द्वितीय अध्याय

''स्वतंत्र तबला वादन की विस्तारक्षम रचनाएँ एवं उनका स्वरूप''

प्रस्तावना :

विस्तारक्षम रचना याने जिस रचना का विस्तार किया जाता है उस रचना को विस्तारक्षम रचना कहते हैं। स्वतंत्र तबला–वादन में जो विस्तारक्षम रचनाएँ बजाई जाती हैं उन विस्तारक्षम रचनाओं के अंतर्गत प्रमुख रूप में पेशकार, कायदा एवं रेला ये तीन प्रमुख रचनाएँ आती हैं। इन तीनों विस्तारक्षम रचनाओं के प्रयोग का सांगीतिक उद्देश्य भिन्न–भिन्न स्वरूप का होता हैं। लडी, लग्गी, बाँट जैसी अन्य भी विस्तारक्षम रचनाएँ हैं, लेकिन उनका विस्तार पेशकार, कायदा, रेला इनकी तुलना में अधिक विस्तारक्षम नहीं होता। विस्तार क्षमता ही इन रचनाओं का प्राण तत्व होता हैं। विस्तारक्षम रचनाओं में खाली–भरी के तत्त्व का सुनियोजित रूप से उपयोग किया जाता हैं।

विस्तारक्षम रचनाओं के स्वरूप को समझने से पहले स्वतंत्र तबला वादन के दृष्टिकोनसे विस्तारक्षम रचनाओंका क्रम किस प्रकार तय हुआ? इसपर प्रस्तुत अध्याय में दृष्टिपात किया गया हैं। तबले में बजाई जानेवली विस्तारक्षम रचनाएँ पेशकार, कायदा, रेला तथा लग्गी, लडी, बाँट इनके बारे में भी विधिवत जानकारी इस अध्याय में दी गई हैं। सभी विस्तारक्षम रचनाएँ एक विशिष्ट जाति पर आधारीत होती हैं। इस अध्याय में सभी जातियों का अध्ययन किया गया हैं। कई पीढियों से हम ताल त्रिताल में ही अधिकत्तर तबला वादन सुनते आ रहे हैं। विस्तारक्षम रचनाओं को बजाने के लिए ताल त्रिताल में खाली, भरी के नियमों का जो पालन होता है उतना अन्य तालों की रचनाओं पर, खास तौरपर विस्तारक्षम रचनाओं पर प्रयोग होता हुआ नहीं दिखाई देता हैं। इसलिए त्रितालेत्तर तालों में विस्तारक्षम रचना के बारे में तबला वादक के सोच विचार किस प्रकार रहते हैं? साथही विस्तारक्षम रचनाओं की पारंपारिक वादन पध्दति और वर्तमान में तबला

वादन में आये हुए पारंपारिक परिवर्तन को भी प्रस्तुत करने का अभ्यासपूर्वक प्रयास शोधार्थीने इस अध्याय में किया हुआ है।

2.1 एकल तबला वादन में विस्तारक्षम रचनाओंका क्रम :

एकल तबला वादन यानी स्वतंत्र तबला वादन। प्राचीन काल से ही गायन, वादन, नृत्य के साथ ताल वाद्य का उपयोग संगत करने के लिए होता आ रहा हैं। उस समय किसी ने कल्पना भी नहीं की होगी की अवनद्ध वाद्योंपर भी विस्तारक्षम रचनाएँ एवं पूर्वसंकल्पित रचनाओं का वादन करना संभव हो पायेगा और यह संभावना केवल तबला वाद्य के साथ ही समाप्त हुई। तबला वाद्य का उद्‌गम भी शुरआती के समय एक संगत वाद्य के रूप में ही हुआ। ख्याल गायन का अविष्कार होने के पश्चात उसके साथ संगत के लिए तबला वाद्य का प्रयोग किया गया। तबला वाद्य ख्याल गायन के साथ संगत के लिए लोकप्रिय होने के पश्चात तबला वाद्य का प्रचार एवं प्रसार धीरे–धीरे बढने लगा, क्योंकि तबला एकमात्र ऐसा साज था जो ख्याल गायन के अनुरूप तथा अपेक्षित साथ संगत कर सके।

ख्याल गायकी के साथ संगत करने में सीमाएँ होती हैं इस वजह से कुछ प्रतिभावान वादक कलाकारोंने अपना ध्यान स्वतंत्र वादन पर केंद्रित किया। स्वतंत्र वादन के लिए एक निश्चित वादन क्रम का होना अत्यंत आवश्यक था इसके लिए गायन से परिचित उसी आधारपर स्वतंत्र तबला वादन में बजनेवाली रचनाओं का निर्माण किया गया। गायन में जिस प्रकार मध्यलय में आलाप का उपयोग किया जाता है उसी प्रकार एकल तबला वादन में पेशकार जैसी रचनाको सजाने सँवारने का काम किया। "कुछ विद्वान तबले के विस्तारक्षम रचनाओं के बारे में पेशकार में बडे ख्याल की, कायदे में धृपद–धमार, तथा रेले में तराने की संभावना को व्यक्त करते हैं"[1]। एकल तबला वादन में विस्तारक्षम रचनाओं की शुरूआत सभी घरानों में विशेषतः पेशकार से की जाती है। पेशकार का विस्तार कायदे, रेले जैसे पूर्वनियोजित ना होकर उपज अंग से किया जाता हैं। पेशकार के बाद कायदे, रेले, रौ आदि रचनाओं को बजाया जाता हैं। स्वतंत्र तबला वादन की प्रस्तुति में रंजकता लाने के लिए वादक द्वारा विभिन्न प्रकार की लयकारी का भी प्रयोग किया जाता हैं। विस्तारक्षम रचनाओं का वादन दो भागों में किया जाता हैं, जिसमें पहला भाग

'भरी' का और दूसरा भाग 'खाली' का होता हैं। स्वतंत्र तबला वादन में प्रस्तुत की जानेवाली इन विस्तारक्षम रचनाओं का वादन किसी विशिष्ट जाति के आधार पर भी किया जाता है जैसे; तिस्त्र, चतुस्त्र, खंड मिश्र, संकिर्ण जाति द्वारा विस्तारक्षम रचनाओं की प्रस्तुति वादक अपने वादन में पेश करता है।

अतः शोधार्थी को यह दृष्टिगोचर होता है कि, ख्याल गायन के उद्गम के पश्चात, जैसे तबला वाद्य का प्रचार एवं प्रसार होता गया वैसे ही तबले में अनेक प्रकार की शैलियों का भी विकास होता गया जैसे, उठान, पेशकार, कायदा, रेला, रौ, गत, चक्रदार आदि। तबले पर खुले और बंद दोनों प्रकार के बाजों का वादन होने लगा। तबला वाद्य से मृदु तथा गंभीर इन दोनों प्रकार की ध्वनि को निर्माण करना संभव हुआ और इस वजह से तबला वादन चमत्कारपूर्ण एवं रंजक लगने लगा। तदोपरान्त साथसंगत के साथही एकल वादन के रूप में भी यह वाद्य अधिक सफल होने की वजह से वह अधिक लोकप्रिय होने लगा। तबला वाद्य में बजनेवाली इन रचनाओं के बदौलत तबला वाद्य अन्य ताल वाद्यों की तुलना में अधिक लोकप्रिय एवं समृद्ध हुआ तथा अपने स्वतंत्र वादन में विस्तारक्षम रचनाओं का प्रस्तुतीकरण करने वाला एकमात्र साज बन गया।

2.2. विस्तारक्षम रचना :

विस्तारक्षम रचना याने जिस रचना का विस्तार किया जाता है उस रचना को विस्तारक्षम रचना कहते हैं। विस्तारक्षम रचनाओं में भरी व खाली के बोलों का निश्चित क्रम होने के कारण रचना को दोहराना संभव होता हैं। विस्तारक्षम रचनाएँ ताल की प्रथम मात्रा यानी सम से आरंभ होती है तथा अंतिम मात्रा पर समाप्त होती है इस वजह से इसकी पुनरावृत्ति संभव होती हैं। स्वतंत्र तबलावादन में जो विस्तारक्षम रचनाएँ बजाई जाती हैं उनमें प्रमुख तौर पर पेशकार, कायदा, रेला आदि रचनाओंको बजाया जाता हैं तथा लडी, बाँट जैसे अन्य भी विस्तारक्षम रचनाएँ है जिनका वादन किया जाता हैं, लेकिन उनका विस्तार पेशकार, कायदा, रेला जैसे अधिक विस्तारक्षम नहीं होता। गुरू पं. आमोद दंडगे विस्तारक्षम रचना के बारे में कहते हैं कि, "विशिष्ट पद्धतीने पलट्याच्या माध्यमातून विस्तारत जाणाऱ्या रचनांना विस्तारक्षम रचना असे म्हणतात. हा विस्तार पूर्वनियोजित तसेच उत्स्फूर्तरित्याही

केला जातो. विस्तारक्षम रचनांमध्ये प्रामुख्याने पेशकार, कायदा, रेला, गत कायदा व लडी इ. प्रकारच्या रचनांचा समावेश होतो''[2]

''विस्तारक्षम रचना के बारे में पं. सुरेश तळवलकरजी अपने मराठी अनुवादित 'आवर्तन' इस ग्रन्थ में लिखते हैं कि, ''विस्तारक्षम रचना विस्ताराचे नियम, भाषेचा बर्ताव याचं शास्त्र विकसित करणारं तबला हे एकमेव वाद्य म्हणून समोर आलं. मुळात विस्तारक्षम रचना हीच तबलावाद्याची स्वतःची ओळख आहे. पखावजमध्ये विस्तारक्षम रचनाच नाहीत आणि याचं एक कारण म्हणजे तबलावाद्याला साधलेला खाली–भरी क्रियेचा चमत्कार हा पखवाजाला साधता आला नाही. गायनातील आरोह–अवरोह क्रिया ही दिल्ली घराण्यामध्ये तबलावाद्याने 'खाली–भरी' च्या रूपाने साधली. पेशकार, कायदा, रेला या विस्तारक्षम रचनांमध्ये त्यामुळे खाली भरीने वाक्ये पूर्ण होऊ लागली.''[3]''तालाचे चार समान विभाग म्हणजे फर्शबंदी हा विस्तार शास्त्रातील एक महत्वाचा पल्ला तबला वाद्यानं गाठला आणि या फर्शबंदीच्या भक्कम पायावर खाली–भरीनी तबल्याच्या भाषेचं आरोही–अवरोही विस्तारकाम उभे राहू लागल. भाषेच्या निकासाच्या मर्यादेत राहून विस्तार वैविध्य साधणाऱ्या पेशकार–कायदा रेल्याच्या रचना या स्वतंत्र तबलावादनाच्या सादरीकरणातील साधारणतः 75% भाग व्यापून राहतात. यातूनच स्वतंत्र तबलावादनातील विस्तारक्षम रचनांच महत्व अधोरखित होत.''[4]

तबले की विस्तारक्षम रचना के बारे में जमूना प्रसाद पटेल अपनी 'तबला–वादन की विस्तारशील रचनाएँ' इस ग्रंथ में लिखते हैं कि,''तबले की विस्तारशील रचनाएँ केवल रचित स्वरूप में ज्यों की त्यो नहीं बजाई जाती, उनका विस्तार किया जाता हैं, क्योंकि मूल रचना भले ही सुंदर और कर्णमधूर हो, लेकिन उसके प्रस्तुतीकरण में जो सौंदर्य निर्माण किया जाता हैं वह उसकी कलात्मक विस्तारक्रिया में निहीत होता हैं। विस्तार क्षमता ही इन रचनाओं का प्राण तत्व होता हैं। विस्तारक्षम रचनाओं के अंतर्गत मुख्यतः पेशकार, कायदा, एवं रेला ये तीन प्रमुख रचनाएँ ही आती हैं पर इन तीनों रचनाओं के प्रयोग का सांगीतिक उद्देश भिन्न–भिन्न होता हैं। जब उपरोक्त तीनों विस्तारक्षम रचनाओं का विस्तार करना होता हैं, तो सबसे पहले हमें इन तीनों रचनाओं के शास्त्र पक्ष के साथ ही इनके प्रायोगिक एवं लय पर भी दृष्टि रखनी पडती हैं'' ।[5]

विभिन्न तबला वादकों के विस्तारक्षम रचनाओं के बारे में विचार जानने के पश्चात शोधार्थी को विस्तारक्षम रचनाओं के बारे में यह दृष्टिगोचर होता है कि, स्वतंत्र तबला–वादन में जो भी विस्तारक्षम रचनाएँ बजाई जाती है, उन विस्तारक्षम रचनाओं के अंतर्गत मुख्यरूप से पेशकार, कायदा एवं रेला ये तीन प्रमुख रचनाएँ आती है। पर इन तीनों रचनाओं के प्रस्तुति का सांगीतिक उद्देश्य भिन्न–भिन्न स्वरूप का होता हैं तथा विस्तारक्षम रचनाओं में लग्गी, लडी, बाँट जैसे अन्य भी विस्तारक्षम रचनाएँ हैं, लेकिन उनका विस्तार प्रायः पेशकार, कायदा, रेला जैसे नहीं होता। विस्तारक्षम रचनाओं का विस्तार पूर्वनियोजित तथा योजनापूर्वक किया जाता हैं। सभी प्रकार के तालों में खाली–भरी होती हैं, लेकिन तबला वाद्य ने विस्तारक्षम रचनाद्वारा यह दिखा दिया की रचनाओं में भी खाली–भरी होती हैं। विस्तारक्षम रचनाओं को प्रस्तुत करने के लिए उसके मुख में आए हुए बोलो के अलावा अन्य किसी भी अक्षरों को नहीं बजाया जाता और मुख कें बोलों में बिना कोई बदलाव किये श्रोताओं के सामने उस रचना को प्रस्तुत किया जाता हैं। विस्तारक्षम रचनाओं में खाली–भरी के तत्व का सुनियोजित रूप से उपयोग किया जाता हैं। स्वतंत्र तबला वादन में पूर्वसंकल्पित रचनाओं की तुलना में विस्तारक्षम रचनाओंका वादन तबला वादकों द्वारा अधिक समय तक किया जाता हैं।

पेशकार, कायदा, रेला ये सभी विस्तारक्षम रचनाएँ होकर भी हर एक रचना को बजाने का तौर तरीका अलग हैं और उनकी प्रस्तुति की पद्धति भी अलग हैं। पेशकार, कायदा, रेला, रौ, लडी, बाँट ये सारी विस्तारक्षम रचनाएँ होकर भी एकजैसी नहीं हैं। हर एक विस्तारक्षम रचनाका स्वरूप अलग हैं, उसे बजाने का तरीका तथा उस रचना का विस्तार सौंदर्य अलग हैं। तबले के सभी घरानों में इन रचनाओं को बजाने का विचार अलग हैं। सभी घरानो ने इन विस्तारक्षम रचनाओं को बजाने के लिए अन्य घरानों से अपनी एक अलग सोच को अपनाया हैं। तबला एकमात्र अवनद्ध वाद्य है, जो विस्तारक्षम रचना तथा पूर्वसंकल्पित रचनाओं का वादन करने में सक्षम रहा हैं और संपूर्ण एकल वादन में पूर्वसंकल्पित रचनाओं की तुलना में 80% विस्तारक्षम रचनाओं का वादन एकल तबला वादन में होता हैं। आगे शोधार्थी ने विस्तारक्षम रचनाओं की सोदाहरणसह विस्तृत चर्चा की हैं।

2.2.1. पेशकार :

पेशकार फारसी भाषा का शब्द है। 'पेशकार' शब्द का अर्थ है पेश करना अथवा परिचय देना। तबले की विस्तारक्षम रचनाओं में पेशकार का स्थान सर्वप्रथम आता है। पेशकार विलंबित लय में बजायी जानेवली एक विस्तारक्षम रचना है। पेशकार में कायदे की तरह ही पल्टे बनाये जाते हैं, लेकिन कायदे की तरह इसमें विस्तार का कोई बंधन नहीं होता। विस्तारक्षम रचनाएँ विशेषता पूर्वनियोजित होती है, लेकिन पेशकार यह विस्तारक्षम रचनाओं में एक ऐसी रचना है जो उपज अंग के भाँति कार्य करती है। पेशकार की लय कुछ डगमगाती हुई और हाथी के चाल के जैसी झूलती हुई सी प्रतीत होती है। पेशकार को ठेके का एक विकसित रूप माना जाता है। पेशकार मध्यलय में बजाया जाता है तथा पेशकार को 'फर्शबन्दी' के नाम से भी जाना जाता है। पेशकार को कुछ तबला वादक 'पेशकार–चलन' भी कहते हैं। पेशकार में दाया–बायाँ का उत्तम संतुलन दिखाई देता है। स्वंतत्र तबला वादन प्रस्तुती की जानेवाली सभी तालों में पेशकार बजाया जाता हैं। पेशकारद्वारा तबला वादक अपने हाथ की तैयारी व लयकारी के साथ वादन कर अपने बाज अथवा घराने का परिचय देता हैं। पेशकार वादन में तबला वादक की सोच दिखाई देती है। पेशकार संपूर्ण एकल वादन का अमूर्त प्रस्तुतिकरण होता हैं। पेशकार में लगभग सभी चिजे समाविष्ट होती हैं, विविध लय, जाति, वजन आदि। पेशकार वादन सुनने के पश्चात वादक ने अपने गुरू से ली हुई तालिम, रियाज चिंतन समझ में आती हैं। वादक एक–एक शब्द या अक्षरों को लेकर उसमें वृद्धि करके विभिन्न पलटों द्वारा पेशकार की प्रस्तुति करता हैं। पहले चार मात्राओं को एकगुन में बजाने के पश्चात अगले चार मात्राओं को सव्वा या डेढ गुन में प्रस्तुत करके श्रोतांओं को एक विलक्षण सुखानुभुति देता हैं। गायन क्रिया के समान पेशकार में आरोह, अवरोह की क्रिया का अनुभव कर सकते हैं, ऐसा शोधार्थी का मानना है।

