संस्कृति मंत्रालय, भारत सरकार

द्वारा

जूनियर फैलोशिप

के

अन्तर्गत स्वीकृत

शोध कार्य

(1 जनवरी, 2016 – 31 दिसम्बर, 2017)

शास्त्रीय संगीत – हिन्दुस्तानी (कंठ) संगीत

विषय : ग्वालियर घराने के टपख्याल – विश्लेषण

पत्रावली सं. सी सी आरटी/जेएफ–3/01/2015

सम्मिलित रिपोर्ट

(1 जनवरी, 2016 – 31 दिसम्बर, 2017)

(विगत चार रिपोर्टस् में दी गयी परिशिष्ट संख्या परिवर्तित की गयी है।
सभी ध्वनिमुद्रण एक साथ ट्रेक 01–28 पर परिशिष्ट 9 में दिये गये हैं।)

प्रस्तुतकर्ता

दीपक क्षीरसागर

मो. 09428693516

जी1–जी2, चिन्तामणि फ्लेट्स, रामदेव नगर,

दरबार चौकड़ी, वड़ोदरा – 390011

A Research Work

under

Junior Fellowship

Sanctioned by

Ministry of Culture, Govt. of India

(1 January, 2016 - 31 December, 2016)

CLASSICAL MUSIC : HINDUSTANI (VOCAL)

Topic : Tapakhyals of Gwalior Gharana- An Analytic Study

File No. : CCRT/JF-3/01/2015

Composite Report

(1 January, 2016 - 31 December, 2017)

(Nos. of appendices given in four different reports are changed;
similarly all recordings are suffixed at track Nos. 01-28 in appendix No. 9)

Presented by

Deepak Kshirsagar

M. 9428693516

G1-G2, Chintamani Flats, Ramdev Nagar,

Darbar Chaukadi, Vadodara - 390011

सम्मिलित रिपोर्ट 01.01.2106 से 31.12.2017

अनुक्रम

1.	पूर्वपीठिका	...	6
2.	खण्ड प्रथम : प्रथम रिपोर्ट 1.1.2016 से 30.6.2016	....	8
3.	खण्ड द्वितीय : द्वितीय रिपोर्ट 1.7.2016 से 31.12.2016	....	20
4.	खण्ड तृतीय : तृतीय रिपोर्ट 1.1.2017 से 30.6.2017	....	37
5.	खण्ड चतुर्थ : चतुर्थ रिपोर्ट 1.7.2017 से 31.12.2017	....	55

परिशिष्ट/सन्दर्भ

खण्ड प्रथम

1.	परिशिष्ट 1 : सर्वेक्षित संदर्भ	....	75
2.	परिशिष्ट 2 : महाराजा मानसिंह रचित टप्पा-टपख्याल सूची	....	79
3.	परिशिष्ट 3 : संदर्भ सूची	....	90
4.	परिशिष्ट 4 : गौड़मल्हार/अल्हैया बिलावल की रचनाएं	....	92

(भातखण्डे द्वारा अंकित तथा प्रत्यक्ष गेय रूप की स्वरलिपि)

खण्ड द्वितीय

5.	परिशिष्ट 5 (1-10) : समीक्षाधार टपख्याल	....	97
6.	परिशिष्ट 6 : ख्याल की तरह प्रस्तुत किये जा रहे टपख्याल सरपरदा बिलावल/धनाश्री	....	113
7.	परिशिष्ट 7 : मध्यलय की टप्पा-प्रधान रचनाएं	....	115

खण्ड तृतीय

ध्वनि मुद्रण परिशिष्ट 9

खण्ड चतुर्थ

8. परिशिष्ट 8 (1–13) : शाहनामा, ख्यालनामा, अष्टपदी, ठुमरी, ग़ज़ल, पद, नाट्यगीतों की रचनाएं 118

9. परिशिष्ट 9 : ध्वनिमुद्रण (ट्रैक 01–28) 132

परिशिष्ट 9

ध्वनिमुद्रण (सीडी संलग्न)

1. खण्ड द्वितीय

   01. पं. कुमार गंधर्व – भैरवी – ये तांडी याद लगी

   02. पं. बी.एन. क्षीरसागर – भैरवी – साडेनल गला करके चला

   03. पं. बी.एन. क्षीरसागर – बागेश्री – अरी एरी सखी

   04. वि. मालिनी राजुरकर – हमरी – जाग रहे सगरी

   05. पं. केदार बोडस – काफी – मेरो मारू जी भुलाए

   06. पं. शरद साठे – जौनपुरी – हमदम मौला तेरो

   07. श्री रीतेश रजनीश मिश्रा – यमन – नैनो जोबन मानदा

   08. पं. लक्ष्मण कृष्णराव पंडित – यमन – पलकन से मगझारूँ

2. खण्ड तृतीय

   09. राग होरी : पं. कृष्णराव शंकर पंडित

   10. राग हमीर : दीपक क्षीरसागर

11. राग यमन : पं. बी.एन. क्षीरसागर

12. राग नायकी कान्हडा : पं. डी.वी. पलुस्कर

13. राग ललिता गौरी : दीपक क्षीरसागर

14. राग तिलक कामोद : दीपक क्षीरसागर

15. राग तिलक कामोद : दीपक क्षीरसागर

16. राग देसी : दीपक क्षीरसागर

17. राग भटियार : दीपक क्षीरसागर

18. राग भैरव : पं. शरच्चन्द्र आरोलकर

19. राग देसी : दीपक क्षीरसागर

20. राग गौड़मल्हार : दीपक क्षीरसागर

21. राग अल्हैया बिलावल : दीपक क्षीरसागर

22. राग बागेश्री : पं. बी.एन. क्षीरसागर

2. खण्ड चतुर्थ

23. सखि माधवे : दीपक क्षीरसागर

24. भोलानाथ : पंत्र लक्ष्मण कृष्णराव पंडित

25. बाबुल मोरा : उस्ताद बड़े गुलाम अली

26. न मानूंगी : दीपक क्षीरसागर

27. दे हाता शरणागता : दीपक क्षीरसागर

28. लागी कलेजवा कट्यार : पं. वसंतराव देशपाण्डे

पूर्वपीठिका

शार्ङ्गदेव ने संगीत रत्नाकर के प्रबंधाध्याय में छंद और ताल में निबद्ध हयलील, गजलील जैसे अनेक प्रबंधों का विवरण दिया है तथापि प्रो. चैतन्य देसाई ने उनके इस प्रयत्न को निरर्थक बताते हुए कहा है कि 11वीं. 12वीं शती में ये प्रबंध लुप्त प्रायः हो गये थे। संगीत उपनिषद सारोद्धार के लेखक सुधाकर (1350 ई.) ने तो यह व्यथा व्यक्त की है कि अब जब प्रबंध गाने वाले ही नहीं रहे हैं तो उन्हें बनायेगा कौन? इस संदर्भों से यह प्रतीत होता है कि 13वीं.14वीं शती तक प्रबंधों के नये प्रकार शुरू हो गये थे जो केवल ताल में निबद्ध थे, जिन्हें प्राचीन शास्त्रकारों ने गद्य प्रबंध कहा है।

मुस्लिम संगीत के प्रभाव से उभरे मिले-जुले संगीत के लिये उपयोगी देशी भाषा में (ब्रज) ध्रुवपदों की रचना करने का प्रारंभ ग्वालियर के मानसिंह तोमर (1486-1516 ई.) ने किया तथा इस कार्य में उनके द्वारा दीर्घ काल तक आयोजित संगीत चर्चाओं में भाग लेने वाले विजयनगर के नायक भिक्खु, बख्शू तथा दक्षिणात्य पांडवी जैसे कलाकारों ने सहयोग किया जो अपनी कुरुक्षेत्र की यात्रा के दौरान बहुत समय तक ग्वालियर रुके थे।

मानसिंह तोमर के समकालीन इब्राहीम शर्की (मृत्यु1440 ई.) ने अपने प्रतिनिधि बहादुर मलिक के संयोजन में पंजाब में संगीतज्ञों को बुलाकर तत्कालीन संगीत को संगीत शिरोमणि ग्रंथ में रेखांकित किया है। इन्हीं के प्रतिनिधि हुसैन शाह कुली को प्रायः सर्वसम्मति से ख्याल के रचनाकार के रूप में स्वीकार किया है। अमीर खुसरो की कव्वाली के प्रारंभ का भी यही समय है। अर्थात् संभवतः यह स्वीकार किया जा सकता है कि 15वीं शती के अंत तक प्रभूत मात्रा में ध्रुपद ख्याल, कव्वाली की रचनाएं बनी हैं, यद्यपि ख्याल को 18वीं शती के मध्य तक वैसी प्रतिष्ठा प्राप्त नहीं हुई थी जो ध्रुपद को थी। यहां तक की जैसा आचार्य बृहस्पति ने लिखा है कि तातार कव्वाल तथा महाकवि देव के शिष्य सदारंग और उनके भतीजे दामाद अदारंग महफिलों में ध्रुपद ही गाया करते थे, हालांकि 19वीं और 20वीं शती की कोई भी महफिल सदारंग की रचना के बिना सम्पूर्ण नहीं होती थी।

मुहम्मद शाह रंगीले (18वीं शती पूर्वार्ध) के समकालीन ख्याल गायक कव्वाल ताज खां के गुलाम रसूल और जानी ये दो शिष्य हुए। गुलाम रसूल ने लखनऊ के नवाब आसफुद्दौला (1775 से 1797 ई.) के दरबार

में आश्रय पाया। ये ही गुलाम रसूल, टप्पे के आविष्कारक मियां शौरी के पिता थे। ऐसा प्रतीत होता है कि गुलाम रसूल ने अपना पूरा जीवन लखनऊ में नहीं बिताया, इस्तीफा देकर अपने घर चले गये। संभवत: जोधपुर के विजयसिंह और मानसिंह के आश्रय में रहे हों। लखनऊ के इन्हीं आसफुद्दौला के उत्तराधिकारी वाजिद अली शाह हुए—1822 से 57 ई., जिनका ठुमरी से गहरा सम्बन्ध बताया जाता है। टप्पा गायकी की तरह ठुमरी भी लखनऊ में ही इज़ाद हुई जिससे उस्ताद सादिक अली का गहरा सम्बन्ध है। कृष्णधन बैनर्जी ने यह सूचना दी है कि तब ठुमरी को 'टप्पा' और शौरी के टप्पों को 'शौरी मियां दा टप्पा' कहने का रिवाज था।

18वीं शती के उत्तरार्ध व 19वीं शती के पूर्वार्ध में संगीत में हुए इन परिवर्तनों की चर्चा हकीम मोहम्मद करम इमाम ने 'मादनुलमौसिकी' (1855) तथा साबिर अली शाह (1792 ई.), उसूलन्नग़मात-अल साफिया में मिर्ज़ाखान इब्नेफखरुद्दीन मोहम्मद ने, तोहफतुल हिन्द तथा कृष्णधन बनर्जी ने संगीतसार में की है। इनके अतिरिक्त राजस्थान के शासकों में, विशेषत: जोधपुर के महाराजा मानसिंह ने, कव्वाल इमामबख्श और कव्वाल अफरुद्दीन ने टप्पों के अलावा प्रभूत मात्राओं में टपख्यालों की रचना की है तथा प्रतिदिन की बैठकों में इन्हें पेश करने का मानसिंह का आग्रह रहता था।

उपर्युक्त पृष्ठभूमि पर आधारित भारतीय संगीत के इतिहास और प्रयोग में 1750 से 1950 ई. तक टप्पा/टपख्याल गायकी और उसके ग्वालियर घराने पर हुए प्रभाव से होते गये परिवर्ततनों को रेखांकित करने का प्रयास प्रस्तुत कार्य में किया जा रहा है इसका विवरण निम्न परिच्छेदों में प्रस्तुत करते हुए आवश्यक मूल संदर्भों तथा सहायक संदर्भों को परिशिष्टों (1-8) में एवं ध्वनिमुद्रित रचनाओं को परिशिष्ट 9 दिया गया है।

इस दृष्टि से यहां यह प्रस्ताव करना समीचीन प्रतीत होता है कि अधोहस्ताक्षरकर्ता को, यदि संभव हो, तो स्वयं प्रस्तुत कर सुनाने का अवसर उपलब्ध कराना बेहतर होगा। अन्यथा ध्वनिमुद्रण कुछ हद तक उपयोगी सिद्ध हो सकेगा जो कि रचनाओं की विशेषताओं को तो कुछ हद तक प्रकट करेगा किन्तु सम्पूर्ण गायकी को नहीं। इस दृष्टि से इस प्रस्ताव पर विचार किया जाना समीचीन होगा।

(दीपक क्षीरसागर)

खण्ड प्रथम

प्रथम रिपोर्ट

01.01.2016 से 30.6.2016

खण्ड 1 : प्रथम रिपोर्ट

1. टप्पा एवं टपख्याल – इतिहास व विकास

विगत शती में भारतीय संगीत के इतिहास व प्रयोग पर लिखने वाले विद्वानों में आचार्य बृहस्पति, सुशील कुमार चौबे, डॉ. शरद परांजपे, अरुण बांगरे, डॉ. एम.आर. गौतम, शन्नो खुराना, तुलसीराम देवांगन आदि प्रमुख व्यक्तियों के नाम लिये जा सकते हैं। प्राय: इन सभी लेखकों ने लखनऊ के गुलाम रसूल के पुत्र गुलाम नबी उर्फ शौरी मियां को ही टप्पा शैली का प्रवर्तक स्वीकार किया है। शौरी का जन्म पंजाब में झंगसियाल गांव में हुआ था। संभवत: उन्होंने विवाह नहीं किया था तथा अपनी नई शैली में अपने शिष्य गामूखां को तैयार किया था। उस परम्परा को गामू खां के पुत्र शादी खां ने आगे बढ़ाया। आचार्य बृहस्पति ने सूचना दी है कि मियां शौरी ने मुहम्मद किताब खां से मुकाम पद्धति की तालीम ली थी तथा मुकाम पद्धति की तहरीर और जमजमह को पंजाब के टप्पे में जोड़कर उसे शास्त्रीय गायन की शैली बनाया। 1810 ई. के लगभग शौरी मियां का इंतकाल हुआ तब शादी खां और गामू खां दोनों ही बनारस चले गये, उन्हीं के प्रयत्नों से बनारस की वर्तमान टप्पा और टपख्याल शैली बनी। शादी खां ने चित्रा और इमाम बांदी को तालीम दी जिनके शिष्य नगेंद्रनाथ भट्टाचार्य ने टप्पे की गायकी को बंगाल तक पहुंचाया। इन्हीं नगेंद्रनाथ के शिष्य निधि बाबू ने बंगला भाषा में अनेक टपख्यालों की रचना की।

इसी तरह, टपख्याल के आविष्कार का श्रेय प्राय: सर्वसम्मति से नेपाल दरबार के गायक उस्ताद इनायत हुसैन को दिया जाता है। लखनऊ के वाजिद अली खां के सलाहकार फतबुद्दौला के नाती व उस्ताद महबूब खां के पुत्र इनायत हुसैन का जन्म (1849 ई.) लखनऊ में हुआ। वाजिद अली शाह को अंग्रेजों द्वारा कैद किये जाने पर महबूब खां रामपुर दरबार के आश्रय में चले गये। तानसेन की परम्परा के प्रतिनिधि उस्ताद बहादुर खां से इनायत हुसैन को तालीम मिली, विशेषत: गौड़सारंग की और वह भी पांच साल तक। 1864–65 ई. के लगभग इनायत हुसैन ग्वालियर चले आये जहां हद्दू खां की कन्या से उनका विवाह हुआ, और खां साहब से तालीम भी प्राप्त हुई। 1919 ई. में इनायत हुसैन का इंतकाल होने की सूचना मिलती है। उनके शिष्यों में फिदा हुसैन (बड़ौदा), मुश्ताक हुसैन (रामपुर), हाफिज खां, गुणिमानी (मैसूर), अमान अली (पुणे) तथा भैया साहेब गणपतराव (ग्वालियर) आदि प्रसिद्ध कलाकार हुए हैं।

शोध प्रायोजना के प्रथम छ: मास में शोधकर्ता द्वारा प्रकाशित एवं अप्रकाशित संदर्भों का सघन एवं व्यापक अध्ययन किया गया है। इस अध्ययन में कुछ ऐसे बिन्दु उभरे प्रतीत होते हैं जो मानो टप्पा एवं टपख्याल के इतिहास का पुनर्गठन करना चाहते हों। उनकी संक्षिप्त चर्चा यहां करना युक्तिसंगत प्रतीत होता है।

प्राचीन भारतीय संगीत के इतिहास पर एक विहंगम दृष्टि डालने से यह स्वत: ही स्पष्ट होगा कि शास्त्रीय संगीत की धारा को समृद्ध बनाकर उसे कालानुसार और जन अभिरुचि के अनुसार बनाये रखने के निरन्तर रूप से

प्रयास किये गये हैं। नाट्यशास्त्र के 29वें अध्याय में भरत द्वारा निर्दिष्ट 18 जातियों में 'उदीच्यवा' और 'गांधारी' भारत के उत्तरी भाग एवं पंजाब के उत्तरी प्रदेश की लोक धुनें ही तो रही हैं। भरत के तीन चार सौ साल बाद तो इस प्रकार की जातिगत व स्थानगत लोक धुनों या उनसे बने भाषा-अतंरभाषा इत्यादि रागों को शास्त्रानुकूल बनाने के लिए मतंग मुनि को बृहद्देशी जैसे विशाल ग्रंथ को लिखने का मानो बीड़ा उठाना पड़ा। उदाहरण के लिये राग बनती गई लोक धुनों में, (1) जातिगत लोकधुनों का प्रतिनिधित्व करने वाली लोकधुनों, यथा आभीरी, शकमिश्रा, गुर्जरी, मालवी तथा (2) स्थान विशेष की लोकधुनों का प्रतिनिधित्व करने वाली सैंधवी, कालिंगी, वेलाबली, कच्छेली, कर्णाटी, आंध्री आदि की ओर यहां संकेत किया जा सकता है।

यह प्रवृत्ति चलती रही। 11वीं शती में लिखे मानसोल्लास में मिलने वाले तुरुष्क तोडी या 10वीं शती में अभिनवगुप्त द्वारा की गई वीणाओं की चर्चा में मिलने वाले सारंगी के उल्लेख उपर्युक्त प्रवृत्तियों के ही परिचायक हैं।

प्राचीन प्रबंधों की तर्ज पर या किसी अन्य मतानुसार ध्रुवाओं के आधार पर 11वीं शती में बने ध्रुपद, ख्याल तथा स्वयं ध्रुपद के प्रति एकनिष्ठ होते हुए भी ख्याल रचना में लगे रहे सदारंग-अदारंग ऐसी प्रवृत्तियों के उद्गाता ही तो हैं? यही कार्य 18वीं शती के अंतिम चरण में मियां शौरी ने किया। किन्तु मियां शौरी की ही तरह पंजाबी लोकगीत टप्पे को शास्त्रीय संगीत से जोड़ने के प्रयास इसके पूर्व भी किये जाने के संकेत इस शोध प्रायोजना के अध्ययन के सिलसिले में मिले हैं, जिन पर विचार न किया जाना उपयुक्त नहीं होगा।

पं. कृष्ण नारायण तैलंग द्वारा संकलित व प्रकाशित 'टप्पा संग्रह' की भूमिका में टप्पे के प्रचलन के सम्बन्ध में महत्वपूर्ण तथ्य उजागर हुआ है। 'चौरासी वैष्णवन की वार्ता' में स्वामी कृष्णदास की वार्ता के अंशों को उद्धृत करते हुए यह विवरण दिया गया है कि कृष्णदासजी अपनी आगरा यात्रा के दौरान किसी सराय में रुके थे जहां पहले से रुके रईसों की सेवा में एक मुजरे का आयोजन हुआ था, उस नृत्य का आनंद कृष्णदासजी ने लिया है। पातुर के द्वारा गाये गये ख्याल और टप्पे के सुरों में वे डूबे हैं—'निरत देख्या, ख्याल टप्पा सुणियो, बहु रिझियो'। इस घटना का वर्ष 1510 ई. दिया गया है, मियां शौरी के इंतकाल से ठीक 300 साल पहले।

मुगल बादशाह औरंगजेब के सूबेदार मीर सैफ खां उर्फ फकीरुल्लाह के द्वारा किया गया 'मानकुतुहल' का तर्जुमा (1663 ई.) सर्वविदित है। तत्कालीन प्रचलित गेय प्रबंधों की एक लंबी सूची फकीरुल्लाह ने दी है। इस सूची में टप्पा (-ढप्पा-टप्पा) का उल्लेख किया गया है। उसका डॉ. समर्दी द्वारा किया गया अंग्रेजी अनुवाद भी प्रस्तुत है, जो कहीं पर भी टप्पे की लोक संगीत में गिनती नहीं करता है।

डप्पा-दर पंजाब बिस्यार ख़्वानंदा ब: ज़बान-हमाँ मुल्क बाशद, अज दो मिस्रा ता चहार फ़राहम आयद। ज्याद: हम बाशद लेकिन दो दो मिस्रा रा जुदा जुदा क़ाफ़िय। दर आँ याद-मर्गो अफ़सून-जाँ-परवर-ए-इश्क।

Dappā (Mughal India)

An exceptionally popular song form of the Punjāba, also composed in the language of the same region; comprising two or four single lines; or even more. But each pair is adequetly rhymed.

Its singular theme is the transitoriness of man's physical existence & the life generating power of love.

इसी प्रकार फकीरुल्लाह ने उसके द्वारा उल्लिखित प्रबंधों को गाने वाले 50 से अधिक कलावंतों के नाम दिये हैं जिनमें एक कलावंत शेख बहाउद्दीन बरनावी, 121 साल के थे। यदि इस संदर्भ को कृष्णदास के संदर्भ से जोड़कर देखा जाय तो टप्पे की उम्र 300 साल बढ़ाने में कोई दिक्कत नहीं आनी चाहिए।

आचार्य बृहस्पति द्वारा दी गयी सूचनानुसार वाजिद अली शाह के समय में सरशार नामक ढाढ़ी जाति के व्यक्ति ने शौरी की शैली से पृथक् शैली में टप्पों की रचनाएं की है जो संभवत: उन दिनों लखनऊ में मम्मी खां और छज्जू खां ढाढ़ी के द्वारा गाये जाते रहे।

राजस्थान में जोधपुर के शासक महाराजा मानसिंह (1803 से 43 ई.) स्वयं श्रेष्ठ कोटि के संगीतज्ञ तो थे ही पर उनके आश्रय में अनेक स्थलों से आये हुए कलाकार भी थे। मानसिंह ने अनेक प्रकार की नव नवीन रचनाएं की हैं जिनकी विस्तृत चर्चा डॉ. मंजुश्री क्षीरसागर ने की है। महाराजा मानसिंह पुस्तक प्रकाश, जोधपुर के अभिलेखों में संगृहीत 'ख्याल टीपा री बही' अथवा राग रागिणी संग्रह जैसे गुटकों में मानसिंह की बनाई 250 रचनाएं ऐसी हैं जो या तो वे टप्पे हैं या टपख्याल। इस रिपोर्ट के साथ उनकी एक मुकम्मिल सूची संलग्न की है। सामान्यत: टप्पे चंचल प्रकृति के व सम्पूर्ण रागों में गाये जाने की रीति रही है परन्तु जिन रागों में अधिक फिरत का अवसर नहीं है जैसे देवगंधार, अडाणे की वहार, एहिंग, तैलंग बिलावल या चैती गौडी जैसे रागों में ख्याल टीप री बही में दी गई रचनाओं के लिए यह कह सकते हैं कि वे सब टपख्याल हैं। यही बात सवारी, दीपचंदी या आड़ा तीनताल में बनाई गई मानसिंह की रचनाओं के लिये कही जा सकती है। यदि इसे स्वीकारने में हम सब सहमत हैं तो इनायत हुसैन से 50 वर्ष पहले ही टपख्याल का प्रादुर्भाव हम मान सकते हैं।

आगरा घराने से सम्बन्धित रमजान खां तथा उनके उस्ताद इमाम बख्श (1830 ई.) दोनों ही मानसिंह की सभा में शोभायमान थे। जोधपुर राजसभाओं में हुई महफिलों की उपलब्ध तत्कालीन समीक्षा की चर्चा करते हुए डॉ. क्षीरसागर ने संकेत दिया है कि इमाम बख्श को प्राचीन टप्पे गाने का हुकुम था लेकिन उन्होंने पेश किये नई बनावट के। रमजान खां (मृत्यु 1856 ई.) के उस्ताद इमाम बख्श, 1830 ई. में हुई इन महफिलों के समय लगभग 70-80 साल के रहे होंगे इसलिए उनको ज्ञात प्राचीन टप्पों का समय कम से कम 1750 ई. के लगभग ठहरता हुआ प्रतीत होता है।

जोधपुर में हुई महफिलों में ध्रुपद ख्याल के बाद टप्पा गाना जरूरी था। यदि किसी ने जैसे—बलदेव थानवी (1834 ई.) ने नहीं गाया, तो उनकी निंदा की गई है।

अजमेर के दरगाह शरीफ के दो कव्वाल अफ़रुद्दीन और निजामुद्दीन की महफिल का वर्णन करते हुए लिखा गया है कि एक टप्पे में दूसरे टप्पे का रंग बहुत देर ठीक रहा अर्थात् टप्पे में आविर्भाव तिरोभाव जैसे प्रयोग निरन्तर टप्पा गाये जाने से ही सम्भव हो सकते हैं।

उपर्युक्त चर्चा संभवत: इस बात का संकेत देती है कि लोक संस्कृति को अपनाकर उसे शास्त्रीय संगीत में ढालकर शास्त्रीय संगीत को अधिक लोकोन्मुखी बनाने की प्रक्रिया का 'टप्पा' एक चरण है। चूंकि प्रथम एवं अत्यन्त व्यापक ग्वालियर घराना ही कव्वाल बच्चों का घराना है, इसलिए इस घराने में टप्पों का प्रचलन कव्वाली के साथ-साथ होने की संभावना को नकारा जाना सहज प्रतीत नहीं होता है। कृष्णानंद रागसागर द्वारा दिये गये परज-खंभावती राग में निबद्ध 8-8 अंतरों के टप्पे संभवत: इसी बात का संकेत करते हैं।

यदि ख्याल पर टप्पे का प्रभाव पड़ा तो वे टपख्याल हुए, ठुमरी पर पड़ा तो टप-ठुमरी और तराने पर पड़ा तो टप-तराना। इसलिए यह महत्वपूर्ण नहीं है कि टप्पा या टपख्याल शीर्षक से कितनी रचनाएं उपलब्ध हैं, अपितु गौर इस बात पर करना चाहिए कि वर्तमान में पेश की जाने वाली बंदिशों और गायकी में टप्पे ने क्या अपना कमाल कर दिखाया है। यदि वह सोहनी में है तो टप्पा है, खंभावती में है तो टपख्याल। यहां यह भी निवेदन है कि केवल गायकी ही नहीं, यदि गेय पाठ का हम रस से ताल्लुक मानते हैं तो भक्ति रस में डूबे टप्पे भी हैं और टपख्याल भी हैं। गायकी और बंदिशें जैसी टपख्याल से प्रभावित हुईं वैसे ही टप्पा या टपख्याल भी कई स्थानों और भाषाओं से प्रभावित हुए। वे ब्रज में, मारवाड़ी में, मराठी में, बंगला में हैं, एकाध संस्कृत में भी मिल जायेगा। इस परस्पर प्रभाव का ग्वालियर के विशेष परिप्रेक्ष्य में चिंतन इस अध्ययन का प्राण है।

2. ग्वालियर घराना-टपख्याल

भारतीय संगीत की ख्याल गायकी के आद्य घराने के रूप में प्रतिष्ठित ग्वालियर घराने का कव्वाली से कितना गहरा सम्बन्ध है इसकी चर्चा भले ही यहां अपेक्षित न हों, फिर भी ग्वालियर की ख्याल गायकी में अनुस्यूत कव्वाली के तत्वों से ही टप्पा और टपख्याल जैसी गायकी को आत्मसात् करने में उसे पर्याप्त सहायता मिली।

आसफुद्दौला के दरबारी गायक गुलाम रसूल की कव्वाल गायकी की परम्परा ही ख्याल गायकी की प्रथम आविष्कारक सिद्ध हुई। कतिपय विद्वान् गुलाम रसूल को सदारंग से संबद्ध करते हैं परन्तु गुलामरसूल ताज खां कव्वाल का शिष्य था और सदारंग तातार कव्वाल का। प्राप्त वंशावलियों के आधार पर नत्थन पीर बख्श से प्रारंभ हुई ग्वालियर की ख्याल गायकी को हद्दू खां और हस्सू खां ने आगे बढ़ाया। हस्सू खां के शिष्यों में बड़े बालकृष्ण बुवा, गुलाम इमाम, बाबा दीक्षित, वासुदेव जोशी और देवजी बुवा का उल्लेख यहां किया जा सकता है। हस्सू खां का देहांत 1851 या 1868 में हुआ यह संदेह अभी दूर नहीं हुआ है। हस्सू खां के देहावसान के

पश्चात् विशेषकर देवजी बुवा की हद्दू खां से हुई तालीम महत्वपूर्ण सिद्ध हुई।

हद्दू खां के छोटे महम्मद खां और रहमत खां, दो गायक पुत्र हुए। छोटे महम्मद खां की युवावस्था में ही 1874 में मुंबई में मृत्यु हुई और उसी सदमे से 1875 में हद्दू खां का इंतकाल हुआ। हद्दू खां के अन्य शिष्यों में इनायत हुसैन, हैदर खां, फिदा हुसैन, निसार हुसैन, मुश्ताक हुसैन, छज्जू खां, नजीर खां और खादिम हुसैन प्रमुख थे।

हस्सू खां और हद्दू खां के भाई नत्थु खां, जो पीर बख्श के गोद गये थे, ने निसार हुसैन को गोद लिया। निसार हुसैन के शिष्यों में रामकृष्ण वझे, एकनाथ पंडित और शंकर पंडित हुए। उनकी सुदीर्घ शिष्य परम्परा में कृष्णराव शंकर पंडित, राजा भैया पूंछवाले, लक्ष्मण पंडित, बी.एन. क्षीरसागर आदि अनेक नाम लिये जा सकते हैं।

टप्पा एवं टपख्याल गायकी के संदर्भ में देवजी बुवा परांजपे का उल्लेख यहां महत्वपूर्ण है। धार निवासी रामकृष्ण देव परांजपे उर्फ देवजी बुवा ने हस्सू खां के शिष्य बड़े बालकृष्ण बुवा की प्रेरणा से पंजाब जाकर हस्सू खां से प्राप्त टप्पों में न केवल इजाफा किया बल्कि उन्हें और सुधारा। ग्वालियर की श्रुति परम्परा के अनुसार जिन विद्यार्थियों की आवाज लचीली व मुलायम रहती थी उन्हें देवजी बुवा के पास टप्पा और टपख्याल सीखने भेजा जाता था। इतना ही नहीं, ग्वालियर में टप्पे के प्रवेश का परिणाम न केवल अनेक टप्पों व टपख्यालों की रचना है, अपितु उन्हें पं. बालकृष्ण बुवा इचलकरंजीकर, शंकर पंडित और वामन बुवा कवठेकर ने आत्मसात् किया। देवजी बुवा के अन्यतम शिष्य रावजी बुवा गोगटे को महाराष्ट्र में टप्पा व टपख्याल के प्रचार का श्रेय दिया जाता है। इसे ग्वालियर का प्रथम घराना माना जाता है।

ग्वालियर की द्वितीय परम्परा के प्रारंभ का श्रेय चिंतामणि मिश्र को दिया जाता है जिनके भाई पं. दिलाराम मिश्र ने बनारस के 'पियरी' घराने का प्रारंभ किया। 'काशी की संगीत परम्परा' के लेखक के द्वारा दी गयी सूचना के अनुसार चिंतामणि मिश्र को वैष्णव सम्प्रदाय का मठाधिपति बताते हुए उन्हें बाबर के समकालीन बताया गया है, जिसे स्वीकार करने में अनेक आपत्तियां हो सकती हैं, क्योंकि इसी लेखक द्वारा दी गयी एक अन्य सूचना के अनुसार वे मराठा साम्राज्य के पेशवाओं के दरबारी गायक थे तथा उन्होंने देवजी बुवा को ध्रुपद की तालीम दी थी। अतः उन्हें 18वीं शती के अंतिम चरण में तथा 19वीं शती के पूर्वार्ध में मानना उचित होगा। देवजी बुवा ने ही वासुदेव बुवा जोशी, भालेराव, गणपतराव, रावजी बुवा गोगटे तथा नारायण बुवा फलटणकर को तालीम दी थी। उनकी शिष्य परम्परा के टप्पा व टपख्याल गायकों में वामन बुवा, धारा नरेश यशवंतराव पवार, नारायण शास्त्री, चंदन चौबे एवं धार के लालजी बुवा का उल्लेख यहां उपयुक्त होगा। राजा भैया को टप्पे की तालीम धार के श्री प्रभावलीकर से भी प्राप्त हुई थी। वामन बुवा फलटणकर जो अपने समय के टपख्याल सम्राट कहे जाते थे, वे राजस्थान की करौली की राजसभा में 1907 ई. तक राजगायक रहे। नारायण राव फलटणकर को भी टप्पा सम्राट की उपाधि दी गयी।

वासुदेव बुवा जोशी के शिष्य बालकृष्ण बुवा इचलकरंजीकर की परम्पराका सर्वाधिक विस्तार हुआ। इस परम्परा के टप्पा-टपख्याल गायकों में विष्णुदिगंबर पलुस्कर, अनंत मनोहर जोशी, गुंडु बुवा इंगले, यशवंत बुवा मिराशी, विनायक बुवा पटवर्धन, यशवन्त जोशी तथा ओंकारनाथ ठाकुर आदि का प्रस्तुत संदर्भ में उल्लेख किया जाना समीचीन प्रतीत होता है। विष्णु दिगंबर पलुस्कर ने तो किसी समय टप्पा व टपख्याल पर विशेष मेहनत करके 'टप्पा गायन' नाम से एक पुस्तक भी प्रकाशित की थी जिसके दर्शन भी आज देवदुर्लभ हो गये हैं।

