13 Mus
2356

संगीत अर्चना

प्रकाशक

संगीत कार्यालय, हाथरस (उ० प्र०)

Publication No. 35

SANGEET-ARCHANA

Written by
Dr. V. N. Bhatta

Edited by
L. N. Garg

7th. Edition
September, 1980

Price
Rs. 21/-

Published by
SANGEET KARYALAYA
HATHRAS (India)

Printed by
SANGEET PRESS
HATHRAS (India)

अनुक्रमणिका

राग और रस	....	....	५
आलाप	....	...	२३
तान	....	....	३६
नायिकी और गायकी	....	....	५५
कुछ खास तालें	....	....	६८

• पंद्रह राग

भूपाली	....	....	७३
हमीर	....	....	९०
केदार	....	....	११०
बिहाग	....	....	१२८
देस	....	....	१४९
तिलककामोद	....	....	१६७
कालिंगड़ा	....	....	१८०
श्री	....	....	१९०
सोहनी	....	....	२०७
बागेश्री	....	....	२२५
बिंद्राबनी सारंग	....	....	२४७
भीमपलासी	....	....	२६६
पीलू	....	....	२८५
जौनपुरी	....	....	३०४
मालकोंस	....	....	३२४

समर्पण

जीवन के नीरस क्षणों में लिखे हुए अपने इस प्रलाप को तुम्हारे अतिरिक्त और किसे समर्पित करूँ। कभी प्रत्यक्ष रूप से तो कभी परोक्ष रूप से, क्या इन पृष्ठों को तुम्हीं ने नहीं लिखवाया है? तुम मूर्तिमान् होकर सम्मुख न आना चाहो तो न सही, पर छोटी-सी चौकी पर तुम्हारा भव्य चित्र स्थापित करके जब धूप और कुछ पुष्पों से संगीत की अर्चना करता हूँ, तो पता नहीं क्यों, वह सुन्दर चित्र हँसता हुआ-सा दिखाई देता है। मैं जानता हूँ कि तुम्हारी पूजा का एकमात्र अधिकार मुझे ही नहीं है, परंतु संगीत की अधिष्ठात्री देवी! तुम्हारे पवित्र चरणों में बैठकर 'कला' की उपासना करना सीख सकूँ, यह साध तो सदैव बनी ही रहेगी।

अकिंचन

विश्वंभर

प्रस्तुत पुस्तक की अध्ययन-सामग्री में आचार्य भातखंडे जी के अमर ग्रंथों के अतिरिक्त नितांत आधुनिक युग के अन्यान्य ख्याति-प्राप्त विद्वानों की रचनाओं का भी समावेश है। यही नहीं, प्रत्युत अपने साहित्यिक अध्ययन से भी मैंने पूर्ण लाभ उठाया है; अतः मैं इन सभी ग्रंथकारों का हृदय से आभारी हूँ। अनेक स्थानों पर मैंने अपने स्वतंत्र विचारों को भी ज्यों-का-त्यों रख दिया है। यदि विद्वान् तथा सहृदय पाठकों को इन विचारों में कहीं त्रुटि दिखाई दे, तो वे मुझे सूचित करने की अनुकंपा करें। मैं अपनी भूलें सुधार लूँगा।

१५ जून, १९४५ ई०
बलका बस्ती (राजामंडी),
आगरा

विश्वम्भरनाथ भट्ट

राग और रस

मानव-अंतर्वृत्ति बुद्धि तथा भावना, दोनों ही से युक्त है। हृदय भावनाओं का क्रीड़ा-क्षेत्र है और मस्तिष्क बुद्धि के चमत्कार का। संगीत में इन दोनों ही मनोवृत्तियों का स्वतंत्र स्थान है। प्रेम, कारुण्य, निर्वेद, वात्सल्य, वीरत्व इत्यादि सभी कोमल भावनाओं का हमारे हृदय से घनिष्ठ संबंध है। ये भावनाएँ ही मनुष्य को मनुष्य कहलाने-योग्य बनाती हैं। यदि अपमान देखकर हम आवेश तथा क्रोध से नहीं तमतमा उठते, दुःख हमें कातर नहीं बना देता, किसी हँसानेवाली बात पर हम खिलखिलाकर हँस नहीं पड़ते तो जड़ पदार्थों और मनुष्य में भेद ही क्या रह जाएगा![1]

यह भी कुछ विशेष उन्नत अवस्था नहीं है। अपने दुःख-सुख की अनुभूति तो पशु-पक्षी भी कर ही लेते हैं, फिर मनुष्य में और इतर प्राणियों में अंतर ही क्या है! किंतु मानव-हृदय इतना संकुचित नहीं है। इतर प्राणियों की दुःख और सुख की अनुभूति केवल अपने तक ही सीमित रहती है, इसके विपरीत मानव-हृदय पराए दुःख-सुख की अनुभूति भी संवेदना के साथ करता है। 'शकुन्तला नाटक'[2] पढ़कर हमें पृथ्वी और स्वर्ग के मिलन की अनुभूति होती है। इसी प्रकार 'लाग्यौ तोसों नेह रैन-दिना कल ना परे' हमें अपने हृदय के बहुत निकट प्रतीत होता है। किसी भूली हुई बात की तरह ये पंक्तियाँ हमारे हृदय में न जाने कितनी स्मृतियाँ जाग्रत् कर देती हैं। कविता की इस शक्ति का नाम है—'साधारणीकरण'; तथापि साधारणीकरण के ऐसे भव्य चित्र कुशल कलाकार ही निर्मित कर सकता है। 'मेघदूत' में यक्ष के हृदय के साथ हमारे हृदय का तादात्म्य स्थापित हो जाता है और तब हम ऐसे जगत् में विचरण करते हैं, जो काल्पनिक होते हुए भी हमारी भावात्मक प्रवृत्तियों के अधिक अनुकूल तथा उनका क्रीड़ा-क्षेत्र होता है। यह हमारे हृदय की विकसित अवस्था है। तभी तो हम दूसरे के बच्चे को भी प्यार

---

१. ऐसा मनुष्य या तो योगी होता है, अथवा पशु—'स युक्तो अथवा पशुः।'

२. 'शकुन्तला नाटक'—राजा लक्ष्मणसिंह-कृत।

से गोद में ले लेते हैं, तभी तो दूसरे का दुःख भी हमें कातर बना देता है, तभी तो पराया अपमान भी हमें आवेश और क्रोध से भर देता है। हृदय को इतना संवेदनशील बनाने में साहित्य और संगीत का बहुत अधिक हाथ है। इसी से तपस्वी भर्तृहरि ने कहा है :—

साहित्यसंगीतकलाविहीनः साक्षात्पशुः पुच्छविषाणहीनः।[1]

सचमुच पशु और मनुष्य में यही तो अंतर है। पशु-वर्ग केवल अपने सुख-दुःख की अनुभूति करता है, परंतु मानव-हृदय पराए सुख-दुःख की अनुभूति भी संवेदना के साथ कर सकता है। यह संगीत की सामान्य भूमि है। यहाँ से संगीत कला का रूप ग्रहण करने लगता है। संगीत और साहित्य, दोनों ही की उत्पत्ति भावना के तीव्र उद्रेक से होती है। हृदय में भावनाओं का आवेश आते ही कल्पना तरंगें लेने लगती है और तभी पहले संगीत का और फिर काव्य[2] का जन्म होता है। इसी लिए संगीत अनादि माना जाता है। जब से मानव-सृष्टि हुई है, तभी से संगीत की भी उत्पत्ति माननी चाहिए। भावना की अत्यधिक तीव्रता हमारी आवाज से शीघ्र ही परिलक्षित हो जाती है। कारुण्य के आवेश में अनुष्य की बोली कुछ और ही हो जाती है। आनंद के आवेश में हम गद्गद कठ से बोलने लगते हैं। यही नहीं, प्रत्युत कभी-कभी तो भावनाओं की तीव्रता इतनी अधिक हो जाती है कि हम मूर्च्छित तक हो जाते हैं। भावनाओं के तीव्रतम आघात से मृत्यु भी हो सकती है।

अभी कहा जा चुका है कि भावना के आवेश से हमारी बोली में अतर पड़ जाता है। इसी से हमने कहा था कि भावना के उद्रेक से पहले संगीत और फिर काव्य का जन्म होता है। क्रौंच

---

१. साहित्य और संगीत-कला से रहित मनुष्य बिना सींग-पूँछ के पशु के समान है।

२. "A poet soaring in the high realm of his Fancies, with his garland and singing robes about him."

पक्षी के वध से आदि-कवि की भावनाओं के तरंगित होने पर जब उनके मुँह से—

मा निषाद प्रतिष्ठां त्वमगमः शाश्वती समाः ।
यत्क्रौंचमिथुनादेकमवधीः काममोहितम् ॥[1]

निकला तो उन्हें आश्चर्य हुआ। यह संगीत का जन्म था। गद्य में तो पहले भी बात कही-सुनी जाती थी, किंतु बातचीत का संगीतात्मक रूप सचमुच एक विलक्षण चीज थी। तभी तो यह कहा जाता है :—

वियोगी होगा पहला कवि, आह से निकला होगा गान ।
छलकते आँसू से चुपचाप, बही होगी कविता अनजान ॥

भावनाओं के इसी प्राधान्य के कारण प्राचीन आचार्यों ने संगीत के स्वरों के साथ नव रस का सम्बन्ध स्थापित किया था। एक प्राचीन श्लोक इस प्रकार से है :—

सरी वीरेऽद्भुते रौद्रे धो बीभत्से भयानके।
कार्यौ गनि तु करुणे हास्यशृंगारयोर्मपौ ॥

आचार्यों ने रस कुल नौ प्रकार के माने हैं। किंतु बीभत्स, भयानक, रौद्र, अद्भुत और हास्य, इन पाँच रसों को छोड़ भी दिया जाए, तब भी संगीत में केवल शृंगार, करुण, वीर और शांत, इन चार रसों से ही बखूबी काम चल सकता है। कदाचित् इसी से संगीत में अवशिष्ट पाँच रसों का बहिष्कार-सा दृष्टिगोचर होता है। इन चार रसों में भी शृंगार, करुण और शांत रस का क्षेत्र इस कारण अधिक व्यापक है कि शेष रस इनके अंतर्भूत हो जाते हैं। शृंगार तो इसी लिए रसराज माना जाता है कि अन्य सब रसों का

१. हे निषाद ! तूने एक काममोहित क्रौंच (पक्षी) का वध किया है, अतः तुझे कभी शांति प्राप्त न हो।

२. सा और रे का प्रयोग वीर, अद्भुत तथा रौद्र में, ध का प्रयोग बीभत्स तथा भयानक में, ग और नि का करुण में तथा म और प का हास्य एवं शृंगार में करना चाहिए। (प्रत्येक राग का रस उसके वादी स्वर पर अवलंबित है।)

समावेश इस रस के अंतर्गत हो सकता है तथा पशु, पक्षी, मनुष्य, इन सभी में रति की भावना समान रूप से प्रबल है।[1] उधर 'उत्तर रामचरित नाटक' में कविवर भवभूति ने यह घोषणा कर ही दी कि निमित्त तथा भिन्न कारणों से करुण रस ही अन्यान्य रसों का रूप धारण कर लेता है।

एक करुण ही मुख्य रस, निमित भेद सों सोइ।
पृथक्-पृथक् परिणाम में, भासत बहु विधि होइ॥
बुद-बुद, भँवर, तरंग, जिमि होत प्रतीत अनेक।
पै यथार्थ में सबनि को, हेतु-रूप जल एक॥[2]

अब शांत रस को लीजिए। देव-विषयक रति मानकर शांत का समावेश भी शृंगार के अंतर्गत किया जा सकता है। परंतु शांत रस की रीढ़ की हड्डी 'निर्वेद' ही है। संपूर्ण मनोविकारों के शांत होने पर ज्ञानी का हृदय जब एकाग्र हो जाता है, तब निर्वेद का उदय होता है। किंतु गायक भावुक होने के कारण ज्ञानमार्गी न होकर भक्तिमार्गी ही होता है और सच्चा भक्त जिस प्रकार अपने भगवान् को प्रत्यक्ष कर लेता है, उसी प्रकार सच्चा गायक भी अपने राग को मूर्तिमान् कर लेता है। कला का यही रहस्य है। साकेतकार के शब्दों में 'अभिव्यक्ति की कुशल शक्ति ही तो कला है।'

भारतीय संगीत के संधिप्रकाशकालीन रागों का सम्बन्ध शांत रस से बहुत अधिक है। प्रातःकाल सूर्योदय के समय तथा सायंकाल में सूर्यास्त के समय मानव-प्रवृत्ति शांत रस की ओर स्वतः झुक जाती है। प्रकृति की शोभा भी संधिप्रकाश के समय कुछ विलक्षण ही होती है। भावुक हृदय प्रकृति के अणु-परमाणु तक में संगीत का अनुभव करने लगता है। 'प्रसाद' जी की देवसेना[3] ने ठीक ही कहा है, "विजया! प्रत्येक परमाणु के मिलन में एक सम है,

---

१. आहारनिद्राभयमैथुनञ्च सामान्यमेतत् पशुभिर्नराणाम्।

२. उत्तररामचरित नाटक—सत्यनारायण कविरत्न-कृत।

३. स्कंधगुप्त विक्रमादित्य, छठा संस्करण, पृष्ठ ५३।

प्रत्येक हरी-हरी पत्ती के हिलने में एक लय है। मनुष्य ने अपना स्वर विकृत कर रखा है, इसी से तो उसका स्वर विश्व-वीणा में शीघ्र नहीं मिलता। पांडित्य के मारे जब देखो, जहाँ देखो, बेताल-बेसुरा बोलेगा। पक्षियों को देखो, उनकी 'चहचह', 'कलकल', 'छलछल' में रागिनी है।" गायक के हृदय में प्रकृति का यह सौंदर्य कल्पना की तरंगें भर देता है और प्रकृति का अनुपम सौंदर्य उसे शांत रस में तल्लीन कर देता है। इसी से संधिप्रकाशकालीन गीतों में ईश्वर-भक्ति अथवा प्राकृतिक सौंदर्य का भाव बड़ा भला प्रतीत होता है।

वीर रस का स्थायी भाव उत्साह है। सच्चा वीर अपने शत्रु पर केवल विजय चाहता है, शत्रु को मार डालना उसका ध्येय नहीं होता। अपना अनिष्ट करनेवाला ही शत्रु-रूप में हमारे सामने आता है और उसे दंड देने के लिए हम तत्पर हो जाते हैं। यों तो यह ससार ही संघर्षपूर्ण है और संघर्ष का ही वास्तविक नाम जीवन है। पर जब शत्रु, देश का शत्रु होने के कारण अथवा अन्यायी, अत्याचारी अथवा प्रजापीड़क होने के कारण हमारे क्रोध का कारण होता है, तभी वास्तविक वीर रस के लिए उचित क्रोध, आवेश तथा उत्साह की उद्भावना होती है। इस उत्साह को उद्दीप्त करने में संगीत बड़ा सहायक होता है। और फिर—"युद्ध क्या गान नहीं है? रुद्र का शृंगीनाद, भैरवी का तांडव नृत्य और शस्त्रों का वाद्य मिलकर भैरव-संगीत की सृष्टि होती है। जीवन के अंतिम दृश्य को जानते हुए अपनी आँखों से देखना, जीवन-रहस्य के चरम सौंदर्य को नग्न और भयानक वास्तविकता का अनुभव केवल सच्चे वीर-हृदय को होता है। ध्वंसमयी महामाया प्रकृति का वह निरंतर संगीत है। उसे सुनने के लिए हृदय में साहस और बल एकत्र करो। अत्याचार के श्मशान में ही मंगल का, शिव का, सत्य व सुन्दर संगीत का समारम्भ होता है।"[1] परंतु खेद है कि भारतीय संगीत में वीररसात्मक चीजों का अभाव है।

संगीत में सबसे अधिक चीजें मिलती हैं शृंगार-रस की। खयाल की गायकी का उत्कर्ष हिन्दी के रीतिकाल के समय से होना शुरू

---

१. 'स्कंदगुप्त विक्रमादित्य' में जयमाला। छठा संस्करण, पृष्ठ ४५।

हुआ था, अतः उस समय की कितनी ही चीजों में तत्कालीन भावनाओं की गहरी छाप है। साहित्य और संगीत, दोनों ही ललित कलाएँ हैं, अतः दोनों ही मानव-हृदय को आनन्द पहुँचाने का प्रमुख साधन रही हैं, परन्तु कालान्तर में वास्तविक आनन्द का स्वरूप विकृत हो गया और शृंगार के नाम पर कामुकता का प्रचार किया जाने लगा। यही भूल मुहम्मदशाह रँगीले के समय में हुई और इस भूल के परिणाम-स्वरूप संगीत कुत्सित समाज के हाथों में चला गया। वस्तुतः शृंगार और कामुकता में जमीन-आसमान का अंतर है। वास्तविक प्रेम कामुकता में दृष्टिगोचर नहीं होता। उसमें तो चाहे जिस तरह से, अत्याचार और अन्याय से भी अपनी इच्छाओं की पूर्ति ही एकमात्र उद्देश्य होता है। ऐसा हृदय कभी किसी एक के प्रति सच्चा नहीं होता, किन्तु वास्तविक प्रेमी की भावनाएँ कुछ और ही होती हैं। वासना तो यहाँ भी मिलेगी, किन्तु वह प्रिय के प्रति सर्वस्व समर्पण करके अपने हृदय को हारकर ही प्रिय का हृदय जीतता है। उसकी आँखें अपने प्रिय के अतिरिक्त और किसी को नहीं देखतीं।[१] प्रेमी की भावना तो बस यही रहती है कि प्रिय चाहे जहाँ रहे, सुख से रहे।

वियोग में शृंगार के बड़े सुन्दर चित्र मिलते हैं। प्रिय जितना ही दूर होता है, हृदय-रूपी दर्पण में उसका प्रतिबिम्ब भी उतना ही गहरा पड़ता है। मन-मन्दिर के उस देवता से हृदय न जाने क्या-क्या बातें करता रहता है। भावनाओं को अत्यधिक तरंगित करने में वियोग (विप्रलम्भ शृंगार) सबसे अधिक प्रभावशाली है और यही कारण है कि भारतीय संगीत में शृंगाररसात्मक गीतों की इतनी अधिकता है। भावनाओं के प्रबल होने पर हृदय से स्वतः गीतों की रचना हो जाती है और फिर उसे किसी-न-किसी राग में बैठा दिया जाता है। किंतु अभी तक प्रमाणित तर्कों द्वारा यह सिद्ध भी नहीं हो सका है कि 'सरी वीरेऽद्भुते' वाले श्लोक के अनुसार किस राग का कौन-सा रस होना चाहिए; अथवा सा, रे इत्यादि स्वर वीर, अद्भुत आदि रसों के परिचायक किस सिद्धांत पर ठहराए

---

१. प्रियतम-छबि नैनन बसी, पर-छबि कहाँ समाय।
भरी सराय रहीम लखि, आप पथिक फिर जाय॥

गए हैं। हमीर, मालकौंस, अड़ाना, शंकरा प्रभृति कुछ राग ओज-पूर्ण ढंग से गाए जाने के कारण ही वीर रस के राग माने जाते हैं। किंतु यदि उपर्युक्त श्लोक के अनुसार वादी स्वर के आधार पर ही राग का रस-निरूपण किया जाए तो हमीर में वादी धैवत, मालकौंस में वादी मध्यम और शंकरा में वादी स्वर गांधार है। तब क्या गांधार, मध्यम और धैवत, तीनों ही वीर रस के व्यंजक स्वर माने जाएँगे! यह विषय बहुत ही विवादग्रस्त है।

किन्तु इतना अवश्य कहा जा सकता है कि कोमल रे, ध लगने-वाले संधिप्रकाश-कालीन राग शान्त और करुण रस के परिचायक माने जा सकते हैं, क्योंकि संधिप्रकाश-काल मनोवृत्तियों को इन रसों की ओर अवश्य प्रेरित करता है। दिन-भर के परिश्रम के बाद सायं-काल को शरीर क्लांत होने पर एक विचित्र विषाद का अनुभव होता है, अतः मन ऊबकर स्वतः निर्वेद का अनुभव करने लगता है। प्रकृति उसे अपनी ओर खींचकर अपनी शांतिदायिनी क्रोड़ में विश्राम देती है। सूर्योदय के समय ब्राह्म मुहूर्त में रात्रि-भर विश्राम लेने के बाद अपूर्व उल्लास का अनुभव होता है। प्रकृति इस समय अपनी सम्पूर्ण शोभा से हँसती हुई-सी प्रतीत होती है और यह मधुर चित्र उस अनुपम चित्रकार की बरबस याद दिला देता है, जो अपने अदृश्य हाथों से इन चित्रों को बनाया करता है।

जो राग ओज के साथ गाए जाने पर अच्छे लगते हैं, उन्हें वीर-रसात्मक राग मानना चाहिए। अड़ाना, शंकरा, हमीर, मालकौंस प्रभृति राग आवेश और ओज के साथ गाए जाने पर जितने कर्णप्रिय मालूम होते हैं, उतने माधुर्य-भाव से गाए जाने पर अच्छे नहीं लगते। इस विषय में एक साधारण (व्यापक नहीं) नियम यह कहा जा सकता है कि इस वर्ग के राग खड़े स्वरों से गाए जा सकते हैं, अर्थात् इनमें मींड़ इत्यादि का प्रयोग नहीं होता। इससे इनमें एक विचित्र अक्खड़पन आ जाता है। ये राग उत्तरांगप्रधान होते हैं। शंकरा मे गांधार वादी है, तथापि उत्तरांग प्रबल है। हमीर और मालकौंस का भी यही हाल है। अड़ाना का वास्तविक रूप भी तार-सप्तक में ही खिलता है।

अब रह गया शृंगार-रस। खमाज ठाठ और काफी ठाठ के वे राग, जो रात्रि के दूसरे और तीसरे प्रहर में गाए जाते हैं, अथवा

कल्याण ठाठ के वे राग, जो रात्रि के इन्हीं दो प्रहरों में गाए जाते हैं, शृंगार-रस के अन्तर्गत माने जाने चाहिए, क्योंकि यह समय शृंगारिक भावनाओं के अधिक अनुकूल है। सन्धिप्रकाश रागों को भी हमने समय-विशेष के कारण ही कारुण्य और शान्त रस का प्रतीक माना था। दूसरे शब्दों में इसी बात को हम यों कह सकते हैं कि कोमल रे तथा कोमल ध के कारण सन्धिप्रकाश-काल (सूर्योदय और सूर्यास्त का समय) भला नहीं प्रतीत होता, बल्कि सन्धिप्रकाश-काल के कारण ही कोमल रे और कोमल ध का प्रयोग मर्मस्पर्शी प्रतीत होता है। अतः दूसरे और तीसरे प्रहर की विशेषता के कारण ही इस समय के रागों के स्वरों की विशेषता मानी जानी चाहिए। इसके अतिरिक्त अन्य उन सब रागों का विभाजन भी, जो कोमल और माधुर्य-भाव के साथ गाए जाने से अच्छे लगते हैं, इसी वर्ग के अन्तर्गत करना समीचीन है।

अब बाकी बचे वे राग, जो ऋतुकालीन हैं; जैसे—वसन्त, बहार, देस, मल्हार इत्यादि। यहाँ भी ऋतु की विशेषता से ही रागों का रस ठहराना ठीक है। वर्षा और वसन्त, दोनों ही शृंगार की भावना को उद्दीप्त करनेवाली ऋतुएँ हैं। इसी लिए इन दोनों के वर्णन में प्रायः वियोगजन्य भावनाओं के उद्दीपन का उल्लेख मिलेगा। बहार की प्रसिद्ध चीज 'बालमवा माई री' को ही लीजिए। बरन-बरन की कलियाँ, लहरानी बन बेलरियाँ' यहाँ तक वसन्त ऋतु का उल्लेख है। इसके बाद 'सखी, अजहूँ नहीं आए' के साथ ऋतु का उद्दीपन-प्रभाव दृष्टिगोचर होने लगता है। इस प्रभाव का उत्कर्ष हमें चीज के अन्तरे में दिखाई देगा। अन्तरे के आरम्भ में ही हमें 'हौं बिरहन बौरानी ज्यों-ज्यों लहरानी हरियाँ डरियाँ' सुनाई देता है। इसके बाद 'ऋतु बसन्त में अजहू के दिन पिया सौतन के सँग भूल रहे' कहकर चित्र पूरा कर दिया जाता है।

प्रकृति के सौन्दर्य की ओर मानव-हृदय तीन प्रकार से आकर्षित होता है। एक संयोग-शृंगार की भावना के साथ, दूसरा वियोग-शृंगार की भावना के साथ और तीसरा शान्त भावना से प्रकृति के सौन्दर्य का उपासक होकर। संयोग-शृंगार में प्रकृति के जो चित्र हृदय को अनुपम शान्ति देनेवाले होते हैं, वे ही चित्र वियोग में

हृदय को उद्विग्न करनेवाले हो जाते हैं। वर्षा का ही दृश्य लीजिए, संयोग-पक्ष में वर्षाकालीन दृश्य बड़ा सुहावना प्रतीत होता है। बिजली की चमक ऐसी दिखाई देती है, मानो आकाश से स्वर्ण बरस रहा हो। यदि प्रेमिका अपने हृदयेश्वर के साथ है, तो उसे 'दादुर' और 'मोर' के शब्द बड़े अच्छे मालूम होंगे :—

चमक बीजु बरसै जल सोना। दादुर मोर सबद सुठ लोना॥

(जायसी-कृत 'पद्मावत' में पद्मावती का कथन)

ऐसा ही उल्लास वर्षाकालीन संयोग-शृंगार के गीतों में भी दिखाई देगा। उदाहरणार्थ मियाँमल्लार, झप ताल की एक चीज देखिए :—

आयो है मेघ, नई रुत पावस झर लायो,
देख हुलसाय हिया, नए पिया प्यारी को।
पहन चूनर सुरंग, अंग भूखन नयो,
नयो बादर, नयो जोबन ब्रिजबारी को॥

(क्रमिक पुस्तक-मालिका, भाग ४)

संयोगात्मक उल्लास का कैसा सुन्दर चित्र है। किंतु वियोग में यही सुहावना दृश्य बड़ा दुःखद हो जाता है। संयोग के दिन एक टीस के साथ अतीत की मधुर स्मृति का रूप ले लेते हैं। उस समय बिजली की चमक से सोना बरसता हुआ नहीं मालूम होता, यही बिजली अब 'खड्ग' का रूप धारण कर लेती है और बूँदें बाण-वर्षा-सी प्रतीत होने लगती हैं। प्रिय के वियोग में प्रेयसी की दशा देखिए :—

खड्ग बीजु चमके चहुँ ओरा। बूँद बान बरसहिं चहुँ ओरा॥

(जायसी-कृत 'पद्मावत' में नागमती का कथन)

संयोग के कारण प्रियतमा को जो वर्षा सुखद थी, वही वर्षा वियोग के कारण दुःखद प्रतीत हो रही है। अब गौड़मल्हार की एक प्रसिद्ध चीज देखिए :—

आए बदरवा कारे-कारे, हमरे कंथ निपट भए बारे,
ऐसे समय परदेस सिधारे ।
एक तो मुरला बन में पुकारे, मोहे जरी को अधिक जरावे ।
है कोई ऐसा पिय को मिलावे, उड़ जा पंछी कौन दिसा रे ॥

यहाँ भी वियोग के कारण प्रकृति का सुहावना दृश्य दु:खद हो रहा है। कहने का तात्पर्य यह है कि संयोग-पक्ष में प्रकृति का जो सौंदर्य हृदय को अनुपम शीतलता प्रदान करनेवाला होता है, वियोग में वही दृश्य हृदय को परम संताप पहुँचानेवाला हो जाता है।

किंतु इस प्रकार के जितने भी गीत मिलते हैं, उनमें प्राय: प्रेमिका के ही हृदयोद्गार दिखाई देते हैं। प्रेमी की हृद्गत भावनाओं का चित्रण क्वचित् ही मिलेगा। भारतीय प्रेम-पद्धति में तुल्यानुराग ही आदर्श रहा है। अर्थात् प्रेमिका का प्रेम जिस तीव्रता से प्रेमी के प्रति आकर्षित होता है, उतनी ही तीव्रता से प्रेमी भी प्रेमिका की ओर खिंचता है। फिर भी शृंगाररसात्मक गीतों में मुख्यत: नायिका के ही भावोद्गारों का वर्णन केवल इसी लिए मिलता है कि पुरुष-हृदय की अपेक्षा रमणी-हृदय अधिक भावुक होता है। पुरुष बुद्धिप्रधान है, किंतु स्त्री भावप्रधान। जहाँ बुद्धि अधिक होती है, वहाँ भावुकता कुछ दब जाती है तथा जहाँ भावुकता अधिक होती है, वहाँ बुद्धि की न्यूनता होती है। इसी कारण स्त्री-हृदय को व्यक्त करनेवाले गीतों में अधिक सच्चाई तथा अधिक भावुकता का भान होता है। इसी कारण भारतीय संगीत के गीत कुछ ऐसे ढंग के हैं, मानो वे किसी स्त्री द्वारा गाए जा रहे हों।

अब हम उस मनोवृत्ति पर विचार करेंगे, जहाँ मानव-हृदय शांत भावना से प्रकृति का उपासक बन जाता है। यहाँ प्राकृतिक दृश्यावली का प्रभाव उद्दीपन की दृष्टि से नहीं होता है। प्रकृति अपने वास्तविक, सत्य और स्वाभाविक रूप में हमें आकर्षित करती है। संधिप्रकाशकालीन रागों में हमने प्रकृति के इसी अनुपम सौंदर्य की ओर इशारा किया था। वसंत और वर्षा ऋतु भी अपने स्वतंत्र, स्वाभाविक और सत्य रूप में हृदय पर संवेदनात्मक प्रभाव डालती है। वसंत महाराज कामदेव का नवजात शिशु बन जाता

है। वृक्ष की शाखाओं में उनके लिए नवीन पत्तों का बिछौना बनाकर प्रकृति पालना तैयार करती है। नवीन पुष्प उस बालक का 'झँगूला' बन जाते हैं। पवन उस पालने को धीरे-धीरे हिलाने लगता है। कीर और केकी उस बालक से बात करने लगते हैं तो कोयल ताली बजाकर वसंत-रूपी बालक का मन बहलाने लगती है। नायिका-रूपी कमल-कली लताओं को साड़ी ओढ़कर पराग से राई-नौन उतारने लगती है। प्रातःकाल होते ही गुलाब चटकारी देकर उस बालक को जगाने लगता है, मानो संपूर्ण प्रकृति मदन-महीप के बालक की उत्साह से देख-रेख कर रही हो :—

डार-द्रुम पलना, बिछौना नव पल्लव के,
सुमन झिंगूला सोहै तन छबि भारी दै।
पवन झुलावै, केक-कीर बतरावै, 'देव'
कोकिल हलावै-हुलसावै कर-तारी दै॥
पूरित पराग सौ उतारी करै राई-लोन,
कंज-कली नायिका लतानि सिर-सारी दै।
मदन-महीपजू को बालक बसन्त ताहि,
प्रातहि जगावत गुलाब चटकारी दै॥

—महाकवि 'देव'

किंतु प्रकृति के इस अनुपम सौन्दर्य को देखने के लिए मस्तिष्क के समुचित विकास की आवश्यकता है। साधारण मनुष्य तो अपने काम-धंधों में इतने लगे रहते हैं कि उन्हें प्रकृति के इस भव्य रूप को देखने की कभी फुरसत ही नहीं मिलती। मानो उनके लिए इन बातों का कोई अस्तित्व ही नहीं है। किंतु सच्चे गायक की आँखों से यह सौन्दर्य कभी छिप नहीं सकता। 'बहार' की एक प्रसिद्ध चीज देखिए :—

बन-बन फूल रही सरसों।
बन-बन आई बसन्त-बहार, सकल बन फूल रही सरसों॥

बागन में सखि अँबुआ फूले, फूले टेसुवा संग बन-बन;
कोयलिया कू-कू बोलत, बन आई बसंत-बहार,
सकल बन फूल रही सरसों ।

प्रकृति अपने स्वाभाविक रूप में दिखाई दे रही है । खेद है कि भारतीय संगीत में प्रकृति के ऐसे अछूते चित्रों की भारी कमी है ।

अभी तक जो कुछ विवेचन किया गया है, संक्षेप में हम उसे तीन शीर्षकों में विभाजित कर सकते हैं। वे तीन शीर्षक ये हैं :—

१. भारतीय संगीत भावना-प्रधान है ।

२. नव रसों में से भारतीय संगीत में मुख्यत: चार (शृंगार, करुण, शांत और वीर) रस ही ग्राह्य हैं। इन चारों रसों में भी वीर रस को छोड़कर शेष तीन रसों में से प्रत्येक का क्षेत्र इतना व्यापक है कि अन्य रसों का समावेश उनमें से किसी भी एक रस के अन्तर्गत किया जा सकता है। इन तीन रसों में भी शृंगार-रस अत्यधिक व्यापक होने के कारण विशेष महत्त्वपूर्ण है ।

३. अन्तिम बात यह है कि भारतीय संगीत के गीतों में वीर-रसात्मक गीतों का प्रत्येक राग में प्राचुर्य है ।

अब प्रश्न यह रह जाता है कि जब राग के रस के अनुकूल गीतों की भारी कमी है, तो क्या उपलब्ध गीतों का पूर्ण बहिष्कार करके नए सिरे से राग, रस और तदनुकूल काव्य की दृष्टि से गीतों की रचना की जाए ? किंतु इस बात की न तो आवश्यकता ही है और न यह बात पूर्णतया उचित ही है। उचित तो इसलिए नहीं कि यदि इस सिद्धांत के अनुसार ही चला जाए तो हमें हमीर, मालकौंस प्रभृति वीररसात्मक रागों में से उन सब गीतों को निकाल देना होगा, जो शृंगाररसात्मक हैं। यही समस्या सन्धिप्रकाशकालीन रागों में सामने आएगी। वहाँ भी हमें शृंगार-भावनायुक्त गीतों का बहिष्कार कर देना पड़ेगा और इस बहिष्कार व सुधार के फेर में हमें संगीत के भंडार में से बन्दिश की हजारों चीजों से हाथ धोना पड़ेगा। इसका परिणाम यह होगा कि संगीत के भंडार में चीजों की इतनी कमी आ जाएगी कि फिर इस दिवाले की कमी पूरी

करना कठिन हो जाएगा। अतः हमें किसी उचित सिद्धांत के अनुसार राग के रस और प्रचलित चीजों के काव्य के साथ समझौता करना पड़ेगा; अन्यथा वह खंडनात्मक सिद्धांत केवल तोड़-फोड़ ही कर सकेगा, कुछ रचनात्मक कार्य नहीं। आखिर इन शृंगाररसात्मक बन्दिश की चीजों को यों ही तो नहीं फेंका जा सकता है।

हम पहले ही निवेदन कर चुके हैं कि शृंगार-रस रसराज माना जाता है। यदि इस रस को हम व्यापक रूप में स्वीकार कर लें, तो राग के रस और उपलब्ध चीजों के काव्य के साथ हम अच्छा-खासा समझौता कर सकेंगे। शृंगार अपने व्यापक रूप में अवशिष्ट सभी रसों को अपने में अंतर्भूत कर लेगा। उदाहरणार्थ संयोग-शृंगार की उल्लासपूर्ण आनंदमयी भावनाओं में बन्द मुसकान है ही। वीर-हृदय ही तो शृंगारिक भावनाओं की अनुभूति कर सकता है। सच्चा वीर ही सच्चा प्रेमी भी हो सकता है। जो हृदय वीर नहीं है, वह कामी तो हो सकता है, किंतु प्रेमी नहीं। अतः यह रस भी शृंगार से दूर नहीं है। शृंगार की वियोगजन्य भावनाओं में हमें करुण रस का दर्शन हो जाएगा। माधुर्यपूर्ण भक्ति-भावनाओं की शांत नदी भी भक्ति के शृंगार-सागर में ही आकर मिल जाती है। तात्पर्य यह है कि यदि संगीत में प्रधान रस शृंगार मानकर उस रस को व्यापक रूप में ग्रहण कर लिया जाए, तो वीर-रसात्मक राग हमीर में 'कैसे घर जाऊँ लँगरवा' नामक प्रसिद्ध चीज को भी खपाया जा सकता है। वीररसात्मक 'मालकौंस' में 'पिया-संग लर पछतानी' नामक चीज को भी स्थान मिल जाएगा। 'कालिंगड़ा' में 'गगरिया मैं कैसे ले घर जाऊँ' शीर्षक गीत भी बुरा नहीं लगेगा। 'अड़ाना' में 'लंका बिलंका धौंस धू है धौंक' नामक ओजपूर्ण गीत के साथ 'गगरी मोरी भरन नाहीं देत' को भी जगह मिल जाएगी।

इसी से हमने कहा था कि उपलब्ध गीतों के बहिष्कार की कोई आवश्यकता नहीं। हाँ, उत्कृष्ट कलाकारों को भविष्य में राग के रस के अनुरूप ही काव्य की रचना या चुनाव करके रचनात्मक कार्य करते जाना चाहिए। हर्ष का विषय है कि विद्वानों का ध्यान अब इस ओर आकृष्ट होने लगा है।

रागों में रस-योजना का एक प्रयत्न प्राचीन छह राग, छत्तीस रागिनीवाली पद्धति में भी दिखाई देता है। इस मत के अनुसार प्राचीन राग-रागिनियों के देव-स्वरूप का निरूपण और उनका ध्यान इत्यादि रस-निष्पत्ति की ही दृष्टि से किया गया है। उपर्युक्त विवेचन में हम मल्हार के विभिन्न प्रकारों को शृंगाररसात्मक मान चुके हैं। अब 'संगीत-पारिजात' के अनुसार 'मल्हारी' रागिनी का ध्यान देखिए :—

सुगौरवर्णा मलिनांशुकान्विता वियोगिनी चंपकमालभूषिता।
रहस्युपस्था रसिकप्रियाऽऽर्द्रिता मल्हारिका साऽश्रुदृगातिमंदगा॥*

'जो सुन्दर गौर वर्ण वाली, मलिन वस्त्र धारण किए हुए, चंपक-माल से विभूषित, अश्रुपूर्ण नेत्रोंवाली, मंद गति से चलनेवाली, एकांत में स्थित, वियोगिनी तथा जल से भीगी हुई रसिक-प्रिया है, वह मल्हारी रागिनी है।' अथवा—

स्मरातुरा क्षीणकलेवरा नता वनागमे प्राग्विरहेण तापिता।
निराश-गीता किल वल्लकीकरा मल्हारिका रोदनवत्स्वरा हि सा॥*

'जो कामातुर है जिसका शरीर कमजोर पड़ गया है, जो नीचे की ओर (पृथ्वी पर) झुक रही है, जो बरसात के प्रारंभ से ही विरह द्वारा तपाई गई है, जो हाथ में वीणा लिए निराशा के गीत गा रही है तथा जिसके गाने की आवाज रोने-जैसी हो रही है, ऐसी करुण स्वरपूर्ण मल्हारी रागिनी है।' इस चित्रण का भी यही तो उद्देश्य है कि राग का रस व्यक्त किया जा सके। पाठक यदि इस विवरण से 'आए बदरा कारे-कारे' शीर्षक चीज की तुलना करें, तो उन्हें अद्‌भुत साम्य दृष्टिगोचर होगा। निवेदन किया जा चुका है कि संगीत भाव-प्रधान कला है, और गायक यदि भावना से रहित होकर गीत को गाएगा तो निश्चय ही तीनचौथाई चमत्कार खो बैठेगा। आलाप तो संगीत का प्राण है, परंतु बिना भावना-ज्ञान के आलाप भला क्या अच्छा लगेगा! इसी से राग और रस

* संगीत कार्यालय, हाथरस से प्रकाशित 'संगीत-पारिजात', पृष्ठ १०६

के विवरण पर हमने इतना जोर दिया है। राग-रागिनियों के प्राचीन विवरण पर यदि और सूक्ष्म दृष्टि से विचार किया जाए तो स्पष्ट सिद्ध हो जाएगा कि यह विवरण हिंदी-साहित्य के रीतिकालीन नायिका-भेद के समान ही है। यदि पाठक रीतिकालीन नायिका-भेद का अध्ययन करके अपने ज्ञान-भंडार की वृद्धि कर लें तो उन्हें भावनाओं के व्यक्तीकरण में अपूर्व सहायता मिलेगी। विस्तार-भय के कारण हम यहाँ अधिक उदाहरण नहीं दे सकते, फिर भी एक उदाहरण देखिए :—

मध्या खंडिता

जावक लिलार, ओठ अंजन की लीक सोहै,
खैये न अलीक लोक-लीक न बिसारिए।
कवि 'मतिराम' छाती नख-छत जगमगै,
डगमगै पग सूधै मग में न धारिए॥
कसकैं उघारत हौ पलक-पलक यातैं,
पलका पै पौढ़ि स्रम राति कों निवारिए।
अटपटे बैन मुख बात न कहत बनै।
लटपटे पेंच सिर-पाग के सुधारिए॥१२५॥
कोऊ करौ कितेक यह, तजौ न टेव गुपाल।
निस औरनि के पग परौ, दिन औरनि के लाल॥१२६॥*

मतिराम के इस चित्र से रामकली के निम्नलिखित प्रसिद्ध छोटे खयाल की तुलना कीजिए :—

सिगरी रैन के जागे, पागे।
सुघर चतुर सुरजन बालमवा, भोरहि मोरे आए॥
बिन गुन माल अधर पर अंजन जावक तिलक लगाए।
हरिरँग कवन सती बड़भागिन, तन-मन-धन न्यौछावर करिए॥

---

* मतिराम-ग्रन्थावली, पृष्ठ २६७-२६८

यह चित्र पूर्णतया तो नहीं, फिर भी बहुत-कुछ मतिराम के चित्र के समकक्ष है। तात्पर्य यह है कि समुचित रस-योजना ही संगीत का मूल उद्देश्य है। किंतु रस का यह व्यक्तीकरण बिना अनुभूति के अधूरा रह जाता है। जिसे स्वतः ही रसानुभूति नहीं है, वह रस-निरूपण कर भी कैसे सकता है! अतः गायक का अनुभव बहुत गहरा और सच्चा होना चाहिए। जो गायक शराब, भाँग इत्यादि का सेवन करते हैं, उनका उद्देश्य भी यही होता है कि नशे के कारण भावनाएँ उद्दीप्त हो जाएँ, जिससे उन्हें भावव्यक्तीकरण में सहायता मिल सके। किंतु भावनाओं का यह व्यक्तीकरण तो अधूरा ही नहीं, प्रत्युत दूषित भी है। नशे के आवेश में निकली हुई भावनाएँ सच्चे हृदय का व्यक्तीकरण नहीं, प्रत्युत वासना और कामुकता की दुर्गन्ध की प्रतीक होती हैं। आराध्यदेव के चरणों में आत्मसमर्पण करके अपने अहम् को भुलाकर ही सच्ची भावुकता प्राप्त होती है। यह भावुकता कभी भी नशे के अधीन नहीं रहती। यह वह नशा है, जो सदैव स्थित रहता है। इसी से प्रायः सच्चे गायक को किसी-न-किसी का इष्ट अवश्य होता है। जब वह गाता है तो पहले हृदय में इष्टदेव को प्रणाम कर लेता है और जब गाना समाप्त करता है, तब भी उसे प्रणाम करना नहीं भूलता। भक्त के हृदय में भगवान् का सदैव निवास रहता है। भक्त भी इसे अच्छी तरह जानता है :—

रसना हमारी चारु चातकी बनी है ऊधौ,
पी-पी की बिहाय और रट रटि हैं नहीं।
लौटि-पीटि बात कौ बवंडर बनावत क्यों,
हिय तैं हमारे घनस्याम हटि हैं नहीं॥

—रत्नाकर

किंतु इतनी दृढ़ भक्ति पूर्वजन्म के संस्कार पर ही अवलंबित है। जो चाहे, वही उत्कृष्ट भक्त नहीं बन सकता। सर्वेश्वर के चरणों में अटूट प्रेम उसी की कृपा पर अवलंबित है। वे लोग सचमुच धन्य हैं, जिन्हें अपने आराध्य के चरणों में अविचल भक्ति होती है। हृदय में भक्ति-भावना का बीज होने पर वह बीज भगवान् की

कृपा-वारि-वृष्टि से आप ही पल्लवित हो उठता है, अपनी इच्छा-मात्र से कोई भावुक प्रेमी अथवा भक्त नहीं बन सकता।

इश्क़ पर ज़ोर नहीं, है ये वो आतिश ग़ालिब।
जो लगाए न लगे और बुझाए न बने॥

हम अभी निवेदन कर चुके हैं कि भावुकता संगीत का प्राण होते हुए भी अपने हाथ की बात नहीं है। प्रत्येक व्यक्ति सच्चा प्रेमी नहीं हो सकता। ऐसी परिस्थिति में जबकि अपनी निज की भावुकता न्यून हो, साहित्यानुशीलन द्वारा तथा अन्यान्य व्यक्तियों के जीवन की मार्मिक घटनाओं का मनोवैज्ञानिक सूक्ष्म विश्लेषण करके अपने अनुभव को पुष्ट करते रहना चाहिए।

तथापि कोरी भावुकता से भी काम नहीं चल सकता। हृदय की भावुकता संगीत के ताल, स्वर, राग-नियम इत्यादि के सहारे व्यक्त होती है। अतः शास्त्रीय दृष्टि से रागों का सूक्ष्म तथा यथातथ्य अध्ययन, पूर्ण ताल-ज्ञान तथा सच्चा स्वर-ज्ञान बड़ा आवश्यक है। यदि राग, स्वर और ताल पर पूर्णाधिकार नहीं है, तो फिर भावुकता किसके द्वारा व्यक्त होगी! संगीत तो क्रियात्मक (Practical) विद्या है, केवल सैद्धान्तिक (Theoritical) अध्ययन से काम नहीं चल सकता। सिद्धांत (Theory) और क्रिया (Practice) दोनों का सहयोग ही वांछनीय है। जो जानो सो करो और जो करो उसे जानो, यही विद्या की पूर्णता है, अन्यथा कोई भी विद्या केवल एकांगी होने पर अपूर्ण ही कही जाएगी। इसी से उपर्युक्त पंक्तियों में यह निवेदन किया गया है कि केवल भावुकता-मात्र से ही काम नहीं चल सकता। भावुकता को व्यक्त करने के साधन स्वर, ताल, राग-ज्ञान इत्यादि पर भी पूर्ण अधिकार होना आवश्यक है।

इस दृष्टि से गायकों को हम चार वर्गों में विभाजित कर सकते हैं। पहला वर्ग तो उन गायकों का है, जिनमें न तो भावुकता ही होती है और न स्वर, ताल तथा राग-ज्ञान ही। ऐसे गायकों का गाना निकृष्ट श्रेणी का होता है।

दूसरा वर्ग उन गायकों का है, जिनमें ताल-ज्ञान और स्वर-ज्ञान तो पूर्णता को पहुँचा हुआ होता है, परंतु भावुकता की भारी कमी होती है। ऐसे गायकों के गाने में तानों के विभिन्न क्लिष्ट प्रकार, गले की जोरदार तैयारी इत्यादि सब-कुछ मिलेगा। 'छत्त-फाड़' और 'धरती-ढकेल' तानें भी मिलेंगी, परंतु हृदय की व्याकुलता अदृश्य रहेगी। दूसरे शब्दों में हम यों कह सकते हैं कि इस प्रकार के गाने में गायक की बुद्धि का चमत्कार-प्रदर्शन होने से हमें उसके मस्तिष्क के विकास का तो ज्ञान हो जाता है, किंतु भावुकता की कमी के कारण उसके हृदय की संवेदनशीलता का पता नहीं लगता। इसी कारण ऐसे गायकों का गाना सुनकर मार्मिक श्रोता यही कह देते हैं कि 'साहब, तैयारी तो खूब है, पर गले में दर्द नहीं है; गाने में रस नहीं आया।

तीसरा वर्ग उन गायकों का होता है, जिनमें चरम सीमा की भावुकता परिलक्षित होती है, परंतु स्वर, ताल और राग-ज्ञान का अभाव होता है। इस वर्ग के गायकों की आवाज में लोच मिलेगा। पर गले की तैयारी तथा संगीत की बारीकियों की कमी खटकती रहती है। फिर भी ऐसे गायकों के लिए उन्नति का पर्याप्त क्षेत्र है; क्योंकि उनके पास भावुकता तो होती ही है, जो परिश्रम से नहीं आती। हाँ, ताल, स्वर और राग-ज्ञान अपने परिश्रम के अधीन अवश्य होता है, जिसे वे परिश्रम द्वारा प्राप्त कर सकते हैं।

अब हम चौथे वर्ग पर विचार करेंगे। इस वर्ग के गायक सच्चे भावुक भी होते हैं और स्वर, ताल तथा राग के पूर्ण पंडित भी। इसी कारण इनके संगीत में उनकी भावुकता धारावाहिक रूप से प्रवाहित हो उठती है। ऐसा ही संगीत हमें लोकोत्तर आनंद प्राप्त कराता है। संवेदनात्मक हृदय और मस्तिष्क के उच्चतम विकास को स्पष्ट कर देनेवाला संगीत ही वास्तविक संगीत है। स्वर्गीय विष्णुदिगंबर जी ऐसे ही गायक थे।

आलाप

मानव-मनोवृत्ति भावना और बुद्धि, दोनों ही से सम्बन्धित है। हृदय का सम्बन्ध भावुकता से और बुद्धि का चमत्कार-प्रदर्शन से है। रागालाप में ही गायक अपना हृदय खोलता है। इसी कारण तानों की अपेक्षा आलाप का महत्त्व अधिक है। तानें यदि बुद्धि का चमत्कार हैं तो आलाप हृदय की भावुकता है। गाना आरंभ करते समय राग की आराधना करने के लिए, अथवा यों कहिए कि राग का स्वरूप अपने और श्रोताओं के मन में प्रतिष्ठित करने के लिए गायक बिना ताल के और बिना गीत के ही थोड़ी देर तक अकार से राग में प्रयुक्त होनेवाले स्वरों को गाता रहता है। यह आलाप का पहला रूप है। अति प्राचीन काल में तो बस इसी प्रकार से आलाप-मात्र करके गाना समाप्त कर दिया जाता था। ध्रुवपद-गायक तो अब भी अपने ध्रुवपद को ताल और गीत के साथ आरंभ करने के पूर्व घंटों तक नोम्, तोम् इत्यादि शब्दों के साथ आलाप करते रहते हैं और तब कहीं उनके ध्रुवपद का गीत ताल के साथ आरंभ होता है। आलाप का यह प्राथमिक रूप बहुत ही भव्य, कलात्मक और भावपूर्ण होता है। जो गायक जितना भावुक होता है, उसका आलाप भी उतना ही सौन्दर्यपूर्ण होता है। कविवर सेनापति का निम्नलिखित कवित्त इसी प्रकार आलाप को लक्ष्य करके लिखा गया है :—

लाल मनरंजन के मिलवे को मंजन कै,
चौकी बैठि बार सुखवति बर नारी है।
अंजन, तमोर, मनि, कंचन, सिंगार बिन,
सोहत अकेली देह सोभा कै सिंगारी है।
सेनापति सहज की तन की निकाई ताकी,
देखकै दृगन जिय उपमा बिचारी है।

ताल गीत बिन, एक रूप कै हरति मन,
परबीन गाइन की ज्यौं अलापचारी है ॥

—सेनापति

भावार्थ यह है कि प्रिय से मिलने के लिए बैठी हुई कृत्रिम शृंगारों से विहीन नायिका अपने स्वाभाविक सौन्दर्य से इस प्रकार सुशोभित हो रही है, जिस प्रकार प्रवीण गायक का आलाप, ताल और गीत से रहित केवल अपने स्वतंत्र स्वाभाविक रूप में अच्छा मालूम होता है।

नोम्-तोम् के साथ इस प्रकार के आलाप का ढंग प्रायः मुसलमान गायकों में दिखाई देता है। फ़ैयाज खाँ (बड़ौदा) का नोम्-तोम् बहुत ही उत्कृष्ट श्रेणी का होता था। नोम्-तोम् का यह ढंग प्रायः बिना ताल के और बिना गीत के ही होता है। परंतु इसका यह अर्थ कदापि नहीं है कि गाने के आरंभ में ही आलाप समाप्त हो जाता है। ताल के साथ गीत का आरंभ हो जाने पर भी आलाप चलता रहता है, परंतु गीत शुरू होने पर प्रायः नोम्-तोम् न कहकर अकार द्वारा ही राग में लगनेवाले स्वरों का विस्तार किया जाता है। यहाँ से आलाप के चार विभाग हो जाते हैं—१. स्थायी का आलाप, २. अंतरे का आलाप, ३. संचारी-आलाप, ४. आभोग-आलाप। अब इनमें से प्रत्येक पर कुछ विस्तार के साथ विचार कर लेना चाहिए। उक्त चारों विभागों में प्रथम दो अधिक महत्त्वपूर्ण हैं। अर्थात् स्थायी और अन्तरे का आलाप पूर्ण करके प्रायः आलाप का काम समाप्त ही समझ लिया जाता है।

१. स्थायी का आलाप

यह आलाप मध्य-सप्तक के षड्ज से आरंभ होता है। गायक पहले मध्य-सप्तक के षड्ज को भली-भाँति दर्शाता रहता है, मन्द्र-सप्तक में वह चाहे जितना नीचा जा सकता है, परंतु उसका पहला आलाप प्रायः मध्य-षड्ज से आगे नहीं जा सकता। राग के आरोहा-वरोह-स्वरूप के अनुसार राग के वर्ज्यावर्ज्य स्वरों का निर्णय कर लिया जाता है। यदि राग पूर्वांगवादी हुआ तो प्रायः वादी स्वर से

ही राग का आरंभ कर दिया जाता है। रागालाप के उदाहरणों में हम प्रस्तुत पुस्तक के ही उदाहरण रखेंगे। भूपाली का पहला ही आलाप देखिए, गांधार से शुरू हो रहा है; क्योंकि इसका वादी स्वर गांधार है, परंतु यह आवश्यक नहीं है कि यदि राग पूर्वांग-वादी हो तो आलाप वादी स्वर से ही शुरू करना चाहिए। साधारण नियम तो यही है कि पहले मध्य-षड्ज ही दिखाया जाए। बिहाग राग का पहला आलाप देखिए, इसमें बारंबार षड्ज को ही दर्शाया गया है। मंद्र-सप्तक में स्वतंत्रता से घूमते हुए भी षड्ज से आगे नहीं बढ़ा गया है। जरा-सा ऋषभ प्रयुक्त भी हुआ है, तब भी वह केवल षड्ज का ही सौन्दर्य दिखा रहा है।

षड्ज का काम समाप्त करके फिर प्रत्येक आलाप में एक-एक स्वर जोड़ते हुए आलाप को आगे बढ़ाते चले जाते हैं। बिहाग के आलाप में दूसरा आलाप देखिए। षड्ज के बाद अब ऋषभ की बारी है, परंतु ऋषभ केवल अवरोह में ही आना चाहिए, क्योंकि बिहाग के आरोह में ऋषभ वर्जित है, अवरोह में भी ऋषभ दुर्बल ही है, अतः बिहाग के आलाप में ऋषभ का काम केवल नाम-मात्र को ही किया जाता है। इसी से बिहाग के स्वर-विस्तार में दूसरा आलाप यद्यपि ऋषभ का काम दिखाने के लिए किया गया था तथापि वहाँ गांधार स्वर आ गया है, क्योंकि ऋषभ का दौर्बल्य ही हमारा इष्ट था। इस आलाप में वादी स्वर गांधार का स्पर्श मध्यम के सहारे से ऐसे ढंग से कर दिया गया है कि वह यह सूचना दे रहा है कि इससे आगेवाला आलाप क्रम के हिसाब से भी ऋषभ के बाद गांधार का ही होगा और गांधार के प्रति हमें विशेष मोह भी है, क्योंकि यही राग का वादी स्वर है।

तीसरा आलाप ऋषभ का काम समाप्त करके गांधार का आलाप है। गांधार वादी स्वर है। प्रत्येक रागालाप में वादी स्वर का आलाप बहुत ही महत्त्वपूर्ण होता है, क्योंकि वादी स्वर पर ही राग का स्वरूप निर्भर है। इसी से वादी स्वर का काम दिखा जाने के बाद भी राग के आलाप-भर में वादी स्वर सदैव एक महत्त्वपूर्ण विश्रांति-स्थान बना रहता है। यदि पंचम वर्जित

हो अथवा अल्प हो, तब तो बात दूसरी है, अन्यथा प्रत्येक राग में पंचम भी महत्त्वपूर्ण विश्रांति-स्थान है। मानो आलाप-रूपी रेलगाड़ी के षड्ज, पंचम, वादी स्वर इत्यादि महत्त्वपूर्ण जंकशन (स्टेशन) हों। तीसरे आलाप में गांधार का ही काम है, परन्तु दूसरे आलाप में भी हम गांधार का काम दिखा चुके हैं, अत: मध्यम और पंचम का स्पर्श कर लिया गया है। इस आलाप में एक विशेषता यह है कि मंद्र-सप्तक के पंचम से लेकर मध्य-सप्तक के पंचम तक क्षेत्र स्थापित कर लिया गया है और इसी क्षेत्र में स्वरों को स्वतन्त्र रूप से घुमाया जा रहा है। धैवत बिहाग में दुर्बल है, अत: इस आलाप को समाप्त करते समय उसका भी क्वचित् स्पर्श कर दिया गया है।

चौथे आलाप में मुख्यत: पंचम का काम है। वादी स्वर गांधार महत्त्वपूर्ण विश्रांति-स्थान बना हुआ है। यहाँ भी प्राय: मंद्र-सप्तक के पंचम से मध्य-सप्तक के पंचम तक का ही क्षेत्र स्थापित हो रहा है। किंतु निषाद का भी कुछ थोड़ा-सा काम आ गया है, क्योंकि आरोह में धैवत वर्जित होने से आगे निषाद का ही काम किया जाएगा। इसी आगामी आलाप की सूचना निषाद दे रहा है।

निषाद बिहाग का संवादी स्वर है, अत: यह भी एक महत्त्वपूर्ण विश्रांति-स्थान है। पाँचवें आलाप में निषाद का काम दिखाया गया है। छठा आलाप भी निषाद का ही काम दिखा रहा है। जिस तरह तीसरे और चौथे आलाप में पंचम का क्षेत्र स्थापित किया गया था, उसी तरह छठे आलाप में मंद्र-सप्तक के निषाद से मध्य-सप्तक के निषाद तक का एक क्षेत्र स्थापित करके उसमें स्वतंत्रता से घुमाया जा रहा है। इस प्रकार से विभिन्न रागों में विभिन्न स्वरों का क्षेत्र स्थापित करके आलाप किया जा सकता है। निषाद का काम समाप्त करके फिर क्वचित् तार-षड्ज का स्पर्श करके मध्य-षड्ज पर रागालाप समाप्त कर दिया जाता है। बिहाग में छठा आलाप

ग म प ध ग म ग ऽ सा पर ही समाप्त हो जाता है, परन्तु यदि इसके बाद बड़े खयाल का मुखड़ा 'हो माई आज' लेना है तो उसका आरंभ उत्तरांग में हो रहा है। अत: 'नि़ सा ग म प नि ऽ ऽ सां' कहकर उत्तरांग में प्रवेश कर जाना चाहिए, जिससे गीत का मुखड़ा

(आरंभिक पंक्ति का मुख्य वाक्यांश) न बिगड़ जाए। इस कृत्य के पश्चात् स्थायी का आलाप समाप्त हो जाता है। तात्पर्य यह है कि स्थायी के आलाप में षड्ज के बाद क्रमशः एक-एक स्वर जोड़ते हुए धैवत, निषाद तक चले जाते हैं, फिर तार-सप्तक के षड्ज का स्पर्श करके उतरते हुए मध्य-सप्तक के षड्ज पर आलाप समाप्त कर दिया जाता है। प्रत्येक आलाप के बाद गीत का मुखड़ा तालबद्ध आता रहता है तथा प्रत्येक आलाप लय में ताल के साथ चलता रहता है।

अंतरे का आलाप

अंतरे के आलाप की उठान प्रायः मध्य-सप्तक के गांधार, मध्यम या पंचम से शुरू होती है। हरएक राग के अंतरे का उठाव अपने निजी निराले ढंग से होता है। क्योंकि अंतरे का उठाव यह दिखाता है कि इस राग के उत्तरांग में प्रवेश किस तरह होगा, अतः प्रत्येक राग के अंतरे के उठाव पर खूब ध्यान रखना चाहिए। अंतरे के आलाप में यही मुख्य बात है भी। इसके बाद तो तार-सप्तक में मंद्र और मध्य-सप्तक में किए स्थायी के काम की ही पुनरावृत्ति होने लगती है (किंतु स्थान-भेद हो जाने के कारण यह पुनरावृत्ति अच्छी ही प्रतीत होती है), अतः अंतरे का पहला आलाप तार-षड्ज का काम दिखाता है। अंतरे का आलाप यह बतला देता है कि राग के तार-षड्ज से किस प्रकार मिलना चाहिए। बिहाग का सातवाँ आलाप तार-षड्ज का काम दिखा रहा है। ध्यान रखना चाहिए कि तार-षड्ज बहुत ही महत्त्वपूर्ण विश्रांति-स्थान है। अतः इसपर गले को जितना ठहराया जा सके, उतना ठहराना चाहिए। जिन गायकों को आलाप का उचित ढंग नहीं मालूम होता है, वे भी तार-षड्ज पर रुककर अपने गाने में सौन्दर्य पैदा कर लेते हैं। फिर यदि आरम्भ से ही आलाप सुव्यवस्थित ढंग से किया गया है, तो तार-षड्ज की विश्रांति कितनी प्रभावशालिनी होगी।

तार-षड्ज के काम के बाद फिर स्थायी की तरह क्रमशः तार-सप्तक में ऋषभ, गांधार, मध्यम और पंचम का काम दिखाया जाता है। स्थायी के प्रत्येक आलाप की समाप्ति प्रायः मध्य-सप्तक के षड्ज पर होती है, किंतु अंतरे का प्रत्येक आलाप प्रायः तार-षड्ज

पर समाप्त किया जाता है। गीत की स्थायी की रचना मुख्यत: मंद्र और मध्य-सप्तक के स्वरों से होती है, इसी कारण स्थायी के आलाप में मन्द्र और मध्य-सप्तक के स्वरों का प्राधान्य होता है, किंतु अन्तरे की रचना मध्य और तार-सप्तक में होती है, इसी कारण अन्तरे के आलाप में मध्य और तार-सप्तक के स्वरों का प्राधान्य रहता है। क्योंकि अन्तरे में स्थायी में किए हुए काम की ही पुनरावृत्ति होती है, इस कारण अन्तरे में अधिक स्वर-विस्तार नहीं किया जाता। स्थायी का स्वर-विस्तार अधिक रहता है।

अन्तरे के आलाप पूर्ण होने पर आलाप का काम प्रायः समाप्त हो जाता है। किंतु गायक संचारी और आभोग का भी आलाप करते हैं। संचारी का आलाप प्रायः सा, म अथवा प से शुरू होता है और तार-षड्ज तक जाता है। इसमें गमक का प्रयोग अधिक होता है। मीड़ और आंदोलित स्वरों के दिखाने का भी प्रयत्न किया जाता है। संचारी के आलाप मध्यम, पंचम या मध्य-सप्तक के षड्ज पर ही समाप्त भी होते हैं। संचारी के बाद स्थायी न कहकर एकदम आभोग शुरू हो जाता है। आभोग का स्वर-विस्तार (आलाप) अन्तरे की ही तरह होता है। विशेषता केवल यही है कि आभोग के आलापों में तार-सप्तक में अपनी शक्ति-भर ऊँचे-से-ऊँचा जाने का प्रयत्न किया जाता है। प्राय: गायक तार-सप्तक के निषाद तक गला पहुँचा देते हैं। परन्तु गला सफाई के साथ चढ़ना चाहिए। आवाज में दोष न आने पाए और गला ऊँचे-से-ऊँचा चढ़ जाए, यही आभोग के आलाप की विशेषता है।

किंतु यह तो आलाप की साधारण रूप - रेखा है। आलाप का ढाँचा गायक की कल्पना पर निर्भर करता है। भावुक गायक की कल्पना-शक्ति बड़ी प्रखर और मार्मिक होती है। जिस समय वह अपने कल्पना-राज्य में विचरण करता है, तब मानो रजत-पट के चित्रों के समान उसके सामने अतीत की मधुर स्मृतियाँ सजीव होकर आने लगती हैं। इसका परिणाम यह होता है कि गायक की कल्पना मार्मिक तो होती ही है, साथ ही उत्तरोत्तर नवीन भी होती जाती है। भावुकता की विशेषता के आधार पर गायक का आलाप मार्मिक और उत्तरोत्तर नवीन होता जाता है। आलाप का

यही मनोवैज्ञानिक आधार है। कल्पना यदि सजीव, मार्मिक, प्रौढ़ और उत्तरोत्तर नवीन होती जाती है तो आलाप भी सुन्दर से सुन्दरतर और सुन्दरतर से सुन्दरतम होता चला जाता है। किन्तु इस कल्पना का भी मूल आधार हृदय के समुचित विकास और रसानुभूति पर निर्भर है। इसी कारण पिछले पृष्ठों में हमें राग तथा रस के विषय में अधिक जोर देना पड़ा है। जो हृदय अतीत की मधुर स्मृतियों से भावी काल्पनिक जगत् का निर्माण नहीं कर सकता, अथवा प्रत्यक्ष रसानुभूति से स्वतः रसमग्न नहीं हो जाता, वह दूसरे पर अपने संगीत का क्या प्रभाव डाल सकेगा! दूसरे शब्दों में इसे यों कह लीजिए कि यदि गायक को अपने गाने में खुद ही मजा नहीं आया तो दूसरे को क्या खाक मजा आएगा!

मार्मिक और उत्तरोत्तर नवीन होती जानेवाली कल्पना में एक विशेषता और होनी चाहिए, वह यह कि कल्पना ऐसी न हो, जिससे राग-हानि हो जाए। आलाप का वास्तविक सौन्दर्य यही है कि उससे राग का स्वरूप न बिगड़ने पाए। कहने का तात्पर्य यह है कि प्रत्येक राग का प्रत्येक आलाप ऐसा होना चाहिए, जो इष्ट-राग का ही व्यक्तीकरण करनेवाला हो। प्रत्येक राग से सम्बन्ध रखनेवाले अन्यान्य समप्राकृतिक रागों से भली-भाँति बचाते हुए ही आलाप करना चाहिए, अन्यथा राग-हानि से रस-हानि हो जाएगी।

कुशल गायक रागालाप में तिरोभाव और आविर्भाव भी बड़ी सुन्दरता से दिखाते हैं। तिरोभाव के माने हैं, थोड़ा छिपा देना और आविर्भाव का अर्थ है, फिर प्रकट कर देना। किसी खास राग का आलाप करते समय उसके समप्राकृतिक राग का स्वरूप छाया-मात्र लाकर अन्य राग का कुछ भान कराया जाता है, यह तिरोभाव हुआ! परन्तु शीघ्र ही फिर अपने राग के मुख्य स्वरों पर जोर देकर इष्ट-राग का साम्राज्य स्थापित कर दिया जाता है, यह कृत्य आविर्भाव करना कहलाता है। आविर्भाव और तिरोभाव का यह चमत्कार समप्राकृतिक रागों द्वारा ही हो सकता है। समप्राकृतिक रागों में बहुत से स्वर समान (Common) होते हैं। अतः उन समान (Common) स्वर-समुदायों के सहारे जान-बूझकर अन्य राग में क्वचित् प्रवेश कर लिया जाता है। उदाहरणार्थ जयजयवंती

गाते-गाते पूर्वांग में छायानट की झलक दिखाई जा सकती है, पूर्वांग में इन दोनों रागों के कुछ स्वर-समुदाय साधारण हैं। लेकिन जयजयवंती सुननेवालों को जब तक यह भान हो कि 'क्या यह जयजयवन्ती छायानट में घुसी जा रही है!' तब तक गायक बड़ी कुशलता से जयजयवन्ती के मुख्य अंग के साथ छायानट से बाहर निकल आता है। इस प्रकार से उसका तिरोभाव का कृत्य समाप्त होकर फिर जयजयवन्ती का आविर्भाव हो जाता है। मार्मिक श्रोता यह देखकर बड़े प्रसन्न होते हैं कि छायानट की छाया को छूता हुआ गायक कैसी कुशलता से अछूता बचकर निकल गया। जयजयवन्ती के उत्तरांग में इसी प्रकार देस राग द्वारा तिरोभाव और आविर्भाव का कौशल दिखाया जाता है। किन्तु इतना उत्कृष्ट आलाप अत्यन्त कुशल गायकों को ही साध्य होता है।

आलाप में कभी रटन्त विद्या काम नहीं देती, रटकर आलाप तैयार नहीं होता। इसमें तो नवीन और मार्मिक कल्पनाएँ ही काम देती हैं। हाँ, आरम्भ में कुछ आलाप रटे जा सकते हैं, इससे गला राग के स्वरों में उचित ढंग से घूमने लगता है। किन्तु जहाँ तक हो सके, जल्दी-से-जल्दी बँधे हुए आलापों से पीछा छुड़ाकर स्वतन्त्र रूप से आलाप करना आरम्भ कर देना चाहिए। केवल लिखे हुए आलापों से भी काम नहीं चल सकता। स्वरों का पढ़ लेना और बात है तथा उनका गाना और बात है। यह ठीक है कि आलाप-तान की पुस्तकें गायकी समझाने में बड़ी भारी सहायक होती हैं, परन्तु यहाँ सब-कुछ नहीं है। स्वरों का उचित ढंग से उच्चारण, आवाज की लोच, स्वरों का मार्मिक विश्लेषण यह सब योग्य गुरु से सीखने पर ही आ सकता है। फिर भी कुछ सामान्य नियम ऐसे अवश्य हैं, जिनके आधार पर गायकी का साधारण स्वरूप निर्धारित किया जा सकता है और ऐसे ही नियमों का निरूपण प्रस्तुत पुस्तक का उद्देश्य है।

प्रत्येक राग के आलाप में एक और भी विशेषता देखी जाती है। प्रायः पूर्वांग, उत्तरांग तथा तार-सप्तक में एक-एक पूर्व-निश्चित छोटा-सा स्वर-विन्यास रखा रहता है, उसी स्वर-विन्यास को आधारभूत मानकर उसमें अन्यान्य स्वरों को क्रमशः जोड़ते चले जाते हैं। उदाहरण के लिए तिलककामोद का आलाप लीजिए,

पूर्वांग में एक टुकड़ा सा रे, ग ऽऽ रे रे, सा नि़ सा रखा हुआ मिलेगा।

यदि शेष आलापों को ध्यान से देखा जाए तो स्पष्ट हो जाएगा कि पूर्वांग के आलाप के अन्य स्वर-समुदाय प्रायः इसी टुकड़े के आस-पास चक्कर काट रहे हैं। इसी में कभी मन्द्र-सप्तक का प़ नि़ जोड़कर इसका रूप प़ नि़ सा रे ग सा रे ग ऽऽ रे सा नि़ सा कर लिया जाता है तो कभी पूर्वांग में कुछ आगे बढ़कर इसी स्वर-समुदाय के साथ रे प म ग जोड़ दिया जाता है। स्थायी का प्रत्येक आलाप अपनी समाप्ति भी सा रे ग ऽऽ रे सा नि़ सा के साथ करता हुआ दिखाई दे जाएगा। पूर्वांग से आगे बढ़ने के लिए रे प म ग की जगह कभी-कभी रे म ग भी दिखाई दे जाएगा। इसके आगे उत्तरांग का क्षेत्र खुला हुआ है। पूर्वांग की तरह यहाँ भी हमें एक छोटा-सा स्वर-विन्यास मिलेगा। म प ध ऽ म इस टुकड़े को देखिए। उत्तरांग के आलाप इसी स्वर-विन्यास के चारों तरफ घूम रहे हैं। यहाँ से यदि पूर्वांग में लौटना है तो इसमें गांधार जोड़कर नीचे उतर आइए; जैसे—म प ध ऽ ऽ म ग, सा रे ग सा ऽ सा ऽ नि़ और यदि तार-सप्तक में प्रवेश करना है तो इसी टुकड़े के आगे पंचम जोड़कर निषाद के सहारे से तार-सप्तक के षड्ज में चले जाइए; जैसे—म प ध म प नि ऽ ऽ सां। स्थायी के आलाप में ये तरकीबें काम दे जाएँगी। इसके बाद अन्तरे का आलाप शुरू होता है। तार-सप्तक से यदि नीचे उतर कर आना है तो सां ऽ ऽ ऽ प इस तरह षड्ज से पंचम तक की एक लम्बी मींड़ लेनी पड़ेगी और यदि आगे बढ़ना है तो स्थायी के आलाप की बढ़तवाली युक्ति काम देगी; क्योंकि तार-सप्तक के आलाप में मन्द्र और मध्य-स्थान के (स्थायीवाले) काम की ही पुनरावृत्ति होती है। परन्तु यह स्थान-भेद बड़ा रोचक हो जाता है, इस कारण स्थायी के आलाप की पुनरावृत्ति तार-स्थान में बड़ी अच्छी मालूम होती है। प्रत्येक राग में मन्द्र, मध्य और तार अथवा पूर्वांग, उत्तरांग और तार-सप्तक में एक-एक विशिष्ट स्वर-समुदाय

ऐसा रखा हुआ मिलेगा, जिसके आधार पर राग के आलाप को विस्तृत किया जाता है। यदि इस विश्लेषणात्मक दृष्टि से पाठक प्रत्येक राग का निरीक्षण करें तो उन्हें इन टुकड़ों को पहचान लेना कठिन नहीं होगा; और इन स्वर-समुदायों के आधार पर राग के आलाप में पर्याप्त सुविधा हो जाएगी। प्रत्येक राग के विश्रांति-स्थान पर सदैव ध्यान देना चाहिए। यदि स्वर ठीक भी लग रहे हैं, तब भी केवल विश्रांति-स्थान अशुद्ध हो जाएँ तो राग भ्रष्ट हो सकता है। भैरव और कालिंगड़ा में यह तथ्य बड़ा महत्त्वपूर्ण है। कालिंगड़ा में यदि गांधार को विश्रांति-स्थान न बनाकर ऋषभ को विश्रांति-स्थान बना दिया जाए तो राग भ्रष्ट हो जाएगा। यानी यहाँ कालिंगड़ा की जगह भैरव दृष्टिगोचर होने लगेगा। विश्रांति-स्थान को लिखकर बताने के लिए कौमा अथवा अवग्रह ऽ ऽ ऽ का प्रयोग किया जाता है। अतः लेखन-पद्धति में कौमा और अवग्रह बहुत ही महत्त्व के माने जाते हैं।

आलापचारी में एक महत्त्व की बात है, कुछ विशिष्ट स्वरों की संगति। यह स्वर-संगति प्रत्येक राग में तो नहीं होती, किन्तु जिन रागों में यह स्वर-संगति दिखाई दे, उन्हें भली-भाँति हृदयंगम कर लेना चाहिए। तिलककामोद के उदाहरण में हमने सां ऽ ऽ प एक ऐसी ही स्वर-संगति को देखा था। किसी एक राग में हमें रे प को संगति दिखाई देगी तो किसी दूसरे राग में प रे की स्वर-संगति दृष्टिगोचर होगी। श्री राग के आलाप में रे प स्वर-संगति का चमत्कार है तो जयजयवन्ती में प़ ऽ ऽ रे स्वर-संगति का माधुर्य है। वृन्दावनी सारंग में प्रायः म रे की स्वर-संगति दिखाई देगी। इस स्वर-संगति से राग के कुछ मार्मिक स्वर-विन्यास की उद्भावना होती है। प्रायः गायक-वादक राग के वादी-संवादी स्वरों की जोड़ी बनाकर भी स्वर-संगति का निर्माण कर लेते हैं। भैरव में ध़ रे़, आसावरी में ध़ ग़, यमन में नि़ ग ऐसी ही स्वर-संगतियों के उदाहरण हैं। परन्तु सबसे महत्त्वपूर्ण स्वर-संगति रे प और प रे की ही है। इस स्वर-संगति में प्राचीन कलाकारों का अपूर्व कौशल दिखाई देता है, क्योंकि इससे भिन्न-भिन्न रागों के अंग बनते चले जाते हैं।

यदि एक ही राग पर कई महीनों तक अभ्यास किया जाए तो उसमें स्वत: ही नवीन-नवीन कल्पनाएँ होने लगती हैं। कम-से-कम छह माह तक तो एक राग का अभ्यास किया जाए, तब कहीं उस राग में कुछ सिद्धि प्राप्त होने लगती है। परन्तु परीक्षा के पाठ्यक्रम और समय का बन्धन तथा स्वत: अपने ही चित्त की अस्थिरता शीघ्र ही एक राग से दूसरे राग पर भाग जाने की प्रेरणा करती है। फलत: राग के माधुर्य में भी कमी रह जाती है। असली रियाज तो परीक्षा के बाद ही होता है, जब सुविधा से चित्त-वृत्ति का निरोध करके महीनों एक ही राग पर अभ्यास किया जाता है। राग के अभ्यास द्वारा मँज जाने पर उसके मार्मिक अंश स्वत: बनने लगते हैं। प्रत्येक गायक अभ्यास की शक्ति से अपने राग के मार्मिक अंश पहले से ही निर्धारित कर लेता है और समय पर उनका उपयोग करता है। अत: अच्छे गायकों का गाना सुनते समय इन मार्मिक स्वरूपों पर बड़ा ध्यान रखना चाहिए। देस राग में रे ऽ रे नि़ ऽ ऽ ऽ ऽ धनिध, पधप, मपम रे म प नि़ ध प, अथवा दरबारी में नि़ नि़ प म रे म प नि़ ग़ ऽ ऽ ऽ म म रे सा नि़ सा ध़ नि़ रे ऽ सा, ऐसे मार्मिक स्वरूपों के बहुत ही साधारण तथा अधूरे उदाहरण हैं। उमंग में गायक की कल्पना कब कैसी उड़ान लेगी, इसे कौन कह सकता है!

