग॒ म

गूँ ऽ ज न ला ऽ गूँ। यहाँ 'गूँ ऽऽऽ' में सूँथ है।

7. **मुरकी :** कुछ स्वरों पर से दूसरे स्वर पर झटका देकर मुरकने की क्रिया को मुरकी कहते हैं। जैसे : प, ध, प ध सां (सां) नि॒, ध। पंचम पर से धैवत लेकर फिर द्रुत लय में पुनश्च 'प ध सां' यों गाते हुए खटके के समेत दूसरा 'सां' लेकर झट से मींडद्वारा 'नि॒ ध' की संगति गाना। यह खमाज की मुरकी है। दूसरा उदाहरण भैरवी में यों होगा - नि॒ सां रीं, रीं सां ध॒ प। मुरकियों का प्रयोग मुख्यत: ठुमरी, टप्पा जैसे शृंगारिक गीतों में होता है। क्वचित् ख्याल में भी कुछ गायक मुरकी को अपनाते हैं। किंतु ध्रुपद - धमार में उनका प्रयोग बिलकुल नहीं होता।

8. **कंपन :** आवाज को कंपित करते हुए एक ही स्वर को दूसरे किसी स्वर का स्पर्श न कराते हुए लंबा करने की क्रिया को कंपन कहते हैं। जैसे :

प - - - - - - - - - - - -, सां - - - - - - - - -.

प अ अ अ अ अ अ अ अ अ अ अ सा आ आ आ आ आ अ आ आ आ

कंपन क्रिया का प्रयोग प्राय: ही होता है । सच तो इसे दोष ही माना जाता है। किंतु क्वचित् संदर्भों में गानक्रिया में इसका उपयोग होता है।

9. **घसीट :** यह वाद्य पर बजनेवाला प्रकार है। मिजराब के एक ही आघात के साथ परदे पर उँगली को सरकाकर स्वरों को बजाने की क्रिया 'घसीट' है। जैसे :

सारीगम, धनिसांरींगं ।

दा ऽ ऽ ऽ ऽ दा ऽ ऽ ऽ ऽ

11. **गमक :** हिंदुस्थानी संगीत में इस शब्द का प्रयोग एक विशिष्ट स्वरोच्चार के सिलसिले में होता है। किसी एक स्वर को नीचेवाले या ऊपरवाले स्वर का पूर्वलग्न कण लगाकर मुख्य स्वर पर जोर के साथ आघात करके गाना गमक क्रिया है। जैसे : सा प सां ऐसा कुछ जोर देकर गाने की क्रिया को गमक कहा जाएगा। वैसे ही

'सा री म प नि सां' इस प्रकार ऊपरवाले के कण लगाते हुए थोड़ा जोर देकर गाया जाए तो गमकयुक्त तान बनती है। इसके आगे अवरोह में गायन करते हुए ऊपर के स्वर को अनुलग्न कण लगाकर उसे गाया जाए। जैसे : सां नि प म रीं सां नि प म रीं सा ।

उदेपुर के ज़ाकिरुद्दिन खाँ और उनके बंधु रियासत अलवर के अल्लाह बंदे खाँ आलाप गायकी के विशेषज्ञ थे। उन्होंने हूबहू मेघगर्जना का आभास पैदा करनेवाली एक खास किस्म की तान तैयार की थी। इस गमक में ये कलाकार 'ते ते ने री रै न' इत्यादि अक्षरों का उपयोग करके प्रत्येक अक्षर के साथ विसर्ग (ह-कार) जोड़कर प्रत्येक अक्षर पर जोर देकर स्वरों को गाया करते थे। यथा केदार के आलाप में

मं प ध म प सां - - -

तेह तेह नेह रिह रैह ना ऽ ऽ ऽ

इस गान क्रिया का असर सचमुच ही मेघगर्जन की तरह होता था।

हमारे प्राचीन काल के संगीत में पांच प्रकार की गीतियाँ बतलाई गई हैं। उनके नाम '1. शुद्धा, 2. भिन्ना, 3. गौड़ी, 4. वेसरा और 5. साधारणी' हैं। इनमें से तीसरे क्रमांक की गीति की परिभाषा इस प्रकार है :

गाढै: त्रिस्थान गमकै: उहाटी ललितै: स्वरै: ।

अखंडित स्थिति: स्थानत्रये गौडी मता सताम् ॥

अर्थ : मंद्र, मध्यम और तार इन तीनों स्थानों में गंभीर ध्वनि के साथ 'उहाटी' नामक गमकों से युक्त प्रवाही स्वरों से बराबर गाते जाने की गायन शैली को 'गौड़ी गीति' कहते हैं। 'उहाटी' नामक गमक-भेद की अभिव्यक्ति उ-कार और ह-कारों से युक्त स्वरों का उच्चारण ठुड्डी को छाती पर दबाकर करने पर होती है। उदेपुर के उपरोल्लिखित उस्तादों की गमकों में शायद इस गीति का आधार रहा होगा।

□□□

पंधरहवाँ अध्याय

रागों के गायन का समयचक्र

हिंदुस्थानी संगीत में रागों के गायन का समय नियत होता है । जैसे : भैरव राग बड़े प्रात:काल में गाने का विधान है। श्री राग सूर्यास्त के ही अवसर पर गाया जाता है। दरबारी कानड़ा, मालकंस जैसे राग मध्यरात्रि में गाए जाते हैं। राग में प्रयुक्त होनेवाले स्वर और उनके वादी-संवादी स्वरों के आधार पर मोटे तौर पर ये नियम चरितार्थ होते हैं।

संधिप्रकाश के अवसर पर गाए जानेवाले राग साधारणत: कोमल री और शुद्ध ग लेनेवाले होते हैं, जो 'संधिप्रकाश राग' के नाम से पहचाने जाते हैं। संधिप्रकाश वेलाएँ दिन में दो बार आती हैं - एक भिनसारे के 4 बजे से लेकर प्रात:काल के 7 बजे तक। रात के अवसान के बाद दिन के निकलने का आरंभ हो जाता है; यह प्रात: संधिप्रकाश का समय है। दोपहर को 4 से शाम 7 बजे तक याने दिन ढलने के बाद रात की शुरुआत होती है; यह सायं संधिप्रकाश वेला है। यह वेला पूरे एक प्रहर याने तीन घंटे चलती है। ऊपर कहेनुसार इस प्रहर में कोमल री और ग से युक्त राग गाए जाते हैं। इस वर्ग में ललित, पंचम, भैरव, रामकली इत्यादि बड़े सबेरे के संधिप्रकाश राग और श्री, पूर्वी, मारवा, पूरिया धनाश्री, जैताश्री इत्यादि सायंकाल के संधिप्रकाश राग आते हैं।

संधिप्रकाश वेला के बादवाला तीन घंटों का प्रहर सबेरे 7 से 10 और रात को 7 से 10 तक है। इस प्रहर में प्रधानत: शुद्ध रिषभ, तीव्र मध्यम, शुद्ध धैवत और कोमल निषाद लेनेवाले राग अर्थात् यमन, भूपाली, शुद्ध कल्याण, केदार, कामोद, छायानट, हमीर, बिहाग, शंकरा, खमाज, देस, तिलक कामोद, जैजैवन्ती इत्यादि राग आते हैं। रात को 7 से 10 तक और सबेरे 7 से 10 तक शुद्ध रिषभ, शुद्ध अथवा कोमल धैवत, शुद्ध अथवा कोमल गांधार, शुद्ध अथवा कोमल निषाद लेनेवाले राग गाए जाते हैं। इसमें बिलावल, देसकार, गौड़ सारंग, आसावरी, जौनपुरी, देसी इत्यादि राग आते हैं। इस दूसरे प्रहर के बाद छ: घंटों के दिन में 10 से 4 और रात को 10 से 4 यों दो प्रहर आते हैं। इन दो प्रहरों में गाए जानेवाले रागों की मुख्य निशानी उनमें लगनेवाले कोमल गांधार और कोमल निषाद हैं। सारंग के सभी प्रकार तथा सुहा, सुघराई, देवसाख, कानड़ा प्रकार,

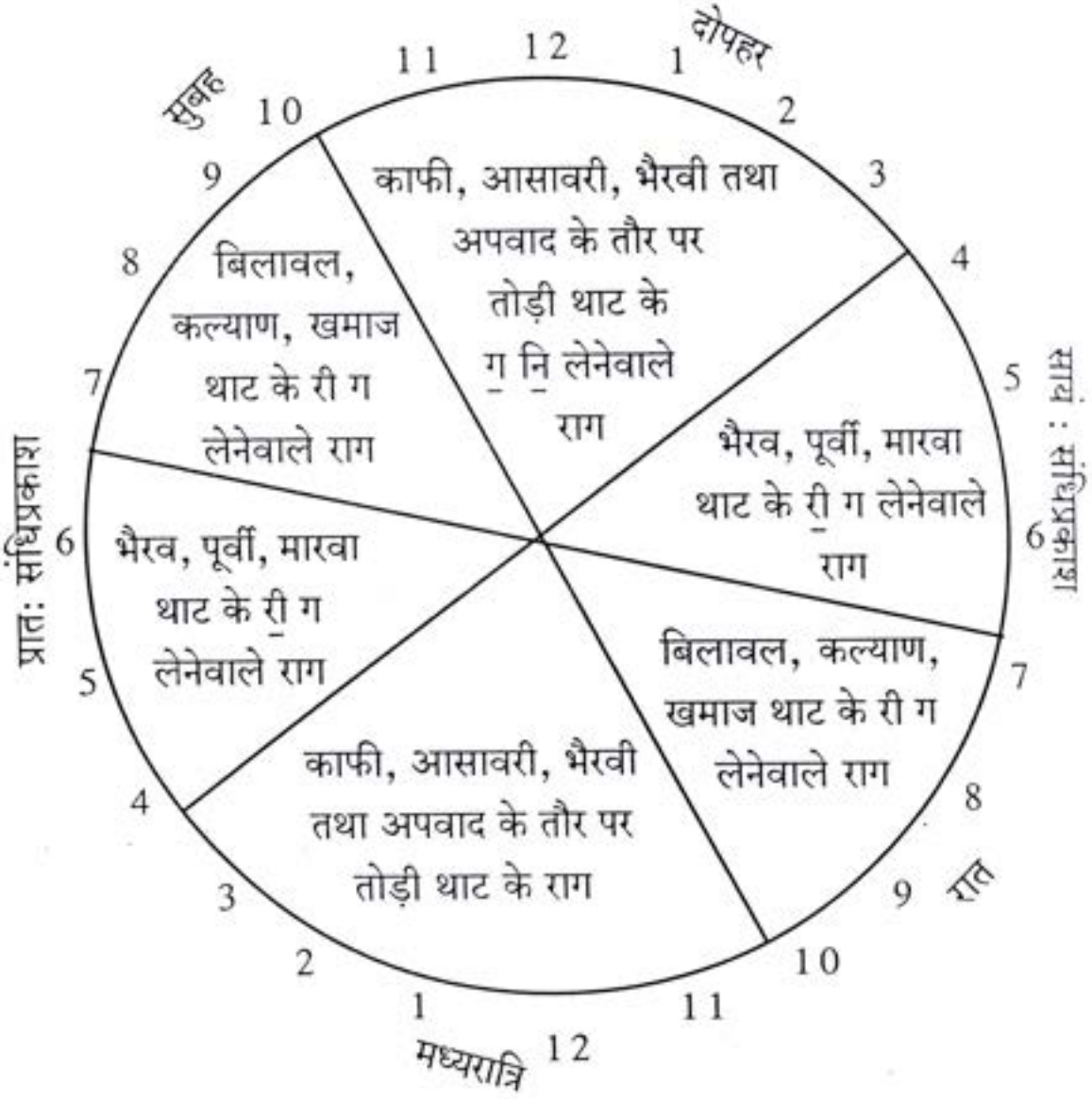
भीमपलासी, धनाश्री, सारंग अंग की पटमंजरी, हंसकिंकिणी इत्यादि राग दिन में 10 से 4 के बीच गाए जाते हैं। उनमें भी सारंग और कानड़ा प्रकार 10 से 1 बजे तक दिन में और भीमपलासी, धनाश्री, हंसकिंकिणी, पटमंजरी दिन के 1 से 4 तक गाए जाते हैं। रात को 10 से 4 तक गाए जानेवाले राग बागेश्री, बहार, अड़ाना, दरबारी कानड़ा, कौंसी कानड़ा, मियाँ मल्लार, सूर मल्लार, रामदासी मल्लार वगैरह मल्लार प्रकार तथा मालकंस इत्यादि हैं।

शुद्ध विकृत स्वरों के अलावा रागों के वादी स्वरों पर भी उन-उन रागों के गायन का समय तय किया जाता है। वादी स्वरों की दृष्टि से दिन के दो भाग बनते हैं। एक दोपहर बारह से मध्यरात्रि के 12 बजे तक और दूसरा रात के बारह बजे से लेकर पुनश्च दोपहर बारह बजे तक, ये भाग बनते हैं। जिस राग में वादी स्वर पूर्वांग का याने 'सा, री, ग, म प' इनमें से कोई रहता है वे मध्यरात्रि में बारह तक की अवधि में किसी भी वक्त उनके अपने निर्धारित समय पर गाए जाते हैं। इन रागों को 'पूर्वांग वादी' या 'पूर्व राग' कहते हैं। इसी प्रकार जिन रागों में 'सां नि ध प म' में से एक स्वर वादी रहता है उन्हें मध्यरात्रि के बारह बजे से आगे दोपहर बारह तक की अवधि में कभी भी गाया जाता है। इन रागों को 'उत्तरांग वादी' या 'उत्तर राग' कहते हैं। यदि वादी स्वर बन सकनेवाले स्वरों में मध्यम और पंचम स्वर हों तो वे पूर्वांग तथा उत्तरांग दोनों में प्रयुक्त हो सकते हैं। क्योंकि पूर्वांग का क्षेत्र 'सा' से लेकर 'प' तक और उत्तरांग का 'सां' से 'म' तक है। अत: ये स्वर जिनमें वादी हैं ऐसे कुछ पूर्वराग भी हैं और कुछ उत्तर राग भी। उदाहरण के लिए, भीमपलासी का वादी स्वर मध्यम है। कामोद, छायानट का वादी स्वर पंचम है। ये सभी पूर्वराग हैं। इसके उलटे मालकंस, ललित में शुद्ध मध्यम वादी है, तो ये उत्तर राग हैं। 'सा री ग' वादी होनेवाले सभी राग पूर्वराग और 'सां नि ध' वादी होनेवाले सभी राग उत्तर रागों की कोटि में आएँगे।

ऊपर के विवेचन में निर्देशित नियम स्थूल रूप में प्रस्तुत हुए हैं। इसमें कुछ अपवाद हो सकते हैं। उदा. तोड़ी थाट इन नियमों के लिए अपवाद है। तोड़ी में गुजरी तोड़ी के अंतर्गत 'री ध' कोमल और 'म नि' तीव्र हैं। फिर भी वे दिन के दूसरे प्रहर में याने सबेरे 8 से 10 के बीच गाए जाते हैं। रागों के समयचक्र का नक्शा साथ में संलग्न है।

□□□

रागों का समयचक्र


दोपहर
सायं : संधिप्रकाश
रात
मध्यरात्रि
प्रातः संधिप्रकाश
सुबह
काफी, आसावरी, भैरवी तथा अपवाद के तौर पर तोड़ी थाट के ग़ नि़ लेनेवाले राग
भैरव, पूर्वी, मारवा थाट के रि़ ग लेनेवाले राग
बिलावल, कल्याण, खमाज थाट के री ग लेनेवाले राग
काफी, आसावरी, भैरवी तथा अपवाद के तौर पर तोड़ी थाट के राग
भैरव, पूर्वी, मारवा थाट के रि़ ग लेनेवाले राग
बिलावल, कल्याण, खमाज थाट के री ग लेनेवाले राग

सोलहवाँ अध्याय

राग गायन

हमारे प्राचीन ग्रंथो में राग गायन के दो भेद बताए गए हैं ।

1. अनिबद्ध गायन याने जिस गायन में बंदिश अर्थात् तालबद्ध शब्दरचना नहीं, जिसमें ताल भी नहीं रहता और शब्द भी नहीं होते - अर्थात् आलाप गायन।

2. निबद्ध गायन अर्थात् बंदिश की चीज़ें याने तालबद्ध गीत रचना।

1. अनिबद्ध गायन :-

आलाप : प्राचीन संगीत में आलाप के तीन प्रकार रहते थे। (1) रागालाप, (2) रूपकालाप और (3) आलप्ति।

(1) रागालाप में कुछ नियमों के अनुसार एक एक स्वर बढ़ाते हुए तार सप्तक तक जाकर फिर उसी क्रम में नीचे की ओर आते-आते मूल स्थान पर आने की क्रिया होती थी। इन नियमों को 'स्वस्थान' नियम कहते थे। इसमें राग के वादी, संवादी, न्यास, अपन्यास स्वर, मंद्र-तार सप्तकों की मर्यादा, वर्ज्यावर्ज्य स्वर इत्यादि रागों के सभी लक्षणों को सँभालकर आलाप करने होते हैं।

(2) दूसरा प्रकार रागालाप है। इसमें उपर्युक्त वादी-संवादी वगैरेह लक्षण सँभालकर आलाप, स्थायी, अंतरा, संचारी, आभोग यों किसी ध्रुपद के भागों की तरह हिस्से बनाकर आलाप-क्रिया बरतनी होती है।

(3) आलप्ति में गायक को और कुछ छूट रहती है। इसमें राग के आसपास आनेवाले दूसरे समप्रकृतिक रागों में लगनेवाले किंतु जिनका उपयोग प्रस्तुत राग में भी होता है ऐसे कुछ स्वरसमुदायों की योजना करके अथवा राग के विशेष अंगदर्शक भागों को थोड़ा आवृत करके तथा क्षणकाल के लिए दूसरे राग की छाया उस प्रस्तुति में लाकर चंद्र को आच्छादित करनेवाले बादल या अब्र की तरह राग के रूप को आच्छादित करने की क्रिया होती है, ताकि श्रोताओं में हल्की-सी संभ्रांति फैले । राग के स्वरूप को ढँककर संभ्रांति उत्पन्न करने की क्रिया को तिरोभाव कहते हैं। ऐसा तिरोभाव पेदा करने के बाद उसे तुरंत दूर करने के हेतु राग के खास अंगदर्शक स्वर समुदाय की फिर से योजना करके अब्र के हटने के बाद चाँदनी के फैलने की तरह राग के स्वरूप को पुन: व्यक्त करना

'आविर्भाव' है। इस विशिष्ट प्रयोग के कारण आलप्ति नामक यह भेद रागालाप और रूपकालाप से भिन्न है।

आजकल गायकों के आलाप प्राय: 'रागालाप' के ढर्रे पर ही चलते हैं। उसमें भी रागालाप की तरह एक-एक स्वर को बढ़ाकर राग के वादी, संवादी, न्यास, अपन्यास, मंद्र-तार सप्तक की मर्यादा तथा वर्ज्यावर्ज्य को सँभालकर आलाप किए जाते हैं। उसमें शब्द नहीं होते हैं और ताल भी नहीं रहता। केवल लय के आघात रहते हैं। सार्थ शब्दों के अलावा 'थे, ते, ने, री, र, न, नोम्, तोम्' इत्यादि अक्षरों का उच्चारण स्वरों के साथ किया जाता है। आलाप का एक चक्र पूरा हो जाए तो अंत में 'त न न न न त न तों' के ढंग पर ताल चक्र की सम मध्य सप्तक के षड्ज पर 'सा सा सा सा सा सा सा सा रे, सा' के स्वरोच्चार के साथ दिखाई जाती है। एक-एक स्वर को बढ़ाते हुए ऊपर के तार षड्ज पर पहुँचकर उसपर तत्काल सम रखकर कुछ देर राग के अंतरे के आलाप किए जाते हैं। फिर अहिस्ता-अहिस्ता नीचे उतरकर गायक मूल मध्य सप्तक के 'सा' पर आते हैं और स्थायी तथा अंतरे के आलाप समाप्त करते हैं। इसके उपरांत लय को थोड़ा बढ़ाकर मध्य सप्तक के स्वरों पर आधारित संचारी के आलाप दिखाए जाते हैं, जिसमें दो-दो, तीन-तीन, चार-चार, पाँच-पाँच स्वरों के टुकड़े एक-दूसरे के साथ जोड़कर 'यति' के समान क्रिया करके लय की आकृति को दर्शाया जाता है। धीरे धीरे लय बढ़ाई जाती है और तार सप्तक के षड्ज पर फिर से पहुँचकर द्रुत लय में गमकसहित गाकर आभोग के आलाप किए जाते हैं। इसमें तंतकारी के 'झाले' की तरह -

सा सा सा सा सा सा सा सा री सा सा सा प़ प़ प़ सा सा सा री री री री
त न न न न न न न री न न न तनन त न न री नन न

इस प्रकार अनेक टुकड़े जोड़ते-जोड़ते जिसकी जितनी ताकत हो, उतनी द्रुत लय में स्वरोच्चार किया जाता है। अतिद्रुत लय में तराना सुनते समय जो लुत्फ आता है वैसा अनुभव द्रुत लय के आलाप सुनने में आता है।

तंतकारों का 'आलाप-जोड़' करने का तरीका इससे अलग रहता है। उनके आलाप रूपकालाप के ढंग पर होते हैं। ये कलाकार एक-एक स्वर को बढ़ाते हुए शायद ही आलाप करते हैं। शुरू में राग की छेड़ करके वे कुछ आलाप मध्य सप्तक षड्ज के निकटवाले स्वरों पर करते हुए धीरे-धीरे मंद्र सप्तक में उतरते हैं। यों उतरते-उतरते बिलकुल मंद्र सप्तक के षड्ज और उससे भी नीचेवाले अणुमंद्र सप्तक के स्वर लेकर वे मंद्र सप्तक के 'सा' पर आत हैं और फिर एकदम मध्य सप्तक के षड्ज पर सम को उभारते हैं। इस सम के बाद तुरंत तार सप्तक के षड्ज को प्रकाशित करके अंतरे के आलाप किए जाते हैं। यह सारी वादन क्रिया काफी देर तक चलती है। तब लय को थोड़ा बढ़ाकर संचारी

के आलाप बजाए जाते हैं। इसमें जोड़ के आलापों का भी अंतर्भाव रहता है। रागस्वरों के छोटे छोटे टुकड़े सुसंगत रीति से एक दूसरे के साथ गुंफित करके राग विस्तार करना 'जोड़ आलाप' है। इसके अनंतर लय को बढ़ाते बढ़ाते फिर से तार सप्तक में जाकर गमकोंसहित द्रुत लय में रागविस्तार करके अंत में 'झाला' बजाया जाता है। लय बढ़ाने की जितनी ताकत हो उतनी मात्रा में उसे बढ़ाया जाता है। अतिद्रुत लय में झाला बजाना या झाले के ढंग पर गाना एक तरह से चरमोत्कर्ष (क्लाइमेक्स) होता है। यह झाला जब कल्पनातीत द्रुत गति से गाया या बजाया जाता है, तब श्रोता लोग अपनी जगह पर ही नाचते रहते हैं। अंत में उसमें इतना लुत्फ आता है कि अंतिम बिंदु पर तालियों की बौछार में कलाकार का अभिनंदन व्यक्त होता है।

ध्रुवपद अथवा ध्रुपद : ऊपर की पंक्तियों में बयान किए हुए आलाप ध्रुपद गायक किया करते थे। आजकल ख्याल गायक भी आलाप करने लगे हैं। आगरा घराने के उस्ताद पै. फैयाज़ हुसैन खाँ साहब ने इस परिपाटी का आरंभ किया। कुछ विद्वान ख्याल गायकों को इस तरह का आलाप गायन मंजूर नहीं होता। लेकिन 'महाजनो येन गत: स पंथा:' के न्याय से कुछ ख्याल गायक आलाप करने लगे हैं। अस्तु।

ध्रुपद हिंदुस्थानी रागसंगीत की अतीव उच्च कोटि की शुद्ध गायनशैली या विधा मानी जाती है। प्राचीन संगीत में संस्कृत भाषा में या उस जमाने के भाषासमूह में आनेवाली मागधी, अर्ध्दमागधी, मैथिली, लाटी, महाराष्ट्री इत्यादि भाषाओं में रचे हुए प्रबंध, वस्तुरूपक इत्यादि प्रकारों में गीत रचनाएँ गाई जाती थीं। ईसवी सन के चौदहवें शतक में प्राप्त कवि जयदेव का 'गीतगोविन्द' संस्कृत भाषा में रचित प्रबंधात्मक गीतों का एक बढ़िया संग्रह है। इन गीतों को 'अष्टपदी' कहते हैं। ये अष्टपदियाँ आज भी पुराने घराने के गायक अन्यान्य रागों में गाते हैं। गीतगोविन्द की अष्टपदियों के गीतों के ऊपर रागों के नाम दिए गए हैं। परंतु वे राग उनके उस जमाने के रूप में आज प्रचलित नहीं हैं। वसंत, गुर्जरी, मालव इत्यादि रागों के रूप आज के स्वरूप से हटकर थे। फलत: आज गायक कलाकार अपनी इच्छानुसार चाहे जिस राग में उनका गायन करते हैं। फिर भी यदि किसी गायक को उन पुराने रागरूपों में निबद्ध करके इन पदों का गायन करने की चाह हो तो वह कवि लोचन के 'रस तरंगिणी' ग्रंथ का आधार ले सकता है। इस ग्रंथ में उस काल के आधार पर ही रागों का वर्णन किया गया है।

प्राचीन प्रबंधों के ढर्रे पर ही आगे चलकर हिंदी में ध्रुवपद गायन का प्रचार होने लगा। लगभग नौवें शतक में संस्कृत पीछे हटने लगी और प्राकृत भाषाओं में ही तत्तद्देशीय उच्चारणशैली के अनुसार बंगाली, बिहारी, उरिया, हिंदी, मारवाड़ी, पंजाबी, सिंधी, गुजराथी, कच्छी, मराठी इत्यादि प्रादेशिक भाषाओं में बनी रचनाएँ प्रस्तुत होने लगीं

और संस्कृत के बदले इन प्रादेशिक भाषाओं में गेय पदों की रचना होने लगी। ईसवी सन के तेरहवें से उन्नीसवें शतक के बीच भारत में स्थान-स्थान पर महान प्रभावशाली संत हो गए। इन महानुभावों ने सैकड़ों भक्तिगीत अपनी अपनी प्रादेशिक भाषाओं में रचे और भक्तिपंथ का प्रचार किया। बंगाल के श्रीचैतन्य महाप्रभु, श्रीचंडीदास, रामदास; असम के श्री शंकरदेव; उड़ीसा के राजा प्रतापराय, जगन्नाथ गोस्वामी; बिहार के विद्यापति; उत्तर प्रदेश के कबीरदास, सूरदास, तुलसीदास, वृंदावनवासी स्वामी हरिदासजी, वैष्णव संप्रदाय के पुष्टिमार्गी अष्टछाप कवि; राजस्थान की मीराँबाई; गुजराथ के नरसी मेहता; महाराष्ट्र के ज्ञानेश्वर, नामदेव, एकनाथ, तुकाराम, श्रीसमर्थ रामदास; कर्नाटक के संत पुरंदरदास; तामिलनाडु तथा आंध्र के मुथुस्वामी दीक्षितार, श्यामशास्त्री, श्रीस्वामी त्यागराज इत्यादि महान भक्तकवियों ने ईश्वरभक्ति के अनगिनत पद रचे हैं। ये पद अद्यावधि देवालयों में पूजा के अवसर पर सुबह-शाम गाए जाते हैं। संगीत के पद-साहित्य के लिए इन संतों का यह अपूर्व योगदान है। विख्यात गायक तानसेन, वृंदावनवासी स्वामी हरिदास के ही शिष्य थे। वे ध्रुवपद ही गाते थे। उन्होंने भी शिव, सरस्वती की स्तुति पर अनेक ध्रुवपद रचे हैं।

प्राचीन प्रबंधों के चार या पाँच धातु अर्थात् तुक या चरण रहते थे। वे क्रमश: यों थे- (1) उद्ग्राह, (2) ध्रुव (3) मेलापक और (4) आभोग। इन चार अंगों के साथ 'अंतरा' नामक एक पाँचवाँ धातु भी कुछ प्रबंधों में रहता था। इनमें से उद्ग्राह और ध्रुव सभी प्रबंधों के लिए आवश्यक थे। कुछ प्रबंधों में इन दोनों के साथ कुछ में आभोग तो कुछ में उद्ग्राह, ध्रुव, मेलापक और आभोग नाम से चार और केवल इने-गिने ध्रुपदों में अंतरा नामक पाँचवाँ धातु भी रहता है। इस तरह द्विधातु, त्रिधातु, चतुर्धातु ऐसे प्रबंध के चार भेद हैं। आजकल के ध्रुपदों में ही मुख्यत: चार तुक, चार चरण, स्थायी, अंतरा, संचारी तथा आभोग ऐसी संरचना रहती है। कुछ थोड़े ध्रुपदों में केवल दो ही चरण-स्थायी और अंतरा होते हैं। इस प्रकार आज चौतुकी और दोतुकी ध्रुपदों का प्रचार है।

ध्रुपद गायन शैली को ईसा की सोलहवीं शताब्दी के ग्वालियर नरेश राजा मानसिंह तोमर ने भरपूर बढ़ावा देकर इसे आगे बढ़ाया, ऐसी मान्यता है। तानसेन ग्वालियर के पास ही लगभग चालीस मील पर 'बेहटा' नामक गाँव में जन्मे थे। उनके पिता का नाम मकरंद पांडे था। कहा जाता है कि तानसेन की आवाज बहुत मधुर होने की वजह से राजा मान ने ही इनकी संगीत-शिक्षा की व्यवस्था की। कुछ वर्ष तक ग्वालियर में शिक्षा पाने के बाद आगे वृंदावनवासी स्वामी हरिदास के पास तालीम पाकर ये तैयार हुए।

जैसा कि ऊपर कहा गया है कि ध्रुपद प्राचीन प्रंबंधों के आधार पर रचे हुए गेय पद हैं। इन प्रबंधों और भक्त कवियों की रचनाओं के ढंग पर गायक-गायिकाओं ने राजदरबारों

और लौकिक संगीत सभाओं में गाने के हेतु नए गेय पद बनाए। ये ध्रुपद आज भी गाए जाते हैं।

औरंगज़ेब के कार्यकाल में नरेश अनूपसिंह के आश्रय में भावभट्ट नामक एक संगीत पंडित थे। इन्होंने 'अनूप संगीत रत्नाकर', 'संगीत अनूपविलास' और 'संगीत अनूपांकुश' ऐसे तीन ग्रंथ लिखे हैं। इनमें से एक ग्रंथ में ध्रुपद के विषय में लेखक कहता है :

गीर्वाण-मध्यदेशीय भाषा-साहित्य राजितम्।
द्विचतुर्वाक्य संपन्नं नरनारी कथाश्रयम् ॥
शृंगाररसभावाद्यं रागालाप पदात्मकम्।
पादान्तानुप्रासयुक्तं पादांतयुगकं च वा ॥
प्रतिपाद्यं यत्र बद्धमेवं पादचतुष्टयम्।
उद्ग्राह ध्रुवकाभोगांतरं ध्रुवपदं स्मृतम् ॥

अर्थ : संस्कृत या हिंदी भाषा में रचे हुए, दो या चार वाक्यों से युक्त पद जिनमें नर-नारियों के चरित्र का वर्णन हो, जिनमें शृंगारादि रस व्यक्त होते हों, जिनमें रागालापों से भरे हुए शब्द रहते हैं, जिनमें चरणों की समाप्ति, अनुप्रास या यमकों के द्वारा होती है और जो उद्ग्राह, ध्रुव, आभोग और अंतरा इन चार चरणों में रचे होते हैं, उन्हें ध्रुपद कहते हैं।

आज के जमाने में ध्रुवपद गायकी पिछड़ रही है। ध्रुवपद गायकों के घराने बहुत कुछ नामशेष हुए हैं। खुद तानसेन के घराने में बेटे की पीढ़ी के आखिरी वंशज मुहम्मदअली खाँ कुछ साल पहले ही गुजर गए। केवल बेटी के वंश से रामपुर के पै. वज़ीर खाँ बीनकार के नाती डबीर खाँ कलकत्ते में रहते हैं। वे बीन बजाते हैं, गाते नहीं। इसके सिवा उदेपुर के पै. ज़ाकिरुद्दीन खाँ के वंशज उस्ताद रहीमुद्दीन खाँ और उनके पुत्र दिल्ली में रहते हैं। इनके बंधु रियासत अलवार के पै. अल्लाह बंदे खाँ के बेटे और दो भाइयोंमें से बड़े बेटे पै. नसीरुद्दीन खाँ इंदौर के दरबार गायक और लोकप्रिय आलाप गायक थे। इनका हाल ही में इंतकाल हुआ। इनके बड़े बेटे पै. मोइउद्दीन खाँ चार-पाँच साल पहले ही गुजर गए और एक बेटे अमीनुद्दीन खाँ कलकत्ते में हैं। ये सभी ध्रुवपद गायक ही रहे हैं। इनके बाद घरानेदार ध्रुवपद गायक सुनने में नहीं आते। *

ध्रुपद गायकी में तान, मुरकी, खटका, जमजमा जैसे गले को हिलानेवाले अलंकार निषिद्ध हैं। ध्रुवपद गायन में गीत की प्रस्तुति सीधे तालीम के अनुसरण पर करके उसके बाद उसके अलग-अलग फिकरे लेते हुए, अलग-अलग मात्राओं से उठकर तथा बंदिश को और-और स्वर समुदायों से सजाकर मुरकी, खटका वगैरह का अवलंब न करते हुए

---

* ये समूचे उल्लेख ग्रंथकाल के लिहाज़ से 1972 पूर्व के हैं।

सम पर आना होता है। उसके आगे लयकारी करते हुए दुगुन, तिगुन, चौगुन में न्यारे-न्यारे स्वर समुदायों को सजाकर ध्रुवपद का वाक्य गाना और फिर सम को उभारना होता है। रामपुर के ध्रुपद गायक ऐसा सबकुछ न करते हुए सीधे ध्रुपद जैसा हो वैसा ही गा देते हैं। बोलतानों, लयकारी वगैरह का प्रयोग वे होरी-धमार में करते हैं। शुरू में आलापों के अंतर्गत राग का पूरा विस्तार करके फिर ध्रुपद गाना होता है। ध्रुपद के साथ हमेशा मृदंग-पखावज पर ताल बजाया जाता है। ध्रुपद के ताल चौताल, झंपा, ब्रह्म, रुद्र, लक्ष्मीताल, तेवरा, मत्त ताल, गज झंपा, शिखर ताल, इत्यादि हैं। मृदंग पर खुले हाथ से याने हाथ के पंजे को ढीला छोड़कर ये ताल बजाए जाते हैं। मृदंग पर बजनेवाले इन तालों के ठेकों को थपिया कहते हैं। आज-कल तबले पर भी ध्रुपद की संगत करने की परिपाटी चल पड़ी है। किंतु यदि तबले पर ध्रुपद ताल बजाने ही हों तो खुले हाथ से ही बजाना होगा।

होरी : ध्रुपद गायकी के ढंग का यह एक गीत प्रकार हिंदुस्थानी राग संगीत में प्रचलित है। होरियाँ हमेशा मृदंग पर बजनेवाले धमार ताल में गाई जाती हैं। कभी-कभी केवल धमार नाम से भी होरी का उल्लेख होता है। पहले होरी नृत्य के साथ गाया जानेवाला कोई गीत रहा होगा। किंतु आज-कल ध्रुपदिये और ख्यालिये भी होरी गाते हैं। होरी में प्रधानतः श्रीकृष्णजी की होली और रास-क्रीड़ा का वर्णन रहता है। रंग की पिचकारियाँ उड़ाना, गुलाल की पोटलियों को साथियों पर फेंकना, उनके मुँह में रंग लगाना और सब ओर गुलाल उछालना इत्यादि क्रीड़ाओं का और इन सबको लेकर गोपियों- ग्वालिनों के झगड़े या नोंकझोंक इत्यादि का बड़ा न्यारा वर्णन होरी गीतों में होता है। होरी में बोलतानों और लयकारी की खूब अदायगी होती है। खटके, मुरकियाँ और तानें तो वर्ज्य ही रहते हैं; क्योंकि धमार ध्रुपद अंग का ही गीत प्रकार है।

ख्याल : यह हिंदुस्थानी संगीत की लोकप्रिय विधा है। भरतपुर के लोकगीतों में भी ख्याल नामक एक गीत-प्रकार है। राग संगीत के ख्याल से यह गीत प्रकार अलग है। कुछ विद्वानों का मंतव्य है कि ई.स. के तेरहवें शतक में अल्लाउद्दीन खिलजी के दरबार के हज़रत अमीर खुसरो नामक एक संगीतज्ञ ने राग संगीत का ख्याल सबसे पहले निर्मित किया। अमीर खुसरो तुर्कस्तान से आए एक सरदार का बेटा था। उत्तर प्रदेश के पटियाली गांव में उसका जन्म हुआ। बचपन से ही वह बड़ा मेधावी था। उसी उम्र में वह अच्छी कविताएं रचता था। आगे उसने हिंदी भी सीखी और उस भाषा में भी कविता,दोहे, पहेलियाँ, मुकरियाँ आदि रचे। उसने हिंदी भजनों के ढंग पर इस्लामी भजन भी रचे। इन भजनों को उसने कव्वाली नाम दिया। ईश्वर के प्रति कौल या कथन से कव्वाली शब्द बना। कव्वाली हिंदुओं की आरती की तरह होती है। वस्तुतः गायन इस्लाम धर्म में निषिद्ध है। किंतु इस कव्वाली के बहाने हिंदु भजनों की तरह काफी तान-पलटे लेकर

