Saurashtra University
Re – Accredited Grade 'B' by NAAC
(CGPA 2.93)

Gandhi, Anilkumar R., 2010, *તબલાના દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની બંદિશોનું તુલનાત્મક અધ્યયન*, thesis PhD, Saurashtra University

http://etheses.saurashtrauniversity.edu/id/eprint/287

Copyright and moral rights for this thesis are retained by the author

A copy can be downloaded for personal non-commercial research or study, without prior permission or charge.

This thesis cannot be reproduced or quoted extensively from without first obtaining permission in writing from the Author.

The content must not be changed in any way or sold commercially in any format or medium without the formal permission of the Author

When referring to this work, full bibliographic details including the author, title, awarding institution and date of the thesis must be given.

Saurashtra University Theses Service
http://etheses.saurashtrauniversity.edu
repository@sauuni.ernet.in

© The Author

સૌરાષ્ટ્ર યુનિવર્સિટીની વિનયન વિદ્યાશાખા
અંતર્ગત બોર્ડ ઓફ પરફોર્મિંગ આર્ટસનાં તબલા
વિષયમાં પીએચ.ડી.ની પદવી માટે પ્રસ્તુત

મહાનિબંધ

તબલાના દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની બંદિશોનું તુલનાત્મક અધ્યયન

(A Comparative Study of Delhi and Ajrada Gharana of Tabla)

: શોધછાત્ર :

અનિલકુમાર રમણલાલ ગાંધી
M.P.A (TABLA)

: માર્ગદર્શક :

ડૉ. ગૌરાંગ ભાવસાર
રીડર (તબલા)
ડિપાર્ટમેન્ટ ઓફ ઈન્સ્ટ્રુલમેન્ટલ મ્યુઝિક
ફેકલ્ટી ઓફ પરફોર્મિંગ આર્ટસ,
મ.સ. યુનિવર્સિટી,
વડોદરા.

સૌરાષ્ટ્ર યુનિવર્સિટી

રાજકોટ

ઓગષ્ટ-૨૦૧૦

રજી. નં. : ૩૮૬૨ તારીખ : ૨૮/૦૨/૨૦૦૮

CANDIDATE'S DECLARATION

I HEREBY DECLARE THAT THE WORK INCORPORATED IN THE PRESENT THESIS IS ORIGINAL AND HAS NOT BEEN SUBMITTED TO ANY UNIVERSITY / INSTITUTION FOR THE AWARD OF A DIPLOMA OR DEGREE. I, FURTHER DECLARE THAT THE RESULT PRESENTED IN THE THESIS, CONSIDERATIONS MADE THEREIN, CONTRIBUTED IN GENERAL TO THE ADVANCEMENT OF PARTICULAR TO THE KNOWLEDGE IN **TABLA** IN PARTICULAR TO THE **TABLA NA DELHI ANE AJRADA GHARANA NI BANDISHO NU TULNATMAK ADHYAYAN (A COMPARATIVE STUDY OF DELHI AND AJRADA GHARANA OF TABLA)**.

SIGNATURE OF
THE CANDIDATE

Place : Rajkot

Date : /08/2010

CERTIFICATE BY THE GUIDE

THIS IS TO CERTIFY THAT THE CONTENTS OF THIS THESIS ENTITLED **TABLA NA DELHI ANE AJRADA GHARANA NI BANDISHO NU TULNATMAK ADHYAYAN (A COMPARATIVE STUDY OF DELHI AND AJRADA GHARANA OF TABLA)** IS THE ORIGINAL RESEARCH WORK OF ***ANILKUMAR RAMANLAL GANDHI*** CARRIED OUT UNDER MY GUIDANCE & SUPERVISION.

I, FURTHER CERTIFY THAT THE WORK HAS NOT BEEN SUBMITTED EITHER PARTLY OR FULLY TO ANY OTHER UNIVERSITY OR INSTITUTION FOR THE AWARD OF ANY DEGREE.

SIGNATURE OF
THE GUIDE

Place : Rajkot

Date : /08/2010

ઋણસ્વીકાર

મારા પરમ શ્રદ્ધેય પિતાશ્રી રમણલાલ ભીખાભાઇ ગાંધી. એક ઉત્તમ કોટિના સિતારવાદક હતા. તેમના પૂર્ણ સંગીત સંસ્કારો અને પરિવારગત વારસામાં મળ્યા છે. મારા વડીલ બંધુઓ અને પ્રિયમિત્ર સમા શ્રી દિલીપભાઇ રમણલાલ ગાંધી કે જેઓ વાદન ક્ષેત્રે સિતાર અને તબલા બંને વાદનશૈલીમાં નિષ્ણાંત છે. મારા પૂજ્ય કાકા ચંદુલાલ ભીખાભાઇ ગાંધી આકાશવાણીના માન્ય સિતારવાદક હતા. સમગ્ર દ્રષ્ટિએ મને સંગીતના સંસ્કારો લોહીમાં પ્રાપ્ત થયા છે. સાંસ્કૃતિક નગરી અને મહારાજા સયાજીરાવ ગાયકવાડજીની કર્મભૂમિ વડોદરા શહેરના શાસ્ત્રીય સંગીત ક્ષેત્રે બહુમૂલ્ય પ્રાપ્ત યોગદાન ગાંધી પરિવારનું રહ્યું છે. મારો પરિવાર શાસ્ત્રીય સંગીતની વાદનશૈલીઓમાં નિપૂણ હોવાને કારણે બાળપણથી જ મારામાં સંગીત વાદન શૈલીના સંસ્કારોનું નિર્માણ થયું અને મેં તબલાવાદન ક્ષેત્રે મારી સંગીત સાધના શરૂ કરી. સાધનામાં જેમ જેમ ઊંડો ઉતરતો ગયો તેમ તેમ મને અનેક તેજપૂંજો નજર સમક્ષ આવતા ગયા. વાદન ક્ષેત્રના વિવિધ ઘરાનાઓ તેના કલાકારો તેની કલા પ્રસ્તુતિ શૈલી અને તેની ભિન્નતાના અનુભવ અને અભ્યાસને અંતે મને લાગ્યું કે પ્રત્યેક વાદન શૈલી અલગ અસ્તિત્વ અને રૂપ ધરાવે છે. તબલાવાદન ક્ષેત્રે મેં અજરાડા ઘરાનાના દિગ્ગજ કલાકાર અને વિશ્વ વિખ્યાત વાદક એવા મારા પરમ વંદનીય ગુરુશ્રી પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના સાહેબે તબલાવાદનની ઊંડી સઘનતા તરફનો મારો માર્ગ પ્રશસ્ત કર્યો. અજરાડા ઘરાનાની વાદન શૈલીની ખૂબીઓ અને રસાનુભૂતિની પ્રાપ્તિ બાદ મને થયું કે, અજરાડા ઘરાનાની વાદન શૈલી તબલાના અન્ય ઘરાનાની વાદન શૈલીથી શાસ્ત્રીય દષ્ટિકોણથી કઇ રીતે ભિન્નતા ધરાવે છે. તેને અભ્યાસ કરી સારું ગ્રહણ કરવાની વૃત્તિને મધ્યમાં રાખી. તબલા વાદનશૈલીની ધરોહર સમાન મૂળ દિલ્હી ઘરાનાની વાદનશૈલીનો અને તેના કલાકારોનું જીવનદર્શન કરી તેને દસ્તાવેજનું રૂપ આપ્યું. મનમાં ચાલતું મંથન મેં મારા મિત્ર અને અજરાડા ઘરાનાના શિષ્ય એવા ડૉ. ગૌરાંગ ભાવસાર સમક્ષ રજૂ કર્યું અને આ વિષય ઉપર શોધકાર્ય કરવાની મેં મારી ઇચ્છાઓ વ્યક્ત કરી. મારી શોધવૃત્તિ અને મારા ઘરાનાની શૈલીને અન્ય શૈલી સાથે જોડવાની બાબતથી અતિ પ્રસન્ન એવા મારા ગુરૂ બંધુ ડૉ. ગૌરાંગ ભાવસારે સહર્ષ સ્વીકૃતિ આપી અને આ કાર્યમાં મારા માર્ગદર્શક બનવાની અનુમતિ આપી. બસ ત્યારથી શરૂ થઇ મહાશોધ જીજ્ઞાશા સંપન્ન કરવાની પ્રક્રિયા વિચારવિમર્શને અંતે ''દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની બંદિશોનું તુલનાત્મક અધ્યયન '' એ વિષય નક્કી કરી તેના ઉપર કાર્ય કરવાની મારા ગાઇડ, ગુરુબંધુ અને વાદ્યશાસ્ત્રોના વિદ્વાન ડૉ. ગૌરાંગ ભાવસારે અનુમતિ સાથે આ વિષય ઉપર શોધકાર્ય કરવા પ્રેરણા પૂરી પાડી જે બદલ હું હૃદયપૂર્વક તેમનો આભારી છું.

તબલાવાદન ક્ષેત્રના મારા પ્રાતઃસ્મરણીય ગુરુદેવ પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના સાહેબ કે જેમણે મને તબલાવાદન ક્ષેત્રની તિરકિટનું ભાન અને જ્ઞાન કરાવ્યું. મારા ગુરુએ મારી આંગળીઓમાં તેમના તપ અને સાધનાની પ્રાણ પ્રતિષ્ઠા કરી આ તકે હું મારા પૂજ્ય ગુરુજીનો આભાર પ્રગટ કરી મુક્ત નથી થતો. પરંતુ તેમના તેમણે મને આપેલ જ્ઞાનના બોજ નીચે અજરાડા ઘરાનામાં ઉત્તમ અને સંતોષપ્રદ સિદ્ધિ છે. તેમના ધર્મપત્ની શ્રીમતી પ્રજ્ઞાબેન સકસેના કે જેમને મને પુત્ર જેવો પ્રેમ આપ્યો એમનો પણ હું ઋણ સ્વીકાર કરું છું.

અજરાડા ઘરાનાના વડોદરા સ્થિત ગુરુ પ્રો. સુધિરકુમાર સકસેના સાહેબની શિષ્ય પરંપરાના ભાવિ શિષ્યો અને મારા ગુરુબંધુઓ સ્વ. શ્રી રામુભાઇ શર્મા, સ્વ.શ્રી મદનલાલ ગાંગાણી, સ્વ. પ્રો. મધુકર ગુરવ, સ્વ. શ્રી ગણપતરાવ ઘોડકે, શ્રી પુષ્કરરાજ શ્રીધર, શ્રી વિક્રમ પાટીલ વિગરે એ પણ મને અજરાડા ઘરાનાની તબલાવાદન શૈલી બાબતે યથોચિત જ્ઞાન પુરૂ પાડયું છે. આ તકે આ તમામ ગુરુબંધુઓ અને તબલાવાદન ક્ષેત્રના પંડિતોનો પણ હું અંતરથી આદર વ્યકત કરી ઋણ સ્વીકાર કરું છું. આ ઉપરાંત મારા પરિવારના સ્નેહીજનો શ્રી રમેશભાઇ ભટ્ટ, પ્રા. હરિશભાઇ ગાંગાણી, પ્રો. ડૉ. અજય અષ્ટપુત્રે, શ્રી દેવેન્દ્રભાઇ દવે, શ્રી રાહુલ બડોદીયા, શ્રી ચિંતન પટેલ, ડૉ. અશ્વિની સિંઘ, પ્રા. જય સેવક(રાજકોટ), શ્રી છત્રપાલસિંહ જાડેજા, શ્રીમતી હિનાબેન જાડેજા, શ્રી વિજય પટેલ વિગેરેનો પણ આ શોધકાર્ય સંપન્ન પ્રસંગે આભાર વ્યક્ત કરી તેઓને યાદ ક્રું છું.

સપ્તપદીના સાત પગલાઓ મારી સાથે ચાલનાર મારી ગ્રહલક્ષ્મી, શ્રીમતી રક્ષા અનિલકુમાર ગાંધી કે જેમણે મને મહાશોધકાર્ય સમયે સામાજિક, કૌટુમ્બિક અને પારિવારિક કાર્યોમાંથી મુક્તિ આપી મારા શોધકાર્ય સંદર્ભે મારી ‘રક્ષા’ કરી તે બદલ હું તેનો ઋણ સ્વીકાર ક્રી તેનું રક્ષાકવચ મારા જીવન માટે કાયમી રહે તેવી અભિલાષા વ્યક્ત કરું છું. મારા અસ્તિત્વના અંશ સમા કૃષ્ણરૂપી પુત્રો પાર્થ અને કિશને મારા આ કાર્ય સમયે પિતૃજનક કાર્યમાંથી મુક્તિ આપી જે સહકાર આપ્યો છે તે જીવનપર્યંત યાદગાર બની રહેશે. હું મારા બંને પુત્રોની મદદનો સહર્ષ સ્વીકાર કરી તેની નોંધ લઉં છું.

ભિંડીબજાર ઘરાનાના યુવા ગાયક અને રાજકોટની પરફોર્મિંગ આર્ટસ કોલેજના પ્રિન્સીપાલ ડૉ. ચંદ્રકાંત હિરાણી કે જેમણે મને અનેક શાસ્ત્રોકત માહિતીઓ પૂરી પાડી છે. તેમનો પણ આભાર વ્યક્ત કરી સાથોસાથ રાજકોટની પરફોર્મિંગ આર્ટસ કોલેજના કથક વિભાગના વડા અને સૌરાષ્ટ્ર યુનિવર્સિટીના બોર્ડ ઓફ પરફોર્મિંગ આર્ટસના વાઇસ ચેરમેન ડૉ. ભારતીબેન હિરાણીનો પણ આભાર વ્યક્ત કરું છું. સુંદર રીતે કોમ્પ્યુટરાઇઝ ટાઇપસેટીંગ કરી આપવા બદલ સુભાષભાઇ સિંદે (વડોદરા) તથા મેહુલભાઇ વાઘેલા(રાજકોટ) મારા સંશોધનકાર્ય માટે યથાઉચિત સંદર્ભ સાહિત્યો તરફ અંગુલિનિર્દેશ કરનાર સૌ કોઇનો હૃદયપૂર્વક ઋણ સ્વીકાર કરું છું.

વડોદરા　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　અનિલ ગાંધી

અનુક્રમણિકા

ક્રમ		પ્રકરણનું નામ	પૃષ્ઠ ક્રમ
		વિષય પ્રવેશ	
		પ્રકરણ-૧	
		તબલાના ઘરાનાઓનો ઉદ્‌ભવ અને વિકાસ	૧
૧:૦	પ્રાસ્તાવિક		૨
૧:૧	સંગીતનો ઉદ્‌ભવ		૨
૧:૨	ભારતીય સંગીતનો વિકાસક્રમ		૫
	૧:૨:૧	પ્રાચીન કાળ	૫
	૧:૨:૨	પૂર્વ વૈદિક યુગ	૫
	૧:૨:૩	ભરતનાટ્ય શાસ્ત્રના સંદર્ભે	૬
	૧:૨:૪	પૈરાણિક યુગ	૭
	૧:૨:૫	જૈન અને બોધ કાલીન સંગીત	૭
	૧:૨:૬	મહાકાવ્ય કાલ	૮
	૧:૨:૭	મધ્યકાળ પ્રથમ	૯
	૧:૨:૮	મધ્યકાળ દ્વિતિય	૧૧
	૧:૨:૯	આધુનિક કાળ	૧૩
૧:૩	સ્વતંત્રતાથી પૂર્વે ભારતીય સંગીત		૧૪
૧:૪	અવનદ્ધ વાદ્યોનો ઉદ્‌ભવ અને વિકાસ		૧૬
૧:૫	તબલાનો ઉદ્‌ભવ અને વિકાસ		૩૧
૧:૬	તબલાનું જન્મ સ્થાન		૩૯
૧:૭	તબલાના ઉદ્‌ભવ સંબધે આધુનિક સંશોધનો		૪૨
૧:૮	સંગીત		૪૫
	૧:૮:૧	વેદ અને સંગીત પરંપરા	૪૬
૧:૯	સંગીત અને ઘરાના પરંપરા		૪૭
	૧:૯:૧	ઘરાના શબ્દનો ઉદ્‌ભવ	૪૮
	૧:૯:૨	ઘરાનાઓની સામાજિક પરિસ્થિતિ	૪૮
	૧:૯:૩	ઘરાના શબ્દનું પારિભાષિક મહત્વ	૫૨

	૧:૯:૪	ઘરાનાઓનું સ્વરૂપ	૫૩
	૧:૯:૫	સંગીતનાં ઘરાનાઓ	૫૪
	૧:૯:૬	ઘરાનાના આવશ્યક તત્ત્વો	૫૫
	૧:૯:૭	ઘરાનાના નિયમો	૫૬
૧:૧૦	તબલાના ઘરાનાનો ઉદ્‌ભવ		૫૭
	૧:૧૦:૧	બાજ શબ્દનો તાત્વિક અર્થ	૫૯
	૧:૧૦:૨	તબલાના બાજ	૬૦
		૧:૧૦:૨:૧ પશ્ચિમબાજ	૬૦
		૧:૧૦:૨:૨ પૂરબબાજ	૬૦
		૧:૧૦:૨:૩ બંધબાજ	૬૦
		૧:૧૦:૨:૪ ખૂલ્લોબાજ	૬૧
	૧:૧૦:૩	તબલાના ઘરાનાઓનો ઉદ્‌ભવ	૬૧
	૧:૧૦:૪	તબલાના ઘરાનાઓ	૬૨
	૧:૧૦:૫	બાજ અને ઘરાના	૬૩
		૧:૧૦:૫:૧ પશ્ચિમબાજ અનુસાર તિરકિટ બોલની નિકાસ	૬૪
		૧:૧૦:૫:૨ પૂરબબાજ અનુસાર તિરકિટ બોલની નિકાસ	૬૪
૧:૧૧	આધુનિક સંદર્ભે ઘરાનાઓની સાર્થકતા		૬૪
૧:૧૨	તબલાના ઘરાનાનો વિકાસ		૬૫
૧:૧૩	તબલાના ઘરાનાના ઉદ્‌ભવ-વિકાસ વિશેના મંતવ્યો.		૬૯

પ્રકરણ નં : ૨

		દિલ્હી ઘરાના	૭૨
૨:૦	પ્રાસ્તાવિક		૭૩
૨:૧	દિલ્હી ઘરાનાનો ઉદ્‌ભવ		૭૩
	૨:૧:૧	ઉ. સુધારખા	૭૪
૨:૨	કલાવંત, કવ્વાલી, મિરાસી અને ઢાંઢી જાતિની સંગીત પરંપરા		૭૪
	૨:૨:૧	કલાવંત	૭૫
	૨:૨:૨	કવ્વાલ	૭૬
	૨:૨:૩	મિરાસી	૭૬
૨:૨:૪	ઢાંઢી જાતિની સંગીત પરંપરા		૭૭

૨:૩	દિલ્હી ઘરાનાની વાદન શૈલી	૭૮
૨:૪	દિલ્હી ઘરાના : સ્વતંત્ર તબલા વાદન શૈલીની ધરોહર	૭૯
૨:૫	દિલ્હી ઘરાનાની વાદન શૈલીનો વિકાસ	૮૦
૨:૬	દિલ્હી ઘરાનાનો વિકાસ અને શિષ્ય પરંપરા	૮૦
૨:૭	સ્વતંત્ર તબલા વાદન શૈલીનો આરંભ	૮૨

પ્રકરણ નં : ૩

અજરાડા ઘરાના ૮૫

૩:૦	પ્રાસ્તાવિક	૮૬
૩:૧	અજરાડા ઘરાનાનો ઉદ્‌ભવ	૮૬
૩:૨	અજરાડા ઘરાનાનો વિકાસ	૮૭
૩:૩	અજરાડા ઘરાનાની વાદન શૈલી	૮૮
૩:૪	અજરાડા ઘરાનાની સ્વતંત્ર તબલા વાદન પરંપરા	૯૦
૩:૫	અજરાડા ઘરાનાનો વિકાસ અને શિષ્ય પરંપરા	૯૧

પ્રકરણ - ૪

દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની

બંદિશોનો તુલનાત્મક અભ્યાસ ૯૩

૪:૦	પ્રાસ્તાવિક			૯૪
૪:૧	દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની સમ્યતાઓ			૯૪
	૪:૧:૧	ખુલ્લા અને બંધ બોલ		૯૬
	૪:૧:૨	દાંચા પર હાથ મૂકવાની પદ્ધતિ		૯૭
	૪:૧:૩	બાંચા પર હાથ મૂકવાની પદ્ધતિ		૯૭
	૪:૧:૪	દાંચા વાદન વર્ણો		૯૮
		૪:૧:૪:૧	તા/ના	૯૮
		૪:૧:૪:૨	તિં	૯૮
		૪:૧:૪:૩	તિ/તે/તેત્	૯૯
		૪:૧:૪:૪	ટ/ટે/ર	૯૯
		૪:૧:૪:૫	તિટ/તેટે/તિર	૯૯
		૪:૧:૪:૬	ન/ડ/ટ	૯૯

		૪:૧:૪:૭ ત્	૧૦૦
		૪:૧:૪:૮ દિ	૧૦૦
		૪:૧:૪:૯ તિંના	૧૦૦
		૪:૧:૪:૧૦ ત્રક	૧૦૦
	૪:૧:૫	બાંયા વાદન વર્ણો	૧૦૦
		૪:૧:૫:૧ ગ	૧૦૦
		૪:૧:૫:૨ ક	૧૦૧
		૪:૧:૫:૩ કત્	૧૦૧
	૪:૧:૬	દાંયા અને બાયાના વાદનના સંયુક્ત વર્ણો	૧૦૧
		૪:૧:૬:૧ ધા	૧૦૧
		૪:૧:૬:૨ ધિં	૧૦૨
		૪:૧:૬:૩ કિટ	૧૦૨
		૪:૧:૬:૪ તિરકટ	૧૦૨
		૪:૧:૬:૫ ગિડનગ	૧૦૨
		૪:૧:૬:૬ કિડનક	૧૦૩
		૪:૧:૬:૭ ગિડાડન	૧૦૩
		૪:૧:૬:૮ કતાડન	૧૦૩
		૪:૧:૬:૯ ગદિગન	૧૦૩
		૪:૧:૬:૧૦ કિટતક	૧૦૪
૪:૨	દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાના : તબલાવાદનના રીયાઝના સિદ્ધાંતો		૧૦૪
	૪:૨:૧	તબલા વાદન સંદર્ભે શાસ્ત્રીય રીયાઝના સિદ્ધાંતો	૧૦૬
		૪:૨:૧:૧ વિવિધ અવનદ્ય વાદ્યોની માહિતીની જરૂરીયાત	૧૦૬
		૪:૨:૧:૨ તબલાના વિવિધ અંગોની જાણકારી	૧૦૬
		૪:૨:૧:૩ દાંયુ કયા સ્વરનું છે ? તથા તે તેજ સ્વરમાં બોલે છે કે નહી ? તે જાણવું	૧૦૭
		૪:૨:૧:૪ દાયું મેળવવાની ક્રિયા	૧૦૭
		૪:૨:૧:૫ અંગુલિ પરિચય તથા તેનું ક્રિયા દર્શન	૧૦૮
		૪:૨:૧:૬ જ્ઞાનને કંઠસ્થ રાખવું	૧૦૮
		૪:૨:૧:૭ વિવિધ લયકારીનું જ્ઞાન	૧૦૮
		૪:૨:૧:૮ હાથથી ખાલી તાલી સાથે પઠન	૧૦૯
		૪:૨:૧:૯ તાલ અને લહેરાનું જ્ઞાન	૧૧૦

		૪:૨:૧:૧૦ ઠેકા જ્ઞાન	૧૧૦
		૪:૨:૧:૧૧ ઘરાના વાદન શૈલીની પ્રભાવકતા	૧૧૧
		૪:૨:૧:૧૨ બંદિશ જ્ઞાન	૧૧૧
	૪:૨:૨	તબલા વાદન માટે ક્રિયાત્મક પક્ષના 'રિયાઝના સિદ્ધાંતો'	૧૧૨
		૪:૨:૨:૧ તબલાની રખાવટ	૧૧૨
		૪:૨:૨:૨ તબલા વાદન સમયે બેઠક અથવા 'આસન લગાવવું'	૧૧૨
		૪:૨:૨:૩ મુદ્રા	૧૧૩
		૪:૨:૨:૪ શ્વસન ક્રિયા પર નિયંત્રણ	૧૧૩
		૪:૨:૨:૫ લયની નિશ્ચિતતા	૧૧૪
		૪:૨:૨:૬ રિયાઝ સમયે કોઇ એક બોલની સાધના	૧૧૪
		૪:૨:૨:૭ રિયાઝ પ્રક્રિયા	૧૧૪
		૪:૨:૨:૮ બોલ નિકાસ અને 'વાદન વિધિ'	૧૧૫
		૪:૨:૨:૯ દાયાં તથા બાંયાની સમાનતા	૧૧૫
		૪:૨:૨:૧૦ વિશેષ નિકાસ	૧૧૫
		૪:૨:૨:૧૧ રિયાઝની સભાનતા	૧૧૬
		૪:૨:૨:૧૨ વિભિન્ન ઘરાનાનાં એકજ બોલની નિકાસ	૧૧૬
		૪:૨:૨:૧૩ માદક પદાર્થોથી દુર રહેવું	૧૧૭
		૪:૨:૨:૧૪ સંગત સમયની સભાનતા	૧૧૭
		૪:૨:૨:૧૫ તબલાની સંભાળ અથવા 'તબલા રક્ષા'	૧૧૮
		૪:૨:૨:૧૬ સ્પર્ધાત્મક અભિગમ	૧૧૮
૪:૩	રિયાઝના સિદ્ધાંત બાબતે વિદ્વાનોના મંતવ્યો		૧૧૯
૪:૪	દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની વાદન શૈલીનું તુલનાત્મક અધ્યયન		૧૨૫
૪:૫	દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની બંદિશોનું અધ્યયન		૧૩૦
	૪:૫:૧	બંદિશ	૧૩૧
૪:૬	દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની બંદિશોની પરિભાષાઓ		૧૩૨
	૪:૬:૧	પેશકાર	૧૩૨
	૪:૬:૨	પેશકાર કાયદા	૧૩૭
	૪:૬:૩	કાયદા	૧૩૯
૪:૬:૪	પલ્ટા		૧૪૨
	૪:૬:૫	મોહરા-મુખડા	૧૪૨

	૪:૬:૬	રેલા	૧૪૩
	૪:૬:૭	રૌ	૧૪૪
	૪:૬:૮	તિહાઇ	૧૪૫
		૪:૬:૮:૧ દમદાર તિહાઇ	૧૪૫
		૪:૬:૮:૨ બેદમ તિહાઇ	૧૪૫
		૪:૬:૮:૩ ચક્રદાર તિહાઇ	૧૪૬
	૪:૬:૯	ટૂકડા	૧૪૬
	૪:૬:૧૦	પરન	૧૪૭
	૪:૬:૧૧	ગત	૧૪૭
૪:૭	દિલ્હી ઘરાનાની પારંપારિક બંદિશો		૧૪૯
	૪:૭:૧	પેશકાર	૧૪૯
	૪:૭:૨	પેશકાર કાયદા	૧૫૦
	૪:૭:૩	કાયદા (મિશ્રજાતિ)	૧૫૧
	૪:૭:૪	કાયદા (તિશ્રજાતિ)	૧૫૩
	૪:૭:૫	કાયદા (તિશ્રજાતિ)	૧૫૫
	૪:૭:૬	કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)	૧૫૬
	૪:૭:૭	કાયદા (તિશ્રજાતિ)	૧૫૭
	૪:૭:૮	કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)	૧૫૯
	૪:૭:૯	કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)	૧૬૧
	૪:૭:૧૦	કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)	૧૬૩
	૪:૭:૧૧	કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)	૧૬૪
	૪:૭:૧૨	કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)	૧૬૫
	૪:૭:૧૩	કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)	૧૬૬
	૪:૭:૧૪	કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)	૧૬૭
	૪:૭:૧૫	રેલા કાયદા(ચતુશ્રજાતિ)	૧૬૯
	૪:૭:૧૬	સ્વતંત્ર રેલા (ચતુશ્રજાતિ)	૧૭૦
	૪:૭:૧૭	રેલા (ચતુશ્રજાતિ)	૧૭૨
	૪:૭:૧૮	સ્વતંત્ર રેલા (ચતુશ્રજાતિ)	૧૭૩
	૪:૭:૧૯	સ્વતંત્ર રેલા (ચતુશ્રજાતિ)	૧૭૪
	૪:૭:૨૦	સ્વતંત્ર રેલા (ચતુશ્રજાતિ)	૧૭૪
	૪:૭:૨૧	ગત (ચતુશ્રજાતિ)	૧૭૪

	૪:૭:૨૨	ગત (ચતુશ્રજાતિ)	૧૭૪
	૪:૭:૨૩	ગત (ચતુશ્રજાતિ)	૧૭૫
	૪:૭:૨૪	ગત (ચતુશ્રજાતિ)	૧૭૫
	૪:૭:૨૫	ટૂકડા (ચતુશ્રજાતિ)	૧૭૫
	૪:૭:૨૬	ટૂકડા (ચતુશ્રજાતિ)	૧૭૬
	૪:૭:૨૭	ચક્રદાર (મીશ્રજાતિ)	૧૭૬
	૪:૭:૨૭	ચક્રદાર	૧૭૭
૪:૮	તાલ -રૂપક		૧૭૯
	૪:૮:૧	પેશકાર	૧૭૯
	૪:૮:૨	પેશકાર કાયદા	૧૭૯
	૪:૮:૩	પેશકાર કાયદા	૧૭૯
	૪:૮:૪	કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ)	૧૭૯
	૪:૮:૫	કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ)	૧૮૦
	૪:૮:૬	કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ)	૧૮૦
	૪:૮:૭	કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ)	૧૮૦
	૪:૮:૮	કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ)	૧૮૦
	૪:૮:૯	કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ)	૧૮૦
	૪:૮:૧૦	કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ)	૧૮૧
૪:૯	તાલ -ઝપતાલ		૧૮૧
	૪:૯:૧	પેશકાર	૧૮૧
	૪:૯:૨	પેશકાર કાયદા	૧૮૧
	૪:૯:૩	કાયદા	૧૮૨
	૪:૯:૪	કાયદા	૧૮૨
	૪:૯:૫	કાયદા	૧૮૨
	૪:૯:૬	કાયદા	૧૮૨
	૪:૯:૭	કાયદા	૧૮૨
	૪:૯:૮	કાયદા	૧૮૩
	૪:૯:૯	કાયદા	૧૮૩
	૪:૯:૧૦	સ્વતંત્ર રેલા	૧૮૩
	૪:૧૦	તાલ -એકતાલ	૧૮૪
	૪:૧૦:૧	પેશકાર	૧૮૪

	૪:૧૦:૨	પેશકાર કાયદા	૧૮૪
	૪:૧૦:૩	કાયદા	૧૮૪
	૪:૧૦:૪	કાયદા	૧૮૫
	૪:૧૦:૫	કાયદા	૧૮૫
	૪:૧૦:૬	કાયદા	૧૮૫
	૪:૧૦:૭	કાયદા	૧૮૫
	૪:૧૦:૮	સ્વતંત્ર રેલા	૧૮૫
૪:૧૧	અજરાડા ઘરાનાની પારંપારિક બંદિશો		૧૮૬
	૪:૧૧:૧	પેશકાર	૧૮૬
	૪:૧૧:૨	પેશકાર (તિશ્રજાતિ)	૧૮૭
	૪:૧૧:૩	પેશકાર કાયદા	૧૮૯
	૪:૧૧:૪	પેશકાર કાયદા	૧૯૦
	૪:૧૧:૫	કાયદા(ચતુશ્રજાતિ)	૧૯૩
	૪:૧૧:૬	કાયદા(તિશ્ર જાતિ)	૧૯૬
	૪:૧૧:૭	કાયદા(ચતુશ્રજાતિ)	૧૯૮
	૪:૧૧:૮	કાયદા(મશ્રજાતિ)	૧૯૯
	૪:૧૧:૯	કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)	૧૯૯
	૪:૧૧:૧૦	કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)	૨૦૨
	૪:૧૧:૧૧	કાયદા(તિશ્રજાતિ)	૨૦૫
	૪:૧૧:૧૨	કાયદા (તિશ્રજાતિ)	૨૦૬
	૪:૧૧:૧૩	કાયદા (તિશ્રજાતિ)	૨૦૮
	૪:૧૧:૧૪	કાયદા (તિશ્રજાતિ)	૨૧૦
	૪:૧૧:૧૫	કાયદા (તિશ્રજાતિ)	૨૧૧
	૪:૧૧:૧૬	કાયદા (લગ્ગીનુમાં કાયદા)	૨૧૪
	૪:૧૧:૧૭	કાયદા (લગ્ગીલુમા કાયદા)	૨૧૫
	૪:૧૧:૧૮	સ્વતંત્ર રેલા (ચતુશ્ર જાતિ)	૨૧૫
	૪:૧૧:૧૯	સ્વતંત્ર રેલા (તિશ્ર જાતિ)	૨૧૫
	૪:૧૧:૨૦	કાયદા રેલા (ચતુશ્ર જાતિ)	૨૧૬
	૪:૧૧:૨૧	રેલા (ચતુશ્ર જાતિ)	૨૧૬
	૪:૧૧:૨૨	કાયદા રેલા (ચતુશ્ર જાતિ)	૨૧૬
	૪:૧૧:૨૩	કાયદા રેલા (ચતુશ્ર જાતિ)	૨૧૬

	૪:૧૧:૨૪ કાયદા રેલા (તિશ્ર જાતિ)	૨૧૭
	૪:૧૧:૨૫ કાયદા રેલા (ચતુશ્ર જાતિ)	૨૧૭
	૪:૧૧:૨૬ મુખડા (ચતુશ્ર જાતિ)	૨૧૮
	૪:૧૧:૨૭ મુખડા (તિશ્ર જાતિ)	૨૧૮
	૪:૧૧:૨૮ મુખડા (તિશ્ર જાતિ)	૨૧૮
	૪:૧૧:૨૯ મુખડા (તિશ્ર જાતિ)	૨૧૮
	૪:૧૧:૩૦ મુખડા (ચતુશ્ર જાતિ)	૨૧૮
	૪:૧૧:૩૧ ટુકડા (ચતુશ્ર જાતિ)	૨૧૯
	૪:૧૧:૩૨ ગત ટુકડા (ચતુશ્ર જાતિ)	૨૧૯
	૪:૧૧:૩૩ લગ્ગીનુમા ગત ટુકડા (ચતુશ્ર જાતિ)	૨૨૦
	૪:૧૧:૩૪ ટુકડા (ચતુશ્ર જાતિ)	૨૨૧
	૪:૧૧:૩૫ ટુકડા (ચતુશ્રઅને તિશ્ર જાતિ)	૨૨૨
	૪:૧૧:૩૬ ચક્રદાર ટુકડા (ચતુશ્રઅને તિશ્ર જાતિ)	૨૨૨
	૪:૧૧:૩૭ ગત (ચતુશ્રઅને તિશ્ર જાતિ)	૨૨૩
	૪:૧૧:૩૮ ચક્રદાર ટૂકડા (ચતુશ્ર જાતિ)	૨૨૫
	૪:૧૧:૩૯ ચક્રદાર ટૂકડા (ચતુશ્ર જાતિ)	૨૨૬
	૪:૧૧:૪૦ ટૂકડા (ચતુશ્ર જાતિ)	૨૨૭
	૪:૧૧:૪૧ ગત (તિશ્ર જાતિ)	૨૨૮
	૪:૧૧:૪૨ ગત (તિશ્ર જાતિ)	૨૨૮
	૪:૧૧:૪૩ ગત (ચતુશ્ર જાતિ)	૨૨૮
	૪:૧૧:૪૪ ગત દોમુઇ (તિશ્ર જાતિ)	૨૨૯
	૪:૧૧:૪૫ ગત (તિશ્ર જાતિ)	૨૨૯
	૪:૧૧:૪૬ ગત (તિશ્ર જાતિ)	૨૨૯
	૪:૧૧:૪૭ ગત અનાગત (તિશ્ર જાતિ)	૨૨૯
	૪:૧૧:૪૮ ગત (ચતુશ્ર જાતિ)	૨૩૦
	૪:૧૧:૪૯ ગત (તિશ્ર જાતિ)	૨૩૦
	૪:૧૧:૫૦ ગત (તિશ્ર જાતિ)	૨૩૦
	૪:૧૧:૫૧ ગત ચારબાગ (તિશ્ર જાતિ)	૨૩૧
	૪:૧૧:૫૨ ગત (તિશ્ર જાતિ)	૨૩૧
	૪:૧૧:૫૩ ગત (તિશ્ર જાતિ)	૨૩૧
૪:૧૨	તાલ-રૂપક	૨૩૨

૪:૧૨:૧ પેશકાર ૨૩૨
૪:૧૨:૨ પેશકાર કાયદા ૨૩૨
૪:૧૨:૩ કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ) ૨૩૩
૪:૧૨:૪ કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ) ૨૩૩
૪:૧૨:૫ કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ) ૨૩૩
૪:૧૨:૬ કાયદા (મિશ્ર જાતિ) ૨૩૩
૪:૧૨:૭ કાયદા (તિશ્ર જાતિ) ૨૩૩
૪:૧૨:૮ કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ) ૨૩૪
૪:૧૨:૯ કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ) ૨૩૪
૪:૧૨:૧૦ કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ) ૨૩૪
૪:૧૨:૧૧ રેલા કાયદા (તિશ્ર જાતિ) ૨૩૪
૪:૧૩ તાલ -ઝપતાલ ૨૩૫
૪:૧૩:૧ પેશકાર ૨૩૫
૪:૧૩:૨ પેશકાર ૨૩૫
૪:૧૩:૩ પેશકાર કાયદા ૨૩૬
૪:૧૩:૪ કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ) ૨૩૬
૪:૧૩:૫ કાયદા (તિશ્ર જાતિ) ૨૩૬
૪:૧૩:૬ કાયદા (તિશ્ર જાતિ) ૨૩૬
૪:૧૩:૭ સ્વતંત્ર રેલા (તિશ્ર જાતિ) ૨૩૭
૪:૧૪ તાલ -એકતાલ ૨૩૭
૪:૧૪:૧ પેશકાર ૨૩૭
૪:૧૪:૨ પેશકાર ૨૩૮
૪:૧૪:૩ પેશકાર કાયદા ૨૩૮
૪:૧૪:૪ પેશકાર કાયદા ૨૩૮
૪:૧૪:૫ કાયદા (ચતુશ્રજાતિ) ૨૩૮
૪:૧૪:૬ કાયદા (ચતુશ્રજાતિ) ૨૩૮
૪:૧૪:૭ કાયદા (તિશ્રજાતિ) ૨૩૯
૪:૧૪:૮ કાયદા (તિશ્રજાતિ) ૨૩૯
૪:૧૪:૯ કાયદા (ચતુશ્રજાતિ) ૨૩૯
૪:૧૪:૧૦ કાયદા (ચતુશ્રજાતિ) ૨૩૯
૪:૧૪:૧૧ સ્વતંત્ર રેલા (ચતુશ્રજાતિ) ૨૩૯

૪:૧૫	દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની બંદિશોની તુલના		૨૪૦
	૪:૧૫:૧	તુલનાક્રમાંક -૧	૨૪૦
	૪:૧૫:૨	તુલનાક્રમાંક -૨	૨૪૩
	૪:૧૫:૩	તુલનાક્રમાંક -૩	૨૪૫
	૪:૧૫:૪	તુલનાક્રમાંક -૪	૨૪૮
	૪:૧૫:૫	તુલનાક્રમાંક -૫	૨૫૦
	૪:૧૫:૬	તુલનાક્રમાંક -૬	૨૫૩
	૪:૧૫:૭	તુલનાક્રમાંક -૭	૨૫૫
	૪:૧૫:૮	તુલનાક્રમાંક -૮	૨૫૮
	૪:૧૫:૯	તુલનાક્રમાંક -૯	૨૬૦
	૪:૧૫:૧૦	તુલનાક્રમાંક -૧૦	૨૬૨

પ્રકરણ - ૫

દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની ઘરોહર સમાન

મહાન તબલા વાદકોનું જીવન દર્શન ૨૬૫

૫:૦	પ્રાસ્તાવિક		૨૬૬
૫:૧	દિલ્હી ઘરાનાના મહાન તબલા વાદકોનું જીવનદર્શન		૨૬૬
	૫:૧:૧	ઉ. સુધાર ખાં (સિદ્ધાર ખાં)	૨૬૭
	૫:૧:૨	ઉ. સિતાબખાં	૨૬૮
	૫:૧:૩	ઉ. લતીફ અહમદ ખાં	૨૬૯
	૫:૧:૪	ઉ. બોલીબક્ષ	૨૭૦
	૫:૧:૫	ઉ. જહાંગીર ખાં	૨૭૧
	૫:૧:૬	ઉ. નન્હે ખાં	૨૭૨
	૫:૧:૭	પં. મન્મથનાથગાંગુલી	૨૭૩
	૫:૧:૮	ઉ. નથ્થુખાં	૨૭૩
	૫:૧:૯	ઉ. અહમદજાન થિરકવા	૨૭૪
	૫:૧:૧૦	ઉ. ગામી ખાં	૨૭૫
	૫:૧:૧૧	શ્રી કૃપારામ ખવાસ	૨૭૬
	૫:૧:૧૨	શ્રી જગદીશ સિંહ 'दिन'	૨૭૭
	૫:૧:૧૩	પં. યશવંત કેલકર	૨૭૭

	પઃ૧ઃ૧૪	ઉ. ઇનામલી ખાં	૨૭૮
	પઃ૧ઃ૧૫	પં. રમાકાંત દેવલેકર	૨૭૯
	પઃ૧ઃ૧૬	ઉ. ફૈયાઝ ખાં	૨૭૯
	પઃ૧ઃ૧૭	પં. સુધીર માઇનકર	૨૮૦
	પઃ૧ઃ૧૮	ઉ. હિદાયત ખાં	૨૮૧
	પઃ૧ઃ૧૯	શફાત અહમદ ખાં	૨૮૧
	પઃ૧ઃ૨૦	શ્રી સરવર સાબરી	૨૮૨
પઃ૨	અજરાડા ઘરાનાના મહાન તબલા વાદકોનું જીવનદર્શન		૨૮૨
	પઃ૨ઃ૧	ઉ.કલ્લુખાં અને મીરૂખાં	૨૮૩
	પઃ૨ઃ૨	ઉસ્તાદ શમ્મૂ ખાં	૨૮૪
	પઃ૨ઃ૩	ઉ.નિયાઝ અહમદખાં	૨૮૫
	પઃ૨ઃ૪	ઉ.અજિજુદ્દીન ખાં	૨૮૬
	પઃ૨ઃ૫	ઉ.અબ્દુલ કરીમ ખાં	૨૮૬
	પઃ૨ઃ૬	ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં	૨૮૭
	પઃ૨ઃ૭	પં. પંઢરીનાથ નાગેશકર	૨૮૯
	પઃ૨ઃ૮	ઉ. આશિક હુસેન ખાં	૨૯૦
	પઃ૨ઃ૯	ઉ. રફીક હુસેન ખાં	૨૯૧
	પઃ૨ઃ૧૦	પં. સ્વામી દયાલ - (અલ્હાબાદ)	૨૯૧
	પઃ૨ઃ૧૧	પં. શ્રીધર શર્મા	૨૯૨
	પઃ૨ઃ૧૨	ઉ. હામીદ હુસેન ખાં	૨૯૨
	પઃ૨ઃ૧૩	પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના	૨૯૩
	પઃ૨ઃ૧૪	પં. હજારીલાલ	૨૯૫
	પઃ૨ઃ૧૪	પં. કાલુરામ ભવરીચા	૨૯૬
	પઃ૨ઃ૧૬	ઉ. રમઝાન ખાં	૨૯૭
	પઃ૨ઃ૧૭	પં. શ્રીધર પુષ્કરરાજ કિશનલાલ	૨૯૭
	પઃ૨ઃ૧૮	પં. મધુકર નાના સાહેબ ગુરવ	૨૯૮
	પઃ૨ઃ૧૯	ઉ. મહમ્મદ અકરમ ખાં	૨૯૯

પ્રકરણ નં : ૬

ઉપસંહાર ૩૦૧

૬:૦ પ્રાસ્તાવિક ૩૦૨

૬:૧ પ્રકરણ : ૧ ૩૦૨

૬:૨ પ્રકરણ : ૨ ૩૦૨

૬:૩ પ્રકરણ : ૩ ૩૦૩

૬:૪ પ્રકરણ : ૪ ૩૦૩

૬:૫ પ્રકરણ : ૫ ૩૦૩

૬:૬ ઉપસંહાર ૩૦૩

સંદર્ભગ્રંથ સૂચી ૩૦૫

વિષય પ્રવેશ

ભારતીય સંસ્કૃતિ, પરંપરા અને સંસ્કારો સાથે પૂર્વકાળથી જ સંગીત અવિભાજય અને અનન્ય સ્વરૂપે જોડાયેલું રહ્યું છે. પ્રત્યેક કાળમાં પ્રત્યેક પ્રસંગે સંગીતનું મહાત્મીય જોવા મળે છે. સંગીત એટલે ગાયન, વાદન અને નૃત્યનો સમન્વય. પૂરાતન વૈદિક કાળમાં પ્રત્યેક અવસરે ગાયન સાથે વાદ્ય સંચરણ પણ જોવા મળતું હતું. આ સમયકાળ દરમ્યાન સંગીતની ત્રણ મુખ્ય શાખાઓ ગાયન, વાદન અને નૃત્યનું સાતત્વ જોવા મળ્યું છે. સંગીતની આ ત્રણેય શાખાઓ માટે શાસ્ત્રોની રચના થઇ અને તેને શાસ્ત્રીય સ્વરૂપ પ્રાપ્ત થયું. કાળેક્રમે શાસ્ત્રોમાં દર્શાવેલ બાબતો ઉપર સંશોધનો થયા અને શાસ્ત્રોને વધુ સંગીતમય રૂપ પ્રાપ્ત થયું. ગાયન, વાદન અને નૃત્ય સાથે પ્રાચીન કાળથી જ અવનદ્ધ વાદ્યોનું સહચાર્ય સ્થાપિત થયું. અવનદ્ધ વાદ્યોનું કાર્ય તાલ સ્થાપનનું છે. સંગીતને નિબદ્ધ રાખવા અવનદ્ધ વાદ્યો અતિ અત્યંત આવશ્યક છે. સંગીતને સુંદર બનાવવા અને નિયંત્રિત રાખવા તાલનું બંધારણ અત્યંત જરૂરી છે.

પ્રસ્તુત મહાશોધનિબંધમાં શોધછાત્ર ભારત રાષ્ટ્રના લોકપ્રિય અને વર્તમાન સમયમાં ગાયન અને નૃત્યના અંગ સમાન અવનદ્ધ વાદ્ય તબલાના દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની બંદિશોનું અધ્યયન કરવાનો હેતુ સેવી તેને શોધકાર્યના પ્રમુખ ઉદ્દેશ તરીકે નક્કી કરેલ છે.

આ ઉપરાંત પ્રસ્તુત મહાશોધનિબંધમાં તબલાના દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની બંદિશોનું તુલનાત્મક અધ્યયન અંતર્ગત સંગીત, સંગીતના ઘરાનાનો ઉદ્ભવ, તબલાના ઘરાનાનો ઉદ્ભવ, દિલ્હી ઘરાના– અજરાડા ઘરાના બંદિશોનો ઉદ્ભવ–વિકાસ, દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની પારંપારિક બંદિશો, બંદિશોની તુલના, બન્ને ઘરાનાના પ્રમુખ વાદકોનું યોગદાન અને જીવનચરિત્ર વગેરે વિષયોને પ્રસ્તુત મહાશોધનિબંધમાં પ્રસ્તુત કરવાનો શોધછાત્રએ પ્રયત્ન કર્યો છે.

પ્રકરણ - ૧

તબલાના ઘરાનાઓનો ઉદ્‌ભવ અને વિકાસ

પ્રકરણ - ૧

તબલાના ઘરાનાઓનો ઉદ્ભવ અને વિકાસ

૧:૦ પ્રાસ્તાવિક

તબલાના ઘરાનાઓમાં ઉદ્ભવ અને વિકાસની ઐતિહાસિક પૃષ્ઠભૂમી પર વિવેચન કરતા પહેલા ભારતીય સંગીત વિષે વૈચારીક પ્રતિભાવ આપવો આવશ્યક છે. કારણ કે સંગીતની અંતરગત ગાયન, વાદન અને નૃત્ય કલા તથા તેના સંદર્ભો સમાયેલા છે. તેથી જ તબલાના ઘરાના વિષયક ચર્ચા કરતા પહેલા સંગીતની ઐતિહાસીકના ઉપર દૃષ્ટિપાદ કરવો આવશ્યક છે. આ ઉપરાંત તબલાના ઘરાનાઓની પૃષ્ઠ ભૂમિમાં અવનદ્ય વાદ્યોની ઉત્પત્તિ અને વિકાસ તબલાનો ઈતિહાસ અને વિકાસ તબલાની ઉત્પત્તિ સંદર્ભે આધનિક સંશોધનો વિષેની માહિતી તથા તબલાના ઘરાનાઓની ઉત્પત્તિના મુળમાં સંગીતના ઘરાનાઓ સમાયલા હોવાથી ભારતીય સંગીતના ઘરાનાઓની ઐતિહાસિક બાબતો ઉપર વિચાર કર્યા પછી તબલાન ઘરાનાઓ વિષેની સંશોધનાત્મક ચર્ચાને અહીં સમાવવામાં આવી છે.

૧:૧ સંગીતનો ઉદ્ભવ

સમગ્ર વિશ્વની ઊર્જા બે પ્રકારમાં જોવા મળે છે. ધ્વનિ અને પ્રકાશ ધ્વનિનિ ઉત્પત્તિ કંપનથી થાય છે. આ કંપન જયારે નિયમિત બને તો નાદ ઉત્પન્ન કરે છે. સમગ્ર પ્રકૃત્તિમાં કંપન વિવિધ સ્વરૂપે જોવા મળે છે. પશુ પક્ષીઓ અને માનવીના ઉચ્ચત્તમ્ ભાવોનું પ્રસ્તૃતિકરણ પણ એમના દ્વારા ઉત્પન્ન થતી ધ્વનિના માધ્યમથી થાય છે. આ ધ્વનિજ સ્વર, શબ્દ, વાક્ય, અને ભાષારૂપે પ્રવાહિત થાય છે. જો આ ક્રમ એના ઉચ્ચત્તમ ભાવોને દર્શાવવા માટે સંગીત એક સબળ માધ્યમ છે. સંગીત માનવ જીવનમાં સત્, ચિત્તનો અંશ થઈને પણ આનંદનો ખળબળ વહેતું ઝરણું છે. સંગીતને ઈશ્વરીય વાણી કહેવામાં આવે છે. અને એટલે જ એ બ્રહ્મરૂપ છે. શાસ્ત્રોમાં કહેવામાં આવ્યું છે કે સાક્ષાત્ બ્રહ્મ એક અખંડ, અદ્વૈત હોવા છતા પણ પર બ્રહ્મ અને શબ્દ બ્રહ્મ એમ બે રૂપોમાં કલ્પીત છે. શબ્દ બ્રહ્મને જાણવાથી પર બ્રહ્મની પ્રાપ્તિ થાય છે.

शब्द ब्रह्माणी निष्णांतः पर ब्रह्माधि गच्छति ।

-બ્રહ્મબિંદુ ઉપનિષદ- શ્લોક ૨૨

સંપૂર્ણ બ્રહ્માંડ નાદ-મય છે. જગતના સર્વ વ્યહવાર નાદ અને ભાષાને આધિન છે. વૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિકોણથી પણ સંગીત ધ્વનિના નિયમિત આંદોલનથી ઉત્પન્ન થાય છે. બે વસ્તુઓના ઘર્ષણથી વાયુના કણ આંદોલીત થાય છે. આ વાયુ વાતાવરણમાં કંપન ઉત્પન્ન કરતા કરતા માનવીય કર્ણમાં પ્રવેશ કરે છે. અને પ્રકૃત્તિઓ આપેલા કર્ણ યંત્રને સ્પંદિત કરે છે. આના લીધે માનવીય ચેતના ધ્વનિનો અનુભવ કરે છે. ધ્વનિ અથવા નાદના બે પ્રકાર છે.

(૧) સાંગીતિક (૨) અસાંગીતિક

આ નાંદોની ઉત્પત્તિમાં દ્વનિ આંદોલનોના નિયમિતકંપનના આધારે જ ઉપરોક્ત બે ભેદ પડે છે. નિયમિત કંપન યુક્ત નાદ સાંગીતિક હોય છે. આમ ગતિ અને લય સંગીતનો પ્રથમ પ્રમુખ તત્વ છે. ગતિ સમગ્ર જીવન માટેની પ્રાથમિક અને મહત્વપૂર્ણ અવધારણા છે. સમસ્ત પ્રકૃત્તિ અને વસ્તુ જગત ગતિમાન છે અને એટલે જ ચેતનાવંત છે. સંગીતનો દ્વિતિય તત્વ સ્વર છે. સ્વર એ નિયમિત ગતિના પશ્ચાત ઉત્પન્ન થનારૂં સ્થિર કંપન છે. જે માનવ કર્ણને સુગ્રાહ્ય હોય છે. સ્વરની ઉત્પત્તિ આરોહ અવરોહ એ પ્રકૃત્તિદત્ત છે. જેમ પર્વત માળાઓમાં આરોહ અવરોહ દેખાય છે. જેમ વતની વિવિધ ગતિઓ દ્વારા વૃક્ષોના પાંદળાઓની દ્વનિ વધ-ઘટ થાય છે. તેમ સ્વરોના આરોહ-અવરોહ પણ નિસર્ગની જેમ માનવજીવનમાં નવીનતા લાવે છે. શ્રી અરનેસ્ટ હંટ પોતાના પુસ્તક 'સ્પિરીટ ઓફ મ્યુઝિક' માં લખે છે કે સંગતિ માત્ર સામાન્ય દ્વનિ નથી. પરંતુ એ સુક્ષ્મ અંતર વૃત્તિઓના પ્રસ્તૃતિ કરણનું સબળ માધ્યમ છે. ભારતીય વિદ્વાનોએ પણ સંગીતને માનવીના અંતર્ગત ભાવોના પ્રસ્તૃતિ કરણ માટેનું સબળ માધ્યમ કહ્યું છે. પ્રાણી માત્રના રૂદન, ચિત્કાર અને હાસ્ય જેવી ક્રિયાઓથી ઉત્પન્ન થયેલી દ્વનિઓ નિર્બાધ નિરપવાદ અને અવ્યભિચારી રૂપથી સહાય એક જેવીજ રહી છે. વિભિન્ન ભાવોને પ્રકાશિત કરનારીઓ દ્વનિઓ સંભવતઃ સંગીતની ઉત્પત્તિનું મુખ્ય કારક છે.

આ નાંદોની ઉત્પત્તિમાં દ્વનિ આંદોલનોના નિયમિતકંપનના આધારે જ ઉપરોક્ત બે ભેદ પડે છે. નિયમિત કંપન યુક્ત નાદ સાંગીતિક હોય છે. આમ ગતિ અને લય સંગીતનો પ્રથમ પ્રમુખ તત્વ છે. ગતિ સમગ્ર જીવન માટેની પ્રાથમિક અને મહત્વપૂર્ણ અવધારણા છે. સમસ્ત પ્રકૃત્તિ અને વસ્તુ જગત ગતિમાન છે અને એટલે જ ચેતનાવંત છે. સંગીતનો દ્વિતિય તત્વ સ્વર છે. સ્વર એ નિયમિત ગતિના પશ્ચાત ઉત્પન્ન થનારૂં સ્થિર કંપન છે. જે માનવ કર્ણને સુગ્રાહ્ય હોય છે. સ્વરની ઉત્પત્તિ આરોહ અવરોહ એ પ્રકૃત્તિદત્ત છે. જેમ પર્વત માળાઓમાં આરોહ અવરોહ દેખાય છે. જેમ વતની વિવિધ ગતિઓ દ્વારા વૃક્ષોના પાંદળાઓની દ્વનિ વધ-ઘટ થાય છે. તેમ સ્વરોના આરોહ-અવરોહ પણ નિસર્ગની જેમ માનવજીવનમાં નવીનતા લાવે છે. શ્રી અરનેસ્ટ હંટ પોતાના પુસ્તક 'સ્પિરીટ ઓફ મ્યુઝિક' માં લખે છે કે સંગતિ માત્ર સામાન્ય દ્વનિ નથી. પરંતુ એ સુક્ષ્મ અંતર વૃત્તિઓના પ્રસ્તૃતિ કરણનું સબળ માધ્યમ છે. ભારતીય વિદ્વાનોએ પણ સંગીતને માનવીના અંતર્ગત ભાવોના પ્રસ્તૃતિ કરણ માટેનું સબળ માધ્યમ કહ્યું છે. પ્રાણી માત્રના રૂદન, ચિત્કાર અને હાસ્ય જેવી ક્રિયાઓથી ઉત્પન્ન થયેલી દ્વનિઓ નિર્બાધ નિરપવાદ અને અવ્યભિચારી રૂપથી સહાય એક જેવીજ રહી છે. વિભિન્ન ભાવોને પ્રકાશિત કરનારીઓ દ્વનિઓ સંભવતઃ સંગિતની ઉત્પત્તિનું મુખ્ય કારક છે.

ભારતીય મહાનુભાવોએ જ્ઞાન આદિ છ વસ્તુઓને અનાદિ કહ્યું છે. જ્ઞાનનો મુખ્ય કેન્દ્ર વેદ છે. તેથી તે પણ અનાદિ કહેવાયા છે. સંગીતનો સંબંધ વેદો સાથે છે. એટલે સંગીત પણ

અનાદિ છે. સંગીતનો ન તો આદિ છે ન તો અંત એટલેજ સંગીતના સંબંધમાં કોઇ કહી નથી શકતું કે એનો પ્રારંભ કયારથી થયો અને અંત કયારે થશે. બીજા શબ્દોમાં જેમ જન્મ મરણની પ્રક્રિયાનો આરંભ અને અંતના વિષે કોઇ કહી શકયું નથી. ભારતીય પરંપરા અનુસાર સંગીતના અધિષ્ટાતા દેવ મહાદેવને માનવામાં આવે છે. અને સૃષ્ટિના રચયિતા બ્રહ્માને માનવામાં આવે છે. નાટયશાસ્ત્રના રચયિતા મહર્ષિ ભરતમુની એ પણ નાટયનો આરંભ બ્રહ્માજીથી થયો તેમ કહ્યું છે. દેવતાઓના આગ્રહથી બ્રહ્માએ ઋગ્વેદમાંથી પાઠય, સામવેદમાંથી ગીત, યજુર્વેદમાંથી અભિનય અને અથર્વ વેદમાંથી રસ લઇ નાટ્ય વેદની રચના કરી. નાટ્ય વેદના ગ્રહણ, ધારણ, જ્ઞાન, અને પ્રયોગમાં શ્વેતાઓ અસમર્થ હોવાથી ઇન્દ્રના આગ્રહના કારણે મહામુની ભરતને નાટ્ય વેદની શિક્ષા પ્રદાન કરી. બ્રહ્માજીએજ સરસ્વતી અને એમના શિષ્યોને વાદ્ય, નારદ અને ગાંધર્વોને ગાયનની શિક્ષા અર્પી. સ્વતંત્ર ગાયન વાદનને પ્રયોગ નાટ્યના આવિર્ભાવના પહેલાથી થતો આવ્યો છે. દૈત્યો અને દેવતાઓએ નિગીત અને બહિર્ગીત્તની સાધના કરી હતી. ‘સંગીત મકરંદ’ ના રચનાકાર નારદ સંગીતની ઉત્પત્તિ બ્રહ્મા દ્વારા થઇ છે. એવું માને છે તો ‘સંગીત રચનાકારના’ રચયિતા આચાર્ય શારંગદેવ સંગિતની ઉત્પત્તિ સદાશિવ દ્વારા થઇ છે સંગીતનું આ જ્ઞાન પછીથી અધિષ્ઠાત્તિ દેવી સરસ્વતિ એમનાથી મહર્ષિ નારદ અને એમના પછી ગાંધર્વ, યક્ષ, દેવતાઓ અને છેલ્લે મનુષ્ય સુધી પહોંચ્યો. એવું વિધાન અનેક ધર્મગ્રંથોમાં જોવા મળે છે.

વિભિન્ન ધર્મોમાં સંગીતોત્પત્તિ સંબંધી અનેક પ્રકારની પરિકલ્પનાઓ પ્રચલીત છે. ઇસ્લામ, ખ્રિસ્તી જેવા પ્રમુખ ધર્મોમાં પણ સંગીતની ઉત્પત્તિ માટેની અનેક કથાઓ પ્રચલિત છે. એ સિવાય પશુ પક્ષીઓ દ્વારા ઉત્પન્ન થયેલી દ્વનિઓથી સ્વરોની ઉત્પત્તિ થઇ એવા મત પણ છે. પ્રાકૃતિક, મનોવૈજ્ઞાનિક અને ધાર્મિક પરંપરાઓના અનુસારે સંગીતોત્પત્તિની પરીકલ્પનાઓ અને સામાજિક દૃષ્ટિએ સંગીતની ઉત્પત્તિના કારકોમાં અનેક વિભિન્નતાઓ જોવા મળે છે. જો સંગીતની ઉત્પત્તિનું મૂળ શોધવા માટેના શંસોધનાત્મક પ્રયાસ કરવામાં આવે તો પ્રાગૈતિહાસિક પ્રાણીઓ જીવાસ્મ વિજ્ઞાન અને પ્રાચીન અવશેષોનું ગહન અધ્યયન કરવું પડે. આદિ જાતિઓના બધાજ પ્રકારોના સંગીતના નમુનાઓનું સંકલન અને વિશ્લેષણ કરવું ઘટે.

આધુનિક સંગીતની સુધીની આ યાત્રા બહુજ લાંબી છે તેના પ્રારંભનું આકલન કરવું સર્વથા અસંભવ કાર્ય છે. આ યાત્રા સમય સાથે માનવના વિકાસ સાથે અભિન્ન રીતે જોડાયેલી છે. અને ભવિષ્યમાં પણ આ સંપદા માનવ સાથે એના વિકાસની સહભાગી બની રહેશે. આજ કારણોસર પ્રાચીન અને અર્વાચીન વિદ્વાનોએ કથિટ ‘સંગીત અનાદિ અને અનંત છે.’ એ નિરવિવાદ સત્યના રૂપે પ્રસ્તુત છે.

૧:૨ ભારતીય સંગીતનો વિકાસક્રમ

૧:૨:૧ પ્રાચીન કાળ

વિદ્ધાનોનો મત છે કે ભારતવર્ષે સંગીતના શાસ્ત્રીય પક્ષ ઉપર પણ થયેલ જ્ઞાન અર્જીત કરી લીધું હતું. તે સમયે વિશ્વની અન્યજાતિઓ હજી અસભ્યતાના યુગનાં અન્ય વિદ્ધાનોનુસાર પૂર્વ પાષાણ કાળના લોકો ભારતના મૂળ નિવાસી હતા. અને આ કાળમાં સંગીતનો જન્મ થઇ ચૂક્યો હતો. પત્થરનું એક સંગીત વાદ્ય આ યુગથી પ્રાપ્ત થયું જેને 'અગ્સા' કહેવામાં આવે છે. (ધ હિસ્ટ્રી ઓફ ધી અર્લી મ્યુઝીક ઓફ ઇન્ડીયા-મિ.ગલ્ફ ઇલ મીલ) ઉત્તર પાષાણ કાળમાં સંગીતની સ્થિતિ વધારે સુદઢ હતી આ માટે અંગ્રેજ વિદ્ધાન લોવાસ્કોનું કથન છે. 'વર્તમાન સંગીતનો પાયો તાંમ્ર યુગના સંગીત ઉપર આધારીત છે. આ યુગમાંજ સંગીત દ્ધારા રોગોની ચિકિત્સાનું પ્રારંભ થઇ ચૂક્યું હતું. (ધ એન્ચાન્ટીક પાવર ઓફ મ્યુઝીક-ડોવાસ્કી, રેમલો અને ધી હેલ્થ એન્ડ મ્યુઝીક-જેનકોકસ) દ્રવિડોએ પણ સંગીતના વિજ્ઞાનિક રૂપની માહિતી મેળવી લીધી હતી. અને માટે જ એમને સંગીતનો પ્રયોગ સારવારના ભાગરૂપે કર્યો હતો (ધી હિસ્ટ્રી ઓફ હ્યુમન રેસ-ડાસ્કિયોલો) લોહ યુગમાં પણ દ્રવિડ નારીઓએ સંગીતને પુરૂષોની અપેક્ષાએ વધારે વ્યવહારમાં લીધો હતો. સંગીતના સાધનો વાસ, હાડકા, માટી કે લાકડીથી બનેલા હતા. મોહન્જો દડો અને હડપ્પાના ખોદકામથી સિંધુ ઘાટીની સભ્યતાનો પરિચય થયો. આ સભ્યતા ઇ.સ. પૂર્વે ૪૫૦૦ થી ૫૦૦૦ વર્ષ જુની હતી એવુ પ્રમાણીત થયેલ છે. લોથલના ખોદકામ દરમ્યાન પણ વાદ્યોના અવશેષો પ્રાપ્ત થયા છે. જેમનો સમય ૨૦૦૦ ઇ.સ. પૂર્વે માનવામાં આવ્યો છે. આ બધીજ બાબતોને ધ્યાનમાં રાખીને એવુ કહી શકાય છે કે ભારતીય સંસ્કૃતિમાં ઇ.સ. પૂર્વે ૨૦૦૦ થી લઇને ૫૦૦૦ વર્ષ સુધીના ગાળામાં પણ ગીતો અને વાદ્યોનો વિકાસ થઇ ચૂક્યો હતો. પ્રસિદ્ધ ઇતિહાસકાર કિડીયલ શોમ્સ લખે છે કે 'ભારતીય સંગીત વિશ્વસંગીતના જન્મતા પહેલા જ વિકસીત થઇ ચૂક્યો હતો.' શિલ્પ અને કલા જેવા શબ્દોના ઉદ્‌ગમ પણ દ્રવિડ સંસ્કૃતિ થકી થયા હતા. જે પછીથી સંસ્કૃત ભાષામાં પ્રયોગ થયા. આનાથી આપણ સિદ્ધ થાય છે કે આર્યોના ભારત આગમન પહેલાજ વિણા અને તાલ પ્રચારમાં હતા.

૧:૨:૨ પૂર્વવૈદિક યુગ

ઇ.સ. પૂર્વે ૨૦૦૦ થી ૧૦૦૦ વર્ષ વેદોની રચનાનો કાળ માનવામાં આવે છે. જેમાં ચાર મુખ્ય વેદ, ઋગ્વેદ, યર્જુવેદ, અથર્વવેદ, સામવેદની રચના થઇ. આર્યોની સંગીત પ્રત્યે એટલી રૂચી હતી કે એમને સામવેદની રચના ફક્ત ગાન કરવા માટેજ કરી હતી. ઇન્ડીયન મ્યુઝીક બી.એ. પીંગલેમાં કથન છે કે આર્ય પ્રજાની ઉત્પત્તિનું સ્થાન ભારતજ છે. અહિંથીજ આર્યપ્રજા સમગ્ર વિશ્વમાં ફેલાઇ ગઇ. આર્યોનું સંગીત જ્ઞાન અત્યંત ઉચ્ચકોટીનું હતું. આ કાળમાં

સંગીતની ઉપલબ્ધીઓને નિમ્ન પ્રકારે વર્ણવી શકાય છે. સંગીત દ્વારા ઈશ્વર આરાધનાનું મૌલીક સ્વરૂપ, સંગીતનું શાસ્ત્રીય સ્વરૂપ સંગીત અને સાહિત્યનો સંબંધ જીવનના પ્રત્યેક ક્ષેત્રમાં સંગીતનો પ્રવેશ, ગાયન, વાદન અને નૃત્યમાં સ્ત્રીઓની પ્રવિણતા મૃદંગ, વિણા, વંશી, અને ડમરૂ જેવા વાદ્યોનો પ્રચાર વૈદિક યુગની પ્રમુખ ખાસીયતો છે. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો વૈદિક યુગમાં સંગીતનું સુંદર સ્વરૂપ જે રીતે પ્રાપ્ત થયું છે એ રીતે ભારતીય ઈતિહાસમાં અન્ય કોઈ પણ યુગમાં પ્રાપ્ત થયું નથી. વૈદિક યુગમાં સંગીત એક માર્ગ રૂપે એના ઉચ્ચત્તમ સોપાન પર પ્રસ્થાપિત થયેલ હતું. સામાજિક રીતી-રીવાજથી લઇને પ્રકૃતિ અને ઈશ્વર આરાધના સુધી ઉચ્ચત્તમ કળાના સ્તરથી લઇને સંગીતના વૈજ્ઞાનિક વ્યાપ સુધી સંગીત સર્વત્ર વ્યાપી હતું. સંગીતના વિકાસની ગતી વૈદિ યુગમાં ચરમસીમાએ હતી. એવું પણ કહી શકાય છે. આ ગતી વૈદિક યુગ પછી ક્રમશ : ઘટતીજ ગઇ છે. અનુસંધાને એવુ કહી શકાય છે કે વૈદિક યુગ ભારતીય સંગીતના વિકાસનો સુવર્ણ યુગ હતો.

૧:૨:૩ ભરતનાટ્ય શાસ્ત્રના સંદર્ભે

ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર નારદિય શિક્ષા પછી સંગીતનો એક મહત્વપૂર્ણ ગ્રંથ છે. સંપૂર્ણ ભારતીય સાહિત્યમાં આજ એક માત્ર એવો ગ્રંથ છે કે જેમાં સંગીત, નાટ્ય, નૃત્ય અને કાવ્યનું ઝીણવટ ભરેલું વિવેચન જોવા મળે છે. ભરતનાટ્ય શાસ્ત્રને જો નાટ્ય અને સંગીતનો વિશ્વકોષ કહેવામાં આવે તો પણ અતિશયોક્તિ નહી થાય. સંગીત અને નાટ્યનું કોઈપણ પક્ષ એવો નથી કે જેનું વિવેચન ભરતનાટ્ય શાસ્ત્રમાં થયું ન હોય. ગાયન પદ્ધત્તિ, ગીતપ્રકાર, ગાયક વાદકના ગુણ દોષો વાદ્યોના પ્રકાર વાદ્ય વાદનની વિધિઓ નૃત્ય પ્રકાર જેવા અનેકા અનેક વિષયોની વિસ્તૃત છણાવટ આ ગ્રંથમાં થયેલ છે. સંગીતીક દ્વનિની ક્ષુક્ષ્મત્તમ, એકમ્ શ્રૃતિની શાસ્ત્રીય અને વૈજ્ઞાનિક મીમાંસા સર્વપ્રથમ આજે ગ્રંથમાં જોવા મળે છે. આ ગ્રંથનું વિશેષ મહત્વ એ છે કે ભારત વર્ષની સંગીત પરંપરાઓ દ્વારા આ ગ્રંથને પાંચમાં વેદ તરીકે અથવા ગાંધર્વ વેદ તરીકે પ્રમાણભૂત માનવામાં આવે છે. સાહિત્ય અને સંગીતમાં રસ ઉત્પત્તિની પ્રક્રિયાના સંદર્ભે પણ આ ગ્રંથ પ્રમાણભૂત છે. કળા અને સંગીતનું અંતિમ લક્ષ રસાનુભૂતી છે. આ ધારણા નાટ્ય શાસ્ત્રની દેણગી છે. જે સંગીત સમગ્ર વાતાવરણ સહિત શ્રોતાઓને રસમગ્ન ન કરી શખે તે સંગીત જ નથી અને જે ક્રિયાઓ સમગ્ર બ્રહ્માંડમાં થઇ રહી છે તે સંગીતમય પણ શક્ય છે જે ક્રિયાઓ સંગીતમાં નથી તે કયાય નથી જેવા વિધાનો પણ ભરતનાટ્ય શાસ્ત્રમાં જોવા મળે છે. એ જ સંગીત રસઉત્પત્તિ કરી શકે છે જેમા સ્વર તાલ અને શબ્દ ત્રણેવનું સમાન રૂપે નિરવહન કરવાની ક્ષમતા હોય આ નિયમનું પાલન કરવાથી જ સંગીતમાંથી શ્રૃગાર, કરૂણ હાસ્ય જેવા નવ રસોની નિષ્પત્તિ થઇ શકે અન્યથા નહી સંગીતને ફક્ત સ્વરોની કરામાત રીતે વ્યવહારમાં લાવવાથી રસનિષ્પત્તિ અશક્ય બને છે. ભરતનાટ્ય શાસ્ત્ર આચાર્ય ભરતના નામે પ્રસિદ્ધ છે.

પરંતુ તેમાં વિભિન્નમતાં અને પરંપરાઓનું સંગ્રહણ થયું છે. નાટ્યશાસ્ત્ર પ્રશ્ચાય પણ ભરત સંપ્રદાયના અનુયાયી એવા દત્તિલ, કોહલ, વિશાખીલ આદિ ગ્રંથકારોના ગ્રંથ સંગતિના વિકાસને જાણવા માટે મહત્વ પૂર્ણ છે. નાટ્યશાસ્ત્રના જે અંશો અધુરા ખંડિત કે લુપ્ત થઇ ગયા છે. એમની પૂર્તિ ઉપરોક્ત ગ્રંથોથી થઇ શકે છે.

૧:૨:૪ પૈરાણિક યુગ

આ એક એવો યુગ હતો કે જેમાં વૈદિક યુગથી વિપરીત લોકગીત અને લોક નૃત્યોનો પ્રચાર વધી ગયો હતો. આ લોક સંગીતાં જનસમુદાયની રૂચી અને રીત રસમો પર મહત્તમ્ ધ્યાન આપવામાં આવ્યું. આજ યુગમાં સંગીતની વિભિન્ન શાળાઓમાં સામૂહિક પ્રસ્તૃતી કારણ એક પ્રમુખ ઘટના તરીકે ઉજાગર થયું. સમાજમાં સંગીતજ્ઞોની સંખ્યા વધી અને આ સંગીતજ્ઞો શિક્ષિત હતા. જે સંગીત વૈદિક યુગમાં યજ્ઞ આદિ ક્રિયા કલાપોમાં નિહિત અને સિમીત થઇ ગયું હતું. એજ સંગીત પૌરાણીક યુગમાં જન સાધારણ માટે સામાન્ય થતું ગયું. સાર્વજનિક ઉત્સવોની સંખ્યા વધી ગઇ હતી અને એમાં સંગીતનો ભરપુર પ્રયોગ થવા લાગ્યો હતો. ઉર્વશી, હેમા, રંભા, મેનકા, તિલોત્તમા, ઇત્યાદિ નર્તકીઓના નામ હરિવંશ પુરણમાં જોવા મળે છે. જે દર્શાવે છે. કે પૌરાણિક યુગમાં નૃત્યકલા પણ એની ચરમસીમા પર હતી. માર્કન્ડેય પુરાણ અને વાયુ પુરાણમાં વિણા, પ્રણવ, મૃદંગ, અને દેવદુંદભી જેવા વાદ્યોનો ઉલ્લેખ પણ મળે છે.

૧:૨:૫ જૈન અને બોધ કાલીન સંગીત

જૈન કાળમાં સંગીતનો પાયો મહાવીર સ્વામીના સિદ્ધાંતો અહિંસા, સત્યતા, પાવનતા અને સુંદરતા પર નખાયો આ યુગમાં વાદ્યોનો વિશેષ વિકાસ થયો. વિણાઓનો પ્રચાર એની પ્રગતિપર હતો. પરિવાદિની, વિપંચી, વલ્લભી, મહતી, નકુલી, કચ્છપી જેવી અનેક પ્રકારની વિણાઓ પ્રચારમાં હતી. આજ કાળમાં રાજાઓ દ્વારા સંગીત પ્રતિયોગીતાઓનું આયોજન થવા લાગ્યું. જેમા ભાગ લેવા પર કોઇ પ્રતિબંધ ન હતું. આ પ્રકારની વ્યવસ્થાના કારણે સંગીત બ્રાહ્મનેતર જાતિઓમાં પણ પ્રચલીત થયો. આજ કાળમાં નવીન ગાયન શૈલીઓનો જન્મ થયો. જે કુમારીકાઓ સાર્વજનિક રૂપથી નૃત્ય પ્રસ્તૃત કરતી હતી. સમાજમાં એમની પ્રતિષ્ઠા ઉચ્ચ ધોરણે રહેતી હતી. આ નૃત્યાંગનાઓને રાજા જેટલોજ સન્માન પ્રાપ્ત થતો હતો. [૧]

બૌદ્ધકાળમાં પણ સંગીતનો વિકાસ અધિકાધિક થયો આ કાળમાં બૌદ્ધ સાહિત્યમાં જાતક, પીટક અને અવદાનના સ્વરૂપે પ્રાપ્ત થાય છે. આ ઘટનાઓ અને ગાથાઓ બૌદ્ધ ભિક્ષુ ભિક્ષુણીઓ દ્વારા ગાન સ્વરૂપે પ્રસ્તૃત કરવામાં આવતી હતી. થેરગાથામાં ૧૦૭ પદ અને

---

૧. ભારતીય સંગીત કા ઇતિહાસ-પૃ. નં-૧૦

૧૨૭૯ ગાથાઓ છે એજ પ્રકારે થેરગાથમાં ૭૩ પદ અને ૫૫૨ ગાથાઓ છે. ગુપ્તીલ જાતકમાં ગંધર્વ ગુપ્તીલકુમારને સપ્તતંત્રી વિણાના વાદનમાં અતિકુશલ બતાવવામાં આવ્યો છે. ભગવાન બુદ્ધ સ્વયં એક ઉત્તમ સંગીતજ્ઞ હતા. એક સ્થાન પર એમણે કહ્યું છે કે જીવન અગ્નિનો એવો ભભકો છે જે વિણાની ધ્વનિની માફક ઉત્પન્ન થાય છે અને વિલિન થઇ જાય છે. ભગવાન બુદ્ધના સંપૂર્ણ સિદ્ધાંતોને ગીતોમાં વણી લેવામાં આવ્યો હતો. આ ગીતોને સુંદર ઢબથી ગાઇને ગામો અને નગરોમાં પ્રસ્તૃત કરવામાં આવ્યા હતા. આ કાળમાં ગાયનની પ્રસ્તૃત્તિ વિણા સાથેજ થતી હતી. શાસ્ત્રીય સંગીત પણ પોતાના યૌવન પર હતો.

૧:૨:૬ મહાકાવ્ય કાલ

આ કાળના પ્રસિદ્ધ મહાકાવ્ય રામાયણ અને મહાભારત છે. રામાયણના આધાર પર ફલીત થાય છે કે આ સમય સુધી સ્વયંવરની પ્રથા ચાલુ હતી. આ અવસરે સંગીતનું આયોજન મહત્વપૂર્ણ બની રહેતું. ભગવાન રામચંદ્રના વિવાહ પર ધનુષ તોડતી વખતે જયમાળા પહેરાવતી વખતે ૧૪ વર્ષના વનવાસ પછી અયોધ્યામાં પુનરાગન વખતે જેવી અનેક ઘટનાઓના સમય પર સંગીત આયોજનનો ઉલ્લેખ પ્રાપ્ત થાય છે. લક્ષ્મણજી જયારે સુગ્રીવના અંતઃપૂરમાં જાય છે ત્યારે વિણાવાદનના શુદ્ધ સંગીતને સાંભળે છે. વાલ્મીકી આશ્રમમાં લવ-કુશને પણ સંગીતની શિક્ષા આપવામાં આવી હતી. રાવણ અને એમના પત્નિ મંદોદરી ઉત્તમ સંગીતકાર હતા. ભેરી,ઘટ, ડીમડીમ, મુદુક જેવા વાદ્યોનો ઉલ્લેખવાલ્મીકી રામાયણમાં મળે છે. આ કાળમાં રાજા ઉત્તમ સંગીતજ્ઞ હતા અને પ્રજા પણ ગાયન, વાદન, અને નૃત્યમાં પારંગત હતી. [૧]

બીજા ગ્રંથ મહાભારતમાં પણ સંગીતનો ઉલ્લેખ અનેક જગ્યાએ મળે છે. યજ્ઞ અને કર્મકાંડથી દૂર થઇને સંગીત હવે ભક્તિ અને જ્ઞાન પાસે જઇ રહ્યું હતું. સંગીતનું સ્વરૂપ યોગીક થઇ ગયુ હતું. જ્ઞાની લોકો સંગીતની સાધનાને યોગનારૂપમાં કરતા હતા ધર્મ અને સંગીતની નિકટતા વધતી જતી હતી. શ્રીકૃષ્ણના વંશી વાદનની દૃષ્ટિએ કહેવામાં આવે છે કે તેઓ સંગીતના પ્રખર વિદ્વાન હતા. સંગીતના પૂર્ણજ્ઞાની એવા શ્રીકૃષ્ણના વાદનમાં વિચિત્રતા હતી. એમની વાંસળીએ સમગ્ર સમાજને સંગીતમય બનાવી દીધુ હતું. આ યુગમાં અર્જુન પણ એક મહાન સંગીતજ્ઞ હતા. વિરાટ રાજાના દરબારમાં રહીને એમની પુત્રી ઉત્તરાને સંગીતની શિક્ષા આપી. મહાસંગ્રામમાં પણ અર્જુન રાતના સમયે પોતાના ગાંડીવને વિણા સ્વરૂપે વગાડતા હતા. આ સમયમાં પુષ્પચયન, ઉદ્યાનક્રિડા, અને જગક્રિડા જેવા ઉત્સવ સાંગીતીક હતા. આજ કાળમાં પાણીની જેવા વિદ્વાને વૈદિક મંત્રોના ઉચ્ચારણની વિધિ ઉપર વિશેષ વિવેચના કરી હતી.

---

૧. ભારતીય સંગીત કા ઇતિહાસ-પૃ. નં-૧૨

૧:૨:૭ મધ્યકાળ પ્રથમ

મધ્યકાળમા ઘણા બધા વિદ્વાનોએ અનેક ભાગોમાં વિભક્ત કર્યો છે. આ વિભાજન પ્રત્યેક ગ્રંથકારના પોતાના વિચાર અથવા તો અન્ય ગ્રંથોના અનુકરણના આધારે થયેલ છે. અહિં આપણે મધ્યકાળને પૂર્વ મધ્યકાળ, મધ્યકાળ અને મુસ્લીમ શાસનકાળમાં વિભાજીત કરીશું. પ્રયત્ન એટલોજ રહેશે કે સમયની સાથે સંગીતના વિકાસની કડીઓ જોડાયેલી રહે. આની શરૂઆત મૌર્ય કાળથી કરીશું મૌર્યકાળમાં ચંદ્રગુપ્ત મૌર્યનામના રાજાએ એમના ગુરૂ ચાણક્યની મદદથી સંપૂર્ણ ભારત પર પોતાના સામ્રાજયની સ્થાપના કરી હતી. ચંદ્રગુપ્ત સ્વયં સંગીત પ્રેમી હતો. આ યુગમાં નાટ્યશાળાઓ અને સંગીતગૃહ પણ અસ્તીત્વ ધરાવતા હતા. સમ્રાટ પોતે પણ સંગીત સભાઓનું આયોજન કરીને ઉત્તમ કલાકારોને પુરસ્કુત કરતા હતા. આ યુગમાં લોક-ભોગ્ય સંગીતનો પ્રચાર અધિકા-અધિક થયો હતો. સાધારણ લોકોમાં મૃદંગ, મંજીરા, ઢોલ, વંશી અને ઢપ જેવા વાદ્યોનો પ્રચાર હતો. મૌર્ય વંશના બીજા પ્રતાપીરાજા સમ્રાટ અશોકના સમયમાં પણ સંગીતમાં પરિવર્તન આવ્યા. ચંદ્રગુપ્તના કાળમાં શાસ્ત્રીય સંગીતનું જે મહત્વ ઓછું થયું હતું. તેની પુનઃ સ્થાપના અશોકના શાસન કાળમાં થઇ. વિણા જેવા વાદ્યનો પ્રચાર પણ આ કાળમાં વધ્યો હતો. સમ્રાટ અશોકે બૌદ્ધ ધર્મના પ્રચાર માટે અનેક દેશોમાં પોતાના પ્રચારકો મોકલ્યા હતા. આ પ્રચારકો ગર્વની સાથે ભારતીય સંગીતને પણ જે તે દેશોમાં લઇ ગયા. આમ આ કાળમાં સર્વપ્રથમ ભારતીય સંગીત બીજા દેશોમાં જેવા કે ચીન, તિબેટ, શ્રીલંકા, જાવાબાલી, સુમાત્રા મિશ્રમાં પ્રસિદ્ધ થયો. મૌર્ય વંશના અંતિમ રામ બ્રહદ્રથના સેનાપતિ પુષ્પમિત્ર શૃંગે ૧૮૫ ઇ.સ. પૂર્વમાં મગધની ગાદીપર કબજો જમાવ્યો. આ કાળને શૃંગ કાળ કહેવામાં આવે છે. રાજા પુષ્પમિત્ર સંગીત અને સાહિત્યનો પ્રેમી હતો. એના શાસન કાળમાં જ સંસ્કૃતના મહાવિદ્વાન પતંજલિ થયા. પતંજલિએ પાણીનીની અષ્ટાધ્યાયી ઉપર મહાભાષ્ય લખ્યો. જેમાં રંગમંચ અને અભિનય જેવા વિષયોના અધ્યાય તથા વિણા, મૃદંગ અને ભૂમી, દુંદુંભી જેવા વાદ્યોના નામ પણ ઉલ્લેખીત થયા.[૧]

ગુજરાતમાં ગરબા નૃત્યનો જન્મપણ આજ કાળમાં થયો હશે એવું પણ માનવામાં આવે છે. આજ કાળમાં પ્રાંતોના આધારે સંગીતનું વર્ગીકરણ શરૂ થયું હશે. કનિષ્ક કાળમાં સંગીતના વિકાસની ગતિ એકદમ દ્રુત થઇ ગઇ કારણ કે રાજા કનિષ્ક સ્વયં સંગીત પ્રેમી અને સંગીતજ્ઞ હતા. એમના શાસનમાં રાજય તરફથી સંગીત સમારોહ યોજાતા હતા. આ સમારોહમાં ભારતીય કલાકારો ઉપરાંત ચીન, અફઘાનિસ્તાન અને કાશ્મિર જેવા પ્રાંતોથી પણ કલાકારો આવીને સમારોહમાં ભાગ લેતા હતા. ભારતમાં આ પ્રકારનો પ્રથમ પ્રયાસ આજ કાળમાં થયો હતો. આ કાળમાં અશ્વઘોષ નામના મહાન સંગીતજ્ઞ થયા જેમને સંગીતના આધારેજ હિન્દુઓને બૌદ્ધ

---

૧. ભારતીય સંગીતકા ઇતિહાસ-પૃ. નં-૧૩

ધર્મમાં પરિવર્તીત કર્યા (ઇન્ડીયન મ્યુઝીક-બી.એ. ટીંગલે) આ કાળમાં સંગીત ઇશ્વર ઉપાસના અને મનોરંજન કરતા પણ યુદ્ધ અને મૃત્યુ સમયે ઉપયોગી થઇ પડયો હતો. લગભગ ૩૨૦ ઇ.સ. માં ચંદ્રગુપ્ત પ્રથમ શાસન કરતા બન્યો. એમના પુત્ર સમુદ્ર ગુપ્તના સમયે સંગીતને પૂનરજીવન પ્રાપ્ત થયો. સમુદ્રગુપ્ત ઉત્તમ વિણાવાદક અને ગીત લેખક હતા. આજ સમયમાં અનેક નાટ્ય શાળાઓની સ્થાપનાઓ થઇ. આ સમયમાંજ રાગ-રાગીનીઓનો પ્રચાર થયો અને લોક સંગીતના સ્વરૂપ પણ બંધાવા લાગ્યા સમુદ્ર ગુપ્તના અનેક ચલણી સિક્કાઓમાં એમને વિણા વાદન કરતા દર્શાવ્યા છે. એમના પછી એમના પુત્ર ચંદ્રગુપ્ત દ્વિતિય શાસન કર્તા બન્યા. તુર્કીસ્તાનના એક ગ્રંથ સેજરૂલઉપોલમાં લખ્યું છે કે રાજા વિક્રમાદિત્ય દાની ધર્માત્મા અને સંગીત કળાના જ્ઞાતા હતા. એમને પોતાના દેશથી અનેક વિદ્વાનોને ધર્મ, સાહિત્ય અને સંગીતના પ્રચાર માટે મોકલ્યા હતા. એમના દ્વારા જ તુર્કીસ્તાનની પ્રજાએ સહતાર વાદનની કળા વિષે જાણકારી પ્રાપ્ત કરી આ કાળમાં ભારતીય સંગીત અરબસ્તાન સિવાય રોમ, ફ્રાન્સ, યુરોપ ખંડના દેશોમાં પણ પ્રગતિ સાધી શકયું.

આજ કાળમાં મહાકવિ કાળીદાસ જેવા મહાન નાટયકાર થયા એમના પ્રસિદ્ધ નાટકોમાં નૃત્ય અને સંગીતનું વર્ણન પ્રચુરમાત્રાઓમાં છે. એમના દ્વારા રચિત શાકુંતલ વિશ્વનો અનુપમ સંગીતમય નાટક છે. એમના અતિરીક્ત આ કાળમાં ભાષ, શુદ્રક, વિશાખદત્ત વરાહમિહીર, આર્ટભટ્ટ અને બ્રહ્મગુપ્ત જેવા અનેક નાટ્યકાર થયા. આજ કાળના પ્રસિદ્ધ લેખક પંડિત વિષ્ણુશર્માના પંચતંત્રમાંની અનેક કથાઓમાં સંગીતનું વર્ણન મળે છે. આ કાળમાં સંગીત અને કળાના જેટલા વિદ્વાન થયા એટલા વિદ્વાન અન્ય કોઇ યુગમાં નથી થયા.[૧]

રામહર્ષવર્ધન પછી ભારત વર્ષ અનેક ટુકડાઓમાં વિભાજીત થઇ ગયું આ પ્રદેશના રાજાઓ યુદ્ધ ખોર અને સ્વાર્થી હતા. રાજાઓ અને પ્રધાનોના વંશજ હોવાના કારણે તેઓ રાજપુત તરીકે ઓળખાયા આ કાળમાં એક બીજા સાથે યુદ્ધ કરવામાં સમય વ્યથીત થયો. રાજકીય પરિસ્થિતી જોતા યૌવનોએ આ અવસરનો લાભ લીધો અને ભારતમાં યૌવન સત્તાનું સ્થાપન થયું. આ પરિસ્થિતિઓમાં સંગીતની સ્થિતિ દયનિય થઇ ગઇ પ્રત્યેક વર્ગનું સંગીત એક બીજાથી જુદુ પડવા લાગ્યું ૧૧ મી થી ૧૩ મી સદી સુધી ભારત પર મુસ્લીમોના આક્રમણ થતા રહ્યા જન જીવન કષ્ટમય હતું અને તેવીજ સંગીતની સ્થિતિ હતી. ભારતમાં મુસ્લમાન શાસકોના વિજયથી સંગીતમાં એક નવા યુગનો પ્રારંભ થયો. આજ સમયથી વિશુદ્ધ ભારતીય કળા અને સંગીતના પતનની ઘડીઓ ગણાવા લાગી. આ શાસકોએ ભારતીય સંગીતના શાસ્ત્ર પક્ષને એના મૂળથી નષ્ટ કરી નાખ્યો. (ધી ઇન્ટરનેશનલ વેલ્યુઝ ઓફ ઇન્ડીયન મ્યુઝીક-પીવાલ્ય આજી) આ કાળ વિષે પં. ભાતખંડે એમના ગ્રંથ 'એ શોર્ટ હીસ્ટોરીકલ સર્વે ઓફ ધ મ્યુઝીક ઓફ અપર ઇન્ડીયામાં' લખે છે કે શાસ્ત્રીય સંગીતના વિશુદ્ધ સ્વરૂપથી આપણે વંચીત રહી ગયા કારણકે એના આલેખાયેલા ગ્રંથો અપ્રાપ્ત થઇ ગયા છે. ઉત્તરીય ભારત કરતા દક્ષિણ

ભારતમાં સ્થાનીય રાજાઓનો કાળ વધારે લાંબા સમય સુધી ટકયો પરીણામ સ્વરૂપે જયાં ઉત્તર ભારતમાં સંગીતકળા લુપ્ત થવાના આરે હતી ત્યાંજ દક્ષિણ ભારતમાં સંગીતના વિજ્ઞાનની સુરક્ષા અને ઉન્નતી થઇ.[1]

૧:૨:૮ મધ્યકાળ દ્વિતિય

સમયની ધારા અવિરત વહેતી રહે છે સમય અખંડ હોય છે છતાંય અભ્યાસ અને જાણકારીની દ્દષ્ટિએ આપણે એના ખંડ પાડીએ છે. મધ્યયુગમાં જ મુસ્લીમ શાસન કાળની શરૂઆત થઇ ઇ.સ.૧૨૯૬ માં સંપૂર્ણ ભારત પર અધિકાર કર્યા પછી અલ્લાઉદ્દીન ખિલજી દિલ્હીની ગાદી પર બેઠા ઇ.સ.૧૩૧૦ સુધીમાં એમને દક્ષિણ ભારત પણ સર કરી લીધું અને ત્યાંના અનેક સંગીતજ્ઞોને ઉત્તર ભારતમાં લાવ્યા આ જ સંગીતજ્ઞોમાં દક્ષિણના પ્રખ્યાત સંગીતજ્ઞ ગોપાલ નાયક પણ સામેલ હતા. અલ્લાઉદ્દીન ખીલજીના દરબારમાંજ અમીર ખુશરૂ નામક ફારસી કવિ અને સંગીતજ્ઞ હતા. જેમને ગોપાલ નાયકને સાંભળીને કવ્વાલી અને તરાના નામની ગાયન શૈલીઓનો વિકાસ કર્યો. (ટ્રીટીઝ ઓન ધી મ્યુઝીક ઓફ હિન્દુસ્તાન-કેપ્ટન વિલીયર્ડ) અલ્લાઉદ્દીન ખીલજી પછીના ગાળામાં ૧૬ મી સદી સુધી સંગીતનો કોઇ ખાસ વિકાસ ન થયો. ૧૬મી સદીમાં અહમદનગરના સુલ્તાનની પુત્રી ચાંદબીબી એક મહાન સંગીતજ્ઞ હતા. એમના માટે એવું કહેવાય છે કે એમની યુદ્ધકળા, સંગીતકળા સાથે સંકળાયેલી હતી અને યુદ્ધનું આયોજન સંગાતમાંથી પ્રેરણા લઇનેજ કરતા હતા. એમને ધ્રુપદ શૈલી અત્યંત પ્રિય હતી અને પોતે સારી ગાયીકા હતી. ૧૬ મી સદીથી લઇને ૧૮ મી સદી સુધીનો મુસ્લીમ શાસનકાળ મુગલકાળ તરીકે ઓળખાય છે. આ કાળનો પ્રારંભ બાબરથી થાય છે. બાબર પોતે એક યોદ્ધા ઉપરાંત એક સંગીતજ્ઞ હતો. તે પોતા ફૌજ સાથે સંગીતજ્ઞોને પણ રાખતો હતો. પાણીપતના યુદ્ધમાં બાબરે યુદ્ધની સાથે સંગીતનો પ્રયોગ પણ કર્યો હતો. આ સંગીત પ્રયોગથી એની સેનાએ પૂરા જોમ અને જુસ્સાથી વિજય પ્રાપ્ત કર્યો. બાબરને તુર્કી અને અરબી નૃત્યો અત્યંત પ્રિય હતા. પોતાના થાકેલા સૈનિકોનો થાક દુર કરવા વિશ્રામ કેન્દ્રો પર એ સંગીત અને નૃત્યોનું આયોજન કરતો હતો. અને અહીંથી જ સંગીતમાં શ્રૃંગારીકતાનો પ્રભાવ વધવા લાગ્યો. ઉત્તરભારતમાં આજ કાળમાં ભક્તિ યુગનો પ્રારંભ થયો. બંગાળમાં શ્રી ચૈતન્ય મહાપ્રભુ અને અન્ય ભક્તો દ્વારા સંકિર્તનનો પ્રચાર શરૂ થયો બાબર પછી હુમાયુના શાસન કાળમાં સુફીઓના સંગીતનું જોર રહ્યું. સુફીઓ દ્વારા ઇશ્વર ભક્તિ અને માનજીવનની સુંદર વાતોની પ્રસ્તૃતી સંગીતમય અને આકર્ષક રીતે થતી હતી હુમાયુ પછી સુબાઓ અને સુલ્તાનોના શાસનમાં રાજકીય પરિસ્થિતી અસ્થિર હતી. આવી પરિસ્થિતીઓમાં સંગીત સંપ્રદાયનો આરંભ ૧૪ મી

---

૧. ભારતીય સંગીતકા ઇતિહાસ-પૃ. નં-૧૫

સદીના અંતમાં ગ્વાલીયરના રાજા રાજા માનસિંહ તોમર દ્વારા થયો. એમનાજ શાસન કાળમાં પ્રસિદ્ધ નાયક બખ્શુ હતા. રાજા માનસિંહ પોતે પણ સંગીતના વિદ્વાન હતા. એમના દરબારમાં નાયક બૈજુ એ સમયના પ્રસિદ્ધ સંગીતજ્ઞ અને ગાયક હતા. અનેક ગીત અને ધ્રુપદ લખીને એમને ગ્વાલીયર પ્રાંતના ઘરઘર સુધી સંગીત પહોચાડયું. રાજા માનસિંહ તોમર સાથે જ બાદશાહ અકબરનો સમય પણ જોડાયેલો છે. અકબરના શાસનકાળ દરમ્યાન ભારતીય અને ઈરાની સંગીત પદ્ધતિઓનો સુમેળ થવા લાગ્યો. આ સુમેળના લીધે ભારતીય સંગીતનું સૌંદર્ય અદ્વિતીય રૂપે પ્રભાવિત થયું. અને એમા મોહકતા અને લોકપ્રિયતા જેવા સંગીતના મૌલીક ગુણોનો વિકાસ થયો. આ પ્રભાવ દક્ષિણ ભારતના સંગીતમાં જોવા ન મળતા ઉત્તર ભારત અને દક્ષિણ ભારતના સંગીતમાં ભેદ થવા લાગ્યો અકબરના શાસન કાળમાંજ ઉત્તર ભારતમાં ભક્તિ યુગ એની ચરમ સીમા એ હતું. આ કાળમાં મહાન ધાર્મિક મહાત્માઓ અને સંગીતના વિદ્વાનો ઉત્પન્ન થયા જેમાં સ્વામી હરિદાસ પ્રમુખ સ્થાને છે. આજ સમયમાં પ્રસિદ્ધ સંગીતજ્ઞ તાનસેન થયા જે સ્વામી હરિદાસના શિષ્ય હતા. તાનસેનના પુત્ર વિલાસખાંથી રબાબીઓનું ઘરાનું અને બીજા પુત્ર સૂરતસેનથી વાદ્ય સંગીતના સેનિયા ઘરનાનો પ્રારંભ થયો. તાનસેનની પુત્રીના વિવાહ અકબરના દરબારી વિણા વાદક મીશ્રીસિંહ સાથે થયા આગળ જતા આજ વંશમાંથી બિનકાર ઘરાનાનો જન્મ થયો. આજ સમયમાં બાબા રામદાસ, સુજાનસિંહ, વિલાસખાં, લાલખાં, બ્રુજચંદ, શ્રીચંદ જેવા સંગીતજ્ઞો અને મીરાબાઈ સૂરદાસ, કબીરદાસ, તુલસીદાસ, વૈષ્ણવ સંપ્રદાયના અષ્ટછાપ કવિઓ જેવા ભક્તિ યુગના સાધકો અને સંગીતજ્ઞો થયા. આજ કાળમાં મહાપ્રભુ વલ્લભા ચાર્યજીએ પુષ્ટિભક્તિ અને નવધા ભક્તિમાં કિર્તનનો સમાવેશ કર્યો. અષ્ટછાપ કવિ, સૂરદાસ, કુંભનદાસ, નંદદાસ, છીતસ્વામી, ચતુરભૂજદાસ, ગોવિંદદાસ અને કૃષ્ણદાસ ફક્ત કવિ જ નહીં. પરંતુ મહાન સંગીતજ્ઞો પણ હતા. અનેક રાગોના નામ જેમ કે મીરા કી મલ્હાર, સૂર મલ્હાર, વૃંદાવની સારંગ જેવા રાગો આજે પણ પ્રચારમાં છે. અનેક રાગ-રાગીનીઓ, ચાંચરતાલ, એકતાલ, જપતાલ, ધ્રુવતાલ, જેવા તાલોનો ઉલ્લેખ તેમજ બીજ રબાબ, કિન્નરી, સ્વરમંડલ, જલતરંગ, પખવાજ, શહનાઈ, સારંગી, કઠતાલ મુખચંગ, ખંજરી, મૃદંગ, નગાડા, જેવા અનેક વાદ્યોનો ઉલ્લેખ પણ આ કાળમાં જોવા મળે છે. મધ્યકાળનો આ ભાગ ભારતીય સંગીતના ઈતિહાસમાં (૧) ઈરાની અને ભારતીય સંગીતના સુમેળ અને વિકાસના લીધે (૨) ભારતમાં સંગીતમય ભક્તિ યુગની શરૂઆતના કારણે મહત્વપૂર્ણ બની રહ્યો. આજ એક એવો સમય હતો જેમાં સ્પષ્ટ રીતે ભારતીય સંગીતના બે વિભાગ ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત અને કર્ણાટકી અથવા દક્ષિણ ભારતીય સંગીત દ્રષ્ટિ ગોચર થયા ભારતીય વાદ્યોમાં બદલાવની શરૂઆત પણ આજ યુગમાં થવા લાગી. વિણાના સ્થાને સિતાર, પખવાજ કે મૃદંગના સ્થાને તબલાનો પ્રયોગ આજ યુગની દેણગી છે. અકબર પછીના શાસકોમાં જહાંગીર અને શાહજાહા સુધી ભારતીય સંગીતની સ્થિતિ યથાવત રહી. ભારતીય

સંગીતના વિકાસને સૌથી મોટો ઝાંટકો મુગલ બાદશાહ ઔરંગઝેબના શાસન દરમ્યાન લાગ્યો. એને ઇસ્લામ ધર્મના આદર્શો મુજબ સંપૂર્ણ સંગીતકળા અને સંગીતજ્ઞોને નિર્મમ રીતે પ્રતિબંધિત કરી દીધા રાજયાશ્રય ગુમાવતા અનેકાઅનેક સંગીતજ્ઞો નિરાધાર થઇ ગયા. સંગીતના વિકાસમાં આ સમય ખૂબજ કપરો હતો. ઔરંગઝેબ પછી તેના દસ ઉત્તરાધિકાર્યો એ શાસન કર્યું. આ કાળમાં સંગીતનું પ્રચલન હતું પણ તેના વિકાસની ગતી મંદ હતી. ૧૭ મી સદીની શરૂઆતમાં મહંમદશાહ કરીને અંતિમ બાદશાહ થયા, જેમના દરબારમાં અકબર પછી સૌથી વધારે સંગીતજ્ઞોને આશ્રય મળ્યો આ સમય દરમ્યાન ઉત્તર ભારતીય સંગીતના વિકાસને નવો વેગ મળ્યો અને હિન્દુ તથા ફારસી સંગીતના મિશ્રણથી અનેક પ્રકારની નવીન શૈલીઓની રચના થઇ. આમા ત્રિવટ, તરાના, ગઝલ, કૌલ, કલબાના જેવી શૈલીઓ પ્રચારમાં આવી. મહમ્મદશાહના દરબારમાં જ ખ્યાલ ગાયકીને સ્થાપિત કરનારા ગાયક નિયામકખાં હતા. જેમનું ઉપનામ સદારંગ હતું એમના ભાઇ અદારંગના બનાવેલા ખ્યાલ વર્તમાન ખ્યાલ શૈલીમાં આજે પણ સાંભળવા મળે છે. મહમ્મદશાહ પછી જ મુંગલવંશના છેલ્લા બાદશાહ બહાદુરખાં ઝફર હતા. જે સંગીતજ્ઞ ઉપરાંત પ્રસિદ્ધ શાયર હતા.

૧:૨:૯ આધુનિક કાળ

ઇસ્લામી શાસન કાળનો અસ્ત ડચ, ફ્રાન્સીસી અને એમના પછી અંગ્રેજ લોકોના ભારતમાં શાસન સ્થાપવાથી થયું સંગીતપર આની અસર એ પડી કે સુલ્તાનો, બાદશાહઓ રાજાઓ, રજવાડાઓના અંતના કારણે સંગીતજ્ઞો રાજયાશ્રય વિનાના થઇ ગયા. જે પ્રાંતોમાં ભારતીય સંગીતને આશ્રય મળેલું હતું તે પ્રાન્તોમાં પણ પ્રાશ્ચાત્ય શિક્ષા પ્રણાલીના લીધે માઠી અસર થઇ. આ બધા પરિવર્તનોના લીધે ભારતીય સંગીત તેની ઉત્કૃષ્ટતા છોડીને સમાજના સૌથી નીચલા સ્તરના લોકો સુધી પહોંચી ગયું. સંગીતનો ઉપયોગ વ્યવસાયીક મનોરંજનના રૂપમાં થવા લાગ્યો. અને તેમ થતા ગણિકાઓએ સંગીત ઉપર પૂર્ણ અધિકાર પ્રાપ્ત કરી લીધો. સંગીતની આ પરિસ્થિતિને જોતા નવો સભ્ય સમાજ શાસ્ત્રીય સંગીતની ઘોર ઉપેક્ષા કરવા લાગ્યો. આ બદલાતી પરિસ્થિતિઓના કારણે સંગીતજ્ઞોમાં નિર્ધનતા અને અશિક્ષા પ્રસરી ગઇ. જેના લીધે તેઓ મુઢ, સંકિર્ણ અને અત્યાધિક સ્વાર્થી થઇ ગયા. આ બધીજ બાબતોના સંમિશ્રણથી ઉત્તર ભારતીય સંગીતમાં ઘરાનાઓની રચના થઇ. આ સંગીત કારોએ સંગીત કળાને સામાન્ય જનતાથી છુપાવી રાખીને અંદરખાંને એનો પ્રચાર પ્રસાર કર્યો. જેનાથી ભારતીય સંગીતમાં વિભાજન અને સંકુચિતતા આવી ગઇ. ઘરાના પદ્ધતિમાં આ વાત બહુજ નકારાત્મક રીતે જોવામાં આવે છે. પરંતુ ક્યાંક એવું પણ લાગે છે કે સંગીતના ભાગ્યા તુટયા અવશેષોને જાળવી રાખવામાં ઘરાના પદ્ધતિ મહદ અંશે સફળ પણ થઇ. મધ્યકાળના અંતથી શરૂ થયેલા ઘરાનાઓમાં તાનસેનનું ઘરાનું સર્વપ્રથમ છે. એના પછી દિલ્હી, આગ્રા, ગ્વાલિયર,

અને કિનારા જેવા ઘરાનાઓનો ઉદય થયો. આ મુખ્ય ચાર ઘરાનાઓમાંથી વખત જતા ગાયન, વાદન અને નૃત્યના અનેક ઘરાનાઓ નિકળ્યા. આધુનિક કાળની શરૂઆતના વર્ષોમાંજ અંગ્રેજ શાસન દરમ્યાનમાં પણ નવી શિક્ષા પ્રણાલિથી અભિભૂત થયેલા પ્રાદેશિક રાજાઓએ ભારતીય સંગીતને પૂનરજીવીત કરવાના પ્રયાસો ૧૮ મી સદીના અંત સુધીમાં કર્યા. જેમાં અંગ્રેજી હુકુમતના તાબા હેઠળના રજવાડાઓ જેવા કે મૈસૂર, વડોદરા, રીવા, બિકાનેર, લખનૌ મુખ્ય છે. સંગીત શિક્ષણના જન સાધારણ માટેનો પ્રયાસ સૌ પ્રથમ વડોદરાના રાજા શ્રી સયાજીરાવે ઈ.સ. ૧૮૮૬ માં ગાયન શાળાની સ્થાપના કરી.

આધુનિક ભારતીય સંગીતને સંકલીત અને સંપૂર્ણ રૂપે પ્રસ્તૃત કરવાનો શ્રેય પં.વિષ્ણુનારાયણ ભાતખંડેને જાય છે. જેમને આધુનિક ભારતીય સંગીતના ભરત તરીકે પણ માનવામાં આવે છે.

૧ઃ૩ સ્વતંત્રતાથી પૂર્વે ભારતીય સંગીત

આજને સમજવી હોય તો ગઇ કાલનું અધ્યપન કરવું જોઇએ તેથીજ વર્તમાન પરીપેક્ષમાં સંગીતને સમજવું હોય તો વર્તમાન પૂર્વેનો સંગીતનો ઈતિહાસ વાગોળવો અતિ આવશ્યક છે. આપણે જાણીએ છે કે એક હજાર વર્ષ સુધી વિદેશી મૂળના લોકોએ ભારત પર શાસન કર્યું પરિણામ સ્વરૂપ પ્રાગ ઐતિહાસિક ભારતીય સંસ્કૃતિ વિદેશી સંસ્કૃતિના સંપર્કમાં આવવાને કારણે ભારતીય સંસ્કૃતિના અનેક ક્ષેત્રોમાં ચાહે તે સામાજિક, રાજનૈતિક, આર્થિક અને ધાર્મિક ક્ષેત્રે અનેક ફેરફારો થયા અને આપણી ઉચ્ચત્તમ સંસ્કૃતિના ઉચ્ચતમ મૂલ્યોમાં અનિષ્ટ તત્વોનો પ્રસાર થાય તેવા અધમ પ્રયત્નો પણ સમજી વિચારીને કરવામાં આવ્યા જેથી ભારતીય સંસ્કૃતિનો વિનાશ થાય.

ભારતીય સંગીત પરંપરા પ્રાચીનત્મ છે વૈદિક યુગમાં ઋષિમુનીઓએ સંગીતને ધર્મ, દર્શન, ચિંતન અને યોગની સાથે સમન્વીત કર્યું. સાથે આધ્યાત્મિક માર્ગ પર ઉન્નતિ પ્રાપ્ત કરવા માટે સંગીતનું મનન-ચિંતન, અનિવાર્ય પણે સ્વીકારવામાં આવ્યું. સામાજિક વ્યવહારોમાં અનેક પ્રસંગોએ સંગીતની આધ્યાત્મિક ભૂમીકાનું મહત્વ હતું વૈદિક સોળ સંસ્કારોની પરંપરાગત ધાર્મિક અને સામાજિક કર્મકાંડ-વિધિમાં શરૂઆત અને અંત બન્ને જગ્યાએ સંગીતનું હોવું આવશ્યક હતું આવા અધ્યાત્મિક, પરમ અને સુસંસ્કૃત સંગીતની પૃષ્ઠભૂમી મોગલ સાશકોના શાસનમાં અછુતી થઇ અને આધ્યાત્મિક ક્ષેત્રે માર્ગ દર્શનીય સંગીત કલુશિત થઇને મનોરંજન અને રાજવીઓને ખુશ કરવાનું માધ્યમ બન્યું. જે સંગીત બધાજ માટે હતું તે સંગીત મોગલ સમયમાં રાજયા શ્રયોમાં બંધન કરતા થઇને રાજદરબારોના ઇશારા ઉપર સંગીતની ભૂમિકા રચાવા લાગી મોગલ દરબાર ધીરે ધીરે ભોગ વિલાસનું કેન્દ્ર બનતું ગયું અને ત્યાં સંગીતકલા એક ઉદ્દીપન કલાના રૂપમાં મનોરંજનનું સાધન માત્ર રહ્યું જે કલા-સાધકો

પરમાત્માને મેળવવા સંગીતની આરાધના કરતા હતા તેજ કલા- સાધકો પોતાના આશ્રયદાતાને પ્રસન્ન કરવા માટે સંગીતનો ઉપયોગ કરવા લાગ્યા.

મોગલ શાસકો પોતાની સાથે ઈરાની અને ફારસી સંગીત પરંપરા લઇને આવ્યા હતા તેઓએ ભારતીય સંગીતની સાથે ઈરાની અને ફારસી સંગીતને મિશ્રીત કર્યું જેના પરિણામે ભારતીય સંગીત બે ધારાઓમાં વહેંચાઇ ગયું. જેમાં ઉત્તર ભારતીય સંગીત અને દક્ષિણભારતીય સંગીત એમ બે અલગ અલગ સંગીત ધારાઓ અસ્તિત્વમાં આવી. દક્ષિણભારતીય સંગીત મૂળ વૈદિક સંગીતની પરંપરા સાથે પ્રચાર પ્રસારમાં આવ્યું દક્ષિણ ભારતના કલાકારોએ પ્રાચીન પરંપરાગત સંગીતને નજીવા પરિવર્તનો સાથે ટકાવી રાખ્યું આજે પણ દક્ષિણ ભારતીય સંગીતનો મુખ્ય ઉદ્ધેશ પરમાત્માનું સાનિધ્ય પ્રાપ્ત કરીને મોક્ષ માર્ગે જવું. જયારે ઉત્તર ભારતીય સંગીતમાં વિદેશી પ્રભાવ પડવાને કારણે તેના મૂળ તત્વોમાં ફેરફારો થયાં આમ તો ભારતીય સંગીતને બીજા સંગીત સાથે ભેળવી દઇને ભારતીય સંગીતને પૂરેપૂરૂં નષ્ટ કરી વિકૃત સંગીતને જનમાનસ સુધી લઇ જવાનો પ્રયત્ન લગભગ કરવામાં આવ્યો છતા પણ કેટલાક નિષ્ઠાવાન ભારતીય કલાકારોને કારણે મહદઅંશે આપણું સંગીત ગરીમાં જાળવું શક્યું જે કલાકારો નિષ્ઠાપૂર્વક આપણા સંગીતના બચાવ કાર્યમાં લાગ્યા હતા તેઓને અનેક ઘણા અત્યાચારો સહન કરવા પડયા જેનું ક્રમીક વર્ણન ઈતિહાસમાં જોઇ શકીએ છીએ. કેટલાક હિંદું કલાકારોને પ્રલોભન આપીને ધર્મ પરિવર્તન કરાવ્યું તો કેટલાક કલાકારોને શિક્ષાત્મક અભિગમ સાથે મારીને મુસ્લીમ બનાવવામાં આવ્યા. આપણે ગર્વથી કહી શકીએ કે તાનસેન ગૌડી બ્રાહ્મણ હતા આ શમતનું સાક્ષાત્ ઉદાહરણ આપણી સામે છે આમ તો લગભગ હિંદું કલાકારોને ચેનકેન પ્રકારે મુસ્લીમ બનાવવાનું કાર્ય મોગલ શાસનકાળ દરમ્યાન થયું છતા પણ કેટલાક મોગલ બાદશાઓએ ભારતીય સંગીતની પ્રાચીન પરંપરા જળવાઇ રહે તેવા કાર્યો કર્યા.

૧૯મી સદી આવતા ઉત્તર ભારતીય સંગીત પૂરી રીતે રાજદરબારોમાં કેન્દ્રીત થઇને નવાબો રાજાઓ અને સામંતોના મનોરંજન સુધી સિમિત રહ્યું જન સાધારણ સમાજથી સંગીતનો નાતો તૂટી ગયો. ૧૯મી સદીમાં ભારતમાં બ્રિટીશ સામ્રાજયની સ્થાપના થઇ. અંગ્રેજો ભારતમાં વેપારી બનીને ધીરે ધીરે ભારતના અર્થ તંત્રો અને નાની નાની રાજય સત્તાઓને પોતાના કેન્દ્રમાં રાખીને આ રાજયો પર સત્તાધિશો બન્યા. વળી પાછા અંગ્રેજો પણ પોતાની સભ્યતા અને સંસ્કૃતિને સૌથી શ્રેષ્ઠ સમજતા જેના કારણે ભારતની સંસ્કૃતિ સાહિત્ય અને લલીત કલાઓ પ્રત્યે ઉપેક્ષાનો ભાવ રાખતા. અંગ્રેજ ઈતિહાસ કારોએ ભારતીય ઈતિહાસને એવી રીતે પ્રસ્તુત કર્યો કે ભારતીય જન માનસ પોતાના પ્રાચીન ગર્વને ભૂલીને ભૌતિક વાદી અને વૈભવશાળી સંસ્કૃતિનાં પ્રવાહમાં તણાવ લાગ્યો છતાં પણ ઉપેક્ષિત ભારતીય સંગીત સચવાયું કારણકે દેશી-સીયાસતોમાં સંગીતના કલાકારો આશ્રીત હોવાને કારણે સંગીત જેમને તેમ અવસ્થામાં બની રહ્યું.

ભારતીય સંગીત અનેક વિટંબણાઓથી ઘેરાયેલું હતું સંગીત અનેક રીતે મુશ્કેલ પરિસ્થિતિઓમાંથી પસાર થઇ રહ્યું હતું ત્યારે બે મહાન સંગીતની વિભૂતિઓએ ઉત્તર હિદુંસ્તાની સંગીતને ચીર સ્થાઇત્વ આપવા માટે પંડિત વિષ્ણુનારાયણ ભાતખંડે અને પં.વિષ્ણુદિગંબરજીએ દેશભરમાં ભ્રમણ કરીને વ્યક્તિગત રીતે સંગીતકારોનો સંપર્ક કર્યો અને સંગીતની ગતિ-વિધિઓનો ઊંડો અભ્યાસ કર્યો અનેક મત-મતાંતરોથી ઘેરાયેલા ભારતીય સંગીતને ચેતનવંતું કરવા એક વૈજ્ઞાનિક અને સ્વસ્થ સંગીત પદ્ધતિનું નિર્માણ કર્યું. આ બંન્ને સંગીતજ્ઞોએ ઉસ્તાદો અને પંડિતો સાથે વિચાર વિમર્શ કરીને સંગીતનું પ્રાચીન અને મધ્યકાલીન શાસ્ત્ર એકઠું કરીને તેને જન માનસ સુધી પહોંચાડવા પ્રકાશીત કર્યું જેના કારણે એક સિમિત દાયરામાં બંધાઇ ગયેલું ઉત્તર હિદુંસ્તાની સંગીતનો વ્યાપ વધ્યો જે સંગીત મહાપરિશ્રમથી અને કઠોળ તપશ્ચર્યા દ્વારા પણ પ્રાપ્ત થતું ન હતું તે સંગીત સરળતાથી જન માણસ સુધી અને સંગીતના સાધકો સુધી પહોંચ્યું. આ બંન્ને મહાનુભાવોના ઉત્તમ સાંગીતિક વિચારો હોવાને કારણે ભારતમાં સંગીત વિદ્યાલયોની શરૂઆત થઇ, સંગીતના માળખામાં ઉત્તમ ફેરફાર અને વૈજ્ઞાનિકતાનો સંચાર થાય તે માટે સંગીત સંમેલનોની શરૂઆત થઇ સંગીત સંમેલનોને કારણે વિખુટું પડેલું સંગીત એક મંચથી પ્રસ્તુત થવા લાગ્યું. કલાકારોમાં એકતાનો ભાવ તથા મૈત્રી સંબંધો સ્થાપીત થાય તેવા પ્રયત્નો થયા. આ બંન્ને મહાનુભાવોથી પ્રેરાઇને ભારત આઝાદ થયું ત્યાં સુધીમાં બીજા સંગીતજ્ઞોએ પોતાના ઉત્તમ વિચારો અને સંશોધન વૃત્તિના ફળ સ્વરૂપે નવા સાંગીતિક વિચારો આરંભ્યા જેના કારણે ભારતીય સંગીતને નવી દિશા પ્રાપ્ત થઇ મધ્યકાળથી આધુનિક યુગ સુધીમાં ભારતીય સંગીતમાં અનેક ફેર બદલ થયા અને પ્રાચીન સંગીતની ભૂમિકા નવી સંગીત પદ્ધતિઓને કારણે સચવાઇ આધુનીક યુગની શરૂઆતથીજ ઘરાનાઓની પરંપરા મહાન કલાકારોના કાર્યો નાદ,તાલ,લય,મૂર્છના,શ્રૃતિ સ્વર વિભાજન થાટ રાગ, સમય સિદ્ધાંત જેવા ગાયન, વાદન, અને નૃત્યના ક્ષેત્રમાં ઉત્તમ સંશોધનો થયા. આમ સ્વતંત્રતાથી પૂર્વે ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીતની અસમંજસતા દૂર થઇ અને આધુનિક યુગ આવતા સુધીમાં સંગીતમાં સંશોધીત ફેરફારો થયા અને ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત વિકાસ પથ પર અગ્રેસર થયું તે ક્રમ ૨૧મી સદીમાં પણ યથાવત છે.

૧:૪ અવનદ્ધ વાદ્યોનો ઉદ્ભવ અને વિકાસ

સંગીતમાં વાદ્યોનું એક અલગ અસ્તિત્વ છે. તેના વગર ગાયન, વાદન, નૃત્ય અધુરૂ છે. આદકિાળથી આજ સુધી અવનદ્ધ વાદ્યોનો ઉદ્ભવ વિકાસ અને ઉપયોગ આવશ્યકતા અનુસાર થતો રહ્યો છે. પરંતુ તેની ઉત્પત્તિ તથા વિકાસ કયારે અને કઇ રીતે થયો તે સતત ચર્ચાતો પ્રશ્ન છે. સંગીતજ્ઞોએ ‘અવનદ્ધ’ અને આનદ્ધ આ બંને શબ્દોની ઉત્પત્તિના મૂળમ ‘નદ્ધ’ શબ્દ છે. જે સંસ્કૃત ભાષાના ‘નહ્’ ધાતુથી ‘કત્’ પ્રત્યય લગાવીને બનેલો છે. ‘નહ્’નો અર્થ બાંધવું,

ઢાંકવું, લપેટવું, પહેરાવવું અથવા ધારણ કરવું એવો થાય છે. તેથી 'નદ્ધ' શબ્દનો અર્થ ચારેબાજુથી બાંધવું, લપેટવું અથવા મઢેલું એવો થાય છે. 'નદ્ધ' શબ્દની પહેલા 'અવ' ઉપસર્ગ લગાવીને 'અવનદ્ધ' અને 'નદ્ધ' શબ્દના પહેલા 'આ' ઉપસર્ગ લગાવીને 'આનદ્ધ' શબ્દની ઉત્પત્તિ થઇ છે. આ બંને શબ્દનો સામાન્ય અર્થ બાંધેલું અથવા મઢેલું એવો કરવામાં આવે છે. ભારતીય સંગીતમાં આ બંને શબ્દનો ચર્મથી બાંધેલા, ઢાંકેલા, પહેરાયેલા અથવા મઢેલા એવા મોઢાવાળા વાદ્યોના વિશેષ અર્થ સાથે કરવામાં આવ્યો છે. આ પ્રમાણે શબ્દવ્યુત્પત્તિ કરી છે.

આપણી સાંસ્કૃતિક પરંપરા અનુસાર ધર્મની સાથે આપણું સંગીત જોડાયેલું છે. તે જ રીતે આ પરંપરાની સાથે આપણા વાદ્યોને જોડવામાં આવ્યા છે. તેથી જ જયારે અવનદ્ધ વાદ્યની ચર્ચાનો આરંભ કરતા હોઇએ ત્યારે આપણું આદિ અવનદ્ધ વાદ્ય શિવજીના ડમરૂ વાદ્યની ચર્ચા અતિ આવશ્યક છે.

સંસ્કૃત વ્યાકરણવિદ્ પાણિની મુનિએ પોતાના પુસ્તક વ્યાકરણ સિદ્ધાંત કૌમુદીમાં સંસ્કૃત વ્યાકરણની શરૂઆત શિવજીના ડમરૂથી કરી છે.

नृतवसान नटराजराजो ननाद ढक्कां नवपंच्चवारम् ।
उद्धार्तुकामः सनकदिसिद्धानेतद्विमर्श शिवसूत्रजालम् ॥ [1]

અર્થાત્- સાયંકાળે નટરાજોના રાજા શંકર નૃત્ય કરતા હતા. તે સમયે સનક વગેરે મહર્ષિઓ ત્યાં બેઠા હતા. તેમના ઉદ્ધાર કરવાની ઇચ્છાથી નૃત્યની સમાપ્તિમાં શંકરજીએ ૧૪ વખત ડમરૂ વગાડયું. તેમાંથી **'अडउण्, उलृक, एओङ्, ऐऔच्, हयवरट्, लण्,ञमङणनम्, झभज, घढधष; जबगडदश; खफछठथचवटव्, कपय्, शषसर् हलु'** આ ૧૪ વર્ણ સમુહ પ્રગટ થયા તે જ મૂળમાં લખેલા ૧૪ સુત્રો તરીકે ત્યાં બેઠેલા પાણિનીની સમજમાં આવ્યા અને આ ૧૪ વર્ણથી પાણિનીએ સંસ્કૃત વ્યાકરણની રચના કરી. તેથી અવનદ્ધ વાદ્યના ઈતિહાસનું મૂળ શિવજીનું ડમરૂ છે. તે કહેવામાં અતિશયોક્તિ ન કહેવાય અને શિવજી જ અવનદ્ધ વાદ્યના શોધક છે તેવું કહી શકાય.

આપણા સંગીતજ્ઞો તથા શાસ્ત્રકારોનાં મત તથા તેમની વિચારધારા પ્રમાણે અદિમયુગમાં મનુષ્ય દ્વારા કોઇ પશુની રૂંવાટી વગરની ખાલને કોઇ ખોખલી વસ્તુના મોઢા ઉપર લગાવવાથી પ્રારંભિક 'અવનદ્ધ' વાદ્યની ઉત્પત્તિ થઇ હશે. આધુનિક યુગમાં ભારતીય સંગીત વાદ્યોનું જ્ઞાન હડપ્પા તથા મોહેન્જો-દડોમાં જોવા મળે છે. વેદ-વાલ્મિકીરામાયણ, મહાભારત, બૌદ્ધ, જૈન મંદિરોમાં બીજા દેવી-દેવતાઓના મંદિરોમાં, પ્રાચીન ગુફાઓ; સ્તૂપો તથા ગ્રંથોમાં ઉપલબ્ધ થાય છે. આ ઉપરાંત સંગીતની દૃષ્ટિએ શ્રેષ્ઠ તથા ભારતીય સંગીતના આધારભૂત ગ્રંથ

---

૧. ભારતીય સંગીતકા ઈતિહાસ પૃ. નં-૧૮૨

ભરતમુનિના નાટ્યશાસ્ત્રમાં વાદ્યોનું વિશદ્ વિવેચન જોવા મળે છે.

હડપ્પામાંથી ઉપલબ્ધ એક ચિત્રમાં પુરૂષ ઢોલ વગાડતો અંકિત થયેલો જોવા મળે છે. આ સિવાય ઘણા ચિત્રો અને શિલ્પો વાદ્યોની આકૃતિવાળા જોવા મળે છે. સિંધુ સભ્યતા ઇ.સ. પૂર્વે ૫૦૦૦ થી ૩૦૦૦ વર્ષ સુધીની માનવામાં આવે છે. ત્યાં તાલ વાદ્યનો પ્રચાર યથાથ જોવા મળે છે. તે સમયે ગીત તથા નૃત્યની સાથે ઢોલ, દુંદુભિ જેવા વાદ્યોથી સંગતિ કરવામાં આવતી હશે. તે સ્પષ્ટ પણે જોવા મળે છે.

ઋગ્વેદકાળમાં વાદ્યોની સાથે તથા ગાયનની સાથે તાલ વાદ્યોનું સહચાર્ય જોવા મળે છે. ઋગ્વેદમાં દુંદુભિ, વાણ, નાડી, વેણું, કર્કરિ, ગર્ગર, ગોધા, પિંગ, અઘાટિ વગેરે વાદ્યોના ઉલ્લેખ જોવા મળે છે. ઋગ્વેદ ૧/૨૮/૫ના રચયિતા ઋષિ ઉલુખલ પ્રાર્થના કરે છે કે વિજેતાઓના દ્વારા વગાડવામાં આવતા દુંદુભિના સમાન ધ્વનિ ઉત્પન્ન કરો. દુંદુભિ પોતાનો ધ્વનિ માત્રથી વિપક્ષીને પરાજીત કરતા હતા તેવી માન્યતા પણ ઋગ્વેદમાં જોવા મળે છે.

स दुन्दुभे सजुरिन्द्रेणदेवैर्दूराद्वद्वीयो अप सेघशत्रुना।

ઋગ્વેદમાં મરુતો દ્વારા વાણ વગાડીને પરાક્રમ કરવાનો ઉલ્લેખ છે. ઋગ્વેદ ૨/૪૩/૩ માં કર્કર નામના વાદ્યનો ઉલ્લેખ છે.

यदुत्पन् वमसि कर्करिः यथा।

આ મંત્રમાં ગોધા તથા ગર્ગર નામના વાદ્યોનો ઉલ્લેખ પણ છે.

अव स्वराति गर्गरी परि सनिस्यनत्पिङ्गपस्वि निष्कादददिन्द्रीय बाह्योद्यतम् ।

- ઋગ્વેદ - ૮/૬૯/૯

અઘાટિ વાદ્યનો ઉલ્લેખ ઋગ્વેદમાં ૧૦/૧૪૬/૨ મંત્રમાં જોવા મળે છે. આમ ઋગ્વેદમાં વિવિધ ઉત્સવો તથા યુદ્ધનાં સમયે તથા કર્મકાંડમાં ચર્મવાદ્યો અર્થાત્ તાલવાદ્યોનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો હતો. આ ઉપરથી એવું કહી શકાય કે તે સમયે અવનદ્ધ વાદ્યો માટે ઉપયોગી ચર્મ તથા વાદ્ય બનાવનાર કારીગરો પ્રચલિત હતા. યજુર્વેદમાં પણ વીણા, વાણ, તણવ, દુન્દભિ, ભૂમિ, દુંદુભિ, શંખ તથા તબલ વગેરે વાદ્યો ઉપલબ્ધ હતા. યજુર્વેદમાં સ્પષ્ટ છે કે ભૂમિ દુંદુભિ માટે કોઇ ખાસ ઉપકરણનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો ન હતો પરંતુ ભૂમિમાં ખાડો ખોદીને તેની ઉપર બળદનું ચર્મ મઢવામાં આવતું હતું. જેમાં વાળવાળો ભાગ ઉપર તરફ રહેતો હતો. તેને વગાડવા બળદની પુંછડીનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો હતો. સામાન્ય દુંદુભિમાં કાષ્ઠ પર ચર્મ મઢીને બનાવવામાં આવતું. તૈતરીય સંહિતામાં વીણા, તૂણવ, દુંદુભિ વગેરેનો ઉલ્લેખ જોવા મળે છે. શુકલ યજુર્વેદમાં તથા કૃષ્ણ યજુર્વેદમાં દુંદુભિની ધીર ગંભીર ધ્વનિનો

ઉલ્લેખ જોવા મળે છે. આમ યજુર્વેદમાં અનેક સ્થાનો પર વિવિધ વાદ્યોનું પ્રચલન જોવા મળે છે. વિણા જેવા વાદ્યો સાથે સંગતિ માટેના તાલવાદ્યોનો પણ ઉલ્લેખ જોવા મળે છે.[1]

અથર્વવેદમાં પણ અવનદ્ધ વાદ્યોનો ઉલ્લેખ જોવા મળે છે. જેમાં વનસ્પતિ વાદ્યનો ઉલ્લેખ ૧૨/૮/૧૫માં છે. અથર્વવેદના પાંચમાં કાંડના ૨૦માં સુક્ત ચતુર્થ અધ્યાયની પ્રથમ પાંચમી તથા છઠ્ઠી ઋચાઓમાં દુંદુભિનો ઉલ્લેખ જોવા મળે છે. ગોધાનામક સર્પના ચર્મથી બનાવેલ વાદ્યની ચર્ચા પણ જોવા મળે છે. આ ઘાટ તથા કર્કરી વાદ્યનો ઉલ્લેખ કરવામાં આવ્યો છે.

અથર્વવેદમાં શત્રુઓને પરાસ્ત કરવાવાળા સાધનોમાં દુંદુભિનો વિશેષ ઉલ્લેખ જોવા મળે છે. દુંદુભિની ગર્જના વીરોના હૃદયમાં પૌરૂષ તથા શત્રુઓના હૃદયમાં આંતકનો સંચાર એક સાથે કરે છે. દુંદુભિનાં ધ્વનિને કૃત્યની ધ્વનિની જેમ ભયાનક બતાવવામાં આવ્યો છે.[2]

दुन्दुभौ कृत्यां यां चत्र्कः पुनः हशमिताम् ॥

દુંદુભિનો ઘોપ સમસ્ત દિશાઓમાં પરિવ્યાપ્ત હોવાની વાત અથર્વવેદમાં ઉલ્લેખિત છે.

ज्याघोषा दुन्दुभयोडमि क्रोशन्तु यादिशः ।

અથર્વકાલીન દુંદુભિ કાષ્ઠથી બનાવવામાં આવતું હતું તેના મુખ પર ચર્મ મઢવામાં આવતું હતું. દુંદુભિના મુખ આવરણ માટે હરણના ચર્મનો ઉપયોગ કરવામાં આવતા હતો.

परामित्रान् दुन्दुभिना हरिणस्याजिनैनच ॥

સામવેદમાં પણ તુણવ, દુંદુભિ વાદ્યની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. સામવેદમાં ત્રણે વેદ પૈકીના વાદ્યોનો ઉલ્લેખ જોવા મળે છે. આદિ કવિ વાલ્મિકીના રામાયણનો સમય ૫૦૦ ઇ.સ. પૂર્વે માનવામાં આવે છે. તેમાં પણ રામચંદ્રજીનાં જન્મ તથા વિવાહ પર દેવ દુંદુભિ વાગવા લાગ્યા. રાવણના રાજયમાં સંગીત સામગ્રીનું વર્ણન કરતા વાલ્મિકીએ અવનદ્ધ વાદ્યોમાં મૃદંગ, પટઃ ડિમડિમ વગેરેનું વર્ણન કર્યું છે. રામાયણમાં મુરજ, ચેલિકા તથા દુંદુભિનું વર્ણન અનેક પ્રસંગોએ ઉપલબ્ધ છે. રામાયણના સંગીતમાં જે તત્ત્વોનું વર્ણન જોવા મળે છે. તેમાં સ્વર, મુર્છના, પાઠયસ્થાન, તાલ, લય, પ્રમાણ, જાતિ તથા રસ વગેરેનો ઉલ્લેખ થયો છે.

મહાભારત કાળમાં ભેરી, આનક, પટઃ, મુરજ જેવા વાદ્યોનું વાદન યુદ્ધના અવસરો પર કરવામાં આવતું હતું. ભેરી, મૃદંગ તથા મુરજ જેવા વાદ્યો માટે બળદના ચર્મનો પ્રયોગ થતો હતો. રાજયાભિષેક જેવા મંગળ અવસરો પર શંખ, ભેરી, પુષ્કર વાદ્યોનું વાદન કરવામાં આવતું.

---

૧. તબલાનો ઇતિહાસ અને પરંપરા પૃ-૯૧
૨. અર્થવવેદ - ૫/૩૧/૭

પાણિનિની અષ્ટાધ્યાયી સંસ્કૃતિની અમુલ્ય કૃતિ છે. જેમાં વૃન્દવાદન માટે તૂર્ય શબ્દ તથા લલિત કલા માટે શિલ્પ શબ્દનો પ્રયોગ કરવામાં આવ્યો છે. તેમાં મડ્ડુક, ઝર્ઝર, દુર્દર, પણવ વગેરે ચર્મ વાદ્યોનો ઉલ્લેખ છે. ગીત સાથે હાથથી તાલ આપવાવાળી વ્યક્તિઓને 'પાણિઘ' અથવા 'તાડઘ' કહેતા હતા.

બૌદ્ધ સાહિત્યમાં અવનદ્ધ વાદ્યોમાં મૃદંગ, પણવ, ભેરી, દુંદુભિ, ડિમડિમ વગેરેનો અનેકવાર ઉલ્લેખ જોવા મળે છે. તેમાં તત્, વિતત્, ઘન તથા સુષિર વાદ્યોનાં પ્રકારોનો પણ ઉલ્લેખ કરવામાં આવ્યો છે.

જૈન ગ્રંથોમાં 'રાયાપસણીય'માં ૬૪ વાદ્યોનું વર્ણન છે. જેના પણવ, પટઃ, દુંદુભિ, મુરજ, મૃદંગ, ભેરી, કરાટક, તલિમા, ભમ્મા, મુકુન્દ વગેરે વાદ્યોનું વર્ણન છે. તાલવાદ્યોમાં 'ગોધિકા' નામક વાદ્યનો પણ ઉલ્લેખ જોવા મળે છે.

સિંધુ સંસ્કૃતિથી માંડીને વેદો મહાભારત, રામાયણ, જૈન-બૌદ્ધ વગેરે અતિ પ્રાચીનતમ્ ગ્રંથોમાં વાદ્યોના પ્રકાર તથા તેમની વિવિધ વાદન શૈલીઓ તથા અવસરો પર વાદનનું વર્ણન કર્યા પછી પ્રથમ સદીમાં રચાયેલા ગ્રંથ ભરતનાટ્યશાસ્ત્રમાં અવનદ્ધ વાદ્યોનું વિશદ્ વિવેચન જોવા મળે છે. જેના પ્રમાણે તે સમયે 'ત્રિપુષ્કર' નામનું પ્રમુખ અવનદ્ધ વાદ્ય હતું. જેના આવિષ્કારની પ્રેરણા 'સ્વાતિ' મુનિને વર્ષાઋતુમાં તળાવમાંના પુષ્કર (કમળ) ના મોટા મધ્યમ અને નાના આકારવાળા કમળપત્રો પર પડતા વરસાદની બુંદોથી ઉત્પન્ન થતો, 'ટપ-ટપ' શબ્દનાં વિભિન્ન ગંભીર અને મધુર અવાજથી મળી હતી. તેથી તેને પુષ્કર વાદ્ય કહેવામાં આવ્યું. પુષ્કર વાદ્ય પ્રથમ વિશ્વકર્મા ભગવાનની સહાયતાથી દુંદુભિ વાદ્યના આધાર પર આંકિક, ઉદ્વર્ક તથા આલિંગ્ય આ ત્રણ ભાગથી માટી દ્વારા બનાવવામાં આવ્યું હતું. ત્રણ ભાગમાં હોવાથી તેને 'ત્રિપુષ્કર' અથવા 'પુષ્કરત્રય' અને માટીથી બનાવેલું હોવાને કારણે મૃદંગ અથવા મુરજ પણ કહેવામાં આવ્યું.

એવું કહેવાય છે કે ભરત મુનિના સમયમાં એકસો (૧૦૦) અવનદ્ધ વાદ્યો પ્રચલિત હતા. પરંતુ 'ત્રિપુષ્કર'ના સિવાય બીજા અવનદ્ધ વાદ્યોમાં જેમાં દુંદુભિ પણ હતું. પરંતુ મોઢા ઉપરના ચર્મમાં શિથિલતા હોવાના કારણે ધ્વનિ ગંભીર પ્રકારનો હતો. આ વાદ્યોમાં સ્વર, પ્રહાર, બોલ, સ્વરમાં મિલાવવું વગેરે બાબતોની વ્યવસ્થા ન હોવાથી તે વાદ્યોને ન તો નિર્દેશ કરેલા સ્વરમાં મિલાવવામાં આવતું ન તો તેમાંથી વિભિન્ન પ્રકારના બોલ નીકળતા. ત્રિપુષ્કર વાદ્યને દુંદુભિના આધાર પર જ બનાવવામાં આવ્યું હતું. પરંતુ સ્વરપ્રહાર, અક્ષર (બોલ)ને કલાત્મક દૃષ્ટિથી ત્રિપુષ્કર વાદ્ય અત્યંત સમૃદ્ધ હતું.

ઉપરોક્ત વર્ણનનાં સંદર્ભમાં ભરતમુનિએ આ પ્રમાણે કહ્યું છે કે...

एतेषांतु पुनर्भेदाः शतसंख्याः प्रकीर्तिताः ।
किन्तु त्रिपुष्करस्यास्य लक्षणं प्रोच्यते मया ॥२४॥
शेषणां कर्मबाहुल्यं यस्मादस्मित्र दृश्यते ।
न स्वराने प्रहाराश्च नाक्षराणिन मार्जनाः ॥२५॥
भेरीपटहजञ्भगभिस्तथा दुन्दुभिडिण्डमैः ।
शैथिल्यादायतत्वा च्च स्वरेडगाम्भीर्यमिष्यते ॥२६॥[१]

ત્રિપુષ્કર વાદ્યને દુંદુભિના આધાર પર જ બનાવવામાં આવ્યું હતું. પરંતુ સ્વર, પ્રહાર, અક્ષર(બોલ) વગેરે કલાત્મક દષ્ટિથી ત્રિપુષ્કર વાદ્ય અત્યંત સમૃદ્ધ તથા શ્રેષ્ઠ વાદ્ય હતું. ત્રિપુષ્કર વાદ્યનાં પૂર્વે વાદ્યોમાં આ વિશેષતા ન હતી.

અભિનવ ભારતીનાં રચયિતા અભિનવ ગુપ્તે ભરત નાટ્યશાસ્ત્રની અભિનવ ભારતીની ટીકામાં ભરત નાટ્યશાસ્ત્રના ૩૪માં અધ્યાયના શ્લોક. નં-૧૦ના અનુસાર ત્રિપુષ્કર જેવું કોઇ વાદ્ય સ્વાતિમુનિના પહેલા જોવા મળતું ન હતું.

દેવોના દુંદુભિનું તાત્પર્ય એ છે કે તે સમયે ચર્મનદ્ધ દુંદુભિનું વાદન મંગલ કાર્યોમાં કરવામાં આવતું હતું. સ્વાતિમુનિએ સર્વપ્રથમ ક્રમાનુસાર અક્ષરો (બોલો)ની યોજના યુક્ત તે વાદ્યની રચના કરી કે જે રસ ભાવુક્ત તથા કેટલીક વિશેષતાઓને કારણે પહેલાનાં અવનદ્ધ વાદ્ય કરતાં અલગ તરી આવતું હતું. તે કહેવું ઉચિત છે કે ત્રિપુષ્કર વાદ્યનો આવિષ્કાર ભારતીય અવનદ્ધ વાદ્યોનાં ઈતિહાસમાં એક એવી અદ્ભૂત ઘટના છે કે જેના કારણે ઉત્તર ભારતીય પખાવજ તથા તબલા અને દક્ષિણ ભારતીય મૃદંગમ્ વગેરે અનવદ્ધ વાદ્યોની ઉત્પત્તિ તથા વિકાસ થયો. જે વાદ્યોમાં સ્વર વિશેષતા, બોલ-વિશેષતા તથા વિભિન્ન લયકારીઓ વગેરેથી ખૂબ જ સમૃદ્ધ હોવાની સાથે-સાથે પોતાની આગવી કલાત્મક શ્રેષ્ઠતાનાં કારણે વિશ્વના અનેક અવનદ્ધ વાદ્યોમાં પોતાનું એક આગવું અને વિશિષ્ટ સ્થાન ધરાવે છે.

પંડિત ભરતમુનિના નાટ્યશાસ્ત્રની રચના કઇ સદીમાં થઇ તે માટે અનેક મતભેદો જોવા મળે છે. કેટલાક વિદ્વાનો તેને પ્રથમ સદીમાં તો કેટલાક ચોથી કે આઠમી સદીમાં રચાયેલો માને છે. પરંતુ અહીં એવું માનવું વધારે ઉચિત છે કે ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર એ પ્રાચીન સંગીત ગ્રંથોમાંનો પ્રથમ હરોળનો ગ્રંથ છે. તેથી તેની રચના કાળની બાબતોમાં વધારે સંશોધન કરવા કરતા નાટ્યશાસ્ત્રમાં જે સંગીતના સ્વરૂપોની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. તેની ઉપર જો સંશોધન કરવામાં આવેતો સંગીતના કેટલાય ચાહકો, વિદ્યાર્થીઓને તેનો લાભ મળી શકે. માટે શોધાર્થીનું એવું માનવું છે કે ચાહે ગમે તે સદીમાં નાટ્યશાસ્ત્રની રચના થઇ હોય પરંતુ તે પ્રાચીન સંગીતશાસ્ત્ર છે તેની રચનાનો સમય શોધવા કરતા તેના તથ્યોને સમજવા જરૂરી છે અહીં

૧. તબલેકા ઉદ્ગમ વિકાસ ઔર વાદન શૌલિયા - પૃ.નં-૨૯/૩૦

નાટ્યશાસ્ત્રમાં ઉલ્લેખિત અવનદ્ધ વાદ્ય વિશે ચર્ચા કરી રહ્યો છું.

નાટ્યશાસ્ત્રમાં ૨૮ માં અધ્યાયથી વાદ્યોનાં વર્ગીકરણથી સૌ પ્રથમ ચર્ચાનો આરંભ કર્યો છે. જેમાં શ્લોક. નં. ૩-૪માં ચાર શ્રેણીના વાદ્યો તત્, અવનદ્ધ, ઘન તથા સુષિર વાદ્યોનું વર્ણન કર્યું છે. અવનદ્ધ વાદ્યો અને ઘન વાદ્યોનો પ્રયોગ તે સમયમાં નાટ્ય પ્રસંગોમાં સામુહિક વૃન્દવાદનના હેતુથી થતો હતો.

ततं तन्त्रीकतं ज्ञेयमवनद्ध तु पौष्करम्।
घनं तालस्तु विज्ञेयः सुषिरो वंश उच्यते ॥३ ॥
प्रयोगस्त्रिविधो ह्येषां विज्ञेयो नाटकाश्रयः।[1]

- ના.શા ૨૮/૩-૪

ભરતમુનિએ અવનદ્ધ વાદ્યોના પ્રકરણમાં મૃદંગ તથા પુષ્કર વાદ્યની જન્મકથાનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. પુષ્કર, મૃદંગ, પણવ, દર્દુર, ઝીલ્લરી, પટઃ વગેરે ચર્મ વાદ્યોનું વર્ણન કર્યું છે.

चर्मणचावनद्धांस्तान् मृदंगान् दर्दुरांस्तथा।
झल्लरी पडहादीनि चर्मावनाद्धानितानितु ॥ [2]

- ના.શા. ૩૪/૧૧-૧૨

તે સિવાય ભરત મુનિએ દુંદુભિ; ડિમડિમ વગેરે ગંભીર શબ્દકારી લય વાદ્યોનો ઉલ્લેખ કરી તેની ગંભીર ધ્વનિના વૈજ્ઞાનિક કારણોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે.

भेरी पटहझाभिस्तया दुन्दुभिडिण्डिमैः।
शैथिल्यादायतत्वा द्य स्वरं गाम्भीर्यभिष्यते ॥ [3]

ભરતમુનિએ વાદ્યોના નિર્માણના વિષયમાં પણ વિવેચન કર્યું છે. જેમાં મૃદંગના સંદર્ભમાં તેનો આકાર ગોપુચ્છાની જેવો હોવો ઉચિત છે. વામમુખ ૧૩ અથવા ૧૪ આંગળીઓના વ્યાસનું તથા દક્ષિણમુખ તેનાથી થોડું નાનું હોવું જોઇએ ભરતમુનિએ મૃદંગ વાદ્યને ભાંડ વાદ્ય પણ કહ્યું છે.

પુષ્કર મૃદંગ, પણવ, દુર્દુર વગેરે ચર્મ વાદ્યની શ્રેણીમાં માનવામાં આવતા હતા. પુષ્કરવાદ્યને બીજા ચર્મવાદ્યો કરતા વધારે સન્માનપૂર્ણ બતાવ્યું છે. કારણ કે ૧૬ અક્ષર, ચતુમાર્ગ, છઃકરણ, વિલેપન, ત્રિયતિ, ત્રિલય, ત્રિગતિ, ત્રિપ્રકાર, ત્રિયોગ, ત્રિપાણી, ત્રિપ્રહાર,

---

૧. ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર ૨૮ વા અધ્યાય - શ્લોક નં. ૩ અને ૪
૨. ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર ૩૧ વા અધ્યાય - શ્લોક નં. ૧૧-૧૨
૩. તબલાનો ઈતિહાસ અને પરંપરા - પૃ.નં- ૯૪

પંચપાણિ પ્રહાર, ત્રિમાર્જન, ૨૦ અલંકાર. ૧૮ જાતિ વગેરે સાંગીતિક ઉપાદાનોનો પુષ્કરના સંદર્ભમાં ઉલ્લેખ છે. ૧૬ અક્ષરોના રૂપમાં ભરતમુનિએ 'ક, ખ, ગ, ઘ, ટ, ઠ, ચ, ત, થ, દ, ઘ, ય, ૨, લ અને હ' નો ઉલ્લેખ કર્યો છે. આમાં પુષ્કર, પણવ દુર્દુર તથા મૃદંગમાં 'ક, ટ, ૨, ત, ઘ, જ' વગેકે અક્ષરો દક્ષિણમુખ પર અને 'ગ, હ, થ' વગેરે અક્ષરો વામમુખ પર વગાડવાની માન્યતા આપી છે.