आलाप-सम्बन्धी अब तक की विवेचना का संक्षिप्त रूप यह है :—

१. किस स्वर पर कितना रुकना चाहिए।
२. किस समप्राकृतिक राग को किस प्रकार बचाना चाहिए।
३. कौनसी स्वर-संगति को सम्हालना चाहिए।
४. तीनों सप्तकों में कौनसे भिन्न-भिन्न रागवाचक टुकड़े हैं।
५. मध्य-षड्ज और तार-षड्ज से मिलने के क्या ढंग हैं।
६. राग के पूर्व-निर्धारित जीवभूत मार्मिक अंश कौन-कौनसे हैं।
७. राग और काव्य के संयोग से कौनसा रस व्यक्त किया जाना चाहिए।

तानों के प्रयोग में भी उपर्युक्त नियमों से सहायता मिलेगी। किन्तु यह ध्यान रखना चाहिए कि राग का सच्चा स्वरूप तानों में

नहीं दिखाई देगा। राग का संपूर्ण माधुर्य और सच्चा व्यक्तीकरण आलाप में ही है। इसी कारण तानों की अपेक्षा आलाप अधिक महत्त्वपूर्ण माना जाता है।

आलाप का एक अन्य प्रकार भी है, जिसे बोल-आलाप कहते हैं। गीत के बोलों को भावुक ढंग से आलाप की शैली पर गाने से बोल-आलाप बन जाता है। प्रस्तुत पुस्तक में प्रत्येक राग की बोल-तानें भी दी हुई हैं। इन बोल-तानों में प्राय: नम्बर एक और नम्बर दो, बोल-आलापों के ही नमूने हैं। कुछ-कुछ ठुमरी की शैली पर खयाल की कविता के भी बोल बनाए जाते हैं। काव्य भी साथ-साथ रहने से गायक की भावनाएँ द्रुत गति से आगे बढ़ने लगती हैं। भावना-वाली बात को हम कितनी ही बार कितने ही ढंग से कह चुके हैं, किन्तु फिर भी इसे जितना दुहराया जाए, उतना ही अच्छा है। क्योंकि भावना पर ही संगीत का भव्य प्रासाद खड़ा किया गया है। उत्तम काव्य से भावनाओं की प्रबल पुष्टि होती है, अत: उच्च काव्य की उपेक्षा कभी नहीं करनी चाहिए। गीत के भाव को समझकर उसी भावना से ओत-प्रोत होकर गाने से गायकी चौगुनी हो जाती है। जो लोग साहित्य और संगीत के सुन्दर समन्वय को 'खिचड़ी' कहकर पुकारते हैं, उनसे हमारा नम्र निवेदन है कि संगीत साहित्य से कभी अलग नहीं हो सकता और संगीत के बिना काव्य भी सुशोभित नहीं हो सकता। जो गायक संगीत में उच्च काव्य की उपेक्षा करेंगे, वे स्वत: उपेक्षित हो सकते हैं, किन्तु संगीत से उत्तम काव्य उपेक्षित नहीं हो सकता।

रागालाप में ग्रह, अंश, मन्द्र (स्थान), तार (स्थान), न्यास, अपन्यास, अल्पत्व, बहुत्व, षाडवत्व और औडुवत्व, इन दस बातों का उल्लेख होता है। रागालाप की यह परिभाषा 'संगीत-रत्नाकर' के अनुसार है। ग्रह-स्वर उस स्वर को कहते हैं, जिस स्वर से राग शुरू किया जाता है। परन्तु अब यह नियम नहीं रहा है कि अमुक राग अमुक स्वर से शुरू किया जाना चाहिए। अंश-स्वर का अर्थ है वादी स्वर। मन्द्र और तार का अर्थ है कि मन्द्र-स्थान में राग कितना नीचा जाना चाहिए (जैसे पूरिया मन्द्र-स्थान में गांधार तक जाता है) और तार-स्थान में राग कितना ऊँचा जाना चाहिए

(जैसे हिंडोल तार-स्थान में धैवत तक जाता है)। जिस स्वर पर गीत की समाप्ति होती हो, उसे न्यास-स्वर कहते हैं, परन्तु अब यह नियम भी नहीं रहा है कि अमुक राग अमुक स्वर पर ही समाप्त किया जाना चाहिए। जिस स्वर पर गाने की अवांतर (बीच की) समाप्ति हो, उसे अपन्यास कहा जाता था। यह नियम भी अब प्रचार में नहीं रहा। अल्पत्व का नियम अब भी माना जाता है। जो स्वर राग में अल्प लगता हो, उसे प्रबल नहीं होने देना चाहिए; जैसे बागेश्री में पंचम अल्प है। बहुत्व का नियम भी महत्त्व का है। स्वरों पर विश्रान्ति बहुत्व का ही नियम है। वादी और संवादी स्वरों पर तो रुका ही जाता है। इनके अलावा भी प्रत्येक राग में कुछ अन्य स्वर भी होते हैं, जिन पर रुकना आवश्यक है। यह बहुत्व का ही नियम है। षाडवत्व का नियम यह बताता है कि राग में एक स्वर वर्जित है। औडुवत्व का नियम यह बताता है कि राग में दो स्वर वर्जित हैं।

आलाप के विषय में अन्तर्मार्ग का उल्लेख भी आवश्यक है। आलाप के प्रकारों में कहीं-कहीं हमें आरोहावरोह का क्रम टूटा हुआ दिखाई देता है। यह कृत्य आलाप को अधिक सुन्दर बनाने के लिए किया जाता है और इसी को अन्तर्मार्ग कहते हैं। देस के आलाप को ध्यानपूर्वक देखिए। देस के आरोह अथवा अवरोह में पंचम वर्जित नहीं है, फिर भी म प ध ऽ म ग रे इस प्रकार से पंचम छोड़ दिया है। यहाँ पर स्पष्ट ही आरोहावरोह का नियम टूट रहा है, क्योंकि आरोहावरोह में पंचम ग्राह्य है। परन्तु क्योंकि म प ध ऽ म ग रे यह रूप राग की रंजकता को बढ़ा देता है, अतः यहाँ यह कृत्य क्षम्य ही नहीं, प्रत्युत उचित भी है। इसी प्रकार देस के उत्तरांग में नि सां रें ऽ ऽ नि ध प यह प्रयोग मिलता है। कायदा तो यह कहता है कि रें के बाद में सां आना चाहिए, क्योंकि षड्ज तो कभी भी किसी राग में वर्जित नहीं होता। परन्तु रें नि ध प कहने से राग में क्वचित् वक्रता आ जाती है और आलाप सुन्दर हो जाता है। अतः इस प्रकार के कृत्यों को अन्तर्मार्ग के अन्तर्गत स्वीकार करके युक्ति-युक्त मान लिया जाता है। प्रायः सभी रागों में अन्तर्मार्ग का प्रयोग दृष्टिगोचर होगा। अतः आलाप की इस विशेषता का भी ध्यान रखना चाहिए।

तान

कुछ लोग तान का सम्बन्ध तानसेन से जोड़ते हैं। 'तान जानकर हो गया तानसेन जग जानना' इत्यादि ऐसी ही भ्रामक बातें हैं। तान का तानसेन से कुछ भी सम्बन्ध नहीं है। तानसेन के समय तक तो ध्रुवपद का एकछत्र साम्राज्य था। किंतु ध्रुवपद में तानों का प्रयोग स्वप्न में भी नहीं किया जाता। तानसेन की मृत्यु के बहुत पीछे जब खयाल-गायकी का आधिपत्य स्थापित हुआ, तभी से तानों की उत्पत्ति मानी जानी चाहिए। तानें वस्तुतः खयाल की ही विशेषता है। ध्रुवपद के स्वरों को स्थायित्व प्राप्त है। वहाँ कंपन की गुंजाइश नहीं है, किंतु खयाल में द्रुत-रूप से तानों का प्रयोग बड़ा चमत्कारिक होता है।

संगीत के हृदय-पक्ष को आलाप व्यक्त करता है और तानों में बुद्धि का चमत्कार प्रदर्शित होता है। आड़ी-तिरछी तानें, तबले के आवर्तन के साथ गले का दो-दो चार-चार आवर्तन घूम जाना आड़ कुआड़, बिआड़ का प्रदर्शन बुद्धि का कौशल ही तो है। आलाप की-सी स्निग्ध गंभीरता यहाँ कदापि नहीं मिलेगी। इस चमत्कार-प्रदर्शन की धुन में हृदय-पक्ष का गला न घोंट दिया जाए। कुछ गायक ऐसे भी मिलेंगे, जो चार-पाँच मिनट तक आलाप करके झट तानबाजी पर उतर आते हैं। इससे उनका पांडित्य-प्रदर्शन तो अवश्य हो जाता है, किन्तु हृदय-पक्ष का व्यक्तीकरण न होने से गाने में रस नहीं आ पाता। फलतः उनका गाना एकांगी रह जाता है। संगीत में तान की अपेक्षा आलाप अधिक महत्त्वपूर्ण है। (अच्छे ध्रुवपद-गायकों तथा श्रेष्ठ वीणा-वादकों के आलाप बहुत ही सुन्दर और मर्मस्पर्शी होते हैं।) परन्तु ध्रुवपद-गायक तानों का प्रयोग नहीं करते। संस्कृत में एक धातु (क्रिया) है 'तन्', जिसका अर्थ है तानना। इस 'तन्' धातु से तान शब्द की व्युत्पत्ति हुई है। लय-विशेष में वर्ण-विन्यास करना ही तान लेना है। किन्तु इस प्रकार से लय में गला घुमाना ही सब-कुछ नहीं है। प्रायः ऐसे गायक मिलेंगे, जिनका गला बड़ी तेजी से घूमता है, आऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ करते हुए किसी प्रकार से सम पर आ जाना ही उनका एकमात्र उद्देश्य होता है, परन्तु इस आऽ ऽऽ

ऽऽ ऽऽ में लगनेवाले स्वरों का कोई खास क्रम नहीं होता। स्वरों का क्रम तो दूर की बात है, अनेक गायक तो ऐसे होते हैं, जो आऽ ऽऽ करते चले जाते हैं, परन्तु उन्हें यह स्वयं ही पता नहीं होता कि इस प्रकार आऽ ऽऽ करते हुए वे कौन-कौनसे स्वर लगा गए। किन्तु समाज की दशा कुछ ऐसी शोचनीय हो रही है कि इन बातों पर कोई ध्यान ही नहीं देता। जिस गायक का गला जितनी तेजी से घूमता है, वह उतना ही श्रेष्ठ गायक माना जाता है। गला तैयार होना गायक की विशेषता अवश्य है, परन्तु गला भी तो किसी क्रम से घूमना चाहिए। तानों का कोई तो क्रम (Order) होना चाहिए। अन्यथा घोड़े की हिनहिनाहट की तरह गला घुमाते-घुमाते फिर वह इतना खराब हो जाता है कि उसका सुधार होना कठिन हो जाता है। अव्यवस्थित रूप से गला घुमाने से तानों में दाना भी नहीं पड़ता। तान में प्रयुक्त होनेवाले स्वर यद्यपि द्रुत लय में कहे जाते हैं, परंतु इस द्रुत में भी प्रत्येक स्वर का खटका साफ-साफ सुनाई देना चाहिए। अन्यथा केवल आ ऽ ऽ ऽ ऽ कर देना और कबूतरों को दाना फेंकना एक बात हो जाएगी।

नवीन विद्यार्थियों को तान की तैयारी में बहुत ही सचेत और सावधान रहना चाहिए। प्रायः 'जल्दी-जल्दी गला घूमने लगे' इस धुन में वे आरंभ से ही तानों पर तेजी से गला घुमाने लगते हैं। परंतु गला तैयार करने का यह ढंग त्रुटिपूर्ण ही नहीं, प्रत्युत प्रबल हानिकारक भी है। इस बात पर जितना जोर दिया जाए, उतना थोड़ा है कि आरंभ में तानों को विलंबित लय में ही तैयार करना चाहिए और फिर क्रमशः एक ही तान को उत्तरोत्तर द्रुत लय में कहकर तैयार करना चाहिए। प्रत्येक तान को पहले पर्याप्त विलंबित लय में कहने से गले में उस तान के स्वर ठीक-ठीक बैठ जाते हैं। जब तान के स्वर-स्थान ठीक-ठीक लगने लगें, तब उस तान को कुछ तेज लय में कहना चाहिए। जब इस लय में भी स्वर-स्थान ठीक-ठीक लगने लगें, तब कुछ और तेज लय में उसी तान को कहना चाहिए। इस तरह से उत्तरोत्तर द्रुत लय में प्रत्येक तान को तैयार करने से गला बड़े व्यवस्थित ढंग से तैयार होता है और तानें भी चाहे जिस लय में बहुत साफ और दानेदार आने लगती हैं। परंतु खेद है कि नवीन विद्यार्थियों का तान की शुद्धता-अशुद्धता पर उतना ध्यान

नहीं रहता, जितना गला तेजी से घुमाने पर होता है। यदि गला तेजी से घुमाने के लाभ पर थोड़ा मनोनिग्रह कर लिया जाए, तो तानें बड़े ही शुद्ध रूप में तैयार हो जाती हैं और फिर ये तानें अपने शुद्ध रूप में तेज-से-तेज लय में भी बड़े आकर्षक ढंग से आ जाती हैं। हम एक बार फिर निवेदन कर देना चाहते हैं कि नवीन विद्यार्थी पहले तानों को विलंबित लय में ही तैयार करें, अन्यथा उनकी तानों में वे सब दोष आ जाएँगे, जिनका उल्लेख हम आरंभ में ही कर चुके हैं। तेजी से गला घूमना ही सब-कुछ नहीं है; तानों में प्रयुक्त होनेवाले स्वरों का स्पष्टता के साथ तेजी से गले में घूमना ही सब-कुछ हमारा उद्देश्य होना चाहिए। और इस उद्देश्य-सिद्धि की एकमात्र युक्ति यही है कि तानों को पहले विलंबित लय में कहा जाए और फिर उसी तान को उत्तरोत्तर द्रुत लय में तैयार किया जाए। प्रत्येक तान अपने शुद्ध, स्पष्ट स्वरों के साथ लय में उछलती हुई जानी चाहिए। जिस तरह आवेश में फेंकी हुई गेंद जमीन के साथ टिप्पा खाती हुई जाती है, उसी तरह आवेश के साथ निकली हुई तान का प्रत्येक दाना लय की प्रत्येक मात्रा के साथ टिप्पा खाता हुआ जाता है। अतः हाथ से ताली देकर तथा उँगलियों से मात्राओं की गणना करते हुए तानों को तैयार करना आवश्यक है। लयकारी का सच्चा आनन्द यही है कि एक-एक मात्रा ही नहीं, प्रत्युत एक मात्रा का छोटे-से-छोटा हिस्सा भी अपने क्रम में सदैव स्पष्ट दीखता जाए। लय की सच्चाई में गायक का गांभीर्य अंतर्निहित है। मानो वह स्वर और ताल के साथ एक खिलवाड़-सा करता हुआ, दूर खड़ा मुस्करा रहा हो। इसी कारण कहा जाता है कि 'साहब, तान तलवार है।' तलवार चल गई तो शत्रु का हनन करती है, अन्यथा अपने ही लगकर अपनी हानि करती है। इसी प्रकार यदि तान सच्चे स्वरों और सच्ची लयकारी से व्यक्त हो गई तो अवर्णनीय आनंद प्राप्त होता है, अन्यथा स्वर या लय बिगड़ने से गायक की स्थिति बड़ी हास्यास्पद हो जाती है।

यह तो हुई तान तैयार करने की बात। अब हम तान-रचना पर विचार करेंगे। अपनी बुद्धि के अनुसार नवीन-नवीन स्वर-समुदाय बनाकर तान की रचना होती है। आरम्भ में कुछ ताल-बद्ध

तानों को रटना पड़ता है, इसके बाद गला स्वेच्छा से राग के स्वरों पर घूमने लगता है। धीरे-धीरे यह अभ्यास यहाँ तक बढ़ जाता है कि गाना गाते समय फौरन ही नई-नई तानें बनने लगती हैं। इस कारण यह सोचकर घबराना नहीं चाहिए कि आखिर कितनी तानें रटकर तैयार की जाएँ और उन्हें कैसे याद रखा जाए। तान-रचना के नियम समझ लेने से तानों के याद रखने और नई-नई तानें बनाने में बड़ी सुविधा हो जाती है।

तान-रचना के भी कोई सुदृढ़ नियम नहीं हैं। उमंग से निकली हुई तानें नियम के शिकंजे में नहीं कसी जा सकतीं। नहीं कहा जा सकता कि गायक अपने आवेश में कहाँ से कौनसी तान ले उड़ेगा; फिर भी कुछ साधारण तानों के कुछ निश्चित नियम दिखाई देते हैं। स्थूल रूप से तानों के निम्नलिखित छह प्रकार होते हैं:—

१. सरल तान (इसके दो प्रकार होते हैं।)
२. फिरत तान (अथवा चढ़ती तान)
३. रागांग तान (अथवा उतरती तान)
४. अलंकारिक तान
५. मिश्र तान
६. बोल तान

अब हम इनमें से प्रत्येक पर कुछ विस्तार से विचार करेंगे। तानों के ये प्रकार बड़े और छोटे, दोनों ही प्रकार के खयालों में थोड़े हेर-फेर के साथ दिखाई देंगे।

सरल तान

अपने सारल्य के कारण ही इस प्रकार की तानों का यह नामकरण हुआ है। तान के आरम्भ में एक छोटा-सा स्वर-समुदाय होता है, और फिर उसी में क्रमशः एक-एक स्वर आगे बढ़ते हुए तान का चक्र अधिकाधिक बड़ा कर लिया जाता है। इस प्रकार की तानों की रचना निम्नलिखित अलंकारों के आधार पर होती है:—

सा रे सा,
सा रे ग रे सा,

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

राग के आरोहावरोह का ध्यान रखते हुए प्रत्येक राग की पहली सरल तान इसी प्रकार से चलती है। उदाहरण के लिए प्रस्तुत पुस्तक में किसी भी राग के बड़े खयाल की पहली तान ले लीजिए, सभी का ढाँचा ऐसा ही दिखाई देगा। यदि कोई अन्तर है तो यही कि राग के वर्ज्यावर्ज्य स्वरों का ध्यान रखा गया है और राग में लगनेवाले कोमल-तीव्र स्वरों के हिसाब से प्रत्येक राग के बड़े खयाल की पहली तान में कोमल-तीव्र स्वरों का भेद हो गया है, अन्यथा प्रत्येक राग की पहली तान का साधारण ढाँचा एक-सा ही है। सरल तान के दो प्रकार होते हैं, एक छोटा और दूसरा बड़ा। छोटा प्रकार प्रायः तीन या चार स्वरों से आरम्भ होता है और क्रमशः बड़ा रूप धारण करते-करते तार-सप्तक के षड्ज तक चला जाता है। इसका उल्लेख हम अभी कर चुके हैं। सरल तान के बड़े प्रकार का पहला टुकड़ा प्रायः मन्द्र-षड्ज से तार-षड्ज तक का होता है और फिर क्रमशः उसे तार-सप्तक के ऋषभ, गांधार, मध्यम और पंचम से जोड़ दिया जाता है। सरल तान के इस बड़े प्रकार का साधारण ढाँचा यह है :—

(सां तक) सा रे ग म प ध नि सां नि ध प म ग रे सा।
(रें तक) सा रे ग म प ध नि सां रें सां नि ध प म ग रे सा।
(गं तक) सा रे ग म प ध नि सां रें गं रें सां नि ध प म ग रे सा।
(मं तक) सा रे ग म प ध नि सां रें गं मं गं रें सां नि ध प म ग रे सा।
(पं तक) सा रे ग म प ध नि सां रें गं मं प मं गं रें सां नि ध प म ग रे सा।

प्रस्तुत पुस्तक में प्रायः प्रत्येक बड़े खयाल की दूसरी तान सरल तान के बड़े प्रकार का उदाहरण है। विभिन्न रागों में आरोहावरोह

के वर्ज्यावर्ज्य और कोमल-तीव्र स्वरों के आधार पर इस तान में अन्तर पड़ जाया करता है, किन्तु सामान्यतः इस तान का भी ढाँचा यही रहता है।

फिरत तान

सरल तान के दोनों प्रकार कह लेने के बाद तीसरी तान फिरत तान होती है। यह तान किसी एक खास स्वर के सहारे से घूमना शुरू करती है और फिर क्रमशः आगे बढ़ती चली जाती है। स्वेच्छानुसार इसे आगे बढ़ाया जाता है। आगे बढ़ते रहने की विशेषता के कारण इसे चढ़ती तान भी कहा जाता है। प्रायः यह तान गांधार या मध्यम के सहारे से घूमती है। यमन ठाठ के दो मध्यम लगनेवाले रागों में यही तान प्रायः कड़ी मध्यम के सहारे से घूमती है। इस तान का पहला टुकड़ा प्रायः पंचम, धैवत अथवा निषाद तक जाकर गांधार के आस-पास तक लौट आता है। इसके बाद गांधार से आगे बढ़ते हुए क्रमशः तार-सप्तक का षड्ज ऋषभ, गांधार इत्यादि को छूता हुआ बार-बार गांधार के आस-पास आ जाता है। जिस तरह से चक्की घूमती है, उसी तरह यह तान भी चक्कर लगाती हुई आगे बढ़ती चली जाती है। प्रस्तुत पुस्तक में प्रायः प्रत्येक बड़े खयाल की तीसरी तान इसी प्रकार की है। इस तान का साधारण ढाँचा इस तरह का होता है :—

सा रे ग म प म ग रे
ग म प ध प म ग रे
ग म प ध नि ध प म ग रे
ग म प ध नि सां नि ध प म ग रे
ग म प ध नि सां रें सां नि ध प म ग रे
ग म प ध नि सां रें गं रें सां नि ध प म ग रे
ग म प ध नि सां रें गं रें सां नि ध प म ग रे
ग म प ध नि सां रें ग मं गं रें सां नि ध
प म ग रे
ग म प ध नि सां रें गं मं पं मं गं रें सां नि
ध प म ग रे सा

यहाँ पहला टुकड़ा पंचम तक गया है। इसके बाद हर बार पमगरे कहते हुए गांधार के पास ऋषभ तक पहुँचा गया है, जिससे गांधार के सहारे से तान को फिर घुमाया जा सके। फिर गांधार के सहारे से प्रत्येक बार तान की बढ़त एक-एक स्वर आगे बढ़ाते हुए की गई है तथा हर बार पमगरे, यह रूप लाया गया है। इस प्रकार की तानों में मध्य-षड्ज का स्पर्श प्रायः आरम्भ और अन्त में नहीं मिलता है, बीच में कहीं भी मध्य-षड्ज नहीं आता।

रागांग तान

फिरत तान कह चुकने के बाद रागांग तान कहने का नम्बर आता है। यह तान अवरोह-प्रधान होती है। तानों का प्रायः यही हाल है कि आरोह में उनका रूप बहुत कम बिगड़ता है, परन्तु अवरोह में तानों का रूप अक्सर बिगड़ जाया करता है। रागांग तान को भली प्रकार से तैयार कर लेने पर अन्यान्य के भी अवरोह को साधने में बड़ी सहायता मिल जाती है, अतः रागांग तान को बड़ी सावधानी से तैयार करना चाहिए। ग्वालियर के कुशल गायकों की तानें प्रायः अवरोह-प्रधान दिखाई देंगी। इसी कारण ग्वालियर के गायकों को अपनी तानों पर बड़ा गर्व है।

रागांग तानों का आरम्भ प्रायः तार-सप्तक के षड्ज से होता है। पहला टुकड़ा गांधार, मध्यम या पंचम तक जाता है। फिर क्रमशः एक-एक स्वर कम होता जाता है और अन्त में मध्य-सप्तक के षड्ज पर आकर तान समाप्त हो जाती है। प्रस्तुत पुस्तक में प्रायः प्रत्येक बड़े खयाल की चौथी तान रागांग तान है।

अब इस तान की मूल रचना पर विचार कीजिए। इसका नाम ही हमें यह बता रहा है कि राग के मुख्य अंग के आधार पर इसकी रचना होती है। इसी से इसका नाम रागांग तान है। यदि प्रत्येक राग के अवरोह और मुख्य अंग (पकड़) पर विशेष ध्यान दिया जाए तो स्पष्ट हो जाएगा कि प्रायः प्रत्येक राग के अवरोह का अन्तिम भाग और उस राग के मुख्य अंग का अन्तिम भाग बहुत-कुछ मिलता-जुलता है। बस, इसी टुकड़े से रागांग तान की रचना की जाती है। अन्तर केवल यही रहता है कि मुख्य अंग अथवा अवरोह का यह

टुकड़ा वैसे तो मध्य-षड्ज पर या उसके आस-पास समाप्त होता है, परन्तु रागांग तान में यही टुकड़ा तार-सप्तक के षड्ज के आस-पास शुरू में ही रखा हुआ दिखाई देगा। हम पहले ही निवेदन कर चुके हैं कि तार-सप्तक में मन्द्र तथा मध्य-सप्तक के ही काम की पुनरावृत्ति होती है। अत: मुख्य अंग का यह टुकड़ा करीब-करीब ज्यों-का-त्यों तार-सप्तक में दिखाई देता है। आखिर जो स्वर-समुदाय मध्य या मन्द्र-सप्तक में राग के मुख्य अंग हैं, वही तो तार-सप्तक में भी मुख्य अंग होंगे! किन्तु रागांग तान में गायक का यही उद्देश्य होता है कि वह तार-सप्तक से लेकर मध्य-सप्तक तक राग के मुख्य अंग का चमत्कार अवरोह के क्रम से प्रदर्शित कर सके, इसी कारण इस प्रकार की तानों का आरम्भ तार-सप्तक से ही होता है। और यह तान अवरोहप्रधान होती है। उदाहरण के लिए बागेश्री की रागांग तान देखिए, इसका स्वरूप यह है :—

नि॒ सां मं गं॒ रें सां	पहला चक्कर
नि॒ सां गं॒ रें सां नि॒ ध म	दूसरा चक्कर
ध नि॒ सां रें सां नि॒ ध म	तीसरा चक्कर
ध नि॒ सां नि॒ ध म	चौथा चक्कर
ध नि॒ ध प	पाँचवाँ चक्कर
म ग॒ रे सा	छठा चक्कर

बागेश्री की पकड़ और बागेश्री के अवरोह का अन्तिम भाग 'म ग॒ रे सा' समान ही है, अब इसी टुकड़े को (जोकि राग के मुख्य अंग का भाग है) तार-सप्तक में षड्ज के सहारे रख दीजिए। अब उपर्युक्त तान को देखिए। पहले चक्कर में गला तार-मध्यम तक गया है, दूसरे चक्कर में तार-गांधार तक घूमा है, तीसरे चक्कर में तार-ऋषभ का और फिर चौथे चक्कर में तार-षड्ज का स्पर्श है (यानी गला क्रमश: इन स्वरों से अधिक ऊँचा नहीं चढ़ा है)। हर चक्कर में गला एक-एक स्वर नीचे उतरता चला गया है। पाँचवें चक्कर में गला निषाद तक ही गया है, और छठे चक्कर में फिर 'म ग॒ रे सा' का वही (रागांगवाला) टुकड़ा आ गया है, जिसे तार-सप्तक में लेते हुए रागांग तान आरम्भ किया गया था। इस प्रकार की तानों का यही साधारण ढाँचा है। अन्य रागों की रागांग तानों

की रचना भी प्रायः इसी सिद्धान्त पर होती है। केवल राग के अनुसार कोमल-तीव्र स्वरों का और वर्ज्यावर्ज्य स्वरों का ध्यान रखना पड़ता है।

ये चार तानें (दो सरल, एक फिरत और एक रागांग) ही मिलकर उस रीढ़ की हड्डी का निर्माण करती हैं, जिसपर सम्पूर्ण तानों का शरीर टिका हुआ है। इसी से ये चार तानें कुछ अनिवार्य-सी हैं। इनपर गला घुमा लेने से राग के स्वरों पर विभिन्न प्रकार से गला स्वतन्त्रता से घूमने लगता है। अन्यान्य तानों में इन्हीं तानों के विभिन्न प्रकार के मिश्रण दिखाई देंगे। अतः इन तानों को बहुत ही अच्छी तरह से तैयार करना चाहिए। इसके बाद अन्यान्य तानों का नम्बर आता है, परन्तु अन्य तानों में एक महत्त्वपूर्ण बात का ध्यान रखना चाहिए और वह यह है कि जहाँ तक हो सके, तानें चीज की बन्दिश के अनुरूप हों। यदि तानें चीज की बन्दिश को ध्वनित करनेवाली न होंगी, तो ऐसा प्रतीत होगा, मानो चीज के ऊपर ये तानें जबरदस्ती चिपका दी गई हैं। तानें तो वस्तुतः अलंकार (आभूषण) ही हैं, किन्तु अलंकार तो सौंदर्यवृद्धि के लिए पहने जाते हैं। यदि अलंकार सौन्दर्य-वृद्धि न करके और भी रूप बिगाड़ने लगें, तो ऐसे अलंकारों को दूर से ही नमस्कार है। चीज की बन्दिश मानो एक घूमता हुआ 'रौलर' है। उसी पर हलके, पतले और रंगीन कागज-रूपी तानों को उसी गति से लपेट देना चाहिए। इन रंगीन कागजों को गोंद से चिपकाने की जरूरत नहीं है। कहने का तात्पर्य यह है कि तानें ऐसी हों, जो चीज की बंदिश को उछालती रहें। चीज की बन्दिश तानों का महीन वस्त्र पहनती है। यह वस्त्र इतना महीन होना चाहिए कि चाहे जितनी तह करके (चाहे जितने आवर्तन की तान होने पर भी) पहना जाए, किन्तु उसके भीतर से बन्दिश का सुन्दर शरीर दिखाई देता रहना चाहिए। लम्बी-से-लम्बी तान लेने के बाद भी चीज का मुखड़ा इस खूबसूरती से लेना चाहिए कि कहीं भी जोड़ न दिखाई दे। ऐसी तानें समाप्त हो जाने पर भी मार्मिक श्रोताओं के मस्तिष्क में अतीत की मधुर स्मृति की तरह मृदु आघात करती रहती हैं।

पहले कहा जा चुका है कि राग का सच्चा स्वरूप आलाप में ही व्यक्त होता है, तानों में नहीं। इस तथ्य को यहाँ हम कुछ और

स्पष्ट कर देना चाहते हैं। बिहाग के आलाप को ही लीजिए। इस राग में ऋषभ और धैवत का इतना दौर्बल्य है कि यदि इन दोनों स्वरों को पूर्णतया छोड़ भी दिया जाए, तब भी कोई हानि नहीं है। आलाप करते समय ग ऽ ऽ सा इस प्रकार गांधार से षड्ज तक की मीड़ में ऋषभ तथा नि ऽ ऽ प इस प्रकार से निषाद से पंचम तक की मीड़ में धैवत व्यक्त हो जाता है। यह कृत्य बड़ा ही भव्य होता है; परन्तु बिहाग की तानों में ऋषभ और धैवत की अवहेलना नहीं हो सकती। अवरोह में स्पष्ट रूप से धैवत और ऋषभ को लेकर आने से गला बड़ी आसानी से नीचे उतरता हुआ चला आता है। स्वरों को बीच-बीच में छोड़कर गला कुदाने की अपेक्षा एक स्वर से दूसरे स्वर पर फिसलते हुए चले आना अधिक स्वाभाविक और सरल है। इसी से शास्त्र ने भी ऐसा करने की आज्ञा दी है।

क्वचित्तानक्रियात्मकः द्रुतगीतोनरक्तिहरः,
सुप्रमाणयुतोरागे विवादी रक्तिवर्धकः।

इत्यादि ऐसी ही आज्ञाएँ हैं। और भी स्पष्ट शास्त्र-प्रामाण देखना हो तो निम्नलिखित श्लोक देखिए :—

रागवृन्दे तथाऽप्यत्र कामाचारप्रवर्तनात्।
लक्ष्यमार्गमनुल्लंघ्य बुधः कुर्याद्यथोचितम्॥

भावार्थ यह है कि रागों के समूह में तथा अन्यत्र भी इच्छानुसार सुन्दरता की दृष्टि से काम करना चाहिए। अतः लक्ष्य-मार्ग का उल्लंघन करके बुद्धिमान लोग जैसा उचित हो, वैसा करते हैं। यही कारण है कि बहार की द्रुत तानों में कभी-कभी नि प की जगह नि ध प म ग म नि ध नि सां यह रूप दिखाई दे जाता है तथा यह प्रयोग 'द्रुतगीतो न रक्तिहरः' अथवा 'मनाक्स्पर्श' इस न्याय से क्षम्य हो जाता है। आसावरी की आरोह की तानों में कभी-कभी एक-आध बार कोमल निषाद भी दीख जाएगा। किन्तु तानों की गति की तीव्रता के कारण प्रायः यह सुनाई ही नहीं पड़ता कि इस तान में यह बारीक भूल रह गई।

तानों की चंचलता, द्रुत गति अथवा तेजी के कारण ही ऐसा हो जाता है। इसी से हमने निवेदन किया था कि राग का सच्चा स्वरूप आलाप में ही व्यक्त होता है, तानों में नहीं। आलाप की मूल कुंजी यही है कि राग के भिन्न-भिन्न महत्त्वपूर्ण भागों का पारस्परिक सम्बन्ध कौशल से स्पष्टतया बैठा दिया जाए। इसी कारण एक ही राग की कई चीजें याद कराई जाती हैं, क्योंकि प्रत्येक चीज में भिन्न-भिन्न ढंग से राग के महत्त्वपूर्ण भागों का पारस्परिक समन्वय होता है। कोई ढंग ध्रुवपद अथवा धमार में दृष्टिगोचर होता है, तो कोई ढंग बड़े खयाल में। यदि एक नया ढंग सरगम-गीत अथवा लक्षण-गीत में मिलेगा, तो दूसरा नया ढंग अन्यान्य छोटे या बड़े खयालों की बंदिशों में मिलेगा। किंतु तानों का चापल्य इन सब बातों की प्रायः उपेक्षा कर जाता है। मानो अपने आवेश में तानों को किसी की परवाह नहीं है। चलता गला और बहता पानी किसी अवरोध को स्वीकार नहीं करना चाहता; मानो अपने आवेश में वह सब-कुछ बहा ले जाना चाहता है। ध्रुवपद और खयाल-गायकों में एक ही राग के विषय में इसी कारण मतभेद पैदा हो गए हैं। आसावरी के कुछ ध्रुवपद ऐसे भी मिलेंगे, जिनमें तीव्र ऋषभ न होकर कोमल ऋषभ प्रयुक्त हुआ है, परन्तु खयाल-गायकों को सपाटे से तान लेते समय आसावरी में कोमल की जगह तीव्र ऋषभ का प्रयोग कुछ सुविधाजनक हुआ, अतः उन्होंने आसावरी में कोमल की जगह तीव्र ऋषभ ही मान लिया। किंतु ध्रुवपद-गायकों को तान लगाने की जरूरत ही नहीं होती; अतः वे अपने विशुद्ध रूप पर ही दृढ़ हैं। इस दृष्टि से देखा जाए तो खयाल-गायकों की अपेक्षा ध्रुवपद-गायकों का राग-स्वरूप अधिक परम्परायुक्त, प्राचीन और शास्त्र-सम्मत है। परन्तु खयाल-गायकों को गत ५०० वर्षों से रूढ़ि का बल प्राप्त है। अतः खयाल-गायक खयाल-परिपाटी का और ध्रुवपद-गायक ध्रुवपद-परम्परा का अनुसरण करते हैं।

उपर्युक्त पंक्तियों में शास्त्रीय प्रमाणों को उद्धृत करके तानों के विषय में स्वातन्त्र्य पर हम काफी जोर दे चुके हैं। परन्तु 'कामाचारप्रवर्तनात्' तथा 'बुधः कुर्याद्यथोचितम्' इत्यादि सिद्धांतों

को विशेष व्यापक बना देने से भारी हानि की सम्भावना है। यदि इसका अर्थ स्वेच्छाचार मान लिया गया और इस शास्त्रीय आज्ञा के भरोसे 'जो मन में आवे सो करो' की धुन सवार हो गई तो गायकी ऐसी चौपट हो जाएगी कि फिर उसका सँभालना कठिन ही नहीं, प्रत्युत असम्भव-सा हो जाएगा। 'बुधः कुर्याद्यथोचितम्' का अर्थ यही तो है कि 'बुद्धिमान् लोग जैसा उचित होता है, वैसा करते हैं'। पर क्या सभी लोग इस बुद्धिमानी का दावा कर सकते हैं? हमारी नम्र सम्मति तो यही है कि इस विषय में विख्यात विद्वानों का अनुसरण करके राग-विषयक सीधी-सादी शास्त्रीय आज्ञाओं पर दृढ़ रहना ही अधिक श्रेयस्कर है, अन्यथा यदि इन आज्ञाओं की आड़ में बाल की खाल निकालते हुए स्वेच्छाचार की प्रवृत्ति उद्दीप्त हो गई, तो पता नहीं, भारतीय संगीत को पतन के कौनसे गहरे गढ़े में गिरना पड़े।

अभी तक हम इस सरल तान (दो प्रकार), फिरत तान और रागांग तान पर विचार कर सके हैं। इन तानों को कह चुकने के बाद आलंकारिक तानों के कहने की बारी आती है। आलंकारिक तान एक नहीं, प्रत्युत अनेक होती हैं। यों तो सरल, फिरत या रागांग तान में भी अलंकारों का ही प्रयोग है, परन्तु ये अपनी निजी विशेषताओं के कारण अपना विशिष्ट स्वतन्त्र स्थान रखती हैं। यदि किसी अलंकार-विशेष का राग के कोमल, तीव्र तथा वर्ज्यावर्ज्य स्वरों का ध्यान रखते हुए तान-रूप में सांगोपांग निर्वाह कर दिया जाता है तो वह तान 'आलंकारिक तान' कहलाती है। क्योंकि अलंकार अनेक हैं, इस कारण आलंकारिक तानें भी अनेक होती हैं। संक्षेप में यों कहिए कि अगर कोई अलंकार ज्यों-का-त्यों तान में फिट हो जाए तो आलंकारिक तान बन जाएगी। अगर किसी तान का साधारण ढाँचा भी अलंकार-विशेष के समकक्ष होगा तो उसे भी आलंकारिक तान कहा जाएगा; उदाहरणार्थ :—

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

यह एक बहुत प्रचलित अलंकार है। अब इसी अलंकार के ढाँचे से राग देश की एक तान बनाई जाए तो उसका रूप यह होगा :—

सा रे म, रे म प, म प नि, प नि सां, नि सां रें, सां रें सां।

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

(इस तान का प्रयोग देस के बड़े खयाल की पाँचवीं तान में किया गया है। इसी पुस्तक में अन्यत्र देखिए।) इस तान का साधारण ढाँचा उपर्युक्त अलंकार के समान ही है। देस के कोमल, तीव्र तथा वर्ज्यावर्ज्य स्वरों के आग्रह से ही इस तान का यह रूप हो गया है। तानों में 'कौमा' (,) इसी दृष्टि से लगाया जाता है कि उससे अलंकार का निरूपण स्पष्ट रूप से हो जाए। आलाप में 'कौमा' विश्रांति-स्थान का परिचायक है, परन्तु तानों में उसका अर्थ विश्रांति-स्थान नहीं है। तान के अलग-अलग टुकड़ों को स्पष्ट करने के लिए अथवा अलंकार के स्वरूप को व्यक्त करने के लिए ही तानों में 'कौमा' प्रयुक्त होता है; इसका अर्थ ठहरना नहीं है। 'कौमा' के सहारे तान के टुकड़े अलग-अलग समझ लेने से उस तान को याद करना बड़ा सरल हो जाता है।

मिश्र तान भी वस्तुतः आलंकारिक तानें ही हैं। इस प्रकार की तानों में किसी एक अलंकार का सांगोपांग निर्वाह न करके तीन-तीन, चार-चार अलंकारों का मिश्रण दिखाई देता है। अतः जहाँ किसी एक ही तान में कई अलंकार मिले हुए दिखाई दें, उसे मिश्र तान का प्रकार समझना चाहिए। तानों के प्रकार बस यहीं समाप्त नहीं हो जाते। गमक की तान, जबड़े की तान, कूटतान इत्यादि अनेक अन्य प्रकार भी हैं। परन्तु उन-सबका विस्तृत विवेचन हमको इष्ट नहीं है। जबड़े की तान को ही लीजिए। प्रायः जिन गायकों का गला लोच के साथ नहीं घूमता, वे जबरदस्ती अपने जबड़े को हिला-हिलाकर तानें निकालने लगते हैं और जबड़े की तान का महत्त्व प्रतिपादित करना चाहते हैं। आंदोलित स्वरों पर जोर देने से गमक की सृष्टि होती है। यदि तान के स्वरों को आंदोलित करते हुए क्वचित् जोर दिया जाए तो गमक की तान बन जाती है। प्रायः वृद्ध गायकों अथवा उन गायकों के मुँह से ये तानें अच्छी लगती हैं, जिनका कि गला भारी होता है। तानों में 'नि॒ नि॒ ध प' इस प्रकार से एक ही स्वर का (यहाँ निषाद का) दो-दो बार प्रयोग इसी लिए होता है कि तान का दाना साफ आने लगे। कुछ

गायक कभी-कभी टप्पे के ढंग की अथवा ठुमरी के ढंग की तानें भी खयाल-गायकी में अदा करते हैं। यदि इस प्रकार की तानें अल्प परिमाण में हों तो वे अच्छी भी लगती हैं।

श्री विष्णुदिगम्बर जी की शिष्य-परंपरा के गायक; जैसे श्री पटवर्धन जी, श्री नारायणराव व्यास इत्यादि तानों को सरगम के रूप में भी कहते थे। यह प्रकार भी बड़ा सुन्दर लगता है। 'आ'कार से कहते-कहते जब सहसा दो-चार तानें सरगम के रूप में कह दी जाती हैं, तो नवीनता के कारण तानों में विलक्षण आनन्द आने लगता है। अच्छे गायकों को सरगम के रूप में तानों को कह देना कुछ भी कठिन नहीं हैं। यही नहीं, बल्कि सरगम में तान को कहना कुछ सरल ही होता है, क्योंकि 'आ'कार से तान कहते समय सा रे ग म प ध इत्यादि प्रत्येक ध्वनि को 'आ' अक्षर से ही व्यक्त करना पड़ता है। परन्तु सरगम बोलते समय प्रत्येक ध्वनि का (सा रे, ग इत्यादि) अलग-अलग नाम लेने से उच्चारण में बड़ी सुविधा हो जाती है। तथापि यह काम अधकचरे गायकों के बस का नहीं है। जो गायक केवल अन्दाज से ही आऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ करते रहते हैं और यह नहीं जानते कि इस आऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ में उनके गले के कौन-से स्वर लग गए हैं, वे कभी सरगम की तानें नहीं कह सकते। नवीन विद्यार्थियों को चाहिए कि वे तानों को पहले सरगम बोलकर ही तैयार करें और फिर उन्हें 'आ'कार से गाने का अभ्यास करें। तानों को 'आ'कार से कहते समय यह सोचते जाना चाहिए कि 'आ'कार में उनके गले से कौन-कौनसे स्वर लग रहे हैं। इस युक्ति से तानें बड़ी सच्ची तैयार होती हैं।

कुछ गायक ऐसे भी होते हैं, जो श्रोताओं पर रूपक गाँठने के लिए, रौब जमाने के लिए तान के सरगम का अशुद्ध उच्चारण करने लगते हैं। उन्हें तो बस ग सा रे, म रे ग ग ध ग ध, सा रे ग चिल्लाने से मतलब, फिर चाहे उनके गले से म की जगह ध और ध की जगह रे ही क्यों न लग रहा हो; पर हम पहले ही कह चुके हैं कि अधकचरे गायकों से यह काम नहीं सध सकता। ऐसे गायकों की सरगम की तानें सुनकर मार्मिक श्रोता व्यंग्य से हँसने लगते हैं। कुछ अन्य गायक ऐसे भी होते हैं, जो सरगम-तानें कहने की

योग्यता रखते हुए भी ऐसी तानें नहीं कहते। इसमें उनकी अहम्मन्यता छिपी रहती है; क्योंकि सरगम कहने से राग का ज्ञान साधारण श्रोताओं को भी हो जाता है। वे भी झट पहचान लेते हैं कि यह कौनसा राग है। उधर गायक महोदय की आत्मतुष्टि इसी में रहती है कि श्रोताओं को यह पता ही न चले कि वे क्या राग गा रहे हैं। कभी-कभी तो यहाँ तक नौबत पहुँचती है कि गायक को राग का नाम स्वयं भी मालूम नहीं होता, किन्तु राग के सुने-सुनाए रूप के आधार पर ही वह उसे गाता रहता है। यदि उस समय उससे किसी ने पूछा कि 'क्या आप अमुक राग गा रहे हैं?' तो वे गायक महोदय झट कह बैठेंगे—"अजी साहेब, ये तो आप-सरीखे जानकर लोग ही पहचान सकते हैं। ये संगीत की बड़ी बारीक बातें हैं। आप तो बड़े समझदार हैं। भला, आपसे ये बातें छिप सकती हैं।" चलिए, छुट्टी हुई। गायक महोदय ने तो यों कहकर अपनी जान बचाई, उधर प्रश्नकर्त्ता भी अपनी प्रशंसा से फूलकर बैठ गए। और राग का नाम? वह इस झमेले में गोल हो गया। सरगम की तानों का प्रचार अभी नया-नया ही है। गत ४०-५० वर्षों से ही खयाल-गायक सरगम की तानें लेने लग गए हैं। अतः नहीं कहा जा सकता कि भावी सन्तति इसे किस रूप में ग्रहण करेगी।

अब हमें तान के एक अन्य रोचक प्रकार पर विचार करना है, और वह है बोलतानों का प्रकार। यह निस्संकोच कहा जा सकता है कि बोलतानों का प्रयोग ध्रुवपद तथा धमार के गायकों का ही अनुसरण है। हमारे कहने का तात्पर्य यह है कि जिस प्रकार ध्रुवपद-गायक दुगुन, चौगुन, आड़ की दुगुन, आड़ की चौगुन इत्यादि कहकर ध्रुवपद के बोलों (काव्य, ध्रुवपद के गीत की कविता) को भिन्न-भिन्न लयकारी से दिखाते हैं, उसी प्रकार खयाल-गायक भी अपने खयाल के बोलों को भिन्न-भिन्न लयों में बाँधते हैं। ये बोल भी तान की ही तरह कहे जाते हैं। परन्तु यहाँ तान को 'आ'कार के साथ कहने की अपेक्षा उसे चीज के सहारे कहा जाता है। इस प्रकार की बोलतानों में सबसे महत्त्वपूर्ण बात यही होती है कि जिस वजन तथा जिस प्रकार से तानों में बोल का

उठाव हो, वही वजन और वही प्रकार अन्त तक एकसा चला जाए। अतः स्पष्ट है कि बोलतानों का कहना तभी सध सकता है, जब गायक पूरा लयकार हो, अन्यथा सब गुड़-गोबर हो जाएगा। प्रस्तुत पुस्तक में बोलतानों के कुछ अत्यन्त ही सरल तथा साधारण प्रकार दिए गए हैं। धीरे-धीरे लयकारी बढ़ जाने पर बोलतानों के कठिन प्रकार भी सध सकेंगे। किंतु उत्कृष्ट बोलतानें गुरु से सीखने पर ही आ सकती हैं। हम एक बार फिर निवेदन कर देना चाहते हैं कि पुस्तकों के सहारे चौथाई से भी कम संगीत-विद्या प्राप्त हो सकती है। इस विद्या का सम्बन्ध स्पष्टतया कर्णेन्द्रिय से है, अतः बिना उत्तम गुरु से सुने, केवल पुस्तकों के आधार पर बहुत नहीं सध सकता। हाँ, यह बात दूसरी है कि पुस्तकों के आधार से साधारण ज्ञान बढ़ जाता है, और फिर उत्तम गुरु से शिक्षा प्राप्त करने में सुविधा अधिक हो जाती है। वे लोग स्पष्ट ही बड़े भारी धोखे में हैं, जो केवल पुस्तकों के भरोसे संगीत-विद्या सीख लेने का दम भरते हैं।

बोलतानों में बोल बनाने का काम बड़ी सावधानी से करना चाहिए, अन्यथा बड़ी जल्दी रस-भंग हो जाता है। एक उदाहरण देकर हम अपने इस कथन को अधिक स्पष्ट कर सकेंगे। मान लीजिए, हमें 'निस-बासर हरि-नाम उचार तू' बागेश्री की इस चीज के बोल बनाने हैं। थोड़ी देर के लिए बोल बनाने की बात भी एक तरफ रखकर यदि हम उपर्युक्त वाक्य को यों कह दें—'नि सबा सरह रिना मउचा रतु' तो समझना मुश्किल हो जाएगा। अतः बोलतान में चीज के बोलों को तानों में इस खूबी से फिट करना चाहिए कि प्रत्येक शब्द का भाव और अर्थ स्पष्ट व्यक्त होता चला जाए। यदि बोल के अक्षरों में तान इस तरह से फिट की गई कि शब्दों का अर्थ ही समझ में न आ सके, तो फिर अर्थ का अनर्थ होते क्या देर लगती है? बोलतानों का प्रयोग खयाल-गायकी की बहुत ही महत्त्वपूर्ण विशेषता है, अतः इन तानों को पर्याप्त परिश्रम से तैयार करके बरतना अधिक समीचीन है।

अभी तक हमने मुख्यतः बड़े खयाल की तानों के विषय में ही विचार किया है। किंतु यही बातें यत्किंचित् परिवर्तन के साथ

छोटे खयाल में भी दृष्टिगोचर होंगी। बड़े खयाल की तानें प्रायः दुगुन अथवा अठगुन में कही जाती हैं, किंतु छोटे खयाल की तानें प्रायः दुगुन में ही अधिक अच्छी मालूम होती हैं। बड़े खयाल की तानें अठगुन में ज्यादा खिलती हैं। इसका कारण यह है कि बड़े खयाल की लय पर्याप्त विलम्बित होती है। यदि इसी लय में चौगुन की तानें लगाई जाएँगी तो दाना बहुत ही मोटा पड़ेगा। अतः चौगुन की तानें लगानेवाले बड़े खयाल की लय काफी बढ़ा देते हैं। इससे चौगुन की तानों का दाना तो ठीक आने लगता है, पर खयाल की बन्दिश का मजा मिट्टी हो जाता है। बड़े खयाल की लय विलम्बित में ज्यादा अच्छी लगती है। लय बढ़ा देने से बड़े खयाल की गंभीरता को भारी ठेस पहुँचती है। किंतु यदि अठगुन की तानें हों तो बड़े खयाल का गांभीर्य भी (विलम्बित लय) बना रहता है और तान का दाना भी इतना मोटा नहीं आता कि बुरा मालूम हो। अतः हमने बड़े खयाल की तानें अठगुन में ही लिखी हैं। छोटे खयाल की प्रकृति बड़े खयाल की अपेक्षा काफी चंचल होती है। बड़े खयाल के मुकाबले छोटा खयाल पर्याप्त द्रुत लय में होता है, अतः वहाँ दुगुन की ही तानों से बखूबी काम चल जाता है। प्रस्तुत पुस्तक में छोटे खयाल की तानें दुगुन में ही दी गई हैं।

अब हम छोटे खयाल की तानों की रचना पर विचार करेंगे। यह कहा जा चुका है कि छोटे खयाल की तानों की बाह्य रूप-रेखा भी बड़े खयाल की तानों के अनुरूप होती है। इसलिए बड़े खयाल की तानों का छायाचित्र छोटे खयाल की तानों में भी दृष्टिगोचर होता है। मुख्य अन्तर केवल यही है कि विलम्बित खयाल की तानों का आकार (शक्ल) बड़ा होता है, किंतु द्रुत (छोटे) खयाल की तानों का रूप अपेक्षाकृत छोटा होता है। आरम्भ की तीन-चार तानें बहुत छोटी (प्रायः आठ मात्रा की) होती हैं। इसके बाद या तो बारह मात्रा की या सोलह मात्रा की तानें होती हैं। फिर यथाशक्ति तानों का चक्र क्रमशः बड़ा होता जाता है। पहली तान प्रायः षड्ज से अथवा मन्द्र-निषाद से आरम्भ होती है और सरल तान (बड़े प्रकार) का रूप लेती हुई प्रायः तार-षड्ज तक ऊँची चढ़ती है। दूसरी तान तार-ऋषभ तक और तीसरी तान तार-गांधार

तक जाती है। प्रस्तुत पुस्तक में तानों का प्रायः यही क्रम मिलेगा। (उदाहरण के लिए बागेश्री की तानें देखिए) इन प्रकारों के मूल में सरल तानों का ढाँचा रहता है। इस क्रम को समझ लेने से तानों को याद रखने में भारी सुविधा हो जाती है। इन तानों के पश्चात् प्रायः फिरत तान और फिर रागांग तानों का नम्बर आ जाता है। पहली तान कुछ इस प्रकार की होती है कि उसी के सहारे अन्यान्य तानें आसानी से याद होती चली जाती हैं। पहली तान का कुछ-न-कुछ रूप आगे की तीन-चार तानों में भी बराबर दिखाई देगा और इसका कारण यही है कि ये तानें सरल तान के छोटे टुकड़ों से बनाई जाती हैं। किसी भी बड़े खयाल की सरल तान (बड़ा प्रकार) का विश्लेषण करके देख लीजिए। स्पष्ट पता चल जाएगा कि उसी के आधार पर छोटे खयाल की आरंभिक तीन-चार तानें बनाई गई हैं। फिरत तान का आधार भी बड़े खयाल की फिरत तान है। रागांग तान प्रायः छोटे खयाल के अन्तरे में रखी हुई दिखाई देगी। शेष तानें आलंकारिक, मिश्र या बोल-तानें होती हैं। परन्तु गायकी का यह स्थूल रूप-मात्र है। उत्कृष्ट गायकी श्रेष्ठ गुरु से ही सुनकर प्राप्त होती है। यदि अच्छे गायक के पीछे तानपूरा लेकर गाने का सौभाग्य प्राप्त होता हो तो ऐसे सुअवसर को कभी नहीं छोड़ना चाहिए। श्रेष्ठ गायक की गायकी का यत्-किंचित् जो-कुछ स्वरूप इस समय समझ में आता है, उसे अपने गले से अदा करने का भी मौका मिल जाता है। फलतः अपनी पर्याप्त ज्ञान-वृद्धि हो जाती है। प्राचीन पद्धति के उत्तम गुरु अभी तक अपने शिष्यों को इसी तरह अपने साथ गवाते हैं। परन्तु यदि हमारी अहम्मन्यता हमें ऐसे सुअवसरों से लाभ न उठाने दे तो बात दूसरी है।

लगे हाथों कूट तानों पर भी विचार कर लिया जाए। क्रमिक पुस्तक, तीसरे भाग का एक प्रसिद्ध 'चतुरंग' इस प्रकार से है—'चतुरंग को गाये रस रंगत सों'। इसके संचारी या आभोग की पहली पंक्ति है—'उनंचास कोट तान तिनके कठिन रँगीले हैं ब्यौरे' कुछ गायक चतुरंग की इस पंक्ति में 'उनोंचास कूट तान' यह पाठांतर कर देते हैं। सात (शुद्ध) स्वरों के आधार पर ४९ कूट तानें

निकलती भी हैं। (किंतु 'उनोंचास कोट' का अर्थ उनंचास करोड़ होता है। यह संख्या बहुत अधिक है। संभव है प्राचीन गायक इतनी तानों का प्रयोग करते हों!) कूट तानों में स्वरों का क्रम भंग हो जाता है; जैसे-'सा म नि ग ध रे सा' अथवा 'ग प रे ध नि म सा' इत्यादि। अतः इस प्रकार की तानें बहुत कष्टसाध्य होती हैं। सात शुद्ध स्वरों से सम्पूर्ण जाति की जिस प्रकार ७×७=४९ कूट तानें निकलती हैं, उसी प्रकार षाडव जाति की ६×६=३६ तथा औडव जाति की ५×५=२५ कूट तानें निकलती हैं।

इस प्रकार से केवल एक ठाठ (बिलावल) में ४९+३६+२५= ११० कूट तानें निकलती हैं। यदि ठाठ-संख्या ७२ मान ली जाए तो ११०×७२ यानी कुल ७९२० कूट तानों की गणना होती है। इस दृष्टि से भी उनंचास कूट तानों की समस्या हल नहीं होती। अतः पाठांतर 'उनंचास कूट तान' अधिक युक्तियुक्त प्रतीत होता है। प्रस्तुत पुस्तक में हमने किसी राग में कूट तानों का प्रयोग नहीं किया है। अतः कूट तानों की विस्तृत विवेचना न करके पाठकों के मनोरंजनार्थ यहाँ इस प्रकार की तानों का उल्लेख-मात्र कर दिया गया है। पाठ्यक्रम की दृष्टि से तो केवल सरल तान (दोनों प्रकार), फिरत तान, रागांग तान तथा आलंकारिक तानों को तैयार करना ही पर्याप्त है।

नायकी और गायकी

'नायक' के आधार पर 'नायकी' की व्युत्पति है। प्राचीन काल में उत्कृष्ट श्रेणी के गायक को 'नायक' कहा जाता था। नायकों की रची हुई चीजें भी प्रकाण्ड पांडित्यपूर्ण और मनोहर होती थीं। ये चीजें (आक्षिप्तिकाएँ) अपने विशुद्ध रूप में उनके शिष्यानुशिष्यों को प्राप्त होती रहती थीं। अतः नायकी का यही अर्थ है कि चीजों को उनके विशुद्ध रूप में गा दिया जाए। यदि कोई गायक किसी चीज की नायकी गा रहा है तो इसका अर्थ यह हुआ कि स्वर, ताल तथा बोल के साथ उस विशेष चीज का स्थायी-अन्तरा इसी रूप में उसके गुरु ने अपने गुरु से सीखा था। इस गायक ने अपने गुरु से इस चीज को ऐसे ही रूप में सीखा है और वह स्वयं भी अपने शिष्यों को इस चीज को ऐसे ही रूप में सिखाएगा। अतः 'नायकी' का यही अर्थ है कि गुरु-परम्परा से प्राप्त किसी चीज के स्थायी-अन्तरे को ज्यों-का-त्यों बिना किसी प्रकार का परिवर्तन किए गा दिया जाए। पुराने उस्तादों की बन्दिश की चीजों का महत्त्व इसी कारण से था कि उनकी रची हुई चीजों में स्वर-विन्यास बहुत ही कलापूर्ण होता था। अब भी यदि कोई जोरदार बन्दिश की चीज गा देता है, तो उसका स्थायी-अन्तरा-मात्र ही ऐसा मनोरम होता है कि उसी से श्रोता मुग्ध हो जाते हैं। मानो यह चीज अपने विशुद्ध प्राकृत रूप में ही इतनी सुन्दर है कि उसे तान-आलाप-रूपी शृंगार की आवश्यकता नहीं।

नायकी का यह महत्त्व उस समय तक बराबर प्रतिष्ठित रहा, जब तक लेखन-पद्धति (Notation System) का आविष्कार नहीं हुआ था। किंतु 'नोटेशन-सिस्टम' के निकल जाने पर नायकी के स्वाभाविक सौन्दर्य में कमी आने लगी। इसका कारण यही था कि शत-प्रतिशत अपने विशुद्ध रूप में नायकी ज्यों-की-त्यों नोटेशन के सांचे में नहीं ढाली जा सकती। गुरु-मुख से सुनकर जिस प्रकार से चीज का यथातथ्य व्यक्तीकरण किया जा सकता है, वैसा नोटेशन द्वारा व्यक्त हो ही नहीं सकता। नोटेशन केवल पिचहत्तर प्रतिशत हो सकता है, इससे अधिक नहीं। कहाँ आवाज

पर जोर देना होगा, किस अंश को किस भाव से कहा जाएगा, अमुक राग के ऋषभ, गांधार, धैवत, निषाद स्वर किस प्रकार से लगेंगे तथा रामकली के ऋषभ और भैरव के ऋषभ में तत्त्वतः क्या अन्तर है, ये सब बातें सुनकर ही सीखी जा सकती हैं; इन्हें लिखकर समझाना प्रायः असम्भव-सा ही है। किन्तु गुरु-भाव से सीखकर ये ही बातें थोड़े-से परिश्रम से आ जाती हैं। आचार्य भातखंडे जी की अमर पुस्तकों में जो चीजें दी हैं, उनसे संगीत-विद्या का भारी प्रचार हुआ, परन्तु उन्हें यह भी ध्यान था कि चीजें सरल और सुबोध ढंग से पाठकों के सामने रखी जाएँ, जिससे वे उन्हें सरलता से समझ सकें। उनका यह सिद्धान्त उत्तम था; क्योंकि चीजों का यथातथ्य नोटेशन नहीं हो सकता था और यदि माथापच्ची करके नोटेशन तदनुरूप तैयार भी किया जाता तो वह सर्वसाधारण के लिए बहुत ही दुरूह हो जाता। अतः यह सोचकर कि पर्याप्त ज्ञान होने पर नायकी को गायक अपनी बुद्धि से स्वतः अलंकृत कर लेगा, उन्होंने चीजों का सरल रूप ही रहने दिया है। प्रस्तुत पुस्तक में हमने क्रमिक पुस्तक, तृतीय भाग के कुछ खयालों को गायकी की दृष्टि से रूपान्तरित किया है।

हमारा लेश-मात्र भी यह आशय नहीं कि खयालों का सर्वोत्तम रूप यही हो सकता है, जो हमने व्यक्त किया है। कुशल गायक अपनी-अपनी योग्यता से इन चीजों को एक-से-एक अच्छे परिधान पहना सकते हैं। हमने नमूने के लिए यह रूप रखा है। नवीन विद्यार्थियों को तथा विशेषकर उन विद्यार्थियों को जो 'थर्ड ईअर' की परीक्षा में बैठना चाहते हैं, क्रमिक पुस्तक तीसरी में से ही इन खयालों को ज्यों-का-त्यों याद करना चाहिए। परंतु यह हम स्पष्ट कह देना चाहते हैं कि परीक्षा-भवन में गाना और किसी महफिल में गाना, सचमुच दो भिन्न-भिन्न बातें हैं। महफिल में रंजकता की दृष्टि से बहुत-कुछ स्वातन्त्र्य बरता जाता है, परन्तु परीक्षा-भवन में यह बात कोसों दूर रहती है। हाँ, यह अवश्य है कि यह स्वातन्त्र्य ऐसा न हो कि जो मन में जाए सो करो का रूप ले ले। प्रस्तुत पुस्तक में खयालों के रूपांतरित स्वरूप को महफिल में गाने

का उदाहरण समझा जा सकता है। परीक्षा-भवन में इन खयालों को पाठ्य पुस्तक के अनुसार ही गाना चाहिए।

तान, आलाप, बोल-तान इत्यादि आलंकारिक बातों का दूसरा नाम गायकी है। गायकी का अर्थ है—नायकी को अपनी योग्यतानुसार सजाना। प्रस्तुत पुस्तक का सम्बन्ध गायकी से ही है। गायकी के कुछ प्रमुख अंगों की हमने अन्यत्र स्वतन्त्र विवेचना की है, अतः यहाँ गायकी पर कुछ और कहने की आवश्यकता प्रतीत नहीं होती।

गायकी तथा नायकी तैयार कर लेने पर भी उसका सच्चा जादू कंठ-माधुर्य पर अवलंबित है। कंठ-माधुर्य के विषय में हमें तीन बातों पर ध्यान रखना चाहिए—१. स्वाभाविकता, २. उपचार तथा ३. नित्य का अभ्यास। स्वाभाविक कंठ-माधुर्य तो वस्तुतः ईश्वरीय देन ही है। इसपर किसी का बस नहीं है। स्त्रियों का गला पुरुषों की अपेक्षा अधिक मधुर होता है। फिर भी, पुरुष-वर्ग में भी श्री नारायणराव व्यास प्रभृति कलाकारों के समान स्वाभाविक कंठ-माधुर्य सबको प्राप्त नहीं होता। इसी से हमने इसे ईश्वरीय देन माना है। भारी तथा जवारीदार मर्दानी आवाज और पतली तथा सुरीली जनानी आवाज का रागों से भी घनिष्ठ सम्बन्ध है। दरबारीकानड़ा, पूरिया, श्री इत्यादि राग मर्दानी आवाज से अधिक अच्छे मालूम होते हैं तथा खमाज, देस, गौड़-मल्हार प्रभृति राग जनानी आवाज में अधिक खिलते हैं। कुछ राग ऐसे भी होते हैं, जो दोनों ही प्रकार की आवाज में रोचक प्रतीत होते हैं, जैसे बिहाग। इस विषय में एक साधारण नियम यह बनाया जा सकता है कि जिन रागों का चलन मुख्यतः मन्द्र और मध्य-सप्तक में अधिक होता है, वे राग मर्दानी आवाज के अनुकूल होते हैं और जिन रागों का चलन मुख्यतः मध्य और तार-सप्तक में होता है, वे जनानी आवाज के अधिक अनुकूल होते हैं। शृंगाररस-प्रधान राग जनानी आवाज में अधिक खिलते हैं तथा वीर रस-प्रधान राग मर्दानी आवाज में अच्छे मालूम होते हैं।

जिनका गला स्वाभाविक ही अच्छा नहीं होता, वे औषधियों द्वारा तथा अन्यान्य उपचारों द्वारा उसे बहुत-कुछ ठीक कर सकते हैं। फिर भी इससे स्वाभाविक कंठ-माधुर्य का मुकाबिला नहीं किया जा सकता। कंठ-माधुर्य का खान-पान से घनिष्ठ संबंध है।

सिगरेट, बर्फ, खटाई, लेमनजूस, जिंजर इत्यादि पेय पदार्थ गले को तत्काल हानि पहुँचानेवाले हैं। आम की खटाई और तैल तो कंठ-माधुर्य के पूर्ण शत्रु हैं। अतः दृढ़तापूर्वक इनका परित्याग कर देना चाहिए। वस्तुतः गायक का जीवन जितना सरल, आडम्बर-रहित तथा ब्रह्मचर्य और संयम-नियम से परिपूर्ण होगा, कंठ-माधुर्य उतना ही अधिक बढ़ जाएगा। बादी की चीजों का परित्याग तथा दूध, दही मक्खन, घी, मलाई इत्यादि पौष्टिक पदार्थों का व्यायाम के साथ सेवन बहुत ही हितकर है। प्रातःकाल १०-१२ दाने काली मिर्चों का सेवन, गर्म पानी में नमक मिलाकर उससे कुल्ले करना, पान, कुलंजन, इलायची, लोंग तथा मिश्री का सेवन कंठ-माधुर्य बढ़ाने में विशेष सहायक होता है। कुछ विद्वानों का मत है कि मांसाहार से कण्ठ-माधुर्य को भारी हानि पहुँचती है। इस विषय में A. Magasinet (Oslo) के विचार हम उद्धृत करना चाहते हैं। ये पंक्तियाँ 3rd September, 1944 के 'लीडर' में प्रकाशित हुई थीं।

MEAT EATERS CAN'T SING.

A scientist has put forward the theory that meat-eating is harmful to the full development of the vocal chords. You Can't be a meat-eater and a good singer.

That is his idia. He points to the English as a proof of his theory. The English eat more meat than most other nationalities and how often do you find a good singing voice in England. As a contrast he cites the Italians, who eat little meat and subsist mainly on a diet of vegetables and cereals. But look, he infers, at the beautiful tenors found every where in Italy !

As a final proof our scientist gose to the bird kingdom. All Song—birds, be states; are

vegetarians. Carnivorous birds - eagles, hawks, Vultures gulls—can only utter harsh in articulate sounds. Like the English meat-eaters they can't sing !