ग्वालियर की ख्याल गायकी की कुछ अपनी विशेषताएं हैं जो उसे अन्य घरानों से उसे अलग करती है। सम्पूर्ण जाति के एवं प्रचलित रागों का चयन, खुली आवाज, पूरी बंदिश की प्रस्तुति, बंदिश के अंग से राग का विस्तार जिसके आलापों में बहलावे व बढ़त के बाद बोलतानों का समावेश, सपाट तान, मध्य लय तथा राग की शुद्धता रखने के लिए आविर्भाव तिरोभाव से परहेज—इन विशेषताओं के साथ ग्वालियर की गायकी साकार होती है, जिसमें खटका, मुर्की, मींड, गमक, जमजमा और बोलतान का अपना विशेष प्रभाव लक्षित होता है। संभवतः इन्हीं विशेषताओं के कारण ग्वालियर घराने के गायकों के लिए टप्पा और टपख्याल को आत्मसात् करना अधिक सुकर रहा है।

इसी प्रकार ग्वालियर घराने में गाई जाने वाली तानें देखिये—छूट तान, कूट तान, गमक तान, मिश्र तान,सरल तान, सपाट तान, फिरत की तान, रागांग तान, अलंकारिक तान, बोलतान, एकदाणा तान, गोरखधंधा तान, हलफ की तान, पेचदार तान, फिरकी तान, गिटकड़ी की तान। इनमें से अधोरेखांकित तानें निश्चय ही टप्पा-टपख्याल की गायकी के लिये उपयोग सिद्ध हुई हैं।

बोल आलाप के बीच प्रत्येक स्वर की भिन्न-भिन्न लय में उपजे आलापों के बीच-बीच छोटे-छोटे सुरों की मुर्कियों का प्रयोग ग्वालियर के टपख्यालों की प्रस्तुतियों में एक अलग ही रंग ला देता है। जैसे—धधपमप, पपमगम, सांसांनिधनि, मपनिनि, पमप, धधपपमगम, निनि, पमपमगम.....।

ग्वालियर में अति विलंबित लय का प्रयोग कभी नहीं हुआ। यहां तक कि झूमरा और तिलवाड़ा में भी। इसी कारण इन ख्यालों की तरह ग्वालियर घराने में टपख्याल ही नहीं, टप तराने और तिरवट जैसी रचनाएं भी मध्य विलंबित लय में गाई जाती हैं। ऐसी लय में विभिन्न लय की वैचित्र्य पूर्ण तानों की प्रस्तुति ग्वालियर की अपनी विशेषता है। जैसे टप्पा भी विलंबित पंजाबी ताल में गाया जाता है और वह भी तिलवाड़ा में। झिंझोटी, तिलंग, पीलू की अपेक्षा यमन, बिलावल, गौड़ मल्हार में उपलब्ध होने वाले टपख्यालों की रचनाएं अधिक हैं।

नव-नवीन रचनाएं करने की प्रवृत्ति सार्वकालिक है। डॉ. सत्यवती शर्मा ने ख्याल गायन शैली के विकसित आयामों में 18वीं-19वीं व 20वीं शती के ख्याल रचनाकारों की एक लंबी सूची दी है। उस सूची को यहां पर प्रस्तुत करना उपयुक्त प्रतीत होता है।

18वीं शताब्दी के ख्याल-रचनाकार

नाम	उपनाम	घराना	समय
नेमत खां	सदारंग	तानसेन घराना (पुत्री वंश से)	लगभग 18वीं शताब्दी ई. का प्रारंभ
फिरोज खां	अदारंग	तानसेन घराना (पुत्री वंश से)	लगभग 18वीं शताब्दी ई. का प्रारंभ
भूपत खां	मनरंग	जयपुर घराना	18वीं शताब्दी का मध्य
मियां अचपल	अचपल	दिल्ली घराना	18वीं शताब्दी का अन्त
कुतुबबख्श	तानरस खां	दिल्ली घराना	1790 से 1890 ई.
सरसरंग	सरसरंग	आगरा घराना	1780 ई. के लगभग

19वीं शताब्दी के ख्याल-रचनाकार

मुहम्मद अलीखां	हररंग	जयपुर घराना	1825 से 1905 ई.
पं. विष्णु नारायण भातखंडे	चतुर	रामपुर घराना	1860 से 1936 ई.
पं. ओंकारनाथ ठाकुर	प्रणवरंग	ग्वालियर घराना	1897 से 1967 ई.
श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर	सुजान	आगरा घराना	1900 से 1974 ई.
तसद्दुक हुसैन खां	विनोद	आगरा घराना	1879 ई.
विलायत हुसैन खां	प्राणपिया	आगरा घराना	1896 से 1962 ई.
फैय्याज हुसैन खां	प्रेमपिया	आगरा घराना	1880 से 1950 ई.
गुलाम कादर खां	सनेही	आगरा घराना	1900 से 1970 ई. लगभग
जहूर खां	रामदास	खुर्जा घराना	1800 से 1900 ई. के लगभग
उ. कालेखां	सरसपिया	मथुरा घराना	1860 से 1926 ई.
महबूब खां	दरस	अतरौली घराना	1800 से 1900 ई.
अब्बन खां	अब्बन	सहारनपुर घराना	मृत्यु 1922 ई.
अमान अली खां	अमर	भिंडी बाजार घराना	1884 से 1953 ई.
अनवर हुसैन खां	रसरंग	आगरा घराना	19वीं शताब्दी ई. के अंत में
उ. अल्लादिया खां 'अहमद मियां'	अहमद	जयपुर घराना	1855 से 1946 ई.

20वीं शताब्दी के ख्याल-रचनाकार

बड़े गुलाम अली खां	सबरंग	पटियाला	1902 से 1968 ई.
अजमत हुसैन खां	दिलरंग	अतरौली घराना	1913 से 1975 ई.
महाराणा जयवंत सिंहजी रणमल सिंहजी	सौरभ	मेवाती घराना	1908 ई.
बालकृष्ण बुआ उमडेकर	कुण्डलगुरु	ग्वालियर घराना	1909 ई. जन्म
पं. नारायण लक्ष्मण गुणे	–	ग्वालियर घराना	1906 ई. जन्म
ज.दे. पत्की	–	ग्वालियर घराना	1909 ई. जन्म
कुमार गंधर्व	शोक	ग्वालियर घराना	1924 ई. जन्म
किशोरी अमोणकर	–	अल्लादिया अथवा जयपुर घराना	1931 ई. जन्म
खां साहब महंमद हुसैन खां	'मनहर' 'हसन'	किराना, भिंडी बाजार और गुडियानी घराना	1906 ई. जन्म
पं. रामाश्रय झां	रामरंग	–	1928 ई. जन्म
जयसुख लाल शाह	विनय	–	1909 ई. जन्म

उपर्युक्त सूची का अवलोकन करने से स्पष्ट होता है कि 20वीं शती में पं. उमडेकर व कुमार गंधर्व के अलावा ग्वालियर के किसी भी गायक कलाकार का नाम इस सूची में नहीं है। संभवत: इसका यह कारण है जैसा कि श्रीमती शन्नो खुराना ने परिलक्षित किया है कि ग्वालियर के गायकों में रचनाधर्मिता की प्रवृत्ति नहीं के बराबर रही है और यदि कुछ रचनाएं होंगी भी तो उसकी छाप में सदारंग अदारंग की तरह रचनाकार का नाम इंगित नहीं है। यहां तक कि 'राजा भैय्या' पूंछवाले स्वरांग दर्शन में राजा भैय्या की एक भी रचना नहीं है। हां, बाला साहब पूंछवाले इस प्रवृत्ति का अपवाद है।

उपरिलिखित कलाकारों की परंपरा में गाये जा रहे अथवा गाये गये टपख्यालों के रचना वैशिष्ट्य तथा प्रस्तुतीकरण की विशेषताओं का विभिन्न प्रकार के ध्वनिमुद्रणों के आधार पर विश्लेषण किया जाना प्रस्तावित है। इस संदर्भ में यहां पर यह संकेत करना आवश्यक प्रतीत होता है कि टपख्याल शीर्षक से प्राप्त न होने वाली ऐसी अनेक रचनाएं हैं जो परम्परा में टपख्याल के रूप में गाई जाती हैं, उसे ग्वालियर घराने की 'टपख्याली' रचना/गायकी नाम देना उचित होगा।

3. ग्वालियर की टपख्याली गायकी

ग्वालियर के गायकों द्वारा आत्मसात् की गई टप्पा और टपख्याल की गायकी, ऐसा प्रतीत होता है कि वो अपने मूल रूप तक सीमित नहीं रही। जो रचनाएं टपख्याल शीर्षक के अंतर्गत उपलब्ध हुई हैं या हो सकती हैं

उनके अतिरिक्त ग्वालियर की परंपरा में, विशेषकर कई रागों के बड़े ख्याल टपख्याल के अंग से गाए जाते हैं, बंदिश भी, आलापी भी और बोलतान भी। पं. कृष्णराव शंकर पंडित की परंपरा में इसी प्रकार से ख्याल गाने का प्रचलन है। इसलिए महफिल की प्रस्तुति के समय उस रचना का स्वरूप टपख्याल का हो जाता है। अभ्यास क्रम के लिए सिखाने में मूल प्रकृति की बंदिश सिखाई जाती है। चूंकि शोधकर्ता की स्वयं की संबद्धता इस परंपरा से है अत: टपख्याल बने ऐसे चुनिंदा ख्यालों की उदाहरण के लिए एक संक्षिप्त सूची यहां पर उपस्थित है, इस सूची में गौड मल्हार और अल्हैया बिलावल के बड़े ख्यालों का मूल रूप तथा प्रस्तुति के समय बदलने वाला उसका टपख्याली स्वरूप स्वरलिपि सहित परिशिष्ट सं. 4 में देते हुए मूल सूची के उदाहरण इस प्रकार प्रस्तुत किये गए हैं–

टपख्याल की तरह गायी जा रही बंदिशों के उदाहरण

1.	गौड़ मल्हार – तिलवाड़ा	काहे हो प्रीतम
2.	अल्हैय्या बिलावल – एकताल	दैया कहा गये
3.	अड़ाना – तीनताल	मुंदरी मोरी काहे को
4.	तिलंग – तीनताल	येरी राधा प्यारी
5.	बागेश्री – झपताल	अरी येरी
6.	यमन – रूपक	शंकर महादेव
7.	तिलक कामोद – तीनताल	घर नहीं आवे बालम मोरा
8.	तिलक कामोद – झपताल	तिरथ को सब चले
9.	देशी – एकताल	नैय्या मोरी भईली
10.	सुहा कानड़ा – तीनताल	बोलन सुना
11.	कुकुभ बिलावल – एकताल	जा रे कगवा
12.	यमन – तिलवाड़ा	पलकन से मग झारूँ
13.	हमीर – एकताल	चमेली फूली चम्पा

इस प्रकार टपख्याल बनते ख्यालों के अलावा ग्वालियर में गाई जाने वाली 'शाहनामा' नामक रचनाओं का स्वरूप विलंबित रचनाओं में गाए जाने वाले टपख्याल जैसा ही प्रतीत होता है। विलंबित झूमरा में यमन में निबद्ध 'आ शाहा जक रंबर्ग' बहुत प्रसिद्ध शाहनामा है।

मध्य अथवा द्रुत लय में 'ख्यालनामा' नाम से गाए जाने वाले तराने द्रुत लय में गाये जा रहे टप्पों की भी प्रतीति कराते हैं। मियां मल्हार में मध्यलय झुमरा में निबद्ध ख्यालनामा तथा जौनपुरी में त्रिताल में निबद्ध ख्यालनामा ग्वालियर के प्रसिद्ध ख्यालनामा हैं।

5. उपशास्त्रीय/सुगम संगीत : टप्पख्याल का प्रभाव

ऊपर शास्त्रीय रचनाओं की प्रस्तुति में हुए परिवर्तनों के जो संकेत दिए हैं, उसी तरह ग्वालियर घराने के गायकों की महफिल में प्रस्तुत शीर्षकान्तर्गत प्रस्तुतियां भी टप्पख्याल के प्रभाव को परिलक्षित करती है जिनमें शाहनामा, ख्यालनामा, पद तथा भजन पर यहां विचार किया जाना अभीष्ट प्रतीत होता है।

'राजा भैया पूंछवाले स्वरांग दर्शन' पर प्रकट किये अपने अभिमत में डॉ. सुमति मुटाटकर ने यह सूचना दी है कि उस्ताद हद्दू खां व हस्सू खां के सुझाव के अनुसार महफिल में मूल राग समाप्त होने पर सामान्य श्रोताओं के लिये अष्टपदी और पदों का गायन शुरू किया गया। प्रारंभ में जयदेव की अष्टपदियां ही गाई जाती थीं। किन्तु हस्सू खां के शिष्य बड़े बालकृष्ण बुवा ने स्वयं अनेक अष्टपदियों की रचना की है जो ग्वालियर परम्परा में आज भी पेश की जाती हैं। सामान्यत: अष्टपदियों के लिये वे ही राग और ताल चुने जाते हैं जिनमें ख्यालों की रचना हुआ करती हैं। अष्टपदियां प्राय: संस्कृत में अधिक मिलती हैं फिर भी क्वचित् मराठी और ब्रज में भी उपलब्ध हैं।

बाला साहब पूंछवाले ने लगभग बीस पच्चीस अष्टपदियां संकलित कर प्रकाशित की हैं जिन्हें प्राय: पं. राजा भैया पूंछवाले महफिलों में गाया करते थे। परन्तु उनमें कुछ अष्टपदियां ऐसी हैं जिनमें टप्पे का या टपख्याल का अंग परिलक्षित होता है। जैसे–

1. छायनट/झूमरा

   सखि हे केशि मथन मुदारम्

2. देस/विलं. तिलवाड़ा

   हरिरिह मुग्ध वधूनिकरे

3. भैरवी / तीनताल

   माधवे, मा कुरु मानम्

इन अष्टपदियों के अलावा पद भी प्रस्तुत किये जाते थे, जिनमें शंकर पंडित द्वारा निरन्तर गाया गया 'भोलानाथ दिगंबर' तथा शिवशंकर बम-बम भोले मध्यलय के टपख्याल ही बन जाते हैं। और तो और, राग यमन में विलंबित तिलवाड़े में निबद्ध 'ननुराम तवपद' यह पद संस्कृत में निबद्ध टपख्याल ही बन गया है। इनके अलावा विशेष शास्त्रीय ढंग से भजन भी गाए जाते रहे हैं, जिन्हें गवैयाना भजन कहा जाता था। जो लगभग टपख्याल के निकट जाते थे। ऐसे भजनों के उदाहरण के रूप में अल्हैया बिलावल में तीनताल में निबद्ध पं. राजा भैया पूंछवाले के प्रिय भजन 'शिव हरा हे भव हरा' का स्मरण किया जा सकता है।

संक्षेप में महफिलों के गायकों की शैली को, विशेषकर ग्वालियर घराने में टप्पा और टपख्याल ने बहुत प्रभावित किया है। इसलिए इस प्रकार का बदली हुई गायकी को टपख्याली गायकी कहना सुसंगत होगा।

अष्टपदी, भजन और पदों के अलावा महफिलों में गाये जाने वाले नाट्य गीत भी इस गायकी के प्रभाव से अछूते नहीं रह पाये हैं। 20वीं शती के प्रारंभ में शुरू हुए 'मराठी नाटक' संगीत नाटक थे जिनमें रागों पर आधारित नाट्य-विषयक रचनाएं प्रस्तुत की जाती थीं। 'या नव नवल नयनोत्सवा', 'चंद्रिका ही जणु ठेविया' या ' दे होता शरणागता' आदि इस प्रकार के अनेक उदाहरण दिये जा सकते हैं। ऐसी गायकी से परिपूर्ण 'कट्यार काळजांत घुसली' के सारे ही गीत इसी शैली के बन पड़े हैं।

ऐसे नाट्य गीतों के अलावा आजकल मराठी भावगीतों में भी इस शैली का प्रभाव देखा जा सकता है—विशेषकर पं. वसंतराव देशपाण्डे के संदर्भ में।

उपरिचर्चित बिंदुओं में समाविष्ट विषय/रचनाओं तथा तदनुषंगिक गायकी का विश्लेषण करने का विनम्र प्रयास किया जाना प्रस्तावित है।

निष्कर्ष

1. पूर्वोक्त विवरण से यह प्रतीत होता है कि इस विषय पर यत्र-तत्र स्फुट कार्य किया गया है, परन्तु इस विषय का गहन एवं सर्वांगीण अध्ययन किया जाना अपेक्षित है।

2. इस उद्देश्य की पूर्ति के लिए ग्वालियर घराना एवं उसके प्रतिनिधि गायकों की प्रस्तुतियों के अन्तर्गत ही अध्ययन किया जाना प्रस्तावित है।

3. ग्वालियर घराने का विस्तार अत्यन्त व्यापक है, इसलिए उसकी चुनींदा परम्पराओं की सीमाओं में शोधकार्य करना प्रस्तावित है। पूर्व उल्लिखित/ज्ञात तथ्यों की नई व्याख्या करने एवं नये साक्ष्यों पर प्रकाश डालने का प्रयास इस शोध कार्य में किया जाएगा।

खण्ड द्वितीय

द्वितीय रिपोर्ट

01.07.2016 से 31.12.2016

खण्ड 2 : द्वितीय रिपोर्ट

ग्वालियर के टप-ख्याल : एक विश्लेषण

स्वीकृत शोध प्रायोजना के प्रथम छः मास की अवधि में टप्पा एवं टप-ख्याल के इतिहास और विकास की चर्चा में यह तथ्य उभर कर सामने आया है कि इसे आत्मसात् करने के लिए ग्वालियर गायकी के वैशिष्ट्य सर्वथा उपयुक्त रहे हैं। प्रस्तुत रिपोर्ट का उद्देश्य ग्वालियर परंपरा में गाये जा रहे टप-ख्यालों का रचना-गठन एवं उनकी प्रस्तुतियों की समीक्षा है। एतदर्थ प्रकाशित टप-ख्यालों के अलावा परंपरा से प्राप्त रचनाओं को रिपोर्ट के परिशिष्ट में जोड़ते हुए गायकी के विश्लेषण के लिये कतिपय प्रथितयश गायकों के ध्वनि-मुद्रण को भी संलग्न किया गया है। प्रस्तुत अध्ययन के लिये निम्नलिखित टप-ख्यालों पर विचार किया जाना प्रस्तावित है, जिनमें से कतिपय को छोड़कर अधिकांश की रचना अन्य घरानों के गायकों द्वारा की गयी है, ग्वालियर के गायक उन्हें गाते रहे हैं और इसका सबसे बड़ा कारण ग्वालियर परंपरा में रचनाधर्मिता का अभाव कहा जा सकता है।

1. प्रस्तावित टप-ख्याल

(परिशिष्ट 5)

(1) दिल बहार रैंदा आवे - भैरवी

(2) विरहा दिनों के मसदिया - भैरवी

(3) लालु वाला जोबन - भैरवी

(4) दिल भरिये नाल - भैरवी

(5) चटके चटक आईये - खमाज

(6) सुन माई वालेया - झिंझोटी

(7) मिल जां मिल जां वे - खमाज

(8) मैंडा रांझण - पूरिया धनाश्री

(9) तमान कीजे - पहाड़ी झिंझोटी

(10) नजरा नहीं आंदा – नट मल्लार

(11) तुम तो साहिब – यमन

(12) तमकी करानि वे – झिंझोटी

(13) बैठी सगुण विचारती – भैरवी (रचना पं. वि.दि. पलुस्कर)

(परिशिष्ट 9)

ट्रैक 1 (14) ये तांडी यार लगी – भैरवी (ध्वनि मुद्रण सहित)

ट्रैक 2 (15) साडेनल गला – भैरवी (ध्वनि मुद्रण मात्र)

ट्रैक 3 (16) अरी ऐरी सखी – बागेश्री (ध्वनि मुद्रण मात्र)

ट्रैक 4 (17) जाग रहे सगरी – हमीर (ध्वनि मुद्रण सहित)

ट्रैक 5 (18) मेरो मारू जी भुलाए – काफी (ध्वनि मुद्रण मात्र)

ट्रैक 6 (19) मेरे हमदम मौला – जौनपुरी – पं. शरद साटे

ट्रैक 7 (20) नैनो जोबन मानदा – यमन (ध्वनि मुद्रण मात्र)

ट्रैक 8 (21) पलकन से मग झारूँ – यमन (ध्वनि मुद्रण मात्र)

2. विश्लेषण के आधार

(अ) टप्पे का टपख्याल में रूपांतरण

उपर्युक्त टप–ख्यालों की सूची में प्रारंभ में कुछ रचनाएं ऐसी हैं जो कभी टप्पे के रूप में प्रसिद्ध रहीं थीं, किन्तु परवर्ती समय में गायकों ने इन्हें टप–ख्याल में परिवर्तित कर दिया है। पं. कुमार गंधर्व का गाया 'तांडी याद लगी' टप–ख्याल के रूप में ही गाया है। उसकी गायकी भी टप–ख्याल की है जिसका विश्लेषण किया जाना प्रस्तावित है।

(ब) भाषा

टप्पा गायकी से विकसित होने से अधिकांश टप–ख्यालों की भाषा पंजाबी है। हालांकि 'जाग रहे सगरी' बंदिश में ब्रज, 'तुम तो साहेब' (यमन) में पर्शियन मिश्रित हिंदी या 'बैठी सगुण विचारती' में खड़ी बोली का प्रयोग हुआ है। बंगला में निधि बाबू द्वारा बनाये गये टप–ख्याल या श्री गोगटे के द्वारा बनाये गये (मराठी में) टप–ख्याल ग्वालियर परंपरा में लोकप्रिय नहीं हो पाये थे। टप–ख्यालों में पंजाबी का अधिक प्रयोग संभवत: उसे टप्पे के निकटस्थ रखने का प्रयत्न प्रतीत होता है।

(स) अर्थबोध

भाषा की इस स्थिति के कारण यद्यपि ये टप-ख्याल सभी प्रदेशों से उठे हुए ग्वालियर के गायकों द्वारा गाये जाने पर भी वे स्वयं पंजाबी के ज्ञाता न होने से ग़ज़ल की तरह अर्थ को ध्यान में रखते हुए पद का विच्छेद करने की प्रक्रिया का निर्वाह नहीं किया जा सका है। दूसरे, भले ही नागरी में लिखी पंजाबी रचना को हम गाते या सुनते हैं, परन्तु गायक के उच्चारण में पंजाबी बोली का 'काकु' (Typical Accent) नहीं आ पाता है तथा उस काकु से उत्पन्न होने वाला माहौल पैदा नहीं हो पाता है। तीसरे रचना में जो भी अर्थ हो उसकी संप्रेषणीयता पंजाबी जानने वाले व्यक्ति के इर्द-गिर्द सीमित हो जाती है। चूंकि हमें मालुम है कि ये रचनाएं विरहिणी के विभिन्न भावों को प्रकट करती हैं, इसलिए भले ही किसी-किसी को अर्थ बोध का आभास हो सकता है, पर वह सान्वय अर्थ-प्रतीति नहीं है।

(द) ताल और लय

उपर्युक्त टप-ख्याल प्राय: तीन ताल में निबद्ध हैं। जो टप्पे टप-ख्याल के रूप में गाये जाते हैं उनकी द्रुत लय रहती है, अन्यथा मध्य लय अथवा विलंबित। इस परंपरा के गायकों की विशेषता है कि विलंबित तिलवाड़ा अथवा झूमरा में निबद्ध रचना को वे अधिक पसंद करते हैं। किसी विद्वान् के अनुसार विभिन्न स्वराकृतियां बनाने के लिये अथवा भिन्न-भिन्न स्वराकृतियों में पर्याप्त अंतर रखने के लिये यह लय विशेष रूप से उपयोगी होती है। मध्यविलंबित झपताल की भी यही उपयोगिता कही जा सकती है। इसलिये क्वचित् झपताल में भी टपख्याल गाया जाता है। कुछ विद्वानों ने तो पश्तो, रूपक इत्यादि तालों में टप-ख्याल होने का जिक्र किया है। पर अत्यधिक प्रयासों के बावजूद भी मात्र उदाहरण की उपलब्धता का उल्लेख किया जा सकता है। जो गायक टप्पे को ही टप-ख्याल बनाकर गाया करते हैं उनकी लय प्राय: वह होती है जिसमें वाद्य यंत्रों पर लगभग 'झाले' का प्रारंभ किया जाता है, किसी-किसी अपवाद को छोड़कर।

(य) राग चयन

चूंकि टप्पा या उसकी गायकी मूलत: विरहिणियों की मानसिक स्थिति को प्रकट करती है इसलिये भैरवी जैसे राग को महत्व दिया गया है। संभवत: मानसिक अस्थिरता के परिपाक को दर्शाने के लिये झिंझोटी, खमाज जैसे रागों को वरीयता दी गई है। इसे ग्वालियर के गायकों की ही विशेषता कही जायेगी कि इन रागों को छोड़कर उन्होंने टप-ख्यालों के लिये यमन, बिलावल, बिहाग, सोहनी जैसे रागों का चयन किया है। वैसे टप्पे की तान की फिरत के लिये सम्पूर्ण-सम्पूर्ण राग अधिक उपयोगी सिद्ध होता है। परन्तु हमीर जैसे वक्र राग में या नट-मल्लार और अडाणा-बहार जैसे मिश्र रागों में बनने वाले टप-ख्यालों में टप्पा अंग कितना शेष रहता है यह विचारणीय है।

(र) रस

स्पष्टत: टप्पा एवं टप ख्यालों की रचनाओं में शृंगार रस का चित्रण हुआ है। कहीं कहीं पर संयोग शृंगार की स्मृतियों की झलक दिखाई दे सकती है, किन्तु अधिकांशत: ऐसी रचनाओं में अर्थ और स्वरावली दोनों

दृष्टियों से विप्रलंभ शृंगार की ही प्रतीति होती दिखाई देती है। कुछ विद्वान् इसे करुण की स्थिति मानते हैं परन्तु विप्रलंभ और करुण रस में एक महत्वपूर्ण अंतर है—विप्रलंभ शृंगार में प्रेमी-प्रेमिका युगल के मिलने की आशा बंधी रहती है, वह टूटती नहीं है, जबकि करुण रस वहीं प्रतीत होता है जहां चिरंतन वियोग की स्थिति बन जाती है—यानी एक की मृत्यु। आलोच्य टप ख्यालों की रचना को देखते हुए उनके पाठ्य से तो यह स्थिति कहीं पर भी नहीं बन रही है। अत: यदि टप ख्यालों के रस के सम्बन्ध में कोई प्रश्न उठता है तो उसका उत्तर केवल विप्रलंभ शृंगार ही हो सकता है।

'बैठी सगुण विचारती' तथा 'हमदम तेरो नाम' जैसे टप-ख्यालों में सगुण भक्ति की प्रतीति का अनुभव तो कर सकते हैं और यदि भक्ति रस को हम मानते भी हैं तो यहां तो भक्ति का प्रारंभ मात्र है। यही स्थिति यमन के टप-ख्याल 'तू साहेब' की है। ब्रज के टपख्याल 'जाग रहे सगरी' में फिर सारी रात तड़पते हुए बीती है, इसे भूलना नहीं चाहिए। इस रचना पर रीतिकाल के प्रभाव को संभवत: हम नकार नहीं सकेंगे।

(ल) रचनात्मक वैशिष्ट्य

इस चर्चा में उल्लिखित रचनाओं में से कुछ की विशेषताओं को इंगित करना भी समीचीन है—

(1) दिल बहार-इसमें नि॒ सा ग॒ म प ध॒ नी॒ सां सां नी॒ ध॒ प म ग॒ रे॒ सा इस सपाट तान का तथा प ध॒ नी॒ सां सां नि॒ ध॒ नि॒ इस टुकड़े का विशेष प्रयोग हुआ है। एक स्वर की आवृत्ति की तान भी आकर्षक बन पड़ी है—ग॒ म म म।

(2) बिरहा दिनों-रचना लगभग पूरी ख्याल की तरह ही है, टप्पे का अंश अस्थाई में अधिक है तथा अन्तरे में सिर्फ एक बार टप्पे की तान प्रयुक्त है।

(3) लालुवाला जोबन-अस्थाई में ख्याल का अंग कम है, अन्तरा ख्याल की तरह है।

(4) दिल भरिये-इसमें टप्पा अंग प्रभावी है।

(5) मैंडा रांझनु-मंद्र का स्वल्प प्रयोग वाली इस रचना में प्रत्येक स्वर पर अक्षर वाली ग्वालियर घराने की पद्धति को कहीं-कहीं दर्शाया गया है-विशेषकर अस्थायी में गला मनु भय दा तथा अन्तरे के मुखड़े को इस रूप में देख सकते हैं। अवरोही तान को टप्पे की तरह खंडित कर लिया जाना है। टप्पे की तान की इसमें बहुलता है।

(6) बैठी सगुन विचारती-ख्याल की तरह स्वरों पर ठहराव है, आरोही तान का अधिक प्रयोग है तथा टप्पे की विशिष्ट तान का प्रयोग नगण्य है।

(व) राग स्वरूप

प्राय: प्रबंध रचना के समय वाग्गेयकार इस बात का विशेष ध्यान रखते हैं कि रचना के अस्थायी व अंतरा में राग का पूरा आरोही-अवरोही स्वरूप अभिव्यक्त हो जाएं। आलोच्य टपख्यालों में भी इस बात का पूरा ध्यान रखा गया है तथापि कुछ ऐसे उदाहरण भी प्राप्त हैं जिसमें राग का स्वरूप स्पष्ट नहीं हो पा रहा है, जिनके उदाहरण इस प्रकार है-

1. नट मल्लार-इस राग के 'नजरा नहीं आंदा' विलंबित तिलवाडा के ख्याल में केवल दो बार अन्तरे में 'धनिप' से मल्लार दिखाई देता है, रेमप, मगमरे भी नट अंग ही बता रहा है। अस्थायी में पूरा नट ही है। अवलोकनार्थ रचना की स्वरलिपि नीचे दी जा रही है—

नटमल्लार-तिलवाडा (विलंबित)

स्थायी

			सासा
			नज
	म		
रि - सा सा	सा - री म	- म प (प)	म ग म री
रे - न हीं	आं ऽ दा ऽ	ऽ ने ऽ मी	यां ऽ ऽ वे
	×	२	०
प म प मप	धनि सां निसां धप	म ग म रे	गम(प) म,गम, रीसा
ख ण दा तेनुं	चाऽ ऽ ऽऽ वघ	णे ऽ ऽ ऽ	ऽऽ ऽ ऽ, ऽऽऽऽ, नज
०	×	२	०
		अंतरा	
पप निध निसां सां	सां(सां) सां सां	ध नि सां रें	सां(सां) धनि प
दूंडे दीऽ फिरे दी	ऽ ऽ रें दी	सु नो मि यां	रा ऽ जऽ ण
	×	२	०
सां रींगंमंपंगंमं रीं सां	सां(सां) ध निप	धनिसां-सांनिधप मग मरे	गम (प) मगम रेसा
की तऽऽऽ ऽऽब ल	तां ऽ डा ऽब	ताऽऽ ऽ ऽ वणे ऽऽ ऽऽ	ऽऽ (ऽ) ऽऽऽ नज
३	×	२	०

2. हमीर–जाग रहे सगरी रतिया में पधनिसारेंसांसां रींरींरींरीं, रेप, मरेसा, या गमधप गमरेसा की बजाय धपपम जैसे प्रयोग हैं जिनका हमीर में अधिक प्रयोग श्रुति मधुर नहीं माना गया है। उपर्युक्त की तरह इसकी भी स्वरलिपि नीचे दी जा रही है।

राग हमीर–टपख्याल–तिलवाडा (विलंबित)

स्थायी

नि ग प म॑ नि प प नि़

म प ध नि सां रीं सां सां, ध प ध म – ग,प प सां,नि सां प ध प, री प ग, म री सा री सा

जा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ , ग र हे ऽ ऽ ऽ, सग री, ऽ ऽ र ति या, ऽ ऽ ऽ, ऽ ऽ तु म रेऽ

× २

म॑ नि गं प

–, प ध प म प ध नि सां रीं – – सां,सां रीं गं मं पं – – मं रीं सां – रीं रीं रीं रीं, पं रीं

ऽ, द र स की ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ प्या ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ सी ऽ त र प त, जिया

०

नि म॑ ग नि ग

सां सां रीं गं मं रीं सां नि ध प प म म री सा – म॑ प ध नि सां रीं सां सां, ध प ध म – प प

मो ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ रा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ जा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ, ग र हे ऽ ऽ ऽ सग

३

अंतरा

नि नि नि नि

प – प –, सां सां सां रीं सां ध नि सां रीं सां सां ध प ध नि̲(प), प

राऽऽह ऽ त क त हूँ ऽ नि स दि न तु म री ऽ बि र म, र

×

ग म

ध मं प –, मं ग प प, मं प ध नि सां रीं

ह्यो ऽऽ ऽ, प र देस, वा ऽ ऽ ऽ ऽ

२

नि नि नि़ नि़ ग नि ग नि

सां,सां रीं गं मं रीं सां सां ध प ग म री सा सा – सा सा मं ग प, म प ध नि सां नि ध प म – ध – प प

ना ऽ ऽ ऽ ऽ जा ऽ ऽ ऽ ऽ नु ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ कौनतिरि या, ऽ ऽ मो ऽ ऽ ऽ हि ऽ लिऽ यो ऽ मन