ભરતમુનિએ સ્વાતિમુનિનો ઉલ્લેખ કરતા કહ્યું છે કે સ્વાતિમુનિ સંગીત આચાર્ય હતા. ઈન્દ્રના ધ્વજ મહોત્સવમાં ભાંડ વાદ્યવાદક તથા નારદ ગાયકના રૂપમાં પ્રસ્થાપિત હતા. સ્વાતિમુનિને પુષ્કરના આવિષ્કર્તા માન્યા છે. આ સિવાય મૃદંગ, પુષ્કર, પણવ, દુર્દુર તથા દેવતાઓનું પ્રિય વાદ્ય દુંદુભિનાં સમરૂપ મુરજ વાદ્યના પણ આવિષ્કર્તાના રૂપમાં જોવામાં આવે છે. આ પ્રમાણે નાટ્યશાસ્ત્રમાં અવનદ્ધ વાદ્યોનું વિશદ્ વિવેચન જોવા મળે છે.

નાન્યદેવકૃત 'ભારતભાષ્યમ્'નો સમય ઇ.સ. ૧૦૯૭ થી ૧૧૩૩ સુધીનો માનવામાં આવે છે. તે સમયે સોમેશ્વર, સારંગદેવ જેવા મહાન સંગીત શાસ્ત્રકાર થયા આમાં અધ્યાય ૧૪-૧૫માં પુષ્કર તથા દુર્દુર આદિ વાદ્યોનું વર્ણન તથા વાદનનાં વિકાસમાં ચર્ચા કરવામાં આવી છે. જેમાં તાલની પણ ચર્ચા કરવામાં આવી છે. જે ભરતમુનિના મતાનુસાર છે.

નારદકૃત 'સંગીત મકરંદ' ગ્રંથ કયારે લખાયો તે વિષયમાં ઘણા મતભેદો છે. જેનો સાચો ઉકેલ મળવો મુશ્કેલ છે. પરંતુ સંગીત મકરંદ ગ્રંથ સંગીતની દ્દષ્ટિથી મહત્વપૂર્ણ ગ્રંથ છે. જેમાં વાદ્યોનું વર્ગીકરણ તથા ૧૦૧ તાલો વ્યાખ્યા સહિત સમજાવ્યા છે. મકરંદના સંગીત અધ્યાયનાં ચોથા પદમાં શ્લો. નં. ૧ થી ૫ સુધી મૃદંગના લક્ષણો તથા શિવશક્તિમય તત્વોનો ધાર્મિક આસ્થાથી ઉલ્લેખ કર્યો છે. સાથે ભરતમુનિના સમયમાં પ્રચલિત લય વાદ્યોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. સંગીત મકરંદની પૃષ્ઠભૂમિ જોતાં ફલિત થાય છે કે અવનદ્ધ વાદ્ય અને તાલ તથા તેના લક્ષણો વગેરેની દ્દષ્ટિથી તે સમયે સંગીતમાં પરિવર્તનની સાથે-સાથે તે સમયનું વાદ્ય સંગીત ઉચ્ચતમ હશે તે જાણી શકાય છે.

સારંગદેવકૃત 'સંગીત રત્નાકર' (૧૨૧૦-૧૨૪૭) આ ગ્રંથની ગણના સર્વોત્તમ પ્રાચીન સંગીત ગ્રંથોમાં કરવામાં આવે છે. આ ગ્રંથની રચના ૧૩ મી સદીના પૂર્વાધમાં માનવામાં આવે છે. આ ગ્રંથમાં સંગીત સંબંધી દરેક વિષય પર વિસ્તૃત વિવેચન કરવામાં આવ્યું છે. આ ગ્રંથને ભારતીય સંગીતનો પ્રાચીન પ્રામાણિત ગ્રંથ માનવામાં આવ્યો છે. સંગીત રત્નાકરના પાંચમાં અધ્યાયમાં તત્કાલીન તથા તેના પૂર્વેના તાલોનું વિશદ વિવેચન થયું છે. ૧૨૦ તાલોના લક્ષણો તથા સાંકેતિક ચિન્હો સાથેનું વિવેચન કરવામાં આવ્યું છે. પોતાના વાદ્ય અધ્યાયના પ્રથમ ચરણમાં અવનદ્ધ લય વાદ્યોની મહત્તાનું વર્ણન કર્યું છે. તેઓએ વાદ્યોનું ચતુર્થ વર્ગીકરણ સ્વીકાર્યું છે. અવનદ્ધ વાદ્યોનાં વાદ્ય અધ્યાયના શ્લોક ૧૨ થી ૧૪ માં વર્ણન જોવા મળે છે. જેમા...

पटहो मर्दलश्चाथ हुडुक्का करय घटः ॥१२॥

घडसो ढवसो ढक्का कुडुक्का कुडुवा तथा।

रुज्जा डमरुको डक्का मण्डिडक्का चडक्कुली ॥१३॥

सल्लुका झल्लरी भाणस्त्रिवली दुन्दुभिस्तथा।

भेरीनिः साणतुम्बक्यो भेदाः स्युखनद्धगाः ॥१४॥[१]

અર્થાત્- પટઃ, મર્દલ, હુડુક્કા, ઘટઃ, ઘડસો, ઢવસો, ઢક્કા, સુજજા, ડમરૂ, ડક્કા, મણિડુક્કા, ચડક્કુલી, સુલ્લુકા, ઝીલ્લરી, ભાણ, દુંદુભિ, ભેરી વગેરે વાદ્યો તથા અવનદ્ધ વાદ્યોનાં ગુણદોષ તથા સ્વરૂપ વર્ણલક્ષણો તેની વાદનવિધિ વગેરે તથા તે સમયે પ્રચલિત અને અપ્રચલિત વાદ્યોની ચર્ચા કરી છે. ટૂંકમાં સંગીતની તમામ બાબતોનું સુંદર તથા તથ્ય સાથેનું વિવેચન જોવા મળે છે.

પ્રાચીન સંગીતની માન્યતા પ્રાપ્ત મહત્વના ગ્રંથોની ચર્ચા કર્યા પછી પ્રાચીન તથા મધ્યકાલીન અવનદ્ધ વાદ્યોની સામાન્ય પૃષ્ઠભૂમિ હોવી જરૂરી છે.

ભારતીય સંગીતમાં વાદ્યની પરંપરા સમૃદ્ધ તથા વિશાળ છે. વૈદિક કાળથી લઇને આજ સુધી વિભિન્ન પ્રકારના વાદ્યોનો પ્રયોગ થતો આવ્યો છે. સંગીતના સમસ્ત વાદ્યોમાં તાલ પ્રધાન અવનદ્ધ વાદ્યનું વિશિષ્ટ મહત્વ છે. સમય-સમય પર આવશ્યકતા અનુસાર તેનો વિકાસ થયો. તાલ વાદ્યોનો જેટલાં સુંદર પ્રયોગ ભારતીય સંગીતમાં થાય છે. તેવો વિશ્વના કોઇ સંગીતમાં થતો નથી. ભારતના અનેક પ્રાચીન મંદિરો તથા ગુફાઓમાં આપણા પ્રાચીન અવનદ્ધ વાદ્યોની ઝાંખી થાય છે.

પ્રાચીન પરંપરાનાં અવનદ્ધ વાદ્યોની જ્યારે ચર્ચા કરીએ ત્યારે સૌ પ્રથમ દુંદુભિ તથા ભૂમિ દુંદુભિ વાદ્યની ચર્ચા આવશ્યક છે. દુંદુભિ પ્રાચીન સમયનું પ્રમુખ તથા મહત્વપૂર્ણ વાદ્ય હતું. તેનું વાદન યુદ્ધ, વિજય, દેવોપાસના તથા માંગલિક અવસરો પર કરવામાં આવતું. જેનો ઉલ્લેખ પ્રાચીન ગ્રંથોમાં જોવા મળે છે. સંગીત રત્નાકરમાં આંબાના વૃક્ષના લાકડાથી બનેલ મોટા આકાર તથા જોરદાર ધ્વનિ જેના મોઢા પર ચર્મ મઢેલું હોય. દોરીથી ખેંચીને બાંધેલું મજબુત ચામડાથી બનેલા કોણથી વગાડવામાં આવતું. (સં. ર.૬ વાદ્ય અધ્યાય શ્લો.નં. ૧૧૪૫-૪૬-૪૭). ઋગ્વેદમાં ઉત્સવોની ઘોષણા હેતુ માટે તેનો પ્રયોગ થતો. રણવાદ્યના રૂપમાં દુંદુભિ મહત્વપૂર્ણ સ્થાન અને શત્રુઓના નાશ માટે પણ તેના પ્રયોગનો ઉલ્લેખ પ્રાપ્ત થાય છે.

आमूरज प्रत्यावर्त्तयेमाः केतुम छुन्दुभिर्वादीति।

समस्वापणशिचरन्ति नो नरोडस्माकमिन्द्ररथिनो जयन्तु ॥[१]

---

૧. ભારતીય તાલોકા શાસ્ત્રીય વિવેચન - પૃ. નં- ૩૨૦-૩૨૧

અર્થાત્- હે રાજન આદિજનો ! તમે બધા લોકો દુંદુભિ વગેરે વાજીંત્રોથી હર્ષ તથા પૃષ્ટિથી યુક્ત સેનાઓને સારી રીતે રાખીને તેમાંથી શત્રુઓને જીતીને પ્રજાનું ધર્મયુક્ત વ્યવહારથી પાલન કરો.

સમયનાં પરિવર્તનની સાથે શહેનાઇ, નફીરી, આદિ વાદ્યોની સાથે દુંદુભિને વગાડવા માટે મૃદંગનાં સમાન પટાક્ષરોની આવશ્યકતા થઇ. તેથી તેની સાથે એક નાના આકારનાં 'ઝીલ' ને સામેલ કરવામાં આવ્યું. જેથી તે જોડીમાં પરિણમ્યું. જેમાં મોટા નગારાનો ધ્વનિ ગંભીર અને નાનાનો ધ્વનિ ઊંચો હતો. દુંદુભિની સાથે ભૂમિદુંદુભિનું પણ વૈદિક યુગમાં મહત્વપૂર્ણ સ્થાન હતું જેનો પ્રયોગ સામગાનના અવસરો પર મંડપના એક ખૂણે ખાડો ખોદી તેના ઉપર વૃષભનું ચર્મ લગાવવામાં આવતું. તેનું વાદન શંકુઓથી કરવામાં આવતું હતું. આ ઉપરાંત આદમ્બર તથા વનસ્પતિ નામક વાદ્યનો પણ પ્રયોગ કરવામાં આવતો હતો.

પ્રાચીન સમયમાં દુંદુભિ, ભૂમિદુંદુભિ, આદમ્બર, વનસ્પતિ વગેરે અવનદ્ધ વાદ્યો પ્રચારમાં હતા. પરંતુ સ્વાતિમુનિ દ્વારા પુષ્કર વાદ્યનો આવિષ્કાર થયો. જેની વિસ્તૃત ચર્ચા ભારતીય સંગીતના પ્રાચીન ગ્રંથ નાટ્યશાસ્ત્રમાં એક મહત્વપૂર્ણ તથા સંપૂર્ણ ઉન્નત વાદ્ય તરીકે કરવામાં આવી છે. તે સમયે અવનદ્ધ વાદ્યોની સંખ્યા ૧૦૦ હતી પરંતુ પુષ્કર જેવું ઉન્નત વાદ્ય એક પણ ન હતું. પુષ્કરત્રયના આંકિક, ઉદ્વક અને આલિંગ્ય આ ત્રણ ભાગ હતા. જેની આકૃતિ, હરીતકી, યવમધ્ય તથા ગૌપૂચ્છાના સમાન હતી. જેનો ઉલ્લેખ નાટ્યશાસ્ત્રના ૩૪માં અધ્યાયના ૨૫૫માં શ્લોકમાં છે. ખોળામાં (ગોદમાં) રાખીને વગાડવામાં આવતા ભાગને આંકિક, વાદ્ય મુખન ઉપર તરફ (આકાશ તરફ) રાખીને વગાડવામાં આવતુ હતું તેને આલિંગ્યની બાજુમાં રાખતા હતા તે ભાગને ઉર્દ્વક કહેતા હતા.

સમયના પરિવર્તનની સાથે તથા વાદનની સરળતા માટે ત્રિપુષ્કર વાદ્યમાંથી આલિંગ્ય અને ઉર્દ્વક ભાગને હટાવી દઇને ફક્ત આંકિક ભાગ રાખવામાં આવ્યો. જેને આજે આપણે મૃદંગ અથવા પખાવજ કહીએ છીએ.

આજના સમાન પ્રાચીનકાળમાં પણ મૃદંગને સ્વરમાં મેળવવા માટે તેના મોઢા પર લાગેલા ચામડા ઉપર વિશેષ પ્રકારનો લેપ લગાડવામાં આવતો હતો. જે પ્રમાણે આજે આધુનિક યુગમાં મૃદંગના વામમુખ (બાયા) પર આંટો લગાવવામાં આવે છે. આ પ્રમાણે જ પ્રાચીન મૃદંગમાં લેપ લગાવવામાં આવતો હતો. તેને ઈચ્છિત સ્વરમાં મેળવવા માટે દોરીને ઢીલી અથવા ખેંચવામાં આવતી હતી. તે સમયે આલિંગ્ય અને ઉર્દ્વકના મુખ પર નદી કિનારાની સ્વચ્છ શ્યામ રંગની માટીનું લેપન કરવામાં આવતું હતું. સમયની સાથે બાંયા ભાગમાં ઘઉં કે જવનો લોટ બનાવીને તેને ગૂંદીને આંટો તૈયાર કરીને લગાવવાની પ્રથાનો પ્રારંભ થયો.

---

૧. તબલાનો ઈતિહાસ અને પરંપરા - પૃ.નં -૯૭

ત્યારબાદ માટી અથવા આંટાના સ્થાન પર લોહ ચૂર્ણ વગેરેથી બનેલો મસાલો લગાવવામાં આવ્યો. જેનાં ફળ સ્વરૂપે તેના દાહીના (ડાબા) મુખ પરનો નાદ અપેક્ષાકૃત પહેલા કરતા વધારે ગુંજયુક્ત તથા ઊંચો થઇ ગયો તથા વારંવાર લેપ લગાવવાની ક્રિયાનો અંત આવ્યો.

અવનદ્ધ વાદ્યોમાં ચર્મ પર લેપ લગાવવાની પ્રથાની પ્રારંભિક અવસ્થાને છોડીને સમયનાં પરિવર્તનની સાથે તેમાં પરિવર્તન થતું રહ્યું. વર્તમાન સમયમાં તબલાના બાંયા તથા દાયા અને મૃદંગના દાંયા મુખમાં જે સ્થાયી રૂપથી કાળો મસાલો લગાવવામાં આવે છે. તેનો પ્રયોગ ભરતકાળમાં કરવામાં આવતો ન હતો આજે પણ કેટલાક વાદ્યો જેવા કે તેમના મુખ પર મસાલો લગાવવામાં આવતો નથી. ભરતકાળમાં મુખલેપનની પ્રથા હતી. પરંતુ તે સમયે નદી કિનારાની સ્વચ્છ શ્યામરંગની માટીનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો હતો જેની ચર્ચા આગળ કરવામાં આવી છે. અને ભરત નાટ્યશાસ્ત્રના ૩૪માં અધ્યાયમાં મુખલેપનની વિધિ શ્લોક નં. ૧૨૫થી ૧૩૦ સુધી વર્ણવવામાં આવી છે.[૧]

મૃદંગના સમાન મુરજ તથા મર્દલ વાદ્ય પણ અતિપ્રાચીન વાદ્ય છે. રામાયણકાળમાં અવનદ્ધ વાદ્યોમાં મૃદંગને અલગ-અલગ નામ આપવામાં આવ્યા હતા. તેથી એવું અનુમાન લગાવી શકાય કે આ બંને વાદ્યોમાં થોડો ફર્ક હશે. મહાભારતકાળમાં પણ આ બંને નામ ઉપલબ્ધ છે. કાલિદાસજીએ મુરજ, મૃદંગ તથા મર્દલનો ઉલ્લેખ ઘણી વખત કર્યો છે. પરંતુ રત્નાકરમાં મુરજ અને મર્દલનો પર્યાય વાદ્ય માનવામાં આવ્યું છે.

निगदन्ति मृदंगम् तं मर्दल मुरजं तथा ।

पोक्तं मृदंगशब्देन मुनिना पुष्करत्रयम् ॥[૨]

અભિનવગુપ્તે પણ મુરજને મૃદંગનો પર્યાય બતાવ્યો છે. નાટ્યશાસ્ત્રમાં ભરતમુનિએ પણ ઘણા સ્થાનો પર મૃદંગ શબ્દની જગ્યાએ મુરજ શબ્દનો પ્રયોગ કર્યો છે. પરંતુ ભરતમુનિએ મર્દલ શબ્દનો પ્રયોગ કર્યો નથી. પરંતુ એવું માની શકાય કે ભરતકાલીન મૃદંગ રત્નાકર સમય સુધીમાં મર્દલ કહેવાવા લાગ્યું હશે. તથા તેનો ઉધ્વર્ક અને આલિંગ્ય ભાગ સમાપ્ત થઇ ગયો હતો. ફક્ત આંકિકને જ પૂર્ણ મૃદંગ અથવા મર્દલ કહેવામાં આવ્યું. ઉત્તર મધ્યકાળમાં ફરીથી મર્દલને મૃદંગ કહેવાનો પ્રારંભ થયો. મૃદંગ તથા મૃદંગમ્ ભરતકાલીન મૃદંગ અને રત્નાકરકાલીન મર્દલનું સંશોધિત રૂપ છે. ભારતમાં બધા અવનદ્ધ વાદ્યો જેના મુખ પર ચર્મ મઢેલું છે તેની પર લેપ અથવા મસાલો લગાવવામાં આવે છે. તે દરેક મૃદંગના જ પરિમાર્જીત, પરિવર્તિત તથા વિકસિત રૂપ સમજવામાં આવે છે. આધુનિક યુગમાં ગજરા, વાધર, સ્યાહી, ગટ્ટાનો પ્રયોગ અવનદ્ધ વાદ્યોમાં સ્વર વિશેષ મિલાવવા માટે કરવામાં આવ્યો. તે મહત્વપૂર્ણ સાબિત થયું. પ્રાચીન સમયમાં મૃદંગ માટીની બનેલી હતી. સંગીત દર્પણમાં માટીથી નિર્મિત વાદ્ય જલ્દી નષ્ટ

---

૧. તબલાનો ઇતિહાસ અને પરંપરા - પૃ.નં- ૯૮

૨. સંગીતરત્નકાર ભાગ - ૩ અધ્યાય - ૬ શ્લોક નં. ૧૦૨૭

થઇ જાય છે. તેથી દ્વાપરમાં મૃદંગોનું નિર્માણ કાષ્ઠથી થયું.

ભરતમુનિના અનુંસાર સ્વાતિ ઋષિએ ભગવાન વિશ્વકર્માની સહાયતાથી મૃદંગની જેમ પણવ તથા દુર્દુરની રચના કરી તેવો ઉલ્લેખ ૩૪ માં અધ્યાય શ્લોક નં-૯, પૃ. ૪૦૫માં છે. નાટ્ય શાસ્ત્રમાં મૃદંગ, પણવ, દુર્દુરને અંગ વાદ્ય અર્થાત્ મુખ્ય વાદ્ય અને ઝલ્લરી, પટદ વગેરેને પ્રત્યાંગ વાદ્ય અર્થાત્ ગૌણ શ્રેણીના વાદ્ય માનવામાં આવે છે.

પણવ વાદ્ય પણ ભારતનું પ્રાચીન અવનદ્ધ વાદ્ય છે. ભરતે મૃદંગના પછી પણવ વાદ્યને પૂર્વ મધ્યકાળમાં હુડુક, મધ્યયુગમાં આવા જ તથા આધુનિક યુગમાં ફરીથી હુડુક કહેવામાં આવ્યું. આ નામોમાં પરિવર્તનની સાથે-સાથે તેના આકારમાં તથા વાદન ક્રિયામાં કોઇ ફર્ક પડયો ન હતો.

નાટ્યશાસ્ત્ર તથા રત્નાકરમાં પટહ વાદ્યને વિશેષ રૂપથી ઉલ્લેખ કરવામાં આવ્યો છે. હિન્દી શબ્દકોષમાં પટહનો અર્થ નગારૂ અને દુંદુભિ કરવામાં આવ્યો છે. પરંતુ ન તો તે નગારૂં છે, ન તો તે દુંદુભિ સંગીત પારિજાતનાં તેને ઢોલકના રૂપમાં માનવામાં આવ્યું છે. જેનો ઉલ્લેખ લાલમણિ મિશ્રાએ ‘ભારતીય સંગીતવાદ્ય’ પુસ્તકના પૃ-૭૯ પર કર્યો છે. વાલ્મીકીજીએ રામાયણમાં પટહનો ઉલ્લેખ સુંદરકાંડમાં ૧૦ માં સર્ગમાં શ્લોક-૩૪માં કર્યો છે.

કેટલાક ગ્રંથકારોએ તો મૃદંગ, મર્દલ વગેરેથી પટહનો વધારે ઉલ્લેખ કર્યો છે. તેનું એક કારણ એ હોઇ શકે કે તે શાસ્ત્રીય તથા લોકસંગીત બંનેમાં ઉપયુક્ત હશે. જયારે મૃદંગ વગેરેનો શાસ્ત્રીય સંગીતમાં જ ઉપયોગ થતો હશે.

આગળ આપણે દુર્દુર નામક વાદ્યની ચર્ચા કરી જેના વિશે નાટ્યશાસ્ત્રમાં વિશદ્ વર્ણન છે.

दर्दुर घटाकारो नपांगुलमुखस्तथा ।
विधानंचास्य कर्तव्यं घटस्य सदृशं बृधैः ॥ [1]

માટીનું બનેલું આ વાદ્ય ઘડા (માટીનું મટકું) આકારનું હોય છે. તેનું મુખ નવ આંગળીયો પહોળુ તથા તેના પર ચર્મ મઢવામાં આવે છે. તે ૧૨ આંગળી પહોળુ હોય છે મહર્ષિ ભરતે તેને અંગવાદ્ય માનીને મહત્વપૂર્ણ સ્થાન આપ્યું છે. પરંતુ થોડા સમય પછી ઘડાકાર દુર્દુર વાદ્ ‘ઘટ’ કહેવાવા લાગ્યું. તેનું વર્ણન રત્નાકરમાં છે.

पाणिम्यांवाद्यते तज्ज्ञैश्चर्मनद्धाननो घटः ।
कथिताः पाटवार्णा ये मर्दले ते घटा मताः ॥ [1]

- સં. ૨ ભાગ-૩, અધ્યાય ૬/૧૦૮૬

---

૧. ભરત નાટ્યશાસ્ત્ર અધ્યાય ૩૪ શ્લોક નં. ૨૬૧

ધીરે ધીરે ઘડાના સ્વરૂપમાં પરિવર્તન થયું. નવા રૂપમાં ઘડાની આકૃતિ તે જ રહી પરંતુ મુખ પર ચર્મ મઢવામાં ન આવ્યું. આ પ્રમાણે તેના બે પ્રકાર પડ્યા

૧. ચર્મઉચ્છાદિત

૨. ચર્મ વગરનું

વર્તમાન સમયમાં ઘડાના બંને સ્વરૂપો પ્રચલિત છે. તેમાં થોડું પરિવર્તન આવીને એક મુખની જગ્યાએ ત્રણ મુખ અથવા પાંચ મુખના રૂપમાં થયું. જેના મુખ પર ચર્મ મઢવામાં આવ્યું. પંચમુખમાં વચ્ચેનું મુખ અપેક્ષાકૃત મોટું રાખવામાં આવતું. તેનો પ્રયોગ દક્ષિણ ભારતમાં કરવામાં આવે છે. આજે ચર્મરહિત મોઢાવાળા ઘડાનો વધારે પ્રયોગ ઉત્તર ભારતમાં 'ઘડા' તથા દક્ષિણ ભારતમાં 'ઘટ્મ' વાદ્ય તરીકે કરવામાં આવે છે.

ડમરૂ, ભેરી, આનક, ઢોલ, ડિમડિમ, ઝિલ્લરી વગેરે પણ પ્રાચીન અવનદ્ધ વાદ્ય છે. જેનો પ્રયોગ ઉત્સવો, મંગલકાર્યો પ્રસંગો તથા યુદ્ધના અવસરો પર કરવામાં આવતો હતો. પ્રાચીન સમયમાં ડમરૂ ને ડમરૂક અને આજે ડમરૂ કહેવામાં આવે છે જે કાષ્ઠમાંથી બનેલું છે. વચ્ચેથી પાતળું અને બંને મુખ પર ચર્મ મઢવામાં આવે છે.

આ વાદ્યનો ધ્વનિ ડિમક-ડિમક-ડિમ-ડિમ એવા પ્રકારનો છે. આજે આ વાદ્યનો પ્રયોગ મદારી જાતીના લોકો કરે છે. શિવમંદિરોમાં આરતીના સમયે પણ કરવામાં આવે છે. દક્ષિણ ભારતમાં ડમરૂને 'ઉડકકઇ' કહે છે. 'ડિમડિમ' પણ ડમરૂના જેવું જ વાદ્ય છે. જેનું પિડ માટીનું બનેલું હોય છે. તેના બંને મુખ પર પાતળું ચામડું મઢેલું હોય છે. આનક એક મુખવાળું વાદ્ય છે. જેની તુલના આજનો 'નૌબત' અથવા 'નગાડા'થી કરવામાં આવે છે.

ભેરી, મૃદંગજાતિનું પ્રાચીન વાદ્ય છે. ધાતુથી બનેલા આ વાદ્યને ઢોલ પણ કહેવામાં આવે છે. આ ત્રણ હાથ લાંબુ હોય છે. તેના બંને મુખ પર ચર્મ મઢીને દોરી દ્વારા ગળામાં લટકાવી. એકબાજુ ડાડીથી બીજી બાજુ હાથથી વગાડવામાં આવે છે. આનો ધ્વનિ તેજ તથા ગંભીર પ્રકારનો હોય છે. તેનો ઉપયોગ યુદ્ધ સમયે કરવામાં આવતો. પ્રાચીન સમયમાં પહેલા દુંદુભિ વગાડવામાં આવતું હતું. પરંતુ પાછળથી આ સ્થાન ભેરીને મળ્યું. રામાયણ તથા મહાભારતમાં 'મહાભેરી' નામે આ વાદ્યનો પ્રયોગ થતો હતો. જે સામાન્ય ભેરી કરતા થોડું મોટા આકારનું હતું. તેને શંખની સાથે વગાડવામાં આવતું.

પ્રાચીન સમયમાં 'આવજ' નામનું વાદ્ય પ્રચલિત હતું. જે વાદ્ય આજે હુડુક અથવા હુડુક્કાના નામથી પ્રચલિત છે. આ વાદ્યનો ઉપયોગ લોકસંગીત સાથે થતો હતો.

'માનસોલ્લાસ', 'સંગીત રત્નાકર' તથા 'સંગીત સમયસાર'માં 'રૂગ્જા' તથા 'સેલ્લુકા' અવનદ્ધ વાદ્યનો ઉલ્લેખ છે. આ જ પ્રમાણે 'કરટા' નામનું વાદ્ય મધ્યયુગમાં હતું.[૧] આ જ વાદ્ય વિજય સાગના લાકડામાંથી બનાવવામાં આવતું. તેના બંને મુખ પર ચર્મ રહેતું. જેને

૧. સંગીત રત્નાકર અમરાવતી સંસ્કરક્ષણ ભાગ-૩ અધ્યય-૬ શ્લોક નં. ૧૦૮૬

કમરમાં બાંધી અથવા ગળામાં લટકાવી લાકડીના ડંડાના સહારે વગાડવામાં આવતું હતું. જેનું વાદન ઉત્સવો, વિવાહ વગેરે માંગલિક અવસરો પર કરવામાં આવતું હતું.

આ ઉપરાંત પ્રાચીનકાળથી મધ્યયુગ અને આજે આધુનિક યુગમાં પણ જે વાદ્ય પોતાની વિશિષ્ટતા તથા વિભિન્નરૂપો સાથે પ્રચલિત છે. તે 'ઢોલ' વાદ્ય એક મહત્વપૂર્ણ વાદ્ય છે. જેમાં મોટા આકારના ઢોલને ડંડાના સહારે તથા નાના આકારના ઢોલને હાથના સહારે વગાડવામાં આવે છે. આજે પણ ઢોલનો પ્રયોગ વિશેષરૂપથી પંજાબના લોકસંગીતમાં, લોકનૃત્યોમાં તથા વિવાહ વગેરે અવસરો પર કરવામાં આવે છે.

ગુજરાતમાં ઢોલ વાદ્યનું વિવિધ અવસરોએ વાદન કરવામાં આવે છે. જેમાં ગુજરાતમાં ગરબાની પરંપરા પ્રાચીનકાળથી ચાલી આવે છે. જેમાં ઢોલનો વિશેષ પ્રયોગ થાય છે. આ સિવાય નવરાત્રી, જન્માષ્ટમી, રથયાત્રા મોહરમ વગેરે માંગલિક પરંપરાગત ઉત્સવોમાં ઢોલનો સવિશેષ રૂપથી પ્રયોગ થાય છે. રાજસ્થાનમાં હોળી નૃત્યો સાથે તથા મહારાષ્ટ્રમાં ગણપતિ ઉત્સવમાં ઢોલનો ઉપયોગ જોવા મળે છે આમ તો ભારતના તમામ પ્રાંતોમાં ઢોલનો ઉપયોગ કોઈ ને કોઈ રીતે ત્યાંના ઉત્સવો, લોકનૃત્યોમાં, વિવાહ અવસર વગેરે પ્રસંગો ઉપર પ્રયોગ કરવામાં આવે છે સાથે ઢોલ વગર લોકસંગીત અધુરૂ છે. આજે ઢોલમાં બાંયાના ચર્મની અંદરની બાજુએ ભીનો મસાલો લગાવવાની પ્રથા છે. જેના કારણે તેનો અવાજ ગંભીર નીકળે છે. બાંયાનું ચર્મ દાંયાના ચર્મ કરતા જાડું રાખવામાં આવે છે. જેને લાકડીના ડંડા તથા હાથના સહારે વગાડવામાં આવે છે. પ્રાચીન સમયમાં ભાષાના પૂર્વ વિકાસ તથા સંચાર સાધનોના અભાવમાં સંદેશો પહોંચાડવાનું કાર્ય નગારૂં કરતું હતું તે સમયે માટીનું નગારૂં હતું. આજે પિત્તળ તથા તાંબાનું કે લોખંડ જેવી ઠોસ ધાતુમાંથી બનાવવામાં આવે છે. તેને ખેંચી રાખવા ચામડાની વાધરનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. જેને જાડી લાકડાની ડંડીઓના સહારે વગાડવામાં આવે છે. આ એકમુખી વાદ્ય છે.

ત્યારબાદ પરિવર્તન થયું અને તેની સાથે બીજુ તેવા જ આકારનું પરંતુ નાનું નગારૂં રાખવામાં આવ્યું જેને માંદા અથવા જીલ કહેવામાં આવતું. બંનેના ધ્વનિમાં ફર્ક રહેતો મોટા નગારાનો ધ્વનિ ગંભીર અને નાના નગારાનો ધ્વનિ અપેક્ષાકૃત ઉંચા સ્વરનો રહે છે. આજે આ બંનેનો ઉપયોગ જોડી વાદ્ય તરીકે મંદિરોમાં તથા ઉત્સવો પર કરવામાં આવે છે. ઉત્તર પ્રદેશમાં નૌટકીઓની સાથે વગાડવામાં આવતું આ વાદ્ય દુંદુભિથી સામ્યતા ધરાવે છે. સારંગદેવના સમય પછી દુંદુભિને નગારૂં કહેવામાં આવ્યું. બાદશાહ અકબરના સમયમાં નક્કારાખાનામાં કુર્ગ, નગારૂં, ઢોલ, શરણાઈ, શૃંગઝાની વગેરે અનેક વાદ્યોનું વૃન્દવાદન કરવામાં આવતું હતું. નગારાને જ નક્કારા કહેતા હતા.

---

૧. ભારતીય વાદ્ય સંગીત પૃ.નં - ૬૮

પ્રાચીન સમયમાં 'નોબત' નામના અવનદ્ધ વાદ્યનું પ્રચલન હતું. જેનો પ્રચાર રાજસ્થાનના રાજ ઘરાનાઓમાં વિશેષરૂપથી થતો હતો. મંગલ પ્રસંગોના આવવાના સમયના એક મહીના પહેલા રાજાઓના નક્કારા અથવા નોબત વગાડવાનું પ્રચલન હતું. અરબી ભાષામાં નોબતને 'નોબહ' કહેવામાં આવે છે.

આમ પ્રાચીનકાળ, મધ્યયુગ તથા આધુનિક સમયમાં તાલ વાદ્યોની ઉત્પત્તિ, વિકાસ તથા પ્રયોગની પરંપરાથી માલુમ થાય છે કે માનવ સૃષ્ટિની સાથે-સાથે કલાનો આ ધરતી ઉપર વિકાસ થયો. તેના વિકાસની સાથે-સાથે અલગ-અલગ પ્રકારનાં વાદ્યોનું નિર્માણ તથા સમય-સમય પર વિકાસ થયો. વૈદિક કાળમાં મૃદંગનો પ્રચાર ન હતો. તે સમયે ચર્મવાદ્ય દુંદુભિ તથા ભૂમિ દુંદુભિનો પ્રચાર હતો. વૈદિક ગ્રંથોથી માલૂમ થાય છે કે તે સમયે ગર્ગર, પિંગ, ગોધા વાદ્યોનો પ્રચાર હતો. આ ત્રણે રણવાદ્ય હતા. આ સમયે દુંદુભિ તથા આદમ્બર યુદ્ધમાં પ્રયોગ થતા વાદ્યો હતો. જેના દ્વારા સૈનિકોમાં ઉત્સાહ ઉત્પન્ન કરવામાં આવતો. જેથી શત્રુઓનો પરાસ્ત કરી શકાય વૈદિકકાળમાં મૃદંગનું નામ કયાંય જોવા મળતું નથી. પરંતુ રામાયણ, મહાભારતકાળ મૃદંગના વિકાસની દૃષ્ટિથી મહત્વપૂર્ણ હતો. તેની સાથે પણવ, આનક, પટહ, મૂરજ, ભેરી, પુષ્કર, આલિંગ્ય, ઉદ્વર્ક વગેરે અવનદ્ધ વાદ્યો પ્રચલિત હતા. ભેરી તથા દુંદુભિ વાદ્યોની રાજનૈતિક ઘોષણાને પ્રસારિત કરવા તથા યુદ્ધની સૂચના માટે ઉપયોગ થતો હતો. મહાકાવ્યકાળમાં પણ યુદ્ધ અવસરો પર આ વાદ્યોનો પ્રયોગ કરવામાં આવતો.

ભારતીય ઇતિહાસનાં અવલોકન પરથી માલુમ થાય છે કે અહીં સમય સમય પર યુદ્ધ થતા હતા. જેમાં સાંગીતિક વાદ્યોનું વિશેષ મહત્વ રહ્યું. ભારતના પ્રાચીન શિલ્પો, મંદિરો, સ્તૂપો, તોરણો, અંજતા, સાંચી, અમરાવતી જેવી પ્રાચીન ગુફાઓમાં સૂર્યમંદિર તથા પ્રાચીન સંગ્રહાલયોમાં આના દર્શન થાય છે જેનાથી સ્પષ્ટ થાય છે. કે વાદ્ય પરંપરા તે સમયે ઉચ્ચકક્ષાએ હતી.

પ્રાચીનકાળથી મધ્યકાળ સુધીમાં આવતા-આવતા અવનદ્ધ વાદ્યોમાં ખૂબ વિકાસ થયો. પ્રાચીન કાળમાં જ ડમરૂ તથા ઢક્કા જેવા દ્વિમુખી વાદ્ય બની ચૂક્યા હતા. પરંતુ ૧૧ મી શતાબ્દી પછી ભારતમાં દ્વિમુખી વાદ્યોમાં ખૂબ સંશોધનો થયા તથા તેનો વિકાસ પણ થયો ત્યાર પછી મોગલ કાળમાં પ્રાચીન મૃદંગમાં પરિવર્તન કરીને આવશ્યક સુધારા વધારા કરીને 'પખાવજ' નામ આપવામાં આવ્યું તથા ઢોલકનો પણ પ્રચાર થયો. ૧૩મી શતાબ્દીમાં ધ્રુપદ ગાન સાથે સંગીત માટે પખાવજે પોતાનું ઉચ્ચ સ્થાન બનાવ્યું સાથે કવ્વાલી જેવા ગીત પ્રકાર સાથે સંગીત માટે ઢોલક પોતાનું સ્થાન જમાવ્યું. ૧૩ મી શતાબ્દીમાં લખાયેલો સંગીતનો માન્યતા પ્રાપ્ત ગ્રંથ સારંગદેવ કૃત 'સંગીત રત્નાકર'માં પ્રાચીન સમયથી મધ્યકાલીન સંગીત તથા કેટલાક મહત્વના સાંગીતિક સંશોધનોનાં આધારે સંગીત જગતમાં દિવ્ય પ્રકાશ ફેલાવીને પ્રસિદ્ધિઓના શિખર સર કરનાર સંગીત રત્નાકર ગ્રંથમાં પ્રાચીન તથા મધ્યકાલીન સમયના

નવા સંશોધિત વાદ્યોનો ઉલ્લેખ તેમના વાદ્ય અધ્યાયમાં જોવા મળે છે. જેમાં મૃદંગ, પટહ, મર્દલ, હુડુક્કા, કરટા, ઘડસ, ઘડો, ઢક્કા, કુડુક્કા, કુડુવા, રૂજના, ભરી, ડક્કાડક્કુલી, મણિડક્કા, સંલુકા, ઝીલ્લરી, ભાણ, દુંદુભિ, ભરૂ, નિઃસાણ વગેરે ચર્મ વાદ્યોનો ઉલ્લેખ જોવા મળે છે. જેમાં કેટલાક નવસંશોધિત પણ છે. તેથી તે સમયે ચર્મ વાદ્યોમાં સંશોધિત થઇને નવા વાદ્યો તથા પ્રાચીન, મધ્યકાલીન વાદ્યો કેટલા ઉન્નત તથા ઊંચાઇ પર હતા તે જાણી શકાય છે. સંસ્કૃત સંગીત ગ્રંથોમાં પખાવજનું નામ જોવા મળતું નથી. સૌ પ્રથમ પખાવજનું નામ 'આઇને અકબરી' માં જોવા મળે છે. મધ્યયુગમાં તબલા વાદ્યનો પ્રચાર થયો તે બાબતમાં પણ મતભેદ છે. પરંતુ ૧૭મી સદી પછી ખ્યાલ ગાયકી તથા સિતાર વાદનની પરંપરાના પ્રચલનની સાથે-સાથે તબલાનું પ્રચલન વધ્યું અને આજે તબલા એ અવનદ્ધ વાદ્યોમાં શ્રેષ્ઠ સ્થાન ધરાવે છે, સાથે પખાવજ, ઢોલક તથા દક્ષિણ ભારતમાં મૃદંગનું શ્રેષ્ઠ સ્થાન છે.

ભારતીય સંગીતમાં સમય-સમય પર આવશ્યકતા તથા જનરૂચિ અનુસાર વિભિન્ન પ્રકારના વાદ્યોનું નિર્માણ થયું. તથા તેનો વિકાસ પણ થયો આજે તેમાંથી કેટલાક વાદ્યોનો જ પ્રચાર છે. જેમાં મૃદંગ, ઢક્કા, ઢોલક, ઢોલ, નગારૂં, નોબત, ડમરૂ વગેરે જયારે દુંદુભિ, ભૂમિદુંદુભિ, પણવ, પટહ, ભેરી, ઝિલ્લરી, દુંર્દુર, સેલ્લકા વગેરે વાદ્યોનો પ્રચાર સમાપ્ત થઇ ગયો છે તે એક અલગ બાબત છે. પરંતુ તે વાદ્યોના આધારે જ આજે નવીન વાદ્યોનું પ્રચલન છે. તેવું કહેવામાં જરાય અતિશયોક્તિ ન કહેવાય.

૧:૫ તબલાનો ઉદ્ભવ અને વિકાસ

તબલા એક બહુચર્ચિત પ્રશ્ન છે તે આશરે ૩૦૦ થી ૩૫૦ વર્ષ જુનો શબ્દ છે. વિભિન્ન સંસ્કૃતિઓના મિલનની સાથે આપણા ભારતમાં અનેક શબ્દો, ઉપકરણો તથા વિભિન્ન ક્ષેત્રોમાંફેરફારો થયાં જેમાં સંશોધન કરી તેના સત્યનું પ્રતિપાદન આપણા વિદ્વાનોએ કર્યું છે. સાથે નવા સંશોધન પણ કર્યા છે. વિદેશી સંસ્કૃતિઓના ભારતમા આગમનના કારણે અનેક ભારતીય તત્વોનાં માળખા બદલાયા અથવા તો બદલવામાં આવ્યા છે. ભારત એક પ્રાચીન પરંપરાની ધરોહર છે. સદીઓથી અહીં સત્ય, ઇષ્ટ, અને દેવત્વના દીપ પરમ પ્રકાશ ફેલાવી રહ્યા છે. ભારત એ મુનિઓની, ઋષિઓની, દેવોની, વીરોની, દૈવીતત્વોની, પરાક્રમની, પ્રેમની, લાગણીઓની, સત્કારની, ભાઇચારાની એવી શુભ-લાભ-પરમ-પરમાર્થીની ભૂમિ છે. તેની દરેક બાબતો સત્ય અને નિષ્ઠાની સાથે સંકળાયેલી છે. અને હોય જ કારણ કે ભારતની જ એક એવી સંસ્કૃતિ છે કે જેમાં દરેક કાર્યને-તથ્યને ઇશ્વરની સાથે જોડવામાં આવે છે. પરંતુ વિદેશી પ્રભાવોના કારણે ભારતમાં ઘણા ફેરફારો થયા અને કરવામાં આવ્યા. જેમાં આપણું સંગીત અને તેમાંએ તબલાનાં આવિષ્કાર માટે પણ ઘણાં વિદ્વાનોએ પોતાના નામ આગળ કર્યા અથવા કરાવ્યા. તેઓ આજના આધુનિક વિદ્વાનોની બાબતમાં વિચારી ન શકયાં કે આજે

આપણે જે કામ કરી રહ્યા છીએ તેનું પુનરાવર્તન આધુનિક ભારતના વિદ્વાનો સંશોધન દ્વારા કરશે અને આજે તે જૂના સાતત્યોને આપણા વિદ્વાનોએ શોધીને તેના તથ્યો સહિત વિશ્વ સમક્ષ મૂકી દીધા છે. છતાં કેટલીક વાતોનું પ્રતિપાદન ઉપરોક્ત સંદર્ભ માટે કરવામાં આવ્યું છે. ભારતીય સંગીતના વિદ્વાનોએ સંગીતના એક-એક તથ્યોને લોકો સુધી પહોંચાડયા છે. જેમાં તબલાના આવિષ્કાર સંબંધી કેટલીક ચર્ચાઓ અહીં પ્રસ્તૃત છે.

પાછલી કેટલીક શતાબ્દીઓથી તબલા એક લોકપ્રિય વાદ્ય તરીકે ભારતમાં તથા વિશ્વમાં પોતાનું સ્થાન જમાવ્યું છે. કેટલાક વિદ્વાનોના મત પ્રમાણે કેટલાંક વિદેશી વાદ્યો ઇ.સ. ૧૮૧૦ માં ભારતમાં આવ્યા. જેવા કે હારમોનિયમ, વાયોલિન વગેરે જેમાં તબલા પણ લગભગ અરબથી ભારતમાં આવ્યાં. જેનું પાશ્ચાદ્‌વર્તી નામ 'અતબલ' છે. ફારસમાં તેને 'તબ્લઃ', મિસ્ત્રમાં તેને 'તબલ' અને ભારતમાં 'તબલા; તબ્લે અથવા તબ્લી' કહેવામાં આવ્યા. યુદ્ધનાં સમયે સૈનિકોની સાથે રાખવામાં આવતા તેને 'તબ્લેજંગ' અને સુબેદારો અને વજીરોની સવારી સાથે તેને 'તબ્લોઆલમ' અને તેની વગાડવાની પદ્ધતિને 'કાયદા' કહેવામાં આવતી. પરંતુ અહીં એક વાતનો ઉલ્લેખ જરૂરી છે કે આજની વર્તમાન તબલા જોડી અરબીના અતબલ્‌ની સાથે સામ્ય ધરાવતી નથી. કારણ કે અતબલ્ આપસમાં જોડાયેલા સ્યાહી વગરના તથા વર્તમાન બાંયા જેવા તેનાં બંને ભાગ છે. તેથી ભલે અતબલ્ ભારતમાં આવ્યું પરંતુ તે તબલાનું આવિષ્કર્તા નથી તે સત્ય બાબત છે.[૧]

કેટલાંક વિદ્વાનોઓ તબલાની ઉત્પત્તિ ભરતકાલીન દુર્દુર વાદ્યથી પણ માનવામાં આવે છે. જે ઉર્દ્વમુખી ચામડાથી મઢેલું વાદ્ય હતું. પરંતુ અહીં એક વાતનું સ્પષ્ટ નિરૂપણ કરૂં તો દુર્દુરવાદ્ય બે ભાગમાં ન હતું ફક્ત એક જ ભાગનું વાદ્ય હતું.

કેટલાક વિદ્વાનો નગારા અથવા નક્કારાને પણ તબલા વાદ્યના નિર્માણનો આધાર માને છે. પં. સત્યનારાયણ વશિષ્ઠ તબલા જોડીનું નિર્માણ પખવાજ અને નગાડા આ બંને વાદ્યથી માને છે પરંતુ આ વાતના સાતત્યનો ઉલ્લેખ ક્યાંય મળતો નથી.

મધ્યકાળમાં તબલે-અદલથી તબલાની ઉત્પત્તિ માની છે. હુમાયુના સમયમાં તબલે-અદલ નામનું એક વાદ્ય હતું. આ વાદ્યને ન્યાયાલયમાં ડંડીથી વગાડવામાં આવતું હતું. પરંતુ આનો પ્રામાણિત ઈતિહાસ કોઇ જગ્યાએ જોવા મળતો નથી.

કેટલાક વિદ્વાનો મહારાષ્ટ્રના પ્રાચીન વાદ્ય સમ્બલ જેના બે ભાગ છે તેનાથી તબલાની ઉત્પત્તિ માને છે. કેટલાંક લોકો પંજાબ પ્રાંતના દુક્કડ વાદ્યથી તબલાની ઉત્પત્તિ માને છે. જે બે ભાગનું વાદ્ય છે. અહીં એક ઉલ્લેખ કરવો રહ્યો કે આજે પણ તબલાની જોડીને ગુજરાતના સૌરાષ્ટ્ર-કચ્છ પ્રદેશમાં 'દોકડ' કહેવામાં આવે છે. જેનો અર્થ બે ભાગવાળું વાદ્ય થાય છે. વિશેષમાં કઇ નહીં. ગોંડલના મહારાજા ભગવતસિંહજીએ રચેલ ભગવદ્ગોમંડલ શબ્દ કોષના

---

૧. તબલેકા ઉદ્‌ગમ વિકાસ ઔર વાદનશૈલીઓ પૃ.નં-૩૨

પૃ.નં- ૩૯૯૦ પર 'તબલ' એટલે એક જાતનું હથિયાર, ફરશી જેવી કુહાડી તથા 'તબલેજંગ' એટલે લશ્કરી ઢોલ અને 'તબલો' શબ્દનો ઉપયોગ ભવાઇ નાટ્યશૈલીમાં ભવાઇયાઓ ગાળ તરીકે કરે છે. તેવો ઉલ્લેખ છે.

એક એવો પણ પ્રચલિત મત છે કે પખવાજી ભગવાનદાસ (ભવાનીદાસ) અને સુધારખાં ઢાંઢીના વચ્ચે વારંવાર પખવાજ વાદનની પ્રતિયોગિતા થતી રહેતી. જેમાં સુધારખાં પરાજીત થતા હતા. તેઓને ગુસ્સો આવતા પખવાજને વચ્ચેથી કાપીને બે ટૂકડા કરી દીધા. જેને કાપવાં છતા પણ તેના બંને ભાગોમાંથી અવાજ આવવાથી 'તબ ભી બોલા' આ શબ્દને પ્રતિપાદન મળ્યું. ત્યારપછી ફેર થઇને 'તબબોલા' થયું. પછી 'તબલા' થયું અને સુધારખાંને તબલાનાં આવિષ્કર્તા માનવામાં આવ્યા. કેટલાંક વિદ્વાનો તેઓએ પખવાજને કાપીને બે ભાગમાં વહેંચી સુધારો કરીને તબલાનો જન્મ થયો તેથી સુધારખાંએ નામ પાડયું તેવું પણ માને છે. પરંતુ સુધારખાંના વિષયમાં મધ્યકાલીન ગ્રંથોમાં ઉલ્લેખ છે. જેમાં ઉપરોક્ત વર્ણન 'સરમ-એ-ઇશરત' પુસ્તકમાં છે. જેનું વર્ણન તાલ પ્રકાશનાં પ્રથમ અધ્યાયનાં પૃ.નં- ૧૭૫ પર છે. 'રાગ દર્પણ'ના લેખક 'ફકીરૂલ્લાહ સૈફખાન'એ તાનસેનના સંગીતકાર તરીકે ભગવાન પખવાજીનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. ઉપરોક્ત બાબતનું પણ વર્ણન છે. સુધારખાં ઢાંઢી ની સાથે એક મૃદંગ વાદકની પ્રતિયોગિતાનો ઉલ્લેખ 'ભારતીય સંગીત વાદ્ય ના પૃ.નં- ૭૩૫માં કર્યો છે. તેને ૧૯મી શતાબ્દીના કુદઉસિંહ પખવાજીના સમકાલીન માન્યા છે.[૧]

આચાર્ય બૃહસ્પતિએ પણ સુધારખાંને તબલાના આવિષ્કર્તા માન્યા છે. કેટલાંક લોકો સુધારખાંને ૧૬મી સદીના તો કેટલાંક ૧૯મી સદીમાં થઇ ગયા એવું માને છે. પરંતુ ડૉ.યોગમાયા શુકલના અનુસાર સુધારખાંનો જન્મ ૧૮મી સદીના પૂર્વાર્ધથી મધ્યસુધીનો માન્યો છે. ૧૭મી સદીના ઉતરાર્ધમાં અને ૧૮મી સદીના પૂર્વાર્ધમાં તબલા જોડી વાદ્ય વગાડવાનું ચિત્રણ જોવા મળે છે. તેથી સુધારખાં ઢાંઢીને તબલા વાદ્યના આવિષ્કર્તા તરીકેનો શ્રેય આપવો તે તર્કસંગત છે. તેથી તે બાબતમાં કોઇ તથ્ય નથી ૧૮મી સદીના પૂર્વે તબલા વાદ્યના આવિષ્કારક ન હોઇને તેના સુધારક અથવા પ્રચારક સુધારખાં રહ્યા હશે.[૨]

ઉપરોક્ત બાબતો પરથી એક વિચાર એવો પણ આવે છે કે જો પખવાજની બે-ચાર વાધર (દોરી) કપાઇ જાય તો તેમાંથી સાચો ધ્વનિ નીકળતો નથી. તો આખા પખવાજને કાપી નાખવાથી તેમાંથી અવાજ કઇ રીતે નીકળ્યો હશે. અહીં એક એ પણ ધ્યાન દેવું જોઇએ કે ફક્ત ઢબ-ઢબ અવાજને સાંગીતિક અવાજ ન કહેવાય. વાદ્યોનો ધ્વનિ એ સાંગીતિક ધ્વનિ ત્યારે કહેવાય કે જયારે તે પ્રમાણિત હોય. બીજી એક બાબત એ છે કે જો તેને કાપવામાં આવે તો તેના આકારનો પણ પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થાય છે. કારણ કે જયારે પખવાજને કાપીને ઉભી કરવામાં આવી

---

૧. તબલાનો ઇતિહાસ અને પરંપરા પૃ.નં- ૧૨૨

૨. તબલેકા ઉદ્‌ભવ વિકાસ ઔર વાદન શૈલીયા - પૃ.નં- ૬૯

હશે ત્યારે પૃથ્વી સાથે રહેલો ભાગ નિઃસંદેહ ખુલ્લો રહ્યો હશે. જયારે તબલામાં એવું નથી. તથા એક બીજી વાત એ કે આજ સુધીના કોઇ ગ્રંથમાં 'તબભીબોલા', 'તબબોલા' અથવા 'તબ્બોલા' નામના કોઇ વાદ્ય વિશેષનો ઉલ્લેખ પણ મળતો નથી. બીજી એક સમસ્યા સમયની પણ છે. સાદિકઅલીખાં, ચિરજીંતજી, ડૉ. લાલમણી મિશ્રા, આચાર્ય બૃહસ્પતિ વગેરે વિદ્ધાનો તેઓને ૧૯મી શતાબ્દીમાં થઇ ગયા તેવું માને છે જયારે કેટલાક વિદ્ધાનો તેઓને ૧૮મી સદીના પૂર્વાર્ધમાં માને છે.[૧]

એક ખૂબ મોટો વર્ગ હજરત નિજામુદ્દીન ઓલિયાના શિષ્ય અને અલાઉદ્દીન ખિલજીના દરબારી કવિ હજરત અમીર ખુશરોને (સન ૧૨૭૫ થી ૧૩૨૫ છે.) તબલાના જન્મદાતા માને છે. જેના ઉલ્લેખ ઇ.સ. ૧૮૫૫ માં મોહમ્મદકરમ ઇમામ દ્ધારા ઉર્દૂમાં લખાયેલ પુસ્તક 'મઅદન-ઉલ-મૂસીકી'માં તબલાના આવિષ્કર્તાનું નામ અમીર ખુશરો લખ્યું છે. અનેક વાર આકાશવાણી, દુર-દર્શનના કાર્યક્રમોમાં અમીરખુશરોને તબલાના આવિષ્કર્તા બતાવવામાં આવે છે. અનેક સંગીતના પુસ્તકોમાં પણ તેમને તબલાના શોધક બતાવ્યા છે. આજ દિન સુધી ભારતનાં સંગીત મહાવિદ્યાલયો તથા સંગીત શાળાઓમાં પણ શિક્ષકોને અધ્યયન તથા જાણવાની કોઇ અભિરૂચિ ન હોવાને કારણે પરંપરાગત રૂપથી ચાલતા આવતા અધ્યાયોને તેઓ શિખવી રહ્યા છે. અને હાલની યુવા પેઢીને આ તત્ત્વો શીખવીને યુવા પેઢીને વર્તમાનમાં સંશોધિત તથ્યોથી વિમુખ રાખી રહ્યા છે. સાથે વિદ્યાર્થીઓને આગળ જતા કેવી-કેવી મુશ્કેલીઓ પડશે તે તરફ તેઓ બેધ્યાન છે. અહીં એક વાત સત્ય છે કે અમીર ખુશરોએ રચેલા પુસ્તકમાં ક્યાંય પોતે તબલાના શોધકર્તા છે તેવું લખ્યું નથી. હા, તેમના પુસ્તક 'એજાબે ખુશરવી'માં 'તબ્લ' નામક વાદ્યનો ઉલ્લેખ છે. પરંતુ તેઓ તે વાદ્યના નિર્માતા છે તેવું ક્યાંય લખ્યું નથી. અહીં એક વાત સત્ય થઇ પડે છે કે ફારસી ભાષામાં અવનદ્ધ વાદ્યોના માટે 'તબ્લ' શબ્દ વપરાતો હતો. હકીમ મહુમ્મદ કરમ ઇમામના ગ્રંથ 'મઅદન-ઉલ-મુસીકી'માં પૃ. ૬૧ પર સ્પષ્ટ પણે ખ્યું છે કે 'તબ્લકિ માનિદ ઢોલ હોતા હૈ હજરત અમીર ખુશરોસે' આથી સ્પષ્ટ થાય છે કે 'મઅદન-ઉલ-મસૂકી'માં હકીમ મુહમ્મદ કરમ ઇમામે જે 'તબ્લ' નામક વાદ્યને અમીર ખુશરોથી સંબંધ બતાવ્યો છે. તે વાદ્ય તબલા નથી પરંતુ ધોંસા અથવા મોટું નગાડા જેવું વાદ્ય છે. એક વાતનું આશ્ચર્ય એ થાય છે કે હજરત અમીરખુશરો એ કે જેઓનો સમય ૧૩મી શતાબ્દીના ઉતરાર્ધથી ૧૪ મી સદીના પૂર્વાર્ધ સુધીનો છે. તેઓએ સ્વયં પોતાનાં પુસ્તકમાં તબલાનો ઉલ્લેખ કર્યો નથી પરંતુ તે સમયે આવા નામવાળા વાદ્યોને યુદ્ધ સમયે વગાડવામાં આવતા હતા. તેવો સ્પષ્ટ ઉલ્લેખ છે. અરબ, ફારસી, તુર્કી વગેરે મુસ્લિમ દેશોમાં અવનદ્ધ વાદ્યોમાં 'તબ્લ' શબ્દનો પ્રયોગ કરવામાં આવતો હતો. પરંતુ તેમાનું એક પણ વાદ્ય ભારતના તબલા

---

૧. સંગીત તબલા અંક પૃ.નં-૫૪

આકારનું ન હતું. આ સિવાય અમીર ખુશરોના લગભગ ૩૦૦ વર્ષ પછી પણ યુદ્ધના વાદ્યો માટે 'તબ્લ' શબ્દનો ઉલ્લેખ જોવા મળે છે. જેનું પ્રમાણ 'ગુરૂગ્રંથ સાહેબ' તથા 'મલિક મહમ્મદ-જાયસી'ના 'પદ્માવત' મહાકાવ્યોમાં મળે છે. આ સિવાય ૧૮મી શતાબ્દી પહેલા અવનદ્ધ વાદ્યોમાં જોડીવાદ્ય તબલાનો ઉલ્લેખ કોઇ ગ્રંથમાં મળતો નથી. ખુશરોના સમય અર્થાત્ ૧૩મી શતાબ્દીથી ૧૭મી શતાબ્દી સુધીમાં કલાત્મક અવનદ્ધ વાદ્યના રૂપમાં તબલા વાદ્ય તેની ઉન્નત અવસ્થાનો કોઇ ગ્રંથમાં ઉલ્લેખ નથી. તેથી પ્રમાણિત થાય છે કે હજરત અમીર ખુશરોના પછી ઘણા સમય બાદ તબલા વાદ્ય તેની ઉન્નતિ સાથે પ્રચલિત થયું હોય.

ભારતના પ્રથમ મહિલા તબલા વાદિકા ડૉ. આબાન મિસ્ત્રીજીનું કહેવું છે કે એ વાત સત્ય છે કે હજરત અમીર ખુશરોએ પોતાના જીવનકાળ દરમિયાન ગુલામ ખિલજી તથા તઘલખવંશના ૧૧ સુલ્તાનોને દિલ્હીની ગાદી પર જોયા. તે રાજાઓના ખૂબ કૃપાપાત્ર વ્યક્તિ હતા. તેઓ એક કુશાગ્ર બુદ્ધિવાળા વ્યક્તિ તથા પ્રતિભા સંપન્ન કવિ હતા. તેમને ભારતીય સંગીત પ્રિય હતું, તથા ફારસી સંગીતના વિદ્વાન હતા. નિઃસંદેહ તેઓએ બદલાતી પરિસ્થિતિનું અધ્યયન કર્યું અને ફારસી તથા ભારતીય સંગીતનો સુંદર સમન્વય કરીને ભારતીય સંગીતને નવી દિશા આપી સમૃદ્ધ કર્યું, સાથે નવા તાલોની રચના કરી હશે. પરંતુ તેઓ તબલાના આવિષ્કર્તા છે તે ધારણા નિર્મૂલ છે, પાયા વગરની છે. કારણકે, કોઇ મધ્યકાલીન પુસ્તકમાં તેઓ તબલાના જન્મદાતા છે તેવો ઉલ્લેખ નથી. ડૉ. આબાનજી ઉમેરે છે કે અબુલ ફ્જલ કૃત 'આઇને-ઇ-અકબરી'માં અકબરના યુગના ૩૬ સંગીતકારોના નામો ગણાવ્યા છે. તેમાં એકપણ તબલાવાદકના નામનો ઉલ્લેખ નથી. ત્યાં સુધી કે તેઓએ તબલા વાદ્યનો પણ ઉલ્લેખ કર્યો નથી, આટલું જ નહિ મોહમ્મદ શાહ રંગીલાના યુગ સુધી ઇ.સ. ૧૭૧૯ થી ૧૭૪૮ના કોઇ પુસ્તકમાં તબલા વાદ્ય અને તબલા વાદકોની કોઇ ચર્ચા નથી.[૧]

તબલાના અસ્તિત્વને સ્વામી પ્રજ્ઞાનંદજીએ પ્રાચીન મંદિરની શિલ્પ કૃતિઓના આધાર પર પ્રમાણિત કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો. તેમના અનુસાર આધુનિક દાંયા-બાયા (તબલા) પ્રાચીન ત્રિપુષ્કરના ઉર્દ્વક અને આલીંગ્યનું વિકસેલ રૂપ છે.

સંગીત આચાર્ય ઠાકુર જયદેવ સિંહ તબલાને પ્રાચીન ભારતીય લોકવાદ્ય વિકસેલ રૂપ માને છે. એમના મત અનુસાર તબલા પોતાની જાતે અપરીપકવ રૂપમાં પ્રાચીન કાળથી જ ભારતમાં હતા. તબલાશબ્દ 'તબ્બલ'નું અપભ્રંશ છે.

મહમ્મદ શાહ રંગીલાના મૃત્યુનાં ઓગણપચાસ વર્ષ સુધી (ઇ.સ. ૧૭૧૭)માં ગ્રંથ 'નાદી રાતી સાંહી' મુગલ સમ્રાટ શાહ આલમ બીજાની કૃતી છે. જેની પ્રથમ પાંડુ લીપીએ ઇ.સ. ૧૮૧૧માં શાહ આલમેં પોતે તૈયાર કરી હતી. તબલાની ચર્ચાએમાં પણ નથી કરવામાં આવી.

---

૧. પખાવજ ઔર તબલા કે ઘરાને એવમ્ પરંપરાયે પૃ.નં - ૧૧૪

રંગીલાના દરબારને નજરે જોવા વાળા લેખક દરગાહકુલીખાં એ, પખવાજ, ઢોલક, ઘડો, વગેરે તાલવાદ્યોની ચર્ચા કરી છે. પરંતુ તેમાં પણ તબલાનો ઉલ્લેખ કરવામાં નથી આવ્યો.

આચાર્ય બૃહસ્પતિના મત અનુસાર તબલાના આવિષ્યકર્તા મહમ્મદશાહ રંગીલેના દરબારમાં પ્રતિભા સંપન્ન કલાકાર ઉ. ખુસરો હતા. 'સદારંગ'ના નાના ભાઇ હતા. તેમણે સિતાર વાદ્યની સંગતી માટે તબલા વાદ્યની ઉત્પત્તિ કરી અને તેના ઉપરથી સિતારખાની ઠેકાનો પ્રચાર કર્યો. પરંતુ આ વાદ્યના આવિષ્કારને અમીર ખુશરોના માથે મઢી દેવાનો શ્રેય 'મઅદન ઉલ મુસીકી' ના લેખક મોહમ્મદ કરમ ઇમામનો છે. સંભવ છે કે નામ સરખા હોવાને કારણે લોકો ખુસરોને અલ્લાઉદ્દીન સમયના અમીર ખુશરો સમજી બેઠા છે.

ઉપરોક્ત તથ્યને ગુરૂશ્રી પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના સાહેબે સમર્થન આપતા જણાવ્યું છે કે તબલા વાદ્ય આજથી લગભગ ૭૦૦થી પણ વધારે વર્ષથી છે. તેનો પ્રચાર ૩૦૦ થી ૩૫૦ વર્ષથી થયો અને એક વાત સત્ય છે કે ભારતના પ્રાચીન દ્વિમુખી વાદ્યનું રૂપાંતરીત, સંશોધિત, પરીવર્તિત સ્વરૂપ તે જ આજના તબલા એ કોઇ વ્યક્તિ વિશેષની શોધ નથી.

આચાર્ય કૈલાશચંદ્ર દેવ બૃહસ્પતિના પુસ્તક 'સંગીત ચિન્તામણિના પૃ. ૨૪૬ના આધાર પર લખ્યું છે કે ૧૧ મી સદીના પ્રારંભમાં તબલાનો રિવાજ થઇ ચૂકયો હતો. અમીર ખુશરોના જન્મના વર્ષો પહેલા ભારતમાં તબલા પ્રચારમાં હતા. તેના આવિષ્કારથી હજરત અમીર ખુશરોની સાથે કોઇ સંબંધ નથી. હું ફક્ત એટલું જાણું છું કે તબલા શબ્દ ફારસ કે અરબી છે. અંતિમ મોગલ બાદશાહ શાહ આલમ સુધીના યુગમાં આપણને તબલા વાદકનું નામ મળતું નથી. તેથી હજરત અમીર ખુશરો તબલાના શોધક નથી. આ જ પુસ્તકનું પૃ. ૧૦૭ પર સંગીતાચાર્ય ઠાકુર જયદેવસિંહ તબલાને પ્રાચીન ભારતીય લોકવાદ્યનું પરિષ્કૃત રૂપ અને તબલા શબ્દ તબ્લનો અપભ્રંશ શબ્દ માને છે. તેમના અનુસાર ૧૮મી સદી સુધી ન તો તેને આજની તબલા જોડી જેવું રૂપ પ્રાપ્ત થયું અને ન તો તેનો પ્રચાર હતો. તેથી મોહમ્મદ શાહ રંગીલાના યુગ સુધી તબલાની કોઇ ચર્ચા મળતી નથી. આ સિવાય ૧૩મી શતાબ્દીથી લઇને ૧૮મી શતાબ્દીના મધ્ય સુધીના માન્યતા પ્રાપ્ત ગ્રંથોની જાણકારી ડૉ. યોગમાયા શુક્લએ તેઓના પુસ્તકમાં આપી છે.[૧]

જે અનુસાર કલાત્મક સંગીતના સંદર્ભમાં મૃદંગ, પખવાજ, ઢોલક વગેરે અવનદ્ધ વાદ્યો તથા વાદકોનો ઉલ્લેખ મળે છે. પરંતુ તબલા અને તેના વાદકોનો ઉલ્લેખ મળતો નથી. ડૉ.યોગમાયાજી ઉમેરે છે કે અત્યંત મહત્વ પૂર્ણ બાબત એ છે કે ૧૭મી શતાબ્દી સુધીના મધ્યકાલીન ગ્રંથોમાં કોઇ પણ જગ્યાએ તબલા તથા તબલા વાદકનો ઉલ્લેખ નથી. તેવું લાગે છે કે હજરત અમીર ખુશરો દ્વારા તબલાનો આવિષ્કાર દંતકથા ૧૯મી સદીના મધ્યમાં

૧. પખાવજ ઔર તબલા કે ઘરાને એવમ્ પરંપરાયે પૃ. નં- ૧૦૬

અશિક્ષિત કલાકારોમાં પ્રચલિત થઇ અને આજ ગલતફહમીના કારણે ૧૩મી સદીના ખુશરોએ તબલાના આવિષ્કર્તા છે તેવો શ્રેય તેમને મળ્યો.[૧]

આ સિવાય મધ્યકાલીન ભારતના ઈતિહાસના અધ્યયનથી તથા અર્વાચીન પુસ્તકોના અધ્યયન પરથી માલુમ થાય છે કે મુસ્લિમ શાસનકાળમાં અલગ-અલગ સમયે દિલ્હીમાં ખુશરો નામના ત્રણ વ્યક્તિઓનો સંગીતથી વિશેષ સંબંધ હતો. જેમાં...

(૧) ૧૩મી શતાબ્દીના સૂફી કવિ હજરત અમીર ખુશરો તેમનો જન્મ ૧૨૫૩માં અને મૃત્યુ ૧૩૨૫માં થયુ.

(૨) ખુશરોખાં ૧૩મી શતાબ્દીના ઉત્તરાર્ધમાં થઇ ગયા. જેઓ ગુજરાતના એક સંગીત પરિવારના હતા. તેઓને સને ૧૨૯૭માં ગુજરાતથી બંદી બનાવી ખિલજી રાજયકાળ સમયે લાવવામાં આવ્યા હતા.

(૩) ખુશરોખાં જે ૧૮મી શતાબ્દીના મધ્યમાં મહમ્મદ શાહ રંગીલાના યુગમાં થઇ ગયા. તે તત્કાલીન વિણા વાદક હતા. તથા ખ્યાલના રચયિતા નોમતખાં 'સદારંગ'ના ભાઇ તથા શિષ્ય હતા. જેનું વર્ણન 'ખુશરો, તાનસેન તથા અન્ય કલાકારો' પુસ્તકના પૃ-૯૦ના આધાર પર તબલા અંક ૧૯૯૩માં પૃ.નં-૪૦ પર છે.

ઉપરોક્ત ત્રણે ખુશરોમાંથી તબલાના આવિષ્કર્તા કોઇ નથી. પરંતુ તેઓ એક સંગીતજ્ઞ હતા. તે વાત સિદ્ધ થાય છે. પરંતુ તબલા સાથે તેઓને કોઇ સંબંધ નથી. આગળ કહેવામાં આવ્યું તે પ્રમાણે અમીર ખુશરોના પહેલા તબલા પોતાની સુષુપ્ત અવસ્થામાં પ્રચારમાં હતા. તથા બાકીના બે ખુશરોખાં અમીર ખુશરો પછીના છે. તેથી તેઓને તબલા સાથે કોઇ સંબંધ નથી તેથી તેની ચર્ચા અહીં કરતો નથી. અર્વાચીનના ઘણા પુસ્તકોમાં તેઓની ચર્ચા પર ધ્યાન દેવામાં આવ્યું છે.[૨]

અહીં તબલાની ઉત્પત્તિ સંદર્ભમાં ઘણી ચર્ચા કરવામાં આવી છે. તથા આપણા વિદ્વાનોએ પણ તબલાની પ્રાચીનતાની બાબતોમાં ઘણી ચર્ચાઓ તથા વિચારણાઓ કરી છે. તથા એવું કહેવા સક્ષમ થયા છે કે અમીર ખુશરોએ કે સુધારખાં ઢાંઢીએ કે કોઇ વાદ્યને કાપીને અથવા તબલા વિદેશથી આવ્યા છે. આવા તમામ ઉપરોક્ત પ્રશ્નોને આપણા વિદ્વાનો એ પડકાર્યા છે. પરંતુ તબલા એ પ્રાચીન છે. તેનું પ્રમાણ આપવા માટે આપણા વિદ્વાનો એ ઘણા પ્રયત્નો કર્યા છે. પરંતુ આંશીક સફળતા સિવાય કોઇ વધારે પ્રાપ્ત થયું નથી. આપણા વિદ્વાનો માને છે કે તબલા પ્રાચીન અવનદ્ધ વાદ્યોનું પરિવર્તિત રૂપ છે જેમાં આચાર્ય કૈલાશચંદ્ર દેવ બૃહસ્પતિ, શ્રી અરવિંદમુલગાવકર, સ્વામી પ્રજ્ઞાનંદજી, ડૉ. આબાન મિસ્ત્રીજી, ડૉ. અરૂણકુમાર સેન, પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના સાહેબ, ડૉ. યોગમાયા શુકલ, સ્વ. ડૉ. લાલમણી મિશ્રા,

---

૧. તબલેકા ઉદ્‌ભવ વિકાસ ઔર વાદન શૈલિયા - પૃ.નં-૬૧

૨. તબલાનો ઈતિહાસ અને પરંપરા -પૃ.નં. - ૧૨૫

સંગીત આચાર્ય ઠાકુર જયદેવસિંહ, ડૉ. ગૌરાંગભાવસાર, પં. વિજય શંકર મિશ્રા તથા ભારતની માન્યતા પ્રાપ્ત સંગીતની સંસ્થાઓ અને મહાવિદ્યાલયોના પ્રાધ્યાપકો વગેરે તથા અર્વાચીન સંગીતજ્ઞો સુધારખાં કે અમીર ખુશરો કે બીજી કોઇ વ્યક્તિથી તબલાનો ઉદ્ભવ માનતા નથી. પરંતુ તબલાનો ઉદ્ભવ એ પારંપારિક પ્રાચીન વાદ્યોથી માને છે. ઉપરોક્ત વિદ્ધાનોના સંશોધન તથા વૈચારિક દષ્ટિના કારણે આજના વિદ્યાર્થીઓ તબલાની ઉત્પત્તિના સંદર્ભમાં સંશોધન માટે પ્રેરાયા છે. તેઓ સંશોધન માટે પ્રાચીન ગુફાઓ, સ્તૂપો, મંદિરો વગેરે પ્રાચીન શિલ્પ સ્થાપત્યોનો આધાર લઇ તબલા એ ભારતનું જ વાદ્ય છે. તેવું સિદ્ધ કરવા માટે અથાગ પ્રયત્નો કરી રહ્યા છે.

તબલાના જન્મ દાતાનાં વિષયમાં ઘણા બધા બધા મતો અને ભ્રામક ધારણાઓ વિદ્ધાનો અને કલારસીકોમાં ફેલાયેલ છે.

પં. ભગવતશર્મા શ્રીસ્ટ્રેમ્બો સાહેબની વિદ્યા અનુસાર પોતાની પુસ્તક બાલ પ્રકાશમાં લખ્યું છે કે એશીયાના જંગલી લોકો તબલા નામનું એક તાલ વાદ્ય વગાડતા હતા તે તબલાનું અપભ્રંશ છે.

પં. કિશનમહારાજે ‘તાલપ્રકાશ’ની પ્રસ્તાવનામાં લખ્યું છે કે શ્રી ખબ્બે હુસેન ઢોલકીયાને તબલાના જન્મદાતા બતાવે છે. તેમણે પુરાવા માટે એમ કહ્યું છે કે પખવાજને કાપીને ઉભી રાખી વગાડવામાં આવતા એવી વાર્તા લખી છે. અને તે લખે છે કે તે ઉપરાંત ખબ્બે હુસેનેજ મૃદંગને કાપી અને બે ભાગમાં ઉભા કરી દીધા અને તેનું નામ લખવામાં આવ્યું. આ પ્રકારની ઘણી બધી વાતો અપ્રમાણીક અને વ્યર્થ લાગે છે. જે વ્યક્તિગત તર્ક અને ઉપજાવી કાઢેલ વાર્તાઓ સિવાય બીજું કાંઇ નથી. મારા વિચાર મુજબ પણ બુદ્ધિશાળી વ્યક્તિ આવી તર્ક હીન વાતોમાં વિશ્વાસ ના કરે.

કેટલાક વિદ્ધાનોના મત અનુસાર તબલા અરેબીયન, સુમેરીયન, મોસોપોટોમીયન અથવા ફારસી સંસ્કૃત સાથે સંબોધીત વિદેશી વાદ્ય છે. જે મુસલમાન સાથે ભારતમાં આવ્યું છે. પ્રાચીન યુગમાં તબલા જેવા વાદ્ય સૈનિકોને યુદ્ધમાં પ્રોત્સાહન કરવા માટે ઉપયોગ થતો હતો, ને લાકડીથી વગાડવામાં આવતા હતા જેમણે ‘તબ્બલજંગ’ કહેવામાં આવતું હતું. કેટલાક લોકોની ધારણા છે કે આ તબ્બલ જંગથી જ તબલાનો આવિષ્કાર થયો. પરંતુ તબ્બલ જંગની સાથે મળતુ હોય તેવું એક વાદ્ય આજે પણ રાજસ્થાનમાં જોવા મળે છે.

બનારસના ડૉ. ભૌમીકે મદ્રાસના એક જર્નલમાં લખ્યું છે કે અરબદેશના કોઇ જૂબલના દિકરા તુબલ એ (બંન્ને સંગીતકાર હતા) અતિપ્રાચીનકાળમાં તબલાનો આવિષ્કાર કર્યો. અને તે પછી મુસલમાન સાથે તબલા ભારતમાં આવ્યા. પરંતુ તેમનું આ કથન બધી રીતે અયોગ્ય છે. સંભવ છે કે તબલા અરબસ્તાનનું કોઇ વાદ્ય હોય પરંતુ આપણા તબલાનો તેમની સાથે કોઇ સંબંધ નથી. કારણ કે ભારતમાં મુસ્લીમ આગમન પહેલા તબલાનું પ્રાચીન રૂપ અસ્તિત્વમાં

હતું. તેથી એ કહેવું કે તબલા મુસ્લીમ સાથે એશીયાથી ભારતમાં આવ્યા એ ઠીક નથી. આમ સોળમી અને સત્તરમી સદી પહેલા અનેક ગુફાઓ અને મંદિરોના શિલ્પમાં તબલા જેવા અનેક વાદ્યો જોવા મળે છે.

રામાયણ અને મહાભારતમાં અનેક તાલ વાદ્યોનો ઉલ્લેખ છે. તેમાં તબલા જેવા કોઇ તાલ વાદ્યોનો ઉલ્લેખ નથી. આથી એવું માનવામાં આવે છે કે મહાકાવ્યકાળ પછી તેમનો પ્રવેશ સાંસ્કૃતિમય જીવનમાં હળીમળી ગયો હશે.

૧૪મી સદી સુધી અભિજાત સંગીતમાં તબલાનો પ્રવેશ થયો ન હતો. ૧૪ મી શતાબ્દી પછી ખ્યાલ ગાયકીના પ્રચારની સાથે સાથે ખ્યાલ તથા બીજી શ્રૃંગારિક ગાયકી સાથે સંગતી કરવા માટે એક મુલાયમ ચાંટી પ્રધાન તાલવાદ્યની જરૂરીયાત અનુભવવા લાગી હતી. ફલસ્વરૂપ આ સંગતિ માટે એક નવા તાલ વાદ્યનો પ્રવેશ થયો. જેને તબલાનું નામ આપવામાં આવ્યું.

તબલા ફારસી ભાષાના શબ્દ 'તબલ'નો અપભ્રંશ છે. મુસ્લીમ કાળમાં રાજભાષા હોવાને કારણે તેમનો પ્રભાવ તબલાના નામ કરણ ઉપર પડયો છે. એ નિર્વિવાદ છે. આથી તબલા જોડીનું રૂપ, આકાર, અને તેની વાદન શૈલી સદીઓથી નિરંતર પરિવર્તનના ફલસ્વરૂપે છે.

૧:૬ તબલાનું જન્મ સ્થાન

તબલાના જન્મ સ્થાપનાના વિષયમાં બે મત છે. દેશના કેટલાક પ્રસિદ્ધ કલાકારો તબલાનું જન્મ સ્થાન દિલ્હી બતાવે છે. અને ઉ. સિદ્ધારખાં ઢાઢી દ્વારા તેમનો પ્રચાર થયો તેમ બતાવે છે.

બીજા મત અનુસાર વિદ્વાનો તબલાનો જન્મ પંજાબ બતાવે છે. તથા લાલા ભવાનીદાસ દ્વારા મૃદંગના આધર ઉપર તબલાનો આવિષ્કાર થયો એમ બતાવે છે. એમની દષ્ટિના તર્ક પ્રમાણે આજે પણ બાંયા પર લોટ લગાવવાની પ્રથા છે. (જેમને તે ધામા કહે છે.) જે મૃદંગના સંબંધનું પ્રતિક છે. માત્ર લોટ લગાડવાથી એવું સિદ્ધ થતું નથી કે તબલાનો પંજાબમાં જ જન્મ થયો હશે. એવું સંભવ છે કે દેશના અન્યકલાકારોને આ રીત અસુવિધા જનક લાગી હશે. અને તેમને લોટ લગાવવાની પ્રથા કાઢી નાખી હોય.

તબલાનું જન્મ સ્થાન પંજાબ છે એ કથનની પૃષ્ટી કરતા પં. કિશનમહારાજ 'તાલપ્રકાશ'ની પ્રસ્તાવનામાં લખે છે કે ઉ. સિદ્ધારખાં પહેલા પણ તબલા પંજાબમાં પ્રચલિત હતા. ઉ. સિદ્ધારખાંના પુત્ર ઉ. મોદુખાંના લગ્ન પંજાબના તબલાવાદકની દીકરી સાથે થયા હતા. આ પ્રસંગ ઉપર ઉ. મોદુખાંને ૫૦૦ પંજાબી ગતો દહેજમાં આપવામાં આવી હતી. આથી સ્પષ્ટ છે કે પંજાબમો તબલા ઘણા સમયથી પ્રચલીત હતા.

પ્રથમ વાત એ છે કે મોદુખાંને દહેજમાં આપેલી ગતો પાંચ હતી કે પાંચસો એનું શું

પ્રમાણ છે. આપણા ઉસ્તાદોને સૌથી વધારે વાતો કહેવાની ટેવ હતી. અને બીજી વાત એ હતી કે મધ્યકાળમાં પખવાજ ખૂબજ પ્રચલિત હતું. આથી મોદુખાંને આપેલી બંદિશ ગતો ન હોય અને પંજાબની પરનો પણ હોઇ શકે. જેને અભણ ઉસ્તાદોએ ભાષાની અશુદ્ધીના કારણે ગત કહીને સંબોધ્યું હોય અને આપણે માની લઇએ કે ઉ. સિદ્ધારખાંના પુત્ર ઉ. મોદખાં ને તેમના પંજાબી સસરાએ દહેજમાં પંજાબી ગતો આપી હતી. તો મોદુખાંના સસરાની ઉંમર ઉ. સિદ્ધારખાંના પુત્ર જેટલી હશે એ સ્વભાવીક છે. આથી ઉ. સિદ્ધારખાંના સમયમાંજ પંજાબમાં તબલાનો પ્રચાર થયો હશે. અને સિદ્ધારખાંના સમકાલીન લાલા ભવાનીદાસ દ્ધારા તે પંજાબમાં ફેલાયો હશે તે સત્ય છે. અને આવું જ થયું છે. જે રીતે દિલ્હીમાં ઉ. સિદ્ધારખાં દ્ધારા અનેક બંદિશોની રચના થઇ હશે. જે તે તેમના વંશજ અને શિષ્ય પરિવારમાં ફેલાયેલી હતી. આવીજ રીતે પંજાબમાં લાલા ભવાનીદાસ અને તેમના શિષ્યોએ પણ અનેક બંદિશોની રચના કરી હશે. ત્યારે તો પંજાબ અને દિલ્હીના બે પૃથ્થક ઘરાના અસ્તિત્વમાં આવી શકયા. આથી ઉ. મોદુંખાંને દહેજમાં મળેલી પંજાબી ગતો. પંજાબી ઘરાનાના પ્રર્વતક પં. ભવાની દાસની સ્વયં બનાવેલી પણ હોઇ શકે.

ઉ. અલ્લારખાંના વિચાર પ્રમાણે એ દિવસોમાં પંજાબ અને દિલ્હી એક હતા. આજની જેમ અલગ અલગ ન હતા. પરંતુ દિલ્હી રાજધાની હોવાને કારણે લોકો જીવન નિર્વાહ કરવાના કારણે ત્યાં આવવાનું અને રહેવાનું પસંદ કરતા હતા. આશ્ચર્ય નથી કે પંજાબના તબલાવાદક પણ આ જીવીકા માટે દિલ્હીમાં વશી ગયા હોઇ 'આયના એ અકબરી' અને 'મઅદન-અલ-મુશીકી' ગ્રંથોના અનુસાર ઢાઢી લોકો મૂળ પંજાબના રહેવાવાળા હતા. ઉ. સિદ્ધારખાં ઢાઢી પંજાબમાં રહેવાવાળા હોઇ શકે. પરંતુ એમની કર્મભૂમિ દિલ્હી રહી છે. અને તેમનો વંશ અને શિષ્ય પરંપરા પણ ત્યાં ફેલાયેલી છે.

આમા કોઇ શંકા નથી કે પંજાબ ઘરાનાના આધ્યપ્રર્વતક લાલા ભવાનીદાસ તથા દિલ્હીના ઉસ્તાદ સિદ્ધારખાં ઢાઢી સમકાલીન હતા. પ્રાચીન ચર્ચા અનુસાર આ બંન્ને વચ્ચે રંગીલાના દિલ્હી-દરબારમાં સ્પર્ધા થઇ હતી. જેમાં ઉસ્તાદ સિદ્ધારખાં ઢાઢી સમકાલીન હતા. પ્રાચીન ચર્ચા અનુસાર આ બન્નેની વચ્ચે રંગીલાના દિલ્હી દરબારમાં સ્પર્ધા થઇ હતી. જેમાં સિદ્ધારખાં હારી ગયા હતા. આચાર્ય બ્રૃહસ્પતિએ પોતાના ગ્રંથ 'સંગીત ચિન્તામણી'ના પાના નં. ૩૪૬ માં સિદ્ધારખાંની હાર વિષેનો ઉલ્લેખ કરવામાં આવ્યો છે. હાર થવાના કારણે તે દુઃખી થઇને પખાવજ વગાડવાની છોડી દીધી અને તબલા અપનાવી લીધા. જે તે દિવસના સંગીતમાં પ્રવેશ કરી ચૂકયા હતા. પરંતુ તેનો વિકાસ થઇ શકયો ન હોતો. કુશાગ બુદ્ધિના ઉ. સિદ્ધારખાં એ તબલાની જોડીમાં અનેક નવીન સંશોધન કર્યું. અને તેની આકૃતિમાં ફેરફાર કર્યો અને પખવાજનો આધાર લઇને તેના ઉપર અર્ધ પાણી ચાંટીપ્રધાન નવી વાદન શૈલીનું નિર્માણ કર્યું. તેઓએ તેમાં અનેક નવીનત્તમ બંદિશોની રચના કરી તથા પોતાના વંશજોને તથા શિષ્યોને શીખવાડી અને તેમનો બધે પ્રચાર કર્યો. તે યુગ ખ્યાલ ગાયકીનો પ્રગતિનો યુગ હતો. અને

તબલા વાદ્ય તથા તેની વાદન શૈલી ખ્યાલની સંગતી માટે સંપૂર્ણ પણે અનુકુળ હતી. આથી તબલાનો સર્વ જગ્યાએ પ્રચાર થયો ઉ. સિદ્ધારખાં દિલ્હીના વતની હતા આથી તબલામાં તેમના ઘરાના દિલ્હી ઘરાનાના નામથી તથા તેમનો બાજ દિલ્હી બાજના નામથી પ્રચલિત થયો.

બન્ને એક યુગના હોવાને કારણે ઉ. સિદ્ધારખાં અને લાલા ભવાનીદાસની પરંપરા દિલ્હી તથા પંજાબમાં લગભગ એકજ સમયમાં ફેલાયેલ છે. પંજાબમાં દુક્કડ નામનું એક વાદ્ય પ્રચલિત હતું. આ એ જ દુક્કડ વાદ્ય છે તેનો સંબંધ તબલાના આવિષ્કારની કહાની સાથે સરખાવવામાં આવે છે. લાલાભવાની દાસ તેના ઉપર નવીનબાજની શોધ કરીને તેને પોતાના મુસલમાન શિષ્યોને વિશેષ કરીને ઉ.ખબ્બે હુસેન, ઢોલકીયાનો પુત્ર અમિરઅલીને શીખવાડયું. તે પાછળથી તબલાના નામથી પ્રસિદ્ધ થયું. આવી કહાની પ્રચલિત છે. પરંતુ પંજાબમાં પખવાજનો ઉપયોગ કાયમી રહ્યો. લાલાભવાની દાસના બધાજ શિષ્યો પખવાજીના નામથી પ્રસિદ્ધ હતા. નાસિરખાં, મિયાફકીરબક્ષ, મિયાકાદિરબક્ષ, એ સર્વેના નામ સાથે ‘પખાવજી’ શબ્દ જોડવામાં આવતો હતો ત્યાં તબલાનો સાચો પ્રચાર તો મીયાં ફકીરબક્ષના સમય પછીજ થયો છે. પંજાબ ઘરાનાના આ પખવાજ, ભલે દુક્કડ કે તબલા સારા વગાડતા હશે પરંતુ મૂળતો તે બધાજ ઉચ્ચકોટીના પખવાજી હતા. અને પખવાજીના નામથીજ સંબોધિત કરવામાં આવતા હતા. તબલીયાં નહિ આવી રીતે દિલ્હીના ઉ. સિદ્ધારખાં અને તેના વંશજો અને શિષ્યો શરૂઆતથીજ મતલબ ઈ.સ. ૧૭૫૦ પછી તબલાજ વગાડતા હતા. તથા ‘તબલીયા’ શબ્દથી સંબોધીત કરતા હતા પખવાજીના નામથી નહિ.

પંજાબમાં તબલા વાદનનો ઉપયોગી ફાળો ઉ. ફકીરબક્ષ અને તેના ગુરૂભાઈઓને જાય છે. તેમનો સમય ઈ.સ. ૧૮૫૦ રહેલો છે. તેમના પુત્ર ઉ. કાદીરબક્ષ તથા અન્ય શિષ્યોબાબા મંગળ, મીયાકરમાઈલાહી મિયા મિરાબક્ષ ઘીલવાલીએ બધાએ તે પછી ખૂબ પ્રચાર કર્યો મધ્યપ્રદેશના રાયગઢના મહારાજા ચક્રધર સિંહ દરબારમાં ઈ.સ. ૧૯૨૧ થી ઈ.સ. ૧૯૪૭ની વચ્ચે આ લોકોનું વાદન ત્યાં રજુ કર્યું હતું. એવો ઈતિહાસમાં ઉલ્લેખ કરવામાં આવે છે.

ઉ. સિદ્ધારખાં દ્વારા દિલ્હી ઘરાનામાં તબલાનો પ્રચાર-ઈ.સ. ૧૭૦૦થી ૧૭૨૫ની વચ્ચે કર્યો હશે તેમ માનવામાં આવે છે. કારણ કે ઈ.સ. ૧૮૫૫ની આસપાસ લખાયેલી પુસ્તકો ‘મઅદલ-અલ-મુશીકી, લેખક હકિમમહંમ્મદ કરમ ઈનામ તથા ‘સરમાયઈસરત’ લેખક શાદિક અલીક સિતાલખા બન્નેમાં તબલાના દિલ્હી ઘરાનાના નામ તથા કલા નિપૂણતાનો ઉલ્લેખ મળે છે. સરમાય ઈસરતના પૃ. નં. ૧૪૩ ઉપરનો દિલ્હી બાજનો એક કાયદો પણ લખાયેલો છે. આથી તેનાથી માલૂમ પડે છે કે ઈ.સ. ૧૮૫૫ સુધી દિલ્હી ઘરાના તથા તેમના કાયદા ખૂબજ પ્રચલિત હતા. તે ઉપરાંત ઈ.સ.૧૯૦૦ની આસપાસ ફારસી ભાષામાં લખાયેલ મુલ્લામહંમ્મદ ઈરાહકની પુસ્તકમાં તલાંગોની વ્યાખ્યા તબલાના વર્ણોની નિકાસ વિધિ તથા કેટલાક લીપી બદ્ધ કાયદા પણ ઉપલબ્ધ છે.

ઐતિહાસિક પ્રમાણનાં અભાવના કારણે આપણને આ જાણકારી મળી શકેલ નથી કે લોકવાદ્યના સ્વરૂપમાં અથવા ઉ. સિદ્ધારખાંનાં સમય પહેલા તબલા પર કેવા પ્રકારનાં બોલ વગાડવામાં આવતા હતા તેમના વર્ણોની નિકાસની પદ્ધતિ શું હતી ? તથા આજનાં જેવી નિબદ્ધ બંદિશો એ દિવસોમાં તબલા ઉપર વગાડાતી હતી કે નહી મારા મંતવ્ય પ્રમાણે અભિજાત સંગીતમાં તબલાના પ્રવેશ પછી પંદરમી કે સત્તરમી સદીની વચ્ચે એમની ઉપર કોઇ એવા બોલ અથવા બંદિશ વગાડાતી હશે જેમનો ઉ. સિદ્ધારખાંએ પોતાની નવિન વાદન શૈલીના નિર્માણમાં આધાર લીધો હશે. દુઃખ છે કે લેખીત પ્રમાણ શક્ય ના હોવાના કારણે આપણે સાચી હકીકતથી અજાણ છીએ.

૧ઃ ૭ તબલાના ઉદ્‌ભવ સંબધે આધુનિક સંશોધનો

ભારતના ઉન્નત અને અતિલોક પ્રિય તબલા વાદ્યના ઉદ્‌ભવ સંદર્ભે અનેક મત મતાન્તરો જોવા મળે છે. પરંતુ આધુનિક યુગમાં તબલાના ક્ષેત્રમાં કાર્યરત વિદ્ધાનોએ ભ્રાંતિઓને દુર કરી તબલાના ઉદ્‌ભવ સંદર્ભે મહત્વના શોધ કાર્યો કર્યા છે. ભારતમાં તબલાનાં ઉદ્‌ભવ સંદર્ભે આધુનિક યુગમાં બે વિશેષ સંશોધનો થયા છે. જેમાં પ્રથમ સંશોધન ભારતના પ્રથમ મહિલા તબલા વાદીકા ડો.આબાન મિસ્ત્રીજી દ્વારા અને બીજું સંશોધન શોધાર્થીનો માર્ગદર્શક ડો.ગૌરાંગ ભાવસાર દ્વારા પ્રાપ્ત થયું છે.

જેમાં ડો. આબાન મિસ્ત્રીજીએ પખાવજ ઔર તબલાકે ઘરાના એવમ્ પરંપરાએના પૃ.નં.-૧૧૦ ઉપર તેઓના તબલાના ઉદ્‌ભવ વિષયક સંશોધનની માહિતી આપતા લખ્યું છે કે...

મહારાષ્ટ્રના પૂના શહેરની નજીક ભાજા નામની ગુફા છે. આ ગુફા બૌદ્ધ ધર્મના હિનયાન પંથના ઉન્નતિ કાળમાં, શ્રૃંગરાજાઓના સમયમાં બનેલી છે. આ ગુફામાં ગુફા નં. ૧૪ સૂર્યશિલ્પ તથા ઈન્દ્રશિલ્પના નામથી પ્રસિદ્ધ છે. ગુફાના પ્રમુખ દ્વારની ડાબીબાજુએ નાનો ગર્ભદ્વાર છે. જેની દિવાલની ડાબીબાજુ સૂર્યશિલ્પ અનેજમણી બાજુએ ઈન્દ્રશિલ્પ અંકિત છે. આ ઈન્દ્ર-શિલ્પમાં ઈન્દ્ર ઐરાવત પર બેઠો છે. અને તેની નીચે નૃત્યગોષ્ઠીનું ચિત્રણ છે. રાજા આસન પર બીરાજમાન છે અને તેની સામે એક નારી નૃત્ય કરી રહી છે તેની સાથે વિણાવાદીકા છે. આવિણા વાદિકાની બાજુમાં એક સ્ત્રી ચર્મબદ્ધ તાલવાદ્ય બંન્ને હાથથી વગાડી રહી છે, જે જોડીવાદ્ય છે, તે નિશ્ચિત પણે તબલા વાદ્ય જેવું છે. જે આધુનિક દાયા,બાયાનું પૂર્વજ લાગે છે. વાદ્યમાં ગટ્ટા, વાધર, શ્યાંહી વગેરે સ્પષ્ટપથી જોઇ શકાતું નથી, વાદીકાના બંન્ને હાથ વાદન મુદ્રામાં છે. લગભગ ૨૨૦૦ વર્ષ પૂર્વની પ્રાચીન મૂર્તિમાં આ પ્રકારની ખામીઓ હોય તે સ્વભાવિક બાબત છે. પરંતુ આ પ્રાચીન ભાજાશિલ્પમાં તબલાનું પૂર્વરૂપ સ્પષ્ટ દેખાય છે. ડો. આબાનજી માને છે કે ઇ.સ. પૂર્વે બીજી સદીમાં તબલાના જેવા વાદ્યોનું ભારતમાં પ્રચલન હતું. તે દિવસોમાં આ વાદ્યનો ઉપયોગ લોકવાદ્ય તરીકે થતો હશે તે સમયે આ વાદ્યનું નામ વિષે કહેવું મુશ્કેલ છે. પરંતુ

એ સત્યબાબત છે કે આજના તબલા વાદ્યના પૂર્વજ સમુહ જોડી વાદ્ય તે સમયે ભારતમાં વિદ્યમાન હતું માટે એવું કહી શકાય કે તબલા ભારતના પ્રાચીન જોડી વાદ્યોના આધાર પર બન્યા છે. તબલા એ ભારતનું જ ઉન્નત વાદ્ય છે. ડો. આબાન મિસ્ત્રીજી દ્વારા સંશોધીત શિલ્પનું ચિત્રકાર દ્વારા બનાવેલ ફોટોગ્રાફ નીચે પ્રમાણે છે.

આધુનિક યુગમાં બીજુ સંશોધન ડો. ગૌરાંગ ભાવસારનું છે. તેઓએ તબલાના ઉદ્ભવ સંદર્ભે તેમની પુસ્તક તબલાનો ઇતિહાસ અને પરંપરાના પૃષ્ઠ નં. ૧૩૪ થી ૧૩૬ સુધી વિવેચન કર્યું છે.

ઉત્તર ગુજરાતના સાબરકાંઠા જીલ્લાના ઇડર શહેરમાં આવેલ ઇડરગઢ ઉપર જૈન શ્વેતામ્બર શ્રી શાંતિનાથજી ભગવાનનું પ્રાચિન દેરાસર આવેલું છે. દેરાસરના પ્રવેશ દ્વારાની જમણી બાજુની બહારની દિવાલ પર પ્રથમ ચાર નાના શિખર ત્યાર બાદ ત્રણ નાના શિખર પછી

એક મોટું શિખર અને ત્યારબાદ ત્રીજા નંબરના નાના શિખરની નીચે તબલાવાદન મુદ્રામાં વાદીકાનું શિલ્પ જોવા મળે છે. આ તબલા વગાડતી વાદીકાની જમણી બાજુએ તંતુ વાદ્ય વગાડતી વાદીકાનું શિલ્પ છે. તબલા વાદીકાની કમ્મરમાં આજના જેવું જ દાયું અને બાયું કપડા દ્વારા બાંધ્યું છે, તથા વાદીકાની વાદન મુદ્રા આજની વાદન મુદ્રાના જેવીજ સ્પષ્ટ રીતે જોઇ શકાય છે.

આ દેરાસર ચૌલક્ય વંશના રાજા કુમાર પાળે ઇ.સ ૧૧૪૪ થી ૧૧૭૪ ના સમયમાં બાંધવામાં આવેલું છે. ડો. ગૌરાંગભાવસારે આ દેરાસર કુમાર પાળ રાજાએ બનાવ્યું છે, તેના પૂરાવા આપતા જણાવ્યું છે કે કુમાર પાળ રાજાના સમયમાં થઇ ગયેલા (ઇ.સ. ૧૧૫૪ થી ૧૨૨૧) અતરગચ્છીય શ્રી જીતપતિ સુરી મહારાજ દ્વારા લખાયેલા તિર્થમાલા ગ્રંથમાં, ઇડર ગઢનો ઈતિહાસ હસ્તપ્રત, જૈન તિર્થ સર્વ સંગ્રહ, ગુજરાતના ઐતિહાસીક લેખો, વગેરે ગ્રંથોમાં કુમારપાળ રાજાએ આ દેરાસર બનાવ્યાના પૂરાવાઓનો ઉલ્લેખ જોવા મળે છે. આ સિવાય આ દેરાસરનું શિલ્પ સ્થાપત્ય દશમી અગ્યારમીની સદીના શિલ્પ સ્થાપત્યો સાથે મળતું આવે છે. તેવો પણ નિર્દેશ ડો. ગૌરાંગ ભાવસારે કર્યો છે.

ભારતમાં બહુ પ્રચલિત મત એવો છે કે અલ્લાઉદ્દીન દરબારી કવિ અમીર-ખુશરોએ તબલા વાદ્યના જન્મ દાતા છે. આ બાબતનું ખંડન કરતા ડો. ગૌરાંગ ભાવસારે લખ્યું છે કે અમીર ખુશરોનો જન્મ ૧૨૫૩ માં થયો અને દેરાસરને ૧૧૪૪ થી ૧૧૭૪ ના સમય દરમ્યાન બનાવવામાં આવ્યું અર્થાત્ અમીર ખુશરોના જન્મના ૮૦ થી ૯૦ વર્ષ પહેલા દેરાસર બની ચુકયું હતું અને તે સમયે તબલા વાદ્યનો પ્રચાર હશે ત્યારે જ મુર્તિકારે આ શિલ્પ દેરાસરમાં અંકિત કર્યું હશે.

આ સિવાય ડો. ગૌરાંગ ભાવસારે સાબિત કર્યું છે કે તબલા ભારતનું જ ઉન્નત વાદ્ય છે. અને નાટ્ય શાસ્ત્રના સમયમાં પ્રચલિત ત્રિપુષ્ક વાદ્યના ઉર્દ્વક અને આલિગ્યભાગ કાળક્રમે પરિવર્તીત થઇ આજના તબલા જોડી સ્વરૂપે પ્રચારમાં આવ્યા. ત્રિપુષ્ક વાદ્ય ભગવાન વિશ્વકર્માની સહાયતાથી સ્વાતિ મુનીએ બનાવ્યું જેનું વર્ણન નાટ્યશાસ્ત્રમાં કરવામાં આવ્યું છે. આમ સ્વાતિમુની તબલાના જન્મદાતા છે. ભારતના છઠ્ઠી સતાપ્દદીથી લઇ અને ૧૦ મી સતાપ્દીના મંદિરોમાં ઉર્દ્વક અને આલિગ્ય જોડી વાદ્ય સમય સમય પર પરિવર્તિત સ્વરૂપે આજના તબલા વાદ્ય જેવું જોવા મળે છે.

ડો. ગૌરાંગભાવસાર તેઓના તબલાના સંશોધન સંદાર્ભે કહે છે કે તેઓને મળી આવેલ તબલા વગાડતી મૂર્તિમાં આજના જેવું જ દાયું, બાયું ,ગટ્ટા, વાધર, ગજરો અને શ્યાહી જોઇ શકાય છે અને વાદન શૈલી પણ આજના જેવીજ છે. તેથી એવું કહી શકાય કે આજની તબલા વાદન શૈલી પણ ૧૦૦૦ વર્ષથી પુરાની છે.

ડો. ગૌરાંગભાવસારના સંશોધીત શિલ્પનો ફોટોગ્રાફ નીચે પ્રમાણે છે.

૧:૮ સંગીત

પ્રાચીન કાળથી લઇને આધુનિક યુગ સુધીની લાંબી યાત્રામાં ભારતીય સંગીત કલાક્ષેત્રે અનેક ઉતાર ચઢાવ આવ્યા. ભારતીય રાજનિતિને ઐતિહાસિક નજરથી જોઇએ તો જુદા જુદા રાજઘરાના અને સામ્રાજયના ઉત્થાન અને પતનનો સીધો પ્રભાવ જે તે પ્રદેશની સંગીત કલા અને તેના કલાકારોના જીવન ઉપર સ્પષ્ટ રૂપે દેખાયો કહેવાય છે કે કલાથી માનવ મનની અનુભૂતીઓની અભિવ્યક્તિ થાય છે. કલાકાર એક સામાજિક પ્રાણી છે. કલાકારો પ્રાચીન સમયથીજ સમાજનું પ્રતિનિધિત્વ કરતા આવ્યા છે. સમાજનું પ્રતિબિંબ તેની કલામાં યેન કેન પ્રકારે જોવા મળે છે. કારણકે સંગીતના વિકાસ ક્રમોમાં વૈદિક કાળની પ્રવિત્રતા, રામાયણ મહાભારત યુગની સાત્વિકતા, હિદું રાજાઓની સ્થિરતા, મોગલોની ઐયાસી અને કલા પરસ્તી, સંતોની ભક્તિ પરાયણતા, મરાઠાઓની કઠોર જીવન સાધના અને કલા-ભક્તિ, રાજા રજવાડાની રંગીની, અંગ્રેજોની ઉપેક્ષા અને સ્વતંત્ર યુગની સંઘર્ષ અને ચેતનાનો પ્રભાવ આપણે સંગીતની સાથે અલગ અલગ તબક્કે જોયો છે. ઇતિહાસ સાક્ષી છે કે કલાકારે જે

કાંઇ મેળવ્યું છે. તેને પોતાની કલામાં પ્રદર્શીત કરીને સમાજને પાછું આપ્યું છે. આમ સંગીતની અને સમાજની એક વાક્યતા પ્રાચીન સમયથી લઇને આધુનીક યુગ સુધી પરીવર્તીત સ્વરૂપે જોવા મળે છે.

સંગીત અર્થાત્ ગાયન, વાદન, અને નૃત્ય, સંગીત શબ્દ પૌરાણિક કાળથી ચાલ્યો આવે છે. પ્રાચીન સંસ્કૃત, ગ્રંથોમાં સંગીત અથવા સંગીતક શબ્દનો ઉલ્લેખ જોવા મળે છે. પ્રાચીનકાળમાં સંગીતક શબ્દના અંતર્ગત ગાયન,વાદન,નૃત્ય તથા અભિનયનો સમાવેશ માનવામાં આવતો પરંતુ અભિનય નૃત્ય સાથે સંકળાયેલો હોવાથી તેને અલગ ન માનતા સંગીત અથવા સંગીતક શબ્દના અંતર્ગત ગાયન, વાદન અને નૃત્ય આ ત્રણેનો સમાવેશ માનવામાં આવે છે કે જે સર્વ વિદિત છે.

૧:૮:૧ વેદ અને સંગીત પરંપરા

વેદોને અતિ પ્રાચીનતમ્ સાહિત્ય માનવામાં આવે છે, વેદોને અપૌરૂષેય માનવામાં આવે છે. મુખ્ય ચાર વેદો, જેમાં ઋગ્વેદ, યજુર્વેદ, અથર્વવેદ અને સામવેદનો સમાવેશ થાય છે. આ બધાજ વેદોમાં સંગીતનો ઉલ્લેખ જોવા મળે છે. વેદની પ્રત્યેક રૂચાઓને સંગીતમય રીતે પ્રસ્તૃત કરવામાં આવતી હતી. તેથીજ ઋગ્વેદમાં કહ્યું છે કે...

बस्वरनित्वा सुते नरो सवो निरेक उकिथन।

-ઋગ્વેદ-૮-૩૩-૨

અર્થાત્ હે શિષ્ય તારા આત્માની ઉન્નતિ માટે ઇશ્વરને સંગીત સાથે પુકારીશ તો તારી હૃદય ગુફામાં ઇશ્વર સ્થાયી થશે.

વેદોમાં સમસ્ત, જ્ઞાન, વિજ્ઞાન, દર્શન, કલાઓ અને વિદ્યાઓનું વૈજ્ઞાનિક સાહિત્ય સ્થાયી સ્વરૂપે વિદ્યમાન છે. વેદોના મંત્રોને રૂચા કહેવામાં આવે છે. આ રૂચાઓનું સ્વરૂપ છે. તેથીજ સંગીત વેદથી જોડાએલું છે. પ્રાચીન સંસ્કૃત ગ્રંથોમાં સંગીત માટે ગાંધર્વ શબ્દનો પ્રયોગ થયો છે. ગાંધર્વ વાણી (સરસ્વતી)ને ધારણ કરવા વાળો પ્રાચીન સમયમાં સાહિત્ય અને વ્યવસાયી કલાકારો માટે ગાંધર્વ શબ્દનો પ્રયોગ થતો હતો. વૈદિક કાળમાં સંગીતનું સ્વરૂપ પવિત્ર હતુ યજ્ઞો, ધાર્મીક ઉત્સવો, રાજનૈતિક પરંપરાઓ, તથા સામાજિક સંસ્કારો વગેરે ઉત્સવો અને અવસરો પર સંગીતનું મહત્વ જોવા મળે છે. વૈદિક કાળમાં સંગીતને મોક્ષ પ્રાપ્તિનું સાધન માનવમાં આવતું. વેદોમાં અલગ અલગ તબક્કે સંગીતના ગુણગાન ગાવામાં આવ્યા છે. આમ વૈદિક કાળથી ભારતમાં સંગીત પરંપરા પવિત્રતાની સાથે પરિવર્તિત સ્વરૂપે આધુનિક યુગ સુધી જોવા મળે છે. વૈદિક સમયમાં સંગીતની જે પવિત્રતા હતી તે મધ્યકાળના પ્રારંભે મહદ અંશે બદલાવા લાગી અને જે સંગીત આત્માના ઉત્થાન માટે હતું તે મનોરંજનનું સાધન બની ગયું.

૧:૯ સંગીત અને ઘરાના પરંપરા

વિકસિત ચેતનાઓના ફળ સ્વરૂપે મનુષ્યોએ અન્ય સાંસારિક જીવોથી પોતાની ભિન્નતા સ્પષ્ટ કરીને પ્રાકૃતિક સૌન્દર્યથી એક નવીજ સૌન્દર્યતાનું જગતમાં નિર્માણ કર્યું તે કલા જેમ જેમ માનવ સભ્યતામાં સંસ્કારોનું આગમન થયું અને સમાજ નિર્માણ વ્યવસ્થાઓની રચના થઇ તેમ તેમ મનુષ્ય સુસંસ્કૃત થતો ગયો. મનુષ્ય એકત્વમાંથી બહુત્વ બન્યો, કુટુંબ, કબીલા, વ્યવસ્થાની સાથે પોતાનું જીવન વ્યતિત કરવા લાગ્યો તેની સાથે સાથે પ્રકૃત્તિમાં થતા ફેરફારો અને પોતાની જીવન શૈલીમાંથી જ્ઞાન, વિજ્ઞાન, અને આનંદને પામ્યો. આ જીવન-શૈલી અને પ્રકૃત્તિમાંથી પસાર થતા થતા માનવને કલાનો બોધ થયો. જેમ જેમ સમાજની વ્યવસ્થાઓની સાથે મનુષ્યના જીવનમાં ક્રમિક ફેરફારો નોંધાયા અને તે સાથે સાથે જ્ઞાન વિજ્ઞાન અને કલાના ક્ષેત્રોમાં પણ ક્રમિક વિકાસ થયો, સમાજ જીવન અને કલા ક્રમશઃ એક બીજાના પુરક બન્યા અને કલા મનુષ્યનો સાંસ્કૃતિક વારસો બની ગઇ.

શરૂઆતના તબક્કામાં સુકાઇ ગયેલા ડંડાઓ, પત્થરોને એક બીજા સાથે આઘાત કરીને તાલી પાડીને પશુ હાડકાઓનો એક બીજા સાથે આઘાત કરીને દરિયા કિનારાઓના છીપલાઓ, કોડીઓ, સુકા લાકડાના ડંડાઓ કે હાડકાઓને કમ્મરપર ભૂજામાં કે પગમાં બાંધી તે આદિમાનવ આ સંગીતમય ધ્વનિઓ સાથે આનંદની ક્ષણો માણતો હતો. આજ માનવ સભ્યતાના ઉદયની સાથે ફરીથી તેજ પ્રાચીન ધ્વનિઓને વિચારીને પોતાની સંશોધનાત્મક પ્રવૃત્તિઓને કારણે અનેક વાદ્યોનો સર્જનહાર બન્યો. મનુષ્યોની પાસે સૌ પ્રથમ કોઇ કલા ચેતન સ્વરૂપે રહી હોય તો તે સંગીત કલા અને તેમાંય વાદ્ય કલા.

પ્રાચીન કાળથી લઇને આધુનિક યુગ સુધીની એક લાંબી, સામાજિક, સાંસ્કૃતિક અને કલાની યાત્રામાં ભારતીય સંગીતે અનેક ઉતાર ચઢાવ જોયા ઐતિહાસિક દ્રષ્ટિએ જોઇએ તો રાજઘરાનાઓ અને સામ્રાજયોના ઉત્થાન અને પતનનો પ્રભાવ સંગીત તથા સંગીત જીવની જાતિઓ પર પણ પડયો. છતાં પણ મનુષ્યના મન અને હૃદયની સાથે સંગીત કલા પ્રાચીન સમયથી જોડાએલી હોવાથી તેનું અસ્તિત્વ ટકી રહ્યું.

આજ કારણથી સંગીતના વિકાસ ક્રમમાં વૈદિક કાળમાં પવિત્રતા, રામાયણ, મહાભારત યુગમાં સાત્વિકતા, હિન્દુ રાજાઓના સમયમાં સ્થિરતા, મોગલ સમયમાં કલા સન્માન તથા અંગ્રેજોની ઉપેક્ષા તથા સ્વતંત્ર ભારતના સંઘર્ષ અને ચેતનાનો પ્રભાવ સંગીતના વિકાસ ક્રમમાં જોવા મળે છે. ઇતિહાસ સાક્ષી છે કે યુગોથી કલાકારોએ પોતાની કલાનો ઉપયોગ સમાજના ઉત્થાન માટે કર્યો છે. એક પેઢીથી બીજી પેઢી સુધી સંગીત સચવાયું અને પરિવર્તનની સાથે પરંપરાગત રૂપે આધુનિક યુગ સુધી સચવાયું છે.

૧:૯:૧ ઘરાના શબ્દનો ઉદ્‌ભવ

ઘરાના શબ્દનો ઉદ્‌ભવ ઘર શબ્દથી થયો છે. ઘર શબ્દનો અર્થ છે આવાસ,વંશ અથવા પરિવાર ઘર શબ્દ મૂળતઃ સંસ્કૃત ભાષાનો 'ગૃહ' શબ્દનો અપભ્રંશ શબ્દ છે. તથા ઘરાના શબ્દનો અર્થ છે વંશ-વૈશિષ્ટ અર્થાત્ એક વિશિષ્ટ પરંપરાને પેઢીઓ સુધી સાચવવી બીજી રીતે કહીએ તો ઘરાના અર્થાત્ પદ્ધત્તિ, સ્ટાઇલ, સ્કૂલ અથવા એક નિશ્ચિત પરંપરા. ઘરાના શબ્દ ભારતીય સંગીતમાં પારંપારિક ગાયક, વાદક તથા નર્તકોની વંશ પરંપરાનો ખ્યાલ આપે છે. વંશ પરંપરાગત વ્યવસાયમાં તથા કલાની વંશાગત શિક્ષામાં પારંગત હોવાને કારણે ઘરાના તથા શૈલી ના વિકાસમાં પારસ્પરિક સંબંધ હોવો સ્વભાવિક છે તેથીજ ઘરાના શબ્દ સંગીતજ્ઞોની કલાભિવ્યક્તિની વિશિષ્ટ શૈલીના અર્થમાં પ્રયુક્ત થવા લાગ્યો. ઘરાના તથા શૈલી મૂળતઃ એક જ શબ્દ માનવામાં આવે છે કારણકે બન્નેનો અર્થ એક જ છે.

મુળતઃ ઘરાનાના મુખ્ય નિયમ, ધ્યેય, આચરણ, તેના રીતિ-રીવાજો, તે સમયની રાજકીય અને સામાજિક પરિસ્થતિ તથા તેના મૂળ પ્રવર્તકની વૃત્તિ સંસ્કાર,સંસ્કૃતિની ઘરાનાઓ પર છાપ જોવા મળે છે. તેથીજ ઘરાનાના પ્રવર્તકની છાયા, પેઢીદર પેઢી સુધી કલાકારોની કલામાં જોવા મળે છે.

સંગીત કલા અનુકરણીય વિદ્યા છે. ઘરાનાના મૂળમાં ગુરૂ શિષ્ય પરંપરા સ્થપાયેલી છે. ગુરૂની પ્રત્યેક વિશેષતાઓ શિષ્યમાં જોવા મળે છે. આજ ઘરાનેદાર, પરંપરાગત પ્રથાનો મુખ્ય આધાર છે. વર્ષોની તાલીમના કારણે આ સંભવ થાય છે તેથી જ કોઇપણ સંગીતકારને તેની ગાયકી કે વાદન કે નર્તનની પ્રારંભિક શરૂઆથીજ કયા ઘરાનાનો છે તે ખ્યાલ આવી જાય છે અને શ્રોતા કહે છે કે આ કલાકાર અમુક ઘરાનાથી સંબંધીત છે.

ઘરાનાના મૂળ પ્રવર્તક પોતાના શિષ્યોને પોતાની બધીજ વિશેષતાઓથી તૈયાર કરે છે. શિષ્ય પોતાની યોગ્યતા અને પ્રતિભા અનુસાર ગુરૂની વિદ્યાને વધારે સમૃદ્ધ બનાવી પોતાના શિષ્યોને શિખવે છે આમ ગુરૂ શિષ્ય પરંપરા દ્વારા ઘરાનાની સ્થાપના થાય છે. કોઇ એક ઘરાનાનો સંગીત પોતાની વંશીય પરંપરાને ઘરાના પરંપરા અંતરગત સાચવતો રહે છે અને આ પરંપરા પેઢી દર પેઢી સુધી ચાલતી રહે છે ત્યારે ઘરાના શબ્દનો પ્રયોજન સાર્થક થાય છે.

૧:૯:૨ ઘરાનાઓની સામાજિક પરિસ્થિતિ

૧૨મી સતાપ્દી પહેલા અર્થાત્ કે ભારત પર મુસલમાનોના આક્રમણ પહેલા ભારતમાં એક જ સંગીત પ્રણાલી અસ્તિત્વમાં હતી. આ વિષયમાં 'આચાર્ય બૃહસ્પતિએ તેઓની પુસ્તક' સંગીત શાસ્ત્ર ઔર 'આધુનિક સંગીત' ના પૃષ્ઠ ચાર પર લખ્યું છે કે...

'સંગીતના વિષયમાં દક્ષિણાત્ય જેવા ભ્રમક શબ્દોનો પ્રયોગ સંગીત રત્ના કરમાં કયાયં પણ લખ્યો નથી તેથી સિદ્ધ થાય છે કે ન તો હિન્દુસ્તાની સંગીતનો જન્મ સારંગદેવના પહેલા થયો

અને સંગીત રત્નાકરમાં ઉત્તર અને દક્ષિણ સંગીત વિષે કોઇ પણ પ્રકારની ટીપ્પણી લખી નથી.'

મુસ્લીમ આક્રમણ અને શાસન પછી શુદ્ધ રૂપથી હિન્દુ કહેવાતી બધીજ ભારતીય કલાઓ ઉપર યવન સંસ્કૃતિનો પ્રભાવ પડવા લાગ્યો. હિન્દુ અને યવન સંસ્કૃતિઓ પરસ્પર સંપર્કમાં આવવાથી, ભારતમાં કલા અને સંસ્કૃતિ બન્ને બદલાયા મુસ્લીમ શાસકો હોવાથી તેઓનો પ્રભાવ પ્રત્યેક ક્ષેત્રમાં જોવા મળ્યો જે સ્વભાવિક છે.

આચાર્ય બૃસ્પતિએ પોતાની પુસ્તકમાં પૃષ્ઠ નં ૧૧માં ઉમેરતા લખ્યું છે કે આઠમી સતાપ્દીમાં હિન્દુસ્તાન પર મુસલમાનોના આક્રમણનો પ્રારંભ થઇ ગયો હતો. ૧૩મી શતાબ્દીની આસપાસમાં ભારતપર મહંમદઘોરીએ પ્રથમ મુસ્લીમ શાસન સ્થાપિત કર્યું. વચ્ચેના સમય ગાળામાં ભારતમાં સુફીસંતોનું આગમન થઇ ચૂકયું હતું. સુફી અને પ્રિસ્તી પરંપરાની વિચારધારા પ્રત્યે ભારતના દલીત અને ઉપેક્ષિત હિન્દુસમાજ પર આ વિચાર ધારાનો ખૂબ ઊંડો પ્રભાવ પડયો સુફી લોકો સંગીતના પ્રેમી હતા તેથીજ ભારતીય સંગીત પર ઇરાની સંગીતનો પ્રભાવ તેરમી સદીના પ્રારંભથીજ થઇ ચૂકયો હતો.

ઘરાનાઓની સામાજિક પરિસ્થિતિ અંતર્ગત બી.ચેતન્ય. દેવ એ પોતાની અંગ્રેજી પુસ્તક Musical Instrument of India. માં લખ્યું છે કે ...

From the last days of Ghaznavi to the coming of Mohammad Ghori in 1191 A.D. the main influence of Ialam was in Panjab. But by the 13th century almost the whole of the sub-continent was affected more or less by the culture of new Muslim rules . Literature architecture music and Social life in all venues felt this dominace and very novel trens of positive absarption and militant reaction come to be felt.

મુસ્લીમ શાસનના પ્રારંભેજ મુસ્લીમ કલાકારોએ ભારતીય સંગીત પર પોતાની પકડ જમાવી લીધી. તે સમયે મુસ્લીમ શાસકોએ પોતાના સહધર્મી મુસ્લિમ સંગીતજ્ઞોને જ દરબારમાં નિયુક્ત કર્યા આ સિવાય ભારતીય સંગીતના પ્રાચીન અને સૈધાતિક ગ્રંથોમાં ઉલટ-સુલટ કરી અનેક પોતાના તરફી વાતોને સાહિત્ય ભાષામાં લખી આમ આપણા માન્યતા પ્રાપ્ત ગ્રંથોની શૈલીઓ પર છેડ-છાડ કરી તેઓ આપણા ગ્રંથોને સફળતા પૂર્વક સમજી શકયા નહોતા મોગલ સમ્રાટ અકબર કે જેઓ ઉદાર અને કલા પ્રેમી હતા તેઓએ પણ દરબારમાં મુસ્લિમ સંગીતજ્ઞો નિયુક્તિ કરી હતી તેનું એક કારણ એ પણ છે કે દરબારના સંગીતકારો હિન્દુ હોવા છતાં પણ તત્કાલીન મુસ્લિમ પરિસ્થિતિઓને અનુસરીને પોતાની સામાજિક અને આર્થિક સ્થિતિને સુદ્રઢ બનાવવા માટે સ્વેચ્છાએ અથવા રાજનિતિક કારણોસર ધર્મ પરિવર્તન કર્યું. આ સંદર્ભે શ્રીવામનરાવ દેશપાંડેએ પોતાની પુસ્તક...

Maharashtra Contribution of Music Chapter-5, page No : 39 માં લખ્યું છે કે 'The art which migrated to the north under the Mogals did of course prosper and

develop various Banis and Gharanas. But employed as is was for the mere entertainment of the king and cmperors, it fell in to the hands of performers, who although otherwise gifted, were mostly illiterate and indifferent to its science, Besicles the science it self was contained in old sanskrit texts which the performers , who were mostly Muslims, did not know. The result was that the science ceelsed to have any signiticant relations with the art as it was being practiced."

આમ મુસ્લિમ સંસ્કૃતિના શ્રૃંગારિક પ્રવાહમાં આપણી ભારતીય સંસ્કૃતિના મૂળતત્વોમાં અંતર આવી ગયું છતા કેટલાક વિદ્યાનો એવું માને છે કે યૌવન સંસ્કૃતિને કારણે આપણા સંગીતમાં માધુર્ય અને આકર્ષણનું સામર્થ્ય વધી ગયું. ડૉ.આબાન મિસ્ત્રીએ પોતાની પુસ્તક પખાવજ ઔર તબલાકે ઘરાને એવં પરંપરાઓના પૃષ્ઠ-૬ ઉપર ભારતીય સંગીતના ઈતિહાસના લેખક શ્રી ઉમેશ જોષીના વિચારો પ્રસ્તૃત કરતા લખ્યું છે કે.

આપણે માનવું પડશે કે મોગલ યુગમાં મુસ્લિમ સંસ્કૃતિની સાથે ભારતીય સંસ્કૃતિના મિલાપથી ભારતીય સંગીતનું સૌન્દર્ય સમૃદ્ધ થયું અને તેમાં આકર્ષણ શક્તિની અભિવૃદ્ધિ થઇ. જયારે દક્ષિણ ભારતના સંગીત પર મુસ્લિમ સંસ્કૃતિનો પ્રભાવ ન પડવાને કારણે તે મૂળ સ્થિતિમાં સચવાઇ રહ્યું.

ઉપરોક્ત કથનને પૃષ્ટિ આપતા શ્રી ભગવત શરણ શર્માએ પોતાની પુસ્તક ‘ભારતીય સંગીત કા ઈતિહાસ’ માં લખ્યું છે કે અલ્લાઉદ્દીન ખીલજીના સમયમાં અર્થાત્ કે ઇ.સ. ૧૨૯૬ થી ઇ.સ. ૧૩૨૦ માં યૌવન સંસ્કૃતિ સાથે ભારતીય સંગીતમાં પરિવર્તન થયું જે અકબર યુગ સુધીમાં ચરમબિન્દુ પર પહોંચી ગયું. અકબરના દરબારના સંગીતજ્ઞો ભારતના ધ્રુપદ ગાયન સાથે ઈરાની સંગીતનું મિશ્રણ કરી ગાતા હતા જેના કારણે સંગીતનું સૌન્દર્ય બેવડું થઇ ગયું. તે સમયે સંગીતમાં શૃંગારિકતાનું ચલન વધ્યું હોવાને કારણે રાજ દરબારોમાં વિલાસીનતાની માત્રાપણ વધારે થઇ જે સંગીતમાં સાત્વિકતા અને ભક્તિનું સ્થાન હતું. તે મનોરંજન અને અર્થોપાર્જન માટેની ભાવના સાથે જોડાઇ ગયું. જે સંગીતનો ઉપયોગ ભારતના વિવિધ ઉત્સવો પ્રસંગે સામાન્ય જનતા સાથે હતો તે મુસ્લિમ કાળમાં દરબારોની શોભા બની ગયો અને જન માણસથી સંગીત વિમુખ થતું ગયું. જેના કારણે મોગલ યુગમાં વ્યવસાયી કલાકારોનો સમુદાય અસ્તિત્વમાં આવ્યો તેઓએ સંગીતમાં વધારે માત્રામાં શ્રૃંગારિકતાને પ્રમુખતા આપી અને પોતાના કબીલા સુધી સિમિત રાખીને પોતાના જ વારસોને આ કલા શિખવતા જેના કારણે આગળ જતા ઘરાના અને ઘરાનેદાર કલાકારો અસ્તિત્વમાં આવ્યા.

પ્રાચીન સમયમાં ધ્રુપદની ચાર વાણી પ્રસિદ્ધ હતી તેજ રીતે બાદશાહ મહંમદશાહ રંગીલેના સમય પછી ઘરાનાઓ વિસ્તૃત થયા ત્યાર પછી ૩૦૦ વર્ષમાં અર્થાત્ કે ૧૮મી શતાબ્દી પછી આધુનિક ઘરાનાઓ પ્રચારમાં આવ્યા. મોગલ સામ્રાજય ધીરેધીરે દુર્બળ થતું ગયું

છતા પણ પોતાની શાનો-શૌકત અને સંગીત પ્રિયતાને બનાવી રાખવા માટે ઘરાનેદાર કલાકારોને રાજયાશ્રય આપતા રહ્યા. એક બાજુ રાજનૈતિક અસ્થિરતા આર્થિક અસ્થિરતા અને બદલાતી સામાજિક પરિસ્થિતિની સાથે સંગીતની પણ પરિસ્થિતિ બદલાવા લાગી. જેના કારણે પ્રાચીન ધ્રુપદ ધમાર શૈલીના સ્થાન પર ખ્યાલ ગાયનનું સ્થાન બન્યું.

અંગ્રેજોનું આગમન અને તેની સાથે મોગલ અને મરાઠા સામ્રાજયનું અધઃપતન થતું હોવાને કારણે ભારતીય સંગીત અસ્થિરતાના વાદળોમાં ઘેરાઇ ગયું. સંગીતના પારિવારિક કલાકારોનું સ્થાન અસ-મંજસમાં મુકાયું આ કલાકારો ન તો રાજયના રહ્યા કે ન તો સામાજિક રહ્યા જેના કારણે ભારતીય સંગીત અને કલાકારોની ગણના નિમ્નકક્ષામાં થવા લાગી. આજીવિકા, પ્રાપ્ત કરવા માટે આ કલાકારોને કોઠાઓનો સહારો લેવો પડયો. અને ભારતીય સંગીત અનેક મુશ્કેલીઓમાં સપડાઇ ગયું અને સમાજથી દૂર ધકેલાઇને નાચગાન કરી સમાજના કહેવાતા પ્રતિષ્ઠિત વ્યક્તિઓનું મનોરંજન કરતા કોઠાઓમાં અનેક પરિસ્થિતિઓનો સામનો કરતા કરતા સચવાવા લાગ્યું.

આમ ભારતની પ્રાચીન સંસ્કૃતિનું ઉત્તમોત્તમ ઘરેણું સંગીત કે જેનું સ્થાન ભારતના ઉત્સવો, યજ્ઞો, ધાર્મિક રીતિ-રીવાજો અને પરમાત્માની પ્રાપ્તિ માટે મંદિરોમાં ઉમંગ ઉત્સાહથી આત્મશુદ્ધિ માટે ગવાતું હતું તે સંગીત વિદેશી આક્રમણોની સાથે-સાથે અસામાજિક અવસ્થામાં ફેરવાઇ ગયું અને નિમ્ન કક્ષાનું ગણાવા લાગ્યું પરંતુ ૧૮મી શતાબ્દીના અંતભાગમાં અને ૧૯મી શતાબ્દીના પ્રારંભમાં ફરીથી ભારતીય સંગીતનું નવચેતન થયું, આધુનિક યુગ સુધીમાં ફરીથી ભારતીય સંગીત સંશોધનાત્મક, સામાજિક અને ધાર્મિક પ્રવૃત્તિમાં જોડાયું.

આમ અનેક સામાજિક પરીસ્થિતિઓ સાથે ભારતીય સંગીત નવપલ્લવિત થયું. ભારતીય આધુનિક સંગીતના મહાવિદ્વાનોએ આપણાં પ્રાચીન ગ્રંથોના અભ્યાસ થકી નવ સંશોધનો આરંભ્યા, પ્રાચીન સંગીતને ફરીથી સમાજની સામે લાવવાના પ્રયત્નો થયા જેના ફળ સ્વરૂપે આધુનિક યુગમાં સંગીતને ફરીથી સામાજિક દરજજો મળતા ફરીથી સંગીત ભારતીય મૂળના લોકોના ઘરમાં, પરંપરાઓમાં, ધાર્મિક ઉત્સવોમાં યજ્ઞોમાં પ્રસ્થાપિત થયું. અને આજે ૨૧મી શતાબ્દીમાં સંગીત વિજ્ઞાન, અધ્યાત્મ, સૌન્દર્યશાસ્ત્ર, મનોવિજ્ઞાન, તથા ચિકિત્સા જેવા ગહન વિષયો સાથે જોડાયું છે. અને ઉત્તમોત્તમ પરિણામો આપવા લાગ્યું છે. વ્યવસાયિક તથા શિક્ષાની દષ્ટિએ પણ સંગીતનું મહત્વ વધતું જઇ રહ્યું છે. આજે વિશ્વની અનેક વૈજ્ઞાનિક લેબોરેટરીમાં ભારતીય સંગીત પર સંશોધન કાર્ય ચાલી રહ્યાં છે અને જેના અદ્‌ભૂત પરિણામો માનવ ઉત્કર્ષ માટે મળી રહ્યાં છે. જે ભારતીય સંગીતની યોગ્ય દિશા તરફ નિર્દેશ છે.

૧:૯:૩ ઘરાના શબ્દનું પારિભાષિક મહત્વ

મુળતઃ 'ઘરાના' શબ્દ 'ઘર' પરથી આવેલો શબ્દ છે 'ઘર' શબ્દનો સામાન્ય અર્થ એવો થાય છે કે જયાં એક જ પરિવારના સદસ્યો સાથે રહેતા હોય તેને ઘર કહે છે. ઘરાના શબ્દને કુટુંબ, પરિવાર અથવા કુળ જેવા પર્યાયવાચી શબ્દોથી પણ ઓળખવામાં આવે છે. ઘરાનાનો અર્થ વિશિષ્ટ ગુરૂ પરંપરા થાય છે. એક જ પરિવારમાં રહેતા સભ્યોના રીતિ-રીવાજ રહેણી-કરણી, સામાજીક બોલ ચાલની રીત વગેરેમાં સમાનતા જોવા મળે છે જેને પારંપારિક સંસ્કાર ગણી શકાય જેનો પ્રભાવ કુટુંબના પ્રત્યેક વ્યક્તિ પર પડતો હોય છે. આજ પ્રમાણે સંગીતના સંદર્ભે જોઇએ તો સંગીતમાં કૌશલ્ય ધરાવતા પરિવાર વિષે ઘરાના શબ્દનો ઉલ્લેખ કરવામાં આવે છે.

સંગીતના ક્ષેત્રમાં શિષ્ય પોતાના ગુરૂ પાસેથી શિક્ષણ મેળવીને નિરંતર રિયાઝ અને અભ્યાસ દ્વારા પોતાની કલાને આદર્શ બનાવે છે. ગુરૂ પોતાના આદર્શો અને વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વનું શિક્ષણ શિષ્યને અનુક્રમે આપે છે ત્યારબાદ શિષ્યો તે ગુરૂમુખી શિક્ષા પોતાના શિષ્યોને આપે છે, આમ પેઢી દર પેઢી સુધી પરંપરાનો વ્યાપ વધતો જાય છે. આ ગુરૂ શિષ્ય પરંપરાને 'ઘરાના' કહેવામાં આવે છે. 'ઘરાના' એ ગુરૂમુખી પરંપરાનું કેન્દ્ર સ્થાન અને વાહક છે. ભારતના સંગીત કોષોમાં જણાવ્યા મુજબ સંગીત જગતમાં ઘરાના દ્વારા ગુણવંશ પરંપરાનો ઉદ્‌ભવ થાય છે. પ્રત્યેક ઘરાનાઓમાં સંગીતની વિશિષ્ટ શૈલી અને વિચિત્રતા જોવા મળે છે. આજ કારણથી અલગ અલગ સંગીતકારોના સંગીતમાં અલગ અલગ અનુભૂતિ જોવા મળે છે.

'ઘર' શબ્દનો અર્થ વંશ પરંપરા માટે અને 'ઘરાના' શબ્દનો અર્થ સાંગીતિક વંશ પરંપરાના અર્થમાં જોવા મળે છે.

ડૉ.ચંદ્રકાંત હિરાણી એ પોતાની પુસ્તક 'ઘરાના' માં પૃષ્ઠ ૬૬ પર પ્રો.બી.આર. દેવધરના મત અનુસાર અલગ અલગ મનોવલણ ધરાવતા કલાકારોની કલામાં ભિન્નતા જોવા મળે છે. તેને સંગીતની 'શૈલી' કે 'ઢબ' કહેવાય છે. આવી જ કોઇ વિશિષ્ટ શૈલીને કારણે કલાકાર કલા ક્ષેત્રમાં પોતાનું અલગ સ્થાન પ્રાપ્ત કરે છે. તેની આ ઢબના લીધે સમય જતા તેના નામથી 'ઘરાના' બની જાય છે. 'ઘરાના' કયારેક કલાકારના નામથી કયારેક તેના રહેઠાણ નામ પરથી પ્રસિદ્ધ થાય છે.

દરેક ઘરાનાનું કોઇ એક પ્રભાવશાળી ગુરૂના અવાજ કે વાદન પ્રકૃત્તિ પર આધારીત હોય છે. શિષ્ય જે ઘરાનામાં શિક્ષાપ્રાપ્ત કરે છે તે ઘરાનાની રીત તથા કાયદાઓ અને નિયમોનું પાલન કરવું પડે છે. અનેક પેઢીઓ સુધી આ ક્રિયા અવિરત રહે ત્યારે તે ઘરાનું પ્રતિષ્ઠા પ્રાપ્ત કરે છે. ખ્યાતનામ ફદ્દુખાં અને હસ્સુખાં ગ્વાલિયરના રહેવાસી હોવાથી તેમની પરંપરા ગ્વાલિયર ઘરાના એવા નામથી પ્રસિદ્ધ થઇ તેજ રીતે અબ્દુલ કરીમખાં સાહેબનું નિવાસ સ્થાન ઉત્તર પ્રદેશમાં 'કિરાના' નામના ગામમાં હોવાને કારણે તેમનું 'ઘરાનું' કિરાના ઘરાના નામથી પ્રસિદ્ધ થયું.

જેવી રીતે ગાયનના ઘરાનાઓનું નામ કરણ જે તે પ્રદેશમાં રહેતા મુખ્ય કલાકારના કારણે તે પ્રદેશના નામ સાથે તેઓની સંગીત પરંપરાનું નામ પડયું. તેજ રીતે તબલા વાદ્યના ઉસ્તાદ સિદ્ધાર્થ ખાં ઢાઢી દિલ્હી નિવાસી હોવાથી તેમની વાદન પરંપરા દિલ્હી ઘરાનાના નામથી પ્રસિદ્ધ થઇ આજ રીતે કલ્લું ખાં અને મીરૂ ખાં ઉત્તર પ્રદેશના અજરાડા ગામનાં નિવાસી હોવાથી તેમની તબલા વાદનની પરંપરાનું નામ અજરાડા ઘરાના નામથી પ્રસિદ્ધ થયું.

આજ પ્રમાણે મોદુખાં સાહેબ લખનૌના નિવાસી હોવાથી તેમની તબલા વાદન પરંપરાનું નામ લખનૌ ઘરાના નામથી પ્રસિદ્ધ થયું. એજ પ્રમાણ પંડિત રામસહાય બનારના નિવાસી હોવાથી તેમની વાદન પરંપરા બનારસ ઘરાના નામથી પ્રસિદ્ધ થયું. એજ રીતે પંડિત લાલા ભવાની દાસ પંજાબ પ્રાંતના નિવાસી હોવાથી તેમની તબલા વાદન પરંપરા પંજાબ ઘરાના તરીકે ઓળખાય છે.

આમ જે રીતે ગાયનના સંગીતજ્ઞો જે સ્થાને રહેતા હતા તેથી જ તેમની પરંપરાનું નામ કરણ તેમના નિવાસી સ્થાન સાથે જોડવામાં આવ્યું તેજ રીતે તબલાવાદન પરંપરાના ઘરાનાઓનું નામ કરણ જે તે તબલાના વિદ્વાનોના નિવાસી સ્થાન સાથે જોડાયેલું છે.

૧ઃ૯ઃ૪ ઘરાનાઓનું સ્વરૂપ

સામાજિક દષ્ટિએ ઘરાના એ ઐતિહાસિક બાબત છે. સંસ્કૃતમાં કહેવાય છે કે...

'वंशो द्विविधा जन्मना विद्याया च'।

અર્થાત્ - વંશ અથવા કુળ આમ બે પ્રકારે ચાલે છે, એક જન્મથી અને બીજું વિદ્યાથી જેમ એક જ વંશમાં જન્મેલા બધાજ વ્યક્તિઓ એક પરિવારના અથવા ઘરાનાના કહેવાય છે. તેજ પ્રમાણે પેઢી દર પેઢી સુધી ચાલી આવતી એક વિશિષ્ટ ગુરૂ-શિષ્ય પરંપરા સાથે વિદ્યાભ્યાસ પ્રાપ્ત કરતા બધાજ શિષ્યો એક પરિવાર અથવા ઘરાનાના કહેવાય છે.

ડૉ.આબાન મિસ્ત્રીજીએ પોતાની પુસ્તક 'પખાવજ ઔર તબલા કે ઘરાને અવં પરંપરાએ' ના પૃષ્ઠ ૧૦ ઉપર લખ્યું છે કે...

'एरवाद्या युगपुरुषाच्या असामान्य कर्तबगारी ने
सुरुं झालेली पोर आचार विचार परंपरा म्हणेज घराणे' ।

-ડૉ. ના. ૨. મારૂલકર

અર્થાત્ - 'કોઇ મહાન પુરૂષની અસામાન્ય કામગીરીથી શરૂ થયેલી દઢ આચાર, વિચાર પરંપરા એટલે 'प्रत्येक कलाक्षेत्रांत कलानिर्मिति बाबत एक विशिष्ट अशा सौन्दर्याचा दृष्टिकोण असतो त्या-त्या सौन्दर्याचा कल्पनेनुसार कलानिर्मिति करणारे कलावंत आणि त्याचे चाहते यांचा एक वेगला गृह निर्माण होतो, त्यांचा साहित्य चित्रकला, शिल्प या कलाक्षेत्रांत परंपरा अथवा 'स्कुल'

मणतांत व संगीत मध्ये त्याना घराणी म्हणतांत मला वाटते की संगीत क्षेत्रांतील विशिष्ट सौन्दर्य कल्पनाचे संप्रदाय या दृष्टि ने घराण्या कडे पाहिले ... म्हणेज या प्रश्नाचा बराच सा अलगडा होईल'

અર્થાત્ - 'દરેક કલાક્ષેત્રમાં કલા નિર્માણની બાબતે એક વિશિષ્ટ સૌન્દર્ય શાસ્ત્રનો દષ્ટિકોણ હોય છે તે સૌંદર્યના કલ્પાનુંસાર કલાનું નિર્માણ કરનાર કલાકારો અને તેમના ચાહનારાઓનો એક જુદો વર્ગ બને છે. તેમને સાહિત્ય, ચિત્રકલા, શિલ્પ આ કલાક્ષેત્રમાં પરંપરા અથવા સ્કૂલ્સ કહેવાય છે અને સંગીતમાં એને ઘરાનાં કહેવાય છે. મને એવું લાગે છે કે સંગીત ક્ષેત્રમાં સૌંદર્ય કલ્પનાનું સંપ્રદાય આ દષ્ટિકોણથી ઘરાના તરફ જોવામાં આવે એટલે આ પ્રશ્નનો બરાબર જવાબ મળે' -પ્રો. બી.આર. આઠવલે

'Every up coming artist always possesses some heritage hand down by tradition to which he makes his own adition. If he achieves eminence and setls up his own school of followers, he becomes a pioneer of new style'

આગળ એમનાંજ શબ્દોમાં - 'Gharana, literally a 'Family' a term applied to a school of music comprising a creatively inoverting. his pupils and those who follow in the line of discipleship'

અર્થાત્ - 'દરેક નવોદિત કલાકાર પરંપરાગત રીતે પોતાના વારસામાં કલા લઇને આવે છે. અને એ કલામાં પોતાનો ઉમેરો કરે છે. એમાં એને સફળતા અને એમાં એના શિષ્યોની નિર્મિત થાય તો એને એ નવી પદ્ધતિનો રચઇતા કહેવાય'.

'ઘરાના એટલે પરિવાર' 'ઘરાણા સંદર્ભે ડૉ. અશોક રાનડે માને છે કે ઘરાના એટલે શિસ્ત, અને એક સામ્યક દષ્ટિકોણ'

ડૉ. આબાન મિસ્ત્રીજીનું માનવું છે કે... 'કોઇ એક અસાધારણ પ્રતિભાશાળી પ્રબળ મહત્વકાંક્ષી અને કાંઇક વિશેષ કરવાની વિચારધારા વાળો, એક ક્ષમતાપાત્ર વ્યક્તિ, જયારે પોતાની પરંપરાગત વિદ્યામાં એક નવીન અભિનવ સૌન્દર્ય કલાનું નિર્માણ કરે છે ત્યારે તે કલાકાર દ્વારા નિર્મિત એક અલગ દષ્ટિકોણ પૂર્ણ વિશિષ્ટતાનો ઉદ્ભવ થાય છે તે તેની એક નિરાલી શૈલી બને છે, જે આગળ જતા વિશેષ નિયમો અને સિદ્ધાંતો સાથે અનુબંધિત થાય છે. બીજા લોકોની શૈલીથી આ બંદિશો અલગ તરી આવે છે. જેની અલતા ઓળખી શકાય છે ત્યારે તે શૈલી ઘરાના બની જાય છે. જેને પરંપરાગત શિષ્ય પરંપરા સાથે પૂર્વક નિભાવવામાં આવે છે. ઘરાનાના આધ્યકર્તા માટે શ્રદ્ધા, પ્રેમ અને શિષ્ટ ભાવના નિયમોનું અક્ષરસઃ પાલન તથા પોતાના ઘરાના માટે ગૌરવ હોવું તે ઘરાના પરંપરા માટે વિકાસનું મૂળ સ્તોત્ર બને છે.

૧:૯:૫ સંગીતનાં ઘરાનાઓ

સંગીતમાં ઘરાનાઓનો કયારથી પ્રારંભ થયો તે કહેવું મુશ્કેલ છે. પરંતુ આધુનિક યુગમાં પ્રકાશિત પુસ્તકો અને જે નવીન સંશોધનો થયા છે તે ઉપરથી કહી શકાય કે ઘરાનાઓની પરંપરા ૩૦૦ વર્ષ પહેલા શરૂ થઇ હશે.

આમ જોવા જઇએ તો મધ્ય યુગમાં ધ્રુવપદ ગાયકીની ચાર વાણીઓ પ્રસિદ્ધ હતી. જેમાં નૌહારીવાણી, ગોબહારીવાણી, ડાંગુરીવાણી, ખંડારીવાણી, જેને ચાર ઘરાના કહી શકાય, ધ્રુપદ ગાયનના પ્રચાર પૂર્વે પણ ભારતમાં ભરતમત, શિવમત, હનુમાનમત અને નારદમત પ્રચલિત હતો જેને આજના સંદર્ભે ઘરાનાનો પર્યાય કહી શકાય. આમ ભારતની પ્રાચીન સંગીત પરંપરાના અભ્યાસથી એવું માનવું જોઇએ કે ભારતમાં લગભગ બે થી ત્રણ સદીઓ પહેલા ઘરાના પરંપરાનો શરૂઆતનો તબક્કો શરૂ થયો. પ્રાચીન સમયથીજ ઘરાનાઓ હતા પરંતુ તેનું સ્વરૂપ શાબ્દીક અર્થથી અલગ હતું જેમ કે વાણી, તો કયારેક ‘મત’ના નામથી સંબોધિત થતા હતા. શોધાર્થીનું માનવું છે કે ભારતીય સંગીતની વૈદિક પરંપરાથી જ સુવ્યવસ્થિત સ્વરૂપે પરીપૂર્ણ હતું આજના સંદર્ભે સંગીતમાં ઉપયોગી કેટલાક તથ્યો વૈદિક કાળથી આજ સુધી જે ને તે સ્વરૂપે સચવાયા છે પરંતુ તેના નામ અલગ અલગ સમયે અને જે તે પરિસ્થિતિની સાથે ભિન્ન ભિન્ન રહ્યા છે. ઉ.દા. તરીકે કહી શકાય કે પ્રાચીન સમયમાં ચર્મ વાદ્યો માટે આનદ્ધ શબ્દ વપરાતો હતો જે મધ્ય-કાળમાં અવનદ્ધ થઇ ગયો આમ શબ્દનો ફર્ક જોવા મળે છે પરંતુ આનદ્ધ કે અવનદ્ધનો અર્થ ચર્મવાદ્ય માટે જ પ્રાચીન અને આધુનિક સમયમાં છે. આમ જ વાણી,જાતનો અર્થ એક વિશિષ્ટ પરંપરાથી સંબંધ રાખે છે. તેજ વાત મધ્ય યુગમાં પ્રચાર પામેલા ઘરાના શબ્દનો છે. શોધાર્થીનું સ્પષ્ટ માનવું છે કે સંગીતની જે પરંપરા પ્રાચીન કાળથી શરૂ થઇ છે, તે જ પરંપરા આજ સુધી ભારતના સંગીતમાં વિદ્યમાન છે હા સમય પરિસ્થિતિ તથા જે પ્રદેશની સામાજિક, સ્થાનિય, રાજનૈતિક અને સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિની સાથે સંગીતમાં સમય સમય પર સંશોધનાત્મક, બૌધિક અને વૈજ્ઞાનિક ફેરફારો થયા છે, આતો સ્વભાવિક છે. જો કોઇ એક વાતને વારંવાર વાગોળવામાં આવે તો અંતિમ ક્ષણોને તે નવાજ સ્વરૂપે પ્રદર્શિત થાય છે આ એક બૌધિક ગુણ મનુષ્યમાં જોવા મળે છે. તેથી કહી શકાય કે જે પ્રાચીન પરંપરા હતા તેજ પ્રાચીન પરંપરાનું નવીની કરણ આજે આપણી સામે છે અર્થાત્ કે પેઢી દર પેઢીથી આપણી પાસે સંગીત સચવાતું ચાલ્યું આવે છે માટે જ ઘરાનાની પરંપરાનો વિચાર કરીએ તો તેના મૂળમાં આપણી પ્રાચીન સંગીતની પરંપરા છે. એટલે કે ઘરાનાઓના ઉદ્‌ભવની પાછળ આપણી પ્રાચીન સંગીત વ્યવસ્થા અને તેના પ્રવર્તકો જોડાયેલા છે. તેથી જ શોધકર્તા માને છે કે ઘરાનાઓનું પ્રસ્થાપન પ્રાચીન છે પરંતુ તેને માન્યતા મધ્યકાળથી છે.