उपर्युक्त पंक्तियों का सारांश यही है कि मांसाहार से कण्ठ-माधुर्य दूषित हो जाता है। अँग्रेज मांस अधिक खाते हैं, अतः उनका कंठ मधुर नहीं होता, किंतु इटली-निवासी मुख्यतः शाकाहारी होते हैं, अतः उनका कंठ अधिक मधुर होता है। गानेवाली चिड़ियाएँ भी मांसाहारी नहीं होतीं। गिद्ध, बाज इत्यादि चिड़ियाएँ जो मांसाहारी होती हैं, उनकी आवाज कर्कश होती हैं। अँग्रेज मांसाहारियों की तरह ये भी गा नहीं सकतीं।

शराब, भाँग इत्यादि मादक पदार्थों का भी गले पर शीघ्र ही असर पड़ता है। गाते समय भावुकता प्रदीप्त करने के लिए ही गायक इनका सेवन करते हैं, परन्तु यह भावुकता कृत्रिम और दूषित है। सच्ची भावुकता कुछ दूसरी ही वस्तु होती है। नशे द्वारा कुछ घन्टों तक रहनेवाली भावुकता अस्थायी तथा कामुकता-पूर्ण होती है, परन्तु जिसका हृदय ही अपने आराध्य के चरणों में रँग गया, उसका नशा पूरा, सच्चा और सदा रहनेवाला है। शराब, भाँग इत्यादि के सेवन से शीघ्र ही गले में खुश्की आ जाती है। इनका अधिक सेवन शरीर और बुद्धि, दोनों को ही खराब कर डालता है। अतः इन चीजों से सच्चे गायक को सदैव परहेज होता है। नशे द्वारा नकली भावुकता से काम चलानेवालों को 'कला कला के लिए है', यह समझना भारी भूल है। कला जीवन के लिए ही है। संगीत-कला वस्तुतः जीवन की सच्ची व्याख्या है और जीवन को सुमार्ग पर चलाना ही कला का सच्चा उद्देश्य है।

कंठ-माधुर्य के विषय में तीसरी महत्त्वपूर्ण बात है, नित्य का अभ्यास। पं० राजाभैया पूछवाले, कृष्णराव शंकर पंडित, उस्ताद फैयाज खाँ प्रभृति भारत-विख्यात कलाकारों का गला अभ्यास (रियाज) द्वारा ही बनाया हुआ रहा है। नित्य-प्रति के अभ्यास से इन विद्वानों का गला रबड़ की तरह खिंचनेवाला तथा

लोचदार हो गया है। संगीत-कला का महीन काम भी ये लोग अभ्यास के बल पर कर जाते हैं। रियाज वस्तुतः गले की कसरत है। यदि कोई पहलवान कसरत करना छोड़ दे, तो उसके शरीर की तैयारी भला कितने दिन टिक सकेगी ? इसी प्रकार यदि नित्य का अभ्यास छोड़ दिया जाए, तो फिर गले में वह बात नहीं रहती कि उसे इच्छानुसार चाहे जहाँ घुमाया-फिराया जा सके। रियाज छोड़ देने से गले-रूपी खड्ग में जंग लग जाती है। अति उत्तम स्वर-ज्ञान और राग-ज्ञान के पश्चात् नित्यप्रति अभ्यास करते रहने से ही गले में लोच, गोलाई, रोशनी और माधुर्य की सृष्टि होती है। जितना अधिक रियाज चढ़ा हुआ होता है, उतनी ही उत्कृष्टता से उपर्युक्त गुणों की वृद्धि होती है। किंतु यह रियाज एक-दो दिन की चीज नहीं है। शनैः-शनैः अभ्यास करते-करते जब वर्षों व्यतीत हो जाते हैं, तब कहीं उपर्युक्त गुणों का संपादन होता है :—

शनैर्विद्या शनैरर्थारारोहेत् पर्वतं शनैः।
शनैरध्वसु वर्तेत योजनानि परंव्रजेत् ॥
योजनानि सहस्राणि शनेर्याति पिपीलिका।
अगच्छन् वैनतेयोऽपि पदमेकं न गच्छति ॥

भावार्थ—विद्या और धन शनैः-शनैः प्राप्त किया जा सकता है। धीरे-धीरे पर्वत पर भी चढ़ा जा सकता है। मार्ग में धीरे-धीरे चलकर मनुष्य सैकड़ों योजन जा सकता है। चलनेवाली चींटी धीरे-धीरे चलकर सैकड़ों योजन जा सकती है और न चलनेवाला गरुड़ एक कदम भी नहीं चल सकता।

कंठ-माधुर्य से ही नहीं, प्रत्युत गायकी और नायकी से भी नित्य के अभ्यास का घनिष्ठ सम्बन्ध है। विश्वास रखिए कि वे आलाप, तान, बोलतानें अथवा चीजें, जिन्हें आपने पचासों बार रटा है, समय पर कभी काम न दे सकेंगी, यदि आप नित्य के अभ्यास से उन्हें दुहराते नहीं रहते। प्रायः होता यह है कि नवीन विद्यार्थी समझते हैं कि अमुक राग के तान-आलाप तथा खयाल इत्यादि हमें याद हैं, अतः वे उनको दुहराने की चेष्टा नहीं करते और इसी धोखे में शनैः-शनैः उन्हें भूल जाते हैं। यह भेद उन्हें तब मालूम

होता है, जब वे किसी महफिल में गाने बैठते हैं और वहाँ उनके गले से कोई काम अदा नहीं होता। जो व्यक्ति चार घन्टे रोज घर रियाज करता है, वही महफिल में दो घन्टे अच्छी तरह गा सकता है! जो गायक धुरन्धर कलाकार होते हैं, वे भी थोड़ा-सा अभ्यास तो रोज ही करते हैं। अन्यथा वे भी महफिल में जोर-शोर से नहीं गा सकते। अतः नवीन विद्यार्थियों को कभी अपनी रटी हुई बातों पर भरोसा नहीं रखना चाहिए। जब तक वे बातें प्रायः दुहराई नहीं जाएँगी, तब तक वे कभी भी पूर्णतया अधीन न हो सकेंगी। अब चाहे आप इसे रटन्त विद्या कहिए, चाहे रियाज कहिए; पर है यह आवश्यक और अनिवार्य। 'शुक्र-नीति' का एक श्लोक है :—

शास्त्रं सुचिंतितमपि प्रतिचिंतनीयं,
स्वराधितोऽपि नृपतिः परिशंकनीयः।
अंकस्थिताऽपि युवतिः परिरक्षणीया,
शास्त्रे नृपे च युवती च कुतो वशित्वम्॥

'मानस' में कविकुलचूड़ामणि तुलसीदास जी ने भी बिलकुल यही बात कही है :—

शास्त्र सुचिंतित पुनि-पुनि देखिअ।
भूप सुसेवित बस नहीं लेखिअ॥
राखिय नारि जदपि उर माहीं।
जुबती शास्त्र नृपति बस नाहीं।

अतः 'सुचिन्तित शास्त्र' को भी याद समझकर धोखे में न आना चाहिए।

हिंदुओं की अपेक्षा मुसलमान गायक रियाज के बड़े पक्के होते हैं। इसका कारण कदाचित् व्यक्तिगत धार्मिक भावनाएँ हैं। हिंदू बिना प्रातःकाल का स्नान, संध्या-वन्दन इत्यादि किए प्रायः तानपूरे से हाथ नहीं लगाता, परंतु मुसलमान बिना स्नान किए तथा जलपान के बाद केवल रूमाल से ही हाथ पोंछकर रियाज करने बैठ जाएगा।

अभ्यास करने का भी एक ढंग होता है। यदि आप केवल एक घंटा रोज रियाज कर सकते हैं, तो एक ही बार में एक घंटे तक रियाज करने की अपेक्षा यह ज्यादा अच्छा है कि आप आधा घंटा प्रातःकाल और आधा घंटा सायंकाल रियाज करें। प्रातःकाल का अभ्यास चार बजे से लेकर नौ बजे के भीतर अपनी सुविधा के अनुसार किया जा सकता है। सायंकाल का अभ्यास आठ बजे से ग्यारह बजे तक के बीच सुविधानुसार उपयुक्त समय पर समाप्त कर देना चाहिए। अब प्रातःकाल और सायकाल के अभ्यास का ढंग देखिए। (सायंकाल का अभ्यास तानपूरा लेकर किसी लयकार तबले-वाले के साथ करना चाहिए।) इस समय ऐसा गाने की चेष्टा करनी चाहिए, मानो आप महफिल में ही गा रहे हों। जहाँ तक हो सके, रियाज में हारमोनियम का कभी प्रयोग नहीं करना चाहिए। महफिल में गाते समय रंग जमाने के फेर में हारमोनियम रख लिया जाए तो बात दूसरी है, परन्तु यदि रियाज के समय हारमोनियम रखा गया तो गले से स्पष्ट और स्वच्छ रूप में शुद्धता के साथ गाना स्वप्न की बात हो जाएगी। यदि योग्य गुरु के सामने बैठकर रियाज करने का सौभाग्य प्राप्त है, तो ऐसे विद्यार्थी को कहीं भी कोई कठिनता प्रतीत न होगी।

अब प्रातःकालीन रियाज का ढंग देखिए। इसमें सबसे प्रमुख बात है, 'खरज-साधन'। यानी तानपूरा मिलाकर उसके सहारे मन्द्र-सप्तक के षड्ज पर जितनी देर रुका जा सके, उतनी देर ठहरा जाए। गले की यह कसरत बड़ी महत्त्वपूर्ण तथा कठिन है। आरंभ में आधे मिनट से अधिक यह क्रिया नहीं करनी चाहिए, अन्यथा हानि पहुँच सकती है। मध्य-सप्तक के षड्ज से धीरे-धीरे अवरोह करते हुए मन्द्र-षड्ज पर आने की चेष्टा करनी चाहिए। फिर यथासम्भव धीरे-धीरे मन्द्र-षड्ज पर आवाज कायम रखनी चाहिए। लगभग दो माह में इस षड्ज-साधना का चमत्कार दिखाई देने लगेगा। आवाज चौड़ी, जवारीदार और साफ करने में यह क्रिया बड़ी सहायक होती है। मन्द्र-सप्तक के स्वरों (यानी मन्द्र-षड्ज के मध्य-षड्ज तक) पर गला स्थिरता के साथ ठहरा-ठहराकर घुमाने से स्वरों पर काफी जोर आ जाता है। इस क्रिया से तार-सप्तक के स्वरों पर भी गला आसानी और सफाई से जाने

लगता है। श्रेष्ठ गायक भी यदि और अधिक नहीं, तो कम-से-कम षड्ज-साधन तो नित्य करते ही हैं।

इसके बाद तानें तैयार करने की बारी आती है। तानें तैयार करने की विधि हम अन्यत्र बता चुके हैं, अतः व्यर्थ की पुनरावृत्ति से कोई लाभ नहीं। हाँ, लयकारी तैयार करने का एक साधन हमें अवश्य निवेदन करना है, और वह यह है कि प्रत्येक बड़े और छोटे खयाल को गाते समय खुद ही उसके साथ तबला बजाते हुए गाने का अभ्यास करना चाहिए। यदि एक हाथ से तानपूरा और बाएँ हाथ से बायाँ (डग्गा) बजाते हुए गाकर ताल-साधन किया जाए, तो चार-छह महीनों में ही सच्ची लयकारी का आनन्द आने लगता है। बाएँ पर एक हाथ से ही पूरे बोल बजाने का अभ्यास हो जाए तो फिर गाते समय एक-एक मात्रा का स्पष्ट ज्ञान होने लगता है। जो गायक इस प्रकार से अभ्यास कर लेते हैं, उन्हें किसी भी तबलेवाले का भय नहीं रहता और वे ताल तथा लय में बहुत ही प्रवीण हो जाते हैं। परन्तु यह क्रिया है बहुत कठिन। स्वतः गाते भी जाना और फिर एक हाथ से तानपूरा तथा बाएँ हाथ से डग्गे पर ही पूरे बोल अदा करते जाना तथा इसी के साथ तान-आलाप इत्यादि का काम करना बड़े परिश्रम से सधता है। पर, हिम्मत करके इस क्रिया को साध लिया जाए तो :—

श्रम का फल मिलता है निश्चय,
कभी नहीं जाता निष्फल।
जो उद्योगी आज बनेगा,
कल वह पावेगा प्रतिफल॥

लयकारी तैयार करने में एक और भी क्रिया सहायक होती है। प्रायः जब कोई गायक गाता है तो श्रोता हाथ से ताल देते रहते हैं। किन्तु यदि दूसरे के गाने पर हम हाथ से ताल न देकर दिमाग में ताल दें, तो ज्यादा लाभ होगा। हमारे कहने का तात्पर्य यह है कि दूसरे के गाने में जिस प्रकार हाथ से ताली देकर हम पहली, दूसरी व तीसरी ताली, खाली, भरी और सम इत्यादि का अनभव

करते हैं, इसी तरह यदि बिना हाथ से ताल दिए हम मन में ही यह सोचते जाएँ कि यहाँ सम आया, यहाँ खाली आई अथवा यहाँ पहली, दूसरी, तीसरी अथवा चौथी ताली आ रही है, तो मस्तिष्क का अच्छा विकास हो जाता है। प्राय: जो गायक उत्तम लयकार होते हैं, वे उत्तम तबला बजाना भी जानते हैं। यह बात दूसरी है कि महफ़िल में तबला न बजाते हों।

गाना आरम्भ करने के पूर्व हमें प्रत्येक राग की चीज का विश्लेषण (Analysis) करके यह देख लेना चाहिये कि उसकी बन्दिश किस प्रकार से बैठाई गई है। किंतु बन्दिश समझने के पूर्व हमें यह मालूम होना चाहिए कि बन्दिश बैठाने के नियम (Laws of Musical compositions) क्या हैं ? गीत की रचना के सामान्य नियम ये हैं :—

१. कविता किस रस की है और उसके लिए रसानुकूल कौन-सा राग युक्ति-युक्त होगा।

२. राग निर्धारित हो जाने पर यह ध्यान रखना चाहिए कि उस राग का स्थूल रूप क्या है।

३. स्थायी में राग का उठाव किस प्रकार से होता है और अन्तरे में किस प्रकार से।

४. कौन-से स्वर से राग आरम्भ होना चाहिए और कौन-से स्वर पर समाप्त, अर्थात् उसके ग्रह और न्यास के स्वर कौन-कौनसे हैं। (यह नियम आजकल दृढ़ता से नहीं पाला जाता)

५. कविता के शब्दों का राग के विश्रांति-स्थानों के साथ सामंजस्य।

६. कविता के भावों के अनुसार किस स्थान पर किस प्रकार की स्वर-रचना अधिक सुन्दर प्रतीत होगी।

७. ताल के कौन-कौन-से आघातों पर गीत का कौन-कौनसा भाग बैठना चाहिए।

नायकी का मुख्य आधार ये ही सामान्य नियम हैं। इन्हीं नियमों के आधार पर गीत-रचना होती है।

यदि उक्त सिद्धांतों के अनुसार प्रत्येक चीज का विश्लेषण करके आगे बढ़ा जाए तो चीज का अध्ययन-अध्यापन बड़ा मनोरंजक हो जाता है तथा प्रत्येक बात की विशद व्याख्या हो जाने से नायकी और गायकी में भारी सहायता मिलती है। कोई भी कुशल गायक जब अपनी ओर से किसी चीज की रचना करता है तो चाहे जानकर और चाहे अनजाने, इन्हीं नियमों का उपयोग करता है। यों तो प्रत्येक चीज में गायक के व्यक्तित्व की छाप स्पष्ट परिलक्षित होती ही है, परंतु यदि समष्टि-रूप में हम नायकी (विभिन्न चीजों) की रूपरेखा पर विचार करें तो उसमें हमें दो धाराएँ दिखाई देंगी। एक धारा मुसलमानी मस्तिष्क की विशेषताओं को इंगित करती है और दूसरी धारा हिंदू-मस्तिष्क की विशेषताओं को। इस कथन से हमारा तात्पर्य यही है कि गीत-रचना के उपर्युक्त सामान्य नियमों का उपयोग यद्यपि हिंदू और मुसलमान, दोनों ही कलाकार करते हैं, परन्तु मूल ढाँचा एक-सा होते हुए भी हिंदू और मुसलमानी मस्तिष्क की विभिन्न विशेषताएँ चीज की बन्दिश के बाह्य स्वरूप में पर्याप्त तथा तात्त्विक अन्तर उपस्थित कर देती हैं। इसी आधार पर कुशल श्रोता केवल स्थायी-अन्तरा सुनकर ही यह बता सकते हैं कि यह चीज मुसलमानी घराने की है अथवा हिंदू-घराने की। हिंदू और मुसलमान-चिंतन का यह स्वतन्त्र रूप केवल नायकी में ही नहीं, प्रत्युत गायकी में भी दृष्टिगोचर होता है। मुसलमानी गायकी हिंदू-गायकी से बहुत-कुछ भिन्न है।

अब हमें यह देखना है कि हिंदू और मुसलमानी चिंतन की यह विभिन्नता किस तत्त्व पर है। हिंदू-मस्तिष्क मूल वस्तु के केन्द्र में स्थित हो जाता है। वह फिर अन्य ओर दृष्टिपात कम करता है, परन्तु जिस तीव्रता से हिंदू-मस्तिष्क कला के मूल बिन्दु पर केन्द्रित होता है, उतनी दृढ़ता से मुसलमानी मस्तिष्क उसे ग्रहण नहीं करता। इसका परिणाम यह होता है कि मुसलमानी मस्तिष्क स्वभावतः ही बाह्य उपकरणों पर भी चिंतनशील हो उठता है। एक उदाहरण से यह तथ्य और भी स्पष्ट हो जाएगा। मान लीजिए, चंद्रोदय का दृश्य चित्रित करने के लिए एक मुसलमान और एक हिंदू चित्रकार से प्रार्थना की जाती है। यद्यपि दोनों का चित्र एक ही

विषय पर तैयार होगा, तथापि मुसलमान चित्रकार उस चित्र को कौशल से बना देने के बाद उसके चारों तरफ एक सुन्दर बेल-बूटेदार हाशिया भी जरूर बना देगा, किंतु हिंदू चित्रकार का मस्तिष्क पूर्ण-रूपेण चन्द्रोदय के दृश्य पर ही केन्द्रित हो जाएगा। वह अपनी सम्पूर्ण कला उस दृश्य के चित्रण में भी ही समाप्त कर देगा तथा सम्भव है कि उस चित्र के चारों तरफ बेल-बूटेदार हाशिया बनाने की कल्पना तक न करे। चित्र-कला की पृष्ठभूमि में क्रियाशील ये दो विभिन्न मानसिक धाराएँ संगीत-कला में भी ज्यों-की त्यों दिखाई दे जाएँगी। नायकी और गायकी, दोनों को ही बाह्य उपकरणों से सजाने में मुसलमानी मस्तिष्क स्वभावतः ही संलग्न हो जाता है, किंतु हिंदू-मस्तिष्क प्रायः बाह्य उपकरणों की उपेक्षा-सी करके गायकी और नायकी के मूल तात्त्विक विश्लेषण में ही केन्द्रित रहता है। इसी विशेषता के कारण मूल बात की तह तक पहुँचने की उत्कट अभिलाषा लिए हुए हिंदू-मस्तिष्क सैद्धांतिक अध्ययन (Theoritical tudy) में भी प्रयत्नशील हो उठता है, किंतु मुसलमानी मस्तिष्क इसकी विशेष चिंता नहीं करता। 'थ्योरी' के अच्छे ज्ञाता हिंदू ही अधिक होते हैं, मुसलमान नहीं। गायकी और नायकी को दिखावटी सजावट से अधिक आकर्षक बनाने में मुसलमान गायक अधिक प्रयत्नशील होते हैं। फलतः साधारण समाज को मुसलमानी नायकी तथा गायकी विशेष प्रिय होती है।

इन दो जातियों की गायकी तथा नायकी को दो विभिन्न दिशाओं में प्रवाहित करने में दोनों जातियों की धार्मिक भावनाओं का भी प्रमुख हाथ है। हिंदू धर्म का संगीत से घनिष्ठ सबन्ध है। हिंदुओं के प्रमुख देवता भी संगीत-प्रेमी हैं। भगवान् शंकर का डमरू, योगेश्वर कृष्ण की वंशी, भगवती सरस्वती की वीणा—ये सब हिंदू धर्म के मुख्य अंग बन गए हैं। अतः हिंदू-समाज के उच्च स्तरीय व्यक्तियों में संगीताभिरुचि सदैव से रही है, और है। किंतु मुसलमानी धर्म में संगीत हराम माना जाता है। मुहम्मद साहब ने 'अलग़िना अशद्दोमिनज्ज़िना' (ग़िना ज़िना से बद्तर है) कहकर संगीत को मुसलमानों से बहुत दूर कर दिया है। इसका परिणाम यह हुआ कि कुछ अपवादों को छोड़कर मुसलमानी समाज का उच्च स्तर संगीत-कला से बहुत कुछ तटस्थ-सा ही रहा।

यद्यपि मुसलमानों में भी अकबर तथा मुहम्मदशाह 'रँगीले' के समान समाज के श्रेष्ठतम स्तर के व्यक्ति संगीत-प्रेमी रहे, परंतु धार्मिक कठोरता के कारण ऐसे महापुरुषों की संख्या अधिक न हो सकी। हाँ, मुसलमानी समाज के निम्न-स्तर के व्यक्तियों ने संगीत की उपेक्षा नहीं की। कालांतर में तो इसी निम्न स्तर से ही संगीत के धुरंधर कलाकार उठ खड़े हुए। जन्म से चाहे वे रंडी के लड़के हों, चाहे मीरासी के, परन्तु विद्वत्ता का लोहा तो सभी को मानना पड़ता है। हाँ, यह बात दूसरी है कि अपने वातावरण के कारण वे जब गायकी और नायकी को ऊपर की टीम-टाम से अलंकृत करने में प्रयत्नशील हुए, तब उसमें मीरासियों या रंडियों के ढंग की चटक-मटक तथा हाव-भाव-व्यक्तीकरण की विशेषताएँ भी आ गईं। ये विशेषताएँ यद्यपि भाव-व्यक्तीकरण में बड़ी सहायक थीं, और इसी कारण जन-साधारण को अधिक प्रिय भी हुईं। तथापि हिन्दू समाज के अधिक गायकों द्वारा वे गृहीत न हो सकीं। इसका कारण यही था कि हिंदू गायक हिंदू समाज के उच्च स्तर में ही अधिक थे, अतः मस्तिष्क के विकास के कारण वे इन ढंगों को स्वीकार न कर सके। इन्हें इसमें कुछ विचित्र ओछापन-सा दिखाई दिया। फिर भी मुसलमान गायकों का हिंदू गायकों पर भारी प्रभाव पड़ा और मुसलमान नायकों की नायकी और गायकी का उतना भाग, जिसे ग्रहण करने में हिंदू गायकों को विशेष संकोच नहीं था, उन्होंने अवश्य ग्रहण किया। यह मेल संगीत के नितान्त आधुनिक काल की एक प्रमुख विशेषता है।

कुछ खास तालें

बड़े खयाल में काम आनेवाली तालें और उनके बोल

एकताल

मात्रा–	१	२	३	४	५	६	७	८
बोल–	धीं	धीं	धागे	तिरकिट	तू	ना	क	त्ता
ताली–	×		०		२		०	

९	१०	११	१२
धिंधिं	तिरकिट	धीं	धाधा
३		४	

झूमरा

मात्रा–	१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०
बोल–	धीं	धीं	तक	धीं	धीं	धागे	तिरकिट	तीं	तीं	तक
ताली–	×			०				२		

११	१२	१३	१४
धीं	धीं	धागे	तिरकिट
३			

तिलवाड़ा

मात्रा–	१	२	३	४	५	६	७	८
बोल–	धा	तिरकिट	धीं	धीं	धा	धा	तीं	तीं
ताली–	×				२			

९	१०	११	१२	१३	१४	१५	१६
ता	तिरकिट	धीं	धीं	धा	धा	धीं	धीं
०				३			

आड़ा चौताल

मात्रा-	१		२		३		४		५		६		७		८
बोल-	धीं		तिरकिट		धी		ना		तू		ना		क		त्ता
ताली-	×				२				०				३		

	९		१०		११		१२		१३		१४				
	तिरकिट		धी		ना		धी		धी		ना				
	०				४				०						

छोटे खयाल में काम आनेवाली तालें और उनके बोल

त्रिताल

मात्रा-	१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२			
बोल-	धा	धिं	धिं	धा	धा	धिं	धिं	धा	धा	तिं	तिं	ता			
ताली-	×				२				०						

	१३	१४	१५	१६											
	ता	धिं	धिं	धा											
	३														

झप ताल

मात्रा-	१		२		३		४		५		६		७		
बोल-	धिं		ना		धिं		धिं		ना		क		त्ता		
ताली-	×				२						०				

	८		९		१०										
	धिं		धिं		ना										
	३														

ज्ञातव्य : झप ताल का एक अन्य प्रकार भी होता है, जो ध्रुवपद में काम आता है।

ठुमरी में प्रयुक्त होनेवाली तालें और उनके बोल

दीपचंदी

मात्रा-	१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०
बोल-	धा	धीं	ऽ	धा	गे	तीं	ऽ	ता	तीं	ऽ
ताली-	×							०		

११	१२	१३	१४
धा	गे	धीं	ऽ
३			

पंजाबी

मात्रा-	१	२	३	४	५	६	७	८
बोल-	धा	कड़धी	ऽकड़	धा	धागे	नाती	ऽकड़	ता
ताली-	×				२			

९	१०	११	१२	१३	१४	१५	१६
ता	ऽती	ऽकड़	धा	धा	कड़धीऽ	कड़	धा
०				३			

दादरा

मात्रा-	१	२	३	४	५	६
बोल-	धा	धी	ना	धा	ती	ना
ताली-	×			०		

ध्रुवपद तथा धमार में प्रयुक्त होनेवाली तालें और उनके बोल

चौताल

मात्रा-	१	२	३	४	५	६	७	८
बोल-	धा	धा	दीं	ता	किट	धा	दीं	ता
ताली-	×		०		२		०	

९	१०	११	१२
तिट	कति	गदि	गन
३		४	

सूल ताल

मात्रा-	१	२	३	४	५	६
बोल-	धा	धा	दीं	ता	किट	धा
ताली-	×		०		२	

७	८	९	१०
तिट	कति	गदि	गन
३		०	

धमार

मात्रा-	१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०
बोल-	क	ध्धि	ट	धि	ट	धा	ऽ	ग	त्ति	ट
ताली-	×					२		०		

११	१२	१३	१४
ति	ट	ता	ऽ
३			

ज्ञातव्य : धमार-गायन की एक शैली-विशेष है, उसमें केवल धमार ताल ही प्रयुक्त होती है।

कुछ अन्य तालें

रूपक

मात्रा-	१	२	३	४	५	६	७
बोल	धीं	धा	तृक	धा	धीं	धा	तृक
ताली-	×			२		३	

तीव्रा

मात्रा-	१	२	३	४	५	६	७
बोल-	धा	दीं	ता	तिट	कति	गदि	गन
ताली-	×			२		३	

ज्ञातव्य : ध्यान दीजिए कि रूपक और तीव्रा, दोनों ही तालों में खाली का प्रयोग नहीं होता।

राग भूपाली

दोहा—आरोही-अवरोहि में सुर मनि कीन्हे त्याग।
धग संवादी वादि तें कहि भूपाली राग ॥

—रागचंद्रिकासार

वादी—ग
संवादी—ध
समय—रात्रि का प्रथम प्रहर।
आरोह—सा रे ग प, ध, सां।
अवरोह—सां, धप, ग, रे, सा।
मुख्य अंग—ग, रे, सा ध, सा रे ग, प ग, ध प ग, रे सा।

भूपाली राग में सभी स्वर शुद्ध लगते हैं, इस दृष्टि से इसका वर्गीकरण बिलावल ठाठ में होना चाहिए। किंतु यह विचार बहुत ही भ्रांतिपूर्ण है। इस राग का चलन मुख्यतः कल्याण-अंग से ही होता है, अतः इसका विभाजन कल्याण ठाठ के अन्तर्गत किया जाता है। कुछ लोग इसके नाम को संक्षिप्त करके केवल 'भूप' ही कह देते हैं। दक्षिण-पद्धति में इस राग को 'मोहन राग' कहा जाता है।

कल्याण ठाठ के अंतर्गत आनेवाले रागों को हम तीन वर्गों में विभाजित कर सकते हैं। इस विभाजन का मूल आधार मध्यम स्वर का प्रयोग है। अर्थात् पहला वर्ग तो ऐसे रागों का है, जिनमें मध्यम स्वर या तो पूर्णतया वर्जित होता है, अथवा यदि उसका प्रयोग हुआ भी, तो केवल अवरोह-मात्र में क्वचित् हो जाता है। भूपाली, जैत कल्याण, शुद्ध कल्याण, चंद्रकांत प्रभृति राग इसी वर्ग के अन्तर्गत आते हैं। कल्याण ठाठ के रागों का दूसरा वर्ग वह है, जिसमें आरोह और अवरोह, दोनों ही में केवल कड़ी मध्यम का प्रयोग होता है; जैसे ईमन, हिंडोल इत्यादि। तीसरा वर्ग वह है, जिसमें कोमल और तीव्र, दोनों ही मध्यमों का प्रयोग होता है; जैसे—हमीर, केदार, छायानट, कामोद, गौड़सारंग इत्यादि। इस वर्ग के

रागों में तीव्र मध्यम प्रायः आरोह में ही दिखाई देगा, किंतु शुद्ध मध्यम आरोह और अवरोह, दोनों ही में मिलेगा। हम अभी लिख चुके हैं कि भूपाली कल्याण ठाठ के प्रथम वर्ग का राग है, अतः उसी वर्ग के अन्य राग; जैसे—शुद्ध कल्याण, जैत कल्याण इत्यादि से इसे बड़ी सावधानी से बचाना पड़ता है। आरोहावरोह में प्रयुक्त होनेवाले स्वर देशकार राग के समान होने के कारण यह राग देशकार का भी समप्राकृतिक है, किंतु देशकार में वादी धैवत और संवादी गांधार (अथवा भूपाली के वादी-संवादी स्वरों का उलटा क्रम) होने से यह राग देशकार से साफ बच जाता है। बिलावल-अंग से गाया जाने के कारण ही देशकार कल्याण ठाठ में न रखा जाकर बिलावल ठाठ में रखा गया है। बिलावल ठाठ के 'पहाड़ी' से भी भूपाली का साम्य है, किंतु पहाड़ी में वादी षड्ज, संवादी पंचम तथा मध्यम का क्वचित् प्रयोग राग को झट अलग कर देता है। जैत कल्याण और शुद्ध कल्याण से इस राग को बचाने में बहुत सतर्क रहना चाहिए। शुद्ध कल्याण का ग रे ऽ प रे ऽ सा यह रूप भूपाली में प्रायः दृष्टिगोचर नहीं होगा। भूपाली के आलाप में पंचम पर भी विशेष विश्रांति-स्थान नहीं हैं। जैत-कल्याण में पंचम को प्रबल करके (आरोह में रे दुर्बल रखते हुए) ग प का प्रयोग तथा अवरोह में ध ग की स्वर-संगति दृष्टिगोचर होगी। अतः भूपाली कुछ बहुत सरल राग नहीं है।

पूर्वांगवादी राग होने के कारण इस राग का चलन मुख्यतः मन्द्र और मध्य-सप्तकों में अधिक होता है। मन्द्र-सप्तक में उठान

सा

करते ही प्रायः सा सा ध़ प़ ध़ ऽ सा यह रूप रख दिया जाता है। इस स्वर-समुदाय की पुनरावृत्ति तार-सप्तक के षड्ज के साथ भी परिलक्षित होगी। इसके आगे ऋषभ को अच्छी तरह दर्शाते हुए गांधार पर नवीन-नवीन कल्पनाओं से आलाप समाप्त करने चाहिए। इस राग में पंचम का स्पष्ट स्पर्श अवश्य है, किंतु

प ⌒ ⌒
ग प ऽ ऽ ग अथवा प प ग रे ग प ऽ ऽ ग यह रूप लेकर विश्रांति पंचम पर न करके गांधार पर ही करनी चाहिए। संवादी स्वर

के नाते धैवत का दर्शाना भी अनिवार्य है, किंतु धैवत इतना प्रबल न हो जाना चाहिए कि देशकार का भान होने लगे। अंतरे का
सां
उठान प्रायः ग प ध सां, प ध सां अथवा सां सां ध प ध ऽ सां,
सां सां
अथवा ध ऽ ध ऽ सां इस प्रकार से होता है। स्थायी की तान समाप्त करते समय प्रायः सां ध प ग रे सा इस प्रकार से सीधा स्वरूप दिखाई देगा। अंतरे की तानें कभी-कभी धैवत या तार-षड्ज पर भी समाप्त होती हैं। तानों में रें सां सां ध प इस प्रकार से धैवत तथा तार-सप्तक के ऋषभ की संगति बड़ी सुन्दर प्रतीत होती है, किंतु यह स्वर-संगति अनिवार्य नहीं है।

भूपाली राग की एक प्रसिद्ध चीज इस प्रकार से है :—

❀ भूपाली राग, तीनताल (मध्य लय)

स्थायी

३	×	२	०
			सा
			हे

ध़	ध़	सा	रे	ग	-	-	ग	प	रे	-	-	सा	रे	सा	(सा)
ऽ	म	हा	ऽ	दे	ऽ	ऽ	व	म	हे	ऽ	ऽ	श्व	र	ही,	हे

ध़	ध़	सा	रे	प	ग	-	ग	गप	धप	रे	-	धसा	रेग	रेसा	(सा)
ऽ	म	हा	ऽ	दे	ऽ	ऽ	व	मऽ	ऽऽ	हे	ऽ	श्वऽ	रऽ	हीऽ	हे

जिन गीतों पर यह चिह्न * बना हुआ है, वे केवल पाठकों के मनोरंजनार्थ ही दिए गए हैं। उन्हें पाठ्य-क्रम में न समझना चाहिए। ये रचनाएँ भारत के ख्याति-प्राप्त विद्वानों की हैं!

ध़	ध़	सा	रे	ध़	सा	ध़	सा	सा	सा	सा	रे	ग	-	ग	ग
ऽ	म	हा	ऽ	त्रि	शू	ल	ध	र	न	त्रि	पु	रां	ऽ	त	क

प रे – सा | ग रे गप धसां | – – ध प | पध सांरें गंरें सांसां
ग णे ऽ श | जि न केऽ ऽऽ | ऽ ऽ ज ग | बंऽ ऽऽ ऽऽ दऽ

धपगरे सा रे |
नऽ मऽ हा ऽ |

अंतरा

० ३ × २
ग – ग प | – प धसां पध | सां – सां सां | सां रें सां सां
पं ऽ च दे | ऽ व पंऽ ऽऽ | चा ऽ न न | पू ऽ ज न

ध सां ध सां | धसां रेंगं रें सां | सां (सां) ध प | ग ग ग रे
अ बी र क | पूऽ ऽऽ र स | बा ऽ ती ऽ | नि र म ल

ग – रे ग | प प ध ध | सां – सां सां | सां रें सां –
बे ऽ ल प | बे ऽ ल प | पू ऽ ज न | क म ला ऽ

सांसां धप धसां रेंगं | रेंसां धप गरे सारे | प ग – ग |
कऽ रऽ पऽ ऽऽ | तीऽ मऽ हाऽ ऽऽ | दे ऽ ऽ व |

स्वर-विस्तार

स्थायी

१. रे रे सा
ग रे सा, ध़ सा रे, सा (सा) ध़, सा सा ध़ प़ ध़, सा,

सा सा सा
ध़ ध़ सा, ध़ प़, प़ ध़ सा प़ ध़ सा ।

२. सा रे सा
ध़ सा, ध़ सा रे, रे (रे) सा ध़; प़ ध़ सा रे – – सा ध़ सा,

सा रे ग रे
सा सा सा ध़ प़ ध़ सा, ध़ सा रे ग, रे ग – – रे, ध़ सा रे ग

सा सा ग ग
– – रे, ग ग रे सा रे, ध़ ध़ ग, – – रे, रे रे सा।

ग ग रे
३. प़ ध़ सा रे ग सा रे ग, रे ग, ग – – रे (ग) सा, ध़ सा रे

ग सा
ग सा रे ग, ग ग रे सा रे, सा ध़, ध़ ग, प़ ध़, सा रे

ग
ग सा रे ग, ग ग रे सा रे, सा ध़ ग, सा रे ग प – – ग,

ग रे
रे ग, ग रे सा रे ध़ सा।

ग ग ग रे प
४. सा रे ग सा रे ग, रे रे ग, ग प – – ग, प प ग रे ग

प – – ग, रे ग प रे ग, सा सा ध़ प़ ध़ सा रे ग प – – ग,

ग रे
ध प रे ग – – रे सा।

प प प ध सा
५. सा रे ग प रे ग प, प प ग रे ग प, ग प ध, ध प (प) ग,

रे ग प ध प ग, रे ग प ध ग प ध प ग, प रे ग, सा ध़ ग रे सा।

ग प प ध
६. रे ग प, प प ग रे ग प ध ग प, ग प ध, सां सां ध प

सां
ध सां – – ध – – प – – ग, रे ग प ध, प ध सां सां ध प ध

रे
– – प ग, रे ग प रे ग – – रे सा।

अंतरा

सां सां रें
७. ग प ध सां प ध सां, सां सां ध प ध सां, ध सां रें, सां (सां)
सां
ध, प ग, रे ग प ध सां प ध सां।

सां सांसां
८. ग प ध सां, ध ध सां -, प ध सां रें, रें (रें) सां ध, प प
सां
सां रें ध सां रें सां ध, सां सां ध प ध सां।

सां सां सां सां रें
९. सा रे ग प ध सां प ध सां, ध ध सां, सां (सां) ध, ध सां
सां सां
रें - -, रें - - सां ध प ग रे, रे ग प ध सां प ध सां, सां -
- - ध सां ध सां ध प ग प ध सां।

सां रें
१०. ग प ध सां प ध सां, प ध सां प ध सां रें, ध सां रें, रें रें
गं
सां ध प ध सां रें, रें - सां, सां सां ध प ध सां रें सां ध,
सां
सां सां ध प ध प ग, रे ग प ध सां प ध सां।

सांसां सां रें गं
११. ध ध सां, ध सां रें गं, गं रें गं, गं गं रें सां रें, सां ध,
सां
प ध सां रें गं सां रें गं, ध ग, गं - - रें (गं) सां, ध सां रें
सां सां
गं सां रें गं रें सां, ध ध सां।

तानें (बड़ा खयाल, झूमरा ताल)

अब मान ले री प्यारी···!

२
१. सारेगरेसा,सारे गपगरेसा-,सारे गपधपगरेसा-, सारेगपधसांधप
०
गरेसा-,सारेगप धसांरेंसांधपगरे सा---,सारेगप

३
धसारेंगंरेंसांसांध पपगरेसा-,सारे गपगरेसा-- - रेध्सा-
अबमाऽऽऽ ऽऽनऽ

२
२. सारेगपगरे,गप धपगरे,गपधसां धपगरे,गपधसां रेंसांधपगरे,गप

०
धसारेंगंरेंसांसांध पपगरे,गपधसां रेंगंपंगंरेंसांसां

३
धप,धरेंसांसांधप, धसांधपगरेसा-, सारेगपग-रे- सा-- रेध्सा-
अऽबऽ माऽऽऽऽऽनऽ

२
३. गंगरेंसां,रेंरेंसांध, सांसांधप,गरेसा- सारेगपधसांपध सांरेंगं-

०
रेंसांसांधप, धरेंसांसांधपगरे सा---,सारेग,रे गप,गपध,पधसां

३
धसारें,सांरेंगं,रेंगं रें,सांरेंसां,धसांध,प धप,गपग,रेगरे
सा-गरेसा-रे-
अबमाऽनऽ

२
४. सांरेंगरेंसांऽगंरें सांसांधप,पधसांरें गंरेंसांसांधप,धरें सांसांधपग-

०
रेसा-, सारेगप,रेगपध गपधसांपध,सांरें, गंरेंसांसांधप,धरें

३
सांसांधपगरेसा- सारेगपधसां,पध सां,पधसां,पधसांसां
धसांधपगरेसारे
अऽबऽमाऽनऽ

२
५. सारेगपधपगरे, गपधसांरेंसांधप, पधसांरेंगंरेंसांध, पधसांरेंगंऽऽऽ,
०
सांरेंगंरेंसांसांधप, धरेंसांसांधप,धसां धपगरेगरेसाऽ,
३
गपधसांरेंगंपंपं, गंरेंसांसांधप,धरें सांसांधपगरेसाऽ, गऽरेऽसाऽरेऽ
अऽबऽमाऽनऽ

२
६. सारेगपगरेगऽ, गपधसांधपधऽ, धसांरेंगंरेंसांरेंऽ, सांरेंगंरेंसांसांधप
०
धसांसांपगरेसाऽ, सारेग,रेगप,गप ध,पधसां,धसांरें,सां
३
रेंगं,रेंगंरें,सांरेंसां धसांध,पधप,गप ग,रेगरे,सारेसाऽ
गपगरेसाऽरेऽ
अऽबऽमाऽनऽ

२
७. सारेगपगरे,गप धसांधप,धसांरेंगं रेंसां,गंरेंसांसां धरेंसांसांधपधसां
०
धपगरेगरेसाऽ गगरे,पपग,धध प,सांसांध,रेंरेंसां,गं
३
गंरें,सांरेंसां,धसांध पधप,गपग,रेग रे,सारेसा,सारेगप
धसांधपगरेसारे
अऽबऽमाऽनऽ

बोल, आलाप और तानें

(बड़ा खयाल, झूमरा ताल)

अब मान ले री प्यारी···!

× २

प प
१. ग ग धसारेग | गगग गपधप,ग (सा)धसागरे ग–,गप
ले री अबमान | लेरी प्याऽऽऽरी प्रीऽऽतम कीऽ,बति

० ३

प धसां सां

गपध– (ध)-पग गपधसां | पधसां– पधसांरेंगंरेंसां– धसां-

याँऽऽऽ जाऽसोंऽ बढ़ेऽऽ | तेऽरोऽ ग्याऽऽऽऽऽनऽ ध्याऽ

धपगरेसा– धसागरे

ऽऽऽनऽ अबमान

× २

पप प

२. ग ग धसागरे | ग–ग– रेगपध,ध– गपधसां,धध सां

ले री अबमान | लेऽरीऽ प्याऽऽऽ,रीऽ प्रीऽऽऽ,तम की

० सां ३

रेंसांध– सांरेंगंरेंसां– पधसां– | धसांरेंसां,ध सांरेंगंरेंसां

बतियाँऽ जाऽऽऽसोंऽ बढ़ेऽऽ | तेऽऽऽ,रोऽ ग्याऽऽऽन

–पध सांसांधपगरेसा– धसागरे

ऽध्याऽ ऽऽऽऽऽऽनऽ अबमान

२ ०

३. – – धसागरे गपधग–,पध | सांधप–,धसांरेंसां ध–,सांरेंगं-

ऽ ऽ अबमान लेऽऽऽरीऽप्या | ऽऽरीऽप्रीऽऽऽ तऽमऽऽ

३

रेंसां–, सांगंरेंसांध– | गंगंरेंसां,रेंरेंसांध, सांसांधप,धधपग,

ऽकीऽ बऽतिऽयाँऽऽऽ | जाऽसोंऽ,बऽढ़ेऽ तेऽरोऽ,ग्याऽनऽ,

पपगरे,सारेगप धसांधपगरेसारे

ध्याऽनऽ अऽऽ ऽऽबऽमाऽनऽ

२ ०

४. – –सांरेंगंरेंसां–,धसां रेंगंरेंसांगंगंरेंसां, | धसांरेंसांध–प–,

ऽ ऽअऽऽऽबऽमाऽ ऽऽनप्याऽरीऽ | प्रीऽतमऽकीऽ,

३
धसांधपगरेसा- प-गपगरे,ध- पधपगसां-धसां धप,रें-सांरेंसांध
बऽतिऽयाँऽऽऽ जाऽसोंऽऽऽ,बऽ ढ़ेऽऽऽ,तेऽरोऽ ऽऽ,ग्याऽऽऽऽनऽ

सां-धसांधप,गप धसांधपगरेसारे
ध्याऽऽऽऽनअऽ,अऽ ऽऽबऽमाऽनऽ

२
५. सारेगप रेगपध गपधसां पधसांरें
अबमान लेप्यारीप्री तमकीब तियाँजासों

०
धसांरेंगं रेंगंरें,सांरेंसां,धसां धसांधपगरेसा-
बढ़ेतेरो ग्याऽऽ,नऽध्याऽ ऽऽऽऽऽऽनऽ

२ प
धसांधपगरेसारे ग---धसांधप गरेसारेग----
अऽबऽमाऽनऽ लेऽऽऽअऽबऽ माऽनऽलेऽऽऽ

× ग
धसांधपगरेसारे | ले
अऽबऽमाऽनऽ

तानें (छोटा खयाल, तीनताल)

तुम हम सन जिन बोलो पियरवा···!

स्थायी

२ ० ३
१. सारे गप धसां पध । तु म ह म । स न जि न

× २ ०
२. सारे गप धसां पध। सांसां धप गरे -सा। तु म ह म·····

३. गप धसां रेंसां धप। सांप धप गरे सा-। तु म ह म·····

३ × २
४. गप धसां, पध सारें, । गरें सांसां धप, धरें । सांसां धप गरे सा-।

०
तु म ह म····

० ३ ×
५. गंगं रेंसां, रेंरें सांध, । सांसां धप, धध पग। पप गरे, गग रेसा, ।

२ ०
सारे गप धसां पध। तु म ह म·····

० ३ ×
६. धसां रेंगं रेंसां धप । धरें सांसां धप गरे । सा-, सारे गप धसां ।

२ ० ०
धप सां,प धसां, पध। तु म ह म।

× २ ०
७. गं- गरें सांध रें-। रेंसां धप, सां- सांध। पग, ध- धप गरे।

३ × २
प- पग रेसा, सा-। रेग पध गप धसां। -- पध सां,प धसां।

०
तु म ह म।

अंतरा

× २
८. पध सारें सांध, पध। सांसां धप गरे सा-।

९. सारें गंपं गरें सारें। सां-, धप, गरे सा-।

१०. गंगं रेंसां, रेंरें सांध, । सांसां धप, गरे सा-।

० ३ ×
११. पध सारें गंरें सांध, । पध सारें सांध, पध । सांसां धप गरे सा-।

२
सारे गप धसां, पध

० ३ ×
१२. गंगं रेंसां, रेंरें सांध, । पध सारें गंरें सारें । गंरें सांसां धप, धरें ।

२
सांसां धप गरे सा-

० ३ ×
१३. गप धसां पध सारें, । धसां रेंगं सारें गं-, । सारें गंरें सांसां धप।

२
धसां धप गरे सा-

बड़ा खयाल (झूमरा ताल)

स्थायी

३ × २ ०

ग प
- - गरेसा- रेध़सा- | प - रेग | - - गप - | गपध- - प(प)
ऽ ऽ अबमाऽ ऽऽनऽ | ले ऽ ऽऽ | ऽ ऽ रीऽ ऽ | प्याऽऽ ऽ रीऽ

रे सा गरे
ग -रे सा - | ध़सा -, गरे | सा(सा) - ध़ -प़ | प़ -सा रेग
ऽ ऽऽ ऽ ऽ | पीऽ ऽ, तम | कीऽ ऽ ऽ ऽऽ | ऽ ऽब तियाँ

प
पप ग प प प
- - ग-गरेग सारेध़सा | प - ग | - गग प - | गप गपध ध
ऽ ऽ जाऽऽऽऽ ऽऽऽऽ | ऽ ऽ सों | ऽ बढ़े ऽ ऽ | तेऽ ऽऽऽ रो

प
सां ग ग
सांसांधपध सां ध प | प (प) ग | - प -रे ग | - - रे
ग्याऽऽऽ ऽ ऽ न | ध्या ऽ ऽ | ऽ ऽ ऽऽ ऽ | ऽ ऽ ऽ

सा - गरेसा- रेध़सा- |
न ऽ अबमाऽ ऽऽनऽ |

अंतरा

३ × २ ०

ध
* * गप ध,सांपध | सां - - | सां - सां-सांध सांरें | - सां(सां)ध पग
* * हृद की,हृऽऽ | ठी ऽ ऽ | ली ऽ माऽऽऽ नत | ऽ नाऽऽ हींऽ

पपप
* गगगग रे,गप ध,धरें | सां(सां) - ध | सांसांधपध सां - -
* जिनकरो ऽ,इत नो,गुऽ | माऽ ऽ ऽ | ऽऽऽऽऽ ऽ ऽ ऽ

० ३
प(प) - ग | * गरे सा रेध़सा- |
ऽऽ ऽ न | * अब मा ऽऽनऽ |

ध्रुवपद (चारताल)

तू ही सूर्य, तू ही चंद्र···!

स्थायी (दुगुन)

× ० २ ० ३
ग- रेग | -प ग- | रेसा रेसा | सा- धसा | गरे सारे
तूऽ हीसू | र्य तूऽ | हीचं ऽद्र | तूऽ हीप | वन तूऽ

४ × ० २ ०
साध़ ध़प़ | सा- रेग | पध सां- | धसां -सां | सांगं रेंरें
हीअ गन | तूऽ हीआ | ऽप तूऽ | अका ऽस | तूऽ हीध

३		४		
सांध	सांध	पग	रेसा	|
रनि	यज	ऽमा	ऽन	|

अंतरा (दुगुन)

×		०		२		०		
पग	–प	सांध	सां–	सांसां	रेंसां	सांध		–सां
भव	ऽरु	ऽद्र	उऽ	ग्रस	ऽर्व	पशू		ऽप

३		४		×		०		
सांरें	गंरें	रेंसां		धप	पग	रेग	पसांध	सां–
तीऽ	सम	समा		ऽन	ईऽ	ऽशा	ऽनऽ	भीऽ

२		०		३		४		
सांसां	रेंसां	गंरें	–सां	पध	सांध	पग		रेसा
मस	कल	तेऽ	ऽरे	ऽही	अऽ	ष्टना		ऽम

स्थायी (चौगुन)

×		०		२		
ग–रेग	–पग–	रेसारेसा	सा–धसा	गरेसारे		–साधप
तूऽहीसू	र्यतूऽ	हीचंऽद्र	तूऽहीप	वनतूऽ		हीअगन

०		३		४		
सा–रेग	पधसां–	धसां–सां	सांगंरेंरें	सांधसांध		पगरेसा
तूऽहीआ	ऽपतूऽ	अकाऽस	तूऽहीध	रनियज		ऽमाऽन

अंतरा (चौगुन)

×		०		२		
पग–प	सांधसां	सांसांरेंसां	सांध–सां	सांरेंगंरें		रेंसांधप
भवऽरु	ऽद्रउऽ	ग्रसऽर्व	पशूऽप	तीऽसम		समाऽन

०	सां	३		४	
पगरेग	पधसां-	सांसांरेंसां	गंरें-सां	पधसांध	पगरेसा
ईऽऽशा	-ऽनभीऽ	मसकल	तेऽऽरे	ऽहीअऽ	ष्टनाऽम

स्थायी (आड़ की दुगुन)

३		४		×	
ग-रे	ग-प	ग-रे	सारेसा	सा-ध़	सागरे
तूऽही	सूऽर्य	तूऽही	चंऽद्र	तूऽही	पवन
०		२		०	
सारेसा	ध़ध़प़	सा-रे	गपध	सां-ध	सां-सां
तूऽही	अगन	तूऽही	आऽप	तूऽअ	काऽस
३		४			
सांगंरें	रेंसांध	सांधप	गरेसा		
तूऽही	धरनि	यजऽ	माऽन		

अंतरा (आड़ की दुगुन)

३		४		×	
पग-	पसांध	सां-सां	सांरेंसां	सांध-	सांसांरें
भवऽ	रुऽद्र	उऽग्र	सऽर्व	पशूऽ	पतीऽ
०		२		०	
गंरेंरें	सांधप	पगरे	गपसांध	सां-सां	सांरेंसां
समस	माऽन	ईऽऽ	शाऽनऽ	भीऽम	सकल
३		४			
गंरें-	सांपध	सांधप	गरेसा		
तेऽऽ	रेऽही	भऽष्ट	नाऽम		

स्थायी (आड़ की चौगुन)

२		०	
ग-रेग-प	ग-रेसारेसा	सा-ध़सागरे	सारेसाध़ध़प़
तूऽहीसूऽर्य	तूऽहीचंऽद्र	तूऽहीपवन	तूऽहीअगन

३			४	
सा–रेगपध	सां–धसां–सां		सांगरेंरेंसांध	सांधपगरेसा
तूऽहीआऽप	तूऽअकाऽस		तूऽहीधरनि	यजऽमाऽन

अंतरा (आड़ की चौगुन)

२			०	
पग–पसांध	सां–सांसारेंसां		सांध–सांसारें	गंरेंरेंसांधप
भवऽरुद्र	उऽग्रसर्व		पशूऽपतीऽ	समसमाऽन

३			४	
पगरेगपसांध	सां–सांसारेंसां		गंरें–सांपध	सांधपगरेसा
ईऽऽशाऽन	भीऽमसकल		हेऽऽरेऽही	अऽष्टनाऽम

धमार (भूपाली राग, धमार ताल)

बस कर लीनो अपनो···!

स्थायी (दुगुन)

२		०			३			
गरे	सासा	प–	रेग	–ग	–ग	गध	प–	गरे
बस	कर	लीऽ	ऽऽ	ऽनो	ऽअ	पऽ	नोऽ	ऽऽ

×					२		०		
गप	–ग	रेसा	–रे	सा–	ध़–	प़–	गप	धसां	धसां
जोऽ	ऽब	ऽन	ऽम	ऽद	छऽ	कीऽ	छिन	रिया	ऽऽ

३				×
–ध	पग	गरे	सासा	–
ऽछे	ऽल	बस	कर	ली

अंतरा (दुगुन)

०		३		×			
गप	-सां धसां	-सां	-सां -रें सां-	सांध	-सां	-रें	-सां रेंसां
हँस	ऽमु सक्या	ऽए	ऽता ऽन लेऽ	नीऽ	ऽकी	ऽनी	ऽकी ऽसु

२		०		३			
धप	गग	गप	धसां धरें	सांध	पग	गरे	सासा
नाऽ	ऽय	लेऽ	चली ऽऽ	ऽगै	ऽल	बस	कर ली

स्थायी (चौगुन)

३			×			२	
ग	रे	सा सा	प	- **गरे	सासाप-	रेग-ग	गगध प-गरे
ब	स	क र	ली	ऽ **बस	करलीऽ	ऽऽऽनो	ऽअप नोऽऽऽ

०		३		
गप-ग	रेसा-रे सा-ध-	प-गप	धसांधसां -धपग	गरेसासा ×
जोऽऽब	ऽनऽम दऽछऽ	कीऽछिन	ख्याऽऽ ऽछेऽल	बसकर ली

अंतरा (चौगुन)

×				२	
ग	प -	**गप	-सांधसां	-सां-सां	-रेंसां-
हँ	स ऽ	**हँस	ऽमुसक्या	ऽएऽता	ऽनलेऽ

०		३			
सांध-सां	-रें-सां रेंसांधप	गगगप	धसांधरें	सांधपग	गरेसासा
नीऽऽकी	ऽनीऽकी ऽसुनाऽ	ऽयलेऽ	चलीऽऽ	ऽगैऽल	बसकर

राग हमीर

दोहा—दो मध्यम तीवर सबहि, धैवत वादी जान ।
संवादी गंधार है, राग हमीर बखान ।।

—रागचंद्रिकासार

वादी—ध
संवादी—ग
समय—रात्रि का प्रथम प्रहर।
मुख्य अंग—सा, रे सा, ग म ध।
आरोह—सा, रे सा, ग म ध, नि ध, सां।
अवरोह—सां नि ध प, मं प ध प, ग म रे सा।

भूपाली राग का विवेचन करते समय हमने पाठकों का ध्यान कल्याण ठाठ के तीन वर्गों की ओर आकर्षित किया था। हमीर कल्याण ठाठ के तीसरे वर्ग (दोनों मध्यम लगनेवाले वर्ग) में आता है। कल्याण ठाठ के दोनों मध्यम लगनेवाले रागों की एक विशेषता तो यह है कि इस वर्ग के रागों में तीव्र मध्यम अल्प लगता है। दूसरी बात यह है कि तीव्र मध्यम का प्रयोग प्रायः आरोह में ही होता है, किंतु शुद्ध मध्यम आरोह और अवरोह, दोनों में प्रयुक्त होता है। अतः तीव्र मध्यम के उचित स्थान को भली-भाँति हृदयंगम कर लेना चाहिए। इसी विशेषता के कारण कल्याण ठाठ के दोनों मध्यम लगनेवाले राग कुछ कठिन हो जाते हैं।

इस वर्ग के रागों का पारस्परिक पृथक्करण तो और भी कठिन है। यही कारण है कि हमीर, कामोद, छायानट केदार, इत्यादि सम-प्राकृतिक रागों में से एक राग के बाद दूसरे राग का गाना कठिन प्रतीत होता है। इस वर्ग के सभी रागों के अवरोह की साधारण रूप-रेखा 'सां नि ध प मं प ध प ग म रे सा', इस प्रकार दृष्टिगोचर होती है। अतः इस वर्ग के प्रत्येक राग का विशिष्ट स्वर-विन्यास कभी न भूलना चाहिए।

हमीर राग का स्वर-विस्तार मुख्यतः निम्नलिखित स्वर-विन्यास को आधारभूत मानकर किया जाता है :—

सां
'सा रे सा, ग म ध ऽ ऽ नि ध सां सां नि ध ऽ ऽ प, मं प ध प, ग म रे, ग म ध प, ग म रे सा।' (ध्यान देना चाहिए कि इस टुकड़े में तीव्र मध्यम केवल एक बार 'मं प ध प', इस प्रकार से आया है, किंतु शुद्ध मध्यम आरोह तथा अवरोह, दोनों ही में स्वतन्त्र रूप से प्रयुक्त हो रहा है। पंचम यहाँ महत्त्वपूर्ण विश्रांति-स्थान है। किंतु यह वादी स्वर नहीं है।)

हिं० सं० प० क्र० पु० मालिका, तीसरे भाग में हमीर का शास्त्रीय विवेचन करते हुए आचार्य पं० भातखंडे जी ने लिखा है—"कुछ गुणी लोग इस राग में वादी पंचम मानते हैं। यह राग रात्रि का पूर्वांगवादी है, इसलिए पंचम को वादित्व देना अधिक अच्छा है।" परन्तु हमारा नम्र निवेदन है कि प्रचार में तो पंचम को वादित्व प्राप्त है नहीं। सभी गायक इसे धैवत वादी स्वीकार करके ही गाते-बजाते हैं। यह बात दूसरी है कि पंचम महत्त्वपूर्ण विश्रांति-स्थान होने के नाते पर्याप्त अंश-स्वर स्वीकार कर लिया जाए, किंतु पंचम को वादी बनाकर गाने-बजाने से हमीर में वह रस नहीं आ सकता, जो धैवत वादी बनाने से प्राप्त होता है। इसी दृष्टि से मैं हमीर के बड़े खयाल 'चमेली फूली चंपा' में पंचम के स्थान पर धैवत का प्रयोग करने की धृष्टता कर बैठा हूँ। इसके लिए आचार्य भातखंडे जी की स्वर्गीय आत्मा से मैं क्षमाप्रार्थी हूँ। अब रह गया यह तर्क कि यह पूर्व राग है, न कि उत्तर राग। इस कारण इसका वादी स्वर 'सा रे ग म प' में से कोई एक स्वर होना चाहिए। धैवत को वादी स्वर मानने से इसे उत्तर राग मानना पड़ेगा। इसका उत्तर यह है कि मानव-प्रसूत संसार का कोई भी नियम ऐसा नहीं है, जिसमें अपवाद न हो, अतः इसे नियम का अपवाद मान लेने में क्या हानि है? हमीर में धैवत का वादित्व पता नहीं कब से चला आ रहा है, अतः रूढ़ि से पुष्ट नियम की इस प्रकार से कभी उपेक्षा नहीं की जा सकती।

लगे हाथों संवादी स्वर पर भी विचार कर लिया जाए। हमीर के प्रसिद्ध लक्षण-गीत 'गुनिजन गावत राग हमीर'* का अन्तरा

* देखिए हि० सं० प० क्र० पु० मालिका, तीसरा भाग, पृष्ठ ६१, द्वितीय तथा तृतीय संस्करण।

कुछ भ्रामक हो गया है। अंतरे की पहली पंक्ति है 'धैवत वादी, रे संवादी', किंतु अन्तःसाक्ष्य से और कहीं भी रे संवादी नहीं ठहरता। सम्भव है, वादी पंचम मानने से रे संवादी ठहराया गया हो अथवा यह छापे की एक भद्दी भूल रह गई हो। वैसे, पंडित भातखंडे जी ने शास्त्रीय विवेचना में (तथा उद्धृत ग्रंथाधारों में भी) गांधार को ही संवादी स्वर स्वीकार किया है।

उपर्युक्त पुस्तक के दूसरे लक्षण-गीत 'कहत राग हमीर' के अन्तरे की अन्तिम पंक्ति बड़ी महत्त्वपूर्ण है। अन्तिम पंक्ति है—'रस सिंगार रु वीर गुनिजन'; अतः स्पष्ट है कि आचार्य भातखंडे जी इसे शृंगार तथा वीर रस का राग मानते हैं। अपने खड़े स्वरों के कारण हमीर में ओज-गुण स्पष्ट परिलक्षित होता है; निषाद अथवा षड्ज का कण देकर धैवत का प्रयोग इस ओज-गुण को और भी बढ़ा देता है। किंतु खेद है कि हमीर राग में जो चीजें उपलब्ध हैं, उन चीजों की कविताएँ प्रायः वीर-रसात्मक नहीं हैं। हाँ, शृंगार-रसात्मक चीजों की कमी नहीं है। शृंगार-रस में वीर-रस का समावेश हो तो सकता है, क्योंकि वीर-हृदय में शृंगारिक भावनाएँ पनप सकती हैं। किंतु इस राग में वीर-रसात्मक गीतों का अभाव खटकनेवाली वस्तु अवश्य है। हर्ष की बात है कि नितांत आधुनिक काल के कुछ विद्वान् इस ओर ध्यान देने लगे हैं। हमीर राग की एक वीर-रसात्मक चीज 'आन पर प्राण भी अपने मुदित मन से चढ़ाते हैं, रण में अटल अचल होकर रिपु का दर्द वीर नर हरते हैं' श्री पटवर्धन जी ने 'राग-विज्ञान' के द्वितीय भाग में प्रकाशित की है। इस राग में निषाद पर कभी विश्रांति नहीं देनी चाहिए। अन्तरे का उठाव प्रायः 'मं प ध मं प सां, ध मं प सां' अथवा

नि

'ग म ध ऽ ऽ नि ध सां', इस तरह होता है। यदि हमीर में तीव्र मध्यम प्रयुक्त न हो तो इसकी साधारण रूप-रेखा बिलावल के बहुत निकट पहुँच जाएगी; विशेषकर ऐसी अवस्था में, जबकि वर्जित स्वर की दृष्टि से हमीर में कोमल निषाद ग्राह्य हो और उधर अल्हैया-बिलावल में भी कोमल निषाद गृहीत है। बिलावल

का साधारण अवरोह 'सां नि ध, प, मग, म रे, सा,' इस प्रकार से होता है। रात्रि के कल्याण ठाठ के दोनों मध्यम लगनेवाले रागों में भी बिलावल का यही टुकड़ा 'मं प ध प,' इस अंग के साथ कुछ परिवर्तित होकर आता है। इसी प्रकार बिलावल के विभिन्न प्रकारों का अन्तरा 'प, धनिध, निसां, रें सां,' इस प्रकार से आरंभ होता है। इधर कल्याण ठाठ के रात्रिगेय दोनों मध्यम लगनेवाले रागों का अन्तरा भी प्रायः 'प प सां, सां ध, सां रें सां,' इस प्रकार से आरंभ होता है, जो कुछ-कुछ बिलावल के प्रकारों के अन्तरे के सदृश ही है। इसी कारण अत्यन्त प्राचीन ग्रंथकारों ने हमीर, कामोद, छायानट, केदार प्रभृति रागों को तीव्र मध्यम-रहित मानकर उनका विभाजन बिलावल ठाठ के अंतर्गत किया है। ऐसा प्रतीत होता है कि परवर्ती गायक-वादक सुन्दरता की दृष्टि से इसमें तीव्र मध्यम का प्रयोग करने लगे। कालांतर में तीव्र मध्यम का प्रयोग रूढ़ि को प्राप्त होकर अनिवार्य हो गया। अतः बाद के विद्वानों ने उक्त रागों का वर्गीकरण कल्याण ठाठ के अन्तर्गत करना ही अधिक युक्तिसंगत समझा।

हमीर राग की एक बन्दिश की चीज इस प्रकार से है :—

हमीर राग (तीनताल)

स्थायी

०			३				×		नि		२			
मं	–	प	ध	पमं	प	ग	म	सां	ध	ध	नि	सां	नि	निध	निध
जा	ऽ	य	क	होऽ	ऽ	अ	ब	श्या	ऽ	म	सुं	द	र	सेऽ	ऽऽ

									नि						
मं	–	प	निध	पमं	प	ग	म	सां	ध	ध	नि	सां	नि	निध	निध
जा	ऽ	य	कऽ	होऽ	ऽ	अ	ब	श्या	ऽ	म	सुं	द	र	सेऽ	ऽऽ
प	–	रे	–	ग	ग	ध	प	ग	म	प	ग	म	रे	सा	–
ऊ	ऽ	धो	ऽ	तु	म	हो	ऽ	स	खा	ऽ	श्या	ऽ	म	के	ऽ

प – प – | पर्मं प ग म | ध – ध नि | सां नि निध निध
ऐ ऽ सी ऽ | चूऽ ऽ क प | री ऽ क हा | ह म सेऽ ऽऽ

अंतरा

० ३ × २

प – प धप | सां सां सां – | सां सां – सां | सां रें सां सां
मो ऽ ह नऽ | म थु रा ऽ | ग ए ऽ अ | व धि ब द
सां सां सां सां | सांनि सां ध प | रे ग म प | ग म रे सा
त र स त | हैऽ ऽ जि या | तु म बि न | द र श न
सां सां गं मं | रें – सां ध | ध नि सां रें | सां ध नि प
फि र क्यों ऽ | स्वे ऽ ह कि | यो ऽ कु ब | री ऽ से ऽ

स्वर-विस्तार

स्थायी

१. सा रे – सा, ग म (म) – – रे, ग म ध – – प, प (प) – – ग – म रे, सा रे सा।

२. ग – – म रे, ग म ध – – प, ध मं प, प – (प) ग – – म रे, रे ग म रे ग म ध – – प, ग म (म) रे, सा रे सा।

३. सा ग म ध, ध – – प, मं प, मं प ध मं प, (प) ग, म रे,

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

नि
४. सा ध - - - प, ध मं प, मं प ध ध प मं प, पं ग म रे,
ग
रे ग म ध, ध - - प, ध मं प, मं प ध ध प मं प, प ग
प
म रे, रे ग म ध, ध - - प, ध ध प म प - - ग - -
म - रे, सा रे सा।

मं नि नि
५. प ग - म रे ग म ध, ध - - नि - - ध, मं प ध नि सां
- ध - - प, मं प ध मं प - - ग म ध, ध - - प, मं प ध
प
ध प मं प - - ग म रे, ग म ध - - प, ग - म रे सा।

सां नि
६. सा ग म ध, ध - - नि - ध, मं प ध नि सां ध नि सां - ध
- प, ध मं प, मं प ध मं प ग म ध - - प, ग म प
ग म ध - - प, ग - म रे सा।

सां
७. सां - - सां - - ध, मं प ध नि सां रें सां (सां) ध - - प,
सां मं
मं प ध नि सां ध - - नि प, मं प ध मं प, प (प) ग - म रे,
सां नि
रे ग म रे ग म ध - - प - ग म ध - - प, ग म प ग -
म रे सा।

अंतरा

८. प (प) ग म ध, नि ध सां, सां (सां) - - ध - - प, ग - म रे, रे ग म ध, नि ध सां।

९. मं प ध मं प सां, मं प ध नि सां रें - सां, सां (सां) - - ध नि सां - ध - - प, मं प ध नि सां रें सां (सां) - - ध - - प, मं प ध - - प ग - म रे, रे ग म रे ग म ध, नि ध सां - - - प (प) सां।

१०. मं प ध नि सां रें सां, ध ध सां, ध नि सां ध नि सां रें, रें - - सां नि सां ध - - प, मं प ध ध प मं प सां - - ध - - प, ध - मं प ग म रे, ग म ध, मं प ध मं प सां, प (प) सां सां रें - - सां।

११. सां नि ध प ध मं प सां, प ध मं प सां, मं प ध मं प सां सां रें सां, ध ध सां, ध नि सां रें रें सां नि सां - ध - प, मं प ध नि सां रें रें सां सां ध प, ग म ध, सां।

१२. मं प सां सां रें सां, गं - - मं रें सां, ध नि सां रें - सां, सां (सां) ध नि सां - - ध - प, मं प ध नि सां रें सां - - ग - म रे, रे ग म ध, नि ध सां, मं प सां, सां रें - - सां।

तानें (बड़ा खयाल, झूमरा ताल)

चमेली फूली चम्पा···!

२
१. सागमरेसा-,गम धपंगमरेसा--, सागमधमंपधनि सांनिध
पगमरेसां, मंपधनिसांरेंसांनि धपगमरेसा--, मंपधनिसांगंमरें
३
सांनिधप.गमधप, गमरेसा -प- धनिसां-निसांनिध प-गम
चऽ मेऽऽऽलीऽऽऽ फूऽलीऽ

२
२. मंपधनिधप,मंप धनिसांनिधप,मंप धनिसांरेंनिधप, मंपधनि
सांगंमरें सांनिधप,मंपधनि, सांगंमंपंगंमरेंसां निधमंपगमरेसा
३
सागमध,मंपधनि धनिसांरेंनिसां,धनि रेंसांनिसांनिधप- (प)-गम
चऽ मेऽलीऽऽऽफूऽ ऽऽलीऽ

२
३. सांगंमरेंसां-,गमं पंगंमरेंसां-गंमं रेंसां,सांरेंसांनिधप मंपध
निसांनिधप मंपधनिधप,मंप धमंप,गमरेगम धप,गमरेसा--
३
गमध-पधनि धनिसांरेंनिसांधनि रेंसांनिधप--- (प) गम
चऽ मेऽलीऽफूऽऽऽ ऽऽलीऽ

२ सां सां
४. मंपगमध---, धनिसां,धनिसां,धनि सांनिधप,मंपगम ध---,
मंपधनि सां,धनिसां,धनिसांरें सांनिधप,मंपगम ध---,मंपधनि

३
सांगंमरेंसांनिधप, गमधप,गमरेसा धनिरेंसांनिधप- मंपध-ग-म-
चऽमेऽलीऽफूऽ ऽऽऽऽलीऽऽऽ

२ सां सां
५. सागमरेगमध-, रेगमधमंपगम ध---,मंपधनि सांनिधप,
०
मंपधध मंप,गमधधमंप गमधप,गमरेसा, मंपधनिसांगंमरें
३
सांनिधपधपनिसांनि धपगमधप,गम पगमरेसा-धनि
चऽ
रेंसांनिधमंपगम
मेऽलीऽफूऽलीऽ

२
६. सारेगमध--,प धनिसांनिध——, मंपधनिसारेंसांनि धप,मंप
०
धमंप,ग मरे,गमधप,गम रेसा--,सागमरे गमधप,धनिसांनि,
३
धनिरेंसां,गंमरेंसां, निधमंप,गमधप, गमरेसा--,धनि
चऽ
रेंसांनिधमंपगम
मेऽलीऽफूऽलीऽ

२
७. सांनिधपमंपधध मंपगमधपगम रेसा,सारेंसांनिधप मंपधध
०
मंपगम धपगमरेसा--, सांगंमरेंसांनिधप मंपधधमंपगम
३
धपगमरेसा,गम ध-,पधनि-धनि सारेंनि-सां-धप (प)-गम
चऽमेऽलीऽ फूऽलीऽ

बोल-आलाप और बोल-तानें, (झूमरा ताल)

× २

सां

१. * ध-ध-प- पधनिसांनिसां | नि्धप- मं-ध-(प)--

* चंऽपाऽऽऽ येऽऽऽगुला | ऽऽबऽ गुं ऽदऽलाऽऽऽ

०

ग-म-रे--- गमधप | गमरेसा मंप(प)ग गमध-

ऽऽवोऽरीऽऽऽ माऽलनि | याऽऽऽ हरवाऽ नौशाऽके

३ मं

धनिधनिसांरें सांनिधप धनिरेंसांनिधप- (प)-गम

गरबाऽऽऽ डाऽऽरूँ चऽमेऽलीऽफूऽ ऽऽलीऽ

× २

सा नि

२. ध-धनि्धप धसांरेंसांसां धनि्प- | धनिरेंसांनिध(प)- ग-म

चंऽपाऽ येऽऽगुला ऽऽबऽ | गुं ऽऽऽदऽलाऽ ऽऽवो

सां ० निनि

-रे--- गमधप (ध)--प | गमरेसा धनिसांरें,निसां धधप-

ऽरीऽऽऽ माऽलनि याऽऽऽ | हरवाऽ नौऽऽऽ,शाके गरवाऽ

३ ×

धनिरेंसांनिधमंप गमधपगमरेसा | -पधनिसांनिसांनिध

डाऽऽऽऽऽऽऽ ऽऽऽऽऽऽरूँऽ | चमेलीऽऽलीऽऽऽ

प-(प)-ग-म-

फूऽऽऽलोऽऽऽ

२सां ०

२. *ध-प- मंपधपग-,धनि सांनिध-,निसांरेंनि | सां-,सांगंमरेंसां-,

*चंऽपाऽ येऽऽऽगुऽ,लाऽ ऽऽबऽ,गुं ऽऽऽ | दऽ,लाऽऽऽवोऽ,

३
निरेंसांनिधपधनि सांनिधप,गमधप | गमरेसा,ग–म– धधनिसां
माऽलऽनिऽयाऽ ऽऽऽऽ,हुऽरऽ | वाऽऽऽ,नौऽशाऽ केगरवा

रें,सांनि,रेंसांनि धपप–,गम |
डा,रूँऽ,च,मेऽ लीऽफूऽ,लीऽ |

×
४. * * सांगंमंरेंसां–,गंमं | २
* * चंऽऽऽपाऽ,येऽ | रेंसां,सांरेंसांनिधप, धनिसांनिधपमंप
ऽऽ,गुऽलाऽबऽ, गुंऽदऽलाऽवोऽ

०
धधमंपगमरेसा सागमरे,गमधप | धनिसांनि,धनिरेंसां, गंमंसां
माऽलऽनिऽयाऽ नौऽऽऽ,शाऽकेऽ | गऽरऽ,वाऽऽऽ, डाऽऽ

३
रेंसां,सांनि ध–प–ग–म– ध––प–,धनि | सांनिधपग–म–
रूँऽऽचऽ मेऽलीऽफूऽलीऽ चंऽऽपाऽ,चऽ | मेऽलीऽफूऽलीऽ

ध––––प–,धनि रेंसांनिधमंपगम |
चंऽऽऽपाऽ,चऽ मेऽलीऽफूऽलीऽ |

×
५. * * सागमध | २
* * चंपायेगु | मंपधनि धनिसांरें निसांगंमं रेंसांधनि
लाबगुंद लावोरीमा लनियाह रवानौशा

०
सांरेंसांनि धप–,ध मंपगम | ३
केगरवा डारूँऽ,च मेलीफूली | ध–प,सां निधप–ग–म–
चंऽपा,च मेऽलीऽफूऽलीऽ

ध––––प–,धनि रेंसांनिधमंपगम
चंऽऽऽपाऽ,चऽ मेऽलीऽफूऽलीऽ

तानें (बड़ा खयाल, तीनताल)

कैसे घर जाऊँ लँगरवा···!

स्थायी

० ३ ×

१. मंप धनि सांनि धप। गम धप गम रेसा। कै ऽ ऽ ऽ।

२. धनि सांरें सांनि धप। गम धप गम रेसा। कै ऽ ऽ ऽ।

३. मंप धनि सांगं मंरें। सांनि धप गम रेसा। कै ऽ ऽ ऽ।

× २

४. गम धप, धनि सांनि, । धनि रेंसां निध, मंप ।

० ३

धनि सांरें सांनि धप, । गम धप गम रेसा

० ३ ×

५. पध मंप गम ध–, ! रेग मध मंप गम। ध- --,

२ ०

मंप धनि। सां,ध निसां, धनि सांरें। सांनि धप, गम धप, ।

३ ×

गम पग मरे सा-। कै ऽ ऽ ऽ।

अंतरा

० ३ ×

६. सांरें सांनि धप मंप। गम धप धनि सां-। हूँ ऽ जो च।

७. धनि सांरें सांनि धप। गम धप गम रेसा। हूँ ऽ जो च।

× २ ०

८. – – – –। धनि सांनि धप गम। रेसा, गम ध-, पध, ।

३

नि–, धनि सांरें निसां।

३ × २
९. धनि सांनि धप मंप । गम धप धनि सां- । धनि रेंसां निध, मंप ।

० ३ ×
धनि सांरें सांनि धप । गम पग मरे सा- । हूँ ऽ जो च ।

× २ ०
१०. साग मरे गम ध-, । मंप धनि सांनि ध-, । मंप धनि सांरें सांनि ।

३ ×
धप, गम पग मरे । सा- हूँ जो च ।

बड़ा खयाल, (झूमरा ताल)

स्थायी

३ रें × २ सां
* प,धनिसां,धनि सां,निधप(प) --गम | ध – प | नि –ध
* च,मेऽऽ,ऽऽ ऽ,लीऽफूऽ ऽऽलीऽ | चं ऽ ऽ | पा ऽऽ

० ३ मं
मंपधनिसां धनिसांरेंसां | सां(सां)ध- – निप | –प पमंपध
येऽऽऽऽ ऽऽऽऽगु | ला ऽ ऽ ऽ ऽ ऽब | ऽऽ गुंदऽऽ

× मं प २
– प(प) | ग –म रे | –,रे गम रेगमध –प
ऽ लाऽ | ऽ ऽ,वो शी | ऽ,मा ऽऽ लऽऽऽ ऽनि

० ३ × सा
नि़
–प(प) गम रेसा | – सा(सा) ध़ नि़प | सासारे रे सा
ऽ,याऽ ऽह ऽर | ऽ वाऽ ऽ ऽऽ | नौऽऽ शा के

२ ०
ग
–,रे गम रेगमध –प | – मसा रेसा
ऽ,ग रऽ ऽऽऽऽ ऽवा | ऽ डाऽ रूँऽ

अंतरा

३ ×
म नि ध २
* पपसांसां सांसां ––,निनि | रेंसां – – | निसां, नि–सांध
• हीरामोती यन ऽऽ,ऽऽ | ऽको ऽ ऽ | ऽऽ, सेऽऽऽ

० ३
ध
सां – | रेंसां–नि सांध –प | –, सां ––,निध सांनिरें–
रा ऽ | बिराऽऽ ऽज ऽत | ऽ, औ ऽऽ,रऽ ऽऽऽऽ

× २
नि म
सां –नि ध | –प, प–निध सांनिरें – | सां नि(सां) ध
सो ऽऽ हे | ऽऽ, सोऽऽऽ ऽऽवाऽ ऽ | सा ऽऽ ऽ

३
प
ज चमेली फूली····।

ध्रुवपद (चारताल)

सघन बन बंक सरल···!