यह गायन किया जाता है। कहते हैं कि इस कव्वाली के ढर्रे पर खुसरो ने आगे ख्यालों की रचना की। परंतु हजरत अमीर खुसरो के रचे ख्याल सुनने में नहीं आते। हाँ, एकाध ख्याल में उसके नाम का जिक्र हुआ मिलता है। उदा. राग बहार का एक प्रसिद्ध ख्याल 'आए दमरुवा गइला' के अंतरे में खुसरो का नामोल्लेख है। अंतरे के शब्द हैं - ' सब मिल आए औलिया अंबिया हजरत अमीर बना ।' इसके अलावा ज़ीलफ नामक राग में 'हजरत अली घरआनंद' इन शब्दों के साथ उठनेवाला एक ख्याल है; शायद इसकी रचना अमीर खुसरो ने ही की हो। कुछ जानकारों के मतानुसार ज़ीलफ राग भी अमीर खुसरो ने ही हिंदुस्थानी संगीत में दाखिल किया। यह भी माना जाता है कि ईरानी संगीत की कुछ धुनें, ज़ीलफ, जंगला, बाखरेज, बहार, शहाना, यमन,पीलू इत्यादि राग अमीर खुसरो ने ही हिंदुस्थानी संगीत में प्रविष्ट कराए। तुरुश्क तोड़ी जैसे कुछ विदेशी रागों के नाम संस्कृत ग्रंथों में भी पाए जाते हैं। इससे यह निश्चित तौर पर कह सकते हैं कि ईरानी धुनें हिंदुस्थानी संगीत में दाखिल हुई थीं। यही नहीं तो दाक्षिणात्य संगीत में 'हुसेनी' नाम एक राग-नाम के तौर पर पाया जाता है। इस आधार पर कह सकते हैं कि अमीर खुसरो ने हिंदुस्थानी संगीत पर अरबी, तुर्की तथा ईरानी संगीत का पुट चढ़ाया। कव्वाली के ढंग पर रचे हुए ख्यालों को कव्वाल बानी के ख्याल कहते हैं। दरबारी कानड़े का ख्याल 'तुंव साईं करीम रहीम' तथा 'नैन सो नैन मिलाए रखत हो' और पूरिया एवं शहाना में क्रमशः 'यारे मन यला' और 'गूँध ला मालन' इन सबको कव्वाल बानी के ख्याल कह सकते हैं। किंतु यह भी ध्यान देने की बात है कि सम्राट अकबर के दरबार में किसी गायक के ख्याल गाने का उल्लेख नहीं मिलता।

आगे चलकर अठारहवीं सदी में दिल्ली के बादशाह तीसरे मोहम्मदशाह (1719 से1756) के दरबार में स्वयं तानसेन के वंशज सदारंग और अदारंग नामक दो गायकों ने अपने घराने के ध्रुपदों के ढर्रे पर सैकड़ों विलंबित ख्याल रचकर उन्हें अपने प्रिय शिष्यों-प्रशिष्यों द्वारा प्रचलित किया। उन्होंने ख्याल की बंदिशों में अपने आश्रयदाता मोहम्मदशाह का नाम भी जोड़ दिया। बहुत से ख्यालों में 'मोहम्मदशा सदारंगीले' ऐसे शब्द रहते हैं। इनके रचे हुए ख्याल आज भी हमारे गायक गाते हैं। उन्होंने द्रुत ख्याल भी रचे हैं।

सदारंग-अदारंग खुद तो ध्रुपद ही गाया करते थे; ख्याल कतई नहीं गाते थे। फिर भी अपने शिष्य वर्ग को सिखाकर उन्होंने इस शैली का प्रचार कराया। ख्याल को जोड़कर खटके, मुरकियाँ, आलाप, तानें, बोलतानें, बढ़त, फिरत इत्यादि बहुत-सी गान क्रियाएं अपनाई जाती हैं। ख्याल में किए जानेवाले राग-विस्तार को स्थायी भरना (बोलचाल में : अस्ताई भरना) कहते हैं। ख्याल का एक-एक वाक्य लेकर उसी दायरे से धीरे-धीरे विस्तार करते जाना और स्थायी के अंत में तार सप्तक पर पहुँचकर अंतरे का आरंभ

करना याने अस्ताई भरना है। अस्ताई भरने का यह काम एक-दो बार संपूर्ण स्थायी अंतरा गा लेने के बाद किया जाता है। ऊँचे घरानेदार गायक स्थायी-अंतरा पूरी तरह गा लेने के बाद ही ख्याल के विस्तार को आरंभ करते हैं। किंतु आज-कल स्थायी-अंतरे का संपूर्ण गायन तो दरकिनार, पूरी स्थायी भी न गाते हुए ख्याल की सम का मुखड़ा मात्र लेकर राग विस्तार चालू कर देते हैं। पहले के ज़माने में प्रचलित राग-रागिनियों के नियम और वर्णन उपलब्ध नहीं थे। स्थायी-अंतरे में जैसे स्वर समुदाय होंगे उन्हीं के दायरे से पहलेवाले गायक ख्याल का विस्तार करते थे। उन्हें रागों के नियम-धर्म अपने ख्यालों में ही दिखाई देते थे; फिर उसीके अनुसार वे राग विस्तार किया करते थे।

आज तो प्रचलित राग संगीत का शास्त्र लिखित रूप में उपलब्ध है। इससे इधर के गायकों की पूरी सुविधा हो गई। रागों के लक्षण गीत संस्कृत श्लोकों में तैयार हैं। हिंदी दोहों में उन-उन रागों के आरोह-अवरोह, वर्ज्यावर्ज्य स्वर, कोमल-तीव्र स्वर, विशेष स्वर संगति, गायन-समय, प्रबल-दुर्बल स्वर, मंद्र तथा तार सप्तक की मर्यादा, ठहराव के स्वर इत्यादि का संपूर्ण वर्णन उपलब्ध रहता है। फलतः संपूर्ण बंदिश सीखने की जरूरत भी इन गायकों को महसूस नहीं होती। सच बात तो यह है कि इस ज़माने का संगीत शास्त्र परंपरागत बंदिशों के आधार पर ही लिखा गया है। अतः इन चीजों / बंदिशों को ठीक से याद कर रखना हर गायक का कर्तव्य है। रागविबोध, संगीत पारिजात इत्यादि ग्रंथों के बाद का रागों का इतिहास इन बंदिशों में ही छिपा है।उन्हें गायन व्यवहार से हटा देना कदापि इष्ट नहीं होगा। गायन विधा मुखाग्र करने की विधा है। इसमें जितनी याददाश्त हो उतना लाभकर ही है। बंदिशों को ज़बानी याद करने के दौरान ज्यों ज्यों गला ठीक जगह पर लगने से उचित स्वरोच्चार होने लगते हैं, त्यों त्यों उसमें रोचकता पैदा होती है और निरंतर गाते रहने को जी चाहता है। आजकल विलंबित ख्याल की लय कुछ गायक इतनी धीमी रखते हैं कि बेचारे तबलची को प्रत्येक मात्रा ज्यों-त्यों करके भरने की कारीगरी करनी पड़ती है। इतनी सीमातीत धीमी लय रखने से संपूर्ण बंदिश को तालीम के मुताबिक पेश करना दूभर हो जाता है और पूरी स्थायी गाई भी जाए तो उसे एक आधे आवर्तन में फैलाना पड़ता है।

बिलकुल इधर के जमाने के ख्यातनाम गायक अल्लादिया खाँ, भास्कर बुवा बखले, रामकृष्ण बुवा वझे, अब्दुल करीम खाँ, बालकृष्ण बुवा, पं. विष्णु दिगंबर पलुसकर और आफ़ताब-ए-मौसिकी उस्ताद फैयाज़ हुसेन खाँ अपने विलंबित ख्याल की लय ज्यादातर दो सेकंडों में एक मात्रा रखकर ही गाते थे। इधर देखा जाए तो साधारण लय में ताल का आधा आवर्तन बीतने पर भी इनकी दूसरी मात्रा नहीं आती । केवल बंदिश का मुखड़ा दिखाकर मींडें खींचते रहना याने घरानेदार गायकी कतई नहीं।

परंपरागत शुद्ध गायकी में जो राग गाना होता है उसका सर्वप्रथम कोई विलंबित ख्याल लेकर उसकी स्थायी दो बार तथा अंतरा स्पष्टत: तालीम के अनुसार गाना चाहिए। उसके बाद आहिस्ता-आहिस्ता उसकी स्थायी के एक-एक वाक्य में अलग-अलग स्वरों से भरसक मूल पाठ का अनुसरण करते हुए मींड, खटके, तानों के छोटे टुकड़े इत्यादि से रंग भरना होता है। इसी को 'अस्ताई (स्थायी) भरना' कहा जाता है ; मानो यह संगीत में किया हुआ कढ़ाव, गुलकारी और बेलबूटे का काम हो।

स्थायी के विस्तार के बाद अंतरे का विस्तार होता है। अंतरे में खास कर तार षड्ज का महत्त्व होता है। लगभग राग के वादी स्वर के समान यह प्रबल होता है। उस पर बार-बार ठहराव लिया जाता है। अंतरे का विस्तार करके धीरे-धीरे नीचे आते हुए फिर एक बार स्थायी का गायन किया जाता है। इसके उपरांत लय को थोड़ा बढ़ाकर बोलतानें, छोटी-छोटी लयकारी की याने दुगुन-चौगुन की तानें गाकर और लय के कुछ चमत्कार दिखाकर मध्य लय में ख्याल का विस्तार शुरू होता है। अंत में द्रुत लय में तानों की अदाकारी होती है। इस बिंदु पर द्रुत लय में एक मात्रा के अंदर आठ गुना, बारह गुना, सोलह गुना या गले की जितनी तैयारी हो उतने स्वर लेते हुए तानक्रिया की जाती है , जो कि ख्याल प्रस्तुति में एक चरम सीमा (क्लाइमैक्स) ही उपस्थित करती है और इसी के साथ ख्याल का समापन होता है। इसके बाद उसी राग में मध्य लय का अथवा द्रुत लय का ख्याल प्रस्तुत किया जाता है। इस स्तर पर द्रुत तानों, बोल तानों तथा लयकारी का उत्कर्ष दिखाया जाता है। कभी कभी द्रुत ख्याल के बदले उसी राग में तराना भी गाया जाता है। तराने का विस्तार भी द्रुत ख्याल के विस्तार के सदृश ही तानों तथा तराने के अक्षर लेकर बालतानों और लय के चमत्कार वगैरह का अवलंब करते हुए किया जाता है। इस तरह एक राग प्राय: डेढ़ घंटे तक गाया जाता है। - यह सारा बखान पिछली पीढ़ी के तैयार उस्तादों/ पंडितों की गान प्रस्तुति को मद्देनज़र रखकर किया जा रहा है। एक राग को इतनी दीर्घ अवधि तक पेश करनावाले गायक भी उस ज़माने में थे और इस अदाकारी को इत्मीनान से सुननेवाले श्रोता भी थे। कहने की जरूरत नहीं कि यह गायन उबानेवाला बिलकुल नहीं होता था। प्रस्तुति के प्रत्येक अंश में नयापन और आकर्षण होने के कारण ही यह संभव हो सकता था। सालोसाल के रियाज़ से सधे हुए कंठ से निकलनेवाले आलाप-तानों का असर श्रोतओं पर हुए बिना रहता भी कैसे? वह एक अत्यंत कठिन साधना का ही फल था।

आज गायकों में ख्याल गायन की दो मुख्य पद्धतियाँ प्रचलित हैं। एक है जिसमें केवल आ-कार,इ-कारों के जरिए ही रागविस्तार करके बंदिश की सम पर आने का ढंग

हाता है और दूसरी में ख्याल के शब्द लेकर उन्हें अलग-अलग स्वर समुदायों में सजाया जाता है। आ-कार, इ-कारों से विस्तार करने की पद्धति ग्वालियर घराने की गायकी में अनुभव की जाती है। आगरा घराने के गायक बंदिश के शब्द लेकर विस्तार करते हैं। इस घराने की गायकी में तानें लयबद्ध रहती हैं। यहाँ पर दोगुनी,तिगुनी, चौगुनी और आठ गुनी और कभी तो विलंबित ख्याल में सोलह-गुनी लयवाली तानें और बोलतानें ली जाती हैं। ग्वालियर गायकी में लयबद्ध तानों का उतना प्रसार नहीं है। मात्राओं का (मानसिक) हिसाब न रखते हुए द्रुत तानें जिस किसी लय में आ जाएँ उसमें सजाने की रीति इस गायकी में मिलती है। किराना घराने की गायकी में खास तौर पर बोलतानों का अवलंब नहीं किया जाता। नाज़ुक आवाज़ में आलाप करके फिर अंत में द्रुत लय में तानों की प्रस्तुति होती है। संपूर्ण विलंबित ख्याल शायद ही गाते हैं। केवल ख्याल का मुखड़ा लेकर तुरंत रागविस्तार की दिशा में मुड़ते हैं। अंतरा तो गाया नहीं जाता। पै. अल्लादिया खाँसाहब का घराना मूलत: ध्रुपदियों का, किंतु उन्होंने ख्याल गायकी में ही प्रावीण्य संपादित किया। अपनी मूल ध्रुपद गायकी के रवैये पर 'नोम-थोम' के ही ढंग पर आ-कारांत, इ-कारांत,ए-कारांत छोटे छोटे स्वर समुदाय रचकर उनकी लडियों से मंडित एक मनोरंजक गायकी आपने चला दी। यह गायकी बहुतों को पसंद आयी। अल्लादिया मूलत: उत्तर प्रदेश अत्रौली के निवासी थे। किंतु वे अपनी तरुणाई में ही महाराष्ट्र में आ गए और अनेक वर्ष तक कोल्हापुर के दरबार गायक बनकर रहे और तत्पश्चात् मुंबई आकर रहे। इस वजह से मराठी प्रदेश के रसिकों को उनका गायन खूब सुनने को मिला। महाराष्ट्र में ये खांसाहब एक अत्यंत लोकप्रिय गायक के नाते कीर्तिमान हुए। आगरा घराने के आफ़ताब-ए-मौसिकी उस्ताद फैयाज़ हुसैन खाँ तो विख्यात ही हैं। किराना घराने के अब्दुल करीम खाँ, पटियाला घराने के बड़े गुलाम अली खाँ, ग्वालियर घराने के रहमत खां, बालकृष्णबुवा इचलकरंजीकर,विष्णु दिगंबर पलुसकर, शंकर पंडित, अनंत मनोहर जोशी, कृष्णराव पंडित, रामकृष्णबुसा वझे, मिराशीबुवा इन सबने अपने घराने का नाम रोशन किया है।

उल्लिखित गायकियों का निर्माण उन-उन घराने के किसी एक प्रभावशाली गायक ने अपने गले के अंगस्वभाव के आधार पर उसमें कुछ खास रीतियों को अनुस्यूत करके किया हुआ दिखाई देगा। इस तरह गायकी की कोई एक विशिष्ट रीति बन जाने पर वह रीति उस मुख्य गायक के शिष्यों-प्रशिष्यों में प्रचलित होती है। अल्लादिया खाँ, उस्ताद फैयाज़ हुसैन खाँ, अब्दुल करीम खाँ, ग्वालियर के हद्दू-हस्सू खाँ ये इसी तत्त्व के अनुसार अपने-अपने घराने के आद्य प्रवर्तक रहे हैं। इन विभिन्न गायकियों के कारण ही आज ख्यालियों के घरानों को मान्यता मिली है।

वस्तुत: पूर्वपरंपरा के अनुसार घरानों के तीन वर्ग माने जाते थे - ध्रुपदिये, ख्यालिये और ठुमरी-टप्पा गानेवाले। क्योंकि इन तीनों घरानों की बंदिशें अलग, गायन शैलियाँ भिन्न, ताल अलग और तालवाद्य भी अलग थे। इन गायकियों के अनुसार 'गला बनाना' पड़ता था। ध्रुपदिये कभी ख्याल नहीं गाया करते थे और ख्यालिये भी ध्रुपद नहीं गाते थे।

लक्षणीय है कि ख्यालगायकों के गाने में प्रचलित बंदिशें घरानों के अनुसार भिन्न भिन्न नहीं होतीं। सभी ख्यालिये सदारंग, अदारंग, मानरंग, अचपल इत्यादि रचनाकारों की परंपरागत रचनाएँ ही गाते आए हैं। तथापि इनकी गायनशैलियाँ एक-दूसरे से भिन्न होने के कारण ख्यालियों के घरानों को भी आजकल मान्यता मिलने लगी है। *

ख्यालों के लिए प्रयुक्त ताल त्रिताल (जिसे व्यवहार में तिलवाड़ा कहते हैं), विलंबित एकताल, झूमरा, रूपक, त्रिताल, द्रुत एकताल,झपताल, विलंबित एवं द्रुत आड़ा चौताल, क्वचित् तौर पर सवारी इत्यादि हैं। ये ताल तबले पर बजाए जाते हैं।

तबलावादन की अलग-अलग शैलियों के अनुसार तबलावादन के 'बाज' माने जाते हैं। जैसे:- दिल्ली बाज, पूरब बाज, अजराड़ा बाज, फर्रुखाबादी बाज। दिल्ली बाज में तबले की चाटी अथवा किनारी पर तर्जनी से (अंगूठे के पास वाली उँगली से) छड़ी की तरह आघात करके बजाने का रिवाज़ अधिक है। पूरब बाज में तबले के मैदान पर याने स्याही और किनारी के बीचवाली जगह पर 'घिर घिर' शब्दवाले आघात अधिक रहते हैं। कुछ बाजों में बाएँ पर याने डग्गे पर ज्यादा काम होता है। वस्तुत: तबलावादन के जौहर दिखाने के लिए सितार और सरोदवादन की साथसंगत में अथवा नृत्य के साथ बहुत अच्छा अवसर मिलता है। उतना मौका ख्याल गायन की तबला संगत में नहीं मिलता। क्वचित् तौर पर द्रुत ख्याल या तराने की प्रस्तुति में गानेवाला भी वैसा ही ताल में पक्का हो तो उसके साथ अथवा ठुमरी की समाप्ति के समय द्रुत लय में बोल बजाने के अवसर पर वादन कौशल के लिए कुछ मौका मिल सकता है। अन्यथा लय को बनाए रखकर सीधा ठेका ही ख्याल गायन के साथ बजाया जाता है।

ख्यालों की शब्दरचना के विषय प्राय: शृंगारिक ही होते हैं। इसके सिवा बालकृष्ण की शरारतें और उसके खिलाफ ग्वालनियों की शिकायतें तथा अन्य कृष्णलीला के विषय रहते हैं। शृंगारिक दृष्टिकोण से बंदिशों में अष्टनायिकाओं की मानसिकता अदि का आधार लिया जाता है। इन अष्टनायिकाओं का स्वरूप इस प्रकार है:-

1. स्वाधीन पतिका:- ऐसी नायिका जिसका प्रियतम उसके अधीन है।

---

* यह विशिष्ट विवेचन ग्रंथकाल की दृष्टि से 1970 के पूर्व की स्थितियों को मद्देनज़र रखकर किया गया है।

2. वासक सज्जा:- जिसका प्रियतम यात्रा से वापस लौट रहा है और उसका स्वागत करने के लिए जो बनठनकर तैयार हुई है।

3. प्रोषित भर्तृका (प्रोषित पतिका):- जिसका प्रियतम दूर यात्रा के लिए चला गया है और जो उसकी याद में व्याकुल या बेचैन बनी है।

4. उत्कंठिता:- प्रियतम के विरह के कारण बहुत दुखी बनी हुई।

5. विप्रलब्धा:- जिसका प्रियतम आने का वचन देकर भी न आया हो।

6. खण्डिता:- जिसके प्रियतम ने दूसरी किसी स्त्री के प्यार में फँसकर इस नायिका से छल किया हो और इस वजह से जो उससे रुष्ट हो।

7. कलहांतरिता:- प्रियतम के साथ झगड़ा मोल लेने के बाद जिसे पछतावा हुआ हो।

8. अभिसारिका:- नियत किए हुए संकेत स्थल पर प्रियतम से मिलने के लिए जानेवाली।

उपर्युक्त अष्टनायिकाओं के विषय के साथ ही बंदिशों में भक्तिभाव, प्रकृतिसौंदर्य, वर्षा का ऊधम इत्यादि विषय भी ख्यालों की शब्दरचना में आते हैं। इसके सिवा कहीं कहीं संगीत के स्वर, ग्राम, मूर्च्छनाएँ, कूटतानें इत्यादि के उल्लेखवाली शब्दरचनाएँ भी ख्यालों में विषय के तौर पर आती हैं।

तराना : यह ख्याल गायकी में प्रचलित एक गीत प्रकार है। कहा जाता है यह हजरत अमीर खुसरो की निर्मिति है। इसमें निम्नलिखित अक्षरों से बनी शब्द रचनाएँ रहती हैं :- त, न, ता, ना, दे, रे, तोम्, नोम्, दिर, दम्, तदियन, द्रे, यल, यली, यला ...। इन शब्दों के कोई मायने नहीं होते। केवल ऐसे अक्षरों का मनोरंजक समूह या बनावट को किसी राग में निबद्ध किया जाता है। ख्याल की तरह ही इसके स्थायी और अंतरा ऐसे दो भाग होते हैं। अंतरे के अंत में तबले के बोलों की एकाध तिहाई (तीन बार आवृत्ति) 'धा' अक्षरवाली सम पर आती है। ख्याल की तरह तराने में भी आलाप, तान, बोलतान तथा लयकारी से रंग भर दिया जाता है। तराने प्राय: मध्यम और द्रुत लय में ही त्रिताल या द्रुत एकताल में रचे होते हैं। विलंबित लयवाले तराने भी मिलते हैं किंतु वे बहुत थोड़े हैं। उन्हें विलंबित ख्याल की तरह गाया जाता है। द्रुत लय के तरानों को लय बढ़ाते बढ़ाते अति द्रुत लय में पेश करनेवाले कुछ कुशल गायक होते हैं। तराने में द्रुत लय में गाना जितना रंजक है, उतना ही कठिन है। यहाँ जीभ किसी यंत्र की तरह काफी रफ़्तार से चलनी चाहिए। अन्यथा तुतले तराने गाने का कोई मतलब नहीं।

टप्पा : यह एक लोकप्रिय गीत प्रकार आज लगभग दो सौ वर्षों से हिंदुस्थानी संगीत में प्रचलित है। इसका उत्पादक या निर्माता गुलाम नबी है, जो अठारहवीं शती के

लखनऊ के नवाब आसफ़-उद्दौला के जमाने में था। वह कुछ साल पंजाब में रहा था। वहाँ के लोकगीतों के ढंग पर इसने टप्पों की रचना की। उस जमाने में पंजाब में ऊँटों पर बैठकर यात्राएँ की जाती थीं। यात्रा के दौरान ये यात्री गीत गाते-गाते अपने मार्ग से चलते थे। इन्हीं गीतों के ढर्रे पर गुलाम नबी ने ये गीत रचे। अपने टप्पा-गीतों में इसने 'शौरी मियां' नाम धारण किया है। सभी टप्पे पंजाबी जबान में ही होते हैं। टप्पे की खासियत याने उनमें रहनेवाली सर्पगति मोड़दार तानें। यह गीत प्राय: तानों के टुकड़ों से भरा रहता है। स्थायी और अंतरा उसके दो अंग होते हैं। इन दोनों भागों की रचना में तान-टुकड़े रहते ही हैं। किंतु साथ ही दोनों के अंत में सीधे आरोह-अवरोह की एक लंबी-चौड़ी तान गीत की रचना के ही एक अंग के रूप में रहती है। टप्पे के लिए प्रयुक्त राग चंचल प्रकृति के रहते हैं। भैरवी, काफी, खमाज, सरपरदा, पीलू, देस, मांड, झिंजोटी तथा क्वचित् यमन या बिहाग जैसे रागों में टप्पे रचे हुए होते हैं। टप्पों के लिए त्रिताल का पंजाबी ठेका, सोलह मात्राओं का दीपचंदी तथा पश्तु तालों का प्रयोग होता है।

ठुमरी : ये गीत शृंगारिक ही होते हैं। कुछ लोगों का मत है कि उत्तर प्रदेश के लोकगीतों से इनका विकास हुआ होगा। यह संभव भी है। क्योंकि सावन, झूला, कजरी, चैती इत्यादि शृंगारिक लोकगीत पुराने जमाने से इन प्रांतों में प्रचलित थे। उसी भूमिका पर कुछ चंचल-प्रकृति रागों में गीत रचकर उनमें व्यक्त होनेवाली शृंगारिक चेष्टाओं को स्वरों और हावभावों से श्रोताओं के सामने व्यक्त करते हुए गाना ही ठुमरी गायन है। 'ठुमरी' शब्द की व्युत्पत्ति कुछ लोग 'ठुमकना' या लचकते-मटकते चलना और उसी ढंग पर बोलना के आधार पर करते हैं। ठुमरी अर्थप्रधान गीत है। बिना हावभावों के महज स्वरों के द्वारा भी इसकी शृंगारिकता को अभिव्यक्त किया जा सकता है। वस्तुत: ये गीत स्त्री गायकों द्वारा गाए जाने चाहिए। लेकिन आजकल पुरुष गायक भी ठुमरी गाते हैं और उनमें से कुछ गायक तो ठुमरी की पेशकारी बहुत बढ़िया करते हैं।

ठुमरी जैसे शृंगारिक गीत प्रत्येक प्रांत में उसकी अपनी भाषा में लोकगीत के नाम से प्रचलित हैं। महाराष्ट्र की 'लावणी' याने मराठी भाषा की ठुमरी ही है। हिंदी में 'बारहमासा' नाम से एक लोकगीत है। उसमें सालभर के प्रत्येक महीने की आबोहवा में होनेवाला परिवर्तन और उसकी बदौलत मनुष्य के मनोविकारों में पैदा होनेवाला फर्क, खास तौर पर 'सयानी' बनी हुई लड़कियों के मनोविकारों में प्राप्त अंतर का वर्णन रहता है। इस अर्थ के 'लावणी' नामक गीत मराठी में भी मिलते हैं। महाकवि कालिदास के 'ऋतुसंहार' का अनुसरण इस बारहमासा-काव्य में होता है। चैती, कजरी, झूला,

सावन, बारहमासा के गीतों को ठुमरी की ही कोटि में माना जा सकता है। तथापि ठुमरी में जिस कदर रागदारी की छाया रहती है, उतनी अन्य गीतों में नहीं रहती। उनका शब्दार्थ ही उत्कट शृंगार रस से इतना भरा होता है कि उन्हें और शृंगारित करने की आवश्यकता ही नहीं। सुननेवाले शब्दार्थ पर ही रीझने लगते हैं।

ठुमरी रचनाकारों में अख़्तर पिया (लखनऊ के नवाब वाजिद अली शाह), लल्लन पिया, कदर पिया (लखनऊ के ही राजघराने से एक), सनद पिया, कुँवर श्याम, गौहरजान, लखनऊ की हैदरजान इत्यादि का नाम उल्लेखनीय है। लखनऊ के आखिरी नवाब वाजिद अली शाह ठुमरी गायन के भारी पुरस्कर्ता थे। उनके दरबार में संगीत नृत्यकारों का एक बड़ा दल ही तैनात था। बसंत, सावन, होली इत्यादि उत्सव वहाँ बड़े-भारी पैमाने पर मनाए जाते। 'इंद्रसभा' नामक उनकी संस्था सभी गायक, वादक, नृत्यकार, तथा नटों की बनी हुई थी। उत्सव के अवसर पर ये सारे इकट्ठे आकर नाच, गायन, वादन, अभिनय वगैरह का आनंद बरसाते थे। इस नृत्य-गायन-वादन प्रयोग में खुद वाजिद अली शाह भी शरीक होते थे। इसमें इनकी रची ठुमरियाँ भी गाई जाती थीं। नवाब वाजिद अली के पूर्ववर्ती नवाब भी संगीत और नृत्य को खूब बढ़ावा देते रहे थे। उनके दरबार में भी बहुत-से नामचीन गायक-वादक हो गए।

होली: ठुमरी की तरह ही गाए जानेवाले 'होली' नामक गीत हिंदुस्थानी संगीत में प्रचलित हैं। ये गीत चौदह मात्राओं के दीपचंदी ताल में गाए जाते हैं। ध्रुपद्-धमार के समान होली-गीतों में भी कृष्ण, राधा और गोपियों के रंग खेलने की लीलाओं का वर्णन रहता है। होरी-धमार में ध्रुपद के ढंग पर बोल-तानों की गायकी रहती है। उसमें मुरकियाँ, खटके या तानों का प्रयोग नहीं होता। किंतु खालिस 'होली' में ठुमरी अंग की मुरकियाँ, खटके, तानों के टुकड़े आदि से सजी हुई गायन शैली रहती है और तबले की संगत पर लग्गी, रेले वगैरह बजाए जाते हैं।

इन सभी रागाधारित गीतों के अलावा **'ग़ज़ल'** विधा के गीतों का उत्तर प्रदेश में काफी प्रचार है। वस्तुत: ये स्वर-तालों से शृंगारित कविताएँ ही हैं। इनमें तुकबंदी याने अनुप्रास, यमक इत्यादि की खासियत रहती है। मुसलमानों में प्रचलित 'सूफी' भक्तिमार्ग के साधकों ने ये गीत प्रचलित किए, ऐसा माना जाता है। वस्तुत: उर्दू, ईरानी भाषा के बड़े बड़े नामवर कवियों ने ग़ज़लें रचकर ही ख्याति और लोकमान्यता हासिल की, जिससे ग़ज़ल-रचना और गायन को बहुत कुछ बढ़ावा मिला। रागसंगीत के गायक भी केवल श्रोताओं के आग्रह पर कभी कभी ग़ज़ल गाते हैं। ग़ज़ल की शायरी बहुत ऊँचे स्तर की होती है। उर्दू और ईरानी भाषाओं का काव्यसाहित्य ग़ज़लों से भरा हुआ है। वैसे देखा जाए तो ये अर्थप्रधान गीत ही हैं। आलाप-तानों का अंतर्भाव इनमें ज्यादा नहीं

रहता। कभी-कभी ठुमरी गाते वक्त कुछ गायक ग़ज़ल के एकाध शेर बीच-बीच में जोड़ दिया करते हैं।

आजकल प्रादेशिक भाषाओं में रचे हुए गीत भी प्रचलित होने लगे हैं। मराठी में भावगीत, नाटकों के गीत तथा बंगाली भाषा में 'रागप्रधान' नामक गीत, रामप्रसादी गीत, रवींद्र संगीत आदि सबका गायन रागसंगीत की छाया लेकर होता है।

उपर्युक्त के सिवा **'चतरंग'**, **'त्रिवट'** नामक गीत भी हिंदुस्थानी रागसंगीत में प्रचलित हैं। इनमें शब्दरचना, सरगम, तबले तथा मृदंग के बोल इत्यादि को एक ही गीतरचना में गुंफित किया जाता है। चतरंग और त्रिवट कुछ ध्रुपद अंग पर आधारित तो कुछ ख्याल अंग के भी होते हैं। उन-उन शैलियों के अनुसार उनका विस्तार होता है।

कवि जयदेव के **'गीतगोविन्द'** की अष्टपदियों के बारे में ध्रुपद की चर्चा के दौरान उल्लेख हुआ ही है।

मुसलमान कलाकार बंधु **'सोज'** नामक गीत अपने धार्मिक त्योहारों के अवसर पर गाया करते हैं। 'सोज' याने शोकगीत। हज़रत अली ख़लीफ़ा के पैगंबरवासी होने के बाद असल में उनके बेटे हसन और हुसैन ही ख़लीफ़ा की गद्दी के अधिकारी थे। लेकिन ईरान के उस काल के राजा यज़ीद ने ख़लीफ़ा की गद्दी पर अपना हक घोषित किया और हसन-हुसैन को उसे चुपचाप स्वीकार करने का हुक्म दिया। किंतु इन दोनों भाइयों ने उससे इन्कार कर दिया और साफ तौर पर फरमाया कि ''ख़लीफ़ा हम ही हैं, तुम नहीं।'' इस पर मज़ीद ने धोखाधड़ी के ज़रिए इन्हें 'कर्बला' नामक मैदान में बुलवाकर और भारी सेना भेजकर उन्हें घेर लिया। हसन-हुसैन का साथ देनेवाले लड़ाकू आदमी बहुत कम थे। फलत: इन भाइयों को मात खानी पड़ी और उनके सब आदमी मारे गए। कर्बला का मैदान बिलकुल रेतीला, वृक्षरहित और धूप से बराबर तपते रहने वाला है। ऐसे मैदान पर मज़ीद ने हसन-हुसैन को पानी के बिना तिलमिलाता रखते हुए लड़ाई के बहाने मरवा दिया। इस दर्दभरी घटना का वर्णन 'सोज' के गीतों में रहता है। ये गीत सचमुच ही करुण रस से ओतप्रोत हैं। उर्दू भाषा में रचे ये गीत ध्रुपद, ख्याल, टप्पा इत्यादि सभी गायन शैलियों में रचे हुए हैं और अलग-अलग रागों में गाए जाते हैं, जिन्हें सुनते हुए मन पर असर हुए बिना नहीं रहता। मुसलमान श्रोता तो हसन-हुसैन की याद कर-कर के छाती पीटते हुए आँसू बहाया करते हैं।

□□□

सत्रहवाँ अध्याय

ताल

ताल की परिभाषा 'संगीत रत्नाकर' में इस प्रकार मिलती है :-

'ताल : तलप्रतिष्ठायाम्' इति धातोर्घञि स्मृत: ।'

अर्थ : दो हाथों के तलुओं के आघात से जो आवाज़ होती है, उसे ताल कहते हैं। अर्थात् ताल तालुओं के आघात से दर्शाया जाता है।

प्रत्येक गेय पद ताल में बँधा हुआ होता है। ताल मात्राओं का बना होता है। तथापि ताल को गिनने की नाप है 'मात्रा'। एक,दो, आधे, पाव सेकंड के अवकाशवाला गेय पद विलंबित, मध्य या द्रुत लय के अनुसार गाया जाता है। प्रत्येक ताल की मात्रा संख्या चार, छ:, आठ, दस, बारह, चौदह, सोलह इत्यादि के अनुसार नियत होती है। जैसे :- कहरवा ताल चार मात्राओं का, दादरा छ: मात्राओं का, त्रिताल आठ या सोलह मात्राओं का इत्यादि। जैसे कि ऊपर जिक्र हुआ है, ताल तालियों से दर्शाए जाते हैं। तालियों को ग्रंथो में 'सशब्द' याने आवाज़वाली क्रिया कहा गया है। सशब्द क्रियाओं के साथ-साथ नि:शब्द क्रियाओं का भी उल्लेख ग्रंथ में है। 'नि:शब्द' क्रियाएँ याने ऐसी क्रियाएँ जिनमें आवाज़ नहीं होती। ग्रंथ में सशब्द और नि:शब्द क्रियाओं में प्रत्येकश: चार-चार भेद बताए गए हैं।

सशब्द क्रियाओं के नाम: 1.ध्रुव, 2. शम्पा, 3. ताल और 4. सन्निपात हैं। इनके लक्षण :

1. **ध्रुव :** चुटकी बजाना।
2. **शम्पा :** दाएँ हाथ के तलुए का बाएँ हाथ पर आघात।
3. **ताल :** बाएँ हाथ का तलुआ दाएँ हाथ पर मारना।
4. **सन्निपात :** दोनों हाथों के तलुओं को उठाकर एक दूसरे पर आघात करना।

नि:शब्द क्रियाएँ भी चार हैं। 1. आवाप 2. निष्क्राम, 3. विक्षेप, और4. प्रवेशक। इनके लक्षण :-

1. **आवाप :** हाथ ऊपर उठाकर उँगलियों को मूँदना।
2. **निष्क्राम :** हाथ नीचे लेकर उँगलियों को फैलाना।

3. **विक्षेप :** दायाँ हाथ ऊपर उठाकर उसकी उँगलियाँ फैलाना।

4. **प्रवेशक :** दाएँ हाथ के तलुए को नीचे की ओर मोड़कर उसकी उँगलियाँ बंद करना।

ताल के प्राण (घटक) दस बताए गए हैं।

1. **काल :** कालावधि।

2. **मार्ग :** विलंबित, मध्य, द्रुत और अति द्रुत यों लय के भेद हैं।

तालों में आनेवाली सशब्द क्रियाओं को 'पात' या 'कला' कहते हैं। नि:शब्द क्रियाओं को सिर्फ 'कला' कहते हैं । इन कलाओं की मात्रा-संख्या के अनुसार कालावधि में चार भेद बनते हैं। उन्हें 'मार्ग' कहते हैं। ऐसे मार्ग चार हैं। वे इस प्रकार हैं :-

i. **ध्रुव :** इसमें एक मात्रा की एक कला होती है।

ii. **चित्र :** इसमें दो मात्राओं की एक कला होती है।

iii. **वार्तिक :** इसमें चार मात्राओं की एक कला होती है।

iv. **दक्षिण :** इसमें आठ मात्राओं की एक कला होती है।

3. **क्रिया :** ऊपर बताएनुसार ताल को हाथ से दर्शानेवाले संकेत।

4. **अंग :** ताल में आनेवाले आघातों की मात्रा-संख्या दिखानेवले चिह्न इस प्रकार हैं :-

		मात्रा परिमाण	चिह्न	मात्रा-संख्या
अ.	लघु	1	1	4
आ.	द्रुत	1/2	0	2
इ.	अणुद्रुत या विराम	1/4	⊂∪	1
ई.	गुरु	2	ऽ	8
उ.	प्लुत	3	३	12

ग्रंथ में बताया गया है कि 'कचटतप' इन पाँच ह्रस्व अक्षरों के उच्चारण में जो कालावधि लगती है उसे एक मात्रा माना जाए। दाक्षिणात्य संगीत प्रणाली में तालों के ये चिह्न आज भी प्रचलित हैं। उन्हें वहाँ 'तालांग' ही कहा जाता है।

5. **ग्रह :** ताल के आरंभ की मात्रा; अर्थात् ताल की 'सम'। ग्रंथ में ताल के ग्रह के तीन प्रकार बताए गए हैं। वे हैं :- **i.** समपाणि अथवा समग्रह। **ii.** अवपाणि अथवा अतीत, और **iii.** उपरिपाणि अथवा अनागत। इनका विवरण इस प्रकार है:

i. सम : गीत, वाद्यप्रबंध और नृत्यप्रबंध के शुरूवाले अक्षर पर ही सम होना, 'समपाणि' अथवा 'समग्रह' है।

ii. अतीत : गीत, वाद्यप्रबंध तथा नृत्यप्रबंध के शुरूवाले अक्षर के पहले ही ताल की सम का निकल जाना, अवपाणि अथवा अतीत ग्रह है।

iii. अनागत : गीत, वाद्यप्रबंध तथा नृत्यप्रबंध के शुरूवाले अक्षर के बाद ताल की सम का आना, उपपरिपाणि या अनागत ग्रह है।

कुछ विद्वानों का मत है कि अवपाणि अथवा अतीत ग्रह और उपपरिपाणि ग्रह विषम ग्रह के दो भेद हैं। उदाहरणार्थ,

1. सम:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
	बिं	बो	ऽ	ठ	ऽ	न	कुं	ड	ऽ	ल	ऽ	ऽ	गो
	X		0		2		0		3		4		X

2. विषम :

अ. अतीत :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
		बिं	बो	ऽ	ठ	ऽ	न	कुं	ड	ऽ	ल	ऽ	ऽ	गो
	X		0		2		0		3		4		X	

आ. अनागत :	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
		बिं	बो	ऽ	ठ	ऽ	न	कुं	ड	ऽ	ल	ऽ	ऽ	गो	ऽ
		X		0		2		0		3		4		X