૧:૯:૬ ઘરાનાના આવશ્યક તત્ત્વો

કોઇ પણ પરંપરા વિચાર ધારા કે સંશોધન પ્રવૃત્તિના મૂળમાં કેટલાક પાયાના આવશ્યક તત્ત્વો જોડાયેલા હોય છે. ત્યારેજ કોઇ પણ બાબતને સિદ્ધી-પ્રસિદ્ધિ મળીને વિચારોના પ્રવાહ સાથે મળે છે. ઘરાના સંદર્ભે પણ કેટલાક આવશ્યક તત્ત્વોને વિચારવા અતિ જરૂરી છે.

૧. ઘરાનાને પ્રતિષ્ઠા અને માન ત્યારેજ મળે છે કે જયારે પેઢીદર-પેઢી સુધી તેના પાયાના લક્ષણો અવિરત ચાલુ રહે.

૨. ઘરાનાની પોતાની એક વિશિષ્ટ રીત અને અનુંશાસન હોય છે.

૩. ઘરાનાની પોતાની એક વિશિષ્ટ રીત અને અનુંશાસન હોય છે. સંગીતની ભાષામાં એને નિયમ અથવા કાયદા કહે છે.

૪. કોઇ પણ ઘરાના માં વિદ્વાન પ્રતિભાશાળી આદ્યગુરૂની પ્રવૃત્તિ અને સૂર્જનશિલતા ઉપર આધારીત હોય છે.

૫. ઘરાનાને ત્યારેજ માન્યતા મળે છે કે તેની વિશિષ્ટ પરંપરા ઓછામાં ઓછી ત્રણ પેઢીઓ સુધી અસામાન્ય રીતે ચાલી આવે ત્યારે જ તે પરંપરા ઘરાનાના રૂપમાં પ્રસ્થાપિત થાય છે.

૧ઃ૯ઃ૭ ઘરાનાના નિયમો

'ઘર' શબ્દનો અર્થ છે આવાસ વંશ અથવા પરિવાર અને 'ઘરાના' શબ્દનો અર્થ છે વંશ, વિશિષ્ટ જે ઘરાનાના સંદર્ભે યોગ્ય કહી શકાય, 'ઘરાના' અર્થાત્ 'રીતિ' પદ્ધતિ, સ્ટાઇલ, સ્કૂલ અથવા એક નિશ્ચિત પરંપરા ઘરાના એટલે કલાકારોનો એક એવો પરિવાર કે જેની દરેક ઇક્કાઇમાં નિયમ તથા આદ્ય સ્થાપકની છાપ જોવા મળે.

પ્રાચીન સમયમાં સંગીતના ઘરાનેદાર અને નામના પાત્ર કલાકારો પાસેથી સંગીતની તાલીમ મેળવવી તે અત્યંત કઠીન બાબત હતી તે સમયના ગુરૂઓનો સ્વભાવ કાંઇક એવો હતો કે પોતાના વંશજોને જ સંગીત શિખવતા તેમના સંબંધી કે શિષ્યને સંગીતની તાલીમ પૂર્ણરૂપે આપવા માટે તેઓ માનસીક રીતે તૈયાર ન હતા ત્યારે આવા રૂઢીચુસ્ત સમયમાં સંગીતના વિદ્યાર્થીને અનેક સમસ્યાઓનો સામનો કરવો પડતો આ માટે ગુરૂઓએ બનાવેલા કેટલાક માન્ય અને કેટલાક અમાન્ય નિયમોનું પાલન કરવાથી શિષ્ય ગુરૂની નજદીક જઇ શકતો હતો.

ઘરાનાના મુખ્ય નિયમોમાં ધ્યેય, આચરણ, રીતી-રીવાજ તથા તે સમયની રાજકીય અને સામાજિક પરિસ્થિતિની સાથે ઘરાના ના પ્રવર્તકની વૃત્તિ, સંસ્કાર, તથા સંસ્કૃતિનો ખ્યાલ શિષ્યએ એક નિયમના રૂપમાં રાખવો પડતો આજ કારણે ઘરાનાના પ્રવર્તકની છાપ પેઢીદર પેઢી સુધી કલાકારોમાં સ્પષ્ટ રીતે જોવા મળે છે.

સંગીત જેવી કોઇપણ કલા તે અનુકરણીય વિદ્યા છે. ઘરાનાનાં મૂળમાં ગુરૂશિષ્ય પરંપરાનું મહત્વ રહેલું છે. ગુરૂની તમામ વિશેષતાઓ મહદ અંશે શિષ્યમાં જોવા મળે છે આજ ઘરાનેદાર પરંપરાગત પ્રથાનો મુખ્ય આધાર છે. વર્ષોની તાલીમ પછી આ સંભવ થાય છે તેથીજ તબલા કે પખવાજ પર કલાકારનો હાથ પડતાં જ કે થાપ લગાવતાજ માલૂમ થઇ જાય છે કે આ કલાકાર અમુક ઘરાનાથી સંબંધીત છે.

ઘરાના પરંપરામાં ગુરૂ પછી મૂળતઃ શિષ્ય એ ગુરૂ પછી કેન્દ્ર સ્થાને હોય છે. તે સમયે રીયાઝથી લઇ અને શિષ્યની અંતિમ માન્યતા સુધીના ઘણા નિયમો પરંપરાગત રીતે જોવા મળે છે. આ સિવાય પ્રત્યેક ઘરાનાઓમાં પોતાની શૈલી અનુસાર ખાસ નિયમો જોવા મળે છે. આ

નિયમોમાં સામ્યતા ધરાવતા નિયમો આ પ્રમાણે છે.

હાથની રખાવટ, એકજ બોલનો રીયાઝ ઘરાનાના વિશિષ્ટ બોલો (વર્ણો) નો રિયાઝ બેઠક લગાવવી ઘરાનાના નિયમ પ્રમાણે તિલ્લો લગાવવો ઘરાનાની મુખ્ય બંદિશોનો રીયાઝ, ગુરૂની આજ્ઞાનું પાલન ગુરૂના પરિવારજનો માટે સદ્ભાવ, ગુરૂની સામાજિક બાબતો પ્રત્યે સભાન રહેવું અંતમાં ગુરૂના તમામ કાર્યોને નિઃસ્વાર્થ ભાવે નિભાવવા અને તેજ પ્રમાણેનું આચરણ કરવું, ગુરૂની આજ્ઞા પછીજ મંચ પ્રદર્શન માટે જવું વગેરે અનેક નિયમો ગુરૂદ્વારા ઘરાના પરંપરામાં જોવા મળે છે. પરંતુ આજના સંદર્ભે ગુરૂશિષ્ય પરંપરાનું મહત્વ તેજ છે. પરંતુ ઘરાના પરંપરા અને તેના નિયમોને વળગીને આજનો શિષ્ય કાર્ય કરતો નથી કારણકે આજના શિષ્યને વિશાળ ફલક પર જવા માટે કોઇ એક ઘરાનું શિખવું યોગ્ય નથી દરેક ઘરાનાઓની સારી બાબતો તરફ આજના શિષ્યોનું ધ્યાન કેન્દ્રીત છે. તે દરેક ઘરાનાઓની સારી બંદીશોને ગ્રહણ કરી બહુમુખી પ્રતિભાશાળી વ્યક્તિ બનવા માગે છે. આજે કોમ્પ્યુટર અને નોલેજનો જમાનો છે. આજે દરેક વિદ્યાશાખામાં નવિની કરણ જોવા મળે છે એક જમાનામાં જે વાતો ભારત સુધી જ સિમિત હતી તે આજે વિશ્વ ફલક ઉપર પ્રસ્થાપિત થઇ છે. ત્યારે સંગીત કે તબલાનો કલાકાર આ બાબતથી શું કામ અજાણ્યો રહે ? તેથી જ આજનો કલાકાર પણ વિશ્વ ફલક પર કાર્યરત છે. માટેજ તેને દરેક ઘરાના અને સંગીતની સૈદ્ધાંતિક બાબતોનો ખ્યાલ રાખવો જરૂરી છે. આજે સંગીત વિશ્વવિદ્યાલયો સુધી ફેલાયેલું છે. જેમ વિજ્ઞાન, ગણિત, જેવા વિષયોમાં શોધ કાર્ય થતું હતું તેવુંજ શોધ કાર્ય અભ્યાસ ક્રમના રૂપમાં સંગીત વિદ્યાશાખા રૂપે યુનિવર્સીટી કક્ષાએ વિશ્વસ્તર પર જોવા મળે છે. માટેજ આજના નોલેજ યુગમાં સંગીત કારોને પણ પાછળ રહેવાનું ફાવે તેમ નથી. આજના ટેકનોલોજીના યુગમાં અનેક ટેકનીકો સંગીતના વિદ્યાર્થીએ શીખવી જરૂરી છે. માટે ઘરાનાઓના નિયમોનું અક્ષરસઃ પાલન કરવું તે શક્ય નથી.

૧:૧૦ તબલાના ઘરાનાનો ઉદ્ભવ

ભારતમાં પ્રાગ ઐતિહાસિક કાળથી ચર્મવાદ્યોનો ઉપયોગ તાલ હેતુ થતો આવ્યો છે. પં. ભરતમુનિ, પં.નાન્યદેવ, પં. સારંગદેવ જેવા અનેક પ્રાચીન સર્જકોએ પોતાના ગ્રંથોમાં ભારતીય તાલ વાદ્યોની સાર્થકતા સ્વીકારી છે. પ્રાચીન સમયની અંદર ભૂમી-દૂંદૂભી, દૂંદૂભી, પણવ, પશ્કર, ગોઘા, પીંગ જેવા પ્રાચીન ચર્મ વાદ્યો તાલ વાદ્યોના સંદર્ભે વર્ણીત છે ત્યારબાદ નગાડા, તસ્સા, નક્કારા, મૃદંગ વગેરે વાદ્યોનો પ્રચાર પ્રાચીન વાદ્યોના આધાર પર નિર્માણ પામેલા આ વાદ્યો મધ્યકાલમાં તાલ વાદ્યો તરીકે પ્રચારમાં આવ્યા ત્યારબાદ પ્રાચીન અને મધ્યકાલીન ચર્મ વાદ્યોના આધાર પર તરસા, નક્કારા, પખાવજ, ઢોલ, ઢોલક, નાલ અને તબલા જેવા તાલ વાદ્યો પ્રચારમાં આવ્યા.

જેમ જેમ ભારતીય સંગીતની ગાયન પરંપરા વિકસિત થઇ તેમ તેમ તેની સાથે તાલ

સંગતિના હેતુ ઉપયોગમાં લેવાતુ મૃદંગ (પખવાજ) વાદ્યોનો વિકાસ થયો. મધ્યકાળ સુધીમાં નવીન ગાયન શૈલીઓ તથા સ્વરવાદ્યોનો વિકાસ થયો. આ નવીન પ્રત્યેક શૈલીઓ સાથે પખવાજ વાદ્યોની સંગતિ ઉપયુક્ત ન હતી જેના પરિણામે એક નવા તાલ વાદ્યની આવશ્યકતા મહેસુસ થઇ અને સુષુપ્ત અવસ્થામાં વિદ્યમાન પ્રાચીન તાલ વાદ્ય તબલા પ્રચારમાં આવ્યું.

પ્રત્યેક તાલ વાદ્ય ભારતીય સંગીતમાં મુખ્યતઃ સાથ સંગતિ માટેજ ઉપયુક્ત હતું. તેથી તબલાનાં ઘરાનાનો ઉદ્ભવ અને વિકાસની ચર્ચા પૂર્વે પ્રાચીન અને મધ્યકાલીન ભારતીય ગાયન શૈલીઓના ઈતિહાસ અને વિકાસની પરંપરાઓ વિષે ટિપ્પણી કરવી આવશ્યક છે. આ સંદર્ભે સંગીતસાક્ષી ઠાકુર જયદેવસિંહ કહે છે કે ૮મી તથા ૯મી શતાબ્દીમાં ભારતીય ગાયન શૈલીનું ઉત્કૃષ્ઠરૂપ બે પ્રકારે જોવા મળે છે. એક રાગાલીપ્ત્થી અને બીજુ રૂપકલાપ્તીથી.[૧]

રાગાલીપ્તી અર્થાત્ રાગ આલાપ જેનો આરંભ સ્વરોને ક્રમીક વિસ્તાર કરીને કરવામાં આવે તેને રાગાલીપ્તીક કહે છે જયારે શબ્દોને લઇને જે આલાપ કરવામાં આવે તેને રૂપકાલાપ્તી કહે છે. રૂપકાલાપ્તી અર્થાત્ કોઇ એક મુખડાને વારંવાર ગાવું આ રૂપકાલાપ્તીના આધાર પર ખ્યાલ ગાયન શૈલીનો વિકાસ થયો કારણકે રૂપકાલાપ્તીમાં ગાયક પોતાની કલ્પના અનુસાર ગાયન કરતો આમ ૧૪મી ૧૫મી શતાબ્દી સુધીમાં ખ્યાલ શૈલીનું પ્રચાર અને પ્રસાર ઉત્તરોત્તર થવા લાગ્યો. તે પહેલા ધ્રુપદ-ધમાર ગાયન શૈલી અને તેનું સાથી વાદ્ય પખવાજ પ્રચારમાં હતું. ધીરે ધીરે ખ્યાલ ગાયનની લોકપ્રિયતા વધવા લાગી અને આ ચંચલ પ્રકૃતિની ગાયનશૈલી સાથે જોરદાર બાજ યુક્ત પખવાજ વાદ્ય ઉપયુક્ત ન હોતુ જેના ફળ સ્વરૂપે તબલા વાદ્યોનો પ્રવેશ થયો. ત્યાર પછીના ૨૦૦ વર્ષમાં ખ્યાલના પ્રચારની સાથે સાથે તબલાનો પ્રચાર અને વિકાસ થયો પરંતુ વિદ્વાન સંગતજ્ઞો હજી પણ ખ્યાલ અને તબલાનો સ્વીકાર કરતાં ન હોતા.

ઈ.સ. ૧૭૧૯માં મહમ્મદ શાહ રંગીલે મોગલ સામ્રાજયના ઉત્તરાધિકારી બન્યા. તેઓનો સમય સંગીત કલા અને સાહિત્યની દૃષ્ટિથી અત્યંત મહત્વ પૂર્ણ માનવામાં આવે છે. તેઓના દરબારમાં સદારંગ અદારંગ નામના મહાન સંગીતજ્ઞો હતા બંન્ને શ્રેષ્ઠ બિનકાર અને ગાયક હતા. આ બન્ને કલાકારો દ્વારા ખ્યાલ ગાયન વિકસિત થયું જયારે બીજી તરફ ગ્વાલીયરના રાજા માનસિંહતોમર અને જોનપુરના સુલતાન હુસેન શર્કીના સમયમાં ખ્યાલગાયન, નવીનગાયન શૈલીઓ ઠુમરી, દાદરા, કવાલી જેવી ચંચલ અને શ્રૃંગારિક ગાયન શૈલીઓનો પ્રચાર થયો. આ શૈલીઓ સાથે અનિવાર્ય પણે તબલાવાદ્ય સાથી વાદ્ય તરીકે રહ્યું એક તરફ ધ્રુપદ-ધમારની જગ્યાએ નવીન ગાયન શૈલીઓને સ્થાન મળ્યું તો બીજી તરફ વિણા સ્થાન પર સીતાર જેવા નવીન તંતુ વાદ્યોનો પ્રચાર પ્રસાર થયો. આ વાદ્યો સાથે પણ તબલા એ અનિવાર્ય સંગતિ વાદ્ય બન્યું. આમ નવીન ગાયન શૈલીઓ અને સીતાર જેવા તંતુ વાદ્યોના ક્રમશઃ પ્રચાર,

---

૧. પખાવજ ઔર તબલાં કે ઘરાને એવં પરંપરાએ પૃ.નં. ૧૧૦

પ્રસાર અને વિકાસની સાથે તબલાવાદ્ય લોકપ્રિય સંગીતવાદ્ય તરીકે ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીતમાં વિકસિત થયું. ભારતમાં પ્રાચીન સમયથીજ ધ્રુપદ-ગાયન શૈલીની ચાર વાણીઓ પ્રસિદ્ધ હતી. એક પ્રકારે આ ચાર વાણીઓ પોતાની વિશિષ્ટતાને સુચવતી હતી અર્થાત્ તે વખતે ઘરાનાઓને વાણી કહેવામાં આવતી હતી. ધ્રુપદની આ ચારવાણીઓના આધાર પર ખ્યાલ ગાયન શૈલીના ઘરાનાઓની સ્થાપના થઇ. જે ગાયન પરંપરા જે પ્રદેશમાં વિકસિત થઇ તે પ્રદેશનું નામ દ્વારા જે તે ઘરાનું ઓળખાયું તેથીજ ગાયનમાં દિલ્હીઘરાના, પતિઆલાઘરાના, ભીંડીઘરાના, ગ્વાલીયરઘરાના, જયપુરઘરાના જે તે પ્રદેશ વર્તિત નામો સાથે ઘરાનાઓ પ્રચારમાં આવ્યા ગાયનોના ઘરાનાઓના વિકાસ અને ઇતિહાસના આધાર પર તબલાના ઘરાનાઓની વિશિષ્ટ પરંપરા સ્થાપિત થઇ.

આજથી લગભગ ૩૦૦ વર્ષ પૂર્વે ભારતની ઐતિહાસીક નગરી દિલ્હીના બાદશાહ મહમંદશાહ રંગીલેના સમયમાં ઉસ્તાદ સિદ્ધારખાં ઢાંઢી નામના પ્રતિભાશાળી વિચારશીલ વ્યક્તિ તે વખતના અભિજાત સંગીતમાં પ્રવેશ કર્યો અને તે વખતે ઉપયુક્ત પ્રાચીનતાલ વાદ્ય તબલામાં પરિવર્તન કર્યું. પખવાજ અને સમકાલીન પ્રચલિત અવનદ્ય વાદ્યોની વાદન શૈલી, બોલ બંદીશોના આધાર પર તબલા વાદ્ય પર નવીન બોલ બંદિશોની રચના કરી. અને ઉસ્તાદ સિદ્ધારખાં ઢાંઢી દ્વારા તબલાના ઘરાનાની સ્થાપના થઇ.

સંગીતમાં ઘરાના પરંપરા પ્રાચીન સમયથી ચાલી આવે છે. આજ ઘરાના પરંપરાના આધાર પર તબલાના ઘરાનાઓનો ઉદ્ભવ થયો. ઘરાનાઓના ઉદ્ભવ અને તેની વિશિષ્ટતાઓ વિષે આગળ પણ ચર્ચાઓ કરવામાં આવી જે જે નિયમો ગાયનના ઘરાનાઓમાં છે તેજ નિયમો તબલાના ઘરાનાઓમાં છે. માટે એવું કહી શકાય કે સૌ પ્રથમ ગાયનના ઘરાનાઓની ઉત્પત્તિ થઇ અને ત્યારબાદ પખવાજ, તબલા, સ્વરવાદ્યો અને નૃત્યના ઘરાનાઓની સ્થાપના થઇ.

તબલા વાદ્યના ક્ષેત્રમાં ઘરાના શબ્દનું તાત્પર્ય વિશિષ્ટ વાદનશૈલી અથવા 'બાજ' શબ્દની સાથે જોવામાં આવે છે. 'બાજ' અર્થાત્ એક વિશિષ્ટ પ્રણાલીકામાં ઘરોહર સમાન સચવાયેલી એક વિશિષ્ટ વાદનશૈલી.

૧:૧૦:૧ બાજ શબ્દનો તાત્વિક અર્થ

તબલા વાદ્યના અંર્તગત બાજ શબ્દને સમજતા પહેલા બાજનો અર્થ સમજવો અતિ આવશ્યક છે. બાજ શબ્દ મૂળતઃ 'બજાના' શબ્દ પરથી બનેલો શબ્દ છે. 'બજાના' એ મૂળતઃ હિન્દી શબ્દ છે. 'બજાના' એટલે વગાડવું 'બજાના' શબ્દને મુખ્ય બે અર્થથી જોઇ શકીએ એકતો કોઇપણ વસ્તુ ઉપર આઘાત કરવાને આપણે તેને બજાના કહીશું. પરંતુ 'બજાના' શબ્દનું સાચુ તાત્પર્ય કોઇપણ સાંગીતિક વાદ્યને વગાડવું તે છે. સંગીત વાદ્યો સિવાય કોઇપણ વસ્તુપર આઘાત કરવાને બજાના કહેવું ઉચિત નથી. સામાન્ય રીતે હિન્દી ભાષાની વાતચીતમાં કોઇ ઝઘડાના મૂળમાં વ્યક્તિઓ દ્વારા 'मैं आपको बजा दुंगा' આવા વાકય પ્રયોગો થાય છે. આ

વાક્યમાં 'बजा दूंगा' આ શબ્દનું તાત્પર્ય 'બજાના' શબ્દ સાથે કોઈપણ રીતે બંધ બેસતું નથી. બજાના અર્થાત્ કોઇ વાદ્ય વિશેષ પર વાદન ક્રિયા 'બજાના' શબ્દ ઉપરથીજ બાજ શબ્દનું નિર્માણ થયું છે.

જે રીતે ગાયનની શૈલીઓને ગાયકી કહેવામાં આવે છે તે પ્રકારે સાંગીતિક વાદ્યોને વગાડવાની શૈલીને, વિધિને, સ્ટાઇલને બાજ કહે છે.

૧:૧૦:૨ તબલાના બાજ

એક વિશિષ્ટ ધ્વનિને તબલાવાદ્ય ઉપર વગાડવાની પદ્ધતિને તબલાના બાજ કહેવામાં આવે છે. આ વિશેષ પદ્ધતિ તબલા વાદ્ય માટે મુખ્ય બે રીતે મૂલવવામાં આવે છે જેમા....

૧:૧૦:૨:૧ પશ્ચિમબાજ

આ બાજના અંતર્ગત દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાઓની વાદન શૈલીઓ આવે છે. આને બંધ બાજ કહેવામાં આવે છે.

૧:૧૦:૨:૨ પૂરબબાજ

આ બાજના અંતર્ગત તબલાના લખનૌ, ફરૂખાબાદ અને બનારસ ઘરાનાઓની વાદનશૈલીઓનો સમાવેશ થાય છે. આ બાજને ખૂલ્લો બાજ કહેવામાં આવે છે.

તબલાના પંજાબ ઘરાનાની વાદનશૈલી ઉપરોક્ત તબલાના ઘરાનાઓની પૃથક છે. પંજાબનીવાદન શૈલી પર મૃદંગ બાજની અથવા પડાલ બાજનો સર્વાધિક પ્રભાવ જોવા મળે છે.

૧:૧૦:૨:૩ બંધ બાજ

આ બાજની વાદન ક્રિયામાં મર્યાદિત ધ્વનિ ઉત્પન્ન થાય છે. આ બાજમાં ચાંટી અથવા કિનારાનો વધારે પ્રયોગ થાય છે. આમા દાયા અને બાયાથી ઉત્પન્ન નાદની આંસ મર્યાદીત હોય છે. સ્વતંત્ર તબલા વાદનની પ્રસ્તૃત્તિમાં બંધ આજનું અધિક મહત્વ રહેલું છે. આમાં નાદની તીવ્રતા મર્યાદિત હોવાને કારણે તબલા વાદન મનમોહક અને વધારે ગતિયુક્ત રહેશે. કારણકે તૈયારીના તબલા વાદન વગાડવા માટે બોલોની વર્ણની આંસ ઓચી હોયતો પ્રથમ વર્ણ પછી આવતો બીજો વર્ણ તરતજ વગાડી શકાય અને સંપૂર્ણ બંદીશોના બધાજ વર્ણો સ્પષ્ટ અને મધુર રીતે સંભળાય આ વિશિષ્ટતા મુખ્યતઃ બંધ બાજની છે. આજ કારણે બંધ બાજમાં કાયદા વધારે પ્રમાણમાં વગાડવામાં આવે છે. બંધ બાજમાં ખાસ કરીને મધ્યમાં તર્જની અને અનામિકા આગળીઓનું વિશેષ મહત્વ છે. આ ત્રણ આંગળીઓના પ્રયોગ દ્વારા આસાનીથી કાયદા અને રેલા જેવી બંદીશોને તૈયારીની લયમાં પ્રસ્તુત કરી શકાય છે. જો આ ત્રણ આંગળીઓનું મહત્વ આ બાજમાં સ્વીકારવામાં ન આવે તો બંધ બાજનું મહત્વ અસ્પષ્ટ મહેસૂસ થાય. બંધબાજને કિનારનો બાજ કહેવામાં આવે છે. જેના અંતર્ગત દિલ્હી ઘરાનામાં બે આંગળીઓનો પ્રયોગ અને અજરાડા ઘરાનામાં ત્રણ આંગળીઓનો પ્રયોગ કરવામાં આવે છે. અર્થાત્ દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાને બંધબાજ માનવામાં આવે છે. આ બન્ને ઘરાનાઓમાં કાયદાઓની વિશિષ્ટતાઓ

જોવા મળે છે જેનું મુખ્ય કારણ બંધબાજ છે. આ ઘરાનાઓના કાયદાઓમાં નિકાસનું વિશેષ મહત્વ છે. નિકાસ ઉત્પન્ન થવાનું મુખ્ય કારણ બંધ બાજની મર્યાદિત ધ્વનિ છે. નિકાસનો ઉપયોગ થવાથી કાયદાઓ વિશેષ તૈયારીની લયમાં વગાડી શકાય છે. આમ બંધબાજ પોતાની આગવી વિશિષ્ટતાના કારણે સુમધુર કોમલ અને તૈયારી યુક્ત બાજ છે.

૧:૧૦:૨:૪ ખૂલ્લોબાજ

આ બાજમાં તબલાવાદનની ક્રિયાની ધ્વનિ ગુંજ યુક્ત અને પ્રબલ (શક્તિશાળી) હોય છે. આ બાજમાં પખાવજના ખુલ્લા બોલોની વાદન શૈલી વધારે પ્રમાણમાં ઉપયુક્ત છે. તેથીજ તબલાનો ખૂલ્લો બાજ વધારે આંસ યુક્ત છે. આજ કારણથી આ તબલાના બાજમાં આંગળીઓની સાથે પંજાનો પ્રયોગ વધારે પ્રમાણમાં કરવામાં આવે છે. આથી એવું ફલીત થાય છે કે આ બાજના તબલા વાદનમાં બળનો વધારે પ્રયોગ કરવામાં આવે છે. દેશના પૂર્વ ભાગમાં આ બાજનો વિશેષ પ્રયોગ થાય છે એટલે એને પૂર્વીબાજ પણ કહેવામાં આવે છે. પં. અરવિંદ મુલગાવ કરના મત મુજબ આ બાજ આંસના આધાર પર બંધ બાજના નિયમોથી વિપરીત નિયમો ધરાવે છે. આંગળીઓ અને પંજાનો ઉપયોગ આ બાજમાં થતો હોવાને કારણે વાદન વિધિમાં ગત, ગતપરન, જોરદાર ટુકડાઓ ઉઠાન વગેરે બંધીશોનું વધારે પ્રાધાન્ય જોવા મળે છે. વધારે આંસથી યુક્ત બોલોની પ્રધાનતા આબાજમાં હોવાને કારણે આ બાજ બંધ બાજની તૂલનામાં ઓછી તૈયારીમાં વાગે છે. આ બાજની અંતર્ગત લખનૌ ફુરૂખાબાદ અને બનારસ ઘરાનાનો સમાવેશ થાય છે. આ ઉપરાંત પંજાબ ઘરાના મૃદંગના પડાલ બાજના અંતર્ગત હોવાથી તથા આ બાજમાં પણ ખૂલ્લા બોલોના વધારે પ્રયોગ થતો હોવાને કારણે પંજાબ ઘરાનાના બાજને ખૂલ્લા બાજ અંતર્ગત ગણી શકાય.

૧:૧૦:3 તબલાના ઘરાનાઓનો ઉદ્‌ભવ

આ એક ઐતિહાસિક બાબત છે કે દિલ્હી ઘરાના અથવા બાજ તબલાના બધાજ ઘરાનાઓનો જનક છે. દિલ્હીના શિષ્યો દેશના જુદા જુદા નગરોમાં ફેલાઇ ગયા અને ત્યાં આજીવિકાના આધાર પર સ્થાયી રૂપથી વસવાટ કરવા લાગ્યા. આ વાદકોએ પોતાના વાદનમાં સ્થાનીય, રાજનૈતિક, પ્રાદેશીક અને ત્યાંની સાંસ્કૃત્તિક પરિસ્થિતિઓની આવશ્યકતા અનુસાર પોતાની પ્રતિભા અને સૃજન શક્તિના આધાર પર પોતાના વાદનમાં પરિવર્તન કરીને એક અલગ પરિસ્થિતિનું નિર્માણ કર્યું જયારે નવ નિર્મિત શૈલીનું અનુકરણ તેઓના વંશ અને શિષ્યો દ્વારા પેઢી દર પેઢી સુધી ચાલ્યું આવ્યું અને સમયાંતરે તેને પ્રતિષ્ઠા મળી અને આ કારણોથી એક નવીન ઘરાનાની સ્થાપના થઇ અને માન્યતા મળી. આજ પ્રમાણે ઉત્તર ભારતીય સંગીતમાં તબલાના મુખ્ય છ. ઘરાનાઓને માન્યતા મળી. જેમાં

(૧) દિલ્હીઘરાના (૪) ફરૂખાબાદઘરાના

(૨) અજરાડાઘરાના (૫) બનારસઘરાના

(૩) લખનૌઘરાના (૬) પંજાબઘરાના.

આ સંદર્ભે ભારતના આધુનિક યુગના મહાન તબલા વાદકો સર્વશ્રી પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી, ડૉ. આબન મિસ્ત્રીજી, પં.અરવિંદ મુલગાવકરજી, પં. ગિરિશચંદ્ર શ્રીવાત્સવજી, પં. સુધીર માઇનકરજી, ઉ. અલ્લારખાંજી , પં. સત્યનારાયવશિષ્ઠજી, પં. કિશન મહારાજજી, ઉ. ઝાંકીરહુસેનજી, પં. આનંદો ચેટરજી, પ્રો. મધુકરગુરવજી, પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધરજી, પં. સપન ચૌધરીજી, પં. નંદન મહેતાજી, પં. સુંદરલાલ ગંગાણીજી, પં. મદનલાલ ગંગાણીજી, પં. હરીશ ગંગાણીજી જેવા તબલાના અનેક વિદ્વાનોએ ઘરાના સંદર્ભે અલગ અલગ તબ્બકે ઉપરોક્ત બાબતને માન્યતા આપી છે.

છેલ્લા ત્રીસ વર્ષથી તબલાના પ્રાયોગિક અને શાસ્ત્રીય પક્ષ સાથે શોધછાત્ર જોડાયેલો છે. અને તેને કારણે ભારતમાં અનેક શહેરોમાં તબલાવાદનના જાહેર કાર્યક્રમો, સેમીનારો અને સ્પર્ધાઓમાં પ્રત્યક્ષ અને પરોક્ષ રીતે કાર્યરત હોવાને કારણે સમયાંતરે સંગીત અને તબલાના અનેક વિદ્વાનો સાથે વિચાર ગોષ્ઠી થઇ હોવાને કારણે ઉપરોકત બાબતને સ્વીકારે છે. અને શોધ છાત્રનું માનવું છે કે સૌ પ્રથમ દિલ્હી ઘરાનાની સ્થાપના થઇ અને તેના શિષ્યો દ્વારા દેશના વિભિન્ન પ્રદેશોમાં તબલા વાદ્ય અને વાદન શૈલીનો પ્રચાર પ્રસાર થયો.

ડૉ. આબાન મિસ્ત્રીના મત મુજબ તબલાના મુખ્ય છે ઘરાના સિવાય પણ દેશના વિભિન્ન ભાગોમાં તબલાની અનેક પરંપરાઓ પ્રચલિત હતી. જેના અંતર્ગત... ઇન્દોર, વિષ્ણુપુર, ઢાંકા, જયપુર, હૈદ્રાબાદ, મુરાદાબાદ, ભટૈલા વગેરે પરંપરાઓ આ સિવાય રામપૂર, રાયગઢ, ગ્વાલિયર, જેવા દરબારોમાં સ્થાપિત પરંપરાઓ અને કેટલીક નર્તકો તથા પખવાજીઓથી સંબંધિત પરંપરાઓ પણ જોવા મળે છે.[૧]

૧:૧૦:૪ તબલાના ઘરાનાઓ

તબલાના ક્ષેત્રમાં પ્રસિદ્ધ કલાકારોના મતમુજબ તબલાના મુખ્ય છઘરાનાઓના સ્થાન પર મુખ્ય ચાર ઘરાનાઓને સ્વીકારવામાં આવ્યા છે.

(૧) દિલ્હી (૨) અજરાડા (૩) લખનૌ અને (૪) ફરૂખાબાદ ઘરાનાઓને માનવામાં આવે છે વિદ્વાનો પંજાબ અને બનારસ ઘરાનાને અલગ ઘરાનાના રૂપમાં સ્વીકારતા નથી. વિદ્વાનોનો તર્ક છે. કે પંજાબ ઘરાના મુળતઃ પખવાજનું ઘરાનું છે અને ત્યાં તબલાનો પ્રચાર વધારે જુનો નથી. આજ પ્રમાણે બનારસ ઘરાનાના વિષયમાં એવી માન્યતા છે કે આ ઘરાનામાં તબલાની કોઇ વિશેષ રચનાઓનું સર્જન નથી થયું જેથી આ ઘરાનાને સ્વતંત્ર ઘરાના તરીકે માન્યતા ન આપી શકાય છતાં પણ એ સ્વીકારવું રહ્યું કે બનારસે દેશને શ્રેષ્ઠ તબલાવાદકો આપ્યા છે.[૨]

---

૧. પખાવજ ઓર તબલા કે ઘરાને એવં પરંપરાએ - પૃ. નં - ૧૨૬

૨. પખાવજ ઓર તબલાકે ઘરાને એવં પરંપરાએ - પૃ.નં-૧૨૭

૧:૧૦:૫ બાજ અને ઘરાના

તબલા પર વગાડવામાં આવતા વર્ણો, વર્ણ, અક્ષરો, પટાક્ષરો અથવા Alphabet કહેવાય છે. આ વર્ણો તબલાના બધાજ ઘરાનાઓ અને બાજમાં એક સમાન રીતે ઉપયોગી છે. બધાજ ઘરાનાઓમાં 'ધા' બોલને 'ધા' અને 'ધિં' બોલને 'ધિં' જ કહેવામાં આવે છે. પરંતુ વિભિન્ન ઘરાનાઓમાં આ વર્ણોને વગાડવાની વિધિમાં થોડાક ઘણા અંશે અંતર જોવા મળે છે. દરેક ઘરાનાઓમાં કેટલીક વિશેષ પ્રકારની મૌલીક રચનાઓ કરવામાં આવી છતાં પણ એક જ રચનાને અલગ અલગ વિદ્વાનો દ્વારા વાદન વિધિમાં પરિવર્તન કર્યું.

તે એક મહત્વની બાબત છે. અવાજ ઉત્પત્તિની આ વિભિન્નતાને કારણે અલગ અલગ ઘરાનાઓનું અસ્તિત્વ થયું અને તેઓની એક વિશિષ્ટ ઓળખ ઉભી થઇ. તબલાપર પેશકાર, કાયદા, રેલા, પરન, ગત, તિહાઇ, ટૂકડાઓ વગેરે બંદિશોનું વાદન કરવામાં આવે છે પરંતુ આ તમામ બંદિશોનું મહત્વ વિભિન્ન ઘરાનાઓમાં અલગ અલગ રીતે જોવા મળે છે. જેમ કે દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનામાં પેશકાર કાયદા અને રેલા જેવી વિસ્તારશીલ રચનાઓનું વિશેષ મહત્વ છે. જયારે ફરૂખાબાદ ઘરાનામાં રૌ, ગત, ચલન અથવા ચાલાનું વિશેષ મહત્વ છે. લખનૌ ઘરાનામાં ઉઠાન પરન અને તિહાઈઓનું વિશેષ મહત્વ છે. બનારસ ઘરાનામાં છંદ, પરન જેવી બંદિશો જોવા મળે છે. તો પંજાબ ઘરાનામાં રેલા, લયકારી, બોલ બાટનું વિશેષ મહત્વ સ્વીકારવામાં આવ્યું છે.

આમ પ્રત્યેક ઘરાનાઓના પોતાના નીજી સિદ્ધાંતો અને નિયમો છે. આજ નિયમો અને સિદ્ધાંતોની સાથે રહીને ભારતીય સંગીતમાં વિવિધ ઘરાનાઓ અસ્તિત્વમાં આવ્યા. આ ઘરાનાઓ પોતાની વિશેષતાઓને કારણે એક બીજાથી અલગ અલગ તરી આવે છે. આ જ ઘરાના અને બાજનું શાસ્ત્ર છે.

તબલાના વિભિન્ન ઘરાનાઓની માન્યતા વાદન શૈલીના આધાર પર જોવા મળે છે. આ વાદન શૈલીમાં બે પ્રકારો જોવા મળે છે. એક રચનાઓ આધારીત અને બીજી બોલોની નિકાસ વિધિના આધારે તબલાના વર્ણો બધાજ ઘરાનાઓમાં એક જ છે. જેમ વર્ણમાળાના આધાર પર વિભિન્ન વિષયનું સાહિત્ય લખવામાં આવે છે તે જ પ્રમાણે તબલાના ઘરાનાઓમાં એકજ બોલને વિભિન્ન બોલ નિકાસના આધાર પર વગાડવામાં આવે છે. ઉ.દા. 'ધા' બોલની નિકાસ દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનામાં ચાંટી અથવા કિનારપર વગાડવામાં આવે છે. જયારે લખનૌ ઘરાનામાં 'લૌ' અથવા લવ, પ્રદેશપર વગાડવામાં આવે છે. બનારસ ઘરાનામાં 'ધા' ખૂલ્લો વગાડવામાં આવે છે.

આજ પ્રમાણે 'તિરકિટ' બોલની નિકાસ વિભિન્ન ઘરાનાઓમાં અલગ અલગ જોવા મળે છે. પશ્ચિમ બાજ અને પૂરબ બાજના ઘરાનાઓની અંર્તગત 'તિરકિટ' બોલને નીચે પ્રમાણે વગાડવામાં આવે છે.

૧:૧૦:૫:૧ પશ્ચિમબાજ અનુસાર તિરકિટ બોલની નિકાસ

ઘરાના	'તિ'	'ર'	'કિ'	'ટ'
	શ્યાંહીપર	શ્યાંહીપર	બાંયાપર	શ્યાંહીપર
૧. દિલ્હી	મધ્યમાં આંગળીથી દાંયા પર	તર્જની આંગળીથી દાંયા પર	બાંયાપર	મધ્યમાં આંગળીથી દાંયા પર
૨. અજરાડા	મધ્યમાં આંગળીથી દાંયા પર	તર્જની આંગળીથી દાંયા પર	બાંયાપર	અનામિકા આગંળીથી દાંયા પર

૧:૧૦:૫:૨ પૂરબબાજ અનુસાર તિરકિટ બોલની નિકાસ

ઘરાના	'તિ'	'ર'	'કિ'	'ટ'
	શ્યાંહીપર	શ્યાંહીપર		શ્યાંહીપર
૧. લખનૌ	મધ્યમાં, અનામિકા સાથે રાખીને દાંયા પર	તર્જની આંગળીથી દાંયા પર	બાંયાપર	મધ્યમાં, અનામિકા સાથે રાખીને દાંયા પર
૨. ફરૂખાબાદ	મધ્યમાં આંગળીથી દાંયા પર	તર્જની આંગળીથી દાંયા પર	બાંયાપર	મધ્યમાં, અનામિકા સાથે રાખીને દાંયા પર
૩. બનારસ	મધ્યમાં, અનામિક સાથે રાખીને દાંયા પર	તર્જની આંગળીથી દાંયા પર	બાંયાપર	મધ્યમાં, અનામિકા સાથે રાખીને દાંયા પર
૪. પંજાબ	મધ્યમાં, અનામિકા સાથે રાખીને દાંયા પર	તર્જની આંગળીથી દાંયા પર	બાંયાપર	મધ્યમાં, અનામિકા, કનિષ્ઠિકા આંગળીઓ સાથે રાખીને દાંયા પર

૧:૧૧ આધુનિક સંદર્ભે ઘરાનાઓની સાર્થકતા

ઉત્તર ભારતીય સંગીતમાં છેલ્લા એક દશક પૂર્વેથી ઘરાનાઓની વિશેષ પરંપરા પ્રાપ્ત થાય છે. પરંતુ આજની પરિવર્તનશીલ પરિસ્થિતિઓમાં ઘરાના સંદર્ભ બદલાયો છે. આજે ઘરાનાઓની આવશ્યકતા વ્યક્તિઓના જ્ઞાનસુધીજ છે. બધાજ ઘરાનાઓની વિશેષતાઓને આત્મસાર્થ કરી પોતાના સંગીતમાં અપનાવવી આજ માત્ર લક્ષ્ય રહ્યું છે. તેથીજ આજે ઘરાનાવાદ કે કટ્ટરતામાં શિથિલતા આવી છે કારણકે સંગીતનુંક્ષેત્ર બહુ આયામી બન્યું છે. સંગીત સંમેલન, સભાઓ, આકાશાવાણી, દૂરદર્શન અને વિભિન્ન રેકોર્ડીંગ પદ્ધતિઓને કારણે આસાનીથી લોક-માનસ સુધી પહોંચી શકે છે. આજ કારણથી આજના આધુનિક યુગમાં કોઇ એક ઘરાનાની વિશેષ શૈલીને પરંપરાગત રૂપે તથા કટ્ટરતા પૂર્વક અનુશરવું શક્ય નથી સંગીત લોકરૂચીના આધાર પર સમય સમય પર પરિવર્તનશીલ રહ્યું છે. આજ સંદર્ભે દરેક

કલાકારે આજના યુગની માંગ અનુસાર જે સારૂ હોય તેને અપનાવી અને પ્રસ્તુત કરવાનું રહે છે. આજનો તાલ વાદ્ય વાદક પોતાના પ્રદર્શનમાં બધાજ ઘરાનાઓની સુંદર બાબતોને સમ્મોલિત કરી પોતાનું વાદન શ્રેષ્ઠ બનાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે જે આજના સંદર્ભે યથાયોગ્ય છે. આજે એ સમય આવી ગયો છે કે ઘરાનાઓની રૂઢિવાદીઓથી પર થઇને જનમાણસનાં અનુકુળતા પ્રમાણેનું સંગીત પ્રસ્તૃત કરે આમાંજ પોતાનું અને સંગીતનું કલ્યાણ છે. એ સત્ય હકીકત છે કે એક સમયે ઘરાનાઓની સાર્થકતાથીજ સંગીતમાં નિખાર આવતો હતો અને સંગીતને સુરક્ષિત રાખવા માટે ઘરાનાઓનું મહત્વ પૂર્ણ યોગદાન હતું પરંતુ આજની બદલાતી પરિસ્થિતિઓમાં દરેક કલાકારની પાસે પોતાના વિષયોચિત્ત તમામ માહિતી હોવી આવશ્યક છે. આજનો જમાનો જ્ઞાન અને વિજ્ઞાનનો હોવાથી સત્ય અને સિદ્ધાંત બંન્ને પાસાઓને સમજવા આવશ્યક છે. ત્યારેજ એક કલાકાર અગ્રિમસ્થાન પર પહોંચી શકશે. મહત્વની બાબત એ છે કે આજનો સંગીતનો વિદ્યાર્થી શિક્ષિત અને આધુનિક વિચારશૈલીનો હોવાને કારણે કોઇ એક વાદનને સ્વીકારતો નથી. સાથે માહિતિ મેળવવાના સ્તોત્રો અને દુનિયાના દેશોની નિકટતા વધવાને કારણે વિદ્યાર્થી બહુ સિમિત થયો છે. ત્યારે તેને ફક્ત કોઇ એક ઘરાના કે વ્યક્તિ વિશેષની બાબતો સુધી સીમીત ન રાખી શકાય માટેજ આધુનિક યુગમાં ઘરાનાઓની સાર્થકતા મહદઅંશે જળવાઇ છે. સાથે એક ઘરાનાનો વિદ્યાર્થી બધાજ ઘરાનાઓનો અભ્યાસ કોઇ પણ પ્રકારના કટ્ટરવાદ સિવાય નિર્વિવાદ પણે શીખે છે આ એક આધુનિક યુગની વિચાર શૈલી છે.

૧:૧૨ તબલાના ઘરાનાનો વિકાસ

૧૭મી કે ૧૮મી સદીના મધ્યયુગમાં મનુષ્યની આવશ્યક્તા પ્રમાણે તબલાનું ઉચિત સંશોધન તેના વિવિધ સાતત્યો સાથે થયો. આગળ પણ કહેવામાં આવ્યું છે તે પ્રમાણે તબ્લ અથવા તબ્લઃ શબ્દ મૂળતઃ અરબ, ફારસ તથા તુર્કીસ્તાન ઇત્યાદિ દેશોમાં ઉર્દ્વમુખી અવનદ્ધ વાદ્યોના વ્યવહારમાં લેવામાં આવતો હતો. તે લોકોના ભારતમાં પ્રવેશ સાથે ભારતીય ઉર્દ્વમુખી વાદ્યોને પણ તેઓ તબ્લઃ નામથી સંબોધવા લાગ્યા. તેથી આપણા ૧૪ થી ૧૬ મી શતાબ્દીમાં લખાયેલા ગ્રંથ સુધા કલશકૃત ‘સંગીતોપનિષદસાસેદ્ધાર’ ‘ગુરૂનાનક દેવના’ શબ્દ (પદ) અને મલિક મહમ્મદ જાયસીના ‘પદમાવત’ મહાકાવ્યમાં ઉર્દ્વમુખી સુદ્ધના સમયે વગાડવામાં આવતા દુંદુભિ જેવા અનેક વાદ્યોને તબ્લ અથવા તેના અપભ્રંશ શબ્દ ‘તબલ’ નામથી સંબોધિત કરવામાં આવ્યા છે. કાળ ક્રમાનુસાર ઉર્દ્વમુખવાળા દ્વિમુખી વાદ્યોને જેમાં દાંયા તથા બાંયાવાળા બે ભાગવાળી જોડીના રૂપમાં વગાડવામાં આવતું હોવાને કારણે તેને જનસાધારણ ‘જોડીવાદ્ય’ના નામથી પણ ઉલ્લેખ કરતાં, મુખ્યતઃ પ્રાચીન સમયથી ભારતમાં ગાયન શૈલીઓ પ્રચારમાં હતી. જેમાં શાસ્ત્રીય પક્ષના આધાર પર ધ્રુપદશૈલીનો પ્રચાર હતો. આ શૈલીની સાથે સંગતિ માટે મૃદંગ અથવા પખવાજ નામનું ધીર, ગંભીર, ધ્વનિવાળું વાદ્ય

વગાડવામાં આવતું. સમય પરિવર્તનની સાથે એક નવીન શૈલીનો પ્રચાર ૧૪મી ૧૫મી શતાબ્દીમાં ખ્યાલ ગાયકીના રૂપમાં થયો જેનો પ્રચાર વધવા લાગ્યો કારણ કે આ ગાયકી ધ્રુપદ ગાયકીની અપેક્ષાએ ચંચલ, સરળ અને મધુર હતી. તેથી જનસમુદાય તથા દરબારોમાં તેને સ્થાન પ્રાપ્ત થયું. ઈ.સ. ૧૭૧૯ માં બાદશાહ બહાદુરશાહના પૌત્ર મહંમ્મદ શાહ 'રંગીલે' મુગલ સલ્તનતના બાદશાહ બન્યા. તેઓનો શાસનકાળ ઈ.સ. ૧૭૧૯ થી ૧૭૪૮ સુધીનો છે. તેઓનો સમય સંગીત કલા તથા સાહિત્યની દૃષ્ટિથી મહત્વ પૂર્ણ માનવામાં આવે છે. તેઓના દરબારમાં આલમ અને ઘનાનંદ જેવા ઉચ્ચ કોટીના કવિ તથા મહાકવિ દેવના શિષ્ય સદારંગ જેઓ સંગીત શિરોમણી હતા. 'રંગીલે' નો શાસનકાળ સંગીતની દૃષ્ટિએ મહત્વપૂર્ણ છે. કારણ કે આ સમયે વિણાના સ્થાન પર સીતાર જેવા નવીન તંતુ વાદ્યોનો પ્રચાર તથા વિકાસ થયો. આજ સમયે ખ્યાલ ગાયકી જેવી ચંચલ પ્રકૃતિની સાથે સંગતિ માટે પખાવજ જેવું ગંભીર વાદ્ય ઉપયુક્ત ન હતું. તેથી એક સુમધુર કોમળ બાજની આવશ્યકતાના કારણે પ્રાચીન દ્વિમુખી જોડી (તબલા) વાદ્યમાં આવશ્યકતા અનુસારના ફેરફાર થઇને ખ્યાલ ગાયકી સાથે સંગતિ માટે ઉપયોગમાં લેવામાં આવ્યું. પરંતુ અહીં એક સ્પષ્ટતા કરૂં કે ડૉ. ગૌરાંગ ભાવસારના સંશોધન પ્રમાણે એક હજાર વર્ષ પહેલા પણ ભારતમાં તબલા જોડી વાદ્ય હતું. તેઓના મત મુજબ અત્યારના તબલાની જોડી જે પ્રમાણે છે. તે તમામ ગુણ તથા તેના ભાગોનો પ્રચાર તે સમયે હતો. જેવાંકે મુખલેપન, ગટ્ટા લગાવવા, ગજરો, વાધર વગેરે તમામ બાબતો તે સમયની તબલાની જોડીમાં હતી. તેથી કયાં કયાં ફેરફાર કર્યા હશે તે કહેવું મુશ્કેલ છે.[૧]

જેમ જેમ ખ્યાલ ગાયકીનો પ્રચાર વધવા લાગ્યો, તેમ તેમ તબલાનો પ્રચાર પણ વધવા લાગ્યો. બીજી બાજુ ડૉ. યોગમાયા શુકલના અનુસાર શિખોમાં શબ્દ કિર્તનની પરંપરા ગુરૂનાનક દેવનો સમય પ્રાયઃ ૧૫ મી શતાબ્દીમાં ઉત્તરાર્ધથી ચાલી આવે છે. ત્યારબાદ ૧૬ મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં શિખોના પાંચમાં ગુરૂ અર્જુનદેવે આ કિર્તન પરંપરાને ખૂબ સમૃદ્ધ બનાવી. તે સમયે શિખ ગુરૂદ્વારોમાં 'રાગી' સંગતજ્ઞો દ્વારા પ્રારંભમાં આ કિર્તનની સાથે તાલની સંગતિ માટે પખાવજ વાદનની પરંપરા હતી. પરંતુ પરિવર્તનની સાથે તેનું સ્થાન જોડી વાદ્ય એ લીધું એ પ્રમાણે શિખોના ગુરૂદ્વારોમાં જોડી વાદ્યથી પ્રાર્થનાનો પ્રારંભ થયો.[૨]

આમાં દાંયાના ભાગમાં સ્યાંહી લાગેલી હતી તથા બાંયાના ભાગમાં ચર્મમુખ પર પખાવજના બાંયાના ચર્મમુખીની જેમ ગુંદેલો આંટો લગાવવાની પ્રથા હતી. બંન્ને ભાગની આકૃત્તિ તથા ઊંચાઇ સમાન હતી. આ જોડી વાદ્ય પ્રાચીન ઉર્ધ્વક તથા આલિંગ્યના જેવું જોવા મળતું હતું. જોડી વાદ્યના બાંયા ભાગને (પુરૂષ) 'ધામા' અથવા 'નર' કહેતા તથા દાંયાભાગને

---

૧. તબલાનો ઈતિહાસ અને પરંપરા - પૃ.નં - ૧૩૭

૨. તબલેકા ઉદ્ગમ વિકાસ ઔર વાદન શૈલિયાં - પૃ.નં-૧૨૧

(સ્ત્રી) 'માંદી' કહેતા હતા. આ જોડી વાદ્યને એક પ્રકારથી 'તબલા' વાદ્યનું પ્રાચીન રૂપ માનવામાં આવે છે.

આથી સ્પષ્ટ થાય છે કે મધ્યયુગમાં જયારે ઉર્દ્વક અને આલિંગ્ય નવા રૂપમાં સ્થાપીત થયું ત્યારે તેને જોડી વાદ્ય કહેવામાં આવ્યું. ત્યાંથી દિલ્હી, રાજસ્થાન, પંજાબ, જમ્મુ-કાશ્મીર વગેરે પશ્ચિમ પ્રદેશોમાં મુસ્લિમ સંસ્કૃતિના પ્રભાવમાં તે જોડી વાદ્યને તબલા કહેવામાં આવ્યું. કારણકે તેઓ ઉર્દ્વમુખી વાદ્યોને તબલ અથવા તબ્લ કહેતા હતા આમ મધ્યયુગમાં તબલાનો દરેક સ્થાનેથી વિકાસ થયો. એકબાજુ ખ્યાલ ગાયકી સાથે તો બીજી બાજુ પંજાબના કિર્તન સાથે તબલા વાદ્યની વાદન પ્રથાનો પ્રારંભ થયો.[૧]

આધુનિક યુગમાં સર્વ પ્રિય વાદ્ય તબલાના વિકાસનો ઈતિહાસ મધ્યયુગથી પ્રારંભ થાય છે. મધ્ય યુગમાં મહમ્મદશાહ રંગીલેના સમયથી આનો વિશેષ પ્રયોગ તથા પ્રચારનો પ્રારંભ થયો અને ત્યારથી આજ સુધી તેનો ક્રમશઃ વિકાસ થતો રહ્યો છે. ભારતમાં મુસ્લિમોના પ્રભાવથી શ્રૃંગારીક નૃત્યોનો પ્રચાર વધ્યો. તથા ખ્યાલ વગેરે ચંચલ પ્રકૃતિની ગાયન શૈલી તથા સિતાર, સરોદ વગેરે કોમળ તંત્રી વાદ્યોનો પ્રાદુર્ભાવ થયો.

૧૭મી શતાબ્દી પછી ખ્યાલ ગાયનનો તથા સિતાર વાદનમાં તબલાની સંગીતના કારણે તેના પ્રચારને વેગ મળ્યો. ૧૮મી શતાબ્દી સુધી તબલા નામનું અવનદ્ધ વાદ્ય જન માણસમાં પ્રચલિત થઇ ગયું હતું. તે ૧૪મી શતાબ્દી સુધીના ગ્રંથોમાં વર્ણિત યુદ્ધ વાદ્ય તબ્લ અથલા તબલ ન હોઇને આધુનિક તબલા જોડી વાદ્ય હતું. તે સત્ય બાબત છે. તેવું ભારતીય વિદ્વાનોનું માનવું છે. પહેલા આ વાદ્ય જોડી વાદ્યના નામથી પ્રસિદ્ધ હતું. જોડી શબ્દ કોઇ વસ્તુના યુગલ સ્વરૂપને પ્રતિપાદ આપે છે. પરંતુ મુસ્લિમ સંસ્કૃતિના પ્રભાવમાં આને તબલા કહેવામાં આવ્યું. તબલાના દાયા અને બાંયાના ભાગમાંથી બાયા ભાગમાં પખવાજની જેમ આંટો લગાવવામાં આવતો હતો. પરંતુ આગળ જતા પરિવર્તનની સાથે આટાની જગ્યાએ સ્યાંહી લગાવવામાં આવી. જેમાં સર્વ પ્રથમ સ્યાંહીનો ઉપયોગ ઉસ્તાદ સિદ્ધાર્થખાં એ કર્યો. આ સ્યાંહીના કારણે બાયામાં સુંદર ગમકયુક્ત ધ્વનિ નિકળવા લાગ્યો. જે ધ્વનિએ વાદક તથા શ્રોતાઓને મોહિત કર્યા. સ્યાંહી લગાવવાથી બાંયામાં એક વિશેષ પ્રકારની ગુંજ ઉત્પન્ન થઇ. દાંયા તબલાનો તિણો અવાજ કોમળ ધ્વનિ અને બાંયાના ગમકદાર ધ્વનિના મિશ્રણ ધ્વનિએ ભોગ વિલાસમાં વિરહતા બાદશાહોના મનને મોહિત કર્યા.

પરિણામ સ્વરૂપ ખ્યાલ ઠુમરી વગેરે ગાયન શૈલી ખૂબ પ્રચલિત થઇ. સાથે ધ્રુપદ-ધમાર ગાયનનો પ્રચાર ઓછો થવા લાગ્યો. તેની સાથે પખવાજનો પણ પ્રચાર ઓછો થવા લાગ્યો. સામે તબલાનો પ્રચાર વધવા લાગ્યો. તબલાના વિદ્વાન ઉસ્તાદ સિદ્ધાર્થખાંએ તબલા માટે બંધ

---

૧. તબલાનો ઈતિહાસ અને પરંપરા - પૃ.નં-૧૩૮

બોલોની પદ્ધતિનું પખવાજના બોલોના સહારે નિર્માણ કરી તબલા જગતને મધુર તથા કોમળ બાજ પ્રદાન કર્યો. આ કારણોથી તબલાના સ્વતંત્ર પક્ષનું નિર્માણ થયું. વિશિષ્ટ વર્ણ સમૂહના પ્રયોગ સાથે બંદીશોની રચના કરવામાં આવી સાથે વિભિન્ન નિકાસ તથા ઉપજની વિશિષ્ટતાઓ સાથે પખવાજની સામે તબલાએ પોતાનું સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ સ્થાપિત કર્યું. આ વાદ્યમાં પખવાજના બોલોને બંધ કરી તથા અલગ-અલગ બોલો બનાવીને તેને પ્રચારમાં લાવવાનો શ્રેય સિદ્ધાંરખાં (સુધારખાં)ના ફાળે જાય છે. જે કામ પખવાજમાં હાથના પંજા દ્વારા કરવામાં આવતું હતું તે જ આ વાદ્યમાં આંગળીઓ દ્વારા કરવામાં આવ્યું.

૧૮મી સદી પછી તબલાનો સ્વતંત્ર રૂપથી પ્રચાર થયો. સ્વતંત્ર રૂપમાં તેના વિકાસ માટે સિદ્ધાર્થખાં પછી અન્ય તેઓના શિષ્યોએ તબલા માટે વિશિષ્ટ તાલો તથા તેને અનુરૂપ બંદિશોની રચના કરી. જેમાં, પેશકાર, કાયદા, બાંટ, રેલા, ગત, ટૂકડા, લગ્ગી, તિહાઇઓ પરનો જેવી અનેક રચનાઓ કરવામાં આવી તથા તબલાના ઘરાના પરંપરાની સ્થાપના કરવામાં આવી. આમ મોગલ કાળમાં દિલ્હી સંગીતનું કેન્દ્ર હતું. અંતિમ મોગલ બાદશાહ મહમ્મદશાહ રંગીલેના સમયમાં તબલાનો ખૂબ પ્રચાર થયો. વજીદઅલીશાહના સમયમાં તબલાનો સમુચિત વિકાસ થયો.

તબલાના ઉત્તરોત્તર વિકાસનું પ્રમાણ ત્યાં સુધી થયું કે માત્ર ખ્યાલ તથા ઠુમરી સુધી જ સિમિત ન રહેતા એક બાજુ ખ્યાલ-ઠુમરી જેથી ગાયકી સાથે તો બીજી બાજુ નવીન ગાયન શૈલીઓ જેવીકે ગઝલ, કવ્વાલી, દાદરા, ટપ્પા, ગીત, ભજન, લોકગીત, નૃત્ય, તંતુવાદ્ય વગેરે સંગીતના ગાયન/વાદ્ય સાથે સંગતિ માટે ઉપયુક્ત હતું. સ્વતંત્ર પક્ષમાં તબલા પર વાગતી પરન, સ્તુતિઓ પખવાજની દેન છે. નગાડાના પણ ઘણા બોલો તબલા પર વગાડવામાં આવે છે. તેથી તેવું કહી શકાય કે, ઢોલક, પખવાજ, નગાડા જેવા અનેક અવનદ્ધ વાદ્યોની વિશેષતા તબલામાં હોવાથી દરેક જગ્યાએ આ વાદ્યનો પ્રચાર થયો. અને ત્યાં સુધી કે નાની સંગીત સભાઓથી માંડીને સંગીત સંમેલનો સુધી તબલા એક અનિવાર્ય વાદ્ય ગણવામાં આવ્યું. સાથે આજે આધુનિક યુગમાં સંગીત મહાવિદ્યાલયોમાં તથા યુનિવર્સિટી કક્ષાએ સંગીત કોલેજોની સ્થાપના થઇ છે. અને આ કોલેજોમાં તબલા વિષયને પણ સ્થાન પ્રાપ્ત છે. વિદ્યાર્થી સંગીતના વિષયોમાં બેચલર, માસ્ટર, અને પી.એચ.ડી ડીગ્રી સુધીનો અભ્યાસ જે તે સંગીતના વિષય સાથે કરી શકે છે. જેમાં તબલા વિષયને રાખીને પણ આ અભ્યાસ ક્રમ પૂર્ણ કરી યુનિવર્સિટીની ડીગ્રી પ્રાપ્ત થઇ શકે છે.

આમ તબલાનો એટલો બધો વિકાસ આજે થયો છે કે એવું કહેવાય છે કે, ભારતની એક એક ગલીમાં એક તબલા વાદક વસે છે. આનાથી તબલાની લોકપ્રિયતા માટે બીજી કોઇ બાબત હોઇ શકે ખરી ?

૧:૧૩ તબલાના ઘરાનાના ઉદ્ભવ-વિકાસ વિશેના મંતવ્યો

સંગીતમાં ઘરાના કયારથી શરૂ થયા એનો જવાબ આપવો થોડો મુશ્કેલ છે. આધુનિક યુગમાં કેવળ ઘરાના પર પ્રકાશીત જે પુસ્તકો ઉપલબ્ધ છે. એ બધા જ પુસ્તકમાં ઘરાનાની પરંપરા લગભગ ૨૫૦ થી ૩૦૦ વર્ષ સુધીની જોવા મળે છે. આમ જોવા જોઇએ તો મધ્યયુગમાં પણ ધ્રુપદની ચાર વાણી, પ્રસિદ્ધ હતી. જેને ચાર ઘરાના કહેવાતા હતા. ધ્રુપદ ગાયકોના પ્રચારથી પૂર્વે પણ ભરતમત, શિવમત, હનુમંત મત અને નારદમત જેવા ચાર મત પ્રચલિત હતા. જે ઘરાનાના પર્યાય જ માનવામાં આવે છે. ઘરાનાનો ઉદ્ભવ પાછલા બે-ત્રણ સદીઓમાંજ થયો છે. એવું માનવું ઠીક નથી. એના પહેલા પણ ઘરાના તો હતા. પરંતુ એના સ્વરૂપ અલગ અલગ હતા. એ ક્યારેક 'વાણી' તો કયારેક મતના નામથી સંબોધન થતું હતું.

કોઇ એવા માણસના સ્વભાવે જયારે કોઇ કલાકારમાં વિશેષ અને અનોખી પ્રતિભા જોઇ એની નિર્માણ શક્તિમાં કોઇ વિશિષ્ટ પ્રકારની સૌંદર્ય કલ્પનાની દ્દષ્ટિ અને અભિનય શ્રૃષ્ટિનો અનુભવ કર્યો હશે. જે બીજાથી અલગ જોવા મળે કે અલગ દેખાવની ક્ષમતા રાખતી હોય તો સ્વાભાવિક રૂપથી એ એનો આદર કરતો હશે. એના માટે શ્રદ્ધા અને પ્રેમ ભાવના વ્યક્ત કરતો હશે. અને વારંવાર સાંભળવા માટે ઉત્સુક હશે. એની કલા નિપુણતા તથા બુદ્ધિ ક્ષમતા પર મુગ્ધ થઇને શિષ્યના રૂપમાં એનું અનુકરણ અને અભિનંદન કરતો હશે. અને આ રીતે કયારેક ઘરાનાનો ઉદ્ભવ થયો હશે.

શ્રીભગવત શરણ શર્માના માનવા અનુસાર સંગીતમાં ઘરાનાની નીવ ૮મી થી ૧૨મી શતાબ્દીની વચમાં રાજપૂતકાળમાં પડી હતી એની વાતનું સમર્થન કરતા લખે છે કે...'રાજપુત કાળમાં (૮ થી ૧૨ મી શતાબ્દી) સંગીતકારોને રાજ દરબારમાં આશ્રય મળતો હતો. એટલે કે આ યુગમાં સંગીત વધારે રાજયાશ્રયમાં પ્રગતિ કરી શકયું.' આ કાળમાં કલાકાર સંગીત જ્ઞાનને ખૂબજ સતાંડીને રાખતો હતો કે એ કોઇ અન્ય જાતને તો શું પોતાની જાતીવાળા માણસોને પણ બતાવવા સંકોચ કરતો હતો. આવી મનોવૃત્તિના કારણે તે સંગીતનો ગ્રંથ પણ ન લખતા એનું સંગીત પેઢી દર પેઢી ચાલ્યા કરતું જો એ સંતાન વગરના હોય તો એનું સંગીત એની સાથે સમાપ્ત થાય. એવી મનોવૃત્તિના ફળ સ્વરૂપે સંગીતના ક્ષેત્રમાં ઘરાનાની નીવ પડી અને આ રીતને કારણે સંગીતના વિકાસમાં અવરોધ ઉભો કર્યો. શાસક વર્ગની ઉદાસીનતાના કારણે આ કલા અંગ્રેજ કાળમાં નીચા વર્ગના વ્યવસાયી લોકોમાં જઇ પહોંચી. સંગીતજ્ઞોના અજ્ઞાન, સ્વાર્થ, સંકીર્ણતા અને મૂઢતાએ પ્રવેશ કર્યો એની સામે વ્યક્તિગત સ્વાર્થજ સર્વોપરી હતો. આ વ્યક્તિગત સ્વાર્થના મૂળમાં ઘરાનાની ઉત્પતિ થઇ. આ પ્રકારે બ્રિટીશ કાળમાં ભારતીય સંગીતમાં જો કોઇ ખરાબ વાત મળે તો ઘરાનાનું નિર્માણ છે.[૧]

---

૧. ભારતીય સંગીતકા ઇતિહાસ પૃ. નં-૭૮

તેમના વિધાનોથી એજ નિષ્કર્ષ નીકળે છે કે. રાજપુત યુગમાં અથવા ૧૨મી શતાબ્દીના પૂર્વે ઘરાનાની પ્રારંભની પૃષ્ઠભૂમી ભલે તૈયાર થઇ ગઇ પરંતુ આધુનિક ઘરાનાનો પૂર્ણ વિકાસતો અંગ્રેજોના સમયમાં થયો.

કેટલાક વિદ્વાન તબલાના દિલ્હી ઘરાનાને ૫૦૦ વર્ષથી જુનો ગણાવે છે. 'ભારતીય સંગીત કોષના' પ્રણેતા પં. વિમલકાંતરાય ચૌધરી એમની પુસ્તકમાં દિલ્હી ઘરાનાની વંશ પરંપરા બતાવતા કહે કે સિદ્ધાર્થ ઢાઢી ઇ.સ.૧૩૦૦ ની આસપાસ થઇ ગયા.

તબલા શાસ્ત્રમાં મધુકર ગોડબોલે લખે છે કે તબલાના ઈતિહાસમાં અમીર ખુશરોના કાળ સન ૧૩૦૦ પછીનો સમય અત્યંત મહત્વપૂર્ણ માનવામાં આવે છે. આ કાળમાં ખુશરો દ્વારા સિતાર હુસેન શર્કી દ્વારા બચાલ અને સિદ્ધાર્થ ખાં દ્વારા તબલાનો પ્રારંભ થયો.

મૃદંગાચાર્ય પં. રામશંકર (પાગલદાસ) પોતાના લેખમાં લખે છે કે... ઉ. સિદ્ધાર્થખાં કુદઉસિંહના ગુરૂ ભાવાની દિન (ભવાનીદાસ)ના સમકાલીન બતાવ્યા છે. શ્રી બાબુલાલ ગોસ્વામી પોતાનાં લેખમાં 'કુદઉસીંહ' લખે છે કે... 'કુદઉસીંહ' ના ગુરૂ ભાવાની દિન દિલ્હીના બાદશાહ મહમ્મદશાંહ રંગીલેને ત્રણ લાખ પરન સંભળાવીને ખુશ કર્યા હતા. આચાર્ય બૃહસ્પતિએ ભાવાની દિનને મહમ્મદશાંહ રંગીલેના દરબારી કલાકારના રૂપમાં ઉલ્લેખ કર્યો છે. જો ભાવાનીદિન અને સિદ્ધાર્થખાં સમકાલીન છે તો સિદ્ધાર્થખાંનો સમય પણ મહમ્મદશાંહ રંગીલેનો સમય જ હોવો જોઇએ. જે સન ૧૭૧૯ થી ૧૭૪૯ નો છે. ધ્રુપદ ગાયકિની લોકપ્રિયતા ૧૮મી સદીના આરંભ સુધી તો બની રહી. એવું વિવિધ ઈતિહાસકારોના સર્વાનુમતથી પ્રાપ્ત થાય છે. તબલાનો વિકાસ ૧૮મી શતાબ્દીના આરંભ પછી થયો હશે એવો નિષ્કર્ષ તર્ક સંગત લાગે છે.

દિલ્હી ઘરાનાને બધાજ વિદ્વાનો તબલાનું પ્રથમ ઘરાનું માને છે. એની વંશ પરંપરાનું નિરીક્ષણ કરી એ તો એ ૩૦૦ વર્ષથી વધારે પ્રાચીન નથી જણાતી. ઇ.સ. ૧૩૦૦ પછી અથવા ૧૪મી શતાબ્દીમાં દિલ્હી ઘરાનાના પ્રવર્તક ઉ.સિદ્ધારખાં થયા હશે. આ કલ્પના યોગ્ય નથી લાગતી. બીજી મુખ્ય વાત એ કે કોઇપણ મધ્યકાલીન પુસ્તકમાં તબલા એના કલાકાર કે તબલાના ઘરાનાનો ઉલ્લેખ નથી મળતો આચાર્ય કૈલાસચંદ્ર દેવ, બૃહસ્પતિ મુસ્લમાન અને ભારતીય સંગીતમાં લખે છે કે 'મહમ્મદશાંહ રંગીલાના સમય સુધી સિતાર અને તબલાની ચર્ચા જોવા નથી મળતી 'મહમ્મદશાંહ રંગીલાના મૃત્યુ પછી ૩૯ પછી સંગ્રહીત ગ્રંથ 'નાદીરત્ન શાહી' મુગલ સમ્રાટ શાહ આલમ દ્વિતિયની કૃતિ જેની પ્રથમ પાંગુલીપી ઇ.સ. ૧૭૯૭માં શાહઆલમે પોતે તૈયાર કરાવી હતી. એમાં પણ તબલાની ચર્ચા નથી.[૧]

---

૧. મૃંદગ અંક સંગીત કાર્યાલય હાથરસપ્રકાશન - પૃ.નં-૩૫

પંડિત વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડેએ પોતાના સંગીત શાસ્ત્રમાં લખે છે કે સંગીતમાં ઘરાનાનો ઉલ્લેખ હકીમ મહોમ્મદ ઇમામની પુસ્તક 'મદઉન-ઉલ-મૂસિકી' માં મળે છે. ઇ.સ. ૧૮૫૭ની આસપાસ લખાયું હતું.[૧]

શ્રી લલિત કિશોર સિંહ 'ઘ્વનિ અને સંગીત' માં લખ્યું છે કે તાનસેનનાં વિલાસખાંથી પ્રસિદ્ધ રબારીઓના ઘરાના ચાલ્યું અને તેના નાના પુત્ર સુરસેન થી. સીતારીઓનો સેનીયા ઘરાનાના નામથી પ્રસિદ્ધ થયા.[૨]

સંગીતમાં ઘરાનાની કયારથી શરૂઆત થઇ ? આ પ્રશ્નનો જવાબ દેવા ચાહીએ તો આ પુસ્તકો તથા વ્યક્તિગત વિશ્લેષણાત્મક વિતર્કોના આધાર પર એ કહી શકાય કે ભારતીય સંગીતમાં ઘરાનાની નીવ ભલે યવન સંસ્કૃતિના સંમીશ્રણ પછી કે એના પહેલા પડી શકયું પરંતુ ગાયન-વાદન તથા નૃત્યમાં આપણે ઘરાનાઓના નામથી આજે ઓળખીએ છીએ એ ઘરાનાનો પ્રારંભ મુગલ સમયમાંજ થયો છે. એનું સ્પષ્ટ અને મુખ્ય પ્રમાણ એજ છે કે કોઇપણ પ્રાચીન કે મઘ્યકાલીન ગ્રંથમાં ઘરાના શબ્દનો ઉલ્લેખ મળતો નથી.

આપણેએ નિષ્કર્ષ પર પહોંચીએ છીએ કે આધુનિક યુગમાં ગાયન ક્ષેત્રમાં જેને ગ્વાલિયર, આગ્રા, જયપુર, કિરાના ઘરાના નામથી કુદઉસિંહ કે નાના પાનસે ઘરાનાના રૂપમાં પખાવાજના ક્ષેત્રમાં દિલ્લી, લખનૌ, પંજાબ, અજરાડા, ફરૂખાબાદ, બનારસના નામથી તબલામાં અને લખનૌ તથા જયપુર કથક નૃત્યને સંબોધિત કરે છે. આ બધા ઘરાના મુગલ સમયના અંતિમ કાળમાંજ અસ્તિત્વમાં હોય જે ત્રણસો વર્ષથી વધારે પુરાણા ગણવામાં આવતા નથી.

---

૧. ભાતખેડે સંગીત શાસ્ત્ર ભાગ - ૧, પૃ.નં-૫૬

૨. ઘ્વનિ ઔર સંગીત -પૃ.નં - ૮૩

પ્રકરણ - ૨

દિલ્હી ઘરાના

પ્રકરણ નં : ૨
દિલ્હી ઘરાના

૨:૦ પ્રાસ્તાવિક

ભારતીય સંગીતના ઈતિહાસમાં ઘરાના પ્રથાએ પરિવર્તનશીલ ભૂમિકા નિભાવી સૌ પ્રથમ વૈદિક સમયમાં ગાયન માટે ગિતીયા ત્યારબાદ ધ્રુપદની ચાર વાણી અને ત્યાર પછી ભારતીય સંગીતના વિકાસની મૂળ પ્રક્રિયામાં ઘરાના શબ્દ પ્રસ્થાપિત થયો અને મહાન ગાયકોની ગાયન પરંપરા ઘરાનેદાર ગાયકીના રૂપમાં સચવાઈ અને વિકસીત થઈ ગાયનના ઘરાનાની ઉચ્ચતમ પરંપરાના આધાર પર તબલાના ઘરાનાઓની સ્થાપના થઈ જેમ ગાયનના ઘરાનાઓ પ્રદેશર્તી નામ સાથે વિકસીત થયા તેજ પ્રમાણે તબલાના ઘરાનાઓ પણ પ્રદેશવર્તી નામ સાથે વિકસીત થયા. મુખ્ય તબલાના છ ઘરાનાઓને માન્યતા મળી જેમાં દિલ્હી, અજરાડા, લખનૌ, ફરૂખાબાદ, બનારસ અને પંજાબ ઘરાના આ બધા ઘરાનાઓના મૂળમાં ચેન કેન પ્રકારે દિલ્હી ઘરાના જોડાયેલું છે. તબલાનું સૌ પ્રથમ ઘરાનું દિલ્હી છે.

૨:૧ દિલ્હી ઘરાનાનો ઉદ્‌ભવ

મૂળતઃ દિલ્હી શબ્દ ‘દેહલી’ શબ્દનો અપભ્રંશ શબ્દ છે. દિલ્હી અથવા દેહલી હિન્દી શબ્દ છે. હિન્દીમાં દેહલી શબ્દનો અર્થ થાય છે. દરવાજો ઘરમાં પ્રવેશ માટે જે મુખ્ય પ્રવેશ દ્વાર હોય તેને ગુજરાતીમાં સૌરાષ્ટ્રની ભાષામાં ડેલો કહેવામાં આવે છે. અને હિન્દીમાં તેને દેહલી કહેવામાં આવે છે. આમ દેહલીમાંથી શબ્દ પરથી દિલ્હી અથવા દિલ્લી શબ્દનો પ્રચાર થયો અહીં શોધાર્થીનું માનવું છે કે તબલા વાદ્યના વિકાસ માટે જે પ્રવેશ દ્વાર સર્જાયો તે દિલ્લી આમ તો કાંઈ કેટલાય વર્ષોથી દિલ્હી રાજનૈતિક, સામાજિક, આર્થિક, સાંપ્રદાયિક અને કલાનાક્ષેત્ર માટે પ્રવેશ દ્વારાજ રહ્યું છે. દિલ્હી ભારતનું રાજનૈતિક મુખ્ય કેન્દ્ર હતું અને આજે પણ છે. આમ સૌ પ્રથમ તબલાના ઘરાના પ્રથાની સફર ઉસ્તાદ સિદ્ધાર્થ ખાં અથવા ઉ. સુધારાના દ્વારા થઈ તબલાના ઈતિહાસમાં આ સુવર્ણ ઐતિહાસિક ઘટના છે.

દિલ્હી ઘરનાના સૌ પ્રથમ નિર્દેશક અને તબલા વાદક ઉ. સિદ્ધાર્થખાં ઢાંઢી હતા ઉસ્તાદજીના સાચા નામ બાબતે કેટલાક મતમતાંતરો પણ જોવા મળે છે. કેટલાક સુધારખાં ઢાંઢી અથવા કેટલાક સિદ્ધાર્થખાં ઢાંઢી માને છે. પરંતુ અરવિંદ મુલગાવકરે પોતાની તબલા નામની પુસ્તકમાં સુધારખાં ઢાંઢી નામોને સાચું માન્યું છે.[૧] જે શોધછાત્ર દ્વારા અભ્યાસના અંતે ઉચિત લાગે છે.

---

૧. તબલા - પૃ. નં. ૨૩૩

દિલ્હી ઘરાનાના સૌ પ્રથમ તબલા વાદક ઉ. સુધારખાં ઢાંઢી જ છે. તેવું તબલાના પુસ્તકોમાં પણ જોવા મળે છે. ભારતના મુખ્ય તબલા વાદકો અને લેખકો જેવા કે ડૉ. આબાન મિસ્ત્રીજી, પં. ગિરિશચંદ્ર શ્રીવાસ્તવ, પં. સત્યનારાયણ વશિષ્ટ, પં. અરવિંદ મુલગાવકર, પં. સુધીર માઇણકર, ડૉ. યોગમાયા શુકલ, પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના, પં. બી.એલ. યાદવ વગેરે.

ઉ. સુધારખાંએ તબલાની વાદન શૈલીમાં પરિવર્તન કરી એક નવીન બંધ બાજનું નિર્માણ કર્યું જે દિલ્હી અથવા પશ્ચિમ બાજ તરીકે ઓળખાયો. શોધાર્થીઓ પ્રકરણ નંબર-૧ માં બાજ વિષે વિસ્તૃત વર્ણન કર્યું છે.

૨:૧:૧ ઉ. સુધારખાં

ઉસ્તાદજી દિલ્હી ઘરાનાની સ્થાપના કરી અને દિલ્હીના સૌ પ્રથમ તબલાવાદક તરીકે તથા ગુરૂ તરીકે પ્રસ્થાપિત થયા અનેક શિષ્યો તૈયાર કરી તબલા વાદ્યનો પ્રચાર કર્યો. ઉસ્તાદજીનો જન્મ કયાં અને કઇ રીતે થયો એ કહેવું મુશ્કેલ છે. પરંતુ ડૉ. આબાન મિસ્ત્રીજીએ ઉસ્તાદજીનો સમય સંભવતઃ ઈ.સ. ૧૭૦૦ ની આસપાસ માન્યો છે.[1] કેટલાક વિદ્વાનો ઉસ્તાદજીને ઈ.સ. ૧૨૦૦ની આસપાસ થઇ ગયા તેવું પણ માને છે. શોધછાત્રએ આધુનિક યુગની શરૂઆતથી લઇ અને અત્યાર સુધીના તબલા વાદ્ય તથા સંગીત પર લખાયેલા અનેક ગ્રંથોનો અભ્યાસ કર્યો છે. સાથે ભારતના મહાન તબલા વાદકોનો સીધો સંપર્ક કરી ઉસ્તાદજીના સમય વિશે ચર્ચા વિચારણા કરી છે જેની ફળશ્રુતિમાં સંતોષ કારક ન રહી. દરેક રીતે મતમતાંતરો જોવા મળ્યા પરંતુ ડૉ. આબાન મિસ્ત્રીજીના મતને શોધછાત્ર મહદ અંશે સ્વીકારે છે.

અભ્યાસથી માલુમ થાય છે કે ઉસ્તાદજીના સમયમાં ખબ્બે હુસેન ઢોલકિયા, નિયામતખાં, સદારંગ, ખુશરોખાં, પખવાજી ભવાની સિંહ વગેરે પ્રસિદ્ધ કલાકારો હતા. ઉપરોક્ત તથ્યથી એ વાત પ્રમાણિત થાય છે કે ખબ્બે હુસેન નિયામત ખાં જેવા કલાકારો ઉ. સિદ્ધારખાંના સમકાલીન હતા. પરંતુ આ વાતનું કોઇ ઠોસ પ્રમાણ પ્રર્યાપ્ત માત્રામાં મળતું નથી. એ વાત સર્વવિદિત છે કે ભારતીય સંગીતના ઇતિહાસ પર દષ્ટ્રિપાત કરીએ તો માલુમ થાય છે કે ભારતીય સંગીત રાજયાશ્રયમાં વિકસીત થયું. આ વિષય પર વધારે વિચાર ન કરતા ઉ. સિદ્ધારખાંને દિલ્હી દરબારનો આશ્રય પ્રાપ્ત હતો અને દિલ્હીમાં રહીને જ તેઓએ તબલા વાદનની પૂર્ણ ઉન્નતિ કરી.[2]

૨:૨ કલાવંત, કવ્વાલી, નિરાસી અને ઢાંઢી જાતિની સંગીત પરંપરા

ભારતીય સંગીતના ઇતિહાસમાં કેટલીક પરંપરાગત જાતિઓનો વિશેષ ફાળો રહ્યો છે. અમુક જાતિઓના લોકો અમુક કામમાંજ નિષ્ણાત છે તેવો ઇતિહાસ આપણી પાસે છે. ઉદાહરણ તરીકે નાગરીયા જાતિના લોકો નાગરવેલના પાનના બગીચા ધરાવતા હતા અને તેના

૧. પખાવજ ઔર તબલાકે ઘરાને એવં પરંપરાએ - પૃ.નં. - ૧૩૨

૨. તાલ માર્તંડ - પૃ.નં. - ૪૧

વ્યવસાયી હતા તેથી તે નાગરીયા કહેવાયા એજ રીતે રાજયના રાજદરબારોમાં કોઠાર (અનાજના ભંડાર)ને સંભાળતા લોકોને કોઠારી જાતિના કહેવાતા હતા. આમ વ્યવસાય કાર્યના આધાર પર આજે વેદપાઠી, સામવેદી, ચતુર્વેદિ, લુહાર વગેરે જાતિઓ પોતાના વ્યવસાય અને કાર્યના લીધે પ્રચારમાં છે. તેજ રીતે ભારતીય સંગીતની પરંપરામાં કલાવંત, કવ્વાલ, ઇત્યાદિ જાતિઓના સંદર્ભો ઇતિહાસમાં જોવા મળે છે. તબલાના દિલ્હી ઘરાના અને સંગીતની દિલ્હી ઘરાનાની પરંપરાને અનુલક્ષીને દિલ્હીમાં સંગીતની કેટલીક જાતિઓ પ્રચારમાં હતી. જેનો અભ્યાસ કરવો એક શોધ વિષય બની રહે પરંતુ અહીં તબલાના દિલ્હી ઘરાનાના પરિપેક્ષમાં કેટલીક જાતિઓનો ઉલ્લેખ કરવો જરૂરી છે.

૨:૨:૧ કલાવંત

કલાવંત ધ્રુપદ ગાયન અને વીણા વાદનના માહીર કલાકારો હતા. અમીરખુશરોના અનુસાર કવ્વાલો કવાલી ગાતા હતા. મીરાસી ભજન વગેરે ગાઇને આજીવિકા મેળવતા હતા. અને ઢાંઢી એવા લોકોને કહેતા હતા કે જેઓની પરંપરાથી ગાયક અને વાદકના રૂપમાં પોતાનું જીવનનિર્વાહ માટે ગાયન વાદનને પોતાની આજીવિકાનું માધ્યમ બનાવતા હતા. ઢાંઢી અને મિરાસી જાતિના કલાકારોને ગાયક, નર્તક, નર્તકિઓ વગેરેની સાથે સંગતિ પણ કરવી પડતી હતી. વર્તમાન સમયમાં અનેક ખાનદાની ઉસ્તાદોના પૂર્વજ ઢાંઢી અને મીરાસી પરંપરાના હતા.[૧]

અબુલ ફઝલના અનુસાર કલાવંતોનું પ્રધાન કાર્ય ધ્રુપદ ગાયન હતું. અકબરના યુગમાં સંગીત નગરી ગ્વાલિયરથી આવેલા કલાવંત, તાનસેન, બાબારામદાસ, મિયાચાંદ સુબહાનરંગ, નાયક, ચરચુ સૂરદાસ જેવા કલાકારો ગાયક હતા. મહમ્મદશાહ રંગીલેના યુગમાં સદારંગ રહીમસેન ધ્રુપદ ગાયકના રૂપમાં દરબારી સંગીતજ્ઞ તરીકે હતા. સદારંગ અને અદારંગ ગાયક ઉપરાંત બિનકાર પણ હતા.[૨]

શ્રીપદ વંદોપાધ્યાય પોતાના ગ્રંથમાં કલાવંતોની પરિભાષા આ પ્રમાણે કરે છે. 'સુસાંપ્રદાયથી કુશળ ધ્રુપદ ગાયકોને જ કલાવંત કહેવામાં આવે છે.[૩]

ઉપરોક્ત વિવેચનથી એ સ્પષ્ટ થાય છે કે અલગ અલગ વિદ્વાનોના કલાવંતો માટે મતમતાંતર વાળા અભિપ્રાયો છે. કેટલાક વિદ્વાનો કલાવંત જાતિ વિષેની વાત કરે છે તો કેટલાક વિદ્વાનો ગાયન અને વાદનને જાણનારા વિદ્વાનોને કલાવંત કહે છે અને કેટલાક ગ્રંથકારો ધ્રુપદના પ્રખર ગાયકોનેજ કલાવંત કહે છે. પરંતુ વિવિધ ગ્રંથો, શોધ પેપર અને સંગીતજ્ઞો સાથેની રૂબરૂ ચર્ચાને અંતે શોધાર્થી એવુ માને છે કે તે સમયની સંગીત પરંપરામાં જે કલાકારો

---

૧. 'હિન્દુસ્તાની સંગીતકાં' ઇતિહાસ - પૃ. નં.- ૫૩
૨. હિન્દુસ્તાની સંગીત: પરિવર્તન શિલતા - પૃ.નં.- ૩૧
૩. સંગીત ભાષ્ય સંગીત: પરિવર્તન શિલતા - પૃ.નં. - ૬૯

ગાયન, વાદન અને નૃત્યક્ષેત્રે વિદ્વાનો હોય અને પોતાની કલામાં નિપૂણ હોય તેવા વ્યક્તિઓને કલાવંત કહેવામાં આવતા હશે. તેવું શોધાર્થીનું સ્પષ્ટ પણે માનવું છે. જે ઉચીત છે.

૨:૨:૨ કવ્વાલ

અલ્લાઉદ્દીન ખિલજીના સમયમાં થઇ ગયેલા અમીર ખુશરો દ્વારા પર્શીયિન અને ભારતીય શૈલીના સંગીતના મિશ્રણથી ઉત્પન્ન થયેલ કૌલ અને તરાના ગાયનને ગાવાવાળા કલાકારોના સંતાનોને સમય જતા 'કવ્વાલ બચ્ચા' કહેવામાં આવ્યા. ૧૫મી શતાબ્દીમાં હુસેન શર્કિ દ્વારા નવનિર્મિત ખ્યાલ ગાયન પણ કવ્વાલ બચ્ચા ગાતા હતા. ત્યારથી કવ્વાલ બચ્ચા સુફીઓની સામે કવ્વાલીની સાથે ખ્યાલ ગાતા હતા. [૧]

શ્રીપદ વંદોપાધ્યાય પોતાના મંતવ્યમાં કવ્વાલની પરિભાષા લખતા કહે છે કે ગઝલ અને કવ્વાલી ગાયનનાં કુશળ ગાયકોનેજ કવ્વાલ કહેવામાં આવે છે. ખાસ કરીને આ હિન્દુ ગાયકોજ વધારે કવ્વાલ હતા જે મુખ્યતઃ ઇસ્લામ ધર્મના ધાર્મિક ગીતો ગાતા હતા.[૨]

અધ્યયન અને પ્રત્યક્ષ મુલાકાતના આધાર પર શોધાર્થી માને છે કે કૌલ અને તરાના ગાતા કલાકારોના સંતાનોની જે પેઢી આગળ જતા કવ્વાલ બચ્ચા કહેવાયા તે લોકો જ કવ્વાલીની સાથે સમાયંતરે ખ્યાલ પણ ગાતા હતા. આ બધા જ ગાયકો લગભગ મુસ્લિમ કોને ના હતા તેઓ મુસ્લિમ ધાર્મિક ગીતોને ભારતીય અને પશીર્યન સંગીતની મિશ્રીત કલાને કવ્વાલીમાં ગાતા હતા. આજે પણ કવ્વાલ જાતિના લોકો ભારતીય સંગીતમાં વિધમાન છે.

૨:૨:૩ મિરાસી

બાઇ અથવા તવાયફોની સાથે જે કલાકારો તત્વાધ અને અવનધવાધ દ્વારા સંગતિ કરતા હતા તેઓને મિરાસી કહેવામાં આવતા હતા. [૩]

કલાવંત, કવ્વાલ અને મિરાસી જાતિના કલાકારોનું મહત્વ મધ્ય યુગની શરૂઆતના સંગીતમાં મહત્વ પૂર્ણ હતું. અમિરખુશરો જેવા પર્શીયિન સંગીતના જાણકાર કવિએ ભારતીય સંગીતની તે સમયની સાંપ્રત પરિસ્થિતિઓને સમજી, વિચારી અને ભારતીય તથા પર્શીયિન સંગીતનું તુલનાત્મક અધ્યન કરી એક નવા સંગીતની પરિકલ્પના કરી જેના ફળસ્વરૂપે જે વર્ગ પ્રાચીન સમયથી સંગીત વર્ગ તરીકે ઓળખાતો હતો, તેવા વર્ગને કલાવંત જેવા શબ્દોથી પ્રતિષ્ઠા પ્રાપ્ત થઇ આગળ જતા સંગીતના માહિર કલાકારો માટે કવ્વાલ બચ્ચા, મિરાસી જેવા શબ્દો તે સમયની સંગીત પ્રવૃત્તિઓ સાથે જોડાયા. જેના કારણે સંગીતના કલાકારોનો એક વિશેષ વર્ગ તૈયાર થયો. તે લોકોની સંગીત પરંપરા આજે પણ કવ્વાલ અને મિરાસી નામથી ઉત્તર પ્રદેશ, મધ્યપ્રદેશ, રાજસ્થાન જેવા ભારતના વિભિન્ન રાજયોમાં જોવા મળે છે. આ લોકો આજે

---

૧. હિન્દુસ્તાની સંગીતકા ઇતિહાસ - પૃ.નં. - ૫૩

૨. સંગીત ભાષ્ય - પૃ.નં. - ૬૯

૩. ભારતીય સંગીત કોષ - પૃ.નં. - ૯૨

પણ સંગીતના વ્યવસાયી કલાકારો છે. ભારત સરકાર આજે કવ્વાલ અને મિરાસી જાતિના લોકો માટે એક વિશેષ માર્ગદર્શન પુરૂ પાડી ને તેઓને શિક્ષિત બનાવી, સંગીતના તથા વર્તમાન પરિસ્થિતિના નવા નિયમોને સમજી શકે તે માટે પ્રયત્નશીલ છે. ભારતના વિવિધ રાજય સ્તરે પણ આવી લુપ્ત થતી સંગીત જાતિઓ માટે વિશેષ કાર્યક્રમો ઘડયા છે જે ઉચિત અને યોગ્ય છે.

શોધછાત્ર માને છે કે પ્રાચીન સમયથી સંગીતની સાથે કાર્યરત એવી નાયક, સપેરા, મીર વગેરે જાતિઓ જોડાયેલી છે. ત્યારે આ વિશય પર પણ આગળ કાર્ય થાય તેવું ઇચ્છે છે.

૨:૨:૪ ઢાંઢી જાતિની સંગીત પરંપરા

તબલાના સર્વ પ્રથમ ઘરાના તરીકે દિલ્હી ઘરાનાને માનવામાં આવે છે. દિલ્હી ઘરાનાના પ્રવર્તક તરીકે ઉસ્તાદ સિદ્ધાર્થખાં ઢાંઢીને માનવામાં આવે છે. તબલાના ઘરાનાની પરીકલ્પનામાં ઢાંઢી, ઢારી અને ખલીફા શબ્દનો પ્રયોગ જોવા મળે છે. પંડિત ભાતખંડેજીએ ભાતખંડે સંગીત શાસ્ત્ર ભાગ-૪ માં લખ્યું છે કે 'ઢાંઢી' લોકો ગાયન વાદનના વ્યવસાય કરીને પોતાના પરિવારનો જીવન નિર્વાહ કરતા હતા. મુસ્લિમ પ્રભાવના કારણે આગળ જતા તેઓ મુસલમાન બની ગયા આજે આ 'ઢાંઢીઓ' ની પાંરપારિક વિદ્યા સમાપ્ત થઇ ગઇ છે. અને તેઓ નાચ ગાન કરતી વ્યવસાયિક સ્ત્રીઓ સાથે 'મિરાસી' તરીકે જોડાયેલા છે.[૧]

આચાર્ય બ્રહસ્પતિએ પોતાના પુસ્તક મુસલમાન ઔર ભારતીય સંગીતમાં લખ્યું છે કે...

'ઢાંઢી લોકો મુળતઃ પંજાબ પ્રાંતના રહેવાસી હતા. તેઓ રાજ દરબારોમાં યુદ્ધના સમયે સૈનિકોને ઉત્તેજીત કરવા માટે શૌર્યગાન અથવા યુદ્ધ ગાન ઢોલ વગાડીને પંજાબી ભાષામાં ગાતા હતા. સમય પરિસ્થિતિની સાથે તેઓ ભારતીય સંગીત કલામાં પણ પારંગત થયા. આ સાથે ભારતની વિભિન્ન શૈલીઓનું ગાયન તથા વાદનમાં નિપૂણતા મેળવી તથા શાસ્ત્રીય સંગીતના ઉચ્ચ કક્ષાના જ્ઞાની હતા મોગલ સમ્રાટ અકબરના દરબારમાં પણ તેઓને સ્થાન પ્રાપ્ત હતું તે ક્રમ આગળ પણ ચાલતો રહ્યો.[૨]

આમ ઢાંઢી જાતિના લોકો પ્રાદેશિક સંગીત ઉપરાંત ભારતીય શાસ્ત્રીય સંગીતની વિભિન્ન શૈલીઓમાં નિપૂણ હતા અને વ્યવસાયીક ધોરણે પણ સંગીત સાથે તેઓનો નાતો રહ્યો.

સંગીતના ક્ષેત્રમાં ઢાંઢી ઉપરાંત ખલીફા શબ્દનું પણ વિશેષ મહત્વ છે. ખલીફા અર્થાત્ જે કલાકાર વંશ પરંપરાગત રીતે સંગીતમાં સર્વ શ્રેષ્ઠ હોય તે ખલીફા તરીકે ઓળખાતો અને સંગીતની તે પરંપરાનો ઉત્તરાધિકારી ગણાતો આમ તો ખલીફાની પદવી ઘરાનેદાર ઉસ્તાદના પુત્રને જ મળતી હતી શિષ્યોને નહિ. ખલીફા શબ્દનો પ્રયોગ 'હકીમ, મહમ્મદ કરમ ઇમામે' પોતાની પુસ્તકમાં કર્યો છે. આ વર્ણન ડૉ. આબાન મિસ્ત્રીજીએ પોતાની પુસ્તક પખવાજ ઔર તબલાકે

---

૧. ભાતખંડે સંગીત શાસ્ત્ર (ભાગ-૪) - પૃ. નં. -૨૨૩
૨. મુસલમાન ઔર ભારતીય સંગીત - પૃ. નં. -૭૬

ઘરાને એવં પરંપરાએમાં કર્યું છે. અને આગળ જણાવ્યું છે કે ખલીફા શબ્દ પાછલી ત્રણ ચાર સદીઓથી પ્રયુક્ત થતો આવ્યો છે. ખલીફા શબ્દ ફારસી ભાષાનો છે જેનો અર્થ થાય છે 'રાજા'.

ઘરાનાઓની પ્રમુખતામાં તે સમયે ખલીફા શબ્દનું વિશેષ મહત્વ હતું. તથા વિશેષ સંગીતના સમારોહમાં ખલીફાઓને ઉચ્ચ પ્રતિષ્ઠા પ્રાપ્ત થતી હતી. આવા સમારોહમાં ખલીફાઓ પોતાને વિશેષ વ્યક્તિ બતાવવા માટે વિશેષ પ્રકારનો સાફો પહેરીને આવતા હતા.[1]

આમ ખલીફા ઘરાના પરંપરાઓમાં એક વિશેષ વ્યક્તિનો દરજજો ગણાતો તથા ગુરૂ હયાત હોય ત્યારેજ ખલીફાનો દરજજો આપવામાં આવતો તેથી જે તે ઘરાના પરંપરામાં નિર્વિવાદપણે ખલીફા આગળ જતા ઘરાનાનો ઉત્તરાધિકારી તરીકે ગણવામાં આવતો ઘરાનાના શિષ્યો ગુરૂની અનઉપસ્થિતિમાં ખલીફાનું માર્ગદર્શન મેળવતા હતા કોઇ સંગીતના સમારોહમાં ગુરૂની સાથે બીજા શિષ્યો કરતા પણ ખલીફાનું મહત્વ સવિશેષ રહેતું. આ સમયે મહત્વના નિર્ણયો ગુરૂ અને ખલીફા સાથે રહીને લેતા આમ ઘરાના પરંપરામાં ખલીફાનું મહત્વ વિશેષ રૂપથી ગણાતું.

૨:૩ દિલ્હી ઘરાનાની વાદન શૈલી

દિલ્હી ઘરાનાની પોતાની સ્વતંત્ર વિશેષતાઓને કારણે અને તબલાનું સર્વ પ્રથમ ઘરાનું હોવાને કારણે બધાજ ઘરાનાઓમાં દિલ્હી ઘરાનાનું મહત્વ પૂર્ણ સ્થાન છે. એની વાદન વિશેષતા નીચે મુજબ છે.

(૧) આ તબલાનો મધુર તથા કોમળ બાજ છે. આને બે આંગળીઓનો બાજ પણ કહે છે. આ બાજમાં તર્જની અને મધ્યમાં આંગળીઓનો પ્રયોગ વધારે થાય છે. કયારેક અનામિકાનો પ્રયોગ જોવા મળે છે. બે આંગળીઓનો પ્રયોગ એક સાથે કયારેય જોવા મળતો નથી. હંમેશા એમનો પ્રયોગ એક પછી એક જ થાય છે.

(૨) આ ચાંટી પ્રધાન બાજ છે. આમા કિનારનો સપ્રમાણ ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. તેથી તેને કિનારનો બાજ પણ કહેવાય છે.

(૩) આ બાજમાં પેશકાર, કાયદા, રેલા, મુખડા, મોહરા તથા નાના ટૂકડા વિશેષ રૂપથી વગાડવામાં આવે છે. પેશકાર અને કાયદા આ ઘરાનાની સુંદર દેન છે. પૂરબ બાજની જેમ આમા પરન, ચક્રદાર પરન તથા જોરદાર બોલોનો ઉપયોગ થતો નથી. આ બાજની મુખ્ય રચનાઓ ચતુશ્ર જાતિમાં નિબદ્ધ છે. આ ઘરાનામાં ધિંના ગિના, તિટ, તિટકિટ, ધાતિગીન જેવા વધારે શબ્દ સમુહનો પ્રયોગ જોવા મળે છે.

---

૧. પખવાજ ઔર તબલા કે ઘરાને એવમ પરંપરા એ - પૃ. નં. - ૧૩૧

૨. પખવાજ ઔર તબલા કે ઘરાને એવમ પરંપરા એ - પૃ. નં. - ૧૩૨

(૪) આ બાજમાં બાંચાપર તર્જની તથા મધ્યમાં આંગળીઓનો પ્રયોગ વધારે કરવામાંડ આવે છે. વગાડતી વખતે વાદ્ય પરથી હાથ ઉઠાવવામાં આવતો નથી.

(૫) આ બાજ આંગળીઓનો બાજ હોવાથી પુરા પંજાનો પ્રયોગ વર્જર્ય છે. છતાં ધિરધિરનો નિકાસ પૂડીની અંદર અંદર રહીનેજ કરવામાં આવે છે.

(૬) સ્વતંત્ર વાદનની દ્દષ્ટિએ આ શ્રેષ્ઠબાજ છે. કારણકે તબલાના શુદ્ધ બાજનું દર્શન થાય છે. મધુર તથા કર્ણપ્રિય હોવાને કારણે વિદ્વાનો તેને વધુ પસંદ કરે છે.

૨ઃ૪ દિલ્હી ઘરાનાઃ સ્વતંત્ર તબલા વાદન શૈલીની ધરોહર

ઉસ્તાદ સુધારખાંનો સમય લગભગ ઇ.સ. ૧૭૦૦ માનવામાં આવે છે. દિલ્હી રાજયમાં રાજયાશ્રયમાં રહીને તેઓએ તબલાનાં એક પૃથક બાજનું નિર્માણ કર્યું જેને આપણે દિલ્હી ઘરાના તરીકે ઓળખીએ છીએ. આ ઘરાના ભારતીય સંગીત અને તબલાના ક્ષેત્રમાં અદ્વિતીય છે. તે સમયે પખવાજ વાદ્યએ ઉત્કૃષ્ઠ અને લોકપ્રિય વાદ્ય હતું. આવા સમયે તબલા વાદન ક્ષેત્રે ક્રાંતિકારી વિચારો દ્વારા નવી શૈલીનું નિર્માણ એક મહાન અધ્યાય છે. તે સમયે સમાન ધર્મી સાંગીતિક વાદ્યોથી ઉત્પન્ન થતી ધ્વનિની વિશેષતા હતી ત્યાં તબલાની આ વાદનશૈલી અસંભવ પ્રતિત થતી હતી. પરંતુ ઉ. સિધારર્થખાંએ તે સમયના અતિપ્રચલિત પખવાજ વાદ્યની વિશેષતાઓનો પ્રભાવ તબલા પર ન આવવા દીધો અને તબલા વાદનને એક વ્યક્તિત્વ પ્રદાન કર્યું. આ વિષય પર પં.સુધીર માઇનકરજીનું કહેવું છે કે ઉસ્તાદજી અને તેમના વંશજોએ તબલાની એક એવી સ્વતંત્ર શૈલીનું નિર્માણ કર્યું કે જે પખવાજના પ્રભાવથી પૂર્ણતઃ મુક્તથઇ ગઇ. તેઓ આગળ માને છે કે સુધારખાંના ઘરાનાના પૂર્વજ દુકુડ જેવું વાદ્ય કદાચિત વગાડતા હશે. આ વાદ્ય પ્રમુખતઃ બે ધાતુના વાસણોથી બનતું હતું અને આ વાદ્યના નિકાસમાં વિવિધ ધ્વનિઓને વગાડવા માટે કિનારનો પ્રયોગ કરવામાં આવતો હતો. આ વાદ્યની વાદન શૈલીનું પરિણામ દિલ્હી ઘરાનામાં થવા લાગ્યું. આગળ જતા આ સમીકરણ દિલ્હી ઘરાનાનો બાજ અથવા ચાંટીનો બાજ કહેવાયો.[1]

આથી એ પ્રમાણિત થાય છે કે હુક્કડ જેવા વાદ્ય પર ધ્વનિ ઉત્પન્ન કરવા માટે બે પાતળી લાકડીનો ઉપયોગ કિનાર પર આઘાત કરીને કરવામાં આવતો હતો લગભગ આ જ શૈલીનો ઉપયોગ તબલાની કિનારા પર આંગળીઓ દ્વારા કરવામાં આવ્યો. જેના ફળ સ્વરૂપે દિલ્હી કિનાર અથવા બંધ બાજ ઉત્પન્ન થયો. એવું કહી શકાય કે દુક્કડ જેવા વાદ્યોનો પ્રભાવ દિલ્હીની વાદન શૈલીપર પડયો છતાં પણ એ તથ્યને નકારી શકતા નથી કે તે સમયે પખવાજ જેવા પ્રચલીત વાદ્યના વર્ણોનો ઉપયોગ તબલાવાદન હેતું કરવામાં આવ્યો હશે.

---

૧. પખાવજ ઔર તબલા કે ઘરાને એવમ પરંપરા એ - પૃ. નં. - ૧૩૨

૨. પખાવજ ઔર તબલા કે ઘરાને એવમ પરંપરા એ - પૃ. નં. - ૧૩૨

૩. પખાવજ ઔર તબલા કે ઘરાને એવમ પરંપરા એ - પૃ. નં. - ૧૩૨

૨:૫ દિલ્હી ઘરાનાની વાદન શૈલીનો વિકાસ

ઉત્તર ભારતીય શાસ્ત્રીય સંગીતમાં તબલાના દિલ્હી ઘરાનાનો ઉદ્ભવ એ એક ઐતિહાસિક બાબત છે તે સમય અને ભવિષ્યના તબલા વાદકો માટે મહત્વ પૂર્ણ સિદ્ધ થયો. ઉ. સિદ્ધાર્થખાં ઢાંઢી એ પોતાના વૈજ્ઞાનિક અને સ્વતંત્ર વિચારો દ્વારા પખવાજના ખૂલ્લા બોલોમાં પરિવર્તન કરી બંધબાજના બોલોનાં સાહિત્યનું નિર્માણ કર્યું આ સિવાય અધ્યયન પરથી એવું કહી શકાય કે પ્રાચીન કાળથીજ અવનદ્ધ વાદ્યોની સમૃદ્ધ પરંપરા ભારતમાં વિકસિત હતી. આ અવનદ્ધ વાદ્યોની અશાસ્ત્રીય પ્રકારની અર્થાત્ કે કોઈ પણ પ્રકારના સાહિત્ય વગરની એક વાદન શૈલી ભારતના પ્રાચીન સમયના મનુષ્યો પાસે કુદરતી રીતે અને સ્વતંત્ર વિચારો દ્વારા વાદ્યોને વગાડવામાં આવતા હતા. અર્થાત્ કે અવનદ્ધ વાદ્યોનો શાસ્ત્રીય પક્ષ બન્યો અને સોળ વર્ણોના આધાર પર વિભિન્ન 'થૂં, ન્ના, ધા, ગદિગન' જેવા બોલોનું નિમાર્ણ થયું. આ બોલોના સંયોગ વિયોગ દ્વારા અવનદ્ધ વાદ્યોમાં શાસ્ત્રીય વાદન અને તેની વૈજ્ઞાનિક પરંપરાની શરૂઆત થઈ. આવી કોઈ શાસ્ત્રીય પરંપરા તે સમયે ન હતી છતા પણ અવનદ્ધ વાદ્યોના વાદન દ્વારા સંદેશા વ્યવહાર, યુદ્ધના સમયે પૌરૂષ ચઢાવવાનું કામ, વાદ્યોના વાદનના તાલે વિભિન્ન ઉત્સવોમાં નૃત્ય કરવાની પરંપરા વગેરે અતિ મહત્વ પૂર્ણ કાર્યોના સહયોગમાં અવનદ્ધ વાદ્યોનો મહત્વ પૂર્ણ ફાળો રહ્યો છે. આગળ જતા આ વાદન શૈલીને લોક વાદ્ય વાદન પરંપરા શૈલી કહેવામાં આવી શોધાર્થીનો મત છે કે ઉ.સિદ્ધાર્થખાંએ પખવાજના શાસ્ત્રીય બોલોના અભ્યાસની સાથે સાથે લોક સંગીતના વાદ્યોની વાદન શૈલી દ્વારા ઉત્પન્ન થતા બોલોનો અભ્યાસ કરી, આવા બોલોનો તબલા વાદન સંદર્ભે ઉપયોગ કર્યો હોય.

૨:૬ દિલ્હી ઘરાનાનો વિકાસ અને શિષ્ય પરંપરા

દિલ્હી ઘરાનાના પ્રવર્તક તરીકે ઉસ્તાદ સિદ્ધારખાં ઢાંઢી પ્રખ્યાત થયા. એમનો જન્મ કયાં થયો એ કહેવું મુશ્કેલ છે. આધુનિક યુગના તબલા વિદ્વાનો દ્વારા તેમના જન્મ સ્થળ અને સમય વિષે અનેક સંશોધનો થયા પરંતુ આ વિષયમાં અસમંજસતા રહી છતાં ડૉ. આબાન મિસ્ત્રીજીએ ઇ.સ. ૧૭૦૦ની આસપાસ માન્યો છે. ડૉ. આબાન મિસ્ત્રીજી ઉમેરે છે કે તેઓના સમયમાં ખબ્બે હુસેન ઢોલકીયા, નિયામતખાં, 'સદારંગ', ખુશરોખાં, પખવાજી ભવાની સિંહ જેવા પ્રસિદ્ધ કલાકારો હતા.[૨] ઉસ્તાદજીએ તે સમયની બદલાતી સાંગીતિક પરિસ્થિતિઓનું અધ્યયન કર્યું. અને પખવાજના આધાર પર તબલા વાદ્યને નવું સ્વરૂપ આવ્યું. જેના કારણે તબલા વાદ્ય પખવાજથી અલગ તરી આવ્યું. તેઓએ પખવાજના ખુલ્લા બોલોનું ઝીણવટ

---

૧. તબલાનો ઈતિહાસ અને પરંપરા - પૃ. નં. - ૧૪૩
૨. પખાવજ ઔર તબલાકે ઘરાને એવંમ પરંપરાએ - પૃ. નં. - ૧૩૩
૩. પખાવજ ઔર તબલાકે ઘરાને એવંમ પરંપરાએ - પૃ. નં. - ૧૩૩

પૂર્વકનું અધ્યયન કરી પોતાની સ્વતંત્ર વિચારધારા અને વૈજ્ઞાનિક શૈલી દ્વારા પખવાજના ખૂલ્લા બોલોને તબલા વાદ્ય પર વગાડવા યોગ્ય બનાવ્યા. તેઓએ તબલા વાદ્ય પર આંગળીઓ રાખવા માટેની પરિવર્તન શીલ નવી પદ્ધતિનું નિર્માણ કરી ચાંટીપ્રધાન કેટલીક નવીન વિસ્તારશીલ રચનાઓ જેવીકે, કાયદા, રેલા તથા અવિસ્તારશીલ મુખડા, મહોરા, ટૂકડા વગેરે તબલાની બંદિશોનું નિર્માણ કરી પોતાની પ્રતિભાનો પરિચય કરાવ્યો. તેઓએ નિર્માણ કરેલી આ વાદન શૈલીને તેઓની વંશપરંપરા અને શિષ્યો એ પ્રચાર પ્રસાર કર્યો અને દિલ્હી ઘરાનાના પ્રવર્તક ઉ.સુધારખાં ઢાંઢીને દિલ્હી ઘરાનાના મૂળ પ્રવર્તક તરીકે ગૌરવ અપાવ્યું. દિલ્હી ઘરાનાના પ્રવર્તક તરીકે ઉ. સુધારખાં ઢાંઢીના ત્રણ પુત્રોનું મહત્વનું યોગદાન રહ્યું.

(૧) ઘસીટખાં : ઉસ્તાદજીના આ પુત્રોના વંશજોનો ઈતિહાસ મળતો નથી. તેથી એવું માની શકાયકે તેઓની વંશ પરંપરા આગળ ચાલી નહીં હોય.[૧]

(૨) અજ્ઞાત નામ : આમના બે પુત્રો ઉ.મોહુંખાં અને ઉ. બક્ષુખાં હતા તેઓ દ્વારા તબલાના લખનૌ ઘરાનાની સ્થાપના થઇ. તબલાના ઈતિહાસમાં ઉ.સુધારખાંના આ અજ્ઞાત પુત્રનું વિશેષ મહત્વ છે.[૨] પરંતુ તેઓના વિષેની અન્ય કોઇ વિશેષ માહિતિ ઉપલબ્ધ નથી આધુનિક તબલાના વિદ્વાનોએ આ સંદર્ભે ઘણું સંશોધન કાર્ય કર્યું છતા પણ સફળતા મળી નથી, તેનું કારણ એ છે કે આપણી પ્રાચીન પરંપરાનું તે સમયે દસ્તાવેજીકરણ ન થયું હોવાને કારણે તથા શિક્ષાના અભાવના કારણે આપણે તબલાના આવા ઘણા તથ્યોથી અજાણ છે જે આપણું દુર્ભાગ્ય છે.

(૩) બુગરાખાં : ઉ. સુધારખાનો ત્રીજા નંબરના પુત્ર હતા ઉસ્તાદજીના ભાઈ ઉ.ચાંદખાં અને પુત્ર બુગરાખાં તેઓના પરંપરાગત શિષ્ય હતા. આબંજોની વંશ પરંપરા અને શિષ્ય પરંપરા દ્વારા જ દિલ્હી ઘરાનાનું અસ્તિત્વ જોવા મળે છે.[૩]

ઉસ્તાદ સિતાબખાંનો પુત્ર ઉ.નજરઅલીખાં, દોહીત્ર, બડેકાલેખાં, વંશજ શાદીખાં અને શિષ્ય મીરૂખાં કલ્લુંખાં આ બધા ગુણી કલાકારો થયાં. પુત્ર ઉ. નજરઅલીખાં પાસેથી જયપુરના ઘણા સંગીત કલાકારોએ શિક્ષા ગ્રહણ કરી હતી. ઉ. હિદાયઅલી, ઉ. કુતુબઅલી, ઉ.ઇનાયતઅલી વગેરેનું નામ ઉલ્લેખનીય છે. ઉ.નજરઅલીખાંના વંશજો અત્યારે પાકિસ્તાનમાં પરંપરાગત રીતે તબલા વાદન ક્ષેત્રે કાર્યરત છે.

ઉ.સુધારખાંના દોહીત્ર બડેકાલેખાં પ્રખર તબલા વાદક થયાં તેમના પુત્ર બોલી બક્ષખાં, પૌત્ર નત્થુખાં, શિષ્ય ઉ. મુનિરખાં તથા બાદશાહ બહાદુરશાહ ઝફરના પૌત્ર, ઉ.ફિરોદખાં દેશના ખ્યાતિ પ્રાપ્ત તબલા વાદક થયા. આ બધા શિષ્યોમાં ઉ.મુનિરખાં તબલાના ઈતિહાસમાં શ્રેષ્ઠગુરૂ અને વાદક તરીકે પ્રખ્યાત થયા. તેઓએ અનેક શિષ્યો તૈયાર કર્યા જેમાં ઉ.અહમદજાન થિરકવા, ઉ.અમીરહુસેન ખાં, ઉ.ગુલાબ હુસેન ખાં, ઉ.હબીબુદ્દીનખાં, ઉ.શમશુદ્દીનખાં, ઉ.નઝીરહુસેન પાનીપતવાલે, ઉ.ચાંદખાં, બીજનૌરી, પં.સુબ્બારાવ આકોડકર, પં.વિષ્ણુપંત

શિરોડકર, પં.કૃપારામ ખવાસ, ઉ. રહેમાનખાં, ઉ.રહીમબક્ષ વગેરે વિશેષ ઉલ્લેખનિય તબલા વાદકો થઇ ગયા. ઉ.મુનીરખાંના આ શિષ્યોએ તબલા અને તબલા વાદકોને શ્રેષ્ઠ સ્થાન અપાવ્યું અને તબલા વાદ્યને ઘરે ઘરે સુધી પહોચાડયું. ઉ.મુનીરખાં સાહેબના શિષ્યો અને પ્રશિષ્યોમાં તબલાના હજારો નામી કલાકારો આજે પણ તેઓની પરંપરાને આગળ ધપાવી રહ્યા છે. જેમાં, ઉ.ફકીર મહમ્મદ, પં.નિખિલ ઘોષ, ઉ. અત્તાહુસેનખાં, પં.પંઢેરીનાથનાગેશ્કર, ઉ.શેખઅબ્દુલ કરીમ, પં. જગન્નાથનાબુઆ પુરોહિત, ઉ.અબ્દુલસતાર, પં. બાબાસાહેબ મિરજકર વગેરે.[૧]

ઉ. નત્થુબાં સાહેબની પરંપરામાં સર્વશ્રી પં. રાયબહાદુર બેનરજી, પં. હિરેન્દ્ર કિશોરરાય ચૌધરી, પં. વિનાયક ગાંધરેકર, પં. વાસુદેવ પ્રસાદ અને ઉ.હબીબ્બુદીન ખાં ઉલ્લેખનિય છે. તદ્ ઉપરાંત આ પરંપરાના પ્રશિષ્યોમાં પં. વૈભવનાગેશકર, પં. સુરેશ તલવારકર, પં. ઓમકાર ગુલવાડી, પં. સદાનંદ નયમ પલ્લી, ડૉ. આબાન મિસ્ત્રી ઇત્યાદિ કલાકારો તબલાના શ્રેષ્ઠ વાદકો તરીકે આજના આધુનિક યુગમાં કાર્યરત છે.[૨] ઉ. બુગરાખાંનો પુત્ર ગુલાબખાં, ગુલાબખાંનો પુત્ર મહંમ્મદખાં, તથા પુત્ર કાલેખાં આ ત્રણેવ તબલા જગતમાં વિખ્યાત થયા. ઉ.કાલેખાંના પુત્ર, ગામેખાં અને મન્નુખાં તથા ઉ.ગામેખાંના પુત્ર, ઉ. ઇનામઅલીખા અને પૌત્ર ગુલાબ હૈદર દિલ્હીની પરંપરાને આગળ વધારવા પ્રયત્નશીલ છે.

ઉ. ગામીખાં સાહેબના શિષ્યમાં ઉ. અહમ્મદ, પં.હિરાલાલ, શ્રીગ્લેડવીન ચાલ્સ, પં.રીજરામ દેશદ અને પ્રશિષ્યોમાં ઉ. લતીફ અહમ્મદખાં, ઉ. બસીર અહમ્મદ, પં. રામધ્રુવે, ઉ.સફાત અહમ્મદખાં, પં. સુધીર માઇનકર વગેરે ઉલ્લેખનીય કલાકારો છે.

ઉ. સિદ્ધારખાંના નાનાભાઇ ચાંદખાંની પરંપરા પણ દિલ્હી ઘરાનાના તબલાના પ્રચાર માટે ઉલ્લેખનીય છે. ઉ. ચાંદખાના પુત્ર, ઉ. લલ્લી મસીતખાં, પૌત્ર લંગડે હુસેનખાં, પ્રપૌત્રો ઘસીટખાં અને નન્હેખાં તે સમયના કુશળ કલાકારો હતા. ઉસ્તાદજીની શિષ્ય પરંપરામાં ઉ. કરીમબક્ષ, જીલવાનેવાલે રહીબ બક્ષ, રૂગ્ગાજી, અલ્લાદિયાખાં અમરાવતી વાલે, ઉ. છમ્માંખાં, મહેબુબખાં મિરજકર, પં. જ્ઞાન પ્રકાશ ઘોષ, ઉ. લંગડે અહમદઅલી, ઉ. હિદાયતખાં, ઉ. અબ્દુલકરીમખાં વગેરે ઉલ્લેખનીય તબલા વાદકો છે.[3]

ઉ. સિદ્ધાર્થખાંના પૌત્ર સિતાબખાંના શિષ્યો ઉ. કલ્લુખાં અને મીરૂખાં આ બંન્ને ભાઇઓ દ્વારા તબલાના અજરાડા ઘરાનાનો જન્મ થયો.

૨ઃ૭ સ્વતંત્ર તબલા વાદન શૈલીનો આરંભ

દિલ્હી તબલાનું સૌથી પ્રાચીન ઘરાનું છે. કારણ કે તબલાના ઘરાનાઓની શરૂઆત દિલ્હી ઘરાનાથી થઇ. પ્રાચીન સમયમાં ધ્રુપદ ગાયકી પ્રચલનમાં હતી તેની સાથે પખવાજ વાદ્ય દ્વારા સંગતિ કરવામાં આવતી હતી. ધ્રુપદ ગાયનની સાથે સાથે લગભગ ૧૨મી ૧૩મી

---

૧. તબલા વાદન કલા ઔર શાસ્ત્ર - પૃ.નં. - ૨૧૭થી ૨૧૮

શતાપ્દીમાં ખ્યાલ ગાયનની શરૂઆત થઇ અને એક મુલાયમ અને કોમળ બાજની આવશ્યકતા પડી જેને કારણે શ્રૃંગારિક ખ્યાલ ગાયન સાથે તબલા વાદ્ય જે સુષુપ્ત અવસ્થામાં વિદ્યમાન હતા તે પ્રચારમાં આવ્યા અને તબલા વાદ્યના ઉપયોગની શરૂઆત દિલ્હી થી થઇ. ખ્યાલ ગાયનની સાથે સાથે તબલા વાદ્યની લોકપ્રિયતા વધતી ગઇ અને ગાયનના ઘરાનાની જેમ જ તબલાના ઘરાનાની સ્થાપના થઇ અને સૌ પ્રથમ તબલાનું દિલ્હી ઘરાનું અસ્તિત્વમાં આવ્યું.

આ ઘરાનાને ચાંટીનો બાજ અથવા બે આંગળીઓનો બાજ કહેવામાં આવ્યો અને ત્યારબાદ આ બાજને બંધ બાજની માન્યતા મળી. આ ઘરાનામાં મુખ્યતઃ તર્જની અને મધ્યમાં આંગળીઓનો વિશેષ પ્રયોગ હોવાને કારણે બે આંગળીઓનો બાજ કહેવામાં આવ્યો આજે પણ દિલ્હી ઘરાનાના વાદકો તર્જની અને મધ્યમાં આંગળીઓનો પ્રયોગ કરે છે. આ બંન્ને આંગળીઓનું મહત્વ હોવાને કારણે આ બાજની રચનાઓમાં તિટ, તિરકિટ, ધાતિ જેવા વર્ણોનો ઉપયોગ વધારેમાં વધારે જોવા મળે છે. જેના કારણે કાયદાઓનું પ્રમાણ, વધારે પ્રમાણમાં જોવા મળે છે. ત્યાર બાદ પેશકારનાં ચલણની શરૂઆત થઇ.

આ ઘરાનાના સ્વતંત્ર તબલા વાદન શૈલીનું અધ્યયન કરતાં માલૂમ પડે છે. કે મુખ્ય ત્રણ લયોમાં આ ઘરાનાની વાદન શૈલીને વિભાજીત કરવામાં આવી છે. જેમાં વિલંબિત લય, મધ્યલય અને દ્રુતલયનો સમાવેશ થાય છે. આ ઘરાનાના પ્રાચીન તબલા વાદકોના રેકોર્ડીંગ સાંભળવાથી આ ત્રણે લયોનું મહત્વ દિલ્હી ઘરાનામાં જોવા મળે છે. દિલ્હી ઘરાનાની રચનાઓ પણ મુખ્ય ત્રણ લયના આધાર પર થઇ છે. પોતાના સ્વતંત્ર વાદનમાં સર્વ પ્રથમ પેશકારથી વાદક વિલંબીત લયમાં શરૂઆત કરે છે. સર્વ પ્રથમ પેશકાર એટલા માટે વગાડવામાં આવે છે કે વાદક પોતાની સ્વતંત્ર ક્ષમતા અને બુદ્ધિમત્તાના આધાર પર પેશકારનું વાદન કરી પોતે કેવા પ્રકારની બોલ, બાંટ, તૈયારી અને બંદીશો પ્રસ્તૃત કરશે તેનો ક્રમ વાદન દ્વારા શ્રોતાઓને અગાઉથી જાણ થઇ જશે. દિલ્હી ઘરાનાનો પેશકાર સૌંદર્ય મુક્ત અને બંધન મુક્ત છે. જેવી રીતે કાયદામાં નિશ્ચિત નિયમો હોય છે તેવા નિશ્ચિત નિયમો પેશકારમાં લાગુ પડતા નથી. તેથીજ વાદક પોતાના રીયાઝ અને કૌશલના આધાર પર સ્વતંત્ર રીતે મુક્ત રીતે, પોતાના સ્વતંત્ર વિચારો પેશકાર બંદીશોમાં પ્રસ્તુત કરે છે. પેશકારની લય વિલંબિત હોવાને કારણે આસાનીથી તબલાના વિવિધ બોલોને એક રચના ક્રમમાં ગોઠવી વાદક વાદન કરે છે. જેના કારણે સાંભળવામાં પેશકાર બંદિશ સુંદર લાગે છે.

પેશકારના વાદન પછી કાયદાનું સ્થાન વાદન ક્રમમાં આવે છે. તબલાના સ્વતંત્ર વાદનમાં કાયદાનું સ્થાન અતિ મહત્વપૂર્ણ છે. આ ઘરાનાના કાયદાઓ ચાંટી પ્રધાન બાજના હોવાના કારણે અધિક સુંદર છે. કાયદાઓને એક ગુણ, દુગુન અને ચૌગુનમાં વગાડવામાં આવે છે. દિલ્હીના કાયદાઓ સાંભળવામાં સુંદર લાગે છે પરંતુ બે આંગળીઓના પ્રયોગના કારણે વગાડવામાં આ કાયદાઓ કઠીન હોય છે. મુખ્યતઃ આ ઘરાનાના કાયદાઓમાં તિટ, તિરકિટ,

ધાતિ, ધિનગિન, તિંનાકિના, ધિરધિર આ બોલોનો વિશેષ પ્રયોગ જોવા મળે છે. દિલ્લીના કાયદાઓ લગભગ ચતુશ્ર જાતિમાં હોય છે. પરંતુ કયારેક વાદક કાયદાને વધારે ખૂબસુરત બનાવવા માટે અલગ અલગ લય કાર્યોનો પ્રયોગ કરે છે. દિલ્હી ઘરાનામાં દાયા અને બાંયાના બોલો લગભગ એક સમાન ચાલતા હોય છે. અર્થાત્ દાયા અને બાંયાનું કામ સપ્રમાણ હોય છે. આ ઘરાનાના કાયદાઓમાં બાંયાની મીંઢનું કામ લગભગ નહિંવત જોવા મળે છે. કાયદાના વાદનની સાથે ખૂબસુરત પલ્ટાનું વાદન પણ આ ઘરાનાની વિશેષતા છે.

આ ઘરાનામાં 'રેલા'નું સ્થાન પણ મહત્વનું છે. કાયદાની જેમજ રેલાની રચના હોય છે. પરંતુ રેલાને તૈયારી સાથેના વાદનમાં પ્રસ્તુત કરવામાં આવે છે. રેલાના વાદનની સાથે-સાથે મધ્યલયના વાદનની શરૂઆત થઈ જાય છે. આ ઘરાનાના રેલાના વાદનમાં પણ ચાંટી અને બે આંગળીઓનું વિશેષ મહત્વ રહે છે. રેલાના વિશેષ પલ્ટાઓની પ્રસ્તુતીકરણ પણ આ ઘરાનાની વિશેષતાઓ છે. 'તિરકિટ' અને 'ધિરધિર' જેવા બોલોનો વિશેષ પ્રયોગ રેલામાં જોવા મળે છે. ઉસ્તાદ નત્થુખાં રેલાવાદનમાં સિદ્ધ હસ્ત અને માહિર કલાકાર હતા. મધ્યલય અને દ્રુત લયમાં આ ઘરાનાના વાદકો, નાના નાના મુખડા, ગતો , ટૂકટાઓ ચક્રદાર અને તિહાઇઓનું વાદન કરતા હોય છે. દિલ્હી ઘરાના બંધ બાજ હોવા છતાં પણ પખવાજથી સંબંધિત રચનાઓ પણ આ ઘરાનામાં પ્રસ્તુત કરવામાં આવે છે.

આમ દિલ્હી ઘરાનાના સ્વતંત્ર વાદનમાં ત્રણે લયોના પ્રયોગની સાથે સાથે પેશકાર, કાયદા, રેલા, મુખડા, મહોરા, ગત, ટૂકડા, તિહાઇ, ચક્રદારો વગેરે બંદિશો પ્રસ્તુત કરવામાં આવે છે. તબલાના મુખ્ય વર્ણો, ધા, તિટ, ધિં, તા, તિટકિટ, તિ, ધિરધિર, ગે, ક વગેરે વર્ણોનો વિશેષ પ્રયોગ જોવા મળે છે. આ સિવાયના વર્ણોનો પ્રયોગ ઓછો જોવા મળે છે. કારણ કે તર્જની અને મધ્યમાં આંગળીઓનું વિશેષ મહત્વ હોવાને કારણે તર્જની અને મધ્યમાં આંગળીઓ દ્વારા વાગતા બોલોનું મહત્વત છે. આ સિવાય અનામિકા અને કનિષ્કા આંગળીઓનો પ્રયોગ નહિંવત હોવાને કારણે તથા આ બંન્ને આંગળીઓને વાદન દરમ્યાન દાંયાની પૂડી ઉપરથી ઉચકવી તે દોષ માનવામાં આવે છે જેના કારણે દિલ્હી ઘરાનાના વાદનમાં મર્યાદિત વર્ણોનું વાદન કરવામાં આવે છે. છતાં પણ દિલ્હી ઘરાનાના વાદનને સમગ્ર તબલા વાદન પરંપરામાં ઉત્કૃષ્ટ માનવામાં આવે છે. કોઇ પણ ઘરાનાનું વાદન શિખતા પહેલા સૌ પ્રથમ દિલ્લી ઘરાનાની વાદન શૈલી શિખવવામાં આવે છે.

પ્રકરણ - ૩

અજરાડા ઘરાના

પ્રકરણ નં : ૩

અજરાડા ઘરાના

૩:૦ પ્રાસ્તાવિક

તબલાના ઘરાનાઓના ઈતિહાસમાં સૌ પ્રથમ દિલ્હી ઘરાનાની સ્થાપના થઇ ત્યારબાદ તબલાના અજરાડા ઘરાનાની સ્થાપના થઇ. અજરાડા ઘરાનાના અસ્તિત્વની સાથે જ તબલા વાદન ક્ષેત્રે એક નવી ક્રાંતિ અને એક નવી ઉર્જાનું પદાર્પણ થયું. એક વિશેષ નવીનીકરણ અને તબલા વાદ્ય વાદનમાં નવુત્થાન જોવા મળ્યું. જે તબલા વાદન અવિસ્તારશીલ અવ્યાપક અને મહદઅંશે અવ્યવસ્થિતતામાં હતું તેમાં સજીવ વ્યવસ્થાઓનો પ્રાર્દુભાવ થયો. એક નવી દિશા તબલા વાદન ક્ષેત્રે આવી. અજરાડા ઘરાનાની વિશિષ્ટ બંદિશોએ તબલા વાદન ક્ષેત્રે કાર્યરત તે સમયના તબલા વાદકોમાં નવું જોશ અને જોમ ભરી દીધું. સુંદરતાની પરાકાષ્ઠા એટલે અજરાડા ઘરાનાનું વાદન જે લયકાર્યીઓ અને છંદ સુષુપ્ત અવસ્થામાં પડેલા હતા તેને અજરાડાના વાદકોએ અપનાવ્યા અને વિભિન્ન છંદ અને લય યુક્ત કાયદાઓ બનાવ્યા તબલા વાદન ક્ષેત્રે ન વાગતા તબલાના વર્ણોને એક વિશિષ્ટ ઢંગથી વગાડવાનો પ્રારંભ અજરાડા ઘરાનાથી થયો. તબલાની સૃષ્ટિમાં રચનાત્મક, સૌંદર્યાત્મક કાર્યની શરૂઆત તબલાના અજરાડા ઘરાનાથી થઇ. આમ દિલ્હી ઘરાના તબલાનું સૌ પ્રથમ ઘરાનું છે. પરંતુ તબલા વાદનમાં ચમત્કારીકતા ઉતકૃષ્ટતા અને અતિ સુંદરતમ, લોકપ્રિય બનાવવાનું કાર્ય અજરાડા ઘરાનાથી થયું.

૩:૧ અજરાડા ઘરાનાનો ઉદ્ભવ

ભારતીય સંગીતના ક્ષેત્રમાં જેટલા પણ ઘરાનાઓનો જન્મ થયો છે, અથવા જે પણ ગુરૂઓ કે ઉસ્તાદોએ ઘરાનાઓની સ્થાપના કરી છે તેઓએ પોતાના ગામ અથવા શહેરના નામ પરથી ઘરાનાઓનું નામ આપ્યું છે. આજ પ્રમાણે તબલાના ઘરાનાઓની સ્થાપના પણ ગામ અથવા શહેરના નામથી જોવા મળે છે. જેમકે તબલા દિલ્હી ઘરાના ફરૂખાબાદ ઘરાના, લખનૌ ઘરાના, બનારસ ઘરાના, પંજાબ ઘરાના તબલાના અજરાડા ઘરાનાનો ઉદ્ભવ પણ ઉત્તર પ્રદેશ રાજયના મેરઠ જીલ્લાના અજરાડા નામક ગામથી થયો છે. અજરાડા ગામ દિલ્હીથી લગભગ ૯૦ કિ.મી સ્થિત છે.

અજરાડા ઘરાનાના તબલા વાદનનો ઉદ્ભવ અજરાડા ગામથી થયો. અજરાડા ઘરાનાના મૂલ સ્થાપક ઉ. કલ્લૂ ખાં અને ઉ. મીરૂખાં સગાભાઇઓ હતા તેઓ અજરાડા ગામના મૂળ નિવાસી હતા. આ બંન્ને ભાઇઓ તબલા શિખવાના ઉદ્ધેશથી દિલ્હી આવીને વસ્યા. આ બંન્ને ભાઇઓ દિલ્હી ઘરાનાના ઉ. સિદ્ધાર્થ ખાં ઢાંઢીના પુત્ર સિતાબખાંની પાસેથી તબલાની વિધિવત તાલીમ લેવાની શરૂઆત કરી. ડૉ. આબાન મિસ્ત્રીના મત અનુસાર લગભગ ઈ.સ.

૧૭૮૦ની આસપાસ દિલ્હી પહોંચ્યા હતા.[1]

ઉ. કલ્લુખાં અને ઉ. મીરૂખાંને પોતાના ઉ. સિતાબખાં પાસેથી લગભગ બાર વર્ષ સુધી શિક્ષા પ્રાપ્ત કરી. બાર વર્ષની કઠોર તપશ્ચર્યા અને રીયાઝ પછી બંન્ને ભાઇઓ પોતાના વતન અજરાડા પાછા આવ્યા. આ બંન્ને ભાઇઓએ અજરાડામાં આવીને પોતાની સ્વતંત્ર વિચાર શૈલી અને સંશોધનાત્મક વૃત્તિને કારણે દિલ્હીની વાદન શૈલીમાં અતિ મહત્વના ફેરફારો કર્યા અને તબલાના અજરાડા ઘરાનાની સ્થાપના કરી. આમ દિલ્હી ઘરાનાનો એક અતૂટ નાતો અજરાડા ઘરાના સાથે જોડાયેલો છે. કારણ કે દિલ્હી ઘરાના દ્ધારાજ અજરાડા ઘરાનાની સ્થાપના થઇ.

૩ઃ૨ અજરાડા ઘરાનાનો વિકાસ

અજરાડા ઘરાનાના વિકાસ ક્રમમાં સૌ પ્રથમ ઉ. કલ્લુખાં અને ઉ. મીરૂખાંનો મહત્વનો ફાળો છે. દિલ્હીના ઉ. સિતાબખાં પાસેથી તબલા વાદનની શિક્ષા પ્રાપ્ત કરી અજરાડામાં આવી અજરાડા ઘરાનાની સ્થાપના કરી. અજરાડામાં આવી આ બંન્ને ભાઇઓ એ દિલ્હી ઘરાનાની વાદન શૈલીનો તથા રચનાઓનો ઊંડો અભ્યાસ કર્યો જેના ફળસ્વરૂપે કેટલીક વાદન અનુલક્ષી ખામીઓ ધ્યાનમાં આવી જેમકે દિલ્હીનું તબલા વાદન મહદઅંશેજ તૈયારીમાં વાગતુ હતું તેનું એક માત્ર કારણ એ હતું કે દિલ્હીનું તબલા વાદન ફક્ત તર્જની અને મધ્યમાં આંગળીઓ દ્ધારાવગાડવામાં આવતું હતું. અનામિકા અને કનિષ્કા આંગળીને દાંયા પરથી ઉપાડવી તે નિષેધ માનવામાં આવતું હતું. અનામિકા અને કનિષ્કા આંગળી દાંયા પરથી સ્થાયી રૂપથી મૂકી રાખવામાં આવતી હોવાથી તૈયારીનું તબલા વાદન અપેક્ષાકૃત ઓછું હતું. અનામિકા અને કનિષ્કા આંગળીને તબલાપર જ મુકી રાખવાનો દોષ અજરાડાના આ બન્ને ભાઇઓએ શોધી નાખ્યો અને તેઓએ બે આંગળીઓના ઉપયોગ દ્ધારા વાગતા દિલ્હી ઘરાનાના વાદનમાં ફેરફાર કરીને તબલા વાદનમાં ત્રણ આંગળીઓના પ્રયોગની શરૂઆત કરી જેમાં તર્જની મધ્યમાં અને ત્રીજા નંબરની આંગળી તરીકે અનામિકા અને કનિષ્કાને સાથે રાખીને આ બન્ને આંગળીઓનો ઉપયોગ દ્ધારા તબલા વાદન કરવાની શરૂઆત કરી જેના કારણે દિલ્હી ઘરાનામાં વાગતો 'તિટકિટ' બોલ જે દિલ્હી અનુસાર તર્જની મધ્યમાં આંગળીથી વાગતો હતો તે હવે અજરાડા ઘરાનામાં તિટકિટ બોલને ત્રણ આંગળીઓથી વગાડવાની શરૂઆત થઇ. જેને કારણે તબલા વાદન અપેક્ષા કરતા બમણી તૈયારીમાં વાગવા લાગ્યું. આ સિવાય દિલ્હીમાં બાંયામાં 'મીંઢનું' કામ નહીંવત હતું, જેને અજરાડાના આ બંન્ને ભાઇઓએ વધારે પ્રમાણમાં મીઢંનું કામ થાય તેવા પ્રકારની રચનાઓ બનાવી. આ સિવાય દિલ્હીમાં તબલાનાં અમુકજ બોલોનો પ્રયોગ વિશેષ પ્રમાણમાં થતો હતો આવા દિલ્હીના તબલાના વર્ણોની સાથે અછુતા રહેલા તબલાના વર્ણોનો ઉપયોગ આ બન્ને ભાઇઓ એ વિશેષ રીતે કરીને તબલાના દરેક વર્ણોથી શરૂ થતી બંદિશોની રચના કરી અને એક બંદિશમાં એક

---

૧. પખાવજ ઔર તબલાકે ઘરાને એવં પરંપરાએ -પૃ. નં. - ૧૪૦

કરતા વધારે વર્ણો આવે એ રીતે અનેક તબલાના વર્ણોના સંયોગવાળી બંદિશોની રચના કરી. આમ દિલ્હી ઘરાનામાં તબલા વાદનમાં ઉપયોગી આંગળીઓ અને વાગતા વર્ણોમાં એક નવો દૃષ્ટિકોણ અપનાવીને ઉ. કલ્લુખાં અને ઉ. મીરૂખાંએ તબલાની વાદન વિશેષતામાં પરિવર્તન કર્યું. અજરાડા ઘરાનાના વિકાસમાં આ એક અત્યંત મહત્વ પૂર્ણ બાબત છે.

કોઈપણ ઘરાનાના વ્યક્તિને બનાવવા માટે સૌંદર્યાત્મક તત્વોની આવશ્યકતા હોય છે. અજરાડા ઘરાનાના વાદનમાં સૌંદર્યાત્મક તત્વોની સાથે સાથે તબલાના બીજા ઘરાનાઓથી અલગ પણ તરી આવે છે. કોઈપણ તબલા વાદન સાંભળતાંજ, જયાં જયાં અજરાડા ઘરાનાનું વાદન વાગ્યું હશે તે અલગ જ તરી આવશે આ એક અજરાડા ઘરાનાની વિશેષતા છે. બધા ઘરાનાઓથી અલગ પડવાનું કારણ અજરાડા ઘરાના દ્વારા પ્રચારમાં આવેલી આડ લયની ચાલ છે. આડ લય એ અજરાડા ઘરાનાની ઓળખ છે. અજરાડાના ઉ. કલ્લુંખાં અને મીરૂંખાં એ દિલ્હીની વાદન શૈલીનો અત્યંત ઊડાંણ પૂર્વક અભ્યાસ કર્યો અને દિલ્હીની ચતુરશ્ર જાતિની ચલણવાળી બંદિશો ધ્યાનમાં આવી અને આ બંન્ને ભાઈઓએ આ ચતુરશ્ર જાતિની બંદિશોની જગ્યાએ લયકારી યુક્ત તિશ્ર જાતિનો ગાણિતીક અભ્યાસ કરીને અજરાડા ઘરાનાની આવનારી પેઢી માટે તબલા વાદકો માટે એક નવીન લયકારી યુક્ત ખૂબસુરત તબલાના બધાજ વર્ણોથી યુક્ત તિશ્ર જાતિના છંદ યુક્ત કાયદાઓ અને બીજી કેટલીય બંદિશોની રચના કરી અને એક પોતાનું સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ કાયમ કર્યું. અજરાડા ઘરાનાના વિકાસ માટે આ એક ઐતિહાસિક બાબત છે.

આમ અજરાડા ઘરાનાના ઉ.કલ્લું ખાં અને મીરૂં ખાંએ તબલા વાદનને ઉત્કૃષ્ટ બનાવવા માટે દિલ્હીની વાદન શૈલીમાં અને તેની બંદિશોની ચલનમાં ફેરફાર કરી નવી સૌંદર્ય પૂર્ણ વાદન શૈલીનો વિકાસ કર્યો જેમાં સૌંદર્યતા, શ્રૃંગારિકતા, ચમત્કારિકતા અને બૌદ્ધિક ગુણોનાં દર્શન જોવા મળે છે. આ બંન્ને ઉસ્તાદોએ તે સમયના માન્યતા પ્રાપ્ત હિન્દુસ્તાની સંગીતના મહાન સંગીતકારો સામે પોતાની નવીન તબલા વાદન શૈલીને પ્રસ્તૃત કરી અને અજરાડા ઘરાનાની નીંવને મજબુત બનાવી. જયાં જયાં પણ આ બંન્ને ભાઈનું તબલા વાદન થતું ત્યાં ત્યાં એક ઉત્તમ કલા સાધનાના દર્શન શ્રોતાઓને કરાવીને અભિનંદન મેળવીને અજરાડા ઘરાનાનો વિકાસ કર્યો અને અનેક શિષ્યોને તૈયાર કર્યા. આમ તબલા વાદનના ઈતિહાસમાં એક સુંદર કાર્ય પ્રસ્તૃત થયું.

૩ઃ૩ અજરાડા ઘરાનાની વાદન શૈલી

આગળ દર્શાવ્યા પ્રમાણે અજરાડા ઘરાનાના મૂળ પ્રવર્તકોએ દિલ્હી ઘરાનાના ઉ. સિતાબખાં પાસેથી શિક્ષા પ્રાપ્તી કરી તેથી અજરાડા ઘરાનાની વાદન શૈલીનું ગુરૂ ઘરાનું તે દિલ્હીની વાદન શૈલી છે. પરંતુ અજરાડા ઘરાનાની વાદન પદ્ધતિમાં દિલ્હી કરતા અનેક ઘણું અંતર હોવાને કારણે અજરાડા ઘરાનાની વાદન શૈલીમાં વિશિષ્ટ મૌલિકતા સ્પષ્ટ રૂપે જોવા મળે છે.

(૧) અજરાડા ઘરાનાના ઉસ્તાદોએ કાયદાઓની રચના તિશ્રજાતિમાં લગભગ કરી

છે, તે સમયે દિલ્હી બાજના ફક્ત ચતુરશ્ર જાતિના જ કાયદાઓ હતા. અજરાડા ઘરાનાના વાદકોએ તિશ્ર જાતિનો નવિન પ્રયોગ અપનાવી પોતાના વાદનમાં લય વિચિત્રતા ઉત્પન્ન કરી સરળતાથી સ્વતંત્ર ઘરાનાની માન્યતા પ્રાપ્ત કરી.

(૨) આ ઘરનામાં બાંચાનો પ્રયોગ મીંડ યુક્ત સુંદર તથા દાંચાના બોલોની લડંત સાથે જોવા મળે છે તે આ ઘરાનાની પ્રમુખ વિશેષતા છે.

(૩) અજરાડા ઘરાનાની ઉત્પત્તિ પહેલા મધ્યમાં અને તર્જની આંગળીનો પ્રયોગ દાંચા પર થતો હતો પરંતુ અજરાડા ઘરાનાના વાદકોએ દાંચા અને બાંચા પર મધ્યમાં તર્જનીની સાથે સાથે અનામિકા આંગળીનો પ્રારંભ કર્યો. આ નવીન પ્રયોગથી તબલાના 'ધિનગિન' જેવા બોલો દ્રુતલયમાં આસાનીથી વાગવા લાગ્યા આ સિવાય કેટલાક અછુતા બોલો પણ પ્રયોગમાં આવ્યા. કેટલાક બોલ સમુહમાં 'ન' તર્જની આંગળીથી ચાંટી પર વગાડવામાં આવતો હતો તેના સ્થાને બંદિશની આવશ્યકતા અનુસાર 'ન' બોલને અનામિકા આંગળી દ્વારા શ્યાંહીના પૂર્વ ભાગમાં વગાડવામાં આવે છે.

(૪) આ ઘરાનું કાયદાઓની ખૂબસુરતી અને વિવિધતા માટે સુપ્રસિદ્ધ છે. અહિંના કાયદાઓ 'ધા', 'ધિં', કત્ત્, તિત્ત્, ધિગન, ગેનક વગેરે બોલોથી પણ પ્રારંભ થાય છે. આ બાબત બીજા ઘરાનાઓમાં મહદ અંશે જોવા મળે છે.

(૫) આ ઘરાનાના કાયદાઓમાં બીજી એક વિશેષતા પણ છે. સામાન્ય રીતે કાયદાના પૂર્વભાગમાં અર્થાત્ ભરીના ભાગમાં જે બોલો કાયદાની શરૂઆત થતી હોય તેજ બોલો કાયદાના ઉત્તરાર્ધમાં અર્થાત્ કે ખાલીના ભાગમાં ખાલીના બોલ સ્વરૂપે જોવા મળે છે. ઉ.દા. તરીકે કાયદાના ભરીના ભાગમાં 'ધાગેના' બોલ હોય તો ખાલીના બોલની શરૂઆત 'તાકેના' બોલથી શરૂ થાય પરંતુ અજરાડા ઘરાનાના કેટલાક કાયદાઓમાં ભરીનો પ્રથમ બોલ 'ધાડ ધાડ ધાડ' હોય તો ખાલીના પ્રથમ બોલ 'તાડ તાડ તાડ' થી શરૂ થવાની જગ્યાએ અજરાડાના વાદકો કાયદાની ખૂબ- સુરતી વધારવા માટે 'તિડ ડના ડન' બોલથી ખાલીની શરૂઆત કરે છે.

(૬) આ ઘરાનાની વાદન શૈલી વિષે વિચાર કરીએ તો સ્વતંત્ર વાદન માટે આ ઘરાનાની વાદન શૈલી અત્યંત સફળ છે. વિદ્વાનો માને છે કે અજરાડા ઘરાનાની વાદન શૈલીમાં શુદ્ધ તબલા વાદનના દર્શન થાય છે. આજ કારણથી અત્યંત કઠીન હોવા છતાં પણ લોક પ્રિય છે.