०

मं गं म नि ग प

पं पं मं मं रीं सां नि ध प प ग म री सा – – मं प ध नि सां रीं सां सां, ध प ध म – ग, प प सां

तो ऽ ऽ ऽ ऽ रा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ जा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ, गर हे ऽ ऽ ऽ, सग री.. इत्यादि

३ ×

3. यमन-तुम तो साहेब – इस टपख्याल में नि़सारेरेग सासारेगम सांसारेंगरेंसां या निधपमंगंमंगसासा का प्रचलित यमन में प्रयोग ना होने से यमन के पुराने स्वरूप का आभास तो संभवत: उत्पन्न कर देता है पर श्रोता जिस यमन को सुनने का अभ्यस्त है उसकी प्रतीति तो इस रचना से नहीं हो सकती।

4. झिंझोटी-सुन माई वालिया यह टपख्याल मंद्र और मध्य सप्तक तक ही विराम कर लेता है, तार स्पर्श नहीं करता।

राग झिंझोटी, ताल टप्पे का

सुन माई वालेया मैं तो तांडेवाले।। ध्रु.।।

बिन दिठा वारिवे बेकल रैना

मिया मै तानु प्यार करा जिया।।1।।

रे

सारेप पम | गमगरे | ग सा नि़ – सारे –

सुनमा ऽऽ | ऽऽइऽ | वा ऽ ऽ ऽ ऽऽ ऽ

×

सा नि़ नि़ ध़ | – नि़ ध़ | ध़नि़सासा नि़ ध़प़–

ले ऽ ऽ वा | ऽ मै तो | तां ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽऽ

२

– ध़ | नि़ सा – | – ध़ सा रे म | मग रे – ग़ –

ऽ डे | वा ले ऽ | ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ | ऽऽ ऽ ऽ ऽऽ

०

रे

सा रे | सा नि़ नि़ – | ध़ प़

ऽ ऽ | ऽऽ, ऽ ऽ | ऽ ऽ

३

अंतरा

सा सा सा गम | पमगरे गम | प गमपधधपम

बि न दि ठाऽ | ऽऽऽऽ वारि | वे बे ऽऽ ऽऽऽऽ

×

प ग म ग | रे ग ऽ रे | ग म प प म ग रे

क ऽ ऽ ल | रै ऽ ऽ ऽ | ना ऽऽऽऽऽ ऽ

२

ग

रे ग रेगमग | रेसा नि़ सा | सा ग ग

मी ऽ ऽऽऽऽ | याऽ ऽ ऽ | मै ता नुं

ग म पप मग – म | ग रे ग | रे सा नि़ सा

प्याऽ ऽऽ ऽ ऽ ऽ ऽ | र क रा | ऽ ऽ ऽ ऽ

०

रे गम – ग रे सा नि़ ध़ प़ –

जी ऽऽ ऽ या ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

३

5. भैरवी–उपर्युक्त के विपरीत भैरवी का द्रुत तीनताल का टपख्याल अधिकांश मध्यसप्तक उत्तरांग एवं तार सप्तक में ही रचित है। ख्याल निम्न रूप में प्रस्तुत है–

राग भैरवी, ताल टप्पे का

ये तांडी याद लगी वे मांडा प्यारा वे।।ध्रु.।।

हुण तो 'शोरी' कितानु नदियावे झंगसियाले

बालादा प्यारा वे।।1।।

नि

सां रें गं गं रें रें सां ध नि नि रें – सां रें गं मं मं गं रें गं

ये ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ तां ऽ डि या ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

×

रें

– सां रें नि सां – सां रें रें सां नि ध

ऽ द ऽ ल गी ऽ ये ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

२

नि नि सां सां नि ध प – ध प ध नी नी ध प म

मां डा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ प्या ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

०

प – ध नि सां रें गं – सां

ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

३

अंतरा

सां

गं गं रें गं मंमं | गं रें गं रें सां रें | नि | सां रें गं मं
हु ण तो ऽऽऽ | ऽऽ ऽ ऽऽ ऽ | ऽ | शोऽरि कि

×

गं रें रें सां | नि नि सां – | रें गं गं रें नि सां –
ताऽ ऽ नु | न दि या ऽ | ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

२

म

नि ध ध प | ध गं रें गं – | रें सां सां
वे ऽ ऽ ऽ | झं ग सि या | ऽ ऽ ऽ ले

सां रें रें सां सां नि ध नि | | नि, नि सां सां नी | ध प ध –
बा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ | | ला, दा ऽ ऽ ऽ | ऽऽ प्याऽ

०

नि

प नि निधप मप | ध – नि | सां रें गं सां
रा ऽऽ ऽऽऽ ऽ | ऽ ऽ ऽ | ऽ ऽ ऽ वे

३

6. पूरिया धनाश्री–पूरिया धनाश्री के पारंपरिक टपख्याल को विलंबित तिलवाडा में पेश करने से ग्वालियर गायकी के मूलभूत तत्व जैसे बहलावा, गमक इत्यादि का निर्वहन किया जा सकता है जो सीमित समय की महफिलों के लिये सर्वाधिक उपयुक्त हो सकता है।

वैसे देखा जाय तो टपख्याल को तीन प्रकार से वर्गीकृत किया जा सकता है–

1. टप्पे के अंग की प्रधानता

2. ख्याल अंग की प्रधानता

3. दोनों अंगों का समान समावेश

उपर्युक्त में से पूरिया धनाश्री पहले प्रकार में, यमन दूसरे प्रकार में तथा ये तांडी याद (भैरवी) तीसरे प्रकार में वर्गीकृत करने की पहल की जा सकती है।

3. ध्वनि मुद्रित टपख्यालों की प्रस्तुति : समीक्षा

इस चर्चा में ध्वनिमुद्रित एवं गुरु परंपरा से प्राप्त रचनाओं की प्रस्तुति की समीक्षा करने का प्रयास किया जा रहा है।

(a) 'तांडी याद लगी' द्रुत तीनताल में निबद्ध भैरवी का टप्पा है, फिर भी पं. कुमार गंधर्व जी के द्वारा इसकी प्रस्तुति टपख्याल की तरह की गई है। इसमें आलाप को प्राधान्य दिया गया है तथा गायकी अधिकांशत: उत्तर मध्य सप्तक तथा तार सप्तक में प्रस्तुत की गई है। तार सप्तक में 'सां रें गं गं रें सां' या सां रें गं सां रें सां का सम के साथ अधिक प्रयोग हुआ है। दो-दो सुरों का गमक अधिक गाया गया है। रें रें सां सां नि नि ध ध इत्यादि। टप्पे में प्राय: अवरोही तान को ऊपर चढ़ती हुई स्थिति में गाया जाता है। जैसे-

नि सां सां, ध नि नि, प ध ध, म प प....

जबकि पंडितजी ने इस क्रम को मध्य सप्तक के षड्ज से उठाया है, जैसे - सा रे ग ग रे, रे ग म म ग, ग म प प म, इत्यादि।

तार सप्तक में ग के अत्यधिक उपयोग के साथ म पर न्यास किया हुआ गमक बहुत श्रुति सुखद नहीं लग रहा है। इस तरह किये गये आलाप एक तरफ और लय एक तरफ जा रही है। यह कह सकते हैं कि टप्पे से टपख्याल की प्रारंभिक स्थिति इस प्रकार के उदाहरण में अभिव्यक्त होती हो। एक ही स्वर पर किया गया कई अक्षरों से युक्त बोल आलाप, न आलाप हो पाया है, न तान।

भैरवी के ही टपख्याल का दूसरा उदाहरण पं. बी.एन. क्षीरसागर का अध्धा ताल में गाया 'सांडेनल गला कर के चला' है। 'तांडी याद लगी' की तरह यह रचना भी टप्पे की है लेकिन टप ख्याल में रूपांतरित की गई है जिसमें टप्पे की तान के स्वरूप को रचना में आलाप की तरह रखा गया है। जैसे अंतरे के दूसरे आवर्तन में देखिए-

इनाऽऽऽयत, तेराऽऽऽ, भलाऽऽऽ कर के चला

प धनिसांरे, निसांऽऽ धनि ऽ ऽ, पध मप (म) सा रे सा

इसी तरह मुखड़े को देखिये-

'अतऽऽ साडेनल गला' कर के चला

सा नि सा रे ग(म) रे (ग) सा रे नि सा

इसके अलावा पं. क्षीरसागर द्वारा ख्याल की तरह बोल आलाप विभिन्न लय में प्रस्तुत किये हैं।

इस प्रकार टप्पे से टपख्याल में होने वाला रूपांतरण का एक प्रमुख कारण गायक की आवाज का फैलाव हो सकता है जो उसे द्रुत तान लेने से रोकता है। दूसरा यह भी है, कई लोगों की समझ के अनुसार टपख्याल को टप्पे के नजदीक रखना चाहिए।

(b) मेरे संग्रह में उपलब्ध टपख्यालों में से पहले में चर्चा करना चाहूंगा–घराने के पारंपरिक टपख्याल 'जाग रहे सगरी', जो राग हमीर में विलंबित तिलवाडा में है तथा जिसे ग्वालियर की प्रतिनिधि गायिका विदुषी मालिनी राजुरकर ने गाया है। ग्वालियर के गायकों का हमीर, छायानट जैसे रागों के लिए विशेष आग्रह रहता है, शायद इसीलिये हमीर टपख्याल गाने का यह प्रयास है। इस रचना को इसी रिपोर्ट में पूर्व में संपूर्ण स्वरलिपि सहित दिया गया है।

अन्य ख्याल गायन की तरह इसमें भी रागदर्शक आलाप करने के बाद बंदिश का प्रारंभ हुआ है। रचना की तरह गायकी में मुख्यत: निम्नलिखित तानों का प्रयोग हुआ है–

(i) म प ध नि सां रें सां नि ध प म ग रे सा

(ii) सा सा सा रे सा सा, प प प ध प प, सां सां सां रें सां सां

क्वचित् रेगमधनिसां का भी तान में प्रयोग हुआ है जो कभी–कभी अत्यधिक श्रुति मधुर नहीं लगती। बंदिश के मुखड़े की पेशकारी बिल्कुल ख्याल की तरह है, तीन–तीन स्वरों के गमक भी हैं जैसे–सासासा गगग इत्यादि।

संपूर्ण प्रस्तुति सुनने पर यह तथ्य स्वीकारने की विवशता है कि इसमें ऊपर चढती हुई अवरोही तान का प्रयोग स्वल्प है, किन्तु प्रस्तुति सुन्दर है।

(c) तीसरा उदाहरण बागेश्री के टपख्याल का है जो मध्य विलंबित झपताल में है–'अरी ऐरी सखी बलहारी'। इसे पं. बी.एन. क्षीरसागर ने गाया है। पहला आवर्तन में देखिए–

ध नि सां रें सां नि ध

स ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

निसां निसां निसां निसां धऽ, पधनिनिधपधपधम

खी ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽ ब ऽ ल ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

दूसरे आवर्तन के प्रारंभ की छलांग देखिए–

सा ध (प) – म तीसरे आवर्तन को वे यूं पेश कर रहे हैं – निसा म ग सारेरेसारे(म)ग ऽ रे

हा ऽ री ऽ ऽ चल के ऽ ऽ ऽ ऽ बऽता

रे ग म म ग रे ग रे

ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ य

बंदिश की पेशगी की समाप्ति पर देखिए क्या खूबसूरती से टप्पे की तान को इसमें गाया गया है–

पिया की.....न धनिसारेंगं,रें,सा, निध निसारेंगरेंसांनिधपम गरेसा

ग ऽ ऽऽऽ ऽऽ ऽ ऽऽ री ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ या

प्राय: बोल आलाप की लय अलग–अलग है और हमीर के टपख्याल की तरह वे तान में समाहित हुए हैं। ख्याल में मुखड़े की तिहाई लेकर सम पर आने का प्रकार इस टपख्याल में भी इन्होंने दिखाया है।

धनिसांधनिसां धनि

अरीये अरीये अरी, ये

९ १०

कभी छठी मात्रा से निसागमगमधनिसां की तिहाई लेकर सम की तिहाई आ रही है। मध्य षड्ज से तार षड्ज की छलांग कई दफे सुनी जा सकती है।

(d) पांचवें उदाहरण के रूप में पं. केदार बोड़स के काफी के टपख्याल 'मेरो मारू जी भुलाए' की चर्चा की जा सकती है। पंडित जी ने उसे अध्धे में गाया है। अत्यंत क्षमा याचना के साथ यहां निवेदन करना पड़ रहा है कि पं. विष्णु दिगंबर की परंपरा में आवाज को फैलाते हुए खुले गले से ही पूरा गाना पेश करने के प्रयास में कभी–कभी ऐसी चीजें भी गाईं जाती हैं जो उस आवाज के लायक नहीं हैं। ख्याल की पेशगी के लिये तो यह गुणधर्म ठीक है, पर टप्पा या टपख्याल के लिये आवाज को तरल बनाने की जो आवश्यकता रहती है उसका इस प्रस्तुति में प्राय: अभाव होने से टपख्याल का टप अंग विशेष रूप से नहीं उभर पाया है। ख्याल की पेशकारी आलाप और अन्य तानें निश्चय ही श्रवणीय है पर जहां टप अंग के तानों की कोशिश की गई है, वह वैसे टप–ख्याल की ध्वनीय तरलता से संपृक्त नहीं बन सकी है।

ऊपर, टपख्याल का जो तीन प्रकार का वर्गीकरण दिखाने का प्रयास किया गया है उसमें आवाज का गुणधर्म भी एक प्रमुख कारण माना जा सकता है।

(e) एक मजेदार उदाहरण है–जोधपुरी टपख्याल का, जो प्राय: ग्वालियर के गायकों के द्वारा गाया जाता रहा है–'हमदम मौला तेरो'। जौनपुरी में निबद्ध इस रचना को पं. शरद साठे ने गाने से पूर्व जो बात की है, उसमें यह खुलासा किया है कि मूलत: पं. वझे बुवा की जलद त्रिताल में गाई हुई यह रचना है। गायक ने यह भी खुलासा किया है कि पुराने जमाने में जलद, त्रिताल को ही तिलवाडा कहते थे। जो भी हो...अस्थाई इस प्रकार है।

हरदम मौला तेरो नाम, फिर अपने को ध्यान धराये।

अंतरा

सभी मुरादें बरकरार पावें,

जो ही जिन चाहे सो ही पावें।

इसे पारंपरिक टप-ख्याल कहा जाता है। प्रारंभ में आगरा घराने की मध्य लय में की हुई नोम तोम की आलापी टपख्याल जैसे तरलता से गेय प्रबंध के लिये कितनी उपादेय है, उस पर विचार किये जाने की जरूरत है। जहां तक ख्याल अंग का सवाल है, इसमें गमक और मींड की अधिकता है। कभी पूरा आरोह-अवरोह गमक में लिया गया है। पूरे अवरोह को मींड में गाना गायक की विशेषता है। उदाहरण के लिये-

सां नि॒ ध॒ प म ग॒ रे सा। इसी प्रकार आरोह में भी म प ध॒ नि॒ सां पूरे मींड से लिये गये हैं। पंडितजी का बहलावा और लयकारी प्रशंसनीय है-लयकारी में पूरी अस्थाई या अंतरे को समेट कर कई प्रकार से हरदम मौला की तिहाई लेकर सम पर आना सुखावह है। एक साथ अस्थाई या अंतरे की लयकारी से उनका अर्थबोध भी सरल हो गया है।

तानें प्राय: गमक की हैं—

म प ध॒ नि॒ सां रें ग॒ें रें सां नि॒ ध॒ प म ग॒ रे सा इत्यादि।

टप्पे की विशेष तान ध॒ नि॒ सां रें, सां, सां नि॒ ध॒ प म ग॒ रे सा को गमक के रूप में सुनना किंचित् वैचित्र्य का बोधक है। संक्षेप में इस प्रस्तुति के बारे में यह कह सकते हैं कि ख्याल अंग की प्रस्तुति तो अच्छी है किन्तु टप्पे के अंग का प्रदर्शन उतना आकर्षक नहीं बन पाया है।

पं. साठे की शिक्षा में ग्वालियर की परंपरा का योगदान निहित होने के कारण उनका उदाहरण यहां दिया गया है, हालांकि वे आगरा घराने के प्रतिनिधि गायक हैं।

(f) रजनीश एवं रीतेश मिश्र का यमन में गाया टपख्याल जहां एक ओर टप और ख्याल के दोनों अंगों की समान मिश्रण की प्रस्तुति करता है, वहीं पर ग्वालियर घराने की, द्वितीय पं. वाचस्पति मिश्र की परंपरा में आधुनिक युवा पीढ़ी के गायकों का इस शैली के प्रति रुझान भी दर्शाता है। 'नैनो जोबन मानदा' यह रचना ख्याल की होने पर भी बिल्कुल टप्पे की तरह है। फिर भी गायकी में टप्पा अंग छाया हुआ नहीं दिखाई दे रहा है।

प्रस्तुति में आरोही 'मींड' और अवरोही 'बहलावा' को विशेष महत्व दिया गया है। ख्याल की ही तरह सपाट और लंबी पल्लेदार तानों का प्रयोग अधिक हुआ है। विशेषत: अंतरे में षड्ज के आधार से किये गये आलाप बहुत श्रुति मधुर हैं। तान में एक टुकड़ा गाकर उसके अंतिम स्वर पर रुक कर फिर उसके आगे या पीछे से तान को उठाते हुए तान को पल्लेदार बनाना, टप्पे के तानों के अलावा इनकी विशेषता है।

नि रे ग म॑ ध नि ध ध प म ग रे ग.... ग म ध नि रें गं.... गं रें सां नि ध प म॑....

प ध नि ध प म॑ ग..... म॑ ग रे ग रे नि॒ रे सा

(g) रिपोर्ट के अंतिम उदाहरण के रूप में पेश है–पं. लक्ष्मण कृष्णराव पंडित का विलंबित तिलवाड़ा में गाया ख्याल–'पलकन से मग झारूँ'।

यमन की मंद्र और मध्य में थोड़ी सी आलापी करने के बाद उन्होंने टप्पे के अंग से उठाये मुखड़े को देखिए–

पप, निनिधपधनिसां, नि ध, पपधधपमप, मग, प....

पल क ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ , न, से ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ मग झा....

बोल आलाप विभिन्न लय में पेश करते हुए आलापों मे भी टप्पे का अंग आकर्षक है।

निध नि, धप, मग धधपपमप, रेग इत्यादि कभी गमक से कभी बहलावे से ख्याल अंग को दिखाते हुए कभी–कभी बोल आलाप या तान में बदल जाते हैं। इनकी यह विशेषता है कि 'काकु' का उपयोग ये बहुत सुंदर करते हैं। इसके अलावा 'स्वर छलांग' भी यह वैचित्र्यपूर्ण है।

तानों में आवाज को सिकुड़कर ली गई आरोही तान जो 'ईकार' में ली गई है या आकार की तान को ईकार में परिवर्तित कर दिया है, बहुत आकर्षक बन पड़ी है।

टप और ख्याल दोनों अंगों के सर्वोत्तम समन्वय के उदाहरण के रूप में इस ख्याल को रखा जा सकता है।

निष्कर्ष

ग्वालियर के गायकों के द्वारा गाये गये अथवा गाये जा रहे टपख्याल एवं उनकी गायकी के संबंध में की गई अब तक की चर्चा के संभवत: निम्नलिखित तथ्य निष्कर्ष रूप में स्वीकार किये जा सकते हैं।

(1) लोकप्रिय टप्पे की गायकी और ख्याल के मिश्रण रूप 'टप–ख्याल', यद्यपि 19वीं शती के अंत से बनने प्रारंभ हुए पर 20वीं शती के मध्य तक बंदिश टप्पे की तरह गाकर उसे टपख्याल के रूप में प्रस्तुत करने की भी परंपरा रही है।

(2) झिंझोटी, खमाज, भैरवी टप्पे के लिए अनुकूल थे, पर टपख्यालों में राग विस्तार की दृष्टि से इन्हें विशेष उपयोगी नहीं माना गया और इसीलिए यमन, बिहाग, बागेश्री, बिलावल रागों में टपख्याल बनने और गाने का क्रम शुरू हुआ।

(3) टपख्याल के लिये उपयोगी ताल अद्धा तीनताल या तिलवाडा होने पर भी झपताल, रूपक जैसे तालों में भी टपख्याल गाये गए हैं।

(4) इस शोध प्रायोजना की प्रथम रिपोर्ट में जोधपुर के महाराजा मानसिंह (1803–1843 ई.) द्वारा बनाये गये टपे और टपख्यालों की एक सूची परिशिष्ट में दी गई है। उसी जोधपुर के नाम से प्रसिद्ध जोधपुरी टपख्याल का पं. बझे बुवा द्वारा जलद त्रिताल में गाया गया ध्वनिमुद्रण उपलब्ध होना इस बात का संकेत देता प्रतीत होता है कि ग्वालियर और जोधपुर की परंपरा कहीं ना कहीं परस्पर संबद्ध है।

इस अनुमान के प्रमाण के रूप में जोधपुर के भूपत खां और रमजान खां रंगीले द्वारा रची गई कई बंदिशें ठेठ ग्वालियर की मान कर गाई जा रही है। जैसे तोडी की **अब मोरे राम, सोहनी की काहे तब तुम आये हो,** जो भूपत खां उर्फ मनरंग की है या केदार में रंगीले की 'आ घर आ रंगीले'।

(5) टप्पे की तरह प्रारंभ में टपख्याल भी द्रुत लय में गाये जाते रहे किन्तु धीरे–धीरे उनके लिये मध्य या मध्य विलंबित लय को उपयुक्त समझा गया।

(6) गायकों से पहले यह अपेक्षा की जाती थी कि वे ध्रुपद धमार से ठुमरी टप्पे तक सब चीजें गाने में निष्णात होने चाहिए और इसका सर्वोत्तम उदाहरण है बड़े गुलाम अली खां साहब, जो अपनी आवाज को गेय प्रबंध की विशेषतानुसार बदलने की क्षमता रखते थे। इस क्षमता के ह्रास ने ध्रुपदियों–ख्याल गायकों या ठुमरी गजल गाने वालों की अलग–अलग कर दिया। विगत सदी की यही हालत है।

ख्याल की गायकी मध्य विलंबित लय की है। टप्पे की गायकी द्रुत लय की है। इसलिए टप ख्याल को गाने वाले के लिए एक ही समय में आलाप व तान के लिये आवाज बनाने की जरूरत होती है। इन दोनों का प्रमाण कम ज्यादा हो जाने पर या तो वह टप्पा हेा जाता है या वह टप्पे का अंग लिया हुआ ख्याल हो जाता है, जैसा कि ध्वनिमुद्रणों की चर्चा से प्रतीत होता है।

(7) अर्थबोध तो दोनों में ही ना के बराबर रहता है। टप्पे में भाषा की अनभिज्ञता से और ख्याल के बोल आलापों में लयकारी के मध्य शब्दों की तोड़ मरोड़ के कारण।

उपर्युक्त स्थिति में यह स्वीकार किया जा सकता है कि टपख्याल के गायकों और उनके श्रोताओं में बराबर कमी आ रही है। उसका एक और कारण है और वह है–ग्वालियर के गायकों के द्वारा अपनी अधिकांश रचनाओं को टप्पे के अंग से प्रस्तुत करने की क्रिया का निरंतर निर्वाह करना, जिसकी चर्चा आगामी छः माही रिपोर्ट में प्रस्तावित है।

खण्ड तृतीय

तृतीय रिपोर्ट

01.01.2017 से 30.6.2017

खण्ड 3 : तृतीय रिपोर्ट

प्रस्तावित शोध अध्ययन की द्वितीय रिपोर्ट में की गई चर्चा के प्रसंग में इस तथ्य का संकेत करने का प्रयास किया गया है कि टपख्यालों के उद्‌भव में मुख्यत: दो कारण माने जा सकते हैं–

(1) टप्पे के लिये गायक के गले की उपयोगिता का कम या नहीं होना।

(2) टप्पे की गायकी में आलापी, बहलावा आदि के द्वारा राग के स्वरूप को निखारने में आने वाली कठिनाई।

टपख्याल में इन दोनों असुविधाओं का समाधान खोजने का प्रयास किया गया। इतना ही नहीं, टपख्याल की तरह टप्पे को भी विलंबित टपख्याल की तरह विलंबित झूमरा अथवा तिलवाड़ा में गाया जाना बहुत आश्चर्यकारक नहीं कहा जा सकता। टप्पे के अंग की प्रधानता या ख्याल के अंग की प्रधानता या दोनों के सम्यक् संयोजन के आधार पर यह संभावना व्यक्त की गई कि उपलब्ध टपख्यालों को तीन प्रकारों में विभाजित किया जा सकता है।

द्वितीय रिपोर्ट में प्रसिद्ध गायकों द्वारा गाये गये टप ख्यालों की की गई सोदाहरण चर्चा से यह प्रतीत हुआ कि टपख्यालों के लिये यमन, बिहाग जैसे आलाप प्रधान रागों को पसंद किया गया, टपख्याल को टप्पे की तरह ही प्रस्तुत करते हुए भी झपताल, रूपक जैसे तालों का प्रयोग किया गया और मध्य या मध्य-विलंबित लय को उपयुक्त माना गया। कभी टपख्यालों को ख्याल की तरह भी पेश किया जाता रहा है जिसके उदाहरण परिशिष्ट 6 में दिये गये हैं।

फिर भी अर्थबोध की समस्या बनी रही, टप्पे की तैयार तानों के लिये उपयुक्त कंठ की उपलब्धता प्रश्नांकित होती गई जिसने ग्वालियर की गायकी में रचनाओं की प्रस्तुति में भी एक नया परिवर्तन ला दिया-ख्याल की रचना को ही किंचित् वैचित्र्यपूर्ण बनाने के लिए टप्पे की विशेषताओं का सीमित मात्रा में प्रयोग किया गया जिसका संकेत प्रथम रिपोर्ट में करते हुए गौड़ मल्हार और अल्हैया बिलावल की विलंबित रचनाओं को प्रस्तुत किया गया जो न टप्पा है, न टपख्याल है परन्तु वे गायकी की सभी विशेषताओं का निर्वाह करते हुए ख्याल के लिये पूरक टप्पे की विशेषताओं के अंतर्भाव को प्रकट करती हैं।

टप्पा और टपख्याल ने जहां 19वीं शती के गायकों को प्रभावित किया वहीं 20वीं शती के कलाकारों की टप्पा–अंग–प्रधान ख्यालों में रुचि बढ़ती गई। इसके सर्वोत्तम उदाहरण के रूप में पं. कृष्ण राव शंकर पंडित द्वारा गाये गये राग तोडी में तिलवाड़ा में निबद्ध 'लाल मनावन' को पेश किया जा सकता है जिसे प्रस्तुत रिपोर्ट में प्रथम सी.डी. में दिये ध्वनिमुद्रण संख्या 09 पर संलग्न किया गया है।

प्रस्तावित तृतीय रिपोर्ट में ग्वालियर की मूल गायकी को सुरक्षित रखते हुए घराने के प्रसिद्ध कलाकारों द्वारा समय–समय पर गाई गई निम्नलिखित रचनाओं के ध्वनि–मुद्रण अथवा स्वरलिपि के आधार पर समीक्षा की जानी प्रस्तावित है।

ट्रैक नं. 10 01. राग हमीर – एकताल वि. – चमेली फूली चम्पा

ट्रैक नं. 11 02. राग यमन – एकताल वि. – मेरा मन बांध लीनो

ट्रैक नं. 12 03. राग नायकी कान्हड़ा – तिलवाड़ा – बनरा मोरा ब्याहन आया

ट्रैक नं. 13 04. राग ललिता गौरी – वि. एकताल – यार कटार मानो प्रेम दी

ट्रैक नं. 14 05. राग तिलक कामोद – झपताल – तीरथ को सब चले

ट्रैक नं. 15 06. राग तिलक कामोद – मध्य तीनताल – आवत घर नहीं आये

ट्रैक नं. 16 07. राग देसी – तीनताल मध्यलय – गूंथ गूंथ लावो

भाग–2

पं. राजा भैया पूंछवाले द्वारा सुरक्षित अथवा पं. बाला साहेब पूंछवाले द्वारा स्वरतालबद्ध की गई निम्नलिखित रचनाओं की स्वरलिपि के आधार पर चर्चा किया जाना उपयुक्त रहेगा—

01. राग चंचलस मल्हार – एकताल वि. – सुन लीजे अरज

02. राग देस – झूमरा वि. – एरी सखी सावन आयो

03. बिलावल – झूमरा वि. – सगरी रतिया

भाग–3

उपर्युक्त उदाहरणों के अलावा हमारी परंपरा में गाई जाने वाली इस प्रकार की निम्नलिखित रचनाओं की समीक्षा भी प्रकृत संदर्भ में उपादेय होगी।

01. राग भटियार – विलंबित तिलवाड़ा – उचट गई

02. राग भैरव – विलंबित एकताल – बालमवा

03. राग देसी – विलंबित एकताल – नैया मोरी

04. गौड़ मल्हार – विलंबित तिलवाड़ा – काहे हो हमसे

05. राग अल्हैया बिलावल – एकताल – दैया कहां गये

भाग–1 समीक्षा

पूर्व संकेतित ध्वनिमुद्रण अथवा स्वरलिपि के आधार पर इन रचनाओं की प्रस्तुति में दिखाई देने वाली टप्पा गायन की विशेषताओं को यहां उपस्थित करना समुचित होगा।

09. पं. कृष्णराव शंकर पंडित – तोडी – लाल मनावन

इस ध्वनि मुद्रण में प प ध ध ग म́ म́ ग या सा रे रे सा नि़ सा रे रे की स्वर संगतियों के अलावा टप्पे के अंग से रिषभ से धैवत, गंधार से निषाद और पुनश्च मध्य ऋषभ से तार ऋषभ से अवरोहात्मक मींड से दिखाया गया टप्पे का अंग ख्याल की विशेषताओं के साथ एक नये आयाम का ख्याल गायकी में सूत्रपात करता है।

10. दीपक क्षीरसागर – राग हमीर – चमेली फूली

एकताल में निबद्ध चमेली फूली चंपा का एक स्थूल स्वरूप का स्वरांकन हम दे सकते हैं, यद्यपि उसमें प्रयुक्त अन्य बारीकियां केवल सुनी ही जा सकती है–

म́ प ध नि सां रें नि सां रें सां ध नि प

ए ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ गु ला ऽ ऽ ऽ ब

हमीर में विदुषी मालिनी राजुरकर द्वारा गाये गए तिलवाड़ा के विलंबित ख्याल की समीक्षा द्वितीय रिपोर्ट में प्रस्तुत की गई है।

11. पं. बी.एन. क्षीरसागर – राग यमन – मेरा मन बांध लीनो

पं. क्षीरसागर द्वारा गाए गए यमन के बड़े ख्याल का मुखड़ा देखिए जिसमें टप्पे की उछाल से पूर्व की

स्थिति को; इसी प्रकार, मन बांध लीनो के गंधार पर रुक कर चार मात्रा में दिखाया गया टप्पे का अंग बहुत खूबसूरत बन पड़ा है।

यमन वि. एकताल

३ ४
ग
प़ नि़ सा रे रे सा नि़ सा नि़ ध़ नि़ नि़ ऽ रे ग रे
मे रा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ म ऽ न ऽ ऽ

×
सा
सा सा रे रे नि़ सा
बा ऽ ऽ ध ऽ ऽ

विलंबित एकताल

० २ ०
ग ग म प प म॑ ग म॑ ग रे ग रे नि़ सा रे रे सा सा नि़ सा
ली ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ नो ऽ ऽ रे ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

अस्थाई के दूसरे आवर्तन में 'हां रे इन जोगिया के' गाते हुए मध्य षड्ज से निषाद तक ली गई लंबी मींड गायक के गुरु पंडित कृष्णराव शंकर पंडित जी का स्मरण कराती है।

12. राग नायकी कान्हाड़ा – पं. डी.वी. पलुस्कर – 'बनरा मोरा ब्याहन आया'

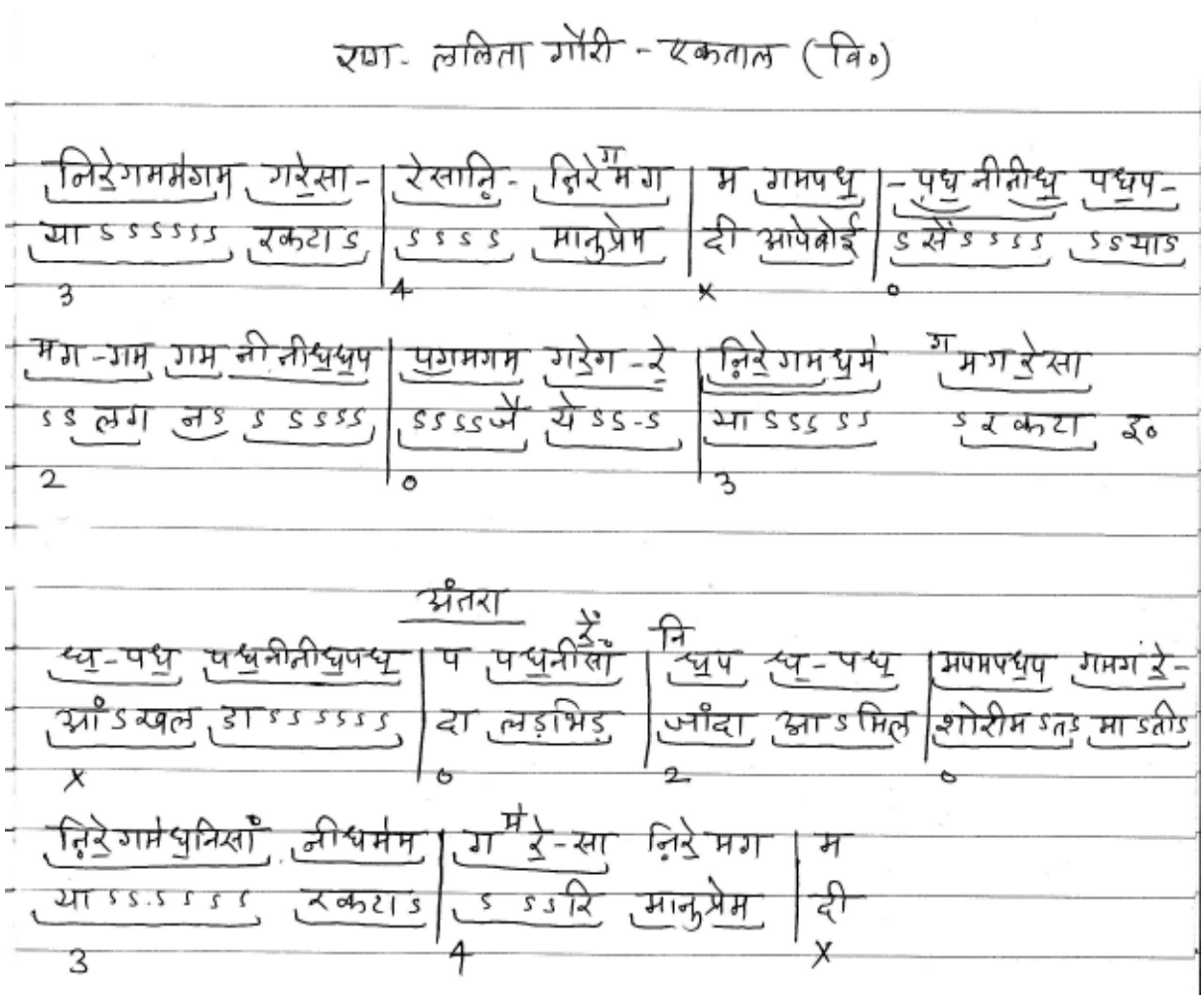
वि. तीनताल

२ ०
म, प म प म प नि नि प म प ग ऽ ऽ म
आ, ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ या .....