शास्त्रीय गायन में ध्रुपद, धमार में नोम–तोम आलाप का उपयोग किया जाता हैं उसी प्रकार स्वतंत्र तबला वादन में पेशकार का प्रस्तुतीकरण होता है। जिस प्रकार गायक आलाप में कुछ विशिष्ट स्वरों की सहायतासे राग का स्वरूप दिखाता हैं और अपनी गायन द्वारा अपनी शैली को दिखाने का प्रयास करता है ठीक उसी तरह तबला वादक पेशकार बजाकर अपने बाज व ताल का प्रकटीकरण करता हैं।

''खलिफा उ. इनाम अली खाँ हमेशा कहते थे की 'गाने के विस्तार के जैसे, तबले का विस्तार होता है। गायन में जैसे आलाप, वैसे तबले में पेशकार हैं।' 1960–70 के दशक में ऐसा कहने, सोचने और उस तरीके से उपज अंग के पेशकार का वादन करनेवाले, वो प्रायः एकमात्र कलाकार थे। और उनके इस कला के पीछे, निरूसंशयतः देहली के उस्तादों ने सोचा हुआ इलम था, इस में कोई दो राय नही''।[6] पेशकार के विस्तार के बारे में मेरे गुरु पं. अमोद दंडगे कहते हैं कि,''पेशकार बजाते समय पहले ही सौ मोती लेकर नहीं बैठते, बल्कि एक मोती लेकर उसके सौ मोती बनाना याने पेशकार है।''[7]

शोधार्थी के विचार से पेशकार एक ऐसी रचना है कि, जिसके विस्तार का कोई निश्चित विधि नहीं होता है। पेशकार का सीधा संबंध संपूर्ण वादन क्रम से होता है। विभिन्न घरानों में पेशकार का वादन अपने–अपने ढंग से किया जाता हैं। पेशकार की वादन विशेषताओं को दृष्टिगत रखते हुए सर्वप्रथम बंदिश का निर्धारन किया जाता है और उसके पश्चात उसके विस्तारविधि के बारे में सोचा जाता है। पेशकार का विस्तार करते समय वादक न केवल अपने वादन में विभिन्न लयकारियों का प्रदर्शन करता है, बल्कि अपने बाजकी विशिष्टता को भी दर्शाने का प्रयास करता हैं। पेशकार को छोडकर तबले की अन्य किसी भी बंदिश में नियमों की शिथिलता नहीं दिखाई देती है। पेशकार के विस्तार में तबला वादन की लगभग सभी रचनाओं का सुंदर समन्वय दिखाई देता है। पेशकार वादन में वादक विभिन्न लयकारियों का उपयोग करता है। पेशकार में एकगुन, दुगुन, चौगुन, आड, कुआड, बिआड आदि लयकारियों के माध्यम से भी तबला वादक अपनी लयपर प्रभुत्व दिखाने का प्रयास करता हैं। पेशकार वादन में वादक के हाथ की तैयारी, लय का ज्ञान, घराने की छाप दिखाई देती हैं। पेशकार के कुछ ही मिनट तक बजाये हुए वादन से तबला वादक के संपूर्ण वादन का तथा उसके तैयारी का अनुमान लगाया जा सकता हैं। पं आमोद दंडगे 'पेशकार' के बारे में कहते हैं कि,''तबला–वादन में लगभग सभी बोलों की सहायतासे बजनेवाला तथा सभी लय और वजन के आधारपर वादक के विचार प्रकटीकरण में सहायता प्रदान करनेवाला, खाली–भरी और खंडयुक्त विस्तारशील वादनप्रकार याने पेशकार।''[8]

तबला वादक अपना वादन किसी भी ताल में सुनाते समय उसकी भूमिका पेशकार द्वारा ही प्रस्तुत करता है। पेशकार में ठेके के विभागों को कायम रखकर अपनी वादन प्रस्तुति की जाती है। पेशकार में अनेक लयकारीयों के साथ वादन किया जाता हैं। ठाह लय से लेकर दुगुन, चौगुन लय तक के बोल भी बजाए जाते हैं। पेशकार का रूप इस प्रकार होता है कि, जिसमें दायाँ–बायाँ का संतुलन स्पष्ट रूप से दिखाई देता है। पेशकार में धिंक्डधिंना ऽधाधींना, धाऽक्डऽधाधींना, धाऽक्डऽधातिरकिट, तिटघिडाऽन, तिंगतिनाकिना, धाधींना, धातिंना आदि बोल विशेष रूपसे दिखाई देते हैं। पेशकार वादन यह एक ही मात्रा में अनेक अक्षरों को विभिन्न लय में बजाकर किया जाता है। पेशकार वादने में 'धिंना' या 'तिंना' बोलों के साथ पलटे को समाप्त किया जाता है।

पेशकार संपूर्ण तबला वादन की एक छोटी प्रमाणबद्ध आवृत्ति है, जिसमें संपूर्ण तबला वादन में पेश किये जानेवाले बोलों का समावेश होता हैं तथा विभिन्न लय के दर्जे, वादक की गुणवत्ता और कुल मिलाकर यह संपूर्ण तबला वादन की संरचना होती हैं। प्राचीन समय में, जब ध्वनिवर्धक जैसे साहित्य उपलब्ध नहीं थे, तो तबला वादक का उद्देश्य महफिल में दूर बैठे हुए श्रोता को भी ध्वनि स्पष्ट रूप से सुनाई देनी चाहिए तथा पेशकार के बाद बजाई जानेवाली कायदे जैसी रचना, जो दुगना या चौगुना लय में बजाना और हाथ से अच्छी तरह से, स्पष्टता से निकालने के लिए, तबला वादक को हाथ गरम करने (warmup) के लिए पेशकार बजाने की आवश्यकता महसूस हुई होगी। स्वतंत्र तबला वादन में पेशकार का स्थान अत्यंत महत्वपूर्ण है। कोई तबला वादक उसका लयपर कितना प्रभुत्व है? या हाथों में वजन, मिठास लाने में उन्होंने कितना प्रयास किया है? और उनके समग्र तबला वादन की समग्रता को केवल पाँच मिनट में बजाये गये पेशकार में दर्शाता हैं। पेशकार को विलंबित लय में बजाया जाता है जिसके कारण पेशकार के अक्षरों को स्पष्ट और जोरदार तरिके से बजाना आसान होता है। पेशकार के प्रारम्भ के बोल घरानों के अनुसार अलग–अलग हो सकते हैं, लेकिन उसका विस्तार करते समय ताल के अलावा और कोई प्रतिबंध नहीं होता, इसलिए तबला वादक की प्रतिभा एवं कल्पनाशक्ति के लिए पेशकार एक चुनौती होती हैं। वादक द्वारा बजाये गये पेशकार की सौंदर्यता, मिठास और उसकी कल्पनाशक्ति को कागज पर नहीं उतारा जा

सकता। उन्हें केवल सुनकर समझा जा सकता हैं। हमारे भारतीय संगीत में एक परंपरा जो लंबी समय से चली आ रही है,''देखो, सुनो, परखो और बजाओ''। यह उपदेश विशेषता पेशकार के लिए अत्यंत उपयुक्त है।

डॉ. प्रवीण उद्धव पेशकार के बारे में लिखते है कि,''पेशकार में बंदिश का बंदिशगत रूप नहीं है पर गायन या वादन में जिसप्रकार आलाप से राग का स्वरूप और महत्व सिद्ध किया जाता है, उसी के समान तबला वादन में विलंबित लय में ताल का स्वरूप और बनावट यह पेशकार के द्वारा दर्शायी जाती है। पेशकार के वाक्य की समाप्ति में धाधाधिंना, धिंना, धाधिंना, धातिधाधिंना आदि प्रकारके बोल आते हैं। पेशकार की गति इन शब्दों के आँस को लंबी और विस्तारित करती है। तबला वादन के सर्व प्रकारों में पेशकार का स्वरूप गंभीर, विशाल, भव्य और धीरोदात्त हैं। तबला वादन और तबला वादक का दर्जा और प्रबलता अपने वाद्य पर उसका प्रभुत्व पेशकार के माध्यम से ही सामने आता है। संगीत के प्रति वादक की दृष्टि और उसकी वृत्ति या सारांश में कहाँ जाये तो वादक का व्यक्तित्व पेशकार के रूप में साकार होता है।''[9] स्वतंत्र तबला–वादन का क्रम गायन कला की तरह विलंबित लय से लेकर द्रुत लय तक होता हैं। पं. उमेश मोघे अपनी 'देहली का तबला' इस ग्रंथ में पेशकार के बारे में लिखते हैं कि,''तबला स्वतंत्र वादन के प्रस्तुतीकरण में कलाकार की परिपक्वता, सोच की गहराई, विस्तार कौशल्य, लय–आवर्तन पर अधिपत्य इन सबका श्रेष्ठतम दर्शन पेशकार में होता हैं। आगे आनेवाले पुरे स्वतंत्र वादन के मुद्दे की, पेशकारे में संक्षिप्त पेहचान होती हैं। पेशकार एक Opening Statement हैं। पेशकारे का स्थायी भाव विलंबित, मध्य लय का होता है'' ।[10]

'पेशकार' यह कायदा और रेला की तरह एक प्रमुख विस्तारक्षम रचना हैं। कायदे की तुलना में पेशकार का वादन मुक्त होता है। कायदे में जो नियम होते हैं, वो पेशकार जैसी विस्तारक्षम रचना को लागू नहीं होते हैं। पेशकार को कुछ लोग फर्शबंदी भी कहते हैं। फर्शबंदी का मतलब होता हैं जमीन तयार करना। पेशकार वादन में तबले में बजनेवाले लगभग सभी बोलों का समावेश होता है। पेशकार में विभिन्न लय, जाति, वजन आदि दिखाई देते हैं। बुर्जुग तबला–वादकों का वादन सुनने के पश्चात पता चलता है कि, पेशकार का वादन कायदे की भाँति

पूर्वनियोजित ना होकर उत्स्फुर्तता के साथ ही किया जाता है और यह सब कई सालों से अच्छे गुरू से प्राप्त तालीम, रियाज, चिंतन से ही हासिल होता हैं। घरानों के दृष्टिकोन से अगर पेशकार पर नजर डाली जाएँ तो सिर्फ दिल्ली और फर्रुखाबाद घराने का पेशकार ही कई समय से चला आ रहा है। इसमें से फर्रुखाबाद का पेशकार काफी लोकप्रिय हो चुंका है, जिसका पुरा श्रेय उ. अहमदजान थिरकवाँ इनके पास जाता हैं। इसका एक उदाहरणः ताल–तिनताल

x धिंक्डधिंधा	ऽधाधीना	धातित्धातित	धाधातींना।
2 तकघिडाऽनधा	तित्धाधींधा	धाऽत्रकधातित्	धाधातींना।
0 तिंक्डतिंना	ऽतातींना	तातित्तातित्	ताताातिंना।
3 तकघिडाऽनधा	तित्धाधींधा	धाऽत्रकधातित्	धाधाधिंना।

फर्रुखाबाद घराने के पेशकार में धिंक्ड, धातित्, घिडाऽन, त्रक, किटतक, तींगतिनाकिन आदि बोलों का समावेश होता है। पेशकार में कभी–कभी कायदे का उपयोग करके पेशकार का सौंदर्य अधिक वृध्दिंगत हो जाता है। दिल्ली बाज पर आधारित पेशकार का एक उदाहरण निम्नानुसार – ताल–तिनताल

x धाक्डधातिर	किटधातित्धा	तिरकिटधातित्	धाधातिंना।
2 किटधातिरकिट	धातिरकिटधा	तित्धाधातित्	धाधातिंना।
0 ताक्डतातिर	किटतातित्ता	तिरकिटतातित्	तातातिंना।
3 किटधातिरकिट	धातिरकिटधा	तित्धाधातित्	धाधाधिंना।

दिल्ली बाज पर आधारित इस पेशकार में धाऽक्ड, धाऽतित्, तिरकिट, तिटकिट, धागे, धागेना आदि बोलों का समावेश होता हैं। दिल्ली घराने के पेशकार की खासियत यह हैं की पेशकार में बोल किसी भी लय में बज रहे हो, इसकी समाप्ति केवल मूल लय के बोलों के साथ ही होती है याने एकगुन, डेढगुन में जाने के बाद भी अंतिम समाप्ति एकगुन के साथ ही होती हैं। सभी घरानों के पेशकार प्रस्तुतिके विचार अलग–अलग हो सकते हैं, लेकिन पेशकार का विस्तार जब किया जाता है तो घरानों के नियमों को अधिक ध्यान में न रखकर लय और ताल के ऊपर अधिक लक्ष केन्द्रित किया जाता हैं। किसी भी वादक का केवल पेशकार

सुनने के बाद वादक के सपूंर्ण एकल वादन का अनुमान किया जा सकता है, ऐसा शोधार्थी का मानना है।

2.2.2. कायदा :

कायदा याने नियम। कायदा यह स्वतंत्र तबलावादन का अत्यंत महत्वपूर्ण वादन प्रकार और एक प्रमुख विस्तारक्षम रचना है।''ढंग, नियम एवं पद्धति से बजनेवाली रचना को कायदा कहते हैं।''[11] कायदा फर्शबंदी नुसार चलनेवाली रचना है। कायदा यह तबलावादक के दायाँ–बायाँ का प्रभुत्व और कल्पनाशक्ति दिखाता हैं। कायदे में दायाँ–बायाँ पर निकलनेवाले अक्षरों की सहायता से कई नादध्वनि और कल्पना विस्तार दिखाई देता हैं। कायदा एकमात्र ऐसा वादन प्रकार एवं रचना है जो तबले के अलावा अन्य किसी भी अवनद्ध वाद्य पर बजायी नहीं जाती है, यह इस वाद्य की विशेषता है। पखावज को तबले का जनक वाद्य माना जाता है, लेकिन पखावज की बंदिश में 'कायदा' शब्द का उल्लेख ही नहीं है। इससे यह स्पष्ट होता है कि, कायदा मुल रूप से तबले की स्वतंत्र बंदिश है। पेशकार, कायदा, रेला इन तीन विस्तारक्षम रचनाओं में 'रेला' पखावज से लिया गया है ऐसा प्रतीत होता है। पखावज में जिस प्रकार पडाल का उपयोग किया जाता है उसी प्रकार तबले में रेला वादन किया जाता है, लेकिन शोधार्थी के विचार से कायदा यह विस्तारक्षम रचना एकमात्र तबला वाद्य परही बजाई जाती है और तबले की ही बंदिश हैं यह स्पष्ट होता है।''अजराडे घराने के उस्ताद हबीबुद्दीन खाँ साहब कहते थे कि,''कायदा उस चीज का नाम है, जो हर दफे नई बजे।"[12] "खलिफा उ. इनाम अली खाँ की नजर से, मुख और आमद युक्त सबसे छोटा विधान ही कायदा होता था।''[13] कायदा वादन में दाएँ–बाएँ पर वादक का अच्छी तरह से संतुलन होना आवश्यक होता है तथा प्रस्तुतीकरण से वादक की कल्पनाशक्ति दिखाई देती है।

पं. अरविंद मुळगांवकर अपनी मराठी भाषा में अनुवादित 'तबला' इस ग्रंथ में कायदे के बारे में लिखते हैं कि, ''मुखातील पहिले व शेवटचे अक्षर स्वर असणारा, मुखातील बोलांचाच विस्तार विशिष्ट जंत्रीने आवश्यक असणारा, खाली–भरी व खंडयुक्त असणारा स्वतंत्र तबला–वादनातील एक महत्वाचा वादन प्रकार. अशी कायद्याची व्याख्या होऊ शकेल''.[14] पं. सुधीर माईणकर अपनी 'तबला–वादन कला