તબલા વિશેષતઃ સગતિનું વાદ્ય છે. અજરાડા ઘરાનાનું વાદન સંગતિ માટે પણ એટલુંજ

૧. પખાવજ ઔર તબલે કે ઘરાને એવં પરંપરાએ - પૃ. નં. - ૧૪૦

સફળ છે. આ એક વિશેષતા અજરાડા ઘરાનાની છે. કે સ્વતંત્ર વાદન અને સંગતિ બન્ને પક્ષમાં આ ઘરાનાની વાદનશૈલી ખરી ઉતરે છે. આમ અજરાડા ઘરાના સૌંદર્યાત્મક, ગાણીતિક અને વૈચારીકતાનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે.

૩:૪ અજરાડા ઘરાનાની સ્વતંત્ર તબલા વાદન પરંપરા

અજરાડા ઘરાનાનું વિધિવત્ સ્વતંત્ર તબલા વાદન બીજા ઘરાનાઓના સ્વતંત્ર તબલા વાદન કરતા અલગ અસ્તિત્વ ધરાવે છે. અજરાડા ઘરાના આડ લયની રચનાઓ માટે પ્રસિદ્ધ છે. આ ઘરાનામાં સર્વ પ્રથમ 'પેશકાર'ને પ્રસ્તૃત કરવામાં આવે છે. સીધી લયના પેશકાર ઉપરાંત કેટલાક આ ઘરાનાના વાદકો આડ લયમાં પેશકારની પ્રસ્તૃતી કરે છે. પેશકારની સાથે પેશકાર કાયદાનું વાદન આ ઘરાનાની પ્રમુખ વિશેષતા છે. પેશકાર પછી પેશકાર કાયદાને વગાડવાની શરૂઆત આ ઘરાનાના વાદકોએ કરી. આ એક ઐતિહાસિક બાબત છે. આજે તબલાના બધાજ ઘરાનાના પ્રમુખ વાદકો પેશકાર પછી પેશકાર કાયદો વગાડતા હોય છે. આજ બાબત બતાવે છે કે અજરાડા ઘરાનાના વાદકો વૈચારીક રીતે સુઘડ હતા. કોઇ એક બાબતને સમાજના તમામ વર્ગોમાં લોકપ્રિય બનાવવી એ કઠીન બાબત છે. આજે પેશકાર કાયદાને બધાજ ઘરાનાના વાદકો વગાડે છે તે એક અદ્ભુત ઘટના કહી શકાય. પેશકાર કાયદા પછી વિવિધ લયકારી યુક્ત કાયદાઓ પ્રસ્તૃત કરે છે આ કાયદાના પલ્ટામાં એક વિશેષ બાબત અજરાડા ઘરાનાના વાદકોમાં જોવા મળે છે. ખાસ કરીને આ ઘરાનાના વાદકો કોઇપણ કાયદાના પલ્ટાઓને દાંયા બાયાની સમાન રીતે વાગે એ રીતે પલ્ટાઓને ખોલે છે. પલ્ટા કોઇ એક બોલ સમુહને પસંદ કરી તે લગ્ગી સ્વરૂપે વગાડે છે. તાલની ખાલી ભરી અને કાયદામાં જે વર્ણો આવતા હોય એજ વર્ણો પલ્ટામાં વગાડતા હોય છે. ત્યાર બાદ રેલા અને રૌ નું. વાદન કરતા હોય છે. વિલંબિત લયનું વાદન પૂર્ણ કરી મધ્યલયનો પ્રારંભ કરી મુખડા, ટૂકડા, ગત ચક્રદાર જેવી વિભિન્ન લયોથી યુક્ત રચનાઓ વગાડે છે. દ્રુત લયમાં રૌ, રેલા, ચક્રદાર, લગ્ગી વગેરેનું વાદન કરતા હોય છે. આમ મુખ્ય ત્રણ લયમાં અજરાડા ઘરાનાનું તબલાવાદન પ્રસ્તૃત થતું હોય છે. આ એક વાદનનો વિધિવત ક્રમ છે. પરંતુ એનું તાત્પર્ય એ નથી કે રચનાઓનો ક્રમ એક જ હોય ઘણા વાદકો પોતાની તૈયારીના આધાર પર રચના વાદનનો ક્રમ રાખતા હોય છે.

મનુષ્યજીવન પ્રકૃતિનું એક મહત્વપૂર્ણ અંગ છે. અને મનુષ્ય વિભિન્ન પરિસ્થિતિઓમાંથી પસાર થઇને સંપૂર્ણ અવસ્થાને પ્રાપ્ત કરે છે. વિકાસ ક્રમ તે પ્રકૃતિનો એક વિશિષ્ટ ગુણ છે. જેના આધાર પર સજીવ સૃષ્ટિ નિર્ભર રહે છે. તેજ પ્રમાણે સંગીતમાં પણ પ્રસ્તૃતિ કરણ અને વિકાસની પ્રક્રિયાઓ માટે નિયમ બદ્ધતાનું મહત્વપૂર્ણ સ્થાન છે. નિશ્ચિત નિયમોના આધાર પર ભારતીય શાસ્ત્રીય સંગીતનો પ્રસ્તૃતિ કરણનો ક્રમ વિદ્યાનો દ્વારા નિશ્ચિત કરવામાં આવ્યો છે. જેના કારણે ભારતીય સંગીતના ઘરાનાઓમાં નિયમ આધારીત પ્રસ્તૃતિ કરણ જોવા મળે છે. દરેક ઘરાનાઓમાં

પોતાની ગાયન, વાદન અને નૃત્ય અનુરૂપ પ્રસ્તૃતિ કરણની પરંપરાનો વિકાસ થયેલો છે. તેથીજ શ્રોતા પ્રસ્તૃતિ કરણના ઢંગ ઉપરથીજ ઘરાના અને વિશિષ્ટ પરંપરા વિષેની જાણકારી આપો આપજ પ્રાપ્ત કરી લે છે.

પ્રસ્તૃતિ કરણના આ વિશેષ નિયમોને જે તે ઘરાનાના ઉચ્ચતમ કલાકારો દ્ધારા બનાવવામાં આવે છે. ક્યારેક વ્યક્તિગત રૂપથી વિભિન્ન કલાકારોમાં આ નિયમો માટે મતમતાંતર જોઇ શકાય છે. પરંતુ આ બાબત એ સ્વાભાવિક રૂપથી મનુષ્યની અંદર જોવા મળે છે. ખાસ કરીને તબલાના ઘરાનાઓમાં પ્રસ્તૃતિ કરણ માટેના નિયમો જોવા મળે છે. અહીં અજરાડા ઘરાનાની વાદન શૈલી અને તેનાં પ્રસ્તૃતિ કરણ ક્રમની ચર્ચા શરૂઆતમાં કરવામાં આવી છે. છતાં પણ ભારતીય સંગીતની પરંપરાને ધ્યાનમાં રાખી અહીં પ્રકૃતિના આધાર પર સંગીતના વિકાસ ક્રમને દર્શાવવાનું શોધાર્થીનો નમ્ર પ્રયત્ન છે. તેથીજ વિદ્ધાનો કહે છે કે જીવન એક સંગીત છે. આ વાત એટલા માટે સત્ય છે કે જેમ સંગીતમાં વિશિષ્ટ રાગો, તાલ, લય, સાહિત્ય, છંદ, રસ, લયનો ઉતાર ચઢાવ અને પ્રસ્તૃતિ ક્રમ જોવા મળે છે. તે જ રીતે જીવનમાં પણ વિવિધ તબક્કાઓ અને તેની સાથે જીવન જીવવાની કળાનો ક્રમ રહેલો છે. તે જો સંગીતમય હોય તો જીવન એ સંગીતની જેમ આનંદિત બની મોક્ષ માર્ગ પર ગતિ પામશે આમ ભારતીય સંગીતમાં પ્રકૃત્તિ સાથે, જીવનની દરેક પરિસ્થિતિઓ જોડાયેલી છે. આનો શ્રેય સંગીતના વિવિધ ઘરાનાના કલાકારો, સંગીતજ્ઞો વગેરેના ફાળે જાય છે.

૩ઃપ અજરાડા ઘરાનાનો વિકાસ અને શિષ્ય પરંપરા

આ ઘરાનાના પ્રવર્તક તરીકે ઉ. કલ્લુખાં અને મીરૂંખાની વંશ પરંપરામાં ઉ.મહમ્મદબક્ષ, ઉ. ચાંદખાં, ઉ. કાલેખાં, ઉ. કુતુબ ખાં, ઉ. તુલ્લનખાં તથા ઉ. ગીશાખા મહાન તબલા વાદકો થઇ ગયા. પરંતુ દુઃખની વાત એ છે કે આ કલાકારોના વિષયમાં કોઇ જાણકારી પ્રાપ્ત થતી નથી. તે સમયનો કોઇ ઇતિહાસ આપણને પ્રાપ્ત ન થતો હોવાને કારણે ફક્ત દંત કથાઓના આધાર પર જ તેઓના કાર્યો વિષે માહિતી પ્રાપ્ત થાય છે. તેવું ડૉ. આબાનમિસ્ત્રીજીએ પોતાના પુસ્તકમાં લખ્યું છે.[૧]

ઉ. કુતુબખાંના પુત્ર ઉ. હસ્સુખાં તે સમયે અજરાડા ઘરાનાના મહાન તબલા વાદક તરીકે વિખ્યાત હતા. ઉ. હસ્સુખાંના પુત્ર વંશજ અને શિષ્યોમાં બંબુખાં, સમ્મુખાં તથા નન્હે ખાં સારા તબલા વાદકો થયા. અજરાડા ઘરાનાની પરંપરામાં અજીજુદ્દીનખાં. ઉ.નિયાજુખાં તથા ઉ.ગીસાખાંની પરંપરામાં ઉ. જીમ્મુખાં તથા તેમના શિષ્યો, સફિયાખાં, નિઝમુદ્દીનખાં, ઉ. જમીર અહમદ વગેરે ઉલ્લેખનીય તબલા વાદકો થઇ ગયા.

લગભગ ૧૯૪૦માં અજરાડા ઘરાનાના પ્રખ્યાત તબલા વાદક ઉ. શમ્મુખાંના પુત્ર ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં ભારતના સંગીત જગતમાં ખૂબ નામના પ્રાપ્ત કરી અને અજરાડા ઘરાનાને ઉચ્ચ સ્થાન અપાવ્યું. તેઓનું તબલા વાદન ચમત્કારીક પૂર્ણ હતું. ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં એ ઉ.

મુનીરખાં સાહેબ પાસેથી પણ તબલાની શિક્ષા પ્રાપ્ત કરી હતી. ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબનું સ્વતંત્ર તબલા વાદન બેજોડ હતું. છતાં પણ સંગતિ કરવામાં મહારથ હાસીલ હતો. ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબ અજરાડા ઘરાનાની પરંપરાને કાયમ રાખીને અનેક શિષ્યો તૈયાર કર્યા તેમનો પુત્ર મંજુખાં ઉલ્લેખનીય છે. શિષ્યોમાં પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના (વડોદરા), પં. હજારીલાલ કથક (મેરઠ), પં. કરણસિંહ (ઇન્દોર), પં. રામઘ્રુવે મહારાજ બેનરજી (કલકતા), પં. પપ્પનખાં, પં. રામપ્રવેસસિંહ (દરભંગા, બિહાર), ઉ. અમીર મહમ્મદ ખાં (ટોંક), વગેરે ઉલ્લેખનીય તબલા વાદક હતા.

વડોદરાના પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજીએ ગુજરાતમાં અજરાડા ઘરાનાના તબલા વાદનનો ખૂબ પ્રસાર-પ્રચાર કર્યો આજે પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજીના શિષ્યો દરેક ગામ અને શહેરોમાં કાર્યરત છે. સર્વ શ્રી પરશુરામ ભોરવાની (રાજકોટ), સ્વ. કાલુરામ ભવરીયા, સ્વ. મધુકર ગુરવ, સ્વ. ગણપતરાવ ગોડકે, શ્રીરવિન્દ્ર નિકતે, શ્રી પુષ્કરરાજ શ્રીધર, સ્વ ચંદ્રકાંત ભોસલે, સ્વ. નિલકંઠરાવ ગુરવ, પ્રો.ડો. અજય અષ્ટપુત્રે, શ્રીચંદ્રશેખર પેંડસે, શ્રી ખાદિમ હુસેન, ડૉ.ગૌરાંગ ભાવસાર, શ્રી ચિંતન પટેલ, શ્રી રાહુલ ભાગવત, શ્રી ગૌરાંગ નિકતે, શ્રી કેદાર મુકાદમ, શ્રી કિશોર દાતે, શ્રી ફળનીકર, શ્રી અનિલ પટેલ, શ્રી ચિરાયુભોલે, શ્રી રાજુ જોષી, શ્રી પ્રથમેશ વ્યાસ, (વડોદરા), શ્રી ઉમેશ મહેતા, શ્રી રમેશ બાપોદરા, શ્રી દિવ્યાંગ વકિલ, શ્રી મુંજાલ મહેતા, શ્રી રામસ્નેહજી (અમદાવાદ), શ્રી ધીરૂભાઇ પ્રજાપતિ, શ્રી સુધીર માઇનકર, શ્રી વિજય વ્યાસ (મુંબઇ) શ્રી દેવેન્દ્ર દવે, શ્રી બલરાજભાઇ ચૌધરી (રાજકોટ), શ્રી ઇન્દ્ર દત્ત દીરપોલ, શ્રી અનુજ પ્રભુનાથ (મોરેસિયસ), શ્રી દેવનંદનદીરપોલ, શ્રી મહમ્મદ અલ્તાફ હુસેન, શ્રી નિતિરંજન બિશ્વાસ (બાંગ્લાદેશ), કાઝીયુકી કુનાત્સુ (જાપાન), હિરેન ચાંટે, શ્રી અજીત પાંડે (લંડન) શ્રી હેમંત એક બોટે (યુ.એસ.એ) જેવા અનેક શિષ્યો પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજીએ તૈયાર કર્યા.

શોધછાત્ર પણ લગભગ ઇ.સ. ૧૯૭૩થી ગુરૂ શ્રી. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજીના માર્ગદર્શન હેઠળ તબલા વાદન ક્ષેત્રે કાર્યરત છે. તેનું શોધ છાત્રને ગૌરવ છે. આ ઉપરાંત અજરાડા ઘરાનાની પરંપરામાં જેઓનું વિશેષ યોગદાન છે તેવા ઉ. રમઝાનખાં (દિલ્હી), ઉ. આશીક હુસેન (જયપુર), ઉ. હસમત અલીખાં (શ્રીનગર), પં. યશવંત કેલકર (મુંબઇ) વગેરે.

એ સંભવ છે કે અજરાડા ઘરાનાની શિષ્ય પરંપરામાં અનેક મહાન તબલા વાદકો થઇ ગયા અને હયાત છે. આ કલાકારોના શિષ્યોમાં પણ અનેક સારા કલાકારો છે. આ તમામ કલાકારોના નામ લખવા શક્ય નથી. છતાં પણ અજરાડા ઘરાનાની પરંપરા વિશાળ શિષ્ય ગણ હોવાથી જો કોઇ મહાન તબલા વાદક વિષે ઉલ્લેખ કરવાનું શોધ છાત્ર ભૂલી ગયો હોયતો ક્ષમા યાચના આમ અજરાડા ઘરાના ભારત વર્ષમાં અને દુનિયાના ખૂણે-ખૂણા સુધી ફેલાયેલું છે. અજરાડા ઘરાના વિષે લખવું એ સૂર્યને અરીસો બતાવવા સમાન છે.

પ્રકરણ - ૪

દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની બંદિશોનો તુલનાત્મક અભ્યાસ

પ્રકરણ - ૪

દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની બંદિશોનો તુલનાત્મક અભ્યાસ

૪:૦ પ્રાસ્તાવિક

સમગ્ર બ્રહ્માંડમાં સર્જાયેલી વિશિષ્ટ ઘટનાઓને દીર્ઘ દ્દષ્ટિથી સિદ્ધાંતિક રીતે અને વૈજ્ઞાનિક રીતે મુલવીએ છે, ત્યારે એક વિશિષ્ટ બોધની ઉત્પત્તિ થાય છે. જેને વિદ્ધાનો તુલનાત્મક અધ્યયન કહે છે. અથવા કે સમય-સમય પર તથા નિષ્કર્ષની બનેલી વિવિધ ઘટનાઓને જયારે ઐતિહાસિક દ્દષ્ટિથી વિચારીએ છીએ ત્યારે આ ઘટનાઓમાં કેટલીક સમાનતાઓ, સુસંગતતાઓ અને કેટલીક વિસંગતતાઓ જોવા મળે છે. આ પ્રક્રિયાને તુલનાત્મક અધ્યયન કહે છે. જેમ કે પાશ્ચયાત્ય સંસ્કૃતિ અને પૂર્વની સંસ્કૃતિ જીવ અને સજીવ, પ્રકૃત્તિ અને પ્રકોપ, ભિન્નતા અને વિભિન્નતા, તેવીજ રીતે પાશ્ચયાત્ય સંગીત અને ભારતીય સંગીત ભારતમાં પણ ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત અને દક્ષિણ હિન્દુસ્તાની સંગીત આમ અનેક પ્રકારના તુલનાત્મક અધ્યયનો કરી શકાય.

પરંતુ શોધછાત્રએ વિષય પસંદગીની અંતર્ગત તબલાના દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાનું તુલનાત્મક અધ્યયન કરવાનું પસંદ કર્યું છે. ત્યારે વિષયને અનુલક્ષીને તબલાના આ બન્ને ઘરાનાઓમાં પાતળી ભેદ રેખા છે. જેની અંતર્ગત કેટલીક સમાનતાઓ અને અસમાનતાઓ વિદ્યમાન છે. આ બન્ને ઘરાનાઓના સુક્ષ્મ અધ્યયનથી આ ઘરાનામાં રહેલી સમાનતાઓ અને વિસંગતતાઓ વિષે સંશોધનાત્મક અધ્યયન કરી આ બંન્ને ઘરાનાઓની વિશિષ્ટ બાબતોનું દસ્તાવેજી કરણ કરવાનો શોધાર્થીના વિનમ્ર પ્રયાસના ભાગરૂપે અહી આ બન્ને ઘરાનાઓનું તુલનાત્મક અધ્યયન અહીં પ્રસ્તૃત છે.

આ બંન્ને ઘરાનાઓની તબલા વાદન પરંપરામાં જે સમાન અને અસમાન બાબતો છે તેને આપણે મુખ્ય ત્રણ રીતે મુલવી શકીએ જેમાં...

૧. દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની સમ્યતાઓ
૨. દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની વાદન શૈલીનો તુલનાત્મક અભ્યાસ
૩. દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની બંદિશોનું તુલનાત્મક અધ્યયન

૪:૧ દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની સમ્યતાઓ

તબલાના દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની વાદન શૈલીનો મુખ્ય આધાર એ પ્રાચીન સમયથી ચાલી આવતા વર્ણો (બોલ) છે. તબલાના દરેક ઘરાનાઓની રચનાઓમાં વર્ણોનું સમાન મહત્વ જોવા મળે છે. વિષયને અનુલક્ષીને તબલાના દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનામાં જે

વર્ણોનો પ્રયોગ થાય છે તે સમાન રીતે થાય છે. આ બંન્ને ઘરાનામાં જે તબલાના વર્ણો જોવા મળે છે. એ આ બંન્ને ઘરાનાઓના તુલનાત્મક અધ્યયન માટે સમાન બાબત છે. આ બંન્ને ઘરાનાઓમાં વર્ણોનો પ્રયોગ થાય છે. તેની વિગત નીચે પ્રમાણે છે.

સ્વતંત્ર તબલા વાદન અને સાથ-સંગતિમાં જે રચનાઓ પ્રસ્તુત કરવામાં આવેછે. તે રચનાઓમાં વિભિન્ન વર્ણોનો પ્રયોગ કરવામાં આવે છે. તબલા વાદક પોતાની પ્રારંભિક શિક્ષાની શરૂઆત અલગ-અલગ વર્ણોથી કરે છે. વર્ણોના આધાર પર રચનાઓ (બંદિશો) બનાવેલી હોય છે. વર્ણથી શબ્દ, શબ્દથી અક્ષર, અને વિભિન્ન અક્ષરોના સંયોજનથી તબલાની બંદિશોની ઉત્પત્તિ થાય છે. તબલામાં મુખ્ય બે પ્રકારોના વર્ણો જોવા મળે છે. (૧) દાંયાના વર્ણો (૨) બાંયાના વર્ણો આ બંન્ને પ્રકારના વર્ણોના સંયુક્ત ઉપયોગથી તબલામાં વગાડવામાં આવતી બંદિશોની રચના થાય છે. આ બંદિશો તાલ, માત્રા, વિભાગ, તાલી, ખાલી વગેરેના બંધારણ સાથે બનાવવામાં આવે છે. બંદિશની રચના કરતી વખતે કયા કયા વર્ણોનો ઉપયોગ કરવો જોઇએ તથા આ વર્ણને કયા ક્રમમાં રાખવા જોઈએ એ એક મહત્વપૂર્ણ બાબત છે. જો વર્ણોને નિશ્ચિત જગ્યાએ રાખવામાં ન આવતો બંદિશ પૂર્ણ સ્વરૂપે પ્રસ્થાપિત ન થાય.

શાસ્ત્રોમાં તબલાના સાત વર્ણો બતાવવામાં આવ્યા છે. દાંયા પર વાગતા વર્ણો તા, તિં, ન, ર, ટ, ડ, ત્ર આ વર્ણો જમણા હાથથી વગાડવામાં આવે છે . તથા બાંયા પર વાગતા વર્ણો ગ, ગ, ગે ,ગી, ક, કે, કી, કત્ત, આવર્ણો ડાબા હાથથી વગાડવામાં આવે છે. દાંયા અને બાંયામાં સંયુક્ત રીતે વાગતા વર્ણો ધા, ધિં, કડ, ધિત્ત,

શોધછાત્રના અધ્યયન પરથી એ નિષ્કર્ષ નિકળે છે કે... નીચે લખેલા અક્ષરો જેમાંથી

(૧) દાંયા વાદન વર્ણો

(૧) ન (૨) ના (૩) તા (૪) તિં (૫) તિ (૬) ટ

(૭) ર (૮) તક્ (૯) ત્ર (૧૦) ક (૧૧) દિં (૧૨) ડ

(૨) બાયાં વાદન વર્ણો

(૧) ગ (૨) ઘ (૩) ગે (૪) ઘે (૫) કિ (૬) કત્ (૭) ક (૮) કે

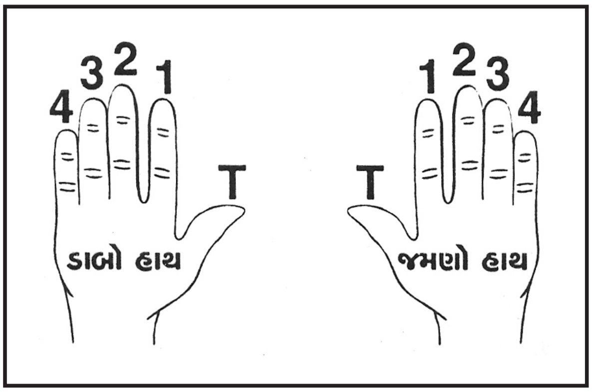
(૩) દાંયા અને બાયા વાદન સંયુક્ત વર્ણો

(૧) ધા (૨) ધિં (૩) ધિત્ત (૪) કડ (૫) ધિ

આ વર્ણોને વગાડવા માટેની નિકાસ પદ્ધતિ તબલાના દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનામાં મહદ- અંશે એક સરખી છે. કારણ કે અજરાડા ઘરાનાની ઉત્પત્તિના મૂળમાં દિલ્હી ઘરાના છે. છતા પણ કેટલાક વર્ણોની નિકાસ વિધિ અલગ તરી આવે છે.

તબલા વાદ્ય મુખ્યત્વે આંગળીઓથી વગાડવામાં આવે છે. તેથીજ વાદ્યને વગાડવાની કેટલીક શાસ્ત્રીય પદ્ધતિ છે. જેને સમજવા માટે પહેલા પ્રત્યેક આંગળીઓને તેના નામ તથા આકૃતિ દ્વારા નીચે મુજબ સમજીએ.

'અંગુલી નિર્દેશના' ફોટોગ્રાફ્સ તબલા પ્રવેશીકા ભાગ-૧ માંથી પ્રાપ્ત થયેલ છે.



ઉપરોક્ત આકૃતિમાં ડાબો તથા જમણો હાથ દેખાડયો છે જે બંન્ને હાથની આંગળીઓ તથા અંગુઠાને તેના નામ દ્વારા ઓળખીયે.

T : અંગુષ્ઠા / અંગુઠો

૧ : તર્જની / પહેલી આંગળી

૨ : મધ્યમાં / બીજી આંગળી

૩ : અનામિકા / ત્રીજી આંગળી

૪ : કનિષ્ઠિકા / ચોથી આંગળી / ટચલી આંગળી.

તબલા વાદ્ય બંને હાથ વડે ભિન્ન ભિન્ન આઘાત કરવાથી વાગે છે. સામાન્ય રીતે તબલા વાદ્યમાં બાંયુ ડાબા હાથથી અને દાંયુ જમણા હાથથી વગાડવાનો રિવાજ છે. પરંતુ કયારેક કોઇ વાદક બાંયુ જમણા હાથથી અને દાંયુ ડાબા હાથથી વગાડતા હોય છે ત્યારે વાદનવિધિ તો તે જ રહે છે. પરંતુ ફક્ત હાથ ફરી જાય છે. અહીં આપણે ડાબા હાથથી બાંયુ અને જમણા હાથથી દાંયુ એ રીતે વાદન વિધિ તથા બોલ ઉત્પન્ન કરવાના સામાન્ય શિરસ્તા મુજબના નિયમો જોઇએ.

(૧) **જમણા હાથથી વાગતા વર્ણો (દાંચા પર વાગતા બોલ)**

તા, ના, તિં, તિં, ન, તિ તે, તેત્ત, ટ, ૨, દિં

(૨) **ડાબા હાથથી વાગતા વર્ણો (બાંચા પર વાગતા બોલ)**

ક, કા, કે, કિ, કત્ત..... ગ, ગે, ગિ,

(૩) **ડાબા અને જમણા હાથથી સંયુક્ત રીતે વાગતા વર્ણો**
(દાંચા અને બાંચા પર સંયુક્ત વાગતા બોલ)

ધા, ધિં, ધિત્ત, કડ

૪:૧:૧ ખુલ્લા અને બંધ બોલ

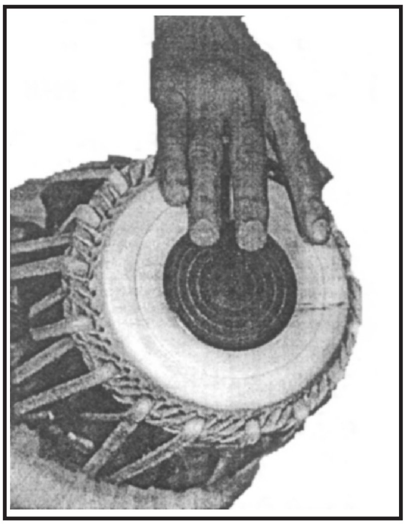
જે બોલને વગાડયા બાદ તબલાની ગુંજ લાંબો સમય સંભળાતી રહે તેને ખુલ્લા બોલ કહે છે. આ બોલને વગાડવા માટે આખા પંજાથી જોરદાર પ્રહાર કરવામાં આવે છે. તેમજ બોલને વગાડયા બાદ તબલાની પ્રતિધ્વનિ તુરત જ સમાપ્ત થઇ જાય તેવા બોલને બંધ બોલ કહે છે.

મુખ્યત્વે આ બંધ બોલો આંગળીઓની મદદથી વિશેષ વગાડાતા હોય છે.

તબલા વાદ્ય પર નીકળતા બોલો વિષે આટલી જાણકારી મેળવ્યા બાદ દાંયા તથા બાંયા પર હાથ કઇ રીતે મુકવો તેમજ બોલ કઇ રીતે વગાડવા, કેમ બેસવું વગેરે જોઇએ.

મુસ્લીમ કલાકારો તબલા પર હાથ રાખી આઘાત આપવાની ક્રિયાને તબલા પર જર્બ (જરબ) મારના કહેતા, તેમજ વિભિન્ન બોલોને આસાનીથી વગાડીને તૈયારી બતાવી શકાય તે નિકાસ કહેતા તબલા વગાડવા માટે પલાઠી લગાવીને અથવા વીર આસનમાં બેસવું જરૂરી છે. કારણ કે તબલા વાદનમાં હાથની તાકાત/ બળની પણ આવશ્યક્તા પડે છે. તેથી એ બધા આસનો, જેમાં હાથ દ્વારા વિશેષ તાકાત લગાવી શકાય તે સર્વે આસનો ઉપયોગી છે.

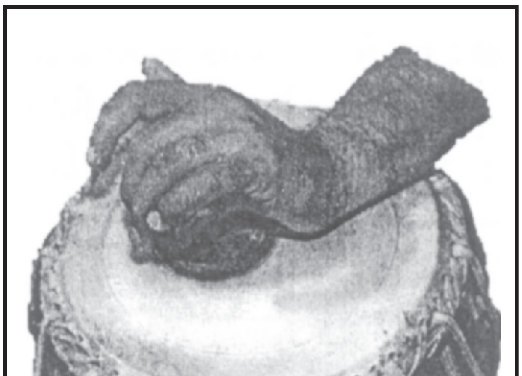
૪:૧:૨ દાંયા પર હાથ મૂકવાની પદ્ધતિ



દાંયા પર હાથ મૂકવા માટે સર્વ પ્રથમઅનામિકા તથા કનિષ્ઠિકા આંગળીને સાથે રાખીને સ્યાહીના ઉપરના ભાગ તરફ મેદાન તથા ચાંટને સ્પર્શીને રાખવી જોઇએ. મધ્યમાં આંગળીને સ્હેજ ઉંચી રાખવી. અંગુઠો ગજરા ઉપર અથવા ગજરાને સ્પર્શે તે મુજબ રાખવો જોઇએ. તેને ગજરા નીચે લટકતો રાખવા કે તર્જની સાથે ચોંટેલો રાખવો બરાબર નથી. આ મુજબની સ્થિતિમાં તર્જની આંગળી ચાંટ/કિનાર પર રહે છે. આ સર્વે બાબતો ઉપરાંત એ ધ્યાન રાખવું જોઇએ કે બોલો વગાડતી વખતે જમણો હાથ વધુ પ્રમાણમાં પુડીથી ઊંચો ઉઠે નહી. દાંયા વગાડતી વખતે હાથને જેટલો ઓછો ઉપાડવામાં આવે તેટલા જ બોલો ઝડપથી અને તૈયારીમાં છે.

૪:૧:૩ બાંયા પર હાથ મૂકવાની પદ્ધતિ

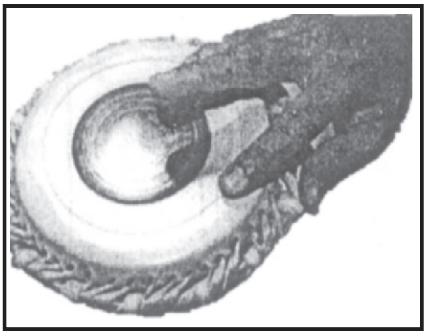
બાંયા પર હાથ મુકવા માટે ડાબા હાથનો ઉપયોગ લેવાય છે. બાંયામાં સ્યાંહી હંમેશા એક તરફ હોય છે. આ છેડાને આપણી બિલકુલ સામેની બાજુ રાખીને ડાબા હાથને મુકવો. હથેળીના નીચેના કાંડાના ભાગને સ્યાંહી પાસેના મેદાન પર રાખવો તથા પંજાને ઉપર તરફ ખેચેંલો રાખવો જોઇએ. આંગળીઓને નીચેની તરફ ઝૂકેલી રાખવી તથા મધ્યમાં અને અનામિકા સાથે જોડીને સ્યાંહી અને ચાંટ વચ્ચેના મેદાનમાં પ્રહાર આપી ધ્વનિ ઉત્પન્ન કરવો જોઇએ. બાંયામાંથી



ગમકકે મીંડ કાઢવી હોય તો હથેળી નીચેના ગદ્દા જેવા ભાગને દબાવીને કાઢવી જોઇએ. હથેળીને ઘસીને અથવા રગડીને મીંડ કાઢવી તે બરાબર નથી. ઉપર મુજબ હાથ મૂકવાની પદ્ધતિ સમજયા બાદ હવે જુદા જુદા બોલો કઇ રીતે વગાડવા તે સમજીએ. સૌ પ્રથમ બાંયા તથા દાંયાના અલગ અલગ બોલો તથા બંન્નેના મિશ્રિત બોલો કઇ રીતે વગાડાય તે જોઇએ.

૪:૧:૪ દાંયા વાદન વર્ણો

૪:૧:૪:૧ તા/ના



અનામિકા તથા કનિષ્ઠિકા આંગળીને સાથે રાખીને સ્યાંહીના ઉપરના ભાગ તરફ મેદાન તથા ચાંટીને સ્પર્શીને રાખવી જોઇએ અને મધ્યમાં આંગળીને સહેજ ઉંચી રાખવી અને જમણાં હાથની તર્જની આંગળીથી દાંયાની ચાંટી (કિનાર) પર પ્રહાર કરવાથી 'ના' કે 'તા' વર્ણ ઉત્પન્ન થાય છે.

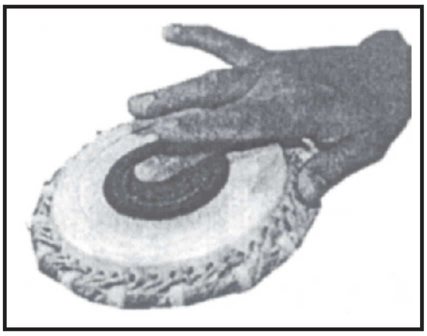
નોંધ : 'ના' અને 'તા' વર્ણની નિકાસ વિધિ એક સમાન છે. આ બંન્ને વર્ણો એક જ પદ્ધતિથી વાગે છે. પરંતુ તબલા વાદનની ઉપયોગીતાની વૃદ્ધિ માટે આ બંન્ને વર્ણો અલગ અલગ અસ્તિત્વ ધરાવે છે. ઉ.દા. એવું કહી શકાય કે 'ધાગેના' અક્ષરમાં 'ધાગેતા' વર્ણ વાદન અને ઉચ્ચારણની દૃષ્ટિએ સુસંગત નથી. એટલે જ 'ધાગેના' યથા ઉચીત છે. છતાં પણ 'તા' અને 'ના'ની નિકાસ વિધિ એક સરખી હોવા છતાં ઉપયોગીતાની દૃષ્ટિએ આ બન્ને વર્ણો પોતાનું અલગ અસ્તિત્વ ધરાવે છે. આ બાબત તબલાના પ્રાચીન ગુરૂઓની વૈજ્ઞાનિકતા અને દિર્ઘદૃષ્ટિ સૂચવે છે. જે અભ્યાસની બાબત ગણી શકાય.

૪:૧:૪:૨ તિં

દાંયા પર જયારે અનામિકા અને કનિષ્ઠિકાને સ્યાંહી પરજ રહેવા દઇ મેદાન/લવ પર તર્જની આંગળી દ્વારા પ્રહાર કરવાથી 'તિં' વર્ણ નીકળે છે. પરંતુ આ 'તિં' ને મેદાનને બદલે સ્યાંહીના છેડા પર પ્રહાર કરી આંગળીઓ તુરંત ઉઠાવી લેવાથી 'તિં' બોલ ખૂલ્લો વાગે છે.

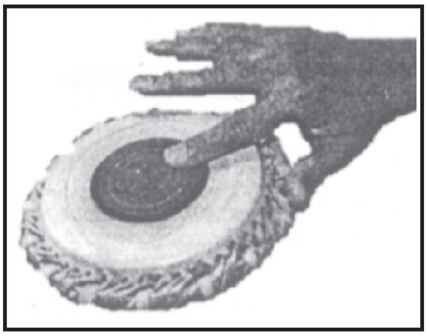
બંધ તિં ખુલ્લો તિં

૪:૧:૪:૩ તિ/તે/તેત્



આ બોલ બે પ્રકારે વગાડવામાં આવે છે. અમુક વાદકો મધ્યમાં આંગળીથી સ્યાંહીની બરાબર વચ્ચે આઘાત આપી દબાવી દઈ વગાડે છે. જ્યારે કેટલાક મધ્યમાં અને અનામિકાને સાથે જોડીને સ્યાંહી પર આઘત કરી દબાવીને વગાડે છે. આમ આ બોલ સ્યાંહી પર વાગવાવાળો બંધ બોલ છે.

૪:૧:૪:૪ ટ/ટે/ર



આ બોલ દાંયા પર જમણા હાથની તર્જની આંગળીથી સ્યાંહીના મધ્યભાગમાં આઘાત કરવાથી 'ટ', 'ટે', 'કે', 'ર' વર્ણ ઉત્પન્ન થાય છે. 'ટ' અને 'ર' વર્ણની નિકાસવિધિ એક જ છે. એવું માનવામાં આવે છે કે 'ટ' વર્ણનો અપભ્રંશ વર્ણ 'ર' છે.

૪:૧:૪:૫ તિટ/તેટે/તિર

આ શબ્દ સમુહ છે. બે વર્ણો દ્વારા અર્થાત્ કે 'તિ' અને 'ટ' વર્ણના સહયોગથી 'તિટ' શબ્દ સમુહથી બન્યો છે. 'તિ' વર્ણ દાંયા પર સ્યાંહીના મધ્યભાગમાં મધ્યમાં આંગળીથી આઘાત આપી આંગળી દબાવીને વગાડવામાં આવે છે. અથવા 'ટ' બોલ દાંયા પર જમણા હાથની આંગળીથી સ્યાંહીના મધ્ય ભાગમાં આઘાત કરવાથી 'ર' અથવા 'ર' વર્ણ ઉત્પન્ન થાય છે.

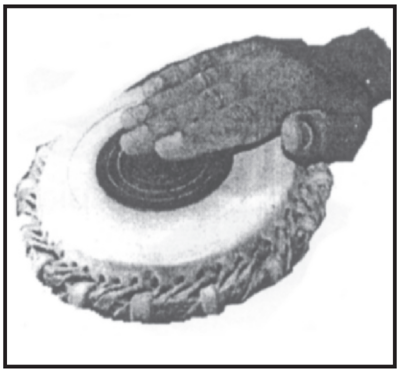
૪:૧:૪:૬ ન/ડ/ટ

આ વર્ણ વગાડવા પૂરા હાથને દાંયા પર જે પ્રમાણે હાથ રાખીએ છીએ તે પ્રમાણે રહેવા દઈ ફક્ત જમણા હાથની અનામિકા આંગળીને સ્હેજ ઉપાડી ચાટ પર હળવો પ્રહાર કરવાથી 'ન' વર્ણ ઉત્પન્ન થાય છે. ઉપરાંત આજ અવસ્થામાં ચાંટીને બદલે સ્યાંહી પર અનામિકા આંગળીથી પ્રહાર કરી વગાડવામાં આવે છે. ત્યારે 'ટ' વર્ણની ઉત્પત્તિ થાય છે.

૪:૧:૪:૭ ત્

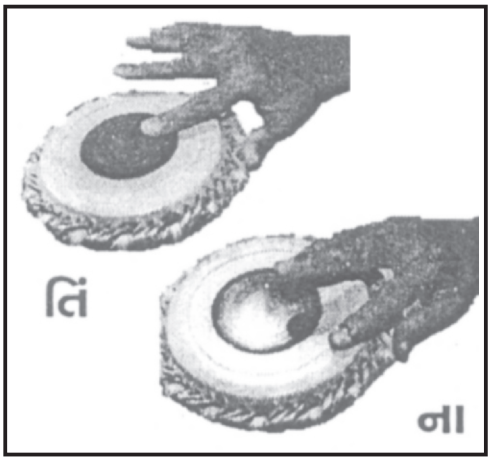
દાંયા પર મધ્યમાં અને અનામિકાને સાથે જોડીને સ્યાંહીના ઉપરના છેડા તરફ જોરથી આઘાત કરીને દબાવતા 'ત્' વર્ણ ઉત્પન્ન થાય છે.

૪:૧:૪:૮ દિં



દાંયા પર જમણા હાથની તર્જની મધ્યમાં અનામિકા કનિષ્ઠિકા ચારેય આંગળીઓ સાથે જોડી હથેળીને આંગળીઓના છેડાના ભાગેથી બરાબર વચ્ચે પૂરો પંજો વાકો વાળી દાંયાના મુખ પર ખુલ્લો આઘાત આપી હાથ તુરંત હટાવી લેવાથી ખુલ્લો વર્ણ 'દિં' વાગે છે.

૪:૧:૪:૯ તિંના



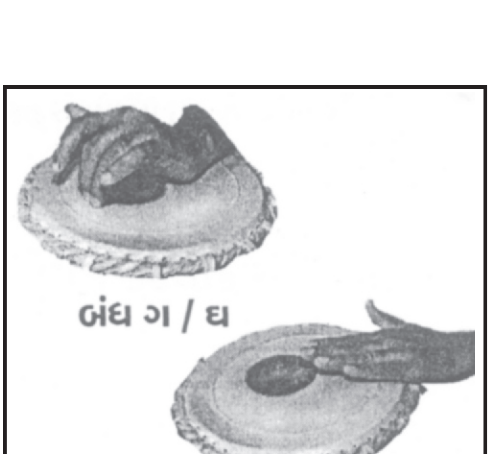
દાંયા પર જયારે અનામિકા અને કનિષ્ઠિકાને સ્યાંહી પર જ રહેવા દઇ મેદાનની લવ પર તર્જની આંગળી દ્વારા પ્રહાર કરવાથી 'તિં' વર્ણ નીકળે છે. પરંતુ આ 'તિં' ને મેદાનના બદલે સ્યાંહીના છેડા પર પ્રહાર કરી આંગળીઓ તુરંત ઉઠાવી લેવાથી 'તિં' વર્ણ ખુલ્લો વાગે છે. અને દાંયા પર જમણાં હાથની તર્જની આંગળીથી દાંયાની ચાંટી પર પ્રહાર કરવાથી 'ના' વર્ણ ઉત્પન્ન થાય છે.

૪:૧:૪:૧૦ ત્રક

આ વર્ણનું શુદ્ધ સ્વરૂપ ત્રત્ છે. આ વર્ણમાં 'ટ' ને 'ક' માની વગાડવામાં આવે છે. વર્ણ વગાડવા માટે અનામિકા, મધ્યમાં અને તર્જની આંગળીઓને ક્રમશઃ સ્યાંહીના પોતા તરફના ભાગમાં દબાવી તુરંત ઉપાડી લેવાથી 'ત્ર' વર્ણ અને ત્યારબાદ મધ્યમાં અને અનામિકાને સાથે જોડી સ્યાંહીમાં દબાવવાથી ક (ત્) વર્ણ વાગે છે.

૪:૧:૫ બાંયા વાદન વર્ણો

૪:૧:૫:૧ ગ



બાંયા પર આઘાત લગાવવાની રીત એ છે કે બાંયામાં સર્વ પ્રથમ સ્યાંહીનો ભાગ આપણાથી બરાબર વિરૂદ્ધ દિશામાં રહે તે રીતે રાખી હથેળીને સ્યાંહીને અંડે તે રીતે રાખવી જોઇએ. ત્યારબાદ મધ્યમાં અને અનામિકા આંગળીઓ સાથે જોડીને પ્રહાર કરવો જોઇએ કે જેથી આંગળીઓ સ્યાંહીના

અંતિમભાગ અને ચાંટીની મધ્યના મેદાનમાં પડે અને આઘાત કરીને આંગળીઓ ઉપર ઉપાડી લેવી તે વર્ણને 'ગ' કહે છે. ખુલ્લો 'ગ' વર્ણ વગાડવા માટે ચારેય આંગળીઓને સીધી રાખીને કિનાર અને મેદાનમાં આઘાત કરવાથી ખુલ્લો 'ગ' વાગે છે.

૪:૧:૫:૨ ક

બાંયા પર ડાબા હાથથી બે પ્રકારે આઘાત કરી શકાય છે. એક રીતે એ છે કે બાંયા પરથી હથેળીને ઉપાડયા સિવાય ચારેય આંગળીઓ તથા અંગુઠાને સાથે જોડી પંજાને બિલકુલ સપાટ રાખી ચાંટ પર જોરથી આઘાત કરવાથી 'ક' બોલ વાગે છે. તેને 'કી' અથવા 'કે'પણ કહી શકાય છે. આ માટે બીજી પણ રીત છે કે આંગળીઓને સપાટ રાખવાને બદલે હથેળી તરફ સહેજ વાંકી વાળીને જોરથી ચાંટ પર આઘાત કરવાથી પણ 'કિ' વર્ણ વાગે છે.

ક

૪:૧:૫:૩ કત્

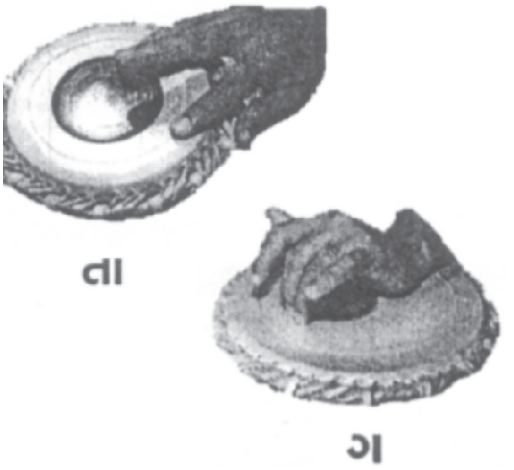
આમ તો આ બોલ 'ક' વર્ણનું બીજુ સ્વરૂપ છે. પરંતુ તેની વાદન વિધિમાં મુખ્ય તફાવત એ છે કે ઉપરોક્ત ક વર્ણ બંધ વાગે છે. જયારે આ વર્ણને વગાડવા માટે પંજાને બાંયા પરથી ઉપાડી, હાથ પૂરો ઢીલો કરી સપાટ પંજો રાખી સ્યાહીના મધ્યમાં બિલકુલ હાથ દબાવી દેવાથી થાપનો બોલ 'કત્' સંભળાય છે. જો કે આ વર્ણ વાગે છે તો ફક્ત 'ક' પણ સાથે 'ત' નો આભાસ ઉત્પન્ન થાય છે.

કત્

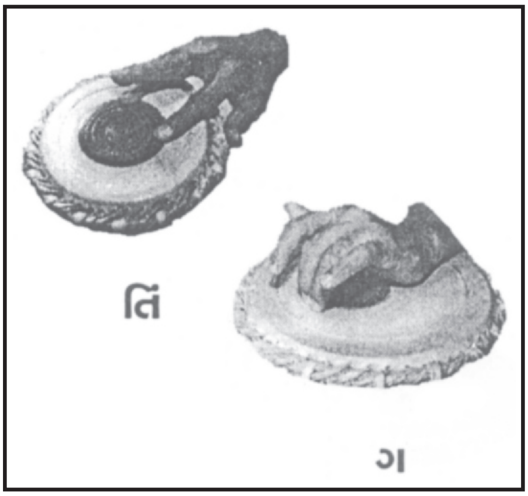
૪:૧:૬ દાંયા અને બાયાના વાદનના સંયુક્ત વર્ણો

૪:૧:૬:૧ ધા

આ વર્ણ બે વર્ણથી બનેલો છે. 'તા' અને 'ગ' 'તા' વર્ણ જમણા હાથની તર્જની આંગળી દાંયાની ચાંટી પર આઘાત કરવાથી અને 'ગ' વર્ણ બાંયા પર સ્યાંહી અને ચાંટીની વચ્ચેના મેદાનના ભાગમાં અનામિકા અને મધ્યમાં આંગળીઓને સાથે રાખીને આ બંન્ને વર્ણો એક સાથે આઘાત કરવામાં આવે ત્યારે 'ધા' વર્ણ વાગે છે.



૪:૧:૬:૨ ધિં



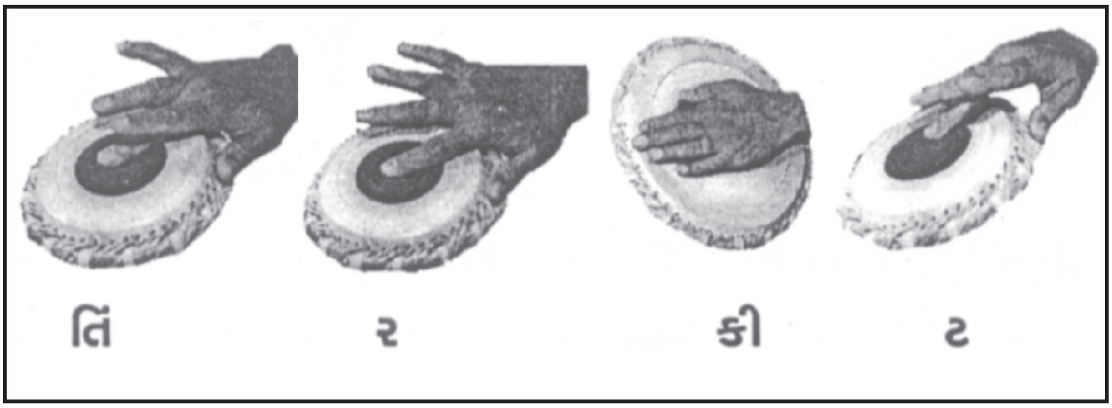
આ વર્ણ બે વર્ણથી બનેલો છે. 'તિં' અને 'ગ' 'તિં' વર્ણ જમણા હાથની તર્જની આંગળીથી મેદાન પર આઘાત કરવાથી અને 'ગ' વર્ણ બાંયા પર સ્યાંહી અને ચાંટીના વચ્ચે મેદાનના ભાગમાં ડાબા હાથની અનામિકા મને મધ્યમાં આંગળીઓને સાથે રાખીને આ બંન્ને વર્ણો એક સાથે આઘાત કરવામાં આવે છે ત્યારે 'ધિં' વર્ણ વાગે છે.

૪:૧:૬:૩ કિટ

બાંયાપર ચારેય આંગળીઓને સાથે રાખીને આઘાત કરવાથી 'કિ' વર્ણ વાગે છે. તેમજ દાંયા પર અનામિકા આંગળી દ્વારા સ્યાંહીના છેડા પર આઘાત કરવાથી 'ટ' વર્ણ વાગે છે.

૪:૧:૬:૪ તિરકટ

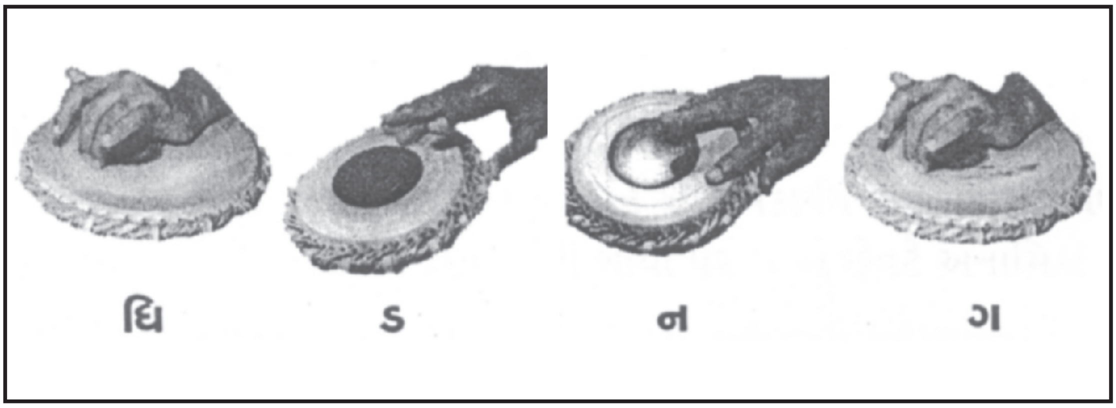
'તિ' વર્ણ દાંયાપર સ્યાંહીની બરાબર મધ્યભાગમાં મધ્યમાં આંગળીનો આઘાત કરવાથી 'તિ' વર્ણ વાગે છે. 'ર' વર્ણ દાંયા પર સ્યાંહીના બરાબર મધ્ય ભાગમાં તર્જની આંગળીનો આઘાત કરવાથી 'ર' વર્ણ વાગે છે. 'કિ' વર્ણ બાંયાપર ચારેય આંગળીઓ તથા અંગુઠાને સાથે જોડી પંજાને બિલકુલ સપાટ રાખી ચાંટ પર જોરથી આઘાત કરવાથી 'કિ' વર્ણ વાગે છે. 'ટ' વર્ણ દાંયા પર જમણા હાથની અનામિકા આંગળીને સ્હેજ ઉપાડી સ્યાંહી પર આઘાત કરવામાં આવે છે ત્યારે 'ટ' વર્ણ ઉત્પન્ન થાય છે.



૪:૧:૬:૫ ગિડનગ

'ગિ' વર્ણ વગાડવા માટે બાંયા પર મધ્યમાં અને અનામિકા આંગળીને જોડી ને મેદાનમાં આઘાત કરવાથી 'ગિ' વર્ણ વાગે છે. 'ડ' વર્ણ દાયા પર જમણાં હાથની અનામિકા આંગળીને સ્હેજ ઉપાડીને સ્યાંહીની ધાર પર આઘાત કરવામાં આવે છે. ત્યારે 'ડ' વર્ણ ઉત્પન્ન

થાય છે. 'ન' વર્ણદાંયાની ચાંટી પર જમણા હાથની તર્જની આંગળીથી આઘાત કરવાથી 'ન' ઉત્પન્ન થાય છે. 'ગ' વર્ણ બાંયા પર મધ્યમાં અને અનામિકા આંગળીઓને સાથે રાખીને મેદાનમાં આઘાત કરવાથી 'ગ' વર્ણ વાગે છે.



૪:૧:૬:૬ કિડનક

'કિ' વર્ણ બાંયા પર ડાબા હાથની ચારેય આંગળીઓને હથેળી તરફ સહેજ વાકી વાળીને ચાંટી પર જોરથી આઘાત કરવાથી 'કિ' વર્ણ વાગે છે 'ડ' વર્ણ દાંયા પર જમણા હાથની અનામિકા આંગળીને સ્હેજ ઉપાડીને સ્યાંહીની ધાર પર આઘાત કરવામાં આવે છે. ત્યારે 'ડ' વર્ણ ઉત્પન્ન થાય છે. 'ના' વર્ણદાંયાની ચાંટી પર જમણાં હાથની તર્જની આંગળીથી આઘાત કરવાથી 'ના' વર્ણ ઉત્પન્ન થાય છે. 'ક' વર્ણ બાયાં પર આંગળીઓને હથેળી તરફ સહેજ વાંકીવાળીને ચાંટી પર આઘાત કરવાથી 'ક' વર્ણ વાગે છે.

૪:૧:૬:૭ ગિડાડન

'ગિ' વર્ણ બાંયા પર મધ્યમાં અને અનામિકા આંગળી દ્વારા આઘાત કરવાથી 'ગિ' વર્ણ વાગે છે. 'ડા' વર્ણ દાંયા પર તર્જની દ્વારા ચાંટી પર આઘાત કરી 'ના' કે 'ડા' નો આભાસ ઉત્પન્ન કરે છે. ત્યારબાદ એક વર્ણનો અવકાશ છોડીને દાંયા પર જ અનામિકા દ્વારા ચાંટી પર હળવો આઘાત કરી 'ન' વર્ણ ઉત્પન્ન થાય છે.

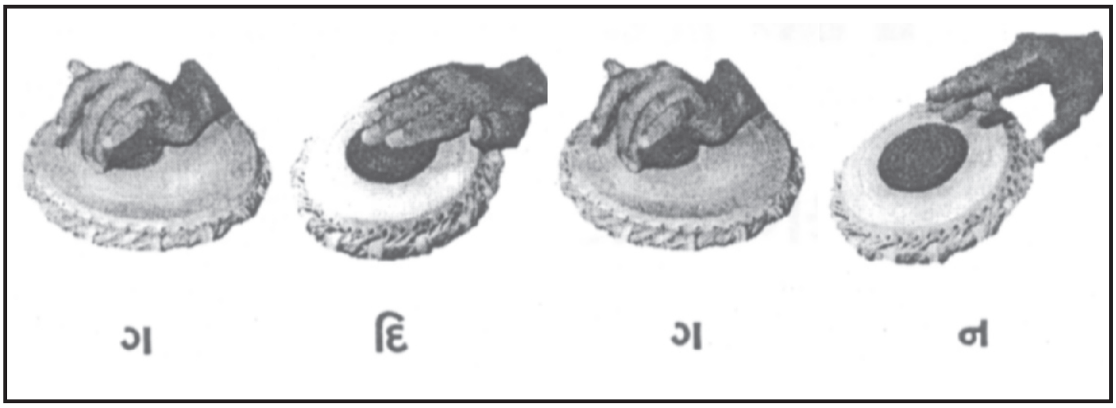
૪:૧:૬:૮ કતાડન

'ક' વર્ણ બાંયાપર ડાબાહાથની ચારેય આંગળીઓ તથા અંગુઠાને સાથે જોડી પંજાને બિલકુલ સપાટ રાખી ચાંટી પર જોરથી આઘાત કરવાથી 'ક' વર્ણ ઉત્પન્ન થાય છે. 'તા' વર્ણ જમણાં હાથની તર્જની આંગળીથી દાંયાની ચાંટી પર પ્રહાર કરવાથી 'તા' વર્ણ ઉત્પન્ન થાય છે. ત્યારબાદ એક વર્ણનો અવકાશ છોડીને 'ન' વર્ણ જમણાં હાથની અનામિકા આંગળી દ્વારા દાંયાની ચાંટી પર હળવો આઘાત કરી 'ન' વર્ણ ઉત્પન્ન થાય છે.

૪:૧:૬:૯ ગદિગન

'ગ' વર્ણ ડાબા હાથની મધ્યમાં અને અનામિકા આંગળી દ્વારા બાંયા પર સ્યાંહી અને ચાંટીની વચ્ચેના મેદાનના ભાગમાં આઘાત કરવાથી 'ગ' વર્ણ ઉત્પન્ન થાય છે. 'દિં' વર્ણ

તર્જની, મધ્યમાં અનામિકા, કનિષ્ઠિકા ચારેય આંગળીઓ સાથે જોડી હથેળીને આંગળીઓના છેડાના ભાગેથી બરાબર વચ્ચે પંજો વાંકો વાળી દાંયાના મુખ પર ખુલ્લો આઘાત આપી હાથ તુરંત હટાવી લેવાથી ખૂલ્લો વર્ણ 'દિં' ઉત્પન્ન થાય છે. 'ગ' વર્ણ ડાબાહાથની મધ્યમાં અને અનામિકા આંગળીઓ દ્વારા બાંયા પર સ્યાંહી અને ચાંટીની વચ્ચેના મેદાનમાં ભાગમાં આઘાત કરવાથી 'ગ' વર્ણ ઉત્પન્ન થાય છે. 'ન' વર્ણ જમણા હાથની અનામિકા આંગળી દ્વારા દાંયાની ચાંટી પર હળવો આઘાત કરવાથી 'ન' વર્ણ ઉત્પન્ન થાય છે.



૪:૧:૬:૧૦ કિટતક

'કિ' વર્ણ બાંયાપર ડાબા હાથની ચારેય આંગળીઓ તથા અંગુઠાને સાથે રાખી પંજાને બિલકુલ સપાટ રાખી ચાંટી પર જોરથી આઘાત કરવાથી 'ક' વર્ણ ઉત્પન્ન થાય છે. 'ટ' વર્ણ જમણાં હાથની મધ્યમાં આંગળીથી દાંયાના સ્યાંહીની બરાબર વચ્ચેના ભાગમાં આઘાત કરવાથી 'ટ' વર્ણ ઉત્પન્ન થાય છે. 'ત' વર્ણ જમણાં હાથની તર્જની આંગળીથી દાંયાના સ્યાંદીની બરાબર વચ્ચેના ભાગમાં આઘાત કરવાથી 'ત' વર્ણ ઉત્પન્ન થાય છે. 'કિ' વર્ણ બાંયા પર ડાબા હાથની ચારેય આંગળીઓ તથા અંગુઠાને સાથે રાખી પંજાને બિલકુલ સપાટ રાખી ચાંટી પર જોરથી આઘાત કરવાથી 'ક' વર્ણ ઉત્પન્ન થાય છે.

૪:૨ દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાના : તબલાવાદનના રીયાઝના સિદ્ધાંતો

વિકસીત સમાજ અને સંસ્કૃતિનાં વિકાસની સાથે ભારતમાં સંગીત કલા પણ જે તે પ્રદેશની સાંસ્કૃતિક, રાજનૈતિક, સ્થાનીય સામાજિક, આર્થિક પરિસ્થિતિની સાથે વિકસીત થઇ. સામાન્ય રીતે સંગીતનો સૈદ્ધાંતિક અર્થ ગાયન, વાદન અને નૃત્ય કલાનું એકાંકી સામુહિક રૂપ છે. તેથી જ આ ત્રણેય કલાનું એક સ્વતંત્ર શાસ્ત્ર, સ્વતંત્ર પ્રાયોગિક પક્ષ, સ્વતંત્ર રસભાવ, સ્વતંત્ર અલંકારીકતા, સ્વતંત્ર બંધારણ અને તેની સાથે જોડાયેલા સ્વતંત્ર નિયમો છે. પરંતુ સૈદ્ધાંતિક, પ્રાયોગિક, અને શાસ્ત્રીય રૂપથી રીયાઝનું મહત્વ અને રીયાઝના સિદ્ધાંતો લગભગ સામ્યતા ધરાવે છે. ચાહે ગાયન હોય, વાદન હોય કે પછી નૃત્ય હોય. પ્રારંભિક અભ્યાસ પછી બંદિશોનાં શાસ્ત્રના ભંડોળની સાથે રીયાઝનું સૈદ્ધાંતિક મહત્વ સ્વીકારવું જ રહ્યું. કોઇ પણ

સૈદ્ધાંતિક બાબતને ત્યારેજ માન્યતા મળે છે જયારે તે બાબત પર અભ્યાસ થયો હોય, કોઇપણ સંગીતના વિદ્યાર્થી કે વાદકને પોતાની કલાનું સ્પષ્ટ નિર્દેશન બતાવવું હોય, ત્યારે રીયાઝ એ આવશ્યક જ નહિ પરંતુ અનિવાર્ય છે. સંગીતમાં કોઇપણ વિદ્યા માટે રીયાઝ તે વાદકની સ્પષ્ટ અભિવ્યક્તિ છે.

રીયાઝ એ તો સંગીત વિદ્યાનાં અભ્યાસુઓ માટે દેવભાષા છે. લાગણીનું અલંકાર છે. તથા કલાકારનો આદર્શ છે. રીયાઝ દ્વારા જ પોતાની કલાની અભિવ્યક્તિને તે કલા ચાહક સુધી પહોંચાડી શકવામાં સમર્થ બનશે. રીયાઝ એ સંગીત અભ્યાસુઓનું મન છે, હૃદય છે, વાચા છે, ખોરાક છે, નાદાનુસંધાન છે. હૃદય, લાગણી, અને વાચાની એક વાક્યતા છે. પ્રતિભા છે. અને રિયાઝમાં જ સંગીત વિદ્યાનું ગણિત છે, વિજ્ઞાન છે, સમાજશાસ્ત્ર છે, ભૂગોળ છે, ઈતિહાસ છે, રસશાસ્ત્ર છે, માનવશાસ્ત્ર છે, અને તેની સામાજિક પરંપરા પણ છે. રીયાઝ એ ગુરૂએ શીખવેલી વિદ્યાનું પ્રતિબિંબ છે. ગુરૂના આદર્શ છે. ગુરૂનું વ્યક્તિતત્વ છે. ગુરૂના જ્ઞાનનો લાભ છે. ગુરૂનાં વ્યક્તિત્વની છબી છે. સંગીતમાં વિદ્યાર્થી માટે ગુરૂએ બતાવેલા રીયાઝ એ વિદ્યાર્થી માટે એક ઉચ્ચ સ્થાન પર પહોંચવા માટેનો માર્ગ છે. ગુરૂના આ માર્ગદર્શનને લઇને કંઇ કેટલાય સંગીતના વિદ્યાર્થીઓ આજે ગુરૂપદને શોભાવે છે. સાથે ઉચ્ચ કક્ષાનાં વાદકો સાથે બિરાજમન થઇને મોક્ષ પ્રાપ્તિનાં અધિકારી થયા છે. ગુરૂ તથા પ્રાચીન, અર્વાચીન વિદ્વાનો દ્વારા બતાવેલ રિયાઝના સિદ્ધાંતોને અનુસરીને શિષ્ય જયારે સમજીને ગુરૂના માર્ગદર્શન હેઠળ સાચો રિયાઝ કરે ત્યારે એજ તેના ગુરૂ માટે સાચી ‘ગુરૂ દક્ષિણા’ બની જાય છે.

તેથી જ અહિં જે વિષય પર ચર્ચા કરવાની છે. તે એક સંગીતનાં વિદ્યાર્થી માટે શ્રેષ્ઠ વિષય છે. આ સિદ્ધાંતોને વિદ્વાનો દ્વારા પ્રતિપાદિત કરવામાં આવ્યા છે. શોધાર્થી છેલ્લા ત્રણ દાયકાથી તબલા વિષયના શાસ્ત્રપક્ષ અને ક્રિયાત્મક પક્ષ સાથે જોડાયેલો છે. વિદ્યાર્થી અવસ્થા પૂર્ણ કરી ઇ.સ. ૧૯૮૭ ની સાલથી મહારાજા સયાજીરાવ વિશ્વવિદ્યાલયની ફેકલ્ટી ઓફ પરફોર્મીંગ આટર્સના તબલા વિભાગમાં પ્રાધ્યાપક તરીકે જોડાઇને વિદ્યાર્થીઓને તબલા વિષયક માર્ગદર્શન આપવાનું શરૂ કર્યું. વિદ્યાર્થી અવસ્થાથી લઇને અધ્યાપક તરીકેની લાંબી સફરમાંથી પસાર થયા છે. જયારે શોધકાર્ય સાથે જોડાયો છું ત્યારે એક અનુભવ તબલા વિષયના અનેક વિષયો સાથે અનુભવ્યો છે.

છેલ્લા સાડાત્રણ દાયકાથી દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની પરંપરા સાથે માર્ગદર્શન મેળવ્યું છે. ત્યારે દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની બંદિશોના તુલનાત્મક અધ્યયનને અનુલક્ષીને આ બંન્ને ઘરાનાઓની વાદન પરંપરાને શીખતા વિદ્યાર્થીઓ માટે રીયાઝ એ અતિમહત્વની પ્રક્રિયા છે. આ બંન્ને ઘરાનાઓ શીખવા માટે રીયાઝના મૂળભૂત સિદ્ધાંતો લગભગ એક સરખા છે. શોધાર્થીનો જાત અનુભવ અને તબલાના વિદ્વાનો સાથેની પ્રત્યક્ષ ચર્ચાઓના ફલ સ્વરૂપે રીયાઝના સિદ્ધાંત વિષે સંશોધાત્મક અભિગમની સાથે કેટલાક અંશોને

સમાવવાનો અહીં પ્રયત્ન છે.

પ્રસ્તુત મહાશોધ નિબંધના શોધ છાત્રએ રીયાઝના સિદ્ધાંતો માટે મુખ્ય બે અભિગમો અપનાવ્યા છે.

(૧) તબલાવાદન માટે શાસ્ત્ર પક્ષના રીયાઝના સિદ્ધાંતો.

(૨) તબલા વાદન માટે ક્રિયાત્મક પક્ષના રીયાઝના સિદ્ધાંતો.

દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાના વિદ્યાર્થીઓ માટે રીયાઝના સિદ્ધાંતો એક સમાન બાબત છે. રીયાઝના સિદ્ધાંતો સંદર્ભે શોધાર્થી એવું વિચારે છે કે ક્રિયાત્મક પક્ષના રીયાઝના સિદ્ધાંતોની સાથે સાથે શાસ્રનું પણ અનેક ઘણું મહત્વ હોઇ શાસ્ર પક્ષના રીયાઝના સિદ્ધાંતોનું પણ અધ્યયન આવશ્યક છે.

૪:૨:૧ તબલા વાદન સંદર્ભે શાસ્ત્રીય રીયાઝના સિદ્ધાંતો

૪:૨:૧:૧ વિવિધ અવનદ્ય વાદ્યોની માહિતીની જરૂરીયાત

'અવનદ્ય' અથવા 'આનદ્ય' શબ્દ એ સંસ્કૃત ભાષાનો શબ્દ છે. જેનો અર્થ થાય છે. ચારે બાજુથી લપેટેલ, અથવા પહેરાવેલું. તેથી ચારે બાજુથી ચર્મથી લપેટેલા વાદ્યોના સહિયારા રૂપ સાથે અવનદ્ય વાદ્યોનો શબ્દાર્થ કરવામાં આવ્યો છે. ભારતમાં પ્રાગઃ ઐતિહાસિક કાળથી લઇને આધુનિક કાળ સુધી યેનકેન પ્રકારે ચર્મવાદ્યોનું મહત્વ ગાયન, વાદન અને નૃત્યના શાસ્ત્રીય પક્ષ સુધી રહેલું છે. ભારતમાં દુદુંભી, ભૂમિ દુદુંભી, પટ્ટહ, ઝિલ્લરી, ડક, નગારા, નકારા, જીલ, ઢોલ, ઢોલક, નાલ, સંબલ, પખાવજ, તબલા જેવા વાદ્યો ક્રમશઃ પ્રચારમાં આવ્યા છે. આજે તબલા એ સર્વાધિક લોકપ્રિય વાદ્ય છે.

અવનદ્ય વાદ્યોના ઉદ્‌ભવ અને વિકાસની પ્રક્રિયા અને તબલાનો ઉદ્‌ભવ અને પ્રક્રિયાનો આગળના પ્રકરણમાં ચર્ચા કરવામાં આવી છે. તેથી અહીં આ વિષયની ચર્ચા ન કરતાં ક્રમાનુસાર આગળના સિદ્ધાંતોની ચર્ચાનો આરંભ કરૂ છું.

૪:૨:૧:૨ તબલાના વિવિધ અંગોની જાણકારી

તબલાનાં વિદ્યાર્થી તરીકે તબલાનાં વિવિધ અંગોની વિશે જાણકારી હોવી અતિ આવશ્યક છે. આ વિશેની ચર્ચા આગળના પ્રકરણમાં કરવામાં આવી છે. એક વિદ્યાર્થી તરીકે તબલાના ભાગો, તથા તેની બનાવટની રીત, તેમાં ઉપયોગી ઉપકરણો, તેની બનાવટ માટેનું ઉચિત જ્ઞાન એક વિદ્યાર્થી તરીકે હોવું અતિ આવશ્યક છે. જો સાચા અર્થમાં કારીગર પાસે પ્રત્યક્ષ રીતે બેસીને બનાવટ સમયે તેનું અવલોકન કરવામાં આવે તો તેનાં ફળ સ્વરૂપે વિદ્યાર્થીને તબલાની ગુણવત્તાનો આપોઆપ જ ખ્યાલ આવી જાય. કદાચ વિદ્યાર્થી માટે આ બાબત જેટલી તબલા શીખવા માટેની છે તેટલી જ મહત્વની તેની બનાવટની રીત જાણવાની પણ છે. તેથી જ જયારે પણ વાદ્યની ઉપર ઋતુની અસર હશે ત્યારે સ્વસ્થતાથી તબલા ખેંચી પણ શકાશે કે ઉતારી શકાશે.

૪:૨:૧:૩ દાંયુ કયા સ્વરનું છે ? તથા તે તેજ સ્વરમાં બોલે છે કે નહી ? તે જાણવું

તબલા સાધકે એ જાણવું અત્યંત જરૂરી છે કે દાયું કયા સ્વરનું છે, અને તે જે તે સ્વરમાં બોલે છે કે નહી. તે માટે દાંયાનું મુખ તથા પુડી પર આપેલી સ્યાંહીની ઘટ્ટતા મહત્વનો ભાગ ભજવે છે. જેમ દાંયાનું મુખ મોટું હોય અને તેના પર લગાવેલ સ્યાંહી જો વધુ હોય તો તે દાંયું નીચા સ્વરમાં બોલશે. તેથી વિરૂદ્ધ દાંયાનું મુખ નાનું હોય તો તે દાંયું ઊંચા સ્વરમાં બોલશે. આમ છતાં આ એક પ્રાયોગીક પક્ષની બાબત છે. અને વિદ્યાર્થીનાં સ્વરજ્ઞાન પર આધારિત છે.

સામાન્ય રીતે મંદ્ર સપ્તકના કાળી ૪ તથા ૫ કાળી સ્વરના દાંયાનું ૬ ઇંચ નું મુખ હોય છે. જયારે મધ્ય સપ્તકના કાળી ૧ તથા ૨ કાળી સ્વરના દાંયાનું મુખ ૫ ઇંચનું હોય છે અને કાળી ૩,૪,૫ ટીપના સૂરના દાંયાનું મુખ ૪ ઇંચથી ૫ ઇંચ સુધીનું હોય છે.

૪:૨:૧:૪ દાયું મેળવવાની ક્રિયા

સારા તબલા વાદક બનવા માટે વિદ્યાર્થીઓએ આ બાબતને ખૂબજ મહત્વની સમજવી જોઇએ. તેથી વિદ્યાર્થી અવસ્થામાં દાંયાને મેળવતા પહેલા દાંયાને ઓળખવું અત્યંત જરૂરી છે. ત્યાર બાદ તેનું સ્વર જ્ઞાન લેવું આવશ્યક છે. તબલા શીખતા શીખતા બીજા કોઇ સ્વર વાદ્યનો અભ્યાસ પણ કરવો જોઇએ. વિભિન્ન ગાયકો તથા સ્વર વાદકોની કેસેટ સાંભળવી સાથે સાથે દૂરદર્શન અને આકાશવાણી પરથી પ્રસારીત થતા સંગીતનાં કાર્યક્રમો નિયમિત રીતે સાંભળવા જોઇએ અને આમ ધીરે ધીરે તબલાનાં વિદ્યાર્થી/વાદકને સ્વર જ્ઞાન પ્રાપ્ત થશે. ત્યાર બાદ ગુરૂ પાસેથી દાંયું મેળવતા શીખવું જોઇએ. હથોડી પકડવી, ગજરા પર કઇ જગ્યાએ કેવી રીતે તેનો આઘાત કરવો, કેવી રીતે ઊલટો પ્રહાર કરી ઉતારવું વગેરે બાબતો ગુરૂ પાસેથી શીખવી જોઇએ. વિવિધ રાગો સાંભળીને તેની સાથે સંગતિ કરીને આપો આપજ અંતઃસ્કુરણા થશે. કે દાંયું કયા સ્વરમાં બોલે છે અને પછી તુરંત દાંયા પર આઘાત કરીને તે દાંયાને સૂરમાં લાવશે. આમ જોઇએ તો તે એક આંતરસૂઝની બાબત છે. જો વિદ્યાર્થી/વાદકને દાંયુ મેળવતા આવડતું હોય તો તેવા વાદકને ગાયક કે સ્વરવાદ્ય વાદક પોતની સાથે સંગતિ માટેનો આગ્રહ રાખશે. જો દાંયું સુરમાં મેળવેલું હોય તો ગાયક અથવા વાદકને પોતાના ગાયન/વાદન દરમિયાન મુશ્કેલી નડતી નથી. માટે તબલાનાં વિદ્યાર્થી/વાદકે પોતાને એક નિશ્ચિત સૂરમાં દાંયુ મેળવતા આવડે એવો હંમેશા પ્રયત્ન કરવો જોઇએ. તે ઉપરાંત દાંયું મેળવતી વખતે ધ્યાનમાં રાખવા જેવી બાબતો.

(૧) દાંયું મેળવતા પહેલા સૌ પ્રથમ દાંયું કયા સૂરનુ છે અને કયા સુરમાં બોલે છે. તે જાણી લેવું જોઇએ.

(૨) ત્યારબાદ જો દાંયું જોઇતા સુર કરતા નીચે બોલતુ હોય તો સામસામા ગટ્ટાથી દાંયાને ઉપરના સુરમાં ઉંચે લઇ જવુ જોઇએ.

(૩) સામસામા ઘર મળી જાય પછી તેની બાજુના ઘરથી સામસામેના ઘર મેળવવા જોઇએ. આમ કરવાથી દાંયું લગભગ સુરમાં બોલવા લાગશે.

(૪) ત્યાર બાદ ફક્ત ફાઇન ટ્યુનીંગ માટેજ ગજરા પણ ધીરે ધીરે આઘાત કરીને દાંચાને ચોક્કસ સુરમાં મેળવવું જોઇએ.

(૫) હથોડીનો પ્રહાર એવી રીતે કરવો કે જેથી ગજરો કે વાધર કપાઇ ન જાય.

૪:૨:૧:૫ અંગુલિ પરિચય તથા તેનું ક્રિયા દર્શન

તબલાવાદનની પ્રક્રિયા માટે 'આંગળીઓનું હોવું' એ અતિ આવશ્યક બાબત છે. અહીં 'આંગળીઓનું હોવું' શબ્દ એટલે પ્રયોજયો છે કે દરેક મનુષ્યને આંગળીઓ તો હોય જ છે પરંતુ શાસ્ત્રોમાં અને વેદોમાં જણાવ્યા મુજબ મનુષ્ય યોગ દ્વારા પોતાની તમામ ઇન્દ્રિયોને જાગ્રત કરી શકે છે. અને તબલા વાદકે તેજ રીતે વિભિન્ન આંગળીઓના સંયોગ વિયોગ, આઘાત, પ્રત્યાઘાત કરીને વિભિન્ન બોલોને સિદ્ધ કરવાના હોય છે. એટલે કે આંગળીઓના ટેરવા જાગ્રત કરવાના હોય છે. પરંતુ દરેક માણસ માટે આંગળીઓને જાગ્રત કરવી શક્ય નથી. એટલે ઉપર 'આંગળીઓનું હોવુ' અતિ આવશ્યક છે તેમ જણાવ્યું છે. તબલાની સમગ્ર પરિક્રમા એ 'અંગુલિભાવ' પર આધારિત છે. 'અંગુલિભાવ' તથા 'અંગુલી નિર્દેશન'ની સમગ્ર બાબત પર શાસ્ત્રોક્ત રીતે ચિત્રો સહિત આગળના પ્રકરણમાં આપણે ચર્ચા કરી તેમ છતાં 'ગુરૂની પાસે બેસી તાલીમ લેવી અતિ આવશ્યક છે.

૪:૨:૧:૬ જ્ઞાનને કંઠસ્થ રાખવું

આંગળીઓનાં નિર્દેશન પછી વિદ્યાર્થી પાસે તબલાના બોલોનું એક ભંડોળ તૈયાર થશે સાથે ગુરૂ દ્વારા વિભિન્ન બંદિશોને કંઠસ્થ કરી અને પ્રસ્તૃત કરવું તે એક વિદ્યાર્થીનો ગુણ છે. હવે તેના માટે વિદ્યાર્થીએ બે બાબત ખ્યાલ રાખવો પડશે.

(૧) બંદિશોનો પ્રકાર (૨) બંદિશોને કંઠસ્થ કરવી

ગુરૂએ શીખવેલી એકજ બંદિશને નિશ્ચિત લયમાં તાલની ખાલી તાલીના સહારે જો કંઠસ્થ કરવામાં આવે તો તે બંદિશને વિદ્યાર્થી સારી રીતે પ્રસ્તુત કરી શકશે કેમકે વારંવાર એકજ લયમાં બંદિશને બોલવાથી વિદ્યાર્થીને તે બંદિશ પર પ્રભુત્વ આવી જશે. અને તેના ફળ સ્વરૂપે આ બંદિશ તેને લાંબા સમય સુધી હસ્તગત રહેશે. એક સાથે બધી બંદિશોને વગાડવા કે બોલવા કરતા એક નિશ્ચિત બંદિશને કંઠસ્થ કરી રિયાઝની પ્રક્રિયામાં લઇ જવાય તો તેનું ફળ ખૂબજ સુંદર મળે જયારે એક બેલેન્સ સાથે બંદિશ પર પ્રભુત્વ આવી જાય ત્યારે જ બીજી બંદિશ વગાડવી જોઇએ અને ધીરે ધીરે વિદ્યાર્થી પાસે જ્ઞાનનો ભંડાર એકત્ર થશે જેના પરિણામે તે એક ઉચ્ચ કોટિના વાદકની શ્રેણીનાં ગુરૂનાં આશીર્વાદ સાથે બેસી શકશે. અને તેના માટે બંદિશોને સતત બોલીને રિયાઝ કરવો એ અતિ આવશ્યક છે.

૪:૨:૧:૭ વિવિધ લયકારીનું જ્ઞાન

એક કક્ષાની તાલીમ લીધા પછી વાદકને વિભિન્ન લય અર્થાત્ કે લયકારીનું જ્ઞાન મેળવવું અતિ આવશ્યક છે. લયકારી એ તબલાનો ગણિતનો વિભાગ છે. બંદિશ એ શાસ્ત્ર છે તો

લયકારી એ તેની લિપિ છે. લયકારી તેનું વિજ્ઞાન છે. આજે આધુનિક યુગમાં જેમ એમ.બી.એ. તથા કોમ્પ્યુટરમાં ઈન્ટરનેટ વિશેષજ્ઞનો અભ્યાસ એક ઉચ્ચ કક્ષાનાં વ્યક્તિ બનવા માટે જરૂરી છે. તેમ તબલાવાદકને પોતાની કક્ષા પુરવાર કરવા માટે લયકારીનું જ્ઞાન હોવું અતિઆવશ્યક છે. અર્થાત્ લયકારી એ તબલાના ક્ષેત્રનો પ્રાણ છે. લયકારીના જ્ઞાનથી વાદક પોતે પોતાના તબલા વાદનમાં ચમત્કારીકતા સર્જી શકે છે. સાથે સાથે લયકારીની સમજદારી ના કારણે વાદકમાં ઉપજ જ્ઞાન વિસ્તરણ પામે છે. આ ઉપજના જ્ઞાનના કારણે વાદક એકજ બંદિશને અલગ અલગ રીતે પ્રસ્તુત કરી શકે છે. વિવિધ લયકારીના જ્ઞાન દ્વારા જ વાદક સંગીતનો પક્ષ હોય કે સ્વતંત્ર વાદનનો પક્ષ હોય તેના પોતાનું સ્થાન ટકાવી રાખે છે. 'લયકારીના જ્ઞાન વગરનો વાદક એ નાવિક વગરની નૌકા જેવો છે.'

લયકારીના જ્ઞાનથી જ વાદક પોતાને એક ઉચ્ચ શ્રેણીના આદર્શ તબલાવાદકની કક્ષામાં પ્રસ્થાપિત કરી શકાશે. લયકારી એ સ્વયં ચૈતન્ય છે. જેવી રીતે પ્રાણ વગરનો મનુષ્ય જડ જેવો છે. તેવી રીતે લયકારી વગરનો તબલાવાદક કાળક્રમે અચેતન જગત તરફ પ્રસ્થાન કરશે. અને પોતાનું સ્થાન ગુમાવશે. માટે શાસ્ત્રોમાં જે વિભિન્ન લયકારીનું દર્શન અને તેને હસ્તગત કરવાની પ્રણાલી બતાવવામાં આવી છે. તેને સમજીને ઊંડાણપૂર્વક અભ્યાસ અત્યંત જરૂરી છે. અને ગુરૂની પાસે બેસીને લયકારીનું વિધિવત જ્ઞાન પ્રાપ્ત કરવું જોઈએ. શાસ્ત્રો તો તેનો સિદ્ધાંત બતાવશે. દા.ત. ૧ માત્રામાં ૧ $^{૧}/_{૨}$ માત્રા વગાડવી કે ૧ માત્રામાં ૩ માત્રા વગાડવી વગેરે પરંતુ વિદ્યાર્થીકિ વાદક જયાં સુધી ગુરૂ પાસે બેસીને એ શાસ્ત્રોનું જ્ઞાન પ્રાયોગિક રીતે નહિ મેળવે ત્યાં સુધી લયકારીનું જ્ઞાન અસંભવ છે.

૪:૨:૧:૮ હાથથી ખાલી તાલી સાથે પઠન

આગળ આપણે 'આંગેળીઓનું હોવુ' એ સિદ્ધાંતની ચર્ચા કરી તે જ સિદ્ધાંત અહીં લાગુ પડશે. તબલા વાદનનો મુખ્ય આધાર તાલ છે. તાલને બે પ્રક્રિયા સાથે જોડવામાં આવે છે. (૧) 'સઃ શબ્દ ક્રિયા' (૨) નિઃશબ્દ ક્રિયા', તાલને હાથથી પ્રદર્શિત કરવાની પ્રક્રિયાને ક્રિયા કહેવાય છે. અને જમણા હાથથી ડાબા હાથ પર આઘાત કરીને તાલમાં આવતી તાલીનું નિદર્શન કરવું તે સઃશબ્દ ક્રિયા છે. જયારે જમણા હાથ કે ડાબા હાથને આકાશ તરફ મુક્ત રીતે ફેલાવીને તાલમાં આવેલી ખાલીનું નિદર્શન કરવું તેને નિઃશબ્દ ક્રિયા કહેવાય છે. 'સઃશબ્દ ક્રિયા' એ ધ્વનિયુક્ત ક્રિયા છે. જયારે 'નિઃશબ્દ ક્રિયા' એ ધ્વનિરહિત ક્રિયા છે. તાલની પ્રથમ માત્રા પર (સમ પર) ખંડમાં યોગનું કે ગુણાકારનું ચિહ્ન (×) કરવામાં આવે છે. ત્યાર પછીના ખંડમાં માત્રાની નીચે જ ક્રમ લખવામાં આવે છે. ત્યાં તાલી આપી તાલના વિભાગોને સઃશબ્દ ક્રિયા દ્વારા દર્શાવાય છે. તેવી રીતે ખંડમાં આવતી ખાલીને '૦' વડે દર્શાવાય છે. તાલનું બંધારણ તાલી ખાલીના નિદર્શન દ્વારા જ સ્પષ્ટ થાય છે. અને તે ખાલી તાલીનો ઉપયોગ તાલમાં નિબદ્ધ બંદિશોમાં કરવામાં આવે છે. જેના ફળ સ્વરૂપે વાદક લહેરા સાથે બંદિશ પ્રસ્તુત કરે છે. ત્યારે

પોતે સ્પષ્ટ પણે બંદિશની ખાલી તાલી સાથે વિચારીને બંદિશને પૂરતો ન્યાય આપી શકશે. લહેરા સાથે વગાડતા વિદ્યાર્થીને ખ્યાલ આવે છે કે આ માત્રા પર તાલી આવે છે. અને આ માત્રા પર ખાલી આવે છે. આ માટે વાદકે બંદિશનું પઠન કરતી વખતે અને કંઠસ્થ કરતી વખતે ખાલી તાલીને ધ્યાનમાં રાખવી જોઇએ. જેના ફળ સ્વરૂપે જયારે પણ તે બંદિશ રજુ કરશે ત્યારે તેને કોઇપણ અડચણ ઉભી થશે નહિ. તેથી વિદ્યાર્થી તથા વાદક માટે તાલ તેમજ બંદિશોનું તાલી ખાલી સાથે પઠન કરવું તે અતિ આવશ્યક બાબત છે.

૪:૨:૧:૯ તાલ અને લહેરાનું જ્ઞાન

લહેરાનો બીજો સાંગીતિક શબ્દ 'નગ્મા' પણ છે. વિદ્યાર્થી કિ તબલાવાદક ગુરૂની પાસે જયારે વિભિન્ન બંદિશોની તાલીમ લઇ રહ્યા હોય ત્યારે સાથે સાથે વિભિન્ન તાલનાં વિભિન્ન લહેરાનું જ્ઞાન મેળવવું જોઇએ. જોકે આ સિદ્ધાંત વિદ્યાર્થી કરતા ગુરૂને વધુ લાગુ પડે છે. ગુરૂએ પોતે વિદ્યાર્થીને કોઇ એક બંદિશ શીખવ્યા પછી તે બંદિશને લહેરા સાથે વિદ્યાર્થી/વાદક પાસે વગાડાવવી જોઇએ. જેનાથી તેનામાં બંદિશનું સાચું જ્ઞાન તથા લયકારીનું સ્થાપન થશે. 'લહેરા' દ્વારા બંદિશને એક નિશ્ચિત લય મળે છે. લહેરાનાં જ્ઞાન દ્વારા વિદ્યાર્થી લયનો પાક્કો બનશે. જેનાં દ્વારા તે સ્વતંત્ર વાદન તેમજ સંગતિ સમજદારીપૂર્વક કરી શકશે આજે આધુનિક યુગમાં લહેરા માટેના યંત્રો ઉપલબ્ધ છે. તથા તે યંત્રોમાં વિભિન્ન લહેરાને વિભિન્ન તાલમાં કમ્પોઝ કરી શકાય તેવી તેમાં સવલત હોય છે. તેથી એક સારા તબલાવાદક બનવા માટે આ પ્રકારના 'યંત્રજ' લહેરા સાથે બંદિશોને વગાડવી પણ જરૂરી છે. તેનાથી તે પોતાનામાં રહેલી બેતાલાપણા, ખામીને પણ દૂર કરી શકશે. તબલા વાદક માટે લહેરાનું જ્ઞાન અતિ આવશ્યક બાબત છે. જેવી રીતે મનુષ્યને પોતાનું શરીર ટકાવી રાખવા માટે ખોરાક પાણી અને શ્વસન ક્રિયા જરૂરી છે તેવી જ રીતે બંદિશોને સુનિશ્ચિત ગતિ આપવા વિવિધ લહેરાનું જ્ઞાન અત્યંત જરૂરી છે.

૪:૨:૧:૧૦ ઠેકા જ્ઞાન

આમ જોવા જઇએ તો તાલના અભ્યાસ વગર તબલાના વિદ્યાર્થી કે તબલાના વાદક બનવું એ અશક્ય અને અસંભવ છે. પ્રારંભમાં જયારે વિદ્યાર્થી તબલા પર હાથની રખાવટ અને નિશ્ચિત કરેલા બોલોની વાદન ક્રિયા પછી તરત જ તેને પ્રારંભિક તાલો શિખવાડાય છે. જેવા કે દાદરા, રૂપક, તિનતાલ, ઝપતાલ, વગેરે આ ઠેકાની વાદનવિધિ શીખતા પહેલા શિક્ષક કે ગુરૂ લેખીત કે ક્રિયાત્મક રૂપથી હાથના સહારે તાલી અને ખાલીનો ઉપયોગ કરીને બોલતા શીખવે છે. આમ જોવા જઇએ તો કોઇપણ એક કે બે તાલનું વાદન શીખ્યા પછી ક્રિયાત્મક અને વાદન ક્રિયા વિદ્યાર્થીને આવડી જતી હોય છે. ત્યારબાદ તો અભ્યાસનો એક લાંબો સમય વિદ્યાર્થીએ પસાર કરવો પડે જ છે. આ દરમિયાન તે વિભિન્ન ઠેકાનું જ્ઞાન આ ઠેકાઓને ઠાહ, દુગુન, તિગુન, ચોગુન વગેરે. લયોનો અભ્યાસ આપોઆપ જ થતો હોય છે. ઠેકાની બાબતમાં બે ચર્ચા મુખ્ય છે.

(૧) પ્રારંભિક તાલના ઠેકાનું વાદન જેની ચર્ચા આપણે પ્રારંભમાં કરી.

(૨) તાલના ઠેકાનો પ્રત્યક્ષ સંગતિ અને સ્વતંત્ર વાદનમાં પ્રયોગ.

બીજા નંબરની બાબત સૌથી અગત્યની બાબત છે. સ્વતંત્ર વાદનમાં એક નિશ્ચિત તાલમાં બંદિશોનું વાદન કરવાનું હોય છે. પરંતુ તાલના ઠેકાનું જ્ઞાન એ સંગતી માટે અતિઆવશ્યક જો તબલાવાદક/વિદ્યાર્થી વિભિન્ન તાલના ઠેકાઓ અને તેની પ્રસ્તુતીકરણનું ઉપજનાં અંગ સાથેનું જ્ઞાન હોય તોજ તે સાચા અર્થમાં સારો સંગતિકાર બની શકે માટે સારા તબલા વાદક અને વિદ્વાન કક્ષાની હરોળમાં બેસવા માટે તાલના વિભિન્ન ઠેકા તેના ચલનનું તેનું ઉપજ અંગ, તેનું શાસ્ત્ર, અને ઠેકાઓનું રસશાસ્ત્ર જાણવું જરૂરી છે.

૪:૨:૧:૧૧ ઘરાના વાદન શૈલીની પ્રભાવકતા

એક સારા તબલા વાદક બનવા માટે ઉત્તમ કોટિના ગુણગાન ગુરૂ પાસે તાલીમ લેવી એ અતિ આવશ્યક છે. લગભગ એવું બને છે કે ગુરૂ મુખ્યતઃ કોઇ એક ઘરાના સાથે જોડાયેલા હોય છે. આમ છતાં પણ પોતાની વિદ્વતા અને કૌશલ્ય પ્રાપ્ત કરવા માટે વિભિન્ન ઘરાનાના વાદકોનાં કાર્યક્રમો અને રેડિયો તથા દૂરદર્શન પરથી પ્રસારીત થતા ઓડીયો કેસેટોને પોતે સાંભળતા જ હોય આ સિવાય એક ઉચ્ચકક્ષાના ગુરૂનું એક લક્ષણ છે કે એ પોતે વિભિન્ન ઘરાનાઓ ઉચ્ચ કોટીના વાદકો તાલીમ પણ લે છે. આ તમામ બાબતોને તે પોતાના સારા વિદ્યાર્થીને અચુક શીખવતા હોય છે. પોતાના અનુભવનો નિચોડ પોતાના શિષ્યને આપે છે ફળ સ્વરૂપે વિદ્યાર્થી અવસ્થામાંજ આ પ્રકારની તાલીમ મળવાના કારણે તબલા વાદક વિભિન્ન ઘરાનાની બંદિશને વગાડતા-વગાડતા જ ઘરાના ઓળખતો જાય છે. તથા આજે કોઈપણ એક જ ઘરાનાનું સાંબેલું લઇને બેસવું તે ઉચિત નથી. આ પરિવર્તિત અને સતત ગતિશીલ આ ક્ષેત્રમાં દરેક ઘરાનાઓને પચાવવા અને ઓળખવાની વિધિ એક સારા તબલા વાદકે અવશ્ય જાણવી જોઈએ અને આ જાણકારી માટે સંગીતના વૈશ્વિક બજારમાં અનેક પુસ્તકો ઘરાના પર ઉપલબ્ધ છે. તેનો અભ્યાસ જરૂરી છે. સાથે-સાથે ઘરાનાની બંદિશો તથા તેનો ચોક્કસ બોલ વગાડવાની પ્રક્રિયા છે. તેનું સતત મનન કરવાથી તબલા વાદકને ઘરાનાની ઓળખ સ્પષ્ટ થઇ જાય છે. આમ જોવા જઇએ તો આ સિદ્ધાંત સૌ પ્રથમ શિક્ષક કે ગુરૂને લાગુ પડે છે. ત્યાર બાદ વિદ્યાર્થી કિ શિષ્યની બાબત આવે છે.

૪:૨:૧:૧૨ બંદિશ જ્ઞાન

આગળ જોઇ ગયા તે મુજબ ગુરૂ માટે વિભિન્ન ઘરાનાઓનું જ્ઞાન આવશ્યક છે. તે વાતની ચર્ચા આગળ કરવામાં આવી આ બાબત તે દર્શાવે છે કે ગુરૂને બધા જ ઘરાનાનું જ્ઞાન અંતઃસ્ફુરણાથી તો થવાનું નથી જયારે ગુરૂ બધાજ ઘરાનાની બંદિશો વિદ્વાનો પાસેથી વિધિવત રીતે શીખે ત્યારે જ તે ઘરાનાને ઓળખી શકે તેથી અહી સ્પષ્ટ થાય છે કે બંદિશો વગરનો ગુરૂ તે આ ક્ષેત્રમાં હોઈ જ ન શકે. અને તબલાનાં સ્વતંત્ર પક્ષની રચના જે તે ઘરાનાની બંદિશો પર જ આધારિત છે. વિદ્યાર્થી તાલને શીખ્યા પછી અથવા તો તાલના ઠેકાને શીખ્યા પછી વિભિન્ન

લયમાં બનેલી પ્રારંભિક બંદિશોને ગ્રહણ કરશે ત્યારબાદ જેમજેમ રિયાઝ વધશે તેમ તેમ ઉચ્ચ કક્ષાની બંદિશો તેને ગુરૂની પાસેથી પ્રાપ્ત થશે. વિદ્યાર્થી પોતાની ક્ષમતા અનુસાર બંદિશોને શીખશે ત્યાર પછી વિભિન્ન ઘરાનાના વાદકોના કાર્યક્રમ ઓડીયો કેસેટ સાંભળીને પણ બંદિશોનું જ્ઞાન પ્રાપ્ત કરશે અને તબલાના ક્ષેત્રમાં જો પોતાની ઉચ્ચતાને સ્થાપિત કરવી હોય તો યેનકેન પ્રકારે બંદિશોનું ભંડોળ એકત્ર કરશે. ત્યારે જ તે આ ક્ષેત્રમાં પોતે પોતાને પ્રસ્થાપિત કરી શકશે.

ભારતના વિદ્વાનોએ અનેકગણી બંદિશો શાસ્ત્રોક્ત રીતે બનાવી છે. આ બંદિશોના અખુટ સમુદ્રમાં ડૂબકી લગાવ્યા વગર તબલાવાદકને છૂટકો જ નથી. આજથી થોડાક વર્ષો પહેલા એવું કહેવાતું હતુ કે જે તબલાવાદક પાસે બંદિશોનું જ્ઞાન વધારે અથવા તો બંદિશોનું ભંડોળ હોય તે તબલાવાદક જ વિદ્વાન તબલાવાદક ગણાતો અને તેથી જ તે સમયના વિદ્વાનોમાં બંદિશો શીખવાની, રચના કરવાની અને સંગ્રહીત કરવાની બાબતમાં સ્પર્ધા થતી હતી. તેથી જ આજે પણ આ બાબત ને સ્વીકારવી જ રહી. અને વિદ્વતા સાબિત કરવા માટે એક સારા વિદ્યાર્થી/વાદકે દરેક ઘરાનાના વિદ્વાન તબલાવાદકોની બંદિશોનું જ્ઞાન મેળવવું અતિ આવશ્યક થઇ પડે છે.

૪:૨:૨ તબલા વાદન માટે ક્રિયાત્મક પક્ષના 'રિયાઝના સિદ્ધાંતો'

૪:૨:૨:૧ તબલાની રખાવટ

એક સારા વિદ્યાર્થીકિ વાદક તરીકે તબલાની રખાવટ કે ગોઠવણ પણ ખૂબજ સારી હોવી જોઇએ. આદર્શ તબલાવાદકોની તબલા રખાવટ જોઇએ તો તબલા વાદક પોતે પલાંઠી વાળીને બેસે પછી તબલા તેના બંન્ને ગોંઠણની બહાર નીકળવા જોઇએ એટલે કે દાંયું કે બાયું કોઇ એક તરફ ખસેલા નહિ રહેતા દાંયું અને બાયું એક બીજાને અડકીને તબલાવાદકની પલાંઠીના મધ્ય ભાગમાં રહે. ત્યારબાદ દાંયું (જીવારી) જોઇએ તો તે સહેજ જમીન તરફ જમણી (ડગ્ગા) બાજુ ઢળતું રાખવામાં આવે છે. અને બાયું એટલે કે એકદમ આકાશ તરફ ઉર્દ્વમુખી અને સ્યાંહીનો ભાગ સામેની દિશા તરફ રહે તે જરૂરી છે. આમ એક તબલાનાં વિદ્યાર્થી માટે તબલાની સુંદર રખાવટ તેના સંચાલનમાં ચાર ચાંદ લગાવી જાય છે.

ઘણા તબલાવાદકો પોતાના વાદન દરમિયાન બાયું ખૂબજ ઢળતું રાખે છે. વિદ્વાનો એવું કહે છે કે તેનાથી બાયાંની ઘસીટ લેતી વખતે બાયું વગાડતા હાથ તરફનો ખંભો ઊંચો થઇ જાય છે. અને તબલાવાદકની વાદન દરમિયાન મુદ્રા બગડે છે. અને તબલા વાદકની મુદ્રા વિશેની ચર્ચાનો આરંભ આગળના સિદ્ધાંતમાં કરીશ.

૪:૨:૨:૨ તબલા વાદન સમયે બેઠક અથવા 'આસન લગાવવું'

એક બાબત તબલાની રખાવટ કે બેઠક જોયા બાદ હવે આપણે તબલાવાદની બેઠક વિશે ચર્ચા કરીશું. તબલાવાદકની બેઠક યોગ્ય હોવી જોઇએ એવું આપણા વિદ્વાનો ક હે છે. અર્થાત્ કે તબલાવાદકની બેઠક અત્યંત સ્વાભાવિક હોવી જોઇએ અને તે ખૂબજ આરામથી

તબલાવાદન કરી શકે તેવી હોવી જોઇએ. જેથી તબલાવાદન કરતી વખતે શરીરના કોઇ પણ અંગ પર વિશેષ કષ્ટ ન પડે. અથવા શરીરનાં કોઇ પણ અંગ પર વાદન દરમિયાન દર્દ થતું હોય તેવું તેના ચહેરા પર દેખાવું ન જોઇએ.

આમ છતાં બનારસ ઘરાનાના વાદકો 'વજ્રસન' કે 'હનુમાન બેઠક'માં બેસી પોતાનું વાદન કરે છે. આ બાબત તે આ ઘરાનાની વિશેષતા છે આમ છતાં બનારસ ઘરાનાનો વાદક હોય એટલે તે 'હનુમાન બેઠક' માં બેસે તે જરૂરી નથી બનારસ ઘરાનાના ઘણા વાદકો 'વજ્રસન' બેઠકનો ઉપયોગ કરતા નથી. કયારેક એવું પણ જોવા મળે છે. કે બનારસ ઘરાનાના વાદકો પોતાની વિશિષ્ટ બેઠક સાથે એટલે કે 'હનુમાન બેઠક' માં વાદન શરૂ કરે છે. અને અધ વચ્ચે સીધી બેઠકમાં પોતાનું વાદન પૂર્ણ ક રે છે. બેઠક વ્યવસ્થાની બાબતમાં બનારસ ઘરાનામાંજ આ વિશિષ્ટ બેઠકનો ઉપયોગ કરે છે. બાકી બધા ઘરાનાના વાદકો પલાંઠી વાળીને પોતાનું વાદન કરે છે.

૪:૨:૨:૩ મુદ્રા

તબલાવાદક તબલા વગાડતી વખતે પોતાનો ચહેરો સામાન્ય તથા પ્રસન્ન વદન રાખે તે અત્યંત જરૂરી છે. રિયાઝ માટેનો આ સિદ્ધાંત તબલાની રખાવટ અને તબલા વાદકની બેઠક પછીના ક્રમે આવે છે. તબલાનો કોઇ પણ બોલ વગાડતી વખતે તબલા વાદકનો ચહેરો બગડી જાય તો શ્રોતાઓને તુરંત માલુમ પડી જાય છે. કે વાદન દરમિયાન તેને કંઇક કષ્ટ પડી રહ્યું છે. તે માટે શાસ્ત્રો અને વિદ્વાનો એવું કહેતા કે તબલાવાદકે રિયાઝ કરતી વખતે પોતાની સામે અરિસો (દર્પણ) રાખીને રિયાઝ કરવો જોઇએ જેથી ચહેરા પર વાદન દરમિયાન (રિયાઝ દરમિયાન) આછું સ્મિત ફરકતું રહે. સતત આ રીતે રિયાઝ કરતા રહેવાથી તેને પ્રસન્ન વદને વાદન કરવાની આદત પડશે અને તે વાદન દરમિયાન મંચ પર પણ આછા સ્મિત સાથે વાદન કરશે. આમ તબલાની સુંદર રખાવટ, આદર્શ બેઠક અને સૌમ્ય મુદ્રા તબલાવાદનના મંચ પ્રદર્શનને દિપાવી જશે. ઘણા વાદકો તબલાવાદન કરતી વખતે જે હાથે બાંયુ વગાડે તે બાજુનો ખભો ઉચો કરીને બાંયાની ઘસીટ લે છે. વિદ્વાનો એવુ કહે છે કે તેમ નહિ કરવું જોઇએ. તેથી વાદકની મુદ્રા બગડી જાય છે, અને મંચ પ્રદર્શન વખતે શ્રોતાઓને વાદકની 'મુદ્રાદોષ'ની ખામી તુરંત દેખાઇ આવશે આ માટે તેણે શરૂઆતથીજ રિયાઝ ખૂબજ સમજીને કરવો જોઇએ.

૪:૨:૨:૪ શ્વસન ક્રિયા પર નિયંત્રણ

રિયાઝ કરતી વખતે કેટલાક તબલાવાદકને એવી ટેવ પડી જાય છે. કે તેઓ લય વધવાની સાથે સાથે શ્વાચ્છોશ્વાસ પણ વધારતા જાય છે. પરિણામે તેઓની એક લય બંધાઇ જાય છે. સિંગલ લયમાં કાયદો વગાડતી વખતે વાદક પોતે સામાન્ય શ્વસન ક્રિયા રાખે છે. તે જ શ્વસન ક્રિયાની ઝડપ કાયદાની ચોગુન થાય તો પણ વધવી જોઇએ નહિં. તે તબલા વાદક માટે જરૂરી છે કે પોતાના હાથની તૈયારી તથા બોલની સ્પષ્ટતાને ધ્યાનમાં રાખીને લયની પસંદગી

કરે અને ત્યારબાદ તેની દુગુન કે ચોગુન કરે જેથી તે દરમિયાન કોઇ પણ કષ્ટ ન પડે.

૪:૨:૨:૫ લયની નિશ્ચિતતા

રિયાઝ કરતી વખતે લયની ગતિ નિશ્ચિત કરવી અતિ આવશ્યક બાબત છે. ઉપર જોઇ ગયા તે મુજબ વાદકે પોતાનો રિયાઝ તથા બોલની સ્પષ્ટતા મુજબ પોતાના માટે કાયદા, રેલા વગેરે માટે સિંગલ લય નક્કી કરવી જોઇએ. ત્યારબાદ લયની દુગુન અને ચોગુન કરવી જોઇએ.

૪:૨:૨:૬ રિયાઝ સમયે કોઇ એક બોલની સાધના

રિયાઝમાં ઘણા વાદકો / વિદ્યાર્થીઓ જુદા જુદા બોલની સાધના કરે છે. પરંતુ શાસ્ત્રકારો અને વિદ્ધાનો એવુ કરવા કરતા માત્ર તબલાનાં કોઇ એક બોલની સાધના કરવાનું યોગ્ય સમજે છે. દા.ત. તિરકીટ, ધીરધીર, ગિડનગ, વિગેરે આમ કઠીન બોલને એક એક કરીને સાધના કરવી યોગ્ય છે. જેનાથી વિદ્યાર્થી અથવા વાદકને તે બોલ પર પ્રભુત્વ આવી જશે.

૪:૨:૨:૭ રિયાઝ પ્રક્રિયા

'ચિલ્લો લગાવવો' કે 'ચાલીસો' લગાવવો કેટલાક વિદ્ધાનોના મત મુજબ રોજનો ૮ કલાક એટલે કે સવારે જમ્યા પહેલા એટલે કે વહેલી સવારે હળવા નાસ્તા બાદ ૪ કલાક અને જમ્યા બાદ એટલે કે ૪ વાગ્યા પછી સાંજના ભોજન પહેલા ૪ કલાક એમ કુલ ૮ કલાક એવા સતત ૪૦ દિવસ સુધી તબલાનાં કોઇ એક બોલસમુહની સાધના કરવી એટલે 'ચિલ્લો લગાવવો' આમ આવા સતત ૩ થી ૪ ચિલ્લા લગાવવાથી 'ચિલ્લા' દરમિયાન સાધેલા બોલ પર વિદ્યાર્થી કે વાદક પ્રભુત્વ મેળવે છે. તેમાં સૌ પ્રથમ દિવસે અતિ વિલંબિત લય નિશ્ચિત કરીને તેને ધીરે ધીરે દિવસે દિવસે લય વધારતી જવાય છે. કેટલાક વિદ્ધાનો એવું પણ માને છે કે સતત બે અઠવાડિયા સુધી ઉપરોક્ત વિધિને રિયાઝ કરવો તેને પણ 'ચિલ્લો' લગાવવો કહે છે. આ સિવાય અનેક મતમતાંતરો 'ચિલ્લા'ની બાબતમાં જોવા મળે છે. પરંતુ 'ચિલ્લો' ગમે તેટલા દિવસ માટે હોય પરંતુ આ ક્રિયા કરવાથી જે તે બોલનો રિયાઝ કરવાથી વાદકને તે બોલ પર પ્રભુત્વ અવશ્ય આવે છે.

આમ છતાં 'ચિલ્લો' લગાવતી વખતનાં કેટલાક નિયમો વિદ્ધાનોએ બતાવ્યા છે. ચિલ્લો લગાવતા હોય તે દિવસ દરમિયાન ચિલ્લો લગાવનાર વિદ્યાર્થીએ સાત્વિક ભોજન લેવું જોઇએ. એકજ આસન પર બેસી નિશ્ચિત જગ્યા પર રિયાઝ કરવો જોઇએ. પોતાના સ્થાનેથી વધારે બહાર નિકળવું ન જોઇએ. રિયાઝ પછીના સમયમાં આરામ કર્યા પછી ઉચ્ચકક્ષાનાં સંગીતના કે ધાર્મિક પુસ્તકોનું વાંચન કરવું જોઇએ, બોલવા પર નિયંત્રણ રાખવું જોઇએ, ગુસ્સાને કાબુમાં રાખવો જોઇએ, સંયમી, સદાચારી અને શીલતા સાથએ ચિલ્લાના દિવસો પસાર કરવા જોઇએ જેના ફળ સ્વરૂપે વાદકમાં તબલાના બોલ પર પ્રભુત્વ આવવાની સાથે તેનું મનોબળ દ્દઢ થશે તેનાં જીવનમાં ચારિત્ર્ય નીતિમતાનું પદાર્પણ થશે.

શિસ્તની સાથે પોતાના વ્યક્તિત્વમાં એક અનેરૂં ચૈતન્ય પ્રગટશે જેના કારણે તે

આપોઆપ જ પ્રભાવી વ્યક્તિત્વવાળો દેખાશે. આમ 'ચિલ્લો' એ ફક્ત તબલાના રિયાઝની બાબત ન હોઇને વાદકના વાદનમાં ઘરમૂળથી ફેરફાર કરે છે. જે વાદક માટે અતિ આવશ્યક છે.

૪:૨:૨:૮ બોલ નિકાસ અને 'વાદન વિધિ'

આગળના પ્રકરણના સિદ્ધાંતમાં આપણે 'અંગુલિ નિદર્શન' વિશે જોઇ ગયા જેમાં તબલા તથા બાંયાં પરથી નિકળતા બોલને કઇ આંગળીથી કેવી રીતે વગાડવા તેની ચિત્રો સહિત ચર્ચા કરેલી છે. આમ છતાં આ એક પ્રાયોગિક પક્ષની બાબત હોવાથી તબલાનાં બોલની સાચી નિકાસ ગુરૂની દેખરેખ હેઠળ કરવી જોઇએ અને તેનું વિશેષ ધ્યાન રાખીને રિયાઝ કરવો જોઇએ.

૪:૨:૨:૯ દાયાં તથા બાંયાની સમાનતા

રિયાઝ કરતી વખતે દાયાં અને બાંયાના એક સમાન, અર્થાત્ તબલાના એવા બોલની પસંદગી કરવી જેમાં દાયાં તથા બાંયાના પણ બોલ હોય. ઘણી વખત અમુક કાયદાનો રિયાઝ કરતાં એવું બને છે કે ફક્ત દાયું ખૂબજ સરસ તૈયાર થાય છે. અને તેથી ઉલટું ઘણી વખત ફક્ત બાંયુ જ તૈયાર થાય છે. તેથી વિદ્વાનો એવું કહે છે કે વિદ્યાર્થી અથવા વાદકે એવા કાયદા અથવા પ્રેકટિસ બોલની પસંદગી કરવી જોઇએ જેમાં દાંયા તથા બાંયાનો બંન્નેનો રિયાઝ સમાન થાય. અને બન્નેનું સમતોલન જળવાઇ રહે. અહીં તિનતાલમાં એક કાયદો ઉદાહરણ તરીકે પ્રસ્તુત છે. જેના રિયાઝથી દાંયા અને બાંયાની સમાનતાને સાધવામાં વિદ્યાર્થીને ખૂબ મદદ મળશે.

ધેધે	નાધે	ધેના	ધેના	ધેના	ધેધે	નાધ	ધેના
×				૨			
કેકે	નાકે	કેના	કેના	ધેના	ધેધે	નાધે	ધેના
૦				૩			

૪:૨:૨:૧૦ વિશેષ નિકાસ

તબલામાં કેટલીક બંદિશો એવી હોય છે. જેમાં વિલંબિત લયમાં બોલની નિકાસ અલગ હોય છે. અને મધ્યલયમાં તેમજ દ્રુત લયમાં તે જ બંદિશની નિકાસ સહેજ બદલાય છે. તેનાથી વાદક ખૂબજ સહેલાઇથી દ્રુત લયમાં પહોંચી જાય છે. પ્રાચીન સમયમાં જયારે શિષ્યો પાસે ગુરૂ ૧૨ થી ૧૪ કલાકનો રિયાઝ કરાવતા ત્યારે તેને ઉપર જવા માટેની ટેક્નિક એટલે કે વિશેષ નિકાસ બતાવતા ન હતા. પરંતુ આજે આધુનિક યુગમાં ગુરૂ જયારે બંદિશની નિકાસ બતાવે છે. ત્યારે તેનાં ઉપર જવાની ટેક્નિક કે 'વિશેષ નિકાસ' પણ બતાવી દે છે. જેથી વિદ્યાર્થી ખૂબજ ઓછા પ્રમાણમાં રિયાઝ કર્યા બાદ તુરંત જ ચોગુની લયમાં વગાડતો થઇ જાય છે. પરંતુ તેના માટે ગુરૂની પાસે બેસી સાચી વાદનવિધિ અને વિશેષ નિકાસને ખ્યાલમાં રાખીને રિયાઝ કરવો જોઇએ.

તબલામાં કેટલીક બંદિશો એવી હોય છે. જેમાં વિલંબિત લયમાં બોલની નિકાસ અલગ હોય છે. અને મધ્યલયમાં તેમજ દ્રુત લયમાં તે જ બંદિશની નિકાસ સહેજ બદલાય છે. તેનાથી વાદક ખૂબજ સહેલાઇથી દ્રુત લયમાં પહોંચી જાય છે. પ્રાચીન સમયમાં જયારે શિષ્યો પાસે ગુરૂ

૧૨ થી ૧૪ કલાકનો રિયાઝ કરાવતા ત્યારે તેને ઉપર જવા માટેની ટેક્નિક એટલે કે વિશેષ નિકાસ બતાવતા ન હતા. પરંતુ આજે આધુનિક યુગમાં ગુરૂ જયારે બંદિશની નિકાસ બતાવે છે. ત્યારે તેનાં ઉપર જવાની ટેક્નિક કે 'વિશેષ નિકાસ' પણ બતાવી દે છે. જેથી વિદ્યાર્થી ખૂબજ ઓછા પ્રમાણમાં રિયાઝ કર્યા બાદ તુરંત જ યોગુની લયમાં વગાડતો થઇ જાય છે. પરંતુ તેના માટે ગુરૂની પાસે બેસી સાચી વાદનવિધિ અને વિશેષ નિકાસને ખ્યાલમાં રાખીને રિયાઝ કરવો જોઇએ.

રિયાઝના પ્રાયોગિક પક્ષનાં આ સિદ્ધાંતો બાદ હવે 'આંધળો રિયાઝ' એ વિશે ચર્ચાનો આરંભ કરીશ.

૪:૨:૨:૧૧ રિયાઝની સભાનતા

શાસ્ત્રકારો અને વિદ્ધાનો એવું કહે છે કે 'રિયાઝ આંધળો ન કરતા સમજી વિચારીને કરવો જોઇએ' એટલે કે તબલાના જે બોલ વિદ્યાર્થી કિ વાદક પોતાના મુખ દ્ધારા બોલે તે જ બોલ વ્યવસ્થિત તેનાં હાથ દ્ધારા તબલામાંથી નીકળવા જોઇએ. પ્રાચીન સમયમાં સુવિધા ન હતી પરંતુ હવે રેકોર્ડીંગની સુવિધા હોવાથી વિદ્યાર્થી અથવા વાદકે ઓડીયો રેકોર્ડીંગ કરી પોતાનું તબલાવાદન સાંભળવું જોઇએ. જેનાથી પોતાની ત્રુટિઓ પોતે જ દૂર કરી શકાશે. તે ઉપરાંત વિદ્ધાનો એવુ પણ કહે છે કે પઠન ઢંગદાર હોવું જોઇએ જોકે આ પ્રયોગિક પક્ષની બાબત હોવાથી સમજવું થોડું મુશ્કેલ છે. પરંતુ 'ઢંગદાર પઠન' એટલે બંદિશોને અનુરૂપ લયમાં, ખાલી, તાલી સાથે એવી રીતે બોલવી કે જેમાં જે સાંભળતા જ શ્રોતાને માલુમ થાય કે તિહાઇ દમદાર છે કે બેદમ અથવા તો ચક્રધાર છે. બાંયાની મીંડ કયા કેટલી છે. તેમ છતાં આ વસ્તુને વધારે સમજવા પ્રયોગિક પ્રસ્તૃતિ કરણની જરૂર પડે વિદ્ધાનો એવું કહે છે કે 'વાદક જેવુ બોલશે તેવુ જ તેનું તબલુ વાગશે.'

૪:૨:૨:૧૨ વિભિન્ન ઘરાનાનાં એકજ બોલની નિકાસ

તબલાના વિદ્યાર્થી/વાદકે એ ધ્યાન રાખવું જરૂરી છે કે દરેક ઘરાનામાં કોઇ એક જ બોલની નિકાસ અલગ-અલગ હોય છે. જેમ કે તિટકીટ બોલ છે, તે અજરાડા, દિલ્હી, બનારસ, પંજાબ એમ બધા ઘરાનામાં અલગ અલગ રીતે વાગે છે. આજે જયારે તબલા વાદનમાં ઘરાનાની વાડા બંધી રહી નથી ત્યારે દરેક વાદકો પોતાના ઘરાના ઉપરાંત બીજા ઘરાનાની બંદિશો પણ વગાડે ત્યારે એકજ બોલની વિભિન્ન ઘરાનામાં નિકાસ જાણવી અત્યંત જરૂરી છે. આમ તો આ બાબત પ્રાયોગિક પક્ષની હોવાથી વાદન વખતે વધુ સમજી શકાય છે. તેમ છતાં 'તિટકીટ' બોલને લઇએ તો દિલ્હી ઘરાનાના વાદકો 'તિટકીટ' બોલને બે આંગળીઓ દ્ધારા વગાડે છે. જયારે અજરાડા ઘરાનાના વાદકો 'તિટકીટ' ત્રણ આંગળી વડે વગાડે છે તર્જની, મધ્યમાં અને અનામિકા.દિલ્હી ઘરાનામાં સૌપ્રથમ તબલા પર મધ્યમાંનો આઘાત કરીને પછી તર્જનીનો આઘાત કરાય છે. ત્યારબાદ બાંયામાંથી 'ક' વગાડીને મધ્યમાંનો આઘાત કરાય છે. અજરાડા ઘરાનામાં દિલ્હી ઘરાનાની જેમ 'તિટકીટ'ની જેમજ પરંતુ તીટકી પછી 'ટ' વગાડવા

માટે અનામિકાનો આઘાત કરાય છે.

૪:૨:૨:૧૩ માદક પદાર્થોથી દુર રહેવું

ઘણાં ઉદાહરણ દ્વારા આપણને એવું માલુમ થાય છે કે ઘણાં તબલાવાદકો, ગાયકો પોતના રિયાઝ દરમિયાન નશીલી ચીજવસ્તુઓનું સેવન કરે છે. જેથી તેઓનો રિયાઝ પ્રમાણમાં સારો રહે છે. પરંતુ આ ટેવને લીધે તેઓ કાર્યક્રમ કે મંચ પ્રદર્શન દરમિયાન પણ નશીલી ચીજોનું સેવન કર્યા વગર પોતાનું ગાયન વાદન કરી શકતા નથી. કયારેક એવું ગંભીર પરિણામ આવે છે.

નશો કરીને રિયાઝ ન કરતા ગાયકો કે વાદકો ફક્ત નશાનો જ રિયાઝ કરવા માંડે છે. અને સાચો રિયાઝ બિલકુલ નથી કરી શકતા. અને તેઓની કારકિર્દી અકાળે જ આથમી જાય છે.

૪:૨:૨:૧૪ સંગત સમયની સભાનતા

ઉપરોક્ત વિધાન તેવું સમજાવે છે. જયારે તબલાવદક ગાયન કે સ્વરવાદ્યની સાથે સંગતિ કરશે. ત્યારે ગાયક અથવા વાદકને અડચણ થાય તેવુ વાદન કરશે નહિ.

તબલાવાદનનાં મુખ્ય બે પ્રકાર છે.

(૧) સ્વતંત્ર વાદન (૨) સાથ સંગતિ

ઉપરોક્ત સિદ્ધાંતો જેવાકે તબલાવાદકની બેઠક,તબલાવાદકની મુદ્રા, શ્વસનક્રિયા પર કાબુ, ચિલ્લો લગાવવો, તબલાના કોઈ એક બોલની સાધના, લયની નિશ્ચિતતા, બોલની નિકાસ, દાંયા તથા બાંયાંની સમાનતા, આંધળો રિયાઝ, વિશેષ નિકાસ, નશીલી ચીજોનાં સેવનનો નિષેધ, વગેરે નિયમો એક તબલાનાં વિદ્યાર્થી તથા વાદકને સ્વતંત્ર વાદન તેમજ સાથ સંગતિમાં એક સમાન રહેશે. પરંતુ સાથ સંગતિમાં અડચણરૂપ વાદન ન કરવું તે સિદ્ધાંત તબલાના સાથ સંગતિનાં પક્ષનો છે. જયારે તબલાવાદક ગાયક કે સ્વરવાદ્ય વાદક સાથે સાથ સંગતિ કરવા બેસશે ત્યારે ગાયન કે વાદન દરમિયાન ગાયક કે વાદકને ઉપયોગી ઠેકોજ વગાડશે. બિનજરૂરી ઉપજ ગાયન કે વાદન દરમિયાન નહિ વગાડે. જયારે ગાયક કે વાદક તબલા સંગતિકારને જગ્યા આપશે ત્યારે જ તે પોતાનું કૌશલ્ય બતાવશે. તબલાવાદક એવું નક્કી કરતા જયારે ગાયન કે વાદન દરમિયાન પોતાની આવડત બતાવવા માંડશે ત્યારે કદાચ એવું બની શકે કે ગાયક અથવા વાદકને પોતાના ગાયન કે વાદનમાં વિક્ષેપ પડે અથવા તેને ગાવામાં કે વગાડવામાં અડચણ ઉભી થાય.

સંગતિ માટે આગળનાં સિદ્ધાંત મુજબ વાદક/વિદ્યાર્થી પાસે. વિવિધ ઠેકાનું જ્ઞાન હોવું જરૂરી છે. તેમજ વિલંબિત લયમાં વાગતા. તાલો તિનતાલ, તિલવાડા, ઝુમરા, રૂપક, તેમજ ધ્રુપદ ગાયન સાથે વગાડવામાં આવતા તાલો ચૌતાલ, ધમાર, વગેરે વગાડતા આવડવા અત્યંત જરૂરી છે. તેમજ તેની પાસે જે ઘરાનાની પુષ્કળ બંદિશો હોવી પણ અત્યંત જરૂરી છે. જેથી તે પોતાના વાદનને વિભિન્ન લયકારી સાથે પ્રસ્તુત કરી સાથ સંગતિના પક્ષે સુંદર વાદન કરી શકે.

૪ઃ૨ઃ૨ઃ૧૫ તબલાની સંભાળ અથવા 'તબલા રક્ષા'

આમ જોવા જોઇએ તો જયારે વિદ્યાર્થી તબલા શીખવાનું શરૂ કરે ત્યારથી એટલે કે તબલા વસાવે ત્યારથી જ તેની સંભાળ રાખવાનું આવશ્યક બની જાય છે. તેના માટે તબલું (દાંયુ) અને બાંયા (ડગ્ગા) માટે પાતળા રૂ ભરેલી ગાદી બનાવી લેવી જોઇએ. જયારે તબલાવાદન ન કરવાનું હોય ત્યારે વિદ્યાર્થી/વાદક માટે એ જરૂરી છે કે તે ગાદીઓ તબલા પર બાંધી રાખે. ત્યાર બાદ એ પણ ધ્યાન રાખવું જોઇએ કે દાંયું જે સ્વરનું હોય તે સ્વરમાં જ મેળવેલું રખાય કે જયાં સુધી તે તબલાને વગાડવાનું હોય . વાદન સમાપ્ત થયા પછી અડધો સ્વર કે એક સ્વર ઉતારીને તબલાની પડીને ઢાંકીને રાખવી જોઇએ. ત્રીજા ક્રમે દાંયું જે સ્વરનું હોય તે સ્વર કરતા ક્યારેય પણ ઊંચા સ્વરમાં મેળવવું નહી. ચોથા ક્રમે રિયાઝ કરતી વખતે અને કાર્યક્રમ દરમિયાન તબલા પર ટેલકમ પાવડર લગાવતા રહેવુ જોઇએ નહિતર હાથનો પરસેવો સ્યાંહીને નુકસાન પહોંચાડે છે. તેમજ પાણીથી પણ સ્યાહીને બચાવવી જોઇએ નહીં તો સ્યાંહી ઉખડી જવાનો ભય રહે છે. તમે એવું ઇચ્છો કે તમારા તબલા દરેક મોસમમાં મધુર બોલે તો તેના મુખ પર હંમેશા ગાદી બાંધી તેના થેલામાં રાખવા જોઇએ.

૪ઃ૨ઃ૨ઃ૧૬ સ્પર્ધાત્મક અભિગમ

આજના આધુનિક યુગમાં તબલાના વિદ્યાર્થીએ એક ઉચ્ચ કોટિના તબલા વાદક બનવા માટે એક સ્પર્ધાત્મક અભિગમ અપનાવવો જરૂરી છે. આ અભિગમને સિદ્ધાંત તરીકે નહીં લેવો જોઇએ, પરંતુ તેમ છતાં સંગીતમાં પોતાના સહપાઠી સાથે સ્પર્ધાત્મક અભિગમ ખૂબજ જરૂરી છે. કેમ કે વિદ્વાનો એવું કહે છે કે 'સંગીત કલાનો વિકાસ સમુહમાં વધુ થાય છે.'

તે ઉપરાંત વિદ્યાર્થી માટે જરૂરી છે કે શહેર કે પ્રદેશ કક્ષાની 'યુવક મહોત્સવ' સ્પર્ધા, યુનિવર્સિટીનો યુવક મહોત્સવ તથા 'પં. ઓમકારનાથ ઠાકુર સ્પર્ધા' 'સ્વર સાધના સમિતિ' મુંબઇ દ્વારા દર વર્ષે સ્પર્ધા યોજાય છે. આ ઉપરાંત અનેક સંસ્થાઓ દ્વારા યોજાતી હરિફાઇઓ વગેરેમાં વિદ્યાર્થીઓએ ભાગ લેવો જરૂરી છે. ક્રમાંકને મહત્વ ન આપતા વિદ્યાર્થીએ એ જાણી લેવું જોઇએ કે તે સ્પર્ધામાં ૧૦ થી ૧૫ મિનિટનો સમય આપવામાં આવે છે. તે સ્પર્ધાની તૈયારી અને સોલો વાદન (સ્વતંત્ર વાદન) વગાડવું તે અતિ મહત્વનું છે અને તે સ્પર્ધામાં ભાગ લેવાના ફળ સ્વરૂપે૧૦ થી ૧૫ મિનિટનું સ્વતંત્ર વાદન હાથમાં આવી જશે. જે અતિ મહત્વનું છે. તે ઉપરાંત તેને લહેરાનું જ્ઞાન પણ પ્રાપ્ત થશે. તેમજ ઉપરોક્ત વિધાન 'સંગીતનો વિકાસ સમુહમાં વધુ થાય છે' અર્થાત્ કે ૪ થી ૫ વિદ્યાર્થી સાથે વગાડે તેમાં સ્પર્ધાનો ભાવ આવતા વધુ રિયાઝ કરવાની પ્રેરણા મળે છે. તે ઉપરાંત તે ગ્રુપમાં જો કોઇ ગાયન જાણતું હોય તો તેની સાથે સંગતિ કરવી જોઇએ અને તેના ફલિતાર્થે તેનામાં સંગતિની સુઝ આવશે.

૪:૩ રિયાઝના સિદ્ધાંત બાબતે વિદ્વાનોના મંતવ્યા

(૧) પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના (વડોદરા)

તેઓ કહે છે કે, તબલાની દશ 'વાણી' છે જેના પર આખું તબલાવાદન નિર્ભર છે. જેથી તેનો વિશેષ રિયાઝ જરૂરી છે. તબલાના કાયદા અને કાનુનને જે જાણે છે, પચાવે છે તેજ તેના પર પ્રભુત્વ મેળવી તેને તોડી અને મહાન કલાકાર બની આગવી વિશેષતા બતાવી શકશે.

દરેક વ્યક્તિએ કલાકાર નહીં સાધક બનવું જરૂરી છે. કારણ કે સંગીત એ ઇશ્વર પ્રાપ્તિ માટેનો શ્રેષ્ઠ માર્ગ છે. તેઓ કહે છે કે, સાધના કરતા કરતા જયારે શરીર ક્ષીણ થઇ જાય છે. ત્યારે કલા નિખરે છે.

સંગતિ માટે રાગની જાણકારી અને સ્વરવાદ્ય સાથે સંગતિ માટે રાગદારી જાણવી જરૂરી છે તથા નૃત્ય સાથે સંગતિ માટે તોડા, ટુકડાની સમજ જરૂરી છે. કારણ કે, પોતાની ચીજ વગાડવી સહેલી છે. જયારે બીજાની ચીજો સમજી તેને તબલા પર વગાડવી અઘરી છે. તેઓ કહે છે કે દરેક સંગીતના અભ્યાસુએ તબલા શીખવા જરૂરી છે. ગાયન, વાદન અને નૃત્યનાં તાલનું મહત્વ વિશેષ છે તેથી તબલા એ સંગીતનું 'વ્યાકરણ' છે. તેના વગર કોઇ વ્યક્તિ સંગીતમાં વાક્ય રચના કરી નથી શકતો. તબલામાં બધ્ધુ જાણવાથી કલાકાર નથી થવાતું પરંતુ દશ 'વાણી' માંથી કોઇ એક 'વાણી' પર પ્રભુત્વ મેળવી કલાકાર બની જવાય છે.

(૨) પ્રો. મધુકર ગુરવ (વડોદરા)

રિયાઝ દ્વારાજ શિષ્ય ગુરૂએ બતાવેલા કાર્યોને સિદ્ધ કરી શકે છે. વિદ્યાર્થી માટે રિયાઝ એ પ્રત્યક્ષ ગુરૂનું માર્ગદર્શન છે. જયારે જયારે પણ રિયાઝમાં બેસું છું ત્યારે ગુરૂજીનો સાક્ષાત્કાર થાય છે. આ મારો જાત અનુભવ છે. તેથી જ રિયાઝ એક પુજા છે.

(૩) પ્રો. સુધીરમાઇનકર (મુંબઇ)

તબલાવાદનમાં નિહિત સૌંદર્ય શાસ્ત્રને ઓળખવું હોય છે. રિયાઝના મહત્વને યેન-કેન પ્રકારે સ્વીકારવું જ રહ્યું. રિયાઝ દ્વારા જ તબલા વાદક એક શ્રેષ્ઠ કલાસાધકના રૂપમાં ઓળખાય છે. સંગીતના કોઇપણ સાધક માટે રિયાઝ એ અનિવાર્ય છે.

(૪) પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર (વડોદરા)

રિયાઝ વિષે શું કહું આજે પણ વિદ્યાર્થી અવસ્થામાં રિયાઝને વાગોળી રહ્યો છું. મારા જીવનમાં ઉસ્તાદ અહમદજાન થિરકવાંખાં સાહેબને રિયાઝ કરતા જોવાનો મોકો મળ્યો છે. ઉસ્તાદજી કહેતા કે રિયાઝહી મેરી નમાઝ હૈ, હું માનું છું કે રિયાઝ દ્વારાજ તબલા વાદક પૂર્ણ છે. અને રિયાઝ દ્વારા તબલા વાદકનું વ્યક્તિત્વ નિખરે છે.

(૫) ડો. આબાન મિસ્ત્રી (મુંબઇ)

રિયાઝ દ્વારા જ તબલા વાદક પરમ પદઅધિકારી બની જાય છે. રિયાઝના ફળસ્વરૂપેજ તબલા વાદકની મનોકામના પૂર્ણ થાય છે. તબલા વાદક માટે રિયાઝ એજ સર્વસ્વ છે.

(૬) પ્રો. બાલકૃષ્ણ મહંત (વડોદરા)

એક સારા કલાકાર બનવા માટે ગુરૂના માર્ગદર્શનમાં નિયમિત તબલાનો અભ્યાસ જરૂરી છે. તબલાવાદકની સફળતાનો રાઝ તેના રિયાઝના છુપાયેલું છે. રિયાઝ વગર તબલા વાદક અધુરો છે.

(૭) પ. અરવિંદ મુંલગાંવકર (મુંબઇ)

હું માનું છું કે જો ગુરૂને સાચી અને ઉત્તમ દક્ષિણા આપવી હોય તો તે રિયાઝ છે. કારણ કે શિષ્યની પ્રતિભામાં ગુરૂનું અવલોકન છુપાયેલું હોય છે.

(૮) ઉ. ઝાંકીર હુસેન

પૂ. પિતાજી ચેન-કેન પ્રકારે રિયાઝનો આગ્રહ રાખતા હતા. જેનું પરિણામ વિશ્વ સમક્ષ છે. રિયાઝ માટે શું કહું ?

(૯) પં. નંદન મહેતા (અમદાવાદ)

જેમ શ્વાસો શ્વાસની ક્રિયા નિયમીત રૂપથી ચાલે તો સ્વસ્થ વ્યક્તિની પરિભાષામાં આવે તેજ રીતે ઉત્તમ કોટીના તબલા વાદક માટે રિયાઝની પ્રક્રિયા શ્વાસોશ્વાસની પ્રક્રિયાના જેવી નિયમિત અને ગુણવત્તા પ્રધાન હોવી જોઇએ. એક તબલાવાદક માટે રિયાઝથી વિશેષ કાંઇ જ હોવું ન જોઇએ.

(૧૦) પ્રો. ડો. અજય અષ્ટપુત્રે (વડોદરા)

રિયાઝ એ તબલા વાદકમાં ચેતના જગાડવાનું કાર્ય કરે છે તથા વાદકની માનસિક અને શારીરિક પ્રતિભાને નિખારે છે. રિયાઝ દ્વારા નવસર્જનની પ્રેરણા મળે છે.

(૧૧) ડો. ગૌરાંગ ભાવસાર (વડોદરા)

ભારતમાં કલાને ખૂબ આદર આપવામાં આવે છે. અને સુકુમાર કલાઓ અર્થાત કે ચિત્રકલા, સાહિત્યકલા કે સંગીતકલા આ બધી કલાઓમાં સતત અભ્યાસ અને વિષય પ્રત્યે વિશેષ લાગણી સાથે જયારે પ્રતિક્રિયા કરવામાં આવે ત્યારે વ્યક્તિ અમુક સફળતાના શિખર સર કરે છે. અહીં તબલા વિશેની ચર્ચા છે ત્યારે હું એટલુંજ કહીશ કે જેમ 'નાવિક વગરની નાવ હોય તેજ રીતે રિયાઝ વગરનો વાદક દિશાહિન છે.' આ વાકય રિયાઝની ઉત્તમતા સમજવા માટેનું શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણ છે. માટે રિયાઝ એ તબલાવાદક માટે પુજા છે, શ્વાચ્છોશ્વાસની ક્રિયા છે, તેનું દર્પણ છે, અને રિયાઝ એજ વાદક માટે સર્વસ્વ છે.

(૧૨) શ્રી દેવેન્દ્ર દવે (રાજકોટ)

ગુરૂ પાસેથી સારી બંદિશોનો શીખી સમજીને સમજણપૂર્વક રિયાઝ કરવો. આકાશવાણી, દૂરદર્શન તેમજ જાહેર કાર્યક્રમો અને ઉપલબ્ધ કેસેટો વગેરેમાંથી સારી બંદિશોનીપ્રેરણા લઇ, તેને જ્ઞાનકોષમાં લઇ પોતાના ભંડોળમાં ઉમેરવી.

(૧૩) ઉ.અકરમખાં (દિલ્હી)

દરેક લોકો કલાને નિખારવા અથવા આગળ આવવા માટે રિયાઝ કરે છે. પરંતુ તેમના માટે રિયાઝ એ એક પુજા છે. બંદગી છે. અને સાચો રિયાઝ એજ સાચી પ્રાર્થના છે. દરેક માણસના ધ્યાન કરવાના અલગ અલગ પ્રકાર હોય છે. તેમ એક કલાકાર માટે /સંગીતના વિદ્યાર્થી માટે રિયાઝ એ એક પ્રકારનું ધ્યાન (Meditation) છે. તેમ તેઓનું માનવું છે.

આમ તો રિયાઝના સિદ્ધાંતો વિશેની ચર્ચા 'ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર' થી લઇને 'સંગીત રત્નાકર', 'સંગીત સમયસાર', 'સંગીત દર્પણ' વગેરે ગ્રંથોથી ચાલી આવી છે. પરંતુ ખાસ કરીને જયારે ચર્મવાદ્યોનું એક સ્વતંત્ર ક્ષેત્ર શરૂ થયું છે ત્યારે અર્થાત કે લગભગ મધ્યકાળમાં રિયાઝના સિદ્ધાંતો અને તેના મહત્વના વિશે ચર્ચાનો આરંભ થયો. રિયાઝની પદ્ધતિઓ, રિયાઝ કરવાની વિધિ વગેરે પર પહેલા કરતા વધારે ધ્યાન આપવામાં આવ્યું અને તેમાં વાદકની સંશોધન પ્રવૃતિ પણ જોડાઇ, જેના ફળ સ્વરૂપે વિભિન્ન ટેક્નિકો અને રિયાઝના મુદ્ધાઓની ચર્ચાનો પ્રારંભ થયો. આમ જોવા જઇએ તો તબલાવાદનનો ઈતિહાસ એ લગભગ ૩૦૦ થી ૩૫૦ વર્ષ જૂનો છે. જયારે તબલાનો સ્વતંત્ર પક્ષ અસ્તિત્વમાં આવ્યો અને તબલાવાદકોની માંગ વધી ત્યારે આ સિદ્ધાંતો ખરા અર્થમાં સાચા સાબિત થયા. કારણ કે તે પહેલા તો પરંપરા અનુસાર તબલાની તાલીમ આપવામાં આવતી, વળી ગુરૂ સામે બેઠા હોય અને રિયાઝ કરતા હોય ત્યારે શિષ્ય પણ તેઓની સાથે રિયાઝમાં બેસતા જેથી મૌખિક બાબતોને બહુ પ્રોત્સાહન ન હતું, ફક્તગુરૂ જે શીખવે તેનો રિયાઝ કરવો તેવી પદ્ધતિ હતી. તબલાના ઘરાનાની સ્થાપના પછી તબલાની તાલીમ જે વંશ પુરતીજ મર્યાદિત હતી, તે વિશાળ થઇ અને ઘરાનાઓના ગુરૂઓ પાસે દેશના વિભિન્ન સ્થળેથી શિષ્યો તબલાની તાલીમ લેવા આવવા લાગ્યાં જેના કારણે રિયાઝના એક શાસ્ત્રની જરૂરત મહેસુસ થઇ અને જે તે ઘરાનાઓના વાદકોનું/ગુરૂ દ્વારા આ રિયાઝના શાસ્ત્રનું પ્રથમ તબક્કાનું નિર્માણ થયું. અને અનેક વાતો સાથે પ્રચલિત થઇ તેમાંથી મહત્વની બાબત તે વખતના ઉસ્તાદોની એ હતી કે, તેઓશ્રી પોતાની બુદ્ધિચાતુર્યના આધાર પર અને વાડાબંધીના આધાર પર શિષ્યને શીખવવાની મૂળ ત્રણ પદ્ધતિઓ વિચારી છે ત્યારે ઉસ્તાદોએ શું વિચારીને આ પદ્ધતિ અપનાવી હશે તેનો ખ્યાલ આવતો નથી. પરંતુ સ્પષ્ટપણે ભેદનીતિ નજરે આવે છે તેઓએ મુખ્ય ત્રણ પદ્ધતિ પાડી હતી જે નીચે મુજબ છે.

'તાલીમ-એ-ખાસુલ્લો-ખાસ'

અર્થાત્ કે પોતાના પુત્રોને જે તબલાની તાલીમ આપવામાં આવે તેને ઉસ્તાદો 'તાલીમ-એ-ખાસુલ્લો-ખાસ' કહેતા હતા.

'તાલીમ-એ-આમ'

પોતાના પુત્રો સિવાય પોતાના કુટુંબીજનોને ઉસ્તાદો તાલીમ-એ-ખાસ કહેતા હતા અને પોતાના પુત્રો અને કુટુંબીજનો સિવાય દેશના વિભિન્ન પ્રદેશોમાંથી આવતા અને તબલાની

તાલીમ લેવા ઇચ્છતા શિષ્યો માટે 'તાલીમ-એ-આમ નજરીયો' રાખતા હતા.

આ સિવાય તે વખતના ઉસ્તાદો જો હુકમી હતા. કોઇની વાતને જલ્દીથી સ્વીકારી લેતા નહિ અને વાડાબંધીમાં પણ તેઓ માનતા. પોતાના પુત્રો અને કુટુંબીજનો સિવાય ભાગ્યેજ કોઇ શિષ્યને ઉચ્ચકોટિની તાલીમ આપતા અને જો કોઇ શિષ્યને ન શીખવવું હોય તો તેને આડા પાટે ચડાવી દેવા માટે શિષ્યને કહેતા કે એકાગ્રતા લાવવા માટે ચોટલી બાંધીને રિયાઝ કરવો જોઇએ તથા હાથમાં કડા બાંધીને રિયાઝ કરવો જોઇએ જેથી તમારા હાથમાં વજન આવશે. આવી અનેક મનની ઉપજો તે શિષ્યો પર અપનાવતા જેના કારણે શિષ્ય તબલાની તાલિમ અધુરી મુકીને પોતાના નિવાસ સ્થાને અથવા તો બીજા ગુરૂની શોધમાં નીકળી પડતો. આ સિવાય એક નવી પદ્ધતિ પણ તેઓ અપનાવતા સાચા શિષ્યોને પારખીને તેઓનાં કૌશલ્યને ઓળખીને તાલીમ આપવાની શરૂઆત કરતા પહેલા શિષ્યએ 'ગંડાબંધ' શાગીર્દ બનવું પડતું. આ શાગીર્દ પરંપરા એક રીતે સારી અને શિષ્ય માટે ગુરૂભક્તિ, ગુરૂઆદર, વગેરે બાબતોને શીખવતી હતી. 'ગંડા બંધન' ની વિધિ સમયે ગુરૂ અનેક મહાન ઘરાનેદાર તબલા વાદકોને આમંત્રિત કરવા અને વિધિવત પોતાના શિષ્યને પોતાનું નામ આપતા. તેના કારણે શિષ્યને ગુરૂ સાથેની એક અલગ ઓળખ ઉભી થતી હતી. તે ઉપરાંત તે સમયના વિદ્વાન પંડિતો અને ઉસ્તાદો પોતાના શિષ્ય તથા શાગીર્દોને ઘરાનેદાર, લયકારીયુક્ત તેમજ રસશાસ્ત્ર ધરાવતી બંદિશો આપતા નહિ. કદાચ તેનું કારણ એ પણ હોઇ શકે કે, રાજયાશ્રયમાં જીવન ગુજારતા એ પંડિતો અને ઉસ્તાદો ને એવો ડર હતો કે શિષ્ય/શાગીર્દ કદાચ ઉચ્ચકોટિની તાલીમ મેળવી અને તેનો જ રાજયાશ્રય છીનવી લેશે. તેથી તેઓ પોતાના પુત્રો સિવાય આ વિદ્યા કોઇને શીખવતા નહિં. અને શિષ્યો તથા શાગીર્દોને એવી અમુક બંદિશોમાં ફસાવી દેતા કે શિષ્યો/શાગીર્દો બે પાંચ વર્ષ સુધી તે બંદિશોનો જ રિયાઝ કર્યા કરતાં તેમ છતાં તેઓ તે બંદિશોનાં ઉપરની લયમાં એટલે કે ચોગુની લયમાં પહોંચી શકતા નહિં.

ઉસ્તાદોની મનમાની અને જોહુકમી વિશેની એક સત્ય ઘટના અત્રે વિષય સાથે સુસંગત હોવાથી ચર્ચા કરૂં છું. બરોડામાં એક વખત પરમ પૂજ્ય ગુરૂ શ્રી સુધીરકુમાર સકસેના સાહેબનો સન્માન સમારંભ હતો. ત્યારે સકસેના સાહેબના બધા શિષ્યો પણ ત્યાં ઉપસ્થિત હતા. સન્માન સમારંભ થયા બાદ સકસેના સાહેબે તબલાં પર ઘરાનેદાર બંદિશોને લહેરા સાથે પઠન કરીને શ્રોતાઓને મુગ્ધ કરી દીધા પછી ભાવાવેશમાં ભૂતકાળના સંસ્મરણોને વાગોળતા તેને એક સત્ય હકીકત કહી કે પોતે, પોતાના ગુરૂ અને અજરાડા ઘરાનાના પ્રખ્યાત વાદક શ્રી ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબના ઘરે લગભગ ૧ થી ૧ ૧/૨ વર્ષ સુધી સેવા ચાકરી કરી પરંતુ ખાં સાહેબ તેને એક પણ બંદિશ શીખવતા નહિં એક દિવસ સકસેના સાહેબે ખાં સાહેબને તબલા શીખવવા કહ્યું તો ખાં સાહેબે જવાબ આપ્યો કે તારે વિધિવત્ 'ગંડા બંધન' કરાવવું પડશે અને તમામ પંડિતો, ઉસ્તાદોને ઘરે બોલાવી તેની હાજરીમાં 'ગંડા બંધન' કરાવવું પડશે. અને

જમણવાર કરવો પડશે તેમા ખૂબ ખર્ચો આવશે. તો પણ સકસેના સાહેબે તેમજ કર્યું. સકસેના સાહેબ પોતે શુદ્ધ શાકાહારી હતા પણ ખાં સાહેબે કહ્યું કે તારે મારી સાથે અમારી થાળી તો ખાવી જ પડશે એટલે તબલા શીખવાની લગનના પ્રતાપે કચવાતા મને તેઓએ ન ખાધેલો ખોરાક લીધો. તેની લગન જોઇ ખાં સાહેબે તેની પાસે કસમ લેવડાવી કે હું જે તબલું / બંદિશ તને શીખવું તે બંદિશ તું કોઇને પણ શીખવતો નહિ ત્યારે બંન્ને હાથમાં લઇ સકસેના સાહેબે પ્રતિજ્ઞા તો કરી પણ મનોમન એવા સોગંધ લીધા કે 'હું તબલુ કોઇને શીખવીશ નહિં પણ વહેંચીશ.'

આજે સમગ્ર ગુજરાતમાં અજરાડા ઘરાનાનું જે કાંઇ તબલું વાગે છે. તે શ્રી સકસેના સાહેબને આભારી છે. તેમણે તબલાની વિશેષ નિકાસ, 'કાટ તરાશ' અને રહસ્યોને ખુલ્લા મૂકી દીધા અને બંદિશોને એટલી બધી વહેંચી કે ચારે બાજુ અજરાડા ફેલાવી દીધું એવા ઉદાર મનના અને સમર્થ ગુરૂ શ્રી પં. સુધીરકુમાર સકસેના સાહેબને શત શત પ્રણામ.