इस बड़े ख्याल की अस्थाई में 'ब्याहन आया' की दो मात्राओं में टप्पे के अंग का स्पर्श किया गया है। इसी प्रकार अंतरे में 'रंगीला' की समाप्ति पर अवरोही छूट-तान का प्रयोग टप अंग दर्शा रहा है जिसे ध्वनिमुद्रण से सुना जा सकता है।

13. राग ललिता गौरी – गायक दीपक क्षीरसागर – यार कटार

टप्पे के अंग का कम–अधिक या सममात्रा में मिश्रण की चर्चा पूर्व में की गई है। ग्वालियर घराने के कुछ गायकों को टप्पे/टप्पख्याल का इतना आकर्षण रहा है कि कभी विलंबित टपख्याल को बड़े ख्याल के रूप में गाया जाता रहा है। हमें भी इसी प्रकार की रचना सिखाई गयी है। है तो वह टपख्याल, पर बड़े ख्याल की तरह आलापचारी, बोल आलाप की गायकी प्रस्तुत की जाती है। ध्वनिमुद्रण संलग्न है।



14. झपताल – राग तिलक कामोद – दीपक क्षीरसागर – तीरथ को चले

'तीरथ को सब चले' के अंतरे में 'जब ही नहीं मन शांत' की निम्न स्वरावली मानो टप्पे का आभास ही कराती है..... तथा अंतरे की समाप्ति पर आरोही–अवरोही–आरोही तान भी इसी अंग की परिचायक मानी जा सकती है–

जब ही नहीं मन शांत

झपताल

०				३
सां	गं गं रें सां रें गं मं	गं रें	सां रें गं रें	गं सां
म	न ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ	शांऽत

15. राग तिलक कामोद – दीपक क्षीरसागर – आवत घर नहीं

गायक द्वारा प्रस्तुत 'आवत घर नहीं आये' इस बेदम बंदिश में तीसरे आवर्तन में खाली के बाद उठने वाली तान लय छोड़ कर प्रस्तुत करने पर टप्पे की तान बन जाती है।

तिलक कामोद – आवत घर नहीं आए – त्रिताल

तीन ताल मध्य लय

१	२	०
सब ब्रिज	सा रे म प	म प नि सां रें गं रें सां
	स ब ब्रि ज	गा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ बो ऽब

३

प ध प म ग रे सा नि़ सा

जा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

इसी प्रकार तीसरी मात्रा से बंदिश को उठाते समय बराबर की लय में गाई जाने वाली तान

म म रे सा नि़ सा रे म प ध म प, प नि सां रें गं रें सां

टपतान का स्मरण कराती है।

16. राग देसी – मध्य तीनताल – दीपक क्षीरसागर – गूंथ गूंथ लावो

गायक के द्वारा प्रस्तुत 'गूंथ गूंथ लावो रे मालनिया' में बारहवीं मात्रा से उठने वाले 'मालनिया' में सम से पहले का यह तान का टुकड़ा देखिए, जो टप्पे में लिये जाने वाले तान के छोटे-छोटे टुकड़ों का स्मरण कराता है।

रे म रे म	प ध	म प	रे ग	रे ग	सा, सा रे	नि़, नि़ सा,
मा ऽ ऽ ऽ	ला ऽ	ऽ नि	या ऽ	ऽ ऽ	ऽ, ऽ ऽ	ऽ, ऽ ऽ

भाग-2 समीक्षा

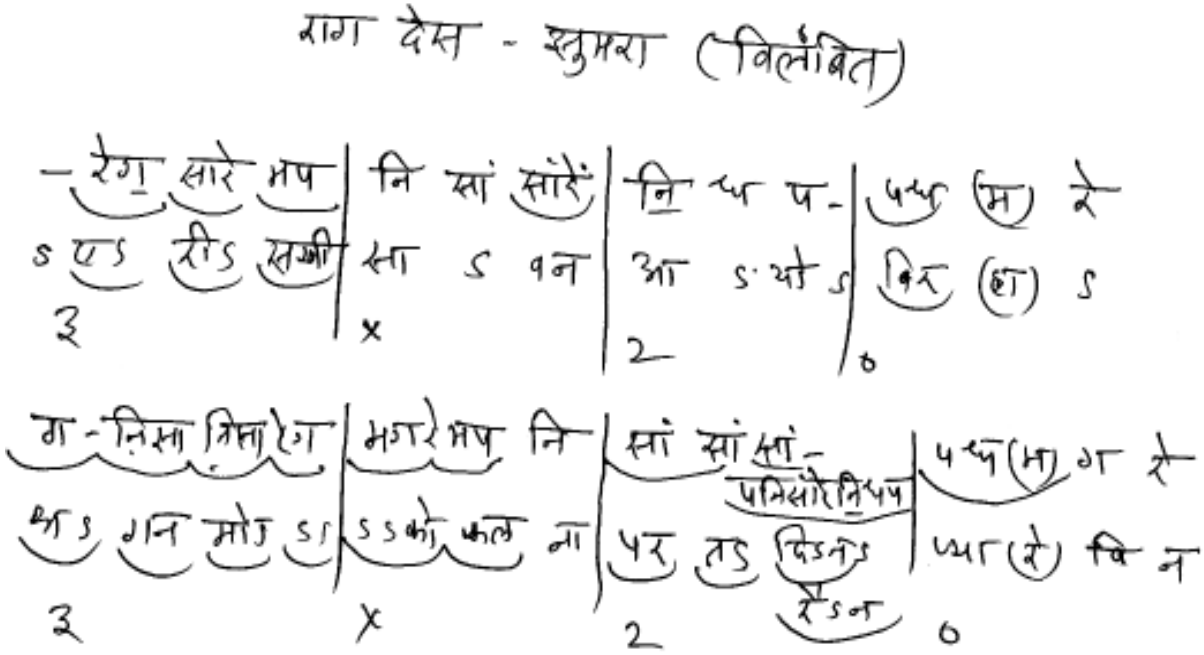
पं. राजा भैया पूंछवाले तथा पं. बाला साहेब पूंछवाले द्वारा संगृहीत/नवरचित ख्यालों की कतिपय रचनाओं में भी टप्पे का अंग देखा जा सकता है। यथा-

विलंबित एकताल में निबद्ध चंचलस मल्हार की रचना 'सुन लीजे अरज मोरी...' इस रचना का मुखड़ा एवं दूसरी खाली तक की स्वरावली देखिए

				४			
				नि़ नि़	प म प		
				सु ऽ	न ऽ ली		
सां	सां रे	नि सां	प नि़	म प	रे म	प म	रे -
जे	अ ऽ	र ऽ	ज ऽ	मो ऽ	री ऽ	का ऽ	ऽ ऽ
×	०		२		०		३

.....इत्यादि

इससे भी अधिक देस राग के झूमरे में निबद्ध बड़े ख्याल 'ऐरी सखी सावन आयो' में ख्याल को टप्पे के अंग से गाने की कोशिश स्पष्ट परिलक्षित होती है। पं. पूंछवाले द्वारा गाये गए बड़े ख्याल की स्थाई को यहां दिया जा रहा है जिसमें 'रे ग सा रे म प नि सां' या नि़ सा नि़ सा रे ग म ग' जैसी स्वरालियों को टप-अंग के रूप में देखा जा सकता है।



पं. पूंछवाले की बागेश्री की तीनताल की एक रचना में स्थाई व अंतरे की समाप्ति पर आठ मात्रा की तान टप-अंग को दर्शाती है-

ध नि॒ ध नि॒ सां नि॒ सां रें गं रें सां नि॒ ध म ग॒ रे
आ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ली ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

पं. पूंछवाले की बिलावल की एक रचना को बड़े ख्याल में टप अंग के खूबसूरत प्रयोग के रूप में देना उपयुक्त होगा। इसमें सां सां नि ध नि, म म ग रे ग, म ग म ग रे ग ग प, ग प प ध ध नि, ध नि सां जैसी छोटी-छोटी तानों का लय के अंग से बहुत बढ़िया प्रयोग किया गया है।

राग बिलावल -

ग प

झुमरा वि. स ग

ध नि सां ध प म ग रे ग प म ग रे सा सा रे ग म म ग रे ग रे ग प ध ग म रे ग प ग प
री ऽ ऽ रति या ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ मो ऽ री बी ऽ त ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ग ई ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ
३ × २ ०

ग प प ध नि ध नि सां ध प म ग म रे रे ग प म ग रे सा सा नि़ ध़ नि़ रे सा ग प
तु ऽ म ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ रे ऽ बि ऽ ऽ ऽ न प्या ऽ रे ऽ ऽ र ऽ ऽ ऽ ऽ स का सग
३ × २ ०

भाग-3 समीक्षा

बड़े ख्याल की प्रस्तुति में ग्वालियर की मूल गायकी आलाप, बोल आलाप, बोल तान, मुर्की, मींड-खटका और तानों के कुछ चयनित प्रकार-इन सभी विशेषताओं का निर्वाह करते हुए टप्पा और टपख्याल के अंग को समाहित करना कदाचित् अधिक सुकर रहने से हमारी अपनी परंपरा में बड़े ख्याल की बंदिश तथा गायकी में ख्याल की विशेषताओं के साथ-साथ टप्पे की विशेषताओं को दिखाया जाता है, उसका कुछ स्वरूप टपख्याल जैसा भी लगता है। इसका कारण टप्पे की उछाल, मींड, बहलावा तथा छूटतान के लिये अधिक अवसर उपलब्ध होना हो सकता है जिससे मूल बंदिश का स्वरूप लगभग विलंबित टप ख्याल की तरह हो जाता है। घराने की पुरानी बंदिशों को ही नहीं किन्तु अन्य रचनाकारों की रचनाओं को भी इस ढंग से गाने का प्रयास किया जाता रहा है।

नई और पारंपरिक रचनाओं की समीक्षा इस तृतीय भाग में करने का प्रयास किया गया है जिसे विलंबित ख्याल तक ही सीमित रखा है।

सीडी क्रमांक–2

17. राग भटियार – दीपक क्षीरसागर – उचट गई

भटियार की 'उचट गई मोरी नींद' पं. रातंजनकर की रचना है, इसे प्रस्तुत करते हुए स्थाई में टप्पे का अंग इस तरह से प्रस्तुत किया जाता है।

प ग ग

(अ) सा ध प (प) म म – प

उ च ट (ऽ) ऽ गऽ, ई
×

(ब) सां (नि) (ध) (प) (म) ध म

नीं ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ – द

म प

(स) म प ध प

हो ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

(द) (प) (ग) रे सा

(मो) (ऽऽ) ऽ रे

18. राग भैरव – पं. शरच्चंद्र आरोलकर – बरलमवा मोरे

बड़े ख्याल में सम से तीसरी मात्रा के पश्चात् देखिये 'मोरे' शब्द को किस प्रकार से गाया जा रहा है। पांचवीं छठी मात्रा पर 'सैया' की बानगी देखिए।

भैरव

(अ) ध ध प म प म

मोऽ ऽ ऽ ऽ ऽ रे

(ब) ग म प प म ग म ग म रे, सा

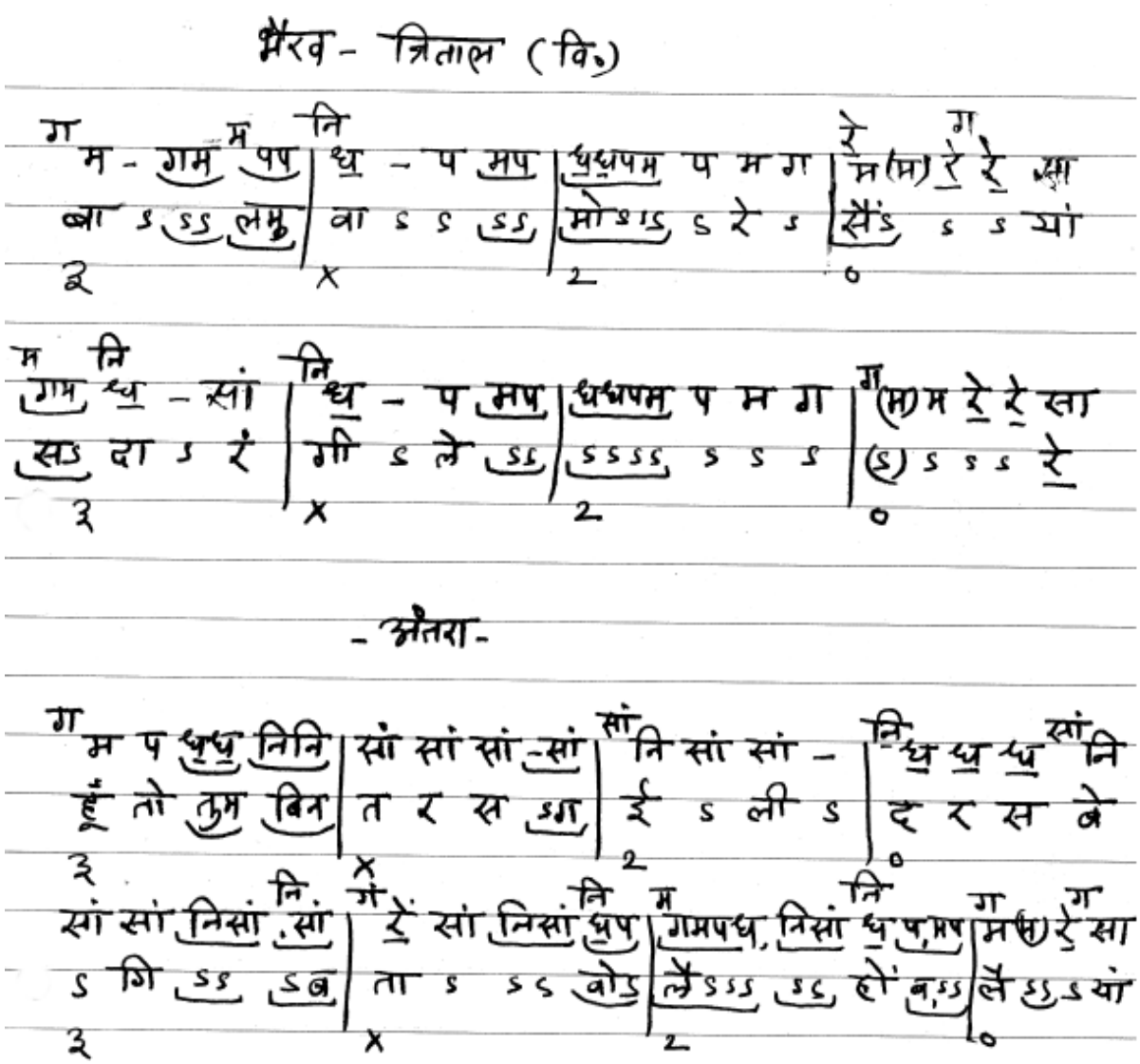
सैं ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ या

अंतरा

सां, रें ऽ	नि सां रें रें सां नि सां	ध ऽ ऽ प
दि खा ऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ	वो ऽऽऽ

इसी प्रकार अंतरे में 5वीं मात्रा पर 'दरसन बेग दिखाओ' में खा के आकार में भी देख सकते हैं।

पं. भातखंडे ने भी इस प्रकार की अन्य सभी विशेषताओं को ज्यूं का त्यूं स्वरलिपि में अंकित करने का प्रयास किया है।



ऊपर दिखाई गई रचना की गायकी की विशेषताओं को पं. आरोलकर के संलग्न ध्वनिमुद्रण में सुना जा सकता है।

19. राग देसी – दीपक क्षीरसागर – नैया मोरी

'देसी ' की 'नैया मोरी भई पुरानी' इस रचना का मुखड़ा देखिये–

म म रे सा रे म प ध, ध प म प रे ग रे सा नि सा रे
नैऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ या ऽ मोरी भ ऽ ऽ

20. राग गौड़ मल्हार – दीपक क्षीरसागर – काहे हो हमसे

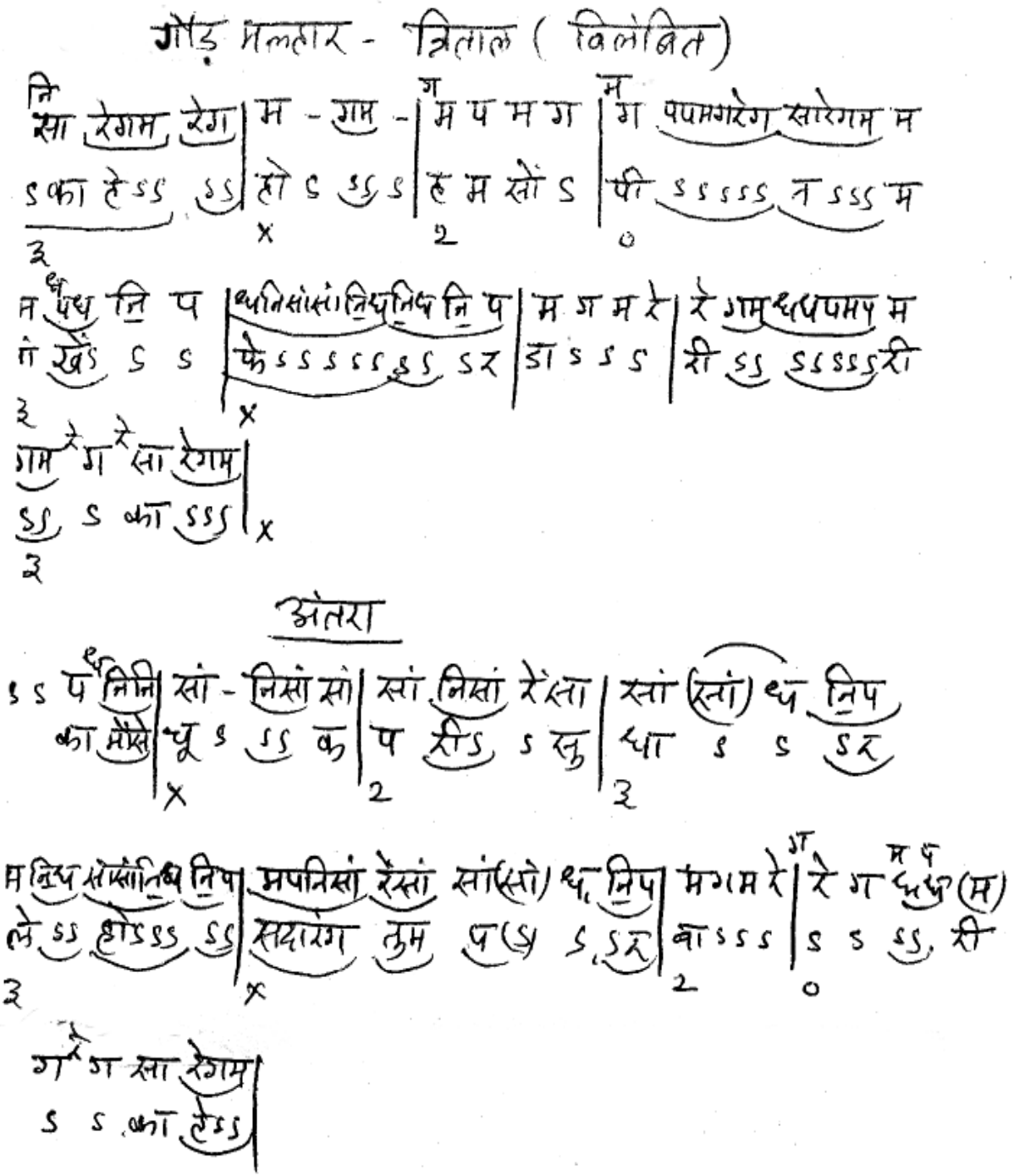
पं. भातखंडे ने इस रचना की दी हुई स्वरलिपि में प्रीतम फेर, तथा अंतरा में 'सुधार लेहो' आदि स्थानों पर टप्पे का सामान्य अंग दर्शाया है किन्तु परंपरागत प्रस्तुति में इस अंग को और खूबसूरत बनाते हुए उसे विलंबित टप ख्याल के नजदीक ले जाने की कोशिश की गई है–

(अ) रे ग म म ग रे म ग रे ग
     सो ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

(ब) प ध नि नि ध प ध (नि) नि प ध प ध प (म)
     फे ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ (ऽ) ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ र (डा)

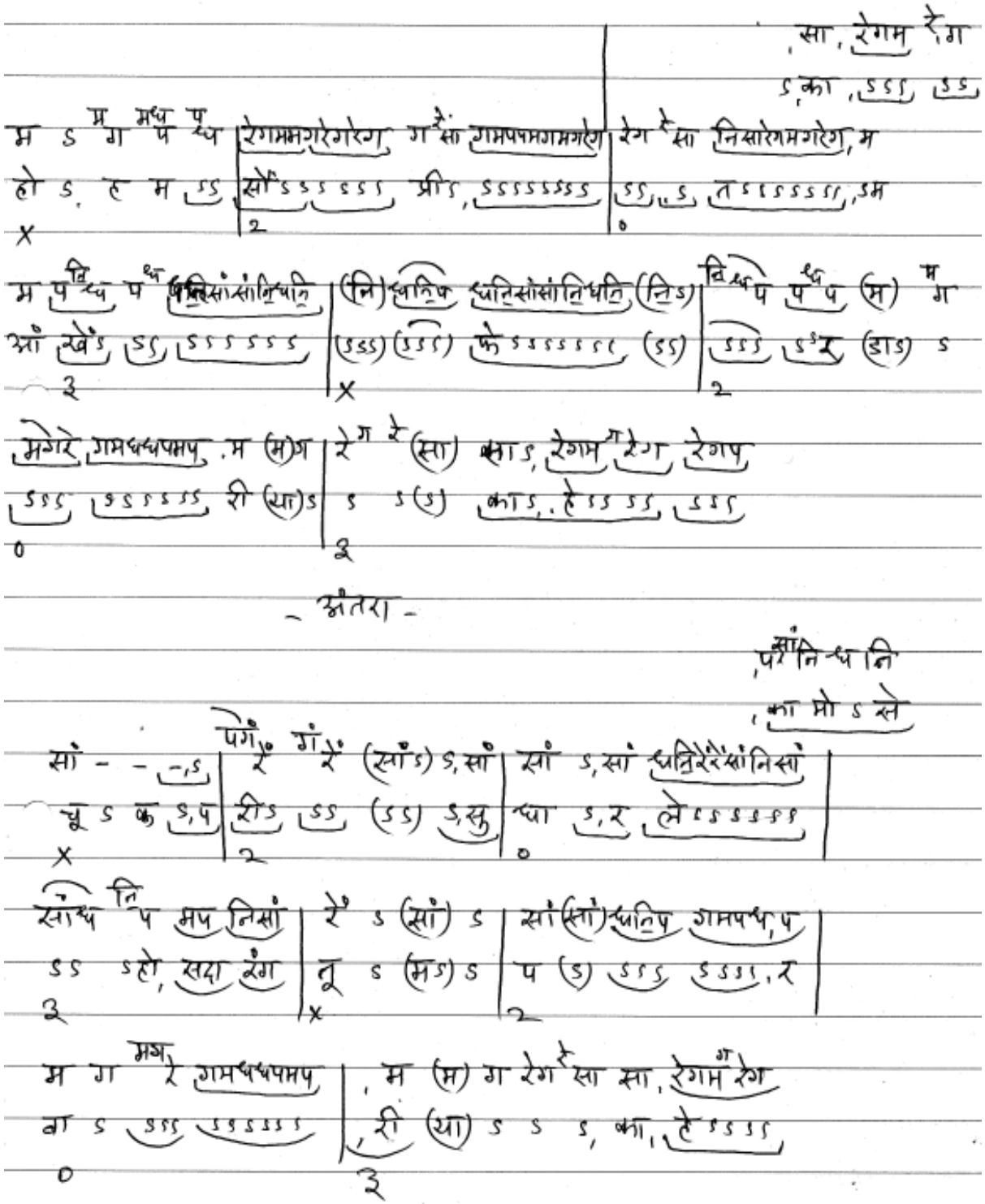
प्रस्तुत शोध प्रायोजना की प्रथम रिपोर्ट में केवल संकेत रूप में इस रचना को पेश किया गया है। परन्तु ख्याल की टप अंग से प्रस्तुति की इस चर्चा में मूल ख्याल का बदला हुआ स्वरूप अधिक स्पष्ट हो इसलिये इस रचना की पं. भातखंडे की स्वरलिपि के साथ, अधोहस्ताक्षरकर्ता के द्वारा गाए गये ध्वनिमुद्रण की स्वरलिपि भी यहां प्रस्तुत करना समीचीन होगा।

(अ) भातखण्डे द्वारा दिया गया स्वरूप



(ब) पारम्परिक स्वरूप

राग - गौड़ मल्हार - तिलवाड़ा - नि. टप्पख्याल



21. राग अल्हैया बिलावल – दीपक क्षीरसागर – दैया कहा गये

अल्हैया बिलावल का प्रसिद्ध बड़ा ख्याल 'दैया कहां गये' यद्यपि मूलत: त्रिताल में है। पं. भातखंडे द्वारा दी गयी मूल स्वरलिपि में टप्प या टप ख्याल का कोई अंग प्रदर्शित नहीं हुआ है। इसे हमारी परंपरा में टप ख्याली अंग से विलंबित एकताल में गाया जाता है। ध्वनिमुद्रित रचना के साथ उसकी टप ख्याली अंग की स्वरलिपि भी यहां प्रस्तुत की जा रही है, जिसमें से उदाहरण स्वरूप कुछ स्वरालियां इस प्रकार दिखाई जा सकती हैं–

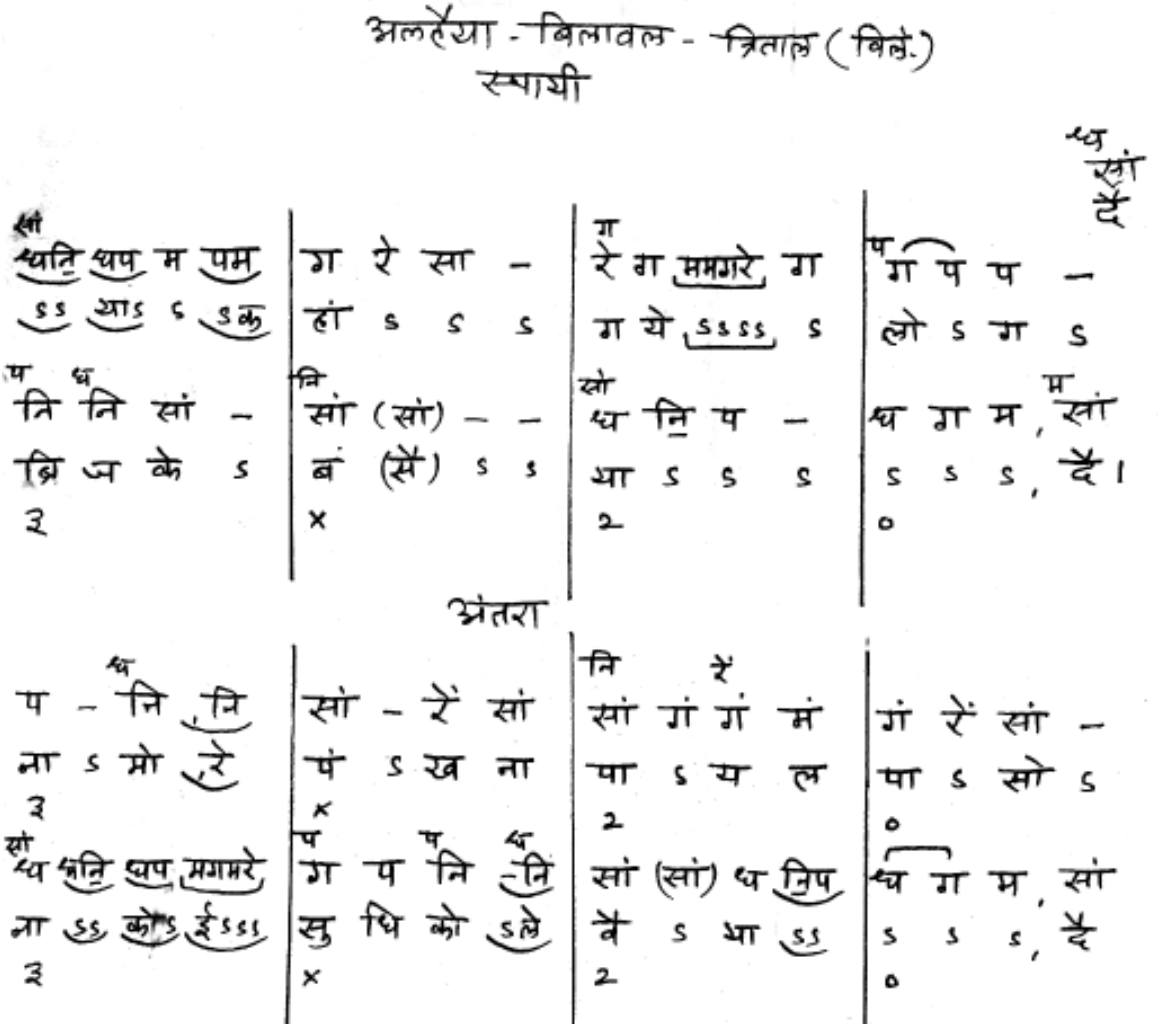
(अ) सा सां सां ध ध नि सां सां नि ध नि ध प ग म प प म ग म रे ग ऽ रे

दै ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ, या ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

(ब) सां सां सां रें रें सा नि सां ध

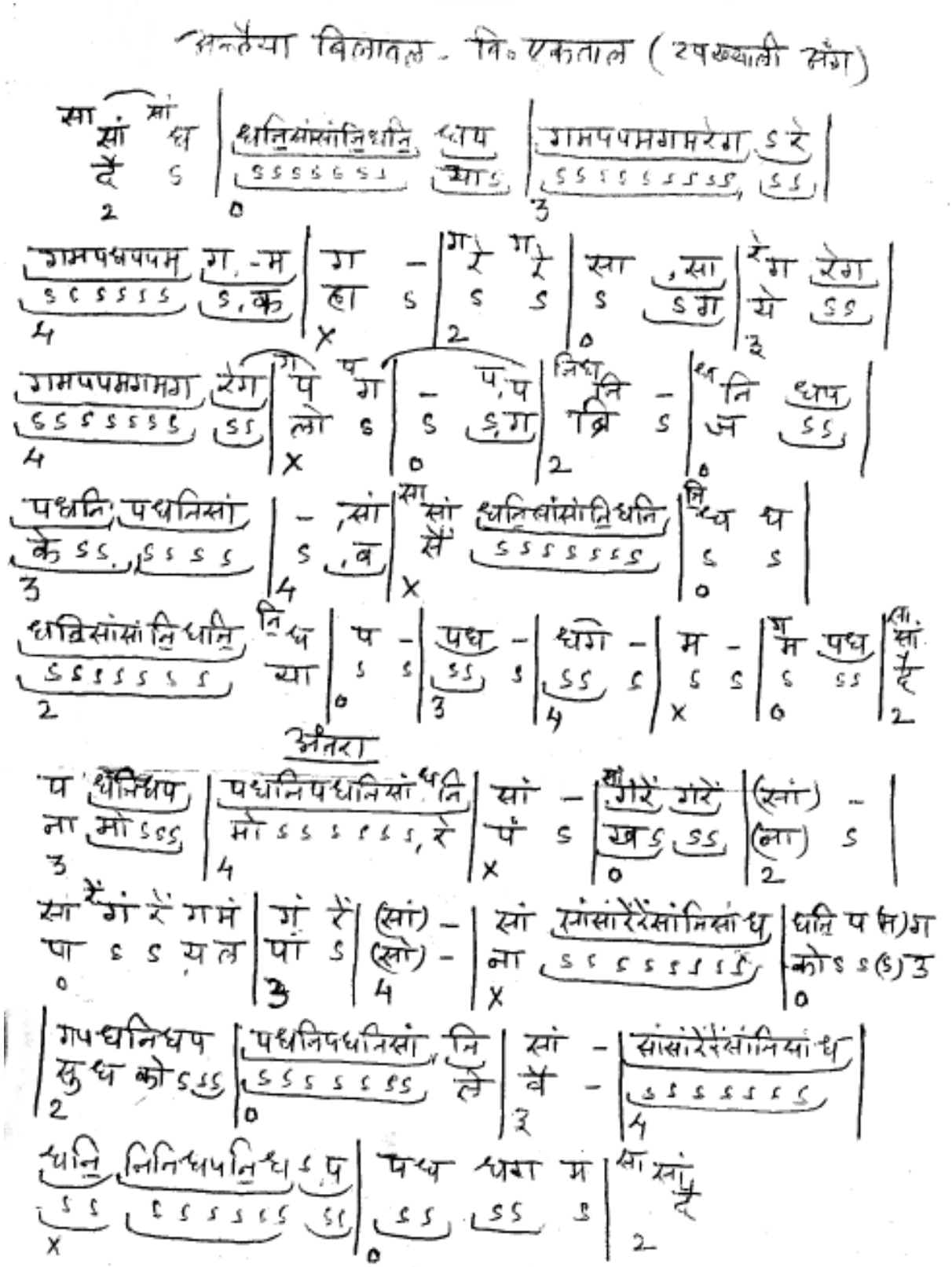
ना ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