6. जाति : तिस्र, चतस्र, खंड वगैरेह। दाक्षिणात्य संगीत प्रणाली में ऊपर बताए तालांगों से केवल लघु की कालावधि पौना मात्रा, एक मात्रा, सवा मात्रा, पौने दो मात्रा और सवा दो मात्रा होती है। यदि ताल बहुत विलंबित हो, तो तीन मात्राएँ, पाँच मात्राएँ, सात मात्राएँ और नौ मात्राएँ यों एक ही ताल में यह कालावधि फैलाई जा सकती है। और उसके मुताबिक उस ताल की जाति मानी जाती है। यथा :

i. तिस्र : इसमें लघु का काल पौन मात्रा का या तीन मात्रओं का रहता है।

ii. चतुरस्र अथवा चतस्र : इसमें लघु का काल एक अथवा चार मात्राओं का रहता है।

iii. खंड : इसमें लघु का काल सवा मात्रा का या पाँच मात्राओं का रहता है।

iv. मिश्र :इसमें लघु का काल पौने दो मात्राओं का या सात मात्राओं का रहता है।

v. संकीर्ण : इसमें लघु का काल सवा दो मात्राओं का या नौ मात्राओं का रहता है।

दाक्षिणात्य तालप्रणाली में मुख्य ताल सात हैं। इन्हें वहाँ पर शूलादि सप्त ताल कहते हैं।

ताल	चिह्न	तालांग
1. ध्रुव	। ० ॥	लघु द्रुत लघु लघु
2. मठ	। ० ।	लघु द्रुत लघु
3. रूपक	। ०	लघु द्रुत
4. झंप	। ∪ ०	लघु विराम द्रुत
5. त्रिपुट	। ० ०	लघु द्रुत द्रुत
6. अठ	। । ० ०	लघु लघु द्रुत द्रुत
7. एक	।	लघु

इनमें से प्रत्येक ताल की मात्रा-संख्याएँ उस विशिष्ट ताल के लघु की मात्रा-संख्या के अनुसार बनती हैं। व्यवहार में लघुकाल चार मात्रओं का ही माना जाता है। उसके अनुसार इन तालों की मात्राएँ उस विशिष्ट जाति के अनुसार निम्नलिखित रूप में होंगी :-

ताल	चिह्न	तिस्र	चतुरस्र	खंड	मिश्र	संकीर्ण
1. ध्रुव	। ० ॥	3 2 3 3	4 2 4 4	5 2 5 5	7 2 7 7	9 2 9 9
2. मठ	। ० ।	3 2 3	4 2 4	5 2 5	7 2 7	9 2 9
3. रूपक	। ०	3 2	4 2	5 2	7 2	9 2
4. झंप	। ∪ ०	3 1 2	4 1 2	5 1 2	7 1 2	9 1 2
5. त्रिपुट	। ० ०	3 2 2	4 2 2	5 2 2	7 2 2	9 2 2
6. अठ	॥ ० ०	3 3 2 2	4 4 2 2	5 5 2 2	7 7 2 2	9 9 2 2
7. एक	।	3	4	5	7	9

इस तरह कुल पैंतीस ताल दाक्षिणात्य संगीत में हैं। इनमें से कुछ ताल विशेष तौर पर प्रचलित हैं ; उदाहरणार्थ - रूपक, त्रिपुट, झंप। क्वचित् ध्रुव, मठ और अठ तालों का भी प्रचार मिलता है। शेष ताल कभी कभी नृत्य की साथसंगत में चलते हैं।

हिंदुस्थानी संगीत में लय के गुणित को तिस्र, चतुरस्र इत्यादि जातियाँ कहते हैं। जैसे-तिस्र जाति याने तिगुना, चतुरस्र जाति याने चौगुना, आठगुना इत्यादि।

7. कला : ग्रंथों में 'पात: कला च सा ज्ञेया।' यों कला की परिभाषा दी हुई है। पात का मतलब है सशब्द क्रिया याने ताली या चुटकी। किंतु आगे टीकाकार ने 'नि:शब्दा तु कला संज्ञा एव उच्यते।' ऐसा कहा है। मतलब यह कि कला संज्ञा सशब्द और नि:शब्द दोनों क्रियाओं के लिए लागू है।

8. लय : गीत या ताल की गति का वेग मात्रा की कालावधि के अनुसार विलंबित, मध्य या द्रुत होता है। इसलिए लय के तीन भेद होते हैं :- 1. विलंबित, 2. मध्य

3. और द्रुत। उदाहरणार्थ, दो सेकंडों की एक मात्रा हो तो विलंबित लय, एक सेकंड मात्रा हो तो मध्य लय और आधे सेकंड की हो तो द्रुत लय।

9. **यति :** यति की परिभाषा ग्रंथ में इस प्रकार दी गई है :-

लयप्रवृत्तिनियमो यतिरित्यभिधीयते।
समा स्रोतोगता चान्या गोपुच्छा त्रिविधेति सा ॥

अर्थ : लय की विलंबित, मध्य और द्रुत गति के क्रम को यति कहते हैं। यति के तीन प्रकार हैं - i. समा, ii. स्रोतोवहा और iii. गोपुच्छा।

i.समा : विलंबित, मध्य और द्रुतमें से किसी एक ही लय में स्वर और अक्षर बोलते जाने की क्रिया 'समा यति' है। जैसे :-

सा री ग म प ध नि सां

ii. स्रोतोवहा या स्रोतोगता : पहले विलंबित, फिर मध्य और अंत में द्रुत स्वर या अक्षर बोलते जाना 'स्रोतोवहा याति' है। जैसे :-

सा सारी सारीगम
तों तन तननन

स्रोत याने नदी। नदी के प्रवाह की गति उगम के पास बहुत धीमी रहती है; आगे वह बढ़त-बढ़ते अधिक तेज़ बनती है और अंत में मुख के पास अति द्रुत गति से दूसरी बड़ी नदी से या समुद्र में मिल जाती है। उसी के मुताबिक यह स्रोतोगता यति रहती है। इस यति के दो भेद हैं-

(अ) शुरू में विलंबित और उसके बाद मध्य लय में स्वर या अक्षर बोलना । जैसे :

सा री ग म पध निसां
त न न न नन नन

(आ) शुरू में मध्य लय में और उसके बाद द्रुत लय में स्वर या अक्षर बोलना। जैसे :-

सारी गम पध निसां सां नि ध प म ग री सा
तन नन रीर रन तों ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

iii. गोपुच्छा : पहले द्रुत लय में, फिर मध्य लय में और अंत में विलंबित लय में स्वर या अक्षर बोलना 'गोपुच्छा यति' है। जैसे :-

सारीगम पध नि
रीरन ताऽ नों

गाय की पूँछ ऊपर मोटी रहती है, फिर आगे पतली होती हुई अंत में उसमें बालों की बारीक नोक रहती है। गोपुच्छा यति ऐसी ही होती है। इस गोपुच्छा यति के भी दो भेद हैं।

(अ) शुरू में द्रुत लय में और उसके बाद मध्य लय में स्वर या अक्षर कहना।

जैसे :- सारीगम पध निसां
तननन रीर नन

(आ) शुरू में मध्य लय में और उसके बाद विलंबित लय में स्वर या अक्षर कहना।

जैसे :- सां नि ध प मग रीसा
त न न न रीर नन

ग्रंथ में तीन ही यतियाँ बताई गई हैं। किंतु आज कल इनके अतिरिक्त और दो यतियाँ कुछ लोग मानते हैं। वे इस प्रकार हैं :-

iv. मृदंग यति : मृदंग की तरह दोनों सिरों पर आकुंचित और मध्य में स्थूल स्वरूपवाली यति। अर्थात् पहले विलंबित लय में आरंभ करके आगे लय को बढ़ाते बढ़ाते मध्य लय में और अंत में फिर से विलंबित लय में समाप्त करते हुए स्वर या अक्षर कहना। कुछ विद्वानों के मत में मृदंग यति में पहले द्रुत, फिर मध्य और अंत में विलंबित; फिर पुन: विलंबित आगे मध्य और अंत में द्रुत ऐसा क्रम है। तो कुछ विद्वानों के मत में विलंबित - मध्य - द्रुत -द्रुत - मध्य - विलंबित ऐसा क्रम है। जैसे :-

सा री ग म पध निसां सांनिधपमगरीसा
त न न न रीर रन तननननननन

v. पिपीलिका या डमरू यति : पिपीलिका याने चींटी। जिस तरह चींटी आगे और पीछे मोटी और बीच में बारीक रहती है या सँपेरों का डमरू जिस प्रकार दोनों तरफ चौड़ा और बीच में आकुंचित रहता है उसी प्रकार पहले द्रुत लय में आरंभ करके धीरे धीरे लय को घटाना और मध्य लय तथा आखिर में विलंबित लय में ले जाकर फिर से लय को बढ़ाते-बढ़ाते मध्य और द्रुत लय में स्वर या अक्षर गाते जाना पिपीलिका या डमरू यति का स्वरूप है। जैसे :- सारीगमपधनिसां सांनि धप म ग री सा
तों ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ तन नन री र र न

(10) प्रस्तार : ताल में आनेवाली लघु, गुरु, प्लुत इत्यादि कलाओं मे आनेवाले तालांगों के क्रम में उलट फेर करके गणित के सहारे मिलनेवाले तालों की कुल संख्या प्राप्त करने की रीति को 'प्रस्तार' कहते हैं।

प्राचीन भारतीय संगीत ग्रंथों में 'मार्ग ताल' और 'देशी ताल' ऐसे दो किस्म के ताल बताए गए हैं। मार्ग ताल मुख्यत: दो हैं - एक 'चंचत्पुट:' और दूसरा 'चाचपुट:'। चंचत्पुट: चार मात्राओं का ताल है जैसे चं च त्पु ट:। और 'चाचपुट: ताल चा चपु ट: यों
1 2 3 4 1 2 3
तीन मात्राओं का ही है। इन्ही से स्वतंत्र या एक-दूसरे से जोडकर कतिपय अलग-अलग भेद बने हैं। उदाहरणार्थ, यथाक्षर:, षट्पितापुत्रक:, उत्तर: अथवा उद्घट्ट:, संपक्वेष्टाक: इत्यादि। शार्ङ्गदेव के जमाने में (इ.स. तेरहवाँ शतक) ये ताल प्रचार से लुप्त हो गए थे,

ऐसा कहने में कोई आपत्ति नहीं। क्योंकि ग्रंथ में उन्हें 'मार्ग ताल' याने शास्त्रोक्त होते हुए भी प्रचार से लुप्त हुए ताल कहा गया है। मार्ग ताल का बयान करने के बाद शाङ्गदेव देशी याने 'उस काल प्रचार में आए हुए ताल' इन शब्दों में उनकी विशेषता बताते हैं। इन तालों के रूपों का संकेत वे तालांगों के चिह्नों के जरिए याने लघु, गुरु, द्रुत, विराम, प्लुत के चिह्नों द्वारा देते हैं। ऐसे कुल मिलाकर एक सौ बीस देशी तालों का वर्णन शाङ्गदेव ने 'संगीत रत्नाकर' में दिया है।

ध्यातव्य है कि हिंदुस्थानी संगीत में प्रस्तुत ग्रंथ में वर्णित तालप्रणाली अथवा ऊपर बताई हुई दाक्षिणात्य तालप्रणाली भी प्रचलित नहीं है।

हिंदुस्थानी संगीत में तालों की मात्राओं, आघातों या तालियों (याने सशब्द क्रियाओं) और काल (याने नि:शब्द क्रियाओं) को दिखलाकर ही ताल का लक्षण समझाया जाता है। इसके सिवा हिंदुस्थानी संगीत के तालों को मृदंग पर या तबले पर बजाने के लिए मृदंग या तबले के बोलों की रचनाएँ रहती हैं। मृदंगों पर बजाई जानेवाली रचनाओं को 'थपिया' और तबले पर बजनेवाली रचनाओं को 'ठेका' कहते हैं। प्रत्येक ताल की मात्रा-संख्याएँ अलग-अलग तथा तालियाँ, काल इत्यादि का क्रम भी भिन्न रहता है। कुछ तालों के रूप एक जैसे रहते हैं; किंतु मृदंगों पर बजनेवाले 'थपियों' और तबले पर बजनेवाले 'ठेकों' की रचनाएँ अलग-अलग रहती हैं।

मृदंग पर थपियों और बोल-परणों का वादन हमेशा दोनों हाथों की उँगलियाँ खुली रखकर और मृदंग के दोनों मुखों पर थाप लगाकर ही किया जाता है।

तबले पर हाथ की उँगलियों का ही काम अधिक रहता है। तबले की किनारी पर स्याही और किनारी के बीच के भाग पर (जिसे 'मैदान' कहते हैं) तथा क्वचित् स्याही पर उँगलियों से और कभी खुले तलुए से आघात करके और डग्गे पर स्याही के अगले हिस्से पर बाएँ हाथ की तर्जनी और मध्यमिका का आघात करते हुए ठेके और बोल-परण बजाए जाते हैं। आजकल कुछ तबला वादक बाएँ हाथ से तबला और दाएँ हाथ से डग्गा बजाया करते हैं।

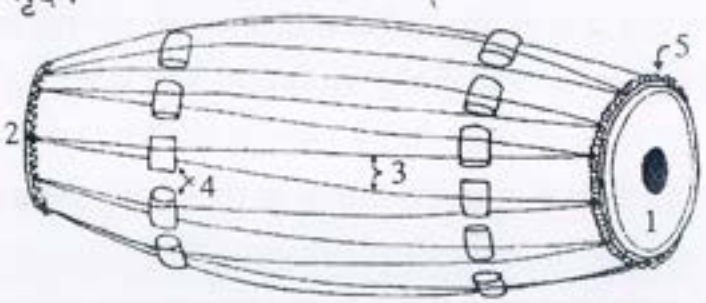
मृदंग

मृदंग को 'पखावज' या 'पखवाज' भी कहते हैं। वस्तुत: प्राचीन काल में मृदंग मिट्टी का ही बना हुआ होगा, ऐसा अनुमान है। बंगाल में 'खोल' नामक एक तालवाद्य मृदंग के ही आकार का लेकिन मृदंग से कुछ छोटा, बजाया जाता है। यह 'खोल' मिट्टी का ही बनाया होता है, किंतु मजबूती के हेतु ऊपर से बेंत की महीन और पतली पट्टियों से मढ़ा हुआ होता है। हमारा आजकल का मृदंग खदिर, सागौन या आमवृक्ष के तने की लकड़ी से बनाया जाता है। तने को आरपार खोदकर उसे बीच में चौड़ा और दोनों ओर आकुंचित होता हुआ आकार दिया जाता है। लंबाई करीब अढ़ाई फीट, बाईं तरफ मुख के पास दस अंगुल और दाईं तरफ आठ अंगुल चौड़ा आकार मिले इस अंदाज से यह तना

खोदा जाता है। मृदंग के दोनों मुख बछड़े की चमड़ी से मढ़े होते हैं, जिसे 'पुड़ी' कहते हैं। यह पुड़ी चमड़े की पट्टियों से पक्की तानकर मृदंग के मुख पर बिठाई होती है। दाईं ओर की पुड़ी पर एक तरह का काजलनुमा मसाला घोट-घोटकर उसका मोटा-सा लेप लगाया होता है। इस लेप को स्याही कहते हैं। बाएँ मुख पर सिर्फ बजाने के वक्त गेहूँ के आटे को नर्म और गीला बनाकर उसका लेप लगाया जाता है। बजाना खत्म होने के बाद इस लेप को खुरचकर निकाल दिया जाता है। मृदंग खुले हाथ से याने पंजे को खुला रखकर वाद्य के मुख पर थाप लगाते हुए बजाया जाता है। मृदंग पर बजनेवाले बोल और अक्षर इस प्रकार होते हैं :-

धा, दिन्, ता, तिटकत, गदि, गिन, धेत्, तकिट, तका, किट, धिन, तडान्न, ध्रिकिटतान्न, ध्रिगदिगन, कत्, तिट्ट, धुमकिट।

मृदंग



1) दाईं पुड़ी
2) बाईं पुड़ी
3) बद्धी
4) गट्टे
5) गजरा

मृदंग की दाईं पुड़ी ऊँचे और नीचे स्वरों में उसके किनारे पर हथौड़े से हल्का ठोंककर मिलाई जाती है। यदि गानेवाले का षड्ज बहुत ऊँचा या बहुत नीचा या पखावज की पुड़ी की स्वर-सीमा के बाहर का हो तो पखावज को गायक के पंचम के साथ मिलाया जाता है। स्वर के मिलान के लिए और छोटे छोटे सुधारों के लिए धागे के रीलों जैसे लकड़ी के लगभग दो इंच लंबे और एक इंच चौड़े गोल टुकड़े डालते हैं, जिन्हें 'गट्टे' कहते हैं ।

तबला

हिंदुस्थानी संगीत में तबले का प्रचार कब से हुआ यह बताना कठिन ही है। कुछ लोगों का कहना है कि अमीर खुसरो ने तबले का निर्माण किया। लेकिन इसके लिए ऐतिहासिक प्रमाण नहीं मिलते। क्योंकि खुसरो के बाद कई शतकों के संगीत विषयक साहित्य में तबले का उल्लेख नहीं मिलता। और तो और अकबर के दरबार के आश्रित कलाकारों में भी तबला वादक का उल्लेख नहीं है। अकबर के जमाने के बाद कभी तो इस वाद्य का उपयोग शुरू हुआ होगा। कोई कहते हैं कि किसी खबेब हुसैन नामक कलाकार ने इस वाद्य का निर्माण किया होगा तो दूसरे कई लोग इस पक्ष में हैं कि अमीर खुसरो नामवाले दूसरे एक अपेक्षाकृत पश्चात् के कालखंड के कलाकार ने तबला बनाया होगा। सो कुछ भी हो, किंतु यह वाद्य आज एक लोकप्रिय वाद्य है इसमें संदेह नहीं। वादकों ने भी इस वाद्य के वादन में काफी कुछ तरक्की पाई है ।

तबले की प्रगति के साथ तबला वादकों की बजाने की अलग अलग रीतियाँ बनती गईं और इसके फलस्वरूप तबले के घराने बने। तबले की किनारी पर मुख्यत: तर्जनी से छड़ी की तरह हल्का प्रहार करना, खुले हाथ से मृदंग के बोलों का मिश्रण करके बजाना ऐसी ये अलग-अलग वादन रीतियाँ थीं। तबले में दिल्ली बाज, अजराड़ा बाज, फर्रुखाबादी बाज, पूरब बाज इत्यादि घराने बने हैं और उन-उन घरानों के तबलावादक अपनी अपनी शैली में प्रवीण बनकर नाम पा गए हैं।

तबला वादन दो अलग वाद्यों को एक साथ लेकर बजाया जाता है। एक को दाहिने हाथ से ('दक्षिण' शब्द का अपभ्रंश) और दूसरे को बाएँ हाथ से बजाते हैं। बाएँ हाथ से बजाए जानेवाले तबले के खंड को 'बायाँ' (संस्कृत के 'वाम' शब्द का अपभ्रंश) कहते हैं। इस तरह दायाँ और बायाँ एक ही वाद्य के दो भाग हैं। परंपरागत तौर पर तबले का दायाँ खंड दाएँ हाथ से और बायाँ खंड बाएँ हाथ से बजाया जाता है। किंतु अपवाद रूप में कुछ वादक बाएँ हाथ से दायाँ और दाएँ से बायाँ बजाते हैं, सो बात अलग है ।

तबले का दायाँ मृदंग की तरह ही खैर, सागौन, या आम के तने से ही बनाया जाता है। उसकी आम ऊँचाई दो बित्ते की होती है। पेंदा या तल आठ इंच व्यास के घेरे का होता है, जो ऊपर की दिशा में शुंडाकृति होता हुआ मुँह पर पाँच इंच व्यास के घेरे तक पहुँचता है। तबले का यह ऊपरवाला मुँह मृदंग की तरह ही बछड़े या बकरे की चमड़ी के पतले परदे से मढा हुआ होता है। इसे भी 'पुड़ी' के नाम से पहचाना जाता है। यह पुड़ी भी मृदंग की पुड़ी की तरह काली स्याही के लेप से मढ़ी हुई होती है। यह भी मृदंग की बाईं ओरवाली पुड़ी की तरह ही चमड़े की बनी हुई रस्सीनुमा पट्टी या 'द्वाल' से 'गजरे' में गूँथते हुए खूब तानकर बिठाई जाती है। इस गजरे में सोलह घर होते हैं, जिनके बीच से चमडे की बट्टी या द्वाल डाल देते हैं। स्वर को मिला लेने के हेतु तबले पर मृदंग की तरह चमड़े की पट्टियों के बीच में लकडी के गट्टे फँसे रहते हैं, जिनको ऊपर नीचे करने से तबले के स्वर में अंतर आता है तथा उतार-चढाव में कमोबेशी होती है।

तबले पर बजनेवाले अक्षर या बोल हैं - "ता, ना, धिन्, तिन्, गे, किड, नग, त्रक, तिरकिट, धाघेना, धातूना, द्रिग, धिर् धिर्, किडान्न, तडान्न, धुमकिट, घे घे, घिडान्न, कत्, थुन्, ता धिन्न, धिटधिट, नगधेत्, धिरकिट ... इत्यादि।" इनमें से कुछ बोल सिर्फ बाएँ पर और कुछ दोनों वाद्यों पर एकल रूप में या साथ संगत के तौर पर बजाए जाते हैं।

तबले का बायाँ खंड तांबा, पीतल, लकडी या मिट्टी का भी बना होता है। उसका आकार चौपर की गोट या नरद की तरह होता है किंतु नरद की तरह एकदम नोकदार नहीं रहता, कुछ चौड़ा होता है। बायाँ बहुत कम चौड़ी जगह पर खड़ा रहता है, नरद की तरह चौड़ी जमीन पर नहीं, इसलिए उसके तल को थोड़ी चौड़ाई देनी पड़ती है। ऊँचाई में बायाँ प्राय: दो बित्ते होता है। ऊपर का मुँह खुला रहता है, जो बछड़े या बकरे

की पतली चमड़ी के परदे से मढ़ा हुआ रहता है। यह मुँह साधारणत: बारह अंगुल व्यास की चौड़ाई का होता है। इसे भी 'पुड़ी' ही कहते हैं। इस पुड़ी के चारों तरफ भी मृदंग और तबले की पुड़ी के जैसा गजरा होता है और उसमें से उसी प्रकार द्वाल या चमड़े की पट्टी गूँथकर उसे बाएँ के मुख पर पक्का तानकर बिठा दिया जाता है। पुड़ी पर कुछ एक तरफ और किनारी से दो उँगली अंदर की ओर घुटाई हुई स्याही का लेप चढाया होता है।

बाएँ पर बाएँ हाथ के तलुए से, पंजे के मूल पर दबाव देते हुए, तर्जनी और मध्यमिका के सिरों का स्याही के किनारे पर - ठीक स्याही पर नहीं - आघात करके 'ध' अक्षर बजाया जाता है। तबले पर 'ता' और उसके साथ बाएँ पर 'ध' को बजाने पर 'धा' का बोल निकलता है और तबले पर (याने दाएँ पर) 'तिन्' और बाएँ पर 'ध'एक साथ बजाया जाए तो 'धिन्' का बोल निकलता है। इसके बावजूद केवल बाएँ की स्याही पर, उँगलियों को जोड़कर, हल्के हाथ से आघात किया जाए तो 'क', 'ग', 'ट' अक्षर बजते हैं। बाएँ के किनारे पर वादन की कोई भी क्रिया नहीं होती।

गायक के षड्ज के साथ तबले का सुर मिलाने के हेतु मृदंग की तरह ही गजरे पर हथौड़े से हल्के प्रहार करते हुए तबला मिलाया जाता है। गायक का स्वर बहुत ऊँचा हो या अति नीचा हो तो तबले को गायक के पंचम में मिलाते हैं।

मृदंग पर बजाए जानेवाले ताल :

मृदंग अथवा पखावज वाद्य ध्रुपद, धमार तथा ध्रुपद गायकी की रचनाओं के साथ बजाया जाता है।

किसी भी ताल की सम '×' के गुणितवाले चिह्न से दर्शाई जाती है। उसके बाद जो ताल याने तालियाँ आएँगी उन्हें क्रमांक 2, 3, 4 के तरीके से लिखा जाता है। काल का चिह्न '0' याने शून्य संकेत से लिखा जाता है। सम की ताली क्र. 1 पर मानी जाती है।

1. चौताल:

मात्रा	:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
थपिया	:	धा	धा	दिं	ता	तिट	धा	दिं	ता	तिट	कत	गदि	गिन
तालचिह्न	:	×		0		2		0		3		4	

2. सूल ताल :

मात्राएँ	:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
थपिया	:	धा	धा	दिं	ता	तिट	धा	तिट	कत	गदि	गिन
तालचिह्न	:	×		0		2		3		0	

3. झंपा या झपताल :

मात्रा	:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
थपिया	:	धा	ऽ	धा	गे	ति	ट	कड	धा	कि	ट
तालचिह्न	:	×		2		0		3			

4. धमार :

मात्रा	:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
थपिया	:	क	द्धि	ट	धि	ट	धा	ऽ	ग	त्ति	ट	ति	ट	ता	ऽ
तालचिह्न	:	×					2		0			3			

5. ब्रह्म ताल :

मात्रा	:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
थपिया	:	धा	कत	धा	तिट	कत	धा	धा	दिं	ता	धा	तिट	कत	गदि	गिन
तालचिह्न	:	×	0	2	3	0	4	5	6	0	7	8	9	10	0

नोट : कुछ लोग यह ताल 28 मात्राओं का मानकर दो-दो मात्राओं का एक भाग बनाकर उसके अनुसार तालियाँ और काल बजाते हैं।

6. गजझंपा :

मात्रा	:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
थपिया	:	धा	धिन	नक	तक	धा	धिन	नक	तक	धिन	नक	तक	किट	तक	गदि	गिन
तालचिह्न	:	×				2				0				3		

7. शिखर ताल :

मात्रा	:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
थपिया	:	धा	त्रक	धिन	नक	थुं	गा	धिन	नक	धुम	किट	तक	धेत	धा	तिट	कत	गदि	गिन
तालचिह्न	:	×						0						2				
																3		

8. मत्त ताल :

मात्रा	:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
थपिया	:	धा	ऽ	धि	ड	न	क	धि	ड	न	क	ति	ट	क	त	
तालचिह्न	:	×		0		2		3		0		4		5		
												15	16	17	18	
												ग	दि	गि	न	
												6		0		

कुछ लोग इसी ताल का लेखन एक मात्रा में दो अक्षर डालकर करते हैं। यथा-

मात्रा	:	1	2	3	4	5	6	7	8	9
थपिया	:	धा	धिड	नक	धिड	नक	तिट	कत	गदि	गिन
तालचिह्न	:	×	0	2	3	0	4	5	6	0

मृदंग पर बजनेवाले और कुछ ताल 'गणेश', 'लक्ष्मी', 'रुद्र' ... हैं। इन में लक्ष्मी ताल अठारह मात्राओं का और रुद्र ताल ग्यारह मात्राओं का है। गणेश ताल की विश्वसनीय जानकारी उपलब्ध नहीं है।

खयाल, टप्पा, ठुमरी इत्यादि के साथ तबले पर बजाए जानेवाले ताल :

1. कहरवा :

मात्रा	:	1	2	3	4
ठेका	:	धागे	नाति	नक	धिंधिं
तालचिह्न	:	×		0	

2. धुमाली :

मात्रा	:	1	2	3	4	5	6	7	8
ठेका	:	धा	धिं	ना	तिं	नक	धिं	धागे	त्रक
तालचिह्न	:	×				0			

3. दादरा :

मात्रा	:	1	2	3	4	5	6
ठेका	:	धा	गे	ना	धा	तू	ना
तालचिह्न	:	×			0		

4. त्रिताल : द्रुत लय

मात्रा	:	1		2		3		4		5		6		7		8
ठेका	:	नाधिं		धिंना		नाधिं		धिंना		नातिं		तिंना		नाधिं		धिंना
तालचिह्न	:	×				2				0				3		

5. झपताल :

मात्रा	:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
ठेका	:	धी	ना	धी	धी	ना	ती	ना	धी	धी	ना
तालचिह्न	:	×		2			0		3		

6.सूलफाक या सुरफाक्ता :

मात्रा	:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
ठेका	:	धिं	त्रक	धी	ना	तू	ना	धिं	त्रक	धी	ना
तालचिह्न	:	×		0		2		3		0	

7. एकताल :

मात्रा	:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
ठेका	:	धिं	त्रक	धी	ना	तू	ना	क	त्ता	धिं	त्रक	धी	ना
तालचिह्न	:	×		0		2		0		3		4	

8.विक्रम ताल :

मात्रा	:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
ठेका	:	धिं	ऽ	धा	गे	ना	तिं	त्रक	धी	ना	धी	धी	ना
तालचिह्न	:	×		2			0			3			

9.मणि ताल :

मात्रा	:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
ठेका	:	धीं	ऽ	त्रक	धी	ना	तिं	ऽ	ना	धिं	धिं	ना
तालचिह्न	:	×			2		0			3		

10.आड़ा चौताल :

मात्रा	:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
ठेका	:	धिं	त्रक	धी	ना	तू	ना	कत्	ता	त्रक	धी	ना	धी	धी	ना
तालचिह्न	:	×		2		0		3		0		4		0	

11. झूमरा :

मात्रा	:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
ठेका	:	धिं	धा	त्रक	धिं	धिं	धागे	त्रक	तिं	ता	त्रक	धिं	धिं	धागे	त्रक	
तालचिह्न	:	× (या)		2					0 (या)		3					
		ऽधा							ऽता							

12. दीपचंदी या चाँचड़:

मात्रा	:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
ठेका	:	धा	धिं	ऽ	धा	गे	ति	ऽन्	ता	ति	ऽन्	धा	गे	धिं	ऽ
ताल चिन्ह	:	×			2				0			3			

इसी दीपचंदी का एक दूसरा भेद सोलह मात्राओं का है। उसमें पहली मात्रा पर धा और आठवीं मात्रा पर ता इन दो अक्षरों को एक मात्रा के बदले दो मात्राओं तक बढ़ाना होता है; केवल इतना ही अंतर इन दोनों में है ।

13. दीपचंदी : दूसरा प्रकार

मात्रा	:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ठेका	:	धा	ऽ	धिं	ऽन्	धा	गे	ति	ऽन्	ता	ऽ	ति	ऽन्	धा	गे	धिं	ऽन्
ताल चिन्ह	:	×				2				0				3			

नोट : यह ताल ख्याल के साथ नहीं बजाया जाता । हमेशा ठुमरियाँ, टप्पे, (ठुमरी अंग की) होरी, भजन जैसी सुगम संगीत रचनाओं के साथ ही बजाया जाता है ।

14. सवारी :

मात्रा	: 1	2	3	4	5	6	7	8
ठेका	: धिं	धातत्	धीना	धीना	ती ऽऽक्ड	तीना	तिरकिट	तूना
तालचिन्ह	:				2			

9	10	11	12	13	14	15
कत्ता	धीधी	नाधी	धीना	धींऽऽधा	ऽक्डधीं	ऽधाऽक्ड
0				3		

कुछ वादक तेरहवीं मात्रा से उठकर एक न्यारा ही ठेका बजाते हैं । जैसे-

15. सवारी : दूसरा प्रकार

मात्रा	: 13	14	15	1	2	3	4	5	6	7	8
ठेका	: धिना	ऽधि	ना	कत्	धीधी	नाधी	धीना	तीऽऽक	तूना	धागेत्रक	धीना
तालचिन्ह	: 3			×				0			

9	10	11	12
कत्ता	धीधी	नाधी	धीना
2			

16. त्रिताल, मध्यलय

मात्रा	: 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
ठेका	: धा	धिन्	धिन्	धा	धा	धिन्	धिन्	धा	धा	तिं	तिं	ता
तालचिन्ह	: ×				2				0			

13	14	15	16
ता	धिं	धिं	धा
3			

17. त्रिताल : विलंबित लय या तिलवाड़ा

मात्रा	: 1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
ठेका	: धा	तिरकिट	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता	तिरकिट	धिं	धिं
					अथवा							
			ऽधिं	ना	ना							
तालचिन्ह	: ×				2				0			

13	14	15	16
धा	धा	धिं	धिं
3			

18.रूपक :

मात्रा : 1 2 3 4 5 6 7
ठेका : धिं धा त्रक धिं धिं धागे त्रक

अथवा

तिं तिं ना धिं ना धिं ना
तालचिन्ह : × 2 3

नोट : इस ताल की सम काल पर है । अत: सम का संकेत '×' इस चिन्ह द्वारा दर्शाया गया है ।

दाक्षिणात्य संगीत प्रणाली में रूपक ताल छ: मात्राओं का है । वह इस प्रकार है ।

रूपक : दूसरा प्रकार

मात्रा : 1 2 3 4 5 6
ठेका : धा धा तिं ना धा धिं
तालचिन्ह : × 2

नोट : यह ताल हमारी तरफ भजन, आरतियाँ वगैरह के साथ बजाया जाता है। लेकिन उसकी सम दो मात्राओं की और दूसरी ताली चार मात्राओं की होती है। जैसे

मात्रा : 1 2 3 4 5 6
ठेका : धा धिं धा धा तिं ना
तालचिन्ह : × 2

19. गजमुख ताल

मात्रा : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
ठेका : धिं ऽ त्रक धी ना तू ना क ऽ ता त्रक धि ना धी धी ना
तालचिन्ह : × 2 3 4

20. हंसविलास ताल

मात्रा : 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
ठेका : धीं ऽ ना धि त्रक धी ना तिं ऽ त्रक धी धी ना धी धी ना
तालचिन्ह : × 2 3 4

□□□

अठारहवाँ अध्याय

राग और रस

प्राचीन संगीत ग्रंथों में रागों और स्वरों के रस बताए गए हैं।

सरी वीरे ऽ द्भुते रौद्रे... (अर्थात सा और री, वीर एवं अद्भुत रस के स्वर हैं... इत्यादि) छंद में स्वरों के रस लक्षित किये मिलते हैं । अब स्वरध्वनियाँ स्वयं रसोत्पादक हैं अथवा निषाद से षड्ज तक और षडज से ऋषभ तक के ध्वन्यन्तर रसोत्पादक हैं इस विषय में ग्रंथ में कोई उल्लेख नहीं मिलता । लेकिन आज के हमारे रागसंगीत के बारे में हम कह सकते हैं कि उसके स्वर सापेक्ष हैं । अर्थात् अपनी आवाज़ के लिए अनुकूल किसी एक नाद को षड्ज मानकर उसकी अपेक्षा से अन्य सभी स्वरों के स्थान यहाँ निश्चित होते हैं। ऐसा नहीं कि कोई विशिष्ट संगीतात्मक नाद ही षड्ज है। कोई भी संगीतात्मक नाद कौनसा भी स्वर बन सकता है । तो एसी स्थिति में स्वरों के रसों का निर्धारण करना असंभव ही है ।

प्राचीन काल में मोर की पुकार में षड्ज, क्रौंच की आवाज में मध्यम, कोयल की ध्वनि में पंचम इत्यादि स्वरों के नाद बताए गए हैं । इससे उस पुराने जमाने में षड्ज, गांधार इत्यादि सप्त स्वर विवक्षित ऊँचाई या तारता (pitch) वाले नाद तो नहीं थे, ऐसा संदेह मन में पैदा होता है । यदि ऐसा हो तो 'सरी वीरे ऽ द्भुते रौद्रे' ..... श्लोक के आधार पर यह समझा जा सकेगा कि षड्ज और ऋषभ से या निषाद से षड्ज का और षड्ज से ऋषभ का नादांतर वीर, अद्भुत और रौद्र रसों का द्योतक था । लेकिन उस काल के स्वरस्थानों का कोई प्रमाण आज उपलब्ध नहीं है । आज के स्वर और स्वरांतर प्राचीन स्वर और स्वरांतरों से भिन्न हैं । इससे प्राचीन स्वरांतरों के रस निर्धारित करना असंभव है। आज के स्वर और स्वरांतरों पर गौर करते हुए ज्यादातर इतना ही कहा जा सकेगा कि स्वरों के बृहदंतर याने बड़े अंतर अर्थात् सा से री तक, म से प तक तथा प से ध तक के स्वरांतर वीर, रौद्र और अद्भुत रसों के द्योतक रहे होंगे और मध्यमांतर, याने बड़े और छोटे के बीचवाले स्वरांतर अर्थात् री से ग तक और 'ध' से 'नि' तक के स्वरांतर शृंगार रस के द्योतक रहे होंगे और सूक्ष्मांतर याने छोटे स्वरांतर अर्थात् ग से म तक और नि से सां तक के स्वरांतर करुण और शांत रसों के द्योतक होंगे । क्योंकि बृहदंतर के स्वर गाने के लिए बहुत ऊपर या नीचे 'पेंग भरनी' पड़ती है । मध्यांतर के स्वर

आसानी से ले लिए जा सकते हैं , छोटे अंतर के स्वरों को पेश करते समय आवाज़ को अहिस्ता कदम बढ़ाने पड़ते हैं। इस दृष्टि से केदार, कामोद, मालश्री, हिंदोल, मालकंस, शंकरा इत्यादि बृहदंतरों से बने हुए राग वीर, अद्‌भुत, रौद्र रसों के द्योतक; हमीर, गौड़ सारंग, बिहाग, खमाज, देस, तिलक कामोद तथा बिलावल के प्रकार इत्यादि मध्यमातंरों से भरे हुए राग शृंगार रस के द्योतक और पूर्वी, श्रीराग, पूरिया धनाश्री, भैरव, रामकली, तोड़ी, भैरवी इत्यादि सूक्ष्म स्वरांतरों से संपृक्त राग करुण और शांत रस के द्योतक हो सकेंगे । किंतु इसे केवल एक अनुमान ही मानना होगा । रागों के रसों को निर्धारित करना बड़ी कठिन समस्या है ।

प्राचीन नाटकांतर्गत गीतों के संदर्भ में रसों का उल्लेख आया है । इन गीतों में शब्दरचना रहती है । इस रचना में काव्यान्तर्गत रसों का नाटक की घटनाओं के अनुरूप दिग्दर्शन रहता है । इन रसों के लिए अनुकूल स्वररचना को अपनाने का मतलब ही वैसे अनुकूल रागों को अपनाने के समान था । इसी के आधार पर वे विशिष्ट राग उन - उन रसों के द्योतक हैं, ऐसा निर्णय कर लिया गया होगा ।

भरत के नाट्यशास्त्र में भरत मुनि ने नाटक के अभिनय(हावभाव) को समझाने के उद्देश्य से रस, भाव, विभाव, अनुभाव, व्याभिचारी भाव इत्यादि का विस्तृत विवरण अलंकार शास्त्र के आधार पर 'रसविकल्प' नामक छठे और 'भावव्यंजक' नामक सातवें अध्याय में दिया है । इसी प्रकार स्वरों के रसों का भी उल्लेख उनतीसवें अध्याय के अंतर्गत 'ततातोद्य विधानम्' में किया है ।

वाद्यप्रयोगविहितान् स्वरांश्चैव निबोधत ॥ 16
हास्यशृंगारयोः कार्यौ स्वरौ मध्यमपंचमौ ।
षड्जर्षभौ च कर्तव्यौ वीररौद्रद्‌भुतेष्वथ ॥ 17
गंधारश्च निषादश्च कर्तव्यौ करुणे रसे ॥
धैवतश्च प्रयोक्तव्यो बीभत्से सभयानके । 18

स्वरों के रसों के अनुसार जातियों के रस निश्चित करने के बारे में ऐसे श्लोक हैं :

यो यदा बलवान् यस्मिन् स्वरो जातिसमाश्रयात् ।
तत्प्रयुक्ते रसे गानम् कार्यं गेये प्रयोक्तृभिः ॥ 12
मध्यपंचमभूयिष्ठं हास्यशृंगारयोर्भवेत् ।
षड्जर्षभप्रायकृतं वीररौद्राद्‌भुतेषु च ॥ 13
गान्धारसप्तमप्रायं करुणे गानमिष्यते ।
तथा धैवतभूयिष्ठं बीभत्ससभयानके ॥ 14

अर्थ : जातियों में जो स्वर प्रबल रहता है उसका जो कोई रस होगा उसी को उस जाति का रस मानकर जाति का गायन उसमें किया जाए । जिन-जिन जातियों में मध्यम और पंचम प्रबल होंगे उस जाति के रस हास्य और शृंगार माने जाएँ, क्योंकि इन स्वरों के रस हास्य और शृंगार हैं । जिस जाति में षड्ज और ऋषभ प्रबल होंगे उस जाति में रसधारणा वीर, रौद्र और अद्‌भुत की समझी जाए; क्योंकि इन स्वरों के रस वीर, रौद्र और अद्‌भुत हैं । इसी तरह जिन जातियों में गांधार और निषाद प्रबल हैं उनका रस करुण माना जाए, क्योंकि इन स्वरों का रस करुण है । जिन जातियों में धैवत प्रबल हो, उनमें बीभत्स और भयानक की स्थिति मानी जाए, क्योंकि धैवत के रस बीभत्स और भयानक हैं ।

भरत ने रागों का बयान नहीं किया । अत: रागों के रसों पर भरत नाट्यशास्त्र में कोई जानकारी मिलना संभव नहीं । किंतु जातियों के वर्णन में जातियों के रस बताए गए हैं । ऊपर उद्‌धृत श्लोक में स्वरों के जो रस बताए गए हैं, उनकी स्थिति इन्हीं के अनुसरण पर है । मतलब यह कि जिन जिन जातियों में जो अंश स्वर याने महत्त्व के प्रबल स्वर रहते हैं उनके रसों के अनुसार ही जातियों के रस बताए गए हैं । भरत मुनि प्रणीत स्वरों के स्थान उपलब्ध न होने के कारण जातियों के रसों को निश्चित करना संभव नहीं ।

शाङ्‌र्गदेव स्वरों के रसों के बारे में कहते हैं :

सरी वीरेऽद्‌भुते रौद्रे धो बीभत्से भयानके ।
कार्यो गनी तु करुणे हास्यशृंगारयोर्मपौ ॥ (स.र. 1. 4. 60)

अर्थ : षड्ज और ऋषभ वीर, अद्‌भुत तथा रौद्र रसों के द्योतक हैं । धैवत स्वर बीभत्स और भयानक का द्योतक है तथा गांधार और निषाद करुण रस और मध्यम तथा पंचम हास्य और शृंगार रस के द्योतक स्वर हैं ।

शाङ्‌र्गदेव जातियों के वर्णन में कहीं भी रसों का उल्लेख नहीं करते । लेकिन रागों के वर्णन में उन्होंने भी भरत के नियम के अनुसार जिस जिस राग में जो जो स्वर प्रधान या प्रबल होगा उस स्वर के रस को ही उस राग का रस बताया है । उदाहरणार्थ ,

1. **शुध्द साधारित** ('सा' आधारित) **राग :**

षड्जमध्यमया जातस्तार षड्ज ग्रहांशका: ।
निगाल्पो मध्यमन्यास: पूर्ण: षड्जादिमूर्च्छन: ॥ 21

अवरोहि प्रसन्नान्तालंकृतो रविदैवत: ।
वीररौद्ररसे गेय: प्रहरे वासरादिमे ॥ 22 (सं. र. 2.2)

अर्थ: शुध्द साधारित राग षड्ज मध्यमा जाति से उत्पन्न होता है । उसका ग्रह या अंश तारषड्ज है । इसमें गांधार और निषाद का अल्पत्व रहता है, मध्यम पर न्यास

होता है । यह संपूर्ण (याने सातों स्वर लेनेवाला) राग है । इसकी मूर्च्छना उत्तरमंद्रा (षड्ज से आरंभ होनेवाली) है और यह प्रसन्नान्त अलंकार से अवरोह लेनेवाला राग है । इसका देवता रवि है और इसका रस वीर या रौद्र है । यह दिन के पहले प्रहर में गाया जाता है (इत्यादि) । षड्ज स्वर का रस वीर, रौद्र या अद्भुत होने की वजह से इस राग का रस भी वीर या रौद्र है ।

2 . गौड़ पंचम :

धग्रहो धैवती षड्जमध्यमजातिसंभव: ।
धांशो मान्तस्तथा गौडपंचम: पंचमोर्जित: ॥ 41

काकल्यन्तरसंयुक्तो धैवतादिकमूर्च्छन: ।
प्रसन्नमध्येनाऽऽरोहिवर्ण: सौरिस्मरप्रिय: ॥ 42

भयानके च बीभत्से विप्रलंभे रसे भवेत् ॥ 43 (सं.र. 2.2.)