और शास्त्र' इस ग्रंथ में 'कायदे' के बारे में लिखते हैं कि, ''कायदा सुनियोजित एवं सुनिश्चित व्यंजन प्रधान शब्द या शब्द समुह और उनके पूरक सहायक स्वरमय अंतिम शब्दों की बनी हुई विस्तारक्षम, खंडबध्द, खाली–भरीयुक्त और तालाकार एवं कलापूर्ण ऐसी रचना है। जिसका प्रस्तुतीकरण साधारणतः मध्य लय में होता है।''[15] ''खलिफा उ. इनाम अली खाँ साहब कहते थे कि, ''हर बल अपने आप में एक कायदा हैं।'' ये वचन कायदों के विस्तार के जटील दायरे का दर्शक है। कायदे के ही बारे में खलिफा कहते थे कि, ''कुछ अहम् बल लिख लो, बाकी तबला हवा है।'' ख्याल गायकी के सादरीकरण की तरह, कायदे का खुलना उत्स्फुर्त हो, यही इस विधान का मतलब है और इस अवस्था को साधने के लिए, खलिफा कहते थे, ''मीटर की तरह दिमाग में लय शुरू रखा, बोल कुछ और ही बजे'' इसी संदर्भ में उ. हबीबुद्दीन खाँ साहब का विधान भी महत्वपूर्ण हैं। वो कहते थे कि, ''कायदा उस चीज का नाम है, जो हर दफे नई बजे''।[16] भगवत शरण शर्मा कायदे के बारे में लिखते हैं कि, ''जब कुछ ऐसे बोलो को जिनका ताल के विभागों के अनुसार खाली, भरी दिखाते हुए प्रस्तार भी किया जा सके, बजाया जाता है, तो उसे कायदा कहते हैं। कायदे के बोल बजाते समय इन बातों की ओर विशेष ध्यान रखा जाता है की जो बोल प्रयुक्त है, वे ऐसे हो की उनका उलट पलटकर खुब विस्तार किया जा सके''।[17]

डॉ. प्रवीण उध्दव 'कायदे' के बारे में लिखते हैं कि, ''कायदे को बोल यह खण्ड स्वरूप रहते है, इसलिए खण्डित या विभाजित हो सकने वाले बोल रहते हैं। इस रचना को देखकर लगता है कि अंतिम वाक्य का अंतिम वर्ण स्वर होता है, अर्थात् वह चाँटी पर समाप्त होता हैं इसलिए कायदा मध्यलय में बजाया जाता है। कायदे के तत्व में कायदे का दोहरा होना आवश्यक माना गया है। रचना की बढत यह विस्तार, बल, पल्टे आदि प्रकारों से होती है। दोहरे की प्रथा से कायदे की मूल रचना सीधी, सरल, रहना चाहिए, किन्तु इस नियम के कुछ अपवाद है। कुछ अनवट कायदे, कुछ अछोप और कुछ जोड कायदे भी होते हैं।''[18]

अतः शोधार्थी को यह दृष्टिगोचर होता है कि, कायदे में सुर पर याने चाँटी पर बजनेवाले अक्षरोंकी मात्रा अधिक होती है तथा कायदे का विस्तार किया जाता है इस वजह से इसे विस्तारक्षम रचना कहाँ जाता है। कायदे की रचना को बनाने

के लिए फर्शबन्दी का होना अत्यंत आवश्यक होता है याने उसके 4 समान भाग होना आवश्यक होता है। कायदा यह पूर्वनियोजित रचना है। तबले पर बजनेवाली अन्य रचनाओं की तुलना में कायदा हाथ की तैयारी के लिए अधिक असरदार एवं फायदेमंद साबित होता है। एकबार किसी कायदे का मुख प्रस्थापित होने के बाद मुख में आये अक्षरों की सहायता से ही कायदे का विस्तार करना आवश्यक होता है। कायदे का विस्तार करते समय उसके मुख में आये हुए बोलो को छोडकर किसी दूसरे बोलों को बजाना कायदे जैसी रचना के नियम का उल्लंघन करना होता है। कायदे का और एक महत्वपूर्ण नियम यह भी है की 'खाली' और 'भरी'। कोई भी कायदा हो या फिर किसी भी ताल में वो कायदा बनाया हुआ हो, कायदे में 'खाली', 'भरी' ये दो भाग होना अत्यंत आवश्यक होता है, क्योंकि खाली और भरी यह विस्तारक्षम रचना का प्राणतत्व है। कायदे की शुरूआत 'धा' अक्षर के साथ तथा समाप्ति भी सुर के अक्षर के साथ होती हैं, उदा. धींना, धींनागीना आदी।

कायदे की रचना ताल के खंड तथा ताल के विभागों के उपर निर्भर होती है। कायदा ठाय लय और दुगुन लय में बजाया जाता है। कईबार तबलावादक का लयपर अच्छा प्रभुत्व होता है तो वो वादक कायदा पेश करते समय लय के अनेक दर्जे की सहायता से भी उसकी प्रस्तुति करता है। ख्याल गायन में जिस प्रकार स्वर पध्दति का विस्तार होता हैं उसी प्रकार कायदे की विस्तार पध्दति दिखाई देती है, लेकिन स्वरविस्तार जितनी कायदे की विस्तार पध्दति प्रगत नहीं हो पाई है। गायक किसी भी राग का स्वरविस्तार अपनी कल्पनाशक्ति के जरीए उपज अंग से कर सकता है, लेकिन तबलावादक को कायदे में बजनेवाले नादध्वनि की पूर्वकल्पना होने के बावजूद भी कायदे के 'बल' तथा 'पलटे' पूर्वनियोजित रखने पडते है। तबला वादक अपने–अपने ढंग से इसका विस्तार करता है। प्रत्येक कलाकार की अपनी बौध्दिक क्षमता और सृजनशीलता होती है। वादक उसी आधार पर भिन्न–भिन्न वर्णां अक्षरोंद्वारा कायदे के पल्टों का निर्माण करता है। तबलावादक को कायदे के पलटे अधिकतर याद करके ही बजाने पडते हैं, इसकी वजह यह भी है कि, वादक को कायदा बजाते समय ताल के खंड, विभाग, लय, खाली–भरी इसका भी ध्यान रखना पडता है। कायदे के भरी में जो बोल बजाये हुए है उन्हीं बोलों को

खाली में फिर से दोहराना पडता है। इस वजह से कायदे का विस्तार पूर्वनियोजित तरीके से ही वादकद्वारा प्रस्तुत किया जाता है।

कायदे का विस्तार हमेशा एक ही जाति में किया जाता है, चाहे वह जाति कोई भी क्यों न हो। एक ही कायदे के विस्तार करते समय में दो जातियों का उपयोग नहीं किया जाता है। कायदे का ढाँचा ताल की मात्रा, ताली, खाली पर निर्भर होता हैं। कायदे के मुख में आये बोलों, वर्णों की सहायता से ही कायदे का विस्तार किया जाता है। कायदे में ताल की ताली, खाली तथा उसका स्वरूप स्पष्ट रूपसे दिखाई देना अत्यंत आवश्यक होता है। कायदा एक या दो आवर्तनों में तथा दो बराबर के भागों में बँटा हुआ होता है। कायदे की रचना में विशेष रूप से उसी प्रकार के बोल ही लिए जाते हैं, जिसका विस्तार सरलता से किया जा सके। कायदा बजाने से पूर्व कायदे का मुख एकगुन में बजाया जाता हैं। उसके बाद उसकी दुगन करके सभी पलटे दुगुन में बजाये जाते हैं। अगर तबला वादक का लयकारी पर अच्छा प्रभुत्व हो तो वादक कायदे के मुख को देडी लय में भी बजाता है। कायदे के मुख को देडी लय में बजाते समय कायदा देड अथवा तीन बार भी बजाया जाता है या कई बार कायदे के मुख के बोलों को तिस्त्र जाती में भी बजाया जाता है। कायदे के विस्तार के कुछ नियम है। कायदे का विस्तार मुख, दोहरा, अर्धदोहरा, बल, पेंच, पलटा, तिहाई इस स्वरूप का होता है।

2.2.2.1. पेशकार–कायदा :

पेशकार–कायदा याने जिस कायदे को पेशकार के साथ बजाया जाता है उसे पेशकार–कायदा कहते है। कायदा और पेशकार कायदा इसमें जादा अंतर नहीं है। कायदा स्वतंत्र रूप से भी बजाया जाता है, लेकिन पेशकार–कायदा यह बजाये गये पूर्व पेशकार पर निर्भर होता है। पेशकार–कायदे में विशेष रूप से पेशकार में बजाये हुए बोलों का ही समावेश होता है। कायदा इस विस्तारक्षम रचना को तबला–वादन में स्वतंत्र रूपसे बजाने का स्वरूप तथा पेशकार–कायदा में कायदे का स्वरूप अलग तरीके से स्थित होता है। पेशकार कायदा विशेषता दिल्ली और अजराडा घराने में बजाया जाता है। पेशकार–कायदा बजाते समय जिन बोलों का उपयोग पेशकार में किया है उन्हीं बोलों का उपयोग पेशकार–कायदा में किया

जाता है। पेशकार–कायदा बजाने के लिए पेशकार में कायदे की तरह के बोल आने चाहिए और उनकी बढत होना भी आवश्यक है ऐसी रचना को पेशकार–कायदा कहते है। पेशकार–कायदा का विस्तार व्यक्तिसापेक्ष होता है, इसे पेशकार की तरह ही मुक्तअंग से भी बजाया जाता है। पेशकार–कायदा यह अलग–अलग घराने को भी प्रदर्शित करता है। ''अजराडा घराने के उ. हबीबुद्दीन खाँ द्वारा रचित साढे चार, साडेतीन के हिसाब का पेशकार–कायदा बहुत ही प्रचलित हुआ। यह विचार किसी अन्य घराने में न के बराबर दिखाई देता है''।[19] दिल्ली और अजराडा घराने में पेशकार–कायदा अधिक बजता हुआ दिखाई देता है। उदा. ताल–तिनताल

(उ. अमिरहुसेन खाँ द्वारा रचित एक पेशकार–कायदा)

x धागेनाधात्रक धिकिटधागेना धात्रकधिनाग धिंनधिनागिना।

2 घिनागधिंनधिं नागिनाधागेना धात्रकधिनाग तिंगतिनाकिना।

0 ताकेनातात्रक तिकिटताकेना तात्रकतिनाक तिंनतिनाकिना।

3 घिनागधिंनधिं नागिनाधागेना धात्रकधिनाग धिंनधिनागिना।

2.2.2.2. गत –कायदा :

'गत कायदा' इस संज्ञा को जानने के पूर्व हमें गत के बारे में समझ लेना आवश्यक होगा। गत याने मुलायम बोलों की वह रचना जो एक या दो आवर्तनों की तिहाई रहित अथवा तिहाई सहित स्वतंत्र रूप से बजाई जाती हैं। गत सम आने से पहले समाप्त होती है एवं गत एक पूर्व संकल्पित रचना होने की वजह से उसका कायदे, रेले के भाँति विस्तार नहीं किया जाता है। गत–कायदा इस रचना में गत के बजाये गये खुले बोलों का उपयोग कायदे की तरह किया जाता है, तथा उसका विस्तारक्षम रचना की तरह ही विस्तार किया जाता है जिसे 'गत–कायदा' कहते है। गत–कायदा इसमें गत में बजाये जाने वाले खुले एवं जोरदार बोलों का समावेश होता है तथा विस्तार करके इसके पलटे बजाये जाते है। गत–कायदा विशेषतः लखनऊ एव फर्रूखाबाद घराने में अधिक बजाया जाता है।

जमूना प्रसाद पटेल अपनी 'तबला वादन की विस्तारशील रचनाएँ' इस ग्रन्थ में गत–कायदा के बारे में लिखते है कि,''जिस गत में कायदे की झलक मिले और उसका कायदे की तरह ही विस्तार संभव हो उसे गत–कायदा कहते हैं।

गत–कायदा शब्द से ही स्पष्ट है की इसकी रचना में कायदे का मिश्रण किया गया है। गत–कायदा के रचना में गत कि विशेषताओं के साथ–साथ कायदे की भाँति बोलों का चयन हुआ है। किन्तु उन बोलों का कायदे की भाँति अधिक विस्तार नहीं किया जाता, क्योंकि अधिक विस्तार से गत–कायदा का स्वरूप विकृत हो जायेगा। अतः इसका कुछ निश्चित विस्तार ही संभव है। जिन गतों की रचना गतों से भिन्न होती है तथा इसमें अनेक प्रकार के संयुक्त बोलों का भी कम उपयोग किया गया होता है और इस रचना का उचित विस्तार किया जाना संभव है ऐसी रचना को गत–कायदा कहते है।''[20] भगवत शरण शर्मा अपने 'ताल–प्रकाश' इस ग्रन्थ में गत–कायदे के बारे में लिखते हैं कि,''जब गत में इस प्रकार के बोल आएँ कि उन बोलों के आधार से उनका उचित विस्तार हो सके, तो इस प्रकार की गतों को 'गत–कायदा' कहते हैं।''[21] डॉ. एस. आर. चिश्ति गत–कायदा बारे में लिखते हैं कि,''गत जहाँ पेशकारा, कायदा, परन, टुकडा आदि से भिन्न, अधिकतर तिहाई रहित और विस्तार न करने की बंदिश के साथ तबला सोलों में बजाने की संरचना है, वहीं कायदा, गत, परन, टुकडा आदि से भिन्न दो भागों में बँटा हुआ, विस्तार करना मुख्य लक्षण और सोलो वादन की विशेष वादन सामग्री में अग्रणी है वही आगे चलकर दोनों की विशेषताओं को मिलाकर जो रचना की गई उसे 'गत–कायदा' कहाँ गया।''[22] गत–कायदा एक विस्तारक्षम रचना होने के बावजूद भी इसका विस्तार कायदे जितना नही हो पाता है इसकी वजह यह है कि, गत में उपयोगी होने वाले मोटे; चौडे–खुले एवं जोरदार बजनेवाले बोल है, जो ऊपरी मंजिल में बजाने के लिए कायदे की तुलना में कठिन होते हैं। जैसे – ताल तिनताल में एक गत–कायदे का उदाहरण निम्नानुसार :

x ''धाऽघिडाऽनधाऽ धाऽघिडनगधिंऽ धागेत्रकधिनघिड नगतिनतिनाकिन।
2 तिटघिडाऽनधाऽ धाऽघिडनगधिंऽ धागेत्रकधिनघिड नगतिनतिनाकिन।
0 ताऽकिडाऽनताऽ ताऽकिडनकतिंऽ ताकेत्रकतिनकिड नकतिनतिनाकिन।
3 तिटघिडाऽनधाऽ धाऽघिडनगधिंऽ धागेत्रकधिनघिड गधिनधिनागिना'' ।[23]

2.2.2.3. अनवट कायदा :

गायन में जिस प्रकार अनवट राग होते हैं उसी प्रकार तबला वादन में अनवट कायदा बजाया जाता है। इस प्रकार के अनवट कायदे में उसके विभाग आडे होते हैं। अनवट कायदे का वादन बहुत कम ही तबला वादकों द्वारा पेश किया जाता है। उदा.