(अ) भातखण्डे द्वारा दिया गया स्वरूप



(ब) पारम्परिक स्वरूप

टप ख्याली अंग से गाई गई इस रचना की स्वरलिपि इस प्रकार से प्रस्तुत की जा सकती है–



22. बागेश्री – पं. बी.एन. क्षीरसागर – अरी येरी सखी

अब तक चर्चा की गई रचनाओं में टप्पा अथवा टप ख्याल के अंग को ख्याल की बराबर की लय में प्रस्तुत किया गया प्रतीत होता है किन्तु झपताल में निबद्ध जिन रचनाओं को गायकों ने टप अंग से गाने का प्रयास किया है उसे चलती लय से हटकर गाई गई बंदिश में भी टप ख्याल के अंग को ज्यों का त्यों गाने का प्रयास किया गया है। इनके उदाहरण के रूप में पं. क्षीरसागर की झपताल की विलंबित में निबद्ध 'अरी एरी सखी' इस रचना के ध्वनिमुद्रण को प्रस्तुत किया गया है।

निष्कर्ष

विगत परिच्छेदों में की गई चर्चा के संबंध में संभवत: निम्नलिखित तथ्य निष्कर्ष के रूप में स्वीकार किये जा सकते हैं–

1. ग्वालियर घराने में टप्पे को अपने मूल रूप में प्रस्तुत करने की परंपरा रही है जो प्राय: द्रुत लय में रहते हैं।
2. किन्तु, टप्पा गायकी की विशेषताओं को अलग–अलग करके ख्याल–टप्पा, ठुमरी, पद आदि रचनाओं की प्रस्तुति में प्रयुक्त करने की ओर गायकों की संभवत: गहरी अभिरुचि रही है, इसीलिए टप–ख्याल, टप–ठुमरी, टप–तराना आदि प्रकारों का आविष्कार हो सका।
3. प्रस्तुत किये जाने वाले टप ख्याल, टप्पा प्रधान, ख्याल प्रधान तथा दोनों का समन्वय करते हुए गाये जाते हैं।
4. ख्याल प्रधान टपख्यालों से संभवत: गायकों को यह प्रेरणा मिली कि अष्टांग गायकी को प्रस्तुत करने वाले ख्यालों में टप्पे की कतिपय विशेषताओं को समाहित किया जा सके, इस तरह गाये जाने वाले ख्यालों को टप अंग के ख्याल कहने का रिवाज रहा है।
5. ख्याल का स्वरूप कायम रहे और बीच बीच में टप्पे का अंग दिखाई दें इन दोनों ही दृष्टियों से ग्वालियर घराने की बड़े ख्याल की लय, ऐसा प्रतीत होता है, उपयोगी सिद्ध हुई है। यह लय न अति विलंबित होती है, न द्रुत। इस लय में सामान्यत: एकताल का आवर्तन 24 से 36 सैकण्ड में और तिलवाड़ा का आवर्तन 36 से 48 सैकंड में पूरा हो जाता है जिसमें बहलावा, मुर्की या दो–दो स्वरों के तान के टुकड़े आसानी से प्रयुक्त किये जा सकते हैं।
6. ग्वालियर घराने की तालीम में मूल रचना ही सिखाई जाती है किन्तु कलाकार अपनी कल्पना से और गले की सुलभता से उस रचना को एक नया रूप देता है जो टप्पा और टप ख्याल से अलग होता है। अर्थात्

व्यक्तिगत क्षमतानुसार एक ही रचना के अनेक रूप दिखाई देने की संभावना को नकारा जाना सहज संभव नहीं है।

7. इस प्रकार नया रूप धारण करने वाली रचनाएं ख्याल और टप्पे की विशेषताओं को एक ही लय में प्रस्तुत करने में कामयाब रही प्रतीत होती है।

8. एकताल, तिलवाड़ा और झूमरा इन तालों के अलावा झपताल और रूपक में भी ऐसे प्रयोग किये गये हैं जिनमें दिखाई देने वाले टप्पे के अंगों की विशेषताओं को यद्यपि इस रिपोर्ट में स्वरलिपिबद्ध करने का प्रयास किया गया है तथापि उसे स्थूल रूप मानना ही तर्कसंगत प्रतीत होगा। ऐसे ख्यालों में प्रयुक्त बारीकियों को प्रकट करने के लिये संलग्न किया अधिकांश रचनाओं का ध्वनिमुद्रण संभवत: उपयोगी सिद्ध होगा।

9. **इस दृष्टि से यहां यह प्रस्ताव करना समीचीन प्रतीत होता है कि अधोहस्ताक्षरकर्ता को, यदि संभव हो, तो स्वयं प्रस्तुत कर सुनाने का अवसर उपलब्ध कराना बेहतर होगा। अन्यथा ध्वनिमुद्रण कुछ हद तक उपयोगी सिद्ध हो सकेगा जो कि रचनाओं की विशेषताओं को तो कुछ हद तक प्रकट करेगा किन्तु सम्पूर्ण गायकी को नहीं। इस दृष्टि से इस प्रस्ताव पर विचार किया जाना समीचीन होगा।**

10. टप-अंगों के बड़े ख्याल व उनकी गायकी की तरह कतिपय अन्य मध्य व द्रुत लय की रचनाओं में भी टप्पे के अंग की तानों का प्रयोग प्रशंसनीय माना गया है। हमारी परंपरा में इस प्रकार के रचनाओं की एक सूची इस रिपोर्ट के साथ परिशिष्ट दो में संलग्न है।

11. जिस प्रकार बड़े ख्याल की रचनाओं को टप अंग के ख्यालों में परिवर्तित किया गया है उसी प्रकार जैसा संकेतित किया गया है, ठुमरी, तराना, पद आदि रचनाओं में भी ग्वालियर के गायकों ने यह प्रयोग करने में काफी कामयाबी हासिल की प्रतीत होती है जिसकी विस्तृत चर्चा इस अध्ययन की अंतिम अर्थात चौथी रिपोर्ट में की जानी प्रस्तावित है।

खण्ड चतुर्थ

चतुर्थ रिपोर्ट

01.07.2017 से 31.12.2017

खण्ड 4 : चतुर्थ रिपोर्ट

हिन्दुस्तानी संगीत में ख्याल-रचना का प्रारंभ हुसैन शाह और इब्राहीम शाह से सर्वसामान्यत: स्वीकार किया जाता है जो लगभग 15वीं शती का समय है। ख्याल बनते रहे, सदारंग-अदारंग ख्यालों की रचना से अमर हो गये पर, जैसा बृहस्पतिजी ने लिखा है, वे भी महफिल में ध्रुपद-धमार ही गाते थे। यदि हम इसे स्वीकार करने की स्थिति में हैं तो ख्याल-गायकी का प्रचलन 18वीं शती के अन्तिम चरण/19वीं के प्रथम चरण से मानना होगा। मुकाम-पद्धति की मुर्कियां और तहरीर को जोड़ते हुए टप्पे को शास्त्रीय रचनाओं में सम्मिलित करने वाले मियां शौरी का भी यही समय है। टपख्यालों का प्रचलन इनायत हुसैन रामपुरवालों ने किया यानी 1870 ई. के आसपास का समय हुआ।

परन्तु प्रस्तुत शोध-प्रायोजना में अब तक हुई चर्चा ख्याल-टप्पे-टपख्याल का दूसरा ही चित्र उपस्थित करती प्रतीत होती है। कृष्णदास स्वामी द्वारा अपनी आगरा-यात्रा के दौरान सराय में रुकने पर पातुर का गाया टप्पा सुनना तथा मीर सैफ अली के रिसाले दर्पण और मानकुतूहल के फारसी अनुवाद में दिये गेय-रचना-प्रकारों में टप्पे का विवरण मिलना इस गायकी को मियां शौरी से कम से कम दो सौ साल पहले ले जाता है, हां शौरी ने उसमें सुधार जरूर किया है।

लगभग यही स्थिति टपख्यालों की दिखाई देती है। राजस्थान के मारवाड़ भूभाग के शासक महाराजा मानसिंह की उपलब्ध रचनाओं में ध्रुपद-धमार से टप्पा-ठुमरी तक की सभी रचनाएं आज उपलब्ध हैं—कुछ शब्दरूप में तो कुछ परम्परा में गेय-स्वरूप में। टपख्याल जोधपुरी ख्याल के रूप में प्रसिद्ध है, पूर्व चर्चा में पं. शरद साठे के गाये इस प्रकार के टपख्याल-गायन की हमने समीक्षा की है। मानसिंह (1803-43 ई.) की सभा में भूपतखां, रमजान खां, इस्माईलखां जैसे उत्कृष्ट श्रेणी के वरिष्ठ वाग्गेयकार थे जिनकी प्राय: सभी रचनाएं ग्वालियर घराने में गायी जाती हैं। अत: टपख्याल का भी समय बदलेगा और संभवत: यह स्वीकारना होगा कि टपख्याल शौरी के टप्पे के प्रभाव से नहीं, पर पूर्वत: प्रचलित इस प्रकार की गायकी का परिणाम थे, वह गायकी जो घरानों के अवतरण से पूर्व विद्यमान् रही है, संभवत: कव्वाली।

इसी संदर्भ में एक तथ्य पर यहां विचार किया जाना चाहिए कि गुलाम रसूल का घराना कव्वालों का ही तो था। बड़े मुहम्मदखां, हस्सुखां, हद्दुखां, नत्थन-पीरबख्श कव्वाल परंपरा के ही थे, इसी गायकी ने ग्वालियर की ख्याल गायकी को आविष्कृत किया है। इसलिये ध्रुपद-सम ख्याल-रचना होने पर भी राग-विस्तार में कव्वाली की विशेषताओं का प्रकट होना स्वाभाविक ही था। अर्थात् ध्रुपद अंग की रचना/राग विशेष को खटका-मुर्की, बेहेलावों से विलसित करने की प्रक्रिया से ही टपख्याल शीर्षक की रचनाएं बनीं, ग्वालियर वालों को उनकी जरूरत ही नहीं थी, फिर भी उन्होंने इन रचनाओं को स्वीकार किया, कभी टप्पे का तो कभी ख्याल का अंग प्रमुख रहा, तो कभी दोनों सम-समान रहे। इन टपख्यालों की चर्चा से यह अभिव्यक्त हुआ कि टप्पा-टपख्यालों के अलावा इस घराने में बड़े-छोटे ख्यालों को टप्पे के अंग से सजाने-संवारने की पारंपरिक पद्धति अधिक लोकप्रिय हुई, ध्रुपद-धमार से आवश्यक दूरी बनाये रखने में यह प्रक्रिया उपयोगी सिद्ध हुई, साथ ही उसमें टप्पा, ख्याल और टपख्याल तीनों की ही अभिव्यक्ति होने लगी और संभवत: इसी का परिणाम था कि इसका अनुसरण करने की ओर गायकों की अभिरुचि रही है, यहां तक कि जो प्रभाव उनकी ख्याल-गायकी पर हुआ, उससे अन्य गेय-प्रकार स्वयं को मुक्त नहीं रख पाये थे, इन्हीं की चर्चा प्रस्तुत शोध-प्रायोजना का फिलहाल अन्तिम सोपान माना जा सकता है—अर्थात् चतुर्थ रिपोर्ट।

यह सर्वविदित है कि हस्सुखां (मृत्यु 1849 ई.) की प्रेरणा से ही उनके शिष्य बड़े बालकृष्ण बुवा के सत्प्रयासों से ग्वालियर के गायकों ने टप्पा-गायकी को आत्मसात् किया। इसी तरह रागदारी पेश करने के बाद कुछ हलका-फुलका, भजन, संस्कृत के श्लोक पेश करने चाहिये ऐसी हद्दुखां साहब की सदिच्छा का परिणाम जयदेव की अष्टपदियों की प्रस्तुतियों में हुआ। टप्पे की गायकी ने इन अष्टपदियों को ही नहीं, पद-भजन-तरानों को भी प्रभावित किया। ईश्वर की स्तुतिवाली **शाहनामा** या ख्याल की तरह विलंबित लय में गायी जा रही तबला-पखावज के बोलों से बनी **ख्यालनामा** नामक रचनाएं भी इस प्रकार के प्रभाव से मुक्त नहीं रह पायी, उसी व्यापक प्रभाव की समीक्षा इस अन्तिम रिपोर्ट का प्रतिपाद्य है।

अल्लाह या किसी पीर-दरवेश को संबोधित, करुणा भरी विनती की रचना **शाहनामा** कहलाती है जो प्राय: विलंबित या मध्य-विलंबित में पेश की जाती है। यमन का शाहनामा बहुत प्रसिद्ध और लोकप्रिय है। इसी तरह तबला-पखावज के बोलों से बनी, टप्पे का अंग ली हुई रचना को ख्यालनामा कहा जाता है। जौनपुरी और मियां मल्लार का ख्यालनामा जो विलंबित झूमरा और तीनताल में निबद्ध है, पं. कृष्णराव पंडितजी की परंपरा में प्राय: गाया जाता है, संभवत: लय द्रुत रखने पर यह टप-तराना बनता है, हालांकि इन ख्यालनामा-रचनाओं को कभी-कभी तराना कहने का भी रिवाज है। शाहनामा में कभी तराने के बोलों का समावेश दिखाई देता है।

ग्वालियर घराने में शाहनामा/ख्यालनामा की अनेक रचनाएं उपलब्ध हैं। कुछ की सूची यहां देना उपयुक्त होगा—

1.	बागेश्री	–	तिलवाड़ा	–	ख्यालनामा
2.	शुद्धकल्याण	–	तिलवाड़ा	–	शाहनामा (तराना बोल+फारसी पाठ)
3.	छायानट	–	झूमरा	–	ख्यालनामा
4.	शंकरा	–	आड़ाचौताल	–	ख्यालनामा
5.	बसंत	–	आड़ाचौताल	–	ख्यालनामा
6.	पूरिया	–	तीनताल वि.	–	शाहनामा (तराना बोल+फारसी पाठ)
7.	मालकंस बहार	–	तीनताल वि.	–	ख्यालनामा
8.	मुलतानी	–	झूमरा	–	ख्यालनामा
9.	अल्हैया विलावल	–	तीनताल	–	ख्यालनामा
10.	पूर्वी	–	तीनताल	–	ख्यालनामा
11.	तोड़ी	–	तिलवाड़ा	–	ख्यालनामा
12.	केदार	–	तिलवाड़ा	–	ख्यालनामा
13.	पूर्वी	–	तीनताल	–	शाहनामा
14.	मारवा	–	तिलवाड़ा	–	शाहनामा (तराना बोल+फारसी पाठ)
15.	यमन	–	तिलवाड़ा	–	ख्यालनामा
16.	यमन	–	झूमरा	–	शाहनामा

अष्टपदियां प्राय: संस्कृत भाषा में निबद्ध रचनाएं हैं यद्यपि ब्रज, मराठी में तत्समान कतिपय रचनाएं उपलब्ध हैं। ध्रुवपद की तरह इसमें भी स्थायी, अन्तरा, संचारी, आभोग होते हैं पर टप्पे की तानों और बेहेलावों का इनमें प्रयोग किया जाता है। इनके लिये किसी रागविशेष या तालविशेष का विधान नहीं है। मियां मल्हार, गौड़ मल्हार, मालकंस, बिहाग, सारंग, पूर्वी, भैरवी आदि रागों में तथा तीनताल, झपताल, एकताल, झूमरा, तिलवाड़ा आदि तालों में अष्टपदियों की कई रचनाएं हैं। श्रीमती मुटाटकरजी को अष्टपदी-गायन में विशेष महारथ हासिल थी। पंडित कृष्णरावजी की गायी 'सखि माधवे' यह भैरवी की अष्टपदी तो हजारों लोगों ने सुनी होगी।

पद-गायन वैसे तो सुगम संगीत का प्रकार है, पर टप-अंग जोड़कर गायकों ने उन्हें भी वैचित्र्यपूर्ण बनाया है। पंडितजी का 'भोलानाथ दिगंबर' तथा पं. पूछवाले का विलंबित तिलवाड़ा का 'ननु राम तव पद' ये दोनों ही पद श्रोता बहुत पंसद करते थे, हर महफिल में इसकी फर्माइश हुआ करती थी। इसी प्रकार पं. पूछवाले का 'शिवहरा हे भवहरा' पद लोकप्रिय रहा है। पदों के अलावा ग़ज़ल, ठुमरी, लावणी (मराठी) जैसी रचनाओं को भी टप-अंग से गाया जाता रहा है।

इनमें से कतिपय रचनाएं लिखित रूप में उपलब्ध हैं तो कुछ रचनाओं को ग्वालियर घराने के गायकों द्वारा गाया गया है जिनका ध्वनिमुद्रण उपलब्ध है। इन दोनों ही प्रकारों में से कतिपय चुनिन्दा रचनाओं पर टप्पे-टपख्यालों के प्रभाव की समीक्षा करने का निम्न परिच्छेदों में प्रयास किया गया है। समीक्षार्थ चयनित रचनाएं हैं—

भाग-अ

1. शाहनामा - यमन : झूमरा (विलंबित)
2. ख्यालनामा - मियां मल्हार : झूमरा (विलंबित)
3. ख्यालनामा - जौनपुरी : तीनताल (विलंबित)
4. अष्टपदी - देस : तिलवाड़ा (विलंबित)
5. शंकरा - त्रिताल (विलंबित)
6. अष्टपदी - छायानट : झूमरा
7. अष्टपदी - भैरवी : त्रिताल
8. पद - यमन : तिलवाड़ा
9. पद - अल्हैया बिलावल : त्रिताल
10. पद - मिश्रकाफी : दीपचंदी
11. पद - भजन : काफी : दीपचंदी
12. ग़ज़ल - यमन : पश्तो
13. लावणी - खमाज : त्रिताल (विलंबित)
14. ठुमरी - भैरवी : पंजाबी त्रिताल
15. ठुमरी - भैरवी : पंजाबी त्रिताल

भाग-ब : अन्य रचनाएं

1. ठुमरी - खमाज - न मानूंगी : अद्धा
2. नाट्यगीत - लागी कलेजवा कटार - चाचर : मिश्र पहाड़ी
3. नाट्यगीत - मिश्रकाफी - दे हाता या शरणागता : तीनताल

1. शाहनामा-यमन झूमरा

स्थायी- आ शाह जक रंबर्ग मनिगर हरवेष निगर

बहर्हा समन ख्वाहिष ता दिल देष निगर।

अन्तरा- हर्च चन्देकलायक बख्शा ईश तो

वर्मन मनिगर बरकर मे अहे ख्वेष निगर।।

इसके समसे आठ मात्राएं देखिए-

धनि

निध प मंपध निसां निध सांसांरेंरें सांनिसां

हाऽ ऽ ऽऽज कऽ ऽऽ ऽऽऽऽ ऽऽऽ

×

इसमें तीसरी मात्रा से बेहेलावा और टप-अंग स्पष्ट है। इसी तरह स्थायी के तीसरे आवर्तन में देखिये-

नि

पंम निनिध धपमंप --(प)

दिल दे ऽ ऽ ऽऽऽऽ ऽ खनि

इस रचना के अन्तरे की समाप्ति से पूर्व आधे आवर्तन की ये स्वरावली भी उसी प्रकार बनी है-

ध पध प
मंध निनिध धपमंप -(प)

अहे ख्वेऽऽ ऽऽऽऽ षनि

या अन्तरे का मुखड़ा भी सुन्दर बना है-

गप धप सांसां सां, निसांसां

हर्च ऽ ऽ चन्दे य, ऽ ऽ

२

2 ख्यालनामा - मियां मल्हार-झूमरा (विलंबित)

स्थायी- ता दर यार्दो स्दारा दीम तनोम्तद्रेना तन

नन नननन दे रेना।

अंतरा- द्रे द्रे तनम् तन दे रेना तन नन देरेन्ना

नाद्रे तुम्द्रे दे रेना तन द्रे द्रे दारे दानी।।

रचना की स्थायी के दूसरे आवर्तन में स्वरों का द्वित्व दर्शनीय है-

सासा गग म(म) रे सा सासा नि नि - ध

तन नन नन ऽ न दे ऽ ऽऽ ऽऽ

२ ०

बेहेलावे में पीछे आकर आरोही क्रम को यों दिखाया गया है अन्तरे में-

नि सांसां निध निधनिसां -निसां सां सांसां

नू ऽ म त ऽ न ऽ देरे ऽ ऽ ऽ ना तन

× २ ०

इसी तरह सांरेंनिसां या सांसांरेंनिसां के प्रयोग में टप-अंग की झलक दिखाई देगी।

3. ख्यालनामा - जौनपुरी त्रिताल विलंबित

स्थायी- तननत दी म्दीम् तारे तदरे

द्रेतारे दानी ओदानी दानी तनना द्रें।

अंतरा- तनत दारे दानी उदनन दीम्त दीं

तारे तदरे तों तोम्तदीम् तननन देरे नादानी।।

इस रचना की अस्थायी में अवरोही तान का टुकड़ा लेकर फिर आरोही तान का टुकड़ा टप्पे की अवरोही-आरोही तान का स्वरूप कहा जा सकता है-

म प नि नि प म रे म प ध ग

ऽ ऽ न ऽ द ऽ रे ऽ ऽ ऽ द्रे

० ३

द्वित्व स्वरों की तान रेमपप या सारेपप का प्रयोग अल्प है परन्तु आरोही में किसी स्वर पर किंचित् रुककर अवरोही तानें/बेहेलावा को टप्पे का ही अंग कहना होगा। जैसे-

सां नि म

ध -म प ध नि - सां रें नि ध प ध ग -

दी ऽम्त दीऽऽ -म द्रेद्रे तन तदा ऽ

× २

इसी प्रकार यह स्वरावली देखिये–

सां ध
मपनिसां रेंगं रें निम पधनिसां – सां

तो ऽऽऽ ऽऽ तो म्त दी ऽऽऽ ऽ म्

× २

रचना की समाप्ति अवरोही–आरोही बेहेलावे से की गयी है–

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

ना ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ त न न न

उपर्युक्त शाहनामा–ख्यालनामाओं की स्वरलिपि परिशिष्ट 8 में संख्या 1–3 पर द्रष्टव्य है।

ध्रुवपद की तरह अष्टपदी की रचनाएं स्थायी आदि 4 भागों में उपलब्ध हैं परन्तु गाते समय अधिकांशत: स्थायी और अन्तरा पेश किये जाते हैं। प्रसिद्ध अष्टपदियों में से कुछ चुनींदा रचनाओं पर यहां विचार किया जाना अभीप्सित हैं

4. राग देस–अष्टपदी, विलंबित तिलवाड़ा

स्थायी– हरिरिह मुग्धवधूनिकरे विलासिनि विलसति
केलिपरे हरिरिह।

अंतरा– चन्दनचर्चित नीलकलेवर पीतवसन
वनमाली केलिचलन्मणि
कुण्डलमण्डितगण्डयुग स्मितशाली हरिरिह।।

इस रचना की स्थायी–अन्तरा दोनों में द्वित्व–स्वर की तान द्रष्टव्य है–

रेगम– रे मम पप निनि सांसां निसां नि

देऽऽऽ ऽ विला सिनि विल सति ऽ ऽ के

× २

अन्तरे का मुखड़ा देखिये–

गगमम रेग रेसा गग रेसानि

चऽऽऽ ऽऽ न्दन च ऽ ऽऽऽ

×

इसी तरह दूसरे आवर्तन दो-दो स्वरों के टुकड़े देख सकते हैं-

प प
धधपम रेमपध -म रे

मा ऽऽऽ ऽऽऽऽ ऽली ऽ

०

एक तरह से टप्पे का अवरोही स्वर का स्पर्श भी इस स्वरावलि में स्पष्ट है। अवरोही-आरोही तान का एक और उदाहरण यहां दिया जा सकता है-

सां
सांसां निसारेंनि धप मरेपम

स्मित शा ऽऽऽ लीऽ हरिरिह

०

उक्त रचना की स्वरलिपि परिशिष्ट 8/4 पर प्रष्टव्य है।

5. छायानट अष्टपदी : झूमरा

छायानट वक्र राग होने से इसमें टप्पे का अंग रचना में दिखाई देना किंचित् कठिन है, इसी से अस्थायी गाते समय ध्रुपद-धमार की रचना होने का आभास होता है, परन्तु अन्तरे में दो-दो स्वरों या द्वित्व-स्वर के तान के टुकड़ों से इसे संवारा गया है, जैसे-

मप सांसां रें रें / रेग मप मग मरे / मप मरे सासा /

पप रेरे रेग मरे (स्थायी में) या रेंगं मं रें।

मूल रचना/स्वरलिपि परिशिष्ट 8(5) पर संलग्न की गई है।

6. शंकरा-अष्टपदी, विलंबित तीनताल

औडव-वक्र राग होने से इसमें निबद्ध रचना में रचनागत टप्पे का प्रभाव कम परिलक्षित होता है, गाते समय कई बार ध्रुपद-धमार की रचनाओं की छाया दृश्यमान होती है। 'रास' 'हरि' से प्रारंभ होती इस रचना में निनि निध सारे गग गप का प्रयोग अधिक है। समाप्ति से पूर्व आवर्तन में चार मात्राओं में अवरोही-अवरोही तान के अंश को गूंथने का यों प्रयास किया गया है-

सांसां - मंगंरें सां-निसां सां रें (सां) -प धप

कपो ऽऽ लऽ विऽलोऽ लव तं ऽस ऽ न

२ ०

मूल रचना/स्वरलिपि परिशिष्ट 8(6) पर अवलोकनार्थ संलग्न है जिनका गेय स्वरूप अलग प्रकार का होता है।

7. भैरवी अष्टपदी : त्रिताल

पं. कृष्णराव पंडितजी की शिष्य-परंपरा में यह अष्टपदी काफी पसंद की जाती है - माधवे सखी माधवे। इसमें प्रयुक्त तानों/बेहेलावों के टुकड़े ही हैं, वे टप्पे का प्रभाव दिखाते हैं। माधवे की सम के बाद देखिये-

प ऽ ध़ ध़ पप नि़ नि़ ध़ प

×

या स्थायी की समाप्ति से पहले 'माधवे' की यह स्वरावलि भी सुखद है-

गमपम गरेसासा - ऽ रे़

माऽऽऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽध़

अन्तरे की समाप्ति से पूर्व की तान/बेहेलावे का आरोही-अवरोही स्वरूप देखिये-

सागमप ध़ ममगरे नि़सा-रे़

ऽऽऽऽऽ ऽ माऽऽऽ ऽ ऽ ऽध

०

इस अष्टपदी का यह स्वरूप निश्चय ही टप्पे के प्रभाव को दर्शाता है परन्तु उपरि-चर्चित छायानट और शंकरा की अष्टपदियों की तरह इस अष्टपदी का गेय रूप अलग है, सीखते-सीखाते समय का स्वरूप अलग है। पं. भातखण्डे द्वारा दिया गये स्वरूप के साथ पं. कृष्णराव शंकर पंडित जिस तरह इसे गाया करते थे उसकी भी स्वरलिपि नीचे दी जा रही है। मेरे द्वारा गायी गयी इस अष्टपदी का ध्वनिमुद्रण ट्रैक 23 पर दिया गया है।

पं. भातखण्डे द्वारा उद्धृत

राग-भैरवी-अष्टपदी-त्रिताल

स्थायी - माधवे सखी माधवे माकुरु मानं मानमये।

अंतरा - ताल फलादपि कुरुमती,

सरसं, किम विफलीकुरुते कुचकलशं।।

स्थायी

सा रे म

गग रेनि सारे | ग म ग मध | प – धधपप निनिधप | –प ग रे

माऽ ऽऽ ऽ ध | वे ऽ ऽ सखी | मा ऽ ऽऽऽऽ ऽऽऽऽ | ऽ ऽध वे ऽ

० ३ × २

म पपध प म प

ग – प प | ध ध निनि ध –– प ग म | प नि ध पम | म प धधपप म

माऽ कुरु | माऽऽऽ ऽऽऽऽ न मि | मा ऽ न म ऽ | ये ऽ ऽ ऽऽऽ ऽ

० ३ × २

गमपम गरेसासा– –रे | ग म ग मध

मा ऽऽऽ ऽऽऽऽऽ ऽध | वे ऽ ऽ सखि

० ३

अंतरा

ग सां सां नि म

ध म ध नि | सां – रें सां | नि नि सां सां | निसांनिसां रें,सांनि ध प

ता ऽ लफ | लाऽ दपि | कु रु म ती | स ऽ ऽ ऽ ऽ, र ऽ स ऽ

० ३ × २

म म ध म

प प प प | ध प ग म | पधनिनि धपध – प म | मपध – –, पम ग

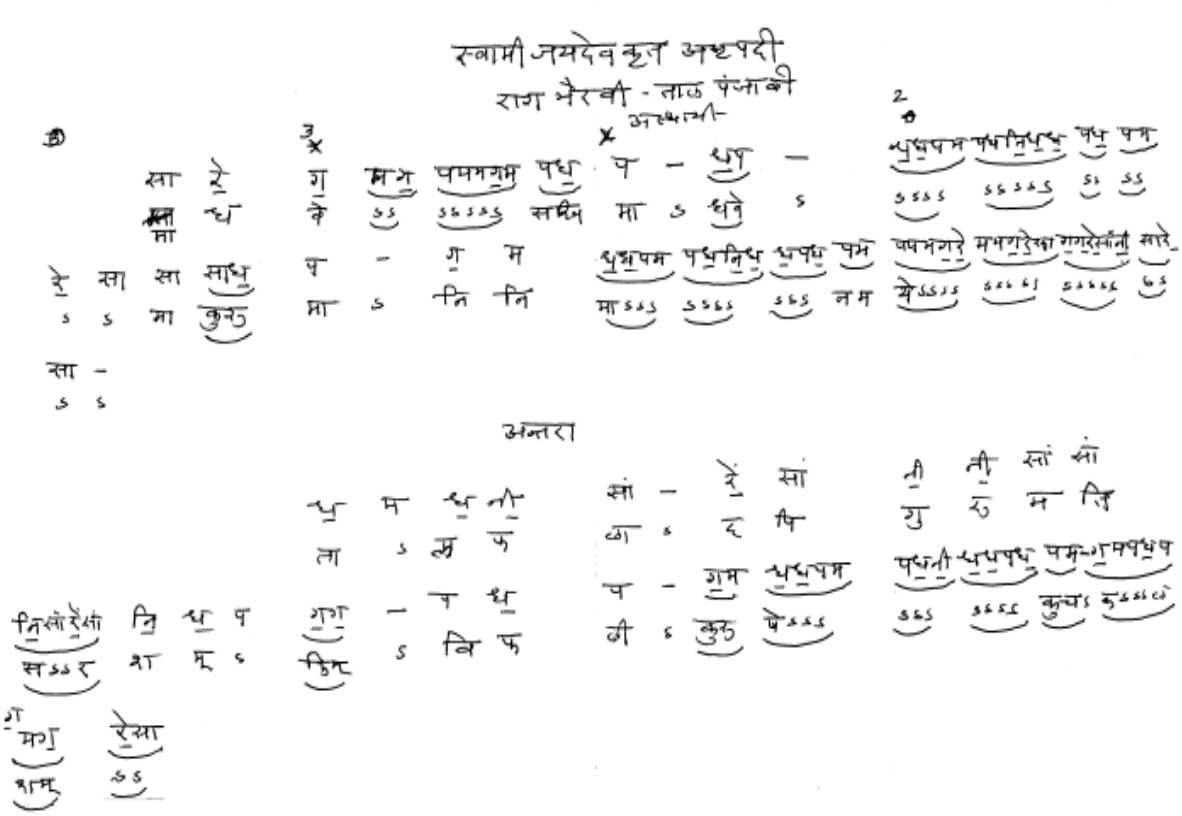
किमविफ | लीऽ कुरु | तेऽ ऽऽ ऽ ऽ ऽ ऽ कुच | कऽऽऽ ऽ लऽ शं ऽ

० ३ × २

सागमध,ममगरे निसा रे | ग म ग मध

ऽऽऽ ऽ, माऽऽऽ ऽऽऽध | वे ऽ ऽ सखी

पं. कृष्णराव पंडित द्वारा गायी गयी अष्टपदी



पद/भजन/ग़ज़ल/लावणी

8. पद-यमन, विलंबित तिलवाड़ा

मराठी मिश्रित संस्कृत में रचा गया यह पद पं. पूंछवाले को विशेष प्रिय था - ननु राम तव पद ताम्र रसं हृदि...। इसमें द्वित्व स्वर के बेहेलावों/तानों का बहुतायत से प्रयोग हुआ है। 5वीं मात्रा पर देखिये-,