अर्थ: गौड़ पंचम राग धैवत और षड्जमध्यमा जाति से उत्पन्न होता है । इसमें धैवत स्वर ग्रह और अंश (वादी) है । मध्यम न्यास स्वर है । इसमें पंचम स्वर वर्ज्य है। इसमें काकली निषाद और अंतर गांधार लगते हैं । इसमें धैवत से आरंभ होनेवाली मूर्च्छना है । (धैवती और षड्ज मध्यमा ये दोनों जातियाँ षड्ज ग्राम से उत्पन्न होनेवाली हैं अत: षड्ज ग्राम की धैवतवादिक मूर्च्छना याने उत्तरायता मूर्च्छना ।) प्रसन्नमध्य अलंकार आरोह में प्रयुक्त होता है । यह शनि और कामदेव का प्रिय राग है । इसका रस भयानक, बीभत्स और विप्रलंभ है ।

जातियाँ और उनके रस तथा राग और उनके रस के विषय में ग्रंथों के अंदर इतने ही उल्लेख मिलते हैं। आज वे जातियाँ भी उपलब्ध नहीं हैं । 'रत्नाकर' प्रणीत ग्रामराग भी प्रचार से लुप्त हो गए हैं । अत: ग्रंथ में वर्णित राग और उनके रसों के संबंध में निश्चित तौर पर कुछ बताया नहीं जा सकेगा । ऐसी हालत में आज के प्रचलित रागों और उनके रसों पर ही विचार करना पड़ता है।

व्यक्तिगत तौर पर प्रस्तुत लेखक का मत है कि रागों का और काव्यांतर्गत रसों का कोई संबंध नहीं है । जिस प्रकार तरह - तरह के सुंदर सुगंधित फूलों का सौंदर्य देखकर और उनकी खुशबू पाकर या समुद्र की और हिमालय की भव्यता के अनुभव से तथा आकाश में बादलों के न्यारे आकार और रंग देखकर तथा उष:काल के शीतल वायुस्पर्श से होनेवाले परिणाम को हम अमुक एक रस का नाम न देकर उस परिणाम को एक चेतोहर आनंदानुभव मानते हैं और आत्मविभोर होकर सांसारिक सतह से ऊपर उठते हैं, हमारा मन एकाग्र बनता है और मानो हम ईश्वर से साक्षात्कार का अनुभव पा जाते हैं, उसी प्रकार रागों के सुश्राव्य गायन वादन के अनुभव को भी हम अमुक रस में बाँध नहीं

सकते । हमारी परंपरागत रागसंगीत रचनाओं पर गौर किया जाए तो वे शब्दार्थ के लिए अनुकूल रागों में ही रची हुई हैं, यों नहीं कहा जा सकता ।

रागों के स्थान पर रसों की कल्पना करनी ही हो तो इस अवधारणा पर गौर किया जाए कि प्रत्येक राग अपना अपना स्वतंत्र परिणाम सुननेवालों पर उपस्थित करता है । रागों के चित्र बनाने का जो रवैया है उसके पीछे यही तत्त्व है। अत: यों कहना पड़ेगा कि जितने राग हैं उतने रस भी हैं। वे काव्यांतर्गत आठ या नौ रसों के दायरे में बँधे हुए नहीं हैं। लेकिन यह भी ध्यान रहे कि यह प्रस्तुत लेखक का अपना मत है। वह ग्राह्य होगा भी और नहीं भी । लेकिन एक बात है कि यदि यह मत स्वीकार्य न हो तो रागों के रसों का निर्धारण करने के लिए अलग -अलग प्रयोगों का ही अवलंब करना पड़ेगा ।

दूसरी बात यह है कि यदि एक ही राग विभिन्न गायकों द्वारा अलग अलग वातावरण में और अलग श्रोतृसमूह में गाया जाए और फिर भी उसका एक जैसा ही परिणाम उपस्थित हो जाए तो कहा जा सकेगा कि उस राग का अमुक एक परिणाम अर्थात् अमुक रस है । पहले तो एक ही राग अलग-अलग गायक एक ही शैली में गाएँगे, इसकी संभावना नहीं के बराबर है। श्रोतृसमूह में भी भिन्न भिन्न रुचिवाले श्रोता होंगे। फिर यह भी निश्चित नहीं कि उन श्रोताओं की मनोदशा सब समय एक ही प्रकार की रहे। किसी सुगंधित फूल को देखने और उसकी खुशबू के अनुभव में भी अंतर होता है। इसके पीछे 'असोसिएशन ऑफ आयडियाज़' का तत्त्व है । यदि उस क्षण आसपास का वातावरण विवाह, पूजा इत्यादि शुभ मंगल और आनंदमय घटनाओं की बदौलत प्रसन्नता से भरा हो तो फूल हमें बहुत प्यारा लगेगा । किंतु यदि फूल के उस दर्शन और सुगंध के अनुभव के साथ साथ किसी की मृत्यु, किसी का गृहत्याग,झगड़े-फसाद इत्यादि का दु:ख मन में व्याप्त हो तो हर समय उस फूल के दर्शन और गंध से हमारी वे ही स्मृतियाँ फिर से जाग पडेंगी। यही बात रागों के गायन-वादन के परिणाम के बारे में चरितार्थ होती है। किसी खास राग को सर्वप्रथम सुनते समय व्यावहारिक जीवन की जो सुखद या दु:खद अनुभूति हमारे मन में मँडराती होगी उसके साथ वह रागानुभव जम जाता है औ फिर से जब जब उस राग को सुनने का अवसर आता है तब तब वह सुखद या दु:खद भाव युगपत् हमारे मन में जागृत होता है। कम से कम प्रस्तुत लेखक को इसका खासा तज़ुरबा है। मेरे बचपन के दिनों में पड़ोसी के यहाँ विवाह का समारोह चल रहा था। शहनाई पर राग आसावरी के सुस्वर आलाप चल रहे थे । मेरे लिए उस राग को सुनने का यह पहला ही अवसर था। हमारे परिवार को ब्याह का न्योता तो था ही। हम बच्चे लोग अच्छे खासे कपड़े पहनकर समारोह में हाज़िर होने के लिए उत्सुक थे । अब जिस किसी समय आसावरी के स्वर मेरे कानों पर पड़ते हैं उस समय बरबस मेरे मन में ब्याह समारोह की वह स्मृति जाग पड़ती है ।

□□□

उन्नीसवाँ अध्याय

भारतीय वाद्य

भारतीय संगीत में चार प्रकार के वाद्य प्रचलित हैं।-

1. तत, 2. अवनध्द, 3. सुषिर, 4. घन।

1. तत वाद्य

'तत' शब्द 'तन्' याने तानना धातु से उप्तन्न हुआ है। डोरी, रेशम, ताँबा, पीतल या फौलाद के तार तथा बकरे के बछड़े की ताँतों को दृढ़ता से ताना जाए तो उसमें से संगीतात्मक नाद निकलता है। धनुष की तनी हुई 'ज्या' याने डोरी को छेड़ा जाए तो उससे भी संगीतात्मक नाद निकलता है। धनुष की इस तनी हुई डोरी के आधार पर ही अनुमानतः, तनी हुई रेशम की डोरी, धातु का तार तथा ताँतों को तानकर उनसे संगीतात्मक नाद प्राप्त करने की कल्पना बनी होगी। इन तनी हुई डोरियों, तारों या ताँतों को धनुषाकार कमानी पर, बाँस की नली पर या लकड़ी को खोदकर तैयार की हुई डंडी पर पक्का तान कर उसमें से स्वर पैदा किए जाते हैं। तार, डोरी या ताँत बज सके इसलिए उसका टँगा हुआ या निराधार रहना जरूरी है। इसके लिए आवश्यक है कि बाँस की नली या लकड़ी की डंडी का स्पर्श तार से बिलकुल न हो। वैसा स्पर्श हो तो तार बजेगा नहीं। इस दृष्टि से तत वाद्यों के तारों को दोनों सिरों पर 'आड़' या पट्टियाँ स्थापित करके उनसे ये तार जोड़ दिए जाते हैं। वाद्य की एक तरफ के आधार को 'घोड़ी' कहते हैं। यह घोड़ी हस्तिदंत, हड्डी या लकड़ी की बनी होती है। तार, डोरी या ताँत को इस घोड़ी पर चढ़ाकर तथा तानकर वाद्य के दूसरे छोर पर बिठाई हुई खूँटियों के साथ बाँध दिया जाता है। तार, डोरी या ताँत को जितना अधिक तानना हो उतना खूँटियों को घुमाकर तान सकते हैं। इस प्रकार से तने हुए तारों, डोरियों और ताँतों के वाद्यों को 'वीणा' कहते हैं।

सर्वप्रथम जो वीणा बनी वह धनुषाकार थी। उसे 'धनुर्वीणा' कहते थे, उसके बाद अनेक प्रकारों और आकारों की वीणाओं का निर्माण तथा प्रचार हुआ। धनुर्वीणा में तार खुले ही रहते हैं। कमानी के दोनों छोरों पर सबसे लंबा तार बँधा रहता है। उसके बाद भीतर की ओर कुछ दूरी पर पहले तार की अपेक्षा कम लंबाई का तार, उसके बाद और

अंदर की ओर दूसरे तार की अपेक्षा कम लंबाई का तार और इस कदर एक के बाद एक क्रमश: कम लंबाई के तार छोटे छोटे अंतर पर बाँधते हैं। इस तरीके से कमानी की लंबाई और चौड़ाई के हिसाब से जितने तार बाँधना संभव हो उतने बिठाए जाते हैं। भारतीय संगीत के सबसे प्रथम शास्त्रकार भरत मुनि की वीणा ऐसी ही थी, जिसमें अलग अलग लंबाई के नौ तार धनुर्वीणा के ढंग पर बिठाए गए थे।

आजकल जिसे 'स्वर मंडल' या 'सार मंडल' कहते हैं या उर्दू में जिसे 'कानून' कहते हैं उसमें भी अलग लंबाई के तार एक के बाद एक बँधे हुए रहते हैं। पश्चिमी संगीत में ऐसा वाद्य 'हार्प' के नाम से प्रचलित है। यदि तार की मोटाई और तनाव समान ताकतवाले हों तो उस तार की लंबाई जितनी ज्यादा होगी उतना नीच स्वर उसमें से निकलता है। यह वैज्ञानिक सिध्दांत ही है। इस दृष्टि से धनुर्वीणा पर बँधे हुए तारों में सब से आगेवाले लंबे तार से नीचा स्वर बजता है। उसके बादवाले तार इसी सिध्दांत के अनुसरण पर क्रमश: ऊँचे स्वर से बजते हैं। इधर का लोकप्रिय वाद्य 'संतूर' भी इसी प्रकार से कानून के समान अलग अलग लंबाई के खुले तारों से बना है। 'संगीत रत्नाकर' में मत्तकोकिला नामक एक वीणा बताई गई है। उसपर इक्कीस तार सात-सात के तौर पर मंद्र, मध्य और तार सप्तकवाले होते हैं। शाङ्र्गदेव ने 'संगीत रत्नाकर' के 'वाद्याध्याय' में इसका उल्लेख मुख्य वीणा कहकर किया है और अन्य वीणाओं की उत्पत्ति इसी वीणा से हुई, ऐसा बताकर अन्य वीणाओं को इसके प्रत्यंग माना है।

धनुर्वीणा के बाद बाँस की खोखली नली पर या लकड़ी की डंडी पर बीच में घोड़ी या आड़ डालकर उस पर से तार को सीधे दूसरे सिरे पर होनेवाली खूँटियों से तानकर बजाने की कल्पना उभरी। इस कदर बँधा हुआ एक ही तार जिस वीणा पर होता है उसे 'एकतंत्री' वीणा कहते हैं। यह वीणा आज भी 'एकतारी' के नाम से प्रचलित है। रास्ते से भजन वगैरेह गाकर भिक्षा माँगते हुए घूमनेवाले भिक्षुकों के हाथ में यह 'एकतारी' हमेशा रहती है। इस वाद्य में बाँस की लगभग एक फीट लंबी नली के एक छोर पर नीचे एक तूंबा बिठाया जाता है। तूंबे से ढ़ाई फीट दूरी पर दूसरे छोर पर एक खूँटी लगाकर उसमें तार गूँथा जाता है। इस तार को खूँटी के उधरवाले छोर पर बिठाई गई घोड़ी के साथ जोड़ दिया जाता है। चमड़े के पतले परदे से मढ़े हुए तूंबे के मुखपर बिठाया हुआ जो हस्तिदंत या तत्सम पदार्थ का टुकड़ा होता है उसी को घोड़ी कहते हैं। इसी घोड़ी में खूँटी से तना हुआ तार अटकाया जाता है। एकतारी या इकतारे का उपयोग केवल गायक के स्वर के साथ मिलाए हुए तार को छेड़कर या षड्ज के स्वर को छेड़ने के लिए होता है। उसपर और किसी किस्म का वादन नहीं हो सकता। केवल 'तुन तुन' वाला स्वर बजता चलता है और गानेवाला उस स्वर पर गाया करता है।

एकतंत्री वीणा के अतिरिक्त दो, तीन, चार, सात और नौ तारवाली वीणाएँ पुराने जमाने में प्रचलित थीं। दो तारवाली 'नकुल वीणा' फिर त्रितंत्री, चतुस्तंत्री, सात तारोंवाली 'चित्रा', नौ तारों की 'विपंची' - ऐसे इन वीणाओं के नाम हैं। इसके बाद आलापिनी, किनरी, पिनाकी इत्यादि वीणाएँ भी बताई गई हैं। इनमें से कुछ नाखून से बजानेवाली तो कुछ गज़ या कमानी से बजानेवाली वीणाएँ हैं। तंबूरा या तानपूरे का उल्लेख 'संगीत रत्नाकर' में नहीं है।

अब आजकल प्रचलित तंतु वाद्यों में तंबूरा (तंबोरा, तानपूरा) सिर्फ स्वर छेड़ने के काम आता है। बीन, रबाब, सुरसिंगार, सरोद, सुरबहार, सितार आदि वाद्य नखी या मिज़राब से बजाए जानेवाले वाद्य हैं। सारंगी, दिलरुबा, इसराज, ताऊस, वायलिन, तारशहनाई गज़ से बजाए जानेवाले वाद्य हैं।

1. **बीन :** यह वाद्य अनेक शतकों से हिंदुस्थानी संगीत में प्रचलित है। ऐतिहासिक आधार पर कह सकते हैं कि सम्राट् अकबर के राज्यकाल में वह बजाया जाता था। तथापि तंतकारों के मतानुसार यह उससे भी प्राचीन वाद्य है। तानसेन की बेटी के वंशज इस वाद्य को बजाते आए हैं।

उस्ताद बंदे अली खाँ, अली हुसैन खाँ, मुराद अली खाँ ये तीन बड़े विख्यात बीनकार रहे। काफी इधर के काल में मुशर्रफ खाँ और उनके बेटे आदत अली खाँ का नाम मशहूर है। महाराष्ट्र में अण्णासाहब घारपुरे नामक प्रसिध्द बीनकार हो गए।

बीन वाद्य में बाँस की मोटी और मजबूत नली के दो छोरों पर दो तूंबे बिठाए रहते हैं। नली के ऊपरी हिस्से पर स्थायी रूप से बिठाए हुए लकड़ी के परदे तथा घोड़ी और आड़ी पक्की की हुई होती है। वाद्य में मोटे-से फौलादी और पीतल के चार तार रहते हैं। इनमें वादक जिसे छेड़ता है वह तार मुख्य 'बाज़' का तार होता है। वादन का बहुत-सा काम इसी तार पर होता है। इसे मंद्र सप्तक के मध्यम में मिलाया जाता है। इसके आगे के तार मंद्र सप्तक के षड्ज, पंचम और अणुमंद्र सप्तक के षड्ज में मिलाए जाते हैं। इन तारों का काम मंद्र सप्तकवाले स्वरों के आलाप में रहता है। बीन के बाहरी हिस्से पर कुछ नीचे 'चिकारी' के तार रहते हैं। उन्हें मध्य और तार षड्ज में मिलाया जाता है। इनका उपयोग 'झाला' नामक वादन क्रिया के लिए होता है। बीन पर आलाप और जोड़ बजाए जाते हैं। इस वाद्य में गतकारी नहीं होती। पहले विलंबित, फिर मध्य और अंत में द्रुत लय में बजाते हुए आखिर में 'झाला' बजाया जाता है। बाज़ के तार पर छेड़ करके तुरंत दो बार या तीन बार चिकारी के तारों पर अति द्रुत लय में कुछ काल बजाकर अंत में सम पर आते हुए आलाप-जोड वादन समाप्त किया जाता है।

बीन की डंडी लगभग चार हाथ लंबाई की होती है। घोड़ी की तरफ के याने जिस तरफ तार छेड़ते हैं उस बाजू के तूंबे को दाईं काँख के नीचे और दूसरी ओर के तूंबे को बाएँ कंधे पर रखकर बीन बजाई जाती है। यह वाद्य मिज़राब से बजाया जाता है। इस वाद्य पर मींड का काम बढ़िया होता है। बीन को छेड़ने के लिए उँगली में ताकत होना जरूरी है। पक्की तालीम पाने के उपरांत ही इस वाद्य को बजाना संभव हो सकता है। सप्तक के शुध्द और विकृत यों बार ही स्वरों के तथा मंद्र सप्तक के तीव्र मध्यम से लेकर तार सप्तक के गांधार-मध्यम तक के सभी परदे इसमें सदा के लिए बिठाए रहते हैं।

बहुत संभव पहलेवाले जमाने में गायन की साथ-संगत के लिए बीन बजाई जाती थी। तानसेन के साथ उसके समधी समोखन सिंह बीन पर उसकी साथ संगत करते थे, ऐसा उल्लेख मिलता है। आजकल यह वाद्य एकल रूप में ही बजाया जाता है; किंतु फिलहाल इसका वादन बहुत सुनने में नहीं आता। शायद इसकी साधना बहुत कठिन होने की वजह से कोई इसे उठाने को तैयार नहीं होते। फलत: बीन आज प्रचार में से लुप्तप्राय ही हुई है।

2.सुरसिंगार : इस वाद्य में आस्थान में लगभग छ: इंच चौड़ा और आगे कम चौड़ा होता हुआ एक फीट लंबा, खुदा हुआ लकड़ी का भाँडा होता है, जिसपर ऊपर से फौलाद का पत्रा बिठाया होता है। नीचे से चपटा और तीन इंच गहरा तूंबा जोड़कर उस पर लकड़ी की ही तबली और उसी पर एक घोड़ी बिठाई जाती है। ऊपर की ओर आड़ पर से तारों को खूँटों में अटकाया जाता है। इस वाद्य पर परदे नहीं होते और इसे 'जवा' से बजाया जाता है। इस वाद्य को तानसेन के खानदान के बहादुर हुसैन खाँ प्रचार में लाए। उनके शागिर्द रियासत रामपुर के प्रिन्स हैदर अली खाँ और उनके बेटे सादत अली खाँ उर्फ छम्मन साहब इस वाद्य को बहुत अच्छे ढंग से बजाते थे। ... आज यह वाद्य लगभग प्रचार से हट गया है।

3. सरोद : यह एक काफी लोकप्रिय वाद्य है। प्राय: डोंगी के आकार का नौ इंच मोटाई का किंतु नीचे की ओर तंग होता हुआ लकड़ी का टुकड़ा खोदकर इसका भाँडा बनाया जाता है। उसपर फौलाद का पत्रा बिठाया जाता है और नीचे उसी बर्तन को आगे खोदकर तूंबे के आकार का बनाया जाता है। इस तूंबा-नुमा हिस्से को पतली चमड़ी के परदे से मढ़ दिया जाता है। फिर उस पर हस्तिदंत या हड्डी की पट्टी बिठाई जाती है। इस घोड़ी पर से तारों को तानकर ऊपर की तरफ खूँटियों के साथ जोड़ दिया जाता है। इस वाद्य पर भी परदे नहीं रहते। सुरसिंगार की तरह ही तारों पर उँगलियों को ऊपर-नीचे सरकाकर इसे 'जवा' के सहारे बजाया जाता है। रामपुर के फिदा हुसैन खाँ, ग्वालियर के हाफिज़ अली खाँ और मैहर के अल्लाउद्दीन खाँ तथा उनके पुत्र अली अकबर खाँ, इलाहाबाद के करामत उल्लाह खाँ और लखनऊ के सखावत हुसैन खाँ आदि ने सरोद

वादकों में बड़ा नाम पाया है। ये सब सरोद वादक मूलत: उत्तर प्रदेश के शाहजहांपुर के रहनेवाले थे ऐसा कहा जाता है।

इस वाद्य पर आलाप, जोड़, गत, तोड़े और झाला बहुत अच्छा बजाया जा सकता है। तारों पर ऊपर-नीचे-बाएँ हाथ के नाखून सरकाकर मींड बजाई जाती है। फिर भी इस वाद्य की साँस टिकाऊ न होने की वजह से बहुत लंबी मींड नहीं ली जा सकती। बहुतांश वादन 'जवे' से तार छेडकर ही होता है। फलत: लयकारी के लिए यह वाद्य बहुत अनुकूल है।

4.सितार : यह तो बहुत ही लोकप्रिय वाद्य है। पश्चिमी देशों में भी इसका प्रचार है। श्री रविशंकर, विलायत खाँ ऐसे नामवर वादकों ने इसका बहुत कुछ प्रचार किया है। पश्चिमी देशों के युवकों को इसका बेहद शौक लगा है। वे लोग भारत आकर सितार की शिक्षा ग्रहण करके लौट जाते हैं। कुछ युरोपीय और अमरीकी युवकों ने इसमें काफी तरक्की भी पाई है। अपने यहाँ पै. इमदाद खाँ, उनके पुत्र पै. इनायत खाँ, लखनऊ के हामिद हुसैन खाँ, जयपुर के पै. अमीर खाँ, फिदा हुसैन खाँ सेनिया घराने के पुराने कीर्तिमान सितार वादक हुए हैं।

करीब तीन फीट का अर्ध्दगोलाकृति, प्राय: साढ़ेतीन इंच चौड़ी और पोली की हुई लकड़ी की डंडी, जिसके एक छोर पर अर्ध्दगोलाकृति कुछ पंधरह इंच व्यास का तूंबा बिठाया हुआ होता है, डंडी लकड़ी की पट्टी से ढँकी हुई, तूंबा लकड़ी की गोलाकार तबली से आच्छादित, उस पर हस्तिदंत, हड्डी या सादी पर मजबूत लकड़ी की एक इंच चौड़ी पट्टी याने घोड़ी बिठाई हुई, उस पर से वाद्य के तार निकले हुए, ऊपर की तरफ हस्तिदंत या लकड़ी की पट्टियाँ, जिनमें से एक में तार गूँथने के लिए सात छेद और दूसरी पर तार अटक जाएँ इस हेतु खाँचें बनी हुई, इन खाँचों पर से दूसरी पट्टी के छेदों में से गूँथकर खूँटियों से तार लपेटे हुए - इस प्रकार इस वाद्य की बनावट होती है। डंडी पर चौदह या पंद्रह चंद्ररेखानुमा अर्ध्दगोलाकार पीतल के परदे बिठाए होते हैं, जिन्हें ऊपर-नीचे सरकाने के हेतु ताँत या पक्की डोरी से बाँध दिया जाता है। सितार में कुल सात तार रहते हैं। पहला तार, जो फौलाद से बना और मध्यम मोटाई का होता है, छेड़नेवाला मुख्य तार है, जो सबसे आगे याने बजानेवाले से आखिरी स्थान पर रहता है। इस तार को मंद्र सप्तक के मध्यम में मिलाया जाता है। बाज के तार के बाद दो तार पीतल के होते हैं, जो पहले तार की तुलना में थोड़े ज्यादा मोटाईवाले होते हैं। इन्हें जोड़ के तार कहते हैं; क्योंकि इन्हें मंद्र सप्तक के षड्ज में मिलाया जाता है। जोड़ के तारों के बाद बाज़ के तार जितनी ही मोटाईवाला एक फौलाद का तार रहता है, जिसे मंद्र सप्तक के पंचम में मिलाया जाता है। इस पंचम के तार के बाद एक पीतल का मोटा तार रहता है, जो

अणुमंद्र सप्तक के पंचम में मिलाया होता है। इन पाँच तारों के बाद बाज़ के तार से मोटाई में बारीक ऐसे दो तार वाद्यवादक की दिशा में होते हैं। ये चिकारी के तार कहलाते हैं। इनमें से पहला तार मध्य सप्तक के षड्ज में और दूसरा तार सप्तक के षड्ज में मिलाया जाता है। इन तारों का उपयोग केवल झाला बजाने के लिए होता है। ये सभी तार मिज़राब के सहारे बजाए जाते हैं।

सितार छोटे तथा बड़े आकारवाला हाता है। आम सितार जब खूब बड़े आकारवाला होता है, तब उसे 'सुरबहार' कहते हैं। सुरबहार पर आलाप-जोड़ बहुत अच्छे बजते हैं। उसकी डंडी खासी चौड़ी होती है, जिससे उस पर पाँच-छ: स्वरों तक आसानी से मींड खींची जा सकती है।

सितार की विलंबित गतें त्रिताल में ही निबध्द रहती हैं। विलंबित गतों की रचना एक नियत अक्षरमालिकाद्वारा होती है। जैसे :-

दिर दा दिर दा रा दा दा रा दिर दा दिर दा रा दा दा रा, दिर

3 × 2 0

दा दिर दा रा दा दिर दा रा दा दिर दा रा दा दा रा ... इत्यादि।

3 × 2 0

आजकल त्रिताल के सिवा झपताल, एकताल, रूपक, धमार इत्यादि तालों में बँधी गतें भी सुनने में आती हैं। मध्य लय की अथवा द्रुत त्रिताल की गतें, प्राय: तरानों के आधार पर रची हुई होती हैं। मध्यम आकारवाले सितार पर गत-तोड़े अच्छे बजते हैं। झाला भी बढ़िया बजता है। सितार पर लयकारी बहुत सुंदर होती है। कुछ सितारों पर मंद्र सप्तक के तीव्र मध्यम से लेकर आगे सप्तक के सभी शुध्द विकृत स्वरों के परदे तार सप्तक के शुध्द गांधार तक बँधे हुए रहते हैं। इन परदों को आगे-पीछे सरकाकर थाट को जमाने की जरूरत नहीं होती। अत: ऐसे सितारों को अचल थाट का सितार कहते हैं। बीन, सुरबहार, सरोद, सितार, एकतारी, तंबूरा (तानपूरा), स्वरमंडल, संतूर ये सभी वाद्य मिज़राब, जवा, लकडियाँ या केवल उँगलियाँ चलाकर बजाने के वाद्य हैं।

कहा जाता है कि सितार को अमीर खुसरो ने प्राचीन वीणा में थोड़ा बहुत परिवर्तन करके प्रचलित किया। सितार का असली नाम 'शहतार' है। फारसी भाषा में 'शह' का अर्थ है तीन। इससे कहा जा सकता है कि अमीर खुसरो के सितार पर तीन ही तार रहे होंगे। आगे चलकर उसमें बढ़ोतरी हुई और हाल का सात तारोंवाला सितार बना।

सितार के तार पर दो किस्म के आघात हो सकते हैं। एक आघात मिज़राब को बजानेवाले की दिशा में अंदरूनी तौर पर चलाकर होता है और दूसरा आघात तर्जनी

के पिछले हिस्से से बाहर की दिशा में उल्टे तौर पर किया जाता है। अंदर की ओरवाले आघात से 'दा' की ध्वनि निकलती है और बाहर की ओरवाले आघात से 'रा' की ध्वनि निकलती है। इन्हीं दो अक्षरों से आगे दिर, द्रा, दारदा ऐसे और बोल बजते हैं। सितार की तुलना में सरोद के आघात उल्टे ढंग से होते हैं। याने बहिर्मुखी आघात से 'दा' की कल्पना की जाती है और अंतर्मुखी आघात से 'रा' की ध्वनि का अनुमान किया जाता है।

तंतुवाद्यों का दूसरा प्रकार है गज़ से बजाए जानेवाले वाद्य। यह गज़ घोड़े की पूँछ के बालों के दो फीट लंबे गुच्छे को एक मोटे-से छड़ीनुमा आधार पर बीच में कुछ अंतर रखते हुए कसाव के साथ बाँधकर बना होता है। वाद्य के तारों या तांत की डोरियों पर गज़ को घिसकर ये वाद्य बजाए जाते हैं। इन सभी वाद्यों में गज़ के घर्षण के दौरान स्वर काफी देर तक टिका रह सकता है; इससे ये वाद्य गायन की साथ संगत के लिए विशेष उपयोगी बनते हैं। सारंगी, दिलरुबा, इसराज और वायलिन (बेला) ऐसे वाद्य हैं।

सारंगी : यह वाद्य लकड़ी का बना होता है। लकड़ी का करीब छः इंच चौड़ा तना अर्धवर्तुलाकृति खोदकर नीचे की ओर कुछ अधिक चौड़ा रखकर बना हुआ यह वाद्य लंबाई में कुछ दो फीट का होता है। इसका नीचेवाला डमरू के आकार का हिस्सा तूंबे के समान माना जाए। यह चमड़े के पतले परदे से मढ़ा हुआ होता है। इसके ऊपरवाला हिस्सा लकड़ी की पट्टियों पर हस्तिदंत की पट्टियाँ बिठाकर बनता है। नीचेवाले चमड़े से मढ़े हुए हिस्से पर दो हस्तिदंत की पट्टियाँ - एक बड़ी और दूसरी छोटी साधारणतः चंद्ररेखा के आकारवाली घोड़ी जैसी बिठाई जाती हैं। सारंगी की बनावट में ताँत की डोरियों का इस्तेमाल होता है, न कि धातु के तारों का। एक सबसे आगेवाली ताँत की डोरी पतली होती है और उसके भीतर की ओर ताँत की तीन मोटी-सी डोरियाँ रहती हैं। पहली बारीक ताँत मुख्य बाज़ की रहती है। इसी पर बजाने का बहुत सारा काम चलता है। शेष तार मंद्र सप्तक के स्वर बजाने के काम आते हैं। ये ताँत की डोरियाँ घोड़ी पर से ले जाकर सारंगी की दाईं तरफ ऊपर के छोर पर खूँटियों से बँधी रहती हैं। ताँत की इन चार डोरियों के अलावा धातु के बीस-पच्चीस बारीक तार ताँत की डोरियों के नीचे से घोड़ी के सहारे ले जाकर सारंगी की बाईं तरफ ऊपर के सिरे पर छोटी खूँटियों से बँधे रहते हैं। इन बारीक तारों को 'तरब के तार' कहते हैं। सिर्फ ताँत के मुख्य तारों पर गज़ से घिसकर बजाने के दौरान निकलनेवाले स्वरों में अनुगूँज उत्पन्न करने के लिए इन तरबों का प्रयोजन होता है। ये तरबें मध्य सप्तक के षड्ज से तार सप्तक के गांधार-मध्यम तक शुध्द-विकृत सभी स्वरों में मिलाई हुई होती हैं। जो जो स्वर गज़ से ताँती पर बजाया जाता है उस स्वर की आस तरब देती है। फलतः उस स्वर में एक तरह का ठोसपन या

भारीपन आता है। सारंगी पर परदे नहीं रहते। दाएँ हाथ से गज़ को ताँती पर चलाते हुए बाएँ हाथ की तर्जनी, मध्यमिका और अनामिका के नाखूनों के निचले पृष्ठभाग को दबाकर उसे ऊपर-नीचे सरकाते हुए स्वर निकालने होते हैं। इस वजह से शुरू-शुरू में इस वाद्य की साधना में उँगलियों की चमड़ी ही उखड़ जाती है और काफी दर्द होता है। किंतु आगे चलकर अभ्यास करते रहने पर उँगली के पृष्ठभाग कड़े बन जाते हैं और उँगलियों को ताँती पर घिसना सहज हो जाता है।

सारंगी वाद्य का जन्मदाता कौन है यह बताना कठिन है। गज़ से तार छेड़नेवाले वाद्य हमारे यहाँ पहले ज़माने से हैं। गाँव-देहातों में 'रावणहत्था' नामक वाद्य आज भी बजाया जाता है। पुराणों में आख्यायिका है कि अपने इष्टदेव शिव को प्रसन्न कर लेने के लिए अपनी आँतडियों की डोरियाँ बनाकर रावण ने गज़द्वारा बजाने का एक वाद्य बनाया था। इसी कारण इस वाद्य का रावण हत्था (रावण हस्त) नाम प्रचलित हो गया।

सारंगी के अलावा **दिलरुबा** और **इसराज** भी गज़ से बजनेवाले वाद्य हैं। इन वाद्यों पर सितार की तरह ही स्थायी परदे बिठाए हुए रहते हैं। उन्हें सरकाने की जरूरत नहीं पड़ती। इन परदों पर ही बाएँ हाथ की उँगलियों को सरकाते हुए और दाएँ हाथ से गज़ चलाकर ये वाद्य बजाए जाते हैं। दिलरुबे का सिर सारंगी के सिर के समान ही चौकोनिया किंतु डमरू के आकार का अर्थात् मध्य भाग में आकुंचित रहता है। इसपर चमड़ा मढ़ा हुआ रहता है और ऊपर हस्तिदंत की पतली पट्टी घोड़ी के रूप में बिठाई होती है। उस पर धातु के चार तार आड़ी के सहारे खूँटियों से बँधे रहते हैं। सबसे आगेवाला तार फौलाद का होता है। और बाकीवाले तार पीतल के तथा फौलाद के तार से कुछ ज्यादा मोटे रहते हैं। इन तारों के साथ साथ दूसरी एक छोटी घोड़ी बड़ी घोड़ी के नीचे स्थापित रहती है। इस घोड़ी पर से फौलाद के 15-15 बारीक तार परदे के नीचे से ले जाकर वाद्य की बाईं तरफ छोटी खूँटियों के साथ लपेटे हुए रहते हैं। सारंगी के तरबों की तरह ही इन तारों का प्रयोजन मुख्य बाज़ के तार पर बजनेवाले स्वरों को आस या अनुगूँज देने के लिए होता है।