स्थायी (दुगुन)

× ० २ ० ३
साध धध | निप मंप | पध मंप | पग मरे | गम पग
सघ नब | ऽन बंऽ | कस रल | तरा ऽल | बीऽ थीब

४ × ० २ ०
मरेसा रेसा | ग– गग | गमरे गम | धमं प– | गमग सारे
नऽछा ऽयो | साँऽ झभ | एऽऽ बर | सग एऽ | पाऽऽ वस

३ ४
सासा गम | रेसा रेसासा |
रुत कोऽ | किला ऽरट |

अंतरा (दुगुन)

× ० २ ० ३
पप –सां | –सां सांसां | –सां रेंसां | धध सांसां | सांरें सां–
जुही ऽबे | ऽलि दल | ऽबे लीके | पाऽ तन | ओर छाँऽ

४ × ० २ ०
निध निप | मंप –ध | –प सांध | पप धप | गपम धरें
हफू लिऽ | कली ऽसां | ऽझ अली | ऽना ऽहिं | फिऽर तग

३ ४
सांध रेंसां | –प धपप
लिब नरा | ऽजा ऽनट

स्थायी (चौगुन)

× ०
सा ध ध ध | नि प मं प | प ध मं प | प ग म रे
स घ न ब | ऽ न बं ऽ | क स र ल | त रा ऽ ल

२ ० ३ ४
ग म प ग मरे सा रे सा | ग – ग ग ग मरे ग म | ध मं प – ग मग सा रे | सा सा ग म रे सा रे सासा
बी ऽ थी ब नऽ छा ऽ यो | साँ ऽ झ भ ए ऽऽ ब र | स ग ए ऽ पा ऽऽ व स | रु त को ऽ कि ला ऽ रट

अंतरा (चौगुन)

× ० २ ० ३ ४
प प – सां – सां सां सां | – सां रें सां ध ध सां सां | सां रें सां – नि ध नि प | मं प – ध – प सां ध | प प ध प गम प ध रें | सां ध रें सां – प ध पप
जु ही ऽ बे ऽ लि द ल | ऽ बे ली के पा ऽ त न | ओ र छाँ ऽ ह फू ऽ लि | क ली ऽ साँ ऽ झ अ ली | ऽ ना ऽ हिं फिऽ र त ग | लि ब न रा ऽ जा ऽ नट

स्थायी (आड़ की दुगुन)

३ ४ × ० २ ० ×
सा ध ध ध नि प | मं प प ध मं प | प ग म रे ग म | प ग मरे सा रे सा | ग – ग ग ग मरे | ग म ध मं प –
स घ न ब ऽ न | बं ऽ क स र ल | त रा ऽ ल बी ऽ | थी ब नऽ छा ऽ यो | साँ ऽ झ भ ए ऽऽ | ब र स ग ए ऽ

३ ४
ग मग सा रे सा सा | ग म रे सा रे सासा |
पा ऽऽ व स रु त | को ऽ कि ला ऽ रट |

अंतरा (तिगुन)

३ ४ ×
प प – सां – सां | सां सां – सां रें सां | ध ध सां सां सां रें
जु ही ऽ बे ऽ लि | द ल ऽ बे ली के | पा ऽ त न ओ र

० २ ०
सां – नि ध नि प | मं प – ध – प | सां ध प प ध प
छाँ ऽ ह फू ऽ लि | क ली ऽ साँ ऽ झ | अ ली ऽ ना ऽ हिं

३ ४
गम प ध रें सां ध | रें सां – प ध पप |
फिऽ र त ग लि ब | न रा ऽ जा ऽ नट |

स्थायी, छहगुन (आड़ की चौगुन)

२ ०
सा ध ध ध नि प मं प प ध मं प | प ग म रे ग म प ग मरे
स घ न ब ऽ न बं ऽ क सं र ल | त रा ऽ ल बी ऽ थी ऽ नऽ

३ ४
सा रे सा | ग – ग ग ग मरे ग म ध मं प – | ग मग सा
छा ऽ यो | साँ ऽ झ भ ए ऽऽ ब र स ग ऽ ऽ | पा ऽऽ व

रे सा सा ग म रे सा सासा |
स रु त को ऽ किला ऽ रट |

अंतरा, छहगुन (आड़ की चौगुन)

२ ०
प प – सां – सां सां सां – सां रें सां | ध ध सां सां सां रें
जु ही ऽ बे ऽ लि द ल ऽ बे ली के | पा ऽ त न ओ र

सां – नि ध नि प | ३ मं प – ध – प सां ध प प ध प
छाँ ऽ ह फ ऽ ली | क ली ऽ साँ ऽ झ अ ली ऽ ना ऽ हिं

४
गम प ध रें सां ध रें सां – प ध पप |
फिऽ र त ग लि ब न रा ऽ जा ऽ नट |

हमीर राग (धमार)

अबीर-गुलाल लाल केसर-रंग छिरकत···!

स्थायी (दुगुन)

२ ० ३
पप गम | ध– –नि धसां | –रें सां– सांध पप
अबी रगु | लाऽ ऽल ऽला | ऽल केऽ सर रंग

× २ ०
पप –ध धप पप गमरे | सारे सासा | सांसां सांनिध –सां
छिर ऽक तबृ जति यऽन | कोऽ हरि | पक रऽके ऽधा

३
रेंसां निध पप गम |
यधा ऽय अबी रगु |

अंतरा (दुगुन)

× २ ०
पप –सां -- सांसां सां– | सांरें सां– | सांध –सां –सां
काहू ऽको ऽऽ लप टऽ | औऽ रऽ | झप ऽट ऽका

३ ×
रेंसां –नि सांध प– | पंमं गंमं रेंसां –ध सांनि
ऽहू ऽऽ कोऽ ऽऽ | काऽ ऽऽ हूऽ ऽको ऽऽ

२ ० ३
रेंरें सां– | पनि धसां निरें | –सां निध पप गम
ऽग रेऽ | लऽ ऽऽ ऽऽ | ऽगा ऽय अबी रगु

स्थायी (चौगुन)

३ ×
प प ग म | ध – – – प प ग म ध – – नि ध सां
अ बी र गु | लाऽ ऽऽअ बी र गु लाऽ ऽ ल ऽला

२ ०
– रें सां – सां ध प प | प प – ध ध प प प गम रे सा रे
ऽ ल के ऽ स र रं ग | छिर ऽक त ब्र ज ति यऽन को ऽ

३
सा सा सा सां सांनि ध – सां रें सां नि ध | प प ग म
ह रि प क रऽ के ऽ धा य धा ऽ य | अ बी र गु

अंतरा (चौगुन)

×

प प – सां – – सां सां सां – सां रें सां – सां ध – सां – सां

का हू ऽ को ऽ ऽ ल प ट ऽ औ ऽ र ऽ झ प ऽ ट ऽ का

२ ०

रें सां – नि सां ध प – | प मं गं मं रें सां – ध सां नि रें रें

ऽ हू ऽ ऽ को ऽ ऽ ऽ | का ऽ ऽ ऽ ऽ हू को ऽ ऽ ऽ ऽ ग

३

सां – प नि ध सां नि रें – सां नि ध प प ग म

रे ऽ ल ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ गा ऽ य अ बी र गु

राग केदार

दोहा—मयध्म द्वै तीवर सवहि, आरोहत रिग हान।
सक संवादी वादि तें, केदारा पहिचान ॥

—रागचन्द्रिकासार

वादी—म
संवादी—सा
समय—रात्रि का प्रथम प्रहर
मुख्य अंग—सा म, म प, ध प म, प म, रे सा
आरोह—सा म, म प, ध प, नि ध, सां
अवरोह—सां, नि ध, प, मं प ध प, म, ग म रे सा

हमीर की तरह केदार राग भी यमन ठाठ के दो मध्यम लगनेवाले रागों के वर्ग में आता है। अतः मध्यम-संबंधी जो विवेचना हमीर में की गई थी, वही यहाँ भी ग्राह्य है। सच तो यह है कि कल्याण ठाठ के दो मध्यम लगनेवाले किसी भी राग को आरंभ करते ही बहुत सचेत और सावधान हो जाना चाहिए, अन्यथा छोटी-सी भूल भी राग-हानि कर सकती है। मध्यम की एक और भी विशेषता इस राग में दृष्टिगोचर होती है, वह यह है कि कभी-

कभी मं प मं प – (प) ऽ ऽ मं ऽ ऽ म ऽ ऽ ग प, इस प्रकार से दोनों मध्यम पास-पास प्रयुक्त कर दिए जाते हैं। यह प्रयोग बहुत ही मनोरंजक होता है, तथापि यह अनिवार्य नहीं है।

केदार राग में एक अन्य महत्त्वपूर्ण बात गांधार का प्रयोग है। श्री भातखंडे जी ने केदार में गांधार गुप्त माना है। इसका अर्थ यह है कि यद्यपि इस राग में गांधार प्रयुक्त होता है, तथापि वह इतना अल्प है कि उसका समुचित प्रयोग किसी उत्तम गायक से सीखने पर ही आ सकता है। इस सिद्धांत की पुष्टि भातखंडे जी ने अपनी कई चीजों में बड़े कौशल से की है। केदार के सरगम-गीत :—

× २ ० ३

नि ग

सा सा । म – म । म म । प – प

को ही लीजिए, पूरे गीत में कहीं भी गांधार का स्पष्ट प्रयोग नहीं मिलेगा, केवल मध्यम के ऊपर कण के रूप में गांधार दिखाई देगा, अन्यत्र नहीं। गांधार के प्रयोग का एक और भी ढंग है, वह यह कि शुद्ध मध्यम को महत्त्वपूर्ण विश्रांति-स्थान बनाकर क्वचित् गांधार

ग

का स्पर्श करते हुए फिर पंचम पर रुका जाए; जैसे म ऽ ऽ ग प

ऽ ऽ मं प ध म म ।

हमीर की तरह केदार में भी कोमल निषाद का प्रयोग (वर्जित स्वर की दृष्टि से) किया जाता है, परंतु हमीर की अपेक्षा केदार में कोमल निषाद बहुत कम है। यहाँ तक कि यदि इस राग में कोमल निषाद बिल्कुल ही न लगे, तब भी कोई चिंता नहीं है। हमीर और केदार, दोनों ही में कोमल निषाद अवरोह में ही लिया जाता है। हमीर में इस स्वर का प्रयोग 'सां ऽ ऽ ध ऽ ऽ नि॒ प, मं प, ग म ध,' इस प्रकार से होता है, किंतु केदार में 'ध नि॒ ध प मं प ध प म,' इस प्रकार से कोमल निषाद प्रयुक्त होता है। यह राग करुण रस-प्रधान माना जाता है। विशिष्ट स्वर-समुदाय के साथ

'मं प ध प म ऽ ऽ ऽ ग प,' यह टुकड़ा हृदय को हिला देता है, किंतु कारुण्य का यह भाव वियोग-शृंगार के अन्तर्गत ही लेना समीचीन है।

केदार के अंतरे का उठाव भी बहुत-कुछ हमीर की ही तरह 'ध मं प सां, प ध मं प सां' अथवा 'सां नि ध प ध मं प सां,' इन विभिन्न टुकड़ों के साथ होता है।

इस राग के आरोह में ऋषभ तथा गांधार वर्जित होने से

नि

'सा म ऽ ऽ ऽ म ऽ ऽ ऽ ग प,' शुरू में ही दिखाई देगा। संवादी

और वादी स्वर की इस जोड़ी का प्रयोग ही बड़ा हृदयग्राही है। इस राग में भी निषाद विश्रांति-स्थान नहीं है।

केदार का स्वर-विन्यास मुख्यतः निम्नलिखित स्वर-विन्यास को आधार मानकर किया जाता है :—

सा म ऽ ऽ ऽ म ऽ प, प ध ऽ ऽ प, मं प ध प म,

प म ऽ ऽ सा रे ऽ ऽ सा।

केदार राग की एक बंदिश की चीज इस प्रकार से है :—

केदार राग (तीनताल)

स्थायी

०				३				×				२			
ध	ध	म	रे	सा	रे	म	रे	प	–	प	–	प	–	म	–
ब	न	वा	ऽ	री	मो	री	न	मा	ऽ	ने	ऽ	आ	ऽ	ली	ऽ
म	प	ध	नि	सां	रें	सां	नि	ध	प	मं	प	–	म	–	म
बा	ऽ	ट	च	ल	त	मो	से	क	र	त	है	ऽ	रा	ऽ	र

अंतरा

०				३				×				२			
म	म	प	सां	सां	सां	सां	सां	ध	–	सां	रें	सां	नि	ध	प
ध	रि	ध	रि	प	ल	छि	न	मो	ऽ	हे	टो	क	त	है	ऽ
मं	प	ध	नि	सां	रें	सां	नि	ध	प	मं	प	ध	प	म	म
मा	ऽ	न	त	ना	ऽ	हिं	अ	ना	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	री	ऽ

स्वर-विस्तार

स्थायी

१. नि सा प प ग ध
सा रे – – सा, सा म, म – – ग प (प) म, म – प प म,

प म – रे सा।

२. नि सा ग ग ध मं मं प
सा म, म (म) – ग प, मं प, प – – म ध – – प – म,

ग ध
म – प प म – – रे – [सा]।

३. ध प
मं प – – – सा – म – – ग प, मं प ध – – प, मं प ध

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

४. नि नि प
सा सा रे सा म, म – – – ग प – – सा – रे – सा म – –

नि
ग प, मं प ध मं प ध – – ध प ध ध प मं प प म, म (म) –

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

५. प ग नि नि
ध – – म प, ध ध प मं प – – ध प म – ग प, सा रे सा

नि ध ग
म – – ग प, मं प ध नि ध – – प, ध मं प (प) म, म ध

ग
– नि ध प – म, म – – प म – रे – सा।

६. सा म – ग प – मं ध – – प, मं प ध नि सां ध – – प, ध प
म, म – – सा – मग प – धप म, प म – रे – सा।

७. पध पध – – म ग प, मं प ध नि ध – प ध प म – – ग प,
मं प ध मं प सां, सां सां नि ध – – प, ध ध प मं प ध प म,
म – – ग प – – ध प सां – ध – प, मं प ध मं प ध – –
प म, म – ग प, म – प म, रे – सा।

८. प – – – –, ध ध प मं प मं प ध – – प प – – म ग प,
मं प ध नि ध – – प, मं प, मं प मं प – (प) – – मं – –
म – – ग प, मं प ध – – प – म ग प – म – रे – सा।

अंतरा

९. म – – ग प – – ध मं प – सां, सां (सां) नि ध – प,
मं प ध प म – – –

[ध– पधपम, पप
जऽ पिऽयाऽ, घर]

१०. प ध मं प सां – – – – – – – –, (प) सां, ध नि सां रें – –
– – सां, सां (सां) नि ध – – प, ध प म, म – – – ग प,
ध मं प सां।

सां
११. सां नि ध प ध मं प सां – – – – – – –, प ध मं प सां सां रें

सां
– – सां – – – – – – – म – – ग प – ध मं प सां, मं प ध

नि सां रें – – सां, ध नि सां ध नि सां – – नि ध – – प –

– ध प म – – ग प – – सा – म – ग प – – ध मं प सां – –,

धनिसांरेंनिसां –धपम
आऽऽऽऽऽ ऽजपिया

तानें (बड़ा खयाल, एकताल)

मोर बोले रे सावन की ऋतु···!

०
१. सासाममरेसा,सासा ममपपममरेसा, । ३ मंपधपममरेसा,

४
मंपधनिसांनिधप, । मंपधपममरेसा म ग प प
मो ऽ ऽ र

ज्ञातव्य : अंतरे के आलाप के साथ कहीं-कहीं कोष्ठक ( ) के भीतर मुरकियाँ लिखी गई हैं। 'मोर बोले' नामक प्रसिद्ध खयाल के अंतरे में समुचित स्थानों पर ये मुरकियाँ बड़ी सुन्दर प्रतीत होंगी।

२ ०
२. मंपधनिसांरेंसांनि धपममरेसा,मंप । धनिसांममंरेंसांनि

३
धपममरेसा,मंप । धनिसांमंपंममंरें सांनिधपममरेसा

४
मं प ध मं प ध – प म ग प प |
मो ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ र |

२ ०
३. मंपधनिसांनिधप ममरेसा,मंपधनि । सांरेंसांनिधपमम

३
रेसा––,मंपधनि । सांमंमंरेंसांनिधप मंपधपममरेसा

४
सासामगपमंधप म ग प प |
मो ऽ ऽ र |

२ ०
४. मंपधनिधप,मंप धनिसांनिधप,मंप । धनिसांरेंसांनिधप,

३
मंपधनिसांमंमंरें । सांनिधप,मंपधनि सांमंमंपंमंमरेंसां

४
निधपपममरेसा म ग प प |
मो ऽ ऽ र |

२ ०
५. सांसांमंमंरेंसां,सांसां मंमंपंपंमंमंरेंसां । सांसांमंमंरेंसां,सांरें

३
सांनिधप,मंपधनि । सांनिधप,मंपधनि धप,मंपधपमम

४
रेसा,सासामगप– ध प ग प |
मो ऽ ऽ र |

२ ०
६. मंपध,मंपध,मंप धप,ममरेसा,मंप । धनिसां,धनिसां,धनि

३
सां,निधपममरेसा । मंपधनिसांमंमंरें सांनिधप,मंपधनि

४
सांनिधप,मंपधप म ग प प
मो ऽ ऽ र

०ृ २
७. सासामगप--प मंपधपम---, । मंपधनिसांनिधप

०ृ ३
मंपधपम---। धनिसांरेंसांनिधप मंपधप---। मंपधनिसांमंमंरें

४
सांनिधपममरेसा । सासामगपमंधप सां नि ध प म ग प प
मो ऽ ऽ र

२ ०ृ
८. मंपधपममरेसा, मंपधनि,मंप । धपममरेसा,मंप धनिसां

३
निधप,मंप । धपममरेसा,मंप धनिसांमंमंरेंसांनि

४
धप,मंपधपमम रे सा – –, म ग प प
मो ऽ ऽ र

२ ०ृ
९. सासामगपमंधप मंपधपममरेसा, । सासामगपमंधप

३
सांनिधपममरेसा, । सासामगपमंधप सांरेंसांनिधप,मंप

४
धनिसांनिधप,मंप, ध प, म ग प – प –
मो ऽ ऽ ऽ र ऽ

बोल-आलाप और बोल-तानें—

बड़ा खयाल, (एकताल)

मोर बोले रे सावन की ऋतु···!

स्थायी

२ ०

१. म ग ग प ध – प – | मं प ध प, म प (प) म रे
मो ऽ ऽ र बो ऽ ले ऽ | ए ऽ ऽ ऽ, रे सा ऽ व न

३
सा – – नि रे – सा – सा – म ग प – (प) –
की ऽ ऽ ऽ रु ऽ त ऽ ब ऽ न ऽ घ ऽ न ऽ

४ मं ×
ध नि सां – ध – प – (म) ग प प |
डा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ र ऽ मो ऽ ऽ र | बो

० २
२. * म ध प ध म – – –, | म ग प प ध नि सां – ध – प –,
* बो ऽ ऽ ऽ ले ऽ ऽ ऽ, | मो ऽ ऽ र बो ऽ ऽ ऽ ले ऽ ऽ ऽ,

० ३
सां रें नि सां ध – प – म – – ग प – प –, | सा – म ग प
सा ऽ ऽ ऽ व ऽ न ऽ की ऽ ऽ ऽ रु ऽ त ऽ, | ब ऽ न ऽ घ

४
– प –, मं प ध नि सां नि ध प | मं प ध प म म रे सा,
ऽ न ऽ, डा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ र ऽ | डा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ र ऽ,

×
म ग प प |
मो ऽ ऽ र | बो

२ ०
३. * म प ध प म –, म ग | प मं प –, ध नि सां नि
* मो ऽ ऽ ऽ र ऽ, बो ऽ | ऽ ऽ ले ऽ, सा ऽ व ऽ

३
ध प, सां सां मं मं रें सां | सां रें सां नि ध प मं प,
न ऽ, की ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ | ऋ ऽ तु ऽ ब ऽ न ऽ,

४
ध नि सां नि ध प मं प, | मं प ध प म म रे सा
घ ऽ न ऽ डा ऽ र ऽ, | डा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ र ऽ

×
सा सा म ग प मं प – |
मो ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ र ऽ | बो

२
४. सां सां मं मं रें सां, सां रें सां नि ध प, ध नि सां नि
मो ऽ ऽ ऽ र ऽ, बो ऽ ऽ ऽ ले ऽ, सा ऽ ऽ ऽ

०
ध प, मं प ध ध मं प, म म रे सा, म म ग, प
व ऽ, न ऽ की ऽ ऽ ऽ, ऋ ऽ तु ऽ ब ऽ न, ऽ

३
प मं, ध ध प, सां सां ध, सां रें सां नि ध प, मं प
ऽ ऽ, घ ऽ ऽ, न ऽ ऽ, डा ऽ ऽ ऽ र ऽ, डा ऽ

४ ×
ध ध मं प, म म रे सा, म ग प प |
ऽ ऽ ऽ ऽ, ऽ ऽ र ऽ मो ऽ ऽ र | बो

०
५. * *, म ग प मं ध प | २ नि ध सां नि रें सां मं रें
* *, मो र बो ले सा व | न की ऋ तु ब न घ न

० ३
सां नि ध प म ग प प | ध – प –, म ग प प
डा र डा र, मो ऽ ऽ र | बो ऽ ले ऽ मो ऽ ऽ र

४
ध नि सां नि ध – प –, म ग प प
बो ऽ ऽ ऽ ले ऽ ऽ ऽ, मो ऽ ऽ र

तानें (छोटा खयाल, तीनताल)

अँखियाँ पल न लागीं आज मोरी···!

स्थायी

× २ ०
१. मंप धनि सांनि धप। मंप धप मम रेसा। अँ खि याँ प

३
ल न ला ऽ

× २ ०
२. धनि सांरें सांनि धप। मंप धप मम रेसा। अँ खि याँ प

३
ल न ला ऽ

× २ ०
३. मंप धनि सांमं मंरें। मंप धप मम रेसा। अँ खि याँ प

३
ल न ला ऽ

० ३ ×
४. मंप ध,मं पध, मंप। धप मग पमं धप,। मंप धनि सांनि धप,

२
मंप धप मम रेसा

२ ० ३
५. सासा मग पम धप। मंप धप मग प–, । मंप धनि सांनि धप

× २
धनि सांरें सांनि धप, । मंप धप मम रेसा।

अंतरा

० ३ ×
६. धनि सां,ध निसां, धनि। सां,रें सांनि धप मग। ऐ ऽ से ऽ।

० ३ ×
७. मंप धनि सांरें सांनि। धप, मंप धप मग। ऐ ऽ से ऽ।

× २
८. सांसां मंमं रेंसां, सांरें । सांनि धप, मंप धनि

० ३
सांरें सांनि धप, मंप । धनि सांनि धप मगा

× २
९. धनि सांरें सांनि धप, । मंप धनि सांरें सांनि

० ३
धप, मंप धनि सांनि। धप, मंप धनि सां–

× २
१०. सांरें सांनि धप, मंप। धनि सांरें सांनि धप

० ३
मंप, धप मम रेसा, । सासा मग, पम धप

×
सां– ऐ से ऽ

केदार राग (बड़ा खयाल, एकताल)

स्थायी

३	४	×	०
प ग म प			
ध—म, प प ध प	– मंप	मंपधपमंप	(प)म
मोऽऽऽ, ऽ र बो, ले	ऽ ऽऽ	ऽऽऽऽऽऽ	ऽरे

०	३	४	×	०
ग म	मं	नि	सा	
– म, –,मग	प(प) –म	–रे	सा	–रे सा –
ऽ ऽ ऽ,साऽ	ऽऽ ऽऽ	ऽऽ	व	ऽऽ न ऽ

	०	३	४	×
नि			नि सा	मं
निसा, सा–सानि	रेरे सा	*	साम	– ग,प(प) प –
ऽऽ, कीऽऽऽ	ऽऋ तु	*	बन	ऽ ऽ,घन डा ऽ

०	२	०	३	४
ग नि	सा			मं
म –रे	सा सानि	रे सा	*,	मंपध– म ग, प प
ऽ ऽर	डा ऽऽ	ऽ र	*,	मोऽऽऽ ऽ ऽ, ऽ र

अंतरा

३	४	×	०
	मं नि		नि नि
मंपध– पम,पधपम	म –ग,पप	सां –	सां सांसां
आऽऽऽ जऽ,पिऽऽऽ	या ऽऽ,घर	आ ऽ	ए मोरी

२	०	३	४
नि गं		नि	
सां धनिसांरें	सां –	–सां ––मंगं	मंरें–सां –
स जऽऽऽ	नी ऽ	ऽले ऽऽऽऽ	ऽऽऽहूँ ऽ

×	०	२	०
नि सां			
सां (सां)	–ध –प	–, मंपधनिसांरें	–सां निध
व लै	ऽयाँ ऽऽ	ऽ, ऽऽऽऽऽऽ	ऽबा ऽर

३	४	×
धप ध		
पध म	–,मग पप	मंपध– प
बाऽ र	ऽ,मोऽ ऽर	बोऽऽऽ ले

ध्रुवपद (चारताल)

चतुरंग गावो सब गुनिजन···!

स्थायी (दुगुन)

०	३	४	×	०
सा म	– साम	–प –प	ध– मंप	–प मम
च तु	ऽ चतु	ऽरं गऽ	गाऽ ऽऽ	ऽऽ वोस

२	०	३	४	×
मध प–	म– रेसा	रेसा सा–	–ध़ नि़प़	सासा –म
बगु निऽ	जऽ ऽऽ	ऽन मिऽ	ऽऽ ऽल	चढ़ो ऽम

०	२	०	३	४	×
म– –म	–प प–	मंप धमं	पध पम	–प प–	
हाऽ ऽरा	ऽज बऽ	हाऽ ऽदु	ऽर चतु	ऽरं गऽ	गा,

अंतरा (दुगुन)

×		०		२		०		३	
सा–	–सां	–सां	–सां	–सां	रें–	सांनि	धप	–प	ध–
पूऽ	ऽर	ऽन	ऽप्र	ऽता	पऽ	देऽ	ऽत	ऽगु	निऽ

४		×		०		२		०	
पप	म–	सा–	–म	––	सा–	–म	पप	मंप	धमं
यन	कोऽ	देऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽत	आऽ	ऽधा

३		४	
पध	पम	–प	प
ऽर	चतु	ऽरं	ग

स्थायी (चौगुन)

०		३		४		×	
सा	म	–	प	**साम,	–पप–	ध–मंप	–पमम
च	तु	ऽ	रं	**चतु,	ऽरंगऽ	गाऽऽऽ	ऽऽवोस

०		२		०	
मधप–	म–रेसा	रेसासा–	–धृनिृप़	सासा–म	म––म
बगुनिऽ	ऽजऽऽ	ऽनमिऽ	ऽऽऽल	चढ़ोऽम	हाऽऽरा

३		४		×	
–पप–	मंपधमं	पधपम	–पप–		
ऽजबऽ	हाऽऽदु	ऽरचतु	ऽरंगऽ	गा,	

अंतरा (चौगुन)

×		०		२	
सा—सां	–सां–सां	–सां–रें	सांनिधप	–पध–	पपम–
पूऽऽर	ऽनऽप्र	ऽताऽप	देऽऽत	ऽगुनिऽ	यनकोऽ

०		३		४		×
सा--म	--सा-	-मपप	मंपधमं	पधपम	-पप-	
देऽऽऽ	ऽऽऽऽ	ऽऽऽत	आऽऽधा	ऽरचतु	ऽरंगऽ	गा,

स्थायी, तिगुन (आड़ की दुगुन)

०		३		४		×	
साम-	पप-	ध-मं	प-प	ममम	धप-	म-रे	सारेसा
चतुऽ	रंगऽ	गाऽऽ	ऽऽऽ	वोसब	गुनिऽ	जऽऽ	ऽऽन

०		२		०		३	
सा--	धऩिप़	सासा-	मम-	-म-	पप-	मंपध	मंपध
मिऽऽ	ऽऽल	चढ़ेऽ	महाऽ	ऽराऽ	जबऽ	हाऽऽ	दुऽर

४		×
पम-	पप-	
चतुऽ	रंगऽ	गा,

अंतरा, तिगुन (आड़ की दुगुन)

३		४		×		०	
सा--	सां-सां	-सां-	सां-रें	सांनिध	प-प	ध-प	पम-
पूऽऽ	रऽन	ऽप्रऽ	ताऽप	देऽऽ	तऽगु	निऽय	नकोऽ

२		०		३		४		×
सा--	म--	सा--	मपप	मंपध	मंपध	पम-	पप-	
देऽऽ	ऽऽऽ	ऽऽऽ	ऽऽत	आऽऽ	धाऽर	चतुऽ	रंगऽ	गा,

स्थायी, छहगुन (आड़ की चौगुन)

०		३		४		×		०	
सा	म	-	प	प	-	ध	-	*	साम-पप-
च	तु	ऽ	रं	ग	ऽ	गा	ऽ	*	चतुऽरंगऽ

२		०	
ध–मंप–प	मममधप–	म–रेसारेसा	सा––धृनिप़
गाऽऽऽऽऽ	वोसबगुनीऽ	जऽऽऽऽन	मिऽऽऽऽल
३		४	
सासा–मम–	–म–पप–	मंपधमंपध	पम–पप–
चढ़ेऽमहाऽ	ऽराऽजबऽ	हाऽऽदुऽर	चतुऽरंगऽ

अंतरा, छहगुन (आड़ की चौगुन)

२		०	
सा––सां–सां	–सां–सां–रें	सांनिधप–प	ध–पपम–
पूऽऽरऽन	ऽप्रऽताऽप	देऽऽतऽगु	निऽयनकोऽ
३		४	×
सा––म––	सा––मपप	मपधमंपध पम–पप–	
देऽऽऽऽ	ऽऽऽऽऽत	आऽऽधाऽर चतुऽरंगऽ	गा,

केदार राग (धमार ताल)

आज मोसों होरी खेलन आयो सरस बनवारी···।

स्थायी (दुगुन)

		×					२	
ममग	पप	ध–	–प	––	पप	प–	म–	म–
आजऽ	मोसों	होऽ	ऽरी	ऽऽ	खेल	नऽ	आऽ	योऽ

०		ध	३				×
मप	–प	पम	रेसा	रेसा	ममग	पप	ध,
सर	ऽस	ऽब	नवा	ऽरी	आजऽ	मोसों	हो,

स्थायी (चौगुन)

२		०				३		ध
*	ममगपप	ध--प	--पप	प–म–		म–मप		–पपम
*	आजऽमोसों	होऽऽरी	ऽऽखेल	नऽआऽ		योऽसर		ऽसऽव

		×
रेसारेसा	ममगपप	ध,
नवाऽरी	आजऽमोसों	हो,

अंतरा (दुगुन)

×				२		०		
पप	–सां --	सांसां	--	सांरें	सां–	सां–	धसां	–रें
ब्रज	ऽकी ऽऽ	सखी	ऽऽ	सऽ	बऽ	खेऽ	ऽल	ऽन

३				×				
–सां	–नि	ध–	प–	सांमं	गंमं	रें–	सांसांध	सांरें
ऽआ	ऽऽ	ऽऽ	ईंऽ	ढीऽ	ऽट	ऽऽ	लँगऽ	रऽ

२		०			३				×
सांनि	धप	पनि	धसां	–सां	रेंसां	निध	पम	पप	ध,
वाऽ	ऽऽ	देऽ	ऽऽ	ऽग	योगा	ऽरी	आज	मोसों	हो,

×						२		
पप–सां	--सांसां	--सांरें	सां–सां–	धसां–रें	–सां–नि	ध–प–		
ब्रजऽकी	ऽऽसखी	ऽऽसऽ	बऽखेऽ	ऽलऽन	ऽआऽऽ	ऽऽईंऽ		

०				३				×
सांमंगंमं	रें–सांसांध	सांरेंसांनि		धपपनि	धसां–सां	रेंसांनिध	पमपप	ध,
ढीऽऽट	ऽऽलँगऽ	रऽवाऽ		ऽऽदेऽ	ऽऽऽग	योगाऽरी	आजमोसों	हो,

राग बिहाग

कोमल मध्यम तीख सब, चढ़ते रिध को त्याग ।
ग-नि वादी-संवादि तें, जानत राग बिहाग ।।

—रागचंद्रिकासार

वादी—ग
संवादी—नि
समय—रात्रि का द्वितीय प्रहर ।
मुख्य अंग—नि़ सा, ग म प, ग म ग, रे सा ।
आरोह—सा ग, म प, नि सां ।
अवरोह—सां, नि ध प, म ग, रे सा ।

बिहाग राग के ठाठ के विषय में विद्वानों में मतभेद है । आचार्य भातखंडे जी इसे बिलावल ठाठ का जन्य राग मानते हैं, किंतु अन्य विद्वान् इसे कल्याण ठाठ का जन्य राग स्वीकार करते हैं । ठाठ-विषयक यह मत-वैषम्य तीव्र मध्यम के प्रयोग पर अवलंबित है । भातखंडे जी के मतानुसार इस राग में तीव्र मध्यम का प्रयोग विवादी स्वर की दृष्टि से होना चाहिए । किंतु बिहाग को कल्याण ठाठ का राग माननेवाले विद्वान् कड़ी मध्यम को राग का अंगीभूत स्वर मानते हैं । सच पूछिए तो बिना तीव्र मध्यम के बिहाग में मजा नहीं आता ।

यदि तीव्र मध्यम का प्रयोग किया भी जाए, तो वह पंचम के सहारे से अवरोह में करना चाहिए । 'प मं ऽ ऽ ग म ग', यह अंश बिहाग की जान है । जब तक इस प्रकार से तीव्र मध्यम नहीं आता, तब तक बिहाग सूना-सूना-सा प्रतीत होता है । इसके बिना श्रोताओं को राग अपूर्ण-सा दिखाई देगा । मानो किसी महत्त्वपूर्ण चीज की कमी रह गई हो । उपर्युक्त स्वर-विन्यास इतना मार्मिक है कि उसकी कदापि उपेक्षा नहीं की जा सकती । कड़ी मध्यम के प्रयोग के विषय में श्रद्धेय भातखंडे जी आगे लिखते हैं—'तीव्र मध्यम का अल्प प्रयोग गुणी लोग करते हैं । रात्रि का राग होने के कारण यह प्रयोग बड़ा अच्छा दिखाई देता है ।' किंतु जब

बिहाग में कड़ी मध्यम का प्रयोग 'फार सुरेखहि दिसतो' तथा 'रंजयतीति रागः' वाला सिद्धांत भी ग्राह्य है, तो समझ में नहीं आता कि तीव्र मध्यम को बिहाग का अंगीभूत स्वर मान लेने में क्या हानि है ! कुछ विद्वान् इस राग में तीव्र मध्यम को वर्जित स्वर मानकर इस्तेमाल करते हैं। परंतु सैकड़ों वर्षों से प्रयुक्त होते-होते यह रूढ़ि को प्राप्त हो चुका है। अतः अब इसे नियमित स्वर ही मान लेना चाहिए। विशेषकर ऐसी परिस्थिति में, जब हम गायक-वादकों को खुलकर तीव्र मध्यम का प्रयोग करते हुए देखते हैं, तो इसे विवादी स्वर मानने को जी नहीं चाहता।

इस विषय में एक तर्क यह उपस्थित किया जा सकता है कि बिहाग का चलन बिलावल के अनुरूप है, परंतु यों तो ईमन में ही तीव्र मध्यम छोड़ दीजिए तो बिलावल का स्वरूप झलकने लग जाएगा ! साथ ही हमें यह भी ध्यान रखना चाहिए कि एक स्थान पर श्रद्धेय भातखंडे जी ने स्वतः लिखा है कि 'मला तर वाटतें बिलावल प्रकारांशिवाय बिलावल थाटाचे सारे राग बहुतक स्वतंत्र आहेत।' फिर जब बिलावल के विभिन्न प्रकारों के सिवाय बिलावल ठाठ के सभी राग बहुत-कुछ स्वतंत्र ही हैं, तो फिर यह तर्क ही नहीं उठता कि बिहाग का चलन बिलावल के अनुरूप है। अतः बिहाग को कल्याण ठाठ का राग मानने में कोई आपत्ति नहीं होनी चाहिए। तीव्र मध्यम को छोड़ देने से बिहाग का स्वरूप ऐसा दृष्टिगोचर होगा—'सा ग म प ग म प, प ऽ ऽ ग म ग, म ग ऽ ऽ रे सा, ग म प नि ऽ सां ऽ ऽ नि ऽ ऽ प, प ऽ ऽ ग म ग, म ग, रे सा।' तीव्र मध्यम-रहित इस स्वर-स्वरूप का सौंदर्य-विवेचन हम सहृदय पाठकों पर ही छोड़ते हैं। हमें तो बिना तीव्र मध्यम के बिहाग कुछ उखड़ा हुआ-सा प्रतीत होता है।

इस राग में ऋषभ और धैवत का प्रयोग बहुत ही अल्प है। ये दोनों स्वर बिहाग में यदि बिलकुल ही छोड़ दिए जाएँ, तब भी राग-हानि नहीं हो सकती। 'नि ऽ ऽ प,' इस प्रकार से मीड़ लेकर धैवत को तथा 'ग म ग ऽ सा', इस प्रकार से मीड़ देकर ऋषभ को

दिखा देने से बखूबी काम चल जाता है। यदि ऋषभ और धैवत को स्पष्ट व्यक्त करना हो तो प्रायः 'रे नि़ सा ग ऽ ऽ रे' अथवा 'नि़ सा रे रे सा नि़ सा नि़', कहकर 'रे' को तथा 'ग म प ध ग म ग ऽ सा', इस प्रकार से धैवत को दर्शा दिया जाता है। ऋषभ और धैवत के अति अल्प प्रयोग से इस राग का सौंदर्य बहुत बढ़ जाता है। वैसे, इस राग के आरोह में 'रे, ध' वर्जित हैं और अवरोह संपूर्ण है।

बिहाग सरल होते हुए भी बहुत ही सरस राग है। इसी कारण इसका प्रचार भी अधिक है। संयोग और वियोग, दोनों ही प्रकार की शृंगारिक भावनाएँ व्यक्त करनेवाला होने के कारण भावुक गायकों का तो मानों इसमें प्राण ही घुलता है। आचार्य भातखंडे जी ने अपनी 'क्रमिक पुस्तक तीसरी' में इस राग की बहुत ही भाव-पूर्ण चीजों का संकलन किया है। 'कवन ढंग तोरा' यदि संयोग-शृंगार को व्यक्त करनेवाला खयाल है, तो 'अब हू लालन में का' वियोग-शृंगार की बड़ी उत्तम चीज है।

किंतु शृंगारिक भावनाओं में संयोग-शृंगार की अपेक्षा वियोग-शृंगार अधिक मर्मस्पर्शी होता है। विरह की अग्नि में वासना का मैल छँट जाने से मन में पवित्र और शुद्ध प्रेम का आविर्भाव हो जाता है। पता नहीं, कब से मानव-हृदय विरह और मिलन की आँख-मिचौनी खेलकर संसार के कठिन प्रहार सहता आ रहा है। मिलन में बिछोह का भय बना रहता है, किंतु वियोग में हृदय शांत होकर अपने प्रिय आराध्य को सदैव ही मन-मन्दिर में प्रतिष्ठित देखता है :—

खोज रही हूँ उन्हीं निठुर को, रो-रोकर मैं बारंबार।
आते नहीं निकल क्यों प्यारे, मन-मंदिर के खोल किवाड़॥

जब विरह की चोट खाकर हृदय रोकर पुकारने लगता है :—

है इस जीवन का बोझ असह्य, मैं निर्बलता से चूर प्रिये।
उर शंकित है, पग डगमग हैं, तुम मुझसे कितनी दूर प्रिये॥

तब निराश होकर उसे यही कहना पड़ता है कि सखि —

हम रोते हैं या हँसते हैं, अरे! न कोई जान सका।
जीवन की इस करुण कथा को, अरे! न मन पहचान सका॥

इस अवस्था में हृदय विश्व-प्रेम का पुजारी बनने लगता है, और विश्व-प्रेम ईश-प्रेम से कुछ बहुत दूर नहीं है। बिहाग राग की इसी वियोग-शृंगारिक भावना ने हिंदी-साहित्यकों पर गहरी छाप डाली है। क्या कविता, क्या उपन्यास अथवा कहानी, सभी जगह हम किसी-न-किसी पात्र को बिहाग राग गाते हुए सुन ही लेते हैं। कुशल गायक इस राग में ठुमरी का अंग बड़ी खूबी से दर्शाते हैं।

बिहाग राग की एक प्रसिद्ध चीज इस प्रकार है :—

बिहाग राग (तीनताल)

स्थायी

२	०	३	×
			प
			बा
	ध	रे	
मं प गम रेग	* गम प मग	ग –रे सा नि़	सा – – प
ल म तोऽ रेऽ	* झग ड़े मेंऽ	रैं ऽऽ न ग	ई ऽ ऽ बा
नि़ सा ग सा	* गम प पमंग	गम गसा रे गरेनि़	सा – – –
ल म तो, रे	* झग ड़े मेंऽऽ	रैंऽ ऽऽ न ऽऽग	ई ऽ ऽ ऽ

अंतरा

०	३	×	२
			मं
* गम प नि	सां – सां सां	सां (सां) नि प	प सां नि –
* कहाँ ग ए	चं ऽ द्र क	हाँ ऽ ग ए	ता ऽ रे ऽ

०				३				×			
*	गम	प	नि	सां	निसांनिध	प	प	पध	पर्म	–ग	सा
*	कहाँ	ग	ई	प्री	ऽऽऽऽ	त	की	रीऽ	ऽऽ	ऽत	बा

२			
ग	सा	गम	प
ल	म	तोऽ	रे

स्वर-विस्तार

स्थायी

१. सा, सा (सा) नि़ नि़ – – सा, सा – (सा) नि़, नि़ – – – प़,
प़ नि़, नि़, सा, प़ नि़ सा रे – – सा, रे नि़ ग,
ग – – सा ।

२. रे नि़ सा ग, ग म ग, ग म, म ग, ग सा, नि़ सा रे
रे सा नि़ सा नि़, प़ नि़ सा ग – –, म ग – सा,
सा ग, – – म (हो माई, आज)

३. नि़ सा रे नि़ सा ग, ग म ग, ग म प प (प) – – र्म –
ग म ग, म म ग, म म ग – – – रे, सा सा नि़, प़ नि़
सा ग म प प र्म ग म ग, ग म प ध ग म ग – – सा ।

४. नि़ रे सा नि़ प़ नि़ सा ग, ग म ग, ग म प, प – ग म ग,

सा ग म प – – – प़ नि़ सा ग म प, ग म प नि – – – प,

प प (प) मं – – – ग म ग, सा म ग प मंधग म

ग – – सा।

५. ग म प ग म प नि, नि – – – प, ध मं प नि – – – प,

प (प) मं ग म प नि, नि – – प मं ग म ग, ग म प नि,

नि ध प, मं प ध ध प मं प – – मं ग म ग ग म प ध ग म प

ग म ग – – सा।

६. नि़ सा ग स प ग म प नि, नि – – – प – – ध मं प नि,

प मं ग स प नि – – – नि़ – – – नि – – – प, प ध प मं ग

म प नि, नि – – – सां (सां) नि, नि – – प, ग म प सां

नि – – प, ध ध प मं प – मं – ग म ग, ग म प ध ग म

ग – – सा, नि़ सा ग म प नि – – सां (हो माई, आज)

अंतरा

७ ग म प नि, नि सां, सां (सां) नि, नि – – – प मं ग म प नि, नि सां।

८. प मं ग म प सां, प नि सां रें – – सां, नि सां रें रें सां नि सां नि, नि – – – प मं ग म ग सा नि़, नि़ सा ग म प नि – – सां – – नि सां।

९. ग म प ग म प नि – – – सां, प नि सां रें – – सां, सां (सां) नि, प नि सां गं – – – गं – – सां, रें नि सां गं – – सां, प नि सां रें सां नि (सां) नि – – ध प मं ग म ग, ग म प नि सां गं – रें सां।

१०. नि रें सां नि नि – – प – – ग म प सां, प नि सां प सां, प नि प रें – – सां – – रें रें सां नि सां नि, प नि सां गं, गं मं गं – – – सां, प नि सां प नि सां गं – – सां।

तानें (बड़ा खयाल, एकताल)

हो माई, आज को दिन मोहे नीको लागे···!

१. नि़सागगरेसा, नि़सा गमपमगरेसा–, । नि़सागमपनिधप

३
मगरेसा,नि़सागम । पनिसांनिधपमग रेसा--नि़सागम

४
पनिसांरेंनिसां,नि,निध (प)-गम
होऽ माऽऽई

२ ०
२. नि़सागमपनिसांनि धपमगरेसा--, । नि़सागमपनिसांरें

३
सांनिधपमगरेसा, । नि़सागमपनिसांगं रेंसांनिधपमगरे

४
सा---,निधनिध (प)-गम
होऽऽऽ माऽऽऽ

२ ०
३. नि़सागमपनिधप गमपनिसांनिधप, । गमपनिसांरेंसांनि

३
धप,गमपनिसांगं । रेंसांनिधपमगरे सा---,नि़सागम

४
पनिधसांनिधप- गमपधग-म-
होऽमाऽ ऽऽऽऽऽऽईऽ

२ ०
४. निसांगंगंरेंसां,निसां गंमंपंमंगंरेंसां-, । गंगंरेंसां,निरेंसांनि

३
धप,गमपनिसांनि । धप,गमपनिधप गमपमगरेसा

४
नि़सागमपनिसांरें सांनिधपगमपम
होऽमाऽऽऽऽईऽ

२ ०
५. नि़सागमपम,गम पनिसांरेंनिसां,पनि । सांगंरेंसांनिधपम

३
गमपमगरेसा– । नि़सागमपमंगम पनिसांरेंनिसां,पनि
४
सां,पनिसां,निधप– गमपधग–म– |
होऽमाऽ ऽऽऽऽऽईऽ |

२ ०
६. नि़सागमपमंगम ग–,गमपनिसांनि । धपमंपगमग–
३
गमपनिसांरेंसांनि । धपमंपगमग–, गमपनिसांगंरेंसां
४
निधपमगरेसा– निधपमंगमपम |
होऽमाऽऽऽऽईऽ |

२ ०
७. नि़सागमपमंगम पनिसांरेंनिसां,पनि । सांगंरेंमंगंरेंसांनि
३
पनिसांरेंसांनिधप, । गमपमगरेसा–, नि़सागमपनिसांरें
४
सांनिध,सांनिधपमं गमपधग–म– |
होऽऽऽऽऽमाऽ माऽऽऽऽऽईऽ |

२ ०
८. गमप,गमप,गम पमगरेसा–गम । पनिसां,पनिसां,पनि
३
सांनिधपमगरेसा, । पनिसांरेंसांनिधप, गमपमगरेसा–,
४
गमपनिसांरेंनिसां निधपमंगमपम |
होऽमाऽऽऽऽईऽ |

बोल-आलाप और बोल-तानें—

बड़ा खयाल (एकताल)

हो माई, आज को दिन मोहे नीको लागत···!

	०	२		० प
१.	* ग–सा–	गमपम,ग	सागमप,पधपमं	गमग–––म
	* आऽजऽ	दिऽऽऽ,न	मोऽऽऽहेऽऽऽ	नीऽको ऽऽऽ

	३ रें		४	
(प)गमग	गमपनि––निसां	निसांनिधपमंग–	गमपनिसांरेंसांनि	धसांनिधपगम–
लाऽगत	केऽऽऽऽऽसर	घोऽऽऽरऽऽऽ	आऽऽऽऽऽजऽ	होऽऽऽमाऽईऽ

	०	२	
२.	* गमपमग–सा–	गमप–प–––	ग–म–पनि––
	* आऽऽऽजऽकोऽ	दिऽऽऽनऽऽऽ	मोऽहेऽनीऽऽऽ

	०	३	
	निसांनिधप–––	नि–––धरेंसां–	नि––धप–प–
	ऽऽऽऽकोऽऽऽ	लाऽऽऽगऽतऽ	केऽऽऽसऽरऽ

	४	
पधपमंगमग–	पनिधसांनिधपमं	गमपधग–म–
घोऽऽऽऽऽरऽ	होऽऽऽऽऽमाऽ	ऽऽऽऽऽऽईऽ

	२	०
३.	सागमगसा–,गम	पमग–,पनिसांनि	प–,निसांरेंनिसां–,
	दिऽऽऽनऽ,मोऽ	ऽऽहेऽ,नीऽऽ ः	कोऽ,लाऽगऽतऽ

	३	
सांगंमंगंसां–सां–	गंमंपंमंगंरेंसांनि	पनिसांरेंसांनिधप
केऽऽऽसऽरऽ	घोऽऽऽऽऽरऽ	आऽऽऽऽऽजऽ

४	
गमपमगरेसा–	गमपधग–म–
होऽऽऽऽऽऽ	होऽऽऽमाऽईऽ

०		२
४. गमपनिसां–सां–,	पनिसांगरेंसां,गंगं	रेंसां,सांरेंसांनिधप
आऽऽऽऽऽजऽ,	दिऽनऽऽऽमोऽ	हेऽ,नीऽकोऽऽऽ

	०	
पनिसांनिधप,मंप	गमपमगरेसासा,	गमपनिसां–सां–
लाऽगऽतऽ,केऽ	सऽरऽघोऽरऽ,	आऽऽऽऽऽजऽ

३		४ रें
सांगंमंपंगं–मं–	गं–सांसां,पनिसांरें	नि–सां–नि–पप,
होऽऽऽमाऽईऽ	आऽऽज,होऽऽऽ	माऽईऽआऽऽज

गमपधग–म–
होऽऽऽमाऽईऽ

०		२		०	
५. *	–,सागम	पगमप	नि,पनिसां	रेंनिसांगं	मंगंसांनि
*	ऽ,होमाई	आजकोदि	न,मोहेनी	कोलागत	के,सरघो

३			४	
पमंगम	ग––ग,गमपध	ग–म–ग––ग,		गमपमंग–म–
रहोमाई	आऽऽज,होऽऽऽ	माऽईऽआऽऽज,		होऽऽऽमाऽईऽ

तानें (छोटा खयाल, तीनताल)

अज हू लालन मैंका जुग बीत गए···!

स्थायी

× २ ०
१. नि़सा गम पनि सारें । सांनि धप मग रेसा । अ ब हू ऽ ।
२. गम पनि सांगं रेंसां । निध पम गरे सा– । अ ब हू ऽ ।

० ३
३. नि़सा गम पनि धप, । गम पनि सांनि धप
× २
गम पनि सांगं रेंसां । निध पम गरे सा–
० ३
४. साग मप, गम पनि, । पनि सांरें निसां निध
× २
पम गम पनि सांरें । सांनि धप मग रेसा
० ३
५. साग मप गम प–, । गम पनि पनि सां–
× २
पनि सांरें सांनि धप । गम पम गरे सा–

अंतरा

० ३ ×
६. पनि सांरें सांनि धप, । गम पनि सांरें निसां । उ म गे ऽ ।
७. पनि सांगं रेंसां निध । पम, गम पनि सां– । उ म गे ऽ ।

× २ ०
८. उ म गे ऽ । नै ऽ ना ऽ । ऽ ऽ ऽ ऽ ।
३ ×
निसां गंरें सांनि, पनि । सांगं रेंसां, गंरें सांनि,
२ ०
पनि सांरें सांनि धप । गम पम गरे सा–,
३ ×
गम पनि सांरें निसां । उ म गे ऽ

० ३
९. निरें सांनि धप, गम। पनि सांरें सांनि धप
× २
गम पम गरे सा–, । साग मप, गम पनि
० ३ ×
पनि सांरें, निसां गंरें, । सांनि धप मग रेसा। उ म गे ऽ
२ ० ३
१०. नै ऽ ना ऽ। ऽ ऽ ऽ ऽ। निसां निध पम, गम
× २
पनि सांरें निसां ––। पनि सांरें सांनि धप
० ३
मग रेसा, निसा गम। पम गम, पनि सांगं
×
रेंसां उम गेऽ ऽऽ।

× २ ०
११. गंमं पंमं गंरें सांनि। पनि सांरें सांनि धप। गम पम गरे सा–,
३
पनि सांरें सांनि सां–।

तीया

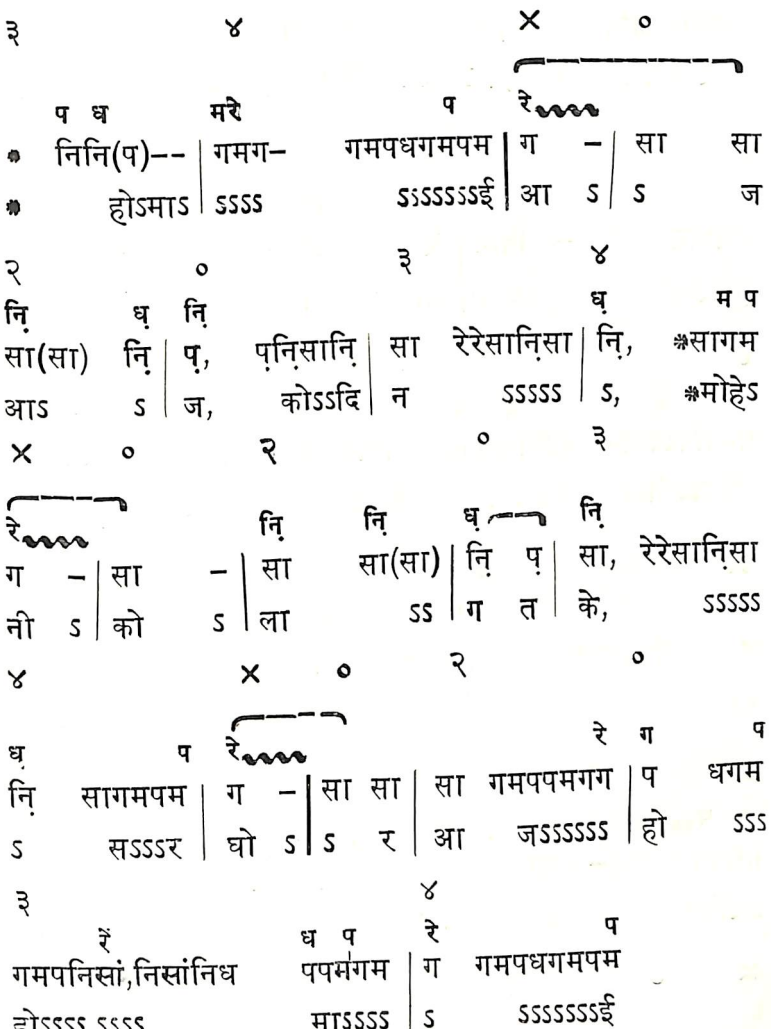
० ३ ×
नि़ सा गम पनि | सांरें सांनि ध नि | सां –, गम पनि
अ ब हूऽ ऽऽ | ऽऽ लाऽ ल न | मैं ऽ, हूऽ ऽऽ

२ ० ३
सांरें सांनि ध नि | सां –, गम पनि | सांरें सांनि ध नि |
ऽऽ लाऽ ल न | मैं ऽ, हूऽ ऽऽ | ऽऽ लाऽ ल न | मैं

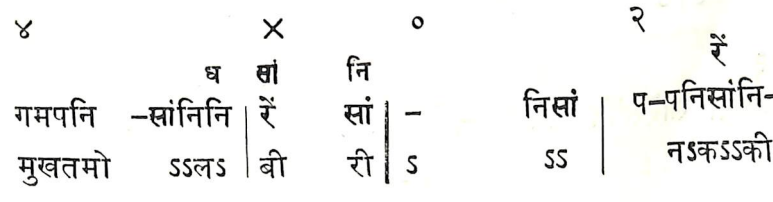
बिहाग राग (बड़ा खयाल, एकताल)

हो माई, आज को दिन मोहे नीको लागत···!

स्थायी


३ ४ × ०
प ध मरे प रे
* निनि(प)-- | गमग- गमपधगमपम | ग - | सा सा
* होऽमाऽ | ऽऽऽऽ ऽऽऽऽऽऽऽई | आ ऽ | ऽ ज
२ ० ३ ४
नि़ ध़ नि़ ध़ म प
सा(सा) नि़ | प़, पनि़सानि़ | सा रेरेसानि़सा | नि़, *सागम
आऽ ऽ | ज, कोऽऽदि | न ऽऽऽऽ | ऽ, *मोहेऽ
× ० २ ० ३
रे नि़ नि़ ध़ नि़
ग - | सा - | सा सा(सा) | नि़ प़ | सा, रेरेसानि़सा
नी ऽ | को ऽ | ला ऽऽ | ग त | के, ऽऽऽऽ
४ × ० २ ०
ध़ प रे रे ग प
नि़ सागमपम | ग - | सा सा | सा गमपपमगग | प धगम
ऽ सऽऽऽर | घो ऽ | ऽ र | आ जऽऽऽऽऽ | हो ऽऽऽ
३ ४
रें
गमपनिसां,निसांनिध पपमगम | ग गमपधगमपम
होऽऽऽऽ,ऽऽऽऽ माऽऽऽऽ | ऽ ऽऽऽऽऽऽऽई

अंतरा


४ × ० २
ध सां नि रें
गमपनि -सांनिनि | रें सां | - निसां | प-पनिसांनि-
मुखतमो ऽऽलऽ | बी री | ऽ ऽऽ | नऽकऽऽकीऽ

० ३

ध रें ध ध

–सांनिधसांनि | –,पनिसारेंरें सांनिसां–,निध | नि प,मग

ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ | ऽ,बे ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ, स ऽ | र ऽ,ऽऽ

४ × ० २

ध ता नि

गमपनि –सांनिनि | रें सां | – – | – निसां

मुखतमो ऽऽलऽ | बी री | ऽ ऽ | ऽ ऽऽ

० ३ ४

रें रें ध ध

प–पनिसानि– सांनिधसांनि | –पनिसारेंरें सांनिसां–,निध | नि प

नऽकऽऽकीऽऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ | ऽबे ऽऽ ऽऽ ऽ ऽ ऽ ऽ,सऽ | र ऽ

× ० २

मं म रे प

प मपमपधधपमप | गगम ग | – गम,गमपध

मा ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽ | ऽथेऽ ऽ | ऽ तिल,कऽऽऽ

० ३ ४

प प प

गमपमग – | सा पनिसारेरेसानि | नि–सा– –,सागमपम–

ऽऽऽदिया ऽ | ऽ केऽ ऽ ऽ ऽ ऽ | ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ,सऽऽऽरऽ

× ० २ ०

रे रे ग

ग – | सा सा | सा गमपपमगग | प धगम

घो ऽ | ऽ र | आ जऽऽऽऽऽ | हो ऽऽऽ

३ ध ४ परे प

गमपनिसारेंरेंसांनि निधसां–,निसांनिध,पध | पमगमग गमपधगमपम

होऽ ऽऽ ऽ ऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ, ऽऽऽ ऽ ऽ ऽ,माऽ | ऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽई

ध्रुवपद, बिहाग राग (चारताल)

आते होंगे आली, प्यारे···!

स्थायी (दुगुन)

×	०	२	०
	प	प	रे
नि– पग	–म	पग म ग	–सा नि़– पऩि
आऽ तेहों	ऽगे	आऽ लीप्या	ऽरे भूऽ खन
३	४	×	०
	प		म
सा– सासा	मग	–सा निसा	साग –म प–
लाऽ रत	ऽना	ऽरे बेऽ	गउ ऽठ धाऽ
२	०	३	४
ध			प
निनि सांसां	सांनि	प– गम	पग मग –सा
वोप्या ऽरी	जिय	राऽ हुल	साऽ तहै ऽऽ

अंतरा (दुगुन)

×	०	२	०
ग– मप	निनि	सां– सांसां	सां– सांसां –नि
फूऽ लन	ऽकी	ऽसे जक	रोऽ सखी ऽस
३	४	×	०
म	प	म	
–प प–	सांसां	निप प–	गमग –सा गम
ऽब काऽ	मत	जोऽ फूऽ	लऽन ऽके फर
२	०	३	४
पनि सां–	गंसां	नि– पगम	पग मग –सा
सक रोऽ	हम	रेऽ मनऽ	भाऽ तहै ऽऽ

स्थायी (चौगुन)

×		०		२		
नि–पग	–मपग	मग–सा		नि–पनि़	सा–सासा	प मग–सा
आऽतेहों	ऽगेआऽ	लीप्याऽरे		भूऽखन	लाऽरत	ऽनाऽरे
०		३ ध		४		
नि़सासाग	–मप–	निनिसांसां		सांनिप–	गगपग	मग–सा
बेऽगऽ	ऽठधाऽ	वोप्याऽरी		जियराऽ	हुलसाऽ	तहैऽऽ

अंतरा (चौगुन)

×		०		२		
ग–मप	निनिसां–	सांसांसां–		सांसां-नि	–पप–	सांसांनिप
फूऽलन	ऽकीसेऽ	जकरोऽ		सखीऽस	ऽबकाऽ	मतजोऽ
०		३		४		
प–गमग	–सागम	पनिसां–		गंसांनिप	गमपग	मग–सा
फूऽलऽन	ऽकेफर	सकरोऽ		हमरेऽ	मनभाऽ	तहैऽऽ

स्थायी (आड़ की दुगुन)

×	०	२	०		
आ	ऽ। ते	हों। ऽ	गे। आ	ऽ।	
३	४			×	
प	प			रे	
नि–प	ग–म	पगम	ग–सा	नि़–प	नि़सा–
आऽते	होंऽगे	आऽली	प्याऽरे	भूऽख	नलाऽ
०	२			०	

प			प	ध
सासाम	ग–सा	नि़सासा	ग–म	प–नि	निसांसां
रतऽ	नाऽरे	बेऽग	उऽठ	धाऽवो	प्याऽरी
३		४			
सांनिप	–गम	पगम	ग–सा		
जियरा	ऽहुल	साऽत	हैऽऽ		

अंतरा (आड़ की दुगुन)

×	०	२	०
फू	ऽ। ल	न। ऽ	की। से ऽ।

३		४	× रें	
ग–म	पनिनि	सां–सां	सांसां–	सांसां–	नि–प
फूऽल	नऽकी	सेऽज	करोऽ	सखीऽ	सऽब
०		२	०	
		मं		
प–सां	सांनिप	प–गम	ग–सा	गमप	निसां–
काऽम	तजोऽ	फूऽलऽ	नऽके	फरस	करोऽ
३		४		
गंसांनि	पगम	पगम	ग–सा	
हमरे	ऽमन	भाऽत	हैऽऽ	

स्थायी (आड़ की चौगुन)

×	०		
आ	ऽ। ते	हों।	
२			०
नि – प ग – म	प ग म ग – सा	नि़ – प़ नि़ सा –
आऽ ते होंऽ गे	आऽलीप्याऽ रे	भू ऽ ख न ला ऽ

प ३
सा सा म ग – सा | नि सा सा सा ग – म प – नि नि सां सां
र त ऽ ना ऽ रे | बे ऽ ग उ ऽ ठ धा ऽ वो प्याऽरी

४
सां नि प – ग म प ग म ग –सा |
जि य राऽ हु ल सा ऽ त है ऽ ऽ |

अंतरा (आड़ की चौगुन)

× ०
फू ऽ। ल न।

२ ०
ग–मपनिनि सां–सांसांसां– | सांसां–नि–प प–सांसांनिप
फूऽलनऽकी सेऽजकरोऽ | सखीऽसऽब काऽमतजोऽ

३ ४
प–मग–सा गमपनिसां– | गंसांनिपगम मगमग–सा
फूऽलनऽके फरसकरोऽ | हमरेऽमन भाऽतहैऽऽ

बिहाग राग (धमार)

जोबन-मदमाती गुजरिया···!

स्थाया (दुगुन)

३ × २
प | प प गम ग | प – – ग *प | पप गमग
जो | ब न मऽ द | मा ऽ ऽ ती *जो | बन मऽद

० ३ ×
प– –ग मप | मग -- सा– सानि | सा– –ग -- मप --
माऽ ऽती गुज | रिया ऽऽ ऽऽ कर | आऽ ऽई ऽऽ पिया ऽऽ

२		०			३			
नि–	सां–	नि–	–प	–नि	–प	–प	पप	गमप
सोंऽ	ऽऽ	राऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽर	ऽ,जो	बन	मऽद

अंतरा (दुगुन)

×					२		०		
प	प	–	सां	–	–	सां	पप	–सां	––
भ	र	ऽ	मा	ऽ	ऽ	रि	भर	ऽमा	ऽऽ

३				×				
सांसां	सां–	सांरें	सांसां	सांसां	–नि	पनि	सांनि	प–
रिपि	चऽ	काऽ	रिचु	नर	ऽप	रमो	ऽह	नऽ

२		०			३				
गम	पनि	सांनि	–प	–ग	मग	साप	पप	गम	ग
चतु	रखे	लाऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽर	ऽ,जो	बन	मऽ	द

स्थायी (चौगुन)

	३				×				
प	प	प	गम	ग	प	–	*पपप	गमगप––	गमप
जो	ब	न	मऽ	द	मा	ऽ	*जोबन	मऽदमाऽऽ	तीगुज

२		०		
मग––	सा–सानि	सा––ग	––मप	––नि–
रियाऽऽ	ऽऽकर	आऽऽई	ऽऽपिया	ःऽसोंऽ

३ ×

सां–नि– –प–नि –प–प पपगमग |

ऽऽराऽ ऽऽऽऽ ऽरजोऽ बनमऽद |

अंतरा (चौगुन)

× २

प प – **पप –सां–– | सांसांसां– सांरेंसांसां

भ र ऽ **भर ऽमाऽऽ | रिपिचऽ काऽरिचु

० ३

सांसां–नि पनिसांनि प–गम | पनिसांनि –प–ग

नरऽप रमोऽह नऽचतु | रखेलाऽ ऽऽऽऽ

×

मगसाप पपगमग |

ऽरऽ,जो बनमऽद |

राग देस

दोहा—पंचम वादी अरु रिखब संवादी संजोग।
सोरठ के ही सुरन ते, देस कहत हैं लोग।।

—रागचन्द्रिकासार

वादी—रे
संवादी—प
समय—रात्रि का दूसरा प्रहर
आरोह—सा, रे, म प, नि सां।
अवरोह—सां नि ध प, म ग, रे ग सा।
मुख्य अंग—रे, म प, नि ध प, प ध प म, ग रे ग सा।

देस राग खमाज ठाठ का प्रसिद्ध जन्य राग है। खमाज ठाठ के रागों में एक साधारण नियम यह है कि प्रायः उनका वादी स्वर या तो ऋषभ होता है, या फिर गांधार। देस पहले वर्ग (रे वादी) का राग है। आरोह में गांधार तथा धैवत वर्जित हैं। अवरोह वक्र ऋषभ के साथ संपूर्ण है। फलतः इसे औडुव-संपूर्ण मानना चाहिए।

मारवाड़ तथा जयपुर की तरफ यह राग बड़ी सुन्दरता से गाया जाता है। इस राग की कुछ चीजों; जैसे 'होजी म्हारी बेग सुध लीजो' में मारवाड़ी भाषा का रूप साफ दिखाई देता है। यही नहीं, प्रत्युत राग के गीतों में वर्षा-ऋतु का वर्णन भी प्रचुरता से मिलता है; जैसे 'मेहा रे बन-बन डार-डार मुरला बोले' तथा 'घन गगन घन घुमण्ड कीनों' इत्यादि। कुछ गीतों में हिंडोले का विवरण भी पाया जाता है; जैसे 'आवो री सहेली झोका दीजे'। इन बातों से पता चलता है कि देस पहले राजस्थान का लोक-गीत रहा होगा। किंतु इसके स्वाभाविक सौन्दर्य के कारण बाद में गायक-वादकों ने इसकी महत्ता स्वीकार की और यह शास्त्रीय संगीत (Classical Music) का एक सुप्रसिद्ध राग मान लिया गया। आजकल भी गायक प्रायः वर्षा-ऋतु में ही इसे विशेष रूप से गाते हैं। वर्षा में देस लगता भी बड़ा सुहावना है।

यह राग वियोग-शृंगार (विप्रलम्भ शृंगार) के अनुकूल है। सच पूछिए तो भारतीय संगीत में वीर-रस का अभाव-सा ही है। शृंगार का अवश्य प्राचुर्य है। शृंगार के बाद यदि कोई और रस दिखाई देता भी है तो वह शांत या फिर थोड़ा-सा करुण रस है। करुण रस का समावेश प्रायः वियोग-शृंगार में हो जाता है। इस तथ्य पर बिहाग के विवेचन में संकेत किया जा चुका है।

देस राग को सोरठ से कुशलतापूर्वक बचाना पड़ता है। सम-प्राकृतिक रागों की जोड़ियों में देस और सोरठ की जोड़ी बहुत ही महत्त्वपूर्ण है। देस के बाद सोरठ के समान पारस्परिक एकरूपता अन्यत्र कठिनता से मिलेगी। इन दोनों रागों में अन्तर केवल गांधार का है। सोरठ में गांधार गुप्त है। किंतु देस में उसका स्पष्ट प्रयोग है। बस, इस सूक्ष्म अंतर के अतिरिक्त दोनों रागों में शेष बातें प्रायः समान ही हैं। सोरठ का स्वरूप इस प्रकार से है :—

म
सा – – रे – म प, नि – – सां, रें – – नि – ध – प,

ध म रे, रे प म रे, रे सा – – म रे।

किंतु देस का आलाप मुख्यतः निम्नलिखित स्वर-समुदाय के आधार पर होता है :—

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

देस की एक प्रसिद्ध चीज इस प्रकार है :—

राग देस (तीनताल)

स्थायी

×	२	०	३
			नि
			म प
			प नि

× २ ० ३

रें सां म म

पनि सांरें सां नि̲ | ध प ग म | ग रे ग सा | रे रे म प
याँऽ ऽऽ जो भ | र न ग ई | ढी ऽ ट लँ | ग र मो हे

म

नि̲ ध प ध | प – ग म | ग म ग म | रे ग̲ रे –
घे ऽ ऽ ऽ | रे ऽ ऐ सो | चं च ल स | हे ऽ ली ऽ

रे ग̲ रे ग̲ | रे सा रे नि̣ | सा सा रे सा | रे नि̣ सा सा
नि प ट नि | ड र न ट | व र न ट | ख ट दे खो

× २ ०

प नि नि नि | नि नि सां नि | पनि सांप निसां रेंसांरें
अ प नी क | छु न हीं ऽ | नेऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽऽ

३

नि̲ धप म प |
री ऽऽ प नि |

अंतरा

म म म म | प प नि नि | प प नि नि | सां – सां –
ल प ट झ | प ट प न | घ ट प र | आ ऽ वे ऽ

प नि नि नि | सां – सां – | पनि सांरें नि̲ ध | प ध प –
छी ऽ न ल | ई ऽ मा ऽ | थेऽ ऽऽ की ऽ | म ट की ऽ

म – म म | प प नि नि | प प नि नि | सां सां सां सां
मो ऽ ह न | प्या रे तो री | बि न ती क | र त ऐ सो

प नि नि नि | सां नि सां सां | पनि सांरें – – | नि॒ ध, म प
म ग में फि | र त मो हे | घेऽ ऽऽ ऽ ऽ | रे ऽ, प नि

ज्ञातव्य : सुन्दरता के लिए इस चीज की स्थायी में कोमल गांधार प्रयुक्त हुआ है। देस में रंजकता के लिए अल्प परिमाण में कोमल गांधार का प्रयोग क्षम्य है।

स्वर-विस्तार

१. रे नि॒ सा, रे म – ग रे, ग – – रे सा नि॒ सा, प॒ नि॒ सा रे, (रे) सा नि॒ ध॒ प॒, ध॒ ध॒ प॒ म॒ प॒ नि॒ – सा – – सा ।

२. नि॒ सा रे म ग रे, ग ग रे सा रे ग म – म ग रे, रे म म ग रे, रे ग म ग रे ग – – रे सा नि॒ सा, रे म प म ग रे, रे प – – म ग रे, म म ग रे ग – – रे सा नि॒ सा ।

३. नि॒ सा रे म प ध म प – – – म (प) म ग रे, रे म प धप म ग रे, प प म ग रे म – – ग रे, ग – – रे सा नि॒ सा ।

४. नि॒ सा रे म प – – – (प) रे, रे म प नि॒ ध प, ध ध प म प म प ध – – – म – ग रे, रे प म ग रे, रे म ग रे, ग – – रे सा नि॒ सा ।

५. नि॒ सा रे म प ध म प नि॒ ध प, ध ध प म प नि॒ ध प ध – – म ग रे, रे रे नि॒ – – ध नि॒ ध, प ध प, म प म, रे म प नि॒ ध प, म प ध म प नि – नि॒ ध म प नि॒ ध प, ध ध प म प ध – – म ग रे, म ग रे ग – सा नि॒ सा।

अंतरा

६. नि॒ सा रे म प ध प नि – – सां – – – निसां, प नि सां रें – नि॒ ध प, ध ध प म प ध – म ग रे, रे म प ध म प नि – – सां।

७. म प नि सां – – – नि सां, प नि सां प नि सां रें, रें – – – सां (रें) नि॒ ध प ध म ग रे, ग ग रे सा रे म प ध म प नि – – सां।

८. म प ध म प नि – – – सां, प नि सां प नि सां रें, रें नि॒ ध प ध म ग रे, रे म प नि सां रें, रें – – – सां नि सां, रें रें सां नि पनि – सां।

९. ध ध प म प नि – सां – – – प नि सां रें नि सां, म प नि सां रें, गं गं रें सां रें मं गं रें, गं – – रें सां नि सां, प नि सां प नि सां रें सां रें नि॒ ध प, ध ध प म प नि सां रें – – नि॒ ध प ध म ग रे, सा रे म प ध म प नि सां रें नि सां।

तानें (बड़ा खयाल, तिलवाड़ा)

होजी म्हारी बेग सुध लीजो, होजी म्हारा राज···!

२
१. नि़सारेग़रेसा,नि़सा, रेमपमगरेसा–, नि़सारेमपधपम
०
गरेसा–,नि़सारेम । पनि़धपमगरेसा, नि़सारेमपनिसांनि़
३
धपमगरेसा– – नि़सारेमपनिसांरें । सांनि़धपमगरेसा,
सां
नि़सारेमपधमप (नि़)–धपम(प)–म मरेमप
होऽजीम्हारी

२
२. नि़सारेमपनिसांरें सांनि़धपमगरेसा नि़सारेमपनिसांरें
०
गुंरेंसांनि़धपमग । रेसा– –,नि़सारेम पनिसांरेंमंगरेंसां
३
नि़धपमगरेसा–, नि़सारेमपनिसांरें । मंपंमंगरेंसांनि़ध
पम,पनिसांरेंसांनि़ धपमगरेसा– – मरेमप
होजीम्हारी

२
३. नि़सारेमपनि़नि़ध प,मपनिसांरेंरेंसां नि़धप,मपनिसांरें
०
गुंरेंसांनि़धप– –, । मपनिसांरेंमंगरें सांनि़धप,मपनिसां
३
रेंमंपंमंगरेंसांनि़ धप,मपनिसांरेंरें । सांनि़धप,मपसांसां,
मप
निधपम,पनि़नि़ध पमगरेसा– – – सारेमप
होजीम्हारी

२
४. निसारेंगरेंसां,निसां रेंमंपंमंगरें,सांरें मंगरेंसां,निसारेंरें
सांनिधप,मपनिसां । ०रेंरेंसांनिधप,मप सांसांनिधपम,पध
३
निधपमगरेसा– निसारेमपधमप । निसांरेंरेंसांनिधप,
सांनिधप,निधपम, धपमगपमगरे सा– – –,सारेमप
होजीम्हारी

२
५. निसारेमपनिधप मपनिसांरेंनिधप, पनिसांरेंमंगरेंसां,
रेंमंपंमंगरेंसांनि । पनिसांरेंमंगरेंसां, ०पनिसांरेंसांनिधप,
३
निधपमगरेसा–, सारेम,रेमप,मप, । नि,पनिसां,निसांरें,सां
रेंसां,निसांनि,धनिध, पधप,मपम,गम ग,रेगरेसासारेमप
होजीम्हारी

२
६. निसारेमपध,मप निसां,पनिसांरेंनिसां रेंमंगरें,सांनिसांरें,
निसांरेंसां,रेंनिधप । ०मपसांनिधप,मप निधपमगरेसा–,
३
निसारेम,रेमपध मपनिसां,पनिसांरें । निसांरेंमं,पंमंगरें
सांनिसांरेंसांनिधप मपनिधपमगरे सा– – –सारेमप
होजीम्हारी

२
७. निसांनिरेंसांनिधप मपनिसां,पनिसांरें, निसांरेंमंगरेंसांनि
सांरेंसांनिधप,मप । ०निसां,रेंरेंमंगरें,सांरें, सांनि,धसांनिध,पनि

३
धप,मधपम,गप मग,रेमगरे,सा– । सारेमपध,मपनि
सांरें,निसांरेंसांनिध पमगरेसा– – – सारेमप
होजीम्हारी

२
८. नि़सारेमपधमप निसां,पनिसां,पनिसां पनिसांरेंसांनिधप
०
मगरेसा,नि़सारेम । पनिधप,मपनिसां रेंमंगरें,सांनिसांरें
३
सांनिधप,मपनिसां रेंरेंसांनिधप,मप । सांसांनिधपम,पम
निधपमगरे,पम गरे,मगरेसा,नि़सा सारेमप
होजीम्हारी

बोल-आलाप और बोल-तानें—

बड़ा खयाल (तिलवाड़ा)

होजी म्हारी बेग सुन लीजिए···!