આ ક્રમ લગભગ આજે પણ ચાલે છે. ગંડાબંધ શિષ્યને ગુરૂ પોતાના પુત્ર સમાન માનતા અને તબલાની ઉચ્ચ કક્ષાની તાલીમ આપતા જે તબલા વાદનનો ઉપયોગ પહેલા મંદિરો અને અનેક ધાર્મિક અને સામાજીક ઉત્સવો માટે કરવામાં આવતો હતો તે તબલાના વાદકોને રાજા-મહારાજાઓએ પોતાના દરબારમાં રાજયાશ્રય આપ્યો જેને કારણે તબલા અને સંગીત ભોગ વિલાસનું સાધન પણ બન્યા. સાથે સાથે તબલા વાદકોને બેઠી આવક પણ પ્રાપ્ત થઇ. રાજયમાં 'સંગીતરી' તરીકેની ફરજ બજાવવા માટે તેઓને વેતન મળતું, જેના કારણે બહાર આમતેમ કાર્યક્રમ માટે જવાનું નહિવત્ થયું પરિણામે રિયાઝના કલાકોમાં વધારો થયો અને તેથી બહુ મોટી અને પાયા વગરની માનતાને વેગ મળ્યો કે તબલાનો રિયાઝ દિવસના ૧૪થી ૧૫ કલાકનો હોવો જોઇએ. પોતાના પરિવારની જવાબદારી તેઓની રહેતી નહી જેના કારણે તેઓ આ જવાબદારી- માંથી મુક્ત થયા તેથી તેઓની પાસે સમયનો અખૂટ ભંડાર ઊભો થયો આ સમયનો સદ્ઉપયોગ કરવા માટે તેઓ પોતાનો સમય સતત તબલાનાં રિયાઝ પાછળ ઉપયોગ કરતા. જેના કારણે સારામાં સારા તબલાવાદકો ભારત ભૂમિને પ્રાપ્ત થયા અને તેઓ રિયાઝી કહેવાયા. પરંતુ આજની દૃષ્ટિએ તે ૧૪ થી ૧૫ કલાકનો રિયાઝ અશક્ય વસ્તુ છે. તે ઉસ્તાદોને પોતાના જીવન નિર્વાહ કરવા માટે રાજય તરફથી તમામ પ્રકારની સગવડો ઉપલબ્ધ હતી તેથી તેઓ ૧૪ થી ૧૫ કલાકનો સમય રિયાઝ પાછળ ફાળવી શકતા હતા પરંતુ આજની પરિસ્થિતિમાં વિદ્યાર્થી અભ્યાસથી માંડી અને નોકરી સુધીની જવાબદારી નિભાવવી પડતી હોય છે. આજનો વિદ્યાર્થી આધુનિક શિક્ષણ ન મેળવે તો પોતાનું સ્થાન સમાજમાં ટકાવી શકતો નથી જેથી ૧૪ થી ૧૫ કલાક રિયાઝ કરવો તે ઘેલછાં અને ગાંડપણ કહેવાય. આ બાબત લગભગ અશક્ય બાબત છે. પહેલાના ઉસ્તાદોને તો અભ્યાસમાં રૂચિ ન હતી લગભગ સમજણા થયા ત્યારથીજ તબલાવાદકોને એકડો ઘૂંટતા આજે તે અજ્ઞાનને સ્વીકારીને ચાલી ન શકાય. આજે વિદ્યાર્થીને તબલા શીખવાની સાથે સાથે કૌટુંબિક, આર્થિક, સામાજિક જવાબદારી

નિભાવવાની હોય છે. અને બીજી બાબત એ પણ છે કે આજનો વિદ્યાર્થી શિક્ષિત હોવાથી કલાની બાબત ખૂબ સમજી વિચારી અને ખૂબ સરળતાથી પ્રાપ્ત કરી શકે છે. જેથી પોતાના કાર્યો પૂર્ણ કર્યા પછીનાં સમયમાં રોજના ૩ થી ૪ કલાક રિયાઝ કરે તો લગભગ સારા વાદક તરીકે પોતાને પ્રસ્થાપિત કરી શકે તેમાં અતિશયોક્તિ નથી. આજે પોતાના ઘરે બેઠા પણ અનેક સાધનો તેને ઉપલબ્ધ છે જેવા કે પુસ્તકો, ઓડિયો કેસેટ, આકાશવાણી, દૂરદર્શન જેવા માધ્યમો અને જાહેર કાર્યક્રમો દ્વારા શિક્ષા પ્રાપ્ત કરી શકે છે.

તેને પહેલાની જેમ આમ-તેમ ભટકવાનું નથી. આ સિવાય જીવન ખૂબ ઝડપી બનતા દરેક બાબતને જરૂરી સમય આપવો તે તેની પાયાની મહત્વની બાબત છે. આ સિવાય ગુરૂની તાલીમ સાથે પોતે પણ પોતાની બુદ્ધિનો ઉપયોગ કરે છે, જેના કારણે તે અધુરૂં ગણાતું તબલાવાદન સરળતાથી પ્રાપ્ત કરે છે. આ સિવાય યુનિર્વસિટિ કક્ષાએ સંગીતની મહાવિદ્યાલયો (કોલેજો) શરૂઆત થઇ હોવાને કારણે પોતાના શહેરમાં રહીને ડિગ્રી પ્રાપ્ત કરી આર્થિક ઉપાર્જન મેળવી શકે છે.

આમ બદલાતી પરિસ્થિતિની સાથે પરિવર્તિત શિક્ષણ વ્યવસ્થાના કારણે વિદ્યાર્થીની મુશ્કેલી ઓછી થઇ છે. અને પોતે સમજી, વિચારી અને રિયાઝ, તેના સિદ્ધાંતો, તેનું મહત્વ, તેના વિભિન્ન વિભાગો વગેરે ગ્રહણ કરી શકે છે. આજે વિદ્યાર્થી પોતાની ક્ષમતા અનુસાર રિયાઝ તરફ વળ્યો છે. ગુરૂની પણ અતિ આધુનિક ટેક્નોલોજી સાથે સંગીતનાં ક્ષેત્રનું શિક્ષણ મળ્યું હોવાને કારણે પોતાના વિદ્યાર્થીને સરળતાથી આપી શકે છે. આજનો વિદ્યાર્થી આજે પણ પહેલાની ઘણી બાબતોને ધ્યાનમાં રાખે છે. પ્રાચીન સમયમાં જે બન્યું હોય તે, પરંતુ પહેલા ઉસ્તાદો અને પંડિતોના બનાવેલા સિદ્ધાંતોનાં કારણે જ આજે લાંબી દોડના મુસાફરો આપણે નિશ્ચિતપણે સમય બચાવી તે લાંબી લાંબી વસ્તુને તેની લાંબી ઊંડાઇઓને સહજતાથી વચલો રસ્તે પ્રાપ્ત કરી શકે છે. આવા મહાન ગુરૂના માર્ગદર્શનના ફળ સ્વરૂપે તેઓનાં સિદ્ધાંતોને સાથે રાખીને ઓછો પરંતુ સાચો રિયાઝ કરી શકે છે.

હા, મનુષ્ય માત્ર પરિવર્તનશીલ છે. જેના કારણે પ્રાચીન સમયથી ચાલી આવતા રિયાઝનાં સિદ્ધાંતોમાં પરિવર્તન થશે પણ ખરૂ. ગમે તેટલી નવી ટેક્નોલોજી આ વિશ્વમાં આવશે છતાં તબલા કે સંગીતનું કોઇપણે ક્ષેત્ર ગુરૂ શિષ્ય પરંપરા અનુસાર જ ચાલશે. કારણ કે આ વિદ્યા કોઇ મનુષ્ય નિર્મિત ઉપકરણ નથી કે સ્વિચ ચાલુ કરતાં તે કાર્યરત થાય, આતો ગુરૂમુખી વિદ્યા છે. તેથી પરિવર્તન થશે પરંતુ રિયાઝ અને રિયાઝનું મહત્વ યેનકેન પ્રકારે આપણે સ્વીકારવું જ પડશે.

માટે...

રિયાઝ એ વાદકનું હૃદય છે, આત્મા છે, ખોરાક છે, શ્વસન ક્રિયા છે, આત્માનંદ છે, તેની સૃષ્ટિનું કાર્ય છે, તેનું સર્જન છે, તેનો ધર્મ છે, તેની સામાજિક પ્રવૃતિ છે, તેનો પરમાત્મા છે અને તેથી જ તે મોક્ષ પ્રાપ્તી માટેનો હકદાર છે માટે રિયાઝનું મહત્વ વાદક માટે યોગસમાન છે

આ યોગસાધના દ્વારા તે આ સૃષ્ટિ પરના મનવાંચ્છીત મણિ-માણેક સાચા અર્થમાં પ્રાપ્ત કરી અને તે ઈશ્વર તરફ પ્રયાણ કરે છે.

૪:૪ દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની વાદન શૈલીનું તુલનાત્મક અધ્યયન

દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાનો સંબંધ અત્યંત નિકટ છે. દિલ્હી ઘરાનાના આશ્રયથી જ અજરાડા ઘરાનાની સ્થાપના થઇ છે. દિલ્હીની વાદન વિશેષતાની સંપૂર્ણ અસર અજરાડાની વાદન શૈલીમાં જોવા મળે છે. છતાં પણ આ બંન્ને ઘરાનાઓની કઇક અલગ વિશેષતાઓ વિધમાન છે. ભાષાની દ્દષ્ટિથી દિલ્હી ઘરાનાની સંપૂર્ણ સાંસ્કૃતિક સાહિતીક અને પરંપરાગત છાપ અજરાડા ઘરાનામાં જોવા મળે છે. આમ તો દિલ્હી ઘરાના જ અજરાડા ઘરાનાનું જનક છે. તેથી દિલ્હીની તમામ વિશેષતાઓ અજરાડા ઘરાનામાં જોવા મળે છે. છતા પણ અજરાડા ઘરાના દિલ્હી ઘરાનાથી અલગ તરી આવે છે તેનું કારણ એ છે કે, અજરાડાના વાદકોએ લોક-અભિરૂચીને તથા બદલાતી પરિસ્થિતિઓ સાથે તે સમયની સંગીતની પૂર્ણ સ્થિતિનો અભ્યાસ કરી તેના નિચોડ કરી પોતાના તબલા વાદનમાં વૈજ્ઞાનિક ફેરફારો કરી તે સમયની પરિસ્થિતિ સાથે સહજ રીતે ભળી જવાનો અને પોતાની ક્ષમતા પૂરવાર કરવાનો વિનમ્ર પ્રયાસ કર્યો. અજરાડા ઘરાનાના વાદકોની આજ વિચાર ધારાએ દિલ્હી ઘરાનાથી અલગ પ્રતિભા સ્થાપિત કરી.

આ બંન્ને ઘરાનાઓમાં વાદન શૈલીની જે વિશેષતાઓ છે અહીં પ્રસ્તૃત છે.

(૧) દિલ્હી ઘરાનાના મુળ પ્રવતર્ક, ઉ. સિદ્ધારખાં અથવા સિદ્ધાર્થખાં અથવા સુધાર ખાંને માનવામાં આવે છે. ઉ. સુધારખાં ઢાંઢી દ્વારા દિલ્હી ઘરાનાની સ્થાપના થઇ અને તેમના શિષ્યો અને પ્રશિષ્યો દ્વારા આ ઘરાનાને માન્યતા પ્રાપ્ત છે.

જયારે અજરાડા ઘરાનાની સ્થાપના દિલ્હીના ઉસ્તાદ સિતાબખાંના યશસ્વી શિષ્યો (૧) ઉ. કલ્લું ખાં અને (૨) મીરૂ ખાં દ્વારા શરૂઆત થઇ. આ બંન્ને ઉસ્તાદોના શિષ્યો અને પ્રશિષ્યો દ્વારા આ ઘરાનાને માન્યતા મળી.

(૨) તબલાના બધા જ ઘરાનાઓમાં દિલ્હી ઘરાનામાંજ પખવાજ વાધની છાપ જોવા મળતી નથી. કારણ કે પખાવજ વાધની વાદન શૈલી ખુલ્લાબાજ પ્રકારની અને તેમાં પ્રયુક્ત વર્ણો જોરદાર અને ધીર-ગંભીર પ્રકૃતિના છે. દિલ્હી ઘરાનામાં જે વર્ણોનો ઉપયોગ થાય છે. તે વર્ણો આમ તો મહદઅંશે પખવાજના વર્ણોનાં આધાર પર બંધ બાજની શૈલી અનુસાર બનાવવામાં આવ્યા છે, છતાં પણ દિલ્હીમાં પ્રયુક્ત એક પણ વર્ણ વાદનમાં પખવાજના વર્ણોની છાપ દેખાતી નથી. જે દિલ્હીના વિદ્ધાનોની વિશેષતા છે. મૂળતઃ બધાજ ઘરાનાઓના મૂળમાં કોઇ ને કોઇ રીતે દિલ્હી ઘરાના સંકળાયેલું છે. દિલ્હી સિવાયના ઘરાનાઓમાં પખવાજ વાદન શૈલી અને તેના વર્ણોની અસર કોઇને કોઇ રીતે જોવા મળે છે.

અજરાડા ઘરાનામાં મહદઅંશે પખવાજ અને તેમાં વાગતા વર્ણોની અસર જોવા મળે છે.

આમ તો અજરાડા ઘરાનાનું પ્રેરણાસ્રોત્ર દિલ્હી છે. તેથી દિલ્હી ઘરાનાની સંપૂર્ણ છાપ અને વ્યવસ્થા અજરાડા ઘરાનામાં જોવા મળે છે. અજરાડામાં વાગતા ધિંના, કડધાતિટ, દિગન, નાનાકિટતક જેવા વર્ણો આશયુક્ત અને સામાન્યતઃ આસદાર તથા મહદઅંશે જોરદાર બોલોની સંગતિ કરતા હોય એવું જોવા મળે છે.

(૩) દિલ્હી ઘરાનાનો બાજ અત્યંત કોમળ અને મધુર છે. આ ઘરાનાની લગભગ રચનાઓમાં મધ્યમાં અને તર્જની આંગળીઓનો પ્રયોગ દાયાં-બાંયા પર થાય છે. તેથી આને બે આંગળીઓના બાજ પણ કહેવામાં આવે છે. આજે આધુનિક સમયના દિલ્હી ઘરાનાના વાદકો અનામીકા આગંળીનો પ્રયોગ કરે છે તે પ્રાચીન સમયમાં વર્જીત માનવામાં આવેલો હતો. આ બાબત વર્જીત હતી. પરંપરાગત રીતે ફક્ત બે જ આંગળીઓનો પ્રયોગ કરવામાં આવતો હતો.

અજરાડા ઘરાનામાં મુખ્યતઃ તર્જની મધ્યમાં અને અનામિકા આંગળીનો પ્રયોગ સમાન રીતે કરવામાં આવે છે. આ ઘરાનું દિલ્હીથી ઉત્પન્ન થયેલું હોવાથી શરૂઆતના તબક્કામાં ફક્ત તર્જની અને મધ્યમાં આંગળીઓનો જ પ્રયોગ દાંયા પર કરવામાં આવતો હતો. અજરાડાના વિદ્વાનોએ પોતાના સંશોધન પ્રવૃત્તિના ફળ સ્વરૂપે અનામિકા આંગળીનો પ્રયોગ શરૂ કર્યો જેને કારણે તબલા વધારે ગતિમાન અને સૌંદર્યમાન દૃષ્ટિએ અધિક ખૂબસૂરત બાજ જણાયો. દિલ્હીની રચનાઓ મર્યાદિત તૈયારીના વાદનમાં વાગતી હતી. તે બંદિશો અજરાડાના અનામિકા આંગળીના પ્રયોગને કારણે તૈયારીના ફલક પર વાગવા લાગી. અનામિકા આંગળીના પ્રયોગને કારણે જે તબલું નિશ્ચિત સીમાઓમાં બંધાયેલું હતું તે હવે વધારે પ્રયોગાત્મક, સુંદર અને તૈયારીમાં પ્રસ્તૃત થવા લાગ્યું અજરાડાની સંશોધનાત્મક પ્રવૃત્તિને કારણે તબલામાં વધારે નિખાર આવ્યો અને ઉપજ અંગની પ્રાધાન્યતા વધી. તબલા વાદકોના ઉત્સાહમાં વધારો થયો અને નવીન પ્રેરણા સ્તોત્ર બંદિશોની રચના થઈ. અને તબલાવાદ્યનો પ્રસાર વધ્યો.

(૪) દિલ્હી ઘરાનાના બાજને ચાંટી પ્રધાન બાજ અથવા તો કિનારનો બાજ પણ કહે છે. આ બાજમાં ચાંટીની પ્રધાનતા હોવાને કારણે વાદનમાં ધ્વનિની ઉત્પત્તિ સિમિત રહે છે. તેથી જ દિલ્હી ઘરાના બંધ બાજનું શ્રેષ્ઠ ઘરાનું માનવામાં આવે છે. દિલ્હીની બંદિશોમાં ચાંટી પર વાગતા 'તા' અને 'ના' બોલની વિશેષતાવાળી બંદિશોનું વધારે ચલન હોવાથી આ બાજ કોમળ અને મધુર છે.

જયારે અજરાડા ઘરાનામાં ચાંટી કે કિનારના બોલની પ્રાધાન્યતા સાથે સ્યાંહી અને મેદાન પર વાગતા વર્ણોનું પણ સમાન મહત્વ જોવા મળે છે. તેથી અજરાડાના બાજને સંપૂર્ણ બાજ કહેવું ઉચિત છે. આ બાજમાં દાંયા અને બાંયાના વર્ણોનો સમાન રીતે ઉપયોગ થાય છે. કેટલાક ખૂલ્લા-બાજના વર્ણોનો પણ પ્રયોગ બંધ બાજના વર્ણો સાથે કરવામાં આવે છે. જેથી બંન્ને બાજની વિશેષતા આ બાજમાં જોવા મળે છે. છતાં પણ અજરાડા ઘરાનામાં બંધ બાજનું વિશેષ મહત્વ છે.

(૫) દિલ્હી ઘરાનામાં હથેળીનો પ્રયોગ કર્યા વિના ફક્ત આંગળીઓનો પ્રયોગ તબલાવાદનમાં જોવા મળે છે. હથેળીથી વાગતા 'ધિરધિર' જેવા શબ્દનો પ્રયોગ આ ઘરાનામાં થતો નથી છતાં પણ આધુનિક યુગમાં દિલ્હીના વાદકો 'ધિરધિર' નો પ્રયોગ પોતાના વાદનને ઉત્કૃષ્ટ બનાવવા માટે કરે છે.

જયારે અજરાડા ઘરાનામાં 'ધિરધિરનો' પ્રયોગ અર્થાત્ કે હથેળી દ્વારા વાગતા વર્ણોનો પ્રયોગ જોવા મળે છે. પ્રાચીન સમયમાં 'ધિરધિર' ની જગ્યાએ વાદકો 'ધિટધિટ' બોલનો પ્રયોગ કરતા હતા. જેનો પ્રયોગ આજે પણ કરવામાં આવે છે. આ સિવાય આધુનિક યુગના તબલા વાદકો 'ધિરધિર' બોલનો પ્રયોગ અધિકમાત્રામાં કરે છે. તબલા જગતમાં એવું કહેવાય છે કે 'ધિરધિર' શબ્દના પ્રયોગ વગરનું તબલા વાદન કરવું તે યોગ્ય નથી. આમ 'ધિરધિર'નું સવિશેષ મહત્વ જોવા મળે છે. અજરાડા ઘરાનામાં કાંઇ કેટલીયે બંદિશો 'ધિરધિર' બોલ આધારીત જોવા મળે છે. આમ અજરાડા ઘરાનાના વાદકો તર્જની, મધ્યમાં, અનામિકા, કનિષ્કા અને હથેળીનો પ્રયોગ તબલા વાદનમાં કરે છે.

(૬) દિલ્હી ઘરાનાના વાદકો બાંયામાં મિંડ, ગમક કે ઘસીટનો પ્રયોગ કરતા નથી તેઓ બાંયામાં હાથને મેદાન પર પ્રસારવો વર્જીત માને છે.

જયારે અજરાડા ઘરાનાના વાદકો બાંયાના મેદાન પર હાથને ફેલાવીને મીંડ, ગમક, અને ઘસીટનો પ્રયોગ વાદનની ખૂબસુરતીને ધ્યાનમાં રાખીને કરે છે. કયારેક અજરાડા ઘરાનાના વાદકો અંગુષ્ઠાના પ્રયોગ દ્વારા ગુંજ યુક્ત ઘસીટ કરીને વાદન કરે છે. આ એક મહત્વ પૂર્ણ વિશેષતા અજરાડા ઘરાનામાં જોવા મળે છે.

(૭) દિલ્હી ઘરાનાના વાદકો પોતાના વાદનમાં ખાસ કરીને ચતુશ્રજાતિની બંદિશોનો પ્રયોગ કરે છે. દિલ્હી ઘરાનાની સ્થાપના કાળથી જ તે વખતની પરિસ્થિતિઓના આધાર પર ચતુશ્રજાતિની બંદિશોની રચના થઇ હોય તેવું પ્રતિત થાય છે. આ સિવાય મહત્વની બાબત એ છે કે શરૂઆતના દિવસોમાં તબલા વાદ્યનો પ્રયોગ સંગતિ માટે થતો હોવાને કારણે ગાયન કે વાદન સાથે ફક્ત ઠેકો વગાડવાનું કાર્ય વાદક કરતો હતો. જેથી રચનાઓને વગાડવાનો અવકાશ વાદક પાસે ન હતો. આ સિવાય ગાયનની રચનાઓ ચતુશ્રજાતિમાં હોવાને કારણે વાદકના મન અને મિજાજ પર ચતુશ્રજાતિનો પ્રભાવ રહેતો. જયારે તબલાના એકલ વાદનનો પ્રારંભ થયો ત્યારે મૂળ લયની દૃષ્ટિએ ચતુશ્ર લય વિદ્ધમાન હોવાના કારણે ચતુશ્રજાતિની રચનાઓની શરૂઆત થઇ. આ સિવાય ત્રિતાલ, એકતાલ જેવા ચતુશ્રજાતિના તાલોનું પ્રાધાન્ય હોવાને કારણે ચતુશ્રજાતિની રચનાઓ નિબદ્ધ થઇ. તબલાવાદનની પ્રારંભિક અવસ્થા હોવાને કારણે જે બાબતો સરળતાથી તબલા વાદકો પાસે હતી, અર્થાત્ કે એક માત્રામાં એક માત્રા વગાડવી વિલંબિત અને મધ્યલય, વગેરેની સાથે વાદક રિયાઝ હોવાને કારણે ચતુશ્રજાતિની રચનાઓનું પ્રાધાન્ય દિલ્હી ઘરાનાના મૂળ સ્થાપક અને ત્યાર પછીના

વાદકોમાં જોવા મળ્યું.

જયારે અજરાડા ઘરાનાના વાદકો મૂળતઃ તિશ્ર-જાતિની બંદિશોની રચના કરી. મૂળતઃ દિલ્હીના ઉસ્તાદ સિતાબખાં પાસેથી અજરાડાના સ્થાપક ઉસ્તાદ કલ્લુખાં અને મીરૂખાંને ચતુશ્ર-જાતિની સંપૂર્ણ સમજદારી અને બંદિશોની પ્રાપ્તી થઇ હતી. આ ગુરૂમુખી શિક્ષાનો આ બંન્ને ભાઇઓએ બારીકાઇથી અભ્યાસ કર્યો તેઓને તેઓએ લય અને લયકારી ઉપર પણ સંશોધનાત્મક અભિગમ સાથે અભ્યાસ કર્યો જેના ફળસ્વરૂપે તિશ્ર-જાતિનું જ્ઞાન તેઓને પોતાની બુદ્ધિક્ષમતા અને પ્રતિભાના આધાર પર પ્રાપ્ત થયું દિલ્હી ચતુશ્ર-જાતિની બંદિશોના આધાર પર નવીન તિશ્ર-જાતિના પ્રયોગવાળી બંદિશોની રચના કરી જેના કારણે દિલ્હી ઘરાનાથી અજરાડા ઘરાના અલગ તરી આવ્યું. અને આ બંન્ને મહાન વિદ્વાનો દ્વારા એક વિશિષ્ટ લય અને લયકારીઓના પ્રયોગ દ્વારા અજરાડા ઘરાનાની સ્થાપના થઇ.

આમ દિલ્હી ઘરાના ચતુશ્રજાતિની બંદિશો માટે અને અજરાડા ઘરાના તિશ્ર-જાતિ માટે સુવિખ્યાત થયા તથા જયાં ચતુશ્રજાતિની બંદિશોની ચર્ચાનો આરંભ થાય ત્યારે દિલ્હી ઘરાનાની ચર્ચા અવશ્ય થાય અને જયારે તિશ્ર-જાતિની બંદિશોની ચર્ચા થાય ત્યારે અજરાડા ઘરાનાને અવશ્ય યાદ કરવો પડે આવો એક ક્રમ તબલા જગતનાં આજે જોવા મળે છે.

(૮) દિલ્હી ઘરાનામાં મુખત્વે પેશકાર, કાયદા, રેલા, મુખડા, મહોરા, ગતો અને નાના ટૂકડાઓનું વિશેષ મહત્વ જોવા મળે છે. આ ઘરાનામાં તિટકિટ, તિટ, બોલ સમુહ આધારિત રચનાઓ વિશેષ પ્રમાણમાં જોવા મળે છે. સ્વતંત્રવાદનમાં વાગતી તમામ બંદિશોમાં આ ઘરાનાના વાદન પક્ષના તમામ નિયમોનું ચુસ્ત રીતે પાલન કરવામાં આવે છે. દિલ્હીની રચનાઓમાં મુખ્યતઃ એક માત્રામાં બે અક્ષરવાળી બંદિશોનું વિશેષ મહત્વ રહ્યું છે. અપેક્ષાકૃત વધારેમાં વધારે એક આવર્તનના કાયદાઓનું પ્રાધાન્ય આ ઘરાનામાં શરૂઆતના દિવસોમાં વિશેષરૂપથી હતું. પરંતુ એક પેઢી પછીના વાદકો દ્વારા એક આવર્તનથી લઇને ચાર આ વર્તન સુધીની કાયદાની રચનાઓ જોવા મળે છે. આજે પણ દિલ્હી ઘરાનાના વાદકો પોતાના ઘરાનાના નિયમોનું ચુસ્તપણે પાલન કરે છે. વર્તમાન સમયમાં વિદ્યાર્થીઓ કે શિષ્યો પાસે સમયની પાબંદી તથા ઓછા રિયાઝમાં વધારે મેળવવાની ખેવના હોવાને કારણે દિલ્હી ઘરાના તરફ શિષ્યો ઓછા પ્રમાણમાં જોવા મળે છે. કારણ કે આ ઘરાનામાં વધારે સમય આપીને ઘરાનાના નિયમોનું પાલન કરી રિયાઝ કરવાની પદ્ધતિ હોવાને કારણે બહુ ઓછા વિદ્યાર્થીઓ આ ઘરાનાની સંપૂર્ણ તાલીમ લેવાનું પસંદ કરે છે. છતાં પણ એ વાત નિર્વિવાદપણે સત્ય છે કે કોઇપણ ઘરાનું શીખવા માટે. દિલ્હી ઘરાનાની વાદનશૈલી અને બંદિશો શીખવી આવશ્યક છે. તબલાના કોઇ પણ વિદ્યાર્થીને સૌ પ્રથમ દિલ્હીઘરાના વિષે જાણવું અતિ આવશ્યક છે. ત્યારે જ તે તબલા વાદ્યની શિક્ષા પ્રાપ્ત કરી શકે.

અજરાડા ઘરાનામાં મુખ્યતઃ પેશકાર, પેશકારકાયદા, કાયદા, પલ્ટા, મોહરા, મુખડા,

ગત, લાંબા ટુકડાઓ અને વિવિધ પ્રકારી તિહાઇઓનું વિશેષ મહત્વ છે. આ ઘરાનામાં તબલા વાદનમાં ઉપયોગી બધાજ વર્ણોનું એક સરખું પ્રાધાન્ય જોવા મળે છે. છતાં પણ દિલ્હી ઘરાનાની સંપૂર્ણ અસર આ ઘરાના પર હોવાને કારણે 'તિટ' અને 'તિરકિટ' બોલોનું વધારે પ્રાધાન્ય આ ઘરાનામાં જોવા મળે છે. અજરાડા ઘરાનાઓનાં કાયદાઓ વિશેષતઃ તિશ્રજાતિમાં નિબદ્ધ છે. અજરાડાના કાયદાઓ અપેક્ષાકૃત એક આવર્તનથી માંડીને ચાર આવર્તન સુધીના જોવા મળે છે. આ ઘરાનાના કાયદાઓની રચના સૌંદર્યતાની દષ્ટિએ લયની વિશેષતાને કારણે શ્રૃંગારિક ભાવની સાથે ખૂબ સુરત પ્રતિત થાય છે. આ સિવાય અજરાડાના કાયદાઓને મુખ્યતઃ ત્રણ લયમાં વગાડી અંતમાં લગ્ગીનું સ્વરૂપ આપી વગાડવામાં આવતા હોવાને કારણે સાંભળવામાં સુંદર મહેસુસ થાય છે. બીજી આ ઘરાનાની એક મુખ્ય વિશેષતાએ છે કે પેશકારના વાદન પછી પેશકારકાયદા નામક ખૂબસૂરત રચનાને વગાડવામાં આવે છે. જેના કારણે સ્વતંત્ર તબલા વાદનનો એક અલગ મિજાજ પ્રસ્તૃત થાય છે. અજરાડા ઘરાનામાં લયનું વૈવિધ્ય હોવાને કારણે શિષ્યો આ ઘરાનાની વાદન શૈલીને શીખવાનું પસંદ કરે છે. આ ઘરાનામાં પણ રિયાઝના કેટલાક કઠિન નિયમો હોવા છતા પણ તબલા વાદક અજરાડા ઘરાના શીખવાનું પસંદ કરે છે. એવું કહી શકાય કે જે તબલા વાદકને અજરાડા ઘરાનાની વાદન શૈલીનો અભ્યાસ ન હોય તે વાદક કયારે પણ પ્રસિદ્ધિના શીખર પર પહોંચી શકતો નથી. આમ શરૂઆતથી લઇને આધુનીક યુગ સુધી અર્થાત્ કે ચાર પેઢીથી અજરાડા ઘરાના બધાજ ઘરાનાઓ કરતા લોકપ્રિય ઘરાના તરીકે ચર્ચામાં રહ્યું છે જે આ ઘરાનાની વિશેષ બાબત છે.

(૯) દિલ્હી ઘરાનામાં કઠોર નિયમ અને વાદનની સિમીતતા હોવાને કારણે સ્વતંત્ર વાદન માટે ઉપયુક્ત ઘરાનું છે પરંતુ સંગતિ માટે ઓછું ઉપયુક્ત છે. ગાયન વાદન અને નૃત્યની સંગતિના પક્ષ પર દિલ્હી ઘરાનાનો વિચાર કરીએ તો ફક્ત ગાયન સાથે જ દિલ્હી ઘરાનાની સંગતિ અતિ ઉત્તમ રીતે થઇ શકે. જયારે વાદ્ય સંગીત સાથે મહદઅંશે સંગતિ થઇ શકે. કારણ કે વાદ્ય સંગીતમાં દ્રુત અને અતિદ્રુત લયનો વિશેષ પ્રયોગ થતો હોવાને કારણે જો દિલ્હીનો તબલાવાદક પોતાના ઘરાનાના નિયમોનુંસાર તબલા વાદન કરે તો અતિદ્રુત લયમાં વાદન કરવું મુશ્કેલ બને. કારણકે દિલ્હી ઘરાનામાં તબલા પર થી હાથ ઉઠાવીને તબલા વાદન કરવું એ નિષેદ બાબત છે. આ સિવાય કત્થક નૃત્યનો બાજ અતિ દમદાર અને જોરદાર ખૂલ્લા બોલ સમુહના પ્રયોગવાળો હોવાથી તથા ઉઠાનપરન, લાંબા લાંબા ટૂકડાઓ તથા તિહાઇઓનું પ્રાધાન્ય કત્થક નૃત્યમાં હોવાને કારણે દિલ્હીની વાદનશૈલી ઉપયુક્ત નથી. છતાં પણ ઉપરોક્ત બાબત પ્રાચીન સમયના તબલાવાદકો માટે જોવા મળે છે. આજના દિલ્હી ઘરાનાના વાદકો ચુસ્ત નિયમોને વળગી ન રહેતા બધાજ પ્રકારના સંગીત સાથે સંગતિ ખૂબ સુંદર રીતે કરે છે. આ એક નોંધનીય બાબત આજના સંદર્ભે જોઇ શકાય છે.

તબલાના સ્વતંત્ર વાદન અને સંગતિની દષ્ટિએ અજરાડાઘરાના ઉપયુક્ત ઘરાનું છે.

તબલાના બધાજ ઘરાનાઓમાં કોઇને કોઇ રીતે સ્વતંત્ર વાદન અને સંગતિની દૃષ્ટિએ અને ઉપયોગીતાનો અહેસાસ થાય છે. પરંતુ અજરાડા ઘરાના સદા સર્વદાકાળથી સ્વતંત્ર વાદન અને સંગતિ માટે ઉપયુક્ત અને શ્રેષ્ઠ ઘરાનું માનવામાં આવે છે. અજરાડા ઘરાનામાં નિકાસ વિધિનો એક વિશેષ અભ્યાસ અને તબલામાં તથા પખવાજમાં વાગતા વર્ણોનો સમુચિત પ્રયોગ થતો હોવાને કારણે ગાયન વાદન અને નૃત્યની સંગીતિમાં શ્રેષ્ઠતમ્ પુરવાર થયું છે. આ ઘરાનામાં લય અને લયકારીનું વિશેષ ઉપયોગ થતો હોવાને કારણે સંગીતની કોઇપણ વિદ્યાની સંગતિમાં વિશેષ આનંદ-દાયક પૂરવાર થાય છે. આમ અજરાડા ઘરાના પોતાની આગવી વાદન વિશેષતાને કારણે સંગતિ માટે અતિ ઉપયુક્ત ઘરાનું છે.

આમ દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાના તુલનાત્મક દૃષ્ટિએ કેટલીક બાબતોથી અલગ તરી આવે છે. છતાં પણ આ બંન્ને ઘરાનાઓ પોતપોતાની વિદ્યા શાખામાં આગવું સ્થાન ધરાવે છે. બીજી મહત્વ પૂર્ણ બાબત એ છે કે આ બંન્ને ઘરાનાઓ એક બીજાની સાથે સમભાવથી જોડાયેલા છે. દિલ્હી ઘરાના જનક ઘરાનું છે. જયારે અજરાડા ઘરાના તે દિલ્હીની એક અત્યંત આધુનિક શાખા છે. તબલાના ઘરાનાના ઈતિહાસમાં સૌ પ્રથમ દિલ્હી ઘરાનાની સ્થાપના થઇ ત્યાર બાદ અજરાડાઘરાનાની સ્થાપના થઈ. આમ અજરાડા ઘરાના માટે દિલ્હી ઘરાનું પિત્રુ ઘરાનું, ગુરૂઘરાનું છે. જો અજરાડા ઘરાનાની જેટલી પણ વિશેષ બાબતો છે તે બધીજ બાબતોનો શ્રેય દિલ્હી ઘરાનાને જાય છે. આમ દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાનો ગુરૂ શિષ્ય પરંપરાનો એક અવિરત નાતો આજદિન સુધી સચવાયો છે. આજે કોઇ પણ વિદ્યાર્થી અજરાડા ઘરાના શીખવા આવે ત્યારે સૌ પ્રથમ ગુરૂઘરાના દિલ્હીની વાદનશૈલી શીખવવામાં આવે છે. અને અજરાડા ઘરાનાના ગુરૂઓ દિલ્હી ઘરાનાની વાદન શૈલી શીખવી ગુરૂનું ઋણ અદા કરી રહ્યા છે. આવું ગુરૂ શિષ્ય પરંપરાનું શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણ કયાંય જોવા નહિ મળે.

૪:૫ દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની બંદિશોનું અધ્યયન

તબલાના બધા જ ઘરાનાઓનું હાર્દ અથવા ઉત્પત્તિ સ્થાન એ દિલ્હી ઘરાના છે. આ ઘરાનાના મુખ્ય નિયમોના આધાર પર તબલાના અજરાડા, ફરૂખાબાદ, બનારસ અને પંજાબ ઘરાનાની રચના થઇ આ બધા ઘરાનાઓ પોતપોતાની આગવી વિશેષતાઓને કારણે અલગ અલગ તરી આવે છે. ઉ.દા. ઘરાનાના નિતિ-નિયમો, ઘરાનાઓની બોલ વિશેષતા, ઘરાનાઓની ગંડાબંધ વિધિ, દરેક ઘરાનાઓ ઉપર પ્રદેશવર્તિ સંસ્કૃતિ, ભાષા, સામાજિકતા, રહેણી-કરણી વગેરેની સ્પષ્ટ અસર જોવા મળે છે. આ બધાની સાથે પોત-પોતાની આગવી વિશેષતાઓ વાળી બંદિશો દરેક ઘરાનાઓને એકબીજાથી અલગ કરી દે છે. બંદિશોના આધાર ઉપર જ ઘરાનાની આગવી ઓળખ છતી થાય છે. માટેજ તબલા-વાદન સાંભળતા તબલા રસીકો કહે છે કે આ બંદિશ દિલ્હી ઘરાનાની છે કે આ બંદિશ ફરૂખાબાદ ઘરાનાની છે. કારણકે

બંદિશનું ચલન, બંદિશનું સૌંદર્યશાસ્ત્ર, બંદિશનો છંદ, બંદિશમાં ઉપયોગમાં લેવાયેલા તબલાના વર્ણો, બંદિશનો લય-પ્રકાર, બંદિશનું ગાણિતિકશાસ્ત્ર વગેરેના આધાર પર દરેક ઘરાનાની બંદિશો એક બીજાથી અલગ તરી આવે છે. જેમ કે દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાઓના કાયદાઓ અને તેની વિશેષતા લખનૌ ઘરાનાની ચલન ચાલે, ગતે, ફરૂખાબાદ ઘરાનાના રેલા, ગતો અને ટૂકડાઓ, બનારસ ઘરાનાની ઉઠાન, ફર્દગતો, સ્તુતિપરન અને ખૂલ્લો બાજ બાંચાની ગમકતો પંજાબ ઘરાનાઓમાં. પંજાબ ઘરાનામાં બોલ-બાંટ, ચાંટીની પ્રધાનતા, ગતિયુક્ત કાયદાઓ રેલાઓ અને આ ઘરાનાના તબલાના બોલોમાં પંજાબી ભાષાનું મિશ્રણ આવી અનેક વિશેષતાઓને કારણે તબલાના બધાજ ઘરાનાઓ એક બીજાથી અલગ તરી આવે છે. બધાજ ઘરાનાઓની ઓળખનું એક માત્ર કારણ બંદિશ છે. જેથી આ પ્રકારની શરૂઆત બંદિશ અને તેના વિભિન્ન તત્વોની સાથે પ્રસ્તૃત છે.

૪:૫:૧ બંદિશ

સર્જનાત્મકતા જીવનનો એક અભિન્ન અંગ છે. આના અભાવથી જીવન નિષ્ક્રિય થઇ જાય છે. સર્જન માત્ર મનુષ્ય નથી કરતો પરંતુ સંપૂર્ણ બ્રહ્માંડમાં સર્જન શક્તિની ચેતનાનો વાસ છે. સંગીત પણ સર્જન શક્તિના આ ગુણથી અછુતું નથી. કારણ કે સંગીતનો મૂળાધાર સ્થંભજ સર્જનાત્મકતા પર આધાર રાખે છે. સંગીતમાં ગાયન, વાદન અને નૃત્ય ત્રણેય પક્ષોની યાત્રા વૈદિક કાળથી શરૂ થઇ ત્યારે પણ સંગીતમાં સર્જન શક્તિનો સમાવેશ હતો. અને જેમ જેમ વિકાસ તથા આવશ્યક્તા મહેસુસ થઇ તેમ તેમ સંગીતની આ ત્રણેય ધારાઓમાં નવીનતા શાસ્રનું સર્જન થયું. મનુષ્ય પ્રકૃતિની પ્રતિક્રિયાઓના આધાર પર અનુકરણાત્મક પદ્ધતિ દ્વારા કાંઇકને કાંઇક નવીન બાબતને શોધતો જ રહે છે. તેથી જ સંગીતમાં પણ આજ સર્જનશિલતાને કારણે બદલાવ આવતા રહ્યા. સંગીતની ભાષામાં આ સર્જન શક્તિને બંદિશ કહેવામાં આવે છે. નિશ્ચિત નિયમ તાલ અને છંદના આધાર પર બનેલી રચનાઓને બંદિશ કહે છે. ગાયનમાં સ્વરાધરીત બંદિશો છે. જયારે તાલ વાદ્ય અને નૃત્યમાં તાલ વાદ્યો આધારીત વર્ણો દ્વારા બંદિશોની રચના જોવા મળે છે. કોઇપણ બંદિશની રચનાનો મુખ્ય આધાર તાલ છે. ચાહે ગાયન વાદન કે નૃત્ય હોય. રચનાકારના મનમાં ઉદ્ભવતી ભાવનાઓની નિબદ્ધ પ્રસ્તૃતિને બંદિશ કહેવું ઉચિત છે. બંદિશ ત્યારે જ ઉત્પન્ન થાય છે જયારે વ્યક્તિ અભ્યાસગત, તાલજ્ઞ, છંદનો જાણનાર તથા પ્રકૃત્તિના નિયમો અને હલનચલનને વિચારતો હોય ત્યારે જ બંદિશનું પદાર્પણ કે રચના થતી હોય છે. સંગીતમાં આવતા તમામ મહાન સંગીતજ્ઞો વાગ્યકાર નથી હોતા આમાંના કેટલાક જ સંગીતજ્ઞો રચનાકાર હોય છે. આમ તબલાના વિદ્વાનો દ્વારા તાલના નિયમોને આધિન તબલા અને પખાવજના વર્ણો જે રચનાઓ બની તેને બંદિશ કહે છે. તબલાની બંદિશો લયઆધારીત, લયકારી યુક્ત, જાતિ આધારીત, યતિ આધારીત, સાહિત્ય આધારીત અને કયારેક સમાજમાં બનતી ઘટનાઓને આધારીત હોય છે. એટલે જ તબલાની બંદિશોમાં

પેશકાર, કાયદા, ટૂકડા, મુખડા, ચક્રદાર, ગત, તિહાઇઓ, રેલા, રૌ, ચાબુકમાર ગત, દો ધારી ગત, કમાલી, ફરમાઇશી, ગજપરણ, એકાઇ-દુહાઈની ગત, સ્તૃતિ પરન, લાલકિલ્લા પરન જેવી તબલાના વર્ણોથી માંડીને સાહિત્ય આધારીત આપણી પાસે વિદ્યમાન છે.

૪:૬ દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની બંદિશોની પરિભાષાઓ

શોધ નિબંધને અનુલક્ષીને તથા શોધ પ્રકલ્પનું મહત્વનું આ પ્રકરણ હોવાને કારણે શોધાર્થીએ વિષયને અત્યંત ગહનતા અને સંશોધન ભૂમિકાને ધ્યાનમાં રાખી તબલાના દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની બંદિશોની તુલનાત્મક અધ્યયન પર સંશોધાત્મક ભૂમિકા રજુ કરતા પહેલા આ બંન્ને ઘરાનાઓના વાદન ક્રમમાં વગાડવામાં આવતી વિભિન્ન બંદિશોની પરિભાષા અને તેના શાસ્ત્રને સમજવું આવશ્યક છે. આ પ્રકરણની પૃષ્ઠ ભૂમિ સંશોધન કાર્યનું હાર્દ હોવાને કારણે દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની બંદિશો વિષે કાર્ય કરવું એ મહત્વની બાબત શોધાર્થી માને છે. તબલાના વાદન પક્ષમાં બંદિશોનું આગવું સ્થાન છે. બંદિશો વગર તબલાના સ્વતંત્ર પક્ષનું કોઇજ અસ્તિત્વ રહેતું નથી.

વિષયને અનુલક્ષીને અહીં બંદિશોની પરિભાષા અને શાસ્ત્રોનું વર્ણન નીચે પ્રમાણે છે

૪:૬:૧ પેશકાર

પેશકાર ફારસી ભાષાનો શબ્દ છે. પેશકારના બે અર્થ થાય છે. પેશકારનો એક અર્થ ધંધાદારી અને બીજો પ્રસ્તૃત કરવું અથવા દેખાડવું કે બતાવવું અથવા ધંધાદારીને પ્રસ્તૃત કરવું, પરિચય આપવો કે દેખાડવું. અહીં ધંધાદારીના અર્થમાં શ્રોતાઓ જાણવા કે શ્રોતાઓ સમક્ષ પ્રસ્તૃત કરવું. પ્રાચીન સમયના ઉસ્તાદો પેશકારને ફર્શબંદિ કહેતા હતા. ફર્શબંદિ એટલા માટે કહેત ાહતા કે પેશકારને સ્વતંત્ર તબલા વાદનમાં સૌથી પહેલા વગાડવામાં આવે છે. કારણ કે તબલાની ભાષાના બધાજ વર્ણો આવી જાય છે.આ ઉપરાંત તમામ પ્રકારની લય અને લયકારીયો પેશકારના વાદનમાં વણી લેવામાં આવે છે. જેવી રીતે ગાયનમાં સૌ પ્રથમ આલાપને સ્થાન છે. કત્થક નૃત્યમાં થાટનું સ્થાન પ્રથમ હોય છે. તેવી જ રીતે સ્વતંત્ર તબલા વાદનમાં પેશકારનું સ્થાન સર્વ પ્રથમ છે. અર્થાત્ કે પેશકાર એ સ્વતંત્ર તબલા વાદનનો આલાપ છે. પેશકારને વિલંબીત લયમાં વગાડવામાં આવે છે. પેશકારમાં સુંદર બોલ સમુહનો ઉપયોગ થાય છે. અને તેની લય સુંદર અને ડગમગતી હોય છે. જેના કારણે પેશકાર બંદિશનો વિશેષ આનંદ શ્રોતાઓ માણી શકે છે. તબલા વાદક પેશકારની બંદિશને પોતાના સ્વતંત્ર વિચારો દ્વારા તેમજ તબલાના બધાજ વર્ણો નો ઉપયોગ કરીને વાદક પોતાના રીયાઝ અને બુદ્ધિક્ષમતાના આધાર પર વિભિન્ન બોલ બાંટ અને લયના પ્રકારોનો સમાવેશ કરી પેશકારને પ્રસ્તૃત કરે છે. આ સિવાય તબલા વાદક પોતાના વાદનમાં કેવા પ્રકારની લયકારી, તૈયારી અને કેવા પ્રકારની બંદિશો પ્રસ્તૃત કરશે એની જાણ પેશકારમાંજ થઇ જાય છે. અજરાડા ઘરાનાના વાદકો સીધી લયના

પેશકાર પછી ક્યારેક આડી લયનો પેશકાર પણ વગાડતા હોય છે. આ વિશેષતા ફક્ત અજરાડા ઘરાનાના તબલા વાદકોની છે જે નોંધનીય બાબત છે.

વૈજ્ઞાનિક રીતે મુલવતા પેશકાર વગાડવાથી વાદકનો હાથ ગરમ અથવા તૈયાર થાય છે. જેથી આગળનું વાદન વધારે સારી રીતે પ્રસ્તુત કરી શકે. જેમ ગાયક કલાકારો પોતાનું ગળું ગરમ કરવા માટે શરૂઆતમાં આલાપ કરીને માનસિક અને શારીરિક રીતે આગળની પ્રસ્તુતિકરણ માટે તૈયાર થઇ જાય છે. તેજ પ્રમાણે કત્થક નૃત્યના કલાકારો પોતાના કાર્યક્રમની શરૂઆત 'થાટ' નામની બંદિશથી કરે છે. જેના કારણે લયની સંપૂર્ણ સમજ શરીરમાં લોહીનું પરિભ્રમણ અને સ્ટેજની વ્યવસ્થા તથા પોતે સ્ટેજના દાયરામાં નૃત્યની અપેક્ષા કરે શકે તેનું પણ માપ કાઢી લેતા હોય છે. આમ ગાયનમાં આલાપ, નૃત્યમાં થાટ અને તબલા વાદનમાં પેશકારના વાદનથી કલાકારની શારીરિક, માનસિક, લય અને લયકારી વગેરે બાબતોનું નિરીક્ષણ મળી જતું હોય છે. ક્યારેક આલાપ કે પેશકાર વગાડવાથી મહેફિલમાં બેઠેલા શ્રોતાઓનો મીજાજ ખબર પડી જાય છે. જેથી આગળની પ્રસ્તૃતિઓ શ્રોતાઓના મિજાજને અનુરૂપ થઇ શકે તે પણ પેશકાર દ્વારા જાણી શકાય છે.શોધાર્થીનું માનવું છે કે પેશકારથી પોતાના ઘરાનાનો પરીચય, વાદનમાં દાબઘાસ તથા પોતે કેવા પ્રકારની તૈયારીનું વાદન પ્રસ્તૃત કરશે તે પેશકારના વાદનથી માલૂમ થાય છે.

પેશકાર વિષે ભારતના માન્યતા પ્રાપ્ત વિદ્વાનોના અલગ અલગ મંતવ્યો જોવા મળે છે. જેની વિગતો આ પ્રમાણે છે.

(૧) પં. સુધીર માઇનકરજી પેશકાર માટે કહે છે કે...

'પેશકાર ઠેકાના અક્ષરો તાલ ખંડ તથા વિશિષ્ટ રચના ક્રમમાં ખાલી ભરી યુક્ત તથા ધીમી લયમાં પ્રસ્તૃત કરવામાં આવતી એક વિશિષ્ટ શબ્દ લય કૃતિને જન્મ આપતી વિસ્તાર-ક્ષમ રચનાને પેશકાર કહે છે. તેઓના મતાનુસાર કેટલાક ગુણી તબલા વાદકો પેશકારને 'જહાંજી-લાલ-કિલ્લા' પણ કહે છે.[૧]

(૨) સંગીત શાસ્ત્રજ્ઞ પ્રો.બી.એલ યાદવનું માનવું છે કે...

'પેશકાર એ એક વિશેષ પ્રકારનો કાયદા છે. આમાં પણ કાયદાની જેમજ પલ્ટા અને તિહાઇ વગાડવામાં આવે છે. તેઓ માને છે કે દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાના વાદકો સૌથી પહેલા પેશકાર વગાડીને સ્વતંત્ર વાદનની શરૂઆત કરે છે.'[૨]

કેટલાક વિદ્વાનો આ બંદિશને પેશકાર કહે છે. તો કેટલાક વિદ્વાનો આને પેશકારા કહે છે. આ બાબતના અધ્યન પર થી એવું માલુમ થાય છે કે બંન્નેનો અર્થ એક જ છે.

(૩) પ્રો. સુધીર કુમાર સકસેનાજી પેશકારને 'ફર્શબંદિ' કહીને કહે છે કે...

ફર્શબંદિ અર્થાત્ વાદનની જમીન કાયમ કરવી અર્થાત્ કે વાદનની શરૂઆત સુંદર,

---

૧. તબલા વાદન કલા ઔર શાસ્ત્ર - પૃ. નં - ૭૩

૨. તબલા પ્રકાશ ભાગ - ૨ - પૃ. નં - ૧૯

આકર્ષક અને સાફ-સુથરી રીતે લય કાયમ રાખીને અત્યંત મનમોહક ઢંગમાં વાદન કરવું તથા વાદનના બોલોને ધીરે ધીરે ફેલાવીને તૈયારીના વાદન તરફ જવું તેને ફર્શબંદિ કહે છે. આમ પેશકારની વાદન પ્રક્રિયાને જોતા શરૂઆતની લય અને તેના વર્ણો ધીરે ધીરે લયની સાથે જોડાઇને ધીમી ગતિમાં વાગે છે. આ વાદનમાં તૈયારીના બોલ વાગતા નહોવા છતાં પણ એક વિશેષ આનંદ પ્રાપ્ત થાય છે.

(૪) ફર્શબંદિ માટે પં. સુધીર માઇનકરજીનું માનવું છે કે...

'ફર્શબંદિ' ફારસી ભાષાનો શબ્દ છે. ફર્શઅર્થાત્ પાયો અર્થાત્ બુનીયાદ-જમીન અને બંદિ અર્થાત્ બનાવવું અર્થાત્ એકઠું કરવું. ફર્શબંદિ એટલે કે જે વિસ્તારક્ષમ રચના પ્રસ્તૃત કરવાની હોય છે તેનો પાયો અથવા બુનિયાદ આરંભમાં તાલકૃતિ માં તૈયાર કરીને ખંડબદ્ધ સ્વરૂપે પ્રસ્તૃત કરવું. [૧]

(૫) પં. અરવિંદ મુલગાંવકર પેશકારના સંદર્ભે કહે છે કે...

પેશકારની અંતર્ગત ધિંડક, કડ, ધા, તિત્ત, ગિડાન, કિટતક, તિંગતિંના, ગે, ત્રક, તિરકિટ, તક, ધાડકડ, વગેરે વર્ણોનો પ્રયોગ કરવામાં આવે છે. પેશકાર વગાડતી વખતે તેની શરૂઆતમાં ચતુશ્ર જાતિમાં હોય છે. જેમાં બઢત કરવામાં આવે છે. પરંતુ અજરાડા ઘરાનાના વાદકો આડ લયનો પેશકાર વગાડીને અજરાડા ઘરાનાની આડલયની શૈલીને સ્પષ્ટ કરીને ખૂબસુરતીથી આડા પેશકારની બઢત કરે છે. આ વિશેષ બાબત અજરાડા ઘરાનાની છે. જે તબલા વાદન ક્ષેત્રે એક વિશિષ્ટ બાબત છે. [૨]

પેશકાર સંદર્ભે જયારે **ગુરૂજી પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી** સાથે રૂબરૂ ચર્ચા થઇ તો તેઓનું માનવું છે કે, પેશકારમાં કહેરવા તાલનો અંગ વધારે જોવા મળે છે. તેથી જ તે સાંભળવામાં સુંદર લાગે છે. પેશકાર વગાડતી વખતે શરૂઆતમાં તો ચતુશ્રજાતિમાં બઢત જોવા મળે છે. તબલાના સંપૂર્ણ વર્ણોનો ઉપયોગ પેશકારમાં કરી શકાય છે. તથા દરેક પ્રકારની લય અને લયકારીયોનો પ્રયોગ પેશકારમાં સંભવ છે.

અતઃ શોધછાત્રનું માનવું છે કે પેશકાર જ તબલાની એકમાત્ર સંપૂર્ણ રચના છે. કારણ કે લય, લયકારી, તબલાના તમામ વર્ણ, તાલ,ખંડ, જાતિ વગેરે તાલ સંબંધી તમામ ક્રિયા-પ્રક્રિયાઓ પેશકાર અંતર્ગત જોવા મળે છે. મધ્ય વિલંબીત લયથી માંડીને તૈયારીની લયપણ પેશકારમાં જોવા મળે છે. શોધછાત્રનું એવું પણ માનવું છે કે તબલાના તમામ ઘરાનાઓમાં ઉપયોગમાં લેવાતા વિશિષ્ટ બોલોનો પણ પ્રયોગ પેશકારમાં યેન-કેન પ્રકારે જોવા મળે છે. તેથી એવું કહી શકાય કે પેશકાર એ સર્વભૌમ બંદિશ છે. પેશકાર કોઇ એક ઘરાનાની

---

૧. તબલા વાદન કલા ઔર શાસ્ત્ર - પૃ. નં - ૭૪
૨. તબલા વાદન કલા ઔર શાસ્ત્ર - પૃ. નં - ૭૪

વિશિષ્ટતાને માનતા નિર્વિવાદ પણે દરેક ઘરાનાના વાદકોએ પોતાનો માની પોતાના વાદનમાં સમાવવો જોઈએ શોધછાત્રના મત પ્રમાણે 'વસુધૈવ કુટુંબકમ'ની ભાવના પેશકારમાં જોવા મળે છે.

(ક) પ્રો. પુષ્કરરાજશ્રીધરનામત મુજબ

એ વાત સત્ય છે કે સમય પરિવર્તનશીલ છે. જમાનાની સાથે બધુ બદલાતું જાય છે. સમય પરિવર્તનની સાથે-સાથે આધુનિકતા રહેન-સહેન, વેશભૂષા, સંસ્કારો, સંસ્કૃતિ, ટેકનોલોજી વિજ્ઞાન, ગણિત, સાહિત્ય, કલા, રસભાવ, સીમાઓ, પ્રકૃત્તિ વગેરે પરિવર્તનશીલ છે. અને હોવું જોઈએ પરંતુ તબલા વાદન ક્ષેત્રે પેશકાર કયારેય બદલાશે નહીં કારણકે 'સા' લગાવ્યા વગર ગાયન શકય નથી. એવી જ રીતે 'ધા' અને 'ધિં' વગાડયા વગર તબલા વાદન શક્ય નથી 'ધા' અને 'ધિં' ની વચ્ચેજ સમગ્ર તબલા વાદન સમાયેલું છે. 'ધા' અને 'ધિં' વર્ણને વિસ્તારીત કરીને વાદન કરવું તેને પેશકાર કહે છે.

વાદક કયા વર્ણો પોતાના સમગ્ર વાદનમાં પ્રસ્તૃત કરશે તથા કઈ લય અને કયા અંગનું વાદન કરશે તે પેશકારની પ્રસ્તૃતિમાં વર્ણવી દેશે. પેશકારના વાદનમાં વાદક પોતાના ઘરાનાનો પક્ષ બચાવીને રાખશે.

તેઓ આગળ ઉમેરે છે કે લખનૌ ઘરાનાના વાદકો સ્વતંત્ર વાદનની શરૂઆત ફર્શબંદિથી કરે છે. તેમના માટે આ તેમનો પેશકાર છે. તો બનારસના વાદકો 'બઢત' અંગથી અને પંજાબ ઘરાનાના વાદકો 'પડાલ બાજ' થી તબલાના સ્વતંત્ર વાદનની શરૂઆત કરે છે. અજરાડા અને દિલ્હી ઘરાનાના વાદકો પેશકારથી પોતાના સ્વતંત્ર વાદનની શરૂઆત કરે છે.

ફર્શબંદિ અર્થાત્ સ્ટેજ તૈયાર કરવું, વગાડવા માટેની પૂર્વ ભૂમિકા બાંધવી તેને ફર્શબંદિ કહે છે. વિદ્વાનો તથા અભ્યાસના ફળસ્વરૂપે શોધછાત્ર માને છે કે પેશકાર એટલે એક લય કાયમ કરવી અથવા સમગ્ર વાદન દરમ્યાન કયા કયા વર્ણોના ઉપયોગ દ્વારા કઈ કઈ બંદિશોને કઈ લયમાં વગાડવી તે માટેનું માળખું તૈયર કરીને પોતાના વાદનને ઉત્કૃષ્ટ અને ભાવવાહી પ્રદર્શન કરવું તે.

વિદ્વાનો સાથેની રૂબરૂ ચર્ચામાં અને શોધછાત્ર દ્વારા પ્રત્યક્ષ સંશોધનાત્મક રીતે પેશકારનું વાદન કરીને તથા અલગ અલગ વિદ્વાનો દ્વારા વાદન કરેલા પેશકારના અધ્યયનથી માલુમ થાય છે કે તબલા વાદક કયા મિજાજનું તબલા વાદન આજે પ્રસ્તૃત કરશે. તે તેના પેશકારના વાદનથી કેટલાક પ્રાચીન તબલાના વિદ્વાનોના પેશકાર વાદન પછીના સમગ્ર વાદનને ધ્યાનથી સંશોધન ભૂમિકાથી મુલવતા માલુમ થાય છે કે તે વાદકે પેશકારમાં છૂટ અંગનો પેશકાર વગાડયો છે. અને પેશકાર પછીના સમગ્ર વાદનમાં છૂટ અંગનો પ્રભાવ જોવા મળે છે. આમ આ રીતે પેશકારના વાદન પરથી જ વાદકનો મિજાજ માલુમ થાય છે. જે સંશોધાત્મક અભ્યાસથી ફલીત થાય છે.

આમ પ્રાચીન વાદકો પોતાના મિજાજને પેશકારમાં જ દર્શાવીને વાદન કરતા હતા. એવું કહેવાય છે કે પ્રાચીન મહેફિલમાં જો પ્રથમ તબલા વાદક 'બોલબાંટ' ના પ્રાધાન્યવાળો પેશકાર પ્રસ્તૃત કરીને સમગ્ર વાદન 'બોલ બાંટ'ની બંદિશો વગાડે તો તેના પછીનો વાદક પોતાના પેશકારમાં 'બઢત અંગ' પ્રસ્તૃત કરીને સમગ્ર વાદનમાં 'બઢત અંગ'ની બંદિશો પ્રસ્તૃત કરીને પોતાની આગવી ઓળખ અને બુદ્ધીમતાનું પ્રદર્શન કરતા હતા. આમ આ સિવાય અનાગત અંગનો પેશકાર, નચકરણ બાજનો પેશકાર, સીધાબાજનો પેશકાર, ઉલટા બાજનો પેશકાર વગાડી સમગ્રવાદનમાં પેશકારનું સ્વરૂપ ન બગડે અને પોતાની બુદ્ધિ ક્ષમતા અને રિયાઝના આધાર પર વાદન કરતા.

ઉપરોક્ત ચર્ચાના સંદર્ભે **પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધરજી** સાથે ચર્ચા થતા તેઓ ઉમેરે છે કે ... તબલા વાદક પોતાના વાદનની શરૂઆતમાં જે બંદિશને વગાડે અથવા શરૂઆત કરે તેને પેશકાર કહે છે. ઉ.દા. તરીકે બધાજ વર્ણોને યુતીસંગત, ઢંગથી, સ્વરૂપથી, લય, લયકારી, ગ્રહ, દાંયા બાંયાની સમાનતા દ્વારા ઉપજ અંગથી, છુંટના અંગથી, ઉઠાન, મોહરા, મુખડા, તિહાઇ, પલ્ટા, કાયદાના હિસ્સાને જોડીને પોતાના વાદનની શરૂઆત કરે છે. તેને પેશકાર કહે છે. જેમાં પેશકારનું સ્વરૂપ ન બદલાય તથા પોતાના ઘરાના અનુસાર જે વાદન કરવું તે સંપૂર્ણતઃ હિતવાદ છે. જેનું ધ્યાન વાદકે રાખવું પડે છે.

આગળ **પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર સાહેબ** કહે છે કે... ઉસ્તાદોની કે ખલીફાઓની મહેફિલોમાં એવું જોવા મળે છે. કે વાદક પોતાના વાદનમાં સ્યાંહી-કિનાર દ્વારા પેશકારની શરૂઆત કરે છે. તો બીજા વાદક મેદાન-સ્યાંહીનો ઉપયોગ કરીને પેશકાર વગાડે છે. આમ ઘણી વિશિષ્ટતાઓથી પેશકાર વગાડી શકાય. ઉ.દા. તરીકે કિનાર-મેદાનના વર્ણ દ્વારા કિનાર-મેદાન-સ્યાંહીના વર્ણ દ્વારા અર્થાત્ કે...

(૧) ધા - ધિં - તિટ - ધિં - (કિનાર, મેદાન, સ્યાંહી)

(૨) તિટ - ધિં - ના (સ્યાંહી, મેદાન, કિનાર)

(૩) ધિં- ના (મેદાન -કિનાર)

(૪) ના - ધિં (કિનાર - મેદાન)

(૫) તિટ - ગિન - ધાધા-ધિંતા (સ્યાંહી, કિનાર - મેદાન)

(૬) તિટ - ધાગે - ધિનક - ધાતિટ - ધિંતા (સ્યાંહી-કિનાર-મેદાન)

આમ અલગ અલગ વર્ણોનો ઉપયોગ કરી પોતાના વાદનને ઉત્કૃષ્ટ બનાવે છે. તથા બીજાના કરતા પોતે ચઢીયાતો છે તેવું પણ પુરવાર કરે છે. ઉપરોક્ત ચર્ચા પરથી પ્રાચીન વાદકોને બુદ્ધિક્ષમતા રિયાઝ અને પોતાનું આત્મબળ અને ગૌરવની પ્રતિતી થાય છે. કે તે સમયે વાદકો કેટલા ઉત્તમ અને પ્રતિભાશાળી હશે. આજે પણ તબલાના સંમેલનમાં આ બાબત મહદઅંશે જોઇ શકાય છે. આ પરથી સાબિત થાય છે કે તબલા વાદન કેટલું લાલિત્ય પૂર્ણકલા

છે. માટેજ તેને લલિત કલા કહેવામાં આવે છે કારણ કે દરેક પરિસ્થિતિમાં નવીન કરવું તેજ લલિત કલા કહેવાય.

એવું કહેવાય છે કે ઉસ્તાદ સલારીમીંયા 'સમેટનું ઉસ્તાદ ચૂડીયાવાલે ઇમામ બક્ષ પલટ'નું ઉસ્તાદ હબિબુદ્દીન ખાં 'પેચદાર' (દાંયા-બાયાના સમાન વર્ણનું વાદન એટલે પેચદાર) તથા ઉસ્તાદ અહમદજાન થિરકવા 'સફાઇદાર' તબલા વાદન કરતા હતા. આ તેમની પ્રતિભા અને તબલા વાદન પેશ કરવાનો ઢંગ હતો આને પણ આપણે પેશકાર કહી શકીએ.

બીજી એક પેશકારની વિશેષતા એ છે કે કેટલાક વાદકો શુદ્ધશાસ્ત્રીય અંગનું પેશ તબલું વગાડે છે. તો કેટલાક ઉપશાસ્ત્રીય અંગનું જે પેશકારના વાદન પરથી માલુમ થઇ જાય છે. બનારસ ઘરાનાના તબલા વાદકો ઉપશાસ્ત્રીય અંગનું તબલાવાદન પર વધારે ભાર મુકે છે. માટેજ તેના વાદનમાં લગ્ગી, લડીને વધારે સ્થાન હોય છે.

આમ ઘરાનાની વાદન શૈલી, ઉસ્તાદો આગવી વિશેષતા તથા વાદકની રિયાઝ અને બુદ્ધિ- ક્ષમતાના આધાર પર પેશકારની બંદિશો આપણી પાસે વિદ્યમાન છે.

૪:૬:૨ પેશકાર કાયદા

તબલાના દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાના વાદકો પેશકાર કાયદા વગાડે છે. ખાસ કરીને અજરાડા ઘરાનાના વાદકો પોતાના સ્વતંત્ર વાદનમાં પેશકાર વગાડયા પછી પેશકાર કાયદા પ્રસ્તૃત કરે છે. આ પ્રથા આ બંન્ને ઘરાનાઓમાં પ્રાચીન કાળથી ચાલી આવી છે. વર્તમાન સમયમાં પણ આ પ્રથાને પરંપરાગત રીતે અનુસરવામાં આવે છે. જે એક નોંધનીય બાબત તબલા વાદન ક્ષેત્રે ગણી શકાય. પેશકાર અને કાયદા શબ્દના મિશ્રણથી પેશકારકાયદા શબ્દ બન્યો છે. આમ તો પેશકાર કાયદા શબ્દ પરથીજ ખબર પડે છે કે પેશકારના વાદન પછી તરત જ કાયદા જેવી રચના પ્રસ્તૃત કરવામાં આવે તે રચનાને પેશકાર કાયદા કહેવામાં આવે છે. આ રચનામાં પેશકારમાં વાગતા વર્ણોનો ઉપયોગ કરી કાયદાના નિયમો આધારીત જે રચના પ્રસ્તૃત કરવામાં આવે છે તેને પેશકાર કાયદા કહેવામાં આવે છે. કાયદાના સંપૂર્ણ નિયમો પેશકાર કાયદામાં લાગુ પડે છે. એક પ્રકારે આ રચના એક કાયદાજ છે. જેવી રીતે કાયદા ખાલી અને ભરીના ભાગમાં વહેંચાયેલો છે. એ જ રીતે આ રચનામાં પણ ખાલી અને ભરીનો ભાગ વહેંચાયેલો હોય છે. જે રીતે કાયદાનો વિસ્તાર કરવામાં આવે છે એવી જ રીતે પેશકાર કાયદાનો પણ વિસ્તાર કરવામાં આવે છે. પરંતુ કાયદા એક સ્વતંત્ર રચના છે. કાયદા પ્રથમ ઠાહ લયમાં પ્રસ્તૃત કર્યા પછી તબલા વાદક પોતાની બુદ્ધિ ક્ષમતા અને રિયાઝના આધાર પર વિભિન્ન લય અને લયકાર્યોમાં પ્રસ્તૃત કરીને તૈયારીના વાદન સાથે તેનો વિસ્તાર કરી ને વગાડે છે. જયારે પેશકાર કાયદાની રચના પેશકાર સાથે જોડાયેલી છે. સર્વપ્રથમ પેશકારના વિસ્તારમાં જ પેશકાર કાયદાના નાના સ્વરૂપને પ્રસ્તૃત કરવામાં આવે છે. ત્યારબાદ પેશકારની તેરમી માત્રાથી સિદ્ધો જ દુગુન લયમાં જોડી દેવામાં આવે છે. અર્થાત્ કે પેશકાર કાયદાને ઠાહ લયમાં

વગાડવામાં આવતો નથી. પરંતુ પેશકાર સાથે જ આ રચનાને પ્રસ્તુત કરવામાં આવે છે. પેશકાર કાયદામાં મુખ્યતઃ ધાકડ, ધાગેન, ધિનક, તિટકિટ, કિડનગ, ધાગે, ધિંના જેવા બોલોનો પ્રયોગ થતો હોય છે.

(૧) પેશકાર કાયદાના સંદર્ભે પં. સુધીર માઇનકર કહે છે કે...

'અજરાડા ઘરાનાના વાદકો જે પેશકાર કાયદા રજુ કરે છે. તે તાંશા વાદ્યમાંથી નિકળતા ધ્વનિના જેવો મહેસુસ થાય છે. તાંશાની કિનાર પર છડી મારવાથી જે અવાજની પૂરનાવૃત્તિ થાય છે. એવાજ પ્રકારની ધ્વનિ ગતિમાન લયમાં ઉત્પન્ન થાય છે. આ એક વિશેષ નિકાસ પદ્ધત્તિ અજરાડામાં છે. 'તગધિંડનાનાગિન, ધિનધિંનાગિન, તકતિંડનાકિડનગ' જેવા બોલોની સંગતિ તાંશાના ધ્વનિનો આભાસ કરે છે. [1]

(૨) ગુરૂ શ્રી. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી સાથેની રૂબરૂ મુલાકાતમાં તેઓએ પેશકાર કાયદા વિશે મંતવ્ય આપતા જણાવ્યું કે...

'આ રચના સ્વયંમાંજ એક અલગ રચના છે. અજરાડા ઘરાનાની પેશકાર કાયદાની રચના જોવામાં આસાન લાગે છે. પણ વગાડવામાં કઠિન છે. કારણકે દિલ્હી ઘરાનાના કાયદાઓમાં ૩+૩+૨ અથવા ૩+૨+૩ નો ખંડ દેખાય છે. પરંતુ અજરાડા ઘરાનાના પેશકાર-કાયદાની રચનામાં ૪૧/૨ અને ૩૧/૨ અંગ જોવા મળે છે. જે સમાન લયના દર્જાઓમાં ચમત્કારીકતા ઉત્પન્ન કરી એક વિશેષ રચનાના રૂપમાં જોવા મળે છે.

(૩) પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધરજીના મંતવ્ય મુજબ...

'કિનાર, લૌ (મેદાન) અને સ્યાંહીના બોલો, બોલો આધારીત કાયદાના વાદન પહેલા અને પેશકારના વાદન પછી, પેશકાર અને કાયદાના અંગના વર્ણોની સાથે જે રચના વગાડવામાં આવે છે જેમાં છૂટના પલ્ટા, ઉપજ અંગ તથા કાયદાના નિયમોનું પાલન થાય તથા કાયદાના ચલનવાળી બંદિશને પેશકાર કાયદા કહે છે. પેશકાર કાયદા દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાના વાદકોની વિશેષતા છે.

પેશકાર કાયદા કોઇ એક કાયદાની રચના નથી પરંતુ અનેક પ્રકારના પેશકાર કાયદાઓ જોવા મળે છે. ખાસ કરીને જે તે ઘરાનાના ખલીફા દ્વારા જ બનાવેલી પેશકાર કાયદાઓની રચના જોવા મળે છે. આવી રચનાઓમાં ખલીફાનું વ્યક્તિત્વ સપષ્ટ રીતે જોવા મળે છે.

પેશકાર અને પેશકાર કાયદા આ બંન્ને અલગ-અલગ રચનાઓ છે. ઘણા વાદકોને પેશકાર કાયદા હોવાના વિષે અસમંજસ છે. પરંતુ તેઓની પરંપરામાં પેશકાર કાયદાઓનું ચલણ ન હોવાને કારણે આ રચના વિષે તેઓમાં ચર્ચા વિચારણા જોવા મળે છે. પરંતુ સાચા અર્થમાં પેશકાર કાયદાની રચનાઓ અજરાડા અને દિલ્હી ઘરાનાઓમાં મોજુદ છે. ફરૂખાબાદ

---

૧. તબલા વાદન કલા ઔર શાસ્ત્ર - પૃ. નં. - ૨૨૬

ઘરાનામાં પણ પેશકાર કાયદાની રચનાઓ જોવા મળે છે. તેનું કારણ એ છે કે અજરાડા ઘરાના અને દિલ્હી ઘરાનાઓમાં પેશકાર કાયદાઓની ખૂબસુરતી રચનાઓને જયારે ફરૂખાબાદ ઘરાનાના વાદકોએ વિચારી ત્યારે તેઓનો મત એવો બન્યો કે આવી રચનાઓ ફરૂખાબાદમાં પણ હોવી જોઇએ તેથી જ ઉ. અમીરહુસેન ખાં સાહેબ, ઉ. શેખદાઉદ, ઉ. અહમદજાન થિરકવાજી જેવા મહાન ફરૂખાબાદના વાદકોએ પેશકાર કાયદાને અપનાવીને કેટલીક રચનાઓ બનાવી જે આજે પણ ફરૂખાબાદના વાદકો પ્રસ્તૃત કરે છે. આ પેશકાર કાયદાની રચનાઓને કેટલાક ફરૂખાબાદના વાદકો પેશકાર કાયદાના રૂપમાં વગાડે છે. તો કેટલાક કાયદાના રૂપમાં વગાડે છે. નામ ભલે અલગ અલગ હોય પરંતુ આવી રચનાઓ પેશકાર કાયદાનું જ રૂપ છે.

પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર સાહેબ આગળ ઉમેરે છે કે ટુકમાં એક પ્રકારનું એવું ચલન કે જેને પેશકારમાં વગાડી શકાતુ નથી. તેવા ચલનને પેશકાર કાયદામાં વગાડવામાં આવે છે. પેશકાર અને કાયદાની વચ્ચેની કડીરૂપ રચનાએ પેશકાર કાયદા છે. જે કાયદાના નિયમાનુંસાર જ હોય છે. છતાં એક અલગ માન્યતા પ્રાપ્ત રચના છે.

શોધછાત્ર દ્વારા પણ આ વિષયમાં અનેક મત-મતાંતર હતા. પરંતુ પેશકાર કાયદાઓની રચનાઓને સંશોધનાત્મક દ્રષ્ટ્રી એ જયારે વિચારવાનું થયું ત્યારે એક અલગ રચના હોવાનો અહેસાસ થયો. આ પેશકાર કાયદાની કેટલીક રચનાઓને આ પ્રકરણમાં આગળ દર્શાવવામાં આવી છે. નિઃસંકોચપણે જયારે આ રચનાઓનું અધ્યયન કરીશું ત્યારે પેશકાર કાયદાની રચનાઓનું તાત્વિક દર્શન અવશ્ય થશે. એવો મારો વિશ્વાસ છે. કયારેક એક જ નામવાળી વ્યક્તિ કે જોડીયા વ્યક્તિમાં અલગ અલગ ગુણો જોવા મળે છે. અને એ બન્ને એક બીજાથી અલગ અસ્તિત્વ ધરાવતા હોય છે. તેજ રીતે પેશકાર કાયદા અને કાયદા એ તમામ અલગ અલગ અસ્તિત્વ ધરાવવાવાળી રચનાઓ છે અને આ બધી રચનાઓના ગુણધર્મ પણ અલગ-અલગ છે. આ સિવાય આ રચનાઓની રસાભીવ્યક્તિ પણ અલગ-અલગ છે. વાદનમાં સ્થાન પણ અલગ-અલગ છે.

આ રચનાઓ ક્રિયાપક્ષની હોવાથી કોઇ લેખન કાર્ય કે લેખદ્વારા સમજવી મુશ્કેલ છે. એટલે તેનું વાદન કરીને આ રચનાઓને સાચી અને સારી રીતે સમજી શકાય તેવો શોધાર્થીનો મત છે.

૪:૬:૩ કાયદા

કાયદા અરબી અને ફારસી ભાષાના 'કૈદ' શબ્દ પરથી બનેલો છે. અને એને હિન્દીમાં નિયમ કહેવામાં આવે છે. તબલામાં અથવા તબલા વાદનમાં કાયદા શબ્દનો અર્થ એ થાય છે કે એક નિયમબદ્ધ બોલ, આમ તો તબલામાં બધાજ બોલ નિયમબદ્ધ જ હોય છે પરંતુ કાયદા અને બીજા બોલોમાં અંતર છે. મુખ્ય અંતર એ છે કે કાયદામાં પલ્ટા થાય છે, અને બીજા બોલોમાં પલ્ટા થતા નથી. કાયદાના મુખ્ય નિયમ આ પ્રમાણે છે. કાયદા મુખ્ય : બે ભાગમાં વહેંચાયેલા

હોય છે. પ્રથમ ભાગને ભરીનો ભાગ કહે છે જે સમથી ખાલી સુધીનો હોય છે. અને બીજા ભાગને ખાલીનો ભાગ કહે છે જે ખાલીથી સમ સુધીનો હોય છે. કાયદાની રચના તબલાના વર્ણો દ્વારા, તાલની તાલી ખાલી, વિભાગ (ખંડ) માત્રા અને છંદાત્મક નિયમોને ધ્યાનમાં રાખીને કરવાની હોય છે. કાયદામાં ભરીનો ભાગ જયારે પૂરો થાય ત્યારે તિંના,તિંનાકિના, તિનતિંનાકિના હોવું જોઇએ અને ખાલીનો ભાગ પૂરો થાય ત્યારે ધિંના, ધિંનાગિના, ધિનધિંનાગિના હોવું જોઇએ. કાયદાને જયારે પૂરો કરવામાં આવે છે ત્યારે તિંના-તિંના-ધિંના, તિંનાકિના-ધિનાગિના, તિનતિંનાકિના-ધિંનધિંનાગિના આ શબ્દોને રદીફ અને કાફીયાના નામે ઓળખવામાં આવે છે. અને બીજા શબ્દોમાં એને ટેક શબ્દના નામથી ઓળખવામાં આવે છે. કાયદાઓ વિભિન્ન લયકારી યુક્ત હોય છે. તો કાયદાની કેટલીક રચનાઓ છંદ આધારીત જોવા મળે છે. એ જરૂરી છે કે કાયદાનો મુક્ત રીતે વિસ્તાર થઇ શકે ત્યારેજ આવી રચનાને કાયદા તરીકે ગણી શકાય, કાયદાના કેટલાક પ્રકારો જોવા મળે છે. **'પેશકાર કાયદા'** આ પ્રકારના કાયદાઓમાં પેશકારમાં આવેલા વર્ણોમાંથી જ પેશકાર કાયદા બનાવેલો હોય છે. પેશકાર કાયદા પેશકારની અંદરથીજ પ્રસ્તૃત થતો હોય છે. પેશકાર કાયદાને સીધે સીધો દુગુન કે ચૌગુનમાં વગાડવામાં આવે છે. સામાન્યતઃ કાયદાને ઠાહ લયમાં વગાડી દુગુન કે ચૌગુન લયમાં વગાડવામાં આવે છે. પરંતુ આ બાબત (નિયમ) પેશકાર કાયદાને લાગુ પડતો નથી. પેશકાર કાયદા અજરાડા ઘરાનાની વિશેષતા છે. કયારેક અજરાડા ઘરાનાના કેટલાક તબલા વાદકો સીધા પેશકારની સાથે વાદનમાં ચમત્કારીકતા લાવવા માટે આડો પેશકાર વગાડતા હોય છે. આકો પેશકાર વગાડયા પછી આડલયનો પેશકાર કાયદા પણ વગાડતા હોય છે. આ વિશેષતા ફક્ત અજરાડા ઘરાનાનીજ છે. **'ગતકાયદા'** ગત કાયદા અર્થાત્ કે ગતોમાં ઉપયોગમો લેવાતા વર્ણો આધારીત કાયદા જેવી રચના હોય તેને ગત કાયદા કહે છે. **'લગ્ગીલુમા કાયદા'** લગ્ગીના બોલો આધારીત વર્ણોનો ઉપયોગ લઇ જે કાયદાની રચના સંભવે તેને લગ્ગીલુમા કાયદા કહેવાય છે. આવા પ્રકારના કાયદાઓમાં લડીના વર્ણોનો ઉપયોગ થતો હોય છે. ખાસ કરીને લગ્ગીલુમાં અને લડીલુમા કાયદાનું મહત્વ અજરાડા દિલ્હી, લખનૌ, ફરૂખાબાદ, પંજાબ અને બનારસ ઘરાનામાં વિશેષ જોવા મળે છે. **'રેલાકાયદા'** આ પ્રકારના કાયદાઓમાં રેલામાં ઉપયોગમાં લેવાતા વર્ણોનું પ્રાધાન્ય હોય છે. અને કાયદાના પલ્ટામાંથી કોઇ એવા પલ્ટાને પસંદ કરવામાં આવે છે જેને સરળતાથી દ્રુતલયમાં વગાડવાથી એક ધારા-પ્રવાહ જેવો લાગે અને તેજ (દ્રુત) લયમાં વગાડીને કાયમ રાખવાને કાયદા નિર્મિત રેલા કહેવામાં આવે છે. આમ કાયદાઓ લય, જાતિ, અને વિવિધ તબલાની બંદિશોના પ્રકારો સાથે જોવા મળે છે. આ સિવાય પણ કાયદાના પ્રકારો વિધ્યમાન છે.

(૧) કાયદાના સંદર્ભમાં પં. મદનલાલ શર્માજી માને છે કે...

એવા બોલ સમુહ કે જેની રચના તાલના વિભાગો (ખાલી-ભરી)ના આધાર પર થઇ

હોય અને નિકાસના બોલોનો વિસ્તાર થઇ શકતો હોય એવી રચનાને કાયદો કહે છે.[૧]

(૨) પં. અરવિંદ મુલગાંવકર માને છે કે...

કાયદા-તબલાવાદનનો મુખ્ય પ્રકાર છે. જેમાં 'મુખ'નો પહેલો અક્ષર સ્વર હોય છે. તથા 'મુખ' ના બોલોનોજ વિસ્તાર વિશિષ્ટ ક્રમથી કરવામાં આવે છે. અને જે ખાલી ભરી તથા ખંડથી યુક્ત હોય એવી રચનાને કાયદો કહે છે.[૨]

(૩) પં. સત્યનારાયણ વશિષ્ટ કહે છે કે...

કેટલાક નિયમીત અને સુનિશ્ચીત બોલોના સમુહને કાયદો કહે છે.[૩]

(૪) પં. ગીરીશચંદ્ર શ્રીવાસ્તવ કહે છે કે...

'અરબી ભાષાના કૈદ શબ્દ પરથી કાયદા શબ્દ બન્યો છે. જેનો અર્થ થાય છે. બંધન, નિશ્ચિત નિયમોના બંધનમાં રહી તબલાના વર્ણોદ્વારા જે રચના કરવામાં આવે છે તેને કાયદો કહેવામાં આવે છે.

ઉપરોક્ત તબલાના ગુણી લોકોએ કાયદા માટે પોતાના વિચારો સ્પષ્ટ કર્યા છે. પરંતુ શોધાર્થી માને છે કે એક નિયમબદ્ધ પદ્ધતિથી તબલાના વર્ણોના આધાર પર તથા તાલની તાલી, ખાલી, ભરી, ખંડ, માત્રા, છંદ વગેરે બાબતોને ધ્યાનમાં રાખીને બનાવેલી કલા પૂર્ણ વિસ્તાર-ક્ષમ રચનાને કાયદો કહી શકાય. કાયદાના કેટલાક નિયમો છે. તે આ પ્રમાણે છે.

(૧) દરેક કાયદાના બે ભાગ હોય છે. પ્રથમ ભાગ ભરીનો અને બીજો ભાગ ખાલીનો પ્રથમ ભાગ સમથી ખાલી સુધીનો હોય છે તેને ભરી કહેવામાં આવે છે અને બીજો ભાગ ખાલીથી સમ સુધીનો હોય છે. તેને ખાલીનો ભાગ કહેવામાં આવે છે.

(૨) કાયદાની રચના વિશિષ્ટ પ્રકારની હોય છે. તાલની તાલી, ખાલી, માત્રા અને તાલના વિભાગોને ધ્યાનમાં રાખીને બનાવવામાં આવે છે.

(૩) કાયદામાં ભરીનો ભાગ પુરો થાય ત્યારે તિંના, તિંનાકિના, તિનતિંનાકિના હોવું જોઇએ. અને ખાલીનો ભાગ પૂરો થાય ત્યારે, ધિંના, ધિંનાગિના-ધિનધિંનાગિના હોવું જોઇએ.

(૪) કાયદાની રચના એક આવર્તનથી લઇને બેથી વધારે આ વર્તન સુધીની હોવું જોઇએ.

(૫) કાયદા ફક્ત તબલામાંજ વગાડવામાં આવે છે. અને તબલાના તાલોમાંજ વગાડવામાં આવે છે.

---

૧. તબલા વાદન કલા ઔર શાસ્ત્ર - પૃ. નં. - ૧૧૮

૨. તબલાવાદન કલા ઔર શાસ્ત્ર - પૃ. નં. -૩૯

૩. તબલે પર દિલ્હી ઔર પૂરબ - પૃ. નં. -૨૬

(૬) કાયદાની રચનામાં તાલનું સ્પષ્ટ સ્વરૂપ શરૂઆતથી લઇને અંત સુધી જળવાવું જોઇએ.

(૭) કાયદાના પલ્ટા ક્રમાનુંસાર ખોલવા જોઇએ.

(૮) કાયદામાં જે વર્ણોનો ઉપયોગ થયો હોય તેજ વર્ણોનો પ્રયોગ કાયદાના પલ્ટા અને તિહાઇ સુધી સચવાવો જોઇએ.

(૯) કાયદાઓને અલગ અલગ નામોથી ઓળખવામાં આવે છે. તિટના કાયદા, તિરકિટના કાયદા ગિડતગના કાયદા, ધિનગિનના કાયદા, ધિરધિરના કાયદા.

(૧૦) કાયદાઓને અલગ અલગ નામોથી પણ ઓળખવામાં આવે છે. જેવા કે પેશકાર કાયદા ગતકાયદા, લગ્ગીલુમા કાયદા, રેલા કાયદા વગેરે.

૪:૬:૪ પલ્ટા

કાયદાને આધારીત બાબત છે. કાયદામાં આવતા વર્ણોને ઉલટ-સુલટ કરી તેને વિસ્તાર કરવાની ક્રિયાને પલ્ટા કહે છે. પલ્ટામાં મુખ્યતઃ કાયદામાં ઉપયોગમાં લેવાયેલાજ વર્ણોનો વિસ્તાર કરવામાં આવે છે. છતાં પણ કેટલાક કાયદાઓમાં નિયમને અવગણીને કાયદામાં ન આવતા હોય તેવા વર્ણોનો પ્રયોગ કરી કાયદાના વિસ્તારને ખૂબસુરત બનાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. જેવી રીતે ક્યારેક ગાયક ગાયનમાં ન આવતો સ્વરગાઇને વિવાદિત સ્વરનો પ્રયોગ કરી ગાયનનો રસભાવ બદલે છે. તેજ રીતે તબલા વાદક પણ વિવાદિત બોલનો ઉપયોગ કરી એક નવો રસભાવ ઉત્પન્ન કરવાની કોશિષ કરે છે. આ સિવાય ક્યારેક તબલાવાદક પલ્ટાની મૂળ લયમાં વિભિન્ન લયકાર્યોનો પ્રયોગ કરીને પલ્ટાઓ વગાડતા હોય છે. તો ક્યારેક પલ્ટાના કોઇ એક બોલ સમુહને પકડીને તેની લગ્ગી બનાવીને પોતાના વાદનમાં ચમત્કારીકતા લાવતો હોય છે. આમ કાયદાના મહત્વ કરતા પલ્ટાનું વધારે મહત્વ હોય છે. એટલેજ પ્રથમ નિયમ એ છે કે કાયદાની રચના વિસ્તારશીલ હોવી જોઇએ.

૪:૬:૫ મોહરા-મુખડા

તબલા વાદનમાં ઠેકાને શરૂ કરતા પહેલા તબલા વાદક જે રચના કે બોલ સમુહને વગાડીને સમપર આવે છે. તેને વિદ્વાનો મોહરા કહે છે. આજ બોલને ઠેકાની વચ્ચેથી વગાડીને સમપર આવે તેને મુખડો કહેવામાં આવે છે. આમ મુખડો અને મોહરા એકજ રચના છે. પરંતુ ફક્ત સ્થાનભેદ થવાથી મોહરા અને મુખડું અલગ અલગ રચનાઓ માનવામાં આવે છે. આવી રચનાઓમાં મુલાયમ અને સુંદર બોલોનો ઉપયોગ થાય છે. મોહરાએ એકથી ચારમાત્રા સુધીની બંદિશ છે. જ્યારે મુખડો તાલના અડધા આવર્ત-નથી. લઇને ત્રણથી ચાર આ વર્તન સુધીનો હોય છે. મુખડામાં પણ વિભિન્ન લયોનો પ્રયોગ કરવામાં આવે છે. માહેરા-મુખડા બંદિશ દિલ્હી ઘરાનાની વિશેષતા છે. પરંતુ દરેક ઘરાનાના વાદકો મુખડા-કે માહેરા પોતાની પદ્ધતિ અનુસાર પ્રસ્તૃત કરતા હોય છે. આ બંદિશોમાં કિડનગ, તિંના, તિરકિટ, તકતા જેવા બોલોનું પ્રાધાન્ય હોય છે.

૪:૬:૬ રેલા

(૧) પં. અરવિંદ મુલગાંવકર રેલાની વ્યાખ્યા કરતા કહે છે કે...

રેલા એવા પ્રકારની રચના છે કે જેમાં વાગતા બોલ સમુહનો પ્રથમ અક્ષર સ્વર અને અંતિમ અક્ષર વ્યંજન હોય. પ્રત્યેક બે માત્રાઓની વચ્ચેના અંતરમાં સ્વરના ભાગ કરતાં વ્યંજનનો વધારે ઉપયોગ થયો હોય અને દ્રુત લયમાં વાગવાને કારણે ગતિસ્રોત્ર ઉત્પન્ન થતો હોય તેવી રચનાને રેલા કહે છે જે વિસ્તાર યુક્ત હોય. [1]

(૨) પં. સુધીર માઈનકરના મત અનુસાર...

'રેલા શબ્દ રચનાંજ ક્રમાલ-ગતિ માનતા બતાવે છે. નદીના પાણીનો પ્રવાહ જયારે પ્રચંડ વેગથી વહેતો હોય ત્યારે તે પ્રવાહને રેલા કહે છે. તબલાના બોલ સમૂહો દ્વારા નિબદ્ધ રચનાને ગતિ-પ્રવાહમાં વગાડવામાં આવે ત્યારે એને આ તૈયારીના વાદનમાં રેલા મહેસુસ થાય જે ધ્વનિ અને લયના પ્રયોગ દ્વારા આનંદ આપે.' [2]

(૩) પં.ગિરીશચંદ્ર શ્રીવાસ્તવના મત મુજબ...

રેલા શબ્દ દેશી શબ્દ છે. રેલા મુખ્યતઃ પખવાજ વાદનની સામગ્રી છે જેને તબલા વાદનમાટે ગ્રહણ કરવામાં આવ્યો છે. આ એક તૈયારીમાં વાગતી બંદિશ છે. [3]

(૪) પ્રો. ડી.એલ યાદવ રેલા સંદર્ભે માને છે કે...

કાયદામાં વાગતા પલ્ટાઓમાંથી જે પલ્ટો સુંદર ઢંગથી ઉપસી આવેલો હોય અને આજ પલ્ટાને તૈયારીની લયમાં વગાડવામાં આવે તેને રેલા કહે છે. રેલા બે પ્રકાર ના હોય છે. (૧) કાયદાના પલ્ટામાંથી નિકળતા રેલા તેને કાયદા રેલા કહેવાય છે. (૨) સ્વતંત્ર રીતે બનેલો હોય તે [4]

(૫) પં. સત્યનારાયણ વશિષ્ટ કહે છે કે...

રેલા અને કાયદામાં મહદઅંશે જ અંતર હોય છે. કાયદા દુગુન પછી ચૌગુનમાં વગાડવામાં આવે છે. જયારે રેલા ચૌગુન અને અઠગુનમાં વગાડવામાં આવે છે. અને તેનો વિસ્તારપણ અધિક માત્રામાં થતો નથી. રેલાના બોલ ઠેકાના અનુકુળ અંગનો હોવો જોઇએ આવી રચનાને રેલા કહે છે. [5]

રેલા અર્થાત્ એક તૈયારીની રચના આમ તો રેલા માટે એવું કહેવાય છે કે પહાડપરથી પડતા પાણીના ધોધનો અવાજ સંભળાય છે. તેવો જ અવાજ રેલાના વાદનથી સંભળાવો જોઇએ. એટલે કે રેલા એ તૈયારીમાં પ્રસ્તૃત કરવાની બંદિશ છે. તેથીજ તે ચૌગુન કે અઠગુનમાં

---

૧. તબલા - પૃ. નં. - ૧૪૭
૨. તબલા વાદન કલા ઔર શાસ્ત્ર - પૃ. નં. - ૧૨૫
૩ તાલ પરીચય ભાગ - ૩ - પૃ. નં. - ૮૬
૪. તબલા પ્રકાશ ભાગ - ૧ - પૃ. નં. - ૨૫
૫. તાલ માર્તણ્ડ - પૃ. નં. - ૨૩

વગાડવામાં આવે છે. રેલાઓ મુખ્યતઃફરૂખાબાદ ઘરાનાના વાદકોની વિશેષતા છે. આધુનિક યુગમાં દરેક ઘરાનાઓના વાદકો રેલાનું વાદન કરે છે. સ્વતંત્ર વાદનના કોઈપણ કાર્યક્રમ રેલાના વાદન વગર પૂર્ણ થતો નથી. રેલા શબ્દ પખાવજ વાદનમાંથી આવેલો શબ્દ છે. રેલાના બે મુખ્ય પ્રકાર છે. (૧) સ્વતંત્ર રેલા અને (૨) કાયદા નિર્મિત રેલા.

૪:૬:૭ રૌ

રૌ શબ્દ રવિશ થી બન્યો છે. રૌ નું ચલન પાણીમાં થતી લહેરોની સમાન હોય છે. રૌ કયારે પણ દુગુન લયમાં વગાડવામાં આવતી નથી. પરંતુ એવો આભાસ થાય છે. પરંતુ રૌ ને બરાબરની લયમાંજ વગાડવામાં આવે છે. તેની રચનામાં વધારે બોલો સમાવીને એક સંપૂર્ણ ગોળાઈ આપીને તેને વગાડવામાં આવે છે. જેના કારણે રેલા જેવી સંભળાય છે. પરંતુ તે રૌ હોય છે.

(૧) પં. સુધીર માઈનકરના મત મુજબ...

રૌ ના બે અક્ષરોની વચ્ચે ગતિમાન અક્ષર સમુહને ગોઠવીને વાદન કરવું તેને રૌ કહે છે. [૧]

(૨) પં. ગિરીશચંદ્ર શ્રી વાસ્તવ માને છે કે...

રવિશ કે રૌ માં કોઈ અંતર નથી. રવિશ ફારસી ભાષાનો શબ્દ છે. જેનો અર્થ થાય છે. રફતાર રૌ ને રેલાના વર્ગમાં માનવી જોઈએ. રેલાના પૂરાબોલ સમુહ અથવા કોઈ એક ભાગને વિસ્તાર કર્યા વગર ધારા-પ્રવાહ ગતિ થી, વગાડતા રહેવાથી મોરની જેમ ગુંજાયમાન ધ્વનિ સંભળાય છે. તેને રવિશ અથવા રૌ બાંધવું કહે છે. [૨]

ઉપરોક્ત વિદ્વાનોના મંતવ્યોપરથી એવું લાગે છે કે રૌ એટલે રેલાની સમાન વિસ્તારક્ષમ રચના જેમાં પૂરવાર્ધ અને ઉત્તરાર્ધ ભાગને કાયમ રાખીને અટકયા વગર તૈયારીમાં વાગવાવાળી રચનાને રૌ કહે છે. પરંતુ શોધાર્થીની મત મુજબ રેલા અને રૌ આ બંન્ને રચનામાં અનેક ગણું અંતર છે. રેલા વિસ્તારશિલ રચના છે. અને જે કાયદાની સાથે મળતી આવતી બંદિશ છે. જયારે રૌ માં કોઈપણ એક બોલ સમુહને બરાબરની લયમાં કાયમ રાખીને આ બોલ સમુહમાં તૈયારીના બોલોનો પ્રયોગ કરી વગાડવામાં આવે છે. બરાબરની લયમાં વાગતી રૌ ની બંદિશ અને તેનો છંદ જે પ્રકારે સંભળાય છે. તેજ પ્રકારે જયારે રૌ ના બોલ સમુહોમાં તૈયારીના બોલોનો પ્રયોગ કરીને વાદન કરવામાં આવે ત્યારે પણ બંદિશનો છંદ પહેલો જેવોજ લાગશે. શોધાર્થીના મત મુજબ આ બંદિશ છંદનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. અર્થાત્ કે કહેરવા અંગ, દાદરાઅંગ, ઝુલનાછંદ વગેરે તદ્ઉપરાંત રૌ ની બંદિશ પ્રમાણમાં નાની હોય છે. અને મર્યાદિત વર્ણોની બનેલી હોય છે. આમ તો રૌ ને શબ્દશાસ્ત્ર દ્વારા સમજવી મુશકેલ છે. કારણ કે આ ક્રિયાત્મક પક્ષનો વિષય છે. જેથી રૌ ની વાદન પ્રક્રિયા દ્વારા સરળતાથી સમજાવી શકાય.

---

૧. તબલા વાદન કલા ઔર શાસ્ત્ર - પૃ. નં. - ૧૨૮

૨. તાલ પરિચય ભાગ - ૩ - પૃ. નં. - ૮૬

આ રચના સાંભળવામાં રેલા જેવી લાગે છે. આ રચનાને વગાડવા માટે હાથને વિશેષ તૈયાર કરવો પડે છે. ખાસ કરીને તૈયારીના બોલનો રિયાઝ ‘રૌ’ વગાડવા માટે આવશ્યક છે. ‘રૌ’ની કોઇ સૈધાંતિક પરિભાષા નથી. પરંતુ એવું કહેવાય છે. કે કોઇપણ એક બોલ સમુહને એક નિશ્ચિત લયમાં વગાડતા હોઇએ આજ બોલને તૈયારીના વાદનમાં વગાડીએ છતા પણ તેના બોલ મૂળ લયમાં જ સંભળાય તેને ‘રૌ’ કહે છે. અર્થાત્ કે મધ્યલયની અંદર એક બોલ સમુહને દુગુન લયમાં વગાડી રહ્યા હોઇએ અને આજ બોલને એવાજ વજનથી વધારે બોલ ભરીને વગાડવામાં આવે છે છતા પણ મધ્યલયમાં વાગતા એ બોલનું સ્વરૂપ બદલાતું નથી. આમ તો ‘રૌ’ ને શબ્દોમાં સમજાવવું અઘરૂં છે. આ પ્રત્યેક્ષ તબલા વાદનનો વિષય છે. માટે ‘રૌ’ ને સાંભળવાથીજ એની અભિવ્યક્તિ કરી શકીએ.

૪:૬:૮ તિહાઇ

તિહાઇ અર્થાત્ ત્રણ કોઇ પણ એક બોલ સમુહને ત્રણ વખત એક સરખો એક જ લયમાં વગાડીને કાઇ નિશ્ચિત સ્થાન પર અથવા સમ પર આવવું એને તિહાઇ કહે છે. આમ તો તિહાઇનો સુમેળ આપણને ભારતીય તત્વદર્શનમાંથી પ્રાપ્ત થાય છે.કારણ કે બ્રહ્મા, વિષ્ણુ અને મહેશ ત્રણ દેવની તિહાઇ, સત્વ, રજસ અને તમસ ત્રણ ગુણ, આકાશ, પૃથ્વી અને પાતાળ આ ત્રણ લોક ભૂત, ભવિષ્ય અને વર્તમાન આ ત્રણ કાળ આમ ત્રણની અનેક બાબતો ભારતીય તત્ત્વ દર્શનમાં જોવા મળે છે. આપણું તબલા વાદન પણ આધ્યાત્મ સાથે જોડાયેલું છે. તબલાના મૂળ વર્ણો પખવાજના વર્ણોપર થી રૂપાંતરીત થયેલા છે. અને પખવાજના વર્ણો શિવજીના ડમરૂમાંથી ગજાનનના મુખમાંથી, બ્રહ્માજીના મુખમાંથી અનેક બાબતો ચર્મવાદ્ય સંદર્ભે શાસ્રોમાં જોવા મળે છે. કદાચિત તિહાઇની કલ્પના પણ ઉપરોક્ત ઘટનાના આધાર પર બની હોય તેવું સંભવ છે. દેવ, લોક, ભવિષ્ય વગેરે પૃથ્વીના સંચલન માટે આધાર ભૂત તત્ત્વો છે. તે રીતે જ તિહાઇ સંગીતમાં એક નિશ્ચિત સ્થાન ધરાવે છે. સંગીતની કોઇપણ ક્રિયાનો અંત તિહાઇ દ્વારા થાય છે. કોઇ પણ ગાયન, વાદન કે નૃત્ય ત્યારે જ પૂર્ણ થાય છે, જયારે તિહાઇનું પદાર્પણ થાય. ભારતીય સંગીતના વિદ્વાનોએ તિહાઇના મુખ્ય ત્રણ પ્રકાર બતાવ્યા છે-

(૧) દમદાર તિહાઇ (૨) બેદમ તિહાઇ અને (૩) ચક્રદાર તિહાઇ.

૪:૬:૮:૧ દમદાર તિહાઇ

કોઇપણ તિહાઇના એક જ બોલ સમુહને ‘ધા’ સાથે એક જ ઢંગથી એક જ લયમાં ત્રણ વાર વગાડવામાં આવે અને પહેલા ભાગ અને બીજા ભાગની વચ્ચે દમ લેવામાં આવે અથવા ઉભા રહેવામાં આવે તેને દમદાર તિહાઇ કહેવામાં આવે છે.

૪:૬:૮:૨ બેદમ તિહાઇ

કોઇપણ તિહાઇના એક જ બોલ સમુહને ‘ધા’ સાથે એક જ ઢંગ થી એક જ લયમાં ત્રણ વાર વગાડવામાં આવે અને પહેલા ભાગ અને બીજા ભાગની વચ્ચે બિલકુલ દમ લેવામાં

આવતો નથી. અથવા ઉભા રહેવામાં આવતું નથી તેને બેદમ તિહાઇ કહેવામાં આવે છે.

૪:૬:૮:૩ ચક્રદાર તિહાઇ

આ તિહાઇમાં કુલ ત્રણ પલ્લા (ભાગ) હોય છે. જેમાં દરેક પલ્લા તિહાઇ યુક્ત હોય છે. અથવા કે પ્રથમ પલ્લામાં પણ તિહાઇ હોય છે. બીજા અને ત્રીજા પલ્લામાં પણ તિહાઇ હોય છે. પહેલા પલ્લાથી શરૂ થઇને ત્રીજા પલ્લાની તિહાઇનો અંતિમ 'ધા' સમ પર આવે તેને ચક્રદાર તિહાઇ કહેવામાં આવે છે.

ચક્રદાર શબ્દનો અર્થ તબલા વાદનમાં એ થાય છે કે એવો બોલ જે ત્રણ વાર વગાડીને સમપર આવે એક જ બોલને ત્રણવાર પુનરાવર્તીત કરીને સમ પર આવે છે, તેને ચક્રદાર કહેવાય છે. સાદી તિહાઇ અને ચક્રદાર તિહાઇમાં કોઇ અંતર નથી. કેમ કે તિહાઇ પણ ત્રણ વાર વગાડવામાં આવે છે અને ચક્રદાર તિહાઇને પણ ત્રણ વાર વગાડવામાં આવે છે. પરંતુ સાદી તિહાઇમાં એક જ પ્રકારના બોલને ત્રણ વાર વગાડવામાં આવે છે. અને ચક્રદાર તિહાઇમાં અનેક પ્રકારના બોલ આવે છે. ચક્રદાર તિહાઇ સાદી તિહાઇથી મોટી હોય છે. અને કોઇપણ તિહાઇને ત્રણવાર વગાડીને સમ પર આવે તેને ચક્રદાર તિહાઇ કહેવામાં આવે છે. દાર શબ્દનો અર્થો સાધારણથી પણ વધારેથી વધારે હોય ત્યાં દાર શબ્દનો ઉપયોગ થાય છે.

ચક્રદાર તિહાઇઓના અનેક પ્રકાર હોય છે. જેવા કે બેદમ ચક્રદાર, દમદાર ચક્રદાર, ફરમાઇસી ચક્રદાર, કમાલી ચક્રદાર, કાયદા આધારીત ચક્રદાર રેલા, આધારીત ચક્રદાર વગેરે. આમ તો તિહાઇ અને તિહાઇઓના પ્રકારો તબલા વાદનના ક્રિયાત્મક પક્ષદ્વારા સમજી શકાય, કદાચીત આ બાબત માટે ભાષાનો જ સહારો લઇ શકાય.

૪:૬:૯ ટૂકડા

ટૂકડા શબ્દ પખાવજમાં વગાડવાવાળી એક સંપૂર્ણ મોટી બંદિશ કે જેને પરન કહેવામાં આવે છે. એ પરનમાંથી એક સુંદર અને પેચીદા લપેટ સ્વરૂપ અંગને નાના આકારમાં વગાડવામાં આવે છે. તેને ટૂકડા કહેવામાં આવે છે. ટૂકડા એ પરનનો એક નાનો હિસ્સો હોય છે. તેને ટૂકડા કહેવામાં આવે છે. અને આ ટૂકડામાંથી જે એક નાનો હિસ્સો હોય છે. તેને તોડા કહેવામાં આવે છે. તબલા વાદનમાં ટૂકડો પણ બહુજ પ્રચલિત શબ્દ છે. આમ તો તબલાની દરેક રચનાને ટૂકડા કહી શકાય. પરંતુ વિશેષ અર્થોમાં ટૂકડા એ રચનાને કહેવાય છે, કે જે ના તો પરન જેવો મોટો અને જોરદાર હોય છે, અને ના તો કાયદાના જેવા પલ્ટા હોય છે. તબલાના જોરદાર બોલ સમુહને છંદ- યુક્ત ગોઠવીને તાલની માત્રાનુંસાર એક આવર્તનથી લઇને ત્રણ ચાર આવર્તન સુધીના હોઇ શકે છે. ટૂકડા તિહાઇવાળા અને તિહાઇ વગરના હોઇ શકે છે. ટૂકડાની બંદિશો મધ્ય કે દ્રુત લયમાં વગાડવામાં આવે છે. ટૂકડાઓમાં વિભિન્ન લય અને લયકાર્યોનો પ્રયોગ કરવામાં આવે છે. મુખ્યત્વે આ બંદિશમાં તિટ તિટકિટ, ધિટ, ગિડનગ, ધિરધિર, ગિડાન, ગદિગન જેવા બોલોનો ઉપયોગ થાય છે. ટૂકડાના અનેક પ્રકારો જોવા મળે છે. જેવા કે

સાદાટૂકડા, ચક્રદાર ટૂકડા, બેદમ ચક્રદાર ટૂકડા, ફરમાઇશી ટુકડા, કમાલી ચક્રદાર ટુકડા, ગત ટૂકડા વગેરે.

૪:૬:૧૦ પરન

વાસ્તવમાં પરન પખવાજની એક વિશેષ રચના છે. મુખ્યતઃ આ બંદિશનો ઉપયોગ પખવાજ વાદનમાં થાય છે. તબલા વાદનમાં પણ પરનનો ઉપયોગ બહુજ થાય છે. આને એક પ્રકારનો જોરદાર ટૂકડો પણ કહી શકાય. પરનના બોલ દોહરાતા જોરદાર અને ધીર-ગંભીર હોય છે. અને છેલ્લે એની સમાપ્તી તિહાઇથી થતી હોય છે. આ બંદિશમાં ગદિગન, ધિત્ત, ધુમકિટ, ગિડાન જેવા વર્ણોનો ઉપયોગ થાય છે. ખાસ કરીને આ બંદિશ લખનૌ, ફરૂખાબાદ, અને બનારસ ઘરાનાની વિશેષતા છે. પરનના અનેક નામ અને પ્રકારો છે. જેવા કે જાતિ પરન, એક હત્થી પરન, ચક્રદાર પરન, નૌહક્કા પરન, ગત પરન, ફરમાઇસી ચક્રદાર પરન, કમાલી ચક્રદાર પરન વગેરે.

૪:૬:૧૧ ગત

ગત એક પ્રકારની ચાલને કહેવામાં આવે છે. અથવા એ એનામાં જ સંપૂર્ણ હોય છે. અને તેના પલ્ટા થતા નથી. ગતમાં ખાલી ભરી પણ થતી નથી.જેવી રીતે કાયદામાં થાય છે. ગત સમથી સમ સુધી વગાડવામાં આવે છે. ગતની રચનામાં કાવ્યત્વની સાથે લયના વિવિધ પ્રકારોનો સમાવેશ થાય છે. તબલાના મુલાયમ બોલોનો પ્રયોગ આ રચનામાં થાય છે. તબલાના સ્વતંત્ર વાદનની મહત્વપૂર્ણ અને સુંદર બંદિશ છે. જેના વાદનથી રચનાકારની અને વાદકની પ્રતિભા પ્રભુત્વ અને કૌશલ્યનો પરિચય થાય છે. ગતની રચનામાં કાવ્યત્વની સાથે લયના વિવિધ પ્રકારોનો સમાવેશ થાય છે. મુખ્યત્વે પૂરબ બાજના ફરૂખાબાદ ઘરાનામાં ગતોનું ખૂબજ પ્રચલન છે. તબલાના મુલાયમ બોલોનો પ્રયોગ આ રચનામાં થાય છે. તિહાઇ વગરની એક વિશિષ્ટ રચનાને ગત કહે છે. જેમાં ટૂકડા કે પરનની છાપ જોવા મળતી નથી. કેટલીક ગતો તિહાઇ યુકત પણ હોય છે. જેને ગત ટૂકડા કહેવામાં આવે છે. કેટલીક ગતોને કાયદાની જેમ વિસ્તાર કરીને વગાડવામાં આવે છે તેને ગત કાયદા કહેવામાં આવે છે. જે પ્રકારની ગતોમાં લય અને લયકારી હોય છે તેને દર્જેદારગત કહેવામાં આવે છે. અને બીજું કે જે પ્રકારની ગતોનાં જે બોલ હોય તેમાં જેમ લયકારી બદલાય તેમ તેમાં વધારાના બોલો ઉમેરવામાં આવે છે તેને દર્જેદાર ગત કહેવામાં આવે છે. આમ તો ગતને શબ્દો દ્વારા સમજવી મુશ્કેલ છે. ગતને વાદન દ્વારા સારી રીતે સમજી શકાય. ગતમાં, ધાતિ, ગેન, ધગત્ત, તકિટ, કતાડન, દિં, તિરકિટ, ધિરધિર જેવા બોલોને વગાડવામાં આવે છે. ગતના અનેક પ્રકારો છે. જેના કિનારકી ગત, ગત ટૂકડા, ગત પરન, ગત કાયદા, યુગલબંદગત, દોધારીગત, ચક્રદારગત, જોડનીગત, ત્રિપલ્લીગત, ચૌપલ્લીગતો જેવા અનેક પ્રકારોનો સમાવેશ થાય છે.

તબલાના સ્વતંત્ર વાદનમાં ઉપરોક્ત, પેશકાર, પેશકાર-કાયદા, કાયદા, રેલા, રૌ,

મુખડા, મોહરા, ટૂકડા, ગત, ચક્રદાર જેવી રચનાઓનું પ્રાધાન્ય હોય છે. આ બંદિશો વગર તબલાનું સ્વતંત્ર વાદન નિષ્પ્રાણ જેવા દેહ વગરનું લાગે નાવિક વગરની નાવડી કઇ દિશામાં જશે તે ન કહી શકાય. તેવીજ રીતે આ બંદિશોના અભ્યાસ વગર તબલા વાદનનું કાર્ય અશક્ય થઇ પડે. બંદિશ એ તબલા વાદકનું અસ્તિત્વ છે. પ્રતિભા છે. ગુરૂશિષ્ય પરંપરાનું પ્રતિક છે. આમ બંદિશજ તબલા વાદકનું સર્વસ્વ છે. તેથી જ પ્રાચિન તબલા વાદકોમાં વિવિધ બંદિશોને એકઠી કરવાની હોડ લાગતી હતી. જે તબલા વાદક પાસે જેટલી વધારે બંદિશો તેટલોજ તે તબલા વાદક ગુણી અને શ્રેષ્ઠ તબલા વાદક ગણાતો. અર્વાચીન સમયમાં વિવિધ તબલા વાદકો પાસે જઇને શોધ છાત્રએ જાત માહિતીનો અભ્યાસ કર્યો તો તારણ નિકળ્યું કે, આજના તબલા વાદકો બંદિશોને સંગ્રહીત કરવામાં ઉત્સાહીત નથી. ફક્ત ગણત્રીની બંદિશો આવડી જાય એટલે ગુરૂ કે શિક્ષકના સ્થાન પર પોતાની જાતને મુકી દે છે.

સાંપ્રત ઇ કોમ્પ્યુટર યુગમાં બંદિશો અને તેનું શાસ્ત્ર સહેલાઇથી મળતું હોવા છતાં આજનો તબલા અભ્યાસુ બંદિશોને શીખવાની જગ્યાએ તૈયારીના વાદન પાછળ મદમસ્ત બન્યો છે. જે બાબત વિચારવા જેવી છે. શોધ છાત્રને વિશ્વાસ છે કે ફરીથી તબલાની મહાન બંદિશો પ્રત્યે વિદ્યાર્થીઓ આકર્ષાસે અને આપણી મહામૂલ્ય આ પરંપરાને આગળ વધારશેજ. તેથીજ કદાચ શોધછાત્ર એ તબલાના દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની બંદિશોની તુલનાત્મક અધ્યયન કરવાનું વિચારી શોધકાર્ય માટે આ વિષયની પસંદગી કરી જેથી તબલાના દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની વિવિધ બંદિશોનું દસ્તાવેજીકરણ કરવું જેમા લુપ્ત થતી બંદિશોનો સમાવેશ કરવો આ બંદિશોની નિકાસ વિધિને શબ્દદેહ આપવો આ માટે તબલાના વિવિધ વિદ્વાનોના વિચારોને સમાવવા તથા ફરીથી આ બંદિશને સંગીત સમાજ સામે લાવી તેના મહત્વને સમજાવવાનો નમ્ર પ્રયત્ન શોધ છાત્રનો છે.

સમગ્ર મહા શોધ નિબંધમાં આ પ્રકરણ અતિ મહત્વનું હોઇ દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનામાં વાગતી બંદિશોના સૈધાન્તિક શાસ્ત્રની ચર્ચા કર્યા પછી આ બંન્ને ઘરાનાઓની પારંપારિક બંદિશોને સંશોધનાત્મક રીતે જાણવી અગત્યની હોઇ અહીં દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની ચર્ચાનો આરંભ કરૂં છું. આ બંદિશોની જાણકારી આ લખ્યા પછી આ બંન્ને ઘરાનાની બંદિશોનું તુલનાત્મક અધ્યયન પ્રસ્તૃત કરવાનો સંશોધનાત્મક પ્રયત્ન શોધાર્થી દ્વારા કરવામાં આવ્યો છે.

૪:૭ દિલ્હી ઘરાનાની પારંપારિક બંદિશો

તાલ-ત્રિતાલ

માત્ર-૧૬,

વિભાગ-૪ (ચાર-ચાર માત્રાના ચાર વિભાગ)

તાલી-૩ (પહલી-પાંચમી-આઠમી માત્રા પર)

ખાલી-૧(નવમી માત્રા પર)

ઠાહ લયમાં તાલ ત્રિતાલ

૧ ૨ ૩ ૪	૫ ૬ ૭ ૮	૯ ૧૦ ૧૧ ૧૨	૧૩ ૧૪ ૧૫ ૧૬
ધા ધિં ધિં ધા	ધા ધિં ધિં ધા	ધા તિં તિં તા	તા ધિં ધિં ધા
×	૨	૦	૩

૪:૭:૧ પેશકાર

બંદિશ-પેશકાર, જાતિ-ચતુશ્ર, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના-ઉ. નત્થૂખાં (ખલીફા દિલ્હી ઘરાના)

ધાડકડધાતિ ×	ધાધાતિધા	તિટકિટધાતિ	ધાધાધિંતા
તિટકિટધાતિ ૨	ધાધાતિધા	તિટકિટધાતિ	ધાધાતિંતા
તાડકડતાતિ ૦	તાતાતિતા	તિરકિટતાતિ	તાતાતિંતા
તિટકિટધાતિ ૩	ધાધાતિધા	તિરકિટધાતિ	ધાધાધિંતા

પલ્ટા નં : ૧

ધાકડધાડકડ ×	ધાધાધિંધા	તિરકિટધાતિ	ધાધાદિંતા
તિરકિટધાતિ ૨	ધાધાતિધા	તિટકિટધાતિ	ધાધાતિતા
તાડકતાડકડ ૦	તાતાતિંતા	તિરકિટતાતિ	તાતાતિંતા
તિરકિટધાતિ ૩	ધાધાતિધા	તિરકિટધાતિ	ધાધાધિંતા

પલ્ટા નં : ૨

ધાડકડધાતિ ×	ધાધાતિધા	ધાતિધાતિ	ધાધાધિંતા
તિરકિટધાતિ ૨	ધાધાતિધા	તિરકિટધાતિ	ધાધાતિંતા
તાડકડતાતિ ૦	તાતાતિતા	તાતિતાતિ	તાતાતિંતા
તિરકિટધાતિ ૩	ધાધાતિધા	તિરકિટધાતિ	ધાધાધિંતા

પલ્ટા નં : ૩

×	ધાડકડધાતિ	ધાધાતિધા	ધાધિંતાધા	તિધાધિંતા
૨	તિરકિટધાતિ	ધાધાતિધા	તિરકિટધાતિ	ધાધાતિંતા
૦	તાડકડતાતિ	તાતાતિતા	તાતિંતાતા	તિતાતિંતા
૩	તિરકિટધાતિ	ધાધાતિધા	તિરકિટધાતિ	ધાધાધિંતા

પલ્ટા નં : ૪

×	ધાડકડધાતિ	ધાધાતિધા	તિરકિટધાતિ	ધાધાતિંધા
૨	તિરકિટધાતિ	ધાધાતિધા	તિરકિટધાતિ	ધાધાતિંતા
૦	તાડકડતાતિ	તાતાતિતા	તિરકિટતાતિ	તાતાતિંતા
૩	તિરકિટધાતિ	ધાધાતિધા	તિરકિટધાતિ	ધાધાધિંતા

પલ્ટા નં : ૫

×	ધાતિધાતિ	ધાધાતિધા	તિરકિટધાતિ	ધાધાધિંતા
૨	તિરકિટધાતિ	ધાધાતિધા	તિરકિટધાતિ	ધાધાતિંતા
૦	તાતિતાતિ	તાતાતિતા	તિરકિટતાતિ	તાતાતિંતા
૩	તિરકિટધાતિ	ધાધાતિધા	તિરકિટધાતિ	ધાધાધિંતા

૪:૭:૨ પેશકાર કાયદા

બંદિશ-પેશકાર કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય રચના-દિલ્હીઘરાનાની પારંપારિક રચના

×	ધાડકડ	ધાતિટ	કિટધા	ધિંના	૨	ધાતિ	ધાધા	તિધા	તિંના
૦	તાડકડ	તાતિટ	કિટતા	તિંના	૩	ધાતિ	ધાધા	તિધા	ધિંના[૧]

---

૧. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૧૨

પલ્ટા નં : ૧

ધાડકડ	ધાતિટ	કિટધા	તિરકિટ	ધાતિ	ધાધા	તિધા	તિંના
×				૨			
તાડકડ	તાતિટ	કિટતા	તિરકિટ	ધાતિ	ધાધા	તિધા	ધિંના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૨

ધાડકડ	ધાડતિત્	ડધા	તિત્તા	ધાતિ	ધાધા	તિધા	તિંના
×				૨			
તાડકડ	તાડતિત્	ડતા	તિત્ત	ધાતિ	ધાધા	તિધા	ધિંના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૩

ધાડકડ	ધાતિટ	કિટધા	ધિંના	ધાધિ	નાધા	તિધા	તિંના
×				૨			
તાડકડ	તાતિટ	કિટતા	તિંતા	ધાધિ	નાધા	તિધા	ધિંના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૪

તિરકિટ	ધાધિં	નાધા	તિરકિટ	ધાધિં	નાધા	તિધા	તિંતા
×				૨			
તિરકિટ	તાતિં	નાતા	તિરકિટ	ધાધિં	નાધા	તિધા	ધિંના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૫

ધાડકડ	ધાધા	તિધા	ધિંના	ધાતિર	કિટધા	તિધા	તિંના
×				૨			
તાડકડ	તાતા	તિતા	તિંના	ધાતિર	કિટધા	તિધા	ધિંના
૦				૩			

તિહાઇ

ધાડકડ	ધાતિટ	કિટધા	ધિના	ધાડડ	ડડ	ધાડકડ	ધાતિટ
×				૨			
કિટધા	ધિના	ધાડ	ડડ	ધાડકડ	ધાતિર	કિટધા	ધિના
૦				૩			
ધા							
×							

૪:૭:૩ કાયદા (મિશ્રજાતિ)

બંદિશ - કાયદા, જાતિ - મિશ્રજાતિ, છંદ-ઝૂલના (ચાચર) યતિ - સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય, લયકારી-પોણાબે ગણી

રચના - દિલ્હી ઘરાનાની પ્રાચીન પારંપારિક રચના

ધાધાક	ધિટધાતિ	ધાગેના	તિંનાકિના	તાતાક	ધિટધાતિ	ધાગેના	ધિંનાગિના
×				૨			
ધાધાક	ધિટધાતિ	ધાગેના	તિંનાકિના	તાતાક	ધિટધાતિ	ધાગેના	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૧

ધાધાક	ધિટધાતિ	ધાધાક	ધિટધાતિ	ધાધાક	ધિટધાતિ	ધાગેના	તિંનાકિના
×				૨			
તાતાક	તિટતાતિ	તાતાક	તિટતાતિ	ધાધાક	ધિટધાતિ	ધાગેના	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૨

ધાધાક	ધિટધાતિ	ધાગેના	તિંનાધાતિ	ધાગેના	ધિટધાતિ	ધાગેના	તિંનાકિના
×				૨			
તાતાક	તિટતાતિ	તાકેના	તિંનાધાતિ	ધાગેના	ધિટધાતિ	ધાગેના	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૩

ધાધાક	ધિટધાતિ	ધાગેના	ધાતિધાતિ	ધાગેના	ધિટધાતિ	ધાગેના	તિંનાકિના
×				૨			
તાતાક	તિટતાતિ	તાકેના	તાતિતાતિ	ધાગેના	ધિટધાતિ	ધાગેના	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૪

ધાધાક	ધિટધાતિ	ધાગેના	ધિનાગિના	ધિટધા	ધિટધાતિ	ધાગેના	તિંનાકિના
×				૨			
તાતાક	તિટતાતિ	તાકેના	તિનાકિના	ધિટધા	ધિટધાતિ	ધાગેના	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૫

ધાધાક	ધિટધાતિ	ધાગેના	ધાતિધાતિ	ધાગેના	ધાતિધાતિ	ધાગેના	તિંનાકિના
×				૨			
તાતાક	તિટતાતિ	તાકેના	તાતિતાતિ	ધાગેના	ધાતિધાતિ	ધાગેના	ધિંનાગિના
૦				૩			

તિહાઇ

ધાધાક	ધિટધાતિ	ધાગેના	તિંનાકિના	ધાऽऽऽ	ऽऽऽऽ	ધાધાક	ધિટધાતિ
×				૨			
ધાગેના	તિંનાકિના	ધાऽऽ	ऽऽऽऽ	ધાધાક	ધિટધાતિ	ધાગેના	તિંનાકિના
૦				૩			
ધા							
×							

૪:૭:૪ કાયદા (તિશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ -તિશ્ર, યતિ - સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

લયકારી-આડલય, રચના - ઉ. ઘસીટ ખાં

ત્રકધિં	નાગિના	ધાગેધિં	નાગિના	તિટગિ	નાધાગે	ત્રકતિં	નાકિના
×				૨			
ત્રકતિં	નાકિતા	તાકેતિં	નાકિના	તિટગિ	નાધાગે	ત્રકધિં	નાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૧

ત્રકધિં	નાગિના	ધાગધિં	નાગિના	ત્રકધિં	નાગિના	ધાગધિં	નાગિના
×				૨			
ત્રકધિં	નાગિના	ધાગધિ	નાગિના	તિટગિ	નાધાગે	ત્રકતિં	નાગિના
૦				૩			
ત્રકતિં	નાકિના	તાકેતિં	નાકિના	ત્રકતિ	નાકિના	તાકતિં	નાકિના
×				૨			
ત્રકધિં	નાગિના	ધાગેધિ	નાગિના	તિટગિ	નાધાગે	ત્રકધિં	નાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૨

ત્રકધિં	નાગિના	ધાગેધિં	નાગિના	ધિંનાગિ	નાધિંના	ધાગેધિં	નાગિના
×				૨			
ત્રકધિં	નાગિના	ધાગેધિં	નાગિના	તિટગિ	નાધાગે	ત્રકતિં	નાકિના
૦				૩			
ત્રકતિં	નાકિના	તાકેતિં	નાકિના	તિંનાકિ	નાતિંના	તાકેતિં	નાકિના
×				૨			
ત્રકધિં	નાગિના	ધાગેધિં	નાગિના	તિટગિ	નાધાગે	ત્રકધિં	નાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૩

ત્રકધિં	નાધાગે	ધિંનાધા	ગેધિંન	ધાગેતિ	ટધાગે	ત્રકતિં	નાકિના
×				૨			
ત્રકતિં	નાતાકે	તિંનાતા	કેતિંન	ધાગેતિ	ટધાગે	ત્રકધિં	નાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૪

ત્રકધિં	નાગિના	ધાગેના	ધાગેધિં	નાગિના	ધાગેના	ધાગેધિં	નાગિના
×				૨			
ત્રકધિં	નાગિના	ધાગેધિ	નાગિના	તિટગિ	નાધાગે	ત્રકતિં	નાકિના
૦				૩			
ત્રકતિં	નાકિના	તાકેના	તાકેતિં	નાકિના	તાકેના	તાકેતિં	નાકિના
×				૨			
ત્રકધિં	નાગિના	ધાગેધિ	નાગિના	તિટગિ	નાધાગે	ત્રકધિં	નાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૫

ત્રકધિં	નાગિના	ધાગધિં	નાગિના	ધાડધા	ડગેના	ધાગેધિં	નાગિના
×				૨			
ત્રકધિં	નાગિના	ધાગેધિં	નાગિના	તિટગિ	નાધાગે	ત્રકતિં	નાકિના
૦				૩			
ત્રકતિં	નાકિના	તાકેતિં	નાકિના	તાડતા	ડકેના	તાકેતિં	નાકિના
×				૨			
ત્રકધિં	નાગિના	ધાગેધિં	નાગિના	તિટગિ	નાધાગે	ત્રકધિં	નાગિના
૦				૩			

તિહાઇ

ત્રકધિં	નાગિના	ધાગેધિં	નાગિના	ધાડડ	ડડડ	ત્રકધિં	નાગિના
×				૨			
ધાગધિં	નાગિના	ધાડડ	ડડડ	ત્રકધિં	નાગિના	ધાગેધિં	નાગિના
૦				૩			
ધા							
×							

૪:૭:૫ કાયદા (તિશ્રજાતિ)

બંદિશ - કાયદા જાતિ - તિશ્ર, યતિ - સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

લયકારી-આડ લય, રચના - પં. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાડગ	ધિટધિટકિટ	ધાડગિડનગ	તિટકિટતક	ધિટધિટકિટ	ધાતિધા	ગેનાતિં	નાકિના
×				૨			
તાડક	તિટતિટકિટ	તાડકિડનક	તિટકિટતક	ધિટધિટકિટ	ધાતિધા	ગેનધિ	નાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૧

ધાડગ	ધિટધિટકિટ	ધાડગિડનગ	તિટકિટતક	ધિટધિટકિટ	ધાતિધા	ગેનાધિં	નાગિના
×				૨			
ધાતિધા	ગેનાધિં	નાગિના	તિરકિટતક	ધિટધિટકિટ	ધાતિધા	ગેનાતિં	નાકિના
૦				૩			
તાડક	તિટતિટકિટ	તાડકિડનક	તિટકિટતક	તિટતિટકિટ	તાતિતા	કેનાતિં	નાકિના
×				૨			
ધાતિધા	ગેનાધિં	નાગિના	તિટકિટતક	ધિટધિટકિટ	ધાતિધા	ગેનાધિં	નાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૨

ધાડગ	ધિટધિટકિટ	ધાડગિડનગ	તિટકિટતક	ધિટધિટકિટ	ધાતિધા	ગેનાધિં	નાગિના	
×				૨				
ધિટધિટકિટ	ધાડગિડનગ	તિટકિટતક	ધિટધિટકિટ	ધાડગિડનગ	ધાતિધા	ગેનાતિં	નાકિના	
૦				૩				

તાડગ તિટતિટકિટ તાડકિડનક તિટકિટતક | તિરતિરકિટ તાતિતા કેનાતિં નાકિના
×　　　　　　　　　　　　　　　　　　| ૨
ઘિટઘિટકિટ ઘાડગિડનગ તિરકિટતક ઘિરઘિરકિટ | ઘાડગિડનગ ઘાતિઘા ગેનાઘિં નાગિના
૦　　　　　　　　　　　　　　　　　　| ૩

પલ્ટા નં : ૩

ઘાડગ ઘિટઘિટકિટ ઘાડગિડનગ તિટકિટતક | ઘિટઘિટકિટ ઘાતિઘા ગેનાઘિં નાગિના
×　　　　　　　　　　　　　　　　　　| ૨
ઘિટઘિટકિટ ઘાડગિડનગ તિટકિટતક તિટકિટતક | તિટકિટતક ઘાતિઘા ગેનાતિં નાકિના
૦　　　　　　　　　　　　　　　　　　| ૩
તાડક તિટતિટકિટ તાડકિડનક તિટકિટતક | તિટતિટકિટ તાતિતા કેનાતિં નાકિના
×　　　　　　　　　　　　　　　　　　| ૨
ઘિટઘિટકિટ ઘાડગિડનગ તિટકિટતક તિટકિટતક | તિટકિટતક ઘાતિઘા ગેનાઘિં નાગિના
૦　　　　　　　　　　　　　　　　　　| ૩

પલ્ટા નં : ૪

ઘાડગ ઘિટઘિટકિટ ઘાડગિડનગ તિરકિટતક | ઘિટઘિટકિટ ઘાતિયા ગેનાઘિં નાગિના
×　　　　　　　　　　　　　　　　　　| ૨
ઘિટઘિટકિટ ઘાતિઘા ગેનાઘા તિગેના | ઘાતિગે નઘાતિ ગેનાતિં નાકિના
૦　　　　　　　　　　　　　　　　　　| ૩
તાડક તિટતિટકિટ તાડકિડનક તિટકિટતક | તિટતિટકિટ તાતિતા કેનાતિં નાકિના
×　　　　　　　　　　　　　　　　　　| ૨
ઘટઘિટકિટ ઘાતિઘા ગેનાઘા તિગેના | ઘાતિગે નાઘાતિ ગેનાઘિં નાગિના
૦　　　　　　　　　　　　　　　　　　| ૩

પલ્ટા નં : ૫

ઘાડગ ઘિટઘિટકિટ ઘાડગિડનગ તિટકિટતક | ઘિટઘિટકિટ ઘાતિઘા ગેનાઘિં નાગિના
×　　　　　　　　　　　　　　　　　　| ૨
ઘિટઘિટકિટ ઘાતિઘા ગિડનગઘિં નાગિડનગ | તિટકિટતક ઘાતિઘા ગેનતિં નાકિના
૦　　　　　　　　　　　　　　　　　　| ૩
તાડક તિટતિટકિટ તાડકિડનક તિટકિટતક | તિટતિટકિટ તાતિતા કેનાતિં નાકિના
×　　　　　　　　　　　　　　　　　　| ૨
ઘિટઘિટકિટ ઘાતિઘા ગિડનગઘિં નાગિડનગ | તિટકિટતક ઘાતિઘા ગેનાઘિં નાગિના
૦　　　　　　　　　　　　　　　　　　| ૩

તિહાઇ

ઘાડગ ઘિટઘિટકિટ ઘાડગિડનગ તિટકિટતક | ઘાડડડડડ ડડડડડ ઘાડગ ઘિટઘિટકિટ
×　　　　　　　　　　　　　　　　　　| ૨
ઘાડગિડનગ તિટકિટતક ઘાડડડડડ ડડડડડડ | ઘાડગ ઘિટઘિટકિટ ઘાડગિડનગ તિટકિટતક
૦　　　　　　　　　　　　　　　　　　| ૩
ઘા
×

૪:૭:૬ કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - દિલ્હી ઘરાનાની પ્રાચિન પારંપારિક રચના।

ઠાહ લય

ધાત્ર	કધિ	તિટ	ગિના	ધાતિ	ગેના	તિંના	કિના
×				૨			
તાત્ર	કતિ	તિટ	કિના	ધાતિ	ગેના	ધિંના	ગિના
૦				૩			

દુગુન લય

ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાતિગિના	તિંનાકિના	તાત્રકતિ	તિટકિના	ધાતિગિના	ધિંનાગિના
×				૨			
ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાતિગિના	તિંનાકિના	તાત્રકતિ	તિટકિના	ધાતિગિના	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૧

ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાતિગિના	તિંનાકિના
×				૨			
તાત્રકતિ	તિટકિના	તાત્રકતિ	તિટકિના	ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાતિગિના	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૨

ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાડગિના	તિટગિના	ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાતિગિના	તિંનાકિના
×				૨			
તાત્રકતિ	તિટકિના	તાડકિના	તિટકિના	ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાતિગિના	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટાનં : ૩

ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાતિગિના	ધાતિગિના	ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાતિગિના	તિંનાકિના
×				૨			
તાત્રકતિ	તિટકિના	તાતિકિના	તાતિકિના	ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાતિગિના	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૪

ધાત્રકધિ	તિટગિના	તિટકડધિ	તિટગિના	ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાતિગિના	તિંનાકિના
×				૨			
તાત્રકતિ	તિટકિના	તિટકડતિ	તિટકિના	ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાતિગિના	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૫

ધાત્રકધિ	તિટધાત્ર	કધિતિટ	ધાતિગિના	ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાતિગિના	તિંનાકિના
×				૨			
તાત્રકતિ	તિટતાત્ર	કતિતિટ	તાતિકિના	ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાતિગિના	ધિંનાગિના
૦				૩			

તિહાઇ

ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાતિગિના	તિંનાકિના	ધાઽઽઽ	ઽઽઽઽ	ધાત્રકધિ	તિટગિના
×				૨			
ધાતિગિના	તિંનાકિના	ધાઽઽઽ	ઽઽઽઽ	ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાતિગિના	તિંનાકિના
૦				૩			

૪:૭:૭ કાયદા (તિશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા,

જાતિ-તિશ્ર,

યતિ-સમાયતિ,

લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

લયકારી - આડ લય

ઠાહ લય

ધાત્રક	ધિતિટ	ગિનાધા	તિગિના	ધાત્રક	ધિતિટ	ગિનતિં	નાકિના
×				૨			
તાત્રક	તિતિટ	કિનાતા	તિકિના	ધાત્રક	ધિતિટ	ગિનધિં	નાગિના
૦				૩			

દુગુન લય

ધાત્રકધિતિટ ×	ગિનાધાતિગિના	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાતિંનાકિતા
તાત્રકતિતિટ ૨	કિનાતાતિકિના	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાધિંનાગિના
ધાત્રકધિતિટ ૦	ગિનાધાતિગિના	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાતિંનાકિના
તાત્રકતિતિટ ૩	કિનાતાતિકિના	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૧

ધાત્રકધિતિટ ×	ગિનાધાતિગિના	ધાત્રકધિતિટ	ગિનધાતિગિના
ધાત્રકધિતિટ ૨	ગિનાધાતિગિના	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાતિંનાકિના
તાત્રકતિતિટ ૦	કિનાતાતિકિના	તાત્રકતિતિટ	કિનાતાતિકિના
ધાત્રકધિતિટ ૩	ગિનાધાતિગિના	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૨

ધાત્રધિતિટ ×	ધાત્રકધિતિટ	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાધાતિગિના
ધાત્રકધિતિટ ૨	ગિનાધાતિગિના	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાતિંનાકિના

૦	તાત્રકતિતિટ	તાત્રકતિતિટ	તાત્રકતિતિટ	કિનાતાતિકિના
૩	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાધાતિગિના	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૩

×	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાધાતિગિના	ધાતિધાતિગિના	ધાતિધાતિગિના
૨	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાધાતિગિના	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાતિંનાકિના
૦	તાત્રકતિતિટ	કિનાતાતિકિના	તાતિતાતિકિના	તાતિતાતિકિના
૩	ધાત્રકધિતિટ	ગિનધાતિગિના	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૪

×	ધાત્રકધિતિટ	ગિતાધાતિગિના	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાધિનાગિના
૨	ધિતિટગિનાતિ	નાકિનાધિતિટ	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાતિંનાકિના
૦	તાત્રકતિતિટ	કિનાતાતિકિના	તાત્રકતિતિટ	કિનાતિંનાકિના
૩	ધિતિટગિનાતિ	નાકિનાધિતિટ	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૫

×	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાધાડગિના	ધાડધાડગિના	ધાત્રકધિતિટ
૨	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાધાતિગિના	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાતિંનાકિના
૦	તાત્રકતિતિટ	કિનાતાડકિના	તાડતાડકિના	તાત્રકતિતિટ
૩	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાધાતિગિના	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાધિંનાગિના

તિહાઇ

×	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાધાતિગિના	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાતિંનાકિના
૨	ધાઽઽઽઽઽઽ	ઽઽઽઽઽઽ	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાધાતિગિના
૦	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાતિંનાકિના	ધાઽઽઽઽઽઽ	ઽઽઽઽઽઽ
૩	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાધાતિગિના	ધાત્રકધિતિટ	ગિનાતિંનાકિના

૪ઃ૭ઃ૮ કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય
રચના- દિલ્હીઘરાનાની પ્રાચિન પારંપારિક રચના

ઠાહ લય

ધાતિ	ધાગે	નધા	તિરકિટ	ધાતિ	ધાગે	તિંના	કિના
×				૨			
તાતિ	તાકે	નતા	તિરકિટ	ધાતિ	ધાગે	ધિંના	ગિના
૦				૩			

દુગુન લય

ધાતિધાગે	નધાતિરકિટ	ધાતિધાગે	તિંનાકિના
×			
તાતિતાકે	નતાતિરકિટ	ધાતિધાગે	ધિંનાગિના
૨			
ધાતિધાગે	નધાતિરકિટ	ધાતિધાગે	તિંનાકિના
૦			
તાતિતાકે	નતાતિરકિટ	ધાતિધાગે	ધિંનાગિના
૩			

પલ્ટા નં : ૧

ધાતિધાગે	નધાતિટકિટ	ધાતિધાગે	નધાતિટકિટ
×			
ધાતિધાગ	નધાતિટકિટ	ધાતિધાગ	તિંનાકિના
૨			
તાતિતાકે	નતાતિટકિટ	તાતિતાકે	નતાતિટકિટ
૦			
ધાતિધાગે	નધાતિટકિટ	ધાતિધાગે	ધિંનાગિના
૩			

પલ્ટા નં : ૨

ધાતિધાગે	નધાતિટકિટ	ધાતિધાગે	ધાતિધાગે
×			
ધાતિધાગે	નધાતિટકિટ	ધાતિધાગે	તિંનાકિના
૨			
તાતિતાકે	નતાતિટકિટ	તાતિતાકે	તાતિતાકે
૦			
ધાતિધાગે	નધાતિટકિટ	ધાતિધાગે	ધિંનાગિના
૩			

પલ્ટા નં : ૩

ધાતિધાગે	નધાતિટકિટ	ધાતિધાગે	ધિંનાગિના
×			
ધાતિધાગે	નધાતિધા	ગેનધાગે	તિંનાકિના
૨			

તાતિતાકે	નતાતિટકિટ	તાતિતાકે	તિંનાકિના
૦			
ધાતિધાગે	નધાતિધા	ગેનધાગે	ધિંનાગિના
૩			

પલ્ટા નં : ૪

ધાતિધાગે	નધાતિટકિટ	ધાતિધાગે	ધિંનાગિના
×			
ગિનાધાતિ	ધાગેનધા	તિધાગેન	તિંનાકિના
૨			
તાતિતાકે	નતાતિટકિટ	તાતિતાકે	તિંનાકિના
૦			
ગિનાધાતિ	ધાગેનધા	તિધાગેન	ધિંનાગિના
૩			

પલ્ટા નં : ૫

ધાતિધાગે	નધાતિટકિટ	ધાતિધાગે	ધિંનાગિના
×			
ધાડતિટકિટતક	તકધાડતિટકિટ	ધાતિધાગે	તિંનાકિના
૨			
તાતિતાકે	નતાતિટકિટ	તાતિતાકે	તિંનાકિના
૦			
ધાડતિટકિટતક	તકધાડતિટકિટ	ધાતિધાગે	ધિંનાગિના
૩			

ચક્રદાર તિહાઇ

ધાતિધાગે	નધાતિટકિટ	ધાતિધાગે	તિંનાકિના
×			
ધાડડડતિટકિટ	ધાતિધાગે	તિંનાકિના	ધાડડડતિરકિટ
૨			
ધાતિધાગે	તિંનાકિના	ધાડડડ	ધાતિધાગે
૦			
નધાતિટકિટ	ધાતિધાગે	તિંનાકિના	ધાડડડતિટકિટ
૩			
ધાતિધાગે	તિંનાકિના	ધાડડડતિરકિટ	ધાતિધાગે
×			
તિંનાકિના	ધાડડડ	ધાતિધાગે	નધાતિટકિટ
૨			
ધાતિધાગે	તિંનાકિના	ધાડડડતિરકિટ	ધાતિધાગે
૦			
તિંનાકિના	ધાડડડતિટકિટ	ધાતિધાગે	તિંનાકિના
૩			

૪:૭:૯ કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના -દિલ્હી ઘરાનાની પ્રાચિન પારંપારિક રચના

ઠાહ લય

ધાતિ ×	ધાધા	તિટકિટ	ધાધા	તિટકિટ ૨	ધાતિ	ધાધા	તિંના
તાતિ ૦	તાતા	તિટકિટ	ધાધા	તિટકિટ ૩	ધાતિ	ધાધા	ધિંના

દુગુન લય

ધાતિધાધા ×	તિટકિટધાધા	તિટકિટધાતિ	ધાધાતિંના
તાતિતાતા ૨	તિટકિટધાધા	તિટકિટધાતિ	ધાધાધિંના
ધાતિધાધા ૦	તિટકિટધાધા	તિટકિટધાતિ	ધાધાતિંના
તાતિતાતા ૩	તિટકિટધાધા	તિટકિટધાતિ	ધાધાધિંના

પલ્ટા નં : ૧

ધાતિધાતિ ×	ધાધાતિટકિટ	ધાતિધાતિ	ધાધાતિટકિટ
ધાતિધાધા ૨	તિટકિટધાધા	તિટકિટધાતિ	ધાધાતિંના
તાતિતાતિ ૦	તાતાતિટકિટ	તાતિતાતિ	તાતાતિટકિટ
ધાતિધાધા ૩	તિટકિટધાધા	તિટકિટધાતિ	ધાધાધિંના

પલ્ટા નં : ૨

ધાતિડધા ×	તિટકિટધાતિ	ડધાતિટકિટ	ધાધાતિટકિટ
ધાતિડધા ૨	તિટકિટધાધા	તિટકિટધાતિ	ધાધાતિંના
તાતિડતા ૦	તિટકિટતાતિ	ડતાતિટકિટ	તાતાતિટકિટ
ધાતિડધા ૩	તિટકિટધાધા	તિટકિટધાતિ	ધાધાધિંના

પલ્ટા નં : ૩

ધાતિડધા ×	તિટકિટધાધા	તિટકિટધાતિ	ધાધાધિંના
તિટકિટધાતિ	ધાધાધિંના	તિટકિટધાતિ	ધાધાતિંના

૨

તાતિડતા   તિટકિટતાતા   તિટકિટતાતિ   તાતાતિંના

૦

તિટકિટધાતિ   ધાધાધિંના   તિટકિટધાતિ   ધાધાધિંના

૩

પલ્ટા નં : ૪

તિટકિટધાતિ   ધાતિડધા   તિટકિટધાતિ   ડધાતિટકિટ

×

ધાતિડધા   તિટકિટધાધા   તિટકિટધાતિ   ધાધાતિંના

૨

તિટકિટતાતિ   તાતિડતા   તિટકિટતાતિ   ડતાતિટકિટ

૦

ધાતિડધા   તિટકિટધાધા   તિટકિટધાતિ   ધાધાધિંના

૩

પલ્ટા નં : ૫

ધાતિડધા   તિટકિટધાધા   ધાધાતિટકિટ   ધાધાધાધા

×

તિટકિટધાતિ   ધાતિટકિટધા   તિટકિટધાતિ   ધાધાતિંના

૨

તાતિડતા   તિટકિટતાતા   તાતાતિટકિટ   તાતાતાતા

૦

તિટકિટધાતિ   ધાતિટકિટધા   તિટકિટધાતિ   ધાધાધિંના

૩

ચક્દાર તિહાઇ

ધાતિધાધા   તિટકિટધાધા   તિટકિટધાતિ   ધાધાતિંના

×

ધાડધાધા   તિટકિટધાતિ   ધાધાતિના   ધાડધાધા

૨

તિટકિટધાતિ   ધાધાતિંના   ધાડડડ   ધાતિધાધા

૦

તિટકિટધાધા   તિટકિટધાતિ   ધાધાતિંના   ધાડધાધા

૩

તિટકિટધાતિ   ધાધાતિંના   ધાડધાધા   તિટકિટધાતિ

×

ધાધાતિંના   ધાડડડ   ધાતિધાધા   તિટકિટધાધા

૨

તિટકિટધાતિ   ધાધાતિંના   ધાડધાધા   તિટકિટધાતિ

૦

ધાધાતિંના   ધાડધાધા   તિટકિટધાતિ   ધાધાતિંના

૩

૪:૭:૧૦ કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - દિલ્હી ઘરાનાની પ્રાચિન પારંપારિક રચના

આ કાયદાને ઉ. નથ્થુખાં સાહેબ સુંદર રીતે વગાડતા હતા.