पग मपधधपप -प गरे

तऽ वऽऽऽ ऽऽऽ ऽप दऽ

सम से पहले की चार मात्राओं में-

गगरेसा रे ऽ - मं मं

सऽऽऽ ऽ म - हृ दि

या ताल के प्रथम भाग में पप मंम का प्रयोग सुभग श्रवणीय बन पड़ा है। इसी प्रकार अन्तरे के पहले आवर्तन में आकर्षक बेहेलावा भी हम सुन सकते हैं-

सारें

सां	सांसां	ऽ रें नि	गंगरें सां-सां	निध प	
रा	मनी	ऽमी वा	मऽऽ वाऽम	राऽ री	
×			२		
नि		नि	प ध		ग
धनि	सांनि	धनि धम	निनिध	प पपप	मम
विरा	ऽ म	काऽ मका	म ऽ ऽ	वा मनोड	रम
०			३		

मूल रचना की स्वरलिपि अवलोकनार्थ परिशिष्ट 8 में क्रम संख्या 7 पर संलग्न की गयी है।

9. गवैय्या नां भजन-शिवहरा हे भवहरा

अल्हैया बिलावल, त्रिताल मध्यलय

मराठी भाषा में लिखा यह पद भी पं. राजा भैय्या पूछवाले प्राय: गाते थे ऐसी श्रुति परंपरा है। इसकी स्वरलिपि में सांसां निध नी, सांसारेसा निधनि या सारेंगंमरेंसारे इस प्रकार के प्रयोगों में टप्पे का क्षीण प्रभाव देख सकते है, अर्थात् यह रचनागत प्रभाव हुआ, पर उसका गेय स्वरूप एकदम अलग है। यही स्थिति भोलानाथ दिगंबर पद की है। फिर भी यह टप्पे के अंग से गाया जाता रहा है इसलिये उसकी स्वरलिपि परिशिष्ट 8 (8) पद दी गयी है।

10. मिश्र राग काफी - दीपचंदी

भजन-भोलानाथ दिगंबर हे दुख मेरे हरो

इसकी रचना की स्वरलिपि में टप-प्रभाव कहीं दृष्टिगोचर नहीं है, पर पं. कृष्णराव पंडित या पं. लक्ष्मण पंडितजी द्वारा पूरा टप्पे की तरह ही गाया जाता रहा है जिसमें गमपममगमरेग पधनीसारेंग रे ममपधनीसां धनीनीधपम मधपपमदगम गगरेसानीसारे इस प्रकार की अनेक स्वरावलियां प्रयुक्त है।

मूल रचना की स्वरलिपि अवलोकनार्थ परिशिष्ट 8 (9) पर द्रष्टव्य है। पंडितजी की परम्परा में प्राप्त गेय स्वरूप या ध्वनिमुदण ट्रैक 24 पर संलग्न है।

12. यमन-ग़ज़ल विलंबित पश्तो

स्थायी- दिल्बेरूखे यार हूँ सबाशद एवा

दिब हा हुश्न बाशद।

अंतरा- तूर्फच मन्हवाये गोश्ता दिल लगा

हुश्न बाशद।

छोटे-छोटे तान के टुकड़ों से सजी इस ग़ज़ल में मपधधपमप स्वरावलि का प्रयोग विशेष रूप से किया गया है, इसी तरह निसारेरेसा का। आरोही-अवरोही बेहेलावा भी आकर्षक है-

निरेंगंमं धनिरेंगं रेंसांनिध पमंगरे

रचना की स्वरलिपि परिशिष्ट 8(10) पर अवलोकनार्थ प्रस्तुत की गयी है।

13. लावणी खमाज-वि. पंजाबी त्रिताल

यह मराठी भाषा में निबद्ध महाराष्ट्र में प्रसिद्ध लोक संगीत का एक प्रकार है जिसमें गले की फिरत का बहुत उपयोग होता है, साथ ही खटके का भी। टप्पे की तरह छोटी-छोटी तानों के टुकड़ों की लडियां इसमें श्रवणीय रहती है। प्रस्तुत रचना का मुखड़ा ही देखिये-

ग म ग -	गमपधपम	गमपमगरेग-	गप, म	प
उघड़ा ऽ	ऽ ऽ ऽऽऽऽ	ऽऽऽऽऽऽऽ	नाकि,क	ड़ी
३				

टप्पे की तरह आरोही तान के बाद थोड़ा रुककर आने वाली अवरोही तान की स्वरावली है-

गमधनीरेंसां	निधसांनीधप
साऽरी ऽऽऽ	ऽ ऽ ऽ ऽऽऽ
३	

इसी प्रकार अन्तरे में प्रयुक्त यह स्वरावली भी आकर्षक है-

मपमधप	मगगमपम	प	रें,सांनिधपमग
विनवितेऽ	ऽऽऽघडीघ	डी	घ,डीडीऽऽऽऽ
०			

अर्थात् यह केवल रचनागत टप्पे का अंग है, गाते समय इसका अलग ही अन्दाज रहता है। इस लावणी की स्वरलिपि/शब्द परिशिष्ट 8(11) पर अवलोकनार्थ प्रस्तुत है।

ठुमरी

वैसे ग्वालियर घराने में ठुमरी बहुत ही कम, कभी-कभी सुनने को मिलती है, फिर भी बहुत लोकप्रिय ठुमरियां फर्माईश पर पेश की जाती है। उन रचनाओं में भी कभी-कभी टप्पे का अंग दृष्टिगोचर होता है, गायकी का तो हिसाब ही अलग है। ऐसी ठुमरियों में सर्वप्रसिद्ध अति लोकप्रिय ठुमरी है-बाबुल मोरा नैयर छूटो जाए।

14. भैरवी ठुमरी - पंजाबी तीनताल

स्थायी- बाबुल मोरा नैयर छूटो जाय।

अंतरा- चार कहार मिल डुलियां मंगावो

अपना बि गाना छूटो जाय।। बाबुल मेारी

इस रचना के अन्तरे की सम वाले भाग को देखिये-

गं गं रें सां रें, निसां(ध)प

गा ऽ ऽ ऽ ऽ, ऽ ऽ वो ऽ

रचना में टप अंग बस इतना ही है अत: इसका ध्वनिमुद्रण ट्रैक 25 पर संलग्न है। मूल रचना परिशिष्ट 8(12) पर अवलोकनार्थ प्रस्तुत है।

15. ठुमरी-भैरवी-पंजाबी (विलंबित)

दूसरी ठुमरी 'दरस पिया' की है जिसे कभी-कभी ग्वालियर के गायक पेश किया करते हैं-

अस्थायी-नांहि परत मैका चैन सांवरिया

अंतरा- दरस पिया को बेगि दिखावो,

मानत ना दिन रैन सावरिया।

इसके अन्तरे की स्वरावली में टप-अंग दिखाई देता है-

ग ग म प ध नि ध प म ग रे सा रे नि सा

खा ऽ ऽऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

या

प प प ध नि सां नि ध प म ग रे सा ऽ

व रि या ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

२

रचना की स्वरलिपि परिशिष्ट 8(12) पर अवलोकनार्थ प्रस्तुत है।

भाग-ब

अन्य रचनाएं

उपशास्त्रीय अथवा सुगम-नाट्य संगीत की कुछ रचनाओं में टप्पे का स्वरूप नहीं होता है फिर भी गायक अपनी अभिरुचि के अनुसार उनमें टप-अंग का समावेश कर उन्हें चित्ताकर्षक बनाने का सफल प्रयास करते हैं अथवा अन्य घरानों की ठुमरियों को भी इसी प्रकार स्वरूप बदलकर उसे टप-ठुमरी के रूप में पेश करते हैं। इस प्रकार के कुछ उदाहरणों की चर्चा अभीप्सित होगी। हमारी परंपरा में इन्हें जिस प्रकार गाया जाता है, उसका ध्वनिमुद्रण क्रमशः ट्रैक 26, 27 तथा 28 में संलग्न किया गया है।

1. खमाज-ठुमरी तीनताल

अस्थायी-न मानूंगी न मानूंगी न मानूंगी

मैं तो उनके मनाये बिन न मानूंगी।

अंतरा- जाओ जी जाओ जी तुम

वे तो अपने रस के रसिया।

न जाऊंगी न जाऊंगी न जाऊंगी।।

आगरा घराने की यह पुरानी रचना है जिसे द्रुत तीन ताल में मैंने सुना है। ग्वालियर परंपरा में इसे मध्य-विलंबित लय में अद्धा-ताल में गाते हैं। न मानूंगी को

ग म प ध (नी) ध प म ग म म प ध नी सां नी सां

ऐसे छोटे-तान के टुकड़ों से संवारते हैं। इसी तरह 'उनके मनाये बिन' में उसे

	प म		प	ध
प प प	ध, प म ग	प ध	ध नी	नी सां
उनके	मना ऽ ऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ

मींड और बेहेलावे से खूबसूरत बनाते हैं। इस प्रकार की स्वरावलियां टप-अंग का आभास कराती हैं।

2. नाट्यगीत-लागी कलेजवा कटार

श्री पुरुषोत्तम दारव्हेकर के 'कट्यार काळजांत घुसली' इस नाटक का यह गीत है। नाटक का अब तक 100 से अधिक बार मंचन हुआ है और गायक-अभिनेता ने हर बार उसे अलग ढंग से गाया है। पं. वसंतराव देशपाण्डे ने इसे लगभग टप्पे की तरह ही गाया है तो पं. जितेन्द्र अभिषेकी ने बनारसी ठुमरी की तर्ज पर गाया है। गीत इस प्रकार है-

अस्थायी-सांवरिया से नैना हो गये चार

हाय राम, लागी कलेजवा कटार।

अंतरा- बूंद न गिरी एक लहू की

कछु न रही निसानी

मीठी टीस सुहानी

सखी री, मैं तो सुध बुध बैठी बिसार

हाय राम, लागी कलेजवा कटार

3. नाट्य गीत - दे हाता शरणागता

श्री कृष्णाजी प्रभाकर खाड़िलकर के मानापमान नाटक में धैर्यधर के किरदार में इसे सवाई गंधर्व, बालगंधर्व, विनायकराव पटवर्धन, प्रभाकर कारेकर आदि कई गायकों ने अलग-अलग ढंग से गाया है। बालगंधर्व की तरह गाने वालों ने इसमें टप्पे के बेहेलावे/तानों का प्रयोग किया है। इसमें गंधार-निषाद और धैवत दो-दो लगते हैं। रचना मिश्र काफी तीनताल में निबद्ध है। कोई इसमें दक्षिणी संगीत का नीलाम्बरी राग भी मानते हैं।

नाट्यगीत-शब्दावली

अस्थायी-दे हाता या शरणागता मद विलसित नद गता

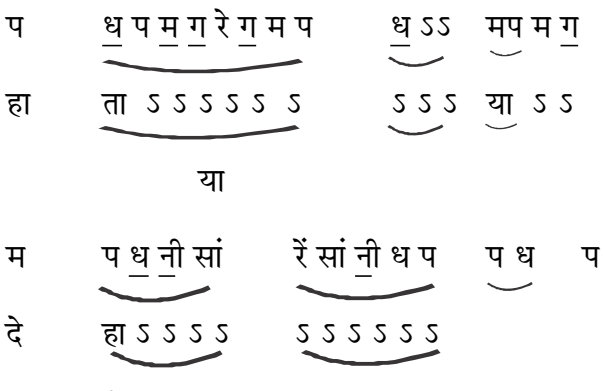
पंकयुता मुख मलिना धना, हो त्राता।।

अंतरा- सम्पदा चपल चरणा आपदा भोगी नाना

कुवलय नव मुख तिला अधिकमला

विनवी तुला मला घे हाता।।

इसमें दे हाता की स्वरावलि देखिये–



बेहेलावे श्रवणीय है, श्रोताओं द्वारा प्रतीक्षित रहते हैं।

इसी प्रकार 'परत ये पद्म सदना' में 'ना' से देखिये–

(नी) (ध) (प) (म) (ग) सा

यह बेहेलावा अत्यन्त ही श्रुतिमधुर लगता है।

निष्कर्ष

अब तक की गयी चर्चा के कतिपय तथ्य निष्कर्ष रूप में उद्धृत किये जा सकते हैं–

1. शाहनामा/ख्यालनामा में फारसी/ब्रज तथा तराने के बोलों का उपयोग और वह भी विलंबित रूप में होने से उसका स्वरूप ख्याल से किंचित् अलग हो जाता है।
2. अष्टपदियों की मूल रचना में प्राय: टप–अंग होता है और नहीं भी हो, तो गायक उसका स्वरूप बदल कर टप–अंग के प्रयोग से उसे आकर्षक बना देते हैं।
3. विगत कतिपय वर्षों से गायकों द्वारा अष्टपदी और शाहनामा आदि का प्रयोग अपेक्षाकृत कम ही किया गया दिखाई देता है।
4. टप–अंग लिये हुए भजन आकर्षक होते हैं, मींड–बेहेलावे का प्रयोग उसमें कुछ वैचित्र्य पैदा करता है।
5. लावणी विशुद्ध रूप से यद्यपि महाराष्ट्र के लोक संगीत का हिस्सा है, पर वह तानों के वैचित्र्य से टप्पे का आभास तो कराता ही है।
6. पंजाबी ताल में निबद्ध ठुमरियों को संभवत: टप–अंग की ठुमरी कहने में कोई आपत्ति नहीं होगी, उनमें भाव पक्ष की अपेक्षा वैचित्र्य पक्ष अधिक प्रभावी रहता है।

7. मराठी के नाट्यगीतों में 1960 से पूर्व के नाटकों के गीत टप-अंग लिये हुए प्रस्तुत किये जाते रहे हैं। आधुनिक नाटकों में 'कट्यार काळजांत घुसली' जैसा क्वचित् ही किसी नाटक के गीत का उदाहरण दिया जा सकेगा।

7. तात्पर्यत: टप्पे और टपख्याल की गायकी ने ग्वालियर घराने की गायकी को केवल प्रभावित ही नहीं अपितु व्याप्त किया है ऐसा कहने में कोई आपत्ति प्रतीत नहीं होती है। टप्पे, टपख्यालों के अलावा गायकों ने प्राय: सभी रचनाओं को टप्पे के अंग से प्रस्तुत किया है, कभी मूल रचना के स्वरूप में काफी बदलाव भी किया है जिससे ग्वालियर की मूल गायकी में हुआ परिवर्तन महसूस किया जा सकता है। वह कितना उपादेय है, यह दूसरा विषय है, परन्तु अन्य घरानों से उसमें एक प्रकार की वैचित्र्ययुक्त विशेषता को अपना लिया है इस तथ्य को निर्विवाद रूप से स्वीकार किया जा सकता है।

(दीपक क्षीरसागर)

परिशिष्ट संदर्भ

खण्ड प्रथम

प्रथम रिपोर्ट

01.01.2016 से 30.6.2016

परिशिष्ट संख्या 1-4

परिशिष्ट-1

सर्वेक्षित संदर्भ
कृष्णानंद रागसागर द्वारा संकलित गेय रचनाएं
टप्पा संग्रह

1. भैरव टप्पा - मध्यमान तीनताल

मैंडे वेडि नु आमी वे तैंडे घोलघतिवे।
नित उठ जिंद तपदी रहं दिवे।।
तैंडे खातर अपने पराए लोक देसाई।
तैंडे नु चह दिवे।।

(रागकल्पद्रुम, भाग प्रथम, पृ. 73-74)

2. भैरवी मध्यमान तिताला

(1)

क्यों जी पीवो प्यालो सजन
अत केफीहद कान साहोवे प्यारे।
उदोतसेन लोगोदी बदनामी सह देवे प्यारे।।

(2)

फेर कहदा मेनु ने छलिया छलिया।
आंवदा जांवदा हीय दुख देला उदीत उसनु मे
इहा कह दीवलीया।।

(3)

कौन गत भईली मोरी आानन मिल पिया मोकों
उन दिन कलन परत घरी पल छिन
कैसे के रैन बिहाय मोको।।

(4)

इश्क लगा जादूड़ा कमाल की ताने।
मेड़ा जो तरसाया अब जिगर पर बीतावे।

(रागकल्पद्रुम प्रथम, पृ. 408)

3. रागिणी सिंधु तिताला टप्पा

(1)

वोपरो जांदो दे परे बन बन आंदेहो मियां पर ना
मार सकदे परमाना ओ समरू तेरे रूबरू।
परियां देवो परे परो उड़ न सकदीयां शौरी देनी
टप्पे नु तेरे री आवरू।।

(2)

नाजुक मुखड़ा नाजुक नजर निजारे नैन वे परीदा
तेरे मुश्ताक होयी शोरी मियां शिर तुर्रा जरीदा।।

(रागकल्पद्रुम, भाग प्रथम, पृ. 507)

4. सिन्धु टप्पा तिताला

ओकारेनी सइयो घूंघरवरि बाल
सजनदे बिसीयर कालेनी सइयो।
आशिकदा दिल लड़कर करें दे घाले माले नी सइयों।।
घुड़रदी कोई नहीं गुददी उमगसे कारे मतवारे
अति भरिनी सइयों।।

(रागकल्पद्रुम, भाग प्रथम, पृ. 517)

5. राग आशा टप्पा

मैंनू भाँदा गबरू जानने हां जान सलामत जगदी
सोभा चाकवे।
शोरी ने सुण राजी रहणा मेरा मियां मैंनू तोही तैंड़ी
पैरोंदी खाक पाकवे।।

(रागकल्पद्रुम, भाग प्रथम, पृ. 613)

6. सोहनी टप्पा धीमा तीताला

फरियाद अल्ला दिल करदां वे मानदावी नाही
तूसी ढोलन यार।
लुट गइयाँ मैं तो तैंद डेरे पिछे नु आ मिल जा तोसी
नाल पियारा दिल करदावे।।
सोणी सूरत यार दी आँखी भरियां वे खुमारदी
जावो नी कोईवे मुड़ ले आवो रमझांवे सानु तो
तलब दीदार दी।।
(रागकल्पद्रुम, भाग प्रथम, पृ. 617-618)

7. टप्पा सोरठ तिताला

मारूड़ाने समझावो है ननदल ओलम्भो मैं
देशां जीके देशां म्हारे मारूड़ा ने हो जो समझावो।।
दारूड़ा रो बतक भरा दे सायबां
अचकको छब गयो है।।
(रागकल्पद्रुम, भाग प्रथम, पृ. 659)

परज खम्बावनी

मौन दीन धांजा तू तो बड़ो ही दिवान
बड़ो दीवान हो मान
पंतजन पाकद्वाज दे ईमान आनही में।।
हरियाला बना आयो रे लाडित्रला बना।
सर मोतियन को सेहरा बिराजे
हीरा लगे मोती पनारे।।
तेरा राजा वो मैंनू पयारी जो करदां सो दिलदारी
शोरी उमग उमग महरबान आजम मियां
मोहन, ओहदा बलिहारी।।
झालनी पइयाँ इस्क रंझेटे दे नाल अनल वेखो
सइयो हाल वे।
दु:खां दी रोटी वारी सूलांदा

सालना बे मिया हुडयां दा
बालन सानू बालवे।।
चल बे दरियावांदे कूंडे अबे।
असी सेाणिया सांवल लुभानी हां हां हो मी।।
झंग बे राबीदे मेनूं दरसन लाइयां बे याणां मे
तरेही यानि दूरचीना वांदे मैं तो वारो
वै दाना साईं।
बां कोई घोड़ा थारो बांकोई जोड़ा माथे पचरंग
पाग सोहनीजी म्हांरा।।
खेंड़ेदा शिर साइं चाखदा बना मैं तेरे नाम दा
लेवां बलाई।
सेलाहुणा वीना वर नाई।।
चढोइया वीर जा कहियो
उस यार सो संदेसवा हमारे
तासे कसम में बकद मे
हैं खड़े इंतज़ार काज़म गुन्हे चि करदे
खरीदार बाज़ार।।

(रागकल्पद्रुम, भाग द्वितीय, पृ. 38-39)

परिशिष्ट-2

महाराजा मानसिंह रचित टप्पा-टपख्याल-सूची

(अप्रकाशित)

संग्रह स्थान-

1. म.मा.पु.प्र. - महाराजा मानसिंह पुस्तक प्रकाश
2. रा.शो.सं. - राजस्थानी शोध संस्थान
3. रा.प्रा.वि.प्र. - राजस्थान प्राच्य विद्या प्रतिष्ठान

राग	ताल	बंदिश	संग्रह स्थान एवं संख्या
		अ	
काफी	जलद तितालौ	अजी बुंदा चमकै ए नाजो	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जंगलौ	जलद तितालौ	अजी मेरा सांवरा नवेली सिरदार	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	धीमौ तितालौ	अब तो जालम मिलणो होसी	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
		आ	
कल्याण	असवारी	आकैं मिला तैं क्यु रे जालम मुझसे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सिंधडौ	धीमौ तितालौ	आ मिल कै जाणा दोस्त	रा.प्रा.वि.प्र. 10195 पदसंग्रह
चेती गौडी	धीमौ तितालौ	आ मिल मेरा दिजवर यार	म.मा.पु.प्र. 1816(5)
देवगंधार	सवारी	पियरवा मोहि तांनां	म.मा.पु.प्र. 1622(2)
लूरसारंग	ताल होरी रौ	आसक तेरी नदीयां गहरी वेरण हुई रे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सरपरदा बिलावल	ताल इकौ	आहे लला तेरे दिल की रोक मैं रुकिया नहीं	म.मा.पु.प्र. 1817(6)
राग तुरम	जलद तितालौ	आंख लगाईयां मजनुं तैं नैं चीरे वाले	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

इ

मांझ	ताल होरीरौ	इन गलां आंख लडी	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
मांझ	दीपचंदी	इन नैंनन का मोरे राम	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सोरठ	जलद तितालौ	इंमिसर काने मोहि को दान दे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

उ

जुंजोटी	धीमौ तितालौ	उलझांई मैंडी हीरा क्या कीता वे तेरे रांझै	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

ए

सिंधडौ	रुक्यौ तितालौ	एकलड नु वे स्याबा हो छांड	म.मा.पु.प्र. 1518(1)
भटीयार	धीमौ तितालौ	ए तो सइयां छेला छे	म.मा.पु.प्र. 1818(7)
काफी	जलद तितालौ	एरी मेरी लैलीयां वे कजरा संवार ना	रा.प्रा.वि.प्र. 31388 ध्रुवपद ख्याल

क

काफी	धीमौ तितालौ	कर दी वे याद कर दी	रा.प्रा.वि.प्र. 13752(3) रागरागिणी संग्रह
एहिंग	जलद तितालौ	क्या रंग डाला वे परियां नजरूं मैं	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
शुद्ध बिलावल	जलद तितालौ	काली काली जुलफां गोरा गोरा मुखडा	म.मा.पु.प्र. 1818(7)
भैरवी	रुक्यौ तितालौ	केसरीया चीरा चमकैणी	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
श्री	जलद तितालौ	केही न्याज भरी नजरां मैबूबां दी	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जंगलौ	धीमौ तितालौ	कोइ रांझेनुं आन मिलावै रे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

ग

कल्याण	आडौ तितालौ	गमक तेरी निकलै कुमरी सी	म.मा.पु.प्र. 1817(6) पदसंग्रह
तैलंग बिलावल	इकौ	गरमी तेरै इस्क की उठी है आग बीच वदन कै	म.मा.पु.प्र. 1817(6) पदसंग्रह
सरपरदौ	ताल होरी रो	गरीबां दां दिल ले जाणा न आसान	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
चेती गौडी	धीमौ तितालौ	गल लगणै दे मोहिं	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
कालिंगडौ	धीमौ तितालौ	गुजरिया इतनौ गुमान जोवना ए	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

खमायची	जलद तितालौ	गुजरैअी दी नजर अल वेलडी	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सोरठ	इकतालो	गुमांनिडा कंही तमासै न जा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सोरठ	धीमौ तितालौ	गुमानीडा झूठी नां करौ	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
कालेरौ	जलद तितालौ	गुमांनीडा भूल्यौ नांही जावै	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सोरठ	धीमौ तितालौ	गुलवेलूं फूल रही कलियां	म.मा.पु.प्र. 1818(7)
सोहनी	जलद तितालौ	गुलसुरख नैंन आज दुरूखे क्यों	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सोहनी	जलद तितालौ	गुलसुरख नैंन महिबूबां दे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
भैरवी	धीमौ तितालौ	गुलसन की लेली बहार परी	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

घ

खमायची	धीमौ तितालौ	घड़ी घड़ी खड़ी मोतियौं की लडीयौंसे	म.मा.पु.प्र. 1816(5)
बरवो	धीमौ तितालौ	घर आ मिले रंगभीनी परी	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

च

भैरवी	जलद तितालौ	चमकै चंपा चीरा मैंबूबा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
कल्यान	जलद तितालौ	चमकै बुंदा झमकै वाली नथनी	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
तुरम	जलद तितालौ	चमकै सिर पैं सुनेरी बमैं तुररै हो	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुजोटी	धीमौ तितालौ	चंगा चंगा सालूडा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सोरठ	जलद तितालौ	चोरी चोरी दा दाग	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

छ

मांझ	जलद तितालौ	छडीयां वाला सांवरा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जंगलौ	धीमौ तितालौ	छलके गया वे मेंडी ज्यांन मिजाजीडा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सोरठ मल्हार	धीमौ तितालौ	छलडे एता की गरूर वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	जलद तितालौ	छैल तेरे वाले लगदे मैंनु नैण	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

ज

सरपरदो	धीमौ तितालौ	जटियुं दे नाल उलझाई वे जिंदडी	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
काफी	रुक्यौ तितालौ	ज्यान अटकी महीडा वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सरपड़ तुरम	जलद तितालौ	जांनी मै रमय्यार वे तुं दिलदा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	इकतालौ	जाणी जाणी रे गल्लां दोस्त दी	म.मा.पु.प्र. 1817(7)

सोरठ	जलद तितालौ	जाणै वाला वे सुणदा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
बरवौ	जलद तितालौ	जानै वाला हो लाला फिरीयाद हमारी सुण जा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	रुक्यौ तितालौ	जिंद अटकी सांवल नाल तुसीदे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
भैरवी	जलद तितालौ	जिंद लगी वे सांवर हूर मैं	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
काफी	इकौ	जीडा लगा कै तु कित जांदा वे गुमानीडा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
काफी	धीमौ तितालौ	जीडा हमार सांवरा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	धीमौ तितालौ	जो हम गुजरै सो हम तेरा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
संकरा	जलद तितालौ	जोबनवा जोरा जोरी	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
कालेरौ	जलद तितालौ	जोरा जोरी ल्याइस घुंमघुमाले लैंहगा वाली नुं	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सरपरदौ	जलद तितालौ	ज्यांन मेरी नुं कीझे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

झ

तैलंग बिलावल	आडौ तितालौ	झमाझम गोरे मुख का झमका	म.मा.पु.प्र. 1816(5)
जंगलौ	रुक्यौ तितालौ	झुठी ना करां मियां मैंनु	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

ट

काफी	रुक्यौ तितालौ	टपै दी सरकार रजा साहिब की	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
भैरवी	धीमौ तितालौ	ढूंढ दी बुझ दीनी हीर निमाणी रांझैदा मुकांम	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

त

सिंधडौ	इकौ	तखत हजारे दा सांई	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
मांझ	धीमौ तितालौ	तखत हजारै नुं रांझण चलावै	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
भैरवी	रुक्यौ तितालौ	तुम सैं जोरा जोरी वे नादाणीया	म.मा.पु.प्र. 1824(13)
काफी	जलद तितालौ	तूं तौ मैं उडी ज्यां न सिपाहीडा रे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	जलद तितालौ	तूं ही तूं ही बोल दी यां तूती	म.मा.पु.प्र. 1818(7)
भैरवी	धीमौ तितालौ	तेरा वाला वे मुखड़ा जोर परी	म.मा.पु.प्र. 1817(6)
मांझ	जलद तितालौ	तेरी साथ मैं चलां सुण कुडतीवाले	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

मांझ	ईकौ	तेरे नाल जोरा जोरी	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
भैरवी	धीमौ तितालौ	तेरी वैखणै दी मैनु लाग वे मनुं मीयां रांझा	रा.प्रा.वि.प्र. 10195 पदसंग्रह

द

खमायची	जलद तितालौ	दाग लगाया यार महीडा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुजोटी	रुक्यौ तितालौ	दिल तरसै सांवल वेखै	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
एहिंग	जलद तितालौ	दिल नु दिन नुं लगी वे तेरी याद	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सिंधडौ	रुक्यौ तितालौ	दिल वसदा वे नैंना वालियां	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
खमायची	धीमौ तितालौ	दीहां तेरा नांम रांझा राती नु आंदा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
काफी	जलद तितालौ	दुपट्टा किस पर कसकर बांध य्यार	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	जलद तितालौ	दुपट्टा या जरीदा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सरपरदौ	रुक्यौ तितालौ	दूतां दे फंद नु स्याणा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सिंधडौ	रुक्यौ तितालौ	दैं दी वे सरसी भर भर प्याले	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

न

काफी	धीमौ तितालौ	नकसा तेरा खूब सिपाहीडा	म.मा.पु.प्र. 1817(6)
बरवौ	जलद तितालौ	नजर न जारै दी य्यार मन बस गइयां	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
भटियार	धीमौ तितालौ	नजरां तैंडी रंग दी	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	धीमौ तितालौ	नजरां दे मारे भर भर के	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
खमायची	धीमौ तितालौ	नदी दै किनारै महिय्यां नी चरां दा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
श्री	धीमौ तितालौ	नही बुझ दी सांवल गलां	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	रुक्यौ तितालौ	नहि होना इस्क दिल से	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
भैरवी	जलद तितालौ	न्याज भरी परीयौं दी नजर	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
मालकौंस	जलद तितालौ	निजारै नाल मोहि रांझण वालियां	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जंगलौ	धीमौ तितालौ	निमांण विसर गया मिलकै	रा.प्रा.वि.प्र. 10195 पदसंग्रह
एहिंग	रुक्यौ तितालौ	नेहडा लगावै नैणै नाल वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	जलद तितालौ	नैंण चमकैं चमकैं महबूबां	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
गोडी	रुक्यौ तितालौ	नैणं दा वे चोर स्याणा	म.मा.पु.प्र. 1824(13)

जुंजोटी	जलद तितालौ	नैणां दी कर गया घात वो छैला	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सिंधडौ	जलद तितालौ	नैणां दे निजारै नाल मोहि रांझणा वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
काफी	धीमौ तितालौ	नैंणां नु जादुडां कीता वे य्यार मेरे नै	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
बिहाग	धीमौ तितालौ	नैंन फुट दे विन वेखणै तुसी दे तुसी	म.मा.पु.प्र. 1817(6)
जंगलौ	जलद तितालौ	नैन लगता को निभाता	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
काफी	इकौ	नैन लगा नाल्या	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

प

जुंजोटी	जलद तितालौ	पना मैं तो भुलियां वे नथनीं दा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जंगलौ	रुक्यौ तितालौ	पनुं म्हां सै मुजरौ लीधौ जी	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
भैरवी	धीमौ तितालौ	परियु दे नैन निजारै	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	जलद तितालौ	प्यारा नहिं रहणा मुलक विगाने	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
कल्याण	जलद तितालौ	प्यारा मेरा समज समज बोल दा वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
खमायची	धीमौ तितालौ	प्यार आज म्हांनु बांध दै हो सिर दा जुडा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

ब

मीयां री मल्हार	धीमौ तितालौ	बरफान के क्यूं पहार दिखावै	म.मा.पु.प्र. 1818(7)
काफी	धीमौ तितालौ	बुझदा वे रांझेटा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	जलद तितालौ	बोल सुना गया वे महीडा वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
अडाणै री बहार	आडौ तितालौ	बुलबुल चहकी खिले फुलवारियां	म.मा.पु.प्र. 1818(7)

भ

जुंजोटी	धीमौ तितालौ	भर भर दैं दी वे हीर प्याले	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
भैरवी	जलद तितालौ	भर भर दैं दी स्यारावं कै प्याले	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जंगलौ	रुक्यौ तितालौ	भलका लगावे नैंण दा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
एहिंग	जलद तितालौ	भवरा वस क्युं कर तैनु कीता जाय	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	जलद तितालौ	भुल गई गुजरी गजरै नुं	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

म

ललत	इकौ	मनोहर लागत मुख महताब	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

काफी	धीमौ तितालौ	महीडा वे नहीं मानै सारी रैन मनास रही	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
माँझा भेल रौ	जलद तितालौ	महीाडा वे मानुं घायल की	रा.शो.सं. 250
			रसीले राज रा गीत
जंगलौ/कालेरौ	धीमौ/जलद	मांणी रे मांणी रे मांणी रे,	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
	तितालौ	मजलस मांणी रे	
जंगलौ	धीमौ तितालौ	मांन वे महीड़ा दिल बिच रैंदी तेरी य्याद	रा.प्रा.वि.प्र. 26352
			फुटकर पद
जंगलौ	धीमौ तितालौ	मांस्युका दा वे मिलना दिल नूं	रा.प्रा.वि.प्र. 31388
			ध्रुपद ख्याल
खमायिच/	जलद तितालौ	मानुं ले चल नाल वे नादाणीया	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
मांझ रा भेल रा			
जंगलौ/खमायची	जलद तितालौ	मिल कै नादाण मैं नुं विसर गया वे	रा.प्रा.विप्र. 13752(3)
			रागरागिणी संग्रह
जंगलौ	धीमौ तितालौ	मिल के निमांण विसर गया	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
खमायची री माँझ	धीमौ तितालौ	मिल जाइयो वे महीवाले	म.मा.पु.प्र. 1818(7)
जंगलौ	धीमो तितालौ	मिल जा मिल जा वे रांझा	रा.प्रा.वि.प्र. 10195
जुजोटी	धीमो तितालौ	मिल मि जादा वे नैंण निमांण सयो	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
काफी	धीमो तितालौ	मुखडा मैंबूबा दा लगण बाग बहार दा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	जलद तितालौ	मुखडा सानु रांझै दा नी वाला	म.मा.पु.प्र. 1819(8)
		वाला लगदा वे	
खमायची/सिंधडा	जलद तितालौ	मुखड़ा सोह रहा महताब वे	म.मा.पु.प्र. 1818(7)
सिंधडी रा भेल रा			
जंगली(लौ)	जलद तितालौ	मुजसौं चौसर खेली न जांदी वे	म.मा.पु.प्र. 1824(13)
सिंधड़ौ	जलद तितालौ	मेरा तु अलेख वे करम करै तो मैं जीवां	रा.शो.सं. 8238
काफी	जलद तितालौ	मेरी बंदी से मिरजा बोल गया रे	म.मा.पु.प्र. 1818(7)
काफी	धीमो तितालौ	मेरी लैली वे कजला संवार नां	म.मा.पु.प्र. 1818(7)
सिंधडौ	इकतालौ	मेरे छैला हो हौ य्यार नादाणा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