कायदा : 5+4+3+4 ताल–तिनताल

x ''धाति टक तधा तिक। 2 तधा गेन तिना किना।
0 ताति टक तधा तिक। 3 तधा गेन धिना गिना।''[24]

अनवट कायदे की तरह अनवट रेला भी बजाया जाता है इसमें भी रचना के विभाग आडे होते हैं।

उदाः रेला : 9+4+6+4+9 ताल–तिनताल, प्राप्त रचना : पं. सुरेश तळवलकर

x धातिरकिटधा तिरकिटतकतिर किटधातिरकिट तकधातिरकिट।
2 तकतिरकिटधा तिरकिटतकधा तिरकिटधातिर किटतकतिरकिट।
0 तातिरकिटता तिरकिटतकतिर किटतातिरकिट तकधातिरकिट।
3 तकतिरकिटधा तिरकिटतकधा तिरकिटधातिर किटतकतिरकिट।

2.2.2.4. लग्गीनुमा कायदा :

लग्गीनुमा कायदा इस प्रकार के कायदे में लग्गी में बजाये गये बोलों का समावेश होता है। कायदे के बोल और लग्गी के बोलों का संमिश्र मिश्रण इस रचना में दिखाई देता है। इस कायदे का विस्तार अन्य कायदों की तुलना में बहुत कम होता है। लग्गीनुमा कायदे में इसके पलटों को लौट–पलट कर बजाया जाता है। लग्गीनुमा कायदा अजराडा घराने में काफी लोकप्रिय है तथा उ. हबीबुद्दिन खाँ सहाब इसे बहुत खुबसुरती के साथ अपने एकल वादन में प्रस्तुत करते थे। लग्गीनुमा कायदे का उदाहरण निम्नानुसार :ताल–तिनताल

x धाऽतिरकिट तकतिरकिट धातिधा धाधिंना ।
2 धाऽतिरकिट तकतिरकिट धातिधा धातिंना ।

0 ताऽतिरकिट तकतिरकिट ताितता तातिंना ।

3 धाऽतिरकिट तकतिरकिट धातिधा धाधिंना ।

2.2.3. रेला :

स्वतंत्र तबला वादन की विस्तारक्षम रचनाओं में रेला यह एक अत्यंत महत्वपूर्ण एवं विस्तारक्षम वादन प्रकार है। कायदे की तरह रेले के भी पल्टे बजाये जाते हैं, लेकिन बार–बार आनेवाले एकही बोलपंक्ति की वजह से इसका विस्तार कायदे जितना नहीं हो पाता है। रेले में लौट–पलट का उपयोग अधिक किया जाता हैं। रौ निर्मिती के लिए पल्टे को दोहराया जाता है। रेले में सुर के शब्दों की अपेक्षा व्यंजनो की संख्या अधिक होती है तथा दो सुरों के बीच जादा अंतर होता है। रेला कायदे की तुलना में द्रुतलय में बजाया जाता है और रेले में उन्हीं बोलों को लिया जाता हैं जिन्हें द्रुत लय में बजाया जा सके तथा उसे बजाने से रौ कायम हो सके। कायदे में अंत्यपद स्वरमय अक्षर से होता है उदा. धिंना, धिंनागिना, तिंना, तिनाकिना आदि। लेकिन कायदे में इन स्वरप्रधान अक्षरों की वजह से गतिमानता में रूकावट आती है उसे कम करने के लिए रेले में स्वरप्रधान अक्षरों की तुलना में स्याही पर बजनेवाले व्यंजनो की संख्या अधिक होती है जिस वजह से रेला द्रुत गति में बजाने के लिए आसान होता है। रेले में अक्षरसंख्या कम होने की वजह से पुनरावृत्ति होती रहती है। रेला और कायदा इन दोनों में एक विशेष अंतर यह है कि, कायदे दुगुन और चौगुन में बजाएँ जाते हैं और रेला चौगुन और आठगुन में बजाया जाता है।

डॉ. प्रवीण उध्दव रेला के बारे में लिखते हैं कि,''रेला इस शब्द का अर्थ ''रव'' है। कायदे के शब्द का प्रत्येक अक्षर स्वतंत्र अस्तित्व प्रस्थापित कर सकता है, किन्तु रेले की संकल्पना में यह संभव नहीं है। रेले में एक वर्ण या एक स्वर अनेक व्यंजनों या अक्षरों को साथ लेकर चलता है इसलिए रेला द्रुत अक्षरों में बजता है। रेले की रचना में उसके अंतिम शब्द का अंतिम वर्ण व्यंजन रहता है। 'रव' का अर्थ छोटा दाना है। एक बडा स्वर और उसके साथ आनेवाले छोटे–छोटे दानें ऐसी इसकी रचना रहती है और कायदे के समान खाली भरी के सिद्धांत पर इसका विस्तार होता है। इस रचना में अक्षर प्रकारों का एक प्रवाह रहता है, इसलिए रेला यह एक बहने वाली प्रवाही रचना कही जा सकती है।''[25] पं. अरविंद मुळगांवकर

रेले के बारे में कहते है की,हैं कि,“रेला वह रचना है जिसमें बोल–समूह का पहला अक्षर स्वर व अंतिम अक्षर व्यंजन हो, प्रत्येक दो मात्राओं के बीच के अंतर में स्वर के आगे अधिकाधिक व्यंजन हो, द्रुतलय में बजाने के कारण जो ‘रव’ निर्माण करनेवाला हो और जिसमें स्वैर ‘लौट–पलौट’ अथवा कायदे जैसा विस्तार किया जाता हो।”[26]

शोधार्थी को ऐसा दृष्टिगोचर होता है कि, रेले का विस्तार फर्शबंदी अनुसार ही किया जाता है। रेला एक विस्तारक्षम रचना होने की वजह से कायदे की तरह ही उसके पलटे किये जाते हैं, लेकिन कायदे की तुलना में उसका अधिक विस्तार नहीं होता है। रेले के विस्तार में लौट–पलट का उपयोग अधिक किया जाता है और एक ही पलटे को दो–तीन बार दोहराया जाता है, हो सकता है इसका उपयोग रव निर्मिति के लिए उपयुक्त होता है। रेले में शुरूआत सुर के साथ और अंत में व्यंजन बजाकर किया जाता है। दो सुरों के दरम्यान अधिक व्यंजनात्मक अक्षर संख्याओं का उपयोग किया जाता है। रेले में बजाये गये बोल द्रुतलय में बजाने के लिए आसान हो, इस तरह से अक्षरों का संयोजन किया जाता हैं। धिरधिर, तिरकिट, धिनगिन नानागिन, धातिगिन आदि प्रकारके बोल, जिन बोलों से रौ निर्माण हो सके ऐसे बोलों का चयन रेले में किया जाता है। रेले के पलटे कायदे की तरह पूर्वनियोजित तरीके से बजाये जाते हैं। रेले पर ठेके के अक्षरों का प्रभाव अधिक होता है। खाली–भरी के तत्त्व का प्रयोग रेला वादन में योजकता से किया जाता है। रेले का प्रस्तुतिकरण किसी एक ही जाति में किया जाता है। रेले का आरंभ सम से होता है और कायदा, पेशकार जैसे, रेले के आवर्तन की समाप्ति, सम के अंत्य मात्रा के काल में पूरी हो जाती है। रेला द्रुतलय में बजने के कारण उसका छंद अपने आप ही बन जाता है। ताल–तिनताल:

x	धाऽतिरकिटतक	धिरधिरकिटतक	धाऽतिरकिटतक	तिंनाकिटतक।
2	ताकेतिरकिटतक	धिरधिरकिटतक	धाऽतिरकिटतक	धिंनाकिटतक।
0	धाऽतिरकिटतक	धिरधिरकिटतक	धाऽतिरकिटतक	तिंनाकिटतक।
3	ताकेतिरकिटतक	धिरधिरकिटतक	धाऽतिरकिटतक	धिंनाकिटतक।

अपितु, इस रेले के बारे में अध्ययन करने के बाद शोधार्थी ने यह महसूस किया की, कुछ गुणी कलाकार इसे रेला कहते हैं तो कुछ गुणी कलाकार इसे कायदा या कायदा–रेला की संज्ञा देते हैं। यह हर एक कलाकार की अपनी–अपनी सोच होती है, किन्तु शोधार्थी ने ऐसे कई मुर्धन्य कलाकारों के साथ इस विषय पर चर्चा की और उसपर से एक निष्कर्ष पाया की इसे रेला कहना ही उचित होगा। यह संज्ञा देने के पूर्व मन में अनेक प्रश्न निर्माण हुए, किन्तु इनके सभी प्रश्नों का जवाब एक ही हो सकता है कि इसे रेला कहना ही उचित रहेगा। कायदा की अपेक्षा में इसमें अक्षर संख्या कम दिखाई देती है, किन्तु खाली–भरी का विचार इसमें स्पष्ट रूप से दिखाई देता है। अतः इसके भी पलटे खोले जा सकते हैं और रव निर्मिती के लिए यह उपयुक्त साबित होता है।

2.2.3.1. गतांग रेला :

गतांग रेला याने गत–अंग–रेला। जिस रेला वादन में गत में प्रयुक्त बोलों का समावेश होता है, उसे 'गतांग रेला' कहते हैं। गत स्वतंत्र रूप से बजनेवाली एक पूर्वसंकल्पित रचना है जिसका विस्तार नहीं होता, लेकिन गतांग रेला यह एक विस्तारक्षम रचना है जिसका विस्तार किया जाता है। गतांग रेला बजाने के लिए किसी गत का आधार रूप में उपयोग किया जाता है जिसका विस्तार करना सम्भव हो सके। गतांग रेला के विस्तार में मर्यादा होती है, क्योंकि उसके बोल खुले एवं जोरदार होते हैं, इस वजह से गतांग रेला का विस्तार कायदा या रेला जितना नहीं हो पाता है। गतांग रेला वादन फर्रुखाबाद घराने में काफी प्रचलित है। गतांग–रेला का एक उदाहारण निम्नानुसार –

ताल–तिनताल: खलिफा उ.निसार अली इनकी रचना

x "धाऽऽधिन	गिनधिनधागेत्रक	धिनघिडनगधिन	गिनधिनधागेत्रक।
2 धिनगिनधिनगिन	धिनधागेत्रकधिन	गिनधागेत्रकधिन	धागेत्रकतिनाकिन।
0 ताऽऽतिन	किनतिनताकेत्रक	तिनकिडनकतिन	किनतिनताकेत्रक।
3 धिनगिनधिनगिन	धिनधागेत्रकधिन	गिनधागेत्रकधिन	धागेत्रकधिनगिन।

रेला –

x''धाऽऽधिंतिर	किटतकधिनतकधाऽतिरकिटतक।
2 धिंऽतिरकिटतकताक्धिंऽतिर	किटतकधिनतकधाऽतिरकिटतक।
0 धिंऽतिरकिटतकधिंऽतिरकिटतक	धिनतकधाऽतिरकिटतकधिंऽतिर ।
3 किटतकधाऽतिरकिटतकधिनतक	धाऽतिरकिटतकतिंऽतिरकिटतक'' ।[27]
x ताऽऽतिंतिर	किटतकतिनतकताऽतिरकिटतक ।
2 तिंऽतिरकिटतकताक्तिंऽतिर	किटतकतिनतकताऽतिरकिटतक ।
0 तिंऽतिरकिटतकधिंऽतिरकिटतक	धिनतकधाऽतिरकिटतकधिंऽतिर ।
3 किटतकधाऽतिरकिटतकधिनतक	धाऽतिरकिटतकधिंऽतिरकिटतक।

2.2.3.2. कायदा–रेला :

कायदा–रेला यह एक विस्तारक्षम रचना है जिसका विस्तार किया जाता है। कायदा–रेला इस रचना में कायदे के मुख को लेकर उसकी रौ करके बजाया जाता है। कायदा रेला यह रचना द्रुत लय में बजायी जानेवाली रचना है। जिस प्रकार रौ किसी चलन पर आधारित होता है उसी प्रकार कायदा–रेला यह रचना कायदे के मुखपर आधारित उसकी रौ पर पूरी तरह से आधारित होती है।'किसी कायदे के पलटे में से कोई ऐसा पलटा चुन लिया जाता है, जो द्रुत लय में सरलता से कायम हो सके और इस तरह उसके वादन में धारा प्रवाहिता निरंतर बना सके उसे 'कायदे से निर्मित रेला' कहते हैं। इस प्रकार के रेलो में वही विशेषताएँ होती है जो कायदे के पलटों में होती हैं' ।[28]''कायदे के पलटों में से ऐसे पल्टे को, जो तेज लय में आसानी से बजाया जा सके और बजने पर धारा प्रवाहसा प्रतित हो, उन्हें चुन लिया जाता है, उसी को तेज लय में बजाकर कायम रखने को कायदे से निर्मित रेला कहते हैं'' ।[29]

ताल–तिनतालः कायदा मुख –

x''धाऽत्रक धिकिटधा तिधागेना धिकिटधा। 2 तिधागेना धात्रकधि किटधिन तिनाकिना।

0 ताऽत्रक तिकिटता तिताकेना तिकिटधा। 3 तिधागेना धात्रकधि किटधिन धिनागिना।

रेला –

xधाऽऽतिरकिट	धिरधिरकिटधाति	गिनधिनधातिगिन	धिरधिरकिटधाति।
2गिनधिनधातिगिन	धाऽऽतिरकिटधिर	धिरकिटधिनगिन	तकतिननानाकिन।
0ताऽऽतिरकिट	तिरतिरकिटताति	किनतिनतातिकिन	तिरतिरकिटताति।
3गिनधिनधातिगिन	धाऽऽतिरकिटधिर	धिरकिटधिनगिन	तकधिननानागिन।''[30]

2.2.3.3.रौ :

किसी चलन के प्रस्थापित होने के बाद लगभग संख्या में दुगना या चौगुना अक्षरसंख्या की आधार पर बजनेवाली और मुख्य चलन की अनुभूति दर्शानेवाली, द्रुत लय में बजनेवाली विस्तारक्षम रचना याने 'रौ'। 'रौ' हमेशा किसी चलन पर निर्भर होती है। रेले की तुलना में 'रौ' का विस्तार करने में बंधन होते हैं, क्योंकि रौ विशिष्ट चलन से बंधी हुई होती है। 'रौ' रेले का ही एक प्रकार है, लेकिन रेले में एकगुन या दुगुन में जो बोल बजाये जाते हैं उन्ही बोलों को दुगुना या चौगुना लय में बजाया जाता है। पं. सुधीर माईणकरजी 'रौ' के बारे में अपनी 'तबला कला और शास्त्र' इस ग्रंथ में लिखते हैं कि,''रौ' वादन प्रकार में मूल रचना एकाध चलन होता हैं अथवा अंतर–अंतर पर रखे हुए बिंदुओं की वह एक नक्शाकृति होती हैं। बिंदुओं पर चलन के अक्षर है। उन अक्षररूपी बिंदुओं से वह रचनाकृति समझ में तो आती है, फिर भी टूटी–टूटी–सी लगती है, इसका कारण है प्रत्येक दो बिंदुओं के बिच का रिक्त काल। इन बिंदुओंपर के अक्षर अत्यंत महत्वपूर्ण है, क्योंकि वे उक्त रचना को एक प्रकार का आकार देते हैं और 'रौ' वादन प्रकार का मतलब है उक्त बिंदूओपर के महत्वपूर्ण अक्षरों को उसी जगह वैसे ही रखकर उन दो अक्षरों के बीच के रिक्त काल में तदनुरूप गतिमान अक्षरों के समूहों का भराव करके उस रचना को 'रेला' ही सुनने को मिलता हैं।''[31] पं. अमोद दंडगे अपनी 'सर्वागीण तबला' इस पुस्तक में लिखते हैं कि,''एखादे चलन प्रस्तापित झाल्यावर साधारण संख्येने दुप्पट किंवा चौपट असणाऱ्या रव निर्मितीक्षम अक्षरांच्या आधारे पुन्हा सादर होऊन मुळ चलनांची अनुभूती देते तेव्हा त्या रचनेस रौ असे म्हणतात.''[32] ताल–तिनताल में रौ का एक उदाहरण निम्नानुसार :

चलन :

x धिनतधि नतिधाति धिनधाति तधिनाति। 2 तिनतति नतिताति धिननाति तधिनाति।

0 धिनतधि नतिधाति धिनधाति तधिनाति। 3 तिनतति नतिताति धिननाति तधिनाति।

रौ :

x धिनगिनतकधिन गिनधिननानागिन धिनगिननानागिन तकधिननानागिन।

2 तिनकिनतकतिन किनतिननानाकिन धिनगिननानागिन तकधिननानागिन।

0 धिनगिनतकधिन गिनधिननानागिन धिनगिननानागिन तकधिननानागिन।

3 तिनकिनतकतिन किनतिननानाकिन धिनगिननानागिन तकधिननानागिन।

2.2.3.3.1.ठेके की रौ :

ठेके की रौ में जो रेला बजाया जाता है उस रेले में ठेके के छंद को प्रस्तुत किया जाता है। इस प्रकार में ठेके का सौंदर्य कायम रखकर छंद द्वारा ताली, खाली को दर्शाया जाता है। ठेके के बोलों को दुगुन में बजाकर भी रेला बनाया जा सकता है, लेकिन एक ही वर्ण होने के कारण इसे उपरी मंजिल में बजाना कठिन होता है और रेले जितनी खुबसुरती निर्माण नहीं हो पाती है। इसलिए तैयारी के हिसाब से इसमें संयुक्त बोलों का मिश्रण किया जाता है। ताल तिनताल के ठेके की रौ निम्नानुसार :

ठेका –

x धा धिं धिं धा । 2 धा धिं धिं धा ।

0 धा तिं तिं ता । 3 ता धिं धिं धा ।

रौ :

x ''धाऽतिरघिटतक धिंऽतिरघिटतक धिंऽतिरघिटतक धाऽतिरघिटतक।

2 धाऽतिरघिटतक धिंऽतिरघिटतक धिंऽतिरघिटतक धाऽतिरघिटतक।

0 धाऽतिरघिटतक तिंऽतिरकिटतक तिंऽतिरकिटतक ताकेतिरकिटतक।

3 ताकेतिरकिटतक धिंऽतिरघिटतक धिंऽतिरघिटतक धाऽतिरघिटतक'' ।[33]

2.3. अन्य विस्तारक्षम रचनाएँ :