ઠાહ લય

ધાતિ	ટધા	તિટ	ધાધા	તિટ	ધાગે	તિંના	કિના
×				૨			
તાતિ	ટતા	તિટ	ધાધા	તિટ	ધાગે	ધિંના	ગિના
૦				૩			

દુગુન લય

ધાતિટધા	તિટધાધા	તિટધાગે	તિંનાકિના	તાતિટતા	તિટધાધા	તિટધાગે	ધિંનાગિના
×				૨			
ધાતિટધા	તિટધાધા	તિટધાગે	તિંનાકિના	તાતિટતા	તિટધાધા	તિટધાગે	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૧

ધાતિટધા	તિટધાધા	ધાતિટધા	તિટધાધા	ધાતિટધા	તિટધાધા	તિટધાગે	તિંનાકિના
×				૨			
તાતિટતા	તિટતાતા	તાતિટતા	તિટતાતા	ધાતિટધા	તિટધાધા	તિટધાગે	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૨

ધાતિટધા	તિટધાધા	તિટધાધા	તિટતિટ	તિટધાધા	તિટધાધા	તિટધાગે	તિંનાકિના
×				૨			
તાતિટતા	તિટતાતા	તિટતાતા	તિટતિટ	તિટધાધા	તિટધાધા	તિટધાગે	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૩

તિટતિટ	ધાધાતિટ	તિટતિટ	ધાધાતિટ	તિટધાધા	તિટધાધા	તિટધાગે	તિંનાકિના
×				૨			
તિટતિટ	તાતાતિટ	તિટતિટ	તાતાતિટ	તિટધાધા	તિટધાધા	તિટધાગે	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૪

ધાતિટધા	તિંનાધાધા	તિટધાતિ	ટધાતિના	ધાતિટધા	તિટધાધા	તિટધાગે	તિંનાકિના
×				૨			
તાતિટતા	તિંનાતાતા	તિટતાતિ	ટતાતિંના	ધાતિટધા	તિટધાધા	તિટધાગે	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૫

ધાગેધાતિ	ટતિટધા	તિનાધાગે	તિંનાકિના	ધાતિટધા	તિટધાધા	તિટધાગે	તિંનાકિના
×				૨			
તાકેતાતિ	ટતિટતા	તિનાતાકે	તિંનાકિના	ધાતિટધા	તિટધાધા	તિટધાગે	ધિંનાગિના
૦				×			

ચક્રદાર તિહાઇ

ધાતિટધા	તિટધાધા	તિટધાગે	તિંનાકિના	ધાડધાધા	તિટધાગે	તિંનાકિના	ધાડધાધા
×				૨			
તિટધાગે	તિંનાકિના	ધાડડડ	ધાતિટધા	તિટધાધા	તિટધાગે	તિંનાકિના	ધાડધાધા
૦				૩			
તિટધાગે	તિંનાકિના	ધાડધાધા	તિટધાગે	તિંનાકિના	ધાડડડ	ધાતિટધા	તિટધાધા
×				૨			
તિટધાગે	તિંનાકિના	ધાડધાધા	તિટધાગે	તિંનાકિના	ધાડધાધા	તિટધાગે	તિંનાકિના
૦				૩			

૪:૭:૧૧ કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા; જાતિ-ચતુશ્ર, યતિ- સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય
રચના - દિલ્હી ઘરાનાની પારંપારિક રચના

ઠાહ લય

ધાગે	તિટ	કડધે	તિટ	ધાગે	ત્રક	તિંના	કિના
×				૨			
તાડે	તિટ	કડધે	તિટ	ધાગે	ત્રક	ધિંના	ગિના
૦				૩			

દુગુન લય

ધાગેતિટ	કડધેતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના	તાકેતિટ	કડધેતિટ	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના
×				૨			
ધાગેતિટ	કડધેતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના	તાકેતિટ	કડધેતિટ	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૧

ધાગેતિટ	કડધેતિટ	ધાગેતિટ	કડધેતિટ	ધાગેતિટ	કડધેતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના
×				૨			
તાકેતિટ	કડતેતિટ	તાકેતિટ	કડતેતિટ	ધાગેતિટ	કડધેતિટ	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૨

ધાગેતિટ	કડધેતિટ	ધાડડડ	કડધેતિટ	ધાગેતિટ	કડધેતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના
×				૨			
તાકેતિટ	કડતેતિટ	તાડડડ	કડતેતિટ	ધાગેતિટ	કડધેતિટ	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૩

ધાગેધાગે	તિટકડધે	તિટધાગે	ધાગેતિટ	કડધેતિટ	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના
×				૨			
તાકેતાકે	તિટકડતે	તિટતાકે	તાકેતિટ	કડધેતિટ	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૪

ધાગેતિટ	કડધેતિટ	ધાધાકડધે	તિટધાધા	કડધેતિટ	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના
×				૨			
તાકેતિટ	કડતેતિટ	તાતાકડતે	તિટતાતા	કડધેતિટ	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૫

ધાગેતિટ	કડધેતિટ	તિટકડધે	તિટધાડ	કડધેતિટ	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના
×				૨			
તાકેતિટ	કડતેતિર	તિટકડતે	તિટતાડ	કડધેતિટ	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના
૦				૩			

ચક્રદાર તિહાઇ

ધાગેતિટ	કડધેતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના	ધાડતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના	ધાડતિટ
×				૨			
ધાગેત્રિક	તિંનાકિના	ધાડડડ	ધાગેતિટ	ડડધેતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના	ધાડતિટ
૦				૩			
ધાગેત્રક	તિંનાકિના	ધાડતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના	ધાડડડ	ધાગેતિટ	કડધેતિટ
×				૨			
ધાગેત્રક	તિંનાકિના	ધાડતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના	ધાડતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના
૦				૩			

૪:૭:૧૨ કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - દિલ્હી ઘરાનાનો પારંપારિક રચના

ઠાહ લય

ધા	ધા	તિ	ટ	ધા	ધા	તિં	ના
×				૨			
તા	તા	તિ	ટ	ધા	ધા	ધિં	ના
૦				૩			

દુગુન લય

ધાધા	તિટ	ધાધા	તિંના	તાતા	તિટ	ધાધા	ધિંના
×				૨			
ધાધા	તિટ	ધાધા	તિંના	તાતા	તિટ	ધાધા	ધિંના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૧

ધાધા	તિટ	ધાધા	તિટ	ધાધા	તિટ	ધાધા	તિંના
×				૨			
તાતા	તિટ	તાતા	તિટ	ધાધા	તિટ	ધાધા	ધિંના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૨

ધાધા	તિટ	ડધા	તિટ	ધાધા	તિટ	ધાધા	તિંના
×				૨			
તાતા	તિટ	ડતા	તિટ	ધાધા	તિટ	ધાધા	ધિંના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૩

ધાધા	તિટ	ધાડ	તિટ	ધાધા	તિટ	ધાધા	તિંના
×				૨			
તાતા	તિટ	તાડ	તિટ	ધાધા	તિટ	ધાધા	ધિંના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૪

ધાધા	તિટ	ધાધા	ધિના	તિટ	ધાધા	તિંના	તિટ
×				૨			
તાતા	તિટ	તાતા	તિતા	તિટ	ધાધા	ધિંના	તિટ
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૫

તિટ	તધા	તિંના	તિધા	તિંના	તિટ	ધાધા	તિંના
×				૨			
તિટ	તતા	તિંના	તિધા	તિંના	તિટ	ધાધા	ધિંના
૦				૩			

દમદાર તિહાઇ

ધાધા	તિટ	ધાધા	તિંના	ધાડ	ડડ	ધાધા	તિટ
×				૨			
ધાધા	તિંના	ધાડ	ડડ	ધાધા	તિટ	ધાધા	તિંના
૦				૩			

૪:૭:૧૩ કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)

બિંદિશ-કાયદા, જાતિઃ ચતુશ્ર યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - દિલ્હી ઘરાનાની પ્રાચિન પારંપારિક રચના

ઠાહ લય

ધા	ધા	તિટ	કિટ	ધા	ધા	તિં	ના
×				૨			
તા	તા	તિટ	કિટ	ધા	ધા	ધિં	ના
૦				૩			

દુગુન લય

ધાધા	તિટકિટ	ધાધા	તિંના	તાતા	તિટકિટ	ધાધા	ધિંના
×				૨			
ધાધા	તિટકિટ	ધાધા	તિંના	તાતા	તિટકિટ	ધાધા	ધિંના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૧

ધાધા	તિટકિટ	ધાધા	તિટકિટ	ધાધા	તિટકિટ	ધાધા	તિંના
×				૨			
તાતા	તિટકિટ	તાતા	તિટકિટ	ધાધા	તિટકિટ	ધાધા	ધિંના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૨

ધાધા	તિટકિટ	ડધા	તિરકિટ	ધાધા	તિટકિટ	ધાધા	તિંના
×				૨			
તાતા	તિટકિટ	ડતા	તિટકિટ	ધાધા	તિટકિટ	ધાધા	ધિંના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૩

ધાધા	તિટકિટ	ધાડ	તિટકિટ	ધાધા	તિટકિટ	ધાધા	તિંના
×				૨			
તાતા	તિટકિટ	તાડ	તિટકિટ	ધાધા	તિટકિટ	ધાધા	ધિંના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૪

ધાધા	તિટકિટ	ધાતિં	નાતિટ	કિટધા	તિંના	ધાધા	તિંના
×				૨			
તાતા	તિટકિટ	તાતિં	નાતિટ	કિટતા	તિંના	ધાધા	ધિંના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૫

કિટતિટ	કિટધા	તિંના	કિટતિટ	કિટધા	તિંના	ધાધા	તિંના
×				૨			
કિટતિટ	કિટતા	તિંના	તિટકિટ	કિટધા	ધિંના	ધાધા	ધિંના
૦				૩			

બેહમ તિહાઈ

ધાધા	તિટકિટ	ધાતિટ	કિટધા	તિંના	ધાધા	ધાતિટ	કિટધા
×				૨			
તિટકિટ	ધાતિં	નાધા	ધાધા	તિટકિટ	ધાતિટ	કિટધા	તિંના
૦				૩			

૪:૭:૧૪ કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય
રચના - ઉ.નત્થુખાં (ખલીફા)

ઠાહ લય

ગિનાતિટ	ગિનાધાગે	ધિંનાગિના	તિટગિના	ધાતિરકિટધા	ગેનાતિટ	ગિનાધાગે	તિંનાકિના
×				૨			
કિનાતિટ	કિનાતાકે	તિંનાકિના	તિટગિના	ધાતિરકિટધા	ગેનાતિટ	ગિનધાગે	ધિંનાગિના
૦				૩			

દુગુન લય

ગિનાતિટગિનાધાગે ધિંનાગિનાતિટગિના ધાતિરકિટધાગેનાતિટ ગિનાધાગેતિંનાકિના
×
કિનાતિટકિનાતાકે તિંનાકિનાતિટગિના ધાતિરકિટધાગેનાતિટ ગિનધાગેધિંનાગિના
૨
ગિનાતિટગિનાધાગે ધિંનાગિનાતિટગિના ધાતિરાકટધાગેનાતિટ ગિનાધાગેતિંનાકિના
૦
કિનાતિટકિનાતાકે તિંનાકિનાતિટગિના ધાતિરકિટધાગેનાતિટ ગિનેધાગેધિંનાગિના
૩

પલ્ટા નં : ૧

ગિનાગિનાતિટગિના તિટગિનાધિંનાગિના ધાતિરકિટધાગેનાતિટ ગિનાધાગેધિંનાગિના
×
ગિનાતિટગિનાધાગે ધિંનાગિનાતિટગિના ધાતિરકિટધાગેનાતિટ ગિનાધાગતિંનાકિના
૨
કિનાકિનાતિટકિના તિટકિનાતિંનાકિના તાતિરકિટતાકેનાતિટ કિનાતાકેતિંનાકિના
૦
ગિનાતિટગિનાધાગે ધિંનાગિનાતિટગિના ધાતિરકિટધાગેનાતિટ ગિનાધાગેધિંનાગિના
૩

પલ્ટા નં : ૨

ગિનાતિટતિટગિના તિટગિનાધિંનાગિના ધાતિરકિટધાગેનાતિટ ગિનાધાગેધિંનાગિના
×
ગિનાતિટગિનાધાગે ધિંનાગિનાતિટગિના ધાતિરકિટધાગેનાતિટ ગિનાધાગેતિંનાકિના
૨
કિનાતિટતિટકિના તિટકિનાતિંનાકિના તાતિરકિટતાકેનાતિટ કિનાતાકેતિંનાકિના
૦
ગિનાતિટગિનાધાગે ધિંનાગિનાતિટગિના ધાતિરકિટધાગેનાતિટ ગિનાધાગધિંનાગિના
૩

પલ્ટા નં : ૩

ગિનાતિટગિનાધાગે ધિંનાગિનાતિટગિના ધાગેધિંનાગિનાતિટ ગિનાધાગેધિંનાગિના
×
ગિનાતિટગિનાધાગે ધિંનાગિનાતિટગિના ધાતિરકિટધાગેનાતિટ ગિનાધાગેતિંનાકિના
૨
કિનાતિટકિનાતાકે તિંનાકિનાતિટકિના તાકેતિંનાકિનાતિટ કિનાતાકેતિંનાકિના
૦
ગિનાતિટગિનાધાગે ધિંનાગિનાતિટગિના ધાતિરકિટધાગેનાતિટ ગિનાધાગેધિંનાગિના
૩

પલ્ટા નં : ૪

ગિનાતિટગિનાધાગે ધિંનાગિનાતિટગિના ધાતિરકિટધાગેનાતિટ ગિનાધાગેધિંનાગિના
×
ધાતિરકિટધાગેનાધાતિટ કિટધાગેનાતિટગિના ધાતિરકિટધાગેનાતિટ ગિનાધાગેતિંનાકિના
૨

કિનાતિટકિનાતાકે	તિંનાકિનાતિટકિના	તાતિરકિટતાકેનાતિટ	કિનાતાકેતિંનાકિના
૦			
ધાતિરકિટધાગેનાધાતિર	કિટધાગેનાતિટગિના	ધાતિરકિટધાગેનાતિટ	ગિનાધાગેધિંનાગિના
૩			

પલ્ટા નં : ૫

ધાતિરકિટધાગેનાધાતિર	કિટધાગેનાધાડકડધા	તિટતિટગિનાતિટ	ગિનાધાગેધિંનાગિના
×			
ગિનાતિટગિનાધાગે	ધિનાગિનાતિટગિના	ધાતિરકિટધાગેનાતિટ	ગિનાધાગેતિંનાકિના
૨			
તાતિરકિટતાકેનાતાતિર	કિટતાકેનાતાડક્ડતા	તિટતિટકિનાતિટ	કિનાતાકેતિંનાકિના
૦			
ગિનાતિટગિનાધાગે	ધિંનાગિનાતિટગિના	ધાતિરકિટધાગેનાતિટ	ગિનાધાગેધિંનાગિના
૩			

ચક્રદાર તિહાઇ

ગિનાતિટગિનાધાગે	ધિનાગિનાધાડડતિ	ધાડડડધિંનાગિના	ધાડડતિધાડડડ
×			
ધિંનાગિનાધાડડતિ	ધાડડડગિનાતિટ	ગિનાધાગધિંનાગિના	ધાડડતિધાડડડ
૨			
ધિંનાગિનાધાડડતિ	ધાડડડધિંનાગિના	ધાડડતિધાડડડ	ગિનાતિટગિનાધાગે
૦			
ધિંનાગિનાધાડડતિ	ધાડડડધિંનાગિના	ધાડડડતિધાડડડ	ધિંનાગિનાધાડડતિ
૩			

જઃ૭ઃ૧૫ રેલા કાયદા(ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા રેલા જાતિ-ચતુશ્ર યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - ગામે ખાં સાહેબ

રેલા કાયદા

ધિંનગિન	તકતક	તિરકિટ	ધિંનગિન	તકતક	તિરકિટ	તકતક	તિરકિટ
×				૨			
ધિંનગિન	તકતક	તિરકિટ	ધિંનગિન	ધિંનગિન	તકતક	તિરકિટ	તાકેતક
૦				૩			
તિંનકિન	તકતક	તિરકિટ	તિંનકિન	તકતક	તિરકિટ	તકતક	તિરકિટ
×				૨			
ધિંનગિન	તકતક	તિરકિટ	ધિંનગિન	ધિંનગિન	તકતક	તિરકિટ	ધાગેતક
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૧

ધિંનગિન	તકતક	ધિંનગિન	તકતક	ધિંનગિન	તકતક	તિરકિટ	તાકેતક
×				૨			
તિંનકિન	તકતક	તિંનકિન	તકતક	ધિંનગિન	તકતક	તિરકિટ	ધાગેતક
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૨

ધિંનગિન	તકતક	તિરકિટ	ધિંનગિન	તકતક	તકતક	તકતક	તાકેતક
×				૨			
તિંનકિન	તકતક	તિરકિટ	તિંનકિન	તકતક	તકતક	તકતક	ધાગેતક
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૩

ધિંનગિન	તકતક	તિરકિટ	ધાડડડ	ધિંનગિન	તકતક	તિરકિટ	તાકેતક
×				૨			
તિંનકિન	તકતક	તિરકિટ	તાડડડ	ધિંનગિન	તકતક	તિરકિટ	ધાગેતક
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૪

તકતક	તકતક	તકતક	તકતક	ધિંનગિન	તકતક	તિરકિટ	તાકેતક
×				૨			
તકતક	તકતક	તકતક	તકતક	ધિંનગિન	તકતક	તિરકિટ	ધાગેતક
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૫

ધિંનગિન	તકધિંન	ગિનધિંન	ધાગેતક	ધિંનગિન	તકધિંન	ગિનધિંન	તાકેતક
×				૨			
તિંનકિન	તકતિંન	કિનતિંન	તાકેતક	ધિંનગિન	તકધિંન	ગિનધિંન	ધાગેતક
૦				૩			

ચક્રદાર તિહાઇ

ધિંનગિન	તકતક	તિરકિટ	ધિંનગિન	ધાડડડ	ડડડડ	ધિંનગિન	ધાડડડ
×				૨			
ડડડડ	ધિંનગિન	ધાડડડ	ધિંનગિન	તકતક	તિરકિટ	ધિંનગિન	ધાડડડ
૦				૩			
ડડડડ	ધિંનગિન	ધાડડડ	ડડડડ	ધિંનગિન	ધાડડડ	ધિંનગિન	તકતક
×				૨			
તિરકિટ	ધિંનગિન	ધાડડડ	ડડડડ	ધિંનગિન	ધાડડડ	ડડડડ	ધિંનગિન
૦				૩			

૪:૭:૧૬ સ્વતંત્ર રેલા (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ -સ્વતંત્ર રેલા, જાતિ-ચતુશ્ર, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત/મધ્ય લય

રચના - દિલ્હી ઘરાનાની પ્રાચિન પારંપારિક રચના

સ્વતંત્ર રેલા

ધાડડડ	ધાડતિર	કિટતક	ધાડડડ	ધાડતિર	કિટતક	તાડતિર	કિટતક
×				૨			
તાડડડ	તાડતિર	કિટતક	ધાડડડ	ધાડતિર	કિટતક	ધાડતિર	કિટતક
૦				૩			

દુગુન લયમાં રેલા

ધાડડડધાડતિર ×	કિટતકધાડડડ	ધાડતિરકિટતક	તાડતિરકિટતક
તાડડડતાડતિર ૨	કિટતકધાડડડ	ધાડતિરકિટતક	ધાડતિરકિટતક
ધાડડડધાડતિર ૦	કિટતકધાડડડ	ધાડતિરકિટતક	તાડતિરકિટતક
તાડડડતાડતિર ૩	કિટતકધાડડડ	ધાડતિરકિટતક	ધાડતિરકિટતક

પલ્ટા નં : ૧

ધાડડડધાડડડ ×	ધાડડડધાડતિર	કિટતકધાડડડ	ધાડતિરકિટતક
ધાડડડધાડતિર ૨	કિટતકધાડડડ	ધાડતિરકિટતક	તાડતિરકિટતક
તાડડડતાડડડ ૦	તાડડડતાડતિર	કિટતકતાડડડ	ધાડતિરકિટતક
ધાડડડધાડતિર ૩	કિટતકધાડડડ	ધાડતિરકિટતક	ધાડતિરકિટતક

પલ્ટા નં : ૨

ધાડડડધાડતિર ×	કિટતકધાડડડ	ધાડડડધાડતિર	કિટતકધાડધાડ
ધાડડડધાડડડ ૨	ધાડતિરકિટતક	ધાડતિરકિટતક	તાડતિરકિટતક
તાડડડતાડતિર ૦	કિટતકતાડડડ	તાડડડતાડતિર	કિટતકધાડધાડ
ધાડડડધાડડડ ૩	ધાડતિરકિટતક	ધાડતિરકિટતક	ધાડતિરકિટતક

પલ્ટા નં : ૩

ધાડડડધાડતિર ×	કિટતકતિરકિટ	તકતિરકિટતક	ધાડતિરકિટતક
ધાડડડધાડતિર ૨	કિટતકધાડડડ	ધાડતિરકિટતક	તાડતિરકિટતક
તાડડડતાડતિર ૦	કિટતકતિરકિટ	તકતિરકિટતક	તાડતિરકિટતક
ધાડડડધાડતિર ૩	કિટતકધાડડડ	ધાડતિરકિટતક	ધાડતિરકિટતક

પલ્ટા નં : ૪

તિરકિટધાડતિર ×	કિટતકતિરકિટ	ધાડતિરકિટતક	ધાડતિરકિટતક
ધાડડડધાડતિર ૨	કિટતકધાડડડ	ધાડતિરકિટતક	તાડતિરકિટતક

તિરકિટતાડતિર	કિટતકતિરકિટ	તાડતિરકિટતક	તાડતિરકિટતક
૦			
ધાડડડધાડતિર	કિટતકધાડડડ	ધાડતિરકિટતક	ધાડતિરકિટતક
૩			

પલ્ટા નં : ૫

તિરકિટતકતિર	કિટતકતકતિરકિટ	ધાડતિરકિટતક	ધાડતિરકિટતક
×			
ધાડડડધાડતિર	કિટતકધાડડડ	ધાડતિરકિટતક	તાડતિરકિટતક
૨			
તિરકિટતકતિર	કિટતકતકતિરકિટ	તાડતિરકિટતક	તાડતિરકિટતક
૦			
ધાડડડધાડતિર	કિટતકધાડડડ	ધાડતિરકિટતક	ધાડતિરકિટતક
૩			

ચક્રદાર તિહાઇ

ધાડડડધાડતિર	કિટતકધાડડડ	ધાડતિરકિટતક	તાડતિરકિટતક
×			
ધાડડડડડડડ	ધાડતિરકિટતક	તાડતિરકિટતક	ધાડડડડડડડ
૨			
ધાડતિરકિટતક	તાડતિરકિટતક	ધાડડડડડડડ	ધાડડડધાડતિર
૦			
કિટતકધાડડડ	ધાડતિરકિટતક	તાડતિરકિટતક	ધાડડડડડડડ
૩			
ધાડતિરકિટતક	તાડતિરકિટતક	ધાડડડડડડડ	ધાડતિરકિટતક
×			
તાડતિરકિટતક	ધાડડડડડડડ	ધાડડડધાડતિર	કિટતકધાડડડ
૨			
ધાડતિરકિટતક	તાડતિરકિટતક	ધાડડડડડડડ	ધાડતિરકિટતક
૦			
તાડતિરકિટતક	ધાડડડડડડડ	ધાડતિરકિટતક	તાડતિરકિટતક
૩			

૪:૭:૧૭ રેલા (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ-રેલા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ - સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત / મધ્ય લય

રચના - દિલ્હી ઘરાનાના પ્રાચિન પારંપારિક રેલા

ગિનડગ	તિટકિટ	ધાડતિટ	ગિડનગ	ધાડતિટ	ગિડનગ	તિટકિટ	તાકેતિટ
×				૨			
કિડનગ	તિટકિટ	તાડતિટ	કિડનગ	ધાડતિટ	ગિડનગ	તિટકિટ	ધાગેતિટ[1]
૦				૩			

૧. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ.નં - ૧૧૩

પલ્ટા નં : ૧

ગિડનગ	તિટકિટ	ધાડતિટ	ધાડતિટ	ધાડતિટ	ગિડનગ	તિટકિટ	તાકેતિટ
×				૨			
કિડનગ	તિટકિટ	તાડતિટ	તાડતિટ	ધાડતિટ	ગિડનગ	તિટકિટ	ધાગેતિટ
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૨

ગિડનગ	તિટકિટ	ધાડગિડ	નગતિટ	કિટધાડ	ગિડનગ	તિટકિટ	તાકેતિટ
×				૨			
કિડનગ	તિટકિટ	તાડકિડ	નગતિટ	કિટતાડ	ગિડનગ	તિટકિટ	ધાગેતિટ
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૩

ગિડનગ	તિટકિટ	ધાડધાડ	ધાડતિટ	કિટધાડ	ધાડધાડ	તિટકિટ	તાકેતિટ
×				૨			
કિડનગ	તિટકિટ	તાડતાડ	તાડતિટ	કિટતાડ	તાડતાડ	તિટકિટ	ધાગેતિટ
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૪

ધાડતિટ	ગિડનગ	તિટગિડ	નગધાડ	ધાડતિટ	ગિડનગ	તિટકિટ	તાકેતિટ
×				૨			
તાડતિટ	કિડનગ	તિટકિડ	નગધાડ	ધાડતિટ	ગિડનગ	તિટકિટ	ધાગેતિટ
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૫

તિટગિડ	નગધાડ	તિટગિડ	નગધાડ	ડધાડધા	ગિડનગ	તિટકિટ	તાકેતિટ
×				૨			
તિટકિડ	નગતાડ	તિટગિડ	નગધાડ	ડધાડધા	ગિડનગ	તિટકિટ	ધાગેતિટ
૦				૩			

તિહાઇ

ગિડનગ	તિટકિટ	ધાડતિટ	ગિડનગ	ધાડડડ	ડડડડ	ગિડનગ	તિટકિટ
×				૨			
ધાડતિટ	ગિડનગ	ધાડડડ	ડડડડ	ગિડનગ	તિટકિટ	ધાડતિટ	ગિડનગ
૦				૩			

૪:૭:૧૮ સ્વતંત્ર રેલા (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ-સ્વતંત્રરેલા, જાતિ -ચતુશ્ર, યતિ-સમાયતિ, લયપ્રકાર-વિલંબિત/મધ્યલય

રચના - પારંપારિક

તિટકિટ	તકતિટ	ગિડાડન	ગિડનગ	ગિડનગ	નાગેતિટ	ગિડનગ	તિટકિટ
×				૨			
તિટકિટ	તકતિટ	કિડાડન	ગિડનગ	ગિડનગ	નાગેતિટ	ગિડનગ	તિટકિટ[1]
૦				૩			

૪:૭:૧૯ સ્વતંત્ર રેલા (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ: સ્વતંત્ર રેલા, જાતિ-ચતુશ્ર, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત/મધ્ય લય

રચના - પારંપારિક

ધાડ ×	ગેના	તિટકિટ	ધાતિ	ગેના ૨	ધાતિ	ગેના	તિટકિટ
તાડ ૦	કેના	તિટકિટ	ધાતિ	ગેના ૩	ધાતિ	ગેના	તિટકિટ[૨]

૪:૭:૨૦ સ્વતંત્ર રેલા (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ: સ્વતંત્ર રેલા, જાતિ - ચતુશ્ર, યતિ - સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત/મધ્ય લય

રચના - પારંપારિક

ધાડડડ ×	ગિડનગ	તિટકિટ	ધાડતિટ	કિટતક ૨	ધાડતિટ	કિટતક	તિટકિટ
તાડડડ ૦	કિડનક	તિટકિટ	તાડતિટ	કિટતક ૩	ધાડતિટ	કિટતક	તિટકિટ[૩]

૪:૭:૨૧ ગત (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ - ગત, જાતિ -ચતુશ્ર, યતિ- સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

ગત

ધાતિધાડ ×	ડડગિના	ધાતિગિના ૨	ધિનાડડ
ધાગેનકત્ત ૦	ધાતિગિના	તિનાડડ ૩	કિટતકતાડ
તાડકિટતક ×	તાડકિટતક	તાડતાડ ૨	કિટતકતિટકિટ
તકતાતિટકિટ ૦	ધાતિધાગેન	ધાતિધાગેન ૩	ધાતિધાગેન[૪]

૪:૭:૨૨ ગત (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ - ગત, જાતિ -ચતુશ્ર, યતિ- સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

ગત

ધાતિધાડ ×	ધાતિગિના	તિનાકિના ૨	ધાતિધાડ
કડધેત્ત ૦	ધિતિટગિના	ધાતિગિના ૩	તિનાકિટતક

---

૧. પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર સાહેબ પાસેથી પ્રાપ્ત

૨. પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર સાહેબ પાસેથી પ્રાપ્ત

૩. પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર સાહેબ પાસેથી પ્રાપ્ત

૪. પ્રો. મધુકર ગુરવ સાહેબ પાસેથી પ્રાપ્ત

તાડકિટતક	તાડકિટતક	તાતિટકિટતક	તાતિટકિટતક
×		૨	
તિટકિટતકતા	તિટકિટધાતિ	ધાગનેધા	તિધાગેન[1]
૦		૩	

૪:૭:૨૩ ગત (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ - ગત, જાતિ -ચતુશ્ર, યતિ- સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

ગત

ધાતિધાડ	ડડગિના	ધાતિગિના	ધાતિગિના
×		૨	
ધાડડડ	કડધેત્ત	ધિતિટગિના	ધાતિગિના
૦		૩	
ધાતિગિના	ધાડડડ	કિટતકતા	ડડડડ
×		૨	
કિટતકતિં	ડડડડ	કિટતકતા	કિટતકતા
૦		૩	
કિટતકતિં	કિટતકતિં	કિટતકતિરકિટ	તકતાતિરકિટ
×		૨	
ધાતિધાગે	ડનાધાતિ	ધાગેડના	ધાતિધાગેડના[2]
૦		૩	

૪:૭:૨૪ ગત (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ - ગત, જાતિ -ચતુશ્ર, યતિ- સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

ધાગેતિટ	ગિડાડન	ધિનગિન	ધાગેત્રક	ધિનાગિના	તિટકિટ	ધનેકતા	તિટધિન
×				૨			
તકિટધા	ત્રકધિન	ગિડનગ	ધાગેતિટ	ગિડાડન	ધિનગિન	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના[3]
૦				૩			

૪:૭:૨૫ ટૂકડા (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ - ટૂકડા, જાતિ -ચતુશ્ર, યતિ- સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

ધિત્તધિત્ત	ત્રકધિત્ત	ધિટધિટ	ગેગેતિટ
×		૨	
કડધિતિટ	નાગેતિટ	ગદિગન	નાગેતિટ
૦		૩	
કડધિતિટ	નાગેતિટ	નાગેતિટ	ગદિગન
×		૨	
નાગેતિટ	ગિડન્તરાડ	ડનધા	ગડદિં
૦		૩	

---

૧. પ્રો. મધુકર ગુરવ સાહેબ પાસેથી પ્રાપ્ત

૨. પ્રો. મધુકર ગુરવ સાહેબ પાસેથી પ્રાપ્ત

૩. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ -પૃ. નં - ૧૧૩

ગડન	ધાડડડ	ડડડડ	કતિટત
×		૨	
ગનધિન	તગનધિ	નતગન	ધાડડતિ
૦		૩	
ટતગન	ધિનતગ	નધિનત	ગનધાડ
×		૨	
કતિટત	ગનધિન	તગનધિ	નતગન[1]
૦		૩	

૪:૭:૨૬ ટૂકડા (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ - ટૂકડા, જાતિ -ચતુશ્ર, યતિ- સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

ધિટધિટ	તિટતિટ	તિટતિટ	કતતિટ
×		૨	
કતિટધા	ડનધા	તિટકત	ગદિગન
૦		૩	
ધાડડડ	કિટધાડ	નધાડન	ધાડકિટ
×		૨	
ધાડનધા	ડનધા	કિટધાડ	નધાડન
૦		૩	
ધાડડડ	કિટધાડ	નધાડન	ધાડકિટ
×		૨	
ધાડનધા	ડનધા	કિટધાડ	નધાડન
૦		૩	
ધાડડડ	કિટધાડ	નધાડન	ધાડકિટ
×		૨	
ધાડનધા	ડનધા	કિટધાડ	નધાડન[2]
૦		૩	

૪:૭:૨૭ ચક્રદાર (મીશ્રજાતિ)

બંદિશ -ચક્રદાર , જાતિ -મીશ્રજાતિ, યતિ- સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

ધાડગિ	નાડતિટ	તિટગિ	નાડત્રક
×		૨	
ધિટગિ	નાડગિન	ધિનધિના	નાડગિના
૦		૩	
કડત્ત	તિટકિટ	તાગેન	તાગેતિટ
×		૨	
કડધિડન	નાનાનાના	તિરકિટતક	ધિરધિરકિટતક
૦		૩	

---

૧. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૧૪

૨. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૧૫

ધાડડડ	કડધિડન	નાનાનાના	તિરકિટતક
×		૨	
ધિરધિરકિટતક	ધાડડડ	કડધિડન	નાનાનાના
૦		૩	
તિરકિટતક	ધિરધિરકિટતક	ધાડડડ,	ધાડગિ
×		૨	
નાડતિટ	તિટગિ	નાડત્રક	ધિડગિ
૦		૩	
નાડગિન	ધિનધિના	નાડગિના	કડત્ત
×		૨	
તિટકિટ	તાગેન	તાગેતિટ	કડધિડન
૦		૩	
નાનાનાના	તિરકિટતક	ધિરધિરકિટતક	ધાડડડ
×		૨	
કડધિડન	નાનાનાના	તિરકિટતક	ધિરધિરકિટતક
૦		૩	
ધાડડડ	કડધિડન	નાનાનાના	તિરકિટતક
×		૨	
ધિરધિરકિટતક	ધાડડડ,	ધાડગિ	નાડતિટ
૦		૩	
તિટગિ	નાડત્રક	ધિડગિ	નાડગિન
×		૨	
ધિનધિના	નાડગિના	કડત્ત	તિટકિટ
૦		૩	
તાગેન	તાગેતિટ	કડધિડન	નાનાનાના
×		૨	
તિરકિટતક	ધિરધિરકિટતક	ધાડડડ	કડધિડન
૦		૩	
નાનાનાના	તિરકિટતક	ધિરધિરકિટતક	ધાડડડ
×		૨	
કડધિડન	નાનાનાના	તિરકિટતક	ધિરધિરકિટતક[1]
૦		૩	

૪:૭:૨૭ ચક્રદાર

બંદિશ -ચક્રદાર , જાતિ -તિશ્ર+ચતુશ્ર જાતિ,
યતિ- સ્ત્રોતા ગતા, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

ધિંનધિં	નાગિના	ધિંનાધિં	નાગિના
×		૨	
તકિટ	ધાત્રક	ધિંનાધિં	નાગિના
૦		૩	

---

૧. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૧૫

ગિડાડન	ગિડાડન	ધાડતિર	કિટતક
×		૨	
ધિરધિરકિટતક	ધાતિરકિટતક	ધાતિરકિટતક	તકકડાડન
૦		૩	
ધાડ	ધિરધિરકિટતક	ધાતિરકિટતક	ધાતિરકિટતક
×		૨	
તકકડાડન	ધાડ	ધિરધિરકિટતક	ધાતિરકિટતક
૦		૩	
ધાતિરકિટતક	તકકડાડન	ધાડ,	ધિંનધિં
×		૨	
નાગિના	ધિંનાધિં	નાગિના	તકિટ
૦		૩	
ધાત્રક	ધિંનાધિં	નાગિના	ગિડાડન
×		૨	
ગિડાડન	ધાડતિર	કિટતક	ધિરધિરકિટતક
૦		૩	
ધાતિરકિટતક	ધાતિરકિટતક	તકકડાડન	ધાડ
×		૨	
ધિરધિરકિટતક	ધાતિરકિટતક	ધાતિરકિટતક	તકકડાડન
૦		૩	
ધાડ	ધિરધિરકિટતક	ધાતિરકિટતક	ધાતિરકિટતક
×		૨	
તકકડાડન	ધાડ,	ધિનધિ	નાગિના
૦		૩	
ધિનાધિ	નાગિના	તકિટ	ધાત્રક
×		૨	
ધિનાધિ	નાગિના	ગિડાડન	ગિડાડન
૦		૩	
ધાડતિર	કિટતક	ધિરધિરકિટતક	ધાતિરકિટતક
×		૨	
ધાતિરકિટતક	તકકડાડન	ધાડ	ધિરધિરકિટતક
૦		૩	
ધાતિરકિટતક	ધાતિરકિટતક	તકકડાડન	ધાડ
×		૨	
ધિરધિરકિટતક	ધાતિરકિટતક	ધાતિરકિટતક	તકકડાડન[૧]
૦		૩	

૧. ધઆર્ટઓફતબલારીધમ-પૃ.નં-૧૧૬

૪:૮ તાલ -રૂપક

માત્રા-૭

વિભાગ-૩ (પહેલા વિભાગ ત્રણ માત્રાનો બીજો અને ત્રીજો વિભાગ બે-બે માત્રાના)

તાલી-૨ (ચોથીઅને છઠ્ઠીમાત્રા પર)

ખાલી-૧ (પહેલી માત્રા પર)

ઠાહ લય

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭
તિં	તિં	ના	ધિં	ના	ધિં	ના
૦				૧		૨

રૂપક તાલની બંદિશો

૪:૮:૧ પેશકાર

બંદિશ-પેશકાર, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાડકડ	ધાડધિંડ	તાડધાડ	તિટકિટ	ધાડતિડ	ધાડધાડ	તિંડતાડ
૦			૧		૨	
તાડકડ	તાડતિંડ	તાડધાડ	તિટકિટ	ધાડતિડ	ધાડધાડ	ધિંડતાડ
૦			૧		૨	

૪:૮:૨ પેશકાર કાયદા

બંદિશ-પેશકાર કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ધાડકડધા	તિધાગેના	ધાતિધાગે	ધિંનાકધા	તિધાગેના	ધાતિધાગે	તિંનાકિના
૦			૧		૨	
તાડકડતા	તિતાકેના	તાતિતાકે	તિંનાકધા	તિધાગેના	ધાતિધાગે	ધિંનાગિના
૦			૧		૨	

૪:૮:૩ પેશકાર કાયદા

બંદિશ-પેશકાર કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ધાડકડધા	તિધાગેના	ધિંનાગિના	ધાડકડધા	તિધાગેના	ધાતિધાગે	તિંનાકિના
૦			૧		૨	
તાડકડતા	તિતાકેના	તિંનાકિના	ધાડકડધા	તિધાગેના	ધાતિધાગે	ધિંનાગિના
૦			૧		૨	

૪:૮:૪ કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાગેનાધા તિટગિના ધિંનાગિના તિટકિટ ધાગેનાધા તિટગિના તિંનાકિના
૦ ૧ ૨
તાકેનાતા તિટકિના તિંનાકિના તિટકિટ ધાગેનાધા તિટગિના ધિંનાગિના
૦ ૧ ૨

૪:૮:૫ કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ધાડડડ ગેનાતિટ ગેનાધાગે ધિંનાગિના ધાતિટધા ગેનાધાગે તિંનાકિના
૦ ૧ ૨
તાડડડ કેનાતિટ કેનાતાકે તિંનાકિના ધાતિટધા ગેનાધાગે ધિંનાગિના
૦ ૧ ૨

૪:૮:૬ કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ધાતિ ધાધા તિટકિટ ધાતિ ધાગે તિંના કિના
૦ ૧ ૨
તાતિ તાતા તિટકિટ ધાતિ ધાગે ધિંના ગિના
૦ ૧ ૨

૪:૮:૭ કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ધાડકડધા તિટકિટધાતિ ધાગેધિંના કડધાતિટકિટ ધાધાતિટકિટ ધાતિધાગે તિંનાકિના
૦ ૧ ૨
તાડકડતા તિટકિટતાતિ તાકેતિંના કડતાતિટકિટ ધાધાતિટકિટ ધાતિધાગે ધિંનાગિના
૦ ૧ ૨

૪:૮:૮ કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ગિનાતિટ ગિનાધાગે ધિંનાગિના તિટગિના ધાતિટધા ગેનાધાગે તિંનાકિના
૦ ૧ ૨
કિનાતિટ કિનાતાકે તિંનાકિના તિટગિના ધાતિટધા ગેનાધાગે ધિંનાગિના
૦ ૧ ૨

૪:૮:૯ કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ધાગેનાધા ગેનાધાગે ધિંનાગિના તિટગિના ધાતિટધા ગેનાધાગે તિંનાકિના
૦ ૧ ૨
તાકેનાતા કેનાતાકે તિંનાકિના તિટગિના ધાતિટધા ગેનાધાગે ધિંનાગિના
૦ ૧ ૨

૪:૮:૧૦ કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ધાડગિના	તિધાગેના	ધાગેધિંના	ગિનાધાગે	નાધાતિધા	ગેનાધાગે	તિંનાકિના
૦			૧		૨	
તાડકિના	તિતાકેના	તાકેતિંના	કિનાધાગે	નાધાતિધા	ગેનાધાગે	ધિંનાગિના
૦			૧		૨	

૪:૯ તાલ-ઝપતાલ

માત્રા-૧૦

વિભાગ-૪ (પહેલો-ત્રીજો વિભાગ બે-બે માત્રાનો, બીજો-ચોથો વિભાગ ત્રણ-ત્રણ માત્રાનો)

તાલી-૩ (પહેલી, ત્રીજી, આઠમી માત્રા પર)

ખાલી-૧ (છઠ્ઠી માત્રા પર)

ઠાહ લય

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮	૯	૧૦
ધિં	ના	ધિં	ધિં	ના	તિં	ના	ધિં	ધિં	ના
×		૨			૦		૩		

ઝપતાલની બંદિશો

૪:૯:૧ પેશકાર

બંદિશ-પેશકાર, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમા યતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય
રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાડકડ	ધાડદિંડ	તાડતિટ	કિટધાડ	ધિંડતાડ
×		૨		
તિત્તધાડ	ડકડધાડ	તિટકિટ	ધાડધાડ	તિંડતાડ
૦		૩		
તાડકડ	તાડતિંડ	તાડતિટ	કિટતાડ	તિંડતાડ
×		૨		
તિત્તધાડ	ડકડધાડ	તિટકિટ	ધાડધાડ	ધિંડતાડ
૦		૩		

૪:૯:૨ પેશકાર કાયદા

બંદિશ-પેશકાર કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમા યતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય
રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાડકડ	ધાડતિડ	ધાડધાડ	દિંડતાડ	તિટકિટ
×		૨		
ધાડતિડ	ધાડકડ	ધાડતિડ	ધાડધાડ	તિંડતાડ
૦		૩		

તાડકડ	તાડતિડ	તાડતાડ	તિંડતાડ	તિટકિટ
×		૨		
ધાડતિડ	ધાડકડ	ધાડતિડ	ધાડધાડ	ધિંડતાડ
૦		૩		

૪:૯:૩ કાયદા

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય
રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાગેત્રક	ધિંનાગિના	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના
×		૨		
તાકેત્રક	તિંનાકિના	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના
૦		૩		

૪:૯:૪ કાયદા

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય
રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાગેતિટ	ધાગેતિટ	તિટધાગે	તિટધાગે	તિંનાકિના
×		૨		
તાકેતિટ	તાકેતિટ	તિટધાગે	તિટધાગે	ધિંનાકિના
૦		૩		

૪:૯:૫ કાયદા

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમા યતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય
રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાતિટ	કિટધા	ગેના	તિંના	કિના
×		૨		
તાતિટ	કિટધા	ગેના	ધિંના	ગિના
૦		૩		

૪:૯:૬ કાયદા

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય
રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાડડધા	તિધાગેના	ધાતિધાડ	ધાતિધાગે	તિંનાકિના
×		૨		
તાડડતા	તિતાકેના	તાતિતાડ	ધાતિધાગે	ધિંનાગિના
૦		૩		

૪:૯:૭ કાયદા

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમા યતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય
રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાતિટધા	ગેનાધાગે	ધિંનાડધા	ગેનાધાગે	ધિંનાગિના
×		૨		
તિટધાગે	ધિંનાતિટ	ધાતિટધા	ગેનાધાગે	તિંનાકિના
૦		૩		
તાતિટતા	કેનાતાકે	તિંનાડતા	કેનાતાકે	તિંનાકિના
×		૨		
તિટધાગે	ધિંનાતિટ	ધાતિટધા	ગેનાધાગે	ધિંનાગિના
૦		૩		

૪:૯:૮ કાયદા

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમા યતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય
રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાડકડધા	તિટકિટધાડતિટ	કિટતકતિટકિટ	ધાતિધાગે	તિંનાકિના
×		૨		
તાડકડતા	તિટકિટતાડતિટ	કિટતકતિટકિટ	ધાતિધાગે	ધિંનાગિના
૦		૩		

૪:૯:૯ કાયદા

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમા યતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય
રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાતિધાગે	નાધાતિધા	ગેનાધાગે	ધિંનાગિના	ધાતિધાગે
×		૨		
ધિંનાગિના	ધાતિધાગે	નધાતિધા	ગેનધાગે	તિંનાકિના
૦		૩		
તાતિતાકે	નાતાતિતા	કેનાતાકે	તિંનાકિના	તાતિતાકે
×		૨		
તિંનાકિના	ધાતિધાગે	નાધાતિધા	ગેનાધાગે	ધિંનાગિના
૦		૩		

૪:૯:૧૦ સ્વતંત્ર રેલા

બંદિશ-સ્વતંત્ર રેલા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમા યતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય
રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધિંનગિન	ધાગેતિટ	કિટધાગે	તિટકિટ	તિંનકિન
×		૨		
તિટકિટ	ધિંનગિન	ધાગેતિટ	કિટતાકે	તિટકિટ
૦		૩		
તિંનકિન	તાકેતિટ	કિટતાકે	તિટકિટ	તિંનકિન
×		૨		
તિટકિટ	ધિંનગિન	ધાગેતિટ	કિટધાગે	તિટકિટ
૦		૩		

૪:૧૦ તાલ -એકતાલ

માત્રા-૧૨

વિભાગ-૬ (દરેક વિભાગ બે-બે માત્રાનો)

તાલી-૪ (એક, પાંચ, નવ અને અગિયારમી માત્રા પર)

ખાલી-૨ (ત્રણ અને સાતમી માત્રા પર)

ઠાહ લય

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮	૯	૧૦	૧૧	૧૨
ધિં	ધિં	ધાગે	તિરકિટ	તિં	ના	કત્ત	તા	ધાગે	તિરકિટ	ધિં	ના
×		૦		૨		૦		૩		૪	

એકતાલની બંદિશો

૪:૧૦:૧ પેશકાર

બંદિશ-પેશકાર, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાડડકડ	ધાડધિંડ	તાડધાડ	ધાડતિડ	ધાડધાડ	તિંડતાડ
×		૦		૨	
તાડડકડ	તાડતિડ	તાડધાડ	ધાડતિડ	ધાડધાડ	ધિંડતાડ
૦		૩		૪	

૪:૧૦:૨ પેશકાર કાયદા

બંદિશ-પેશકાર કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાડકડધા	તિડધાધા	તિધાડતિટ	કિટધાતિ	ધાડકડધા	ધાડતિંના
×		૦		૨	
તાડકડતા	તિડતાતા	તિતાડતિટ	કિટધાતિ	ધાડકડધા	ધાડધિંના
૦		૩		૪	

૪:૧૦:૩ કાયદા

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાગેતિટ	ધાગેતિટકિટ	ધિંનાગિના	તિટકિટધિંના	ગિનાધાગે	તિંનાકિના
×		૦		૨	
તાકેતિટ	તાકેતિટકિટ	તિંનાકિના	તિટકિટધિંના	ગિનાધાગે	ધિંનાગિના
૦		૩		૪	

૪:૧૦:૪ કાયદા

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાતિટ	કિટધા	ગેના	ધાગે	તિંના	કિના
×		૦		૨	
તાતિટ	કિટતા	કેના	ધાગે	ધિંના	ગિના
૦		૩		૪	

૪:૧૦:૫ કાયદા

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમા યતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ગિનાતિટ	ગિનાધાગે	ધિંનાગિના	તિટગિના	ધાતિધાગે	તિંનાકિના
×		૦		૨	
કિનાતિટ	કિનાતાકે	તિંનાકિના	તિટગિના	ધાતિધાગે	ધિંનાગિના
૦		૩		૪	

૪:૧૦:૬ કાયદા

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમા યતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાતિગેના	ધાત્રકધિ	તિટગિના	તિંનાકિના
×		૦		૨	
તાત્રકતિ	તિટકિના	તાતિકેના	ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધિંનાગિના
૦		૩		૪	

૪:૧૦:૭ કાયદા

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમા યતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ગિનાતિટ	ગિનાધાગે	ધિંનાગિના	ધાતિટકિટધા	ગેનાધાગે	તિંનાકિના
×		૦		૨	
કિનાતિટ	કિનાતાકે	તિંનાકિના	ધાતિટકિટધા	ગેનાધાગે	ધિંનાગિના
૦		૩		૪	

૪:૧૦:૮ સ્વતંત્ર રેલા

બંદિશ-સ્વતંત્ર રેલા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમા યતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાગે	તિટ	ગિના	નાગ	તિટ	કિટ
×		૦		૨	
તાકે	તિટ	ગિના	નાગ	તિટ	કિટ
૦		૩		૪	

૪:૧૧ અજરાડા ઘરાનાની પારંપારિક બંદિશો

તાલ-ત્રિતાલ

માત્ર-૧૬,

વિભાગ-૪ (ચાર-ચાર માત્રાના ચાર વિભાગ)

તાલી-૩ (પહલી-પાંચમી-આઠમી માત્રા પર)

ખાલી-૧ (નવમી માત્રા પર)

ઠાહ લયમાં તાલ ત્રિતાલ

૧ ૨ ૩ ૪	૫ ૬ ૭ ૮	૯ ૧૦ ૧૧ ૧૨	૧૩ ૧૪ ૧૫ ૧૬
ધા ધિં ધિં ધા	ધા ધિં ધિં ધા	ધા તિં તિં તા	તા ધિં ધિં ધા
×	૨	૦	૩

૪:૧૧:૧ પેશકાર

બંદિશ-પેશકાર, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, અંગ-કહેરવા, ચતિ-સમાચતિ, લચપ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - ઉ. હબીબઉદ્દીનખાં

ધિંગનધા	ત્રકધિંન	ધાગેનધિં	ડધિંનક	ધાગેનધિં	ડધાધાતિ	ધાગેનતિં	ડતિંનક
×				૨			
તિંગનતા	ત્રકતિંન	તાકેનતિં	ડતિંનક	ધાગેનધિં	ડધાધાતિ	ધાગેનધિં	ડધિંનક[1]
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૧

ધિંગનધા	ત્રકધિંન	ડડડધા	ત્રકધિંડ	ધાગેનધિં	ડધાધાતિ	ધાગેનતિં	ડતિંનક
×				૨			
તિંગનતા	ત્રકતિંન	ડડડતા	ત્રકતિંડ	ધાગેનધિં	ડધાધાતિ	ધાગેનધિં	ડધિંનક
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૨

ધિંગનધિં	ગનધિંડ	ધાત્રકધિં	ડધાત્રક	ધાગેનધિં	ડધાધાતિ	ધાગેનતિં	ડતિંનક
×				૨			
તિંગનતિં	ગનતિંડ	તાત્રકતિં	ડતાત્રક	ધાગેનધિં	ડધાધાતિ	ધાગેનધિં	ડધિંનક
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૩

ધિંગનધા	ડધાત્રક	ધાગેનધિં	ડધિંનક	ધાગેનધિં	ડધાધાતિ	ધાગેનતિં	ડતિંનક
×				૨			
તિંગનતા	ડતાત્રક	તાકેનતિં	ડતિંનક	ધાગેનધિં	ડધાધાતિ	ધાગેનધિં	ડધિંનક
૦				૩			

---

૧. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૧૯

પલ્ટા નં : ૪

ધિંગનધા	ત્રકધાધા	કધાત્રક	ડધિંનક	ધાગેનધિં	ડધાધાતિ	ધાગેનતિં	ડતિંનક
×				૨			
તિંગનતા	ત્રકતાતા	કતાત્રક	ડતિંનક	ધાગેનધિં	ડધાધાતિં	ધાગેનધિં	ડધિંનક
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૫

ધિંગનધા	ડધાધાતિ	ડધાધાતિ	ડધિંનક	ધાગેનધિં	ડધાધાતિ	ધાગેનતિં	ડતિંનક
×				૨			
તિંગનતા	ડતાતાતિ	ડતાતાતિ	ડતિંનક	ધાગેનધિં	ડધાધાતિં	ધાગેનધિં	ડધિંનક
૦				૩			

૪:૧૧:૨ પેશકાર (તિશ્રજાતિ)

બંદિશ-પેશકાર, જાતિ-તિશ્રજાતિ, અંગ-દાદરા,

યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - આ રચના મૂળત : ફરૂખાબાદ ઘરાનાની પરંતુ આ રચનાનું ચલન અજરાડા ઘરાના સાથે સંબંધ ધરાવે છે. આ રચનાને મુખ્યત : અજરાડા ઘરાનાની વાદન ચલન શૈલી રીતે વગાડવામાં આવે છે.

ધિંડકડધિં	તાધિંતા	ધાતિધા	ધાધિંતા	ધાકિટતક	ધાધિંતા	ધાતિધા	ધાધિંતા
×				૨			
ડકડધિં	તાધિંતા	ધાતિધા	ધાધિંતા	તિટગિડાડન	ધાધિંતા	ધાતિધા	ધાતિંતા
૦				૩			
તિંડકડતિ	તાતિંતા	તાતિતા	તાતિંતા	તાકિટતક	તાતિંતા	તાતિતા	તાતિંતા
×				૨			
ડકડધિં	તાધિંતા	ધાતિધા	ધાધિંતા	તિટગિડાડન	ધાધિંતા	ધાતિધા	ધાધિંતા[૧]
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૧

ધિંડકડધિં	ધાધિંતા	ધિંડકડધિં	તધિંતા	ધિંડકડધિં	તાધિંતા	ધાતિધા	ધાધિંતા
×				૨			
ડકડધિં	તાધિંતા	ધાતિધા	ધાધિંતા	તિટગિડાડન	ધાધિંતા	ધાતિધા	ધાતિંતા
૦				૩			
તિંડકડતિં	તાતિંતા	તિંડકડતિં	તાતિંતા	તિંડકડતિં	તાતિંતા	તાતિતા	તાતિંતા
×				૨			
ડકડધિં	તાધિંતા	ધાતિધા	ધાધિંતા	તિટગિડાડન	ધાધિંતા	ધાતિધા	ધાધિંતા
૦				૩			

---

૧. પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર પાસેથી પ્રાપ્ત

પલ્ટા નં : ૨

ધિંકકડધિં	તાધિંતા	ધાતિધા	તિધાધા	ધિંતાધા	ધાધાધિંતા	ધાતિધા	ધાધિંતા
×				૨			
ડકડધિં	તાધિંતા	ધાતિધા	ધાધિંતા	તિટગિડાડન	ધાધિંતા	ધાતિધા	ધાતિંતા
૦				૩			
તિંડકડતિં	તાતિંતા	તાતિંતા	તિતાતા	તિંતાતા	તાતાતિંતા	તાતિતા	તાતિંતા
×				૨			
ડકડધિં	તાધિંતા	ધાતિધા	ધાધિંતા	તિટગિડાડન	ધાધિંતા	ધાતિધા	ધાધિંતા
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૩

ધિંડકડધિં	તાધિંતા	ધાકિટતક	ધાધિંતા	તિટકિટધા	તિધાડકડ	ધાતિધા	ધાધિંતા
×				૨			
ડકડધિં	તાધિંતા	ધાતિધા	ધાધિંતા	તિટગિડાડન	ધાધિંતા	ધાતિધા	ધાતિંતા
૦				૩			
તિંડકડતિં	તાતિંતા	તાકિટતક	તાતિંતા	તિટકિટતા	તિતાડકડ	તાતિતા	તાતિંતા
×				૨			
ડકકડધિં	તાઝિંતા	ધાતિધા	ધાધિંતા	તિટગિડાડન	ધાધિંતા	ધાતિધા	ધાધિંતા
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૪

ધિંડકડધિં	તાધિંતા	ધાતિડ	ધાધિંતા	ધાતિડ	ધાતિટકિટ	ધાતિધા	ધાધિંતા
×				૨			
ડકડધિં	તાધિંતા	ધાતિધા	ધાધિંતા	તિટગિડાડન	ધાધિંતા	ધાતિધા	ધાતિંતા
૦				૩			
તિંડકડતિં	તાતિંતા	તાતિડ	તાતિંતા	તાતિડ	તાતિટકિટ	તાતિતા	તાતિંતા
×				૨			
ડકડધિં	તાધિંતા	ધાતિધા	ધાધિંતા	તિટગિડાડન	ધાધિંતા	ધાતિધા	ધાધિંતા
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૫

ધિંડકડધિં	તાધિંતા	ધાતિધા	ધાકિડનગ	તિટકિટનક	નકતિટાકેટ	ધાતિધા	ધાધિંતા
×				૨			
ડકડધિં	તાધિંતા	ધાતિધા	ધાધિંતા	તિટગિડાડન	ધાધિંતા	ધાતિંધા	ધાતિંતા
૦				૩			
તિંડકડતિં	તાતિંતા	તાતિતા	તાકિડનગ	તિટકિટનક	નકતિટકિટ	તાતિતા	તાતિંતા
×				૨			
ડકડધિં	તાધિંતા	ધાતિધા	ધાતિંતા	ધાડધા	ધાતિંતા	ધાડધા	ધાતિંતા
૦				૩			

૪:૧૧:૩ પેશકાર કાયદા

બંદિશ-પેશકાર કાયદો જાતિ-તિશ્રજાતિ, અંગ-દાદરા,

યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના : પારંપારિક રચના

ધાકડ	ધાતિધા	ગેનધા	ગેધિંના	ગિનધિં	નાગિના	ધાગેતિં	નાકિના
×				૨			
તાકડ	તાતિતા	કેનતા	કેતિંના	ગિનાધિં	નાગિના	ધાગેધિં	નાગિના[1]
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૧

ધાકડ	ધાતિધા	ગેનધા	ગેધિંના	ગિનધિં	નાગિના	ધાગેધિં	નાગિના
×				૨			
ગિનધિં	નાગિના	ધાગધિં	નાગિના	ગિનધિં	નાગિના	ધાગેતિં	નાકિના
૦				૩			
તાકડ	તાતિતા	કેનતા	કેતિંના	કિનતિં	નાકિના	તાકેતિં	તાકિના
×				૨			
ગિનધિં	નાગિના	ધાગેધિં	નાગિના	ગિનધિં	નાગિના	ધાગેધિં	નાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૨

ધાકડ	ધાતિધા	ગેનધા	ગેધિંના	ગિનધિં	નાગિના	ધાગેધિં	નાગિના
×				૨			
ધિંનાગિ	નાધાતિ	ધાગેધિં	નાગિના	ધિંનાગિ	નાધાતિ	ધાગેતિં	તાકિના
૦				૩			
તાકડ	તાતિતા	કેનતા	કેતિંના	કિનતિં	નાકિના	તાકેતિં	તાકિના
×				૨			
ધિંનાગિ	નાધાતિ	ધાગેધિં	નાગિના	ધિંનાગિ	નાધાતિ	ધાગધિં	નાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૩

ધાકડ	ધાતિધા	ગેનધા	ગેધિંના	ગિનધિં	નાગિના	ધાગધિં	નાગિના
×				૨			
કડધાતિ	ધાગેન	ધાગેધિં	નાગિના	ગિનધિં	નાગિના	ધાગેતિં	તાકિના
૦				૩			
તાકડ	તાતિતા	કેનતા	કેનતિંના	કિનતિં	નાકિના	તાકેતિં	નાકિના
×				૨			
કડધાતિ	ધાગેન	ધાગેધિં	નાગિના	ગિનધિં	નાગિના	ધાગેધિં	નાગિના
૦				૩			

---

૧. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના પાસેથી પ્રાપ્ત

પલ્ટા નં : ૪

ધાકડ	ધાતિધા	ગેનધિં	નાગિના	કડધાતિ	ધાગેન	ધાગેધિં	નાગિના
×				૨			
કડધાતિ	ધાગેન	ધાગેધિં	નાગિના	કડધાતિ	ધાગેન	ધાગેતિં	નાકિના
૦				૩			
તાકડ	તાતિતા	કેનતિં	નાકિના	કડતાતિ	તાકેન	તાકેતિં	નાકિના
×				૨			
કડધાતિ	ધાગેન	ધાગેધિં	નાગિના	કડધાતિ	ધાગેના	ધાગેધિં	નાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૫

ધાકડ	ધાતિધા	ગેનધા	ગેધિંના	ગિનધિં	નાગિના	ધાગેધિં	નાગિના
×				૨			
ધાગેન	તિંતક	ધિંનક	ધાગેન	ગિનધિં	નાગિના	ધાગતિં	નાકિના
૦				૩			
તાકડ	તાતિતા	કેનતા	કેતિંના	કિનતિં	નાકિના	તાકેતિં	નાકિના
×				૨			
ધાગેન	તિંનક	ધિંનક	ધાગેન	ગિનધિં	નાગિના	ધાગેધિં	નાગિના
૦				૩			

તિહાઈ

ધાકડ	ધાતિધા	ગેનતિં	નાકિના	ધાડડ	ડડડ	ધાકડ	ધાતિધા
×				૨			
ગેનતિં	નાકિના	ધાડડ	ડડડ	ધાકડ	ધાતિધા	ગેનતિં	નાકિના
૦				૩			

૪:૧૧:૪ પેશકાર કાયદા

બંદિશ-પેશકાર કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લયપ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના- શમ્મુ ખાં સાહેબ (ઉ.હબીબઉદ્દન ખાં સાહેબના પિતાજી છે)

ધાડકડધા	તિધાગેન	ધાગેધિંના	ધાગેધિંના
×			
ગિનાધાતિર	કિટધાતિધા	ગેનધાગે	તિંનાકિના
૨			
તાડકડતા	તિતાકેન	તાકેતિંના	તાકેતિંના
૦			
ગિનાધાતિર	કિટધાતિધા	ગેનધાગે	ધિંનાગિના[1]
૩			

---

૧. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ-પૃ. નં. ૧૨૦. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના

પલ્ટા નં : ૧

×	ધાડકડધા	તિધાગેન	ધાગધિંના	ધાગધિંના
૨	ગિનાધાતિર	કિટધાતિધા	ગેનધાગે	ધિંનાગિના
૦	કડધાતિધા	ગેનધાગે	ધિંનાડધા	ગેનધાગે
૩	ધિંનાગિના	ધાડકડધા	તિધાગેના	તિંનાકિના
×	તાડકડતા	તિતાકેન	તાકેતિના	તાકેતિના
૨	કિનાતાતિર	કિટતાતિતા	કેનતાકે	તિંનાકિના
૦	કડધાતિધા	ગેનધાગે	ધિંનાડધા	ગેનધાગે
૩	ધિંનાગિના	ધાડકડધા	તિધાગેના	ધિંનગિના

પલ્ટા નં : ૨

×	ધાડકડધા	તિધાગેન	ધાગધિંનાા	ધાગધિંના
૨	ગિનાધાતિર	કિટધાતિધા	ગેનધાગે	ધિંનાગિના
૦	ધાગેનધા	તિધાગેન	ધાગધિંના	ધાગધિંના
૩	ગિનાધાતિર	કિટધાતિધા	ગેનધાગે	તિંનાકિના
×	તાડકડતા	તિતાકેન	તાકેતિંના	તાકેતિંના
૨	કિનાતાતિર	કિટતાતિતા	ડેનતાકે	તિંનાકિના
૦	ધાગેનધા	તિધાગેન	ધાગેધિના	ધાગેધિંના
૩	ગિનાધાતિર	કિટધાતિધા	ગેનધાગે	ધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૪

×	ધાડકડધા	તિધાગેન	ધાગેધિંના	ધાગધિંના
૨	ગિનાધાતિર	કિટધાતિધા	ગેનધાગે	ધિંનાગિના
૦	ધાતિરકિટધા	તિધાગેન	ધાગેધિંના	ધાગધિંના

૩	ગિનાધાતિર	કિટધાતિધા	ગેનધાગે	તિંનાકિના
×	તાતિરકિટતા	તિતાકેન	તાકેતિંના	તાકેતિંના
૨	કિનાતાતિર	કિટતાતિતા	કેનતાકે	તિંનાકિના
૦	ધાતિરકિટધા	તિધાગેન	ધાગેધિંના	ધાગેધિંના
૩	ગિનાધાતિર	કિટધાતિધા	ગેનધાગે	ધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૫

×	ધાડકડધા	તિધાગેન	ધાગેધિંના	ધાગેધિંના
૨	ગિનાધાતિર	કિટધાતિધા	ગેનધાગે	તિનાકિડનગ
૦	તિરકિટતકતા	તિરકિટધાતિ	ધાગેધિંના	ધાગેધિંના
૩	ગિનાધાતિર	કિટધાતિધા	ગેનધાગે	તિંનાકિડનગ
×	તાડકડતા	તિતાકેન	તાકેતિંના	તાકેતિંના
૨	કિનાતાતિર	કિટતાતિતા	કેનતાકે	તિંનાકિડનગ
૦	તિરકિટતકતા	તિરકિટધાતિ	ધાગેધિંના	ધાગેધિંના
૩	ગિનાધાતિર	કિટધાતિધા	ગેનધાગે	ધિંનાગિના

ચક્રદાર તિહાઇ

×	ધાડકડધા	તિધાગેન	ધાતિધાગે	તિંતાકિના
૨	ધાડડડ	ધાતિધાગે	તિંનાકિના	ધાડડડ
૦	ધાતિધાગે	તિંનાકિના	ધાડડડ	ધાડકડધા
૩	તિધાગેન	ધાતિધાગે	તિંનાકિના	ધાડડડ
×	ધાતિધાગે	તિંનાકિના	ધાડડડ	ધાતિધાગે
૨	તિંનાકિના	ધાડડડ	ધાડકડધા	તિધાગેન

ધાતિધાગે ૦	તિંનાકિના	ધાડડડ	ધાતિધાગે
તિંનાકિના ૩	ધાડડડડ	ધાતિધાગે	તિંનાકિના

૪:૧૧:૫ કાયદા(ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - ઉ.નથ્થુ ખાં સાહેબ,

આ રચના ઉ. હબિબુદ્દીન ખાં સાહેબને ઉ. નથ્થુ ખાં સાહેબ પાસેથી પ્રાપ્ત થયેલી છે. આ રચનાનો વિસ્તાર અજરાડા વાદન શૈલી પ્રમાણે ઉ.હબિબુદ્દીન ખાં સાહેબ કરેલો છે.

ધાડકડેધિ ×	તિટતિટ	કડેધિતિટ	ધાગેતિટ
કડધિતિટ ૨	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના
ધિંનધિંના ૦	ગિનાતિટ	કડધિતિટ	ધાગેતિટ
કડધિતિટ ૩	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના
તાડકડતિ ×	તિટતિટ	કડતિતિટ	તાકેતિટ
કડતિતિટ ૨	તાકેતિટ	તાકેત્રક	તિંનાકિના
ધિંનધિંના ૦	ગિનાતિટ	કડધિતિટ	ધાગેતિટ
કડધિતિટ ૩	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના[૧]

પલ્ટા નં : ૧

ધાડકડધિ ×	તિટતિટ	કડધિતિટ	તિટકડધિ
તિટતિટ ૨	કડધિતિટ	ધાગેતિટ	કડધિતિટ
ધાડકડધિ ૦	તિટતિટ	કડધિતિટ	ધાગેતિટ
કડધિતિટ ૩	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના
તાડકડતિ ×	તિટતિટ	કડતિતિટ	તિટકતિ

---

૧. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૨૧

તિટતિટ ૨	કડતિતિટ	તાકેતિટ	કડતિતિટ
ધાડકડધિ ૦	તિટતિટ	કડધિતિટ	ધાગેતિટ
કડધિતિટ ૩	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૨

ધાડકડધિ ×	તિટધાડ	તિટકડધિ	તિટધાડ
કડધિતિટ ૨	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના
ધિંનધિંના ૦	ગિનાતિટ	કડધિતિટ	ધાગેતિટ
કડધિતિટ ૩	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના
તાડકડતિ ×	તિટતાડ	તિડકડતિ	તિટતાડ
કડતિતિટ ૨	તાકેતિટ	તાકેત્રક	તિંનાકિના
ધિંનધિંના ૦	ગિનાતિટ	કડધિતિટ	ધાગેતિટ
કડધિતિટ ૩	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૩

ધાડકડધિ ×	તિટધાડ	ડડકડધિ	તિટધાડ
ડડધિતિટ ૨	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના
ધાડકડધિ ૦	તિટતિટ	કડધિતિટ	ધાગેતિટ
કડધિતિટ ૩	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના
તાડકડતિ ×	તિટતાડ	ડડકતિ	તિટતાડ
કડતિતિટ ૨	તાકેતિટ	તાકેત્રક	તિંનાકિના
ધાડકડધિ ૦	તિટધાડ	ડડકડધિ	ધાગેતિટ
કડધિતિટ ૩	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૪

ધાગેતિટ	કડધિતિટ	ડડતિટ	કડધિતિટ
×			
ધાગેતિટ	કડધિતિટ	ડડતિટ	કડધિતિટ
૨			
ધાગેતિટ	કડધિતિટ	ડડતિટ	કડધિતિટ
૦			
ધાગેતિટ	કડધિતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના
૩			
તાકેતિટ	કડતિતિટ	ડડતિટ	કડતિતિટ
×			
તાકેતિટ	કડતિતિટ	ડડતિટ	કડતિતિટ
૨			
ધાગેતિટ	કડધિતિટ	ડડતિટ	કડધિતિટ
૦			
ધાગેતિટ	કડધિતિટ	ધાગેત્રિક	ધિંનાગિના
૩			

પલ્ટા નં : ૫

ધાગેતિટ	કડધિતિટ	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના
×			
ધિંનધિંના	ગિનાધાગે	ત્રકધિન	ધિંનાગિના
૨			
ધિંનધિંના	ગિનધિંન	ધિંનાગિના	ધાધાગિન
૦			
ધિંનધિંના	ગિનાધાગે	ત્રકતિન	તિંનાકિના
૩			
તાકેતિટ	કડતિતિટ	તાકેત્રક	તિંનાકિના
×			
તિંનતિંના	કિનાતાકે	ત્રકતિંન	તિંનાકિના
૨			
ધિંનધિંના	ગિનાધિન	ધિંનાગિના	ધાધાગિન
૦			
ધિંનધિંના	ગિનાધાગે	ત્રકધિંન	ધિંનાગિના
૩			

તિહાઇ

ધાગેતિટ	કડધિતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના
×			
ધાડડડ	ડડડડ	ધાગેતિટ	કડધિતિટ
૨			

ધાગેત્રક ૦	તિંનાકિના	ધાઽઽઽ	ઽઽઽઽ
ધાગેતિટ ૩	કડધિતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના

૪:૧૧:૬ કાયદા(તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રાચિન પારંપારિક રચના

ધિંઽઽધાગેન ×	ધાઽઽધાગેન	ધાઽઽગિતક	ધિંનધિંનાગિના
તાકેતિટકટિ ૨	ધિંઽઽધાગેન	ધાઽઽગિતક	તિંનતિંનાકિના
તિંઽઽતાકેન ૦	તાઽઽતાકેન	તાઽઽકિતક	તિંનતિંનાકિના
તાકેતિટકિટ ૩	ધિંઽઽધાગેન	ધાઽઽગિતક	ધિંનધિંનાગિના[1]

અજરાડા ઘરાનાના કેટલાક ઉસ્તાદો આ કાયદાને વિસ્તૃત કરીને આપ્રમાણે વાદન કર્યું, જે નીચે પ્રમાણે છે.

ધિંઽઽધાગેન ×	ધાઽઽધાગેન	ધાઽઽગિતક	ધિંનધિંનાગિના
તાકેતિટકિટ ૨	ધિંઽઽધાગેન	ધાઽઽગિતક	તિંનતિંનાકિના
તાકેતિટતાકે ૦	ત્રકતિંનાકિના	તાકેતિટતાકે	ત્રકતિંનાકિના
તાકેતિટકિટ ૩	ધિઽઽધાગેન	ધાઽઽગિતક	ધિંનધિંનાગિના[2]

પલ્ટા નં : ૧

ધિંઽઽધાગેન ×	ધાઽઽધાગેન	ધાઽઽધાગેન	ધાઽઽધાગેન
ધિંઽઽધાગેન ૨	ધાઽઽધાગેન	ધાઽઽગિતક	તિંનતિંનાકિના
તિંઽઽતાકેન ૦	તાઽઽતાકેન	તાઽઽતાડેન	તાઽઽતાકેન
ધિંઽઽધાગેન ૩	ધાઽઽધાગેન	ધાઽઽગિતક	ધિંનધિંનાગિના

---

૧. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી પાસેથી પ્રાપ્ત

૨. પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર પાસેથી પ્રાપ્ત

પલ્ટા નં : ૨

ધિંડડધાગેન	ધાડડગિતક	ધિંનધિંનાગિના	ધાડડગિતક
×			
ધિંનધિંનાગિના	ધિંડડધાગેન	ધાડડગિતક	તિંનાતિંનાકિના
૨			
તિંડડતાકેન	તાડડકિતક	તિંનતિંનાકિના	તાડડકિતક
૦			
તિંનતિંનાકિના	ધિંડડધાગેન	ધાડડગિતક	ધિંનધિંનાગિના
૩			

પલ્ટા નં : ૩

ધિંડડધાગેન	ધાડડગિતક	ધિંનધિંનાગિના	ધિંડડધાગેન
×			
ધાડડગિતક	ધિંનધિંનાગિના	ધાડડગિતક	તિંનતિંનાકિના
૨			
તિંડડતાકેન	તાડડકિતક	તિંનતિંનાકિના	તિંડડતાકેન
૦			
તાડડકિતક	તિંનતિંનાકિના	ધાડડગિતક	ધિંનધિંનાગિના
૩			

પલ્ટા નં : ૪

ધિંડડધાગેન	ધાડડધાગેન	ધાડડગિતક	ધિંનધિંનાગિના
×			
ગિતકધિંનધિં	નાગિનાધાગેન	ધાતકગિતક	તિંનતિંનાકિના
૨			
તિંડડતાકેન	તાડડતાકેન	તાડડકિતક	તિંનતિંનાકિના
૦			
ગિતકધિંનધિં	નાગિનાધાગેન	ધાતકગિતક	ધિંનધિંનાગિના
૩			

ચક્રદાર તિહાઇ

ધિંડડધાગેન	ધાડડધાગેન	ધાડડગિતક	ધિંનધિંનાગિના
×			
ધાડડડડડડ	ડડડગિતક	ધિંનધિંનાગિના	ધાડડડડડડ
૨			
ડડડગિતક	ધિંનધિંનાગિના	ધાડડડડડડ,	ધિંડડધાગેન
૦			
ધાડડધાગેન	ધાડડગિતક	ધિંનધિંનાગિના	ધાડડડડડડ
૩			
ડડડગિતક	ધિંનધિંનાગિના	ધાડડડડડડ	ડડડગિતક
×			
ધિંનધિંનાગિના	ધાડડડડડડ,	ધિંડડધાગેન	ધાડડધાગેન
૨			

ધાડડગિતક ૦	ધિંનધિંનાગિના	ધાડડડડડ	ડડડગિતક
ધિંનધિંનાગિના ૩	ધાડડડડડ	ડડડગિતક	ધિંનધિંનાગિના

૪:૧૧:૭ કાયદા(ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ઉપરોક્ત કાયદાનો જોડ કાયદા : વિશેષતા એ છે કે ઉપરોક્ત કાયદો તિશ્રજાતિમાં છે. જયારે નીચેનો કાયદા ચતુશ્ર જાતિમાં છે.

ધિંડડધાગેનધાડ ×	ડડડધાગેનધાડ	ધાડગિનધાતકગે	તકધિંનધિંનાગિના
તાકેતિરકિટધિંડ ૨	ડડડધાગેનધાડ	ધાડગિનધાતકગે	તકતિંનતિંનાકિના
તિંડડતાકેનતાડ ૦	ડડડતાકેનતાડ	તાડકિનતાતકકે	તકતિંનતિંનાકિના
તાકેતિરકિટધિંડ ૩	ડડડધાગેનધાડ	ધાડગિનધાતકગે	તકધિંનધિંનાગિના[1]

પલ્ટા નં : ૧

ધિંડડધાગેનધાડ ×	ડડડધાગેનધાડ	ધિંડડધાગેનધાડ	ડડડધાગેનધાડ
ધિંડડધાગેનધાડ ૨	ડડડધાગેનધાડ	ધાડગિનધાતકગે	તકતિંનતિંનાકિના
તિંડડતાકેનતાડ ૦	ડડડતાકેનતાડ	તિંડડતાકેનતાડ	ડડડતાકેનતાડ
ધિંડડધાગેનધાડ ૩	ડડડધાગેનધાડ	ધાડગિનધાતકગે	તકધિંનધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૨

ધિંડડધાગેનધાડ ×	ડડડધાગેનધાડ	ધિંડડધાગેનધાડ	ડડડધાગેનધાડ
ધાગેતિરકિટધિંડ ૨	ડડડધાગેનધાડ	ધાડગિનધાતકગે	તકતિંનતિંનાકિના
તિંડડતાકેનતાડ ૦	ડડડતાકેનતાડ	તિંડડતાકેનતાડ	ડડડતાકેનતાડ
ધાગેતિરકિટધિંડ ૩	ડડડધાગેનધાડ	ધાડગિનધાતકગે	તકધિંનધિંનાગિના

---

૧. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી પાસેથી પ્રાપ્ત

પલ્ટા નં : ૩

ધિંડડધાગેનધાડ	ડડડધાગેનધાડ	ધાડગિનધાતકગે	તકધિંનધિંનાગિના
×			
ધાડગિનધાતકગે	તકધિંનધિંનાગિના	ધાડગિનધાતકગે	તકતિંનતિંનાકિના
૨			
તિંડડતાકેનતાડ	ડડડતાકેનતાડ	તાડકિનતાતકકે	તકતિંનતિંનાકિના
૦			
ધાડગિનધાતકગે	તકધિંનધિંનાગિના	ધાડગિનધાતકગે	તકધિંનધિંનાગિના
૩			

૪:૧૧:૮ કાયદા(મશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-મશ્રજાતિ, છંદ-ઝુલના (ચાંચર),

યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રાચિન પારંપારિક બંદિશ

ધાગેન	ધાગેધિંન	ધાગેન	ધિટધિટ	ધાગેન	ધાગેધિંન	ધાગેના	તિંનાકિના
×				૨			
તાકેન	તાકેતિન	તાકેન	તિટતિટ	ધાગેન	ધાગેધિંન	ધાગેના	ધિંનાગિના[1]
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૧

ધાગેન	ધાગેધિંન	ધાગેન	ધિટધિટ	ધાગેન	ધાગેધિંન	ધાગેન	ધિટધિટ
×				૨			
ધાગેન	ધાગેધિંન	ધાગેન	ધિટધિટ	ધાગેન	ધાગેધિંન	ધાગેન	તિંનાકિના
૦				૩			
તાકેન	તાકેતિંન	તાકેન	તિરતિટ	તાકેન	તાકેતિંન	તાકેન	તિટતિટ
×				૨			
ધાગેન	ધાગેધિંન	ધાગેન	ધિટતિટ	ધાગેન	ધાગેધિંન	ધાગેન	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૨

ધાગેન	ધાગેધિંન	ધાગેન	ધિટધિટ	ધાગેન	ધિંનાગિના	ધાગેન	ધિટતિટ
×				૨			
ધાગેન	ધિંનાગિના	ધાગેન	ધિટધિટ	ધાગેન	ધાગેધિંન	ધાગેન	તિંનાકિના
૦				૩			
તાકેન	તાકેતિંન	તાકેન	તિટતિટ	તાકેન	તિંનાકિના	તાકેન	તિટતિટ
×				૨			
ધાગેન	ધિંનાગિના	ધાગેન	ધિટધિટ	ધાગેન	ધાગેધિંન	ધાગેન	ધિંનાગિના
૦				૩			

---

૧. પ્રો. મધુકર ગુરૂ પાસેથી પ્રાપ્ત

પલ્ટા નં : ૩

ધાગેન	ધાગેધિંન	ધાગેન	ધિટધિટ	ધાગેન	ધાગેધિંન	ધાગેન	ધિંનાગિના
×				૨			
ધિટધા	ધિટધિટ	ધાગેન	ધાગેધિંન	ધાગેન	ધિટધિટ	ધાગેન	તિંનાકિના
૦				૩			
તાકેન	તાકેતિંન	તાકેન	તિટતિટ	તાકેન	તાકેતિંન	તાકેન	તિંનાકિના
×				૨			
ધિટધા	ધિટધિટ	ધાગેન	ધાગેધિંન	ધાગેન	ધિટધિટ	ધાગેન	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૪

ધાગેન	ધાગેધિંન	ધાગેન	ધિટધિટ	ધાગેન	ધાગેધિંન	ધાગેન	ધિંનાગિના
×				૨			
ઘટધા	ધિટધિટ	ધિટધા	ધિટધિટ	ધિટધા	ધિટધિટ	ધાગેન	તિંનાકિના
૦				૩			
તાકેન	તાકેતિંન	તાકેન	તિટતિટ	તાકેન	તાકેતિંન	તાકેન	તિંનાકિના
×				૨			
ધિટધા	ધિટધિટ	ધિટધા	ધિટધિટ	ધિટધા	ધિટધિટ	ધાગેન	ધિંનાગિના
૦				૩			

પલ્ટા નં : ૫

ધાગેન	ધિટધિટ	ધાગેન	ધિટધિટ	ધાગેન	ધિટધિટ	ધાગેન	તિંનાકિના
×				૨			
તાકેન	તિટતિટ	તાકેન	તિટતિટ	ધાગેન	ધિટધિટ	ધાગેન	ધિંનાગિના
૦				૩			

તિહાઇ

ધાગેન	ધિટધિટ	ધાગેન	તિંનાકિના	ધાઽઽ	ઽઽઽઽ	ધાગેન	ધિટધિટ
×				૦			
ધાગેન	તિંનાકિના	ધાઽઽ	ઽઽઽઽ	ધાગેન	ધિટધિટ	ધાગેન	તિંનાકિના
૨				૩			

૪:૧૧:૯ કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પારંપારિકરચના

ધિંનધાગેધિંનધાગે	ધાગેધિંનધાગેતિટ	ધાગેનધાત્રકધિટ	ધાગેત્રકધિંનાગિના
×			
ધાગેનાગેધિંનધાગે	નાગેધિંનધાગેતિટ	ધાગેનધાત્રકધિટ	ધાગેત્રકતિંનાકિના
૨			

તાકેતિંનતાકેત્રક તિંનાકિનાતાકેતિટ તાડેનતાત્રકતિટ તાકેત્રકતિંનાકિના
૦
ધાગેનાગેધિંનધાગે નાગેધિંનધાગેતિટ ધાગેનધાત્રકધિટ ધાગેત્રકધિંનાગિના[1]
૩

પલ્ટા નં : ૧

ધિંનધાગેધિંનધાગે ધિંનધાગેધાગેધિંન ધાગેનધાત્રકધિંન ધાગેત્રકધિંનાગિના
×
ધાગેનાગેધિંનધાગે નાગેધિનધાગેતિટ ધાગેનધાત્રકધિંન ધાગેત્રકતિંનાકિના
૨
તિંનતાકેતિંનતાકે તિંનતાકેતાકેતિંન તાકેનતાત્રકતિંન તાકેત્રકતિંનાકિના
૦
ધાગેનાગેધિંનધાગે નાગેધિંનધાગેતિટ ધાગેનધાત્રકધિંન ધાગેત્રકધિંનાગિના
૩

પલ્ટા નં : ૨

ધિંનધાગેધિંનધાગે ધિંનધાગેધાગેધિંન ધાગેનધાત્રકધિંન ધાગેત્રકધિંનાગિના
×
ધાગેનાગેધિંનધાગે ધિંનધાગેનાગેધિંન ધાગેનધાત્રકધિંન ધાગેત્રકતિંનાકિના
૨
તિંનતાકેતિંનતાકે તિંનતાકેતાકેતિંન તાકેનતાત્રકતિંન તાકેત્રકતિંનાકિના
૦
ધાગેનાગેધિંનધાગે ધિંનધાગેનાગેધિંન ધાગેનધાત્રકધિંન ધાગેત્રકધિંનાગિના
૩

પલ્ટા નં : ૩

ધિંનધાગેધિંનધાગે ધાગેધિંનધાગેતિટ ધાગેનધાત્રકધિંન ધાગેત્રકધિંનાગિના
×
ધાગેતિટધાગેત્રક ધિંનાગિનાધાગેતિટ ધાગેનધાત્રકધિંન ધાગેત્રકતિંનાકિના
૨
તિંનતાકેતિંનતાકે તાકેતિંનતાકેતિટ તાકેનતાત્રકતિંન તાકેત્રકતિંનાકિના
૦
ધાગેતિટધાગેત્રક ધિંનાગિનાધાગેતિટ ધાગેનધાત્રકધિંન ધાગેત્રકધિંનાગિના
૩

પલ્ટા નં : ૪

ધિંનધાગેધિંનધાગે ધાગેધિંનધાગેતિટ ધાગેનધાત્રકધિંન ધાગેત્રકધિંનાગિના
×
ધાગેનાગેધિંનધાગે નાગેધિંનધાગેતિટ ધાગેતિરકિટધાગે ધાગેતિંનતિંનાકિના
૨

---

૧. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી પાસેથી પ્રાપ્ત

તિંનતાકેતિનતાકે ૦	તાકેતિંનતાકેતિટ	તાકેનતાત્રકતિંન	તાકેત્રકતિંનાકિના
ધાગનાગેધિંનધાગે ૩	નાગેધિંનધાગેતિટ	ધાગેતિરકિટધાગે	ધાગેધિંનધિંનાગિના

તિહાઇ

ધિંનધાગેધિંનધાગે ×	ધાગેધિંનધાગેતિટ	ધાગેનધાત્રકધિંન	ધાગેત્રકતિંનાકિના
ધાSSSSSSSS ૨	SSSSSSSS	ધિંનધાગધિંનધાગે	ધાગેધિંનધાગેતિટ
ધાગેનધાત્રકધિંન ૦	ધાગેત્રકતિંનાકિના	ધાSSSSSSSS	SSSSSSSS
ધિંનધાગેધિંનધાગે ૩	ધાગેધિંનધાગેતિટ	ધાગેનધાત્રકધિંન	ધાગેત્રકતિંનાકિના

આ કાયદાનો જોડ કાયદા નીચે પ્રમાણે છે. વિશેષતા એ છે કે ઉપરોકત કાયદા ચતુશ્ર જાતિમાં છે. જયારે નીચેનો જોડ કાયદો તિશ્રજાતિમાં નિબદ્ધ છે.

બંદિશ-કાયદા, જાતિ - તિશ્રજાતિ , યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ધિંનધાગધિંન ×	ધાગેધાગેધિંન	ધાગેતિટધાગે	ત્રકધિંનાગિના
ધાગેધાગેધિંન ૨	ધાગેધાગેધિંન	ધાગેતિટધાગે	ત્રકતિંનાકિના
તિંનતાકેતિંન ૦	તાકેતાકેતિંન	તાકેતિટતાકે	ત્રકતિંનાકિના
ધાગેધાગેધિંન ૩	ધાગેધાગધિંન	ધાગેતિટધાગે	ત્રકધિંનાગિના[૧]

૪:૧૧:૧૦ કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ,યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - ઉ. શમ્મુખાં સાહેબ (ઉ. હબિબુદ્દીનખાં સાહેબના વાલીદ)

તકધિડડડધાગે ×	તિટકિટધાગેત્રક	ધિંનગિનધાગેતિટ	ધાગેત્રકધિંનાગિના
ધાગેતિરકિટતક ૨	ધિંનધિંનાગિનાધાગે	તિરકિટધાગેતિટ	ધાગેત્રકતિંનાકિના
તકતિંનતાકેત્રક ૦	તિંનાકિનાતાકેત્રક	તિંનાકિનાતકતિન	તાકેત્રકતિંનાકિના
ધાગેતિરકિટતક ૩	ધિંનધિંનાગિનાધાગે	તિરકિટધાગેતિટ	ધાગેત્રકધિંનાગિના[૧]

---

૧. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી પાસેથી પ્રાપ્ત

૧. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી પાસેથી પ્રાપ્ત

કાયદાનો પ્રકાર

તકધિંડડડધાગે	તિરકિટધાગેત્રક	ધિંનગિનધાગેતિટ	ધાગેત્રકધિંનાગિના	×
તકગિડાડનધાગે	તિરકિટધાગેત્રક	ધિંનગિનધાગેતિટ	ધાગેત્રકધિંનાગિના	૨
તિંડનાડડનતાકે	તિરકિટતાકેતિટ	તિંનકિનતાકેતિટ	તાકેત્રકતિંનાકિના	૦
ધાડધાડગેગેનગ	ધિંનધિંનાગિનાધાગે	તિટકિટધાગેતિટ	ધાગેત્રકતિંનાકિના	૩
તકતિંડડડતાકે	તિટકિટતાકેત્રક	તિંનકિનતાકેતિટ	તાકેત્રકતિંનાકિના	×
તકકિડાડનતાકે	તિરકિટતાકેત્રક	તિંનકિનતાકેતિટ	તાકેત્રકતિંનાકિના	૨
તિંડનાડડનતાકે	તિરકિટતાકેતિટ	તિંનકિનતાકેતિટ	તાકેત્રકતિંનાકિના	૦
ધાડધાડગેગેનગ	ધિંનધિંનાગિનાધાગે	તિટકિટધાગેતિટ	ધાગેત્રકધિંનાગિના	૩

કાયદાનો પ્રકાર

તકધિંડડડધાગે	તિટકિટધાગેત્રક	ધિંનગિનધાગેતિટ	ધાગેત્રકધિંનાગિના	×
ધાગેતિરકિટતક	ધિંનધિંનાગિનાધાગે	તિરકિટધાગેતિટ	ધાગેત્રકધિંનાગિના	૨
તિંડનાડડનતાકે	તિટકિટતાકેતિટ	તિંનકિનતાકેતિટ	તાકેત્રકતિંનાકિના	૦
ધાડધાડગેગેનગ	ધિંનધિંનાગિનાધાગે	તિટકિટધાગેતિટ	ધાગેત્રકતિંનાકિના	૩
તકતિડડડતાકે	તિટકિટતાકેત્રક	તિંનકિનતાકેતિટ	તાકેત્રકતિંનાકિના	×
તાકેતિરકિટતક	તિંનતિંનાકિનાતાકે	તિટકિટતાકેતિટ	તાકેત્રકતિંનાકિના	૨
તિડનાડડનતાકે	તિટકિટતાકેતિટ	તિંનકિનતાકેતિટ	તાકેત્રકતિંનાકિના	૦
ધાડધાડગેગેનગ	ધિંનધિંનાગિનાધાગે	તિટકિટધાગેતિટ	ધાગેત્રકધિંનાગિના	૩

પલ્ટા નં : ૧

તકધિંડડડધાગે	તિટકિટધાગેત્રક	ધિંનાગિનાતાકધિંડ	ડડધાગે તિટ કિટ	×
તકધિંડડડધાગે	તિટકિટધાગેત્રક	ધિંનાગિનાધાગેતિટ	ધાગેત્રકતિંનાકિના	૨

૦	તકતિંડડડતાકે	તિટકિટતાકેત્રક	તિંનાકિનાતકતિડ	ડડતાકે તિટ કિટ
૩	તકધિંડડડધાગે	તિટકિટધાગેત્રક	ધિંનાગિનાધાગેતિટ	ધાગેત્રકધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૨

×	તકધિંડડડધાગે	તિટકિટતકધિંડ	ડડધાગેતિટકિટ	ધાગેત્રકધિંનાગિના
૨	તકધિંડડડધાગે	તિટકિટધાગેતિટ	ધિંનાગિનાધાગેતિટ	ધાગેત્રકતિંનાકિના
૦	તકતિંડડડતાકે	તિટકિટતકતિંડ	ડડતાકેતિટકિટ	તાકેત્રકતિંનાકિના
૩	તકધિંડડડધાગે	તિટકિટધાગેતિટ	ધિંનાગિનાધાગેતિટ	ધાગેત્રકધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૩

×	તકતકતકતક	તકધિંડડડધાગે	તિટકિટતકધિંડ	ડડધાગે તિટ કિટ
૨	તકધિંડડડધાગે	તિટકિટધાગેત્રક	ધિંનાગિનાધાગેતિટ	ધાગેત્રકતિંનાકિના
૦	તકતકતકતક	તકતિંડડડતાકે	તિટકિટતકતિંડ	ડડતાકે તિટ કિટ
૩	તકધિંડડડધાગે	તિટકિટધાગેત્રક	ધિંનાગિનાધાગેતિટ	ધાગેત્રકધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૪

×	તકતકતકતક	તકધિંડડડતક	ધિંડડડતકધિંડ	ડડતક ધિંડડડ
૨	તકધિંડડડધાગે	તિટકિટધાગેત્રક	ધિંનાગિનાધાગેતિટ	ધાગેત્રકતિંનાકિના
૦	તકતકતકતક	તકતિંડડડતક	તિંડડડતકતિંડ	ડડતક તિંડડડ
૩	તકધિંડડડધાગે	તિટકિટધાગેત્રક	ધિંનાગિનાધાગેતિટ	ધાગેત્રકધિંનાગિના

તિહાઇ

×	તકધિંડડડધાગે	તિટકિટધાગેત્રક	ધિંનગિનધાગેતિટ	ધાગેત્રકતિંનાકિના
૨	ધાડડડડડડડ	ડડડડડડડડ	તકધિંડડડધાગે	તિટ કિટ ધાગે ત્રક
૦	ધિંનગિનધાગેતિટ	ધાગેત્રકતિનાકિના	ધાડડડડડડડ	ડ ડ ડ ડ ડ ડ ડ ડ
૩	તકધિંડડડધાગે	તિટકિટધાગેત્રક	ધિંનગિનધાગેતિટ	ધાગેત્રકતિંનાકિના

૪:૧૧:૧૧ કાયદા(તિશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-તિશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - ઉ.હસ્સુ ખાં સાહેબ (ઉસ્તાદજી, ઉસ્તાદ હબિબુદ્દીનખાં સાહેબના દાદાજી)

×	ધાડધાડધાડ	ધાડગેગેનગ	ધિંનગેગેનગ	ધિંનધિંનાગિના
૨	તકધિંનગિન	તકિટધાડડ	ધિંનગેગેનગ	તિંનતિંનાકિના
૦	તકતિંનતક	તિંનતિંનાકિના	તિંનકેકેનક	તિંનતિંનાકિના
૩	તકધિંનગિન	તકિટધાડડ	ધિંનગેગેનગ	ધિંધિંનાગિના[૧]

પલ્ટા નં : ૧

×	ધાડધાડધાડ	ધાડગેગેનગ	ધિંનગેગેનગ	ધિંનધિંનાગિના
૨	તકધિંનગિન	તકિટધાડડ	ધિંનગેગેનગ	ધિંનધિંનાગિના
૦	ધિંનધિંનાગિના	ધાડગેગેનગ	ધિંનધિંનાગિના	ત ક ધિં ન ત ક
૩	ધિંનધિંનાગિના	તકિટધાડડ	ધિંનગેગેનગ	તિંનતિંનાકિના
×	તાડતાડતાડ	તાડકેકેનક	તિંનકેકેનક	તિંનતિંનાકિના
૨	તકતિંનકિન	તકિટતાડડ	તિંનકેકેનક	તિંનતિંનાકિના
૦	ધિંનધિંનાગિના	ધાડગેગેનગ	ધિંનધિંનાગિના	ત ક ધિં ન ત ક
૩	ધિંનધિંનાગિના	તકિટધાડડ	ધિંનગગનગ	ધિંનધિંનાકિના

પલ્ટા નં : ૨

×	ધાડધાડધાડ	ધાડગેગેનગ	ધિંનધિંનાગિના	ત ક ધિં ન ત ક
૨	ધિંનધિંનાગિના	તકિટધાડડ	ધિંનગેગેનગ	ધિંનધિંનાગિના
૦	ધિંનધિંનાગિના	ધિંનધિંનાગિના	તકધિંનતક	ધિંનધિંનાગિના
૩	ધિંનધિંનાગિના	તકિટધાડડ	ધિંનગેગેનગ	તિંનતિંનાકિના

---

૧. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી પાસે પ્રાપ્ત

×	તાડતાડતાડ	તાડકેકેનક	તિંનતિંનાકિના	ત ક તિં ન ત ક
૨	તિંનતિંનાકિના	તકિટતાડડ	તિંનકેકેનક	તિંનતિંનાકિના
૦	ધિંનધિંનાગિના	ધિંનધિંનાગિના	તકધિંનતક	ધિંનધિંનાગિના
૩	ધિંનધિંનાગિના	તકિટધાડડ	ધિંનગગનગ	ધિંનધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૩

×	ધાડધાડધાડ	ધાડગેગેનગ	ધિંનધિંનાગિના	ત ક ધિં ન ત ક
૨	ધિંનધિંનાગિના	તકિટધાડડ	ધિંનગેગેનગ	તિંનતિંનાકિના
૦	તાડતાડતાડ	તાડકેકેનક	તિંનતિંનાકિના	ત ક તિં ન ત ક
૩	ધિંનધિંનાગિના	તકિટધાડડ	ધિંનગેગેનગ	ધિંનધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૪

×	ધિંનધિંનાગિના	ધિંનધિંનાગિના	તકધિંનતક	ધિંનધિંનાગિના
૨	ધિંનધિંનાગિના	તકિટધાડડ	ધિંનગેગેનગ	તિંનતિંનાકિના
૦	તિંનતિંનાકિના	તિંનતિંનાકિના	તકતિંનતક	તિંનતિંનાકિના
૩	ધિંનધિંનાગિના	તકિટધાડડ	ધિંનગેગેનગ	ધિંનધિંનાગિના

તિહાઇ

×	ધાડધાડધાડ	ધાડગેગેનગ	ધિંનગેગેનગ	ધિંનધિંનાગિના
૨	ધાડડડડડ	ડડડડડડ	ધાડધાડધાડ	ધ ા ડ ગે ગે ન ગ
૦	ધિંનગેગેનગ	ધિંનધિંનાગિના	ધાડડડડડ	ડ ડ ડ ડ ડ ડ
૩	ધાડધાડધાડ	ધાડગેગેનગ	ધિંનગેગેનગ	ધિંનધિંનાગિના

૪:૧૧:૧૨ કાયદા (તિશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-તિશ્રજાતિ,યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

આ રચનાને દાસ્તાને બુલબુલ કહે છે.

રચના - ઉ.શમ્મુખાં સાહેબ (ઉ. હબીબુદ્દીનખાં સાહેબના પિતાજી)

ગિતકગિતક ×	ધિંનધિંનાગિના	ધાતકગિતક	ધિંનધિંનાગિના
ધાતકગિતક ૨	ગિનધાતિગિન	ધાતકગિતક	તિંનતિંનાકિના
કિતકકિતક ૦	તિંનતિંનાકિના	તાતકકિતક	તિંનતિંનાકિના
ધાતકગિતક ૩	ગિનધાતિગિન	ધાતકગિતક	ધિંનધિંનાગિના[1]

પલ્ટા નં : ૧

ગિતકગિતક ×	ગિતકગિતક	ગિતકગિતક	ધિંનધિંનાગિના
ગિતકગિતક ૨	ધિંનધિંનાગિના	ધાતકગિતક	તિંનતિંનાકિના
કિતકકિતક ૦	કિતકકિતક	કિતકકિતક	તિંનતિંનાકિના
ગિતકગિતક ૩	ધિંનધિંનાગિના	ધાતકગિતક	ધિંનધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૨

ગિતકગિતક ×	ધિંનધિંનાગિના	ધાતકગિતક	ધિંનધિંનાગિના
ગિતકધિંનધિં ૨	નાગિનાગિતક	ધિંનધિંનાગિના	તિંનતિંનાકિના
કિતકકિતક ૦	તિંનતિંનાકિના	તાતકકિતક	તિંનાતિંનાકિના
ગિતકધિંનધિં ૩	નાગિનાગિતક	ધિંનધિંનાગિના	ધિંનધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૩

ગિતકગિતક ×	ધિંનધિંનાગિના	ધાતકગિતક	ધિંનધિંનાગિના
ધિંનધિંનાગિના ૨	ગિતકધિંનધિં	નાગિનાગિતક	તિંનતિંનાકિના
કિતકકિતક ૦	તિંનતિંનાકિના	તાતકકિતક	તિંનતિંનાકિના
ધિંનધિંનાગિના ૩	ગિતકધિંનધિં	નાગિનાગિતક	ધિંનધિંનાગિના

---

૧. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી પાસે પ્રાપ્ત

પલ્ટા નં : ૪

ગિતકગિતક ×	ધિંનધિંનાગિના	ધાતકગિતક	ધિંનધિંનાગિના
ધાતકગિતક ૨	ધિંનધિંનાગિના	ધાતકગિતક	તિંનતિંનાકિના
કિતકકિતક ૦	તિંનતિંનાકિના	તાતકકિતક	તિંનતિંનાકિના
ધાતકગિતક ૩	ધિંનધિંનાગિના	ધાતકગિતક	ધિંનધિંનાગિના

તિહાઇ

ગિતકગિતક ×	ધિંનધિંનાગિના	ધાતકગિતક	તિંનતિંનાકિના
ધાઽઽઽઽઽ ૨	ઽઽઽઽઽઽ	ગિતકગિતક	ધિંનધિંનાગિના
ધાતકગિતક ૦	તિંનતિંનાકિના	ધાઽઽઽઽઽ	ઽ ઽ ઽ ઽ ઽ ઽ
ગિતકગિતક ૩	ધિંનધિંનાગિના	ધાતકગિતક	તિંનતિંનાકિના

૪:૧૧:૧૩ કાયદા (તિશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-તિશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબ

ધાગેન ×	ધાત્રક	ધિતિટ	ધાગેન	ધાત્રક ૨	ધિતિટ	ગિનતિં	નાકિના
તાકેન ૦	તાત્રક	તિતિટ	તાકેન	તાત્રક ૩	ધિતિટ	ગિનધિં	નાગિના[૧]

પલ્ટા નં : ૧

ધાગેનધાત્રક ×	ધિતિટધાગેન	ધાગેનધાત્રક	ધિતિટધાગેન
ધાગેનધાત્રક ૨	ધિતિટધાગેન	ધાત્રકધિતિટ	ગિનતિંનાકિના
તાકેનતાત્રક ૦	તિતિટતાકેન	તાકેનતાત્રક	તિતિટતાકેન
ધાગેનધાત્રક ૩	ધિતિટધાગેન	ધાત્રકધિતિટ	ગિનધિંનાગિના

૧. પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર પાસેથી પ્રાપ્ત

પલ્ટા નં : ૨

ધાગેનધાત્રક ×	ધિતિટધાગેન	ધાત્રકધિતિટ	ધા ત્રક ધિ તિ ટ
ધાગેનધાત્રક ૨	ધિતિટધાગેન	ધાત્રકધિતિટ	ગિનતિંનાકિના
તાકેનતાત્રક ૦	તિતિટતાકેન	તાત્રકતિતિટ	તા ત્રક તિ તિ ટ
ધાગેનધાત્રક ૩	ધિતિટધાગેન	ધાત્રકધિતિટ	ગિનધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૩

ધાગેનધાત્રક ×	ધિતિટધાગેન	ધાત્રકધિતિટ	ડ ડ ડ ડ ડ ડ
ધાગેનધાત્રક ૨	ધિતિટધાગેન	ધાત્રકધિતિટ	ગિનતિંનાકિના
તાકેનતાત્રક ૦	તિતિટતાકેન	તાત્રકતિતિટ	ડ ડ ડ ડ ડ ડ
ધાગેનધાત્રક ૩	ધિતિટધાગેન	ધાત્રકધિતિટ	ગિનધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૪

ધાગેનધાત્રક ×	ધિતિટગિનાડ	ડડડડડડ	ડ ડ ડ ડ ડ ડ
ધાગેનધાત્રક ૨	ધિતિટધાગેન	ધાત્રકધિતિટ	ગિનતિંનાકિના
તાકેનતાત્રક ૦	તિતિટકિનાડ	ડડડડડડ	ડ ડ ડ ડ ડ ડ
ધાગેનધાત્રક ૩	ધિતિટધાગેન	ધાત્રકધિતિટ	ગિનધિંનાગિના

તિહાઇ

ધાગેનધાત્રક ×	ધિતિટધાગેન	ધાત્રકધિતિટ	ગિનતિંનાકિના
ધાડડડડડ ૨	ડડડડડડ	ધાગેનધાત્રક	ધિ તિ ટ ધા ગે ન
ધાત્રકધિતિટ ૦	ગિનતિંનાકિના	ધાડડડડડ	ડ ડ ડ ડ ડ ડ
ધાગેનધાત્રક ૩	ધિતિટધાગેન	ધાત્રકધિતિટ	ગિનતિંનાકિના

૪:૧૧:૧૪ કાયદા (તિશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-તિશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - આ બંદિશ દિલ્હી ઘરાનાની પારંપારિક રચના છે. પરંતુ આ રચનામાં વિશેષ બોલ નિકાસ કરીને અજરાડા ઘરાનાના વાદકોએ વિસ્તાર કર્યો છે.

ધાતિડધાગેના ×	ધિંનાકડધાતિરકિટ	ધાતિડધાગેના	ધાગેતિંનાકિડનક
તિરકિટતકતકતિરકિટ ૨	ધિંનાકડધાતિરકિટ	ધાતિડધાગેના	ધાગેતિંનાકિના
તાતિડતાકેના ૦	તિંનાકડતાતિરકિટ	તાતિડતાકેના	તાકેતિનાકિડનક
તરિકિટતકતકતિરકિટ ૩	ધિંનાકડધાતિરકિટ	ધાતિડધાગેના	ધાગેધિંનાગિના[૧]

પલ્ટા નં : ૧

ધાતિડધાગેના ×	તિંનાકડધાતિરકિટ	ધાતિડધાગેના	તિંનાકડધાતિરકિટ
ધાતિડધાગેના ૨	તિંનાકડધાતિરકિટ	ધાતિડધાગેના	ધાગતિંનાકિના
તાતિડતાકેના ૦	તિનાકડતાતિરકિટ	તાતિડતાકેના	તિંનાકડતાતિરકિટ
ધાતિડધાગના ૩	તિનાકડધાતિરકિટ	ધાતિડધાગના	ધાગધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૨

ધાતિડધાગેના ×	તિંનાકડધાતિરકિટ	તિંનાકડધાતિરકિટ	તિંનાકડધાતિરકિટ
ધાતિડધાગેના ૨	તિંનાકડધાતિરકિટ	ધાતિડધાગેના	ધાગેતિંનાકિના
તાતિડતાકના ૦	તિંનાકડતાતિરકિટ	તિંનાકડતાતિરકિટ	તિંનાકડતાતિરકિટ
ધાતિડધાગેના ૩	તિંનાકડધાતિરકિટ	ધાતિડધાગેના	ધાગધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૩

ધાતિડધાગેના ×	તિંનાકડધાતિરકિટ	ધાતિડધાગેના	ધાગધિંનાગિના
ધાગેનતિંનક ૨	તિંનાકડધાતિરકિટ	ધાતિડધાગેના	ધાગતિંનાકિના

---

૧. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી પાસે પ્રાપ્ત

તાતિડતાકેના ૦	તિંનાકડતાતિરકિટ	તાતિડતાકેના	તાકતિંનાકિના
ધાગેનતિંનક ૩	તિંનાકડધાતિરકિટ	ધાતિડધાગેના	ધાગધિંનાગિના

પલ્ટા નં : ૪

ધાતિડધાગેના ×	તિંનાકડધાતિરકિટ	ધાગેનતિંનક	ધિંનકધાગેન
તિંનકધિનક ૨	ધાગેનતિંનક	ધાતિડધાગેના	ધાગેતિંનાકિના
તાતિડતાકેના ૦	તિંનાકડતાતિરકિટ	તાકેનતિંનક	તિંનકતાકેન
તિંનકધિંનક ૩	ધાગેનતિંનક	ધાતિડધાગેના	ધાગેધિંનાગિના

ચક્રદાર તિહાઇ

ધાતિડધાગેન ×	તિંનાકડધાતિરકિટ	ધાતિડધાગેના	ધાગેતિંનાકિના
ધાऽऽऽऽऽ ૨	ધાતિડધાગેન	ધાગેતિંનાકિના	ધાऽऽऽऽऽ
ધાતિડધાગેના ૦	ધાગતિંનાકિના	ધાऽऽऽऽऽ,	ધાતિડધાગન
તિનાકડધાતિરકિટ ૩	ધાતિડધાગના	ધાગતિનાકિના	ધાऽऽऽऽऽ
ધાતિડધાગન ×	ધાગતિનાકિના	ધાऽऽऽऽऽ	ધાતિડધાગના
ધાગતિનાકિના ૨	ધાऽऽऽऽऽ	ધાતિડધાગન	તિનાકડધાતિરકિટ
ધાતિડધાગના ૦	ધાગતિનાકિના	ધાऽऽऽऽऽ	ધાતિડધાગન
ધાગતિનાકિના ૩	ધાऽऽऽऽऽ	ધાતિડધાગેના	ધાગતિંનાકિના

૪:૧૧:૧૫ કાયદા (તિશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-તિશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના- ઉ.શમ્મુખાં સાહેબ (ઉ.હબિબુદ્દીનખાં સાહેબના વાલિદ ઉસ્તાદજી)

ધાધાતિધાગેના ×	ધિંનાકધાગેના	ધિંનાકધાધાતિ	ધાગેતિંનાકિના
તાતાતિતાકેના ૨	તિંનાકતાકેના	ધિંનાકધાધાતિ	ધાગેધિંનાગિના

ધાધાતિધાગેના	ધિંનાકધાગેના	ધિંનાકધાધાતિ	ધાગેતિંનાકિના
૦			
તાતાતિતાકેના	તિંનાકતાકેના	ધિંનાકધાધાતિ	ધાગેધિંનાગિના[1]
૩			

પલ્ટાનં : ૧

ધાધાતિધાગેના	ધિંનાકધાગેના	ધિંનાકધાધાતિ	ધાગધિંનાગિના
×			
ધાગેનાતિંનાક	ધિંનાકધાગેના	ધિંનાકધાધાતિ	ધાગતિંનાકિના
૦			
તાતાતિતાકેના	તિંનાકતાકેના	તિંનાકતાતાતિ	તાકેતિંનાકિના
૨			
ધાગેનાતિંનાક	ધિંનાકધાગેના	ધિંનાકધાધાતિ	ધાગેધિંનાગિના
૩			

પલ્ટાનં : ૨

ધાધાતિધાગેના	ધિંનાકધાગેના	ધિંનાકધાગેના	ધાગેધિંનાગિના
×			
તિનાકધિંનાક	ધાગેનાધિંનાક	ધાધાતિધાગેના	ધાગેતિંનાકિના
૨			
તાતાતિતાકેના	તિંનાકતાકેના	તિંનાકતાકેના	તાકેતિંનાકિના
૦			
તિંનાકધિંનાક	ધાગેનાતિંનાક	ધાધાતિધાગેના	ધાગેધિંનાગિના
૩			

પલ્ટાનં : ૩

ધાધાતિધાગેના	તિંનાકધિનાક	ધાધાતિધાગેના	ધાગેધિંનાગિના
×			
તિંનાકધિંનાક	ધાગેનાધિંનાક	ધાધાતિધાગેના	ધાગેતિંનાકિના
૨			
તાતાતિતાકેના	તિંનાકતિંનાક	તાતાતિતાકેના	તાકતિંનાકિના
૦			
તિંનાકધિંનાક	ધાગેનાધિંનાક	ધાધાતિધાગેના	ધાગધિંનાગિના
૩			

પલ્ટાનં : ૪

ધાધાતિધાગેના	તિંનાકધિંનાક	ધાધાતિધાગેના	ધાગેધિંનાગિના
×			
ગિનધાતિગિના	ધાગેનાધિંનાક	ધાધાતિધાગેના	ધાગેતિંનાકિના
૨			

---

૧. પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર પાસેથી પ્રાપ્ત

તાતાતિતાકેના ૦	તિંનાકતિંનાક	તાતાતિતાકેના	તાકેતિંનાકિના
ગિનધાતિગિના ૩	ધાગેનાધિંનાક	ધાધાતિધાગેના	ધાગેધિંનાગિના

તિહાઇ

ધાધાતિધાગેના ×	ધિંનાકધાગેના	ધિંનાકધાધાતિ	ધાગેતિંનાકિના
ધાડડડડડ ૨	ડડડડડડ	ધાધાતિધાગેના	ધિંનાકધાગેના
ધિંનાકધાધાતિ ૦	ધાગેતિંનાકિના	ધાડડડડડ	ડડડડડડ
ધાધાતિધાગેના ૩	ધિંનાકધાગેના	ધિંનાકધાધાતિ	ધાગેતિંનાકિના

૪:૧૧:૧૬ કાયદા (લગ્ગીનુમાં કાયદા)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રાચિન પારંપારિક રચના

આ રચનાને ઉ. અબ્દુલકરીમખાં સાહેબ વધારે વગાડતા હતા. ઉ. અબ્દુલકરીમખાં સાહેબ ઉસ્તાદ હબિબુદ્દીન ખાં સાહેબના મોટાભાઇ છે. ઉ. અબ્દુલકરીમખાં સાહેબ લગ્ગીનુમાં કાયદા વધારે વગાડતા હતા તે તેમની એક અલગ વિશેષતા હતી.

ધાગધાગધાતિડધા ×	ગેનધાગેધિંનાગિના	ધિંનાગિનાધાતિડધા	ગેનધાગેતિંનાકિના
તાકતાકતાતિડત ૨	કેનતાકેતિંનાકિના	ધિંનાગિનાધાતિડધા	ગેનધાગેધિંનાગિના
ધાગધાગધાતિડધા ૦	ગેનધાગેધિંનાગિના	ધિંનાગિનાધાતિડધા	ગેનધાગેતિંનાકિના
તાકતાકતાતિડત ૩	કેનતાકેતિંનાકિના	ધિંનાગિનાધાતિડધા	ગેનધાગેધિંનાગિના[1]

પલ્ટાનં : ૧

ધાગધાગધાતિડધા ×	ગેનાધાગેધિંનાગિના	ધિંનાગિનાધાતિડધા	ગેનાધાગધિંનાગિના
ધાગધાગધાતિડધા ૦	ગેનાધાગેધાતિડધા	ગેનધાગેધાતિડધા	ગેનધાગેતિંનાકિના
તાકતાકતાતિડતા ૨	કેનાતાકેતિંનાકિના	તિંનાકિનાતાતિડતા	કેનાતાકેતિંનાકિના
ધાગધાગધાતિડધા ૩	ગેનાધાગેધાતિડધા	ગેનધાગેધાતિડધા	ગેનાધાગધિંનાગિના

---

૧. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી પાસે પ્રાપ્ત

પલ્ટાનં : ૨

ધાગધાગધાતિડધા ગેનાધાગધિંનાગિના ધિંનાગિનાધાતિડધા ગેનાધાગધિંનાગિના
×
ધાગધાગધાતિડધા તિડધાતિડધાતિડ ધાગધાગધાતિડધા ગેનાધાગતિંનાકિના
૨
તાકતાકતાતિડતા કેનાતાકેતિંનાકિના તિંનાકિનાતાતિડતા કેનાતાકતિંનાકિના
૦
ધાગધાગધાતિડધા તિડધાતિડધાતિડ ધાગધાગધાતિડધા ગેનાધાગેધિંનાગિના
૩

પલ્ટાનં : ૩

ધાગધાગધાતિડધા ગેનાધાગધિંનાગિના ધિંનાગિનાધાતિડધા ગેનાધાગેધિંનાગિના
×
ધિંનાગિનાધાતિડધા ગેનાધાગધિંનાગિના ધિંનાગિનાધાતિડધા ગેનાધાગેતિંનાકિના
૨
તાકતાકતાતિડતા કેનાતાકેતિંનાકિના તિંનાકિનાતાતિડતા કેનાતાકેતિંનાકિના
૦
ધિંનાગિનાધાતિડધા ગેનાધાગેધિંનાગિના ધિંનાગિનાધાતિડધા ગેનાધાગેધિંનાગિના
૩

પલ્ટાનં : ૪

ધાગધાગધાતિડધા ગેનાધાગેધિંનાગિના ધિંનાગિનાધાતિડધા ગેનાધાગેધિંનાગિના
×
ધાતિડધાગેનાધાગે ધિંનાગિનાધિંનાગિના ધિંનાગિનાધાતિડધા ગેનાધાગતિંનાકિના
૨
તાકતાકતાતિડતા કેનાતાકેતિંનાકિના તિંનાકિનાતાતિડતા કેનાતાકેતિંનાકિના
૦
ધાતિડધાગેનાધાગે ધિંનાગિનાધિંનાગિના ધિંનાગિનાધાતિડધા ગેનાધાગેધિંનાગિના
૩

તિહાઇ

ધાગધાગધાતિડધા ગેનાધાગેધિંનાગિના ધિંનાગિનાધાતિડધા ગેનાધાગેધિંનાગિના
×
ધાડડડડડડડ ડડડડડડડડ ધાગધાગધાતિડધા ગેનાધાગેધિંનાગિના
૨
ધિંનાગિનાધાતિ ગેનાધાગેતિંનાકિના ધાડડડડડડડ ડડડડડડડડ
૦
ધાગધાગધિતિડધા ગેનધાગેધિંનાગિના ધિંનાગિનાધાતિડધા ગેનાધાગેધિંનાગિના
૩

૪:૧૧:૧૭ કાયદા (લગ્ગીલુમા કાયદા)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-તિશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ,

લય પ્રકાર-વિલંબિત લય, અંગ-પૂરબ

રચના -પારંપારિક બંદિશ

આ બંદિશને ઉ. અબ્દુલ કરીમ ખાં સાહેબ વગાડતા હતા. ઉ. અબ્દુલ કરીમખાં સાહેબ ઉ. હબીબુદ્દીનખાં સાહેબના મોટાભાઇ હતા.

ધિંકધિંના ×	ત્રકધિંના	ગિનાધિંક	ધિંનાગિના
ત્રકધિંના ૨	ગિનાધિંના	ગિનાતિંક	તિંનાકિના
તિંકતિંના ૦	ત્રકતિંના	કિનાતિંક	તિંનાકિના
ત્રકધિંના ૩	ગિનાધિંના	ગિનાધિંક	ધિંનાગિના[૧]

૪:૧૧:૧૮ સ્વતંત્ર રેલા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-સ્વતંત્ર રેલા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ,

લય પ્રકાર-વિલંબિત/મધ્ય લય

રચના - ઉ.હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબ

ધાડતિટ ×	કિટતક	તકધિંડ	ડનાડડ	કિટતક ૨	તકધિંડ	ડનાડડ	કિટતક
ધાડતિટ ૦	કિટતક	તકધિંડ	ડનાડડ	કિટતક ૩	ધાડડડ	ધાડતિટ	કિટતક
તાડતિટ ×	કિટતક	તકતિંડ	ડનાડડ	કિટતક ૨	તકતિંડ	ડનાડડ	કિટતક
ધાડતિટ ૦	કિટતક	તકધિંડ	ડનાડડ	કિટતક ૩	ધાડડડ	ધાડતિટ	કિટતક[૨]

૪:૧૧:૧૯ સ્વતંત્ર રેલા (તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ-સ્વતંત્ર રેલા, જાતિ-તિશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ,

લય પ્રકાર-વિલંબિત/મધ્ય લય

રચના - ઉ.હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબ

ધાડગિડનગ ×	તિરકિટતક	તકકગિડાડન	ધાડધિંડનાડ
ધાડગિડનગ ૨	ધિંનગિડનગ	તિરકિટતક	ધિરધિરકિટ

---

૧. પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર પાસેથી પ્રાપ્ત

૧. પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર પાસેથી પ્રાપ્ત

તાડકિડનગ ૦	તિરકિટતક	તકકકિડાડન	ધાડધિંડનાડ
ધાડગિડનગ ૩	ધિંનગિડનગ	તિરકિટતક	ધિરધિરકિટ

૪:૧૧:૨૦ કાયદા રેલા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા રેલા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ,
લય પ્રકાર-વિલંબિત/મધ્ય લય
રચના - પારંપારિક

ધિંનગિન ×	નાકેત્રક	ધિંનગિન	ધાડડડ	તકધિંન ૨	ગિનધાગે	ત્રકતિંન	તિંનાકિના
તિંનકિન ૦	નાકેત્રક	તિંનકિન	તાડડડ	તકધિંન ૩	ગિનધાગે	ત્રકધિંન	ધિંનાગિના[1]

૪:૧૧:૨૧ રેલા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-રેલા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ,
લય પ્રકાર-વિલંબિત/મધ્ય લય
રચના - પારંપારિક

ધિંનગિન ×	તકતક	ધિંનગિન	ધાતિગિન	ધિંનધાતિ ૨	ગિનધાતિ	ગેનતિંન	તા તિ કિ ન
તિંનકિન ૦	તકતક	તિંનકિન	તાતિકિન	ધિંનધાતિ ૩	ગિનધાતિ	ગનધિંન	ધાતિગિન[2]

૪:૧૧:૨૨ કાયદા રેલા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા રેલા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ,
લય પ્રકાર-વિલંબિત/મધ્ય લય
રચના - ઉ. શમ્મુખાં સાહેબ

ધાગેતિટ ×	કિટગેગે	તિટકિટ	ધિંનગિન	ધાગેતિટ ૨	કિટગેગે	નાનાગિન	તિંનકિન
તાકેતિટ ૦	કિટકેકે	તિટકિટ	તિંનકિન	ધાગેતિટ ૩	કિટગેગે	નાનાગિન	ધિંનગિન[3]

૪:૧૧:૨૩ કાયદા રેલા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા રેલા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ,
લય પ્રકાર-વિલંબિત/મધ્ય લય
રચના - પારંપારિક

---

૧. પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર પાસેથી પ્રાપ્ત
૨. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી પાસે પ્રાપ્ત
૩. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી પાસે પ્રાપ્ત

ગિડનગ	ધિંનગિન	ધાગેત્રક	ધિંનગિન	ધાગેત્રક	ધિંનગિડ	નગતિંન	તિંના।કિના।
×				૨			
કિડનગ	તિંનકિન	તાકેત્રક	તિંનકિન	ધાગેત્રક	ધિંનગિડ	નગધિંન	ધિંના।ગિના।[૧]
૦				૩			

૪:૧૧:૨૪ કાયદા રેલા (તિશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા રેલા, જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ,

લય પ્રકાર-વિલંબિત/મધ્ય લય

ધાડતિટકિટ	ધાડગિડનગ	ધિંનધિંના।ગિના।	ધાડગિડનગ
×			
ધિંનધિંના।ગિના।	ધાડતિટકિટ	ધાડગિડનગ	તિંનતિંના।કિના।
૨			
તાડતિટકિટ	તાડકિડનક	તિંનતિંના।કિના।	તાડકિડનક
૦			
તિંનતિંના।કિના।	ધાડતિટકિટ	ધાડગિડનગ	ધિંનધિંના।ગિના।[૧]
૩			

આ કાયદા રેલાની જોડ નીચે પ્રમાણે છે. અને એની વિશેષતા એ છે કે ઉપરોક્ત કાયદા રેલા તિશ્ર જાતિમાં છે. અને નીચેનો કાયદા રેલા ચતુશ્ર જાતિમાં છે.

૪:૧૧:૨૫ કાયદા રેલા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા રેલા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ,

લય પ્રકાર-વિલંબિત/મધ્ય લય

રચના - પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના સાહેબ

ધાડતિટ	કિડધાડ	ગિડનગ	ધિંનધાડ	તિટકિટ	ધાડગિડ	નગધિંન	ધિંના।ગિના।
×				૨			
તકધિન	ધાડતિટ	ગિડનગ	ધિંનધાડ	તિટકિટ	ધાડગિડ	નગતિંન	તિંના।કિના।
૦				૩			
તાડતિટ	કિટતાડ	કિડનક	તિંનતાડ	તિટકિટ	તાડકિડ	નકતિંન	તિંના।કિના।
×				૨			
તડધિન	ધાડતિટ	ગિડનગ	ધિંનધાડ	તિટક્ટિ	ધાડગિડ	નગધિંન	ધિંના।ગિના।[૨]
૦				૩			

---

૧. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી પાસે પ્રાપ્ત

૧. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી પાસે પ્રાપ્ત

૪:૧૧:૨૬ મુખડા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-મુખડા , જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - ઉ. અબ્દુલ કરીમ ખાં સાહેબની.

વિલંબિત લયમાં ખાલીથી મુખડા

તિટગેગે	નકધિંન	ગિનાકતિં	નતિંનાક	ગિનાકતિં	નતિંનાક	ગિનાકતિં	નતિંનાક
૦				૩			

૪:૧૧:૨૭ મુખડા (તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ-મુખડા , જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબની

વિલંબિત લયમાં ખાલીથી મુખડા

તકતિંનાકિડનગ	તિરકિટતકતકતિરકિટ	તિંડડનાકિડનગ	તિરકિટતકતકતિરકિટ
૦			
ધિંનાડડધાત્રકડ	ધાડકડધિંનાડડ	ધાત્રકડધાડકડ	ધિંનાડડધાત્રકડ
૩			

૪:૧૧:૨૮ મુખડા (તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ-મુખડા , જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબની

વિલંબિત લયમાં ખાલીથી મુખડા

તકધાડતાડ	ગિડનગતિંના	તિરકિટતિંના	કત્તડડડડ
૦			
તાડડડગિન	ધાડડતાડડ	ડગિનધાડડ	તાડડગિન
૩			

૪:૧૧:૨૯ મુખડા (તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ-મુખડા , જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબની

વિલંબિત લયમાં ખાલીથી મુખડા

તકધાડતાડ	ગિડનગતિના	તિરકિટતિના	કત્તડડડડ
૦			
તાડડગિન	ધાડધાડતિડ	કધાડતિડધાડ	કડધાડતિડ
૩			

૪:૧૧:૩૦ મુખડા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-મુખડા , જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ધાડ ×	તિંના	કિડનક	તિંના	કિડનક ૨	તિરકિટ	તકતા	તિરકિટ
ધાડ ૦	તરિકટિ	તકતા	તિરકિટ	ધાડ ૩	તિરકિટ	તકતા	તિરકિટ[1]

જ:૧૧:૩૧ ટુકડા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-ટુકડા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-પિપિલિકાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

રચના - ઉ. હબીબુદ્દીનખાં સાહેબ

તકધિંડ ×	ડધાગ	તિટકિટ ૨	ગિડન્નત
રાડનધા ૦	ધિંડનાડ	તિડટ ૩	તિડટ
તાડતિટ ×	તિટતાડ	કડધિતિટ ૨	ધાડકડધિં
તિટગિન ૦	તરાડન	દિંગનદિં ૩	ગનનગ
નનગન ×	ધિંના	ધિંધિં ૨	નાતિં
નાધિં ૦	ધિંના	ધિંના ૩	ધિંધિં
નાતિં ×	નાધિં	ધિંના ૨	ધિંના
ધિંધિં ૦	નાતિં	નાધિં ૩	ધિંના

જ:૧૧:૩૨ ગત ટુકડા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-ગત ટુકડા , જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સ્રોત્રાગતાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

રચના - ઉ. હબીબુદ્દીનખાં સાહેબ

આ રચનાનું ચલન ફરૂખાબાદ ઘરાનાનું છે.

ધિંનતક ×	ધિંનતક	તકતક ૨	ધિંનતક
તકધિંન ૦	તકતક	ધિંનતક ૩	ધિંનતક
તકતક ×	ધિંનતક	ધિંનતક ૨	તકતક
ધિંનતક ૦	ધિંનતક	તકતક ૩	ધિંનતક

૧. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૨૬

ધિરધિર ×	ગિડનગ	ધિંનતક ૨	ગિડનગ
ધિંનતક ૦	ધિરધિર	ગિડનગ ૩	ધિંનતક
તિટકતા ×	કિડનગ	તિનતક ૨	કિડનગ
તિંનતક ૦	તિટકતા	કિડનગ ૩	તિંનતક
કતધિરધિર ×	કિટતકતકિટ	ધાડતકિટ ૨	ધાડતક
ધિરધિરકિટતક ૦	તકિટધાડ	તકિટધાડ ૩	કતધિરાધર
કિટતકતકિટ ×	ધાડતકિટ	ધાડડડ ૨	કત્તધિરધિર
કિટતકતકિટ ૦	ધાડતકિટ	ધાડકત ૩	ધિરધિરકિટતક
તકિટધાડ ×	તકિટધાડ	કતધિરધિર ૨	કિટતકતકિટ
ધાડતકિટ ૦	ધાડડડ	કતધિરધિર ૩	કિટતકતકિટ
ધાડતકિટ ×	ધાડકત	ધિરધિરકિટતક ૨	તકિટધાડ
તકિટધાડ ૦	કતધિરધિર	કિટતકતકિટ ૩	ધાડતકિટ[૧]

૪:૧૧:૩૩ લગ્ગીનુમા ગતટુકડા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-લગ્ગીનુમા ગતટુકડા , જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ,

યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

રચના - પ્રો હરીશભાઇ ગંગાણી

ધિંનધાગ ×	ધિંનનાગ	નાગધિંન ૨	તકિટધા
ત્રકધિંન ૦	નાગેનાગે	ધિંનતકિ ૩	ટતકિટ
ધિંનનાગે ×	ધિંનતકિ	ટધાત્રક ૨	ધિંનનાગે
નાગધિંન ૦	તકિટત	કિટધિંન ૩	ધાડતિરકિટતક

---

૧. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૬૦

તાતિરકિટતક ×	તકકડાડ	તકડાડન ૨	ધાડતકિ
ટતકિટ ૦	ધિંનધાડતિર	કિટતકતાડતિર ૩	કિટતકતક
કડાડનકડા ×	ડનધાડ	તકિટત ૨	કિટધિંન
ધાડતિરકિટતક ૦	તાડતિરકિટતક	તકકડાડ ૩	નકડાડન[1]

૪:૧૧:૩૪ ટુકડા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ- ટુકડા , જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સ્ત્રોતાગતા યતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય રચના - લખનૌઘરાની આ રચનાને અજરાડાના વાદકો વધારે પ્રમાણમાં વગાડે છે.

કત્ ×	દિંન	દિંન ૨	દિંન
ધાગેગે ૦	નગધિંન	ધાગેત્રક ૩	ધિંનાગિના
ગેના ×	કતિ	ટક ૨	તિટ
તાકે ૦	તાકે	તાકે ૩	તાકે
ધાડન ×	ધિતિટ	ધાત્રક ૨	ધિતિટ
કડધેત્ત ૦	ધિતિટ	દિંનન ૩	નાડડ
કડત ×	ધાડડ	તિરકિટતક ૨	તાડડ
ધિરધિરકિટતક ૦	ધાડદિંડ	ડગેડ ૩	ડનત
ડગેડ ×	ડનત	ધાડડ ૨	ધિરધિરકિટતક
ધાડદિંડ ૦	ડગેડ	ડનત ૩	ડગેડ
ડનત ×	ધાડડ	ધિરધિરકિટતક ૨	ધાડદિંડ
ડગેડ ૦	ડનત	ડગેડ ૩	ડનત[2]

---

૧. પ્રો. હરીશભાઇ ગંગાણી પાસેથી પ્રાપ્ત

૨. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૨૪

૪:૧૧:૩૫ ટુકડા (ચતુશ્રઅને તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ- ટુકડા , જાતિ-ચતુશ્ર અને તિશ્ર જાતિ,

યતિ-સ્ત્રોતાગતા યતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

રચના - ઉ. હબિબુદ્દીનખાં સાહેબ

ધાધાડ ×	ધાત્રક	દિંડદિંડ ૨	ધાગતિટ
ધગડત ૦	કિટધિંન	નગતાગે ૩	તિટકતા
ડનધાડ ×	ધિરધિરકિટતક	ધિરધિરકિટતક ૨	તકડધા
નગઘેડ ૦	ડતાડ	ધાડડ ૩	ગિડનગ
ધાધા ×	ડધા	ધાદિંતા ૨	તકિટધિતિટ
ધાકતાડન ૦	ધાડ	દિં દિં ૩	ધાડધિરધિર
કિટતકતકિટ ×	ધાડદિં	દિંધા ૨	ધિરધિરકિટતક
તકિટધાડ ૦	દિં દિં	ધાડધિરધિર ૩	કિટતકતકિટ[1]

૪:૧૧:૩૬ ચક્રદાર ટુકડા (ચતુશ્રઅને તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ- ચક્રદાર ટુકડા , જાતિ-ચતુશ્ર અને તિશ્ર જાતિ, યતિ-સ્ત્રોતાગતા યતિ,

બાજ - નચકરણ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

રચના - લખનૌઘરાની આ રચનાને અજરાડા ઘરાનાના વાદકો વધારે વગાડે છે.

દિંગન ×	દિંગન	નગન ૨	નગન
તકિટ ૦	ધિતિર	ગિડન્નત ૩	રાડન
તકિટધિ ×	તિટકત	ગિડનતરા ૨	ડનકત
દિંનદિંનદિંન ૦	નગનનગન	તકિટધિતિટ ૩	ગિડન્નતરાડન
ધાડડડડડ ×	દિંનદિંનદિંન	નગનનગન ૨	તકિટધિતિટ
ગિડન્નતરાડન ૦	ધાડડડડડ	દિંનદિંનદિંન ૩	નગનનગન

---

૧. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૨૪

તકિટધિતિટ ×	ગિડન્નતરાડન	ધાડડડડડડ, ૨	દિગન
દિગન ૦	નગન	નગન ૩	તકિટ
ધિતિર ×	ગિડનત	રાડન ૨	તકિટધિ
તિટકત ૦	ગિડનતરા	ડનકત ૩	દિનદિનદિન
નગનનગન ×	તકિટધિતિટ	ગિડનતરાડન ૨	ધાડડડડડડ
દિનદિનદિન ૦	નગનનગન	તકિટધિતિટ ૩	ગિડનતરાડન
ધાડડડડડડ ×	દિનદિનદિન	નગનનગન ૨	તકિટધિતિટ
ગિડનતરાડન ૦	ધાડડડડડડ,	દિગન ૩	દિગન
નગન ×	નગન	તકિટ ૨	ધિતિર
ગિડનત ૦	રાડન	તકિટધિ ૩	તિટકત
ગિડનતરા ×	ડનકત	દિનદિનદિન ૨	નગનનગન
તકિટધિતિટ ૦	ગિડનતરાડન	ધાડડડડડડ ૩	દિનદિનદિન
નગનનગન ×	તકિટધિતિટ	ગિડનતરાડન ૨	ધાડડડડડડ
દિનદિનદિન ૦	નગનનગન	તકિટધિતિટ ૩	ગિડનતરાડન[૧]

નોંધ : ઉપરોક્ત ચક્કદાર ટૂકડો ત્રિતાલમં ફરમાઇશી ચક્કદાર ટૂકડો થશે જયારે જપતાલમાં સાદો ચક્કદાર ટૂકડો થશે.

૪:૧૧:૩૭ ગત (ચતુશ્રઅને તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ- ગત, જાતિ-ચતુશ્ર અને તિશ્ર જાતિ,

ચતિ-સ્રોતાગતા ચતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

રચના - પારંપારિક રચના

ધિંનનગ ×	ધિંનનગ	તકતક ૨	ધિંનનગ
તિટગિડ ૦	નગતક	ધિંનનગ ૩	ધિંનનગ

૧. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૨૪

તકતકતક ×	તકગિડનગ	ધિંનનગધિંન ૨	નગધિંનનગ
તિટગિડાડન ૦	ધિંનનગતક	ધાડડડડડ ૩	ગેડનતડડ
ધાડડડડડ ×	તિટગિડાડન	ધિંનનગતક ૨	ધાડડડડડ
ગેડનતડડ ૦	ધાડડડડડ	તિટગિડાડન ૩	ધિંનનગતક
ધાડડડડડ ×	ગેડનતડડ	ધાડડડડડ, ૨	ધિનનગ
ધિનનગ ૦	તકતક	ધિનનગ ૩	તિટગિડ
નગતક ×	ધિનનગ	ધિનનગ ૨	તકતકતક
તકગિડનગ ૦	ધિનનગધિન	નગધિનનગ ૩	તિટગિડાડન
ધિનનગતક ×	ધાડડડડડ	ગેડનતડડ ૨	ધાડડડડડ
તિટગિડાડન ૦	ધિનનગતક	ધાડડડડડ ૩	ગેડનતડડ
ધાડડડડડ ×	તિટગિડાડન	ધિનનગતક ૨	ધાડડડડડ
ગેડનતડડ ૦	ધાડડડડડ,	ધિનનગ ૩	ધિનનગ
તકતક ×	ધિનનગ	તિટગિડ ૨	નગતક
ધિનનગ ૦	ધિનનગ	તકતકતક ૩	તકગિડનગ
ધિનનગધિન ×	નગધિનનગ	તિટગિડાડન ૨	ધિનનગતક
ધાડડડડડ ૦	ગેડનતડડ	ધાડડડડડ ૩	તિટગિડાડન
ધિનનગતક ×	ધાડડડડડ	ગેડનતડડ ૨	ધાડડડડડ
તિટગિડાડન ૦	ધિનનગતક	ધાડડડડડ ૩	ગેડનતડડ[1]

નોંધ : ઉપરોક્ત ચક્રદાર ટૂકડો ત્રિતાલમાં ફરમાઇશી ચક્રદાર ટૂકડો થશે
જયારે જપતાલમાં સાદો ચક્રદાર ટૂકડો થશે.

---

૧. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૨૫

૪:૧૧:૩૮ ચક્રદાર ટૂકડા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ- ચક્રદાર ટૂકડા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ,

યતિ-સ્ત્રોતાગતા યતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

રચના - પારંપારીક રચના

તાડધાડ	તાડધાડ	ગદિગન	ધિડડત્ત
×		૨	
કિડધિત	તાડકત	ગદિગન	ધાડતિટ
૦		૩	
ધાડડડ	તાડધાડ	ધિરધિરકિટતક	ધાડડડધિરધિર
×		૨	
કિટતકધાડડડ	ધિરધિરકિટતક	ધાડડડડડડડ	તાડધાડ
૦		૩	
ધિરધિરકિટતક	ધાડડડધિરધિર	કિટતકધાડડડ	ધિરધિરકિટતક
×		૨	
ધાડડડડડડડ	તાડધાડ	ધિરધિરકિટતક	ધાડડડધિરધિર
૦		૩	
કિટતકધાડડડ	ધિરધિરકિટતક	ધાડડડડડડડ,	તાડધાડ
×		૨	
તાડધાડ	ગદિગન	ધિડડત્ત	કિડધિત
૦		૩	
તાડકત	ગદિગન	ધાડતિટ	ધાડડડ
×		૨	
તાડધાડ	ધિરધિરકિટતક	ધાડડડધિરધિર	કિટતકધાડડડ
૦		૩	
ધિરધિરકિટતક	ધાડડડડડડડ	તાડધાડ	ધિરધિરકિટતક
×		૨	
ધાડડડધિરધિર	કિટતકધાડડડ	ધિરધિરકિટતક	ધાડડડડડડડ
૦		૩	
તાડધાડ	ધિરધિરકિટતક	ધાડડડધિરધિર	કિટતકધાડડડ
×		૨	
ધિરધિરકિટતક	ધાડડડડડડડ,	તાડધાડ	તાડધાડ
૦		૩	
ગદિગન	ધિડડત્ત	કિડધિત	તાડકત
×		૨	
ગદિગન	ધાડતિટ	ધાડડડ	તાડધાડ
૦		૩	
ધિરધિરકિટતક	ધાડડડધિરધિર	કિટતકધાડડડ	ધિરધિરકિટતક
×		૨	
ધાડડડડડડડ	તાડધાડ	ધિરધિરકિટતક	ધાડડડધિરધિર
૦		૩	

કિટતકધાડડડ	ધિરધિરકિટતક	ધાડડડડડડડ	તાડધાડ
×		૨	
ધિરધિરકિટતક	ધાડડડધિરધિર	કિટતકધાડડડ	ધિરધિરકિટતક[1]
૦		૩	

નોંધ : ઉપરોક્ત ચક્રદાર ટૂકડો ત્રિતાલમં ફરમાઇશી ચક્રદાર ટૂકડો થશે

જયારે જપતાલમાં સાદો ચક્રદાર ટૂકડો થશે.

૪:૧૧:૩૯ ચક્રદાર ટૂકડા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ- ચક્રદાર ટૂકડા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

રચના - પ્રો. સુધિરકુમાર સકસેનાજી

તકકડાડનધા	ધિંનાગિડનગ	તિરકિટતકધિર	ધિરકિટધાડતિડ
×		૨	
ધાડડડડડડડ	ડડડડગિડનગ	તિરકિટતકધિર	ધિરકિટધાડતિડ
૦		૩	
ધાડડગેડનત	ધાડડડકડતડ	ધાડડડતાડડડ	ધાડડડગિડનગ
×		૨	
તિરકિટતકધિર	ધિરકિટધાડતિડ	ધાડડડધાડતિડ	ધાડડડધાડતિ
૦		૩	
ધાડડડગિડનગ	તિરકિટતકધિર	ધિરકિટધાડતિડ	ધાડડડધાડતિડ
×		૨	
ધાડડડધાડતિડ	ધાડડડગિડનગ	તિરકિટતકધિર	ધિરકિટધાડતિડ
૦		૩	
ધાડડડધાડતિડ	ધાડડડધાડતિ	ધાડડડડડડડ,	તકકડાડનધા
×		૨	
ધિનાગિડનગ	તિરકિટતકધિર	ધિરકિટધાડતિડ	ધાડડડડડડડ
૦		૩	
ડડડડગિડનગ	તિરકિટતકધિર	ધિરકિટધાડતિડ	ધાડડગેડનત
×		૨	
ધાડડડકડતડ	ધાડડડતાડડડ	ધાડડડગિડનગ	તિરકિટતકધિર
૦		૩	
ધિરકિટધાડતિડ	ધાડડડધાડતિડ	ધાડડડધાડતિ	ધાડડડગિડનગ
×		૨	
તિરકિટતકધિર	ધિરકિટધાડતિડ	ધાડડડધાડતિડ	ધાડડડધાડતિડ
૦		૩	
ધાડડડગિડનગ	તિરકિટતકધિર	ધિરકિટધાડતિડ	ધાડડડધાડતિડ
×		૨	
ધાડડડધાડતિ	ધાડડડડડડડ,	તકકડાડનધા	ધિનાગિડનગ
૦		૩	

---

૧. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૬૭

તિરકિટતકધિર ×	ધિરકિટધાડતિડ	ધાડડડડડડડ ૨	ડડડડગિડનગ
તિરકિટતકધિર ૦	ધિરકિટધાડતિડ	ધાડડગેડનત ૩	ધાડડડકડતડ
ધાડડડતાડડડ ×	ધાડડડગિડનગ	તિરકિટતકધિર ૨	ધિરકિટધાડતિડ
ધાડડડધાડતિડ ૦	ધાડડડધાડતિ	ધાડડડગિડનગ ૩	તિરકિટતકધિર
ધિરકિટધાડતિડ ×	ધાડડડધાડતિડ	ધાડડડધાડતિડ ૨	ધાડડડગિડનગ
તિરકિટતકધિર ૦	ધિરકિટધાડતિડ	ધાડડડધાડતિડ ૩	ધાડડડધાડતિ[૧]

નોંધ : ઉપરોક્ત ચક્રદાર ટૂકડો ત્રિતાલમં ફરમાઈશી ચક્રદાર ટૂકડો થશે

જયારે જપતાલમાં સાદો ચક્રદાર ટૂકડો થશે.

૪:૧૧:૪૦ ટૂકડા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ- ટૂકડા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સ્ત્રોતાગતાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

રચના - પ્રો. સુધિરકુમાર સકસેનાજી

ધાડધાડ ×	ધાડત્રક	દિંડદિંડ ૨	ધાગતિટ
ધગડત્ત ૦	કિટધાગદિંગ	નાગેતક ૩	તિટકતાડન
ધાડડડ ×	ધિરધિરકિટતક	ધિરધિરકિટતક ૨	તકિટધાડ
નગધિત્ત ૦	ડડતાડ	ધાડગિડ ૩	નડગડ
ધાડધાડ ×	ધાડડડ	ધાત્રકધિતિટ ૨	કતગદિગન
ધાડતિત ૦	ધાડડડ	દિંડદિંડ ૩	તાડધિરધિર
કિટતકતકિટ ×	ધાડદિંડ	દિંડતાડ ૨	ધિરધિરકિટતક
તકિટધાડ ૦	દિંડદિંડ	તાડધિરધિર ૩	કિટતકતકિટ[૨]

---

૧. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૬૭

૨. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૬૭

૪:૧૧:૪૧ ગત (તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ- ગત, જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

રચના - પારંપારિક રચના

તકિટધિતિટ ×	તકિટધિતટ	ગિડન્તરાડન ૨	ગિડન્તરાડન
ધાત્રકધિતિટ ૦	ધાત્રકધિતિટ	કતગદિગન ૩	કતગદિગન
ધિંનધાતિગિન ×	ધાતિધાગધિંન	ધિંનગદિગન ૨	ધિંનગદિગન
કતિટતગન ૦	ધિટગિડાડન	ધાત્રકધિતિટ ૩	કતગદિગન[1]

૪:૧૧:૪૨ ગત (તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ- ગત, જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

રચના - પારંપારિક રચના

તકકડાડન ×	ધાડાગડનગ	તિરકિટતક ૨	ધાડધિંડનાડ
નગનગનગ ૦	કતકતધિંન	ધિંનાડકડત ૩	ધાડડડડડ
કતકતધિંન ×	કતકતધિંન	નગતિટતાડ ૨	તિટતાડધિંન
તકિટતકિટ ૦	કતકતકત	ધિંનકતકિટ ૩	ધાડકડતડ[2]

૪:૧૧:૪૩ ગત (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ- ગત, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

રચના - પારંપારિક રચના

ધાગેતિટ ×	કિટધિંન	ધાગેત્રક	ધિંનગિન	ધિંનગિડ ૨	નગધાગે	તિટકિટ	ધિંનગિન
ધિંનગિડ ૦	નગધાગે	તિટકિટ	ધિંનગિન	ધાગેતિટ ૩	કિટધિંન	ધાગેત્રક	ધિંનગિન[3]

---

૧. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૬૪

૨. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૬૪

૩. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૬૫

૪:૧૧:૪૪ ગત દોમુઇ (તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ- ગત દોમુઇ , જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

ગિડનગ	ધિંનધાગે	ત્રકધિંન	ગિડનગે	ધિંનધગ	ધગધિંન	ધાગેત્રક	ધિંનગિડ
×				૨			
નગધિંન	ધિંનાગિના	તાડગિડ	નગધિંન	ધાગેત્રક	ધિંનગિડ	નગધિંન	ધિંનાગિના[1]
०				૩			

૪:૧૧:૪૫ ગત (તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ- ગત જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

રચના - પારંપારિક રચના

ધગતતકિટ	ધાગેતિટકિટ	ધગધિંનનગ	તિટકતાડન
×		૨	
તિટકતાડન	ધાગેતિટકિટ	ધગધિંનનગ	તિટકતાડન
०		૩	
તકતકતક	તિટકતાડન	ધગધિંનનગ	તિટકતાડન
×		૨	
ધગતતકિટ	ધાગેતિટકિટ	ધગધિંનનગ	તિટકતાડન[2]
०		૩	

૪:૧૧:૪૬ ગત (તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ- ગત જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

રચના - પારંપારિક રચના

ધિરધિરધિર	ધિરગિડનગ	ધિરધિરગિડ	નગદિંનતક
×		૨	
તિટગિડાડન	ધાડગિડનગ	ધિરધિરગિડ	નગદિંનતક
०		૩	
તિટગિડાડન	ધિટગિડાડન	ગિડનગધિર	ધિરગિડનગ
×		૨	
તકિટધાડડ	ધાડદિંડતાડ	ધિરધિરગિડ	નગદિંનતક[3]
०		૩	

૪:૧૧:૪૭ ગત અનાગત (તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ- ગત અનાગત, જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

રચના - પારંપારિક રચના

---

૧. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૬૫

૨. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૬૫

૩. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૬૬

ધાડગિડનગ	ધિંનગિડનગ	તિરકિટતક	તકકકડાડન
×		૨	
ધાત્રકધિતિટ	કતાગદિંગન	ગિન્નતરાડન	ગિન્નતરાડન
૦		૩	
તકતિંનકિન	તકતિંનકિન	તકતિંનતાકે	તિટકતાડન
×		૨	
ધિરધિરકિટતક	ધિરધિરકિટતક	તકકકડાડન	ધાડડડડડ
૦		૩	

૪:૧૧:૪૮ ગત (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ- ગત , જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

રચના - પારંપારિક રચના

ગિડનગ	ધિંનધાગે	ત્રકધિંન	ગિડનગ	ધિંનધાગ	ધાગધિંન	ધાગત્રક	ધિંનગિડ
×				૨			
નગધિંન	ધિંનાગિના	તાડગિડ	નગધિંન	ધાગત્રક	ધિંનગિડ	નગધિંન	ધિંનાગિના[૧]
૦				૩			

૪:૧૧:૪૯ ગત (તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ- ગત , જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

રચના - પારંપારિક રચના

ધગતતકિટ	તકદિંનતક	તિટકતાડન	ધિટકતાડન
×		૨	
ધગનગધિંન	ધગનગધિંન	ધિંનગેગેનક	ધિંનધિંનાગિના
૦		૩	
તાકેનતિંડન	તાકેતિટકિટ	તાકેતિટતાકે	ત્રકતિંનાકિન
×		૨	
ધાગધાધાગેગે	નગધિંનાગીન	ધિંનગેગેનક	ધિંનધિંનાગિના[૨]
૦		૩	

૪:૧૧:૫૦ ગત (તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ- ગત , જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

રચના - પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના

ધાડગિડનગ	ધિંનધાગેત્રક	ધિંનગિડનગ	ધિંનધિંનાગિના
×		૨	
ગિડનગગિડ	નગધાગેત્રક	ધિંનગિડનગ	ધિંનધિંનાગિના
૦		૩	

---

૧. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૨૩

૨. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૨૩

ધગડતતકિટ	ધાડડડડડ	ગિડનગધિંન	ગિડનગધિંન
×		૨	
ધાડગિડનગ	ધિંનધાત્રક	ધિંનગિડનગ	ધિંનધિંનાગિના
૦		૩	

૪:૧૧:૫૧ ગત ચારબાગ (તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ- ગત ચારબાગ, જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

રચના - લખનૌઘરાનાનીઆ રચનાને ઉ.હબિબુદ્દીનખાં સાહેબ વધારે વગાડતા હતા.