× नि २
१. नि सां सां निसांपनिसांरें | रेंसांनिधसांनिधप – मरेमप
बे ऽ ग सुनलीऽऽऽ | जिऽएऽऽऽऽ ऽ होजीम्हारी

०
पनिसांनिध–प– | – रेममपपधनिध धपमगरे––– रेरेनि–
बेऽऽऽगऽऽऽ | ऽ सुऽनऽलीऽऽऽ जिऽएऽऽऽऽ होजीऽऽ

३ रे
धनिसांनिधपपरे रेमपधनिधधप मगरेगसा––– मरेमप
ऽऽऽऽम्हाऽरा राऽऽऽऽऽऽ ऽऽऽऽजऽऽऽ होजीम्हारी

× २

२. * * * गरेमप | रेमपधनिधनिधप ---रे,रेममप
* * * होजीम्हारी | बेऽऽऽगऽऽऽ ऽऽऽऽ,सुऽनऽ

० ध

पधनिधधपमग रे | मपनि- सां--सां निसांपनिसांरें
लीऽऽऽजिऽएऽ ऽ | म्हारीबेऽ गऽऽऽ सुनलीऽऽऽ

३ सां

रेंसांनिधसांनिधप | -रेमपधनि धनिधपम-रे ग--रेसानिसा-
जिऽएऽऽऽऽऽ | ऽम्हाऽऽऽऽ ऽऽऽऽराऽऽऽ ऽऽऽजऽऽऽ

मरेमप |
होजीम्हारी |

०

३. सारेमगरे-मप निधप-निसारेंनि सां-सारेंमंगरेंसां
होऽऽऽजीऽम्हाऽ ऽऽरीऽबेऽऽऽ गऽसुऽऽऽनऽ

३

सारेंसांनिधपमप | सारेंसां,निसांनि,धनि पधपमगरेसा-
लीऽऽऽजिऽएऽ | होऽऽ,जीऽऽम्हाऽ राऽऽऽऽऽऽ

रेमपधनिधपम मरेमप |
राऽऽऽऽऽजऽ होजीम्हारी |

२ ०

४. * * * सारेंमंगरेंसां,निसां | रेंसांनिधपम,पनि सांनिधप,
* * * होऽऽऽजी,म्हाऽ | ऽरीऽऽऽबेऽ ऽगऽऽ,

३

मपनिध पमगरे,मगरेसा सारेमपनिधपम | पनिसारेंमंगरेंसां
सुऽऽऽ नऽलीऽ,ऽऽजोऽ होऽऽऽजीऽऽऽ | म्हाऽऽऽऽऽरीऽ

सांरेंसां,नि॒सांनि॒,धनि पधपमगरेसा– मरेमप |
बेऽऽ, ऽग ऽ ऽ,सुऽ नऽऽऽलीऽजोऽ होजीम्हारी |

० प ३
५. मपनिसां पनिसांरें निसांरेंमं गंरेंनिसां– | रेंनि॒धपध
होजीम्हारी बेगसुन लीजिएम्हा राऽराजऽ | होजीम्हाऽरी

(म)–रेंसांनि धपधमरे मरेमप |
बेऽगहोजी म्हाऽरीबेग होजीम्हारी |

तानें (छोटा खयाल, तीनताल)

रब-गुन गाय रे तू मना···!

स्थायी

× २
१. नि॒सा रेम पध, मप। नि॒ध पम गरे सा–।
२. नि॒सा रेम पध, मप। सांनि॒ धप मग रेसा।
३ × २
३. नि॒सा रेम पध, मप। निसां रेंसां नि॒ध, मप। नि॒ध पम गरे सा–
४. नि॒सा रेम, पनि सांरें। गं॒रें सांनि॒ धप, मप। नि॒ध पम गरे सा–
३ ×
५. नि॒सा रेम पनि॒ धप,। मप निसां रेंनि॒ धप
२ ०
मप निसां रेंगं॒ रेंसां। नि॒ध पम ग॒रे सा–

अंतरा

× २
६. मप निसां रेंगं॒ रेंसां। नि॒ध पम गरे सा–।

३ × २
७. पनि सांरें सांनि धप। मग रेसा, ऩिसा रेम। पध, मप निसां रेंसां

८. निसां रेंसां निध पम। गरे सा–, ऩिसा रेम। पध, मप निसां रेंसां

० ३
९. पनि सांरें, निसां रेंमं। गंरें, सांनि सांरें सांनि

× २
धप मग रेसा ऩिसा। रेम पध, मप निसां

२ ०
१०. निसां रेंगं रेंसां, निसां। रेंसां निध पम, पनि

३ ×
सांरें सांनि धप मग। रेसा, ऩिसा रेम पध,

२ ०
मप निसां, पनि सांरें। निसां, छिन भं ऽ

३ × २
११. निसां रेंगं मंगं रेंसां। निध पम गरे सा–,। रेम पध, मप निसां

राग देस (बड़ा खयाल, तिलवाड़ा)

स्थायी

३				× नि	नि		नि
*	*	म(म)रे–	––,मप	नि	सां	–	सांप
*	*	होऽजीऽ	ऽऽ,म्हारी	बे	ऽ	ऽ	ऽऽ

२		ध		० ध	
पनिसां,पनि	सांरेंसांरेंनिनिध	सांनिधप	–	धधपमपमप	–
गऽऽ,ऽऽ	ऽऽऽऽऽसुन	ऽऽऽऽ	ऽ	लीऽऽऽऽऽऽ	ऽ

		३		मम‿रे		×			
–म(म)	–रे	–	–	रेरे	प	–	मपमपधसां	निधप–	–
ऽ,जोऽ	ऽऽ	ऽ	ऽ	होजी	ऽ	ऽ	ऽऽऽऽऽऽ	ऽऽऽऽ	ऽ

२ ध ०
धधपमपमप ध ––मग रे | – ममगरेग –, सानि
ऽऽऽऽऽऽऽ ऽ ऽऽऽऽ ऽ | ऽ ऽऽऽऽऽ ऽ, म्हारा

३ सा पनि
सा –सा पपमगमरे –,मप |
रा ऽज होऽऽऽऽजी ऽ,म्हारी |

अंतरा

३ ×
पप प प नि
* * –मम म,धमप– | म नि पनिसांरेंनिसां सां
* * ऽकब की,मैंऽऽऽ | ऊ बी ठाऽऽऽऽऽ ड़ी

२ नि पनि प ०
– (सां)प –मप नि | –,निसां निसांनिसां–प – पधपमपनिसांरें
ऽ ऽऽ ऽअप ने | ऽ,मंदि रऽऽऽऽऽ ऽ वाऽऽऽऽऽऽ

३ ×
सां प नि नि
– – ,निधनिधप मधमप– | नि नि पनिसांरेंनिसां सां
ऽ ऽ ,कबऽऽऽ कीमैंऽऽऽ | ऊ बी ठाऽऽऽऽऽ ड़ी

२ नि पनि प ०
– (सां)प –मप नि | –,निसां निसांनिसां–प – पधपमपनिसांरें
ऽ ऽऽ ऽअप ने | ऽ,मंदि रऽऽऽऽऽ ऽ वाऽऽऽऽऽऽ

३ ×
नि
– – ––,सांरें निनि | सां सां धधपमपमप निसांरेंनिसांसां–
ऽ ऽ ऽऽ,कब कीमैं | ऊ बी ठाऽऽऽऽऽ ऽऽऽऽऽड़ीऽ

२ नि पनि प ०
– (सां)प –,मप नि | –,निसां –निसांनिसां–प प पधपमपनिसांरें
ऽ ऽऽ ऽ,अप ने | ऽ,मंदि रऽऽऽऽऽ ऽ वाऽऽऽऽऽऽ

३ प ×
– – ,निनि नि | –नि सां – रेंनिसां
ऽ ऽ ,अर ज | ऽक रूँ ऽ छूँऽऽऽ

२ ध ० नि नि
– निसां, मपधमप नि | नि सां सां –
ऽ ऽऽ, बोऽऽऽऽ ऽ | लो म्हा रा ऽ

३ सा प ध
निसांरेंगंरेंसांनिध धसांनिधपधप– ---मग रे–मप |
राऽऽऽऽऽऽ ऽऽऽऽऽऽजऽ ऽऽऽहोऽ जीऽम्हारी |

ध्रुवपद (चारताल)

लोचन रुत लाल···!

स्थायी (दुगुन)

० ३ ४ ×
– रे म –रे मप निप निसां –सांनि
ऽ लो ऽ ऽलो ऽच नऽ रुत ऽलाऽ

० २ ० ३
रेंनि ध प –पध सांधसां निध मरे –प मगरे
ऽल भए ऽप्या रीऽऽ ऽप तके ऽस मीऽऽ

४ × ० २
गनि सासा –नि सारे –म पनि पनि सां–
पजा ऽगे ऽमा ऽनो ऽकँ वल ऽखि लेऽ

०		३		४	
सांरें	नि॒ध	मगरे	गसा	–रे	मपनि॒प
उदै	ऽभ	एभाऽ	ऽन	ऽलो	ऽचनऽ

अंतरा (दुगुन)

×		०		२		०	
रें–	रें–	निनि	निनि	सांसां	–सां	नि॒प	–नि
ठाऽ	ड़ीऽ	ग्रह	कर	किवा	ऽड़	रंग	ऽभँ

३		४		×		०	
सांसां	रेंसां	रेंनि॒	धप	रें–	रें–	सांसां	नि॒प
वर	अप	नेद्वा	ऽर	जैऽ	सेऽ	घन	वाऽ

२		०		३		४	
निनि	सांसां	रेंनि॒	धप	धम	गरेग	सारे	मपनि॒प
दल	बिच	चम	कत	तर	ताऽऽ	नलो	ऽचनऽ

स्थायी (चौगुन)

०			३			४			×		
–	रे		म	प		नि॒––रे	मपनि॒प		निसां–सांनि॒		रेंनि॒धप
ऽ	लो		ऽ	च		नऽऽलो	ऽचनऽ		रुतऽलाऽ		ऽलभए

०			२			०		
–पधसांधसां		नि॒धमरे	–पमगरे		गनि॒सासा	–नि॒सारे		–मपनि॒
ऽप्याऽरीऽऽ		ऽपतके	ऽसमीऽऽ		पजाऽगे	ऽमाऽनो		ऽकँवल

३			४	
पनिसां–	सांरेंनि॒ध	मगरेगसा	–रेमपनि॒प	
ऽखिलेऽ	उदेऽभ	एभाऽऽन	ऽलोऽचनऽ	

अंतरा (चौगुन)

×			०			२	
रें–रें–	निनिनिनि		सांसां–सां	नि॒प–नि		सांसांरेंसां	रेंनि॒धप
ठाऽड़ीऽ	ग्रहकर		किवाऽड़	रंगऽभँ		वरअप	नेद्वाऽर
०		३			४		
रें–रें–	सांसांनि॒प	निनिसांसां		रेंनि॒धप	धमगरेग		सारेमपनि॒प
जैऽसेऽ	घनबाऽ	दलबिच		चमकत	तरताऽऽ		नलोऽचनऽ

स्थायी (तिगुन)

०		३		४	
–रेम	पनि॒प	निसां–	सांनिरेंनि॒	धप–	पधसांधसां
ऽलोऽ	चनऽ	रुतऽ	लाऽऽल	भएऽ	प्यारीऽऽ

×		०		२	
नि॒धम	रे–प	मगरेग	नि॒सासा	–नि॒सा	रे–म
ऽपत	केऽस	मीऽऽप	जाऽगे	ऽमाऽ	नोऽकँ

०		३		४	
पनि॒प	निसां–	सांरेंनि॒	धमगरे	गसा–	रेमपनि॒प
वलऽ	खिलेऽ	उदेऽ	भएभाऽ	ऽनऽ	लोऽचनऽ

अंतरा (तिगुन)

३		४		×	
रें–रें	–निनि	निनिसां	सां–सां	नि॒प–	निसांसां
ठाऽड़ी	ऽग्रह	करकि	वाऽड़	रंगऽ	भँवर

०		२		०	
रेंसांरें	नि॒धप	रें–रें	–सांसां	नि॒पनि	निसांसां
अपने	द्वाऽर	जैऽसे	ऽघन	बाऽद	लबिच

३		४	
रेंनिध	पधम	गरेगसा	रेमपनिप
चमक	ततर	ताऽऽन	लोऽचनऽ

स्थायी (छहगुन)

०		३		४		×		०	
–	रे	म	प	नि	प	नि	सां	–	–रेमपनिप
ऽ	लो	ऽ	च	न	ऽ	रु	त	ऽ	ऽलोऽचनऽ

२		०	
निसां–सांनिरेंनि	धप–पधसांधसां	निधमरे–प	मगरेगनिसासा
रुतऽलाऽऽल	भएऽप्याऽरीऽऽ	ऽपतकेऽस	मीऽऽपजाऽगे

३		४	
–निसारे–म	पनिपनिसां–	सांरेंनिधमगरे	गसा–रेमपनिप
ऽमाऽनोंऽकँ	वलऽखिलेऽ	उदेऽभएभाऽ	ऽनऽलोऽचनऽ

अंतरा (छहगुन)

२		०	
रें–रें–निनि	निनिसांसां–सां	निप–निसांसां	रेंसांरेंनिधप
ठाऽड़ीऽग्रह	करकिवाड़	रंगऽभँवर	अपनेद्वाऽर

३		४	
रें–रें–सांसां	निपनिनिसांसां	रेंनिधपधम	गरेगसारेमपनिप
जैऽसेऽघन	बाऽदलबिच	चमकततर	ताऽनलोऽचनऽ

राग देस (धमार)

ए अत धूम मचाई कन्हैया ने···!

स्थायी (दुगुन)

३				×				२	
रेग	सारे	म	प	नि	सां	–	सां	–	रेगसारे	मप
एऽ	ऽऽ	अ	त	धू	ऽ	ऽ	म	ऽ	एऽऽऽ	अत

०				३				×				
निसां	–सां	––		सांसां	रें–	नि	धपम	मसां	–नि	–ध	–म	गरे
धूऽ	ऽम	ऽऽ,		मचा	ऽऽ	ईऽ	ऽक	न्हैऽ	ऽया	ऽऽ	ऽने	ऽऽ

२		०			३			
निनि	धप	पप	धप	–ग	रेग	रेगसा	रेगसारे	मप
सब	सखि	यन	ऽके	ऽऽ	ऽसं	ऽऽग	एऽऽऽ	अत

अंतरा (दुगुन)

×				२		०		
मम	पनि	––	निसां –सां	निसां	सां–	नि–	पम	पनि
अबी	ऽर	ऽऽ	गुला ऽल	औऽ	रऽ	केऽ	ऽस	ररं

३				×					२	
निनि	सां–	रें–	––	निनि	–,	निसां	–सां	रें–	नि–	धप
गसं	गऽ	हैऽ	ऽऽ	कुम	ऽऽ	कुमा	पर	तऽ	हैंऽ	ऽऽ

०			३			
मसां	–नि	धध	मग	रेगसा	मरे	मप
रंऽ	ऽग	ऽऽ	केसं	ऽऽग	एऽ	अत

स्थायी (चौगुन)

३ ×
रेग॒ सारे ,म प | नि सां **रेगसारे मपनिसां –सां–,
एऽ ऽऽ अ त | धू ऽ **एऽऽऽ अतधूऽ ऽमऽ,

२ ०
सांसारें– नि॒धपम | मसां–नि॒ –धधम गरेनिनि
मचाऽऽ ईऽऽक | न्हैऽऽया ऽऽऽने ऽऽसब

३
धपपप धम–ग रेगरेगसा रेगसारेमप |
सखियन ऽकेऽऽ ऽसंऽऽग एऽऽऽअत |

अंतरा (चौगुन)

×
ममपनि ––निसां –सांनिसां सां–नि॒– पमपनि | २ निनिसां–
अबीऽर ऽऽगुला ऽलऔऽ रऽकेऽ सररं | गसंगऽ

रें––– | ० निनि–, निसांसांसां रें–नि– | ३ धपमसां –नि॒धध
हैऽऽऽ | कुमऽऽ कुमापर तऽहैंऽ | ऽऽरंऽ ऽगऽऽ

मगरेगसा मरेपप
केसंऽऽग एऽअत

राग तिलककामोद*

दोहा—प रि संवादी बादि हैं, चढ़त न धैवत गात।
वक्र रिखब सोरठहिं से, तिलककामोद सुहात।

—रागचन्द्रिकासार

वादी—रे
संवादी—प
समय—रात्रि का दूसरा प्रहर
आरोह—सा रे ग सा, रे म प ध म प, सां।
अवरोह—सां, प ध म ग, सा रे ग, सा नि़।
मुख्य अंग—प़ नि़ सा, रे ग, सा, रे प म ग, सा नि़।

देस राग के वर्णन में पाठकों का ध्यान खमाज ठाठ के दो वर्ग—पहला रे वादी और दूसरा ग वादी पर गया होगा। देस की तरह तिलककामोद को भी आचार्यों ने खमाज ठाठ के पहले वर्ग (रे वादी) में रखा है। आरोह में धैवत वर्जित होने के कारण इस राग की जाति षाडव-संपूर्ण मानी जाती है।

तिलककामोद की रचना देस और बिहाग, इन दो रागों के समन्वय से हुई है। यदि कोई नवीन विद्यार्थी पहले तिलककामोद सीखकर फिर बिहाग सीखे तो उससे बिहाग में तिलककामोद और तिलककामोद में बिहाग मिला देने की भूल हो जाना बहुत सम्भव है। यह स्वर-समुदाय क्वचित् परिवर्तन से दोनों ही रागों में आ सकता है—प़ नि़ सा, ग – सा। इस टुकड़े में यदि रे संयुक्त करके इसका रूप प नि़ सा रे ग सा, कर दिया जाए तो तिलककामोद स्पष्ट हो जाएगा। किंतु प – – नि़ – – सा, ग म ग – सा। यह रूप होने से बिहाग का बोध होगा। रे म प नि – सां का

---

* तिलककामोद में ऋषभ वादी मानना ठीक नहीं जँचता। इस राग में ऋषभ वादी होने पर वह महत्त्वपूर्ण विश्रांति-स्थान बन जाएगा, और फिर देस से बचाना बड़ा कठिन होगा। अतः कुछ विद्वान् वादी सा और संवादी प मानते हैं।

टुकड़ा देस और तिलककामोद, दोनों में ही दृष्टिगोचर होगा। तिलककामोद का अन्तरा प्रायः रे, म प नि, **सां**; इतने उठाव तक देस के अनुरूप है। इसके आगे **रें** पं मं गं, **सां रें** गं – **सां**, कहने से देस से भिन्नता दिखाई देने लगती है। इस राग के अन्तरे को समाप्त करते हुए प्रायः सा – – – प इस प्रकार से षड्ज से पंचम तक एक लंबी मीड़ ली जाती है। फिर ध म ग, सा रे ग – सा – नि़, प़ नि़ सा रे ग सा रे ग – – रे सा नि़ सा, कह देने से राग का रूप पूरा-पूरा छा जाता है। षड्ज से पंचमवाली मीड़ प्रायः देस में कभी नहीं आती। यदि कुशल गायक देस में उपर्युक्त मीड़ का प्रयोग कर भी देते हैं, तो अन्य रागवाचक स्वर-समुदायों को लाकर देस में तिलककामोद की छाया नहीं आने देते। अन्तरे का उठाव करते समय प्रायः म प ध म प नि – – **सां,** प म रे म प नि – – **सां**, ध ध प म रे म प नि – – **सां**, यह स्वर-समुदाय लिया जाता है। स्थायी के आलाप में प़ नि़ सा रे ग सा, यह टुकड़ा महत्त्वपूर्ण है, इसके आगे चलने पर रे प म ग, यह रूप अच्छा मालूम होता है। आरोह में धैवत या तो पूर्णतया वर्जित ही कर दिया जाता है, या फिर उसे अत्यन्त दुर्बल कर दिया जाता है।

तिलककामोद बहुत ही कर्णप्रिय राग है, किंतु स्वरूप वक्र होने के कारण कुछ कठिन हो गया है। इसी कारण यह राग अक्सर सुनने को नहीं मिलता। देस और बिहाग, दोनों ही शृंगाररस-प्रधान राग हैं तथा इसकी रचना बिहाग और देस के सुन्दर समन्वय से हुई है, अतः इसे भी शृंगाररसात्मक राग मानना चाहिए।

स्वर-विस्तार

स्थायी

रे नि़ नि़ ग

१. नि़ सा, सा (सा) नि़, प़ नि़ सा, प़ नि़ सा रे ग सा रे ग

रे प ग

– – रे सा नि़ सा, रे म ग, सा रे ग – – रे, सा नि़ सा।

२. सा रे ग सा रे ग – – रेसा नि़, प़ नि़ सा, प़ नि़ सा रे ग सा
रे ग – – रे सा नि़, प़ नि़, सा रे ग सा रे प म ग रे ग – रे
सा नि़, सा सा नि़ प़ नि़, सा रे ग सा रे ग – – रे सा नि़ सा,
सा रे ग सा रे म – ग रे ग – – रे सा नि़, म़ प़ नि़ सा रे ग,
सा रे प म ग रे ग – – रे सा नि़ सा।

३. प़ नि़ सा रे ग सा रे म ग रे ग – – रे सा नि़, नि़, नि़ – – प़
– – ध़ म़ प़ नि़ सा, नि़ सा रे ग रे सा रे ग – – रे सा नि़,
प़ ध़ म़ प़ नि़ सा रे ग सा रे ग – – रे सा नि़ सा।

४. नि़ सा रे म प – – – म (प) म ग, सा रे ग सा रे प म ग, सा
रे ग सा रे म प ध म ग, सा रे प म ग, सा रे म ग, सा रे ग
सा रे ग – – रे सा नि़, ध़ ध़ प़ म़ प़ नि़ सा रे ग सा रे प म ग
रे ग – – रे सा नि़ सा।

५. सा रे ग सा रे म प, प प म ग सा रे ग – – रे सा नि़, नि़ सा
रे म प ध म प – – – प़ नि़ सा रे ग, सा रे म प, ध ध प
म प म प ध – – प म ग, सा रे म प, म प ध म प, रे म
प ध म प ध प म ग, सा रे म ग म ग रे सा नि़, नि़ सा रे म

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

६. ग ग रे सा रे म प ध म प, प ध म प नि – –प –,
धपधपमम–––रेगरेसानि़, प़ नि़ सा रे ग सा रे म प ध म प
नि – –, नि (सां)– – प, धपधपमम––– रेगरेसानि़, नि़
सा रे म प ध म प सां – – प ध म ग, सा रे ग – – रे,
सा नि़ सा ।

७. नि़ सा रे म प ध म प नि, ध ध प म प नि, नि – – प,
धधपमगम – – – रेगरेसानि़ नि़ सा रे म प नि – – – सां प
ध म ग, सा रे ग – – रे सा नि़ सा ।

अंतरा

८. म प नि – – सां – – – – निसां, सां (सां) – प – – ध म प
नि सां – – – निसां, प नि सां रें नि सां – – – प – ध म ग,
सा रे म प ध म प नि – – सां – – – नि सां ।

९. म प ध म प नि – – सां – – – निसां, ध ध प म प नि सां रें
नि सां, नि सां रें नि सां (सां) – प प ध म ग सा रे ग सा रे

ग – – सा, सा रे म प ध म प नि – – – सां – – – – –
नि
(सां) – – प ।

१०. प म रे म प नि – – – सां – – – नि (सां), सां (सां) नि
ध
– – – प ध म प सां, प नि सां रें नि सां – – प, प नि सां
रें गं सां रें गं – – सां, नि सां रें नि सां (सां) – – प ध म ग,
सा रे ग – सा, नि़ सा रे म प ध म प नि सां रें नि सां ।

गं
११. प ध म प रे म प नि – – सां – – – – रें गं – (सां) – – –,
ध गं
नि सां रें नि सां – – – प ध म प सां, प नि सां रें गं सां रें मं
गं सां रें गं – – सां, नि सां रें रें सां नि सां – – प ध म प सां
ध
– – – प ध म ग, सा रे म प ध म प सां ।

ध
१२. ध ध प म रे म प नि – – – सां – – – नि सां – – – प ध म
प सां, रें नि सां रें गं, सां रें पं मं गं सां रें गं – – सां, प
ग ग
नि सां रें नि सां – – प ध म ग, सा रे प म ग सा रे ग – –
– सा, प़ नि़ सा रे ग सा रे म प ध म प नि सां रें नि सां ।

तानें (छोटा खयाल, तीनताल)

नीर-भरन कैसे जाऊँ···!

स्थायी

× २
१. पनि सारे गसा, रेप। गम सारे गसा निसा।

× २ ०
२. निसा रेसा पध पम। गरे, पम गरे निसा। पनि सांप पध पध

× २ ० ग
३. निसा रेम पध मप। निसां, पध पम गरे | निसा ग रेग प
नी रऽ भ

× २ ०
४. पनि सांरें निसां पध | पम गरे गरे निसा | निसा रेग रेग गप
जाऽ ऽऽ ऊँऽ सऽ | खीऽ रीऽ अऽ बऽ | नीऽ ऽऽ रऽ भऽ

३
म गरे निसा रेग |
र नऽ कैऽ सेऽ |

× २ ०
५. पनि सांरें गंरें निसां, | पध पम गरे निसा | पसां निसां प पध
जाऽ ऽऽ ऽऽ ऊँऽ | सऽ खीऽ अऽ बऽ | नीऽ ऽऽ र भऽ

३
पम गरे निसा रेग |
रऽ नऽ कैऽ सेऽ |

× २ ०
६. निसा रेम पनि सांरें। निसां पध पम गरे। सा– नी र भ

० ३ ×
७. निसा रेम पध मप। निसां पनि सांरें निसां। पसां निसां पध पध

२
गरे पम गरे नि़सा।

× २ ०
८. सारें सांनि, सानि पध | पध पम गरे सा– | पनि सारें निसां पध
जाऽ ऽऊँ ऽऽ, सऽ | खीऽ रीऽ अऽ बऽ | नीऽ ऽऽ रऽ भऽ

३
पम गरे मग रेसा |
रऽ ऽन कैऽ सेऽ |

० ३ ×
९. नि़सा रेग सा– रेम | पध म– पनि सारें | सां– निसां रेंगं सां–
नीऽ ऽऽ रऽ भऽ | रऽ नऽ कैऽ ऽऽ | सेऽ जाऽ ऽऽ ऊँऽ

२ ०
सांसां धप मग रेसा | पनि सांप प पध |
सऽ खीऽ अऽ बऽ | नीऽ ऽऽ र भऽ |

० ३ ×
१०. प़नि़ सारे गसा, रेम। पध पम, पनि सारें। निसां, गंरें निसां, पध

२ ०
पम गरे, पम गरे। नि़सा नी र भ।

× २ ०
११. सारे मप धध पम,। मप निसां रेंरें सांनि। पनि सारें गंगं रेंसां

३ × २
पनि सारें निसां, पध। मप निसां पध पम। गरे, पम गरे नि़सा

अंतरा

० ३
१२. पनि सारें सांनि सां–। पध पम गरे नि़सा।

० ३
१३. पनि सारें सारें निसां। पध पम गरे नि़सा।

× २ ०
१४. रेम पध, मप निसां, । पनि सांरें गंरें निसां । गंरें मंगं रेंगं निसां,

३ ×
रेंसां नि॒ध पम गरे । स ऐसो चं च ।

३ × २
१५. सांनि सांरें निसां, पध । मप निसां रेंगं निसां । रेंगं पंमं गंरें सांनि,

० ३
पनि सांरें सांनि॒ धप । मध पम गरे नि॒सा ।

ज्ञातव्य : अंतिम दो तानों में एक-एक बार सुन्दरता के लिए कोमल निषाद का प्रयोग हुआ है ।

छोटा खयाल (तीनताल)

स्थायी

०		सां		३	रे	नि॒	
सारेमप	नि(सां)--	पपधनि॒ध	(म)	ग--रे	सा	रेमगरे	
नीऽऽऽ	ऽऽऽऽ	रभऽऽऽ	र	नऽऽऽ	कै	सेऽऽऽ	
×			२				
नि॒	प॒	नि॒	सा	नि॒सारेग	सारेगरे	नि॒सा	
जा	ऽ	ऊँ	स	खीऽऽऽ	रीऽऽऽ	अब	
०			३	रे	नि॒		
सारेमप	निसारेंनि(सां)	प पसांनि॒ध	(म)--ग	ग--रे	सा	रेपमग	
नीऽऽऽ	ऽऽऽऽऽ	र भऽऽऽ	रऽऽऽ	नऽऽऽ	कै	सेऽऽऽ	
×			२		रे		
नि॒	प॒	नि॒	सा	नि॒सारेग	रेगपमग	ग--रे	नि॒सा
जा	ऽ	ऊँ	स	खीऽऽऽ	रोऽऽऽऽ	ऽऽऽऽ	अब

०			प	३			पम
*	रेम	रे	म	प	पधसांनिध		धप
*	डग	र	च	ल	तऽऽऽऽ		मोसे
×				२ध		रे	
*	रेम	प	धधपमप	मपध–(म)		ग– –रे	निसा
*	कर	त	राऽऽऽऽ	ऽऽऽऽ	र	ऽऽऽऽ	अब
०		नि		३		नि	
पनिसांरें	(सां)	प	पधनिध	(म)	रेमगरे	सा	रेमगरे
नीऽऽऽ	ऽ	र	भऽऽऽ	र	नऽऽऽ	कै	सेऽऽऽ
×				२			
निप– –	–	नि	सा	रेपमग	सारेगरे	नि	सा
जाऽऽऽ	ऽ	ऊँ	स	खीऽऽऽ	रीऽऽऽ	अ	ब

अंतरा

×				२				०				
		ग	ग	म	म	प						
*	मम	म	म	प	–,प	नि	नि	*	निसां	सां	सां	
*	ऐसो	च	च	ल	ऽ,च	प	ल	*	हट	न	ट	
३				×				२				
रेंनिसां–	सां	–	–	*	पनि	–सां	रें	*	सांरें	–,सांरें	सांरें,सांरें	
खऽऽऽ	ट	ऽ	ऽ	*	मान	ऽत	न	*	काहू	ऽ,कीऽ	ऽऽ,ऽऽ	

०				३			
गरें–	निसां	निसां,–		प	पनि	नि	–,नि
ऽऽ	बाऽ	तऽ	ऽ	ऽ	बिन	ती	ऽ,क
×				२			
सांनिसां	निसांनिसांरेंसां	निधप–	रेमप	सांसांनिध	पधम–	ग	सा
रतऽ	ऽऽऽऽऽऽ	मैंऽऽऽ	गइरे	हाऽऽऽ	ऽऽरऽ	अ	ब

नी ऽ र भा र न कै से

ध्रुवपद (चारताल)

राम-नाम सुमिरन करो···!

स्थायी (दुगुन)

×		०		२		०		
रेप	मग	–सा	सारे	मग	सानि़	नि़प़	नि़सा	
राऽ	मना	ऽम	सुमि	रन	क़रो	तन	कीत	
३		४		×		०		
सासा	रे–	गनि़	सा–	मम	म–	मग	मप	
पत	दूऽ	रक	रोऽ	तब	हीऽ	कछु	काऽ	
२		०		३		४		
पप	धम	रेप	मग	रेप	पग	रेरे	गरे	
मसु	फल	होऽ	वेगो	ऽते	हाऽ	ऽरो	ऽऽ	

अतरा (दुगुन)

×		०		२		०		
मम	पनि	–नि	सां–	निसां	–सां	नि–	निसां	
अज	ऽहूँ	ऽतू	काऽ	हेका	ऽहे	होऽ	तहै	
३		४		×		०		
–सां	–सां	धम	गरे	रे–	पम	गसा	सारे	
ऽअ	चेऽ	तअ	वऽ	वीऽ	तीजा	ऽत	बेऽ	
२		०		३		४		
मग	सासा	सासा	सांसां	–प	प–	धम	गरे	
ऽस	सब	अज	ऽहूँ	ऽसँ	भाऽ	ऽल	लेऽ	

स्थायी (चौगुन)

×		०		२	
रेपमग	–सासारे	मगसानि़	नि़प़नि़सा	सासारे–	गनि़सा–
राऽमना	ऽमसुमि	रनकरो	तनकीत	पतदूऽ	रकरोऽ

०		३		४	
ममम–	मगमप	पपधम	रेपमग	रेपप़ग	रेरेगरे
तबहीऽ	कछुकाऽ	मसुफल	होऽवेगो	ऽतेहाऽ	ऽरोऽऽ

अंतरा (चौगुन)

×		०		२	
ममपनि	–निसां–	निसां-सां	नि–निसां	–सांसां–	धमगरे
अजऽहूँ	ऽतूकाऽ	हेकाऽहे	होऽतहै	ऽअचेऽ	तअबऽ

०		३		४	
रे–पम	गसासारे	मगसासा	सासासांसां	–पप–	धमगरे
बीऽतीजा	ऽतबेऽ	ऽससब	अजऽहूँ	ऽसँभाऽ	ऽललेऽ

स्थायी (तिगुन)

३		४		×		०	
रेपम	ग–सा	सारेम	गसानि़	नि़पनि़	सासासा	रे–ग	नि़सा–
राऽम	नाऽम	सुमिर	नकरो	तनकी	तपत	दूऽर	करोऽ

२		०		३		४	
ममम	–मग	मपप	पधम	रेपम	गरेप़	प़गरे	रेगरे
तबही	ऽकछु	काऽम	सुफल़	होऽवे	गोऽति	हाऽऽ	रोऽऽ

अंतरा (तिगुन)

३		४			×	
ममप	नि–नि	सां–नि	सां–सां	नि–नि	सां–सां
अजऽ	हूँऽतू	काऽहे	काऽहे	होऽत	हैऽअ

०		२		०	
सां–ध	मगरे	रे–प	मगसा	सारेम	गसासा
चेऽत	ऽअब	बीऽती	जाऽत	बेऽऽ	ससब

३		४	
सासासां	सां–प	प–ध	मगरे
अजऽ	हूँऽसँ	भाऽऽ	ललेऽ

स्थायी (आड़ की दुगुन)

२		०	
रेपमग-सा	सारेमगसानि़	नि़पनि़सासासा	रे-गनि़सा-
राऽमनाऽम	सुमिरनकरो	तनकीतपत	दूऽरकरोऽ
३		४	
मममम-मग	मपपपधम	रेपमगरेप़	प़गरेरेगरे
तबहीऽकछु	काऽमसुफल	होऽवेगोऽति	हाऽऽरोऽऽ

अंतरा (आड़ की चौगुन)

२		०	
ममपनि-निसां	सां-निसां-सां	नि-निसां-सां	सां-धमगरे
अजऽहूँऽतू	काऽहेकाऽहे	होऽतहैऽअ	चेऽतअवऽ
३		४	
रे-पमगसा	सारेमगसासा	सासासांसां-प	प-धमगरे
बीऽतीजाऽत	बेऽऽससब	अजऽहूँऽसँ	भाऽललेऽ

तिलककामोद राग (धमार)

होरी मैं कैसे अब खेलूँ सखी, सैंया नाहीं आए···!

स्थायी (दुगुन)

३				×					२	
–	प़	,प़	नि़सा	रे-	पप	-ग	साग	रेग	सारे	सासा
ऽ	हो	ऽहो	रीमैं	कैसे	ऽसे	ऽअ	बखे	ऽऽ	लूँऽ	सखि
०				३						
रेसा		-नि़	नि़प़	-सा	रेग	सारे	नि़सा			
सैंया		ऽना	ऽहीं	ऽआ	ऽऽ	एहो	रीमैं			

अंतरा (दुगुन)

०			३				×			
मप	–नि	निनि	–सां	--	पनि	सांसां	रें–	मंगं	--	सांरें –गं
निस	ऽदि	नमैं	ऽका	ऽऽ	विर	हास	ताऽ	ऽवे	ऽऽ	पिया ऽऽ

२			०				३				
सांनिरें		सां–	पसां	–प	धम		गरेसा	रेग	सारे	निसा	
बिऽऽ		नऽ	भव	ऽन	ऽन		हिंऽभा	ऽऽ	वेहो	रीमैं	

स्थायी (चौगुन)

३					×					२		
–	प़	नि़	सा		रे	–	प	म	–	ग	–प़नि़सा	
ऽ	हो	री	मैं		कै	ऽ	ऽ	से	ऽ	अ	ऽहोरीमैं	

०				३				
रे–पम	–गसाग	रेगसारे		सासारेसा	–नि़नि़प़	–सारेग	सारेनि़सा	
कैऽऽसे	ऽअबखे	ऽऽलूँऽ		सखिसैंया	ऽनाऽहीं	ऽआऽऽ	एहोरीमैं	

अंतरा (चौगुन)

×					२				०	
म	प	–**मप	–निनिनि		–सां--		पनिसांसां		रें–मंगं	
नि	स	ऽ**निस	ऽदिनमैं		ऽकाऽऽ		विरहास		ताऽऽवे	

		३				
--सांरें	गंसांनिरें	सां–पसां	–पधम	गरेसारेग	सारेनि़सा	
ऽऽपिया	ऽऽबिऽऽ	नऽभव	ऽनऽन	हिंऽभाऽऽ	वेहोरीमैं	

राग कालिंगड़ा

तीवर हैं नि ग दो जहाँ, कोमल ध म रे तीन।
ध-ग वादी-संवादि तें, कालिंगड़ा कह दीन॥

—रागचंद्रिकासार

वादी—ध़
संवादी—ग
समय—रात्रि का अंतिम प्रहर।
आरोह—सा रे़ ग म, प ध़ नि सां।
अवरोह—सां नि ध़ प, म ग रे़ सा।
मुख्य अंग—ध़ प, ग म ग, नि़, सा रे़ ग म।

इस राग की गणना प्रात:कालीन संधिप्रकाश रागों के अंतर्गत है। भैरव राग के स्वरों में विश्रांति-स्थान बदलकर तथा * रे़ के स्थान पर गांधार संवादी बनाकर इस राग की रचना बड़े कौशल से की गई है। भैरव के स्वरों से मैत्री स्थापित करते हुए जिस समय गांधार अपने पूर्ण आवेश के साथ प्रयुक्त होता है, तब राग में विलक्षण वैचित्र्य उत्पन्न होता है। कोमल ऋषभ का केवल स्पर्श-मात्र करते हुए सदैव गांधार का प्राबल्य ही इष्ट होना चाहिए। इस राग का मुख्य आलाप प्राय: निम्नलिखित स्वर-समुदाय को आधार-भूत मानकर किया जाता है :—

सा रे़ नि़ ऽ ऽ ऽ सा रे़ ग ऽ ऽ ऽ म, ग म ग म प, प ध़ प ध़ ऽ ऽ म, म प ध़ प ग म ग ऽ ऽ ऽ म ग रे़ सा, सा रे़ नि़ ऽ ऽ ऽ सा रे़ ग ऽ ऽ ऽ म, अंतरे का उठान भी विशिष्ट स्वर-समुदाय से किया जाता है। इस राग के अंतरे में प्राय: प ध़ प ध़ नि ऽ ऽ ऽ सां, सां रें़ सां रें़ नि ऽ ऽ सां, यह स्वर-समुदाय दृष्टिगोचर होगा। आचार्य भातखंडे जी ने क्रमिक पुस्तक, तृतीय भाग में कालिंगड़ा राग की

* भैरव राग में धैवत (कोमल) वादी तथा ऋषभ (कोमल) संवादी हैं, शेष बातें कालिंगड़ा के समान हैं।

जितनी चीजें दी हैं, प्रायः उन सभी चीजों के अंतरे की पहली पंक्ति यही है। इस राग के कुछ विशिष्ट स्वर परज राग में भी ज्यों-के-त्यों दिखाई देंगे। जैसे—पूर्वांग में ध॒ प ऽ ऽ म ग, यह अंग तथा इसके आगे निसां ऽ ऽ नि ध॒ प, यह स्वर-समुदाय दोनों ही रागों में समान (Common) हैं।

अंतरे का रूप भी कुछ साधारण भेद के अतिरिक्त समान ही दिखाई देगा, सां रें॒ सां रें॒ नि ऽ ऽ सां (कालिंगड़ा) तथा सां रें॒ सां रें॒ नि ध नि (परज) में कुछ विशेष अंतर नहीं है। अतः परज में कालिंगड़ा अथवा कालिंगड़ा में परज का आविर्भाव और तिरोभाव का चमत्कार बड़ा ही आकर्षक होता है। परज का म॑ प ध॒ प, ग म ग, कड़ी मध्यम के साथ का यह स्वर-समुदाय दोनों रागों की विभिन्नता इंगित कर देता है।

*कालिंगड़ा में ऋषभ और धैवत पर आंदोलन नहीं होना चाहिए, अन्यथा भैरव की भ्रांति होना शक्य है।

प्रातःकालीन संधिप्रकाश राग होने के कारण इसमें शांत रस का प्राधान्य है। यह समय वस्तुतः इतना मनोहारी होता है कि हृदय बरबस उस सर्वशक्तिमान् के चरणों में तल्लीन हो जाता है। प्रकृति के अनुपम सौंदर्य से प्रभावित होकर मानव-हृदय उससे रागात्मक संबंध स्थापित कर लेता है और फिर उसी रंग में रँग उठता है। प्राकृतिक सौंदर्य की यह अनुमति भी हृदय में एक विलक्षण रस की सृष्टि करती है, जिसका संबंध नव-रस में परिगणित भावों से लेश-मात्र भी नहीं है। हाँ, उद्दीपन की दृष्टि से इसे शृंगार-रस के अंतर्गत स्वीकार कर लिया जाए, तो बात दूसरी है। पर, क्या प्रकृति अपने स्वतंत्र-स्वच्छंद रूप में आह्लादकारिणी नहीं है! प्राकृतिक सौंदर्य की अभिव्यंजक +'अब होने लगो परभात सखी' नामक चीज वस्तुतः बड़ी मार्मिक है। आचार्य भातखंडे जी ने बड़े सूक्ष्म विचार से इसे अपनी पुस्तक में रखा है।

---

* संभव है, इस राग का संबंध प्राचीन कलिंग देश से हो और इसी कारण इसका नाम कालिंगड़ा पड़ा हो।

+ देखिए हिं० सं० प० क्र० पु० मालिका, भाग ३, पृष्ठ ३२७, चतुर्थ संस्करण।

SRI RAMAKRISHNA ASHRAMA
LIBRARY SRINAGAR
Accession No- 3056
Date ... 11.4.1982

स्वर-विस्तार

स्थायी

१. नि़ – – – सारेग – – – म, ग म ग म प – – – ग म ग,
प
ग म प ग म ग, म ग रे सा, नि़ – – – सारेग – – – म।

२. सा रे नि़, सा रे ग – – – म, ग म प – – ग म ग, ग म प
प
ग म ध़ प – – म, म प ध़ प ग म ग, ग ग प ग म ग, रे सा,
नि़ – – सा रे ग – – म।

३. सा रे ग – – म, ग म प ग म ध़ प, प ध़ प ध़ – म, म प
नि़
ध़ प ग म ग, ग म प ध़ प, प ध़ प म ग म ग, ग म प ध़
प
म प – – ग म ग, ग प म ग रे सा, नि़ – – सा रे ग –
– म – – –।

४. नि़ सा ग म प ग म ध़ प, ग म प ध़ प ध़ मपप मपध़प ग म ग,
नि़
ग म प ध़ प, ग म प ग म ध़ प, ग म प ध़ नि़ – – ध़ प,
नि़ म ग
म प ध़ प, ग म ग, ग म ध़ प प म म ग ग रे सा, नि़ –
– – सारेग – – – म।

५. सा ग म प ग म ध प – – – म प ध़ प ग म ग, ग म ग म
नि़
प ध़ प, प ध़ प ध़ नि़ ध़ प, ध़ ध़ प म प ग म ग, ग म प
ध़ म प म प, प ध़ प ध़ सां नि़ ध़ प, म प ध़ प ग म ग,
ग म प प म ग रे सा, नि़ – सा रे ग – – म – –।

६. सा ग म प ग म प ध़ म प म ध़ प – – म, म प ध़ प ग म ग, नि़ रें़ प ग म प ध़ प, प ध़ प ध़ सां सां नि ध़ प, म प नि़ ध़ ध़ प ग म ग, ग म ग म प ध़ नि सां, नि रें़ सां नि ध़ प, म प ध़ प ग म ग, ग म ध़ प म ग रे़ सा रे़ रे़ सा नि़, सा रे़ ग – – म।

अंतरा

७. प ध़ प ध़ नि – – – सां – – – नि रें़ सां नि ध़ प, म प ध़ प नि ग म ग, म ग रे़ सा, ग म प ध़ नि – सां रें़ (सां)।

८. नि सां नि ध़ प ध़ नि – – सां – – निसां, सां रें़ सां रें़ नि सां ध़ प, प ध़ प ध़ रें़ सां नि ध़ प, प ध़ नि़ नि़ ध़ प ध़ प ग म ग, ग म प म ग रे़ सा, ग म प ध़ नि सां रें़ सां।

९. सां रें़ सां रें़ नि सां नि ध़ प ध़ म प ध़ नि – – सां – – –, सां रें़ सां रें़ नि सां सां गं – – मं गं रें़ सां, नि सां रें़ नि सां नि ध़ प, म प ध़ नि़ ध़ प म प ध़ प प ग म ग, ग म ग प म ग रे़ सा, नि़ सा ग म प – ग म प ध़ प ध़ म प ध़ नि – – सां।

१०. ग म प ध़ नि सां रें़ सां, सां रें़ सां रें़ नि सां नि ध़ प ध़ सां, प ध़ प ध़ सां नि ध़ प, प ध़ प ध़ नि सां गं रें़ सां, सां रें़ सां रें़ नि सां नि ध़ प, प ध़ प ध़ रें़ रें़ सां नि ध़ प, म प ध़ प ग म ग, ग म प ध़ नि सां नि ध़ प, प ध़ नि ध़ प, म प ध़ प ग म ग, म ग रे़ सा, ग म प ध़ नि सां रें़ सां।

तानें (छोटा खयाल)

गगरिया मैं कैसे ले घर जाऊँ···!

स्थायी

× २ ०
१. सागमपगमधुप | मग रेसा ग म | प पधु निसां सांनि
ग ग | रि याऽ ऽऽ मैंऽ

३
धु पधु म –
कै ऽऽ से ऽ

× २ ०
२. गमपधु पधु मप | मग रेग सां नि | धुनि (सां) – नि
ग ग | रिऽ या ऽ मैं

३
धु पधु म –
कै ऽऽ से ऽ

× २ ०
३. गमपधु सांनिधुप | मग रेसा ग म | प पधु रें सांनि
ग ग | रि याऽ ऽ मैंऽ

३
धु पधु म –
कै ऽऽ से ऽ

× २ ०
४. पधु पमपमगम | प पधुप प धु | रेंसां (सां) – नि
लेऽ ऽघ ऽऽ रऽ | जा ऊँऽऽ ग ग | रिऽ या ऽ मैं

३ × २
धु पधु म – | धुनि सांनि धुप मप | म ग नि सां
कै ऽऽ से ऽ | लेऽ ऽऽ घऽ रऽ | जा ऊँ ग ग

०
रें (सां) – नि
रि या ऽ मैं

× २ ०
५. पध् सांरें सांनि धुप | मग रेसा म म | धु पध् रें सांनि
ग ग | रि याऽ ऽ मैंऽ

३ × २
धु प म – | सांरें सांनि सांनि धुनिधु | प पध् ग म
कै ऽ से ऽ | लेऽ ऽघ ऽऽ र ऽऽ | जा ऽऊँ ग ग

० ३ ×
६. साग मप, गम पध्, । मप धुप, गम ग– । गम पध् पध्, मप

२ ० ३
धुनि सांरें सांनि धुप | पधु पध् रें सांनि | धु पध् म –
गऽ गऽ | रिऽ याऽ ऽ मैंऽ | कै ऽऽ सेऽ ऽ

× २ ०
सांरें सांनि धुनि धुप | म ग नि सां | रें (सां) – नि
लेऽ ऽऽ घऽ रऽ | जा ऊँ ग ग | रि या ऽ मैं

० ३ ×
७. गम धुप मग पधु | सांनि धुप निसां रेंसां | निधु पधु सांनि धुप
गऽ गऽ रिऽ याऽ | ऽऽ मैंऽ कैंऽ ऽऽ | सेऽ लेऽ ऽऽ घऽ

२ ०
मप म ग गम | प पधु पधु सांरेंनि
रऽ जा ऊँ गग | रि याऽ ऽऽ ऽमैंऽ

० ३ ×
८. धुप धुप मग सांनि | सांनि धुप रेंसां रेंसां | निधु मंगं मंगं रेंसां
गऽ गऽ रिऽ याऽ | ऽऽ मैंऽ कैंऽ ऽऽ | सेऽ लेऽ ऽऽ ऽऽ

२ ०
निरें सांनि धुप | पधु सां – नि
घऽ रऽ जाऊँ | गग रि ऽ मैं

० ३ ×
९. पध़ सांनि धुप,निसां। रेंसां निध़ पम, पध़ । सांनि धुप, गम धुप

२ ०
मग रेसा ग म | प पध़ निसां रेंसां |
ग ग | रि याऽ ऽऽ ऽमैं |

अंतरा

× २ ०
१०. धुनि सारें सांनि धुप | मप धुप गम ग– | गम पध़ प ध़
साऽ ऽऽ स बु

३
नि – सां सां |
री ऽ मो री |

× २
११. सारें सारें निसां निध़ । पध़ पम गम ग– ।

० ३ ×
१२. धुनि सारें सांनि धुप । मप धुनि सांनि धुप । मप धुनि धुप, मप

२
धुप मप गम ग– ।

० ३ ×
१३. सारें सारें निसां निध़ । पध़ निसां धुनि सां–। धुनि सारें सारें सांनि

२
धुनि धुप गम ग– ।

० ३ ×
१४. सारें मंगं रेंसां, निसां। रेंसां निध़, पध़ सांनि। धुप, गम धुप मग

२ ०
रेसा, पध़ निसां रेंसां। निसां सा स बु ।

छोटा खयाल (तीनताल)

स्थायी

२				०				३			
					नि				नि		
	सां	नि	ध़नि	(सां)	–	नि	ध़	प	म	–
	ग	ग	रिऽ	याऽ	ऽ	मैं	कै	ऽ	से	ऽ

×				२				०		रें	
मप	ध़प	ग	म	ग	ग,	सां	नि	ध़प	पध़	निसां	नि
लेऽ	ऽऽ	घ	र	जा	ऊँ,	ग	ग	रिऽ	याऽ	ऽऽ	मैं

३				×				२			
(ध़)	–प	म	–	पनि	ध़प	ग	म	ग	ग,	प	प
कै	ऽऽ	से	ऽ	लेऽ	ऽऽ	घ	र	जा	ऊँ	ग	ग

०				३				×			
ध़	पध़	रें	सांनि	ध़	प	म	–	मपध़	पध़	म	पध़प
रि	याऽ	ऽ	मैंऽ	कै	ऽ	से	ऽ	लेऽऽ	ऽऽ	घ	रऽऽ

२				०				३			
म	ग,	ग	म	प	पध़	पध़	रेंसांनि	ध़	प	म	–
जा	ऊँ,	ग	ग	रि	याऽ	ऽऽ	ऽमैंऽ	कै	ऽ	से	ऽ

×				२				०			
पनि	ध़प	ग	म	ग	–	–	ग	नि़	सा	ग	म
लेऽ	ऽऽ	घ	र	जा	ऽ	ऽ	ऊँ	बा	ऽ	ट	च

३				×				२			
प	ध़	नि	सां	*	ध़नि	सां	रें	(सां)	नि	ध़	प
ल	त	मो	हे	*	रोक	त	क	न्हा	ऽ	ई	ऽ

०				३				×			
ग	म	ग	म	प	ध़	नि	सां	ध़	रें	सां	रें
बा	ऽ	ट	च	ल	त	मो	हे	रो	क	त	क

२	०	३
सां नि, ध म	मप पध निसां नि	ध पध (म) –
न्हा ई, ग ग	रिऽ याऽ ऽऽ मैं	कै ऽऽ से ऽ
×	२	०
मध पध म पधप	म ग, ग म	प पध निसां रेंसां
लेऽ ऽऽ घ रऽऽ	जा ऊँ, ग ग	रि याऽ ऽऽ ऽमैं
३	×	२
ध प म –	गम धप ग म	ग ग सां नि
कै ऽ से ऽ	लेऽ ऽऽ घ र	जा ऊँ ग ग

अंतरा

०	३	×
गम पध प ध	नि – सां सां	* सांरें सां रें
साऽ ऽऽ स बु	री ऽ मो री	* नन द ह
२	०	३
नि – सां –	प पध म प	पध नि सां सां
ठी ऽ ली ऽ	ऽ साऽ स बु	रीऽ ऽ मो री
×	२	०
* धरें सां रें	नि नि सां –	निरें सांनि धप पध
* नन द ह	ठी ऽ ली ऽ	साऽ ऽऽ सऽ बुऽ
३	×	२
नि – सां (सां)	–नि सांरें सां रें	सांनि धनि सां –
री ऽ मो री	ऽऽ नन द ह	ठीऽ ऽऽ ली ऽ

०				३				×			
				नि							
* सांनि	सां	रें	(सां)	–नि	ध	प	पध	निसां	रेंरें	सांनि	
* देव	रा	क	रे	ऽऽ	ल	र	कई	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	

२				०				३			
								नि			
धप	मप	गम	प	* धनि	सां	रें	(सां)	–नि	ध	प	
याँऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽ	* देव	रा	क	रे	ऽऽ	ल	र	

×				२				०			
पध	मप	धनि	सांरें	सांनि	धप	म	म	मप	पध	रें	सांनि
कई	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	याँऽ	ऽऽ	ग	ग	रिऽ	याऽ	ऽ	मैंऽ

३				×				२			
ध	पध	म	–	गमप	निधप	ग	म	ग	ग,	सां	नि
कैऽ	ऽऽ	से	ऽ	लेऽऽ	ऽऽऽ	घ	र	जा	ऊँ,	ग	ग

०				३				×			
धप	पध	निसां	सांनि	ध	पध	म	–	गम	धप	ग	म
रिऽ	याऽ	ऽऽ	मैंऽ	कैऽ	ऽऽ	से	ऽ	लेऽ	ऽऽ	घ	र

२			
ग	ग,	सां	नि
जा	ऊँ,	ग	ग

राग श्री

कोमल रि ध, तीवर निगम, प रि संवादी वादि।
ध ग बरजे आरोहि में, यह श्री राग अनादि॥

—रागचंद्रिकासार

वादी—रे̲
संवादी—प
समय—सूर्यास्त
आरोह—सा, रे̲ रे̲, सा, रे̲, म॑ प, निसां।
अवरोह—सां नि ध̲, प, म॑ ग रे̲, ग रे̲ रे̲ सा।
मुख्य अंग—सा, रे̲ रे̲, सा, प, म॑ ग रे̲, ग रे̲ रे̲, सा।

श्री राग प्राचीन छह रागों में से एक है। इसकी प्रकृति बड़ी गंभीर है, अतः विलंबित लय में यह राग विशेष खिलता है। सायंकाल का और कोई भी राग इसका समप्राकृतिक नहीं है। अपने समय का यह एक निराला राग है। इसी से सायंकालीन रागों में इसका स्वतंत्र स्वरूप शीघ्र ही परिलक्षित हो जाता है। इस राग में यदि गांधार कोमल कर दिया जाए, तो कुछ-कुछ मुलतानी का स्वरूप दिखाई देने लगेगा। कठिन होने के कारण ही यह राग कम सुनने में आता है और इसी कारण यह विशेष लोकप्रिय भी नहीं हो सका है। केवल मार्मिक श्रोता ही इसके आंतरिक सौंदर्य को समझ सकते हैं। स्त्रियाँ प्रायः इस राग को पसंद नहीं करतीं।

श्री राग में सबसे महत्त्वपूर्ण बात कोमल ऋषभ का दर्शाना है। यदि कोमल ऋषभ को गांधार के कण के साथ कहा जाए तो ऋषभ अपने उचित स्थान पर आपसे आप लगने लगेगा। सच पूछिए तो बिना गांधार का कण दिए इस राग में ऋषभ लगाया ही नहीं जा सकता। ऋषभ के विषय में दूसरी महत्त्वपूर्ण बात है, उसकी पुनरावृत्ति। अर्थात् प्रायः ऋषभ दो बार कहा जाता है। केवल एक बार कहने से ऋषभ का माधुर्य स्पष्ट नहीं होता, इस कारण

सा ग रे̲ – सा, यह रूप कम, परंतु सा ग रे̲ ग रे̲ – सा, यह रूप

अक्सर दिखाई देगा। पंचम तक पहुँचने के लिए या तो मध्यम पर

विश्रांति देकर ग रे – मं – – – – प, यह रूप लेना पड़ता है; या

ग ग रे ग ग

फिर रे – रे – प – – – – रे – रे – सा, यह रूप लेना पड़ता है। ऐसी अवस्था में पंचम पर ऋषभ का कण देना बड़ा उपयोगी होता है। उपर्युक्त स्वर-समुदाय में पाठकों को ऋषभ और पंचम की संगति दिखाई देगी। पंचम के आगे और पीछे, दोनों ओर ऋषभ रख देने से राग की रंजकता कुछ और ही हो जाती है। श्री राग का यह अंश बड़ा ही मार्मिक है। षड्ज से मिलते समय मं प नि, यह रूप लेना पड़ता है, क्योंकि आरोह में गांधार और धैवत वर्जित होने से यह औडुव-संपूर्ण जाति का राग है। परंतु नवीन विद्यार्थियों को यह जगह कुछ कठिन प्रतीत होती है। मं प नि के स्थान पर उनसे प्रायः मं ध़ नि, कहने की भूल हो जाया करती है। इस राग में पंचम सीधा न कहकर (प) इस प्रकार से कहना अधिक सुन्दर प्रतीत होता है।

कालिंगड़ा को प्रातःकालीन संधिप्रकाश राग बताते हुए हमने पाठकों का ध्यान सूर्योदय के प्राकृतिक सौंदर्य की ओर आकर्षित किया था। श्री राग सायंकालीन प्राकृतिक शोभा का परिचायक है। प्रकृति नटी के खेल कैसे हृदयहारी हैं; परंतु इस सौंदर्य को देखने के लिए सरस हृदय की आवश्यकता है। भारतीय जीवन रहा भी कुछ ऐसा ही है। ब्रह्मचर्य, वानप्रस्थ तथा संन्यास-जीवन का प्रायः तीन चौथाई भाग प्रकृति के क्रीड़ा-स्थान को देखते ही व्यतीत होता है। घने जंगलों में किसी पर्वतीय प्रदेश में सरिता के किनारे एक साधारण-सी झोंपड़ी और उसी में जीवनयापन! सच्चे कलाकार को और चाहिए ही क्या! मानो वह संसार से बहुत दूर भाग जाना चाहता हो। उमर खैयाम ने अपनी एक रुबाई में कहा है :—

इस तरु-तले कहीं खाने को रोटी का टुकड़ा हो एक।
पीने को मधु-पात्र पूर्ण हो, करने को हो काव्य विवेक॥
तिसपर इस मन्नाटे में तुम, बैठ बगल में गाती हो।
तो नंदन-सम इसी विपिन में, मुझे स्वर्ग का हो अभिषेक॥

परंतु यह तो एक फारसी चित्र है। भारतीय जीवन मधु-पात्र को नहीं चाहता, उसका नशा तो इस नकली नशे से कहीं अधिक गहरा होता है। अपने आराध्य का ध्यान कैसा सुरीला नशा है और फिर उसी उमंग में 'स्वान्तः सुखाय' प्रसूत होनेवाला संगीत ही वास्तविक संगीत है।

किंतु तट पर बिछी हुई भव्य चाँदनी, पक्षियों का कलरव, वृक्षावली का अपनी ही मस्ती में झूम उठना, घनी अमराइयों का अंतराल कितने हृदय अपनी ओर खींचता है! प्रातःकाल जब उषा अपनी गुलाबी साड़ी में मुँह छिपाती हुई मुस्करा उठती है, तब कितने हृदय उसे देखकर कृतार्थ हो जाते हैं! और, सायंकाल में चित्र खींचते-खींचते थककर प्रकृति अपने सारे रंगों को पश्चिम दिशा में बिखेरकर जब विश्राम लेने लगती है तो अपने सांसारिक धंधों को छोड़कर कितने मनुष्यों को इस छवि-राशि को देखने की फुर्सत मिलती है! इस सौंदर्य को देखने के लिए चाहिए, भावुक हृदय और कलाकार के सच्चे नेत्र!

कलाकार दृश्यों का निरीक्षण सूक्ष्मता से करके सहृदयता तथा कलापूर्ण भावुकता से उसका प्रत्यक्षीकरण कराने में तल्लीन हो जाता है! उसकी आँखों से प्रकृति का वह नयनाभिराम स्वरूप छिप नहीं सकता। भारतीय संगीत के संधिप्रकाशकालीन रागों का यही मनोवैज्ञानिक रहस्य है। किंतु हमारे यहाँ जिस प्रकार वीररसात्मक चीजों का अभाव है, उसी प्रकार प्रकृति-सौंदर्य को व्यक्त करनेवाली चीजों की भी भारी कमी है।

स्वर-विस्तार

स्थायी

नि़ ग ग ग ध
१. सा – – रे रे – सा, रे मं – – प – – मंप, प(प) – मंग रे

ग ग प ग
– –, रे रे प – – रे रे – सा।

नि़ ग ग म़
२. सा – – रे़ रे़ – मं – – – ग रे़ – रे़ – सा, रे़ नि़ ध़ – प़, प़
नि़ – – सा – – रे़ रे़ सा, रे़ रे़ प – – रे़ रे़ मं – ग रे़ – रे़ – सा।

नि़ ग ग ग रे़
३. सा रे़ – मं – – प ध़ (प), मंप मंप मं पध़ मं ग रे़ – रे़ – प,
मं ध़ प मंप ध़ ध़ प मं प – मं ग रे़ – रे़ – प – रे़ – रे़ – सा।

ग ग ग ग
४. ग ग रे़ सा रे़ मं – – प – – मं ध़ प, मं प ध़ मं ग रे़ – रे़ – प,
ग ग ग ग
रे़ मं प ध़ (प) – – मं ग रे़, रे़ – रे़ – प – रे़ – रे़ – सा।

ग ग ग ग
५. सा – रे़ – रे़ – प – – – रे़ – मं प ध़ (प) ध़ ध़ प मं प मं ग रे़
ग घ घ
– रे़ – प – – – मं ध़ प, मं प नि नि ध़ प, मं प ध़ मं (प)
ग ग ग ग
मं ग रे़, रे़ – रे़ – प – – – रे़ – रे़ – सा।

ग ग
६. मं मं ग रे़ – रे़ – प – – मं ध़ प – – नि ध़ प, मं प ध़ मं प
प घ ग ग रे़
नि, नि ध़ प, मं प नि नि ध़ प, मं प ध़ मं ग रे़ – रे़ – प –
ग ग
रे़ – रे़ – सा।

नि रें
७. सा रे़ मं प ध़ मं प नि – – सां – – नि सां, सां सां नि ध़ प,
घ़
नि नि प नि सां नि ध़ प, मं प नि नि ध़ प, मं प ध़ ध़ प मं
ग ग ग ग
प मं ग रे़, रे़ – रे़ – प – – – रे़ – रे़ – सा।

अंतरा

८. मं प ध़ मं प नि – – सां – – – नि सां, नि सां रें नि (सां) नि
ध़ प, मं प ध़ मं ग रे – रे – प – मं ध़ प सां।

९. मं प ध़ मं प नि – – सां – – – नि रें सां, नि गं गं
सां रें – रें – सां,
नि सां रें रें सां नि सां नि ध़ प, मं प नि – रें नि ध़ प, मं प
रें
नि सां नि ध़ प, मं प ध़ मं प नि – सां – – निसां।

१०. मं प ध़ ध़ प मं प नि – – सां – – – निसां, गं गं
सां, – रें – रें
मं गं
– सां, नि सां गं – रें – रें – सां, नि – – रें नि ध़ प, मं प
ग ग म
नि नि प नि सां नि ध़ प, मं प ध़ मं ग रे – रे – प – ध़ प सां।

११. सां नि ध़ प मं ध़ मं ग सां, सां रें – रें – सां, नि सां गं गं रें सां,
रें सां नि सां नि ध़ प, ध़ ध़ प मं ग रे – रे – प – ध़ मं प सां
– – नि सां।

तानें (बड़ा खयाल, तिलवाड़ा)

साँझ भई घर आवो रे तुम आवो···!

०

१. नि़सागगरेसा,नि़सा पपमंगरेसा,सारे मंपनिनिधपमंग
३
रेसा,सारेमंपनिसां निधपमंगरेसा– सारेमंपनिसांरेंसां
निधपमंगरेसा– रेमंपमंप–ध़–
साँऽऽऽझऽभऽ

२. २ सारेमपनिसांरेंसां निधपमगरेसा– सारेमपनिसांगंगं
रेंसांनिधपमगरे ३ सा–,सारेमपनिसां पंपंमंगंरेंसांनिध पमगरेगरेसा–
रेमपमप–ध–
साँऽऽऽझऽभऽ |

३. ० सारेमपधपमप निधपमपनिसांनि धप,मपनिसांरेंसां
नधपमपनिसांगं ३ रेंसांनिधपमपनि सांपंपंमंगंरेंसांनि
धपमगरेगरेसा पमपध |
साँऽझभ |

४. २ निसांगंगरेंसांनिसां पंपंमंगंसांनिसां गंगंरेंसांनिसांरेंरें
सांनिधपमपनिसां ० रेंसांनिधपमपनि सांनिधपमगरेसा
सारेमपधपमप निसांरेंसांनिसांगंरें ३ सांनिधपनिधपमं
धपमगपमगरे सा–,सारेमपनिनि ध–प–पमपध
साँऽझभ

५. २ रेमपधप––– मपनिधसांनिधप मपनिसांरेंसांनिसां
गरेंसांनिधपमप ० निसांरेंसांनिधपमं पनिसांनिधपमप
निधपमगरेसा–. सारेमपधपमप |
साँऽझभ |

२
६. पमधुपमगरेसा पमधुपनिधुपम गरेसा–,पमधुप
निधुपमपनिसांनि ०सांगंरेंसांनिधुपम पनिसांरेंसांनिधुप
३
मपधुपमगरेसा सारेमपधुधुपम मपनिसांरेंरेंसांनि
मपनिसांगंगंरेंसां निधुपमगरेसा– पमपधु
साँऽझभ

२
७. पमपधुपमपनि सांनिसारेंसांनिसां– निसांपंपंमंगंरेंसां
०
निसांगंरेंसांनिसारेंरें सांनिधुपमपनिसां रेंरेंसांनिधुपमप
३
निनिधुपमगरेसा गगरे,मंमंग,पप म,धुधुप,निनिध,सां
सांनि,रेंरेंसां,गंगंरें सांनिधुपमगरेस । रेमपमप–पधु
साँऽऽऽऽझभ

२
८. सांनिधुपमगरेसा निरेंसांनिधुपमग रेसा,गंगंरेंसांनिधु
०
पमगरेसा–,पंपं मंगंरेंसांनिधुपम पनिसांरेंसांनिधुप
३
मपनिसांरेंसांनिधु पमपनिसांनिधुप सांरेंसां,निसांनि,धुनि
धु,पधुप,मप,म,ग मंग,रेगरे,सारेसा, प–म––पधु–
साँऽऽझऽभऽ

बोल-आलाप और बोल-तानें—

बड़ा खयाल (तिलवाड़ा)

साँझ भई आवो रे तुम आवो···!

स्थायी

२ ०
गग
१. सारेमं-प-ध़- (प) - मंपध़-मं-ग- | रेरेसा- पपमंपध़-
साँऽऽऽझऽभऽ ई ऽ आऽऽऽवोऽऽऽ | ऽऽरेऽ तुमआऽऽऽ

रें ३
(प) मंपनिसां | निध़प- मंपध़-मं-गरे गरेसा- सारेमं-पध़-
वो हरिगुन | नीऽऽके गाऽऽऽयऽसुऽ नाऽवोऽ साँऽऽऽझऽभऽ

× २ ग ग ०
२. * * * रेमंपमंप-ध़- | (प) -मंपध़-मंग रेरेप- | --पममं
* * * साँऽऽऽझऽभऽ | ईऽ आऽऽऽवोऽ ऽऽरेऽ | ऽऽतुमऽ

३
गंगं
पनिसांनिध़प - मंपनिसां | रेंरेंसां- निरेंसांनिध़प मंध़पमं
आऽऽऽवोऽ ऽ हरिगुन | नीऽकेऽ गाऽऽऽयसु नाऽऽऽऽ

गरेसा- रेमंपमंपध़ |
ऽऽवोऽ साँऽऽऽझभ |

२ ०
३. * * * निसागरेसा-मंप | धपमं-,मंपनिध़ प-निसांरेंनिसां-
* * * साँऽऽऽझऽभऽ | ऽऽईऽ,आऽऽऽऽ वोऽतुऽऽऽमऽ

३
निसांगंरेंसां--- निरेंसांनिध़-प- | मंपनिसांगंरेंसां- सांरेंसां,
आऽऽऽवोऽऽऽ हऽरिऽगुऽनऽ | नीऽऽऽऽऽकेऽ गाऽऽ,

निसांनि,ध़प, मंध़पमंगरे़सा– रेमंपमंप–ध़–
यऽऽ,सुऽ नाऽऽऽऽऽवोऽ साँऽऽऽझऽभऽ

२
४. मंपनिसांगंगंरें़सां निरें़सांनिध़पमंप निसांरें़सांनिध़पमं
आऽऽऽऽऽवोऽ तुऽऽऽमऽआऽ ऽऽऽऽवोऽऽऽ

० ३
मंपनिसांनिध़प– मंपनिसांगंगंरें़सां सांरें़सांनिसांनिध़प
हऽरिऽगुऽनऽ नीऽऽऽऽऽकेऽ गाऽऽयऽऽसुऽ

मंध़पमंगरेसा– पनिसांनिसां–रें़– (सां)––निध़–प–
नाऽऽऽऽऽवोऽ साँऽऽऽझऽभऽ ईऽऽऽऽऽऽ

(प)–––मंपध़प निध़प––––– रेमंपमं–ध़–
साँऽऽऽझऽभऽ ईऽऽऽऽऽऽ साँऽऽऽझऽभऽ

२ ०
५. * * * मंपध़प | निसांरें़सां निसांगंरें़ सांनिध़प मंगरे़सा
* * * साँझभई | आवोतुम हरिगुन नीकेगाय सुनावोऽ

३
(प)मंपध़ (प)–(सां)नि सांरें़(सां)– (प)मंपध़ |
साँऽझभ ईऽसाँऽ झभऽई साँऽझभ |

तानें (छोटा खयाल, तीनताल)

ए री हूँ तो आस, न, गैली पास, न, गैली···!

स्थायी

२ ० ३
१. मंप निसां रें़सां निसां । निध़ पमं गरे़ सा–। ए री हूँ तो
२. मंप निसां गंगं रें़सां । निध़ पमं गरे़ सा–। ए री हूँ तो

× २
३. पनि सांनि सांगं रेंसां । निध़ पम़ पनि सांरें
० ३
सांनि धप मग़ रेसा । ए री हूँ तो
३ ×
४. मप निध़ पम़ पनि । सांनि सांरें सांनि धप
२ ०
मप निसां रेंसां गंरें । सांनि धप मग़ रेसा
३ ×
५. मप निसां रेंसां निसां । निध़ पम़ पनि सांनि
२ ०
सांरें सांनि सांगं रेंसां । निध़ पम़ गरे सा–

अंतरा

२ ० ३
६. निसां रेंसां निध़ पम़ । पनि सांनि धप मग़ । रेसा जब ते ऽ
गं
७. निसां गंरें सांनि धप । मप निसां रें– सां– । ज ब ते ऽ
३ ×
८. मप निसां निध़ पम़ । पनि सांनि सांगं रेंसां
२ ०
गंरें सांनि धप मप । निसां रेंसां निध़ पम़
३ ×
गरे सा–, जब तेऽ । पी
३ ×
९. मप निनि धप –– । मप निनि धप निसां
२ ०
रेंरें सांनि सांगं रेंसां । निध़ पम़ गरे सा–
३ ×
१०. निसां निरें सांनि धप । मप निसां रेंसां निसां
२ ०
गंरें सांनि धप मग़ । रेसा, मप निसां सांरें

बड़ा खयाल (तिलवाड़ा)

स्थायी

३ सारे × २ नि ग
* * रेमं –,पध़ | (प) – मंग रे़ | – सा रे़ सा
* * साँऽ ऽ,झभ | ई ऽ ऽऽ ऽ | ऽ आ वो रे

० ३ ×
– ,पपमं मंपध़– प | –मंप नि–नि– रेंनिध़– | नि ध़ प मंप
ऽ ,तुमऽ आऽऽ वो | ऽऽऽ हऽरीऽ ऽगुनऽ | नी ऽ के ऽऽ

२ ० ३
मं मं
प – मंप,मंपध़ मं,गरे | ग –रे़ सा – | * सारेंमं– पमंप –,पध़
गा ऽ ऽऽ,ऽऽऽ य,सुऽ | ना ऽऽ वो ऽ | * साँऽऽऽ ऽऽऽ ऽ,झभ

×
निध़प – मंग रे़ |
ईऽऽऽ ऽ ऽऽ ऽ |

अंतरा

३ प प ×
* * धुमंप–नि –नि | सां – – निरेंसां– | २
* * नैऽऽऽन ऽ,आ | ऽ ऽ ऽ ऽनमेंऽ | * निनिरेंगं ––रेंसां –
* तुमऽहींऽ ऽऽऽऽ ऽ

० प रें ३ प ×नि
–,सांनि – पनिसांनिध़ प | –– धुमंप– नि–, नि | सांसां – – –
ऽ,वस ऽ तऽऽहोऽ ऽ | ऽऽ श्याऽऽम ऽ, सुं | दर ऽ ऽ ऽ

२				०							
गंगं				ध					ध		रे
रेंरें	सां	–	निसां,–प	मं––पसां		निधप–		मं–गरे		गरे	
दर	स	ऽ	ऽऽऽऽ,दि	खाऽऽऽऽ		ऽऽऽऽ		ऽऽऽऽ		ऽऽ	

३					×			
सा	–	सारेंमं–	प––मंपध		निधप–	मंग	रे	
वो	ऽ	साँऽऽऽ	ऽऽऽऽझभ		ईऽऽऽ	ऽऽ	ऽ	

ध्रुवपद (चारताल)

सोहत मुकुट सीस, कुण्डल श्रवन सोहे···!