अन्य विस्तारक्षम रचनाओं में लडी, लग्गी या बाँट आदि रचनाओं का समावेश होता है। लेकिन इन विस्तारक्षम रचनाओं का विस्तार करने में और पेशकार, कायदा, रेला इन विस्तारक्षम रचनाओं के विस्तार में अंतर है। लडी, लग्गी, बाँट इन विस्तारक्षम रचनाओंका इनका विस्तार सीमित होता है। आगे लग्गी, लडी और बाँट इन विस्तारक्षम रचनाओं का स्वरूप शोधार्थी ने प्रस्तुत किया गया हैं।

2.3.1. लडी :

लडी का मतलब है हार, मोतियों की माला, लड, कतार आदि। लडी याने 'माला', जैसे किसी माला की शुरूआत और अंत एक समान दिखाई देती हैं। लडी का प्रयोग दिल्ली घराने में अधिक किया जाता है।''देहली के जिन शास्त्रकारों ने आमद और मुख की खोज की; आश्चर्य नहीं की उन्होंने, इनके अलग–अलग इस्तेमाल की कोशिशे भी की होगी। 'लडी' उसीका नतीजा मालूम होता है। किसी वाक्य से आमद निकाली जाएँ, या किसी वाक्य से मुख निकाला जाँए, तो लडी की संभावना बनती है। मुख के बोलों से लय कटना आमदों का समपर आना यह लडी के गुणधर्म हैं'' ।[34]''जिस प्रकार रेले के किसी भाग को धारा प्रवाह बजाने से रौ बनता है, उसी प्रकार लग्गी के किसी भाग को धारा प्रवाह बजाने से लडी बनती है। यह भी ठुमरी, गजल, लोकसंगीत, भावसंगीत आदि श्रृंगारिक गायन शैलियों में अधिक प्रयोग होती है'' ।[35] ताल–तिनताल में लडी का एक उदाहरण निम्नानुसार :

x घिडनग तिटघिड नगतिट घिडनग। 2 नगतिट घिडनग तिटघिड नगतिट।
0 किडनक तिटकिड नकतिट घिडनग। 3 नगतिट घिडनग तिटघिड नगतिट।

2.3.2. बाँट :

बाँट शब्द का अर्थ विभाजित करना या बाँटना। बाँट का समावेश विस्तारक्षम रचना में होता है तथा बाँट का विस्तार सीमित होता है। लग्गी के जो पलटे बजाये जाते हैं उसे बाँट कहते हैं। बाँट का प्रयोग तबला वादन के क्षेत्र में बनारस घराने में अधिक पाया जाता है। बाँट किसी छंद पर आधारित होता है।''जब तबले के कुछ बोलों की बंदिश से खाली–भरी दिखाते हुए लय परिवर्तीत की जाए, तो उसे बाटँ कहते हैं। जैसे – ताल–तिनताल में बाँट एक उदाहरण निम्नानुसार :

x धिंना ऽधा तिरकिट धींना। 2 तिरकिट धींना ऽधा तिरकिट।

0 तींना ऽता तिरकिट तींना। 3 तिरकिट धींना ऽधा तिरकिट।[36]

''श्री मधुकर गोडबोले, लग्गी में प्रयुक्त होनेवाले बोलों के विभिन्न विस्तार को बाँट अथवा लय–बाँट कहते हैं। यों तो कायदे के विस्तार को भी कुछ लोग बाटँ कहते हैं, किन्तु सुविधा व स्पष्टता की दृष्टि से कायदे के विस्तार को पल्टा व लग्गी के विस्तार को बाँट कहना उचित होगा।

लग्गी के पल्टों के लिए बाँट नाम है। इस शब्द का प्रयोग बनारसी बाजों में अधिक होता है। ठुमरी तथा नृत्य की संगत में कहरवे की लग्गी को उलट–पुलट करके बाँट बनाये जाते हैं। अन्य घरानों में लग्गी के विस्तार को बाँट कहाँ जाता है, लेकिन बनारस में इसे स्वतंत्र रूप से बजाया जाता है'' ।[37] बाँट के बारे में लगता है कि, जिस प्रकार तिनताल में कायदे के बाद पलटे बजाये जाते हैं, उसी प्रकार जब लग्गी के बोलों को उलट–पलटकर बजाया जाए, तो उसे 'बाँट' कहते हैं। जिस प्रकार कायदे के विस्तार को पलटा कहते हैं उस प्रकार लग्गी के विस्तार को 'बाँट' कहते हैं। लग्गी के बोलों को उलट–पलट कर विभिन्न प्रकार से बजाने को 'बाँट' कहते हैं। बाँट का उदाहरण जो बनारस घराने में अधिक बजाया जाता है कुछ लोग इसे कायदा भी कहते है। जैसे –ताल–तिनताल :

x धीगधीना तिरकिटधीना धागेनाती केतीनाडा।

2 तीकतीना तिरकिटधीना धागेनाती गेधीनाडा।

0 धीगधीना तिरकिटधीना धागेनाती केतीनाडा।

3 तीकतीना तिरकिटधींना धागेनाती गेधीनाडा।

2.3.3 लग्गी :

जब लग्गी का अंत्य शब्द 'नाडा' होता है, तो उस रचना को लग्गी या लग्गीनाडा कहते हैं। छोटे छोटे बोलों से लग्गी के बोल बनते है और लग्गी का प्रयोग चंचल प्रकृति के दादरा, केहरवा जैसे तालो में अधिक किया जाता है। ठुमरी, भजन तथा कव्वाली के साथ लग्गी का उपयोग किया जाता है। उदा. कहरवा,

दादरा, पश्तो, रूपक आदि तालों को विभिन्न प्रकार से बजाने की क्रिया का नाम ही लग्गी हैं।

जमुना प्रसाद पटेल अपनी 'तबला वादन की विस्तारशील रचनाएँ' इस ग्रंथ में लग्गी को कायदे की तरह एक विस्तारक्षम रचना बताया है। लग्गी के बारे में उनका कहना है कि,''कायदे की तरह लग्गियों का प्रस्तार भी होता है, किंन्तु मुक्त वादन में लग्गी का स्थान नहीं है। संगति के क्षेत्र में ही लग्गी का प्रयोग होता है। लग्गियों में कभी–कभी कायदों के नियमों का उल्लंघन भी हो जाता है। क्योंकि, इस क्रिया में गायकी की ओर विशेष निगाह रखनी पडती है। तबला संगति में लग्गियों के प्रयोग से गायन में चैतन्यता एवं सौंदर्य की वृद्धि हो जाती हैं'' ।[38] "इस विषय के बारे में मधुकर गोडबोले जी कहते हैं कि, कहरवा आदि चंचल प्रकृति के तालों में प्रयुक्त होनेवाले उस बोल समुह को लग्गी कहते है, जिनकी बनावट कायदे की तरह होती हैं, और जिनका विभिन्न तरह से विस्तार होता है। ठुमरी भजन इ. की बढत में लग्गियाँ प्रयुक्त होती है और उनका विस्तार गायन के अनुकुल किया जाता है। इस दृष्टि से कायदे व लग्गी में अंतर होता है। हम देख चुके है कि, कायदे का विस्तार करते समय उसके अंदर प्रयुक्त होने वाले बोलों से पल्टे बनाए जाते हैं, किन्तु लग्गी सोलो में न बजकर केवल संगीतोंपयोगी होने के कारण इसके बोलों के विस्तार कायदे की कठोर सीमाबद्धता में न होकर गायक के स्वराघातों की संगत महत्व रखती है। जिसके अनुकुल लग्गी के बोलों को उलट पुलट किया जाता है'' ।[39]

इस विषयपर अध्ययन करने के पश्चात तथा अनेक मुर्धन्य कलाकारों के लग्गी के बारे में साक्षात्कार करने के पश्चात शोधार्थी को यह दृष्टिपात हुवा कि, कुछ घरानों के कलाकारों ने जैसे लखनऊ या बनारस, घराने में लग्गी को विस्तारक्षम रचना कहाँ गया है, लेकिन अन्य घराने के कलाकार लग्गी को विस्तारक्षम रचना नहीं मानते। लग्गी में अन्य विस्तारक्षम रचनाओं की तरह खाली–भरी होती है और उसमें लौट–पलट का उपयोग किया जाता है। लग्गी के अनेक प्रकार हो सकते हैं, लेकिन अक्षर संख्या कम होने की वजह से उसके कायदे या रेले जैसे पलटे नहीं बजाये जाते हैं। लग्गी इस रचना का विशेषता ठुमरी, दादरा या लोकसंगीत के साथ संगत करने के लिए अधिक उपयोग किया जाता है

स्वतंत्र तबला वादन में इसको बहुत कम बजाया जाता है, इस वजह से लगता है की लग्गी को पेशकार, कायदा या रेला की तरह एक विस्तारक्षम रचना कहना उचित नहीं होगा। जैसे – केहरवा ताल में एक लग्गी का उदाहरण निम्नानुसार :

x धातिं नाडा तातिं नाडा। 2 धातिं नाडा तातिं नाडा।

2.3.4. चलन :

चलन यह रचना फर्रूखाबाद एवं लखनऊ घराने में काफी लोकप्रिय है। इसे 'चलन' या 'चाला' कहाँ जाता है। इस रचनाकों द्रुत लय में बजाया जाता है जिसे 'रौ' अथवा 'रविश' भी कहते हैं। कायदा, पेशकार, रेला जैसे ही इस रचना का स्वरूप भी विस्तारक्षम होता है। चलन एक विस्तारक्षम रचना होने के साथ ही, विशिष्ट छंद पर आधारित होती है। चलन द्रुत लय में बजायी जानेवाली रचना है। इसका विस्तार भी विशिष्ट सीमातक ही सीमित होता है।

चलन का शाब्दिक अर्थ है प्रचलन अर्थात् प्रचार में होना। किन्तु संगीत में इस शब्द से तात्पर्य संगीत के विस्तार क्रम से ही होता है। अर्थात् गाने बजाने या नाचने के क्रम पद्धति व सिलसिले को ही चलन कहते हैं, कुछ घरानों में पेशकार को भी चलन कहाँ गया है। फर्रूखाबादी चलन निम्नानुसार : ताल–तिनताल :

रचना – उ. हाजी विलायत अली खाँ

छंद : x धाऽ धाऽ धिन्ना तिधा। 2 ऽधिं नाति धागे तिन ।

0 ताऽ ताऽ तिन्ना तिधा । 3 ऽधिं नाति धागे धिन ।

इस छंद पर आधारित चलन –

x धातिगिन धातिगिन धिनधाति गिनधाति ।

2 गिनधिन धातिगिन धातिगिन तिनतिन ।

0 तातिकिन तातिकिन तिनताति किनधाति ।

3 गिनधिन धातिगिन धातिगिन धिनधिन ।

इस चलन पर आधारित रेला –

x धाऽतिरकिटतक धाऽतिरकिटतक धिनतकधाऽतिर किटतधाऽतिर।

2 किटतकधिनतक धाऽतिरकिटतक धाऽतिरकिटतक तींऽतिरकिटतक।

0 ताऽतिरकिटतक   ताऽतिरकिटतक   तिनतकताऽतिर   किटतधाऽतिर।

3 किटतकधिनतक   धाऽतिरकिटतक   धाऽतिरकिटतक   धींऽतिरकिटतक।

2.4. जाति के आधारपर विस्तारक्षम रचनाएँ :

ताल के दशप्राण में जाति इस प्राण के बारे में बताया गया है। प्रचलित हिंदुस्थानी तालपद्धती में 'जाति' इस प्राण का उपयोग करने के लिए ताल की मात्रा में विशिष्ट संख्या में कुछ लघु अक्षरों की निर्मिति करके 'जाति' को दर्शाया जाता है। किसी भी ताल के विभाग या खंड की मात्राओं को कम या जादा करने से उसकी गति में जो अंतर निर्माण होता है, उसे जाति कहते हैं। कर्नाटक ताल पद्धति में जाति को अत्यंत महत्वपूर्ण स्थान दिया गया है। 'नाटयशास्त्र' व 'संगीत रत्नाकर' इन दो ग्रंथों में ताल के प्रमुख दो जातियों को बताया गया है इन्हे 'चच्चत्पूट' व 'चाचपूट' कहाँ जाता है। कर्नाटक ताल–पद्धति का जब विकास हुआ तब लघु की मात्रा बदलने से पाँच जातियों का निर्माण हुआ जिसे चतुरस्त्र जाति इसमें लघु 4 मात्रा, तिस्त्र जाति में लघु 3 मात्रा, मिश्र जाति में लघु 7 मात्रा, खंड जाति में लघु 5 मात्रा व संकीर्ण जाति में लघु 9 मात्रा कहाँ जाता है। सबसे पहले चतुरश्र जाति को और उसके बाद तिस्त्र जाति को स्थान मिला। चतुरश्र और तिस्त्र जाति को जोडने से मिश्र जाति का निर्माण हुआ। तिस्त्र एवं मिश्र इन दो जातियों को जोडने के पश्चात उसके दो खंड करने पर, जो जाति बनी उसे खंड जाति कहाँ जाता है। खंड जाति और चतुरश्र जाति को जोडकर संकीर्ण जाति का निर्माण हुआ। उत्तर हिंदुस्थानी संगीत में इन जातियों का बखूबी उपयोग किया गया हैं तथा इन पाँच प्रकारकी जातियों में आज विस्तारक्षम रचना तथा पूर्वसंकल्पित रचनाओं में स्वतंत्र वादन किया जाता है, जिसमें तबला वादक पेशकार, कायदा, रेला, गतों जैसी रचनाओं को विभिन्न जाति द्वारा पेश करता है।

2.4.1. चतुरश्र जाति की रचना :

स्वतंत्र तबला वादन की अधिकांश रचनाए चतुरश्र जाति में ही बजाई जाती है। चतुरश्र जाति में चार संख्या के साथ बँटे हुए रचनाओं का समावेश होता है।

इसे चतुरश्र लय का 'कायदा' या 'रेला' भी कहते हैं। इस जाति के कायदे व रेले तबले के सभी घरानों में बजाये जाते हैं। ''आज के तबला वादन में विभिन्न तालों में विभिन्न जातियों का स्थूल एवं सुक्ष्म प्रस्तुतिकरण हुआ करता है। लेकिन तबले की भाषा प्रथमतः चतुरश्र जाति में निर्माण हुई और फलतः उस समय नई रचनाएँ चतुरश्र जाति में ही और विशेषतः त्रिताल के लिए पोषक रूप में बनाई गई होगी। तबला वादक अगर तबले की चतुस्त्र जातिबद्ध प्रगत भाषा के प्रेम में न फँसे होते, तो शायद त्रिताल का उपयोग तबला वादन में इतनी बडी मात्रा में न हुआ होता और अन्य तालों में भी तबला वादन करने की इच्छा उनके मन में निर्माण हो जाति'' ।[40] चतुस्त्र जाति के कायदे का मुख – ताल–तिनताल :

x धिनातिटधिनाधागे धिनागिनातिटधिना धातिरकिटधागेनातीट धिनाधागेतिनाकिना।

2 किनातिटकिनाताके तिनाकिनातिटकिना धातिरकिटधागेनातीट धिनाधागेधिनागिना।

0 धिनातिटधिनाधागे धिनागिनातिटधिना धातिरकिटधागेनातीट धिनाधागेतिनाकिना।

3 किनातिटकिनाताके तिनाकिनातिटकिना धातिरकिटधागेनातीट धिनाधागेधिनागिना।

2.4.2.तिस्त्र जाती /डेढ लय जाती की रचना :

तिस्त्र जाती के कायदे या रेले को डेढ लय का कायदा भी कहाँ जाता हैं। तिस्त्र जाति की रचनाओं का उपयोग अजराडा घराने में अधिक पाया जाता है। तिस्त्र जाति में तीन संख्या के साथ बंटे हुए कायदों या रेलों का समावेश होता है इसे आड लय के 'कायदा' या 'रेला' भी कहते हैं। तिस्त्र इस जाती के रचनाएँ अजराडा घराने में अधिकतर बजायी जाती है। अजराडा और पंजाब घराने मे तिस्त्र जाति पेशकार के लिए काफी जाना जाता है। तिस्त्र जाति के कायदे का मुख ताल–तिनताल में निम्नानुसार :

x धागेना धात्रक धिकिट धागेना। 2 धात्रक धिकिट धिनति नाकिना।

0 ताकेना तात्रक तिकिट ताकेना। 3 धात्रक धिकिट धिनधि नागिना।

2.4.3. मिश्र जाति की रचना :

तिस्त्र और चतुरश्र को मिलाने के बाद मिश्र जाति का निर्माण हुआ। इस जाती के रचनाओं में दो मात्रा के काल में सात उप मात्राओं को बजाया जाता है।