ધાતિધા	ગધાતિ	ધાગધિં	નાગિના
×		૨	
તિટકિટતક	ધિરધિરકિટ	ધાગધિં	નાગિના
૦		૩	
તકતિં	નાકિડનગ	તિરકિટતક	ધિરધિરકિટ
×		૨	
તિરકિટતક	ધિરધિરકિટ	ધાગધિં	નાગિના[૧]
૦		૩	

૪:૧૧:૫૨ ગત (તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ- ગત , જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

રચના - ઉ.શમ્મુખાં સાહેબ

તકકડાડન	ધાડગિડનગ	ધિંનગિનધાગે	ત્રકધિંનગિન
×		૨	
ધિંનગિનનગ	તકધિંનગિન	ધાગેતિટધાગે	ત્રકધિંનગિન
૦		૩	
ધાગેતિટકિટ	ધિંનધાગેતિટ	ધાગેતિટધાગે	ત્રકધિંનગિન
×		૨	
ધિંનાડતગિડ	નગદિંનતક	તિટકિટધાગે	ત્રકધિંનગિન[૨]
૦		૩	

૪:૧૧:૫૩ ગત (તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ- ગત, જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-મધ્ય લય

રચના - પારંપારિક રચના

ધગતતકિટ	તકદિંનતક	ધિરધિરગિડ	નગદિંનતક
×		૨	
ધિરધિરગિડ	નગધિરધિર	ધિરધિરગિડ	નગદિંનતક
૦		૩	

---

૧. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૬૩

૨. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૬૩

તકદિંનતક	દિંનતકતક	ધિરધિરગિડ	નગદિંનતક
×		૨	
તકિટધાડડ	ધાડગિડનગ	ધિરધિરગિડ	નગદિંનતક[૧]
૦		૩	

૪:૧૨ તાલ -રૂપક

માત્રા-૭

વિભાગ-૩ (પહેલા વિભાગ ત્રણ માત્રાનો બીજો અને ત્રીજો વિભાગ બે-બે માત્રાના)

તાલી-૨ (ચોથીઅને છઠ્ઠીમાત્રા પર)

ખાલી-૧ (પહેલી માત્રા પર)

ઠાહ લય

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭
તિં	તિં	ના	ધિં	ના	ધિં	ના
૦			૧		૨	

રૂપક તાલની બંદિશો

૪:૧૨:૧ પેશકાર

બંદિશ-પેશકાર, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના

ધાડડકડ	ધાડધાડ	ડડકધા	ધિંડતાડ	ધાડતિડ	ધાડધાડ	ધિંડતાડ
૦			૧		૨	
તિડધાડ	ડગધાડ	ધિંડતાડ	ધાડડકડ	ધાડતિડ	ધાડધાડ	તિંડતાડ
૦			૧		૨	
તાડડકડ	તાડતાડ	ડડકતા	તિંડતાડ	તાડતિડ	તાડતાડ	તિંડતાડ
૦			૧		૨	
તિડધાડ	ડગધાડ	ધિંડતાડ	ધાડડકડ	ધાડતિડ	ધાડધાડ	ધિંડતાડ
૦			૧		૨	

૪:૧૨:૨ પેશકાર કાયદા

બંદિશ-પેશકાર કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના

ધાડકડધા	તિધાગેના	ધાગેધિંના	ગિનાધાડ	કડધાતિધા	ગેનાધાગે	તિંનાકિના
૦			૧		૨	
તાડકડતા	તિતાકેના	તાકેતિંના	કિનાધાડ	કડધાતિધા	ગેનાધાગે	ધિંનાગિના
૦			૧		૨	

---

૧. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ - પૃ. નં - ૧૬૩

૪:૧૨:૩ કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ધાગેત્રક	ધિંનાગિના	ધાગેતિટ	ધાગેનધા	ત્રકધિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના
૦			૧		૨	
તાકેત્રક	તિંનાકિના	તાકેતિટ	ધાગેનધા	ત્રકધિટ	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના
૦			૧		૨	

૪:૧૨:૪ કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાડગિના	તિટતિટ	ગિનાધાગે	ધિંનાગિના	તિટતિટ	ગિનાધાગે	ધિંનાગિના
૦			૧		૨	
તિટતિટ	ગિનાતિટ	ગિનાધાગે	ધિંનાગિના	તિટતિટ	ગિનાધાગે	તિંનાકિના
૦			૧		૨	
તાડકિના	તિટતિટ	કિનાતાકે	તિંનાકિના	તિટતિટ	કિનાતાકે	તિંનાકિના
૦			૧		૨	
તિટતિટ	ગિનાતિટ	ગિનાધાગે	ધિંનાગિના	તિટતિટ	ગિનાધાગે	ધિંનાગિના
૦			૧		૨	

૪:૧૨:૫ કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાતિગિના	ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાતિગિના	તિંનાકિના
૦			૧		૨	
તાત્રકતિ	તિટકિના	તાતિકિના	ધાત્રકધિ	તિટગિના	ધાતિગિના	ધિંનાગિના
૦			૧		૨	

૪:૧૨:૬ કાયદા (મિશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-મિશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાડકડ	ધાડતિરકિટ	ધાગેના	ધાડતિરકિટ	ધાતિધા	ગેનાતિં	નાકિના
૦			૧		૨	
તાડકડ	તાડતિરકિટ	તાકેના	ધાડતિરકિટ	ધાતિધા	ગેનાધિં	નાગિના
૦			૧		૨	

૪:૧૨:૭ કાયદા (તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ધિંડડધાગેન	ધાડડગેતક	ધિંનધિંનાગિના	ધાગેતિરકિટ	ધિંડડધાગેન	ધાડડગેતક	તિંનતિંનાકિના
૦			૧		૨	
તિંડડતાકેન	તાડડકેતક	તિનતિંનાકિના	ધાગેતિરકિટ	ધિંડડધાગેન	ધાડડગેતક	ધિંનધિંનાગિના
૦			૧		૨	

૪:૧૨:૮ કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ધિંનધિંના	ગિનાધાગે	તિરકિટ	ધાગેત્રક	ધિનગિડ	નગધિંન	ધિંનાગિના
૦			૧		૨	
ધાગેત્રક	ધિંનગિડ	નગધિંન	ધાગેત્રક	ધિનગિડ	નગતિંન	તિંનાકિના
૦			૧		૨	
તિંનાતિંના	કિનાતાકે	તિટકિટ	તાકેત્રક	તિનકિડ	નકતિંન	તિંનાકિના
૦			૧		૨	
ધાગેત્રક	ધિનગિડ	નગધિંન	ધાગેત્રક	ધિંનગિડ	નગધિંન	ધિંનાગિના
૦			૧		૨	

૪:૧૨:૯ કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના

ધાગેનત	કિટધિંન	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના	ધિંનધાગે	ત્રકતિંન	તિંનાકિના
૦			૧		૨	
તાકેનત	કિટતિંન	તાકેત્રક	ધિંનાગિના	ધિનધાગે	ત્રકધિંન	ધિંનાગિના
૦			૧		૨	

૪:૧૨:૧૦ કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના

ધાધાગધિ	ટધિટધા	ગેનાધાગે	ધિંનાગધિ	ટધાતિધા	ગેનાધાગે	તિંનાકિના
૦			૧		૨	
તાતાકતિ	ટતિંટતા	કેનાતાકે	તિંનાકધિ	ટધાતિધા	ગેનાધાગે	ધિંનાગિના
૦			૧		૨	

૪:૧૨:૧૧ રેલા કાયદા (તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ-રેલા કાયદા, જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના

ધિનધિં	નાગિના	ધાગેતિ	ટકિટ	તકતિ	ટકિટ	ધિંનધિં
૦			૧		૨	
નાગિના	ધાગેતિ	ટકિટ	ધાધાગે	ગેનગ	તિંનતિં	નાકિના
૦			૧		૨	
તિંનતિં	નાકિના	તાકેતિ	ટકિટ	તકતિ	ટકિટ	ધિંનધિં
૦			૧		૨	
નાગિના	ધાગેતિ	ટકિટ	ધાધાગે	ગેનગ	ધિંનધિં	નાગિના
૦			૧		૨	

૪:૧૩ તાલ -ઝપતાલ

માત્રા-૧૦

વિભાગ-૪ (પહેલો -ત્રીજો વિભાગ બે-બે માત્રાનો,

બીજો-ચોથો વિભાગ ત્રણ-ત્રણ માત્રાનો)

તાલી-૩ (પહેલી, ત્રીજી, આઠમી માત્રા પર)

ખાલી-૧ (છઠ્ઠી માત્રા પર)

ઠાહ લય

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮	૯	૧૦
ધિં	ના	ધિં	ધિં	ના	તિં	ના	ધિં	ધિં	ના
×		૨			૦		૩		

ઝપતાલની બંદિશો

૪:૧૩:૧ પેશકાર

બંદિશ-પેશકાર, જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમા યતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય
રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાડકડ	ધાડધા	તિટકિટ	ધાડધા	ધિંડતા
×		૨		
તિત્ધા	ડકડધા	ધિંડતા	ધાડધા	તિંડતા
૦		૩		
તાડકડ	તાડતા	તિટકિટ	તાડતા	તિંડતા
×		૨		
તિત્ધા	ડકડધા	ધિંડતા	ધાડધા	ધિંડતા
૦		૩		

૪:૧૩:૨ પેશકાર

બંદિશ-પેશકાર, જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમા યતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય
રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

પેશકારનો બીજો પ્રકાર

ધાડકડ	ધાડદિં	તાડતિ	ધાડધા	તિંડતા
×		૨		
તિટકિટ	ધાડદિં	તાડતિ	ધાડધા	તિંડતા
૦		૩		
તાડકડ	તાડતિં	તાડતિ	તાડતા	તિંડતા
×		૨		
તિટકિટ	ધાડદિં	તાડતિ	ધાડધા	ધિંડતા
૦		૩		

૪:૧૩:૩ પેશકાર કાયદા

બંદિશ-પેશકાર કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમા યતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય
રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાડકડધા	તિધાગેના	ધાગેધિંના	ધાગેધિંના	ગિનાધાગે
×		૨		
ધિંનાગિના	ધાગેધિંના	કડધાતિધા	ગેનાધાગે	તિંનાકિના
૦		૩		
તાડકડતા	તિતાકેના	તાકેતિંના	તાકેતિંના	કિનાતાકે
×		૨		
તિંનાકિના	ધાગેધિંના	કડધાતિધા	ગેનાધાગે	ધિંનાગિના
૦		૩		

૪:૧૩:૪ કાયદા (ચતુશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમા યતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ગિનધાડ	ગિનધાગે	ત્રકધિંના	ગિનાધાગે	ધિંનાગિના
×		૨		
ધાગેત્રક	ધિંનાગિના	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના
૦		૩		
કિનતાડ	કિનતાકે	ત્રકતિંના	કિનાતાકે	તિંનાકિના
×		૨		
ધાગેત્રક	ધિંનાગિના	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના
૦		૩		

૪:૧૩:૫ કાયદા (તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમા યતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય
રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાડગિડનગ	તિટકિટતક	ધિટધિટકિટ	ધાડતિડધાડ	ધાડતિંડનાડ
×		૨		
તાડકિડનક	તિટકિટતક	ધિટધિટકિટ	ધાડતિડધાડ	ધાડધિંડનાડ
૦		૩		

૪:૧૩:૬ કાયદા (તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમા યતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય
રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાગધાધાગિડ	નગધિનગિન	ધાગેતિટધાગે	ત્રકધિંનાગિના	ધાધાગિડનગ
×		૨		
ધિંનધિંનાગિના	ધાગધાધાગિડ	નગધિનગિન	ધાગેતિટધાગે	ત્રકતિંનાકિના
૦		૩		
તાકતાતાકિડ	નકતિનકિન	તાકેતિટતાકે	ત્રકતિંનાકિના	તાતાકિડનક
×		૨		
તિંનતિંનાકિના	ધાગધાધાગિડ	નગધિનગિન	ધાગેતિટધાગે	ત્રકધિંનાગિના
૦		૩		

૪:૧૩:૭ સ્વતંત્ર રેલા (તિશ્ર જાતિ)

બંદિશ-સ્વતંત્ર રેલા, જાતિ-તિશ્ર જાતિ, યતિ-સમા યતિ,

લય પ્રકાર-વિલંબિત / મધ્ય લય

રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાડડડડક	ધિંનગિડનગ	ધાડગિડનગ	તિટકિટતક	ધાડગિડનગ
×		૨		
ધિંનગિડનગ	ધિંનગિડનગ	ધાડગિડનગ	તિટકિટતક	તાડકિડનક
૦		૩		
તાડડડડક	તિંનકિડનક	તાડકિડનક	તિટકિટતક	તાડકિડનક
×		૨		
તિંનકિડનક	તિંનકિડનક	ધાડગિડનગ	તિટકિટતક	ધાડગિડનગ
૦		૩		

૪:૧૪ તાલ -એકતાલ

માત્રા-૧૨

વિભાગ-૬ (દરેક વિભાગ બે-બે માત્રાનો)

તાલી-૪ (એક, પાંચ, નવ અને અગિયારમી માત્રા પર)

ખાલી-૨ (ત્રણ અને સાતમી માત્રા પર)

ઠાહ લય

૧	૨	૩	૪	૫	૬	૭	૮	૯	૧૦	૧૧	૧૨
ધિં	ધિં	ધાગે	તિરકિટ	તિં	ના	ક્ત્ત	તા	ધાગે	તિરકિટ	ધિં	ના
×		૦		૨		૦		૩		૪	

એકતાલની બંદિશો

૪:૧૪:૧ પેશકાર

બંદિશ-પેશકાર, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - **વર્ણ** ફરૂખાબાદ ઘરાનાના પણ વગાડવાની શૌલી અજરાડા ઘરાનાની છે.

ધિંડકડધિંતા	ડધાધિંતા	ધાધાધિંતા	તિટગિડાડનધા	ધિંતાધાતિ	ધાધાતિંતા
×		૦		૨	
તિંડકડતિંતા	ડતાતિંતા	તાતાતિંતા	તિટગિડાડનધા	ધિંતાધાતિ	ધાધાધિંતા
૦		૩		૪	

૪:૧૪:૨ પેશકાર

બંદિશ-પેશકાર, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

પેશકારનો બીજો પ્રકાર

ધિંડકડધિંતા	ડધાધિંતા	ધાધાધિંતા	તિટગિડાડનધા
×		૦	
ધિંતાધાતિ	ધાધાતિંતા	તાકેનતિંડનતાકે	તિટકિટતાકેતિટ
૨		૦	
તાકેત્રકતિંનાકિના	તિટગિડાડનધા	ધિંતાધાતિ	ધાધાધિંતા
૩		૪	

૪:૧૪:૩ પેશકાર કાયદા

બંદિશ-પેશકાર કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

ધાડકડધા	તિધાગેના	ધાગેધિંના	કડધાતિધા	ગેનધાગે	તિંનાકિના
×		૦		૨	
તાડકડતા	તિતાકેના	તાકેતિંના	કડધાતિધા	ગેનધાગે	ધિંનાગિના
૦		૩		૪	

૪:૧૪:૪ પેશકાર કાયદા

બંદિશ-પેશકાર કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

રચના - પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર

પેશકાર કાયદાનો બીજો પ્રકાર

ધાડકડધા	તિધાગેના	ધાગેધિંના	ગિનાધિંના	ગિનાધાગે	તિંનાકિના
×		૦		૨	
તાડકડતા	તિતાકેન	તાકેતિંના	ગિનાધિંના	ગિનાધાગે	ધિંનાગિના
૦		૩		૪	

૪:૧૪:૫ કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ધિંનધિંના	ગિનાધાગે	તિટકિટ	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના
×		૦		૨	
તિંનતિંના	કિનાતાકે	તિટકિટ	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના
૦		૩		૪	

૪:૧૪:૬ કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ધગડત	કિટધાગે	તિટકિટ	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	તિંનાકિના
×		૦		૨	
તકડત્	કિટતાકે	તિટકિટ	ધાગેતિટ	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના
૦		૩		૪	

૪:૧૪:૭ કાયદા (તિશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-તિશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ધાડગિડનગ	ધિંનગિડનગ	તિટકિટતક	ધિટધિટકિટ	ધાડતિડધાડ	ધાડતિંડનાડ
×		૦		૨	
તાડકિડનક	તિંનકિડનક	તિટકિટતક	ધિટધિટકિટ	ધાડતિડધાડ	ધાડધિંડનાડ
૦		૩		૪	

૪:૧૪:૮ કાયદા (તિશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-તિશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ગિનાત્	ધાગેના	ધાત્રક	ધાતિધા	ગેનાતિં	નાડકિડનક
×		૦		૨	
તિટકિટતક	ધિંનાડ	ધાત્રક	ધાતિધા	ગેનાતિં	નાકિના
૦		૩		૪	

૪:૧૪:૯ કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ધાડગિના	તિટગિના	ધાગેનાતિ	ટગિનાધા	ગેનાધાગે	તિંનાકિના
×		૦		૨	
તાડકિના	તિટકિના	તાકેનાતિ	ટગિનાધા	ગેનાધાગે	ધિંનાગિના
૦		૩		૪	

૪:૧૪:૧૦ કાયદા (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લય પ્રકાર-વિલંબિત લય

ધિંડનાડ	કડધિંડ	નાડગેગે	નગધિન	ધાગેત્રક	તિંનાકિના
×		૦		૨	
તિંડનાડ	કડધિંડ	નાડગેગે	નગધિન	ધાગેત્રક	ધિંનાગિના
૦		૩		૪	

૪:૧૪:૧૧ સ્વતંત્ર રેલા (ચતુશ્રજાતિ)

બંદિશ-સ્વતંત્ર રેલા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ,

લય પ્રકાર-વિલંબિત/મધ્ય લય

ધિંન	ગિન	તક	તક	તિંન	કિન
×		૦		૨	
તિંન	કિન	તક	તક	ધિંન	ગિન
૦		૩		૪	

૪:૧૫ દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની બંદિશોની તુલના

તબલાની વાદન પરંપરા લગભગ ૩૦૦ થી ૩૫૦ વર્ષથી ચાલી આવે છે. લગભગ ખ્યાલ ગાયનની સાથે સાથે તબલાવાદ્યનો પ્રચાર અસ્તિત્વમાં આવ્યો. સમયની પરિસ્થિતિ સાથે સાથે તબલાવાદ્ય લોકપ્રિય થયું. અને ગાયનના ઘરાનાઓની પ્રેરણાથી તબલાના નવિન ઘરાનાઓનો પ્રારંભ થયો. સૌ પ્રથમ ઉ.સુધારખાં અથવા ઉ.સિદ્ધાર્થખાં દ્વારા દિલ્હી ઘરાનાની સ્થાપના થઇ તે સમયે દિલ્હી ભારતનું રાજકીય કેન્દ્ર હોવાને કારણે ભારતના મુર્ધન્ય કલાકારો પોતાની આજીવિકા પ્રાપ્ત કરવા દિલ્હીના દરબારમાં તથા દિલ્હી શહેરમાં રહેતા હતા. ઉ.સુધારખાં દિલ્હીમાં કાર્યરત હોવાથી તેઓની તબલા પરંપરા દિલ્હી ઘરાનાના નામથી પ્રસિદ્ધ થઇ ત્યારબાદ ઉ.કલ્લુખાં અને મીરૂખાંએ દિલ્હીના ઉ.સીતાબખાં પાસેથી તબલાની તાલીમ લઇ પોતાના વતન અજરાડા જઇને અજરાડા ઘરાનાની સ્થાપના કરી આ બંન્ને ઘરાના તબલાના મુખ્ય અને એકબીજાના પુરક ઘરાના છે. દિલ્હીની લગભગ બંદિશો, વર્ણ તથા રચનાની પદ્ધત્તિ અજરાડામાં જોવા મળે છે. તેથીજ આ બંન્ને ઘરાનામાં એક બીજાથી મળતી આવતી અનેક બંદિશો જોવા મળે છે. છતાં પણ આ બંન્ને ઘરાનાની બંદિશોમાં શાસ્ત્રોકત દ્રષ્ટિએ તથા સૌંદર્યાત્મક રીતે અલગ તરી આવે છે. આ બંદિશોમાં લગભગ એક સરખાજ તબલાના વર્ણોનો ઉપયોગ થયો હોવા છતાં વાદનની દ્રષ્ટિએ અને રચનાત્મક દ્રષ્ટીએ આ બંદિશો અલગ તરી આવે છે. આવી પારંપારિક બંદિશોનો સંગ્રહ શોધાર્થીને વિભિન્ન ઉસ્તાદો તથા પંડિતો દ્વારા પ્રાપ્ત થયો છે.

મહાશોધ નિબંધના વિષયને અનુલક્ષીને આ પ્રકારનો આ ભાગ અતિઅગત્યનો હોઇ, શોધાર્થીએ અનેક વિદ્વાનો પાસેથી આ બંદિશો વિષે વિચાર-વિમર્શ કર્યો છે. તથા તેમાં સંશોધાત્મક અભિગમ અપનાવીને અહીં બંદિશોની તુલના કરવામાં આવી છે. જેનો સાર અને બંદિશોની તુલના અહીં પ્રસ્તૃત છે.

૪:૧૫:૧ તુલનાક્રમાંક-૧

દિલ્હીઘરાના

તાલ-ત્રિતાલ, બંદિશ-પેશકાર, જાતિ-ચતુશ્ર જાતિ, યતિ-સમાયતિ,
લયપ્રકાર-વિલંબિતલય, રચના - ઉ.નથ્થુખાં સાહેબ (ખલિફા દિલ્હી ઘરાના)

ધાડકડધાતિ	ધાધાતિધા	તિટકિટધાતિ	ધાધાધિંતા
તિટકિટધાતિ	ધાધાતિધા	તિટકિટધાતિ	ધાધાતિંતા
તાડકડતાતિ	તાતાતિતા	તિટકિટતાતિ	તાતાતિંતા
તિટકિટધાતિ	ધાધાતિધા	તિટકિટધાતિ	ધાધાધિંતા[૧]

૧. દિલ્હી ઘરાનાના પેશકારની રચના પ્રો.પુષ્કરરાજ શ્રીધર સાહેબ પાસેથી પ્રાપ્ત

ઉપરોક્ત પેશકાર દિલ્હીઘરાનાનો પ્રચલિત પેશકાર છે. આ બંદિશ આજકાલ ફક્ત દિલ્હી ઘરાનાના કેટલાક વાદકો પ્રસ્તૃત કરે છે. આ પેશકારમાં સંપૂર્ણતઃ દિલ્હીનો બાજ પ્રદર્શીત થાય છે. અર્થાત કે બે આંગળીયોનો બાજ જોવા મળે છે. આમ તો બંધબાજનો પ્રથમ અક્ષર 'ધા' છે બંધ બાજના પ્રતિનિધિ સ્વરૂપે 'ધા' અક્ષરની દિલ્હીના પેશકારની શરૂઆત થઇ છે. ત્યારબાદ બંધ બાજ અનુંસાર ધિં, તા, તિ, ક વગેરે વર્ણોનું વાદન જોવા મળે છે. દિલ્હીના પેશકારમાં 'ખડા' બોલ અર્થાત્ 'નિકાસ' વગરના વર્ણોનો પ્રયોગ થાય છે. જે આ પેશકારમાં જોવા મળે છે. દિલ્હીનો બાજ કિનારનો બાજ હોવાથી બધાજ વર્ણો કિનારના બાજ અનુસાર જોવા મળે છે.

એક વાતનો ઉલ્લેખ કરૂં તો તબલા મુખ્યતઃ સંગતિનું વાદ્ય હોવાથી સંગતિના રૂપમાંજ તબલાનું વાદન વિકસિત થયું. સમય પરિસ્થિતિની સાથે સ્વતંત્ર તબલા વાદનની પરંપરા શરૂ થઇ ત્યારે તે સમયે તબલાના વર્ણોને સૌ પ્રથમ પ્રસ્તૃત કરવાની એક રીત તૈયાર કરવામાં આવી. તે સમયે હકુમતી ભાષા ફારસી હોવાથી આ વર્ણોને વગાડવાની પદ્ધતિને 'પેશકાર'નું નામ આપવામાં આવ્યું. પેશકાર અર્થાત્ પોતાના કલાકૌશલને શ્રોતાઓ સમક્ષ સૌ પ્રથમ પ્રસ્તૃત કરવું.

આમ ઉપરોક્ત પેશકારમાં સંપૂર્ણતઃ દિલ્હીના બાજના દર્શન થાય છે આ ખુબસુરત રચનાને દિલ્હીના ખલિફા ઉ.નથ્થુંખાં સાહેબે બનાવી છે. અને તેનો ખુબસુરત વિસ્તાર પણ કર્યો છે.

અજરાડા ઘરાના

તાલ-ત્રિતાલ, બંદિશ-પેશકાર, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ,

અંગ-કહેરવાઅંગ, લયપ્રકાર-વિલંબિત લય,

ધિંગનધા	ત્રકધિંન	ધાગેનધિં	ડધિંનક
ધાગેનધિં	ડધાધાતિ	ધાગેનતિં	ડતિંનક
તિંકનતા	ત્રકતિંન	તાકેનતિં	ડતિંનક
ધાગેનધિં	ડધાધાતિ	ધાગેનધિં	ડધિંનક[૧]

ઉપરોક્ત રચના અજરાડા ઘરાનાની પારંપારિક રચના છે. આ રચનામાં 'ધિં' બોલથી રચનાની શરૂઆત થઇ છે ત્યાર બાદ આ રચનામાં ત્રક, ગ, ન, ક, તિં વગેરે વર્ણોનો પ્રયોગ જોવા મળે છે.

આ રચનાને અજરાડાના પ્રસિદ્ધ તબલા વાદક ઉ. અબ્દુલકરીમખાં સાહેબ વધારે વગાડતા હતા.

---

૧. પેશકારની રચના પ્રો.સુધીરકુમાર સકસેના સાહેબ પાસેથી પ્રાપ્ત

આ પેશકારમાં દિલ્હીનું જ ચલન જોવા મળે છે. પરંતુ પ્રસ્તૃતિ કરણની દ્રષ્ટીએ અજરાડાના વાદકોએ નિકાસ વિધિના સ્વરૂપને ધ્યાનમાં રાખી છંદાત્મક રીતે આ પેશકારને પ્રસ્તૃત કર્યો છે. આ પેશકારમાં કહેરવા અંગના વર્ણો જેવા કે 'ધાગેન' 'ધિનક' વગેરે જોવા મળે છે. આ પેશકારમાં નિકાસ વિધિનો વધારે અવકાશ છે. આ પેશકારમાં કહેરવા અંગના બોલ સમુહોનો ઉપયોગ કરીને વધારે ખુબસુરત વિસ્તાર કરી શકાય છે. તેથીજ દિલ્હી ઘરાનાથી આ પેશકાર અલગ ચલન શૈલીવાળો જોવા મળે છે.

તુલના

(૧) દિલ્હીના પેશકારની શરૂઆત 'ધા' વર્ણથી જયારે અજરાડાના પેશકારની શરૂઆત 'ધિં' વર્ણથી જોવા મળે છે. આમ તબલાના ખૂબજ મહત્વના 'ધા' અને 'ધિં' વર્ણનું મહત્વ અલગ અલગ રીતે આ બંને પેશકારમાં જોવા મળે છે.

(૨) દિલ્હીના પેશકારમાં 'ધા' વર્ણનો ઉપયોગ વધારે પ્રમાણમાં ત્યારબાદ 'તિ' વર્ણનો અને 'તિટકિટ' વર્ણનો પ્રયોગ જોવા મળે છે. આ વર્ણોને અલગ અલગ રીતે જોડીને વિસ્તાર કરવામાં આવે છે આમાં નિકાસ વિધિનો પ્રયોગ નહિવત જોવા મળે છે. જયારે અજરાડાના પેશકારમાં ધિં વર્ણનો વધારે પ્રયોગ થયો છે. તેની સાથે 'ધાગેન' 'ધિંનક' વર્ણ સમુહનો પ્રયોગ જોવા મળે છે. ત્યાર બાદ દિલ્હીની ચલન શૈલી અનુસાર 'ધાધાતિ' વર્ણનો પ્રયોગ જોવા મળે છે. આ વર્ણોના આધાર પરથી માલુમ થાય છે કે આમાં નિકાસ વિધિને વધારે અવકાશ છે.

(૩) દિલ્હીનો પેશકાર સીધી લયમાં 'ખડા' વર્ણોથી જોવા મળે છે. તથા સમગ્ર પેશકારમાં વર્ણોની એકજ સરખી વિશેષતા છે તથા ઓછા વર્ણોનો પ્રયોગ જોવા મળે છે. જયારે અજરાડાના પેશકારનો અંગ કહેરવા અંગમાં જોવા મળે છે. તથા તબલાના ઘણાં બધા અલગ અલગ વર્ણોના પ્રયોગ જોવા મળે છે. જેટલા વર્ણો વધારે તેટલો તેનો વિસ્તાર વધારે થઇ શકે માટે દિલ્હીના પેશકારની અપેક્ષાએ અજરાડાના પેશકારમાં વિસ્તારની વધારે ક્ષમતા જોવા મળે છે. આ સિવાય દિલ્હીમાં બે આંગળીઓનો બાજ હોવાથી વિસ્તાર ક્ષમતા સિમિત છે તથા નિકાસની પ્રક્રિયાને પણ ઓછું પ્રાધાન્ય દિલ્હીના વાદકો આપે છે. જયારે અજરાડાના વાદકો નિકાસ વિધિને વધારે પ્રાધાન્ય આપે છે. માટે અજરાડાનો પેશકાર વધારે વિસ્તાર ક્ષમ છે.

(૪) બન્ને પેશકારને વિલંબિત લયમાં વગાડવામાં આવે છે. બન્ને પેશકારમાં પ્રથમ ભરીનો હિસ્સો છે જયારે બીજો ભાગ ખાલીનો જોવા મળે છે. વાદન શૈલીની

દૃષ્ટિએ બન્નેની વાદન રીત એક સરખીજ છે પરંતુ અજરાડાના વાદકો લય સૌંદર્ય વધારવા માટે આડો પેશકાર પણ વગાડે જે છે. જ સુંદરતાની દ્રષ્ટિએ એક ખુબસુરત રચના છે. જયારે આ વિશેષતા ફક્ત અજરાડા ઘરાનાનીજ છે.

૪:૧૫:૨ તુલનાક્રમાંક-૨

દિલ્હી ઘરાના

તાલ-ત્રિતાલ, બંદિશ-પેશકારકાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ,

લયપ્રકાર- વિલંબિતલય

ધાડકડ ધાડતિટ ક્રિટધાડ ધિંડનાડ ધાડતિડ ધાડધાડ તિડધાડ તિંડનાડ

તાડકડ તાડતિટ ક્રિટતાડ તિંડનાડ ધાડતિડ ધાડધાડ તિડધાડ ધિંડનાડ[૧]

પેશકારના વાદન પછી પેશકાર કાયદા પ્રસ્તૃત કરવામાં આવે છે જેમાં પેશકારના વર્ણોનો વધારે ઉપયોગ થયેલો જોવા મળે છે. ઉપરોક્ત પેશકારકાયદામાં 'તિટકિટ' વર્ણોનો મુખ્ય ઉપયોગ થયેલો છે અર્થાત્ આ કાયદાનો મુખ્ય વર્ણ 'તિટકિટ' છે. આ સિવાય ધા, ધિં, ના, તિ, તિં વગેરે દિલ્હીમાં ઉપયોગી ખાસ વર્ણોનો પ્રયોગ જોવા મળે છે. આ પેશકાર કાયદામાં તિટકિટ વર્ણ દિલ્હી ઘરાનાનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. 'તિટકિટ' વર્ણનો બે વખત ઉપયોગ કરી આ કાયદાનો વિસ્તાર કરવામાં આવે છે. 'તિટકિટ' વર્ણને અલગ અલગ રીતે પ્રસ્તૃત કરીને કાયદાને ખુબસુરત બનાવવામાં આવે છે. એ આ કાયદાની વિશેષતા છે. 'તિટકિટ' વર્ણનો ઉપયોગ કરી વાદક પોતાની ક્ષમતાનો પરીચય આપી શકે છે. આ રચનામાં નિકાસની આવશ્યક્તા નહિવત છે. કારણકે આનો અંગ દિલ્હીનો હોવાથી શુદ્ધ દિલ્હી બાજનું પ્રતિનિધિત્વ આ કાયદામાં જોવા મળે છે. આ કાયદા અતિ વિસ્તારશીલ છે. વાદક પોતાની પતિભા, રિયાઝ અને બુદ્ધિ ક્ષમતાના આધાર પર આ પેશકાર કાયદાના વર્ણોના સંયોગ-વિયોગથી વિસ્તાર કરી પોતાની કૌશલક્ષમતાનો પરીચય આપી શકે છે. આ પેશકાર કાયદા દિલ્હી ઘરાનાની પારંપારિક રચના છે.

અજરાડા ઘરાના

તાલ-ત્રિતાલ, બંદિશ-પેશકારકાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ,

લયપ્રકાર-વિલંબિતલય

ધાડકડધા તિધાગેના ધાગેધિંના ધાગેધિંના

ગિનાધાતિર ક્રિટધાતિધા ગેનધાગે તિંનાકિના

---

૧. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ-પૃ.નં - ૧૧૨

તાડકડતા	તિંતાકેના	તાકેતિંના	તાકેતિંના
ગિનાધાતિર	કિટધાતિધા	ગેનધાગે	ધિંનાગિના[1]

પેશકારના વાદન પછી પેશકારકાયદા વગાડવામાં આવે છે. ઉપરોક્ત પેશકાર કાયદા અજરાડા ઘરાનાની પારંપારિક રચના હોવાની સાથે સાથે એક અમરકૃતિ છે. આ રચના તબલા જગતમાં અતિ લોકપ્રિય રચના છે. આ રચનાની શરૂઆત ધાડકડ વર્ણથી થાય છે. આ રચનામાં મુખ્યતઃ વર્ણ સમુહ ધાતિ, ધાગેના, ધાગે, ધિંના, તિરકિટ, તિંનાકિના વગેરે વર્ણો જોવા મળે છે. આ કાયદામાં દાયાં અને બાયાં બંન્નેના વર્ણો સમાનરૂપે જોવા મળે છે. આ એક ખાસ વિશેષતા છે. તબલાના ઘણા બધા વર્ણો આ કાયદામાં જોવા મળે છે. આ કાયદામાં તબલા વાદનની સંપૂર્ણ છાપ જોવા મળે છે. આ કાયદાને વધારે ખુબસુરત બનાવવા માટે 'કિડનગ' જેવા વર્ણોને લગાવવામાં આવે છે. આ અતિ વિસ્તારશિલ રચના છે. વાદક જેમ જેમ આ પેશકારકાયદાનો રિયાઝ કરે તેમ તેમ આ કાયદો વધારે વિસ્તારક્ષમ અને ખુબસુરત બને છે આ કાયદાને અજરાડાના સુપ્રસિદ્ધ તબલાવાદક ઉ.હબિબઉદ્દીનર્ખાં અને તેમના પ્રિયશિષ્ય શોધાર્થીના ગુરૂજી પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી ખુબ સુંદર રીતે પ્રસ્તૃત કરતા હતા. શોધાર્થીએ આ બન્ને મહાન કલાકારોને આ પેશકારકાયદાને પ્રસ્તૃત કરતા સાંભળ્યા છે જેનું વર્ણન કરવું અઘરૂં છે પરંતુ આજે પણ આ કાયદાનો વિસ્તાર શોધાર્થી વાગોળે છે. જેના કારણે શોધાર્થીને વાદન ક્ષમતામાં પણ વધારો થયો છે. અર્થાત્ આ એક ખુબસુરત રચના છે. વિદ્યાર્થી આ રચનાનો વધારે રિયાઝ કરે તો સંપૂર્ણ તબલાવાદનમાં વધારે નિખાર આવે આમ આ કાયદો કોઇ એક ઘરાનાની ઓળખ હોવા છતાં પણ દરેક વિદ્યાર્થી અને વાદક માટે ઉપયોગી અને પોતાની પ્રતિભા વધારનારો છે. આવી બહુ બંદિશો હોય છે. જેનાથી વાદકનો સંપૂર્ણ વિકાસ થાય. આ રચના આમ તો મુશ્કેલ રચના છે. આ રચના બે ભાગમાં વહેચાયલી છે. પ્રથમ ભાગ 'ચાડાસાર' માત્રાનો અને બીજો ભાગ 'સાડાત્રણ' માત્રાનો છે આમ મળીને પ્રથમ ભરીના ભાગની આઠ માત્રા પૂર્ણ થાય છે. આમ ગાણિતિક દ્રષ્ટીએ પણ આ કાયદો વાદકની બુદ્ધિ ક્ષમતાને વધારે છે.

આમ આ પેશકારકાયદો ફક્ત એક બંદિશ નથી પરંતુ એક સંપૂર્ણ અલૌકિક રચના છે. જે વાદકની ક્ષમતા, પ્રતિભાને પ્રોત્સાહિત કરીને એક ઉત્તમવાદક બનાવે છે.

તુલના

(૧) દિલ્હીના પેશકાર કાયદામાં 'ધા', તિટકિટ, કડધા, તિ, ધિંના, તિંના વગેરે વર્ણોનો મુખ્ય પ્રયોગ થયો છે. જયારે અજરાડાના પેશકાર કાયદામાં 'ધા' કડધા, ધાતિ, ધાગેન, ધિંનાગિના, તિરકિટ વગેરે વર્ણોનો પ્રયોગ જોવા મળે છે.

---

૧. પેશકારકાયદાની રચના પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના સાહેબ પાસેથી પ્રાપ્ત

(૨) દિલ્હીના પેશકાર કાયદામાં નાના નાના વર્ણ સમુહ જોવા મળે છે. જયારે અજરાડાના પેશકાર કાયદામાં મોટા વર્ણ સમુહોનો પ્રયોગ થયો છે.

(૩) દિલ્હીના પેશકારકાયદાનાં અંતમાં 'તિના અને ધિંના' વર્ણથી જોવા મળે છે. જયારે અજરાડાના પેશકારકાયદાનાં અંતમાં 'તિંનાકિના અને ધિંનાગિના' દ્વારા જોવા મળે છે. બંને ઘરાનાના પેશકારકાયદા બે ભાગમાં વહેચાયેલા છે. જેમાં પ્રથમ ભાગ ભરીનો અને બીજો ભાગ ખાલીનો છે.

(૪) દિલ્હીના પેશકારકાયદાનું સ્વરૂપ નાનું છે. જયારે અજરાડાના પેશકારકાયદાનું સ્વરૂપ મોટું છે. બંનેની માત્રા એક સરખી હોવા છતાં પક્ષ વર્ણોમાં અંતર છે. અજરાડામાં વધારે વર્ણોનો પ્રયોગ જોવા મળે છે.

(૫) દિલ્હીના પેશકારકાયદામાં મુખ્ય વર્ણ તરીકે 'તિટકિટ' વર્ણ છે. જયારે અજરાડાના પેશકાર કાયદામાં મુખ્ય તરીકે 'ધાગેધિંના' તથા 'તિરકિટ'નો પ્રયોગ થયો છે.

(૬) દિલ્હીનો પેશકારકાયદા સીધી લય પ્રવાહમાં જોવા મળે છે. જયારે અજરાડાના કાયદામાં સાડાચાર અને સાડાત્રણ માત્રાના ગણિતનો ઉપયોગ થયો છે. જેની આ રચના વધારે મુશ્કેલ અને ખુબસુરત લાગે છે.

(૭) દિલ્હીના પેશકારકાયદાનો વિસ્તાર થઇ શકે છે. પરંતુ અજરાડાના પેશકારકાયદામાં પ્રમાણમાં વધારે વિસ્તાર કરી શકાય છે. કારણ કાયદાની રચનામાં 'કિડનગ, તકતા' જેવા વર્ણોને લગાવવામાં આવે છે. જેથી વધારે વિસ્તારશિલ રચના છે.

(૮) દિલ્હીના પેશકારકાયદામાં સંપૂર્ણ દિલ્હીઘરાનાની વાદન શૈલીનો પ્રભાવ જોવા મળે છે. નિકાસનો અવકાશ ઓછો છે. જયારે અજરાડાના પેશકારકાયદામાં પણ દિલ્હીની છાપ જોવા મળે છે. પરંતુ નિકાસને અવકાશ હોવાથી સંપૂર્ણ રચનાને અલગ અલગ રીતે પ્રસ્તૃત કરી શકાય છે.

૪:૧૫:૩ તુલનાક્રમાંક-૩

દિલ્હીઘરાના

તાલ-ત્રિતાલ, બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ,

લયપ્રકાર-વિલંબિતલય

ધાગે	તિટ	કડધે	તિટ	ધાગે	ત્રક	તિંના	કિના
તાકે	તિટ	કડતે	તિટ	ધાગે	ત્રક	ધિંના	ગિના[૧]

---

૧. પ્રો. મધુકર ગુરવજી પાસેથી પ્રાપ્ત

ઉપરોક્ત કાયદામાં પ્રારંભિક તબલાના મુખ્ય વર્ણોનો ઉપયોગ થયેલો છે. આ કાયદાને વિલંબિત લયમાં વગાડવામાં આવે છે. આ કાયદાની શરૂઆત 'ધાગે' વર્ણ સમુહથી થઇ છે. ત્યારબાદ તિટ, કડધે, ત્રક, તિંના, કિના વર્ણ સમુહનો પ્રયોગ થયો છે. આ કાયદો વિદ્યાર્થીઓ માટે ખુબજ અગત્યનો છે. જેના કારણે બાયાં માં બે આંગળીઓના પ્રયોગ દ્વારા 'ધાગે' બોલથી બાયાંનો હાથ તૈયાર થાય. સાથે 'તિટ' વર્ણથી દાયાંમાં સ્યાહિમાં વાગતા વર્ણો તૈયાર થાય છે ત્યારબાદ કડ છે વર્ણથી બાયાં દાયાંના સંયુક્ત વર્ણ વગાડવાની તૈયારી થાય છે. આ તમામ વર્ણોને વગાડવાની વાદન માટેનો પ્રારંભિક હાથ તૈયાર થાય છે આ વર્ણો તબલાવાદનમાં શુદ્ધતા લાવવા માટેના પ્રતિકરૂપ છે. આમ આ કાયદા વિદ્યાર્થીઓ માટે ખુબજ ઉપયોગી છે. આને રિયાઝનો કાયદો પણ કહે છે. આ કાયદાના રિયાઝથી વિદ્યાર્થીનો તબલાવાદનનો પ્રારંભિક તબક્કો સંપૂર્ણ થાય છે.

આ કાયદાનો વિસ્તાર સુંદર રીતે કરી શકાય છે. આ કાયદાનો અજરાડા ઘરાનાના વાદકો નિકાસ આધારીત પ્રસ્તૃત કરીને સુંદર રીતે વિસ્તાર કરે છે. દિલ્હીના વાદકો કરતા અજરાડાના વાદકો એને વધારે વગાડે છે.

આ કાયદાના રિયાઝથી ચતુશ્રજાતીનો અભ્યાસ થાય છે. આમ આ કાયદા વિદ્યાર્થીઓ માટે ખુબજ ઉપયોગી અને મહત્વપૂર્ણ રચના છે. આ દિલ્હી ઘરાનાની પારંપારિક પ્રાચીન રચના છે. આના રચઇતા વિશેની કોઇ માહિતિ ઉપલબ્ધ નથી.

અજરાડાઘરાના

તાલ-ત્રિતાલ, બંદિશ-કાયદા, જાતિ-તિશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ,

લયપ્રકાર-વિલંબિતલય

ધાડકડ ધિતિટ તિટકડ ધિતિટ ધાગેતિ ટધાગે ત્રકતિં નાકિના

તાડકડ તિતિટ તિટકડ તિતિટ ધાગેતિ ટધાગે ત્રકધિં નાગિના[૧]

ઉપરોક્ત કાયદા અજરાડાની તિશ્રજાતિની લયની વિશેષતાને દર્શાવે છે. અજરાડા ઘરાના શીખવા માટે આ કાયદાની રચના અગત્યની છે. જેના રિયાઝથી તિશ્રજાતિની લયનો અભ્યાસ તથા અજરાડા ઘરાનાની વાદન પદ્ધતિનો સુક્ષ્મ અભ્યાસ થાય છે. આ કાયદામાં દિલ્હી ઘરાનામાં ઉપયોગમાં લેવાતા મુખ્ય વર્ણોનો પ્રયોગ થયો છે. જેવા કે ધા, તિટ, ધાગે, ત્રક, તિંના, કિના વગેરે વર્ણોમાં અજરાડા ઘરાનાનું ચલન પ્રસ્તૃત કરીને અજરાડાના રચનાકારે આ રચનાને વિદ્યાર્થીઓ માટે પ્રસ્તૃત કરી છે. આ કાયદાનો સુંદર રીતે વિસ્તાર કરી શકાય છે. અજરાડાના વાદકો 'નિકાસ'નો ઉપયોગ કરી અને વિશાળતાથી વિસ્તાર કરે છે. આ કાયદાના રચઇતા વિષેની કોઇ માહિતિ ઉપલબ્ધ નથી પારંપારિક રીતે આ કાયદો અજરાડા ઘરાનાના

---

૧. પ્રો. મધુકર ગુરવજી પાસેથી પ્રાપ્ત

પ્રારંભિક વિદ્યાર્થીઓને શીખવવામાં આવે છે આ કાયદામાં તિશ્રજાતિનો ઉપયોગ થયો હોવાથી ગાણિતિક રીતે વિદ્યાર્થીના માનસિક રીતે વિકાસ થાય છે. જેના કારણે વિદ્યાર્થીઓ માટે અજરાડાના કઠીન કાયદાઓનો સરળતાથી અભ્યાસ થઇ શકે છે. આમ આ કાયદામાં વિદ્યાર્થીઓને દિલ્હી અને અજરાડા બન્ને ઘરાનાનો અભ્યાસ થાય છે. અને અજરાડાના વિદ્યાર્થીઓ માટે આ કાયદા ખુબજ અગત્યનો હોઇ આ કાયદાનું વિશેષ મહત્વ અજરાડા ઘરાનામાં જોવા મળે છે. અજરાડા ઘરાનાની પ્રારંભિક બંદિશ હોવા છતાં પણ આ કાયદા ખુબ મહત્વનો છે. કારણકે વિદ્યાર્થીઓમાં અજરાડા ઘરાનાના મૂળ તત્ત્વોને આ કાયદા દ્વારા સમજાવી શકાય છે.

તુલના

(૧) દિલ્હી અને અજરાડા આ બન્ને ઘરાનાના કાયદા વિલંબિત લયમાં પ્રસ્તૃત કરવામાં આવે છે. બન્ને કાયદા અતિવિસ્તારશીલ કાયદા છે. પરંતુ દિલ્હીના વાદકો ‘નિકાસ’ વિહીન વિસ્તાર કરે છે. જયારે અજરાડાના વાદકો આનો વિસ્તાર ‘નિકાસ’ના આધારે કરે છે.

(૨) દિલ્હીના કાયદા ચતુશ્રજાતિમાં છે. જયારે અજરાડાનો કાયદો તિશ્ર જાતિમાં છે. આ બન્ને ઘરાનાના મુખ્ય નિયમો આ બન્ને કાયદાઓમાં પોતપોતાના ઘરાના અનુસાર સ્પષ્ટ રીતે જોવા મળે છે.

(૩) દિલ્હી અને અજરાડા બન્ને ઘરાનાના કાયદામાં ધાગે, તિટ, કડ છે. ત્રક, તિંના, કિના વગેરે વર્ણો સમાન રૂપથી જોવા મળે છે. છતાં પણ લયની દ્રષ્ટીએ અને વાદન પદ્ધતિમાં આ બન્ને કાયદા અલગ અલગ રસાનુભૂતિ કરાવે છે. અને ઘરાનાના કાયદા બન્ને ઘરાનાના વિદ્યાર્થીઓ માટે પ્રારંભિક રચનાઓ છે. જેના વાદનથી પોતપોતાના ઘરાનાની વાદન પદ્ધતિ તથા ઘરાનાના નિયમોને વિદ્યાર્થી સરળતાથી સમજી શકે છે.

(૪) દિલ્હી ઘરાનાનો જે કાયદો અહિં પ્રસ્તૃત કરવામાં આવ્યો છે. તે કાયદાને દિલ્હીના વાદકો કરતા અજરાડાના વાદકો ખુબ વધારે પ્રમાણમાં વગાડે છે.

(૫) દિલ્હી ઘરાનામાં કાયદાનાજ વર્ણોનો ઉપયોગ કરી ચલન શૈલીમાં ફર્ક કરીને અજરાડાના વાદકોએ અજરાડાના કાયદાની રચના કરી છે. બન્નેમાં એક સરખાજ વર્ણોનો ઉપયોગ થયો હોવા છતાં ચલનની દ્રષ્ટીએ બન્ને કાયદા અલગ તરી આવે છે તથા બન્ને ઘરાનાઓની સુંદર રચનાઓ છે.

(૬) બન્ને ઘરાનાની રચનાઓ પારંપારિક છે તેમના રચઇતા વિષેનો કોઇ ઉલ્લેખ મળતો નથી. છતા પણ પ્રાચીન સમયની આ બન્ને રચનાઓનું મહત્વ આજે પણ એટલુંજ છે.

૪:૧૫:૪ તુલનાક્રમાંક-૪

દિલ્હી ઘરાના

તાલ-ત્રિતાલ, બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, લયપ્રકાર-વિલંબિત

ધાતિ ટધા તિટ ધાધા તિટ ધાગે તિંના ક્રિના

તાતિ ટતા તિટ ધાધા તિટ ધાગે ધિંના ગિના[૧]

ઉપરોક્ત કાયદાની બંદિશ દિલ્હી ઘરાનાની અતિપ્રાચીન અને માન્યતાપ્રાપ્ત બંદિશ છે. ઉ.નથ્થુ ખાં સાહેબ આ રચનાને સુંદર રીતે વગાડતા હતા. ઉસ્તાદજી દ્બારા જ લગભગ આ બંદિશને વધારે પ્રચલન મળ્યું દિલ્હી ઘરાનાની ઓળખ સમી આ બંદિશનું તબલાના બધાજ ઘરાનામાં સવિશેષ મહત્વ છે. લગભગ બધાજ ઘરાનાના વિદ્બાનો આ કાયદાને પોતાના વિદ્યાર્થીઓને શીખવે છે. આ બંદિશમાં ધાતિટ, ધાગે, તિંના, ક્રિના બોલ સમુહથી બનેલો છે. ખુબ ઓછા વર્ણો આ બંદિશમાં જોવા મળે છે. છતા આ બંદિશની રચના ધાતિ, ટધા, તિટ આમ દોઢમાત્રા ત્યાર પછી દોઢમાત્રા ત્યાર પછી પાંચ માત્રાના સંયોગ વિયોગથી બનાવવામાં આવેલી છે. ગાણીતિક દ્રષ્ટીએ તથા સૌંદર્યશાસ્ત્રની દ્રષ્ટીએ એક સુવર્ણીમ્ રચના છે.

દિલ્હી ઘરાનાનાં તથા અજરાડા ઘરાનાના વિદ્બાનો પોતાના વિદ્યાર્થીની પ્રારંભિક શિક્ષા પછી ઉપરોક્ત કાયદો વિદ્યાર્થીને શિખવાડે છે. આ કાયદાના મહતમ્ રિયાઝથી વિદ્યાર્થીનો હાથ ખુબજ તૈયાર થાય છે. તેના શારિરીક અને માનસિક બને પરીબળો મજબુત થાય છે. જીવન ભર જો આ કાયદાનો રિયાઝ કરવામાં આવે તો વાદક હર એક ક્ષણે ઉત્તમ વાદનના રૂપમાં સંગીત જગતમાં કાયમ રહી શકે તેવો અમરત્વ આપનારો આ કાયદો છે. શોધાર્થીને આ કાયદાના વાદનથી અનેક મૂળભૂત ફાયદા થયા છે. આજે પણ આ કાયદાના વાદનનો આગ્રહ હરહમેશ રાખે છે.

આ અમર કાયદાના વાદનની વાદકનું દાયાં બાયાં તથા સ્યાહિના વર્ણો પર પ્રભુત્વ પ્રાપ્ત થાય છે આ કાયદો એટલો લોકપ્રિય અને સદાબહાર છે કે દરેક વાદક આ કાયદાનો વિસ્તાર પોતાના અંદાજથી કરે છે. માટે આ કાયદા વિસ્તારની દ્રષ્ટીએ એક ઉચ્ચત્તમ બંદિશ છે. દિલ્હી ઘરાનાના વાદકો આ કાયદાના વાદનમાં શુદ્ધ દિલ્હીના નિયમોનું પાલન કરે છે. માટે તે વાદકો દ્બારા કાયદાના વિસ્તાર માટેની મર્યાદા છે. પરંતુ અજરાડા તથા બીજા ઘરાનાના વાદકો નિકાસનો ઉપયોગ કરી આ કાયદામાં આવતા ‘તિટ’ વર્ણને ઉલટું વગાડીને તૈયારીની લયમાં વગાડી અનંત વિસ્તાર કરે છે. આમ આ કાયદો એકજ બંદિશ હોવા છતાં દિલ્હી અને બાકીના ઘરાનાઓના વાદનમાં અંતર જોઈ શકાય છે.

---

૧. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના સાહેબ પાસેથી પ્રાપ્ત

અજરાડાઘરાના

તાલ-ત્રિતાલ, બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ,

લયપ્રકાર-વિલંબિતલય

ધાડકધા તિટધાગે ધિંનાતિટ ધાગેધિંના ગિનાતિટ ધાડકધા તિટધાગે તનાકિના

તાડકડ તિટતાકે તિંનાતિટ તાકેતિંના ગિનાતિટ ધાડકધા તિટધાગે ધિંનાગિના[1]

ઉપરોક્ત કાયદાની બંદિશ અજરાડા ઘરાનામાં પારંપારિક રીતે ચાલી આવે છે. આ બંદિશમાં ધાકડ, તિટ, ધાગે, ધિંના વર્ણોના સમુહથી આ બંદિશની રચના જોવા મળે છે. આ બંદિશ મુખ્ય બે ભાગમાં વહેંચાએલી છે. પ્રથમ ભાગમાં પાંચ માત્રા અને બીજા ભાગમાં ત્રણ માત્રા દ્વારા બનાવવામં આવેલ છે. આ બંદિશમાં ભરીનો તથા ખાલીનો ભાગ જોવા મળે છે. બે-બે વર્ણો આધારીત આ બંદિશ રચાયેલી છે. આ બંદિશમાં વધારે વર્ણ સમુહ જોવા મળે છે. અજરાડા ઘરાના શીખતા પ્રારંભિક વિદ્યાર્થીઓને દાંયા બાંયાનો હાથ સંપૂર્ણ રીતે તૈયાર થાય તે માટે આ રચનાને શીખવવામાં આવે છે. આ રચના અતિ વિસ્તારશીલ રચના છે. આ રચનામાં અજરાડાના વાદકો ધાડક વર્ણ સમુહની જગ્યાએ ધાતિટકિટ, ધાગેના, તથા ધિંનાડ, વર્ણ સમુહને લગાવીને આ રચનાનો વિસ્તાર કરે છે. આ રચનામાં નિકાસનો મહત્વપૂર્ણ અવકાશ છે. નિકાસનો ઉપયોગ કરી સરળતાથી તૈયારીમાં પ્રસ્તૃત કરી શકાય છે.

આમ આ અજરાડા ઘરાનાનો આ પારંપારિક કાયદા પ્રારંભિક વિદ્યાર્થી અવસ્થાથી લઈને ઉચ્ચ કોટીના વાદકો પ્રસ્તૃત કરે છે. આ રચનાને દિલ્હી ઘરાનાના વાદકો પણ વગાડે છે. આ રચનાના વાદનથી તિટ, ધાડકડ, ધાગે, વર્ણોનો ઉત્તમ રિયાઝ થાય છે. આમ આ રચના રિયાઝ અને સ્વતંત્ર કાર્યક્રમોમાં પ્રસ્તૃતિ કરણ માટેની ઉત્તમ રચના છે.

તુલના

(૧) દિલ્હી અને અજરાડા આ બન્ને ઘરાનાના કાયદા વિલંબિત લયમાં પ્રસ્તૃત કરવામાં આવે છે.

(૨) દિલ્હીનો ધાતિટ.....નો કાયદા વિસ્તારશીલ હોવા છતાં દિલ્હીના વાદકો આ કાયદામાં નિકાસનો ઉપયોગ કરતા નથી. જયારે બાકીના ઘરાનાના વાદકો આ કાયદામાં નિકાસનો ઉપયોગ કરે છે.

(૩) અજરાડાના વાદકો ધાકડધા.....કાયદા પ્રથમ નિકાસ વિહીન અને તૈયારીમાં પ્રસ્તૃત કરવા માટે નિકાસનો ઉપયોગ કરે છે. આ કાયદાની ખાસીયતતા એ છે કે આ કાયદા અતિ વિસ્તારશીલ છે. લગભગ બધાજ ઘરાનાના વાદકો આ કાયદાને સમુચિત વગાડે છે.

---

૧. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના સાહેબ પાસેથી પ્રાપ્ત

(૪) દિલ્હીના ધાતિટધાતિટ.....કાયદામાં દિલ્હીના વાદકો દિલ્હીના ચુસ્ત નિયમોનું પાલન કરી કાયદામાં આવતા વર્ણોનોજ ઉપયોગ કરી વિસ્તાર કરે છે. જયારે અજરાડાના વાદકો ધાડકધા.....કાયદામાં ધાડકની જગ્યાએ ધાતિરકિટ, ધાગેન, અને ધિંનાડ, વર્ણ સમુહનો ઉપયોગ કરી કાયદાને નિકાસ અંગથી પ્રસ્તૃત કરી વિસ્તાર કરે છે.

(૫) દિલ્હી અને અજરાડાના કાયદા ચતુશ્ર જાતિમાં છે. છતાં પણ દિલ્હીનો કાયદો બે વર્ણો આધારિત છે. જયારે અજરાડાનો કાયદો ચાર વર્ણો આધારિત છે.

(૬) દિલ્હી અને અજરાડા બન્ને ઘરાનાના કાયદામાં તિટ, ધાગે, તિંના, કિના, ધિંના, ગિના, વર્ણોનો ઉપયોગ સમાન રૂપથી જોવા મળે છે. છતાં પણ લયની દ્રષ્ટિએ બન્ને કાયદાઓ અલગ-અલગ-રસાનુભુતિ કરાવે છે.

(૭) દિલ્હીનો કાયદા પાંચ વર્ણોથી બનેલો છે. જયારે અજરાડા ઘરાનાના કાયદામાં સાત વર્ણોનો સમાવેશ થાય છે.

(૮) આ બન્ને ઘરાનાઓના કાયદાઓ વિદ્યાર્થી અને ઉચ્ચ કોટીના વાદક માટે રિયાઝી કાયદા છે.

(૯) દિલ્હી ઘરાનાના કાયદાની રચના પ્રથમ દોઢ માત્રા ત્યારપછી દોઢ માત્રા ત્યાર પછી પાંચ માત્રાના સંયોગ-વિયોગથી બનેલો છે. જયારે અજરાડા ઘરાનાનો કાયદો પ્રથમ પાંચ માત્રા અને ત્યારબાદ ત્રણ માત્રાથી બનેલો છે.

(૧૦) આ બન્ને ઘરાનાઓની રચનાઓ પારંપારિક છે. તેમના રચઇતા વિષેની કોઇ જાણકારી ઉપલબ્ધ નથી. છતાં પણ આ બન્ને રચનાઓ પોતપોતાના ઘરાનાઓનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે.

૪:૧૫:૫ તુલનાક્રમાંક-૫

દિલ્હી ઘરાના

તાલ-ત્રિતાલ, બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ,

લયપ્રકાર- વિલંબિતલય

ધાડતિડ ધાડધાડ તિટકિટ ધાડધાડ તિટકિટ ધાડતિડ ધાડધાડ તિંડનાડ

તાડતિડ તાડતાડ તિટકિટ તાડનાડ તિટકિટ ધાડતિડ ધાડધાડ ધિંડનાડ[૧]

ઉપરોક્ત કાયદા દિલ્હીઘરાનાની પારંપારિક બંદિશ છે. આ કાયદાની રચનામાં પ્રથમ ત્રણ વર્ણ સમૂહ ત્યાર પછી બે વર્ણ સમુહ અને ત્યાર પછી ત્રણ વર્ણ સમુહ અર્થાત્ ૩+૨+૩ વર્ણ સમુહથી બનેલી રચના છે. આ રચનામાં દિલ્હીઘરાનામાં ઉપયોગમાં લેવાતા શુદ્ધ વર્ણો

---

૧. પ્રો. મધુકર ગુરવ સાહેબ પાસેથી પ્રાપ્ત

જોવા મળે છે. આ રચના ચતુશ્રજાતિમાં નિબદ્ધ છે. એવું માલુમ થાય છે કે દિલ્હીની પારંપારિક રચના ધાધા તિટકિટ ધાધા તિંના ના આધારે આ રચના તૈયાર થઇ હોય તેવું શોધાર્થીનું માનવું છે. ધાધા તિટકિટ કાયદામાં 'ધાતિ' વર્ણને લગાવીને નાની રચનાને મોટું સ્વરૂપ આપી આ રચના તૈયાર કરવામાં આવી છે. આ રચના પ્રારંભિક વિદ્યાર્થીઓ માટે ઉપયોગી રચના છે. સૌ પ્રથમ ધાધા તિટકિટ કાયદાનો રિયાઝ કર્યા પછી ઉપરોક્ત રચનાનો રિયાઝ વિદ્યાર્થી માટે અતિ મહત્વનો સાબિત થઇ શકે કારણ કે રિયાઝમાં ધાતિ વર્ણ સમુહની સંગતિ સંપુર્ણ કાયદાનો ઉઠાવ અને છંદની દ્રષ્ટી એ વિદ્યાર્થીના હાથને દિલ્હીઘરાનાની પારંપારિક વાદન શૈલીની વધારે નજદિક લઇ જશે. તથા ધાધા તિટકિટ કાયદામાં વિસ્તારની જે મર્યાદા છે, તેનાથી વધારે વિસ્તારથી આ કાયદાનું વાદન કરવામાં વિદ્યાર્થી સક્ષમ થશે જેથી વિદ્યાર્થીમાં વિસ્તાર કરવાની ક્ષમતામાં વધારો થશે.

આ રચનામાં ધા, તિ, તિટકિટ, તિં, ના વર્ણાનો ઉપયોગ વિશેષ રૂપથી જોવા મળે છે. આ રચનામાં ધાતિ અને તિટકિટ વર્ણસમુહ મુખ્ય અંગ છે.

આ કાયદાના રચઇતા વિષેની કોઇ જાણકારી પ્રાપ્ત નથી પારંપારિક રીતે પ્રાચીન સમયથી વગાડવામાં આવે છે.

અજરાડા ઘરાના

તાલ-ત્રિતાલ, બંદિશ-કાયદા, જાતિ-તિશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ,

લયપ્રકાર -વિલબિતલય, લયકારી-આડલય

ધાડડતિડડ	ધાડતિટકિટ	ધાડધાડતિટ	કિટધાડધાડ
તિંડનાડધાડ	ધાડતિટકિટ	ધાડતિડધાડ	ધાડતિંડના
તાડડતિડડ	તાડતિટકિટ	તાડતાડતિટ	કિટતાડતાડ
તિંડનાડધાડ	ધાડતિરકિટ	ધાડતિડધાડ	ધાડધિંડના[૧]

ઉપરોક્ત રચના અજરાડા ઘરાનાની પારંપારિક પ્રાચીન રચના છે. આ રચનાના રચઇતા વિષેની કોઇ જાણકારી પ્રાપ્ત થતી નથી પરંતુ આ રચનાને અજરાડાના પ્રસિદ્ધ ઉસ્તાદ હબિબુદ્દીનખાં સાહેબ ખુબસુંદર રીતે પ્રસ્તૃત કરતા હતા. આ રચના નિકાસની સાથે સાથે વિસ્તારશીલ રચના છે. ઉસ્તાદજી આ રચનાનો ખુબસુંદર વિસ્તાર કરતા હતા. આ રચના મુખ્ય બે ભાગમાં વહેચાયેલી છે. પ્રથમ ભાગ સાડાચાર માત્રાનો અને બીજોભાગ સાડાત્રણ માત્રાનો છે. આ રચનામાં દિલ્હીની પદ્ધતિ પ્રમાણેના વર્ણ સમુહ અને લયપ્રકાર અજરાડાનો અંગ જોવા મળે છે. આ રચના પઢંત કરવામાં સરળ છે. પરંતુ વાદન પ્રકારમાં કઠીન છે. ખૂબજ અભ્યાસના આધાર પર આ રચના પર પ્રભુત્વ મેળવી શકાય. આ રચનામાં મુખ્યતઃ ધા, તિ, તિટકિટ, તિંના

---

૧. પ્રો. પુશ્કરરાજ શ્રીધર સાહેબ પાસેથી પ્રાપ્ત

જેવા વર્ણોનો ઉપયોગ થયો છે આ રચનાના વાદનમાં શ્રૃંગારિક રસના દર્શન થાય છે. આ રચનામાં બાંયાનો ખુબ સુંદર પ્રયોગ જોવા મળે છે. અજરાડાના વાદકો બાંયામાં મિંઢના પ્રયોગ દ્વારા આ કાયદાને ખુબસુરત રીતે પ્રસ્તૃત કરે છે. આ કાયદાનો રિયાઝ કરવાથી બાંયાનો હાથ તેયાર થાય છે. આ કાયદાના મુખ્ય બોલ ધાડધાડ તિટકિટ વર્ણ સમુહ છે. આ વર્ણ સમુહ સાથે બાંયામાં મિંઢ અને ગમકનો પ્રયોગ થાય છે. આ કાયદા વિદ્યાર્થી અને ઉચ્ચકોટીના વાદક બન્ને માટે અગત્યનો છે. વિદ્યાર્થીઓ માટે પ્રેરણાદયક અને વાદકો માટે પોતાની પ્રતિભાને પ્રદર્શીત કરવા માટેની ઉચ્ચકોટીની બંદિશ છે. આ બંદિશ નિકાસ પ્રદાન છે.

તુલના

૧. બન્ને ઘરાનાના કાયદાઓને વિલંબિત લયમાં પ્રસ્તૃત કરવામાં આવે છે.

૨. દિલ્હીના કાયદો ચતુશ્રજાતિમાં નિબદ્ધ છે તથા અજરાડાના કાયદા તિશ્રજાતિમાં નિબદ્ધ છે.

૩. દિલ્હીનાં કાયદો ત્રણ ભાગમાં વહેંચાયેલો છે પ્રથમ ત્રણ માત્રા દ્વિતિય બે માત્રા એ ને તૃતિય ત્રણ માત્રાના વર્ણ સમુહથી બનેલો છે.

જયારે અજરાડાનો કાયદો બે ભાગમાં વહેંચાયેલો છે પ્રથમ ભાગમાં સાડાચાર માત્રા જયારે બીજા ભાગમાં સાડાત્રણ માત્રાના વર્ણ સમુહથી બનેલો છે.

૪. દિલ્હી અને અજરાડા બંન્ને ઘરાનાના કાયદામાં ધાતિ,ધાધા,તિટકિટ અને તિંના વર્ણ સમુહનો સમાનરૂપથી પ્રયોગ થયેલો છે.

૫. બન્ને ઘરાનાના કાયદામાં બાંયાના બોલોની વિશેષતા છે. પરંતુ અજરાડાના કાયદામાં બાંયા પર મીંઢ તથા ગમકનો પ્રયોગ વિશેષ પ્રમાણમાં આ કાયદામાં જોવા મળે છે.

૬. દિલ્હીના કાયદામાં નિકાસનો પ્રયોગ થતો નથી. જયારે અજરાડાના કાયદામાં નિકાસનો પ્રયોગ કરી કાયદાનો વિસ્તાર કરી શકાય છે.

૭. બન્ને ઘરાનાના કાયદા પારંપારિક કાયદા છે. પ્રાચીન સમયથી આ કાયદાઓનો ઉપયોગ થાય છે.

૮. બન્ને ઘરાનાના કાયદા પોતપોતાના ઘરાનાનું પ્રામાણિક પણે પ્રતિનિધિત્વ કરે છે.

૯. બન્ને ઘરાનાના કાયદા પ્રારંભિક વિદ્યાર્થીઓ માટે અગત્યના રિયાઝના કાયદા છે.

૧૦. દિલ્હી ઘરાનાના કાયદામાં બે વખત 'તિટકિટ'નો ઉપયોગ થયો છે. જયારે અજરાડાના કાયદામાં ત્રણ વખત 'તિટકિટ' વર્ણનો ઉપયોગ જોવા મળે છે.

૪:૧૫:૬ તુલનાક્રમાંક-૬

દિલ્હી ઘરાના

તાલ-ત્રિતાલ, બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ,

લયપ્રકાર- વિલંબિતલય

ધાતિ	ધાગે	નધા	તિટકિટ	ધાતિ	ધાગે	તિંના	કિના
તાતિ	તાકે	નતા	તિટકિટ	ધાતિ	ધાગે	ધિંના	ગિના[1]

ઉપરોક્ત કાયદો દિલ્હી ઘરાનાનો સુપ્રસિદ્ધ કાયદો છે. આ કાયદો દિલ્હી ઘરાનાના ખલિફા ઉ.નથ્થુખાં સાહેબ ખુબ સુંદર રીતે પ્રસ્તૃત કરતા હતા. આ કાયદાની વિશેષતાએ છે કે તબલાના બધાજ ઘરાનાના વાદકો વગાડે છે. તબલાના બધાજ ઘરાનાના વિદ્યાર્થીઓને આ કાયદા અચુક શિખવવામાં આવે છે. આ કાયદાની ખાસવિશેષતાએ છે કે આ કાયદાને વિદ્યાર્થી અને ઉચ્ચ કોટીના વાદકો બન્ને સમાન રૂપથી વગાડે છે. આ કાયદો રિયાઝ માટે શ્રેષ્ઠ કાયદો છે. આ કાયદામાં દાંયા-બાંયાના સમાન વર્ણ હોવાથી દાંયા-બાંયાનાં હાથ તૈયાર થાય છે. આ કાયદામાં દિલ્હી ઘરાનાના તમામ નિયમોનું પાલન કરવામાં આવે છે. આ કાયદામાં મુખ્યતઃ ધાતિ, ધાગેન, તિટકિટ, ધાગે, તિંના, કિના વગેરે વર્ણાનો ઉપયોગ થયેલો છે. આ કાયદામાં મુખ્ય બોલ 'ધાગે નધા તિટકિટ' વર્ણ સમુહ છે આ વર્ણા દ્વારા આ કાયદાની ખુબસુરતી નિખરી આવે છે. આ કાયદાને દિલ્હીના વાદકો પારંપારિક ઢંગથી વગાડે છે. જયારે અજરાડાના વાદકો નિકાસનો ઉપયોગ કરે છે. ખાસ કરીને 'તિટકિટ' વર્ણ સમુહમાં ત્રણ આંગળીયોને પ્રયોગ કરીને વગાડે છે. જેથી વધારે તૈયારીમાં વાદન કરી શકાય છે. આ કાયદાના ઘણા પ્રકારો છે. દિલ્હીનાજ વાદકો દ્વારા અલગ અલગ પ્રકારો બનાવીને આ કાયદાનું વાદન કરવામાં આવે છે.

આમ આ કાયદા તબલા જગતમાં સૂવર્ણીમ્ બંદિશ છે. આ કાયદા વિસ્તાશીલ બંદિશ છે.

અજરાડા ઘરાના

તાલ-ત્રિતાલ, બંદિશ-કાયદા, જાતિ-તિશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ,

લયપ્રકાર-વિલંબિત, લયકારી-આડલય

ધાતિત્	ધાગેન	ધિંનાકડ	ધાડતિરકિટ	ધાતિત્	ધાગેના	ધાગેતિં	નાકિડનગ
તિટકિટતક	તકતિટકિટ	તિંનાકડ	ધાડતિટકિટ	ધાતિત્	ધાગેના	ધાગેતિં	નાકિના
તાતિત્	તાકેન	તિંનાકડ	તાડતિટકિટ	તાતિત્	તાકેના	તાકેતિં	નાકિડનક
તિરકિટતક	તકતિટકિટ	ધિંનાકડ	ધાડતિટકિટ	ધાતિત્	ધાગેના	ધાગેધિં	નાગિના[2]

---

૧. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના સાહેબ પાસેથી પ્રાપ્ત

૨. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના સાહેબ પાસેથી પ્રાપ્ત

ઉપરોક્ત કાયદો અજરાડા ઘરાનાનો પારંપારિક કાયદો છે. આ કાયદાને અજરાડાના ઉ.હબિબુદ્ધીનખાં સાહેબ વિશેષ રૂપથી પ્રસ્તૃત કરતા હતા. અજરાડાના વિદ્યાર્થીઓ માટે આ કાયદો એક વિશેષ રચના હોવાની સાથે સાથે રિયાઝમાં ઉપયોગી રચના પણ છે. આ કાયદામાં દાંયા-બાંયાના વર્ણોનો સમાન રૂપથી ઉપયોગ થયો હોવાને કારણે દાંયા અને બાંયા બન્ને હાથ તૈયાર થાય છે. સાથે સ્યાંહિના વર્ણોનો ઉપયોગ થયો હોવાથી સ્યાંહિપર વાગતા વર્ણોનો પણ રિયાઝ થાય છે. આ કાયદામાં મુખ્યતઃ ધાતિત્, ધાગેન, ધિંના, કડ, તિટકિટ, તિંના, કિડનગ, તક વર્ણસમુહનો ઉપયોગ થયેલો છે. આ કાયદામાં મુખ્ય વર્ણસમુહ ધિંનાક ધાડતિરકિટ છે. આ વર્ણસમુહની સંગતીના કારણે કાયદા ખુબસુરત લાગે છે. આ કાયદાને શોધાર્થીએ ગુરૂશ્રી પ્રો.સુધીરકુમાર સકસેના સાહેબ પાસેથી શીખવાનો મોકો મળ્યો. ગુરૂજી આ કાયદાને અલગ અલગ ઢંગ અને લયકારીથી પ્રસ્તુત કરતા હતા. આ કાયદાને પ્રથમ તિશ્રની ઠાહ લયમાં વગાડયા પછી તેમાં ચતુશ્રજાતિનો પ્રયોગ કરી તેનો વિસ્તાર કરીને તિશ્રજાતિની દુગુન લયમાં વગાડવામાં આવે છે ઉચ્ચકોટીના વાદકો આ પ્રમાણે આ કાયદાને પ્રસ્તૃત કરે છે આ કાયદામાં નિકાસને વિશેષ મહત્વ છે. આમ તો આ કાયદાને બીજા શબ્દોમાં નિકાસી કાયદા પણ કહી શકીએ. નિકાસના કારણે વાદક પોતાની પ્રતિભા અને રિયાઝના આધાર પર અનેક ઘણા પલ્ટા બનાવી વિસ્તાર કરી શકે છે. વાદનની દષ્ટીએ સરળ રચના હોવા છતાં પણ રિયાઝ માંગી લે તેવી રચના છે. આ રચનાના બંન્ને કેટલાક પ્રકારો પણ છે. દરેક વાદકો અને પોતાની મૌલિકતાના આધાર પર પ્રસ્તૃત કરે છે.

તુલના

૧. બન્ને ઘરાનાના કાયદાને વિલંબિત લયમાં વગાડવામાં આવે છે.

૨. દિલ્હી ઘરાનાના કાયદામાં એકવાર 'તિટકિટ'નો ઉપયોગ થયો છે જયારે અજરાડાના કાયદામાં 'તિરકિટ' વર્ણસમુહનો ચાર વખત ઉપયોગ થયો છે.

૩. દિલ્હીનો કાયદો ૧૬ માત્રાનો છે જયારે અજરાડાનો કાયદો ૩૨ માત્રાનો છે.

૪. દિલ્હીનો કાયદા ચતુશ્રજાતિમાં નિબદ્ધ છે. જયારે અજરાડાનો કાયદો તિશ્રજાતિમાં નિબદ્ધ છે

૫. દિલ્હીનો કાયદા બધાજ ઘરાનાના વાદકો પ્રસ્તૃત કરે છે. દિલ્હીના વાદકો આ કાયદામાં દિલ્હીના ચુસ્ત નિયમોનું પાલન કરે છે. નિકાસનો ઉપયોગ કરતા ન હોવા છતાં પણ દિલ્હીના વાદકો આ કાયદાનો ખુબ સુંદર વિસ્તાર કરે છે. જયારે બાકીના ઘરાનાના વાદકો આ કાયદામાં નિકાસનો ઉપયોગ કરીને કાયદાનો વિસ્તાર કરે છે. આમ દિલ્હીનો 'ધાતિ ધાગે' કાયદો સર્વપ્રિય કાયદો છે તેની લોકપ્રિયતા પ્રાચીન સમયથી ચાલી આવે છે.

૬. દિલ્હીનો ધાતિ ધાગે કાયદો વાદકોને પ્રિય હોવાની સાથે સાથે આ કાયદાના અનેક પ્રકારો જોવા મળે છે. આ કાયદો રિયાઝની દ્રષ્ટિએ ખુબ ઉપયોગી કાયદો છે. જયારે અજરાડાનો કાયદો 'ધાતિત્ ધાગેન' અજરાડાના વાદકોનો પ્રિય કાયદો છે. આ કાયદાને અજરાડાનાજ વાદકો વગાડે છે. અજરાડા ઘરાનાની તાલીમ લેતા વિદ્યાર્થીઓ માટે આ કાયદો રિયાઝની દ્રષ્ટિએ અતિમહત્વનો છે. આ કાયદાના પણ કેટલાક પ્રકારો અજરાડાના વાદકોએ બનાવ્યા છે.

૭. દિલ્હીના કાયદામાં મુખ્ય વર્ણસમુહ 'ધાગે નધા તિટકિટ' છે જયારે અજરાડાના કાયદામાં મુખ્ય વર્ણસમુહ 'ધિંનકડ ધાડતિટકિટ' છે. આ વર્ણસમુહોની સંગતિ બન્ને ઘરાનાના કાયદાને સુંદર બનાવે છે.

૮. બન્ને ઘરાનાના કાયદાની પોતપોતાની એક આગવી વિશેષતા છે. દિલ્હીના કાયદામાં દાંયા અને બાંયાના સમના વર્ણ જોવા મળે છે. આ કાયદાના રિયાઝથી દાંયા-બાંયાનો વર્ણો પર પ્રભુત્વ પ્રાપ્ત થાય છે. જયારે અજરાડાના કાયદામાં દાંયા-બાંયાના સમાન વર્ણનો ઉપયોગ થયો છે. સાથે-સાથે સ્યાહીના વર્ણોનો પણ ઉપયોગ થયેલો છે. પરંતુ અજરાડાના કાયદાની વિશેષતા એ છે કે બાંયા ના વર્ણોની ગોઠવણ કાયદામાં એ રીતે થઈ છે કે બાંયામાં મિંઢ ગમકનો ખુબસુંદર રિયાઝ થાય છે આમ અજરાડાના કાયદાના રિયાઝથી પણ દાંયા-બાંયાના તથા સ્યાંહીના વર્ણો પર પ્રભુત્વ પ્રાપ્ત થાય છે. આમ બન્ને ઘરાનાના કાયદાની સુંદર રચના હોવાની સાથે-સાથે અતિ લોકપ્રિય અને રિયાઝમાં ઉપયોગી કાયદા છે.

૪:૧૫:૭ તુલનાક્રમાંક -૭

દિલ્હી ઘરાના

તાલ-ત્રિતાલ, બંદિશ-કાયદા, જાતિ-મિશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ,

છંદ-ઝુલના (ચાચર અંગ), લયપ્રકાર-વિલંબિત, લયકારી-પોણાદુગુની

ધાધાક ધિટધાતિ ધાગેના ધિંનાગિના ધિટધા ધાકધિટ ધાગેના તિંનાકિના

તાતાક તિટતાતિ તાકેના તિંનાકિના ધિટધા ધાકધિટ ધાગેના ધિંનાગિના[૧]

ઉપરોક્ત કાયદા દિલ્હી ઘરાનાની એક વિશેષ રચના છે. આ રચના મિશ્રજાતિમાં નિબદ્ધ છે. આમાં તિશ્ર અનેચતુશ્રજાતિનો પ્રયોગ સમાનરૂપથી કાયદામાં જોવા મળે છે. આ કાયદામાં દિલ્હીના પારંપારિક બોલ 'ધા, ધાતિ, ધાગેના, તિંના,કિના વગેરે વર્ણોની સાથે 'ધિટ' વર્ણનો પ્રયોગ થયો છે. મુખ્યતઃ ધિટ વર્ણસમુહનો પ્રયોગ દિલ્હીમાં જોવા મળતો નથી. પરંતુ આ કાયદાના રચઈતાએ આ કાયદામાં 'ધિટ' વર્ણનો પ્રયોગ કરી લખનૌ ઘરાનાની છાયા

---

૧. પ્રો. પુષ્કરરાજ શ્રીધર સાહેબ પાસેથી પ્રાપ્ત

જોવા મળે છે. આમ આ કાયદાની રચના પરથી માલુમ થાય છે કે આ કાયદાની રચના લખનૌ ઘરાનાની અસર સાથે પ્રસ્તૃત થયો છે. એવું માલુમ થાય છે કે જે ઉસ્તાદે આ કાયદાની રચના કરી હશે તેઓ લખનૌ ઘરાનાની વાદન શૈલીથી પ્રભાવિત હોવા જોઇએ.

'ધિટ' વર્ણ નીકાસનો બોલ છે. આમાં ઉલટ 'તિટ' નો ઉપયોગ થાય છે જયારે દિલ્હી ઘરાનાનું તબલા વાદન શુદ્ધ પ્રકારનું છે. તેમાં નીકાસનો પ્રયોગ કરવામાં આવતો નથી. આ કાયદો દિલ્હી ઘરાનાનો હોવાથી આમાં નીકાસને અવકાશ હોતો નથી તેથી. આ કાયદાની પ્રસ્તુતી કરવી. મુશ્કેલ બને છે. કારણકે સીધુ 'ધિટ' વગાડવુ કઠીન છે. છતાં પણ રિયાઝના માધ્યમથી સીધુ 'ધિટ' વગાડી શકાય. 'ધિટ'ના પ્રયોગને કારણે આ કાયદાનો વિસ્તાર પણ મધ્યમ થઇ શકે છતાં શોધાર્થી માને છે કે વિદ્વાનો દ્વારા બનાવેલ કાયદાઓમાં કોઇને કોઇ આશય છુપાયલો હોઇ શકે શોધાર્થી માને છે કે આ કાયદાનો ઉત્તમ રિયાઝ કરવા માટે આની રચના કરી હોવી જોઇએ કારણકે શુદ્ધ દિલ્હી બાજમાં જો આ કાયદાનો રિયાઝ થાય તો વાદકનો હાથ સુંદર તૈયાર થઇ શકે.

આ કાયદામાં ધાધાક અને 'ધિટ' વર્ણ સમુહ મુખ્ય બોલ છે. આ કાયદાનો વિસ્તાર આ બન્ને વર્ણસમુહના સંયોગ-વિયોગથી ઉત્તમ રીતે થઇ શકે. આ રચનાના રચઇતા વિશેનો કોઇ ઉલ્લેખ મળતો નથી. નિસંદેહ આ કાયદાનો રિયાઝ કરવાથી હાથની તૈયારી તથા વાદકની માનસિક સ્થિતિ મજબુત થાય તે સત્ય બાબત છે કારણકે આ કાયદાની રચના મિશ્રજાતિમાં હોવાથી ગાણિતિક રીતે પણ આ કાયદો મહત્વનો છે.

અજરાડા ઘરાના

તાલ-ત્રિતાલ, બંદિશ-કાયદા, જાતિ-તિશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ, છંદ-ઝુલના (ચાચરઅંગ), લયપ્રકાર-વિલંબિતલય, લયકારી-પોણાદુગુની

ધાગેના	ધાગેધિંન	ધાગેના	ધિટધિટ	ધાગેના	ધાગેધિંન	ધાગેના	તિંનાકિના
તાકેના	તાકેતિંન	તાકેના	તિટતિટ	ધાગેના	ધાગેધિંન	ધાગેના	ધિંનાગિના[૧]

ઉપરોક્ત કાયદાની રચના મિશ્રજાતિમાં નિબદ્ધ છે. ગાણિતિક દ્રષ્ટીએ અજરાડાની આ ઉચ્ચતર રચના છે આ રચનામાં લખનૌ ઘરાનાની અસર જોવા મળે છે. 'ધિટધિટ' વર્ણસમુહ આ કાયદામાં મહત્વનો બોલ સમુહ છે. આ કાયદો નિકાસ પ્રધાન કાયદો છે. અજરાડામાં આ કાયદો પારંપારિક રીતે ચાલ્યો આવે છે. આ કાયદો રિયાઝ માટે ઉત્તમ કાયદો છે. આ કાયદાના રિયાઝથી દાંયા-બાંયા તથા સ્યાહીના વર્ણો તેયારીમા વગાડીશકાય છે. આ કાયદાનો ખુબસુંદર વિસ્તાર અજરાડાના વાદકો કરે છે. આ કાયદામાં ધાગેધિંન અને ધિટધિટ વર્ણોના મુખ્ય બોલ છે. આ કાયદો અતિવિસ્તાર શીલ કાયદો છે. આ કાયદાના રચઇતા વિશેની કોઇ માહિતિ પ્રાપ્ત

---

૧. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજીથી પ્રાપ્ત

થતી નથી પરંતુ પ્રો.સુધીરકુમારસકસેના સાહેબ આ કાયદાને ખુબ સુંદર રીતે તથા ફલક પર આ કાયદાને પ્રસ્તૃત કરતા હતા આ કાયદામાં વાદકની બુદ્ધિ પ્રતિભાનો વિકાસ થાય છે.

શોધાર્થીને આ કાયદો પ્રિય છે. આ કાયદાના વાદનથી હાથની તૈયારીની સાથે-સાથે બૌધિક ક્ષમતા પણ વધે છે. તેવું શોધાર્થીનું માનવું છે.

અજરાડા સિવાયના બીજા ઘરાનાના વાદકો પણ આ કાયદાનું વાદન કરે છે. અજરાડાના વાદકો આ કાયદાના વિસ્તારમાં કાયદાના વર્ણોની ઉલટ પણ વગાડે છે તથા કાયદાનું નાનું સ્વરૂપ કરી લગ્ગી પણ વગાડે છે.

આ કાયદો એક સુંદર રચના હોવાની સાથે સાથે વાદકનો આત્મવિશ્વાસ પણ વધારે છે.

તુલના

બન્ને ઘરાનાના કાયદા મિશ્રજાતિમાં નિબદ્ધ છે. સાથે સાથે બન્ને કાયદા રિયાઝ માટે ઉત્તમ કાયદા છે. આ કાયદાને પ્રારંભિક રિયાઝ કર્યા પછીજ વગાડી શકાય છે. કારણકે મિશ્રજાતિનો પ્રયોગ થયો હોવાથી આ કાયદાને શીખવા માટે મિશ્ર તિશ્ર અને ચતુશ્રજાતિનું જ્ઞાન હોવું જરૂરી છે. માટેજ ઉત્તમ વાદકો દ્ધારાજ આ કાયદાને પ્રસ્તૃત કરવામાં આવે છે.

૧. દિલ્હીના કાયદામાં ધા, ક, ધાતિ, ધાગેન, ધિટ, ધિંનાગિના વગેરે વર્ણ સમુહનો ઉપયોગ થયો છે. જયારે અજરાડાના કાયદામાં ‘ધાગેન ધિટધિટ ધાગે ધિંના ગિના વગેરે વર્ણ સમુહનો ઉપયોગ થયો છે.

૨. દિલ્હીના કાયદામાં મુખ્ય બોલ ધાધક અને ધિટ વર્ણ સમુહ છે જયારે અજરાડાના કાયદામાં ધાગેધિંન ધિટધિટ વર્ણ સમુહ મુખ્ય બોલ છે.

૩. દિલ્હીના કાયદામાં નીકાસનો ઉપયોગ કરવામાં આવતો નથી તેથી દિલ્હીના કાયદામાં વિસ્તારને ઓછો અવકાશ છે. જયારે અજરાડાના કાયદામાં નીકાસને પૂર્ણ અવકાશ હોવાથી અજરાડાનો કાયદો અતિ વિસ્તાર શીલકાયદો બનાવી શકાય છે.

૪. બન્ને ઘરાનાના કાયદામાં લખનૌ ઘરાનાની છાપ જોવા મળે છે.

૫. બન્ને ઘરાનાના કાયદાઓ રિયાઝ માટે ઉત્તમ કાયદા છે. આ કાયદાના રિયાઝથી વાદકનો હાથ તો તૈયાર થાય છે. અને સાથે સાથે મનોબળ પણ મજબુત થાય છે. આ વિશેષતા બન્ને ઘરાનાના કાયદાની છે.

૬. બન્ને ઘરાનામાં કાયદાને વિલંબિત લયમાં પ્રસ્તૃત કરવામાં આવે છે. આ બન્ને કાયદાની લયકારી પોણાદુગુની પ્રકારની છે.

૪:૧૫:૮ તુલનાક્રમાંક-૮

દિલ્હીઘરાના

તાલ-ત્રિતાલ, બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ,

લયપ્રકાર- વિલંબિત.

ધાગેનધા તિટગિન ધિંનકધા તિટગિન તિટગિન ધાગેનધા તિટધાગે તિંનાકિના
તાકેનતા તિટકિન તિંનકતા તિટકિન તિટગિન ધાગેનધા તિટધાગે ધિંનાગિના[૧]

ઉપરોક્ત કાયદો દિલ્હી ઘરાનાનો પારંપારિક કાયદો છે. આ બંદિશના રચઈતા વિશેની કોઈ માહિતી ઉપલબ્ધ નથી. આ કાયદા પ્રાચીન સમયથી ચાલી આવતો કાયદો છે. પરંતુ આધુનિક યુગના વાદકો આ કાયદાનો ઉપયોગ નહિવત કરે છે. કેટલાક દિલ્હીના વાદકો આ કાયદાને પારંપારિક નીતિ-નિયમો સાથે પ્રસ્તુત કરે છે. પરંતુ મોટાભાગના વાદકોને આ બંદિશ વિશેની જાણકારી નથી. આ બાબત ચિંતા ઉપજવે તેવી છે. એક સુંદર રચના લુપ્ત થઈ રહી છે. ત્યારે શોધાર્થીનો પ્રયત્ન છે કે આ રચનાનું દસ્તાવેજી કરણ કરીને ફરીથી આ કાયદા સચવાય તેવો આશય છે. આ કાયદામા ધાગેન, ધા, તિટ, તિન, ધિંનક વગેરે વર્ણ સમુહનો પ્રયોગ જોવા મળે છે. આ કાયદાનો મુખ્ય બોલ તિટગિન તથા ધિંનક વર્ણ સમુહ છે આ વર્ણ સમુહની સંગતિથી કાયદાનો સુંદર વિસ્તાર કરવામાં આવે છે. આ કાયદામાં દાંયા, બાંયા તથા સ્યાંહીના વર્ણોનો સુંદર ઉપયોગ થયો છે. જેના કારણે દાંયા, બાંયા તથા સ્યાંહીના વર્ણોની સુંદર તૈયારી થઈ શકે છે. વિદ્યાર્થીઓ માટે આ કાયદો રિયાઝની દૃષ્ટીએ ખુબજ ઉપયોગી છે.

અજરાડા ઘરાના

તાલ-ત્રિતાલ, બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ,

લયપ્રકાર-વિલંબિતલય.

ધાગેનધા તિટગિન ધિંનકધા તિટગિન તિટગિન ધાગેનધા તિટગિન તિંનાકિના
તાકેનતા તિટકિન તિંનકતા તિટકિન તિટગિન ધાગેનધા તિટગિન ધિંનાગિના[૨]

ઉપરોક્ત કાયદો અજરાડા ઘરાનામાં દિલ્હી ઘરાનાના કાયદા પરથી બનેલો છે. પારંપારિક રીતે આ કાયદો અજરાડા ઘરાનામાં વગાડવામાં આવે છે. પ્રાચીન સમયથી આ બંદિશ ચાલી આવે છે. આ કાયદાને અજરાડા ઘરાનાની તાલીમ લેતા શીખતા વિદ્યાર્થીઓને શીખવવામાં આવે છે કારણકે આ કાયદામાં દાંયા, બાંયા, સ્યાંહીના વર્ણ સમુહોનો ઉચીત ઉપયોગ થયો છે. તથા નિકાસ કરવાની પદ્ધતિ શીખવા માટે પણ આ કાયદો અતિ અગત્યનો છે વિદ્યાર્થીઓને આ કાયદાના રિયાઝથી દાંયા, બાંયા તથા સ્યાહીના વર્ણનો રિયાઝ થાય છે.

---

૧. પ્રો. પુશ્કરરાજશ્રીધર પાસેથી પ્રાપ્ત
૨. પ્રો. પુશ્કરરાજશ્રીધર પાસેથી પ્રાપ્ત

સાથે-સાથે નિકાસ કરવાની પદ્ધતિનો રિયાઝ થાય છે અને દિલ્હી ઘરાનાની પણ જાણકારી મળે છે. જો આ કાયદામાં નિકાસનો ઉપયોગ ન કરવામાં આવે તો તે મૂળભૂત રીતે દિલ્હીની બંદિશ તરીકે ઓળખી શકાય તેથી દિલ્હી ઘરાનાના નિતિનિયમો વિશેની પણ જાણકારી વિદ્યાર્થીઓને પ્રાપ્ત થાય છે. આ કાયદામાં તિટગિન તથા ધિંનક વર્ણોસમુહ મુખ્ય બોલ છે. આ કાયદા અતિ વિસ્તાર શીલ છે. આ કાયદામાં ધાગેન, ધા, તિટ, ગિન, ધિંનક જેવા વર્ણ સમુહોનો ઉપયોગ થયો છે. આ કાયદાના રચઇતા વિશેની જાણકારી પ્રાપ્ત થતી નથી. પરંતુ દિલ્હીના કાયદા પરથી આ કાયદાની રચના થઇ હોય તેવું માલુમ થાય છે. આ કાયદો વિદ્યાર્થીઓ માટે ખુબજ ઉપયોગી અને રિયાઝી કાયદો છે.

તુલના

૧. બન્ને ઘરાનાના કાયદા વિલંબિત લયમાં વગાડવામાં આવે છે સ્વતંત્ર વાદન તથા સંગતી બન્નેમાં આ કાયદાનો પ્રયોગ કરવામાં આવે છે.

૨. દિલ્હી અને અજરાડા બન્ને ઘરાનાના કાયદામાં ધાગેન, ધા, તિટ, ગિન, ધિનક વગેરે વર્ણ સમુહોનો સમાનરૂપથી ઉપયોગ થયલો છે.

૩. બન્ને કાયદામાં મુખ્ય બોલ તિટગિન અને ધિનક વર્ણ સમુહ છે.

૪. બન્ને ઘરાનાના કાયદા વિદ્યાર્થી માટે રિયાઝી કાયદા છે

૫. દિલ્હીનો કાયદો નિકાસ વિહીન કાયદો છે દિલ્હીના મૂળભૂત નિયમોનું પાલન કરવામાં આવે છે. જયારે અજરાડાના કાયદામાં નિકાસનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે જેથી તિટગિન વર્ણ સમુહને વગાડવાથી 'તિટકિટ' વર્ણ સમુહનો આભાસ થાય છે.

૬. દિલ્હીના કાયદાનો વિસ્તાર પ્રમાણમાં કરવામાં આવે છે. જયારે અજરાડાનો કાયદા અતિ વિસ્તાર શીલ છે. વાદક પોતાની બુદ્ધિ ક્ષમતા અને રિયાઝના આધાર પર અનેક પલ્ટા બનાવી આ કાયદાનો વિસ્તાર કરે છે.

૭. બન્ને ઘરાનાના કાયદાના વર્ણ સમુહ એક સરખાજ છે પરંતુ દિલ્હીના કાયદામાં સાતમી માત્રામાં 'તિટધાગે' વર્ણ સમુહનો ઉપયોગ થયો છે. જયારે અજરાડાના કાયદામાં સાતમી માત્રામાં 'તિટગિન' વર્ણ સમુહનો ઉપયોગ થયો છે. દિલ્હીના કાયદામાં 'ધાગે' વર્ણ સમુહની જગ્યાએ અજરાડાના કાયદામાં 'ગિન' વર્ણ સમુહનો પ્રયોગ થવાથી આ બન્ને કાયદા એક સરખા લાગવા છતાં વાદનની દષ્ટીએ એક બીજાથી અલગ તરી આવે છે.

૮. દિલ્હીનો કાયદો પારંપારિક રીતે દિલ્હીનીજ રચના છે. જયારે અજરાડાનો કાયદા દિલ્હીના કાયદા ઉપરથી બનેલો કાયદા છે. બન્ને કાયદામાં સામાન્ય ફર્ક છે. પરંતુ નિકાસની દષ્ટીએ અજરાડાનો કાયદા સુંદર લાગે છે.

૪:૧૫:૯ તુલનાક્રમાંક-૯

દિલ્હી ઘરાના

તાલ-ત્રિતાલ,બંદિશ-કાયદા, જાતિ-તિશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ,

લયપ્રકાર-વિલંબિત

ધાગેના	ધાતક	ધિંનાક	તિકધિં	નાકધા	ગેનાધા	તકતિં	નાકિના
તાકેના	તાતક	તિંનાક	તકતિં	નાકધા	ગેનાધા	તકધિં	નાગિના[૧]

ઉપરોક્ત કાયદો તિશ્રજાતિમાં નિબદ્ધ છે. મુખ્યતઃ દિલ્હીના કાયદા ચતુશ્રજાતિમાં નિબદ્ધ હોય છે. પરંતુ ઉપરોક્ત કાયદામાં તિશ્રજાતિ પ્રયોગ જોવા મળે છે. આ રચના દિલ્હીની પારંપારિક રચના છે. આ રચનામાં ધાગેના, ધાતક, ધિંના, કતક, ધિંનાક વગેરે વર્ણ સમુહનો ઉપયોગ જોવા મળે છે. આ રચનામાં ધાતક ધિંનાક તક વર્ણસમુહના મુખ્ય બોલ છે. આ વર્ણ સમુહની સંગતિથી કાયદા ખુબસુંદર મહેસુસ થાય છે. આ કાયદાના રચઇતા વિશેની કોઇ જાણકારી પ્રાપ્ત થતી નથી. પરંતુ આ કાયદા દિલ્હી ઘરાનાની સ્થાપનાથી મધ્ય ભાગમાં બન્યો હોય તેવું માલુમ થાય છે. આ કાયદાનું આધુનિક વાદકોમાં પ્રચલન નહિવત છે. આ કાયદામાં દિલ્હીના સંપૂર્ણ નિયમોનું પાલન કરવામાં આવે છે. આ કાયદામાં નિકાસને અવકાશ હોવા છતાં પણ દિલ્હીના વાદકો નિકાસનો ઉપયોગ કરતા નથી. દિલ્હીના વિદ્યાર્થીઓ માટે તિશ્રજાતિના અભ્યાસ માટે આ કાયદા અગત્યના કાયદા છે. સાથે 'ધાતક અને કતક' વર્ણોનો પ્રયોગ આ કાયદામાં એક નવિ દિશાનો સંચાર દિલ્હીના ઘરાનામાં થયો છે. આ વર્ણોનો ઉપયોગ મહદ અંશે દિલ્હીમાં જોવા મળતો નથી.

અજરાડા ઘરાના

તાલ-ત્રિતાલ, બંદિશ-કાયદા, જાતિ-ચતુશ્ર, યતિ-સમાયતિ,

લયપ્રકાર-વિલંબિતલય

ધાગેનધા	તકધિંન	ધિંનકધા	તકધિંન	ધિંનાગિના	ધાગેનધા	તકતિંન	તિંનાકિના
તાકેનતા	તકતિંન	તિંનકતા	તકધિંન	ધિંનાગિના	ધાગેનધા	તકધિંન	ધિંનાગિના[૨]

ઉપરોક્ત કાયદા અજરાડા ઘરાનાની પારંપારિક રચના છે. પ્રાચીન સમયની આ રચના ચાલી આવે છે. આ કાયદાના રચઇયતા વિશેની કોઇ જાણકારી પ્રાપ્ત થતી નથી આ કાયદામાં મુખ્યતઃ ધાગેન, ધાતક, ધિંન, ધિંનક, તિંન તિંનાકિના વગેરે વર્ણ સમુહનો પ્રયોગ જોવા મળે છે. આ કાયદાનો મુખ્ય બોલ તકધિંન, ધિંનક વર્ણ સમુહ છે આ વર્ણોની સંગતિથી કાયદાનો વિસ્તાર સુંદર રીતે થાય છે. આ કાયદો બે ભાગમાં વહેંચાયલો છે. પ્રથમ ભાગ-પાંચ માત્રાના

---

૧. પ્રો. પુશ્કરરાજ શ્રીધર પાસેથી પ્રાપ્ત

૨. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના સાહેબ પાસેથી પ્રાપ્ત

સમુહનો અને બીજો ભાગ ત્રણ માત્રા સમુહનો છે. આ કાયદામાં વિશિષ્ટ વણસમુહનો પ્રયોગ થયો હોવાથી કહેરવા અંગમાં આ કાયદો મહેસુસ થાય છે. તકધિંન વર્ણ સમુહ આ લયમાં મુખ્ય ભૂમિકામાં છે. વાદક પોતાની બુદ્ધિ ક્ષમતા અને રિયાઝના ફળ સ્વરૂપે અનેક વિવિધ પલ્ટા બનાવી કાયદાનો વિસ્તાર કરી શકે છે. આ કાયદા પ્રારંભિક વિદ્યાર્થીઓ માટે ઉપયોગી નથી પરંતુ વિદ્યાર્થી જયારે રિયાઝના બીજા તબક્કામાં આવે ત્યારે આ કાયદો રિયાઝ માટે અતિ મહત્વનો કાયદો છે આ કાયદામાં દાંચા-બાંચા અને સ્યાહીના વર્ણોનો ઉપયોગ થયો છે. આ કાયદો નિકાસ પ્રધાન કાયદો છે. ગમક મિઢંનો પ્રયોગ આ કાયદાને ચાર ચાંદ લગવી દે છે આ કાયદો અજરાડા ઘરાનાની તિશ્રજાતિની લયકારીથી અલગ રહીને ચતુશ્રજાતિમાં નિબદ્ધ છે.

તુલનાઃ

૧. બન્ને ઘરાનાના કાયદાનો પ્રયોગ વિલંબિત લયમાં કરવામાં આવે છે.

૨. બન્ને કાયદા સ્વતંત્ર વાદન અને સંગતિમાં ઉપયોગી કાયદા છે.

૩. દિલ્હીનો કાયદો તિશ્રજાતિમાં નિબદ્ધ છે જયારે અજરાડાનો કાયદા ચતુશ્રજાતિમાં નિબદ્ધ છે.

૪. બન્ને ઘરાનાના કાયદા પ્રારંભિક વિદ્યાર્થીને ઉપયોગી નથી પરંતુ વિદ્યાર્થી માટે રિયાઝના બીજા તબક્કામાં અતિ મહત્વના કાયદા છે.

૫. દિલ્હીનો કાયદો આઠ માત્રાના ભાગમાં વહેંચાયેલો છે અને કાયદાના વર્ણો એકથી બીજી માત્રામાં ગુથાયલે છે. જયારે અજરાડાના કાયદા બે ભાગમાં વહેંચાયલો છે. પ્રથમ ભાગ પાંચ માત્રાનો અને બીજો ભાગ ત્રણ માત્રાના વર્ણ સમુહથી બનેલો છે.

૬. દિલ્હીના કાયદામાં નિકાસને અવકાશ છે. છતાં પણ દિલ્હીના વાદકો નિકાસ કરતા નથી અને દિલ્હીના પારંપારિક નિયમો સાથે પ્રસ્તુત કરે છે જયારે અજરાડાના ઘરાનાના વાદકો કાયદા નિકાસ દ્વારા પ્રસ્તુત કરવામાં આવે છે.

૭. દિલ્હીના કાયદા મધ્યમ વિસ્તાર શીલ છે જયારે અજરાડાના કાયદા અતિ વિસ્તારશીલ છે.

૮. દિલ્હીના કાયદામાં ધાગેન, ધાતક, ધિંના, કતક વગેરે વર્ણસમુહનો ઉપયોગ થાય છે અને મુખ્ય બોલના વર્ણ સમુહ ધાતક ધિંનક તક છે. જયારે અજરાડાના મુખ્ય વર્ણસમુહ ધાગેના, ધાતક, ધિંનક, તિંનતિંનાકિના છે. તથા મુખ્ય વર્ણ સમુહ તકધિંન ધિંનક છે.

૯. બન્ને ઘરાનાના કાયદામાં વિશિષ્ટ વર્ણસમુહનો પ્રયોગ થયેલો છે.

૪:૧૫:૧૦ તુલનાક્રમાંક-૧૦

દિલ્હી ઘરાના

તાલ-ત્રિતાલ, બંદિશ-સ્વતંત્ર રેલા, જાતિ-ચતુશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ,

લયપ્રકાર-મધ્યલય,

ધાડડડ	ધાડતિટ	કિટતક	ધાડડડ	ધાડતિટ	કિટતક	તાડતિટ	કિટતક
તાડડડ	તાડતિટ	કિટતક	તાડડડ	ધાડતિટ	કિટતક	ધાડતિટ	કિટતક[૧]

ઉપરોક્ત સ્વતંત્ર રેલા દિલ્હી ઘરાનામાં પ્રાચીન સમયથી ચાલી આવતી બંદિશ છે. આ બંદિશના રચઇતા વિશેની કોઇ જાણકારી પ્રાપ્ત થતી નથી. આ બંદિશ ચતુશ્રજાતિમાં નિબદ્ધ છે. આ બંદિશને મધ્યલયમાં વગાડવામાં આવે છે. કયારેક વાદકો વિલંબિત લયમાં પણ પ્રસ્તૃત કરે છે. રેલાને ચૌગુન અઠગુનમાં વગાડવામાં આવે છે. આ રેલામાં ધા, તિટકિટ, તક વર્ણ સમુહનો પ્રયોગ થયો છે. આ રેલાનો મુખ્ય બોલ ધાકતિટકિટતક વર્ણ સમુહ છે. આ રેલા મુખ્ય ત્રણ ભાગમાં વહેંચાયેલો છે. પ્રથમ ભાગ-ત્રણ માત્રાનો બીજો ભાગ ત્રણમાત્રાનો તથા ત્રીજોભાગ બે માત્રાના વર્ણ સમુહમાં વહેંચાયેલો છે. આ રેલા માં દિલ્હીના વાદકો નિકાસનો પ્રયોગ કરતા નથી. આ રેલા ઉત્તમ પ્રકારના વિદ્યાર્થીઓ માટે ઉપયોગી રચના છે. પ્રારંભિક વિદ્યાર્થીઓ માટે આ રચના ઉપયોગી નથી. એક રિયાઝની પૂર્ણ અવસ્થા વિદ્યાર્થીની થાય અને તૈયારીનો હાથ થાય પછીજ આ રચનાને વગાડી શકાય છે. આ રચના વિસ્તાશીલ રચના છે. આ રચના સ્વતંત્ર સંગતિ વાદન તથા ઉપયોગી રચના છે.

અજરાડા ઘરાના

તાલ-ત્રિતાલ, બંદિશ-સ્વતંત્રરેલા, જાતિ-તિશ્રજાતિ, યતિ-સમાયતિ,

લયપ્રકાર-મધ્યલય, રચના - ઉ. શમ્મુખાં સાહેબ.

ધાડડડડડ	ધાડતિટકિટ	તકતિટકિટ	ધાડતિટકિટ
તકતિટકિટ	ધાડડડડડ	ધાડતિટકિટ	તકતિટકિટ
તાડડડડડ	તાડતિટકિટ	તકતિટકિટ	ધાડતિટકિટ
તકતિટકિટ	ધાડડડડડ	ધાડતિટકિટ	તકતિટકિટ[૨]

ઉપરોક્ત રેલા અજરાડા ઘરાનાની પારંપારિક બંદિશ છે આ બંદિશની રચના અજરાડાના સુપ્રસિદ્ધ તબલા વાદક ઉસ્તાદ શમ્મુખાં સાહેબેની છે. આ રચના તિશ્રજાતિમાં નિબદ્ધ છે. આ રચનાને મધ્યલયમાં વગાડવામાં આવે છે. પરંતુ કેટલાક વાદકો આ રચનાને વિલંબિત લયમાં પણ પ્રસ્તૃત કરે છે. આ રચનામાં ધા, તિટકિટતક વર્ણ સમુહનો પ્રયોગ થયેલો

---

૧. પ્રો. પુષ્કરરાજશ્રીધર પાસેથી પ્રાપ્ત

૨. પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજીથી પ્રાપ્ત

છે. આ રચનાનો મુખ્ય બોલ ધાડ તિટકિટ તક વર્ણ સમુહ છે. આ રચના મુખ્ય ત્રણ ભાગમાં વહેંચાયેલી છે. પ્રથમ ભાગમાં ત્રણ માત્રા, બીજા ભાગમાં બે માત્રા અને ત્રીજા ભાગમાં ત્રણ માત્રા સમુહ દ્વારા બનેલી છે. આ રચના સ્વતંત્ર વાદન અને સંગતિ બન્ને વાદન પ્રકારમાં ઉપયોગી છે. આ રચના પ્રારંભિક વિદ્યાર્થીઓ માટે ઉપયોગી નથી પરંતુ વાદકો માટે ઉપયોગી છે. વિદ્યા અભ્યાસના બીજા તબક્કાના રિયાઝમાં પહોચેલા વિદ્યાર્થી માટે આ રચના રિયાઝ અને તૈયારીનો હાથ બનાવવા માટે ઉપયોગી રચના છે. આ રચનામાં નિકાસનો ઉપયોગ કરી અજરાડાના વાદકો ઉત્તમ રીતે આના પલ્ટા બનાવી વિસ્તાર કરે છે.

તુલના

૧. બન્ને ઘરાનાના રેલાને અઠગુનમાં વગાડવામાં આવે છે કેટલાક વાદકો આ બંદિશને વિલંબિત લયમાં તો કેટલાક વાદકો આ બંદિશને મધ્યલયમાં પ્રસ્તુત કરે છે.

૨. બન્ને ઘરાનાના રેલાનો પ્રયોગ વાદકો સ્વતંત્ર વાદન અને સંગતિમાં કરે છે.

૩. બન્ને ઘરાનાના રેલા પ્રારંભિક વિદ્યાર્થીઓ માટે ઉપયોગી નથી પરંતુ અભ્યાસના બીજા તબક્કામાં પહોંચેલા વિદ્યાર્થીઓ માટે ઉપયોગી છે.

૪. બન્ને ઘરાનાના રેલા અતિલોક પ્રિય છે. લગભગ બધાજ ઘરાનાના વાદકો આ રચનાનું વાદન કરે છે.

૫. દિલ્હીના સ્વતંત્ર રેલાના રચઇતા વિષેની કોઇ જાણકારી પ્રાપ્ત જાતિ નથી. જયારે અજરાડાના સ્વતંત્ર રેલાના રચઇતા ઉ. શમ્મર્ખાં સાહેબ છે.

૬. દિલ્હીના રેલામાં ધા, તિટકિટ, તક વર્ણ સમુહના પ્રયોગ થયેલો છે. જયારે અજરાડાના રેલામાં પણ ધા, તિટકીટ, તક વર્ણ સમુહનો ઉપયોગ થયેલો છે.

૭. દિલ્હીનો રેલા ચતુશ્રજાતિમાં છે. જયારે અજરાડાના રેલા તિશ્રજાતિમાં નિબદ્ધ છે.

૮. બન્ને ઘરાનાના રેલામાં મુખ્ય બોલ ધા, તિટકિટતક વર્ણ સમુહ છે.

૯. દિલ્હીનો રેલા ત્રણ ભાગમાં વહેંચાયલો છે. જેમાં પ્રથમ ભાગ ત્રણ માત્રાનો બીજોભાગ ત્રણ માત્રાનો અને ત્રીજો ભાગ બે માત્રાના વર્ણસમુહથી બનેલો છે. જયારે અજરાડાના રેલા પણ ત્રણ ભાગમાં વહેંચાયેલો છે પરંતુ પ્રથમ એ ત્રીજો ભાગ ત્રણ-ત્રણ માત્રામાં અને બીજો ભાગ બે માત્રાના વર્ણસમુહથી બનેલો છે.

૧૦. દિલ્હીના રેલામાં નિકાસને અવકાશ હોવા છતાં પણ દિલ્હીના વાદકો દિલ્હીના નિયમને અનુસરીને નિકાસ વિહીન પ્રસ્તુતી કરે છે. જયારે અજરાડાના વાદકો રેલામાં નિકાસ કરીને આ રેલાનો વિસ્તાર કરીને પ્રસ્તુત કરે છે.

આમ અહીં શોધાર્થી દ્વારા દિલ્હીઘરાના અને અજરાડા ઘરાનાના કેટલાક પારંપારિક કાયદા અને રેલા વિષેનું તુલનાત્મક અધ્યયન કરવામાં આવ્યું છે. આમ તો અનેક કાયદાઓ આ બન્ને ઘરાનામાં છે. પરંતુ વિશિષ્ટ રચનાઓને શોધાર્થીએ અહી સમાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો

છે. બધીજ રચનાઓની તુલના કરવી એ શક્ય નથી. અહીં શોધાર્થીએ ફક્ત ત્રિતાલનાજ કાયદા રેલાની તુલના કરી છે. જયારે કેટલાક બીજા તાલોના કાયદાને અહીં સમાવવામાં આવ્યા છે ત્રિતાલએ તબલાનો સર્વોપરી તાલ હોવાથી અને બધાજ તબલાના ઘરાનાઓમાં ત્રિતાલને મુખ્ય પ્રાધાન્ય હોવાથી શોધાર્થીએ બીજા તાલોની બંદિશોની તુલના ન કરતા ફક્ત ત્રિતાલનીજ બંદિશોની તુલના કરી છે. બીજુ કારણ એ પણ છે કે ત્રિતાલની બંદિશોના આધાર પરજ બાકીના તાલોમાં બંદિશોની રચના થઇ હોવાથી ત્રિતાલની બંદિશોએ સંપૂર્ણ બંદિશ હોઇ. ફક્ત ત્રિતાલનેજ અહીં પ્રાધાન્ય આપવામાં આવ્યું છે. આ સિવાય દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનામાં કાયદાઓની વિશેષતા હોવાથી મધ્યલયમાં ઉપયોગી બંદિશો જેવી કે તિહાઇ, ટુકડા, ગત, ફરમાઇશી ચક્રદાર, ચક્રદારો વગેરેનો તુલનાત્મક અભ્યાસની વિગતો ન લખતા ફક્ત કાયદા અને રેલા બંદિશનીજ તુલનાને અહીં સમાવવામાં આવી છે. દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનામાં ટુકડા, ચક્રદાર ગત વગેરે બંદિશોની રચના કરતા કાયદાઓની રચના વિશેષ પ્રમાણમાં થઇ હોવાથી અને અજરાડા તથા દિલ્હી ઘરાનામાં કાયદાઓનીજ વિશેષતા હોવાથી અહીં શોધાર્થીએ કાયદા રચનાઓની તુલના કરવાનો નમ્ર પ્રયત્ન કયો છે. છતાં પણ દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાના કેટલાક ટુકડા, ચક્રદારો ગત વગેરેને અહીં સમાવવાનો પ્રયત્ન ક્ર્યો છે. બીજી મુશ્કેલી એ પણ છે કે ઘણી દિલ્હી અને અજરાડાની પારંપારિક બંદિશો હાલમાં ઉપલબ્ધ ન હોવાથી આવી બંદિશોને મેળવવા માટે શોધાર્થી દ્વારા ઘણા તબલાના વિદ્વાનો પાસે સંપર્ક કર્યો જેમાં મહદ અંશે સફળતા પ્રાપ્ત થયેલ છે જેની વિગતો અહીં સમાવવામાં આવી છે. પરંતુ બંદિશોના રચૈતા વિષેની જાણકારી પ્રાપ્ત થઇ નથી. કેટલાક બંદિશોતો જે તે ઉસ્તાદોની સાથેજ લુપ્ત થઇ છે આવી બંદિશો સચવાયેલી છે. પરંતુ આ બંદિશોમાં રચનાની દ્રષ્ટીએ કેટલાક દોષ જણાય છે. બંદિશનો સમગ્ર લક્ષી વૃતાંત ન હોવાને કારણે આવી બંદિશો ઉસ્તાદોના જીદ્દી વલણના કારણે આજે આપણી પાસે નથી જેનું દુઃખ આજે વાદકોમાં છે. આવી તમામ બાબતોને ધ્યાનમાં રાખી શોધાર્થીએ શકાય હોય ત્યાં સુધી તમામ રચનાઓનું દસ્તાવેજી કારણ કરીને ભવિષ્ય માટે સુરક્ષિત કર્યું છે.

આમ શોધાર્થી દ્વારા અહીં બંદિશોની તુલના કરવામાં આવી છે આશા છે કે આવતી પેઢીને તથા તબલા વાદકોને ઉપયોગી થશે.

પ્રકરણ - ૫

દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની ઘરોહર સમાન મહાન તબલા વાદકોનું જીવનદર્શન

પ્રકરણ - ૫
દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની ધરોહર સમાન મહાન તબલા વાદકોનું જીવનદર્શન

૫ઃ૦ પ્રાસ્તાવિક

ભારતીય સંગીતની પરંપરા પ્રાગઐતિહાસીક કાળથી ચાલી આવે છે. એવું કહેવામાં જરાય અતિશયોક્તિ નથી કે પૃથ્વીપર મનુષ્યના અવતરણની સાથે સાથે જ પ્રાકૃતિક સંગીતમય વાતાવરણ વિદ્યમાન હતું. આખા પૃથ્વીલોક પર સાંગિતિક તત્વોના અવશેષો મૌજુદ હતા. પરંતુ પૃથ્વીના તમામ પ્રદેશોમાં ભારત ભૂમિ અને તેનું જનમાણસ સુસંસ્કૃત હતું. તેના કારણેજ ભારતીય સંસ્કૃતિ વિશ્વમાં શરૂઆતથી લઇને આજ સુધી ઉચ્ચતમ્ છે. તેથી જ ભારતનો ઐતિહાસિક, વૈજ્ઞાનિક, સામાજીક ધાર્મિક અને બૌદ્ધિક વિકાસનો ક્રમ પ્રાચીન સમયથીજ જોવા મળે છે. માટે જ ભારત દરેક ક્ષેત્રમાં ઉચ્ચતમ્ સ્થાન પર બિરાજમાન હતું. ભારત તે સમયે વિશ્વ ગુરૂ કહેવાતું માટે જ આખા વિશ્વમાંથી શિક્ષા ગ્રહણ કરવા માટે વિદ્યાર્થીઓ તક્ષશિલા, નાલંદા, વિક્રમશિલા જેવી વિશ્વવિદ્યાલયોમાં સુસંસ્કૃત થવા માટે આવતા હતા આ આપણી પ્રાચિન પરંપરાની વિશ્વ વિદ્યાલયોમાં ધનુરવિદ્યા, નિતિશાસ્ત્ર, રાજસાસ્ત્ર, તક્રશાસ્ત્ર, માનવશાસ્ત્ર, ગણિતશાસ્ત્ર, આયુર્વેદશાસ્ત્ર, અંકશાસ્ત્ર, ભાષાશાસ્ત્ર, શિલ્પકળા, ચિત્રકલા, વાસ્તુકલા, સંગીત કલા જેવા વિષયોને શિખવવામાં આવતા હતા. તેથીજ ભારત વિશ્વગુરૂ તરીકે સ્થાપીત હતું. આ તમામ બાબતોનું ઐતિહાસિક નિરિક્ષણ કરતા માલુમ થાય છે કે ભારતમાં ગુરૂશિષ્ય પરંપરાનું મહત્વ હજારો વર્ષોથી ચાલ્યું આવે છે. આજ પરંપરા ભારતીય શાસ્ત્રીય સંગીતમાં ચાલી આવી છે તેથીજ શોધાર્થીએ શોધ પ્રબંધને અનુલક્ષીને દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાના મહાન ગુરૂઓના માર્ગદર્શનિય જીવન ચરિત્ર અને તેમના યોગદાન વિષે દસ્તાવેજીકરણ કરવાનું વિચાર્યું છે. આમ તો આ બંન્ને ઘરાના સંગીતના તબલા ક્ષેત્રના ઉચ્ચત્તમ ઘરાના છે. કંઇ કેટલાય ગુરૂશિષ્યો દ્વારા આ બન્ને ઘરાનાનું જતન આજ દિન સુધી થયું છે. પરંતુ આ બંન્ને ઘરાનાના બધાજ ગુરૂઓ વિષે માહિતી મળવી મુશ્કેલ છે. પરંતુ આ બંન્ને ઘરાનાઓના મુખ્ય પ્રચારક ગુરૂઓનું જીવનકથન અહીં સમાવવામાં આવ્યું છે. આ પ્રકરણની શરૂઆતથી અંત સુધીમાં જો કોઇ મહત્વની વિશેષ બાબત રહી જતી હોય તો શોધાર્થીને ક્ષમા કરી માર્ગદર્શન આપવા વિનંતિ છે.

૫ઃ૧ દિલ્હી ઘરાનાના મહાન તબલા વાદકોનું જીવનદર્શન

તબલાના ઘરાનાઓનું સ્થાપક ઘરાનું તે દિલ્હી છે. તબલાના ઘરાનાઓના ઈતિહાસમાં તબલાના દિલ્હી ઘરાનાની સ્થાપના સૌ પ્રથમ થઇ. પખાવજના વિદ્વાન વાદક ઉ. સિદ્ધાર ખાં

દ્ધારા તબલાના દિલ્હી ઘરાનાની સ્થાપના થઇ. ભારતના સાંગિતિક ઇતિહાસમાં દિલ્હી શહેરનું યોગદાન વિશેષ રીતે છે. દિલ્હી રાજધાની હોવાને કારણે અનેક સંગીતકારોનું આશ્રય સ્થાન રહ્યું. જયારે ઉ. સિદ્ધારખાં અથવા સુધારખાંએ તબલા વાદ્યને અપનાવ્યું અને પખવાજના આધાર પર તબલા વાદ્ય માટે બંધ બાજની વાદન શૈલીનું નિર્માણ કર્યું. અને તબલા વાદ્ય પર પ્રસ્તૃત કરી શકાય તેવી બંદિશોની રચના કરી અને તેનો પ્રચાર પ્રસાર કરી તબલાના દિલ્હી ઘરાનાની સ્થાપના કરી. દિલ્હીમાં તબલા શિખવા માટે વિદ્યાર્થીઓનું આવાગમન શરૂ થયું અને તબલાના અજરાડા, અને પછી લખનૌ, ફરૂખાબાદ, બનારસ અને પંજાબ ઘરાનાની સ્થાપના થઇ. આમ તબલાનું દિલ્હી ઘરાનું તબલા વાદ્યના ઇતિહાસમાં મૂળ ઘરાના તરીકે ઓળખાયું. દિલ્હી ઘરાનાને ઉચ્ચત્તમ સ્થાન અપાવવા માટે કાંઇ કેટલાય મહાન કલાગુરૂઓ થઇ ગયા જેમાંથી કેટલાક મહાન તબલા વાદકોનું જીવન ચરિત્ર અહિંપ્રસ્તૃત છે.

(૧) ઉ. સુધારખાં (સિદ્ધારખાં) (૨) ઉ. સિતાબખાં (૩) ઉ. લતીફ અહમદખાં (૪) ઉ. બોલીબક્ષ (૫) ઉ. જહાંગીરખાં (૬) ઉ. નન્હેખાં (૭) પં. મન્મથનાથગાંગુલી (૮) ઉ. નત્થૂખાં (૯) ઉ. અહમદજાન થિરકવા (૧૦) ઉ. ગામી ખાં (૧૧) પં. કૃપારામ ખવાસ (૧૨) પં. જગદીશસિંહ 'દિન' (૧૩) પં. યશવંત કેલકર (૧૪) ઉ. ઇનામઅલી ખાં (૧૫) પં. રમાકાંત દેવલેકર (૧૬) ઉ. ફૈયાઝ ખાં (૧૭) પં. સુધીર માઇનકર (૧૮) ઉ. હિદાયત ખાં (૧૯) ઉ. સફાત અહમદ ખાં (૨૦) ઉ. સરવર સાબરી

ઉપરોક્ત દિલ્હી ઘરાનાના મહાન તબલા વાદકોના કેટલાક જ નામ પ્રસ્તૃત કરવામાં આવ્યા છે. આઘરાનાના અનેક મહાન તબલા વાદકો થઇ ગયા અને છે. દરેક તબલા વાદકો વિશે માહિતી આપવી શક્ય ન હોઇ છતાં પણ પ્રાચીન મધ્યકાલીન અને આધુનિક નામી તબલા વાદકોને અહીં સમાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

પઃ૧ઃ૧ ઉ. સુધાર ખાં (સિદ્ધાર ખાં)

દિલ્હી ઘરાનાના સ્થાપક અને તબલાના સૌ પ્રથમ તબલા વાદક ઉ.સુદ્ધાર ખાંનો જન્મ સ્થળ વિષે કહેવું મુશ્કેલ છે. તથા તેમના જન્મ વર્ષ વિષે પણ કોઇ જાણકારી, પ્રાપ્ત થતી નથી પરંતુ ડૉ. આબાન મિસ્રીજીએ પોતાની પુસ્તક 'પખાવજ ઔર તબલા કે ઘરાને એવં પરંપરાએ' પૃ.નં. ૧૩૨ પર ઇ.સ. ૧૭૦૦ માં હોવાનું અનુમાન લગાવ્યું છે. ઉ. સિદ્ધારખાં દિલ્હીના બાદશાહ મહમ્મદશાહ રંગીલેના સમયમાં ઉ.સિદ્ધારખાં ઢાઢી તરીકે ઓળખાતા હતા. તેઓએ પ્રાચીન તાલ વાદ્ય તબલામાં ફેરફાર કરી પખાવજ અને સમકાલીન પ્રચલિત અવનદ્ય વાદ્યોની વાદન શૈલી બોલ બંદિશોના આધાર પર તબલા વાદ્ય માટે નવીન બોલ બંદિશો અને બંધ બાજની વાદન શૈલીનું નિર્માણ કર્યુ અને બંધ બાજ દિલ્હી ઘરાનાની સ્થાપના કરી. એવું જાણવા મળે છે. કે ઉસ્તાદજી પહેલા પખવાજ વાદક હતા. તે સમયના મહાન પખાવજ વાદક

ભવાનીદાસ અને ઉ.સિદ્ધારખાં વચ્ચે દિલ્હી દરબારમાં પખાવજવાદનની પ્રતિયોગીતા થતી હતી. જેમાં ઉ. સિદ્ધારખાં પરાજીત થતા હતા. આ વાતનો ઉલ્લેખ ‘આચાર્ય બ્રહસ્પતિએ’ પોતાના ગ્રંથ‘સંગીત ચિંતામણી’ ના પૃ. નં ૩૫૬ પર ઉલ્લેખ કર્યો છે. ઉસ્તાદજી અનેક વાર પરાજીત થવાથી દુઃખી થઇને પખાવજ વગાડવાનું છોડી દીધું. ત્યારબાદ તેઓનું ધ્યાન પ્રાચિન તબલા વાદ્ય પર ગયું. અને આ વાદ્યમાં થોડા ફેરફારો કરી ચાંટી પ્રધાન બાજનું નિર્માણ કરી તબલા વાદનની નવી શૈલીનું નિર્માણ કર્યું. પખાવજની બંદિશો, છંદ, તાલ, સ્વરૂપ, ચલન, વગેરેના આધાર પર નવી બંદિશોની રચના કરી અને તબલા વાદ્યમાં સ્વતંત્ર પક્ષનું નિર્માણ કર્યું. અથાગ રીયાઝના ફળ સ્વરૂપે તબલા વાદ્ય પર મહારથહાંસલ કરી અને દિલ્હી ઉપરાંત ભારતના અનેક સ્થળો પર તબલાવાદન કરી તબલા પ્રત્યે લોકોને આકર્ષ્યા. જેના ફળસ્વરૂપ અનેક સ્થાનો પરથી તબલા વાદ્યને શિખવા માટે તમન્ના જાગી. જેના કારણે ઉસ્તાદજી પાસે શિષ્યોનો એક મોટો વર્ગ તૈયાર થયો.

સૌ પ્રથમ ઉસ્તાદજીએ પોતાના પુત્રો અને પરિવારજનોને તબલા વાદ્યની તાલીમ આપી તબલાની લોકપ્રિયતા વધતાની સાથે ઉસ્તાદજીના શિષ્યોની સંખ્યા બમણી થઇ ગઇ, તેઓએ પોતાના પરિવારજનો અને શિષ્યોને સાથે રાખીને દિલ્હીના ઘરાનાની ઘોષણા કરી. સમયની સાથે સાથે ઉસ્તાદજીના શિષ્યો અને પ્રશિષ્યો દ્વારા તબલાના અજરાડા, લખનૌ, અને ફરૂખાબાદ ઘરાનાની સ્થાપના થઇ. ત્યાર બાદ બનારસ અને પંજાબ ઘરાનાઓની સ્થાપના થઇ. આ તમામ ઘરાનાઓ કોઇને કોઇ રીતે દિલ્હી ઘરાના સાથે જોડાયેલા છે.

ઉસ્તાદજીએ અનેક શિષ્યો તૈયાર કર્યા. જેમાં પુત્ર, બરગાંખાં, અને બીજા પુત્રનું નામ અજ્ઞાત છે. ઘસીટખાં, આ સિવાય, ઉ. સિતાબખાં, ઉ. ગુલાબ ખાં, ઉ. બડેકાલેખાં, ઉકલ્લુ ખાં, મીરૂ ખાં જેવા શિષ્યો તૈયાર થયા જેઓને ઉસ્તાદ સિદ્ધાર ખાંનું પ્રત્યેક્ષ કે અપ્રત્યેક્ષ માર્ગદર્શન મળ્યું. ઉસ્તાદજીનું મૃત્યુ કયારે અને કેવી રીતે થયું તેની જાણકારી પ્રાપ્ત થતી નથી.

નોંધ : ‘પખાવજ ઔર તબલા કે ઘરાને એવં પરંપરાએ’, - ડૉ.આબાન મિસ્રીજી ‘તબલેમે નિહિત’ સૌંદર્ય શાસ્ર, પં.સુધીર માઇનકર, આચાર્ય બ્રહસ્પતિ - ‘સંગીત ચિંતામણી’ જેવા સંગીત અને તબલાના ગ્રંથોના આધાર પર માહિતી પ્રાપ્ત થયેલી છે.

૫:૧:૨ ઉ. સિતાબખાં

દિલ્હી ઘરાનાના સ્થાપક ઉ. સિદ્ધારખાં ઢાઢીના પુત્ર ઉસ્તાદ બુગરાં ખાં અને ઉસ્તાદ બુગરા ખાંના પુત્ર ઉ. સિતાબખાં હતા. ઉસ્તાદ સિતાબખાંનો જન્મ ઇ.સ. ૧૭૭૫ની આસપાસ થયો તેવું વિદ્વાનો માને છે. અને જન્મ સ્થળ વિષે કોઇ ઐતિહાસિક જાણકારી પ્રાપ્ત થતી નથી. ઉસ્તાદ સિતાબખાંની તબલાની તાલીમ પોતાના પિતા ઉસ્તાદ બુગરાં ખાં પાસેથી થઇ. પરિવારમાં તબલાની પરંપરા હોવાને કારણે નાનપણથીજ બાળક સિતાબ ખાં માં એક સારા

તબલા વાદકના ગુણ જોવા મળતા હતા. બાલ્યકાળથીજ તબલા વાદ્ય તરફ રૂચી હોવાથી તેમના પિતાજીએ તેમને તબલાની પ્રારંભીક શિક્ષા આપી અને આ ક્રમ અનેક વર્ષો સુધી ચાલ્યો. ઉ. સિતાબખાં એ લગન અને મહેનતથી પોતાના તબલા વાદનનો વિકાસ કર્યો અને નામના પ્રાપ્ત કરી તે સમયમાં થતી દરબારી મહેફિલોમાં ઉસ્તાદજી પોતાની પારંપારીક તબલા વાદનનું પ્રદર્શન કરતા અને પ્રશંસા મેળવતા. તેઓના પિતાજીના અનેક શિષ્યો હતા. પરંતુ બધાજ શિષ્યોમાં ઉ.સિતાબખાં અલગ તરી આવતા. તેઓ રિયાઝી સમયના પાબંધ ધર્મનિષ્ટ, નિજાનંદી અને બહુમુખી પ્રતિભાશાળી વ્યક્તિ હતા. તેઓએ પોતાના દાદા અને પિતાના કાર્યોને અનુસરીને દિલ્હી ઘરાનાની વાદન શૈલીને અનુરૂપ અનેક નવી રચનાઓ કરી. આમ તેઓ એક સારા તબલા વાદક અને એક ઉત્તમ વાગ્યેકાર હતા.

તેમને અનેક શિષ્યો તૈયાર કર્યા. જેમાં તેમના પ્રમુખ શિષ્યોમાં પુત્ર ઉ. નજરઅલીખાં, દૌહિત્ર, ઉ. બડેકાલેખાં, વંશજ સાદીખાં અને શિષ્ય ઉ. કલ્લુ ખાં અને મીરૂખાં તબલા જગતમાં મહાન તબલા વાદકો થઇ ગયા. ઉ.સિતાબખાંના શિષ્યો ઉ.કલ્લુખાં અને મીરૂખાં દ્વારા તબલાના અજરાડા ઘરાનાની સ્થાપના થઇ આ ઘટના ઉ. સિતાબખાનું તબલા જગતમાં કેટલું મહાન યોગદાન છે તે આપણે ઐતિહાસિક દ્દષ્ટિએ જાણી શકીએ છીએ. અજરાડા ઘરાનાના ઉ.કલ્લુખાં અને મીરૂ ખાંને ઉસ્તાદજીએ તબલાના સૌંદર્ય અને વિચારશિલતા જેવી મહત્વની બાબતો વિષે શિક્ષા આપી જેના કારણેજ ઉસ્તાદજીના આ બંન્ને શિષ્યોએ તબલા જગતને એક સુંદર ગાણિતીક અને વિચારશિલ ઘરાનું ભેટમાં આપ્યું.

આમ ઉ.સિતાબ ખાંનું વિશેષ યોગદાન તબલા ક્ષેત્રમાં છે. જેને નકારી ન શકાય. ઉસ્તાદ સિતાબખાંના પાછલા જીવન વિષે અને તેઓના મૃત્યુવિષે કોઇ જાણકારી પ્રાપ્ત થતી નથી.

નોંધ : ડો. આબાનમિસ્રીના પુસ્તક,'પખાવજ ઔર તબલા કે ઘરાને એવં પરંપરાએ તથા પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી, અને ડો. ગૌરાંગ ભાવસાર પાસેથી માહિતી મળેલી છે.

૫:૧:૩ ઉ. લતીફ અહમદ ખાં

ઉસ્તાદ લતીફ અહમદખાંનો જન્મ દિલ્હીના વ્યવસાયીક સંગીતજ્ઞોના એક પરિવારમાં ઇ.સ. ૧૯૪૨ માં થયો. ઘરમાં સાંગિતિક વાતાવરણ હોવાને કારણે બાલ્યાવસ્થાથીજ સંગીત પ્રત્યે રૂચી હતી. માત્ર દશ વર્ષની ઉમંરથીજ તબલા શીખવાનું શરૂ કર્યું. પ્રારંભિક શિક્ષા પોતાના પરિવારમાંથી ગ્રહણ કરી દિલ્હીના વિખ્યાત ઉસ્તાદ ગામી ખાં પાસેથી તબલાવાદનની વિધિવત શિક્ષાનો પ્રારંભ કર્યો. ત્યારબાદ ઉસ્તાદ ગામીખાંના પુત્ર ઉસ્તાદ ઇનામલીખાં પાસેથી દિલ્હીની પારંપારિક રચનાઓ પ્રાપ્ત કરી. સાથે સાથે ઉ. મુન્નુ ખાં પાસેથી પણ તબલાની વિધિવત શિક્ષા પ્રાપ્ત કરી. ગુરૂના આપેલા કાર્યને સંપૂર્ણ નિષ્ઠાથી કાર્ય પુરૂ કરવું તે તેમનો નિયમ હતો. તેઓ આહાર અને વિચારમાં નિયમનવાળા વ્યક્તિ હતા. પોતે અનુશાસીત ગુરૂની

સેવા કરવી રિયાઝ કરવો, ત્યારબાદનો સમય ધર્મચર્ચામાં વ્યતિત કરતા. તેથીજ આવા દિલ્હીના મહાન શિષ્યનો માત્ર ૧૩ વર્ષની ઉમરમાં ઈ.સ. ૧૯૫૫ માં આકાશવાણી પરથી તબલાવાદનનો પ્રથમ કાર્યક્રમ પ્રસારીત થયો. તેઓએમાં સત્તર વર્ષની ઉમંરમાં ઈ.સ. ૧૯૫૯ માં ભારતના પ્રખ્યાત સિતારવાદક પં. રવિશંકર સાથે સંગીત સંમેલનમાં સફળ તબલા સંગત કરી અને સંગીત જગતમાં પોતાની એક વિશેષ ઓળખાણ બનાવી.

દિલ્હી ઘરાનાના મહાન તબલા વાદક ઉ. લતીફ અહમદખાંની રચનાઓને તેઓ અત્યંત સફળતા પૂર્વક પ્રસ્તૃત કરતા. તેઓ એક સારા સ્વતંત્ર વાદક હોવાની સાથે સાથે એક સફળ સંગતકાર હતા. તેઓએ ગાયન, વાદન, અને કથક નૃત્યના અનેક કલાકારો સાથે સફળતા પૂર્વક સંગતિ કરી હતી. કેટલાક વર્ષો તેઓએ ડાર્ટીંગ ઘટન કોલેજ ઓફ આટર્સ, લંડનમાં શિક્ષક તરીકે રહ્યા. તેઓએ વિશ્વના અનેક દેશોમાં તબલાવાદન પ્રસ્તૃત કરી પ્રંશસા પ્રાપ્ત કરી આંતરરાષ્ટ્રિય સ્તર પર ખ્યાતિ મેળવી.

દુર્ભાગ્યથી ઉ. લતીફ અહમદખાં માત્ર અડતાલીસ વર્ષની આયુ ભોગવી ઈ.સ. ૧૯૯૦ની સાલમાં દિલ્હીમાં જન્નત નસીન થયા.

નોંધ : ડો. આબાન મીસ્રીજીની પુસ્તક ‘પખાવજ ઔર તબલા કે ઘરાને એવં પરંપરાએ તથા પં. ગિરિશચંદ્રની પુસ્તકમાંથી અને પ્રો. આર.સી. મહેતા પાસેથી રૂબરૂ મુલાકાતે માહિતી મળેલ છે.

૫:૧:૪ ઉ. બોલીબક્ષ

ઉસ્તાદજીનો જન્મ કયાં અને કયા મહિનામાં થયો એની જાણકારી પ્રાપ્ત થતી નથી. પરંતુ ડો. આબાનજીના મતઅનુસાર ઈ.સ. ૧૮૫૫ની આસપાસમાં તેઓ થઇ ગયા હોવાનું માનવામાં આવે છે. ઉસ્તાદજી ઉસ્તાદ સિદ્ધાર્થખાં ઢાઢીની ત્રીજી પેઢીએ થઇ ગયા. ઉસ્તાદ બોલીબક્ષ, ઉ. સિદ્ધાર્થ ખાંના પુત્ર ઉ. બુગરા ખાં ના પુત્ર સિતાબ ખાં અને સિતાબખાંના દોહીત્ર બડે કાલે ખાં સાહેબના પુત્ર છે.

તેઓએ તબલાના દિલ્હી ઘરાનાની સંપૂર્ણ તાલીમ પોતાના પિતા બડે કાલેખાં પાસેથી પ્રાપ્ત કરી. દિલ્હી ઘરાનાની વાદનશૈલીની ટેકનીક અને તેની બંદિશો ઉપર ઉસ્તાદજીએ ગહન અભ્યાસ કર્યો અને સંગીતમાં બોલબાંટ કરવાની વિશેષ પ્રથાનો પ્રારંભ કર્યો. ઉસ્તાદજી સ્વભાવે સરળ, ધાર્મિક પ્રવૃત્તિવાળા અને મહેનતુ વ્યક્તિ હોવાને કારણે પોતાના પિતાના શિષ્યોમાં તેઓ પ્રિય અને ઉત્તમ શિષ્ય રહ્યા. પિતાનું જીવન સ્થાયી ન હોવાને કારણે ભારતના અનેક રાજા-રજવાડાના પ્રદેશમાં જવાનું થતું. જેના કારણે ભારતના અનેક સ્થળોએ તબલા વાદન કરી નામના મેળવી. ઉસ્તાદજી સ્વતંત્ર વાદન અને સંગતિમાં નિપૂણ હતા. વાદ્ય સંગીત સાથે બોલ-બાંટના અંગથી સંગતિ કરતા, તેથી જ વાદ્ય સંગીતના કલાકારો ઉસ્તાદજીને વધારે

પસંદ કરતા અને પોતાના કાર્યક્રમમાં ઉસ્તાદજી તબલા સગતિ કરે, તેવો આગ્રહ રાખતા. ઉસ્તાદજી સ્વભાવે સરળ હોવાને કારણે દરેક કલાકાર સાથે સરળતાથી ભળી જતા.

ઉસ્તાદજી એક સારા તબલા વાદક હોવાની સાથે સાથે મહાન રચનાકાર પણ હતા. તેઓએ અનેક નવીન બંદિશો તબલા જગતને અર્પણ કરી છે. તેઓની બંદિશોની ખાસીયતતા એ છે કે વિદ્વાન અને વિદ્યાર્થી બંન્ને તેઓની બંદિશો સરળતાથી ગ્રહણ કરી શકે. તેઓએ તબલાવાદન ક્ષેત્રે અનેક શિષ્યો તૈયાર કર્યા. પુત્ર નત્થુખાં ઉત્તમ તબલા વાદક થઇ ગયા. આ ઉપરાંત પંડિત બાબાસાહેબ માસલેકર, પં. ભોલાનાથતેમનો ભત્રીજો ઉ. દાદરી વાલા આ સિવાય મોગલ સામ્રાજયના અંતિમ બાદશાહ બહાદુર શાહ જફરના પુત્ર ફિરોજશાહને પણ ઉસ્તાદજીએ તબલા વાદ્યની શિક્ષા આપી. દિલ્હી દરબારમાં એક સંગીતજ્ઞ તરીકે ખૂબ માન-પાન હતું. દિલ્હી દરબારમાં આવતા અનેક સંગીતજ્ઞો સાથે તેઓનો સંગીત વિષય ઉપર વાર્તાલાપ થતો અને સંગતિ પણ કરતાં આમ બહુ આયામી આ મહાન તબલાવાદકનું જીવન તબલાના ક્ષેત્રમાં પારદર્શી અને શિખ આપનારૂ જોવા મળે છે. ઉસ્તાદજીનું મૃત્યુ કયારે અને કયાં થયું તે વિષેથી માહિતી પ્રાપ્ત થતી નથી.

નોંધ : ડૉ. આબાન મિસ્રીની પુસ્તક ‘પખવાજ ઔર તબલે કે ઘરાને એવં પરંપરાએ,’ ડૉ. લાલમણી મિશ્રા ‘ભારતીય વાદ્ય સંગીત’, ડૉ. આબાન મિસ્રીજી, પં. ગીરીશચંદ્ર શ્રીવાસ્તવજીની રૂબરૂ મુલાકાતથી માહિતી પ્રાપ્ત થઇ છે.

૫:૧:૫ ઉ. જહાંગીર ખાં

ઉ. જહાંગીરખાંનો જન્મ વારાણસી (ઉત્તર પ્રદેશ) માં ઇ.સ. ૧૮૬૯ ની આસપાસ થયો. એમના પિતા જનાબ અહમદ ખાં એક સારા કલાકાર હતા. ઘરમાં જ સંગીતનું વાતાવરણ હોવાને કારણે સંગીત તેમને વારસામાં મળ્યું. તબલાની પ્રારંભિક શિક્ષા પોતાના પિતાશ્રી પાસેથી મેળવી. ત્યાર પછી એમને પટનાના મુબારક અલી ખાં, બરેલી ના છન્નુ ખાં દિલ્હીના ફિરોજશાહ અને લખનૌના ખલીફા આબિદહુસેન ખાં પાસે તાલીમ લીધી. આ પ્રમાણે તબલાના બધાજ ઘરાનાની વાદન- શૈલીઓની વિશેષતાઓ વિષે જાણ્યું. મહાન કલાકારો અને નાનામાં નાના કલાકારોને હૃદયથી પ્રશંસા કરવાવાળા ઉસ્તાદે એમના સમયમાં શ્રેષ્ઠ કલાકારો જોડે સંગતિ તો કરી જ પણ સંગીત સમ્રાટ રજજબઅલી ખાં સાહેબ ની ગાયન શૈલી જોડે વર્ષો સુધી સંગતિ કરી. એમના તબલા-વાદનથી પ્રભાવિત થઇને ઇન્દોરના મહારાજા તુકોજીરાવ હોલકર લગભગ ઇ.સ. ૧૯૧૧ ની આસપાસ એમને પોતાના દરબારમાં બીજા પ્રતિષ્ઠિત કલાકારોની જોડે રાખી લીધા. પછી તો ઉ. જહાંગીર ખાં ઇન્દોરના જ થઇ ગયા.

ઉ. જહાંગીર ખાંને ઇ.સ. ૧૯૫૯ માં રાષ્ટ્રપતિ પુરસ્કારથી સન્માનિત કરવામાં આવ્યા. સંગીત નાટક અકાદમી એ એમને ફેલોશિપ આપી. ઇન્દિરા સંગીત મહાવિદ્યાલય ખૈરાગઢ ને

‘ડૉકટર ઓફ મ્યુઝિક’ ની માનદ ઉપાધિ આપીને એ કલા પૂજારી ને સન્માનિત કરવામાં આવ્યા. ઈ.સ. ૧૯૫૫માં ‘અભિનવ કલા સમાજ’ ઇન્દોરને ‘તબલાનવાઝ’ ની ઉપાધિ આપી અને ‘સંગીત સમાજ’, મુંબઇ એ પણ એમને સન્માનિત કર્યા. ઉ. જહાંગીરખાંને એમના જીવન કાળ દરમ્યાન બહુજ સન્માન મળ્યા. એજ ધનની-દેવી લક્ષ્મીની કુદ્રષ્ટિનો પ્રકોપ પણ સહન કરવો પડયો. ઉસ્તાદજીની જીંદગી અભાવોમાંજ વીતી.