इसराज की बनावट भी दिलरुबे के समान ही होती है। अंतर इतना ही रहता है कि उसका सिर चौकोनिया नहीं, बल्कि गोल रहता है। दिलरुबे के समान ही यह डमरू के आकार का, याने बीच में आकुंचित रहता है और चमड़े की पतली झिल्ली से मढ़ा हुआ होता है। बाज़ के मुख्य तार, तरबों के बारीक तार, परदे वगैरह सब दिलरुबे के जैसे ही रहते हैं। इन दोनों वाद्यों की लंबाई ढाई से तीन फीट रहती है। इन्हें बाएँ कंधे पर खड़ा रखकर दाएँ हाथ से गज़ को तारों पर चलाकर और तर्जनी, मध्यमिका और क्वचित् अनामिका को ऊपर नीचे सरकाकर बजाया जाता है।

गज़ के सहारे बजनेवाला और बहुत लोकप्रिय बना हुआ चौथा वाद्य 'वायलिन' है, जिसे इधर की भाषा में बेला कहते हैं। यह अत्यंत नाजुक प्लायवुडनुमा लकड़ी से बना होता है। कुछ लोगों की धारणा है कि प्राचीन काल में यह वाद्य भारत में प्रचलित था। किंतु इस धारणा के पीछे कोई ऐतिहासिक आधार नहीं है। यह वाद्य ईसा के कुछ सोलहवें शतक में इटली में निर्मित हुआ। इसके आगे सत्रहवें शतक के अंत में स्ट्राडिवरी नामक इटालियन कारीगर ने उसमें संशोधन करके उसे परिपूर्णता तक पहुँचाया और लोकप्रिय बनाया। भारत में इस वाद्य का प्रचार अनुमानत: 75 वर्षों पूर्व (ग्रंथकाल की दृष्टि से सौ-डेढ़सौ वर्ष पहले) शुरू हुआ। शुरू में यह वाद्य दाक्षिणात्य संगीत में एकल रूप में तथा साथसंगत के लिए बजाया जाने लगा। अब तो उधर के संगीत में इसका प्रचलन आम हो गया है। यह वाद्य हमारी सारंगी की तरह वहाँ गायन की संगति के लिए अनिवार्य बन गया है। वायलिन वादन में अनेक दाक्षिणात्य कलाकार निष्णात हैं। राज माणिक्कम् पिल्लई, पापा व्यंकटराम अय्यर और नूतन पीढ़ी में गोपालकृष्ण अय्यर ख्यातिप्राप्त वायलिन वादक की मान्यता पा चुके हैं।

हिंदुस्थानी संगीत में वायलिन का प्रचार 50-60 वर्षों की अपेक्षा (ग्रंथकाल की दृष्टि से 100 वर्षों की अपेक्षा) ज्यादा नहीं। श्री गजाननराव जोशी और श्री विष्णु गोविंद जोग ये दो महाराष्ट्रीय वायलिन वादक काफी प्रसिध्द हैं।

वायलिन में मुख्य दो भाग हैं। एक पेट और दूसरा भाग डंडी। पेट करीब डेढ़ इंच खोखलेपनवाली नाजुक लकड़ी से बना हुआ होता है। यह पेट ऊपर और नीचे गोलाकार और मध्यभाग में कुछ आकुंचित रहता है। ऊपर की ओर तबकनुमा हिस्से पर हस्तिदंत की पतली पट्टी रहती है जो ऊपर की दिशा में अर्धचंद्राकृति घोड़ी के समान होती है। उसके ऊपर से ताँत की बारीक डोरियाँ या धातु के तार ले जाकर डंडी पर बिठाए हुए होते हैं, जो छोटी छोटी खूँटियों से निबध्द रहती हैं। ये तार गज़ से बजाए जाते हैं, जो ऊँट के या घोड़े के बालों से बना होता है। दाक्षिणात्य तथा हिंदुस्थानी संगीत में वायलिन बजाने के लिए गायक की अंगस्थिति समान ही होती है। साधारणत: ढीली पलथी से बैठकर तथा डंडी के खूँटीवाले सिरे को पैर पर रखकर यह वाद्य बजाया जाता है। वाद्य के पेट को छाती से टेककर दाहिने हाथ से गज़ को तारों पर चलाते हुए और बाएँ हाथ की उँगलियों को तारों पर दबाते हुए वायलिन का वादन होता है। वायलिन के तार या तो 'म सा प सं' या 'प सं ध मं' की स्वर संगति पर या कलाकार की अपनी रुझान के अनुसार मिलाए जाते हैं। यह वाद्य हमारे संगीत में भी एकल वादन तथा साथसंगत इन दोनों प्रकारों में बजाया जाता है। गज़ को चलाने के कौशल में हमारे दाक्षिणात्य वायलिन वादक विशेष प्रावीण्य रखते हैं। □□□

बीसवाँ अध्याय

राग-रागिणी प्रणाली

शाङ्र्गदेव के 'संगीत रत्नाकर' ग्रंथ के उपरान्त एक ओर मेल और तज्जन्य रागों के आधार पर रागों का वर्गीकरण प्रचलित हुआ तो दूसरी ओर उत्तर भारत में अर्थात् हिंदुस्थानी संगीत में 'राग-रागिणी' वर्गीकरण प्रस्तुत हुआ। इस राग-रागिणी प्रणाली में मुख्य छः राग और उनकी प्रत्येकशः छः छः अथवा मतांतर से पाँच-पाँच रागिनियाँ फिर आगे उनके पुत्र, पुत्रवधुएँ इस तरीके से वर्गीकरण माना जाता है। कुछ विद्वानों के मतानुसार इस कल्पना का मूलस्रोत प्राचीन संगीत में स्वीकृत रागों के दशविध भेदों में देखा जा सकता है। वे दशविध भेद इस प्रकार हैं :- 1. ग्रामराग, 2. उपराग, 3. राग, 4. भाषाराग, 5.विभाषा राग, 6. अंतर भाषाराग, 7. रागांग, 8. भाषांग, 9. क्रियांग, 10. उपांग।

उपर्युक्त वर्गीकरण के पीछे रागों में प्रयुक्त होनेवाले शुध्द-विकृत स्वरों का आधार नहीं है। शुध्द-विकृत स्वरों के अनुसार किया हुआ वर्गीकरण 'मेल और तज्जन्य राग' अर्थात् थाट-राग प्रणाली से संबंध रखता है। 'राग-रागिणी' वाला वर्गीकरण उस पध्दति का नहीं है। यह वर्गीकरण रागों के विशिष्ट 'अंगों' पर आधारित है। जिस तरह जातियों के अंग-प्रत्यंगों से वे राग निष्पन्न किए गए उसी प्रकार रागों के अंग-प्रत्यंगों से उनकी अलग-अलग छः छः या पाँच-पाँच रागिनियाँ और रागों के मिश्रण से आगे चलकर रागों के पुत्र और पुत्रवधुएँ ऐसे अनेक उपभेद प्रचलित हुए। वैसे यह वर्गीकरण काव्यमय और रसिकतापूर्ण तो है ही, किंतु खेदवश कहना होगा कि हिंदुस्थानी संगीत के रागों पर इस ढंग का वर्गीकरण हू-ब-हू चरितार्थ नहीं किया जा सकता। यों देखा जाए तो एक मुख्य और बड़े राग के अंग-प्रत्यंगों से उसके अनेक उपभेद निर्मित करने का रवैया आज भी चलता ही है; किंतु उसका स्वरूप भिन्न होता है। शुध्द कल्याण, भूप कल्याण, श्याम कल्याण, हेम कल्याण, जैत कल्याण इत्यादि कल्याण राग के प्रकार; यमनी बिलावल, देवगिरी बिलावल, कुकुभ बिलावल, सरपरदा, लच्छासाख, नट बिलावल इत्यादि बिलावल के प्रकार; अहीर भैरव, बंगाल भैरव, आनंद भैरव, प्रभात भैरव इत्यादि

भैरव के प्रकार; चंदनी केदार, मलुहा केदार, जलधर केदार; कानड़े के प्रकार, मल्लार के प्रकार, सारंग के प्रकार, ललित अंग, सोरठ अंग तथा बहार के प्रकार ये सभी राग-रागिनियों वाली संकल्पना पर निर्मित हुए रागों के प्रकार हैं। ये समूचे राग 'मिश्र' कोटि में आते हैं; मतलब कि ये शुध्द अर्थात् अपने-अपने अंग की बुनियाद पर स्वतंत्र राग नहीं हैं। लेकिन ध्यान रहे, उन्हें रागिणी अथवा पुत्र या पुत्रवधू नहीं माना जाता। कालांतर में यदि किसी के मन में इन रागप्रकारों को लक्ष्य करके राग-रागिणी प्रणाली का पुनरुध्दार करने की कल्पना जाग पड़े तो कुछ हद तक ऐसा कुछ होना संभव है।

कुछ पुराने ग्रंथों में राग-रागिणी प्रणाली के आधार पर वर्गीकरण किया हुआ मिलता है। उदाहरणार्थ, माधवभट्ट की 'संगीत दीपिका' (इ.स. 1400), पुण्डरीक विट्ठल की 'रागमाला' (इ.स. 1560), दामोदर का 'संगीत दर्पण' (1630), वेद का 'संगीत मकरंद',कवि लोचन की 'रागतरंगिणी' का कुछ भाग ... इत्यादि।

इस पुराने ज़माने के वर्गीकरण में भी पुनश्च मतभेद तो थे ही। इन मतभेदों के आधार पर 1. शिवमत, 2. हनुमन्मत, 3. कल्लिनाथ मत, 4. माधव मत, 5. भरत मत, 6. रागार्णव मत इत्यादि मत-मतांतरों का उल्लेख इन पुराने ग्रंथों में मिलता है। दामोदर पंडित के 'संगीत दर्पण' में ऐसे कुछ मतांतरों के अनुसार रागवर्गीकरण प्राप्त होता है। वह इस प्रकार है :-

1. शिवमत

	राग		रागिणी
(1)	श्री	:	1. मालश्री 2. त्रिवेणी 3.गौरी 4. केदारी 5. मधुमाधवी 6. पहाडी ।
(2)	वसंत	:	1. देशी 2. देवगिरि 3. वराटी 4. तोड़ी । 5. ललिता 6. हिन्दोली।
(3)	भैरव	:	1. भैरवी 2. गुर्जरी 3. रामकिरी 4. गुणकिरी 5. बंगाली 6. सैंधवी।
(4)	पंचम	:	1. विभाषा 2. भूपाली 3. कर्णाटी 4. बडहंसिका 5. मालवी 6. पटमंजरी।
(5)	मेघ	:	1. मल्लारी 2. सौरटी 3. सावेरी 4. कौशिकी 5. गांधारी 6. हरशृंगारा ।

(6) बृहन्नाट : 1. कामोदी 2. कल्याणी 3. आभीरी 4. नाटिका 5. सारंगी 6. नट हंबीरा।

2. हनुमन्मत

राग (रागिणियां पाँच ही)

(1) भैरव : 1. मध्यमादि 2. भैरवी 3. बंगाली 4. वराटी 5. सैंधवी।

(2) कौशिक : 1. तोड़ी 2. खम्बावती 3. गौरी 4. गुणक्री 5. ककुभा।

(3) हिन्दोल : 1. वेलावली 2. रामकिरी 3. देश 4. पटमंजरी 5. ललिता।

(4) दीपक : 1. केदारी 2. कानडा 3. देशी 4. कामोदी 5. नाटिका।

(5) श्री : 1. वासंती 2. मालवी 3. मालश्री 4. घनासिका 5. आसावरी।

(6) मेघ : 1. मल्लारी 2. देशकारी 3. भूपाली 4. गुर्जरी 5. टंका।

3. रागार्णवमत. इस मत के अनुसार भी रागिणियां पाँच ही हैं।

राग रागिणी

(1) भैरव : 1. बंगाली 2. गुणकिरी 3. मध्यमादि 4. वसंत 5. धनाश्री।

(2) नाट : 1. नटनारायण 2. गांधार 3. सालग 4. केदार 5. कर्णाट।

(3) पंचम : 1. ललिता 2. गुर्जरी 3. देशी 4. वराड़ी 5. रामकृत्।

(4) मल्लार : 1. मेघमल्लारीकर 2. मालकौशिक 3. पटमंजरी 4. आसावरी (चार ही रागिनियाँ)।

(5) **गौड़मालव:** 1. हिन्दोल 2. त्रिवणा 3. आन्धारी 4. गौरी 5. पटहंसिका ।

(6) **देशाख्य** : 1. भूपाली 2. कुड़ायी 3. कामोदी 4. नाटिका 5. वेलावली ।

'संगीत दर्पण' में पुत्रराग और पुत्रवधू रागिणियों का ज़िक्र नहीं है। किंतु अन्य कुछ पुराने ग्रंथों में ऐसा उल्लेख किया गया है।

इसके बाद लखनऊ के नवाब आसफ़ उद्दौलाह के राज्यकाल में मुहम्मद रज़ा नामक एक मुस्लिम संगीतकार (इ.स. अठारहवाँ शतक) हुआ। उसने 'नगमाते आसफ़' नामक एक ग्रंथ लिखा। पुराने रागवर्गीकरण से उसे तसल्ली नहीं हुई। उसकी धारणा थी कि राग, रागिणी, पुत्रराग, पुत्रवधू इनमें कहीं कोई साम्य या कुछ संबंध होगा ही। अपने इस मत के अनुसार मुहम्मद रज़ा ने एक नया रागरागिणी वर्गीकरण प्रस्तुत किया। वह इस प्रकार है :-

राग		रागिणी
(1) भैरव	:	1. भैरवी 2. रामकली 3. गुजरी 4. खट 5. गांधार 6. आसावरी ।
(2) मालकंस	:	1. वागीश्वरी 2. तोड़ी 3. देशी 4. सूहा 5. सुघरायी 6. मुलतानी ।
(3) हिन्दोल	:	1. पूरिया 2. बसंत 3. ललिता 4. पंचम 5. धनाश्री 6. मारवा।
(4) श्री	:	1. गौरी 2. पूर्वी 3. गौरा 4. त्रिवण 5. मालश्री 6.जेतश्री।
(5) मेघ	:	1. मधमाद 2. गौड़ 3. शुद्ध सारंग 4. बड़हंस 5. सावंत 6. सोरट।
(6) नट	:	1. छायानट 2. हमीर 3. कल्याण 4. केदार 5. बिहागड़ा 6. यमन।

प्रस्तुत राग-रागिणी वर्गीकरण के बारे में विस्तृत जानकारी स्व. पं. विष्णु नारायण

भातखंडेजी के ग्रंथ 'हिंदुस्थानी संगीत पद्धति' भाग 3, पृष्ठ 120 से 139 पर मिल सकती है।

दामोदर पंडित ने अपने 'संगीत दर्पण' में और एक प्रकार का रागवर्गीकरण दिया है। उसके अनुसार तीन प्रकार के राग बताए गए हैं। वे इस प्रकार हैं :-

अथ मतंगमते रागाणां तैविध्यं दर्शयति।
शुद्धच्छायालगा: प्रोक्ता: संकीर्णश्च तथैव च ॥

अर्थ: मतंगजी के मतानुसार तीन प्रकार के राग हैं :-

1. शुद्ध, 2. छायालग, और 3. संकीर्ण।

1. 'तत्र शुद्ध रागत्वम् नाम शास्त्रोक्त नियमात् रंजकत्वम् भवति।'

अर्थ: शुद्ध राग अपने अपने स्वतंत्र शास्त्रोक्त नियमों का अनुसरण करनेवाले स्वरूपों की बदौलत ही रंजक बनते हैं।

2. 'छायालगत्वम् नाम अन्यछायालगत्वेन रक्तिहेतुत्वम् भवति।'

अर्थ: किसी राग में एकाध दूसरे राग की छाया अनुस्यूत करने पर उसमें रंजकत्व आता है। ऐसे राग को छायालग राग कहते हैं।

3. 'संकीर्णरागत्वं नाम शुद्धच्छायालगमुख्यत्वेन रक्तिहेतुत्वं भवति।'

अर्थ: शुद्ध और छायालग ऐसे दो रागों के मिश्रण से जिनमें रंजकत्व आता है, उन्हें संकीर्ण राग कहते हैं।

आज के हमारे संगीत में भी अपने-अपने स्वरूपों की बदौलत स्वतंत्र व्यक्तित्व रखनेवाले और दूसरे किसी राग का मिश्रण जिनमें नहीं ऐसे शुद्ध राग यमन, बिलावल, खमाज, भैरव इत्यादि दस थाट के आधार के रूप में हैं। इसके सिवा मालकंस, हिंदोल, सारंग इत्यादि राग भी स्वतंत्र हैं। किसी एक राग में दूसरे एकाध राग की छाया देकर बने हुए श्याम कल्याण, यमनी बिलावल, आनंद भैरव, देवगिरी बिलावल, शिवमत भैरव, इत्यादि छायालग राग और राग 'खट' के समान अनेक रागों के मिश्रणद्वारा उत्पन्न हुए संकीर्ण राग हिंदुस्थानी संगीत में प्रचलित हैं।

□□□

परिशिष्ट

इस परिशिष्ट में दिए हुए रागनियम की सारिणी में आए हुए रागों में कुछ अप्रसिद्ध राग भी हैं। जैसे - कानड़ा, मल्लार, सारंग और तोड़ी के कुछ प्रकार अप्रसिद्ध की कोटि में ही आते हैं । उनके नियमों में अलग अलग परंपराओं के अनुसार अलग अलग रागरूप सुनने में आना स्वाभाविक है । फिर भी प्रस्तुत सारणी में दिए हुए नियम जयपुर, रामपुर, आगरा, ग्वालियर, दक्षिण हैद्राबाद इत्यादि संगीत के लिए प्रसिद्ध शहरों के पुरानी परंपरावाले खानदानी गायकों से गुरुवर्य स्व. वि. ना. भातखंडेजी द्वारा प्राप्त बंदिशों के आधार पर निर्धारित किए गए हैं । भरसक कुछ रागों के संबंध में मतभेद भी लक्षित किए हैं । तथापि इसके अतिरिक्त इन रागनियमों के बारे में कहीं कोई मतभेद हों तो उसके अनुसार उन-उन रागों के स्वरूप 'अलग' की कोटि में गिने जाएँ।

मुंबई, 8 अप्रैल 1972

श्री. ना. रातंजनकर

बिलावल थाट के राग

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
1	**अल्हैया बिलावल**	नि̲	ध	ग	सा रे म प नि	नि̲	म	०	सुबह	ध ग	गमगरे, गप, धनि, धनिसां, सांनिधप, ध, मग, मरीसा।
2	**बिहाग**	मं	ग	नि	सा रे म प ध	मं रागांतर्गत	रे ध	०	पूर्व रात्रि	नि ⌐ध प और ग ⌐रे सा	ग, सा (सा) सा नि̣, प़नि̣ सा ग, प, गमग, सा।
3	**शंकरा**	०	ग	नि	सा रे प ध	०	म	म	पूर्व रात्रि	निधसां	सा, ग प, निधसां नि ⌐ध प प ग, प, रे ⌐रे ग सा।
4	**देसकार**	०	ध	ग	सा रे प	०	म नि	म नि	सुबह	ध ग और ग ⌐रे सा	ध, प, ध ग पप ध।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
5	**देवगिरि बिलावल**	नि̲	सा	प	री ग म ध नि	नि̲	०	०	सुबह	निधनि,ध और ध, निप,	सा, धनि, ध, सा, ग री, ग, म, गरीग, सारीग, सा गप, धनिप, मग, री, गसा।
6	**यमनी बिलावल**	मं	सा	प	री ग म ध नि	मं रागांतर्गत	०	०	सुबह	पर्मपर्मं	गरीसानि, सारीग, मग पर्मपर्मप, गमगरी, गरी सा।
7	**हेमकल्याण** शुद्धकल्याण कामोद मिश्रित राग	०	सा	प	री ग म ध	०	नि	नि	रात्रि	प री	प, धप, सा, ध सा, सारीसा, मगप, ध, प, गप, गम, सारी सा परी, सा।
8	**सरपरदा** कहते हैं कि अमीर खुसरो इसे प्रचार में लाए। अल्हैया, गौड़ सारंग तथा-	नि̲	सा	प	रीग मधनि	नि	०	०	सुबह	ध, प, मपमग	गमध, प, धपमपमग, गरी, गमप, मग, गरीमग, रीसा गमपनि ध नि सां, नि धप, मपमग।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
8	बिहाग राग का मिश्रण										
9	**मलुहा केदार** केदार, कामोद, श्यामकल्याण के मिश्रण का एक प्रकार	मं	म	सा	री ग प धनि	मं बहुत क्वचित्	०	०	रात्रि	सा, प़ ध़, म़	सा, रीसा, ध़प़म़, अथवा ध़, प़, ध़, म़, प़ प़नि़, सारीसा, म, मग प, (प), गमप, गम री, सा।
10	**जलधर केदार**	०	म	सा	री, प, ध	०	गनि	गनि	रात्रि, वर्षा ऋतु	रीप	सां, रींसां, धपम, प, धप, म सारीसा, रीप, म री सा, मपधसां, धपम।
11	**दुर्गा**	०	म अथवा प	सा	री प ध	०	गनि	गनि	रात्रि	रीप ध म	सा, प, ध (म), पध, (म), रीप, मपधसां, ध, (म), ⌜सा री, सा। सांध, रीं, धसां, पध, (म)।
12	**शुक्ल बिलावल**	नि़	म	सा	री, ग प ध नि	नि़ रागांतर्गत	० री दुर्बल	०	सुबह	नि़ ग म, ध ग म,	⌜री सा, ग, गम, म, प, म, ग,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
12	**शुक्ल बिलावल** (क्रमशः)									सां ग म और रीप	रीगम, म, प, प, धनिसां, ग रीगम, मपधनि, ग, रीगम, म, प, म, ग, री, सा।
13	**ककुभ बिलावल** प्रकार एक : देसअंग	नि	म	सा	री, ग, प ध नि	नि रागांतर्गत	०	०	सुबह	गरीगसा धम	मप नि धप, ध म, गरीगसा, ग गम, मपध म।
14	**ककुभ बिलावल** प्रकार दूसरा : जयजयवन्ती अंग	नि	प	री	सा, म, ग, ध, नि	नि	०	०	सुबह	रीगसारी	प, धपमगरी, गसारी, गरीगम, गरीसा, रीसानि धप प री रीग, रीगमगरीसा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
15	**लच्छासाख** कुल चार 1. देवसाख 2. भवसाख 3. रामसाख तथा 4. लच्छासाख	नि̲	ध	ग	सा, री, म, प, नि	नि̲ रांगांतर्गत	०	०	सुबह	ध म आणि सां प	प, मग, म, प, मग, धनिसां, निध, प, मग, मरीसा।
16	**नट बिलावल** नट तथा बिलावल के मिश्रण का राग	नि̲	म	सा	री, ग, प, ध, नि	नि̲ रागांतर्गत	०	०	सुबह	सा, ग, गम म, मप मग $^{री}$ग म	सा, गम, पम, ग, म, री, गमप, मग, मरी, सा। नोट : साग, गम ऐसा उठाव करके आगे बिलावल जोड़ देना।
17	**कामोद नाट**		प	री	सा, ग, म, ध, नि	०	०	०	रात्रि	गमपगम री सारी	गमप, गम, रीसारी, ग, म (प), मगा।
18	**पट बिहाग** बिहाग में मध्यम को प्राबल्य देकर मानो बिहाग ही गाना		म	सा	री, ग, प, ध, नि				रात्रि	ग ⌐ ग गम, म पसां, प (प), म, गमग, सा	$^{री}$ सा, गम, पम, ग सा गम, म, प, सां, प(प), म, नि ⌐ ^{ध} प, ध, $^{री}$ गमग, सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
19	**नट बिहाग**	नि̲	ग	नि	सा, री, म, प, ध	नि̲ रांगांतर्गत			रात्रि		मनि̲धप, प, प, (प) मग, गमप, गम, रीग, मग, रीसा, नि̲, नि̲, प़, प़नि̲सारी नि̲सा, रीग री गमप, गमरीग।
20	**पहाड़ी**		सा	प	री ग, ध	म क्वचित्	मनि	मनि	रात्रि		सा, ध़प़ध़, सा, रीग, धप, गरी, सारीगसा।
21	**नट**	नि̲	म	सा	री ग प ध नि	नि̲	०	ध ग	सुबह	सा, ग म और रीगमप, सारीसा	री री सा, ग, गम, म, पम, ग, ग म, प, सांधनि̲प मग, री, ग, मप, सारीसा।
22	**केदार नाट**	नि̲	म	सा	री ग प ध नि	नि̲	०	०	रात्रि	म, प, धपम, प, सारी गमप सारी सा	सा, रीसा, म, मप, धपम, गम, म, मप, सां, धनि̲प,धपम, सारी-गमप,सारीसा।

										सारी सा	गमप,सारीसा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
23	**बिहागड़ा**	नि॒	म	सा	री गपध नि	नि॒ रागांतर्गत	०	०	रात्रि	गमपध नि॒ सां नि॒ धप गमग	गमध, पधनि॒ध, पमगसा, ग री ग, पम, मगम, पधनि, सां, सां, नि॒ध, प, मपम, गरीसा।
24	**सावनी** बिहाग अंग	०	सा	प	रीग मधनि		आरोहावरोह में री, ध दुर्बल			गमप सां, प, म, पमग, सा	सागमप, सां प, म, पमग, सा सागमग, सा, रीसा नि॒, प॒, सा, मगम प, नि, सां, पनिसां मंगं, सां, गमप, सां, प, म, पमग, सा।
25	**छाया**	नि॒	प	री	सा, ग, म, ध, नि	नि॒	मध्यम दुर्बल		रात्रि	रीगप मगरी सा	सा, रीगप, मग, मरीसा, सा, गरीसा, ध॒नि॒प॒, प॒, री, रीगसा।
26	**छायातिलक** छायानट तथा तिलककामोद का मिश्रण	नि॒	प	री	सा गमध नि	नि॒	०	०	रात्रि	पधम, गरी ग, सा	सा, रीग, री गम(प)म, पग, सा

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
26	**छायातिलक** (क्रमशः)										सा, रीग सा, म गसा, प़ ध़ सा, रीगसा, सां ,पध मग, रीगसा।
27	**गुणकली**	नि़	सा मतांतर से ग	मपध प मतांतर से नि	रीगम धनि मतांतर से सारीम पध	नि़	०	०	सुबह	ग, री, सानि़ धनि़, री, सा	सा, गरीसानि़ध़, नि़ध़प़, सा, रीसा, गप, री, सा, गरीसा, नि़ध़प़, सा, पप, निध, सां, सां निध, निध, सांरींसांनि, पप, पधसां, धप, ग, परीसा।
28	**मांड**	०	सा	प	रीग मध नि	०	आरोह में री तथा नि दुर्बल और अवरोह में वक्र		कोमल	सांध, निप, धम, पग	सा, रीग, सा, री , ममप, ध, पध सां , निसांनिध, धनिप, पध, म पग, मसा, रीग , ग, सा।
29	**मेवाड़ा**	०	सा	प	रीगम धनि	०	आरोह में ग नि दुर्बल		कोमल	रीम, पध, म ध प मग, रीसारी सा	म , गरीग , सा, रीमपध, म ध प मगरीसा, सा, गमप, पधपधनि प ध, प, मम, ध, धमप, गम, गपरीसा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
30	**पटमंजरी** बिलावल और जयजयवंती का संमिश्रण मतांतर : बंगाल बिलावल	०	री	प	सागम धनि	०	०	०	रात्रि	प़, री, रीगसा गरीग मपम गरीग सारी सानि़	सा, ग, गम, री री सा सा, साध़, सारीसा, ध़ध़प़, प़प़रीरी रीरीरीगसा, गमप, मग मरीसा पपसां, सांसांसांरींसां, सांगंगंमंपं, मंगं, मंरींसां, पपरींरीं सां , पधप गरीपमरीरीसा।
31	**हंसध्वनि** दाक्षिणात्य राग । हिंदुस्थानी संगीत में लोकप्रिय	०	सा मतांतर: ग	प मतांतर: नि	रीगनि मतांतर : सारीप	०	म ध	म ध	रात्रि	गरीसा नि़ पनि़रीग	सारीगसा, सा, गपगरी, ग, प नि, पनिनि, सांरीं सां रींगंरींसां नि, पनिरींसांनि, गरीगपनि , नि, रींगंरींसां।
32	**दीपक**	नि़	ग मतांतर: सा	नि मतांतर: प	सारीम पध मतांतर से: रीगमध नि	नि़ रागांतर्गत	री, ध वक्र		रात्रि	सा, नि़, ध़, प़ ध़ म़प़नि़ नि़सा सामग, री, सा	प़, म़प़ध़, प़नि़, नि़सा, साग । गरीसा, गमप, धम, नि़धप, (म), गम, पमग, रीसा, नि़, ध़, प़धसा, सा, नि़ ध़ प़।

कल्याण थाट के राग

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
1	**यमन**	मं	ग	नि	सारींमं पध	म वैकल्पिक	०	०	रात का पहला प्रहर	नि़री प री मं ध	ग, री, सा, नि़, ग़री, ग, प मं, ग, धपमंग, प, री, सा। नि़ ध़ नि़ री, सा। शुध्द मध्यम का प्रयोग "प, मं, ग म ग री ग री, सा" की तरह ही।
2	**भोपाली** अथवा **भूप**	०	ग	ध	सारीप	०	मं नि	मं नि	रात का पहला प्रहर	ग, री, साध़ सारीप, ग	ग, री, सा, रीध़ सारीप, ग, धपग, रीग, रीसा, री, ध़, सा, पसा ध़, सा री ग।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
3	**शुद्ध कल्याण**	मं	ग अथवा प	ध रे	सारीमं पधनि अथवा साग मं धनि	०	मं नि दुर्बल	म नि दुर्बल	रात का पहला प्रहर	सा रे रे ग, रे, सा, रे, सा, ग, रे, नि ध, सारी, सा (प) पसा, रें सा रे ग, प (प) मं ग, प, रे, सा, रीग-रीसा, निध, सा।	ग, रे, सा, रे सा रे ग, रे, सा, नि ध, सारी, सा (प) पसा, रें सा रे ग, प (प) मं ग, प, रे, सा, रीग-रीसा, निध, सा।
4	**चंद्रकांत**	मं	ग	नि	सारीमं प ध	०	मं		रात का पहला प्रहर	गरीसा, निध, निधप, सा, ग	गरीसा, निधप, धप, सा, सारीग-रीसा, रीरीसा, रीग, रीरी, गपरीग, मंग, पमंग, रीगरीसा, निरीग रीसा, रीरीसा, निधनिधप, पधनिरी, गरी, धमंगप, री, नि, रीगरीसा।
5	**जैतकल्याण**	०	प	रे	सागध	०	म नि	म नि	रात का पहला प्रहर	गपगधप प, परी	सा, प, प, प, पध, ग गधप ग री, प, ग री, सा, सा, ग, प, पध ग ग धप ग री, प, गरी, सारी , सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
6	**श्यामकल्याण** कामोद कल्याण मिश्रण। शुद्धसारंग में गांधार नहीं लगता, इसमें लगता है । श्यामकल्याण और शुद्धसारंग बहुत नज़दीकी राग।	मं	सा	म शुद्ध	रीग मं प ध नि	नि क्वचित्	ध		रात का पहला प्रहर	ग म री	ग री म, री, नि, सा री, मं, प, ध, प, धपमंप, ग म ग री, गमप, गम, री, नि, सा ,सा, (सा),नि धप, मं, प, नि, सारी, सा।
7	**केदार** अथवा **केदारा**	नि	म	सा	रीगपधनि	नि	री ध		रात का पहला प्रहर	नि सा सा, म, ग म प, धपम	सा, म, म, मगप, मंप धपम ध, म ग प, मंपधपम, पम सा नि री, सा मंपध, म, म ग प, पसां, सां, रीं, सां, सां रीं सां, नि, ध, प मं, प, सां, धप, मंपधपम, पम, सा री, सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
8	**कामोद**	म॑	प	री	सागमधनि	०	नि वक्र	ग वक्र	रात का पहला प्रहर	री प गमप	सा, री, प, म॑ प ध, प, गमप, गम, सा, री, सा म री प, म॑प, ध, प, सां नि ध, प, गमध, प, म॑प, गमप, गम, सारी, सा। पपसां, सां, सां, निध, सांरीं, सां नि ध, प, ध म॑ प, गमप, गम, सा, री, सा।
9	**हमीर**	म॑	ध या प	ग या री	सारीमपनि या सागमधनि	०	नि वक्र	ग वक्र	रात्रि का पहला प्रहर	नि नि सा, गमध निध, सां	सा, री सा गमध, निध, सांनिध, प, म॑पधप, गमरी, गमध, प, गमरीसा म॑पधम॑प गमध, पपसां, सां, सां, निध, सां, रीं, सां सांनि, ध, प, म॑पधम॑प गमरी, गमध, प, गमरी, सा, गमध।
10	**छायानट**	नि॑	प	री	सागमधनि	नि॑ रागांतर्गत	नि वक्र	नि वक्र	रात्रि का पहला प्रहर	प, री, री, ग म, प	सा, धधप, री, रीग री ग, म, ग प, री, सा, री, सा, रीगमरीसा, ध,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
10	**छायानट** (क्रमशः)										नि प प ऩ ग रे रे, ग, गम, प, मं, ग, म, रे, सा, रे, सा पपसां, सां, सारें, सां, रें, रेंगं, मं, पं रें, सां, परें, सां धनिप रे,ग, म, प, मग मरी सा।
11	**गौड़सारंग**	मं	ग	ध	सारी मपनि		यह पूरा राग ही वक्र है।		सुबह दूसरा प्रहर	प रे, गरीमग,	आरोह : सा, गरीमग पमंधपनिधसां अवरोह : सांधनिपधमंपग मरी गरी मग, प, रे, सा। सा, रीसा, गरी मग प, (प), मग, निधनि (प) मग, गरीमग, प, रे, सा। मप, पसां, सांरेंसां गंरेंमंगं, मंरेंसां, सांरेंसांनिधनि (प) मंप, मग, गमपसां (प) मग, गरीमगप, रे, सा।
12	**हिंडोल**	मं	ध	ग	सामंनि	०	रे और प	रे और प	सुबह दूसरा प्रहर	सा सां, ध, सां, मं ध सां	सां, ध, सां, मं ध सां, ध, नि, मं, ग, मं ग सा, सा मं, ग, सा, ध सा,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
12	**हिंडोल** (क्रमशः)									नि ध मं ग	सा मं, ध, सा, सागं, ग मं, ग, सा। मंग, मंधसां, सां, गं, सां, मं गं, सां ध सां, गं, सां, धसां, मंधसां, निधमंग, मंग, सा।
13	**मालश्री** वस्तुतः इसमें सा, ग, प, इन स्वरों का ही विस्तार होता है। राग के कम से कम 5 स्वर होने चाहिए, सो, म नि का स्पर्श	मं	प	सा	ग मं नि		री ध मं भी आरोहावरोह में दुर्बल ही	री ध नि	दिनमें 3, 4 बजे	प सा, प ग सा	सा, ग, सा, सागप, प, प, ग, पग, सा, पगपसां, प, मं ग प, ग, सा प सा, ग, सां, निप, मंग, पग सा।
14	**सावनी कल्याण**	मं केवल कण-नुमा	सा	प	रीगमंध नि	०	म नि दुर्बल		रात का पहला प्रहर	ग री सा, निध, निध, प सा	गरीसा, निध निधप पसा, रीगरीसा सासामगग, प, पपध, पंधपग, रीसाध गरीसा। मन्द्र व मध्य सप्तक में ही रागका विस्तार।

खमाज थाट के राग

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
1	**खमाज**	नि॒	ग	नि	सारीमपध	०	री	०	रात का पहला प्रहर	मपध, मग	नि॒ध, मपध, मग, गमपगम, रीसा, सागमप, गमनि॒ध, पधपसां नि॒ध, गमनि॒ध, मपध, मग, गमनि॒धनि॒प-धनिसां, निसांरीं, (सां) नि॒ध, मंगंरींसां, नि॒ध, मपध, मग, प, गमगरीसा।
2	**देस**	नि॒ क्वचित् ग॒	री	प	सागमधनि॒ नि	क्वचित् ग॒ वैकल्पिक	ग और ध दुर्बल	०	रात का दूसरा प्रहर	गरीग सा मगरी ग निसा	सा, ग री, मप, नि॒ध, प पधपम गरीग, सा, नि॒सारी, नि॒ध॒प, म॒प, नि॒सा, ग री, मगरी, मपध, मगरी, ग, सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
2	**देस** (क्रमशः)										म, मपनि, निसां, मपनिसांरीं, रींमं-गंरीं, नि, सां, निसांरीं, नि॒धप, ध, मगरी, रीप, मगरी, गसा। कोमल गांधार का प्रयोग 'निसांरींगं॒रींसां' वाला ही।
3	**तिलककामोद**	नि	री मतांतर से ग	प मतांतर से नि	सागमधनि सारीमपध	०	ग और ध		रात का दूसरा प्रहर	सारी ग, सानि, प॒नि॒ सारी मग, सारी ग, सा मंद्र नि पर न्यास	ग, सानि॒, प॒नि॒सारी, मग, सारीग सा रीमपध, मग, सारीगसा। रीम-पसां, पध, मग, सारीगसा। मपनि, निसां, सांरींमगं, सांरींगंसां, सां (सां) पध, मग, सारीप, मग सारीगसा।
4	**जयजयवंती**	ग॒ और नि॒	री	प	सागमपनि॒ नि	ग॒ रागांतर्गत	०	०	रात का दूसरा प्रहर	धग, म, प॒, री ध॒नि॒री	सा, रीसा (सा) ध॒नि॒री, ग री, री ग, री गम, प, म, गम, रीगरी सा नि॒सारीग॒रीसा, नि॒सारी, नि॒, ध॒, प॒ प॒, प॒ ग री, री, री रीगमप, मगम, रीग॒रीसा, (सा), ध॒नि॒री।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
5	**झिंझोटी**	नि क्वचित् ग	ग	ध मतांतर से नि	सारी- मपनि मतांतर से सारीमपध	ग क्वचित्	०	०	रात का दूसरा प्रहर	सा री म ग, री ग (सा), ध नि, प ध सा	गरीग, (सा), नि़धनि़, प़धसा, रीम, गरीग सा, सारीमपधपमगरीग सा सारीमग, सारी नि़, ध़पध़, सा, री सारी प, म, गरीग, सा। म, ध पधसां, धनि़ पध, सां, धसांरींमं गांरींगं, सांरीं नि़, धपध, प, मग, ध रीग, सा, नि़, प़ध़ सा।
6	**खंबावती** खमाज-मांड मिश्रण किंचित् मात्रा में देस	नि़	ग	ध	सारीमपनि	०	०	०	रात का दूसरा प्रहर	सांप, धम, पग, म ⁀ सा ध, पध मग म ⁀ सा	सा, गम ⁀ सा, रीमपध पधसां ⁀ पध ⁀ म, पग, म, सां, सा, ग, पम, पग म ⁀ सा रीमप सां ⁀ नि़, ध, प, धम, प मपनि