याने 16 मात्रा के तिनताल के प्रत्येक मात्रा में 7 अक्षरों को लिया जाये तो 16 X 7=112 अक्षरों की संख्या हो जाती है। इस जाती के रचनाओं को बहुत कम वादक बजाते हुए दिखाई देते हैं। चतुरश्र जाति की तुलना में इस जाति में बहुत कम वादन किया जाता है। मिश्र जाति के कायदे का मुख ताल तिनताल में निम्नानुसार :

x''धागेनाधागधिन धागेनाधिटधिट धागेनाधागधिन धागेनातीनानाकिना।

2ताकेनाताकेतिन ताकेनातिटतिट धागेनाधागधिन धागेनाधिनागिना'' ।[41]

0 धागेनाधागधिन धागेनाधिटधिट धागेनाधागधिन धागेनातीनानाकिना।

3ताकेनाताकेतिन ताकेनातिटतिट धागेनाधागधिन धागेनाधिनागिना।

2.4.4. खंड जाति की रचना :

मिश्र और तिस्त्र जाति को जोडकर उसके खंड करने के बाद जो जाति निर्माण हुई उसे खंड जाति कहाँ जाता है। इस जाति की रचनाओं में दो मात्रा के काल में पाँच उप मात्राओं का समावेश होता है। याने 16 मात्रा के तिनताल के प्रत्येक मात्रा में 5 अक्षरों को लिया जाए तो 16 X 5=80 अक्षरों की संख्या हो जाती है। इस जाति की रचनाएँ भी बहुत कम ही वादक बजाते हुए दिखाई देते हैं। ताल तिनताल में खंड जाति के कायदे का मुख निम्नानुसार :

x धाऽतिटक्ड धेतिटधागे तिटधागेना गेतिंनाकिना।

2 ताऽतिटक्ड तेतिटधागे तिटधागेना गेधिंनागिना।

0 धाऽतिटक्ड धेतिटधागे तिटधागेना गेतिंनाकिना।

3 ताऽतिटक्ड तेतिटधागे तिटधागेना गेधिंनागिना।

2.4.5. संकीर्ण जाति की रचना :

खंड और चतुरश्र जाति के सयोंग से संकीर्ण जाति का निर्माण हुआ। इस जाति के रचनाओ में दो मात्रा के काल में नौ उप मात्राओं को बजाया जाता है। याने 16 मात्रा के तिनताल के प्रत्येक मात्रा में 9 अक्षरों को लिया जाये तो 16 X 9 =144 अक्षरों की संख्या हो जाती है। इस जाति की रचनाओं में जादातर

वादन सुनाई नहीं मिलता है। ताल तिनताल में संकीर्ण जाति के कायदे का मुख निम्नानुसार :

छंद:(धागेनाधागेधिनागिना धागेनाधागेतिनाकिना धागेनाधागेधिनागिना धागेनाधागेतिनाकिना)

कायदा :

x धागेनाधातिरकिटतकतिरकिट	धागेनाधागेधिनागिना
2 तिरकिटतकधातिरकिटतकतिरकिट	धागेनाधागेतिनाकिना।
0 ताकेनातातिरकिटतकतिरकिट	ताकेनाताकेतिनाकिना
3 तिरकिटतकधातिरकिटतकतिरकिट	धागेनाधागेधिनागिना।
x धागेनाधातिरकिटतकतिरकिट	धागेनाधागेधिनागिना
2 तिरकिटतकधातिरकिटतकतिरकिट	धागेनाधागेतिनाकिना।
0 ताकेनातातिरकिटतकतिरकिट	ताकेनाताकेतिनाकिना
3 तिरकिटतकधातिरकिटतकतिरकिट	धागेनाधागेधिनागिना।

2.5. त्रितालेत्तर तालों में विस्तारक्षम रचनाओं का स्वरूप :

स्वतंत्र तबला वादन में तबले की परंपरा, घराना और उनकी शिक्षण विधियों को देखे, तो एक बहुत कम असाधारण उदाहरण को छोडा जाए तो हमे तबला वादकों में त्रितालेत्तर तालों के विचार जादा दिखाई नहीं देते हैं। आज कई कलाकार पारंपारिक एवं घरानेदार वादन ताल त्रिताल में प्रस्तुत करते हैं। स्वतंत्र तबला वादन की शुरूआत ताल त्रिताल में ही शुरू हुई और त्रिताल में ही समृध्द हुई। पहले के समय से ही तबले के सभी घरानों के समर्थ कलाकारोंने अपना अधिकत्तर स्वतंत्र तबला वादन ताल त्रिताल में ही प्रस्तुत किया, अन्य तालों में बहुत कम ही वादक अपना वादन प्रस्तुत करते थे। साथ–संगत करते समय तबला–वादक अन्य तालों में बखूबी बजाने के बावजूद भी स्वतंत्र वादन करते समय तबला वादक का ताल त्रिताल ही पसंदीदा ताल रहता था। पहले त्रितालेत्तर तालों में स्वतंत्र तबला वादन बहुत ही कम किया जाता था। अन्य तालों में स्वतंत्र वादन किया भी तो बहुत कम समयतक ही वादन प्रस्तुति की जाती थी, लेकिन वर्तमान

समय में स्वतंत्र तबला वादन में बहुतसे परिवर्तन होते हुए दिखाई दे रहे हैं। अब ताल त्रिताल के साथ स्वतंत्र तबला वादन में झपताल, रूपक, दीपचंदी, एकताल, रूपक तालों के साथही 9, 11, 13, 15 मात्रा और 8½, 10½ मात्रावाली तालों में भी ताल त्रिताल जितना ही विस्तृत वादन करते हुए तबला वादक दिखाई दे रहें हैं और अन्य तालो में किया गया स्वतंत्र वादन काफी लोकप्रिय भी होने लगा है।

विस्तारक्षम रचनाएँ नियमों मे बंधी हुई होने के कारण उसे बजाने के लिए विशिष्ठ अनुशासन की आवश्यकता होती है, इस वजह से ताल त्रिताल में वादन करना अन्य तालों में वादन करने से अधिक आसान रहता है। इस विषय पर गहन अध्ययन करने के पश्चात शोधार्थी को यह महसूस हुआ की खाँ साहब या खलिफा अधिकतर तिनताल में ही वादन करते थे। प्रो. डॉ. अजय अष्टपुत्रे जी के साथ इस विषयपर चर्चा करते हुए यह दृष्टिपात हुआ कि,''उस्ताद हबीबुद्दीन खाँ साहब को पूँछा कि ''खाँ सहाब आप तिनताल के अलावा अन्य ताल में वादन नही करते हैं क्या'' इस प्रश्न का जवाब देते हुए खाँ साहब ने यह कहाँ की मेरा तिनताल ही पूरा नहीं हुआ है तो किसी अन्य ताल को बजानेकी जरूरत क्या है?''[42] शोधार्थी को दृष्टिगोचर होता है कि, स्वतंत्र तबला वादन की शुरूआत के बाद जैसे जैसे तबले के विभिन्न घराने और परंपरा का निर्माण हुआ वैसे ही ताल त्रिताल में ही अधिकतर वादन होता रहा है। किसी भी तबला वादक के पास ताल त्रिताल में अधिक मात्रा में साहित्य की उपलब्धता होती है जिसकी वजहसे तबला वादक को ताल त्रिताल में वादन करना अन्य तालों में वादन करने की अपेक्षा आसान लगता हैं। अन्य तालों में वादन करना याने ताल त्रिताल की ही रचनाओं में कॉट–छॉट करके बजाना यह बहुतसे तबला वादकों की सोच रही है इस बारे में हर एक तबलावादक के अलग–अलग सोच विचार हो सकते हैं।

विस्तारक्षम रचनाओं में पेशकार, कायदा, रेला कोई भी रचना हो उसे बजाने के लिए खाली, भरी के नियम जो ताल त्रिताल को लागू होते हैं उतने अन्य तालों के रचनाओं पर और खास तौरपर विस्तारक्षम रचनाओं को लागू नहीं होते हैं। ताल त्रिताल जैसे अन्य तालों में तबला वादन प्रस्तुति में उस ताल की ताली, खाली ध्यान में रखते हुए वादन प्रस्तुति करना ताल त्रिताल जितना संभव नहीं हो पाता

है। अन्य तालों में ताल त्रिताल की तरह ताल के खंड ध्यान में रखते हुए उस रचना का विस्तार करना मुमकिन नहीं हैं इस वजह से त्रितालेत्तर तालों में विस्तारक्षम रचनाओं को बजाते समय उस रचना की भरी और खाली इन दो हिस्सों को ध्यान में रखते हुए वादन प्रस्तुति करनी पडती है। कुछ गिने चुने कलाकारों को छोडकर तबले के अधिकतर तबला वादक ताल त्रिताल के अलावा अन्य तालों में विस्तारक्षम रचनाओं की प्रस्तुति करते समय ताल के खंड नहीं दिखा पाते हैं और अन्य तालों में केवल उस ताल की मात्राओं को पेश किया जाता है, ऐसा शोधार्थी का मानना है ।

शोधार्थी ने इस विषय पर अध्ययन करते समय यह महसूस किया कि, स्वतंत्र तबला वादन यह ताल त्रिताल में अधिकतर किया जाता है। इसकी वजह यह है की, ताल तिनताल में कोई भी विस्तारक्षम रचना करते समय ताल के 4 समान भाग और वो भी 4 के हिसाब से किए जा सकते हैं। किसी भी विस्तारक्षम रचनाकों दुगुन में बजाने पर वो रचना 8 मात्रामें बजेगी, चौगुन में 4 मात्रेमें और आठगुन में 2 मात्रा में यह किसी वादक या श्रोताओं को गिनना काफी आसान होता है, अपितु त्रितालेत्तर तालो में विस्तारक्षम रचना के 4 समान भाग करने की सुविधा अन्य तालों में नहीं मिलती है इस वजह से विस्तारक्षम रचना की निर्मिति करते वक्त यह सवाल निर्माण होता है कि विस्तारक्षम रचना की निर्मिति खंड के हिसाब से करनी चाहिए या ताल के 4 समान भाग करके विस्तार करना उचित होगा? इसपर अभ्यास करने पर यह दिखाई देता है कि, बहुसंख्य तबला वादकोंने त्रितालेत्तर तालों में विस्तारक्षम रचना का विस्तार करते वक्त ताल के 4 समान भाग करने पर अपना अधिकत्तर लक्ष्य केन्द्रित किया हुआ दिखाई दे रहा है और इसे ही कई वादक 'फर्शबंन्दी' भी कहते हैं। अगर कोई विस्तारक्षम रचना त्रितालेत्तर ताल में ताल के खंड के हिसाब से की जाये। उदा. ताल : झपताल –

x धागेतिट क्डधेतिट । 2 धागेतिट धागेनागे तिनाकिना।

0 ताकेतिट क्डतेतिट । 3 धागेतिट धागेनागे धिनागिना।

इस रचना की जब दुगुन की जायेगी तो इसका हिसाब 2½ मात्रा के चार समान भागों में हो जाएगा, लेकिन इसके प्रस्तुत करते समय परिमाण स्वरूप लय

कौनसी हैं? यह देखना अत्यंत आवश्यक हैं। ताल एकताल या आडाचौताल जैसे तालों के खंड बहुत छोटे होते हैं उसमे विस्तारक्षम रचनाओंके नियमों के अनुसार वादन करना कठिन होता है इस वजह से विस्तारक्षम रचनाओं में, ताल का समबद्ध विभाजन करना अपरिहार्य होता हैं। किसी भी ताल के विस्तारक्षम रचनाओं के वादन में, उसके चार हिस्से होना आवश्यक होता है। कभी–कभी कायदे का मुख उस ताल के खंड के अनुसार हो भी जायेगा, लेकिन जब उसकी दुगुने करने पर वो रचना ताल के चार समान भागों में बंट जाती है। ताल झपताल के 10 मात्रा के कायदे की एकगुन उसकी खंड 2+3+2+3 का हिसाब अगर हो भी तो जब उसकी दुगुन की जाएगी तो 2½ - 2½ मात्राओं के चार समान भाग हो जाएगे। उदा. ताल झपताल –एकगुन 2+3+2+3=10

x धिंऽनागे धिंनागिना। 2 धातिटधा गेनाधागे तिंनाकिना।

0 तिंऽनाके तिनाकिना। 3 धातिटधा गेनाधागे धिंनागिना।

जब इस एकगुन की दुगने की जाएगी तो चार एकसामन भाग हो जायेंगे जो किसी भी विस्तारक्षम रचना की फर्शबंदी के लिए आवश्यक होता है।

दुगून – 2½+2½+2½+2½ = 10

x धिंननागेधिंनागिना धाातिटधागेनाधागे।

2 तिनाकिनातिंनाके तिंनाकिनाधातिटधा गेनाधागेधिंनागिना।

0 धिंननागेधिंनागिना धाातिटधागेनाधागे।

3 तिनाकिनातिंनाके तिंनाकिनाधातिटधा गेनाधागेधिंनागिना।

पं. उमेश मोघे अपनी 'देहली का तबला' ग्रंथ में लिखते हैं कि,''ताल के खंडों से, कायदे का कोई भी वास्ता नहीं है। तीनताल में कायदे का विधान और ताल के खंड एक ही हो जाते हैं, ये केवल यह 16 इस मात्रा संख्या का परिणाम है। 16 मात्राओं का ताल होने से इत्तिफाकन तीनताल की फर्शबंदी और ताल के खंड एक समान हो जाते हैं। लेकिन, अन्य किसी ताल में, कायदा खंडानुसार नहीं बजता। झपताल में कायदा 2½ - 2½ के चाल से चलता है, और झपताल के खंड है 2–3–2–3। एकताल में कायदा 3–3 के विधानों से चलता है और एकताल के

विभाग 2–2–2–2–2–2। रूपक में कायदा 3–4 के छंद रूप में समा जाता है और रूपक के खंड 3–2–2। अब इन तालों में कायदा कौन से खंडा नुसार बजता है, यह अज्ञानजन्य विधान है। याद रहे, विस्तारक्षम रचनाएँ फर्शबंदी नुसार बजती है, खंडा नुसार नहीं'' ।[43]

त्रितालेत्तर तालों पर अध्ययन करने तथा विभिन्न तबला वादकों के साक्षात्कार के पश्चात शोधार्थी को लगता है कि, वर्तमान समय में स्वतंत्र तबला वादन तथा तबले के साहित्य के प्रति तबला वादक का देखने का नजरिया बदल गया है, इसकी वजह यह है की पहले की रचनाएँ भाषा समृध्द होती थी, लेकिन अब रचनाओं पर गणितीय प्रभाव अधिक दिखाई देता है और इसी वजह से तबला वादकों को भी लगा होगा की ताल त्रिताल छोडकर क्यों ना अन्य तालों में भी स्वतंत्र वादन किया जाए? लेकिन, ताल त्रिताल एक विशाल महासागर होने की वजह से इतना वृध्दिंगत और विशाल हो चुका है कि भाषा में बिना काट–छाँट किए भी ताल त्रिताल में विस्तारक्षम रचनाका गणितीय सौंदर्य सँभाला जा सकता है। ताल त्रिताल की महानता इतनी है की उसका 1 मात्रा का 16 वा हिस्सा भी पूर्णांक में ही आता है। ताल त्रिताल में किसी भी जाति की विस्तारक्षम रचना का निर्माण आसानी से किया जा सकता है, लेकिन त्रितालेतर अन्य तालों में विस्तारक्षम रचना का विस्तार आसानीसे इतना मुमकिन नहीं हो पाया है। वर्तमान समय में अन्य जाती में वादन करते हुए बहुत से बदलाव दिखाई दे रहे हैं। ''आज के तबलावादन में विभिन्न तालों में विभिन्न जातियों का स्थुल एवं सुक्ष्म प्रस्तुतिकरण हुआ करता है। लेकिन तबले की भाषा प्रथमतः चतुरश्र जाति में निर्माण हुई होगी और फलतः उस समय नई रचनाएँ चतस्त्र जाति में ही विशेषतः त्रिताल के लिए पोषक रूप में बनाई गई होगी। तबला–वादक अगर तबले की चतुरश्र जातिबद्ध प्रगत भाषा के प्रेम में न फँसे होते तो शायद त्रिताल का उपयोग तबला–वादन में इतनी बडी मात्रा में न हुआ होता और अन्य तालों में भी तबला वादन करने की इच्छा उनके मन में निर्माण हो जाति'' ।[44] आज त्रिताल के विभिन्न जाति में भी वादन करते समय रचनाओं में बदलाव दिखाई दे रहा है। कईबार ताल त्रिताल का तिश्र जाती का जो मूल कायदा हैं वो 3–3 से विभाजित ना होकर कुछ अलग तरीके से भी पेश किया जाता है।

x ''धाऽतीटधाती टधागतींनाधि नातीटधातीट धागतींनाकिना।

2 ताऽतीटताती टताकेतींनाधि नातीटधातीट धागधींनागिना।

0 धाऽतीटधाती टधागतींनाधि नातीटधातीट धागतींनाकिना।

3 ताऽतीटताती टताकेतींनाधि नातीटधातीट धागधींनागिना।''[45]