ઉ. જહાંગીર ખાં શિક્ષા આપવામાં બહુજ ઉદાર હતા. એમના સેંકડો શિષ્યોમાંથી કેટલાક નામ આ પ્રમાણે છે. સર્વ શ્રીનારાયણ રાવ ઈન્દૂરકર, મહાદેવ રાવ ઈન્દૂરકર, સ્વ. ચતુરલાલ, નિયાઝ ખાં, સ્વ. ધૂલજી ખાં, મહેબૂબ ખાં (પૂના) અબ્દુલ હફીઝ (ઉદેપુર), ગજાનન તાંડે, શરદ એન. માધવ, ખરગાવકર, રવિ દાતે, દિનકર મજમુંદાર અને દિપક ગરૂડ ઉસ્તાદને એક વાત બહુજં ખૂંચતી હતી કે મારા પરિવારમાં મારી કલા કોઇજ ન લઇ શકયું. પરંતુ એમને વિશ્વાસ હતો કે મારી કલાને અગણિત શિષ્યો સુરક્ષિત રાખશે. એમને જીવનનો છેલ્લો શ્વાસ ૧૧ મે ઈ.સ. ૧૯૭૬ માં ઇન્દોરમાં જ લીધો. ઉલ્લેખનીય છે કે દેહવાસના બાર વર્ષ પહેલા ખાં સાહેબ પોતાના જીવનની શતાબ્દી મનાવી ચૂકયા હતા.

નોંધ : પં. ગિરીશચંદ્ર શ્રીવાસ્તવની પુસ્તક ‘તાલકોષ’ માંથી માહિતી મેળવેલ છે.

૫:૧:૬ ઉ. નન્હે ખાં.

દિલ્હી ઘરાનાના પ્રસિદ્ધ તબલા વાદક ઉ. નન્હે ખાં સાહેબજી નો જન્મ ઈ.સ. ૧૮૭૨ માં તબલા વાદકોના એક પિરવારમાં થયો હતો. એમના પિતાશ્રીનું નામ ઉ. લંગડે હુસેન ખાં હતું. જે ઉસ્તાદ સિદ્ધાર્થખાંના ભાઇના વંશજોમાંથી હતા. બાળપણમાંજ તેમના પિતાજીના મૃત્યુને કારણે તેમની તબલાની શિક્ષાનું ઉત્તર દાઇત્વ એમના અગ્રજ ઉ. ઘસીટ ખાંએ કર્યું. ઉ. નન્હે ખાં ની વાદનની શ્રેષ્ઠતાને કારણે દિલ્હી ઘરાનાના ખલીફા તરીકે ઓળખાવા લાગ્યા. તેમના શિષ્યોમાં ઉ. જુગના ખાંનું નામ ઉલ્લેખનીય છે. તેમના જીવનનો બહુતાંશ સમય મુંબઇમાં પસાર થયો હતો. તેમના અથાગ પરિશ્રમથી દિલ્હી ઘરાનાનો પ્રચાર પ્રસાર અને ઘણા શિષ્યો એમને તૈયાર કર્યા.એમના વાદનમાં દિલ્હી ઘરાનાની જે ખાસીયતો છે એ બધી જ ખાસીયતો સાંભળવા મળતી હતી. એવું સાંભળવામાં આવતુ હતું કે, એ જે કાયદાથી કાર્યક્રમની શરૂઆત કરે એજ કાયદાથી કાર્યક્રમનો અંત કરતા હતા. એમની પલ્ટા વગાડવાની રીતમાં પલ્ટાબનાવવાના જે નિયમોનો સમાવેશ થાય છે, એ બધાજ નિયમો એમના વાદનમાં સાંભળવા મળતા હતા. બોલોની સ્પષ્ટતા અને નિકાસની બાબતમાં દિલ્હીના ઉસ્તાદ નત્થૂખાં પછી ઉસ્તાદ નન્હેખાં નો સમાવેશ થતો હતો. આમ ઉ. નન્હે ખાંનું તબલા ક્ષેત્રમાં વિશેષ યોગદાન રહ્યું છે. એમનું મૃત્યું ઈ.સ. ૧૯૪૦ માં મુંબઇમાં થયું.

નોંધ : ‘તાલકોષ’ ગીરીશ ચંદ્રશ્રીવાસ્તવ પૃષ્ઠનં: ૧૩૦

૫:૧:૭ પં. મન્મથનાથગાંગુલી

એમનો જન્મ કલકતાના એક સુખી સંપન્ન પરિવારમાં ઇ.સ. ૧૮૭૫ માં થયો હતો તેઓએ તબલાની વિધિવત શિક્ષા દિલ્હી ઘરાનાના સુપ્રસિદ્ધ તબલાવાદક ઉ. બાબુખાં પાસેથી પ્રાપ્ત કરી ત્યાર બાદ ઉસ્તાદ લાલુ ખાંના શિષ્ય નાગેન્દ્રનાથ બોસ પાસેથી પ્રાપ્ત કરી. પંડિતજીએ તબલાની શિક્ષા પોતાનો શોખ પૂર્ણ કરવામાટે લીધી હતી. નાનપણથીજ તેઓને તબલાવાદ્ય પ્રત્યે અનેરો લગાવ હતો. તેઓ અભ્યાસમાં પણ હોશિયાર વિદ્યાર્થી હતા. છતાં પણ તબલાના ઉત્તમ કોટીના અવ્યવસાયી કલાકાર તરીકે પ્રસિદ્ધ હતા. પંડિતજી તે સમયે એટર્ની ડેપ્યુટીરજીસ્ટાર અને મ્યુનિશિપલ મેજીસ્ટ્રેટ જેવા હોદ્દાપર હતા. તેથી તબલાવાદન કરીને ધન એકત્રિત કરવું એ આ બાબતને તે યોગ્ય માનતા ન હોતા. તેથી જ તેઓ સંગીતના અનેક જલસાઓમાં દાન પણ આપતા અને નિઃશુલ્ક તબલાવાદન પણ કરતા. તે સમયના અનેક મહાન ગાયકો વાદકો સાથે તબલા સંગત કરી તેઓ નિયમિત રિયાઝી હતા, સ્વભાવે દયાળુ, ધાર્મિક વૃત્તિવાળા અને સામાજીક કાર્યોમાં આગળ પડતા વ્યક્તિ હતા. સંગીતના કોઇપણ જલસામાં તેઓનું સમયદાન અને ધનદાન બંન્ને રહેતું. તેઓ ઘણા કલાકારોને આર્થિક મદદ પણ કરતા હતા. તેઓ પોતાના કુટુંબમાં પણ પ્રિય વ્યક્તિ હતા. સંગીતની સેવા કરવી તે તેમનો અધિકાર છે તેવું માનીને પોતાના વ્યક્તિત્વને સમાજ માટે અર્પણ કરતા. તેઓ વ્યસ્ત હોવા છતા અનેક શિષ્યો તૈયાર કર્યા જેવા કે રાજેન્દ્રઘર, શ્રી તારકનાથચેટર્જી, જાનકીનાથભટ્ટાચાર્ય અને પુત્ર શ્રી હિરેન્દ્રકુમાર ગાંગુલી પણ એક સારા તબલાવાદક હતા. આવા મહાન સંગીત સેવા કલાના પૂંજારી અને દિલ્હી ઘરાનાના તબલા વાદકનું મૃત્યુ માત્ર છપ્પન વર્ષની અવસ્થામાં ૧૫ ડિસેમ્બરમાં થયું.

નોંધઃ 'તાલકોષ' પૃ.નં. ૧૭૩ તથા શ્રી પં. પુષ્કરરાજજી શ્રીધર પાસેથી માહિતી પ્રાપ્ત થઇ.

૫:૧:૮ ઉ. નથ્થુખાં

ઉ. નથ્થુખાં દિલ્હી ઘરાનાના હોનહાર અને મહાન તબલા વાદક થઇ ગયા વિદ્વાનોના મત અનુસાર ઉ. નથ્થુખાંનો સમય ૧૮૭૫ થી ૧૯૪૦ સુધીનો માનવામાં આવે છે. ઉસ્તાદજીઃ ઉસ્તાદ સિતાબખાંના પુત્ર, ઉ. નજરઅલીખાં, ઉ.નજરઅલીખાંના દોહીત્ર ઉ. બડે કાલે ખાં સાહેબના પુત્ર બોલીબક્ષ ખાંના પુત્ર છે. આમ ઉસ્તાદજીની વંશ પરંપરા દિલ્હી ઘરાનાના સ્થાપક ઉ. સિદ્ધાર્થ ખાં ઢાંઢીના પુત્ર બુરગાખાંથી પાંચમી પેઢીએ ઉસ્તાદજી એક મહાન તબલા વાદક તરીકે પોતાના વંશજોની પરંપરાને ઉજાગર કરતાં પોતાનું અને વંશજોનું નામ તબલાના ઇતિહાસમાં સુવર્ણ અક્ષરે કંડાર્યું છે.

મહાનવંશ પરંપરાના આ મહાન તબલા વાદકે બાલ્યઅવસ્થાથીજ પોતાના પિતા ઉ. બોલીબક્ષખાં સાહેબ પાસેથી તબલાની પ્રારંભીક તાલિમ લઇને વિધ્વતાપૂર્ણ તબલા વાદન

શૈલી પ્રાપ્ત કરી. ઉસ્તાદજીને 'તિટ' અને 'તિટકિટ'ના બોલો ઉપર પ્રભુત્વ પ્રાપ્ત હતું. તેઓ અત્યંત મહત્વકાંક્ષી અને રિયાઝી હોવાને કારણે તબલાની કોઈપણ બાબત અત્યંત સરળતાથી ગ્રહણ કરી લેતા હતા. પરિણામ સ્વરૂપ પરીપકવ થઇ ગયા હતા. પોતાના પિતાની સાથે ભારતના અનેક પ્રદેશોમાં તબલા વાદનના કાર્યક્રમ અર્થે પરીભ્રમણ કર્યું. આ પરીભ્રમણ દરમ્યાન અનેક તબલાના ગુરૂઓનો સંપર્ક થયો. ઉસ્તાદજી વિનમ્ર વ્યક્તિ હોવાને કારણે દરેક ગુરૂઓ પાસેથી તબલાનું જ્ઞાન અર્જીત કર્યું. અને વિદ્વાનોની શ્રેણીમાં તેઓની ગણના થવા લાગી. તેઓ દરેકને પ્રિય હતા. પંદર વર્ષની યુવાઅવસ્થાથીજ સંગીતના જાહેર કાર્યક્રમોમાં તબલાવાદનની શરૂઆત કરી અને ખ્યાતિ મેળવી.

તેઓ દિલ્હીનું શુદ્ધ તબલુ વગાડવાનાં આગ્રહી હતા છતાં પણ કયારેક બીજા ગુરૂઓની રચનાઓ પણ પ્રસ્તૃત કરતા. ઉસ્તાદજીએ તબલાના મહાન શિષ્યો તૈયાર કર્યા છે. જેમાં ઉ. રસુલ ખાં, ઉ. અલીકાદર, વારાણસીના પં. વાસુદેવ પ્રસાદ, મુંબઇના ઉ. મહમ્મદ, અહમ્મદ, પં હરિન્દ્રકિશોરરાય ચૌધરી, કલકત્તાના દામુર પાની ભટ્ટાચાર્ય, રાયબહાદુર કેશવચંદ્ર બેનર્જી, ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં, પં. માધવરાવ કાસલીકર જેવા અનેક મહાનશિષ્યોને તૈયાર કર્યા. ઉસ્તાદજી પોતાના જીવનનો વધારે સમય કલકતામાં રહ્યા. આ સિવાય મુંબઇ અને વારાણસીમાં પણ કાર્યરત રહ્યા. ઉસ્તાદજી એક મહાન તબલા-વાદક ઉપરાંત એક ગુણી વાગ્યકાર હતા તેઓએ અનેક કાયદાઓની રચના કરી છે. તેઓના બનાવેલા કાયદાઓ આજે પણ પ્રચલીત છે. આવા મહાન તબલા વાદક ઉ. નથ્થુખાં સાહેબનું મૃત્યું ૧૯૪૦ થયું.

નોંધ : પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી, પં. પુષ્કરરાજ શ્રીધર, ડો. ગૌરાંગભાવસારની રૂબરૂ મુલાકાતથી તથા ડો. આબાન મિસ્રીજીની પુસ્તક 'પખાવજ ઔર તબલા કે ઘરાને એવં પરંપરાએ' માંથી માહિતી પ્રાપ્ત થયેલ છે.

૫:૧:૯ ઉ. અહમદજાન થિરકવા

ઉસ્તાદજી મૂળ ફરૂખાબાદ ઘરાનાની શિષ્ય પરંપરાની ધરોહર છે. પરંતું તેઓ એ ફરૂખાબાદ ઘરાના સિવાય દિલ્હી ઘરાનાના ઉસ્તાદ મુનીરખાં બાલીયાનાવાલે કે જેઓ ઉસ્તાદ બોલીબક્ષના શિષ્ય હતા તેમની પાસેથી પણ તબલાના દિલ્હી ઘરાનાની તાલીમ પ્રાપ્ત કરી હતી. ઘણા વર્ષો સુધી આ શિક્ષાની પરંપરા ચાલુ રહી હતી તેથી તેઓ ફરૂખાબાદ ઉપરાંત દિલ્હીના પણ શિષ્ય છે. તેથીજ અહીં દિલ્હી ઘરાનાને અનુલક્ષીને ઉ. અહમદજાન થિરકવાજીના યોગદાન વિષે દસ્તાવેજી કરણ કરવાનું શોધાર્થીએ વિચાર્યું છે.

અહમદજાન ખાંને ઉસ્તાદ 'થિરકવા' ના ઉપનામથી સંગીત જગતમાં ખૂબજ પ્રસિદ્ધ થયા. એમનો જન્મ મુરાદાબાદ (ઉ.પ્ર) ૧૮૯૧ માં લગભગ સંગીતજ્ઞોના એક પરિવારમાં થયો. એમના પિતાનું નામ હુસેનબક્ષખાં, નાના કલંદરબક્ષ ખાં, કાકા શેર ખાં અને ફૈયાઝ ખાં અને

બસવાખાં ગુણી અને પ્રસિદ્ધ કલાકારો હતા. આ બધા પાસે તબલાની શિક્ષા પ્રાપ્ત કર્યા પછી ખાં સાહેબે મુંબઈના ઉસ્તાદ મુનીરખાંના વિધિવત શિષ્ય બન્યા. અને તેમની પાસે વર્ષો સુધી અભ્યાસ કર્યો.

ઉ. અહમદજાન ખાં ની આંગળીઓ તબલા પર થિરકતી હોવાને કારણે તેઓ થિરકવા ના નામથી ઓળખવા લાગ્યા. અને થીરકવાના ઉપનામથી સંગીત જગતમાં પ્રખ્યાત થયા. આપે મહારાષ્ટ્ર નાટકકંપનીમાં જોડાયા અને લોકપ્રિયતા પ્રાપ્ત કરી. ઉસ્તાદજીને રામપૂર રાજયનો રાજયાશ્રય પ્રાપ્ત થયો હતો. તેએ ભાતખંડે હિન્દુસ્તાની સંગીત મહાવિદ્યાલય, લખનૌમાં સહાયક પ્રોફેસર તરીકે નિયુક્ત હતા. જીવનના અંત સુધી તેઓ લખનૌમાં રહ્યા. તેઓએ સંપૂર્ણ ભારતમાં તબલા વાદન કરીને કલાકારો અને શ્રોતાઓની દાદ મેળવી. તેઓને ૧૯૫૩-૫૪ માં રાષ્ટ્રપતિ પુરસ્કાર અને ૧૯૭૦ માં પદ્મભૂષણ એવોર્ડથી નવાઝવામાં આવ્યા.

ઉસ્તાજીને ‘ચારપટકે તબલીય’ તરીકે ઓળખવામાં આવતા. ઉસ્તાદજીને દિલ્હી અને ફરૂખાબાદ વાદન શૈલી પર વિશેષ અધિકાર પ્રાપ્ત હતો. તેઓ સ્વતંત્ર વાદનમાં માહિર હતા. ઉસ્તાજીની પદ્ધતનો ઢંગ વિશેષ અને આકર્ષક હતો. ઉસ્તાદજીના શિષ્યોમાં તેમના ત્રણ પુત્રો, નબીજાન, મહમદ જાન, અને અલીજાન એક સારા તબલાવાદક હતા. આ સિવાય ઉસ્તાદજીની પરંપરામાં, લાલજી ગોબલે, પ્રેમવલ્લભ, પદ્મભૂષણ નિખિલ ઘોષ, સુર્યકાંત ગોખલે, નારાયણરાવ જોષી, પ્રો. સુધીર વર્મા જેવા અનેક નામ ઉલ્લેખનીય છે.

ઉસ્તાદજીએ દેશના તમામ પ્રતિષ્ઠિત સંગીત સંમેલનોમાં તબલા વાદન કર્યું એ એક વિશેષ ઉલ્લેખનીય બાબત છે. આકાશવાણીના રાષ્ટ્રીય કાર્યક્રમમાં અનેકવાર તબલા વાદન કર્યું છે. તેમના સ્વતંત્ર તબલા વાદનની અનેક ગ્રામોફોન રેકોર્ડ ઉપલબ્ધ છે. ઉસ્તાદજી પોતાના અંતિમ સમય પહેલાના કેટલાક દિવસો મુંબઈમાં રહ્યા. પરંતુ લખનૌથી વિશેષ પ્રેમ હોવાને કારણે પાછા લખનૌ પરત ફર્યા. તેઓ હંમેશા કહેતા કે જયાં સુધી જીવતો રહું ત્યાં સુધી તબલા વગાડતો રહું અને અંતિમ શ્વાસ લખનૌમાંજ લીધા. ૧૩ જાન્યુઆરી ૧૯૭૬ના રોજ ઉસ્તાદજી જન્નત જસીન થયા.

નોંધ : ગીરીશચંદ્ર શ્રી વાસ્તવની તાલકોષ, ડૉ.અબાન મિસ્રીજીની પખાવજ ઔર તબલે કે ઘરાને એવં પરંપરાએ, સુધીરમાઇન કરની તબલા વાદનમેં નીહીત સૌંદર્યશાસ્ર તથા પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના પાસેથી માહિતી મળેલ છે.

૫:૧:૧૦ ઉ. ગામીખાં

દિલ્હીના સુપ્રસિદ્ધ તબલા વાદક મિંયા કાલે બક્ષના પુત્ર ઉ. ગામીખાં હતા. તેઓ તે સમયે દિલ્હી ઘરાનાના શ્રેષ્ઠત્તમ વાદક હોવાને કારણે તેઓને દિલ્હી ઘરાનાના ખલીફાની ઉપાધિથી સન્માનિત કરવામાં આવ્યા. તેઓના જન્મ સમય વિષે કોઇ ચોક્કસ માહિતી ખબર

નથી. પોતાના પિતા ઉસ્તાદ કાલેખાં પાસેથી માત્ર પાંચ વર્ષની અલ્પ આયુમાં શિક્ષાલેવાનું પ્રારંભ કર્યું. પિતાના પગલે ચાલનાર આ પુત્ર તેજ બુદ્ધિ ક્ષમતા વાળો સાચો વિદ્યાર્થી હતો. નિયમિત રિયાઝ કરવો તે તેમની બચપણથીજ આદત હતી. ચાહે ઇદ હોય કે મોહરમ પરંતુ રિયાઝનો સમય ચુકતા નહોતા. તેથીજ પિતાનો વ્હાલો પુત્ર અને શિષ્ય હતો. લગભગ પંદર વર્ષની આયુ સુધી પિતાજીની છત્ર છાયામાં દિલ્હી ઘરાનાની વાદન શૈલીનો અભ્યાસ કર્યો. આવી નાની ઉમરમાંજ પિતાજીની છત્રછાયા ગુમાવતા બાળક ગામી ગમગીન બની ગયો. પરિવારના સદસ્યો દ્વારા હુંફ અને લાગણી મળી. ફરીથી યુવાન ગામી પોતાના પિતા પાસેથી પ્રાપ્ત થયેલી તાલીમના આધાર પર જોરદાર રિયાઝ કરી. પોતાના વાદનમાં એક નિખાર લાવી દીધો અને પાંત્રીસ વર્ષની ઉમરમાંતો તેઓ સંગીતના મહાન કલાકારોની હરોળમાં આવી ગયા. સંગીત જગતમાં તેઓનું નામ ખૂબ આદર સાથે લેવામાં આવતું. તેઓએ ઘણા લાંબા સમય સુધી સ્વતંત્ર તબલાવાદન અને સંગતિના કાર્યક્રમોમાં કાર્યરત રહ્યા અને આકર્ષણનું કેન્દ્ર બન્યા. તેઓએ પોતાનું કાર્ય ક્ષેત્ર મુંબઇને બનાવ્યું હતું. ઉસ્તાદજીએ અનેક શિષ્યો તૈયાર કર્યા જેમાં, પુત્ર ઉસ્તાદ ઇનામ અલીખાં, શિષ્યોમાં ઉ. ફકીર મહંમદખાં તુફાઇલ ખાં, ઉ.અકબર હુસેન, પંડિત મહાદેવ ઇન્દોરકર, મુંબઇના ફિલ્મ જગતના પ્રસિદ્ધ તબલાવાદક મારૂરીરાવ કીર, શ્રી ઇકબાલ હુસેન અને આયાભાઇ શેઠ જેવા મહાન તબલા વાદકોને ભારતીય સંગીતને અર્પણ કર્યા.

આમ ભારતીય શાસ્ત્રીય સંગીત અને ફિલ્મી સંગીતને ઉચ્ચ કોટીના કલાકાર આપનાર આ મહાન તબલાવાદક પોતાના અંતિમ સમયે પાકિસ્તાનમાં રહ્યા અને ૧૯૫૮ માં પૈગમ્બર વાસી થયા.

નોંધ : ડો આબનામિસ્રીજીની પુસ્તક ‘પખાવજ ઔર તબલે કે ઘરાને એવં પરંપરાએ’, પં. ગિરિશચંદ્રજીનો ‘તાલકોષ’ એવં તબલા અંક, સંગીત કાર્યાલય હાથરસ પ્રકાશન, શ્રી પુષ્કરરાજ શ્રીધર વડોદરાથી માહિતી પ્રાપ્ત થઇ છે.

૫:૧:૧૧ શ્રી કૃપારામ ખવાસ

મધ્ય પ્રદેશ રાયગઢના રાજા ચક્રધરસિંહજૂદેવ (ઇ.સ. ૧૯૦૪-૧૯૪૭) ના રાજય કાળમાં સંગીતજ્ઞો અને બીજા કલાકારોના મેળા થતા હતા. રાજા સ્વયં કલાને પારખનારા હતા અને એ કલાકાર પણ હતા. એમના ગુણીજન ખાતામાં કાયમ માટે કલાકારો ભરાયેલા રહેતા હતા. પ્રતિભાશાળી યુવકોને યોગ્ય ગુરૂઓ પાસે શિક્ષા લેવા મોકલતા, એ રાજા માટે વ્યસન રૂપ બની ગયું હતું. શ્રી કૃપારામ ખવાસ એવા સરસ પ્રતિભાશાળી વ્યક્તિ હતા, એટલે રાજા સાહેબની વિશેષ કૃપા એમના ઉપર રહી હતી. રાજાએ શ્રી કૃપારામ ખવાસને બધા જ ઘરાનાઓના તબલા શીખવાડયા. એ વખતે વારાણસી ના પં. કંઠે મહારાજ, દિલ્હી ઘરાનાના ઉ. નત્થુખાં,

અને ફરૂખાબાદ ઘરાનાનાં ઉસ્તાદ મુનીર ખાં વગેરે કલાકારો રાયગઢમાં વિદ્યમાન હતા. પં. કૃપારામ ખવાસ જી ને આ બધાજ વિદ્વાનો પાસે વિદ્યા શીખવાનો મોકો મળ્યો હતો. આપણું દુર્ભાગ્ય એ છે કે પં. કૃપારામ ખવાસજીના વિષયમાં વિશેષ જાણકારી પ્રાપ્ત થઇ શકી નથી.

નોંધ : પં. ગીરીશ ચંદ્ર શ્રીવાસ્તવ, 'તાલકોષ' માંથી માહિતી મેળવેલી છે.

૫:૧:૧૨ શ્રી જગદીશ સિંહ 'દિન'

મધ્યપ્રદેશ રાયગઢને સંગીતના તીર્થ સંગીતનું તીર્થ સ્થાન માનવામાં આવતું હતું. રાયગઢમાં મૃદંગાર્જુન ઠાકુર જગદીશ પ્રસાદ સિંહ 'દિન' ના નામથી જન માણસમાં લોકપ્રિય કલાકારનો જન્મ ત્યાના એક કુલીન પરિવારમાં ૧૩મી જાન્યુઆરી ઇ.સ. ૧૯૦૫ માં થયો. તબલા, પખાવજ, ગાયન અને સિતારના પ્રથમ ગુરૂ એમના મામા ઠાકુર લક્ષ્મણ સિંહ 'સંગીત શિરોમણી' હતા. એમને ૧૯૩૬ સુધી સંગીતનું જ્ઞાન પ્રાપ્ત કર્યું. ગુણગ્રાહી 'દિન' ના બીજા ગુરૂ તબલાના ઉસ્તાદ મુનીર ખાં, નત્થૂખાં અને ખલીફા આબિદ હુસેન પાસે તબલાની તાલીમ લીધી. બાબા ઠાકુરદાસ પાસે પખાવજની તાલીમ લીધી, શોભા રામ ઐયર પાસે ઘટમની તાલીમ લીધી, અયોધ્યાના પં.ભૂષણ સંગીતાચાર્ય પાસે તાલ અને રાગની બંદિશો બનાવવાની રીત શીખ્યા, અને પં. શુકલદેવ મહારાજ પાસે નૃત્ય સંબંધીનું જ્ઞાન મેળવ્યું.

ઠાકુર જગદીશ સિંહ 'દિન' નવી બંદિશોના અદ્ભૂત રચનાકાર હતા. એ એમની પદ્ધંત માટે સંગીત મંડળીમાં જતા હતા. પં. શોભા રામ ઐયરના માર્ગદર્શનના ફળ સ્વરૂપે વિશિષ્ટ ગણિતનો ચમત્કાર એમના માટે ખેલ થઇ ગયો હતો. ઠાકુર સાહેબ અને એમના ગુરૂભાઇ બંઢકૂ મિયા સાથે મળીને રાયગઢમાં પોતાના ગુરૂની સ્મૃતિ બની રહે તે ઉદ્દેશથી 'શ્રી લક્ષ્મણ સંગીત મહાવિદ્યાલય' ની સ્થાપના કરી અને ત્યાંજ જીવનના છેલા શ્વાસ સુધી સંગીતની સેવા કરતા રહ્યા.

નોંધ : પં.ગિરિશચંદ્ર શ્રી વાસ્તવ 'તાલકોષ' માંથી માહિતી મળેલી છે.

૫:૧:૧૩ પં. યશવંત કેલકર

શ્રી યશવંત કેલકરજીનો જન્મ ગોવામાં કેરી ગામમાં ઇ.સ. ૧૯૧૫ માં થયો હતો. એમને તબલાની શરૂઆત ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં પાસેથી થઇ. અજરાડા ઘરાનાના તબલા શિખવા માટે એમને ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબ પાસે વિધિવત ગંડા બંધન કરાવ્યું તેના પછી એમને ફરૂખાબાદ ઘરાનાના ઉ. અમીરહુસેનખાં અને દિલ્હીના ઉ. ગામે ખાં પાસે પણ એમને ગંડાબંધન કરાવ્યું.

દિલ્હી, અજરાડા અને ફરૂખાબાદ ઘરાનાના સંસ્કાર એમને પ્રાપ્ત થયા એના ફળ સ્વરૂપે એમને સ્વતંત્ર તબલા વાદનમાં અને સાથ-સંગતમાં એ નિપુણ કલાકાર થયા. ગાયનની સાથે સાથ-સંગતિ કરતી વખતે મોટા મોઢાના સ્વરનું તબલું લઇને ઠેકો વગાડવાની ઇચ્છા રાખતા

હતા. એ કારણને લીધે ભરાવદાર ઠેકો વગાડીને એમને ખ્યાતી મેળવી. એમને વર્ષો સુધી મુંબઇમાં રહીને શિષ્યોને તબલાની તાલીમ આપતા રહ્યા. એ આકાશ વાણીના ઉચ્ચકલાકાર હોવાને કારણે એમને રેડિયો સ્ટેશન પર પણ સેવાઓ આપી. રેડિયો સ્ટેશન પરથી નિવૃત્ત થયા પછી એ ગોવામાં જ સંગીત નાટક અકાદમીની સાથે જોડાઇ ગયા. હમેશાં વિદ્યાર્થીઓને ઘરાનેદાર તાલીમ આપવી એજ એમનું લક્ષ હતું. એના કારણે દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાનો વિકાસ કરવામાં બહુજ મોટો ફાળો રહ્યો છે. એમના શિષ્યોમાં શ્રી ગોરેજીનું નામ લેવામાં આવે છે.

નોંધ : પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી, પં. સુધીર માઇનકરજી, તથા પં. મધુકર ગુરવ પાસેથી રૂબરૂ માહિતી પ્રાપ્ત થયેલી છે.

૫:૧:૧૪ ઉ. ઇનામલી ખાં

દિલ્હી ઘરાનાના સુપ્રસિદ્ધ ખલીફા ઉસ્તાદ ગામી ખાંના પુત્ર હતા. ઉસ્તાદ ઇનામલીખાંનો જન્મ દિલ્હીમાં ૧૨ નવેમ્બર ૧૯૨૮ માં થયો. 'વારસામાં' એમને તબલા વાદન મળ્યું હતું તેઓએ બાલ્યકાળથી પોતાના પિતા ઉસ્તાદ ગામીખાં પાસેથી તબલાના દિલ્હી ઘરાનાની વાદન શૈલીનો ઝીંણવટ ભર્યો અભ્યાસ પ્રાપ્ત કર્યો. ઉ. ઇનામલી ખાં રિયાઝી અને પોતાના કાર્યમાં ચોકસાઇ રાખતા હતા. તેઓએ કરમટ વ્યક્તિ હતા. પિતાજીએ આપેલુ રિયાઝ કાર્ય ખૂબ લગન અને સંતોષ- પૂર્વક પૂર્ણ કરતા. પિતાજીના અવસાન પછી તેઓને દિલ્હી ઘરાનાના ખલીફા તરીકેનું સન્માન પ્રાપ્ત થયું. તેઓએ પ્રથમ નાની સંગીત બેઠકોથી પોતાના વાદન કાર્યની શરૂઆત કરી ત્યાર પછી તેઓએ ભારતીય કલાકેન્દ્ર નવી દિલ્હીમાં કેટલાક વર્ષો અધ્યાપન કાર્ય કર્યું. ઉસ્તાદજી દિલ્હીબાજના સાચ્ચા પ્રતિનિધિ હતા. તેઓ દિલ્હી ઘરાનાના તમામ નિયમોનું પાલન કરી આ ઘરાનાની પારંપારિક બંદિશો, પેશકાર, કાયદા, રેલા વગેરે સુંદર રીતે સફાઇ પૂર્વક તૈયારી સાથે અને શુદ્ધતાથી પ્રસ્તૃત કરતા હતા. એ એમની વિશેષ ઓળખ હતી. તેઓએ દેશના અનેક સંગીત સંમેલનોમાં ઉત્કૃષ્ટ તબલાવાદન પ્રસ્તૃત કરી કિર્તિ મેળવી હતી. તેઓએ દિલ્હી ઘરાનાની પરંપરાને અમેરિકા અને યુરોપના દેશોમાં પણ પ્રચાર પ્રસ્તાર કર્યો. આ દેશોમાં તેઓની વાદનની રેકોર્ડ ઘણી પ્રચલીત હતી. તેઓ એક સારા વાદક ઉપરાંત એક સારા સંગતિકાર અને વાગ્યકાર પણ હતા. તેઓએ દિલ્હી વાદનશૈલીઓની કેટલીક સુંદર રચનાઓ પણ તબલાના વિદ્યાર્થીઓ માટે ઘરોહરના રૂપમાં આપી. તેઓએ અનેક શિષ્યો તૈયાર કર્યા જેમાં પુત્ર ઉ.ગુલામ હૈદર, શિષ્યોમાં ઉ. લતીફ અહમદ, પં. માધવ ઇન્દોરકર, ઉ. બસીર અહમંદ, પં. ભગવત શરણ શર્મા, રમેશ ઓઝા, રામધ્રુવે, પં. સુધીર માઇનકર, નઝરખાં જેવા અનેક શિષ્યો તૈયાર કર્યા. આમ તબલા જગતમાં તેઓનું યોગદાન મહત્વપૂર્ણ રહ્યું. આવા મહાન તબલા વાદકે તા. ૨૮ જાન્યુઆરી ૧૯૮૮ માં પોતાનો દેહ દિલ્હીમાં ત્યાગ કર્યો.

નોંધ : પં. ગીરીશચંદ્ર શ્રીવાસ્તવની પુસ્તક 'તાલકોષ', સુધીર માઇનકરજીની પુસ્તક 'તબલેમેં નિહીત સૌંદર્ય શાસ્ર તથા સંગીત સ્મરણ અંક ૧૯૮૦ સંગીત કાર્યાલય હાથરસ, ભગવતશરણ શર્માના 'તાલપ્રકાશ' માંથી માહિતી મેળવેલી છે.

પઃ૧ઃ૧૫ પં. રમાકાંત દેવલેકર

મહારાષ્ટ્ર પ્રાંતના સતારા જીલ્લાના કરાડ નામના ગામમાં ૨૪ ડિસેમ્બર ઇ.સ. ૧૯૩૦ માં જન્મ થયો. આ કલાકારનું પુરૂ નામ 'રમાકાંત ઉર્ફે તાત્યા સાહેબ શંકરરાવ દેવલેકર' છે. એમને બાળપણથી જ ગાયન વિદ્યામાં પ્રવેશ કર્યો. પરંતુ તબલા વાદનમાં વધારે રૂચી હોવાને કારણે એ આગળ વધીને તબલાને જ સમર્પિત થઇ ગયા. એમને સ્વ. ત્રંબકરાવ ઉમરાણી, બસવંડી ભેંડીગિરી, મહેબુબ ખાં મિરજકર, લાલજી ગોખલે, ગણપતરાવ કવઠેકર, ભાનુદાસ ગુરવ, દત્તોપંત એતવંડેકર જેવા સારા ગુરૂઓ પાસેથી શિક્ષા મેળવી. એ દિલ્હી અને લખનૌ ઘરાનાની વાદન વિધિ થી વધારે પ્રભાવિત હતા.

પં. રમાકાંત દેવલેકર વ્યવસાયથી સ્વર્ણકાર હતા. એ આકાશવાણીના કલાકાર હતા. એમને ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય મંડળમાંથી 'તબલા વિશારદ' પરીક્ષા પણ પાસ કરી હતી. સન. ૧૯૮૭માં મુંબઇની સંગીત સેવા સંસ્થા 'સ્વરસાધના સમિતિ' દ્વારા પં. રમાકાંત દેવલેકરજીને 'સ્વરસાધના રત્ન' ની ઉપાધિ પણ આપી હતી. એમને દેશના ઉચ્ચ કોટીના કલાકારો સાથે તબલા સંગત કરી ચૂકયા છે. પં. ભીમસેન જોષી સાથે સાત વર્ષ સુધી સંગત કરી.

પં. રમાકાંત દેવલેકરના મુખ્ય શિષ્યોમાં કુ. પ્રાચી સાવરકર, ધનજય પેંઢારકર, નંદ કુમાર જોષી, અને પ્રમોદ પેંઢારકર ના નામ મુખ્ય છે.

નોંધ : ગીરીશચંદ્ર શ્રીવાસ્તવ, 'તાલકોષ' માંથી માહિતી મળેલી છે.

પઃ૧ઃ૧૬ ઉ. ફૈયાઝ ખાં

આકાશવાણી અને દૂરદર્શનના માધ્યમથી દેશમાં ખ્યાતી મેળવનાર ઉ. ફૈયાઝ ખાં નો જન્મ રાજસ્થાનમાં સીકર નામના સ્થાનમાં સંગીતજ્ઞોના એક પરિવારમાં લગભગ ૧૯૩૩ માં થયો. એમના પિતા નઝીર ખાં મહારાજ કરોલીના દરબારમાં તબલા અને સારંગી વાદક તરીકે નિયુક્ત હતા. બાળક ફૈયાઝમાં દાબલા-વાદન માટે વિશેષ પ્રતિભા જોઇ. એટલે એમના અનુભવી પિતાએ એમને ઉસ્તાદ હિદાયત ખાં ના શિષ્ય તરીકે સોંપી દીધો. એમને દિલ્હી ઘરાનાના ખલીફા ઇનામલી ખાં પાસે પણ તબલા શીખવાનો અવસર મળ્યો. એમને તાલ-વિદ્યામાં ગણિતનું વિશેષ પ્રશિક્ષણ ભારતના મૃદંગ-વાદક અને ઉદભટ વિદ્વાન રામનાદ ઇશ્વરન પાસે પ્રાપ્ત કર્યું.

જનાબ ફૈયાઝ ખાંને ૧૯૫૫ માં આકાશવાણી જયપુર કેન્દ્ર પર એક વિભાગીય

કલાકારના રૂપમાં સંગીત-જગતમાં પ્રવેશ કર્યો. થોડા વર્ષો પછી તેમનું સ્થળાંતર આકાશવાણી દિલ્હી કેન્દ્ર પર થયું. અને ૧૯૯૩ સુધી સેવારત રહ્યા. એમને ૧૯૮૫માં વોશિગ્ટન વિશ્વવિદ્યાલયમાં અધ્યાપક તરીકે કાર્ય કર્યું. અને ૧૯૯૨થી દરેક વર્ષે થોડાક મહિના માટે રોટડમ ડાન્જરવેટરી, હોલેન્ડમાં તબલાની શિક્ષા આપવા જતા હતા.

ઉસ્તાદ ફૈયાઝ ખાંને દેશના કેટલાય ઉચ્ચકોટીના કલાકારો સાથે સંકુલીત સંગત કરવાની ખ્યાતી પ્રાપ્ત કરી હતી. એમના વાદનમાં તૈયારી મીઠાશ અને પારંપારીક રચનાઓનો સુંદર સમન્વય હતો. એ ખ્યાલની સંગતિમાં અત્યંત વિલંબિત લયમાં ઠેકાનો સુંદર નિર્વાહ કરતા હતા. એજ મધ્ય અને દ્રુત લયમાં પણ એમની સહયોગી ભાવનાથી સંગીતને રસમય બનાવી દેતા હતા. એમ તો એમને ઘણાં રેકોર્ડીગમાં સંગતિ કરી છે. પણ એમના એક જર્મન શિષ્ય ડેનિયલ ક્રૂજે એમની સોલો-વાદનની એક સીડી રેકોર્ડ ૧૯૯૪ માં પ્રકાશીત કરી છે.

નોંધઃ પં. ગિરીશચંદ્ર શ્રીવાસ્તવ, ‘ તાલકોષ, ’ માંથી માહિતી મળેલી છે.

૫ઃ૧ઃ૧૭ પં. સુધીર માઇનકર

પં. સુધીર માઇનકરનો જન્મ ઇ.સ. ૧૯૩૮ માં મુંબઇમાં થયો હતો. એમના પરિવારમાં એમના પિતાજી સ્વ. વિષ્ણુપંત ઉર્ફે દાદા માઇનકરને સંગીતમાં બહુજ રૂચી હતી. અને એ સ્વયં તબલા વગાડતા હતા. અને ગાતા પણ હતા. ઘરમાં તબલા વાદ્ય હોવાને કારણે અને પિતાજીની ઇચ્છા અનુસાર એમને તબલા શિખવાનું શરૂ કર્યું. ૧૩ થી ૧૪ વર્ષની ઉંમરે એમનામાં સંગીતના સંસ્કાર શરૂ થઇ ગયા હતા.

એમને શરૂઆતમાં પં. મારૂતીવરજી પાસે દિલ્હી ઘરાનાના તબલા શીખ્યા. એમના પિતાજીને જુદા જુદા ઘરાનાના તબલા વાદકોને પોતાના ઘરે બોલાવીને તબલા સાંભળવાનો ખૂબજ શોખ હતો. એના ફળસ્વરૂપે એમને ઘરે બેઠા બેઠા મોટા મોટા કલાકારાને સાંભળવવાનો મોકો મળવા લાગ્યો. બધાજ ઘરાનાના તબલા સાંભળીને અને એ સમય દરમ્યાન એમને દિલ્હી ઘરાનાના ઉ. ઇનાઅલી ખાં સાહેબ પાસે ગંડા બંધાવીને વિધિવત તબલાની તાલીમ લેવાનું શરૂ કર્યું. એમને તબલાની શિક્ષા દિલ્હી ઘરાનાના પં. મારૂતીરાવ પાસેથી પણ તબલાની તાલીમ મેળવી હતી. એ તબલા તો વગાડતા જ હતા. સાથે સાથે ‘જીવન વિમા નિગમ’ માં વિભાગીય અધિકારી તરીકે ફરજ બજાવતા હતા. અને એમનો મુખ્ય વ્યવસાય ‘ભારતીય જીવન વિમા નિગમ’ માં કાર્યરત હતા. અને આ કાર્ય માટે એ ઘણા વર્ષો સુધી વડોદરામાં રહ્યા. વડોદરામાં ‘મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સીટી’ માં પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના સાહેબની થઇ પછીથી એમને અજરાડા ઘરાનાના તબલા પ્રો.સુધીરકુમાર સકસેનાજી પાસેથી શિક્ષા ગ્રહણ કરી. દિવસે દિવસે એમને તબલા પ્રત્યેની રૂચી વધતી ગઇ. એના ફળસ્વરૂપે એમને અજરાડા ઘરાનાની રચનાઓમાં રહેલું સૌંદર્ય વિષે એમને અધ્યન થયું. દિલ્હી ઘરાનાના મૂળ સંસ્કાર અને પ્રો.

સુધીરકુમાર સકસેનાજી પાસેથી મળેલી અજરાડા ઘરાનાની તાલીમ એમને સમાજમાં શ્રેષ્ઠ તબલા વાદકનું માન-સન્માન મળ્યું એ એમને મદદરૂપ થયું.

દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની તાલીમ આપવા માટે એમને સિદ્ધ હસ્ત શિક્ષકનું સન્માન મળ્યું. એમને એમના શિષ્યોને આપેલી તાલીમ અત્યંત મહત્વપૂર્ણ છે. એમના શિષ્યો પર વિદ્યાનો સંસ્કાર અંકિત કરીને અને સાથે સાથે પરફોર્મરના ગુણોને પણ સંસ્કારીત કર્યા. સંગીતમાં શિષ્યો દેખ્યા, પારખ્યા અને ગુરૂશિષ્ય પરંપરાના મુખ્ય ત્રણ તત્વો છે, એનું સ્પષ્ટિકરણ શિષ્યોને કરાવી દેવું. એટલે નજર આપી છે. આ સંસ્કાર સુધીરજી એમના વિદ્યાર્થીઓ પર તાલીમના માધ્યમ પર કર્યું છે. એમના શિષ્યોમાં શ્રી ઉમેશ, અમીત, અને આશિષ ત્રણ નામ લેવામાં આવે છે.

'ભારતીય જીવન વિમા નિગમમાં' ઉચ્ચ અધિકારી સેવાકાળમાં એમને ઉપરોક્ત સંસ્થામાં શિક્ષા, પ્રશિક્ષા, વિષય વૈશ્વિક તત્વો મેળવ્યા અને એનો ઉપયોગ એમને તબલાની શિક્ષા માટે કર્યો ફળસ્વરૂપ તબલાના વિદ્યાર્થીઓ માટે કર્યો, ગુણવત્તા-વિકાસનો એમને સમન્વય મેળવવા માટે એ પ્રયત્નશીલ રહેતા. દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાના તબલાનો વિકાસ કરવા માટે એમને મુંબઇ કાંદીવલી ઉપનગરમાં આજે પણ વિદ્યાર્થીઓને તાલીમ આપે છે. દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાનો વિકાસ કરવા માટે એમને બહુ મોટુ યોગદાન આપ્યુ છે.

નોંધ : સ્વયં સુધીરમાઇનકરજી, ડૉ. આબાન મિસ્રીજી (મુંબઇ)ની રૂબરૂ મુલાકાત તથા પં. સુધીર માઇનકરની પુસ્તક 'તબલા વાદનમેં નિહીત સૌંદર્ય' માહિતી પ્રાપ્ત થયેલી છે.

૫:૧:૧૮ ઉ. હિદાયત ખાં

દિલ્હી અને જયપુર ઘરાનાના સુપ્રસિદ્ધ તબલા વાદક ઉ. હિદાયત ખાં એ તબલાની પ્રારંભિક શિક્ષ જયપુર ઘરાનાના વિદ્વાન આચાર્ય ચિરંજી લાલજી પાસે મેળવી. પાછળથી એમને ઉસ્તાદ અશરફ ખાં અને ઉસ્તાદ અંજીમ ખાં પાસે પણ શિક્ષા પ્રાપ્ત કરી.

ખાં સાહેબે દેશમાં અને વિદેશોમાં પણ સંગીતની મહેફિલોમાં તબલા-વાદન કરીને મહેફિલો રંગીન બનાવી દીધી હતી. એ સ્વતંત્ર તબલા વાદન અને સાથ-સંગત કરવામાં પણ પ્રવિણ હતા. એમનું કાયક્ષેત્ર મુંબઇ રહ્યું છે, અને આકાશવાણી મુંબઇ કેન્દ્રમાં એક વિભાગીય કલાકારના રૂપમાં પણ સેવા આપી છે. એમનું એકલવાદન આકાશવાણીના અખિલ ભારતીય કાર્યક્રમમાં પણ પ્રસારિત થતું હતું.

૫:૧:૧૯ શફાત અહમદ ખાં

તબલાના દિલ્હી ઘરાનાના પ્રતિનિધિ કલાકાર જનાબ શફાત અહમદ ખાં, ઉસ્તાદ છમ્માં ખાં ના પુત્ર હતા. ઉસ્તાદ છમ્માં ખાં દિલ્હી વિશ્વવિદ્યાલય માં સંગીત અને લલિત કલા

આમ પહેલેથીજ તબલા વાદકના રૂપમાં રહ્યા. અને થોડાક વર્ષો પછી એમનું અવસાન થયું.

જનાબ શફાત અહમદ ખાં ને દિલ્હી, ફરૂખાબાદ અને અજરાડા ઘરાનાની વિશેષતાઓનો પણ આત્મસાદ કર્યો હતો. એમના તબલા વાદનમાં સફાઇ, તૈયારી, બોલોની સ્પષ્ટ નિકાસ અને દાંચા બાંચાના સંમિશ્રણનું સુંદર સમન્વય હતું.

ઉ. શફાત અહમદ ખાં આંતરરાષ્ટ્રીય કલાકાર હતા. વિશ્વના અનેક દેશોમાં એમને પોતાના ચમત્કારીક તબલા વાદનથી એમને લોકપ્રીયતા પ્રાપ્ત કરી. ભારત સરકારનાં કેટલાય સાંસ્કૃતિક પ્રતિનિધિ મંડળોમાં ભાગ લીધો હતો. એમની કેટલીય લોંગ પ્લે રેકોર્ડ અને કેટલીય કેસેટો બની છે.

નોંધ: ગીરીશચંદ્ર શ્રીવાસ્તવ, 'તાલકોષ'માંથી માહિતી મેળવેલી છે.

૫:૧:૨૦ શ્રી સરવર સાબરી

શ્રી સરવર સાબરીને બહુજ નાની ઉંમરથી તબલા શીખવાનું શરૂ કર્યું હતું. એમના તબલાના પ્રથમ ગુરૂ ઉસ્તાદ મહેંદી હસન ખાં અને છોટે અહમદ મન ખાં પાસે શિક્ષા લીધી. અને ત્યાર પછી દિલ્હી ઘરાનાના વિશેષજ્ઞ ઉસ્તાદ બુન્દુ ખાં પાસે દિલ્હી ઘરાનાના તબલા-વાદનની બારીકાઇઓ શીખ્યા. એમનો જન્મ વ્યવસાયીક અને પારંપારીક સંગીતજ્ઞોના એક પરીવારમાં થયો હતો. એમના પિતા સુપ્રસિદ્ધ સારંગી-વાદક ઉસ્તાદ સાબરી ખાં હતા. અને તેઓ વર્ષો સુધી આકાશવાણી દિલ્હી કેન્દ્રમાં કલાકારના રૂપમાં રહ્યા હતા.

શ્રી સરવર સાબરીજીને ભારતમાં કેટલાય પ્રતિષ્ઠિત સંમેલનોમાં અને આકાશવાણી દ્વારા આયોજીત રાષ્ટ્રીય કાર્યક્રમોમાં પણ ભાગ લીધો હતો. ૧૯૮૦ માં તેઓ ઇગ્લેંડ જતા રહ્યા. વિદેશમાં વસતા ભારતીય તબલા વાદકોમાંના એક શ્રી સરવર સાબરી પણ છે. અને ત્યાં પણ તેઓ મહત્વના કાર્યક્રમોમાં ભાગ લેતા હતા. ભારતીય સંગીત સિવાય પણ તેઓ પશ્ચિમી ઝાંઝ અને પોપ મ્યૂઝિક માટે પણ પ્રયોગાત્મક કાર્ય કરતા હતા. એમના એકલ-વાદનની એક કમ્પેકટ ડિસ્ક રેકોર્ડ પણ ઉપલબ્ધ છે. જેમાં એમણે સાડાઆઠમાત્રા, ફરદોસ્તતાલ, ત્રિતાલ અને દાદરા તાલો વગાડયા છે.

૫ : ૨ અજરાડા ઘરાનાના મહાન તબલા વાદકોનું જીવનદર્શન

તબલાના ઘરાનાના ઇતિહાસમાં અજરાડા ઘરાનાની સ્થાપના દિલ્હી ઘરાના પછી થઇ. તબલાના બધાજ ઘરાનાઓમાં અજરાડા ઘરાના એક વિશેષ અસ્તિત્વ ધરાવે છે. આ ઘરાનાની વિશેષ ઉલ્લેખનીય બાબત એ છે કે આ ઘરાનાની સ્થાપના થઇ ત્યારથી લઇને આજ સુધી આ ઘરાના એકચક્રી લોકપ્રિયતા સાથે દિવસે દિવસે તેની શિષ્ય પરંપરા વધતી જાય છે. આજે વિશ્વભરમાં અજરાડા ઘરાનાના તબલા વાદકો નિષ્ઠાપૂર્વક તબલા વાદ્યની સેવા કરી રહ્યા છે.

આ સિવાય આ ઘરાનાનું મહત્વ એ છે કે દરેક ઘરાનાના તબલા વાદકો અજરાડા શૈલીનું વાદન સ્વીકારે છે. તેથી એ સિદ્ધ થાય છે કે, અજરાડા ઘરાનાની શૈલી માટે આકર્ષણ અને ગુરૂભાવ છે.

અજરાડા ઘરાનાના કેટલાક મહાન કલાગુરૂઓનું જીવન ચરિત્ર અને યોગદાન અહિં પ્રસ્તૃત છે.

(૧) ઉ. કલ્લુ ખાં અને ઉ. મીરૂ ખાં (૨) ઉ. શમ્મુ ખાં (૩) ઉ. નિયાઝ અહમ્મદખાં (૪) ઉ. અજીજુદ્દીન ખાં (૫) ઉ. અબ્દુલ કરીમ ખાં (૬) ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં (૭) પં.પંઠરીનાથ નાગેશકર (૮) ઉ. આશિક હુસેન ખાં(૯) ઉ. રફીક હુસેન ખાં (૧૦) પં. સ્વામી દયાલ (અલ્હાબાદ) (૧૧) પં. શ્રીધર શર્મા (૧૨) ઉ. હામીદ હુસેનખાં (૧૩) પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના (૧૪) પં. હજારી લાલ (૧૫) કાલુરામજી ભવરીચા (૧૬) ઉ. રમઝાન ખાં (૧૭) પં. શ્રીધર પુષ્કરરાજ કિશનલાલ (૧૮) પં. મધુકરનાનાસાહેબ ગુરવ (૧૯) ઉ. મહંમદ અકરમ ખાં

ઉપરોક્ત અજરાડા ઘરાનાના મહાન તબલા વાદકોના જીવનચરિત્ર વિષેની માહિતી પં. ગિરિશચંદ્ર શ્રીવાસ્તવના 'તાલકોષ' પં. ભગવતીચંદ્રશર્માના 'તાલપ્રકાશ', ડો. આબાન મિસ્રીજીનું પુસ્તક 'પખાવજ ઔર તબલા કે ઘરાને એવં પરંપરાએ', પં. સુધીર માઇનકરનું પુસ્તક 'તબલા મેં નિહીત સૌંદર્યશાસ્ર', પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજીનું પુસ્તક 'ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ', ગાંધર્વ મહાવિદ્યાલય દ્વારા પ્રકાશીત 'સંગીત કલા વિહાર', સંગીત કાર્યાલય, હાથરસ દ્વારા પ્રકાશીત 'સંગીત માસીક' વગેરે પુસ્તકોના આધાર પર અજરાડાઘરાનાના તબલા વાદકોના જીવન ક્થન વિષે માહિતી એકઠી કરવામાં આવી છે.

આ સિવાય પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી પદ્મભૂષણ પ્રો. આર.સી.મહેતા, સ્વ.ચં.મધુકર ગુરવ, પં.પુષ્કરરાજ શ્રીધર, પ્રો. ડો. અજય અષ્ટપુત્રે, પં. સુંદરલાલ ગંગાણી, શ્રી હરીષભાઇ ગંગાણી, શ્રી રમેશભાઇ ભટ્ટ, ડો. ગૌરાંગભાવસાર (વડોદરા), ડો. આબાન મિસ્રી, પં. સુધીર માઇનકર (મુંબઇ) વગેરે સાથેની સમય સમય પર થયેલી રૂબરૂ મુલાકાત દ્વારા અજરાડા ઘરાના અને આ ઘરાનાના તબલા વાદકો વિષે માહિતી મળેલી છે. તેના આધાર પર અહીં અજરાડા ઘરાનાના તબલા વાદકોનું જીવન ચરિત્ર પ્રસ્તૃત કરવાનું શોધાર્થીએ વિનમ્ર પ્રયત્ન કર્યો છે.

અજરાડા ઘરાનાના તબલા વાદકોના જીવનચરિત્રોના દસ્તાવેજીકરણમાં કોઇ અગત્યની માહિતી અથવા ત્રુટી રહી ગઇ હોય તો શોધાર્થીને ક્ષમા કરી માર્ગદર્શન આપવા વિનંતી.

૫ઃ૨ઃ૧ ઉ.કલ્લુખાં અને મીરૂખાં

મેરઠ જીલ્લાના અજરાડા નામના ગામમાંથી કલ્લુ ખાં સાંગીતિક વૃત્તિને કારણે તબલા વાદ્યની કલાને હસ્તગત કરવા પરિભ્રમણના અંતે દિલ્હીના ઉ. સિદ્ધાર્થ ખાં ઢાંઢીના પૌત્ર ઉ.

સિતાબખાં પાસે પહોંચ્યા. અને ગુરૂની સેવા કરી. આ બંન્ને ભાઇઓની ગુરૂ ભક્તિ અને તબલા શીખવાની ઉત્કંઠા જોઇને ઉ. સિતાબ ખાં એ તબલાના દિલ્હી ઘરાનાની વિધિવત્ તાલીમ આ બંન્ને ભાઇઓને આપી. લગભગ બાર વર્ષ સુધી કલ્લુંખાં અને મીરૂખાં એ ગુરૂની સેવા કરી તથા સખત પરિશ્રમ અને રિયાઝના ફળસ્વરૂપે દિલ્હીના વાદનની બારીકાઇઓ પ્રાપ્ત કરી. ત્યારબાદ તેઓ પોતાના વતન અજરાડામાં પાછા આવ્યા ત્યાં પણ રિયાઝનો ચોક્કસ ક્રમ શરૂ થયો પરંતુ બંન્ને ભાઇઓ દિલ્હીની વાદન પદ્ધતિમાં કંઇક ખૂટતાનો અહેસાસ કરતા હતા. બન્ને ભાઇઓ વિચારશિલ હોવાને કારણે દિલ્હીની વાદનશૈલીના આધાર પર એક નવી વાદન શૈલીનું નિર્માણ કર્યું. ત્યારબાદ ભારતમાં વિભિન્ન પ્રદેશોમાં ફરીને પોતાની નવીન વાદન શૈલીનો પ્રચાર કરી લોકપ્રિયતા મેળવી.

તે સમયના અનેક મહાન કલાકારો સામે આ બંન્ને ભાઇઓએ તબલાવાદન કર્યું સાથે વિચાર વિમર્શ પણ કર્યો. જેમ જેમ આઘરાનાની વાદન શૈલીનો પ્રચાર થયો તેમ તેમ ઉ. કલ્લુ ખાં અને મીરૂં ખાંની શિષ્યપરંપરામાં વધારો થયો. સૌ પ્રથમ પોતાના પારિવારીક વ્યક્તિઓને તબલા વાદનની વિધિવત્ શિક્ષા આપી અને ત્યારબાદ દેશના અનેક શિષ્યો તેઓની સાથે જોડાયા. આ બંન્ને ભાઇઓ એ બનાવેલી નવીન વાદન શૈલીને લોકપ્રિય બનાવી અને અજરાડા ઘરાનાને માન્યતા અપાવી. આમ આ બંન્ને ભાઇઓ અજરાડા ઘરાનાના મૂળ સ્થાપક બન્યા, તેઓએ તબલાની અનેક નવી રચનાઓ બનાવી, અને તબલા શાસ્ત્રને સમૃદ્ધ કર્યું. આજે ઉ. કલ્લુ ખાં અને મીરૂં ખાં ની શિષ્યપરંપરાના શિષ્યો દ્વારા આ ઘરાના સુરક્ષીત રીતે, લોકપ્રિયતા સાથે આગળ વધી રહ્યું છે.

ઉ. કલ્લું ખાં અને મીરૂ ખાંના જન્મ સમય વિષે કોઇ જાણકારી પ્રાપ્તી થતી નથી. પરંતુ તબલાના વિદ્યાનો એવું માને છે કે આ બંન્ને ઉસ્તાદો ઇ.સ. ૧૭૮૦ ની આસપાસ થઇ ગયા. આ બંન્ને ઉસ્તાદોના મૃત્યુ વિષે કોઇ જાણકારી ઉપલબ્ધ નથી. એવું કહી શકાયકે જન્મ અને મૃત્યુ વિધિ વિધાન છે પરંતુ સફળ જીવન જીવવું તે મનુષ્યના હાથમાં છે. આ બંને ઉસ્તાદો આજે નશ્વર દેહે વિદ્યમાન નથી પરંતુ તેઓ દ્વારા થયેલ ઉમદા કાર્ય આજે આપણી વચ્ચે તેઓના અમરત્વની ગાથા ગાઇ રહ્યું છે.

નોંધ : પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી (ગુરૂજી) સાથે રૂબરૂમાં થયેલી ચર્ચાના અંશના આધારે ઉ.કલ્લુખાં અને મીરૂખાં વિષે ઉપરોક્ત માહિતી પ્રાપ્ત થઇ છે.

પ:૨:૨ ઉસ્તાદ શમ્મૂ ખાં

અજરાડા ઘરાનાની વંશ પરંપરામાં ઉસ્તાદ શમ્મૂ ખાં સાહેબનું નામ ઘણા આદરથી લેવામાં આવે છે. ઉસ્તાદ શમ્મૂ ખાં સાહેબનો જન્મ સમય અજ્ઞાત હોવાના કારણે અહિંયા એને આપવામાં મુશ્કેલી થાય છે. પણ એમનો સમય ઇ.સ. ૧૮૭૫ નો માનવામાં આવે છે. અજરાડા

ઘરાનાના તબલા વાદકોમાં એમનું નામ અદ્વિતીય છે.

પૂર્વજોના તબલાતો એમને ખબરજ હતી. પણ એમને આ ઘરાનાના તબલાને વિકસીત (પ્રચાર) કરવા માટે નવી નવી બંદિશો બનાવી અને નવી બંદિશોનું પ્રસ્તૃતિકરણ લોકો સામે કર્યું. એના કારણે અજરાડા ઘરાનાના તબલા લોકોમાં પ્રચલીત થવા માંડયા. ઉ. શમ્મૂખાં સાહેબને તબલાના ક્ષેત્રમાં 'મુન્શી' કહેવામાં આવતુ હતું. 'મુન્શી'નો અર્થ થાય છે, 'રચનાકાર' (બંદિશોના રચયિતા) મુન્શીજીની બંદિશોમાં ખાસ કરીને આડીલયના કાયદા અને તેની લોટ-પલટ જોવા મળે છે. એવું કહેવામાં આવે છે કે જેટલા કાયદાની ખુબસુરતી એટલાજ પલ્ટા અને બલની ખુબસુરતી જોવા મળવી જોઇએ. લોકોની સામે અજરાડા ઘરાનાની પ્રસ્તૃતી સમયે દિલ્હી અને અજરાડા બંન્નેની વચ્ચે અંતર તમે સ્પષ્ટરૂપથી એમના વાદનમાં લોકોને સમજાવતા હતા. આપણ એક કારણ અજરાડા ઘરાનાને વિકસીત કરવા માટે મદદરૂપ થયું છે.

દાંયા જેટલું જ બાંયાને મહત્વ આપવું એ એમના વાદનની ખાસ વિશેષતા રહી છે. બોલોને વગાડતી વખતે રચનામાં રહેલું સૌંદર્ય પર ધ્યાન આપીને વાદનની પ્રસ્તૃતિ કરી. એ એમના વાદનનો મહત્વપૂર્ણ ભાગ રહ્યો છે. ઉ. શમ્મૂ ખાં સાહેબના બે પુત્ર (૧) હબીબુદ્ધીન ખાં અને (૨) ઉ. રફીક ઉદ્દીન ખાં. તેમના (ચાચા) કાકાના ભાઇઓમાં ઉ. અબ્દુલ કરીમ ખાં સાહેબનું નામ આદર પૂર્વક લેવામાં આવે છે.

નોંધ : પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી તથા પ્રો. ડૉ. અજય અષ્ટપુત્રે (વડોદરા) પાસેથી માહિતી મેળવેલી છે.

૫:૨:૩ ઉ.નિયાઝ અહમદખાં

એમનો જન્મ સમય અને ઉ. હબીબુદ્ધીન ખાં સાહેબનો જન્મ સમય લગભગ એક સરખો જ છે. એટલે કે ઇ.સ. ૧૮૮૮ માનવમાં આવે છે. એમના પિતાનું નામ બન્ને ખાં હતું. એમને ૨૫ વર્ષ સુધી અજરાડા ઘરાનાના તબલા ખૂબ સારી રીતે વગાડયા. એમને અજરાડા ઘરાનાના તબલા ખૂબજ યાદ હતા. પણ થોડા વર્ષો પછી તબલા છોડી દીધા, અને એ સારંગી વગાડવા લાગ્યા અને એક સારા વિદ્વાન સારંગી વાદક તરીકે એમને નામના મળી. એવું કહેવામાં આવે છે કે ઉ. હબીબુદ્ધીન ખાં સાહેબ જોડે નગ્મો વગાડતા હતા. એક સારા તબલા વાદકનું જ્ઞાન અને એક સારા સારંગી વાદકનું જ્ઞાન એમને મળ્યું હોવાને કારણે એક સિદ્ધહસ્ત કલાકાર થઇ ગયા.

એમના પિતા પાસેથી મળેલી વિદ્યાના પ્રચાર માટે તેઓ મુંબઇ જઇને વસ્યા અજરાડા ઘરાનાના તબલા ઘેર-ઘેર પહોંચાડવા માટે એમને બહુજ તબલા વગાડયા. મહેફિલમાં તબલા વગાડીને લોકો સુધી પહોંચાડયા. એમને તબલા શીખવાડવા પર વધારે મહત્વ આપ્યું. એ વગાડવામાં ઓછા હતા અને વિદ્વાન વધારે હતા. એમને આઘરાનાને ફેલાવાનું જે કામ કર્યું છે તે ખૂબ જ મહત્વનું છે. આજ-કાલના કલાકારોમાં દિલ્હીમાં અજરાડા ઘરાનાના પ્રસિદ્ધ તબલા

વાદક મોહમ્મદ અકરમ ખાં નું નામ લેવામાં આવે છે.

નોંધ : પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી અને પ્રો. ડૉ. અજય અષ્ટપુત્રે (વડોદરા) પાસેથી માહિતી મળેલ છે.

૫ઃ૨ઃ૪ ઉ.અજિજુદ્દીન ખાં

દહેરાદૂનના મૂળ રહેવાસી ઉ. અજીજુદ્દીન ખાં ને જીજુ ઉસ્તાદ પણ કહેતા હતા. તેમનો જન્મ લગભગ ઈ.સ.૧૮૯૫ માં દેહરાદૂનમાં તબલા-વાદક ઉ. અલીબક્ષના પુત્રના રૂપમાં થયો હતો. એમને તબલા વાદનની શિક્ષા તેમના પિતા પાસેથી અને ઉ. અજીમ બક્ષ ખાં પાસે લીધી હતી.

ઉ. અજીજુદ્દીન ખાં યુવા અવસ્થામાં વધારે પડતા મુંબઇ અને કરાંચીમાં રહ્યાં. પાછળથી કાયમ માટે દહેરાદૂનમાં રહેવા લાગ્યા અને ત્યાં 'સંગીત સમિતિ વિદ્યાલય' નામની સંસ્થામાં કામ કરતા હતા. એ વિદ્યા દાનમાં બહુજ ઉદાર હતા. એમના શિષ્યોમાં મુખ્ય રૂપથી ઉલ્લેખનીય છે, સર્વશ્રી બશીર અહમ્મદ (ચિલ્કાનેવાલે), નઝીર અહમ્મદ, મોં અમીન ખાં, (ભત્રીજો) વઝીર અહંમદ, મહબુબ હુસેન ખાં (દામાદ) અને સર્વ શ્રી મકસૂદ અહંમદ, માસ્ટર રતન, શેઠ રામદાસ, કૃષ્ણ કુમારી ભરતરી, વિરસિંહ રાવત, ઇશ્વરસિંહ, પ્રો. અભય ઉપાધ્યાય (એમ.કે.પી. મહાવિદ્યાલય, દહેરાદૂન), ડો. વિજય કૃષ્ણ (કુમાઉ વિશ્વ વિદ્યાલય, નૈનિતાલ) અને કુ. રાજેશ કાંતા ચોપડા.

લગભગ ૯૩ વર્ષની આયુષ્યમાં ૨૭ ઓકટોમ્બર ૧૯૮૭ માં ઉ. અજીજુદ્દીન ખાં નો સ્વર્ગવાસ થયો. એમના પુત્રમાં આશીક હુસેનખાં, રમઝાનખાં અને શામશાહ હુસેન ખાં ના નામ લેવામાં આવે છે.

નોંધ : 'તાલકોષ,' પૃષ્ઠ. નં. ૪, તથા સંગીત કલાવિહાર માસીકના આધાર પર માહિતી મેળવેલી છે.

૫ઃ૨ઃ૫ ઉ.અબ્દુલ કરીમ ખાં

અબ્દુલ કરીમખાંનો જન્મ સ્થાન અને ઇ.સ. માટે ઈતિહાસ મૌન છે. એ શમ્મું ખાં સાહેબના ભત્રીજા અને ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબના કાકાના ભાઇ હતા. ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબથી એ ઉંમરમાં મોટા હતા. અને એમને અજરાડા ઘરાનાના તબલા ખૂબ યાદ હતા.

એ કાયમ માટે મેરઠમાંજ રહેતા હતા. પણ કોઇ કોઇ વાર મુંબઇ વગાડવા માટે જતા હતા. એમના વગાડવામાં એવી ખૂબી હતી કે એ બધીજ બંદિશો તબલાની પૂડીમાંજ થોડીક જ જગ્યામાંથી કાઢી લેતા હતા. થોડામાં થોડી જગ્યામાં એ વધારે બંદિશો વગાડી શકતા હતા.એ એમનો ગુણ હતો. એ સ્વતંત્ર તબલા વાદન ખૂબ સારી રીતે કરતા હતા પણ સાથ-સંગતિ એટલી સારી ન હોતા કરતા. આ ઘરાનાને ફેલાવા માટે શિષ્યો તૈયાર કર્યા પણ એ તબલા શિખવાડવા માટે

હિચકાતા હતા. આ કારણના લીધે એમનો શિષ્ય પરિવાર મોટો થઇ ન શક્યો. એમનું મૃત્યુ લગભગ ઇ.સ. ૧૯૯૮ માં થયું. એમના શિષ્યોમાં આગ્રાના પં. શ્રીધરજીનું નામ લેવામાં આવે છે.

નોંધઃ પ્રો. ડૉ. અજય અષ્ટપુત્રે (વડોદરા) પાસેથી માહિતી મળેલી છે.

૫:૨:૬ ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં

ઉસ્તાદ હબીબુદ્દીનખાં સાહેબનો જન્મ ઇ.સ. ૧૮૯૯ માં મેરઠમાં થયો હતો. એમને બાળપણમાંજ પોતાના પિતા ઉ.શમ્મૂ ખાં પાસેથી તબલાની તાલીમ લેવાનું શરૂ કર્યું હતું. બાળપણમાં ઘરમાં તબલા હોવાને કારણે ઘરનું વાતાવરણ કાયમ માટે સંગીતમય રહેતુ હતું. જેના કારણે અજરાડા ઘરાનાના તબલા બાળપણથી જ સાંભળવાની ટેવ પડી. દિલ્હી ઘરાનાની જે ખામીઓ હતી તેના પર એમને ખૂબ વિચાર કર્યો અને એના ફળસ્વરૂપે એમને એમના જીવનમાં એને પૂર્ણ કરીને એ સફળ કલાકાર રહ્યા.

બાળપણમાં એમને એમના પિતા પાસેથી તબલાની શિક્ષા મેળવ્યા પછી, એ એક સફળ કલાકાર બન્યા. પણ એમને દિલ્હી ઘરાનાના તબલા પ્રાપ્ત કરવાની ઇચ્છા ઉત્પન્ન થઇ, એના કારણે દિલ્હી ઘરાનાના પ્રતિભાવાન તબલા નવાજ ઉ. નત્થુ ખાં સાહેબના ગંડાબંધન શિષ્ય થયા. ઉ. નત્થુ ખાં પાસેથી કેટલાક વર્ષો સુધી દિલ્હી ઘરાનાના તબલા શિખ્યા અને એની અસર એમના તબલા વાદન પર પણ પડી. એ કારણથી ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબનું તબલા વાદન સુંદર અને પ્રભાવશાળી બની ગયું. એમના વાદનમાં બંદિશોને દ્રુતગતિ (દ્રુતલય)માં આસાનીથી કેવી રીતે વગાડી શકાય છે, તે સ્પષ્ટ રૂપથી દેખાય છે. ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબની બાંયા પર પોતાની હકુમત હતી અને ગિતક ગિતક દિનદિનાગિના જેવા શબ્દો બહુજ તૈયારીમાં વગાડતા હતા. આ શબ્દ વગાડતી વખતે કબૂતર એક બીજા જોડે વાતો કરી રહ્યા હોય એવો આભાસ થતો હતો. જેટલા અજરાડા ઘરનાના તબલા ખૂબ સુંદર રીતે વગાડતા હતા એવાજ તબલા દિલ્હી ઘરાનાના વગાડતા હતા.

અજરાડા ઘરાનામાં તિશ્ર જાતિનો પ્રયોગ વધારે પ્રમાણમાં કરવામાં આવે છે. આ ઘરાનાનો કાયદો એ જયારે વગાડે ત્યારે પહેલા તિશ્ર જાતિનો કાયદા, પછી એ કાયદાની સીધી લય અને પછી તિશ્ર જાતિના કાયદાની દુગુન લય કરીને લોકોની સામે પ્રસ્તૃત કરતા હતા. એમના વાદનમાં આજે પણ મોટા મોટા કાયદાની બંદિશો સાંભળવા મળે છે. કાયદાની સીધી લય કરીને આડી લયનો કાયદો ૧૩ મી માત્રાથી ચાલુ કરવો એ એમના વાદનનો વિશેષ ગુણ રહ્યો છે. મુશ્કિલ બંદિશોને આસાન બનાવીને દ્રુતગતિમાં સફાઇ પૂર્વક વગાડવું એ એમનો ડાબા હાથનો ખેલ રહ્યો છે. એ કાયમ માટે દ્રુત લયમાં તબલા વાદન કરતા હતા. દિલ્હી ઘરાનાના તબલા મધ્યલયમાં માનવામાં આવે છે, અને દિલ્હી ઘરાનાના કાયદા ઉ. હબીબુદ્દીન ખાંએ વધારે પ્રેકટીસ (રિયાઝ) કરીને દ્રુત- લયમાં વગાડતા હતા. એના ફળ સ્વરૂપે દિલ્હી

ઘરાનાના તબલા દ્રુતલયમાં વગાડાનારા એ સિદ્ધ- હસ્ત કલાકાર હતા.

એમના વગાડવામાં મુઠ્ઠી બંધ રાખીને 'ધિરધિર' વધારે લોકપ્રિય હતું. અને એ સહેલાઈથી દ્રુતગતિમાં સુંદર રીતે વગાડતા હતા. કહેવામાં આવે છે કે કલકત્તાની એક કોન્ફરન્સ માં એક તબલા વાદકને 'ધિરધિર' જેવો શબ્દ બહુજ તૈયારીમાં એમની સામે વગાડયો હતો એનું ખુલ્લું 'ધિરધિર' સાંભળીને એમને મનમાં બંધ મુઠ્ઠીનો 'ધિરધિર' પકડી લીધો. જેવા એ મંચ ઉપર બેઠા ત્યારે એમના મોઢામાંથી તરત નિકળી ગયું કે એમને હથેળી ખોલીને 'ધિરધિર' વગાડયું એને જ હું બંધ કરીને હું તમારી સામે રજુ કરૂં છું. એ ગાદીની 'ધિરધિર' વગાડયા કરતા હતા. અને લોકોની સામે એમને બંધ 'ધિરધિર'નો ખૂબજ સરળતાથી અને સુંદર રીતે પ્રસ્તૃત કર્યો અને એ કારણને લીધે સમાજમાં એક ઉચ્ચકોટીના, અતિશય લોકપ્રિય, અદ્વિતિય કલાકાર તરીકે ઓળખાવા લાગ્યા. ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબ માટે કહેવામાં આવે છે કે બધોજ રિયાઝ મેરઠમાં કર્યો હતો. પણ અહિંયા એમના શિષ્ય પં. સુધીરકુમાર સકસેનાજીને મોઢે સાંભળેલી વાતોમાં સ્પષ્ટરૂપે જોવા મળે છે કે એમનો વધારે રિયાઝ મેરઠ જીલ્લામાં 'હાપડ' ગામમાં થયો હતો. ચોરીછુપીથી રિયાઝ કરવો એ એમની ખાસીયત હતી. એ કાયમ મોટા મોઢાનાં તબલા વગાડતા હતા. એમના હાથમાં એક અલગ જ પ્રકારની મીઠાપન સાંભળવા મળતી હતી. એમના પિતા ઉ. શમ્મૂખાં સાહેબને અજરાડા ઘરાનાને વિકસિત કરવા માટે એમને તૈયાર કર્યા હતા. એ બધાની જોડે હળીમળીને રહેવાનું પસંદ કરતા હતા. એમને કબૂતર ઉડાવવાનો શોક ખૂબ જ હતો. એ કબ્બડીના કેપ્ટન હતા.

અજરાડા ઘરાનાને વિકસિત કરવામાં મેરઠના શ્રી મહેશ્વરી, દયાળમાથુરજી જે સિવિલ જજ હતા, એમને ઈ.સ. ૧૯૩૯ માં મેરઠમાં એક કોન્ફરન્સનું આયોજન કર્યું હતું. એ કાર્યક્રમમાં એમને અજરાડા ઘરાનાની ખાસ ખાસ બંદિશો વગાડી હતી. જેથી લોકોમાં અજરાડા ઘરાનાની એક છાપ, અલગ રીતે જોવા મળી. ઉ. હબીબુદ્દીન ખાંને તબાલા નો 'ન' ખાલી શિખ્યો, લખ્યો અને મોઢે કર્યો અને એને સિદ્ધહસ્ત કર્યો. આ કાર્યક્રમનું આયોજન એમને લોકોની સામે લાવવા માટે કર્યો હતો. એમનો ચાચાનો ભાઈ ઉ. અબ્દુલ કરીમ ખાં, ઉ. અજીજુદ્દીનખાં એમનો પુત્ર આશીક હુસેન ખાં તથા રમઝાન ખાં નું નામ આદરપૂર્વક લેવામાં આવે છે. આવી રીતે ઇ.સ. ૧૯૪૧ માં જે એમનું લખનૌમાં પં. ભાતખંડે કોલેજ છે. અને જેનું નામ પહેલા મોરેસ કોલેજ હતું. એમને અજરાડા ઘરાનાને ઘેરઘેર પહોંચાડવા માટે એક કાર્યક્રમ કર્યો હતો, જે ઉમાનાથબાલીજી એ કર્યો હતો, જેમાં એમને અજરાડા ઘરાનાના સ્વતંત્ર તબલા વાદન રજુ કર્યું હતું, તે વખતે લોકો લયની સાથે ડોલવા લાગ્યા હતા. લય દ્વારા એક નિરાલી જ ચમકતી શ્રોતાઓને એ ખુશ કરતા હતા. એમની વગાડવાની એક ખાસીયત હતી કે જયારે એ બંદિશોને દ્રુતલયમાં વગાડતા હતા. ત્યારે એક એક શબ્દ સ્પષ્ટ રૂપથી સાંભળી શકતો હતો, અથવા લખવાવાળો એક એક અક્ષર લખી શકે. એજ સાલમાં (ઇ.સ. ૧૯૪૧) ઈલાહાબાદમાં ડો. બી.આર. ભટ્ટાચાર્યજીને એક

કાર્યક્રમનું આયોજન કર્યું હતું. જેમા એમને મુખ્ય કલાકારના રૂપમાં અજરાડા ઘરાનાના સ્વતંત્ર તબલા વાદન પ્રસ્તૃત કર્યું હતું. ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબ માટે કહેવામાં આવે છે કે એ જેટલા સ્વતંત્ર તબલા વાદનમાં કુશળ હતા એટલાજ સંગતિ કરવામાં પણ કુશળ હતા, એના ફળસ્વરૂપે એમને સંગત-સમ્રાટની ઉપાધી પ્રાપ્ત થઇ હતી. ઉ. હબીબુદ્દી ખાં સાહેબે અજરાડા ઘરાનાનો વિકાસ કરવા માટે જે યોગદાન આપ્યુ છે એ અમર છે. એમના જેવા કલાકાર આ ઘરાનામાં ના હોત તો આ ઘરાનાંનો આગળ વિકાસ થવો અસંભવિત (અશક્ય) હતો. એવું પણ થાત કે ઉ. શમ્મૂખાં સાહેબ પછી આ ઘરાનું પ્રકાશમાં ન હોત. ઉ. બંન્ને સાહેબનો પુત્ર ઉ. નિયાઝ અહંમદ ખાં પોતે સારા તબલા વાદક હતા, તો પણ એ તબલા છોડીને એમની જોડે સારંગી વગાડતા હતા. ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબના શિષ્યોમાં એમનો પુત્ર મંજુ ખાં આજે પણ દિલ્હીમાં રહે છે. તથા બીજા શિષ્યોમાં પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના (વડોદરા) અને એમનો ભત્રીજો (સ્વર્ગીય) રમજાન ખાં નું નામ વિશેષ રૂપથી ઉલ્લેખનીય છે.

ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબના તબલા ઇ.સ. ૧૯૪૦ થી ૧૯૬૦ સુધી ચરમસીમા પર હતા. એમને રાષ્ટ્રીય સંગીત સંમ્મેલનોમાં આશ્ચર્ય ચકિત કરી દીધા હતા. થોડા વર્ષો પછી એમની તબિયત બગડવા લાગી અને ઇ.સ. ૧૯૬૬ માં એ લકવાના રોગનો શિકાર બન્યા અને લાંબી-બિમારી પછી જુન, ૧૯૭૨ માં એમનો સ્વર્ગવાસ થયો.

નોંધ : પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજીની સાથે રૂબરૂ મુલાકાત, ડો. આબાન મિસ્રીજીની રૂબરૂ મુલાકાત તથા 'તાલકોષ' પૃ.નં. ૨૫૨ તથા 'તાલ પ્રકાશ' પુસ્તકના આધાર પર માહિતી મેળવેલ છે.

૫:૨:૭ પં. પંઢરીનાથ નાગેશકર

દેશના આધુનિક યુગના વયોવૃદ્ધ તબલા વાદકોની પ્રથમ શ્રેણીમાં પં. પંઢરીનાથ નાગેશકરનું નામ સન્માન સાથે લેવામાં આવે છે. ઇ.સ. ૧૯૮૮ માં એમને ૭૫ વર્ષે, એમના જન્મ દિવસે 'દાદર માટુંગા કલ્ચરલ સેન્ટર' મુંબઇ દ્વારા ભવ્ય સમારોહમાં ઉ. અલ્લારખ્ખાને એમની કલા અને સંગીતની સેવાઓની ખૂબજ પ્રશંસા કરી હતી અને એમને લાંબી ઉંમર અને સ્વસ્થશરીર રહે એ માટે કામના કરી હતી.

પં. પંઢરીનાથજીનો જન્મ ૧૭ માર્ચ, ૧૯૧૩માં નાગેશી ગામ, ગોવામાં થયો હતો. એમના પિતાજીનું નામ ગંગાધર નાગેશકર હતું. એમને તબલા વાદનની શિક્ષા એમના કાકા પં. ગણેશ નાગેશકર, શ્રી યશવંત વિઠ્ઠલ નાયક, 'બલહેમામા શ્રી સુબ્બારાવ અંકોલકર અને ૧૬ વર્ષ સુધી ઉ. અમીર હુસેન ખાં પાસે શીખ્યા. ઉ. અમીર હુસેન ખાં સાહેબને મુંબઇ લાવવા અને ત્યાં કાયમ માટે રહેવા માટેનો બહુજ મોટો ફાળો હતો. એમને દિલ્હી, અજરાડા, અને ફરૂખાબાદ ઘરાનાની વાદન શૈલી પર વિશેષ અધિકાર પ્રાપ્ત કર્યો.

પં. નાગેશકરજી એ અનેક ઐતિહાસીક સંગીત કલાકારો સાથે સાથ-સંગતિ કરી. એમાંથી થોડાક નામ આ પ્રમાણે છે, સર્વશ્રી ઉ. વિલાયત હુસેન ખાં, અજમત હુસેન ખાં, ફૈયાજ ખાં, અમીર ખાં, મુન્જીખાં, મુજીખાં, ખાદિમ હુસેન ખાં, પં. બુઝેબુઆ, હરિભાઉ ઘાઘરકર, શરદચંદ્ર આરોલકર, ભાસ્કર બુઆ જોષી અને હિરાબાઇ બડોદેકર

ગોવાના સ્વતંત્રતાના દિવસે ૧૯ ડિસેમ્બર, ૧૯૮૬ માં તાત્કાલીક રાષ્ટ્રપતિ જ્ઞાની ઝૈલસિંહએ એમને સંગીત સેવાઓ માટે સન્માન આપ્યું. અને ૯ માર્ચ, ઇ.સ. ૧૯૯૧ મરાઠી કલા એકાદમીએ સંગીત સેવાઓ માટે સન્માન કર્યું. પં. નાગેશકરના મુખ્ય શિષ્યોમાં એમનો પુત્ર શ્રી વિભવ નાગેશકર, શ્રી યશવંત આચરેકર, રામભાઉ બસ્તા, સુરેશ તલવલકર, રાજેન્દ્ર અન્તારકર, સંદિપ રાજગિરિ, દેવેન્દ્ર સોલંકી અને અભયસુતાર ઉલ્લેખનીય છે.

દિલ્હી, અજરાડા અને ફરૂખાબાદ ઘરાનાની તાલીમ એમને એમના શિષ્યોને આપતા રહ્યા. અજરાડા ઘરાનાને મુંબઇમાં પ્રચાર માટે એમનું બહુ મોટું યોગદાન રહ્યું છે.

નોંધ : ડો. આબાન મિસ્રીજી, પં. સુધીર માઇનકરજી તથા ‘તાલકોષ’ પૃ.નં. ૧૩૮ માંથી માહિતી પ્રાપ્ત થયેલી છે.

૫:૨:૮ ઉ. આશિક હુસેન ખાં

આશિક હુસેન અજીજુદ્દીન ખાં નો મોટો પુત્ર હતો. એમને અજરાડાઘરાના તબલા ખુબ જ યાદ હતા. એમના પિતા અજીજુદ્દીનખાં પાસે અજરાડા ઘરાનાની તબલાની તાલીમ લીધી. ઘણા વર્ષો સુધી પોતાના પિતા પાસે તબલાની તાલીમ લીધી અને ત્યાર પછી ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબ પાસે પણ તાલીમ મેળવી.

સ્વતંત્ર તબલા વાદનમાં તોએ કુશળ હતા. સાથે સાથે કંઠ્ય સંગીત અને વાદ્ય સંગીતની સાથે પણ સાથ-સંગતિ કરવામાં સિદ્ધહસ્ત કલાકાર હતા. ઘણા વર્ષો સુધી દિલ્હીમાં બાઇયોના કોઠાપર એમને સંગતિ કરી અને ત્યારપછી જયપુર રેડિઓમાં સ્ટાફ કલાકાર તરીકે કામ કર્યું. એમને હિન્દુસ્તાનના મોટા મોટા કલાકારો સાથે સારી સંગતિ કરી. એમની કઠોર સાધના ગુરૂશિષ્ય પરંપરાની લાંબા સમય સુધી શિક્ષા આપીને શિષ્યો તૈયાર કર્યા. અને સાંસ્કૃતિક ધરોહરને સમેટયા અને સમૃદ્ધ કર્યું, અને ભવિષ્ય માટે સુરક્ષિત કર્યું. આ ઘરાના માટે એમનું જે યોગદાન રહ્યું છે, તે કેવી રીતે નકારી શકાય. થોડા વર્ષો પહેલા જ એમનું મૃત્યું થયું. શોધકર્તા એ સ્વયં એમના મૃત્યું વિષે ઇ.સ. ખોળવા માટે ઘણા પ્રયત્નો કર્યા પણ એ મળી શકયું નહીં.

નોંધ : પ્રો. ડો અજય અષ્ટપુત્ર (વડોદરા) પાસેથી મહિતી પ્રાપ્ત થયેલી છે.

૫ઃ૨ઃ૯ ઉ. રફીક હુસેન ખાં

રફીક હુસેનખાંનો જન્મ લગભગ ઈ.સ. ૧૯૨૦ માં મેરઠમાં થયો હતો. એ ઉ. શમ્મુખાંના સૌથી નાના પુત્ર હતા. અને ઉ. હબીબુદ્દીન ખાંના નાના ભાઇ હતા. એમને અજરાડા ઘરાનાની તાલીમ એમના પિતા ઉ. શમ્મુ ખાં પાસેથી મેળવી હતી. એમના જ ઘરમાં અજરાડા ઘરાનાના તબલા હોવાના કારણે એમને અજરાડા ઘરાનાના ખાસ ખાસ કાયદા ખૂબ સારી રીતે યાદ હતા. એમને પોતાના પિતા પાસેથી તબલાની તાલીમ મેળવ્યાની સાથે-સાથે એ એમના મોટા ભાઇ ઉ.હબીબુદ્દીન ખાં પાસેથી પણ તાલીમ મેળવતા હતા.

મેરઠની બહાર ના નીકળવાના કારણે એમનું નામ ના થયું. એમને મેરઠમાંજ એમના બિરાદરીઓ સામે પોતાના વાદનની પ્રસ્તૃતિ કરતા. દાંયા-બાંયા પર એમનું ખૂબજ પ્રભુત્વ હતું અને એજ એમના વાદનની ખૂબી હતી. ઓછી ઉંમરમાંજ એમનો દેહાંત (મૃત્યું) થવાના કારણે એમનો શિષ્ય પરિવાર ના થયો. પણ એમના દેહાંત (મૃત્યું)નો આઘાત એમાના મોટાભાઇ ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબ પર નિશ્ચિત રૂપથી થયો હતો.

આ ઘરાનાને એમનાજ લોકોમાં પ્રસ્તૃતિ કરીને એમને જે યોગદાન આપ્યું છે, તેજ અમુલ્ય છે.

નોંધ : પ્રો.સુધીરકુમાર સકસેના, ડો.આબાન મિસ્ત્રી અને પં.સુધીર માઇનકર (મુંબઇ) પાસેથી માહિતી મળેલી છે.

૫ઃ૨ઃ૧૦ પં. સ્વામી દયાલ - (અલ્હાબાદ)

સ્વામી દયાલ અલ્હાબાદના રહેવાસી હતા. એમના પિતાજીનું નામ મહેશ્વરીદયાલ માથૂર એ અલ્હાબાદ સ્ટેશનના જજ હતા. એમને બે પુત્રો હતા. (૧) ગુરૂદયાલ અને (૨) સ્વામી દયાલ. ગુરૂદયાલ સ્વયં ગાતો હતા અને સ્વામી દયાલ તબલા વગાડતા હતા. સ્વામી દયાલજી એ અજરડા ઘરાનાના તબલાની તાલીમ ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબ પાસેથી પ્રાપ્ત કરી હતી. સ્વામી દયાલજી ઉ.હબીબુદ્દીનખાં સાહેબના સૌથી જુના શિષ્ય માનવામાં આવતા હતા. સ્વામી દયાલજી શોખથી તબલા વગાડતા હતા. પણ અજરાડાઘરાનાના તબલા બહુજ યાદ હતા. સ્વામી દયાલજીને અજરાડા ઘરાનાના તબલા યાદ થાય એટલે એમનાં પિતાજી ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબને પોતાના ઘરે વારંવાર બોલાવતા હતા.

મેરઠમાં દરેક વર્ષે નવચંડીનો મેળો થતો હતો. અને એ મેળામાં શ્રીસ્વામી દયાલ દરેક વર્ષે મ્યુઝીક કોન્ફરન્સ કરતા હતા. ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબનો પહેલો કાર્યક્રમ આ મેળામાં થયો હતો. સ્વામી દયાલજીએ પોતાની કળા ભારતમાં ન કરી તેથી તેમનું નામ ના થયું. એમનું મૃત્યુ થોડા વર્ષ પહેલાજ થયું.

નોંધઃ પ્રો. ડો. અજય અષ્ટપુત્રે (વડોદરા) પાસેથી માહિતી મેળવેલી છે.

૫ઃ૨ઃ૧૧ પં. શ્રીધર શર્મા

એમનો જન્મ ઈ.સ. ૧૯૨૧ માં રાજસ્થાનના ભરતપુર સ્ટેટમાં એક રઘૌરગઢ નામના નાના ગામડામાં થયો હતો. તેમના પિતા પં. મુરલીધર શર્મા એક જ્યોતિષાચાર્ય હતા. અને એમના પિતા પોતાની પરંપરામં રાખવા માગતા હતા. કુદરતી આફતે શર્માજીની પરિવારને ઈ.સ. ૧૯૨૪ માં આગ્રા રહેવા માટે વિવશ કરી નાખ્યા હતા. અને તેમને ત્યાં તેમને ગાયનના બાદશાહ ઉ. ફૈયાઝ ખાં સાહેબ સંપર્કમાં આવ્યા. અને તેમનો રિયાઝ કેટલા વર્ષો સુધી સાંભળ્યા કર્યું. પં. શ્રીધરજી ઢોલક વગાડતા હતા. એમની ઢોલક સાંભળીને શ્રીકૃષ્ણ પહેલવાને એક નૌટંકી કંપની માં ઈ.સ. ૧૯૩૫-૩૬ માં એમની નિમણુંક કરી દીધી. એની વચ્ચે એમને કાનપુરના પ્રખ્યાત નકારા વાદક ઉ. અબ્દુલ રહમાન ખાં અને જલાલી (અલીગઢ) ના ઉ. હાફીઝ ખાં પાસે નકારા-વાદનની તાલીમ મેળવી. નૌટંકીથી વધારે પ્રભાવિત થઇને એમને ઈ.સ. ૧૯૪૦ માં એક નૌટંકી કંપની બનાવી પરંતુ એ બહુ ચાલી નહિ. એમને ગાયનની શિક્ષા શ્રી ગોપાલ લક્ષ્મણરાવ અને ગુલામ અબ્બાસ પાસેથી મેળવી હતી.

પચાસ વર્ષની ઉંમરે એમને તબલા અને પખાવજ શીખવાની ઇચ્છા થઇ. અને ઈ.સ. ૧૯૬૨ માં અજરાડાના ધુરંધર કલાકાર ઉ. અબ્દુલ કરીમ ખાં સાહેબના શિષ્ય બની ગયા. પખાવજ વાદનની શિક્ષા એમને વારાણસીનાં મૃદંગાચાર્ય શ્રી મન્નુજી પાસે લીધી. પં. સામતા પ્રસાદજી પાસે પણ થોડો સમય માર્ગદર્શન મેળવ્યું.

પં. શ્રીધર શર્માજી એ હાપડ, મથૂરા, હાથરસ, વગેરે શહેરોમાં વિભિન્ન વિદ્યાલયોમાં ગાયન અને વાદનની તાલીમ આપી. છેલ્લા એ કાનપુર, ગાંધી સંગીત વિદ્યાલય માં તબલાના શિક્ષક તરીકે જોડાયા. અહિયાં પંડિતજીએ છેલ્લા સમય સુધી તબલાની શિક્ષા દ્વારા સંગીતની સેવા કરી. એમનો સ્વર્ગવાસ એંશી વર્ષની આસપાસ થયો. એમના મુખ્ય શિષ્યોમાં સર્વશ્રી ગયાદીન પ્રસાદ, સ્વ. ગુલશન સકસેના (અલીગઢ), શિવદયાલ (ફિરોઝબાદ), ડો. સત્યભાન શર્મા (દયાલબાગ), ફૈયાઝ ખાં (ગ્વાલીયર) ના નામો મુખ્ય છે.

નોંધઃ 'તાલ કોષ' પૃ.નં. ૨૩૦ પરથી માહિતી પ્રાપ્ત થયેલી છે.

૫ઃ૨ઃ૧૨ ઉ. હામીદ હુસેન ખાં

એમનો જન્મ મેરઠમાં લગભગ ઈ.સ. ૧૯૨૨-૨૩ માં થયો હતો. એ ઉ. મોહમ્મદ શર્કીના ભાણીયા હતા. એમના મામા ઉ. મોહમ્મદ શર્કી સ્વયં એક સારા તબલા વાદક હતા. હામીદ હુસેન ખાં બાળપણથી મેરઠમાં રહેવાને કારણે અજરાડા ઘરાનાના તબલા ખૂબ જ યાદ કર્યા હતા. મેરઠ શહેરની બહારના નીકળવાને કારણે એમનું એટલું નામ ના થયું. મેરઠમાં જ રહેવું અને બાઇયોના કોઠા પર તબલા વગાડવા એજ એમની રૂચી હતી.

સ્વતંત્ર તબલા વાદન કરવામાં નિષ્ણાંત હતા, પણ સાથ-સંગતિ કરવામાં કમજોર

હતા. એવું કહેવામાં આવે છે. હામીદ હુસેન ખાં અને મારા ગુરૂજી પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી ઈ.સ. ૧૯૩૯ થી ૧૯૪૯ સુધી ઉ. હબીબુદ્દીનખાં પાસે એક જ સમયે તબલા શીખતા હતા. હામીદ હુસેન ખાં ને અજરાડા ઘરાનાના તબલાનો નિકાસ ખૂબ સારી રીતે ખબર હતો. એ અજરાડા ઘરાનાની મહત્વપૂર્ણ વસ્તુ છે. એમના તબલા વાદન પ્રસ્તૃત કરતી વખતે અજરાડા ઘરાનાના કાયદાનો નિકાસ એવી સરસ રીતે કરતા હતા કે મેરઠના તબલા વાદકો એ કાયદાના નિકાસ પૂછવા માટે આવતા હતા, અને એ તબલા વાદકોમાં હંમેશા વાહ વાહ ની જ પ્રશંસા સંભળાતી હતી.

એમની લગન, મહેનત અને પ્રતિભાને કારણે આ ઘરાનાને આગળ લાવવા માટે હામીદ હુસેન ખાં નું યોગદાન કાયમ માટે એમનું સ્મરણ કરાવશે.

નોંધ : પ્રો. સુધીર કુમાર સકસેનાજી પાસેથી માહિતી પ્રાપ્ત તથા ડો. અજય અષ્ટપુત્રે પાસેથી માહિતી મળેલ છે.

૫:૨:૧૩ પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના

પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજીનો જન્મ ૫, જુન, ઈ.સ. ૧૯૨૩ માં ઉત્તર પ્રદેશમાં અલીગઢ શહેરમાં થયો. બાળપણથીજ એમને સંગીતમાં રૂચી હતી. એમને સૌથી પહેલા તબલાની શિક્ષા ગાઝીયાબાદના બંદુખાં સાહેબ પાસે લીધી, ત્યારે એમની ઉમંર ૧૨ થી ૧૩ વર્ષની હતી. ઉસ્તાદ બન્દુ ખાં સાહેબ પાસેથી તબલાની પ્રાથમીક તાલીમ લેવાનું શરૂ કર્યું એમને તબલાના પુસ્તકો વાંચીને પણ તબલાવાદન કરવાની કોશીષ કરી હતી., પરંતુ એકલી પુસ્તકો વાંચીને તબલા વગાડવા એ એમને યોગ્યના લાગ્યું, એટલે એમને દિલ્હીના પં. પ્રસાદીલાલ પાસે તબલાની તાલીમ લેવાનું શરૂ કર્યું. તે દિવસોમાં એમના મામાજી લખનૌમાં હતા. એમના મામાજીએ એમને સંગીત ક્ષેત્રમાં લાવવા માટે બહુજ પ્રોત્સાહિત કર્યા, અને એના ફળ સ્વરૂપે એમના તબલા વાદન અને શિક્ષા દિન-પ્રતિદિન વધતી ગઇ. તબલા માટે એમની રૂચી વધારે વધતી ગઇ. ઈ.સ. ૧૯૩૦ માં એમને તબલાપર ઠેકો વગાડીને સંગતિ કરવાની શરૂઆત કરી હતી. તબલાની શિક્ષા દિન-પ્રતિદિન વધવાને કારણે એમને વધારે આગળ આવવા માટે સારા ગુરૂની પાસે તાલીમ લેવી એવું એમને ઉચીત લાગ્યું, અને ફળ સ્વરૂપે એજ વર્ષે એટલે કે ઈ.સ. ૧૯૩૯ માં જ એમની મુલાકાત ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં સાથે મેરઠમાં થઇ. હિન્દુસ્તાનમાં નામ અમર કરવાવાળા અને અજરાડા ઘરાનાનાં ખલીફાનું માનદ પ્રાપ્ત કરવાવાળા ઉસ્તાદ હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબની પાસે તબલાની તાલીમ લેવાનું ઉચીત માન્યું. અને ઈ.સ. ૧૯૩૯ માં એમને અજરાડા ઘરાનાની તાલીમ લેવાનું શરૂ કર્યું. સ્કૂલ અને કોલેજની ભણવાની સાથે સાથે તબલાની તાલીમ એમ બે સાથે સાથે કરીને ભણતરમાં વધારે ધ્યાન આપીને અને ત્રણ વર્ષ કઠોર મહેનત કરીને એમને આટર્સમાં સ્નાતક્ની પદવી મેળવી લીધી. ઉ.

હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબ સાથે એમનો પ્રેમ વધતો ગયો. ખાં સાહેબની દિનચર્યા-ધ્યાનમાં રાખીને કલાત્મક દ્દષ્ટિથી એમને પાસેથી તાલીમ મેળવતા હતા.

અજરાડા ઘરાનાના તબલા સારી રીતે જાણીને અને સમજીને એમને ઉસ્તાદ પાસે તાલીમ મેળવી. તાલીમ પ્રાપ્ત કરવા માટે બહુ બધી મુશ્કેલીઓનો સામનો કરવો પડયો. પણ એમનો જે લક્ષ હતો કે અજરાડા ઘરાનાના તબલા જાણીને અને એને આગળ કેવી રીતે વધારવા એ એમને જાણી લીધું. ખાં સાહેબની જોડે રહીને એમની વગાડવાની પદ્ધતિ અને એની ખૂબીઓ એમને જાણી લીધી, અને એની પર વિચાર કરીને એમની કુશળબુદ્ધીથી આગળ વધારી.

ઇ.સ. ૧૯૫૦ માં વડોદરાની મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવસિર્ટીના પ્રથમ વાઇસ ચાન્સલેર શ્રીમતી હંસાબેન મહેતા એ એમના તબલા મુંબઇના એક કાર્યક્રમમાં સાંભળ્યા અને એમને વડોદરા વિશ્વવિદ્યાલયમાં તબલા વિભાગના મુખ્ય પ્રમુખ પદ ઉપર રહેવા માટે આમંત્રણ આપ્યું. અને એ વડોદરા સ્થાયી થયા. ઇ.સ. ૧૯૫૦ થી ૧૯૮૩ સુધી ૩૩ વર્ષ સુધી એમને યુનિવસિર્ટીને સેવા આપી. ભારતના મુખ્ય સંગીત સંમેલનોમાં અજરાડા ઘરાનાના તબલાનો પ્રચાર કરવા માટે એમને એક શ્રેષ્ઠ તબલાવાદક તરીકે માન પ્રાપ્ત કર્યું. દિલ્હી, મુંબઇ, લખનૌ, કલકત્તા, બનારસ જેવા અનેક શહેરોમાં એમને એમનું તબલા વાદન પ્રસ્તુત કર્યું. શ્રેષ્ઠ વાદક, શ્રેષ્ઠ ગાયક શ્રેષ્ઠ નર્તકોની જોડે સારી સંગતિ કરીને અજરાડા ઘરાનાના વિકાસમાં અજોડ કામ કર્યું. ગુજરાતમાં વડોદરા શહેરમાં રહીને એમને અનેક વિદ્યાર્થીઓ(શિષ્યો) તૈયાર કર્યા. જે રાજય સ્તરપર સમગ્ર દેશોમાં અને વિદેશોમાં પણ અજરાડાઘરાના તબલા વગાડી રહ્યા છે. સાથે-સાથે અલગ-અલગ શિક્ષણ સંસ્થાઓમાં તબલા વિભાગમાં કામ કરી રહ્યા છે. એમના શિષ્યોમાં (૧) સ્વ. ગણપતરાવ ઘોડકે (૨) શ્રી મધુકર ગુરવ (૩) શ્રી રવિન્દ્ર નિકતે (૪) શ્રી ચંદ્રકાંત ભોંસલે (૫) શ્રી વિક્રમ પાટીલ (૬) શ્રી પુશ્કરરાજ શ્રીધર (૭) શ્રી ચંદ્રશેખર પેંડસે (૮) ડો. અજય અષ્ટપુત્રે

ગુજરાતના અન્ય શહેરોમાં

(૧) શ્રી દિવ્યાંગ વકિલ (અમદાવાદ) (૨) શ્રી રમેશ બાપોદરા (અમદાવાદ) (૩) શ્રી દેવેન્દ્ર દવે (રાજકોટ) (૪) ડો. ગૌરાંગ ભાવસાર (વડોદરા) (૫) પં. સુધીર માઇનકર (મુંબઇ) (૬) મોરીશ્ચસમાં દિરપોલ દેવનંદન (૭) જાપાનમાં કાઝુયુકી (૮) લંડનમાં શ્રી જહોન (૯) બાંગ્લાદેશમાં અલતાફ્હુસેન, શ્રી નિતીરંજન ના નામ લેવામાં આવે છે. શોધછાત્રપણ ૧૯૭૨ ની સાલથી ગુરૂજી પાસેથી તાલીમ લઇ રહ્યા છે.

પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના સાહેબે અજરાડા ઘરાનાને વિકસીત કરવા માટે અલગ-અલગ મધ્યમ ચુન્યા હતા. જેમાં પહેલા રેડિઓ રહ્યો હતો. ગુજરાતભરના બધાજ રેડિઓ સ્ટેશનો ઉપર આજે પણ એમના તબલાવાદન સાંભળવા મળે છે. સંપૂર્ણ ભારતમાં રેડિઓ-સંગીત સંમેલનોમાં એમને સાથ-સંગત અને સ્વતંત્ર તબલા વાદનનો કાર્યક્રમ પ્રસ્તુત કર્યો છે.

દેશમાં અલગ-અલગ સંસ્થાઓ દ્વારા પ્રકાશીત થતી પત્રીકાઓમાં તબલાના વિષયમાં લેખ લખીને પ્રકાશીત કર્યું. એમનો દૂરદર્શન પર સ્વતંત્ર તબલા વાદનનો કાર્યક્રમ આજે પણ લોકોને જોવા મળે છે. તબલા વાદનના ક્ષેત્રમાં એમાં યોગદાનના ફળસ્વરૂપે એમને વિવિધ સંસ્થાઓએ પુરસ્કાર આપીને સન્માનીત કર્યા હતા એ નીચે પ્રમાણે છે.

(૧) ગુજરાત સરકાર સંગીત નૃત્ય નાટક અકાદમી દ્વારા ૧૯૮૩ માં ગૌરવ પુરસ્કાર પ્રાપ્ત થયો.

(૨) મુંબઇમાં 'સૂરસીંગાર' સાંસદ દ્વારા 'શારંગદેવ' પુરસ્કાર ૧૯૯૨ માં પ્રાપ્ત થયો.

(૩) 'તબલે કે ઘરાને', 'બંદિશ અજરાડા બાજ' એવા અનેક વિષય પર પ્રવચનો અનેક સંસ્થાઓમાં આપ્યા.એ રેડિયો પર 'એ' ગ્રેડ કલાકાર હતા. પ્રો. સુધીર-કુમાર સકસેનાજીએ અજરાડા ઘરાનાને વધારે વિકસીત કરવા માટે અનેક સુંદર-બંદિશો બનાવી હતી. બંદિશોમાં કાયદા, રેલા, ગતોનું પ્રમાણ વધારે રહ્યું છે.

પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજીએ 'ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ' પુસ્તક તબલા જગતને અર્પણ કર્યું. આ પુસ્તકને સંગીત નાટક અકાદમી ન્યુદિલ્હીએ ઇ.સ. ૨૦૦૬માં પ્રકાશિત કર્યું. આવા મહાન તબલા મહર્ષિ પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી ૩૦ નવેમ્બર ૨૦૦૭ના રોજ પરમ ધામમાં પધાર્યા. તેઓની દિર્ઘકાલીન તબલાની સેવા માટે તેઓ જે માર્ગ પરથી વડોદરાની સંગીત કોલેજમાં આવતા જતા હતા તે માર્ગને વડોદરા મહાનગર પાલિકા સેવાસદન દ્વારા તા. ૧૮-૧૦-૨૦૦૮ ના રોજ પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના માર્ગ નામાભિધાન કર્યું. આ વાત તબલાના ઈતિહાસમાં અનેરી ઘટના કહી શકાય.

નોંધ : સ્વયં પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી, તેમના ધર્મપત્ની પ્રજ્ઞાબેન, ગુરૂજીની દિકરી હિનાબેન સકસેના, સ્વ. મધુકર ગુરવ શ્રી પુષ્કરરાજજી શ્રીધર ડો. આબાન મિસ્રીજી 'તાલકોષ' પૃ.નં. ૨૪૭ અને ગુરૂજીની પ્રથમ પુણ્યતિથી સમયે 'સંમસંવેદન' પુસ્તક તથા પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજીની પુસ્તક 'ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ' માંથી માહિતી પ્રાપ્ત કરવામાં આવી છે. શોધાર્થી ૧૯૭૨ની સાલથી ગુરૂજીના સંપર્કમાં હોવાથી ઉપરોક્ત માહિતી સ્વયં ગુરૂજી પાસેથી સમય સમય પર પ્રાપ્ત થઇ છે.

૫:૨:૧૪ પં. હજારીલાલ

એમનો જન્મ બડાબર ગામમાં, જીલ્લો ચુરૂ, તેહસલ સુજાનગઢ, રાજસ્થાનમાં લગભગ ઇ.સ. ૧૯૨૫માં થયો. એમનો સંબંધ જયપુરના કથ્થક ઘરાના સાથે છે. એમને અજરાડા ઘરાનાની વર્ષો સુધી તાલીમ ઉ. હબીબુદ્દીખાં સાહેબ પાસેથી લીધી. અને તાલીમ લીધા પછી એ મુંબઇમાં આવ્યા. મુંબઇમાં એમને અજરાડા ઘરાનાની વાદન શૈલી શીખવાડવાનું શરૂ કર્યું હતું. ઇ.સ. ૧૯૪૦ માં 'મેરઠ સંગીત સમાજ' કોલેજમાં કથ્થક નૃત્ય શીખવાડવા માટે જોડાયા. એના

પછી એ મેરઠમાં રઘુનાથગર્લ્સ કોલેજમાં તબલાના અધ્યાપક તરીકેની નિમણુંક થઇ.

અજરાડા ઘરાનાના તબલા લોકો સામે વગાડીને અને એમને પોતે તબલા શીખવા પર વધારે ધ્યાન આપ્યું. મુશ્કીલ રચનાઓને સહેલી બનાવીને અને કાંડાનો ઉપયોગ કરીને એમને હંમેશા તબલાની પ્રસ્તૃતિ કરી. જેવું પાત્ર હોય એવું જ એને જ્ઞાન આપતા હતા. આ ઘરાનાને વિકાસ કરવા માટે એમને જે યોગદાન આપ્યું છે એ અમર છે. ૨૩ એપ્રિલ, ૧૯૯૫ માં એમને ચંદીગઢ માં દેહત્યાગ કર્યો. એમના શિષ્યોમાં પ્રેમશંકરજી, બ્રિજ મોહનજી, હનુમાન, રવિ (દૌલત), પ્રકાશ, મુન્ના, અને ધનજીનું નામ ઉલ્લેખનીય છે. પં. સુંદરલાલ ગંગાણી અને સ્વ.મદનલાલ ગંગાણીનું નામ પણ ઉલ્લેખનીય છે.

નોંધ : પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી, પં. સુંદરલાલજી ગંગાણી અને પ્રો. ડૉ. અજય અષ્ટપુત્રે (વડોદરા) પાસેથી માહિતી પ્રાપ્ત થયેલ છે.

૫:૨:૧૪ પં. કાલુરામ ભવરીયા

એમનો જન્મ ૧૯ એપ્રિલ, ૧૯૨૮ માં રાજસ્થાનમાં થયો હતો. બાળપણથીજ એમના ઘરમાં સંગીતનું વાતાવરણ હતું એના લીધે એમને સંગીતમાં રૂચી ઉત્પન્ન થઇ. એમને તબલાની પ્રારંભિક શિક્ષા શ્રી ગુલાબજી બારોટ પાસે શરૂ કરી. શ્રી ગુલાબજી બારોટ ઉ. રહમાન ખાં ના શિષ્ય હતા.

શ્રી ગુલાબજી બારોટ પાસેથી પ્રારંભિક શિક્ષા લઇને તે ૧૯૬૦ માં વડોદરા આવ્યા. અહિંયા એમને પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી પાસે અજરાડા ઘરાનાની તાલીમ લેવાનું શરૂ કર્યું. અને ત્યાર પછી એમણે ૨૨ સપ્ટેમ્બર, ૧૯૬૨ માં વડોદરા, મ્યુઝીક કોલેજમાં ઉસ્તાદની પદવી પર કાર્યરત રહ્યા. શ્રી કાલુરામ ભવરીયા પ્રો. સુધીર કુમાર સકસેનાજીના ગંડાબંધ શિષ્ય હતા. શ્રી કાલુરામ ભવરીયા ઇ.સ. ૧૯૫૬થી રેડિયો પર કાર્યક્રમ આપતા હતા. અને રેડિયોમાં ઉચ્ચકોટીના કલાકાર હતા, અને આજે પણ રેડિયો પર એમના કાર્યક્રમનું રેકોર્ડિંગ વાગે છે. એમને ગુજરાત સંગીત નાટક અકાદમી દ્વારા સંગીત કાર્યક્રમોમાં પણ ઘણા કલાકારો સાથે તબલા સંગતિ ખૂબ સરસ રીતે કરી હતી. એમના વાદનમાં હાજર જવાબી સંગતિ કરવાનો એમનો વિશેષ ગુણ રહ્યો હતો.

એમને ગુજરાતમાં અને ભારતના જુદા જુદા રાજયોમાં ઉચ્ચ કોટીના કલાકારો સાથે સંગતિ કરીને માન પ્રાપ્ત કર્યું. જેમાં ઉલ્લેખનીય કલાકારોના નામ જેવા કે પં. જસરાજ, પં. મણીરામજી, કું. પ્રભા અત્રે, ઉ. અબ્દુલહલીમ જાફર ખાં, પં. બુદ્ધાદિત્ય મુખર્જી, શ્રી સત્યદેવ પવાર, શ્રી દયાનંદજી ગાંધર્વ. એમનું મૃત્યુ ૨૫ એપ્રિલ ૨૦૦૪ માં વડોદરામાં થયું.

૫ઃ૨ઃ૧૬ ઉ. રમઝાન ખાં

અજરાડા ઘરાનાના પ્રસિદ્ધ કલાકાર ઉ. રમઝાંન ખાંનો જન્મ ઉત્તર પ્રદેશના મેરઠમાં ઓગષ્ટ મહિનામાં ૧૯૪૧ માં થયો. એમને તબલાવાદનની કલા પોતાના પિતા ઉ. અજીજુદ્દીન ખાં, બબ્બુખાં અને એમના કાકા ઉ. હબીબુદ્દીન ખાં પાસેથી લીધી. ઉ. અજીજુદ્દીનખાંના ત્રણ પુત્રો હતા. (૧) આશિક હુસેન (૨) રમઝાંન ખાં અને (૩) શમશાદ હુસેન

આકાશવાણીના દિલ્હી કેન્દ્ર પર એમની સેવાકાળ દરમ્યાન રમઝાંનખાં ને દેશના ઉચ્ચ કોટીના અનેક કલાકારો સાથે સાથ-સંગતિ કરી. સ્વતંત્ર તબલા વાદનમાંતો નિપૂણજ હતા. શાસ્રીય સંગીતની જોડે ગઝલ, ઠુમરી વગેરેમાં પણ સંગતિ કરવામાં નિપૂણ હતા. મુંબઇની સંસ્થા સુર-સિંગાર-સંસદ દ્વારા ‘તાલમણી’ એવોર્ડ પણ મળ્યો. રમઝાન ખાં સાહેબે દેશમાં અને વિદેશોમાં જર્મની, ઇંગ્લેન્ડ, ફ્રાંસ, અફઘાનિસ્તાન વગેરે દેશોમાં સ્વતંત્ર તબલા વાદનના અને સાથ-સંગતિના કાર્યક્રમો આપ્યા. એમનું મૃત્યુ દિલ્હીમાં થયું.

રમઝાન ખાંના શિષ્યોમાં ગુલામ સાબીર, મો. કામિલ (બન્ને પુત્ર), શકીલ અહમદ, નૌશાદ અહમદ અને એસ. એસ. ચિશ્તી મુખ્ય હતા.

નોંધ : પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી, સ્વ.મધુકરગુરવ, પં. પુષ્કરરાજ શ્રીધર, અને પ્રો. ડૉ. અજય અષ્ટપુત્રે (વડોદરા) પાસેથી માહિતી મેળવી છે.

૫ઃ૨ઃ૧૭ પં. શ્રીધર પુષ્કરરાજ કિશનલાલ

એમનો જન્મ ૧૫ સપ્ટેમ્બર, ૧૯૫૨ માં થયો. એમનો પૂરો પરિવાર સંગીત ક્ષેત્રમાં હોવાને કારણે બાળપણથી જ સૂર અને તાલના માહોલમાં મોટા થયા. એમની તબલાની તાલીમ ૬ વર્ષની ઉંમરમાં પોતાના દાદાગુરૂ લક્ષ્મણપ્રસાદ શ્રીધરજી પાસેથી ફરૂખાબાદ, લખનૌ, જયપુર ઘરાનાના તબલા શીખ્યા. આટલી નાની ઉંમરમાં તાલીમ મળવાને કારણે તબલામાં એમની રૂચિ વધતી ગઇ.૧૯૫૮ માં પુરા પરિવાર સાથે બિહારમાં નૌગચ્છીયા શહેરમાં રહેતા હતા. નૌગરચ્છીયાથી ચંપાનગર, મુચ્છીદાબાદ, સારા છપરા પટના ગયા ભાગલપૂર જેવા શહેરોમાં રહીને તબલા શિખ્યા. ફળ સ્વરૂપ એમના પ. લક્ષ્મણપ્રસાદ શ્રીધરજી પાસેથી ઘરાનાના તબલા શીખ્યા અને ત્યાર પછી ૧૯૬૪ માં વડોદરા આવ્યા અને ૧૯૬૪ માં એમની મુલાકાત પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના જોડે થઇ. એમને જયપુર ઘરાનાની તાલીમ તો મળી જ હતી અને ત્યાર પછી એમને એવું લાગ્યુ કે અજરાડા ઘરાનાની તબલાની તાલીમ તો લેવી જ જોઇએ. અને અજરાડા ઘરાનાના તબલા શીખ્યા એમને અજરાડા ઘરાનાની તાલીમ લીધા પછી એ ૧૯૬૮ માં દિલ્હીમાં રહ્યા. પછી ઇ.સ. ૧૯૬૯ માં અલીગઢ રહ્યા. ઇસ. ૧૯૭૦ માં કલકત્તામાં રહ્યા. ઇ.સ. ૧૯૭૧ માં પિલાનીમાં રહ્યા. ઇ.સ. ૧૯૭૨ માં બનસ્થલી વિદ્યાપીઠમાં તબલાના પ્રાધ્યાપક તરીકે કાર્યરત રહ્યા એમના પિતાજી પં. કિશનલાલજી વડોદરા રહેતા હોવાના કારણે

વચ્ચે વચ્ચે એ વડોદરા આવ્યા કરતા હતા. એ જયારે વડોદરા આવે ત્યારે એમના બેવ મામાજી પં. સુંદરલાલ ગંગાણી અને પં. મદનલાલજી ગંગાણી પાસે તબલાની તાલીમ લેતા હતા. ઇ.સ. ૧૯૭૩ થી ૧૯૮૨ સુધી એમને જમ્મુમાં 'ઇન્સ્ટીટયુટ ઓફ મ્યુઝીક એવમ્ ફાઇનાન્સ' માં તબલાનું શિક્ષણ આપતા અને તબલાનો પ્રચાર કરતા હતા. ૧૯૮૨ માં જયપુરના કત્થક કેન્દ્રમાં ડાયરેકટ પાટણી અને નૃત્યુગુરૂ પં. ગૌરીશંકરના બોલાવવાથી કત્થક નૃત્યની સંગતી માટે કાર્યરત રહે. ઇ.સ. ૧૯૮૩ માં વડોદરાની મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટીમાં પ્રાધ્યાપક તરીકે જોડાયા અને અત્યારે તબલા વિભાગમાં રીડર તરીકે કાર્યરત છે. જયપુર ઘરાનાના તબલા એમના પિતાજી, મામાજી અને એમના દાદાજી પાસેથી શીખ્યા બનારસ અને પંજાબ ઘરાનાના તબલા પં. બીપીનચંદ્ર માલવીયા પાસે શીખ્યા, અને અજરાડા ઘરાનાના તબલા પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી પાસે શીખ્યા. કાલુરામજી ભવરીયા ઉ. ગુલાબ ખાં અને, પં. રેવાશંકરજી પાસે પણ શીખ્યા.

એ આકાશવાણીના ઉચ્ચ કક્ષાના કલાકાર છે. એમને ભારત વર્ષમાં સારી-સારી સંગીત કોન્ફરન્સોમાં કુશળ સંગતિ કરીને માન પ્રાપ્ત કર્યું છે. એમના માટે એવું કહેવાય છે કે એ ગાયન, તંતૂવાદ્ય અને નૃત્ય જોડે સંગતિ-ખૂબ સારી રીતે કરે છે. ઉપરોક્ત બધી જાણકારી એમની પાસેથીજ મળેલી છે.

એમના દાદાજીના મોટાભાઇ પં. શંકરલાલજી, પં.શીવલાલજી, મહાન ગાયક પં. પુનીલાલજી, પં. લક્ષ્મણપ્રસાદ શ્રીધરજી, પં. હનુમાન પ્રસાદજી, પં. હરિપ્રસાદજી, પં. મોહનલાલજી, પં. ચિરંજીલાલજી પં. નારાયણ પ્રસાદજી

નોંધ : સ્વયં પં. પુષ્કરરાજ પાસેથી, સ્વ. મધુકરગુરવ પાસેથી, પ્રો.ડો. અજય અષ્ટપુત્રે પાસેથી અને શોધાર્થી ૧૯૮૧ની સાલથી તેઓના પરિચયમાં હોવાથી જાત માહિતી પ્રાપ્ત થઇ છે.

૫ઃ૨ઃ૧૮ પં. મધુકર નાના સાહેબ ગુરવ

મધુકર નાના સાહેબ ગુરવનો જન્મ ૨૧ ઓગષ્ટ, ૧૯૫૪માં નાનાસાહેબ તુકારામગુરવ ના પુત્રના રૂપમાં થયો. બાળપણમાં જ ઘરમાં સંગીતનું વાતાવરણ હોવાને કારણે એમને ૬ વર્ષની ઉમરથીજ પોતાના પિતા પં. નાના સાહેબ ગુરવ પાસેથી તબલાની તાલીમ લેવાનું શરૂ કર્યું. પં. નાના સાહેબ ગુરવ સ્વયં એક સારા તબલા વાદક અને પખવાજ વાદક હતા. બાળપણમાંજ પોતાના પિતાના અવસાનના કારણે એમને વડોદરાની મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટીમાં ઇ.સ. ૧૯૬૬માં ડિપ્લોમાં માં પ્રવેશ મેળવ્યો. અને અહિયાં જ પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજીની મુલાકાત થઇ.

પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજીના તબલા સાંભળીને પોતે મનમાં વિચાર કર્યો કે તે એમની પાસે જ તબલાની તાલીમ મેળવશે. દિવસે દિવસે તબલા શીખવાની ઇચ્છા વધવાને કારણે ગુરૂ

પ્રત્યેનો પ્રેમભાવ પણ વધતો ગયો અને એમને પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજીને ગુરૂના રૂપમાં માની લીધા. એમને ગુરૂ પાસે ખાલી અજરાડા ઘરાનાની તાલીમ લીધી અને બીજા ઘરાનાના પણ તબલા શીખ્યા પણ અજરાડા ઘરાનાના બધા ઘરાનાઓ કરતા અલગ છે એમ માનીને એને વિકસિત કરવાનું ચાહ્યું અને કઠોર પરિશ્રમ કર્યા પછી એને મેળવીનેજ એ સિદ્ધ હસ્ત થયા. એ એમના દાદા ગુરૂ ઉસ્તાદ હબીબુદ્દીન ખાં સાહેબની રેકોર્ડ સાંભળીને દંગ રહી ગયા. અજરાડા ઘરાનાના તબલા મંઝીલ પર વગાડવા જોઇએ એમાં જ મજા છે. એવું એમને લાગ્યું ફળસ્વરૂપે એ મંઝીલ પર પહોંચવા માટે એમને કાયમ કોશીષ કરી. એમને આ ઘરાનાના વિકાસ માટે અલગ-અલગ માધ્યમોનો પ્રયોગ કર્યો. જેવા કે રેડિયો, દૂરદર્શન, પત્રિકા દ્વારા લેખ લખીને અને કાર્યક્રમો આપીને આકાશવાણી દ્વારા આયોજીત સ્પર્ધામાં શાસ્રીય વાદ્ય સંગતમાં પૂરા દેશમાં પ્રથમ સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું. એનાથી એમને આકાશવાણી દ્વારા ઉચ્ચ ગ્રેડ પ્રાપ્ત થઈ. કેટલાક વર્ષો સુધી મહેનત કરીને એમને 'એ' ગ્રેડ પ્રાપ્ત થઈ. એમને રેડિયો સંગીત સમ્મેલનોમાં સ્વતંત્ર તબલા વાદન અને સાથ-સંગતિ કરીને અજરાડા ઘરાનાને વિકસીત કરવા માટે હંમેશા પ્રયત્નશીલ રહયા હતા. ઈ.સ. ૧૯૭૩ થી ૧૯૭૯ સુધી એમને રાજકોટ આકાશવાણી પર સ્ટાફ કલાકાર તરીકે કામ કર્યું. અને ઈ.સ. ૧૯૮૧ માં વડોદરાની મહારાજા સયાજીરાવ યુનિવર્સિટીમાં તબલા વિભાગમાં લેકચરર તરીકે જોડાયા. એ હંમેશા અલગ-અલગ સંમેલનોમાં વગાડવા માટે તૈયાર રહેતા હતા. અને ભારતમાં અને વિદેશોમાં તબલાના પ્રચાર માટે ફરતા હતા. એમને હિન્દુસ્તાનના નામાંકિત કલાકારો સાથે સાથ-સંગતિ કરી હતી. જેવા કે (૧) પં. જસરાજ (૨) સૌ. કિશોરી આમોલકર (૩) ઉ. ગુલાબ મુસ્તફા ખાં સાહેબ (૪) ડો. પ્રભાઅત્રે (૫) પં. જગદિશ પ્રસાદ (૬) પં. દિનકર કૈકીણી (૭) પં. ઉમાશંકર મીશ્રા (૮) પં. ડી. કે દાતાર (૯) પં. અરવિંદ પારેખ જેવા અનેક મહાનુભવો જોડે સાથસંગતી કરીને એક કુશળ સાથ-સંગતિનું માન એમને મળ્યું હતું. એમને પણ આ ઘરાનાને વિકસીત કરવામાં કાયમ માટે પ્રયત્નશીલ રહ્યા હતા. ઉપરની આપેલી બધીજ માહિતી શ્રી મધુકર ગુરવ સાહેબ પાસેથી રૂબરૂ મેળવેલી છે.

નોંધ : પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેનાજી પાસેથી, સ્વયં મધુકર ગુરવ પાસેથી, પં. પુષ્કરરાજ શ્રીધરપાસેથી ડો. ગૌરાંગ ભાવસાર પાસેથી, 'તાલકોષ' પૃ.નં. ૧૭૨ ના આધાર પર તથા શોધાર્થી ૧૯૮૧ થી તેઓના પરિચયમાં હોવાથી રૂબરૂ માહિતી પ્રાપ્ત થઇ છે.

૫:૨:૧૯ ઉ. મહમ્મદ અકરમ ખાં

એમનો જન્મ ૧૯૬૫ માં મેરઠમાં સંગીતજ્ઞોના પરિવારમાં થયો. એમને તબલાની શરૂઆત એમના પિતામહ મોહમ્મદ શકી ખાં અને ઉસ્તાદ હશમત અલી ખાં પાસેથી થઇ એના પછી એમને અજરાડા ઘરાનાના પ્રસિદ્ધ ઉસ્તાદ નિયાજુ ખાં પાસે શીખ્યા.

ઉ. અકરમખાં મેરઠ વિશ્વવિદ્યાલયના સ્નાતક છે. એમને 'પ્રયાગ સંગીત સમિતી'

અલ્લાબાદની સર્વોચ્ચ પરીક્ષા ‘સંગીત પ્રવિણ’ અને પ્રાચીન કલાકેન્દ્ર ચંદિગઢથી ‘સંગીત-વિશારદની પદવી પ્રાપ્ત કરી.

એમને બહુજ નાની ઉંમરથી મંચ પ્રદર્શન શરૂ કર્યું હતું. અને ઇ.સ. ૧૯૮૭ માં સૌથી પહેલા ઉસ્તાદ વિલાયત ખાં સાહેબ જોડે સાથસંગત કરવા માટે જાપાન ગયા. એના પછી એ કેટલીય વારે વિદેશમાં કાર્યક્રમો આપી આવ્યા. અજરાડા ઘરાનાના પ્રસિદ્ધ અને યુવા કલાકાર છે. એ આકાશવાણીના ‘એ’ ગ્રેડ કલાકાર છે. એ સ્વતંત્ર તબલાવાદન અને સંગતિમાં નિપુણ કલાકાર છે. એમને ઉ. વિલાયત ખાં, પં. રામનારાયણ, પં. શિવકુમાર શર્મા, શ્રી ભજન સોપારી, પં. બુદ્ધાદિત મુખર્જી, પં. રવિશંકર, શાહીદ પરવેજ, સુજાત ખાં, પં. હરિપ્રસાદ ચૌરસીયા, પં. રાજન-સાજન મિશ્રા, પં. જસરાજજી, ઉ. રસીદખાંન, ડો. એન રાજન, ડો. દેબુ ચૌધરી, પં. બિરજુમહારાજ જેવા દિગ્ગજ કલાકારો જોડે સાથ-સંગત કરી છે.

એમના વાદનમાં અજરાડા ઘરાનાની મુશ્કીલ બંદિશો (રચનાઓ) ને એ સહેલાઇથી અને સુંદર રીતે વગાડવું એ મહત્વ પૂર્ણ બાબત છે. એ બધા લોકોની જોડે હળી-મળીને રહેવાનું પસંદ કરે છે. વંશપરંપરાથી ચાલી આવેલી કલાને આગળ લાવવા માટે અને અજરાડા ઘરાનાના તબલા સમાજમાં વધારેને વધારે પ્રચલીત થાય એમાં એ કાર્યરત રહે છે. એ અત્યારે દિલ્હીમાં જ રહે છે. અને એમના શિષ્ય પરિવારને ખુલ્લા મનથી તબલા શીખવાડે છે.

નોંધ: સ્વયં ઉ. અકરમ ખાં પાસેથી અને ‘તાલકોષ પૃ.નં. ૧૮૩ પરથી માહિતી પ્રાપ્ત છે.

પ્રકરણ - ૬

ઉપસંહાર

પ્રકરણ નં : ૬

ઉપસંહાર

૬:૦ પ્રાસ્તાવિક

પ્રસ્તુત મહાશોધ નિબંધમાં આ પ્રકરણમાં તબલાના દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની બંદિશોનું તુલનાત્મક અધ્યયન અને તે અંગે થયેલા સંશોધનોની વિસ્તૃત નોંધ કરી છે. આ અંતિમ પ્રકરણમાં પુનઃઉક્તિ તમામ પ્રકરણો વિશેની નોંધ ને અહીં સંક્ષિપ્ત રૂપે મુકીને આ સંશોધનના તારણો અને ફલિતાર્થો વિશે શોધછાત્ર દ્વારા નોંધ કરવામાં આવી છે.

પ્રસ્તુત મહાશોધ નિબંધની શરૂઆતમાં શોધછાત્રએ મુદ્દાનુસાર વર્ગીકરણ કરી વૈજ્ઞાનિક અને સંશોધન પદ્ધતિ પ્રમાણે કાર્ય કરવાની શરૂઆત કરી છે. શોધછાત્રએ વિષય પ્રવેશ બાંધીને તેમાં કાર્ય વિભાજનનો ઉલ્લેખ કરી તે મુજબ કાર્ય કરવાનો પ્રયાસ કર્યો છે.

૬:૧ પ્રકરણ : ૧

આ પ્રકરણના પ્રારંભમાં સંગીતનો ઉદ્ભવ સમજાવી સંગીતના વિકાસમાં પ્રાચિનકાળ પૂર્વવૈદિક યુગ, નાટ્યશાસ્ત્રકાળ, પૌરાણિકયુગ, જૈન, બૌધ, મહાકાવ્યકાળ, મધ્યકાળ અને આધુનિક કાળમાં સંગીત વિષયક સંશોધાત્મક ચર્ચા કરી છે.

આ પ્રકરણમાં શોધછાત્રએ ભારતીય અવનદ્ધ વાદ્યોનો ઉદ્ભવ, વિકાસ, તબલાનો ઉદ્ભવ-વિકાસ, તબલાના ઉદ્ભવ વિષયક આધુનિક સંશોધનો વિશેની ચર્ચા કરી છે.

ત્યારબાદ સંગીતમાં ઘરાના પરંપરા, ઘરાના શબ્દનો ઉદ્ભવ, ઘરાનાઓની સામાજિક પરિસ્થિતિ, ઘરાનાનું સ્વરૂપ, આવશ્યકતત્વો, નિયમો વિશે ચર્ચા કર્યા પછી તબલાના ઘરાનાઓનો ઉદ્ભવ, વિકાસ, બાજ અને અંતમાં તબલાના ઘરાનાના ઉદ્ભવ વિકાસ સંદર્ભે આધુનિક વિદ્વાનોના મંતવ્યો રજૂ કરી આ પ્રકરણને પૂર્ણ કરેલ છે.

૬:૨ પ્રકરણ : ૨

પ્રસ્તુત પ્રકરણમાં શોધછાત્રએ તબલાના દિલ્હીઘરાના અંગેની માહિતી પુરી પાડી છે. આ પ્રકરણમાં પ્રાસ્તાવિક બાદ દિલ્હી ઘરાનાનો ઉદ્ભવ, ઉ. સુધારખાંનો સમય, કલાવંત, કવ્વાલ અને ઢાંઢી જાતિની સંગીત પરંપરા, દિલ્હીઘરાનાની શિષ્ય પરંપરા, વાદનશૈલી, દિલ્હીના સ્વતંત્રવાદન વગેરે વિષયો પર શોધ છાત્રએ ચર્ચા કરીને આ પ્રકરણને વિરામ આપ્યો છે.

૬:૩ પ્રકરણ : ૩

પ્રસ્તુત પ્રકરણમાં શોધ છાત્રએ તબલાના અજરાડા ઘરાનાનો ઉદ્દ્ભવ, વિકાસ, વાદનશૈલી, શિષ્યપરંપરા તથા અજરાડા ઘરાનાના સ્વતંત્ર તબલાવાદન વિશે ચર્ચા કરી, અજરાડા ઘરાના વિષયક સંશોધાત્મક માહિતીઓ એકત્રિત કરીને આ પ્રકરણમાં વિશેષરૂપથી ચર્ચા કરી છે.

૬:૪ પ્રકરણ : ૪

પ્રસ્તુત પ્રકરણ આ શોધકાર્ય માટે કેન્દ્રસ્થાન ધરાવે છે. આ પ્રકરણમાં શોધછાત્રએ પ્રાસ્તવિકથી પ્રકરણની શરૂઆત કરીને દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની બંદિશોનું તુલનાત્મક અધ્યયન શિર્ષક હેઠળ આ બન્ને ઘરાનાઓની સમાન બાબતો પૈકી બન્ને ઘરાનામાં વાદન વર્ણો તથા તેની વાદન પદ્ધતિને સચિત્ર દર્શાવ્યા છે. ત્યારબાદ બન્ને ઘરાનામાં ઉપયોગી રિયાઝના સિદ્ધાંતો, રિયાઝ વિશેના વિદ્વાનોના મંતવ્યો દર્શાવી શાસ્ત્રોકત ચર્ચા કરી છે.

આ પ્રકરણમાં આગળ દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની વાદન શૈલીની ક્રમશઃ તુલના કરી આ બન્ને ઘરાનામાં ઉપયોગી બંદિશોની પરિભાષાઓ વિશે સંશોધનાત્મક અભિગમ દર્શાવવામાં આવ્યો છે. ત્યારબાદ આ પ્રકરણમાં દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની પારંપારિક બંદિશોને તેના શાસ્ત્ર સાથે પ્રસ્તુત કરવામાં આવી છે.

પ્રકરણના અંતમાં દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની પારંપારિક બંદિશોનું સંશોધનાત્મક રીતે તુલનાત્મક અધ્યયન કરીને શોધછાત્રએ શોધનિબંધના હાર્દ સમા આ પ્રકરણની પૂર્ણાહુતિ કરી છે.

૬:૫ પ્રકરણ : ૫

પ્રસ્તુત પ્રકરણમાં શોધ છાત્રએ દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાના મહાન તબલા વાદકોનું તબલાના ક્ષેત્રમાં યોગદાન અને તેમનું જીવનદર્શન પ્રસ્તુત કર્યું છે.

દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાના અનેક પ્રાચીન તબલા વાદકો વિશેની કોઇ જાણકારી ઉપલબ્ધ ન હતી જેને સંગ્રહિત કરવા શોધછાત્રએ પ્રમાણિક પ્રયાસો કર્યા છે, જેના ફળ સ્વરૂપે કેટલીક વિશેષ માહિતીઓ પ્રાપ્ત થઇ છે. જે માહિતીનો પ્રસ્તુત પ્રકરણમાં સમાવેશ કરવામાં આવ્યો છે.

૬:૬ ઉપસંહાર

પ્રસ્તુત પ્રકરણમાં શોધછાત્રએ પ્રકરણ ૧ થી ૫માં કરેલ શોધકાર્યનું સિંહાવલોકન કરી તેની પ્રકરણવાઇઝ ચર્ચાઓ કરી છે. આ ઉપરાંત આ પ્રકરણમાં શોધકાર્ય સંબંધે પ્રાપ્ત થયેલ

નિષ્કર્ષ અને આ વિષયમાં ભવિષ્યમાં થઇ શકનાર શોધ પ્રત્યે અંગૂલિનિર્દેશ કર્યો છે. આ મહાશોધનિબંધ પૂર્ણ થતાં શોધછાત્રના મતે નીચેની બાબતો પ્રકાશમાન છે.

૧. સંશોધનના પરિણામે સંગીત સાધકો, વિદ્યાર્થીઓ અને જીજ્ઞાસુઓને તબલાના અજરાડા અને દિલ્હી ઘરાનાની વાદનશૈલી અંગે જાણકારી પ્રાપ્ત થશે.
૨. તબલાવાદન ક્ષેત્રે કાર્ય કરતા વિદ્યાર્થીઓ, સાધકો માટે રિયાઝ કઇ રીતે કરવો તેની નવી દ્દષ્ટિપ્રાપ્ત થશે.
૩. તબલાના દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાના ઉપયોગી વર્ણોની નિકાસ વિધિ અને વાગતા વર્ણો વિશે માહિતી પ્રાપ્ત થશે.
૪. દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનામાં વાદન ક્ષેત્રની ઉપયોગી બંદિશોની માહિતીઓ પ્રાપ્ત થશે. આ ઉપરાંત આ બંને ઘરાનાની કેટલીક અપ્રાપ્ત બંદિશો પણ પ્રાપ્ત થશે.
૫. દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાના મહાન કલાકારો અને સાધકોનું જીવનદર્શન પ્રાપ્ત થશે.

આ શોધ મહાનિબંધના આરંભથી અંત સુધી બંને ઘરાનાઓના સંગીત સાધકો પાસેથી શક્ય તેટલી શુધ્ધ અને સાચી માહિતીઓ પ્રાપ્ત કરવાનો શોધછાત્રએ પ્રમાણિક પ્રયાસ કર્યો છે. તેમાં કયાંય ક્ષતિદોષ હોય તો નિવારણનેપાત્ર બની રહેશે. શોધમહાનિબંધના અંતિમ ચરણમાં પ્રવેશ સાથે શોધછાત્ર એ બાબતની સ્પષ્ટતા કરે છે કે આ મહાશોધનિબંધ ઐતિહાસિક આધારો તેમજ ક્રિયાત્મક બાબતોને ધ્યાને લઇ તૈયાર કરવામાં આવ્યો છે. આ શોધકાર્ય દિલ્હી અને અજરાડા ઘરાનાની તબલાવાદન પરંપરા માટે અંતિમ નથી, પરંતુ એક શરૂઆત છે. ત્યારે શક્ય છે કે આ ક્ષેત્રની અનેક બાબતો પ્રકાશમાં ન પણ આવી હોય. આવા સંજોગોમાં અન્ય કૌશલધારી અધ્યેયતા બાકી રહેતી બાબતોનું અધ્યયન અને અભ્યાસ કરે અને તેના શોધકાર્ય દ્વારા હજુ કેટલીક બાબતો બહાર લાવે. જેથી કરીને ભાવિ પેઢીની જ્ઞાનમંજૂષા સંતોષ પ્રાપ્ત કરી શકે.

શોધછાત્ર એવી શુભાકાંક્ષા સેવે છે કે, માહિતી અને જ્ઞાન પ્રસારણના આ ગતિશીલ યુગની તેજસ્વી ભાવિ પેઢી આ પ્રયત્નોમાં પોતાની સુઝ–બુઝ અને કૌશલ્યનો વિનિયોગ કરી આ ક્ષેત્રની સમૃધ્ધિમાં યથોચિત પદાર્પણ કરશે.

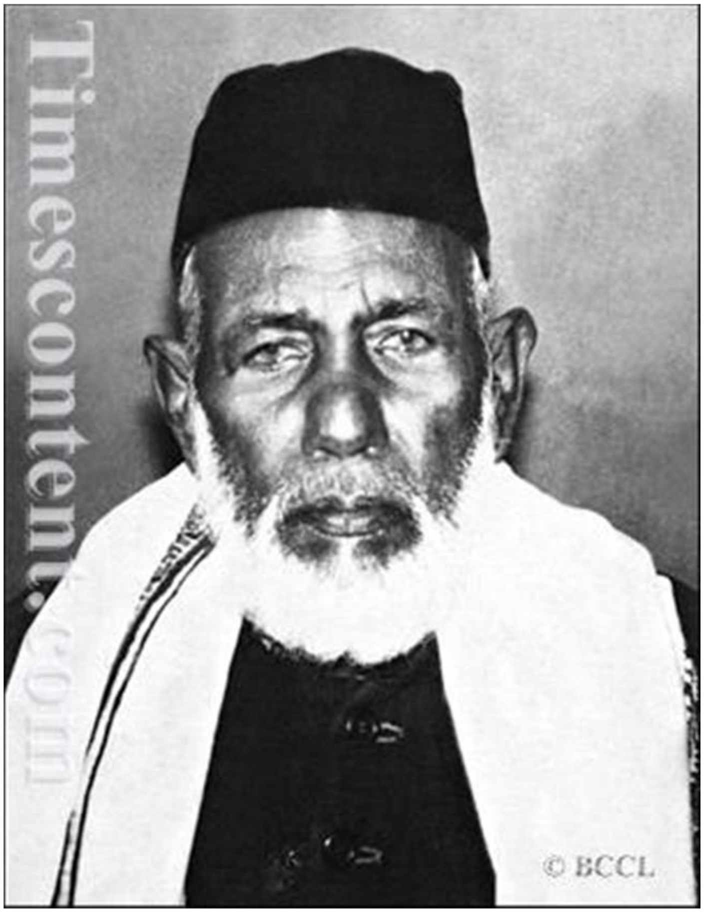
સંદર્ભગ્રંથ સૂચી

	પુસ્તકનું નામ	લેખકશ્રી
૧.	હિન્દુસ્તાની સંગીત ઇતિહાસ	વિરેન્દ્ર કિશોરરાય ચૌધરી
૨.	હિન્દુસ્તાની સંગીતઃપરિવર્તન શિલત	આશિતકુમાર બેનરજી
૩.	સંગીતભાષ્ય	શ્રીપદ વંદોપાધ્યાય
૪.	ભારતીય સંગીત કોષ	વિમલકાંતરાય ચૌધરી
૫.	મુસલમાન ઔર ભારતીય સંગીત	આચાર્ય બ્રહસ્પતિ
૬.	ભાતખંડે સંગીત શાસ્ત્રં ભાગ-૧થીજ	પં. ભાતખંડે
૭.	પખવાજ ઔર તબલાકે ઘરાને એવં પરંપરાએ	ડૉ. આબાન મિસ્ત્રી
૮.	ભારતીય વાદ્ય સંગીત	ડૉ. લાલમણિ મિશ્રા
૯.	તબલાનો ઇતિહાસ અને પરંપરા	ડૉ. ગૌરાંગ ભાવસાર
૧૦.	તબલા વાદન કલા ઔર શાસ્ત્ર	પં. સુધીરમાઇનકર
૧૧.	તબલામે નિહીત સૌંદર્ય શાસ્ત્ર	પં. સુધીરમાઇનકર
૧૨.	તબલા પ્રકાશ ભાગ- ૧-૨	પ્રો. બી.એલ. યાદવ
૧૩.	તબલે પર દિલ્હી ઔર પૂરબ	પં. સત્યનારાયણ વશિષ્ટ
૧૪.	તાલ પરિચય ભાગ ૧ થી ૪	પં. ગિરીશચંદ્ર શ્રીવાસ્તવ
૧૫.	તાલમાર્તંકણ્ડ	પં. સત્યનારાયણ વશિષ્ટ
૧૬.	તાલ કોર્ષ	પં. ગિરીશચંદ્ર શ્રીવાસ્તવ
૧૭.	નાટ્ય શાસ્ત્ર (કાશી, બરોડા, સંસ્કરણ)	પં. ભરતમુનિ
૧૮.	માનોસોલ્લાસ	પં. સોમેશ્વર
૧૯.	સંગીત રત્નાકર (કાશી, અમરાવતી સંસ્કરણ)	પં. શારંગદેવ
૨૦.	સંગીત રત્નાકર (અનુવાદક. ડો.શુબદ્રા ચૌધરી)	પં. શારંગદેવ
૨૧.	સંગીત સમયસાર	પાર્શ્વદિવ
૨૨.	સંગીત દામોદર	પં. શુભંગકર
૨૩.	સંગીત પારિજાત	પં. અહોબલ
૨૪.	અષ્ટોત્તર શતતાલ લક્ષણમ્	પં. વિ.ના. ભાતખંડે
૨૫.	અભિનવતાલ મંજરી	અપ્પા તુલસી

૨૬. સંગીત વિશારદ	પં. ભગવત ચરણશર્મા
૨૭. સંગીત વિશારદ	વસંત
૨૮. મૃદંગ સાગર	પં.ઘનશ્યામ પખવાજી
૨૯. ભારતી તાલોકા શાસ્ત્રીય વિવેચન	ડૉ. અરૂણકુમાર સેન
૩૦. તબલા કૌમુદી ભાગ-૧-૨	પં. રામશંકર પાગલદાસ
૩૧. તબલેકા ઉદ્ગમ વિકાસ ઔર વાદન શૈલીયા	ડૉ.યોગમાયા શુકલ
૩૨. લયતાલ વિચાર	ડૉ. શ.વિ.ગોખલે
૩૩. ભારતીય સંગીતમે તાલ ઔર રૂપવિધાન	ડૉ. શુભદ્રા ચૌધરી
૩૪. તાલ પ્રકાશ	પં.ભગવતચરણ શર્મા
૩૫. તાલ અંક	સંગીત કાર્યાલય -હાથરસ પ્રકાશન
૩૬. તબલા અંક	સંગીત કાર્યાલય -હાથરસ પ્રકાશન
૩૭. મૃદંગ અંક	સંગીત કાર્યાલય -હાથરસ પ્રકાશન
૩૮. સંગીત માસિક	સંગીત કાર્યાલ -હાથરસ પ્રકાશન
૩૯. નિબંધ સંગીત	સંગીત કાર્યાલય -હાથરસ પ્રકાશન
૪૦. સંગીત કલા વિહાર માસિક	ગાંધર્વમહા વિદ્યાલય પ્રકાશન
૪૧. સહસ્ત્ર સતાપ્દી અંક	સંગીત કાર્યાલય -હાથરસ પ્રકાશન
૪૨. તબલા	પં. અરવિંદ મુલગાવકર
૪૩. ભારતીય સંગીતકા ઈતિહાસ	પં.શ્રીધર પરાજયે
૪૪. તાલ તરંગ	ડૉ.ડી.આર.શુકલ
૪૫. તાલ શાસ્ત્ર	પં.ભગવત શરણ શર્મા
૪૬. ઉત્તર ભારતીય સંગીતકા ઐતિહાસીક વિવેચન	ડૉ. અરૂણ કુમારસેન
૪૭. ઘરાના	ડૉ. ચંદ્રકાંત હિરાણી
૪૮. તાલ સંગીતનો મહાપ્રાણ	ડૉ. ચંદ્રકાંત હિરાણી
૪૯. વાદ્યયંત્ર	બી.ચૈતન્ય દેવ
૫૦. ધ આર્ટ ઓફ તબલા રીધમ	પ્રો. સુધીરકુમાર સકસેના

૫૧. નાટયશાસ્ત્ર ૨૮ માં અધ્યાય	આચાર્ય બૃહસ્પતિ
૫૨. ઋગ્વેદ	
સામવેદ	
યજુર્વેદ	
અથર્વવેદ	
૫૩. વિશ્વસંગીત અંક	સંગીતકાર્યાલય -હાથરસ પ્રકાશન
૫૪. સંગીત શોધ લેખ અંક	સંગીતકાર્યાલય - હાથરસ પ્રકાશન
૫૫. સંગીત નિબધાંજલી	પં. શ્યામ દાસ મિશ્રા
૫૬. વાદ્ય-વાદન અંક	સંગીતકાર્યાલય -હાથરસ પ્રકાશન

Inam Ali Khan [Delhi Gharana]



Jehangir Khan [Delhi]

Latifahmedkhan

Madhukar Gurav

Prof. Sudhir Kumar Saxena

Pushakar Raj Shree Dhar

Shafaat Ahmed [Delhi]

Ut. Akram Khan