स्थायी (दुगुन)

×		०		२		०			३	
सा						प	पप			ध
रेंं–	–सां	–सां	निनि	सांनि	धप	मंमं	मंमं	सांनि	मंग	
सोऽ	ऽह	ऽत	मुकु	टसी	ऽस	कुं ऽ	डल	ऽश्र	वन	

४		×		०		२		०	
		नि				मंध	सां		
रेग	रेसा	सानि	रेग	रेसा	पमं	पनि	सां–	रेंसां	निसां
ऽसो	ऽहे	मुर	लीऽ	ऽअ	धर	ऽधु	ऽन	मोऽ	हेऽ

३	ध	४		
निध	पमं	गरेग	रेसा	
त्रिभु	वन	ऽऽको	ऽऽ	

अंतरा (दुगुन)

×		०		२		०		३	
ध	सां								
मं–	पनि	–नि	सां–	निसां	–सां	निनि	रेंगं	रेंसां	नि–
लोऽ	चन	ऽवि	शाऽ	लबं	ऽक	भृकु	ऽटी	ऽवि	शाऽ

४		×		०	२	०	
		ध	सां				
सांनि	ध॒प	मं–	पनि	–सां	रें॒सां	निसांनि ध॒प	मंप सांनि
लसो	ऽहे	सोऽ	हेव	ऽन	माऽ	लाऽग ऽरे	हर ऽले

३	ध	४	
ध॒प	मंग	रे॒ग	रे॒सा
ऽत	मन	ऽको	ऽऽ

स्थायी (चौगुन)

×		०		२		
सां				पपप ध		
रें––सां	–सांनिनि	सांनिध॒प		मंमंमंप	सांनिमंग	रे॒गरे॒सा
सोऽऽह	ऽतमुकु	टसीऽस		कुऽण्डल	ऽश्रवन	ऽसोऽहे

०		३		४	
सानि॒रेग	रेसापमं	पनिसां–	रेंसांनिसां	निध॒पमं	गरे॒गरे॒सा
मुरऽली	ऽअधर	ऽधुऽन	मोऽहेऽ	त्रिभुवन	ऽऽकोऽऽ

अंतरा (चौगुन)

×		०		२	
मं–पनि	–निसां–	निसां–सां	निनिरें॒गं	रें॒सांनि–	सांनिध॒प
लोऽचन	ऽविशाऽ	लबंऽक	भृकुऽटी	ऽविशाऽ	लसोऽहे

०		३		४	
ध॒ सां					
मं–पनि	–सांरें॒सां	निसांनिध॒प	मंपसांनि	ध॒पमंग	रेगरेसा
सोऽहेव	ऽनमाऽऽ	लऽगऽरे	हरऽले	ऽतमन	ऽकोऽऽ

स्थायी (आड़ की दुगुन)

× ० २ ०
सो ऽ।ऽ ह।ऽ त।मु कु।

३ ४ × ०
सां पपप घ
रें-- सां-सां | निनिसां निधप | मंमंमं पसांनि | मंगरे गरेसा
सोऽऽ हऽत | मुकुट सीऽस | कुंऽड लऽश्र | वनऽ सोऽहे

२ ० ३ ४
नि मं घ घ
सानिरे गरेसा | पमंप निसां- | रेंसांनि सांनिध | पमंगरे गरेसा
मुरऽ लीऽअ | धरऽ धुऽन | मोऽहे ऽत्रिभु | वनऽऽ कोऽऽ

अंतरा (आड़ की दुगुन)

× ० २ ०
लो ऽ।च न।ऽ वि।शा ऽ।

३ ४ × ०
ध सां सांसां
मं-प नि-नि | सां-नि सां-सां | निनिरें गंरेंसां | नि-सां निधप
लोऽच नऽवि | शाऽल बंऽक | भृकुऽ टीऽवि | शाऽल सोऽहे

२ ० ३ ४
ध सां प
मं-प नि-सां | रेंसांनिसां निधप | मंपसां निधप | मंगरे गरेसा
सोऽहे बऽन | माऽलऽ गऽरे | हरऽ लेऽत | मनऽ कोऽऽ

स्थायी (आड़ की चौगुन)

× ०
सो ऽह

२ ०
सां
रें--सां-सां | निनिसांनिध्प | मंमंमंपसांनि | मंगरेगरेसा
सो ऽहऽत | मुकुटसीऽस | कुंऽडलऽश्र | वनऽसोऽहे

३ ४
नि मं ध्र ध्र
सानिरेगरेसा | पमंपनिसां- | रेंसांनिसांनिध्र | पमंगरेगरेसा
मुरऽलीऽअ | धरऽधुऽन | मोऽहेऽत्रिभु | वनऽऽकोऽऽ

अंतरा (आड़ की चौगुन)

× ०
लोऽ चन

२ ०
ध्र सां सांसां
मं-पनि-नि | सां-निसां-सां | निनिरेंगंरेंसां | नि-सांनिध्प
लोऽचनऽवि | शाऽलवंऽक | भृकुऽटिऽवि | शाऽलसोऽहे

३ ४
ध्र सां प
मं-पनि-सां | रेंसांनिसांनिध्प | मंपसांनिध्प | ध्र मंगरेगरेसा
सोऽहेव न | माऽलऽगऽरे | हरऽलेऽत | मनऽकोऽऽ

श्री राग (धमार)

साँवरो खेल रहो है होरी···!

स्थायी (दुगुन)

२		०			३			
मंप	निसां	रें–	–सां	--	सांनि	–सां	नि–	धुप
साँव	रोऽ	खेऽ	ऽल	ऽऽ	रहो	ऽऽ	हैऽ	ऽऽ

×					२		०		
मं–	धुमं	–ग	रेग	रे–	सा–	रेसा	साधु	–मं	–ग
होऽ	ऽरी	ऽत	टज	मुऽ	नाऽ	ऽके	तीऽ	ऽऽ	ऽऽ

३				
रेग	रेसा	मंप	निसां	|
ऽऽ	ऽर	साँव	रोऽ	|

अंतरा (दुगुन)

×					२		०		
मंप	–नि	–नि	–सां	--	निसां	सां–	निसां	–रें	–सां
भर	ऽपि	ऽच	ऽका	ऽऽ	ऽऽ	रीऽ	तक	ऽत	ऽक

३				×				२		
–नि	–सां	निधु	प–	मं–	पनि	--	सांरें	--	सां–	सां–
ऽमा	ऽऽ	ऽरी	ऽऽ	भीऽ	ऽज	ऽऽ	गयो	ऽऽ	मोऽ	राऽ

०			३			
पसां	–नि	धुमं	गरेग	रेसा	मंप	निसां
चीऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽऽ	ऽर	साँव	रोऽ

स्थायी (चौगुन)

३ ×
मं प नि सां | रें – ––मंप निसांरें –सां––
साँ व रो ऽ | खे ऽ ऽऽसाँव रोऽखेऽ ऽलऽऽ

२ ०
सांनि–सां नि–धुप | मं–धुमं –गरेग रे–सा–
रहोऽऽ हैऽऽऽ | होऽऽरी ऽतटज मुऽनाऽ

३
रेसासाधु –मं–ग रेगरेसा मंपनिसां |
ऽकेतीऽ ऽऽऽऽ ऽऽऽर साँवरोऽ |

अंतरा (चौगुन)

×
मंप–नि निसां ––निसां सां–निसां –रें–सां | २ –नि–सां निधुप–
भरऽपि ऽचऽका ऽऽऽऽ रीऽतक ऽतऽक | ऽमाऽऽ रीऽऽऽ

० ३
मं–पनि ––सांरें ––सां– | सां–पसां निधुमं गरेगरेसा मंपनिसां
भीऽऽज ऽऽगयो ऽऽमोऽ | राऽचीऽ ऽऽऽऽ ऽऽऽऽर साँवरो

राग सोहनी

तीवर सब, कोमल रिखब, पंचम वर्जित होइ।
ध-ग वादी-संवादि हैं, कही सोहनी सोइ॥

—रागचंद्रिकासार

वादी—ध
संवादी—ग
समय—रात्रि का अंतिम प्रहर।
आरोह—सा ग, मं ध नि सां।
अवरोह—सां रें सां, नि ध, ग, मं ध, मं ग रे सा।
मुख्य अंग—सां, नि ध, नि ध, ग, मं ध नि सां।

इस राग का जैसा नाम है, वैसा ही यह सुहावना है। अपने माधुर्य के कारण यह राग बहुत ही लोकप्रिय है, मारवा ठाठ के रागों में इसका इसी कारण महत्त्वपूर्ण स्थान है। यों तो प्रत्येक राग में ही षड्ज का काम बड़ा सुन्दर प्रतीत होता है, किंतु उत्तरांगवादी रागों में तार-षड्ज बहुत ही आवश्यक विश्रांति-स्थान बन जाता है। इसी से भिन्न-भिन्न स्वर-समुदायों के साथ बारंबार तार-षड्ज पर विश्राम लेना इस राग की विशेषता है।

सोहनी की साधारण रूप-रेखा पूरिया के सदृश दिखाई देगी। भारतीय संगीत की यह महत्त्वपूर्ण विशेषता है कि इसमें दिन और रात्रि के रागों में मूर्ति-प्रतिमूर्ति-भाव है। अर्थात् रात्रि में गाए जानेवाले राग का ही स्वरूप लेकर क्वचित् परिवर्तन के साथ दिन के राग बना दिए जाते हैं। इस तरह से दिन के रागों का प्रत्युत्तर रात्रि के राग और रात्रि के रागों का जवाब दिन के राग बन जाते हैं। प्रात.काल (रात्रि के अंतिम प्रहर) में गाए जानेवाले सोहनी राग का सायंकाल में पूरिया प्रत्युत्तर है। भूपाली और देशकार को ही लीजिए, दोनों के स्वर पूर्णतया समान हैं। यदि दिन में भूपाली गाना चाहें तो देशकार गा लीजिए। भूपाली की प्रतिमूर्ति देशकार है, इसी प्रकार रात्रि के 'शहाना' नामक राग का दिनगेय जवाब सुघराई राग है। सोहनी और पूरिया में भी इसी मूर्ति-

प्रतिमूर्ति-भाव की स्थापना है, किंतु पूरिया पूर्वांगवादी है, अतः उसका चलन मुख्यतः मंद्र और मध्य-सप्तक में है, इसके विपरीत सोहनी उत्तरांगवादी है, अतः इसका काम तार-सप्तक में अधिक होता है।

सोहनी का स्वर-विस्तार निम्नांकित स्वर-समुदाय को आधार-भूत मानकर किया जाता है :—

मं ध नि सां – – – नि ध, मं ध नि सां रें – – सां, सां – – नि ध, ग – – मं ध नि सां रें – सां। मार्मिक श्रोताओं को तो सां, नि ध, केवल इतने से ही सोहनी का भान तुरंत हो जाता है। सां सां नि ध नि सां रें रें सां नि सां, नि ध नि, यह अंश एक साँस में मुरकी के ढंग पर कह जाने से सोहनी तत्काल खिल उठती है।

सोहनी गाते समय तानपूरे का पंचमवाला तार गांधार से मिला लेना चाहिए, क्योंकि इस राग में पंचम वर्जित है। तीव्र मध्यम अवश्य लगता है, परंतु तीव्र मध्यम की मूर्च्छना से कोई भी प्रमुख राग नहीं बनता। इसी कारण तीव्र मध्यम किसी राग में वादी नहीं होता। अतः पंचम तथा शुद्ध मध्यम वर्जित होने पर तानपूरे का तार तीव्र मध्यम से नहीं मिलाया जाता। यदि पंचम तथा शुद्ध मध्यम-रहित (किंतु कड़ी मध्यम लगनेवाले) रागों का ध्यानपूर्वक निरीक्षण किया जाए, तो यह स्पष्ट विदित हो जाएगा कि प्रायः ऐसे रागों में गांधार स्वर या तो वादी है अथवा संवादी। यदि वादी-संवादी न भी हुआ, तो ऐसे रागों में गांधार स्वर महत्त्वपूर्ण विश्रांति-स्वर तो अवश्य ही होता है। अतः ऐसी परिस्थिति में पंचमवाला तार गांधार स्वर से मिलाना सर्वथा युक्तियुक्त है। यदि उपर्युक्त विशेषताओं से युक्त किसी राग में गांधार वादी अथवा संवादी न हो और न महत्त्वपूर्ण विश्रांति-स्थान ही हो, (जैसे राग मारवा) तो पंचमवाला तार प्रायः निषाद से मिला दिया जाता है।

पंचम वर्जित होने से आचार्यों ने इस राग की जाति षाडव-पाडव मानी है, किंतु इस राग के आरोह में ऋषभ इतना दुर्बल है कि प्रायः उसे लगाया ही नहीं जाता। 'सा रे ग मं ध नि सां' इस

प्रकार से सीधा स्वरूप न ले जाकर अक्सर 'सा ग म॑ ध नि सां' यही रूप रखा जाता है; अतः इसे औडव-षाडव कहना उचित प्रतीत होता है*। कुछ विद्वान् इस राग में बड़ी कुशलता से शुद्ध मध्यम भी (वर्जित स्वर की दृष्टि से) लगा जाते हैं। 'काहे अब तुम आए हो' नामक प्रसिद्ध चीज में शुद्ध मध्यम बड़े कौशल से प्रयुक्त हुआ है।

स्वर-विस्तार

स्थायी

नि॑ म॑ नि नि ध नि ध
१. सा ग, म॑ ध नि सां रें॒ (सां), (सां) – – निध, म॑ ध नि,
ध ग म॑ नि
नि – ध म॑ ग म॑ ग रे॒ सा, ग – – म॑ ध नि सां रें॒ (सां)।

नि रें॒ ध नि ध
२. ग म॑ ध नि सां रें॒ (सां) – – – नि सां नि ध, म॑ ध नि – – –,
रें॒ ध नि
नि नि ध नि सां नि ध म॑ ग, ग म॑ ध नि ध म॑ ग, ग म॑ ध ग
ग
म॑ – ग म॑ ग रे॒ सा, सा ग म॑ ध नि सां रें॒ (सां)।

सां नि
३. म॑ ध सां – – – – निसां, ध नि सां रें॒ (सां), नि सां रें॒ रें॒ सां
रें॒ ग
नि सां नि सां ध नि, म॑ ध नि सां ध नि सां नि ध म॑ ग, म॑ ग
रे॒ सा, सा ग म॑ ध म॑ ध नि सां रें॒ (सां)।

---

* केवल श्री कृष्णराव शंकर पंडित ही इसे स्पष्ट रूप से औडुव-षाडव कहने का साहस कर सके हैं। आचार्य भातखंडे, श्री पटवर्धन जी इत्यादि इसे षाडव-षाडव मानते हैं। किंतु इसे षाडव-षाडव मानना बहुत ही भ्रामक है। लेखक को श्री कृष्णराव जी का मत ग्राह्य है।

४. नि सां रें नि (सां) – – नि ध म ध सां, (सां) – – – निध, मं ध
नि सां ध नि सां नि ध मं ध नि सां रें (सां) – – नि ध, ग मं
ध नि सां नि सां नि ध मं ग, मं मं ग रे सा, ग मं ध मं ध नि
ध नि सां रें (सां)।

५. ग मं ध नि सां रें ध सां – – – नि ध मं ध सां, मं ध मं ध नि
सां – – – नि ध मं ग, मं ध नि सां रें रें सां नि (सां) नि ध नि,
सां सां नि ध नि सां रें रें सां नि सां नि ध मं ग, ग मं ध नि
सां गं रें सां।

अंतरा

६. मं ग मं ध नि सां रें नि सां – – – निसां, मं ध मं ध नि सां ग
मं ध नि सां रें (सां) – नि ध नि, नि ध मं ग, ग मं ध नि
सां रें नि सां।

७. सां नि नि ध मं ध नि सां – – – रें (सां), मं ध नि सां ध
सां – – – – मं, मं ध नि सां रें रें सां नि सां नि ध मं ध सां,
सां रें सां रें नि (सां) नि ध नि, ग – – – मं ध नि सां रें ध
सां – – – मं।

८. मं ध मं ध नि सां रें सां रें नि सां, रें रें सां नि (सां) नि ध नि –

– –, नि नि ध नि सां नि ध म॑ ग, ग म॑ ध नि सां गं रें सां,
रें रें सां नि सां नि ध म॑ नि ध सां।

९. सां नि ध म॑ नि नि ध ध म॑ ग म॑ध नि सां रें नि सां, सां रें सां रें नि सां
नि ध म॑ नि ध सां – – – – निसांनिध म॑ नि ध सां, ध नि सां गं गं रें
सां, रें रें सां नि सां नि ध नि – – – –, ध नि सां नि ध नि
सां नि ध नि सां नि ध म॑ ग – – –, ग म॑ ध नि सां गं रें सां –
– – – नि सां नि ध म॑ नि ध सां।

१०. नि रें सां नि ध म॑ ग म॑ ध सां – – – – सां नि नि ध ध म॑ ग म॑
ध सां – – – ध नि सां गं रें सां, ध नि सां म॑ – गं रें सां – – –,
गं गं रें सां – – –, नि रें सां – – – (सां) नि ध, म॑ ध नि सां
सां नि ध नि ध म॑ ग, ग म॑ ध ग म॑ ग, म॑ ग रे सा, नि॒ सा ग
म॑ ध नि सां गं रें सां – – – – निसांनिध म॑ नि ध सां।

तानें (बड़ा खयाल, तिलवाड़ा)

तू ही गड़वा ला, आई बसंत-बहार भई है···!

१. नि॒सागगरेसा,नि॒सा, गमम॑गरेसा,नि॒सा गम॑धनिधम॑गरे
सा–,नि॒सागम॑धनि । सांनिधम॑गरेसा–, नि॒सागम॑धनिसांरें
सांनिधम॑गरेसा– म॑धनिसांनिधनि–
तूऽहीऽगऽड़ऽ

२. नि़सागमधनिसांरें सांनिधमंगरेसा– नि़सागमधनिसांगं
रेंसांनिधमंगरेसा । नि़सागमधनिसांगं मंमंगंरेंसांनिधमं
गमधनिसांरेंनिसां रेंसांनिसांनिधसांनि
तूऽहीऽगऽड़ऽ

३. नि़सागमधनिधमं गमधनिसांनिधमं गमधनिसांरेंसांनि
धमंगमधनिसांगं । रेंसांनिधमंग,मंध निसांगंमंमंगंरेंसां
निधमंग–सा–– निसांनिसांनिधनि–
तूऽहीऽगऽड़ऽ

४. निगंसांगंरेंसां,निसां गंमंमंगंरेंसांनिसां गंगंसांनिरेंसांनि
धमंगमधनिसांरें सांनिधमंगमधनि सांनिधमंगमधनि
धमंगमंगरेसा– गगरे,मंमंगधध मं,निनिध,सांसांनि,रें
रेंसां,गंगंरेंसांनिध मंधनिधमंगरेसा मंधनिसांनिधनि–
तूऽहीऽगऽड़ऽ

५. नि़सागमधनिमंध निसांधनिसांरेंसांरें निसांनिधमंधनिसां
धनिसांरेंसां– – – धनिसांगंरेंमंगं सांनिधमंगमधनि
सांरेंसां,निसांनि,धनि ध,मंधमं,गमंग,रे गरे,सारेसा– – –
गमंधध,मंधनिनि धनिसांरें,सांरेंनिसां नि–रेंसां–निधनि
तूऽहीऽगऽड़ऽ

६. २
नि़सागमधनिमध निसांधनिसांरें़निसां गंरें़सांनिधमगम
० ३
धनिसांरें़निसां– – सांगंरें़सां,निरें़सांनि धसांनिध,मनिधम,
गधमग,रेमगरे सागरे़सा– – – – नि़सागमधनिमध
निसांधनिसांरें़सांरें़ निसांगंरें़सां– – – सांनिरें़सांनिधसांनि
तूऽहीऽगऽड़ऽ

७. २
नि़सागमधनिसां– सांनिधमधनिसां– निरें़सांनिधमगम
० ३
धनिसांरेंनिसां– – नि़सागमधनिसांनि धनिसांरेंनिसां– –
सांरें़सांरें़निसांनिध मधनिधमगरे़सा सागमध,गमधनि
मधनिसां,धनिसांरें़ सांरें़निसांगंरें़सां सांनिरें़सांनिधसांनि
तूऽहीऽगऽड़ऽ

८. २
मंमगरे,गगरे़सा धधमग,मंमगरे़ निनिधम,धधमग सांसांनिध,निनिधम
० ३
रें़रें़सांनि,सांसांनिध गंगंरें़सां,रें़रें़सांनि मंमंगरें़,गंगंरें़सां
रें़रें़सांनिसांसांनिध निनिधम,धधमग मंमगरे़,गगरे़सा
नि़सागमधनिसां– सांनिरें़सांनिधसांनि
तूऽहीऽगऽड़ऽ

बोल-आलाप और बोल-तानें,
(बड़ा खयाल, तिलवाड़ा)

तू ही गड़वा ला···!

स्थायी

× रें़ २
१. * * * निसांनिधनि | (मं)गमधनिसां – (नि)–सांरें़ (सां)निसांनिध
* * * तूहीगऽड़ | वाऽलाऽऽऽ ऽ आऽईब संतऽऽऽ

०
निसां
धनिसांरें (सां)–निध मंधमंधनिसां सांनिरेंसां | ३ रें निसांनिसांनिध
बहारभ ईऽहैऽ सगरोऽऽऽ फूऽऽल | उघरोऽऽऽ

गमंधनिसांरेंसांनि धनिसांनिमंग मंधनिसांनिधनि– |
पाऽऽऽऽऽऽत गऽऽऽहेऽ तूऽहीऽगऽड़ऽ |

× २घनि नि
२. * * * धनिरेंसांनिधनि–| (मं)गमंध सां धनिसांरेंसांरें सां––ध
* * * तूऽहीऽगऽड़ऽ | वाऽलाऽ ऽ आऽऽऽईब संऽऽत

०
सांगंरेंमं गंरेंसां– –,सांगंरेंसां सांनिरेंसां | ३ रें निसांनिसांनिध
बहारभ ईऽहैऽ ऽ,सगरोऽ फूऽऽल | उघरोऽऽऽ

नि ३
(सां)–निधनि मं–धग मंधनिसांनिधनि– |
पाऽतऽग हेऽऽऽ तूऽहीऽगऽड़ऽ |

०
३. गमंधमंग–मंध निधमं–,धनिसांनि ध–निसांरेंनिसां– निसांगंरेंसां–सांरें
आऽऽऽऽईऽबऽ संऽतऽ,बऽहाऽ रऽभऽईऽहैऽ सऽगऽरोऽफूऽ

३
सांनिध–,गमंधनि सांरेंसांनिधनिसांनि धमंधनिसांरेंसां–
ऽऽल,ऽउऽघऽ रोऽऽऽपाऽऽऽ तऽगऽऽऽहेऽ

रेंसांनिसांनिधनि– |
तूऽहीऽगऽड़ऽ |

०
४. सांगंमंगंरेंसां,गंगं रेंसां,निरेंसांनिधमंमं धनिसांनिधमंगमं
आऽऽऽईऽ,बऽ संऽतऽबऽहाऽर भऽईऽहैऽसऽ

३
धमंगमंरेंसासा | गगरे,मंमंग,धध मं,निनिध,सांसांनि,रें
गऽरोऽफूऽऽल | उऽऽ,घऽऽ,रोऽ, ऽ,पाऽऽ,तऽऽ,ग

रेंसां,निसांनिधमंध, निसांनिसांनिधनि–|
ऽऽ,हेऽऽऽऽऽ ऽऽतूहीगऽड़ऽ |

२ ०
५. ***रें सांनिधमं गधमंध सांसांनिसां | रेंनिसांसां सांगंरेंमं
***तू हीगड़वा लाआईब संतबहा | रभईहै सगरोफू

३
गंरेंसांरें निसांनिध | मंगंरेंसां निधरेंसां निधनिमंग धनिसांधनि
लउघरो पातगहे | तूहीगड़ वाऽतूही गऽड़वाऽ तुऽहीगड़

तानें (छोटा खयाल, तीनताल)

काहे अब तुम आए हो···!

स्थायी

× २ ०
१. धनि सांरें सांनि धमं | गमं धनि सांरें निसां | धनि सां – सां
का ऽ हे

३ मं
निरें सांनि ध ध |
अऽ बऽ तु म |

२. गमं धनि सांगं रेंसां | निध मंग मंध निसां | रेंसां सां – सां
का ऽ हे

०
३. निसा गमं धनि सांगं । रेंसां निध मंग रेसा । गमं धध मंध निनि
२ ०
धनि सांरें सांरें निसां | धनि सां – सां |
का ऽ हे |

०
४. मंध निसां धनि सां– । धनि सांध निसां धनि
×
सांरें सांरें निसां निध । मंध निध मंग रेसा
०
गमं धनि सांरें सांनि | धसां निध मं ध
काऽ ऽऽ ऽऽ हेऽ | अऽ बऽ तु म

०
५. निसा गमं धनि धमं । गमं धनि सां– ––
×
सांरें सांनि सांनि धनि । धमं धमं गमं गरे
०
सां– सां – सां |
का ऽ हे |

०
६. साग मंध गमं धनि । मंध निसां धनि सां–
×
धनि सांगं रेंमं गंरें । सांनि धमं गमं धनि
०
सांरें सां – सां |
का ऽ हे |

× २ ०
७. सांरें सांरें निसां निध। मंध निसां धनि सां–। झू ठी झू ठी

८. सांनि धनि सांरें सांनि। धसां निध मंग रेसा। झू ठी झू ठी

× २
९. सांनि धनि सांगं रेंमं। गंरें सांनि धमं धनि

० ३
सांरें निसां झू ठी। ब ति याँ क

० ३
१०. सांनि धनि धमं गमं। धनि सांरें सांनि धनि

× २
सांगं रेंसां निसां निध। मंध निसां धनि सांरें

० ३
निसां झूठी झू ठी | मंध निसां सां सां |
बऽ तिऽ याँ क |

० ३
११. सांरें सांनि ध न सांरें। सांरें सांनि धनि सांनि

× २
धनि धमं गरे सा–। गमं धनि सांरें निसां

०
निसां निध मं ध |
झूऽ ठीऽ झू ठी |

० ३
१२. निसा गमं धनि मंध। गमं धनि सांरें निसां

× २
धनि सांगं रेंमं गंरें। सांनि धमं गरे सा–

बड़ा खयाल (तिलवाड़ा)

स्थायी

३ ×

ध धनि
* * --,मंधमंध नि(सां),निनि | (मं) ग – मंध,
* * ऽऽ,तूऽहीऽ ऽऽ,गड़ | वा ऽ ऽ ऽऽ,

२ नि ० नि
मंधनिसां – – (सां) | नि --सांरें (सां) –
लाऽऽऽ ऽ ऽ ऽ | आ ऽऽईब सं ऽ

३ × नि ध
------निसां निध----धनि नि--सांरें | (सां) –, निसांनिध नि
ऽऽऽऽऽऽतऽ ऽऽऽऽऽऽबऽ हाऽऽरभ | ई ऽ, ऽऽऽऽ है

२ ० नि
~ धनि नि सां
–ध मंध मंधनिसां---- – | निसां सांनि रेंसां
ऽऽ सग रोऽऽऽऽऽऽ ऽ | ऽऽ फू ऽऽ ऽल

३ × नि नि
नि
– निसां(सां)– –, निसांनिध | धनि सांरें (सां) –
ऽ उघरोऽ ऽ, ऽऽऽऽ | डाऽ ऽऽ र ऽ

२ ० मं
निसांनिध---- गमंधनिसां--- –नि | – --निनिधनिसांनि मं धग
ऽऽऽऽऽऽऽ पाऽऽऽऽऽऽ ऽत | ऽ गऽऽऽऽऽऽ हे ऽऽ

३ ×
ध
– मंधमंधनि(सां)-- –, निनि | (म)
ऽ तूऽहीऽऽऽऽ ऽ, गड़ | वा

अंतरा

३ ध धध मं × नि
* * मंमंगग मंमंधध | सां – --निरें (सां)
* * नरगिस गुलाऽब | रे ऽ ऽऽऽव ती

२ ० नि
– –,सांसांनि रेंसां – | निसांसां– —,–नि (सां) --,निध
ऽ ऽ,गुलऽ खैरू ऽ | गुललाऽ ऽऽ,ऽऽ ला ऽऽ,गेंऽ

३ ×
ध नि
नि –ध –,मंगं– रेंसां–सां | सां – ---नि रें(सां)–सां
दा ऽऽ ऽ,बहाऽ रऽऽऽ | मो ऽ ऽऽऽऽ ऽऽऽऽ

२ ०
धनिसांरें निसां – (सां)–निसांनिध | –,मंधमंधनि(सां)–
अचपल बजा ऽ ऽऽऽऽऽ | ऽ,गऽऽऽऽऽ ऽ

ध ३ ध
,निनि (मं)–धग | – मंधमंधनिसांरें निसां --,निनि
,ऽऽ एऽऽऽ | ऽ तूऽहीऽऽऽ ऽऽ ऽऽ,गड़

×
(मं)
वा

ध्रुवपद (चारताल)

तोसों मैं दुराई नाहिं···!

स्थायी (दुगुन)

×	०	२	०	
ग–	मनि | धनि	सां– | सांरें	–सां | सांसां	–सां
तोऽ	सोंमैं | ऽदु	राऽ | ईना	ऽहिं | कब	हूँऽ

३	४	×	०	
–सां	नि– | धनि	ध– | निध	निसां | गंगं	मंगं
ऽहि	एऽ | कबा	तऽ | अब	होंऽ | ऽदु	राऽ

२	०	३	४	
रेंसां	–सां | नि–	धमं | धसां	निध | निनि	धमं
ऊँकै	ऽसे | साँऽ	चिक | रऽ	माऽ | निए	ऽऽ

अंतरा (दुगुन)

×	०	२	०	
धमं	मंध | –नि	सां– | सांरें	–सां | सांसां	–रें
नेऽ	कही | ऽचि	तेऽ | कमे	ऽरे | चित	ऽका

३	४	×	०	
–सां	नि– | धनि	–ध | ध–	निरें | गंमं	गंमं
ऽचु	राऽ | यली	ऽनो | रूऽ	पको | ऽनि	काऽ

२	०	३	४	
गंरें	–सां | नि–	धनि | –सां	निध | निनि	धमं
सवा	ऽकि | कोऽ	ऽलों | ऽब	खाऽ | निए	ऽऽ

स्थायी (चौगुन)

×		०		२	
ग–मनि	धनिसां–	सारें–सां	सांसां–सां	–सांनि–	धनि–ध
तोऽसोंमैं	ऽदुराऽ	ईनाऽहिं	कबऽहूँ	ऽहिएऽ	कबाऽत

०		३		४	
निधनिसां	गंगंमंगं	रेंसां–सां	नि–धमं	धसांनिध	निनिधमं
अबऽहों	ऽदुराऽ	ऊँकैऽसे	साँऽचिक	रऽमाऽ	निएऽऽ

अंतरा (चौगुन)

×		०		२	
धमंमंध	–निसां–	सारें–सां	सांसां–रें	–सांनि–	धनिध–
नेऽकही	ऽचितेऽ	कमेऽरे	चितऽका	ऽचुराऽ	यलीऽनो

०		३		४	
ध–निरें	गंमंगंमं	गंरें–सां	नि–धनि	–सांनिध	निनिधमं
रूऽपको	ऽनिकाऽ	सवाऽकि	कोऽऽलों	ऽबखाऽ	निएऽऽ

स्थायी, तिगुन (आड़ की दुगुन)

३		४		×	
ग–म	निधनि	सां–सां	रें–सां	सांसां–	सां–सां
तोऽसों	मैंऽदु	राऽई	नाऽहिं	कबऽ	हूँऽहि

०		२		०	
नि–ध	नि–ध	निधनि	सांगंगं	मंगंरें	सां–सां
एऽक	बाऽत	अबऽ	होंऽदु	राऽऊँ	कैऽसे

३		४	
नि–ध	मंधसां	निधनि	निधमं
साँऽचि	करऽ	माऽनि	एऽऽ

अंतरा, तिगुन (आड़ की दुगुन)

३		४		×	
धर्मम	ध–नि	सां–सां	रें–सां	सांसां–	रें–सां
नेऽक	हीऽचि	तेऽक	मेऽरे	चितऽ	काऽचु
०		२		०	
नि–ध	नि–ध	ध–नि	रेंगंमं	गंमंगं	रें–सां
राऽय	लीऽनो	रूऽप	कोऽनि	काऽस	वाऽकि
३		४			
नि–ध	नि–सां	निधनि	निधमं		
कोऽऽ	लोंऽब	खाऽनि	एऽऽ		

स्थायी, छहगुन (आड़ की चौगुन)

२		०	
ग–मनिधनि	सां–सांरें–सां	सांसां–सां–सां	नि–धनि–ध
तोऽसोंमैंऽदु	राऽईनाऽहिं	कबऽहूँऽहि	एऽकबाऽत
३		४	
निधनिसांगंगं	मंगंरेंसां–सां	नि–धमंधसां	निधनिनिधमं
अबऽहोंऽदु	राऽऊँकैऽसे	साँऽचिकरऽ	माऽनिएऽऽ

अंतरा, छहगुन (आड़ की चौगुन)

२		०	
धर्मंमंध–नि	सां–सांरें–सां	सांसां–रेंसां–	नि–धनि–ध
नेऽकहीऽचि	तेऽकमेऽरे	चितऽकाऽचु	राऽयलीऽनो
३		४	
ध–निरेंगंमं	गंमंगंरें–सां	नि–धनि–सां	निधनिनिधमं
रूऽपकोऽनि	काऽसवाऽकि	कोऽऽलोंऽब	खाऽनिएऽऽ

सोहनी राग (धमार)

आए मोसे होरी खेलन···!

स्थायी (दुगुन)

३				×				२			
मं	ध	मंध	निसां	रें–	–सां	--	सांनि	सां–	निध	निध	
आ	ए	आए	मोसे	होऽ	ऽरी	ऽऽ	खेल	नऽ	कोऽ	सखी	

०			३			
मंध	–नि	सांनि	निमं	–ग	मंध	निसां
कुँव	ऽर	बृऽ	जरा	ऽज	आए	मोसे

अंतरा (दुगुन)

×					२		०		
मं–	धनि	–सां	–सां	--	सांरें	सां–	सांरें	–सां	--
लेऽ	गुला	ऽऽ	ऽल	ऽऽ	मुऽ	खऽ	मीऽ	ऽड़े	ऽऽ

३				×				
सांनि	ध–	नि–	ध–	धनि	–रें	–गं	–मं	गं–
सब	नऽ	कोऽ	ऽऽ	नेऽ	कऽ	नाऽ	ऽक	रऽ

२		०			३			
रें–	सां–	नि–	–सां	–रें	–नि	–ध	मंध	निसां
तऽ	हैंऽ	लाऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽज	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ

स्थायी (चौगुन)

३				×				२	
मं	ध	नि	सां	रें	–	–	सां	–	–	मंधनिसां
आ	ए	मो	से	हो	ऽ	ऽ	री	ऽ	ऽ	आएमोसे

०
रें--सां --सांनि सां-निध | ३
होऽऽरी ऽऽखेल नऽकोऽ | निधमंध -निसांनि निमं-ग
सखीकुँव ऽरऽवृ जराऽज

मंधनिसां |
आएमोसे |

अंतरा (चौगुन)

×
मं-धनि -सां-सां --सांरें सां-सांरें -सां--
लेऽगुला ऽऽऽल ऽऽमुऽ खऽमीऽ ऽड़ेऽऽ

२
सांनिध- नि-ध- | ०
सबनऽ कोऽऽऽ | धनि-रें -गं-मं गं-रें-
नेऽऽक ऽनाऽक रऽतऽ

३
सां-नि- -सां-रें -नि-ध मंधनिसां |
हैंऽलाऽ ऽऽऽऽ ऽजऽऽ आएमोसे |

राग बागेश्री

तीवर रिध कोमल गमनि, मध्यम वादि बखानि।
खरज जहाँ संवादि है, बागेसरी लखानि॥

—रागचंद्रिकासार

वादी—म
संवादी—सा
समय—रात्रि का तीसरा प्रहर।
आरोह—सा, नि़ ध़ नि़ सा, म ग़, म ध नि़ सां।
अवरोह—सां, नि़ ध, म ग़, म ग़ रे सा।
मुख्य अंग—सा, नि़ ध़, सा, म ध नि़ ध, म, ग़ रे, सा।

बागेश्री राग काफी ठाठ से उत्पन्न होता है। काफी ठाठ का क्षेत्र अन्य सब ठाठों से विस्तृत है, क्योंकि इस ठाठ से जितने राग उत्पन्न होते हैं, उतने अन्य किसी ठाठ से नहीं। इस ठाठ के रागों को पाँच अंगों से गाया जाता है।

वे पाँच अंग ये हैं—१. काफी-अंग, २. कानड़ा-अंग, ३. धनाश्री-अंग, ४. सारंग-अंग, ५. मल्हार-अंग। काफी-अंग से गाए जाने-वाले राग सिंदूरा, पीलू इत्यादि हैं। बागेश्री, बहार, नायकी-कानड़ा, शहाना, कौंसी-कानड़ा इत्यादि राग कानड़ा-अंग से गाए जाते हैं। धानी, भीमपलासी, हंसकिंकणी, पटदीपकी प्रभृति राग धनाश्री-अंग के हैं। सारंग के सभी प्रकार; जैसे—बिंद्रावनी, मधमाद, शुद्धसारंग, लंकदहन इत्यादि सारंग-अंग से गाए जाते हैं। गौड़मल्हार, मियाँमल्हार, सूरमल्हार इत्यादि मल्हार के सभी प्रकारों में मल्हार की विशेषताएँ दृष्टिगोचर होती हैं।

'राग-तरंगिणी' के प्रणेता लोचन ने अपने ग्रन्थ में बागेश्री का वर्णन इस प्रकार से किया है—'धनाश्रीकानडायोगात् वागीश्वर्याख्य-रागिणी।' इससे विदित होता है कि यह राग बहुत पुराना है तथा

प्राचीन काल में इसका नाम वागीश्वरी* था, किंतु कालांतर में उच्चारण-भेद से इसका अपभ्रंश नाम बागेश्री प्रचलित हो गया। उक्त श्लोक से यह भी विदित होता है कि धनाश्री और कानड़ा, इस राग के अवयव राग हैं। बागेश्री में म ग॒ रे सा, यह स्वर-समुदाय धनाश्री (अथवा भीमपलासी) का अंग स्पष्ट करता है। म ग॒, रे – रे – सा, यह भाग दरबारी और बागेश्री, दोनों में आ सकता है। म प ग॒ का टुकड़ा भी दोनों रागों में समान (Common) है, परंतु इससे विशेष संतोष नहीं होता, क्योंकि पूर्वांग में ग॒ म रे सा तथा उत्तरांग में नि॒ प कानड़ा की प्रमुख विशेषता है। ऋषभ का काम दिखाते समय म ध नि॒ – ध – –, म ग॒ – – म – रे सा, अथवा रे ग॒ म – – ग॒ – म रे – सा, कहते समय ग॒ म रे सा की कुछ झलक अवश्य मिल जाती है।

आचार्य भातखंडे जी ने इसे कानड़ा-अंग का राग मानकर लोचन के मत को ही पुष्ट किया है। यथा :—

धनाश्रीकानडायुक्ता वागीश्वरी प्रकीर्तिता।

(लक्ष्यसंगीत)

पंचम के प्रयोग में मतभेद होने से बागेश्री के तीन रूप हैं। पहले प्रकार में पंचम पूर्णरूपेण वर्जित है। दूसरे प्रकार में *म ध नि॒

---

* वागीश्वरी का एक अर्थ सरस्वती है। अत्यंत मधुर होने के कारण इस राग का यह नाम है भी युक्तियुक्त।

क्रमिक पुस्तक तीसरी, पृष्ठ ४६९, चतुर्थ संस्करण में 'बेलि यार वे मियाँ गुमान' नामक बागेश्री के बड़े खयाल में कानड़ा का अंग बड़े ही चमत्कारिक ढंग से आया है।

* देखो बागेश्री का लक्षण-गीत 'गावो बागेसरी' (क्रमिक पुस्तक, तृतीय भाग)।

ध – – म प ग़ – – रे – सा, इस प्रकार से केवल अवरोह में पंचम गृहीत होता है। कुछ विद्वान् म प ध प ग़ – – रे ग़ म, इस प्रकार से आरोह और अवरोह, दोनों ही में पंचम लेते हैं। किंतु जो लोग इस राग में पंचम का प्रयोग करते भी हैं, वे उसे अति अल्प अवश्य मानते हैं।

खमाज राग में यदि पंचम अल्प करके गांधार कोमल कर दिया जाए, तो बागेश्री का भान होने लगता है। ग म ध – – म ग, यह टुकड़ा यदि खमाज है, तो ग़ म ध – – म ग़, यह टुकड़ा बागेश्री हो जाएगा। इसी प्रकार म ध नि़ ध म ग, यदि खमाज है, तो म ध नि़ ध म ग़, बागेश्री हो जाएगा। बागेश्री में म ध नि़ ध – – म, यह अंश बहुत महत्त्वपूर्ण है। मंद्र-सप्तक के धैवत से मध्य-सप्तक के धैवत तक का क्षेत्र स्थापित करके गायक-वादक बड़ा सुन्दर काम दिखाते हैं। प्रस्तुत पुस्तक में बागेश्री का पाँचवाँ आलाप इसी तथ्य का उदाहरण है। इस राग में तार-सप्तक का काम मध्यम के बाद में मं धं, इस प्रकार से बहुत ऊँचा जाना कठिन पड़ता है। किंतु जिन गायकों का गला इतना ऊँचा जा सकता है, वे धैवत ही क्या कोमल निषाद तक का काम स्पष्ट दिखा देते हैं, किंतु साधारणतः तार-सप्तक का काम शुद्ध मध्यम तक ही समाप्त हो जाता है। बागेश्री के आरोह में प्रायः ऋषभ नहीं लगाते। हाँ, म ध नि़ – – ध – – म – – ग़ – – रे ग़ म, इस प्रकार से कभी-कभी आरोह में भी ऋषभ दिखाई दे जाता है। मध्यम, धैवत और निषाद इस राग के महत्त्वपूर्ण विश्रांति-स्थान हैं। इन तीनों स्वरों की पारस्परिक संगति भी बड़ी सुहावनी लगती है। बागेश्री बहुत ही मधुर राग है, अतः लोकप्रिय भी खूब है।

इस राग के आरोह में कोमल निषाद और अवरोह में कोमलतर निषाद का प्रयोग होता है। कभी-कभी आरोह में तीव्र निषाद भी दिखाई पड़ता है, परंतु ऐसा बहुत कम होता है। ध्यान रखना चाहिए कि यह तीव्र निषाद हारमोनियम का तीव्र निषाद नहीं है।

स्वर-विस्तार

स्थायी

१. ग – रे – सा – – – (सा) नि़ – – ध़ सा, ध़ नि़ सा नि़ सा म, (म) ग – – रे ग म, (म) ग – – –, रे ग म ग रे – – सा, रे रे सा नि़ सा नि़ – – ध़ ध़ नि़ सा ध़ नि़ सा रे ग रे सा।

२. (म) ग – – – रे ग म म ग रे ग रे सा – – – नि़ ध़ सा, ध़ नि़ सा रे रे सा नि़, सा सा नि़ ध़ नि़ ध़ – – म़ म़ ध़ नि़ म़ ध़ सा – – – नि़ ध़ सा सा नि़ ध़ नि़ सा – म – – – (म) ग – – रे ग म, ग म ग म ध – – – म, मपधप ग – – रे ग म ग रे – – सा।

३. ध़ नि़ सा ध़ नि़ सा म, (म) ग – – रे म, म – – म़ – – म़ ध़ नि़ सा ध़ नि़ सा म, (म) ग – – रे ग म म ग रे ग रे सा।

४. रे रे सा नि़ ध़ नि़ सा म – – – (म) ग – – रे ग म – –, (म)

म प
ग म ग म ध, ध – धप म – – – ग – – रे ग म, रे ग म
म मप
रे ग म ध, ध – धप पम गम गम ध, धधपमग – – रे म,
सा प
रेमपधनि– – ध ध – – म – – – – ग – –, रे ग म ग
रे – सा ।

सां प नि
५. ध़ नि़ सा ग म ध, ध ध प ध नि ध ध – – म – – –, (म)
म ध
ग म ग म ध – – – ध़ – – – नि़ सा ग म ध, ध म नि, नि
ध प नि
– – – (नि) ध – – म, म प ध, म ध नि, म ध सां नि सां,
ध नि ध प म – –, (म) ग – – – रे ग म ध म ग – – –, रे
ग म ग रे – – सा ।

म ध प
६. नि़ सा ग म ध ग म ध, ध म नि, नि – – – – (नि) ध – –
नि ध
म – – (म) ग म ग म नि – – नि – – – – ध नि ध म ग म नि
नि
म ध नि सां – नि, सां ध – – म, म ध नि सां नि सां ध नि ध
प म, रे म प ध नि प ध सां नि सां ध नि ध प म, (म) ग – – रे
ग म म ग रे ग रे सा नि़ ध़ सा ।

७. नि़ सा ग़ म ध म नि, म ध नि सां – नि, म ध नि रें रेंसां नि,
सां प
ध नि सां सां नि ध प ध नि – – ध – म, ग़ म ग़ म सां – –
ध नि प म
नि नि ध ध म म ग़ ग़ रे ग़ म ग़ रे – सा।

८. ध ध प ध नि सां नि सां ध नि ध प म, म ध नि सां – म – –
– ध ध नि सां ध नि सां – म – – –, म ध नि रें रेंसांनिध
सां – म – – – – ग़ म ग़ म सां – नि ध प ध नि – ध ध – म,
सां प
रे म प ध नि प ध नि ध ध – म – – – ग़ – रे ग़ म ग़
रे – सा।

अंतरा

९. ग़ म ध नि सां ध नि सां – – – – नि ध सां, ध नि सां ध नि
सां, सां (सां) नि, ध नि सां सां नि ध ध – – म, ग़ म ध नि
सां ध नि सां – ग़ – रे – सा।
सा

१०. नि़ सा ग़ म ध नि सां ध नि सां – – – – नि ध सां, ध नि रें
रेंसांनिधसां, ध नि सां ध नि रें रें सां नि ध सां, म ध नि रें,
रें – सां नि ध, म ध नि रें – रेंसांनिध, नि नि ध प ध नि सां
सां नि ध नि ध – म, ग़ म ध नि सां ध नि रें नि सां – – नि
ध सां।

११. रें रें सां नि ध म नि ध सां – – – –, ध नि रें नि सां, ध नि सां
रें गं रें सां, रें रें सां नि सां नि सां रें सां नि – – ध, ध ध प ध
नि सां सां नि ध नि ध – म, ग म नि – – ध सां – – – ध नि
रें – सां [सां गं रें सां ध नि]
[ज ऽ ग ऽ त सु]

१२. ध नि रें – सां नि ध म नि – – ध सां – – – – ध नि सां रें
मं रें
गं रें सां, नि सां गं – रेंगंरेंसां नि ध, म ध नि सां ध नि सां रें
मं रें
गं रें सां, नि सां मं गं रें सां, नि सां रें रें सां नि सां – – नि – ध,
सां प
ध ध प ध नि ध ध – – म – – – मं गं रें सां नि ध सां ।

तानें (बड़ा ख्याल, एकताल)

बहु गुन काम न आवे सजनी···!

२ ०
१. नि़सामग़रेसा,नि़सा गमधमधग़रेसा– । नि़सागमधनिधप
३
मग़रेसा,नि़सागम । धनि़सांनिधपमग़ रेसा,नि़सागमधनि
४
सां–ध–धनि़सांसां निधनि–धपध–,
बऽहुऽऽऽ ऽऽऽगुऽनऽ,

२ ०
२. नि़सागमधनिसांरें सांनिधपमग़रेसा । नि़सागमधनिसांरें
३
गंरेंसांनिधपमग़ । रेसा,नि़सागमधनि सांमंगंरेंसांनिधप

४
मगरेसा--ध- (नि)-धप |
ब ड हु गुड न |

२ ०
३. नि़सागमधनिधम गमधनिसांनिधम । गमधनिसांरेंसांनि

३
धमगमधनिसांरें । गंरेंसांनिधमगम धनिसांमंगंरेंसांनि

४
धपमगरेसा-,ध (नि)-धपध |
व हुऽगुऽन |

२ ०
४. नि़सांमंगंरेंसां,नि़सां गंरेंसांनिध,मधनि । सांरेंसांनिध,मधनि

३
सांनिध,मधनिधप । मगरेसा,नि़सागम धध,गमधनिसांसां-

४
धनिसांरेंनि़सांध- धनिसांनिधपध- |
ब ड हुऽऽऽगुऽनऽ |

२ ०
५. नि़सागमधधपम गमधनिसांसांनिध । मधनिसांरेंरेंसांनि

३
धनिसांरेंमंगंरेंसां । रेंगंरें,सांरेंसां,नि़सां नि,धनिध,मधम,ग

४
मग,रेगरे,सारेसा धनिसांनिधपध- |
ब ऽ हुऽगुऽनऽ |

२ ०
६. गंरेंमंगंरेंसां,रेंसां गंरेंसांनि,सांनिरेंसां । निध,निधसांनिधम,

३
धनिधममग॒रेसा । नि़सागमधनिधम धनिसारेंगं॒रेंसारें

४
निसांधनिसां–ध– (नि)–धपध–
बऽ हुऽगुऽनऽ

२ ०
७. नि़सागमधनिसां– सांनिधमधनिसां– । सांनिधमग॒मधनि

३
सां–,सांनिधपमग॒ । रेसा,नि़सागमधनि सारेंमंगं॒रेंसांनिध

४
पमग॒मधनिसां– धनिसांनिधपध–
बऽहुऽगुऽनऽ

२ ०
८. नि़सागमध––– मनिधपम––– । ग॒मधनिसां–––

३
धसांनिधम––– । मधनिधसांनिरेंसां निधपमग॒रेसा

४
ग॒मधनिसारेंनिसां धनिसांनिधपध–
बऽहुऽगुऽनऽ

बोल-आलाप तथा बोल-तानें—

बड़ा खयाल (एकताल)

बहुगुन काम न आवे सजनी···!

४ × ०

प ध सांसां
१. ,ध (नि)–धध | सां–निनि ध––धप | पनिधनिधपम ———ग॒
,ब हुऽगुन | काऽऽऽ मऽऽनऽ | आऽऽऽऽवेऽ ऽऽऽऽ

२ ० ३ ४

गमधममध-- ---म | ,मधनिसां धनिधनिधम | मनिधनिनिसां-- धनिसारेंगंरेंसांनि | धपमगरेसा-,ध-

सऽजऽनीऽऽऽ ऽऽऽऽ | जबलग करमऽऽऽ | नऽहींऽजाऽऽऽ ऽऽऽऽऽऽऽ | ऽऽऽऽऽ,वऽ

(नि)-धपध-

हुऽगुऽनऽ

० २

प सां प मम ०

२. ,मधधध नि-निनि | धनिधप म- ममगग | रेगम- गमधम

,बहुगुन काऽमन | आऽऽऽ वेऽ सजनीऽ | ऽऽऽ जबलग

३ ४

धनिसां- सांरेंसांनिसांनिधप | धनिधपमगरेसा धनिसांनिधपध-

करमऽ नऽऽहींऽऽजाऽ | ऽऽऽऽऽगेऽ बऽहुऽगुऽनऽ

० २

३. * निसांरेंसांनि-,धनि | सांनिध-,पधनिध म-,मपधपग-

* बऽऽऽहुऽ,गुऽ | ऽऽनऽ,काऽऽऽ मऽ,नऽआऽवेऽ

० ३

रेगमगरेसा--- साममग,मधधम | धनिनिध,निसांसांनि

सऽजऽनी ऽ ऽ ऽ जऽबऽ,लऽगऽ कऽरऽ,मऽऽऽ

४

सांरेंसां,सांनिनि,धम | धनिधपमगरेसा धनिसांनिधपध-

नऽऽ,हींऽऽ,जाऽ ऽऽऽऽऽगेऽ बऽहुऽगुऽनऽ

०
४. निसांमंगुंरेंसां,निसां गुंरेंसांनि,धनिरेंसां | २ निध,धनिसांनिधम
गुऽऽऽनऽ,काऽ ऽऽमऽ,नऽआऽ | वेऽ,सऽऽऽजऽ

धनिधपमगुरेसा | ० सागमगुरेसागुम निधम–धनिसांनि
नीऽऽऽऽऽऽ | जऽऽऽबऽलऽ ऽऽगऽकऽरऽ

३ ४
ध–निसांरेंसांनि– धनिसांरेंमंगुंरेंसां | निधपमगुरेसा–
मऽनऽऽऽहींऽ जाऽऽऽऽऽऽ | ऽऽऽऽऽऽऽ

धनिसांनिधपधप–
बऽहुऽगुऽनऽ

०
५. * मगुमगुरेसा,निध | २ निधमगु,सांनिसांनि धम,रेंसांरेंसांनिध
* बऽऽऽहुऽ,गुऽ | ऽऽनऽ,काऽऽऽ मऽनआऽऽवेऽ

०
गुंरेंगुंरेंगुंसांनि-- गुंमंगुंरेंगुंरेंसांनि | ३ सांरेंसां,सांरेंसांनिध
सऽजऽनीऽऽऽ जऽऽबऽऽलऽ | गऽऽ,कऽऽरऽ

४
निसांनि,धनिधमगु गुमगुरेगुरेसा– धनिसांनिधपध–
मऽऽ,नऽऽहींऽ जाऽऽगेऽऽऽऽ बऽहुऽगुऽनऽ

तानें (छोटा ख्याल, तीनताल)

निस-बासर हरि-नाम उचार तू···!

स्थायी

× २
१. गुम धनि सांनि धम । धनि धप मगु रेसा

० ३
ध नि धनि धप | ध म
नि स बाऽ ऽऽ | स र

× २
२. मध निसां धनि रेंसां । निध पम गरे सा– ।

× २
३. मध निसां धनि सांरें । गंरें सांनि धप मग
०
रेसा, धनि धनि धप |
निस बाऽ ऽऽ |

० ३
४. निसा गम धनि धम । गम धनि सांनि धम

×
गम धनि सांरें २
गंरें । सांनि धप मग रेसा

२ ०
५. मध निध म– ––। मध निसां धसां निध

३ ×
मध निध म– ––। मध निध सांनि रेंसां

२ ०
निध पम गरे सा– | ध नि धनि धप
नि स बाऽ ऽऽ

२ ०
६. धध पम गरे म– । धध पम गम धनि

३ ×
सांसां निध पम गम । धनि रेंरें सांनि धनि

२ ०
सांसां निध पम गरे | सा– धनि धनि धप
निस बाऽ ऽऽ

अंतरा

× २ ०
७. मध निसां धनि सांनि | धम गम धनि सां | मध निसां सां धसां
बाऽ ऽऽ र बाऽ

३
निध म मनि धनि |
ऽऽ र सऽ मऽ |

× २ ०
८. धनि सांनि धप मग | रेसा गम धनि सां– | * निरें नि सां
* बाऽ र बा

३
ध म मनि धनि |
ऽ र सऽ मऽ |

× २ ०
९. मध निसां धनि रेंसां | निध पम गम धनि | सां– नि ध नि
* बा र बा

३
ध म मनि धनि |
* र सऽ मऽ |

२ ० ३
१०. मध निसां धनि सांसां । गम धनि मध निसां । धनि सांरें गंरें सां–

× २ ०
धनि सांरें मंगं रेंसां | निध पम गम धनि | सां रें नि सां
* बा र बा

३
ध म मनि धनि |
ऽ र सऽ मऽ |

० ३ ×
११. सांनि धम धनि सां– । सांनि धम गम धनि । सां–, सांनि धप मग

२ ० ३
रेसा, गम धनि सां- । सांगं रेंसां नि सां । ध म मनि धनि

२ ० ३
१२. गंरें मंगं रेंसां, रेंसां । गंरें सांनि, सांनि रेंसां। निध, निध सांनि धम,

× २ ०
धनि धप मग रेसा | गम धनि सांरें निसां | धसां निध म मध
बाऽ ऽऽ र बाऽ

३
निसां सां ध नि |
ऽऽ र स म |

छोटा खयाल (तीनताल)

स्थायी

० ३ × २
ध नि धनि धप | ध म ग रे | म – – म– | मध निसां सां नि सां
नि स बाऽ ऽऽ | स र ह रि | ना ऽ ऽ मऽ | चाऽ ऽऽ र तू

सां प
ध नि धनि धप | ध म ग रे | रेगम रेगम –म म | ध ध सां सां
नि स बाऽ ऽऽ | स र ह रि | नाऽऽ ऽऽऽ ऽम ऽ | चा ऽ र तू

ध नि धनि धप | ध म ग रे | रेग म –म म | म निसां नि सां
नि स बाऽ ऽऽ | स र ह रि | नाऽ ऽ ऽम ऽ | चाऽ ऽऽ र तू

म सा
* गम ध म | मध निसां धनि सां | – ग रे सा | रे – सा –
* मोरे र स | नेऽ ऽऽ ऽऽ ऽ | ऽ जिं द गी | थो ऽ री ऽ

म
* नि ध नि | सारे ग रेसा – | * गम ध म | मध निसां धनि सां
* औ स र | बीऽ ऽ तेऽ ऽ | ऽ पाऽ छे न | आऽ ऽऽ वऽ त

अंतरा

० ३ × २

सां
* नि ध नि̲ | सां सां ध नि̲ | सां – सां नि̲ | रें रें सां सां
* बा र बा | ऽ र स म | झा ऽ उँ न | स म झ त

धसां नि̲ध म मध | नि̲सां सां ध नि̲ | सां – सां नि̲ | मं
सारें गं रें सां
बाऽ ऽऽ र बाऽ | ऽऽ र स म | झा ऽ ऊँ न | स म झ त

सां प
* नि̲ सां नि̲ | सारें गं̲रें नि̲ – | * सांनि̲ ध नि̲ | ध – म –
* तू ना ऽ | माऽ ऽऽ ने ऽ | * मोऽ री क | ही ऽ ऽ ऽ

मं सां
* नि̲ सां नि̲ | सारेंरेंगं̲ रेंगं̲रेंसां नि̲ – | * ध ध नि̲ | ध – म –
* तू ना ऽ | माऽऽ ऽऽऽऽ ने ऽ | * मो री क | ही ऽ ऽ ऽ

म सा
ध ध पध नि̲ | धनि̲ धप ग̲ – | * ग̲ रे सा | रे – सा –
प छ तैऽ ऽ | ऽऽ ऽऽ है ऽ | * जिं द गी | थो ऽ री ऽ

* नि̲ ध नि̲ | सारे मग̲ रे सा | * म ध म | मध नि̲रें सां रेंगं̲रेंसां
* औ स र | बीऽ ऽऽ ते ऽ | * पा छे न | आऽ ऽऽ व तऽऽऽ

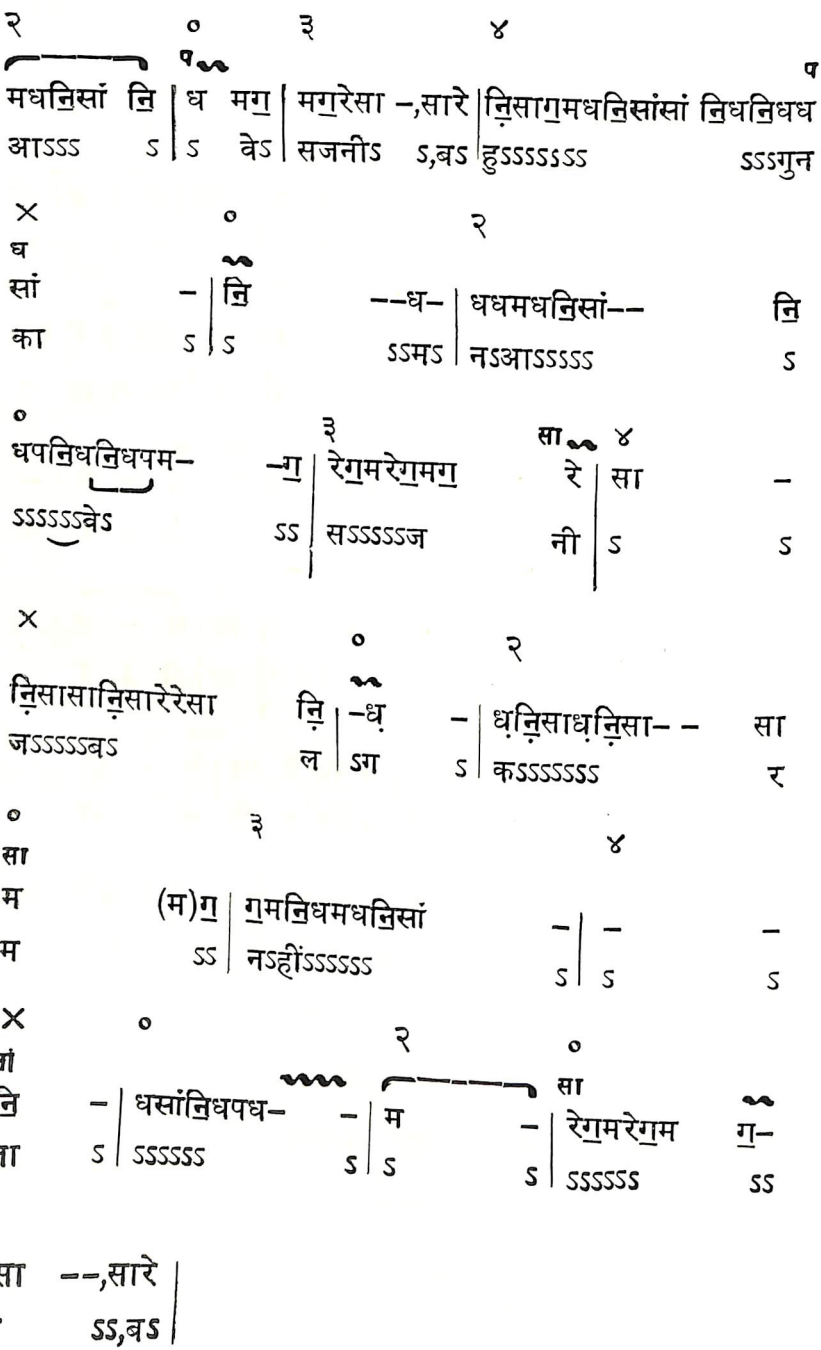
नि̲ नि̲ धनि̲ धप |
नि स बाऽ ऽऽ |

बड़ा खयाल (एकताल)

स्थायी

४ × ०

सां प ध सां प
धधनि̲सांसांनि̲ध | नि̲धध– | सां – | --नि̲ध | नि̲धध–
बहुऽऽऽऽ | ऽगुनऽ | का ऽ | ऽऽऽऽ | ऽ,मनऽ


२ ० ३ ४
मधनिसां नि | ध मग | मगरेसा –,सारे | निसागमधनिसांसां निधनिधध
आऽऽऽ ऽ | ऽ वेऽ | सजनीऽ ऽ,बऽ | हुऽऽऽऽऽऽ ऽऽऽगुन
× ० २
सां – | नि –ध– | धधमधनिसां– नि
का ऽ | ऽ ऽऽमऽ | नऽआऽऽऽऽ ऽ
० ३ सा ४
धपनिधनिधपम– –ग | रेगमरेगमग रे | सा –
ऽऽऽऽऽवेऽ ऽऽ | सऽऽऽऽऽज नी | ऽ ऽ
×
० २
निसासानिसारेरेसा नि | –ध – | धनिसाधनिसा– – सा
जऽऽऽऽवऽ ल | ऽग ऽ | कऽऽऽऽऽऽ र
० ३ ४
सा
म (म)ग | गमनिधमधनिसां – | – –
म ऽऽ | नऽहींऽऽऽऽऽ ऽ | ऽ ऽ
× ० २ ०
सां सा
नि – | धसांनिधपध– – | म – | रेगमरेगम ग–
जा ऽ | ऽऽऽऽऽ ऽ | ऽ ऽ | ऽऽऽऽऽ ऽऽ
३
रेसा –,सारे |
जो ऽऽ,बऽ |

अंतरा

४	×	०	२
	नि		नि
ग़मनि– ––धनि	सां –	धनिसांधनिसां–	सां रेंनिसां–
जगतऽ ऽऽऽसु	नी ऽ	ऽऽऽऽऽऽऽ	है बाऽऽऽ

०	३	४
रें नि		~
मधनिरें––– सां–,	निसां निसांरेंरेंसांनिसां–	नि ध, मनिधनि
तऽऽऽऽऽऽ ऽऽ,	रँगी ऽऽऽऽऽऽऽ	ले ऽ जगतसु

×	०	२	०
नि		मं	
सां –	– धनिसांधनिसांरेंगं	⌒रेंसां –,	रेंनिसां– मधनिरें–––
नी ऽ	ऽ ऽऽऽऽऽऽऽ	हैऽ ऽ,	बाऽऽऽ तऽऽऽऽऽ,

३	४	×
रें नि	~~~~~	
सां––,नि सां	रेंरेंसांनिसांनि– ––ध–	ध मपधनि–––नि–
ऽऽऽ,रँ गी	ऽऽऽऽऽलेऽ ऽऽऽऽ	रू पऽऽऽऽऽजोऽ

०	२	०
धपपसांनिसांधनिधपम– ग़	ग़मनि– धमधनिसां	– धनिसांधनिसां––
बऽनऽऽऽऽऽऽऽ ऽ	गुनऽऽ धरोऽऽऽ	ऽ ऽऽऽऽऽऽ

३	४	×	०
~		प सां	
सां, मधनिरेंरेंसांनि–	–ध –,धध	नि –	धपधनिधनिधपम –
ही, रऽऽऽहऽतऽ	ऽऽ ऽ,इन	भा ऽ	गऽनऽऽऽऽऽके ऽ

२	०	३
ग़ रेग़मरेग़म––	ग़ रेग़ममगरेग़	रेसा –,सारे
ऽ आऽऽऽऽऽऽ	ऽ ऽऽऽऽऽऽ	गेऽ ऽ,बऽ

ध्रुवपद (चारताल)

काल सों न बलवन्त, कोउ नाहिं देखियत···!

स्थायी (दुगुन)

×	नि	०		२		०		३	
सां–	सांनि	धध	सांनि	–ध	–मग	मध	निसां	निध	मग
काऽ	लसों	ऽन	बल	ऽवं	ऽतऽ	कोऽ	उना	ऽहिं	देऽ

४	×	ध	०		२		०		
मगरे	–सा	रेसा	–नि	–ध	सासा	–म	–ग	मध	सांनि
खिऽय	ऽत	सब	ऽको	ऽक	रत	ऽअं	ऽत	काऽ	ऽल

३		४	
धम	मग	मग	रेसा
महा	जोऽ	ऽर	हैऽ

अंतरा (दुगुन)

×		०		२		०		३	
ग		ध							
मग	मनि	धनि	सांसां	–नि	सां–	निसां	निसारें	–सां	निसां
काऽ	लही	ऽको	डर	ऽसु	निऽ	भाऽ	ऽऽगे	ऽऽ	सुर

४		×		०		२		०	
निसां	निध	मग	मनि	धनि	सांमंगं	रेंरें	सां–	रेंसां	निध
नर	मुनि	जहाँ	ऽज	हाँऽ	जाऽऽ	इत	हाँऽ	तहाँ	ऽवा

३		४	
मध	मग	मग	रेसा
ऽको	गौऽ	ऽर	हैऽ

स्थायी (चौगुन)

×		०		२	
सां–सांनि	धधसांनि	–ध–मगु	मधनिसां	निधमग	मगुरे–सा
काऽलसों	ऽनबल	ऽवंऽतऽ	कोऽउन	ऽहिंदे	खीऽयऽत
०		३		४	
रेसा–नि़	–ध़सासा	–म–गु	मधसांनि	धममगु	मगुरेसा
सबऽको	ऽकरत	ऽअंऽत	काऽऽल	महाजोऽ	ऽरहैऽ

अंतरा (चौगुन)

×		०		२	
मगुमनि	धनिसांसां	–निसां–	निसांनिसारें	–सांनिसां	निसांनिध
काऽलही	ऽकोडर	ऽसुऽनि	भाऽऽऽगे	ऽऽसुर	नरमुनि
०		३		४	
मगुमनि	धनिसांमंगुं	रेंरेंसां–	रेंसांनिध	मधमगु	मगुरेसा
जहाँऽज	हाँऽजाऽऽ	इतहाँऽ	तहाँऽवा	ऽकोगौऽ	ऽरहैऽ

स्थायी (आड़ की दुगुन)

×	०	२	०	
का	ऽ । ल	सों । ऽ	न । ब	ल
३	४		×	
सां–सां	निधध	सांनि–	ध–मगु	मधनि	सांनिध
काऽल	सोंऽन	बलऽ	वंऽतऽ	कोऽउ	नाऽहिं

०		२		०	
मग़मग़	रे–सा	रेसा–	नि़–ध़	सासा–	म–ग़
देऽखिऽ	यऽत	सबऽ	कोऽक	रतऽ	अऽत

३		४	
मधसां	निधम	मग़म	ग़रेसा
काऽऽ	लमहा	जोऽऽ	रहैऽ

अंतरा (आड़ की दुगुन)

×	०	२	०	
का	ऽ । ल	ही । ऽ	को । ड	र

३		४		×	
मग़म	निधनि़	सांसां–	नि़सां–	नि़सांनि़सां	रें–सां
काऽल	हीऽको	डरऽ	सुनिऽ	भाऽऽऽ	गेऽऽ

०		२		०	
नि़सांनि़	सांनि़ध	मग़म	निधनि़	सांमंग़ूरें	रेंसां–
सुरन	रमुनि	जहाँऽ	जहाँऽ	जाऽऽइ	तऽहाँ

३		४	
रेंसांनि़	धमध	मग़म	ग़रेसा
तहाँऽ	वाऽको	गौऽऽ	रहैऽ

स्थायी (आड़ की चौगुन)

×	०		
का	ऽ । ल	सों	

२		०	
सां–सांनि़धध	सांनि़–ध–मग़	मधनि़सांनि़ध	मग़मग़रे–सा
काऽलसोंऽन	बलऽवंऽतऽ	कोऽउनाऽहिं	देऽखीऽयत

३		४	
रेसा–नि़–ध़	सासा–म–ग़	मधसांनिधम	मग़मग़रेसा
सबऽकोऽक	रतऽअंऽत	काऽऽलमहा	जोऽऽरहैऽ

अंतरा (आड़ की चौगुन)

		×	०	
		का	ऽ। ल	ही
२		०		
मग़मनिधनि	सांसां–निसां	निसांनिसांरें–सां	निसांनिसांनिध	
काऽलहीऽको	डरऽसुनिऽ	भाऽऽऽगेऽऽ	सुरनरमुनि	
३		४		
मग़मनिधनि	सांमंगं़रेंरेंसां–	रेंसांनिधमध	मग़मग़रेसा	
जहाँऽजहाँऽ	जाऽऽइतहाँऽ	तहाँऽवाऽको	गौऽऽरहैऽ	

बागेश्री राग (धमार)

आयो फागुन मास···!