पहले चतुरश्र जाति के कायदे की डेढ लय का वजन कुछ निम्नप्रकार किया जाता था जिसमे तिश्र जाति के छंद का पूरी तरह अनुभव कर सकते है।

x ''धातीटधातीट धागधीनागीना तीटधाधातीट धागतीनाकिना।

2 तातीटतातीट ताकेतीनाकिना तीटधाधातीट धागधीनाकिना

0 धातीटधातीट धागधीनागीना तीटधाधातीट धागतीनाकिना।

3 तातीटतातीट ताकेतीनाकिना तीटधाधातीट धागधीनाकिना'' ।[46]

इसी प्रकार ताल त्रिताल के मिश्र जाति का कायदा का छंद निम्नानुसार :

x ''धातीटधाधातीट धागेनातींनाकिना तातीटताताातीट धागेनाधींनागीना।

2 धातीटधाधातीट धागेनातींनाकिना तातीटताताातीट धागेनाधींनागीना।

0 धातीटधाधातीट धागेनातींनाकिना तातीटताताातीट धागेनाधींनागीना।

3 धातीटधाधातीट धागेनातींनाकिना तातीटताताातीट धागेनाधींनागीना'' ।[47]

अन्य जाति में विस्तारक्षम रचनाओं का अध्ययन करने पर लगता है कि, तबला वाद्य की अपनी एक स्वतंत्र भाषा होने की वजह से ताल त्रिताल में स्वतंत्र वादन पेश करना तुलनात्मक दृष्टिसे आसान एवं परिणामकारक भी हुआ है। ताल त्रिताल के अलावा अन्य तालों में स्वतंत्र वादन करने के लिए उस ताल के खंड या ताल के अनुरूप भाषा की मदद से रचना की निर्मिति करनी पडती है एवं उसका प्रस्तुतिकरण करना पडता है। पहले के समय में अन्य जाति में विस्तारक्षम रचना का वादन करने के लिए छंद निर्मिती पर अधिक लक्ष केंद्रित किया जाता था, विशिष्ट जाति की रचना के लिए उस जाति के कुछ विशिष्ट शब्द समुहों का ही उपयोग विस्तारक्षम रचनाओं में किया जाता था। उदा. तिश्र के लिए 'धात्रक', 'धिकिट', 'घिनतीनाकिना', 'धागेधिंनागिना' या मिश्र जाति के लिए 'धातिटधिटधिट'

'धाऽतिरकिट धाऽतिरकिटतकतिरकिट', 'धागेनाधिनागिना', खंड के लिए धाऽ तकतिरकिट, धाती धागेना, धाऽऽ धागेना, तिट धाधिंना आदि शब्दसमुहों का उपयोग किया जाता था। पहले के समय में रचना शब्दप्रधान रचना होती थी, अब रचना लयप्रधान होती हुई दिखाई दे रही है। पहले के वादन में किसी भी जाति में वादन करते वक्त उसी जाति के उपयुक्त बोलों का ही उपयोग किया जाता था जैसे के तिश्र हो तो 'धागेनाधात्रक धिकिटधागेना' या चतुरश्र हो तो 'धाती धागे नाधा तिरकिट' इसी तरह से होता था, लेकिन अब चतुरश्र जाति की रचना में भी कठिनता या थोडी क्लिष्टता लाने का वादक का प्रयास रहता है। ऐसी ही एक रचना ताल झपताल में निम्नानुसारः

x ''धाऽत्रक धिटतता । 2 धिनाधाती धागेनाधा गतिंनाधि।
0 नात्रकधि टतताधि । 3 नाधातीधा गेनाधाग तिंनाकिना।
x ताऽत्रक तिटतता । 2 किनाताती ताकेनाता केतिंनाधि।
0 नात्रकधि टतताधि । 3 नाधातीधा गेनाधाग धिंनागिना'' ।[48]

इस कायदे की दुगना करने पर 2½ के 4 समान भाग जो फर्शबंदी के लिए आवश्यक हैं, वो नहीं हो रहे हैं, लेकिन अक्षर संख्या की दृष्टि से अगर देखा जाये तो 19+21 कुल मिलाकर 40 लघु अक्षरों की संख्या हो जाती है। मात्रा की हिसाब से देखा जाए तो यह रचना सही है, अपितु यह रचना चतुरश्र जाति में होकर भी हाथपर ताली देकर पढते वक्त कठिनाई महसूस होती है और वर्तमान समय में इस तरह के विस्तारक्षम रचनाओं का निर्माण अधिकतर होता हुआ दिखाई दे रहा है। आजकल के रचनाओं में लघु का काम जादा बढ गया है और गुरू का जो काम था, उसमें जो आनंद था उसे छोडकर लयकारी, चमत्कृती इन चीजों पर विस्तारक्षम रचनाओं का निर्माण अधिक होता हुआ दिखाई दे रहा है। ताल त्रिताल के तुलना में अन्य तालों में विस्तारक्षम रचनाओं का विस्तार करते समय जो सीमाएँ आती है वही सीमाएँ विस्तारक्षम रचनाओं में भी अब आती हुई दिखाई दे रही है।

अतः शोधार्थी को ऐसा दृष्टिगोचर होता है कि, प्रायः त्रिताल की रचनाओं की काट छाँट करके अन्य तालों में उन्हें प्रस्तुत किया जाता है। इन रचनाओं में उस ताल की शक्ल की तरफ ध्यान ही नहीं दिया जाता है। ऐसी हालत में, यह महसूस

होता है कि, वह रचना केवल गणित का एक खेल है। अन्य तालों में वादन करते समय बहुतसे कलाकार खंड या फर्शबंदी आदि तत्त्वों का विचार न करके केवल उस ताल की मात्राएँ ध्यान में लेकर उन मात्राओं में वह ताल बजाते हैं, इसलिए उस ताल का सौंदर्य कम हो जाता है। ऐसे ताल या ऐसी रचनाएँ बिना नगमे के प्रस्तुत की जाती है तो रचनाका सौंदर्य समाप्त हो जाता है। फलतः ऐसे ताल में बजनेवाली रचनाओं का कोई निश्चित आकार ही नहीं होता और रचना का वैसा आकार हो भी, तो 1–2 पलटों में ही वह लुप्त हो जाता है और बजती केवल मात्राएँ ही है।

प्रत्येक ताल के विस्तारक्षम रचना में खाली–भरी का तत्व का पालन किया जाता हैं। परंतु त्रिताल की रचना का वादक पर इतना प्रभाव पडा हुआ होता है कि, अन्य तालों में भी कायदे या रेले की दुगुन होने के बाद उस रचना की 'खाली' का वादन, उस ताल के मध्य बिंदू से हुआ करता है। उदा. 11 मात्राओं के ताल में रचना दुगुन में बजाने के बाद 5½ मात्राएँ पूरी होकर उसकी 'खाली' 5½ मात्रा पर आती है। परंतु 5½ मात्रापर की गयी खाली और 2¾ मात्राओं की फर्शबंदी प्रस्तुत करना बहुत कठीन क्रिया होने से अनेक तबला वादक 11 मात्राओं की 'खाली' और 11 मात्राओंकी 'भरी' इस रूप में ही अपना तबला वादन प्रस्तुत करते हैं।

पहले के समय में विस्तारक्षम रचनाओं को समाप्त करने के लिए तिहाई एक जरिया होता था। रचना के आखिर के 4 या 8 मात्रा से तिहाई बजाकर समपर आने का एक आसानसा और खुबसुरतसा तरीका होता था। कई बार उस रचना के पलटों में से ही तिहाइयों का निर्माण होता था, लेकिन आजकल विस्तारक्षम रचनाओं की तिहाई बजाने की सोच में बहुत से बदलाव आते हुए दिखाई दे रहे हैं। पहले के समय तबला वादन में ½ मात्रा, 1 मात्रा या 1½ मात्रा के विराम ही अधिकांश लिए जाते थे, लेकिन आजकल तबला वादन में पौन या पाव मात्रा के विश्राम भी लेते हुए कई वादक दिखाई देते हैं।

इस तरह से हम यह देख सकते हैं कि, आजकल के विस्तारक्षम रचनाओं की निर्मिति, उसका ढाँचा तथा उसके विस्तार प्रक्रिया में बहुत से परिणामकारक बदलाव आ गये है ऐसा शोधार्थी का विचार है।

2.6. पूर्व संकल्पित रचनाओं का स्वरूप :

पूर्व संकल्पित यानि पूर्वनियोजित, निबद्ध तथा योजनापूर्वक किया हुआ प्रस्तुतिकरण। इस प्रकार के वादन में पहले से ही बनाई हुई बंदिश को प्रस्तुत किया जाता है। प्रस्तुत करते समय इस बंदिश में किसी भी प्रकार का बदलाव करने की गुँजाईश नहीं रहती और ज्ञानी तथा रसिक श्रोता ऐसे फेरफार को पसंद भी नहीं करते। ऐसी रचना को पूर्वसंकल्पित रचना कहाँ जाता है।

स्वतंत्र तबला वादन में प्रमुख दो प्रकारकी रचनाओं का वादन किया जाता है, जिसमें पहला रचना प्रकार है, विस्तारक्षम रचना और दूसरा प्रकार है; पुर्व–संकल्पित रचना। इसे अविस्तारक्षम रचना के नाम से भी जाना जाता है। पूर्वसंकल्पित रचनामें उन रचनाओं का समावेश होता है जिनका विस्तार करना सम्भव नहीं होता। पूर्वसंकल्पित रचनाओं को केवल अपने मुल स्वरूप में ही बजाकर समाप्त कर दिया जाता है। इस प्रकार की रचनाओं में गत, टुकडे, चक्रदार, परन, मुखडा, मोहरा आदि रचनाओं का समावेश होता है। विस्तारक्षम रचनाओं की तरह पूर्वसंकल्पित रचनाओं का वादन सम से शुरू होना अनिवार्य नहीं होता, बल्कि पूर्वसंकल्पित रचना यह किसी भी मात्रा से शुरू होकर उसे सम पर आकर समाप्त होना आवश्यक होता है इस कारण पूर्वसंकल्पित रचनाओं की पुनरावृत्ति हो सकती है, किन्तु विस्तार संभव नहीं होता। इन रचनाओं का उद्देश्य ही खुबसूरत और आकर्षक तरिके से सम पर आने का होता है। शोधार्थी को विस्तारक्षम रचनाओं के साथ पूर्वसंकल्पित रचनाओं के स्वरूप के बारे में भी जानना आवश्यक लगा इसलिए आगे पूर्वसंकल्पित रचानाओं का अध्ययन किया गया है।

2.6.1. उठान :

'उठान' का शाब्दिक अर्थ है उठना। बनारस घराने के तबला वादक अपने वादन की शुरूआत उठान बजाकर करते हैं। उठान बजाने से वादक की योग्यता व क्षमता का अंदाजा हो जाता है। उठान की खासियत यह है की ये रचना पूर्वनियोजित नहीं होती। उठान प्रस्तुति के द्वारा वादक अपनी रचनात्मकता का परिचय देता है। अगर देखा जाये तो उठान किसी तुकडा या परन के जैसी दिखाई देती है, लेकिन ये दोनों अलग है। इस रचना में विभिन्न लय एवं लयकारियों का

समावेश होता है। साधारणता ये विलंबित लय से शुरू होकर चौगना, आठगुना लय तक इसका वादन चलता है। इसमें बजने वाले बोल खुले एवं जोरदार होते हैं। उठान की समाप्ति तिहाई बजाकर की जाती है।

उदाहरण : ताल–त्रिताल

x ''धागेनाधिंऽऽ धागेतिरकिट धागेतिटधागे त्रकतिंनाकिना।
2 तिंगतिंनाकिना ताकेतिरकिट ताकेतिटताके त्रकतिंनाकिना।
0 तक्घिडाऽन तक्घिडाऽन धाऽतिरकिट तक्घिडाऽन ।
3 तक्घिडाऽन धाऽतिरकिट तक्घिडाऽन तक्घिडाऽन'' ।[49]

2.6.2. मुखडा :

मुखडा आकार में छोटा, तथा प्रभावशाली होता है। कम बोलों की ऐसी विशिष्ट रचना जिसे बजाकर तबला वादक सम पर आता है उसे 'मुखडा' कहते हैं। मुखडा एक आवर्तन से भी छोटा होता है और यह तिहाई सहित या तिहाई रहित दोनों पद्धतियों का हो सकता है। इसका प्रयोग गायन वादन की संगति में उठान के तौरपर करते हैं। लखनऊ घराने में इसका प्रचलन अधिक है। कुछ वादकों का कहना है कि यदि बोलों में तिहाई बजाई नहीं हो तो उसे 'मोहरा' कहाँ जायेगा और यदि उस बोलो में तिहाई बजायी जाये तो 'मुखडा' कहना उचित होगा। निम्न मुखडा खाली से उठा है, जो द्रुतलय तीनताल में निबद्ध है

x ''तकतूना किटतकतातिर । 2 किटतकतिरकिट तकताऽतिरकिट।
0 धाऽतिरकिट तकताऽतिरकिट। 3 ताऽतिरकिट तकताऽतिरकिट ।[50] धा

2.6.3. चक्रदार :

चक्रदार स्वतंत्र तबला वादन का एक अत्यंत महत्वपूर्ण वादन प्रकार है। इसकी संरचना आमतौरपर तिहाई की तरह होती है। तिहाई के साथ समाप्त होनेवाला एक बडा बोलसमुह जो दो समान विरामों के साथ तीन बार बजाकर सम पर आता है उसे चक्रदार कहते हैं। डॉ. एस. आर. चिश्ति अपनी 'तबला संचयन' ग्रंथ में चक्रदार के बारे में लिखते हैं कि, ''जब किसी तिहाई युक्त टुकडा, परन या गत की रचना को बिना किसी परिवर्तन किये तीन बार बजाकर सम पर आते हैं, तो

उसे 'चक्रदार' टुकडा, परन या गत कहते हैं। साधारण बोल चाल में इसे चक्करदार बंन्दिश का ताल के प्रथम मात्रा से प्रारम्भ होना और सम पर ही समाप्त होना आवश्यक है, जबकि तिहाई में ऐसा कोई प्रतिबन्ध नहीं है। इसका प्रयोग तबला, पखावज के अतिरिक्त कत्थक नृत्य में और कभी–कभी तंत्र वाद्यों में भी होता है'' ।[51]

चक्रदार एक पूर्वसंकल्पित रचना है। इसमें खुले बाज का उपयोग होता है जिस वजह से इसमे खुले बोल दिखाई देते हैं। कथक नृत्य में भी इस रचना का उपयोग किया जाता है। चक्रदार हमेशा सम से शुरू होकर समपर समाप्त होता हैं। चक्रदार की लंबाई दीर्घ होती हैं और स्वतंत्र तबला वादन में काफी प्रचलित भी है। कुछ चक्रदार एक आवर्तन के भी होते है। चक्रदार की औंर एक विशेषता यह है की इसमे कुल तीन चक्र होते है और प्रत्येक चक्र की एक तिहाई होती है इस प्रकार तीन चक्रों को मिलाकर एक चक्रदार बनता है। कथक नृत्य के संगत से स्वतंत्र तबला वादन मे इस तरह के चक्रदार बजाने की परंपरा बन गई होगी। चक्रदार के कई प्रकार है जिस में सीधा चक्रदार, फर्माईशी चक्रदार, कमाली चक्रदार, बेदम चक्रदार आदि का समावेश होता है। उदा. द्रुतलय तीनताल

x कत्तितिटतिट	कतागदिगन ।	2 धात्रकधिकिट	कतागदिगन ।
0 घेन्तराऽन	नकतिरकिट ।	3 धात्रकधिकिट	कतागदिगन ।
x धाऽतीऽ	धाऽघेन्त ।	2 राऽननकति	रकिटधात्रक ।
0 धिकिटकताग	दिगनधाऽ ।	3 तीऽधाऽ	घेन्तराऽन ।
x नकतिरकिट	धात्रकधिकिट ।	2 कतागदिगन	धाऽतीऽ ।
0 धाऽऽऽ	ऽऽऽऽ ।	3 कत्तितिटतिट	कतागदिगन ।
x धात्रकधिकिट	कतागदिगन ।	2 घेन्तराऽन	नकतिरकिट ।
0 धात्रकधिकिट	कतागदिगन ।	3 धाऽतीऽ	धाऽघेन्त ।
x राऽननकति	रकिटधात्रक ।	2 धिकिटकताग	दिगनधाऽ ।
0 तीऽधाऽ	घेन्तराऽन ।	3 नकतिरकिट	धात्रकधिकिट ।
x कतागदिगन	धाऽतीऽ ।	2 धाऽऽऽ	ऽऽऽऽ ।
0 कत्तितिटतिट	कतागदिगन ।	3 धात्रकधिकिट	कतागदिगन ।

x घेन्तराऽन	नकतिरकिट ।	2 धात्रकधिकिट	कतागदिगन ।
0 धाऽतीऽ	धाऽघेन्त ।	3 राऽननकति	रकिटधात्रक ।
x धिकिटकताग	दिगनधाऽ ।	2 तीऽधाऽ	घेन्तराऽन ।
0 नकतिरकिट	धात्रकधिकिट ।	3 कतागदिगन	धाऽतीऽ । धाऽ