सरपरदा (बिलावल)	नाल होरी रौ	मैंडा वे मिजमान मोहि जांदा वे महिवालडे	रा.प्रा.वि.प्र. 13752 रागरागिणी संग्रह
मांझ	रुक्यो तितालौ	मैंनु छाड न जाइयो रे	रा.प्रा.वि.प्र. 10195 पदसंग्रह
बरवौ	जलद तितालौ	मैंनु छाड न जाहो, औ देस विरांनी रे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जंगलौ	धीमौ तितालौ	मोतियुं दी कानुं वालिया	म.मा.पु.प्र. 1818(7)
जंगलौ	जलद तितालौ	मोतीडा बुलारू दा मोही जांदा मोहना	म.मा.पु.प्र. 1822(2)
जंगलौ	धीमौ तितालौ	मोहि जालम वे मिल कै नजरौ से	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सोरठ	जलद तितालौ	मोही मोही स्याबा केसरचै निजारै	म.मा.पु.प्र. 1818(7)
जंगलौ	धीमो तितालौ	मोही मैंनु मोही नैणवाला बे	म.मा.पु.प्र. 1824(13)
काफी	रुक्यो तितालौ	मोही सावल मोही मै नू मोही चीरै	म.मा.पु.प्र. 1825(14)
भैरवी	जलद तितालौ	मोही वे मैंडी हीर निमांणी	म.मा.पु.प्र. 1818(7)

य

एहिंग	जलद तितालौ	य्या इलाही आसीकां नुं ल्या मिलावै	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
काफी	धीमौ तितालौ	य्यार कर दी कर दी वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
भैरवी	जलद तितालौ	य्या नबी इस्क दां की मांमला	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

र

कालिंगडौ	धीमौ तितालौ	रखलै वे मान परीदा मुड चलै	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जंगलौ	जलद तितालौ	रमक वताय गया सांवरा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
खमायची	धीमौ तितालौ	रमकै ज्वाला रांझणा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
भैरवी	जलद तितालौ	रमजां तेरी स्यार स्यार	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
खमायची	धीमौ तितालौ	रमजां दे नाल मोहि वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जंगलौ	जलद तितालौ	रळ रही नैंनूं मैं नींद	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	ताल होरी रौ	रही झूम झूम सांवरै	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
एहिंग	रुक्यौ तितालौ	रंग भरी सातु सैल सुख री वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुजोटी	जलद तितालौ	रंगभीनी हो रही गुजरेटी	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
काफी	धीमौ तितालौ	रावी दे वेलै नुं आई	म.मा.पु.प्र. 1818(7)
रायसौ	धीमौ तितालौ	रावी दे वेलै बेठी झुर हीर	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

ललत	इकतालौ	रांझण डेरे आया सांवरा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
–	जलद तितालौ	रांझण तैनूं वेखण आई	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	धीमौ तितालौ	रांजणा नैणुं सै न मार	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सरपरदा	जलद तितालौ	रांझण रांझण रांझण मेरा वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
मांझ	जलद तितालौ	रांझाण हस बोल निमाण वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
मांझ	जलद तितालौ	रांझणै दी हजूर मेरा सांइया	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
काफी	धीमौ तितालौ	रांझा उस राती नुं झुर दी हीर निमांणी	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
बहार/काफी	आडौ तितालौ/ धीमौ तितालौ	रांझा तेरा राह वेश रात दीनां	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	धीमौ तितालौ	रांझा रांझा रांझण, सिर दा सांइयां	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
काफी	जलद तितालौ	रांझाटा जोर सयाण वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	जलद तितालौ	रांझेटा एक आयाणी	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	जलद तितालौ	रांझेटा चोरियां कर दा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
मांझ	इकतालौ	रांझै दी सुरती भुल नहीं यां वेलोकां में	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सिंधडौ	जलद तितालौ	रांझै वे नाल मेरा कौल सयाणी	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
खमायची	धीमौ तितालौ	रांझै नुं मिलाय दैणी एरी	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

ल

जंगलौ	धीमौ तितालौ	लगण वे नेजा नैणुंदा लगणा वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
खमायची	जलद तितालौ	लगी पिया दो नैंणां दी रमजां	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
तुरम	आडौ तितालौ	ल्या मेरे नमक तुफैलिए	म.मा.पु.प्र. 1817(6)
मांझ	जलद तितालौ	लाल कलाइयां वाली चूडियां झमझम झमकैं री	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
काफी	जलद तितालौ	लाल दुसालै वाला मियां मैंडा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सरपरदा(?)	जलद तितालौ	लैणै आई मैं सुहाणै वाले य्यार नुं	म.मा.पु.प्र. 1824(13)
जुजोटी	इकतालौ	लैंरा लैंरा रे ले चल रांझणा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
भैरवी	धीमौ तितालौ	लैलियां मिलियां बागौं दे बीच	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

व

भैरवी	जलद तितालौ	वसजा चसमां दै बीच नादांणीयां वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	दादरौ	वाग तमासौ न जास महीवालिया	म.मा.पु.प्र. 1817(6)
जुजोटी	इकतालौ	वालीदा रे मेरा इल्लाही तुं	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
ललित	जलद तितालौ	लीवा वे य्यार जुलफां तैरी काली	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
ललत	इकतालौ	विगानियूं सै नहडा न लाइयै वो	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
कालिंगडो	धीमौ तितालौ	बिछडै वे रांझणवाला	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सरपरदौ	जलद तितालौ	बिजली चमकां दी य्यार दैंदी वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
कल्याण	जलद तितालौ	विरहा धुंम मचाई	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुजोटी	धीमौ तितालौ	कलेजै खटका	म.मा.पु.प्र. 1813(6)
जंगलौ	धीमौ तितालौ	वे नादाणिया मिल जाणा रे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

स

मांझ	जलद तितालौ	सईयां मेरी जिंदडी दा रांझण वाली	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सरपरदौ	जलद तितालौ	सजण दां हाल मिहरदां य्याद रैंदा वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
मांझ	जलद तितालौ	सैयाणी मनाय लुंगी	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	जलद तितालौ	सखी आई तक तुंसी न पनुं	म.मा.पु.प्र. 1818(7)
–	रुक्यौ तितालौ	स्यांण रात करिया वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
कालेरौ	धीमौ तितालौ	सांडे नाल करदां रांझेटा जोरा जोरी अमां	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
भैरवी	जलद तितालौ	सांवरा चस्मां दे हरमान मै	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
मांझ	जलद तितालौ	सांवरा जिंद हो रही कमली	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सिंधडौ	जलद तितालौ	सांवरा निमांण सानुं भूल गया वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
काफी	जलद तितालौ	सांवरै दा हपसै मिजाज केंहा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सिंधडौ	धीमौ तितालौ	सांवरे नु मिला दैणी कोइ सया	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
मांझ	जलद तितालौ	सांवल चलणा चलणा वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
भैरवी	धीमौ तितालौ	सांवल रहण आज की रात	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुंजोटी	जलद तितालौ	सिपाईया मेरे आ मिल	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जंगलौ	रुक्यौ तितालौ	सिर दाढी का पनुं दा प्यारी यां वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
एहिंग	धीमौ तितालौ	सुध ले गया जालम	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

एमन	ताल होरी रौ	सैणां दा मिलणा	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
एहिंग	रुक्यौ तितालौ	सैणां दा मिलण नित होय	म.मा.पु.प्र. 1813(1)

ह

भैरवी	धीमौ तितालौ	हमला ज्वानी दा रुकदा सांवल नांही वै	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सरपरदौ	धीमौ तितालौ	हीर मिलण नुं आई	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
काफी	धीमौ तितालौ	हीरां दा रांझण रांझै दी हीर वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जुजोटी	जलद तितालौ	हीरा दा वे केहां हाल मियां	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
एहिंग	जलद तितालौ	हो भंवरा वस क्युं कर तैनुं कीना जाय	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
सिंधडौ	जलद तितालौ	हो महीडा वे जुलकां उलझी	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
काफी	जलद तितालौ	हे मुखडा य्यारां दा वे बाग बहार	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
मांझ	जलद तितालौ	हो मेरी परीयां दी निजरां	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
जंगलौ	रुक्यौ तितालौ	हो रांझा मिल जा मिल जा वे	म.मा.पु.प्र. 1813(1)
काफी	इकौ	हो हो यार नादांण मेरे	रा.प्रा.वि.प्र. 13752(3)

परिशिष्ट-3

सन्दर्भ सूची

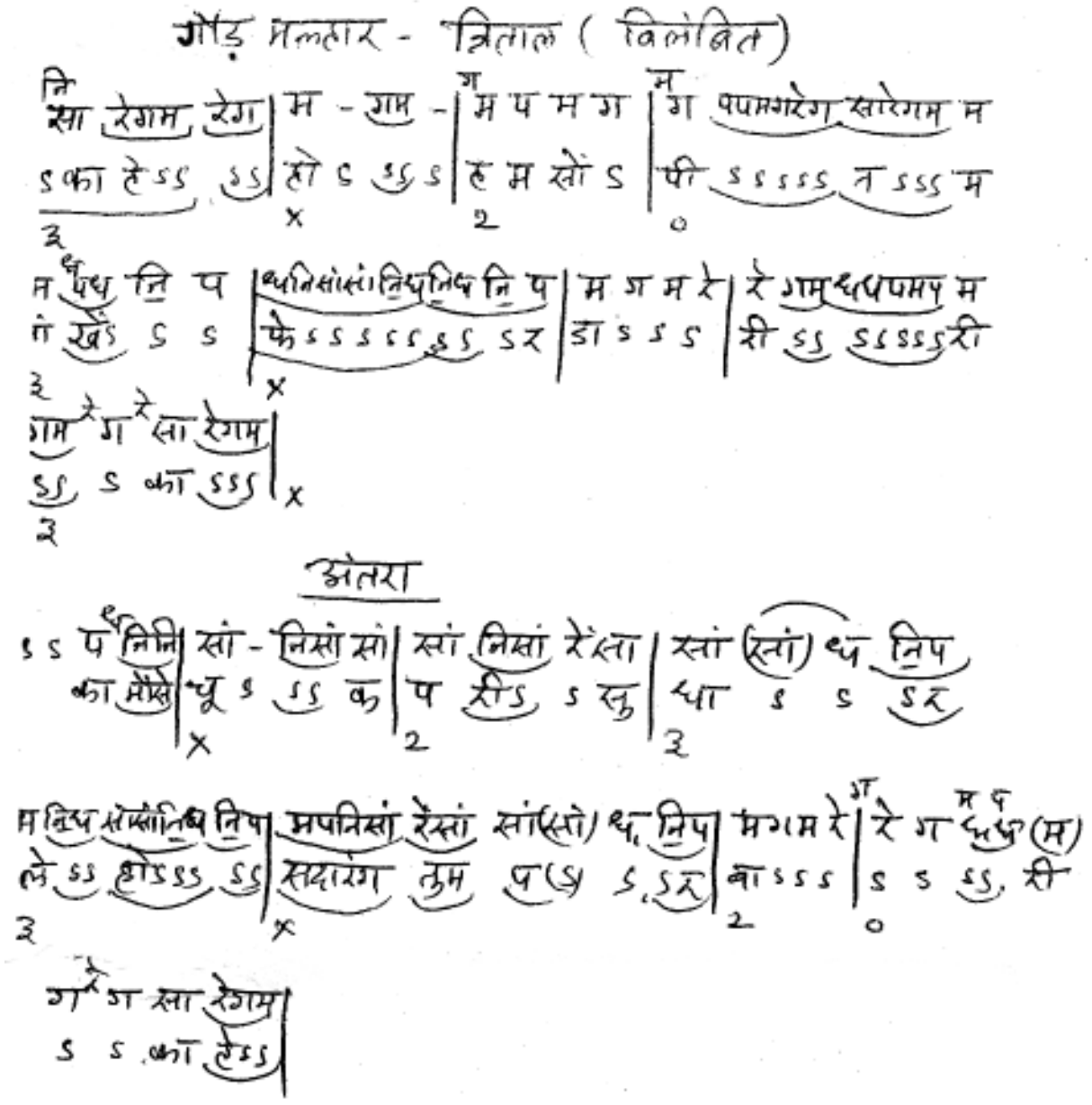
1. अभिनव गीत मञ्जरी, भाग 2 पूर्वार्ध, श्री ना. रातंजनकर, पॉप्युलर बुक डिपो, मुंबई, 1961
2. काशी की संगीत परमपरा, कामेश्वरनाथ मिश्र, भारत बुक सेंटर, 1997
3. खुसरो, तानसेन तथा अन्य कलाकार, सुलोचनास बृहस्पति, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, 1976
4. ख्याल गायकी में विविध घराने, शन्नो खुराणा, सिद्धार्थ पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली, 1995
5. ख्याल गायन शैली : विकसित आयाम, सत्यवती शर्मा, पंचशील प्रकाशन, जयपुर, 1994
6. जोधपुर रियासत के दरबारी संगीतज्ञों का इतिहास, डॉ. डी.बी. क्षीरसागर, महाराजा मानसिंह पुस्तक प्रकाश, जोधपुर, 1989
7. टप्पा-संग्रह, कृष्ण नारायण तैलंग (कतिपय अंशों की छायाप्रति)
8. तर्जुम-ए-मानकुतूहल व रिसाला-ए-रागदर्पण, फकीरुल्लाह कृत (अनु.) शाहेद सरमदी इंदिरा गांधी नेशनल सेंटर फॉर क्रिएटिव आर्ट्स, नई दिल्ली
9. नाट्यशास्त्र, भरतमुनि कृत (सं.) प्रो. रामकृष्ण कवि, गायकवाड़ ओरियन्टल सीरीज, वडोदरा, 1956
10. पं. बालकृष्ण बुवा इचलकरंजीकर की भारतीय संगीत को देन (अनु.) डॉ. कौमुदी क्षीरसागर, राजस्थानी ग्रंथागार, जोधपुर, 2011
11. बृहद्देशी मतंगमुनि कृत (अनु.) डी.बी. क्षीरसागर, पब्लिकेशन्स स्कीम, जयपुर, 1997
12. भारतीय संगीत का इतिहास, डॉ. श.श्री. परांजपे, चौखम्बा संस्कृत सीरीज, वाराणसी, 1969
13. भारतीय संगीत के अमर साधक : पं. कृष्णराव शंकर पंडित, पं. लक्ष्मण कृष्णराव पंडित, मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रंथ अकादमी, भोपाल, 2002
14. भारतीय संगीत के अमर साधक : पं. शंकर पंडित, तुषार पंडित, मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रंथ अकादमी, भोपाल
15. मध्यप्रदेश के संगीतज्ञ, प्यारेलाल श्रीमाल 'सरसप्रिया', मध्यप्रदेश शासन साहित्य परिषद्, भोपाल, 1973
16. महाराजा मानसिंह : दी मिस्टिक मोनार्क आफ मारवाड़, (सं.) डॉ. नारायणसिंह भाटी, महाराजा मानसिंह पुस्तक प्रकाश, जोधपुर, 1991
17. मानसोल्लासा, सोमेश्वर कृत, (सं.) श्रीगोंदेकर, गायकवाड़ ओरियन्टल सीरीज, वडोदरा

18. मैं जैसा भी हूं, पं. बाला साहेब पूछवाले, रवीन्द्र संगीत महाविद्यालय, ग्वालियर, 1998
19. राग-विज्ञान (1-8 भाग), पं. वि.ना. पटवर्धन तथा अन्य, भारतीय संगीत प्रसारक मंडल, पुणे
20. राजस्थान की संगीत परम्परा, डॉ. मंजुश्री क्षीरसागर, महाराजा मानसिंह पुस्तक प्रकाश, जोधपुर, द्वि.सं. 2006
21. पं. राजा भैय्या पूछवाले स्वरांग दर्शन, पं. बालासाहेब पूछवाले व प्रभाकर गोहोदकर, रवीन्द्र संगीत महाविद्यालय, ग्वालियर, 1999
22. संगीत के घरानों की चर्चा, सुशील कुमार चौबे, उत्तर प्रदेश हिन्दी ग्रंथ अकादमी, लखनऊ, 1977
23. संगीत-रत्नाकर शार्ङ्गदेव कृत भाग 1 व 2 (अनु.) ग.ह. तारेकेलकर, धंतोजी प्रकाशन, नागपुर, 1975, 1979
24. संगीत राग कल्पद्रुम भाग 1 व 2, कृष्णानन्द व्यासदेव रागसागर, (सं.) नगेन्द्रनाथ बसु, बंगीय साहित्य परिषद्, 1914 तथा राजकमल सिंह द्वारा प्रकाशित, कलकत्ता, वि. 1973
25. संगीत विषयक संस्कृत ग्रंथ, चैतन्य देसाई, महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडल, मुंबई, 1978
26. संगीतोपनिषत् सारोद्धार, सुधाकलश कृत (सं.) पी.के. शाह, गायकवाड ओरियन्टल सीरीज, वडोदरा, 1956
27. हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति (भाग 1-7), पं. वि.ना. भातखण्डे तथा अन्य, पुणे
28. The Musical Heritage of India, Dr. M.R. GAntam, Abhihar Publications, Delhi, 1980

परिशिष्ट-4

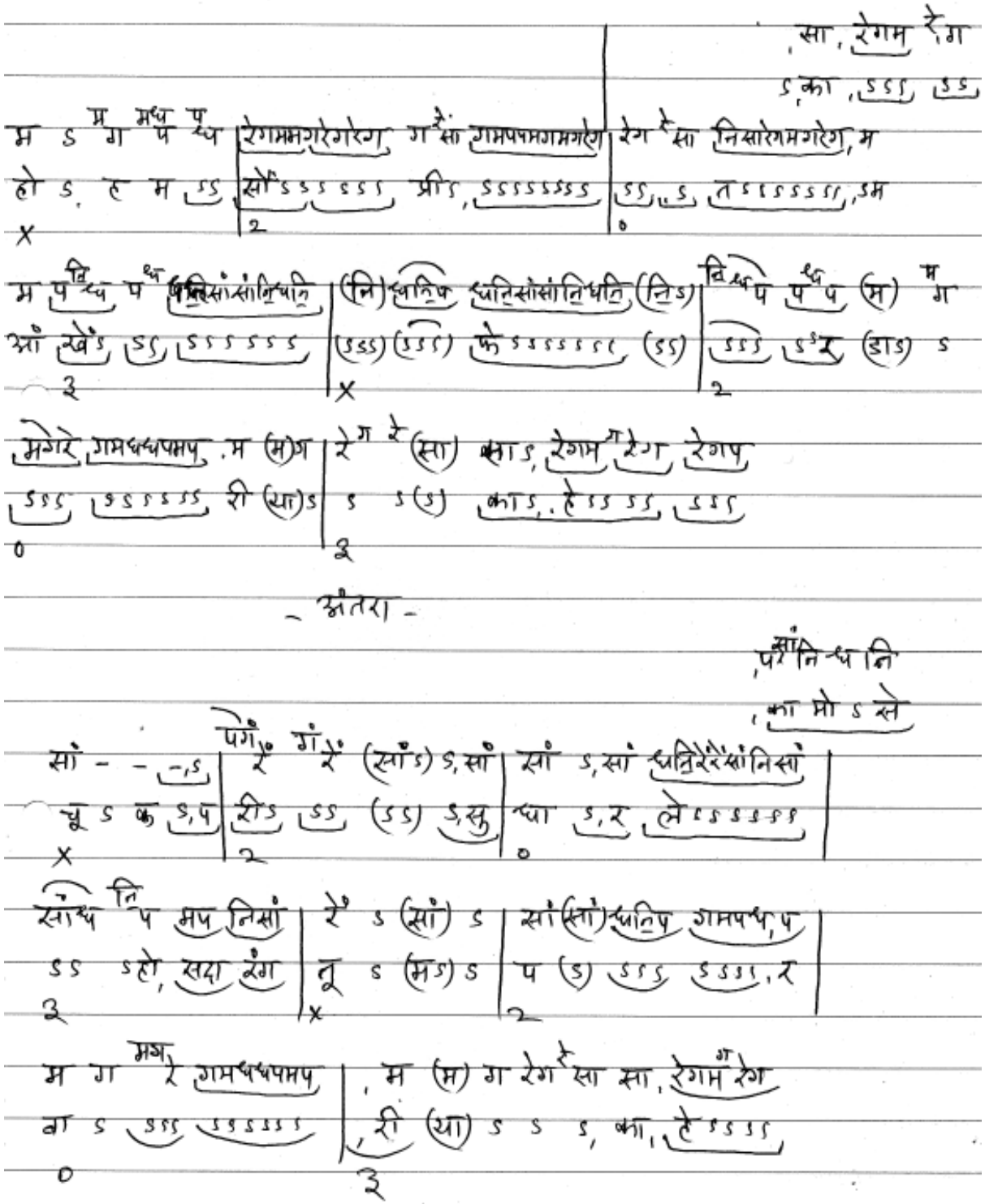
गौड़मल्हार/अल्हैया बिलावल
भातखण्डे/गेय रूप

(अ) भातखण्डे द्वारा दिया गया स्वरूप

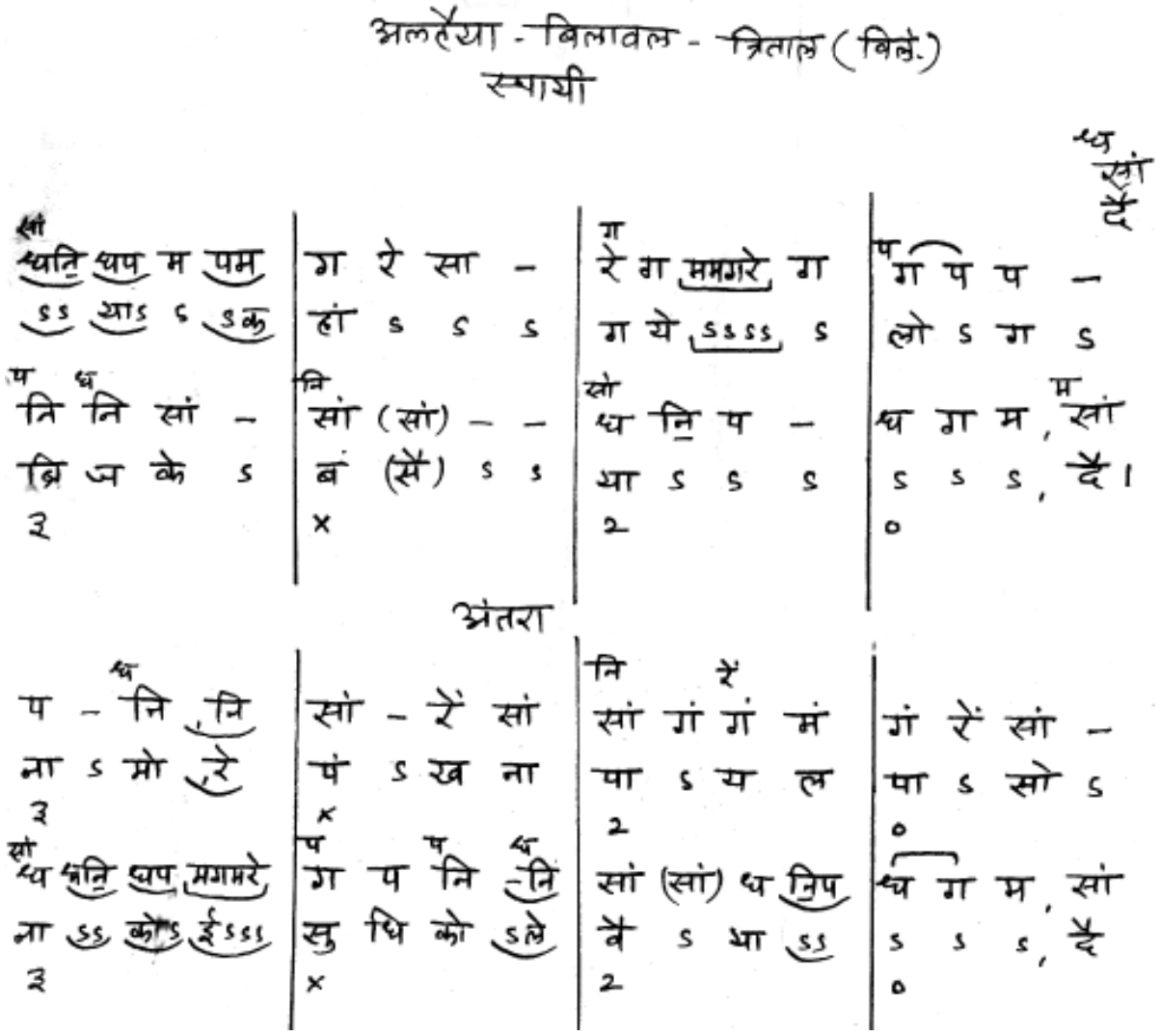


(ब) पारम्परिक स्वरूप

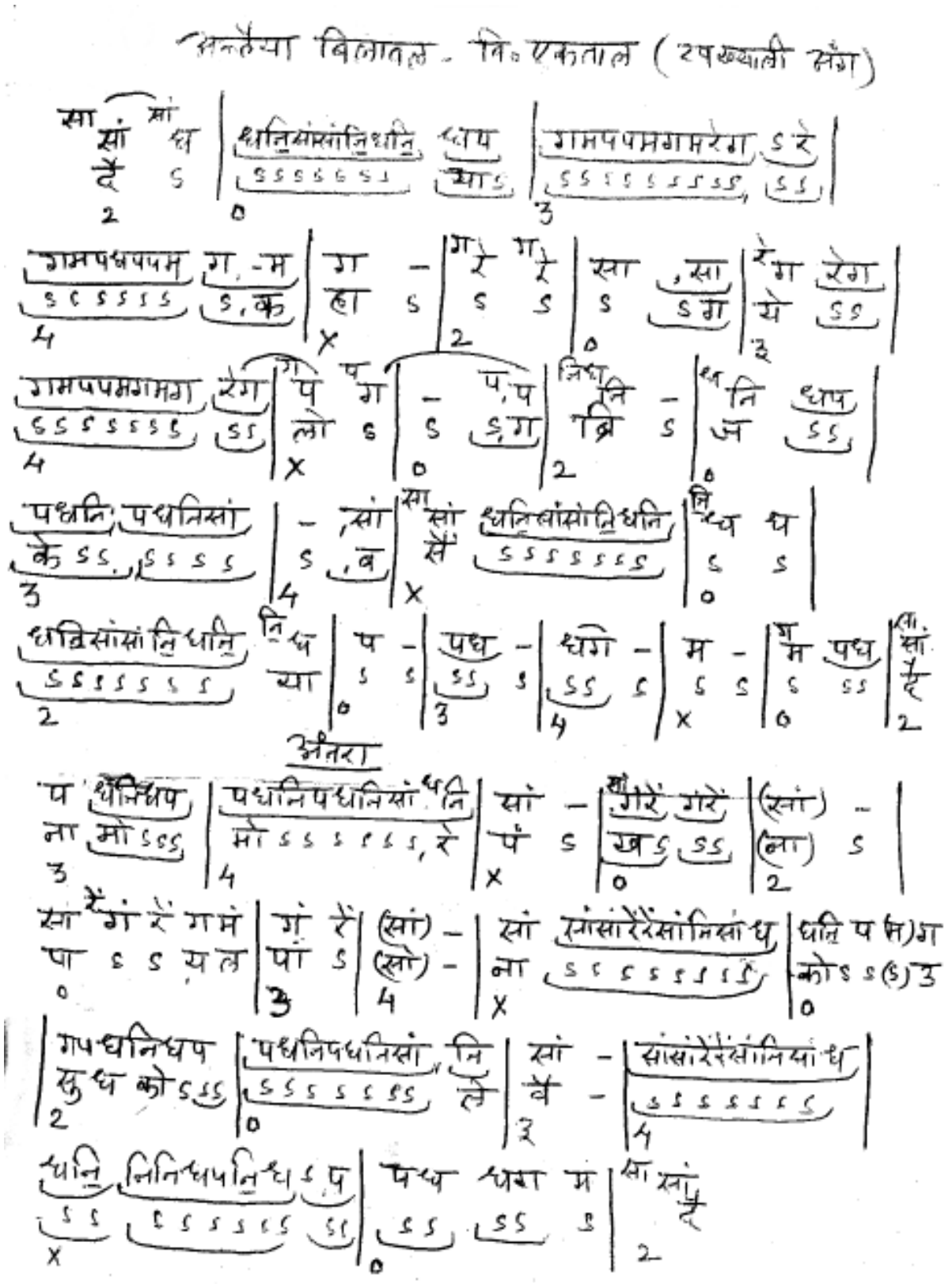
राग - गौड़ मल्हार - तिलवाड़ा - नि. टपख्याल



(अ) भातखण्डे द्वारा दिया गया स्वरूप



(ब) पारम्परिक स्वरूप



परिशिष्ट संदर्भ

खण्ड द्वितीय

द्वितीय रिपोर्ट

01.07.2016 से 31.12.2016

परिशिष्ट संख्या 5-7

एवं

परिशिष्ट सं. 9 में संलग्न ध्वनिमुद्रण

ट्रैक सं. 01-08

परिशिष्ट-5

समीक्षाधार - टपख्याल

1. राग भैरवी, ताल टप्पे का
2. राग भैरवी, ताल टप्पे का
3. राग भैरवी, ताल टप्पे का
4. राग भैरवी, तीनताल (मध्यमलय)
5. राग खमाज, विलंबित तीनताल
6. पूरिया धनाश्री - टपख्याल (तिलवाडा)
7. पहाड़ी झिंझोटी - टपख्याल तीनताल
8. राग यमन-टपख्याल तिलवाडा (विलंबित)
9. राग झिंझोटी, ताल टप्पेका
10. राग भैरवी, ताल टप्पे का

परिशिष्ट-5(1-10)

समीक्षाधार - टपख्याल

1. राग भैरवी, ताल टप्पे का

दिल् बहार रेंदा आवे यार सानू बांधावे
मै गुल् फुले तांडे रेंदा आंदाजम जमावे।।ध्रुव.।।
गुल् फुले मिया गुला मे तेरे बुल्बुल् बोल
चरचाके गोलेनार फरमान्दे नहिसे गुल्खिले
आफ जारिये फिदा जिवे साड्डा आंदा जमजम दीनो वे।।1।।

सा

- नि सा सा	ध -	प ध नी सां सां नी ध नी	नि ध ध प	
ऽ दिल ऽ ब	हार	ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ	रें ऽ ऽ दा	
	×			
ध ध प म प म		ग ग म ध	म ग रे रे सा	सा रे म ग ग
आऽ ऽ ऽ ऽ वे		ऽ या ऽ ऽ	र सा ऽऽ नु	बांधावे ऽ ऽ
		२		
म म -	प ध नि सां सां नि ध नी		ध प - प	
ऽ मै ऽ	गु ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ल्		फुले ऽ तां	
	०			
नि ध ध प म	ग म म म म	म ग रे रे सा		
डे ऽ ऽ रेंदा	आं दा ज ऽऽ	मज ऽऽ म		
		३		
नि सा ग म प ध नि सां		सां नी ध प ग ग रे सा		
वे ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ		ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ दिल्		

अंतरा

नि सां रें गं मं गं रें सा गं रें सां नी सां नि सां सां नी ध प म ग

गुल् फुऽऽऽ ले मि या गुलाऽ मे ते रे बुल बुल बो ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

× २

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

ऽ ल् ऽ च र चा ऽ ऽ ऽ ऽ के ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ गो ले नार

०

– ग म म ग रे सा नी सा सा – – – नि सा ग

ऽ फ र मा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ न्दे ऽ ऽ ऽ न घ र्घ से

३

नी

म म म ध – नि – नि नि सां रें गं रें सां

ऽ गुल खिले ऽ ऽ ऽ आ फ जा ऽ ऽ रि ये

× २

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

फि दा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ जी ऽ ऽ ऽ वे

०

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

सा ऽऽ ड्डा ऽ आ दा ज म ज म दी ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

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

नो बे ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

३

2. राग भैरवी, ताल टप्पे का

बिरहा दिनो के मस दिया तेरी झुके वालावे।।ध्रु.।।

कभी तु आन मिले रब सांई नही तोरा

गत करिया ये दिया।।1।।

म म
नि॒ सा ग॒ म म प ध॒ नी॒ नी॒ ध॒ प – ध॒ प ग॒ म म
बि र हा ऽ दि नो ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ – के ऽ म

३

नी॒ – प ध॒ नी॒ सां सां नी॒ ध॒ नी॒ – नी॒ ध॒ ध॒ प
स ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ – दि ऽ ऽ या
× २

– रें॒ सां नी॒ ध॒ ध॒ प प ध॒ नी॒ नी॒ ध॒ प म ग॒ म
ऽ ते री झु ऽ ऽ के ए ऽ ऽ वा ऽ ऽ ऽ ऽ ला
०

ग॒ म प प म ग॒ रे॒ सा नी॒ सा –
ऽ ऽ ऽ वे ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