स्थायी (दुगुन)

२		०			३			
साध	धध	नि–	–ध	–म	धग़	–ग़	मग़	रेसा
आऽ	योऽ	फाऽ	ऽगु	ऽन	ऽमा	ऽस	सज	नीऽ

×					२		०		
रेसा	–नि़	–ध़	–सा	सा–	म–	धमग़	मध	–नि	धग़
खेऽ	ऽलों	ऽगी	ऽनं	दऽ	ऽला	लसोंऽ	होऽ	ऽहो	ऽहो

३				
–मग़	रेसा	साध	साध	धध
ऽहोऽ	ऽरी	आऽ	योऽ	ऽऽ

अंतरा (दुगुन)

× २ ०
मग॒ मनि॒ –ध नि॒सां –– | नि॒सां सां– | नि॒सां –रें –गं॒
एक ऽना ऽऽ चत ऽऽ | एऽ कऽ | मृदं ऽग ऽऽ

३ ×
सांनि॒ सां– नि॒– ध– | नि॒ध नि॒सां –– सांसां मंगं॒ | २
बजा ऽऽ वऽ तऽ | औऽ ऽर ऽऽ रबा ऽऽ | रें– सां–
बऽ मंऽ

० ३
नि॒ध धनि॒ मग॒ | –रे –सा साध धध |
जीऽ ऽर नकी | ऽजो ऽरी आऽ योऽ |

स्थायी (चौगुन)

३ ×
सा ध ध ध | नि॒ – **साध धधनि॒– –ध–म
आ ऽ यो ऽ | फा ऽ **आऽ योऽफाऽ ऽऽगुन

२ ०
धग॒–ग॒ मग॒रेसा | रेसा–नि॒ –ध–सा सा–म–
ऽमाऽस सजनीऽ | खेऽऽलों ऽगीऽनं दऽलाऽ

३
ध मगमध –निधग॒ –मग॒रेसा साधधध |
ल सोंऽहोऽ ऽहोऽहो ऽहोऽऽरी आऽयोऽ |

अंतरा (चौगुन)

×
मग॒मनि॒ –धनि॒सां ––नि॒सां सां–नि॒सां –रें–गं॒ | २
एकऽना ऽऽचत ऽऽएऽ कऽमृदं ऽगऽऽ | सांनि॒सां– नि॒–ध–
बजाऽऽ वऽतऽ

० ३
नि॒धनि॒सां ––सांसां मंगं॒रें– | सां–नि॒ध धनि॒धग॒ –रे–सा साधधध
औऽऽर ऽऽरबा ऽऽबऽ | मंऽजीऽ ऽरकीऽ ऽजोऽरी आऽयोऽ

राग बिंद्राबनी सारंग

जब तीखी हि निखाद है, चढ़ते धैवत नाहिं।
तब यह सारंग राग ही, वृन्दावनी कहाइ॥

—रागचंद्रिकासार

वादी –रे
संवादी—प
समय—मध्याह्न
आरोह—नि़ सा, रे, म प, नि सां।
अवरोह—सां, नि़ प, मरे, सा।
मुख्य अंग—नि़ सा रे, म रे, प म रे, सा।

बिंद्राबनी काफी ठाठ के सारंग-अंग से गाए जानेवाले रागों में से एक है। इसका नाम बिंद्राबनी कुछ विचित्र-सा है। संभव है, मथुरा के पास[1] बिंद्राबन नामक स्थान से इसका घनिष्ठ संबंध हो। सारंग के विभिन्न प्रकारों में से एक प्रमुख प्रकार 'मधमाद' सारंग भी है। सा रे म प नि़ सां। सां नि़ प म रे सा[2]। यह मधमाद का आरोहावरोह-स्वरूप है। इसमें भी रे म रे, प म रे, इतना भाग पूर्वांग में तथा नि़ प का प्रयोग उत्तरांग के प्रायः सभी प्रकारों की विशेषता है। सारंग के सभी प्रकारों में प्रायः 'रे' प्रबल रहता हैं। बिंद्राबनी का आरोहावरोह-स्वरूप देखने से पाठकों को विदित हो जाएगा कि मधमाद तथा बिंद्राबनी सारंग में तत्त्वतः केवल निषाद-मात्र का अंतर है। मधमाद सारंग में केवल कोमल निषाद है, किंतु बिंद्राबनी के आरोह में तीव्र तथा अवरोह में कोमल निषाद है। अतः सारंग के महत्त्वपूर्ण प्रकार मधमाद के सबसे निकट बिंद्राबनी सारंग ही है। बिंद्राबनी का प्रचार अधिक है,

---

१. तानसेन के गुरु स्वामी हरिदास का निवास-स्थान होने के कारण बिंद्राबन संगीत का महत्त्वपूर्ण केन्द्र रह चुका है।

२. काफी ठाठ के स्वर—सा रे ग़ म प ध नि़ सां, में से ग़ ध वर्जित करने से 'मधमाद' होता है।

इसी से यह सारंग का मुख्य प्रकार माना जाता है। बिंद्रावनी के आरोह में कभी-कभी क्वचित् शुद्ध धैवत भी प्रयुक्त हो जाता है, किंतु यह प्रयोग अनिवार्य नहीं है। रात्रिगेय कानड़ा के विभिन्न प्रकारों की प्रतिमूर्ति दिनगेय सारंग के विभिन्न प्रकार हैं। नि॒ प का टुकड़ा सारंग और कानड़ा के विभिन्न प्रकारों में समान (Common) दिखाई देगा।

कुछ कलाकार (विशेषकर सितार-वादक) सारंग को खमाज ठाठ के अन्तर्गत लेते हैं, परंतु सारंग के कुछ प्रकारों में क्वचित् कोमल गांधार भी प्रयुक्त होता है, अतः इसे काफी ठाठ का राग मानना ही आधिक समीचीन है। छह राग, छत्तीस रागिनीवाली पद्धति माननेवालों ने सारंग को मेघ की पत्नी माना है, जो उचित ही है, क्योंकि इन दोनों में एकजातीयता है।

बिंद्रावनी के पूर्वांग में रे म रे अथवा कभी-कभी प रे म रे, यह रूप लाया जाता है, उत्तरांग में प नि॒ प, यह रूप अथवा केवल नि॒ प, यह रूप लेकर फिर पूर्वांग में आने के लिए म रे जोड़ दिया जाता है। ऋषभ जितना प्रबल होता है, यह राग उतना ही खिलता जाता है।

अंतरे का उठान शुरू करते समय म प नि ऽ ऽ ऽ सां इस प्रकार से निषाद पर विश्रांति लेकर तार-षड्ज से मिलना अधिक सुन्दर प्रतीत होता है। इसके बाद रें रें सां नि प नि सां, यह स्वर-समुदाय लाने से राग खिल उठता है।

स्वर-विस्तार

स्थायी

रे नि॒ नि॒

१. नि॒ – सा – – (सा) नि॒ – – प॒ नि॒ – – सा, प॒ नि॒ सा रे – –

सा प॒ नि॒ प

– (रे) – नि॒ – प॒ म॒ प॒ नि॒ – – – – सा – – –, नि॒ सा नि॒

म रे

सा रे, रे म – – रे – – नि॒ – सा।

२. रे रे सा नि़ सा नि़ – – – प नि़ – – सा, प नि़ सा प नि़
सा रे, रे – म (म) – रे, म म रे सा रे – – नि़ – नि़ –
म प नि़ – – सा, प नि़ सा रे सा नि़ – प, नि़ नि़ प म प नि़ –
– सा रे – म – रे – सा।

३. प नि़ सा रे – म – रे, म म रे सा रे – नि़ – प नि़ सा रे,
रे – म – रे, रे म प रे – म प रे, रे म प रे म प म रे,
म म रे सा नि़ सा रे, रे म प म रे – नि़ – सा।

४. नि़ सा रे म प – – – – म (प) म रे, म म रे सा रे – प म रे,
रे म प, रे म प नि़ – प, म प – – – म (प) म रे, रे म
प नि़ म प – – – म (प) म रे, मम रे सा रे म प नि़ – प,
नि़ नि़ प म प म रे, रे म प रे – नि़ – सा।

५. नि़ सा रे म प नि़ – – – प – – – नि़ नि़ पमपम रेम प, म प
नि़ म प नि़ – – प, नि़ नि़ प म प म प नि़ प म रे, रे रे नि़
– प नि़ प म रे, नि़ सा रे म प नि़ – – – प नि़ सां नि़ प,

म प नि म प नि – – सां (सां) नि – प, नि नि प म प सां –
नि – प म प नि म म प नि प म रे, रे म प नि – प नि प म रे,
रे म प नि – म म प – रे रे म – रे – नि सा।

६. नि सा रे म प नि म प नि – सां – – –, प नि सां प नि सां
नि प – – –, नि नि प म रे म प नि – प, म प नि सां रें
नि सां (सां) नि – प, म प नि सां नि प – – रे म प नि – प,
रे म प नि प नि प म रे, म म रे सा रे म प
नि – प म रे – नि – सा।

अंतरा

७. म प नि – – सां – – – निसां, प नि सां प सां, प नि सां रें
नि (सां) नि – – – प, म प नि म प सां – – नि – – प म रे,
रे म प नि म प नि – – – सां।

८. नि नि प म प नि सां रें नि सां – – – – नि – – – प नि – –
– सां, प नि सां प नि सां रें – – (रें) – नि – प म रे, रे म प
नि म प नि – – – सां (सां) नि – म प नि – – – सां।

९. नि̲ – – – म प नि सां रें नि सां – – – नि̲ – – – प सां, प नि सां रें नि सां, प नि̲ – म प नि सां रें, रें – (रें) नि – प – (प) म, म प नि̲ म प सां, रें रें सां नि̲ प नि सां।

१०. नि̣ सा रे म प नि सां रें नि (सां) नि̲ – – प सां, नि̲ नि̲ प म प नि सां रें, रें – – – – सां – – रें रें सां नि प नि सां रें नि (सां), म प नि सां रें मं – रें, मं मं रें सां रें – – – नि सां, प नि̲ म प सां, नि सां रें रें सां नि (सां) नि̲ – – प, म प नि̲ म प नि सां रें नि सां।

११. सां नि̲ प नि सां रें नि सां, म प नि सां रें मं – रें – – नि̲ – प म रे, रे म प नि सां रें, मं मं रें सां रें सां नि – नि̲ – म प नि – – सां, नि सां रें मं – रें, रें – मं (मं) – रें, रें मं पं मं रें – – – नि – सां सां – – – नि̲ रें रें – नि̲ – प – रें – नि̲ – प – सां – नि̲ – प (प) म [रे म रे म प – प – / अ ऽ दा ऽ ऽ ऽ रं ऽ]

तानें (बड़ा खयाल, तिलवाड़ा)

बौरे जिन राम को क्यों न जानिए ...।*

०

१. नि़सारेमरेसा,नि़सा रेमपमरेसानि़सा रेमपन्रिपमरेसा

३

नि़सारेमपनिसांन्रि । पमरेसा,नि़सारेम पनिसांरेंसांन्रिपम

रेसा,मपपसां-- न्रि---पमपम |

बौ॰रे॰ऽऽऽ ऽऽऽऽजिऽनऽ |

०

२. नि़सारेमपनिसांरें सांन्रिपमरेसा,नि़सा रेमपनिसांरेंमरें

३

सांन्रिपमरेसा-- । नि़सारेमपनिसांरें मंपंमरेंसांन्रिपम

पनिसांरेंसांन्रिपम रेम,सांन्रिप-म- |

बौरेजिऽनऽ |

०

३. नि़सारेमपमरेम पन्रिपमपनिसांन्रि पमपनिसांरेंसांन्रि

३

पमपनिसांरेंमरें । सांन्रिपमपनिसांरें मंपंमरेंसांन्रिपम

पन्रिपमरेसानि़सा सां-न्रि-प-म- |

बौ॰रे॰जिऽनऽ |

०

४. निसांरेंमरेंसांनिसां रेंमंपंमरेंसांनिसां रेंमरेंसांनिसांरेंसां

---

* क्रमिक पुस्तक में खयाल का मुखड़ा 'बौरे जिन अल्ला को क्यों न जानिए' इस प्रकार है। यहाँ स्वेच्छा से क्वचित् शब्द-परिवर्तन कर दिया गया है। परीक्षा में पुस्तक के अनुरूप ही गाना चाहिए।

३
नि॒नि॒पमपनि॒सांरें । सांनि॒पमपनिसांनि॒ पमरेसा----

नि़सारेमपनिसांरें सां–नि॒–प–म–
बौऽरेऽजिऽनऽ

२ सा
५. नि़सारेमपनि॒मप नि॒---प--- पमपमरेमप– पमपमरेमपनि॒

०
पनि॒पमरेमप– पमपमरेमपनि सांनि॒पमरेमप– पमपमरेमपनि॒

३
सांरेंसांनि॒पमपनि सांनि॒पमपनि॒पम रेमपमरेसानि़सा

सां–नि॒–प–म–
बौऽरेऽजिऽनऽ

२
६. नि़सारेमपनि॒मप नि॒मपनि॒मपनि॒सां पनिसांपनिसांपनि

०
सांरेंनिसांरेंनिसांरें निसांरेंमरेंसांनिसां रेंमपंमरेंसांनिसां

३
मंमरेंसांरें,रेंरेंसांनि॒ सांसांनि॒प,नि॒नि॒पम पपमरे,ममरेसा,

ममरे,पपम,नि॒नि॒ प,सांसांनि॒,रेंरेंसां– पनिसांरेंसांनि॒पम
बौऽरेऽजिऽनऽ

२
७. सांनि॒पनिसांरेंसांनि॒ पनिसांनि॒पमरेसा नि़सारेमपनि॒मप

०
निसांरेंनिसांरें-- सांरेंसां,निसांनि॒,पनि॒ पमपमरेमरेसा

३
नि़सारेम,रेमपनि॒ मपनिसां,पनिसांरें सांनि॒पम रेंरें,सांनि॒
बौरेजिन राम,बौरे

पमरेरे रेंसांसांनिपपम |
जिनराम बौऽरेजिऽनऽ |

२
८. निसारेमपनिपम नि---सां--- सांनिसांनिपनिसां-

० ३
सांनिसांनिपनिसारें सारेंसांनिपनिसां- पनिसारेंसारेंसांनि

पनिपमरेसानिसा निसारेमपनिसारें निसां--,निसारेम

पनिसारेंनिसां,निसा रेमपनिसारेंनिसां सां-नि-प-म-
बौऽरेऽजिऽनऽ

बोल-आलाप और बोल-तानें—

(बड़ा खयाल, तिलवाड़ा)

बौरे जिन राम को क्यों न जानिए···!

× मप म २ सां सां
१. * पनिसांनिपम रेम प | मपनिसां(सां) नि-मप
* बौऽरेजिन राम को | क्योंऽऽऽन ऽऽऽऽ

नि ० प
पनिसारेंसारेंसांनि प | पनिमपनि सांसां सांसांनिसारेंसांनि प
जाऽऽऽनिऽऽऽ ए | कऽरऽना थासो करऽचुऽऽऽ का

३
पनिसारेंसांनिनिप पनिसांनिपम पनिपमरे-निसा सांनिपम
औऽऽऽरऽजोऽ चाऽऽऽहेसो कऽऽऽरेऽऽऽ बौरेजिन

× मप म २

२. मपनिसांरेंन्रि– पनिसांन्रिपम रेम (प) | न्रिन्रिपमपनिसांरें

बौऽरेऽऽऽऽ ऽऽऽऽजिन राम को | क्योंऽऽऽनऽऽऽ

नि ०

सांन्रिरेंसांन्रि प म–रेममपपम | पनिसांन्रिप पमपन्रिपम रे

जानिऽऽऽ ए कऽरऽनाऽऽऽ | थाऽऽऽसो करचुऽऽऽ का

३

मपनिसांरें–सांरें | निसांरेंमरेंसां सांरेंसां,निसांन्रि,पन्रि

औऽऽऽऽऽरऽ | जोऽऽऽचाऽ हेऽऽ,सोऽऽ,कऽ

पन्रिपमपमनिसांरें सांरेंसांन्रिपम |

रेऽऽऽऽऽऽऽ बौऽरेऽजिन |

०

३. * रेमपमरे–मप न्रिपम–पनिसांन्रि प–निसांरेंनिसां–

* क्योंऽऽऽनाऽजाऽ निऽएऽकऽरऽ नाऽथाऽऽऽसोऽ

३

निसांरेंमरें–सां– सांरेंसां,न्रिसांन्रि,पन्रि पन्रिपमपनिसांरें

कऽरऽचुऽकाऽ औऽऽ,ऽरऽऽ,जोऽ चाऽहेऽकऽरेऽ

सांरेंसांन्रिपम

बौऽरेऽजिन

०

४. निसांरेंमरेंसांनिसां रेंरेंसांन्रिपनिसांसां न्रिपमपन्रिन्रिपम

क्योंऽऽऽनाऽजा निऽएऽकऽरऽ नाऽथाऽऽऽसोऽ

३

रेमपमरेसा | ममरे,पपम,नि॒नि॒ प,सांसांनि॒,रेंरेंसां–
कऽरऽचुका | औऽऽ,रऽऽ,जोऽ ऽ,चाऽऽ,हेऽऽऽ

रेंरेंसांनि॒पनिसारें सांनि॒पनि॒पम
सोऽऽऽकऽरेऽ बौरेजिऽनऽ

२ ०

५. * सारेमप रेमपनि॒ मपनिसां | पनिसारें मंरेंसांनि॒
* बौरेजिन रामकोक्यों नाजानिए | करनाथा करचुका

३

रेंसांनिसां पनि॒मप | मंरेंसांनि॒ पप,रेंसां नि॒पमम,
औरजोचा हेसोकरे | बौरेजिन राम,बौरे जिनराम

सांनि॒पम
बौरेजिन

तानें (छोटा खयाल, तीनताल)

ना बोलो श्याम, हमी सन···!

स्थायी

× २

१. निसां रेंसां नि॒नि॒ पम । पनि॒ पम रेसा नि॒सा
२. पनि सांरें निसां रेंमं । रेंसां नि॒नि॒ पम रेसा
३. सांरें सां,नि सांनि॒, पनि॒ | पनि॒ पम रेसा नि॒सा
श्याऽ ऽ,म ऽऽ हऽ | मीऽ ऽऽ सऽ नऽ

४. ०
नि़सा रेम पन्नि पप । ३
निसां पनि सांरें निसां ।। ×
रेंमं रेंसां निसां रेंसां
२
न्निन्नि पम रेसा नि़सा ।

५. ०
नि़सा रेम, रेम पन्नि, । ३
मप निसां, पनि सांरें
×
सांरें सां,न्नि सांन्नि पन्नि । २
पन्नि पम रेसा नि़सा

६. ०
मरे सारे, पम रेम । ३
नि़प मप, सांन्नि पन्नि
×
रेंसां, निसां, मंरें सांरें । २
सांन्नि पम रेसा नि़सा

अंतरा

७. ×
निसां रेंसां न्निन्नि पम । २
पन्नि पम रेसा नि़सा ।

८. ×
पनि सांरें सांन्नि पम । २
पन्नि पम रेसा नि़सा ।

९. ×
निसां रेंमं रेंसां न्निन्नि । २
पम पनि सांरें निसां ।

१०. ०
निसां रेंमं रेंसां निसां । ३
रेंसां न्निन्नि पम पनि
×
सांरें सांन्नि पम पनि । २
सांन्नि पम रेसा नि़सा

११. ०
पनि सांरें सांन्नि सांन्नि । ३
पन्नि पम पम रेम ।। ×
रेसा, नि़सा रेम पन्नि
२
मप निसां पनि सांरें । ०
निसां कुब् जाऽ ऽऽ ।

० ३ ×
१२. सांनि सांनि पनि सांनि । पनि पम रेम रेसा ।। निसा रेम पनि मप

२ ०
निसां पनि सांरें निसां | सांरें सांनि प नि |
कुऽ बऽ जा ऽ |

छोटा खयाल (तीनताल)

स्थायी

० ३ ×
प रें
मप निसां रेंमं रेंसां | रें नि सां रें | सां – निनि पम
नाऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ | ऽ बो ऽ लो | श्या ऽ ऽम ऽह

२ ० ३
म सा
रे – सा सा | नि़ – सा सा | रे – सा सा
मी ऽ स न | जा ऽ न ग | ई ऽ तु म

× २
रे
नि़सा रेम पनि पम | पम रे – सा |
रेऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ | ऽऽ ढं ऽ ग |

अंतरा

० ३ × २
प
म प निनि मप | नि सां सां – | – परें सां सांरें | सां – नि प
कु ब् जाऽ ऽऽ | ना ऽ री ऽ | ऽ अति म नऽ | भा ऽ ई ऽ

प म सा
नि प रे – | रे – सा सा | नि़सा रेम पनि पम | पम रे – सा
अ ब कैं ऽ | सोऽ ह म | रोऽ ऽऽ ऽऽ ऽ | ऽऽ सं ऽ ग

बड़ा खयाल (तिलवाड़ा)

स्थायी

३ × २

सां म रे

* * मपपसां– ऩिपमपम | रे सा म – | प – – मप

० * बौ३रेऽऽ ऽजिऽनऽ | रा ऽ म ऽ | को ऽ ऽ ऽऽ

० ३ ×

नि म रे सा

मपनिसां– – (सां)ऩि ––मप | – –,ऩिऩिपम रे सा | नि़नि़ प – नि़सा

क्योंऽऽऽऽ ऽ नाऽ ऽऽऽऽ | ऽ ऽ,जाऽनिऽ ए ऽ | कर ना ऽ ऽऽ

२ ०

म रे

नि़सारे– – ––रेमपनि़ –पनि़पम | म रे – ममरेसारे–

थाऽऽऽ ऽ ऽ,सोऽऽऽ ऽऽऽऽऽ | क र ऽ चुऽऽऽऽऽ

३ ×

सा –नि़ पनि़सा– – | नि़सारेमपनि़–– (ऩि)प – मप

का ऽऽ ऽऽऽऽ ऽ | औऽऽऽऽऽऽ ऽर ऽ ऽऽ

२ ० नि

पपनि़म– प – मप | रेमपनि़–प––– पनिसारें (सां) –

जोचाऽऽऽऽ हे ऽ ऽऽ | सोऽऽऽऽऽऽऽ ऽकऽऽऽ रे ऽ

३
सां सां
नि मप, मपमपनिसारें(सां) नि–पमपम |
ऽ ऽऽ, बौऽरेऽऽऽऽऽऽ ऽऽजिऽनऽ |

अंतरा

३ नि नि × नि
* * प–पनिपमप– पनिमपनिनि | सां ---सां मपनिसां--नि (सां)
* * अऽदाऽऽऽरंऽ ऽऽगऽपिया | साँ ऽऽऽऽचि कहतऽऽऽऽ है

२ रें नि ० नि
– निसां ------,सांनि पनिसारें-- | सां----सारें सां (सां)–निप –
ऽ ऐसो ऽऽऽऽऽ,गऽ रीऽऽऽऽ | बऽऽऽऽऽनऽ वा ऽऽजेऽ ऽ

३ ×
नि नि नि
पनिसारें– सारेंनिसां– सां मप | सां – – निसारेंमं–रें–सां–
रीऽऽऽऽ झबूऽऽऽ झ, काहू | की ऽ ऽ मऽऽऽऽनऽऽऽ

२ ०
नि प नि
(सां) (नि)प – निमप–रें | – सां – (सां)नि
का मना ऽ सोऽऽहीऽ | ऽ दे ऽ ऽत

३
–प ------,पनि मपनिसारेंनि(सां)– नि-पमपम
ऽऽ ऽऽऽऽऽऽबौऽ रेऽऽऽऽऽऽ ऽऽजिऽनऽ

ध्रुवपद (चारताल)

सरस सुगन्ध मन्द···!

स्थायी (दुगुन)

×		०		२		०	
मपनि	–प	–नि	प–	पम	रेरे	रेम	–प
सऽर	ऽस	ऽसु	गंऽ	धमं	ऽद	बऽ	ऽह
३		४		×		०	
निप	मरे	रेसा	–सा	निनि	सारे	सा–	रेम
तस	मीऽ	रजा	ऽत	तुम	ऽकि	तऽ	जाऽ
२		०		३		४	
पनि	सांसां	रें–	सांनि	निपम	रे–	मम	प–
ओका	ऽन्ह	ग्रीऽ	ऽष	ऽमऽ	जाऽ	ऽर	मेंऽ

अंतरा (दुगुन)

×		०		२		०	
मप	निसां	सां–	सांसां	–नि	सांसां	निसां	–रें
पाऽ	वक	सीऽ	नबे	ऽब	हत	लपे	ऽट
३		४		×		०	
मरें	सां–	सांनि	–प	सांसां	निप	मरे	मप
ऽझ	कोऽ	रअं	ऽग	जिय	जंत	पशु	पंऽ
२		०		३		४	
निसां	सां–	रेंरें	सांसां	निपम	रे–	मम	प–
छिक	होऽ	निक	सत	यहऽ	बाऽ	ऽर	मेंऽ

स्थायी (चौगुन)

×		०		२	
नि॒नि॒–प	–नि॒प–	पमरेरे	रेम–प	नि॒पमरे	रेसा–सा
सरऽस	ऽसुगंऽ	धमंऽद	बऽऽह	तसमीऽ	रजाऽत
०		३		४	
नि॒नि॒सारे	सा–रेम	पनिसांसां	रें–सांनि॒	नि॒पमरे–	ममप–
तुमऽकि	तऽजाऽ	ओकाऽन्ह	ग्रीऽऽष	ऽमऽजाऽ	ऽरमेंऽ

अंतरा (चौगुन)

×		०		२	
मपनिसां	सां–सांसां	–निसांसां	निसां–रें	मंरेंसां–	सांनि॒–प
पाऽवक	सीऽनबे	ऽबहत	लपेऽट	ऽझकोऽ	रअंऽग
०		३		४	
सांसांनि॒प	मरेमप	निसांसां–	रेंरेंसांसां	नि॒पमरे–	ममप–
जियजंतु	पशुपंऽ	छिकहोऽ	निकसत	यहऽबाऽ	ऽरमेंऽ

स्थायी (तिगुन)

३		४		×	
नि॒नि॒–	प–नि॒	प–प	मरेरे	रेम–	पनि॒प
सरऽ	सऽसु	गंऽध	मंऽद	बऽऽ	हतस
०		२		०	
मरेरे	सा–सा	नि॒नि॒सा	रेसा–	रेमप	निसांसां
मीऽर	जाऽत	तुमऽ	कितऽ	जाऽवो	काऽन्ह
३		४			
रें–सां	नि॒नि॒पम	रे–म	मप–		
ग्रीऽऽ	षऽमऽ	जाऽऽ	रमेंऽ		

अंतरा (तिगुन)

३		४		×	
मपनि	सांसां–	सांसां–	निसांसां	निसां–	रेंगंरें
पाऽव	कसीऽ	नबेऽ	बहत	लपेऽ	टऽझ
०		२		०	
सां–सां	नि–प	सांसांनि	पमरे	मपनि	सांसां–
कोऽर	अंऽग	जियजं	तपशु	पंऽछि	कहोऽ
३		४			
रेंरेंसां	सांनिपम	रे–म	मप–		
निकस	तयहु ऽ	बाऽऽ	रमेंऽ		

स्थायी (छहगुन)

२			०	
निनि–प–नि	प–पमरेरे	रेम–पनिप	मरेरेसा–सा	
सरऽसऽसु	गंऽधमंऽद	बऽऽहतस	मीऽरजाऽऽ	
३			४	
नि़नि़सारेसा–	रेमपनिसांसां	रें–सांनिनिपम	रे–ममप–	
तुमऽकितऽ	जाऽवोकाऽन्ह	ग्रीऽऽपऽम	जाऽऽरमेंऽ	

अंतरा (छहगुन)

२		०	
मपनिसांसां–	सांसां–निसांसां–	निसां–रेंमंरें	सां–सांनि–प
पाऽवकसीऽ	नबेऽबहत	लपेऽटऽझ	कोऽरअंऽग
३		४	
सांसांनिपमरे	मपनिसांसां–	रेंरेंसांसांनिपम	रे–ममप–
जियजंतपशु	पंऽछिकहोऽ	निकसतयह	बाऽऽरमेंऽ

बिंद्रावनी सारंग राग (धमार)

अब तुम लाला, कैसे खेलत मोसे होरी···!

स्थायी (दुगुन)

३ × २
नि़ सा नि़प रेप | रे– –सा –नि़ प़नि़ सासा | रे– सासा
अ ब अब तुम | लाऽ लाऽ ऽऽ ऽकै ऽसे | खेऽ लत

० ३
सां– –नि़ –प | मरे –सा नि़सा रेप |
मोऽ ऽसों ऽऽ | ऽहो ऽरी अब तुम |

अंतरा (दुगुन)

× २ ०
मप –नि नि– निसां सां– | –नि सांसां | निनि सारें –मं
अब ऽही ऽऽ कर तऽ | ऽफि रत | बति ऽयाँ ऽऽ

३ × २
–रें सां– निसां नि़प | नि़प –म रे– पम रे– | रे– सा–
ऽमो ऽऽ ऽऽ सेऽ | तुर ऽत ऽऽ हीपी ऽऽ | ऽऽ तऽ

० ३
सांसां –नि़ पमरे | –रे –सा नि़सा रेप |
औऽ ऽर नऽसों | ऽजो ऽरी अब तुम |

स्थायी (चौगुन)

३ × २ ०
नि़ सा रे प | रे – सा – | नि़ नि़सारेप | रे– –सा
अ ब तु म | ला ऽ ला ऽ | ऽ अबतुम | लाऽऽला

		३			
–नि़प़नि़	सासारे–	सासासां–	–नि़–प	मरे–सा	नि़सारेप
ऽऽऽकै	ऽसेखेऽ	लतमोऽ	ऽसोंऽऽ	ऽहोऽरी	अबतुम

अंतरा (चौगुन)

×				
मप–नि	नि–निसां	सां–,नि	सांसांनिनि	सांरें–मं
अबऽही	ऽऽकर	तऽ,फि	रतवति	ऽयाँऽऽ

२		०		
–रेंसां–	निसांनि़प	नि़प–म	रे–पम	रे–रे–
ऽमोऽऽ	ऽऽसोंऽ	तुरऽत	ऽऽहीपी	ऽऽऽऽ

३			
सा–सासां	–नि़पमरे	–रेसा–	नि़सारेप
तऽऔऽ	ऽरनऽसों	ऽजोऽरी	अबतुम

SRI RAMAKRISHNA ASHRAMA
LIBRARY, SRINAGAR.
Accession No. 3056
Date 11.4.1982

राग भीमपलासी

तीखे रिध, कोमल गमनि, आरोहत रिध-हीन ।
स-म संवादी-वादितें, भीमपलासी चीन्ह ॥

—रागचंद्रिकासार

वादी—म
संवादी—सा
समय—दिन का तीसरा प्रहर
आरोह—नि़ सा ग़ म, प, नि़ सां ।
अवरोह—सां नि़ ध प म, ग़ रे सा ।
मुख्य अंग—नि़ सा म, म ग़, प म, ग़, म ग़, रे सा ।

वीणां दधाना कमलायताक्षी गंभीरनादा सुरपुष्पगंधी ।
कलामयी सा कमनीयमूर्ति भीमापलासी कथिता मुनींद्रैः ॥

—संगीतकल्पद्रुम

आजकल कुछ गायक-वादक 'भीम' और 'पलासी' ये दो अलग-अलग राग मानते हैं, इसी से उन लोगों का यह मत है कि राग भीमपलासी उक्त दो रागों के सम्मिश्रण से बना है। किंतु आचार्य भातखंडे जी इसे ऐसा नहीं मानते। उनका मत है कि 'मगध' और 'बन्हाड' प्रांतों का प्राचीन नाम 'पलाश' था, अतः संभव है कि उन प्रांतों से इस राग का कुछ संबंध हो। 'भीम' शब्द का अर्थ उन्होंने पराक्रमी लिया है।

बिहाग का गांधार और निषाद कोमल कर देने से भीमपलासी का आरोह-अवरोह बन जाता है, कदाचित् इसी लिए एक प्राचीन लेखक (प्रतापसिंह) ने लिखा है—'शिवजी ने अपने मुख सों बिहाग संकीर्ण धनाश्री गाइके, वाको भीमपलासी नाम कीनों।'

धनाश्री का स्वरूप भीमपलासी के बहुत ही निकट है। धनाश्री का आरोहावरोह इस प्रकार से है—नि़ सा ग म प नि़ सां। सां नि़ ध प म ग़ रे सा, अतः स्पष्ट है कि धनाश्री और भीमपलासी का कितना गहरा साम्य है। इन दोनों रागों में 'वादिभेदे रागभेदः'

इस न्याय से केवल वादी स्वर का ही भेद है। धनाश्री में पंचम वादी तथा षड्ज संवादी है, किंतु भीमपलासी में मध्यम वादी और षड्ज संवादी है।

भीमपलासी का वर्णन करते-करते धनाश्री की चर्चा छेड़कर हम अपने प्रतिपाद्य विषय से कुछ दूर हट गए हैं, परंतु धनाश्री की चर्चा यहाँ कुछ अनिवार्य-सी हो गई थी। इसका कारण यह है कि साधारण गायक आजकल भीमपलासी में पंचम को बहुत ही प्रबल कर देते हैं, यहाँ तक कि भीमपलासी का वादी स्वर पंचम के तेज से ढक-सा जाता है। भीमपलासी में पंचम महत्त्वपूर्ण विश्रांति-स्थान होने से पर्याय-अंश-स्वर माना जा सकता है। पर्याय-अंश-स्वर से हमारा तात्पर्य ऐसे स्वर से है, जो राग का संवादी अथवा वादी स्वर तो नहीं होता, किंतु महत्त्वपूर्ण विश्रांति-स्थान होने के कारण कुछ क्षणों को वादित्व प्राप्त कर लेता है। परंतु इसका यह आशय नहीं है कि उस पर्याय-अंश-स्वर का राग में एकछत्र साम्राज्य ही स्थापित हो जाए। क्या सिर्फ कहने-भर को ही भीमपलासी का वादी स्वर मध्यम है।

जब तक छोटे-छोटे स्वर-समुदायों के साथ मध्यम को आगे नहीं बढ़ाया जाएगा, तब तक भीमपलासी कभी स्पष्ट नहीं हो सकता। तान लेते समय प्रायः तान की समाप्ति प म ग॒ रे सा, इस तरह से सीधे स्वरूप से हो जाती है, किंतु आलाप में यह रूप प्रायः नहीं आने दिया जाता। आलाप में प्रायः प – – ग॒ – म, प ग॒ – – म ग॒ रे – – सा, यह रूप दिखाई देगा। अंतरे का उठाव प म ग॒ म प नि॒ – – – सां, इस प्रकार से अधिक अच्छा मालूम देता है, किंतु निषाद पर विश्रांति दिए बिना सीधा ग॒ म प नि॒ सां, यह प्रयोग अधिक रंजक नहीं होता। भारतीय संगीत में विश्रांति-स्थान बहुत ही महत्त्व की चीज है। उचित विश्रांति-स्थान के बिना कोई भी राग भ्रष्ट हो सकता है। अतः किस राग में कौन-कौन-से स्वर विश्रांति के हैं, यह भली-भाँति समझ लेना चाहिए। इस राग में षड्ज, मध्यम और पंचम महत्त्वपूर्ण विश्रांति-स्थान हैं।

बागेश्री और भीमपलासी, इन दोनों ही रागों के आरोह में कभी-कभी तीव्र निषाद का प्रयोग हो जाता है। यह प्रयोग केवल

रंजकता बढ़ाने के लिए ही किया जाता है, फिर भी इसे अनिवार्य नहीं समझना चाहिए। आरोह में रे, ध वर्जित और अवरोह संपूर्ण होने के कारण भीमपलासी औडुव-संपूर्ण जाति का राग है।

स्वर-विस्तार

स्थायी

१. ग – – – रे – सा, रे रे सा नि़ – प़ नि़ सा, प़ नि़ सा ग – – रे – सा, नि़ सा म, म – ग –, सा ग म प – ग, मगरे – सा।

२. नि़ सा ग – – रे – –सा, रे – – नि़ प़ नि़ सा, प़ नि़ सा ग रे सा, प़ नि़ सा रे नि़, प़ नि़ सा नि़ ध़ – प़, ध़ ध़ प़ म़ प़ नि़ – प़ नि़ सा ग रे सा, रे रे सा नि़ प़ नि़ सा म, म – ग – – सा ग म प, ग म प – ग – मग रे – सा।

३. ध ध प म प ग म – – – नि़ – सा ग म प ग म प ग – म ग रे – सा, सा रे सा नि़ प़ नि़ सा म, म – (म) ग – सा –, सा ग म प ग म प – – म, प प म ग म – – नि़ – – सा म – ग म प ग म, ग म प ग – म ग रे – सा।

प सा
४. नि़ सा ग॒ म प ग॒ म प, प म – – – म (प) ग॒ म – – नि़ –

सां
सा ग॒ म प म ग॒ म प – – म, ग॒ म प नि॒ – – ध – – प,

धधपमप नि॒ ध प, धधपमप ग॒ म, सा ग॒ म प ग॒ म प ग॒

सा
– – म ग॒ रे – सा।

सां प ध म
५. प म ग॒ म प नि॒ – – ध – म प नि॒ ध प धधपमप– ग॒मग॒प

ध
– – – नि़ – सा ग॒ म प म ग॒ म प, (प) म – – – प नि॒ ध प,

प प
नि॒धधप म प नि॒ ध प – – – म (प) ग॒ म, प प म ग॒ म प ग॒

– मग॒ रे – सा।

सां प ध ध नि॒
६. नि़ सा ग॒ म प नि॒, नि॒धधप म प सां नि॒ ध प – – – म – प –

सां सां सां सां
नि॒ – ध प, ग॒ म प नि॒ नि॒ – प नि॒ सां – नि॒ नि॒ धनि॒धप –

ध सां सां सा
–म प नि॒ ध प, नि॒नि॒पमग॒मपनि॒नि॒ सां – प – – ग॒ रे सा।

सां प ध
७. नि़ सा ग॒ म प ग॒ म प नि॒ – – ध म प नि॒ ध प, ग॒ म प ग॒

सां सां सां सां सां सां
म प नि॒ – नि॒ नि॒ प नि॒ सां – नि॒ नि॒ धनि॒धप, प नि॒ सां प नि॒

सां सां सां सां सां नि॒
सां रें – नि॒ नि॒ प नि॒ सां – नि॒ नि॒ ध नि॒ ध प, ध म प नि॒

ग॒
ध प, ग॒ म प ग॒ म प नि॒ – – प नि॒ प म ग॒ – – नि़ – – सा

सां
ग॒ म प नि॒ – – प नि॒ सां रें नि॒ (सां) प ग॒ – रे सा ।

सां सां सां सां सां सां
८. ग॒ म प ग॒ म प नि॒ – नि॒ – प नि॒ सां – – – – नि॒ नि॒ प नि॒ सां,

सां सां
प नि॒ सां रें नि॒ (सां) – – नि॒ नि॒ धनिधप – – – (प) म – –

नि॒
प नि॒ ध प ।

अंतरा

सां सां सां सां सां नि॒
९. नि॒ नि॒ प नि॒ सां – – – – (सां) नि॒ नि॒ प सां, प नि॒ सां रें

रें सां सां सां
नि॒ सां, प नि॒ सां रें नि॒ सां रें – नि॒ – प नि॒ सां नि॒ नि॒ ध नि॒

ध प, ध ध प म ग॒ म प नि॒ – – – म प नि॒ सां गं॒ रें सां ।

ध प प सां सां
१०. सां नि॒ नि॒ ध ध प म प ग॒ म प नि॒ – – प नि॒ सां, प नि॒ सां

प नि॒ सां गं॒ रें सां, रें सां नि॒ – – – प नि॒ सां रें नि॒

सां सां
सां रें नि॒, प नि॒ सां – नि॒ नि॒ ध नि॒ ध प, ध ध प म प ग॒ म

सां सां सां
प नि॒ – नि॒ – प नि॒ सां – – (सां) प ।

सां सां सां सां सां सां
११. नि॒ सा ग॒ म प नि॒ – नि॒ – प – नि॒ – सां – – – – नि॒ नि॒

मं सां
पनिसांरेंगं॒ रें सां, म प नि॒ सां गं॒ – – – रें – – – नि॒ प

सां मं
नि॒ सां, रें रें सां नि॒ प नि॒ सां, प नि॒ सां रें नि॒ सां गं॒ रें सां,

सां सां
रें रें सां नि़ सां नि़ सां रें सां नि़ – – – प नि़ सां – – – नि़ नि़

मं सां
ध नि़ ध प, ग़ म प ग़ म प नि़ – – – म प नि़ सां गं़ – – रें

– – नि़ सां।

सां प नि़ सां
१२. प नि़ सां गं़ – – रें – – नि़ – ध – – म प नि़ सां, प नि़ सां

सां गं
प नि़ सां गं़ – – रें – – सां, रें रें सां नि़ प नि़ सां मं, मं –

सां सां प
गं पं – गं – मं गं़ रें – सां, प नि़ सां गं़ रें – – नि़ ध –

सां
म प नि़ – – प नि़ रें – नि़ प सां।

तानें (बड़ा खयाल, तिलवाड़ा)

लोक चवाब करो कितनो सखि,
प्यारे की प्रीति करों नई न्यारी···!

२
१. नि़सामग़रेसा, नि़सा ग़मपमग़रेसा–, नि़सागमपनिधप

० ३
मग़रेसानि़सागम पनिसांनिधपमग़ रेसा, नि़सागमपनि

सांरेंसांनिधपमग़ रेसा––, नि़सागम पनिसांगंरेंसांनिध

पमग़रेसा–––, पमग़मपनि–– पनिसांनिसां–गं़–

लोऽऽऽऽऽऽ ऽऽऽऽऽकऽचऽ

२. ऩि़सागमपनिसारें रेंसांनिधपमगरे धपमगरेसा---, पम,पनिसारेंसांनि

सांनिधपमगरेसा, ०
सा---,ऩि़सागम
ऩि़सागमपनिसांगं धपमगरेसा--

ऩि़सागमपनिसांगं पनिसांमंगंरेंसांनिध मंपंमंगंरेंसांनिध पनिसांनिसां–गं– लोऽऽऽकऽचऽ

३. ऩि़सागमपम,गम सारेंसांनिधप-- सांमंगंरेंसांनिधप पनिसांनिधप,मप

पनिधप,गमपनि ०
गमपनिसांगंरेंसां
गमपनिसांगंमंपं
निधपमगरेसा–

सांनिधम,गमपनि निधपम,गमपनि मंगंरेंसांनिधपम पनिसांनिसां–गं– लोऽऽऽकऽचऽ

४. निसांमंगंरेंसां,निसां रेंसांनिधपम,पनि ऩि़सागम,सागमप धनिध,पधप,मप

गंमंपंमंगंरेंसांनि, ०
सारेंसांनिधप,मप
गमपनि,मपनिसां, म,गमग,रेगरे,सा

सांमंगंरेंसांनि,सांगं निधपमगरेसा–, पनिसारें,सां,निसांनि, निसारेंमं पनिसांगं लोऽकच

५. ऩि़सागमपनिधप पनिसारेंमंगंरेंसां

गमपनिसांनिधप ०
निसांगंरेंसांनि,पनि

मपनिसांगंरेंसांनि रेंसांनिधपम,पनि,

		३
सांनिधपमगरेसा	सागम,गमप,मप	नि,पनिसां,निसांरें,सां
रेंसां,निसांनि,धनिध	पधप,मपम,गरेसा	पनिसांगं
		लोऽकच

	०	
६. नि़सागमप,गमप,	गमपनि,मपनि,म	पनिमपनिसांपनि
सां,पनिसां,पनिसांरें	निसांमंगंरेंसां,निसां	गंरेंसांनि,पनिरेंसां
		३
निधपम,पनिसांनि	धपमगरेसा– –	नि़सागमपमगम
पनिसांनि,पनिसांरें	गंरेंसांरेंनिसां– –	प,पनिसांगं
		लोऽकच

२

७. निधपमगमप–, निधपमगमपनि धपमपगमप–, निधपमपनिसांनि

०

धपमपगमप–, गमपनिपम,पनि सांरेंसांनि,सांमंगंरें सांनिधपमगरेसा

३	सां नि	
पनिसांगं रेंसां,पनि	सांरेंसांसां	पमगमपसां
लोऽकच वाब,लोऽ	कचवाब	लोऽऽऽकच

२

८. सांनिधपमगरेसा, निरेंसांनिधपमग रेसा– –,गंगंरेंसां

०

निधपमगरेसा–, मंमंगंरें,सांनिगंगं रेंसां,निसांरेंरेंसांनि

		३
धपमपसांसांनिध	पमगरेसा– – –,	सागमप,निपमप,
निसांगंरें,सांरेंनिसां	मंगंरेंसांनिसां–प	पनिसांगं
		लोऽकच

बोल-आलाप तथा बोल-तानें—
बड़ा खयाल (तिलवाड़ा)

लोक चवाब करो कितनो सखि,
प्यारे की प्रीति करों नई न्यारी···!

३ ×
म प नि प म म
१. * * * गमपसां | निध पप पधनिधप मगम-
* * * लोऽकच | वा ऽब कऽऽऽरो ऽऽऽऽ

२ सानि सासा
सागमपमगम रेसा निनिसा- निसामग
किऽऽऽऽतऽऽ नोऽ सखिऽऽ प्याऽऽऽ

० म
सा सां निसां
रेसा गमपनिधम प-गम पनिसां-
रेकी प्रीऽऽऽतिक रोंऽऽऽ नईऽऽ

३ म सां
पनिसारेंनि(सां)-प ग-रेसा पमगमपनि-- पनिसांनिसांगं
न्याऽऽऽऽऽऽऽ ऽऽरीऽ लोऽऽऽऽऽऽ ऽऽऽऽकच

× सांगंरेंनि २ म
२. * * पनिसांगं रें-सांसां | निरेंसांनिधनिधप पगम-
* * लोऽकच वाऽऽब | कऽऽऽरोऽऽ ऽऽऽऽ

० सां प म
नि मम
पपनिसांनि धनिधप गरेगरेसा | गगसागमप गमपनि धमप
कितऽऽऽ नोऽऽऽ ऽऽऽऽऽ | सखिऽऽऽऽ प्याऽऽऽ ऽरेकी

सां म ३
–,पनिसांगं | रेंसां सांरेंसांनिसांनिधम पनिधपमगरेसा पनिसांनिसांगं
ऽ,प्रीऽतिक | रोंऽ नऽऽईऽऽन्याऽ ऽऽऽऽऽरीऽ लोऽऽऽकच

२ ०
३. * * * सागमगसा–गम | पमग–मपनिप नं–पनिसांनिप–
* * * लोऽऽऽकऽचऽ | वाऽबऽकऽऽऽऽ रोऽकिऽतऽनोऽ

निसांरेंसांनि–सांगं मंगंरें–सां--- | ३ मपनिसांगंरेंसांनि
सऽऽऽखिऽप्याऽ ऽऽरेऽकीऽऽऽ | प्रीऽऽतिकऽरोंऽ
पनिसांरेंसांनिधम पनिधपमगरेसा पमगपपसां |
नऽऽऽईऽऽऽ न्याऽऽऽऽऽरीऽ लोऽऽऽकच |

२ ०
४. * * * निसांमंगंरेंनिसां | गंरेंसांनिपनिसांनि धपमपनिधपम
* * * लोऽऽकऽचऽ | वाऽबऽकऽऽऽ रोऽकिऽतऽनोऽ

गरेसा----- सामगमपपम | ३ पनिनिपनिसांसांनि
ऽऽऽऽऽऽऽ सऽखिऽ,प्याऽरेऽ | कीऽप्रीतिकऽरोंऽ
सांरेंसांनिसांनिधम पनिधपमगरेसा पनिसांनिसांगं |
नऽऽईऽऽन्याऽ ऽऽऽऽऽरीऽ लोऽऽऽकच |

२ ०
५. * * *साग्म पगमप | निमपनि सांपनिसां रेंनिसांगं रेंनिधम
* * *लोकच वाबकरो | कितनोस खिप्यारेकी प्रीतिकरों नईन्यारी

३ नि
पनिसांगं रेंसां,पनि सांरेंसांसां पमगमपसां |
लोऽकच वाब,लोऽ कचवाब लोऽऽऽकच |

तानें (छोटा खयाल, त्रिताल)

गोरे मुख सों मोरे मन भावे···!

स्थायी

× २
१. नि़सा गम पम गम । पनि धप मग रेसा
० ३
नि़सा गो ऽ रे । मु ख सों ऽ
× २
२. नि़सा गम पम गम । पनि सांनि धप मग
०
रेसा पनि सां नि |
गोऽ ऽ रे |
×
३. पम गम पनि सारें । २ सांनि धप मग रेसा
०
पनि सारें निसां नि |
गोऽ ऽऽ ऽऽ रे |
×
४. पम गम पनि सारें । २ गंरें सांनि धप मग
०
रेसा पनि सारें नि |
गोऽ ऽऽ रे |

०
५. नि़सा गम पनि धप । ३ मप निध पम पनि
× २
सांनि धप मप निसां । गंरें सांनि धप मग
०
रेसा गम पसां नि |
गोऽ ऽऽ रे |

० ३
६. नि़सा गम पनि धप । मप निसां गंरें सांनि
× २
पनि सांरें मंगं रेंसां । निध पम गरे सा–
०
पनि सांप सां नि |
गोऽ ऽऽ ऽ रे |

अंतरा

० ३
७. पनि सांनि धप मप । गम पनि पनि सां–
×
न य न मि ।

० ३
८. पनि सांरें सांनि धप । मप गम पनि सां–
×
न य न मि ।

० ३
९. गम पम पनि सांनि । सांरें गंरें सांरें निसां
×
न य न मि ।

× २
१०. निसां मंगं रेंसां निसां । गंरें सांनि पनि रेंसां
० ०
निध पम गम पनि । पनि सांरें सांनि (सां)
३ ×
११. निसां गंरें सांनि पनि । सांगं रेंसां गंरें सांनि

२ ०
पनि सांरें सांनि धप । ग़म पम ग़रे सा–
३ ×
ग़म पनि सांरें नि़सां । न य न मि
० ३
पनि सांनि धप मग़ । रेसा, नि़सा ग़म पनि
× २
मप नि़सां रेंगं़ सांरें । मंगं़ रेंसां नि़ध पम
३ ×
ग़म पनि सांरें नि़सां । न य न मि

बड़ा खयाल (तिलवाड़ा)

स्थायी

३ ×
नि सां प म
* * नि़सागसापपमग़ म–,पसां | नि ध प –
* * लोऽऽऽऽऽऽ ऽऽ,कच | वा ऽ ऽ ब

२ ०
प म सा नि़
ध प मग़ म | सागमपग़मप– –मग़मग़ रे सा
क रो ऽऽ ऽ | किऽऽऽऽऽऽ ऽतऽऽऽ नो ऽ

३ ×
नि़ रे ग़ सा नि़
– नि़नि़ सा – | नि़सा मग़ रे सा
ऽ सखि ऽ ऽ | प्याऽ ऽऽ रे की

२ सा ०
– रेरेसानि़प नि़सा –नि़साम | म – पपमग़ म
ऽ प्रीऽऽऽ ऽऽ ऽऽ,तिक | रों ऽ ऽऽऽ ऽ

३ × २

नि सां सां सांसां म

* प–निनि सां – | निनि सां प – | प (प) मग म

* नऽईऽ ऽ ऽ | न्याऽ ऽ ऽ ऽ | ऽ ऽ ऽऽ ऽ

० सा सांसां

–, सागमपगमप –ग रे | सा – मपनिनिपनिसां –निसां–गं–

ऽ, ऽऽऽऽऽऽ ऽऽ ऽ | री ऽ लोऽऽऽऽऽ ऽऽकऽचऽ

× ⌒

नि सां निध पप |

वा ऽ ऽऽ ऽब |

अंतरा

३ × नि सां नि

* * * प(प)गम | प नि पनिसांपनिसां सां

* * * काऽहेको | क ऽ रऽऽऽऽ त

२ ०

सां मं सां ⌒ ⌒

– – नि पनिसारेंगं––रें | रें सां – नि–पनिसारेंनिसारेंसां

ऽ ऽ इ तऽऽऽऽऽऽ | नी ऽ ऽ बऽतिऽऽ,ऽऽऽऽ

३ × ⌒ सा

म

निधप– – प ग,सागमप | प ––मग मग रेसा

याँऽऽऽ ऽ मो से,ऽऽऽ | मा ऽऽऽ ऽऽ ईऽ

२			सा					०							ग़
*	रेरेसानि़पुनि़			सा		–नि़साम		म	–		पपमग़म				म
*	कौऽऽऽऽऽ			ऽ		ऽऽनसु		ने	ऽ		ऽऽऽऽक				ही
३							×								
	प	सां	सां	सां								सां			
–	मपनि़नि़		पनि़सां–			––सांगं़		रें	सां	–		नि़–धप–			
ऽ	तेऽऽऽ		ऽऽऽऽ			ऽऽ,रितू		च	ल	ऽ		अऽबऽऽऽऽ			
२	म						०								
–,	प	–म(प)–		मग़म–			–	साग़मपग़मप–			––मग़		मग़रेसा		
ऽ,	जा	ऽऽऽऽ		ऽऽऽऽ			ऽ	ऽऽऽऽऽऽऽ			ऽऽऽऽ		ऽरीऽऽ		
३				सां											
–	नि़सागमपनि़–			पनि़सां–		–नि़,सांगं़									
ऽ	लोऽऽऽऽऽ			ऽऽऽऽ		ऽऽ,कच									

ध्रुवपद (चारताल)

राग-सागर अपार···!

स्थायी (दुगुन)

×				०				२				०			
नि़सामग़		रेसा		–नि़		धप़		नि़नि़		सासा		नि़सा		–म	
राऽऽऽ		गसा		ऽग		ऽर		अपा		ऽर		शंऽ		ऽभू	
३				४				×				०			
ग़प		प–		मग़रे		–सा		नि़सा		–म		ग़म		प–	
ऽन		पाऽ		योऽपा		ऽर		गन		ऽप		ऽति		इंऽ	
२				०				३				४			
नि़ध		पप		प–		पम		ग़सा		पम		ग़रे		सा	
द्राऽ		दिक		साऽ		रेहू		ऽऽ		डर		ऽत		हैंऽ	

अंतरा (दुगुन)

×		०		२		०	
प–	पप	ग॒म	पनि॒	नि॒सां	–सां	मप	निसां
मूऽ	रछा	ऽन	कूऽ	टता	ऽन	सूऽ	रत
३		४		×		०	
सांसां	गं॒रें	सांनि॒	धप	मप	ग॒प	पप	पनि॒
सब	ग्राऽ	ममा	ऽन	वेऽ	हीऽ	नर	अम
२		०		३		४	
सांसां	–सां	नि॒ध	पम	ग॒म	पग॒	मग॒	रेसा
रहो	ऽय	सब	नसे	ऽऽ	लर	ऽत	हैंऽ

स्थायी (चौगुन)

×		०		२	
नि॒सामग॒रेसा	–नि॒धप्	नि॒नि॒सासा	नि॒सा–म,	ग॒पप–	मग॒रे–सा
राऽऽऽगसा	ऽगरऽ	अपारऽ	शंऽऽभू	ऽनपाऽ	योऽपाऽर
०		३		४	
नि॒सा–म	ग॒मप–	नि॒धपप	प–पम	ग॒सापम	ग॒रेसा–
गनऽप	ऽतिइंऽ	द्राऽदिक	साऽरेहू	ऽऽडर	ऽतहैंऽ

अंतरा (चौगुन)

×		०		२	
प–पप	ग॒मपनि॒	नि॒सां–सां	मपनि॒सां	सांसांग॒ं॒रें	सांनि॒धप
मूऽरछा	ऽनकूऽ	टताऽन	सूऽरत	सबग्राऽ	ममाऽन
०		३		४	
मपग॒म	पपपनि॒	सांसां–सां	नि॒धपम	ग॒मपग॒	मग॒रेसा
वेऽहीऽ	नरअम	रहोऽय	सबनसे	ऽऽलर	ऽतहैंऽ

स्थायी (तिगुन)

३		४		×	
नि़सामग़रे	सा–नि़	धप़नि़	नि़सासा	नि़सा–	मग़प
राऽऽऽग	साऽग	ऽरअ	पाऽर	शंऽऽ	भूऽन

०		२		०	
प–मग़	रे–सा	नि़सा–	मग़म	प–नि़	धपप
पाऽ्योऽ	पाऽर	गनऽ	पऽति	इंऽद्रा	ऽदिक

३		४	
प–प	मग़सा	पमग़	रेसा–
साऽरे	हूऽऽ	डरऽ	तहैंऽ

अंतरा (तिगुन)

३		४		×		०	
प–प	पग़म	पनि़नि़	सां–सां	मपनि़	सांसांसां	ग़ंरेंसां	नि़धप
मूऽर	छाऽन	कूऽट	ताऽन	सूऽर	तसब	ग्राऽम	माऽन

२		०		३		४	
मपग़	मपप	पनि़सां	सां–सां	नि़धप	मग़म	पग़म	ग़रेसा
वेऽही	ऽनर	अमर	होऽय	सबन	सेऽऽ	लरऽ	तहैंऽ

स्थायी (छःगुन)

२		०	
नि़सामग़रेसा–नि़	धप़नि़नि़सासा	नि़सा–मग़प	प–मग़रे–सा
राऽऽऽगसाऽग	ऽरअपाऽर	शंऽऽभूऽन	पाऽ्योऽपार

३		४	
नि़सा–मग़म	प–नि़धपप	प–पमग़सा	पमगरेसा–
गनऽ्पऽति	इंऽद्राऽदिक	साऽरेहूऽऽ	डरऽतहैं

अंतरा (छहगुन)

२		०	
प–पपगुम	पनिनिसां–सां	मपनिसांसांसां	गुंरेंसांनिधप
मूऽरछाऽन	कूऽटताऽन	सूऽरतसब	ग्राऽममाऽन

३		४	
मपगुमपप	पनिसांसां–सां	निधपमगुम	पगुमगुरेसा
वेऽहीऽनर	अमरहोऽय	सबनसेऽऽ	लरऽतहैं ऽ

भीमपलासी राग (धमार)

एरी, मन ले गयो बैन बजाय···!

स्थायी (दुगुन)

३				×				२		
*	*	नि़सा	गुम	प–	–प	मगु	पगुप	पम	सां–	पप
*	*	एरी	मन	लेऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽऽ	गयो	बैऽ	नब

०				३			
म–	गुनि़सा	मगुम		पगु	रेसा	नि़सा	गुम
जाऽ	ऽऽऽ	ऽऽऽ		ऽऽ	ऽय	एरी	मन

अंतरा (दुगुन)

०		३ सां		×			
पप मनि	पगु	मप नि–	सांसां सांसां	निसां	गुंरें	सांसां	सांनि निसां
मधु रम	धुर	ऽसु रऽ	अध रन	धर	हरी	ऽर	सभ रीऽ

२		०			३			
निध	पसां	निध	पम	गुम	पगु	रेसा	नि़सा	गुम
ताऽ	नसु	नाऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽय	एरी	मन

स्थायी (चौगुन)

२		०			३		
*	नि़सागम	प--प	मगमगप	पमसां-	पपम-	गनि़सा	मगम
*	एरीमन	लेऽऽऽ	ऽऽऽऽऽ	गयोबै	नबजाऽ	ऽऽऽ	ऽऽऽ

पगरेसा	नि़सागम
ऽऽऽय	एरीमन

अंतरा (चौगुन)

×					२		०
*	*	*	**पप	मनिपग	मपनि-	सांसांसांसां	निसांगंरें
*	*	*	**मधु	रमधुर	ऽसुरऽ	अधरन	धरहरी

३					
सांसांसांनि	निसांनिध	पसांनिध	पमगम	पगरेसा	नि़सागम
ऽरसभ	रीऽताऽ	नसुनाऽ	ऽऽऽऽ	ऽऽऽय	एरीमन

राग पीलू

कोमल तीवर सबहिं सुर, जहँ गावत लग जाइ।
ग नि वादी-संवादि तें, पीलू राग बताइ॥

—रागचंद्रिकासार

वादी—ग़
संवादी—नि
समय—दिन का तीसरा प्रहर
आरोह—नि़ सा ग़ रे ग़, म प, ध़ प, नि़ ध प, सां।
अवरोह—नि़ ध प म ग़, नि़ सा।
मुख्य अंग—नि़ सा ग़ नि़ सा, प ध़ नि़ सा।

पीलू राग (काफी अंग से गाया जानेवाला) काफी ठाठ का राग है। प्राचीन ग्रंथों में इस राग का कहीं उल्लेख नहीं है, तथापि पिछली कई शताब्दियों से प्रचलित होने के कारण यह राग नितांत आधुनिक भी नहीं है। कुछ गायक तो इसे राग न मानकर केवल एक 'धुन' कहकर छोड़ देते हैं, फिर भी यह राग इतना मधुर और लोकप्रिय है कि इसकी उपेक्षा नहीं की जा सकती। 'रंजयतीति रागः' इस सिद्धांत के कारण ही परवर्ती विद्वानों ने इसे राग स्वीकार किया है। अत्यंत प्राचीन ग्रंथाधार न मिलने के कारण यह आधुनिक यावनिक प्रकार माना जाता है। आजकल इस राग में प्रचलित बारहों स्वरों का प्रयोग होता है; किंतु इसका यह अर्थ नहीं है कि ये बारह स्वर क्रम से प्रयुक्त होते हैं। प्रायः भिन्न-भिन्न रोचक स्वर-समुदाय बनाकर बारहों स्वरों का प्रयोग कर दिया जाता है। यह कृत्य राग का स्वरूप वक्र करके उसे बड़ा ही सौंदर्यपूर्ण बना देता है, इसी कारण पीलू ठुमरी-गायकों का अत्यंत प्रिय राग हो गया है। लंबी-लंबी क्लिष्ट तानों के प्रयोग की अपेक्षा छोटी-छोटी रोचक मुरकियों द्वारा मनोहर बोल बनाने से इस राग में अद्भुत वैचित्र्य

आ जाता है। बनारस के ठुमरी-गायकों को तो यह राग सिद्ध होता है। प्रायः आरोह में तीव्र स्वरों का प्रयोग अधिक खिलता है, परंतु इसका यह तात्पर्य नहीं है कि अवरोह में तीव्र स्वरों का प्रयोग किया ही नहीं जाता। इस राग में तो बस यही सिद्धांत काम देता है कि जहाँ जिस प्रकार से भी सुन्दरता लाई जा सके, वहाँ वही काम कर बैठना चाहिए। इसी कारण इस राग की प्रकृति क्षुद्र मानी जाती है और इसी से कुछ गायक इसे राग न कहकर धुन कहना अधिक पसंद करते हैं। कुछ विशिष्ट स्वर-समुदाय द्वारा इस राग में खमाज का पुट देकर तिरोभाव और आविर्भाव का चमत्कार भी बड़े आकर्षक ढंग से दिखाया जाता है। प्रस्तुत पुस्तक में पीलू का ग्यारहवाँ आलाप इसी विशेषता को व्यक्त कर रहा है।

पीलू का चलन मुख्यतः मंद्र और मध्य-सप्तक में अधिक है। तार-सप्तक में जाने की मनाही तो नहीं है, परंतु तार-सप्तक में मंद्र और मध्य-सप्तक में दर्शाए काम की ज्यों-की-त्यों पुनरावृत्ति करनी पड़ती है, इसी कारण तार-सप्तक में काम नहीं किया जाता। फिर भी स्थान-भेद के कारण पुनरावृत्ति बुरी नहीं लगती। मंद्र और मध्य-सप्तक का काम बहुत अधिक होने से प्रायः गायक इसे अपने मध्यम को स्वर मानकर गाते हैं, इस क्रिया से आवाज काफी दमदार हो जाती है और फिर मंद्र और मध्य-सप्तक का काम भी जोरदार मालूम होने लगता है।

इस राग में कभी-कभी नि़ सा रे़ ग़, यह प्रयोग करके तोड़ी की छाया लाई जाती है, परंतु इस प्रयोग का न करना ही अधिक अच्छा है, अन्यथा तोड़ी का रंग इतना गहरा हो जाता है कि फिर उचित पीलू-अंग के साथ तोड़ी से बाहर निकलना मुश्किल हो जाता है। अन्य स्वरों की अपेक्षा इस राग में ऋषभ है भी बहुत कम। ग़ – नि़ सा, सा नि़ ध़ प़' यह टुकड़ा पीलू का है। अब इसी में ऋषभ प्रबल कर दिया जाए तो 'रे ग़ रे, नि़ सा, सा नि़ ध़ प़ रे' कहने से कुछ-कुछ जयजयवंती का भान होना शक्य है। ठुमरी का महत्त्व-पूर्ण राग होने से पीलू में विभिन्न रागों की छाया दिखाना अनुचित तो नहीं है, किंतु इतना ध्यान रखना चाहिए कि पीलू में मिलाए जानेवाले राग इतने प्रबल न हो जाएँ कि फिर पीलू का रंग लाना ही कठिन हो जाए।

स्वर-विस्तार

रे रे नि़

१. ग़ (ग़) सा नि़ सा, प़निसाग़, ग़ – रे सा नि़ सा ग़, सा रे ग़ सा

ग़, रे ग़ म म ग़ रे ग़ रे सा नि़, प़ नि़ सा ग़ – – रे सा नि़ सा।

सा

२. सा रे नि़ सा ग़, ग रे रे सा नि़ सा ग़, सा रे ग म रे म ग़,

रे ग़ म म ग़ रे ग़ सा रे सा ग़ रे सा नि़, प़ नि़ सा रे़ नि़ सा नि़

रे़ सा नि़ ध़ प़ प़ ध़ म़ प़ नि़ सा ग़ (ग़) – – रे सा नि़ सा।

३. प़ नि़ सा ग़, ग़ रे सा नि़ सा ग़ – – सा रे सा ग़ – – प़ – –

म

ध़ सा रे ग़, सा रे ग़ सा रे म ग़, सा रे ग़ सा रे प प – ग़,

रे ग़ म ग़ रे सा रे सा ग़ रे सा नि़, नि़ सा रे़ रे़ सा नि़ सा नि़

म

ध़ प़, ध़ ध़ प़ म़ प़ नि़ – – – सा प (प) ग़ – – रे सा नि़ सा।

४. प़ नि़ सा प़ नि़ सा ग़, सा रे ग़ सा रे ग़ प ग़, रे ग़ प – –

म (प) ग़, रे ग़ प – ग़ – – रे ग़ म ग़ – – – रे सा ग़ रे सा

नि़, नि़ सा रे ग म रे म ग़ – – रे सा नि़ सा, सा रे सा नि़

सा ग म प ग म प।

नि़

५. प़ ध़ म़ प़ नि़, नि़ सा ग़ – – रे सा नि़ – – – सा रे ग म रे

म ग़ रे सा नि़ – – सा प (प) – ग़ रे सा नि़, नि़ – – ध़ प म

प नि
प – ग़ – – रे सा नि़, सा (सा) नि़ प़ नि़ सा रे़ रे़ सा नि़ सा नि़ ध़ प़, प़ ध़ म़ प़ नि़ सा प म (प) – ग – – रे सा नि़ सा।

६. सा रे नि़ सा ग म प, ग म प ग म प, ग म प – – – म – –, म
प – ग़ – सा, सा रे सा नि़ सा ग म प नि़ प – ग़ – रे सा नि़ सा।

गमपधनि निनिधपधपगपमग़रेग़रेमग़सा सागमपगमपधनिपप
ऽऽऽऽऽ करेऽऽऽजवाऽऽऽऽऽऽऽरे बाँऽऽऽऽऽऽऽसुरी
ग़ – –रेसानि़
कीऽऽऽधुन

७. नि़ सा ग म प ग म प, ग म प ध नि़ ध प, ग म प ध नि़,
प सां म
नि़ ध ध प म प ध नि़ ध प, प – – ध़ प ध़ – म प – ग़ म ग़ सा, सा ग म प ग म प नि़ – प ग़ – – रे सा नि़ सा।

८. रे रे सा नि़ सा ग म प – – – – ग म प ग म प, ग म प ध
सां
नि़ ध प, धधपमप ग प म ग, ग म ग म रे म ग़ रे सा रे म प ध नि़ प – ग़ – रे सा नि़ सा।

९. नि़ सा ग म प ध नि़ ध प – – – – – ध ध प म ग म प, ग म
सां
प ध नि़, ध नि़ सां सां नि़ ध प म रे म प ध नि़ ध प, प ध़ नि़
म ध प
नि़ ध़ प ध़ – म, प – – ग म, ग म ग म प नि़ – प ग़ – – रे सा नि़ सा।

१०. ग प म ग सा ग म प, ध ध प म ग म प ध नि̲ सां ध प, ग म प

ग म प नि ⌒ प – ग̲ – रे सा नि̣, नि̣ सा ग म प नि ⌒

⌒ सां ⌒ प ग̲ – रे सा नि̣ सा ।

धधपमप	गमपगमपधनि̲नि̲नि̲धप
होंऽऽऽऽ	अपनेऽऽऽऽघरऽऽ

११. सा रे सा नि̣ सा ग म प ग म प, ग म प ध नि̲ ध प म प

ध नि̲ सां ध प, ग म प ध नि सां ⌒ प नि̲ ध प, ग म प नि – –

⌒ प नि̲ ध प, ग म प ग̲ ⌒ रे सा नि̣, प ध̣ म̣ प̣ नि̣ सा रे ग̲ सा

रे ग̲ प ⌒ ग̲ – रे सा नि̣ सा ।

गपमगरेग–सा	गमप गमपधनिसांपनि̲धप
होंऽऽऽऽऽऽ	अपने ऽऽऽऽऽऽऽघर

ज्ञातव्य : पीलू का स्वर-विस्तार मुख्यतः मंद्र और मध्य-सप्तक में ही होता है; तार-सप्तक में प्रायः तार-षड्ज से ऊपर चलन नहीं किया जाता। आलाप में भी छोटी-छोटी सुन्दर मुरकियों का प्रयोग समीचीन तथा रंजकता-वर्धक होता है। पीलू ठुमरी की गायकी के प्रमुख रागों में से एक है, अतः तानों का प्रयोग कम तथा मुरकियों का प्रयोग अधिक करना चाहिए। गीत के बोलों को भावानुरूप सजाकर सुन्दर बोल-आलापों की रचना ही ठुमरी की मुख्य शैली है।

लखनऊ और बनारस के लोग इस राग को बड़ी सुन्दरता से गाते हैं। आविर्भाव और तिरोभाव के दृष्टिकोण से भी ठुमरी के राग महत्त्वपूर्ण होते हैं। उपर्युक्त ११ नं० के आलाप में इसी सिद्धांतानुसार खमाज का यत्किंचित् पुट दिया गया है। खमाज के आलाप में भी षड्ज-संक्रमण करके इसी प्रकार पीलू का पुट देना अत्यंत रोचक प्रतीत होता है।

तानें (तिलवाड़ा या पंजाबी)

करेजवा रे बाँसुरी की धुन लागी···!

०

१. नि़सागरे,नि़सागम पमगरे,नि़सागम पधपमगरे,नि़सा

३

गमपधनिधपम गरे,नि़सा--,नि़सा गमपगमप--

गमगपनिपपम (ग)रेसानि़

बाँऽऽऽऽसुरीऽ कीऽधुन

०

२. नि़सागमपधनिध पमगरेसा-नि़सा गमपधनिसांनिध पमगरेसा--

३

नि़सागमपधमप मधपमगरेनि़सा पधनिधपमप- ग--रेसा-नि़-

बाँऽऽऽऽसुऽरीऽ कीऽऽऽधुऽनऽ

×

सा - पधमपनि़सारेम ग-रे-ग-सा-

ला ऽ ऽऽऽऽऽऽऽ ऽऽऽऽऽऽगीऽ

२

३. गमपम,गमपध पम,गमपधनिध पम,गमपधनिसां निधपम,गरेसा-

०

पधमपनि़सारेग सारेगमरेमगरे सारेमपधनिपम रेमगरेसानि़सा-

३

पधप,मपम,गसा सागगसागमप- गमपधपमप- (ग)--रेसानि़-

कऽऽ,रेऽऽ,जऽ वाऽऽ.रेऽऽऽ बाँऽऽऽसुऽरीऽ कीऽऽऽधुऽनऽ

२

४. नि़सागमप--- धधपमगमप- धधपमगमपध निधपमगमप-

०

धधपमगमपध निसांनिधपमगम पधनिधपमगम पमगरेसारेनि़सा

३
पध़मपनिसारेग सारेगपगरेनिसा सागमपम–प– ग–––रेसा–नि–
बाँऽऽऽसुऽरीऽ कीऽऽऽधुऽनऽ

२
५. गरेगरेनिसागम पमगरेनिसागम पधनिधपमगरे निसा––गमपध
०
निसांनिध,पनिधप, मधपम,गपमग, रेमगरेसागरेसा
३
निसापध़मपनिसा रेगसारे,पमगरे सारेनिसा----
सागपमम–प– (ग)––रेसा–नि–
कीऽऽऽधुऽनऽ

बोल-आलाप (तिलवाड़ा अथवा पंजाबी)

करेजवा रे, बाँसुरी की धुन लागी···!

२ रे ०
१. ग ग | ग ग (ग)––रे सा, | गगगरे सारेगम
क रे | ज वा ऽऽऽऽ रे | करेजऽ वाऽऽऽ

३
रेमगरे सा | साग–––म गमगम –निपप ग(ग)–रेसानि
ऽऽऽऽ रे | बाँऽऽऽऽ ऽऽऽऽ ऽऽसुरी कीऽऽऽधुन

२
२. प | निसा निसारेग ––––– रेगममगरेग
क | रेज वाऽऽऽ ऽऽऽऽ ऽऽऽऽऽऽ

०
(सा) गगमग सारेगम रेमग॒रेसानि॒
रेऽ करेजऽ वाऽऽऽ ऽऽऽऽरेऽ

३
सामग॒– ग॒गग॒रेपम(प) ग––रे सा–नि॒–
ऽऽऽऽ बाँसु॒रीऽकी॒ऽऽ ऽऽऽऽ ऽऽऽऽ

×
सा पध॒मप॒नि॒सारेग॒ सा प॒
ला ऽऽऽऽऽऽऽ गी क

२ प
३. ग॒गग॒ग ---- (सा) नि॒सा॒ग॒ | ०
करेजवा ऽऽऽऽ रे ऽऽऽऽ | सारेग॒सारेग॒पमप ग॒रेमग॒रे
बाँऽऽऽऽसुरीऽऽ कीऽऽऽऽ

३
सा नि॒ | पध॒मप॒नि॒सारेग॒सा– ग–मगम नि॒पमप ग॒रेसासानि॒
धु न | लाऽऽऽऽऽऽऽगीऽ ऽऽऽऽऽ ऽबाँसुरी कीऽधुनऽ

२
४. सा ग म | प---मपम गमग सारेसा नि॒सागमप
क रे ज | वाऽऽऽरेऽऽ ऽऽऽ ऽऽऽ ऽऽऽऽऽ

०
पपप पधमपधनि॒धनि॒धप पध गपमगसा–
बाँसुरी कीऽऽऽऽऽऽऽ धुन लाऽऽऽगीऽ

३
सागमप गमगम नि॒पप ग॒––रेसानि॒ |
करेजवा बाँऽऽऽ ऽसुरी कीऽऽऽऽधुन |

२ ३ ०
५. नि़सागसा पधमपनि़सारेग ग– प | मनिपम गग पपपप
ऽऽऽऽ लाऽऽऽऽऽऽ गीऽ धु | नऽऽऽ लागी करेजवा

३
---- | (ग)रेसानि़---- नि़सागमपगमप पमप(ग)– सानि़
ऽऽऽऽ | रेऽऽऽऽऽऽ ऽऽऽऽऽऽऽ बाँसुरीकीऽ धुन

× सा २
६. प प प पधमपधनिधनिधप | पध गपमगसा सागमप
बाँ सु री कीऽऽऽऽऽऽऽ | धुन लाऽगीऽऽ करेजवा

० म
प–पप | पधपधम मप प– –ग गमगसारेसानि़
बाँऽसुरी | कीऽऽऽ धुन लाऽऽऽ गीऽऽऽऽऽऽ

३
सागमप---- निधनिधप मप (ग)––रेसानि़
करेजवाऽऽऽऽ बाँऽऽऽ सुरी कीऽऽऽधुन

तानें (ठुमरी, तीनताल)

पपीहा रे, पी की बोली न बोल···!

स्थायी

२ ०
१. नि़सा रेग सारे पम । रेध रेम गसा, पी

२ ०
२. मध पम गरे सारे । पम गरे ग–सा, ग
पी

३
ग़रे सा – नि़नि़
कीऽ बो ऽ लीन

२ ०
३. सारे गप मग रेग । रेम गसा – प
पी

३ग रे
म – ग सासा
की ऽ बो लीन

× २
४. बो ल गम पध । नि़ध पम गप मग

० ३ रे
रेम गसा – प | मग ग – सासा
कीऽ बो ऽ लीन

२ ०
५. रे | ग़ – रेम ग़रे | सारे मप धनि प
प | पी ऽ हाऽ ऽऽ | रेऽ ऽऽ ऽऽ पी

३ ×
ग़रे सा – नि़नि़ | सा – सा, प
कीऽ बो ऽ लीन | बो ऽ ल, प

२ ०
पध़ पम मप मग | सागग सागम पधप ग़
पीऽ ऽऽ हाऽ ऽऽ | रेऽऽ ऽऽऽ ऽऽऽ पी

३ ×
ग़ (सा) – सासा | ग सा – सा
की बो ऽ लीन | बो ऽ ऽ ल

३ ×
६. साग़ रेग़ सारे नि़सा । रेप मप ग़रे नि़सा

२ ०
नि॒ध पम नि॒ध पम । ग॒रे सानि॒ सा– प

३
ग॒ (सा) – सासा |
की बो ऽ लीन |

० ३
७. नि॒सा रेग॒ सारे पम । गरे मग सारे पम

× २
धनि॒ पध सांनि॒ नि॒ध । धप मप मग॒ ग॒रे

० ३ २
रेसा नि॒सा – प | मग ग – सासा
पी | कीऽ बो ऽ लीन

अंतरा

× २
८. गम पध नि॒ध पम । गम पम ग॒रे नि॒सा

० ३
सा सा ग म | गम प प प
सु न पा ऽ | वेऽ ऽ को ई

× २
९. पध नि॒ध पध पम । गम नि॒ध पध सा–

० ३ ×
* मप ग सा | साग मप प प | * गम नि॒ प
* सुन पा ऽ | वेऽ ऽऽ को ई | * बिर हा को

२
ग॒ – सा –|
मा ऽ ती ऽ|

× २
१०. पध सांनि धप मप । गम गसा गम प–
० ३
* मप ग मग | गम प प प
* सुन पा ऽऽ | वेऽ ऽ को ई
० ३
११. नि़सा गम पध मप । नि़ध पध मप सांनि
× २
धनि़ पध मप गम । पम ग़रे सारे नि़सा
०सां
नि़ धप ग म |
सु नऽ पा ऽ |
० ३
१२. गम पम ग़रे सारे । नि़सा गम पध मप
× २
सांनि़ धप मप गम । पम ग़रे सारे नि़सा
० ३
सांनि़ धप ग म | साग मप प प
सुऽ नऽ पा ऽ | वेऽ ऽऽ को ई

ठुमरी (तीनताल)

स्थायी

× २ ०
रे | ग – रे(ग़) – | सा – – ग
प | पी ऽ हाऽ ऽ | रे ऽ ऽ पी

३ × २
मग़ ग –मग सासा | सा – सा रे | ग़ – रेम ग़रे
कीऽ बो ऽऽऽ लीन | बो ऽ ल प | पी ऽ हाऽ ऽऽ

० ३ ×

सा रे सारे प | मग ग –मग सासा | सा ध़ मग़ ग़
रे ऽ ऽऽ पी | कीऽ बो ऽऽऽ लीन | बो ऽ ऽल प

२ ० ३ प

ग़ – रेग़मम ग़रेग़– | सा रे सारे ग | ग म गमगरे सासा
पी ऽ हाऽऽऽ ऽऽऽऽ | रे ऽ ऽऽ पी | की बो ऽऽऽऽ लीन

× २ ०

नि़ सा

सा – सा नि़ | सा – नि़सा ग़रे | सा सा – प
बो ऽ ल, प | पी ऽ हाऽ ऽऽ | रे ऽ ऽ पी

३ रे रे × २

म – ग सासा | सा प – प) मग़ | ग़ – रेग़ पम
की ऽ बो लीन | बो ऽ ऽल पऽ | पी ऽ हाऽ ऽऽ

० ३ रे ×

ग़रे नि़सा – – | सारे गम ग सासा | सा – सा, प
रेऽ ऽऽ ऽ पी | कीऽ ऽऽ बो लीन | बो ऽ ल, प

२ ० ३

मध पम रेम ग़रे | नि़ सा – प | ग़रे सा – नि़नि़
पीऽ ऽऽ हाऽ ऽऽ | रे ऽ ऽ पी | कीऽ ऽऽ बो लीन

× २ ०

सा – सा, ध़ | म़ प़ नि़ – | सा प (प) मग़
बो ऽ ल, प | पी ऽ हा ऽ | रे ऽ ऽ पीऽ

३ ×

ग़रे सा – नि़नि़ | सा – सा रे |
कीऽ बो ऽ लीन | बो ऽ ल प |

अंतरा

०				३			नि	×				
*	सा	ग	म	प	–	ध	प	*	गग	म	म	
*	सुन	पा	ऽ	वे	ऽ	को	ई	*	बिर	हा	की	
२		रे		०				३				
गमप		–रे	सा	*	सा	ग	म	पध	सांनि	ध	प	
माऽऽ		ऽऽ	ती	*	सुन	पा	ऽ	वेऽ	ऽऽ	को	ई	
×				२रे				०				
*	गम	ध	पधपम	ग	–रे	सा	–	*	प	प	–	
*	बिर	हा	कीऽऽऽ	मा	ऽती	ऽ	ऽ	*	दे	गी	ऽ	
३		सां		×म				२				
पध		नि	ध प	प	–ग	–ग	सा	ग	–	म	गम	
पंऽ		ऽ	ख म	रो	ऽऽ	ऽर	प	पी	ऽ	हा	ऽऽ	
०				३		सां		×				
गम	प	प	–	पध	मपधनि	धप	पम	म	ग	सा	सा	
ऽऽ	दे	गी	ऽ	पंऽ	ऽऽऽऽ	खऽ	मऽ	रो	ऽ	र	प	
२				०				३				
ग	–	म	गम	पम	(प)	ग	प	ग	(सा)	–	सासा	
पी	ऽ	हा	ऽऽ	ऽऽ	रे	ऽ	पी	की	बो	ऽ	लीन	

ध्रुवपद (चारताल)

आज श्याम धुन सुनाई···!