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
6	**खंबावती** (क्रमश:)										सां नि सां सांरीं, सांरींगं, सां, रींनि सांध, नि॒प धम, पग, म सा।
7	**तिलंग**	नि॒	ग	नि	सापनि॒म	रीकिंचित अवरोह में वैकल्पिक	री, ध	री, ध	रात का दूसरा प्रहर	प नि॒ प, गमग	म ग, सा, मग नि॒, प, गमग, गमपमग, सा, गमपनि, सां, नि॒प, गमग, पमग, सा। मगमपनि, निसां, गंसां, मंगं,सां, पसां, नि॒प, गमग, पम, पग, सा।
8	**दुर्गा** दूसरा प्रकार	नि॒	ग	नि	सापनि॒	०	री, प	री, प	रात का दूसरा प्रहर	म नि॒ ध सां, ध नि॒ ध, म ग,	ग, (सा), नि॒ध़, सा मग, मध, नि॒ध, मग, गमधसां, धनि॒ध, मग, ग, मनि॒धसां, सां, गंमंगंसां, निसां, नि॒ध, मग, मधसां, धनि॒ध, मग।
9	**रागेश्वरी**	नि॒	ग अथवा सा	नि अथवा प	सारीम धनि॒ अथवा रीगमधनि॒	०	री, प	प	रात का दूसरा प्रहर	(सा), नि॒ ध़ म नि॒ सा ग म,	सा,रीसा (सा), नि॒ध़, ध़नि॒सा़, मग, मगरीसा, नि॒सारीसा, नि॒ध़, सागमध, नि॒ध, सांरींसां, नि॒ध,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
9	**रागेश्वरी** (क्रमश:)										मधनि॒सां नि॒ध, मग री, नि॒सा रीसा, नि॒ध, सा। मगमनि॒धसां, सां, धनि॒सां, मंगंरींसां, सां, (सां), नि॒ध, नि॒धमग, मगरीसा, नि॒सारीसा, नि॒ध, सा।
10	**गारा**	ग॒ नि॒	ग	नि अथवा ध	सारीमपध नि॒ अथवा सारीमप नि॒ नि	ग॒ रागांतर्गत	०	०	रात का दूसरा प्रहर	रीग॒रीसा, नि॒धपम, मनि॒, धनि॒सा	सा, (सा), धनि॒सा, ग,मप, मगम, रीग॒रीसा नि॒सारीगम, रीसा, नि॒ध-पम, मनि॒, धनि॒सा गमपधनि॒धपम, गमपम, रीग॒रीसा।
11	**सोरठ**	नि॒	री	ध	सागमपनि॒ नि	०	ग और ध	ध और ग	रात का दूसरा प्रहर	ध, म, री	ग री, म, री, नि॒, सा, री, मपनि, सां, नि ध, प, ध, म ग री, प, म ग री नि॒, सा, मरी, मप,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
11	**सोरठ** (क्रमशः)										धपध, म ⌐ग री। म, मपनि, निसां, निनिसांनिसांरीं, नि॒सांरीं नि॒ध, मपध, म ⌐ग री प, म, ⌐ग री री नि॒, सा।
12	**नारायणी**	नि॒	री	प	सामधनि॒ नि	०	ग और नि	ग	रात का दूसरा प्रहर	मपनि॒, ध, प	सां, नि॒ध, मपनि॒, ध, प, म, री, सा, सारीमपधसां, रीं, नि॒ध, प, धसांरींमं रींसां, रींसां, नि॒ध, प मपनि॒, धपमरी, रीमरीसा, सारीमप, नि॒ध, प।
13	**सावन** (देस अंग)	नि॒	री	प	सामधनि॒ नि	०	०	०	रात का पहला प्रहर	सा मग नि॒, सारी, रीगमप धम	सा, सारी, रीगमपध म, नि, सांनिसां, सां नि॒धप, ध (म), म मपनि, निसां, सां, रींनिसां, सां निसां, निसांरीं, सां, नि॒धप, ध (म), म।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
14	**गौड़ मल्लार** एक प्रकार : खमाज मेलजन्य वर्षा ऋतु राग। बिजली की चकाचौंध, मेघगर्जना, मूसलाधार वर्षा का वर्णन	नि॒	म	सा	रीगपधनि॒नि	नि रागांतर्गत	०	०	रात में तथा वर्षा ऋतु में कभी भी	म ⁀ रीप, प सां धम, प, ध, सां सां धनि॒प, मपमग, गरीमगरी सा	सा, रीगरीमगरी सा, म ⁀ रीप, मप, सां ध, (सां), धनि॒प, मपधपमग, रीगरीम, ग, री, सा म री, प। प, पप सां ध, सां, सांरींसां निसांरींगं मं रींसां, रीं, सां धनि॒प, मपधनि॒सां ध, नि॒, (नि॒) प, मपधसां ⁀ मपम।
15	**कलावती** नया राग प्रचार में आया है।	नि॒	ग	ध	सापनि॒		री म	री म	रात का दूसरा प्रहर	ग, पधनि॒, धप, ग	सा, ग, प, धप, गप, धनि॒धप, गपधप, ग, सा, गपधनि॒सां, नि॒धप, नि॒धपग, गपधप, ग, सा। पग, पधसां, निधसां, धसां, गं, सां, गपं, गं, सां, धनि॒सां, नि॒धप, गपधनि॒धप, गपधप, ग, सा।

भैरव थाट के राग

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
1	**भैरव** इसमें ऋषभ-धैवत क्रमशः ऊपरवाले 'ग' तथा 'नि' के कण से और क्रमशःनीचेवाले 'सा' और 'प' के कण से आंदोलित रहते हैं।	रे ध़ नि़	ध़	रे़	सागमपनि	नि़ वैकल्पिक	०	०	प्रातः काल	म म ग म रे़ ग ग रे़ रे़, सा	नि़ सा प प प सां, ध़ ध़ ध़ ध़, प, ग ग म, म, प, म, ग, म, ग सा सा सा (म), रे़ रे़ रे़ रे़, सा सा सा सा। नि़ सारे़, रे़, रे़, सा नि़ नि़ रे़ सा, नि़सारे़सा ध़, ध़, नि़ सा ग ग ध़, नि़, सा, रे़, रे़,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
1	**भैरव (क्रमशः)**										ग रे ग, म , प , (म) ग रे, ग रे सा। म प, प, नि ध, नि ध, नि, सां, सां, सां, नि, सां, नि ध नि ध नि ध नि सां नि निसांरें सां रें, सां रें, सां रें, निसां, नि ध, नि ध, नि ध, प,मग, म ग, म ग, मप, नि ध, ध सां, नि ध, प, म, ग, रे, ग, म, प, म, ग, म, (म) ग रे, ग रे ग रे ग रे सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
2	**कालिंगडा**	नि क्वचित् ध रे	ध	प अथवा ग	सा अथवा ध	नि क्वचित्	०	०	प्रातः काल	धप, गमग, निनि सारेग, म। ग पर न्यास	धप,मपधप, गमग, प पमग-रेसा, रेग, म, गमपध, मपधप गमग, नि, सां धप,गमपध, निनि धप, म, धे, गमग, मग-रेसा, सारेगम, धधपधनि, सां, सां, रेंसांरें, नि, सां, नि, सारें (सां) धप, गमपधनि, सां, धप, गमग, गमपपमगरेसा सारेग, मा।
3	**रामकली**	रे ध मं नि	ध अथवा प	रे	सागमपनि नि या सागमधनि नि	मं नि रागांतर्गत	०	०	प्रातः काल	मं प, गम, ममप, मं प	सा, म ग, म ग म म, मप, मं प, मं प प नि ध, नि ध नि ध

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
3	**रामकली (क्रमशः)**									नि ध, प, म प, प ध नि	नि ध प, मप, मपधनि ध ध, नि ध, प, ग, म, (म), री, री, री, सा। प, प, ध, सां, सां, सां, निसां, नि ध ध, सां, निसांरींसां, ध प, म प ध नि ध , प, मप, म, ग, म (म) री, री, सा।
4	**बंगालभैरव** ऋषभ और धैवत भैरव की तरह आंदोलित	री और ध	ध	री	सागमपनि	०	नि	नि	प्रातः काल	साध	सा, ध, ध, प, गम, प, गम, गमरी, सा, सारी, सा, ध, सा, री, री, सा, गमरी, पगमरी, री, सा।

	तरह आंदोलित	-									

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
5	**आनंद भैरव** री और ध भैरव की तरह आंदोलित। भैरव-बिलावल मिश्रण	रे नि	म	सा	रेगपधनि नि	नि रागांतर्गत	०	०	प्रातः काल	धनिप म, प म रे, रे सा	सा, मगमरे, गप, मगमरे, सा, सारेग, म, म, म, प, धनिप, म प, मग, मरे, रे, सा म, मगप, सां, धनि, प, म, प, मग, म रे रे रे, सा। पपसां, सांरें, सां, रें, रें, गं म, रें, रें, सां, सां, रें, सां, ध नि प म, रे, गप, मग, म, रे, सा।
6	**सौराष्ट्र भैरव** अथवा **सौराष्ट्र टंक**	रे ध	म	सा	रेगपधनि ध	०	०	०	प्रातः काल	म, ध. मधसां, निध, म	सा, सा, धनिसाम, म, म, म, मध, मधसां, रेंसां, म, मप रे रे, सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
6	**सौराष्ट्र भैरव** (क्रमशः)										म, गमप, प नि ध, नि ध, प, प, ध, प म प, प म म प, मग, री, सां, सां रींसां म ग प, मग, म ग री, सा।
7	**अहीर भैरव** काफी-भैरव मिश्रण। री आंदोलित। एक प्रकार : जयपुर घराने के अनुसार	री और नि	म	सा	रीगपधनि	री जयपुर घराने के अनुसार	०	०	प्रातः काल	मप, ध नि ध प, ध, म, पध, मग, म (म) ग री, सा	जयपुर घराने के अनुसार सा, म (म), री, गमप, मग, म ग री री सा, रीग, म, म, मप, ध, नि, धप, ध, म, पध, मग म, (म) ग री, सा म, री, ममप, प, म, प, ध, नि, ध, प, ध, म, प, ध, मग, म, ग री, गप, मग, म ग री, ग री सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
8	अहीर भैरव दूसरा प्रकार मतांतर से	रे और नि	म	सा	रेगपधनि		०	०	प्रात: काल	धनिरेसा	सा, नि॒ध, नि॒रे॒, सा, रे॒ग, म, गमप, मग, रे॒, सा, सारे॒गम, गमपधनि॒धप, म, गम, प, म, रे॒, सा॥ ध, नि॒नि॒सां॒, रें॒, सां, गंमं, रें॒, रें॒सां, नि॒ध, प, गमपधनि॒सां, रें॒, सां, नि॒ध, पम, गम, रे॒, सा॥
9	शिवमत भैरव अथवा शिवभैरव	रे ग नि	ध	रे	सागमपनि नि ग	ग रागांतर्गत और क्वचित् ध	०	०	प्रात: काल	म ग म रे॒, सा, नि॒ सा, ग॒ रे॒ सा	सारे॒रे॒सा, गमपगमरे॒सा, नि॒सा, ग॒रे॒सा, धपगमप गमरे॒, सा, पप गम, रे॒, गमधप, गमरे॒, सा, ग, गमरे॒, गपमगरे॒, सा, नि॒सा ग॒रे॒सा, नि॒सा, ध, निधनि॒प, मपध, नि॒सा, गमरे॒, गपमग, रे॒ सा। प ग, म ग, मरे॒, गप, मग, मरे॒, सा, नि॒सा,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
9	**शिवमत भैरव** (क्रमशः)										रे॒, सा, रे॒ग॒रे॒सा, साध॒ सा, म म नि ग, गमरे॒, सा, प, ध॒, नि, सां, सां रें॒, सां, नि ध॒निसां, रें॒ग॒रें॒सां, निसांधनि॒धप, पध॒निसां, ध॒प, मग, मरे॒, सा।
10	**प्रभात भैरव**	रे॒ ध॒ मं	म	सा	रीगपध॒नि	मं रागांतर्गत	०	०	प्रातः काल	ध॒, मं, म	सा, रे॒रे॒सा, ग, म, गरे॒सा, म, म, गम, पध॒पम, रे॒, गममं, गम, गरे॒सा, ध॒, सा, गमगरे॒,सा, सा, ध॒, नि॒सा, सारे॒ग, रे॒गम, म, म रे॒गममं गमगरे॒सा ध॒नि॒साम म गम, ध॒ध॒प, मग, रे॒, ग, मम, गमग, रे॒सा पप, ध॒, ध॒, निसां

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
10	**प्रभात भैरव** (क्रमशः)										सां, ध़निसां, रीं, रीं, सांनिध़प, मगम, ध़, प, मग, री़, सा।
11	**ललित पंचम**	री़ ध़ मं	म	सा	रीगपध़नि मं	०	प		प्रातः काल, पौ फटने से पूर्व	प, मंध़नि ललितांग	सां, ध़नि़साम, मंग, प, मंध़निमं, म, पग, मंध़सां, रींनिध़निध़मध़मंम, मंग, प, ग, री़, सा, ध़नि़साम, ग, मंध़ मंध़सां, सां, रीं, सां, सां, निध़ नि, निरींनि ध़ नि, मंध़मंम, म, मग, गनि, मंधमं मं गरी़, सा, साम, ममनिसां रींनिध़निध़मं, ग म ग

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
12	**मेघरंजनी**	म॑ रि॒	म	सा	रि॒ ग नि	०	प ध॒	ध॒ प	प्रात: काल, पौ फटने से पूर्व	सां ⁀ म ललितांग	सा, नि॒रि॒गम, म, म मंग, रि॒ग, म, म, नि, निसां, रीं॒ सां, सां, ⁀ म मम, मंग म, म, नि, निसां, रीं॒सां निरीं॒गंरीं॒ सां, रीं॒सां, सां, सांनिरीं॒सां, सां, ⁀ म, ममंमंग।
13	**गुणकरी या गुणक्री**	रि॒ ध॒	ध॒	रि॒	सामप	नि॒ किंचित् कणरूप में	ग और नि	ग और नि	प्रात: काल	⌜प म रि॒, भैरव की तरह ही भैरव अंग। रि॒ ध॒ आंदोलित।	⌜सा ⌜सा प॒ प॒ रि॒ रि॒ रि॒, सा, ध॒, ध॒ ध॒, सा सा ⌜ग सा, रि॒ रि॒ रि॒, पम रि॒ सा⌜प सा, सा ध॒ ध॒ प, म, प, ⌜ग ग नि॒ म, रि॒, रि॒, सा। म, प, ध॒, नि॒ ध॒, सां, सां, सां, रीं॒, ⁀ सां, ध॒,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
13	**गुणक्री** (क्रमशः)										प, मपधसां धप, म, प, म, म रे रे, सा
14	**जोगिया**	रे ध	म	सा	रे प ध नि नि	नि क्वचित्	ग और नि	ग	प्रातः काल	रे ध आंदोलित नहीं। रेमप ध, म, रे सा	सा, रे, सा, रेम, मप, मपध, धम, पम, रे, रेमपध, म, पम, रेसा, म, पध, सां, नि ध, प, म, प, ध, नि, ध, म, पम, रे, सा। म, पधसां, ध, रें, रेंसां, ध, मप, मपध, सां, धप, धनिध, म, पम, रे, सा।
15	**देवरंजनी**	ध नि	म	सा	प ध नि नि	नि किंचित् अवरोह में	रे और ग	रे और ग	प्रातः काल	नि सा, म, म पध म पम, सा	सा, म, मप, ध, प, ध, धसां ध, प, सांध, निध, प, म, पम, मपधसां, मपम। मपध, धसां, सां, सां, म, सां, निसांध, प, मपसां, धनिधपम, सा, म, मपधसां, मपम।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
16	**बिभास**	रे ध	ध	ग	सा रे प	०	म और नि	म और नि	प्रात: काल	प ग सा, गप, पधं, ध प प ग, ग रे सा	सा, ध, प, गप, ध, प, गप, गरेसा, सारेगप, पध, ध, प। पग, पध, धसां, सां, रें, सां, गंरें, सां, सांरेंगंपं, गंपंगंरेंसां, धरें, रेंसां, ध, प, गप, पध, धसां, ध, प, गप, ध, प, गप, ग रे, सा।
17	**ज़ीलफ** एक प्रकार : कहते हैं कि अमीर खुसरो इसे प्रचार में लाए।	ध	ध	ग	सामपनि		रे और नि	रे और नि	प्रात: काल	नि सा, गम, पमप, ध ध, ध, प मगम	सा, गम, प, प, प, ध, ध, सां, ध, प, पप, मगम, पध, सां, पपमप, मग, म । मतांतर: निसा, गमप, पम, पधसां रेंसां, प, प, धपनिध, प, मगम, सारेगमप, मगरे, पधनिसां, सांसांनिसां, निसांरेंसांनि धप, धपम गमपधरेंसांनिधपमपगमरे।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
18	**गौरी.** एक प्रकार केवल शुद्ध मध्यम का	रे ध	रे	प	सागमधनि	०	ग ध		सायं काल	रेमगरे सारेसारे नि, सा	सानिधनि, रेगरेम, गरेसारे, निनिसा, मधनिसा, धनिसा, ममरेग, रे, सा, मपधपम, रेग, रेरेसा, नि, सा मपधपम, धपम, रेग, रेसा।
19	**जंगूला**	ध रे नि	म	सा	रेगपधनि	नि रागांतर्गत	०	०	प्रात: काल	गम, गमप, मग, रे सा। धनि, (नि) प	सा, गम, गमपम, रे, सा, सारेगम, गमप, मग, मरे, सा। गम, ममप, पसां, सां, ध, नि, प, म, प, ध, नि, (नि) प, मग, मरे, सा।

पूर्वी थाट के राग

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
1	पूर्वी	री॒ म॑ ध॒	ग	नि	सारीममंप ध॒	म (शुद्ध) रागांतर्गत	०	०	सायं काल	नि॒, सा री॒ ग, प ध॒ मं प, ग म ग, री॒ म ग	सा, नि॒, सारी॒ग, ग, मग, री॒गमंप, मं, गमग, री॒गमंप, ध॒मंप, गमग, निध॒प, ध॒पमंप, गमग मंध॒मंग, मं, ग, री॒ सा नि॒, सारी॒ग, री॒मग, मंग, पं, मं ध॒प, सां, सां, सां, निरीं॒सां, निरीं॒गं, रीं॒सां निध॒नि निरीं॒निध॒प, मंध॒निध॒प, ध॒प, मं, गमग, री॒ग, मंध॒मंग, मं, ग, री॒, सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
2	**श्रीराग**	रे म ध	रे	प	सागमधनि	०	गध		सायं काल	मं, प, ध, मं ग रे, प रे	सा, नि रे, ग रे, सा, निसा, प रे, ग, रे, ग रे, सा। सा, नि रे, रे, प, प, मं ध मं ध, मं, ग, रे रे, प, रेग, रे, रे, सा। प, ध, प, मंपनि, निसां, सां, नि रें सां, नि, रें, रेंगं, रें, सां, नि, निसांरें, नि ध प, मंप, ग रें, सां, रें नि ध प मंप, मं पध, मंग, रे, प, रेग, रे, सा

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
3	**पूरिया-धनाश्री**	रे॒ मं ध॒	प	रे॒	रीगमंधनि	०	०	०	सायं काल	मंरे॒ग, प	सा, नि॒रे॒ग, मंरे॒ग, प, मंग, मंरे॒ग, मंधमंग, मंधनिधप, धमंग, मंरे॒ग, रे॒सा, नि॒रे॒ग, प, मंधनिरें॒ निधप, निधप, ध, मंग, मंरे॒ग रे॒सा। मंग, प, धप, सां, सां, सां, निरें॒सां, निरें॒गं, रें॒सां, निरें॒निधप, मंधनिरें॒निधप, मंधनिधप, मंधमंग मंरे॒ग, रे॒सा।
4	**वसंत.** एक प्रकार: बंदिशों में वसंत ऋतु का वर्णन होनेवाला ऋतु राग	रे॒ मं ध॒	सां	प	रे॒गमर्म-धनि	म (शुद्ध) रागांतर्गत	प और नि गौण	०	प्रात: काल, वसंत ऋतु में कभी भी	रें॒निधप मं ग मं ग	मंधसां, नि, ध॒, प, मंगमं ग, मंध॒ ध॒ रें॒, सां, सां(सां) नि, ध॒, प, मं प, (प) मंगमं, ग, नि, ध॒,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
4	वसंत (क्रमशः)										मं, ग, मं, ग, री सा नि सा, सा म, म, मं, ग, प, (प), मंगमं, ग, मंधरीं, सां। मंग, मंध, मंधसां, निरीं, सां, निरींगं, रीं, सां, धनि- रींमं, गं, रीं, सां, सां (सां), निधप, मंगमं, ग, निधमंग, मं, ग, री, सा सा, म, मं, मग, नि, ध, प, मंग, मंध, रीं, सां।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
5	**परज**	री॒ मं ध॒	सा	प	री॒गममंध॒नि	म (शुद्ध) रागांतर्गत	०	०	प्रातः काल, सूर्योदय से पूर्व	सांनिध॒प, मंपध॒प, गमग मंध॒नि, सांरीं (सां) निषाद पर न्यास	सा, ग, मंध॒नि, सां, रीं॒सां, निध॒नि, सां, निध॒प, मंपध॒प, गमग, प मपगमगरी॒सा, नि॒सागम, मंध॒नि, सांरीं (सां); ग, मंध॒मं, ध॒नि, निसां, सांरीं॒सांरीं॒निसां, निध॒नि ध॒निरीं॒गं, मं गं रीं॒ सां, रीं॒निसां, ध॒ रीं॒ सां रीं॒ निसां निध॒प, मंपध॒प, गमग, मंगरी॒सा, ग, मंध॒नि, सां।
6	**गौरी** दूसरा प्रकार : केवल तीव्र मध्यमवाला	री॒ मं ध॒	री॒	प	सागमंध॒नि	०	ग और ध॒ दुर्बल		सायं काल	सारी॒सा नि॒ध॒नि॒ सारी॒ रीगरीमं गरी॒ सारी॒ री नि॒सा	मंगरी॒सारी॒ (सा), नि॒ध॒नि॒, री॒ग, रीमंगरी॒सारी॒ री नि॒, सा, सा पप, मंध॒, मंग, री॒ग, री॒मं, गरी॒सारी॒ री नि॒,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
6	**गौरी** (क्रमशः)										सा, प, धनि, ध, मं प, ग, मंग-रीसा, रीनि, सा।
7	**गौरी** तीसरा प्रकारः दोनों मध्यमवाला	रे मं ध	रे	प	सागममंधनि	म (शुद्ध) रागांतर्गत	०	०	सायं काल	ग, मगरी सारीनि, सा, धनि मंधनि सा, रेग, रीम गरीसारी नि, सा	सा, सरीनि, धनि, सारी, रीग, रीम, गरीसारी नि, सा, म, गम, मधप, म, रीग म मं म ग, रीग, रीसा, रीनि, सा।
6	**त्रिवेणी** अथवा **तिरबन**	रे ध	रे	प	सागधनि	०	मं	मं	सायं काल	गपगरी, रे सारीसा	सा, रीसा, गपगरी, रे, सा, रे, गप, पधप, सां, नि, धप, धप, गप, गरीसा प, पनि, निसां, सां, रें

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
8	**त्रिवेणी** (क्रमशः)										सां, निरींगरीं सां, सानिधप, गप, धप, सां, प, गप गरीसा।
9	**टंकी अथवा श्रीटंक**	री मं ध	प	री	सागमंधनि	०	०	०	सायं काल	ग, री, सा, री री, गप, नि ध प, ग प ग री, सा	रीरी, गप, प, धधप, निधप, गपगरी, प, निरींनिधप, धनि, धप, निसां, निधपमंगरीग प, गरी, ग री, सा। पपधप, नि, सां, सां, निरींगं, रींसां, रींनिधप, मंधनिसां, रींनिधप, मंधमंग, मं ग री सा।
10	**मालवी**	री मं ध	री	प	सागमंधनि	०	नि	ध	सायं काल	म ध रीं सा, नि प, ग, मं ग री सा	सां, पग, पग, रीसा, साग, मंधरीं, सां, निप, ग, मंग, रीसा, सा, ग, मंधसां, निप, मंग, मंग, रीसा, ग,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
10	**मालवी** (क्रमशः)										मंधसां, सां, सां, रीं,गं, रीं, सां, निप, मंधसां, रींनि, प, मंधसां निप, मंग, मंगरीसा।
11	**बिभास** दूसरा प्रकार:	री ध	ध	री	सागमंधनि	०	मं नि दुर्बल इसमें म तो नहीं के बराबर है	मं	प्रातः काल	धधप, सांध, निधप, धप, ग री सा	धधप, धप, गपगरीसा, सारीसा, गप, धधनिधप, पगपधसांरींसां, निधप, सांध, निधप धप, गरीसा। पमं गपध सां, सांरींसां सांरींगंरींसां, सांनिधप, सांधनिधप, धपगरीसा।
12	**रेवा** पूर्वांग प्रबल राग	री ध	ग मतांतर: री	ध	सारीप मतांतर: सागप	०	मं नि	मं नि	सायं काल	सारीग, पपधप, ग, सारीग	ग, रीग, पग, रीसा, सारीग, पपध, पग, सारीग, रीग, सांरींसां धप, ग, पग, रीसा। पपधपसां, सांरींसां, गंपं, गंरींसां,सागप, रीगपधसां, रींसां, धप, गपगरीसा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
13	**जेतश्री**	रे॒ मं॒ ध॒	ग॑ मतांतर प	नि मतांतर सा	सारे॒मंपध॒ मतांतर: रे॒गमं॒धनि	०	रे॒ और ध॒		सायं काल	नि॒सा, ग, मंगमं, गमंपमं ग, रे॒सा	सा, नि॒सागप, मं॒धप, मंगमं, गमं पमं ग मं, ग, रे॒सा, नि॒, सागमंप, सा, गप, मंगमं, गं, रे॒सानि॒सा, ग, मंप, ध॒प, नि॒ध॒प, मंग, मंग, रे॒सा, प, ध॒प, सां, सां, रें॒सां, निसां; गंरें॒सां, रें॒नि॒ध॒प मं प, मंग, मंग, रे॒सा।
14	**दीपक**	रे॒ मं॒ ध॒	सा अथवा प	प अथवा सा	रे॒गमं॒धनि	०	रे॒	नि	सायं काल	नि॒सा, गमं॒ध॒प सां रें॒सां, पग, पग, रे॒सा	सां, प, गपगरे॒सा, सागप, मं॒ध॒प, गमं॒ध॒पसां, निसांमें॒रें॒सां, प, गपगरे॒सा ग, मं॒ध॒प, सां, सां, निरें॒सां, सां। गंमंगंरें॒सां, नि॒सागमं॒ध॒प, सांरें॒सां, सां, पग, पग, रे॒सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
15	हंसनारायणी	रे॒ मं॒	ग	नि	सारेमंपध॒	०	ध॒	ध॒		निरेनिप, मंग, निरेग	निरेगमं, पमंगरे, गमंपमं, गरेसा, निरेनिप, मंग निरेगमं, रेगरेसा पपसां, सां, रेंरेंगंरेंसां, सां, रेंनिधप, मंग मंगरेसा।
16	मनोहर	रे॒ मं॒ ध॒	ग	ध॒	सारेमंप नि	०	प		सायं काल	धमंगरे गमंगरेसा	धमंगरे, गरेसा, मंधरेंनिधप, गमं-गरेसा मंधसां, रेंसां, रेंनिधप।

मारवा थाट के राग

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
1	**मारवा**	रे॒ मं॒	रे॒	ध	सागमंनि	०	प	प	दिन का तीसरा प्रहर	नि॒रे॒ धमं गरे॒	सा, रे॒, ध॒, सा, नि॒रे॒, रे॒गमंध, मंधमं ग, रे॒, गमंगरे॒सा, रे॒, नि॒रे॒नि॒ध, मं॒ध॒मं॒सा, नि॒, रे॒, रे॒गमंगरे॒सा, गमंध, मं, निधमंगरे॒, गमंगरे॒सा। मं, धमं, सां, सां, सां, निरें॒, सां, निरें॒, निरें॒निध, मंनिधमंग, मंधमंग, मंगरे॒सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
2	**सोहनी** उत्तरांग प्रबल अथवा उत्तर राग	रे॒ म॑	ध	ग	सा॒रे॒मनि	क्वचित् म शुद्ध	प	प	प्रातः काल सूर्योदय से पूर्व	मंधनिसां, रें॒सां, निधनि, ध, ग	सां, रें॒ (सां), निधनि॑ध॑, ग, मंधनिसां, रें॒, सां, नि, सांरें॒, (सां) निधनि॑ध, मंनिधमंग, मंगरे॒सा, साग, मंधनि, ध, मंधनिसां। मंमंधमं, धनिसां, सांरीसांरें॒ निसां, निधनि॑, ध, धनिरें॒गं में गंरें॒सां, सांरें॒सांरें॒निसां, मंधनिसां, निधनि, ध॒, मं॑ग, मंधनिसां।
3	**पूरिया**	रे मं धैवत शुद्ध स्थान से तानिक निचला दर्जा	ग	नि	सारेमंध		प	प	सायं काल, संधि-प्रकाश वेला	नि॒रे॒सा (सां) नि॒धनि॒ मं॒, ध॒, सा	नि॒ मं॑ग॒ मं॒ नि॒, रे॒, सा ध॒सा, (सा), नि॒धनि॒, ध॒ मं॒, नि॒ ध॒, सा, नि॒ रे॒मं, मं, ग, गमंधगमं, ध॒मं, ग,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
3	**पूरिया** (क्रमशः)										नि़ं रीमं, ग, मं नि़, री ा सा मं, ग, मंधमं, सां, सां, सां, निरीं, सां, निधनि, निरींनिमं, धगमं, ग, मं, मं ध नि नि मं, ग, गमंधगमं, ग, नि़रीसा।
4	**ललित**	री मं इसके धैवत के बारे में मतभेद। आज-कल कोमल ध का...	म	सा	रीगमंधनि मतांतर से रीगमंधनि	अधिकृत विवादी म (शुद्ध)	प	प	प्रातः काल सूर्योदय से पूर्व	नि़रीग म, म, मं, (म) ग, रीग, मं, ग, री, सा	ग, री, सा, नि़रीगम, म, म, मं, (म), ग, धमंधमं (म), ग, मं, ग, रीसा, गमंधसां, निरींनि, मंधमंम, गममं (म), ग, रीग, मं, ग, री, सा। ग, मंधमंध सां, सां, सां, निरीं, सां, निरींगं, रींसां सां, निरींनिधमंधमंम, म, म, मं,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
4	**ललित** (क्रमशः)	प्रयोग काफी रूढ़ 'ग्वालियर' परंपरा में शुद्ध ध।									(म) ग, मं, म, रे, सा। कोमल 'ध' लेने वाले गायक विस्तार में शुद्ध ध के बदले कोमल ध॒ लेंगे। यों इसमें ध महत्त्वपूर्ण नहीं, उसपर ठहराव भी नहीं। ध हो या ध॒ परिणाम में खास फर्क नहीं। कोई बीचवाला ध भी सुझाते हैं।... विचारहेमत है।
5	**पूर्व्या** अथवा **पूर्वा** (पूर्वी, पूरिया तथा मारवा का मिश्रण)	रे मं	ग	नि	सारेमंध	०	प	प	सायं काल	निरे ध॒ सा निरे ग, मं ग, रे नि, मं ध॒ सा	सा, गरेसा, निरेध॒सा, निरेग, मंग, निनि, धमंधमंगरेगरेसा रेनि, मं॒धसा, निरेसा, नि, रेग-मंधगमं, ग, मंगरेसा निधमंधमंग-रेग रेसा, निरेनि, धनिमं॒धसा, निरेसा, धनि, रेगमंधगमंगरेग, निधनिधमंग रेसा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
6	**पूर्वकल्याण दाक्षिणात्य** संगीत में भी प्रचलित। कल्याण-मारवा का संयोग	रे॒ मं	रे॒	ध	सागमंपनि	०	०	०	सायं काल	रीगमंप धनि मंपधमं, गरीसा निरीनि॒ध॒ धनि॒रीग मंप	ग, रे॒सा, निरे॒गमंप, मंगरे॒, गमंधमंगरे॒सा, गमंप,मंधमं, धनि (प) ध, मंग, निधमंगरीसा। ग,मंध, मंधसां, सां, सां, रें॒सां, निरें॒, निधनिधप, गमंपधनिसां, मंध, प, मग, निधमंगरे॒सा।
7	**मालीगौरा** श्रीराग और पूरिया का मिश्रण	रे॒ मं ध॒	रे॒	प	सागमंध॒ धनि	ध॒ रागांतर्गत	०	०	सायं काल	रे॒प धनि॒सा रे॒नि॒ध॒प, मं॒ग मं॒, ध॒सा	सा, रे॒सा, धनि॒सारे॒, रे॒नि॒ध॒प, मं॒ग, मंध॒सा, नि॒रे॒, सा, निरे॒ग, मंध, गमं, ग, मंगरे॒सा, नि॒सा, रे॒, सा, प, प, प, मंध॒, प, मंध॒, प, मंग, मंधमंग, रे॒ग, मंधमंग, मंग रे॒, सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
8	**जैत अथवा जेत** एक प्रकार ओड़व	रे	प	सा	गधे	०	मं नि	मं नि	सायं काल	पध ग सागप, साप	प,पध, ग, प, गरेसा। सारे ग, पगप, पध ग सागपध, ग, रेग, पग, पगरेसा। पपसां, सांरें, सां, गंरेंसा गंपंगंरेंसां, रेंसां, सां, पध ग रेग, पगरेसा
9	**जैत अथवा जेत** दूसरा प्रकार	रे	प	सा	रेगमंध	०	नि	नि	सायं काल	पध ग, साग, साप	सा, पगप, ध, ग,प, मंधप, ध गप, गरेसा, पगप, पसां, पध ग रेगपध गप, ग, रे, सा। पपसां, सांरें, सां सांरेंगंपं, गंरेंसां, मंधसां, रेंसां, प, पध, ग, पगरेसा

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
10	**जैत अथवा जेत.** तीसरा प्रकार	री॒ मं ध॒	प	सा	री॒गमंध॒ धनिरी	री ध॒ रागांतर्गत	०	०	सायं काल	पध, ग	सारी॒गपगप, मं, ध, पमंधपग, पग-री॒सा, नि॒री॒ध॒सा, री॒गप, मंध॒प, ध॒पग, पगरी॒सा। पपसां, सांरींसां, पग, पगरी॒सा, सा, प, पधग, प, सागपग, पध॒पगरी॒सा।
11	**बरारी अथवा बराटी** मतांतर से पूर्वी थाट का। याने इसमें कोमल धैवत लेते हैं।	री॒ मं	ग	ध मतांतर से ध॒	सारी॒-मं पनि	०	०	०	सायं काल	पध, ग, साप, गप	सा, प, पग, री॒ग, पधग, प, ग, री॒सा, नि॒री॒ग, मंधप, पग, री॒सा सा, नि॒री॒गप, मंधसां, निधप, पमंधग, री॒ग, पगरी॒सा। ग, मंधप, सां, सांरींसां, निरींगं, रींसां, मंधसां, रींसां, निप, मंग, पग, री॒सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
12	**बिभास** उत्तरांग प्रबल	रे॒ मं	ध	ग	सारे॒मंपनि	०	०	०	प्रातः काल	गप, मंध,	प, ध, प, गप, ध, प, गप, ग, रे॒, सा, सारे॒गप, मंध, प, निधप, ध, गप, मंध, पग, पगरे॒सा, प, मंधसां, रें॒सां, गंरें॒सां, रें॒सां, निधप, धमंध, पग, प, ग, रे॒, सा।
13	**पंचम** एक भेद : प वर्जित	रे॒ मं	म	सा	रे॒गमंधनि	म अधिकृत	प	प	प्रातः काल सूर्योदय के पूर्व	निधनि मंधसां, रींनि, ध, मंधमं, म मंग	सां, मंधसां रें॒नि, ध, मंधमंम, ग, धमंगमंगरे॒सा, धनि॒साम, मग, मंधनिमंधसां म, मंग, मंधसां, सां, रें॒ सां, निरें॒गं, रें॒सां, रें॒नि ध, मंधमंम, मंग, मंधनिमंध सां।
14	**पंचम** दूसरा प्रकार	रे॒ मं	म	सा	रे॒गमंधनि प	म अधिकृत	०	०	प्रातः काल		रे॒सा, नि॒रे॒गम, प, धमंधमं, मग, पगरे॒सा। मंधसां, रें॒नि, ध, मंध, म, प, ग, पगरे॒सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
15	**भटिहार** अवरोह में मांड अंग। जनश्रुति है कि यह राजा भर्तृहरि निर्मित है।	रे॒ मं॒	म	सा	रे॒गमंप-धनि	म अधिकृत	०	०	प्रात: काल सूर्योदय के पूर्व	निप, धम, पग	सा, सा॒ध, ध प, म, पग, मंधसां, रें॒नि, ध धधनिप, म, पग, धमंग, पग, रे॒सा, सा सा॒ध, ध, मंधसां, रें॒रें॒सां, निरें॒गं, रे॒सां, सांसांनिध, निप, धम, पग, मध, ध, मं, ग, प, ग, रे॒, सा।
16	**भंखार अथवा** भक्खार	रे॒ मं॒	प	सा	रे॒गममं-धनि	म	०	०	प्रात: काल सूर्योदय के पूर्व	नि॒सा, ग म प, म प, ग	सा, नि॒सा, गमप, म, पग, रे॒सा, सागमप, मंध, मंधमंग, गमप, पग, रे॒सा. नि॒, सारे॒ग, मग, मंधमंग, पगरे॒सा
17	**साजगिरी** पूरिया और पूर्वी-मिश्रण	रे॒ मं॒	ग	नि	सारे॒मंधध प	म	०	०	सायं काल	नि॒रे॒ग, म, नि मं, ध मं, ग	सा नि॒रे॒ग, रे॒मं, प मं, ग, सा नि॒ रे॒, सा, नि॒रे॒ग, रे॒सा, नि॒रे॒नि॒, मंधमंसा

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
17	साजगिरी (क्रमशः)										सा, नि॒ री॒ ग, री॒, सा नि॒रीगम, म, म ध ध॒ नि नि॒, मं, ध॒, ग, गमं गमंपमं ग, री॒ सा, सा, सा, प, प, पध॒, प, प, मंध॒, मंग, मंरी॒ग, री॒ सा नि॒री॒नि॒, मं॒ध॒मं॒सा, सा, नि॒री॒गम, म, मनि ध॒ नि॒, प मं, धगमं, ग, गमंपमं, ग, री॒, सा।
18	ललितागौरी मंतांतर : (कोमल ध लेते हुए) पूर्वीथाट का मानते है। किंतु बंदिश में कोमल ध नाम के वास्ते ही। अतः इसे मारवा थाट में रक्खा।	री मं ध	प	सा	रीगमर्म-धनि	म (शुध्द) रागांतर्गत	०	०	सायं काल		मंधनि, री॒गं री॒सां सां, री॒नि, सांध, निप, ग, मप। धनि, प, मपग, री॒ग, री॒सा, री॒प, पधनि, प। ग, मप, मं, ध, सां, सां, री॒, सां, निरी॒गं, री॒सां, निध॒प, पधनि, प, ग, मप।

काफी थाट के राग

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
1	**काफी**	ग॒ नि॒	प मतांतर से ग॒	सा मतांतर से नि॒	रीगमध नि॒ नि॒; मतांतर से सारीमपध	ग (शुध्द) ध क्वचित् कोमल	०	०	मध्य रात्रि, वैसे कभी भी	सा नि॒ सारी म॒ग॒, मपमप	सा, री म॒ग॒, रीसा रीप, मप, मपधप, मप म॒ग॒ री, रीपमपम ग॒, री सा, सा नि॒, सारी म॒ग॒, रीसारीप, ममपधनि॒, सां, सां, सांरीं मं॒ग॒ं, रीं, सां, निसां, निसांरीं, सां, नि॒ ध, प, मप, पपध, म॒ग॒, री, रीपमपमग॒रीसा, सानि॒सारी म॒ग॒, री सा, रीप।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
2	**बागेश्री** पुरानी परंपरावाली बंदिशों में पंचम अधिकतर गौण नहीं है। काफी की तरह पंचम पर सम। इसे 'बागेश्री कानड़ा' या 'पुरानी बागेश्री' भी कहते हैं।	ग नि	म	सा	रीगमध नि नि	नि (शुध्द) क्वचित आरोह में	प		मध्य रात्रि,	म सा मग, री, सा सा ध नि सा, म	सा, रीसा, नि़ध, धनि़सा, सा, म, म, म म ग, मध, पधनि, ध, म, गमधनिसां, निध, पधनि ध, म, मपध, म ग, म ग री सा। मग, मनिध, निसां, सां, निसां, निसांरीं, सांनिसां, निध, धनिसांमं, मं, गं, रीं, सां, निसांरींसां, निसां, मधनिसां निध, मध, मग, मगरीसा (पुरानी बागेश्री) सा, नि़सा, मपम, ग री, री ग, सारीमपध, पधनि, ध, म, पगरी, नि़सा नि़री, सा। म, गमप...