अंतरा

नि गं॒
रें॒ सां – ध॒ नी॒ सां – रें॒ मं गं मं मं पं ध॒ं पं पं ग॒ं रें॒
कभी ऽ ऽ तु आ ऽ ऽ न मिले र ऽ ऽ ऽ ब ऽ सा
३ ×

गं॒
– सां – नि॒ गं॒ रें॒ गं – म प ध॒ं पं पं मं रें॒ – सां
ऽ ई ऽ नहि तोरा ऽ ग ऽऽऽ त ऽ का ऽ रे

२

नी

– ध़ – नि़ नि़ सां – नि़ ध़ ध़ प ध़ नी़ सां सां नि़ ध़ प

ऽ या ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ये ऽ दि या ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

०

म ग़ रे़ सा नि़ सा –

ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

3. राग भैरवी, ताल टप्पे का

लालु वाला जोबन किसदे रति रेंदा जोबन वाले ए मिया।।ध्रु.।।

ए गुल्फी फुला गोलेनार फरमा आनीवे लागे

जिगर बिच कालावे।।1।।

नि़

प प प ध़ नी़ नी़ ध़ प ध़ प ग़ म म ध़ प ब न प प ध़ ध़ प

लालुवा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ लाऽजो किस दे ऽ ऽ

×

म प ध़ नि़ नि़ ध़ प ध़ प म ध़ ध़ प म प – म ग़ रे़ ग़

ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ र ती रे ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ दा ऽ ऽ ऽ

२

सा सा

रे़ नि़ सा सा रे़ ग़ म म म म गम़ – ग़ रे़ रे सा

ऽ ऽ जो ब न वा ले ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ मिऽऽ या

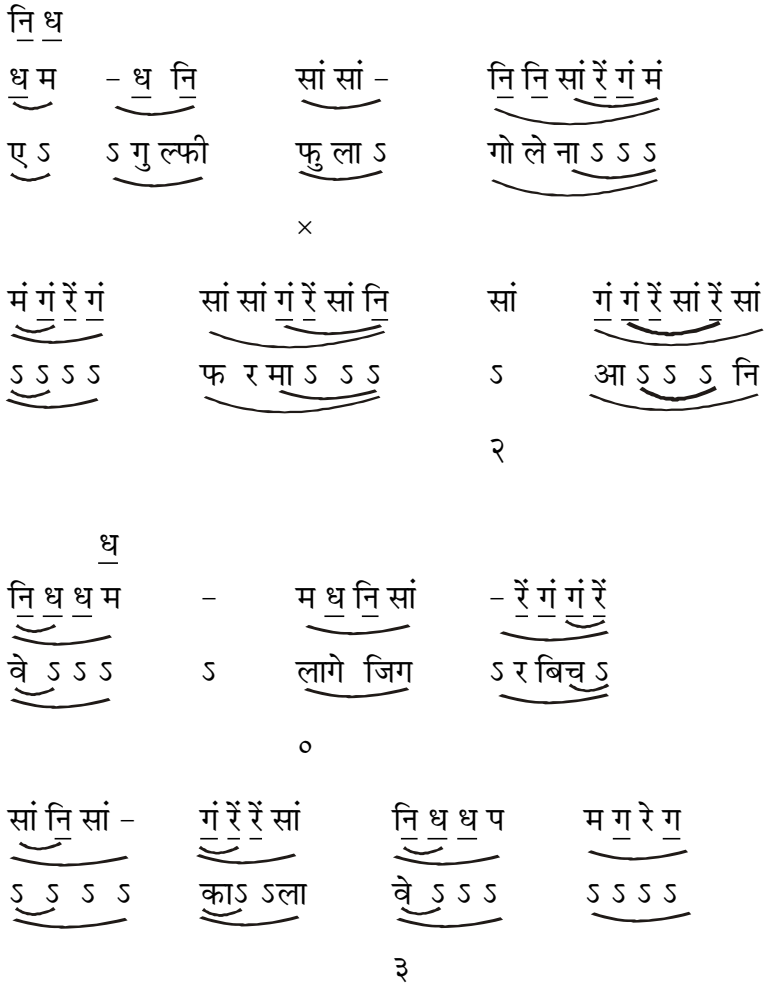
०

नि़ सा ग़ म प ध़ नि़ सां सां नि़ ध़ प म ग़ रे़ सा

ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

३

अंतरा


नि ध
ध म – ध नि सां सां – नि नि सां रें गं मं
ए ऽ ऽ गु ल्फी फु ला ऽ गो ले ना ऽ ऽ ऽ
×
मं गं रें गं सां सां गं रें सां नि सां गं गं रें सां रें सां
ऽ ऽ ऽ ऽ फ र मा ऽ ऽ ऽ आ ऽ ऽ ऽ नि
२
ध
नि ध ध म – म ध नि सां – रें गं गं रें
वे ऽ ऽ ऽ ऽ लागे जिग ऽ र बिच ऽ
०
सां नि सां – गं रें रें सां नि ध ध प म ग रे ग
ऽ ऽ ऽ ऽ काऽ ऽला वे ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ
३

4. राग भैरवी, तीनताल (मध्यमलय)

दिल भरिये नाल वे सजन रवा
मोहरया बंदे या तेरीया।।ध्रु.।।
झंगसिया लेनु जानी नजानी
'शोरी' इष्क लगा रेंदा तेरीया।।1।।

					ग
		सा नि	सा म – म	– रे ग रे	
		दि ल्	भ रि ऽ ये	ऽ नाऽल	
		ग			
सा – –	म	रे – सा –	नि सा ग म	ध प – –	
वे ऽ ऽ	स	ज ऽ न ऽ	र बा मो ह	र या ऽऽ	
×		२	०	३	

			म		
प नि ध प	म –	– – म म प	ध प ग	–	– – ग म
ऽ ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ	ऽ ऽ बं दे ऽ	ऽ ऽ या	ऽ	ऽ ऽ ते री
×		२	०		३
ध म	म ग	रे सा			
ऽ या	ऽ ऽ	ऽ ऽ			
×					

अंतरा

	नि		
ग म	म ध – नि	– ध नि सां नि	
झं ग	सि या ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ ले	
	०	३	
	नि	म	
सां – – –	ध – प	प प नि ध प ग	– रे सा –
तु ऽ ऽ ऽ	जा ऽ नी –	न जा ऽ ऽ ऽ नी	ऽ शो री ऽ
×	२	०	३

	नि	म		
प – प प	प ध प ध	प – ग –	– –	ग म
इ ऽ ष्क ल	गा ऽ ऽ ऽ	रें ऽ दा ऽ	ऽ ऽ	ते री
×	२	०	४	
ध म	म ग	रे सा		
ऽ या	ऽ ऽ	ऽ ऽ		
×		२		

5. राग खमाज, विलंबित तीनताल

चटदे चटक आइये ऐसी

जालम ए जटी जोरा जोरी।।ध्रु.।।

मलकता दिलनु षोरी नु झलक दे

गमया नजर दिया नखट दे।।1।।

अस्थायी

ग ग ग म प ध	ध प म ग – ग	ग ग म प प म ग
च ट दे ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ –	टक ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ
३		

रे ग म म	प	– नि ध	– ध नि सां सां
ऽ ऽ लाइ	वे	ऽ ऐ सो	– जा ऽ ऽ ऽ
	×		

नि ध ऽ नि ध	प	नी नी सां	–	रें रें सां नि ध प म
ऽ ऽ ऽ ऽ ल	म	ए ज टी	ऽ	जोरा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ
२				०

ग म	ग म प ध नि ध प म	ग रे सा –
ऽ जो	री ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ

अंतरा

– म म	ध ध नि सां सां नि ध	प	ध नी नी
ऽ मल	क ता ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ	ऽ	ऽ दि ल
३			

सां नी सां – रें रें सां नि ध – ध ध ध ध नि सां

नु षोरी ऽ नु ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ झ ल क दे ऽ ऽ

×

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

ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ग म या ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ न ज

२

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

र दि या ऽ नख ट दे ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

०

6. पूरिया धनाश्री – टपख्याल (तिलवाडा)

स्थायी

मैंडा रांझनु आन मिलावो नी सांइये मियां।
ताडी कुडी गला मनु भवरा नाही।।

अंतरा

जो कोई खबर मित्रो दी बोलावो।
वौदी हुईया बिन दां मोदी मौला साही।।

म॑ ध॒ नि नि ध॒ प म॑ प ध॒ प म॑ ग म॑ ग ग – ग म॑ म॑ ग म॑, रे॒ ग रे॒ सा सा
मैं ऽ ऽ ऽ ऽ डा ऽ ऽ रां ऽ झ नु आऽ ऽ न ऽ ऽ ऽ, मिल वो ऽ नी

×

रे॒ रे॒ नि॒ नि॒ रे॒ ग म॑ प म॑ ध॒ नि नि ध॒ प म॑ प ध॒ ध॒ प म॑ म॑ प ध॒ नि नि रें गं –
सा ऽ ई ऽ ये ऽ ऽ ऽ मि ऽ ऽ ऽ या ऽ ता ऽ डी ऽ कुडी गला मनु भव दा –

२ ०

गं गं रें॒ नि ध॒ प म॑ म॑ ग रे॒ ग म॑ प –
ना ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ही ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

३

अंतरा

–, म॑ ध॒ सां सां सां सां सां रें॒ सां – सा नि ध॒ नि रें॒ गं
ऽ जो कोई ख ब र मि त्रो दी ऽ बो ऽ ला ऽ वो ऽ

×

मं॑ मं॑ गं मं॑ गं सां रें॒ सां नि ध॒ नि नि ध॒ नि रें॒ गं म॑ प
वौं ऽ ऽ दी ऽ बु ई या बि न दा ऽ मो ऽ दी ऽ ऽ ऽ

२

गं गं रें॒ सां नि ध॒ प म॑ ग म॑ प ग रे॒ सा
मौ ऽ ऽ ला ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ सा ऽ ऽ ही ऽ

०

7. पहाड़ी झिंझोटी – टपख्याल तीनताल

स्थायी

तमान कीजिये अरु मान जान

दिल पिच करत सुध ग्यान ध्यान

अन्तरा

शोरि दुनिया आलमहु वाजा

प ध – – म ग रे सा – रे म ग – सा सा ग ग रे सा रे ग म – म

तमा ऽ न कीऽ ऽ ऽऽजी ये ऽ अरु मा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ, न

३ ×

म ग रे सा रे ध़ सा रे म प ध – ध निनिधप ध सां – सां सांनिधप–प

जा ऽ ऽ ऽ न दिलपिच क ऽ र त सुऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ध ग्या ऽ ऽ न

२ ०

नि ध प प म

ध्यान ऽ ऽ न

अंतरा

×

प नि नि ध प ध नि सां सां सां – सां सां – सां –

शो रि ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ, दु नी ऽ या ऽ

३ ×

सां – रें गं सा – सां रें रें सां नी ध प प ध ध प म ग सा रे

आ ऽ ल म ऽ ऽ हु वा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ जा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

० × ०

8. राग यमन-टपख्याल तिलवाडा (विलंबित)

स्थायी-तुमतो साहेब जमाने ओलीया मीले हैदरकरार।

अंतरा-हुबा जेबाजे तेहारे धरत ध्यान हजरत तूरकमान।।

स्थायी

सा	रे मं				प	प	प
ग रे ग	ऩिसारेगमं-(सा)	-धृ पृ -		सासारेगमं	पमंगमंपध	निधमधनिसां	नि,ध
तुम तो	होऽऽऽऽऽ सा	ऽ हेब ऽ		जमाऽऽऽ	ऽऽऽऽऽऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ ऽऽ	ऽ,ने
३				×			

ग			रें	सां			धृ
रेग	मंध	निरेंगरेंनिरेंगमं	गरें	रेंनि	(प)रे	ऩिसारेरेसासा	ऩिऩि
ओली	यामी	लेऽ ऽऽ ऽऽऽ	ऽ,है	दर	कऽ	राऽ ऽ ऽऽऽ	ऽ र
२				०			

अंतरा

सां		मं	धनि		रें		
रेंनि	(प)रे	-ग	मंध	निरेंगरेंनिरेंगमं	गरें	रेंनि	(प)रे
हुबा	जे ऽ	ऽ,बा	जेते	हाऽऽऽऽऽऽऽ	ऽरे	हैध	र त
३				×			

ऩिसारेरेसासा	ऩिऩि	ऩिरे	गमं	धनि रें	सांसांरेंगरेंसां	निधपमंगसासा
ध्याऽ ऽऽऽऽ	ऽन	हज	र त	तू र क	मा ऽ ऽऽऽऽ	ऽऽऽऽ ऽऽऽ न
				०		

9. राग झिंझोटी, ताल टप्पेका

तमकी करानिवे ए रबडा मै

छेडिया छेड गैंया।। ध्रु.।।

जिनेदि नाल बारीवे बालपन खेलावे

मिया सेा सानू लरगेया आवे।।1।।

प़ ध़ सा – रे ग ग रे सा रे ग म – ग

तम की ऽ क रा ऽऽ ऽऽ ऽ ऽ ऽ नि

ग

ग ग ग रे सा रे ग म – ग रे – रे ग

वे ए ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ र ब

×

रे सा नि़ सा – सा रे ग म – ग रे सा नि़ सा

डाऽ ऽ ऽ ऽ मै छेऽ ऽ ऽ डि या ऽ ऽ ऽ

२

– ध़ नि़ रे रे – सा नि़ ध़ ध़ नि़ सा सा नि़ ध़ प़

ऽ छेऽ ऽऽ ऽ गै ऽ या ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

०

३

अंतरा

सा सा सा नि़ ध़ प़ ध़ सा रे सा प प म ग म प

जि ने ऽ ऽ ऽ ऽ दि ना ल वा री ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ

ग रे

म ग – सा ग – ग ग म प प म ग रे – रे रे ग म

वे ऽ ऽ बा ला – प न ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ खेला ऽऽ

×

म

म ग रे रे ग म म ग रे ग रे सा नि़ सा सा ग – ग म

वे ऽऽ मी ऽ ऽ ऽऽऽ ऽ या ऽ ऽ ऽ सो सो ऽ नू ऽ

२

सा

प प म ग रे – रे रे रे ग म ग रे ग नी़ सा रे

ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ल र गै ऽ ऽ ऽ ऽ ऽऽ या ऽ आ

०

ग म – ग सा नि़ ध़ प़

ऽ ऽ ऽ वे ऽ ऽ ऽ ऽ

३

10. राग भैरवी, ताल टप्पे का

बैठे सगुन बिचारती माता कबही मेरे
बाल कुशल घर कबहु काग पुरी बाता।।ध्रु.।।
दूध भात की दुनी देवो सोना चोच मढेवो
जब सिया सहित बिलोकी नयन भरी
राम लखन उर लेवो।।1।।

प ध नि सां सां नि ध नि – ध प म ग म नि – नि
बै ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ठे ऽ ऽ ऽ ऽ स गु ऽ न
×

– सां नि ध ध – ध प ध नि सां सां नी ध नी –
ऽ बि चा ऽ ऽ ऽ र ती ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ
२

प ध नी नी ध प – – ध प – रें सां –
मा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ता ऽ कब ऽ
०

नि म
प ध नि सां सां नि ध नी – ध प ग – ग
ही ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ मे रे बा ऽ ल
३

ग ग सा ध
ध म रे – ग म – रे सा – नि सा ग म ध म
कुश ल ऽ ऽ ऽ ऽ ध र ऽ क ब हु का ऽ ऽ
× २

सां
– ध नी नि सां – नि सां रें गं रें सां रें गं मं
ऽ ग पु री ऽ ऽ बा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ
०

गं मं गं रें सां नि ध प म प –
ता ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ
३

अंतरा

नि सां
ध नि सां – रें सां रें गं मं मं गं रें – गं रें सां रें नि
दू ध भा ऽ त की ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽऽ ऽ ऽ ऽ ऽ
×

गं
– नी सां – रें सां रें मं रें सां – सां रें गं ऽ रें सां नि ध
ऽ दु नी ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ दे वो ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ
२ ०

म ग
प म ग म – ग म ध म रे सा –
ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ चो ऽ च म ढे वो ऽ
२

नि सा ग म ध म – म म म नि नि
ज ब सिया सहि ऽ त विलो ऽ कि
×

सां सां
नि नि ध नि सां रें – – नि नि सां गं रें रें
न य न ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ भ री ऽ रामल
२

रें रें गं मं मं गं रें – गं रें नि – नि सां रें गं रें
ख न ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ उ र ऽ लेवो ऽ ऽ ऽ
०

सां रें गं मं गं मं गं रें सां नि ध प म प –
ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ
३

परिशिष्ट-6(अ-ब)

ख्याल की तरह प्रस्तुत किये जा रहे टपख्याल

(अ) राग- सरपरदा बिलावल - एकताल. (वि०)

नि़सा,रेगमप मग रे गग	म -	पप-- धनि,सां निसां	- धप म-गरे	गम धधपमगरे
मांडी,थाऽऽऽ रने,ऽमि	था ऽ	तूमांऽऽ डीड,ऽ ऽ	ऽऽगल माऽऽऽ	ऽऽ ,ऽऽऽऽऽ
4	X	0	2	0

म ग	म रे सा
न ले	ऽ ऽ
3	

अंतरा

पपप नि ध	-निसां-	गं रे गं नि	सांसां--	नि धनिसांरें	सां नि ध	नीप--	धनिसांरें
मेतातेनूं	ऽऽचांऽ	हूँ ऽ	ऽदाऽऽ	तू ऽ नहि	चाहूं	दाऽऽऽ	कितवल
4		X		0		2	

सां नि सां	नि धप--	नी नीधपधनीध	पमगरेनिसा
तां ऽ	डारिऽऽ	झा,ऽऽऽऽ	ऽऽऽऽऽ
0		3	

(ब) राग - धनाश्री - एकताल (नि॰)

						गमपमगमगरेसा	
						कों ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ म्हारे	
सा -	निरेसाग	मप	पम	मपधपप	धपमपमग		
रा ऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ	जें	द्रऽ	मोऽऽम्होंऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ		
x		०		२			

सागमपधमपमग		गमगमग		रेसा	रेसानिसासा		निरेसाग	
एऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ		टीऽलीऽऽ		नध	नाऽऽऽली		ऽ ऽ ऽ ऽ	
०				३			४	

- अंतरा -

						गमपनी		
						रसराऽ		
निसांसांसांनिसां		सांरेंगंमंगंरेंसां		नीसांनीसांनिधप		गमपनीसांसां -		
जेऽन्द्रश्रीऽऽ		माऽऽऽनकुं,		वऽऽरऽऽनेऽ		मोह्योमोह्योऽहैंऽ		
x				०				

नीसांनिधप	मपमगग		सागमपधमपमग		गमगमग		रेसा	
काऽऽमन	गाऽऽऽरी		एऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ		टीऽलीऽऽ		नध	३०
२			०				३	

परिशिष्ट-7

मध्यलय की टप्पा-प्रधान रचनाएं

खण्ड तृतीय

तृतीय रिपोर्ट

01.01.2017 से 30.6.2017

परिशिष्टीय संदर्भ

परिशिष्ट सं. 9 में संलग्न ध्वनिमुद्रण

ट्रैक संख्या 09-22

परिशिष्ट संदर्भ

खण्ड चतुर्थ

चतुर्थ रिपोर्ट

01.07.2017 से 31.12.2017

परिशिष्ट संख्या 8(1-13)

एवं

परिशिष्ट सं. 9 के अन्तर्गत ध्वनिमुद्रण

ट्रैक सं. 23-26

परिशिष्ट-8

01. राग यमन : शाहनामा : झूमरा

02. राग मियांमल्हार : ख्यालनामा : झूमरा विलंबित

03. राग जौनपुरी : ख्यालनामा : त्रिताल विलंबित

04. राग देस : अष्टपदी : तिलवाड़ा विलंबित

05. राग छायानट : अष्टपदी : झूमरा

06. राग शंकरा : अष्टपदी : त्रिताल विलंबित

07. राग यमन : पद : तिलवाड़ा विलंबित

08. मराठी भजन : अल्हैया बिलावल : त्रिताल

09. राग काफी : भजन : दीपचंदी

10. राग यमन : ग़ज़ल : पश्तो विलंबित

11. राग खमाज : मराठी लावणी : पंजाबी त्रिताल विलंबित

12. ठुमरी : भैरवी : पंजाबी त्रिताल

13. ठुमरी : भैरवी : पंजाबी विलंबित

परिशिष्ट-8(1)

परि 1/1

राग यमन : शारनामा : सूमरा

स्थायी - आ शाहा जहं रंकर्ण मनिगार दरवेष
निगार वहर्ष यमन रवाहिष ना दिल रेज निगार ।

अन्तरा - हर्चन्दनेयं न्यायक बख्शा ईशा तो कमनि
मनिगार वर कर में अहे रवेष निगार ॥

स्थायी

3 सारेगमं प मंप पमं | x निध प मंपध | 2 निसां निध सांसांरेंरें सांनिसां | 0 नि ध प
आऽऽऽ ऽ ऽऽ शाऽ | हाऽ ऽ ऽऽज | कऽ ऽऽ ऽऽऽऽ ऽऽऽ | रं ऽ ऽ

निनि(प)- मंप प(प) | ग -रे पग | ग प मंप- प | गरे सारे गग
बऽ मेऽ ऽऽ मनि | ग ऽर दर | बे ऽ ऽऽ,ष नि | गऽ रऽ बह

सा निसा- निनि ध | प साध- निरे | पमं निनिध धपमंप --(प) | ग रे सा(सा)
हा ऽऽ,र मन ऽ | ऽ रवाहिष नाऽ | दिल रेऽऽ ऽऽऽऽ ऽरवनि | ग ऽ रऽ

अन्तरा

गप धप सांसां सां,निसां | सांनि रें सां | सांनि सां निध सांसां | निध प,निनि(प)-
हर्च ऽऽ न्दने यं,ऽऽ | न्याऽ य क | बख्शा ऽ ऽऽ ईशा | तोऽ ऽ,कऽ मनि

पप ग रे पग | पग ग प | मंध निनिध धपमंप -(प) | ग रे सा(सा)
मनि ग ऽर वर | कर मे ऽ | अहे रवे ऽऽ ऽऽऽऽ ऽरवनि | ग ऽ रऽ

परिशिष्ट-8(2)

परि-1/2

राग मियां मल्हार - व्याख्यान - दूसरा चित्रांकन

स्थायी - ना दर मार्दे ददरा दीम्ला नोम्त्र दे देना।
तन ननन दे देना।

अन्तरा - दे दे तनम्तिन देरेना तन ननं रेरेना
नादे तुंदे दे देना तन दे दे नादे दानी।।

स्थायी

सा रे ग म प ध नि सां
ना - दि म,पध
ने म,ग रे,रेरे
दे म ग रे सा
दि सारा गमु सा
तन ननं तनु
दि सारा गमु म(म) रे
तन ननं तनु

अन्तरा

सां निधं -निसं
निधं निसं सां
नं सां रें,सांरें
नं निधं पं
नं निसं सां रें सां
नं दि नं दि पं
दि नं दि पं मं,पध
न दि न दि रे

सां निधं -निसं
निधं निसं सां
नं सां रें,सांरें
नं निधं पं
नं निसं सां रें सां
नं दि नं दि पं
दि नं दि पं मं,पध
न दि न दि रे

सां निधं -निसं
निधं निसं सां
नं सां रें,सांरें
नं निधं पं
नं निसं सां रें सां
नं दि नं दि पं
दि नं दि पं मं,पध
न दि न दि रे

सां निधं -निसं
निधं निसं सां
नं सां रें,सांरें
नं निधं पं
नं निसं सां रें सां
नं दि नं दि पं
दि नं दि पं मं,पध
न दि न दि रे

परिशिष्ट-8(3)

राग देस : अष्टपदी : लिलवाडा किर्तनिया

स्थायी - हरिरिह मुग्धवधू निकरे विलासिनि मिलसति
केलिपरे हरिरिह ।

अन्तरा - चंदनचर्चित नीलकलेवर पीतवसन वनमाली
केलिचलन्मणिमण्डितकुण्डलमण्डित गण्डयुगः स्मितशाली ।।

स्थायी

0 3 x 2

- - - मरेपप निसारें-नि ध,ध मग निसक रेगमरे मम पप निनि सांसां निसां नि
ड ऽ ऽ हरिरिह मु ऽ ऽ ऽ ग्धवधू मु ऽ निकु रे ऽऽऽ ऽ विला सिनि मिल सति ऽ ऽ के

सांसां निसांरेंनि ध प मरेपप
रेरेमप
लिप रे ऽ ऽ ऽ ऽऽ हरिरिह

अन्तरा

सा रे ग
गगमम रेगा रेसा गगरेसानि सासा सा सा सासा निसा निसारेगा म रे रेग मगरेरे मम पप म म पप
च ऽऽऽ ऽ ऽ नन च ऽऽऽऽ ऽ चिंत ल, नी ळनु ळेव र ऽऽऽ ऽ ऽ पी ऽऽऽ तव सन वन

प ध
धधपम रेमपध - म रे म मप निसां सांरसें नि ध प मपनिसं रेरेरें सां नि सांनि सां निसां
मा ऽऽऽ ऽऽऽऽ ऽजी ऽ के लिच ऽ ऽ लण कु ऽ ण्ड मं ऽ ऽ ऽ ऽ डि त गं उयु ग ऽ ड

सां सांसां निसांरेंनि ध प मरेपप
स्मित शा ऽ ऽ ऽ जी ऽ हरिरिह

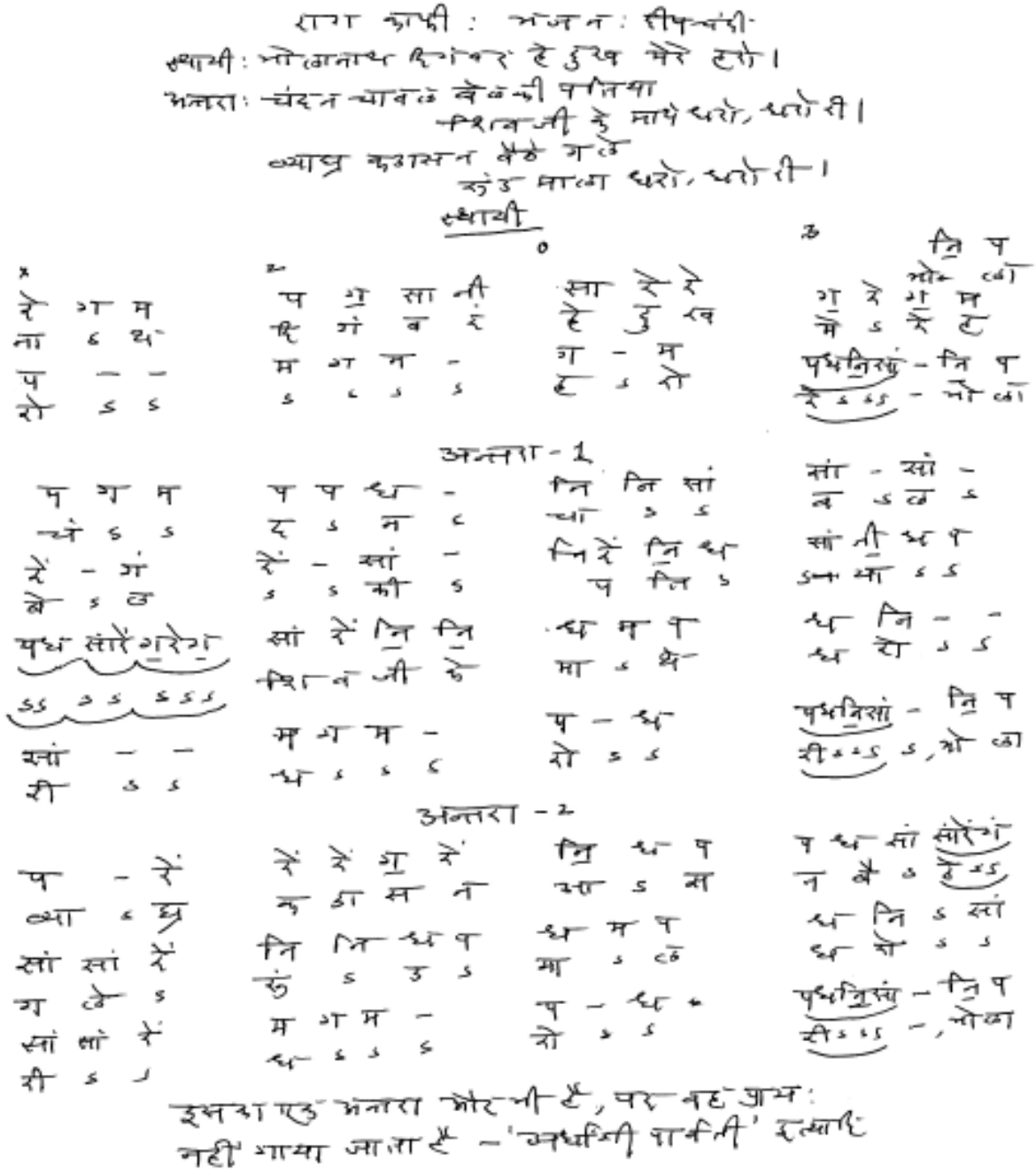
परिशिष्ट-8(5)

परिशिष्ट-8(6)

परिशिष्ट-8(7)

परिशिष्ट-8(8)

परिशिष्ट-8(9)


राग काफी : भजन : दीपचंदी
स्थायी : भोलानाथ दिगंबर हे दुख मेरे हरो।
अन्तरा : चंदन चावल बेल की पतिया
शिवजी के माथे धरो, धरो री।
व्याघ्र कृष्णसन बैठे गजे
डंडु माला धरो, धरो री।
स्थायी
अन्तरा - 1
अन्तरा - 2
इसका एक अन्तरा और भी है, पर वह प्राय:
नहीं गाया जाता है - 'उमापति पार्वती' इत्यादि

परिशिष्ट-8(10)

परिशिष्ट-8(11)

परि 1/11

रागध्वनाज : मराठी लावणी : पंजाबी विलंबित त्रिगति

स्थायी - उघडा नाकि बडी, सजणा मी उभी दारी उभी ।
अंतरा - सारी रात मी जमते साजे, बिनबिते घडी घडी ॥

स्थायी

ग़ामग़	-	गमपधमप	गमपग़रिंग़	-	गपम	प	-	-मप	गम	-	(नि)
उघडाऽ		ऽऽऽऽऽ	ऽऽऽऽऽऽऽ		नाकि,बं	डी	ऽऽ	ऽऽ	सजऽ	ऽऽ	णा
						x					
3											

ध	-	धनिसांनि	धनि-,प		प	-	रें	रेंसांनिप	पम	-	
मी	-	ऽऽऽऽ	ऽऽऽ	ऽ	री	ऽ	ऽ	गाऽऽऽ	ऽऽऽऽ		
2				x							

मप,धप	मग,पम	गग--	गमप-	धमप	- -मप			
उघ,डाऽ	ऽऽ,ऽऽ	ऽऽऽऽ	नाकिंऽऽ	डीऽऽ	ऽऽऽऽ			
				x				

अंतरा

गमधनिरेंसां	निधसांनिप		ध	ध,नि-नि	सां	निसां	निनि	सां			
क्याऽरी ऽ ऽऽ	ऽऽऽऽऽऽ		ऽ	ऽ,या ऽ त	मी	ऽऽ	क्षण	ते			
					x						
3											

सां	प				रे						
रेरेसांनिसां	सां	नि	ध	मपमधप	मगगमपमं	प	रेंसांनिधपमग				
स्याऽऽऽऽ	ऽ	ले	ऽ	किनबिते	ऽऽऽ घडीच	मी	घ,डी ऽऽऽऽऽ				
				०							
2											

मध,धप	मग,पमं	ग,ग --	गमप-	धम-प							
उघ,ऽ	ऽऽऽऽ	ऽ,ऽऽऽ	नाकिऽऽ	डीऽऽ							
				x							
3											

परिशिष्ट-8(12)

परिशिष्ट-8(13)

परिशिष्ट-9

ध्वनिमुद्रण

01. पं. कुमार गंधर्व – भैरवी – ये तांडी याद लगी

02. पं. बी.एन. क्षीरसागर – भैरवी – साडेनल गला करके चला

03. पं. बी.एन. क्षीरसागर – बागेश्री – अरी एरी सखी

04. वि. मालिनी राजुरकर – हमरी – जाग रहे सगरी

05. पं. केदार बोडस – काफी – मेरो मारू जी भुलाए

06. पं. शरद साठे – जौनपुरी – हमदम मौला तेरो

07. श्री रीतेश रजनीश मिश्रा – यमन – नैनो जोबन मानदा

08. पं. लक्ष्मण कृष्णराव पंडित – यमन – पलकन से मगझारूँ

09. राग होरी : पं. कृष्णराव शंकर पंडित

10. राग हमीर : दीपक क्षीरसागर

11. राग यमन : पं. बी.एन. क्षीरसागर

12. राग नायकी कान्हडा : पं. डी.वी. पलुस्कर

13. राग ललिता गौरी : दीपक क्षीरसागर

14. राग तिलक कामोद : दीपक क्षीरसागर

15. राग तिलक कामोद : दीपक क्षीरसागर

16. राग देसी : दीपक क्षीरसागर

17. राग भटियार : दीपक क्षीरसागर

18. राग भैरव : पं. शरच्चन्द्र आरोलकर

19. राग देसी : दीपक क्षीरसागर

20. राग गौड़मल्हार : दीपक क्षीरसागर

21. राग अल्हैया बिलावल : दीपक क्षीरसागर

22. राग बागेश्री : पं. बी.एन. क्षीरसागर

23. सखि माधवे : दीपक क्षीरसागर

24. भोलानाथ : पंत्र लक्ष्मण कृष्णराव पंडित

25. बाबुल मोरा : उस्ताद बड़े गुलाम अली

26. न मानूंगी : दीपक क्षीरसागर

27. दे हाता शरणागता : दीपक क्षीरसागर

28. लागी कलेजवा कट्यार : पं. वसंतराव देशपाण्डे