स्थायी (दुगुन)

×		०		२		०	
ग–	गरेग	रेसा	निसा	गनि	सा–	निध़	पध़
आऽ	जऽइया	ऽम	धुन	सुना	ऽई	सुध	ऽबु

३		४
नि़सा	नि़सा	ग़नि
धऽ	सब	हरा

×		०
–सा	नि़सा	ग़ग	ग़रे	ग़प
ऽई	भैऽ	रवि	गौऽ	रीऽ

२		०
मप	ग़सानि़	प–
केऽ	सऽन	भीऽ

३		४
मप	ग़गरे	नि़सा	ग़नि़	–सा
मप	लाऽऽ	सीऽ	मिलाऽ	ऽई

अंतरा (दुगुन)

×		०
नि़सा	ग़म	पप
शुऽ	द्धरु	विक

२		०
पप	नि़ध	पप	गग	मम
रत	सब	सुर	तन	मन

३		४
धप	गम	पग़
दुख	कर	तदू

×		०
नि़सा	नि़सा	नि़ध़	प़ध़	नि़सा
ऽर	वाऽ	दीगं	धाऽ	रसु

२		०
ग़गरे	नि़सा	साप
रमऽ	धुर	चतु

३		४
मप	ग़सानि़	नि़सा	ग़नि़	–सा
रसु	जनऽ	मन	रिझा	ऽई

स्थायी (चौगुन)

×			०		२	
ग़–गरेग	रेसानि़सा		ग़नि़-सा	नि़ध़पध़	नि़सानि़सा	ग़नि़–सा
आऽजऽया	ऽमधुन		सुनाऽई	सुधऽबु	धऽसब	हराऽई

०		३		४	
नि़सागग	गरेगप	मपग़सानि़	प–मप	ग़गरेनि़सा	गनि़–सा
भैऽरवि	गौऽरी	केऽसनऽ	भीऽमप	लाऽऽसीऽ	मिलाऽई

अंतरा (चौगुन)

×		०		२	
नि़सागम	पपपप	नि़धपप	गगमम	धपगम	पगनि़सा
शुउद्धरु	विकरत	सबसुर	तनमन	दुखकर	तदूउर

०		३		४	
नि़सानि़ध़	पध़नि़सा	गगरेनि़सा	सापमप	गसानि़नि़सा	ग़नि़–सा
वाउदिगं	धाउरसु	रमउधुर	चतुरसु	जनउमन	रिझाउई

स्थायी, तिगुन (आड़ की दुगुन)

३		४		×	
ग–गरे	गरेसा	नि़सागृ	नि़सा–	नि़ध़प़	ध़नि़सा
आउजउ	श्याउम	धुनसु	नाईउ	सुधउ	बुधउ

०		२		०	
नि़सागृ	नि़–सा	नि़सागृ	गगरे	गपम	पगसानि़
सबह	राउई	भैउर	उविगौ	रीउके	उसनउ

३		४	
प–म	पगगरे	नि़सागृ	नि़–सा
भीउम	पलाउउ	सीउमि	लाउई

अंतरा, तिगुन (आड़ की दुगुन)

३		४		×	
नि़सागृ	मपप	पपनि़	धपप	गगम	मधप
शुउद्ध	रुविक	रतस	बसुर	तनम	दुनख

०		२		०	
गमप	ग़नि़सा	नि़सानि़	ध़पध़	नि़साग़	ग़रेनि़सा
करत	दूरऽ	वाऽदी	गंधाऽ	रसुर	मऽधुर

३		४	
सापम	पग़सानि़	नि़साग़	नि़-सा
चतुर	सुजनऽ	मनरि	झाऽई

स्थायी, छहगुन (आड़ की चौगुन)

२		०	
ग़-ग़रेग़रेसा	नि़साग़नि़-सा	नि़ध़पध़नि़सा	नि़साग़नि़-सा
आऽजश्याम	धुनसुनाऽई	सुधऽबुधऽ	सबहराऽई

३		४	
नि़साग़गग़रे	ग़पमपग़सानि़	प-मपग़ग़रे	नि़साग़नि़-सा
भैऽरविगौऽ	रीऽकेऽसनऽ	भीऽमपलाऽऽ	सीऽमिलाऽई

अंतरा, छहगुन (आड़ की चौगुन)

२		०	
नि़साग़मपप	पपनि़धपप	गगगमधप	गमपग़नि़सा
शुऽद्धरुविक	रतसबसुर	तनमनदुख	करतदूऽर

३		४	
नि़सानि़ध़पध़	नि़साग़ग़रेनि़सा	सापमपग़सानि़	नि़साग़नि़-सा
वाऽदीगंधा	रसुरमऽधुर	चतुरसुजनऽ	मनरिझाऽई

पीलू राग (धमार)

ऐसी रंग डारो मोरी गुँइयाँ···!

स्थायी (दुगुन)

×				२	०
प़ सा		सा	नि़ सा	नि़	
धुप़ धुनि़	निसा सा–	निनि़	सा– ग–	गग	गरे़ रेसा
ऐसौ ऽरं	गडा रोऽ	मोरी	गुँइ याँऽ	सैंया,	केरं गमें

३	
सा	रे़
–नि़ सारे़	निसानि़ धुप़
ऽरं गर	हेऽऽ रीऽ

स्थायी (चौगुन)

०			३	
प़ सा		सा नि़	सा नि़	
धुप़धुनि़	निसासा–	निनिसा–	ग–गग	गरेरेसा
ऐसौऽरं	गडारोऽ	मोरीगुँइ	याँऽसैंया	केरंगमें

सा	रे़
–निसारे़	निसानिधुप़
ऽरंगर	हेऽऽरीऽ

अंतरा (दुगुन)

×				२	०	
नि़ म		ग		म रे़		म
सागु	मप –प	–म	निध	गु– निसा	गग	गग –रे़
पिया	हमा ऽरा	ऽमैं	ऽपि	याऽ कीऽ	सज	निए ऽक

३ सा सा
सानि़ सारे़ नि़सानि़ ध़प़
हिरं गच हूँऽऽ रीऽ

अंतरा (चौगुन)

० ३
नि़म ग ⁀म रे म
सागमप –प–म निपग– निसागग गग–रे
पियाहमा ऽराऽमैं ऽपियाऽ कीऽसज निएऽक

सा सा
सानिसारे़ नि़सानि़ध़प़
हिरंगच हूँऽऽरीऽ

राग जौनपुरी

कोमल ग म ध नि, तिख रिखब, चढ़त गंधार न होय।
ध ग वादी - संवादि तें, जौनपुरी कहि सोइ॥

—रागचंद्रिकासार

वादी—ध़
संवादी—ग़
समय—दिन का दूसरा प्रहर
आरोह—सा, रेम, प, ध़, नि़ सां।
अवरोह—सां, नि़ध़, प, मग़, रेसा।
मुख्य अंग—मप, नि़ध़प, ध़, मपग़, रेमप।

जौनपुरी नाम कुछ विचित्र-सा प्रतीत होता है। संभव है कि जौनपुर से इसका संबंध हो। जौनपुर के सुल्तान हुसैन शर्की अमीर खुसरो के अनुयायी और संगीत के अच्छे विद्वान् थे। अतः कुछ लोग उन्हीं को इस राग का जन्मदाता मानते हैं। प्राचीन ग्रंथों में इस राग का भी उल्लेख नहीं है, इसलिए यह भी एक आधुनिक यावनिक राग माना जाता है।

आचार्य भातखंडे जी ने क्रमिक पुस्तक तीसरी (द्वितीय संस्करण), पृष्ठ ५७४–५७५ पर जौनपुरी का उल्लेख करते हुए लिखा है कि [1]'प्रचारांत दोन्ही निषादांचा प्रयोग ह्यांत केलेला आढलतो' तथा जौनपुरी के आरोह का स्वरूप सा, रेम, प, ध़, नि़ सां, इस प्रकार से दिया हुआ है। इसी पुस्तक में पृष्ठ ५९१ पर प्रसिद्ध चीज 'फुलवन की गेंद मैका मारी माँ' नामक खयाल के अंतरे में 'कासों कहिए पुकार' नामक पंक्ति में

×				२		
सां						
निसां	रेग़	रेसा	नि़सां	रेंरें	सांनि़	[2]धप, पसां
काऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	रेऽ, फुल

१. प्रचार में इसमें दोनों निषादों का प्रयोग किया हुआ मिलता है।
२. कदाचित् छापे की भूल के कारण ही स्वरलिपि में धैवत शुद्ध आ गया है।

यह रूप रखकर तीव्र निषाद का प्रयोग किया है। परंतु (क्र० पु०) तीसरी के चतुर्थ संस्करण में, पृष्ठ ५५९ पर इसी चीज की यही पंक्ति कोमल निषाद से ही दी गई है तथा पृष्ठ ६३९ पर जौनपुरी का आरोह भी सा, रेम प, ध़, नि़ सां, इस प्रकार से किया गया है। यह संशोधन सचमुच बड़ा अच्छा हुआ है। आचार्य भातखंडे जी की सभी पुस्तकें उनके प्रकांड पांडित्य और अपूर्व प्रतिभा की परिचायक हैं, किंतु कहीं-कहीं उनमें ऐसी भ्रांतिपूर्ण बातें रह गई हैं कि अध्ययनशील पाठक उनसे उद्विग्न हो उठते हैं। वस्तुतः जौनपुरी के आरोह में तीव्र निषाद है ही नहीं, कम-से-कम प्रचार में तो ऐसा दिखाई नहीं देता। स्वयं भातखंडे जी ने क्र० पु० तीसरी के अंत में दिए हुए जौनपुरी के स्वर-विस्तार में एक बार भी तीव्र निषाद का प्रयोग नहीं किया है। यदि मान लिया जाए कि एक या दो प्रतिशत गायक ऐसा प्रयोग करते हैं, तो उसके लिए (क्र० पु० तीसरी, द्वितीय संस्करण में) आरोह में तीव्र निषाद का प्रयोग करना तथा चीज में भी उस स्वर का उदाहरण रख देना अनुचित आग्रह-सा ही प्रतीत होता है। इसी लिए हमने यह निवेदन किया था कि क्र० पु० तीसरी के चतुर्थ संस्करण में यह संशोधन महत्त्वपूर्ण हुआ। आचार्य भातखंडे जी की परंपरा के विद्वान् आचार्य भातखंडे जी की पुस्तकों का संशोधन करके इस प्रकार की अन्य भ्रांतियों को दूर कर दें, तो यह निश्चित है कि आचार्य भातखंडे जी के प्रति जनता की आपार श्रद्धा सदैव अक्षुण्ण बनी रहेगी। आधुनिक युग के इन श्रेष्ठतम विद्वानों पर हमें पूर्ण श्रद्धा है। तथापि ऐसे संदिग्ध स्थलों को यों ही नहीं छोड़ा जा सकता—'यह बड़ा ऐब मुझ में है अकबर, दिल में आए जो कह गुज़रता हूँ।' हमें खेद है कि क्र० पु० तीसरी में यद्यपि तीव्र निषाद के स्थान पर कोमल निषाद का प्रयोग एक सराहनीय कार्य हुआ है, तथापि चतुर्थ में भी द्वितीय संस्करणवाला वाक्य 'प्रचारांत दोन्ही निषादांचा प्रयोग ह्यांत कलेला आढलतो' ज्यों-का-त्यों रहने दिया गया है।

दोनों निषाद के प्रयोग का यह आग्रह वस्तुतः उसी उद्देश्य से है कि आसावरी और जौनपुरी का अंतर स्पष्ट हो जाए। किंतु

आसावरी के आरोह में निषाद वर्जित है और जौनपुरी के आरोह में उसका स्पष्ट प्रयोग है। इस नियम से दोनों रागों का पारस्परिक अंतर स्पष्ट हो जाता है। आसावरी औडुव-संपूर्ण है, तो जौनपुरी षाडव-संपूर्ण। श्रद्धेय भातखंडे जी का भी यही मत है कि 'आसावरीच्या आरोहांत निषाद वर्ज्य आहे वा ह्यांत तोच ग्राह्य आहे, म्हणून राग-भेद स्पष्ट आहे' और फिर इसी 'राग-भेद स्पष्ट' को इंगित करते हुए वे कहते हैं कि *'जेथवर राग-भेद स्पष्ट आहे तेथवर लक्ष्याला अनुसरून चालणें योग्य होय।'

तानसेन-वंशानुयायी गायकों का मत है कि गांधारी राग की तोड़-मरोड़ करके खयाल-गायकों ने जौनपुरी की रचना की है। अतः वे लोग इसे राग ही नहीं मानते, गाना तो दूर की बात है।

आसावरी और जौनपुरी, दोनों समप्राकृतिक राग हैं, अतः दोनों में अनेक स्वर-समुदाय समान हैं। सा, रे म प, नि ध प, सां नि ध प, म प ध म प ग, ये टुकड़े दोनों ही रागों में समान हैं; किंतु आसावरी की अपेक्षा जौनपुरी में म प ग – – रे – म प, नि – – ध – प, प – ग – – रे – – सा, यह भाग कुछ ज्यादा दिखाई देगा। आरोह में कोमल निषाद का प्रयोग तो दोनों रागों का भेद स्पष्टकारक है ही। जौनपुरी आसावरी ठाठ का ही राग है।

स्वर-विस्तार

स्थायी

१. ग – – – रे – – सा रे नि ध सा, सा रे ग सा रे ग – – रे

---

* जिससे राग-भेद स्पष्ट हो, उसी पर लक्ष्य रखकर और अनुसरण करके चलना योग्य है।

सा ऩि ऩि
– सा, रे रे सा ऩि सा – ध़ ध़ सा, सा रे ग़ सा रे म – ग़

सा म प म सा
– रे – सा, रे म प, प – ग़ – – रे – सा

म प सा म
२. ग़ – – सा रे म प, प – म (प) – ग़ – – – रे – पप ग़ – –

सा सा प
रे म – ग़ – – सा रे सा ग़ – – रे – सा, ग़ ग़ रे सा रे म प,

ध़ रे
म प – – ध़ – म [म – प मप / बा ऽ ऽ जेऽ]

प नि
३. रे म ग़ रे सा रे म प – – – मप म प ध़ – – – प – – ध़ – म,

नि सा प
म प ध़ म प ध़ – – – ग़ – – रे म प, ध़ ध़ प म प म म प

म सा रे मनि
ध़ प ग़ – – रे म म प प ध़ – – म म प ध़ म प ध़ म

म सा
प – ग़ रे – सा।

प म
४. सा रे म प ध़ – – – म – – म प, म प ध़ – म, रे म प ध़

रे म ध़
– म – म प प प नि ध़ – म, म प ध़ म प नि ध़ – – म,

प सा
म प, ध़ ध़ प म प ग़, रे म प ध़ म प ध़ प ग़, रे प – ग़,

सा सा
रे म – ग़, रे सा।

५. ध़ ध़ प म प ग़ – – रे म प, सा रे म प ध़ म प ध़ – – – प
– – – ध़ – म, प प म रेम प, रे म प ध़ म प ध़ – –
– प, प ध़ नि ध़ – – म – प – – – धनि ध़ प, प – – –
ध़ – म, म प नि म प (प) ग़, रे प – ग़ – – रे सा।

६. सा रे म प ध़ म प ध़ – – – प – – – ध़ म, म प ध़ म प
नि ध़ – म, म प नि ध़ – म – प (प) ग़, रे म प, सां – नि
ध़ प, म प ध़ म प ग़ – रे – सा।

७. म प नि ध़ – प, ध़ म प ग़ – रे म प नि ध़ – प, सां नि ध़
– प, रें सां नि ध़ – प, गं – रें सां रें नि ध़ – प, ध़ ध़ प
म प ग़ – – रे म प, नि ध़ – प, ध़ – ग़ – रे, सा रे म
प नि ध़ – प।

८. म प ध़ म प सां म प ध़ नि सां, ध़ नि सां ध़ नि सां, ध़ नि
सां रें गं – रें – सां, रें नि ध़ – प, म प सां – नि – ध़ – प,
म प ध़ म प ग़, रे – प – ग़ – – रे – सा, रे म प
नि ध़ – प।

९. म प सां, सां रें गं – रें – सां, रें मं पं गं – रें – सां, रें नि
ध़ प, रें सां रें नि ध़ प पगं – रें सां रें नि ध़ – प, ध़ प म प ग़
– रे – सा, रे म प नि ध़ – प।

तानें (बड़ा खयाल, झूमरा ताल)

बाजे झनन झननन, बाजे पायलिया···!

२
१. नि़सारेग़रेसानि़सा रेमपग़रेसा-- नि़सारेमपनिधि़

पमग़रेसा--- । ०
नि़सारेमपधनिसां निधपमग़रेसा-

३
नि़सारेमपधनिसां । रेंरेंसांनिधपमप निधपमगरेसा-

म म
नि़सारेमपधमप रेमपप
बाऽजेऽ

२
२. नि़सारेमपधनिसां रेंगंरेंसांनिधप गरेसा-नि़सारेम

पधनिसांरेंमंगंरें । ०
सांनिधपमग़रेसा नि़सारेमपधनिसां

३
रेंमंपंमंगंरेंसांनि । धपमपधनिसांरें सांनिधपमपनिध

म
पमग़रेसा--- रेमपप
बाऽऽजे

२
३. नि़सारेमपधमप धनिधपमपधनि सांनिधपमपधनि

सांरेंसांनिधप-- । ०
मपधनिसांरेंगंरें सांनिधपमपधनि

३
सांरेंमंगंरेंसांनिध । पमपधनिसांरेंमं पंमंगंरेंसांनिधप

मपनिधपमगरे सा–रेममप |
बाऽजेऽ |

२
४. निसारेंरेंगंरेंरेंसांनिसां रेंमंगंरेंरेंसांनिसांरें गंरेंरेंसांनिध,पमप

०
धनिसांरेंरेंसांनिधप । मपधनिसांनिधप मपधनिधपमप

३
धपमगरेसा– – । निसारेम,रेमपध मपधनि,पधनिसां,

म
रेंगंरेंरेंसां,निधपम गरेसा–रेमपप |
बाऽजेऽ |

२
५. निसारेमपधमप रेमपनिधपमप निनिधप,सांनिधप

०
रेंरेंरेंसांनिसांरेंगंरें । सांनिधपमगरेसा सारेमपधमपध

३
निसांरेंनिधनिसांरें । गंरेंसांरेंमंगंरेंसां निधपमपधनिसां

म
रेंरेंरेंसांनिधपमग रेसा– –रेममप |
बाऽजेऽ |

२
६. निसारेमपधमप रेमपधमपधम पधमपधनिपध

०
निपधनिधनिसां । धनिसांधनिसांधनि सांरेंनिसांरेंनिसांरें

३
निसांरेंगंरेंरेंसांनिसां । रेंमंगंरेंरेंसांनिसांरें गंरेंरेंसांनिधपमप

म
धुनिसांरेंसांनिधुप मगुरेसारेममप |
बाऽजेऽ

२
७. सारेमपधुमप– रेमपधुपधुमप रेमपनिपनिधुप

० ३
मपधुसांनिसांनिधु । धुनिसांरेंसारेंसांनि सांरेंगुंरेंसारेंरेंनिसां
रेंमंगुंरेंसारेंरेंनिसां । पनिधुपमपधुनि सांरेंगुंरेंसारेंमंगुं
रेंसांनिधुपमगुरे सा–रेममप |
बाऽजेऽ

२
८. मपधुनिसांरेंगुंरें सांरेंनिसां– – – – धुनिसांरेंगुंरेंसांरें

० ३
गुंरेंसांरेंगुंरेंसांरें । सांनिधुपमपधुनि सांनिधुनिसांनिधुनि
सांनिधुनिधुपमप । धुपमगुरेसा– – मपधुनिसांमंरेंगुं
रेंसांनिधुपमगुरे सा–रेममप |
ऽबाऽजेऽ

२
९. सारेमपधुपमप धुनिसांनिधुनिसांरें गुंरेंसांमंगुंरेंसां

० ३
निसांगुंरेंसांनिधुनि । रेंसांनिधुपधुसांनि धुपमपनिधुपम
धुपमगुरेसा– – । मपधुनिसांरेंमंगुं गुंरेंरेंसांनिनिधु

ध़पपममग़ग़रे रेसा– –रेममप |
बाऽजेऽ |

बोल-आलाप तथा बोल-तानें—

(बड़ा खयाल, झूमरा ताल)

बाजे झनन झनन···!

× नि मप २
१. निसांरेंसांध़ प–ध़म पध़पग़– | रेग़रेसा– – – – रेरेंसानि़सा
झऽऽऽऽन नऽझऽ ननऽबाऽ | जेऽऽऽऽऽऽऽ पाऽऽऽऽ

नि नि ०
–रेरेम मप– – ध़ध़प– | पध़पममपपनि़ ध़– –प
यऽलिऽ याऽऽऽ मोऽरीऽ | राऽऽऽजऽदुऽ लाऽऽरी

३ नि
पध़नि़सां–नि़ध़प | सांरेंग़–रेंसांरें सां–ध़प
डोऽऽऽऽरेऽ | आँऽऽऽगऽनऽ वाऽमाऽ

म
गपध़पग़–रेसा रेमपमप
ऽऽऽऽईऽऽऽ बाऽऽऽजे

×
२. * * मपपध़पग–रेसा | सारेरेममप–म पनि़ध़नि़ध़पप–
* * झऽनऽऽनऽऽ | बाऽऽऽजेऽऽऽ मोऽऽरीऽऽऽऽ

०
नि़सांरेंसांनि़–सांनि़ ध़प– – | मनि़ध़पमध़पम रेग़रेसासारेरेम
पाऽऽऽयऽलिऽ याऽऽऽ | राऽऽःजऽऽऽ दुऽऽऽलाऽऽऽ

३

मप–मनिधुनिंध् | प–पधुपधु– –ममपमप पनिधुपमगुरेसा
रीऽऽऽडोऽऽऽ | रेऽआँऽगऽ ऽऽनऽवाऽऽऽ माऽऽऽऽऽईऽ

प

सारेमरेमप
बाऽऽऽजेऽ

२ ०

३. * * रेमपमरे–,मप धुपम–पधुनिधु | प–धुनिसांनिधुप
* * झऽनऽनऽझऽ नऽनऽबाऽऽऽ | जेऽमोऽऽऽरीऽ

३

निसारेंसांनि–सांरें गुंरेंसां–सांरेंमंगुं | रेंसांनिसांगुंरेंसांनि धुनिसां
पाऽऽऽयऽलिऽ ऽऽयाऽराऽऽऽ | जऽदुऽलाऽरी डोऽऽ

निधुपमप निधुपममपधुप मगुरेसामप
ऽऽरेआँऽ ऽऽगऽनऽऽऽ वाऽऽऽबाजे

२

४. सांरेंमंगुंरेंसांनिसां गुंरेंसांनिधुनिसांनि धुपमपनिधुपम
झऽनऽनऽझऽ नऽनऽबाऽऽऽ जेऽपाऽयऽलिऽ

० ०

धुपमगुरेसानिसा | सारेमरेम–रेम पमप–मपधुप प–पधुनिधुनि–
याऽऽऽमोऽरीऽ | राऽऽऽजऽदुऽ लाऽरीऽडोऽऽऽ रेऽआँऽगऽनऽ

३

धुनिसांनिसां रेंगुंरेंसांरेंसांनिसां पनिधुपमगुरेसा
ऽमो झऽऽनऽऽनऽ बाऽऽऽऽऽजेऽ

सारेमपध़मप– |
बाऽऽऽऽऽजेऽ |

०
५. ग़रेग़रेसा–धप धपमग़निधनिध़ पमसांनिसांनिधप
बाऽऽऽजेझऽऽ नऽनऽझऽनऽ नऽबाऽऽऽजेऽ

३
ग़ंरेंग़ंरेंसांनिरेंसां रेंसांनिध़सांनिसांनि धपपनिधपमग़
मोऽऽऽरीऽझऽ नऽनऽबाऽऽऽ जेऽमोऽऽऽऽ

रेसा– –म–प– |
रीऽऽऽबाऽजेऽ |

२
६. * सारेमप रेमपध़ मपध़नि | ०पध़निसां ध़निसांरें
* झननझ ननबाजे पायलिया | मोरीराज दुलारीडो

३
सांग़ंसांरें | निसांध़प रेंनिसांध़ पमपसां धममप |
रेआँगन | वामाईऽ बाजेझन नबाजेझ ननबाजे |

तानें (छोटा खयाल, तीनताल)

छूम छननन, छूम छननन बिछुवा बाजे···!

स्थायी

०
१. पनि धप मप रेम । ३पनि धप मग़ रेसा
२. पनि धप मप धसां । निध़ पम ग़रे सा–
×
३. पध़ निसां रेंरें सांनि । २धप सांनि धप मग़

० ३
रेसा सांरें नि॒ नि॒ | ध॒ प
छऽ न न | वि छु

० ३
४. पध॒ मप ध॒नि॒ सांरें । गंरें सांनि॒ ध॒प मग॒

×
रेसा म –प पध॒ |
छू ऽम छन |

× २
५. पनि॒ ध॒प मप नि॒नि॒ । ध॒प सांनि॒ ध॒प रेंरें

० ३
सांनि॒ ध॒प गंगं॒ रेंसां । नि॒ध॒ पम गरे सा–

× २
६. सारे मप ध॒म पध॒ । नि॒सां रेंनि॒ ध॒नि॒ सांरें

० ३
गंरें सांरें मंगं॒ रेंसां । नि॒ध॒ पम गरे सा–

अंतरा

० ३
७. पध॒ रेंरें सांनि॒ सांनि॒ । ध॒प मप ध॒नि॒ सां–

×
चा ऽ र दि ।

० ३
८. ध॒नि॒ सांरें गंरें सांरें । सांनि ध॒प मप ध॒नि॒

× २
सां– नि॒रें सांनि॒ सां | ध॒ प प ध॒
चाऽ रऽ दि | ना ऽ ते ऽ

०
९. सांरें मंगं रेंसां निधं । ३ पम पधं निसां रेंनि

×
सां– गंरें सांनि सां | २ (धं) – नि –
चाऽ रऽ दि | ना ऽ ते ऽ

०
१०. सांरें गंरें सांनि धंप । ३ मप रेंरें सांनि धंप

×
मप निधं पम गंरे | २ सा– म प प
चा र दि

×
११. सांरें गंरें सांरें सांनि । २ धंप मप धंनि सांरें

०
गंरें सांरें मंगं रेंसां । ३ निधं पम पधं निसां

* सांरेंगंरें सांनि सां |
* चाऽऽऽऽ रऽ दि |

×
१२. सांगं रेंसां निरें सांनि । २ धंसां निधं पनि धंप

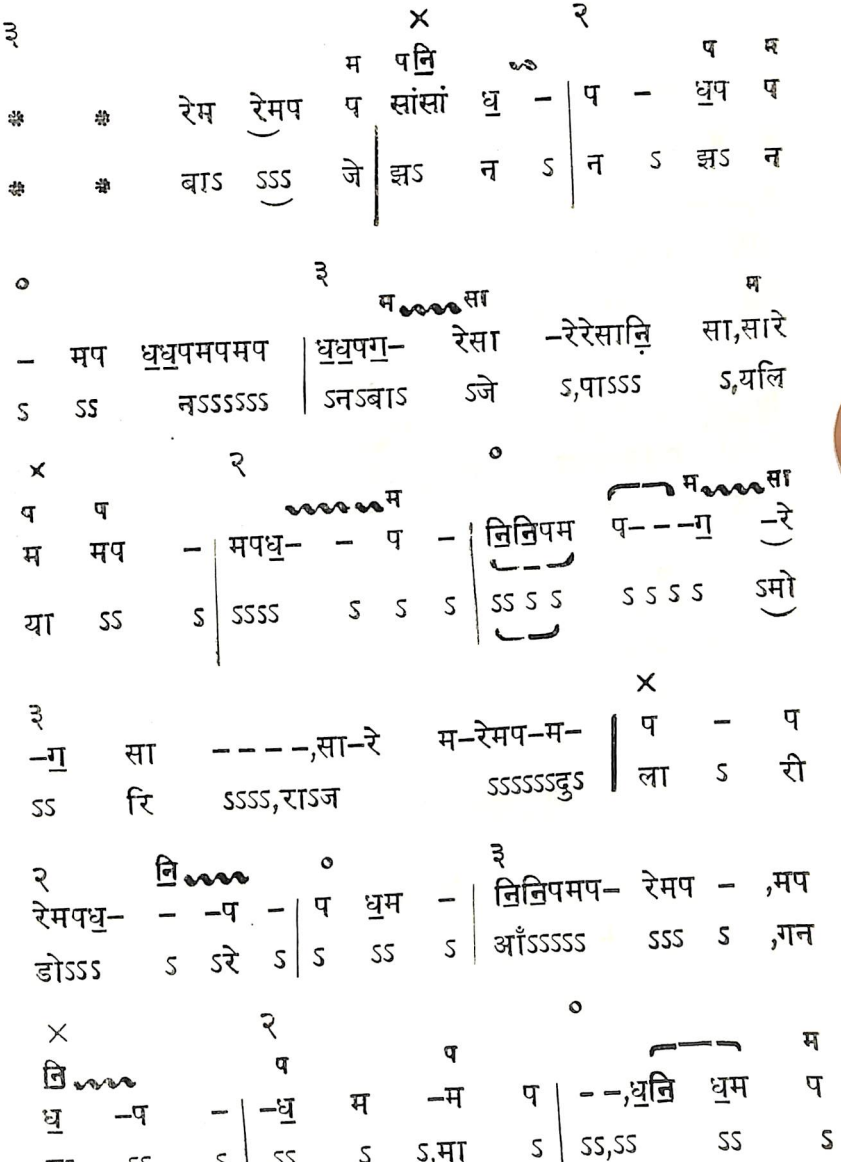
०
मधं पम गंरे सा– । ३ पनि धंप मप धंनि

× मं
सांरें गंरेंसां निसां (धं) |
चाऽऽ रदि ना |

बड़ा खयाल (झूमरा ताल)

बाजे झनन, झननन बाजे पायलिया···!

स्थायी



३	सा	ग	म
ग	रेसा	–,रेम	रेमपप |
ऽ	ऽई	ऽ,बाऽ	ऽऽऽ, |

अंतरा

३				नि		×				२					
*	*	– –मप		ध– –नि	|	सां	–	–	|	रेंनिसां–सां			–	
*	*	ऽऽमऽ		नाऽऽम	|	तं	ऽ	ऽ	|	ऽऽऽऽग			ऽ	

नि				०	मं		सां	नि	३						
ध्सां	–पपध्निसांरेंगं			सांरेंगं–		रें	सां	|	निसांरेंनिसांरेंनिसां						
मत	ऽवाऽऽऽऽऽ			ऽऽऽऽ		रो	ही	|	डो ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ						

						×	ध								
नि		म	सा	नि		प	२							निनि	
रेंसांध्		पध्ध्पमपग	रे–मप	|	ध्प	–ध्	|	म– –म				निमपध्ध्–		
ऽऽरेऽ		ऽइऽनऽऽनै	ऽऽनन	|	छबि	ऽऽ	|	ऽऽऽऽ				अऽतऽहीऽ		

		०						३							
		नि		प				नि						म	
सां	–	–ध्–		मप		– –ध्नि	|	ध्–मप		ग		रेसा		रेमपप	
ऽ	ऽ	ऽऽऽ		ऽऽ		ऽऽऽऽ	|	ऽऽऽऽ		छा		ऽई		बाऽऽज	

ध्रुवपद (चारताल)

आइये जु आइये, मोरे महल···!

स्थायी (दुगुन)

०			३				४				×				
		नि	ध्			पनि	ध्प			ग्रे	मप			–ध्	
		आ	ऽ			इआ	ऽइ			येजु	आऽ			ऽइ	

०		२		०		३	
सांसां	–रें	–न्नि	धप	पधग	–रे	गसा	–न्नि
ऽये	मोऽ	ऽरे	ऽऽ	मऽह	ऽऽ	ऽल	ऽआ

४	
धप	गरे
ऽइ	येजु

अंतरा (दुगुन)

×		०		२		०		
मप	–ध	–न्नि	सांसां	–न्नि	सांसां	धसां	–रें
तन	ऽम	ऽन	धन	ऽऽ	ऽनौ	छाऽ	ऽव

३		४		×		०		
गं–	रेंसां	रेंसां	धप	मपगं	–रें	सांसां	रेंन्नि
रऽ	कर	ऽहों	ऽऽ	जोऽई	ऽरों	ऽरों	सोऽ

०		२		३		४	
सांध	–प	पधग	–रे	गसा	–न्नि	धप	गरे
ऽही	ऽऽ	सऽह	ऽऽ	ऽल	ऽआ	ऽइ	येजु

स्थायी (चौगुन)

०		३		४		×	
	न्नि	ध	प	ग	रे	म	प
	आ	ऽ	इ	ये	जु	आ	ऽ

०		२		०	
–	ध	सां**न्नि	धपगरे	मप–ध	सांसां–रें
ऽ	इ	ऽ**आ	ऽइयेजु	आऽऽइ	ऽयेऽमो

३		४	
–नि॒धप	पध॒ग॒–रे	ग॒सा–नि॒	ध॒पग॒रे
ऽरेऽऽ	मेहऽऽऽ	ऽलऽआ	ऽइयेजु

अंतरा (चौगुन)

×		०	
मप–ध॒	–नि॒सांसां	–नि॒सांसां	ध॒सां–रें
तनऽम	ऽनधन	ऽऽऽनौ	छाऽऽव

२		०	
ग॒–रेंसां	रेंसांध॒प	मपग॒–रें	सांसांरेंनि॒
रऽकर	ऽहोंऽऽ	जोऽईऽरों	ऽरोंसाऽ

३		४		×
सांध॒–प	पध॒ग॒–रे	ग॒सा–नि॒	ध॒पग॒रे	
ऽहीऽऽ	सऽहऽऽ	ऽलऽआ	ऽइयेजु	

स्थायी, तिगुन (आड़ की दुगुन)

	३		४		×		०		२	
नि॒	ध॒	प	ग॒	रे	म	प	*नि॒ध॒	पग॒रे	मप–	ध॒सांसां
आ	ऽ	इ	ये	जु	आ	ऽ	*आऽ	इऽये	आऽऽ	इऽये

०		३		४	
–रें–	नि॒धप	पध॒ग॒–	रेग॒सा	–नि॒ध॒	पग॒रे
ऽमोऽ	रेऽऽ	मऽहऽ	ऽऽलऽ	ऽआऽ	इयेजु

अंतरा, तिगुन (आड़ की दुगुन)

३		४		×		०	
मप–	ध़–नि़	सांसां–	नि़सांसां	ध़सां–	रेंग़–	रेंसांरें	सांध़प
तनऽ	मऽन	धनऽ	ऽऽनौऽ	छाऽऽ	वरऽ	करऽ	होंऽऽ

२		०		३		४	
मपग़	रेंसांसां	रेंनि़सां	ध़–प	पध़ग़–	रेग़सा	–नि़ध	पग़रे
जोऽईऽ	रोंऽऽ	सोऽऽ	हीऽऽ	सऽहऽ	ऽऽल	ऽआऽ	इयेजु

स्थायी (आड़ की चौगुन)

०		३		४		×		०		२	
नि़	ध़	प	ग़	रे	म	प	–	ध़	सां	सां
आ	ऽ	इ	ये	जु	आ	ऽ	ऽ	इ	ऽ	ये

०		३		४	
–	*नि़धपगरे	मप–ध़सांसां	–रेंनि़ध़प	पध़ग़–रेग़सा	–नि़ध़मग़रे
ऽ	*आऽइयेजु	आऽऽइऽये	ऽमोऽरेऽ	सऽहऽऽऽल	ऽआऽइयेजु

अंतरा (आड़ की चौगुन)

२		०	
मप–ध़–नि़	सांसां–नि़सांसां	ध़सां–रेंग़–	रेंसांरेंसांध़प
तनऽमऽन	धनऽऽऽनौ	छाऽऽवर	करऽहोंऽऽ

३		४	
मपग़–रेंसांसां	रेंनि़सांध़–प	पध़ग़–रेग़सा	–नि़धपग़रे
जोऽईऽरोंऽ	सोऽऽहीऽऽ	सऽहऽऽऽल	ऽआऽइयेजु

जौनपुरी राग (धमार)

एरी ए, मैं कैसे भरन जाऊँ पनियाँ,
मग रोकत होली के खिलैया···!

स्थायी (दुगुन)

२ ० ३
मम पसां | ध़– –प –– | पध़ म– पधमप ग़–
एरी एमैं | कैऽ ऽसे ऽऽ | भर नऽ जाऽऽऽ ऊँऽ

×
गग़ –रे –सा सारे नि़– | २ सा– सासा | ० सांगं़ –रें –सां
पनि ऽयाँ ऽम गरो ऽऽ | ऽऽ कत | होरी ऽके ऽऽ

३
रेंध़ –प धम पसां |
खिलै ऽया एरी एमैं |

स्थायी (चौगुन)

×
* * **मम पसांध़– –प–– | २ पधम– पधमपग़–
* * **एरी एमैंकेऽ ऽसेऽऽ | भरनऽ जाऽऽऽऊँऽ

० ३
ग़ग़–रे –सासारे नि़–सा– | सासासागं़ –रें–सां रेंध़–प धमपसां
पनिऽयाँ ऽमगरो ऽऽऽऽ | कतहोरी ऽकेऽऽ खिलैऽया एरीएमैं

अंतरा (दुगुन)

०			३				×		
मम	पध़	–नि़	नि़सां	सां–	नि़सां	सांसां	ध़ध़	सांसां	रेंगं़
कर	तफै	ऽऽ	लनि	तऽ	रोऽ	कत	गैऽ	लऐ	ऽसो

		२		०		३			
–रें	सां–	रेंनि़	ध़प	पसां	पध़	पग़	रेसा	रे	ग़सा रेम पसां
ऽचं	ऽऽ	ऽऽ	चल	छैऽ	ऽऽ	ऽल	कऽ	न्है	ऽया एरी एमैं

अंतरा (चौगुन)

×			१२			२		०
*	*	*	**मप	पध़–नि़		नि़सांसां–	नि़सांसांसां	ध़–सांसां
*	*	*	११ **कर	तफैऽऽ		लनितऽ	रोकत	गैऽलऐ

		३			
रेंगं़–रें	सां–रेंनि़	ध़पपसां	पध़पग़	रेसारेग़सा	रेमपसां
ऽसोऽचं	ऽऽऽऽ	चलछैऽ	ऽऽऽन्ह	कऽन्हैया	एरीएमैं

राग मालकोंस

कोमल सब, पंचम रिखब, दोऊ वरजित कीन्ह ।
स-म संवादी-वादि तें, मालकोंस को चीन्ह ॥

—रागचंद्रिकासार

वादी—म
संवादी—सा
समय—रात्रि का तृतीय प्रहर
आरोह—नि॒ सा, ग॒ म, ध॒, नि॒ सां ।
अवरोह—सां नि॒ ध॒, म, ग॒ म ग॒ सा ।
मुख्य अंग—म ग॒, म ध॒ नि॒ ध॒ म, ग॒, सा ।

आरक्तवर्णो धृतरक्तयष्टिः वीरः सुवीरेषु कृतप्रवीर्य्यः ।
वीरैर्धृतोवैरिकपालमाला माली मतो मालवकौशिकोऽयम् ॥

श्री राग की तरह मालकोंस भी प्राचीन छह रागों में से एक है। प्राचीन ग्रंथों में इसे 'मालवकौशिक', 'मालकौशिक प्रभृति नामों से पुकारा है। इसका प्रचलित नाम मालकोंस है।

यह भैरवी ठाठ का (रे–प वर्जित) औडुव-औडुव जाति का राग है। आचार्यों ने इसे वीर-रस-प्रधान राग माना है, किंतु हमीर राग की तरह इस राग में भी वीर-रस-प्रधान गीतों का अभाव है। प्रायः 'मुख मोर-मोर मुसकात जात' तथा 'पिया संग लर पछतानी' में 'लड़ना' क्रिया का प्रयोग ही वीर-रस का व्यंजक समझ लिया जाए तो बात दूसरी है। श्री पटवर्धन जी की चीज :—

भेरी बजी संग्राम की, जयनाद से गूँजीं दिशाएँ ।
आकाश में रण-रंग, भयभीत हो रिपु काँप जाएँ ॥

मालकोंस के वीर-रसात्मक गीत का बहुत सुन्दर उदाहरण है। गीत की बंदिश भी कुछ ऐसी है कि कविता के प्रत्येक शब्द का अर्थ सजीव-सा होकर स्वरों में व्यक्त होता जाता है। सचमुच

([1]Poetry is music in Words and Music is poetry in Sound) गीत की यह विशेषता अँग्रेजी के प्रसिद्ध अलंकार 'ओनोमोटोपिया' की याद दिला देती है। यह चित्रोपमता साहित्य और संगीत के सुन्दर समन्वय से ही हो सकी है। किंतु खेद है कि फिर भी संगीत के सुप्रसिद्ध कलाकार श्री गणेश व्यास जी कहते हैं—[2]आधुनिक गवैये सुन्दर स्वर-संगति से उत्तम काव्य डालकर शब्दों में ठोक-पीटकर और खींच-तानकर काव्य और संगीत की खिचड़ी तैयार करते हैं। वास्तव में हमारे मतानुसार उच्च संगीत में काव्य अनावश्यक है।'

यदि उत्तम काव्य उच्च संगीत के साथ योग्य 'खिचड़ो' कहकर उपेक्षित हुआ, तो यह निश्चित है कि संगीत की वास्तविक उन्नति कदापि नहीं हो सकेगी। साहित्य और संगीत के समन्वय से उद्भूत रसात्मकता उचित ही नहीं, प्रत्युत अत्यंत आवश्यक भी है। यों तो 'तराने' में अर्थहीन शब्दों के द्वारा कविता का बहिष्कार करके रस-निष्पत्ति कर ही ली जाती है, किंतु राग के रस के अनुसार भावपूर्ण कविता का चुनाव करके साहित्य और संगीत का पुटपाक जितना प्रभावशाली बनाया जा सकता है, उतना केवल स्वर-चमत्कार से नहीं हो सकता। तानसेन प्रभृति श्रेष्ठ कलाकार भी अपने स्वरों को सूरदास-जैसे भावुक और सरस कवियों के कवित्व में ही ढालते थे। काव्य और संगीत, दोनों ही अपने स्वतंत्र रूपों में एकांगी हैं। काव्य की पूर्ति संगीत से और संगीत की पूर्ति काव्य से होती है। दोनों ही एक-दूसरे की पूरक कलाएँ हैं, अतः दोनों ही का अन्योन्याश्रित संबंध है।

राग का रस व्यक्त करने में काव्य सहायक होता है। पाठकों के मनोरंजनार्थ यहाँ तीनताल में निबद्ध हम मालकोंस की एक चीज दे रहे हैं :—

---

१. कविता शब्दों में संगीत है और संगीत स्वरों (के रूप) में कविता है।

२. देखो 'संगीत-व्यास-कृति' भाग तीसरा, प्रस्तावना-पृष्ठ २, आवृत्ति दूसरी।

ज्ञातव्य : इस राग के विस्तृत और मनोरंजक विवेचन के लिए 'संगीत-सीकर' देखिए, संगीत कार्यालय, हाथरस से ही प्रकाशित हुई है।

स्थायी

०				३				×			
			सां	सां	ध़	नि़	ध़	म	–	म	ग़
			ज	य	दे	ऽ	व	दे	ऽ	व	शि
२				०				३			
ग़	साग़	म	ग़	सा	–	–,	नि़	सा	ग़	–	म
व	शंऽ	ऽ	क	रा	ऽ	ऽ,	ग	ले	रुं	ऽ	ड
×				२				०			
ध़	नि़	सां	सां	सां	गं़	सां	नि़	धनि़	ध़	म,	सां
मा	ऽ	ल	क	र	ड	म	रु	सोऽ	ऽ	हे,	ज

अंतरा

०				३				×			
ग़	–	ग़	म	–	म	ध़	–	नि़	सां	–	सां
गं	ऽ	ग	सं	ऽ	ग	चं	ऽ	न्द्र	जू	ऽ	ट
२				०				३			
गं़	नि़	सां	–	सां	सां	–	सां	सां	–	नि़	ध़
सो	ऽ	हे	ऽ	भु	जं	ऽ	ग	का	ऽ	ल	कू
×				२				०			
–	नि़	धनि़	सां	नि़	ध़	–	म	ध़	–	नि़	–
ऽ	ट	कंऽ	ऽ	ठ	सो	ऽ	हे	व्पा	ऽ	घ्रां	ऽ
३				×				२			
सां	सां	मं	मं	गं़	मं	गं़	सां	–	सां	नि़	सां
ब	र	क	टि	अं	ग	भ	भू	ऽ	त	ज	य
०				३				×			
सां–	–	–	सां	सां	ध़	नि़	ध़	म	–	–	ग़
जय	ऽ	ऽ	गि	र	जा	ऽ	व	रा	ऽ	ऽ	शि
२				०							
ग़	साग़	म	ग़	सा	–	–,	सां				
व	शंऽ	ऽ	क	रा	ऽ	ऽ,	ज				

स्वर-विस्तार

१. सा, नि़ सा, ध़ नि़ सा, नि़ ध़ नि़ ध़ – म़, ध़ नि़ सा, म़ ध़ नि़ सा ध़ नि़ सा, ध़ नि़ सा ध़ नि़ सा, सा – – (सा) नि़ – नि़ – ध़ – म़, म़ ध़ नि़ सा ध़ नि़ सा।

२. ध़ नि़ सा ध़ नि़ सा, ग़ – ग़ – सा, नि़ सा ध़ नि़ सा, ग़ – म – ग़ – सा, नि़ ध़ नि़ ध़ – म़ ग़ म़ ध़ – नि़ सा, ग़ – ग़ – सा, ग़ म – ग़ – – सा, नि़ सा ध़ – नि़ सा।

३. सा – – ग़ – – म, म (म) ग़ – म – – ग़ – सा, नि़ सा ध़ नि़ सा – म – –, ग़ – म – ग़ – सा, म – म – ग़ – म, म ग़ म ग़ – सा, सा – नि़ सा ध़ – नि़ सा – म, म ग़ – म ग़ – सा, नि़ सा, ध़ – नि़ – सा, म़ – ध़ – नि़ सा, नि़ ध़ नि़ ध़ – म़, ग़ म़ ध़ – नि़ सा, म – – ग़ म ग़ – सा।

४. सा नि़ सा, म – – म ग़ म – ग़ – सा, ग़ – म ध़, ध़ – – म, म ध़ – म, ग़ – म – ग़ – सा, नि़ सा ग़ म ध़ – – म, ग़ म ध़ – म, ग़ म – – ग़ – सा, नि़ सा ध़ नि़ सा – म, म ग़ – सा, म ग़ – म ध़ – म ग़, म ग़ – सा।

५. सा – नि़ सा, ग़ – ग़ – सा, म ग़ – म ग़ – सा, नि़ सा ग़ म ध़ – म, म ग़, म ध़ नि़ – – – ध़ – – म, म म ग़ म ग़

– सा, नि़ सा ग म ध नि, नि – ध – नि ध – म, म ध नि ध – म, म ग, ध – – – म – ग, म ध नि ध – – म ग, ध – – म – ग, म ग – सा।

६. नि़ सा ध़ नि़ सा – म, म ग म ध – म, म ध – नि, ध नि ध – म, म ग, नि ध – म, ग म ध – नि – नि – ध नि ध – म, ग म ध – नि सां – – – – निसां ध – नि – सां – – नि ध नि ध – म, ग म ग – सा।

अंतरा

७. ग म ध – – नि सां, ध नि सां, ध नि सां ध – नि – सां, नि सां, ध नि ध म, ग म ध नि सां नि ध नि सां, म ध नि सां ध – नि – सां, सां – नि ध नि ध – म, ग म ध नि सां।

८. ग म ध – नि सां, नि सां, गं – सां, नि ध नि ध – म, ग म ध नि सां नि ध नि सां, गं – मं – गं – सां, मं – गं – मं – गं – सां, नि ध नि ध – म, ग म ग – सा, नि़ सा ग म ध नि सां, म ध नि सां ध नि सां।

तानें (बड़ा खयाल, आड़ाचारताल)

ऐ सुनत ही भनक पिया के आवन की···!

३ ०
१. नि़सागमगसा,नि़सा गमधमगमगसा । नि़सागमधनिधम

४
गमगसा,नि़सागम । धनिसांनिधमगम गसा– –नि़सागम

०
धनिसांगंसांनिधम गसा,गमधनिसां–

ऐऽऽऽऽऽऽ

३ ०
२. नि़सागमधुनिसांनि धुमगमगसा-- । नि़सागमधुनिसांगं
४
सांनिधुमगमगसा । नि़सागमधुनिसांगं मंगसांनिधुमगम
०
गसा--नि़सागम धुनिसांसां,धुनिसांसां
ऐऽऽऽ ऽऽऽऽ,ऽऽऽऽ

३ ०
३. नि़सागमधुमगम धुनिधुमगमधुनि । सांनिधुमगमधुनि
४
सांगंसांनिधुम-- । गमधुनिसांगंमंगं सांनिधुमगमगसा
०
नि़सागमधुनिसांगं सांनिधुनिसांधुनिसां
ऐऽऽऽऽऽऽ ऽऽऽऽऽऽऽ

३ ०
४. निसांगंमंगंसांनिसां गंगंसांनिधुमगम । धुनिसांगंसांनिधुम
४
गमधुनिसांनिधुम । गमधुनिधुमगम धुमगमगसा--
०
नि़सागमधुमगम धुनिसांनिधुनिसां-
ऐऽऽऽऽऽऽ ऽऽऽऽऽऽऽ

३ ०
५. नि़सागमधुधुमग सागमधुनिनिधुम । गमधुनिसांसांनिधु
४
मधुनिसांगंगंसांनि । धुनिसांगंमंमंगंसां गंगंसांनिसांसांनिधु
०
निनिधुमगमगसा गमधुनिसांधुनिसां
ऐऽऽऽऽऽऽ

३ ०
६. गंगंसांनिसांसांनिधु निनिधुमधुधुमग । गुगसानि़सागमधु

४
नि॒सांनि॒ध॒,ममग॒सा । नि॒सागमध॒नि॒सांनि॒ धनि॒मग॒मग॒सा
०
नि॒सागमध॒मग॒म धनि॒सांनि॒ध॒नि॒सां–
ऐऽऽऽऽऽऽऽ ऽऽऽऽऽऽऽ

३ ०
७. साग॒ममग॒सा,ग॒म धध॒मग॒,मध॒नि॒नि॒ । ध॒म,ध॒नि॒सांसांनि॒ध॒
४
नि॒सांगं॒गं॒सांनि॒सांगं॒ । मंमंगं॒सांगं॒गं॒सांनि॒ सांसांनि॒ध॒नि॒नि॒ध॒म
०
ग॒मग॒सा,नि॒सागमम धनि॒सांसां,ध॒नि॒सांसां
ऐऽऽऽ ऽऽऽऽ,ऽऽऽऽ

३ ०
८. सांमंगं॒मंगं॒सां,नि॒गं॒ सांगं॒सांनि॒,ध॒सांनि॒सां । नि॒ध॒,मनि॒ध॒नि॒ध॒म
४
ग॒ध॒मध॒मग॒,साम । ग॒मग॒सा,नि॒सागमम धग॒,मध॒नि॒सांनि॒सां
०
धनि॒ध॒मग॒मग॒सा गमध॒नि॒सांध॒नि॒सां
ऐऽऽऽऽऽऽ

बोल-तानें (बड़ा खयाल, आड़ाचारताल)

ऐ सुनत ही भनक पिया के आवन की···!

० ३ ०
१. नि॒सागम सागमध॒ गमध॒नि॒ मध॒नि॒सां सांगं॒मंगं॒ सांगं॒सांनि॒
ऐसुनत हीभनक पियाकेआ वनकीऽ दुखपात सवझर

४ ०
धनि॒सांनि॒ धनि॒धम नि॒सागम धनि॒सां–
गएमोऽ तनकेऽ ऐऽऽऽ ऽऽऽऽ

० ३ ०
२. सामगध़ मनिधसां | निगंसांमं गंमंसांगं | निसांधनि मधगम
ऐसुनत हीभनक | पियाकेआ वनकीदु | खपातस बझरग

४ ०
सागनिसा ध़नि़मध़ | नि़सागम धनिसां– |
एमोतन केऽऽऽ | ऐऽऽऽ ऽऽऽ |

० ४
३. * सांगंसां,निसांनि,धनि | ध,मधम,गमग,सा गसा,नि़सा,नि़सागसा
* ऐसुन,तहीभ,नक | पि,याकेआ,वनकी,दु खपा,तस,बझरग

०
धमग,मधम,मध धमधनिसांगंनिसां |
एमोत,नऽके,ऐ ऽऽऽऽऽऽऽ |

० ३
४. * सागममगसा,गम | धधमगमधनिनि धमधनिसांसांनिध
* ऐऽसुऽनऽ,तऽ | हीऽभऽनऽकऽ पिऽयाऽकेऽआऽ

० ४
निसांगंगंसांनिसांगं मंमंगंसांनिसांगंगं | सांनिधनिसांसांनिध
वऽनऽकीऽदुऽ खऽपाऽतऽसऽ | बऽझऽरऽगऽ

मधनिनिधमगम | ०
ऐऽमोऽतऽनऽ | धधमग,सागमम गसा,गमधनिसां– |
केऽऽऽऽऽऽ ऐऽऽऽऽऽऽ |

३ ०
५. सांमंगंमंसांनिसां– निसांनिगंसांनिधनि | धनिधसांनिधमध
ऐऽसुऽनऽतऽ हीऽभऽनऽकऽ | पिऽयाऽकेऽआऽ

मधमनिधमगम | ४
वऽनऽकीऽऽऽ | गमगधमगसागसा सागमगसागसा–
दुऽखऽपाऽतऽ सऽबऽझऽरऽ

०
सागगसागममग गमधमगमधनि |
गऽएऽमोऽतऽ नऽकेऽऽऽऽ |

तानें (छोटा खयाल, तीनताल)

पिया संग लर पछतानी···!

स्थायी

× २ ०
१. नि़सा गम धनि सांनि । धनि धम गम गसा । पिया संग

× २ ०
२. नि़सा गम धनि सांगं । सांनि धम गम गसा । पिया संग

× २ ०
३. गम धनि सांगं मंगं । सांनि धम गम गसा । पिया संग

० ३
४. नि़सा गम धनि धम । गम धनि सांनि धम
× २
गम धनि सांगं सांनि । धनि धम गम गसा

० ३
५. ध़नि़ साग सानि़ साग । मध मग मध निसां
× २
निध धनि सांगं सांनि । सांगं मंगं सांनि धम
०
गसा पिया सं ग ।

अंतरा

× २
६. सांनि धनि धम गम । गसा गम धनि सां–
०
उ न बि न ।

× २
७. सांनि धनि सांगं सांनि । धम गम धनि सां–
०
उ न बि न ।

× २
८. धुनि सांगं मंगं सांनि । धुम गुम धुनि सां–

० ०
उ न बि न । ३
९. निसां गंमं गंसां निसां । गंसां निध मध निसां

× २
निध मध निध मग । मध निसां धुनि सां–

२ ०
१०. सांनि धुम धुनि सां– । सांनि धुनि धुम गुम

३ ×
धुनि सां– सांनि धुनि । सांगं सांनि धुनि धुम

२ ०
गुम धुनि सांध निसां । उ न बि न

ध्रुवपद (चारताल)

राजन के राजा महाराजाधिराज···!

स्थायी (दुगुन)

× ० २ ०
सा– मम | म– –म | –ग –– | मध –नि
राऽ जन | केऽ ऽरा | ऽजा ऽऽ | महा ऽरा

३ ४ × ०
धुनि धुम | मग सासा | निनि सासा | नि– सा–
ऽऽ जाऽ | धिरा ऽज | चतु र्दश | विऽ द्याऽ

२ ० ३ ४
सानि धध | धसा –ध | सा– म– | गुम गुसा
निधा ऽन | राऽ ऽजा | ऽऽ राऽ | ऽऽ मऽ

अंतरा (दुगुन)

×		०		२		०	
ग़	–	म	ध़	–	नि़	ग़–	मध़
जो	ऽ	इ	जो	ऽ	इ	जोऽ	इजो

३		४		×		०	
–नि़	सां–	–सां	-सां	सांसां	–गं़	–सां	सांनि़ध़
ऽइ	ध्याऽ	ऽव	ऽत	मन	ऽइ	ऽच्छा	फलऽ

२		०		३		४	
नि़ध़	मम	नि़नि़	साम	–म	म–	–म	ग़–
ऽपा	वत	रचो	ऽऽ	ऽवि	धाऽ	ऽता	ऽऽ

×		०		२		०	
ग़म	ध़नि़	सां–	ध़नि़	सांगं़	सां–	सां–	नि़ध़
कर	नको	ऽऽ	ऽऽ	ऽय	हीऽ	काऽ	ऽऽ

३		४		
मध़	नि़–	ध़नि़	ध़म	
ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽम	

स्थायी (चौगुन)

×		०		२		
सा–मम	म– –म	–ग़– –	मध़नि़–	ध़नि़ध़म	मग़सासा
राऽजन	केऽऽरा	ऽजाऽऽ	महाऽरा	ऽऽजाऽ	धिराऽज

०		३		४		
नि़नि़सासा	नि़–सा–	सानि़ध़ध़	ध़सा–ध़	सा–म–	ग़मग़सा
चतुर्दश	विऽद्या	निधाऽन	राऽऽजा	ऽऽराऽ	ऽऽमऽ

अंतरा (चौगुन)

×	०	२	०
ग़	– | म	ध़ | –	नि़ | सां	–
जो	ऽ | इ	जो | ऽ	इ | ध्या	ऽ

३	४	×	
–	ग़–मध़ | –नि़सां–	–सां–सां | सांसां–गं़	–सांसांनि़ध़
ऽ	जोऽइजो | ऽइध्याऽ	ऽवऽत | मनऽइ	ऽच्छाफलऽ

०	२	०	
नि़ध़मम	नि़नि़साम | –मम–	–मग़– | ग़मध़नि़	सां–ध़नि़
ऽपावत	रचोऽऽ | ऽविधाऽ	ऽताऽऽ | करनको	ऽऽऽऽ

३	४	
सांगं़सां–	सां–नि़ध़ | मधनि़–	धनि़धम |
ऽयहीऽ	काऽऽऽ | ऽऽऽऽ	ऽऽमऽ |

स्थायी, तिगुन (आड़ की दुगुन)

३	४	×	
सा–म	मम– | –म–	ग़– – | मध़–	नि़धनि़
राऽज	नकेऽ | ऽराऽ	जाऽऽ | महाऽ	राऽऽ

०	२	०	
ध़मम	ग़सासा | नि़नि़सा	सानि़– | सा–सा	नि़ध़ध़
जाऽधि	राऽज | चतुर्द	शविऽ | द्याऽनि	धाऽन

३	४	
ध़सा–	ध़सा– | म–ग़	मग़सा |
राऽऽ	जाऽऽ | राऽऽ	ऽमऽ |

अंतरा, तिगुन (आड़ की दुगुन)

×		०		२		०	
गु	–	म	ध	गु–म	ध–नि	सां– –	सां–सां
जो	ऽ	इ	जो	जोऽइ	जोऽइ	ध्याऽऽ	वऽत

३		४		×		
सांसां-	गं–सां	सांनिधुनि	धमम	निनिसा		म–म
मनऽ	इऽच्छा	फलऽऽ	पावत	रचोऽ		ऽऽवि

०		२		०	
म– –	मगु–	गमधु	निसां–	धुनिसां	गंसां–
धाऽऽ	ताऽऽ	करन	कोऽऽ	ऽऽऽ	यहीऽ

३		४	
सां–नि	धुमधु	नि–धु	निधुम
काऽऽ	ऽऽऽ	ऽऽऽ	ऽमऽ

स्थायी, छहगुन (आड़ की चौगुन)

२		०	
सा–मम–	म–गु– –	मधु–निधुनि	धुममगुसासा
राऽजनकेऽ	ऽराऽजाऽ	महाऽराऽऽ	जाऽधिराऽज

३		४	
निनिसासानि–	सा–सानिधुध्	धसा–धसा–	म–गुमगुसा
चतुर्दशविऽ	द्याऽनिधाऽन	राऽऽजाऽऽ	राऽऽऽमऽ

अंतरा, छहगुन (आड़ की चौगुन)

×		०		२	
गु	–	गु–मधु–नि	सां– –सां–सां	सांसां–गुं–सां	सांनिधुनिधुमम
जो	ऽ	जोऽइजोऽइ	ध्याऽवऽत	मनऽइऽच्छा	फलऽऽपावत

०			३	
नि़ नि़सामम	म – –मग़–	ग़मधनि़सां–	धनि़सांगं़सां–
रचोऽऽऽवि	धाऽऽताऽऽ	करनकोऽऽ	ऽऽऽयहीऽ
४			
सां–नि़धमध़	नि़–धनि़धम		
काऽऽऽऽऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ म ऽ		

मालकोंस राग (धमार)

आज अति धूम मची···!

स्थायी (दुगुन)

	३				×					२		
म	ग़	सा	ध़	नि़	सा	–	–	म	*म	ग़सा	धनि़	
आ	ऽ	ज	अ	ति	धू	ऽ	ऽ	म	*आ	ऽज	अति	
०				३				×				
सा–	–म	मम		–, म–	निध़	मग़		मध़	–नि़	नि़सां	–सां	––
धूऽ	ऽम	मची		ऽऽ सुंऽ	दर	जोऽ		बन	ऽम	दमा	ऽतो	ऽऽ
२				०				३				
सां–		निध़		मध़	–नि़		–ध़	निध़	म–	ग़सा	धनि़	
खेऽ		लेऽ		होऽ	ऽऽ		ऽऽ	ऽरी	ऽऽ	आज	अति	

अंतरा (दुगुन)

×					२	
मग़	मध़	––	नि़सां	––	नि़सां	सां–
गुला	ऽल	ऽऽ	अबी	ऽऽ	रऽ	केऽ
०				३			
सांसां	नि़सांगं़		सांनि़	धम	धनि़	ध़–	म–
सर	ऽऽपि		चका	ऽरी	ऽऽ	औऽ	रऽ

× २

सांध़	नि़सां	–मं	–गं़	गं़मं	गं़–	सांसां
कुम	ऽकु	ऽमा	ऽमु	खऽ	मीऽ	ड़त

० ३

सां–	नि़ध़	मध़	नि़ध़	मग़	ग़सा	ध़नि़
रोऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽरी	ऽऽ	आज	अति

स्थायी (चौगुन)

३ ×

म	ग़	सा	ध़	नि़	सा	–	*मग़सा	ध़नि़सा–	–ममम
आ	ऽ	ज	अ	ति	धू	ऽ	*आऽज	अतिधूऽ	ऽममची

२ ०

–,म–	नि़ध़मग़	मध़–नि़	नि़सां-सां	– –सां–
ऽमुंऽ	दरजोऽ	वनऽम	दमाऽतो	ऽऽखेऽ

३

नि़ध़मध़	–नि़–ध़	नि़ध़म–	ग़साध़नि़
लेऽहोऽ	ऽऽऽऽ	ऽरीऽऽ	आजअति

×

मग़मग़	– –नि़सां	– –नि़सां	सां–सांसां	नि़सांगं़सांनि़
गुलाऽल	ऽऽअबी	ऽ ऽ रऽ	केऽसर	ऽऽपिचका

२ ०

ध़मध़नि़	ध़–म–	सांध़नि़सां	–मं–गं़–गं़मंगं़
ऽरीऽऽ	औऽरऽ	कुमऽकु	ऽमाऽमुखऽमीऽ

३

सांसांसां–	नि़ध़मध़	नि़ध़मग़	ग़साध़नि़
ड़तरोऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ	ऽरीऽऽ	आजअति

स्वरलिपि-चिह्न-परिचय

प	जिन स्वरों के ऊपर-नीचे कोई चिह्न नहीं है, वे मध्य (बीच की)-सप्तक के शुद्ध स्वर हैं ।
ध	जिन स्वरों के नीचे पड़ी लकीर है, वे कोमल स्वर हैं; किंतु कोमल मध्यम पर कोई चिह्न नहीं होता, क्योंकि कोमल मध्यम को शुद्ध मध्यम भी कहते हैं ।
म́	यह तीव्र मध्यम है ।
नि̣	जिन स्वरों के नीचे बिंदी है, वे मंद्र (पहली)-सप्तक के स्वर हैं; इसी प्रकार नीचे दो बिंदीवाले स्वर अतिमंद्र-सप्तक के हैं ।
सां	ऊपर बिंदीवाले स्वर तार (तीसरी)-सप्तक के स्वर हैं, इसी प्रकार ऊपर दो बिंदीवाले स्वर अतितार-सप्तक के हैं ।
प-	जिस स्वर के आगे जितनी लकीरें (–) हैं, उसे उतनी ही मात्रा तक और बजाइए ।
रा ऽ	जिस अक्षर के आगे जितने अवग्रह (ऽ) के चिह्न हैं, उसे उतनी ही मात्रा तक और गाइए ।
ध्रुप	इस प्रकार जितने भी स्वर मिले हुए (सटे हुए) हों, उन-सबको एक मात्रा में बजाइए ।
⌐—⌐	इस प्रकार का ब्रैकिट दो मात्राओं में तीन बराबर मात्राओं को प्रकट करता है ।
× ० ।	'×' सम का, '०' खाली का तथा '।' ताली का चिह्न है ।
,	सारे,सा इस प्रकार एक ही मात्रा के स्वरों के बीच में लगा हुआ कौमा एक मात्रा को आधी-आधी मात्रा के दो खंडों में विभाजित करता है ।
*	जहाँ ऐसा फूल दिया है, वहाँ एक मात्रा चुप रहिए ।
⌒	स्वरों के ऊपर यह चिह्न मींड़ देने के लिए होता है ।
ग प	इस प्रकार किसी स्वर के ऊपर कोई स्वर हो, तो ऊपरवाले स्वर को जरा-सा छूते हुए नीचे के स्वर को बजाइए । ऊपरवाला स्वर 'कण-स्वर' कहलाता है ।
(म)	इस प्रकार कोई स्वर कोष्ठक में बंद हो, तो उसके आगे का स्वर, वह स्वर, उससे पहले का स्वर तथा फिर वही स्वर लेकर एक मात्रा में ही बजाइए; जैसे (म)=पमगम ।
∿∿∿	यह चिह्न स्वरों के ऊपर जमजमा देने के लिए होता है; अर्थात् जिन स्वरों के ऊपर यह चिह्न है, उन स्वरों को हिलाइए ।

संगीत-कादंबिनी (तान-आलाप)

[लेखक : डा० बी० एन० भट्ट]

क्रमिक पुस्तक, भाग ४ की गायकी : यह संगीत-विशारद के विद्यार्थियों के लिए अत्यंत लाभदायक पुस्तक है। इसमें शुद्धकल्याण, कामोद, छायानट, गौड़सारंग, हिंडोल, शंकरा, देशकार, जैजैवंती, रामकली, पूरियाधनाश्री, वसंत, परज, पूरिया, ललित, गौड़मल्लार, मियाँमल्लार, दरबारीकान्हड़ा, अड़ाना और मुलतानी—इन रागों की पूर्ण व्याख्या अत्यंत विस्तृत रूप से दी गई है तथा इन रागों के आलाप, तान, ध्रुवपद, धमार, आड़ की दुगुन, आड़ की चौगुन भी दी गई हैं।

आकार २०″ × २६″ अठपेजी, पृष्ठ-संख्या २७०, सजिल्द मूल्य १७)५०

डाक-व्यय पृथक्।

स्वरमालिका [लेखक : विष्णुनारायण भातखंडे]

आचार्य भातखंडे ने पुराने उस्तादों की खिदमत करके गुप्त सरगमों को स्वरबद्ध करके 'गायन-उत्तेजक मंडल' के माध्यम से उन्हें गुजराती भाषा में प्रकाशित कराया था। इस पुस्तक में, जो अब हिंदी भाषा में उपलब्ध है—अड़ाना, आसावरी, काफी, कामोद, कालिंगड़ा, कुकुभ, केदार, खमाज, गूजरी, गुणक्री, गौड़सारंग, गौड़-मल्लार, छायानट, जैजैवंती, जोगिया, जौनपुरी, झिंझोटी, तिलक-कामोद, तिलंग, तोड़ी, दरबारी, देवगांधार, देशकार, देस, देसी, धनाश्री, धानी, परज, पूर्वी, पूरिया, बागेश्री, बहार, बिलावल, बिहाग, बिंदराबनी, भटियार, भीमपलासी, भूपाली, भैरव, भैरवी, माँड़, मारवा, मालकंस, मालश्री, मुलतानी, यमन, रामकली, रेवा, ललित, वसंत, विभास, शुक्लबिलावल, शुद्धकल्याण, श्री, शंकरा, सारंग, सिंदूरा, सूहा, सोरठ, सोहनी, हमीर और हिंडोल—इन ६२ रागों की १२३ सरगमें भिन्न-भिन्न तालों में दी गई हैं।

आकार १८″ × २२″ अठपेजी, पृष्ठ-संख्या १३०, मूल्य ७),

डाक-व्यय पृथक्।

प्रकाशक : संगीत कार्यालय, हाथरस-२०४ १०१ (उ० प्र०)

संगीत कार्यालय के प्रकाशन

कंठ-संगीत

बाल-संगीत-शिक्षा ३ भागों में १२)
संगीत-किशोर ७)
गांधर्व संगीत-प्रवेशिका, भाग१ ६)
हिं० सं० प० क्रमिक पुस्तक मालिका
भाग १ से ६ तक पूरा सैट १६५)
स्वर-मालिका ७)
संगीत-अर्चना १५)
संगीत-कादंबिनी १७)५०
मारिफुन्नगमात, भाग१, २व३. ६१)
अप्रकाशित राग, ३ भागों में २६)
मधुर चीजें ८)
लक्षण-गीत अंक १३)
राग-रागिनी अंक १५)
'कल्याण ठाठ अंक' से 'भैरवी ठाठ अंक' तक दस ठाठों के अंकों का पूरा सैट १५०)
ध्रुपद-धमार अंक १५)
तराना अंक १५)
ठुमरी-गायकी १२)
संगीत-सागर २२)
कर्नाटक-संगीत अंक १५)
मीरा-संगीत अंक १५)
संगीत-अष्टछाप १५)
वंदना-संगीत ७)
सूर-संगीत, भाग १-२ २०)
काव्य-संगीत अंक १५)
कव्वाली अंक १५)
ग़ज़ल अंक १५)
राष्ट्रीय संगीत १५)
लोक-संगीत अंक १५)
फिल्मी शास्त्रीय गीत अंक १५)
खयाल अंक १५)
आलाप-तान अंक १५)
संगीत संस्मरण अंक १५)
फिल्मी गजल अंक १५)
फिल्मी प्रेम-गीत अंक १५)
फिल्मी उल्लास-गीत अंक १२)
फिल्मी विरह-गीत अंक १२)
फिल्मी युगल-गान अंक १२)
फिल्मी प्रणय-गीत अंक १२)
फिल्मी भजन अंक १२)
फिल्मी विविध गीत अंक १ १५)
फिल्मी विविध गीत अंक ३ १२)
फिल्मी सांस्कृतिक गीत अंक १२)
फिल्म-संगीत, १६७७ १५)

शास्त्र व इतिहास

संगीत-रत्नाकर, भाग १ ३५)
संगीत-शास्त्र ७)
हाईस्कूल संगीत-शास्त्र ७)
संगीत-विशारद १८)
राग-कोष ७)
भातखंडेसंगीतपाठमाला भाग१ ७)
भातखंडे-संगीतशास्त्र, भाग१, २, ३ मू० २७), ३५), ३०)
संगीत-पद्धतियों का तु०अध्ययन १२)
उ.भा.संगीत का सं. इतिहास १०)
हमारे संगीत-रत्न ६५)
'संगीत' रजत-जयंती अंक २०)

संगीत-चिंतामणि ४५)
संगीत-निबंधावली १०)
निबंध संगीत ३५)
संगीत-पारिजात २२)
संगीत-दर्पण १२)
स्वरमेल-कलानिधि ९)
दत्तिलम् ९)
बृहद्देशी १५)
संगीत-मकरंद: १२)
पाश्चात्य संगीत-शिक्षा १८)
आवाज सुरीली कैसे करें ? १३)

वाद्य-संगीत

वाद्य-वादन अंक २०)
ताल अंक १५)
ताल-प्रकाश २०)
ताल-मार्तंड १५)
तबले पर दिल्ली और पूरब १५)
कायदा और पेशकार ८)
अभिनव ताल-मंजरी ७)
मृदंग-तबला-प्रभाकर, दोनों भाग १८)
मृदंग अंक १५)
सितार-शिक्षा १५)
सितार-मालिका ३०)
बेला-विज्ञान २०)
बैंजो-मास्टर ७)
गिटार-मास्टर ७)
म्यूजिक-मास्टर (हिंदी में) ७)
म्यूजिक-मास्टर (उर्दू में) ७)
रविशंकर के आरकेस्ट्रा २२)

नृत्य

नृत्य अंक १५)
कथक नृत्य ३२)
कथकलि नृत्य-कला १५)
भारत के लोक-नृत्य (सचित्र) १५)
म्यूजिक-मिरर (इंग०) ५अंक २५)

'संगीत' शास्त्रीय संगीत का प्रतिनिधि मासिक पत्र है। इसके द्वारा आप घर बैठे संगीत का अध्ययन कर सकते हैं। इसके प्रत्येक अंक में संगीत के सभी अंगों की शास्त्रीय तथा फिल्म-संगीत से संबद्ध रचनाएँ होती हैं। वार्षिक मू० २४) है, साधारण एक प्रति का मू० २) है।

इस मासिक पत्र की सन् १९६१, ६२, ६३, ६४, ६५, ६६, ६७, ६८, ७१ से ७३ तक की फाइलें (वर्ष के उपलब्ध सभी अंकों-सहित, जिनमें एक-एक विशेषांक भी होता है) बिक्री के लिए मौजूद हैं। मूल्य प्रति फाइल २०), सन् १९७४ की फाइल का मूल्य २३) तथा सन् ७५, ७६, ७७ व ७९ की फाइलों का मूल्य प्रति फाइल २४) है। डाक-व्यय अतिरिक्त है।

प्रकाशक : संगीत कार्यालय, हाथरस २०४ १०१ (उ० प्र०)