2.6.4. गत :

स्वतंत्र तबला वादन में 'गत' एक महत्वपूर्ण रचनाओं में से एक रचना है। तबले की भाषा व्यावहारिक अर्थ की भाषा नहीं है, लेकिन यह निश्चित रूप से परिचित भाषा है। तबले की भाषा से संवाद और भाषा का अर्थ शब्दों में नहीं व्यक्त किया जा सकता है, लेकिन उस संवाद की भावना का और भाषा का अर्थ निश्चित रूप से महसूस किया जा सकता है। प्रकृति की विभिन्न घटनाएं और उन्हें देखने की वादक कलाकार की दृष्टि 'गत' प्रकार में परिलक्षित होती है। प्रकृति और उनके आंदोलनों में विभिन्न घटनाएँ जैसे बारिश, झरना, मोर की आवाज, नदी का बहाव, गेंद की गति आदि। गत के वादन से तबला वादक की लय की महारत, प्रतिभा और कल्पना दिखाई देती है। गत बजाने के लिए आवश्यक है कि वह तबला वादक दायाँ और बायाँ पर बजायी जाने वाली उँगलियों को ठिक से प्रयोग करने में सक्षम हो। गत विशेषता सम से पहले समाप्त होती है तथा इसकी समाप्ति व्यंजनों के बोलों से होती हैं। कुछ गते स्वर के साथ भी समाप्त होती है। गत में तिहाई नहीं बजाई जाती ऐसी एक धारणा है, लेकिन गत में तिहाई भी बजाई जाती है। गत में विशिष्ट प्रकार की चाल होती है और जिसे कायम रखने के लिए गत को दोहराना पडता है इसलिए गत सम से पहले समाप्त होती है। गत तबले की भाषा में काव्य रचना है, जो प्रकृति में विभिन्न घटनाओं की गति का बोध कराती है, जो अंत से पहले, एक तिहाई के साथ या बिना तिहाई के दोहराई जाती है और तबला वादक की अचूक कल्पना और परिपक्वता को भी दर्शाती है।

गत में विभिन्न प्रकार के काव्य के प्रकार, छंद, यती, जाति, ग्रह आदि प्रकार पाए जाते हैं। गत में कई प्रकार पाए जाते हैं। पं. अरविंद मुळगांवकरजी ने अपने 'तबला' ग्रंथ में गत के 16 प्रकार बताये है। उनमें त्रिपल्ली गत, दोधारी, तिधारी, चौधारी गत, फरद गत, सबअकाल, गेंदउछाल गत, देहेज गत, लालकिला, झुलने

की गत, फर्शबन्दी गत, एकहाती 'गत, तिलयी मंझेदार गत, मर्दानी गत, तलवार गत, लाहोरी गत आदि गतों का समावेश है।''तबले पर बजने वाले मुलायम बोलों की ऐसी निश्चित रचना जिसे आसानी से ठाह, दुन या चौगुन में बजाया जा सके और जिसके पलटे ना किया जा सके और जो कायदा, टुकडा, परन और पेशकार आदि से भिन्न हो, उसे 'गत' कहते हैं। इसका विस्तार नहीं होता। इसके अन्त में कभी–कभी तिहाई भी लगाई जाती है, परन्तु यह अधिकतर तिहाई रहित होती है। यह स्वतंत्र तबले की सामग्री है। इसके बोल परन से हल्के होते हैं। पूरब बाज में खासकर फरूर्खाबाद घराने के तबला वादक गत का प्रयोग सोलों वादन में खूब करते हैं। फरूर्खाबाद घराने के हाजी उस्ताद विलायत खाँ एवं उस्ताद मियाँ सलारी खाँ की गतो का तबले के क्षेत्र में एक विशेष सन्मान और आदर का दर्जा रखती है'' ।[52]

उदा. द्रुतलय : तीनताल (रचना उ. हाजी विलायत अली)

x धिरधिरकिटधाऽ   तिरकिटधिंना।   2 किटधाकिटधा   तिरकिटधिंना

0 किटधातिरकिट   धिंनाकिटतक।   3 तिरतिरतिरधिर   धिरधिरधिरधिर ।   धा

आगे कुछ गतों के प्रकार दशाये गए है।

1) तिपल्ली गत : तीनताल :

x धाऽन   धाऽन   तकिट   तकिट ।   2 धात्रक   धिकिट   कतग   दिगन ।

0 धाऽऽ   धाऽनधाऽन   तकिटतकिट   धात्रकधिकिट ।

3 कतगदिगन   धाऽऽ   धाऽनधाऽनतकिटतकिट   धात्रकधिकिटकतगदिगन ।   धा

2) चौधारी गत : तीनताल (रचनाः पं. ज्ञानप्रकाश घोष) :

x घिनधाऽ   घिनधाऽ   घिनधाऽ   घिनधाऽ।

2 धिनगिन   धिनगिन   धिनगिन   धिनगिन।

0 धाऽघिन   धाऽघिन   धाऽघिन   धाऽघिन।

3 धिनतक   धिनतक   धिनतक   धिनतक।

x तक्धिन   तक्धिन   तक्धिन   तक्धिन।

2तक्तक् तक्तक् तिनतिन तिनतिन।

0तिरकिटतकतिरकिटतक तिरकिटतकतिरकिटतक ।

3धिरधिरकिटतकधिरधिरकिटतक धिरधिरकिटतकधिरधिरकिटतक। धा

3) तिधारी गत : तीनताल (रचना उ. हाजी विलायत अली खाँ) :

x धिनघिडनगधिन घिडनगधिनघिड नगतकतकतक तकधिनतकधिन ।

2 तकधिनधिरधिरकत् धिरधिरकधिरधिरकत्

धिरधिरधिरतिर तिरतिरधिरधिरकिटतक ।

0 ताऽतिरकिटतक ताऽतिरकिटतक धिरधिरकिटतक ताऽतिरकिटतक ।

3 ताऽतिरकिटतक धिरधिरकिटतक ताऽतिरकिटत ताऽतिरकिटतक ।

3) सब–अकाल गत : तीनताल (रचना – उ. अमीर हुसेन खाँ) :

x ऽधागेनाकत धिनकतधिनतूना ।

2 ऽधाकिटतकदिं ताऽकिटतकधिरधिरधिर।

0 कत् ऽताऽकिटतकतिरकिट ।

3 तागेतिरकिटतकतागेतिटकताऽन धाऽऽत। धा

2.6.5. टुकडा :

'ताल के आवर्तन को पूरा करने के समपर आने के लिए की गई बोलसमुहों की लयबद्ध रचना याने टुकडा। तबला वादन में टुकडे दो प्रकार के बजाये जाते एक तिहाई के साथ बजाया जानेवाला और दूसरा तिहाई बिना। इसकी लंबाई आम तौर पर न्युनतम चार मात्रा से लेकर अधिकाधिक तीन आवर्तनों तक हो सकती है। तिहाईयुक्त टुकडे की विशेषता यह है कि इसमें इस्तेमाल होनेवाले तीन भागों में से प्रत्येक भाग का अंत में 'धा' बजाकर समाप्त होता है। तिसरे भाग में अंतिम 'धा' समपर आने के पश्चात ही ताल आवर्तन के ठेके को बजाया जाता है। उदा.

x धाऽत्तकिट धात्रकधिकिट कतगदिगन धाऽधिंता।

2 कत्तिटतिट केत्रकधिकिट कतगदिगन नगननगन्।

0 कत्तिटतिट केत्रकधिकिट कतगदिगन धाऽकेत्रक।

3 धिकिटकतग दिगनधाऽ केत्रकधिकिट कतगदिगन।

2.6.6. गत टुकडा :

गत टुकडा एक प्रकार का टुकडा है। गत टुकडे के दो उपप्रकार है जिसे ‘गत’ और दूसरा है ‘टुकडा’ कहाँ जाता है। गत याने तबले की भाषा में रचित कविता है। गत और टुकडा इन दोनों में एकमात्र अंतर यह है कि टुकडे की रचना सीधी होती है इसमें लय के विभिन्न दर्जे नहीं होते। लेकिन गत टुकडे में गत और टुकडा दोनों रचनाओं का संगम दिखाई देता है।

x धागेतिट तागेतिट क्डधाक्ड धाऽक्डधा।

2 दिंऽदिऽ धानानाना कत्तिटधा ऽकत्त।

0 धाऽकत धाऽकति टधाऽक ऽत्तधाऽ।

3 कतधाऽ कतिटधा ऽकत्त धाऽकत। धा

2.7. पाद टिप्पनीयाँ :

1 पटेल, जमुनप्रसाद, "तबला वादन कि विस्तारशील रचनाएँ", कनिष्क पब्लिषर्स, नई दिल्ली, 2011. पृ. 31

2 पं. दंडगे, आमोद, "सर्वांगीण तबला" (मराठी), भैरव प्रकाशन, कोल्हापुर, चौथा संस्करण, 2017, पृ. 63.

3 पं. तळवलकर, सुरेश, "आवर्तन" (मराठी), राजहंस प्रकाशन, पुणे, प्रथम संस्करण, 2014, पृ. 91.

4 वही.

5 पटेल, जमुनप्रसाद, "तबला वादन कि विस्तारशील रचनाएँ", कनिष्क पब्लिषर्स, नई दिल्ली, 2011, पृ.21

6 पं. मोघे, उमेश, "देहली का तबला" (हिंदी), उमेश वि. मोघे, पुणे प्रकाशन, प्रथम संस्करण, 2019, पृ. 81.

7 साक्षात्कार –पं. दंडगे, अमोद, दि. 15.10.2020.

8 साक्षात्कार –पं. दंडगे, अमोद, दि. 15.10.2020.

9 डॉ. उध्दव, प्रवीन, पदमश्री "पं. सुरेश तळवलकर के दृष्टिकोण में पेशकार, कायदा, रेल एवं लग्गी नाडा", संगीत गलक्सी, ISSN: 2319-9695, पृ. 34

10 पं. मोघे, उमेश, "देहली का तबला" (हिंदी), श्री. उमेश वि. मोघे, पुणे प्रकाशन, प्रथम संस्करण, 2019, पृ. 81

11 साक्षात्कार : डॉ. अष्टपूत्रे अजय, दि. 12/06/2020,

12 पं. मोघे, उमेश, "देहली का तबला" (हिंदी), श्री. उमेश वि. मोघे, पुणे प्रकाशन, प्रथम संस्करण, 2019, पृ. 100

13 वही, पृ. 105.

14 पं. मिश्रा, छोटेलाल, "तबला ग्रंथ", कनिष्क पब्लिशर्स्, नई दिल्ली, 2006, पृ. 119.

15 पं. माईणकर, सुधीर, "तबलावादन कला और शास्त्र", (हिंदी) गांधर्व महाविद्यालय, मिरज, प्रथम संस्करण, 2000, पृ. 121.

16 पं. मोघे, उमेश, "देहली का तबला" (हिंदी), श्री. उमेश वि. मोघे, पुणे प्रकाशन, प्रथम संस्करण, 2019, पृ. 88.

17 पं. शर्मा, भगवतशरण, “ताल प्रकाश” संगीत कार्यालय, हाथरस प्रकाशन, 2014, पृ. 40.

18 डॉ. उध्दव, प्रवीन, संगीत गलक्सी, “पदमश्री पं. सुरेश तळवलकर के दृष्टिकोण में पेशकार, कायदा, रेला एवं लग्गी नाडा”, पृ. 37.

19 साक्षात्कार : डॉ. अष्टपुत्रे, अजय, दि. 12/08/2020.

20 पटेल, जमुनप्रसाद, “तबला वादन कि विस्तारशील रचनाएँ”, कनिष्क पब्लिषर्स, नई दिल्ली, 2011, पृ. 237.

21 शर्मा, गवतशरण, “ताल प्रकाश”, संगीत कार्यालय, हाथरस प्रकाशन, 2014, पृ. 41.

22 डॉ. चिश्ती, एस्. आर., “तबला संचयन” (हिंदी), कनिष्क पब्लिशर्स्, नई दिल्ली, प्रथम संस्करण, 2012, पृ. 147.

23 पं. मुळगावंकर, अरविंद, “अपनी धुन”, 2017, पृ. 9.

24 पं. मुळगांवकर, अरविंद, “इजाजत” (हिंदी), अभिनंदन प्रकाशन, कोल्हापूर प्रथम संस्करण, 2008, पृ. 51.

25 डॉ. उध्दव, प्रवीन, “पदमश्री पं. सुरेश तळवलकर के दृष्टिकोण में पेशकार, कायदा, रेला एवं लग्गी नाडा” संगीत गलक्सी, ISSN: 2319-9695, पृ. 38.

26 पं. माईणकर, सुधीर, “तबलावादन कला और शास्त्र”, (हिंदी) गांधर्व महाविद्यालय, मिरज, प्रथम संस्करण, 2000, पृ. 127.

27 पं. मुळगांवकर, अरविंद, “षड्ज”, सी. डी. व्हॉल्युम 7

28 डॉ. चिश्ती, एस्. आर., “तबला संचयन” (हिंदी), कनिष्क पब्लिशर्स्, नई दिल्ली, प्रथम संस्करण, 2012, पृ. 256.

29 पटेल, जमुनप्रसाद, “तबला वादन कि विस्तारशील रचनाएँ”, कनिष्क पब्लिषर्स, नई दिल्ली, 2011, पृ. 165.

30 पं. माईणकर, सुधीर, “तबलावादन कला और शास्त्र”, (हिंदी) गांधर्व महाविद्यालय, मिरज, प्रथम संस्करण, 2000, पृ. 128.

31 पं. माईणकर, सुधीर, “तबलावादन कला और शास्त्र”, (हिंदी) गांधर्व महाविद्यालय, मिरज, प्रथम संस्करण, 2000, पृ.128.

32 पं. दंडगे, अमोद "सर्वांगीण तबला" (मराठी), भैरव प्रकाशन, कोल्हापुर, चौथा संस्करण, 2017, पृ. 78.

33 पं. मुळगावंकर, अरविंद, "षडज" सीडी. न. 06

34 पं. मोघे, उमेश, "देहली का तबला" (हिंदी), श्री. उमेश वि. मोघे, पुणे प्रकाशन, प्रथम संस्करण, 2019, पृ. 90.

35 प. मिश्रा, छोटेलाल, "ताल प्रबंध", कनिष्क पब्लिषर्स, नई दिल्ली, 2015

36 शर्मा, भगवतशरण, "ताल प्रकाश", संगीत कार्यालय, हाथरस, 2014. पृ. 49.

37 पटेल जमुनप्रसाद, "तबला वादन कि विस्तारशील रचनाएँ", कनिष्क पब्लिषर्स, नई दिल्ली, 2011, पृ. 224.

38 पटेल, जमुनप्रसाद, "तबला वादन कि विस्तारशील रचनाएँ", कनिष्क पब्लिषर्स, नई दिल्ली, 2011, पृ. 217.

39 वही.

40 पं. माईणकर, सुधीर "तबलावादन में निहित सौंदर्य", (हिंदी), सरस्वती पब्लिकेशन्, मुंबई, प्रथम संस्करण, 2008, पृ. 50.

41 साक्षात्कारः डॉ. अष्टपूत्रे, अजय, दि.12/08/2020.

42 साक्षात्कारः डॉ. अष्टपूत्रे, अजय, दि.10/06/2020.

43 पं. मोघे, उमेश "देहली का तबला" (हिंदी), श्री. उमेश वि. मोघे, पुणे प्रकाशन, प्रथम संस्करण, 2019. पृ. 79, पं. उमेश मोघे.

44 पं. माईणकर, सुधीर "तबलावादन में निहित सौंदर्य", (हिंदी), सरस्वती पब्लिकेशन्, मुंबई, प्रथम संस्करण, 2008, पृ.50.

45 साक्षात्कार : पं. दंडगे, अमोद, दि. 20/02/2019.

46 वही,

47 वही,

48 साक्षात्कार : पं. दंडगे, आमोद, दि. 20/02/2019.

49 साक्षात्कार : पं. श्रीखंडे, मुकेश, दि. 29/06/2020.

50 साक्षात्कार : पं. श्रीखंडे, मुकेश, दि. 29/06/2020.

51 डॉ. चिश्ती, एस्. आर., "तबला संचयन" (हिंदी), कनिष्क पब्लिशर्स्, नई दिल्ली, प्रथम संस्करण, 2012, पृ. 198.

52 वही, पृ. 209.