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
2	**बागेश्री** (क्रमशः)										नि॒पसां, नि॒सां रीं, सां, नि॒सांनिध, पधनि॒, ध, म, प ग॒, री, नि॒सा, नि॒री, सा।
3	**बिंद्राबनी अथवा वृंदावनी सारंग**	नि॒	री	प	सामनि॒नि	ध क्वचित्, नि शुध्द रागांतर्गत	ग॒ ध	ग॒ ध	दोपहर	नि॒ सा री, नि॒ ⌐म सा री, म ⌐म प री, नि॒सा	सा, री, रीसानि॒, नि॒सारी री ⁽री⁾प, प, ᵖमरी, मरी, नि॒सा, म॒पनि॒सा, नि॒सा री, रीमपनि॒, प ᵖमरी, रीप, ᵖमरी, सारी, नि॒, सा। म, मप ᵖनि॒, प, नि, नि, निसां, सां, निसांरीं, मंरीं, पं ᵖमंरीं, सां, रीं, मंरीं, सां, निसांरीं, नि॒, प, मरी, रीमपसां, ᵖनि॒, प, ᵖमरी, रीम पमरी, सा॒, नि॒, सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
4	**भीमपलासी**	ग॒ नि॒	म	सा	रीगपधनि॒ नि	०	री ध		दिन का तीसरा प्रहर	सा सा नि॒ नि॒, सा, सा ग॒ री, सा	सा,रीसा, सा नि॒, सा नि॒, सा प सा नि॒, सा सा नि॒ सा नि॒, सा, सा ग॒ री, सा, सा नि॒सा म, म, म, म म ग॒, प, म, प म ग॒, सा नि॒, सा म, ग॒, री, सा, सा, म, मग॒प, धप, म, प, प नि॒धप, म, ग॒पम, नि॒, सा, म, ग॒, री, सा। प म ग॒, म ग॒, मप सां नि॒ प सां नि॒, सां, सां नि॒, सां सां गं॒, रीं, सां, सां नि॒, सां नि॒सां नि॒धप, म म प, नि॒, ध, प, म, नि॒ सा, म ग॒ री सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
5	**पीलू** अति लोकप्रिय छोटीसी धुन। भीमपलासी, गौरी तथा भैरवी का मिश्रण	रे॒ ग॒ म॑ ध॒ नि॒	ग॒	नि॒	सारीरी-मम॑ पध॒-धनि॒ ग	रे॒ ग म॑ ध॒ नि सभी रागांतर्गत	०	०	दिन का तीसरा प्रहर	ग॒, सानि॒ मन्द्र निषाद-पर न्यास	सा, सा ग॒, सानि॒, म॒प॒नि॒, नि॒सा, पमपग॒, (सा), ग॒, (ग॒) सानि॒, नि॒, सारी॒ (सा), ध॒प॒, म॑, ध॒नि॒, नि॒सा, गमपध॒पग॒, रीपमपग॒, (सा)। सा म॒ ग॒ म॒ ग॒ मप, धप, म, गम, गमप, गमपधनि॒धप, गम, रीमप-ध॒पग॒, रीपग॒, सारीमग॒, सा (सा) नि॒, प॒ध॒म॑, ध॒नि॒, नि॒सा सा ग॒ म॒ ग॒ सा। इसका अंतरा प्राय: तारसप्तक में नहीं जाता। और गया भी तो पूर्वांग तथा मंद्र सप्तक के स्वरों की पुनरावृत्ति होती है।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
6	**गौडमल्लार** प्रकार दूसरा, ध्रुपदियों का कोमल 'ग' वाला ऋतुराग। राग की बंदिशों में वर्षा ऋतु, बिजली का चमकना, बादलों की गड़गड़ाहट, मूसलाधार वर्षा का वर्णन	ग़ नि़	म	सा	रीगपध-नि़नि	नि	नि अल्प	०	रात्रि; वर्षा ऋतु में कभी भी	म‿री, मरीप, मप-धसां, धनि़प, मपम	सा, सा नि़‿प, मपधसां (सां) धनि़प, मप, म, म‿री, री, सा, री मग़ पमम‿री, सा। नि, निसां, सां, रीसां, निसां रींमं रीं निसां, रीसां, धनि़प, मपधसां, धनि़प, मग़ मग़ म, नि़, प, धसां, धनि़प मग़ मग़ म, मरी, सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
7	**मियांकी मल्लार अथवा मियांमल्लार** वर्षाऋतुराग	नि॒ ग॒	म	सा	रीगपधनि॒ नि				रात का दूसरा प्रहर	म ⁀ री ⁀ सा धनि॒मप नि॒, धनि॒, धनि॒ ध नि॒ सा म ⁀ रीप, मप नि॒, धनि॒, ध नि, सां ⁀ म म ग॒ ग॒ म, री, सा	सा, री, सा, नि॒, म॒, प॒, नि॒, नि॒ ध॒, नि॒, नि॒ ⁀, नि॒, नि॒, सा. सा, री, सा, सा, म ⁀ री ⁀ प, मप, म म ग॒ ग॒ म (म) ⁀ री, सा, म ⁀ रीप, मप नि॒, ⌐ध नि॒ ⌐ध नि॒, नि॒ म, प, मपधनिसां, धनि॒, मप प (प), म म ग॒, ग॒ म (म), ⁀ री, सा। मप, प, नि॒, धनि॒, धनि॒ धनि, सां, निसां, रीं, सां, निसांरींम

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
7	**मियांकी मल्लार** (क्रमशः)										रीसां, मं, रीं पं, पं, ग़ं ग़ं मं (मं) रीं सां, निसांरीं, धनि़प, निपमपधनिसां ग़ ग़, म (म) री, सा।

काफी थाट के रागों में 'बहार' और उसके प्रकार

8	**बहार** (बंदिशों में नई कोंपलों और कलियों तथा कोयल की कूक आदि का वर्णन रहता है।)	ग़ नि़	म	सा	रीगपध नि़ नि	०	रीप अल्प	ध	मध्य रात्रि; बसंत में कभी भी	नि़ प ग़मध	नि़, प, मप ग़मध धनिसां निसां नि़ प मप ग़मपग़म रीसा, नि़साम, मप, ग़, म, नि़ध, धनिसां, निसांरींसां नि़धनिसां। ग़मनि़, ध, निनिसां, निसां, निसां

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
8	**बहार** (क्रमशः)										निसांरीं, सां, निसां, नि॒, ध, गं॒, गं॒मं, रीं, सां, नि॒, ध, धनि॒सां.
9	**बसंतबहार** बसंत और बहार को मिलाकर	री॒ ग॒ मं ध॒ नि॒	म	सा	री॒रीग॒गमं पधधनि॒नि		०	०	रात्रि	सांनिधप मंगमं, ग, मंध॒ री॒, सां, निसां, निधप, मंगमंग, री॒, सा म, मप, म ग॒, म, नि॒ध, धनिसां	मंध॒सां, नि, ध॒, प प, (प), मंगमं, ग, मंध॒री॒, सां, निसां, धनि॒सां, प नि॒, प, मप, म ग॒मपग॒म, री, सा, सा, म, म, प, (प), मंगमं, ग, मंध॒सां। नि॒, ध, धनिसां, निसां, निसांरीं, सां, निसां, नि॒ध धनि॒सां, मं , गं, रीं, सां, ध सां (सां) निधप, मं प, (प), मंग मं, ग, निधमं गरीसा म, मपगम, नि॒, ध, धनिसां।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
10	**भैरवबहार** भैरव और बहार को मिलाकर	रे ग ध नि	म	सा	रेरेगग पधधनिनि				सुबह	नि ध, ध, प, मप, ग, म, मप ग म, रे, सा, म, निध, नि, प। मतान्तर से म, रेग रे, सा।	सा नि नि सा, रे, रे, सा, ध, ध, सा नि सा, रे, रे, रे, सा, निसा, म, म, मगप, म (म) सा रे, रे, सा, ध ध प मप, म म मग, मप, ग ग म, मनि, ध, धनिसां, निसां, नि, प, मप, नि नि म ग, म, म ध, ध, प, मप, ग म ग, म, रे रे, सा। मतांतर से: म, रे, ग, रे, सा

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
11	**मालकंस बहार** बहार और मालकंस को मिलाकर	ध नि	म	सा	रीगपध-धनिनि				रात का दूसरा प्रहर	मगसा धनिसा म, मग मध, नि प, मप, गम री, सा	सां, धनिधम गमगसा निधम, गमधनिसा, साम, म ग, मध, धनि ध, म, ग, मप, ग, म, ग, री, सा। सा, धनिसां, सां, निगं, सां, निधम, धनि, ध, म, धनिसां, गंमं, रींरीं सां, निध, निप, गम, रीसा।
12	**हिंडोल बहार** बहार और हिंडोल को मिलाकर	ग मं नि	सां	म	रीगमप	०	०		रात का दूसरा प्रहर	सांधसां मंधसां, ध, मं, गमंगसा धसा	सां, धमंगसा, धसा, म, प ग, म, मनि, ध, धनिसां मंगं, सां, धसां,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
12	**हिंडोल बहार** (क्रमशः)									म, मप, ग॒म, नि॒ ध, धनि सां, मं गंसां धसां, मंधसां नि॒प, मप, ग॒मरीसा	मंधसां, नि॒, प, ग॒, म, री, सा, मं, ग, मंधसां।
13	**जौनपुरी बहार** जौनपुरी और बहार को मिलाकर	ग॒ ध॒ नि॒	प	सा	रीगमध॒-धनि॒नि	०	०	०	सुबह	रीमप, मग॒ सारी, मप सां, नि॒पम	सां ग॒ री, सा, म, ग॒मप, ग॒, रीम प, म, ग॒, री, सा सा, री, नि॒, ध॒, नि॒, प॒, सा। सां, नि॒धनिसां, सां, गं, रीं, सां रीं पं, गं, रीं, सां, नि॒धनि॒प मपनि॒ग॒, रीसा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
14	**बागेश्री बहार** बहार और बागेश्री को मिलाकर	ग नि	म	सा	रीगपध-निनि	०	०	०	रात का दूसरा प्रहर	नि ध म नि प, मग म	सा, धनिसा, म, मग, मध, निध, म, नि, प, मधनिसां, निध, नि, प, म, गमप, ग, मरी सा, निधनिप, सा, म, मनिध, निसां, निध, (नि), प, निनिपमगम, गमप, गमरीसा। निध, धनिसां, निसां, गंमंरींसां, निसां, निध, मधनिसां, निरीं, सां, मंरीं, सां, निसां, निध, (नि), प, निनिपमप, ग, म, री, सा।
15	**अड़ाना बहार** बहार और अड़ाना को मिलाकर	ग ध नि	म	सा	रीगपध-धनिनि	०	०	ध	मध्य-रात्रि		नि नि नि सां, निसांरीं सां ध, ध, नि, म प, मप, गमध, नि, (नि), प, मप, म गमरीसा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
15	**अड़ाना बहार** (क्रमशः)										म, मम, प, ग॒म, ग॒मधनिसां (नि॒) ध॒, नि॒ ध॒, नि॒, सां म, प, नि॒ ध॒, नि॒ ध॒, निसां, सां, सां, नि॒रीं, सां, निसां, नि॒ध, (नि॒), प, मपसां, ग॒मं पं, ग॒मंरींसां, निसां, रीं, सां, निसां, नि॒ध, (नि॒), प।
16	**सैंधवी अथवा सिंदुरा**	ग॒ नि॒	सा	प	रीगम-धनि॒नि	०	ग॒ नि दुर्बल		रात का दूसरा प्रहर	शुद्ध सैंधवी सा, री मपधसां नि॒ध प, मप, गरी, रीम, ग॒ सा रीसा। काफी मिश्रित मपनि, सां	शुद्ध सैंधवी : सा, रीम, प, ध, पधसां, (सां) नि॒ध, प, मधपग॒, री, रीम, ग॒, रीग॒, री, सा, रीम, प, नि॒ध, प म, पधसां धसां, रीं गं॒, रीं, सां, सांरीं, नि॒धप, मपध, ग॒, री, रीग॒

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
16	**सैंधवी अथवा सिंदुरा** (क्रमशः)									रीं $\overset{मं}{ग़}$, रीं, सां, रीं, $\overset{सां}{नि़}$ धमधपग़री, रीमरीग़, सारीनि़ सासारीं म, प, धम, प।	रीम, ग़, $\overset{सा}{री}$, सा, रीम, प। काफी मिश्रित सैंधवी : मप, नि, सां रीं, $\overset{मं}{ग़}$, रीं, सां, सांरीं, $\overset{सां}{नि़}$, धम, धप, $\overset{म}{ग़}$, री, रीग़, रीम, $\overset{री}{ग़}$, $\overset{सा}{री}$, नि़सा, सा, रीम, मप, ध, धरीं $\overset{सां}{नि़}$, $\overset{प}{ध}$, मप, नि, सां। म, मपनि, निसां, सांरीं $\overset{मं}{ग़}$ रीं, सां, नि, निसां, निसांरीं, सांनिरीं, नि़धपध, मप, नि, सां।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
17	**बरवा**	ग़ नि़	सा	प	रीगम धनिनि	०	ग़		रात का दूसरा प्रहर	ग़रीगसारीम, पधमप रीग़, सा म़, ग़, रीसा सा नि़, ध़, प़, मप़, नि़, सा, रीम, ग़रीगसा	ग़रीग़, सा, रीम, पध म म प रीग़, सा, म़,ग़,री सा, सा नि़, सारीम, प म, प, नि़धप, मपधम-प रीग़, सा, म,ग़,री,सा म, पधनि, सां। अथवा मतांतर से म प, नि, निसां सां, सांरींमं, ग़ं, रींग़ं, सां पं ग़ं, सां रीं, सां, नि़, ध, प, धम, पधमप, री, ग़, सा
18	**सिंध बरवा**	ग नि़	री	प	सागमधनि नि	ग (शुद्ध)	०	०	रात्रि	नि़, ध़ पध़ नि़, सा, नि़धनि़	सा, रीमग़रीसा, धनि़ ध़ पध़नि़, सा, सापम, प, मगम, ग़रीसानि़सा,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
18	**सिंध बरवा** (क्रमशः)									रीरीग॒, म, ग॒, री, सा, मम ग॒, री, नि॒सा नि॒पधनि॒, सा,	धनि॒, पध नि॒, सा सा, धनि॒, रीग॒री, ग॒म, ग॒रीसा, नि॒धसा, नि॒, ध॒ ध नि॒, सा ग, ग, गम, ग॒रीसा, मग॒रीसा, नि॒, पधनि॒ सा।
19	**धनाश्री** धनाश्री अंग याने ऋषभ और धैवत का दौर्बल्य । इस अंग के प्रकार : भीमपलासी, धानी, हंसकिंकिणी, पटदीपकी ।	ग॒ नि॒	प	सा	रीग॒मधनि॒ नि	०	री ध		दिन का तीसरा प्रहर	प ग॒	सा, नि॒सा, ग॒मप, मप, धप, मप, (ग॒), रीसा, सानि॒ सागमप पम ग॒मप, नि॒धप, धप, मपग॒ रीसा, म म ग॒, ग॒, मप। नि॒धप, सांनि॒, प ध, प, मपधप, म म ग॒ ग, मप, ग॒रीसा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
19	धनाश्री के कतिपय प्रकार हैं। उनमें से एक ...										प मपधप म ग॒, मपनि॒, पनि॒, सां, सां, निसां, ग॒रींसां नि॒सां, नि॒धप, नि॒धपमपग॒मप, ग॒, रीसा, री सा नि॒, साग॒मप।
20	**धानी** धनाश्री अंग धुनवजा क्षुद्र राग	ग॒ नि॒	ग॒	नि॒	सारीमपध	री शुद्ध अवरोह में किंचित् मात्रा में	री ध	री ध	दिन का तीसरा प्रहर	ग॒, मप, नि॒, पम, ग॒, नि॒सा	ग॒सा ग॒मपनि॒पमग॒, नि॒सा, ग॒मपनि॒प-नि॒सारींसांनि॒पमग॒, ग॒मपनि॒पमग॒, री नि॒, सा।
21	**प्रदीपकी** अथवा **पटदीपकी** धनाश्री अंग	ग॒ नि॒	सा मतांतर से म	म मतांतर से सा	रीगपध-नि॒निग॒	ग (शुद्ध) आरोह में	री ध		दिन का तीसरा प्रहर	पम, गम, गमप, म ग॒, री,सा	सा सा नि॒, नि॒सा, मग॒रीसा ग, म, सा सा गमप, म, पग॒, नि॒, प नि॒, सा, म, ग॒, री, सा

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
21	**प्रदीपकी** अथवा **पटदीपकी** धनाश्री अंग (क्रमशः)										सागम, म, म, गमप, धप, म, गम, सागम, गमप, म, ग॒, म, ग॒, री, सा। म, मप सां नि॒, सां पनि॒, सां नि॒सां, सां नि॒, सां, ग॒, रीं, सां, नि॒सां, नि॒धप, मपनि॒, धपम, पम गम, गमप, म ग॒, री, सा
22	हंसकिंकिणी धनाश्री अंग	ग॒ नि॒	प	सा	रीगमध-नि॒निग	ग (शुद्ध) आरोह में	री ध		दिन का तीसरा प्रहर	पम, पग	सा, ग, गमप म ग॒, रीसा, सा नि॒साग, गमप, म, पग, मप, म ग॒, रीसा मप सां नि॒, सां नि॒सां, सां नि॒सांगं॒रींसां,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
22	**हंसकिंकिणी** (क्रमशः)										सां नि॒सां, नि॒धप, नि॒धपधप, म, पम, गमप, म ग॒, रीसा।
23	**पलासी** इसे कुछ लोग भीमपलासी का घटक मानते हैं।	ग॒ नि॒	प	सा	रीगमप नि॒नि	ग (शुद्ध) आरोह में	ध	ध	दिन का तीसरा प्रहर	पम ग॒ मप सां, पमप ग॒ मप	सा नि॒सा, ग॒, मप, मपग॒ म पमग॒रीसा ग॒मपनि॒ प॒नि॒सां प॒नि॒सां पमग॒मप मग॒रीसा। प, मप, ग॒मपनिसां, निसां निसां-रींसां, निसां पमप, रींसां, पमप-ग॒मपमग॒रीसा।
24	**पटदीप** केवल कोमल गंधार विकृत, शेष सभी स्वर शुद्ध (आगे देखें) →	ग॒	प	सा	रीग॒मधनि		री ध दुर्बल		दिन का तीसरा प्रहर	गम॒पनि, धनिसां, धप	सा, धप म ग॒, ग॒मपनि, धनिसां, नि धप, मपध, प, म ग॒, मग॒रीसा, नि॒सा, मग॒रीसा, ग॒मपनि, सांरींसां, नि, धनिसां, धप।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
24	पटदीपका थाट दाक्षिणात्यों के गौरी मनोहरी मेलवाला है । धनाश्री के जैसा ही । केवल शुद्ध निषाद लगाकर गाया जाता है । काफी थाट में समानेवाला ।										ममपमपनि, निसां रींसां गं रीं सां, नि, धनि, सांरींसां, धप, म, मपनि, धनिसां, रींसां, नि, ध, प, मपसां, प, मग, म ग री सा।

काफी थाट के (सारंग प्रकार) राग

25	**मधमाद सारंग**	नि	री	प	सागमधनि	०	ग ध	ग ध	दिन का तीसरा प्रहर	रीम, रीप निप, मरी, सा	सा, निसारी, रीप, मरी, नि, सा, रीम, रीप, मपनि, प मरी, रीमपनि, पनिसां, निप, मपनि, प

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
25	**मधमाद सारंग** (क्रमशः)										प मरी, रीमपमरी, नि़, सा। ममपनि़, पनि़सां, नि़सांरीं, रींमंरींसां, नि़सांरीं, सांनि़प, मपसां, नि़पमरी, रीमपमरी, नि़, सा।
26	**शुद्धसारंग**	नि़ मं	री	प	साममंपनि़ नि	मं नि रागांतर्गत	ग़ ध	ग़	दिन में	मंपध, प, मंप, म, री	सा, रीप, मरी, सा (सा), नि़, प़सा, नि़री, सा, रीमरीसा, रीमं, प, ध, प, मंप, मरी, रीमपमरी, सां, नि़, प, मंप, मंपधप, मरी, रीप, मरी सा। म, मप, नि, सां, निसांरीं, सां, नि़, प, नि़प, मरी, रीमंपधप, मंप, मरी, सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
26	**शुद्ध सारंग** (क्रमश:)										कुछ लोग इसमें कोमल निषाद नहीं लगाते । 'सां निप' या 'सां प' यों अवरोह करके उतरते हैं । वैसे ही शुरू में 'मरी सा, (सा) नि, निधसा नि रीसा' ऐसा प्रयोग करते हैं ।
27	**बडहंस सारंग**	नि	री	प	सामनिनि	ध क्वचित् अवरोह में	ध ग	ध ग	दिन का तीसरा प्रहर	निप, म, रीम, पनिसां, नि, पम	सा, निप, मरी, सा, रीम, म, मप, निप निसां, निसांरीं, सां निपम, पसां, निपम, रीसा म, मप, निप, नि, निसां, निसांरी, मंरीं, सां, निसांरींसां, निप, म, मपनिपम, री, प मरी सा।
28	**सामंत सारंग**	नि	री	प	सामनिनि ध	नि रागांतर्गत	ग ध	ग	दिन का तीसरा प्रहर	पम निधप	सा, मरीमप, पमध, प, मप, मरी, रीमप, पमनि, ध, प, मरी, रीप, मरी, री, सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
28	**सामंत सारंग** (क्रमशः)										मपनि॒प, नि, सां, सां, नि॒पनिसां, सां, रीं, सां, रींमंरीं, सां, निसां, नि॒, प, पमनि॒, ध, प।
29	**मियां का सारंग** कहते हैं कि यह राग मियां तानसेन ने बनाया।	नि॒	री	प	सामध-नि॒नि	नि रागांतर्गत	ग॒	ग॒	दिन का तीसरा प्रहर	सा (सा) नि॒, ध़नि॒, प़ध़नि॒सा, रीप, मरी, सा	सा, री, सा, नि॒, ध़नि॒, प़ध़नि॒सा, रीम, रीप, म⁀री, सा, री, सा, सा, रीम, म़ म, म, प, नि॒नि॒पमपनि॒, पमरी, सा। म, मप, नि॒प, नि, सां नि॒धनि॒धनि, सां, रीं, सां, नि॒́⁀, प, सां, धनि, पधनिसां, नि॒́, प, प, मरी, री, सा, नि॒सा, री, सा, ध़नि॒, प़ध़नि॒सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
30	**लंकादहन सारंग**	ग॒ नि॒	री	प	सागमध-निनि	नि (शुद्ध) रागांतर्गत ध और ग॒ अल्प प्रयोग आरोह में वक्र	०	०	दिन का तीसरा प्रहर		सारी, मप, नि॒नि॒प, मरी, सा, सांनि॒धनि॒प, मप, मप, ग॒, म, म, रीसा। मप, नि॒प, निसां, सां, सांरींमंरींसां, ममपसां, सांनि॒धनि॒प, ग॒, म, री, सा।
31	**पटमंजरी**	ग॒ नि॒	सा	प	रीगमधनि॒नि		ध		दोपहर	सा सा, नि॒, सारी, सा, प नि॒, ध, प, सा नि॒, प नि॒ सा, नि॒सा रीगरीसा, ग रीगम रीसा	सा, नि॒सारीग॒रीसा, नि॒सारी, सा, प ध सा सा सा नि॒, प, नि॒, नि॒, प नि॒, सा, ग प नि॒सारी, री, रीग॒म, रीसा, म, प ग म, प, सा, सारीग॒म, रीसा नि॒, प सारी, सा, नि॒धप, सा, नि॒,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
31	**पटमंजरी** (क्रमशः)									रीम, प, मप, मपध, गरीसा, पसा, सांम	सा ध़नि़, सा। सां सां सां नि़ नि़ सां, नि़, सां, म, प, म प, सा, सारीग़म, ग़ रीसा, सा नि़, सारी, सा, ध़ नि़, ध़ प़, सा नि़, प़, नि़, सा।

कानड़ा प्रकार

कानड़ा अंग : नि़, प तथा म ग़, म, री, सा; आंदोलित गांधार

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
32	**सूहा**	नि़ ग़	म	सा	रीगपनि़ नि	नि रागांतर्गत	ध	ध	दोपहर	नि़सा, म ग़, मपपनि़म पसां नि़प म, म, प म ग़ ग़ म, प, म ग़, म, सा री, सा	सा नि़, प, म, पसां, प नि़, प, म, म, प, म म ग़, ग़, म, ग़मप, ग़म, सा री, सा। मप, नि़, प, नि़सां सां, सां, निसांरीं, सां, निसां, प नि़, प, म, म, प, मपसां, प नि़, प, म, म, ग़मप, ग़म, री, सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
33	**सुघराई** एक प्रकार	ग॒ नि॒	प	सा	रीग॒मधनि॒ नि	नि आरोह में; रांगातर्गत ध अवरोह में	ध	ग॒ वक्र	दोपहर	धप, म॒ग॒, म री, सा, नि॒ सारी म॒ग॒, म, म॒नि॒, प।	ध, प, मरी, सा, मपधप म॒ग॒, म, री, सा, रीसानि॒सारी म॒ग॒, मम प, धप, री, सा। री, सा, नि॒, सारी, म॒ग॒, म, मप, रीम, मप, नि॒प, सां, सां, म॒ग॒ म॒ग॒म, री, सा। मपनि॒प, नि, सां, सां, निसां, निसांरीं, सां, निसां, पनि॒प, परींसारींनिसांपनि॒पमप म॒ग॒मरी, सा।
34	**सुघराई** दूसरा प्रकार	ग॒ नि॒	प	सा	रीग॒मधनि॒	नि आरोह में रागांतर्गत		ध ग॒	दोपहर	साध, नि॒प, प, रीम मप, नि॒प सां,	सा, ध, धनि॒प, रीम प, म प, सां, नि॒प, मप, म॒ग॒ म॒ग॒, म, प, म॒ग॒ म॒ग॒,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
34	**सुघराई** (क्रमशः)									म ग म ग मरीसा	म, री, सा, धधनिप, गमरीसा ममप, नि, प, सां निसां, निसां-रींसां, पनिप मपनिसांरींसां, पनिप गमरीसा।
35	**शहाना**	ग, नि	प	सा	रीगमधनि नि	नि आरोह में रागांतर्गत		ग अवरोह में वक्र	रात का तीसरा प्रहर	सा, निधनिप, धम, प, पसां निध, निधप	सा, निध, निधप, ध प म, प, पसां, निध, निप, मप, गमप, गमरीसा, सारीगमध, प, गम, निधनिप। मप, नि, प, निसां, सां, निसां, निसांरीं, सां, धनिप, धम, पसां, निधप, गमपधनिसां, निध, निधप, मप, गमप, गमरीसा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
36	**नायकी कानड़ा**	ग॒ नि॒ मतांतर से ध॒	म	सा	रीगपधनि॒ नि॒ तथा मतांतर से ध॒	ध॒ मतांतर से नि॒ आरोह में रांगातर्गत		ध॒ ग वक्र	मध्य रात्रि	सा, रीप, प, म ग॒, म, री, सा। म, मप, नि॒, प, सां, सांरीं नि॒ सां, नि॒पनि॒ प, म, मपसां, नि॒पनि॒, प, म॒ग॒, म॒गम, री सा	सा सां सां नि॒ सा, सां, सां रीं सां, नि॒पनि॒ प, म, म, पसां, नि॒पनि॒, मप, म॒ग॒ म॒ग॒, मप, म॒ग॒, म, सा॒री, सा। अथवा मतांतर से गमपमरीसारी, सा; सा, रीप ⌜म॒ प, म॒ग॒, म॒गमरी, सा। म, मप, नि॒, प, सां, सां, निसां, सां, सां, सांनिरीं, सां नि रीं सां, नि॒ पनि॒, प, मपनिसां, मं॒गं॒, मं, रीं, सां, निसांरीं, सां नि रीं सां, नि॒पनि॒,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
36	**नायकी कानड़ा** (क्रमशः)										प, ममपसां, ग॒ म गम॒ म, री, सा। नायकी कानड़ा में कोमल धैवत लेना हो तो ऊपरवाले विस्तार में ही, जहाँ 'निपनि॒,प' है, वहाँ 'नि॒ध नि॒, प' गाएँ।
37	**देवसाख** अथवा **देशाख्य**	ग॒ नि॒	प	सा	रीगमधनि॒ नि		ध	ध	दोपहर	ग॒ प, मध्यम पर न्यास	नि॒सा, मरीपमनि॒पसां, नि॒प, प, म ग॒, म ग॒, मरी, सा। नि॒सा, मरीसा, म ग॒ प, नि॒प, सां, प नि॒प, म, पम। मम, पनि॒, प, निसां, सां, निसां मं रीं मं रीं, सां, म ग॒, म ग॒मरी, सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
38	**कौशिक कानड़ा** अथवा **कौंसी;** एक प्रकार बागेश्री अंग	ग़ नि़	म	सा	रीगपधनि़ नि	०			रात का तीसरा प्रहर	नि़, प, धम प ध प, ग़ मप, ग़मरीसा नि़सा ग़मध, नि़ध, धनि़रीं सां	सा नि़, प, धम, प ध प, ग़ ग़ म, प, ग़ म, री, सा, नि़, सा, ग़, म, ध, धनि़रीं, सां, नि़, प, म, पसां, नि़, प, ग़, ग़मप, ग़, म, री, सा। मपसां, निसां, सां, नि़सांरींसांरीं, नि़सां, नि़पनि़, मध, नि़रींसां नि़पनि़, मम, पसांसां, ग़ ग़मरीसारी सा, नि़सा ग़मधनि़रींसां नि़प प, ग़, मप, ग़मरीसा

मल्लार प्रकार

मल्लार अंग : सा, म ̑री प, म सा री, सा, री म, ᵖम, प

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
39	**मेघमल्लार** सभी मल्लार प्रकार ऋतु राग है। उनकी बंदिशों में वर्षा ऋतु का वर्णन रहता है।	नि̲	सा	प	री म नि̲ नि	नि आरोह में रागांतर्गत	ग̲ ध	ग̲ ध	रात का दूसरा प्रहर वर्षा ऋतु में कभीभी	म ̑रीप, म, रीप, रीम सारी, सा	सा, ᵐरी, म, ̑रीसा, सा, सा ᵖनि̲, ̑प, सा नि̲, सा, री ᵐरीप, ᵐरीम, सा नि̲ री, सा; नि̲ सा, रीम, ᵖम, ᵖम, प, ᵖनि̲, ⌈ᵐमप, री मरी, पम, नि̲प, सां, ᵖनि̲, प, प, ̑री ᵐरी, ᵐरी, म, ̑री, सा। म, म, प, नि̲प, नि, सां, सां, निसां, रीमं, रीसां, निसांरीं, सां, नि̲, मप, पसां, ᵖनि̲, प, प, ̑रीम, री, सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
39	**मेघमल्लार** (क्रमशः)										कुछ गायक इसमें 'ग' का प्रयोग अवरोह में वक्ररूप में 'मगमगमरीसा' यों करते हैं।
40	**सूरमल्लार** कहते हैं कि इसे भक्त कवि सूरदास ने निर्मित किया। इसमें किंचित् मात्रा में सोरठ का अंश रहता है।	नि	म	सा	रीपधनिनि	नि रागांतर्गत अथवा अवरोह में धैवत का किंचित् स्पर्श	ग	ग	वर्षा ऋतु में कभीभी अन्यथा रात का दूसरा प्रहर	नि, मप, नि, धप, रीम, रीप, म	सां, नि, नि म, प, नि, ध, प, (प), म, री, प, म, सारी, सा, निसारीम, म, प, नि, म, प, सां, नि, ध म प, मपनि, प, निसां, सां, निसारींमं, रीं, सां, निसारीं, सां, नि, ध म, प, नि, ध, प, रीम, री, सा।
41	**रामदासी मल्लार** ऐसी धारणा है कि...	ग नि	म	सा	रीगगपध-निनि	ग शुद्ध आरोह में और नि रागांतर्गत			रात का दूसरा प्रहर	मगपम नि, प गम रीसा	प, गमगमगमरी, सा, सारीगमप, गमगमगमपमनि, प, गमरीसा

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
41	**रामदासी मल्हार** (क्रमशः) (रामदास नायक द्वारा निर्मित)								वर्षा ऋतु में कभीभी	सारी ग म प ग म	पधनि, सां सां, रीनिसां, धनिप मप, ग, गम री, सा।
42	**नटमल्लार** नट और मल्लार का मिश्रण। इसका एक प्रकार सिर्फ शुद्ध गंधार लगाकर गाया जाता है। उसे बिलावल थाट में मानना पड़ेगा।	ग नि	म	सा	रीगगपध-धनि नि				रात का दूसरा प्रहर, वर्षा ऋतु में कभीभी	सा, री, रीग, (म) री, सा सा निसा रीग मप, (प) मग मग मरी, नि, सा।	नि, सा, री, ग, ग, (म) री सा री, ग, सा, रीग, मपधधपमप, मग, (म) री, सा। री, ममप, मप, म, नि, ध, नि, प, ग, ग, म, पमप ग, गगम, रीगम, पम, निध, नि प म गम, प, मग, मरी, सा।
43	**मीराबाई की मल्लार**	ग ध नि	प	सा	रीगगमध-ध निनि				रात का दूसरा प्रहर	मरी, सारी, नि सा, ग ग मरीप, मपगम	म री नि, सा, म री प, मप, निध नि, सां, नि ध, नि ध, नि, प,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
43	**मीराबाई की मल्लार** (क्रमशः)								वर्षाऋतुमें कभीभी	मपगम	सां, ध़, नि़, प, मप, ग, म, प, मपनि़प, रीमपध़, मप।
44	**चरजू की मल्लार**	ग़ नि़	सा	प	रीगमध नि़नि	प			रात का दूसरा प्रहर, वर्षा ऋतु में कभीभी	सांनि़ धप ग़रीग़सा	सा, म, ⌐री सा ग़ री मप, सां नि़, ध, प, ग़ री ग़ सा। मपनि़, निसां, रींग़रींसां, रींनि़, सां, पधपसां, नि़, ध, प, ग़रीग़सा
45	**चंचलसस मल्लार**	ग़ नि़	सा	प	रीगमध नि़नि	नि आरोहात रागांतर्गत	ध	ध	रात का दूसरा प्रहर, वर्षा ऋतु में कभीभी	म) री ग़ म रीसा नि़रीसा, नि़, प़, म़ प़ सा	सा, रीप, म) री, सा नि़सा, नि़रीसा नि़, प़, म़प़सा, री, म ग़ म ग़ म री सा। मपसां, सां, नि़मपसां, मपनि़सां, रीं, नि़सां पनि़, मप रीम, सारी, सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
46	**धूलिया मल्लार**	ग़ नि़	री	प	सागमधनि़ नि	नि आरोहमें रागांतर्गत	ग़		रात का दूसरा प्रहर, वर्षा ऋतु में कभीभी	देसअंग और म ⁀ री के साथ	म ⁀ री ममप, पमनि़ नि़, ध, नि़, म, प, सां, निसांरीं, सां, नि़ ध प, म, पपसां, नि़ ध, प, म, रीग़ सा री, ममप। मपसां, निसां, सां, निसांरीं, प, रीं, रीं, ग़ंग़ंरींसांरीं, नि, सां, सां, नि़, ध, प, म ⁀ री ममप।
47	**रूपमंजरी मल्लार**	ग़ नि़	री	प	सागगम-धनि़				रात का दूसरा प्रहर, वर्षा ऋतु में कभीभी	म ⁀ री रीप मगरी सा। उत्तरांग में देस की छाया	सा, म ⁀ री, प मगम, री, सा, सा, नि़, ध़, प़ रीग़सारी, ममप, पमनि़-धनि़प, मप, म, री, सा रीप, म, ग, म ⁀ रीसा, सा नि़ ध़ प़

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
48	**श्रीरंजनी**	ग़ नि़	म	सा	रीग़धनि़		प	प	रात का दूसरा प्रहर		सा, म, ग़, मध, नि़ध, म, ग़, मगरीसा नि़सा, म, ग़, मध, नि़सां, सां, नि़, ध, म, नि़धम, ग़रीग़म, ग़, री सा। म, मग़, मध, नि़, धनि़सां सां, नि़सां, रीं, सां, नि़सां, नि़ध, मध, नि़सां, मं ग़ं रीं सां, सां नि़ ध म ग़, म ग़ री सा।
49	**आभोगी** एक दाक्षिणात्य राग (कुछ भी संबंध न होते हुए कोई कोई इसे राग कानड़ा का एक प्रकार मानते हैं।)	ग़	म	सा	रीग़धनि़		पनि़	पनि़	रात का दूसरा प्रहर	ध़ सारी ग़ ग़ म ग़ री, सा	सा, ग़, री, सा, ध़सा, री, रीग़म, ग़, री, सा, री, ग़म, ध, मधसां, धसां, ध, म, ग़म, ध, म, ग़, म, ग़ री सा। मग़, म, ध, सां, धसां, धसांरी, ग़रींसां, धरीं, सां, धसां ध, म, ग़, म, ग़, री, सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
50	**चंद्रकंस** एक प्रकार	ग़ नि़	म	सा	सा ग़ धनि़		रे प	रे प	रात का तीसरा प्रहर	म ग़, सा, नि़ ध़	सा, ग़म ग़ सा, नि़सा, ध़नि़सा, म, मग़, सा, नि़ध़, म़ध़ नि़सा, मग़, मधनि़सां, नि़ध, मग़, मग़सा मग़ मधनि़सांसां, मंग़ंसां, नि़सां, नि़ध, मधनि़ध, मग़, मग़सा।
51	**गौड** पूर्वांग में कानडाअंग और उत्तरांग में मल्लारअंग	ग़ नि़	प	सा	रे ग़ म ध नि़ नि	नि आरोहमें रागांतर्गत		ग़ वक्र	रात का तीसरा प्रहर	मरीप, मप, धरींसां धनि़प म ग़, मरी सा	सा, मरीप, ग़, म, रीप, मपधरींसां, धनि़प, मप, म ग़, म, री, सा। प, मप, नि़धसां, निरींसां, मंरींसां, धनि़प, रींसां, धनि़मपधसां, नि़, प मप, म ग़, म, री, सा।
52	**शिवरंजनी** प्रचारमें आया हुआ एक नया राग	ग़	प	सा	री ग़ ध		मनि़	मनि़		सा ग़, री ग़ (सा) ध़ सा री ग़	सा, री ग़ प, ध प, ग़ री सा। ध़ सा, री ग़ प, ध सां, ध प, ग़ प ध, प, ग़ री सा

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
52	**शिवरंजनी** (क्रमशः)										पग॒रीग॒प, धसां, सांरींग॒रीं सां, धसांरीसां धप, ग॒पधसां, धप, ग॒पधप ग॒ रीसा।
53	**मालगुंजी**	ग॒ नि॒	म	सा	रीग॒गपध नि॒ नि	ग शुद्ध रागांतर्गत	प		रात का दूसरा प्रहर	सा, मग॒रीसा ध, नि॒सा, रीग, म, मध, निध, म ग, मधनि॒ सां, सां, नि॒ध, सां, मप, म, ग, रीगम। मग, मधनि सां, सां, नि॒ध, निध, मग, गमधनिसां, ध, नि॒ध, प, म, प म, ग	सा म ग॒ री सा, री नि॒, सारीग, म, मप, म, गम, ग॒रीसा, गम, ध, नि॒ध, म, पग, म, गमधनिसां, नि॒ध, प, म, रीगम ग॒ री सा। मग, मध, निसां सां, धनिसां, रींगंमं, गंरींसां, रींसां, नि॒ध, धनिसां, नि॒ध, म, पग, म, मग॒रीसा।

आसावरी थाट के राग

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
1	**आसावरी** एक प्रकार; इसमें केवल शुद्ध ऋषभ लगता है ।	ग॒ ध॒ नि॒	ध॒	ग॒	सारीमपनि॒		ग॒ नि॒		सुबह का दूसरा प्रहर	ध॒म, पग॒, मपध॒, ग॒	सा, ध॒ ध॒ ध॒ प, मपध॒ मप, ग॒ ग॒ रे, सा, रे, म, प, सां, नि॒ नि॒ नि॒ ध॒ ध॒ ध॒ , प, प, नि॒धप ध॒, ग॒, रे, सा, रे नि॒ ध॒ प॒, म॒प॒ ध॒, सा, रे म प ध॒ ग॒, रे, सा मप, प ध॒, ध॒, सां, सां, रें, सां

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
1	आसावरी (क्रमशः)										नि ध, नि ध, सां, सांरीं, सांरींगं, रीं, सां, रींनिध, प, म, मप सां, प नि ध, प, मपधमप, म ग, री, सा।
2	**जौनपुरी** अथवा **जीवनपुरी** इसे तोड़ी का एक प्रकार मानते हुए जौनपुरी तोड़ी नाम दिया जाता है।	ग ध नि	ध	ग	सारीमप नि	ध क्वचित्	ग		सुबह का दूसरा प्रहर	री सा ग री, रीम, रीमपमप	सा, म पनिध, प, मपधमप, म ग, सा री, रीम रीमपमप, नि ध, प, प नि, नि ध, प, मपधनिसां, सां, नि ध प, मपधमप, म ग, सा री, रीप, म ग, री, सा। म, मप, नि ध, पसां, सां, नि ध, सां,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
2	**जौनपुरी** (क्रमशः)										निसां, निसांरी, धं, धं, प, प गं, रीं, सां, निं, निसां, धं, प, मपधमप, गं, री, रीप, गं, री, सा
3	**दरबारी कानड़ा** यही मुख्य कानड़ा है। मंद्र सप्तक में भी बढ़िया विस्तार।	ग ध नि एक अति नीच, कोमल गांधार से भी नीचेवाला। दूसरा कोमल गांधार →	री	प	सागमधनि		ध		मध्य रात्रि	रीं, धं धं निं, पं, गं, रीसारी, सा।	सा, निसा, री, सा, निसारी, धं धं, निं, पं, मपं, धं धं धं सा निं, सा, धनिसारी, री, री, सा रीगं, गं, गं रीसारी, गं सा म, प म, प, मपनि गं गं, गमप, गं म सा रीं गं सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
3	**दरबारी कानड़ा** (क्रमशः)	अति कोमल गांधार के नीचे, ऐसे दो दो दर्जे।									म, म, प, नि̲ नि̲ सां सां ध̲ ध̲, नि̲, नि̲, सां, सां, नि̲सां, सां, सां नि̲रीं, सां, नि̲सांरीं, नि̲ नि̲ ध̲, ध̲, नि̲, प, मप प सां, म ग̲, म ग̲, री, सा।
4	**अड़ाना** अवरोही वर्ण का राग। तारसप्तक के सां पर शुरू; नीचे मध्य सप्तक के सा पर खत्म	नि आरोह में कोमल निषद से। ग नि थोड़ा ऊंचे दर्जे का होता है।	सां	प	निधमगरी			ध़ ग़ वक्र	मध्य रात्री	नि सां, रीं, सां सां रीं, सां नि ध़, नि सां, ध़, नि प	सां,ध,नि̲, सां, सां, नि̲ रीं, सां, सां नि̲ रीं, सां, ध़ नि̲ प, म, प, नि̲ ध़ नि̲ सां, ध़, नि̲, सां। म, प, नि̲ नि̲ नि̲ ध़, ध़, ध़, नि̲, सां, सां, सांनि̲रीं सां, रीं, सां, ध़, नि̲, प

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
4	**अड़ाना** (क्रमशः)										मपनिसां गं, मं, रीं, सां, रीं, सांरीं ध नि सां
5	**कौंसी कानड़ा** मालकंस अंग	ग ध नि	म	सा	रीगपधनि				मध्य रात्रि	सा, ध, नि सा, म, म, मगप, म, गरीग म, ग री, सा, मग, मधनिसां सां, धनि सां, सांमं मं ग सां, सां, नि, धम, पग म, ग, री, सा	सा, रीगम, रीसा, ध, निसा, साम, म, मगप, प, म, ग री, रीगम, री, सा, निसारी, रीसा, धनिसारी, रीसा, म, ध, नि सा धनिसारी, रीगम, रीसा, ग, म, धं, नि, ध, म, गप, पमगरी, रीगम, रीसा म, ग, मधनिसां, सां, धनिसांमं, मंगं, रीं, रीं गं, मं, रींसां, सां, नि, धं, म, प ग, रीगम, रीसा, ध नि सा म।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
6	**देसी;** तोड़ी का प्रकार इसमें कोई दो धैवत लेते हैं । वस्तुत: वह शुद्ध और कोमल के बीच का धैवत रहता है ।	ग॒ ध॒ नि॒	प	री	सागमधनि॒	मतांतर से ध	ग॒ ध॒		मध्याह्न का दूसरा प्रहर	रीप (ग॒), रीग॒, रीसा सा री, नि॒, सा रीम, प, नि॒ ध॒, प, मप, म ग॒, री, प रीम पसां, नि॒ सां निसां प, नि॒ धपमप, म ग॒, री	सा सा सा, रीग॒रीसारी, नि॒, नि॒, सा, रीम नि॒ म परीमप, ध॒, प, मप, ग॒, री, सां सां रीमपसां नि॒ नि॒ सां, प, धपमप, म सा ग॒, री, नि॒सारीप, (ग॒), री ग॒, सा सा रीसा री, नि॒ नि॒ सा म, म, प, प सां सां, नि॒, नि॒, सां, रीं, ग॒ं, रीं, रीं सां सां नि॒, सां, नि॒ सां प, धप, म, प प प सां प, ध॒, प, मप, ग॒ री, रीप, ग॒, री ग॒ री, री, सा, री नि॒ सा

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
7	**कोमल देसी** देसी में ही किंचित् कोमल ऋषभ का स्पर्श करके उत्तर में कुछ जगह सुनने में आता है ।	रे ग ध नि	प	रे	सारे रेगम धनि	रे	ग		सुबह का दूसरा प्रहर		प, प, धप, धम, प, धनि, सां, नि, ध, प, धनि, ध, प, ग, गरे, रेसा, साम, म, मप, रेममध प, ग, रे, सा नि मप, प ध, पसां, सां, सां, रेंगं, रें, सां, सां, नि ध प, मपध, मप, ग, नि नि सां नि ध प, धमपसां, गं रें सां, सां नि ध प, धम, पधप ग, रे, सा ।
8	**गांधारी तोड़ी**	रे ग ध नि	ध	ग	सारेरेम पनि	नि क्वचित्	ग		सुबह का दूसरा प्रहर	सा नि सा, ध ध, प, म प ध प, म सा ग रे, म	सा प म म सा सा, नि, ध, प, प ध प, ग, रे, नि नि प म ग म, प, ध ध, प, मपध ग, रे, ग रे, सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
8	**गांधारी तोड़ी** (क्रमशः)									प, नि ध, प, नि ध, प ध म ग, रे, रे, सा	म प नि ध, सां, सां, गं रे, गं रें, सां, सां गं, गं रें, गं रें, सां, सां रें नि ध प नि, नि, नि, सां, प, धमपधसां, नि ध, प, मप ध, ग, रे रे सा
9	**देवगांधार** एक प्रकार	ग ध नि	ध	ग	सारीमप नि		री ध		सुबह का दूसरा प्रहर	मप नि ध, पसां, सां, नि, सां, रींसां, नि ध, प, मप म ग, मप, रीं, सां, निप	प, मप, नि ध, पसां, सां, निसां, रीं, सां नि ध, प, म मपगमप, रीं, सां, धमप गमपगमगरीसा मप, नि ध, पसां, सां निसां, नि, सांसांरींसां, नि धप, मपगमप, रीं, सां,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
9	**देवगांधार** (क्रमशः)									म ग॒मपग॒, री सा	मं ग॒, ग॒रीं, सां नि॒पग॒मपग॒, री, सा।
10	**देवगांधार** दूसरा प्रकार	ग॒ ध॒ नि॒	ध॒	ग॒	सारीमपनि॒	ग शुद्ध आरोह में	ग॒		सुबह का दूसरा प्रहर	नि॒ मप ध॒, पसां, सां, नि॒ ध॒, प मप, ग॒ री, सा, री सा नि॒, सारीग, म, गमप, ग॒, री, सा	सा, ध॒म, प नि॒ पनि॒ ध॒, नि॒ ध॒, प ध॒मप ध॒मप, म ग॒, रीं, ग सा, री सा नि॒, सारीग, म, गमप, म ग॒, री ग॒सा, मप, ध॒, नि॒सां, सां, नि॒सां, ध॒, सां, रीं गं रीं, सां, रीं, नि॒, ध॒, प, मगम, प, नि॒ ध॒ धनि॒सां, नि॒ ध॒ प, मप, म ग॒, सा री ग॒सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
11	**खट = षट्** छ : रागों को मिलाकर बना हुआ । पुराने ग्रंथों में भी इसे षड्राग कहा गया है ।	रे ग ध नि	ध	ग	सारेरीम प ध ध नि नि ग	रे ग नि			सुबह का दूसरा प्रहर	सा, गम रीप, प प, नि नि ध, ध, नि, प, प, ग म नि नि नि ध ध ध प, गमप गम रे सा, रे सा नि सा, ग, म ग, मरीप, नि मप ध, निप, सां, सां,	सा सा, रे नि सा, ग, ग, म म मरीप, प, प, नि नि नि ध, ध, ध, म म म नि, प, नि प प ग, म, म, नि नि नि ध ध ध, प, मप । इसके बाद आखिरवाला टुकड़ा तीन ढंगों से लेकर स्थायी को समाप्त करते हैं । यथा: म 1. गमप गम रे, सा म म सा सा 2. ग, ग, मप, रीग रे, नि, सा अथवा म म सा 3. ग, मप, ग, म, रे, सा नि मप, ध, निप, सां, सां, सां, निसां

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
11	**खट** (क्रमशः)									सां नि॒सां ध॒ नि॒ ध॒ सां, ग॒ रीं, सां निसां, नि॒ सां ध॒, प, नि॒, सां, पध॒, मप धनि॒सां नि॒ ध॒, प	नि॒ नि॒ सां ध॒, ध॒, सां ग॒, रीं, सां, नि॒ सां नि॒ सां, प, ध, नि॒ सां रींसां, म, प, ध, नि॒ सां, नि॒ ध॒, प, नि॒, ध, प, मप, ग॒म, रीं, प, प, प, नि॒ नि॒ ध॒ ध॒, नि॒ प।
12	**जंगला**	ग॒ ध॒ नि॒	प	री	सा ग॒ म ध॒ नि॒ ध	ध शुद्ध रागांतर्गत			किसी भी समय पर	री, गसा रीम मप, ध॒नि॒ध॒ प, ध, ध, नि॒ नि॒ (नि) ध॒प, म, रीम पनि॒, ध॒ प,	मपधमप, गरीगसा, रीम, प, धनि॒ध॒, प, ध, धनि॒, निसां, नि॒धप, मपसां, नि॒धपमगरीगसा, री, ममपधनि॒सां, ध॒, प, प, नि॒निसां, नि॒सां, नि॒निसांरीं, ग॒ रीं रींगरींम, ग॒रींसां, रींपंमंग॒रींसां, नि॒सांरींरींसांनि॒ ध॒प

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
12	**जंगला** (क्रमशः)									ग॒रीग॒सा रीम, प, ध॒नि॒ध॒, प	मपसां नि॒ ध॒, प मपध॒मप, ग॒रीग॒सा, री, ममप, ध॒नि॒ध॒, प।
13	**जीलफ** दूसरा प्रकार जौनपुरी और खट को मिलाकर बनाया हुआ एक यावनी राग अमीर खुसरो द्वारा प्रचार में लाया गया ।	ग॒ ध॒ नि॒	ध॒	ग॒	सा री म प नि॒	ग शुद्ध रागांतर्गत			प्रातः काल	नि॒सा, म ग॒, मप प, पध॒ नि॒सां नि॒ रीसां, ध॒, प नि॒नि॒सां, नि॒धप, म ग॒, पमग॒रीसा मपध॒, नि॒सां, नि॒सांरींसां नि॒धप, ग॒मपरी, सा, ग॒मप गमग॒रीसा	सा, म ग मप, प, पध॒नि॒सांरींसां, नि॒ ध॒, प, नि॒नि॒ सां, रींसां, नि॒धप, म ग॒ ग॒, पमग॒रीसा। मप, प, ध॒, नि॒सां, सां, नि॒सांरींसां नि॒सां, ध॒नि॒प, मप, ग॒मप, रीं, सांरींसांनि॒धप, म ग॒, पमग॒रीसा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
14	**जयंतश्री** अथवा **गोपीवसंत** 'रागलक्षण' नामक दाक्षिणात्य ग्रंथ में 'गोपिका वसंत' अथवा 'गोपी वसंत' नाम मिलता है । दाक्षिणात्य संगीत में भी इधर 'जयंतश्री' नाम चलता है ।	ग ध नि	सा	प	ग म ध नि		री	री	सुबह का दूसरा प्रहर	सा म ग म प म नि प, प ध ध नि सां, ध, प, सां नि ध म प म ग, ग म प ध नि सां, म, प म ग, म ग, सा ।	सा, सा ग म नि ध, प, म ग, म प, प, प, प, नि ध, नि सां, नि ध प, सां नि, ध, म, प म ग, ग म प ध नि सां म, प म ग, म ग सा म नि ग म ध, नि, सां सां, सां, ध नि सां ग म ग सां, नि ध प, ग म प ग म ग सां, म म ग, म प ध नि सां, म प ग, म ग, सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
15	**चारुकेशी** दाक्षिणात्य राग; इसके थाट का नाम भी चारुकेशी ही है। किंतु आसावरी थाट के लिए पोषक अत: इस थाट में समाविष्ट।	ध नि	प	सा	रीगमधनि				सुबह का दूसरा प्रहर	सा, रीगमप, धप, धनिसां नि धप, मग, रीगमप, मग रीसा, निधप, सा, रीग, मप, ध, निसां, रीं रींसांनि धप, मप मगरीसा	सारीग, मप, धप, पधनिसांरींसां, निधप, गमपधनिसां निधपम गरीसा। पधसां, सां, मंपंमंगंरीं सां, रीं, रींसां, मपमगरीसा, रीगमपधनिसां, गंमंपं, मंगंरींसां, निधप, मपमगरीसा।
16	**सिंधभैरवी** भैरवी में सीधे मंद्रपंचम को षड्ज मानकर मूल षड्ज पर 'सिंधभैरवी' बनता है ऐसा एक मत, वह विचारणीय।	री ग ध नि	ध अथवा म	ग अथवा सा	सारीरीम प नि अथवा री री गपधनि	री रागांतर्गत			दिन का दूसरा प्रहर	सानिधप, धम, पनि निसारी, रीगरी मग, रीसा, निसा सानि धप, म, म, पप सा	गरीसा, निसारी सानिधप, ध म, पनिसारी, रीगरीमगरीसा, मगरीसा निसारीसा निरीसानिधप, पगरीम सारीनिसा निरीसानिधप

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
17	**कीरवाणी** स्वातंत्र्योत्तर कालखंड में प्रचलित एक दाक्षिणात्य राग। (दाक्षिणात्य ग्रंथों में इसका थाट कीरवाणी ही है। किंतु चलन आसावरी के लिए पोषक। अतः इस थाट में समाविष्ट)	ग॒ ध॒	रे	प	सा ग॒ म ध॒ नि			नि दुर्बल	रात्रि	सा, रे, रे ग॒-म प, ध॒प, ध॒रेंसां, निध॒प ध॒प, म ग॒ रे, ग॒रेसा, प ध॒ सां सां रें-ग॒रें, रेंसां ध॒प, रे ग॒ म प, ध॒प, म ग॒ रे ग॒रेसा	सा, रे ग॒ म प, ध॒ नि सां, रें, सांनिध॒प मप ध॒प, म ग॒ रे, ग॒रेसा प ध॒ सा रे ग॒ रे, ग॒मप, ध॒प, निसांरें, सांनिध॒प, ध॒प म ग॒ रे, प म ग॒ रेसा। प ध॒ सां, प ध॒ रें, सां प ध॒ सां रें ग॒रें, ग॒रेंसां ध॒ सां ध॒रेंसां, निध॒प मप ध॒प, म ग॒ रे, रे ग॒ म प, ध॒प, म ग॒ रे, ग॒रेसा।

भैरवी थाट के राग

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
1	**भैरवी**	रे ग ध नि	म मतांतर से ध	सा मतांतर से ग	रेगपधनि मतांतर से सारीमपनि	रे मं वैकल्पिक			सुबह	सारीम, ग सारीसा रेनि सारीगम, धपम गमपम, गरी, सा। धमधनि सां, सां, रींसां गंरींसां, मं, (गं) सांरींसां,	सा, रीम, ग गमपम, री, सा, सारीगम, मा गम, गमपम गरी, सा म, धपम, निधपम, गम, मंम, ग, सारीसा। धमधनिसां, सां, रींसां, गंगंरींसां, सांरींगंमं, मं, गंमंपंमं गंरीं, सां गंरींसांनिधपम, गमपम, गरी, सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
1	**भैरवी** (क्रमशः)									निसांरीं सां, निधप, धप, गम, गमपम, गरी, सा अथवा धप, (ग) सारीसा, सारीगम पम ग, सारीसा, सारीगप, प धप, निधप, ग, प धप, ग सारीसा	धपग, म, निध, धनिसां, रींसां, मं, गं, सांरींसां सांनिधपम, गमपम, री, सा। अथवा . धप (ग) सारीसा सारीगप, प, पधनिधप, ग, प, प, ध, मं (ग), सारीसा प, पनिध, निनिसां सां, रींसां, गं (गं) सांरींसां, सांरींगंमंपंमंगं, सांरींसां, गं, रींसां, धप, रीगप, पधनिमं मग सारीसा

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
2	**मालकंस**	ग ध नि	म	सा	ग ध नि		रे प	रे प	मध्य रात्रि	म, ग, सा, ध, नि, सा, म, ग मध - निसां, धनि- धम, ग, म ग सा। मग, म, निध, सां,सां, गं, सां, मं, गं, सां गं, सां, धनिधम, गम- धनिसां, गम- गसा	सा, निध, निसा, म, म, म, मग, म ग, म, ग, सा, निसा, धनिसा, म, म, मग मधनिध, मग मधनिसां, धनिधम, ग, मग, सा। नि सां सां म, मग, म, नि, ध, नि, निसां, सां, गंसां, धनिसांमं, गंमंगंसां, निसांगंसां, ध, निध, म, गमधनिसां, निध, निध, म, ग, मग, सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
3	**चन्द्रकंस** मालकंस में कोमल निषाद के बदले शुद्ध निषाद लेनेवाला दाक्षिणात्य घेनुका थाट का राग	ग ध	म	सा	ग ध नि		रे प	रे प	रात्रि	मग, सा, नि, ध, नि, सा, म, मग, मधनिसां, निधमग, मग, सा मग, मधनिसां धनिसां, गंसां, धनिधम, गमगसा	सा, म, मधनिसां, धनि, धम, गमगसा, नि, धनि, सा सा, म, मग, मधनि, धनिधम, गमधनि सां, गमगसा। म, म नि ध, निनिसां, निसां, गंसां, मं, गं, निसांगंसां, मधनि, धनिसां, नि, ध, म, ग, सा।
4	**बिलासखानी तोड़ी**	रे ग ध नि	ध	ग	सारीमपनि		म	प	सुबह	सा, रे नि सारीग, म ग ग रे ग रे सा, निसारी	सा सा, ध, ध, मग, ग रीग रीसा, सा रे नि, सारीग, रे, नि, सारीग, रे, नि, ध, सा, सारीग, प,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
4	**बिलासखानी तोड़ी** (क्रमशः)									ग, रीनि ध धनि सारीग सारीग प, पध मग, रीग, पधनि, ग ध म ग री रीगप रीगरीसा	पध म, ग, रीगप, धनिधमगरी, नि रीगप, रीगरीसा, प ध, सां, सां, सां, रीं, रींनि सांरींगं, रींगंरीं, सां, सां, सांरीं नि ध, नि, ध, प, ध, म, ग, रीग, री, सा, धनि सारीग, मग, रीग, री, सा।
5	**मोटकी**	री ग ध नि	सा	प	रीरीगमप धधनिनि	री ध नि रागांतर्गत				सा, धनिप सा, साम, म ग मप ग, मरी, सा निसा गम-	म नि ग, री, सा, धनिपसा, म ग म, पग, म री, सा, निसागमपधनि म नि ग, सारीपग मप, निसांनिसां,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
5	**मोटकी** (क्रमशः)									पधनि, निमग रीसा, सारीपग	सां निनिसां, रींसां, निधप, धमप, गमपधनिधमग रीसा, सारीपग।
6	**भूपाल तोड़ी**	रीगध	ध	ग	सारीप		मनि	मनि	सुबह	सा, ध, ध, प, ग, रीगप, ध, ध, प, सां, धप, रीगपध, पग, रीसारीगरीसा	सा, री, सा, ध, सा, सारीग, रीगप, ध, री, ध, धप, रीगप, धसां, धप, प, ध, गरी, गरीसा, प, गप, पध, धसां, सां, ध, धसां, सां, रीं, रींगं, रीं, सां रीं, रींध, पधसां, ध, प, ग, रीगप, रीग, री, सा।
7	**उतरी गुणकली**	रीगधनि	ध	ग	सारीमपनि				सुबह	मगमप, ध, प, धम, प, पग, म, रीसा,	मगमप, ध, प, धमपग, मरी, सा सारीगमपधनिसां, निधपमपधनिसां, ध, प

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
7	**उतरी गुणकली** (क्रमशः)									नि॒सारी॒, ग॒म, पध॒नि॒सां नि॒ध॒प, मपध॒नि॒सां, ध॒, प।	ग॒, ग॒ री॒, सां, नि॒सां, ध॒, प, मग॒, मध॒नि॒सां, री॒सां, ध॒, प, गमपध॒नि॒सां, ध॒, प।
8	**वसंत मुखारी** 'बकुलाभरण' थाट का दाक्षिणात्य राग	री॒	प	सा	री॒गमध॒नि॒	ग रागांतर्गत			सुबह	प, मगमप पध॒नि॒सां नि॒धप, मग, मप, मगरी॒सा।	सा, ध॒मप, गमप, पध॒नि॒सांनि॒ध॒प, म, गम, नि॒धपमगरी॒सा, ध॒, मप, गमप। ध॒, ध॒नि॒सां, री॒सां, नि॒धप, पध॒नि॒सां, नि॒धप, पमग, री॒, सा।

तोड़ी थाट के राग

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
1	**तोड़ी** तानसेन ने दरबार में गाया । अत: यह राग दरबारी या मियां की तोड़ी नाम से जाना जाता है ।	रे ग म ध	ध	ग	सारेमपनि		प दुर्बल		सुबह का दूसरा प्रहर	ध, प, म, पध, मग, रे, ग रे, सा। नि, सारे ग, रे, सा, नि, सारे, नि, ध, धनि सारे, रे,	सा, रे, रे, सा, नि सारेसा निध मं ध नि, सा, निसा, रे रे, सा, सारेग, रेग, म, रेग, रे, सा, रेगमप, मपध, मग, मरेग, रेसा, रेगमधनि ध, प, मपधप, ग, मरेग, रे, सा । धधप, मग, मं, ध, नि, निसां सां, निसांरें, रें, सां, निसांरेंसां निध,

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
1	**तोड़ी** (क्रमशः)									ग़, मंरी ग़, री, सा मंग़, मंध़ सां, नि, सां, नि, सांरीं, सां, निध़, धनि सांरींगं, रीं, सां, निसां रींसां निध़, मंध़, निसां, निध़, प, मंपधपमंग़, रीगरी, सा ।	धनिसांरींगं, रीं, गं रीं सां । निसांरींसां, निध़, मंधनिसां, निध़, मंधनिधप, मंपध़, मंग़ मं री ग़, री सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
2	**मुलतानी**	रे ग म ध	प	सा	रेगमधनि		रे ध		दिन का तीसरा प्रहर	नि़ सामं, ग रे सा नि़, सा, मंगमंप, धप, मंप, मंग, मं, ग, गमं, गमंप मंग, मं ग रे सा, नि़, सा, गरीसा, निधप,	सा, मं ग रे सा, नि़, सा गं, मं, प, मंप, मं, ग, सा गं मं प, गमंगरीसा, नि़, सा ग रे सा, नि़, सा नि़ ध प़, ग मं प़ नि़, सा, निसा, गमंप गं, रीसा निसागमंप, मंप, धप, मंगमं, ग, गमंपनि, ध प, मंप, गमंप, गमंगरीसा प (प), मंगमं, ग मंपनि, निसां, सां, निसांगंरींसां, निसांगंमंपं

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
2	**मुलतानी** (क्रमशः)									ग़ म॑ प़ नि़, म॑ सा ग़मप ग़ म॑ ग़ रे़ सा पमपध़ प, मग़ ग़म॑ पनि़, नि सां, सां, निसांगंरीं सां, निसां, निध़प, ग़मपसां निध़प, मग़, ग़मप, म॑ ग़ रे़ सा	गं मं गं रीं सां नि, सांगंरींसां, नि, सांनिध़प, मंपनिसां, रीं सांनिध़प, मंप, ग़मपसां, नि, ध़, म॑ प, ग़, मंप, ग़, मं ग़ रे़ सा

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
3	**गुजरी तोड़ी**	रे ग़ मं ध़	ध़	ग़	सारेंमपनि		प	प	सुबह का दूसरा प्रहर	सा, रे ग़ मं, ध़ मं, ग़, रे, सा, रेग़, मंध़-निध़ मंगरे, गमंधमंगरे गरेसा । मंध़-निसां, सां, रें सां, सां, सांरेंगं रें, सां, निसां, निध़, मंध़-निसां, निध़, निधमंग़ रेसा	सा सा, ध़, ध़, मं, ध़, मं ग़, रेग़, मं रे ग़ रेसा, सारेग़, रे, निध़, धनिसारे ग़, ध़ मं ग़, मं रे ग़, रे, सा, मंधनिसां, सां, रें, सां, सांरेंगं, रें, गं, रें, सां, निसां, निसांरें, निध़, मंधनिधमंग़, मंधमंग़ रे, ग़, रेसा ।

तोड़ी के कुछ अप्रसिद्ध प्रकार

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
4	**लाचारी तोड़ी** काफी या खमाज थाट का एक अनोखा राग	ग॒ ध॒ नि॒	म	सा	सारीग॒ग पधधनि॒नि				सुबह	ग, म, प ध॒ प म म सा प ग॒, री नि॒, सा, ग री ग, म, गमप धनि॒धनि॒प, म, ग॒, ग, म री नि॒ध, म, मपसां, गं रींसां, नि॒ध, प, म, ग री ग म, प, नि॒धनि॒प	सा, ग, म, री ग ग, म, पध॒ म प, ग॒ री, नि॒, सा, ग री ग, म, म, गमपध-नि॒धनि॒ प, म, ग, ग, म, म, गमप प म ध॒ प, ग॒, री, नि॒, सा नि॒ध, म, पसां, सां, नि॒सां, गं, रीं, सां, नि॒धपम, ग, रीगम, प म ग॒, री, सा ।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
5	**लक्ष्मी तोड़ी** एक अप्रसिद्ध तोड़ी। रामपुर के घराने में इसके अंदर दोनों ऋषभ दोनों गंधार दोनों धैवत और दोनों निषाद लगाते हैं।	रे ग ध नि	म	सा	रेरेगग पधधनिनि				सुबह	सा, रीग म, मगप, प, प नि ध नि, प, गमप ग मग, री, सा ग, री, सा।	सा, रीग, म, म, म, मगप, प, प, नि म म म प ध, नि, प, ग ग, म, प, ग, मग, री, सा, निसा, ग, री, सा नि प, प ध, सां, सां, निसां, सांरींसां, नि निसां ध, प, नि, निसां, ध, प, निधपधग, री, सा।
6	**बहादुरी तोड़ी**	ग रे म ध	ध	ग	सारेमपनि	रे क्वचित् मतांतर से	पंचम गौण		सुबह	ध, मंपधनिसा रेसा, रेनि गरीग मंरीग रीग मंधनि धमंगमं रीग	सा, रीग, रे, सा ध, मं ध, नि, सा, सारीग, रीगमंप, मंधनि ध, प, रीगमंधनिधमंगमं रीगरेसा निसागमंप, धमंप, मंधनिसां निधप

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
6	**बहादुरी तोड़ी** (क्रमशः)									धृनिसा रीगरी सा। निसा गमंप मंधनिसां रींनिधमंरींसां गंरीं सांनिध रीगमंध निधमंग रीसा	मंरींगंरींसांनिध रीगमंधनिध मंग रीसा।
7	**अंजनी तोड़ी** एक ध्रुवपद के आधार पर	ग ध नि	म	सा	रीगपध-धनि नि		ग		सुबह	सारी मप, सां, नि सां, धप मप ग, री म, गरी गसा, मरीमप निधप	सारीमप, सांनिसांध, प, मपग, रीमगरीगसा, सा, मरीमप निध, प, निनिसांरींनिधप, ग री सा म, पप म, मध, निनिसां, मधनिसां गंरीं, सां, धप, प, पसां, रींनिधमपनिसां, रीं निध, म, निधप।

स्वातंत्र्योत्तर काल में प्रचलित हुए कुछ राग

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
1	**मधुवन्ती** दाक्षिणात्य मेल धर्मवती	ग॒ म॑ नि॒	प	सा	रीगमंध-निनि	नि॒ रागांतर्गत	री ध		दिन का तीसरा प्रहर	पमंग॒, री, सा, नि॒सा, ग॒मप, ध, प, नि॒ध, सां, (सां), नि॒धप, धप, मं॒, ग॒, सा री, सा। पमंग॒मंपनि सां, रीं सां, गंरीं सां,	सा, गरीसा, नि॒, सागमं, ग॒मंप, ध, प, मंप, ग॒मंपनि, सां, नि॒धप, मंप, ध, नि॒ध, सां, (सां), नि॒धप, मंप, धप, ग॒मंप, ग॒, सा री, सा। प, (प), मंग॒, ग॒ मं प नि, सां, सां, निसां, गं, सां रीं, सां, रींसां, प नि॒धप, मंप, नि, सां, रींसां, निधप, मंप, ग॒मंप, मं, ग॒, सा री, सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
1	**मधुवन्ती** (क्रमशः)									निधप, मंप, निसां, निधप, मंग गमंपध, नि धप, मंग, गमंप, मंग, सा री, सा ।	
2	**सालगवराली** दाक्षिणात्य मेल षड्विधमार्गिणी	री ग नि	प	सा	रीगधनि		मं	मं	सुबह का दूसरा प्रहर	सा, रीग, री, सा, री ग, प, रीगरीसा रीगप, ध, प, निध, प, धप, ग, रीगप, रीगरी, सा	सा, सारीग, प, रीग, री, सा, सारीगप, ध, प, रीगप, रीग, री, सा, सारीगप, धनिधप, धपग, रीग, प, रीग, री, सा सां पध नि, सां, सां, सांरीं, सां, सांरीं गं, रीं, सां, सांनिधप, प ध, निधप, रीगप, री ग, री, सा।

क्रमांक (1)	राग (2)	विकृत स्वर (3)	वादी स्वर (4)	संवादी स्वर (5)	अनुवादी स्वर (6)	विवादी स्वर (7)	वर्ज्य स्वर आरोह में (8)	वर्ज्य स्वर अवरोह में (8)	गान समय (9)	विशेष स्वर संगति (10)	चलन (11)
3	**नंद** अथवा **आनंदिनी** आरोह में बिहाग और अवरोह में गौड़सारंग ऐसा मिश्र राग ।	मं	सा	प	रीगम मंधनि		रे	०	रात का दूसरा प्रहर	सा, गमध, परी, सा, ग, म, म, मगप, गमपधनि, प, ध, मं, प ग, सागमध, परी, सा । पपनि, निसां, रींसां, गंरींसां, रींनि, सांध, निप, धमं, प प ग। गमध, परी, सा। परी संगति इसमें रागांग दर्शक है ।	सा, धपरी, सा, ग, म, म, मगप, पधनि, पध, मं, प, ग, म, धप, रे, सा । प, पनि, निसां, रींसां, गं, रीं सां, रींनि, सांध, नि, प, पधनि, पध,मं, प, ग, गमध, परी, सा।

पद्मभूषण श्री. ना. उर्फ अण्णासाहब रातंजनकर

(31 दिसंबर 1900 - 14 फरवरी 1974)

- संगीताचार्य पं. वि ष्णु नारायण भातखंडे के पट्ट शिष्य
  तथा आफताब - ए - मौसिकी
  उस्ताद फैयाज़ हुसैन खाँ के गंडाबंध शागिर्द
- बी. ए. विल्सन कॉलेज, मुंबई (1926)
- प्राचार्य, मैरिस म्यूज़िक कॉलेज, लखनऊ (1928)
- लब्धप्रतिष्ठ गायक तथा महामहिम संगीत गुरु
- मुख्य निदेशक, भातखंडे संगीत विद्यापीठ, लखनऊ
- वाइस चेअरमन, केंद्रीय आकाशवाणी
  'ऑडिशन' समिति - (1952 से 1960)
- प्रथम उपकुलपति (वाइस चैन्सलर)
  इंदिरा कला संगीत विश्वविद्यालय खैरागढ़
  (मध्य प्रदेश) (1957)
- प्रथम राष्ट्रपति डॉ. राजेंद्रप्रसादजी के हाथों
  'पद्मभूषण' सम्मान (1957)
- श्रेष्ठ वाग्गेयकर - 800 स्तरीय बंदिशों और
  कतिपय नवरागों का निर्माण
- संगीतविषयक अनेक ग्रंथों के लेखक

संगीत परिभाषा विवेचन (हिंदी)

- संगीत विद्या की साधना के लिए अनमोल अपूर्व ग्रंथ
- संगीतशास्त्र के लगभग सभी परिभाषिक शब्दों और संकल्पनाओं का साधिकार विवेचन तथा विश्लेषण
- स्वरलिपिलेखन के समस्त अंगोपांगों की संयोजनासहित दसों थाटों और तंदतर्गत रागों के स्वरूप के बारे में 'नज़र दिलाने' का सफल प्रयास
- प्राचीन संगीतशास्त्र का सरलतम विशदीकरण
- दाक्षिणात्य एवं हिंदुस्थानी थाटों का तुलनात्मक दिग्दर्शन
- संगीत-साधनाविषयक कतिपय महत्त्वपूर्ण विषयों का मर्मग्राही विवेचन
- परिशिष्ट में समस्त थाटों का सोदाहरण सारिणीबद्ध उपस्थापन
- तमाम संगीत साधकों एवं परीक्षार्थियों के लिए अत्यंत उपयुक्त संग्राह्य ग्रंथ ...